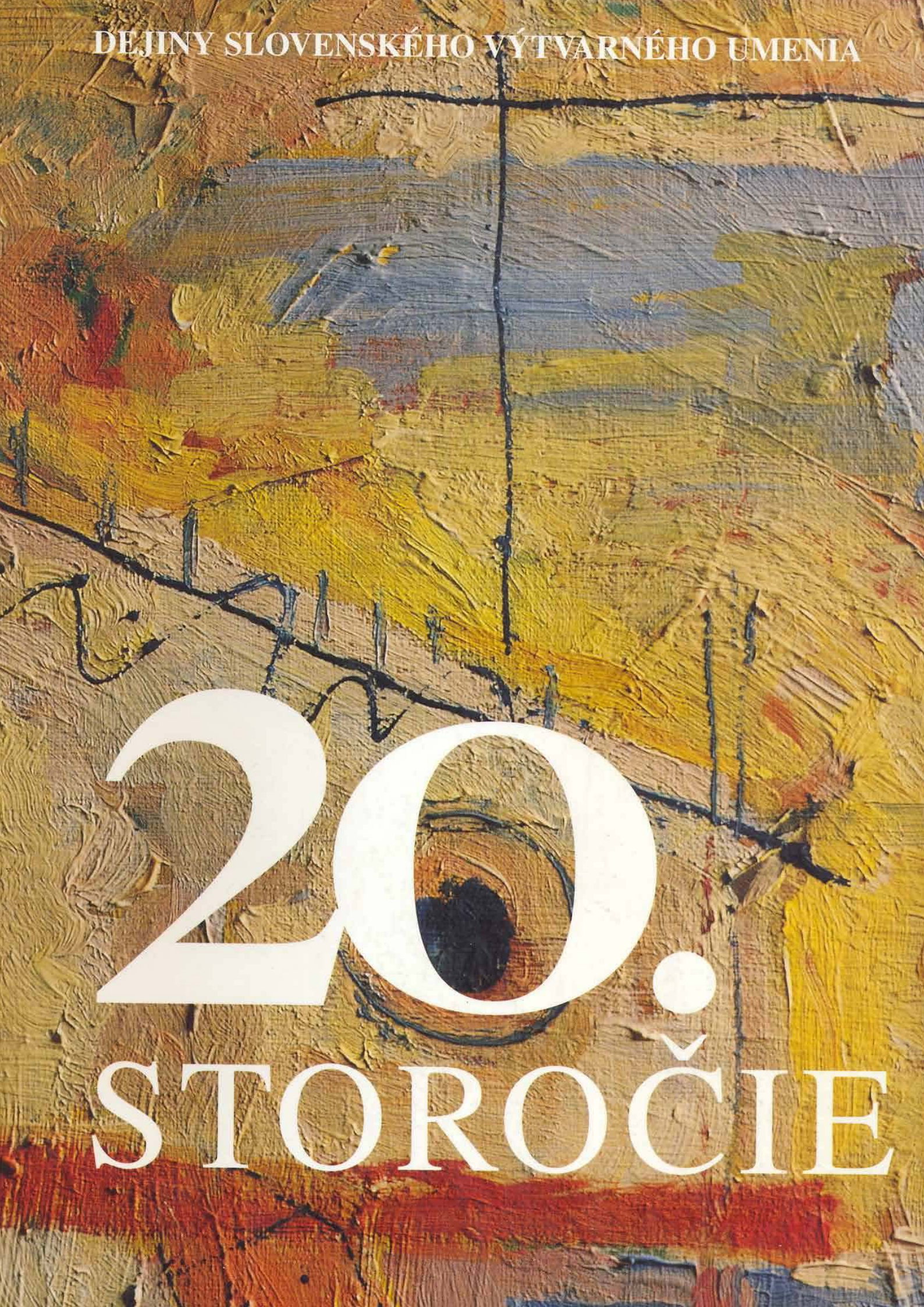
DEJINY SLOVENSKÉHO VÝTVARNÉHO UMENIA



20. STOROČIE



SLOVENSKÁ NÁRODNÁ GALÉRIA

DEJINY SLOVENSKÉHO VÝTVARNÉHO UMENIA

20. STOROČIE

BRATISLAVA 2000

ZORA RUSINOVÁ
A KOLEKTÍV

JÁN ABELOVSKÝ
KATARÍNA BAJCUROVÁ
VLADIMÍR BESKID
MATÚŠ DULLA
JANA GERŽOVÁ
AUREL HRABUŠICKÝ
SILVIA ILEČKOVÁ
BEATA JABLONSKÁ
IVAN JANČÁR
MARTA JANOVÍČKOVÁ
ZDENO KOLESÁR
KLÁRA KUBÍKOVÁ
VÁCLAV MACEK
RADISLAV MATUŠTÍK
IVA MOJŽIŠOVÁ
DAGMAR POLÁČKOVÁ
ZORA RUSINOVÁ
KATARÍNA RUSNÁKOVÁ
ÁGNES SCHRAMMOVÁ
ŠTEFAN ŠLACHTA
EVA TROJANOVÁ
TATIANA VANČOVÁ
ALENA VRBANOVÁ
MARIAN ZERVAN

DEJINY SLOVENSKÉHO VÝTVARNÉHO UMENIA

20. STOROČIE

I. UMENIE NA POZADÍ KULTÚRNO-SPOLOČENSKÝCH SÚVISLOSTÍ

Ján Abelovský
Príklad stredoeurópskej moderny – medzi provincionalitou domácej tradície a utópiami výtvarných avantgárd 7

Iva Mojžišová
ŠUR a moderna 18

Katarína Bajcurová – Aurel Hrabušický
Slovenská moderna pod tlakom dvoch totalít 1939–1960 25

Zora Rusinová
Od zlyhania utópie k veku simulakra 39

II. MALIARSTVO

Ján Abelovský
Zrod a zdroje maliarskej moderny 1900–1938 61

Klára Kubíková
Cesty a osudy maliarstva v rokoch 1938–1965 74

Ivan Jančár
Figurálne tendencie v maľbe 1965–1985 83

Eva Trojanová
Od intuície k racionalite. Abstraktná maľba 1960–1985 89

Beata Jablonská
Maľba v postmodernej situácii 98

AKADÉMIA UMENÍ
KNIŽNICA
Rudlovská cesta 8
974 01 BANSKÁ BYSTRICA
FVU 1338

III. GRAFIKA

Eva Trojanová
Od moderny k rozmanitosti výrazu 1900–1980 107

Alena Vrbanová
Nové podoby grafickej tvorby 114

Silvia Ilečková
Výtvarné aspekty knižnej tvorby 1900–1948 120

Ivan Jančár
Slovenská ilustrácia – špecifický dobový fenomén 125

IV. SOCHÁRSTVO

Katarína Bajcurová
K prameňom slovenského moderného sochárstva 1900–1948 129

Katarína Bajcurová
Zápas o tvar – nové sochárske iniciatívy 1948–1999 134

V. PRESTUPOVANIE MÉDIÍ

Zora Rusinová
Objekt v multimediálnych kontextoch 149

Radislav Matuštík
Umenie akcie 163

Jana Geržová
Konceptuálne umenie 170
Jana Geržová
Citácia, interpretácia a apropriácia v súvislostiach analýzy médií 178
Katarína Rusnáková
Umenie videa 185
Vladimír Beskid
Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovania v 90. rokoch 190

VI. FOTOGRAFIA
Aurel Hrabušický
Epifenomén slovenskej fotografickej moderny 195
Václav Macek
Premeny súčasnej fotografie 203

VII. ARCHITEKTÚRA
Dana Bořutová
Nové impulzy v architektúre 1900 – 1920 211
Štefan Šlachta
Funkcionalizmus na Slovensku 217
Matúš Dulla
Architektúra od moderny k sorele a späť 1950–1970 223
Marian Zervan
Medzi géniom loci, čistotou a jednoduchosťou, komplexnosťou
a protirečivosťou 229

VIII. ÚŽITKOVÉ UMENIE
Marta Janovíčková
Úžitkové umenie a remeslo po r. 1900 237
Dagmar Poláčková
Scénografia 242
Ágnes Schrammová
Umenie a remeslo 250
Zdeno Kolesár
Genéza a vývoj dizajnu 256

SUMMARY 263

OBRAZOVÁ PRÍLOHA 271

ZOZNAM CELOSTRANOVÝCH REPRODUKCIÍ 593

VÝBEROVÁ BIBLIOGRAFIA 607

MENNÝ REGISTER 629

ÚVOD

Publikácia 20. storočie je po Baroku druhou v šesťzväzkovom projekte Dejiny slovenského výtvarného umenia, ktorým chce Slovenská národná galéria spolu s rovnomennou výstavou prispieť k mapovaniu histórie nášho umenia. Ako sme už deklarovali v predchádzajúcej knihe, tento rad sa nenapĺňa chronologicky, ale podľa rozpracovanosti a stavu bádania v rámci jednotlivých epoch. Práve k dvadsiatemu storočiu, ku ktorému nás viaže bezprostredná účasť, bolo napísaných najviac analytických prác, štúdií k jednotlivým problémom, autorských monografií a pod., avšak syntetických prác smerujúcich k jeho záveru je stále nedostatok.

Napísať dejiny výtvarného umenia 20. storočia sme pochopili tak trocha aj ako výzvu magického medzníka roku 2000 – obzrieť sa späť a definovať si hlavné vývojové okamihy istej ukončenej časovej periódy.

Napriek zdanlivej hrúbke a rozsahu je publikácia predovšetkým pokusom vtesnať dynamicky rozostrené kontúry vývoja do istého rámca. Chce nielen vyhmatať zásadné javy, postihnúť procesy premien, ich vnútornú logiku a zákonitosti, poukázať na hlavné námetové okruhy a výrazové špecifiká, ale aj upozorniť na myšlienkové príbuznosti a spoločné vývinové momenty, ktoré spájajú, a napokon vždy spájali, Slovensko s Európou. Našou ambíciou je aj zaujať, osloviť čitateľa a priblížiť mu svet výtvarného umenia nie ako oblasť náhodných osamelých počinov, ale ako kultúrnu skutočnosť, ktorej existenciu nemožno ignorovať, ale naopak, usilovať sa jej porozumieť. Je zároveň pokusom o výpoveď jednej generácie teoretikov, svedectvom ich profesionálnej účasti i stavu v našej krajine ešte pomerne mladej, viac-menej osihotenej disciplíny, ktorej dejiny sú kratšie ako dejiny tohto storočia.

Na rozdiel od predchádzajúcich epôch, označených podľa jednotlivých štýlov – romanika, gotika, barok – pre umenie 19. a 20. storočia sa zatiaľ nekodifikoval globálny názov. Obe epochy charakterizuje dynamické striedanie smerov a tendencií, ktoré sú z hľadiska dejín ľudstva len nedávnou epizódou. Časový odstup, najmä k poslednej z nich, je minimálny, a tak i naša výpoveď je len jedným z prejavov toho, čo ju určovalo, teda čiastočne aj pokusom o sebareflexiu. Veď máloktoré storočie natoľko pohotovo komentovalo samo seba ako to, ktoré sa práve končí. Vo filozofii, politike, histórii, ekonómii i kultúre bolo výsostne sebareflexívne, komparatívne, obzerajúce sa späť.

História slovenského výtvarného umenia 20. storočia je obrazom zápasu o svojbytnosť a samostatnosť nielen umeleckú a individuálnu, ale vždy aj politickú. V jej závitnici sa odvíja kozmopolitizmus, programy súvisiace s národnou identitou, úsilie o internacionalizmus, multikulturálnosť... Práve umenie je dokladom toho, že dejiny sa opakujú, spupné režimy a perzekučné systémy striedajú obdobia odmäku a kultúrneho rozvoja, že moc a ideológia sa presadzujú nielen slovom, ale vždy i hmotným artefaktom.

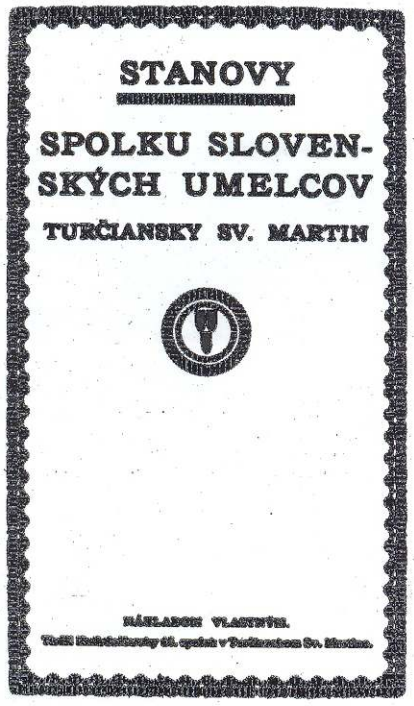
Koncepcia a členenie knihy sa odvíjajú od prirodzenej povahy vývoja nášho umenia v dvadsiatom storočí. K jeho základným črtám patrí stálosť v nestálosti, diskontinuita programov a tendencií, zlomy, skoky i preryvy spojené so spoločenskými zvratmi a pohybmi. Naše umenie ich vždy s citlivosťou seizmografu zaznamenávalo, ony vždy určovali jeho zásadné smerovanie, mimikry a stratégie. Tieto skutočnosti pred nás vŕšia komplex otázok, na ktoré sme sa pokúsili nájsť odpoveď. Predovšetkým, aké je naše miesto vo všeobecnom vývoji umenia? Ako sa včleňujeme do európskeho kontextu? Aké bolo naše umenie v čase dohasínajúcej slávy rakúsko-uhorskej monarchie, prvej republiky, v dramatických rokoch vojny, v obdobiach socialistického realizmu, normalizácie, v smutnej „renesancii" totality? Ako sme čelili provincionalite, nedostatku medzinárodných kontaktov, bránili pluralitu názorov či vzdorovali tlakom uniformného myslenia? Do akej miery sa nám podarilo naplniť „jednotu času a miesta" nevyhnutnú na vznik autentického diela, keď ideologický diktát a politický dozor nad oblasťami spoločenského života brzdili slobodné tvorivé uplatnenie? Možno už dnes dostatočne zodpovedne oddeliť kúkoľ od pšenice? Možno naozaj presne postihnúť kľúčové okamihy, zásadné diela, ktoré prinášajú ozajstné zmeny vzhľadom na minulosť?

To, že sme sa vzdialili od pôvodného optimizmu a viery v moc umenia k čoraz relatívnejším hodnoteniam a ponurejším víziám, je, prirodzene, aj výsledkom vývojových zákonitostí. Je na nás, aby sme sa teraz, na konci storočia a milénia, obzreli a pokúsili sa predtým než knihu jeho histórie uzavrieme, pripomenúť si to najpodstatnejšie, čo azda ako hlavný prameň presiakne do podhubia storočia nového a vytvorí základ jeho ďalšej existencie.

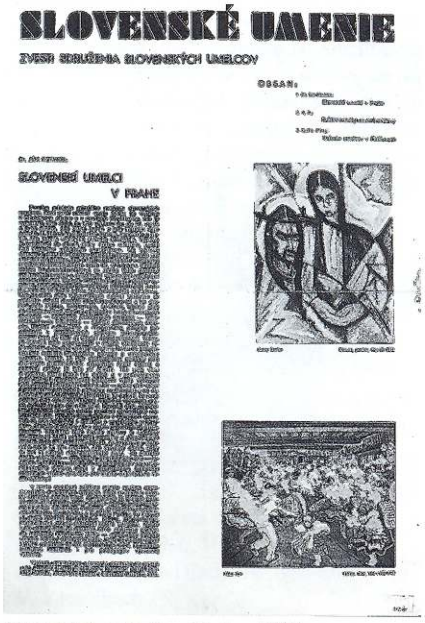
Zora Rusinová

I. UMENIE NA POZADÍ KULTÚRNO-SPOLOČENSKÝCH SÚVISLOSTÍ
Príklad stredoeurópskej moderny - medzi provincionalitou domácej tradície a utópiami výtvarných avantgárd

Ján Abelovský



Stanovy spolku. 1919



Slovenské umenie v Prahe. 1933

Národ bez histórie na úsvite moderného veku

Na pochopenie povahy moderného výtvarného umenia Slovenska treba pripomenúť zvláštnu historickú tradíciu Slovenska a Slovákov, ktorí sa (odhliadnuc od zahanbujúcej vojnovej epizódy) až r. 1993 dočkali svojej legitímnej štátnosti. Kým historické tradície prevažnej väčšiny iných národov v našom stredoeurópskom priestore sa zvyčajne opierajú o národné štáty a v nich vládnuce dynastie, alebo aspoň o úplne či čiastočne vymedzené územné politicko-administratívne celky, Slováci museli a musia v pohľade do vlastnej minulosti vystačiť len s efemérnym „územím". Hranice tohto územia neboli v minulosti konkrétnejšie vymedzené. Do r. 1918, teda do vzniku prvej Československej republiky, boli stále iba hranice na severe a západe, ktoré boli zhodné s hranicami Uhorského kráľovstva s Poľskom, Moravou a Rakúskom. Územie Slovenska nemalo pritom osobitne ustálené pomenovanie a označovalo sa len ako Severné (Horné) Uhorsko. Južné a východné hranice boli vlastne prvý raz vytýčené až r. 1919 mierovými zmluvami. Nebolo to na národnom princípe – v južných častiach juhozápadného Slovenska žilo v podstate kompaktné maďarské obyvateľstvo, ktoré sa stalo najvýznamnejšou kultúrnou menšinou Slovenska existujúceho v rámci prvej Československej republiky.

Slováci pritom predsa len mali historickú tradíciu vlastnej štátnosti. Bola to však tradícia časovo vzdialená: predstavoval ju podiel na existencii slovanskej Veľkomoravskej ríše (833–907). Ďalších tisíc rokov žili predkovia Slovákov v štátoch, ktorých hegemónom boli príslušníci iného národa. Najprv sa dostali do záujmovej sféry starých Maďarov, neskôr sa stali integrálnou súčasťou mnohonárodného Uhorského kráľovstva.

Do r. 1918 nemožno hovoriť ani o súvislom, kontinuálnom vývoji „slovenskej" výtvarnej kultúry. Tá sa od počiatkov utvárala na základni osamotených regionálnych celkov s vlastnými, nacionálne zmiešanými tradíciami. Navyše, až do zániku Uhorska vplývalo na osudy umenia Slovenska zásadným spôsobom jeho prírodné členenie. Niekdajšie stolice neboli iba správnymi, ale do istej miery aj feudálne osihotenými kultúrnymi organizmami, ktoré spolu málo súviseli. Hranice jednotlivých stolíc nezodpovedali hraniciam etnickým, ktoré sa napokon neustále menili.

Regionálna rozbitosť kultúrneho života na Slovensku si uchovala svoj charakter aj počas existencie Československej republiky, ktorá vznikla na troskách rakúsko-uhorskej monarchie r. 1918. Pretrvala hlboko do dvadsiatych rokov nášho storočia. Diferenciačným kritériom rozvoja výtvarnej kultúry Slovenska nebol teda v prvom pláne zreteľ národný, ale miestny, zemský, regionálny. Každý z relatívne autonómnych celkov si uchovával a rozvíjal vlastné umelecké tradície, idúce ponad a mimo hraníc centrálneho Slovenska, komunikoval v širších kontextoch uhorských a stredoeurópskych. To bolo obzvlášť dôležité, ba rozhodujúce na počiatku novodobých dejín našej výtvarnej kultúry.

Od vlasti ku krajine - metafyzické ašpirácie ľudového žánru

História našej výtvarnej moderny sa začína v zlomovom období 1890–1910. Práve vtedy sa, v protirečivom strete stredoeurópskeho (hornouhorského) akademizmu, naturalizmu, luminizmu, impresionizmu a seces-

ného symbolizmu, anticipoval pojem moderna Slovenska v jej nezameniteľnej podobe. Treba pravdaže priznať, že hornouhorský variant impresionizmu či skôr stredoeurópskeho luminizmu, bol štýlovo nejasný. Váhaním medzi autonómnosťou moderného obrazu a jeho tradičnou symbolistickou výpovednou mohutnosťou sa vyznačovali všetci jeho nositelia – rovnako „stredoeurópski" predstavitelia tohto smerovania: P. Szinyei-Merse, L. Mednyánszky, D. Skutecký, E. Halász-Hradil, Ľ. Csordák, M. Schurmann, ako pôvodom i vnútorným myšlienkovým vedomím slovenskí maliari: K. M. Lehotský, P. J. Kern či Ž. Duchajová-Švehlová.

Práve preto by bolo zásadným zjednodušením klasifikovať dve tendencie úvodných dejstiev moderny Slovenska – európsku a národnú – v absolútnom protiklade, oddeľovať ich do dvoch popri sebe idúcich a navzájom celkom odlišných prúdov „uhorského" a „nášho" umenia.[1] Oba tábory – slovenský i neslovenský, najmä maďarský – žili tými istými štýlovými ambíciami. Od začiatku storočia ich stravovali aj tie isté duchovné limity hornouhorského kultúrneho milieu. S tým rozdielom, že slovenskému prúdu pribudla navyše povinnosť pietneho uchovávania národnej identity. Najmä protagonisti nacionalistickej Grupy uhorsko-slovenských maliarov – J. Augusta, E. Pacovský, G. Mallý, J. Hanula a ďalší videli konečný cieľ svojich usilovaní v uplatnení luministických efektov vo figurálnej kompozícii, oživenej etnograficky korektným sociálnym realizmom, tendenčne podfarbeným ľudovým žánrom. Príklon k vidieckej tematike však nebol ich výlučnou doménou. Ľudovému žánru sa trvalo venovali aj naši inonárodní umelci – T. Zemplényi, F. Gyurkovits, J. Rudnay, T. J. Mousson, M. Kurth, E. Rákosi a viacerí ďalší. Objektívne nemožno tvrdiť, že by títo maliari pristupovali k ľudovej skutočnosti s menším emotívnym zaujatím, vnútorným stotožnením sa. Očividným dôkazom toho je napokon i nezvratná skutočnosť, že hoci väčšina z nich pochádzala z vyslovene „neslovenských" kultúrnych komunít, život vidieckeho ľudu, etnografická bohatosť života viacerých slovenských regiónov vtedajšieho Horného Uhorska, sa im stala nielen výtvarným, ale aj osobným celoživotným údelom. Chýbajúca politická, nacionalistická predpojatosť, bola napokon pre nich istou výhodou. Neexistencia zväzujúcej povinnosti „prebúdzať" spiaci národ, „poukazovať" na jeho tragický osud im uvoľnila cestu k ráznejšiemu vykročeniu z limitov už prekonaného plenérového luminizmu a žánrového naturalizmu smerom k opatrnej obhliadke problematiky maliarstva novej doby. Pravda, išlo zväčša len o kompromisný a často povrchný kontakt s príkladmi modernejších štýlových postupov, najmä secesnou kaligrafiou kresby, ornamentalizmom arabesky farby a svojprávnym, expresívne traktovaným štetcovým prednesom. Etnografický partikularizmus v maľbe našich inonárodných žánristov celkom prirodzene prerástol do univerzálnejšej, významovo aktuálnejšej výtvarnej problematiky postimpresionizmu.[2]

Slohová a národnostná neurčitosť maliarstva okolo r. 1910 však zároveň umožnila prielom typicky stredoeurópskych, symbolizmom podmienených metafyzických ašpirácií. Pre podobu našej moderny boli práve ony rozhodujúce: predpovedali smer všetkých jej ďalších úsilí oveľa viac, než prízemný naturalizmus maliarov Grupy. Nachádzame ich nielen v exkluzívnom myšlienkovom zázemí maliarstva L. Mednyánszkeho, T. Csontváryho-Kostku či T. Andraškoviča, ale najmä v národne motivovanom symbolizme J. Úprku, J. Hanulu, M. Th. Mitrovského, I. Žabotu, P. J. Kerna, K. M. Lehotského. Umenie posledne spomínaných bolo zároveň dôležitým iniciátorom, miestom zrodu, prvým novodobým variantom myšlienkovej tendencie hlboko ukotvenej vo filozofických predpokladoch našej národne orientovanej maľby v celej jej modernej histórii. S romantickou, naivne idealizujúcou a vo svojej podstate anachronickou predstavou umenia tvoriaceho nielen nadčasové hodnoty národnej spoločnosti, ale i určujúceho každodenné sociálne správanie sa ľudí, sa totiž neskôr stretneme – často celkom prekvapujúco – i v tých najradikálnejších koncepciách národnou myšlienkou dotovanej, programovo „slovenskej" modernej maľby.

1. Vyvracajú to napokon aj suché historické fakty. Na rozhraní storočí pobývali alebo študovali na mníchovskej akadémii či na jej súkromných školách takmer všetci naši maliari, ktorí niečo znamenali v bezprostrednej predhistórii zrodu našej modernej maľby – L. Mednyánszky, D. Skutecký, J. Úprka, J. Hanula, J. Augusta, E. Pacovský, T. Andraškovič, Ž. Duchajová, M. T. Mitrovský, T. Csontváry, J. Rudnay, E. Rákosi, E. Halász-Hradil, Ľ. Csordák, F. Gyurkovits, P. J. Kern a mnohí ďalší. Každý z nich tým či oným spôsobom reagoval na štýlovú a duchovnú premenu tradičného luminizmu, ktorá sa udiala súčasne v novopoňatom plenérizme i v naturalistickej žánrovej maľbe a ohlasovala už umenie novej doby. V skresľujúcej interpretácii rozdvojenej historiografickej optiky, rozoznávajúcej podľa národných kritérií „pravú" a „nepravú" bezprostrednú tradíciu našej moderny, sa však tento fakt nezdal priveľmi dôležitý a svojím spôsobom bol aj nepríjemný. Dokazoval totiž, že súvislosti, spoločné zdroje „slovenského" a „maďarského" výtvarného rozvoja na rozhraní storočí tu nielen existovali, ale boli natoľko živé, že zásadným spôsobom podmienili povahu rozvoja týchto umelo vymedzovaných národných výtvarných komunít. Podstatnejšie sa preto videli ani nie tak umelecké, ako spoločenské a politické aktivity hŕstky mníchovských výtvarníkov, hlásiacich sa k slovenskému národu. Za vývinovo prínosnejšiu, než boli revolučné zmeny v pedagogike mníchovskej akadémie a jej súkromných škôl, sa považovala činnosť tamojšieho slavianofilského umeleckého spolku Škréta. Spolok založil r. 1885 počas štúdia moravsko-slovácky maliar J. Úprka, spoločne so slovenským folkloristom, ilustrátorom a fotografom P. Socháňom. Najmä však mníchovský ateliér výtvarného tradicionalistu a sentimentálneho žánristu J. Věšína bol takmer do konca storočia akýmsi naším exilom, prirodzeným cieľom a útočiskom sem prichádzajúcich národne presvedčených Slovákov z horného Uhorska.

2. V tejto súvislosti treba mať na pamäti, že neúprosné pomaďarčovanie zasahovalo slovenské ľudové vrstvy žijúce vlastne ešte vo feudalizme, vnímajúce svoju duchovnú, kultúrnu príslušnosť k väčšiemu celku skôr územne, regionálne, než jednoznačne etnicky, národne. Hornouhorskí „Slováci" neboli v danej historickej chvíli schopní a pripravení chápať vlastnú národnú príslušnosť v zmysle spoločenstva jazyka. Z hľadiska takýchto kritérií boli vo veľkej väčšine voči maďarizácii neutrálni. Práve tí najschopnejší z ľudových vrstiev – budúca maloburžoázia – v mene dobového hesla: „ak sa chceš stať pánom, musíš sa stať Maďarom", prijímali bez odporu maďarskú príslušnosť nie ako vec osobnej, vyššími dôvodmi podmienenej voľby, ale ako praktickú nevyhnutnosť.



G. Mallý, J. Augusta, E. Pacovský v Žiline. 1903

Hľadanie nacionality obrazu

Najvýraznejším príkladom takéhoto vedomého zúženia modernistického základu sa stalo dielo M. Benku. Dielo, ktoré sa dodnes považuje za výlučný historický čin, podmieňujúci vznik i povahu našej maliarskej moderny. Kompromisná dvojtvárnosť Benkovej tvorby najjasnejšie vysvitá z rozporuplnosti jej dobových i neskorších výkladov: vyzdvihoval sa buď význam jeho odmietnutia iluzívnosti v každom smere a vytýčenia expresívnych zásad moderného výtvarného diela, alebo naopak, novosť maliarskeho predvádzania národnej myšlienky. A práve preto ani nemožno považovať M. Benku za jediného prvobežca našej maliarskej moderny, za jej výhradného iniciátora, zakladateľa. Nemohol ním byť už preto, že jeho prvoradou ctižiadosťou nebolo „byť súčasným". Duchovnú motiváciu hľadal a nachádzal vo vzdialenej romantickej minulosti, v utopických víziach plebejského spoločenstva, národa prežívajúceho mimo kultúrneho času, ponad autentickou politikou a históriou. Aj štýlová stránka Benkovej maliarskej reči bola opatrná, v porovnaní s príkladmi v jeho dobe aktuálnej expresionistickej moderny, rovnako domácej – najmä košickej – ako pražskej či stredoeurópskej. Trvalú a v podstate už neskôr nezmenenú podobu našiel Benkov maliarsky sloh hneď na začiatku jeho svojprávnej tvorby, v napojení na konzervatívne štýlové a myšlienkové tradície moravsko-slováckeho ľudového žánru prelomu storočí.

Secesné verzus expresívne

Zo zreteľa „európskych" súvislostí nášho výtvarného modernizmu sa tak ešte zreteľnejšie vynára dôležitosť košickej moderny, ale aj secesného symbolizmu maliarstva komárňanského okruhu a ďalších secesných centier južného a juhozápadného Slovenska. Okrem kompromisnej a protirečivej programovo národnej línie ponúkla oveľa radikálnejšiu, kontinuitnú modernistickú tendenciu. Práve na národnostne zmiešanom, nacionálne nevyhranenom východe bolo v období 1910–1928 do rodokmeňa moderny Slovenska zasiate životodarné semeno secesného expresionizmu, erbového štýlového znaku slovenského variantu moderny. Príklad K. Kőváriho, F. Foltýna, G. Schillera, A. Bortnyika, E. Króna, K. Bauera, A. Jasuscha a ďalších stál v základoch celej línie a civilisticko-senzuálnej maľby: I. Weinera-Kráľa, E. Gwerka, Z. Palugyaya, J. Jakobyho, F. Reichentála, J. Flacheho, V. Ruttkaya-Nedeckého, A. Weisza-Kubínčana, Š. Prohászku a B. Póra. Pravda, zo zreteľa kritérií modernistického purizmu títo umelci predvádzali „nečisté", synkretické štýlové formy. Zároveň sa však práve takto vzopreli nikdy síce otvorene nedefinovanej, ale reálne fungujúcej predstave o ideálnej podobe slovenskej maliarskej moderny, ktorá mala byť významovo a obsahovo zovšeobecňujúca, obsahovo anagažovaná, a preto oslobodená od zložitostí vnútorného života individuality tvorcu. Tento ideálny model, odvodený od špecifiky maliarskeho vyjadrovania národne orientovanej časti slovenskej moderny sa a priori pokladal za umelecky najhodnotnejší a jedine možný. Ak sa pripustila možnosť osobne vyhrotenej maliarskej reči, tak potom len v podobe národnej či sociálno-kritickej metaforiky. Vôbec sa neprijímala v polohe „asociálneho", individualistického, a teda aj bezohľadne moderného činu smerujúceho k vyjadreniu autenticity umelcovej osobnosti.



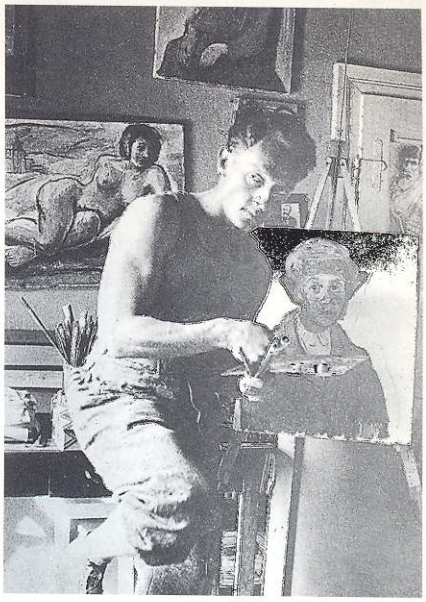
Spoločná výstava vo Východoslovenskom múzeu 12. 5. – 9. 6. 1929. Košice
Zľava: E. Halász-Hradil, A. Jasusch, V. Kieselbach

Aj secesných maliarov komárňanského okruhu a ďalších kultúrnych centier „maďarského" južného, juhozápadného a juhovýchodného Slovenska – K. Harmosa, J. Tichého, K. Tichého, J. Schuberta a ďalších stretol osud v mnohom príznačný pre hornouhorských umelcov tvoriacich na hraniciach dvoch kultúr. Ostali v akomsi „dejepisnom vzduchoprázdne". Pritom každý z týchto umelcov reagoval, podobne ako celá dobová maľba, na rozporuplnosť výzvy secesného symbolizmu, odkazujúceho rovnako na životnú rea-

litu, ako na nadčasovú víziu. Táto reakcia by sa dala opísať ako názorový pohyb od exkluzívnej secesnej dekadencie k sociálne ukotvenejšiemu civilizmu. Popri príklade košických modernistov sa i týmto vývinovo legitimizoval už spomínaný prúd senzuálnej maľby dvadsiatych a tridsiatych rokov, najmä v nezameniteľnej poetike umenia I. Weinera-Kráľa, A. Weisza-Kubínčana, Š. Prohászku a J. Jakobyho. Každý z týchto maliarov sa vo väčšej či menšej miere pokúsil o osobnú interpretáciu jednej z erbových tém moderny Slovenska – prostredia a sveta ľudového človeka. Hoci programovo vychádzali zo sociálnej ukotvenosti námetu a jeho anacionálneho uchopenia (niekedy i kritického persiflovania), všetci dospeli podivuhodnou okľukou nakoniec k tomu istému, čo v inom zmysle sledovali aj ich národne orientovaní maliarski súbežci. K tajomnému mystériu duševného života prostého ľudového človeka, vyjadreniu duchovných rozmerov jeho vnútorného sveta. Romantické vzývanie ideálneho patriarchálneho života národného kolektívu v ich obrazoch nahradila všeobecnejšia metaforika intelektuálneho rozjímania nad beznádejne stratenou „prapôvodnou" bezprostrednosťou kontaktu životného štýlu ľudového človeka s jeho vlastným prostredím.

Rovnako panteizmus E. Gwerka, Z. Palugyaya, J. Koreszku, J. Kollára a ďalších sa dotýkal erbových tém národnej línie moderny Slovenska. Krajina ako ozvučnica vnútorných špekulatívnych predstáv umelca, príroda v neustálom dynamickom stave premien, miesto znovu sa rodiaceho života – tieto základné myšlienkové princípy ich maliarstva podivuhodným spôsobom korelovali s filozofiou ranej secesnej maľby M. Benku. Ich maliarstvo sa tak stalo anacionálnym rozmnožením benkovského postromantického variantu secesie.

Postupnú konštitúciu a šírenie domácej podoby secesného expresionizmu do celoslovenského kontextu od polovice dvadsiatych rokov sprevádzala nielen istá kvalitatívna i kvantitatívna devalvácia východísk, ale aj úsilia o jeho aktualizáciu, či už v užšom štýlovom zmysle, alebo v programovej reakcii na podnety meniacej sa spoločenskej situácie. Rozširuje sa i pôvodná úzko menšinová, takmer výhradne maďarská základňa tohto smerovania. Už od začiatku tridsiatych rokov prestáva byť smerodajným priamy vplyv maďarskej moderny (je sprostredkovaný už len budapeštianskym školením niektorých účastníkov tohto smerovania). Všeobecné secesno-symbolistické východiská boli konfrontované so špeciálnou slovenskou malomestskou kultúrnou tradíciou, ktorá menila starší secesný symbolizmus i novšie príklady umenia novej vecnosti do podoby duchovne i štýlovo umiernenejšieho, sociálne podmieneného zmyslového civilizmu. Maliarstvo širokého prúdu nastupujúcich mladých umelcov, jedno či pôvodom maďarských, alebo slovenských, uctievalo sociálny pietizmus, sentimentálnu zjemnenosť a senzualizmus vcelku už bez pôvodného radikálneho kriticizmu. Popri tradičných motívoch sociálneho umenia, ako je mestská periféria, „divadlo práce", sa preto rovnocenne uplatňuje aj bohémsky exotizmus kaviarenských motívov a života veľkomesta, téma ženy (najmä akt), zátišie a mondénny portrét, a celkom samozrejme i lyrickosť krajiny. Tento senzuálny „stredný prúd" expresionizmu sa v stredoerópskych centrách presadzoval frontálne už od začiatku dvadsiatych rokov v podobe sociálneho umenia či novej vecnosti. U nás sa teda stal príznačným o čosi neskôr, pričom jeho vyvrcholenie, a zároveň uzavretie, je spojené najmä s maliarstvom tzv. konzervatívneho krídla Generácie 1909 (L. Čemický, J. Lörincz, J. Szabó, D. Milly, F. Studený, Š. Bednár, ale aj o generáciu mladší E. Zmeták).



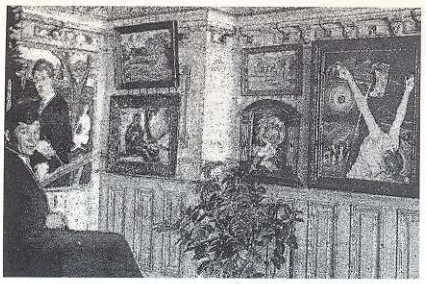
Imro Weiner-Kráľ v Považskej Bystrici. 1927



Imro Weiner-Kráľ s manželkou Irenou Blühovou v Bratislave na Mickiewiczovej ul. 30. roky

Regionalizmus a európanstvo

Približne od rozhrania dvadsiatych a tridsiatych rokov nemožno už maliarsku modernu Slovenska ani teoreticky diferencovať na jednotlivé národné prúdy. Ich hlavní predstavitelia nakoniec dospeli ku zjednoteniu



Z inštalácie výstavy J. Jakobyho v Prešove (máj 1934). Pred autoportrétom J. Jakoby

programových cieľov. Maľovali štýlovo rovnorodým spôsobom v intenciách stredoeurópskeho secesného expresionizmu, nie však celkom o tom istom. Diferencovala ich odlišná sociokultúrna situovanosť. Kým príslušníci „väčšinového" národa narážali na anachronickú tendenčnosť, menšinoví výtvarníci boli vo svojom rozlete limitovaní kultúrnou neurčitosťou svojho postavenia. Jedno i druhé však bolo len odleskom provinciálnosti slovenského prostredia, jeho obracania sa k minulosti – rovnako k mýtickej „slovenskej", ako k reálnejšej, ale takisto nenávratne stratenej „hornouhorskej".

Túto myšlienkovú predurčenosť kultúry medzivojnového Slovenska ešte podporovala jeho regionálna roztrieštenosť na vzájomne nekomunikujúce malomestské enklávy, neexistencia určujúceho modernistického mestského centra. Jasným príznakom tohto stavu bola i povaha spolkového života. Bratislavský Umelecký spolok (Kunstverein) bol jediným výtvarným združením, ktoré pôsobilo na Slovensku ešte z predprevratových čias. Združoval v Bratislave žijúcich nemeckých a maďarských výtvarníkov a nikdy sa mu nepodarilo prekročiť miestny význam. Na podnet P. J. Kerna sa zišla r. 1919 v Liptovskom Mikuláši skupina slovenských predprevratových umelcov a o rok neskôr vznikol v Martine Spolok slovenských umelcov, zastupujúci všetky umelecké disciplíny. Reprezentačné obsadenie jeho vedenia významnými umeleckými osobnosťami nemohlo prekryť jeho celkovo konzervatívne, staromilské a úzko nacionalistické zameranie. Väčšinu slovenských predstaviteľov maliarskej moderny združovala Umelecká beseda slovenská. Bola založená r. 1921 v Bratislave, dá sa povedať, ako odbočka svojej pražskej menovkyne. R. 1926 si UBS otvára v Bratislave svoj výstavný pavilón. I jej činnosť sa však sústredila skôr na mocenské medzispolkové zápasy, než na viditeľnejšiu podporu progresívnych umeleckých snažení. Túžby po zjednotení všetkých najlepších výtvarných síl Slovenska mala, naopak, od počiatku vo svojom programe Jednota výtvarných umelcov Slovenska, založená najmä zásluhou J. Flacheho r. 1920 v Banskej Bystrici. Tieto jej ciele sa však skoro vyčerpali celoslovenskou výstavou v Prahe (1921), neskôr pôsobila v podstate len ako menšinový spolok deliaci sa podľa regionálnych kritérií o inonárodných výtvarníkov s výtvarnými odbormi Kazinczyho spolku v Košiciach (od 1924), Jókaiho združenia v Komárne (od 1924) a bratislavským Kunstvereinom. Jediným celoslovensky pôsobiacim spolkom, združujúcim však iba umelcov maďarskej národnosti, paradoxne, zostala Maďarská vedecká, literárna a umelecká spoločnosť, známa aj ako Masarykova akadémia, založená r. 1931.[3]

Podoba secesného expresionizmu určujúceho výtvarný rozvoj prvých dvoch desaťročí nášho modernizmu umožňuje aj isté zovšeobecnenia týkajúce sa jeho internacionálnych kontextov. Umenie našich maďarských modernistov sa vo svojej dobe intrepretovalo v istom trpiteľskom klišé: boli to umelci uzavretí na kultúrnej periférii, a preto ich dielo len vzdialeným spôsobom korešpondovalo s myšlienkovými i výtvarnými prúdeniami súdobej európskej kultúry. Ich kompromisníctvo však nebolo spôsobené len izolovanosťou maďarskej kultúrnej komunity v novej republike. Bolo vlastné všetkým našim modernistom, bez ohľadu na ich národnostnú príslušnosť. Internacionálny modernizmus bol v podstate umením mesta, veľkomesta. Košice dvadsiatych a Bratislava tridsiatych rokov nikdy neboli Parížom, ale ani Prahou, Budapešťou, Viedňou, či Mníchovom. Ako všetky naše ostatné kultúrne centrá podliehali učitým civilizačným deviáciám, ktoré západná veľkomestská kultúra nepoznala. Proces urbanizácie, ktorý inde začal už na začiatku storočia, tu nikdy nebol dokončený, respektíve bol chaotickou industrializáciou našich malomiest pokrivený, stal sa paródiou samého seba. Nikdy nedosiahol takú kvalitu, aby postavil výtvarné umenie do produktívnej konfrontácie s duchovnými formami života, ale i vizuálnym štýlom „megapolis". To spôsobilo dlhé pretrvávanie nelogického spolužitia protikladných civilizačných modelov vedľa seba, bez ich vzájomného vylučovania: tradičného a novodobého, rurálneho a urbánneho, dedin-

3. Tomáš Štraus argumetačne dokázal, že triedenie spomínaných výtvarných združení iba podľa národnostných kritérií je ťažké, ba priam nemožné. Podľa neho od r. 1931 mizne rozdiel medzi výtvarníkmi nemeckej a maďarskej národnosti (umelci Masarykovej akadémie splývajú s Kunstvereinom). Vo výstavnej praxi sa stierajú rozdiely medzi slovenskými a menšinovými výtvarníkmi (napr. s umelcami Masarykovej akadémie vystavujú v Prahe v r. 1933 Ľ. Fulla, M. Galanda, G. Mallý, M. Benka). Na výstavách Umeleckej besedy a Združenia slovenských umelcov (výstavný spolok založený r. 1931 J. Pospíšilom) sa takmer pravidelne od r. 1935 zúčastňovali I. Weiner-Kráľ, F. Reichentál, E. Gwerk, L. Čemický, tvoriaci akési nadnárodné spojovacie články výtvarného vývinu. Na druhej strane, členská základňa spolkov sformovaných iba podľa národnostného princípu nezodpovedala v podstate až do r. 1949 skutočnosti. Možno teda slovami Tomáša Štrausa povedať, že „od začiatku tridsiatych rokov je rozvrstvenie výtvarného života na Slovensku viac regionálne, než národnostné". Spoločenské postavenie menšinovej výtvarnej tvorby sa postupne zlepšovalo. Dokazovala to nielen aktivita Masarykovej akadémie podporovaná z pražského centra, ale najmä založenie progresívneho združenia Slovenských priekopníckych umelcov (Szlovenszkói Úttörő Művészek) na pôde Kunstvereinu (1931). Na jeho prvej výstave v bratislavskej Umeleckej besede stretávame Angyala, Gwerka, Erdélyiho, Harmosa, Lewekeovú, Kurtha, A. Nagya, Prohászku, K. Tichého, Weinera, Schuberta, Jánosku, Murmanna a ďalších. Všetky tieto skutočnosti potvrdzovali, že inonárodný kultúrny živel sa postupne udomácňuje v prostredí ovládanom výlučnou problematikou prvých generácií domácej národnej moderny.

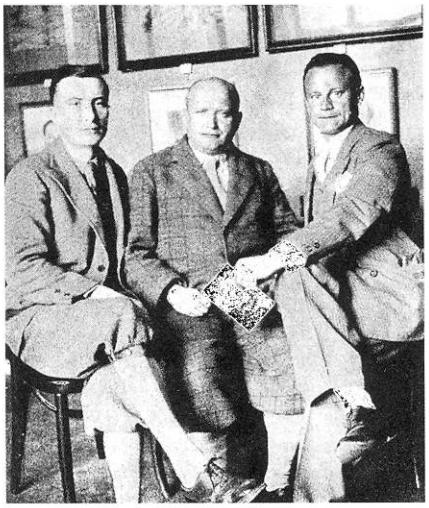
ského a mestského. V tejto špeciálnej kultúrnej situácii nadobúda umelecká izolácia našich modernistov zakladateľkých generácií celkom konkrétny zmysel a má fatálne dôsledky na ich umenie. Ľ. Fulla a M. Galanda, rovnako ako trebárs I. Weiner-Kráľ či J. Jakoby bez problémov zamieňali, vzájomne miešali ikonografiu, a tým aj duchovné významy „súčasného" a „minulého", „prírodného" a „civilizačného". Veď na bratislavskej či košickej periférii vlastne nekončilo mesto, ale začínal v podstate ešte nenarušený, „patriarchálny" vidiek! A práve v tejto synkretickej, logicky protirečivej a konfliktnej súbežnosti tradičného a moderného, ktorú západný avantgarný umelec v autentickej podobe jednoducho nemohol poznať, spočíva zvláštnosť nášho modernistu. A aj preto sú v našom prípade všetky analógie s príkladmi európskej moderny len podmienečné.



J. Alexy s priateľmi pred budovou Východoslovenského múzea v Košiciach pri príležitosti výstavy združenia slov. umelcov 28. 10. – 10. 11. 1935
Zľava: p. Alexyová, A. Djuračka, Dr. J. Polák, E. Čereyová, Š. Žambor, J. Alexy

Paradoxy slovenskej avantgardy - modernizmus verzus nacionalizmus

Prijatie novoromantickej koncepcie zakladateľských osobností programovo „slovenskej" výtvarnej moderny nemohlo byť pre všetky tieto skutočnosti bezproblémové. Nemožno ani zďaleka hovoriť o priamočiarom vývine v hľadaní zodpovedajúcej modernej podoby národného. Bolo to vnútorne zložité tápanie, plné rozporov, protirečení a predovšetkým – nevyhnutných kompromisov s európskou avantgardou. Je vôbec paradoxom, že myšlienka národnej identity, a s tým spojenej xenofóbie, sa aktualizovala až od dvadsiatych rokov, po dlhom období kontaktovania sa so stredoeurópskym milieu, ktoré malo – aspoň v prvom pláne – anacionálnu povahu. Naše maliarstvo v závere devätnásteho storočia a na začiatku novej, modernej doby, až na výnimky nepotrebovalo otázky týkajúce sa jeho vlastnej identity. V nútenom porovnávaní s maďarskou kultúrou bolo predsa jasné, že sú hornouhorskými Slovanmi. Z odstupu času sa zdá, akoby rozhodujúca väčšina slovenskej poprevratovej inteligencie podľahla predstave, že v zmenených podmienkach nového demokratického štátu podoba sebarealizácie národa (a tým aj podoba „národného" výtvarného umenia) sa nedá podoprieť odvolaním sa na autentickú tradíciu, inšpiratívnu minulosť národných dejín. Vo chvíli, keď sa konečne sny o obrode národa mohli celkom reálne uskutočniť, chýbala racionálna predstava uskutočnenia dávnych národných vízií. A tak sa stalo, že východisko sa hľadalo nie pragmaticky, ale spirituálne: fatalistickým utiekaním sa k mýtickej minulosti národa, v iracionálnej viere v jej nadčasovú záväznosť, životodarnú oprávnenosť i v novej, modernej dobe.



Z. Palugyay, J. Alexy a M. A. Bazovský na výstave v Ružomberku. 1931

Situácia v súdobom výtvarnom umení však protirečila tejto defetistickej historickej predstave. Spomínali sme už, že východiskovým motívom rozvoja novodobej výtvarnej kultúry Slovenska nebol v prvom pláne zreteľ národný, ale regionálny. Táto nádejná, vo svojej kultúrne otvorenej povahe veľmi priaznivá situácia, sa – rovnako nevyhnutne ako paradoxne – zmenila vznikom samostatného Československa. Aj do národne v podstate ľahostajného prostredia výtvarného umenia vniesla nacionalistický fenomén, celkom novú požiadavku vydeľovať sa, národne sa definovať, a tým aj uzavierať sa z aspektu širších než len čisto umeleckých kritérií. To malo aj svoje konkrétne dôvody priamo súvisiace so spôsobom konštitúcie, východiskovou ideou nového štátneho útvaru. Semeno novodobého nacionalizmu bolo zasiate už v čase Masarykových rokovaní o vzniku nového štátu v posledných rokoch svetovej vojny. Aby sa vyhol obavám západných politikov z „balkanizácie" strednej Európy, využil ich neinformovanosť a svojprávnu existenciu Slovákov jednoducho zatajil. Odboj proti rakúsko-uhorskej monarchii viedol v mene „Čechoslovákov". Vychádzal pritom z jednoduchej matematiky: zamýšľaný nový štát mal byť budovaný ako štát národný, ktorý bude realizáciou vôle jedného štátneho národa, pričom ostatné národy sa budú rešpektovať ako menšiny. Lenže v takto konštruovanom štáte tvorili

Česi len polovicu všetkého obyvateľstva – šesť a pol milióna. Ich odvekí historickí súperi, Nemci, mali v novom štáte približne tri milióny obyvateľov. Slovákov bolo dva milióny a Maďarov asi šesťstotisíc. A tak sa muselo hľadať a nakoniec sa i našlo východisko – „národ československý". Hoci teda – s ohľadom na nedávnu minulosť – bolo pre Slovákov spojenie s Čechmi viac než blahodarné, znamenajúce faktickú záchranu národnej existencie, česká pomoc nebola v konečných dôsledkoch až taká nezištná. Vízia „jednotného politického národa československého" totiž nevyhnutne predpokladala, že Slováci časom preberú kultúrne hodnoty vyspelejšieho českého národa, že sa budú uberať cestou, ktorou Česi išli už dávnejšie. Nemožno pochybovať o tom, že to boli hodnoty pozitívne, demokratické a vo vtedajších európskych pomeroch skutočne pokrokové. Na druhej strane však nemožno ani poprieť, že slovenská spoločnosť ako celok nebola na takúto modernú premenu pripravená, že jej potrebu vnútorne nepociťovala. Napokon, štát, ktorý sa konštituoval na troskách mnohonárodnej monarchie v mene deštruktívneho nacionalizmu, mohol „svojim národom" ponúknuť len jedinú „konštruktívnu" ideu – mohol inšpirovať ich politické ciele a predstavy iba v nacionalistických medziach, ktoré chtiac-nechtiac plodili ďalšie separatistické snahy, vidinu národného štátu.



Výstava J. Alexyho, M. A. Bazovského, Z. Palugyaya, J. Kollára v Nových Zámkoch. 1932

I pre Slovákov sa tak stalo po r. 1918 aktuálnym jediné: doviesť do konečnej podoby utopické sny štúrovcov a ukončiť tak proces národného sebauvedomenia začatý a prerušený v minulom storočí. Niet sa preto čo diviť, že český centralistický tlak v konečných dôsledkoch väčšina slovenskej kultúrnej i politickej elity chápala ako vážne spochybnenie kľúčových zámerov želaného smerovania vývinu národnej spoločnosti. Lenže v súvislosti s takto prebudeným nacionalizmom sa aktualizoval ďalší základný kultúrny predsudok: romantické stotožnenie národa s jeho jazykom viedlo k zúženiu pojmu slovenské výtvarné umenie, jeho autentickej bezprostrednej tradície. V hierarchii umeleckých disciplín sa na najvyššom stupni logicky ocitla literatúra a poézia. Tradície domáceho, stredoeurópsky podmieneného výtvarného umenia dávnej i celkom nedávnej minulosti, boli nanajvýš tak výrečným dokladom bývalého národného poníženia, hegemónie iných. To však zároveň stavalo pred programovo slovenské maliarstvo a sochárstvo úlohu „stvoriť" svoju aktuálnu podobu mimo takto ideologicky sprofanovanej tradície. Tým sa oživil i osudový komplex, neriešiteľná dilema každej, teda i našej nacionalistickej výtvarnej tvorby – povinnosť výberu medzi „moderným" a „slovenským". Časť našej programovo slovenskej moderny teda pocítila ťažobu „krízy identity". Jej prekonanie však nemohli nachádzať vo výzvach, ktoré jej ponúkala nová, moderná doba. Tvorcovia prvých, „zakladateľských" generácií slovenskej moderny, museli hľadať riešenie v podstate tam, kde celá slovenská spoločnosť – v utiekaní sa do minulosti, k iracionálnym mýtom romantickej tradície, v oživovaní slovenskej utópie. V daných duchovných limitoch bola takáto reagencia časti našej medzivojnovej žánrovej maľby celkom nevyhnutná. Veď práve pocit reálnej slobody musel naplno obnažiť onen už spomínaný národný komplex vedúci k hľadaniu dejinnej identity národa tam, kde vlastne reálne neexistovala. Lebo len umenie má túto moc, ktorá môže urobiť zázrak – Slováka ako služobníka dejín ustanoviť za ich pána. Dôsledok bol jasný: vyznel vo fetišizácii umenia, bezhraničnej viere v jeho silu tvoriť neexistujúce a toto neexistujúce aspoň v umení a umením realizovať. Umenie, ktoré má možnosti meniť svet, môže predsa zmeniť podmienečné bytie národa v jeho sebapotvrdenie.

V každom prípade – J. Alexy, M. A. Bazovský i Ľ. Fulla a M. Galanda prijali iniciatívu M. Benku a jeho druhov od počiatku kriticky, s programovým polemickým akcentom. Jeho romatický pátos zvecnili do artistnej problematiky súvekej európskej moderny. Definitívne tým spochybnili prevažujúcu anachronickú koncepciu „národného", pretrvávajúcu vo vidieckom žánri J. Hálu, K. Ondreičku, Š. Polkorába, Š. Straku a ďalších. Ani oni sa však v konečných dôsledkoch nevedeli vymaniť zo zviazanosti s duchovnou

tradíciou slovenského mýtu. Najvýraznejším príkladom takéhoto vajatania medzi minulým a súčasným, tradičným a moderným sa stal novoromantický symbolizmus maliarstva J. Alexyho. Ale aj M. A. Bazovský, jeho verný druh v protibenkovskej revolte v období 1929–1933, našiel len dočasné východisko z dilemy národného a moderného: v dodnes fascinujúcom maliarskom zosubjektivizovaní slovenskej témy v tvorbe r. 1934–1937. Tieň základnej paradigmy slovenskej moderny však nakoniec neprekročil – dosiahnuté maliarske výdobytky využil práve v akcentovaní tradičných obsahov, v „byzantinizujúcej" apoteóze národa vo vrchole vlastného maliarstva rozhrania tridsiatych a štyridsiatych rokov. Inú – vývinovo veľmi dôležitú – racionalistickú alternatívu načrtávalo časovo súbežné pokusníctvo G. Mallého, a potom najmä M. Galandu. M. Galanda ako jediný chcel nájsť národný archetyp bez toho, aby sa viazal na jeho „literárne", z romantizmu minulého storočia zdedené myšlienkové predstavy. Opozitum Ľ. Fullu tradičné–moderné nahradil novou binárnosťou: konformné–nekonformné. Ale aj on sa pohyboval v hraniciach dobového výtvarného diskurzu, v ktorom sa kládli do vykonštruovaného rozporu národný obsah a kozmopolitná forma. Preto i nakoniec – a v tomto neveľmi odlišne od Benku – končil v lyrickej alúzii na slovenskú utópiu. Záverečné trojročie jeho výtvarných úsilí (1935–1938) dosvedčuje, že nevyhnutne spel k idylickej poetike samoznakov národného. Bolo to preto, že vedome hľadal a nachádzal fenomenálne, ideálne zviditeľnenie „duše" národa.

Základným paradoxom programovo slovenskej moderny sa teda stala skutočnosť, že napriek všetkej formovej dôslednosti jej profilujúcich osobností sa nemohla stať v pravom zmysle modernou. Pred umeleckou autenticitou dávala totiž prednosť národnej identite. Možno bez nadsádzky konštatovať, že naša novodobá žánrová maľba v línii Benkových generačných druhov i priamych pokračovateľov bola v tej či onej miere zaťažená tými najskrytejšími národnými komplexmi, prostomyseľnými a naivnými historickými predstavami, morálnymi regulami prežívajúcimi v duchovnom povedomí nášho národa vlastne až podnes. Táto príťaž bola jednou z hlavných príčin zvláštnosti našej národnej moderny, jej výnimočnosti v porovnaní s európskym vzorom, no rovnako i jej neodiskutovateľnej provinčnosti. Nemnohí velikáni medzivojnovej periódy – J. Alexy (maľbou a kresbou rozhrania dvadsiatych a tridsiatych rokov) – ale najmä M. A. Bazovský, Ľ. Fulla a M. Galanda – sa usilovali riešiť otázku, ktorá osudovo vyvstala pred našou modernou práve zásluhou „zakladateľského" činu M. Benku a viacerých eklektických zmnožovateľov ním presadzovanej neoromantickej koncepcie. Totiž, či možno byť zároveň európsky i slovenský. V konečných dôsledkoch ani im na viac, než na jej ďalšie rozjatrenie, nezostalo umeleckých ani duchovných síl. Najradikálnejšia, žiaľ, celkom ojedinelá odpoveď na avantgardné dobové výzvy vzišla z okruhu programovo národnej moderny v r. 1930–1932. Ľ. Fulla a M. Galanda vydávajú vtedy Súkromné listy, v ktorých chcú informovať slovenskú verejnosť „o novom maliarstve, ktoré je nám alfou a omegou", založiť „akúsi tribúnu vyrastajúcu zo základu nekompromisného boja o nové umelecké smery, o nové maliarstvo vôbec". Hoci boli vydané len tri čísla, chceli Súkromné listy nesmierne veľa: predkladali v tunajších kultúrnych pomeroch až neuveriteľne okrajovo sformulovaný heslár modernistickej ortodoxie, vrhnutý do tváre „našich inteligentov", ktorí sa „ironicky šklebia pred skutočnosťou obrazu, vytvoreného dľa zásad nového umenia, ako jedine možný odraz dnešného života". Pripomeňme si – slovenská národná moderna, odchovaná romantickou tradíciou, nikdy neuznala umenie ako hravý spôsob ľudskej činnosti, vyčerpávajúci sa sám v sebe a pre seba a nemajúci inú relevantnú motiváciu. Povinnosťou skutočne národného umenia nikdy nebolo len „byť umením". Malo a muselo vždy bojovať – za národ či za spravodlivosť, a preto aj často proti sebe samému. Fulla s Galandom však tvrdia: „Umenie je hra a rozkoš... maľba je hrou línií a farboforiem... absolútny obraz je diagramom duše". Skrátka – Súkromné

listy chceli byť nielen onou „fackou verejnému vkusu“, ale aj prevládajúcej umeleckej orientácii slovenských maliarov, ktorých „očakáva už len sláva martinského cintorína“ a „ktorí na tom prievane európskeho výtvarníctva na Slovensku zabalili sa dôkladne do kožucha svojrázu a ľahli si v ňom k večnému a predčasnému spánku“. Z odstupu času sa nezdá až také dôležité, že Fullov a Galandov manifest bol v podstate len eklektickým a nesystematickým súhrnom modernistických floskúl, známych už predtým, najmä z vystúpení českej poetickej avantgardy dvadsiatych rokov.[4] Podstatnejšie je, že Fulla s Galandom takto absolutisticky formulovanú modernistickú doktrínu v čistej podobe napokon nikdy nerealizovali.

Zo všetkého doteraz konštatovaného teda vyplýva, že téza o určujúcej prepojenosti počiatočných dejstiev našej výtvarnej moderny so stredoeurópskym, či dokonca západoeurópskym kontextom, si žiada spresnenie nielen v jej programovo „slovenskej“ odnoži, ale z celkového pohľadu na umenie jej prvých generácií. Aj tie najradikálnejšie, anacionálne výtvarné koncepcie, totiž nezakladali „vývin“ súmerateľný so západoeurópskym sledom „izmov“, len jeho podivuhodnú analógiu. Veď ak by sme napríklad chceli skúmať vzťahy a ovplyvnenia cézanizmom, museli by sme menovať prakticky všetkých významných autorov, takmer v celej generačnej škále našej moderny: K. Bauera, K. Sokola, G. Mallého, Ľ. Fullu, M. Galandu, J. Jakobyho, J. Mudrocha, E. Zmetáka. Alebo – sochári sa po celý čas (skúmaného obdobia), cez niekoľko generačných vrstiev – počnúc J. Koniarkom a Murmannom až po J. Kostku a R. Pribiša – pohybovali (zjednodušene povedané) na amplitúde znovuobjavovania a prijímania dvoch koncepcií moderného európskeho sochárstva, polarity „rodinizmu“ a neoklasicizmu. Preto aj, namiesto predstavy chronologickej následnosti umeleckých výbojov, modernistických inovácií vyhovuje pre charakteristiku vnútorného „diania“ našej moderny skôr pojem Oskara Čepana o „príkrovovej“ štruktúre vývinu. Podobne ako súdobá literatúra, aj naša výtvarná moderna „vývin“ v klasickom slova zmysle len predstierala: jej názorový pohyb bol príznačný skôr súbežnosťou, prekrývaním a prestupovaním generačných výtvarných koncepcií, epizodickými ústupmi či opätovnými návratmi, aktualizáciami základných hybných duchovných polarít tradičného a moderného, národnostného a všeľudského, konformného a nekonformného.

Medzi modernistickými inšpiráciami a stredoeurópskym provincionalizmom

V takejto korekcii pohľadu na „vývin“ našej moderny sa celkom inak než dosiaľ javí i jeho periodizácia. Roky 1890–1910 a 1919–1928 možno charakterizovať ako dve etapy dlhého, kompromisného, a stále ešte latentného (teda ani nie celostne autentického a ani nie celoslovenského) ustaľovania moderného maliarskeho názoru. Zo štýlového hľadiska išlo o faktickú súbežnosť dvoch protirečivých procesov – od maliarstva svetla k obrazovo asketickému postimpresionizmu, alebo symbolicky nasýtenej secesii a potom – z tohto heterogénneho základu – k modernejšiemu poňatiu symbolizmu, v ktorom však secesné rezíduá spochybňujú čiro výtvarné uchopenie expresionizmu, respektíve expresívneho. V lone týchto slohových protichodností (a nie teda mimo nich, či nad nimi) sa zároveň rodí – po línii Mitrovský-Benka – dosť výlučná maliarska koncepcia, usilujúca dať modernému „slovenské“ značenie. Za zlomový možno považovať rok 1928. Vtedy sa završujú nielen iniciačné výboje košickej moderny, ale uzaviera sa aj prvé Benkovo „monumentalizačno-heroizačné“ vzopätie. Najmä však založenie a pôsobenie ŠUR v Bratislave v tom istom roku vnieslo do roztrieštenosti a pretržitosti modernistických úsilí Slovenska nové, zjednocujúce podnety. Z globálneho pohľadu sa na rozhraní dvadsiatych a tridsiatych rokov pomerne jasne vyhranili dva alternatívne spôsoby hľadania modernity maliarskeho obrazu. Prvý,

4. Teoretická nejasnosť i častá logická protirečivosť „Súkromných listov“ bola vykúpená dnes ťažko doceniteľnou odvahou, s ktorou L. Fulla s M. Galandom nastolili (aspoň u nás a pre nás) nový princíp. Totiž, že umelecký čin je záležitosťou individuálnou, vecou slobodného zámeru tvorcu, nezávislou od požiadaviek obyčajného života, okamžitých (a často falošných) politických potrieb národa. Napokon, národ Súkromné listy niežeby odmietol, či aspoň podrobil kritickej diskusii, on ich existenciu vlastne ani nezaregistroval: „Takéto uvítanie bolo príznačné pre stav slovenskej výtvarnej publicistiky a pre malý ohlas nových snáh... Odporcovia sa nezmohli ani na polemiku. Zostávali zrejme len pri ‚ironickom šklebení sa nad obrazom‘ i nad programom.“ Pozri Matuštík, R.: Ľudovít Fulla. Bratislava 1966, s. 36. Autor registruje ojedinelé, aj tak však rozporné a v podstate nič nechápajúce dobové ohlasy na Súkromné listy v Robotníckych novinách (28. 3. 1930), Slovákovi (17. 5. 1930) a v Eláne (september 1930).



J. Mudroch s J. Kostkom počas štúdií v Prahe

sebaskúmavý, chcel cez modernosť nachádzať podstatu nacionality. Druhý si kládol univerzálnejšie ciele – nad provinciálnu identitu kládol autenticitu nadnárodného moderného maliarskeho výrazu. Kritérium nacionálnej príslušnosti pritom postupne stráca na dôležitosti – intenzívne výstavné a spolkové kontakty vytvárajú predpoklady na integráciu oboch prúdov. Čo však fatálne pretrváva i naďalej, je regionálna povaha výtvarného diania. Hlavné mesto Bratislava bolo ešte koncom dvadsiatych rokov kultúrnou provinciou. Ani zďaleka sa nemohlo rovnať avantgardným Košiciam. Príklad košickej moderny preto zostal len latentný. Plné zhodnotenie, domestifikácia modernistických princípov je spojené až s nasledujúcim desaťročím. Roky 1928–1939 sa stanú výnimočným obdobím, v ktorom sa cesty slovenskej a európskej moderny aspoň načas preťnú, bez obmedzenia provincionálnymi komplexmi a nacionálnou xenofóbiou.

Táto publikácia sa na inom mieste podrobnejšie zaoberá históriou školy J. Vydru, nazývanej tiež „bratislavským Bauhausom". Všimneme si len jeden aspekt vyžarovania jej duchovnej atmosféry: najmä prvá polovica tridsiatych rokov je zároveň obdobím kulminácie výbojov, radikalizácie koncepcií maliarskej moderny Slovenska vo všetkých jej generačných vrstvách a názorových prúdoch. Rozhodujúce stránky umeleckých pohybov moderny Slovenska rozhrania dvadsiatych a tridsiatych rokov sme už rozoberali: M. A. Bazovský a J. Alexy v tom čase programovo defolklorizujú žánrový základ, Ľ. Fulla s M. Galandom obracajú pozornosť na časovo súbežné dianie v európskej maľbe, I. Weiner s F. Malým pripravujú prvé vystúpenie slovenského surrealizmu, vrcholí aktivita inonárodných umelcov (Prohászku, Gwerka, Póra, Reichentála a ďalších), prvá samostatná výstava C. Majerníka v sieni Elánu v Prahe (1935) ohlasuje nástup novej generácie a s ním i bezprostredné kontakty s parížskou školou. R. 1931 začína v nemčine a maďarčine vychádzať bratislavský časopis FORUM – revue pre umenie, stavbu a interieur – jediný to odborný časopis Slovenska zaoberajúci sa problematikou výtvarnej moderny na úrovni doby.

To však nebolo zďaleka všetko. ŠUR vychádzala – okrem iného – z koncepcie prehodnotenia staromilského vzťahu k ľudovej umeleckej výrobe, k neprofesionálnej výtvarnej tvorbe. Neapriorný, výsostne moderný vzťah k domácej ľudovej výtvarnej tradícii druhoplánovo vytvoril predpoklady na nové vývinové zhodnotenie umenia niekoľkých umelcov prvých generácií slovenských modernistov, ktorých anacionálny koncept až teraz, oneskorene, nachádza adekvátnu „dejinnú" legitimitu. Myslíme tým najmä na M. Galandu. Trochu inak – v zmysle výnimky potvrdzujúcej pravidlo – účinkovala v prvých dejstvách rozvoja našej moderny radikálna koncepcia K. Sokola. Tragická, existenciálna ikonografia Sokolovej mexickej a americkej kresby (1938–1946) v plnej miere konvenovala myšlienkovému zázemiu majerníkovskej generácie. Najširšiu odozvu našla až po r. 1946, keď sa umelec načas vracia na Slovensko, v tvorbe najmladších maliarov, nazývaných „pokolením druhej svetovej vojny", najmä jeho hložníkovskej vetvy. Skoršieho uznania sa ale dostalo filozofii časti Sokolovej grafickej tvorby 30. rokov, ktorá sa svojím anacionálnym sarkazmom ocitá v nečakanej, ale zato symptomatickej časovej korelácii s maliarskymi začiatkami mladého Cypriána Majerníka a ďalších jeho vtedy v Prahe študujúcich generačných druhov. Napokon – v štýlových premenách maliarstva jadra Generácie 1909 a pokolenia druhej svetovej vojny, možno evidentne sledovať naše príslovečné „chodenie v štýlovom kruhu". Mladí maliari zhodnocovali – celkom nečasovo – postimpresionistické ponaučenia nenápadným posunom od senzuálneho ku konštruktívnemu. Pritom však druhý pól tohto slohového rozpätia zastupoval ani nie tak relatívne najaktuálnejší kubizmus, ako jeho maliarske anticipácie či umiernenejšie varianty (Cézanne, Derain). To však bol skôr prejav vonkajšej tvárnosti úvodného vývinu umenia generácie, signalizujúci ďalšiu dôležitú vnútornú premenu charakterizovanú posunom od intímneho k civilizačnému. Práve v takomto rozšírení významovosti raných diel



AVU Praha – sprava: J. Želibský, C. Majerník, J. Bauernfreund, A. Nemeš, J. Mudroch



Fotografia poslucháčov školy G. Mallého. 1928.

5. V týchto generačných súvislostiach treba spomenúť i ďalších tvorcov, najmä E. Lehotského, ktorý svoj umelecký vzor videl vo fauvistickom krajinárstve, najmä v neskoršom romantizujúcom Vlaminckovi. L. Mrázová sa stala známou ako portrétistka zachytavajúca osobnosti súdobého umenia, najmä exkluzívneho sveta divadla. Nepríliš sústavné, skôr náhodné a nesystematické maliarske školenie bolo v jej prípade skôr výhodou: ponechalo nezviazaný jej prirodzený maliarsky inštinkt. J. Ilečko sa fakticky ako jediný zo svojej generácie pokúsil o programové riešenie dobovo pociťovaného protikladu medzi národným a moderným. Východisko našiel predovšetkým v množstve kvázimodernisticky, ornamentálne štylizovaných krojovaných ženských hláv a polofigúr. Na prvých výstavách vzbudzoval u generačnej kritiky veľké nádeje J. Fedora. Jeho rané maliarstvo – i v dôsledku vonkajších okolností odvádzajúcich ho od sústavnej umeleckej činnosti – však v podstate nikdy neprekročilo prah umierneného expresívneho realizmu. Zásadnejším výtvarným zjavom bol J. Bendík. Najmä jeho obrazy selankovitého života východoslovenských cigánov mali uvedomelú, a nielen inštinktívnu štylizáciu do postimpresionistickej farebnej arabesky. Príznačným zjavom tejto línie našej moderny bol V. Droppa. V r. 1935–1936 radikálne experimentoval v medziach svojrázne chápaného kubizmu, v štyridsiatych rokoch využil dosiahnuté poznanie plošnej štylizácie figúry v patetickom, s modernizmom len vonkajškovo súvisiacom, oslavnom figurálnom žánri a monumentalizačnej krajinomaľbe. Maliarskym rutinérom i štýlovým eklektikom podobného razenia bol i maďarský Š. Žambor. Vyšiel síce z pochopenia kubizmu, ktorý spoznal počas parížskych štúdií, ale pôsobenie v Alexyho piešťanskej kolónii dostalo jeho maliarstvo do závislosti od vtedajšieho impresívneho krajinárstva jej organizátora. Rozpoltenou umeleckou osobnosťou bol i maliar M. Staudt. Okrem sociálne ladeného žánrového naturalizmu, ktorého myšlienkové intencie nasal počas pobytu v Harmosovej komárňanskej škole, nachádzame v jeho pozostalosti – celkom prekvapujúco – i bezprikladne abstrahujúce maliarske skice. Nielen výnimočným životným osudom bol spomenutiahodným umelcom T. Tekel. Najmä jeho maloformátové pastely fascinujú vnútorne prežitým vizionárstvom, individuálnou symbolikou stíšenej klasickej sakrálnej ikonografie. A napokon uvedieme maliara, ktorý je doteraz pre náš dejepis umenia neznámym pojmom. Diela D. Holescha sa však okrem maďarských, nachádzajú i vo viacerých významných svetových štátnych zbierkach. S našou modernou súvisia jeho začiatky – už počas budapeštianskych štúdií preukázal suverénne zvládnutie postimpresionistickej, Bonnardom a Renoirom živenej maliarskej reči.

J. Mudrocha, B. Hoffstädtera, J. Želibského a ďalších, našla ich štýlová zdržanlivosť svoje zdôvodnenie. Dovolila uchovať východiskový „osobný", existenciálne podmienený zástoj, ktorý sa viac presadzoval emotívnym nadsadzovaním kolorizmu, neopakovateľnosťou expresívneho štetcového rukopisu, než nadosobnou čistotou konštruktívnej formy.

Aj druhá, časovo nadväzujúca tendencia prvých maliarskych prejavov generácie, bola podmienená v prvom pláne duchovným hľadaním a až potom štýlovým experimentovaním. Navonok sa prejavila okolo r. 1935 postupným obohacovaním (a tým aj slohovým znejasnením) ledva dosiahnutých výdobytkov konštruktívnej – cézanovskej, kubistickej dikcie metafyzickou, nadreálnou významovou skladbou. Príklon k surrealizmu mal spočiatku pražské, české filiácie. Z toho vyplývala jeho zvláštnosť a neortodoxnosť. Dosah názorovej koncepcie českých vrstovníkov generácie, ich iracionálnej senzibility civilizačného, bol však širší. Nezostal len na úrovni istej tematickej aktualizácie nadrealizmu, metafyzickej maľby v prípade J. Bauernfreunda a A. Nemeša, či v neskoršom kompromisnom príklone k sujetom vojnovej poézie bratislavských nadrealistov, najmä k mágii všedného v obrazoch J. Mudrocha a ranom diele P. Matejku. Najmä maliarstvo C. Majerníka zúročilo celostnejšie pochopenie príkladu jeho pražských súbežcov: vo zvláštnom protipostavení civilizačného a existenciálneho i vo vyhrotenom, vnútorne angažovanom zdôraznení individualistických aspektov tohto vzťahu. Tým sa však stalo i dosť výlučnou a jednostrannou – a skôr etickou ako umeleckou – predpoveďou jednej tendencie vývinu výtvarnej filozofie generácie. Preto sa pre jej celkový profil zdajú príznačnejšie umiernenejšie varianty tohto istého myšlienkového základu v metafyzickom civilizme zrelého maliarstva B. Hoffstädtera a J. Želibského.[5]

Rovnako dôležité sa však pre ďalšie smerovanie umenia generácie ukazujú aj iné, protikladné duchovné vplyvy – najmä príklad autentického parížskeho konštruktivizmu i jeho neskoršie surreálne obohatenie v predvojnovej tvorbe E. Šimerovej-Martinčekovej. Všeobecný príklon neskoršieho maliarstva tejto generácie k jasne artikulovanej moderne, k dôrazu na akríbiu perfektne zvládnutej modernistickej formy, potom už len potvrdila iniciatíva takpovediac z vlastných radov – vojnové maliarstvo najmladších príslušníkov Generácie 1909, P. Matejku a E. Nevana. A napokon všetko dovŕšilo znovoobjavenie neskorého Picassa a španielskych maliarov z jeho okruhu v maliarstve najmladších – V. Hložníka, L. Gudernu, V. Chmela a v inom zmysle i J. Šturdíka a E. Semiana. Práve oni okolo r. 1946 vyslali impulz k definitívnemu obsadeniu štatutárneho územia autentickej moderny, jednoznačnému príklonu k artistnej svojprávnosti maliarskeho diela.

Resumé recepcie súdobých sochárskych názorových prúdení, približovania sa slovenského sochárstva k moderne nám odhaľuje zvláštnu skutočnosť. Slovenské sochárstvo sa dvakrát – prvýkrát dvadsiatych a tridsiatych rokoch (v dielach J. Koniarka a J. A. Murmanna), druhýkrát v štyridsiatych rokoch (v dielach J. Kostku a R. Uhra) pokúsilo prejsť bránou moderného sochárstva. Dvakrát ostalo „ante portas". Tvar reagujúci na „revolučné" aspekty moderny v slovenskom sochárstve však ešte čakal na svoje vytvorenie. Táto nedopovedanosť moderny mala mať svoje dôsledky v budúcnosti v pretrvávajúcom a konfliktnom zápase o moderný tvar. Pritom prvky a problémy, ktoré slovenské sochárstvo akceptovalo vo chvíľach svojho zrodenia, boli v európskom kontexte väčšmi zavŕšením ako začiatkom. Pre slovenské sochárstvo bolo však práve toto zavŕšenie začiatkom.

Desaťročie po r. 1928 teda možno právom považovať za obdobie vyvrcholenia výtvarnej moderny Slovenska. Až teraz ju možno podrobiť konfrontácii so západoeurópskym modernistickým dianím. Ale ani toto porovnanie nie je bez problémov. Štýlový synkretizmus, ktorý bol dovtedy výrazom prostého nepochopenia či izolovanosti tvorcov v anachronickej duchovnej problematike, naďalej svojím spôsobom pretrváva. Len už má iné motivácie.

AKADÉMIA UMENÍ
KNIŽNICA
Rudlovská cesta 8
974 01 BANSKÁ BYSTRICA
FVu 1338

ŠUR a moderna

Iva Mojžišová

Bratislavská Škola umeleckých remesiel (ŠUR) je jednou z najzaujímavejších kapitol v dejinách modernej výtvarnej kultúry Slovenska. Bol to ojedinelý čin, v ktorom sa životaschopné impulzy domácej tradície spojili s pevným odhodlaním vymaniť sa z izolácie a priblížiť sa k medzinárodnej úrovni doby. Svojou aktivitou prekročila hranice výchovnej inštitúcie a podnietila vlnu modernizačných snáh v rôznych sférach výtvarnej kultúry. Nazývali ju bratislavským Bauhausom,[1] ale ona ním v skutočnosti nebola, patrila do odlišných podmienok a do iného kontextu.

Genéza

V lete r. 1912 prišiel Josef Vydra, budúci zakladateľ a riaditeľ ŠUR na IV. medzinárodný kongres kreslenia, výtvarnej výchovy a úžitkového umenia do Drážďan. Tam ho zvolili za generálneho sekretára novovzniknutého Slovanského zväzu učiteľov kreslenia. Dvadsaťosemročný Vydra tak vstúpil na medzinárodnú scénu diskusie o modernizácii výtvarnej pedagogiky. Patril k najenergickejším priekopníkom nových ciest vo výtvarnej výchove v Čechách a po vzniku Československej republiky aj na Slovensku.

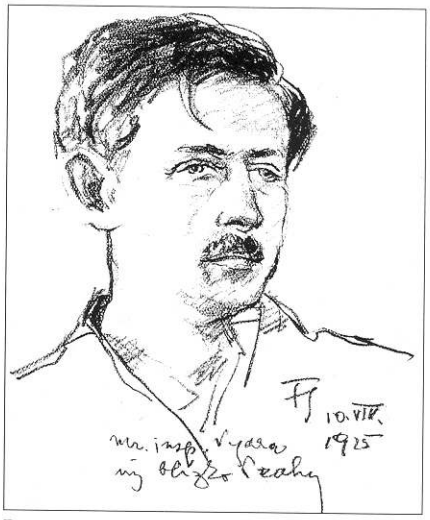
Otázky o zmysle a cieľoch výtvarnej výučby sa však kládli už dávno predtým. Slávny švajčiarsky osvietenec Johann Heinrich Pestalozzi považoval nárok na kresliarske vzdelanie za „jedno zo všeobecných ľudských práv, ktoré sa po stáročia neuplatňovalo len preto, lebo chýbala správna metóda".[2] Nemohol tušiť, že pátranie po takej metóde, ktorá by viedla k voľnému a prirodzenému rozvíjaniu osobnosti, bude v nedohľadne ešte viac ako sto rokov. A keď sa r. 1869 v Rakúsku, a vzápätí aj v iných európskych krajinách, zaviedlo na všeobecnovzdelávacích školách povinné vyučovanie kreslenia, spočinula na ňom tá istá kliatba, aká už dlhší čas ochromovala aj akadémie krásnych umení. Učiť sa kresliť, to znamenalo kopírovať. Mechanicky odkresľovať staré predlohy a sadrové odliatky. Počnúc Baudelairom a Whistlerom až po Cézanna a Le Corbusiera označovali umelci akadémie za „smiešne", „škodlivé" a „mŕtve".[3] Bol by to možno ich zánik, nebyť podnetu z výtvarnej výchovy celkom odlišného typu. Splodil ho svet práce a technického pokroku.

Úloha priameho impulzu sa zvykne pripisovať prvej svetovej výstave v Londýne r. 1851, ktorá postavila divákov zoči-voči ohromujúcim vymoženostiam priemyselnej civilizácie, ale zároveň sa stala výstrahou pred nevídaným úpadkom vkusu. Ukázalo sa, že továrenské výrobky napodobujú ručne zhotovené remeselné predlohy, imitujú „rukodielne" formy, techniky i materiály. Lisovanie a liatie predstieralo, že je kovaním či tepaním, guma, gutaperča a liatina sa tvárili ako kameň, drevo alebo kov. Schopnosť stroja vyrábať rýchlo, za nízke ceny a vo veľkom množstve sa obrátila proti morálke výrobkov. Ich imitovaný luxus si vyslúžil označenie „lacné a zlé".

Nemecký architekt Gotfried Semper, zúčastnený na príprave londýnskej výstavy, videl cestu k náprave v zjednotení umenia s vedou a priemyslom, zatiaľ čo anglický historik umenia a filozof John Ruskin a výtvarník Wiliam Morris hľadali východisko v obnove remesla a jeho spojitosti s umením, aj oni a ich nasledovníci z hnutia Arts and Crafts, podobne ako Semper, verili v účinnosť výchovy. Tak sa začala vo viktoriánskom Anglicku a čoskoro i na kontinente éra zakladania umeleckopriemyselných múzeí a škôl.

Priekopníci nových myšlienok vedeli, že treba začať „s pôvodným a presným návrhom umelca",[4] a že „kresba je len prostriedkom k cieľu", a tým cieľom je „podpora dielenského vyučovania".[5] Nestačí predmet nakresliť, treba ho aj vyrobiť. Jeden krok sa vykonal: pri školách začali zriaďovať remeselné dielne. Medzi dizajnom a dielenskou prácou však nevznikal nijaký

1. Bauhaus, charizmatická škola, ktorá vznikla spojením Umeleckopriemyselnej školy a Vysokej školy výtvarného umenia vo Weimare. Od r. 1925 sídlil v Dessau a krátko v Berlíne, kde ho r. 1933 zlikvidovali nacisti. Jeho zakladateľ Walter Gropius si zvolil pedagógov spomedzi vynikajúcich súdobých umelcov, J. Ittena, P. Kleea, V. Kandinského, L. Feinigera, O. Schlemmera, L. Moholyho-Nagya. K najväčším prínosom Bauhausu patrí prípravný kurz, zameraný na uvoľnenie tvorivosti v narábaní s materiálom a tvarom v priestore, súbežná výchova formová a dielenská a zrovnoprávnenie všetkých druhov výtvarného umenia a remesla pod záštitou architektúry. Z rozsiahlej literatúry pozri napr. Wingler, H. M.: Das Bauhaus. Bramsche 1975; Wick, R. K.: Bauhaus Pädagogik. Köln 1994.



Portrét J. Vydru od profesora kreslenia Fučíka z r. 1925

2. Cit. podľa Kemp, W.: „... einen wahrhaft bildeden Zeichenunterricht überall einzufuhren". Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Frankfurt a/M. 1974, s. 154.

3. Bližšie o tom Pevsner, N.: Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986, s. 231–233.

4. Jones, O.: The True and the False in the Decorative Arts. London 1863, s. 33. Cit. podľa Pevsner, N.: c. d., s. 248.

5. Semper, G.: Wissenschaft, Industrie und Kunst. Mainz 1966, s. 67. (Prvé vydanie: Braunschweig 1852).

didaktický vzťah. Vynoril sa rozpor medzi anticipujúcou teóriou a vzpierajúcou sa praxou. Nikto nevedel, ako navrhovanie učiť.

Reformný pohyb nadobudol prudký spád po r. 1900, najmä v Nemecku, ktoré sa v snahe „zušľachtiť výrobu" a vydobyť jej priestor na zahraničnom trhu opieralo o anglickú skúsenosť. V novom type umeleckopriemyselných škôl, vybavených dielňami, ktoré viedli poprední architekti a návrhári – Peter Behrens v Düsseldorfe, Henry van de Velde vo Weimare, Hans Poelzig v Breslau (Vroclave), Herrmann Obrist a Wilhelm von Doebschitz v Mníchove atď.,[6] si výtvarné umenie hľadalo miesto medzi remeslom, architektúrou a inžinierstvom.

Tieto snahy zavŕšil po prvej svetovej vojne nemecký Bauhaus. Jeho zakladateľ, architekt Walter Gropius, spolu s mozgovým trustom svojich pedagógov hľadali také didaktické postupy, ktoré by viedli k zmieru medzi umením a industriálnou spoločnosťou.[7] Z prepojenia duchovnej práce s manuálnou vzišli v Bauhause metódy, ktoré umožňovali navrhovať a tvarovať prototypy sériovo rozmnožiteľných predmetov, postupovať racionálne a nevzdávať sa pritom umeleckej intuície a invencie. Konečne sa našiel spôsob, ako učiť navrhovanie. Bauhaus sa stal prvou avantgardnou školou dizajnu, otvoril cestu výchove k azda najpríznačnejšej výtvarnej disciplíne 20. storočia.

Popri Bauhause pôsobili v dvadsiatych a začiatkom tridsiatych rokov aj iné umeleckopriemyselné školy dielenského typu (nie vysoké), ktoré mali v menšej či väčšej miere experimentálny charakter. Patrili k nim i zabudnuté „malé Bauhausy" – Bortnyikov v Budapešti, Strzeminského v Koliuszkach a Vydrova ŠUR v Bratislave. Bratislavská škola, ktorú viedol človek s najväčšou pedagogickou a organizátorskou praxou, bola najprepracovanejšia a existovala najdlhšie. Možno ju považovať za moderné vyústenie reformnej vôle z obdobia pred a po r. 1900 a priznať jej legitímne, a časovo neoneskorené, miesto v tomto európskom dejinnom kontexte.

Príbeh ŠUR

Dlho bola ŠUR „schola non grata", nevyhovovala ideologickým nárokom režimov, ktoré prišli po nej, a dôsledky toho sú trpké. Postupne mizli diela a strácali sa dokumenty, boli zničené alebo rozptýlené na neznáme miesta. Galérie ich nezbierali, nemali o ne záujem. Pátrať po dejinách ŠUR a rozpoznávať dosah jej výtvarných aktivít je preto úloha dosť náročná.

Usmernenie a štruktúra Školy umeleckých remesiel pochádzali z troch hlavných genetických zdrojov: z tradície domáckej „rukodielnej" práce, viazanej na miestne zdroje surovín,[8] z dedičstva reformných umeleckopriemyselných škôl a z poučenia o pedagogických konceptoch avantgárd.

Pred ňou nahrádzali chýbajúcu akadémiu súkromné školy Gustáva Mallého v Bratislave (1911–1932), Karola Harmosa v Komárne (1918–1927) a Eugena Króna v Košiciach (1921–1927), ktoré poskytovali základy kresliarskeho a maliarskeho vzdelania. K založeniu ŠUR však viedli iné dôvody. Bol to predovšetkým záujem slovenského drobného priemyslu a obchodu čeliť konkurencii veľkých podnikov z Čiech a zo zahraničia výchovou „vkusu a oka", pestovaním všímavosti voči všetkému „čo si nová doba žiada".[9] Malo ísť „o školu pre remeslá a priemysel, ktorá by vychovávala k chápaniu súčasných potrieb, nie k umeniu."[10] Len názov Škola umeleckých remesiel zostal anachronický, nezodpovedal jej zámerom, ani ambíciám. Pôvodne mal znieť primeranejšie: Umelecká škola pre remeslá, obchod a priemysel. Staré, v strednej Európe zaužívané pomenovanie, bolo pravdepodobne strategickým krokom v ústrety konzervatívnym a neprajným silám.

ŠUR teda nevznikla ani tak z pohnútok umeleckých, ako skôr národohospodárskych.[11] Dejiny však ukázali, že kto napokon z jej existencie najviac ťažil, to bola práve moderná slovenská výtvarná kultúra.

Odpočiatku si ŠUR stanovuje za cieľ vychovávať remeselne pripravenú

6. Bližšie pozri Wingler, H. M.: Kunstschulreform 1900–1933. Berlín 1977.

7. Podobné ciele si kládol i VCHUTEMAS (Vyssije chudožestvenno-techničeskije masterskije), škola vychovávajúca vysokokvalifikovaných architektov a umelcov-praktikov pre potreby výroby, založená r. 1920 v Moskve. Rovnako ako Bauhaus mala prípravné kurzy a dielne, ale aj mnohonásobne väčší počet študentov a učiteľov s rôznymi názormi, medzi nimi A. Rodčenka, L. Popovú, A. Vesnina, A. Exterovú, N. Udaľcovu. R. 1928 ho premenovali na VCHUTEIN so zameraním prevažne scientisticko-technologickým. Bližšie Khan-Magomedov, S.: VHUTEMAS. Moscow 1920–1930. Paris 1990.

8. Bližšie Zaťko, P.: Domácka výroba najmä na Slovensku a na Podkarpatskej Rusi. Bratislava 1931; Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Umění a řemesla, 1978, č. 3, s. 10–19.

9. Z prejavu Jozefa Orságha, slovenského zemského prezidenta, pri slávnostnom otváraní novej budovy Učňovských škôl a Školy umeleckých remesiel 26. 10. 1930. Výročná zpráva Učňovských škôl a večernej školy umeleckých remesiel a reklamného umenia 1930–1931. Bratislava 1931, nepag.

10. Zápis z II. schôdze kuratória ŠUR 25. 9. 1930. Archív mesta Bratislavy (AMB).

11. Sami umelci sa dožadovali školy, ktorá by vychovávala „mistrov" a „kresličov a navrhovateľov" pre obchod a priemysel, ktorí budú po celom Slovensku šíriť dobrý vkus. Pozri list Spolku slovenských umelcov ministerstvu školstva a národnej osvety zo dňa 10. 3. 1928. AMB.

mládež k umeleckej a technickej dokonalosti a tvorivosti, alebo talenty zo všeobecnovzdelávacích škôl, ktoré si znalosť remesla majú doplniť.

V ranom prieskumnom období, medzi jeseňou 1928 a koncom jari 1931, otvára Obchodná a priemyselná komora najprv Večerné kurzy kreslenia a reklamy s trojicou vyučujúcich: Josefom Vydrom, Ľudovítom Fullom a Gustávom Mallým. Z kurzov vzniká r. 1930 ŠUR a dostáva provizórne priestory a dielne v nedokončenej novostavbe Učňovských škôl. Pribúdajú ďalšie kresliarske oddelenia a noví učitelia. Zároveň sa však ukazuje, že niektorí z nich si „neosvojili moderný názor na výrobu", že ešte vždy je nedostatok takých dielní, ktoré by umožnili „vytvoriť školu nového typu a takzvané experimentovanie, prácu s materiálmi a skúšanie rôznych techník,"[12] a že i naďalej prevažuje papierová výchova. Istú pomoc prinášajú krátkodobé kurzy, najmä prednáškový cyklus L. Moholyho-Nagya.[13] J. Vydra, menovaný za ústredného riaditeľa Učňovských škôl a ŠUR, sa rozhodne riešiť situáciu radikálne a vzdáva sa pedagógov, ktorým program školy nie je blízky. Janko Alexy, Karel Štika, František Motoška a Adolf Petříček odchádzajú. Zostávajú traja absolventi pražskej UMPRUM: Ľudovít Fulla, František Malý a Ferdinand Hrozinka a pridáva sa Mikuláš Galanda. Dôležitú úlohu v prvom polčase ŠUR zohráva Antonín Hořejš, muzikológ, historik umenia, publicista a organizátor, tajomník Obchodnej a priemyselnej komory, človek mnohých kontaktov a nevyčerpateľnej energie. Prednáša o súčasnom vkuse a je Vydrovou pravou rukou v uskutočňovaní a udržiavaní smerovania školy.

Nasledujúce roky, od jesene 1931 do zimy 1934/35, patria avantgarde a jej aktérom. Dovtedajší tím pedagógov sa rozrastie o pozoruhodné osobnosti. Josef Vydra so skvelým odhadom vyberá Zdenka Rossmanna, Jaromíra Funkeho a Júliu Horovú, neskôr Františka Reichentála a Františka Tröstera. Na ŠUR sa udomácnia zásady funkcionalistického dizajnu. Namiesto pôvodnej, trochu hmlistej predstavy o novom vkuse vo výrobe nastupujú jasné požiadavky: účelnosť, konštrukčná a tvarová jednoduchosť, dôverné poznanie materiálu, normalizácia a typizácia. Odzrkadľuje sa to aj v organizačnej štruktúre školy. Má osem oddelení, členených sčasti podľa funkcií a sčasti podľa materiálov. Oddelenie dekoratívneho maliarstva, ktoré vedie Fulla, módy a textilu na čele s Malým a keramické, vedené Horovou, tvoria oblasť bytovej kultúry. Funkeho fotografické, Reichentálovo aranžérske a Rossmannovo oddelenie typografie a úžitkovej grafiky spadajú do oblasti propagácie a reklamy, Hrozinkovo drevorobné a Trösterovo kovorobné oddelenie spolupracujú so všetkými ostatnými. V dielňach už vyučujú aj „mladí majstri", absolventi ŠUR, Jozef Kinkor, Karol Rompf a Viktor Blaschke.

Medzi jednotlivými oddeleniami vládne úzka spolupráca, taká úzka, že neraz sa ich práca navzájom prelína. To už nie je len otázka školy, ani snahy usmerňovať výchovu na základe myšlienky principiálnej jednoty všetkej výtvarnej práce, teda idey, ktorá viedla Waltera Gropia pri založení Bauhausu.[14] Smerovanie k tímovej práci, celku, jednote sa z pôvodného postulátu avantgárd mení na kultúrnu a civilizačnú potrebu, ba priam na imperatív doby.

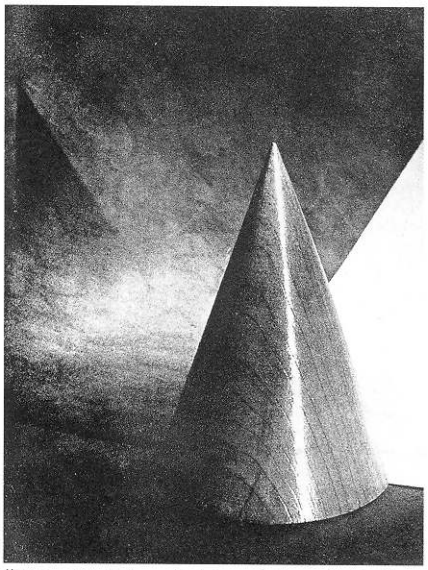
Aj detské kurzy, pôvodne zamerané na kreslenie a maľovanie, v tomto období nadobúdajú charakter dielní, rozšírených o keramiku a tkanie. Podobne, ako v slávnej viedenskej škole Franza Cizka (Františka Čižka), ktorý bol v tomto smere Vydrovým vzorom,[15] ani v ŠUR sa deťom nenecháva voľnosť k pôvodne proklamovanému čistému výtrysku tvorivosti, sú odpočiatku vedené, učia sa komponovať a ovládať rôzne technické postupy.[16]

Školská knižnica odoberá celý rad zahraničných časopisov, vo veľkej sále školy sa objaví Tschicholdova zbierka medzinárodného avantgardného plagátu, výstavy fotografií Josefa Sudka, knižných obálok a plagátov Ladislava Sutnara, poľskej grafiky, medzinárodný fotografický salón.[17] ŠUR prežíva svoje vitálne a najšťastnejšie roky.

Od r. 1935 do r. 1937 sa dá hovoriť o čase ustaľovania. Škola stráca Fun-

12. Zápis z III. schôdze kuratória ŠUR 11. 6. 1931. AMB.

13. Mojžišová, I.: Škola umeleckých remesiel a Bauhaus. Ars, 1990, s. 45–47.



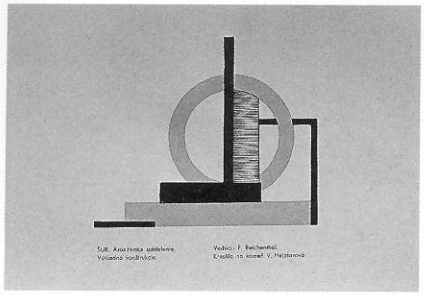
ŠUR, odd. fotografické, ved. Jaromír Funke: Fotografická štúdia osvetlenia, reprodukcia nezachovanej fotografie M. Oravca. 1931–1932

14. Foltyn, L.: Slovenská architektúra a česká avantgarda. 1918–1939. Bratislava 1994. Pozri kap. Umenie a priemysel – Škola umeleckých remesiel (ŠUR), s. 89–92.

15. Užší kontakt medzi Vydrom a Čižkom dokladajú Čižkove listy Vydrovi z r. 1913 a 1914. Pozri pozostalosť F. V. Mokrého, Literární archív Památníku národního písemnictví, Praha.

16. Záujem pedagógov o detský výtvarný prejav v ŠUR a Bauhause si všimol Wick, R. K.: Prüfstand Bauhaus-Pädagogik. Die Kunstgewerbeschule in Bratislava. In: Susanne Anna: Das Bauhaus im Osten. Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928–1939. Ostfildern-Ruit 1997, s. 30.

17. Okrem pravidelných výročných prehliadok prác žiakov ŠUR alebo ŠUR a Učňovských škôl boli výstavy, inštalované v budove školy, zväčša prevzaté z iných inštitúcií.



ŠUR, odd. aranžérske, ved. František Reichentál: Návrh výkladnej konštrukcie, reprodukcia nezachovanej práce V. Hejzlarovej. Výtvarná výchova I, 1935, zv. 3, s. 38



ŠUR, Detský maliarsky kurz, ved. Ľudovít Fulla. Nalepovanie z farebných papierov, koláž C. Nováka, reprodukcia nezachovanej práce

keho, ktorého vystrieda František Kožehuba, a získava Josefa Vineckého, odchovanca Van de Veldeho vo Weimare, ktorý viedol keramickú dielňu v tamojšej umeleckopriemyselnej škole a neskôr na akadémii v Breslau, a berlínskeho architekta, bývalého člena darmstadtskej kolónie, Emanuela Margolda. Pribúdajú študenti z Čiech, Juhoslávie, Poľska. Po viacročnom úsilí sa Vydrovi konečne darí pripraviť filmovú školu, prvú v Československu, pre ktorú si už dávno vyhliadol Karla Plicku.

Didaktické skúsenosti pedagógov sa využívajú aj mimo múrov ŠUR. Osnovy vyučovania fotografie, ktoré vypracoval Funke v lete 1933, sa okamžite uvádzajú do života v Bratislave i v Štátnej grafickej škole v Prahe. Reichentál na základe svojho vyučovacieho programu publikuje (1937) brožúru *Aranžování výkladních skříní* a Rossmann pripravuje na vydanie knihu *Písmo a fotografie v reklamě* (1938). Rozvíjaniu medzinárodných stykov situácia veľmi nežičí, no napriek tomu neustávajú. Z Paríža prichádza s prednáškou René Chavance, z Londýna Morton Shand a z Berlína Ernst Kállai, ktorý bol redaktorom časopisu *Bauhaus*. Počas svojho turné po Československu sa zastaví v Bratislave Hannes Meyer, bývalý riaditeľ Bauhausu, Zdeněk Pešánek hovorí o svetelnej plastike, Karel Teige o modernej typografii. Vo veľkej sále školy možno vidieť výstavy Moholyho-Nagya a parížskej skupiny Les artistes musicalistes. Nečakaný úspech a potvrdenie správnosti Vydrovej voľby prináša Medzinárodná výstava umenia a techniky v Paríži r. 1937. Medzi tými, ktorých dielo tam ocenili medailami, je päť profesorov ŠUR (Fulla, Tröster, Rossmann, Galanda, Horová). Pod Eiffelovou vežou vtedy vyzývavo stáli oproti sebe dva spupné pavilóny: jeden zo svetlého kameňa s pruskou orlicou reprezentoval Nemecko a druhý z pestrofarebných mramorov, s rozkročenou dvojicou nových ľudí, dobývajúcich svet, patril Sovietskemu zväzu. V španielskom pavilóne viseli fotografie zabitých detí a zrúcaných katedrál. A na hladine Seiny sa pokojne zrkadlil Krejcarov československý pavilón zo skla a ocele, vidina ušľachtilej architektúry budúcnosti.

Posledné obdobie ŠUR, od zimy 1938 do jesene 1939, je etapou ohrozenia a boja o záchranu. V januári Rossmann s pomocou ostatných profesorov vypracuje nový štatút školy, podľa ktorého sa majú zaviesť prijímacie skúšky a konečne aj „prípravka", vzdialene príbuzná s bauhausovským „Vorkursom", ktorá má slúžiť rozvíjaniu individuality a schopnosti tvoriť pôvodné, neprevzaté návrhy.[18] Teda „nekopírovať!" ako úloha. Či vzniklo aj plánované memorandum, nevieme. Úspešne sa rozvíja denná výučba aranžovania výkladných skríň i módy a textilu, ako aj kurz filmu. Napriek vzrastajúcemu záujmu zo zahraničia, dostavuje sa i v Bratislave dezilúzia a vytriezvenie z pôvodných ideálov. Začiatkom leta zomiera M. Galanda. Škola dostáva pokyn vybaviť sa plynovými maskami.[19] A na jeseň sú českí profesori daní k dispozícii.[20] Vydra ešte presadí, aby sa jeho nástupcom na poste riaditeľa školy stal Fulla, ktorý chce udržať kontinuitu neúspešným pokusom o prijatie slovenských absolventov pražskej UMPRUM. Napokon zverí niektoré hodiny Jánovi Mudrochovi, angažuje Jozefa Chovana a Rudolfa Hornáka. Učňovské školy sa osamostatnia a majú nového riaditeľa. Usilovné ministerstvo školstva a národnej osvety zavádza cenzúrne porady a v apríli upozorňuje na nadchádzajúce oslavy päťdesiatych narodenín Adolfa Hitlera.[21] Prvého októbra 1939 je Škola umeleckých remesiel v Bratislave zrušená.

Modernizácia a modernosť

Na Rossmannovom plagáte k výstave Civilizovaná žena z r. 1929 vidíme temeno ženskej hlavy s vrkočom a ruku s nožnicami v okamihu, keď sa ho chystá nemilosrdne odstrihnúť. Je to názorný a stručný obraz radikálneho kroku k zmene. Zápas o modernizáciu životného štýlu a zápas o modernosť umenia sa u nás navzájom prelínali. Patrila k nemu vôľa zriek-

18. Zápis z konferencie ŠUR 10. 1. 1938. AMB.

19. Korešpondenčný protokol ŠUR 16. 7. 1938. AMB.

20. V decembri 1938 museli odísť do Čiech Hrozinka, Malý, Rossmann, Tröster, Vinecký, Vydra a neskôr aj Margold a Plicka.

21. Korešpondenčný protokol ŠUR 15. 4. 1939. AMB.

nuť sa tradičnej hierarchizácie „voľného" a „úžitkového" umenia.[22] Tento pohyb mal v rôznych disciplínach rôznu intenzitu. Na ŠUR sa prejavil tak výrazne, ako nikde inde.[23]

V prednáškach o súčasnom vkuse sa Hořejš obracal k žiakom s výzvou, aby si uvedomili svoju zodpovednosť za budúcnosť a praktickú cestu k nej hľadali v základných pravidlách funkcionálnej práce.[24] Malý a Horová dosiahli na tejto ceste zvláštne, celkom organické spojenie moderného racionalizmu s tradičnými postupmi ľudovej hmotnej kultúry: účelnosť, jednoduchosť, pravdivosť materiálu. Jednoduché, funkčné a stabilné keramické nádoby z glazovanej a pálenej hliny, jednoduché a hygienické tkané závesy, koberce a obrusy, praktické a ľahké kusy dreveného a kovového nábytku v návrhoch a modelových stvárneniach žiakov školy ponúkali príklady, ako si očistiť a zlepšiť životný priestor[25] a urobiť si „poriadok vo vlastnom vnútri".[26]

Keď Vydra tvrdil, že ŠUR je životnejšia a tesnejšie spojená s výrobou ako Bauhaus,[27] nemal celkom pravdu. Návrhári pripravení boli, ale na rozdiel od Nemecka, nebol na Slovensku pripravený priemysel.[28]

Jedným zo základným postulátov funkcionalizmu bol rešpekt k materiálu. Šlo o polaritu starých, tradičných a večných hmôt, ako je drevo, keramická hlina, vlna, ľan a nových, ako celuloid, plasty, alpaka. Moholy-Nagy na obrazoch, ktoré vystavoval v Bratislave, použil trolit a silberit. Vo Funkeho fotografickej škole, ako vo fotografii novej vecnosti vôbec, patrili štúdie materiálov k najčastejším cvičeniam a neraz sa stávali aj konečnou fotografickou témou. Horová nachádzala inšpiračné zdroje na výchovu k modernej keramickej tvorbe v bohatej škále typov ľudovej hrnčiny. Malý, bytostný „textilák" a zároveň surrealistický maliar, nechával žiakov voľne improvizovať na tkáčskom stave s rôznorodými vláknami, hladkými i drsnými, lesklými i matnými, tenkými i hrubými. Tríbil sa tým zmysel pre narábanie s kontrastnými optickými i haptickými kvalitami a poznávanie sa prelínalo s hrou. Ako „zábavné tkanie" sa stal tento spôsob jednou z atrakcií detských kurzov.

Nové narábanie s kovom i nové kovy sa objavili v Trösterovom kovorobnom oddelení. V priestorových cvičeniach jeho žiakov zo špagátov, natiahnutých na pevných rámoch, cítiť spriaznenosť s Naumom Gabom, ktorý práve uprostred tridsiatych rokov tvoril prvé konštrukcie zo zakrivených plôch vyplnených plastikovými vláknami. V jeho náuke o priestore i v aranžérskom oddelení, podobne ako predtým u Funkeho, bolo aj svetlo materiálom: zrkadlenie, svetelné reflexy, bodové osvetlenie zvyšovali plastickosť, prehlbovali priestor, menili proporcie.

Výchova k „mysleniu v materiáli" dostala nové podnety, keď ŠUR prevzala od Učňovských škôl metódu „mechanizovaného kreslenia", pôvodne pasívnu didaktickú pomôcku, ktorá prostredníctvom šablón, podložiek či štvorčekovaného papiera slúžila ako náhrada za nedostatočnú kresliarsku prípravu na základných školách. V ŠUR ju pretvorili na aktívny spôsob cvičenia pravidiel kompozície, harmónie farieb, rytmu a kontrastu. Používanie rôznych druhov rastrov, razidiel, valčekov, chemického leptania papiera, reliéfnych nánosov farby, zväčšovania pomocou pantografu alebo techniky montáže z vystrihovaných papierov, tlačí, fotografií, kúskov textilu, nití, drievok, skla a plechu, to všetko malo prehĺbiť poznanie plošnej i priestorovej skladby tvarov a materiálov. Okrem vzoru viedenskej školy Františka Čižka a Albersových prípravných kurzov z dessauského Bauhausu v tomto smere inšpiratívne zapôsobila aj osobná prítomnosť Moholyho-Nagya v Bratislave.[29]

Zdá sa, že v ŠUR prerástla „mechanická" metóda z pomocnej na kreatívnu. Tu vznikali pravdepodobne prvé koláže, montáže i asambláže u nás. No tie si ešte nekládli za cieľ byť svojbytnými výtvarnými dielami. Nachádzali však funkčné uplatnenie pri praktickom navrhovaní a neraz aj v realizáciach.

Technika montáže alebo fotomontáže sa často objavovala v prácach Ross-

22. Aj na Slovensku, najmä prostredníctvom Prahy a Brna, pôsobili podnety tých, ktorí si po prvej svetovej vojne kládli otázky o úlohe umenia v spoločnosti a hľadali racionálne usporiadanie vecí a vzťahov. Spočiatku to boli najmä avantgardy, ruskí konštruktivisti, holandský De Stijl, Le Corbusier a Bauhaus a bližšie k praktickému všednému životu nemecký Werkbund či Svaz českého, neskôr československého Díla. V ich úvahách a skutkoch sa umenie sociologizovalo a preniklo na pomedzie duchovnej a materiálnej sféry života. Najväčší architekti a výtvarníci, ako Walter Gropius, Le Corbusier, Vladimír Tatlin, El Lissickij, László Moholy-Nagy sa venovali dizajnu, navrhovali zariadenia interiérov, kuchynský nábytok a riad, plagáty, layouty kníh.

23. Fulla, Galanda, Malý a Reichentál boli maliari, Horová a Vinecký sochári, Rossmann a Tröster architekti. Aj oni – u nás po prvý raz tak dôsledne – vydávali svoju energiu nie na jednom fronte, ale na viacerých, nie len obraz, socha či stavba, ale aj reklama, typografia, propagačná tlač, nádoby, bytové doplnky. Bližšie o maliarskom a sochárskom diele menovaných umelcov pozri Abelovský, J. – Bajcurová, K.: Výtvarná moderna Slovenska 1890–1949. Bratislava 1997.

24. Hořejš, A.: Súčasný vkus. Rukopis prednášok na ŠUR 1931–1934. Súkromný archív.

25. Pôdorys je „organizačný plán životných procesov, odohrávajúcich sa v byte" písal Bedrich Weinwurm. (Wohin führt der neue Weg? Nová Bratislava, 1931, č. 1, s. 9) Tento princíp sa má premietať aj do konštrukcie materiálov a foriem vnútorného zariadenia. Redakcia časopisu Stavba, na čele s Karlom Teigem, vytýčila heslá: maximálna hygiena, využitie nosnosti materiálov, nízka cena, účelnosť, ľahkosť. (Předpoklady a zásady vnitřního zařízení. Stavba, 1925–26, č. 4, s. 35–36. Za upozornenie na toto manifestačné prehlásenie ďakujem akad. arch. L. Foltynovi.) Teda: lacné a dobré. Vzdialenosť od slov k činom sa však na Slovensku neprekonávala ľahko.

26. Le Corbusier: Die Innenaustattung unserer Häuser auf den Weissenhof. In: Graf, W.: Innenraume. Stuttgart 1928, s. 123.

27. Škola uměleckých řemesel v Bratislavě. Výtvarná výchova I, 1935, zv. 3, s. 9.

28. O spoluprácu so ŠUR mali trvalý záujem spoločnosti Detva a Slovenská keramika v Modre, nábytkársky závod Tatra a firma Sandrik sporadicky, mnohé podniky si objednávali plagáty, reklamné tlače a pod.

29. Podľa Vydru sa vraj Moholy-Nagy vtedy priznal, že ako zbeh zo štúdia práv sa nenaučil kresliť, a to ho priviedlo k výtvarnému vyjadrovaniu svojich myšlienok „mechanickou" cestou. Vydra, J.: Mechanisovaný a manufakturní kreslířský projev. Výtvarná výchova I, 1935, zv. 3, s. 33.



M. Galanda a Ľ. Fulla v spoločnom ateliéri na Trnavskej ul. v Bratislave. 1929–1932

30. „Fulla sa odvážil ako prvý a jediný až za hranice predmetu", konštatoval R. Matuštík ako prvý a jediný. Matuštík, R.: Ľudovít Fulla. Bratislava 1966, s. 39.

31. Príznačný je spôsob, akým tieto diela zišli zo sveta. Autor ich zničil sám, aby predišiel hroziacim obvineniam ideológov dvoch nadchádzajúcich režimov z kozmopolitizmu alebo formalizmu.

32. Súkromné listy Fullu a Galandu zohrali v kontexte slovenského moderného umenia úlohu manifestu, i keď ním v skutočnosti neboli. Je však nepochybné, že tak smelo a otvorene hodiť rukavicu do tváre predpojatého publika, ako to urobili Fulla s Galandom vo svojich Súkromných listoch, to sa u nás stalo po prvý raz. Vyšli štyri čísla v r. 1930–1932.



Z. Rossmann: Obálka revue Nová Bratislava s fotografiou J. Funkeho

33. Cenné informácie o Funkeho pôsobení na ŠUR z jeho doposiaľ neznámej korešpondencie uverejnil A. Dufek v katalógu Jaromír Funke. Průkopník fotografické avantgardy (1896–1945). Brno 1996 s. 60–71.

34. Teige, K.: Úlohy moderní fotografie. In: Hofman, J.– Hořejš, A. (ed.): Moderní tvorba úžitková. Bratislava 1931.

35. Funke sa zúčastnil na Výstave sociálnej fotografie v Prahe a Brne r. 1933.

manna a jeho žiakov. Čisto výtvarnú, neasociatívnu úlohu mali koláže z papiera alebo textilu v detských kurzoch. Aj Galanda r. 1930 ozvláštňoval kresbu vlepovaním farebných papierov. Napokon, Fulla v tom čase (najmä r. 1932) zdôrazňoval neiluzívne narábanie s farbou pomocou „farboplôch", ktoré paradoxne pripomínali nalepené farebné papiere v maliarskom stvárnení. Objavila sa aj frotáž z textilných materiálov alebo prírodných prvkov v cvičeniach žiakov surrealistu Malého.

Priamym výrazom doby a jeho azda najexponovanejším a najviditeľnejším prostriedkom bola typografia. Galanda poznal tento trend pomerne zavčasu z Prahy i zo skúseností s DAV-om. Fullu na istý čas (najmä r. 1929) zaujala typografia natoľko, že pôvodne praktické úlohy preňho nadobudli hlbší zmysel. Popri konštruktivistickej obálke a prvom uplatnení malopisu u nás v Poničanovej *Demontáži* (1929) či úprave časopisov *Slovenská grafia* a *LUK,* vznikali neúžitkové typografické kompozície a obrazy, dnes len čiastočne známe z reprodukcií. Fulla dospel tam, kam slovenský maliar predtým nevkročil, k abstrakcii.[30] Obraz *Ruže a svah,* neskôr prekrytý iným obrazom, sám označil za abstraktný. A podobne aj nezachované kinetické leporelo, ktoré charakterizoval ako suprematistickú či typografickú báseň alebo ako abstraktný film. Stihol ho vystaviť na Podtatranskej výstave v Spišskej Novej Vsi (1929), ale nie, ako to mal v pláne, rozmnožiť ho tlačou.[31] Zakrátko sa k Fullovi pridal niekoľkými plachými experimentmi s nepredmetnou kresbou aj Galanda, ktorého prichýlil vo svojom ateliéri. Tu, pod jednou strechou, sa zrodili známe *Súkromné listy Ľudovíta Fullu a Mikuláša Galandu*[32] a vznikli aj prvé pokusy s abstrakciou, a to hneď v oboch jej základných dobových podobách, geometricko-konštruktívnej u Fullu a organickej u Galandu.

Slovenská grafia, časopis, ktorý začal vychádzať r. 1929 a kládol si za cieľ modernizovať polygrafiu a úžitkovú grafiku, bol prvým periodikom, ktoré prinášalo informácie o aktuálnom dianí v rôznych oblastiach modernej výtvarnej kultúry. Po Fullovi ho upravoval Rossmann, redigoval Hořejš a spolupracovali s ním Vydra, Malý i Galanda. R. 1931 vyšla ďalšia revue, ktorá by nevznikla bez ľudí zo ŠUR: *Nová Bratislava.* Vydával ju Hořejš a na jej redigovaní sa podieľal Rossmann, architekt Bedrich Weinwurm a publicista Daňo Okáli. Fotografoval Funke a členovia skupiny Sociofoto. Narábanie s fotografiou ako optickým oznamovacím prostriedkom, dôsledne funkcionálna úprava a sociálno-kritický obsah textov – to bol čistý prejav internacionálneho štýlu raných tridsiatych rokov.

Keď prišiel Rossmann (po kratšom štúdiu na Bauhause), na bratislavskú školu, mal už skúsenosti s grafickou úpravou známych časopisov *Pásmo* a *Index* i medzinárodného zborníka *Fronta* a v avantgardnom Brne patril k mužom s najlepšou povesťou. Funkcionalistické chápanie typografického dizajnu práve vtedy u neho nadobúdalo novú podobu. Hlavným nositeľom informácie sa stalo obrazové písmo: štvorec alebo obdĺžnik fotografickej informácie. Túžba po potlačení subjektivity vyústila do asketického štýlu, ale rozpoznateľnosť rossmannovského „rukopisu" sa nestratila. Čoskoro sa konštatovalo, že jeho vplyv sa rozšíril takmer do všetkých tlačiarní.

Funkeho príchod na ŠUR[33] spadal do čias, keď sa odklonil od tvorby abstrahovaných a abstraktných kompozícií a fotogramov, ktoré z neho spravili fotografa medzinárodného formátu, a vrátil sa k predmetu. Ak Plicka krátko predtým urobil z folklórneho dokumentu umeleckú fotografiu, Funkeho viacročná prítomnosť ukázala bratislavskej kultúrnej spoločnosti modernú fotografiu ako moderné umenie, rovnocenné s klasickými výtvarnými druhmi. Stalo sa tak, paradoxne, práve vo chvíli, keď sa na fotografiu kládla požiadavka, aby bola utilitárnou fotoslužbou, a teda viac než púhym umením.[34] Pre Funkeho to však neznamenalo protiklad. Jeho snímky zo súboru *Nová architektúra* a z cyklu *Zlé bývanie,* pochádzajúce sčasti z bratislavského pobytu, a nová fotografia z jeho oddelenia na ŠUR zjavne zapôsobili na fotografov zo Združenia YMCA a z ďalších amatérskych fotoklubov i na skupinu Sociofoto.[35]

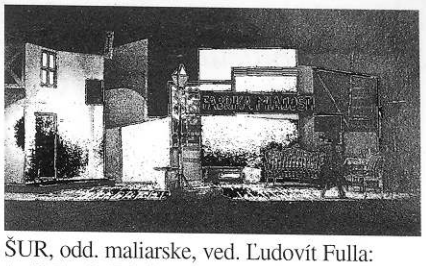
Oblasťou, ktorá vždy priťahovala záujem avantgárd, bola scénografia, ako spojenie výtvarného prejavu s dramatickým a možnosť architektonického či výtvarného experimentu v živom priestore javiska. Už r. 1930 navrhli traja žiaci, medzi nimi i budúci scénograf Martin Brezina, pod Fullovým vedením scénu k Tolstého *Fabrike mladosti* pre Slovenské národné divadlo. Fulla sa ocitol v čudnej situácii: jeho režisér, Ján Borodáč, nekládol na výtvarníka nijaké požiadavky. Preto mohol navrhovať scénu ako farebnú priestorovú kompozíciu z plošných plánov a „na minimum predestilovaných elementárnych foriem".[36] Návrhy pre Wildeov *Vejár lady Windermerovej* či Afinogenovov *Strach* pripomínajú zdivadelnené konštruktivistické obrazy. Fullov pozoruhodný antiiluzívny scénický experiment pripravil pôdu pre objavný scénografický čin Františka Tröstera, ktorý vyplynul práve z režisérsko-scénografickej symbiózy s Viktorom Šulcom v Bratislave a Jiřím Frejkom v Prahe. Jeho „dramatické priemetne" a „uhly nastavené dráme"[37] prostredníctvom podhľadov a nadhľadov a vyhmataním herca v priestore pomocou osvetlenia a vrhnutého tieňa, priniesli nový spôsob scénického uplatnenia architektúry (v SND najmä Beethovenov *Fidelio,* 1936), ktorým Tröster vstúpil do dejín modernej svetovej scénografie.

Nový druh architektonicko-aranžérskej tvorby sa vyvinul z inštalácií výstav. U nás boli jej priekopníkmi Fulla a Malý, ale stvárnenie výstav ako „predvádzacích priestorov" (El Lissickij) prišlo až s Rossmannom a Trösterom a stalo sa ich celoživotným záujmom.[38] Rossmann bol aj na tomto poli architektom-funkcionalistom, vecným a disciplinovaným, sústredeným na dôraznú viditeľnosť exponátov *(Bývanie v dreve,* Dunajský veľtrh 1932, *Baťov pamätník* v Zlíne, 1936). V Trösterovi sa presadzoval architekt-dramatik, ktorý umiestňoval predmety do dynamických priestorov, vymedzených zakrivenými plochami, sklom či vlnitým papierom *(Mladé Slovensko,* Praha 1937).

Na rozmedzí týchto dvoch koncepcií sa pohyboval Reichentál vo svojom oddelení pre aranžovanie výkladných skríň. Výročné klauzúrne práce jeho žiakov bývali umiestnené priamo vo výkladoch mestských obchodov. Ako naša jediná živá spojnica s ruskou porevolučnou avantgardou[39] sa opieral o konštruktivistické pravidlá rovnováhy, kontrastu, rytmu, symetrie a jej opaku.

Pri uvažovaní o ŠUR sa s odstupom času musia vynoriť otázky, či a ako naplnila ciele, ktoré si kládla. Povzniesla domácu výrobu na úroveň modernej priemyselnej výroby? Pokúšala sa o to a sčasti sa jej to aj darilo. Zaviedli sa v ŠUR metódy, ktoré pôsobili na žiakov novosťou a modernosťou? Rozhodne áno, aspoň v takej miere, ako to materiálne a technické podmienky dovoľovali. Vychovala umelecký tvorivý dorast pre remeslá, obchod a priemysel? Možnosť zodpovedať túto otázku nám vzali dejiny. Krátky čas jestvovania školy, a najmä vojna, ktorá pretrhla alebo znejasnila súvislosti. Odchod desiatok žiakov českého aj maďarského pôvodu a z „rasových" dôvodov, ktorých budúcnosť už nebolo možné sledovať. Vie sa o tých, z ktorých vyrástli umelecké individuality.[40]

O význame a poslaní umeleckých a umeleckoremeselných škôl nového typu, zmysle ich výchovy, a najmä o ich pôsobení v spoločnosti, svedčí i spôsob, akým skončili: násilie. Moskovský VCHUTEMAS zrušili r. 1930, Akadémiu umení a umeleckých remesiel v Breslau r. 1932, Bauhaus presťahovaný do Berlína a Frankfurtskú umeleckú školu zatvorili r. 1933, Ittenovu školu v Berlíne r. 1934. Ani v Československu, poslednom ostrove demokracie medzi krajinami, kde zavládla totalitná moc, Škola umeleckých remesiel neprežila. Mnohé nasvedčuje tomu, že jej zakladateľ mal v úmysle postupne z nej vybudovať rozsiahlejšie medzinárodné moderné učilište, a to sa celkom darilo. Vydrov plán bol teda reálny, on nezlyhal. Čo zlyhalo, to bola realita.



ŠUR, odd. maliarske, ved. Ľudovít Fulla:
A. Tolstoj: Fabrika mladosti. SND Bratislava 1931, návrh scény pre 4. dejstvo,
A. Dobrášová

36. Fulla, Ľ.: Okamihy a vyznania. Bratislava 1983, s. 166.

37. Ptáčková, V.: Tröstrova scénická architektura v Praze a Bratislavě. In: Kontexty českého a slovenského umenia. Bratislava 1990, s. 375.

38. Rossmann ako umelecký námestník generálneho komisára a Tröster ako tvorca expozície energetiky a poľnohospodárstva mali veľký podiel na prenikavom úspechu československého pavilónu na Expo '58 v Bruseli. Bližšie Adlerová, A.: My v Bruselu 1958. Umění a řemesla, 1987, 4, s. 37–42.

39. Reichentál študoval r. 1920–1921 v radikálnych Petrogradskich gosudarstvennych svobodnych chudožestvennych masterskich a nie na akadémii, ako sa bežne uvádza. Pozri kópiu archívnej správy z r. 1935. Archív SNG.

40. Na ŠUR študovali keramikárky Dagmar Kubíková-Rosůlková a Zuzana Zemanová, fotografi Tibor Honty, Miloš Dohnányi, Marie Rossmannová a Irena Blühová. Školu navštevovali aj filmoví režiséri Ján Kádár a Vladimír Bahna, kameraman Karol Krška, scénografi Martin Brezina a Ján Ladvenica, typograf Jozef Kinkor, maliari Ľudovít Kudlák, Martin Tvrdoň, Ladislav Guderna, Viliam Chmel, Ervin Semian a Ľudmila Čihánková.

Slovenská moderna pod tlakom dvoch totalít 1939–1960

Katarína Bajcurová – Aurel Hrabušický

Svojbytnosť v osamení

Zásadné historické zmeny, ku ktorým došlo v domácom vývoji na sklonku 30. rokov – zriadenie autonómie Slovenska v júni 1938, septembrové podpísanie mníchovskej dohody, vymenovanie krajinskej autonómnej vlády Jozefa Tisa v októbri toho istého roku, novembrová Viedenská arbitráž a v jej dôsledku pričlenenie časti južných území Slovenska a Podkarpatskej Rusi k Maďarsku – to všetko bolo predohrou k vyhláseniu samostatnej Slovenskej republiky 14. marca 1939, ktorá vzápätí uzavrela ochrannú zmluvu s Hitlerovou Nemeckou ríšou. Tieto osudové politické udalosti predurčili ďalšiu vývojovú situovanosť kultúry a umenia v nasledujúcich rokoch: predovšetkým obmedzili (a v istom zmysle aj ukončili) vývoj v diferencovanom multikultúrnom a multinacionálnom prostredí medzivojnovej republiky.

Toto obdobie akoby symbolicky uzavrela výstava, ktorá sa v lete 1938 konala vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach *Výtvarné umenie na Slovensku 1938.* V koncepcii J. Poláka tu vystavovali najvýznamnejší predstavitelia medzivojnovej moderny bez národnostných a regionálnych obmedzení. Iný, skôr oficiálny štátny výber, predstavovala v tom istom roku kolekcia pre USA, *Výstava slovenského umenia v New Yorku.* Krátko nato sa z organizmu moderného umenia Slovenska násilne vyčlenila jeho organická časť: spolu s územím odišla aj časť umelcov východného a južného Slovenska (J. Jakoby, A. Jasusch, K. Harmos, Š. Prohászka, K. Tichý a ďal.).[1] R. 1938 postihla slovenské umenie aj iná tragická strata: predčasná smrť M. Galandu,[2] viacerí protagonisti medzivojnovej moderny sa stiahli z výtvarnej scény.[3] Moderné umenie sa znovu dostalo akoby do nulového bodu – pre „formalistické" a „nenašské" úsilia umelcov – modernistov už nebolo v novom režime miesto. Jeho prvé kroky v kultúre boli v tomto zmysle príznačné: zrušenie európsky otvorenej ŠUR (odchod českých profesorov), slovenským štátom vnímanej ako „komunistickej bašty", zrušenie všetkých výtvarných spolkov, ktorých miesto zaujal jednotný *Spolok slovenských výtvarných umelcov* (1939).[4] Vzápätí sa prerušili medzinárodné kontakty a nastala izolácia slovenskej kultúry.[5]

Nový program budovania „národnosocialistickej" kultúry bol však značne nevyhranený: skôr išlo o presadenie jednoduchých a jednoznačných ideologických téz, ktoré proklamovali „zjednotenie roztrieštených síl slovenského umenia" na báze posilnenia jeho „národného" charakteru. Kultúrnopolitické postoje sa vyznačovali povrchnou a ozdobnou rétorikou, skrývajúcou sa pod obnovené heslá návratu k národným prameňom, k tzv. svojrázu. Pod ich záštitou sa začalo predovšetkým účelovo vyberať z tradície. Zredukovala sa polyfunkčnosť umenia a jeho pôsobenia, zdôraznil sa nábožensko-ideologický a politicko-didaktický rozmer diela. Vo výtvarnom umení to vo všeobecnosti znamenalo podporu tých prejavov, ktoré boli najzrozumiteľnejšie, ikonicky sa prikláňali ku skutočnosti, boli neproblematicky až osvetovo čitateľné.[6] Budovanie „národného" štátu sa cez kultúru pokúsilo inštitucionalizovať isté formy „národnej prevádzky" tak v každodennom živote, ako aj v oficiálno-reprezentatívnych prejavoch, ktorých úlohou bolo potvrdiť starobylosť národa zrodeného z „prastarého ducha ľudu". Pseudoromantický idealistický výklad národného mýtu viedol k idylickému návratu k predkom, k účelovo interpretovanému martýriu hrdinov minulosti (Pribina, Svätopluk, cyrilometodská tradícia), hľadaniu koreňov tzv. národnej mentality, ich sakralizácii, vyzdvihovaniu úlohy kresťanstva, naratívnemu folklorizmu založenému na nemennosti spôsobu života pretrvávajúceho stáročia.

Vo vizuálnej inštitucionalizácii týchto mýtov zohralo dôležitú úlohu výtvarné umenie, menovite maliarstvo. Priam modelovo prezentovalo tento ideový (a aj štylistický) obrat vtedajšie dielo klasika slovenskej maliarskej

1. A. Jasusch bol zaradený do maďarskej kolekcie na Bienále v Benátkach (1942).

2. V tom istom roku organizoval J. Mudroch posmrtnú výstavu M. Galandu v UBS, ktorá narazila na oficiálny odpor zdôvodňovaný tým, že Galandovo dielo „je neaktuálne, lebo je moderné". Mudroch, J.: Galanda – človek. In: Mikuláš Galanda. Zborník, Bratislava, VO UBS 1948, s. 12.

3. Ľ. Fulla odišiel do ústrania v Martine, I. Weiner do Paríža, kde sa zapojil do francúzskeho odboja, viacerí umelci židovského pôvodu boli rasovo prenasledovaní: A. Weisz na Slovensku, E. Nevan v Čechách, F. Reichentál v Maďarsku; ďalší, napr. E. Šimerová žila v Čechách, K. Sokol od 1937 pôsobil v Mexiku, 1943–1946 v New Yorku.

4. V októbri 1938 bola v denníku Slovák napr. publikovaná výzva k likvidácii UBS a k odovzdaniu jej pavilónu do rúk Matice slovenskej: UBS, nazvaná „ochrankyňou židovsko-emigrantských... diletantských smerov". Slovák, 21. 10. 1938, citované podľa Matuštík, R.: Ľudovít Fulla. Bratislava 1966, s. 75.

5. Jedinú medzinárodnú konfrontáciu predstavovala účasť Slovenska na zmanipulovanom Bienále v Benátkach r. 1942. Dobová tlač napr. osobitne oceňovala nezávislosť národnej kolekcie od dekadentných európskych zdrojov (obsahovala práce 24 umelcov, medzi inými Alexyho, Bazovského, Benku, Fullu, Kostku, Mudrocha a ďal.). Okrem výstavy chorvátskeho maliarstva videla v tých časoch Bratislava iba výstavu súdobej nemeckej plastiky (1942), utvrdzujúcu hitlerovské hodnotenie umenia ako „vznešeného, k fanatizmu zaväzujúceho poslania".

6. Po porade v Salzburgu v júli 1940, po ktorej sa Slovensko stalo súčasťou nemeckej mocenskej zóny, sa výraznejšie začalo presadzovať prispôsobovanie nemeckému národnosocialistickému režimu. Na konferencii kultúrnych pracovníkov v Tatranskej Lomnici sa 31. 8. 1940 hovorilo o usmernení slovenskej kultúry v duchu oficiálnej, i keď v slovenských pomeroch pomerne chaoticky presadzovanej národnosocialistickej ideológie. Konferencii predsedal Tido J. Gašpar, o politickom stanovisku k súčasnej kultúrnej situácii referoval M. Urban, S. Mečiar vystúpil s príspevkom o poslaní a význame literárnej tvorby, F. Hrušovský o problémoch slovenskej vedy, J. Cincík o usmernení výtvarného umenia. Pozri Cincík, J.: Novému výtvarnému umeniu. Pojmy a pohľady. SP, 56, 1940, č. 10, s. 582–595.

moderny M. Benku, ktorý sa zriekol modernistických ašpirácií a svojou autoritou podporil všeobecnejšie smerovanie dobového slovenského maliarstva, hlavne jeho ľudovo-žánrovej vetvy, k oneskorenému postromantizmu. Rozsiahle cykly[7] i niektoré voľné diela prezentovali premenu Benkovho monumentálno-heroického štýlu smerom k ilustratívne a dekoratívne vyznievajúcemu mravoučnému žánru s prevahou alegorických atribútov jeho tematizácie národného mýtu. Alegorické figúry „strážcov" (hraničných regiónov Slovenska) a „ochrankýň" (liturgie, čistoty, vrchov), ale aj „pred klamom darov", kompozície ročných období a sezónnych prác, „odolnosti" či „výšin jari" vo svojom historizujúcom romantickom a naratívnom duchu, iba zdanlivo paradoxne, „príznačne rovnako dobre zodpovedali umeleckému vkusu kulturtrégrov ‚farskej republiky', ako aj o čosi neskôr požadovaným kritériám socialistického realizmu".[8] Kým M. Benka pristupoval k národnej téme ahistoricky, minimalizoval odkazy na realitu a folklórne výjavy maľoval v akomsi mimočasovom prázdne, inak riešil nedostatok vhodných historických námetov v slovenskom umení ďalší klasik medzivojnovej moderny, J. Alexy. Hoci sa v jeho realisticky umiernenej tvorbe 40. rokov objavili mestské veduty, námety z mestskej periférie i mondénne výjavy z meštianskeho života, skôr prevážila záľuba v histórii, výtvarné spracúvanie úsekov dejín Slovenska. J. Alexy si špecificky „privlastňoval" a poslovenčoval niektoré udalosti z uhorských dejín, ba čo viac, chcel byť akýmsi „demiurgom" národnej minulosti. Vytvoril si vlastný, „rozprávkový", primitivizujúci štýl, ktorý aj využitím špeciálnych kombinácií techník mal vyvolať dojem starobylosti. Takéto romantické rekonštrukcie minulosti mali podľa neho pôsobiť „akoby diela nejakého mnícha z dávnych čias".[9]

Dramatickejšie sa zmena nazerania na úlohu umenia dotkla Ľ. Fullu – jeho dielo, ako aj práce ďalších predstaviteľov medzivojnovej moderny, boli označené za „zvrhlé umenie, ktoré na Slovensku pochopenie a podpory nenájde, hoci by takéto umelecké diela na medzinárodných fórach dostávali aj najvyššie ceny".[10] „Roky horkosti", ako toto obdobie Fullovho života nazval R. Matuštík, okrem toho, že osobne postihli umelca vystupňovaním pocitov osamelosti, vnútornej emigrácie, kardinálne narušili vývinovú líniu jeho tvorby, priniesli krízu zasahujúcu formu a štýl diela. Ľ. Fulla sa zriekol modernistických výbojov. V grafikách a drevorezoch, krajinárskych i náboženských motívoch, príznačných únikoch k ilustráciám rozprávok prevládla umiernená štylizácia reality, jeho predtým žiarivé farby často dostávali šedý zákal každodennosti. Paradoxne, avšak celkom pochopiteľne, bol tento negatívny prelom hodnotený „pozitívne", ako „zástoj v osude etnika – primknutie k tradícii".[11] Vari len M. A. Bazovský, jediný zo žijúcich klasikov, nepodľahol režimistickým útokom a dokázal „sekundovať" mladej nastupujúcej generácii, kontinuitne pokračoval v rozvíjaní svojho programu k syntéze: maľoval ikony slovenského sveta, moderné a „byzantinizujúce" zároveň.

Výtvarný život sa rozvrstvil, popri kompromisoch a únikoch tvorcov staršej generácie a priebojnosti mladej, existovalo široké spektrum dobovej oficiálnej produkcie, miestami sa približujúcej ku gýču: všeobecne akceptované bolo národne orientované ľudovo-žánrové maliarstvo, ktoré zdegradovalo benkovskú symboliku literárneho razenia do žánrového klišé (K. Ondreička, Š. Polkorab, J. Ladvenica a ďal.). V tomto zmysle bolo v istej „výhode" sochárstvo,[12] ktoré vo väčšine prípadov zotrvávalo na pozíciách realizmu, pričom v tvorbe starších sochárov zosilnel folklórny tón a častejšie sa vyskytovali náboženské motívy. Spoločensky úspešnou, nie však umelecky podnetnou naďalej zostávala portrétna práca; na realizáciu väčších pomníkových objednávok nebol čas, ani peniaze.[13] Aj keď sa za vonkajší výraz sily akéhokoľvek režimu vždy pokladala architektúra, v prípade slovenského štátu sa nestala slohotvorným fenoménom a zanechala len torzo realizovaných úmyslov a plánov. Evidentné väzby, hlavne na vzory talianskeho neoklasicizmu, ostali v projektovej príprave a výraznejšie neovplyvnili dobové staviteľstvo, kde doznieval funkcionalistický duch a objavovali

7. Strážcovia a ochrankyne Slovenska (1940–1942), Verní rodu (1940–1943). Benka sa r. 1939 presťahoval z Prahy do Martina, krátky čas pôsobil ako profesor na OKAM SVŠT (ako jeden z prvých navrhoval známky pre SR, 1938 návrhy pre autonómiu, 1939 realizované). Cyklus Strážcovia a ochrankyne Slovenska vyšiel v Matici slovenskej v Martine r. 1942 ako reprezentačný album (s úvodným textom V. Beniaka). Neskôr o nich M. Váross písal, že to boli „maliarske pomníky... alegórie cností, života a pravdy nášho ľudu". Váross, M.: Martin Benka. Bratislava 1981, s. 99.

8. Abelovský, J. – Bajcurová, K.: Výtvarná moderna Slovenska. Bratislava 1997, s. 326.

9. Veselý, M.: Janko Alexy. Bratislava 1967, s. 66. Alexyho tvorba v 40. rokoch, kedy sa prestal verejne angažovať, sa vyvíjala v niekoľkých okruhoch: maľoval historické stavby, pamätihodnosti Bratislavy, romantické historické kompozície, imitoval ľudovú maľbu na skle (na jánošíkovskú tému). R. 1942 spoluzakladal Vlastivedné múzeum v Liptovskom Mikuláši (s J. Volkom-Starohorským), ktorého zbierky dopĺňal vlastnými ponáškami na ľudové diela; príkladom jeho ahistorického romantického purizmu bola v 40. rokoch aj nová úprava kostola v Liptovskom Mikuláši.

10. Š. Sivák, minister školstva a národnej osvety, v denníku Slovák, 21. 10. 1938, citované podľa Matuštík, R.: Ľudovít Fulla. Bratislava 1966, s. 76. R. 1942 bol Fulla dočasne penzionovaný, 1943 sa presťahoval do Martina.

11. Cincík, J.: Grafika Ľuda Fullu. Martin 1944, s. 8.

12. Neudivuje, že r. 1942 bola udelená Štátna cena J. Koniarkovi, a tak ohodnotená konzervatívnejšia časť jeho pomníkovej tvorby 30. rokov (bol pozvaný za profesora na OKAM SVŠT, kde kvôli chorobe zotrval krátko), r. 1943 F. Štefunkovi, „klasikovi sochárskeho realizmu a solídnemu sochárovi", r. 1944 J. Alexymu.

13. Nové pomníky existovali viac v rovine úvah, ako v skutočnosti – návrhy z medzinárodnej súťaže na úpravu bratislavského Námestia slobody rátali s pompéznym pomníkom A. Hlinku, v Nitre sa zamýšľal Svätoplukov pomník. Najpríznačnejší bol však vzťah režimu k existujúcim pomníkom: M. R. Štefánika od českého sochára B. Kafku, okolo ktorého sa v tlači rozpútala kampaň (hlavne medzi Slovenskými pohľadmi, reprezentovanými režimistickým kritikom J. Cincíkom a Elánom, kde pomník obhajoval J. Honza); výsledkom bolo „mechanické zlepšenie" a dobová korekcia pomníka r. 1940 (odstránenie „českého" leva a heraldických symbolov ČSR).

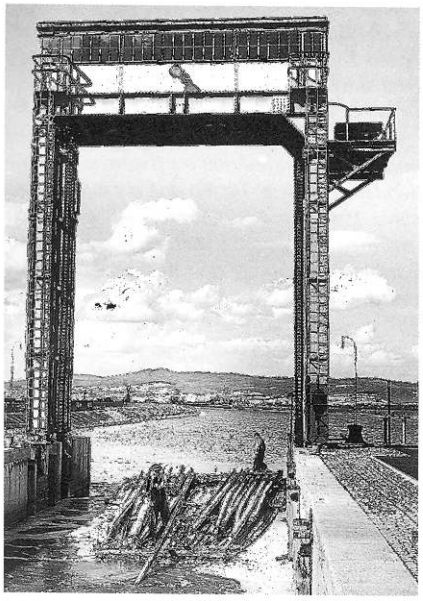
14. Stať prvýkrát publikovaná v almanachu Detvan, r. 1933 v decembrovom Dave. Chorváth, M.: Cestami literatúry. Bratislava 1960.

15. Pozri Popovič, A.: Štrukturalizmus v slovenskej vede (1931–1949). Dejiny, texty, bibliografia. Martin 1970; Chorváth, M.: Romantická tvár Slovenska. Praha 1939.

16. Bližšie Bakoš, J.: Štrukturalizmus na Slovensku ako symbolický skok. In: Československý štrukturalizmus a viedenský scientizmus. Zborník referátov z konferencie. Bratislava 1992.

17. Miko, F.: Polemika o „anjelských krajinách" a otázky realizmu v slovenskej próze štyridsiatych rokov. Slovenská literatúra, 25, 1978, č. 1, s. 10.

18. Zajac, P.: Slovenský intelektuál 20. storočia. In: Mannová, E. (ed.): Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku. 1900–1989. Bratislava 1998, s. 79.



Viliam Malík: Hydrocentrála v Ladcoch. 1940

19. Počas vojny to bol predovšetkým okruh aktivít skupiny Sedm v říjnu (teoretik P. Kropáček) zameranej na „abstraktný humanizmus" boj o „nahé lidství" a Skupiny 42 (teoretik J. Chalupecký) sústredenej na poetiku veľkomestskej civilizácie.

20. Abelovský, J. – Bajcurová, K.: c. d., s. 465.

21. Odtiaľto aj epiteton „Generácia 1909 – svedomie doby", ktorým sa dobovo absolutizovala len jedna zo stránok ich ideovej výpovede.

22. Generácia 1909 – svedomie doby. Kat. výst. Úvod K. Vaculík, Ľ. Peterajová. SNG, Bratislava 1964.

23. Avantgarda 38. Retrospektíva bojov o nové umenie. Kat. výst. Úvod M. Bakoš. MG, Bratislava 1964.

sa klasicizujúce prvky. Väčšia časť autorov medzivojnových funkcionalistických stavieb v dôsledku rasového prenasledovania opustila Bratislavu.

V širších súvislostiach sa už od 30. rokov nositeľmi novej duchovnej orientácie umenia stávali predstavitelia nastupujúceho mladého umeleckého pokolenia, ktorých literát M. Chorváth v programovej úvahe z r. 1932 nazval „otrávenou generáciou".[14] Vyjadrovali odlišné stanoviská, plné „skepsy, hyperkriticizmu, mladíckeho negativizmu", dezilúziu z tradičných národných hodnôt, novú váhu kritického intelektu, pričom širší generačný postoj sa odrazil aj v prehĺbenejšej sociálnej senzibilizácii mladého pokolenia. Chorváthove burcujúce slová vyjadrovali to, čo A. Popovič potom nazval „revíziou romanticko-idealistického modelu myslenia a poznávania".[15] Týmto problémom sa o čosi neskôr programovo zaoberal štrukturalizmus,[16] ktorý na Slovensku položil základy rozvoja modernej filozofie a vedy, a priniesol aj nové porozumenie problémom výtvarného umenia a jeho jazyka.

Nová spojitosť s otvoreným svetom veľkomestských urbánnych štruktúr vplývala aj na premenu celkového zamerania umenia. Mladá slovenská inteligencia pochádzala prevažne z roľníckeho vidieka, ktorý nielenže tvoril „rezervné zázemie pre istý typ kultúrnej a literárnej tvorby",[17] ale naďalej určoval model správania sa, situáciu slovenského intelektuála „medzi svetom a najodľahlejšou dedinou".[18] Preto nechcela do dôsledkov prijať súdobú buržoáznu skutočnosť, čím vznikol rozpor: pôvodné citové väzby s dedinou, resp. s prostredím malomesta, sa postupne začali narúšať, prípadne sa pociťovali ako viacznačné, komplikovanejšie v porovnaní s východiskovými pocitmi ich predchodcov. Predovšetkým preto, že veľkomesto Praha, Paríž, ale ostatne aj Bratislava (kde absolvovali umelecké školenie, študijné pobyty i začiatky umeleckej kariéry), sa mnohým výtvarníkom stalo prirodzeným kultúrnym priestorom života a práce, a tak momenty „buržoázneho individualizmu" zákonite prenikali do ich tvorby. Príznačné je to, že išlo skôr o tematickú ako o štýlovú inováciu. Pripomeňme charakteristické námety veľkomesta, mestskej periférie, mondénne a civilistické výjavy zo života bohémy, z prostredia divadelných a koncertných sienì, umeleckých ateliérov (mágia témy „umenia v umení"), obrazy zo sveta športu, cirkusu, baletu, motívy zo sféry súkromného života. Novým spôsobom sa napr. definoval vzťah k folklóru a „erbovým" témam slovenskej moderny: bol to predovšetkým C. Majerník (časťou raného diela J. Želibský), ktorý otvoril vo svojej ranej maľbe 30. rokov nový prístup k tradičnému (aj religióznemu) námetu, keď dedinské anekdoty posunul do roviny paródie a folklór interpretoval ako nevedomú, živočíšnu až brutálnu silu. Práve istý druh vitalizmu a imaginatívneho civilizmu bol veľmi častý v súdobom českom umení.[19] Z týchto skutočností vyplynula nová črta vnútornej angažovanosti tejto generácie: „previazanosť so skutočným svetom, aktuálnym teraz žitým životom".[20] Smerom k 40. rokom, tak v protektorátnej Prahe, ako aj v slovenskoštátnej Bratislave, bola prirodzene modifikovaná narastajúcou traumou vojnovej hrozby a v niektorých prejavoch maliarov a sochárov generácie prekročila rovinu symbolickej, resp. inotajovej výpovede smerom k artikulácii otvorene protivojnových, humanistických postojov.[21]

V umeleckohistorickej reflexii bol nástup mladého pokolenia vo výtvarnom umení 2. polovice 30. rokov označený pojmom *Generácia 1909* (vypuknutím vojny a rozdelením Československa sa podľa pôsobiska umelcov diferencovala na tzv. bratislavskú a pražskú vetvu),[22] časť jej príslušníkov sa stala súčasťou širšieho dobového, antirežimového a antiklerikálneho, protivojnového hnutia slovenských intelektuálov, neskôr nazvaného *Avantgarda 38*.[23] Bolo spojené predovšetkým so slovenským literárnym nadrealizmom a jeho vedúcimi osobnosťami sa popri nadrealistických básnikoch P. Bunčákovi, R. Fabrym, J. Rakovi, V. Reiselovi a Š. Žárym, stali štrukturalistickí vedci z okruhu *Spolku pre vedeckú syntézu:* M. Bakoš, J. Dubnický, I. Hrušovský, A. Melicherčík, M. Považan a ďalší. Básnici vyzdvihli iracionalitu a automatizmus surreálnej reči podvedomia oproti racionalite vedcov.

Aj vďaka tomu, že oficiálne predstavy o tom, aké má byť umenie v „nových" pomeroch, boli neurčité a rozporné, sieť „deravej totality", ako nazval vtedajšiu Slovenskú republiku V. Clementis, dokázala miestami prepustiť nové umelecké iniciatívy. Hoci sa v nových hraniciach neočakávane uzavrela zmes protichodných stanovísk a „radikálny postoj k tzv. zvrhlému umeniu" bol povinný, napriek tomu sa mladá generácia vyznačovala „zaťatým vyznávaním nezávislého výtvarného presvedčenia".[24] Platformou artikulácie nových vedeckých a literárnych názorov sa stalo vydávanie nadrealistických zborníkov (1938–1942),[25] na pôde ktorých sa stretali a vzájomne konfrontovali výtvarné názory viacerých príslušníkov spomínanej *Generácie 1909* (J. Mudrocha, P. Matejku, J. Kostku, E. Nevana, J. Želibského, B. Hoffstädtera a ďal.), ale aj mladších, nazývaných tiež *Generácia druhej svetovej vojny* (V. Hložníka, L. Gudernu, V. Chmela, E. Semiana, O. Dubaya, E. Zmetáka).

Východiskový znak dobovej výtvarnej paradigmy by sme slovami M. Bakoša mohli nazvať „básnickou invenciou a imagináciou",[26] resp. „poetickosťou", ako ju pomenoval J. Dubnický v kľúčovej štrukturalistickej štúdii *K otázke vzťahu medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie,*[27] kde vlastne osvetlil a eliminoval dobovú tézu o zaostávaní maliarstva za poéziou.[28] Dubnického poňatie poetickosti bolo bližšie vymedzené „torzálnosťou", „fragmentárnosťou", „náčrtkovitosťou", rozšírením námetových okruhov, ktoré umožnili, aby „sa výtvarné dielo cítilo ako znak skutočnosti", „prevrátený symbol doby".[29] Charakter básnického znaku bol totiž iný ako charakter maliarskeho či sochárskeho znaku. Kým genézu prvého charakterizovalo krátke spojenie vzájomne vzdialených významov, uvoľnený sled predstáv vyčleňujúcich sa z logických súvislostí, v ktorých autor ako lyrický subjekt deštruoval prostriedkami psychického automatizmu javovú podobu sveta, aby si vytvoril vnútornú vidinu novej autentickej skutočnosti, výtvarné znaky si vo väčšej miere zachovávali vzťah k realite, aj keď sa figuratívne odchýlili od skutočnosti a častokrát nanovo preskupili. Spojenie vnútornej štruktúry predmetu a jeho vonkajšieho výzoru sa nikdy neprerušilo.

Aj keď väčšina príslušníkov nového umeleckého pokolenia pokračovala v modernistických iniciatívach, zanechala analýzu tvaru, zdôraznila antropocentrizmus a úlohu sujetu, obsahovej zložky diela. Pre mnohých tvorila východiskovú základňu problematika kubizmu, postimpresionistické poučenia, návraty ku klasikom európskej moderny (Picassovi, Matissovi, Derainovi, Chagallovi), poetizmus a imaginatívne tendencie v českom medzivojnovom umení, čiastočne aj surrealizmus. Vzhľadom na dosiahnutý stupeň vývoja moderny na Slovensku, však ich zrelé dielo – miestami evokujúce očarenie, inšpirácie staršími vrstvami európskej tradície, napr. maľbou El Greca, Rembrandta, Velásqueza, Daumiera či grafickým dielom F. Goyu – bolo na prvý pohľad ústupom od dosiahnutých radikálnych modernistických východísk.[30] V skutočnosti sa však kontinuita moderny neprerušila, skôr sa presunula na nové územia, zdôraznili sa tesnejšie vzťahy so skutočnosťou, nový záujem o človeka, ktorý avizovalo i širšie súdobé európske dianie.

Z hľadiska „vnútornej angažovanosti" a prehlbujúceho sa humanizmu umeleckej výpovede mala ďalekosiahle vyžarovanie predovšetkým tvorba C. Majerníka, kľúčovej umeleckej osobnosti generácie. Pôsobil v Prahe a citlivo absorboval narastajúcu rozpornosť doby: od 2. polovice 30. rokov sa v jeho maľbe stupňovali nové pocity duchovnej rozjatrenosti, existenciálnej osamelosti, emocionálnej účasti na krízových až katastrofických situáciách človeka vo vtedajšom svete. Práve v jeho tvorbe sa prvýkrát objavili charakteristické ikonografické figúry blúdiaceho človeka v anonymnom svete. Kým C. Majerník priamo, nesprostredkovane predvádzal cez tragédiu sveta tragédiu osobnú, maliarsky štýl redukovaný na niekoľko jednoduchých prostriedkov (napr. monochrómnosť, letmo načrtávaný, delený rukopis) sa stal

24. Kálmán, J.: Výtvarná súvaha piatich rokov. Obroda, 1, 1943, č. 4, s. 189. Treba podotknúť, že režim sa k novým výtvarným iniciatívam mladých nestaval a priori nepriateľsky, o čom svedčia aj početné výstavy, ktoré sa uskutočnili v Bratislave: napr. Mudrocha a Kostku (1941–1942), Matejku a Pribiša (1943). Okolo r. 1944 (výstava SSVU) bol už nástup mladej generácie všeobecne akceptovaný. R. 1944 vyšli v nakladateľstve V. H. Kurtha v edícii Súčasné slovenské umenie, ktorú redigoval V. Tilkovský, okrem iných aj monografie J. Mudrocha (od A. Günterovej-Mayerovej) a J. Kostku (od J. Dubnického). Nástup mladej generácie najprogramovejšie glosoval Smrekov Elán.

25. Áno a Nie. Zborník poézie a umenia. Bratislava 1938; Sen a skutočnosť. Zborník poézie a umenia. Bratislava 1940; Vo dne a v noci. Zborník poézie a umenia. Bratislava 1941; Pozdrav. Almanach poézie a umenia. Bratislava 1942. Výber zo všetkých zborníkov vyšiel v publikácii Pred tvárou všetkých. Zost. M. Bakoš v spolupráci s P. Bunčákom, J. Lenkom, J. Kostkom. Bratislava 1965.

26. Bakoš, M. v úvode katalógu Avantgarda 38. Retrospektíva bojov o nové umenie. Bratislava, MG 1964, nestr.

27. Dubnický, J.: K otázke vzťahu medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie. In: Vo dne a v noci. Bratislava 1941, s. 142–146. Dobový spor medzi „tradicionalizmom" maliarstva a „avantgardnosťou" poézie novým spôsobom interpretoval Bakoš, J.: Výtvarná „Avantgarda 38" a jej realita. VŽ, 13, 1968, č. 7, s. 298––305. Podľa neho vo výtvarnom umení nešlo o „nedostatočné odhaľovanie sveta", ale o kvalitatívne iné „vynáranie novej roviny sveta".

28. Kým v pražskej vetve podnety metafyzickej maľby a imaginatívneho civilizmu pretransformovali do veristickej surrealistickej optiky svojej tvorby A. Nemeš a J. Bauernfreund, ktorí koncom 30. rokov emigrovali z Čiech, v Bratislave prísnym kritériam prenosu princípov nadrealistického básnictva do výtvarného umenia, konzekventnosti výtvarného surrealizmu neskôr vlastne zodpovedali len koláže R. Fabryho a fotomontáže D. Gálika, resp. rané kresby E. Semiana a ilustrácie Apollinairových básní, rozprávky Slncový kôň (1941) od L. Gudernu.

29. Abelovský, J. – Bajcurová, K.: c. d., s. 549.

30. Inšpiratívny význam malo pre viacerých aj dielo F. Tichého, J. Baucha a E. Fillu.

31. Cincík, J.: Vincent Hložník. Kresby. Martin 1944, nestr.

32. Abelovský, J. – Bajcurová, K.: c. d., s. 487.

33. OKAM pri SVŠT vzniklo r. 1939, čiastočne aj ako náhrada za zrušenú ŠUR, Mudroch tam pôsobil do r. 1942, kedy bol zbavený miesta docenta kvôli nonkonformným politickým názorom. Oddelenie modelovania počas choroby J. Koniarka, od r. 1940, viedol J. Kostka, ktorý bol r. 1943 menovaný docentom.

34. Abelovský, J. – Bajcurová, K.: c. d., s. 483.

35. Po výstave Umelci pre národ, oficiálna kritika, naopak, vyžadovala „dokončenosť" diela (Slovenská politika, 9. 9. 1942), dielam sa vyčítalo „priveľa smútku, ťažkej nálady, čohosi, čo ťaží dušu a čo zapríčiňujú matné, tmavé, smútkom zaváňajúce farby".

36. Mojžišová, I.: Generácia 1909. Výtvarná práce, 12, 1964, č. 18, s. 1, 7–8.

37. Fabry, R.: Dýchajúce sochy. Elán, 10, 1940, č. 5, s. 5; Rak, J. – Žáry, Š.: Umelec a dielo. In: Pozdrav. Bratislava 1942, s. 72.



Viliam Malík: Prvá bomba na Bratislavu. Apríl 1944

nepodstatným, všetky zložky obrazu sa, naopak, sústredili do úbežníka obsahu, posolstva. Majerníkov príklad v Prahe pôsobil na lyrickejšie založeného J. Želibského, bol ním krátko ovplyvnený E. Nevan, ale aj B. Hoffstädter, ktorý, zaujatý motívmi športového zápolenia, prezentoval druhý, senzualisticko-civilistický pól dobovej obsahovej inovácie. Najviac sa však prejavil v ranom diele o generáciu mladšieho V. Hložníka. U neho sa však všetky štruktúrne zložky obrazu a výtvarného jazyka nasýtili symbolickou významovosťou: roztočili sa v transcendentnom, priestorovom a rukopisnom víre, rozbili na „tvarové črepy" a mysticky vygradovali do „expresionisticky novobarokovej vzrušenosti",[31] čo ho oveľa výraznejšie spojilo (po návrate z Prahy na Slovensko r. 1942) s bratislavskou vetvou staršej generácie.

Práve tu zosilnelo „súbežné odmietanie a prijímanie reality života",[32] do tradičných žánrov maliarskych (zátišia, portrétu, neskôr veduty) a sochárskych (aktu, torza) sa vkladal poetický, teda latentne symbolický obsah. Zdôrazňovali ho výtvarníci z okruhu J. Mudrocha, ústrednej a zjednocujúcej osobnosti bratislavskej časti generácie. Istý čas pôsobil na Oddelení kreslenia a maľovania pri SVŠT, ktoré vzniklo ako náhrada za neexistujúcu výtvarnú školu na Slovensku.[33] J. Mudroch aktualizoval staršie vrstvy výtvarnej tradície, predovšetkým rembrandtovskú „stajomňujúcu rozjímavosť obrazového svetla".[34] Čitateľnosť výtvarnej metafory bola v jeho dramatickej maľbe napĺňanej sprvu symbolickými motívmi človeka a zvieraťa, neskôr v zátišiach, kyticiach, aktoch, portrétoch žien, determinovaná tvarovým pripodobnením, ale zároveň aj čisto maliarskymi prostriedkami. Bola to predovšetkým maliarska verzia estetiky non-finita, vyvolávajúca dojem skicovitosti, neukončenosti obrazu[35] a zvýznamňovanie kompozičných zásad, ktoré implikovali metafyzické dôsledky, „nevysloviteľný obsah",[36] tzv. poetické pôsobenie diela. Podobné výrazové jadro charakterizovalo aj tvorbu Mudrochovho sochárskeho druha, J. Kostku, ktorý od začiatku 40. rokov na Slovensku začal vyrovnávať vývojový hendikep svojej disciplíny oproti maliarstvu. „Dýchajúcimi sochami" a „básňami v hline"[37] označovali jeho diela nadrealistickí básnici, čím ocenili na Slovensku dovtedy nepoznanú senzuálnu vznetlivosť a sugestívnosť jeho prejavu. J. Kostka expresívnymi prostriedkami rozhybnil motívy hlavy, torza, obnaženej i do drapérie zahalenej figúry, a tak dobovo príznačnú alegóriu (smútku, sna, žiaľu, noci, či pútnika – múdreho starca) povýšil na mnohoznačný symbol. So sochárskou hmotou narábal takmer maliarskym spôsobom, spojil uvoľnenú lyrickú „plazmu" s výrazným svetelným prednesom, tvar v priestore definoval dramatickou pohybovou akciou. Jeho tvorba sa tak stala plastickým pendantom svetelno-koloristických úsilí maliarskych súbežcov.

Koncepciou vnútorného svetla bolo Mudrochovi blízke aj rané dielo P. Matejku, ktorý svoju sériu „mondénnych" imaginárnych ženských podobizní postavil na dvojznačnej hre s významom; bolo ich možno vnímať ako archaické idoly v prostredí mestskej civilizácie, no zároveň aj ako stelesnenie maliarovej predstavy zmyselného „ženstva". Práve P. Matejka však vo svojej tvorbe v r. 1942–1943 inicioval zásadný vývinový posun k výtvarnej znakovosti: skicovitosť vystriedal záujem o ucelený tvar, plastickú výstavbu objemov, vyváženosť kompozície a harmonizáciu farebnosti. Podobný posun sa odohral aj v sochárskej tvorbe R. Pribiša. Inšpirovaný tak klasicizmom, ako aj sochárstvom predklasických kultúr, sústredil sa na hľadanie zákonitostí pevného tvaru. Hoci sa tieto tendencie prejavili aj v Mudrochovom diele (ostatne vždy v ňom bolo prítomné stabilné, konštruktívne cítené jadro), Matejkovej koncepcii obrazu boli najbližšie súbežné úsilia v Prahe žijúceho E. Nevana, ktorý sa po expresívnom intermezze vrátil k fauvizujúcim východiskám. Tvorba oboch maliarov avizovala zvýšený záujem o otázky svojbytnosti tvaru, ktorý vyvrcholil krátko po skončení vojny.

Ak sa zaoberáme základným situovaním umenia, mierou jeho zainteresovanosti na realite vojnových čias, môžeme rozlíšiť tri modelové situácie. Prvá

sa vyznačovala zvýšenou mierou citlivosti tvorcu na aktuálne problémy doby a človeka, potrebou zaujatia jednoznačného stanoviska k nim. Druhá situácia bola v istom zmysle reakciou na prvú (pripomeňme si štýlový a námetový posun v rámci Mudrochovho diela), realita sa prijímala zo symbolotvorného odstupu, bola filtrovaná prostredníctvom poetických figúr a autorské stanovisko bolo už len nepriame a zdržanlivé. A napokon v tretej situácii bola realita vo svojej fakticite potlačená, ba až vylúčená v prospech imaginárneho sveta: tvorca sa v mýte večného návratu utiekal do zlatého veku ľudstva, kde človek existoval ešte v prvotnej, nerozlíšenej jednote s prírodou. Latentná archaickosť, ktorú v náznakoch priniesla Mudrochova a Matejkova tvorba, sa naplno rozoznela v ranom diele E. Semiana, R. Uhra, O. Dubaya, a to zvlášť v období po skončení vojny.



Karol Kállay: Zemiaky. 1943

Otváranie okien

Víťazstvo nad fašizmom a návrat Slovenska do štátneho zväzku s Čechmi, hľadanie nového povojnového spoločensko-politického usporiadania na demokratickejších základoch, rozprúdilo aj vo sférach kultúry a umenia nebývalú eufóriu. Na základe aktivít *Umeleckej a vedeckej rady,* zriadenej 1. zjazdom umeleckých a vedeckých pracovníkov v Banskej Bystrici (1945), ktorej predsedal L. Novomeský, boli ku koncu desaťročia zákonom ustanovené inštitúcie dôležité pre rozvoj výtvarnej kultúry: *Slovenská národná galéria* (1948) a *Vysoká škola výtvarných umení* v Bratislave (1949). Rozprúdila sa nová spolková aktivita: z iniciatívy Š. Bednára vznikla *Skupina výtvarných umelcov 29. augusta* (1945), bola obnovená *Umelecká beseda slovenská* so svojimi odbormi, ktorej predsedom sa stal J. Mudroch (1946), *Spolok východoslovenských umelcov Svojina,* martinský *Trojštít.* Tieto združenia vytvorili „nadspolkový" zväzok – *Blok slovenských výtvarných umelcov* (s predsedníčkou E. Šimerovou), ktorý od r. 1946 usporadúval celoslovenské výstavy. Obnovilo sa vydávanie *Elánu,* tribúny progresívneho umeleckého života (bol zastavený r. 1944 v súvislosti s vypuknutím SNP), založil sa *Kultúrny život* a *Umelecký mesačník.*[38] Čoraz dôraznejšie zaznievali výzvy na obnovu a nadviazanie prerušenej kontinuity umeleckých a kultúrnych vzťahov zo západným svetom: naša kultúra „bude slovenská, ale nič tak nepotrebujeme ako svetovosť",[39] zneli v elektrizovanom povojnovom ovzduší slová L. Novomeského. Československo navštívil P. Eluard a T. Tzara, r. 1946 bola v parížskej galérii La Boëtie usporiadaná *výstava mladého československého umenia 1938–1946,*[40] v pražskom Mánese sa niekoľko mesiacov po skončení vojny uskutočnil prvý – manifestačný – výstavný kontakt československej verejnosti s *Umením republikánskeho Španielska – španielskych umelcov parížskej školy,* ktoré vyvolalo u slovenských umelcov značný ohlas.[41] Obdobie vojnovej traumy symbolicky uzavrela tragická smrť C. Majerníka (1945), k jeho duchovnému odkazu sa generační druhovia prihlásili súbornou výstavou jeho diela v Prahe a Bratislave (1946).

V krátkom povojnovom období (1946–1948) sa v širokom generačnom rozpätí od najmladších, nastupujúcich maliarov „pokolenia druhej svetovej vojny" až po M. A. Bazovského, prejavila vôľa definovať tvar pevnou, zjednodušujúcou líniou, čo umožnilo lepšie vystavať osnovu obrazu. Racionálnou dikciou sa oslabila expresia a hľadali sa dekoratívne účinky a formy, celková harmonizácia prejavu. Skutočnosť akoby nadobúdala pevnejšiu, optimistickejšiu podobu. Podnetnú úlohu zohral v týchto „tvarovo vybrúsených pôžitkárskych obmenách neskorého kubizmu"[42] príklad preduchovnenej rouaultovskej maľby (čierna línia sa stáva rovnocennou s farebnou plochou), zrelého Picassa i poznanie umenia Španielov parížskej školy. Tieto inšpirácie podnietili rôzne podoby povojnového „konštruovania" obrazov u P. Matejku, V. Hložníka, V. Chmela, L. Gudernu, ale i rané práce A. Klimu.

38. Vychádzal r. 1948. Pozri bližšie: Bartošová, Z.: Roky po oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení (Maľba, grafika a kresba 1945–1948). Ars, Z moderného slovenského maliarstva. Bratislava 1983, s. 43–60.

39. Novomeský, L.: Na okraj našej kultúrnej politiky. Nové slovo, 15. 6. 1945. Je príznačné, že Novomeský sa v prejave ma 1. zjazde umeleckých a vedeckých pracovníkov v Banskej Bystrici (1945) odvolával na závery Kongresu slovenských spisovateľov v Trenčianskych Tepliciach (1936), ktorý sa postavil proti šíreniu fašizmu a obhajoval demokratické myšlienky kultúrneho pluralizmu. Metafora „otvorených okien" mala pôvod v jeho medzivojnovej básnickej tvorbe, aj keď v tom čase nemohla mať prirodzený význam obnoveného kontaktu so širším kultúrnym priestorom.

40. Pod názvom Art tchécoslovaque 1938–1946 vystavovalo 55 autorov, z toho 12 slovenských. Autorom slovenského výberu bol K. Vaculík. Znovu sa zintenzívnili pobyty slovenských výtvarníkov v Paríži, kde sa predovšetkým mohli zoznámiť s najnovším Picassovým dielom.

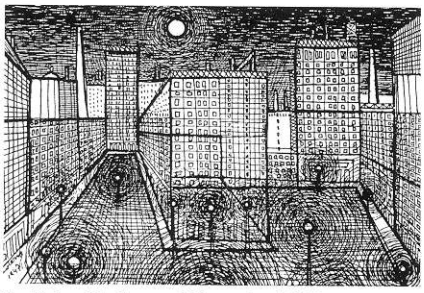
41. Z republikánskych Španielov vystavovali na Slovensku H. Garcia Condoy (1948), pol roka po ňom O. Domínguez (január 1949, pavilón UBS, Bratislava). Výstava sa uskutočnila v čase, keď sa už násilne presadzovala metóda socialistického realizmu (úvod v kat. P. Eluard, J. Mudroch, J. Špitzer, báseň R. Fabryho)

42. Abelovský, J. – Bajcurová, K.: c. d., s. 538.

43. *Kára, Ľ.: Peter Matejka. Bratislava 1963, s. 20, 22.*

44. *Reisel, V.: Neskutočné mesto. In: Vo dne a v noci. Bratislava 1941, s. 29–30.*

45. *Matuštík, R.: Viliam Chmel 1917–1961. VŽ, 16, 1971, č. 9, s. 28.*



Ladislav Guderna: Námestie. 1947

V tvorbe P. Matejku sa len utvrdila premena, ktorá nastala po r. 1943. Jeho široká, takmer plošná kontúra, predtým trochu artistná, odrazu expresívne „zdivočela", rozbila plochu obrazu a rozbrázdila ju „tesavým rytmom zalamovaných čiar",[43] aby napokon vznikla sústava ostnatých, preškrtávaných a farebne rozsvietených kryštalických útvarov. Nostalgická elegancia predchádzajúcej maľby ustúpila prívalu novej energie, vyjadrenej „konštruktívne" cítenou expresiou. Iný bol prístup V. Hložníka, ktorý ku koncu desaťročia v obrazoch na motívy mestských a továrenských periférií, krajín od Svederníka či intímnych ľudských zážitkov stíšil svoj expresívny a metafyzický variant kubizmu z r. 1945–1946 a usústavnil ho do konštruktívne brúsených civilisticko-poetických kompozícií. V. Chmel, pre ktorého bola „najstrašnejšia nostalgia chodiť dlho do noci po divých opustených miestach",[44] maľoval ponuré mestské panorámy, vyľudnené ulice, osudové nočné mestá a „osihotené mesiace".[45] Mesto v jeho tvorbe vystupovalo ako metafyzický symbol, ktorý v niečom pripomínal obraznosť nadrealistickej poézie. Podobne ako P. Matejka sa usiloval o súhru farebných plôch, diferencovaných temperamentným maliarskym prednesom, a pevnej obrazovej konštrukcie, vyznačenej čiernou kontúrou; na rozdiel od neho však pre Chmela bol obraz vždy priemetňou duševného stavu, najosobnejších, a často depresívnych pocitov. V tom vlastne nasledoval predchádzajúce Hložníkovo metafyzické poňatie výtvarného znaku. Aj L. Guderna sa usiloval zdisciplinovať „krčovitú krásu" svojho raného diela, uzamknúť ju do konštruktívnej „inžiniersky presnej" siete či mriežky, spojiť surreálnu imagináciu s kubistickými výdobytkami, rozložiť formuly syntetického kubizmu do racionálne predkresleného obrazca. Chcel však spútať niečo, čo spútať nedokázal, a tak v jeho tvorbe r. 1946–1949 nastalo celkom osobité spojenie imaginatívneho a konštruktívneho prístupu k obrazu, ktorý si stále zachovával latentné surrealistické jadro.

Povojnový svet sa javil ako podvojný: boli tu ešte dozvuky konfliktnej ľudskej dilemy, ohrozenia a odcudzenia, prekonávané buď racionálnym konštruovaním, chápaním človeka ako tvorcu hodnôt, alebo útekom do iracionálneho sveta vidín a vízií, vysneného sveta pradávnej mýtickej jednoty. Na sklonku vojny sa tak ako ďalšia charakteristická názorová línia – predovšetkým prostredníctvom tvorby R. Uhra, E. Semiana, E. Zmetáka či O. Dubaya – objavila poloha lyrického primitivizmu. Akoby človek chcel v zvláštnom spánku rozumu zabudnúť na nedávne vojnové besnenie a vrátiť sa k tichému, nevedomému, šťastnému detstvu ľudstva.[46] Táto myšlienková a obrazová kvintesencia kulminovala ešte pred polovicou 40. rokov v neveľkom, ale sústredenom odkaze E. Semiana, ktorého naivizujúce, maliarsky a kresliarsky zámerne neumelé videnie bolo naplnené snovou erotikou, únikmi do záhrad lásky, „do sveta v prenatálnom stave".[47] Kým v ranej reliéfnej tvorbe R. Uhra sa už pred polovicou 40. rokov objavili ozveny gauguinovskej poeticko-naivizujúcej životnej vízie (podobne v grafikách E. Zmetáka a O. Dubaya), po r. 1943 ako prvý uvádzal do slovenského sochárstva, v ktorom dovtedy prevládali postimpresionistické a neoklasicistické postupy, nový problém archetypu, pratvaru. Obrátil pozornosť k tej vrstve modernej európskej tradície (zosobnenej dielom C. Brancusiho), ktorá našla v objavení exotických svetov primitívneho a archaického umenia novú životodarnú energiu. Priviedla ho nielen k programovému nasýteniu tvaru kozmogonickou významovosťou, ale aj k rudimentárnej tvarovej dikcii. Osobité postavenie E. Zmetáka v dobovom „konštruovaní" obrazu bolo dané úctou k vnútornej zákonitosti vecí. Východiskom jeho videnia sveta bolo postihnutie geometrického jadra, konštrukčného základu zobrazovaného predmetu. Hľadal v tvare stálosť a zákon: napriek tomu vedel vniesť napätie a vnútornú expresiu aj do zdanlivo statických vecí, oživiť krajinu, jednoduché vidiecke motívy, ľudové balady či biblické výjavy „robustným rezom",[48] primitivizujúco skratkovitým a úsečným barbarským jazykom, dokázal priam sochársky „vyhmatať" tvar.

46. *Núkajú sa paralely s naturizmom, literárnym hnutím, ktoré odkazovalo na „archaicko-primitívny stav bytia", „esteticky zovšeobecnené mýtické vedomie a predvedomie prírodného človeka", na najzákladnejšie predpoklady ľudskej prirodzenosti cez mýty obsahujúce náznaky kozmického bytia človeka (Čepan, O.: Kontúry naturizmu. Bratislava 1977, s. 13, 56) „k počiatkom, tajným dobám, keď ešte medzi človekom a prírodou nestáli organizované formy života, aspoň nie organizované tak, aby zabraňovali vzájomnej bezprostrednej interakcii"; jeho mýtická „realita" smerovala k návratu do zasľúbenej zeme, do mýtického zlatého veku ľudstva (Šútovec, M.: Romány a mýty. Bratislava 1982, s. 254).*

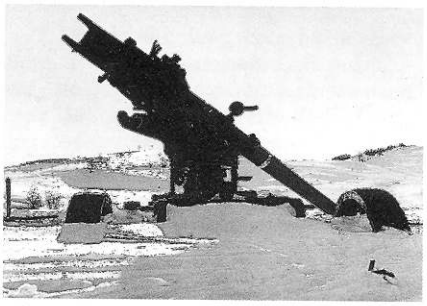
47. *Abelovský, J. – Bajcurová, K.: c. d., s. 573.*

48. *Gazdík, I.: Ernest Zmeták. Bratislava 1987, s. 16.*

Po r. 1947 sa ako „staronová" téma ohlásila aktualizácia folklóru, objavovanie slovenskej témy, ľudového umenia a slovenskej krajiny. Pôsobil tu predovšetkým príklad novej maľby Ľ. Fullu, ktorý po r. 1947 v sérii znakovo plošných krojovaných postáv znovu rozsvietil svoju paletu. Avšak to, čo tvorilo hlavnú metódu jeho avantgardnej maľby 30. rokov, sa zmarginalizovalo, dostalo na okraj obrazu vo forme drobných a nepodstatných motivických rezíduí, čo akoby pripravovalo blížiaci sa revival zrozumiteľnosti umenia. V tomto zmysle sa v období 1946–1948 čoraz výraznejšie ozývali výzvy, aby bolo umenie prístupné a zrozumiteľné širokým masám, pričom zatiaľ sa mu ešte nepredpisovala forma, ktorá mala byť vecou umeleckého subjektu; silnel zápas o definovanie sociálnej funkcie umenia. Symptomatický záujem o ľudovú tému tak vlastne – ešte voľne a nezáväzne – súvisel s politickým programom národnej a demokratickej revolúcie, keď sa v krátkom povojnovom období hľadala cesta k politickej a národnej obrode národa ešte na pluralitnom základe.[49] V tvorbe E. Šimerovej nachádzame napr. maliarske interpretácie motívu ľudovej reliéfnej sošky, tzv. Parákovej madony, v Nevanovej, Matejkovej a Chmelovej tvorbe sa objavili frontálne, dekoratívne plošné, monumentálne štúdie krojovaných ženských postáv (predovšetkým „pražskí" Slováci – E. Nevan, B. Hoffstädter a J. Želibský boli očarení výtvarnosťou námetov z Liptova). Avšak tentoraz nešlo o rezíduá postromantizmu. Maliari, celkom nesentimentálne, položili hlavný dôraz na syntézu modernej formy a národnej špecifickosti. Niekedy viac než potreba prihlásiť sa k tradícii a hodnotám národného spoločenstva, ich viedla snaha vyťažiť dekoratívne a znakové hodnoty z folklórneho námetu, v oveľa väčšej miere než dovtedy sa u nich prejavil zmysel pre autonómne výtvarné hodnoty zobrazenia. To bolo, okrem iného, základom maliarskeho programu E. Nevana, ktorý v tom čase vyvrcholil vo vystupňovanom napätí medzi konštruktívnosťou a plošnosťou, v rafinovanej výstavbe priestoru pomocou sústavy viacerých plošných plánov a útvarov, čím sa obraz stal čistým tvarovým destilátom skutočnosti.

Nová výtvarná optika racionálneho konštruovania sveta, chápanie človeka ako tvorcu hodnôt i nositeľa historickej zodpovednosti, sa do sochárstva premietla cez premenu sociálno-priestorovej funkcie sochy v živote spoločnosti: „zelenú" dostal rozvoj pomníkovej tvorby. Jej úlohou bolo „zvečniť" v pamäti spoločnosti a potomkov význam historických činov a udalostí dôležitých pre osudy spoločenstva, ikonizovať ich podobu. Medzi tieto udalosti, prirodzene, patrilo oslobodenie od fašizmu a SNP. Príznačná bola – a treba podotknúť, že aj vnútorná – premena tvorby J. Kostku, keď po predchádzajúcej tematizácii vojnovej traumy sa do centra jeho tvorby dostal aktívny kolektívny čin, pre ktorý hľadal adekvátny sochársky výraz, mieru monumentálneho zovšeobecnenia témy a vyjadrenia heroického pátosu. Aj preto opustil skrytý, latentný symbol a metaforu vojnovej tvorby smerom k zdôrazneniu figurálnej vecnosti, časovo-priestorovej kontinuity a celistvosti konkrétneho historického výjavu. Prvé povojnové pomníkové realizácie síce preferovali tradičné klasicizujúce postupy pomníkového sochárstva,[50] avšak vo svojom „solídnom" sochárskom riešení sa ešte vyhli účelovému didaktizmu a degradácii funkcie pomníka na službu moci. To sa stalo až keď sa od začiatku 50 rokov striktne presadzovala nová metóda – socialistický realizmus. Kostkov vstup na územie povstaleckej témy mal význam nielen jedinečného sochárskeho činu *(Pomník SNP v Partizánskom,* 1946–1949), ale aj dosah na ustanovenie základnej povstaleckej ikonografie – bol prvý, čo do priestorových a plošných výtvarných disciplín uviedol reálnu, a zároveň typovú podobu partizána, ktorého charakteristická „trianguláma" kontúra bola čitateľná cez motív drapérie, partizánskej pláštenky[51] (objavil sa aj v dielach L. Gudernu, J. Želibského, Š. Bednára a ďalších). Je zaujímavé, že prvé Benkove obrazy s povstaleckou tematikou[52] boli namaľované v preňho príznačnom „nadčasovom" kľúči ako mnohofigurálne alegorické scény bez akýchkoľvek historických atribútov a odkazov na realitu.

49. Zvýšený, programový záujem venovaný problematike ľudovej kultúry vyplynul z kultúrnopolitickej doktríny, v hlavných črtách obsiahnutej už v Košickom vládnom programe z r. 1945. 1948–1949 sa v UBS v Bratislave a v pražskom Mánese konala veľká výstava Slovenské ľudové umenie. Za prvých národných umelcov vymenovali za „prínos k budovaniu národnej kultúry" ľudového keramikára F. Kostku a architekta D. Jurkoviča.



Viliam Malík: Donovaly. 1945

50. Víťazstvo – Pomník oslobodenia od J. Kostku v Bratislave (1945–1949); Pomník SNP v Prievidzi od R. Pribiša (1946–1951).

51. Pri hľadaní prototypu vizuálnej interpretácie typového obrazu partizána tu pravdepodobne sprostredkujúcu úlohu (pre výtvarníkov, ktorí neboli v Povstaní) zohral dokumentárny film, hraný dokument P. Bielika Za slobodu (1945, kamera K. Krška), ktorý vznikol na základe autentických snímok: tu sa prvýkrát objavili postavy v celtách, husími pochodmi kráčajúce do hôr. Materiál bol využitý aj v Bielikovom hranom filme Vlčie diery.

52. Napr. Cez boje a žiale k slobode, Rodina v Povstaní (1946).

M. Benka, ktorý po r. 1945 dospel k novému „monumentalizačno-heroizačnému" vrcholu, tak vytvoril mytologému. Povstanie sa veľmi skoro ako dokončená a uzavretá historická udalosť mýtizovalo.

Po prevzatí moci komunistami vo februári 1948 sa ústavne zakotvila vedúca úloha komunistickej strany v spoločnosti (v máji 1948), a vzápätí aj v kultúre. Ústava vytýčila historický cieľ: vybudovanie socialistickej spoločnosti. Po IX. zjazde KSČ, ktorý v máji 1949 prijal „generálnu líniu výstavby socializmu" dostala táto méta celkom reálne, exekutívne kontúry.[53] Hoci na Zjazde národnej kultúry v Prahe v apríli 1948 bol v hlavnom referáte L. Štolla socialistický realizmus vyhlásený za „generálnu líniu umeleckej tvorby", krátky čas sa ešte viedli rozpravy[54] o ďalšom smerovaní výtvarnej tvorby a o metóde socialistického realizmu, avšak po I. zjazde slovenských maliarov, sochárov, grafikov, architektov a teoretikov v Bratislave v marci 1949 diskusia skončila. Uzavrela sa umelecky plodná chvíľa slobodného nadýchnutia, obnoveného dialógu so svetom, v ktorom pokračovalo odkrývanie nových podôb modernej výtvarnej senzibility. Prvýkrát sa v takom širokom generačnom spektre uvoľnilo odveké pripútanie sa slovenského umenia k realite a tendenčný záujem o jej zmenu, v oveľa väčšej miere sa prejavil záujem o čisto formálne aspekty umenia. Výdobytky tohto pohybu však onedlho čakal pád do „zabudnutia", za prah spoločenského, a často aj individuálneho vedomia.

Roky bez mena – utópie a ľsti sorely

Prvá polovica 50. rokov patrí v dejinách Slovenska k najtragickejším obdobiam – „roky bez mena", ako ich nazval historik Ľ. Lipták,[55] vtiahli do situácie bezalternatívnej sociálnej hypnózy mnohých umelcov. Spoločenské a umelecké „pravidlá" boli diktované „zhora", bez akejkoľvek možnosti individuálnej či kolektívnej voľby, reglementované komunistickou stranou. Uzavretý typ umeleckej tvorby spojil triumfálnu estetiku s masovosťou, normatívnosť s konformizmom, zdanlivú výlučnosť a vznešenosť funkcie umenia s utilitárnym sociálnym pragmatizmom rafinovane ukrytej služby moci. Umenie sa tak cez „ľsti za formami" stávalo priamym nástrojom spredmetňovania ideologických a mocenských intencií, pôsobiacich na kolektívne vedomie i podvedomie v snahe totálne ovládnuť a zmanipulovať masy.[56]

Vedúca úloha komunistickej strany znamenala faktické ovládnutie všetkých oblastí výtvarného života: pedagogickej, galerijnej, výstavnej, vydavateľskej a podpornej činnosti,[57] štátostrana riadila tlač, rozhlas, televíziu, zrušením spolkov vznikla znovu jednotná politická výtvarnícka organizácia ZČSVU so slovenskou sekciou.[58] Od r. 1952 prebiehali tzv. úlohové akcie, účelové pobyty výtvarníkov vo vybraných závodoch, JRD, ich výsledky boli konfrontované na pravidelných celoštátnych prehliadkach.[59]

Základom doktríny socialistického realizmu, upevňovanej od 30. rokov v ZSSR a po r. 1948 importovanej aj do Československa, bol mýtus nájdeného raja, šťastnej budúcnosti, do ktorej vplynú dejiny čitateľné iba ako „pohyb vpred" – „pohyb späť" bol démonizovaný, pokladaný za reakcionárstvo a zradu. Napriek tomu – naoko paradoxne – sa hlavným formálnym, javovým základom metódy socialistického realizmu vo výtvarnom umení stal historizmus. V architektúre, ktorej úloha v spoločnosti mimoriadne vzrástla (aj z hľadiska úsilia stvárniť prostredie špecifickými prostriedkami socialisticko-realistického „gesamtkunstwerku"),[60] to bol – podľa sovietskeho vzoru – revival triumfálneho klasicizmu a vzorov antiky. Na Slovensku sa však uplatnil v striedmejšej, nivelizovanejšej podobe, častejšie boli alúzie na národné prvky, formy a detaily prevzaté z renesancie či ľudového umenia.[61] Vo vizuálnych druhoch, maľbe a sochárstve, striktne prevážili kritériá historizujúceho, „buržoázneho" realizmu 19. storočia. Táto forma nadväznosti sa účelovo zdôvodnila ako prihlásenie sa k pokrokovým tradíciám

53. Išlo o industrializáciu krajiny, premenu poľnohospodárskej malovýroby na veľkovýrobu, boj s nepriateľmi výstavby socializmu (tzv. katolícka akcia, ktorá mala viesť k oslabeniu úlohy cirkvi medzi obyvateľstvom), o prevýchovu obyvateľstva v duchu nových socialistických ideálov.

54. E. Šimerová, ktorá bola členkou čsl. kultúrnej delegácie na I. zasadnutí UNESCO v Paríži, r. 1949, krátko pre I. zjazdom výtvarníkov sa zapája do diskusie o modernom umení a obhajuje ho. Ponúkaný kompromis však nebol prijatý. Bližšie Šimerová, E.: Je tzv. abstraktný tvar úpadkovým javom? KŽ, 23. 1., 6. 2., 20. 2. 1949. L. Novomeský, spisovateľ, verejný a kultúrny činiteľ v prejave na I. zjazde výtvarníkov, akoby v zlej predtuche tvrdil: „...je treba sa báť i dobre splnenej objednávky, ktorá nie je tvorbou!..." R. 1951 sa sám stal obeťou vykonštruovaných politických procesov, bol súdený a uväznený. Názorným dokladom diskusie z r. 1948–1949 bola obrazová príloha zborníka Slovenské výtvarné umenie na ceste k socialistickému realizmu. Bratislava 1950.

55. Lipták, Ľ.: Slovensko v 20. storočí. Bratislava 1969.

56. Bakoš, J.: Triky sorely. In: Umelec v klietke. Bratislava 1999, s. 135–142. Kým architektúra spredmetňovala funkcie, obrazné umenia spredmetňovali intencie a ideológie, ukrývali „ľsti za formami", tematizovali ilúziu ako opak reality, klam, tézovito predstierali pravdu v hre na idealizovaný, klasicizujúci realizmus.

57. R. 1948 bol okrem SNG zriadený Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, Kabinet teórie a dejín umenia SAVU, r. 1949 boli založené VŠVU, VŠMU, FA SVŠT, katedry výtvarnej výchovy na Pedagogických fakultách (v Banskej Bystrici, Prešove, Trnave), družstvo TVAR ako hospodárska zložka slovenskej sekcie ZČSVU (neskôr transformované na SFVU), r. 1955 začal vychádzať časopis Výtvarný život. Na VŠVU sa pedagógmi stali napr. J. Kostka, R. Pribiš, J. Mudroch, V. Hložník a ďal.

58. R. 1949 sa výtvarnícke záujmové organizácie zlúčili do jednotného Zväzu československých výtvarných umelcov, r. 1950 na 1. celoštátnej konferencii v Prahe bol ustanovený na Ústredný zväz (ÚZ ČSVU), po konferencii v Bratislave vznikla Slovenská sekcia ÚZ ČSVU, r. 1956 sa organizácia rozdelila na výtvarnícku a architektonickú časť: ZČSVU (ZSVU na Slovensku) a ZČSA (ZSA na Slovensku).

59. Vznikla tradícia veľkolepých štátnych prehliadok v Jazdiarni Pražského hradu: Československý ľud a jeho kraj v živote, práci a zápase (1949), ďalšie sa konali r. 1951, 1953, 1955, 1959; okrem toho sa vypisovali tematické súťaže a výstavy, r. 1954 k 10. výročiu SNP, ku ktorej vyšla knižná publikácia Slovenské národné povstanie vo výtvarnom umení, Bratislava 1955 s textami M. Várossa, K. Vaculíka a R. Matuštíka. Ďalej pozri Váross, M.: Slovenská výtvarná prítomnosť. Bratislava 1953; Desaťročie slovenského výtvarného úsilia. Zborník statí a reprodukcií 1945–1955. Bratislava 1957.

60. Bola široko proklamovaná spolupráca architektov s maliarmi, sochármi, ľudovými umelcami a umeleckými remeselníkmi, idea „syntézy umenia", ktorá sa diala na klasicizujúcich princípoch. Bilancovala ju výstava

minulosti. Viedla k veľmi zvláštnemu spôsobu narábania s týmto dedičstvom, osobitej citačnej mánii,[62] ktorou sa mal jeho predstieraný gnozeologizmus a meštiacky individualizmus vylepšiť socialistickou ideovosťou, mala sa obnoviť a zdôrazniť výchovná a osvetová funkcia umenia.

Vo vízii ideálu, harmonickej spoločnosti, ktorú budoval nový režim, sa jedným z nástrojov utópie stal obraz – predstava nového človeka, masy i jednotlivca (od čoho sa napr. odvíjali početné obrazy kolektívnych manifestácií a sprievodov). „Raj potreboval nových ľudí", a tak hlavným nositeľom pokroku sa aj v ikonografii výtvarného umenia stal radostný, úsmevný obraz detí a mládeže „bez mŕtvolného podsvetia duše",[63] činný, avšak typizovaný obraz človeka bez individualizovaných čŕt, robotníka – najčastejšie baníka, taviča, poľnohospodára, družstevníčky, ale aj politického agitátora, ktorý súčasne spájal fenomén budúcnosti s budovaním. Vyjadroval ho aj obraz partizána, osloboditeľa, resp. revolucionára so zbraňou v ruke, pretože vďaka ich „bojom a zápasom" sa mohla budovať nová spoločnosť. A na samom vrchole hierarchie stál obraz vodcu (Stalina, Gottwalda) symbolizujúceho „súžitie s bohom": uplatňoval sa hlavne v oficiálnej podobizni a pomníku, pričom maliari a sochári tu s obľubou citovali staré imperiálne gestá. Chápanie minulosti ako bojov a zápasov našlo najpriamejší odraz v režimu najviac poplatných disciplínach – monumentálnom sochárstve[64] a historickej maľbe.

„Topos raja" dostával konkrétnu obrazovú podobu hlavne v maliarstve, najčastejšie to bola záhrada, sad, miesto, kde sa budoval nový svet – menil sa na „topos pretvárania", na raj celého života spoločnosti (obrazy sadovníctva, mladých mičurincov, šľachtiteľstva, ale aj tavenia ocele, výstavby tovární a hydrocentrál). Zneli však aj špecificky domáce témy: obľúbené okopávanie a vykopávanie zemiakov, zvážanie na pole či z poľa, prispôsobené dobovému štylizačnému kľúču a ikonograficko-ideologickým smerniciam, postupne nahrádzali výjavy z traktorových staníc, delenia pôdy, zakladania roľníckych družstiev, kolektivizácie a mechanizácie, či odovzdávania kontingentu (napr. na obraze M. Medveckej, jednej z hlavných a typických protagonistiek socialistického realizmu).[65] Obraz krajiny sa menil a menilo sa aj postavenie človeka v nej: človek sa postupne stal detailným atribútom krajinných panorám s družstevnými lánmi a veľkými stavbami socializmu. Priemyselná krajina sa hľadala na vidieku, horizontálu horských panorám a úrodných rovín preťali nové „slávnostné vertikály" stavieb socializmu, mostné konštrukcie, stožiare vysokého napätia, komíny závodov či ťažné veže. Práve tieto motívy dovolili komponovať obraz ako skrytú „konštrukciu", a tak vlastne „nelegitímne" rozvíjať konštruktívnu líniu slovenskej moderny. Charakteristickým javom bolo prelínanie sa a splývanie niektorých pôvodne pevných žánrových foriem, napr. krajinomaľby s figurálnym žánrom alebo historicko-alegorickou kompozíciou. Vznikol špeciálny typ obrazu tzv. povstaleckej krajiny (bez figurálnej štafáže), resp. brázdenej malebnou krivkou partizánskych „husích" pochodov, prechodov cez rieky, mosty, hrebene, s vatrami na horách odvolávajúcimi sa na tradíciu zbojníckych ohníčkov.[66] Ako okrajový žáner sa javí zátišie: hoci aj tu vznikli celkom špecifické ikonografické podskupiny, popri osobitnom type striedmeho „robotníckeho" zátišia maľovaného podľa schém starých Holanďanov, to bol napr. typ tzv. angažovaných kytíc.[67]

Programové zbožštenie dedičstva 19. storočia slúžilo hlavne ako platforma polemiky s moderným umením, ktoré sa stalo synonymom „formalizmu" a bolo odsúdené ako prejav „chaotického individualizmu" a „subjektivistického tápania". Za formalistov boli označení nielen M. A. Bazovský a C. Majerník, ale aj M. Benka a G. Mallý:[68] Ľ. Fulla bol obvinený z „formalizmu nacionalistického charakteru", M. Galanda naopak, z formalizmu „kozmopolitného", K. Sokola označili za nositeľa „sentimentality" a „buržoáznej estetiky ošklivosti".[69] Čo sa týka spomínaných klasikov, neudivuje skorá rehabilitácia niektorých z nich: z ponúkaného ideologického vejára „straníckosti, triednosti a ľudovosti" si do svojej aktuálnej tvorby preniesli

Architektúra v spolupráci so sochárstvom a maliarstvom v Bratislave r. 1956 (úvod A. Piffl). Na začiatku 50. rokov sa ešte nerozlišovala sféra ľudovoumeleckej výroby a priemyselného výtvarníctva, odčlenila sa až neskôr (ÚĽUV).

61. Kusá, A.: Podoby a zdroje historizujúcich tendencií v architektúre 50-tych rokov na Slovensku. Diplomová práca. Bratislava, FF UK 1999.

62. S obľubou sa „citovali" mnohé klasické diela európskeho maliarstva v snahe „ideologicky" ich vylepšiť: napr. Nemčík namaľoval Mliekarku (1949) podľa rovnomenného Vermeerovho obrazu, Smrť okupantom (1954) podľa Delacroixovej Slobody vedúcej ľud na barikády, Guderna na obraze Sestričky (1954) využil hlavný motív z Giottovej fresky Judášov bozk z Capella degli Scrovegni v Padove (vo všeobecnosti sa odvolával na ranorenesančný horizont, Masaccia), Čemický na obraze Nástup k májovej oslave (1949) celkom absurdne spojil Cézannov motív Mont Sainte-Victoire s Munchovým Tancom života, odvolávky na Goyu sa objavili u Hoffstädtera, programovo u V. Hložníka. Kostka, neskôr nazývaný aj slovenským Meunierom, sa programovo inšpiroval (nielen afinitou k téme pracujúceho človeka) charakteristickým kompozičným kontrapostom jeho sôch.

63. Macura, V.: Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–89. Praha 1982. Autor upozorňuje na prítomnosť sakrálneho, chiliastického prvku, ktorý bol súčasťou oficiálnych štátnych doktrín v totalitných spoločnostiach. K interpretácii „mytologickej" podstaty socialistického realizmu bližšie: Groys, B.: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in Sowjetunion. Mníchov – Viedeň 1988; Bakoš, J.: Stratégia socialistického realizmu. In: Umelec v klietke. Bratislava 1999, s. 127–134.

64. V pomníkovej a pamätníkovej tvorbe sa od konca 40. rokov vyhranili tri základné cesty riešenia memoriálneho priestoru: spočiatku to boli miesta bojov – vojenské cintoríny riešené vo funkcionalistickom duchu (D. Jurkovič – Kremnička, J. Gruss – pylón pamätníka oslobodzovacích bojov na Dukle, 1947), klasicizujúce komplexy, kde sochárska výzdoba bola prísne subordinovaná symbolickej ideoplastike architektúry, narábajúcej s triumfálnym motívom pylónu, obelisku na počesť víťazov, ktorý urbanisticky ovládal okolitý priestor (Svidník, Strečno, Slavín v Bratislave), či alegorické „postamentové" súsošia, ktoré sa stali súčasťou takmer každého verejného priestoru, námestia.

65. Za obraz Odvádzanie kontingentu na Hornej Orave získala r. 1952 Štátnu cenu K. Gottwalda. Iným „erbovým" Medveckej dielom boli Deti mieru (1952), r. 1953 získal Štátnu cenu KG J. Kostka za sochu Družstevníčka.

66. Motív partizánskej vatry, „ohňa na horách" prešiel aj do heraldickej symboliky: nahradil slovenský dvojkríž na hrudi leva v štátnom znaku Československa (Ohne na horách bol aj názov básnickej zbierky A. Plávku z r. 1946).

67. Napr. Matejkov obraz Kytica na slávnosť (1951), dekoratívne zátišie namaľované so zmyslom pre abstrahujúcu skratku, obsahoval nenápadný (výtvarne podaný) motivický doplnok: indexový znak továrne

princíp, ktorý bol najbližší ich bytostnému založeniu – „srdcu blízku" ľudovosť. Tak napr. M. Benka dopĺňal svoje naratívne, mnohofigurálne kompozície v postromantickom duchu aktuálnymi atribútmi.[70] Na druhej strane charakteristické boli úniky z osídel metódy, napr. do „námetov rozprávkovo-žánrových" – Ľ. Fulla ilustroval slovenské ľudové rozprávky, M. Benka prostonárodné slovenské povesti a už od konca 40. rokov sa venoval špecifickej záľube, tvorbe archaického slovanského písma, ktorým výrazne ovplyvnil klasicizujúce prejavy úžitkovej a knižnej grafiky,[71] čo malo v jeho obrazoch a ilustráciách okrem estetickej aj didaktickú úlohu. Zložitejší bol prípad Ľ. Fullu: pozitívnejšiemu hodnoteniu a prijatiu nepomohla ani prevaha ilustratívnosti v jeho novšom diele. Oceňovalo sa síce, že z ľudového umenia čerpal „zmysel pre radostnosť a zdobivosť", avšak jeho tvorba bola odsunutá do rádovo nižšej kategórie „dekoratívneho" umenia.[72] Objavili sa však aj jasné ústupy hraničiace s úpadkom výtvarnej formy. J. Alexy, ktorý sa venoval rozsiahlej monumentálno-dekoratívnej práci (vitrážam, gobelínom), aktualizoval zbojnícke námety ako revolučné tradície ľudu v „komiksových" výjavoch akejsi komentovanej „biblie pauperum". Jeho úprimná snaha byť ľudovým, poľudštiť historické udalosti, dať im podobu rozprávkového príbehu o partizánovi – zbojníkovi, však viedla ku gýčovito insitnému prejavu.

Štýlový ústup k realizmu, ktorý sa týkal tvorby takmer všetkých predstaviteľov *Generácie 1909* i *Generácie druhej svetovej vojny* sa však na druhej strane javí nielen ako výsledok indoktrinácie metódou: bol akoby pripravovaný ich predchádzajúcim vývojom, odkazmi na lásky a vzory starších vrstiev európskej kultúrnej tradície už počas vojny. Ako pars pro toto môžu poslúžiť príklady vtedajšej tvorby J. Mudrocha a J. Kostku, ktorí museli zdisciplinovať a skrotiť postimpresionisticky rozbitú formu, rukopis založený na oddelených farebných a svetelných škvrnách, čo sa, prirodzene, negatívne odrazilo na životaschopnosti obrazu i tvaru. J. Kostka síce v sebe potlačil schopnosť bravúrnej modelácie, ale schopnosť „vybudovať" sochársky tvar ostala zachovaná; spoľahlivo vedel do žánrových momentiek preniesť pohybovú skratku starostlivo odpozorovanú z prírody.

Podotknime však, že v slepých uličkách socialistickorealistickej indoktrinácie a neživej schémy neskončilo celé vtedajšie umenie, aj keď zisky z osobnej rezistencie mohli byť v súvislosti so stratou kontaktu s európskym a svetovým dianím len relatívne. Boli dôsledkom nielen istých únikových stratégií, viac či menej únosnej miery kompromisov, osobnej tvrdošijnosti, ale aj vynútenej výtvarnej schizofrénie, paralelného života, keď sa na štátnu objednávku, resp. pre verejnú súťaž niekedy maľovali angažované mnohofigurálne realistické kompozície a v ateliérovom „prítmí" prežívala moderna. To bol prípad Jakobyho sebaironických podobizní,[73] M. A. Bazovského, ktorý striktne rozlišoval „chlebovky" (ako ich sám nazýval) umožňujúce fyzické prežitie a skutočnú tvorbu. Vari len on bol schopný uchrániť autentickosť svojej maliarskej vízie a v priebehu 1. polovice 50. rokov, keď sa „trápil aj s polosurrealizmom",[74] ju vystupňoval do „delíria colorans" svojho druhu. Takýto ostrovček „pozitívnej deviácie" si v Zázrivej a v Rabči na Orave obhajoval tiež E. Zmeták, ktorý bol oporou M. A. Bazovského a osobnosťou schopnou integrovať nastupujúcu mladú generáciu. I. Weiner-Kráľ hľadal únik v snových reminiscenciách na krajinu v Bretónsku, a zároveň sa pokúšal uplatniť niektoré surreálne postupy v žánrovom rámci alebo v angažovaných témach.

Azda len L. Guderna, V. Hložník a čiastočne P. Matejka dokázali nájsť tvorivé riešenia i v rámci metódy socialistického realizmu, hoci ani oni sa nevyhli schematizujúcemu regresu. Umožnila im to ich výtvarná zručnosť, formová akríbia, zmysel pre precízne vykreslený detail. Odhaliť „pravú tvár ‚sorely' jej vlastnými zbraňami",[75] ziluzívnením samotnej ilúzie sa podarilo L. Gudernovi, v ktorého maliarstve zotrvalo zvláštne napätie medzi obrazovo-epickým a pojmovo-symbolickým prístupom. Kresbou ostro vyrezá-

v pozadí, cez stôl prehodenú zástavu a trikolóru. Bol kompromisným výsledkom požiadavky tzv. tematického zátišia.

68. Po II. celoštátnej konfernecii ZČSVU (1952), ktorá riešila „tvorivejšie" chápanie metódy socialistického realizmu, boli niektorí z nich rehabilitovaní: Benka bol ako prvý maliar menovaný národným umelcom, mal rovnako ako aj Mallý súbornú výstavu v SNG (1953).

69. Váross, M.: Poznámky o rokoch 1918–1938. Historický časopis SAV, 1, 1953, č. 3; Za vědecké dějiny umění a novou kritiku. Zborník z konferencie v Běchyni. Praha 1951. Sokol, ktorý sa na čas vrátil do vlasti, r. 1948 odcestoval do Paríža a odtiaľ do USA, Fulla, vedúci školy monumentálnej a dekoratívnej maľby VŠVU spolu s asistentom E. Zmetákom r. 1952 odchádza z VŠVU.

70. Spomeňme ako modelový príklad Benkove návrhy na výzdobu Armádneho divadla v Martine (1954–1955), kde v jednofigurálnych kompozíciach, vypracovaných v podobnom štylizačnom kľúči ako „strážcovia a ochrankyne Slovenska", tu znovu vystupujú alegorické ľudové figúry s atribútmi, tentokrát kultúry a brannosti. Obraz Národná brannosť (1955) bol priamou analógiou k Strážcovi na západe (1940–1942). Ako príklad dobovej schizofrénie môže poslúžiť aj obraz Záhorská mamička (1952), na ktorom je matka zobrazená ako madona s dieťaťom a modlitebnou knižkou.

71. Benkovská kaligrafia slovenského písma inšpirovala napr. A. Hollého k tvorbe fraktúrovej latinky pre SAV (1954).

72. Váross, M.: Ľudo Fulla. Maľby a drevorezy. Bratislava 1955, s. 14. Váross píše o tom, že od Fullu netreba žiadať voľnú tvorbu (=formalistickú), ale „dať mu všetky možnosti a dostatok objednávok k tvorbe diel, ktoré dekoratívnou rečou zmnožia radosť nášho človeka z budovania nového života".

73. Ide o Jakobyho vyzývavé maľby: Autoportrét, Bez názvu (1953), Pri holení (1956), kde zobrazil samého seba ako sedí na záchode, resp. otŕča holý zadok vtedajšej realite. V tom istom roku však maľoval aj socialistickorealistickú Opravovňu rušňov, Betonárku, či Stavbu mostu. K sociálnemu štatútu umelca v totalitnej spoločnosti a jeho odrazu v žánri autoportrétu pozri Bakoš, J.: Janusove tváre umelca. In: Umelec v klietke. Bratislava 1999, s. 143–168.

74. V liste K. Vaculíkovi r. 1953, citované podľa Vaculík, K.: Miloš Alexander Bazovský. Bratislava 1967, s. 88.

75. Bakoš, J.: Dielo a svet slovenského maliarstva. SP, 1969, č. 1, s. 112.

vané plochy i plasticky plynulo modelované tvary prežiaril vnútorným svetlom. Jeho ranorenesančne cítené portréty, figurálne kompozície a zátišia akoby existovali v stave zvláštnej snovej nehybnosti. A tak aj „najrealistickejšie" diela nadobudli paradoxne metafyzický akcent.[76] V. Hložník sa takmer výlučne venoval grafickým cyklom, vystupňoval zmysel pre detailnú drobnokresbu tiež vďaka technikám, ktorými pracoval. Pri predvádzaní realistického „majstrovstva" využíval filmové a fotografické postupy. Inšpiroval sa špecifickou vnútornou stavbou záberu, premyslene pracoval s kontrastmi celku a veľkého detailu, funkčne využíval nadhľad i podhľad.

Bolo príznačné, že prvé intervencie a impulzy vymaniť sa z marazmu pseudorealistických schém a „impresionistickej" dojmovosti, prichádzali prostredníctvom grafiky a kresby (rané práce Hložníkových žiakov, Zmetákove výstavy z r. 1956 a 1958), disciplín, ktoré mali princíp abstrakcie imanentne zakódovaný, na rozdiel od iluzívnejšie založenej maľby a plastiky. Ostatne, bolo to práve sochárstvo, ktoré sa, aj vzhľadom na svoj verejný a „trvácny" charakter, dostávalo z osídel schematizmu najdlhšie.[77]

Proti démonom - obnova a zavŕšenie moderny

Proces postupného vymaňovania sa z dogmatickej strnulosti i spod nadvlády socialistického realizmu bol aj vo výtvarnom umení spätý s premenami, ktoré sa v širšej spoločenskej sfére začali presadzovať po r. 1956, hlavne po XX. zjazde KSSZ, prinášajúcom prvú kritiku politických „deformácií" budovania socializmu a kultu osobnosti. V obrodnom procese zohralo dôležitú úlohu umenie a literatúra (tribúnou nových názorov v literatúre a umení sa stal časopis *Mladá tvorba,* vychádzajúci od r. 1956). *Démon súhlasu* D. Tatarku bol „principiálnym odmietnutím kolektivizmu... proti ‚božstvu moci' postavil ‚neodňateľné práva ľudskej osobnosti'..."[78] Odmieta sa povinne radostný budovateľský pátos a skutočnosť sa – aj v programovom zdôrazňovaní tragických, existenciálnych tónov – znovu zjavuje v celej zložitosti a mnohorozmernosti. Oneskorené generačné literárne debuty priniesli napr. obhajobu „práva básnikov na smútok", uviedli nové témy „prózy životnej každodennosti", civilnej „poézie všednosti", ktorá sa znovu stala predmetom umeleckej reflexie nielen v literatúre, ale aj vo filme, fotografii a v ďalších výtvarných disciplínach. „...Každodennosť sa stala emblémom konca päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov. Z veľkej histórie sa pomaly zostúpilo na prízemie a neskôr do suterénu každodennosti, do biografickosti ľudského života ako jadra jeho malých dejín."[79] Smerom k rozhraniu 50. a 60. rokov sa tak začali vytvárať podmienky odmäku: „priestor na spontánne presadzujúce sa zhodnocovanie subjektu, indivídua, jeho všedného dňa, existenciálnej problematickosti, ale aj spontánnosti, produktívnosti, nenormovanej, neinštituovanej sociálnosti".[80]

Obroda výtvarného umenia sa niesla v znamení návratov k prameňom európskej a domácej moderny. Vývinovú iniciatívu prevzala predovšetkým mladá generácia, ktorá okolo polovice 50. rokov opúšťala schematizmom poznamenané ateliéry VŠVU. Bolo preto prirodzené, že oporu pre svoj názor hľadala vo vzdialenejších prameňoch, a nie v prerušenej kontinuite umenia svojich pedagógov, ktorých naopak, sama začala onedlho inšpirovať. Mladým bolo blízke gesto sociálnej účasti, známe z tvorby K. Sokola a C. Majerníka, no viac ich priťahoval proces znakovej redukcie v diele M. A. Bazovského, Ľ. Fullu, ktorý ústil do tvarového brusičstva M. Galandu a E. Šimerovej i do robustného, ale zároveň konštruktívne dôsledného prejavu E. Zmetáka. Nanovo sa objavoval Cézanne, Picasso, Modigliani, Chagall. Ďalšia generácia sa znovu duchovne prihlásila k „spoločensky záväznému" odkazu C. Majerníka; na podnet iniciátora jednej časti pohybu mladej generácie, maliara E. Špitza, dostala novoutvorená galéria mladej tvorby v Bratislave meno Galéria C. Majerníka (od 1957). E. Špitz v Brati-

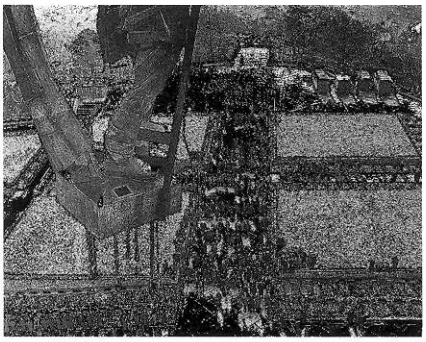
76. Tento prístup vyvrcholil v neskoršej symbolickej kompozícii Prízrak (1957), prekladajúcej motív Picassovej Guernicy zo surrealistickej reči do jazyka realisticko-angažovanej maľby.

77. Urbanisticko-architektonicko-výtvarné memoriálne komplexy: Slavín v Bratislave a Pamätník SNP v Banskej Bystrici (realizovaný podľa novej súťaže až v 2. polovici 60. rokov). Klasicizujúci koncept Slavína (arch. J. Svetlík) sa realizoval až r. 1957–1960, jeho historizujúce formy a tradičný realistický pátos sochárskej výzdoby (T. Bártfay, J. Kostka, J. Kulich, L. Snopek, A. Trizuljak) vo chvíli dokončenia už nezodpovedali aktuálnemu stavu disciplíny. Jedine Kostka v konečnej verzii dievčenských alegórií rezignoval na impresívny prístup a nahradil ho stroho formulovaným tvarom. Monumentálny pátos a tradičná realistická žánrovosť však pretrvávali aj v neskorších realizáciách, napr. v dotvorení Pamätníka na Dukle ústredným súsoším od J. Kulicha (1960–1962), a až na výnimky boli v monumentálnom sochárstve vyžadovanou normou.

78. Zajac, P.: Slovenská povojnová literatúra medzi integráciou a dzintegráciou. Slovenská literatúra, 40, 1993, č. 4, s. 241–259. Novela Démon súhlasu bola publikovaná časopisecky (1956), pod názvom Proti démonom vyšiel r. 1968 súbor Tatarkových esejí a článkov.

79. Zajac, P.: Modernizácia a slovenská kultúra po roku 1945. TEXT, Revue pre humanitné vedy, 1994, č. 3–4, s. 82.

80. Matejov, F.: Básnické iniciatívy 1956–1965. SP, 104, 1988, č. 4, s. 53.



Na Slavín. 1960. Foto: ČTK

slave, okrem iného, inicioval dnes už legendárnu *Výstavu mladej generácie. Obrazy – sochy* (1957).[81] K bratislavským aktivitám sa pripojil aj vidiek, mladí z martinskej krajskej pobočky ZSVU usporiadali v Žiline na sklonku r. 1957 svoju prvú výstavu a utvorili skupinu, ktorú s úctou dedikovali Galandovi. *Skupina M. Galandu,*[82] vôbec prvá oficiálne povolená umelecká skupina, sa stala jadrom širšieho inovačného procesu, ktorý R. Matuštík neskôr označil termínom *Nástup 1957.*[83] Ich východiskom sa stalo: „umenie pevných a prostých tvarov, aké si vynucuje civilné prostredie dneška a život ľudí atómového veku."[84] Svojím príklonom k civilnej prostote, jasne ohraničeným veciam, dôverne známemu prostrediu domova, prehĺbením ľudskej intimity a všednosti námetov chceli čeliť socialistickorealistickej ilustratívnej dojmovosti, amorfnosti, strate pevnej osnovy tvaru, prívalu neustále sa vnucujúcich ideologických formúl. Toto hľadanie sa spočiatku realizovalo v limitoch spoločensky angažovanej témy, jej poľudšťovania (príkladom boli napr. diela zo súťaže a výstavy *Hrozby a nádeje ľudstva,* ktorá sa uskutočnila r. 1959).

Vonkajším symbolom zlomu, modernizácie a europeizácie Československa sa koncom 50. rokov, pod znamením monumentálneho atómia, stal československý pavilón na Expo '58 v Bruseli,[85] jeho jednotné architektonicko-výtvarné riešenie prinieslo nielen prvú – úspešnú – medzinárodnú konfrontáciu, ale čoskoro vyvolalo prúd ďalších podnetov. Na rehabilitovanom funkcionalistickom pôdoryse sa aktualizovala honzíkovská myšlienka tvorby komplexného životného slohu, idea spoločného stvárňovania ľudského prostredia architektmi, výtvarnými umelcami a priemyselnými výtvarníkmi. Postupujúca industrializácia a nové technológie typizovanej výstavby spolu s opatrnou rehabilitáciou funkcionalizmu a moderny sa podieľali na celkových zmenách životného prostredia. Na rozhraní 50. a 60. rokov sa vytvoril špecifický vizuálny štýl, ktorý sa presadil v širokej škále prejavov od monumentálno-dekoratívnej tvorby cez interiérovú architektúru až po predmety úžitkového výtvarníctva.[86] Jeho hrubozrnná hranatosť, dekoratívno-kubistická štylizácia a kompromisné abstrahovanie našli odraz aj v disciplínach tzv. voľného umenia. Vznik nového dobového vizuálneho jazyka podnietili aj pokroky v oblasti vedy a techniky. Kardinálne sa rozšírili predstavy o svete, intenzívne sa začali vnímať nové globálne problémy ľudstva: „hrozby" atómovej vojny, „nádeje" prvých sputnikov a expanzie ľudstva do kozmu. Všetky tieto aktuálne pociťované fenomény si priam žiadali nové tvarové a znakové riešenia. Príznačný bol napr. prerod M. Čunderlíka: od dekoratívno-plošnej štylizácie tvarov a optimistického „folklorizmu" zhodnocujúceho Fullov odkaz, k rozpusteniu figúry v informelovom, a možno aj atómovom mraku. V obrazoch E. Špitza, v ktorých sa celkom výnimočne objavila biblická tematika, sa existenciálne vypätým spôsobom aktualizoval nielen individuálny príbeh autora smerujúceho k predčasnému koncu, ale aj dobová atmosféra úzkosti a pocitu ohrozenia. V. Hložník vtedy vytvoril grafické cykly s príznačnými názvami, ako *Atómový teror, Stroncium 90* a pod. Aj jeho mladší brat Ferdinand stvárňoval prízraky doby s typickou hranatou a článkovanou postkubistickou štylizáciou. U V. Hložníka a L. Gudernu sa vystupňovali rôzne podoby „nadreálneho vizionárstva",[87] špecificky spojeného s angažovanou témou. Pokiaľ V. Hložník smeroval k osobitej verzii fantaskného expresionizmu, v ktorom sa v zvláštnych zlepených fragmentoch stretali poloľudské a polozvieracie monštrá, L. Guderna výberovo aplikoval niektoré prostriedky surrealistického verizmu na vyjadrenie symbolických vízií ohrozeného ľudstva.[88]

Hnutie mladých sa začalo od prelomu 50. a 60. rokov v podmienkach relatívne sa otvárajúcej skutočnosti prirodzene diferencovať: tento proces sa týkal aj jadra prvej vlny nástupov. Galandovci neboli od začiatku programovo konzistentnou skupinou a ich východisková spoločná platforma sa čoskoro začala trieštiť, individualizovať aj pod tlakom množstva nových podnetov, ktoré prinášala uvoľňujúca umelecká situácia 60. rokov. Kým

81. Vo výstavnej sieni ZSVU na Dostojevského rade (bývalej UBS), úvod v kat. M. Bartko, výstavu otvoril básnik M. Rúfus, repríza (výber) sa konala v Prahe. Rúfus, M.: Nástup generácie. Prejav na otvorení Výstavy mladej generácie. Mladá tvorba, 2, 1957, č. 2, s. 33. Z odstupu času táto výstava nepôsobila až tak novátorsky ako v dobe svojho konania, reálne boli na nej predstavené veľmi „umiernené" modely inšpirované raným modernizmom. Bližšie Štraus, T.: Depatetizácia, racionalizácia, mýtus moderny. VŽ, 11, 1966, č. 6–7, s. 258–263.

82. Zakladajúcimi členmi Skupiny M. Galandu boli: A. Barčík, Z. Horecký, V. Kompánek, R. Krivoš, M. Laluha, M. Paštéka, I. Štubňa, P. Tóth. Neskôr sa k nim pripojil A. Čutek a A. Rudavský. Ako teoretik pôsobil R. Matuštík. 1. výstava sa konala v Žiline (1957, výstavná miestnosť Krajskej správy lesov), jej repríza v Galérii C. Majerníka v Bratislave (1958), 2. výstava v Bratislave (1959, GCM), 3. výstava v Bratislave (1962, výst. sieň ZSVU na Hviezdoslavovom nám.), 4. výstava v Bratislave (1965, výst. sieň ZSVU, Dostojevského rad, úvod v kat. J. Mojžiš), posledná v Berlíne (1968, Tiergarten, úvod v kat. I. Mojžišová)

83. Matuštík, R.: Nové slovenské výtvarné umenie. Bratislava 1969. Mladšiu vrstvu pohybu mladej generácie tvoril tzv. Nástup 1961.

84. I. výstava Skupiny Mikuláša Galandu. Kat. výst. Úvod členovia skupiny, R. Dúbravec. Krajská pobočka ZSVU, Martin 1957.

85. Funkcionalistický koncept pavilónu navrhli architekti F. Cubr, J. Pokorný, J. Hrubý. Zo Slovenska sa na výtvarnej výzdobe pavilónu podieľal napr. Ľ. Fulla (triptych gobelínov), J. Kostka, L. Guderna a ďalší.

86. Bolo príznačné, že prvé znaky abstraktného umenia sa prejavili v úžitkovom umení: napr. v návrhoch dekoračných tkanín. Ku koncu 50. rokov sa v niektorých odboroch úžitkového umenia objavili abstrahujúce štylistické postupy, ktoré boli v odboroch voľného umenia ešte nepriechodné.

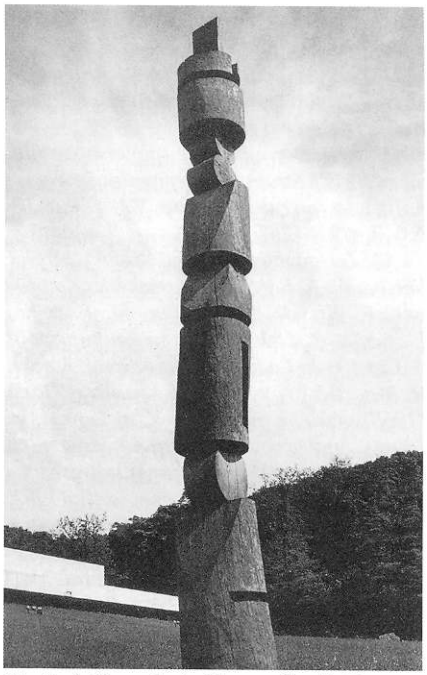
87. Matuštík, R.: Etik vizionárskeho expresionizmu. In: Udelenie zraku. K päťdesiatinám V. Hložníka. Bratislava 1969, s. 18.

88. V tejto súvislosti bol príznačný názor J. Špitzera, ktorý porovnával zdanlivo podobné prístupy Daliho a Gudernu. Gudernove diela obdobne zobrazovali hrôzy vojny, avšak z nich bolo zrejmé, kto bude morálny víťaz a kto má byť odsúdený. Na druhej strane skepsa z Daliho obrazov „nedáva žiadnu nádej... predpovedá zánik, rozklad, atómovú potopu pre všetkých". J. Špitzer v úvode zborníka Hrozby a nádeje ľudstva. Bratislava 1961, s. 21.

jedna časť generácie sa skôr venovala „rúcaniu modiel", pričom pôvodné archetypálne tvary sa ocitli v nečakaných situáciách a konfliktoch vyplývajúcich z protirečivej povahy súdobej civilizácie, antropologických a existenciálnych problémov človeka (A. Barčík, M. Paštéka, R. Krivoš), druhá časť naopak, začala vztyčovať „totemy", „ochranné božstvá", „ľudu, dediny, domova, detstva", „dedičstva ľudovej a všeľudskej kultúry"[89] (V. Kompánek, M. Laluha, P. Tóth, A. Rudavský). Vyznamným spôsobom obohatili tú vývinovú líniu výtvarnej moderny Slovenska, v ktorej sa niekoľko generácií slovenských umelcov, počnúc M. Benkom, J. Alexym a M. A. Bazovským cez Ľ. Fullu a M. Galandu až k R. Uhrovi, usilovalo nájsť obsažné tvarové skratky, ktoré by boli vizuálnym ekvivalentom nielen typických tvarov slovenskej krajiny, ale aj jej duchovných konštánt. Archetypálne a antropomorfné vertikály, ako aj montáže figurálnych a predmetných znakov, inšpirované „domovom predkov", budované so stále väčšou mierou modernej syntaxe, sa však (rôznou mierou) obohacovali aj o elementy a aktuálne postupy 60. rokov. Paradoxne, práve R. Uher, pôvodne spriaznený s galandovcami, ktorých hľadanie „pevného a prostého tvaru" očividne pripomínalo jeho niekdajšie hľadanie „základného tvaru", svojím univerzálnym dielom, „rovnako súčasným ako staroslovanským",[90] bol bližší k súdobým výtvarným hnutiam. Načrtol spôsob, ako riešiť tradičný problém – „domáce" – vnímané ako archaické a rustikálne – verzus svetové – v horizonte už nie klasickej moderny, ale neomoderny.

Ak pripomíname uzavretie vývojovej kapitoly našej „klasickej" moderny v 60. rokoch, treba mať zároveň na mysli, že sa tým len uzavrel istý spôsob nazerania na svet, ktorý sa duchovne napájal z vtedy ešte aktuálne pociťovanej potreby archaickej kolektívnej solidarity. Tú pripomínal D. Tatarka, pre ktorého bolo „uctievanie predkov... základnou otázkou všetkých kultúr".[91] Umelec najlepšie napĺňal svoje poslanie, ak dokázal vytvárať diela ako objekty uctievania, magické, apotropajné znaky, ktoré mali udržať povedomie „obce" a zároveň nás viazať k predkom, teda k našej kultúrnej pamäti. Problém bol v tom, že v 60. rokoch, keď sa po dlhej dobe Slovensko rýchlo otváralo svetu a objavili sa obrysy „otvorenej", občianskej spoločnosti, už ťažko bolo možné definovať určujúci smer umeleckého vývoja na princípe spomínanej solidarity. Preto sa počas 60. rokov tento prístup stal jedným z viacerých možných – objavili sa totiž smery, ktoré viac súzneli s aktuálnymi civilizačnými podnetmi.

89. Tatarka, D.: Štátna pocta Vladimírovi Kompánkovi. In: Kultúra ako obcovanie. Bratislava 1996, s. 114.



Vladimír Kompánek: Pietny stĺp. 1967

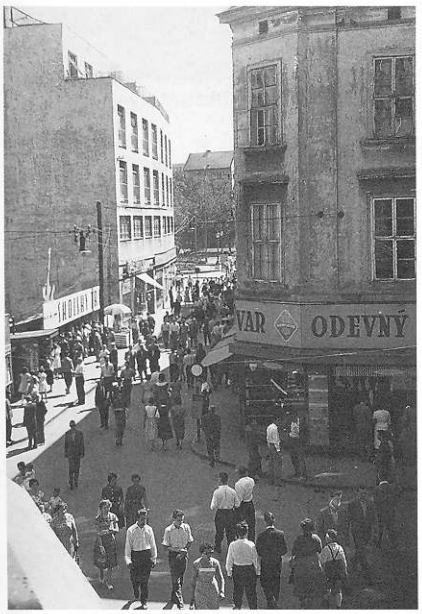
90. Kára, Ľ.: Rudolf Uher. Bratislava 1969, s. 32.

91. Tatarka, D.: c. d., s. 120. Pozri ďalej Súkromné listy Skupiny M. Galandu. Bratislava, apríl 1968.

Od zlyhania utópie k veku simulakra

Zora Rusinová

Iniciácia a zrod neoavantgardy



Bratislavské korzo. 1960. Foto: B. Puskajler

Napriek mnohým pokusom o významovú satisfakciu neskorších dekád, sú dnes šesťdesiate roky všade vo svete vnímané ako nenávratný „zlatý vek", „sweet sixties" kultúry i umenia druhej polovice 20. storočia. Ide azda o posledné avantgardno-utopické obdobie stimulované vierou, že prostredníctvom umenia možno pozitívne vplývať na chod spoločenských dejov a meniť podobu sociálnych systémov. Vďaka zdokonalenému systému informácií, ale predovšetkým v dôsledku postupného uvoľňovania politickej situácie v spoločnosti nastáva napokon aj na Slovensku spontánna kultúrna obroda, ktorá stojí v opozícii voči vládnucej ždanovovskej doktríne marxisticko-leninskej estetiky. Bol to čas, v ktorom sa, ako povedal A. Bagin, „skoncentrovali dejiny" a dichotómia tradicionalizmus verzus avantgarda sa vyplnila „medzijavmi" a meandrami odchýlok.

Za významný z hľadiska zrodu nových tendencií sa u nás pokladá nástup mladej generácie v dvoch hlavných vlnách, ako ich definoval už v polovici desaťročia R. Matuštík.[1] Odvodil ich od výstavných iniciatív, ktoré po prvý raz demonštrovali novosť programu (Nástup 1957 od bratislavskej *Výstavy mladej generácie* v prvých mesiacoch r. 1957, Nástup 1961 od neverejných ateliérových výstav členov *Konfrontácií*). Táto koncepcia má, prirodzene, skôr pomocný význam, keďže ďalší vývin jednotlivých osobností prebiehal v rovine výraznej názorovej diferenciácie a plurality. Ako orientačné možno vnímať aj delenie výtvarníkov podľa skupín, či už je to línia klasikov *Skupiny 29. augusta*, legendárna *Skupina Mikuláša Galandu*, nefiguratívne *Konfrontácie*, obranné tradicionalisticko-konformné zoskupenia pod názvom *Život*, *Kontinuita*, skôr na osobnom a ženskom princípe založená *Skupina 4*, *Skupina 66*, v závere desaťročia sa presadzujúci, k vede a technike inklinujúci *Klub konkretistov*, alebo akčné a konceptuálne aktivity okruhu Alexa Mlynárčika. Dokladajú koexistenciu rozmanitých tradičných i netradičných výrazových polôh.

Podoba umeleckej produkcie nielen 60. rokov, ale i neskorších desaťročí je tak predznamenaná osudovým „trojcestím": 1. pretrvávajúcou oficiálnou produkciou socialistického realizmu, 2. oneskorenou estetikou raných avantgárd, 2. novátorským hľadačstvom a experimentom (najmä antiestetizmom, procesuálnosťou, dematerializáciou a reflexiami súdobých svetových trendov). Dôsledkom akcelerácie nových výrazových foriem umenia, ale na druhej strane nedostatočného sprostredkovania ich hodnôt širšej kultúrnej verejnosti, ba spočiatku dokonca ich zásadného zavrhovania masmédiami, bolo, žiaľ, dlhodobé a čoraz výraznejšie zaostávanie diváka. Naratívnosť a rétorika socialistického realizmu je totiž oveľa čitateľnejšia a prístupnejšia vnímaniu, ako dovtedy neznáma reč abstrakcie a nových médií. Tu kotví aj jedna z príčin neskoršej kontroverznosti, izolácie a nedostatočnej akceptácie prejavov súčasného umenia v našom prostredí. Príkladom je už raná galandovská iniciatíva, ktorá napriek spoločenskému a politickému uvoľneniu po XII. zjazde KSČ r. 1962 narazila na nepochopenie a odmietavé komentáre zo strany tlače i teoretikov umenia.

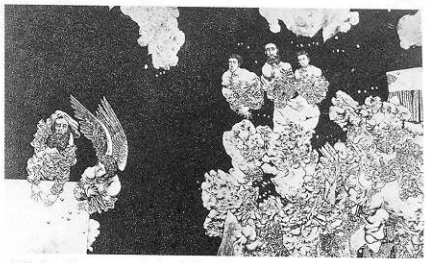
Zatiaľ čo vo svete sa na prelome 50. a 60. rokov umenie vyvíja akoby nezávisle od politickej situácie a dejú sa v ňom zásadné imanentné zlomy, ako napr. vystriedanie abstrakcie angloamerickým fenoménom pop-artu, na Slovensku rezonuje štrukturálna abstrakcia (príklad P. Buryho, G. Pomodora, E. Paolozziho a pod.). Informel sa teda ešte len ujíma a spolu s výtvarným odkazom európskych avantgárd predstavuje podozrivú zbraň nepriateľov komunizmu, potenciálne nebezpečenstvo ideologickej diverzie, všetko rozožierajúci bacil subjektivizmu. Únikom od angažovaného obsahu do sveta individuálnych vízií sa na druhom brehu v tom čase koniec-koncov ocitajú aj

1. R. Matuštík je prvým teoretikom, ktorý syntetizujúco spracoval problematiku 60. rokov. Problém generačných nástupov formuloval v publikáciach: Moderné slovenské maliarstvo 1945–1963. Bratislava 1965, Nové slovenské výtvarné umenie Nástup 1957, Nástup 1961. Bratislava 1969. Z tohto základného členenia vychádza aj vo svojej publikácii ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. Žilina 1994, ktorá sa vo forme samizdatu objavila r. 1984.



Záber z inštalácie výstavy Prírastky slovenského výtvarného umenia za roky 1959–1964

imaginatívne tendencie. K apokalyptickým vidinám V. Hložníka „snovaným z krvi, potu a sĺz" (E. B. Lukáč) pribudla v polovici 60. rokov „nadčasová" grafika A. Brunovského rozvíjaná ako skleníkový kvet po celé nasledujúce desaťročia v intenciách *grandeur et décadence* a koncom 60. rokov aj fantazijné deriváty figúr v tvorbe V. Gažoviča. Brunovský ako vedúci Oddelenia grafiky a knižnej tvorby na VŠVU v Bratislave (1970–1990) obnovil záujem o klasické grafické techniky (lept, akvatintu, mezzotintu, suchú ihlu, kameňorytinu, litografiu) a vychoval rozsahom bohatú grafickú školu. Početne chudobnejšiu paralelu ku grafike v rámci imaginatívneho výrazu predstavovala od konca 60. rokov magická figurácia maľby M. Jakabčica a neskôr S. Balka. Do roviny ironicko-sarkastickej konfrontácie atakujúcej dobové spoločenské javy posunuli de facto imagináciu len surreálne vízie K. Barona obývané mutantmi a gryfmi.

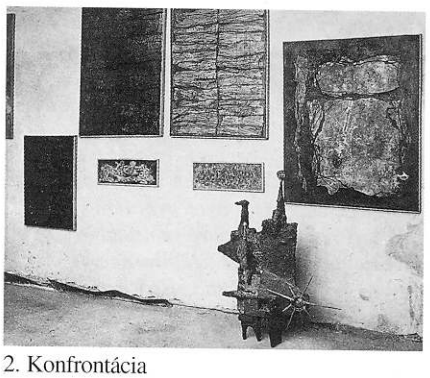


Albín Brunovský: Abrahám s anjelmi. 1967

Abstrakcia, dovtedy v našom umení takmer absentujúca, vyznieva napokon ako antitéza jednak apoteticky mýtotvorného prejavu galandovcov, jednak literárne obsahovej imaginácie. Presadila sa najprv v rámci tzv. *Konfrontácií,* voľného združenia umelcov bez pevného štatútu, ktoré sa sformovalo v r. 1958–1959. Prirodzene, aj ich vystúpenie vyvolalo vlnu odporu o to viac, že ich „zaujímalo konštruktívne obrazoborectvo, nie rozmnožovanie odkazu"[2] a opierali sa skôr o výdobytky českej a poľskej než domácej tradície. Ich informel sa presadzoval najprv v rámci interiérových prehliadok spriaznených tvorcov, neskôr už i formou verejných výstavných aktivít (1962–1964). Počet zúčastnených nebol presne vymedzený a menil sa od výstavy k výstave. Ich jadro tvorili E. Ovčáček, M. Urbásek, M. Čunderlík, R. Fila, J. Jankovič, J. Kočiš a príležitostne aj A. Rudavský. Čo bolo dôležité, ich aktivity presahovali domáci okruh, vystavovali na Morave, v Čechách, Poľsku, Maďarsku a udržovali kontakty s tamojšími výtvarníkmi.

2. Pozri bližšie: Čepan, O.: Konfrontácia 5. SP, 4, 1965, č. 1, s. 121–128.

Informel má v slovenskom umení charakter zásadného medzníka. Stáva sa živnou pôdou pre slobodný kreatívny prejav umeleckého subjektu. Nielenže otvára dvere spontánnej tvorivosti, ale čo je v našom umení mimoriadne dôležité, podnecuje umenie zviazané s prostredím mesta. „Konfrontácie vykročili", ako postihol R. Matuštík, „nielen z domácej tradície, figuratívnej a etnocentrickej, ale aj z definície zobrazujúceho umenia, sputnaného dualizmom subjektu a objektu."[3] Abstraktné monotypie, materiálové „vyvreliny" a „stigmy" na povrchu obrazov a reliéfov, ako i asamblovaný industriálny odpad, sú zároveň faktickou pripomienkou i metaforou nečitateľnej, intuitívne preciťovanej siete štruktúrovanej urbánnej reality.



2. Konfrontácia

3. Matuštík, R. a kol.: Bratislavské konfrontácie. (K chronológii informelu na Slovensku). Informel, Slovenská abstrakcia 1960–1966. Kat. výst. PGU Žilina – GMB Bratislava 1992.

Vývoj k nefiguratívnosti však od začiatku 60. rokov pozorujeme aj u iných výtvarníkov. M. Laluha už r. 1958 vytvára abstraktnú kompozíciu a aj v tvorbe výtvarníčok *Skupiny 4* (J. Čihánkovej, O. Bartošíkovej, T. Klimovej a V. Kraicovej) sa neskôr k slovu hlásila tvarová abstrakcia.

Objektivizácia nádeje v mene „socializmu s ľudskou tvárou"

Mladej generácii sa dnes môže zdať nepochopiteľné, že v krajinách socialistického bloku boli možnosti cestovania a získavania prirodzených podnetov obmedzené, takmer nijaké. Kontakty s umením v zahraničí sa až do r. 1963 rozvíjali zväčša len na báze informácií v zopár časopisoch (Graphis, Projekt, Sztuka, Przegląd artysztyczny, Werk) dostupných v knižnici VŠVU a len výnimočne formou autopsie.

V r. 1963, ktorý bol, mimochodom, aj rokom Kennedyho smrti a priameho angažovania sa USA vo Vietname, nastalo v našej spoločnosti ďalšie uvoľňovanie. Dôležitým medzníkom vnímania slobody tvorby bola tzv. kafkovská konferencia usporiadaná koncom mája v českých Libliciach, venovaná otázkam realizmu, na ktorej sa zúčastnil významný marxistický teoretik Roger Garaudy, známy svojou knižkou *Realizmus bez brehov.*[4] Konferencia

4. Kafkovská problematika bola aktuálna najmä svojou filozofiou odcudzenia, ktorá v tomto období nadobúdala nový význam indikovaním otázok slobody individuálnej tvorby. Publikácia R. Garaudyho Realizmus bez brehov zasa otvárala možnosť iného chápania socialistického realizmu: „Byť realistom to neznamená imitovať skutočnosť, ale napodobňovať jej aktivitu, neznamená to vytvárať skamenelinu alebo kópiu vecí, udalostí a ľudí, ale podieľať sa na tvorivom akte sveta, ktorý vzniká, nájsť jeho vnútorný rytmus."

mala ďalekosiahly význam pre vyviazanie marxistickej kritiky z rigídnych schematických pút. Spolu s knižkou K. Kosíka *Dialektika konkrétního* prispela k polemike v oblasti literatúry, hudby i výtvarného umenia týkajúcej sa problematiky vzťahov „kozmopolitizmu" a „slovenských špecifík", dogmatiky a obhajoby experimentu, vplyvu komerčnosti a „poklonkovania Západu".

Napokon, r. 1963 bol aj rokom prvej reprezentatívnej výstavy v Jazdiarni Pražského hradu pod názvom *Súčasné slovenské výtvarné umenie,* ktorej ambíciou bolo prezentovať, ako povedal jej komisár M. Váross, najmä „to kvalitné a charakteristické", čo sa za roky 1956–1963 „na Slovensku vytvorilo".[5]

Napriek tomu, že KSČ priamo riadila tlač a všetky inštitúcie a až do polovice 60. rokov fungovala štátna cenzúra, ktorá bdela aj nad scenármi výstav, v roku 1964 sa oblasť kultúry otvára novým impulzom.[6] Do výtvarných periodík prenikajú čoraz silnejšie závany zahraničného diania na poli výtvarných aktivít, vďaka spontánnej vlne záujmu o spoločné konfrontovanie umeleckých zámerov vznikajú aj dve bratislavské galérie: Galéria pod mostom a Galéria Mladej tvorby, kde sa konajú aj pravidelné večery mladých venované literatúre, hudbe a výtvarnému umeniu ako živé, neformálne rozhovory. Sú typickou ukážkou umenia a kultúry na báze „malých foriem", ktoré majú v období 60. rokov taký význam pre zrod a šírenie nových kritických myšlienok v nepriamej opozícii voči oficiálnym inštitúciám. Dôležitú úlohu zohrali najmä divadelné scény s kabaretnými prejavom, pantomímou, muzikálom, groteskou „čierneho divadla", divadelným experimentom. Ohlasuje sa v nich aj vplyv existencialistickej drámy (J. P. Sartre, A. Camus), divadla životnej absurdity (S. Beckett, E. Ionesco, F. Dürrenmatt), čierny humor. Stávajú sa podhubím multimediálnych aktivít. Spomeňme aspoň uvoľnené improvizácie výtvarníkov, hudobníkov a divadelníkov okolo *Divadla obrazov*[7] v bývalej Astorke v Bratislave. K najznámejším patrili výtvarník V. Popovič, mím M. Sládek, režiséri E. Havetta, J. Herz a J. Jakubisko. Nie náhodne sa práve v takomto ovzduší rodili mixmediálne výrazové formy aj všade inde vo svete. Ich tvorba súvisela najmä s bítnickou revoltou stelesnenou v poézii *Osamelých bežcov* a so záujmom o konkrétnu poéziu.

R. 1964 prišlo aj k prvému zásadnému pokusu definovať umeleckohistorický fenomén slovenskej moderny, k výstave *Generácia 1909 – Svedomie doby*, ktorú pre SNG pripravili K. Vaculík a Ľ. Peterajová. O dva roky zopakoval K. Vaculík pokus o historickú retrospektívu v ešte širšie koncipovanej syntetizujúcej výstave *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku.*

Okolo polovice 60. rokov sa simultánne s atmosférou štrukturalizmu a antropologizmu do oblasti umenia vracia ľudská postava. Vynára sa v dielach niektorých predstaviteľov abstrakcie na báze refigurácie (V. Kraicová), ale i v nových, naratívnych, na oblasť masmédií viazaných súvislostiach. Nová figurácia prijala ako východisko vyhrotený existencializmus svojej doby (objekty J. Jankoviča, D. Králika, obrazy M. Paštéku, maľby R. Krivoša) i reportážne exponovanie situácií všedného dňa (J. Filo) blížiacich sa svojím prozaickým akcentom a radením motívov dobovej literatúre (napr. J. Blažková, J. Johanides) a filmu (napr. Š. Uher, S. Barabáš).

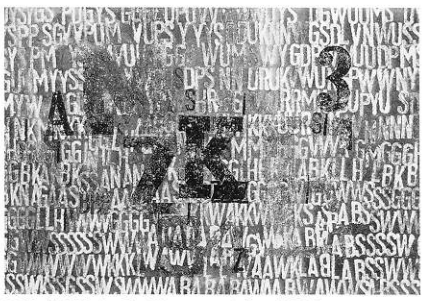
Popri ľudskej postave sa do popredia dostáva znak ako asociačno-pojmová a zmyslová konotácia reality. Niekedy sa spája s konštruktívnym cítením (M. Laluha, R. Uher, A. Trizuljak, Š. Belohradský, F. Patočka), inokedy vstrebáva do seba kontúry figúry v mene hľadania archetypálneho pratvaru (J. Kostka, A. Rudavský, V. Kompánek) a transponuje ich do novej charakteristickej podoby.

Výsostne špecifickú fukciu znaku však preberá písmeno ako nový významový a estetický element lettrizmu, v prepojení s materiálovými štruktúrami obrazu (M. Urbásek, E. Ovčáček), inde vo forme rukopisného prvku preberá zástupnú sémantickú hodnotu maľby (J. Koller) alebo úlohu spontánneho záznamu v zmysle kolektívnych grafitov s cieľom v časovej dimenzii vtiah-

5. Komisár M. Váross, úvod v katalógu: M. Váross, T. Štraus (komorná maľba), Ľ. Kára (monumentálno-dekoratívna maľba), K. Kahoun (plastika), R. Matuštík (grafika a kresba).

6. Začínajú vychádzať časopisy Estetika, Revue svetovej literatúry (1965), z českých sú dôležité Host do domu, Světová literatura, Plamen, Tvář, Orientace, Analogon, Sešity pro literaturu a diskusi, Divadlo, v ktorých sa formulovali dôležité spoločenské a kultúrne problémy. Dostupný je Zykmundov výber Osudy moderního umění Herberta Reada, preklad subjektívnych výtvarných reflexií Maliari o sebe a o svojom diele a pod. Od r. 1967 začal vychádzať ARS, výtvarná revue Ústavu teórie a dejín umenia SAV (šéfredaktor M. Váross). Začalo sa organizovať Bienále ilustrácií Bratislava, Trienále insitného umenia (1966), Drevorez a drevoryt Banská Bystrica atď.

7. „Od počiatku išlo o divadlo výtvarné, divadlo obrazov s minimálnou účasťou literatúry. Ale čo zostalo podstatným, to bolo dianie v pohybe, v čase – akcia." Pozri bližšie: Mojžišová, I.: Popovičova výstava v Galérii mladých. VŽ, 13, 1968, č. 1, s. 86–87. K okruhu inšpirovanému najmä osobnosťou pedagóga M. Fikariho patrili aj výtvarníci I. Popovič, M. Studený, P. Bartoš, K. Šujanová, J. Kornucik, hudobníci S. Stračina, L. Gerhardt, D. Húščava, J. Melkovič.



Miloš Urbásek: Kompozícia. 1965

nuť do procesu tvorby diváka (A. Mlynárčik). V polovici 60. rokov s prienikom umenia do verejného priestoru mimo galérií a múzeí, sa objavuje písmo-text v duchu akčného a konceptuálneho využitia „apropriácie mestskej reality" v rámci *Happsoc*[8] A. Mlynárčika, S. Filka a Z. Kostrovej, ale aj manifestu *Antihappeningu* (J. Koller). Text ako minimalizovaný dorozumievací kód buduje potom v závere desaťročia definíciu určitého vzťahu ku skutočnosti – usporiadania v rámci systému, tvorivého aktu, vízie, projektu (skripturálne obrazy J. Kollera, Filkove *Asociácie*, Adamčiakove a Cyprichove texty k akciám a pod).

Druhá z vetiev informelovej mixáže materiálov a médií vyústila okolo polovice 60. rokov do rezonancií pop-artu. Štrukturálny kolážový a asamblážový princíp akoby sa v nich opätovne začal upínať na ikonické mimetické aspekty reality. Previazal sa s obrazmi audiovizuálnych médií, reklamy, novej „estetiky spotreby", začínajúcej, a napriek zákazom neúprosne postupujúcej amerikanizácie, ktorej dôsledkom bol príklon k „ľahším formám" tzv. „pop-kultúry". Vzájomné prestupovanie najrozličnejších materiálov a výrazových prostriedkov slúžilo teraz evokácii anonymného, neosobného, fragmentárneho obrazu „sveta vonku", pretransformovaného masmédiami, ich technikami (sieťotlačou, multiplikáciou) a motívmi (komiksom, sci-fi žánrom, zväčšeninou a pod.) obohatenými o vplyv Rauschenbergovej combine-painting a o neodadaistický objekt. Slovenské umenie definitívne preniklo, povedané metaforou Smrekovej *Knihy spomienok*, „zo salašov na bulváre". R. 1965 pripravila E. Petrová v intenciách presadzujúcich sa médií v Špálovej galérii v Prahe výstavu *Objekt*, na ktorej sa za Slovensko zúčastnil J. Jankovič a S. Filko. V súvislosti s environmentom, novými časopriestorovými dimenziami diela a vtiahnutím anonymného diváka do umeleckého procesu (od r. 1966 *Permanentné manifestácie* A. Mlynárčika v parížskom novo-realistickom kontexte, o rok nato i svetelné a ozvučené realizácie S. Filka, J. Želibskej, I. Štěpána) začínajú nenápadne vzlínať aj krehké bubliny budúceho zvádzajúceho „simulakrového veku", v ktorom si obrazy reklamných médií a ich slogany nezadržateľne podriaďujú svet umenia.

Naopak, racionálny pól myslenia, a v rámci neho „pozitívny vzťah k svetu, ľudskému intelektu a k ľudskej senzibilite, preferencia estetických kvalít ako určujúcich pre umelecké dielo, ale i nechuť k estetickej aktualizácii deštrukcie, existenciálnym obsahom, mikrodrámam ľudského subjektu, výtvarne transkribovaným literárnym obsahom",[9] nachádza svoj výraz v geometricko-konštruktívnych tendenciách. V slovenskom umení síce nikdy nemali takú výraznú tradíciu ako napríklad v susedných Čechách, ale v polovici 60. rokov si aj u nás nachádzajú svoje miesto ako antitéza k prevahe intuitívneho a lyrizujúceho gesta. Prejavujú sa ako sumárne lineárne metamorfózy rytmov života mesta v maliarskej tvorbe A. Klima, v chladnejších destilovanejších polohách u T. Klimovej, kompozíciách A. Miertušovej poznačených ešte štrukturálnym východiskom, v dynamickom op-arte M. Dobeša, reflexných reliéfoch a tvarovo redukovaných objektoch M. Bartuszovej a J. Bartusza. Calderovskú krehkosť dosiahnu vo vizuálne precíznych kontúrach objektov A. Cepku. V novom časopriestorovom kontexte sa potom aktivizujú v kinetických objektoch Š. Belohradského a vyvrcholia v luminodynamickom prejave M. Dobeša, ktorý logicky vyústi do priestorovej multimediálnej projekcie so zakomponovaním hudby. Geometria plošných foriem zarezonuje v epizodických náznakoch aj u iných výtvarníkov, najmä koncom desaťročia (*Klub konkretistov*).

Pri príležitosti kongresu AICA r. 1966 sa konajú v Bratislave dve výstavy (v SNG a na Dostojevského rade), ktoré majú byť, čo sa týka prezentácie nášho umenia „výraznou vizitkou pre medzinárodnú organizáciu výtvarných kritikov."[10] Do Bratislavy sa však dostáva aj aktuálne európske maliarstvo – predstavitelia novej figurácie v rámci výstavy *Súčasné výtvarné tendencie*. Navyše, na benátskom bienále sa po prvý raz, vo výbere K. Vaculíka, objavuje len slovenská expozícia a M. Laluha získava za sériu pláten cenu O. Liciniho.

8. Happsoc I (Bratislava 2.–8. mája 1965) bol dielom S. Filka, Z. Kostrovej a A. Mlynárčika. Pôvodný názov je Happsoc I, ako ho formuloval A. Mlynárčik. Happsoc II – 7 dní stvorenia/7 jours de la création, bol iba dielom A. Mlynárčika a S. Filka. Filko potom pokračoval, prehlbujúc konceptuálny charakter ďalších happsocov: III. Akcia Univerzál/Action Universelle 1966, IV. – Vesmírne cestovanie /fyzické a psychické... 1967.



Július Koller: Slovenský obraz. 1968


Stano Filko: Obydlie súčasnosti a skutočnosti. 1967

9. Valoch, J.: Nová citlivost. Kat. výst. Galerie výtvarného umění, Litoměřice 1994, s. 4.

10. Kongres Medzinárodnej asociácie výtvarných kritikov AICA sa konal 1.–2. októbra v Bratislave za účasti H. Reada, C. G. Argana, H. C. L. Jaffého, W. Grohmanna. Pri tejto príležitosti sa uskutočnili: Výstava mladých v Brne (komisári R. Matuštík, E. Petrová, za Komisiu mladých pri ZSVU iniciatívne prispel J. Jankovič), výstava Tvorba strednej a mladej generácie zo zbierok SNG v Bratislave (komisár K. Vaculík a kol., úvod v kat. Ľ. Peterajová) a výstava Súčasné slovenské výtvarné umenie. Maľba, plastika, grafika vo výstavnej sieni ZSVU na Dostojevského rade 2 v Bratislave (úvod Ľ. Kára).

11. Mimoriadny význam pre rozvoj monumentálnej tvorby malo uznesenie vlády č. 355/65, podľa ktorého každý objekt investičnej výstavby, komplex či solitér získal možnosť výtvarného dotvorenia, t. j. povinnosť vyčleniť určité percento investičných peňazí z celkového rozpočtu a vynaložiť ich na výtvarné dielo ako súčasť riešenia stavby.

12. Kosík, K.: Krize moderního člověka a socializmus. Plamen, 10, 1968, č. 9, s. 22–27.

13. Súkromné listy obsahujú List Skupiny Výboru ZSVU, v ktorom obhajujú právo na demokraciu a právo „zbaviť sa falošnej kolegiality", článok D. Tatarku pod názvom Povedomie kultúry, úvahu V. Kompánka pod názvom Sme postihnutí trpkým osudom, poéziu M. Rúfusa, článok I. Laluhu Národ, demokracia, suverenita, 27 otázok M. Laluhovi, text I. Mojžišovej Politika je moderný osud.

14. Podľa Ľ. Belohradskej v r. 1966 Oblastná galéria v Olomouci, iniciátorka plenérových výstav, pripravila pamätnú výstavu Slovenská socha, ktorá sa uskutočnila v čiastočne upravenej verzii v Medickej záhrade v Bratislave. Pozri bližšie: Belohradská, Ľ.: Nové priestory pre sochu. In: 60. roky v slovenskom výtvarnom umení. Kat. výst. SNG, Bratislava 1995, s. 275.



21. august 1968. Foto: L. Bielik

15. Pozri bližšie kat. výst. Danuvius 1968. Medzinárodné bienále mladých výtvarníkov. Úvod v kat. Ľ. Kára. Dom umenia Bratislava. Grand prix získal J. Jankovič (ktorý inicoval podujatie ako člen Komisie mladých) za dielo Veľký pád a Svedectvo. 22. augusta E. Dietmann a A. Mlynárčik adresujú výzvu Účastníkom medzinárodného bienále mladých Danuvius 68, v ktorej žiadajú výtvarníkov zahaliť vystavené diela čiernym flórom, nechať steny bez obrazov – no so svojou menovkou. Podpísali: B. Bachratý, Ľ. Belohradská, G. Colombo, J. Furnival, I. Holák, M. Ikeda, R. Kanerva, Z. Kostrová, D. Krieg, K. Lacko, K. Meško, J. Mojžiš, I. Mojžišová, J. Shejbalová-Želibská, H. Télémaque, V. Veličkovič.

Popri komornej tvorbe, kde sa čoraz otvorenejšie presadzovali nové výtvarné podnety, darilo sa však naďalej aj produkcii dobových monumentálnych diel, často prvoplánovo angažovaných a schematických, ktoré v čoraz hojnejšom počte zamorovali verejné priestranstvá.[11] Schizofrénia a dvojtvárnosť sa zabývali v každodennom živote i v kultúre, boli iba zastretejšie živelnosťou spoločenského pohybu.

Hoci od r. 1964 bol už novým generálnym tajomníkom ÚV KSSZ L. I. Brežnev a studená vojna medzi východom a západom pretrvávala, zdalo sa, že obrodný proces v našej spoločnosti môže pokračovať bez obmedzenia. Jeho zmyslom bol „humanistický socializmus", vtedy chápaný, ako to výstižne formuloval K. Kosík, ako „revolučná, humanistická a oslobodzujúca alternatíva voči systému všeobecnej manipulovateľnosti".[12] Tieto myšlienky sa presadili výrazne a po prvý raz oficiálne na 4. zjazde zväzu spisovateľov (27.–29. 6. 1967), kde sa hlavným predmetom polemík stala sloboda umeleckej tvorby a jej záruky. Spisovatelia na zjazde otvorene formulovali najzásadnejšie spoločenské otázky, ktoré vyžadovali riešenie. Predznamenali vyvrcholenie kultúrno-politického kvasu v jarných a letných mesiacoch r. 1968. Už v novoročnom čísle Pravdy z r. 1968 hovoril A. Dubček o „historickom obrate", o prechode k „novej kvalite socialistickej spoločnosti" a zdalo sa, že po januárovom zasadnutí ÚV KSČ, kedy sa rozdelila funkcia prvého tajomníka a prezidenta republiky, sa už pozitívny vývoj nedá zvrátiť.

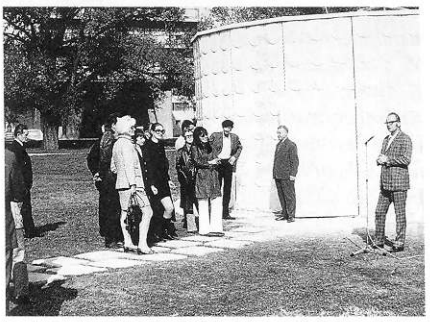
Dôležitým postulátom obrodného procesu bola aj otázka emancipácie Slovákov, a to najmä v oblasti kultúry a umenia. Jej výrazom bolo i symbolicky vyznievajúce vydanie 1. čísla *Súkromných listov Skupiny Mikuláša Galandu* v apríli r. 1968, ktoré sú jedným z lapidárnych svedectiev o povahe obrodného procesu vo sfére výtvarnej tvorby.[13]

Popri politických pohyboch a otvorených problémoch sa však kultúra rozvíjala v slobodnom duchu ako nikdy predtým. Popri plenérových sochárskych výstavách[14] sa v rámci uvoľnenia a prirodzenej potreby slobodného umeleckého vyjadrenia organizovali prvé sochárske sympóziá so zahraničnou účasťou (Ružbachy, 1965, Moravany, 1968, VSŽ Košice, 1968), na *EXPO '67* v Montreali sa po prvý raz rozsiahlejšie prezentovala slovenská architektúra. Naši umelci participovali na rôznych medzinárodných prehliadkach (napr. M. Dobeš na kasselskej Documente 1968, na ARS 69 v Helsinkách a pod.) a získavali významné ocenenia (napr. V. Kompánek r. 1967 prestížnu cenu G. Herdera, M. Dobeš 1. cenu na bienále plastiky v Montevideu r. 1969).

K rozsiahlejším bilančným výstavným počinom patrila expozícia *Obraz 65–67* v Košiciach L. Saučina, ale najmä výstava *Danuvius '68* v Dome umenia v Bratislave organizovaná teoretikom Ľ. Károm, inak šéfredaktorom časopisu Výtvarný život. Napriek zmätkom a protichodným reakciám umelcov na tragické dni augustovej vojenskej intervencie, ktorá sa prekryla s organizáciou výstavy, *Danuvius* sa napokon uskutočnil s reprezentatívnym zastúpením domácich i zahraničných umelcov.[15] Po dvoch ročníkoch *SPP* pripravených Ľ. Belohradskou pripravil Ľ. Kára r. 1969 aj *Sochu piešťanských parkov* ako medzinárodnú výstavu plastík, skulptúr a objektov, za účasti dnes už slávnych osobností svetového umenia (spomedzi 36 umelcov menujme aspoň A. Caldera, N. Schöffera, G. Alvianiho, P. Kinga, J. P. Yvarala, N. de Saint-Phalle, Césara, A. Szapocnikowovú, M. Rayssa). Táto Károva expozícia bola porovnateľná s inými svetovými prehliadkami, ktoré sa v tom čase konali, napríklad s expozíciami aktuálneho umenia, najmä environmentu, koncipovanými H. Szeemannom r. 1968 a 1969 v bernskej Kunsthalle.

Po tomto „náročnom medzinárodnom dialógu", ako podujatie nazval R. Matuštík v jednej z recenzií, stihol ešte Ľ. Kára r. 1970 zorganizovať v piešťanských parkoch aj *Polymúzický priestor I – Socha, objekt, svetlo, hudba* – ako prehliadku diel obohatených o nové vnímanie času a priestoru, vzájomne sa prelínajúcich výtvarných druhov a multimediálnych aktivít.

V rámci realizácií environmentu, zväčša vo voľnej prírode, sa mnohí zúčastnení (A. Ilečko, J. Čihánková, A. Goliáš, I. Štěpán a i.) vypäli k vrcholným realizáciam v kontexte svojej tvorby. *Polymúzický priestor I*, ako esencia diania jedného desaťročia, demonštroval kulminačné vzopätie a horizont, ktorý naše výtvarné umenie 60. rokov na domácej pôde dosiahlo. Naznačoval perspektívy náročných výtvarných ambícií, prestupovanie médií, nový kód komunikácie s priestorom a časom, nový stupeň zápasu ducha s hmotou. Ako však ukázalo dianie nasledujúcich dvoch dekád „normalizácie", výstava, ktorá naznačila ďalšie možné cesty, sa musela stať sumarizujúcou bodkou za jednou epochou.



Ľubor Kára pri vernisáži Polymúzického priestoru I. 1970

Obdobie sedemdesiatych rokov – represie a mimikry

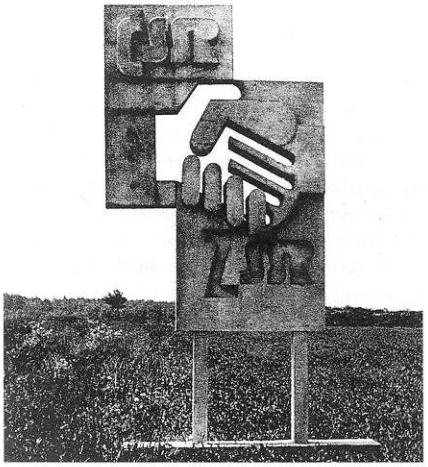
V r. 1969 napísaná a, žiaľ, už nerealizovaná Karvašova hra *Absolútny zákaz*, akoby predznamenala budúcu situáciu. Rovnako ani V. Kordoš, V. Jakubík a M. Mudroch, keď predstavili v interiérovom projekte na *1. otvorenom ateliéri* r. 1970 *Samoobsluhu* s plechovkami označenými nápisom *Nedýchateľné*, ešte nemohli tušiť, aká „konzervácia vzduchu" a aké represie čoskoro postihnú výtvarné umenie.

Hoci obdobie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov patrí k najtemnejším stránkam našich kultúrnych dejín, predsa len sa líši od rokov päťdesiatych. Umelecký odkaz predchádzajúcej dekády totiž nebolo možné jednoducho vynulovať, hoci perzekúcia jeho predstaviteľov bola neraz intenzívna a nemilosrdná.[16] Ním ovplyvnený výtvarný prejav si aj napriek nepriaznivým okolnostiam našiel svoj modus vivendi. Našťastie, aj situácia vo svete mu čiastočne nahrávala. 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. Jedným z jeho hlavných mimikry voči oficiálnej moci bola súdržnosť kolektívu spriaznených duší, spoločne prežívaná generačná i existenciálna platforma doby. Čiastočná anonymita síce spôsobila, že toto umenie zostalo skromným – realizovalo sa v obmedzených materiálových, technických, ako i maximálne sťažených výstavných podmienkach, za zmrazených kontaktov v rámci domáceho i európskeho kontextu (mimo rozvíjajúcich sa svetových trhových mechanizmov umenia), ale táto skutočnosť mu, paradoxne, zároveň dodávala sily a punc kultivovanej revolty. Žiaľ, izoláciu, do ktorej sa za desaťročia totality dostalo, možno aj dnes, v rámci zdanlivo otvorených možností kontaktov so svetom, len veľmi ťažko a namáhavo prelomiť.

Dusivú, patologickú éru normalizácie predznamenali udalosti 17. apríla 1969, keď predsedníctvo ÚV KSČ odvolalo z funkcie prvého tajomníka A. Dubčeka. Na jeho miesto zvolilo G. Husáka, ktorý začal programovo presadzovať „normalizáciu" podľa smerníc ÚV KSČ z konca mája. Hlavným cieľom bolo upevniť úlohu socialistického štátu a jeho orgánov, ako aj obnoviť marxisticko-leninskú jednotu a vedúcu úlohu KSČ, jej internacionálne zväzky so ZSSR a ostatnými socialistickými štátmi. Nové vedenie strany pripravilo masové čistky v KSČ a KSS. Napokon v decembri 1970 ÚV KSČ schválil „známy" dokument *Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ*, ktorý sa stal záväznou ideologickou smernicou ďalšieho vývinu v ČSSR.

Dôsledkom týchto opatrení bola tzv. „konsolidácia" verejného života. Mnohí výtvarní kritici museli začiatkom 70. rokov opustiť školy a kultúrne inštitúcie so zákazom publikovať (napr. R. Matuštík, Ľ. Kára, M. Váross, T. Štraus, O. Čepan, E. Šefčáková a i.). Keďže SNG pomerne objektívne prezentovala najprv umenie obdobia 1965–1970, a potom 1945–1970, už

16. V r. 1972 odstraňujú z Pamätníka SNP v Banskej Bystrici súsošie J. Jankoviča Obete varujú. 1973 nariadil Magistrát mesta Bratislavy odstrániť z verejných priestranstiev „formalistické" sochy, zväčša diela najvýznamnejších slovenských sochárov. Do r. 1976 sa ich podarilo odstrániť 36. Na ideologické čistky doplatil aj moraviansky sympoziálny areál. R. 1974 demontovali v ňom osadené sochy domácich i zahraničných autorov. Pozri bližšie: Belohradská, Ľ.: Nové priestory pre sochu. In: 60. roky v slovenskom výtvarnom umení. Kat. výst. SNG, Bratislava 1995, s. 272–273.



Jozef Vrábel: Objekt názornej agitácie. 1975

17. Dočasný prípravný výbor ZSVU pracoval v zložení: R. Dúbravec, V. Vestenický, O. Dubay, F. Gajdoš, J. Hraško, J. Kulich, J. Machaj, J. Paľo, R. Pribiš. Viacerým osobnostiam výtvarného života bolo pozastavené členstvo v novo sa formujúcom oficiálnom ZSVU. V praxi to znamenalo znemožnenie výstav v galériach doma i v zahraničí, vylúčenie z nákupov do verejných zbierok, zákaz publikovania textov o umelcovi. R. 1971 bol z postu šéfredaktora Výtvarného života odvolaný Ľ. Kára v dôsledku „nesprávneho smerovania časopisu".

18. Systém stimulov pre rozvoj angažovanej výtvarnej tvorby. VŽ, 17, 1972, č. 4, s. 34.



Viera Žilinčanová: V. I. Lenin. 1972

19. Tamže, s. 34.

20. „Vychádzajúc z uznesenia XIV. zjazdu a zo záverov plenárneho zasadnutia ÚV KSČ k ideologickým otázkam, a najmä z analýz zameraných na naše podmienky, ktoré vyplynuli z ideologického pléna ÚV KSS, zjazd znova potvrdil ako základný pôdorys pre rozvíjanie umeleckého myslenia a tvorenia metódu socialistického realizmu." VŽ, 18, 1973, č. 1, s. 9.

21. Za socialistické umenie. SSP, Bratislava 1974, s. 220. V spomínanom zborníku materiálov, ktorý vstúpil do histórie ako neslávna „žltá kniha", boli kritizovaní najmä umelci 60. rokov: M. Čunderlík, J. Jankovič, V. Kompánek, A. Mlynárčik, A. Rudavský, E. Špitz, D. Valocký a teoretik R. Matuštík.

22. Napríklad Engerth, R.: Zum Werk des slowakisches Bildhauers Jozef Jankovič. Protokolle 69, Wiener Jahressschrift für Literatur, Bildende Kunst und Musik, ďalej: Weichardt, J.: 5 Künstler aus der Tschechoslowakei. Kunsthalle, Wilhelmshaven 1969. J.-R. Moulin venoval rozsiahlu pozornosť Mlynárčikovmu environmentu Bonjour, Monsieur Courbet, ako i jeho Donácii na VI. bienále mladých v Paríži r. 1969. Časť akcie Z mesta von R. Sikoru, ktorej dokumentácia r. 1971 na výstave Junge Tschechoslowakische Künstler v Bielefelde publikoval K. Groh spolu s inými projektmi v knihe Aktuelle Kunst aus Osteuropa, Du Mont 1972 atď.

23. Na bienále mladých v Paríži nás zastupovali S. Filko, J. Jankovič, A. Mlynárčik a M. Haberernová, na bienále v Sao Paulo vo zvláštnej expozícii M. Urbásek, za kinetické umenie M. Dobeš, za novú figuráciu M. Jakabčic, za scénografiu Ľ. Purkyňová.

r. 1970 odvolali z ideologických príčin aj riaditeľa SNG K. Vaculíka (nahradil ho inžinier J. Hraško). Výmena ľudí neobišla ani iné kultúrne ustanovizne – za predsedu ZSVU po odstúpení J. Kostku vymenovali R. Dúbravca, ktorý stál od r. 1971 na čele Dočasného prípravného výboru[17] známeho prvými tvrdými opatreniami, najmä analýzou výtvarného vývinu predchádzajúceho „krízového" obdobia, preverením členskej základne a vypracovaním nových stanov ZSVU.

Otvorenosť a pluralitu názorov 60. rokov nahradila renesancia neostalinskej komunistickej totality vo všetkých sférach politického a spoločenského diania.

Prvou pákou presadzovania direktív sa stali umelecké fondy. Koncom r. 1971 zriadil Výbor SFVU štipendijnú komisiu ako svoj „iniciatívny a poradný orgán pre systematické a cieľavedomé podporovanie a stimulovanie ideovo a politicky angažovanej výtvarnej, architektonickej a umenovednej tvorby".[18] Z hľadiska časovej aktuálnosti vypísal potom Výbor SFVU aj prvé „zadania": 55. výročie VOSR, Lenin v Československu a individuálny výber angažovanej témy. Z komisionálneho výberu prihlásených diel sa napokon uskutočnila výstava. Tento spôsob sa stal v nasledujúcich rokoch záväznou „mustrou" podporovania angažovanej výtvarnej tvorby. A nielen jej, pretože stimuly musela vytvárať „aj výtvarná kritika" a v širšom význame celá „kultúrna publicistika, ktorá svojimi prostriedkami významne spoluvytvára celkové kultúrne ovzdušie..." Navyše, hlavnou úlohou SFVU malo byť „podporovanie vzniku angažovanej tvorby aj priamymi objednávkami určitých diel u autorov, ktorých umelecký a svetonázorový profil zaručuje ich úspešné splnenie."[19]

Zásadnejším zlomom v ďalšom vývoji bol novembrový zjazd ZSVU r. 1972.[20] Jeho rezolúcia z 2. novembra 1972 jasne stanovila: „sledovať ekonomiku výtvarného umenia, určiť preferencie a priority...", pričom, ako sa uvádza v Zborníku materiálov zo zjazdov umeleckých zväzov, „otvorene a nekompromisne" sa označili „nepriatelia..., ktorí vedome dezorientovali výtvarnú obec a snažili sa posunúť vývoj nášho umenia na slepú koľaj formalistického umenia".[21]

Faktom je, že na prelome 60. a 70. rokov naši umelci ešte mohli cestovať do zahraničia, zúčastňovať sa na medzinárodných výstavách, písalo sa o nich v zahraničnej tlači.[22] M. Váross bol garantom výberu slovenských autorov na tri takmer súbežné medzinárodné podujatia: *VIe biennale de Paris*[23] (kde J. Jankovič dostal jednu z 5 cien), bienále v Sao Paulo a na výstavu 50 rokov čs. umenia v Teheráne. Naše umenie našlo dôstojné zastúpenie aj na *Expo '70* v Osake (sochy J. Jankoviča, V. Kompánka, R. Uhra, kinetické objekty Š. Belohradského, M. Dobeša a A. Klima).

Z hľadiska výtvarných ašpirácií treba vyzdvihnúť aj niektoré výstavy, ako napr. *Súčasné tendencie v slovenskom maliarstve* (Dom umenia, Bratislava, 1969), kde sa predstavili najmä intermediálne polohy výrazu, ďalej individuálne prezentácie, napr. monumentálny kinetický objekt M. Dobeša na medzinárodnom bienále v Montevideu, Urbáskovu výstavu v Essene, pražskú výstavu *Kandarya Mahadeva* J. Želibskej alebo individuálne prezentácie J. Kollera, R. Sikoru a J. Meliša v Galérii mladých, Štěpánovo *Hmatové štúdio* v Galérii C. Majerníka v Bratislave, či účasť J. Jankoviča na medzinárodnom kamenosochárskom sympóziu *Forma Viva* v juhoslovanskom meste Portorož.

Dôležitým stimulom rozvoja akčného umenia bolo Mlynárčikovo *Trenie* (1969). Akcia zahŕňala hneď niekoľko zásadných prvkov, ktoré si vyžiadala doba: 1. demonštráciu úniku od civilizácie do lona nepoškvrnenej chránenej vysokohorskej prírody, 2. symbolické opustenie zväzujúcej matérie, ktorá sa tesne viaže na určitú formu a na výtvarný proces, 3. akt dobrovoľného, slobodného skupinového prežívania istej situácie, 4. odpútanie sa od ideovej zložky diela rozvoľnením v hravej činnosti zbavenej nielen pátosu umeleckého výkonu, ale aj jeho hmotnej stopy. S touto demonštráciou súznejú

v tom čase aj individuálne minimalizované akcie P. Bartoša, zamerané na prácu s materiálom v prvotnom stave (ľad, sneh, piesok, blato), jeho vychýlenie maliarskeho prejavu k akčnému prvodotyku v rámci otvoreného, neukončeného procesu (*Nič, bod, posun*, 1969). Nové obzory intermediálnych prienikov otvárajú aj fluxusové hudobné improvizácie M. Adamčiaka a R. Cypricha.

R. 1971 sa ešte uskutočnila pozoruhodná výstava *Súčasná slovenská grafika I*, pripravená Ľ. Petránskym v Banskej Bystrici. Hoci išlo o výstavu zdanlivo tradičného, a teda „bezpečného" média, ohlasovali sa tu (ako upozornil už R. Matuštík), medziiným, aj zásadné princípy umenia 70. rokov, umenie idey a dematerializácia, najmä konceptuálne procesuálne polohy (P. Bartoš), práca s textom ako oznamom (J. Koller) i s textom ako znakom (D. Tóth), tematika vesmíru (S. Filko, R. Sikora).



Robert Cyprich a Milan Adamčiak: 1. večer novej hudby. Trojrozmerná partitúra č. 3. 1969. Ružomberok

24. R. 1967 dostalo mesto projekty od 84 architektov a kolektívov z 19 krajín sveta. R. 1968 bola vypracovaná územnoplánovacia a urbanistická koncepcia, podľa ktorej malo byť na mestskú štvrť pretvorených 2000 ha prírodného prostredia. Pôvodne malo ísť o „atraktívne mestské prostredie" s „možnosťami rekreácie" a „zážitkom vysoko civilizovaného mestského prostredia". Barta, I.: VŽ, 15, 1970, č. 1, s. 6.

Ako sme sadili strom dôvery...

Na druhej strane barikády sa, naopak, rozmáhalo velikášstvo sýtené revivalom ideologického zápasu 50. rokov. Jeho agresivitu zvyšovalo vedomie skutočnosti, že totalitný režim sa už raz otriasol v základoch, a že sa teda už vopred treba vyvarovať prípadných kompromisov. V r. 1970 sa začal rodiť aj jeden z potomkov socialistickej uniformity – Petržalka. Projekt sa vyvíjal spočiatku nevinne, ba sľubne, ako problém budovania nového mestského obvodu, najvážnejší stavebný program v dejinách Bratislavy, a zároveň najrozsiahlejší program sústredenej bytovej výstavby na území ČSSR. Predtým sa mesto už trikrát zaoberalo problematikou územia Petržalky (pred 1. sv. vojnou, medzi dvoma vojnami a po 2. sv. vojne). Teraz v spolupráci so ZSVU usporiadalo medzinárodnú urbanisticko-architektonickú súťaž.[24] Konečná realizácia sa však stala víťazstvom stereotypu a unifikácie, obeťou vízie stoj čo stoj a v čo najkratšom čase vybudovať veľkú socialistickú metropolu na brehu Dunaja.

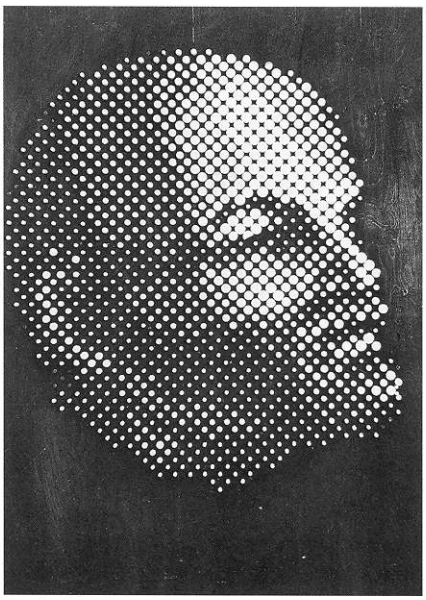


Ján Kulich a Dušan Kuzma: Pamätník SNP. 1974. Bratislava

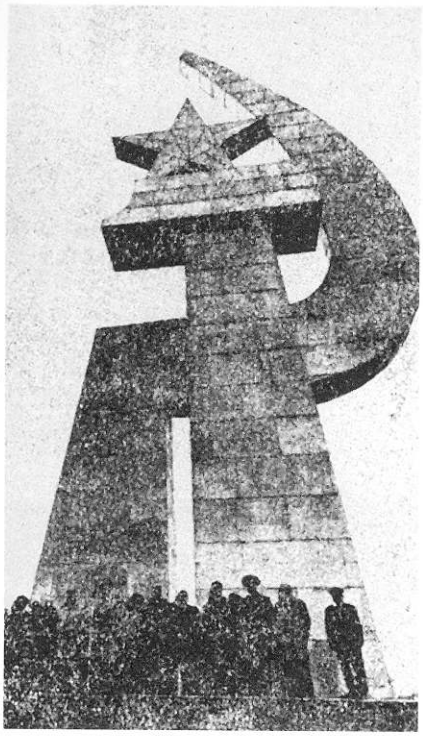
Spolu s Petržalkou a výstavbou ďalších panelákových sídlisk prišlo aj k úprave námestia SNP (J. Kulich – D. Kuzma, 1974) i k prestavbe Kamenného námestia s obchodným domom Prior. Bratislava postupne začala strácať svoju historickú tvár a nadobúdať zbastardené črty šedivej a smutnej „veľkej" dediny, popretínanej velikášsky a necitlivo vedenými komunikáciami, s rozdrobeným historickým jadrom a rýchlo chátrajúcimi predmestiami. Stala sa metaforou aktu normalizácie, rovnako ako hniezda panelákových štvrtí, ktoré zamorili vidiek.

25. Jerofejev, A.: Umenie zbytočných ľudí. In: V izbách. Kat. výst. Dom kultúry, Bratislava 1992, s. 11.

Takmer paralelne s 2. zjazdom ZSVU sa konala v Bratislave na jeseň roku 1972 *Prvá celoslovenská výstava angažovanej tvorby*, ktorá predstavila už spomínaný výber diel realizovaných v rámci štipendií. Zúčastnilo sa na nej prekvapujúco veľa výtvarníkov (243 štipendistov 1193 dielami a 80 neštipendistov 296 dielami). Vystavené práce boli rôznorodé. Ešte sa nestihli ujať tvrdé kritériá komisií nasledujúcich rokov. Pôvodný štýl soc. realizmu 50. rokov bol nahradený „modernistickými" prvkami. Už to nebol ten „hybrid nemeckého akademizmu a francúzskej operety s komunistickou propagandou", ako ho v jeho ranej heroickej fáze výstižne nazval A. Jerofejev.[25] Naivné nadšenie a patetické pózy vystriedala simulácia vážnosti a absentujúcu revolučnosť premyslené, opatrnícke, často až rafinované estetizovanie témy. Nová angažovaná tvorba sa stala rozvážnejším a „poučenejším" ekvivalentom budovateľskej eufórie počiatočnej etapy socialistického realizmu. Mizne popisný detail, uplatňuje sa kubizujúca viacpohľadovosť, objavujú sa inšpirácie finesami novej figurácie 60. rokov. V dielach na tému Lenin v Československu sa stretneme s pop-artovým plošným derivátom mediálneho obrazu, rastrom, seriálovým zmnožením, vertikálnym členením kompozície do súbežných dejových pásov alebo s plagátovou siluetou. Napríklad obrazy V. Žilinčanovej, ale najmä M. Jakabčica, nezaprú kultivo-



Andrej Goliaš: V. I. Lenin. 1972



Ladislav Berák: Kosák a kladivo. 1973. Žilina

26. Náklady naň vo výške 500 000 Kčs zaplatili žilinské podniky. Ako sa môžeme dočítať vo Výtvarnom živote z toho istého roku, nakoniec nebol až taký drahý! Jeho iniciátor L. Berák sa v rámci svojho osobného záväzku k 50. výročiu vzniku KSČ zaviazal toto súsošie realizovať bezplatne.

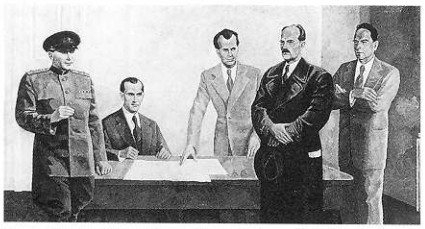
27. Wyss, B.: The Two Utopias. In: The Age of Modernism. Art in the 20th Century. Kat. výst. Stuttgart 1997, s. 525.

28. „Leninská koncepcia kultúrnej politiky nastoľuje stranickosť, ideovosť a ľudovosť ako pojmy, ktoré všeobecne charakterizujú pokrokovosť obsahu umeleckých a literárnych diel... Myslíme si, že skutočný umelec, ktorý si sám váži svoju prácu, nemôže hľadať svoju inšpiráciu inde než v bohatom nesmierne rozmanitom a nevyčerpateľnom živote socialistickej spoločnosti a nie hrabať sa v odpadkoch na smetisku." Grieš, O.: Problémy a perspektívy kultúrnej politiky strany. Pravda, 9. 1. 1973, s. 5.

29. Groys, B.: The Will to Totality. In: The Age of Modernism. Art in the 20th Century. Kat. výst. Stuttgart 1997, s. 539.



Vladimír Vestenický: Slnečnou cestou. 1972



Jano Paľo: Skupinový portrét – Osobnosti Povstania. 1979

vanosť maľby, snahu stoj čo stoj nájsť netradičné riešenie v rámci limitovaného teritória.

Ako najobľúbenejšia sa však ukázala revokácia štýlov raných izmov, vrátane hutného, „realitu tvaru" fixujúceho objektívneho „cézannizmu". V pamäti umelcov, ktorí prežili prvoplánovú etapu ranej sorely (socialistického realizmu), ba aj u šikovnejších mladších, reanimujú staré schémy a klasické symboly, ktoré nesklamú (robotník z profilu, ratolesť, kosák a kladivo, vztýčená päsť, holubica, slnko atď.).

Po veľkej bronzovej hlave Lenina, realizovanej v Žiline podľa projektu J. Kulicha r. 1971, v polovici mája 1973 slávnostne odhalili v tomto meste aj 25 m vysoký monument *Kosák a kladivo*.[26] Možno ho klasifikovať ako daň štandardnej diktátorskej záľube v pompéznej a monštruóznej monumentalite, ako snahu prekryť veľkosťou dávno vyvetrané posolstvo symbolu. Umenie tu opäť raz prehralo súboj s reálnou politikou. Stalo sa priemetňou patetického gesta a sentimentálnej mytológie sorely. Jej oporou bola totálna izolácia od okolitého sveta a rigidná ortodoxia teoretických poučiek.

Svetové strany sa skrátka nadlho oddelili: pojem Západ sa v tom čase redefinoval v zmysle hedonistického a konzumného umenia, pojem Východ v mene umenia ako ideologickej zbrane. Oba varianty mali aj svoje antitézy – na Západe anarchistický deštruktívny pohyb, ktorý nastolilo ešte hnutie dada, na Východe undergroundový pól zastávajúci, slovami V. Havla, určité „duchovné a mravné minimum". Napokon, „výber medzi estetickou autonómiou a službou spoločnosti patrí k centrálnym prameňom modernej kultúry... História modernizmu je rozprávaním o zradených a potrestaných umelcoch. Ich anarchistické pokusy o sebapotvrdenie sa stretli s represiami, ich vernosť politickým ideálom narážala na praktickú implementáciu týchto ideálov."[27]

Podoba angažovanej oficiálnej tvorby sa v priebehu dvoch dekád normalizácie v zásade nemenila. Koľko kompozícií zaľudnili mĺkvi kráčajúci partizáni v dlhých plášťoch, niekedy zoradení do zástupov, inokedy brodiaci sa v rieke, alebo šíky milicionárov v čapiciach, s pohľadom upretým vpred, puška na pleci! Aj v sochárskych dielach sa tajila viera v edukatívny efekt „dobrej formy" ukotvená v úsilí nabrať na seba čo najviac atribútov civilnej každodennosti a votrieť sa do priazne diváka jeho vlastným, intímnym klišé, v ktorom žije. Veď aj partizán alebo milicionár bol len človek, aj on mohol mať od únavy ovisnuté plecia, vyprázdnený pohľad. Vypätý kontrapost súsoší ruskej sochárky Muchinovej patrí minulosti, rovnako ako naivné maľby stalinskej éry, pripomínajúce farebné fotografie. Od zjazdu k zjazdu sa realizovali výstavy, ktorých výsledky sa „pozitívne hodnotili", ale predsa, stále bolo čo „vylepšovať". A tak sa od zjazdu k zjazdu preverovalo ako sa dodržali regule a čo treba napraviť. Úvodníky v dennej tlači a sivozelené prvé stránky Výtvarného života prinášali v podstate stále tie isté frázy, ktorých obsah sa nemenil. Kánon bol raz a navždy daný, nadčasový.[28] Tu sa obrazy a sochy nestávajú prejavom kreatívnej mnemnosyné, ale šifrou odcudzenej histórie, „puzzles" jej spoločenskej transvestie, s cieľom zvábiť, oklamať masy.

Umenie totalitných režimov má veľa spoločných čŕt. Zatiaľ čo v nacistickej ére sa reprezentácia ľudskej postavy vyznačovala neutrálnym, odsexualizovaným videním, kedy nešlo o reálne živé telo, ale skôr o „modrotlače vyhovujúce optimizmu árijského pohľadu", umenie stalinskej éry si potrpelo na „špecifický kód šiat... Triedna identita sa totiž prejavuje najmä v spôsobe obliekania. Nahý človek nebezpečne stráca svoju triednu príslušnosť."[29] Práve tento „kód šiat" sa stal aj atribútom angažovaných obrazov obdobia normalizácie, najmä epickej rétoriky revitalizovaného „historického žánru" a skupinového portrétu. Príkladom môže byť kompozícia J. Paľa *Skupinový portrét – Osobnosti Povstania* z r. 1979: politici zachytení pri pracovnom stole azda nad strategickým plánom „ďalšieho postupu", medzi ktorými rozoznáme mladého G. Husáka, L. Novomeského, J. Švermu sú odeté do seriózných oblekov s kravatami, vľavo vidíme v uniforme sovietskeho generála, vpravo v kabáte s klobúkom v ruke K. Šmidkeho. Iný, zdanlivo menej

schematický príklad znovuoživeného historického žánru „veľkých epôch", s portrétnymi črtami profesorov a pedagógov VŠVU ponúka triptych E. Lehotskej *Ako sme sadili strom dôvery* z r. 1976. Jeho významová hierarchia je jasne daná: zatiaľ čo starší profesori R. Pribiš, O. Dubay, K. Veselý a pod., reprezentatívne odetí do oblekov, sedia v prednom pláne obrazu (v strede, prirodzene, s dominujúcou stojacou postavou dynamického rektora J. Kulicha), odev mladších asistentov v pozadí (vrátane autoportrétu autorky) naznačuje nenápadne črty bohémstva.

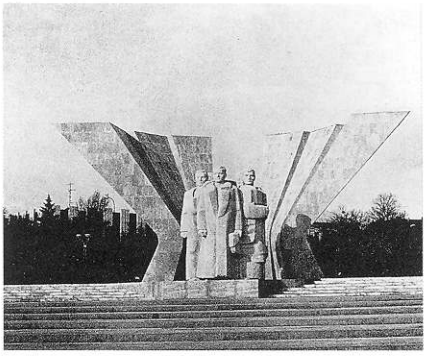


Eugénia Lehotská: Časť z triptychu Ako sme sadili strom dôvery. 1976

Ďalšou z príznačných čŕt totalitného umenia je to, že odmieta klasifikáciu diel podľa historických štýlov i podľa rozdielov medzi vysokou kultúrou a umením pre masy ako typicky buržoázny formalistický kriticizmus: „Chyba možno nastala už tam, kde sa kultúra začala členiť v podivných termínoch, ako napríklad – dedinská kultúra, kultúrny konzument alebo kultúrne vyžitie sa, ktoré, žiaľ, zodpovedali skutočnosti."[30] Význam individuálneho diela a jeho kvalita sa odvodzovali v období totality – v súhlase s leninsky oslavovanou teóriou dvoch kultúr – iba od toho, či sa umelec pri jeho tvorbe naozaj identifikoval s ašpiráciami pokrokovej triedy, alebo, alternatívne, s historicky prekonanou reakčnou triedou.

30. Pravda, 15. 2. 1973.

V júli r. 1975 sa konala v Helsinkách Konferencia o bezpečnosti a spolupráci v Európe, na ktorej sa zúčastnili aj zástupcovia ČSSR. Bez ohľadu na to, po XV. zjazde KSČ sa normalizácia u nás naďalej zostrovala. Krátko po uväznení hudobníkov *Plastic People of Universe* 1. januára, vydalo České hnutie na obranu ľudských práv dokument nazvaný *Charta 77*. Vedenie KSČ ju odmietlo ako „protisocialistický pamflet" a zorganizovalo podpisovú akciu na „Anticharta", ktorú v ČSSR podpísalo niekoľko tisíc spisovateľov, umelcov, akademikov a iných intelektuálnych pracovníkov. Koncom januára v ND v Prahe odhlasovali „Provolání československých uměleckých svazů" na podporu línie KSČ a proti narušovaniu budovania socializmu.[31]



Tibor Bártfay a Karol Lacko: Pomník K. Gottwalda. 1979–1980. Bratislava

31. Pozri zborník Sloboda a zodpovednosť umelca. Bratislava 1978.

„Veľký brat ťa pozoruje ..."

Schizofrénia a dvojpolárnosť sa zabývali v každodennom živote. Na jednej strane umenie ako politická prezentácia, na druhej strane hŕstka výtvarníkov a teoretikov, ktorí sa radšej utiahli do intimity súkromných ateliérových iniciatív a prezentácií. Medzi nimi, prirodzene vrstva tých, ktorí sa usilovali vyhmatať v daných podmienkach terén pre „tvorivý medzipriestor" a, žiaľ, aj tých, ktorí sa vzdali a akoby stratili smer a motiváciu. Z viacerých predtým sa sľubne črtajúcich umeleckých programov tak po rokoch čítame len torzá. Úplne sa vytratili širokej verejnosti prístupné výstavné podujatia odrážajúce autentické diferencované programy nových, či už skupinových, alebo individuálnych úsilí. To, čo ich nahradilo, boli tematické angažované prehliadky vypisované k rôznym politickým výročiam a silene optimistickým spoločenským víziám, bohato financované štátom a okázalo okiadzané v masmédiách.



Pozvánka na I. otvorený ateliér. 19. 11. 1970

Na rozdiel od tendencií v Európe a vo svete v prvej polovici 70. rokov, u nás ešte nevyzreli podmienky na feministicky vyhranený prejav či emancipáciu videoumenia, hoci sa objavujú prvé pokusy práce s počítačom (J. Jankovič, J. Bartusz, D. Fischer). V popredí záujmu je analýza médií, dialóg s minulosťou vo forme interpretácií, okrajovo zaznie hyperrealizmus, objavujú sa individuálne mytológie. To, čo nás spája s vtedajším pohybom vo svete, je však predovšetkým umenie akcie, najmä rezonancie body-artu, performancie, procesuálneho umenia, ale i konceptu a s ním súvisiacej dematerializácie.

Najodvážnejším, a zároveň najnezávislejším aktom slobody, ktorý akoby sumarizoval tvorivú atmosféru 60. rokov a zároveň už naznačil horizont umenia nasledujúceho desaťročia, sa stal dnes už v našich pomeroch legendárny *1. otvorený ateliér*, podujatie, ktoré vyklíčilo spontánne, z iniciatívy

svete i v Európe (tzv. „expanded performance"). Do popredia sa dostávajú širšie etické, sociologické a politické problémy, v rámci ktorých je extrémne sústredenie sa na jedno (vlastné) telo vytlačené záujmom o vonkajší, spoločenský svet. Performeri sa objavujú civilne, v bežných denných situáciách (pouličné eventy Ľ. Ďurčeka), ich kreácie sú často minimalizované, rekvizity nahradené kontaktom s ľuďmi. Vyvrcholením tohto „umenia ulice" v našich podmienkach bola v r. 1979–1981 iniciatíva okolo J. Budaja pod názvom *Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania.*[33] Východiskovým impulzom budajovskej poetiky bola „situácia človeka-chodca, ležiaceho uprostred bieleho dňa niekde na ulici, prípadne aj pevne zviazaného povrazmi. Situácia obete. Pohľad na skutočnosť ulice a na hemžiacu sa spoločnosť zdola a zboku. Možnosť, že nevedno kam sa náhliaci dav chodca proste pošliape, bola v koncepte akcie zaplánovaná."[34] Treba dodať, že u nás, podobne ako v iných krajinách východného bloku, sa performancia stáva priamou súčasťou politického kontextu, revoltou voči danému stavu.

Zatiaľ čo Česi môžu porovnávať hnutie Fluxusu a Knížákov Aktuel, pretože v Prahe vystupovali a hosťovali jeho priami účastníci, v našom prostredí zostali kontakty obmedzené len na styky s českými, maďarskými a poľskými performermi.[35] Ako upozorňuje T. Štraus, kontakty medzi Bratislavou a Maďarskom boli v tom čase napriek policajnej ostražitosti živé.[36]

V priebehu 70. rokov reagoval často na problematiku akčného umenia svojimi textovými, resp. pečiatkovými oznámeniami najmä J. Koller. Línia od jeho *Antihappeningu* (1965), ktorý bol výrazom konceptuálneho solitérstva, cez súkromné eventy v druhej polovici 60. rokov a v prvej polovici 70. rokov, je ukážkou intímnej a individuálnej povahy, skromnosti a neokázalosti gest nášho akčného umenia. Toho, čo ho v zásade odlišovalo od sveta, čo zľahčovalo pátos existenciálnej ťažoby istou dávkou sebairónie a humoru. V nich J. Koller svoje ufologické parafrázy z konca 60. rokov i sci-fi orientáciu prentransponoval do širších spoločenských súvislostí politickej „konsolidácie", kde vlastne všetko normálne získavalo sci-fi povahu. Jazykové hry, mixáž médií s dôrazom na sociálny akcent v umení s aplikáciou textových materiálov novín, ako i reflexia umenia a mechanizmov komunikácie sa stanú typickými javmi umenia nasledujúcich desaťročí.

Špecifickým fenoménom súvisiacim s totalitným umŕtvením „materiálnych stránok" neoficiálneho umenia je aj akási nútená pauza, čo nastala v tvorbe veľkých sochárskych osobností 60. rokov, aspoň čo sa týka veľkorozmerných plastík a objektov (na rozdiel od sveta, kde sú 70. roky okrem iného aj desaťročím tzv. architektonickej plastiky). Väčšina sochárov sa sústredila na komornejší prejav, hľadajúc únik v oblasti maľby, kresby a diel drobných rozmerov (V. Kompánek, A. Rudavský, J. Jankovič, J. Meliš), akoby tým určitým spôsobom vyvažovala štátnymi inštitúciami podporovaný rozmach monumentálnej tvorby. J. Jankoviča viedla aj k utopickým kresbovým projektom, antropoidným stavbám, ktoré transponovali sterilnú rétoriku monumentov a paušálnosť dobových symbolov do odvážnych ironických alúzií na vtedajšiu spoločenskú a politickú situáciu (napr. *Návrh prenosného pneumatického agitačného strediska,* 1976). Aj mladší J. Meliš reagoval na totalitnú demagógiu projektívnym umením v duchu irónie, podčiarkujúc ju sloganovými titulmi svojich grafík, reliéfov a objektov (cykly *Help* a *Idea,* ktoré rozvíjal od r. 1975). A. Rudavský naproti tomu svoju energiu upriamil skôr na kontakt s mladými, ktorým poskytol vo svojom ateliéri v Podunajských Biskupiciach miesto na realizáciu.[37] Možno povedať, že „vyprázdnený priestor" v oblasti sochárstva pohotovo zaujala v 70. rokoch stredná generácia – odchovanci ateliéru J. Kostku[38] na VŠVU (najmä M. Palko, Š. Prokop, Š. Tóth), pričom niektorí končili už u J. Kulicha (P. Roller), ako aj ateliéru reliéfneho sochárstva R. Pribiša (J. Hoffstädter). Venovali sa prevažne komornej figurálnej plastike a reliéfu.

Konceptuálny prejav nenadobudol v našich podmienkach exaktnosť a racionálnu analýzu prác J. Kosutha či skupiny *Art and Language.* Oscilo-

33. Na uliciach a námestiach historického jadra mesta sa r. 1978 a 1979 realizovali „pokusy o pouličné formy divadla, ktoré ‚zastrešovalo' divadlo pantomímy Labyrint". Na základe nich sa zrodila myšlienka podujatia Tri slnečné dni (3SD) v máji 1980 v Medickej záhrade v Bratislave, ktoré „štruktúrou účastníkov i typom prezentácie smerovali k jedinému cieľu: vytvoriť situáciu kontaktu... medzi jednotlivými skupinami tvorcov, ale tiež medzi výtvarníkmi a divadelníkmi, medzi procesuálnymi umelcami a napr. hudobníkmi, medzi nimi všetkými a ekológmi, kontaktu verejnosti so sebou samotnou (bol to pokus o vytvorenie autentickej verejnej udalosti)". Napriek tomu sa 3SD nekonali. „Prišlo k zabaveniu a zničeniu celého nákladu bulletinov 3SD, zákazu činnosti divadla Labyrint, dokonca zákazu činnosti V-klubu a prepusteniu jeho profesionálnych zamestnancov... Prišlo k afére s trojlístkom ‚formalistov' na Vajnorskej ulici, k sledu zákazov výstav a filmov (Hanák, Jakubisko) a pod." Pozri bližšie: Budaj, J.: 3 S D (Tri slnečné dni), s. 2–3. Ako samizdat vznikla r. 1981, rozšírené a rozmnožené vydanie vyšlo r. 1988 v Bratislave.

34. Štraus, T.: Tri otázniky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom. Bratislava 1993, s. 233–234.

35. Napríklad r. 1972 sa niektorí predstavitelia nášho akčného a konceptuálneho umenia zúčastnili na stretnutí v Balatonboglári v Maďarsku, organizovanom Tamásom Szt. Jobym, výraznou osobnosťou maďarskej neoavantgardy prelomu desaťročí.

36. „Prestupnou stanicou pre ďalších, Bekeho, Maurerovú a Pinczehelyiho pri ich častých obhliadkach bratislavských aktualít sa stal v sedemdesiatych rokoch predovšetkým ateliér Ruda Sikoru, či Juraja Meliša." Štraus, T.: c. d., s. 219.

37. A. Rudavský spolupracoval aj so Z. Bartošovou na organizovaní výstavy Stretnutie vedy a umenia v exteriéri areálu Výskumného ústavu živočíšnej výroby v Nitre (44 vystavujúcich autorov). Úvod v kat. J. Vontorčík, Z. Bartošová.

38. „Ak máme hovoriť o časových, generačných vlnách absolventov Kostkovho špeciálneho ateliéru na VŠVU, možno povedať, že sú zhruba tri, úvodná, nastupujúca od druhej polovice 50. rokov, potom najpočetnejšia stredná, z profesorovho najplodnejšieho obdobia 60. rokov a konečne najmladšia, početne najmenšia, nastupujúca na začiatku rokov 70., kedy J. Kostka končí svoju pedagogickú dráhu. Zajíček, Š.: Sochárska škola Jozefa Kostku. Kat. výst. GVU, Hodonín, Záhorská galéria, Senica 21. 4. –29. 5. 1988, s. 9.

39. Beke, L.: Conceptualist Tendencies in Eastern European Art. In: Global Conceptualism: Points of Origin, 1950–1980. Kat. výst. Queens Museum of Art, New York, April 28 – – August 29, 1999, s. 42.

40. V Posolstvách Čas I–II mala byť v dvojkovej sústave na irídiových doskách podaná správa o našej civilizácii do vzdialených galaxií a ofsetové kópie mali byť roz-

dané ľuďom na Zemi. Čas II, ku ktorému sa pripojili ako sympatizanti P. Bartoš, M. Kern, T. Štraus a I. Gazdík, vyšiel formulovaný ako text – posolstvo.

41. Podľa Zavarského neskorších slov šlo viac-menej o reakciu na Malevičov manifest Bezpredmetný svet, o vplyv Wittgensteina a poštrukturalistickej filozofie, ako aj o istú polemiku s pomaly už ustupujúcim konceptom, jeho postupnou estetizáciou. „Malevič maľoval štetcom, farbu kládol na plátno tak, ako sa kladú tehly"... „my sme používali filc, ktorý nemá osnovu, je to taká mliečna dráha, preto tam bol valček a špongia." Prvý manifest bol aj výrazom rezignácie na dominantné postavenie rozumu a racionálneho výkladu sveta, skepticizmu k otázke možností pozitívnej sociálnej zmeny. Pozri bližšie: Biely priestor v bielom priestore. Profil, 1992, s. 2–3.

42. In: Situace 1970–1989. České a slovenské výtvarné umění v 70. a 80. letech na Ostravsku. Museum Beskyd, Frýdek-Místek 1991, nepag.

43. Slovenskí autori sa zúčastnili na 2., 3. a 4. Albume. Album 76 (2. v poradí), deklarovaný ako album grafických listov s možnosťou zúčastniť sa aj kresbou, bol realizovaný formou vzájomnej výmeny listov 65 autorov a adjustovaný v plátenomm obale, s pomocou K. Drabinu a H. Štefana sa rozvážal po celom Československu. Zo Slovenska sa na ňom zúčastnili: J. Bartusz, A. Brunovský, R. Fila, S. Filko, D. Fischer, J. Jankovič, M. Kern, G. Kladek, A. Klimo, V. Kompánek, J. Meliš, A. Mlynárčik, M. Paštéka, A. Rudavský, R. Sikora, E. Šimerová, D. Tóth, M. Urbásek. Pozri bližšie: Situace 1970–1989, c. d., text I. Janouška.

44. Tentokrát s obmedzeným výberom 21 autorov, z toho 5 z Bratislavy: R. Fila, J. Jankovič, M. Laluha, I. Minárik, M. Paštéka. Ilja Zeljenka inicioval vydávanie edície gramoplatní vtedy zakázanej formácie MUSICA NOVA.

45. Napr. výstavy J. Jankoviča, V. Kompánka, M. Paštéku atď. Všetky výstavy boli akýmisi samizdatmi, prípravu vrátane tlače si zabezpečovali výtvarníci sami.

46. Výmenné návštevy sa udiali za účasti J. Jankoviča, D. Fischera, D. Tótha, R. Sikoru, I. Minárika, M. Mudrocha, O. Lauberta a i. K vydávaniu grafických listov sa pridružili aj edície sochárskych multiplov prevažne bronzových kópií od našich autorov J. Jankoviča, V. Kompánka a sklených multiplov M. Mudrocha.

47. Fotografiami svojich diel sa tentoraz predstavilo spolu 19 autorov. Zo Slovenska: R. Fila, S. Filko + M. Laky + J. Zavarský, D. Fischer, J. Jankovič, J. Meliš, I. Minárik, R. Sikora, D. Tóth.

val väčšmi v napätí medzi realitou, utópiou a fikciou, a to či už v osobnostných alebo spoločenských súvislostiach úniku do lepšieho, čistejšieho sveta. Dokladom je napr. od r. 1977 budovaná Mlynárčikova *Argillia* (Paríž, Terchovský Krištofík a pod.), do konceptu ktorej sa zapojili viacerí umelci. „V porovnaní so západným chápaním konceptuálneho umenia nebol jeho východoeurópsky variant nikdy taký rigorózny. Bol skôr flexibilný, elastický, ironický, humorný a ambiguitný, neprofesionálny, komunikatívny, vždy pripravený stať sa sociálnou aktivitou skupiny mladých ľudí alebo alternatívnym pohybom."[39]

Na vizuálne a esteticky pop-artovo orientované topografie 60. rokov (R. Sikora, J. Koller, J. Bartusz) sa viaže konceptuálne, geodeticky, astronomicky a terénne zamerané, fiktívne „zememeračstvo", súvisiace so snahou o lakonický, strohý, neosobný jazyk umenia. Projekty distribuované ako výzvy či tlačené oznamy, súkromnou cestou v okruhu priateľov simulovali čiastočne anonymnú reč štatistík a čísel, čiastočne v nich rezonovali vedecké mimikry, najmä záujem o vesmír (napr. *Dotazník ?!+...* I–II (1970) S. Filka, I. Gazdíka, J. Kollera a R. Sikoru) v spojení s projektmi konštatujúcimi danosti reality – osobné, krajinné, urbánne – (napr. Sikorovo a Jakubíkovo *Zameranie základov prístavby SNG),* planetárne *(Dráha do stredu hmoty Zeme* P. Bartoša). Výtvarníci sa angažovali v rekonštrukcii súvislostí, etológii, postupne pribúdalo úsilie o inventarizáciu predmetov, ich klasifikáciu, etiketovanie, fotografovanie.

Z iniciatívy J. Zavarského sa na stretaniach výtvarníkov, ktorí už predtým inklinovali k sci-fi (J. Koller), dokumentárnej (S. Filko) či vedeckej problematike vesmíru (R. Sikora, M. Laky), zúčastňovali aj matematici, fyzici, astronómovia, a tak vznikol projekt Čas I–II.[40] Ich aktivity doplnila úsporná forma plagátu *Symposion* z r. 1974 s reprodukciami výtvarníkov, ktorí sa v tom čase intenzívne stretali.

Konceptuálne skúmanie senzibilných kvalít monochrómnosti a dematerializácie vyvrcholilo v polovici 70. rokov v manifestoch *Biely priestor v bielom priestore* S. Filka, M. Lakyho a J. Zavarského (1973–1975).[41] Nadviazala naň r. 1976 rozsiahlejšia kolekcia diel prezentovaná v *Symposion II* (pribudli J. Bartusz, G. Kladek, M. Kern, J. Jankovič, V. Havrilla), ktorú autori zakopali, uloženú do schránky, na neznámom mieste v lese nad Bratislavou. Smutným zavŕšením sa napokon stal výmenný grafický album *Symposion III, In memoriam Miloš Laky,* ako hold pamiatke zosnulého priateľa, ktorý spolu s úvodným textom T. Štrausa pripravilo dvadsaťšesť autorov.

Nemožnosť vystavovať autentické diela podnietila aj tímovú spoluprácu na koncipovaní grafických albumov. Grafika sa totiž dá ľahko transportovať a nie je zložité ju inštalovať vo forme intímnych prezentácií. Albumy sa realizovali v rámci federácie, najmä vďaka väzbám medzi moravskými a slovenskými umelcami. Ich ohniskom bolo v rokoch 1974–1975 Ostravsko na čele so zberateľmi I. Janouškom, K. Drabinom, skupinou výtvarníkov na čele s E. Ovčáčkom a J. Jankovičom, ktorá rozvíjala prácu mimo oficiálnej oblasti.[42] Tak sa r. 1976 zrodil *Album grafiky 76,*[43] *Album 77* s originálnymi kresbami.[44] V r. 1976 po rade výstav českých autorov sa v neoficiálnych priestoroch Domu kultury Orlová uskutočnili výstavy slovenských umelcov,[45] ku ktorým sa konali besedy a nasledovali výmenné návštevy v pražských, olomouckých, bratislavských a košických ateliéroch.[46]

Na základe priateľských kontaktov s nemeckými a maďarskými výtvarníkmi sa mali konať aj výstavy v Berlíne a Budapešti, podarilo sa však realizovať len výstavu *Album 77* v krakovskej galérii Prisma. Ešte v tom istom roku nasledoval album *Tvorba 1977.*[47] Po vydaní Charty 77 sa, prirodzene, situácia radikálne zhoršila. Udalosti ešte vyhrotilo *Bienále 77* v Benátkach a po zvesti, že *Album 76* tvorí exponát čsl. účasti, nastali opakované vypočúvania na ŠtB a utlmenie aktivít (proti bienále vystúpil dokonca aj L. Brežnev a u nás V. Biľak, v albume boli totiž aj diela troch českých umelcov, ktorí podpísali Chartu 77). V r. 1979 však DK Orlová opäť ožil a výstava R. Si-

koru sa stala priam manifestačným zjazdom nezávislých autorov. Represie sa čoskoro zopakovali, a tak sa pripravená expozícia M. Urbáska r. 1982 už neuskutočnila. Štafetu po DK Orlová prebrali v 80. rokoch výstavné siene v MKS v Českom Těšíne, Opave, Frýdku-Místku, Zbrašovských aragonitových jaskyniach, Olomouci a od r. 1980 nadobudli mimoriadny význam aj výstavy neoficiálneho umenia iniciované J. Štreitom v Sovinci.

Jednu z popredných pozícií si vo sfére umenia vydobyla problematika ochrany prírody a životného prostredia, ktorá v 70. rokoch nadobudla aj kvázipolitický význam. Ako uvádza P. Johnson vo svojich *Dejinách 20. storočia,* publikácie R. Carsonovej *The Sea Around Us, The Silent Spring* a R. Nadera *Unsafe at any Speed* z r. 1965, „naštartovali" obdobie, v ktorom sa ochrana životného prostredia a spotrebiteľa stali na Západe akýmsi „pseudonáboženským križiackym ťažením". Prejavovalo sa to čoraz väčším fanatizmom, ale aj radom zákonov na ochranu životného prostredia. Táto téma vstúpila do verejných diskusií a bola predkladaná v termínoch hroziacej apokalypsy.

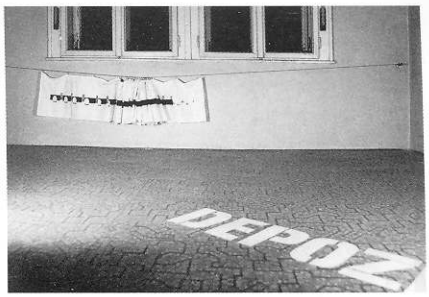
Prirodzene, že vybudený záujem o prírodu a životné prostredie rezonoval aj v našom umení. Už začiatkom 70. rokov vytvoril J. Meliš svoje ekologicky motivované environmenty *Prostredia I, II.* V r. 1976 zorganizoval R. Sikora pri príležitosti ekologickej konferencie na smolenickom zámku „verejnú" výstavu (P. Bartoš, S. Filko, J. Jankovič, J. Koller, M. Laky, J. Meliš, R. Sikora, D. Tóth, J. Zavarský) a sám predniesol na konferencii aj príspevok o podiele umeleckej tvorby na formovaní ekologického myslenia. V týchto súvislostiach treba len pripomenúť, že 17. decembra 1976 v Jaslovských Bohuniciach uviedli do prevádzky prvú atómovú elektráreň v ČSSR.

Téma ochrany prírody sa v rôznych podobách objavovala aj v prácach P. Bartoša, V. Havrillu, M. Kerna a D. Tótha. Tóth sa vo svojej bohato diferencovanej tvorbe, ktorá v rámci fluxusovej syntézy umenia a života obsiahla širokú škálu tendencií tohto obdobia, dotýka problematiky životného prostredia najmä metaforickými odkazmi (vstup umeleckým gestom a textom do reálií krajiny). Napokon, Tóthov byt na Moskovskej ul. č. 1 sa r. 1976–1977 stáva jedným z ohnísk alternatívneho umenia – „Depozitom" – miestom stretávania sa a vystavovania prác priateľov.

Bytostne spätá s atmosférou druhej polovice 70. rokov, najmä so všeobecným trendom „muzeifikácie vecí", je i tvorba O. Lauberta založená na systematickom zhromažďovaní, triedení a prezentácii nájdených reálií. O. Laubert patrí aj k prvým umelcom rozvíjajúcim ďalší typický fenomén umenia tohto obdobia, mail-art (poštové umenie), predznamenaný v našom kontexte tvorbou A. Mlynárčika, V. Kordoša, P. Mudrocha, V. Jakubíka *(Brapatokuk,* 1971), R. Sikoru a D. Tótha. Laubertove zbierky prerástli v 80. rokoch do priestorových prezentácií vystavovaných najprv len pre úzky okruh pozvaných priateľov doma, v tzv. „Filiálke Guggenheimovho múzea". Tieto zárodky inštalačnej aktivity realizované „v izbách" v mnohom pripomínajú mimikry alternatívneho umenia v okolitých krajinách východného bloku. Radia sa k nim aj intímne výstavy „Galéria v paneláku" (1983–1989) výtvarníka–fotografa Ľ. Stacha.

Mimoriadne širokú pozornosť si v našom umení 70. rokov vydobyl dialóg s minulosťou vo forme interpretácie, signalizujúci už postmoderné diskurzívne metódy. Teritóriá tradičných i netradičných médií si postupne podmaňujú najmä pocty umelcom citácie a parafrázy „prisvojeného" originálu. Pripomeňme si prvé pocty slávnym umelcom v rámci Mlynárčikovho, Urbáskovho, Adamčiakovho a Cyprichovho *Festivalu snehu* z r. 1969.[48] Naň nadviazali Mlynárčikove kolektívne aj medzinárodne zastúpené akcie *Memoriál Edgara Degasa* (1971) a *Evina svadba* (1972), ale napr. aj Meluzinove akcie zo začiatku 80. rokov (napr. *R. MUTTácia* ako ironizácia Duchampovej *Fountain* s veľkonočnými vajcami v pisoároch a futbalovou akciou na záver).

K „materiálne" zhmotneným poctám potom patrí Kordošova *Pocta Césarovi (Kompresia)* z *1. otvoreného ateliéru* z r. 1970, „resultát deštrukcie a spá-



Depozit. 1976–1977. Moskovská ul. 1. Bratislava



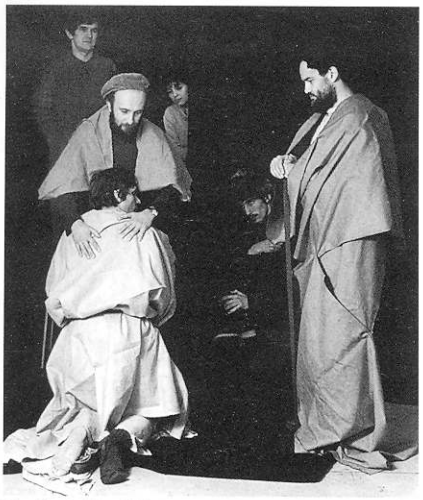
Viliam Jakubík, Vladimír Kordoš, Alex Mlynárčik, M. Mudroch: Brapatokuk. 1971



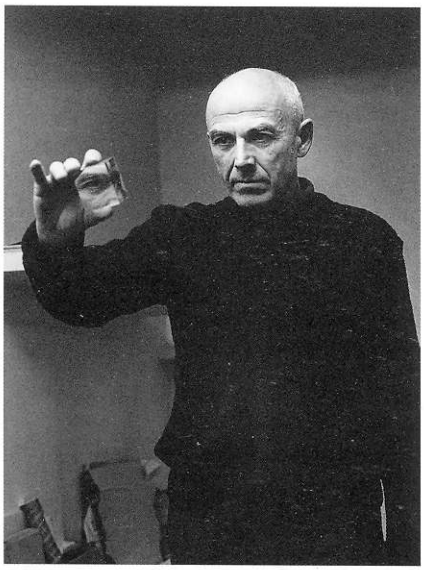
Výstava Igora Kalného vo „Filiálke Guggenheimovho múzea". 1988. Bratislava

48. Už r. 1969 formulujú manifest „Prvá interpretácia vo výtvarnom umení". Píšu v ňom: „Interpretácia vo výtvarnom umení je novou tvorivou dimenziou. Otvára ďalšie priestory ako plodné východiská z tzv. autentických gest, ktorých sme sa úzkostlivo dosiaľ pridržali... je protikladom epigónstva... vo výtvarnom umení je v istom zmysle definíciou tradičných pôct... Prvý Festival snehu sa stáva zároveň prvou manifestáciou Interpretácie vo výtvarnom umení uskutočňovanej ako prejav novej dimenzie myslenia a praxe."

49. 9-mesačné Majstrovstvo Bratislavy v Posune artefaktu. 8. marec (MDŽ) – 6. december (sv. Mikuláš). V r. 1979 nadviazal D. Tóth na akciu Privlastnenie z r. 1972 (V. Kordoš, S. Mydlo, P. Meluzin), kedy každý z účastníkov vytvoril kópiu a parafrázu diela R. Lichtensteina. Tóth dáva aktivite názov Posun, hoci sa koná v rôznych ateliéroch a bytoch. Každoročne určuje tému a zabezpečuje organizáciu. V r. 1986 vydáva samizdatom Súpis autorov, diel a akcií 1979–1986.



Vladimír Kordoš: Návrat strateného syna (podľa Rembrandta). Fotozáznam z akcie. 1980



Profesor Václav Cigler vedúci Oddelenia Sklo v architektúre VŠVU. Foto: B. Marčák

50. Filov okruh stál, prirodzene, takisto pomimo oficiálnej scény a tvorba jeho autorov nemohla byť prezentovaná v štátnych galériach. Až r. 1978 majú možnosť vystavovať v Ústave technickej kybernetiky SAV a výstavu zopakovať na zámku v Smoleniciach. O rok neskôr sa na ich výstave, opäť v ÚTK SAV, zúčastnil aj L. Čarný, L. Ďurček, M. Mudroch a R. Sikora. „Natrvalo sa umenie alternatívnej scény usadilo až r. 1985 a to v Ústave aplikovanej kybernetiky, kde bol celý rad autorských výstav". Sikorová, E.: Umenie na okraji. Irn: Prítomnosť minulosti – minulosť prítomnosti. Bratislava 1996, s. 116.

jania" (R. Matuštík), ale aj Ilečkova *Pocta Hermannovi Brochovi (Polymúzický priestor I,* 1970) či Ďurčekove hravé ironizujúce variabilné objekty (napr. *Mondrian,* 1975), vtesnávajúce „veľké umenie" do krehkých rozmerov všedného dňa.

Interpretácia vyžaduje istý intelektuálny vzťah k minulosti, a preto jej nevyhnutnú súčasť tvorí konceptuálna dištancia. Programovo sa jej venovali najmä ateliérové prezentácie v rámci *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu,*[49] organizované D. Tóthom, ktoré trvali do r. 1986. Istým spôsobom šlo o kolektívnu terapiu pred ľahkým skĺznutím do pasívnej rezistencie, ku ktorej doba priam vyzývala. Problémovo ladené „úlohy" aktivizovali tvorivú senzibilitu i intelektuálny potenciál zúčastnených v rozličnej škále participácie, v rozpätí od „rukodielneho" úmyslu zmocniť sa zadanej úlohy až po koncept a improvizáciu.

V oblasti maľby rozvíjal metódy parafrázy ako pretvorenia, dotvorenia či znovuvytvorenia prevzatého originálu i ako princíp vizuálnej a sémantickej konfrontácie maliarskych postupov minulosti a súčasnosti najmä R. Fila. Okruh tvorcov okolo interpretácií, ktorých pritiahla aj Filova osobnosť (M. Bočkay, K. Bočkayová, D. Fischer, V. Kordoš, M. Krén, O. Laubert, M. Meško, I. Minárik, M. Mudroch, D. Tóth, ale aj I. Kalný), predstavuje antitézu voči druhej, odosobnenej polohe umenia (J. Koller, P. Meluzin, R. Sikora, J. Želibská), ako aj odklon od všeobecných súčasných či futurologických vízií. Je skôr polemizujúcim návratom k estetizmu starých majstrov alebo k umeniu subkultúry (práca s obrázkovými tlačovinami, výšivkami a pod.).

Analýza médií, najmä maľby (R. Fila, D. Fischer, I. Minárik), kresby a grafiky (M. Mudroch) súvisela s výskumom aktuálnych hodnôt historického odkazu klasických médií, ikonografických topoi, maliarskych prístupov a techník. M. Bočkaya napokon priviedla až k simulácii techniky inou technikou (napr. kresba simulujúca akvarel) prostredníctvom tromp l'oeil, K. Bočkayovú a M. Meška k procesuálnym kvalitám techniky frotáž. V. Kordoš a M. Krén naproti tomu využili v inkorporácii do postáv a scén z obrazov starých majstrov akčný prejav a body-artové kreácie.

Jedným zo spytovaných teritórií bol problém ilúzie preverovaný v oblasti maľby hyperrealizmom (spomínaný M. Bočkay, V. Rónaiová, neskôr M. Krén), ktorý sa vlastne stal holdom fotografii ako médiu zobrazenia. Na rozdiel od analytickej maľby negoval zásadné špecifiká maľby tým, že jeho výsledky sa tvárili ako iné médium. Jeho estetika „ostrého pohľadu" totiž vychádzala z opätovného priblíženia sa matérii – priblíženia molekulárneho a čiastkového, mikroskopického a fragmentárneho. Navyše, akryl a striekacia pištoľ ponúkali možnosť realizovať obraz bez štetcového rukopisu. Problémy analýzy médií a úsilia o optickú ilúziu sú svedectvom paralelizácie a synchrónnosti umeleckých fenoménov 70. a 80. rokov. Na jednej strane zaznamenávame výskum hraníc a možností umenia zbavením sa výtvarného smerom k vonkajším sociokultúrnym vzorcom správania sa (akcia, koncept, projekt), na druhej strane renesanciu výtvarna, subjektívnej, systematickej, „leonardovskej" investigatívnosti. Okrem R. Filu treba v tejto súvislosti spomenúť aj príklad V. Ciglera, pedagóga, ktorý v tom čase na VŠVU presadzoval dôslednosť, konceptuálne myslenie, precíznosť umeleckého postupu, vzťah k vlastnostiam materiálu, a predovšetkým relácie medzi objektom a priestorom.

Oficiálna možnosť predstaviť tvorbu alternatívnej scény však zostávala stále nulová.[50] Štátne galérie sa rigídne pridržali ideologicky predpísaných tematických výstav, najmä pri príležitosti politických výročí, a týmto dogmám bola podriadená aj ich nákupná politika, teda akvizícia nových diel a budovanie zbierok. Výnimku predstavovalo iba banskobystrické bienále grafiky a od r. 1979 potom bienále kresby v žilinskej galérii, pripravované kurátorkou D. Doricovou až do 90. rokov.

Okrem dlhodobo rozvíjaných kontaktov s Moravou, s českými teoretikmi

(J. Chalupeckým, V. Zykmundom, P. Rezekom, I. Janouškom, J. Šetlíkom, V. Šmejkalom, J. a J. Ševčíkovcami, A. Dufekom), českými umelcami (A. Šimotovou, J. Kolářom, Č. Kafkom, M. Knížákom, P. Štemberom, J. Andělom, P. Millerom), brnianskym okruhom (J. Valochom, H. Kocmanom, D. Chatrným), olomouckým okruhom (J. Lindovským, O. Michálekom) navštevujú Slovensko zahraniční teoretici (P. Restany, M. Ragon, E. Cornevin, S. Pagé, G. Benamou a i.),[51] ruskí konceptualisti (I. Čujkov, I. Kabakov, I. Pivovarov, Žigalov).

51. Pozri bližšie: Restany, P.: L'autre face de l'art. Paris 1979; Benamou, G.: L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie; Paris 1979; Ragon, M.: Histoire mondial... III, Prospective et Futurologie. Paris 1978. Weichardt, J.: Kunst in Sozialistischen Staaten. ČSSR, DDR, VR Polen, Ungarn, Oldenburg 1980.

Osemdesiate roky – „neznesiteľná ľahkosť bytia"

Začiatok 80. rokov zostáva naďalej determinovaný „dvoma kultúrami" – oficiálnou produkciou a alternatívnou tvorbou. Zatiaľ čo tej prvej, nastavenej neomylne na normalizačný kurz, sa stále ponúkajú otvorené dvere štátnych inštitúcií, druhá, nútene udomácnená mimo nich, inhibuje v rámci bytových prezentácií a v exteriéri – v intenciách akčného a konceptuálneho umenia predchádzajúceho desaťročia.

„Ak sa totiž na konci 70. rokov zdali riešené problémy vyčerpané, ak sa objavili opakovania, zmnožovania, estetizácie, ponúkali sa hľadajúcim dve možnosti: artefakt a akcia. Možnosť vnútri výtvarného a možnosť v širokom poli umeleckého i kultúrneho. Obe s potrebou pokonceptuálneho myslenia."[52]

Už r. 1979 sa utvára tvorivá skupina *Artprospekt P. O. P.* (bratia L. a M. Pagáčovci a V. Oravec), ktorá prepája vo svojich akciách ritualizované body-artové performancie s terénnymi úkonmi *(Sympóziá:* 1. Ľubietová, 2. Bohunice, 3. Bratislava, 1981, 4. Lom nad Rimavicou, 1982).

V r. 1982–1985 sa akčné umenie združuje do čiastočne hermetických skupinových i individuálnych akcií v rámci *Terénov (I–V),* realizovaných vždy v niektorom z ročných období úzkym okruhom zainteresovaných (R. Matuštík, Ľ. Ďurček, R. Cyprich, J. Koller, V. Kordoš, M. Kern, M. Krén, P. Meluzin, A. Mlynárčik, D. Tóth, J. Želibská). Samotný pojem „terén" indikuje bližšie ohraničený exteriér mimo mesta, v rámci ktorého sa pracuje „on site" s lokálnymi médiami (zemou, pieskom, snehom atď). „Do umenia akcie sa tu zaraďuje konanie v hrách, konanie obradné a konanie pracovné."[53] Popri solitérnych, len na výtvarníka (príp. pomocníka) obmedzených akciách tak ožíva aj kolektívny typ akcie, už nie ako idylickej hry a slávnosti, ale skôr spoločne prežívanej vymedzenej situácie. Jej jadrom je duchovná očista v prírode vykonávanými jednoduchými i ritualizovanými úkonmi, rovnako ako reflexia dobovej spoločenskej atmosféry prítomná v mystifikácii, fikcii a simulácii „akoby", v irónii a výsmechu socialistickým štandardizačným praktikám, najmä agitácii, márnej fyzickej lopote, schôdzovaniu, kontrole ľudí, stádovitosti, ale i politickej manipulácii – odpočúvaniu, príkazom, nariadeniam a pod. Ešte intenzívnejšie sa aplikuje prenos vedeckej terminológie a niektorých metód na oblasť umenia pri vytváraní dokumentácie. Popri subjektívnej forme (Kollerov komiksovo členený záznam, Kernove textové vyznania) sú to zväčša presné matematické parametre a veličiny, pseudovedecké grafy, tabuľky, topografické kótovanie a fotodokumentácia (Meluzinov *Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa,* 1982). Táto záľuba v kváziracionálnych postupoch sa dá sčasti vysvetliť podhubím dobových ideí, najmä myšlienok a metafor nastolených aj body-artom a land-artom, ktoré smerovali za hranice konceptu.[54] Popri prírodných efemérnych land-artových projektoch romantizujúceho ekotypu nastáva aj alúzia na každodennú žitú realitu, ktorej súčasťou sa stáva apropriácia sídliskových objektov, rozostavaných hál, betónových šalungov a pod *(ÚDERníci* autorov P.O.P). Napr. vďaka premyslenej „réžii" P. Meluzina sa účastníci týchto akcií ocitali často v nepredpokladaných situáciách *(Perníková chalúpka,* 1983), prípadne museli hľadať východ z neznámeho terénu (napr. *Schwarzes Loch* z r. 1983 a pod.)



Ľubo Stacho: Z cyklu Výklady. 80. roky

52. Matuštík, R.: Úvodný text v samizdatovom rukopise Terén III, 1983 – jeseň, s. 8.

53. Matuštík, R.: Vladimír Kordoš. Kat. výst. GMB, 16. 9. – 31. 10. 1999, s. 21.


Peter Meluzin: Perníková chalúpka. 1983. Bratislava-Lamač

54. Tieto metafory boli ekologické i archeologické a sčasti vyvolali aj potrebu fiktívnej vedy, archeológie, etnografie, toho, čo G. Metken nazval r. 1977 Spurensicherung (zabezpečovaním, uchovávaním stôp).

55. 10. novembra r. 1982 zomiera L. Brežnev, iniciátor okupácie ČSSR, „dvojnásobný hrdina ČSSR" a r. 1985 sa generálnym tajomníkom KS ZSSR stáva Michail Gorbačov.

56. Napr. r. 1984 výstava Fotografia na okraji v Dome kultúry Trnávka zostavená V. Macekom, ktorú prezentoval aj v Prahe.

57. Pozri bližšie: Bartošová, Z. – Snopko, L.: Dotyky a spojenia. ObKaSS Bratislava III. Vajnorská, 1988. Obnovené v pol. 90. rokov v CC Centrum Bratislava-Petržalka.

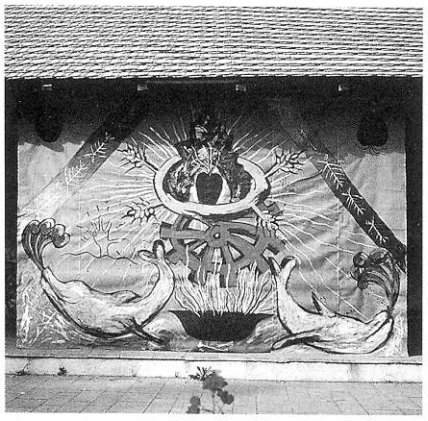
58. Pozri katalógy: Archeologické pamiatky a súčasnosť 1–4, Bratislava MSPS, 1983–1987. Úvody L. Snopko a V. Ferus.

59. Výstava v počte 245 autorov sa však mohla uskutočniť až r. 1992 v galerii Nová Síň. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že na Slovensku v 80. rokoch výrazne rezonovala práve činnosť Jazzovej sekcie pod vedením K. Srpa.

60. Oliva, A. B.: The Italian Trans-avantgarde. La Trans-avantguardia. Miláno, 1990, s. 30

61. Jej východiskom sú výstavy Arte Cifra v galérii Paula Maenza v Kolíne n. R., 1978, ďalej Bad painting a New Image Painting vo Whitney Museum v New Yorku, 1978 a pohyb, ktorý sa v Európe začal presadzovať na začiatku 80. rokov. Ako reakcia na prevahu konceptu v predchádzajúcom desaťročí – výstava A new Spirit in Painting, 1981 v Londýne – zachvátil aj sochárstvo, čo dokázali aj veľké medzinárodné prehliadky Skulptur in Jahrhundert v Bazileji, 1984, ale najmä benátske bienále r. 1990.

62. Oliva, A. B.: c. d.



Ivan Csudai a Laco Teren: Pá, osemdesiate! 1988. Z výstavy Prešparty

V osemdesiatych rokoch však akoby sa miera fenoménu totalita predsa len naplnila, v jej vnútornej koherentnosti garantovanej spoločenským systémom krajín „Ostbloku", najmä ZSSR, sa objavili silné trhliny. Na obzore sa začala opäť črtať istá nádej na zmenu politickej a spoločenskej situácie.[55] Začína sa éra „perestrojky" a „glasnosti", reformný program, pripomínajúci v našich súvislostiach známy „socializmus s ľudskou tvárou", čo koncom desaťročia napokon vedie k rozpadu ZSSR a východného socialistického bloku. Pre medzinárodný politický život to znamená postupné uvoľňovanie napätia, na Slovensku silnejú pozitívne aktivity v oblasti verejného a kultúrneho života.

Dôležitú úlohu zohrali obvodné kultúrne strediská, kde bolo možné pod kepienkom rozmanitých činností poskytnúť aký-taký priestor aj výstavám súčasného umenia.[56] V ObKaSS III na Vajnorskej ulici začal L. Snopko a Z. Bartošová organizovať pravidelné *Dotyky a spojenia,* cyklus 12 koncertov sprevádzaných výstavou a bulletinom (s textami o hudobníkovi a výtvarníkovi) trvajúci do r. 1989.[57]

Popritom sa ďalej vyvíjal aj dialóg s dejinami umenia v rámci výstavných podujatí *Archeologické pamiatky a súčasnosť* pripravovaných r. 1982–1988 pracovníkmi Mestskej správy pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave L. Snopkom a prvé štyri ročníky aj V. Ferusom. Cieľom bola voľná aktualizácia a interpretácia archeologických pamiatok súčasnými architektmi, umelcami, ale aj hudobníkmi, prípadne deťmi.[58]

V Orwellovom roku 1984, keď sa naozaj zdalo, že sa s neuveriteľnou jasnozrivosťou a definitívnosťou naplnili vízie tohto autora o globálnom rozdelení sveta, neľudských mechanizmoch spoločnosti riadenej „ideopolíciou" a rozčlenenej na vyššiu kastu a „prolíkov", organizuje policajne sledovaný agilný J. Skalník z Jazzovej sekcie v Prahe *Minisalón* – výstavu presne šitú na mieru „izbového umenia" – ako interpretáciu malej drevenej škatuľky zaslanej vyzvaným autorom (mnohým aj zo Slovenska).[59]

V súvislosti s „perestrojkou" sa napokon scéna výtvarného umenia ústretovejšie ako kedykoľvek predtým otvára mladej nastupujúcej generácii, ktorá sa bezprostredne hlási k aktuálnym tendenciám vo svetovom umení. Nadväzuje kontakty s pražskými teoretikmi a výtvarníkmi. Okolo polovice 80. rokov tak začínajú neoficiálne vystavovať predstavitelia „Novej maľby", od počiatku prekvapujúco samostatne a sebavedomo profilujúci a deklarujúci svoj program. Prichádzajú so svojou antitézou, formulovanou v duchu postmoderných filiácií umeleckej tvorby, blízkou smerovaniam umelcov Neue Wilde, Les Sauvages, či talianskej transavantgardy. Charakterizuje ju ponor do vnútorného sveta umenia ako do alternatívnej, samostatnej, emancipovanej reality, ktorá má nielen svoj vlastný vývoj, imanentné zákony, ale už i na všetko existujúci arzenál reflexií. Pretože, „vo všeobecnej rozčarovanosti spoločnosti, ktorá mesianisticky očakávala prevteľovanie a transformáciu, regeneráciu a reparáciu, tradičné idoly konečne padli."[60]

V našom kontexte mladí priniesli predovšetkým iný uhol pohľadu, ich svojská optika sa odvrátila od všetkého, čo boli nútení od detstva vstrebávať cez oficiálne masmédiá, ale i neoficiálne toky informácií. Podoba konceptu i alternatívnej scény 70. rokov ich odrádzala svojím morálnym apelom, kognitívnymi cieľmi i chápaním umenia ako sociokultúrneho nástroja v boji „niečoho za niečo". „Naše ráje jsou vaše pekla", ako výstižne a stručne charakterizoval tento generačný posun J. Olič. Preto mladí pozitívny odkaz domácej výtvarnej tradície viac-menej ignorovali. Zámerne presadzovali „zlú maľbu",[61] ako výraz odklonu od tradície v mene senzitívneho vyjadrenia, ale aj ironickej dištancie, expresie, provokácie, preferujúc detskosť a naivitu vyjadrenia, rudimentárnosť prejavu, divokú farebnosť a podvedomé inštinkty. Aj pre nich akoby bolo umenie „per definionem, asociálna prax, ktorá vzniká na odľahlých a skrytých miestach..., a ktorá sa zjavne nezodpovedá z toho, za akých podmienok sa vyvíja, pretože okrem vlastného vnútorného pudenia, ktoré ju vedie, nepotrebuje už žiadne podnety."[62] Skôr im

konvenoval program združenia, ktoré by pôsobilo spolu i osve (napr. pôvodný zámer *Trojštítu* bol, aby jednotlivec zostal neidentifikovateľný). V pluralitnom intelektuálnom diskurze, skúmajúc vzťahy medzi umeleckým subjektom a dávnou či nedávnou minulosťou všeobecných dejín umenia (v obrazoch je evidentne prítomné opozitum zámernej patetizácie a depatetizácie, zväčšenia a minimalizácie motívu, glorifikácie a ironizácie banality), reagovali skôr na zahraničné podnety. Ich pocit „sebestačnosti" sa premietol do výstav organizovaných bez kurátorov, často s českými rovesníkmi.[63] Svoju názorovú otvorenosť však jadro generácie, ku ktorej patrí I. Csudai, L. Teren, M. Knut *(Trojštít),* J. Šramka, S. Bubán, S. Bubánová, D. Brunovský, S. Černý, S. Ilavský, D. Jurkovič, K. Kissóczyová, od r. 1987 demonštrovalo najmä prostredníctvom mimogalerijných prehliadok v rámci *Exteriérov I–IV* (1987–1989), *Čertovho kola* (1987), kde sa zúčastnili aj starší výtvarníci, Výtvarných hodov v Čunove (1987). Podobne, ako u ich spriaznencov v Čechách (skupiny *Tvrdohlaví, Pondělí,* ktoré spolupracovali s divadlami *Křeč, Kolotoč, Sklep* atď.), aj na Slovensku sa nová maľba previazala s hudobnými aktivitami (skupina *Bez ladu a skladu* s hudobníkom M. Burlasom), napr. Csudaiovou participáciou na *Rockfeste '87* v Prahe. Aj tu sa teda presadilo „križovanie v rozličných teritóriách umenia, v časovom i geografickom zmysle a maximum technickej a tvorivej slobody".[64] Nové trendy nadchli aj J. Oliča a R. Cypricha, ktorý napísal text pre *Čunovské hody.* V r. 1987 sa sformovalo i ďalšie združenie mladých maliarov, *Syzýgia* (G. Hošovský, M. Knut, M. Novák), v tesnejšom kontakte s tvorbou generačne staršieho R. Sikoru. Od r. 1988 ich produkciu napokon akceptujú aj oficiálne galérie a po novembri r. 1989 sa ich výstavnou pôdou stáva najmä Galéria M+ na Laurinskej ulici. Tu sa do r. 1992 uskutočnilo i niekoľko výmenných zahraničných výstav.

Popri návrate k obrazu, v druhej polovici 80. rokov nastala aj renesancia sochy. V názorných skratkách a alúziach ožívajú klasické literárne a výtvarné symboly v ranej tvorbe absolventov (napr. J. Šramku). V intenciách zlúčenia figurálnych elementov a abstraktných znakov, v spojení privátnych fetišov a mýtických symbolov zasahuje postmoderna aj tvorbu predstaviteľov sochárskej generácie predchádzajúceho desaťročia (najmä P. Rollera, J. Hoffstädtera). V 80. rokoch sa vracia, tiež čiastočne čerpajúc z postmoderného arzenálu tvarov k rozmernej sochárskej tvorbe aj J. Jankovič.[65] Odpor voči mašinérii ideológie naplno zaznie aj v cykloch J. Meliša *(Monológy, Dialógy),* v drastickom podobenstve o strate osobnostnej identity, kde umelec využíva často úškľabky svojej predčasne urobenej posmrtnej masky v kombinácii s lapidárnou symbolikou stél a zhrdzaveného kovu.

V apríli 1987 navštívil M. Gorbačov Prahu, ale keďže podporil husákovsko-jakešovské vedenie, na normalizačné pomery to nemalo žiadne priame dôsledky. V celej našej spoločnosti však rezonovali myšlienky perestrojky a poľskej Solidarity. V tom čase začali vznikať na najrozličnejšom záujmovom či problémovom základe neformálne a nezávislé skupiny. Príkladom aktuálnych kritických názorov a analýz sa stala najmä publikácia *Bratislava nahlas,* zostavená členmi Slovenského zväzu ochrancov prírody a krajiny, ktorí patrili k najsilnejším aktívnym skupinám na Slovensku.[66] O niekoľko dní však bola zhabaná ako „nesocialistická". O rok nato, 25. marca 1988 zorganizovalo Slovenské katolícke hnutie verejnú sviečkovú manifestáciu na podporu petície o náboženských slobodách a za rešpektovanie ľudských práv. Vo vzduchu jednoznačne visela zmena spoločenskej klímy.

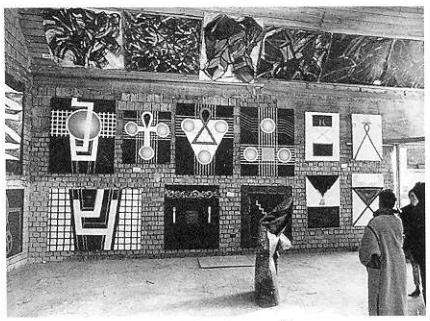
R. 1988 sa konal 1. ročník festivalu „alternatívneho umenia" v Nových Zámkoch, organizovaný *Štúdiom erté ako* prienik intermediálnych aktivít.[67] V Prešove a Košiciach sa z podnetu českého teoretika I. Janouška a nadšenia mladého D. Štrausa zrodila veľká konfrontačná výstava českých a slovenských umelcov, prvé *Prešparty* (1988). Problematika novej maľby našla svoje zhodnotenie na prehliadke pod názvom *Nový slovenský obraz,* ktorú pripravila Z. Bartošová vo výstavnej sieni Slovenského rozhlasu

63. Napr. po intímnych bytových výstavách bola prvou dôležitou proklamatívnou výstavou Csudaiova Slovenská tabuľová kresba, 1985, v psychiatrickej liečebni v Kroměříži, kde sa I. Csudai spolu s L. Terenom skontaktovali s J. Dokoupilom, stretnutie mladých slovenských a českých výtvarníkov v Prahe na Streleckom ostrove (1986), v Bratislave a v Pezinku (1987) a pod.

64. Oliva, A. B: c. d.

65. J. Jankoviča r. 1987 vybrala medzinárodná jury na sochárske sympózium v Soule, zúčastňuje sa na ňom ako súkromná osoba a realizuje tu monumentálnu skulptúru Miesto hore a sochu Šebastián, ktorá zostáva v múzeu v Soule. V r. 1991 osadzujú jeho Kráčajúci pomník v štvrti La Défense v Paríži.

66. Na jej čele stál Ján Budaj a k jej autorom patrili F. Gál, E. Gindl, M. Huba, J. Ondruš, P. Tatár. Na konkrétnych faktoch poukazovala na zlý stav životného prostredia v Bratislave a na veľké nedostatky v zdravotníctve, kultúre a školstve. Budaj už k 3SD v Medickej záhrade (máj 1980) prizval a v katalógu publikoval ochrancov prírody.



Záber z Výtvarných hodov v Čunove
Foto: P. Župník

67. Studio erté sa zrodilo v septembri 1987 v Nových Zámkoch. Zakladajúci členovia: J. R. Juhász, O. Mészáros, I. Némethová, A. Simon si kládli za cieľ „prezentovať v mládežníckych kluboch a na školách súdobé experimentálne umenie a nové trendy v literatúre... Od októbra 1987 do mája 1988 organizovali každý mesiac prednášky, prezentácie v pražskom, bratislavskom, brnianskom, maďarskom vysokoškolskom klube... Od 15. januára 1991 sa pretransformovalo na združenie medzinárodného alternatívneho umenia, od r. 1996 má názov Medzinárodný festival súčasného umenia."

Pozri bližšie: Hushegyi, G.: Studio erté 1987–1997. In: CD ROM Transart Communication. 7.–8. Medz. festival súč. umenia.

v Bratislave. V tom čase sa L. Snopko stal vedúcim sekretariátu Kruhu priateľov českej kultúry na Slovensku. Popri diskusiách a stretnutiach mladých literátov poskytol priestor na výstavy mladých českých a slovenských výtvarníkov.

Všetky tieto akcie signalizovali uvoľňovanie normalizačného dusna a intelektuálne aktivity vyústili do spontánneho odporu voči vládnej moci, do prelomovej udalosti v našich novodobých dejinách, novembrovej „nežnej" revolúcie r. 1989. Popri spisovateľoch a ochrancoch sa na nej aktívne podieľali aj výtvarníci.[68] Začali sa mítingy a zhromaždenia, ktorých výsledkom bolo 10. decembra 1989 odstúpenie poslednej komunistickej vlády ČSSR, vytvorenie „vlády národného porozumenia". Na čelo parlamentu zvolili A. Dubčeka a 29. decembra sa prezidentom republiky stal V. Havel. Skončilo sa obdobie totality, prvé slobodné voľby sa mali uskutočniť v júni 1990.

Deväťdesiate roky – let asfaltového holuba

Pád komunistického režimu a železnej opony mal, prirodzene, ďalekosiahle dôsledky na celú oblasť kultúry i umenia. Deväťdesiate roky sú érou zásadných zvratov a svojím dynamizmom spoločenských a politických zmien ako neobyčajne zrýchleného času dozrievania, pôsobia do istej miery ako zosilnené echo rokov šesťdesiatych. Aj výtvarná tvorba je vystavená novej opojnej atmosfére slobody, netrpezlivo sa domáha dlhoočakávaného otvorenia sa svetu, oddáva sa novým nádejam a ešte nevie na obzore odčítať prípadné sklamania.

Za zásadný medzník vo vývoji našej spoločnosti treba pokladať zánik ČSFR a vznik Slovenskej republiky ako nezávislého samostatného štátu 1. januára 1993, čo sa bezprostredne odrazí na štruktúre inštitucionálneho a organizačného systému, ako i na profilácii kultúrneho života. Odteraz sa slovenské výtvarné umenie nielen môže, ale aj „musí" presadzovať samo i na medzinárodnej scéne.

Bez ohľadu na peripetie vnútorných stranícko-politických bojov a nepokojnú hladinu spoločenského diania, ktoré sa v období transformácie kultúry premietajú najmä do personálnych výmen a inštitucionálnych otrasov,[69] nastávajú v oblasti výtvarného umenia, vzhľadom na totalitnú minulosť, dve podstatné zmeny. Prvou je otvorenie hraníc a možnosť spontánnej kultúrnej výmeny formou priamych kontaktov, študijných ciest, pobytov a štipendií a druhou skutočnosť, že umenie sa môže rozvíjať tak, ako je to prirodzené všade v demokratickom svete – bez ideologického tlaku zo strany štátu, odkázané na vlastnú vnútornú silu.

Paradoxne, po medznom roku 1989 naráža dynamizmus umeleckej tvorby na nové problémy – tentoraz už nie ideologického, ale ekonomického charakteru. Zvrat vo sfére spoločensko-politického diania podnecuje totiž aj reštrukturalizáciu mechanizmov riadenia kultúry a peňažných príspevkov,[70] do r. 2000 sa však nepodarilo presadiť systémovú transformáciu a prijať zákony o finančnom sponzorstve. Ustali bohaté dotácie štátu, ktorý v predchádzajúcich desaťročiach podporoval oficiálnu tvorbu a priamy nákup angažovaných diel do štátnych galérií. Tieto dôsledky sa čoskoro prejavujú nielen na pribrzdených akvizičných aktivitách kultúrnych inštitúcií, na čiastočnej paralyzácii ich činnosti, ale i na pomerne rýchlej „amortizácii" mladých výtvarníkov, z ktorých mnohí napriek sľubnému nástupu opúšťajú oblasť voľnej tvorby a odchádzajú do iných, lukratívnejších oblastí, napr. do reklamy.

Hoci slovenské umenie tohto desaťročia stimuluje evidentné odmietanie vlastnej výtvarnej tradície, v jeho výrazovom synkretizme sa prejavuje úcta k odkazu všeobecných dejín umenia. V tom sa blíži širším názorovým prúdom aktuálneho diania vo svete, tendenciám doznievajúcej postmoderny

68. Dňa 19. novembra dopoludnia sa v byte výtvarníka M. Cipára zišli výtvarníci R. Sikora, J. Jankovič, V. Kompánek, Ľ. Longauer, L. Čarný, P. Horváth, D. Fischer, K. Lacko. Spolu so spisovateľom Ľ. Feldekom a režisérom M. Hollým spísali vyhlásenie proti zásahu voči študentom v Prahe. Telefonicky zvolali do výstavnej siene UBS okolo 500 ľudí, „z ktorých sa 300 nebálo diskusie, vznikol návrh dať občianskej iniciatíve názov Verejnosť proti násiliu". Žiak, M.: Spomínanie, ako to skutočne bolo. OS, august 99/8, s. 44.



Ladislav Snopko a Martin Bútora: Ahoj, Európa. 10. december 1989
Foto: M. Marenčin

69. Už za ministra kultúry D. Slobodníka sa začali viac-menej z ideologických dôvodov odvolávať riaditelia niektorých kultúrnych inštitúcií, čo v zostrenejšej podobe pokračovalo za éry I. Hudeca v r. 1994–1998, kedy sa aj výber umelcov na zahraničné výstavy uskutočňoval predovšetkým podľa predstáv o „národnom umení" s dôrazom na svojráz a tradicionalizmus. Časť inteligencie vyjadrila svoje protesty písomnými petíciami v rámci Znepokojenia a fóra Zachráňme kultúru.

70. 14. februára 1991 schválila SNR zákon č. 95/1991 Zb. o štátnom fonde kultúry Pro Slovakia.

i toho štýlovo ešte nevyhraneného a nepomenovaného, čo prichádza po nej. Tento tvorivý dialóg prebieha v rovine napätia medzi iróniou a fetišizáciou, mýtizáciou a demýtizáciou, rekonštrukciou a utópiou.

Naše umenie 90. rokov má všetky znaky postutopického veku – pluralizmu názorov a prístupov – dané priamym a dynamickým prelínaním podnetov domáceho a zahraničného umeleckého diania v rámci spontánnej ideovej i formálnej osmózy „východného so západným". Je to jeden z dôvodov typickej absencie súhrnného významového systému, ktorým sa vyznačovali predchádzajúce kultúrne epochy, straty jednoty videnia, fragmentarizácie a multikulturálnosti.

Mostom medzi obdobím 80. a 90. rokov v oblasti výtvarného diania sa bezosporu stala výstava *Suterén*[71] v pivničných priestoroch domu na Konventnej ulici v Bratislave. Zrodila sa z iniciatívy výtvarníka P. Meluzina a teoretika R. Matuštíka, pôvodne ako vyznenie akčných aktivít účastníkov *Terénov* (P. Meluzina, M. Kréna, V. Oravca, L. a M. Pagáčovcov, J. Kollera, J. Želibskej) a prizvaných hostí (M. Adamčiaka, P. Rónaia), ako výrazový protipól emotívnosti Novej maľby vyzdvihnutím netradičných kontextov objektu v rámci „cool" medializácie. Možno povedať, že výstava *Suterén* na našej umeleckej scéne etablovala multimediálnu inštaláciu realizovanú „in situ" ako hlavný výtvarný trend 90. rokov a zároveň nastolila problém využitia negalerijných, často zanedbaných priestorov a ich špecifického genia loci.

Ešte v decembri 1989 začína reorganizácia VŠVU, na základe konkurzov sa mení pedagogické zloženie a koncepcia školy.[72]

Postupne sa uskutočňujú mnohé ďalšie zásadné zmeny v oblasti kultúry. Likvidujú sa normalizačné stále galerijné expozície a rozpadajú totalitné zväzy. Na podnet stretnutia výtvarníkov v PKO vzniká akčný výbor Istropolis, ktorý transformuje ZSVU na *Slovenskú výtvarnú úniu* (SVU), čoskoro sa od nej odčlení *Spolok výtvarníkov Slovenska* (SVS) a prvou členskou výstavou sa urobí aj pokus o obnovu *Umeleckej besedy slovenskej* (UBS) a nadviazanie na jej tradíciu spred 1. svetovej vojny. Nastupuje reštrukturalizácia kultúrnych inštitúcií, revival viacerých podujatí, vznikajú nové súkromné galérie, výtvarné združenia (r. 1990 *Čenkovej deti a A-R*).[73]

Na základe konkurzov sa menia riaditelia v štátnych galériách. Dňa 21. septembra 1990 sa prvou výstavou hlási o slovo Galéria Palisády na SUPŠ, kde sa v nasledujúcich rokoch vo vestibule, najmä zásluhou maliara M. Bočkaya, konajú viaceré prezentácie slovenských, ale aj českých umelcov alternatívnej scény.[74] Slovenské umenie po rokoch izolácie razantne preniká aj na medzinárodnú scénu.[75]

Z potreby morálnej i umeleckej satisfakcie sa presadzuje trend reprezentatívnych výstav s politickým akcentom, vyzdvihujúcich osobnosti alternatívneho umenia 70. a 80. rokov.[76] Charakter týchto prehliadok signalizuje, že na Slovensku zostáva jedným z hlavných a stále aktuálnych problémov vzťah umenia a politiky, ktorý nastoľuje aj zásadnú diferenciáciu medzi generáciami. Zatiaľ čo staršia a stredná generácia žijú ešte v normách pospolitosti undergroundu, definovaných pretrvávajúcou dichotómiou „za a proti", teda v systéme súradníc predchádzajúcich desaťročí, mladá, v kontextoch minulosti neukotvená, názorovo otvorená a často aj pragmatickejšie orientovaná generácia natoľko nesituuje problémy etiky do sféry politického presvedčenia, rezignuje na kolektívne útvary skupín a väčšmi sa presadzuje v rámci individuálnych programov „one man show". Samotné umenie vníma ontologicky nezávislejšie od priamych rezonancií spoločensko-sociálnych problémov a väčšmi ho projikuje do „nadoblačného", „platónovsky" čistého sveta ideí.

Už krátko po novembrových udalostiach sa uskutočňujú aj prvé retrospektívne výstavy, zhodnocujúce tvorbu predchádzajúcich dvoch desaťročí s dôrazom na neoficiálne polohy umenia.[77]

Do popredia sa dostáva fotografia, ako jedno z hlavných výtvarných médií druhej polovice 20. storočia. Od r. 1991 V. Macek každoročne pripravuje podujatie *Mesiac fotografie.*

71. Suterén sa zrodil z úvah P. Meluzina a R. Matuštíka o možnom pokračovaní terénnych akcií. „Do diskusie o podstate, podobe a funkcii umenia na prelome 80. a 90. rokov, dovtedy konfrontujúcej rozličné poetiky obrazu a sochy, vstúpil trend, ktorý sa usiloval prekonať patológie avantgárd dekonštruktívnym (nie však postmoderným, skôr kriticky postmoderným) čítaním príbehu moderny a ‚inej kreativity', najmä premien metódy apropriácie a typov objekt, asambláž, environment a akcia." Matuštík, R.: Úvod v kat. výst. 1. poschodie. UBS, Bratislava, marec 1993. Vernisáž Suterénu na Konventnej bola pololegálna 14. 4. 1989.

72. Po Ľ. Petránskom a K. Ondreičkovi sa novým rektorom napokon stal J. Jankovič, na základe konkurzu na školu prichádzajú noví pedagógovia, zväčša osobnosti neoficiálnej výtvarnej scény počas totality. V rámci nových školských iniciatív sa od r. 1992 koná bienále Istropolitana – medzinárodná študentská prehliadka vysokých umeleckých škôl organizovaná VŠVU v Bratislave (kurátorom prvého projektu výstavy bol I. Csudai).

73. R. 1990 realizovali V. Kordoš, M. Krén, I. Meluzin, V. Oravec, M. Pagáč a J. Želibská ako skupina Čenkovej deti základ veľkého Jericha 7 (7. zoskupenie medzinárodného pohybu inšpirovaného v Paríži hnutím Jericho, ktoré už získalo maďarských, poľských a rakúskych členov) výstavu v Paríži a na Devíne. Čenkovej deti pracovali v r. 1990–1993, potom prijali názov Untitled (prvá vystava r. 1994 – Road, Trnavská synagóga, ďalšie výstavy doma i v zahraničí).

Skupina A-R sa sformovala r. 1990 prevažne z výtvarníkov Filovho okruhu (K. Bočkayová, M. Bočkay, L. Čarný, D. Fischer, V. Kordoš, O. Laubert, M. Meško, I. Minárik, M. Mudroch, D. Tóth) R. 1992 sa potom konala Výstava skupiny A-R v Dome umenia v Bratislave a Gruppe A-R v Ulmer Museum Ulm 1992.

74. Pozri bližšie: Bočkay, M. (ed.): Galéria Palisády. Zborník textov a výtvarných diel. ŠUV JV, Bratislava 1995.

75. Zač. decembra 1990 sa v Paríži v kupole obchodného domu Printemps, Luxemburskom múzeu a Galérii Art-Défense otvára výstava 40 českých a slovenských výtvarných umelcov vo výbere E. Cornevina (Francúza, ktorý spoznal naše alternatívne umenie počas pobytu na Slovensku v predchádzajúcom desaťročí) a J. Claveriovej. R. 1992 A. Krnáčová-Gutleberová a J. Geržová predstavili tvorbu 17 umelcov troch generácií za posledných 30 rokov na výstave Zwischen Objekt und Installation v Museum am Ostwall v Dortmunde. Z r. 1992 treba spomenúť aj Die Trotzigen (Hellbron, Oldenburg), bratislavsko-amsterdamské Mills and Hills (holandský výber zostavili J. Geržová a R. Matuštík, slovenskú časť Holanďania I. van Veelen, M. Kruyver, J. Witzenhausen). a Close Encouter (GMB, 1993), slovensko-česko-švajčiarsky projekt Video, vidím, Ich sehe (PGU Žilina, Bern – v koncepcii K. Rusnákovej a M. Šmolenickej) a iné.

76. Patria k nim najmä veľké výstavy pripravované vtedajšou novou riaditeľkou SNG Z. Bartošovou: Umenie proti totalite na Bratislavskom hrade pri príležitosti bratislavského sympózia Etika a politika (1990), Súčasné slovenské výtvarné umenie pre Esslingen,

V dňoch 4.–10. 3. 1991 organizuje M. Adamčiak v poradí už *4. Festival intermediálnej tvorby.*[78] Popri performancii *Novej vážnosti* (J. Koller a P. Rónai), M. Pallu a J. Bartusza, na ňom participuje experimentálne divadlo *Balvan* a *Transmusic comp.*[79] K intermediálnym prienikom a inšpiráciám na poli divadla sa okrem spomínaného Balvanu (performancia M. Murina) hlási aj *GunaGu* a projekty Blaha Uhlára v *Stoke.*

R. 1991 začína vychádzať ako dvojtýždenník pri Asociácii teoretikov, kritikov a historikov výtvarného umenia pri SVU nová výtvarná revue pod názvom *Profil súčasného výtvarného umenia.*[80] Časopis sa stane významným médiom zaznamenávajúcim najdôležitejšie udalosti výtvarného diania nasledujúcich rokov.

Dôsledkom otvorenia hraníc a demokratického charakteru kultúry je aj diferenciácia a zvýšená aktivita v oblasti dejín umenia a výtvarnej kritiky. Dynamizácia a nástup nových osobností kritikov, ako aj personálny presun v rámci inštitúcií sa ukazujú ako stimuly a pozitívne atribúty nového vzťahu umenia a jeho teoretickej reflexie. Výrazný podiel pritom patrí koncepčnej a sponzorskej činnosti do r. 1989 na Slovensku neuplatňovaných nadácií, ktoré vytvárajú protiváhu voči finančnému monopolu štátom presadzovanej kultúrnej politiky a prispievajú tak k demokratizácii kultúry.[81]

Objavujú sa syntetizujúce projekty venované prínosu istých tendencií a období. V lete 1991 sa koná v pražskom Mánese výstava *Umenie akcie* (sprevádzaná katalógom s textami V. Čihákovej-Noshiro, R. Matuštíka, J. Valocha a i.), prezentujúca ukážky z akčnej tvorby 70. a 80. rokov v Čechách, na Morave a na Slovensku. Po výstavách *Sen o múzeu* (PGU Žilina, 1991), *Informel* (PGU, GMB, 1992), realizovaných R. Matuštíkom, sa r. 1995 uskutočňuje v SNG významný, veľkoryso koncipovaný projekt *60. roky v slovenskom výtvarnom umení,* realizovaný kolektívom autorov a sprevádzaný reprezentatívnym katalógom teoreticky zhodnocujúcim umelecký prínos tohto obdobia.[82]

Hoci už z prezentácie na medzinárodnom veľtrhu *Art Hamburg,* ktorý sa konal na jeseň r. 1993 bolo zrejmé, že po páde berlínskeho múra a rozpade východného bloku má Západ záujem najmä o ruské umenie, vyvolala r. 1994 rozruch a sklamanie výstava *Európa–Európa* v Bonne, koncipovaná ako integrácia umenia východnej a strednej Európy do dejinných súvislostí 20. storočia.[83]

Novým fenoménom nášho umenia 90. rokov sú tzv. „kurátorské výstavy", keď teoretik umenia na základe vlastnej koncepcie (viazanej či už na isté miesto, alebo na určitú ideu), komprimujúc vo svojej predstave hybné momenty súvekej paradigmy umenia vyzýva umelcov prezentovať prevažne na túto príležitosť vyhotovené diela. Takto sa na výtvarnú scénu vracia Ľ. Kára, autor významných výstav prelomu 60. a 70. rokov. Po medzinárodnej prehliadke *Súhry 92* v bratislavskom Dome umenia, v akomsi pokuse o návrat k tradícii svojho multimediálneho Polymúzického priestoru pripravuje v Piešťanoch *Priestor '93,* ako exteriérovú výstavu sôch, objektov a inštalácií, s bohatou účasťou výtvarníkov všetkých vekových kategórií.[84]

Popri tvorbe umelcov 60. a 70. rokov, ktorí pokračujú v rozvíjaní svojich individuálnych programov vytýčených v predchádzajúcich desaťročiach, objavujú sa v 90. rokoch i niektoré nové tendencie. Rozvíja sa polylóg tradičných výtvarných druhov s inými médiami, fotografiou, počítačom. Maliari generácie 70., a najmä 80. rokov, smerujú od expresivity k všestrannej analýze média i reakciami na novú abstrakciu, štrukturálne neo-geo (S. Bubán, R. Urbásek) a media-art – vizuálne obrazy privlastnené zo sféry masmédií, reklamný layout, počítačové spracovanie (D. Fischer L. Teren, I. Csudai, a i). Do centra pozornosti vstupujú časopriestorové aspekty deja, zmena stavu matérie, prelína sa akčné s priestorovým, statické s dynamickou transmutáciou formy (napr. performancie V. Kordoša, J. Kollera, P. Rónaia, M. Murina, inštalácie L. Čarného a pod).

Pretrváva práca s nájdeným objektom v jeho postdadaistickom i beuysov-

Kodaň, Kremž (1990), slov.-maď. výstava Oscilácia Komárno, Mücsarnok, Budapešť (1991), Cesty európskej kultúry (1991) v SNG, Kunst, Europa. Tschechoslowakei, Braunschweig (1991), Súčasné české a slovenské výtvarné umenie 1950–1992 pre Novaru a napokon Apellación (Výzva). Od ideológie k ideám pre Pavilón umenia Expo '92 v Seville (ako kontrapunkt k českej duchovne ladenej expozícii pod názvom Světlo a duch koncipovanej kurátorom P. Nedomom). K spoločným česko-slovenským projektom patrí potom r. 1991 výstava koncipovaná spoločnosťou Jednorožec podľa samizdatového zborníka neskôr známeho pod názvom Šedá cihla 78/85 v galérii Klatovy – Klenová (nasledovali aj ďalšie ročníky).

77. Novú éru PGU v Žiline otvárajú projekty R. Matuštíka a kol.: inauguračná výstava Sen o múzeu (1991) zhodnocujúca progresívne umenie za obdobie 30 rokov, paralelne prebiehala výstava Pohľad kresby – kurátorky D. Doricovej, ďalej Matuštíkovo Umenie akcie (1991) a neskôr (1995–1996) Sen o múzeu? (Umenie 90. rokov) R. Matuštíka a K. Rusnákovej. Po výstave Slovenská fotografia 80. rokov (1989) realizuje V. Macek spolu s A. Hrabušickým v SNG Slovenskú fotografiu 60. rokov (1990) a výstavu fotografií Ego (1991). Ako prehľad aktivity výtvarného dialógu s dejinami umenia koncipuje J. Geržová r. 1990 na prízemí Nového rozhlasu výstavu Interpretácia a reinterpretácia. Retrospektívou je aj prvé verejné vystúpenie surrealistickej skupiny v Československu pripravené A. Marenčinom a A. Nádvorníkovou v spolupráci so Stredosl. galériou v B. Bystrici a galériou Médium VŠVU v Bratislave r. 1991.

78. V SNG, MKS, koncertnej sieni Klarisiek. Tomuto intermediálnemu podujatiu predchádzali v druhej polovici 80. rokov dva ročníky bratislavského podujatia Obraz a hudba a tri ročníky Festivalu alternatívneho umenia v Nových Zámkoch.

79. Umelecký súbor Transmusic comp., blízky svojím prednesom raným fluxusovým predstaveniam G. Maciunasa a La Monte Younga, sa predstavil prvý raz 15. 10. 1989 na 1. vernisáži nezávislého združenia GERULATA ako etablovaný underground, ktorého vznik podnietila Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu (SNEH). Základ jeho inštrumentária tvorila zbierka asi 500 „doma urobených" nástrojov M. Adamčiaka.

80. Spočiatku bol jeho šéfredaktorom I. Gazdík, od apríla 1992 J. Geržová, r. 1994 boli prenesené vydavateľské práva na Kruh súčasného umenia Profil. R. 1996 vyšli 4 zatiaľ posledné čísla, potom časopis prestal vychádzať pre nedostatok financií.

K výtvarným periodikám Profil a Výtvarný život (prestal vychádzať r. 1995) pribúda r. 1994 časopis Galéria – Noviny o umení, vydávaný SNG spočiatku ako štvrťročník, reflektujúci popri modernom a súčasnom umení aj výstavy a problematiku dotýkajúcu sa starších dejín výtvarného umenia.

81. Popri nadácii Pro Helvetia (zriadenej v Bratislave 24. 2. 1993, je to najmä činnosť Sőrősovho centra pre súčasné umenie (SCCA, zriadeného v Bratislave 19. 3. 1993), podporujúceho aktuálnu domácu tvorbu, najmä mladých, s cieľom jej zapojenia do širšieho medzinárodného kontextu. Pozitívne dôsledky na oblasť kultúry a výtvarného umenia má aj

skom duchu (D. Tóth, O. Laubert), v hľadaní jeho netradičných, absurdných kontextov (P. Rónai, P. Meluzin). Objekt rozličného druhu (privlastnený i vytvorený) je prezentovaný buď ako izolovaný, hermeneuticky neurčitý predmet, alebo integrovaný do neokonceptuálnych priestorových inštalácií, pričom sa v novom štrukturálnom kontexte zdôrazňujú jeho výtvarné a vizuálne hodnoty (K. Pichler, I. Némethová, R. Ondák).

Najtypickejším fenoménom umenia 90. rokov je však intermediálna priestorová inštalácia. Má v plnom zmysle slova synkretickú, heterogénnu a hybridnú podobu, konštituovanú mnohými druhmi umenia. Od dôrazu na architektonické aspekty (M. Krén), performancie (J. Koller), video (najmä J. Želibská, P. Meluzin, P. Rónai) pracuje s procesuálnymi prvkami a materiálnou entropiou, ktoré aktivizujú potenciálne alebo reprezentatívne významy špecifického miesta a času. Vyskytuje sa v polohe čírej prezentácie s dôrazom na neosobnosť i v intenciách priamej fúzie umenia a života.

V polovici 90. rokov vstupuje na scénu výtvarného diania nová generácia umelcov, ktorí sa svojou tvorbou hlásia k neokonceptuálnym tendenciám (P. Ondreička), prieniku „high and low" (D. Lehocká, M. Blažo), postminimalistickému prejavu a dekonštrukcii (P. Ondrušek, M. Tittel, M. Gavula, P. Kovačovský), feministickému apelu (E. Vargová, A. Žigová), ale i spirituálnym výrazovým polohám (M. a B. Kubínski). Ožívajú však aj aspekty figurálnej maľby v duchu klasických techník v konceptuálnom dialógu s dejinami umenia (B. Hostiňák, D. Sadovská atď.).

Vcelku možno povedať, že naše umenie 90. rokov nereflektuje natoľko spoločenské, sociálne a sociologické problémy, ako je to v tomto čase bežné v euro-americkom kontexte (AIDS, porušovanie ľudských práv, bezdomovectvo, feminizmus, sexuálna identita, telo, telesnosť, násilie, umenie ulice). Až na výnimky, najmä príslušníkov starších generácií, je uzavreté vo svojom metajazyku „vyšších sfér" alebo v paraestetickom hedonizme. Akoby bolo vyčerpané predchádzajúcim „politickým bojom", stiesnené rokmi tematickej a výtvarnej prudérnosti, reflektuje skôr formálne výdobytky než obsahové momenty, skôr obraz sprostredkovanej reality než reality vlastnej, ľudskej, v dimenzii ego-fyzickej subjektivity. Hoci drží krok s aktuálnymi tendenciami vo svete, je aj zrkadlom nášho „iného vývoja" naštartovaného izoláciou od svetového diania od začiatku 70. rokov, a teda aj odlišnej škály problémov, ktoré stáli pri jeho zrode.

British Council, Goetheho inštitút a Francúzsky inštitút v Bratislave.

82. Výstavu 60. roky v Slovenskom výtvarnom umení (10. 2. 1995 – 30. 3. 1996) a rovnomenný katalóg pripravil kolektív: generálny komisár: Z. Rusinová, autori jednotlivých príspevkov: K. Bajcurová, L. Belohradská, M. Dulla, A. Hrabušický, B. Jablonská, I. Jančár, K. Kubíková, A. Marenčin, D. Poláčková, Á. Schrammová, E. Trojanová, M. Zervan.

83. Hoci sa tam prezentovali najvýznamnejšie osobnosti európskych avantgárd i obdobia postmoderny, za Slovensko boli vybraní (zdiaľky a sprostredkovane) len J. Jankovič, A. Mlynárčik, R. Sikora, fotograf M. Švolík, hudobný skladateľ L. Kupkovič, mím M. Sládek a filmový režisér J. Jakubisko. K tomuto sklamaniu pozri bližšie Štraus, T.: Z bonnského pozadia. Profil, 1994, č. 5–6–7, s. 34–35. Ako istá satisfakcia vyznela potom účasť na berlínskej výstave Riß und Raum r. 1994 (S. Filko, J. Jankovič, J. Koller, A. Mlynárčik, O. Laubert, R. Sikora) a na výstave Artists from Central and Eastern Europe r. 1995 v Mattress Factory v Pittsburgu (L. Čarný, D. Fischer, O. Laubert, P. Meluzin, R. Ondák, L. Stacho, D. Tóth).

84. Spomeňme aspoň najdôležitejšie výstavy kurátorského typu: Genius Loci (1991), Objekty a inštalácie (1993), Fyzický/Mentálny (1995), Paradigma žena (1996), Medzi mužom a ženou (1997), pripravené kurátorkou a neskôr riaditeľkou K. Rusnákovou v PGU Žilina, výstavy pre Elektráreň T Poprad a medzinárodne koncipované Laboratóriá (prvý raz r. 1992 v Prešove) organizované V. Beskidom, Výročné výstavy SCCA (org. A. Krnáčovou-Gutleberovou a M. Hlavajovou), výstavy A. Vrbanovej v Štátnej galérii v Banskej Bystrici (napr. Barbakan, 1992), od r. 1995 pravidelné výstavy pod názvom Umenie aury – Pamäť miesta viazané na genia loci opustenej trnavskej synagógy pripravované kurátorkou J. Geržovou, napokon na súčasné umenie zamerané kurátorské projekty SNG: Pars pro toto (1995), Epikurova záhrada (1996), Mimo limity (Dražďany, 1997) Barok a súčasnosť (1998), Ad laudem artificis (1999) kurátorky Z. Rusinovej, Medzisvet (1998) pripravený B. Jablonskou a A. Hrabušickým a mnohé iné.

II. MALIARSTVO
Zrod a zdroje maliarskej moderny 1900–1938

Ján Abelovský

Maliarstvo svetla a jeho postupné udomácnenie

Prvotné reakcie na príklady európskej moderny boli v hornouhorskom umení rozhrania storočí veľmi kompromisné. Navyše, informovanejšie dotyky hornouhorskej maľby s impresionizmom – podobne ako v celom stredoerópskom priestore – boli veľmi oneskorené: sú približne vymedzené rokmi 1908–1914 s vrcholením okolo r. 1910. Jedinú výnimku znamenali úsilia Ladislava Mednyánszkeho (Medňanského), ktorý sa na pomedzie impresionizmu dostáva už od r. 1889, a najmä počas dlhších parížskych pobytov (1889–1892 a 1896–1897). Novosť Mednyánszkeho umeleckej koncepcie možno porovnať len s maliarstvom jeho generačného druha Dominika Skuteckého (Skutezkého, Skutetzkého). Európsku slávu a pozornosť zberateľov a mecénov získava už počas prvého pobytu v Benátkach (1876–1884), slnkom prežiareným mestským žánrom. Ale až približne desať rokov po návrate domov – okolo r. 1900 – Skuteckého luminizmus kulminuje v obrazoch z medených hámrov pri Banskej Bystrici. Podobne ako Mednyánszkeho cigáni, kočiši, postavy a postavičky dedinskej chudoby, boli i tieto Skuteckého obrazy práce výrazom akéhosi metafyzického sebaprojektovania sa do životného údelu prostého človeka. Obaja protagonisti nášho impresionizmu mali pritom jedno spoločné: hoci v zásade pochopili výrazové možnosti nových maliarskych prostriedkov, nedokázali, alebo nechceli ich využiť skutočne radikálnym, impresionistickým spôsobom. Estetika svetla, a s tým spojenej nadsadenej farebnosti, sa čoraz viac obaľuje sentimentálnymi, trpiteľskými názvukmi vcítenia sa do úbohosti, beznádeje, bezvýchodiskovosti existencie človeka práce. A práve tieto polohy smútku, melancholie, rezignovanosti, ovládajúce významovú atmosféru časti tvorby Mednyánszkeho i Skuteckého, odkazujú ich neskoré umenie vcelku jednoznačne do problematiky stredoeurópskeho luminizmu a symbolizmu, s francúzskym impresionizmom len vonkajškovo súvisiaceho maliarstva.

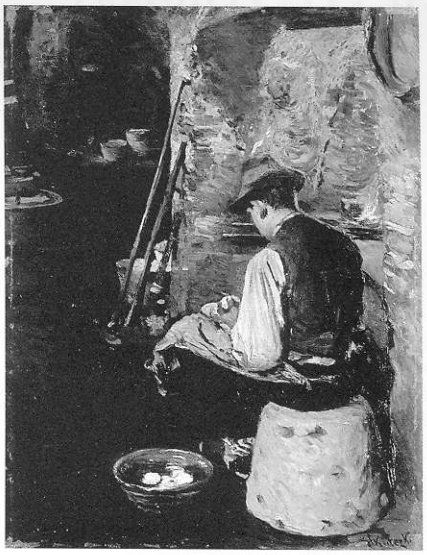
Aj o generáciu mladší Elemír Halász-Hradil počas krátkeho parížskeho pobytu (1902–1903) s oneskorením spoznal „nové" parížske umenie, a najmä v období 1906–1913 váhal medzi luminizmom, impresionizmom a secesným dekorativizmom. Biografické okolnosti postavili umenie ďalšieho významného košického plenéristu z rozhrania storočí, Ľudovíta Csordáka (Čordáka), do vyhraneného protikladu k maliarstvu jeho o čosi mladšieho druha. Úzka spolupráca a priateľstvo Ľ. Csordáka s E. Halászom-Hradilom v období 1909–1912 však bola časovo súbežná s najšťastnejším luministicko-impresívnym obdobím Csordákovej maľby. Zato mladícke maliarske skusovanie Maximiliána Schurmanna predstavuje azda jedinú, i keď veľmi oneskorenú splátku moderny Slovenska parížskemu impresionizmu. Svetová vojna ho zaviala do impresionistickej „Mekky" – Monetovej Giverny, kde v krátkom období (1914–1915) vytvoril cyklus diel, v ktorých harmonicky štylizované zelené a ružovofialové farebné škvrny strácajú lokálnu funkciu.

Koncom prvého desaťročia nášho storočia sa teda stalo maliarstvo svetla, rozporná stredoeurópska úprava impresionizmu, podmienkou modernosti zástoja vtedajších maliarov, zároveň však aj ich spoločenskej úspešnosti. No súčasne v jeho prostredí silneli i snahy o prekročenie jeho zakademizovanej podoby.[1] Za iniciačné osobnosti bezproblémového udomácnenia stredoeurópskeho kváziimpresionizmu v maľbe prvých desaťročí 20. storočia a jeho opatrných presahov k problematike postimpresionizmu, možno považovať celú plejádu pôvodom slovenských (Karola M. Lehotského, Petra Júliusa Kerna, Želu Duchajovú-Švehlovú a niektorých ďalších), ale aj maďarských a nemeckých maliarov generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov

1. Tieto úsilia boli podstatným spôsobom podmienené presunmi v hierarchii umeleckého školstva v poslednej tretine minulého storočia. Uzaviera sa dlhodobá umelecká nadvláda Viedne, príťažlivejšia sa stáva Budapešť, Praha, ale najmä v tom čase najmodernejší Mníchov. Nielen s jeho výtvarnou akadémiou, ale aj súkromnými školami maďarského maliara S. Hollósyho a Slovinca A. Ažbeho. Tieto školy totiž neboli len púhymi „predsieňami akadémie". Stali sa ohniskami preberania nových myšlienok, novej filozofie života i umenia. Všetko sa začalo r. 1896. Dvaja maďarskí žiaci Hollósyho súkromnej mníchovskej školy – I. Réti a J. Thorma upozornili svojho učiteľa na mestečko Nagybánya (Baia Mare) na okraji Sedmohradska. Ich zásluhou zaslalo mesto oficiálnu pozvánku Hollósymu a ešte v máji toho istého roku sem prvý raz vycestoval uctievaný majster a tridsaťjeden jeho žiakov. Hollósy bol na čele školy šesť rokov. Po jeho odchode sa letná maliarska kolónia zmenila na oficiálnu, celoročne fungujúcu Nagybánsku slobodnú školu. Do čela školy sa dostávajú jej mladší, progresívnejšie naladení zakladatelia – K. Ferenczy, B. Iványi-Grűnvald, I. Réti a J. Thorma. Tým vlastne prestal existovať medzi Budapešťou a nagybánskou kolóniou Mníchov, dovtedy obmedzujúci, doktrinálne zväzujúci korektor modernistického rozletu tvorby učiteľov a žiakov školy. Vznik, metodika vyučovania, umelecké ideály i konkrétna výtvarná prax nagybánskej školy úzko súviseli s analogickými tendenciami v ostatnej Európe – snahami umelcov Jesenného salónu v Paríži, ale najmä klimtovcov a liebermanovcov v Rakúsku a Nemecku, s tamojšími kolóniami v Dachau a Worspswede i českých plenéristov grupujúcich sa okolo A. Slavíčka.

(Teodora Zemplényiho, Júliusa Rudnaya, Františka Gyurkovitsa, Teodora Jozefa Moussona, Maximiliána Kurtha, Ernesta Rákosiho). Inak štýlovo nejasná hornouhorská obmena impresionizmu, bola totiž dôsledná len v jedinej veci: parížsky import, rozriedený mníchovským, viedenským, drážďanským či pražským „barbizonským" maliarstvom svetla, sa udomácnil v podobe národne celkom ľahostajnej.

V kaleidoskope dobových úsilí sa však zjavil i alternatívny (maliarskymi kvalitami jeho hlavných protagonistov jasne okrajový) prúd, usilujúci dať internacionálnemu maliarstvu svetla tendenčné, nacionálne značenie. R. 1902 zorganizoval moravský maliar Jóža Úprka v Hodoníne výstavu „slováckych" výtvarníkov, na ktorej sa – okrem bratov Úprkovcov a českého J. Augustu – zúčastnili aj viacerí národne orientovaní maliari zo Slovenska: T. Andraškovič, J. Hanula, K. M. Lehotský a M. T. Mitrovský. Výstava mala veľký ohlas, pričom sa zdôrazňovala téza o etnickej jednote „Slovače", moravskej i hornouhorskej. Táto sprvoti nezamýšľaná, až práve Úprkom dodatočne vnesená separatistická intencia výstavy, však nie celkom vyhovovala čechoslovakistickým hlasistom, ktorí sa v tom čase ako jediní intenzívnejšie angažovali aj v kultúrnych česko-slovenských kontaktoch. To motivovalo J. Augustu, na Slovensku naturalizovaného českého maliara a exponenta hlasistických názorov, aby zorganizoval v stredoslovenskej Žiline, v rámci Hornouhorskej priemyselnej výstavy, samostatné vystavné vystúpenie slovenských národne presvedčených výtvarníkov pôsobiacich v Hornom Uhorsku. Výstavu otvorili začiatkom augusta 1903 a zúčastnili sa na nej Augusta, Pacovský, Andraškovič, Mallý a Lehotský. Jej úspech zdôvodnil založenie výstavného združenia pod názvom Grupa uhorsko-slovenských maliarov. Jaroslav Augusta práve v tom čase študoval na akadémii v Mníchove, konkrétne na tamojšej súkromej škole Slovinca Antona Ažbeho. I tento fakt – pocit, že je vlastne ešte profesionálne neplnohodnotným umelecom – spôsobil, že jeho raná maľba zostala na elementárnej úrovni poctivého doslovného umenia, ktoré našlo hlavnú ambíciu v etnograficky vernom dokumente svojrázu ľudového života množstva dedín a mestečiek severných regiónov Slovenska. To isté sa dá tvrdiť i o Emilovi Pacovskom. Pacovský bol zrejme aj hlavným strojcom ideového programu Grupy, najmä jeho dosť nešťastnej dištancie od modernejšieho úprkovského secesného dekorativizmu, v prospech tradicionalistického naturalistického žánru.[2]



Dominik Skutecký: Pred obedom. 1905



Jaroslav Augusta: Nevesta z Dačovho lomu. 1902

Výzva secesného obdobia

V štýlovej i národnej pluralite maliarstva v období 1890–1914 spočívala jeho vývinová produktívnosť. Ak teda bádatelia zaoberajúci sa týmto obdobím hovoria pri maliarstve o „secesnom vydaní impresionizmu", v ktorom svetlo farbu nerozkladá, ale ornamentalizuje, ak sa vtedajší luministi programovo rozhodli opustiť ateliéry, aby nakoniec nové poznanie plenérizmu uplatnili vo filozoficky náročných figurálnych kompozíciách a dušespytných portrétoch, a napokon – ak sa prijímajú zásady impresionistickej hry, ktorej jediným aktérom je svetlo a zároveň sa pravidlá tejto hry aplikujú v komponovaní mystických, ezoterických, spirituálne a literárne podmienených maliarskych diel – tak potom to nebol len príznak štýlového zmätku umenia výtvarnej periférie. Bol to aj výraz reagencie na stredoeurópskeho „ducha doby" s protirečivým prepájaním národného a nadnárodného, romantiky sebauvedomovania sa novodobých etník a individualistického artizmu, prísne racionálneho myslenia i ezoterického, dekadentného mysticizmu. Všimnime si len fyzické i fyziognomické afekty figúr na obrazoch vtedajších secesných impresionistov: vysvetľujúce a zároveň stajomňujúce svetlo, mäkká modelácia, sonórna farebnosť akcentujú ich zadumanosť, zamyslenosť, až dekadentnú odovzdanosť. Nostalgickou umdlenosťou však neboli zachvátené len mondénne či pitoreskné modely. I postavy obrazov sloven-

2. K histórii vzniku, činnosti a výtvarnému programu Grupy uhorsko-slovenských maliarov pozri najmä Augusta, J.: Spomienky. Bratislava 1962; Wagner, V.: Gustáv Mallý. Bratislava 1952; Váross, M.: Jaroslav Augusta. Bratislava 1956; Váross, M: Slovenské výtvarné umenie 1918–1945, Bratislava 1960; Váross, M.: Gustáv Mallý. Bratislava 1975; Váross, M.: Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia. Maliarstvo a grafika rokov 1900–1918. Bratislava 1971; Váross, M.: Gustáv Mallý. Bratislava 1988; Veselý, M.: Gustáv Mallý. Bratislava 1975; Z novších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1962.

ského kmeňového žánristu tých čias, Jozefa Hanulu sú podriadené akémusi intimistickému, psychologizujúcemu akcentu, tajomnému zvnútorneniu, či už ide o mestské dámy, alebo o programové ľudové typy. Maliarstvo toho obdobia však ponúklo i iné riešenia problému metafyzickej úpravy preberaných vzorov západoeurópskej moderny. Je napríklad nepochybné, že z dekadentnej klímy konca storočia sa napájal mysticizmus neskorého vrcholu figurálnej maľby Ladislava Mednyánszkeho. Uprednostňovanie vnútornej skúsenosti človeka, mystickej intuície ako spôsobu pochopenia Boha, pred autoritou oficiálnych cirkevných dogiem, eklektika spájania prvkov východných (najmä budhizmu) a západných náboženstiev vyjadrovala nielen krízové pocity európskej spoločnosti konca storočia, ale aj plne konvenovala duševným poryvom starnúceho, najbližšími opusteného maliara. Aj Karola M. Lehotského už od mladíckych rokov fascinovala teozofia. Rovnako ako Elemíra Halásza-Hradila a ďalších ho ovplyvnila tolstojovská filozofia, jej kult bezprostrednej, prirodzenej, individuálnym precítením podmienenej náboženskej viery, a z toho plynúcej mystickej askézy, odriekania, sebažertvy. Lehotskému z toho vznikol zvláštny variant nazarenizmu: nacionálnym mesianizmom podmienené portrétne a figurálne symbolické kompozície. Pôvodom slovinský maliar Ivan Žabota chcel zasa vnášať do obrazov života ľudu nadčasový ideál. V tomto duchu prenášal folklórnu skutočnosť do podoby priam nadpozemskej, antickej krásy.


Milan T. Mitrovský: Podobizeň maliarky Jonášovej. Okolo 1900

Najvýraznejšou postavou predprevratového symbolizmu bol Milan Thomka Mitrovský, ďalší aktér heroického hodonínskeho vystúpenia. Duchovné predpoklady národného slohu však hľadal nie v realite ľudového života, ale vo vytvorení dovtedy neexistujúcej, „spätnej" väzby k prazákladom svetového kultúrneho dedičstva. Dištancoval sa rovnako od triviálnosti reálneho života národa a jeho prízemných túžob, ako aj od radikálneho obrazoborectva súdobej moderny, ktorej chýbala – podľa neho – spätosť s potrebami vysneného, ideálne vypreparovaného národného života. Mitrovského uctievanie klasických vzorov európskej kultúry nebolo pritom vôbec platonické či len verbálne: potvrdil ho sústredenou celoživotnou praxou kopistu, ktorú považoval za rovnako dôležitú, ako vlastnú komornú maľbu. V tomto smere je príznačné, že okrem Botticelliho, Leonarda, Raffaela, Tiziana, Rubensa, van Dycka, Rembrandta a ďalších, s najväčšou obľubou kopíroval mytologické podobenstvá predstaviteľov dobového historizujúceho symbolizmu – Feuerbacha, Böcklina a Makarta. Tekavosť Mitrovského umeleckých i ľudských, osobných záujmov, napokon spôsobila, že z pohľadu jeho vlastných, vopred stanovených kritérií, ostalo autorovo maliarske dielo veľkým nedokončeným torzom. Vo väčšine pre neho kľúčových, symbolických figurálnych kompozícií sa totiž nedostalo za úroveň elementárnych olejových skíc.

V opisovaných duchovných súvislostiach sa ukazuje menej solitérna i osobnosť Michala Teodora Csontváryho-Kostku. Tento maliarsky autodidakt sa narodil v Sabinove, v rodine poľského pôvodu (po celý život sa však prejavoval ako hornouhorský lokálpatriot). Csontváryho maliarstvo vychádzalo z apriórnych myšlienkových predpokladov. Patologická podmienenosť jeho maľby a s ňou spojená insitná, bežnými konvenciami nekorigovaná bezprostredná predstavivosť, spolu s neexistenciou podstatnejších limitov akademického školenia, umožnili jeho maliarskemu talentu taký slobodný rozlet, aký nemá kvalitatívnu analógiu v súvekom – rovnako maďarskom, ako slovenskom – symbolizmom a secesiou živenom maliarstve začiatku storočia.

Vidno teda, že hornouhorský secesný impresionizmus – ak si odmyslíme jeho myšlienkovú problematiku len sprevádzajúce a výtvarnými kvalitami ďaleko prekonávajúce umenie Mednyánszkeho a Csontváryho – mal v sebe istý štýlový, ale aj obsahový a významový univerzalizmus. Hanula, Mitrovský, Lehotský, Žabota a ďalší sa chceli dostať k novodobému maliarskemu prejavu akýmsi podivuhodným obchvatom: významovo nezáväzné maliarstvo svetla obsahovo obohacovali literárnym symbolizmom. Potrebu nového

maliarskeho výrazu pociťovali len potiaľ, pokiaľ zodpovedala novým spoločenským (rozumej národným) potrebám. Svojím umením chceli totiž priamo vplývať na život a postavenie svojho národa. Ich maliarstvo sa však týmto vôbec neuzavrelo dobovému stredoeurópskemu dianiu. Pôsobili tu totiž aj skeptické pochybnosti, stavy osobnej dezilúzie. Vyplývali z hmlistého tušenia bezvýchodiskovosti a bezperspektívnosti ich idealistických úsilí i z reálnych osobných skúseností z nepochopenia zo strany vlastných – neprebudeného „národa v mrákotách".[3]

Možno teda tvrdiť, že hybnou pákou umeleckých pohybov v hornouhorskej maľbe začiatku storočia bol secesný symbolizmus. Secesia dostredivým spôsobom priťahovala a menila všetky prevzaté slohové dogmy – tradičnejší luminizmus a naturalistický žánrizmus i modernejší impresionizmus. Do umenia Horného Uhorska sa maliarska secesia dostávala len s malým oneskorením po impresionizme, či skôr zároveň s ním, okolo r. 1910. Vyžarovanie jej vplyvu však pretrvávalo až hlboko do dvadsiatych rokov a v často veľmi zaujímavých podobách i oveľa neskôr. Jednu z východiskových formulovali maliarske začiatky Martina Benku. Benkove veľkoformátové maľby z r. 1915–1919, štýlovou vyhranenosťou a symbolickou nasýtenosťou, znamenajú definitívny odstup od náladových, obsahovo nezáväzných krajinárskych začiatkov v Kalvodovej pražskej súkromnej škole. Benka sa viditeľne obrátil pre poučenie na Segantiniho, von Hofmanna, Hodlera, Egger-Lienza a ďalších maliarov z rozhrania secesie a symbolizmu. Ešte zaujímavejšia je však skutočnosť, že znakovosť Benkových predprevratových krajín – napriek viditeľnej inšpirácii úprkovským moravsko-slováckym žánrom – nemá programovejšiu nacionálnu ukotvenosť. Vnútorný rytmus Benkových secesných plenérov je bližšie nepomenovateľný, záhadný, do seba uzavretý. Je mimočasový, jeho symbolike chýbajú dôraznejšie atribúty, uzemňujúce zobrazované prírodné scenérie v priestore, jasne poznateľnom zemepisnom mieste.

Bezprostredným zdrojom prieniku secesie do hornouhorskej maľby bola po r. 1910 nielen Benkova „moravská" Praha, či – v prípade iných vtedajších secesionizujúcich plenéristov a žánristov – Mníchov, Viedeň a Drážďany, ale najmä Budapešť. Maďarský import však nebol štýlovo čistým fenoménom. Obsahoval historicky staršie väzby na preraffaelistov a novoromantizmus v jeho symbolickej podobe (maďarská secesia mala vlastnú organizovanú školu v Gödöllő).

Maďarský secesný import a jeho štýlovo zmiešaný charakter

Jedným z dôležitých miest koncentrovaného prenikania maďarskej secesie do hornouhorskej maľby bol komárňanský okruh. Jeho zakladateľom bol maliar a kresliar Karol Harmos. Harmosova tvorba sa dosť príkro členila na dve odlišné sujetové inklinácie: jednak sa javí ako predstaviteľ figuratívno-fantazijnej secesie predpovedajúci imaginatívne postupy surrealizmu, jednak ho zaujal mýtus techniky, novej civilizácie strojov, éra priemyslu a železobetónu, masovosť a veľkorysosť výroby a výstavby. Harmosovo komárňanské pôsobenie nezostalo len v hraniciach regionálnej iniciatívy, v ovplyvnení priamych žiakov Barnu Bazilidesa, Alexandra Bazilidesa, Martina Nagya, Antona Nagya, Júliusa Rauchera, Viktora Ráfaela, Gejzu Szóbela, Jána Pleidela. So sujetovou i štýlovou orientáciou Harmosa a umelcov komárňanského okruhu korešponduje i umenie výtvarníkov z juhovýchodu Slovenska, pôsobiacich v mestečku Rožňava – Júliusa Tichého a jeho brata Kolomana Tichého. Predpoklady ich zrelej tvorby boli dosť protichodné: pohybovali sa medzi krajnými pólmi staršieho, preraffaelizmom živeného historizmu a novšieho, secesného symbolizmu (syntetizmu). V ich ďalšom vývine však preváži modernejšie symbolické poňatie.

3. Je až neuveriteľné, v akom príkrom rozpore sa ocitajú nádejné predpovede zrodu modernej spoločnosti s historickými faktami, dokladajúcimi situáciu Slovákov v posledných desaťročiach 19. a začiatku 20. storočia. Slovenský národ sa dostal do koloniálnej závislosti, ktorá bola priamym dôsledkom maďarsko-rakúskeho vyrovnania v r. 1867. Maďari sa stali výlučnými pánmi Uhorska. Za jedinú historickú individualitu vyhlásili štátny národ uhorský, ktorý však nielen lexikálne, ale najmä v politickej praxi stotožňovali s národom maďarským. Dôsledky nedali na seba dlho čakať. Hromadné vysťahovalectvo (v r. 1869–1900 sa len do USA vysťahovalo 300 000 ľudí, čo vtedy znamenalo okolo 15 % Slovákov), zrušenie Matice slovenskej (1875), procesy proti slovenským politikom Hlinkovi, Šrobárovi, Jurigovi, Skyčákovi, Ivánkovi (1906), Apponyiho školské zákony pomaďarčujúce ľudové školstvo (1907), masakra v Černovej v tom istom roku – to je len niekoľko medzníkov miestneho politického diania, ktoré rámcovali nezadržateľný úpadok národného života. Ten sa dramaticky prehĺbil ku koncu svetovej vojny. Mnohí sa vtedy domnievali, že Slovákov od úplného zániku delia len dve desaťročia. Pripomeňme si aj niektoré kultúrnohistorické skutočnosti: r. 1875 boli zrušené posledné slovenské stredné školy, z troch tisíc obecných škôl zostalo r. 1910 len 482 a r. 1917 už len 265. Ale 30 000 detí do školy vôbec nechodilo a takmer polovica z tých, ktorí ukončili základnú školu, nevedelo čítať ani po maďarsky, ani po slovensky. Slovenský politik Ivan Dérer si nad výsledným stavom uhorskej školskej politiky mohol len rezignovane povzdychnúť: „Veľká väčšina slovenského ľudu bola v deň vypuknutia svetovej vojny mŕtvou masou, ktorá nemala ani národného, ani ľudského uvedomenia". Na konci vojny sa z 30 000 štátnych zamestnacov len asi 2000 hlásilo k slovenskej národnosti, z 324 redaktorov novín len jedenásť. Nebolo úradníckej vrstvy, nebolo jediného sudcu. Vzdelaných, kvalifikovaných, a zároveň národne presvedčených Slovákov, ktorí by mali predpoklady spravovať štát, sa žalostne nedostávalo: „Bolo nás tak málo, že sme sa všetci poznali osobne", píše Vavro Šrobár vo svojich pamätiach.

4. Bratislavský umelecký spolok (Kunstverein) bol formálne založený r. 1877. Tento spolok predstavoval až do prevratu jediné fungujúce výtvarné združenie na Slovensku. Jeho situácia však napriek tomu nebola jednoduchá. Príslušné miesta v Budapešti dbali prísne na to, aby činnosť spolku neprekročila regionálny dosah a aby sa tak v žiadnom prípade nemohla vytvoriť kultúrna protiváha Budapešti. Dokonca jeho zakladatelia boli pri schvaľovaní stanov obvinení Budapešťou celkom nezmyselne z panslavizmu, čo oddialilo skutočný začiatok jeho činnosti až do r. 1885. Maliarstvo Kunstvereinu vydalo najlepšie plody až v priebehu dvadsiatych rokov v tvorbe mladšej, vlastne poslednej významnej spolkovej generácie. Jednou z jeho najzaujímavejších osobností bola košická rodáčka, maliarka, archeologička a umelecká historička Gizela Leweková-Weydeiová. Jej pôsobenie v Bratislave (1902–1928) sa časovo kryje s najšťastnejším obdobím jej výtvarnej tvorby. V detských portrétoch a civilistických i sakrálnych figurálnych kompozíciach preu-

kázala svojské pochopenie Noldeho, Roualta, ale aj El Greca. Aj medzinárodne uznávaný sklár Teodor Janoška (Jánoska) dospel k zvláštnemu variantu sociálne sentimentálneho novoklasicizmu, čerpajúceho z tvarovej askézy P. Cézanna. Rozporným zjavom bol František Dex. Jeho pôvodne secesný dekorativizmus spájal citácie neskorogotických talianskych primitívov so sociálnymi akcentmi nemeckej novej vecnosti. Podobne predvádzal výjavy zo života bratislavskej židovskej society i maliar Armín Stern. A napokon možno ešte z plejády maliarov bratislavského Umeleckého spolku pripomenúť Mikuláša Szemere-Szmrtnika. V Bratislave sústavnejšie pôsobil až od konca dvadsiatych rokov (1928). Vychádzal z neorenesancie, najmä však jeho mestský žáner mal ponurú clivosť magického ozvláštňovania všednosti naturalistického sujetu.

A napokon, k výtvarno-názorovej problematike komárňanského okruhu možno voľne priradiť i tvorbu viacerých členov bratislavského Umeleckého spolku (Kunstvereinu), najmä však najvýznamnejšieho z nich – Júliusa Schuberta.[4] Hoci jeho maliarstvo je venované najmä zákutiam Bratislavy a jej okoliu, kvalitatívne ťažisko je v ojedinelých portrétoch rodinných príslušníkov a umeleckých priateľov. Secesná znakovosť sa v nich prejavuje len v „skrytej" podobe: vecnými atribútmi, maliarskymi narážkami skôr na spoločenské, než individuálne rozmery spodobovanej osoby.

Možno teda tvrdiť, že maliarstvo južných a juhozápadných centier Slovenska: Komárna, Rožnavy, Bratislavy neostalo len provinciálnym odleskom výbojov budapeštianskej secesie. Do seba uzavretá, duchovne exkluzívna secesná ortodoxia, sa vplyvom konfrontácie so širšími zdrojmi súdobej maľby podstatným spôsobom transformovala. Námetovým, štýlovým a myšlienkovým synkretizmom, najmä záujmom o život ľudí modernej civilizácie, periférie mesta, ale i sociálnym sentimentom komorného figurálneho či ľudového žánru sa maliarstvo secesných centier južného a západného Slovenska javí ako predchodca, jeden zo zdrojov významnej línie medzivojnovej moderny, presadzujúcej sa frontálne od konca dvadsiatych rokov a vyznačujúcej sa zvláštnym pochopením stredoeurópskeho civilistického senzualizmu.

Košická moderna – od secesného k expresívnemu

Vývinovo najdôležitejším hornouhorským secesným centrom sa však od začiatku storočia stali východoslovenské Košice. Stalo sa to zásluhou osamoteného úsilia Konštantína Kőváriho-Kačmarika. Krajné výrazové polarity Kőváriho modernizmu by sa dali opísať protirečením medzi Ferenczyho „jemným naturalizmom" a syntetizmom škvrnovitého maliarstva maďarského nabistu Ripl-Rónaia. Kővári teda, zo všetkých secesionistov najjednoznačnejšie, vniesol na dobovú výtvarnú scénu protiklad secesné – expresívne, čím uskutočnil rozhodujúci krok k umeniu novej doby. Jeho tvorbou vstupuje na scénu fenomén expresívneho, aby zohral iniciačnú úlohu v procese konštitúcie košickej moderny.[5] Košice, súčasť nového demokratického Československa, sa stali priam ideálnym azylovým prostredím, v ktorom pred Hortyho maďarskou fašistickou vládou našli útočisko najmä ľavicoví umeleckí emigranti z Maďarska, ale aj modernizmom nadšení Nemci, českí a moravskí umelci.

Najväčší vplyv na domácich maliarov z týchto ľavicových prišelcov mal česko-moravský maliar František Foltýn. Foltýn svojou košickou maľbou legitimizoval žánrový základ maľby košických modernistov. Sociálnym sentimentom podfarbený civilizmus obrazov proletárskej periférie a života jej obyvateľov vychádzal z podivuhodného obrazového spolužitia neoklasicistického, plasticky rozvinutého tvaru s primitivizujúcimi názvukmi, parafrázujúcimi kryštalickú jasnosť Cézannovho či Kubištovho protokubizmu. Naproti tomu Gejza Schiller, oproti pochmúrnemu neoklasicizmu a sociálnej sentimentalite Foltýna, ostával v rozjasanom svete fauvistickej koloristickej estetiky, ktorá modifikovala jeho cézannizmus do polohy krajinárskych a figurálnych výjavov, plných neproblematického nadčasového šťastia. Dlhší čas pracoval v Košiciach aj Maďar Alexander Bortnyik, v tom období ortodoxný novoklasicista.[6]

Košice boli pre zahraničných modernistov len medzistanicou, najčastejšie pri cestách do Berlína alebo Viedne. Jedinou výnimkou z týchto migrantov stredoeurópskej avantgardy bol maďarský grafik a kresliar, inak rodák z východoslovenských Sobraniec, Eugen Krón, ktorého riaditeľ Východoslovenského múzea a hlavný organizátor tamojšieho modernistického diania, Jozef Polák[7] poveril riadením kresliarskej a grafickej školy (1921–1927). Krónova škola dala remeselné základy a nezanedbateľný umelecký rozhľad

5. Jej prológom sa stala krátko trvajúca okupácia Košíc a východného Slovenska vojskami Maďarskej republiky rád a pod jej protekciou i niekoľkotýždňová existencia Slovenskej republiky rád (vyhlásenej 16. 6. 1919 v Prešove). Maďarská expanzia bola výsledkom tichej dohody maďarského boľševizmu a maďarského nacionalizmu, ktoré rovnako zdieľali veľkouhorské ašpirácie. Po porážke červených vojsk Bélu Kúna boli Košice opätovne obsadené československým vojskom (15. júla 1919).

6. V súvise s organizovaním vlastných výstav a s prednáškovou činnosťou Východoslovenského múzea dochádzali na kratší čas do Košíc aj ďalší významní Bortnyikovi rodáci: expresionista Lajos Tihányi, konštruktivista János Kmetty, nasledovník Matissa Vilmos Perlrott-Csaba a secesný symbolista Károly Kernstock. S Krónovou školou a Východoslovenským múzeom spolupracovali vtedy už európsky známi avantgardní teoretici a výtvarní umelci Jászi, Balász, Moholy-Nagy, Kassák, Lukács či maďarský estetik Mácа. Viacerí z maďarských protagonistov košickej moderny patrili k iniciátorom vystúpenia z budapeštianskeho Kruhu maďarských naturalistov a impresionistov. Pod názvom Hľadači manifestovali rozchod s tzv. prírodným princípom v prospech neoimpresionizmu, namä však Cézanna a Matissa. V r. 1909 sa z okruhu Hľadačov sformovala prvá maďarská avantgardná skupina OSMA, v ktorej okrem D. Czigányho, Ö. Marffyho a D. Orbána, stretávame i umelcov súvisiacich priamo s dianím na Slovensku: Kernstocka, Tihányiho, ale i Roberta Berényiho, Bertalana Póra a Bélu Czobela. Na výstavách Osmy sa zúčastňovala i ďalšia rodáčka zo Slovenska, poetka, maliarka a textilná výtvarníčka Anna Lesznaiová.

7. Dr. Jozef Polák prišiel do Košíc z poverenia pražského ministerstva osvety do funkcie riaditeľa Východoslovenského múzea v marci r. 1919. Pôvodným povolaním bol

viacerým neskorším významným výtvarníkom (Sokolovi, Jakobymu, Kollárovi, Kmettymu, Kontulymu a mnohým ďalším). Oveľa dôležitejšia však bola jej neoficiálna funkcia – stala sa miestom stretávania osobností miestnej i migrujúcej zahraničnej moderny, neformálnou intelektuálnou základňou odovzdávania si umeleckých skúseností. Vlastná tvorba E. Króna dáva globálnu predstavu o tom, akými smermi sa uberalo, orientovalo a motivovalo pôsobenie nielen jeho školy, ale umenie košickej moderny ako celku. Pod zrejmým vplyvom Kernstocka, v rozsiahlych litografických cykloch z r. 1924–1927, predvádza Krón symbolické proletkultovské výjavy vyúsťujúce až do mesianistických vízií „čistého ľudstva". V Krónovej tvorbe sa premietli všetky fazety košického expresionizmu: cézannovsky štylizovaný obraz mestskej periférie v kresbe, ale aj utopické symbolistické zostavy grafických listov, prekrývajúce pôvodný sociálny akcent konštruktivistickou štylizáciou obrazovej reči.

Najprízačnejším dokladom takýchto metafyzických ašpirácií sa stala zrelá tvorba Antona Jasuscha, bezpochyby najvýznamnejšieho domáceho predstaviteľa košickej moderny. V prvom (a nikdy neprekonanom) tvorivom vzopätí (1920–1924) vyhrotil protiklad secesno-expresívnej formovej štylistiky a literárne podmieneného vizionárstva takým spôsobom, ktorý je len veľmi ťažko a v najvšeobecnejšej rovine porovnateľný so štandardnými príkladmi európskej moderny. Jeho expresionizmus, orfizmus či futurizmus sú vlastne podivuhodnou parafrázou ich konvenčnej slohovej podoby. Cez štýlový filter modernistickej kompozície obrazu presakujú metafyzické podobenstvá večnej polarity dobra a zla, vopred danej tragiky bytia človeka či ľudstva. Originálnosť jeho modernizmu spočíva v celkom neobvyklom, zo zreteľa štandardných modernistických kritérií neprirodzenom prestupovaní literárnych postupov secesného symbolizmu a aliterárneho expresionizmu či futurizmu. Z tohto hľadiska je Jasusch jedným z najvýraznejších príkladov „periférnosti" moderny Slovenska, zvláštností spôsobu jej reagencie na vonkajšie podnety.

Aj maľby z posledných štyroch rokov života ďalšieho veľkého maliara košickej moderny, Konštantína Bauera, dokazujú, že i pre neho sociálny kriticizmus ostal nakoniec len ikonografickým základom. Jeho záverečná maľba má podstatnejšie ambície: chce analogizovať víziu spoločenskej deštrukcie s predstavou rozloženej ľudskej osobnosti. Zemitý, naivizujúci civilizmus podmienený zvláštnym cézannizmom, rozpad zobrazenia v anarchickej spleti stavebných zložiek maľby, vnáša do Bauerových diel významový imperatív – zvestuje sa tu atavistická odovzdanosť osudu, existenciálna intencia bytia a jeho tragickosť.

Senzualizmus a civilizmus - medzi sociálnym sentimentom a nadčasovým symbolizmom

Bauerova smrť r. 1928 akoby symbolicky uzavrela krátku históriu košickej moderny.[8] Je nepochybné, že východisková formulácia secesného expresionizmu, novoklasistickej poetiky sociálneho umenia i literárneho symbolizmu, prerastajúca do osobitého civilistického, primitivitujúceho cézannizmu, boli historicky prvým prejavom autentickej moderny vo výtvarnom umení Slovenska. Dielo košických modernistov pritom nezostalo uzavretou dejinnou kauzou. Košická moderna nemala len priamych nasledovníkov, z ktorých treba spomenúť Kolomana Sokola a Júliusa Jakobyho. Mala aj nepriamych dedičov, ktorí princípy jej umenia analogizovali vo viacgeneračnom prúde senzuálnej, civilisticky orientovanej maľby moderny Slovenska nasledujúcich desaťročí. Z nich treba v prvom rade menovať Imricha Weinera-Kráľa. Jeho maľba predznamenala všetky polohy vývinových premien práve tejto línie moderny Slovenska. Priznačný bol najmä jej štýlový zdvih od secesného expresionizmu, metafyziky symbolistickej obrazovej reči

právnik, mal však istú prax v umeleckohistorických zbierkach archívu hlavného mesta Prahy. Polákova snaha vydobyť svojmu múzeu povesť najvšestrannejšieho slovenského galerijného centra, ale i širšia organizátorská, podporná, zberateľská a iná činnosť sa stali hlavnou motiváciou čulej modernistickej aktivity. V r. 1919–1938 usporiadal na pôde múzea viac ako 200 výstav domácej a svetovej moderny. Ak zoberieme do úvahy národnú a geografickú roztrieštenosť kultúrneho života na Slovensku v prvých desaťročiach existencie novej republiky, potom sa zdajú Polákove aktivity až neuveriteľne veľkorysé, organizované s neobyčajným kultúrnym rozhľadom a informovanosťou. Už jedna z prvých Polákových výstav priviedla do Košíc pražskú avantgardnú skupinu Tvrdošijní (Čapek, Špála, Marvánek, Kremlička), s ktorými vystavovali ako hostia – slovenský dadaista Ľ. Kudlák, maďarský aktivista B. Uitz, ale aj P. Klee, členovia „Grupe 1919" (drážďanská secesia) – O. Dix, W. Heckrott, E. Hoffmann, O. Lange, C. Mitschke-Collande, L. Segall a ďalší českí modernisti (Filla, Gutfreund, Šíma, Feigl, Kars, Justitz, Král, Rykr, Adler, Feuerstein, Hrdlička). Bolo to v povojnovej Európe celkom ojedinelé, mimoriadne významné spoločné vystúpenie stredoeurópskej avantgardy. Na pôde Východoslovenského múzea sa prvý raz stretajú na spoločnej výstave Fulla s Galandom, výstavné premiéry tu mali M. Benka, F. Reichentál a Ľ. Kudlák. Okrem „domácich" predstaviteľov košickej moderny tu jednotlivo alebo na spoločných podujatiach vystavovali: J. Alexy, J. Bauernfreund, M. A. Bazovský, L. Čemický, E. Gwerk, J. Kollár, G. Mallý, A. Nemeš, Z. Palugyay, Š. Prohászka, I. Weiner-Kráľ a ďalší, z českých umelcov F. Foltýn, A. Hoffmeister, J. Špála, J. Čapek, J. Zrzavý a ďalší. Zo zahraničných umelcov sa tu exponovali predovšetkým kmeňoví maďarskí modernisti B. Baja, A. Bortnyik, O. Ember-Spitz, K. Kernstock, J. Kmetty, B. Kontuly, V. Perlrott-Csaba, D. Orbán, K. Quittner, G. Schiller, A. Ziffer. Udalosťami boli spolkové a skupinové výstavy – Spolok slovenských umelcov, Umelecká beseda Slovenska, Združenie slovenských umelcov, Združenie Hollar, Tvrdošijní, Syndikát výtvarných umelcov, Skupina výtvarných umelcov, Hamburger Secession, Münchener Secession, Künstlerbund-Hagen... Od r. 1933 organizoval Polák seriál výstav súčasnej európskej grafiky (celkom 21 výstav) a od r. 1934 sériu výstav „Výtvarné zjavy Slovenska".

8. V tom istom roku v apríli odchádza Krón za bratom do Talianska, Foltýn sa ešte r. 1923 sťahuje do Paríža, jeho druh Schiller do Sedmohradska. Maďarskí aktivisti košickej moderny už od r. 1925 s ňou postupne prerušujú bezprostredné kontakty a v súvislosti s istou liberalizáciou horthyovského režimu sa postupne vracajú do vlasti. To však nijako neznižuje hodnotu vkladu košickej moderny do súvislostí slovenského výtvarného diania.



Imro Weiner-Kráľ: Okno. Okolo 1935

9. Kompletnú faktografiu o činnosti piešťanskej kolónie, ako aj výstavných aktivitách triumvirátu Alexy – Bazovský – Palugyay sumarizuje Kubíková, K.: Alexy – Bazovský – Palugyay. 1929–1937. Kat. výst. Bratislava 1995.

10. Najstarším z celej plejády týchto maliarskych tradicionalistov bol Vincent Bánsaghi. Po štúdiách v Budapešti a v Paríži sa trvalo usadil v Chľabe pri sútoku Dunaja a Ipľa. Z tejto oblasti čerpal aj námety na svoje plenéry, v ktorých uprednostňoval preduchovnelú štylizáciu farebnej kompozície a svetelnú zádumčivosť, ktoré mu poskytovali najmä nostalgické predlohy zimných krajín. Na rozdiel od neho, český Jaroslav Votruba už v predprevratovom období – najmä v grafike – dokázal suverénne zvládnutie secesnej štylizácie, symbolického prehovoru plenérov i starej ľudovej architektúry moravskej Hanej. V neskoršej tvorbe už jeho krajinomaľba (Záhorie, Malé Karpaty a od polovice tridsiatych rokov výlučne Tatry) len rutinérsky rozvíjala tieto východiská. Mikuláš Jordán bol verným, slohovo nevýbojným pokračovateľom silných tradícií východoslovenskej krajinomaľby, najmä v jej opatrnom váhaní medzi pretrvávajúcimi zásadami luminizmu, impresionizmu a secesného zvýznamňovania všedných krajinárskych výsekov. Štýlovo podobným maliarom bol košický Gejza Kieselbach, len s tým rozdielom, že sa takmer výlučne upriamil na tému zvierat (k tejto jeho orientácii podstatne prispelo školenie u renomovaného maliara zvierat Zügela). V tomto duchu by sa dalo pokračovať ďalej a menovať množstvo maliarov rozličného pôvodu, školenia, tematických záujmov i talentu, ktorí vo svojom zrelom diele nakoniec len nečasovo (i keď so spoločenským úspechom) predlžovali staršiu tradíciu maliarstva svetla i jej novšie, secesiou podmienené varianty. Ich umenie celkom oprávnene stráca vývinovú oprávnenosť a len trpne sprevádza výboje našej národnej i kozmopolitnej moderny. Istou výnimkou bol azda len Ambróz Akidos. Štúdiá vo Viedni, dôverné poznanie umenia Kokoschku, Scheffera, Adriho, Linza dodali totiž jeho maliarstvu živenému ruským realizmom minulého storočia modernistický rozlet.

k civilnejšiemu maliarskemu podaniu: vyhrotenému senzualizmu, podmienenému vždy viac či menej dobovým sociálnym sentimentom. Weinerova „surrealistická" maľba vychádzala z chápania slovenskej reality ako niečoho hlbokého, poukazujúceho za svoju triviálnu podobu, ako niečoho duchovného. A práve toto vedomie reality sa nemohlo uspokojiť so surrealistickým stretávaním sa protikladov, ale ani s chápaním reality ako plodu pudových, biologických hnutí. Weiner teda realitu nikdy nechcel poprieť, pretože ju nechcel vytvárať, iba odhaľovať v jej duchovnom bytí. V mene toho buduje Weiner svoj poetizmus, ktorého epickosť a naratívnosť popiera psychický automatizmus a sociálna symbolika nahrádza nezáväznú hru znakov života podvedomia.

Maliarske začiatky Edmunda Gwerka boli korigované dvoma dlhšími pobytmi v Nagybányi bezprostredne pred a po vojne. Skutočný prelom v Gwerkovej maľbe však znamenalo až poznanie Jasuschovej tvorby na jeho legendárnej bratislavskej výstave r. 1924. Pod vplyvom Jasuschovho zvláštneho literárneho expresionizmu celkom rezignuje na východiskovú, secesným impresionizmom dotovanú štylizáciu optických predností námetu. Vyjadruje programovú predstavu o transcendentálnej povahe sveta. Krajina je každým obrazom akoby znovu stvorená v zápase živlov a síl, ktoré jej vtláčajú jedinečnú, vzrušujúcu podobu. Trochu neskôr sa Gwerkova krajina obohacuje figúrou. A práve Gwerkove figurálne kompozície, ešte dôraznejšie než jeho krajinomaľba, akcentujú funkciu obrazu ako metafory apriórne formulovanej idey.

Väčšina významných príslušníkov druhej generácie secesných expresionistov (Július Flache, Viliam Ruttkay-Nedecký, Arnold Weisz-Kubínčan) prešla podobnou cestou ako Gwerk: sociálnym uzemnením secesného základu, lekciou cézannizmu a nakoniec symbolistickým expresionizmom. Azda jediným maliarom spomedzi nástupníckej generácie secesných expresionistov, ktorý si sociografické východisko programovo podržal počas celej svojej tvorby, bol Štefan Prohászka (Tallós). V mene tohto cieľa Prohászka eklekticky spájal protirečivé štýlové postupy kresbovo lineárneho expresionizmu, literárneho symbolizmu či tvarovo zjednodušujúceho protokubizmu.

Kým spomínaní secesní expresionisti len čakajú na plnohodnotný vstup do dejín moderny Slovenska, Zoltán Palugyay už dávnejšie získal predikát jedného z jej zakladateľov. Skutočný zmysel maliarovho snaženia je však celkom niekde inde. Tento v zásade anacionálny, meditatívno-lyrický senzualista a vitalista upieral svoje najpodstatnejšie úsilia k symbolickým možnostiam secesného štýlového základu. Akcentovaním melancholických nálad bola predchnutá zväčša krajinárska tvorba maliara Júliusa Koreszku. Senzualistom podobného razenia bol i maliar z Gwerkovej Banskej Štiavnice, Jozef Kollár. Rozhodujúcim okamihom jeho maliarskeho vývinu bolo účinkovanie v maliarskej kolónii v Piešťanoch.[9] Vo vzájomnom ovplyvnení s Alexym tu objavuje panteistický motív topoľov pretínajúcich horizont považskej krajiny.

Eklektické varianty moderny

Maliari secesného expresionizmu, pri všetkej radikálnosti ich mimovýtvarných postojov, teda zachovávali od európskej maliarskej avantgardy istý dištanc. Už samotný fakt dlhého, v iných stredoeurópskych kultúrach neznámeho trvania na príklade secesie dokazuje, že nechceli, alebo nemohli uzavrieť svet svojich obrazov do ortodoxne modernistickej, autonómnej problematiky vnútorných maliarskych zákonitostí.[10] Nadovšetko cítili a ctili potrebu uchovania „literárnych", „mimobrazových" významov vlastnej tvorby. Boli, pravdaže, relatívne výnimky potvrdzujúce pravidlo. Príkladom môže poslúžiť Harmosov žiak, František Reichentál. Priame poznanie ruskej avantgardy, študijné cesty do Nemecka, štipendijný pobyt v Paríži (1926)

pripravili prvé vyvrcholenie Reichentálovej maľby. V obrazoch mestských zákutí, krajinách, aktoch, figúrach žien celkom protikladne zdôrazňuje brilantnú, precióznu kresbovosť, grációznosť farebných súzvukov i kontrastov, v duchu súdobej maľby parížskej školy, v širokej polarite príkladov od Braqua až po po Lhoteho. Elementárna duchovná konzistencia jeho maľovania nebola však radikálne modernistická, ale tradičná secesno-symbolická. Oveľa viac ako príklady súdobej moderny zužitkoval Reichentál poučenie zo sociálne účastnej maľby komárňanského okruhu. Reichentálova úprava moderny bola teda produktom domáceho, vyslovene provinciálneho rodu, porovnateľná s raným dielom Foltýna, Schillera, Bauera, Weinera, Weisza a ďalších už spomínaných (viazala sa hlavne na tematiku zo života v židovských getách na východe Slovenska a na Podkarpatskej Rusi).

Obdobným prípadom modernistu zostupujúceho v zrelom diele k tradičnejšiemu poňatiu maľby, bol aj ďalší významný rodák z Lučenca, Ľudovít Kudlák. Na Slovensku sa stal známym aktivitami stretávajúcimi sa s košickým modernistickým dianím prvej polovice dvadsiatych rokov. Už koncom svetovej vojny bol blízkym spolupracovníkom novozámockého rodáka Lajosa Kassáka, publikoval poetické dadaistické grafiky i anarchistické teoretické texty. Kudlák sa neskôr stal Fullovým žiakom v bratislavskej Škole umeleckých remesiel. Jeho maľba druhej polovice tridsiatych rokov i ďalšieho desaťročia je už len odleskom vyspelejšieho príkladu profesora, najmä v kultivovanom kolorizme, jasavých súzvukoch čistých komplementárnych tónov.

V naznačených duchovných i čisto výtvarných súvislostiach možno bez problémov kontextovať aj tvorbu Bertalana Póra. Jedna z vedúcich osobností legendárnej maďarskej Osmy nesúvisí s umením Slovenska len vonkajškovým faktom miesta narodenia a dlhodobých pobytov. Zvláštna, kultúrne a etnicky jednoznačne rozpoznateľná lyrika Pórovej slovenskej maľby očividne alternuje maliarstvo profilujúcich osobností slovenskej moderny – baladickú poetiku Bazovského i „tvarové brusičstvo" Galandu. Eklektickým modernistom bol aj Dolnorakúšan Peter Pálffy. Pálffyho parížska i neskoršia slovenská maľba bola vyznačená kultivovaným miešaním vtedy už klasických modernistických štýlových dogiem – expresionizmu vo fauvistickej úprave, neskôr kubizmu a konštruktivizmu s občasnými presahmi do novej vecnosti.[11]

Akýmsi medzigeneračným, bezpochyby však najvýznamnejším zjavom eklektickej druhej vlny secesného expresionizmu, bol „košický pustovník" Július Jakoby. Jeho medzivojnová maľba mu získala predikát najoprávnenejšieho dediča košickej moderny. V skutočnosti to však bol dedič nadmieru kritický: v zásade odmietol ľavičiarske extravagancie vlastných predchodcov. Ponechal si len bezprostredný vzťah k prostrediu, ktoré poznal najdôvernejšie – k životu i obyvateľom košickej proletárskej periférie. Jakoby však nerešpektoval obvyklý sentiment výjavov zo života predmestskej chudoby. Karikatúrna kresba, úmyselný primitivizmus maliarskej traktácie figúr a priestoru, skreslenia nadhľadovej pespektívy určovali povahu najlepších diel Jakobyho sociálnej grotesky. Prevzatie a autochtónne rozvíjanie princípov syntetizmu (Kővárim sprostredkovaný príklad Rippl-Rónaia) však malo aj svoje významové a obsahové dôsledky. Ľudská figúra prestala byť súčasťou príbehu vytrhnutého z reálneho života a nadobudla povahu skrytého inotaja, alebo (v civilistických námetoch) sociálneho symbolu doby.[12]

Rozporuplná vývinová záväznosť romantickej slovenskej utópie

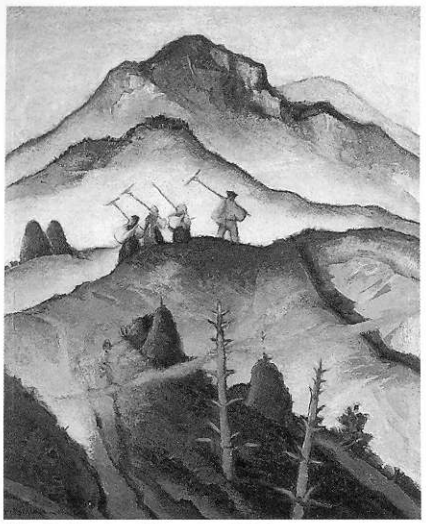
Na pozadí hodnotenia európskych – či presnejšie – stredoeurópskych ašpirácií progresívneho jadra nášho maliarstva prelomu dvadsiatych a tridsiatych rokov možno lepšie zhodnotiť tendenčnosť doterajších výkladov zmyslu moderny Slovenska. Jedna z najčastejších umeleckohistorických



Arnold Weisz-Kubínčan: Kôň. 1937

11. Do okruhu základných osobností maďarskej moderny súvisiacich s medzivojnovým výtvarným umením Slovenska patril i Aurél Bernáth, jeden z najtypickejších predstaviteľov „postnagybánskeho" maliarstva často pobývajúci a maľujúci v okolí Piešťan. Po krátkej, radikálnej expresionistickej perióde viedenského a berlínskeho pobytu revolučných a tesne porevolučných rokov 1921–1926, približne od polovice dvadsiatych rokov sa vo svojej maľbe znovu prihlasuje k tzv. „prírodnému princípu" druhej vlny nagybánskej školy. A napokon, aby sme uzavreli výpočet maliarov, ktorých si moderna Slovenska môže privlastniť na základe princípu kultúrnej dvojdomosti, treba ešte spomenúť príslušníka parížskej školy Serge Charchouna (Šaršúna). Tento maliar a spisovateľ pochádzal z Ruska, v otcovej vetve mal však predkov na Slovensku. K tejto kultúrnej identite sa viackrát počas života manifestačne prihlásil. R. 1912 prišiel do Paríža a stal sa aktívnym účastníkom súdobého avantgardného diania – od dadaizmu, cez kubizmus až po abstraktnú maľbu.

12. Z priamych pokračovateľov umenia košicej moderny treba aspoň rámcovo pripomenúť Vojtecha Erdélyiho, ktorý je dnes už našou umeleckou históriou v podstate zabudnutým výtvarným zjavom. Dobová kritika však kládla jeho maliarstvo druhej polovice dvadsiatych rokov na roveň Jasuschovi, priznávala mu výnimočné miesto v rozmeroch maliarskej moderny Slovenska. Zo secesného symbolizmu vyšiel aj Krónov žiak, maliarsky samouk Imrich Oravec (Oravecz, Oravetz). V olejomaľbách a pasteloch tridsiatych rokov však predviedol pôvabný, insitný variant ľudového žánru, priamočiaro a neštylizovane predvádzajúci maliarov život, jeho bezprostredné ukotvenie v dedinskom prostredí. Rané maliarstvo Juraja Collinásyho možno zasa interpretovať v priamej nadväznosti na Jakobyho výtvarný hedonizmus, najmä na jeho fauvisticky exaltované, mnohofigurálne hostinské záhrady zo štyridsiatych rokov. A nakoniec treba v súvislostiach tvorby týchto malých majstrov nášho secesného expresionizmu uviesť ešte aspoň maliarstvo Ľudovíta Križana. Vychádzal zo štýlového zázemia komárňanského výtvarného okruhu. Jeho sociálny expresionizmus čoskoro prekryli už oveľa menej originálne umelecké zámery, situujúce krajinárstvo i figurálny ľudový žáner tohto eklektika kdesi na polcestu medzi nacionalistickým Benkom a panteistickým Gwerkom.



Martin Benka: Na pole. 1934



Miloš A. Bazovský: Vianoce. 1936

štylizácií jej dejín totiž spočíva na presvedčení, že to boli dejiny hľadania jej národnej identity. Pre vyznavačov takto modelovanej histórie je nesporným protagonistom slovenskej moderny Martin Benka. Konštrukcia jej počiatkov sa zdá nemysliteľná bez Benkovej heroicko-monumentalizačnej štylizácie „života a mýtov rodnej zeme". Takúto erbovú krajinu pre svoje maliarstvo však nájde Benka až v lete r. 1920, pri svojej druhej ceste na stredné Slovensko – v osobitom tvarovom rytme kulisovito sa vynárajúcich opách vrchov a pod nimi poskladaných úzkych pásov políčok. Maliarsky ho extrahoval v stereotypnú typológiu výrazne zjednodušenej horskej krajiny. V druhom vrchole tvorby druhej polovice dvadsiatych a začiatku tridsiatych rokov dal už celkom jasne najavo, že mu – oproti secesným začiatkom – nejde o čiro maliarske, modernistické prepodstatnenie „vonkajšieho modelu". Chcel viac a inak. V podtexte Benkovej novej tvorby bola apriórna myšlienka, romantická predstava o heroickej prapodstate slovenského človeka, vnútorne slobodného a prirodzeného v jeho spolužití s vlastným svetom. Azda najlepšie možno tento posun doložiť Benkovým symbolickým rytmizovaním ikonografie trojplánovej obrazovej kompozície. V prvom, divákovi najbližšom pláne, umiestňuje lyrickú, pateticky stuhnutú figurálnu scénu, v druhom epické, doplňujúce odbočky viacfigurálnych výjavov a tretí „zarámuje" kulisou horských hrebeňov. Tento kompozičný sled možno ľahko preložiť do reči literárneho klišé: práca ako najprirodzenejšia forma kontaktu slovenského človeka s prírodou – jeho víťazný zápas s ňou – oslava slovenskej vlasti. Takto podmienenému symbolizmu sa podriaďujú všetky maliarske prostriedky. Tvar sa stáva čoraz celistvejším, pôvabným, elegantným spôsobom sa napája na susediaci. Skrátka – Benkov národný „expresionizmus" bol len umiernenou exaltáciou pôvodnej, nikdy celkom nezabudnutej symbolickosti plynulých tvarov, znakovej súhry predprevratových secesných krajín.

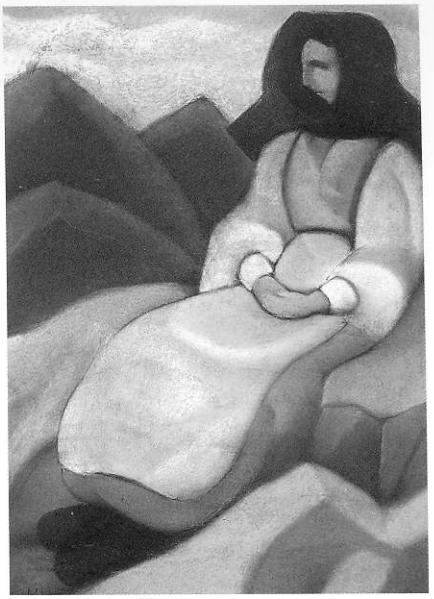
A práve táto stránka Benkovho umenia spôsobila, že našlo v medzivojnovej maľbe síce jednostranný, predsa však kontinuálny ohlas. Maliari prostredných kvalít, respektíve tradične orientované ľudovo-žánrové maliarstvo ako celok, chcelo nanovo „prečítať", maliarsky reinterpretovať Benkov príklad v totálnom obnažení jeho svetonázorového, literárneho kontextu (Jan Hála, Štefan Polkoráb, Štefan Straka, Ján Ladvenica, Karol Ondreička a ďalší). Umenie tejto „pobenkovskej" kohorty ľudového žánru – po počiatočnom stotožnení sa s expresívnou štylizáciou ľudového tematického základu – nadobúdalo hodnoty vytvárania „inej reality", ktorá je už spätne overiteľná v skutočnosti len na úrovni žánrovej ikonografie. Poznanie, že mravne čistý dedinský svet, patriarchálne vzťahy, vplyvom nezadržiteľného vpádu modernej kultúry a životného štýlu patria už nenavrátne minulosti, viedlo týchto žánristov k jedinému východisku – ku komponovaniu želanej skutočnosti, výtvarnej metafory „slovenského".

Popri „zakladateľských" úsiliach Martina Benku už od konca dvadsiatych rokov sa však na pôde národnej žánrovej maľby rodili i ďalšie, diferencované modely „slovenskosti", ktoré sa v priamej polemike, alebo len sprostredkovane, odvolávali na Benkov iniciačný čin. Azda najvýraznejšie zosobňovali túto otvorene nevyhlásenú, a nakoniec neveľmi dôslednú protibenkovskú revoltu dvaja umeleckí spolupútnici – Janko Alexy a Miloš Alexander Bazovský. V priebehu r. 1929–1933 sa im vo vzájomnej spolupráci podarilo sformulovať protichodný postoj k Benkovej heroizačnej koncepcii. Zostávali na pôde národného mýtu, avšak s jednou dôležitou výhradou. Ich úsilie – na rozdiel od Benku – smerovalo k programovému zovšeobecňovaniu, abstrahovaniu, prenášaniu fragmentov ľudovej „reality" do špekulatívneho, podľa výtvarných a nie literárnych pravidiel komponovaného obrazu národa. Išlo im o dva, pre nich rovnako dôležité ciele: stvoriť obraz ako relatívne svojprávnu skutočnosť s vlastnými vnútornými zákonitosťami a zároveň vyjaviť vlastnú predstavu „slovenskosti" v extrahovanej, totálnej podobe. To malo samozrejmé dôsledky v disharmonizácii tradičných žánrových významov. Najmä Bazovského diagonálnosť kompozície, nesymetrická rytmika v kon-

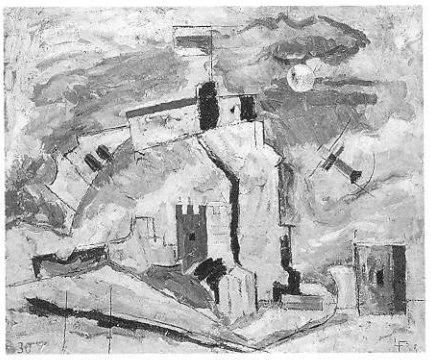
traposte detailu a celku signalizovala rozjatrenú dualitu človeka a sveta. Je to v istom zmysle spochybnenie celej romantickej tradície, nachádzajúcej jeden z archetypov slovenskosti v ideálnom mierovom spolužití slovenského človeka s jeho prostredím, prácou a kultúrou. Protirečivosť a dramatickosť autentického, vôbec nie ideálneho vzťahu „zľudšteného" sedliaka k práci, ktorá mu už nie je benkovským vykúpením, prekonaním a vyrovnaním sa s prírodou, ale stáva sa iba stereotypným každodenným hrdlačením, túto rozporuplnú významovú atmosféru Bazovského diel ešte zhutňuje.

Janko Alexy, hoci v štýlových výbojoch v tom čase smelší ako jeho názorový druh, sa k takémuto rúhačskému kroku nikdy neodhodlal. Nedokázal, a napokon ani nemohol zabudnúť na to, čo ho vnútorne spájalo s romantickou národnou utópiou. Jeho diela z r. 1929–1932 poukazujú až kdesi za Benku, k romantickej tradícii vzývania rodu, kmeňa, národa. Nové prostriedky akcentoval celkom inak. Akoby sa vracal až niekde k prapôvodným východiskám národnej romantiky, hľadajúcej tvarový, ľudský, krajinný vzor, označujúci podstatu povahy národa. A ten sa vždy videl v okrúhlosti, nežnosti, citovosti, malebnosti tvarov človeka i krajiny. Najlepšie pastely z týchto rokov výrečne zastupujú Alexyho nostalgickú poetiku, anachronický sen o národe uchovávajúcom „večné", patriarchálne hodnoty, určujúce v čase i priestore nezmeniteľné rozmery jeho pozemského bytia. Zároveň však tak koná výsostne modernou maliarskou rečou. Alexy sa teda vlastne nevedel rozhodnúť, na ktorej strane váh je väčší dôraz: či na samostatnosti, autentickosti moderného obrazu, alebo na kvázimodernistickom ornamentalizovaní z národnej tradície prevzatých myšlienkových schém. To azda aj vysvetľuje, prečo jeho tvorivé vzopätie začiatku tridsiatych rokov už nikdy nenašlo kvalitou porovnateľné nadviazanie.

Naproti tomu M. A. Bazovský sa vo svojej neskoršej maľbe (1934–1937) o isté nadviazanie na experimenty mladosti s neobyčajnou dôslednosťou – a s úspechom – pokúsil. Akoby chcel oneskorene zúročiť poznanie Chagalla, Cézanna a van Gogha zo svojho prvého parížskeho študijného pobytu. Všetky nové výrazové fenomény vtedajšej Bazovského maľby korešpondujú so zmenami významovej osnovy diela, prispôsobujúcej sa záchvevom subjektívnej, nadovšetko artistnej interpretácie tradičného ľudovo-žánrového motívu. Ničím nekorigovaný dôraz na noblesné účinky arabesky farby, jej emotívneho pôsobenia, vynáša na povrch diela esenciu okamžitej psychologickej dispozície maliara, stáva sa výlučným prostriedkom jeho sebavyjadrenia. Skutočnosť života slovenského ľudu i jeho štylizácia v obraze strácajú symbolickú hodnotu: dielo poukazuje len spätne samé na seba a na jeho tvorcu. Z provinciálnosti národnej moderny však akosi automaticky vyplynulo, že aj Bazovský pociťoval autonomistickú tendenciu vlastnej maľby za akúsi krajnosť, čo treba vyvážiť jednoznačnejšími „mimovýtvarnými" akcentmi obrazu. Celých šesť rokov ďalších Bazovského úsilí je preto vyznačených „nástupom k syntéze", definitívnemu kompromisu, tradičnejšie formulovanému spôsobu maliarovej výtvarnej reči. Okrem narastania úlohy metaforickosti, inotajnosti tomu nasvedčuje i znova prítomný prísne konštruktívny poriadok obrazovej kompozície. Skrátka – Bazovský sa pokúsil o dopovedanie „obsahového" posolstva maľby r. 1929–1934, ktoré v radikálnosti formových experimetov ostalo len naznačené. Ak predtým skladal fragmety žánrovej reality do svojprávneho obrazového celku v kontroverzných, často vyslovene špekulatívnych disharmóniách, aby tak zosúčastnil anachronickosť mýtu, teraz sa rovnako špekulatívnym postupom pokúsil o čosi opačné. Plošnosť kompozičnej osnovy aditívne zostavených „dejových" pásov, statickosť postojov a gest obrazových figúr, súzvuk brilantných tónov teplých komplementárnych farieb – to všetko sa stáva maliarskou metaforou večnosti, nadčasovosti slovenského sveta. Tým sa však Bazovský dostal do zaujímavej súvislosti s podobnými, i keď o čosi skoršími experimentmi ďalšej heroickej osobnosti programovo slovenskej moderny – tvorbou Ľudovíta Fullu zo začiatku tridsiatych rokov.



Janko Alexy: Žena z Heľpy. 1931



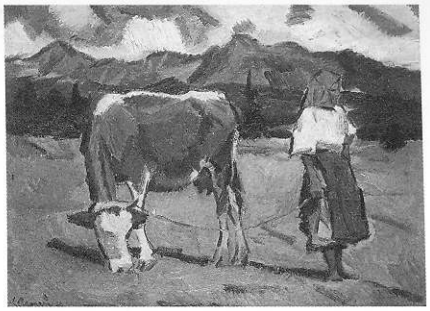
Ľudovít Fulla: Devín. 1930

Ľudovít Fulla prichádza r. 1929 z Malaciek do Bratislavy na avantgardnú Školu umeleckých remesiel. Bratislavský pobyt otvára najšťastnejšie obdobie jeho maľby (1929–1932), v ktorom sa mu podarí zmysluplne prepojiť príklady európskej moderny s domácou výtvarnou tradíciou. Azda najpríznačnejšia je Fullova redakcia kubizmu. V zátišiach, ale aj v hravej, radostne neproblematickej intrepretácii civilistického sujetu aplikuje klasickú kubistickú doktrínu o analýze predmetu z viacerých uhlov pohľadu. Robí to však celkom originálnym spôsobom. Nezlučuje viac pohľadov na jednu vec, ale viac vecí v rôznych pohľadoch. Viac ako na askézu analytickej snahy západoeurópskeho kubizmu upomína tento Fullov spôsob kompozičnej štylistiky na postupy umenia primitívov, zdôrazňujúce alebo potláčajúce v obraze postavy a predmety podľa ich hieratickej dôležitosti. Tá istá naivistická maliarska výpoveď sa prejaví i v dielach čerpajúcich celkom programovo z umenia detí a detskej predstavivosti i v otvorených narážkach na znakovosť Paula Kleea. Úsilie o oslobodený výtvarný tvar sa niekedy dostáva až na hranice výtvarnej abstrakcie, či rudimetárnej farebnej a tvarovej arabesky ornamentu ľudovej výšivky.

Pohľad zo zreteľa celkového Fullovho diela však dokazuje, že neobyčajne silná maliarska perióda (1929–1932) nebola dovŕšením maliarovho programu, ale len experimentujúcim prológom jeho syntézy, ktorá, pravda, už mala protichodné, v zásade iné princiálne zámery. Najlepšie ich ukazujú monumentálne kompozície pre plánovanú výzdobu románskeho kostolíka v Klížskom Hradišti. Ľ. Fulla tentoraz nevystačil s poučením z ľudového výtvarného umenia, ale inšpiroval sa aj domácou stredovekou nástennou maľbou 14. a 15. storočia. Fulla teda vychádza z naratívnych, neiluzívnych princípov predklasického umenia, ktoré svoj zmysel odhaľovali nie v celostnom optickom vneme, ale v postupnom „čítaní", podľa dôležitosti zoradených epických motívov. Toto archaické základné rozvrhnutie je však popreté celkom moderným koloristickým stvárnením: farba má len emotívnu funkciu, zosobňuje a subjektivizuje s „realitou" len voľne súvisiaci obrazový výjav.

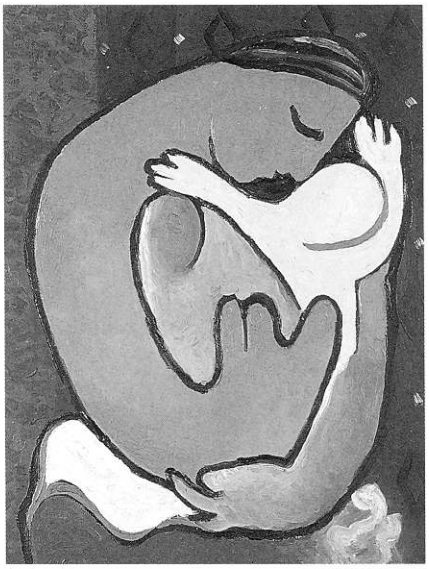
Preberanie prvkov ľudovej, primitívnej, predklasickej kultúry sa teda vo Fullovom prípade nedialo na úrovni parafrázy ich literárneho výkladu (ako to bolo u Benku a jeho druhov), ale ich rozvíjaním v duchu tvárnych zásad modernej výtvarnej reči. Fulla tak prekročil obmedzenia, pred ktorými musel kapitulovať Benka, ale v inom zmysle aj Bazovský a Alexy. Dokázal, že konvencie tradičnej domácej kultúry sú natoľko pružné, že dokážu prijať i to najsúčasnejšie. Na druhej strane tým, že našiel schodnú cestu prijatia modernity v nadväznosti na živé domáce výtvarné tradície, vyniesol celkom neopakovateľne na svet modernú maliarsku podobu slovenského mýtu. Slovenský svet ukazovaný Fullovými dielami je svetom bez rozporov. Je to folkloristická fantázia, v ktorej rámcoch symbolické komponenty zastupujúce slovenského človeka, jeho život, prácu, lásku, kultúru mierovo spolunažívajú. Úsilie o vševyjadrujúcu šifru, ikonický znak muselo rezignovať na každú náhodnosť, časovosť, detailnosť. Totemický charakter diela však vylučuje aj každú konfliktnosť a protirečivosť. Zadnými vrátkami modernistickej ortodoxie sa takto vo Fullových obrazoch logicky len nanovo aktualizuje anachronizmus Benkových sentimentálnych, ahistorických predstáv. Napriek všetkej – Benku navidomoči prekonávajúcej – akríbii modernej reči jeho vrcholných maliarskych diel i Ľ. Fulla v konečných dôsledkoch odkazoval na idealistické predstavy mýtickej minulosti a nehľadal významnejší kontakt s autentickejšími duchovnými skutočnosťami prítomnosti života národa. To, samozrejme, neznižuje veľkosť a nezastupiteľnosť jeho maliarskeho činu polovice tridsiatych rokov: len pomenúva jeho neprekročiteľné limity.

Od cézannizmu a kubizmu k intuitívnej expresii



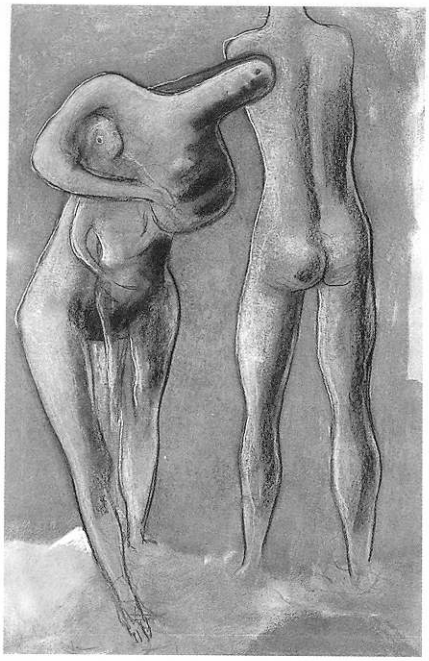
Gustáv Mallý: Na paši. 1937

Oproti Fullovi nebola a ani nemohla byť osobnosť a osobitosť Gustáva Mallého v nacionálnom prúde moderny Slovenska vlastne nikdy náležite zhodnotená. Jeho dielo sa javilo ako neustále dobiehanie už predtým postulovaných zásad benkovskej romantizujúcej expresívnej monumentalizácie i jej modernistických antitéz. Mallého experiment začína až okolo r. 1927, keď pre seba objaví hornatú krajinu a ľudí stredného Slovenska. Už na začiatku tohto obdobia si vypracuje príznačný, nezameniteľný štýl postavený na zvláštnej súhre obrysovej kresby a štetcovej kresby farbou. Strohá racionalizácia potom kulminuje v najlepšom období Mallého maliarstva (1932–1934). Vzdialený ohlas na maliarstvo Cézanna pomôže Mallému nájsť východisko z istého napätia, ktoré doteraz vytváral princíp „dvojitej kresby". Rozihraná, protismerná štruktúra štetcovej kresby takmer mizne. Stavebné plochy obrazových predmetov sú opäť klasicky maliarsky modelované, zároveň však je obrysovou linkou jasne priznaná a zdôraznená ich neiluzívnosť, skladobná funkčnosť. Obraz teda nechce byť nacionálnym prehĺbením reality, ani zviditeľnením utopickej, želateľnej národnej skutočnosti – chce byť len jej maliarskou analógiou. V tom je zmysel Mallého modernosti. Jeho dejinný prínos je však ešte podstatnejší: bol jediným, ktorý v generačnom slede národnej moderny potvrdzoval legitímnosť radikálneho intelektualizmu Mikuláša Galandu.



Mikuláš Galanda: Matkino objatie. 1938

Zdalo by sa, že krátka, predčasne ukončená tvorivá cesta Mikuláša Galandu, len kopíruje váhavú, spletitú cestu slovenského medzivojnového maliarstva k moderne – od modifikácie secesie, Muncha a sociálneho umenia (1924–1926), neokubizmus a Picassov klasicizmus (1926–1929), surrealistickú epizódu (1930), lyrický variant neokubizmu, variácie na predvojnový analytický kubizmus a kubizujúcu syntézu (1930–1932), obdobie sentimentálnej sociálnej citovosti (1930–1936) až po záverečné vzopätie nacionality v znakovosti ľudových motívov v duchu Picassovho neskorého kubizmu (1936–1938). No už od počiatkov Galandovej maliarskej dráhy bolo jasné, že práve v jeho úsiliach sa zrodil celkom nový model národnej moderny. Galanda vlastne začínal tam, kde Fulla končil – chcel poukázať na národný archetyp cez imanentné zákonitosti modernej maľby. Rovnako ako Fulla i on vytváral „nový svet" ľudovej reality. Kým však pre Fullu bolo toto konečným cieľom, pre Galandu to znamenalo len východisko: aby bolo možné poznať autentický svet citového života ľudu, bolo ho treba najprv umením stvoriť. Galandovo analytické úsilie prinieslo i ďalší výdobytok. Až v jeho maľbe sa národné celkom bez problémov mohlo konfrontovať s civilistickým, vidiecke s mestským, žánrové so sociálnym. Paralelne s ružovou obrazovou sériou a zbojníkmi vzniká celý rad obrazov, v ktorých – teraz však už na úrovni zrelého, suverénneho umeleckého poznania – rozvíja východiskové, nesentimentálne poňatie sociálneho žánru. Galandove neskoré variácie sociálneho trvajú na nezáväznej kráse presných kubistických foriem, priezračne konštruovanej obrazovej kompozície. Zdalo by sa, že Galandovo umenie dostúpilo na hranicu svojich možností. Ale nečakaná obroda výtvarnej aktivity okolo r. 1936, zhmotnená v stovkách kresieb a gvašov naznačovala, že jeho talent skrýval v sebe ešte viaceré alternatívy rozvoja. Jeho nevesty, slovenské dievčatá a madony, zväčša komponované v klasickom portrétnom výreze „an piéd" a štýlovo sa opäť odvolávajúce na postkubistickú syntézu Picassa, prinášajú razantný vpád dovtedy prakticky neznámeho maliarskeho hedonizmu. Na druhej strane: ikonografia krojovaných portrétov žien, ich viditeľná metaforickosť by mohla viesť k domnienke, že sa Galanda v týchto dielach ocitol na začiatku – pre národných modernistov tak príznačnej – formulácie osobného príspevku k tradičnému, anachronickému diskurzu slovenskej novodobej maľby. Otázku, či Galandove vzopätie posledných dvoch rokov tvorby bolo uzavretím, dopovedaním predchádzajúceho, alebo otvorením pre neho celkom novej výtvarnej a duchovnej prob-



Koloman Sokol: Rodina. 1945

lematiky, už nikdo nevyrieši. Mrazivý fakt umelcovej predčasnej smrti r. 1938 stavia všetky tieto úvahy do polohy nadbytočných konfabulácií.

Bazovský, Fulla i Galanda zosobňujú tri rozličné alternatívy úvodných – i keď vždy len kompromisných – kontaktov programovo slovenského maliarstva so súdobou európskou modernou. O grafikovi a kresliarovi Kolomanovi Sokolovi však možno hovoriť v súvislostiach prvých dejstiev moderny Slovenska len podmienečne. Treba totiž pripomenúť, že Sokol od r. 1925 až do skončenia druhej svetovej vojny trvalo nežil na Slovensku. S tým možno súvisí aj fakt, že najpodstatnejšiu vývinovú dôležitosť mala až Sokolova kresba z mexického a amerického obdobia, ktorú spoznala širšia domáca kultúrna verejnosť r. 1947 na súbornej výstave v Bratislave. Z odstupu času je nepochybné, že Sokolovo umenie sa práve v tom čase pridalo k viacerým ďalším, rovnako orientovaným podnetom pre štýlovú a myšlienkovú korekciu programu mladej generácie slovenskej vojnovej maľby. Potvrdzuje to aj všeobecné dobové presvedčenie, že Sokolovým návratom nastala analógia dvoch výtvarných koncepcií, rozvíjajúcich sa dovtedy bez možnosti kontaktov a blízkych len onou zvláštnou schopnosťou výnimočných umeleckých osobností intuitívne reagovať na podnety „ducha doby". Vo všetkých Sokolových kresbách však bola prítomná istá dôležitá intencia, ktorá jeho kresbu odlišovala od maliarstva domácej moderny a zároveň anticipovala jej ďalší povojnový vývin. Nebolo ju však možno odhaliť v Sokolovej ikonografickej orientácii, ale v spôsobe, štýle jej výrazovej, výtvarnej tematizácie. Hlavný dôraz začína klásť na precióznosť, artistnosť stvárnenia. To umožnilo Sokolovi vo vrcholných dielach americkej a začiatku československej periódy spojiť dovtedy zdanlivo nespojiteľné: citovosť a racionálnosť, nekorigovanú expresiu obsahovej výpovede a skladbovosť, vyváženosť do seba uzavretého, významovo svojprávneho obrazu. Je teda nepochybné, že inšpiračná sila Sokolovej štýlovej i myšlienkovej dvojtvárnosti sa ukázala v úsiliach hložníkovskej vetvy „pokolenia druhej svetovej vojny", ktorá sa po r. 1946 najviac zaslúžila o frontálnu vývinovú inverziu vyhrotenej citovosti v prospech racionálnej formovej výstavby maliarskeho diela.

Cesty a osudy maliarstva v rokoch 1938–1965

Klára Kubíková

Interpretácia človeka a sveta v období vojny

Nástup fašizmu v Európe, mníchovský diktát, autonómia Slovenska a Viedenská arbitráž predznamenali koniec prvej Československej republiky a začiatok vojnovej apokalypsy. Tieto historické udalosti sa, prirodzene, premietli i do spoločenského a kultúrneho života, ba bezprostredne zasiahli aj výstavné aktivity. Slovenské maliarstvo sa posledný raz prezentovalo v širších konfrontáciach na výstave Výtvarné umenie na Slovensku vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach a na výstave umenia v New Yorku (1938), kde boli zastúpené diela umelcov zo všetkých spolkov v Československu. Pri reinštalácii výstavy slovenského umenia v Bratislave, pod názvom Naša americká výstava doma (1940), mohli byť podľa prijatých regúl už prezentované iba diela slovenských autorov.

Spomínané expozície boli inštalované v čase, keď sa u nás formovalo hnutie nadrealizmu, neskôr nazvané Avantgarda 38, so snahou „utvoriť na Slovensku skutočne modernú vedu a rozvinúť moderný umelecký výraz, zodpovedajúci súčasnému smerovaniu svetového umenia, a zároveň brániť slovenskú kultúru proti náporu politickej a kultúrnej reakcie..."[1] V mene ideovej platformy pokroku sa k nadrealistickým tendenciám prihlásili aj umelci majerníkovsko-mudrochovskej generácie[2] žijúci na Slovensku: Ján Mudroch, Peter Matejka, Dezider Milly, Ladislav Čemický, Štefan Bednár, Jozef Kostka, Rudolf Pribiš, ale aj maliari počas protektorátu pôsobiaci v Prahe: Cyprián Majerník, Ján Želibský, Bedrich Hoffstädter, Eugen Nevan a Ester Šimerová (ktorá nasledovala manžela do Plzne). Do výtvarného života onedlho vstúpila aj hložníkovsko-gudernovská generácia – Mudrochovi žiaci z Oddelenia kreslenia a maľovania na SVŠT v Bratislave, ktorí predčasne odišli zo školy na protest proti odvolaniu ich pedagóga: Orest Dubay, Ladislav Guderna, Viliam Chmel, Ervín Semian a Vincent Hložník (po ukončení štúdií v Prahe sa vrátil na Slovensko). Príslušníci majerníkovsko-mudrochovskej generácie participovali na tvorbe nadrealistických zborníkov *Sen a skutočnosť* (1940), *Vo dne a v noci* (1941), *Pozdrav* (1942). Od r. 1941 sa k nim pripojili aj niektorí z najmladších maliarov.

Východiská výtvarného programu príslušníkov mudrochovsko-majerníkovskej generácie sa utvárali počas ich pražských štúdií, v atmosfére vzájomného prieniku podnetov českého a európskeho umenia – od doznievajúceho kubizmu cez surrealistické tendencie po sociálno-kritické zameranie – ako aj pod vplyvom tvorby niektorých významných osobností, najmä P. Picassa, A. Deraina, H. Matissa, M. Chagalla. Zväčša necítili potrebu nadviazať na domácu tradíciu národného prejavu, ani na prínosy modernej európskej maľby sprostredkované Ľ. Fullom a M. Galandom. V atmosfére blížiaceho sa, a potom už aj rozpútaného vojnového šialenstva, museli čeliť vynárajúcim sa naliehavým problémom spojeným s individuálnym i kolektívnym údelom ľudského jedinca, nevyhnutnými úvahami o zmysle jeho existencie. Umelci zdanlivo preferovali vizuálne zjednodušené výjavy sprostredkujúce primárny, bytostne esenciálny vzťah človeka a sveta. Ten však ozvláštnili postupmi a technikami, ktoré v dejinách maliarstva nikdy nesklamali: dramatickou juxtapozíciou figúr v imaginárnom priestore, prácou s reflektoricky vrhaným svetlom v obraze, či tajomným, mágiu vecí oživujúcim temnosvitom, ako aj s výrazovou silou lapidárne expresívneho, detail eliminujúceho maliarskeho gesta a symbolicky uplatnenou úlohou farby. Ťažoba doby vyvolala v oblasti ikonografie nadčasové témy, najmä biblické archetypy (madona, pieta, výjavy a podobenstvá zo života Krista), objavili sa imaginatívne vízie s literárnymi filiáciami, alebo za clonou jednoduchého motívu (klaun, zátišie, portrét, žánrový výjav) šifrované myšlienkové posolstvo s filozoficko-etickým podtextom.

1. Termín Avantgarda 38 bol prvýkrát použitý v súvislosti s rovnomennou výstavou, retrospektívou bojov o nové slovenské umenie, ktorá bola v Mestskej galérii v Bratislave v októbri – novembri 1964. Avantgardou 38 označil Mikuláš Bakoš účastníkov hnutia nadrealizmu. Bakoš, M.: Avantgarda 38. Úvod v kat. výst. MG Bratislava 1964, s. 6.

2. Názov majerníkovsko-mudrochovská a hložníkovsko-gudernovská generácia použil Ján Bakoš na označenie generácií v štúdii Výtvarná „Avantgarda 38" a jej realita. VŽ, 13, 1968, č. 7, s. 299–303.



Ján Mudroch: Návrh na obálku zborníka Sen a skutočnosť. 1940

Typickým fenoménom tvorby pražskej vetvy tejto generácie sa stal antropocentrizmus, ktorý dominoval aj v programe českej Skupiny 42. Téma obrazového sveta sa rozprestrela v celej šírke, od civilizmu až po tragický osud človeka, s dôrazom na viacfigurálnu kompozíciu. Počiatočné epické expresívne vyjadrenie sa postupne zvnútornilo a prehĺbilo smerom k subjektívnej vízii. Jeho emotívnosť bezprostredne ovplyvnila tragickosť individuálnych osudov a intenzita osobných zážitkov spojených s dramatickými spoločenskými udalosťami. „Svet prestal byť chápaný ako plod rozumovej aktivity a stal sa niečím nadradeným, niečím subjekt presahujúcim. Nezmenil sa však ako v surrealizme vo výplod pudových hlbinných síl, ale zostal uznaný vo svojej viditeľnej nezávislosti.“[3]

3. Bakoš, J.: Výtvarná „Avantgarda 38“ a jej realita. Výtvarný život, 13, 1968, č. 7, s. 303.



Cyprián Majerník: Ružový piesok. 1938

V období vojny sa zásadne mení aj tvorba Cypriána Majerníka. Umelec opúšťa rané zaujatie žánrovou tematikou poznačené chagallovským poetickým videním a podfarbené ľahkou iróniou a definitívne sa prikláňa k maľbe, ktorá nastoľuje základné otázky života a smrti. Figúry zbavené hmoty na jeho obrazoch pripomínajú goyovské prízraky smerujúce odnikiaľ nikam na obrovskom javisku svetovej drámy. V diele H. Daumiera objavuje postavu Dona Quijota, ktorý sa stáva tým najvhodnejším partnerom na dialóg o fatálnej dezilúzii podnietenej nielen vojnovou apokalypsou, ale aj vlastnou nevyliečiteľnou chorobou (*Don Quijote a Sancho Panza,* 1940). „Chytil romantický donkichotovský tón, ktorý mu odteraz čestnosťou, ušľachtilosťou a nezištnosťou pomôže prenášať sa aj cez tie najstrašnejšie podoby skutočnosti... Teraz našiel východisko v programovom romantizme.“[4] Témy podobenstiev, utekajúcich zástupov, jazdcov na koňoch tiahnucich až na prah nekonečna, sa stali existenciálnymi metaforami (*Milosrdný Samaritán,* 1940, *Výprava,* 1939, *Utečenci,* 1945, *Ružový piesok,* 1938).

4. Peterajová, Ľ.: Cyprián Majerník. Bratislava 1981, s. 39.

K Daumierovmu dielu prechovávali obdiv už členovia českej skupiny Osma. Už pred r. 1910 Emil Filla tohto maliara 19. storočia nazval „majákom a ukazovateľom ciest“. Vplyv jeho dramatického rukopisu a svetelnej traktácie formy poznačil aj alegorické viacfigurálne kompozície Majerníkovho priateľa Jána Želibského, ba aj jeho civilisticky ladené obrazy s námetom večerného mesta – koncertov, divadiel, kaviarní. Prostredníctvom inotajov tlmočil J. Želibský zomknutosť národa v ťažkých chvíľach, podobne, ako ju v religióznej tematike šifrovalo dielo Jana Baucha. Okrem reči metafor zaujala poézia urbánneho prostredia a rytmy moderného života Bedricha Hoffstädtera. Tlmočí ich v rovine vecného prepisu každodenných udalostí (*V električke,* 1943, *Svadobná fotografia,* 1943), pričom ho zaujímajú najmä výjavy z ihrísk a štadiónov s dynamicky rozohranými postavami športovcov (napríklad elgrecovsky do pyramídy usporiadaná kompozícia *Zápasníci,* 1942).

K mestu sa viaže už od konca 30. rokov aj tvorba Eugena Nevana. Podobne, ako mnohí maliari už od sklonku 19. storočia, aj on našiel inšpiráciu najmä v intimite divadelného zákulisia, v šatniach tanečníc. Očarený pôvabom mladosti a krásy namaľoval ich sediace i pri oddychu v jedno i viacfigurálnych, plošne poňatých, na naše pomery rozmerných kompozíciách. Veľkorysý rozvrh foriem, kresbová vzdušnosť a ľahkosť línie, ako aj svieži farebný kolorit upomínajú na fauvistický primát farby v zmysle matissovského odkazu „nič neponechať náhode“ (*Odpočívajúce tanečnice,* 1943) a jeho príkladu, s ktorým mal možnosť oboznámiť sa počas návštevy Paríža r. 1937. V duchu vecnej fauvizujúcej farebnosti, bez inotajov či metaforického vyjadrenia, formuloval E. Nevan aj svoj postoj k fašizmu (*Lidice,* 1943).



Ester Šimerová: Hlava z gréckej mince. 1940

Aj Ester Šimerová sa v čase vojny priklonila k dobovej nostalgii. Patrí k tým, ktorých sa bezprostredne dotklo vojnové násilie. Názvy jej kompozícií nasvedčujú, že v období osudových zvratov hľadala duchovnú oporu v klasických hodnotách starých kultúr (*Hlava z gréckej mince,* 1940, *Hlava Barbara,* 1941).

Aj v tvorbe bratislavskej vetvy tejto generácie sa otázky zmyslu ľudskej

existencie v ohrozenom svete premietli do nadčasových tém. Popri utečencoch a madonách sa objavili najmä tajomné ženské portréty a zátišia, najadekvátnejšou formou vyjadrenia sa stala metafora, symbol, alegória a inotaj.

Najmä Ján Mudroch sa obmedzil na monofigurálne kompozície a zátišia s jediným predmetom, ktoré mu postačovali na vyjadrenie viacvrstvovo interpretovateľných podobenstiev. Sú predchnuté lyrickou kontempláciou a snivou, meditatívnou atmosférou temnosvitu, z ktorého „čiernej hĺbky" sa vynárajú žiarivé akordy farieb *(Madona s čiernou svätožiarou,* 1940, *Cudzia ruža,* 1940–1941). Tmavé pozadie s akcentom latentného napätia a tajomnosti nájdeme aj v raných dielach Petra Matejku *(Zabitá holubica,* 1941). V sérii jeho „mondénnych" portrétov (ako ich označila súdobá kritika) sa portrét mení na vyjadrenie symbolu nadčasovej ženskej krásy a postupne sa vzďaľuje od magickej mudrochovskej metafory k zmyselnému erotickému obsahu. „Jeho smerovanie možno charakterizovať ako akúsi zvláštnu estetizáciu alegórie, alebo presnejšie – presunom dôrazu z potreby inotajnej výpovede a postupne čohosi naviac, k skúmaniu jej vnútorných maliarskych predností."[5]

K lyrickému prúdu metaforického a symbolického vyjadrenia sa radia aj poetické figurálne kompozície a portréty Dezidera Millyho. Na rozdiel od Mudrocha alebo Matejku spája „leonardovským" spôsobom motív poprsia tajomnej Blúdiacej s imaginárnou kopcovitou krajinou v pozadí. Výsledkom je nielen lyrické pretlmočenie reality v podobe inotaju, ale aj vyjadrenie túžby po harmónii ľudského a prírodného *(Blúdiaca,* 1942). Príbuznou výtvarnou poetikou sa vyznačuje aj *Imaginárny portrét Janka Kráľa* (1941) od Štefana Bednára.

Na tvorbe nadrealistických zborníkov sa podieľal aj maliar Ladislav Čemický. Na rozdiel od svojich rovesníkov nevyužíval reč symbolu a metafory, ale spontánnym rukopisom zachytával skôr vecnú, bezprostrednú podobu reality (napr. *Autoportrét,* 1940).

Aj v dielach Júliusa Nemčíka, Františka Studeného a Františka Kudláča nachádzame paralely s tvorbou majerníkovsko-mudrochovskej generácie, najmä polaritu expresívnej epickej výpovede a imaginácie. Na koncipovaní zborníkov poézie a umenia sa r. 1941–1942 zúčastňoval aj Vincent Hložník, Ladislav Guderna, Viliam Chmel a Jozef Šturdík reprodukciami študentských prác. Z nich Gudernove perokresby *(Moja smrť,* 1941, ilustrácia k rozprávke *Slncový kôň,* 1941) reflektujú imaginatívny svet vízií a asociácií, inšpirovaný nadrealistickou poéziou. Okrem koláží Rudolfa Fabryho sa L. Guderna najviac priblížil poézii nadrealizmu, o čom svedčí i jeho pokus o lyrizovanú prózu *Vodnár mŕtvych vôd,* 1942. Prekvapujúce boli Hložníkove gvaše *Salva a Vynášanie moreny,* 1941, riešené ako viacfigurálne expresívne kompozície.

Diela, ktoré vznikli v období nadrealizmu, nemajú východisko v poézii, ale v reálnom svete. Pre ďalšie smerovanie maliarstva bolo významné stretnutie dvoch generačných vrstiev s odlišným prístupom k vnímaniu sveta. „Zatiaľ čo vlna staršia bola viazaná na východiskový svet optický, zmyslovo konkrétny a vyjadrovala ohrozenie tejto zmyslovej konkrétnosti, teda ohrozenie chápala ako niečo v konkrétnosti dané, vlna mladšia z optickej konkrétnosti už nevychádza, ale vychádza plne zo sveta predstáv, z vízií, ktoré sú konkrétnemu svetu už spätne pripodobnené."[6] Východiská tvorby najmladších výtvarníkov (okrem Vincenta Hložníka) boli späté s príkladom Jána Mudrocha, najmä v narábaní s farebnou hmotou a svetlom, ako aj orientáciou na figurálnu kompozíciu a zátišie. Tvorba Viliama Chmela a Jozefa Šturdíka sa obohatila o nové inšpirácie okolo r. 1943, kedy študovali vo Viedni. V. Chmel prostredníctom panorám európskych miest Oskara Kokoschku objavil motív nočného mesta, ktorý dlhodobo (1943–1946) rozvíjal v maľbách i kresbách. Jeho interpretácia témy mesta smeruje od expresívneho vyjadrenia k metafyzickému symbolu. „Dôležitá je hlavne téma noci, nočného mesta, ktorá mala analogicky znakový význam v poézii nadrealis-

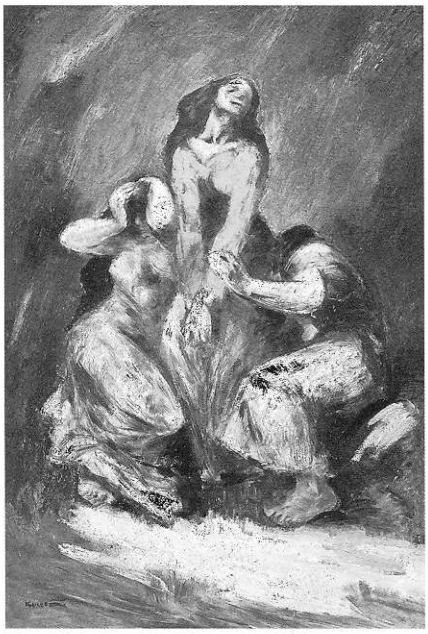


Július Nemčík: Oheň. 1944

5. Abelovský, J. – Bajcurová, K.: Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890–1949. Bratislava 1997, s. 535.



František Studený: Zátišie s ovocím a chlebíkom (Kubistické zátišie). 1944



František Kudláč: Utrpenie. 1943

6. Bakoš, J.: c. d., s. 303.

tov."[7] Na J. Šturdíka zapôsobilo najmä francúzske umenie, predovšetkým dielo Bonnarda. Lyrické vyznenie figurálnych kompozícií a zátiší sa prostredníctvom symbolov ešte viac prehĺbilo, absorbujúc výpoveď o živote a smrti. Aj u Oresta Dubaya, podobne ako u ostatných jeho žiakov, sa prejavila orientácia na Mudrochovu maľbu, najmä v preferencii monofigurálnej kompozície i v spájaní svetla s farbou. Už pred polovicou 40. rokov sa v obrazoch i kresbách začínajú formovať znaky, ktoré sa premietli do povojnovej grafickej tvorby.

Ervín Semian sa dôrazom na lyrické ukotvenie symbolu odlíšil od svojich generačných druhov. Východiskom jeho imaginácie nie je svet poézie, ako napríklad u Gudernu, ale detská kresba predchnutá čistotou a úprimnosťou. Sústredil sa na zobrazenie jednoduchých námetov s vyznením „básnivého primitivizmu"[8] *(Červený a čierny koník,* 1943). Aj jeho drobné figurálne kompozície taja v sebe vieru v mágiu primitivizujúcej formy a v moc prírodných síl, čím sa blížia dobovým plastikám Rudolfa Uhra.

Racionalizácia kompozície v mene obnovenia poriadku sveta

V prvej polovici 40. rokov sme v maliarstve sledovali reakciu na duchovnú krízu v období vojny, vyjadrenú prostredníctvom expresívnej metafory, symbolu a inotaja. Po vojne pozorujeme v maľbe tvorivý rozmach predchnutý túžbou po novom usporiadaní sveta. Figurálny motív sa obohatil o folklórnu tému (Ľ. Fulla, J. Želibský, B. Hoffstädter, P. Matejka, E. Nevan, V. Chmel), obnovil sa aj záujem o krajinomaľbu. Popritom doznievala ešte tematika vojny a Povstania (Š. Bednár, J. Želibský a i.). Ak majerníkovsko-mudrochovská generácia našla oporu v diele Daumiera, Goyu, El Greca a iných, hložníkovsko-gudernovská generácia smerovala k racionalite prostredníctvom tvorby P. Picassa a demokratických Španielov.



Miloš A. Bazovský: Námestie. 1946

K racionalizácii kompozičnej výstavby a k analýze tvaru sa priklonili aj umelci starších generačných vrstiev. Ján Mudroch sa vrátil ku kubizujúcim kresbám zo začiatku 30. rokov, rozkladal formu, obopínajúc ju čiernou rouaultovskou líniou a budoval kompozíciu na rouaultovskom základe. M. A. Bazovský v mene racionalizácie redukoval tvar na extrakt reality a spevňoval ho výraznou tmavou líniou *(Námestie, Zátišie,* 1946). Peter Matejka nadviazal na predvojnové obdobie zdôrazňovaním rytmizácie obrazovej plochy. Týmto riešením sa ocitol na prahu objaviteľskej cesty a „rozhodol sa pre Picassa. Bol to samostatný krok, proces v Galandovom odkaze svojsky a novo pokračujúci a krok súradný a súčasný s cestou, ktorou prešli viacmenej nezávisle umelci novej pokrokovej vlny v Európe, ako ukazuje vtedajšia tvorba Pignona, Fongerona, Gutussa a ďalších."[9] Eugen Nevan, podobne ako Peter Matejka, sa vo svojom motivickom okruhu tanečníc a krojovaných postáv opieral o previazanosť veľkých pevných plošných tvarov a odvážny kolorit kontrastných teplých a studených tónov. Racionálne riešenie kompozície, rytmizácia a dynamickosť žiarivých farebných plôch vyvrcholili v kompozícii *Kvetinárstvo pri Olšanoch* (1948). Ako sa vyjadril R. Matuštík: „ Nevan, a predovšetkým Matejka znásobia účasť racionálneho, usilujú o intelektualizáciu citu."[10]

Hložníkovsko-gudernovská generácia priniesla novú organizáciu obrazovej plochy s uplatnením geometrického tvaroslovia. O konštruktívne a racionálne princípy obrazu svojbytným spôsobom usilovali už Peter Matejka a Eugen Nevan v prvej polovici 40. rokov. U najmladších maliarov rezonoval príklad P. Picassa a Španielov parížskej školy, Oscara Domingueza, Antonia Clavého a iných.

Základom racionalizácie obrazovej kompozície Ladislava Gudernu bola analýza tvaru, expresívna sila farby a obrysová línia pevne obopínajúca tvar. Inšpirovaný Picassovým príkladom rozkladal vizuálnu stránku motívu na

7. Abelovský, J.: Maliarstvo a poézia. Výtvarný život, 34, 1989, č. 2, s. 5.

8. Kára, Ľ.: Orest Dubay. Bratislava 1961, s. 11.

9. Kára, Ľ.: Peter Matejka. Bratislava 1963, s. 24.

10. Matuštík, R.: Moderné slovenské maliarstvo 1945–1964. Bratislava 1965, s. 38.

elementárne geometrické tvaroslovie a sústredil sa aj na podobné radenie motívov *Vrah-okupant (Dráma),* 1946. Geometrickou redukciou dospel k najdôslednejšej racionalizácii tvaru vymedzeného grafickou líniou *(Čelista, Edita,* 1947). Týmto riešením „najradikálnejšie formuluje protikladné stanovisko k tvorbe predchádzajúcej vývinovej vrstvy."[11]

Naproti tomu Vincent Hložník vychádzal z expresívneho vyjadrenia a konštruktívnej vecnosti *(Útek do Egypta,* 1946) postavenej na výraznej tmavej línii, redukovanej farebnosti a plošnosti. V zátišiach budovaných na geometrickej analýze foriem a ich vnútornej väzbe spevnenej odvážnym prienikom línií dosiahol syntézu kresbovej a maliarskej zložky. Podobné kompozičné riešenie nachádzame aj v zátišiach jeho mladšieho brata Ferdinanda Hložníka. Aj Viliam Chmel prispel k racionalizácii pevnou kompozíciou, usporiadanou do geometrickej osnovy, ktorú dramatizoval výraznou líniou. Svojbytným spôsobom sa k tomuto procesu pripojil aj Ernest Zmeták, ktorého východiskom nebola tvorba P. Picassa, ale hľadanie vnútorných, náhody zbavených objektívnych zákonitostí pretlmočenia motívu, opierajúcich sa o farebno-svetelnú modeláciu pevného tvaru, čím nadväzuje na odkaz Cézannovej maľby.

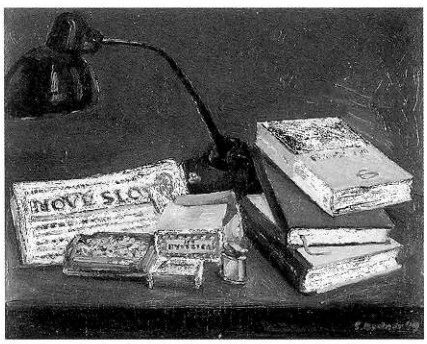
11. Matuštík, R.: c. d., v texte pri reprodukcii č. 46, Ladislav Guderna: Edita, tempera, 1947.

Obdobie socialistického realizmu

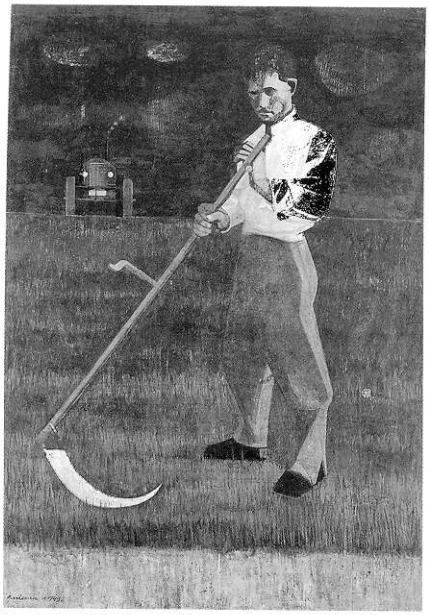
Po politickom prevrate r. 1948 sa maliarstvo ocitlo v celkom novej situácii. Požiadavkou ideológie vládnucej triedy s ambíciou „vytvoriť nového človeka" bolo, aby sa umenie, ako jedna z najsilnejších zbraní na dosiahnutie tohto cieľa, stalo zrozumiteľné pre masy ľudí. Preto opustilo nastúpené tvorivé programy a doznievajúce povojnové smerovania. Žiaľ, aj mnohí z umelcov, ktorí vnášali do umenia obnovu, sa za to ospravedlňovali.

Zásady socialistického umenia boli teoreticky rozpracované na zjazdoch výtvarných umelcov v Bratislave a Prahe r. 1949. Ako vzor poslúžil sovietsky model socialistického realizmu z 30. rokov. V bratislavskej zjazdovej rezolúcii sa umelci hlásili k socialistickému realizmu, ktorý „nie je prostým návratom k vulgárnemu realizmu či naturalizmu XIX. storočia, a najmä nie pokračovaním jeho posledných netvorivých odvarov".[12] V období upevňovania metódy socialistického realizmu pod rúškom humanizmu stála v popredí zrozumiteľnosť umenia, ale nie menej dôležitá bola aj otázka tradície. Za vzor poslúžila renesancia, realizmus 19. storočia, cez poklesnuté formy akademizmu a neoklasicizmu sa odvolávalo aj na antický odkaz, teda ustálené hodnoty, vzbudzujúce dôveru. Na IV. Celoslovenskej výstave umelcov v Bratislave (1949) sa manifestoval nástup umenia v zmysle postulátov socialistického realizmu, ako ich formuloval v úvode katalógu Ladislav Čemický: „Nová ideológia, nielen že má dať nový pohľad a nové chápanie, ale má sa stať aj novou pracovnou metódou. Znamená to, pravda, zrieknuť sa úplne všetkých zvyškov starých úpadkových smerov, ktoré vo vnútri umelca prežili neodvratne prekonaný spoločenský systém. Tento prerod umelca účinne pomáha dovŕšiť nová socialistická konštruktívna kritika a sebakritika..." Na výstave sa zúčasnili (podľa zoznamu vystavených diel) takmer všetci žijúci maliari. Vystavili práce z r. 1948–1949 s novou tematickou orientáciou: budovanie priemyslu, premena dediny a apoteóza novodobej histórie. Niektoré z nich boli reprodukované v publikácii Slovenské výtvarné umenie na ceste k socializmu (1950), ktorú zostavili maliari Štefan Bednár a Ladislav Čemický. Medzi nimi sú aj diela Ladislava Gudernu, napr. *Kosec a traktor* (1949), ako jeden z dokladov pojmovo symbolického vyjadrenia v dobe, ktorá požadovala zrozumiteľnú epiku, ale aj Matejkove a Želibského figurálne kompozície z baníckeho prostredia Handlovej. V krátkom čase vznikali obrazy na spoločenskú objednávku, ako plnenie záväzku k IX. zjazdu KSČ. Poslúžili ako dekorácia na zjazde KSS v Bratislave (1950). Vo výtvarnom časopise Umenie z toho istého roku bol reprodukovaný výber

12. Peterajová, Ľ.: Slovenské výtvarné umenie 1945–1965. Umění, 13, 1965, č. 4, s. 386.



Štefan Bednár: Zátišie s knihami. 1949



Ladislav Guderna: Kosec a traktor. 1949

13. Peterajová, Ľ.: c. d., s. 388.



Ladislav Čemický: Hra s bublinou. 1953



Mária Medvecká: Mičurinky. 1954

14. Bakoš, J.: Dielo a svet moderného maliarstva. SP, 85, 1969, č. 1, s. 114.

diel L. Gudernu a E. Semiana *Mesto a dedina*, *Oslobodenie* od L. Čemického a D. Millyho, *Slovenské národné povstanie* od C. Belana a V. Chmela a *Industrializácia Slovenska* od B. Hoffstädtera. Spoločným menovateľom týchto prác je viacfigurálna kompozícia na veľkorozmerných plátnach so snahou vyhovieť didaktickej požiadavke zrozumiteľnosti a zobrazenia pravdivej skutočnosti.

Začiatkom 50. rokov sa ilúzia o slobodnej tvorbe rozplynula. „A jednako, početne i veľkosťou formátov produkcia obrazov viditeľne vzrastala. Tvorba sa od základu podchycovala systémom priamej objednávky, vo forme tzv. úlohových akcií... Príliš veľa temných síl mimoumeleckých a vo vnútri Sväzu živlov neumeleckých hatilo každú, čo i len tvorivú snahu.“ [13] Frekventované boli figurálne kompozície a portréty, ktoré iba dokumentovali konkrétne pracovné prostredie s idealizovanou podobou človeka. Príkladom sú obrazy, ktoré boli vystavené na V. Celoslovenskej výstave v Bratislave r. 1950: *Štúdia roľníka* L. Čemického, *Dievča pri stroji* J. Nemčíka, *Úderníčka H. zo závodu Techna* J. Kréna.

Mária Medvecká sa orientovala na zobrazenie aktuálnych politických úloh, najmä na industrializáciu a premenu dediny v duchu akademického realizmu 19. storočia: *Stavba Oravskej priehrady* (1950), *Odovzdávanie kontingentu na hornej Orave* (1951). František Kudláč v téme *Február* vytvoril model apoteózy novodobej histórie so všetkými požadovanými znakmi, ktorý pripodobňoval ku scénickému návrhu s detailným rozpracovaním. Aj J. Mudroch sa pokúsil vytvoriť tematicky angažovaný portrét *Partizánka na stráži pod Rozsutcom* (1954).

Vulgarizátorské tendencie a zlé medziľudské vzťahy mnohých umelcov odradili od maliarskej tvorby a priviedli ich k ilustrácii (Ľ. Fullu) alebo ku kresbe (P. Matejku). M. A. Bazovský sa maľby nikdy nevzdal. V samote martinského ateliéru pokračoval v maliarskom programe. Ako povedal František Švantner: „Umelec... tlačený dusnotou zloby uzatvorí sa pred svetom a vykvitne dovnútra“. Sústredil sa na zobrazenie duchovného rozmeru Slovenska s filozofickými a etickými reflexiami zmyslu ľudskej existencie. Kompozície čoraz nástojčivejšie artikulovali podstatu tvaru. Jeho radosť z tvorivého procesu sa objavila i pri experimentovaní: podsypávaním piesku pod farebnú hmotu *(Žena a strom,* 1953–1954). Na starých pomaľovaných plátnach v mene nenapodobiteľnej imaginácie nechal umelec vyznieť fragmenty štruktúr. Cit pre metaforické vyjadrenie a farebná expresia sugestívneho rukopisu sa premietli do prekvapujúcich vzťahov v intímnych zátišiach, ktoré sú príkladom neustálej odvahy k experimentu.

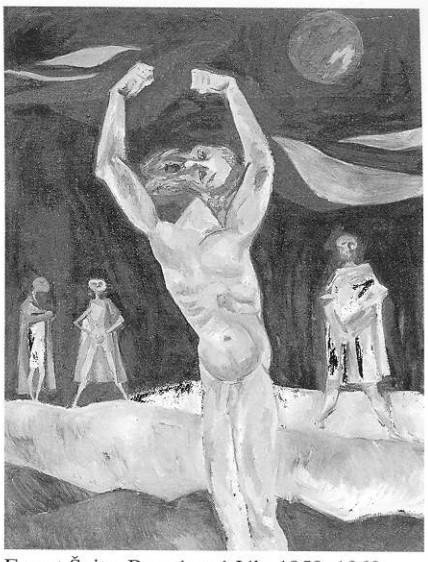
Iróniou sa nevdojak stalo odhalenie podstaty socialistického realizmu, pri snahe dodržiavať všetky postupy metódy zobrazenia v diele L. Gudernu. „Jeho pozoruhodnosť spočíva v tom, že nastavil, možno celkom nevedome, socialistickému realizmu zrkadlo bez toho, aby porušil ktorýkoľvek z jeho predpisov. Naopak, odhalil pravú tvár ‚sorely‘ jej vlastnými zbraňami, prosto tým, že zabsolútnil ziluzívňovanie. Tým vznikol obraz ako ilúzia nadľudskosti, odosobnenosti, skrytého ohrozenia. Námet síce zdeľoval, že táto neľudskosť patrí starému a porazenému svetu, ale umenie je vždy prítomnosť a tak nevdojak vznikla kritika totalitarizmu ním samým.“ [14]

Obhajoba moderny

S uvoľnením politickej situácie po r. 1956 nastala regenerácia maliarstva, ktorá sa, i napriek rôznej názorovej platforme, prejavila v úsilí jednotlivcov a skupín o obnovenie kontinuity, znovuvybudovanie integrity a autonómnosti umeleckej výpovede. Hoci postupné myšlienkové vymaňovanie sa z dogmatickej strnulosti podnecovalo takmer všetkých umelcov, najvýraznejšie sa prejavilo u najmladších. Po ukončení štúdia na VŠVU v Bratislave prestali dôverovať akademizmu, neponúkal im nič, na čo by sa dalo nadvia-

zať v začiatkoch tvorivých rozletov. Vyvzdorovaná Výstava mladej generácie Obrazy – sochy v Bratislave (1957) sa spájala aj s reflexiami jej pocitov, sformulovanými básnikom Milanom Rúfusom: „Mali sme diela, kde sa každú chvíľu rodil nový človek. Rodil sa a nenarodil."

Najaktívnejší spomedzi mladých výtvarníkov bol Ernest Špitz, ktorý nielenže inicioval túto prelomovú výstavu, ale z jeho iniciatívy vznikla aj Galéria mladých (1958), ktorá po prvej výstave diela Cypriána Majerníka dostala a dodnes nesie jeho meno. V začiatkoch tvorby nadviazal na európske umenie, najmä na rané diela P. Picassa a P. Cézanna, čo sa prejavilo v kresbovom i maliarskom sústredení na pevnú kompozičnú výstavbu a sýty kolorit vo figurálnych kompozíciách, autoportrétoch a motívoch z cirkusového prostredia *(Clown,* 1956). Po r. 1957 sa najmä v ženských aktoch priklonil k expresívnemu rukopisu a výrazovej skratke. Priťahoval ho i problém analytického kubizmu *(Matka,* 1957). Vrcholným dielom Ernesta Špitza je obraz *Rozzúrený Jób* (1959–1960), ktorý sa rodil počas umelcovej ťažkej choroby ako metafora tragického individuálneho osudu i spoločenského diania.



Ernest Špitz: Rozzúrený Jób. 1959–1960

Aj predstavitelia strednej generácie, sústredení v Skupine 29. augusta obnovenej r. 1958, obhajovali moderný výtvarný výraz a podporovali úsilie o poľudštenie umenia prostredníctvom poeticky pretlmočenej skutočnosti. Pre vývoj maliarstva majú nesporný význam zátišia L. Gudernu, od ktorých viedla bezprostredná cesta k jedinečnému dielu *Prízrak* (1957). Ide o horizontálne rozvinutú figurálnu kompozíciu zostavenú z aditívne radených, takmer autonómnych motívov, plnú nečakaných významových stretnutí, podobenstiev a snivých metafor, ktorými L. Guderna prispel k obnoveniu surreálnych tendencií.

Aj E. Zmeták prostredníctvom krajinomaľby, budovanej na pevnej kompozícii robustných tvarov s kompaktne viazaným objemom, obnovil pevnú formu a monumentálnosť obrazovej skladby. Odklon od vecnosti a inklinácia k baladickej obrazotvornosti založenej na metafore a symbole charakterizujú dielo F. Hložníka. Dynamizoval lineárnu kompozíciu obrazovej plochy, dramatizoval ju bohatým rastrom štruktúr a monumentalizoval smelým abstrahovaním motívu. Z košického okruhu pripomeňme dielo J. Jakobyho, ktorého maľba sa stala bezprostredným obrazom jeho existencie, správou o ňom samom *(Maliar s čiernou mačkou,* 1957).



Július Jakoby: Maliar s čiernou mačkou. 1957

Rehabilitácia domácej tradície

Niekoľko absolventov VŠVU v Bratislave – maliarov a sochárov – v 2. polovici 50. rokov spojilo úsilie o hľadanie autentického výtvarného výrazu zodpovedajúceho duchovným potrebám moderného človeka. Táto potreba, ktorá sa rodila z ich najvnútornejších pocitov, bola súčasne aj reakciou na schematické oklieštenie umenia v 50. rokoch. V začiatkoch tvorby hľadali oporu v umeleckom a ľudskom príklade M. Galandu, Ľ. Fullu, M. A. Bazovského. Významný bol pre nich i príklad E. Zmetáka, bývalého asistenta Ľ. Fullu na oddelení monumentálnej maľby na VŠVU v Bratislave. Stal sa pre nich prirodzenou autoritou, dôverníkom i učiteľom.

Mladí výtvarníci, sústredení okolo Andreja Barčíka a Vladimíra Kompánka, predstavili sa na prvej spoločnej výstave v Žiline ako Skupina Mikuláša Galandu (1957). Jej zakladajúcimi členmi boli: R. Dúbravec, Z. Horecký, V. Kompánek, R. Krivoš, M. Laluha, M. Marček, M. Paštéka, Ľ. Štrompach, I. Štubňa, P. Tóth (ako hosť vystavoval E. Púček). Mottom katalógu boli príznačné slová M. Galandu, že staré umenie je mŕtve, nech žije umenie „nové, voľné, eruptívne". Ich krédom bolo jednoznačné prihlásenie sa k domácej výtvarnej tradícii: „Uvedomele a cieľavedome chceme vo svojej práci nadväzovať na dielo M. Galandu, Ľ. Fullu, M. A. Bazovského a C. Majerníka, lebo oni predstavujú najlepšie prúdy moderného a pritom hlboko slovenského a ľudského výtvarného umenia. Sme toho názoru, že

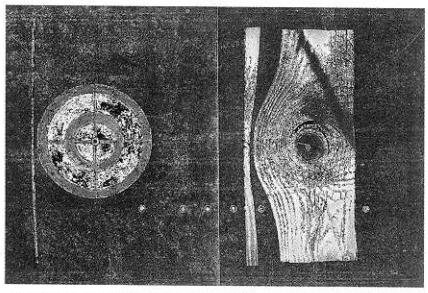
impresionizmus, prevládajúci ešte stále v našom súčasnom výtvarníctve, netlmočí verne a v plnom rozsahu životné pocity moderného človeka. Sme za umenie pevných a prostých tvarov, aké si vynucuje civilné prostredie dneška a život ľudí atómového veku.“ [15]

Aj keď sa tvorba jednotlivých členov Skupiny Mikuláša Galandu v ďalších rokoch individuálne diferencovala, vždy ich spájalo spoločné duchovné východisko a ukotvenie v domácej výtvarnej tradícii.[16] Andreja Barčíka s galandovcami spájalo základné riešenie výtvarných problémov, najmä objavovanie poézie všedného dňa a smerovanie k čistote elementárneho výtvarného znaku. Na rozdiel od ostatných príslušníkov skupiny (M. Laluhu, V. Kompánka, A. Rudavského) sa neorientoval na problematiku vzťahu krajiny a človeka, ale jeho obľúbeným motivickým okruhom, v ktorom si overoval nové postupy, sa najmä spočiatku, koncom 50. a začiatkom 60. rokov, stalo zátišie. Práve jednoduchosť motívu vyvažoval umelec zvnútornením, ale na druhej strane aj prísnosťou kompozície a askézou formálneho vyjadrenia. Rozmanité varianty zátišia sa postupne stali špecifickou vizuálne odpatetizovanou podobou reálnych predmetov magicky vystupujúcich z pozadia, s výrazným zmyslom pre kryštalicky jasnú vnútornú osnovu foriem, ktorá pramenila v grafickom cítení *(Zátišie s petrolejovou lampou,* 1958). Sú racionálnym pokusom o konštruktívnu rovnicu reality, v ktorej tvar je vnímaný ako čistý geometrický extrakt predmetu, znakový ekvivalent jeho podstaty vymedzený súvislou pevnou líniou *(Zátišie s kanvicou,* 1958–1970). Ako jeden z prvých výtvarníkov sa A. Barčík začal venovať koláži, kde si rovnako ako v maľbe uchoval zmysel pre vecnosť. Použitý materiál – noviny alebo monotypie v kombinácii s temperou – posúval jeho strohý jazyk smerom k poetickejšiemu vyjadreniu. Tento posun od racionálnej geometrie k štrukturálnej abstrakcii a fragmentarizácii foriem sa výrazne prejavil v sérii lyrických kolážií z prvej tretiny 60. rokov (napr. *Figúra s mesiacom,* 1963) a smeroval k znakovej redukcii a klasickej kompozičnej harmónii *(Terč na žltej osi,* 1967).

Milan Laluha, na rozdiel od A. Barčíka, už od počiatku sprítomňoval v obrazoch a kresbách špecifickú podobu vzťahu slovenského človeka a krajiny prostredníctvom žiarivých emocionálne kontrastných farebných tónov, plastickej objemovej modelácie a dynamiky foriem. Vrúcna výrazová apoteóza tradičnej slovenskej témy, ktorá je kľúčom k pochopeniu jeho tvorby, vyvrela z potreby, podľa jeho vlastných slov, tvoriť „umenie duchom národné“. K novej koncepcii obrazového sveta, proklamovanej generačnými druhmi, sa prihlásil už koncom 50. rokov príklonom ku kubizujúcim tendenciám, ktoré sa výrazne prejavili aj v kresbe. Prostredníctvom variácií jednoduchých motívov, ktoré M. Laluha neustále redukoval na ich podstatu, dospel ako prvý z galandovcov k abstraktnej kompozícii *(Kompozícia s červeným pozadím,* 1958). Tvaroslovie veľkých sumárnych znakov prinieslo trojzvuk laluhovskej farebnosti – čiernej, červenej a zelenej, ku ktorým pribudli tóny modrej, bielej a žltej. V polovici 60. rokov sa objavil typický laluhovský štylizovaný tvar s výrazovou skratkou, ako symbol, vyjadrujúci umelcov vnútorný model reality (*Mičínska noc,* 1966). Je to v zásade abstraktná formulácia témy vidieka, v ktorej akoby rezonovala ozvena vidieckej krajinnej formácie Bazovského kompozícií, zaodetá do nového bohatstva tvarových a farebných hodnôt. Vykryštalizovala v procese nespočetných metamorfóz vidieckeho motívu a jeho transkripcie na pomedzí figurácie a abstrakcie. Hoci etnografickú príslušnosť človeka v jeho obrazoch môžeme určiť podľa tvarovej a farebnej skratky, náznaku typického folklórneho prvku, ten akoby bol niekedy len zámienkou, prvoradý je kontrapunkt geometricky abstrahovaných a modeláciou uzavretých objemov, ich vzájomné zaklesnutia a prerastania. Ich dynamika sa podriaďuje zväčša dostredivému pohybu organizovanému expresívnou, žiarivou farebnosťou červených, žltých, zelených, modrých a bielych tónov s výraznými čiernymi hranami.

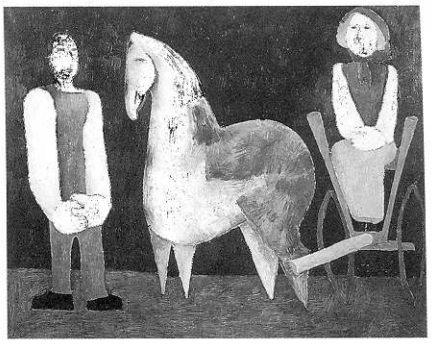
15. Pozri bližšie: Úvod v kat. výst. Skupiny Mikuláša Galandu. Výstavná miestnosť Krajskej správy lesov, Žilina, december 1957.

16. Na druhej výstave galandovcov v Bratislave (1959) vystavovali maliari: Andrej Barčík, Rudolf Krivoš, Milan Laluha, Milan Paštéka, grafik Ivan Štubňa, sochári: Anton Čutek, Vladimír Kompánek, Pavol Tóth, od r. 1962 k nim pribudol Andrej Rudavský. V tomto zložení spoločne vystavovali až do zrušenia skupiny r. 1968.



Andrej Barčík: Krajina s červeným terčom. 1963

Rané obdobie tvorby Milana Paštéku vyrástlo zo zážitkov a spomienok z detstva, prežitého na vidieku. Jeho prvé maliarske kompozície sa vyznačujú prostými hutnými formami, zbavenými detailov a čistou kontúrou spevnenými do pevnej kompozičnej väzby. Kresba mu otvorila cestu k výtvarnej skratke, citeľnej už v samotnom rozvrhnutí kompozície. Vo vidieckom námete prekročil hranice poézie všedného dňa a osobné reminiscencie prehĺbil expresívnym a ironickým prístupom, v ktorom sa nástojčivo ozývala nostalgia za dávnym svetom s pevnou hierarchiou hodnôt *(Rodina,* 1960). Evokuje primárny a silný, sedliacky prostý a zároveň posvätný vzťah k zemi. Už od začiatku sa M. Paštéka sústredil najmä na emotívne hodnoty farby ako hmoty, nanášanej v hrubých pastóznych vrstvách. Výtvarný program M. Paštéku sa však naplno rozvinul pred polovicou 60. rokov, keď začal smerovať k novej figurácii a neskôr sa odklonil od programu galandovcov.

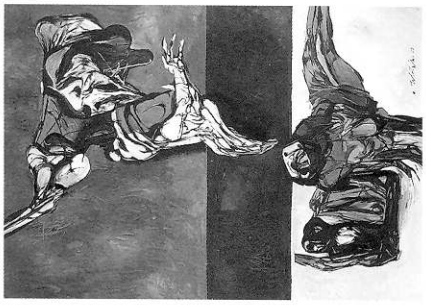

Milan Paštéka: Rodina. 1960

Rudolf Krivoš upozornil na seba už na bratislavskej výstave mladých (1957), kde vystavoval portréty a autoportréty, v ktorých prehodnocoval mechanickú víziu optickej skutočnosti. Najmä v autoportrétoch sa prejavovala jednota konštruktívneho princípu skladby tvarov a proces abstrahovania poučený syntetickým kubizmom. Práca s figurálnym motívom poukazovala na sochárske cítenie tvaru a sklon k výrazovej skratke *(Tehotná,* 1960). Jednotlivé postavy i bloky figúr, ktoré monumentálne vystupujú z plochy pozadia, sú budované na pevnej geometrickej osnove. Po r. 1962 R. Krivoš opustil kompaktný, konštruktívne cítený tvar a sústredil sa na civilistické témy – všeobecnejšie otázky vzťahu človeka a sveta. Farebná škála jeho obrazov akceptuje iba niekoľko tónov tmavých farieb, ale kombináciou netradičných materiálov a technologických postupov (využíval koláž, nitrolaky, nanášanie piesku pod farebnú hmotu, vrstvenie lazúr) sa mu podarilo dosiahnuť štrukturálne diferencované povrchové efekty *(Ľudia s býkom,* 1963). V polovici 60. rokov sa aj on priklonil k maliarskym princípom novej figurácie.

Počas trvania Skupiny Mikuláša Galandu (1957–1968) vniesli jej členovia do slovenského výtvarného umenia predovšetkým svieže obnovenie tradície so snahou prinavrátiť umeniu úprimnosť a autonómnosť umeleckej výpovede. Prostredníctvom toho sa im podarilo nielen preniknúť k esencii národnej podstaty, žriedlu špecifických výtvarných daností krajiny a jej kultúry, ale zároveň odhaliť aj hlbšie archetypálne a symbolické vrstvy tvorby a prepojiť tak výtvarný prejav s najvyspelejšími hodnotami súdobého európskeho umenia.

Figurálne tendencie v maľbe 1965–1985

Ivan Jančár



Vincent Hložník: Obete I. 1968



Milan Mravec: Sebaportrét v kresle. 1985

Krátke obdobie značného, nie však úplného uvoľnenia v 60. rokoch, v nasledujúcom období opätovne vystriedal diktát mocných, preferovanie oficiálnej štátnej ideológie. Boli nielen spochybnené, ale oficiálne odmietnuté všetky rodiace sa progresívne umelecké tendencie, pre ktoré ostalo miesto len medzi štyrmi stenami ateliérov. Bolo to však v skutočnosti tak, že v týchto uzavretých priestoroch sa v 70. a 80. rokoch v samote vyvíjali zvláštne podoby špecifických výtvarných programov, alebo sa moci podarilo výrazne ovplyvniť, či dokonca zlikvidovať aj túto viac-menej izolovanú tvorbu? Z hľadiska analýzy figúry si však najprv pripomeňme, že jej dominantnosť v rámci európskeho vývoja bola z pohľadu hľadania výrazu dobového pocitu jednoznačná až do začiatku 20. storočia, keď nastáva objavovanie ďalších možností zobrazovania hmotného i nehmotného. Striedajúce sa obdobia prevahy nefiguratívneho a figuratívneho prejavu poukazujú na tento neustály zápas umenia 20. storočia v snahe o čo najhlbšie poznanie. I napriek mnohým radikálnym umeleckým orientáciám figúra opätovne nachádza svoje uplatnenie. Tendencie európskej a americkej výtvarnej scény r. 1965–1985 boli orientované na figúru skôr ku konci tohto obdobia. Počiatky pop-artu a francúzskeho nového realizmu prehĺbili záujem o realitu. Toto nachádzalo ohlas aj v slovenskom umení, predovšetkým v 60. rokoch, v nasledujúcom desaťročí už v značne transformovanej podobe. Hľadanie vlastných koreňov sa miešalo so sebakritickými reflexiami, ktoré mali spočiatku na Slovensku pomerne výrazný existenciálny charakter. Zakotvenosť v určitom pôvodnom priestore bola príčinou hľadania koreňov, ktoré po istom naplnení prechádzalo analýzou reality až ku skúmaniu vlastného ega.

Pre niektorých autorov to bolo obdobie vášnivého hľadania, neskôr utiahnutia sa do vnútornej emigrácie, menej často sa stala oázou slobody ich náboženská viera. Typickým príkladom sa v tomto období stala takmer výlučne figurálna tvorba Vincenta Hložníka s jeho rozsiahlym programom *Apokalypsa,* v dramatickom, miestami až extatickom výtvarnom prejave, zobrazujúc človeka v jeho tragickom údele, vnútorne nepokojného a rozorvaného, úpenlivo hľadajúceho svoju cestu k Bohu. Hložníkov výtvarný program však nie je postavený na človekovi ako individualite, ide skôr o všeobecné morálne aspekty založené na kresťanských princípoch. Preto Vincent Hložník zovšeobecňuje. Tragédia jedinca je zároveň zobrazením tragédie ľudstva a individuálna viera je súčasťou hlbšieho všeobecného mravného princípu. Ako maliar pôsobí Vincent Hložník absolútne spontánne – neúnavná energia prechádzajúca miestami až do výtvarnej extázy bola príčinou jeho značnej maliarskej aktivity, neustále so suverénnym narábaním výrazovými prostriedkami. Takto formulovaný výtvarný program je v kontexte slovenskej maľby ojedinelý. Náboženskou a humanistickou orientáciou sa vyznačuje odlišne zameraná tvorba generačne mladšieho Milana Mravca. I keď som si vedomý značnej rozdielnosti oboch autorov, predsa len by som ich rád v niečom porovnal. Zatiaľ čo Vincent Hložník zovšeobecňuje, Milan Mravec sa zaoberá konkrétnym človekom, predovšetkým ako trpiacou bytosťou. V mene toho aj zámerne deformuje figúru v jej expresívnom výraze, pričom častá výrazná čierna linka má aj symbolický význam. Zatiaľ čo Vincent Hložník formuluje všeobecné tézy a základné etické princípy sú v ňom vlastne zakódované, nemá pochybnosti o svojej viere, ale hľadá širšie súvislosti, Milan Mravec hľadá odpovede na všeobecné otázky predovšetkým v sebe. Rozorvanosť jeho postáv je obrazom vnútorného zápasu umelca. Jeho figúry sú konkrétnejšie, miestami s individuálnymi znakmi. V. Hložník je osobnosťou berúcou si na plecia ťažobu doby, Milan Mravec ťažobu jedinca (napr. *Sebaportrét v kresle,* 1985).

Zatiaľ čo v ranej tvorbe viacerých zakladateľov slovenského moderného výtvarného umenia bola výrazná téma „mestského folklóru", samozrejme, značne ovplyvnená pražským prostredím, neskôr sa táto téma objavuje v slovenskej maľbe menej často.[1] Po 60. rokoch ju ojedinelo môžeme objaviť v tvorbe Jána Želibského,[2] v jeho meditatívnych diskutujúcich postavách, avšak evidentnejšia je u „košického pustovníka", ako nazval Albert Marenčin Júliusa Jakobyho, ktorý sa stáva fenoménom tvorby uvoľnenej figúry (napr. *Košické slečny,* 1967) a spontánnosti maliarskeho stvárnenia. „Anonymné figúry Jakobyho neskorých obrazov sú bolestne deformované, takpovediac ‚zvlečené do naha', zbavené atribútov sociálnosti, vrhnuté do obrazového priestoru pred neurčité, stiesňujúce pozadie, aby sa tak zdôraznila ich osamelosť, zraniteľnosť, ale často i agresivita, ľudská neľudskosť."[3] V protiklade k tejto spontánnosti je tvorba Ester Šimerovej-Martinčekovej, kde v tomto období nachádzame evidentný ústup od analytického kubizujúceho tvaroslovia, i keď v niektorých jej dielach pretrváva geometrizujúca forma, na druhej strane v dielach s folklorizujúcimi námetmi uvoľňuje kresbu.[4] Jej maliarske rozpätie je značne široké – od inšpirácií rôznymi obdobiami a kultúrami až po figurálne kompozície podnietené konkrétnym zážitkom.

Tendencie novej figurácie nachádzali v slovenskom výtvarnom umení výrazný ohlas, pričom pretrvávali v rôznych variáciach nielen v 70., ale dosť intenzívne aj v 80. rokoch. Je len prirodzené, že existenciálna ťažoba 60. rokov sa premietla aj do výtvarneho umenia, kde figúry nadobúdajú tragický rozmer. Ich značná expresivita, až brutálnosť s obnažovaním vnútra, je evidentná v tvorbe viacerých autorov. Na Slovensku absentuje tradícia nefiguratívnej maľby, i to je jeden z dôvodov, prečo sa s takou intenzitou začína analyzovať figúra. V 60. rokoch ide prevažne o osamelú postavu, umiestňovanú zväčša do bližšie nekonkretizovaného prostredia. Figúra tu zvádza boj sama so sebou, nejde ani tak o kladenie otázok a vypovedanie odpovedí, skôr o vnútorný tragický zápas. Je vlastne miernym paradoxom, že v čase otvorenia možnosti komunikácie, je najbližšia práve táto forma stvárňovania figúry. Samozrejme sa tu objavovalo množstvo paralelných programov s osobitými špecifikami či dokonca s odlišným meditatívnym charakterom. Svojské boli interpretácie Viery Kraicovej, ako intelektuálneho mlčania umiernenej povahy (napr. *Postoj chvíľa,* 1982–1984). Zatiaľ čo v 60. rokoch výrazne uvoľňuje tvar, či dokonca figúru delí na jednotlivé fragmenty, v ďalšom období ju opätovne sceľuje v meditatívnom výraze v lyrizujúcej atmosfére. Kým väčšina autorov v 60. rokoch výrazne preferovala robustný tvar figúry, v tvorbe Rudolfa Filu sa v tomto období objavuje v hrubých obrysových kontúrach bez individuálnej špecifikácie (napr. *Trojníci,* 1966). Na prelome 60. a 70. rokov minimalizuje svoj gestický prejav, pričom zasahuje do prevzatých predlôh. Analýza detailu ľudského, v prevažnej miere ženského tela, sa stala ústrednou témou v jeho neskorších „telovkách". Sústredenie sa na mikrodetaily tela s gestickými konfrontáciami dáva jeho dielam napätie medzi precíznou analýzou a spontánnym gestom. Zároveň výrazne ovplyvnil celé generácie slovenských výtvarných umelcov, pričom jeho pedagogický vplyv bol pre mnohých určujúcim pre celú ich ďalšiu tvorbu. Ako jeden z prvých sa venuje neskôr často traktovanému problému v slovenskom výtvarnom umení – citáciám. Hovorí: „Všetky druhy umenia, azda okrem výtvarného, bez ostychu používajú princíp variácie na cudziu tému, alebo rôzne spôsoby citovania. Tieto princípy poskytujú závratné možnosti na uplatnenie vtipu a irónie. Teda najkorenistejších komunikačných prostriedkov ľudského dorozumenia. ... Do mojich dialógov s klasikmi (citujem ich buď doslovne, buď citát transponujem) sa dostáva celá škála postojov: od úcty až po grotesku."[5]

70. roky prinášajú opätovné presadzovanie dogiem socialistického realizmu, čoho dôsledkom sa nepriamo stáva aj atomizovanie výtvarných programov, výraznejšia individualizácia a špecifickosť jednotlivých výtvarných prejavov. V rámci figurálnych tendencií sa, samozrejme okrem socialistic-

1. V iných súvislostiach sa neskôr ozýva v tvorbe Juliána Fila, Mikuláša Šimurdu, Bohuša Kuľhavého, Veroniky Rónaiovej a ďalších.

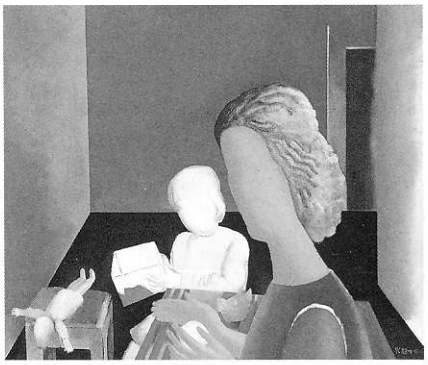
2. Významné pre ďalší rozvoj figurálnej maľby boli najmä odkazy Kolomana Sokola, Vincenta Hložníka, Mikuláša Galandu, Jána Želibského a Petra Matejku.

3. Abelovský, J.: Július Jakoby. Kat. výst. SNG, Bratislava 1994.

4. Tému dedinského, prevažne kysuckého prostredia nachádzame v tvorbe Imra Weinera-Kráľa, i keď ich prílišná poetizácia v 60. a 70. rokoch už ubrala na presvedčivosti jeho raných prác.

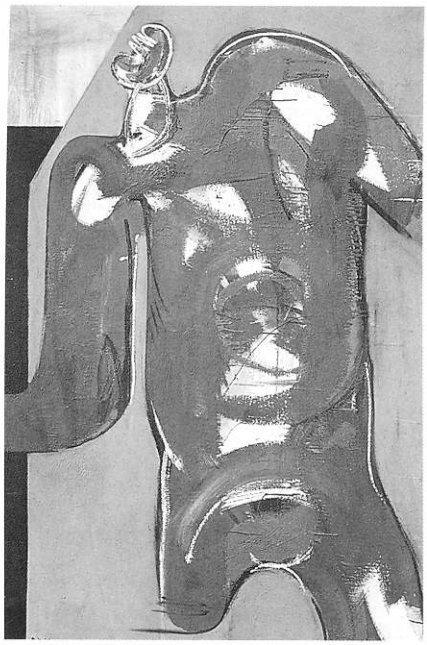


Július Jakoby: Žena. 1969

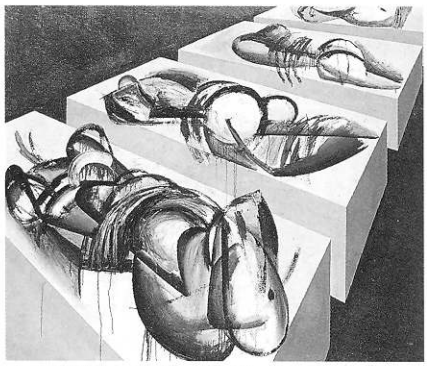


Viera Kraicová: Postoj chvíľa. 1982–1984

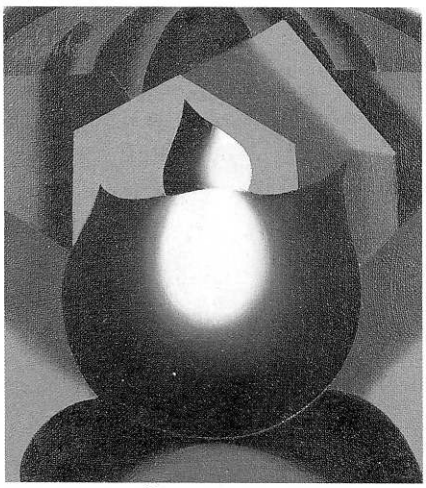
5. Mojžiš, J.: Rudolf Fila. Bratislava 1997, s. 69.



Milan Paštéka: Chodec. 1966



Rudolf Krivoš: Séria. 1968



Milan Laluha: Žena s batohom. 1976

kého realizmu, nedá prakticky hovoriť o výraznejšej spoločnej platforme maliarov, ktorú začíname v maľbe postupne nachádzať až v polovici 80. rokov. Táto zmena sa týka nielen premeny dramatického až brutálneho podania na meditatívnejší charakter, ale aj farebnosti. Predtým bohatá, často pastózne nanesená farba, začína miestami nadobúdať až lazúrový charakter. Rozorvanosť figúr, či dokonca ich fragmentovanie v jednotlivých častiach, sa mení – postavy sa opäť sceľujú, významnejším činiteľom ako farba sa stáva kresba, pri figúrach v detailne prekreslených jednotlivých častiach (napr. u Milana Paštéku, Agnesy Sigetovej či Viery Kraicovej). Individualizácia prináša so sebou v mnohých prípadoch aj skepsu, ako odraz bezútešnosti doby a nemožnosti verejnej prezentácie skutočne autorsky prínosných programov. Tieto rozpaky sú evidentné aj v Skupine Mikuláša Galandu, predstavujúcej v 60. rokoch v maľbe najvýraznejší fenomén v hľadaní dobového adekvátneho výrazu. 70. roky sa javia v kontexte vývoja najmenej výrazne v tvorbe väčšiny galandovcov. Obracanie sa Milana Paštéku k dedinským námetom je tiež využívanie tejto témy skôr z núdze ako z cnosti, i keď v tomto prípade im nechýbala hĺbka a analýza. V jeho tvorbe je evidentný filozofický sarkazmus v robustnom podaní figúr v predimenzovaných gestách (napr. *Chodec,* 1966). Rukopis transformuje do gestickej výpovede a mení aj razanciu prejavu. Paštékova inklinácia k tematike dedinských námetov, najmä v 70. rokoch teda len rámcovala jeho úsilie o analýzu. Od začiatku 80. rokov prechádza k meditatívnym, ľahko načrtnutým postavám, situovaným iba do naznačeného priestoru. Stáva sa nielen analytikom medziľudských vzťahov, ale aj analytikom ľudskej osamelosti. Je jedným z mála autorov, u ktorých je evidentná sústavná výtvarná analýza. Rudolf Krivoš rovnako schládza svoj výbušný temperament v oblasti figurálnej maľby. Prakticky už od začiatku 70. rokov sa v jeho tvorbe začínajú objavovať náznaky konfrontácie štylizovanej zemitej figúry a realisticky podaných prvkov, prehlbujúcich a zvyšujúcich napätie v rámci obrazovej plochy. Tento princíp sa zvýrazňuje predovšetkým v jeho tvorbe od začiatku 80. rokov, ako je to napr. v obraze *Milovníci umenia,* 1984. Azda najvýraznejším príkladom opakovania overeného, avšak bez predchádzajúcej vnútornej analýzy každého jedného obrazu, je Milan Laluha. V období 60. rokov, i keď silne poznačený Malevičovou maliarskou tvorbou, si vybudoval vlastný výtvarný prejav, zobrazujúc charakteristickú figúru slovenského vidieka s jeho špecifickým charakterom vyjadreným v osobitom tvarosloví a v prelínaní človeka s prírodou. Ani jeho čisto figurálnym obrazom, ani kresbám nechýbala spontánnosť, osobitosť špecifickej hrubej kontúry. Laluhova maliarska tvorba však už v priebehu 70. rokov, ako aj neskôr, nezaznamenáva žiadny výraznejší posun a je, aj v jeho kvalitnejších dielach, ako napr. *Žena s batohom,* 1976, len varírovaním predchádzajúceho. Viacerí zo slovenských autorov, zvyknutí na adekvátny ohlas na svoju tvorbu v predchádzajúcich rokoch, sa zrazu ocitajú v polohe oficiálnych outsiderov, čo im prináša i mnohé ekonomické nevýhody. Ich tvorba tzv. „chleboviek", teda diel už overených, nezriedka s určitými momentmi páčivosti, znižuje v mnohom ich celkové renomé (najmä Milana Laluhu, čiastočne Rudolfa Krivoša, Vladimíra Kompánka, Bohuša Kuľhavého a ďalších). Nemožnosť verejnej konfrontácie diel, ale aj narastajúca vzájomná odcudzenosť zaiste neprispievali k pocitu pohody z tvorby a navyše – často sa vytvárali legendy o dielach v ateliéroch, ktoré však neprešli a ani nemohli prejsť konfrontáciami, oponentúrami a analýzami.

Nedostatok priamych kontaktov, nielen medzi sebou, na spoločných či individuálnych výstavách výtvarného umenia, ale aj nedostatok bezprostrednej konfrontácie s aktuálnym svetovým výtvarným dianím a značná blokáda informácií priniesli ako dôsledok výraznú stagnáciu nášho výtvarného umenia. A to nielen v rámci oficiálnych výtvarných priestorov, kde začínajú výrazne dominovať prevažne bezduché diela socialistického realizmu, ale aj v tvorbe predtým progresívnych autorov, z ktorých viacerí, ako som už

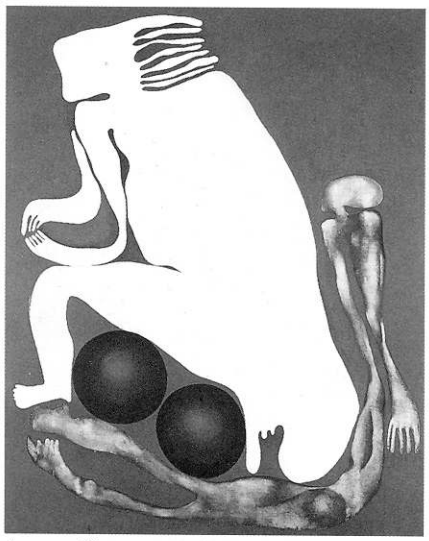
naznačil, ustrnuli vo svojom výtvarnom vývoji. Už v prvom čísle „normalizovaného" Výtvarného života sa dočítame: „Prehodnocovací proces sa však nekončí výmenou osôb alebo inými prijatými opatreniami, lež osobnostne sa dotýka i všeobecného zacielenia samotnej umeleckej tvorby každého umelca."[6] Koncom roku jasne formuluje požiadavky vtedajší vedúci oddelenia ÚV KSS pre umenie a kultúru, Michal Hruškovic: „Ide nám o svetonázorové ovplyvňovanie ľudí a tiež o formovanie marxisticko-leninského svetonázoru a životného pocitu umelcov. Nemožno pripustiť jasnú protisocialistickú, protikomunistickú a protisovietsku diverziu pomocou umeleckých prostriedkov. Tak treba kontrolovať a usmerňovať ideologický a politický dopad umeleckých prostriedkov."[7] V priebehu 70. rokov sa ťažisko výtvarných aktivít postupne presúva z USA opäť do Európy, aby sa na konci tejto dekády začali opätovne objavovať inklinácie k voľnej figurálnej maľbe, pričom stráca na význame pojem aktuálnosť. Na Slovensku je situácia špecifická. Tendencie k novej figurácii prevládajú v dosť výraznej miere aj v priebehu 70. a 80. rokov, i keď bez bázy spoločného výtvarného názoru, čo môžeme dokumentovať na tvorbe viacerých ďalších autorov. Jedným z nich je Stanislav Balko, ktorý postupne svoje postavy zbavuje hmotnosti a redukuje ich na základný tvar, alebo, práve naopak, výrazne ich zhmotňuje. Tieto vzájomne protiľahlé polohy rozvíja vo viacerých cykloch, pričom fyzická deformácia figúry je v jeho interpretácii totožná s jej psychickou deformáciou, ako je to napr. v skoršom diele *Dialóg,* z cyklu *Kráľ Ubu,* 1968–1970. „Hlavní Balkovo téma: člověk ve společenském dramatu, ve světě polarit a protikladů, světě dobra a zla, překračováním řeči loga, svojí iracionalitou, je také naplněním antropologického princípu, výrazem postavení člověka a kosmu. Obsažený mysticizmus náhody, kontrapukt banality a vážnosti, je odrazem „order true fluctuation", tendencie nestability (viz Prigoginovo dílo *Nová alliance,* jeho výklad stochatičnosti světa)."[8] Figúry v monochromatických obrazoch Agnesy Sigetovej sú situované do prázdneho priestoru, maximálne do symbolicky ohraničeného, so zámerným neukotvením v čase a priestore. V tejto prázdnote sa odohrávajú neustále zápasy so značným zvýrazňovaním telesnosti. V 80. rokoch sa sústreďuje na plastickosť figúr a zvierat (napr. *Únos,* 1985) a vytvára maľby a kresby charakteristické úzkosťou a nepokojom, kde je existenčný priestor človeka ohraničený na minimum. Pocity odcudzenia sa nachádzajú aj v tvorbe ďalších, o niečo mladších autorov. Prevažne situujú postavy do prázdnych miestností, či do bližšie nekonkretizovaného priestoru. Kombináciu ľudskej osamelosti s odosobnenou technikou nachádzame v tvorbe Vladimíra Havrillu, neskôr v priebehu 70. a 80. rokov aj konfrontáciu bezpohlavnej figúry s mestskou civilizáciou. Do neosobného priestoru situuje svoje figúry v maľbách z konca 60. a 70. rokov aj Dezider Tóth, pričom baconovskú vnútornú tragiku nahrádza vtipom a zámernou grotesknosťou, ktorá sa v našej maľbe v dôsledku zvýrazňujúceho sa individualizmu v 70. rokoch vyskytuje skôr zriedkavo. Každodenná realita podmieňuje prevažne opačné pocity, pravda, až na vyumelkovanú pseudooptimistickú socialistickú radosť zo života a tvorby. Jednou z výnimiek je maliarska tvorba Vladimíra Popoviča, „lyrika so sklonom k irónii", ako ho charakterizovala Iva Mojžišová. Jeho obrazom, prevažne len s redukovaním figúr na ich siluetu, nechýbajú príbehy (napr. *Postav dom, zasaď strom,* 1986), zväčša odľahčené, často realizované v cykloch o mystifikátoroch či s miernou sarkastickou interpretáciou futurologických kongresov, alebo mnohých ďalších podnetov. Ako jeden z nemnohých autorov v 70. rokoch venujúcich sa aj figurálnej maľbe, má skúsenosti z interdisciplinárnych aktivít a z akčného umenia, čo mu napomáha vniesť do obrazov moment hry, minimálne s rovnako závažnou výpovednou hodnotou, akú prináša u iných ťaživý vnútorný zápas.

Prakticky ojedinele sa už v priebehu 70. rokov na našej výtvarnej scéne začínajú objavovať vplyvy postmoderny, ako je to v diele Bohuša Kuľhavého, ktorý s programovými citáciami jednotlivých období s konfrontova-

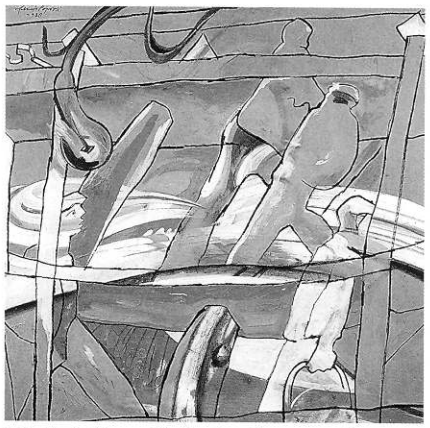
6. Bednár, Š.: Redakčný úvod. VŽ, 16, 1971, č. 3, s. 1.

7. Hruškovic, M.: K aktuálnym otázkam súčasného umenia. VŽ, 17, 1972, č. 4, s. 1.

8. Janoušek, I.: Stanislav Balko. Kat. výst. Bratislava 1997.



Agnesa Sigetová: Veľká biela figúra. 1969

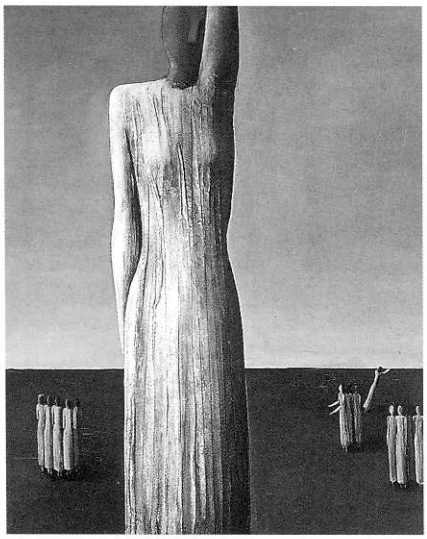


Vladimír Popovič: Postav dom, zasaď strom. 1986

9. Kuľhavý, B.: Bohuslav Kuľhavý – Obrazy 1964–1970. Oblastná galéria, Banská Bystrica.



Karol Baron: Majálesy III. 1977



Viera Žilinčanová: Mlčanie. 1967

ním jednotlivých štýlov naznačil tendencie nachádzajúce svoje uplatnenie až v polovici 80. rokov. Jeho cieľom bol „obraz zložený z rozdielnych (protikladných) pocitov sveta a im zodpovedajúcich rozdielnych výtvarných prvkov podľa vnútorného systému, ktorý určujem skúmaním seba a sveta."[9] Výraznejší sklon k pop-artovým tendenciám nachádzame v tvorbe Juliána Fila. Jeho doménou sa stávajú témy rodiny a blízkych priateľov, ako aj pracovné motívy, predovšetkým v konfliktnejších momentoch, so snahou zachytávať dej vo viacerých pásoch. Výsek času, ako aj evidentnosť dialógu, i keď len v miernej podobe dramatického, je charakteristický pre dominantnú časť jeho tvorby (napr. aj v diele *Dvaja,* 1980), i keď neskôr, avšak až v 90. rokoch, sa tematika jeho diel mení a prechádza až k náboženským motívom. Viaceré variácie mestského folklóru sa objavujú v tvorbe Miloša Šimurdu, prevažne však majú kolážovitý charakter.

I keď niektoré surrealizujúce momenty sa ozývajú v maliarskej tvorbe viacerých autorov (ranej tvorbe Agnesy Sigetovej, fantazijné motívy v maľbách na perzskom orechu Albína Brunovského, či v tvorbe Oľgy Johanidesovej), najvýraznejším predstaviteľom neosurrealistickej tvorby je Karol Baron. Jeho maľby, realizované prevažne v rozsiahlych, tematicky ucelených cykloch, sú plné groteskności, paradoxu groteskności, ale aj symboliky a inotajov. Karol Baron prináša nový typ figúry – prelína sa v nej ľudská postava s fantastickou bytosťou, pričom v každom cykle má táto bytosť špecifický charakter, význam a výraz. K. Baron vo svojej tvorbe postupne vytvára niekoľko paralelnych svetov, z ktorých každý má svoje osobitosti, svoje legendy a príbehy (napr. *Majálesy,* 1977). I napriek tomu, že východná filozofia nachádza v 60., ale aj ďalších rokoch pomerne výrazný ohlas v ostatných oblastiach umenia, vo výtvarnom umení je evidentný systematickejší záujem popri Filkových nefiguratívnych prejavoch najmä v tvorbe Karola Barona, predovšetkým v jeho zenových cykloch.

Z viacerých surrealizujúcich podnetov vychádza spočiatku Albín Brunovský. Zatiaľ čo v jeho tvorbe v 60. rokoch je figúra značne deformovaná a väčšinou splýva s prírodnými motívmi, od konca 60. rokov prechádza k detailnejšiemu neomanieristickému spracovaniu, kde v precízne prepracovanom tvare začína figúra nachádzať svojbytný charakter, pričom fenomén prírody, neskôr najmä jej detail, ostáva naďalej prítomný. Figúru často predstavuje v kontexte reálnej situácie či činnosti, avšak s výrazne magickým charakterom. Sklon skôr k meditácii, ako aj výrazne introvertnejší výtvarný program je v priebehu 70. a prvej polovice 80. rokov evidentný u viacerých autorov. Michal Jakabčic od konca 60. rokov inklinuje k metafyzickej maľbe. V priebehu 70. rokov paralelne vytvára popri týchto obrazoch aj viacero realisticky angažovaných diel, aby neskôr opätovne preferoval len jeho naturelu bližšiu metafyzickú podobu maľby (napr. *Zo spomienok,* 1985), vyjadrenú najmä vo figúrach výrazne oblých tvarov. Poetizujúci, magický charakter majú maľby Viery Žilinčanovej. Figúra je v jej tvorbe súčasťou prírody, podobne, ako je to v impresívnejšej maľbe Jána Bergera, či v magicko-meditatívnej tvorbe Nikolaja Feďkoviča.

Neosobný odstup, vo výraznej miere charakteristický pre americký hyperrealizmus, na Slovensku prevažne dopĺňajú rôzne individuálne prístupy. Hyperrealistické tendencie sa začínajú objavovať na našej výtvarnej scéne začiatkom 80. rokov, predovšetkým v tvorbe neprávom zaznávaného Jozefa Srnu, ako predstaviteľa sociálno-hyperrealizujúceho zamerania, zámerne redukujúceho farbu prevažne na šedú, nesúcu zároveň symbolické posolstvo. O niečo neskôr sa objavujú hyperrealistické tendencie predovšetkým v tvorbe Veroniky Rónaiovej a Petra Rónaia, pre ktorého to však nebola programová časť tvorby. Veronika Rónaiová sa predstavuje ako romantizujúco-hyperrealistická autorka s témami zo života rodiny, mesta (napr. *Mestský motív I,* 1983), blízkych osôb, neskôr s citáciami a interpretáciami akcií slovenských výtvarníkov. Veronika Rónaiová tu posúva ďalej obľúbenú tému v slovenskom výtvarnom umení – citácie – ako citáciu citácií, či návrat ori-

ginálnej predlohy späť na plátno v novej podobe. Zatiaľ čo v ranej tvorbe ako jedna z prvých výrazne používa airbrush, neskôr začína preferovať maliarskejšie podanie.

Náznaky nových podôb figurálnej tvorby sa začínajú objavovať až krátko pred polovicou 80. rokov, výraznejšie však až v ich druhej polovici.[10] Sprevádzajú ich mnohé sebavedomé vyhlásenia o dovtedajšej absencii skutočného umenia na Slovensku, avšak dosiaľ uvádzané svedčí o niečom inom, i keď v mnohých prípadoch sa hodnoty v tvorbe viacerých autorov rokmi menili už len na mýty.

10. Predovšetkým Svetozár Ilavský, Matej Krén, Jozef Šramka, Daniel Brunovský, Simona Bubánová, Stano Černý, Ivan Pavle a ďalší. Z hľadiska ich výraznejšieho nástupu na slovenskú výtvarnú scénu analýza ich tvorby spadá prevažne do druhej polovice 80. rokov.

Od intuície k racionalite. Abstraktná maľba 1960–1985

Eva Trojanová

„Umění je způsob vědomí, a to, čemu říkáme v moderním umění abstrakce, je novým vytvářením tohoto vědomí."

Jindřich Chalupecký

Obraz ako udalosť

V povojnovom období, keď sa umenie v slobodnom svete uberalo svojím prirodzeným vývinom a v štyridsiatych rokoch prýštili rôznorodé pramene abstraktného umenia, nastalo v našej spoločnosti vykĺbenie doby a odstavenie vývinu na slepú koľaj „socialistického realizmu".[1] Jeho znakom bolo direktívne a normatívne konzervovanie štylizovaného realizmu, v lepšom prípade sledovanie poimpresionistických a postimpresionistických paradigiem. Rozvoj nových foriem umeleckého vedomia bol dusený v zárodku. Na umelecké myslenie a tvorbu je však potrebná sloboda, nielen sloboda proklamovaná, ale aj sloboda možnosti voľne narábať so získanými poznatkami a vlastným vedomím. A práve od týchto základných predpokladov sa odvíjali podoby abstrakcie, ktorá chcela skoncovať s imitatívnym, štylizovaným realizmom, odstrániť dualizmus človeka a sveta a odhaliť svet za svetom (vnútorný svet) bez jeho vonkajšej podoby. Základy tejto novej duchovnej stavby vychádzajú predovšetkým zo surrealistického procesu psychického automatizmu, z príkladu abstraktnej fázy tvorby W. Kandinského a z koncepcie psychickej improvizácie P. Kleea. Medzi klasickou abstrakciou a tým, čo dostalo názov informel, bola len malá vzdialenosť.[2] Spájala ich spontánnosť pri tvorbe, ignorovanie tradičnej výstavby obrazového priestoru, kompozície, farebnej skladby atď. Postupne cez objavenie pást, pigmentov a textúr nadobúda dôležitosť materiálová (anti)maľba, ktorá je v tomto pojme obsiahnutá.[3] Informel predpokladá existenciu formy, proti ktorej sa definuje a nahrádza ju materiálom (hmotou). Práca s farebnými pastami a ďalšími materiálmi ako tvorivý proces, akt tvorenia, nadobúda prvoradý význam.

Akinetický stav, ktorý v našom umení panoval, sa začal pomaly meniť koncom päťdesiatych rokov vystúpením mladej generácie s modernistickým programom a vznikom Skupiny Mikuláša Galandu.[4] Takmer vzápätí sa dvere pootvorili aj pre prienik abstraktného umenia, ktoré sa na výtvarnej scéne presadzovalo v okruhu hnutia Konfrontácie.[5] Nastáva akumulácia riešenia problémov moderny a abstrakcie vo veľmi krátkom období, čo pochopiteľne, prinieslo názorové strety. Inou bola otázka hľadania či požadovania kontaktov s vlastnou minulosťou, reťazenie vývinovej tradície, ktoré sa stalo pre časť kritiky uzlovým bodom polemík. Jasne a s nadhľadom sa k tejto otázke vyjadril O. Čepan, keď o. i. napísal, že mladých zaujímalo „ich konštruktívne obrazoborectvo, nie rozmnožovanie odkazu. Nazerali aj ponad plot? Ak áno, tak aj preto, že boli od živej, domácej a cudzej tradície oddeľovaní, že sa im od nej odvádzala pozornosť. Všetko ich nútilo k tomu, aby si zvykali na ne-tradíciu."[6] Práve rozpor „tradícia – netradícia" umožnil skorú adaptabilnosť modernistického modelu galandovcov a urputné odmietanie abstrakcie, a to nielen zo strany publika, ale aj odborníkov a kritiky. Na domácej pôde teda išlo rovnako o reakciu na pretrvávajúci dogmatický model socialistického realizmu, ako aj na figuratívny model moderny, o ktorý sa opierali i galandovci. Podľa M. Tapié v povojnovej abstrakcii však „...nešlo o popření této vyšeptalé pravdy, ale o proniknutí do mnohem rozsáhlejšího a obecnějšího, ‚jiného' prostoru."[7]

Podstatným znakom druhej vlny abstrakcie bola túžba po slobode a bola znakom profilujúcej sa identity umelca ako psychofyzickej entity, umelca, ktorý vo svojom diele materializuje stav svojej duše. Termín „l'art autre" zdôrazňoval podľa M. Tapié najmä polemiku súčasného umenia s prírodou,

1. Nejedlý, Z.: O realismu pravém a nepravém. In: K socialistickému umění. Praha 1976, s. 166–173.

2. Prvý raz tento termín použil M. Tapié r. 1951 na charakterizovanie niektorých kresieb C. Bryena. Potom, keď sa ním označil názor Wolsa, Fautriera, Dubuffeta a i., sa stal pomenovaním širšej tendencie, ktorá zahŕňala aj zástancov tašizmu, art brut, action painting.

3. Pojem uviedla M. Nešlehová v katalógu Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let. Praha 1997.

4. Výstava mladej generácie. Obrazy – sochy. Bratislava 1957. Vystavovali o. i. E. Antal, M. Čunderlík, M. Dobeš, A. Miertušová, J. Švec, D. Valocký a P. Maňka. V tom istom roku bola založená v Martine Skupina Mikuláša Galandu.

5. V r. 1961–1964 sa uskutočnilo päť výstav Konfrontácií: 1961 v ateliéri J. Jankoviča (Čunderlík, Jankovič, Kočiš, Kočišová, Maňka, Ovčáček, Urbásek, Valocký), 1962 v ateliéri A. Rudavského (Beňo, Čunderlík, Dobošová, Haberernová, Jankovič, Kočiš, Kočišová, Maňka, Miertušová, Ovčáček, Rudavská, Rudavský, Urbásek), 1963 v byte I. Mačáka (Čunderlík, Jankovič, Kočiš, Kočišová, Ovčáček, Urbásek), 1964 prvá verejná na Malej scéne SND (Čunderlík, Fila, Haberernová, Jankovič, Kočiš, Kočišová, Ovčáček, Urbásek), druhá verejná v tom istom roku v Galérii Cypriána Majerníka (Čunderlík, Fila, Haberernová, Jankovič, Kočiš, Kočišová, Miertušová, Ovčáček, Urbásek).

6. Čepan, O.: Konfrontácia 5. SP, 81, 1965, č. 1, s. 124.

7. Nešlehová, M.: c. d.

odlišnosť od nej.[8] Vyplýva z toho, že odlišnosť domácej situácie zapôsobila na chápanie a interpretáciu abstrakcie príslušníkov hnutia Konfrontácie a ich sympatizantov. Základná premisa – túžba po slobode a jej naplnenie – bola zatiaľ nedostupná.

Prostredníctvom neverejného hnutia Konfrontácie sa fenomén abstraktného umenia dostával do spoločenského povedomia. Stretali sa tu umelci rôznych generačných vrstiev, od najmladších, ešte študentov, ktorí boli organizátormi a aktívnejšou zložkou hnutia (J. Jankovič, E. Ovčáček, M. Urbásek, J. Kočiš), po starších, z ktorých viacerí už mali za sebou výtvarné výskumy v oblasti abstrakcie (M. Čunderlík, P. Maňka) a hnutie spočiatku podporili aj umelci zotrvávajúci na figuratívnom názore (A. Rudavský, J. Beňo, D. Valocký). Prvé stretnutia odzrkadľovali proces hľadania a kryštalizácie abstraktného názoru nielen v programe jednotlivcov, ale i jeho vyjasňovanie si ako umeleckého fenoménu. V tomto procese zohrali dôležitú úlohu živé kontakty niektorých účastníkov zoskupenia, najmä E. Ovčáčka, M. Urbáska, R. Filu a M. Čunderlíka s aktuálnou výtvarnou scénou v Čechách a v Poľsku.[9]

V priebehu prvej polovice šesťdesiatych rokov situácia pomaly podlieha pozitívnym zmenám a tlakom doby, takže sa postupne uskutočňovali i verejné prezentácie abstraktnej tvorby či už na spoločných prehliadkach,[10] alebo samostatne.[11] To už však situácia dozrela i na vystúpenie Konfrontácií zo súkromia ateliérov.[12]

Spoločný čas hnutia sa však napĺňal. Možnosť verejnej prezentácie prišla v období kulminácie tvorby autorov, keď sa začala pomaly uvoľňovať podobná názorová orientácia hnutia a nastala etapa divergencie individuálnych koncepcií.

Až verejná prezentácia tvorby však mohla priniesť skutočnú konfrontáciu s tradičnými i modernými koncepciami. Poskytla i podnety na uvedomenie si rozdielov pri porovnávaní s abstraktnými tendenciami vo svete. Prinajmenej v tom, že u nás sa neprofilovali vyhranené expresívne, lyrické, gestické prúdy, ale nastalo ich vzájomné ovplyvňovanie, fúzie. Navyše sa prelínali s prvkami geometrie a už vtedy vznikajúceho pop-artu. Najmä pod týmito vplyvmi, sústredením sa na materiálové spracovanie obrazu, nadobudol charakter informelu aj svojské črty. Výtvarná artikulácia obrazu bola plochou, na ktorej sa odohrával dialóg s matériou, hmotou farby, pieskom, textilom a s ďalšími vkladanými hmotnými súčasťami. Obrazy už neboli krásne hladko maľovanou plochou, ale boli tým, čo M. Nešlehová pomenovala „expresívna materiálová antimaľba".[13]

Spomedzi členov hnutia, ktoré bolo významnou, i keď krátkou etapou vo vývine slovenského maliarstva, sa ako dva majáky týčia osobnosti Rudolf Fila a Marián Čunderlík.

R. Fila síce spočiatku nebol kmeňovým účastníkom hnutia, ale svojou tvorbou patrí k najvýznamnejším predstaviteľom abstrakcie. Jej zrenie má v umelcovej tvorbe vnútornú koherentnosť a štruktúrovanosť iste aj preto, že „na rozdíl od svých vrstevníků našel zázemí v domácí tradici, především v tvorbe druhé surrealistické generace, prostredkované i osobním kontaktem s B. Lacinou a V. Zykmundem".[14] Bol mu blízky predovšetkým surrealistický proces psychického automatizmu, jeho improvizačné prvky, ktoré však využíval s dávkou racionálnej projekcie. Jeho tvorba najskôr zodpovedá tomu, čo G. Mathieu nazval „lyrická abstrakcia". Fluidita hmoty, kladenie farebných škvŕn a plôch vedľa seba, ich vitálny rozmer tvoria základ tvorby. Spontánnosť a improvizácia gesta je však kombinovaná v duchu materiálovej maľby so štruktúrami textilu s reliéfnymi nánosmi farieb, tvoriacimi vrstvy zvrásnenín, aby postupne prešla do monumentalizujúcej stopy štetca (*Predjarie,* 1962, *Do nich!,* 1970).

Vo Filovej tvorbe sa prelína maľovanie a práca s matériou. Obraz sa stáva udalosťou, pretože akt tvorby sa stotožňuje s tvorivým zámerom – je jeho naplnením. Stupňujúci sa proces zintenzívňovania významu materiálu

8. Tapié, M.: Un art autre, oú il s'agit de nouveaux dévidages du réel. Paris 1952.

9. Podnetné boli nielen návštevy ateliérov, napr. V. Boudníka, J. Koblasu, M. Medka, členstvo a aktivity v brnianskej Parabole, ale aj účasť na výstavách, napr. Argumenty 63 vo Varšave, plenér v Koszaline 1963, súčasná maľba v Elblagu 1963 atď.

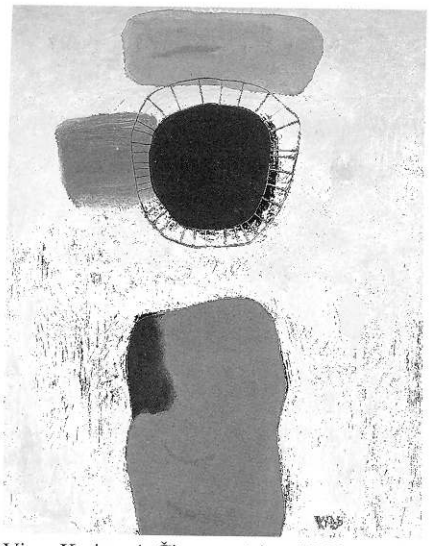
10. Súčasné slovenské výtvarné umenie. Jazdiareň Pražského hradu, 1963; Výstava mladých. Bratislava 1963, II. výstava diel výtvarníkov Západoslovenského kraja, Bratislava 1964 a i.

11. R. Fila, Divadlo poézie na Sedlárskej ul. v Bratislave, 1963, J. Kočiš a D. Kočišová, Galéria C. Majerníka, Bratislava, 1964 a i.

12. Pozri poznámku č. 5.

13. Nešlehová, M.: c. d., s. 141.

14. Valoch, J.: Mimo hlavní proud. In: Český informel. Průkopníci abstrakce z let 1957–1964. Galerie hlavního mesta Prahy, 1991.



Viera Kraicová: Čierna svätica. 1966



Marián Čunderlík: Zrkadlo VI. 1962



Miloš Urbásek: Biela muchláž. 1964

a rehabilitácie farebných pást, ktorý sledujeme od Cobry až po abstraktné prejavy v 50. rokoch, táto moc hmoty, jej premeny, si našla svoje prirodzené miesto vo Filovej tvorbe. Emocionálne gesto nadobúda v druhej polovici šesťdesiatych rokov na význame. Objavuje sa v podobe širokej stopy štetca, akejsi zväčšeniny grafického znaku. Nie je nepremysleným úderom, ale intelektuálnym zámerom – tvorivým aktom. V podstate má analytický charakter, ktorý smeruje k návratu k forme.

Vedľa R. Filu sa najplnšie stotožnila s gestickou podobou lyrickej abstrakcie maliarka Viera Kraicová. Jej intuitívnosť a senzibilita sa výnimočne naplnili v možnostiach maľby očistenej od rušivých elementov skutočnosti. Ťažisko obdobia je v r. 1962–1967, kedy sa postupne uvoľňoval maliarkin rukopis ku škvrnovej a lineárnej gestickej artikulácii *(Čierna svätica,* 1966). Bytostná kresliarka pohotovo a spontánne zaznamenáva na papier svoje imaginatívne asociácie, ktoré sa premietajú na plátno v podobe farebných feérií uvoľnenej obrazotvornosti. Hádam ako jediná vtedy preferovala hladkú maľbu, ktorej sila a expresia neťažili zo štrukturálnych povrchov, ale z intenzity farebných škvŕn, vitality a dynamiky gesta.

Marián Čunderlík dospel k informálnemu prejavu klasickou cestou – analytickým procesom figúry. Inšpiratívne a tvorivo zareagoval na príklad Ľudovíta Fullu, ktorý zostal dovtedy nepovšimnutý. Na rozdiel od galandovcov, ktorí sledovali veľký pevný tvar, pokračoval v analytickom procese pri práci s farbou. Už v závere päťdesiatych rokov dospel k nefiguratívnej forme. Farba sa javila ako najlepší prostriedok v procese jej denaturalizácie. Matéria farby sa rozkladá, postupne prekrýva tvar a rozpúšťa ho v imaginárnom opare tak, že i škvrna sa rozplýva *(Archaická figúra,* 1961). Konkrétny tvar sa metamorfoval na akúsi biologickú pralátku. Proces od objektu k subjektu rozkrýval priestor pre vnútornú psychickú dimenziu. Podobne ako R. Fila, dospel svojou cestou k informelu a jeho úsilie sa stretlo so snahami hnutia Konfrontácie, kde sa predstavil už s nefiguratívnou tvorbou. Pôvodné racionálne východiská sa ale nevytratili úplne. Podstatou Čunderlíkovej tvorby zostalo vnútorné pnutie medzi racionálnym a intuitívnym pólom.

V rámci organizovania hnutia Konfrontácie vynikla účasť a aktivita Miloša Urbáska a Eduarda Ovčáčka. Osobnostné predpoklady M. Urbáska naznačovali jeho racionálnu orientáciu. Analytický spôsob videnia mu otvoril prácu s matériou, jej haptickými kvalitami, aplikovaním dovtedy neznámych procedúr. Vo svojich prvých prácach použil postup action painting (liatie nitrolakov, prepaľovanie farebných hmôt) a pôsobenie škvrnového dripingového rukopisu. V iných obrazoch využíval kontrast rôznych materiálov s rôznymi povrchmi, pričom ich delil na dve vertikálne polia. Predznamenával ďalšiu vývinovú fázu. Prechodom k nej boli koláže, dekoláže a papierové muchláže, v ktorých používal písmo *(Božská země,* 1965).

Netradičnosť volených postupov abstraktného maliarstva má rozpätie od plošných farebných plôch a škvŕn cez pastózne a štruktúrne reliéfy po reliéfy asamblážové. Ako jeden z nových experimentov k nim pribudla práca s ohňom. Jeho prudkým zásahom sa menil charakter materiálov, ktoré pôsobili svojím deštruovaným povrchom. Prácu s ohňom ako nástrojom používali nielen sochári, ale aj maliari. Niektorí na spracovanie farebných obrazových štruktúr, ďalší na opracovanie dreva a iných podkladov. Okrem spomínaného M. Urbáska ho nájdeme u E. Ovčáčka, J. Jankoviča, J. Kočiša a iných.

Podstatný význam pre artikuláciu Ovčáčkovho programu (ako pre väčšinu autorov) mala štrukturálna grafika, ktorá otvárala priestor experimentálnej práce s materiálmi. Spôsob a postup práce v grafike a obrazoch sa prelína – aplikácia rôznorodých prvkov a ich pôsobenie v okruhu Konfrontácií patrili k expresívnejšiemu pólu. Ovčáčkova výtvarná reč je veľmi výrazná, a preto používanie radikálnych prostriedkov, ako je vypaľovanie, určuje jej charakter. Vypaľované obrazové reliéfy, v ktorých je už dôležitým prvkom písmo,

sú novým typom výtvarného objektu, spájajú prácu s farbou, materiálmi, priestorom.

Ak tvorba E. Očáčka signalizuje stieranie hraníc medzi obrazom a sochou, s podobným problémom sa stretneme v tvorbe Jaroslava Kočiša. Jeho aktivity zasahujú od grafiky cez obrazoreliéf k soche. Pre J. Kočiša bola grafika tým médiom, cez ktoré nadobudol prvé skúsenosti s variabilnosťou používania rôznych materiálov. Už jeho matrice mali asamblážový charakter a možnosť rôzneho vyskladania menila aj výsledný odtlačok. Podobne postupoval v obrazoch, od textúrovaných pastóznych štruktúr *(Červená ikona,* 1964) po vypaľované asamblážové obrazy – reliéfy.

Jozef Jankovič patril k iniciatívnym organizátorom Konfrontácií. Jeho aktivity sú príkladom z opačnej strany, prechodom medzi sochou a obrazom. I keď jeho tvorba prináleží viac priestorovým než plošným objektom, v počiatočnom období činnosti Konfrontácií podnietil i tvorbu „materiálovej antimaľby". Popri štrukturálnej grafike to boli hlavne expresívne cítené asamblážové reliéfy, ktoré zapĺňali priestor medzi sochou a obrazom *(Autoportrét I, II,* 1964). V použitých materiáloch, v narábaní s nimi však cítiť bytostného sochára. Po informálnom intermezze sa obrátil k figúre a k významovosti predmetu.

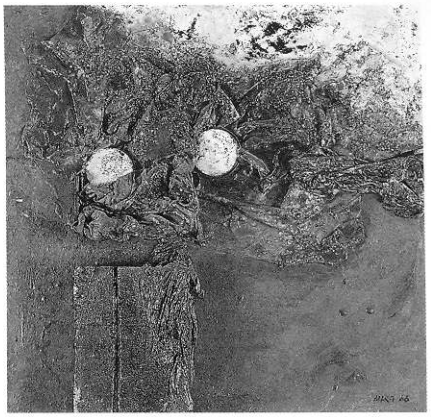
Podobne malo informálne obdobie len krátke trvanie v tvorbe Miry Haberernovej. V pozadí jej expresívne poňatých materiálových obrazov stopovo cítiť figúru. V jej spôsobe narábania so štruktúrnymi vrstvami pást, pieskov a vkladaných predmetov sa stretáva imaginatívnosť surrealizmu a brutálnosť pop-artu *(Sen mŕtvych očí,* 1965).

Dôležitú úlohu mal v informálnych výskumoch tohto obdobia papier, a to hneď v dvoch podobách. Ako podklad, na ktorý sa odtláčali matrice, i ako materiál, z ktorého sa rôznymi procesmi – vrstvením, prekladaním, kolážou, krčením, trhaním atď., tvorili objekty. Papier patrí doslova „medzi chameleónske materiály, pretože je schopný rôzneho tvarovania a transformácií."[15]

Zaujímavý a pomerne koherentý komplex tvorí štrukturálna grafika. Venovali sa jej prakticky všetci umelci, ktorí prišli do kontaktu s abstrakciou. Rozmach abstraktnej grafiky sa dáva do súvislosti s aktívnou grafikou V. Boudníka. Pre mnohých bola priestorom na hľadanie účinku nových materiálov. Grafické matrice sa rovnako ako obrazy stali asamblážovými „objektmi", ktoré boli zostavené z rôznych nájdených materiálov, textílií, ale aj skorodovaných plechov, z ktorých sa odtláčala ich prírodná štruktúra. Medzi prvé patrili totemové grafiky (1961) E. Ovčáčka, monotypie M. Čunderlíka, ktorý používal nielen farbu, ale aj aktívne štruktúrne zásahy. Emblematické grafiky J. Jankoviča (1961) využívali perforácie i stopy po odtlačkoch predmetov. Najväčší priestor mal papier v tvorbe M. Urbáska. Okrem tlačenej grafiky ho používal i na tvorbu obrazových vrstvených dekolážií, v ktorých sa už objavuje písmo. M. Urbásek používal papier nielen ako podklad, ale i ako povrch. V najčistejšej podobe sa ako formotvorný prvok uplatnil v bielych muchlážach, kde sa stretla pocitová efemérnosť s krehkosťou materiálu *(Biela muchláž,* 1964).

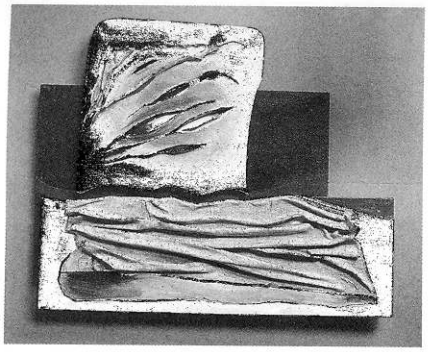
Podobný spôsob práce s matricou ako Urbásek používal i J. Kočiš. Obmieňal rovnaký základ v rôznych zostavách a získaval farebné modifikácie jednotlivých odtlačkov. Z okruhu informelových aktivít sa výhradne grafike venovala Dagmar Kočišová. Čiastočne v dosahu fluida svojho manžela sa sústredila na tvorbu materiálovej grafiky, v ktorej uprednostňovala aplikácie textilných štruktúr *(Túžba II,* 1964). Jej rozpätie siahalo od nahnedlých, monochrómne ladených odtlačkov, po bezfarebnú reliéfnu tlač záveru tohto obdobia.

Osobitú aktivitu v tejto oblasti zaznamenávame u Štefana Schwartza. Kým jeho maliarska tvorba sa spoliehala na oporu R. Filu, vo frotážach nadviazal na surrealistický princíp M. Ernsta. V *Jesennom denníku* (1964–1967) zaznamenával rôzne povrchové štruktúry, ktoré sa viazali na jeho pocitovú dispozíciu.



Mira Haberernová: Portrét. 1966

15. Meredieu, F.: Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne. Paris 1994, s. 112.



Ivica Krošláková: Ubolené listy. 1980

V rámci Konfrontácií účinkovala aj Anastázia Miertušová, jej tvorba vzhľadom na geometrický charakter patrí do ďalšej kapitoly abstrakcie.

Zásadné podoby abstrakcie sa vyvíjali prakticky do polovice šesťdesiatych rokov vovnútri Konfrontácií a v ich tesnej blízkosti. Okrem spomínaných autorov, ktorí tvorili jadro problematiky, objavila sa abstrakcia aj v tvorbe ďalších, či už staršej alebo mladšej generačnej vrstvy (napr. V. a F. Hložníka, A. Barčíka, M. Laluhu, M. Velbu, O. Bartošíkovej a ďalej J. Kornúcika, V. Popoviča, M. Studeného, A. Brunovského, V. Bombovej atď.). Boli to však dotyky letmé, ktoré mali v niektorých prípadoch význam pre autorský vývin, nezasiahli však do vývinu fenoménu abstrakcie v slovenskom umení.

Samotní nositelia tohto vývinu sa postupne včlenili do refiguratívnej vlny pop-artu a tendencií nového realizmu, novej figurácie, príp. konceptuálnych programov, či už z dôvodov vyčerpania estetiky abstrakcie, alebo naliehavosti novej obsahovosti umenia (R. Fila, V. Kraicová, J. Kočiš, J. Jankovič, M. Haberernová). Iní, ako M. Čunderlík, M. Urbásek, E. Ovčáček prešli na pole geometrie.

V ďalších desaťročiach žila abstrakcia v rozptýlenej odvodenej podobe podľa pôvodných paradigiem. Len zopár umelcov dokázalo vytvoriť nový koncept abstraktného programu, predovšetkým Ivica Krošláková a Igor Minárik. Ich tvorba síce navzájom nesúvisí, ale predstavuje opačné metódy a zámery v rámci nefigurácie.

Maľba I. Krošlákovej vnútorne nadviazala skôr na európsku lyrickú abstrakciu, než na domácu materiálovú maľbu. Jej obrazy sú spočiatku hladko maľované, komponované z farebných škvŕn a kontrastných línií. Postupne začína maliarka vkladať do obrazu ďalšie materiály, najmä textil či papier a formáty rieši často do nepravidelných útvarov. Nejde jej o vrstvenie hmôt, ale skôr o emotívnu transpozíciu, ktorá má hlavne lyrické a poetické kvality. Pri ďalších experimentoch začína aplikovať fotografie, a najmä citlivé fotoplátno ako podklad. Obrazy sú výsledkom svetelných zásahov do citlivej emulzie s kombináciou maľby. Podoba tvorby I. Krošlákovej sa pohybuje medzi hladkou maľbou a obrazom – objektom *(Čarovný stolček,* 1979).

Pri obrazoch Igora Minárika si nevdojak spomenieme na metódu pointilizmu, rozkladajúceho obraz na množstvo bodov, ktoré až z istej vzdialenosti tvoria čitateľný celok. Podstata Minárikovho analytického pohľadu však tkvie v niečom inom. Podľa J. Valocha je Minárikovou doménou „... nahrazení informální estetiky důrazem na monochromii a na hledání vztahů mezi jednotlivými použitými prvky".[16] Vytváranie rôznych mikroštruktúr, ich analýza a porovnávanie sú nielen procesom tvorby, ale aj jej zmyslom. Vypovedajú o charaktere tvorby, o jej princípoch. Pointilizmus rozkladal vonkajší obraz. Minárikova analýza smeruje do podstaty samotného systému. Preto sa v kontexte obrazu nachádzajú rôznorodé prvky, mikroštruktúry, plochy, koláže i lineárne záznamy, ktorých vzájomné vzťahy tvoria podstatu tvorby.

16. Valoch, J.: Igor Minárik. Práce na papíře. Kat. výst. Okresní kulturní stredisko Blansko 1978.

Konštruktívne tendencie - Zóna nula

Začiatok šesťdesiatych rokov je aj obdobím, keď sa na európskej scéne zintenzívňuje pohyb v oblasti konštruktívnej a vizuálno-kinetickej tvorby. Organizujú sa veľké prehliadky rezumujúce výsledky dosiahnuté v tejto oblasti.[17] Výskumy nových foriem konštruktívneho, optického a svetelno-kinetického umenia si vyžadujú vedecko-technické poznanie a prácu v tímoch, ktorá potláča individualitu tvorcu. Umelecké dielo stráca jedinečný charakter, môže byť rozmnožované, alebo svetlom či pohybom meniť svoj charakter, stáva sa dynamickou štruktúrou. Na jeho realizácii spolupracujú umelci, ktorých spája spoločný program, čím sa vytvárajú predpoklady na vznik skupín.[18]

Umelecké dielo sa netvorí iba maľovaním či modelovaním, ale navrhuje

17. Nove tendencije I. Zagreb 1960; Emouvent mouvement. Amsterdam 1961; Documenta III. Kassel 1964; The responsive eye. New York 1965; Pohyb v troch dimenziách. Berkeley 1966; Kunst–Licht–Kunst. Eidhoven 1966; Lumière et mouvement. Paris 1967; Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien. Norimberk 1969 atď.

18. Napríklad okolo J. le Parca vzniklo Centre de recherche d'art visuel (Paríž, 1960), v ZERO (Düsseldorf, 1957–1960) pracovali Uecker, Piene i Mack, v Gruppo T v Miláne (Colombo, Varisco, 1959–1960), v Gruppo ENNE v Padove (Massironi, Biasi, 1960–1964) atď.

sa a ono samo vzniká konštruovaním z rôznych materiálov, ako kovu, dreva, skla, umelých hmôt atď. Často vyžaduje zložitú technickú prípravu a výtvory, ktoré vznikajú, akoby mali máločo spoločné s umením. Je to práve stupeň rozvoja vedy v spoločnosti, z ktorého prekonávanie tradičných postupov vyplýva. V porovnaní s aformálnym konceptom informelu, jeho tvarovou amorfnosťou a vnútornou psychickou deštruovanosťou, stavajú konštruktívne koncepcie na pozitívnej vízii sveta. Hľadajú nielen poriadok a vnútornú štruktúrovanosť (systém) existencie, ale aj novú poetiku a demystifikáciu umenia. Svetlo a pohyb otvorili umeniu štvrtú dimenziu a spôsobili novú koncepciu priestorového vnímania. „Nové tendencie" mali korene v medzivojnovom prúde geometrickej abstrakcie a transformovali estetický pojem van Doesburgovho „konkréta", ktorý rozpracoval Max Bill ako nové časopriestorové poňatie otázok farby a formy.[19]

Pri prieskume vývinu konštruktívnych tendencií v rozvoji slovenského umenia sa rovnako stretneme s otázkou ich legitimovania tradíciou. Okrem mimoriadneho počinu Ľ. Fullu a M. Galandu v Súkromných listoch (1931–1932) a príkladu ŠUR, príp. východoslovenskej avantgardy, musíme sa uspokojiť iba s racionálnymi polohami J. Bauernfreunda, A. Nemeša, E. Šimerovej, L. Gudernu a i. Ani vznik Skupiny Mikuláša Galandu (1957) a jej programu hlásiacemu sa k moderne, nepriniesol v tomto smere nové podnety. Príklon k racionálno-konštruktívnym prúdom bol otázkou nasmerovania individuálnych autorských koncepcií a nemal spočiatku podporu skupín či hnutí. Hlavní predstavitelia sa vyprofilovali ako solitéri, opierajúc sa o vlastné vnútorné presvedčenie.

Keď sa začiatkom šesťdesiatych rokov začali utvárať podoby abstraktného umenia, geometrické tendencie boli ich menej viditeľnou súčasťou, skrytou v súkromí ateliérov. Bola to tá vetva, ktorá sa profilovala tvarovou redukciou a bola vlastne prechodom od figuratívnosti ku geometrii. Patrí sem v prvom rade tvorba Milana Dobeša, Alojza Klima, Mariána Čunderlíka, Eduarda Antala, Tamary Klimovej, Jarmily Čihánkovej, Pavla Maňku a Anastázie Miertušovej. Druhou cestou boli abstraktné programy, ktoré sa vyprofilovali v rámci informelu a u niektorých protagonistov prešli na pole geometrie. Týkalo sa to opäť M. Čunderlíka, Miloša Urbáska a Eduarda Ovčáčka.

V umeleckých programoch, ktorých východiskom bola figurácia, prebiehal proces abstrahovania redukciou formy do znakových štruktúr, čím sa uvoľňovalo spojenie s konkrétnym predmetom. Tento proces prebiehal u M. Čunderlíka v archaických figúrach, M. Dobeš dospel na téme mestskej krajiny k dynamickým geometrizujúcim štruktúram, A. Klimo redukoval civilistickú tému mesta ako industriálnej štruktúry na základné geometrické útvary, E. Antal vyšiel zo štylizácie krajiny na farebné plochy a T. Klimová s J. Čihánkovou transformovali figurálne témy. Bol to latentný proces, ktorý sa kryštalizoval v prvej polovici šesťdesiatych rokov.

Okrem solitérov M. Dobeša a M. Urbáska, ku ktorým patrí čiastočne aj A. Klimo, sa väčšina umelcov stretla v druhej polovici šesťdesiatych rokov na pôde Klubu konkretistov, či už ako členovia, alebo participujúci na jeho aktivitách.[20]

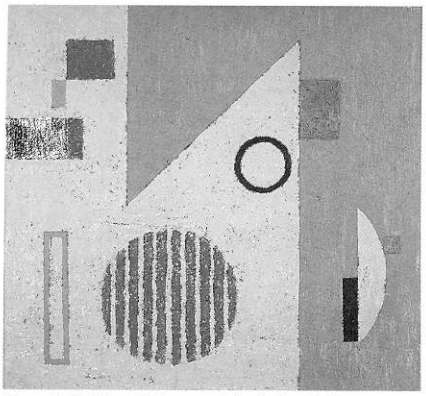
Spájalo ich odmietanie reálnej skutočnosti ako jediného modelu pre tvorbu umeleckého diela. Pri realizácii výtvarného diela používali nielen čisté výtvarné prostriedky, t. j. líniu, farbu, objem, priestor, ale aj ďalšie materiály, napr. plastické hmoty, kovy, umelé svetlo, motorčeky a i. Názorové rozpätie konkretistov nemalo „programovo" vymedzený charakter. Preto nájdeme medzi jednotlivými koncepciami plošnú geometrickú maľbu, virtuálne pohybové štruktúry, vizuálne prostredia, kinetické objekty či vizuálnu poéziu. A navyše, často vyžadujú aktívnosť a priamu účasť diváka. Podľa A. Pohribného „Konkréty mohou být chápány jako kladná parafráze ‚druhé přírody' industriální civilizace, přírody stvořené lidskou hromadností".[21]

K hnutiu konkretizmu sa pripojil P. Maňka, účastník prvých dvoch Konfrontácií. Jeho tvorba mala vtedy celkom pôsobivý nástup prezentáciou nefi-

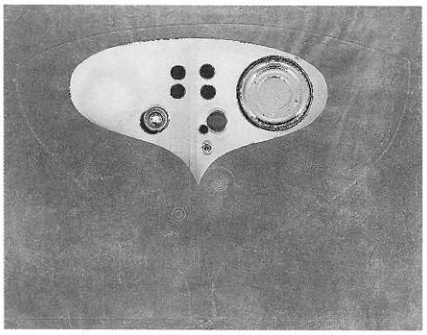
19. R. 1930 vydal Theo van Doesburg revue Art concret, kde použil tento termín inšpirovaný Arpom. R. 1935 nahradil Max Bill termín abstraktné umenie výrazom „konkrétne umenie".

20. Klub konkretistov založili r. 1967 Arsen Pohribný, Jiří Hilmar, Radek Kratina a Tomáš Rajlich. Činnosť KK sumarizuje katalóg vydaný pri príležitosti 30. výročia jeho založenia r. 1997.

21. Pozri poznámku č. 20.

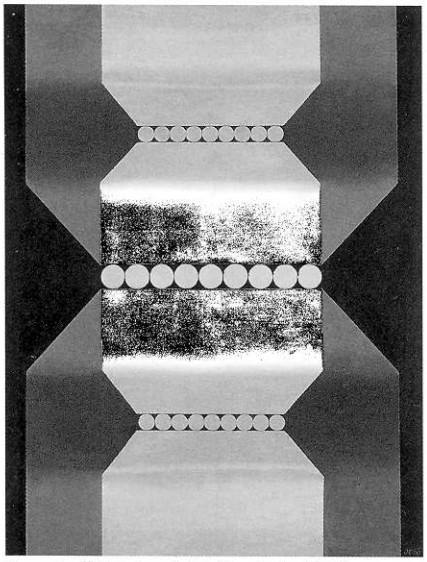


Pavol Maňka: Kompozícia č. 8. 1963



Marián Čunderlík: Obrazovky. 1969

22. Bihalji-Merin, O.: Temps – Lumière – Mouvement. In: Depuis 45, l'Art de notre temps. Bruxelles 1969.



Jarmila Čihánková: Maľba č. 5. 1965

guratívnych obrazov geometrického charakteru. Jeho názor však, podobne ako A. Miertušovej, nesúvisel s programom informelu. Čisté minimalistické tvary jeho kompozícií sa dovolávali skúseností suprematizmu a neoplasticizmu: kruh, štvorec, trojuholník v plošnom či priestorovom stvárnení sa stali jeho výrazovým aparátom *(Kompozícia č. 8,* 1963). Od farebného plošného riešenia prešiel postupne k bielym monochrómnym reliéfom, ktorých lineárne štruktúry zachytávali svetlo a tvorili optický pohyblivý raster.

V okruhu Konfrontácií pôsobila aj A. Miertušová, i keď charakterom tvorby prekračovala ich rámec. Geometrický koncept vychádzal z pomerne prísneho členenia na základné útvary – štvorec, kruh a obdĺžnik. Protikladom racionálneho základu bol maliarsky štruktúrovaný rukopis, založený na živšej práci s farbou, zaiste aj vplyvom prostredia, v ktorom sa pohybovala. I výber farebnosti, často redukovaný na šedomodré, sivé a strieborné tóny naznačoval jej afinitu k striedmosti a racionálnosti, čo ju neskôr primklo ku konkretistom.

Závažnou osobnosťou, pôsobiacou v obidvoch zoskupeniach, bol M. Čunderlík. Jeho tvorba preklenula v logickej nadväznosti vývinový oblúk od galandovcov cez Konfrontácie ku konkretistom. Už v informelovej fáze sa v jeho tvorbe objavovali tendencie ku geometrii. Zrkadlá so svojimi ovoidnými tvarmi naznačovali aj iný problém, než materiálovú maľbu. Po r. 1963 geometrizujúce formové riešenia prevažujú. Vzniká polarita medzi plošnými dielami (grafikami, kolážami) a objektmi. Nová koncepcia sa prejavila v grafike vrstvením podkladového rastra, ktorý pretínali vertikály, kruhy či ovály v sonórnej sivej farebnosti. Bývalú amorfnosť nahrádza definovanými útvarmi, z ktorých sa vytesňuje náhoda a svoje miesto získavajú priestorové roviny. V reliéfnych objektoch nesie monochrómna strieborná hmota stopy civilizačných odtlačkov, alebo používa ich reálnu aplikáciu. Informelová symbolika zrkadiel metamorfovala do sivo-striebornej farebnosti a reflexných fólií, ktoré narábali iným spôsobom so svetlom a jeho odrazom. Práca s hmotou prešla do jej popierania, dematerializácie, k intuitívnym pocitom transcendentna.

K základným estetickým kategóriam konkretizmu patril pohyb, ktorý mohol byť vyjadrený statickými optickými štruktúrami, alebo skutočným pohybom prírodným, mechanickým či motorickým. S ním bol spojený prvok časopriestorový, ako nové dynamické štruktúrovanie umeleckého diela. Virtuálne pohybové kvality optických štrukúr sa dosahovali rytmizovaním farebných plôch či lineárnych šrafúr, ktoré sa „dali do pohybu" až na sietnici oka diváka. Tento druh fiktívneho pohybu nazval O. Bihalji-Merin „pasívnym pohybom".[22] V tvorbe konkretistov sa bohato využíval od všeobecne rozšírenej aplikácie moiré efektu až po nové inšpiratívne objavy.

T. Klimová sa po období hľadania zaoberala otázkami fiktívneho pohybu. V obrazových kompozíciach využívala farebné úbežníkové plochy, ktoré vytvárali viacvrstvové priestorové roviny, prepojené zväzkami liniatúr. Mali kryštalickú podobu kameňa vybrúseného do hrán, ktorý svojimi prismami menil vnímanie priestoru. S inou dynamikou pracovala pri tvorbe objektov-reliéfov. Vytvárala ich z pruhov kovovej reflexnej fólie kladených krížom cez seba. Prerušovaná mriežka fólie tvorila svojím odrazom opticko-svetelné vibrácie, ktoré sa pri pohybe menili. Práca so svetlom, pohyblivosť a efemérnosť štruktúr, boli prelomovou etapou v tvorbe T. Klimovej. Neskôr sa sústredila na grafické práce a objekty z umelej hmoty stavajúce na predošlých skúsenostiach.

Oveľa simplicitnejšie boli formové riešenia J. Čihánkovej. Jej hravým kinetickým priestorovým prostrediam predchádzali maliarske práce. Vychádzala v nich z tvarových kombinácií kruhu a valca. Najčastejšie volila prvok, ktorý opakovala identicky alebo v menších obmenách. Získaná rytmika plochy a kontrastná farebnosť pôsobili razantne, ako výstražné signály, atakovali pozornosť diváka. Jednoduchosťou volených prostriedkov smerovala J. Čihánková viac k dekoratívnosti. Podobné formové prostriedky používala i v priestorových objektoch.

Otázka dynamizácie obrazovej plochy bola podstatná pre E. Antala. Štylizáciou krajinného motívu tvarovou i farebnou redukciou dospel k bielym lineárnym reliéfom ako symbolu otvorenej plochy. S touto „nulovou zónou" sa stretneme najmä u M. Urbáska a P. Maňku. Matematicky určené tvarové riešenie vychádza zo základnej formy štvorca. Chápe ho ako manipulatívny prvok, ktorého repetíciou, zväčšeninou či zmenšeninou, a najmä fázovaním jednotlivých vrstviev, dynamizuje plochu a vytvára simuláciu pohybu. Asketická beloba a jemný reliéf lineárnych tvarov umocnený svetelnou hrou konvergujú s efemérnou iracionalitou poetiky konkretizmu.

S problematikou geometrického a konkrétneho umenia sa v tom čase zaoberali ďalší autori: op-artové kompozície s opticko-vizuálnymi kvalitami robil J. Švec, štrukturálne reliéfy R. Moško, geomerické prvky v obrazoch a grafikách využívala E. Maxonová.

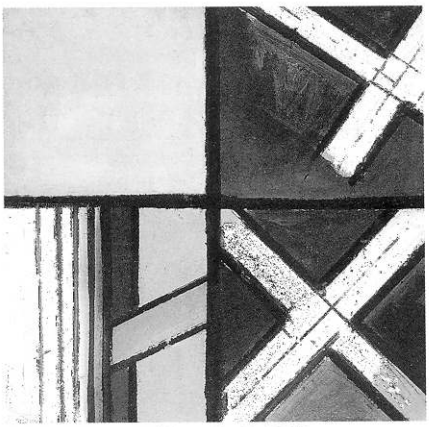
Mnohí z umelcov orientovaných na konkretizmus po zrušení Klubu[23] prestali tvoriť v tejto oblasti, napr. J. Čihánková, odmlčal sa P. Maňka i M. Čunderlík, iní sa pod tlakom doby stiahli do súkromia a pokračovali vo svojich úsiliach, často za sťažených podmienok, napr. T. Klimová a E. Antal.

V šesťdesiatych rokoch vyrástli tri mimoriadne sugestívne osobnosti geometrického a svetelno-kinetického umenia – Alojz Klimo, Miloš Urbásek a Milan Dobeš.

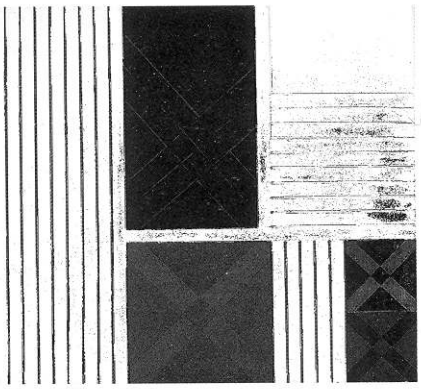
V tvorbe A. Klima sa streli v symbióze dva protikladné princípy: racionálny princíp pri geometrickej stavbe obrazu a intiutívny pri štruktúrovaní maliarskej skladby. Farba nie je u neho statická, uchováva si individuálny maliarsky rukopis. Artikulácia výtvarného jazyka sa opierala o geometrické znaky – štvorec, kruh, horizontálu a vertikálu. Ich usporiadanie v obraze najprv nepodliehalo hierarchii, ale vytváralo štruktúrne maliarske plochy, napr. téma okien. Postupnou monumentalizáciou formy sa v obraze vytvorili kompozičné dominanty. Téma križovatky otvorila umelcovej tvorbe netušený priestor. Modul série – štvorec delený uhlopriečkami – sa stal základným stavebným prvkom, ktorý násobil, obmieňal v rôznych kompozičných zostavách, plošných i reliéfnych. Výskumy križovatiek vrcholia na kinetickom objekte vytvorenom pre Expo '70 v Ósake. V ďalšej tvorbe rozvíja na niekoľkých témach svoj základný program. Pravouhlé kompozície rytmizujú skladbu jednoduchých polí, ktoré majú bohaté maliarske spracovanie. Umelec vždy udržuje napätie medzi geometrickou osnovou a sugestívnou maliarskou zložkou. Klimov maliarsky zápas je vyjadrením hľadania rovnováhy medzi subjektivitou a univerzalizmom.

Po etape informelu, vlastne už v jej rámci, sa Miloš Urbásek priklonil ku geometrii. Pri práci s kolážou sa stretol s fenoménom písma, ktoré tvorilo základ jeho lettristického obdobia. Rozpracoval ho najmä v početných grafických cykloch. V rámci redukčného procesu so zvoleným písmovým (O), resp. číselným znakom (3, 5, 0) používa princíp kombinatoriky a série, ktorý zaznamenáva premenu konfigurácií a súčasne možnosťou nových mutácií vytvára ďalšie. Maliarske série nemajú určené zostavy, čím konečný charakter obrazu nie je fixný, ale ponúka variantné riešenia. V procese minimalizácie zvoleného znaku O dospel k výseku štvrťkruhu, ktorý sa stal základnou stavebnou jednotkou zbavenou svojich sémantických východísk. Minimalizácia formy viedla k aplikácii farebných riešení. Dôsledkom dovŕšenia analýzy v minimálnej forme bolo v maľbe krátke obdobie hard-edge, v ktorom Urbásek vyčerpal program plošnej maľby členenej priamkami. Koncom sedemdesiatych rokov sa objavujú prvé pastely, ktoré znamenajú návrat k štruktúre a farebnej hmote. Neosobná farebná plocha sa mení na individualizovaný gestický záznam. Novým prvkom je práca so svetlom a farebnými valérmi. Umelec sa v inej podobe vrátil nielen ku štruktúre, ale aj k písmu ako skripturálnemu záznamu. Celý proces opäť smeroval k novej syntéze v podobe meditatívne spracovanej štruktúrovanej farebnej hmoty, v ktorej racionálnosť ustúpila nadzmyslovej transcendencii.

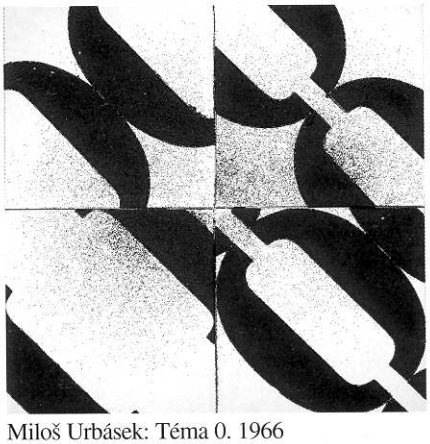
23. Z vyššej moci boli r. 1971 zrušené všetky umelecké spolky a skupiny. Počas svojej viac ako trojročnej existencie zorganizoval KK vyše dvadsať výstav doma i v zahraničí. Posledná r. 1971 mohla byť už iba vo Frankfurte nad Mohanom.



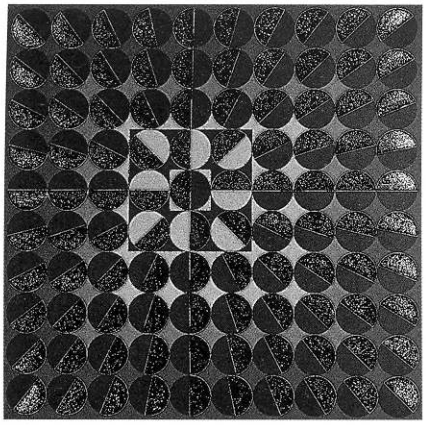
Alojz Klimo: Križovatka I. 1967



Alojz Klimo: Tri neznáme. 1969



Miloš Urbásek: Téma 0. 1966



Milan Dobeš: Centrálna príťažlivosť. 1962

Napriek nepriazni situácie sa v ateliéri M. Dobeša už v závere päťdesiatych rokov zrodili prvé diela, ktoré zaraďujeme ku konštruktívnym. M. Dobeš sa cieľavedome venoval otázkam svetla a pohybu už vo svojej impresionistickej fáze, ktorej výsledkom boli dynamické obrazové štruktúry postfuturistického charakteru *(Modrá kompozícia,* 1958). V tomto období sa rodili jeho experimenty v oblasti vizuálnych optických štruktúr a súčasne rozpracoval svoj svetelno-kinetický program. Základnou bola v tejto fáze otázka virtuálneho pohybu v op-artových štruktúrach, čo sa datuje r. 1959. Jedna línia Dobešovej tvorby sleduje virtuálny vizuálno-kinetický program, ktorý striedaním pozitívnej a negatívnej línie etapizuje jednotlivé fázy pohybu na sietnici oka diváka *(Terč,* 1960). Vizuálne kinetické riešenia rozvíjal v plošných obrazoch, kresbách a grafikách, ako aj v reliéfoch. Využíval pritom variácie a delenie kruhu na jednotlivé časti a striedanie pozitívnej formy s negatívnou. Striedal tak spôsob optickej hry s kombinatorikou systémovej abstrakcie *(Centrálna príťažlivosť,* 1962). Tento program rozvinul do virtuálnych kinetických štruktúr v plošnej (grafika, kresba, koláž) a reliéfnej podobe (tvarovaná reflexná fólia, napr. *Pohyb štruktúry,* 1969, *Reflex I–IV,* 1985). M. Dobeš ako jeden z prvých prekročil hranice predmetnosti. Do slovenského umenia uviedol pohyb fiktívny i reálny a dosiahnutými výsledkami sa už vtedy situoval do európskeho kontextu.[24]

24. Popper, F.: Origins and Developement of Kinetic Art. Studio Vista, London 1968; Kultermann, U.: The New Painting. London 1969 a i.

Programy geometrického a svetelno-kinetického umenia, aj keď nemali väčšie autorské zázemie, obsiahli celú šírku a všetky podoby racionálnej tvorby. V konečnom dôsledku nešlo len o používanie geometrických foriem, ani o to, že tento druh tvorby už neodkazuje na vnímanú skutočnosť, ale o zmenu spôsobu uvažovania, o nové nazeranie na usporiadanie a vnímanie sveta i umenia. Tomuto novému spôsobu sme sa výdatne bránili. Až činnosť Klubu konkretistov znamenala istú publicitu a zaznamenanie tejto činnosti. Prvú konfrontáciu konštruktívnych tendencií umožnila až výstava Súčasné tendencie v slovenskom maliarstve r. 1969.[25]

25. Komisár výstavy L. Saučin je aj autorom analýzy v článku Súčasné tendencie v slovenskom maliarstve. VŽ, 14, 1969, č. 8, s. 8–21.

Konštruktívne tendencie, rovnako ako informel, sa stali v nasledujúcom období oblasťou záujmu iba ojedinelých solitérov, pravda, ak nerátame umelcov iného zamerania, v tvorbe ktorých sa prechodne objavili afinity ku geometrii.

Okrem osobností, ktoré ďalej rozvíjali svoj program (M. Dobeša, A. Klima a M. Urbáska, ako aj E. Antala a T. Klimovej), zaujal osobitosťou svojej koncepcie Viktor Hulík (1949). Odvíjala sa od základného kontrastu poriadku a chaosu. Už v prvých geometrických reliéfoch vizualizujúcich štruktúry pohybu používal ako protiklad aplikovanú fotografiu krajiny *(Rotácie,* 1983). V kinetických *Rotoroch* (1984) sa sformovala ústredná idea jeho tvorby: obraz ako nestála, premenlivá štruktúra. Rozhýbanie pevnej časti deštruovalo podobu obrazu. Z tejto skúsenosti vznikla séria posúvačov, ako tvorba obrazu ad libitum, vždy v novej vizuálnej podobe. V. Hulík tým relativizuje kategóriu stálosti a svet i umenie vníma ako neustálu premenu. Ťažisko jeho tvorby však už patrí nasledujúcemu obdobiu.

Iným spôsobom sa prejavuje premenlivosť geometrických štruktúr u Mariána Drugdu (1945). Nestabilnosť obrazovej schémy docieľuje vo variabilných objektoch kombináciou diferentne perforovaných farebných vrstiev, ktoré kladie na seba. Evidentný protiklad konštrukcie a dekonštrukcie zdôrazňuje dynamiku vizuálnych štruktúr. Mimo hlavnej pozornosti rozvíja svoj geometrický program i Danuta Binderová (1934). Má skôr v úcte klasikov geometrickej abstrakcie. Štvorec, priamka, vertikála a farebné polia tvoria základ jej výtvarnej artikulácie.

Okolo polovice osemdesiatych rokov sa objavujú nové formy geometrie v tvorbe ďalších mladších umelcov, napr. Františka Zajaca, Jána Feketeho, Viliama Meška, Adama Szentpéteryho a i., ich tvorba sa však rozvíja už mimo časového rámca tejto štúdie.

Maľba v postmodernej situácii

Beata Jablonská

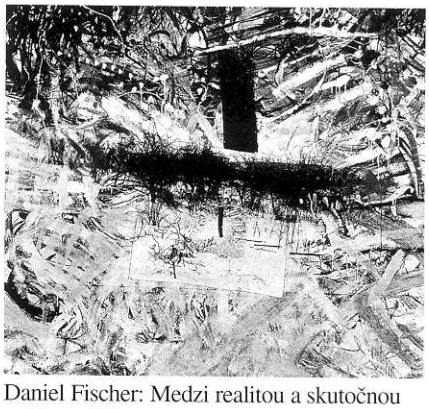
Osemdesiate roky - rehabilitácia maľovaného obrazu

Keď sa r. 1987 v Dome techniky v Bratislave konal Salón mladých, nikto nepredpokladal, že sa stane neoficiálnym krstom maľby, ktorá vniesla problematiku postmoderny do kontextu slovenského výtvarného umenia.[1] Veľkorozmerné obrazy Daniela Brunovského, Simony Bubánovej, Stanislava Bubána, Ivana Csudaia, Kataríny Kissóczyovej, Stana Černého, Jozefa Šramku a Ladislava Terena, maľby na plátne a papieri, svojou štylizovanou naivitou, formálnou nedokonalosťou a farebnou agresiou vzbudili v tom čase rozpačitú a zamietavú reakciu.

1. Salón mladých '87 – Maľba, grafika, sochárstvo, Dom techniky, Bratislava 1987.

Kritické postoje, ktoré vychádzali z dovtedajších modernistických postulátov sa prirodzene míňali s maľbou, ktorá i keď možno spočiatku nevedomky, priniesla postmoderné videnie a k nemu sa viažuce rozdielne chápanie štýlovej a ideovej orginality umeleckého diela. Uvoľňujúca atmosféra polovice osemdesiatych rokov sa len pripravovala na stretnutie dvoch dovtedy protichodne chápaných paradigiem moderny a postmoderny. A práve vtedy, keď paralizované dogmy socialistického realizmu pozvoľna opúšťali „dobyté územie" a umelci alternatívnych štruktúr pomaly rozširovali vlastný priestor, prihlásila sa o slovo skupina čerstvých absolventov výtvarnej akadémie. Boli to roky, keď hranica medzi umením oficiálnym (normatívnym), nonkomformným (vylučovaným z oficiálnych prehliadok) a autentickým (nadväzujúcim na dobové euro-americké tendencie) sa na oboch stranách prísne strážila. Volanie po názorovom pluralizme, ako jednej z charakteristických čŕt postmodernej doby, sa zrazu nečakane zjavilo aj v našom domácom milieu.

Demonštrácia subjektivizmu mladej generácie pod egidou kolektívneho umeleckého postoja spochybnila predošlý zažitý „dvojdomý" model. Tento nástup nebol ani z ďalších mnohých dovetkov k umeniu učiteľov a ani konfliktnou alebo tvorivo prehodnocujúcou odpoveďou na tvorbu domácej neoficiálnej avantgardy. Pre mladú generáciu sa konzervatívna akademická výučba nemohla stať štartovacou platformou a možnosť spoznávania predchádzajúcej avantgardnej tradície im bola zo známych príčin odoprená. Aby maľba „postmodernej generácie" mohla prevziať rozhodujúcu úlohu vo formovaní podoby umenia druhej polovice osemdesiatych rokov, musel sa zápas o návrat obrazu do aktuálneho diania odohrať niekoľko rokov predtým.



Daniel Fischer: Medzi realitou a skutočnou realitou. 1987

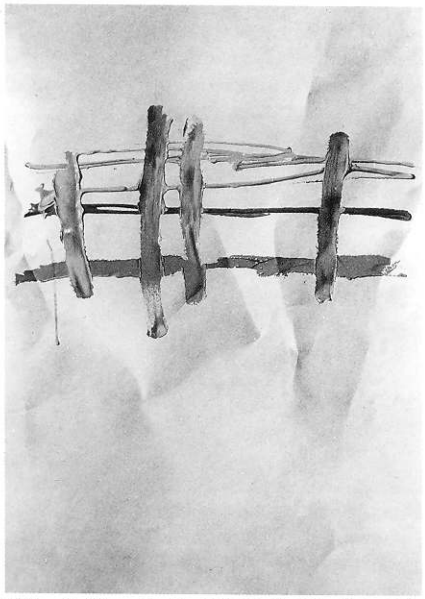
Alternatívna kultúra, ktorá sa formovala v sedemdesiatych rokoch, vznikla z nevyhnutnosti dištancovať sa od pseudohodnôt oficiálnej, ideologicky strážanej kultúry a z naliehavej potreby zachovať si prirodzenú autencititu umeleckého prejavu. V tom období sa „alternatíva" stotožňovala s umením akcie a performancie vychádzajúcich z ideí dematerializácie umenia, kde prítomnosť umeleckého artefaktu plnila úlohu projektu či zaznamenaného dokumentu udalosti.

A práve koncom sedemdesiatych rokov sa na spoločných alternatívnych výstavach v Slovenskej akadémii vied predstavili: Klára Bočkayová, Milan Bočkay, Daniel Fischer, Otis Laubert, Marián Meško, Igor Minárik, Dezider Tóth, Ladislav Čarný, Marián Mudroch a. i. Prezentovali sa najmä „klasickými" obrazmi, ako jednou z možností dobových výtvarných programov.[2]

2. Ústav technickej kybernetiky SAV v Bratislave, 1978. Zúčastnení autori: K. Bočkayová, M. Bočkay, D. Fischer, O. Laubert, M. Meško, I. Minárik, D. Tóth. SAV Smolenice (zámok), 1978 (reinštalácia predchádzajúcej výstavy). SAV Bratislava (foyer), 1979. Zúčastnení autori: pôvodná zostava + Ľ. Ďurček a M. Mudroch.

Nedeklarovali sa ako umelecká skupina, ale bola im blízka spoločná orientácia na aktuálne konceptuálne východiská, ktoré preniesli do oblasti maľby, kresby a grafiky. V čase doznievania „čistého" konceptu, spájaného s dematerializáciou a popieraním výtvarného artefaktu ako výsledku umeleckej činnosti, paradoxne uplatnili konceptuálne postuláty v obraze, analýzou média maľby (kresby, grafiky) buď za pomoci ich svojbytnej skladby, alebo prostredníctvom parafráz a širokej škály výtvarných komentárov k iným realitám. Pre Daniela Fischera je maľba (ale aj kresba a grafika) od

3. Za predchodcu dvojíc maľby a fotografie môžeme považovať inštaláciu série grafických listov v krajine, ktorá bola ich námetom. Autor situáciu odfotografoval, čím vznikla fotografia inštalácie grafík. Akcia sa uskutočnila v polovici osemdesiatych rokov.



Milan Bočkay: Papier LV (Belle Matérie). 1986



Klára Bočkayová:
Spoločenské metamorfózy. 1988

polovice sedemdesiatych rokov priestorom, ktorý ho provokuje k analytickým krokom a postupom, na prvý pohľad voči nej nepriateľským, ale vždy sledujúcim jediný cieľ: dokazovať jej existenciu v priamom dialógu s obrazom reprodukovaným – a to fotografickým. Fischerova „východisková" maľba na veľkorozmerných plátnach je gestická, emotívna, abstraktná, ale zároveň nesie reálne stopy predobrazov v krajinnej scenérii. Hranica medzi realitou maľby a skutočnou realitou sa stráca na okrajoch ich dotyku, na hrane plátna a prírodného prostredia. Fotografický obraz, ktorý svojou schopnosťou nekonečného reprodukovania v množstve kópií paradoxne pohltí originálnosť a neopakovateľnosť maľby.[3] Konceptuálno-anlytický proces sa deje mimo maľby, jej začlenením do reálneho prostredia a fotografickým zaznamenaním vymodelovanej, ale i autentickej situácie. Prostredníctvom diptychov maľby a fotografie autor uvažuje o syntetizujúcom pôsobením maľby v jej protirečivom spolunažívaní s konkrétnou situáciou na jednej strane a jej kópiou – fotografiou – na strane druhej *(Maľba v krajine No. 4,* olej a akryl na plátne + cibachróm, 1986). Pre československý pavilón na XLV. Bienále v Benátkach r. 1993 pripravil inštaláciu maľby vracajúcej sa k staršiemu motívu – transformácii altamírskeho motívu na znak nekonečna. Plocha maliarskeho obrazu preberá úlohu projekčného plátna a pomocou svetla sa maľba stráca – rozkladá a opäť vytvára – integruje *(Nekonečno,* inštalácia: olej, akryl na preglejke a 9 fotografií, 3 intervaly času: fáza svetla, fáza stmievania, fáza tmy, 1993).

Na rozdiel od Daniela Fischera si Milan Bočkay v analýze maľby nepomáha inými médiami, ale naopak, využíva klasickú výtvarnú techniku trompe-l'oeil (okoklam) na to, aby obdobne hľadal odpovede na otázky o zmysle kresby a maľby. Použitím „okoklamných" simulácií nereflektuje samotný iluzionizmus, ale „zneužitím" ich významovej mnohoznačnosti odhaľuje vzájomné vzťahy materiálov, ilúzie trojrozmerného priestoru a vlastností jednotlivých techník. Spočiatku nachádzal riešenia v kresbe papiera na papieri, v zobrazení papiera krčeného, skladaného, pretrhávaného *(Papier XIII,* kresba na papieri, 1978) neskôr, v polovici osemdesiatych rokov, sa premiestňuje do „konfliktu" kresby a maľby – kreslenia maľby *(Papier LXII,* kresba na papieri, 1987), maľovania kresby *(Čierne svetlo,* olej na plátne, 1989) a v 90. rokoch kresby akvarelu *(Acháty,* kresba na plátne, 1994). Na plátne zobrazuje farebné škvrny „akože" maľované temperou či akvarelom, pritom ich kreslí farebnými ceruzkami, alebo naopak, pastelové kreácie maľuje temperou. Okrem tejto určujúcej relácie medzi maľbou a kresbou sa zaoberá problematikou ilúzie objemu farby a priestoru plochy obrazu. V iných obrazových cykloch opúšťa problematiku vzťahu maľby a kresby, aby do svojej „hry" prijal fragmenty (cyklus *Rám a plátno,* 1985–1987, olej na plátne) reálií alebo citácií známych výtvarných diel.

Ak si Milan Bočkay privlastnil trompe-l'oeil za svoj spôsob uvažovania, tak Klára Bočkayová stavila na frotáž ako prostriedok nového zvýznamňovania citovaných predlôh a verného záznamu procesu analyzujúceho médium maľby. Kuchynské vyšívané nástenky so žánrovou, banálnou scénou používa ako podklad, ktorý potom interpretuje technikou frotáž – papier alebo plátno položí na predlohu a pretiera ho tuhou alebo farbou. Posúvaním výšivky, opakovaním a vyberaním určitých detailov, sa na frotovanom plátne objavujú figurálne motívy deformovaných, rozfázovaných, zdynamizovaných postáv *(Krásne a zradné,* akryl na plátne, 1979, *Posledná večera,* akryl na plátne, 1988). Výsledkom je potom maľba alebo kresba, ktorá sa pohybuje vo vzájomne sa popierajúcom prostredí na pomedzí abstraktného obrazu a figurálnej kompozície. Bočkayovej maľba je určená tým, čo je frotované a ako je frotáž realizovaná. Spektrum spôsobov je široké: od monochrómneho pretrenia až po koloristické dokreslenie jemných detailov *(Veľký anjelský obraz,* akryl na plátne, 1991). Svet citácií vyšívaných obrazov ako príkladu sentimentálneho domáceho gýča, umelecky komentuje výtvarnou technikou, pomocou ktorej využíva postupy kumulácie, prekrývania, vyne-

mladých umelcov. Využitie naakumulovaného, ale školskou výučbou potláčaného umeleckého potenciálu, odštartovali absolventi ihneď po ukončení šesťročného štúdia. Ak aj boli ich postoje reakciou na niečo, voči čomu sa potrebovali postaviť, tak to bolo v prvom rade normatívne a akademizujúce umenie, ktoré im bol počas štúdia povinne implantované. Prebratý transavantgardný subjektívny a pluralitný model takto získal domáce špecifiká, keďže nebol reakciou na krízu avantgardných tendencií, ale odpoveďou na tlak maľby stagnujúcej oficiálnej scény. Transavantgardný pohyb, akokoľvek internacionálny, nenesie vo svojom programe direktívnu stratégiu, samozrejme, okrem zdôrazňovaného eklekticizmu, subjektivizmu a pluralizmu, ktoré sa mohli stať zárukou individuálnych prístupov a regionálnych špecifík.[5] Nová maľba sa u nás vrátila ku klasickému maľovanému obrazu, expresívno-figuratívnej polohe, popretiu artistnosti, záľube v temných a „špinavých" farbách, preferovaniu „lacných" materiálov: obrazov na baliacom papieri, kresieb na útržkoch korešpondencie, interpretácii osobných marginálií.[6]

Maľby Daniela Brunovského, prezentované už na prvých súkromných vystúpeniach (okolo r. 1983), niesli typické znaky Novej maľby, či už to bolo narábanie s charakteristickými fragmentmi histórie a kultúry, alebo s odkazmi na dejiny umenia (paussinovský klasicizmus, antiku, renesanciu). Programovo naivným maliarskym rukopisom prerozprával dávne mytologické príbehy ako vlastné snové predstavy. Obrazovú ikonografiu okrem spomínaných „výpožičiek" rozšíril o motívy osamelých milencov, babylonských veží, holubíc, anjelov, Ikarov, ratolestí, mesiacov a rastlín umiestnených do záhadných krajín dávnoveku, či mýtickej Arkádie *(Milenci,* olej na plátne, 1986.)

Ivan Csudai od polovice osemdesiatych rokov poodhalil utajovaný svet osobných mýtov premiešaných so zmesou poznámok k literatúre, filozofii, kultúre a hudbe. Významovo bohaté motívy abstrahoval, až sa mu maliarska stopa vtelila do rozochvenej kresby farbou. Dal vyniknúť disonantnému efektu, vychádzajúcemu z expresívne veľkoryso rozmaľovaného pozadia a nedopovedaného zobrazenia znaku (fragmentu hlavy, ľudského tela, torza). Táto neoexpresívna etapa je okrem malieb *(Horúca krajina,* olej na plátne, 1989) a pastelových kresieb *(Zajac,* pastel na papieri, 1987) charakterizovaná cyklom interpretovaných predlôh zo starých nemeckých časopisov *(Falsum,* okolo r. 1985) a albumami serigrafií *(Obscenografia,* 1987, *Lovecký sval,* 1989 a *Velezpin Jad,* 1990).

Rané maľby Stana Bubána vychádzali z koloristických a štylistických hodnôt obracajúcich sa na dejiny maľby 20. storočia. Použitím bohatej škály farieb a hutnejším, expresívnym nanášaním uprednostňoval v maľbe najmä existenciálne vypätý príbeh či symbolické zobrazenie. Námety čerpal z večne sa opakujúcich a nezodpovedaných otázok o človeku, ktorý sa v područí vlastných vášní, trýzní a emócií stáva obeťou zápasu so sebou samým, prírodnými silami, svetom a vlastne s celým vesmírom *(Ako som chytal ryby,* olej na plátne, 1988). Cyklus *Rany a náplaste* (1989) kolorisicky utíšený do tónov čiernej a formálne do priestoru medzi umením zobrazujúcim a abstraktným, smeroval už k problémom Novej abstrakcie.

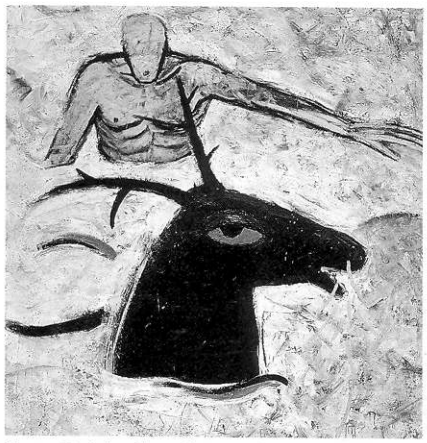
Simona Bubánová priniesla do tematického repertoáru Novej maľby mystérium pravekých kultov a rituálov spájaných s prírodnými a animálnymi silami. Inšpiroval ju svet pravekých jaskýň, tajuplných lovcov a bájnych zvierat *(Lovec I,* olej na plátne, 1988). Ku koncu osemdesiatych rokov odchádza od svojho veľkého príbehu, motívy banalizuje a ornamentalizuje, vypožičiava si zo sveta reklamy, stránok módnych žurnálov, ironicky sa pohráva s udomácnenými symbolmi gýča – trpaslíkmi či bucľatými anjelikmi *(Malé obrázky,* olej na plátne, 1990).

Laco Teren, azda ako jediný zo „skupiny", sa priamo dotkol konkrétnej kultúrnej, sociálnej a politickej situácie. Jeho rané humorno-agresívne maľby *(Prameň,* tempera na papieri, 1987, *Blyskáčik,* tempera na papieri, 1987)

5. Reakcie sa objavili v recenziách: Ciulisová, I. – Jančár, I.: Kam kráčaš maľba? Do diskusie o mladom slovenskom maliarstve. Literárny týždenník, 1989, č. 2, s. 15; Abelovský, J.: O kontinuite. Príspevok do diskusie o mladom slovenskom maliarstve. Literárny týždenník, 1989, č. 27, s. 14; Ciulisová, I. – Jančár, I.: Budeme diskutovať? Príspevok do polemiky o mladom slovenskom maliarstve. Literárny týždenník, 1989, č. 29, s. 14; Geržová, J.: Avantgarda alebo transavantgarda. Tvar, informačný bulletin ZSVU, 1989, č. 5–6.

6. Vôbec prvé pokusy o vystavovanie sa viažu na vysokoškolské obdobie. Vtedajšia škola nepodporovala samostatné iniciatívy svojich študentov, preto boli organizované len na súkromnej báze. R. 1985 vedenie VŠVU zrušilo študentskú výstavu, plánovanú v kaplnke Vysokej školy múzických umení, ktorú orgnizoval poslucháč réžie J. Johanides. Na výstavách v byte L. Terena na Radvanskej 56 v Bratislave vystavoval D. Brunovský, I. Csudai a Z. Prokop. K prvým akciám, ku ktorým boli vyzvaní, patrili: Stretnutie mladých slovenských a českých výtvarníkov, Strelecký ostrov Praha, 1986; 2. stretnutie mladých slovenských a českých výtvarníkov, Bratislava a Pezinok, 1987; Salón mladých, Dom techniky Bratislava, 1987; Čertovo kolo, Športová hala Pasienky Bratislava, 1987; Rockfest '87, Praha, 1987; Konfrontace VI., Špitálska ul., Praha-Vysočany; Konfrontace VII., Praha-Vysočany, 1987; Salón '88, Dom umenia Bratislava, 1988. Pri organizovaní akcií spolupracovala prom. hist. A. Krnáčová, neskôr básnik a spisovateľ J. Olič, ktorý je aj autorom väčšiny úvodných textov v katalógoch prvých individuálnych výstav protagonistov postmodernej generácie.

Pri príležitosti výstavy Výtvarné hody v Čuňove (1988) sa zachoval nikdy nepublikovaný úvodný prejav Roberta Cypricha, ktorý môžeme pokladať za prvý pokus o teoretické uchopenie podôb Novej maľby na Slovensku.



Stano Bubán: Smrt krásnych srnců. 1987

vyústili do novej symboliky vychádzajúcej z produktov socialistickej éry a tradície socialistického realizmu. Symboly totalitnej propagandy (kosák, ozubené koleso, kovadlina, klasy, zovretá päsť) s ich prvoplánovým pátosom a absurdným symbolizmom expresívne rozmaľúval na veľkoformátové plátna *(Roztočte kolesá,* akryl na plátne, 1988). Neskôr s použitím „úpadkovej" formy akademizujúceho realizmu a sureálneho podtextu rozpracoval autorskú ikonografiu symbolov viažucu sa k témam banality, gýča a konzumu *(Chlieb na hojdačke,* akryl na plátne, 1989).

Do spoločného generačného nástupu sa zapojili aj Dan Jurkovič, Stanislav Černý, Ľubica Fabriciová, prezentujúci sa kresbou, maľbou a grafikou a Jozef Šramka, Katarína Kissóczyová a Rastislav Trizma, vystupujúci skôr na poli sochárskeho objektu a inštalácie. Svetozár Ilavský, i keď často priraďovaný ku skupinovému pohybu Novej maľby, bol svojím zameraním solitér a jeho maľba je skôr syntézou informelu, gestickej maľby, tašizmu a popartu s intermediálnymi presahmi do sveta hudby. V maľbách S. Ilavského hrá dôležitú úlohu akčné eruptívne gesto a deštrukčné procesy *(Per Penderecky,* olej na plátne, 1987).

Hnutie Novej maľby vyznieva ako pomerne jednoliaty umelecký prúd až do začiatku r. 1988, kým nevznikla medzigeneračná skupina, ku ktorej patril Rudolf Sikora, príslušník strednej generácie a poslucháči VŠVU Martin Knut, Gabriel Hošovský a Miloš Novák. Ak dovtedy v Novej maľbe prevládala línia mytologizácie obrazu, potom najmä maľby G. Hošovského a M. Nováka smerovali k obsahovému a významovému vyprázdňovaniu. Forma gýča, ako možného odkrývania paradoxnosti obsahu v maľbách G. Hošovského a Novákove znaky ako vyprázdnené symboly, priznávali vzory na českej výtvarnej scéne a inklináciu k teórii sociálnej vyblednutosti formulovanej Jiřím Davidom.[7] Rudolf Sikora pokračujúc v konceptuálnej línii predchádzajúcej tvorby, mení podobu „vizuálneho výstupu" v prospech maľby a monumentálneho maľovaného objektu. Znakovosť i ikonografia konceptuálnych projektov sa objavujú v realizovanom maliarskom triptychu *Tri z 2,85 x 10[33] možností prestavby,* 1988, v cykle „mohýl" *(Uväznená mohyla,* 1988, *Ukrižovaná mohyla,* 1988–1989), alebo v maliarskom doznení cyklu Dotykov v *Ohmatávaní hrobu,* 1981–1991.

Nástup generácie Novej maľby nebol vymedzený manifestačnými vyhláseniami, ale rozvíjal sa najmä prostredníctvom skupinových výstav, ktorých intenzita vrcholila v pomerne krátkom období 1987–1988.[8] Za prvé spoločné vystúpenie sa pokladá *Exteriér I.* v Areáli hier pri Štrkoveckom jazere (1987) s prezentáciou formujúceho sa jadra budúcej „skupiny", ktorej protagonisti sa v takmer nemennej zostave objavovali na podujatiach, ako boli *Výtvarné hody v Čunove '87, Exteriér II. – kysucký* (Čadca-Oščadnica, 1988) a *Exteriér III.* (Sad Janka Kráľa v Bratislave, 1988). Na syntetizujúcj výstave *Prešparty '88* (Stretnutie československých výtvarníkov, Múzeum SRR, Prešov, 1988) bola slovenská Nová maľba už prezentovaná rozšírenou zostavou českých a slovenských umelcov v konfrontácii s inými polohami maľby a obrazu. Bodku za prvou etapou expresívne formulovaného programu novej vlny postmodernej maľby a integráciu diel D. Brunovského, S. Bubána, S. Bubánovej, I. Csudaia, J. Šramku a L. Terena do kontextu dejín slovenského výtvarného umenia predstavovala výstava Nový slovenský obraz v priestoroch budovy československého rozhlasu r. 1988.[9]

V úvahách o podobách Novej maľby by sa nemalo zabudnúť na americké maliarske obdobie Stana Filka (r. 1981–1990 prežil v emigrácii v USA). Od r. 1983 vytváral rozmerné maliarske polyptychy, projektované ako trojrozmerné inštalácie. Sú priestorom na eklektický expresionizmus vychádzajúci z Rauschenbergových combine-paintings, komiksovej pop-kultúry a z poznania neoexpresionistických tendencií, v tom čase v USA vrcholiacich.

Aj keď by sa mohlo zdať, že Nová maľba bola z pohľadu dejín slovenského výtvarného umenia len chvíľkovou záležitosťou, jej prínos sa zhodnotil až na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov. Okrem toho, že išlo

7. Jiří David je autorom programového textu: Totální distance v období sociální vybledlosti, v ktorom vysvetľuje úsilie svojej generácie dištancovať sa od všetkých polarizujúcich antagonistických postojov. Obdobie, ktoré J. David pomenoval „obdobím sociálnej vybednutosti" je priestorom, kde miznú vrstvy hodnotenia a hierarchie, obdobie bez osobných a kolektívnych programov, nie je symbolickou rečou, ani podobenstvom, nič nediktuje, ani nevysvetľuje. Od tvorcu, ako aj od diváka, vyžaduje čiru prítomnosť.

8. Exteriér I., Areál hier Radosť pri Štrkoveckom jazere, 1987. Vystavujúci: J. Bajus, S. Bubánová, S. Bubán, D. Brunovský, I. Csudai, S. Černý, Ľ. Fabriciová, K. Kissóczyová, Ľ. Sabo, J. Šramka, L. Teren.

Výtvarné hody v Čuňove '87, Záhumenná ulica, Čuňovo. Vystavujúci: M. Štrba, G. Hošovský, M. Novák, G. Ferdics, I. Némethová, D. Jurkovič, K. Kissóczyová, L. Teren, P. Župník, P. Eliáš, S. Bubán, S. Bubánová, D. Stojkovičová, K. Weisslechner, J. Šramka, T. Stano, D. Brunovský, R. Prekop, B. Olešová, P. Kvičala, V. Kokolia, M. Švolík, M. Knut, M. Vagač, Š. Bolebruch, K. Gajdošíková, S. Černý, Ľ. Fabriciová, Ľ. Sabo, J. David, S. Diviš, T. Cisařovský, J. Macek, P. Lysáček, J. Róna, P. Nikl, Š. Porubän, M. Tittlová, J. Kovanda.

Exteriér II. – kysucký, Kysucká galéria Čadca-Oščadnica, 1988. Vystavujúci: D. Brunovský, I. Csudai, S. Ilavský, D. Jurkovič, K. Kissóczyová, J. Šramka, L. Teren.

Exteriér III., Sad Janka Kráľa Bratislava, 1988. Vystavujúci: D. Brunovský, S. Bubán, S. Bubánová, I. Csudai, S. Černý, S. Ilavský, D. Jurkovič, K. Kissóczyová, K. Mateev, Ľ. Sabo, J. Szirtes, J. Šramka, L. Teren, R. Trizma.

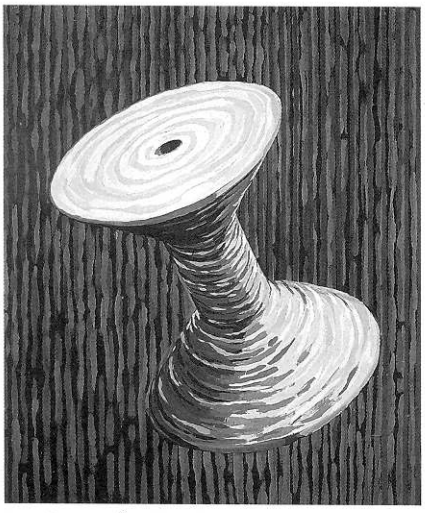
Prešparty '88, Stretnutie československých výtvarníkov, Múzeum SRR 88, Prešov, 1988. Vystavujúci: D. Balabán, S. Balko, J. Bartusz, V. Bláha, D. Brunovský, S. Bubán, S. Bubánová, I. Csudai, L. Teren, J. David, S. Diviš, A. Eckerdt, D. Fischer, K. Gebauer, G. Hošovský, S. Ilavský, J. Jankovič, D. Jurkovič, I. Kafka, M. Kern, K. Kissóczyová, M. Knut, V. Kokolia, M. Kren, L. Lešková, J. Lindovský, V. Malina, M. Maur, M. Novák, V. Novák, M. Riedelbauchová, M. Rittstein, J. Róna, P. Rónai, R. Sikora, J. Sopko, Č. Suška, S. Balko, M. Šnajdr, J. Šramka, D. Štraus, J. Švač, J. Ungár, M. Vagač, J. Žlebek.

9. Nový slovenský obraz, Československý rozhlas, Bratislava, 1988, autorka koncepcie Z. Bartošová. Vystavujúci: S. Balko, A. Barčík, K. Baron, J. Bartusz, J. Berger, D, Binderová, M. Bočkay, K. Bočkayová, D. Brunovský, S. Bubán, S. Bubánová, I. Csudai, L. Čarný, R. Fila, J. Filo, D. Fischer, V. Hložník, Ľ. Hološka, V. Hulík, J. Jankovič, I. Kalný, M. Kern, A. Klimo, V. Kolenčík, J. Koller, V. Kompánek, V. Krajcová, I. Krošláková, O. Laubert, J. Meliš, M. Meško, I. Minárik, P. Ondreička, M. Paštéka, V. Popovič, P. Rónai, V. Rónaiová, M. Rudavská, A. Rudavský, A. Sigetová, R. Sikora, E. Šimerová, J. Šramka, L. Teren, D. Tóth, M. Urbásek, Ľ. Zelina, J. Želibská.

10. Problematiku Novej maľby zhodnotili výstavy: Výlet do postmoderny, SNG, 1992, autor koncepcie E. Bondy; FLUGZEUG, SNG, Galéria Ľ. Fullu – Ružomberok, 1997, autorka koncepcie B. Jablonská; Postmoderna v umení 2. polovice 80. rokov, Štátna Galéria Banská Bystrica, 1998, autorka koncepcie A. Vrbanová.



Ivan Csudai: Cínový dážď. 1995



Jozef Baus: Špulka. 1996

o progresívny pohyb voči retardácii oficiálneho umenia, priniesla aj nový, dobovými stereotypmi nezaťažený postoj, v ktorého optike dokázali vnímať svet v jeho mnohoznačnosti i rozporuplnosti.[10]

90. roky - maľba „v cudzom" svete elektronických obrazov

Na začiatku 90. rokov sa udiali rozhodujúce zmeny, ktoré určovali trendy v umení na poli nových médií, inštalácie a objektu. Flexibilnejšia komunikácia a agresívne vizuálne prezentovanie nových technológií postavili maľbu pred zásadnú otázku o zmysle jej existencie, či už vo forme intervencie či zblíženia sa, alebo ako opozície voči novým prostriedkom umeleckej komunikácie. Akceptáciu, ako prínos do rozpravy o podobe umenia 90. rokov, zdá sa, získala práve tá poloha maľby, ktorá sa otvorila konceptuálnym stratégiam a postupom a vzďaľujúca sa od donedávna preferovaných perceptuálnych a senzuálnych kvalít. Našla nové možnosti v simuláciach, manipuláciach a v odkazoch siahajúcich od umenia ovplyvneného Malevičovou redukciou a duchampovskými presahmi mimo výsostného sveta „vysokého" umenia. Nebráni sa spolužitiu s fotografiou, počítačovým riešením a nezriedka aj s priestorovou inštaláciou. Neriadi sa striktným modernistickým rozdeľovaním na maľbu abstraktnú a figurálnu, ale skôr hľadá nepreskúmané medzery vo vlastnej sebareflexii, alebo v prienikoch rovín odlišných jazykov maľby. Výtvarné myslenie generácie druhej polovice osemdesiatych rokov sa na prelome deväťdesiatych rokov individualizovalo a intelektualizovalo a zostalo na pozíciach znakovo-figurálnych programov, alebo sa priklonilo k nezobrazujúcim polohám všeobecne v chladnejšom konceptuálnom prejave.

Ivan Csudai sa vzdialil od nostalgicky emotívnej maľby, jej provokatívnoerotickej poetiky k redukcii a symbolickej triezvosti. Už v cykle malieb na papieri *Mysticum* (1991) predznačil, ktorým smerom sa bude uberať nové úsporné myslenie. V cykle *Hanging Points* (1993) sa predchádzajúca veľkorysá maľba uskromnila na subtílnu strohú figuráciu. V cykle malieb „92" *Diera, Panna, G-Burt, Vír, Váhy, Sestry,* (olej na plátne, 1992) sa hlavný motív stráca v „nedopovedanom" znaku, miestami doplnenom figurálnym fragmentom. V sérii veľkorozmerných malieb „9 ľahkých kúskov" – *Teddy, Umierajúce Slnko, Ozveny, Let, Cínový dážď, Jelenec, Práca, Ochrana, Hasi Totarsch* (olej na plátne, 1995–1996) napĺňa ikonografický repertoár nová symbolika „spomienkového" sveta osobných archiválií: macíkov, diviakov, zajacov, kvetov, akrobatiek a lebiek. Pôvodnú predlohu, anonymnú ilustráciu, počítačovým spracovaním redukuje do rustikálnej grafickej výrazovej reči. Abstrahované i konkrétne symboly predmetov, zvierat a ľudí sa ako reprodukované znaky súbežne objavujú v identickej podobe na niekoľkých obrazoch série. Niekoľkonásobným namaľovaním tej istej reprodukcie popiera výsostne autentickú devízu maľby – orginálnosť – práve tú vlastnosť, ktorou sa doteraz mohla vymedzovať voči reprodukčným médiam. V cykle malieb *Kabinet sĺz* (1996) sa štylizovaný motív kvapky stáva hlavnou témou obrazu, alebo jej autor prisúdi „len" rolu podkladu pod maľbu historickej izby, odvrátenej hlavy chlapca či dámskej topánky presahujúcej lem sukne. Strohé a neukončené fragmenty, častý námet Csudaiových malieb, sú paradoxne bohatou zásobárňou autorových poznámok a reminiscencií.

Analogickým spôsobom sa obracia k spomienkam odloženým kdesi hlboko v pamäti Jozef Baus. Všedné spomienkové predmety z detstva štylizuje do monumentálnych veľkostí tak, aby ich heroizovaný tvar pohltil celú plochu plátna. Ironizujúce intímne pamätníky potom predvádza ako „svätyne" pre „nevážne" sujety *(Špulka,* tempera na plátne, 1996).

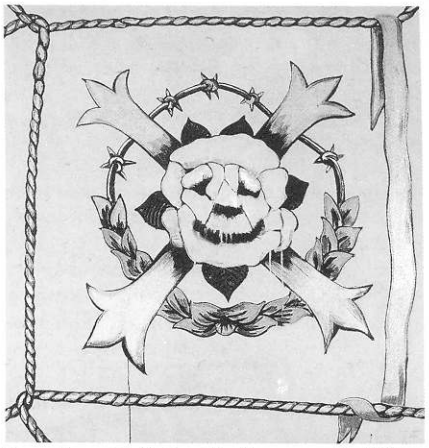
Ladislav Teren nikdy nepoprel náklonnosť ku komplikovanej hre prekrývania, zámene a tvorbe odkazov na realitu a vzťahy medzi sociálnymi, literár-

nymi a filozofickými obrazmi. Terenova maľba sa už ku koncu 80. rokov stala klasickou, vecnou, úsporne ilustrujúcou symboly, ktoré ako fragmentárne znaky vychádzali z domáceho sociokultúrneho prostredia. Ruší staré a vytvára medzi nimi netradičné väzby tak, že do ich významového reťazca vloží „vsuvku" vytrhnutú z iného kontextu, alebo využije princíp „koláže" vo významovej rovine obrazu. Rozostruje, prehadzuje zaužívané systémy, takže bývalé symboly socialistického realizmu, ikony reklamy, všedné banality sa akoby v surreálnych skrumážach menia na glosujúcu poznámku, filozofujúcu rozpravu či romantickú slohu namaľovanej básne. Je animátorom vlastného slovníka ikonografických symbolov. V cykle malieb *Tanec smrti* (1989–1990) a *Vlajky* (1990–1991) balansuje medzi banalitou, povrchným gýčom, lacným popom a presným filozofujúcim výkladom. Čiastočne už v cykle *Naše ráje jsou Vaše pekla* (1992) sa plocha pozadia mení na tému sledovanú v prvom pláne maľby, aby sa v cykle *Milostné listy* (1994) maľba mohla stať skutočne nezobrazujúcou. Terenova „posunutá" ikonografia sa okolo r. 1996 našla v hybridných muskulárnych figúrach svalovcov *(Rozum,* akryl na plátne 1996), ktoré simulujú vedeckosť ilustrácií v učebniciach medicíny s prídavkom surreálneho podtextu. Od r. 1998 sa programovo venuje „rajskej téme" – záhradám s fantastickou vegetáciou, nadpozemskou atmosférou zastaveného času, obrazmi symbolických zvierat, prototypmi ľudí a ich bezpohlavných mutantov *(Pokiaľ svet trvá,* akryl, 1998, *Cesta,* akryl, 1998). L. Teren nevychádza z reality, ale listuje v jej umelo vytváraných správach a textoch spôsobom paralelného zvýznamňovania s dôrazom na vlastný komentár k odkazom konštruovaného sveta (literatúry, hudby, filozofie, dejín, reklamy).

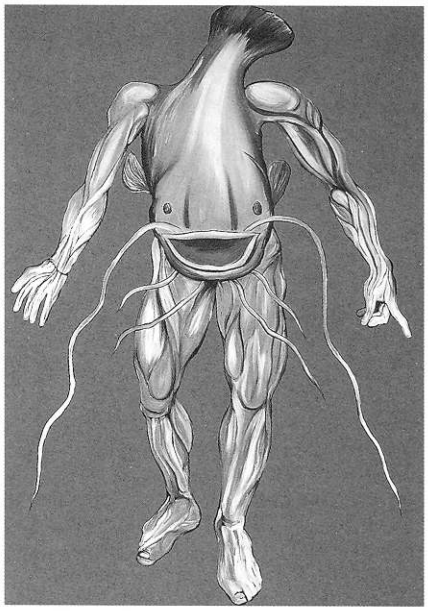
Bohdan Hostiňák preberá formu realistickej maľby, ktorá sa zdanlivo pohybuje v hraniciach napodobenia vychádzajúceho z reality. Rafinovane pracuje s kanonizovanou a masovými médiami ustálenou ilustráciou dneška. V prvom pláne sa na obraze objavujú citácie kníh, „plnokrvný" jeleň – zdomácnený symbol slovenského gýča, krajina – v súčasnosti zatracovaný a sprofanovaný maliarsky žáner, meče, rakety, kvapky krvi, plápolajúce ohne, oblohu pretínajúce blesky akoby vystrihnuté z reklamných spotov či z filmov vychádzajúcich zo štúdia Walta Disneyho. Ikonografické symboly dneška vyberá a eklekticky umiestňuje do romantických, nostalgických, akoby realistických príbehov *(Okamih pravdy,* olej na plátne, 1996). Téma je vystavaná na významovom paradoxe, obsiahnutom buď v štylizácii objektu zobrazenia – zväčšovaním a zmenšovaním jeho mierky, pridaním či odstránením určitých charakteristických znakov, alebo manipuláciou a premieňaním rozličných kontextov *(Larva,* olej na plátne, 1996). V ikonografickom slovníku, pracuje s „klišé" historických, literárnych, vedeckých a prírodovedných tém, s ich špecifickým invetárom *(Jestvuje posmrtný život?,* olej na plátne, 1996). Otriasa a zneisťuje naše doterajšie poznatky a vedomosti o vysokom umení, realistickej maľbe, či nemožnosti poznania.

Dorota Sadovská sa obrátila k zobrazeniu ľudskej figúry ozvláštnenej pohľadmi v zložitých perspektívach. Prisúdenými atribútmi posúva interpretáciu malieb do sakrálneho sveta, sveta mýtu či vykonštruovanej situácie. *(Panna Mária, Svätý Ignác, Traja košickí mučeníci, Svätá Lucia, Svätá Veronika,* stropná maľba, 1995, kaplnka Provincialátu Spoločnosti Ježišovej, Bratislava).

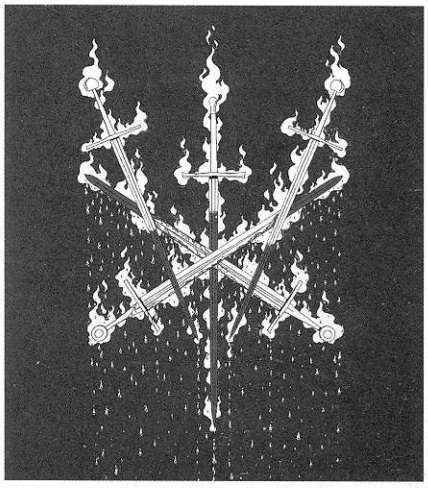
Maľba, ktorá je zviazaná s východiskami skúmania vlastných výrazových možností odvolaním sa na odkazy iných realít (aj mimo média maľby), je témou výtvarného programu Stana Bubána. Poučený štýlovou neohraničenosťou Novej maľby 80. rokov si privlastňuje repertoár rozmanitých podôb abstraktnej maľby. Mechanickými postupmi, odtláčaním alebo frotovaním rozmnožuje pôvodný „originálny" obraz. Začínal jednoduchou, od ruky maľovanou čiarou, buď mechanicky radenou v geometrickej kompozícii, alebo v rámci vlastnej variácie matematických hier, čiarou, ako výsledkom vzniknutých kombinácií, vyskladal plochu obrazu (cyklus *Štruktúry,* olej na



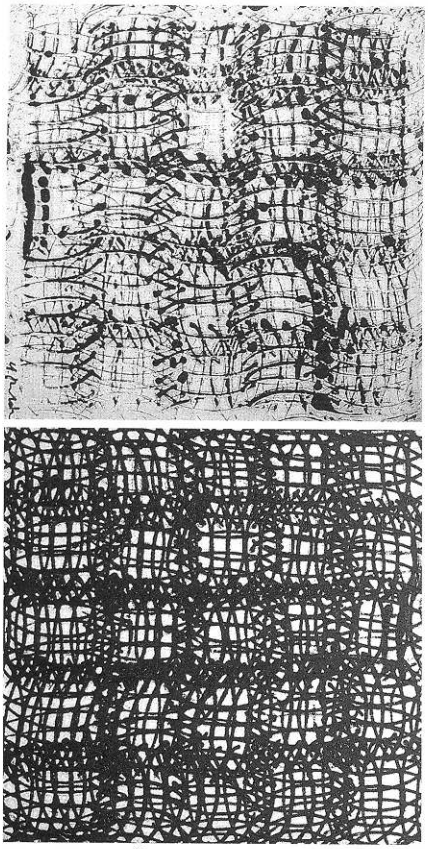
Laco Teren: Ruža (z cyklu Tanec smrti). 1989



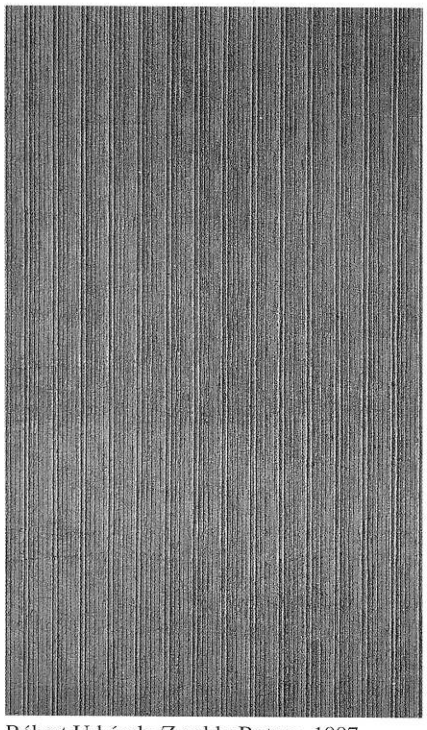
Laco Teren: El Rey del Rio. 1997



Bohdan Hostiňák: Bez názvu. 1993



Stano Bubán: Štruktúry I–II. 1991



Róbert Urbásek: Z cyklu Rytmy. 1997

plátne, 1989–1991). Namaľovanú štruktúru čiar odtláčal (cyklus *Analýzy,* olej na plátne, 1991–1993) alebo monochrómne frotoval (cyklus *Autoanalýzy,* olej na plátne 1994–1996). Dopovedal to sériou malieb (v zmysle analýzy média maľby) cyklu *Iná čierna* (olej na plátne, 1996-1997) s použitím podoby klasického monochrómneho obrazu, ktorý pri bližšom skúmaní vlastne už nie je monochrómny a čierna farba nie je čiernou. Na krajnú polohu abstraktného umenia – monochrómnu maľbu – odpovedá špecifickou konceptuálnou operáciou, ktorou interpretuje monochrómnosť, paradoxne, použitím širokej škály farieb. Princípy konceptuálnej hry s pojmami si vyskúšal v cykle *Zemepis farieb* (olej na plátne, 1996), vytvorenom obrazmi *Kasselská hnedá, Indická žltá, Anglická červená, Neapolská žltá* a pod. Pomenovanie farby sa stáva názvom maľby a farebný odtieň témou abstraktného obrazu. V cykle *Okná* (olej, akryl na plátne, 1998–1999) pracuje s čiarou, klasickým inventárom abstraktnej maľby, ktorú na obraz prenáša ako projekciu reálneho tieňa žalúzií. Vzniká tak zvláštna rozporuplnosť „zobrazujúcej abstrakcie". Vďaka premietaniu ako projektovaniu sa čiara stáva mechanickou reprodukciou, zmnožovanou v ľubovoľnom počte nekonečných variácií.

Mechanickému procesu ako formotvornému postupu prisudzuje dôležitosť vo svojich maľbách Marko Vrzgula. Plochu plátna prechádza molitanovými valcami, stopou rotujúceho pohybu po ploche je organizovaná plocha čiar. Tento postup autor „poľudšťuje" výberom farieb, hustotou ich rytmu (tlačených na plochu valca) a voľbou kompozície geometrizujúcej osnovy dráhy valca *(Yellow,* akryl, 1997).

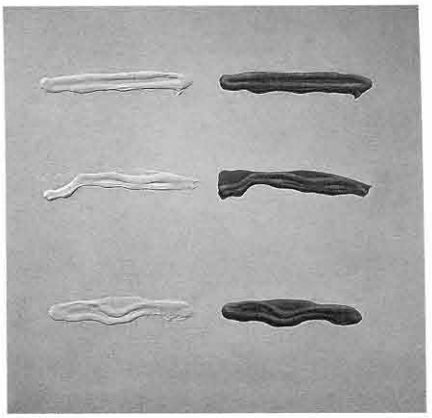
Robert Urbásek má blízko k modernistickým východiskám abstraktného umenia. Svoje postupy striktne podriaďuje konštruovaniu čiary a jej interpretácii posúvanej v procese tvorby. Pracuje len s jej vizuálnymi a konštruktívnymi danosťami. Čiaru nemaľuje, ale vytvára rytím v matérii farby (cyklus *Priehľady,* kombinácia techník, 1994), odtláčaním reálneho predmetu – sklenej tyčinky (cyklus *Dotyky* a *Esencie,* kombinácia techník, 1994–1996) a použitím povrazov, ktoré sú potom nielen podkladom pod vrstvu farby, ale aj určujúcou zložkou kompozície obrazu (cyklus *Perforácie,* kombinácia techník, 1997).

Na povýšenie matérie farby ako cielený námet obrazu sa sústredene zameral aj Milan Paštéka. V 90. rokoch sa vzdialil od „maľovaných príbehov" známych z predchádzajúcej tvorby a začal objavovať čaro farby a bohatosť jednoduchého tvaru autonómnej skladby obrazu. Témou sa mu stala hmota, štruktúra a jej vizuálne premeny podmieňované „len" procesom tvorby *(Možnosti bielej I–IV,* olej na plátne, 1994–1995, *Odkaz IX,* olej na plátne, 1995).

Vladimír Ossif, reagujúc na modernistickú tradíciu tašizmu, action-painting či informelu, predstavuje tú polohu abstraktnej maľby, ktorá nachádza svoj priestor v medzerách vzniknutých predchádzajúcimi pohybmi. Veľkorozmerné plátna vyplnené kompozíciami geometrizujúcich tvarov (kruhov, trojuholníkov, štvorcov, obdĺžnikov, organických znakov), dopovedané nervným gestom alebo utišujúcou plochou pozadia, sa pohybujú v priestoroch intuitívnej maľby.

V diskurze o povahe maľby deväťdesiatych rokov okrem autorov, ktorí prešli školou Novej maľby (L. Terena, I. Csuadaia, S. Bubána) a tých, čo zastávajú najmä senzuálne kvality maľovania (L. Berger, Ľ. Hološka) a tých, čo zhodnocujú predchádzajúce konceptuálne východiská (M. Bočkaya, K. Bočkayovej, L. Fischera), sa nachádzajú aj tí, čo pracujú s textom, znakom a informáciou a obraz potom používajú ako mediálny nosič svojich konceptov. V programoch konceptualistov, ako je Július Koller či Rudolf Sikora, nachádzame maliarske vizualizácie konkrétnych ideí realizované fotografiou, kresbovým záznamom alebo maľbou (Július Koller: *Oscilačná kultúrna situácia II,* 1990, Rudolf Sikora: cyklus *Hroby suprematistov,* akryl na dreve, 1993–1994, cyklus *Erby,* akryl na dreve, 1991–1992, cyklus *Víťazné oblúky,*

akryl na dreve, 1992). Príspevkom Petra Rónaia k rozprave o možných aktuálnych podobách obrazu je inštalácia maľby *Antimalevič,* 1975–1995, kde postupným premaľúvaním starších obrazov čiernou farbou sa na prvý pohľad klamlivo dostáva do blízkosti monochrómnej maľby. Tá mu ale slúži „len" ako platforma poukazov na historický kultúrny kontext, ktorý mu dovoľuje pohrávať sa s odkazom Maleviča, monochrómnej maľby 60. rokov či s tradičnou funkciou maľby a v súčasnom obraze práve končiaceho 20. storočia.



Milan Bočkay: Trigramy. 1999

III. GRAFIKA
Od moderny k rozmanitosti výrazu 1900–1980

Eva Trojanová

Hľadanie moderného tvaru

Proces vývinu jednotlivých disciplín slovenského umenia 20. storočia a ich hodnotenia je komplikovaný z viacerých hľadísk. Vývinová krivka bola niekoľkokrát umelo prerušená a jej výsledky negované alebo skresľované. Moderná výtvarná tradícia bola terčom kritických diskusií. Až šesťdesiate roky priniesli v tomto smere výsledky systematickej odbornej umeleckohistorickej práce, ktorá postupne zapĺňala biele miesta v hodnotení vývinu nášho umenia.[1]

Vývinové tendencie slovenskej grafiky po prvý raz presne charakterizoval J. Cincík, keď za jej protagonistov považoval Kolomana Sokola, Ľudovíta Fullu a Mikuláša Galandu,[2] ktorí jej dali podobu modernej disciplíny. Bolo to v období, keď sa v podstate začala písať jej história. V prvých dvoch desaťročiach 20. storočia existovali v tejto oblasti len ojedinelé iniciatívy či pokusy. Za zmienku stoja linoleorezy Konštantína Kövári-ho-Kačmarika. Dynamická arabeska jeho lineárnej kresby sa hlási k odkazu secesie a symbolizmu. Napospol intímne témy žien pri toalete či kurtizán pripomínajú atmosféru šantánov fin de siècle *(Žena pred zrkadlom,* ok. 1910). Prvou výraznou postavou na poli grafiky sa stal Eugen Krón. A to hneď z dvoch hľadísk. Nielen ako tvorivý umelec, ale i ako pedagóg a organizátor výtvarného života. Známa bola jeho kresliarska škola, činná v Košiciach v období 1921–1927. Navštevovali ju mnohí, neskôr významní umelci, napr. i Koloman Sokol. E. Krón sa medzi prvými venuje mestskej problematike a usiluje o novú výtvarnú formu v duchu ruských avantgárd. V strohých racionálnych kompozíciách využíva extatickosť expresionizmu i stavebné prvky kubizmu a konštruktivizmu (cykly *Tvorivý duch,* 1922, *Muž slnka,* po 1925).

Zásady, ktoré Fulla s Galandom manifestovali vo svojich Súkromných listoch,[3] sa netýkali iba maliarstva, ale umenia vôbec. Umenie nemalo byť viac imitátorom prírody, ale malo sledovať svoje vnútorné cesty. Toto posolstvo v sebe koncentrovalo výdobytky európskych avantgárd, ktoré si našli priamu cestu do nášho umenia. V oblasti grafickej tvorby zohral špecifickú úlohu proces novej výrazovej artikulácie i premeny v technických procedúrach, ako ich sledujeme od Gauguinových drevorezov, Lautrecových litografií, cez Noldeho a nemecký expresionizmus, až po kubizmus a surrealizmus. Najmä nemecký expresionizmus, a neskôr princípy surrealizmu, boli dôležitými zdrojmi podnetov pri hľadaní ciest slovenskej grafiky. Kolomanovi Sokolovi bola blízka kŕčovitá deformácia a vnútorná exaltovanosť okruhu novej vecnosti, krížená s ironickou až zžieravou nadsádzkou. Kubizujúca analýza, zmysel pre geometrizujúci linearizmus okruhu „Der Blaue Reiter" sa odrazil v experimentoch Ľudovíta Fullu, kým Mikuláš Galanda, naopak, inklinoval k syntetickému kubizmu, racionálnej stavbe tvaru a vnútornej expresii.

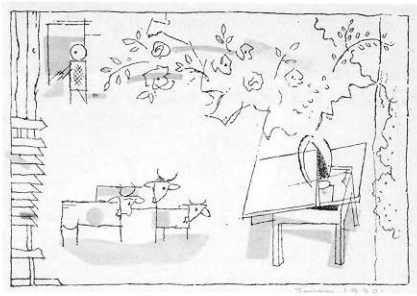
Fullovo a Galandovo spoločné vystúpenie otvorilo nový priestor i pre grafickú tvorbu a ich vlastná práca na tomto poli naznačovala perspektívy. Na začiatku tridsiatych rokov Fulla vo svojej tvorbe artikuloval modernú výtvarnú reč už vo vrcholiacej forme. V sérii litografií *(Na dedinskom dvore,* 1930, *Požehnanie statku,* 1930 a i.) rozvíja paralelné princípy ako v maliarstve. Formovú reč tvorí geometrizujúci, lineárny základ kompozície v dialógu s paralelne kladenými farebnými škvrnami. R. Matuštík hovorí v tejto súvislosti o tzv. dvojitej kresbe.[4] Ak na farebnú analýzu nadviazal neskôr Marián Čunderlík, modifikovaný princíp v grafike mal odozvu v tvorbe Viery Bombovej, Ivana Štubňu, a najmä Miroslava Cipára. V druhej polovici tridsiatych rokov nadväzuje na princípy ranej tvorby, na lapidárny, syntetizujúco stavaný plošný tvar. Pre tieto práce je typický robustný rez *(Prievozníci,* 1937, *Námestie v Bardejove,* 1938 a i.) s drobnou štruktúrou, ktorý má afinitu k Feininge-

1. Vyšli monografické práce, napríklad Šefčáková, E.: Koloman Sokol. Bratislava 1962; Vaculík, K.: M. Galanda. Bratislava 1963; Hlaváček, Z.: Ľudovít Fulla. Praha 1962; Vaculík, K.: Peter Matejka. Bratislava 1962 a i., konali sa hodnotiace výstavy, napr. M. A. Bazovský, 1961; Ľ. Fulla, 1964; A. Jasusch, 1962; M. Galanda, 1963 atď. Vyšla tiež publikácia Hlaváček, L. Současná česko-slovenská grafika. Praha 1964.

2. Cincík, J.: Slovenské grafické umenie. Martin 1944.

3. Súkromné listy Fullu a Galandu 1, 2, 3–4. Bratislava 1930–1932.

4. Matuštík, R.: Ľudovít Fulla. Bratislava 1966.



Ľudovít Fulla: Na dedinskom dvore. 1930

rovi. Druhá vlna moderny po polovici štyridsiatych rokov uplatnila práve tieto princípy. Novšia Fullova tvorba vychádzala zo ziskov raného obdobia s väčším dôrazom na dekoratívnu plošnosť a štylizovanú lineárnosť.

Galandova raná tvorba reagovala skôr na Muncha a expresonizmus. V tridsiatych rokoch nastáva spevňovanie a uzatváranie tvaru obrysovou líniou a jeho vnútorná modulácia. V grafike, kde sa tento proces tiež prejaví, prevládajú najmä škrabané litografie *(Sochár a socha,* 1936). V syntéze výtvarnej formy Galanda medzi prvými pochopil jej znakový charakter ako symbol. S uvoľnením konkrétnych významových väzieb vzrástla úloha vnútorného výrazu. Dokladajú to práce harlekýnov, pierotov a kolombín, ktoré vrcholia po r. 1932. Umelec chápe prírodu ako „pomocný slovník", ktorý používa na vytvorenie umeleckého diela, pretože „obraz je tiež príroda a žije svoj samostatný život."[5] V záverečnom období prišla opäť vo väčšej miere k slovu grafika. Objavuje sa aj práca s leptom, ktorá je v kresbe uvoľnená a veľmi jemná. V škrabaných litografiách sa inšpiruje picassovskou kaligrafiou, ktorá sa širšie uplatní neskôr u Hložníka a Gudernu.



Mikuláš Galanda: Sochár a socha. 1936

5. Vaculík, K.: Mikuláš Galanda. Bratislava 1963, s. 32.

Osobitú cestu vyznačil svojou tvorbou Koloman Sokol. Z rokov svojho učňovstva si priniesol závažné životné skúsenosti, ktoré ovplyvnili jeho tvorbu. Skutočnosť vnímal ako existenčný zápas, ktorý tvoril horizont jeho umenia. Vrcholnú tvorbu prvého obdobia, hlboko precítené listy stvárnené drásavou linkou, možno považovať za originálny variant expresionizmu *(Za cieľom /Baníci/,* 1931, *Šedivé ráno,* 1931). Veľmi sa vzdialil od Benkovej idealizujúcej „apoteózy slovenskosti", ba možno ho považovať za jeho protiklad. Sokolovými duchovnými predchodcami boli skôr Goya, Daumier či generační druhovia Kokoschka, Kollwitz, Grosz a i., ktorí inutitívne zaznamenávali úzkosť a rozorvanosť doby. Sokolova tvorba vtedy získala i medzinárodný ohlas.[6] Nasledujúci pobyt v Paríži ho neovplyvnil smerom k moderne, ale prehĺbil v ňom nadhľad a ironicko-kritický pohľad na „posvätné témy". Tzv. slovenský cyklus *(Pod oblôčkom, Nad ohníkom,* 1934) má blízko k Majerníkovej interpretácii ľudových tém. V mexickom období sa Sokol zoznamuje s novým prostredím, ktoré vtláča silnú pečať jeho tvorbe. Aj pod vplyvom mexickej maľby (Orozca, Riveru, Siqueirosa) sa mení jeho výtvarný slovník. Grafiky sa stávajú plošnejšími, tvary vyznačuje štylizovaná geometrizujúca línia. Jeho činnosť na poli grafiky postupne slabne a po období odmlčania sa venuje s novými silami maľbe.



Koloman Sokol: Prestrašení. 1934

6. Udelenie štipendia francúzskou vládou a študijný pobyt v Paríži v rokoch 1932-1933, neskôr pozvanie na Esculea de las Artes del Libro v Mexiku, kde pôsobil v r. 1937–1941.

Horizont slovenskej grafiky uzatvára v druhej polovici tridsiatych rokov Imro Weiner-Kráľ. Jeho tvorba predstavuje írečitú a svojím spôsobom ojedinelú dobovú reakciu na surrealizmus. V grafike spája jeho výtvarná reč kubizujúcu niekoľkopohľadovosť, chagallovské vznášanie sa i surrealistické neobvyklé stretnutia. Do pôsobivých metafor integroval symbolickú obraznosť poetických asociácií. Z aspektu istých sociálnych atribútov dotvára obraz medzivojnových úsilí.

Počiatky modernej slovenskej grafiky z hľadiska obsiahnutia výtvarných problémov znamenali pomerne široký záber, autorské zázemie však pozostávalo z niekoľkých osobností. V tom období pôsobili aj ďalší umelci, ktorí sa prechodne venovali grafike, napr. Zoltán Palugyay, Jozef Fedora, Dezider Milly, ich tvorba skôr dotvára načrtnutý obraz. Z nich iba v Palugyayových grafikách zaznel závažný tón, podporený syntetizmom nabistov. Vo svojich monotypiách vytvoril farebný pendant k munchovsky ladenej tvorbe Galandovej.

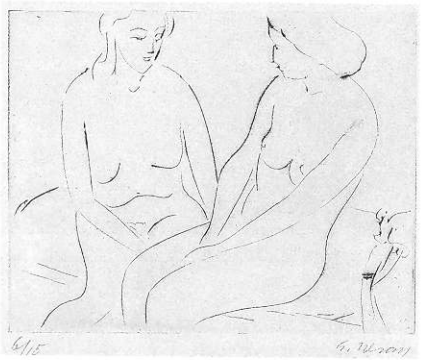
Zo starších umelcov sa ešte k otázkam grafiky vyslovili Miloš Alexander Bazovský a Cyprián Majerník. Bazovský vytvoril za krátke obdobie na začiatku štyridsiatych rokov súbor linoleorezov, v ktorých uplatňoval znakový geometrizmus a redukciu formy tak, ako ju poznáme z maľby konca tridsiatych rokov. Nápadný kontrast lapidárnej čiernej a bielej plochy, kde-tu prerytej rovnou alebo oblou linkou, vyjadruje program zakladateľov. Majerník si zasa vyskúšal v niekoľkých litografiách blúdiaceho Dona Quijota vibrujúcu kresbu, tvarovú odhmotnenosť a preduchovnenosť, nie nepríbuznú Giacomettiho vizionárskym figúram.

7. Nikdy nebola formálne ustanovená, ale konštituovala sa na jar 1938 a mala zostavený 15-bodový program, v ktorom figurovalo i maliarstvo.

8. Z okruhu maliarov–grafikov na činnosti participovali V. Hložník, V. Chmel, C. Majerník, D. Milly, E. Nevan, J. Novák a i., podľa Bakoš, M.: Avantgarda 38. Bratislava 1969.

9. Vznikol r. 1948 a po dvoch rokoch bola jeho činnosť zastavená. Prvým predsedom bol K. Sokol, r. 1949 E. Zmeták. Za necelé dva roky existencie usporiadal 14 výstav nielen doma, ale i v Čechách a na Morave.

10. Praha, Hollar 1946, Bratislava a Banská Bystrica 1947, opäť Praha 1948.



Eugen Nevan: V kúpeľni (Priateľky). 1945



Július Szabó: Chudáci. Z cyklu Ecce homo. 1946



Orest Dubay: Ležiaca. 1946

Druhá moderna

Ďalší intenzívny rozvoj grafickej tvorby nastal až okolo polovice štyridsiatych rokov. Výtvarná obec bola posilnená najmä mladou generáciou, ktorá vtedy vstupovala do výtvarného diania. Intenzitu tohto vstupu možno nazvať i druhou modernou, pretože až teraz sa naplnil počin zakladateľov širokým otvorením sa modernému európskemu umeniu. Bolo to búrlivé desaťročie, naplnené vojnovými otrasmi, spoločenskými zmenami, otvorenými a vzápätí okliešťovanými možnosťami. Otvorenosť a premeny v myslení podnecovala vyspelejšia situácia v iných umeleckých oblastiach, najmä v literatúre. Vznik surrealistickej skupiny[7] a Avantgardy 38 pôsobil v širšom kontexte i na výtvarnú sféru, i keď priame aktivity výtvarníkov na jej činnosti boli skôr príležitostné.[8] Organizovali sa prednášky, večery poézie, stretnutia, diskusie, výstavy. Tak vznikli podmienky na naštepenie imaginatívnej tvorby, ktorá sa stala perspektívou práve v oblasti umeleckej grafiky, aj z domácich zdrojov. Výdatným podnetom na aktivizáciu grafickej činnosti bol „Spolok umelcov a priateľov grafiky".[9] Veľkým morálnym príkladom bola aj séria výstav K. Sokola, ktoré usporiadal po návrate z USA, i keď v tom čase neovplyvnil priamo charakter tvorby.[10] Až koncom päťdesiatych rokov sa oživilo krédo jeho umeleckého i etického postoja, ktoré sa stalo jedným zo stimulov ďalšieho rozvoja.

Nie je náhodné, že práve v tomto období sa vracia ku grafickej činnosti D. Milly, vrcholí raná tvorba Hložníkova, Dubayova i Zmetákova, začína tvoriť A. Klimo, M. Čechová, V. Chmel. Na poli rozvíjajúcej sa grafickej tvorby sa stretávajú dve vrstvy umelcov. Zo staršej generácie sa opäť grafike venuje Ľ. Fulla, E. Nevan, D. Milly a J. Szabó. Mladú nastupujúcu generáciu predstavuje V. Hložník, E. Zmeták, O. Dubay, V. Chmel, M. Čechová, ďalej A. Klimo, A. Hollý a A. Pepich. Prevrstvovanie generácií, ktoré v tomto období nastalo, stmeľuje Fullov i Galandov príklad. Prelína sa najmä v tvorbe V. Hložníka a E. Zmetáka, ale i O. Dubaya.

Čiastočne podnetnú úlohu mali Fullove drevorezy z tridsiatych rokov, najmä na Ernesta Zmetáka, i keď jeho tvorba reagovala aj priamo na expresionizmus. Vo svojich drevorezoch rozohráva hru jednoduchých robustných tvarov, ktoré sú súčasne nabité vnútornou dynamikou i monumentálnosťou *(Útek do Egypta,* 1947). Práve monumentalita, potláčajúca ornamentálnosť a dekoratívnosť, patrí k jeho prínosom. Zmetákov príklad bol podnetotvorným pre ďalších umelcov, napr. M. Čechovú i R. Dúbravca. Neskôr, v symbióze s Fullovou tvorbou i pre časť nastupujúcej mladej generácie, napr. A. Barčíka, I. Štubňu, M. Laluhu, M. Marčeka i J. Lebiša.

Vedľa prenikania avantgardnej výtvarnej formy je príznačným v tomto období záujem o ľudové umenie a prostredie, ktorý nájdeme rovnako v grafike, ako v maľbe (Zmeták, Milly, Klimo, Nevan, Bazovský, Chmel, Hložník atď.). Jedným z prameňov jeho transformácie bol opäť Fullov príklad. U Zmetáka sa však nepremietol do formálneho jazyka, ale skôr do pochopenia a uvedomenia si jeho špecifiky. Na druhej strane A. Klimo využíval naivizujúci princíp ľudového drevorezu, jeho geometrizujúcu štylizáciu a až epické pochopenie motívu. Vzápätí tento postup koriguje redukciou k jeho znakovej symbolizácii v zmysle simplicistného elemetarizmu. Naivizmus formy, ktorý má korene v gauguinovskom archaizme, je príznačou generačnou črtou. Nájdeme ho nielen v tvorbe O. Dubaya a V. Hložníka, ale aj u maliarov E. Semiana a J. Šturdíka i sochára R. Uhra atď.

Dubayovo grafické dielo sa odvíja od raných drevorezov, v ktorých, v generačnom duchu, hľadá uzavretý plošný tvar, kontrast a rytmiku čiernych a bielych plôch *(Ležiaca,* 1946). Súčasne rozvíja i druhý spôsob, využívajúci paralelne ryté lineárne štruktúry a optický rytmus striedania. Práve rytmizácia plochy smeruje k jej neskoršej geometrizujúcej koncepcii. Naivizujúci tón je spojený s koncentrovanou citovou zmyslovosťou. Tento generačný životný pocit v povojnovom období prinášal, logicky, zvažovanie zmyslu

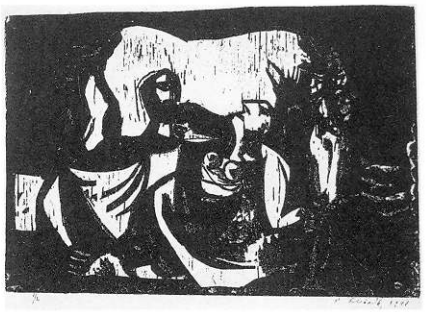
ľudského bytia i hľadanie čistých prameňov života. Dualita človeka a prírody a prevažovanie prírodnosti, nepoznaných dejov odohrávajúcich sa v nej, ktoré určujú beh života, dostalo podobu solárnej symboliky, takej príznačnej pre túto generáciu. Je silným médiom v Semianovej, Gudernovej, Šturdíkovej a Hložníkovej tvorbe, ako luna i v Chmelovej, u Szabóa sa mení na atómový mrak. Po období popisnosti sa O. Dubay vrátil k plošným rytmickým kontrastom, ktoré prešli do vizuálnej optickej hry príbuznej op-artu. Aj v tejto naivnej geometrii si uchoval svojskú poéziu.

Maliarska medzivojnová generácia mala silný zmysel pre kresbu i grafiku. Kým pre Gudernu, Semiana a Zmetáka bola kresba stálym pendantom maľby, u Vincenta Hložníka sa k tomuto fenoménu pridala grafika. V druhej polovici štyridsiatych rokov sa jeho tvorba stala priesečníkom a katalyzátorom domácich zdrojov, európskych podnetov a ich ďalšieho vyžarovania. V porovnaní s predošlými autormi, až na Zmetáka, Hložníkova grafika má silné expresívne podané tvaroslovie. Picassovská artikulácia, ktorá patrí opäť medzi znaky obdobia (Guderna, Matejka, Sokol a i.) a prelína sa s noldeovskými vplyvmi a expresionizmom, má v Hložníkovej grafike podstatné miesto *(Únos Európy,* 1947). Stala sa urýchľovačom procesu hľadania výrazovej formy. Figúra a zvýraznené deformované končatiny boli jej hlavným atribútom.

Rok 1948 bol pre slovenskú kultúru i umenie medzníkom, hranicou, za ktorou sa rozprestrela šedivosť socialistického realizmu. R. 1949 bola zrušená existujúca štruktúra umeleckých spolkov a spolkového života. Postihlo to aj intenzívne sa rozvíjajúci Spolok umelcov a priateľov grafiky.[11]

Najviac sa táto situácia odrazila na zmene výtvarnej formy. Prvoradou sa stala téma, odiata do tradičných vyjadrovacích prostriedkov a jej zrozumiteľnosť. Narušil sa tým začatý proces etablovania moderny ako celku, vykoľajilo sa umelecké smerovanie jednotlivých autorov. Spochybňovala sa samotná podstata slovenského moderného umenia, a to takých umelcov, ako boli Ľ. Fulla, M. A. Bazovský, K. Sokol, C. Majerník atď. Grafiku citeľne oslabil odchod K. Sokola, odmlčanie sa Ľ. Fullu i E. Zmetáka, vybočenie z cesty V. Hložníka, O. Dubaya a ďalších. Akékoľvek úsilie o moderný výraz sa klasifikovalo ako formalistické.[12]

Až v druhej polovici päťdesiatych rokov sa aj grafickej tvorbe črtajú nové možnosti. Okrem postupného otepľovania spoločenskej klímy, bolo dôležitým faktorom rozširovanie autorskej základne, ktoré bolo dôsledkom fungovania grafického oddelenia na Vysokej škole výtvarných umení.[13]



Vincent Hložník: Únos Európy. 1947

11. Tento zásah o. i. znamenal zredukovanie výstavných možností. V r. 1950–1955 sa prakticky nekonali samostatné výstavy grafiky, ani kolektívne, ani individuálne. Grafika dostala možnosť prezentácie iba na kolektívnych celoštátnych, resp. celoslovenských tematických prehliadkach.

12. Várossy, M.: Slovenská výtvarná prítomnosť. Bratislava 1953; Fodor, P. M.: Slovenská část výtvarné úrody 1951. Výtvarné umění, 1951–1952, s. 201–202 a i.

13. Grafické oddelenie VŠVU bolo založené r. 1952 a jeho prvým vedúcim až do r. 1972 bol prof. V. Hložník.

Medzi skutočnosťou, víziou a abstrakciou

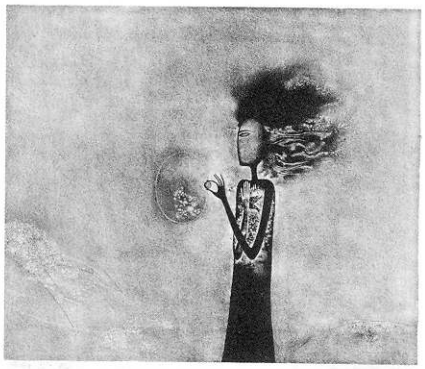
Medzi mladých, ktorí vtedy dôrazne ovplyvnili charakter grafiky, patrili Jan Lebiš, Viera Bombová, Viera Gergeľová, Jarmila Pavlíčková i Alexander Eckerdt. S ambíciami na poli grafiky prišli aj niektorí galandovci, napr. A. Barčík, I. Štubňa, M. Marček a M. Laluha. Tak sa po prvý raz v dejinách stalo, že sa prakticky stretlo niekoľko generácií, čo prispievalo k názorovej diferenciácii. S novými farebnými dekoratívnymi linoleorezmi prišiel Ľ. Fulla, čistou líniou pôsobia litografie M. A. Bazovského, silným humanizmom a plastickou formou sú známe drevorezy J. Szabóa. O. Dubay smeruje ku svojim optickým pokusom a E. Zmeták redukuje prvšie expresívne rezané tvary s malebnými štruktúrami na jednoduché plošné skladby. Kým stredná generácia ťaží hlavne zo svojich viac či menej úspešných starších období, alebo sa naplno venuje maľbe (Fulla, Bazovský, Zmeták), V. Hložník otvára novú intenzívnu etapu svojej tvorby. V grafike nasledujúceho obdobia budú prevládať v zásade dve tendencie: expresívna, ktorá sa profiluje do imaginatívno-fantazijného prúdu a racionálnejšia so zmyslom pre plošnosť a dekoratívne prvky.

Práve v tejto fáze vývinu grafiky našlo inšpiratívnu úlohu Fullovo dielo,

14. Výstava mladej generácie, Bratislava 1957, vznik Skupiny M. Galandu 1957.



Jan Lebiš: Cválajúci (Jánošík). 1963



Viera Gergeľová: Medea. 1971

15. R. 1950 vznikla vo Viedni skupina maliarov, ktorej tvorbu neskôr (1955) pomenoval kritik J. Muschik „maliarstvom fantazijného realizmu". Prvú úspešnú výstavu mala skupina r. 1959 vo viedenskom Hornom Belvedéri.

16. Surrealismus, Phantastische Kunst der Gegenwart, Viedeň 1962, Sao Paulo VIII. Biennale. Surrealismo e arte fantastica 1965, Labyrinthe – Phantastische Kunst vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 1966, Phantastische Kunst in Deutschland. Hannover 1968 a i.

vedľa ktorého zazneli podnety i zo Zmetákových drevorezov. Na jednej strane sa tvorba vyhrocuje do vášnivých prejavov vyburcovanej obrazotvornosti, na druhej výtvarný jazyk oživuje moderné princípy, uchovávajúc neokázalý civilizmus a intímnu poetiku, spojené s presadzovaním sa mladej generácie.[14] Nový program mladej generácie sa pregnantne formuloval v maliarskej i grafickej tvorbe Andreja Barčíka. Pevný tvar, symbolická znakovosť i geometrický základ tvarovej konštrukcie predstavujú podstatu nového tvaroslovia, ktorého súčasťou je i kubizujúca lekcia Laluhova, Čunderlíkove vidiečanky nadväzujúce na Fullu a Nevana a i.

Podstata rozdielu medzi týmito dvomi polohami vyplynie pri stretnutí s tvorbou V. Hložníka. Znaková tvarová symbolika racionálnej vrstvy je tu nahradená princípmi, z ktorých niektoré fungovali pri surrealizme. Asociatívnosť, alogickosť vzťahov, snivosť, vizionárstvo zasadené do rámca tragickosti a osudovosti. Tragickosť ako kategória viažuca sa nie na jednotlivca, ale na ľudstvo, svet dostáva panteistickú podobu. Korene vedú od Dürerovej Apokalypsy cez El Greca a Goyu až ku Sokolovi. V niekoľkých prelomových cykloch *(Slovenská Nemecká – Agónia vojny VII,* 1958, *Majestát ničoty,* 1960–1962 a i.) dospel V. Hložník, a po ňom i Albín Brunovský, inou cestou než abstrakcionisti, k popretiu reálneho sveta. V období maximálneho odpredmetnenia premieta svoju fantastickosť nielen do tvarovej amorfnosti, ale aj do priestorovej deštrukcie. Dynamika priestorovej deformovanosti umocňuje vizionárstvo, smeruje inam, za hranice zmyslovo poznateľného. V. Hložník vytvoril paradigmy, na ktorých stavala ďalšia vrstva grafickej tvorby. I keď neskôr prijal aj podnety z estetiky novej figurácie, nemenilo to jeho pozíciu vo vnímaní fantazijnosti *(Vision tragique,* 1974). Podstata novej figurácie mu napokon bola vnútorne veľmi blízka, a preto k nej inklinoval úplne prirodzene, pretože „... sa odlišuje od tradične popisnej figurácie v tom, že je principiálne aluzívna, má zmysel pre fantastično, fantáziu. Má radšej masku než portrét, preoblečenie než večerný oblek. Je často krutá." (M. Ragon).

Figuratívnosť v expresívno-dramatickej podobe nájdeme najmä v prácach J. Lebiša a V. Gergeľovej. Predovšetkým v Lebišových drevorezoch sa kríži Sokolov sociálny akcent s Hložníkovým humanistickým vizionárstvom *(Cválajúci /Jánošík/,* 1963). Svoje grafické krédo vyslovil Lebiš v niekoľkých cykloch intenzívne, akoby jedným dychom, aby sa vzápätí v tejto tvorbe odmlčal. Do expresívneho pôdorysu patrí aj tvorba Jozefa Baláža a Gabriela Štrbu. Oboch možno v istom zmysle považovať za solitérov. Baláž sa venoval najmä litografii a po expresívno-patetickej fáze bol ovplyvnený novou figuráciou *(Človek-milión,* 1971). Štrbove expresívno-psychologizujúce drevorezy nadväzujú na tradíciu českej grafiky. Plošne cítené, emotívne rezané diela sú znepokojivé svojím symbolickým posolstvom *(Vzťahy A-Z,* 1970).

Viera Gergeľová je osobnosťou na rozhraní. Zádumčivosť a imaginatívnosť dosahuje jednoduchými výtvarnými prostriedkami. Artikulácia veľkého syntetického tvaru ju situuje bližšie ku galandovcom a Galandovmu odkazu i s jeho vnútornou výrazovou silou *(Pred odchodom,* 1964). Jej čisté a priezračné grafiky sú obdarené poetickou víziou sveta. Imaginatívnosť a vizionárstvo mali v našom umení pomerne široký priestor. Už spomínané pôsobenie Avantgardy 38 tento priestor nielen rozšírilo a etablovalo, ale hlavne naznačilo jeho vnútorný rozmer. V Hložníkovej tvorbe sa stretávame s procesom presunu dôležitosti z vonkajšieho na vnútorné. Tento proces sa explicitne prejavil i v tvorbe Albína Brunovského. Začínal paralelne s abstraktným prúdom v našom umení, s opačným zameraním sa na figúru. Nebola to však reakcia na abstrakciu, ale skôr na revitalizačnú vlnu neosurrealizmu, i keď rovnako odmietol priamy vzťah umeleckej predstavy a skutočnosti *(Genezis,* 1967). V jeho tvorbe sa rozvinul fenomén „fantazijného realizmu", ktorý bol už vtedy stredoúrópskym fenoménom.[15] Nebude asi náhodou, že jedna z prvých výstav prezentujúcich fantastické (a neosurrealistické) ume-

nie, ktoré sa v šesťdesiatych rokoch konali po svete, bola práve vo Viedni.[16] Skutočnosť má u Brunovského virtuálnu podobu. Je to niečo, čo neexistuje, čo je skutočnosťou obrazovou. Pre celú oblasť slovenskej fantazijnej grafiky možno uplatniť Merleau-Pontyho myšlienku, že „Obraz sa nakoniec nevzťahuje k ničomu medzi empirickými vecami, nezobrazuje nijakú vec, ale je zobrazením ničoho."[17] To nič sú v tomto prípade umelcove vízie. Vyjadrujú vzťah nezávislosti, ktorý si Brunovský vytvoril od skutočnosti. Aj keď sa tvorba V. Hložníka a A. Brunovského dáva do vnútorných súvislostí, druhá polovica šesťdesiatych rokov znamená viac rozdielnych výtvarných postupov.

V silovom poli grafiky A. Brunovského sa spočiatku situovala tvorba Emila Sedláka. Používal podobný typ deformovanej figúry, využíval kontrasty geometrických prvkov. Čoskoro sa však vplyvom nových figuratívnych prúdov i pop-artu zmenila tvarová artikulácia jeho diel a autor sa svojou koncepciou priblížil novej figurácii. Svojskú podobu expresívnej figurácie rozvíja vo svojich drevorezoch Gabriel Štrba.

Diferencie v rámci fantazijného prúdu vystupujú plastickejšie v tvorbe Vladimíra Gažoviča. Uvedením farby znamenala Gažovičova tvorba pre slovenskú grafiku prelomovú skutočnosť.[18] Na rozdiel od dovtedy prevládajúcich hĺbkotlačových techník, začal Gažovič používať farebnú litografiu. Technické možnosti litografie spôsobili nové využívanie výtvarných prvkov, potláčanie lineárnej kresby, budovanie syntetizujúceho plastického tvaru a súčasne eliminovanie detailov. Stretnutím s literatúrou, najmä Ovídiovými *Metamorfózami* sa postupne zmenila aj filozofia Gažovičovej tvorby.[19] Cez obrazovú iracionálnosť stále viac prenikajú reálne obsahové fenomény dotýkajúce sa najmä ľudského konania a morálky. Gažovič polemizuje o ľudských vášňach a slabostiach. Klasická antická literatúra mu pomohla k demýtizácii pohľadu na človeka. Jeho tvorba sa vyhranila do niekoľkých tematických okruhov, ktoré sa prakticky nauzatvorili a vznikali paralelne. Poodhalil v nich hĺbku ľudskej duše, aby spoznal podstatu človeka, ktorý sa od dôb antiky vnútorne nezmenil.

Popri Gažovičovej plastickosti tvaru, ktorý používa aj prvky novej figurácie, väčšina ostatných autorov tejto tendencie zotrváva na princípe lineárnej kresby.

Ak sa predtým u J. Lebiša či V. Gergeľovej presadila plošnosť a tvarová redukcia, mladšia generácia prevzala z dedičstva V. Hložníka i A. Brunovského lineárnu kresbu a sústredila sa na prácu s detailom. Tento proces badáme napr. v tvorbe Karola Ondreičku, Dušana Kállaya, Kamily Štanclovej, menej u Roberta Bruna v hĺbkotlačových technikách, ale i v drevorytoch Igora Rumanského a ďalších. V sedemdesiatych rokoch sa formovala pomerne silná grafická generácia, ktorá má zmysel pre iracionálnosť, fantáziu, má veľa spoločného, ale i veľa rozdielneho vo výtvarnom stvárnení svojich predstáv. Možno tu ešte stále pôsobí „genius loci", v ktorom sa premieta poznanie, že každé miesto má svoje mýty. Hlavný rozvoj tvorby uvedených autorov však patrí nasledujúcemu obdobiu.

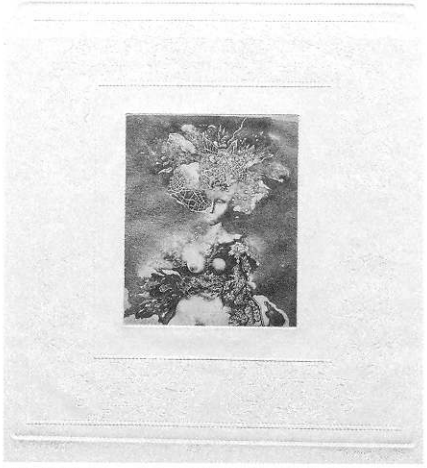
Ľ. Fullu nemal takú silnú odozvu vo vývine grafiky ako K. Sokol a V. Hložník. Okrem spomínanej galandovskej generácie sa jeho príkladom inšpirovala tvorba Viery Bombovej a Miroslava Cipára. Väzby môžeme sledovať nielen pri analýze formového aparátu, ale i v koncepcii tvorby odlišnej od fantazijnej vetvy. Istý druh ťaživosti vystrieda u V. Bombovej zádumčivosť a možno melanchólia, kým u M. Cipára prevláda hravosť a citová otvorenosť. V. Bombová splieta jemnou líniou krehké štruktúry svojich niekedy až nefiguratívnych grafík, ktoré môžu pripomenúť Kleeovu ľahkú kresbu. M. Cipár načrel aj do iných zdrojov. Znaková artikulácia jeho obrazových štruktúr má dobové väzby na prácu s písmom. Objavuje sa uňho aj zmysel pre gesto a kaligrafiu. Neskôr si osvojil niektoré postupy novej figurácie.

Do protikladu k fantazijnosti sa často kladie civilizmus, objavovanie sa nových technológií a postupov. Nie sú to však celkom rovnocenné kategórie,

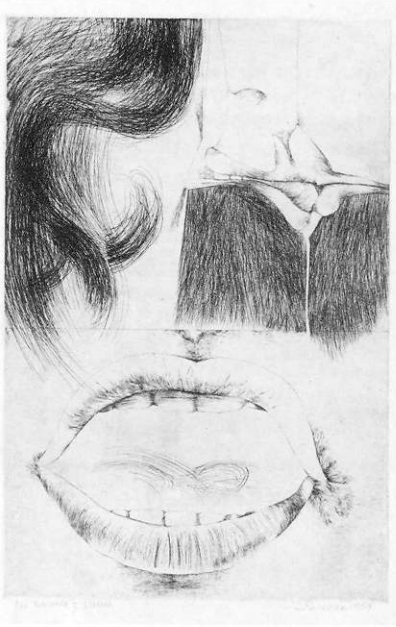
17. Merleau-Ponty: Oko a duch a jiné eseje. Praha 1971.

18. R. 1969 získal Herderovu cenu, štipendium spojené s ročným pobytom na Akademie der Bildenden Künste vo Viedni, kde začal pracovať s farbou.

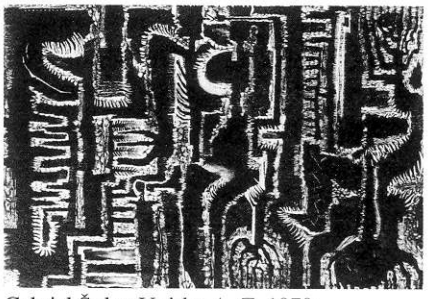
19. Publius Ovidius Naso: Metamorfózy. Bratislava 1979. Obsahuje 28 grafických návrhov z r. 1975–1979.



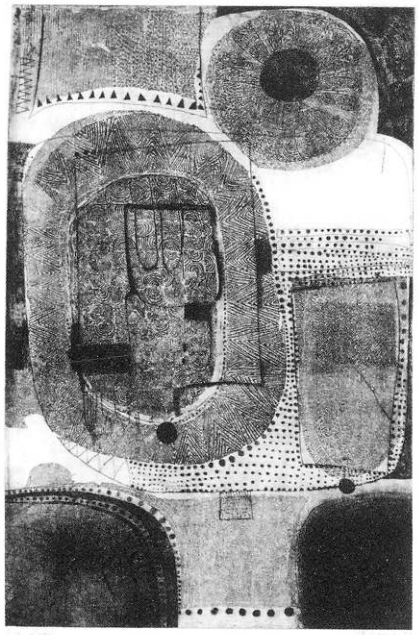
Albín Brunovský: Bella Italia V. 1969



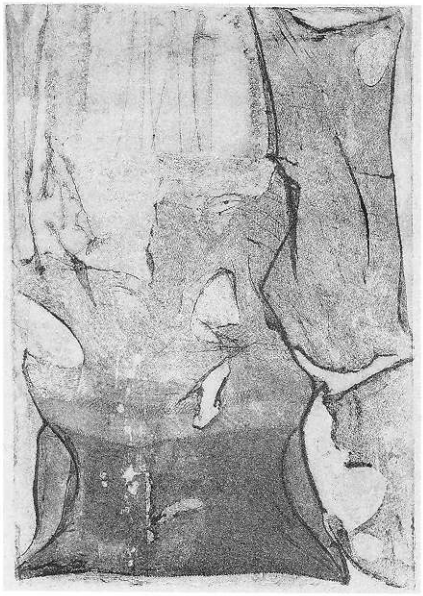
Emil Sedlák: Balada o vlasoch. 1969



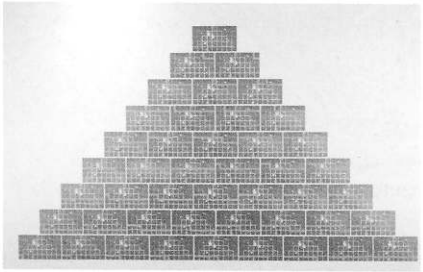
Gabriel Štrba: Vzťahy A–Z. 1970



Viera Bombová: Slnko. 1968



Dagmar Kočišová: Túžba II. 1964



Rudolf Sikora: Pyramída III. 1976

pretože sa často nerozlišuje umelecký štýl (forma) od technologického procesu realizácie.

Na jednej strane je to napríklad tvorba novej podoby zátiší Marcela Dúbravca, alebo technicistných krajín Marcela Haščiča. Prenikanie všednosti priniesla najmä vlna nových podôb realizmu, hyperrealizmu a fotorealizmu, ako sa prejavuje v tvorbe napr. Veroniky Rónaiovej.

V lone šesťdesiatych rokov vznikli na pôde Konfrontácií nové, netradičné podoby informelovej grafiky, o ktorých už bola reč. Rovnako ako o lettrizme a op-arte. Odvtedy umelci objavujú rôzličné technológie s novým estetickým pôsobením. Grafiku postupne zaplavili rôzne technické inovácie, mnohé z nich však neboli dlho akceptované. V priebehu sedemdesiatych rokov začali umelci kombinovať tradičné techniky s aplikáciami na báze fotografie i s ďalšími reprodukčnými postupmi. Preferovanou sa stala serigrafia, ktorá sa používala v reklame v tridsiatych rokoch, najmä v USA. Nevôľa, ktorú vyvolal popri technických aspektoch (možnosti tlačiť veľké, nekontrolované náklady), aj fakt, že umelec netvoril dielo vlastnoručne, ale cez šablónu, postupne slabla. Najmä diela op-artu, pop-artu a minimal-artu sa tlačili touto technikou s veľkou precíznosťou (Dobeš, Urbásek, Mlynárčik, Klimo, Klimová, Haberernová atď.). K serigrafii čoskoro pribudlo aplikovanie fotografie (Sikora, Filko, Mudroch, Fischer, Rónai, Želibská, Hulík a i.), ofset (Meliš, Filko a i.) a počítačová grafika (Jankovič, Fischer).

Kvalitatívne odlišným spôsobom sa konfrontácia rôznych interpretácií prejavuje v tvorbe autorov, u ktorých možno hovoriť o zjavnom vplyve konceptulánych koncepcií. Ojedinelým prínosom v tejto oblasti je počítačová grafika J. Jankoviča a ofsetové cykly J. Meliša. Na ich tvorbu (a nielen) platí, že hlas, ktorý sa snažia umlčať, počuť silnejšie. Projekt, program alebo predstava, ktoré sú hlavným výsledkom konceptuálneho umenia, dostali v tvorbe týchto umelcov odlišnú podobu. Jankovič projektuje svoje „pomníky, či architektúry" dematerializovaným znakom, ktorý nemá intenciu stať sa reálnym umeleckým objektom. Tým objektom je už predmetná grafika. Melišova tvorba je príkladom cyklického zaznamenávania predstavy (konceptu). Objekt je v tomto prípade nahradený jeho definíciou, o čom nám predkladá svoj „záznam". Kým Jankovičova grafika má estetický zámer byť dielom (grafikou), zámerom Melišovej grafiky je byť dokumentom. Sikora a Filko, naopak, využívali formu, väčšinou aplikovanú reprodukciu, na potvrdenie svojich intencií.

U Daniela Fischera sa stretneme jednak s procesom materiálovej (tvarovej) redukcie diela, a jednak s princípom citácie, ktorý dotvára a pretláča odlišnou grafickou štruktúrou (serigrafia, počítačová grafika). V oboch prípadoch je podstatou konfrontácia rôznych foriem – plnej a redukovanej, alebo dvoch vizuálnych štruktúr – prevzatej a vlastnej. Ešte skôr sa tento princíp objavil u Rudolfa Filu, ktorý dokresľoval, alebo serigraficky pretláčal staré grafické albumy. Inú konfrontáciu štruktúr, fotografiu krajiny s muchlážou až po kresbovú imitáciu krajiny, ponúka Viktor Hulík. Transparentnosť filmových fólií a ich vrstvenie, ako kontrast variácií totožného, využíval Peter Rónai na ofsetové tlače.

Mohlo by sa zdať paradoxné, že experimenty v oblasti grafiky vznikli v normalizačnej dobe, ktorej bol každý experiment podozrivý. Bolo to ovocie aj šesťdesiatych rokov. Úplný návrat nebol možný.

Nové podoby grafickej tvorby

Alena Vrbanová

Vývoj grafickej tvorby v 80., a osobitne v 90. rokoch priniesol postupné zmeny jednak v oblasti výrazu, ale aj samotnej umeleckej formy tohto tradične ponímaného média. Zatiaľ čo 70. roky boli poznamenané predovšetkým ideologickým tlakom na umenie a prevahou imaginatívnej výrazovej polohy, ktorá väčšinou skĺzla na platformu ilustratívnosti, 80. roky priniesli aj vďaka prekonaniu príliš akademického, ba až konzervatívneho ponímania foriem a samotného pojmu grafické umenie, priestor na postupné uplatnenie tzv. reprodukčných grafických techník (ofsetu, serigrafie) i solitérne vnímanej počítačovej grafiky.[1] V 90. rokoch zasa registrujeme odklon od modernistických aj postmodernistických tendencií v prospech konceptuálnych a postkonceptuálnych výrazových a formových princípov, osobitne v tvorbe mladej a časti strednej generácie.

V druhej polovici 80. rokov postupná akceptácia reprografických techník pomohla presadiť sa časti silnej, prevažne strednej výtvarnej generácie v tvorbe grafiky ako voľnej výtvarnej formy, pričom mnohí z autorov neboli školením grafici, s výnimkou Dušana Kállaya, Kamily Štanclovej, Karola Ondreičku a Roberta Bruna.

Koncom 80. rokov v súvislosti s postupným uvoľňovaním normalizačných tlakov v oblasti umeleckej tvorby a prezentácie vzniklo generačne silné zoskupenie mladých výtvarníkov, najmä maliarov, ktorí začali presadzovať postmoderné obsahové, výrazové a formové programy. Spomedzi školených grafikov prinášajú tieto tendencie najmä Viktor Kolenčík, Robert Jančovič, Blažej Baláž a Stanislav Černý. Postmodernistické tendencie, blízke najmä polohe nového expresionizmu, priniesli aj v grafike maliari Ivan Csudai, Ladislav Teren, Daniel Brunovský, Stanislav Černý a Zdeno Prokop.

80. roky sú mimoriadne bohatým obdobím premien slovenskej grafiky, spája sa tu najmä prínos spomínanej strednej generácie a nového programu mladej generácie viac či menej spojenej s postupným postmoderným programom. Grafika sa tak stáva, viac než kedykoľvek predtým, platformou voľného kreatívneho procesu. Napríklad v 60. rokoch bola vlastne prevažne odvodenou od konceptu,[2] alebo v 70. rokoch zasa do značnej miery súvisela s ilustráciou.

V súvislosti s výrazovými premenami v slovenskej grafike treba ako prvú spomenúť počítačovú grafiku. V 80. a 90. rokoch aj ona nadobúda nové rozmery a výrazovú dynamiku súvisiacu viac s neokonceptuálnym vývinom samotného umenia.[3]

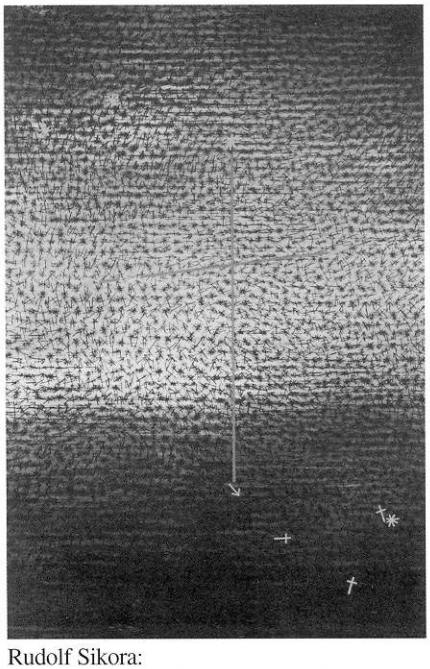
Zásadný podiel na kreovaní nových výrazových podôb slovenskej grafiky mali príslušníci strednej, v tom období zväčša neoficiálnej, výtvarnej generácie, ktorých grafická tvorba vychádzala z veľkoryso a jasne koncipovaného výtvarného programu a zachytávala sprostredkovane zásadné prvky ich konceptu. Rudolf Sikora, podobne ako v 60. rokoch napr. Stanislav Filko, vytváral svoje prvé grafiky ako reprografické záznamy akcií, resp. konceptov. V priebehu 80. rokov tvoril serigrafické a ofsetové série, ktoré vychádzali z jeho kozmologických projektov – konceptov a na druhej strane nadväzovali na neskôr ťažiskový, postmoderne orientovaný autorský program v maľbe a objekte.

Už koncom 70. a začiatkom 80. rokov vznikajú v polohe grafiky najzávažnejšie diela R. Sikoru, od ktorých sa neskôr odvíjajú aj jeho fotokoláže *(Čierna diera – Biela diera,* 1979, *V súradniciach času a priestoru,* 1981, cykly *Energie,* 1982–1985 až po *Antropický princíp,* 1985–1987). V kombinácii ofsetu a serigrafie vytvoril rozsiahle grafické, konceptuálne orientované cykly, ktoré tvoria ideové i výrazové jadro jeho diela koncom 80. rokov, formovo kreované do závesného objektu a maľby. Autorov osobitý vklad do vývoja nášho umenia tkvie v prepojení vedeckých poznatkov o štruktúre vesmíru a ich priamom premietnutí do štruktúry ľudského myslenia. R. Sikora

1. Počítačovej grafiky sa venuje monotematické číslo mesačníka Profil, 3, 1993, č. 1, ako aj katalóg Počítačová grafika vo výtvarnom umení, Štátna galéria Banská Bystrica 1992.

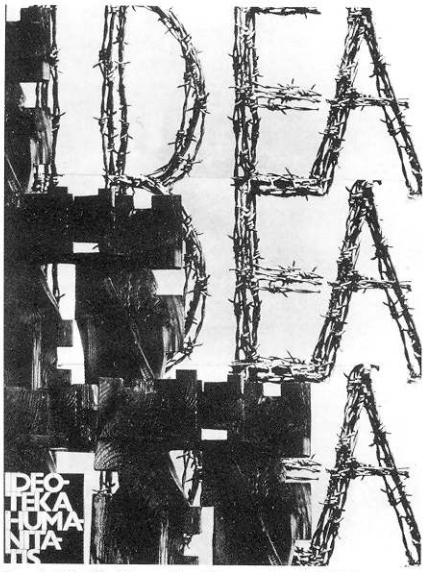
2. O problematike novej slovenskej grafiky píše napr. Matuštík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. Kat. výst. PGU Žilina 1994; Hrabušický, A.: Počiatky alternatívneho umenia na Slovensku. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Kat. výst. SNG Bratislava 1995.

3. Pojem počítačová grafika je známy už od r. 1960, r. 1965 sa uskutočnili prvé výstavy tohto nového druhu umenia v Amerike i Európe. Osobitný význam v jeho prezentácii malo benátske bienále r. 1970, r. 1982 sa v Prahe uskutočnila prvá výstava počítačového umenia v Československu, o desať rokov, r. 1992, usporiadala Štátna galéria v Banskej Bystrici v spolupráci s VŠVU veľkú medzinárodnú prehliadku Počítačová grafika vo výtvarnom umení (koncepcia Z. Bartková).



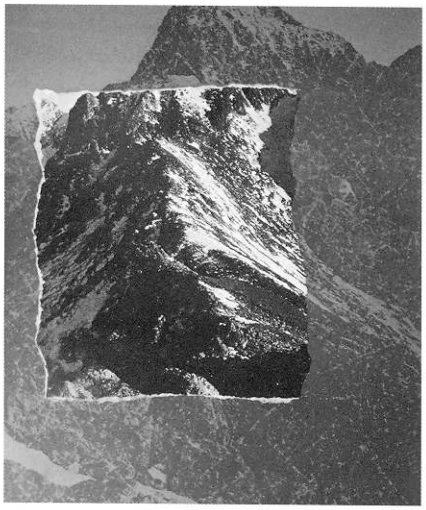
Rudolf Sikora:
Z cyklu Môj vesmír – Južný kríž. 1985

4. Pozri Hrabušický, A.: Zamurované po veľkom páde. In: J. Jankovič – Tvorba z rokov 1958–1997. SNG Bratislava 1997.



Juraj Meliš: Ideotéka Humanitatis VIII. 1976–1978


Marián Mudroch: Konvergencie III. 1980


Viktor Hulík: Sonda. 1982

umeleckými prostriedkami dopĺňa tieto tézy o antropologický, altruisticky vyznievajúci rozmer. Cez vlastné autoportrétne zobrazenie sleduje existenciálne zobrazenie pozícií človeka 20. storočia.

Prvé počítačové grafiky Jozefa Jankoviča vznikli ešte v r. 1974–1976.[4] Začiatkom 80. rokov registrujeme výrazové prepojenie Jankovičovej sochárskej tvorby s gradáciou geometrických prvkov odvodených z jeho počítačových kreácií. Výrazovo inú polohu počítačovej grafiky sledujeme v druhej polovici 80. rokov, kde kombinuje počítačový výstup (dynamizovanú líniu figúry, resp. jej fragmentov) so serigraficky spracovanými geometrickými znakovými farebnými vstupmi.

K ťažiskovým príspevkom do sféry grafiky 80. rokov patrí aj počítačová grafika Daniela Fischera. Najznámejším cyklom autora z konca 70. a prvej polovice 80. rokov je cyklus *Altamira* (1979–1984), kde transformuje paleolitickú kresbu býka na matematický znak nekonečna. Fischer využíva výtvarné možnosti tejto techniky ako jeden z výrazových prostriedkov, pričom ho integruje do maľby, neskôr do komparatívnej inštalácie. Využíva osobitne tzv. fázovanie premeny jedného znaku na iný, čím vyjadruje paradox jednoty a ambivalencie prírodného a intelektuálneho vnímania.

Juraj Meliš patrí ku generácii výrazných autorov, odsunutých v 70. a 80. rokoch na platformu neoficiálnej kultúry. Vo voľnej grafike využíval prepojenie výrazu svojej sochárskej tvorby (osobitne tému autoportrétnych masiek) s konceptuálnymi sociohumánnymi textovými odkazmi. Výrazová sila Melišovej grafiky čerpá aj z prepojenia jeho kresbovej produkcie, ideového využitia písma, resp. textu. V kontexte 80. a prvej polovice 90. rokov sa stala Melišova grafika symbolom odporu voči neslobode totalitného režimu i obhajoby aktuálnych pozícií umenia.

Marián Mudroch sa grafikou zaoberal už v druhej polovici 70. rokov v polohe citácie a interpretácie. Vtedy vznikli jeho prvé ofsetovo-serigrafické cykly *(Konvergencie I, II).* Pracoval v nich s fotoreprodukciou, ktorú potom ako readymade myšlienkovo vrstvil prostredníctvom vlastného serigrafického komentára. V priebehu 80. rokov vytvoril tematizované série na báze citácií diel osobností dejín starého i moderného umenia. Jeho grafická tvorba 80. rokov zanecháva významný odkaz, najmä v novom ponímaní výtvarného transformovania readymade, a tiež v procese dematerializácie výtvarného vyjadrenia. Predstavuje aj osobitný vklad do vývoja našej grafiky v sledovanom období, spájajúc v sebe prvky postmoderného a konceptuálneho výtvarného myslenia, pričom v mnohých aspektoch anticipoval vývoj grafiky v 90. rokoch, osobitne v narábaní s nájdenou a privlastnenou fotografickou predlohou.

Viktor Hulík obohatil grafickú tvorbu 80. rokov o nové podoby abstrakcie a konceptu. Pôvodne vychádzal z fotorealistickej predlohy, ktorú v procese gradácie tvorby manipuloval rôzne tematizovanými zásahmi (osobitne cykly *Transplantácie* zo začiatku 80. rokov, kde v technike serigrafie prekrýva dve alebo aj viac fotozáberov krajiny, čím dosahuje meditatívno-komparatívny výraz). Neskôr sa čoraz viac orientuje na trasformáciu prírodného obrazu do abstraktnej štruktúry (grafické cykly *Projekcie* a *Posuny* z polovice 80. rokov). Prírodný, resp. krajinný motív člení do geometrizujúcich štruktúr. Táto jeho práca v technikách serigrafie, často v prepojení s prvkami koláže, postupne vyústila do veľkorysého programu tvorby závesného a priestorového kinetického a interaktívneho objektu *(Sonda.* 1982).

Nový výraz grafiky 80. rokov priniesli do kontextu klasickej grafiky v tradičných technikách najmä Robert Jančovič a prostredníctvom serigrafie Viktor Kolenčík. V tvorbe R. Jančoviča, blízkeho spočiatku výrazu R. Bruna, nachádzame začiatkom 80. rokov špecifické postmoderné témy a námety čerpajúce z mytológie. Priklonil sa tým k línii slovenskej imaginatívnej grafiky, avšak čoskoro si vytvoril vlastný výrazový štýl. Precízne narábanie s hĺbkotlačovými technikami, monochrómna temná farebnosť, mystickomytologické námety štylizované do hutných obrazovo-znakových kompozí-

cií, bohatých na prácu s detailom, nadčasovosť námetov a ich symbolické vyznenie, seriálovosť v narábaní s témou a motívom – to boli devízy výnimočného prínosu R. Jančoviča v druhej polovici 80. rokov. Neskôr, v priebehu 90. rokov, transformoval svoj výraz viac k znakovosti, eliminovaniu naratívnosti smerom k špecifickej syntéze figuratívneho a abstraktného námetu. V polovici 90. rokov dospel k výrazovej polohe ambivalentného symbolizmu, ktorý reflektuje stret racionálnych a expresívnych prvkov.

Viktor Kolečík sa pomerne radikálne odklonil od prevažujúcej imaginatívnej línie grafiky. Od počiatku svojej tvorby sa sústredil na analytický novofigurálny program. Pracoval v technike farebnej serigrafie, kde využíval svoju osobitú figurálnu kresbu. Zobrazoval takmer výhradne tému človeka – symbolicky sprostredkovanú, vnútorne rozorvanú postavu večného pútnika limitovaného dobou. Spočiatku to boli cykly s námetmi hláv kompozične dynamizovaných do expresívneho vnútorného výrazu, neskôr prelínajúcich sa postáv, ktoré na prelome 80. a 90. rokov gradujú do abstrahovanej, metafyzicky pôsobiacej konfigurácie. Význam a prínos V. Kolenčíka spočíva v kreovaní nových foriem a výrazových smerovaní našej figuratívnej grafiky v období 80., ale aj 90. rokov.

Blažej Baláž vytvoril v druhej polovici 80. rokov figuratívne orientované cykly leptov *Introspekcia* a *Onomatopoje,* v ktorých sa prihlásil k postmoderným princípom tvorby. Toto obdobie zavŕšil rozmerným leptom *Mechanický raj* (1988–1989), v ktorom do jedinej ústrednej figurálnej kompozície spojil hybridným a retrospektívnym spôsobom viacero podnetov rozličných období a sfér umenia. Balážove práce majú existenciálny a sociálno-kritický aspekt. Na prelome 80. a 90. rokov registrujeme jeho celkom nový autentický program, v ktorom v duchu postmoderny narába s pojmami nájdeného predmetu, citácie a recyklácie (obsahov i foriem). Výraz grafiky, ktorá je výsledkom nového použitia starých foriem (vlastných deštruovaných matríc) je textovo-minimalistický. Ide o ojedinelý príklad tzv. deštruktívnej alebo „reformovanej" grafiky, ktorej ambíciou je integrovanie grafického média do sféry aktuálneho výtvarného umenia. Autor neskôr pracuje výhradne s nájdenými predmetmi, prevažne symbolizujúcimi konzum. Vytvára seriálovo rozpracované cykly mincových a konzervových grafík, vzdialene odkazujúcich na pop-art.



Blažej Baláž: Posledná večera. 1994

Vlnu intenzívneho, dynamického nástupu novej generácie okolo polovice 80. rokov priniesli autori – prevažne maliari neoexpresívnej línie nášho postmoderného umenia, ale aj jeho ďalších polôh.[5]

Z tejto generácie jediný grafik popri B. Balážovi, Stanislav Černý, obohatil výrazové spektrum grafickej tvorby o novosymbolický, mysticko-mytologicky aspekt. V technike leptu vytvoril v druhej polovici 80. rokov tematizované, primitivizujúco pôsobiace cykly *Bestiáriá,* v ktorých sa vracia k postave dávnych, primárnych výtvarných námetov a foriem. Nová, archetypálno-naivizujúca forma Černého grafickej tvorby vychádza takisto z podnetov postmoderného umenia.

Grafickú tvorbu druhej polovice 80. rokov obohatili aj viacerí maliari, ktorí presadzovali v domácom umení postmoderný výtvarný program. Bol to predovšetkým D. Brunovský, I. Csudai, L. Teren, S. Černý a Z. Prokop, ktorí sa popri maľbe venovali aj grafike. D. Brunovský v grafickej tvorbe, podobne ako ostatní maliari, vytváral paralely s maliarskou prácou. Pracoval v technikách leptu, ale aj farebnej serigrafie. Jeho práce reprezentujú návrat k dávnym mýtom, archetypálnym antikizujúcim výjavom (častý je autorsky transformovaný motív bájnej Arkádie). Formovo-výrazové prvky jeho grafík predstavujú naivizujúco-rustikálny figurálny štýl snových krajín, venúš a anjelov, sú vyvolávaním nenávratne stratenej povahy vizuálneho umenia, štýlovo blízkeho protoantickému, byzantskému i ranokresťanskému umeniu.

Ivan Csudai vytvoril v grafike koncom 80. rokov cykly novoexpresívnych serigrafií s námetmi mýtických, symbolických zvierat a hybridných postáv

5. R. 1998 realizovala Štátna galéria Banská Bystrica rozsiahlu výstavu Postmoderna v umení druhej polovice 80. rokov, ako prvú sumarizujúcu výstavu postmoderných tendencií v slovenskom umení generácie 80.rokov. Súčasťou výstavy bola aj grafická expozícia, na ktorej participovali I. Csudai, L. Teren, D. Brunovský, S. Černý, B. Baláž, V. Kolenčík, R. Jančovič a Z. Prokop.

s významovou ozvenou privolávania dávnych či tvorby fiktívnych mýtov. Laco Teren v ranom období svojej maliarskej tvorby, ktorej prvky transformuje aj do grafiky, reprezentuje líniu sociálno-symbolickú, ironicko-kritickú. Blízky prvkom pop-artovej maľby a jej rezíduí v období vrcholiacej postmoderny, komponuje naivizujúcim rukopisom s prvkami subkultúrnej výtvarnej štylizácie fiktívne vlajky, ironizované postavy a paradoxné oživované predmety technikou farebnej serigrafie.

Zdeno Prokop je solitérom svojej generácie, ktorý sa formoval mimo hlavného prúdu, v pražskom prostredí. Vytvoril už začiatkom 80. rokov monumentalizujúce kresby, maľby a komorné varianty grafických leptov s existenciálne ostro kriticky ponímanou tematikou človeka ako centra polarity dobra a zla. Vo svojich prácach vychádza z voľne citovaného a autorsky transformovaného variantu expresionizmu. V polovici 80. rokov sa k osobitému prúdu našej postmodernej grafiky prihlásil aj banskobystrický solitér Michal Sokol. V technike farebného linoleorytu vytvoril viacero mýticky inšpirovaných sérií s aktuálnym sociokritickým nasmerovaním, kde persifluje rozklad pevných hodnôt vrcholiaceho socializmu. Neskôr, v 90. rokoch, vytvoril viacero grafických cyklov na báze citácií a interpretácií gréckej mytológie i umenia moderny s akcentom na analýzu premien jazyka vizuálneho umenia, ale aj sériu sociosymbolických pečiatkových tlačí, v ktorých skepticky reflektuje históriu i aktuálny spoločenský vývin.

90. roky - neokonceptuálne, alternatívne a intermediálne formy grafiky

V priebehu 90. rokov sa do popredia grafickej avantgardy dostávajú programy strednej a nastupujúcej mladej generácie, pričom doznievajú koncepty 80. rokov. Pre toto obdobie je dôležitým momentom zmena kultúrnej a umeleckej klímy po novembri 1989, potreba viac nasmerovať aktuálne umenie k euro-americkej dobovej scéne a takpovediac „dohnať" stratené možnosti a potlačené ambície 70. a prvej polovice 80. rokov. Aj dominantná časť postmoderne, neoexpresívne orientovaných autorov radikálne zmenila svoje výtvarné programy smerom k neokonceptuálnemu výrazu.

Pre prezentáciu aktuálneho umenia začiatkom 90. rokov na Slovensku sa stáva charakteristickou situácia, že grafická tvorba sa vníma buď ako okrajové, vývoj neovplyvňujúce médium, alebo ako konzervatívna platforma s vnútorne pevne určenými kritériami, kroré však, až na výnimky, nezodpovedajú aktuálnemu vývoju umenia.[6]

Vďaka zachovaniu a transformácii pravidelných výstav súčasnej grafiky na pôde Štátnej galérie v Banskej Bystrici[7] sa podarilo reflektovať a iniciovať nové, aktuálne formy grafiky i v priebehu 90. rokov a do značnej miery rehabilitovať pozície grafickej tvorby.

V súčasnej grafickej tvorbe, ktorá, možno povedať, drží krok s aktuálnym vývinom umenia samotného, sa stali relevantnými viaceré formy neokonceptuálnej, autorskými postupmi kreovanej grafiky, a na druhej strane prudký rozmach zaznamenala počítačová grafika a animácia. Sporadicky tiež registrujeme presahy grafiky do priestorových výtvarných foriem, preberanie prvkov reklamy a širokú škálu postmoderných, neokonceptuálnych postupov. Dôležitým momentom sa stáva tiež akceptácia alternatívnych foriem grafiky.

Prudký rozmach grafickej tvorby, ktorá sa čoraz viac vymyká úzkym rámcom tohto pôvodne klasického výtvarného média, sa stretol so značným nepochopením časti tradične tvoriacich grafikov, ale aj teoretikov spojených s minulým obdobím.

V nových formách grafickej tvorby registrujeme, rovnako ako v ostatnej sfére vizuálneho umenia 90. rokov, a napokon takmer v celom komplexe aktuálneho umenia, prepojenie (duchovné i výrazové) s tvorbou najvýraznej-

6. V prvej polovici 90. rokov sa grafika ako voľné výtvarné médium neobjavuje v kontexte žiadnej významnej prehliadky súčasného slovenského umenia doma, ani v zahraničí. Dosiaľ absentuje sumarizujúca a hodnotiaca prehliadka grafiky 80. rokov.

7. V nadväznosti na dlhodobú tradíciu prehliadok slovenskej grafiky (od r. 1971) realizovala Štátna galéria Banská Bystrica v pozmenej kurátorskej koncepcii výstavy Súčasná slovenská grafika (ďalej SSG: 12, 1993, SSG 13, 1996 a SSG 14, 1999), na ktorých priebežne reflektovala aktuálne vývinové tendencie grafiky 90. rokov.

šieho obdobia v našom umení druhej polovice 20. storočia – avantgardami 60. rokov.[8]

Do sféry grafiky 90. rokov prenikli aj výrazné programy autorov – „negrafikov", ktorí ponímajú grafiku predovšetkým ako voľný, autonómny a otvorený výtvarný druh, kde je miesto na experiment, nový výraz, nové techniky i na sféru tzv. autorskej tlače. Zo spektra staršej a strednej generácie je v 90. rokoch silne prítomný program Vladimíra Havrillu, ktorý sa intenzívne zaoberá počítačovou grafikou a animáciou. Jeho grafické diela spočiatku vychádzali z pôvodného konceptuálneho programu v maľbe, plastike, kresbe i z filmových a akčných projektov, neskôr to boli autorské interpretácie svetovej moderny. Výraz Havrillových počítačových grafík sa zakladá na prepojení plošných, geometrizujúcich a 3D animačných postupov.

V kontexte grafiky 90. rokov registrujeme v rámci neokonceptuálnych polôh aj prínos Petra Rónaia. Podnety na ich kreovanie vychádzajú z komplexu jeho výtvarného programu, v ktorom spája postmoderné postupy v orientácii na dadaizmus a koncept. Jeho príspevok do sféry aktuálnej grafiky spočíva vo využití simulovaného readymade (serigrafický objekt *Post-inštalácia,* 1993) a neskôr v narábaní s počítačovou animáciou, kde výrazovo využíva manipuláciu prevzatej alebo aj vlastnej autoportrétnej predlohy. Rónai reprezentuje platformu radikálneho neokonceptu, keď grafické originály iných autorov prezentuje ako vlastné dielo. Táto poloha, ako aj podstatná časť celej jeho doterajšej tvorby, reflektuje pozície súčasného umenia.

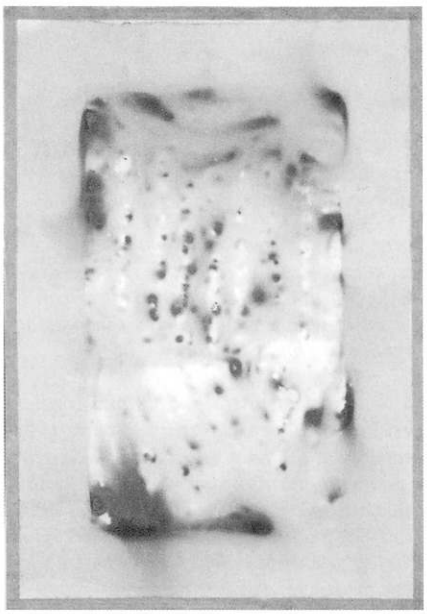
Fotograf Ľubo Stacho vytvoril na začiatku 90. rokov výrazovo sugestívne grafické diela na báze autorskej monotypie, kde sa v procese tvorby stávajú matricou samotné fotografie. Odtlačkom – monotypiou – sa potom stáva ich deštruovaný, znezreteľnený obraz na plátne. Táto technika, nezávisle od média grafiky, tvorí jadro Stachovho duchovne orientovaného programu, dotýkajúceho sa najmä témy kolektívnej pamäte s akcentom na aktualizáciu a morálne vysporiadanie sa s témou holokaustu. Autor ňou napĺňa myšlienku vyprázdňovania umeleckých ideí a reflexiu posthumánnej spoločnosti konca 20. storočia. Popri tejto autorskej technike využíval vo svojej tvorbe od polovice 90. rokov aj xerografiu.

Peter Kalmus kontinuálne napĺňa svoj výtvarný program z polovice 70. rokov, blízky postmodernej citácii a reinterpretácii svetovej a domácej moderny. Začiatkom 90. rokov prichádza s technikou autorskej monotypie – koróznou grafikou – kde narába s readymade, živlom vody, rozmerom času a vlastným konceptom tvorby, inklinujúcim najmä k neoabstrakcii, čo aplikuje do viacerých seriálovo rozpracovaných cyklov. Reverzibilnou polohou Kalmusovej koróznej grafiky je akčná forma monotypie, ktorou na papieri vytvára grafické odtlačky rozpálených predmetov, ponímaných ako readymades (cyklus *Rock and rollové vypaľováky,* 1997). Autor pracuje aj v technike ručne vytvorenej slepotlače, kde narába s minimalisticky radenými geometrizujúcimi prvkami. Výsledné grafické listy kumuluje aj do objektov (vizuálne knihy) a inštalácií.

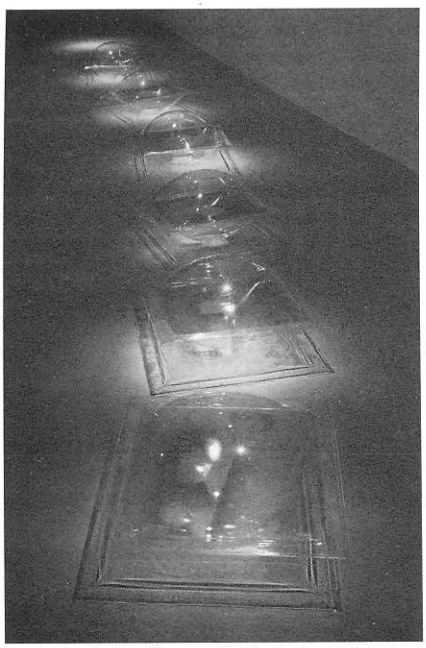
Príbuzné rozvinutie grafiky do priestorového média inštalácie aplikuje koncom 90. rokov aj Rudolf Sikora. V nadväznosti na pôvodné jadro svojho konceptuálneho programu zo začiatku 70. rokov pokračuje v existenciálne orientovanom programe reflektujúcom všeobecné témy osudového postavenia jednotlivca v civilizácii 2. polovice 20. storočia so zreteľom na permanentnú stratu morálnych a humánnych aspektov ľudského života. V dielach z 90. rokov popri maliarsky poňatých objektoch orientuje ťažisko tvorby výrazovo späť do fotografie, resp. fotoreprodukcie, čím otvára reprografické možnosti samotnej grafiky a rozširuje tak sféru aktuálneho umenia o jej nové alternatívy.

Novú výrazovú polohu grafiky v 90. rokoch rozvinul aj Ivan Csudai. Pracuje v technike serigrafie a počítačovej grafiky, kde ako vstupné médium používa autorské, graficky ponímané kresby v prepojení so symbolicky vyznievajúcimi znakmi. Autorova grafika v 90. rokoch, podobne ako

8. Témou vzťahu umenia 60. a 90. rokov 20. storočia sme sa zaoberali v štipendijnej práci: Súvislosti alternatívnej a postkonceptuálnej výtvarnej scény na Slovensku. SFVU, Bratislava 1994 a potvrdila ju i 4. výročná výstava SCCA v Bratislave „60/90" r. 1997 (koncepcia P. Hanáková, A. Kusá).



Peter Kalmus: Z cyklu Korózne grafiky. 1992–1993



Pavlína Fichta-Čierna: Objímanie. 1997

9. Oblasť alternatívnej slovenskej grafiky reflektovala rovnomenná výstava, ktorú pripravila r. 1997 Štátna galéria Banská Bystrica (koncepcia A. Vrbanová).

v ranom období tvorby, úzko súvisí s maľbou, ktorá v jeho autorskom koncepte nesie práve znaky grafickosti.

Z mladšej gnerácie rozvíja aktuálne formy grafického média najmä P. Fichta-Čierna. V plošných, ale tiež do formy inštalácie smerujúcich dielach, využíva najmä možnosti počítačovej grafiky. Pracuje hlavne s nájdenou fotografiou, ktorú kumuluje v sociálne tematizovaných, počítačovo tlačených sériách. Všíma si najmä sociálny rozmer negatívnych, k tragike nasmerovaných vzťahových a sociálnych javov, ktoré textovo komentuje. V časti svojej tvorby sa autorka zaoberá kreovaním postfotografie ako disciplíny medzi fotografiou a grafikou.

Roman Galovský sa popri tvorbe inštalácie, objektu a videoinštalácie začal v polovici 90. rokov zaoberať počítačovou animáciou s presahom do výtvarných možností virtuálnej reality. Simulácia prvkov reality a figurácie je v jeho podaní dôsledná. Nevychádza z nájdeného alebo prevzatého podkladu. Ideu a jej vizualizáciu tvorí priamo prostriedkami aktuálnych vizuálnych počítačových programov. V najnovších dielach z konca 90. rokov obohacuje neoabstraktné tendencie nášho umenia o aplikáciu fraktálnych programov.

Výrazovú platformu neoabstrakcie v grafike rozvíjajú v 90. rokoch aj maliari Stano Bubán a Robert Urbásek.

Spektrum postkonceptuálne orientovanej grafiky 90. rokov obohacujú výrazné osobnosti mladej generácie, ktorá vstúpila na scénu výtvarného umenia začiatkom a v polovici tohto obdobia a prihlásila sa hlavne k odkazu konceptuálneho umenia. Príspevky jednotlivých osobností patria predovšetkým do sféry alternatívnej tlače, ktorá sa ukázala ako kreatívna a progresívna platforma grafiky 90. rokov.[9]

Tvorba tejto generácie je výrazne intelektualizovaná. Hoci ťažiskom jej príspevku je oblasť inštalácie a objektu, v kategórii práce na papieri predstavuje sféru neokonceptuálnych výrazových stratégií v diapazóne od textových kreácií a témy banality v polohe readymades (Cyril Blažo), autorsky modifikovaných metatextov a kolážovo stvárnených xerografií zo sféry simulovaného readymade s výrazovým preberaním prvkov subkultúry (Boris Ondreička) cez znakové serigrafické série a xerografie (Roman Ondák), až po xerografie a serigrafie industriálnych metaforizovaných predmetov Petry Novákovej.

Platforma grafickej tvorby 90. rokov predznamenáva jej životaschopnosť aj v nasledujúcom období. Čoraz viac však bude intervenovať do sféry aktuálneho umenia, ktoré stiera hranice a konzekventné definície médií z obdobia moderny a postmoderny. Ako podnetnou formálnou i ideovou platformou na jej progresívny rozvoj sa ukazujú najmä nové médiá a autorské postupy.

Výtvarné aspekty knižnej tvorby 1900–1948

Silvia Ilečková

Na prelome 19. a 20. storočia dominovalo v Európe slohotvorné úsilie, ktoré sa predralo na povrch zo spleti doznievajúcich myšlienkových a umeleckých prúdov 19. storočia a nastupujúcich ideí, smerov, podnetov a emócií nového veku. Bola to secesia, ktorá očividne zasiahla aj oblasť knižnej tvorby.

Kniha prelomu storočia prešla výraznými zmenami vo všetkých svojich zložkách – výtvarnej (výzdoba, ilustrácie), remeselno-umeleckej i typografickej. Na týchto zmenách sa podieľali hlavne dva činitele, a to technický rozvoj (zavedenie nových výkonnejších tlačiarenských strojov) a zásah umelca, predznamenaný vystúpením Williama Morrisa, ktorý podnietil širokospektrálne hnutie za oživotvorenie krásnej knihy v celej Európe.

Ohlas týchto snáh sa na začiatku 20. storočia prejavil aj na Slovensku. Stiesňujúce domáce pomery však neumožňovali náležitý rozlet slovenskej knižnej produkcie. V dôsledku silnejúceho pomaďarčovania verejného života a národnostného útlaku bolo vydávanie a tlač slovenských kníh dosť rizikovým podnikaním. I napriek tomu sa našli vydavatelia, ktorí sa nedali nepriaznivými okolnosťami odradiť. Patrili k nim aj skúsení typografi, rozhľadení v knižnej produkcii doma i v okolitých krajinách.[1]

Výtvarný charakter kníh sa pridŕžal stredoeurópskeho štandardu, ktorý sa premietal do ozdobných secesnoornamentálnych prvkov, typov písma, výberu papiera, knižného spracovania a pod. Ambíciou vydavateľov bolo poskytnúť záujemcom pekné a príťažlivé knihy, aj keď v skromných finančných pomeroch zvyčajne nemohli ašpirovať na ich nákladné vybavenie honosnými obálkami, farebnými ilustráciami, nehovoriac o umelecky náročných bibliofilských vydaniach. To je charakteristické pre viacero kníh Kníhtlačiarskeho účastinárskeho spolku (zal. 1896) v Turčianskom Svätom Martine, ktorý vedel uspokojiť i náročnejších záujemcov pôsobivou nevtieravou eleganciou knižných väzieb a obálok (P. Kuzmány: *Rozpomienky a kresby,* 1900, S. H. Vajanský: *Sobrané Diela,* 1907–1911, I. Krasko: *Nox et solitudo,* 1909, H. Sienkiewicz: *Quo vadis,* 1911). Pôvabný secesný grafický dizajn má aj vydanie Čajakových rozprávok *Jožkova svadba a iné* (1913) z tvorivej dielne nakladateľa F. Klimeša v Liptovskom Sv. Mikuláši. Osobitne treba spomenúť Páričkovo vydanie *Obrázkových Slovenských Povestí* s pôvodnými čiernobielymi a farebnými ilustráciami renomovaného českého autora Rudolfa Adámka (Ružomberok, 1912), ktoré patrí z výtvarného hľadiska k najhodnotnejším počinom v oblasti secesnej slovenskej knihy.[2]

Mimoriadnu pozornosť si zaslúži agilný ružomberský vydavateľ a kníhtlačiar Karol Salva. V stiesňujúcich slovenských pomeroch ako prvý spojil výtvarnú predstavu slovenskej knihy s osobnosťou domáceho umelca – ilustrátora.[3] R. 1908 prizval k spolupráci Jozefa Hanulu, aby sa podieľal na veľkorysom projekte vydávania slovenských ľudových rozprávok. Prvým zväzkom boli *Slovenské povesti zo Spišského Hnilca.* V predslove K. Salva napísal: „Ilustrácie k prvému zväzku previedol umelecký maliar Jozef Hanula. Viem, že ukážky v prvom zošite podaných kresieb svojou rýdzosťou a krásou potešia všetkých. Len umelec – Slovák, znajúci žitie a bytie svojho ľudu, jeho krásu i nedostatky, vôbec celú dušu jeho, mohol typy slovenské podať tak verne. A slovenské povesti zaslúžia si to." Útla brožúra bola vybavená farebnou obálkou, piatimi celostránkovými a jednou polstránkovou čiernobielou ilustráciou i niekoľkými ozdobami z rastlinných motívov. Dôverne známa téma a prostredie inšpirovali autora k využitiu jedinečnosti reálií, no zároveň kresbami preniká všeobecný melancholický závan secesnosymbolickej poetiky. Ilustrácie sú unikátnym príkladom syntézy stredoeurópskeho umeleckého prostredia a domácej kultúrnej tradície. J. Hanula nimi začal novú, modernú kapitolu slovenskej knižnej tvorby.[4] Mená slovenských umelcov sa v tomto čase v spojení s knižnou tvorbou objavujú len ojedinele.

1. Podrobnejšie uvádza Breza, V.: Tlačiarne na Slovensku 1477–1996. Bratislava 1997.

2. Po prvej svetovej vojne sa Párička vrátil k vydávaniu Povestí s ilustráciami R. Adámka, r. 1922 prizval k spolupráci aj začínajúceho Ľudovíta Fullu.

3. Slovenské povesti zo Spišského Hnilca. Sobral Štefan Mišík, ilustroval Jozef Hanula. Vyšlo tlačou a nákladom Karola Salvu, Ružomberok 1908. K. Salva (1849–1913), pôvodne učiteľ, suspendovaný pre slovenské povedomie. Po vyučení od r. 1888 kníhtlačiar v Ružomberku. Po počiatočnom rozmachu sa ocitol vo finančných ťažkostiach. Tlačiareň bola vydražená – kúpil ju Ján Párička. K. Salva sa vysťahoval do USA, tam aj zomrel.

4. Spomedzi ilustrácií by som chcela osobitne upozorniť na postavu dievčiny v kroji (Krásna). Kresba je podobná Hanulovmu obrazu Za frajerom, 1902, ktorý je nedostupný. Má preto popri výtvarnej aj mimoriadnu dokumentárnu hodnotu.

5. Sienkiewicz, H.: Strážnik majáka.Vydal Ján Párička, Ružomberok 1914. Autor obálky a kresleného písma Martin Benka.

6. Podrobnejšie o grafickej a kresbovej tvorbe bratov Tichých píše Vaškovičová-Petrová, H.: Niekoľko poznámok k umeniu 1900–1918 na Slovensku. Ars, 1990, s. 29–41.

7. O slovensko-českých vzťahoch v knižnej tvorbe píše podrobnejšie Ilečková, S.: Moderná slovenská bibliofília. Originál č. 10, 3. 10. 1995, s. 4–5, taktiež Gazdík, I.: Česká a slovenská krásna kniha 1894–1948. Úvod v kat. SNG, Bratislava 1997–1998.

8. Príčiny treba hľadať v rastúcom dopyte po slovenských knihách a časopisoch v novom štátoprávnom útvare. Popri Martine, ktorý pokračoval v tradícii národného kultúrneho centra (naďalej tu pôsobil KÚS a po r. 1919 sa významným vydavateľstvom stala obnovená Matica slovenská), menila sa aj Bratislava na dôležité stredisko slovenského tlačeného slova. Nárast obyvateľstva, príliv slovenskej a českej inteligencie, vznik finančných a administratívnych inštitúcií, vysokých škôl, vydavateľstiev, umeleckých spolkov atď., prispel k postupnej premene mesta na modernú metropolu. Odborný rast typografov okrem celoštátnej Typografie podporovala Slovenská grafika (1921–1927) a Slovenská grafia (1929–1933). Úspechy pri výchove dorastu mala Odborná grafická škola pokračovacia v Bratislave (zal. 1923) s vyučovacími triedami slovenskou a nemeckou. V Martine pri Štátnom ústave pre zveľaďovanie živností viedol typografické kurzy Jaroslav Vodrážka. R. 1928 bola založená Škola umeleckých remesiel v Bratislave, r. 1931 sa stal vedúcim grafického oddelenia Zdeněk Rossmann. R. 1929 podnik Slovenská grafia získal za knihy zo svojej produkcie zlatú medailu a diplom na medzinárodnej súťaži v Barcelone. Záujemcovia o bibliofílie sa združovali v Spolku bibliofilov na Slovensku (zal. 1930) so sídlom v Bratislave.



Martin Rázus: Svety III. 1929
Autor obálky: Mikuláš Galanda

Martin Benka sa predstavil napr. ako autor obálky zošitového vydania novely *Strážnik majáka* od Henryka Sienkiewicza.[5] Výraznou súčasťou kompozície je autorské kreslené písmo. Secesná maniera tu úspešne oslovila mladého umelca. Možno dokonca predpokladať, že v ňom vzbudila sústavný záujem o tvorbu písma, ktorý neskôr vyústil do série návrhov národného písma.

Typické prelínanie sa rôznych kultúrnych podnetov v tomto priestore možno doložiť aj slovenským prekladom *Ruských rozprávok,* ktoré vydal Budapeštiansky nakladateľský spolok r. 1911. Vyšli s farebnými celostránkovými ilustráciami známeho predstaviteľa „ruskej secesie" Ivana Bilibina (Mir Iskusstva). Do rúk slovenských čitateľov sa tak dostala knižka výnimočnej umeleckej hodnoty.

Obraz výtvarnej kultúry vtedajšieho Slovenska dotvárajú autori, ktorí sa hlásili k maďarskému kultúrnemu prostrediu. V súvislosti s knižnou tvorbou treba uviesť najmä bratov Júliusa a Kolomana Tichých a Karola Harmosa.[6] Ich pôsobenie sa začalo pred vojnou, druhí dvaja spomínaní umelci v ňom pokračovali aj po vzniku Československej republiky (1918). Fenomén účasti inonárodných umelcov na slovenskej knižnej tvorbe bol dôležitý aj v dvadsiatych a tridsiatych rokoch. Vytvárali ho zväčša českí a maďarskí umelci, pričom ich účinkovanie bolo systematické a dlhodobé – Jaroslav Vodrážka, Jan Hála, Zdeněk Rossmann, Koloman Tichý, Karol Harmos ďalší, alebo naopak, išlo o výnimočnú, povedzme jednorazovú spoluprácu, ako napr. v prípade Toyen (L. Novomeský: *Romboid,* 1932), Karla Teigeho (L. Novomeský: *Otvorené okná,* 1935), Eugena Króna (K. Čapek: *R.U.R.,* 1922).[7]

Po prvej svetovej vojne rozvoj slovenskej knižnej tvorby akceleroval.[8] Tvár knihy sa viditeľne zmenila. Spolu s výtvarnými prúdmi a tendenciami, ktoré ovplyvnili vtedajšiu typografiu, prichodí nám hovoriť o najvýznamnejších umelcoch, ktorí svojimi individuálnymi výkonmi pomáhali dvíhať celkovú úroveň knižnej kultúry. Zároveň predstavujú aj určitý charakteristický segment výtvarného prejavu, resp. časť širšieho autorského zázemia.

Už spomínaný Martin Benka sa v 20. rokoch angažoval najskôr ako ilustrátor školských čítaniek. Osobitne významná bola jeho spolupráca s vydavateľstvom L. Mazáča v Praha, pre ktoré pracoval v období 1927–1939. Hoci Benka je známy predovšetkým ako ilustrátor, zvyčajne sa zaoberal komplexnou podobou knihy, vrátane prebalu, väzby, titulného listu, iniciálok, koncoviek a razidla. Priebežne pracoval na návrhoch národného písma, hľadajúc jeho formu a tvar v slovanských písomných pamiatkach. Umelcove úpravy obálok a titulných listov pre Mazáčovo nakladateľstvo, ako aj mnohé ďalšie, sa vyznačujú veľkou flexibilitou voči výtvarnej predlohe i tvorivou odvahou. Stačí porovnať objavnú štylizáciu kresby pre Vámosove *Atomy Boha* (1928) s kubistickoexpresívnym tvaroslovím návrhu na obálku knihy *Živý bič* Mila Urbana (1927) alebo apelatívnou symbolikou päťcípej červenej hviezdy pre Jilemnického román *Zuniaci krok* (1930). V tomto ohľade je Benkova premenlivosť pre slovenské pomery charakteristická. Vedľa seba sa vyskytovali, alebo sa premiešavali, rôzne prúdy. Výtvarné stvárnenie sa pohybovalo od secesnoexpresívnej či secesnosymbolickej poetiky, cez prejavy art deco, konštruktivistické riešenia s dôrazom na geometrické tvary až po funkcionalistickú fotomontáž alebo surrealistickú koláž v 30. rokoch.

Začiatkom 20. rokov vstúpili do výtvarného diania dvaja umelci, ktorým možno pripísať vedúce postavenie v oblasti modernej knižnej tvorby. Mikuláš Galanda a Ľudovít Fulla zhodou okolností práve študovali v Prahe, keď sa stala jedným z centier stredoeurópskej avantgardy. Od r. 1920 pôsobila na českej umeleckej scéne skupina Devětsil. Bola názorovou platformou poetizmu a konštruktivizmu, v ktorých sa odrážala atmosféra spoločenských pohybov, tvorivých prúdov a snáh českej, a čiastočne aj slovenskej avantgardy. Karel Teige, protagonista Skupiny, napísal r. 1924 stať *Poetismus jako ohlas,* alebo, povedané s autorom, ako estetickú prognózu a filozofiu tvorby, ktorej bázou je konštruktivizmus. K. Teige to vyjadril ešte aj inak: „Poetiz-

mus je korunou života, ktorého bázou je konštruktivizmus." Nová typografia, vyrastajúca z týchto ideí, rýchlo zapustila korene v knižnej praxi. Imaginácia a hravosť ranej fázy po čase ustúpili, do popredia sa dostávala prehľadnosť, účelnosť a výraznosť tvarov, čistota a jasnosť písma, spojenie typografie s fotografiou.[9]

Ohlasy novej typografie sa u nás objavili najskôr na stránkach časopisov *Mladé Slovensko* a *DAV.* Galanda i Fulla v nich uverejňovali svoje voľné grafiky, M. Galanda bol aj autorom niekoľkých obálok *Mladého Slovenska* (roč. 1923, 1924). Mohli by sme v nich najskôr konštatovať dozvuky secesného symbolizmu a expresionizmu. No už obálka pre prvé číslo *DAV-u* (zima 1924) vypovedá o obrate. Rozhodný a jasný rozvrh kompozície, výrazné písmo na bielom pozadí spolu s červeným výkričníkom boli markantným príkladom inovovaného postoja. Začiatkom 30. rokov našli idey konštruktivizmu a funkcionalizmu živnú pôdu v Škole umeleckých remesiel v Bratislave, kde obaja umelci pôsobili ako pedagógovia. Odbornosť a renomé ŠUR posilnili návštevy viacerých významných osobností, ktoré predtým učili na Bauhause v Nemecku i Jana Tschicholda, medzinárodne uznávanej autority v oblasti typografie.[10]

Záujem Mikuláša Galandu o knižnú tvorbu sa formoval vplyvom secesie už počas jeho štúdií v Budapešti. V tejto podobe pretrval až do začiatku 20. rokov, ako dokladajú viaceré ilustrácie a obálky pre KÚS v Turč. Sv. Martine, alebo pre edíciu EMSA Mazáčovho nakladateľstva v Prahe. Významný posun k typografii nového razenia priniesla autorova spolupráca s básnikom Ladislavom Novomeským, osobitne treba pripomenúť jeho kresby pre jeho básnickú zbierku *Nedeľa* (1927). Civilná poézia mestského typu bola umelcovi dôverne známa a blízka, veď prednedávnom sám vydal obdobne ladený grafický album *Láska v meste* (1924). Prekvapujúci moderný vzhľad *Nedele* umocňuje obálka, ktorú s použitím fotomontáže pripravili Vladimír Clementis a Jaroslav Jareš. Knižná tvorba znamenala pre M. Galandu rovnocenný prejav, porovnateľný s voľnou tvorbou. Umelcov výnimočný kresliarsky talent a poetické cítenie priam predurčili jej intímny tvar, výtvarný sprievod doslova splýval s obsahom knihy. M. Galanda často spolupracoval so Spolkom bibliofilov na Slovensku a aj sám pripravil niekoľko bibiofílií *(Básne v kresbách,* 1930, I. J. Marko: *Studené svetlo,* 1930, F. Kráľ: *Balt,* 1931, *Žena s košeľou,* 1932 a ďalšie). Za knižnú tvorbu dostal Krajinskú cenu (1933) a striebornú medailu na Svetovej výstave v Paríži (1937).

Podobne Ľudovít Fulla zavčasu odkryl čarokrásny svet knihy. Mladícky záujem dozrel na pražskej UMPRUM, kde sa venoval knižnej grafike. Ako študent vytvoril obálku a ilustrácie pre básnickú prvotinu Jána Poničana *Som...* (1923). Linoleoryty prezrádzajú záujem o expresionizmus pospletaný s doznievajúcim secesným symbolizmom. V r. 1928–1931 sa intenzívne zaoberal konštruktivistickou typografiou. Idey, ktoré ho zaujali počas štúdií v Prahe, nadobudli nový zmysel aj vďaka Fullovmu pôsobeniu ŠUR.[11]

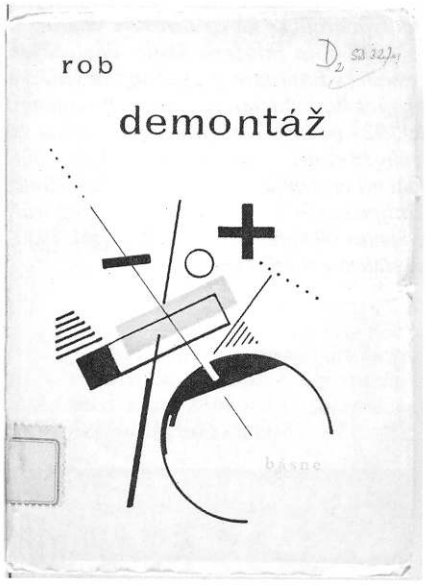
Tvorivé výsledky sa sústreďujú do dvoch okruhov. Prvý predstavujú návrhy knižných a časopiseckých obálok, druhým je umelecká spolupráca s periodikom *Slovenská grafia.* Pokiaľ ide o návrhy obálok, Ľ. Fulla si uvedomoval záväzky, ktoré vyplývali z propagačného a trhového charakteru takejto činnosti, no nemienil sa vzdať ani svojej výtvarnej individuality. Dopracoval sa k jedinečnému tvaru, ktorý bol porovnateľný s tým najlepším, čo v tejto oblasti vo vtedajšom Československu vznikalo.[12] Obálku chápal ako svojský druh plagátu. S rozvahou a úsporne, zároveň vnímavo voči poetike textu, využíval škálu základných geometrických tvarov a farebný akord bielej, čiernej a červenej. Vari najvýstižnejším príkladom Fullovho poňatia novej typografie je obálka Poničanovej básnickej zbierky *Demontáž* (1929), dotvorená typickým bezpätkovým písmom malej abecedy. Spomínaný časopis *Slovenská grafia* (1929–1933) vydával bratislavský podnik toho istého mena. O vyhranenej tvári časopisu možno hovoriť akurát pri prvom ročníku,

9. Teige, K.: Svět stavby a básně. Studie z dvacátych let. Praha 1966. Stať Poetismus, s. 121–128; Moderní Typo, 1927, s. 220–234; Manifest poetismu 1928, s. 323–359 a ďalšie.

10. O návštevách významných osobností Bauhausu v Bratislave píše Iva Mojžišová v štúdii Škola umeleckých remesiel v Bratislave a Bauhaus. Ars, 1990, s. 43–54. K tomu poznámka (S. I.): Jan Tschichold pôsobil ako profesor na Majstrovskej škole typografickej v Mníchove. Bratislavu navštívil 4. a 5. januára 1932 na pozvania ŠUR a Československého Diela. Mal tu dve prednášky o typografii a normalizácii obchodných tlačív. O jeho návšteve informovala Slovenská grafia, 1931, č. 8, s. 8, tá istá r. 1932, č. 1, s. 6, aj Kinkor, J.: Škola umeleckých remesiel v Bratislave. Typografia, 1932, č. 9, s. 146–148.

11. Podrobnejšie Ilečková, S.: Ľudovít Fulla a moderná slovenská typografia, In: Cesty a príbehy moderného umenia. Zborník referátov z vedec. konferencie k 70. nar. prof. Ľudmily Peterajovej. Bratislava 1997, s. 71–76.

12. Jozef Rybák menoval Fullu spoločne so Sutnarom, Teigem, Rossmannom ako predstaviteľa novej typografie. In: Moderná tvorba užitková. SČSD, 1931, s. 95–98.



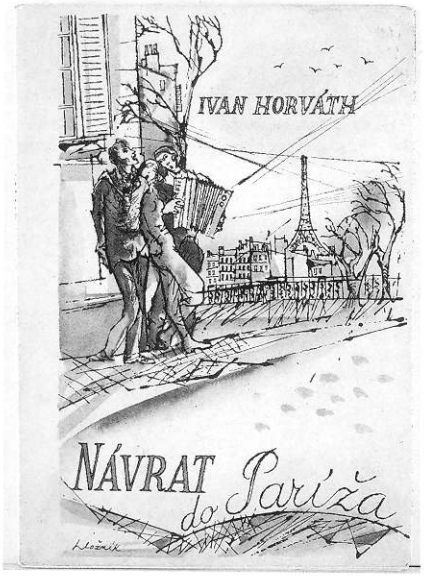
Ján Rob Poničan: Demontáž. 1929
Autor obálky: Ľudovít Fulla

13. Stať bola napísaná zrejme skôr, na konci r. 1935. Uverejnená bola v časopise Slovensko, január–február 1936, s. 80. Originál rukopisu sa nachádza v Literárnom archíve MS v Martine.

14. Kritickou reflexiou vlastnej tvorby sa v tom čase zaoberal Jan Tschichold, Paul Renner, Stanley Morison a ďalší predstavitelia modernej typografie, ktorí zmiernili nekompromisnosť pôvodných stanovísk a hľadali možnosť novej syntézy, otvorenejšej aj voči podnetom z histórie. Podrobnejšie o problematike Kohút, L.: Kapitoly z výtvarných dejín knihy. Bratislava 1970, s. 146–168.

15. Podľa propagačnej publikácie vydanej Kuratóriom ŠUR, Bratislava 1933.

16. Bahna, V.: Slovenská typografia pred novými úlohami. Slovenský typograf, 1, 1939, č. 1, s. 26–27.



Ivan Horváth: Návrat do Paríža. 1946
Autor ilustrácií: Vincent Hložník
Grafická úprava: Dušan Šulc



Slovenské ľudové balady. 1948
Autor ilustrácií: Ernest Zmeták

keď grafickú úpravu viedol Ľ. Fulla. Jeho záujem o konštruktivistickú typografiu vtlačil periodiku originálnu pečať, ktorú v ďalších ročníkoch vystriedalo dobovo príznačné širšie rozpätie tvorivých prístupov.

Fullov záujem o knihu zasahoval do rôznych oblastí. Pozoruhodná je v tejto súvislosti teoretická úvaha *Za dokonalou slovenskou knihou.*[13] Zaoberal sa v nej stavom a perspektívami slovenskej typografie, pričom jasnozrivo reflektoval meniaci sa charakter disciplíny, ktorá (nielen na Slovensku) kriticky prehodnocovala jej nedávnu minulosť.[14]

Podobu slovenskej typografie účinne spoluutváral Zdeněk Rossmann. O to viac, že bol uznávaným pedagógom ŠUR v Bratislave, kde viedol od r. 1931 grafické oddelenie. To bolo určené a) pre typografov, reklamných grafikov cinkografov, b) pre knihárov, ozdobníkov a reklamných grafikov. Rossmann vyučoval kreslenie, navrhovanie, montáž a písmo. Cieľom prípravy bolo „urobiť tlačivá čitateľnejšími. Normalizácia, písmo čistých geometrických foriem a sadzba rozčlenená opticky, podľa vlastného obsahu, sú prostriedky, ktorých používame k riešeniu tohto úkolu."[15] Rossmann absolvoval študijný pobyt v Bauhause v Dessau. Bol stúpencom typografického funkcionalizmu ako ho propagoval Jan Tschichold. Odmietal umeleckú ilustráciu, na zdôraznenie obsahu využíval princípy fotomontáže a typofoto.

Aj surrealizmus, ako jeden z významných umeleckých smerov medzivojnového obdobia, zanechal stopy v knižnej grafike. Na Slovensku mu cestu prerážal mladý básnik Rudolf Fabry, ktorý r. 1935 vydal zbierku poézie *Uťaté ruky.* Celkom nezvyčajná bola skutočnosť, že knižku aj sám graficky upravil a navrhol pre ňu obálku. Pritom použil princíp surrealistickej koláže, priradiac k sebe obrazové významotvorné prvky, ktoré mali navodiť objavné, asociatívne videnie sveta a tvorby. Rovnako postupoval pri zbierkach poézie svojich priateľov-nadrealistov M. M. Dedinského *Krivky,* 1936, Vladimíra Reisela *Vidím všetky dni a noci,* 1939, i vlastnej – *Vodné hodiny, hodiny piesočné,* 1938. Zväzky boli starostlivo upravené, nízky náklad, číslovanie a podpisy autorov ich radia k bibliofilským vydaniam.

Po zániku Československej republiky (1939) sa slovenská knižná tvorba ocitla v novej situácii. Jej doterajší vývoj z hľadiska štýlového i prínosu jednotlivých umelcov som sa pokúsila načrtnúť. Stav typografie rozvážne zhodnotil jeden z absolventov spomínanej ŠUR, Vladimír Bahna: „Slovenskí typografi v posledných rokoch ukázali, že sú učenliví, že majú tvorivé schopnosti čistého zrna, čírej originality a ľahkosti, hodnej duše poetu. Klasické i moderné smery a normy nebrali podľa politického merítka, čo vždy aj od iných očakávali, ale podľa dennej potreby. Preto sa u nás nevyskytli extrémy, ani sme v našej tvorbe neskostnateli. Stupnica naša medzi klasickým a moderným je bohatá. Na všetko nájdeme v nej príhodný tón."[16]

Vývoj v nasledujúcich desiatich rokoch preukázal, že knižná tvorba stála na skutočne dobrých základoch. Pozoruhodnú výtvarnú a typografickú úroveň mali nadrealistické zborníky a zbierky poézie z vydavateľstva Skarabeus. K osvedčenému kolektívu nadšencov, akými boli Michal Považan, Rudolf Fabry, Ján Mudroch a Jozef Kostka, sa pridali z mladých Viliam Chmel, Ladislav Guderna a ďalší. Náročným záujemcom o krásne knihy vychádzala v ústrety Komorná knižnica Elánu, ktorú pripravoval Ján Smrek. Na vydaniach spolupracovali poprední slovenskí výtvarníci, spomínaný J. Mudroch, ďalej J. Kostka, František Kudláč a mladý Vincent Hložník. Išlo spravidla o kresbu na obálku a ilustrácie, preto každý zväzok Knižnice niesol znaky tej-ktorej umeleckej individuality. Podobne postupoval Ján Horáček. Pôvodne vyučený typograf a kníhkupec si založil vlastné nakladateľstvo. Orientoval sa na detskú a pôvodnú slovenskú literatúru, spolupracoval so známymi výtvarníkmi – Ľudovítom Fullom, Martinom Benkom, Karolom Ondreičkom, Jozefom Ilečkom a i. Podobné ambície malo vydavateľstvo Tranoscius v Liptovskom Mikuláši, Obroda v Ružomberku a ďalšie, ktoré vytvárali priestor na uplatnenie sa umelcov, najmä pri ilustráciách a riešení obálky.

Matica slovenská v Martine vo svojom bohatom vydavateľskom programe tradične dbala na vyváženosť kvalitnej literárnej predlohy s primeraným grafickým a výtvarným stvárnením. Poprední výtvarníci staršej a strednej generácie vytýčili náročné kritériá mladším kolegom, ktorí sa na začiatku 40. rokov hlásili o účasť na knižnej produkcii MS, napr. Emil Makovický, Vincent Hložník, Vojtech Stašík, Ivan Šimko, Ervín Semian, Orest Dubay a ďalší. Patril k nim aj martinský rodák, typograf a grafický upravovateľ Dušan Šulc. Znalý odkazu klasickej i modernej typografie od začiatku svojho pôsobenia sa usiloval o ušľachtilý, harmonicky pôsobiaci vzhľad knihy v dialógu s výtvarníkom-ilustrátorom. V tomto smere možno uviesť nemálo príkladov, jednako najvýznamnejšia bola spolupráca dvojice Vincent Hložník – Dušan Šulc, ktorá vychádzala z invenčnej, expresívnej Hložníkovej kresby a diskrétneho, vybalansovaného Šulcovho prístupu ku knihe (I. Horváth: *Návrat do Paríža,* 1946, Š. Žáry: *Zasľúbená zem,* 1947 a i.).[17]

Ak som svoj príspevok uviedla *Slovenskými povesťami,* ilustrovanými J. Hanulom na začiatku storočia, zdá sa mi vhodné ukončiť ho poukazom na vydanie *Slovenských ľudových balád,* ktoré ilustroval Ernest Zmeták r. 1948.[18] Hutné, robustné tvaroslovie ilustrácií (drevorezov) vrátane vyrezávaných písmen a číslic, tvorí súdržný celok s emotívne vypätým obsahom textov. Myslím, že tieto dva tituly, názorne svedčia o mnohorakých podobách slovenskej knižnej tvorby, ktorá má svoje miesto vo výtvarnej kultúre dvadsiateho storočia.

17. R. 1993 usporiadala Turčianska galéria v Martine výstavu Vincent Hložník, Dušan Šulc – Výber z knižnej tvorby 1942–1992. Úvodnú štúdiu v katalógu pod názvom Kniha ako dielo, napísala Ľudmila Peterajová, ktorá bola aj komisárkou výstavy.

18. Slovenské ľudové balady. Usporiadala Mária Kolečány. Ilustrácie Ernest Zmeták. Vyd. Vedecké a umelecké nakladateľstvo Dr. Jozefa Orlovského, Bratislava 1948.

Slovenská ilustrácia - špecifický dobový fenomén

Ivan Jančár



G. Bocaccio: Príbehy z Dekameronu. 1970
Autor ilustrácií: Miroslav Cipár

AKADÉMIA UMENÍ
KNIŽNICA
Rudlovská cesta 8
974 01 BANSKÁ BYSTRICA



A. Jarry: Kráľ Ubu. 1968
Autor ilustrácií: Milan Paštéka

Slovenská ilustrácia mala v druhej polovici 20. storočia zvláštne, špecifické a pre nezainteresovaných aj ťažko pochopiteľné postavenie. Všeobecne známe tvrdé presadzovanie princípov socialistického realizmu v ostatných disciplínach, pravda, okrem krátkeho uvoľnenia v 60. rokoch, neplatilo tak úplne pre oblasť ilustrácie, a to predovšetkým ilustrácie kníh pre deti. Mnohí autori, ktorých tvorbu bolo nepredstaviteľné prezentovať v oficiálnych výstavných sieňach, sa aspoň čiastočne realizovali na tomto poli výtvarnej tvorby. I keď knižné tituly nespĺňajúce kritéria angažovanosti, straníckosti a všeobecnej zrozumiteľnosti prakticky prestali vychádzať, výnimku tvorili niektoré klasické diela svetovej literatúry, pričom pomerne výrazný priestor bol ponechaný výpravným titulom viažucim sa k antike alebo renesancii. V priebehu týchto mnohých rokov, ktoré u niektorých menej šťastných znamenali takmer celé ich tvorivé obdobie, vzniklo v oblasti ilustrácie viacero pozoruhodných projektov. Jedným z najrozsiahlejších boli veľkolepo ponímané ilustrácie Vincenta Hložníka k Danteho *Božskej komédii,* ktorej prvý zväzok *Peklo* ilustroval r. 1964, (ďalšie zväzky vyšli až r. 1982 a 1986). Na pozadí tohto veľkolepého diela, svojou stavbou prirovnávaného ku gotickej katedrále, prostredníctvom ktorého Dante osvetlil celé dobové dianie, Vincent Hložník rozohráva dramatický obraz ľudských osudov, zobrazuje človeka zúfalého, trýzneného, ale aj jeho očistu. Napriek tomu, že jeho drevoryty majú skôr komornejší charakter, Vincentovi Hložníkovi sa podarilo na malú plochu zhustiť rozmanitosť ľudského osudu a opätovne aktualizovať Danteho dielo. Súvislosť s európskou ilustrátorskou tradíciou nachádzame v ilustráciach Ernesta Zmetáka, ktorý ku Grimmelshausenovmu dielu *Simplicius* (1965) vytvoril sériu drevorezov nadväzujúcich na jeho vrcholnú grafickú tvorbu. Zmetákove sugestívne ilustrácie majú dynamickú štruktúru a vyvážený kontrast medzi dramatickými čiernymi a bielymi plochami. Zatiaľ čo drevorez vo voľnej grafickej tvorbe v tomto období ustupuje mierne do pozadia a prím preberajú hĺbkotlačové techniky a čiastočne litografia, v ilustrátorskej tvorbe dáva viacero autorov prednosť práve drevorezu. Podobne ako v grafickej tvorbe, aj v oblasti ilustrácie môžeme sledovať vývojovú líniu od dramatického expresívneho prejavu Kolomana Sokola cez dramatickú, hlboko nábožensky orientovanú tvorbu Vincenta Hložníka až po výraznú fantasknosť Albína Brunovského a jeho nasledovníkov. Albín Brunovský vo svojich ilustráciach poézie, napr. knihy Ľ. Stacha *Dvojramenné čisté telo* (1964) alebo R. Fabryho *Ja je niekto iný* (1964), využíva prepájanie abstraktných prvkov s konkrétnymi záznamami reality. Figúry alebo náznaky figúr sú značne deformované, používa niektoré surrealistické východiská. Toto prepojenie smeruje k pochopeniu ilustrácie ako svojbytného výtvarného prejavu, zároveň je to prepojenie s duchovným svetom autora literárnej predlohy. Príklon k fantazijným zložkám sa prejavuje predovšetkým vo vegetatívnych motívoch. Albín Brunovský v ilustráciach Iuvenalisovej knihy *O ženskej skazenosti* (1984) vytvoril magické, značne erotizujúce obrazy s reálnymi, zmyselnými ženskými telami, ako aj s ďalšími fantasknými postavami. Jedným z najrozsiahlejších počinov v oblasti ilustračnej tvorby tohto obdobia sú ilustrácie Vladimíra Gažoviča k Ovídiovým *Metamorfózam* (1979). Ilustrátor tu vychádza z textu, avšak ilustrácie zároveň realizuje ako voľné grafické listy. Vladimír Gažovič interpretuje jednotlivé mytologické príbehy, pričom dominantnú tému dopĺňa o ďalšie drobnejšie príbehy, odkazy a symboly, poprípade v jednom grafickom liste vytvára viacnásobné interpretácie danej témy. Zároveň zvýrazňuje psychologické momenty, predovšetkým tam, kde dopĺňa figurálne motívy ďalšími portrétmi zobrazovaných postáv. V tom období bol popri *Metamorfózach* poskytnutý priestor aj ďalším rozsiahlym a nákladným projektom. Svedčí o tom dvojzväzkové Homérovo dielo *Ilias a Odyssea* (1986), kde Gabriel Štrba použil

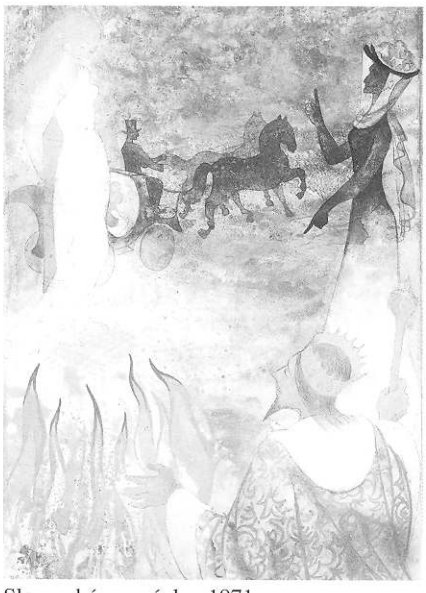
voľné grafické listy, ako aj magické ilustrácie k Lewisovmu *Mníchovi* (1986) od Jána Trojana, v menšom rozsahu ilustrácie Miroslava Cipára *(Príbehy z Dekameronu).*

Na poli ilustrácie pôsobili sporadicky aj viacerí autori, pre ktorých táto oblasť nebola ťažisková. Napriek tomu vytvorili významné ilustrácie, či dokonca kompenzovali nemožnosť prezentovať svoje diela v oficiálnych výstavných priestoroch. Výrazným počinom sú ilustrácie Milana Paštéku k Jarryho dielku *Kráľ Ubu,* (1968), v ktorých vychádza zo svojej maliarskej tvorby obsahujúcej novofiguratívne tendencie a stavia do kontrastu jemnú líniu postáv a hrubé ťahy štetca. Zdôrazňujúc tak kontrast medzi pozitívnym a negatívnym, medzi nezmyslným a zmysluplným. Na tomto i na mnohých ďalších príkladoch toho obdobia možno dokumentovať, že v rámci vývoja ilustrácie na Slovensku je problematické sledovať vývojové tendencie, dajú sa v prevažnej miere odvodiť od voľnej tvorby autorov. Jednou z mála výnimiek je tvorba Alberta Marenčina, ktorý surrealistickými kolážami ilustroval knihy, používal v nich prepojenie reálneho a imaginatívneho, sna a skutočnosti, výstrižkov z módnych časopisov s historickou architektúrou, ale aj prepletence ľudských rúk a nôh, tak ako sú pospletané mnohé ľudské osudy.

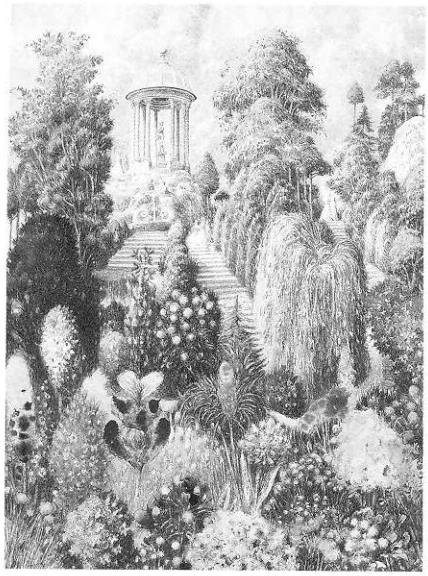
Voľná tvorba korešpondovala s ilustráciou najmä v rámci imaginatívnej línie slovenskej grafiky a v ilustráciach detských kníh. Zatiaľ čo v ostatných disciplínach boli výrazne preferované metódy socialistického realizmu, značne benevolentnejšie boli v tomto ohľade vydavateľské aktivity rozprávkových kníh. Prakticky bez väčších problémov sa v tejto kategórii mohlo realizovať množstvo autorov, častokrát na vysokej výtvarnej úrovni. Aj to bol jeden z dôvodov, prečo sa naďalej konalo štedro dotované Bienále ilustrácií Bratislava. Skutočnosť, že vo väčšine ročníkov získali ocenenia aj slovenskí výtvarníci, nebolo možné považovať len za povinnú daň hostiteľskej krajine, ale aj za odraz úrovne slovenskej ilustrácie. V medzinárodnom kontexte sa takto mohla prezentovať vysoká úroveň našej ilustrácie a vytvoriť zdanie možnosti slobodnej tvorby našich autorov, v skutočnosti značne zúženej. Nie je preto prekvapujúce, že v priebehu 70. a 80. rokov niektorí autori ilustrovali 50 i viac knižných titulov. Je vlastne paradoxné, že z dnešného pohľadu, keď sa vydávanie týchto kníh radikálne obmedzilo a pre nerentabilnosť sa nahrádzajú často gýčovitými zahraničnými titulmi, javia sa tieto roky pozitívne. Zásluhu na tom nemajú len samotní ilustrátori, ale aj aktivita a podpora vydavateľstiev, predovšetkým vydavateľstvo Mladé letá, ktoré umožňovalo nielen renomovaným, ale aj mladším autorom ilustrovať knihy pre deti. Pri ich hodnotení sa akcent postupne posúva smerom k dielam, ktoré mali aj svoju samostatnú výtvarnú stránku, vnímateľnú bez ohľadu na text. Napríklad Igor Švec v úvode katalógu Bienále ilustrácií Bratislava '85 píše: *„Skutočnosť, že poroty oboch ročníkov Bienále najvyššie hodnotili diela, ktoré ponúkali dominantnosť, až výlučnosť estetickej stránky ilustrácie, nie je jedinou charakteristickou črtou ich prístupu. Aj keď tieto diela tvorili akúsi nadstavbovú zložku v hierarchii ocenenej ilustračnej tvorby i v obraze oboch ročníkov výstavy, počtom najzastúpenejšie boli ilustrácie, ktoré nepresadzovali zámernú nadradenosť estetickej funkcie ilustrácie na úkor jej funkcií etických, poznávacích a sociálnych."* Vzhľadom na množstvo ilustrovaných kníh nie je možné čo len vymenovať najvýznamnejšie tituly, preto by som si dovolil uviesť len najvýznamnejších autorov. Vrcholné ilustrácie Vincenta Hložníka pochádzajú predovšetkým z obdobia druhej polovice 50. rokov, zo staršej generácie do vývoja slovenskej ilustrácie pozitívne zasiahol svojimi rustikálnymi drevorezmi s dramatickými kontrastmi bielej a čiernej Ernest Zmeták, so širším využitím jasných tónov Alojz Klimo. Ilustrácie Márie Želibskej sú preduchovnenými dielami, v ktorých sa skrýva poznanie filozofie a zároveň sú čitateľné, pričom sa skĺbila výtvarná precíznosť so zrozumiteľnosťou pre detských čitateľov. Princíp koláže využívala Viera Kraicová, neskôr Marián Čunderlík. V oblasti detskej ilustrácie sú výrazne zastúpení takmer všetci členovia Klubu grafikov (Orest Dubay, Ľubomír Kellenberger,



Š. Žáry: Múza oblieha Tróju. 1966
Autor ilustrácií: Albert Marenčin


Slovanské rozprávky. 1971
Autorka ilustrácií: Mária Želibská


J. Fekete: Romanca o Ehylde. 1983
Autor ilustrácií: Milan Bočkay



Madame d'Aulnoy: Páví kráľ. 1978
Autor ilustrácií: Albín Brunovský



Dušan Kállay: Hommage a Lewis Carrol. 1980

Ján Lebiš, Emil Sedlák, Jozef Baláž, Viera Bombová, Miroslav Cipár, Viera Gergeľová, Albín Brunovský). Imaginatívnu líniu ďalej rozvíjala vo svojej tvorbe dnešná stredná generácia slovenských ilustrátorov – Dušan Kállay (v tomto kontexte treba pripomenúť predovšetkým ilustrovanie knihy Lewisa Carrolla *Alica v krajine zázrakov,* 1981, za ktorú dostal ako jediný slovenský ilustrátor Cenu H. Ch. Andersena), Ján Trojan, Marián Minarovič, Kamila Štanclová, Róber Brun, ako aj mladší absolventi školy Albína Brunovského, napr. Peter Kľúčik a ďalší. Aj v oblasti ilustrácie detských kníh môžeme nájsť viacerých autorov, ktorí sa dominantne nevenovali tejto výtvarnej disciplíne. Prelínanie ilúzie a reality nájdeme v ilustráciach Milana Bočkaya, hyperrealistické prvky u Veroniky Rónaiovej, ako aj Petra Rónaia. Slovenská ilustrácia od konca 50. rokov až po koniec 80. rokov mala široké možnosti uplatnenia a vo väčšine prípadov tieto možnosti aj adekvátne využila.

I keď sa možno budú zdať nasledujúce riadky mierne odťažité od danej témy, rád by som spomenul aj knihu ako inšpiračný vzor či východiskový materiál pre tvorbu viacerých slovenských autorov. Mohol by som povedať, že ide o ilustrovanie ilustrovaného, často s výraznou nadsázkou. V 70. A 80. rokoch to bola predovšetkým tvorba Juraja Meliša s jeho dramatickými až brutálnymi zásahmi do kníh, dlhodobé boli systematické interpretácie a reinterpretácie v dotváraní samotných ilustrácií Rudolfa Filu či gestické zásahy v tvorbe Stana Filka. V 80. a 90. rokoch sa kniha stala magickým médiom v tvorbe knihy ako objektu Dezidera Tótha, vymazania poznania či stavby z Idiomov z kníh Mateja Kréna alebo ich konzervovania u Romana Ondáka. Výraznejšie aktivity v súvislosti s knihou práve začiatkom 90. rokov boli do určitej miery aj potvrdením nevyhnutnosti prehodnocovania a konfrontácie myšlienok preferovaných do tohto obdobia, čoho symbolickým nositeľom bola práve kniha.

IV. SOCHÁRSTVO
K prameňom slovenského moderného sochárstva 1900–1948

Katarína Bajcurová

Začiatky

Na komplikovaných začiatkoch slovenského sochárstva sa v 20. storočí rozhodujúcou mierou podpísali všeobecné skutočnosti spoločensko-historického vývoja: provinčná izolovanosť krajiny v rámci jej postavenia vo vtedajšom Uhorsku, neexistencia domáceho mecenášstva, silnej a diferencovanej triedy schopnej utvoriť materiálne a duchovné zázemie komplexnému rozvoju vizuálnych umení, ako i celková nerozvinutosť kultúrnych pomerov. Národné hnutie, sústredené v 19. storočí na program jazykovej identifikácie, literárnej obrody, osvety a z nich vyplývajúci estetický model, zanechalo bokom a v úzadí vizuálne umelecké druhy. Neumožnilo sochárstvu sformovať sa do profesionálne svojbytného druhu umenia, schopného reflektovať šírku spoločenských záujmov a potrieb národného kolektívu.[1]

Kým na pôde maliarskej disciplíny sa už od posledných dvoch desaťročí minulého storočia výrazne diferencovali výrazové a svetonázorové koncepcie predpovedajúce nástup moderny, časovo paralelný vývoj sochárstva sa javí viac ako izolované úsilie jednotlivcov, ktoré si nestavalo rovnako vysoké tvorivé ani programové mety. Z duchovnej atmosféry prelomu storočí vyrástlo niekoľko osobností, ktoré svojím dielom kontúrovali začiatky slovenského sochárstva ako samostatnej umeleckej disciplíny: Ján Koniarek, Alojz Rigele, Róbert Kühmayer a Jozef Arpád Murmann. Spoločné črty charakterizujúce ich tvorbu boli však viac výsledkom pôsobenia podnetov jednotného sociokultúrneho priestoru, kde pôsobili, ako vzájomnej komunikácie. Začiatky Alojza Rigeleho (podobne aj R. Kühmayera) boli výraznejšie viazané na sochársky odkaz 19. storočia (cez prostredie Viedne a Bratislavy na tilgnerovskú neobarokovú tradíciu), avšak rafinovanosť neobarokovej štylizácie a záľuba v historizujúcom detaile sa v ich dielach scivilnila, resp. nadobudla akademicky striedmu podobu, neraz s nádychom sentimentu a zrozumiteľnej naratívnosti. Voľne reflektovali niektoré aspekty secesného symbolizmu, tak v rovine námetovej alegórie, symbolickej rozprestrenosti témy, ako aj v rovine výrazu, dekoratívnej štylizácie tvaru. Spoločným menovateľom sochárskych diel secesno-symbolistického zamerania bolo narábanie s fenoménom svetla, charakteristické pre stredoeurópske sochárstvo prelomu a začiatku 20. storočia (A. Rigele: *Dievčatá s vrkočmi, Portrét Irmy, dcéry maliara Pitthordta,* 1902; J. A. Murmann: *Portrét muža,* 1908; J. Koniarek: *Hlava Jána Krstiteľa,* 1906; *Pro patria, Modliaci sa vojaci,* 1914–1918). Svetlo sa však nestalo prostriedkom improvizácie rukopisnej hry, dematerializácie či transparentného odhmotnenia tvaru, ale bolo iba jednou z rovnocenných – aj keď akcentovaných – hodnôt výstavby tvaru, ktorý sa jeho prostredníctvom zmalebňoval a ziluzívňoval. Tento spôsob chápania tvaru možno prirovnať k luministickej definícii farebnej škvrny uplatňovanej v súdobom maliarstve.

Pretrvávajúce konzervatívne limity sochárskych návratov do 19. storočia sa na Slovensku podarilo programovo prekročiť ku koncu druhého decénia len dvom sochárom, ktorí získali aj medzinárodné uznanie a ohlas: J. A. Murmannovi a J. Koniarkovi. Kým Ján Koniarek bol v ranom období svojej tvorby, keď žil a pôsobil v Srbsku, poznačený Rodinovým (a vtedy aj Meštrovičovým) príkladom, tvorba Jozefa Arpáda Murmanna majstrovsky otvorila slovenskému sochárstvu inú oblasť moderných podnetov. Zákon pevného tvaru, sumárne a sceľujúce chápanie sochy *(Ženský akt I–II,* 1920) dokladajúce priame kontakty so súdobým francúzskym sochárstvom, predovšetkým dôvernú znalosť, ale aj blízkosť názoru jedného z klasikov moderného európskeho sochárstva, A. Mailolla. Tejto – postimpresionistickej a neoklasickej názorovej polarite – bolo súdené ešte niekoľkokrát vkročiť do osudov a vývinových ciest slovenského sochárstva.

1. Koniec 19. storočia charakterizovala permanentná migrácia mladých sochárskych talentov pochádzajúcich zo Slovenska do prostredia ekonomicky, sociálne i umelecky žičlivejšieho, ktorým v tom období boli centrá politickej moci Viedeň a Budapešť. Tu sa významným spôsobom presadili niekoľkí autori: V. Tilgner, A. Stróbl a J. Fadrusz. V istom zmysle možno týchto sochárov pokladať za zakladateľov sochárskej tradície v širšie chápanom rakúsko-uhorskom „dome". K tejto koncepcii bližšie: Vaculík, K.: Umenie XIX. a XX. storočia. 150 rokov slovenského výtvarného prejavu. Kat. výst. Bratislava, SNG 1955, s. 14; Bartošová-Pinterová, Z. – Ilečková, S.: Slovenské výtvarné umenie 1900–1918. Kat. výst. Bratislava, SNG 1984.



Ján Koniarek: Pro Patria. 1914-1918

Sochárstvo v službách novej sociálnej funkcie

Problém zrodu novodobého slovenského sochárstva bol však predovšetkým problémom vzniku a paradoxného života novej spoločenskej funkcie sochy a jej ikonizácie. Sochársky tvar sa v priebehu 20. a 30. rokov stal obeťou novej a umelecky nezvládnutej sociálnej intencie, ktorá našla svoj výraz v nerovnomernom vývoji komorného a monumentálneho sochárstva. Bolo totiž povolané k vznešenému účelu – vstúpiť do služieb novej štátnej a národnej idey. Ikonizáciou dejín národa sa mal oneskorene definovať nárok na dejiny – ako potvrdenie svojprávnej existencie národnej pospolitosti na vlastnom území a s vlastnými dejinami. Aj preto sa slovenské sochárstvo začalo prednostne rozvíjať ako umelecká disciplína s vopred vloženým účelom: nestihlo sa stať niečím iným ako podobizňou, pomníkom,[2] medailou, prípadne tradične pochopeným žánrom.[3] Táto pragmatická sociálna intencia určila aj tvorbu generácie sochárov: Pavla Bána, Jozefa Pospíšila, Vojtecha Ihriského či Ladislava Majerského. Len občas sa venovali voľnej tvorbe, ich talent pohltil popisný realizmus početných pomníkových a portrétnych objednávok. Ojedinelé experimentátorské snahy sa objavujú u L. Majerského, ktorý sa ako jeden z prvých na Slovensku programovo venoval medaile (v duchu Španielovej tradície, ktorého bol žiakom). Spoločenské determinanty spolupôsobili v sochárstve s imanentne umeleckými oveľa tesnejšie, ako v iných výtvarných disciplínach. Navyše, v tejto sfére živelne, nerovnomerne prežívali duchovné intencie predchádzajúceho storočia.

Tento rozpor sa priam ukážkovo odzrkadlil v tvorbe Jána Koniarka – ústrednej postavy slovenského sochárstva prvých troch desaťročí. Tragicky rozkliesnil jeho tvorbu na dva proti sebe stojace celky, tradicionalistický a moderný. Ambícia vytvoriť „dejiny národa stelesnené v plastike", romantická myšlienka „obete pre národ", pozdvihnutá na úroveň vlasteneckého činu, téza o umení ako „službe" (už nie Bohu, ale národu) a práca na jeho pozdvihnutí sa stala úbežníkom ideovo-estetického zamerania tvorby J. Koniarka a jeho pokračovateľa, Fraňa Štefunku, tvorcu portrétneho „národného panteónu hrdinov" *(Podobizeň Jozefa Škultétyho,* 1932; *Hlásateľ pravdy,* 1936-1937; *Pomník turčianskych dobrovoľníkov* v Martine, 1935–1938). Romantická idea umenia ako spasiteľského národného činu sa v Koniarkovej tvorbe príznačne modifikovala z alegorických, secesno-symbolistických polôh *(Pomník padlým vo svetovej vojne* v Trnave, 1928) k zrozumiteľnej podobe sochárskeho prejavu s prevládajúcimi prvkami popisného, historizujúceho realizmu *(Memorandový reliéf* v Martine, 1931–1933; *Pomník Antona Bernoláka* v Trnave, 1936–1937). V tomto svetle sa J. Koniarek (ktorý v komornom diele rozvinul novátorské podnety) preto javí ako zjav skôr oneskorene romantický, než moderný.

Paradoxy sochárskych iniciatív

Najväčším paradoxom, určujúcim a zároveň brzdiacim nástup nových iniciatív na poli sochárstva, sa stala spomínaná sociografická konštanta – spoločensky, výtvarne i individuálne prežívaná rozpornosť tvorby „pre seba" a „pre verejnosť". Moderné európske sochárstvo ako svojbytná kreativita tvarov, z ktorej sa po kubistickom prelome vytratila figúra (i keď, pravdaže, nie absolútne), kráčalo v 20. a 30. rokoch smerom k morfologickému a geometrickému abstrahovaniu duchovných a materiálnych esencií reality. Istoty mimetickej štruktúry a tematickej konštrukcie sochy od začiatku storočia lámali početné hľadačské činy: objav umenia prírodných národov, kubistická analýza a formotvorba, poetika nájdeného predmetu, imaginatívna a magická sila inej reality, reflexia organických vitálnych síl hmoty a jej morfologické tvarovanie... Viedli k utvrdzovaniu novej gramatiky sochárskeho tvaroslovia nezávislého od napodobnenia optickej skutočnosti. Dosiahnutie

2. Početné a chvatne realizované pomníky, v dobovej tlači expresívne označované ako „pomníková horúčka" (pomníky padlým, M. R. Štefánikovi a iným osobnostiam národného života), trpeli schematizmom, popisnosťou, nevyváženosťou architektonickej a sochárskej zložky, nepochopením špecifík žánru. Determinovali negatívne, konzervatívne kontúry dobového vývoja sochárskej disciplíny. Ústrednou sochárskou pomníkovou realizáciou (ak odhliadneme od architektonických pamätníkov Dušana Jurkoviča) medzivojnového obdobia bol Pomník M. R. Štefánika v Bratislave (B. Kafka, 1931–1933, 1940 upravovaný, 1954 zničený).

3. Jednou z oneskorených romantických konzekvencií bolo v sochárstve – hoci okrajové – hľadanie ľudového typu ako mimetického prototypu národného hrdinu. Avšak to, čo tvorilo jednu zo základných línií pohybu slovenského maliarstva k moderne, hľadanie tvarovej a výrazovej autochtónnosti domova sa v sochárstve realizovalo okrajovo, výlučne v rovine pasívneho etnografického folklorizmu, zobrazovania vonkajškových čŕt „slovenskosti", kde sa národopisné stotožňovalo s národným (napr. diela V. Ihriského, J. Bártfaya, F. Štefunka), ojedinele tu doznieval duch popisnej folklórnej inšpirácie ako výraz svojrázu, ktorý na Slovensko v prvých desaťročiach 20. storočia priniesol moravský sochár F. Úprka. Jeho dekoratívne secesné práce myšlienkovo kotvili v programe moravsko-slovenskej vzájomnosti.



Fraňo Štefunko: Hlásateľ pravdy. 1936–1937

novotvaru, ktorý bol premietnutím vnútorného modelu, vyjadrením autonómnej duchovnej vízie tvorcu, sa tak stalo hlavnou métou modernej sochárskej kreativity. Slovenské sochárstvo sa však v období veľkých a nových objavov v Európe nachádzalo v diametrálne inej situácii. Recepcia aktuálnych podnetov a nových názorových prúdení sa v ňom uskutočňovala útržkovito a výberovo. Kým v prvých dvoch desaťročiach doznieval vplyv stredoeurópskych centier – Viedne, Budapešti, Mníchova, ku ktorým selektívne pristupoval aj Paríž, od 20. rokov začala udávať hlavný tón Praha, kde získavala vzdelanie väčšina slovenských sochárov. Prostredie Prahy sprostredkúvalo – cez príklady učiteľov (J. Štursu, O. Španiela, J. Mařatku, neskôr K. Dvořáka) i súdobú tvorbu, predovšetkým orientovanú na francúzske sochárstvo (už spomínané vyžarovanie diela A. Rodina).

Na Slovensku však bol vzťah k Rodinovi v podstate eklektický, z jeho komplexného a syntetického programu prenikli do slovenského sochárstva skôr jednotlivosti, stránky a nuansy, ktoré konvenovali jednotlivcom, ich naturelom i prostrediu, pre ktoré tvorili. Bezvýhradnú, vnútornú, principiálnu posadnutosť Rodinovym géniom na Slovensku najhlbšie rozvinul Ján Koniarek. V početných komorných momentkách zvrásňuje a rozúšťa povrch plastiky modelačnou hodnotou prelievajúceho sa svetla až k dramatickým hodnotám svetlotieňovej, voľnej rukopisnej hry s expresívnym vyznením *(Pijúci muž,* koniec 20. rokov; *Lavína,* začiatok 30. rokov), v ktorých svetlo prevzalo takmer samonosnú funkciu výstavby tvaru. V 20. rokoch síce výrazové hodnoty dematerializácie tvaru v Koniarkovej komornej tvorbe prevládali nad obsahovými zložkami, stali sa analógiou a výrazom citového nepokoja a tvorivého chvenia umelcovho vnútra. Avšak slovenské sochárstvo nedokázalo v tých časoch pochopiť podstatu Koniarkovho tvorivého činu. Jeho posadnutosť vnútornou duchovnou víziou, ktorú vkladal aj do toho najmenšieho komorného diela, posolstvom „vnútornej pravdy", o ktorú sa neustále vášnivo usiloval, ostala v provinčnom prostredí Trnavy, kde žil a tvoril mimo centier súdobého umeleckého diania, tragicky osamotená.



Július Bártfay: Portrét manželky. 1935

Od 20. a v priebehu 30. rokov na Slovensku sprostredkoval z prvej ruky poznanie francúzskeho sochárstva nitriansky sochár Július Bártfay, ktorý pôsobil ako pomocník v ateliéri A. Bourdella: jeho tvarový dynamizmus a dramatický pátos formy mali však preňho, paradoxne, menší význam *(Autoportrét,* 1926; *Topiaci sa,* 1934). Viac mu konvenovali secesno-symbolistické polohy Rodinovho diela *(Ikarus,* 1934; *Portrét manželky, Bozk,* 1935; *Sonáta mesačného svitu,* 1936). Obdobný okruh inšpirácií absorboval cez dielo svojho učiteľa J. Štursu v časti komornej tvorby aj Jozef Pospíšil *(Hlava ženy,* 1925; *Sen,* 1929; *Modlitba,* 1930), ktorého názor neskôr osciloval medzi lyrickou meditatívnosťou a senzuálnym symbolizmom.

Aj v 30. rokoch bol hlavnou protiváhou názorovej polarity vychádzajúcej z rôznych stránok „rodinizmu" problém neoklasicizmu, na Slovensku v 20. rokoch inšpiratívne otvorený J. A. Murmannom, ktorý rezonoval predovšetkým v bratislavskom prostredí.[4] Ani táto poloha sochárskeho výrazu nebola jednoliata, napájala sa z rôznorodých zdrojov. V priebehu 20. a 30. rokov patril k najdôležitejším neoklasicizmus filtrovaný cez české sochárstvo, hnutie sociálneho civilizmu[5] a Gutfreundov príklad, ktorý zanechal na slovenskom sochárstve špecifické stopy. Možno povedať, že tento vplyv priniesol aj určitú jednotnú formálnu štýlovosť do diel niektorých slovenských sochárov (V. Ihriský: *Ťažká robota,* 1930; *Žiarlivý,* 1933; F. Štefunko: *Žena s nádobami,* okolo 1930; L. Majerský: *Bieda – Nezamestnaní,* 1933). Vyznačovali sa voľbou nepatetických, civilných, často pracovných námetov, dôrazom na stavebnosť sochy, „keramické zaguľatenie" objemov, kompozičnú sústredenosť plánov a obrysov.

V 30. rokoch sa len Júlii Horovej-Kováčikovej podarilo definovať sochu ako samonosný problém vnútorných plastických a morfologických síl. Aj napriek tomu, že to bol epizodický pokus, zapísal sa do dejín moderného slovenského sochárstva. V motívoch pevne stavaných, monumentálne cítených

4. Cez spolkovú aktivitu, progresívny časopis Forum, si udržiavalo užšie väzby s maďarským a rakúskym umením. Z. Bartošová (Slovenské komorné sochárstvo 1918––1948. Kat. výst. Bratislava, SNG 1986, nepag.) uvádza aj možnosť pôsobenia tvorby maďarského sochára D. Bokrosa-Birkmana a jeho expresívneho variantu neoklasicizmu, ktorý žil v r. 1926–1932 v Bratislave.

5. Nástup sociálneho civilizmu v Čechách bol determinovaný širšími spoločenskými dôvodmi (hospodársky vzostup počas povojnovej konjukrtúry, vlna nadšenia z „národného" oslobodenia v prvej ČSR), súvisel s hnutím tzv. novej vecnosti. Sochárske dielo sa začalo realizovať v spoločenskom kontexte ako názorný „didaktický" doplnok novovznikajúcich stavieb verejného významu.

ženských torz *(Kľačiace torzo,* 1934–1935; *Z kúpaliska,* 1936) naplnila progresívnejšiu podobu neoklasickej verzie modernej tradície, otvorila problematiku organicko-biomorfného sochárstva, ktorá ju cestou redukcie a abstrahovania priviedla k predstupňom elementárneho tvaru.

Zrodenie moderného tvaru

Až na prahu tretieho a štvrtého decénia sa slovenskému sochárstvu podarilo prelomiť mimoestetické putá funkcie, didaktického pragmatizmu a žánrovej alegórie, sústredením sa na problematiku sochy ako svojbytného média, objavením základných princípov jej reči. Socha sa stala vzrušenou, preduchovnenou výpoveďou o tragickej dileme človeka a doby. Introvertný, duchovný model bol postavený proti povrchnej popisnej extrovertnosti minulého obdobia. Kľúčové postavenie medzi sochármi mladej generácie, vzhľadom k dobovým polymúzickým spojeniam, patrilo „básnickému sochárovi a sochárskemu básnikovi" Jozefovi Kostkovi. Vo svojom ranom plastickom diele spočiatku vyjadroval vitalistickú harmóniu zhmotnenú v archaizujúcom, zmyslovo precítenom antikizujúcom ideáli *(Poézia,* 1939–1942). Po r. 1940, keď začal v Bratislave aktívne pôsobiť v okruhu nadrealistického hnutia, príznačne šifroval svoje figurálne kompozície do inotajov nepriameho zobrazenia, metaforickosti, významovej mnohoznačnosti, torzovitosti a skicovitosti *(Noc,* 1940; *Žiaľ,* 1940–1941; *Svätopluk, Pútnik,* 1942; *Smútiaca – Sen,* 1943). Lyriku vystriedala dráma, emocionálnu účasť stotožnenie sa s údelom trpiaceho ľudstva, čo dosiahol zautonómnením procesu tvarovej deformácie a expresívneho hnetenia hmoty *(Vojnová matka, Rok štyridsiaty štvrtý,* 1944). V majstrovskom úvode svojej tvorby, v ktorom syntetizoval duchovné krédo Rodinovho a Bourdellovho odkazu, rovnako ako momenty expresívnej tradície českej barokovej plastiky, tak uskutočnil zásadný vývinový prelom k chápaniu sochy ako svojprávnej umeleckej štruktúry, už neslúžiacej a rezignujúcej na akýkoľvek iný účel okrem jediného – byť autentickou správou a vnútre človeka, čírou transcendenciou jeho citov a vášní, subjektívnou víziou tvarovej a priestorovej vôle umelca.

K východiskám Kostkovej tvorby, dobovému poetizujúcemu programu sa z jeho sochárskych rovesníkov najviac priblížil Rudolf Pribiš. Po dramatickom prológu stíšil impresionistickú „anarchiu" plastického prejavu. Po r. 1942 ju vystriedal návrat k sochárskemu zákonu, ideálom krásy a harmónie, personifikovaným obrazom ženy *(Ticho,* 1942). Orientáciu na nový klasicizmus prinieslo aj rané, lyrikou a nostalgiou naplnené dielo Rudolfa Hornáka.[6]

Dobovú polaritu dramatického náporu expresivity a harmonizujúcej, senzuálnej formuly nového klasicizmu, v druhej polovici 40. rokov vystriedala úplne nová – neklasická – sochárska iniciatíva. Rudolf Uher svojou ranou lyricko-primitivizujúcou tvorbou s prvkami mýtizmu otvoril pred slovenským sochárstvom celkom nový okruh problémov, koncepciu archetypu, pratvaru *(Torzo,* 1943; *Bukolika,* 1944; *Hlava,* 1945). Raným, výrazovo neobyčajne koncentrovaným dielom, vstúpil na cestu elementarizácie formy za odhalením vnútornej štruktúry, jadra tvaru. Princíp archetypu rozvinul i v ďalších dielach z cyklu *Zem (Hlava I–III, Kľačiace dievčatko, Dievčatko s jabĺčkom, Kľačiace dievčatko s vtáčikom, celofigurálna dvojica Zem,* 1947). Vedomé kozmogonické konotácie v tematickej, ako aj vo výrazovej rovine, evokovali ideu zrodu, mytologému počiatku, večného prírodného kolobehu, pradávnu, nerozlíšenú jednotu človeka a prírody. Uher uviedol do slovenského sochárstva inšpiráciu tou líniou moderného umenia, ktorá v objave primitívneho a archaického umenia našla nové a netušené momenty mysterióznej duchovnej komplexnosti a senzibility. Spolu s duchovnou blízkosťou k Brancusiho dielu zohrali v ranej tvorbe R. Uhra úlohu formatívnej kreatívnej sily. Z Uhrových súčasníkov predovšetkým maliar Vincent Hlož-



Jozef Kostka: Poézia. 1939–1942

6. Koncom 30. rokov absolvovali v Čechách aj ďalší sochári (väčšina prešla hořickou kameňosochárskou špeciálkou a ateliérom B. Kafku na pražskej AVU), ktorí sa k dobovému interdisciplinárnemu avantgardnému pohybu vyjadrili menej sústredene: J. Hučko, F. Gibala, F. Drašković, V. Vavro, Ľ. Pollák, A. Peter, F. Petrašovič. Sociálnemu žánru a intímnej podobizni sa venoval F. Gibala a F. Drašković, zrelé medailérske dielo vytvoril A. Peter. Akceptovali postimpresionistické princípy výstavby sochárskeho tvaru.

ník vytvoril niekoľko vzácne zrelých sochárskych diel vyznačujúcich sa poetikou príbuznou neskorému kubizmu parížskej školy *(Leda, Sediaca žena so zaklonenou hlavou,* 1946–1947).

J. Kostka a R. Uher ako prví realizovali dôsledne vnútorný model tvorby, postavenej na výlučnej priorite estetickej funkcie a jej postupnom osamostatnení. Bola to prvá chvíľa skutočného oslobodenia a plnohodnotnej emancipácie sochárskej disciplíny z područia utilitárnych a pragmatických služieb. Znamenala zrod moderného slovenského sochárstva.

Zápas o tvar - nové sochárske iniciatívy 1948-1999

Katarína Bajcurová

Do područia ideológie

Krátko po oslobodení r. 1945 sa veľmi rýchlo zmenilo a potvrdilo „staronové" povedomie funkcie sochárskej tvorby, jej situovanosť v spoločnosti. Na program dňa sa znovu dostala pomníková myšlienka ako „prirodzený výraz spoločenskej túžby po slobode a nezávislosti."[1] Podoby monumentálneho sochárstva a menovite pomníka ako druhu sochársko-architektonickej syntézy, v ktorom nachádzal najvlastnejšiu realizáciu esteticko-etický ideál spoločenského zacielenia, boli prednostne určované a modifikované štátno-mocenskými zásahmi a záujmami. Aj z dôvodov, že práve v tejto oblasti sa obzvlášť strážila ideová čistota disciplíny. Preto niekoľko objavov a skutočných sochárskych činov vzniklo v období, keď bdelosť mocných ešte nezosilnela, resp. bola oslabená, v 2. polovici 40. a 60. rokov.

Kostkov *Pomník SNP* pre Partizánske (1946–1950) sa stal na dlhé roky bezprecedentným príkladom riešenia úlohy. Jeho východiskom sa stala idea romanticko-panteistickej metamorfózy prírodného na ľudské a naopak: kompozíciu troch zomknutých figúr odvodil z tvarovej a priestorovej konfigurácie horských štítov. Prostredníctvom dramatickej pohybovej štúdie telesnej akcie a typológie postáv, vďaka sochárskej bravúre prednesu sa mu podarilo vytvoriť jedno z najpresvedčivejších, „hrdinských", povstaleckých súsoší.[2]

Dielo bolo dokončené v čase, keď slovenské umenie zasiahol „dôsledný boj o realistickú orientáciu" uskutočňovaný prostredníctvom normatívnej metódy socialistického realizmu. Jej uplatňovanie v 1. polovici 50. rokov postihlo nielen nedávnych zakladateľov moderného tvaru, ale aj početnú generáciu mladých sochárov, niektorí z nich si vzali za svoj monumentálno-realistický, ikonický vzorec služby moci a už sa z neho vlastne ani nevymanili.[3] Požadovaná vernosť skutočnosti, povinný figurativizmus a mimetizmus, postihnutie výjavu v „jeho historickom vývoji" (čo v sochárstve prezentoval príslušný atribút spolu s patetickým nadsadením tvaru) priniesli množstvo formálnych a schematických riešení, týkajúcich sa narušenia základov sochárskej reči. Tvar sochy sa rozpadol na jednotlivosti, detaily stratili väzbu s celkom, oslabilo sa jadro vnútornej konštrukcie a výstavby sochárskeho objemu, logické väzby hmoty, materiálu a dikcie povrchov. Umŕtveniu tvaru dokázali čeliť iba nemnohí, spravidla sochári, ktorí aj požadovaný socialistický realizmus, prekonávali realizmom skutočným (napr. spomínaný J. Kostka v žánrových výjavoch vytrvalo študoval a skúšal meunierovské postupy výstavby figúry).

1. Kostka, J.: Socha a doba. Elán, 10, 1940, č. 5, s. 5–6.

2. Po vojne sa v pomníkovom sochárstve presadila overená klasicizujúca orientácia (J. Kostka: Pomník víťazstva v Bratislave, 1946–1949; R. Pribiš: Pomník odboja v Prievidzi, 1946–1951), v 50. rokoch popri tradičných jedno- a viacfigurálnych súsošiach na postamentoch prevládli historizujúce neoklasicistické koncepty (Slavín, realizovaný 1957–1960).

3. Po r. 1950 debutovali sochári T. Bartfay, L. Korkoš, J. Kulich, L. Snopek, A. Trizuljak.



Jozef Kostka: Pomník SNP, Partizánske. 1946–1950

K obrode tvaru - nová definícia sochy

Koniec 50. rokov, ktorý otvoril všeobecné obdobie „odmäku", sa aj v sochárstve niesol v znamení návratov ku prameňom európskej a slovenskej moderny. Domáca tradícia, jej „zamútené pramene" nedávnymi nánosmi dogmatizmu a schematizmu, sa v tom čase ešte nemohli stať prirodzeným východiskom: aj hlavní protagonisti ešte celkom neuvedomených iniciatív z prológu nástupu moderného sochárskeho výrazu v 40. rokoch hľadali novú definíciu tvaru. Cesta k novej sochárskej paradigme viedla cez obrodu zásadných hodnôt sochárskeho tvaru: mladí sochári opúšťajúci ateliéry bratislavskej VŠVU položili hlavný dôraz na odideologizovanie tematickej konštrukcie diela, osamostatňovanie fenoménu výtvarnej reality, a tým hlavne na proces zautonómnenia tvaru. Všetci museli prejsť cestou obrody základnej sochárskej propedeutiky, nájsť jednoduchú, výstižnú tvarovú reč upúšťajúcu od popisného naturalizmu a naratívnych detailov. Na prelome desaťročí v prístupe k tvaru prevládlo tzv. „konštruovanie" – kládol sa dôraz na stavebnosť,

logickú väzbu objemov v priestore. Okrem pokusov s hranatejšou, kubizujúcou deformáciou tvaru, sa prevládajúcou stáva „oblejšia" podoba „pevného tvaru". Spočiatku sa reduktívny proces dial v súradniciach figurálnej a figuratívnej formy (vtedy jedine možnej a prípustnej). V tomto ohľade je zaujímavá skutočnosť, že významnú úlohu príkladu zohrali niektoré, predovšetkým figurálne koncepcie, moderného talianskeho sochárstva (napr. tvorba G. Manzù, El. Greca, M. Mariniho atď.), resp. tie príklady z európskeho výtvarného umenia 20. storočia, ktoré neopúšťali figurálny tvar, ale narábali s jeho deformáciou (napr. dielo A. Modiglianiho, A. Giacomettiho a ďal.), v dobovej reči nazývané „moderným realizmom". Dá sa povedať, že mladí absolventi, ale aj ich učitelia a starší kolegovia bez rozdielu – sprostredkovane – avšak zrýchleným krokom, znovuobjavujú moderné európske sochárstvo klasikov (P. Picassa, C. Brancusiho, A. Archipenka, H. Arpa), útržky ďalšieho, postkubistického vývoja (N. Gaba a A. Pevsnera, ale najmä H. Moora) i najnovších experimentov (na začiatku 60. rokoch napr. aktuálne dielo A. Pomodora, E. Paolozziho, L. Chadwicka a ďal.).

Nové možnosti výrazu v 60. rokoch kardinálne ovplyvnili materiálové experimenty a nové technológie, napr. vrstvený bronz, umelé kamene, ferrocement, epoxidy, zvárané železo[4] a pod., ale aj návrat k technikám taille directe – hmotnej realizácie sochy – v kove, kameni, dreve. Opúšťa sa odlievanie „sadrových manekýnov" a čoraz väčší dôraz sa kladie na priamy kontakt sochára s materiálom. V tomto ohľade otvorila „nové priestory" sympoziálna myšlienka,[5] ktorá sa na Slovensku ujala pred polovicou 60. rokov i niektoré nové výstavné podujatia organizované pod holým nebom.[6] Napokon však – popri viacerých vonkajších a vnútorných skutočnostiach – najradikálnejšiu zmenu vo vlastnom ponímaní sochy priniesla znovuoživená problematika readymade, object trouvé: s vpádom reality do sochy a vznikom nových mixmediálnych kategórií tvorby priestoru, asambláže, objektu a environmentu sa otvorila nová vývojová kapitola kardinálne meniaca tradičné podoby i samotný zmysel trojrozmerného sochárstva.

Socha ako znak

V staršej vrstve mladej generácie, tzv. Nástupe 1957, nový pohyb obrody tvaru od konca 50. rokov otvorili predovšetkým sochári Skupiny M. Galandu (V. Kompánek, P. Tóth, J. Čutek, neskôr sa k nim pripojil A. Rudavský). Pre časť z nich sa však vari najsilnejšou východiskovou ideovou a programovou konštantou stala nesochárska, ale maliarska filiácia: duchovné, inšpiratívne zakotvenie v odkaze slovenskej medzivojnovej maliarskej moderny a jej tvorcov (predovšetkým Ľ. Fullu, M. Galandu a M. A. Bazovského). Kým sochári P. Tóth a J. Čutek predstavovali v rámci galandovskej generácie „antropomorfne", civilistickejšie zamerané krídlo, program V. Kompánka i mladšieho A. Rudavského motivovalo duchovné oživovanie mýtického podhubia archaických, ľudových, národných, ba až predcivilizačných koreňov slovenskej kultúry. Hoci jedna z vývojových línií tvaru bola podmienená úsilím o postihnutie „večných", stálych, zdanlivo nemenných čŕt predmetu a evokovala archetypálne tvarové východiská, presnejšie by sme jadro pohybu sochárskej inovácie mali hľadať v procese vytvárania znakových novotvarov, ktoré premenili sochu na svojbytnú znakovú priestorovú štruktúru iba podmienečne závislú od predmetnej skutočnosti. Stala sa úbežníkom sochárskych snažení nielen sochárov – galandovcov, ale i širšou dobovou a generačnou paradigmou.

Ústrednou sochárskou osobnosťou generácie sa stal Vladimír Kompánek, ktorý rozvinul svoj program smerom k modernej revitalizácii ľudovej a národnej tradície. Na pôdoryse vidieckej témy pokračoval v rozvíjaní tej línie moderného slovenského prejavu, ktorá realizovala národnú ideu prostredníctvom moderného výtvarného tvaroslovia. Proces, ktorý začali

4. Dôležitým prostriedkom inovácie sochárskej formy bola v 60. rokoch nová skúsenosť práce so železom, materiálom, v ktorom súdobé prostredie objavilo nové rysy estetiky obyčajnosti. Zaujalo novým spôsobom výstavby sochárskeho tvaru zo zváraných železných plátov, konštrukčnými vlastnosťami, aj zmeneným vzhľadom matných, surových plôch, ich kontrastom k štrukturálnemu reliéfu zvarov. So zváranou sochou experimentovalo viacero autorov, okrem R. Uhra a A. Rudavského, J. Bartusza, napr. aj A. Trizuljak či J. Kulich. Pôsobivé výsledky v 60. rokoch dosiahla v tejto oblasti E. Masarovičová, raný monumentálny rozbeh však neskôr stíšila smerom k tvorbe komorných žánrov, šperku a medaily.

5. Na Slovensku sa konali tri sochárske sympóziá: v kameni (Ružbachy, 1964 predsympózium), v dreve (Moravany nad Váhom, 1967 predsympózium), v kove (Košice, 1968), na všetkých sa okrem slovenských sochárov zúčastňovali aj významné osobnosti z Čiech a zo zahraničia. Bližšie Belohradská, Ľ.: Nové priestory pre sochu. In: Šesťdesiate roky v slovenskom umení. Kat. výst. Bratislava, SNG 1995, s. 268–283.

6. Vznikol typ tzv. plenérových výstav: k najznámejším patrila každoročná Socha piešťanských parkov (od 1967 pod týmto názvom), kde sa r. 1969 konala prehliadka európskeho sochárstva a r. 1970 legendárny Polymúzický priestor, v 70. rokoch prevládli normalizačné kritériá. Z ďalších podujatí spomeňme výstavu Slovenská socha v Liberci (1966), Socha v meste v Bratislave (1967), niektoré plenérové podujatia GMB (1971).

v období medzi dvoma vojnami Bazovský, Fulla, Galanda a ďalší, zostal vtedy v sochárstve nenaplnený. Kompánek sa tak stal nielen jeho hlavným predstaviteľom, ale v istom zmysle aj dovŕšiteľom: práve ním „vrcholí a zároveň sa uzatvára celá epocha drevenej a drevárskej kultúry malého vrchárskeho národa“ (D. Tatarka).[7] Kompánek síce vo všeobecnosti nadviazal na moderný objav archetypu: problém podstaty jeho sochárskeho jazyka je zložitejší. Napr. v škále inšpirácií nachádzame rozdielne výrazové postupy, z ktorých časť bola maliarskej, plošnej proveniencie (J. Miró, P. Klee), iná časť sochárskej, priestorovej povahy (napr. odkazy na nekonečné stĺpy C. Brancusiho), pričom uprednostňoval frontálne komponovanie tvaru – siluetu a obrys v priestore a aditívne, vertikálne narastanie tvaru. Tieto skutočnosti súvisia skôr so špecifikami a genézou Kompánkovho tvorivého procesu: pre zrod jeho výtvarného jazyka mali rozhodujúcu úlohu empirické podnety a vnemy, prednostný bol podiel oka a až potom hmatu.[8] Charakteristický tvarový repertoár sa tak odvinul od videného, zmyslovo a pocitovo zažitého prostredia vidieckeho domova a jeho prvkov.[9] Do snehu schúlené drevenice, ženy vo vlniakoch, povozy, prvky ľudovej architektúry: kríže, náhrobky, trojuholníkové štíty, zvonice, ostrvy, stĺpy, latkové ploty a iné charakteristické motívy Kompánkovho obrazového sveta sa procesom abstrahovania, vzájomného spájania, kombinovania menili na zvláštne zostavy totemických skulptúr, kde znak architektúry – kaplnky, zvonice, štítu – často evokoval znak figúry – ženy, matky, madony a vice versa. Svojbytne sa tak prelínali, splývali do novotvarov architektonické, figurálne a predmetné znaky.

Už v ranej tvorbe V. Kompánka začal charakteristický štylizačný a typizačný proces zdôrazňujúci blokové, konštruktívno-skladobné, celostné cítenie formy *(Zima,* 1958–1959). Od začiatku 60. rokov sochár najprv v sadre abstrahoval frontálne figurálne znaky *(Postavy, Figúry, Žena s putňou,* 1962–1963; *Dosková žena,* 1964) a na povrch nechal prerážať „kváziinformelovú“ štruktúru odtlačkov, preškrabávaných vrypov. Už vtedy sa v kresbe, ktorá mala preňho konštitutívny význam (okolo 1962) a v reliéfe, zdôrazňujúc čistú znakovú kaligrafiu, dostal na prah abstrakcie *(Znakový reliéf I.–II.,* 1964), pričom toto svojrázne rudimentárne kreslenie v sochárskej hmote, jeho kontrastný grafizmus preniesol aj do ďalšej svojej zvláštnosti: „prederavenej“, horizontálne rozvinutej dvojpohľadovej sochy *(Zimný motív,* 1964, 1967). V tom čase objavil drevo – „erbový“ materiál, cez ktorý sa mu do dôsledkov, „fenomenálne“ zosobnil a zvýznamnil vzťah k „drevenému domovu“ a jeho „drevárskej kultúre“. Spočiatku malo Kompánkovo abstrahovanie v dreve obdobný frontálny charakter, pričom sa na účinku maximálne redukovanej figurálnej formy podieľalo výrazové, antiiluzívne kolorovanie *(Žena, Stojaca matka,* 1964–1965; *Lesná madona,* 1966). Pred polovicou 60. rokov zrušil plochosť, „doskovitosť“ kompozície a priznal okrúhlosť, holú prírodnosť kmeňa, ktorý rytmizoval robustnými zásekmi *(Polofigúra, Figúra,* 1965). Tento spôsob odkazuje na totemický, skryto rituálový, symbolicko-nadčasový charakter Kompánkových sôch, ktoré D. Tatarka priliehavo nazval penátmi, „ochrannými božstvami domova“.[10]

Ku koncu 60. rokov vyvrcholil Kompánkov sochársky program v monumentálnej syntéze: dvíhal k oblohe majestátne totemové vertikály zložené z jasne a logicky definovaných geometrických objemov, ihlanov, kubusov, valcov, trojuholníkov *(Pietny stĺp,* 1967, Bratislava; skulptúry pre areál Kúpeľného ostrova v Piešťanoch, 1970-1971; sochy pre átrium Matice slovenskej, Martin, 1972-1976). Svojmu programu ostal verný aj v ďalších desaťročiach, popri čoraz dôraznejšom zaujatí maliarstvom sa venoval predovšetkým tvorbe „vyrezávaných koníkov detstva“, hračiek a veľkorozmerných maľovaných fašiangových figúr. V nich, rovnako ako v nových cykloch – *Znaky domova, Poľné* i *Jesenné znaky* – prostredníctvom „zdrobnenia“ a zmalebnenia formy, často využíval farbu, dekoratívne rozohratie si-

7. Citované podľa Hrabušický, A.: 60. roky. VŽ, 39, 1994, č. 2–3, s. 6.

8. Ako si všimla I. Mojžišová v úvode kat. výst. Vladimír Kompánek. Sochy, kresby. Banská Bystrica, Oblastná galéria 1972, nepag.: „sochár sa opiera o videné“.

9. Možno vysloviť hypotézu (porovnaj napr. fotografický obrazový materiál v monografii Plevza, V.: Vladimír Kompánek. Bratislava 1988), že pri utváraní osobitého videnia V. Kompánka zohral istú úlohu aj spôsob siluetárneho, grafického, čierno-bieleho prekresľovania predmetov, figúr, štítov dreveníc atď. na pozadí zimnej scenérie „zaviateho Slovenska“, ktoré mu vošlo takpovediac „pod kožu“ počas milovaných rajčianskych zím. Pozri bližšie aj autorove konfesie publikované v katalógu výstavy Vladimír Kompánek. Sochy, kresby. Bratislava, SNG 1993. Dokázal nimi mimoriadne presne pomenovať podstatu svojej tvorby: „proporcie, miery, vizuálne odtlačky nám dáva naše prostredie...“ „všetko si nesiem z domu... z blata, snehu a ticha. Moje videnie je ústup. Detstvo – to je všetko.“



Vladimír Kompánek: Zima. 1958–1959

10. Tatarka, D.: Kompánkovi drevení penáti. (K výstave v GMB). KŽ, 21, 1966, č. 1.



Andrej Rudavský: Pútnik. 1965

luety, tematizoval idylický čas detstva, harmóniu súžitia človeka a prírody, ďalej obmieňal svoju osobitú abecedu vizuálnej poézie domova.

Debut mladšieho Andreja Rudavského bol od začiatku 60. rokov nabitý živelnou, priam barbarskou vôľou experimentovať. Zaujímali ho problémy vzťahu tvaru, jeho hmotnej definície k stvárneniu povrchovej štruktúry *(Milenci, Potomkovia Atlantídy,* 1960–1961). V procese skúšania a overovania netradičných materiálov a ich kombinácií striedal kov, epoxid, keramiku, sadru, drevo, skoro do nich začal pridávať nájdené predmety zo železného odpadu, mechanické súčiastky a spájať ich asamblážovým spôsobom *(Torzo, Schránka,* 1962; *Prometeus,* 1962–1964). V jadre Rudavského sôch však vždy ostával zachovaný predmet, magická asociácia, obrazná predstava vychádzajúca tak z intuície, fantázie ako aj zo zmyslového zážitku. Aj to ho napokon vzdialilo od experimentov v okruhu Konfrontácii a priviedlo ku galandovcom, s ktorými (predovšetkým s V. Kompánkom) ho spájalo nadčasovo-mýtické nazeranie na sochu. Rudavský bol otvorený najnovším sochárskym výskumom prenikajúcim z Európy (asambláži, objektovému chápaniu sochy, environmentu) a dokázal ich intuitívnym spôsobom pretaviť do svojej tvorby. Skoro našiel, možno povedať, ústredný a celoživotný leitmotív – ideu „personifikovanej architektúry", v ktorej navzájom prenikli dva obrazové, znakové kódy figúra s architektúrou. Rudavský na jednej strane formoval svoju sochu ako voľnú asociáciu na stavebné typy ľudovej architektúry, rátal s fenomenálnosťou jej genia loci (božie muky, zvoničky, kaplnky) pričom využíval aj charakteristické konštrukčné postupy a prvky: od 60. rokov až po 90. roky vznikla napr. typická skupina prác „skladaných" z drevených šindľov *(Kaplnka pre Laluhu, Nedeľná ozvena, Kyvadlová plastika,* 1968; *Slnčová brána,* 1980; *Slncový voz,* 1993). Na druhej strane, do kompozičnej osnovy sôch, ktoré nazval príznačne kaplnkami, „vpísal" charakteristický figurálny archetyp, ním akoby v zvláštnom kontraposte sakrálneho „pokľaknutia" evokoval postavu mýtického predka.[11] Svoje figúry – kaplnky realizoval v rozmanitých materiáloch – v kameni, dreve, kove. Už v 60. rokoch v jednej skupine prác zdôrazňoval konštruktívnu skladbu, formálnu striedmosť, inú zas podrobil temer nekontrolovateľnému rastu a tvarovému bujneniu. Ako veľké a zložité zrastence postupne začali pripomínať fantastické prírodniny, sťaby bohato členené, vyvreté a kryštalizované horniny, na ktorých často pracoval roky *(Pribinovo posolstvo,* 1965; *Tatranská rapsódia,* 1965–1966; *Postava z Pienin,* 1966–1994; *Postava,* 1969–1989; *Pieta Slovenska,* 1969–1991; *Nerezová kaplnka,* 1970; *Socha slnovratu,* 1971; *Pieninské pastorále,* 1971–1993; *Kaplnka vzdoru I.,* 1983).[12]

Ďalším charakteristickým Rudavského ikonografickým motívom sa od začiatku 60. rokov stala hlava *(Hlava, Hlava vraha,* 1962–1964; *Pútnik, Mechanizmus X,* 1965). Brutálnym, výrazovým gestom preformovával hmotu; z nájdených, pôvodne technických súčiastok skladal a zostavoval zložité, priam fantastické železné masky – „brnenia", tvarové konglomeráty plné metaforickej, tajomnej významovosti. Aj keď v týchto postupoch pokračoval i neskôr, v prístupe k soche sa však stáva hravejším, obohacuje ju o dekoratívne, lyrické, úsmevné tóny rozprávkovej pohody *(Interpretácia lúčnej princeznej,* 1967–1987, *Pastierka z Karpát,* 1970–1994, *Pastierka,* 1972–1994). Inou polohou Rudavského tvorby, ktorá akoby vyvažovala miestami „barokovú" bujnosť formy dramaticky expandujúcej a dobýjajúcej okolitý priestor, je názorová poloha oživujúca problematiku archetypológie kameňa, pradávneho menhiru, stély *(Veľkomoravský kameň,* 1975; *Stôl,* 1976; *Malá katedrála,* 1990–1991, Larvik), magickej a sakrálnej funkcie sochárskeho artefaktu tradovanej z čias úsvitu ľudstva. K tejto poetike ho (podobne ako R. Uhra) sčasti priviedla účasť na sympóziach, práca na soche v prírodnom prostredí, ktoré pre Rudavského sprítomňovalo imanentné mýtické črty. Príklon k pohanským, praslovanským i kresťanským prameňom, k pretrvávajúcim duchovným podstatám existencie národného spoločenstva, totiž tvoril základ Rudavského uvažovania o soche ako nadčaso-

11. „... dodržujú osnovu... stojacej postavy predka s ohnutými kolenami, často so zvýrazneným lonom, neskôr aj s náznakom rozpažených rúk (krídel) – až na to, že je to postava bez tváre, niekedy dokonca aj bez hlavy, ukončená ako šindľová strecha." Hrabušický, A.: c. d., s. 7.

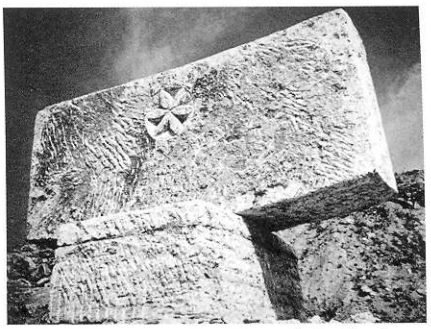
12. Väzba na videný a zažitý svet domova do istej miery funguje aj v Rudavského tvorbe (i keď jeho videnie má inú povahu i genézu ako u Kompánka). Pripomeňme tu „stopové prvky" tvaroslovných analógií „ostnatých" „geologických" konglomerátov Rudavského sôch s bizarnosťou sopečných vápencových útvarov pieninskej krajiny, podobne brázdenej ostňami, špicami a šípmi ihličnanov.

vej, mytologickej stope individuálnej a kolektívnej „pamäte" krajiny a spoločenstva, ktoré ju obýva.

Pred polovicou 60. rokov dospel k osobitej rudimentárnej a archetypálnej verzii sochy Rudolf Uher. Razantne posunul koncepciu pratvaru na pôdu nefiguratívnej tvorby. Prehodnotenie východísk, ako aj poučenie súčasným abstraktným európskym sochárstvom, ho priviedli k syntéze, v ktorej spojil geometrické tvaroslovie so zdôraznením vnútornej monumentality a drsnej masívnosti robustného sochárskeho gesta. K nefiguratívnej vízii vykročil cez experiment so zváranou plastikou *(Dráma,* 1964; *Obojstranný reliéf,* 1965), znovuobjavenie taille directe v kameni *(Poznačený kameň,* 1964; *Kameň a oheň,* 1970, Osaka) i dreve *(Zápas I.-II.,* 1964–1965). Hoci narábal so škálou základných geometrických a stereometrických útvarov, jeho prístup k spracovaniu hmoty a tvaru bol intuitívny, citový. Otvorene priznával rukopis, prirodzenosť a prírodnosť materiálu, temnou farebnosťou symbolicky zdôrazňoval starobylosť svojich tvarových predstáv. Jazyk elementárnych foriem, označovaný aj ako „expresívna geometria" tak v sochárovom podaní nadobudol špecifický archaický a rustikálny, obrazný a poetický charakter, voľne odkazoval na citáty, odlesky a stopy, „pratvary" domova. Rovnako však vyjadroval aj hľadanie a zvýznamňovanie procesov a pojmov všeobecnejšej povahy, podstaty tiaže, pohybu, rovnováhy, aktivity a pasivity, lability a stability, konfliktu, paradoxu: odkazoval na predmetné asociácie prírodných, kozmických, spoločenských síl odvekej platnosti *(Skladba, Socha,* 1966; *Paralely,* 1966; *Pohyb veľkej rieky,* 1967; *Kruhová etuda,* 1967).

Aj „vyhlásený" klasik Jozef Kostka zažil počas 60. rokov svoj druhý tvorivý vrchol, i v jeho tvorbe sa osobitým spôsobom zaktivizovalo znakové uchopenie tvaru. Malo však odlišnú povahu ako u galandovcov či R. Uhra. Proces substanciálnej premeny sochárskej koncepcie, elementarizácia a redukcia tvaru, ktorá sa v jeho tvorbe objavila v 1. polovici desaťročia, priniesla pre jeho tvar tri základné dôsledky: zmalebnenie, zreliéfnenie a archetypizáciu, inšpirovanú rečou prírodnej morfológie. Nápovede predmetných foriem, fragmenty ľudských a rastlinných foriem začali navzájom prerastať, premieňať sa na osobité, často monumentálne úhrné, znakové zostavy *(Veľká balada, Avantgarda, Veľký kvet,* 1967; *Slovenka – Kvet, Vládca,* 1967–1968; *Bozk,* 1968). Kostkovi sa podarilo do hmotných substrátov sochy pretransformovať aj nehmatateľné, zdanlivo nepostihnuteľné javy, vzťahy a podstavy. Uvoľnením tvarovej a významovej asociatívnosti dospel k nezávislej substitúcii skutočnosti postavenej na syntéze senzuálneho chápania tvaru a jeho virtuózneho modelačného spracovania, čo sa osobitým spôsobom prejavilo v lyrizme jeho reliéfnej tvorby *(Mesiac nad krajinou,* 1966; *Záhrada, Pútnikova cesta, Jeseň,* 1968).

V jednej časti generačného názorového spektra sa „pratvar" nasycoval nacionálnymi a etnickými konotáciami, na druhej strane sa hľadal figurálny archetyp zdôrazňujúci všeľudský, antropologický kontext. Pavol Tóth veľmi skoro našiel dominantnú tému svojej tvorby v obraze ženy, v metafore a symbole pravekej Venuše.[13] Rané graciózne ženské hlavičky predurčili jeho celoživotné inšpiratívne väzby na talianske „neorealistické" sochárstvo, brilantné premodelovanie tvaru, lyrický, senzitívny tón striedaný s expresívnejším stvárnením. Tóth melodicky vyvažoval nerovnomerne rozložené hmoty, z mohutných bokov nechával vyrásť vertikály trupu *(Ráno,* 1964; *Noc, Sediaca,* 1965), ktoré napokon zauzľoval, predĺžením odhmotňoval a preduchovňoval *(Torzo,* 1967; *Slnečný deň,* 1967–1968; *Stojaca,* 1968). Ku koncu desaťročia sa jeho archetypálne chápanie figúry a torza osamostatnilo smerom k autonómnej znakovosti a maximálnemu uvoľneniu z optických väzieb, ktoré nahrádzal asociatívnosťou. Svoju tému neopustil ani v 70. a 80. rokoch, keď k starším motívom sediacich figúr pristúpila klasická ikonografia kúpajúcich sa žien, rozpracovaná do plastických cyklov. V noblesných metaforách ženstva zhustil svoj prejav do sugestívnych pohybových momentiek, ktorých výrazovú silu postavil na kontrastných vzťahových paradoxoch



Rudolf Uher. Poznačený kameň, Ružbachy. 1964

13. Tatarka, D.: Tóthove Venuše. KŽ, 22, 1967, č. 46, s. 11.

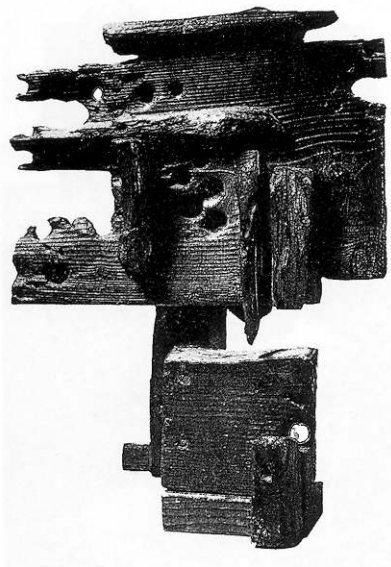
deformácie „zoštíhlených" končatín a robustne formovaných partií, kontrapostu a gesta, drapérie a tela, odhaľovania a zahaľovania tvaru.

Podobne ako P. Tóth, tlmočil metafory ženstva v dreve a keramike Alexander Ilečko. Štíhlu, preexponovanú vertikálnosť svojich sôch odvodil z morfológie kmeňa s výtvarným zdôraznením a priznaním jeho nerovností a prírodného charakteru *(Tri grácie, Irena,* 1966). Biomorfnosť, asociácie rastu však prekryl štylizačný proces vedúci ku krajnej znakovej redukcii figuratívnosti i k nasledujúcemu dočasnému „kacírskemu" vykročeniu z tradičných sochárskych pút *(Pocta Hermanovi Brochovi,* 1970). Civilnú poéziu tlmočil v meditatívnych figuratívnych znakových skupinách aj Juraj Čutek. Po ranom príklone ku kubizujúcim formám redukcie tvaru nadobudla preňho rozhodujúci význam inšpirácia poetikou H. Moora *(Dve ženy,* 1961; *Dvaja,* 1964). Objem figúry však postupne zredukoval z priestoru do plochy, priznal jej siluetu, ktorú pokrýval štruktúrou abstraktných vrypov a odtlačkov *(Dve sediace ženy, Postava,* 1964–1965).[14]

14. Mimo, avšak v blízkosti znakovo-archetypálnych iniciatív, sa v 60. rokov rozvíjalo niekoľko ďalších autorských konceptov voľne prehodnocujúcich aj vzťah k fenoménu dreva a ľudového umenia: L. Korkoša, V. Môťovského, K. Patakiovej, neskôr A. Goliáša. V poetickej tvorbe M. Ksandra zohrávalo priamy príklad dielo M. A. Bazovského.

Stigmatizovaná hmota

Vráťme sa však k východiskovým iniciatívam 60. rokov. Sochári a maliari druhej vlny nastupujúcej generácie, tzv. Nástup 1961, v rámci hnutia Konfrontácie otvorili revoltu proti zobrazujúcej tradícii, predmetno-pojmovú realitu vo výtvarnom diele nahradil autonómny model vnútorného sveta. Otvorili najradikálnejší variant procesu oslobodzovania sa z úzkych pragmatických rámcov a noetických postojov ikonického zobrazenia. Viedol k skoncovaniu s fetišom témy, k artikulácii ľudskej subjektivity odkrývajúcej nové vrstvy oslobodenej citovosti, podvedomia, spontánneho a intuitívneho sebaprežívania. Čo sa týka sochárstva, štrukturálna abstrakcia, ktorá stála na začiatku záujmu o nepredmetný, nefiguratívny prejav a bola aj u nás podľa českého vzoru dodatočne označená ako informel, priniesla niekoľko rovín podnetov. Experimenty viedli k svojbytnej „hre" so štruktúrami, k ďalšiemu zdôrazňovaniu texturálnej zložky diela, objavovanie postupov asambláže a koláže zas v ďalšej fáze k obrazu – reliéfu. Je príznačné, že väčšina sochárskych prác, ktoré vznikli v okruhu Konfrontácií, zdôrazňovala plochý, reliéfne delený priestor s výraznou siluetou orientovanou na čelný pohľad. V „lone" obrazu – reliéfu sa však zrodila ďalšia, odstredivá vývinová tendencia, ktorej rozvinutie a dopovedanie prerástlo horizont pôvodných nefiguratívnych úsilí Konfrontácií. Antitradičné zapojenie navonok „nemaliarskych" a „nesochárskych" nájdených materiálov (zvláštny štrukturálny výraz sa dosahoval ich deštrukciou, odtláčaním, prepaľovaním, trhaním či iným zapájaním do obrazovej osnovy diela) viedlo k uplatneniu readymade, zapojeniu „hotových", cudzích a nájdených predmetov do štruktúry diela. Spočiatku odmietnutá objektívna realita sa okľukou a na inej úrovni vrátila do obrazu (koláže) a sochy (asambláže) a otvorila vizuálnym disciplínam diametrálne nové možnosti vyjadrenia (dôsledky tohto objavu na vznik novej priestorovej a mediálnej paradigmy prekračujúcej a rozširujúcej tradičné hranice sochárskej disciplíny sa analyzujú na inom mieste).



Jaroslav Kočiš: Vietor. 1964

Jaroslav Kočiš, pre ktorého mali východiskový význam priateľské väzby s pražskými nefiguratívnymi tvorcami – M. Medkom a J. Koblasom, rozvinul ideu reliéfneho obrazu. Obraz – ikonu chápal ako symbolický útvar mystickej hmoty. Jeho „subjektívne archeológie", zložené z rozmanitých úlomkov perforovaného, opaľovaného a prepaľovaného dreva, hrubých útržkov juty kombinovaných so zložitým konglomerátom hrubej a jemnejšej drviny, strojových súčiastok a nájdených predmetov, boli narážkou na projekciu psychofyzických prežívaní autora (cyklus *Náleziská, Ranená ikona,* 1964). Zjazvené a zranené „martýrium dreva" sa stalo základom Kočišových sochárskych prác, kde sledoval dva hlavné skladobné princípy: zvislé stúpanie kmeňa, už len vzdialene asociujúce figúru *(Filozof a básnik,* 1963; *Jazva,*

1964; *Vertikálne kanelovaný stĺp,* 1965; *Totem,* 1966) a vytváranie plytkých delených priestorov *(Schránka,* 1965; *Oltár,* 1966), kombinujúcich vertikálu s horizontálnym rozvinom. Ku koncu desaťročia budoval archaické veže niekoľkonásobne deštruované sochárskymi zásahmi, (ale potom aj režimom: *Kyvadlo,* Moravany, 1970). Kočišove sugestívne opracovávané a členené kompozície, totemy, organy a sochy–monštrancie dobovo symptomaticky odkazovali na symbolické chápanie „oduševňovanej" a „stigmatizovanej" hmoty, do ktorej sa premietali existenciálne traumy moderného človeka.

Nefiguratívnym prológom začal svoju tvorbu Jozef Jankovič, jedna z kľúčových osobností slovenského moderného sochárstva. Sochársky naturel ho však – popri úvodných experimentoch s grafikou – viac ťahal k robustne, štruktúrou či expresívnym deštruktívnym zásahom, stvárnenej hmote *(Bublina,* 1962; *Čas, Nemecká, TBC,* 1963; *Výkrik,* 1962–1963).[15] Určujúcim sa pre ďalší vývoj autora stal osobný objav nájdeného predmetu a asambláže, čo využil okolo r. 1963 *(Väzenie,* 1963-1965). Medzi nepredmetnými tvarovými substanciami deštruovaných a štrukturálne stigmatizovaných materiálov sa neskôr objavili elementy skutočnosti, úlomky a detaily nájdených predmetov, ba dokonca odliatok ľudskej formy *(Svedectvo III,* 1964; *Väzenie VII,* 1964–1965). Okolo r. 1964 bola preňho poetika informelu už priúzka. Rozbíja „mreže vlastných možností" a obracia sa – avšak v celkom novom zmysle opäť k predmetu, figúre a významu.

15. Spomeňme napr. ranú „štrukturálnu" epizódu J. Bartusza, keď na vytvorenie série monumentálnych abstraktných sôch využil liatinu roztaveného tanku (Niečo z prírody, Les, Krídla, 1965). Abstraktno-expresívnym zraňovaním dreva sa zaoberal v 60. rokoch aj V. Môťovský.

K iným podobám figúry

Nové podoby figurácie, ktoré sa okolo polovice 60. rokov udomácňovali v slovenskom výtvarnom umení (najdôraznejšie v maliarstve) a vyplynuli zo stretnutia rozmanitých podnetov staršieho i súdobého európskeho umenia (pop-artu, surrealizmu, umenia v surovom stave, novej figurácie, ale aj nového realizmu), zo širokého duchovného podhubia filozofie a literatúry (filozofie života, fenomenológie, existencializmu), boli kardinálne odlišnou predstavou, aká sa proponovala v „socialisticky angažovanom" oficiálnom umení. Priam obrazoborecky tu zapôsobilo dielo Jozefa Jankoviča, ktorý po polovici 60. rokov zrušil tradičnú integritu figurálnej sochy, obraz človeka bol v jeho soche prítomný len vo fragmentoch dolných a horných končatín. Navyše, použil efekt „scudzenia". Charakteristicky deformovaný, amorfne roztečený a odutý tvar získal odliatím z odevu (pančuchy či rukavice): ľudská telesnosť sa prezentovala „v odvodenej, neautentickej, a teda deformovanej podobe."[16] Tieto prvky, ktoré na roky predurčili Jankovičovo tvaroslovie, sa vo svojej odcudzenej telesnosti, objektovosti, stali súčasťou početných asamblážových, reliéfnych skrumáží, kompozičným a obrazným základom priestorových zostáv *(Môj tieň II,* 1964–1965; *Svedectvo VII, Bez názvu VI,* 1965; *Posledná pocta bratovi,* 1966; *Súkromná manifestácia,* 1968). Čoraz viac poukazovali na odosobnenú ľudskú prítomnosť i na pocity existenciálnej traumy moderného človeka. Jankovič svoje sochy odvtedy temer vždy „situačne" definuje tým, že ich priestorovo kontextuje, umiestňuje, rámcuje (klietka, sieť, pavučina, neskôr sa objavujú oblúky, okná, múry, dvere, schody), čím tematizuje stále prítomné spoločensko-politické obsahy a zdôrazňuje morálnu apelatívnosť svojho posolstva *(Pavučina, Víťazný oblúk,* 1969; *Veľký osud,* 1970).



Jozef Jankovič: Výkrik. 1962-1963

16. Hrabušický, A.: Situačné porozumenie svetu. SP, 104, 1988, č. 12, s. 108–113.

Rozvinutie a dopovedanie tohto sochársko-priestorového modelu v monumentálnej verzii mohlo nastať až po režimom vynútenom intermezze, v 2. polovici 80. a v priebehu 90. rokov *(Brána,* Labin, 1985; *Miesto hore,* Soul; *Kráčajúci pomník, V šľapajách otcov,* 1987; *E.U.R.,* 1988; *Červený klin,* 1990; *Ľavica a pravica,* 1992; *Krucifix,* 1993; *Koniec jednej paradigmy,* 1995). Na rozdiel od prác 60. rokov, existenciálne, subjektívne rozjatrených, v 80. a 90. rokoch narastá odstup od témy, prejavujúci sa prehĺbením anekdoticko-parodického a sarkasticko-groteskného videnia sveta. Aj forma sa

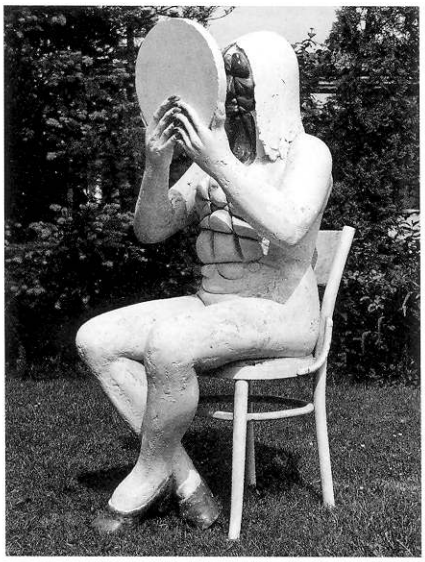
sceľuje, zväčšuje, končatiny sa „odúvajú“ do nadľudských rozmerov, ich hemženie zmeravie, objavia sa celé figúry, zhodnocuje sa problém vzťahu celku a detailu, figurálnej a geometrickej (skryto symbolickej) formy, osamostatňuje sa napr. aj prvok hláv. V rozsiahlom reliéfnom cykle Jankovič presvedčivo reaguje na živú poetiku postmoderny *(Hlavy,* 1986–1997).

Buričská a novátorská úloha Jankovičovho diela v 60. rokoch bola definovaná aj imanentne sochársky: viedol totiž programovú polemiku s antropocentrickými základmi európskeho sochárstva ako takého. Koncom 60. rokov sa mu podarilo podobný zlom uskutočniť aj na poli monumentálneho – pomníkového sochárstva, kde najdlhšie pretrvávalo oficiálne socialisticko-realistické klišé. Jankovič vyriešil figurálne súsošie *Obete varujú,* umiestnené v úzkej preluke dvoch masívnych betónových hemisfér *Pamätníka SNP* v Banskej Bystrici (1965–1969),[17] ako dramaticky navŕšenú skrumáž mŕtvych a živých tiel, pričom kvôli prehĺbeniu tragickosti a duchovnej exaltovanosti výjavu položil väčší dôraz na zexpresívnenie formy a jej tvaroslovia. Nahradil obraz hrdinu obrazom obete, depatetizoval Povstanie, zbavil ho morálnej aureoly víťazov, pochopil ho všeľudsky, pacifisticky a antropologicky. Vo výtvarnej koncepcii *Pomníka SNP* v Kováčovej (1968–1969) išiel ešte ďalej: poňal ho ako fiktívne architektonické prostredie, kde sa divákovi pri pohybe vynárali stále nové sekvencie brutálnych a prázdnych odtlačkov končatín padajúcich do ničoty. Z hľadiska výtvarnej koncepcie je azda jediným porovnateľným monumentom, celého dlhého obdobia socializmu, *Pomník Krompašskej vzbury* od J. Bartusza (1962–1971, Krompachy). Bartusz, ktorý neskôr – „tematizuje expresiu ako expresiu“ [18] – presvedčivo a celkom ojedinele preniesol vnútornú intenciu svojho temperamentu do dramaticko-expresívne rozvibrovaného podania figurálnych foriem a kompozície pomníkového diela (príkladom tohto prístupu bol aj neskorší *Portrét Júliusa Jakobyho,* 1980).

Koncom 60. rokov sa v blízkosti Jankovičovej tvorby odohral debut mladšieho Dušana Kráľika. Aj v jeho ranom diele možno sledovať zmes popartových a novofiguratívnych filiácií, prejavujúcich sa fragmentarizáciou a zväčšovaním telesných detailov *(Nedopovedané,* 1968). Kráľikovým východiskom však bola surreálna imaginácia, jej usúvzťažnenie s autobiografickými zážitkami, spomienkami, traumami, ktoré našli svoj výraz v sadrových figúrach brutálne odhaľujúcich svoje vnútro *(Autoportrét – Zlý sen,* 1967–1968; *Pred zrkadlom,* 1968), v symbolických kompozíciách, ktorých motív priamo poukazoval na politickú adresnosť inšpirácie *(Stopa,* 1968), ako aj na negatívne pocity zo stavu ohrozenia života, prírody, civilizácie *(Vajíčko,* 1968; *Bolesť I–II,* 1970).

17. Pamätník SNP pre Banskú Bystricu vznikol v spolupráci s arch. D. Kuzmom, Jankovič bol dokonca pôvodcom hlavnej sochárskej idey pamätníka (motívu skaly rozčesnutej bleskom), autorstvo mu bolo počas normalizácie upierané. R. 1972 bolo súsošie Obete varujú na príkaz režimu odstránené (vystriedala ho kompozícia kosáka a kladiva), 1974 osadené v areáli Pamätníka vypálenej obce Kalište, kde sa nachádza dodnes.

18. Valoch, J.: Juraj Bartusz. Akcie, kresby. Kat. výst. MKS Brno 1986, nepag.



Dušan Kráľik: Pred zrkadlom. 1968

Sochárstvo primárnych štruktúr

Ako sme už spomínali, nový jazyk sochy sa od prelomu 50. a 60. rokov hľadal v tzv. konštruovaní: proces zjednodušovania, sceľovania tvaru, prirodzene, postihol predovšetkým figúru. Jej „geometrizácia“ však ešte neznamenala programovú geometriu. Bola to práve figúra, ktorá prvá prijímala nárazy postkubistickej štylizácie, prechádzala fázou tzv. „balvanizmu“ a „archetypizácie“. Ešte stále to však bolo intuitívne konštruovanie, ktorého ciele boli iné. Novoobjavované európske i svetové príklady priťahovali, čo sa prejavovalo aj v dielach sochárov, ktorí ešte prednedávnom stavali svoj program na prísne figuratívnom základe. Alexander Trizuljak v dôsledku nárazu nových tendencií učinil radikálnu premenu, keď modelovaný realistický tvar nahradil spočiatku arpovsky hladkým abstrahovaním, a neskôr konštruovaním geometrických foriem *(Raketostroje,* 1961–1965; *Kybernetické plastiky,* 1965; *Variácie na nekonečno,* 1966–1967; *Variácie na oceľ,* 1968). Kolmé zostavy zváraných tvarov striedal s vertikálami, ktoré diferencoval rozličným modulom „zauzlenia“. U Trizuljaka mala táto fáza tvorby platnosť experi-

mentu, overenia si nových možností, ktoré začiatkom 70. rokov znovu opustil v prospech tradičnej modelovanej sochy. Vnútornejšie motivované boli postkubistické a nonfiguratívne hľadania Jána Máthého existenciálneho a meditatívneho charakteru. V košickom ústraní reduktívnym prístupom k figúre dospel k sústredenej abstraktnej forme *(Žena I.,* 1965; *Do seba,* 1967), k absolútnemu tvaru *(Vták,* 1965) i k primárnym nefiguratívnym znakom sakrálnej významovosti (séria sôch *Plod života tvojho,* 1976–1995). Konštruktívny a intuitívny prístup sa charakteristicky skrížili aj v tvorbe Františka Patočku, ktorý od 60. rokov sledoval, ako jeden z prvých slovenských sochárov, program abstrakcie. Postavil ho na riešení vzťahov jednoduchých elementárnych prvkov, ktoré ozvláštňoval rotačnou konfiguráciou oprotistojacich hmôt *(Vzťahy,* 1966; *Druhá špirála,* 1968).

Po polovici 60. rokov nadobudol v slovenskom umení na intenzite rozvoj konštruktívnych tendencií (v dobovej terminológii označované pojmom „nové tendencie" alebo „nová citlivosť"). Vytvorili racionálny protipól k expresivite a citovosti abstrakcie informelového typu, ako aj k novým formám figurácie a realizmu. Zmenenú predstavu o predmete umenia priniesli umelci, ktorí si za svoj hlavný vyjadrovací jazyk zvolili výrazové prostriedky geometrie a do tvorivého procesu zapojili využitie matematických a technicko-inžinierskych postupov. Vzdali sa tradičných obrazových predstáv, ilustratívnej funkcie umenia a v programe geometrie hľadali nový poriadok diela, ktorý by bol formovo i myšlienkovo súzvučný s modernou civilizáciou, technickým a technologickým pokrokom. Presadenie sa tohto výtvarného názoru bolo ďalším stupienkom v úsilí vyrovnať krok so „zmeškaným" európskym vývojom, ale prinieslo aj nové uvedomovanie si a overovanie vzťahov k podnetom klasických avantgárd, ktoré sa v slovenskom umení nerozvinuli v 1. polovici storočia. „Inštitucionálnou" základňou pre rozvoj geometrie sa stalo hnutie okolo Klubu konkretistov (1967–1970), do ktorého patrilo aj niekoľko sochárov zo Slovenska.[19]

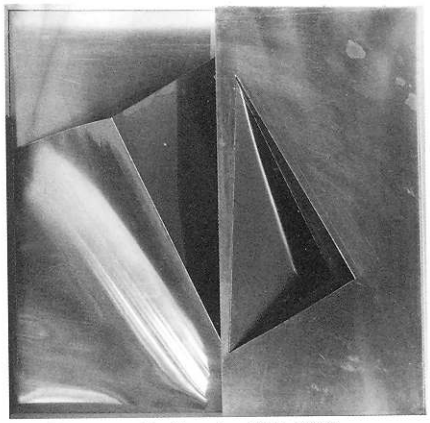


Ján Máthé: Plod života. 1995

19. Š. Belohradský, J. Bartusz a M. Bartuszová, z teoretikov Ľ. Belohradská.

Štefan Belohradský od začiatku inklinoval k jednoduchým tektonickým formám, ktoré vychádzali z primárnej znakovosti. Po etape intuitívneho abstrahovania sa okolo polovice desaťročia vykryštalizovalo jeho čisté a racionálne myslenie so sklonom k technickej, matematickej definícii tvaru. Belohradského sochárske cítenie sa od začiatku klenulo medzi biomorfným tvarom a metaarchitektúrnymi konštrukčnými štruktúrami. Jeho vretenovité vertikály boli súčasne reminiscenciami na kultové totemické stély i víziami utopických habitatov budúcnosti.

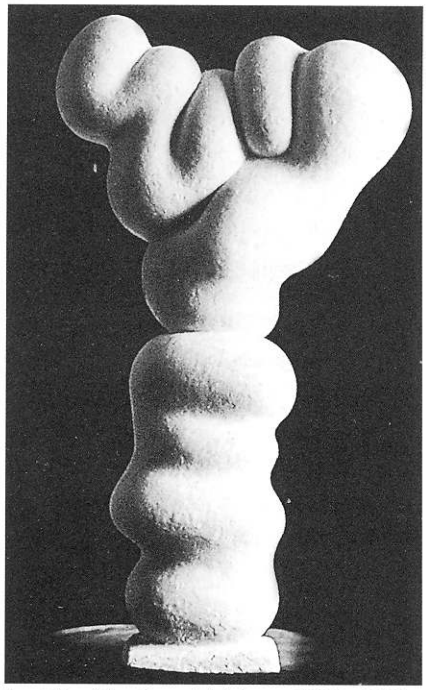
Jednoduchosť elementárnych foriem, s ktorými narábal od polovice 60. rokov Juraj Bartusz, ho priviedla až na prah minimalizmu: nové možnosti mu poskytli sympóziá, realizácie vo veľkorozmernom tvare a v materiáli *(Dynastie,* 1967; *Súhvezdie Veľký voz,* 1968, Košice, *Stena, Žltý blesk,* 1969–1970, Polymúzický priestor, Piešťany). Už tu bola Bartuszova tvorba viac výrazová (a náznakovo konceptuálna) ako geometrická: robustne zalomené línie a tvary vyžarovali veľkú dávku rudimentárnej expresie a silu individuálneho gesta. Práve na jeho sympoziálne kreácie, predovšetkým *Súhvezdie Veľký voz* (bohužiaľ, zničené na popud režimu), rovnako ako na krajne úspornú, tiež sympoziálnu *Sochu pre betón* (1971, Vermont, USA) R. Uhra, aj niektoré Belohradského práce do architektúry z pohľadového betónu *(Pylón pamätníka prvej SNR,* Myjava, 1968), by sme v slovenských podmienkach mohli vztiahnuť pojem minimalizmus, v sochárstve definovaný ako „minimum foriem v maximálnom rozmere".



Juraj Bartusz: Reflexný reliéf. 1968

Monumentálny rozmer a geometrická prísnosť tvaru zredukovaného do jednoduchej, ale pádnej priestorovej idey, sa v týchto dielach spojila s energickým, priam brutálnym vstupom sochy do okolia, zdôrazňujúcim jej autonómne pôsobenie. Rudolf Uher už skôr hľadal sochárske vyjadrenie na geometrizovanom tvarovom základe, využíval opakované radenie rovnocenných prvkov, minimalistický výraz dosiahol dynamickým zdvihom hmoty sformovanej do napnutých segmentov vyrastajúcich zo železnej platne

20. *V liste R. Uhrovi, album priateľov k sochárovým sedemdesiatinám. Rudolf Uher. Sochy. Ed. M. Uher, J. Šetlík. Praha, Bratislava, Zlín 1998. s. 179.*



Juraj Rusňák: Organická forma XVII. 1968

21. *Pohribný, A.: Klub konkretistov po dvadsiatich rokoch II. VŽ, 36, 1992, č. 4, s. 36.*

(Vzťahy, Tri tvary v priestore, 1968; *Motív troch astronautov,* 1976). Aj v týchto dielach však zdôrazňoval intuitívnu, asociatívnu základňu svojho geometrického videnia. J. Chalupecký túto polohu Uhrovej tvorby nazval „mentálnou abstrakciou".[20]

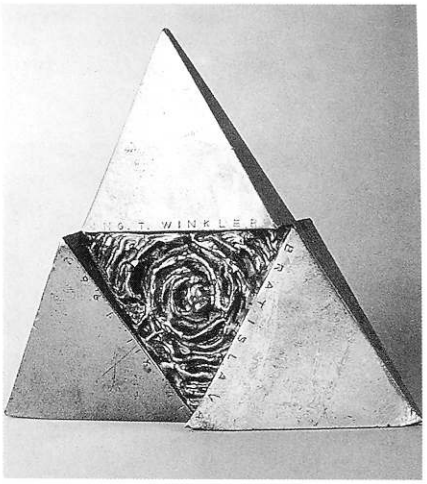
Pavol Binder si za základ svojho celoživotného programu zvolil renesanciu drotárstva, starej ľudovej a umeleckoremeselnej techniky. Na osnove základného geometrického modulu vytváral mäkko plynúce priestorové objekty vypletané z drôtu, kompozície organického tvaroslovia *(Kompozícia – visiaca,* 1968; *Bez názvu,* 1969, *Ozvena,* 1970). Ich základnou vlastnosťou sa stala transparentnosť, prelínanie vonkajšieho a vnútorného priestoru sochy, čím koncom 60. rokov podnetne vstúpil do aktuálneho dialógu o nových možnostiach sochy. Lyrickým, rudimentárnym akcentom relativizoval a komentoval technicistický a scientistický chlad a odstup od konzektventného neokonštruktivizmu i od iných analogických príkladov v modernom európskom a svetovom sochárstve (N. Gabo, A. Pevsner, A. Calder). Od raných, v tvarovom repertoári zložitejších sústav, dospieva k zjednodušeniu tvarového modulu svojich sôch, v ktorých varíruje princíp valca, gule, „lievikovité" a špirálové tvary, ktoré smerom k 80. a 90. rokom začína dekonštruovať, narúšať uzavretosť transparentných objemov, pretrhávať plášť s cieľom dosiahnuť dynamickú a otvorenú expanziu tvaru do priestoru s dôrazom na expresívnu, inokedy malebnú lineárnu kresbu sochy v priestore *(Bez názvu,* 1992, 1993, 1994, 1996).

Mária Bartuszová inklinovala k biomorfným formám už počas krátkej konkretistickej epizódy svojej tvorby (1968–1970), avšak pre afinitu jej primárnych štruktúr k nadzmyslovému bol tento úsek jej tvorby A. Pohribným označený ako „iracionálny konkretizmus".[21] Sochárka, ktorá spolu s J. Bartuszom našla životné pôsobisko v Košiciach, objavila pre seba abstraktný tvar biomorfnej povahy už okolo polovice 60. rokov *(Kvapka, Dážď,* 1966). Tam získal jej iniciatívny a vnútorne vzácne jednotný program, dodnes dostatočne nedocenený, povahu vzostupného procesu skúmania elementárnych hodnôt tvaru. Bartuszová si definovala sochu ako „prelievajúci sa" priestor v objeme a súčasne objem v priestore. Kým v priebehu 70. rokov položila dôraz na vlastný proces dotýkania sa, na hmatové kvality sochy (jedinečný bol napr. cyklus haptických sôch pre slepcov), v komorných kreáciách i rozmerovo veľkorysých inštaláciách 80. rokov prostredníctvom skúmania fyzikálnych daností (charakteristickým materiálom jej experimentov bola sadra) dospela k vyjadreniu mentálnych vlastností hmoty ako nositeľa psychofyzických, duchovných záznamov. Hľadala a tvorila svoje sochy–inštalácie ako stopy a odtlačky hmoty, cez proces vyprázdňovania objemu či napĺňania objemu prázdnom skúmala prieniky mikro a makropriestorov, plného a prázdneho tvaru uzavretého do krehkej kompaktnej alebo perforovanej škrupiny, často prekonávajúcej zákony príťažlivosti *(Bez názvu,* 1987), konfrontovala umelý, prírodu asociujúci tvar s reálnym prírodným kontextom *(Topiaci sa sneh,* 1983). Ako jedna z mála dokázala svoj biomorfný program oživiť aktuálnou problematikou individuálnych mytológií, sémantizovať otázky materiálu a procesuálnosti vznikania sochy.

Intuitívne rozvíjanie idey prírodného, organického tvaru sa stalo celoživotnou, monotematickou základňou tvorby Juraja Rusňáka. V cykloch *Organické formy* a *Bioformy,* ktoré vytváral po r. 1968 i v neskorších *Bioarchitektúrach* a *Asociáciach* zo 70. a 80. rokov sa sústredil na zachytenie procesu vznikania a zanikania, prirodzeného a prírodného plynutia živej hmoty, premien, množenia, rastu jej „bunkového" základu od jednoduchých k zložitejším kompozičným a priestorovým variantom. Prelínanie sa morfológie organického tvaru s geometriou a konštruktívnym prístupom bolo od 60. rokov charakteristické aj pre Karola Lacka, ktorý našiel hlavnú doménu v tvorbe medaily a plakety. Do ich chápania vniesol nové a v slovenskom sochárstve dovtedy neznáme tvaroslovné prístupy *(plaketa SAV,* 1966; *plaketa BIB,* 1967; *pamätná medaila XIII. kongresu FIDEM,* 1969). Poprel

starý princíp delenia medailového disku na averz a reverz, zrušil disk samotný a namiesto neho konštruoval stereometrický tvar, čím pretvoril medailu a plaketu na sochársky svojprávny multiplikovaný objekt znakovej povahy.

Abstraktné programy, o ktorých sme hovorili, svojou genézou kotvili v rozširujúcej sa pluralitnej atmosfére 60. rokov, v desaťročí, keď slovenské umenie prvýkrát v takom rozsahu otvorilo dialóg s aktuálnym vonkajším dianím. Od začiatku 70. rokov s postupujúcou normalizáciou prestali konvenovať konzervatívnym predstavám a požiadavkám oficiálnej kultúrnej politiky. Rozvíjali sa väčšinou v ústraní, bez možností širšej domácej a medzinárodnej konfrontácie. Bolo iróniou „slovenského osudu", že vo chvíli, keď mohli právoplatne vkročiť na výtvarnú scénu, pociťovali sa niektoré z týchto konceptov, vo svojej dobe paradoxne nerealizované, už ako neaktuálne.



Karol Lacko: Plaketa SAV. 1966

V znamení konceptu

Sochárske iniciatívy (na rozdiel od oficiálneho výtvarníctva) sa na začiatku 70. rokov ocitli v sťaženej situácii.[22] Napriek nástupu normalizácie a nasledujúcemu zostreniu ideologickému tlaku na akékoľvek „avantgardnejšie" výtvarné programy, otvorilo toto desaťročie pred sochárstvom ako novátorskou disciplínou odlišné „perspektívy" možností – predovšetkým v dotykoch s „nesochárskymi" tendenciami nových výtvarných iniciatív, ktoré predznamenali proces dematerializácie a nástup konceptuálneho umenia.

Z atmosféry 70. rokov, poznačenej dezilúziami a sklamaním, vyrástlo dielo Juraja Meliša, hoci prvými environmentálnymi realizáciami debutoval na prelome desaťročia *(Prostredie I – Vidiecky dvor,* 1970). Aj preto, že prišiel s novým – antitradičným, antiestetickým a antiestétskym, zároveň „plebejským" chápaním sochárstva: „sochaného" z chudobných materiálov, pozbíjaného z holých, nahrubo opracovaných, prepaľovaných, absurdne a vyzývavo pomaľovaných trámov, dosiek, fošní a kmeňov, zdrôtovaných debničiek, hrdzavých plechov, klincov a banálnych objektov každodennosti.

Meliš už vtedy myslel pojmovo v útočných a vo svojej nezakrytej absurdite zrozumiteľných obrazoch, príznačne o tom svedčilo vyznanie: „Chcem naliehať, aby sa zásadné pravdy vyslovovali holou vetou". Potvrdzovalo nielen myšlienkovú, ale aj výtvarnú úsečnosť, dôraznosť, rozhodnosť, priam osudovú naliehavosť, nástojčivosť a pálčivosť jeho prejavu. Pojmami, „holými vetami", ktoré formuloval ako zrozumiteľný text (napr. Help, Idea) však narábal paradoxne, presúval ich z jednej jazykovej roviny do inej, do roviny výtvarného, obrazného videnia. Z toho vyplynula charakteristická melišovská inverzia: text (a jeho primárny jazykový význam) sa cez obraznosť výtvarného jazyka materializoval, personifikoval v kontextoch, ktoré mu sochár vytvoril. Meliš narába s textom ako s nejakou živou substanciou, ba možno povedať, bytosťou, a tak sa môže stať, že „idea povýšená na idol sa objavuje písaná ohňom do železa, vtĺkaná klincami do dreva, splietaná z oceľových drôtov a jej narušený monolit je pokropený krvou."[23] Na základe týchto postupov vznikol rad reliéfnych, ideovo apelatívnych asambláží a objektov (cykly *HELP,* 1974–1978; *IDEA,* 1975–1984), veľkoryso riešená kompozícia *Veľký cenzor* (1980, realizácia 1991) i niekoľko smiešnosmutných ironických objektov reagujúcich na tradíciu neodadaizmu *(Štěnice domácí,* 1983; *Pravda muchotrávka,* 1984). Okrem toho vytvoril množstvo „sochárskych poznámok" (zverejňoval ich formou privátnych Albumov), ktoré aj pri obmedzených možnostiach realizácie trojrozmerných diel, svedčili priam o nevyčerpateľnosti jeho obrazotvornosti.

R. 1984 sa v Melišovej tvorbe objavil nový prvok: slová a textové komentáre nahradil obrazom, motívom vlastnej „posmrtnej" masky, ktorý sa stal základom cyklov *Monológy* (1985–1987), *Dialógy* (1989) a *Hľadanie identity* (1992). Prostredníctvom tváre svojho ega však chcel zastúpiť človeka,

22. Zákaz výstavnej činnosti, publikovania, ciest do zahraničia, vylúčenie zo ZSVU na základe obvinení zo šírenia „deštruktívnych tendencií" privádzajúcich naše umenie na „slepú koľaj formalizmu", zo „zrady socialistických ideálov" atď. postihlo po normalizačnom zjazde výtvarníkov r. 1972 viaceré vedúce sochárske osobnosti (Uhra, Kompánka, Rudavského, Jankoviča), iní do ZSVU prijatí ani neboli (Meliš), resp. sa uzavreli do vnútorného azylu (Kostka), väčšina tvorcov bola nútená „miniaturizovať" voľnú tvorbu do komorných, „ateliérových" rozmerov. Začiatkom 70. rokov boli na príkaz straníckych orgánov demolované sochárske diela dotvárajúce bratislavské sídlisko Ružinov (napr. sochy R. Uhra, J. Jankoviča, V. Kompánka, A. Rudavského a ďal.), diela košického a moravianskeho sochárskeho sympózia (napr. J. Bartusza, J. Meliša, J. Kočiša, V. Môťovského a ďal.). Na druhej strane stála početná „angažovaná" produkcia oficiálneho monumentálneho a komorného sochárstva (s hlavným predstaviteľom J. Kulichom), resp. mierne štylizované modely ikonickej skutočnosti, obe však ostávali v priamom i nepriamom područí ideologických direktív a sociálneho utilitarizmu.

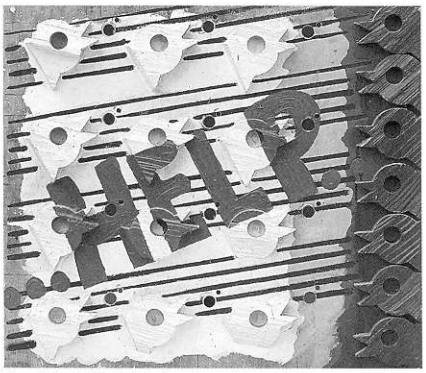
23. M. Togner v úvode katalógu výstavy. Juraj Meliš. Rudolf Fila. Okresné vlastivedné muzeum Bruntál, 1990.

24. Hrabušický, A.: Plastika ako konceptuálne umenie. Referát prednesený na sympóziu k 10. výročiu katedry sochárstva VŠVU, OG, Dolný Kubín, júl 1999.

25. R. 1980 sa konala z iniciatívy A. Rudavského vo Výskumnom ústave živočíšnej výroby v Nitre výstava Stretnutie umenia a vedy (komisárkou bola Z. Bartošová), ktorá uviedla niektorých umelcov alternatívnej scény, aj „oficiálne" tvoriacich sochárov. Podnetnou bola pre niektorých „neoficiálnych" sochárov aj účasť na výstavách Archeológia a súčasnosť, ktoré v rámci MSPS organizovali L. Snopko a V. Ferus.

26. Štatút výtvarníka v totalitných spoločnostiach, s poukázaním na istú „schizofréniu", dvojité bytie „disi-umelcov" v socialistickom režime rozoberá Bakoš, J.: Umelec v klietke. In: Z klietky na trhovisko. Bratislava 1999, s. 169–185.

27. R. 1973 bol prof. Jozef Kostka prinútený opustiť VŠVU a odísť do dôchodku, jeho miesto vedúceho figurálnej sochárskej školy prevzal J. Kulich, od 1983, keď do dôchodku odišiel aj prof. R. Pribiš, škola reliéfneho sochárstva bola zlúčená s Kulichovým ateliérom.



Juraj Meliš: V jednej tónine. 1974

jeho svedomie, i ľudstvo ako také a motív masky začleňuje do rôznych, zdanlivo absurdných, zástupných životných situácií, „oživených" polemickým, ironickým, sebaironickým a groteskným gestom *(Kto je bez viny, Nedokončená, Stéla pre každú planétu, Ú...Ú...Ú...,* 1985–1986; *Dialóg,* 1989).

Meliš je na Slovensku azda jediným sochárom, ktorý sa najsústredenejšie stotožnil s postulátmi konceptualizmu, na druhej strane pristupoval ku konceptu vari najkacírskejšie. Našiel preň veľmi originálne sochársko-výtvarné spôsoby riešenia, a tak vlastne polemizoval so všeobecným procesom minimalizácie, „odhmotňovania", „zduchovňovania", odosobňovania a istej výtvarnej nivelizácie formy.

Do prúdu dematerializačných tendencií zasiahli v 70. a 80. rokoch výraznou mierou aj sochári: J. Bartusz (jeho konceptuálne iniciatívy okolo „ne-ikonografickej" sochy sú rozoberané na inom mieste) i J. Jankovič, ktorý ukončil predchádzajúcu impozantnú etapu svojej tvorby poslednými zahraničnými sympoziálnymi realizáciami, bol prinútený na dlhé roky sa odmlčať vo sfére „tradične" ponímaného sochárstva – jeho dotyky s konceptom mali projektovú podobu a odohrali sa hlavne v nesochárskych médiach, v kresbe a počítačovej grafike.

Výrazný intermediálny rozmer mali už od konca 60. rokov aktivity, školeným sochára, Vladimíra Havrillu. Občasnú prítomnosť sochy ako trojdimenzionálneho plastického objektu v jeho tvorbe preto treba chápať iba ako jeden z medzistupňov, vernejšie „inkarnácii" jeho výtvarných úvah, ktoré viedli konceptuálne, alebo širšie – duchovné – intencie. Hoci na druhej strane, práve sui generis plastický prístup, priestorové videnie, istá črta antropomorfizmu – sú typické, ba možno povedať „stále prítomné" v obrazovom svete jeho fikcií, v „stvoriteľstve" „neidentifikovateľných" bytostí tretieho druhu, ktorých neurčité podoby modeluje médiom kresby, filmu či počítačovej grafiky *(Hlava UFO,* 1987). Ožíva v nich osobité videnie, inšpirované sci-fi poetikou, pop-artovými komiksami, ale aj filozofiou zenbudhizmu. Havrilla sa „systematicky zapodieval odstraňovaním či obchádzaním niektorých sochárskych konvencií",[24] napr. poprel niekoľko zdanlivo neotrasiteľných princípov moderného sochárstva: hmotnú realizáciu sochy, provokujúco nabúral samotný autorský čin i haptickú stereognózu *(Socha cez telefón,* vytvorená iným sochárom podľa telefonických pokynov), predmetnú a materiálovú podstatu sochy, jej trvácnosť *(Labutia pieseň,* 18. 10. 1990), polemizoval s tradičnými výrazovými kategóriami sochárskeho jazyka i s funkciou sochy *(Moja najmenšia socha,* 1983; *Dievča modelujúce sochu a podobajúce sa na túto sochu,* 1983–1995; *Meditácia,* 1990).

Metafory únikov

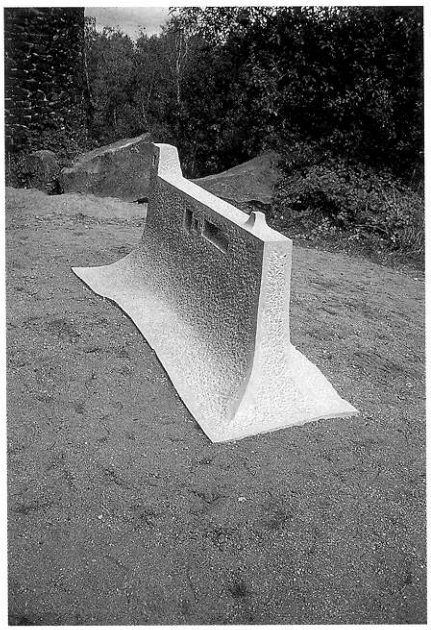
Nemožno jednoznačne tvrdiť, že vývoj sochárstva sa v 70. a 80. rokoch odohrával iba na alternatívnej scéne, ostatne hranice medzi oficiálnym, poloficiálnym a neoficiálnym neboli v našom umení „neprestrelne" vymedzené.[25] Už aj vzhľadom na skutočnosť, že mnohí tzv. alternatívni autori, medziiným aj sochári, mali režimom „povolené" realizácie do architektúry a časť svojich ateliérových iniciatív dokázali „prepašovať" aj na toto verejné pole.[26]

Časť mladších tvorcov vstupujúcich svojou tvorbou do tohto nežičlivého času[27] pristúpila na istý kompromis s požiadavkami kladenými na výtvarné dielo (možno nebol celkom nepodobný tomu, ktorý sa odohral v umení mladej generácie nastupujúcej a tvoriacej v 40. rokoch, uprostred totalitného režimu tzv. slovenského štátu, aj keď jej výtvarná dôraznosť bola ďalekosiahlejšia). Hoci v porovnaní so sochárskymi iniciatívami, ktoré sa diali v spomínaných dotykoch s konceptuálnymi a dematerializačnými tendenciami či s vývojom objektu a inštalácie, tvorba tejto časti klasickejšie orientovaných sochárov bola ústupom. Ale v rámci tradičného hapticko-antropomorfného

poňatia sochárstva si niektorí z nich dokázali vybudovať výtvarne čitateľné, samostatné programy. Znovu tu objavujeme overené „únikové" motívy, intimitu ľudského zážitku, tému prírody (skôr v rovine lyrického pozorovania a sprostredkovania jej krásy, nie ekologickej výzvy), športu, umenia, divadla ako teatrum mundi. Aj sochárska reč malých foriem, komornej plastiky a reliéfu – oficiálne prísne viazaná figuratívnym modelom – sa poetizuje. V 70. rokoch sa tento proces síce ešte deje prostredníctvom sujetu a fabulačnej výstavby tvaru, v 80. rokoch sa však sochárske videnie skutočnosti fragmentarizuje na časti. Rozbitie dejovej súvislosti a fyzickej, objemovej celistvosti figúry, dôraz na metaforické (a inde pojmové) uvažovanie vedie k narušeniu, uvoľňovaniu optických väzieb s predmetom. Časť zastupuje celok a celok časť, vznikajúci novotvar s predmetnými prvkami sa tak vzďaľuje otrockému popisu skutočnosti, ale aj jej štylizácii, stáva sa prostriedkom symbolizácie určitých javových a vzťahových stránok skutočnosti.

Medzi mladými sa vedúcou sochárskou osobnosťou stal bezpochyby Štefan Prokop, nekompromisne presadzujúci apolitickú, imaginatívnu podobu figurácie (inšpirovanú neskorými 60. rokmi), ktorá v skutočnosti nesúvisela s proponovanými požiadavkami „socialistickej angažovanosti". Jej základom bolo totiž úprimné sebaodhaľujúce prezentovanie individuálneho zážitku, poznamenané rezíduami existenciálne a neosurreálne rozjatreného subjektivizmu. Prokop postavil svoj názor na sugestívnej „fantazijnej" metafore (na spôsob halucinácie) a na dramatickom plastickom podaní *(Cesta,* 1970; *Pád, Kroky,* 1975). Rozvíjal svoje obrazové – hlavne reliéfne – predstavy v cyklických radoch intímnych „denníkových záznamov" *(Myšlienka I–III,* 1975; *Vám, Louis Braille I–III,* 1975). Z jeho rovesníkov sa nápadité lyrické, temer maliarske videnie prírodných motívov presadilo v reliéfoch a plastikách Mikuláša Palka *(Atmosféra jari,* 1971; *Orba,* 1973; *Pozdrav oráčovi,* 1981), hlavnými hrdinami jeho sochárskej tvorby sa príznačne stali motýle, ale aj Paganini a van Gogh, neskôr varírovaní do množstva podôb. V ústraní, ďaleko od centra, v Prešove pôsobiaci Dušan Ponček, upriamil pozornosť na monotému „divadlo sveta", večné motívy klauniád, pierotov, vzťahu zvieraťa a človeka *(Zviera,* 1976; *V aréne,* 1978; *Pierot,* 1982), na ktorých pôdoryse rozohral expresívne vyhrotené ironické a sarkastické morality.

Opačne postupoval v priebehu 70. rokov Dušan Králik, ktorý sa krok za krokom oslobodzoval od epických, motivických a formových rezíduí novofigurácie a neosurrealizmu. Priklonil sa k technicististne chápanej estetike strojovej civilizácie: jeho úsilia organicky zapadli do aktuálneho záujmu o otázky ekológie, ktoré sa oživovali najmä na alternatívnej výtvarnej scéne (cyklus reliéfov, plakiet a skulptúr *Vitajte na strojoch,* 1974 – zač. 80. rokov). Mýtus spojenia človeka a stroja je v Králikovom poňatí už dávno stratenou istotou. Prezentovaný cez prvok absurdných stretnutí figurálnych a „kvázistrojových" náznakových fragmentov (resp. kameňa a kovu) premieňa supercivilizáciu na dobu kamennú, sochy-stroje na sarkofágy, vovnútri ktorých sú spútané ľudské torzá, v dokonalých, ale odľudštených a bez-duchých výtvoroch ľudského ducha *(Kameň z hviezdy,* 1975–1976; *Človek a stroj I–II,* 1976–1977).


Peter Roller: Strážca svetla.1994

Archetypálna symbolika kameňa ožila od začiatku 80. rokov aj v tvorbe Petra Rollera. Talentovaný sochár, ktorý virtuózne zvládol kameň vytváral poetické metafory so zašifrovaným posolstvom. Začal s ním narábať ako so živou, poddajnou hmotou: prepichovať kovovými klinmi, zašívať, spútavať povrazmi: kameň sa poddáva, ustupuje, mení na akoby amorfnú, prelievajúcu sa hmotu *(Súdržnosť,* 1983; *Násilie I,* 1985; *Premena,* 1986; *Hlava – Mlčanie, Klin,* 1987), ktorá symbolicky „trpela" bolestnými zásahmi cudzích elementov. Obdobné postupy sa v tom čase objavili aj v tvorbe Štefana Tótha a Juraja Gavulu, ktorý v 80. rokoch výraznejšie intervenoval na pôdu sochárskej disciplíny plastikami tajomných, enigmatických tvarov *(Refrén,* 1978; *Pokus o zásnuby, Sarkofág,* 1989). Roller neskôr rozvinul v soche ideu stvár-

nenia imaginárnych priestorov (skulpturálne architektúry) a dospel k zvláštnemu druhu ziluzívnenia tvaru. Priestorový a sémantický klam dosiahol „obrátením" výrazových prostriedkov, čiarou a plochou modeloval priestor, prostredníctvom kresby polemizoval s priestorovosťou a materiálnosťou sochy *(Priestor,* 1996, 1997, 1998).

Do spomínaných „únikov" z oficiálnych podôb sochárstva[28] a hľadania iných možností prejavu, ktoré sa v 80. rokoch odohrávali hlavne na pôde rozbitia sujetu sochy a poetickej fragmentarizácie predmetu, vniesol nekonvenčnú civilnú metaforu debut Jána Hoffstädtera. Hravosť, neformálnosť, aforistické skratkovité videnie, vtipné kombinácie sochárskych materiálov s nesochárskymi, kombinovanie modelovaných a geometrických prvkov, nájdených a sériových s vytvorenými *(Rodina,* 1982, *Prekvapenie, Pohodlie,* 1983; *Spomienka na hory,* 1984; *Magic Line,* 1988). Postupne začal zvýtvarňovať myšlienkové a tvarové paradoxy, najprv v komornom *(Veža,* 1991), neskôr vo veľkom formáte *(Labil, Stabil,* 1993), problém aktivity a pasivity, pohybu a pokoja, stálosti a nestálosti. V 90. rokoch toto aforistické myslenie rozvinul do monumentálnej podoby metaforického, výrazovo a materiálovo synkretického komentovania mravoučných sentencií, pre ktoré hľadal adekvátne znakové vyjadrenie *(Nezabiješ...,* 1995; *Hľadaj obraz svojho...,* 1996).

28. Ďalšou osobitou oblasťou, kde bol do určitej miery „experiment" dovolený, bola medzi „úžitkovo" chápanými žánrami aj medaila, ktorej rozvoj bol podporovaný pravidelnou medzinárodnou konfrontáciou v rámci prehliadok FIDEM (do výberu často zasahoval hlavný tvorca, „strážca" socialistického realizmu v sochárstve, J. Kulich). Podnetné koncepcie medailérskej činnosti rozpracovali K. Lacko („organicko-konštruktívnu"), M. Polonský („fantazijno-naratívnu"), z mladších napr. G. Gáspárová-Illéšová.

„Postmoderné" návraty a ústupy - na iné územia



Ján Hoffstädter: Dialóg. 1988

Nové podnety k rozvoju obrazu a sochy okolo polovice 80. rokov súviseli nielen s nástupom mladej generácie, ktorá sa už necítila zaťažená spoločenským determinizmom kultúrnej situácie slovenského umenia obdobia normalizácie, ale aj so širším medzinárodným pohybom. Vyplynula z odvážnejšieho (a hlavne už možného) obzerania sa po svete. Rovnako zo skutočnosti, že po r. 1985, keď sa v širšom medzinárodnom kontexte hlásilo k slovu politické a kultúrne uvoľnenie, sa aj väčšina avantgardných „klasikov" vrátila k veľkému tvaru.

Slovenské výtvarné umenie vtedy prišlo prvýkrát výraznejšie do kontaktu s čiastkovými lekciami postmoderného kultúrneho pluralizmu. Z dnešného pohľadu sa už nástup „mladých divokých" nezdá natoľko konzekvetným, ako v čase, keď sa odohral. Bol totiž veľmi tesne viazaný na vzory, paralely, predobrazy (najmä z umenia talianskej transavantgardy, čiastočne nemeckej „Neue Wilde"). Nástup nových spoločenských, a najmä ekonomických – trhových – pomerov po r. 1989 im, paradoxne, vyčlenil veľmi krátku životnosť. Oproti konceptuálnej skepse a výtvarnej askéze alternatívnej scény mladí začali oživovať znakovo-symbolické polohy výtvarného jazyka, priam „hýriť" jeho takmer zabudnutým bohatstvom. Pre generačno-skupinový názor bolo príznačné, že padli niektoré medzi-žánrové tabu: sochári maľovali a soche, resp. sochárskemu objektu sa venovali aj maliari (S. Ilavský, S. Bubánová), najvýraznejšie však, dodnes, Laco Teren. Jeho sochárske kreácie, akokoľvek zaujímavé, však treba skôr chápať ako materializáciu jeho maliarskych, iluzívnych predstáv, ich trojrozmerné – veľmi svieže – oživenie, viac ako programové sochárske narábanie s priestorom *(Blízke stretnutie,* 1993; *Milenec,* 1996).

Dôraz sa položil na novú emocionalitu, spontánnosť, vitalitu a neraz hravosť prednesu, oživovanie archetypálnych prístupov – viac však v rovine typovej a tematickej (napr. charakteristické narábanie pyramidálnymi, špicatými, triangulárnymi, resp. oválnymi formami), na voľbu zoomorfných a antopomorfných motívov, archaickú znakovosť a aj istú mravoučnosť zakódovaných obsahov. Proti archaizujúcej etnicite a „národovectvu" plynúcich zo 60. rokov postavili akési archaické „svetoobčianstvo", ktoré prinieslo závan naivistickej a primitivizujúcej intuície, nomádske putovanie časom a priestorom, kultúrami a civilizáciami, obraznosť nabitú exotickou a všeo-

becnou antropologickou silou. To všetko, ako aj prírodnosť materiálov, tvarová surovosť, narábanie s farebným výrazom sochy, charakterizovalo tvorbu vtedy ústrednej sochárskej postavy generácie, Jozefa Šramku, autora komorných i rozmerných drevených objektov *(Peklo,* 1987; *Slnko,* 1987; *Babylon, Maják,* 1988), ktorý sa však po impozantnom nástupe odmlčal. Naopak, Rastislav Trizma spočiatku väčší dôraz položil na detail, dekoratívnu hravosť formy, neskôr však aj on dospel k robustne lapidárnemu výrazu *(Kentaurove hviezdy,* 1986; *Jazdec,* 1990). Na margo spomenutej „postmodernej" štylistiky však treba podotknúť, že na jednej strane sa v časovom rozpätí 2. polovice 80. a začiatku 90. rokov nivelizovala častým, mechanickým opakovaním určitých postupov a hrozila premeniť sa v širšom generačnom názore na klišé, na druhej strane kontakt s mladými a s postmodernou poetikou svojsky inšpiroval aj niektorých starších kolegov – napr. J. Jankoviča, P. Rollera, J. Hoffstädtera.

Novú, dôraznejšiu diferenciáciu vývinových podôb súčasnej sochárskej tvorby predznačili mladí tvorcovia, ktorí od začiatku 90. rokov absolvovali ateliéry personálne a programovo zmenenej VŠVU[29] a mohli slobodne reflektovať celú šírku podnetov zo sveta, napojiť sa na rytmus medzinárodného vývoja. Navyše, socha prestala byť uzavretou entitou úzko viazanou na haptickú stereognózu trojrozmerného predmetu v klasickom materiáli, jej hranice, materiálový a funkčný rádius sa neobyčajne rozšírili. Súčasnosť sochy tak určuje najmä jej aktuálna situovanosť: v čase, keď sa stierajú a prelínajú tradičné medzižánrové a medzidruhové hranice a limity v mene novej synkretickej jednoty a mixmediálnej koexistencie jednotlivých disciplín, je práve fenomén priestoru hlavným ohnivkom a menovateľom vývoja.

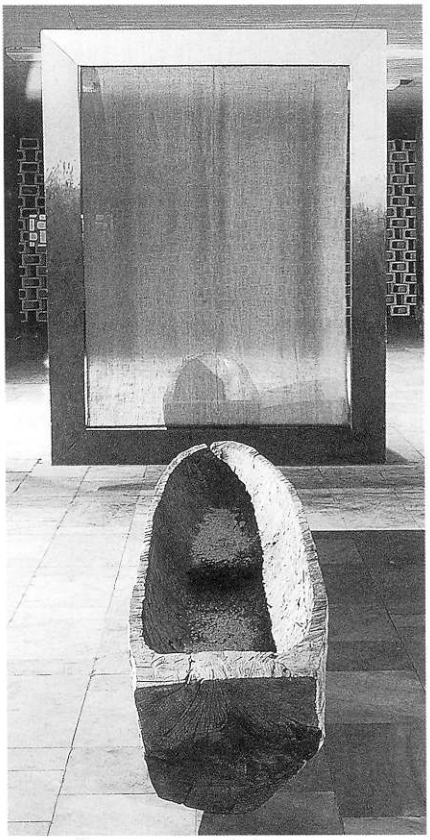
Azda najnázornejšie prezentuje posun chápania sochy (čo ešte ostáva sochou) a jej začlenenie do sémantizovaných priestorových kontextov Bohuš Kubinský, ktorý dokáže do dôsledkov precítiť vnútorný i vonkajší priestor sochárskeho diela, vniesť do prostriedkov, ktorými pracuje (je to stále problém hmoty, objemu, tvaru, ale aj možností a špecifík sochárskej matérie), znepokojivé napätie a nasýtiť ho duchovným zmyslom. Jeho objekty a väčšie priestorové inštalácie si tak zachovávajú mediálnu jadrnosť i spirituálny akcent *(Znenie ticha,* Kaplnka sv. Jána, Bratislava, 1995; *Hal,* synagóga Šamorín, 1999, realizované spolu s M. Kubinskou).

Z materiálového hľadiska síce stále prežívajú prírodné materiály: drevo – pne a trámy, hlina, piesok, voda, ale aj najstaršia „umelá hmota" sklo, artificiálne pochopené svetlo, overuje sa nosnosť archetypálnosti formy v konfrontácii s jej zdôraznenou prirodzenosťou (Ľubomír Purdeš) či nájdeným predmetom (Anton Čierny), hľadá sa tvarová a významová nosnosť „kvázitechnických" či laboratórnych predmetov posunutím a znejasnením formy, ako aj funkcie (Patrik Kovačovský), často sa volia nenápadné „soft" materiály: ručný papier, parafín, textil, tematizujúce krehkosť, dočasnosť, nestálosť (Emöke Vargová). Všeobecne však možno povedať, že tvorba – školením sochárov – sa čoraz viac posúva smerom k polohe „site specific", k využitiu procesuálnych aspektov inštalácií (A. Čierny, Dušan Zahoranský). Prevláda tvorba in situ, socha sa popri objekte, videu, fotografii, performancii stáva súčasťou širšie chápaného umenia inštalácie, odohráva sa hlavne v prostrediach s kultúrnou a historickou pamäťou, v synagógach, chrámoch, kláštoroch, továrňach. Núkajú sochárom cez imanentné sakrálno, všednosť či osobitý surový stav, možnosť iného dialógu, inej reči v nových mentálnych kontextoch. Je však otázkou, či sochárstvo v novodefinovaných súvislostiach prežije, kam sa bude uberať jeho podoba, podstata, zmysel. To však už bude iný príbeh...



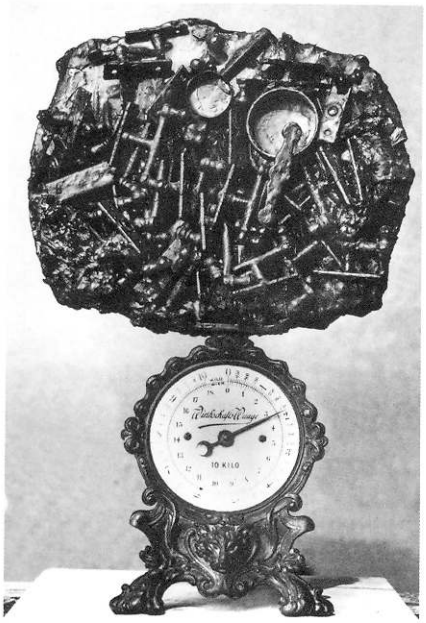
Jozef Šramka: Babylon. 1988

29. Od r. 1990 sa vedúcimi jednotlivých sochárskych škôl stali J. Jankovič, J. Meliš, J. Bartusz, krátko V. Havrilla.



Anton Čierny: Cesta. 1991

V. PRESTUPOVANIE MÉDIÍ
Objekt v multimediálnych kontextoch
Zora Rusinová


Jozef Jankovič: Muž so stratenou tvárou. 1964

1. Ako vieme, avantgardné hnutia prvej tretiny 20. storočia sa vo svojom čase a svojej čistej podobe slovenskému umeniu vyhli. Treba si pripomenúť, že v čase, keď Picasso vytvoril svoj povestný Pohár absintu a Marcel Duchamp prezentoval Koleso z bicykla, zotrvávalo naše sochárstvo v akademickej alegórii a jeho stuhnuté kontúry prekračoval iba subjektívny výboj secesnosymbolického, rodinovského prístupu Jána Koniarka. V 20. rokoch, keď Moholy-Nagy skúšal prvé svetelno-priestorové modulátory, bolo v našom kontexte maximálnym prínosom neoklasicizujúce monumentalizovanie formy J. Arpáda Murmanna.


Andrej Rudavský: Mechanizmus X. 1965

Hoci rozmanité prírodné i vytvorené objekty vstupovali do sféry kultúry človeka už od praveku – ako súčasť kultov a rozličných zbierok – medzi nimi a funkciou klasicky chápanej sochy sa vždy otvárala nepreklenuteľná priepasť. Objekt, ako neskulptívna forma trojdimenzionálneho charakteru, privlastnená alebo vytvorená umelcom či už montážou, alebo demontážou prenikol do oblasti umenia až v 20. storočí s nástupom raných avantgárd. Pripomeňme si, že za prvý objekt sa zvykne pokladať Picassova *Gitara* (1912) vytvorená ako autentický materiálový ekvivalent reálneho predmetu z kovových plechov. Kubistické objekty zároveň ako prvé popreli jednopohľadovú integritu sochy. Spája sa v nich niekoľko optických ohnísk, objem je aproximatívne rozložený do navzájom sa pretínajúcich plôch prostredníctvom superpozície priestorových plánov alebo vyklenutia rovín.

Na druhej strane sa v priamom dialógu s technologickým a vedeckým pokrokom už od druhého desaťročia rozvíjali dynamizované futuristické a konštruktivistické objekty zostavené zväčša z dreva, kartónu, kovu, skla ako polyfunkčné alebo funkčné svetelno-kinetické objekty.

Ďalším zásadným medzníkom zrodu súčasného umenia objektu bolo využitie sériového priemyselného výrobku, tzv. *readymade* (t. j. „už vytvoreného") Marcelom Duchampom: prostredníctvom aktu voľby vyčlenil banálny predmet z bežnej reality a povýšil ho na umelecké dielo. Tento myšlienkový (konceptuálny) akt znamenal rozhodujúci obrat pre tvorbu, vnímanie i definíciu výtvarného diela. Završil ho Kurt Schwitters, keď využil rozličné *objets trouvés* (t. j. nájdené objekty) v priestorovej konštrukcii svojich povestných *Merzbau* (1925). Dadaisti tak zbavili trónu unikátne dielo – originál – vytvorené umelcom a nahradili ho anonymným predmetom a jeho rozmnožením.

Tieto tri hlavné impulzy určujú aj dráhy umeleckých tendencií druhej polovice dvadsiateho storočia. Od tých čias sa objekt (readymade, objet trouvé) objavuje ako solitér, prípadne ako súčasť rozličných techník vkomponovaný do koláže, asamblóže, combine-painting, série, môže byť multiplikovaný, tvoriť súčasť priestorového environmentu alebo neskôr inštalácie.

V našej stati budeme skúmať nielen výtvarné aspekty objektu, ale najmä jeho nové, svetlom, pohybom, napokon i konceptom a akciou podmienené sémantické súvislosti v rámci slovenského výtvarného umenia. Uvidíme, ako meniace sa vnímanie časopriestorových súradníc diela vyústi do jeho environmentálneho previazania s rozličnými médiami, od dôležitého momentu vtiahnutia diváka do výtvarného procesu až po jeho interaktívnu komunikáciu s objektom (či už vytvoreným umelcom, alebo privlastneným readymade) v rámci multimediálnej inštalácie.[1]

Od objektu k environmentu a akcii

V metamorfózach dynamického vývoja nášho umenia 60. rokov sa popri sebe často objavujú protikladné tendencie, ktoré kulminujú v skrátenom časovom horizonte. Jedným z ich zásadných sprievodných javov je aj emancipácia objektu.

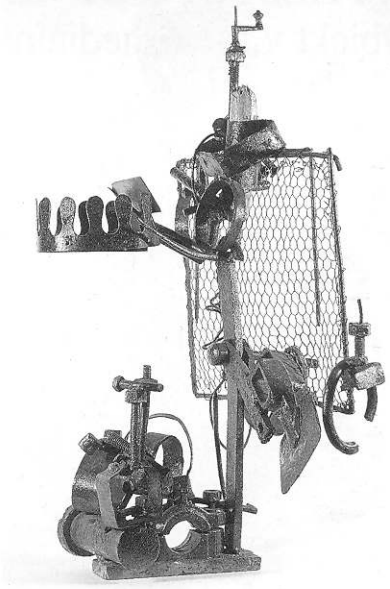
Prvým signálom výtvarnej sémantizácie objektu je informelová aplikácia *objet trouvé*, najmä priemyselného odpadu do organizmu diela v intenciách „pars pro toto". Umelec jednoducho používa nájdené objekty alebo ich fragmenty ako konštrukčné stavebné prvky nového diela, spája ich montážou, asamblovaním. Výsledkom je nový objekt alebo reliéf s dynamizovaným povrchom. Tvorí ho živelné prerastanie amorfných hmôt kameňa, epoxidu, navarovaných kovových súčiastok a matíc, ako v prácach Andreja Rudavského *(Prometeus,* 1962–1964*)*, alebo často disciplinované „konštruovanie"

štruktúry objektu z jednotlivých tvarovo rozmanitých súčastí (zámok, klincov, skrutiek, dosiek, kusov železných nástrojov) ako v asamblážach Jozefa Jankoviča či Jaroslava Kočiša. Informel, ktorý nahradil pevnú organizáciu formy materiálovou entropiou a deštrukciou, jednoznačne preferuje „zliepanie" a dramatické spájanie hmôt pred konštruovaním obrysovo uzavretého tvaru. Do výtvarného diela pritom popri objekte vstupujú aj bezprostredné citácie materiálovej „výbavy" vonkajšieho sveta, ako piesok, sklo, textílie, kúsky šrotu, ktoré sú buď štrukturálne zaujímavé, alebo svojím tvarom a zmnožením prispievajú k hmotovej diferenciácii povrchu diela.

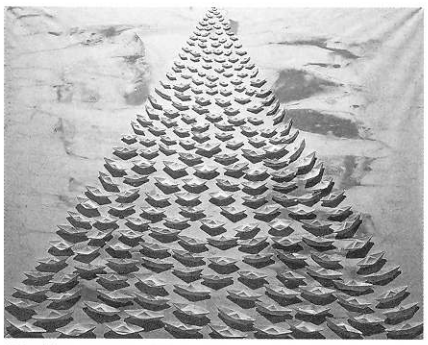
Vzorom sa stáva súdobé európske sochárstvo, najmä práce E. Paolozziho, L. Chadwicka, G. Richierovej či Césarove z „amalgámového obdobia" (polovice 50. rokov), keď homogenizoval do jednotného celku opotrebované súčiastky, páky, svorníky, konzervové plechovky a často ich zváral na kovovú platňu. Napokon, hoci nejde o prienik geometricky cítených tvarov, ako v prípade kubistických konštrukcií z kartónu, dreva a plechu, niektoré Jankovičove či Filkove asambláže sa poňatím blížia plastickým metaforám reálnych vecí či kurióznym fetišom z ich fragmentov. Spomeňme aspoň Jankovičove objekty *Malá nočná hudba* a *Muž so stratenou tvárou* z r. 1964, kde kombinuje husle alebo váhy so zhlukom kovového odpadu, alebo Filkovu *Rozbitú skutočnosť* (1963) či *Monštrum* (1964) založené na paradoxnom susedstve rozličných predmetov. Využívajú moment skratu, alebo štrukturalisticky povedané, „sémantického štiepenia", vyvolaného vyňatím objektu z jeho prirodzeného kontextu a zaradením do kontextu iného. Objekt si tak v konfrontácii s inými nesúrodými objektmi uchováva nielen intencionálny odkaz na svoj pôvod, ale vynárajú sa aj niektoré jeho vlastnosti, dovtedy ukryté. Už okolo r. 1963 Jankovič spojil do jedného organizmu vlastnú plastiku a nájdený objekt. Jeho *Večné svetlo* (1965) možno pokladať za jednu z prvých kreácií v slovenskom sochárstve, ktorá je oživená procesuálnym fenoménom, a síce efektom horiacich sviečok.

Dôraz na kontextuálne otvorenie diela a jeho významovo násobené väzby s realitou súvisí s prestupovaním výtvarných druhov, s implantovaním procesuálnych kvalít do integrity dovtedy „mŕtveho" artefaktu. Jeho „lešením" je nový jazyk civilizmu determinovaný univerzálnym, navzájom sa prelínajúcim systémom komunikačných kódov rozrastajúceho sa mestského teritória, syntézy jeho životných pocitov. Nájdený objekt, ktorý v informeli vystavoval na obdiv výtvarné aspekty svojej predmetnej vecnosti, sa postupne nabaľuje vrstvami referencií, stáva sa nositeľom posolstva, sprostredkovateľom novej ikonografie. Je sprievodným javom všeobecnej expanzie vizuálnej imaginácie všetko pohlcujúcich masmédií, ktorej jadrom je reverzibilné zvýznamnenie banálneho, povýšenie všedného na sviatočné a naopak.

Tieto súvislosti platia aj pre drobný objekt, využitý v rámci spomínaného „pars pro toto". Okrem toho, že je stavebným prvkom nového objektu, vstupuje aj do dovtedy nanajvýš len kolážovo traktovanej plochy obrazu spôsobom tzv. combine-painting[2] (Vladimír Popovič, Július Koller, neskôr napr. Michal Studený). V r. 1964 vlepuje Popovič vlastnoručne vytvorený multiplikovaný objekt z papiera na plochu obrazu *(Loďky lodiek).* Tento hravý postup vzápätí alternuje tak, že na podklad pripevní papierové podnosy alebo kúsky perforovaných a trhaných papierov (cyklus *Šesť dní v ateliéri,* 1966). Práca s papierovým readymade prerastie zo systematického a disciplinovaného skladania papiera do jeho krkvania. Je svedectvom intervencie spontánnej gestickej techniky a momentu náhody do integrity výtvarného diela. Procesuálne hodnoty Popovičových krkváží[3] začínajú, v intenciách doby, postupne prevažovať nad hodnotami finálnymi, časovo ukončenými. Akcent na priebeh deja – jav príznačný pre obdobie 60. rokov – dokladá aj bítnikmi preferovaný model „cesty", neskôr vyjadrený najmä slovami kultovej postavy, R. M. Pirsiga: „Ide o to, prežívať jazdu, nie niekam sa dovieziť." V týchto súradniciach už nie je dôležité dielo, ktoré na sokli či v galerijnom



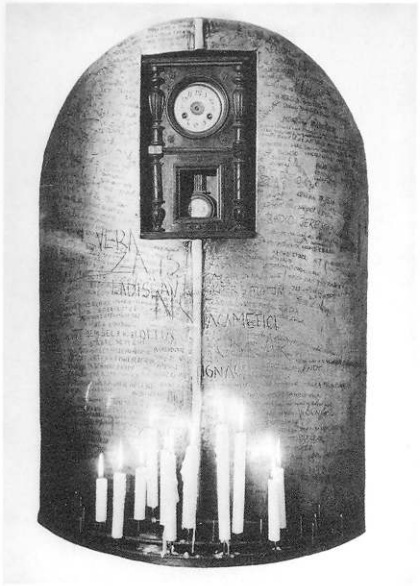
Stanislav Filko: Monštrum. 1964



Vladimír Popovič: Loďky lodiek. 1964

2. Combine painting (z angl.) – je termín spojený s menom R. Rauschenberga, ktorý od r. 1954 začal vnášať do svojich expresívnych maliarskych pláten fragmenty kolážií, fotografií, výstrižkov novín alebo trojdimenzionálne predmety z každodenného veľkomestského prostredia, ako sú šatky, výstražné tabuľky, reklamné štíty, drobné objekty, ako fľaša od coca-coly, budík, žiarovka a pod. Plošné maľby napokon prerástli aj do trojdimenzionálnej podoby nábytku (postele alebo skrine).

3. Vystavil ich r. 1967 na výstave 13 zo Slovenska v Špálovej galérii v Prahe. Technika muchláže súvisí nepochybne s jeho aktivitami v rámci bábkového divadla, Divadla obrazov (od r. 1958) v Astorke v Bratislave, neskôr aj s jeho prácou pre film. Pre Saint-Exupéryho Malého princa vytvoril papierové rekvizity na spôsob japonského divadla a simultánne premietané obrazy. Objavil sa tu aj scénicky integrovaný kineticko-svetelný objekt.



Alex Mlynárčik: Epitaf XIV.
Od 3. do 9. apríla 1966 (Sedem dní stvorenia)

depozite prežije veky, ale priebeh jeho vzniku. Záujem o gestickú aktivitu s prevahou krkvania a trhania (keď je materiálny artefakt nahradený efemérnym výsledkom) zavŕši Popovič včlenením objektu do akčného deja *(Akcia pre štyri oči,* 1965 a *Akcia pominuteľnosti,* 1967).

Využitie readymade v šťastnej syntéze vynachádzavého pragmatizmu (nedostatok výtvarných prostriedkov) a dadaisticky ironizujúceho akcentu nachádzame v tvorbe Júliusa Kollera. V polovici 60. rokov vešia pred svoje obrazy predmety, podobne, ako Američan Jim Dine (*Z ničoho niečo, Vitamínová reklama,* 1966). Ako podklad na maľbu využíva nielen hrubý kartón z balu metrážovej látky, ale aj samotnú textíliu, ktorej tlačený vzor mu slúži ako raster na vkomponovanie drobného motívu (napr. *Tenis,* 1968). Stopu hravej irónie nezaprú ani Kollerove drobné dotvorené readymades *(Kladivo,* 1963, *Kufor, Cocacolový objekt,* 1968 a pod.)

Okolo polovice 60. rokov sa v našom umení plne etabluje posun od materiálneho k nemateriálnemu, od statického k dynamickému a od hmotného k duchovnému. Objekt stráca štatút neživého muzeálneho exponátu a v novom presadzujúcom sa záujme o procesuálne hodnoty tvorivého aktu sa stáva skôr scénickým prvkom alebo gestickým či manipulačným elementom akcie. Príkladom takejto exploatácie je najmä tvorba Alexa Mlynárčika, umelca, ktorý sa už r. 1964 prostredníctvom teoretika Pierra Restanyho zoznámil s aktivitami Nového realizmu v Paríži. V r. 1966–1968 vytvoril série objektov inšpirovaných motívom slnečných a stojacich hodín *(Epitafy, Relikviáre),* ženským torzom v podobe otváracieho krídlového oltára *(Lola I, II)* a manekýnskych figurín. Vystavil ich na *Permanentných manifestáciách I* (r. 1966) a v rámci environmentu *Pokušenie* (r. 1967 spolu s Urbáskovými grafikami a jeho textami *OK BOY)* v galérii Raymonde Cazenave v Paríži ako objekty pripravené pre spontánne písomné odkazy a záznamy návštevníkov. Týmto konceptom „otvoreného objektu", ktorého povrch je vydaný napospas divákovej hravej grafománii, Mlynárčik nielenže narušil statuárnu celistvosť a finalitu umeleckého diela ako nedotknuteľného artefaktu, ale rozhýbaním skalárnych veličín tradičného referenčného trojuholníka umelec–dielo–konzument vtiahol do umeleckého procesu dovtedy len pozerajúceho sa diváka. Zároveň, zvýtvarnením anonymného banálneho písomného posolstva, situoval tradične „pasívne" dielo do živých sociokultúrnych súvislostí. Ako píše Pierre Restany, z filozofie Nového realizmu si Mlynárčik vybral dve základné myšlienky: „privlastnenie reality a reakciu publika... umenie dotvárajú diváci! Manifest Happsoc, ktorý vydal 1. mája 1965 s maliarom Stanislavom Filkom a historičkou umenia Zitou Kostrovou, sa vracal k týmto dvom základným bodom. Happsoc – ‚happen society' ...ponímal celú spoločnosť ako readymade... Stačí ju vidieť a ukázať!... v bode 15 spomínanej štatistiky predmet ‚celá Bratislava' figuroval ako jednotka medzi množstvom chladničiek a pouličných lámp."[4] Tak sa v slovenskom umení presadila aj tretia, konceptuálna, dematerializovaná podoba objektu – geneticky priamo zviazaná s Duchampovým odkazom – založená na púhej deklarácii.

4. In: Restany, P.: Inde. Alex Mlynárčik. SNG Bratislava 1995, s. 22.

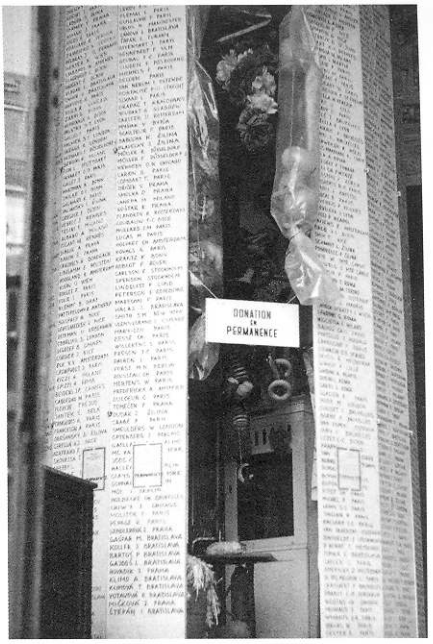
Environmentálne realizácie vyzývajúce k aktívnej účasti diváka prevažovali v Mlynárčikových aktivitách až do r. 1970 *(Villa dei mysteri, Superlund* r. 1967 v Konsthalle v Lunde, *Flirt slečny Pogany* r. 1969 na nádvorí galérie Apollinaire v Miláne). Redukcia aspektu spektakulárnosti v environmente *Dobrý deň, pán Courbet* (1969, VI. bienále Paríž-Châtillon), ktorého „reálna alegória" je indikovaná len metaforickými interpretačnými odkazmi plechovej búdy, cesty a použitých prírodných materiálov (pšenice a štrku), už signalizujú svojím charakterom Mlynárčikove nasledujúce akčné pocty. Rovnako aj monumentálny *Inhalátor Lola II* (koncipovaný pre Danuvius 68), či *Megality XXI. storočia* (jednoduché pneumatické útvary pre Châtillon) anticipujú elementárne formy utopických stavieb Mlynárčikovho projektívneho umenia. Minimalistická forma objektu – od monumentálneho vajca so zabudovanou špirálovitou rampou až po architektonické vízie – zostáva pre

umelca v budúcnosti záležitosťou dematerializovanej predstavy. Mentálnu rozlúčku s readymade i objet trouvé akoby symbolizovala už mail-artovo ladená *Donácia,* hŕba rozmanitých predmetov (mnohé z nich boli zničené), ktoré mu na výzvu zaslali umelci a priatelia, realizovaná v rámci spomínaného VI. bienále. Tým sa predbežne uzavrela aj Mlynárčikova práca s objektom ako nástrojom otvorenej komunikácie s divákom a v jeho aktivitách najbližších rokov jednoznačne prevládli kolektívne akcie vo forme pôct a slávností.

Aj v tvorbe Stana Filka sa objavuje využitie readymades a objets trouvés, spočiatku v duchu informelovej asambláže a neskôr dištančnej poetiky neodada. Jeho montované objekty (napr. *Mobily I–II,* 1965) sa vyznačujú invenčnou „disharmóniou" organického prerastania rozmanitých predmetov (vidly, kovový rošt alebo kolovrátok) a nájdených fragmentov. Ich asociatívne významy poukazujú na odkaz surreálneho objektu, krásne náhodné stretnutie „šijacieho stroja a dáždnika na chirurgickom stole" (Lautréamont). V sérii reliéfnych *Oltárov* (1965) potom Filko provokujúco exponoval predovšetkým problém vyprázdnenosti tradičných idolov a zrod nových pop-artových obrazových ikon. Rozmanité tvary týchto asambláží zostavených z drobných predmetov, zrkadielok, krížikov, výstrižkov dobových reprodukcií poloobnažených žien – v adjustáži pripomínajúcej „koláže" na dverách robotníckych šatní – ukončujú zdobné rámy. Neostýchavé prepojenie sakrálneho s profánnym, okázalého s lacným už anticipuje postmoderné metódy citácie umenia minulosti, najmä persifláž. „Kokteil" umenia, kultúry a života zmixovaný z náhodných absurdných spojení vyvrcholil potom v „civilizačnom svätostánku" *Obydlie súčasnosti a skutočnosti.*[5] Výstavnú sálu s dlážkou pokrytou zrkadlami zdobili oltáre na stenách, tvarové hybridy pripomínajúce skrine, „stolice", „čakacie objekty", zákutia so šatami. Filkovi sa touto metaforou gýča a konzumu podarilo vybudovať parafrázu ideálneho dobového príbytku, ktorá rezonuje aj v environmentoch *Izba lásky,* 1965–1966 či *Srdce lásky,* 1966 a pod.

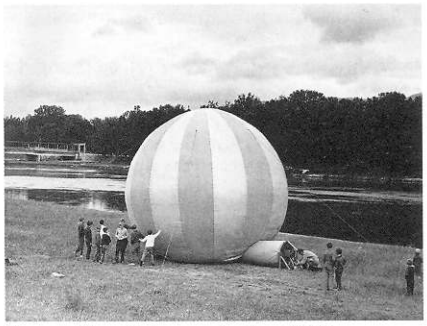
Filkova inklinácia k pop-artovým metaforám podnietila dve základné podoby jeho environmentov – vecnú a transcendentálnu. K prvej patrí simulácia mestského prostredia, ironická kontradikcia série industriálnych objektov prezentovaných ako „vyhliadkové veže" na pozadí so zväčšenými fotografiami sídlisk spolu s dopravnými značkami a na dlážke vyznačenými líniami ciest (1967, GCM, Bratislava). K druhej sa hlási ľahkými priesvitnými stenami vyčlenený priestor, kde sa predmety každodenného použitia stávajú zástupnými atribútmi hlavných ľudských činností *(Univerzálne prostredie,* 1967) alebo symbolmi audiovizuálnej, slávnostne aranžovanej situácie *(Katedrála humanizmu,* 1968, *Poézia o priestore a kozme,* 1966–1967). Oba druhy environmentov spája evidentné napätie medzi intuitívnym, artistným pretlmočením nového obrazu sveta a exaktným jazykom konceptu. Filko akoby stál na rázcestí. Jednoznačnejšie smerovanie sa však prejaví už v land-artových procesuálnych kreáciách vrámci Polymúzického priestoru I, r. 1970 v Piešťanoch. V metaforicky nazvanom objekte *Oslava vzduchu* (kde akoby priestorovo domyslel svoje rané nafukovacie objekty) i v stroho, na osnove potrubí založenej *Oslave vody,* je evidentná snaha o „odestetizovanie", o úspornosť a minimalizáciu výrazových prostriedkov, ktorá naplno vyznie v jeho konceptoch a projektoch s tematikou výskumu kozmu.

Rovnako ako Filko, ani Jana Želibská nevyviazala pop-artový prepis erotizmu ženského tela z jeho konzumných kontextov, ale naopak, ešte ich zdôraznila teatrálnou nadsádzkou a zvýraznením primárnych sexuálnych znakov. Dráždivé aranžmá zväčšených detailov „ženských predností", ktorými sa vyznačujú jej environmenty, sa nezrieka lacných materiálov a efektov kabaretnej šou (žiaroviek, papierových kvetov, zrkadielka), javiskovo pôsobivej hry kontrastov svetla a tieňa, ľahkej hudby *(Možnosť odkrývania,* 1967, GCM, Bratislava a *Kandarya Mahadeva,* 1969, Špálova galéria, Praha). Objekt – či už ako drobný readymade, alebo architektonický element vybu-

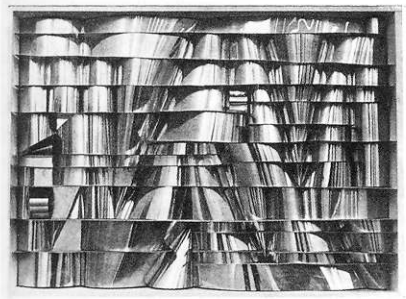


Alex Mlynárčik: Donácia.1969

5. Filko deklaroval svoj zámer pri príležitosti tejto výstavy v galérii na Karlovom námestí v Prahe r. 1967: „V dielach sa začínajú uplatňovať i zrkadlá. Vzniká tak veľmi konkrétny odraz reality, rozširuje sa optický priestor, divák sa stáva automaticky súčasťou diela a v ňom sa objavujú odrazy vonkajších pohybov reality." Pozri: Bachratý, B.: Obydlie súčasnosti. MT, 1967, č. 2. s. 56.


Stano Filko: Oslava vzduchu. 1970

dovaný autorkou (napr. vysoký, zvnútra presvetlený kubus s variáciami siluet ženského tela), je len nevyhnutným scénickým prvkom tohto predstavenia. Želibská využívala aj závesy, pôsobivo rozmiestené svetlá, voľne stojace panely na spôsob leporela pomaľované monumentálnymi ženskými aktmi, ale aj omaľovánkami podľa dievčenských tiel. Jej environmenty z konca 60. rokov sú reflexiou dobového posunu od „vysokého" k „nízkemu", od umenia k zábave, upozornením na dehonestáciu pôvodnej zmyslovosti ženského aktu v umení, poznačené už ironizujúcimi prvkami feminizmu. Dokladajú ako si reklamný priemysel privlastnil ideu „gesamtkunstwerku", jeho utopickú ideu syntézy médií a synestetického vnímania. Po realizácii *Hodvábnik morušový* (1970, Polymúzický priestor I, Piešťany), kde Želibská využila kinetické objekty (ľahké „zámotky" visiace na stromoch, poháňané vetrom) vytvorila v tom istom roku na 1. otvorenom ateliéri environment s detskými pokladničkami v tvare muchotrávok rozosiatych po stenách *(Amanita muscaria – Možnosť sporenia po celý rok).* V ďalšom období sa venovala najmä akcii, zväčša v prírodnom prostredí. Na svoje environmenty nadviazala koncom 80. rokov priestorovými inštaláciami, najmä v spojení s videom.



Mária Bartuszová: Rytmický reliéf. 1968

Geometricko-konštruktívny kinetický a luminodynamický objekt

Ako antitéza voči neodadaisticky chápanému objektu sa na začiatku 60. rokov etabluje geometricko-konštruktívny, kinetický a luminodynamický objekt. Súvisí s vedeckým a technologickým pokrokom, rozšírením nových materiálov i postupov a demonštruje druhú, „estetizovanú" podobu reality cez prizmu čistej odosobnenej formy.

Treba pripomenúť, že v našom umení bol nástup tejto tendencie o to dôležitejší, že geometricko-konštruktívne princípy tvorby v trojdimenzionálnej podobe v ňom dovtedy úplne absentovali. Ako postihol už Jiří Valoch, „racionálne motivovaná či realizovaná tvorba sa v tomto priestore považovala za čosi, čo odporuje domácej tradícii, za niečo, čo je v rozpore s potrebou maximálnej autorskej sebareflexie."[6] Možno povedať, že bola akceptovaná až v okamihu jednoznačného náporu vedeckého pokroku na sféru umenia, až keď sa ukázalo, že nové poznatky zákonite prinášajú netradičné formy a materiály, teda aj nevyhnutnosť jazyka odzrkadľujúceho svet logických a matematických formúl. Práca s elementárnymi geometrickými formami sa takmer ihneď previazala aj s výtvarnými dimenziami pohybu a svetla – kinetizmom a luminodynamizmom.

Podotýkame, že vo svete prevládol kinetizmus ako smer už koncom 50. rokov, najmä v prácach medzinárodne pôsobiacich skupín.[7] Ožila a spontánne sa rozšírila tradícia pohyblivých a svetelných konštruktivistických objektov prvých dvoch desaťročí 20. storočia. Problém pohyblivého objektu sa obohatil o jeho vnímanie v čase a v priestore *(spaciodynamizmus)* a pohyb farebného svetla *(luminodynamizmus).* Povaha tohto umenia sa otvárala voči divákovi rovnako ako iné dobové tendencie, rátala s jeho účasťou na procese tvorby, a to od jednoduchej participácie až po interaktívne polohy.

Kliesniteľom a klasikom tohto prejavu sa stal v našom umení Milan Dobeš. V druhej polovici 60. rokov (okrem „emotívnej geometrie" Jarmily Čihánkovej a Tamary Klimovej) pribudli práce Štefana Belohradského, Juraja Bartusza, Márie Bartuszovej a Antona Cepku. Sú to odosobnené, konštruktívne budované formy, bezprostredne využívajúce efekty svetla a tieňa ako priame faktory elementárnej modelácie tvaru, niekedy oživené pohybom.[8]

Za celkom prvý kinetický objekt v slovenskom výtvarnom umení sa pokladá *Pulzujúci rytmus I* Milana Dobeša z r. 1960. Jeho zmyslom bolo „sprítomnenie svetla a pohybu ako dvoch plnoprávnych estetických kategó-

6. Valoch, J.: Kontext novej senzibility. In: Milan Dobeš. Bratislava 1994, s. 8.

7. Najmä skupiny GRAV, ZERO – Düsseldorf, N, T v Taliansku, Nul v Holandsku, Experimenta in Art and Technology v USA, Dviženie a Prometheus v ZSSR, Syntéza v ČR a v rámci tvorby osobností ako N. Schöffer, Le Parc, G. Košice a pod. Už r. 1967 sa na výstave Lumière et Mouvement v Paríži predstavili aj zhmotnené výskumy stálosti v čase, vibrácie svetla, pohybové a vizuálne metamorfózy objektu dané aj divákovou manipuláciou.

8. Diela však často narážali na technické ťažkosti pri realizácii, na čo doplácal výsledný efekt artefaktu. Podľa dobovej recenzie výstavy Klubu konkretistov v pavilóne ZSVU v Bratislave r. 1969, niektoré tu vystavené diela „vŕzgajú, chrčia a točia sa z posledných síl, nedokonale priletované ku svojim vyčerpaným strojčekom... Ani glejiť a lepiť, ako vidno na výstave Klubu konkretistov nie je ľahké..." atď. Šefčáková, E.: Klub konkretistov v Bratislave. VŽ, 1969, s. 22.

rií,“[9] ktorým sa umelec v tom čase venoval v rámci svojich op-artových výskumov. Kinetizmus ho spočiatku totiž zaujímal najmä ako dôsledok optickej ilúzie generovanej komplementárnymi vibráciami elementárnych kruhovitých štruktúr rozihraných v plošných kompozíciách. Treba pripomenúť, že práve op-art,[10] ako jedna z hlavných tendencií 60. rokov, hral rolu katalyzátora, inauguroval nové spojenia medzi optickými a kinetickými fenoménmi a umením environmentálneho pôsobenia.

Už v prvej polovici 60. rokov prerástli Dobešove plošné op-artové práce do konštruktívnych svetelno-kinetických trojdimenzionálnych kreácií *(Pulzujúci rytmus II,* 1962*)* zložených z geometrických útvarov. Koncipoval ich ako solitéry aj ako zostavy rovnakých multiplikovaných geometrických foriem radených v smere vertikálnej osi. Ich základný modul tvorili sklené kruhovité disky a šošovkovité útvary, pospájané pod sebou po jednom či vo dvojiciach (do štyroch, šiestich a pod.), ktoré autor oživil vnútorným svetlom a zabudovaným elektrickým motorom uviedol do pulzujúceho pohybu. Objekt sa tak previazal s priestorom prostredníctvom jeho konvexných a konkávnych kriviek, ako i menlivých reflexov sklených a kovových plôch. Takýto princíp sa blíži Vasarelyho konceptuálnemu chápaniu kinetickej plastiky vyjadrenému v jeho *Žltom manifeste* z r. 1955: kinetika podľa neho zahŕňa snahu evokovať u diváka priestorové pocity, najmä ilúziu pohybu a časového toku. De facto znamená vovádzanie filmovej techniky do umenia. Ako signálne terče pôsobia potom Dobešove sklené „majáky“ – „zdroje svetelného žiarenia, v ktorých sa uplatňujú tvarové a morfologické charakteristiky artefaktu ako útvaru, ktorý je sám presvetľovaný, a ktorý žiari v okolitom prostredí“.[11]

Permutácia, korelácia a superpozícia elementárnych geometrických prvkov priviedla Dobeša aj k opticky živým reliéfom, montovaným tiež ako varianty a multiple[12] z tvarovaných reflexných štruktúr. V ich plochách sa odráža pohyb diváka i architektonické prvky priestoru, takže zakaždým nadobúdajú nové vizuálne hodnoty.[13] Umelec však nezostal len pri iluzívnej dematerializácii pohybom oživeného objektu. Na svetovej výstave Expo '70 v Osake vložil dovnútra šesťhranného kubusu svetelno-kinetický program, ktorý mohli návštevníci sledovať cez priezory v jeho jednotlivých ramenách. Proces dematerializácie zavŕšil Dobeš na Polymúzickom priestore I *(Pulzujúci rytmus XXII),* keď vyslal prostredníctvom svetlometov nad večernú krajinu len dynamizované lúče, ktoré prechádzali mobilom 11 metrov vysokej *Kinetickej veže* a vyvolávali reflexy na nočnej oblohe. Tesne pred novým spustením železnej opony r. 1971 Dobeš skomponoval aj *svetelno-kinetický program* na báze reflektorických projekcií (blízkych Schöfferovým vežiam) počas koncertov The American Wind Symphony Orchestra. Hlavné vektory Dobešových umeleckých ašpirácií, svetlo a pohyb, vymedzujú charakter jeho tvorby aj v neskorších desaťročiach.

Geometricky redukované sochárske formy oživené pohybom zaujali v druhej polovici 60. rokov aj Štefana Belohradského. Vytvára experimentálne konštrukcie z množiny drobných strojom rezaných segmentov v tvare kruhov, obdĺžnikov i nepravidelných bunkovitých útvarov z lesklého kovu či farebného plexiskla. Vrstvením nad sebou okolo pevnej osi stredovej armatúry buduje vežovité, guľovité a vretenovité formy, oživené vrhaním štruktúry vlastných tieňov: *Vreteno,* 1965–1966, *Horizontály v priestore,* 1966, *Objekt v krajine,* 1966, *Premeny III,* 1967, *Zázračný strom,* 1968*)*. Tieto dynamizujúce svetelné hodnoty vyvolávajú pri pohybe diváka zároveň dojem virtuálneho pohybu vovnútri objektu. Zaujatie svetlom a pohybom napokon priviedlo Belohradského od stabilov a variabilov k rotujúcim mobilom (aj závesného typu) vybaveným elektromotorom (napr. *Slnko nádeje,* 1969–1970). Elementárnym geometrickým formám zostáva umelec verný aj vo svojej ďalšej tvorbe.

Príťažlivosť nových technológií, ale najmä tvárne vlastnosti plastových materiálov a ich možné využitie na novú morfológiu objektu, upútalo ku

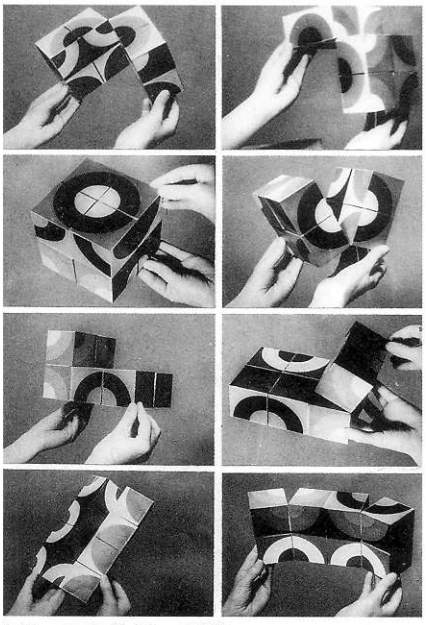
9. Valoch, J.: c. d., s. 12.

10. Op-art sa vyvinul v polovici 50. rokov. Využíval prvky elementárnej geometrie, z ktorých koncipoval rastre a štruktúry. Vzájomné prekrývanie sa lineárnych a plošných konfigurácií, farebné kontrasty a kombinácie komplementárnych farieb, permutácie a transformácie jednotlivých elementov vyvolávali na sietnici divákovho oka dojem iluzívneho pohybu, približovania, mihotania, oscilácie a iných optických efektov.

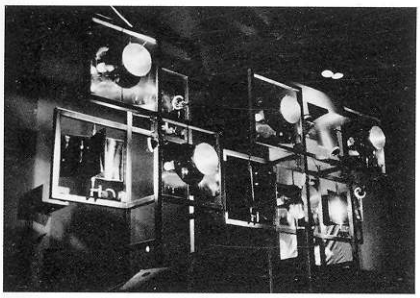
11. Valoch, J.: c. d., s. 13.

12. Pripomeňme, že termín „multiple“, ktorý (podľa F. Poppera) zaviedol V. Vasarely, je označením pre seriálové zmnoženie toho istého objektu. Multiple sa pokladajú, rovnako ako pop-artové seriálovo zmnožené objekty, za výraz seriálovej produkcie priemyselnej výroby, odzrkadľujú socioekonomický systém, „nasledovanie jednej veci za druhou.“ „Toto podmienenie seriálovosti je základným momentom abstraktného umenia... pre seriálovú produkciu (v čase pop-artu či minimalizmu) je stupeň rozdielnosti medzi znakmi výrobkov nevyhnutný – oddeľuje ich od masovej výroby... Táto logika diferencie a opakovania je pre nás dnes druhou prírodou...“ Foster, H.: The Return of the Real. The Avantgarde at the End of the Century. MIT, Cambridge. Mass., s. 66.

13. V polovici 60. rokov sa Dobeš predstavil individuálnou výstavou v Bratislave, o niekoľko mesiacov v Prahe. Zúčastnil sa aj na významných výstavách v zahraničí, napr. r. 1966 Kunst-Licht-Kunst v Eidhovene v Holandsku, r. 1968 Konstruktive Tendenzen v Altstadtmuseum v Norimbergu a Documenta 4 v Kasseli.



Milan Dobeš: Hra. 1970



Milan Dobeš: Svetelnokinetický program pre American Wind Symphony Orchestra 1970–1971

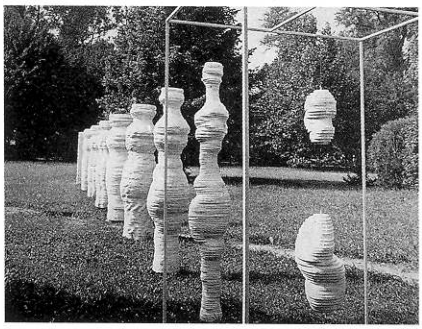
koncu 60. rokov aj grafika Ivana Štěpána. Opúšťa metaforický, na surrealizmus a neodadaizmus viazaný montovaný objekt v prospech redukovanej takmer minimalisticky cítenej formy a otvorených možností jej manipulovateľnosti. Vystavuje ich divákovej bezprostrednej intelektuálnej i mentálnej participácii, jeho fyzickému dotyku, ktorý môže meniť tvar objektu *(Tyče na určenie charakteru,* 1970*)*. Statickú hieratickosť plastiky vystriedal dôraz na otvorenú sociofunkčnú a psychologickú adresnosť diela, jeho finálna integrita ustupuje zámernej neukončenosti formy, didakticko-kognitívne významy umenia vystriedala hra.

V tejto súvislosti je azda potrebné približne definovať rozdiel medzi „participáciou" a „interakciou". Podľa F. Poppera „participácia označuje vzťah medzi divákom a umeleckým dielom, ktoré je úplné hotové, zatiaľ čo interakcia implikuje recipročný vzťah medzi používateľom a nejakým inteligentným systémom..."[14]

14. Popper, F.: L'art à l'Age electronique. Paris, 1993, s. 8.

Interakčným momentom obohatil Štěpán potom svoj *Optiterciálny stabiloid* (1968) a *Optipolytón I – Testačný priestor Hudba-Svetlo* riešený ako multimediálny pavilón na Polymúzickom priestore I (1970), ktorý spolu s *Hmatovým štúdiom,* realizovaným v GCM v Bratislave, dokladá jeho zaujatie výskumom spolupráce s divákom na báze psychofyzických kontaktov.

Konštrukcie z reflexných kovov simulujúce virtuálny pohyb nadchli koncom 60. rokov aj k racionalite smerujúceho sochára Juraja Bartusza. Svetelné efekty reliéfov zmontovaných z platní zalamovaného vysokoleštěného plechu *(Štúdia k pojmu rýchlosť,* 1967*)* a odvážna mierka minimalistických exteriérových plastík z konca 60. rokov predurčili i dematerializáciu formy v svetelných slávnostiach, ktoré umelec zrealizoval r. 1974 spolu s Gabrielom Kladekom nad večernými Košicami. Maximálne odosobnený prístup zdôraznený exaktnými výpočtami „obalových kriviek" budúceho objektu prostredníctvom počítača (*Kozmické hlavy*, 1973, *Rotačné postavy*, 1973–1975*)* priviedol Bartusza k variabilným *Časopriestorovým plastikám* (1976–1978), zostaveným z tenkých frézovaných platní vysokoleštěného hliníka, ktoré možno rukou otáčať rôznym smerom, a tak dynamizovať obrys prevažne kolkovitého tvaru. Zmysel pre priestorové a časové limity tvorby a intermediálne aktivity sa v Bartuszovej tvorbe naplno prejavil v 80. a 90. rokoch. Uvoľnil tok svojich inštinktívnych predstáv v gesticky akčných kreáciách (dielach vytváraných údermi laty). Zároveň zapojil readymade a objet trouvé do procesuálnych časových akcií *(Tehly, hodené do tuhnúcej sadry,* 1980*)*, ako i ekologicky motivovaných inštalácií, pričom niektoré vznikali počas performancie vo výstavnej sieni pred obecenstvom (napr. *Ekosendvič,* 1991) alebo v exteriéri (land-artová *Noemova archa,* 1991).



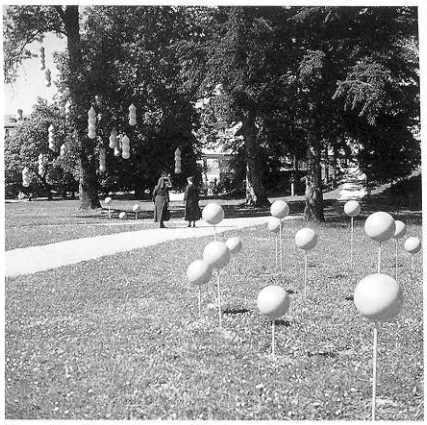
Alexander Ilečko: Pocta Hermannovi Brochovi. 1970

Ako sme videli, dôraz na participačno-interaktívny podiel diváka a environmentálne väzby objektu zaujal v našom umení na prelome 60. a 70. rokov dominantnú pozíciu. Súviselo to nielen s aktivitami pôvodne českej iniciatívy, Klubu konkretistov, do ktorého sa integrovali slovenskí predstavitelia geometricko-konštruktívnych tendencií, ale aj so spomínanými neodadaistickými reláciami redymade a prostredia. Ich vzájomné extrapolácie sa prejavili na medzinárodnej výstave Danuvius '68 pripravenej Ľuborom Károm, kde sa napr. Anton Cepka predstavil krehkou *Kinetickou kompozíciou,* Jozef Jankovič existenciálnym environmentom *Veľký pád,* Dušan Králik neosurreálnym objektom *Pred zrkadlom* a Mira Haberernová veľkými šitými bábkami z handier so zámerom priamo zaangažovať diváka prostredníctvom voľnej hry s objektom. Syntézu týchto ašpirácií v celej šírke a pestrosti predstavil potom Ľubor Kára r. 1970 na dnes už legendárnom multimediálnom podujatí v prírodnom prostredí *Polymúzický priestor I – Socha, objekt, svetlo hudba* (Piešťany).

Zúčastnili sa na ňom generačne rôznorodí autori, mnohí svojimi vrcholnými kreáciami. Spomeňme environment *Pocta Hermanovi Brochovi* Alexandra Ilečka, rozohrávajúci na báze seriálovej permutácie proces metamorfózy, vzniku a zániku sochárskeho tvaru, či *Obydlie* Andreja Goliaša sig-

nalizujúce tvarom i materiálom inšpiráciu formami prehistorických príbytkov (ku ktorým sa radí aj jeho *Altánok* z moravianskeho sympózia r. 1971). K pozoruhodným environmentom patrili aj krehké kinetické objekty Jarmily Čihánkovej či Urbáskova z transparentných stien zostavená *Pocta Jiřímu Kolářovi.* Jankovičova na vode plávajúca plastika zasa svojím výskumom pohybu korešpondovala s umelcovým objektom *Pohyblivé ruky* vystavenom na benátskom bienále r. 1970.

Polymúzický priestor I bol však jednou z posledných výstav, kde sa mohli ako syntéza experimentov obdobia 60. rokov prezentovať autentické kreácie. V dôsledku vojenskej intervencie v auguste 1968, ktorá sa osudovo prekryla s organizáciou medzinárodného bienále mladých Danuvius, nastalo čoskoro obdobie tzv. „normalizácie", kedy všetky formy umenia nezodpovedajúce normám socialistického realizmu boli nútené prežívať len v intimite ateliérov.


Jarmila Čihánková: Žltý environment. 1970

Výraznú pečať skepsy po osudnom roku 1968 nesie aj prvá individuálna výstava Juraja Meliša koncipovaná ako environment *Prostredie I – vidiecky dvor* (1970, GM, Bratislava). Tvaroslovie jej prvkov mixujúce „vytvorené" s „nájdeným" prezrádza aj zázemie rodinnej stolárskej tradície (dielenská práca s drevom bola v našom sochárstve častým prameňom podnetov). Na rozdiel od starších kolegov, Meliša toto predurčenie nenasmerovalo k mýtickosti a archetypu, ale skôr k individuálnym reflexiám súvekej spoločenskej klímy. Divák vstúpil do otvoreného javiska s rekvizitami života: holubníkom, stolárskou kozou, rozpadajúcim sa ružovobodkovaným chlievikom, fúrikom, na kôly plota nastoknutými hlavami-džbánmi, klátom so sekerou. Azda dvor Ťapákovcov, prispatý svet vytesaný hrubými osekanými kontúrami, kde aj hriadky kvetov sú z dreva, kde drevo ako jediný použitý materiál je symbolom farbavosti, primárnosti, sladkého, spokojného spojenia so zemou. Objekty tu ako divadelné kulisy vymedzujú horizont spomaleného toku života, redukovaný akčný rádius neprítomných hrdinov. Melišov jazyk ironizujúci sentimentálny prístup k „nedotknuteľným hodnotám" svojrázu, v ktorom cítime kritiku zápecníctva, xenofóbie, „našskosti" vymedzenej plotom (ktorý je napokon aj tak len slabou, smiešnou hrádzou voči agresii zvonka), pripomína atmosféru obrazov Cypriána Majerníka z druhej polovice 30. rokov.

Koncepcia hravého „javiskového inscenovania" v rámci sochársky budovaného environmentu určuje aj Melišove neskoršie ekologicky motivované *Prostredie II* (1971, GCM, Bratislava). V porovnaní s predchádzajúcim už ide o svet obývaný, ale všetko v ňom (opäť drevené), či už stromy, vtáky alebo zvieratá, je už jednoznačne mŕtvou obeťou, „kýpťom" civilizácie, zmrzačeným rezultátom jej mechanizmov. Hoci z ideologických dôvodov Meliš nemohol zrealizovať environment *Posledná večera* (1972) s výrazným vstupom textu, ani neskôr ho neopúšťa záujem o komplexné priestorové riešenie. Po nostalgických a drásavých objektoch evokujúcich duchovnú atmosféru normalizácie sa v posledných kreáciách opäť vracia k prírode, ekologickej vízii, prostrediam (napr. *Hľadanie identity V,* 1993, inštalácia *Adam a Eva,* 1996).

Objekt v intermediálnej zóne

V 70. a 80. rokoch, v období totality, nastala v tvorbe viacerých sochárskych osobností predchádzajúcich rokov akási nútená pauza, bod mrazu. Mnohí, radšej než by reagovali na objednávky poplatné oficiálnej ideológii, hľadali únik v oblasti maľby, kresby, v tvorbe diel drobných rozmerov. Hlavný pohyb sa odohrával na poli akčného umenia, performancie, body-artu, konceptu, analýzy médií, skrátka alternatívneho neoficiálneho umenia. A tak sa objekt zabýval práve v tomto životodarnom medzipriestore v rámci rozlične diferencovaných aktivít jeho hlavných predstaviteľov.

Predznamenaním týchto snáh, a zároveň medzníkom ich ďalšieho vývoja,

bol dnes už povestný *1. otvorený ateliér* (1970), kde sa stretli predstavitelia staršej i mladšej generácie, učitelia i žiaci. Ich príspevky ponúkali rozmanitú škálu výtvarných programov a v rámci nich aj objekt v rozličných spojeniach a súvislostiach, najmä vyznievajúcej neodadaistickej a pop-artovej poetiky, „hry, interpretácie a intervencie."[15]

V 70. rokoch je okrem príkladu autorov okruhu Arte Povera a Christových exteriérových empaketáží živá predovšetkým Beuysom presadzovaná teória sociálnej plastiky spätá s fluxusovou improvizáciou. „Beuysovou intenciou bolo založiť novú antropológiu: umeleckú antropológiu... V tejto perspektíve je galerijná inštitúcia len experimentálnym poľom pre jeho sociálne modely..."[16] Beuysove rané práce s „energetickými procesmi" materiálov, ako plsť, meď, drevo, tuk, med a neskoršie kreácie s mŕtvymi i živými zvieratami postulovali rolu umelca ako šamana a predznamenali akčno-symbolické využitie readymades v umení 70. rokov. V tomto duchu sa v našom prostredí objavujú v nasledujúcich dvoch desaťročiach rozmanité readymades i vytvorené objekty integrované napr. do akčných a konceptuálnych aktivít Júliusa Kollera, Petra Bartoša, Vlada Havrillu či Ľuba Ďurčeka.

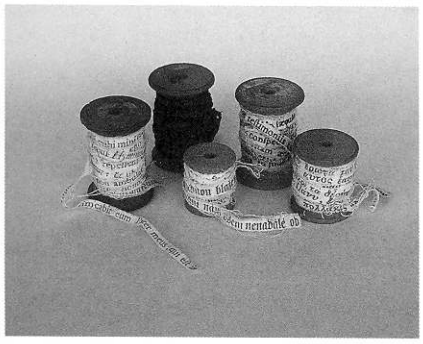
Akt tvorby chápanej ako individuálny rituál takmer v zenbudhistických filiáciách podnietil Michala Kerna k „zabývaniu" minimalistických zrkadlových objektov v zasneženej krajine, k ich využitiu ako seizmografov efemérnych prírodných úkazov *(Hra s kockami, 1976).* V podobných kontextoch sa objekt ocitá aj v bohato štruktúrovaných aktivitách iného „ctiteľa prírody", Dezidera Tótha, jedného z najmladších účastníkov 1. otvoreného ateliéru *(Nedážď* – na šnúre zavesené označené žlté „kvapky"). Po raných combine-paintings poznačili humor a jemná irónia aj jeho objekty *Soc-ready-made* (1975) – hrnček, lyžičku, tanierik atď., „zmrzačené" tak, aby sa nedali použiť, ako slovná i vecná parafráza tzv. „semi-ready-made" (Duchampov termín pre prisvojený predmet dotvorený zásahom umelca). Koncom 70. rokov sa tento dvojdomý autor, ktorý vždy stál jednou nohou na poli poézie, začal sústavnejšie venovať knihe[17] ako výtvarnému objektu. Tvorí jednu z hlavných línií jeho konceptuálneho programu v nasledujúcich desaťročiach, od drobných objektov *(Knihy v prenatálnom stave,* 1983), v ktorých kladie dôraz na text, až po nástenné inštalácie, kde kniha v rozličných variantoch zrastá s poličkami ako multiplikovaná obsahovo umŕtvená rekvizita ľudského poznania (napr. *Rezervácia 1991-?).* Kniha, tento za totality verný spojenec intelektuála, sa tu pári a klonuje, zaliata v rôznych farbách a povrchových lakoch a vytvára rozmanité piktoriálne, štrukturálne i písmom ozvláštnené sémantické konfigurácie. Tóthov ironizujúci odstup a skromnosť tvorivého gesta, popri rokmi vytrénovanej schopnosti pracovať s lacnými materiálmi, je čitateľný aj v inštaláciách z 90. rokov, napr. *Schránky* (1997), kde na predmetoch vytvorených z papierovej masy upozorňuje na problém prázdna ako opaku bytia, ako neohraničenej kategórie fyzikálnej i pocitovej.

V 70. a 80. rokoch už objekt nie je len prostriedkom vyjadrenia určitých estetických parametrov alebo asociatívnych hier, vyzdvihuje sa aj stopa histórie, o ktorú ho obohatil človek. Stáva sa fetišom, mystifikáciou, „umelou fosíliou, ktorá je rovnako kľúčom k minulosti, ako k prítomnosti" (T. Cragg). V tomto kontexte využíva objet trouvé ako bytostný stavebný prvok koláží, asambláží a montovaných objektov aj Otis Laubert. Svojimi zbierkami založenými na systematickom a trpezlivom zhromažďovaní, triedení a prezentácii drobných nájdených predmetov (uzáverov fliaš, túb zo zubných pást, obalov z liekov, gombíkov, filmových cievok a pod.) a fragmentov reálií (kúsov nití, uzáverov zipsov, aranžérskeho odpadu atď.) v duchu „art recycling"[18] výrazne prispieva ku všeobecnému trendu „muzeifikácie" všedných objektov, prítomnému najmä v tvorbe umelcov Individuálnych mytológií a Umenia pamäti.[19] V tejto súvislosti treba zdôrazniť, že Laubertova zberateľská „obsesia" sa rodí z duchovnej klauzúry ako výraz osobného zotrvávania na vštepených hodnotách, ako protest proti rýchlemu a nemilosrdnému tempu

15. 1. otvorený ateliér sa konal v rodinnom dome výtvarníka Ruda Sikoru na Tehelnej 32 v Bratislave. Medziiným tu Mlynárčik „prezentoval živé objekty – tri krásky, ktoré sa pohybovali medzi divákmi ako anonymné účastníčky" (garantované poistnou zmluvou na umelecké dielo). Peter Bartoš sa predstavil ekologickými objektmi, zafačovanými stromami z blízkej Vajnorskej ulice, „kde práve vyrubovali stredový zelený pás", diváci mohli vstúpiť do Samoobsluhy – akumulácie plechoviek popísaných textom Atmosféra 1970 a Nedýchateľné. Aktuálnosť narážky na dobovú situáciu mala aj mechanická hra Czechoslovakia s mechanicky skákajúcimi žabkami, O. Laubert vystavil biely pás špongie, ktorá pripomínala jazyk s kapilárami... (a pod). Pozri bližšie: Sikorová, E.: Umenie na okraji. In: Prítomnosť minulosti – Minulosť prítomnosti, Bratislava 1996, s. 103–107.

16. Chalumeau, J.-L.: In: Eighty. Sculpture des années 80. Paris 1990, s. 9.

17. Kniha ako objekt sa už od začiatku 70. rokov objavila aj v tvorbe Rudolfa Filu, ako predmet jeho gestických interpretácií a persifláží. Okrem toho sa tešila záujmu umelcov aj všade vo svete. Na kasselskej Documente 6 r. 1977 predstavovala kniha-objekt špecifickú sekciu prezentácií popri utopických návrhoch (práce A. Kiefera, M. Knížáka, L. Laknera, J. Lathama, W. Vostella, J. Beuysa, H. Gojowczyka a pod.).



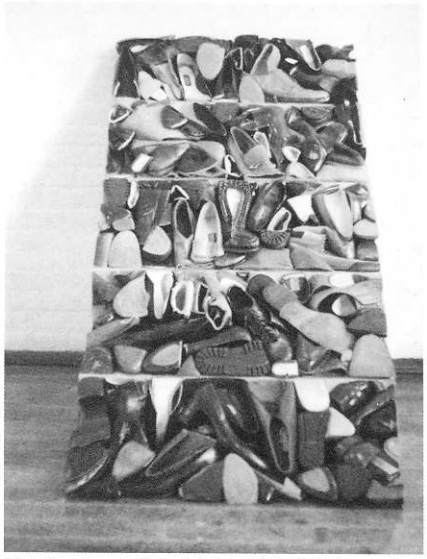
Dezider Tóth: Knihy v prenatálnom stave. 1983

18. Pojem „art recycling" súvisí so zámernou demonštráciou technických procesov, ako je zhromažďovanie, skladanie, vrstvenie s cieľom zaangažovať diváka na probléme napr. mestského odpadu v tvorbe T. Cragga, B. Flanagana, neskôr napr. aj B. Woodrova. Znovupoužitím odhodeného materiálu vzniká nový objekt.

19. Spomeňme aspoň asambláže a akumulácie D. Spoerriho, Armana, W. Vostella, v duchu fetišizácie spomienok a osobných väzieb zbierky Ch. Boltanského, materiálové predmetné série T. Cragga a pod.

súčasného života a jeho estetike „rýchlej smrti vecí", podnietenej nenásytným konzumom. Popri solitérnych montovaných objektoch a reliéfnej sérii *Tapisérie (komentáre ku komerčnému textilu),* rozvíjanej od r. 1975, kde si ako podklad na jednotlivé kompozície vyberal potlač textilu (napr. raster šachovnicových políčok, bodky rôznej veľkosti), cez sériu *Zbierky,* súvislú nástennú *Hyperkoláž* (1988), sa Laubert napokon dostáva k realizácii svojich starších konceptov priestorových inštalácií. Kontrastné štruktúry i harmonické zostavy inak banálnych prvkov v nich rozohráva v priestorových hrách hľadania materiálových, farebných či sémantických podobností a odlišností zdôrazňujúc skrytý pôvab a výtvarné hodnoty drobného detailu. Z predmetov, ktoré denne odhadzujeme, buduje subtílne vertikály na nitiach visiacich zoskupení (napr. *Aucájder,* Metropolis, Berlín, 1991), kombinuje ich v radoch, ale i plošných nástenných rastroch *(Fragment K,* 1992*),* alebo z nich zostavuje expanzívne diagonálne útvary členiace priestor *(Siločiary,* 1992*).* Fascinácia východnou estetikou a tradičnou kompozíciou japonských maliarskych zvitkov sa v tom čase prejaví aj v materiálových interpretáciách, najmä v cykle asambláží *Nihonkoku.*

V polovici 90. rokov Lauberta láka aj dialóg s architektúrou výstavného priestoru. Narúša jeho organickú jednotu a identitu a vnáša zámerne mätúce prvky do vžitej vizuálnej predstavy diváka. Buduje iluzívne klenby (Malovaný dům, Třebíč, 1994), zvýznamňuje detaily stien, kazy v omietke, materiálovo mystifikuje okná (Mattress Factory, Pittsburg, 1995), ornamentiku brán, pokrýva veľký predmet jeho zmenšenými podobami (séria *Civilizácia,* 1994), napĺňa ho novým absurdným obsahom (napr. inštalácia *Nielen hudbou je človek živý,* 1997) emotívne zvýrazňuje „vnútorné svetlo" banálnych predmetov a využíva genia loci priestoru *(Svetlo vecí,* 1997, Synagóga, GJK Trnava*),* montážou rozmanitých materiálových fragmentov buduje aluzívne ponášky na historické artefakty *(Tohtoročný barok,* 1998*)* a pod.



Otis Laubert: „Mnohí ťa budú chcieť nasledovať, Jakub!" 1987

Objekt v osídlach multimediálnej inštalácie

Popri návrate k maľbe, ktorý sa v rámci postmoderny presadil ako reakcia na umenie konceptu a akcie 70. rokov, sa v 80. rokoch definuje aj fenomén priestorová inštalácia.[20] Súvisel s „expandovaným poľom" umeleckého diela, ktoré Rosalinda Kraussová pokladá za prvú podmienku postmodernizmu[21]. Spočiatku sa klenula medzi pojmom inštalácia a tým, čo sa v 80. rokoch nazývalo „places" a „spaces" takmer nerozoznateľná hranica. Definícii rozdielu napomohol pojem „site"[22] R. Smithsona, z ktorého sa vyvinul termín „site-specific", teda priama významová viazanosť diela na určité miesto. Inými slovami, ak sú tie isté objekty aranžované tým istým spôsobom na inom mieste, vytvárajú už iné dielo.[23]

Problém priestorovej inštalácie „sui generis" otvorila v našom teritóriu výstava *Suterén* r. 1989, ktorá je z hľadiska nových kontextov objektu rovnako prelomová, ako bola z hľadiska relácií objektu a environmentu výstava Polymúzický priestor I (1970, Piešťany). Ako sa vyjadril kurátor podujatia Radislav Matuštík, „nájdený objekt, ktorého danosť i interpretácia akcentujú priemyselné technológie a tendujú ku „cool" artikulácii, kritická racionalita skladby, ktorá sa realizuje prácou „on site", rešpektujúcou danosti prostredia, vytvorili priestor pre hru ironickej imaginácie."[24] Inštalácie Suterénu jednoznačne prezentovali nové hermetické významové súvislosti multiplikovaného readymade, najmä depersonalizáciu a vyprázdnenosť zdôraznenú využitím skiel, zrkadiel, ako i výraznej úlohy svetla ako média vo forme lámp, reflektorov, neónových trubíc, rozptýlenej energie. Podčiarkli názorovú spriaznenosť programov bez ohľadu na generačné rozvrstvenie autorov, predtým väčšinou pôsobiacich mimo klasických výtvarných disciplín (Milana Adamčiaka, Júliusa Kollera, Mateja Kréna, Petra Meluzina, Viktora Oravca a Milana Pagáča, Petra Rónaia, Jany Želibskej). Suterén zároveň

20. Podobne ako pri iných druhoch umenia aj pri pokuse vysledovať genézu inštalácie možno urobiť exkurz do dejín umenia. V publikácii Installation Art, Londýn 1994, s úvodom N. de Oliveiru, N. Olexyho, M. Petryho a textami M. Archera sa za prvú inštaláciu označuje stavba Palais Idéal, ktorú vo francúzskom Hauterives realizoval Ferdinand Cheval r. 1879.

21. Pozri bližšie: Krauss, R.: L'originalité de l'avantgarde et autres mythes modernistes. Paríž 1993.

22. Treba pripomenúť, že americký landartista R. Smithson prvý formuloval rozdiel medzi SITE ako zvláštnym miestom alebo umiestením v exteriéri a NONSITE ako reprezentáciou v galérii vo forme transportovaného materiálu, fotografií, máp a príslušnej dokumentácie.

23. Nástup priestorovej inštalácie v duchu „site specific" sa presadil už koncom 80. rokov, čo potvrdila r. 1987 Documenta 8 v Kasseli organizovaná M. Schneckenbergerom, kde bola maľba zastúpená už len minimálne. Inšpirovaní Beuysom, jediným nežijúcim umelcom prezentovaným na výstave, a v duchu témy „umenie a spoločnosť" dostali sa tu do popredia otázky sociálnej povahy umenia.

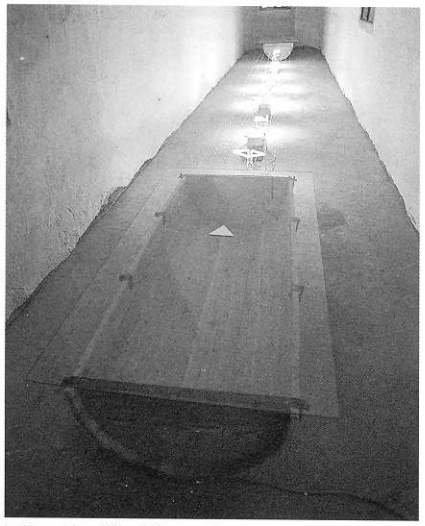
24. Matuštík, R.: Úvod v kat. výstavy Suterén. Bratislava 1989, s. 1.

načrtol nové možnosti uplatnenia zanedbaných, opustených negalerijných priestorov a ich potenciálnu atraktívnosť pre fenomén inštalácie. Kreácia Júliusa Kollera, jednej z vedúcich konceptuálnych osobností umenia predchádzajúcich desaťročí, bola nielen reakciou na samotný priestor, ale i pokusom o jeho interpretáciu (textilné zástavy štrukturálne konvergujúce s rastrom tehlových múrov pivnice). Svoj obľúbený objekt, pingpongový stôl, tu Koller iluzívne využil ako cudzorodý prvok vstupujúci do architektúry, prechádzajúci múrom dvoch susediacich miestností. Na fluxusové zázemie odkazovala hravá priestorová brikoláž Milana Adamčiaka, zostavená z hudobných nástrojov a rozličného spotrebného tovaru.



Peter Meluzin: Art is not Dead. 1992

Jedným z vystavujúcich bol aj Peter Meluzin. Jeho záujmu o readymade a multimediálnu inštaláciu, ktorej sa programovo venuje počas celých 90. rokov, predchádzalo desaťročie aktivít v oblasti akcie, performancie a filmu. Na výstave Priestor 93 – revokácii Polymúzického priestoru I z r. 1970 – zaujal monumentálnym betónovým objektom *Megalit,* postmodernou citáciou menhirovej formy prehistorickej kultovej architektúry so zapojením svetelného displeja. V 90. rokoch Meluzin pretavil svoj predchádzajúci akčný potenciál do inštalácií založených na výskume vzťahov umenia a subkultúry, na ironickej interpretácii súdobých civilizačných mýtov konzumnej spoločnosti, využívajúc sarkasticko-humorné prepojenie readymade a slovných hier (napr. *Art is not Dead,* 1992, výstava Zwischen Objekt und Installation, Dortmund, či *Kunst-Koonst,* 1994). Jeho poetika reflektuje najmä informačno-propagačné a komerčné mechanizmy, výrazové prostriedky reklamy a zábavy. Umelec aplikuje ich vlastný jazyk, predovšetkým vizuálnu rétoriku obrazovky televízora či počítača vo forme zväčšenej nástennej projekcie a videoinštalácie.



Milan Pagáč – Viktor Oravec: Trinásta komnata. 1991

K najmladším účastníkom výstavy Suterén patrili Viktor Oravec a Milan Pagáč, tvorivá dvojica spriaznená už od čias štúdií. V ich inštaláciách je niekedy evidentný fenomén obradnosti prítomný v land-artových akciách a performanciách, ktoré v 80. rokoch realizovali zväčša v prírodnom prostredí. Využívajú transparentné materiály (sklo, zrkadlá, vodu), najmä sklený konštruovaný objekt a prácu so svetelnými zdrojmi (neónmi), energiou. Niektoré inštalácie doplnené o ritualistické efekty odkazujú na kreácie hnutia Arte Povera a jeho kontradiktické prepojenie „cool" médií a „poetiky živlov" (biele a červené víno, baranie a rybie mäso, preparovaný baran v *Black and White Space,* 1990). Táto poloha rezonuje napr. ešte v inštalácii *Trinásta komnata* (Sen o múzeu, PGU Žilina, 1991) v spojení objektu, neónových svetelných znakov a performancie. Obaja autori postupne preferujú minimalizmus formy, organizáciu priestoru púhym rytmom multiplovaných svetelných bodov (napr. *Pozor, napätie,* 1991, GMB), ich siete (*Grand Sky,* 1993, I. poschodie) alebo kusov zrkadiel či objektov z tabuľového skla *Tichá pasca,* 1993, Zug). Cieľom je dematerializácia dosahovaná prepojením neónov, zrkadiel, sklených rúr, kovu (Expo Sevilla, 1992), tendencia k obmedzeniu sa na farebné svetlo a fenomén energie (*Obscure medium,* 1993, GMB), psychofyzické kvality tepla a chladu (*Dvojkabínový environment,* 1992, Súhry), ale i efemérne fenomény v procesuálnej inštalácii (Poprad, Elektráreň T, 1993). Koncom 90. rokov sa Milan Pagáč venuje práci s objektom obohateným o laserový lúč intervenujúci do večerného mesta.[25]

25. Realizované prvý raz v rámci exteriérovej výstavy Socha a objekt I. Bratislava, 1998.

R. 1992 sa najúspešnejším umelcom 22. ročníka Bienále Sao Paulo stal Matej Krén. Zaujal vežovitou, z kníh vybudovanou inštaláciou *Idiom* (1992) s iluzívnym navodením nekonečna vtesnaného do vnútorného priestoru. Knihu ako objekt využil Krén už v konceptuálnej inštalácii *Dejiny umenia* (1991), keď vymazal prostredníctvom chemického procesu obsah desiatich Pijoanových zväzkov a preniesol ich na plátno. Ako jeden z účastníkov Suterénu začal kreáciami s multiplikovanými readymades na princípe „skladania" (napr. škatúľ, kníh, rebríkov). Mechanické aditívne priraďovanie však obohatil záujmom o vnútorný priestor objektu, oživený najmä optickými efektmi prostredníctvom zrkadiel (*Zdvojenie,* 1992). Vkladá ich aj do archi-

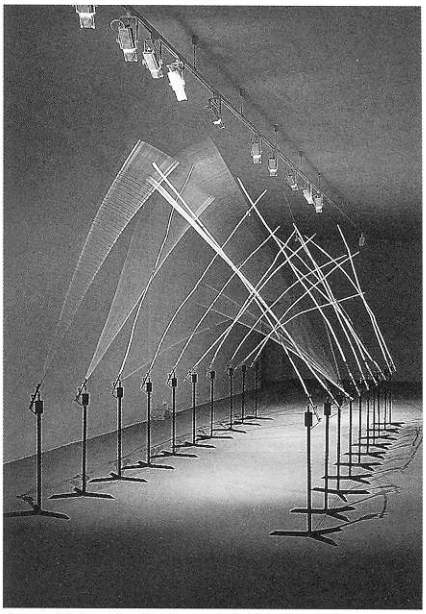
tektonicky budovaných objektov s otvorom a iluzívnym „interiérom" *(Plechový sklad,* 1991, GMB). Verzie *Idiomu*[26] sú výsledkom konceptuálneho využitia knihy ako objektu „postaveného z informácií", vždy citlivo prispôsobeného výške a šírke danej miestnosti. Ráta sa tu s „vizuálnym ohmatávaním", pohybom diváka „okolo", i s jeho intervenciou dovnútra, čo ho nabáda mobilizovať vlastnú psychofyzickú dispozíciu zoči-voči optickému klamu, kedy má nielen pocit, že je súčasťou nekonečného tunela, ale zároveň, že márne hľadá jeho „dno". Krénove inštalácie pripomínajú iluzionizmus manierizmu či baroka, ich ilúziu nekonečna generovanú priehľadmi v pevne vymedzenom priestorovom obale. Zároveň „tradičnými" prostriedkami simuluje aj efekty jedného z najvýraznejších súčasných trendov – cyberspace. Postupne racionalizuje možnosti intervencie do vizuálnej logiky priestoru prostredníctvom zrkadiel v premyslených, architektonicky pôsobiacich projektoch. Príkladom je monumentálny cyklicky sa otáčajúci objekt *Cinema* (1995–1996) s robotickým ramenom pohybujúcim veľkou zrkadlovou tabuľou. V inštalácii *Virtual Rock Garden* (1996) Krén zoskupil okolo 15 000 umelých kameňov, vymodelovaných špeciálnym spôsobom z kníh, časopisov a novín. Ide v nej o „skamenenie" myšlienok v niekoľkých podobách. V notebooku je potom topografia „kamennej skalky" prenesená do elektronického média a jeho kryštalickej obrazovky.

Na fluxusový kontext objektu nadväzuje ďalší účastník Suterénu, Peter Rónai *(Basement,* 1989), ktorý sa už od začiatku 80. rokov venuje hľadaniu a odkrývaniu skrytých významov readymade jeho včlenením do absurdných kontextov. Ironické využitie nájdeného objektu sprevádzajú slovné hry, prešmyčky a intelektuálne rébusy parodujúce významné pojmy z dejín umenia a kultúry. Dotvárajú často jeho akoby osobný dialóg s Duchampom, ambivalentne popierajúc i adorujúc prínos tohto „mága", ktorého umelecký antipostoj, antivýraz a subjektívna rebélia voči akejkoľvek konvencii – výtvarnej, politickej i svetonázorovej – sú aj alfou a omegou Rónaiovej tvorby *(Dada-memoriál,* 1991, Komárno). Neokonceptuálne úsilie o programové spochybňovanie všetkého zažitého poznačilo i jeho inštaláciu, v ktorej prezentuje aj vlastné diela ako readymades *(Message saloon,* 1992) i neskôr prevažujúce videoinštalácie, kde sa objekt vyskytuje v reverezibilných osídlach mýtizácie banálneho a banalizácie mýtu.

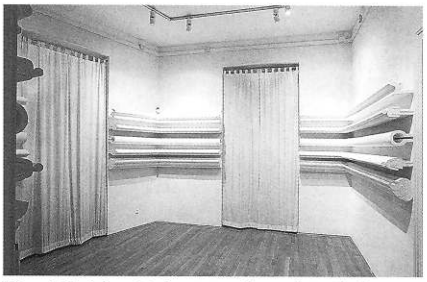
Dialóg s odkazom Duchampových readymades však nájdeme aj v posledných realizáciách Laca Čarného *(Relikviáre,* 1998), ktorého tvorba sa vyvíja mimo kontextu „cool" prúdu prezentovaného na výstave Suterén. Jeho programové východiská korenia vo výskume svetelných metamorfóz, ktorému sa venoval v kresbách a v zrkadlových objektoch viazaných na interpretačné obsahy *(Okno,* 1986, série *Masky,* 1990, či *Pasca na svetlo,* 1990), ako i v citlivých hrách so zrkadlami založených na efemérnych efektoch denného svetla v kláštore v Marianke (1990). Priviedli ho k procesuálnym kvalitám, kedy je objekt vystavený materiálovým transmutáciám, čo vtláča „skulptúre" postupne aj novú tvarovú identitu. V inštalácii *Putrefactio est omnium rerum mater* (hnitie je matkou všetkých vecí) z r. 1995 vytvoril osem odliatkov jednej z charakterových hláv F. X. Messerschmidta. Naočkoval ich hnilobnými baktériami, uzavrel do sklených vitrín a ponechal osudu spontánneho procesu. Zvláštnym spôsobom tak oživil materiálovo mŕtve portréty, ktorých podoba sa mení vplyvom tepla a vlhka a nadobúda nové nepredvídateľné tvary.

Špecifická črta ženskej senzibility ozvláštňuje práce Ilony Némethovej, ktorá na pole priestorovej inštalácie vstúpila najmä využitím prírodných a organických materiálov (zeme, trávy, slamy, častí stromov, obilia, vody) jednak v zmysle land-artových polôh, jednak navodením subtílnych metafor *(Štyri ročné obdobia,* 1992). V inštalácii *Brána,* 1992 (GCM Bratislava) pretala priestor dvoma mohutnými oblúkovitými segmentmi stien, z ktorých výbojne trčal na jednej strane raster čepelí nožov a na druhej pichľavého ražidia. Vznikla tak úzka chodba, akoby vymedzená dvoma mantinelmi, ktorá

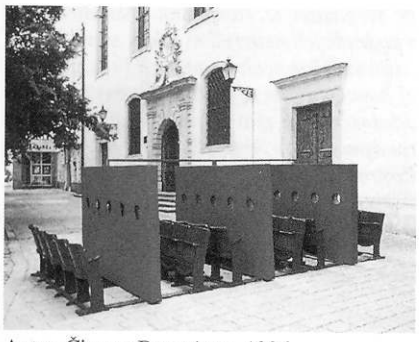
26. Jej verzie premiéroval r. 1991 v rakúskom Oberwarte, neskôr v Amsterdame (1991), v galérii Lara Vincy v Paríži (1992) a v Mestskej knižnici v Prahe.



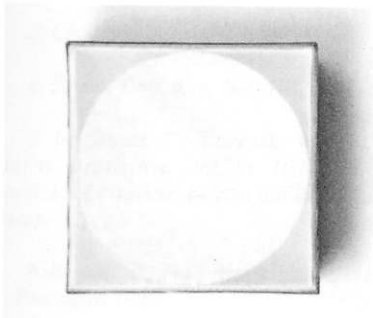
Ilona Németh: Beh medzi šibajúcimi prútmi. 1994



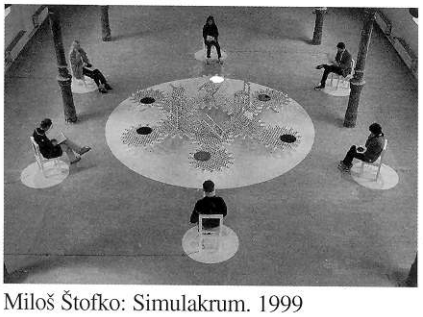
Karol Pichler: Delectat et Scruciat. 1998



Anton Čierny: Bez názvu. 1996



Emőke Vargová: Bez názvu. 1996



Miloš Štofko: Simulakrum. 1999

hapticky, prostredníctvom štrukturálnej entropie materiálu, evokovala existenciálne ohrozenie. Psychicky stimulovaný fenomén nebezpečia zaznel aj v inštalácii *Beh medzi šibajúcimi prútmi* (1994), v priestore vymedzenom dvoma radmi bičov rozohraných proti sebe v dynamickom rozhúpaní do agresívnej priestorovej „klenby". Navŕšením zozbieraných ženských vlasov do plexisklovej formy imitujúcej jeden z pilierov vo výstavnej sieni, dosiahla Némethová efekt prelínania sa vrstiev pripomínajúcich povrch farebného mramoru. Pridaním ďalšieho k existujúcim piatim pilierom podčiarkla svoje architektonické cítenie priestoru a dialóg s ním *(Stĺp,* Pars pro toto, Berlínka, SNG Bratislava, 1995). Intervenciu do priestoru zopakovala aj v inštalácii z navŕšených vriec *(Labyrint,* 1996, Synagóga, GJK Trnava). V druhej polovici 90. rokov čoraz viac reflektuje problematiku feminizmu *(Privátna gynekologická ambulancia,* 1996), inštalácie stavia na procesuálnych momentoch a akčnom vtiahnutí diváka *(Naše sny,* 1996, *Dýchajúca podlaha,* 1998), pričom zvuková zložka je zrovnoprávnená s výtvarnou *(Polyfunkčná žena,* 1996, *Exhibition room,* 1998).

Od postmoderných vízií objektu sa k priestorovej inštalácii čoskoro prepracoval aj školením sochár, Anton Čierny. Vo svojej ranej tvorbe využíval najmä kombináciu prírodných materiálov (drevených pňov a trámov, hliny a dotvorených readymades, napr. *Oblasti tvorby,* 1992). Popri minimalisticky strohých kreáciách, kde však zostávajú priznané meditatívne obsahy (land-artová inštalácia *Anno Domini,* 1994, Moravany) venuje koncom 90. rokov čoraz viac pozornosti priestorovým zostavám z multiplikovaných nájdených objektov, v ktorých vyniká akt prezentácie ako takej, ale aj efekt vyplývajúci z realizácie v rámci „site specific" (kostolné lavice na ulici pred kostolom Jezuitov, Bratislava, 1996). V druhej polovici 90. rokov sa sústreďuje na objekty oživené farebným svetlom a monumentálne, architektonicky cítené procesuálne inštalácie (napr. efekt „presýpacích hodín" v *Svitaní,* 1997, Synagóga, GJK Trnava).

Enigmatické neokonceptuálne súvislosti disfunkčného, identity zbaveného readymade nájdeme v tautologických „nábytkových" inštaláciách Romana Ondáka poznačených výraznou črtou depersonalizácie a chladnej irónie. Jeho kreácie dokladajú, že novým konštitučným fenoménom inštalácie sa ako opozitum plnosti (estetickej, významovej, účelovej) stáva prázdno. V inštaláciách z prestrihovaných kusov papiera alebo textilu ho zdôrazňuje aj Karol Pichler, ktorý neskôr integruje a multiplikuje drobný reademade v sieti nástenných rastrov a štruktúr do hravých znakových rébusov. Indiferentné formy parafínových objektov Emöke Vargovej a hravé postminimalistické priestorové zostavy *(Lavice,* Synagóga, GJK Trnava, 1995) vystriedajú papierové objekty a plastové obrazy-reliéfy vytvárané dômyselnými ručnými technikami. Sú demonštráciou feministických aspektov výtvarných techník (šitia, vyšívania) presadzovaných už začiatkom 70. rokov americkými výtvarníčkami Judy Chicago a Miriam Shapiro. Rafinovanými objektmi, zhotovenými z dreva a zamatu s priestorovým kazetovaním vnútorných objemov sa k emotívnej škále feministicky vyhranenej poetiky zaradila aj Petra Ondreičková-Nováková a k jej krehkej senzibilite prispievajú výraznou participáciou ručnej práce aj objekty Anabely Žigovej.

Svojráznym spôsobom reaguje na problém poštrukturalistických väzieb filozofie a umenia Miloš Štofko (inštalácie *Postpletizmy,* 1992, *Absurdopletizmy*, 1993, *Dizajn-Dasein,* 1994, *Sieť,* 1994). Rébusovitosť a náročnosť Štofkových pojmovo-významových hier (v tomto prípade pretavených wittgensteinovsko-kosuthovským „rukopisom") dokladá otvorenosť smerom k filozofickej reflexii a vedeckým poznatkom, ktoré sú jednou z podstatných súčastí vízie umenia na konci 20. storočia. Po kineticko-akustickej inštalácii nazvanej *Rovnaké a iné (Sieť)* s dvanástimi identickými fotografiami reprodukujúcimi Vermeerovu *Dámu v turbane* zaujal Štofko inštaláciou *Simulakrum* (1999, Synagóga, GJK Trnava), ktorá priniesla aj niektoré nové

momenty. Inštalácia sa stala otvoreným systémom a dynamickou štruktúrou, rozvetvenou komunikačnou sieťou.

Ako sme videli, po páde železnej opony je v 90. rokoch priestorová inštalácia vystavená expanzívnemu vpádu podnetov zvonka a multikulturálnej osmóze rozličných vplyvov. Od sofisticky neurčitých, dekonštrukciou poznačených objektov zo skla a kovu spytujúcich hranice stability sa posunuli k svetelným objektom a inštaláciám aj mladí sochári, Matej Gavula, Patrik Kovačovský a Milan Tittel. V nových súvislostiach sa objavuje aj postminimalistický objekt a požiadavka „antiformy" ako čírej trojdimenzionálnej formy neviazanej na estetické parametre (Peter Ondrušek). Súvisí s ňou obľuba povrchovo indiferentných materiálov (najmä betónu). Evidentné sú aj reflexie nového diskurzu tzv. „Commodity Artists" – umelcov ironizujúcich kult tovarových výrobkov v konzumnej spoločnosti, jej psychologické a sociálne podhubie.[27] U predstaviteľov najmladšej generácie vstupuje objekt do neokonceptuálnych súvislostí (Peter Ondreička, Denisa Lehocká, Marko Blažo). Objekt v rôznych podobách sa potom integruje aj do multimediálnych elektronických inštalácií Jany Želibskej, Petra Meluzina, Petra Rónaia, Romana Galovského a pod.

27. „Commodity Artist" spolu s „neogeo" umelcami sa na svetovej scéne etablovali r. 1986, a hoci to neznamenalo vznik nového -izmu, výrazne sa presadili dvojčatá Starnowci, J. Koons, M. Kelley a D. Hammons. Ich umenie sa nazýva aj „object" alebo „pathetic art" podľa výstavy Just Pathetic (1990), kde sa predstavili svojimi objektmi M. Kelley, W. Wegmann, D. Hammons. „Skonštruované z podradných materiálov, zdajú sa tieto diela často smiešne neohrabané, ich ťažkopádnosť, aj konceptuálna aj fyzická im často dodáva adolescentný zjav... prezentujú komické readymade, paródie." Sandler, I.: Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s. New York, 1996, s. 547.

Umenie akcie

Radislav Matuštík

Ak uvažujeme o historických predpokladoch a stupňoch akčného umenia a v post/modernom koncepte vychádzame z MERZ – odkazu hannoverského nedadaistického dadaistu Kurta Schwittersa, z objavu readymade Marcelom Duchampom a z výbojného zürišského Cabaret Voltaire, prípadne širšie: z Marinettiho futurizmu i z jeho ruského variantu, dostávame sa cez oceán k Robertovi Rauschenbergovi a Johnovi Cageovi zo začiatku 50. rokov, na ktorých nadviazal Allan Kaprow. Európa sa mierne oneskoruje, napriek predznamenaniu začiatku storočia: úloha proroka pripadla Yvesovi Kleinovi v druhej polovici zakladateľského desaťročia. R. 1960 sa stretli v jeho byte progresívni tvorcovia a založili skupinu „nových realistov". (Medzi touto dvojicou post/moderných pólov sa nachádza prínos Veľkej Británie v londýnskom Institute of Contemporary Art a Whitechapel Gallery).

Praha, ktorá bola v šesťdesiatych rokoch ešte hlavným mestom republiky Slovákov a Čechov, nám sprostredkovala Johna Cagea a tanečnú skupinu Merce Cunninghama. Georgeom Maciunasom pod „zástavou" Fluxusu spojený akčný prejav predstavil sa vtedy (1966) dánsko-nemeckým zoskupením a americkým festivalom Fluxusu. Bol prijímaný skôr s rozpakmi. Jednoznačne kritický postoj prejavil Milan Knížák a jeho Aktual (sformoval sa v r. 1963–1964).

Pozitívnym vkladom sa, naopak, javia v pražskom kontexte Wolf Vostell a Joseph Beuys. Najmä Beuys, ktorý vystavoval r. 1968 v Špálovej galérii, inšpiroval českú akciu ideou slobodného človeka.

Teoretikom nových tendencií bol Jindřich Chalupecký. Napriek ideám Umenia prvý priblížil vo svojej publikácii *Umenie dnes*[1] problémy svetového post/moderného pohybu v r. 1963–1965.

Súbor textov, ktoré vznikli „z potreby chvíle", uzatvoril v marci 1966. Rovnomenná publikácia Tomáša Štrausa,[2] ktorý v úvode ďakoval Chalupeckému za pripomienky, vznikla v marci r. 1967. Jej cieľom bolo podať sústavný výklad. Chalupeckého text, zasvätene objasňujúci event a happening, vyúsťuje v záveroch o zmysle diela: „... avantgardná novosť prostriedkov a vzhľadu bola a je iba vonkajším prejavom moderného umenia. Jeho vnútorný pôvod a zmysel je celkom inde: v hĺbke času. Jeho novosť vznikala dokonca skôr z nezáujmu o formu, z bezohľadného podrobovania formy novému pocitu sveta a novému poslaniu umeleckého diela."[3] Zatiaľ čo Chalupecký nachádza problém umenia – hry nielen u Higginsa, ale aj u Knížáka, Štraus sa pokúša hľadať paralely medzi akciou a recesistickými výčinmi (napr. s drôtom nad chodníkom).[4]

Chalupecký vyšiel r. 1966, Štrausov pokus r. 1968. (Jeho korekcia sa objaví v preklade až r. 1979 – pre amsterdamskú prezentáciu Works and Words. Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier[5] v slovenčine tvoria súčasť samizdatového *Slovenského variantu moderny* z r. 1980). R. 1965 publikoval Alex Mlynárčik so Stanom Filkom a Zitou Kostrovou *Manifest Happsoc;* na dni 2. – 8. mája 1965 ohlásil *Happsoc I – Bratislava 2.– 8. V. 1965.* Oznam uvádza ako realizáciu sedem skutočností. Touto skutočnosťou je Bratislava 2. mája, Bratislava 3. mája atď. V prílohe uvádza objekty: počet žien, mužov, psov, domov, balkónov a i. (celkom 23 skupín podľa štatistiky). Záver r. 1965 bol potom druhým happsocom – *7 dní stvorenia / 7 jours de la Création.* Restany konštatuje: „Pozvanie na ... obdobie od Vianoc do Nového roku (využilo) vzájomné pôsobenie človeka na okolie a opačne – v štýle Fluxus."[6]

Prvý dátum prináša vstupenku z parížskeho striptízového podniku Le Petit Mexique, šiesty sviečku, siedmy – posledný – obálku a nápis P. F. Tretí, štvrtý a piaty deň je vyhradený pre stretnutia na stanici: vždy od 18. hodiny, dvadsiateho siedmeho 10, dvadsiateho ôsmeho 20 a dvadsiateho deviateho 30 minút. Restany hodnotí: „Krásna metafora o čase večného návratu...

1. Chalupecký, J.: Umění dnes. Praha 1966.

2. Štraus, T.: Umenie dnes. Bratislava 1968.

3. Chalupecký, J.: c. d., s. 39–41.

4. Štraus, T.: c. d., s. 104–105.

5. In: Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992, s. 101–106. (Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier)

6. Restany, P.: Inde. Alex Mlynárčik. Paríž – Bratislava 1995.

Gesto toho, kto do vzťahu či akcie vstúpil, získalo plný poetický rozmer... Tu môžeme nájsť jeden z prameňov myšlienky Alexových permanentných manifestácií."[7] A dodal: „Happsoc I a II sa uskutočnili v Bratislave v období mohutného nástupu happeningov vo svete."[8] (Potom vymenoval Nitschove, Brusove, Beuysove, Vostellove, Kaprowove a iné happeningy.)

R. 1965, ale 5 mesiacov po prvom Happsoc, deklaruje aj Július Koller svoj *Antihappening*. (Aj sám názov vyjadruje odmietanie teatrálneho momentu niektorých akcií.) A toho istého roku sa koná aj *Rozdávanie* Petra Bartoša: v škole na Gorazdovej ulici rozdáva autor svoje rané maliarske práce bývalým spolužiakom. Vladimír Popovič sa ohlási svojou akciou na petržalskom brehu Dunaja – *Púšťaním lodičky* (nadmerne zväčšenej papierovej skladanej lodičky). Výrazný je aj poetický text Ivana Popoviča, ktorý – v polemike – opisuje ako akciu *Vinobranie v Modre 24. a 25. septembra 1966.* (Takmer rok po Mlynárčikovom a Filkovom Happsoc I voľne opakuje i Knížákov epigón Jiří Šťastný akciu na Bratislavskom hrade, ku ktorej neskoršie pridá druhú – na Rybnom námestí.)

V r. 1966, roku stupňujúcej sa diferenciácie, pripravuje Alex Mlynárčik ďalšiu akciu, ktorá sa koná na záver bratislavského kongresu AICA v Československu. V slovenčine, francúzštine, nemčine a angličtine oznamuje „len pre mužov": „Vincent Kresák (= správca zariadení, pozn. R. M.) uvádza *II. Permanentné manifestácie (Pocty)* Alexa Mlynárčika. Bratislava, Hurbanovo námestie (WC naproti Galérii C. Majerníka). V permanencii 2.–4. októbra 1966 od 6.20 do 21.10 hod. ..." A vyratúva adresátov a objekty pôct: sv. Antona, Hieronyma Boscha, Gabriela Chevalliera, Godota, Michelangela Pistolleta, Stanislava Filka a kyselinu močovú $CO(NH_2)_2$. V pisoári boli pri stenách kosoštvorce zrkadiel, ceruzky a papier na poznámky. Akcia priťahovala účastníkov kongresu. Bola však tŕňom v oku „vrchnosti", ktorá ju rýchlo zakázala. Jindřich Chalupecký ju vysoko ocenil v Sešitech pro mladou literaturu,[9] ale bratislavský Anton Sitár ju odsúdil – spolu so psychológom, psychiatrom, sexuológom a sociológom – v denníku Práca 18. 10. 1966.[10] Neskoršie sa akcia spomínala ako permanentná „záchodová manifestácia..., ktorá bola uznanlivo kvitovaná zahraničnými účastníkmi." Stala sa jedným z argumentov 2. zjazdu ZSVU 1972 proti „moderne a formalizmu".

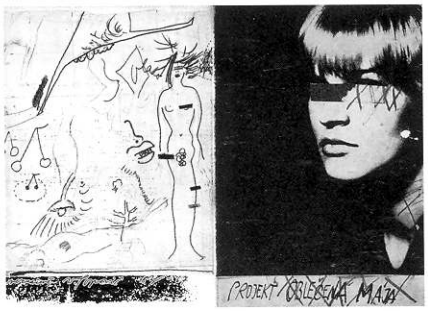


Alex Mlynárčik:
II. Permanentné manifestácie (Pocty). 1966

R. 1970 uskutočnil Mlynárčik (spolu s Milanom Adamčiakom, Robertom Cyprichom a Milošom Urbáskom) interpretačné akcie *Festival snehu* vo Vysokých Tatrách. Nadväzovali na *Trenie* (1969), ktoré realizoval pre R. J. Moulina na Vyšnom Teriánskom plese. Pri príležitosti I. otvoreného ateliéru v dome Rudolfa Sikoru na Tehelnej ulici (participoval *Tromi gráciami)* vyhlásil – spolu s Robertom Cyprichom – nočné zametanie ulíc ako „otvorený ateliér". Pod názvom *Záhrady rozjímania* sa stali poctou 10. výročia založenia Nového realizmu.

Stanislav Filko, ktorý participoval na prvej dvojici Happsocov, venoval kongresu AICA oznam *Oltár súčasnosti – Happsoc III.* Tu však už ide o vyslovene konceptuálnu orientáciu, ktorá sa jednoznačne vystupňuje v jeho *Happsoc IV* (upravenom do tvaru vesmírnej rakety).

Vladimír Popovič, naopak, pokračoval v *Akcii pre 4 oči* v drobnom privatissime. R. 1967 zvolil však textovo-obrazový Projekt – *Oblečená Maja.*



Vladimír Popovič: Projekt Oblečená Maja. 1967

Napätie alternatívnej post/moderny, napätie medzi akciou, konceptuálno-akčným prejavom a konceptom sa neprejavovalo iba v naznačených výkyvoch a prechodoch. Charakterizuje aj činnosť Júliusa Kollera, ktorá nadväzuje na oznam *Antihappening.* V deklarovaní situácií svojho života spája akčný moment s narastajúcim a príležitostne silnejúcim konceptuálnym akcentom. Tak je tomu v ozname o vojenskej službe *(Za 365,* 1966), ktorý označí ako „antisitua/k/ciu", v ozname *„Dielo",* každoročne sa opakujúcom a vyjadrujúcom premeny jeho „zárobkovej situácie". Odrazu však prichádza rok 1968 a Koller vyhlasuje akciu *Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie.* Ide vlastne o špecificky „klasifikovanú", „prehodno-

7. Restany, P.: c. d., s. 22.

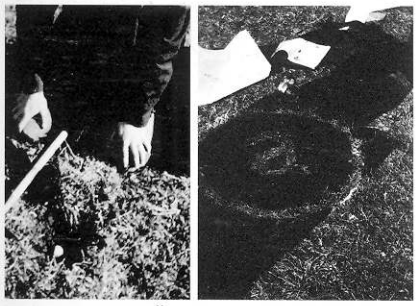
8. Restany, P.: c. d., s. 23.

9. Restany, P.: c. d., s. 248–249.

10. Restany, P.: c. d., s. 249.



Július Koller: J.+K. – Ping pong (Univerzálno-kozmohumanistická fyzkultúrna operácia). 1970



Robert Cyprich: Čas slnka – 19. 10. 1969



Marián Mudroch a kol.: Záber z akcie Sprievod s maskami (Pax et Gaudium). 1970

tenú" hru autora s pozvaným účastníkom. Koller ju označuje ako „tenisovú aktivá/k/ciu".

V r. 1969 pokračuje v oznamoch „informa/k/cií" *Otáznik, Okyselenie* a pod. Ale politicky akcentovanými textovým oznamami *(Permanentka* a i.) nadväzuje aj na prevažne konceptuálne deklarácie z r. 1968, ako boli *Šokializmus, Permanentné mystifikácie či Iluzionizmus.* Charakterizuje ich ako „koncepciu kriticko-aktívneho formovania vedomia v totálnych situáciách, ktorých sa všetci zúčastňujú". V zaujatom chvení medzi akciou a konceptom protestuje nimi – podobne ako svojimi antiobrazni, textobrazmi a pod. – proti faktu okupácie. V septembri 1970 opäť akčne participuje na Bartošovej *Činnosti v piesku a blate,* aby na I. otvorenom ateliéri v novembri toho istého roku siahol po „aktívno-informačnej okupácii objektu" textovými tabuľkami a telegramami.

Isté paralelné procesy môžeme sledovať aj u Petra Bartoša. Bartoš síce participuje na 1. otvorenom ateliéri akciou s piešťanským bahnom, ktorá spája prvky body-artu s konceptom i akciou, organizuje akčnú *Činnosť v piesku a blate* na Dunajskom ostrove, ale smeruje najmä k jednoznačne konceptuálnym prejavom, ktoré upozorňujú na „činnosť" snehu, na dráhu do stredu Zeme a pod.

K vývinu skupinového akčného prejavu prispeli vtedy aj Robert Cyprich *(Čas slnka,* 1969) a Milan Adamčiak (hudobné akcie *Dislokácia II* a *Vodná hudba,* obe 1970). K tejto dvojici Mlynárčikových spolupracovníkov sa na 1. otvorenom ateliéri „pridali" Viliam Jakubík, Vladimír Kordoš, Marián Mudroch a Dezider Tóth.

K rozvoju privátneho piece, ktorý paralelne s kolektívnou akciou nachádzame u všetkých spomínaných, prispeje napr. Mlynárčik, keď okrem akcie citlivo uplatní *Mŕtvy čas* na Mont Blancu a i. R. 1971 sa priradí Juraj Bartusz *Úradným potvrdením,* notársky overenou sériou fotografií. Spolupracuje s Gabrielom Kladekom. Po miniakciách rieši eko-situácie.

Osobitnú množinu tvoria akcie, ktoré sa koncentrujú na jednu „zadanú" ideu a realizujú ju v rozličných podobách. Takúto činnosť podnietil Milan Adamčiak, keď na 1. otvorenom ateliéri (1970) vyzval k účasti na vianočnom *Pax et Gaudium.* Ide o individuálne (napr. Kordoš či Sikora), malé skupinové (Mlynárčik a Cyprich, Mudrochovci) akcie, ktoré spoločne dislokujú a časovo rozvíjajú „mier a radosť" Vianoc.

Nasledujúce roky 1970 a 1971 prinášajú v koncepcii a organizácii Alexa Mlynárčika rozsiahle a medzinárodne „obsadené" akcie – slávnosti a „živohry".

V ich tesnej blízkosti koná Jana Želibská, blízka sledovanej problematike už od prvej výstavy *Možnosť odkrývania* (1967), nad Dolnými Orešanmi 13. júna 1970 *Snúbenie jari.* Participujú na ňom (s konkrétnym rozdelením úloh a v rozličných tendenciách, odpovedajúcich ich práci) Milan Adamčiak spoločne s viacerými hudobníkmi – hráčmi na okarínu a pod., Alex Mlynárčik, zhadzujúci z lietadla stuhy, ktoré účastníci viažu na stromy a inde, Miloš Urbásek, ktorého práca s kruhom usmerňuje lietadlo, Ľuba Velecká, zdobiaca participantov snúbenia stužkami.

Tomáš Štraus v už spomínaných Troch modelových situáciách súčasných umeleckých hier (pre Works and Words, Amsterdam), neskoršie zaradených do samizdatu *Slovenský variant moderny,* píše: „Knížák, Mlynárčik, Želibská a spol. kriesili v polovici šesťdesiatych rokov veľké a radostné ceremoniály."[11] Prví dvaja autori patria k polovici 60. rokov, Želibská však až k r. 1970. A „veľké a radostné ceremoniály" akcií – slávností, ceremoniály svadobné, súťažné a iné sa objavia až v r. 1970–1971.

R. 1979 však vyšla publikácia *L'autre face de l'Art*[12] od Pierra Restanyho, ktorá nie je iba sprievodcom, ale tušením budúcnosti, ktorá v dejinách umenia po r. 1913 nachádza orientačnú krivku „deviantnej funkcie" (courbe plastique de la fonction déviante) a eviduje aj jej „sémantické štiepenie" (courbe des fissions sémantiques de la fonction déviante) na ceste od koláže k deko-

11. Štraus,T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992, s. 113.

12. Restany, P.: L'autre face de l'Art. Paríž 1979, s. 72, 133, 135.

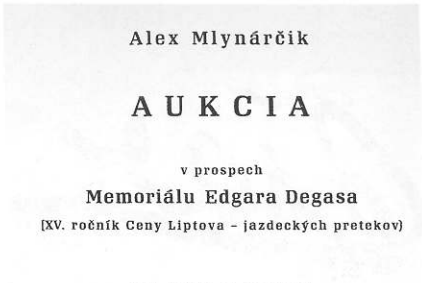
láži, od environmentu a happeningu k inštalácii, land-artu, body-artu a akcii-predstaveniu, od experimentálneho filmu k elektronike a videu, od objektu ku konceptu, od plného k prázdnemu. Paralelne s tým naznačuje rúcanie tradičných hraníc, odmietanie ortodoxií metód a techník, objavovanie nových postupov, vzťah k masmédiám, reštrukturalizáciu jazyka a i. Mlynárčika v tomto svetovom pohybe zaradí – spolu s Kantorom, Nussbergom a Knížákom – medzi rozhodujúce osobnosti, ktoré cez environment dospeli k prelomovému happeningu. Ukáže ako ich práca, najmä s konceptom a novou akciou vyvolala pohyb vo východnej Európe. Akcentuje predovšetkým dianie v Maďarsku po r. 1970 (László Beke, Imre Bak a i.). Osobitne sa zapodieva Mlynárčikom, jeho spoluprácou s Filkom a Kostrovou a i., ako aj jeho aktívnou účasťou na Restanyho zatvorení Múzea moderného umenia („pour cause d'inutillité") v máji r. 1968. Cez *Inter-Etrennes* (1972) smeruje k *Agence Argillia Presse* v Galérii Lary Vinci (1977). V takomto chápaní a v takejto šírke interpretácie potom zákonite Restany dospeje k vízii symbolizmu a integrálneho naturalizmu.

Mlynárčik formuloval úvodné tézy k jeho osobnému ponímaniu pohybu v prílohe *Permanentných manifestácií III,*[13] ktoré spájali fotografie študentských nápisov s Restanyho výzvou z 18. mája 1968. Vo svojich „malých poznámkach k veľkej udalosti" hovorí o prekonaní happeningu a o budúcom syntetickom diele. Zaujatý Mlynárčikovou tvorbou i jeho úvahami píše r. 1972 Michel Ragon nadšene o jeho ideále „teamworku". Mlynárčik ho upresnil v *Memorande v mene totality umenia a života* (jún – august 1971), v jeho záverečnej kapitole. A realizoval v akcii – slávnosti *Keby všetky vlaky sveta* (Deň hier v Zakamennom na Orave 12. 6. 1971). Ďalej zdokonalil v *Memoriáli Edgara Degasa.* Okrem autora Dňa hier tu pracovali a mali diela Adamčiak a Cyprich, Dobeš, Jakubík a Kordoš, Želibská a Urbásek zo Slovenska, z cudziny Erik Dietmann, Antoni Miralda, Hidetschi Nagasawa, Lev Nussberg, Dorotheé Selz a Christian Tobas. Na nasledujúcom *Memoriáli* nachádzame ako autorov cien Césara, Miraldu a Selzovú, Dufrêna, Sanejouanda, Bertiniho, Rotellu, Niki de Saint-Phalle, Gyulu Kosice a Jakubíka. Cenou útechy prispeli Kordoš a Mudroch, cenu najkrajšiemu koňovi dala Želibská a najlepšiemu zas Urbásek.

R. 1972 sa uskutočnila – na počesť Ľuda Fullu – *Evina svadba* v Žiline (Restany bol významným aktérom akcie. Po *Evinej svadbe* však k nám prichádza až pred „nežnou revolúciou"). Išlo o „živohru", t.j. „skutočné verejné divadlo... Na jednej strane čerpá z formy súčasného svadobného rituálu – na druhej strane nadväzuje na počiny... okolo LEF," uvádza „svadobnú pozvánku" Mlynárčik. A upresňuje aj postup tvorby: „Teda spoločnosť a jej prostredie, anonymný partner – sú neodmysliteľnými súčiastkami tvorby... Východisková autorská funkcia zostáva predovšetkým vo výbere témy... Organizácia nasledujúcej situácie potom racionálne formuje prvotný poetický zámer. Ako taká sa predkladá partnerskému indivíduu... Naliehavosť tejto etapy je rozhodujúca pre získanie druhotného poetického impulzu."[14]

V úvode *Terénu IV – Jar 1984*[15] som doplnil tento Mlynárčikov prínos k vývinu slovenskej akcie poznámkami o teórii Jevrejnova a Vsevolodského-Gerngrossa. V ich prácach sa objavuje výzva využiť konanie v hrách, konanie v práci a obradné konanie. V tomto kontexte, sa, prirodzene, kladie otázka, prečo sa relácie konania a happeningu obmedzili iba na priestorovú formu umenia (výtvarné umenie) a nenašli dostatok priestoru v divadle ako v časopriestorovom umení. Pripomeňme si, že na Soiré Danuvius v r. 1968 boli podobné náznaky. Neskoršie, pravda, ideové ovládnutie divadla alebo filmu v rámci normalizácie vylúčilo podobné kontakty.

Po šesťročnom odmlčaní realizovali Mlynárčik a Matuštík v spolupráci s Restanym *Hommage et Gloire a Rousseau* (1978) na Orave a v Paríži. R. 1980 vyrazil Mlynárčik (s Kellem) okolo sveta *(Posolstvá),* aby tu – v rámci expedície *Alouette '80* – sadil „argillské šipky". Ale toto obnovenie činnosti – doma a z domu – bolo predznamenané r. 1977 rozsiahlou *Agence*



Alex Mlynárčik: Aukcia.
Memoriál E. Degasa. 1971

13. Restany, P.: c. d., s. 57 a nasled.

14. Restany, p.: c. d., s. 136.

15. Terén IV – JAR 1984 vychádza – spoločne s ostatnými Terénmi (1982–1984, 1985) – v edícii SCANN v knihe Matuštík, R.: Terén. SCCA – Slovensko, Bratislava 2000.

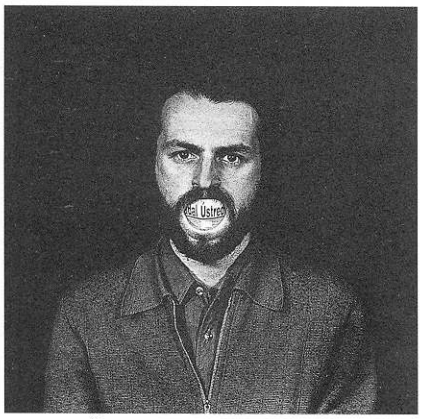


Alex Mlynárčik (s Radislavom Matuštíkom a Pierrom Restanym):
Česť a sláva Rousseauovi. 1978

16. Restany, P.: c. d., s. 147–188.



Dezider Tóth: Stopa. 1979



Ľubomír Ďurček: Návštevník (5 návštev). 1980

17. Budaj, J.: 3 S D. (Reprint z roku 1988, ktorý vychádza z jediného exemplára z r. 1980 a rozširuje ho). Bez miesta a roku vydania.

Argillia Press[16] (Mlynárčik – Restany) v Paríži, na ktorej participovalo a spolupracovalo 148 účastníkov (z Francúzska, Talianska, USA a i.). Nasledovalo obdobie 1980–1989, v ktorom Mlynárčik obosielal výstavy v zahraničí, ale doma akcie nerealizoval, okrem niektorých privatissim. Až r. 1989 rozvinul staršiu ideu v pôvabnom *Tapis d'honneur* na Bratislavskom hrade – na počesť Václava Havla.

Sedemdesiate roky, roky po normalizačnom, represívnom a dogmaticky proklamatívnom 2. zjazde Zväzu slovenských výtvarných umelcov, ktorý akciu a úsilia Mlynárčika odsúdil ako „protisocialistické javy", však neznamenajú prerušenie vývinu alebo zánik akčného prejavu. Zo starších autorov pokračuje – popri koncepte – v akčnej a akčno-konceptuálnej produkcii napr. Jana Želibská. Po skvelých príspevkoch k Mlynárčikovým akciám – slávnostiam zaradí do série konceptuálnych diel (napr. *Desať dní s Afroditou,* 1974; *Príhodu na brehu jazera* 1977) – piece spájajúci „predstavenie" a koncept v lyrickom ohlase nahých erotických vízií. A r. 1980 – ako na znamenie blížiaceho sa „odmäku" – realizuje akciu *Malá módna prehliadka,* na ktorej sa stretá „obecenstvo" zo Slovenska i z Čiech (z rozličných vývinových vrstiev).

Z okruhu participantov Mlynárčikových akcií na prelome desaťročí začína opäť pracovať Vladimír Kordoš. V rámci *Posunov* Dezidera Tótha začína prácou s „nájdeným" textom, aby ju od r. 1980 nahradil fotozáznamom „situácie" (Kordoš – Velázquez: *Obed II,* Kordoš – Carravaggio: *Chlapec uštipnutý jaštericou* a i.). R. 1981 vytvoril filmový záznam z „interpretácie" Raffaelovej *Aténskej školy* vo vestibule ŠUR. Podobne pracuje s konceptom i akciou Dezider Tóth. V cykle *Ochrana prírody* sa napr. r. 1979 objaví *Stopa* – odtlačky podrážok, na ktorých je „v základnej osnove" vyrytá ešte aj vtáčia stopa. Z r. 1978 sú záznamy *Dychoviek a Dychoviek s partnerkou.* Peter Bartoš, intenzívne činný konceptualista, zaujme r. 1979 *Veľkonočnou ovečkou.* Cyprich koncipuje *Včelí kvet* a pod. Trojica Bahama realizuje na prelome desaťročí svoje akčne konceptuálne a akčné pieces. Výsledky prezentuje zavše v podobe fotografických leporel.

Zásadne novým momentom bolo pôsobenie Jána Budaja a zoskupení, ktoré sa koncentrovali v tomto období okolo jeho mimoriadne agilnej a príťažlivej osobnosti. Tieto zoskupenia vystupovali v rokoch dočasného stíšenia a skrytých aktivít starších – mimoriadne výbojne. Boli tu výtvarníci – profesionáli (Vlado Havrilla, Ľubomír Ďurček a i.), amatéri zasahujúci do poézie, filmu, akcie a pod., boli tu i združenia, ako divadlo Labyrint a i.

Budaj datuje začiatky aktivity (svojej a svojich priateľov zo skupiny „mladých ľudí, ktorí sa doteraz nestali, ani nechceli stať umelcami – profesionálmi") februárom 1974. Išlo o „produkcie", ktoré mali pôsobiť dojmom neucelenosti, triviálnosti, diletantizmu, trápnosti, rozčarovanie, nenaplnenia. Paralelne s týmito aktivitami „v sále" sa realizovali aj akcie „mimo sály". Okrem začiatočných ostro agresívnych akcií v ruchu ulice, na nástupištiach električky a na iných frekventovaných miestach, okrem akcií zasahujúcich do bežného správania sa ľudí, začínajú sa pred rokom 1978 „budajovci" v akciách pokúšať aj o pozitívne prežívanie.

Po *Týždňoch divadla na ulici* v r. 1978 a 1979 pozval Budaj k tvorivej účasti na *Troch slnečných dňoch v Medickej záhrade* 29.–31. mája 1980. Okrem Budajovej Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania, ktorá plánovala akcie vychádzajúce z psychológie, sociológie a pod., tu boli z najstaršej vrstvy Koller a Filko, z mladších, ktorí spolupracovali s Mlynárčikom, Cyprich, Mudroch, Tóth a Sikora, z najmladšej vrstvy Havrilla, Ďurček a i. Podujatie však bolo zakázané a (v Mestskom dome kultúry a osvety) pripravované sprievodné texty zabavené. Až r. 1988 vydal Budaj podľa jediného dochovaného exemplára (doplnený) text *„3SD"*. Sú tu ukážky prác a rozhovory.[17]

Jednou z najvýraznejších aktivít Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania bolo „prehradenie" úzkej uličky medzi jezuitským kostolom a radnič-

nou vežou, uličky, ktorá – ako jediná spájala námestie s parkom pri „promenáde" a námestie pred budovou „Ústredného národného výboru" Bratislavy, sériou predmetov a medzi nimi ležiacimi účastníkmi. Rozličné „riešenia" jednotlivých občanov a záverečný zásah „príslušníkov Verejnej bezpečnosti" snímali z výšky Havrilla a Ďurček. Medzi iné vystúpenia „budajovcov" patrí napr. sputnaný muž na trávniku „pri Rolandovi" alebo akcia zasahujúca do komunikácie na úrovni vtedajšej „Študovne a poradne marxizmu-leninizmu".

Vladimír Havrilla, jeden z ďalších hlavných realizátorov akcií, uchováva na farebných diapozitívoch nielen udalosti *Týždňov divadla na ulici,* ale aj ostatné akcie z r. 1975–1982. Z tejto série vyniká najmä akcia dievčat s farebnými kúskami ľadu na napnutých bielych plachtách a Bartošov „explikačný perfomance" na výstave niekoľkých mladých v Klube výtvarníkov.

Prínosom mimoriadnej hodnoty sú Havrillove práce s filmom. V r. 1973 vznikli *Biela I* a *Biela II,* v r. 1974 *Lift* a r. 1976 *Bez limitu.* (R. 1993 z nich autor vyhotovil videozáznamový zostrih.)

Ľubomír Ďurček vytvoril v r. 1979 viacero návrhov na akcie v uliciach Bratislavy. V dokumentácii akcií z *Týždňa divadla na ulici* sú niektoré realizované. Dokladom Ďurčekovho vzťahu k Budajovi a jeho činnosti je napr. privátna akcia *Človek, miesto, čas,* ktorú realizoval r. 1980 na dvore pred domovníckym bytom Jána Budaja na Nálepkovej ulici v Bratislave. (Zapája sa do systému trámov, aby „napomáhal" podopierať chátrajúcu budovu.) Neraz, naopak, je Budaj „asistentom fotografa", keď stisne spúšť pri Ďurčekových body-artových kreáciách na ulici *(Horizontálny a vertikálny pohyb,* 1979). Najrozsiahlejšia akcia 1979 je *Rezonancia.* Skladá sa z 15 vzorcov postavenia a pohybu dvadsiatich ľudí po „korze" a vytvára postupne 15 „geometrických figúr", sčasti vyjadrujúcich stotožnenie s masou chodcov, sčasti vyčlenenie. Filmovú interpretáciu urobil Vlado Havrilla.

Programové chcenie smerujúce k filmovému vyjadreniu naznačuje nepriamo akcia a koncept *Mechanické pohľady* z mája r. 1980. Zábery programu robil Ďurček od 10.00 hod. do 11.00 hod. Fotografoval aparátom priviazaným k ruke. Neskoršie diapozitívy „premiešal". Nerealizoval sa vtedy pripravený *Budík,* určený na stretania priateľov v Čunove.

Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu,[18] ktoré sa obnovili r. 1979, priniesli aj niekoľko akčných príspevkov, ale ich prevažujúca koncentrácia na maľbu si napokon vynútila vyčlenenie akčných a akčno-konceptuálnych tvorcov do osobitého zoskupenia, ktoré sa r. 1982 sformovalo ako Terén. Jeho zakladatelia – Koller, Matuštík a Meluzin – sem prizvali z prvej vrstvy vývinu Mlynárčika, Želibskú a Kollera, z pričleňujúcej sa vrstvy Cypricha a Kerna, Kordoša a Kréna, z nasledujúcej Ďurčeka, Ladislava a Milana Pagáčovcov, Viktora Oravca, Petra I. Meluzina a Matuštíka. Realizovali sa štyri *Terény* (1982–1984), ku ktorým priradil Meluzin záverečný *Pohreb* (1985). Poslednou kolektívnou činnosťou bol Ďurčekov *Pamätník mŕtveho Terénu* (1985–1987). Prevažne išlo o akčno-konceptuálne kreácie v prírode.

Najvýraznejším prínosom do vývinu akcie na Slovensku sú z účastníkov *Terénov* členovia zoskupenia Artprospekt P. O. P. a Peter I. Meluzin. Artprospekt P. O. P. tvorili Ladislav Pagáč, Viktor Oravec a Milan Pagáč. Začiatky ich činnosti úzko súvisia so *Sympóziami I–IV* v r. 1981–1982. Pre *Terén* pripravili P. O. P. r. 1982 rituál *REGI,* r. 1983 *Úderníkov* a *Terén 3,* ako aj záverečný piece (1984) *KA–ZI–MÍ–R 84.* Okrem „numerologickej" a „imaterializačnej" prípravy priradili účinkovanie nahej ženy (po *KA–ZI–MÍ–Rovi* v *Pocte V. K. a M. K.* a *Adamovi a Eve,* obe 1985).[19]

Peter Igor Meluzin začal pracovať koncom sedemdesiatych rokov, od r. 1979 participoval na *Posunoch.* V akciách *Terénu* spolupracoval viackrát s Radislavom Matuštíkom (napr. *Staking Out the Claim,* 1988). Realizoval najmä *Pokus o pracovnú analýzu* (1982), ostro ideovú *Perníkovú chalúpku* (1983) a i. Osobité miesto v jeho diele majú akcie *UFOTBAL* (1981),



Peter Meluzin: Z novej tvorby. 1988



Ladislav Pagáč – Viktor Oravec – Milan Pagáč: Slnko. 1983

18. Pozri prehľad v Matuštík, R. a iní: Dezider Tóth. Kat. výst., vlastný náklad, Bratislava 1994, s. 104 a i.

19. Viktor Oravec – Ladislav Pagáč. Kat. výst. Úvod V. Beskid. Galéria Vojtecha Löfflera, Košice 1998.

najmä jeho veľkolepá *Odveta a udeľovanie cien a odmien,* akcia pre Mlynárčika a ruských avantgardných disidentov nazvaná *Čo robia asi naši teraz* (1982), *Čierne diery* (1983–1984), *Give piece a chance, Dereše* (1985), *L.E.F.* a *Obratník PKO – OKP* (1986) a *Z novej tvorby* (1988), polemizujúca s preberaním Neue Wilde. V r. 1985–1987 realizoval trojicu sérií pod názvom *Jadrolinia:* obsahujú niekoľko skvelých sólových akcií, ako *Zlatá brána* (1985); *Houdini, Gurman* (obe 1986); *Amulet, Amplitúda* a *Bon sai* (1987).[20]

V zoskupení „terénistov" spolupracovali aj Vladimír Kordoš a Matej Krén (najmä *Slovo, Stolička, Kvety a Terén,* 1981), Dezider Tóth *(Štrnásť zastavení,* 1982; *Púť k milosrdným putám,* 1984), ktorý však aj v rámci Posunov prezentoval diapozitívy z akcie *Daflorácia* (1984), či Július Koller *(Zápisník U.F.O. expedície,* 1982). Osobitný význam majú príspevky Ľuba Ďurčeka, ktorý však ťažisko svojej aktivity vidí inde.[21]

Roku 1982 filmuje Ďurček na šestnásťmilimetrový film akciu *NFRMC (Informácia – O rukách a ľuďoch),* r. 1985 realizuje skvelý *Domov* (s dvoma kamerami snímaný pohyb lesom v plátenej kocke, jednou kamerou zvonku, druhou vnútri). Roku 1991 prechádza od filmovej kamery k videu. Nakrúti ironický *Krok vpred, tri kroky vzad* a dvadsaťjeden minútovú *Extervenciu.* Pracuje v nej dvoma spôsobmi: jednak sú tu sekvencie snímané z ruky (snímanie okolia), jednak zo statívu (snímanie Ďurčekovej činnosti). V práci s videom dosahuje vynikajúce výsledky aj Vladimír Havrilla.

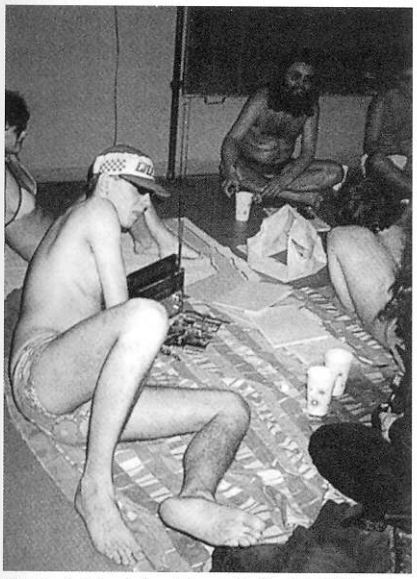
Deväťdesiate roky prinášajú však ešte jeden nový vzťah akcie k iným prejavom. Michal Murin, ktorý je vedúcim javom poslednej, súčasnej podoby akcie, publikuje aj teoretické práce, alebo predvádza akčné prejavy rozličných osobností. Neúnavne pôsobí doma, na Morave a v zahraničí.

Na začiatku aktivít bola činnosť v divadle a hudbe. Obohatenie o javiskový a hudobný prejav je podstatným prínosom k vývinu akcie u nás od r. 1965 do záveru nášho storočia. Murin pochopil prelínanie sa divadelného a hudobného (koncertného) v aktuálnej prezentácii, vyšiel z jej multimediálnej a intermediálnej aktuálnej podstaty, akcentoval divadelné, hudobné, videoartové, ale aj textové možnosti. V stati z r. 1999 s názvom *Egodeo* (a podtitulom *Hommage a Ladislav Klíma)*[22] vysvetľuje Murin – okrem presvedčivých ukážok *Egodeista v Deograde* (1994) a *LSSD* (1998) – svoju lapidárnejšiu akciu *Vták* (1988) realizovanú v Sovinci. Toho istého roku rozpracuje, ale nedokončí, text Reflexia aktuálnej politiky v akciách a performance.[23] V texte vyniká *Mäsiarov portrét* z r. 1992 i 1997, ako aj *ZAVLEČENIE PERFORMERA PREforMIERA* z r. 1995.

Bližšie divadelnej praxi v Balvane je jeho *Zemné divadlo* (1992),[24] reagujúce na earth-art (land-art). V jeho blízkosti vznikol aj *Tanec hypochondra* (1991), opakovaný v Martine, Spišskej Novej Vsi, Brne, ale aj v Rakúsku. Perspektívnosť jeho úsilí naznačuje z kreácií 1999 najmä *LENGOW nad HE^{ye}RME^{ar}S.*[25]

Na brnianskych prezentáciách *A. K. T. 1* (1998) a *A. K. T. 2* (1999) sa (s Valochom pripomínaných Slovákov) zúčastnil – okrem Murina v spolupráci s Petrom Kalmusom – aj Peter Rónai. Jeho oneskorené prihlásenie sa k akcii (s Júliusom Kollerom v skupine Nová vážnosť) sa však inšpiruje terajšou skúsenosťou s videom a nadobúda zaujímavé kvality.

Variácie autorov zo zakladateľskej generácie vystriedali viacgeneračné presuny k videu. Z mladších generácií sa však – napriek prevažujúcemu maľovaniu, sochárčeniu a pod. – neprestajne vyčleňujú nové vrstvy performerov, multimediálnych a intermediálnych, ovládajúcich kameru, hudbu, divadlo i tanec a text. A je to dobre tak.



Vladimír Kordoš – Matej Krén: Veď človek nie je blázon, aby zmokol ... 1983

20. Údaje o akciách a iných aktivitách P. I. Meluzina sa uvádzajú v práve vyrábanom katalógu (SCCA – Slovensko, Bratislava). Texty Rusinová, Z. – Vrbanová, A. – Matuštík, R.

21. Súpis diel uvádza Ľubomír Ďurček v súpise (cca 30 s.), ktorý – v strojopise – tvorí podklad pre pripravovanú výstavu Akčného umenia 1965–1989 v Slovenskej národnej galérii roku 2001.

22. EGODEO (Hommage a Ladislav Klíma). 1984–1999. Michal Murin o sebe. Lengow Art Gallery 1999.

23. Reflexie aktuálnej politiky v akciách a performance. 1992–1998. Doktorov portrét. Mienkotvorné manipulácie. Individuálna intuitívna rustikalita. Zrýchlené a spomalené presuny „slobodných zvierat". Michal Murin o sebe. Lengow Art Gallery 1999. (Nedokončené).

24. Murin, M., Zemné divadlo. The Earth Theatre. Archeotheater. Vydal autor, Bratislava 1992.

25. Michal Murin. Realizácia projektov, performance a výstavy 1999. Pozri Note: Lengow and HE^{ye}RME^{ar}S (s. 3).

Konceptuálne umenie

Jana Geržová

Pojmové umenie je predovšetkým umením, ktorého materiálom je myšlienka v takom zmysle, ako je materiálom hudby zvuk. Pretože myšlienky sú spojené s jazykom, pojmové umenie je druhom umenia, ktorého materiálom je jazyk (Henry Flynt, 1961).[1]

V konceptuálnom umení je najdôležitejším aspektom práce idea alebo koncept. Samotná myšlienka, aj keď nie je zviditeľnená, je umeleckým dielom v rovnakej miere ako hociktorý hotový produkt. Žiadne sprostredkujúce štádium – čarbanice, náčrty, kresby, nepodarky, modely, štúdie, myšlienky, rozhovory – nie je zanedbateľné. Tieto štádiá, ktoré ukazujú umelcov myšlienkový proces sú niekedy zaujímavejšie ako finálny produkt (Sol LeWitt, 1967).[2]

Konceptuálne umenie nie je o forme a materiáli, ale o ideách a význame. Nedefinuje sa prostredníctvom žiadneho média alebo štýlu, ale skôr spôsobom, akým sa pýtame na podstatu umenia (Tony Godfrey, 1998).[3]

V troch definíciách konceptuálneho umenia, z ktorých prvé dve sú autentickým svedectvom vzniku tohto medzinárodného hnutia a tretia historickým pokusom o postihnutie jeho podstaty, sa opakovane vyzdvihuje význam myšlienky, ktorá nie je stotožňovaná s prípravným štádiom vzniku výtvarného diela, ale sa jej pripísal autonómny status ukončenej umeleckej formy. Myšlienka prezentovaná ako písomný záznam, číselná štruktúra, jednoduchý nákres, plán, mapa, fotografia, film a video, ale predovšetkým samotný jazyk (text) preberá funkciu artefaktu. Tento dôležitý posun od historicky chápanej apriornej koncepčnosti umenia (kde je východisková idea postupne materializovaná do podoby diela), ku konceptuálnosti, znamenal prenesenie ťažiska z fyzického na mentálne. Dematerializácia sa spolu s tautologickým charakterom umenia (nie je dôležité čo a ako je urobené, ale prečo) stali atribútmi striktne chápaného konceptu, ktorý sa po r. 1966 dostal z pozície alternatívneho umeleckého prejavu do centra umeleckého diania. Táto záverečná fáza moderny našla v polovici 60. rokov na Slovensku, ktoré malo, s výnimkou niekoľkých progresívnych umelcov, ešte stále veľmi nízke povedomie o moderne a avantgarde, nečakane autentické paralely. Rezonancia s najaktuálnejším euro-americkým umeleckým pohybom je o to prekvapujúcejšia, ak si uvedomíme, že prvá polovica 60. rokov bola ešte stále obdobím pomalého politického uvoľňovania a liberalizácie kultúry, ktoré nastalo po dogmatizme predchádzajúceho desaťročia s vnucovanou ideológiou socialistického realizmu. Rané prejavy konceptu sa objavujú takmer paralelne s etablovaním informelu[4] a len niekoľko rokov po verejnom prihlásení sa k odkazu maliarskej moderny a avantgardy.[5] Zrýchlené generačné nástupy sprevádza skrátená životnosť progresívnych myšlienok, ktoré starnú skôr, ako sa prirodzene rozvinuli. V tejto zvláštnej atmosfére, súčasne otvorenej voči svetu i poznačenej prevládajúcim konzervativizmom spoločnosti, vznikajú prvé práce konceptuálneho charakteru, bez toho, aby sa o koncepte vôbec hovorilo. Tento fakt neznižuje význam činu dvojice Alex Mlynárčik a Stanislav Filko, ktorá už r. 1965 prezentovala dva sociologické happeningy – *Happsoc I* a *Happsoc II,*[6] otvárajúc kapitolu konceptu na Slovensku. Prvým a ťažiskovým bol *Happsoc I* (Bratislava 2.–8. mája 1965), založený na privlastnení si a prezentovaní nájdenej skutočnosti, naplánovaný na sedem dní vymedzených dátumami dvoch oficiálnych štátnych osláv (1. a 9. májom, sviatkom práce a výročím oslobodenia krajiny sovietskymi vojskami r. 1945). *Happsoc I* poukázal na Bratislavu vo forme textového oznamu (7 skutočností Bratislavy) a štatistiky informujúcej o reáliách mesta (1 hrad, 1 Dunaj, 142 090 pouličných lámp a pod.) a počte jej obyvateľov (138 936 žien, 128 727 mužov, 49 991 psov). Prvýkrát v dejinách domáceho umenia sa stretávame s vedomým zrieknutím sa výtvarnej materializácie idey a zdôraznením mentálnej spoluúčasti diváka, bez existencie ktorej by koncep-

1. Flynt, H.: Concept Art. In: Godfrey, T.: Conceptual Art. London 1998, s. 102.

2. Sol LeWitt: Poznámky o konceptuálnom umení. In: Profil, 1994, č. 8–9–10, s. 30.

3. Godfrey, T.: c. d., s. 4.

4. Ešte r. 1961 sa museli predstavitelia tejto polohy abstrakcie prezentovať iba v rámci neverejných, neoficiálnych bratislavských Konfrontácií v ateliéroch a bytoch umelcov. Na verejnosti prvýkrát vystavovali až r. 1964 (4. konfrontácia na Malej scéne a 5. v Galérii C. Majerníka v Bratislave).

5. R. 1957 vznikla Skupina Mikuláša Galandu, ktorej členovia sa programovo a otvorene ako prví, po desaťročí dogmatického socialistického realizmu, hlásili k tradícii moderny na Slovensku.

6. Happsoc II – Sedem dní stvorenia, interpretuje Restany ako projekt, ktorý sa „trochu odklonil od koncepčnej celistvosti prvého". Restany, P.: Inde. Alex Mlynárčik. SNG, Bratislava 1995, s. 22.

7. „Z mojej filozofie Nového realizmu si vybral dve základné myšlienky – privlastnenie reality a reakciu publika." Restany, P.: c. d., s. 22.

8. V Manifeste (Restany, P.: c. d., s. 27) je v bode 8 formulovaný vzťah k happeningu: „Nadväzuje na celý rad počinov happeningu, šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je však jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamym zásahom".

9. Raoul-Jean Moulin v Les lettres française z 30. 6. 1966 píše, že „happsoc, na rozdiel od happeningu, spočíva na sociologickej realite". In: Restany, P.: c. d., s. 247.

10. Chalupecký, J.: Příběh Alexe Mlynárčika. In: Na hranicích umění. Praha 1990.

11. Mlynárčik, Alex, In: Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Samizdat. Bratislava 1979, s. 137.

12. Happsoc rezonoval v domácej odbornej publicistike, napriek tomu, že často bola zdôrazňovaná práve jeho zviazanosť s happeningom. Z tejto pozície ho pozitívne hodnotí Ľudovít Petránsky v článku Na okraj niektorých tendencií, ktorý bol globálnejším pokusom o hodnotenie dobovej výtvarnej scény. Mladá tvorba, 1966, č. 3, s. 45.

13. Obaja výtvarníci sa prezentovali na významných medzinárodných výstavách konceptuálneho umenia. Stanislav Filko na výstave Pläne und Projekte als Kunst (Bern, Kunsthalle, 1969 a Alex Mlynárčik na výstave Art Concepts from Europe (Galéria Bonino, New York, Buenos Aires, Rio de Janeiro, 1970).

14. Paralelou by mohol byť neskorší, ale programovo konceptuálny projekt Američana Johna Baldessariho: Cremation Project (1970). Spálenie obrazov z r. 1953–1966 na verejnosti však nebolo len koketovaním, ale napriek spektakulárnosti ceremoniálu (uloženie popola do urien a označenie miesta pamätnou tabuľkou), malo definitívnu a neodvolateľnú podobu.



Stano Filko: Oslava vody. 1970

tuálne umenie stratilo svoju legitimitu. Evidentná blízkosť princípom konceptu, ktorú potvrdzujú Mlynárčikove a Filkove formulácie *Manifestu „happsoc". Čo je to happsoc?* (1. máj 1965, v spolupráci s teoretičkou Zitou Kostrovou) má zaujímavú genézu. Komunikačným kanálom, ktorým sa tento typ uvažovania o umení infiltroval do nášho prostredia, neboli ťažiskové texty Henryho Flynta (1961), Sol LeWitta, (1967, 1969) alebo rané protovýskumy Josepha Kosutha (1965), o ktorých existencii sa na Slovensku jednoducho nevedelo, ale rezonancia s programom skupiny francúzskych Nových realistov, ktorá je považovaná za európsku paralelu amerického pop-artu. Mlynárčik, ktorý sa spoznal s Pierrom Restanym, teoretikom skupiny už r. 1964, veľmi rýchlo vstrebal podnety z jeho filozofie,[7] ale súčasne preukázal pripravenosť prekonať jej limity. Na rozdiel od Armana, Cesara alebo Raysseho, ktorí nešli za hranice objektu (asambláží, kompresií alebo akumulácií), Mlynárčik s Filkom vstúpili prostredníctvom deklaračnej formy *Happsocu I* do sveta ideí pracujúc s jazykom ako svojbytnou štruktúrou. Napriek tomu nereprezentujú vyhranenú tvorbu i teoreticky vyškolených reprezentantov euro-amerického konceptuálneho umenia (napr. britskej skupiny Art & Language) ovplyvnených Wittgensteinom a štrukturalizmom, ale pre naše prostredie typický synkretizmus. Mlynárčik s Filkom popri projektoch typu *happsoc* paralelne vyvíjali aktivity v ďalších dobovo aktuálnych tendenciách. Obaja pracovali súčasne s objektom, Filko realizoval interaktívne environmenty, Mlynárčik prinášal rané formy akčného umenia, privlastňoval si subkultúrne grafity a rozvíjal stratégie citácie a výtvarnej interpretácie. V týchto súvislostiach neprekvapí, že východiskom konceptuálneho *happsocu* sa stal dobovo aktuálny akčný happening, ktorý Mlynárčik s Filkom poznali i akceptovali a súčasne sa z jeho rámca celkom vedome vyčleňovali.[8] Primárny rozdiel medzi akčným happeningom a sociologickým *happsocom* bol identifikovaný už v súdobých zahraničných recenziách,[9] ale až s istým časovým odstupom sa priepasť medzi obidvomi stratégiami ukázala celkom zreteľne. Túto divergenciu artikuloval r. 1977 Jindřich Chalupecký:[10] „... termín může zmást: ve skutečnosti happsoc má jen málo společného s happeningem, zato se blíží příštímu konceptuálnímu umění." Napriek tomu, že poloha čistého konceptu sa nestala ťažiskom tvorby ani jedného z autorov (ako prvý ju opustil Mlynárčik ďalej ju ešte niekoľko rokov doťahoval len Stanislav Filko v projektoch, ako napr. *Happsoc III, Oltár súčasnosti,* 1966, manifest *Plan projekt art* z r. 1968–1969, *Asociácie* 1968–1970) jeho raná forma má pre naše výtvarné a kultúrne prostredie zakladateľský význam. Po prvé preto, že autori si boli vedomí zmyslu toho, čo robia,[11] napriek tomu, že nepracovali s terminológiou konceptu. Tento fakt len dokazuje, že si neprivlastnili už hotovú filozofiu, ale ku konceptu sa dopracovali vlastnou skúsenosťou a že v malom zopakovali historickú cestu, akou sa koncept vyvíjal i vo svete (iniciačný význam Cagea, Fluxusu a Kaprowovho happeningu). Po druhé preto, že happsoc sa dostal do kolobehu kultúrnej diskusie na domácej[12] i medzinárodnej úrovni[13] a primerane dynamizoval dobové výtvarné myslenie. Ex post ho môžeme hodnotiť ako východisko nie experimentálneho, ale doslova alternatívneho umenia, ako precedens radikálne odlišnej tvorby rozvíjanej v kontexte modernistickej a neskoromodernistickej tradície.

Rok 1965 bol významný ešte jednou protokonceptuálnou aktivitou, ktorú uskutočnil Peter Bartoš ako privátnu akciu *Rozdávanie* (ĽŠU na Gorazdovej ul. v Bratislave), počas ktorej pozvaným spolužiakom a priateľom daroval svoje školské obrazy. Bartošove gesto zbavenia sa tradičného arzenálu konvenčnej umeleckej výchovy urobené tesne po absolvovaní VŠMU je modelovou ukážkou paradoxnosti domácich pomerov. V rovnakom roku ako vznikol programový a medzinárodne reflektovaný *Happsoc I* sa realizoval projekt, ktorý len ex post môžeme označiť za konceptuálny. Problémom nie je jeho privátny charakter s dôsledkami na minimálny okruh zainteresovaných, ale fakt, že Bartoš dospel k zaujímavému, i medzinárodne porovnateľnému výsledku[14] bez bezprostrednej sebareflexie vlastného činu. V jeho prí-

pade môžeme hovoriť o inkubačnej dobe konceptuálneho uvažovania,[15] ktoré sa spolu s akčnými prejavmi rozvinulo až v závere 60. rokov (cyklus *Prvodotyky,* 1969, *Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi,* 1969, *Fázované rozbíjanie vajec,* 1969) a o desaťročie neskôr vyústilo do vyhranených konceptuálnych zooprojektov založených na genetickej manipulácii so živým biologickým materiálom *(Bratislavský holub estetický,* 1976).

Tretím príkladom raného konceptualizmu je v literatúre často citovaný obraz Júliusa Kollera *More* (1963–1964),[16] ktorý vznikol počas maliarových vysokoškolských štúdií a býva interpretovaný ako raný pokus nahradenia maliarskeho zobrazenia skutočnosti (tu mora) slovom-pojmom. Ako významný príklad konceptuálneho umenia, ktoré malo vzniknúť niekoľko rokov pred zrodom amerického konceptu, ho r. 1979 klasifikoval Tomáš Štraus[17] v inak priekopníckej práci, ktorá priniesla prvý ucelený výklad aktuálneho akčného a konceptuálneho umenia. Istú korekciu Štrausovej interpretácie, ktorá vyvoláva oprávnené pochybnosti z nadhodnotenia osamoteného a intuitívneho gesta objavujúceho sa v rôznorodej Kollerovej maliarskej produkcii, nájdeme u Radislava Matuštíka. Ten vyvodzuje Kollerov prístup z autorovho „obdivu k dadaizmu a z roviny relácií obraz-písmo v kubizme či futurizme",[18] pričom zásadný obrat Kollera ku konceptuálnemu umeniu posúva k záveru 60. rokov. Tento názor podporuje neskorý dátum, kedy bol obraz *More* prvýkrát verejne vystavený (1967)[19] a kontext, v akom ho umelec prezentoval,[20] ako aj dobové výpovede samotného výtvarníka, ktorý r. 1967 pri príležitosti autorskej výstavy v Tatranskej galérii v Poprade napísal: „Myslím si, že je a bude potrebná aj existencia závesného obrazu aj existencia najnovších výtvarných tendencií, ktoré túžia po úplnom spojení všetkých zmyslových zážitkov a ideí. Toto však už nie je môj problém, pretože ako maliar pokladám za zaujímavejšie pracovať s farbami a s plochou...".[21] Štyri roky po predpokladanom konceptuálnom *Mori* vyznievajú autorove vyznania prekvapujúco akademicky až regresívne, rovnako ako jeho odpoveď na otázku, čo chce svojimi výtvarnými dielami vyjadriť: „Chcem ukázať civilizovanú krajinu – mesto s jeho nepríjemnosťami, večnými ťažkosťami i radosťami. A nielen technicky civilizovanú krajinu, no i krajinu turistickú, zážitky i dojmy človeka v tejto krajine..."[22] Podobne ako v prípade Bartoša, aj tu musíme konceptualizáciu tvorby posunúť až k záveru 60. rokov.[23] V širokom spektre Kollerovej tvorby sú konceptuálnemu umeniu najbližšie autorove textové oznamy, ktoré majú podobu jednoduchých kartičiek (ale aj formu telegramu) s jedno až dvojslovnými textami vyhotovenými pečiatkami z detskej tlačiarničky. Ťažiskovo sa objavujú v neskorých 60. rokoch v niekoľkých príbuzných variantoch, kde dominujú slovné hry a prešmyčky stavajúce na paradoxe *(Antihappening,* 1965, *Permanentka (Šokializmu),* 1968, *Nepozvánka na nevýstavu,* 1969, *Ume? nie!,* 1970, *Nedoraz umenie,* 1970). Ich programový protest proti kultúrnemu stereotypu a konvencii tradičného i avantgardného artefaktu ich vzďaľuje od čistého konceptu a približuje skôr tradícii dadaizmu, neodadaizmu a Fluxusu. Konceptuálno-akčný charakter má, naopak, jeho *Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie* (1968), kde si privlastnil hernú situáciu v prirodzenom športovom prostredí (tenis) a *JK-Ping-pong* (Galéria mladých Bratislava, 1970), ktorý bol súčasne konceptuálnou výzvou a návodom, ako aj reálnym happeningom realizovaným v galerijnom priestore, rátajúcim s divákovou spoluúčasťou.

V kontexte dobovo aktuálneho happeningu sa objavuje viacero zaujímavých posunov smerom ku konceptu. Takým bolo *Vinobranie v Modre* (24.–25. 9. 1966) Ivana Popoviča prezentované vo forme privlastnenia si reálnej udalosti-sviatku, ktorá sa mení na umelecké dielo pridaním signatúry umelca v duchu Duchampových readymades a Manzoniho živých plastík. Napriek nespornej invenčnosti zostáva toto Popovičovo gesto len bezprostrednou reakciou na dobovú atmosféru. Inklinácia ku konceptu je zreteľnejšia u Vladimíra Popoviča, pričom táto línia jeho tvorby sa objavuje v druhej

15. Na prvých výstavách, kde verejne vystavoval, sa prezentoval ako maliar (Galéria C. Majerníka spolu s Michalom Studeným, 1967), zdôrazňujúc vplyv detskej tvorby a maliarskych osobností, ako napr. J. Dubuffeta, F. Bacona, P. Kleea, J. Čapka. In: Bachratý, B.: Dnes rozhovor s Petrom Bartošom. Mladá tvorba, 1967, č. 5, s. 59.

16. Túto nepodloženú interpretáciu zaviedol Tomáš Štraus (pozn. 17) a na medzinárodnej scéne mýtus Kollera ako zakladateľa konceptu vo východnej Európe do krajnosti rozviedol maďarský kurátor László Beke (Beke, L.: Conceptual Tendencies in Eastern European Art. In: Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s. New York 1999, s. 43, 252.

17. Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Samizdat. Bratislava 1979, s.

18. Matuštík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. PGU, Žilina 1994, s. 27.

19. Výstava sa uskutočnila v Galérii mladých v Bratislave.

20. Podľa R. Matuštíka bol obraz doplnený skutočnou loptou a korešpondoval „s vtedy aktuálnymi riešeniami inštalácií-environmentov" (c. d., s. 27).

21. Katalóg výstavy Obrazy–objekty–montáže–grafiky a kresby Júliusa Kollera. Výstava sa uskutočnila v Tatranskej galérii v Poprade v dňoch 15. 7.–6. 8. 1967.

22. Pozri pozn. 21.

23. Potvrdzuje to aj svedectvo Kollerovho spolužiaka Alexa Mlynárčika, ktorý v korešpodencii so Štrausom píše, že „roky 1964––1966, žiaľ, neboli pre týchto kolegov (Koller, Bartoš) tou tvorivou definíciou, o ktorej hovoríš". Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Samizdat. Bratislava 1979, s.



Július Koller: Nepozvánka na nevýstavu. 1969

24. Túto črtu ex post jasne artikulovala aj autorova monografistka Iva Mojžišová. Mojžišová, I.: Vladimír Popovič. Bratislava 1990.

25. Tento koncept je v literatúre uvádzaný pod rôznymi názvami a datovaním. Tomáš Štraus v Slovenskom variante moderny ho uvádza pod názvom Obrazy pre Slovenskú národnú galériu a datuje ho 1968. V autorskom katalógu (Mojžišová, I.: Vladimír Popovič. Bratislava 1990) je r. 1970 a figuruje pod názvom Obrazy pre galérie.

26. Napr. I. večer novej hudby v Ružomberku (1969), kde bola v rámci Ensamble Comp. (M. Adamčiak, J. Revallo, R. Cyprich) realizovaná Adamčiakova Trojrozmerná partitúra.

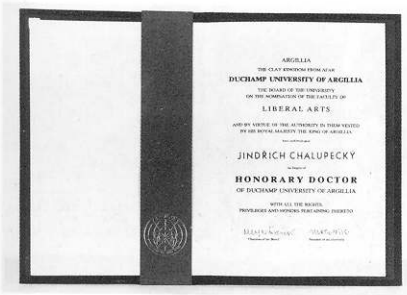
27. Okrem širokospektrálnej Mlynárčikovej tvorby pohybujúcej sa v rozpätí od výtvarných interpretácií, cez akcie-slávnosti až po obety a posolstvá je to kontinuitne rozvíjaný koncept Stanislava Filka vrcholiaci jeho príspevkom na Polymúzický priestor I v Piešťanoch (1970) a doznievajúci na Documenta 7 v Kasseli (1982) inštaláciou Zánik v maľbe, ako aj dlhodobý utopický Kollerov projekt prezentovaný pod spoločným logom U.F.O.

28. Zakladajúca listina bola zverejnená v r. 1975. Bližšie pozri Restany, P.: c. d., s. 147–188

29. Restany, P.: c. d., s. 156



Juraj Bartusz – Vladimír Popovič – Jozef Kornucik: Zemepisné pásmo. 1971



Alex Mlynárčik: Argillia. Menovací dekrét J. Chalupeckému.

polovici 60. rokov paralelne so skoršou akčnou tvorbou a záujmom o objektové umenie.[24] Raný koncept má u V. Popoviča podobu denníkových záznamov alebo textových zošitov s jednoduchou kresbou, či fotografickou reprodukciou. Na rozdiel od Mlynárčika a Filka, impulzom k vykročeniu za hranice artefaktu bola intermediálnosť Popovičových umeleckých záujmov, paralelné pôsobenie vo sfére alternatívneho divadla (zakladateľ Divadla obrazov, 1958), literatúry (od r. 1964 píše s bratom Ivanom knižky pre deti) a scenáristiky (ktorú praktikoval od r. 1959, keď prvý raz inscenoval Saint-Exupéryho *Malého princa* v Divadle obrazov). Ako prvý vznikol *Projekt oblečená Mája* (1967) pohybujúci sa na rozhraní fiktívneho scenára a denníkového záznamu, za ktorý dostal cenu skupiny básnikov Osamelí bežci, čo len potvrdzuje jeho literárne východiská. R. 1970 je datovaný konceptuálne dôslednejší projekt *Obrazy pre galérie,*[25] ktorý mal formu návodu na realizovanie obrazov, podrobne rozpísaného do 23 bodov (od nákupu materiálov cez vyberanie námetu až po záverečné upratovanie ateliéru). Popovičov projekt reprezentuje tú polohu konceptu, ktorá pripúšťa, že dielo môže existovať iba v mysli autora a vyžaduje špeciálny druh pozornosti a mentálnej spoluúčasti diváka (podobne ako vznik obrazu riadený telefonicky, alebo výstava existujúca len ako katalóg). V r. 1971 s nástupom tzv. normalizácie vznikli dva projekty s politickým podtextom. Na hrane medzi akčným a konceptuálnym, hravo ironickým a existenciálne vážnym boli *Kondičné dni Vlková,* pripravené v spolupráci s Jurajom Bartuszom a konceptuálnejší projekt *Zemepisné pásmo* trojice Juraj Bartusz, Jozef Kornucik a Vladimír Popovič. V prvom prípade išlo o projekt pozostávajúci z pozvánky vyzývajúcej na brigádu na Štátnom majetku, z reálnej dvojdňovej práce a záverečného písomného poďakovania predsedu hospodárstva. Motívom, samozrejme, nebola pomoc socialistickému hospodárstvu, ale reflektovanie dobovej politickej situácie, ktorá naznačovala možné politické represie. *Kondičné dni* boli ironickým návodom na zlepšenie kondície a zvýšenie šance na vlastné prežitie. Druhý projekt bol distribuovaný v podobe fotografie, ktorá zachytávala trojicu výtvarníkov pred tabuľkou označujúcou miesto v Jindřichovom Hradci, kadiaľ prechádza pomyselný stredoeurópsky poludník. Putovanie za týmto magickým bodom dostalo v čase padajúcej železnej opony symbolický význam.

Po polovici sa tendovanie ku konceptu stáva dominantné v tvorbe intermediálnych autorov Milana Adamčiaka a Róberta Cypricha. U Adamčiaka je ťažisko na experimentálnej poézii, grafických partitúrach a hudobných projektoch, ktoré vznikali od r. 1965. Prvýkrát bol súbor jeho partitúr v kurátorskom výbere Jiřího Valocha prezentovaný na výstave Partitúry (Brno, Praha 1969) a prvou samostatnou prezentáciou bola bratislavská výstava Visual Music (V-klub, 1969–1970). Spoločne s Cyprichom realizovali viacero akčno-konceptuálnych prác, v ktorých je čitateľná rezonancia s Fluxusom a vplyv Cageovej autority.[26] Mladší Cyprich sa popri ťažiskových projektoch s Adamčiakom prezentoval aj samostatne na viacerých medzinárodných podujatiach (Penatbox, Miláno 1969, Art Concepts from Europe, New York 1970), ale aj v ďalších príležitostných tandemoch (Záhrady kontemplácie, 1970, Tri grácie, 1970 spolu s Alexom Mlynárčikom).

Programová konceptualizácia tvorby nastáva na Slovensku začiatkom 70. rokov v prostredí formujúcej sa neoficiálnej výtvarnej scény. Protagonistami tejto druhej etapy konceptu sú autori,[27] ktorí svoje rané skúsenosti s konceptom pretransformovali do tvorby, kde sa táto poloha objaví ako jedna zložka zložitejšie štruktúrovaných projektov. Najvýraznejší vklad zaznamenávame v súvislosti s Mlynárčikovou fiktívnou krajinou *Argillia,* ktorej idea, spojená s čítaním Exupéryho *Malého princa* vznikla r. 1972[28] a mala formu vážnej hry, „kde je Sen pravdou a Pravda snom".[29] Napriek tomu, že Mlynárčik situoval *Argilliu* do konkrétnej geografickej lokality (Krištofícko na Orave), dal jej formu monarchie s precízne vybudovaným administratívnym

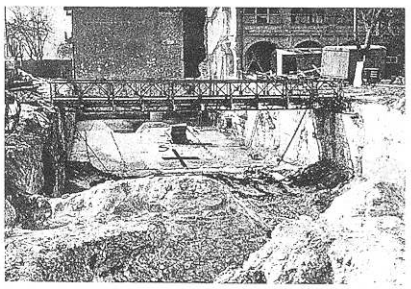
aparátom, štátnymi symbolmi, vlastnou menou, históriou a konkrétnymi projektmi, jeho idea smerovala predovšetkým k vytvoreniu mentálneho priestoru so „správnymi" pravidlami hry, ktoré boli v ostrom protiklade s atmosférou nastupujúcej normalizácie. Paralelne s aktivitami starších umelcov sa na scéne objavujú mladší výtvarníci rovnako poznačení skepsou meniacej sa kultúrno-politickej situácie, pre ktorých je vernosť konceptu v istom zmysle symbolom pokračujúcej kontinuity s euro-americkým vývojom, ktorý bol politickými udalosťami opäť prerušený. Povinnosť prebrať štafetu pripadala Rudolfovi Sikorovi, ktorý už počas štúdií začal pracovať so špecifickým druhom informácií (topografickými náčrtmi, mapami a plánmi). Zužitkoval ich v prvom cykle *Topografie* (1969), i v neskorších cykloch *Rezy civilizáciou* (1972), *Čas... priestor* (1971–1974), *Habitat* (1975) alebo *Pyramídy* (1976–1977). Napriek tomu, že i naďalej používa neosobný jazyk štatistiky s častými textovými intervenciami, vlastné posolstvo prác sa mení zo sebareflexívnej polohy klasického konceptu na vážne spytovanie sa na povahu prítomnosti a budúcnosti ľudskej civilizácie. Dôležité sú projekty zo začiatku 70. rokov, v ktorých sa presúva ťažisko z akčno-konceptuálneho *(Z mesta von,* 1970),[30] na konceptuálne *(Pocta priesečníku poludníka* $\lambda = -19° 12' 3''$ *a rovnobežky* $\varphi = 49° 19' 14''$, 1971, *Zameranie základov novej budovy SNG,* 1971 spolu s V. Jakubíkom). Rudolf Sikora bol iniciátorom viacerých skupinových aktivít, ktoré vznikali začiatkom 70. rokov a mali konceptuálnu povahu: Filko, Koller, Gazdík, Sikora: *Dotazník UFO,* 1972, Sikora, Koller, Filko, Laky, Zavarský: *Čas I, Čas II,* 1973. Z mladších autorov neoficiálnej scény sa k čistým polohám konceptu dopracovala dvojica Miloš Laky (1948–1975) a Ján Zavarský (1948), predovšetkým cyklom *Antropomorfické merania* (1972–1973), aby sa od tejto tendencie odvrátila projektom *Biely priestor v bielom priestore* (1973–1974, spoločne so Stanislavom Filkom), ktorý bol už polemikou s konceptuálnym umením. Špecifickú podobu konceptu má tvorba Dezidera Tótha, predovšetkým v tých polohách, kde sa križuje s vizuálnou poéziou *(Nočné spoje,* 1976), grafickými partitúrami *(Partitúry,* 1976–1978), s akčným umením (cyklus *Ochrana prírody,* od r. 1970) a knihou chápanou ako objekt (otvorený cyklus *Rezervácia,* od r. 1991). S akčným umením je prepojený aj koncept Michala Kerna rozvíjajúci sa po polovici 70. rokov. Okrem čisto konceptuálnej *Gravitácie* (1976), objavujú sa akčné práce *(Hra s kockami,* 1975, *Dva obrazy v jednom,* 1978), alebo fotodokumentácia privátnych akcií v prírode *(Vytvoril som líniu sám sebou, svojím telom...,* 1982), ktorých záznam s použitím textu a nákresu môže mať i povahu návodu. Ďalšou skupinou prác sú fotografie dokumentujúce Kernov vzťah k prírode, v ktorých dominuje pokora a vyhľadávanie, alebo inscenovanie elementárnych situácií (cyklus *Lopúchy,* 1979, *Dvojité zrkadlenie,* 1978, *Našiel som tento tieň,* 1980). Koncept mladšieho Ľubomíra Ďurčeka sa pohybuje v rozpätí od čistého konceptuálneho variantu knihy, v ktorej sú iba kombinácie dvoch slov ÁNO a NIE cez kolektívne anonymné akcie budované na princípe návodu *(Demonštrácia,* 1977), nerealizované akcie zachované len vo forme scenárov-návodov *(Scenár dynamickej maľby,* 1979, *Prosím obráťte ma správnym smerom,* 1979)[31] body-artové komentáre k nájdenej skutočnosti *(1. máj 1987, Park kultúry a oddychu, 9. máj 1987)* až po akcie s politickým zafarbením *(Návštevník,* 1980).

Špecifickú podobu konceptu majú viaceré intermediálne projekty 70. a 80. r. Vladimíra Havrillu. Ich dominantným médiom je text, ktorý však nemá formu lakonického oznamu, ako sme sa s ním mohli stretnúť v kontexte čistého konceptu. Havrilla paradoxne stavia svoje konceptuálne práce na príbehu, ktorý sa objavuje v niekoľkých podobách. Ako rozkreslená seriálová story *(Deň „D",* 1987), ako kombinácia literárneho textu a kresby *(Desať minút,* 1985) alebo ako experimentálny film *(Vtáčia žena,* 1972). Koncom 70. r. sa v prostredí neoficiálneho umenia objavila tvorba Igora Kalného, ktorý rokom narodenia patril k postmodernej generácii, ale svojou tvorbou inklinoval ku konceptu. Počas svojho krátkeho života vytvoril

30. Reprodukciu fotodokumentácie tejto akcie použil Klaus Groh na obálku svojej knihy Aktuelle Kunst in Osteuropa (Köln 1972).

31. Ťažiskovo bol Ďurček prezentovaný na výstave Umění akce, koncipovanej Vlastou Čihákovou-Noshiro (Mánes Praha, 1991).

RUDOLF SIKORA, akademický maliar v spolupráci s VILIAMOM JAKUBÍKOM, akademickým maliarom, dovoľujú si Vám oznámiť presné údaje základov novej budovy Slovenskej národnej galérie, Rázusovo nábrežie 2



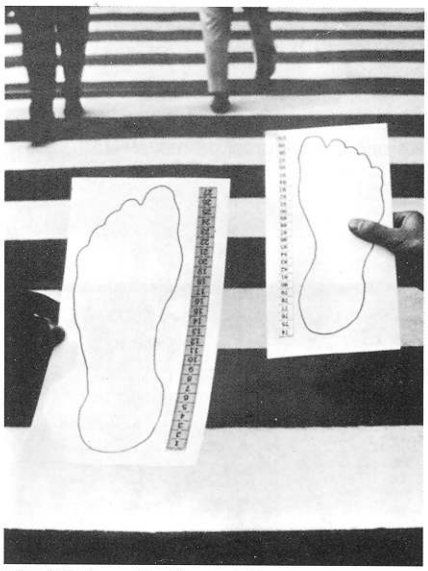
Bod S ležiaci v strede základov (jamy) má súradnice: $\lambda = -17° 06' 37{,}2''$ vých. zem. dĺžky
$\varphi = 48° 08' 26{,}3''$ sev. zem. šírky

Nadmorská výška H v bode S = 133,75 m nad hladinou Baltického mora.

Rozmery základov (jamy): dĺžka = 74,00 m
šírka = 14,00 m
hĺbka = 4,50 m

Astronomické zameranie previedol v priebehu februára 1971 geodet Ing. Boleslav Boška.

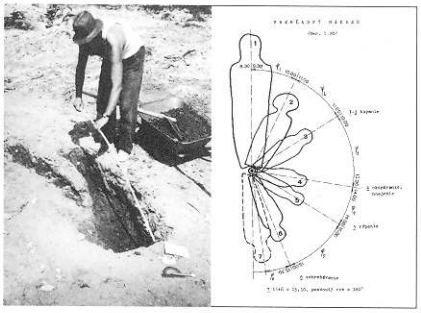
Rudolf Sikora – Viliam Jakubík:
Zameranie základov novej SNG. 1971



Miloš Laky – Ján Zavarský:
Antropomorfické merania. 1972–1973



Juraj Bartusz: Úradné potvrdenie. 1971

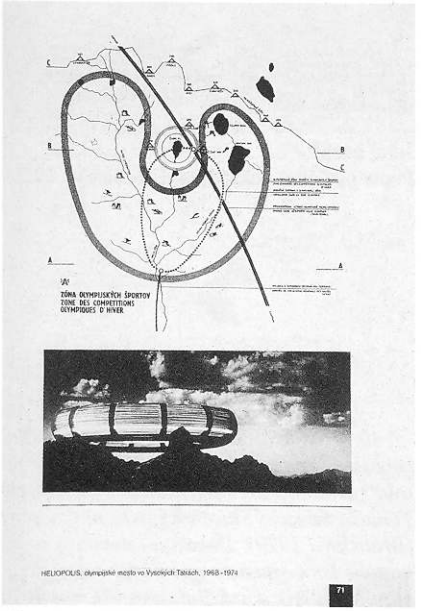


Peter Meluzin: Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa. 1982

32. Matuštík, R.: Terén. VŽ, 1990, č. 3, s. 52–53.

33. Trojica umelcov založila skupinu VAL, ktorej plný názov Voies et Aspects du Lendemain – Cesty a aspekty zajtrajška bol manifestom ich snažení na tomto poli.

34. Restany, P.: c. d., s. 253.



Alex Mlynárčik – Viera Mecková – Ľudovít Kupkovič: Heliopolis. 1968–1974

desiatky kresieb, v ktorých pracoval s textom, kladúc dôraz na vzťah medzi slovom a jeho významom *(Ja, Hore, Ticho)* ale aj s banálnymi odtlačkami detskej tlačiarničky *(Pečiatkové kresby,* 1981–1982). Konceptuálne východisko mali aj jeho neskoršie akčné kresby vznikajúce mnohonásobným obkresľovaním každodenných predmetov i častí vlastného tela.

Špecifickou podskupinou konceptu sú viaceré projekty poštového umenia a s ním spríbuznené formy, napr. umenie pečiatok. Sem môžeme zaradiť pokračujúcu tvorbu Kollerových textových oznamov a viaceré projekty spojené s Mlynárčikovou fiktívnou Argilliou (známková emisia a znak Národnej pošty podľa návrhov Miloša Urbáska, Mlynárčikove Metamorfózy vznikajúce ako „protokolárne posolstvá").

Konceptuálnu povahu malo aj *Úradné potvrdenie* Juraja Bartusza (1971), fotograficky dokumentujúce bežné aktivity autora počas jedného dňa so záverečným právoplatným notárskym overením. Tento projekt evokuje atmosféru orwellovskej kontrolovanej spoločnosti, na ktorú sa vtedajšie Československo s nástupom tzv. normalizácie reálne premieňalo a súčasne sa spája so stratégiou pasívnej rezistencie, kde sa irónia stávala ochranou duševného zdravia. R. 1981 realizoval konceptuálny projekt poštového umenia *(Senza titolo)* Peter Meluzin. Prostredníctvom textovej výzvy sa obrátil na viacerých domácich neoficiálnych umelcov (M. Bočkaya, Ľ. Ďurčeka, V. Kordoša, J. Meliša, S. Mydla, R. Sikoru a ďalších) aby vybrali vhodný názov pre predlohu, ktorú predstavovala fotografiu zabalenej dopravnej značky. Vzhľadom na to, že išlo o vtipnú narážku na populárne empaketáže Christa, pôvodom bulharského autora (sám Christo bol jeden z oslovených výtvarníkov), vyhodnotenie bolo v duchu rozohranej patafyzickej hry plánované na deň štátneho sviatku Bulharskej republiky. Konceptuálno-akčný charakter mali viaceré Meluzinove kolektívne projekty 80. rokov, ako napr. *R MUTTácia,* pocta Marcelovi Duchampovi, uskutočnená na dvanáste výročie umelcovej smrti (1980) alebo *Edvantyč* (spolu s Kollerom), založený na privlastnení rituálu športovej aktivity (tenisu). V Meluzinovej tvorbe od začiatku hrala významnú úlohu práca s textom, predovšetkým slovné hry rozohrávané v názvoch jednotlivých prác *(Warhol Andy – Wartburg combi, Obratník PKO-OKP,* 1986, *Impo(r)tant,* 1993, *Kunst – Koonst,* 1994). Konceptuálne využitie textu tu dostáva osobitné zafarbenie autorovým zmyslom pre humor a iróniu. Táto poloha sa ozve aj v Meluzinovom projekte *Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa,* vytvorený pre jedno z pokračovaní kolektívnej akcie *Terén* (1982). Práca je formálne blízka zemným projektom Mika Heizera (tzv. negatívnym objemom) a svojou dokumentáciou (východiskovým presným nákresom a fotodokumentáciou priebehu akcie) i konceptu. Jej skutočnou esenciou je však ironické spochybňovanie modernistických a neskoromodernistických rituálov a banalizácia odosobnených postupov konceptu a land-artu. V autorskom komentári[32] k akcii môžeme čítať také body pracovného postupu, ako napr. pokusy o prekročenie (preskočenie) vlastného tieňa alebo predbehnutie a naháňanie vlastného tieňa, ktoré sú komickými parafrázami exaktnosti konceptuálnych postupov.

Špecifickou kapitolou konceptuálneho umenia na Slovensku sú i v euroamerickom kontexte jedinečné utopické architektonické projekty a fiktívne pomníky pamätníky, ktorých tvorbe sa venovalo niekoľko domácich autorov. Ako prvá vznikla odvážna vízia *Heliopolisu,* olympijského mesta vo Vysokých Tatrách (1968–1974) konkretizovaná do podoby projektu Alexom Mlynárčikom a architektmi Vierou Meckovou a Ľudovítom Kupkovičom.[33] Francúzsky kritik Michel Ragon[34] v tejto súvislosti hovoril o perspektívnych výskumoch svetovej prospektívnej architektúry, ktorej zmyslom nie je len formulovanie dobových urbanisticko-civilizačných problémov, ale aj návrhy riešení, ktoré majú šancu byť realizované v budúcnosti, keď sa k nim vytvorí dostatočné technické zázemie. O rok neskôr vznikol projekt *Akustikon, Pocta Miroslavovi Filipovi* v spolupráci s Miroslavom Filipom (akustika) a Vierou Meckovou (architektúra) navrhnutý ako monumentálna kinetická

koncertná sieň ovoidného tvaru, ktorej zvuk mal byť závislý od pohybu diváka po vzostupnej a zostupnej špirále.[35] Nasledovali významné projekty *Istroport* s Vierou Meckovou, koncipovaný ako prístav na Dunaji (1974–1976), *Pocta nádeji* (1974–1975) zamýšľaná ako hold americkému kozmonautovi slovenského pôvodu Eugenovi A. Cernanovi, alebo *E-TEMEN-AN-KI – hotel Sheraton* (1980–1994), pôsobivá vízia architektúry XXI. storočia vychádzajúca z citátu Brueghelovho obrazu.[36] Inú podobu nerealizovaných a nerealizovateľných projektov majú fiktívne architektonické a pomníkové návrhy Jozefa Jankoviča vznikajúce v 70. rokoch. Na rozdiel od utopickosti Mlynárčikových návrhov, sú Jankovičove projekty dôsledne fiktívne, vznikajú často ako ironicko-kritický komentár politicko-spoločenskej situácie 70. rokov. Medzi viacerými polohami tejto časti jeho tvorby[37] je z hľadiska konceptuálnych stratégií významný predovšetkým raný cyklus *Projekty,* ktorý autor rozvíjal od začiatku 70. rokov a súborne prezentoval v albume s rovnomenným názvom(1977). Ide zväčša o tušové kresby so schematickým nákresom interiéru miestnosti evokujúcej väzenie, kde sa pohybujú anonymné siluety manipulovaného človeka. Texty, ktoré sú autonómnou súčasťou kresieb, majú súčasne formu deskripcie i návodu, pričom samotné názvy – *Projekt konsolidačného priestor, Projekt priestoru na zhromažďovanie informácií, Projekt vrcholov a pádov života* (všetky z r. 1972) odkazujú na dobovú politickú a umeleckú situáciu, ktorá nastala s nástupom. tzv. normalizácie, opakovaným nastolením dogmy socialistického realizmu a začínajúcimi represiami voči autentickej umeleckej tvorbe. Kritické zameranie Jankovičovho konceptu, jeho irónia a sarkazmus ho približujú k tým polohám západného konceptuálneho umenia, čo sa zamerali na kritiku inštitúcií (napr. projekty Marcela Broodthaersa) alebo spoločnosti (Hans Haacke). V bezútešnej atmosfére normalizačných 70. rokov vznikli aj fiktívne pomníky Juraja Meliša *(Pocta budúcim hrdinom,* 1974, *Pocta padlému neznámemu sochárovi,* 1975), v ktorých prostredníctvom koláže simuloval absurdné stretnutia nájdenej reality s odkazmi na históriu európskeho sochárstva, od antiky po Rodinovho *Mysliteľa.*[38]

V závere 70. rokoch zaznamenávame na domácej pôde niekoľko konceptuálno-akčných prejavov s výrazným politickým kontextom. Objavili sa v prostredí mladých divadelníkov, literátov, výtvarníkov a ekológov alternatívnej scény v Bratislave, ktorí proti modelu pasívnej rezistencie postavili model aktívnejšieho odporu, koncipovaním verejných projektov s priamymi dôsledkami na spoločnosť.[39] Z tejto atmosféry vyrástla Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania, iniciovaná Jánom Budajom, ktorá existovala v období 1979–1981. Cieľom spoločnosti využívajúcej metódy experimentálneho divadla, psychológie a sociológie, bolo modelovať situácie, ktoré by prinášali zážitky meniace vedomie aktérov i divákov. R. 1978 bola bratislavská verejnosť testovaná plagátmi, ktoré prinášali zámerne nepravdivé informácie, ako napr. *Letecká doprava je najlacnejšia* (Centrálne trhovisko), o rok neskôr to bola akcia *Týždeň fiktívnej kultúry,* počas ktorej boli distribuované plagáty a pútače na neexistujúce kultúrne podujatia, čo by sa vzhľadom na politickú situáciu a otvorené nepriateľstvo voči západnému umeniu nemohlo vtedy vôbec uskutočniť *(Salvador Dalí in memoriam, Slovenská národná galéria,* alebo *Bob Dylan – ABBA v PKO).* R. 1980 pripravoval Ján Budaj podujatie *Tri slnečné dni* (Medická záhrada, Bratislava), na ktorom mali participovať aj viacerí profesionálni konceptuálno-akční výtvarníci (Ľubomír Ďurček, Dezider Tóth, Július Koller, Vladimír Havrilla a ďalší), podujatie však bolo z politických dôvodov zakázané a pripravovaný bulletin skartovaný.

Konceptuálne umenie malo na Slovensku neštandardný začiatok, atypický priebeh a dramatický záver.[40] Proti všetkým zásadám lineárneho vývoja sa etablovalo v prostredí nerozvinutej moderny, rozvíjalo sa v okrajových štruktúrach neoficiálnej kultúry proti vôli štátnej moci a symbolicky končilo mocenským zásahom. Napriek tomu je nielen autentickou súčasťou

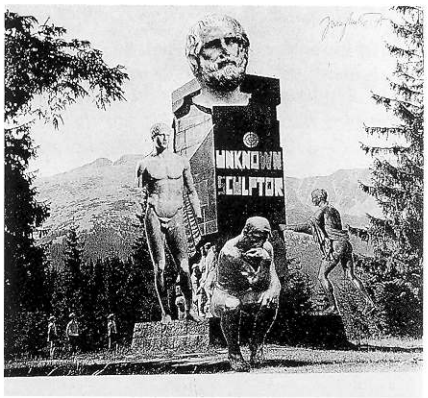
35. Jeho východiskom bola interaktívna inštalácia prezentovaná v milánskej Galérii Apollinaire pod názvom Flirt slečny Pogany (1969), kde boli ako alúzia na tvorbu C. Brancusiho použité plastové vajíčka, ktoré po rozhýbaní divákmi zvonili.

36. Oba projekty vznikli v spolupráci Alexa Mlynárčika s Vierou Meckovou a Ladislavom Kupkovičom, ktorí sú autormi architektonických návrhov.

37. Problém podrobne spracoval Hrabušický, A.: Zamurovanie po veľkom páde. In: Rusinová, Z. – Hrabušický, A. – Bajcurová, K.: Jozef Jankovič. Tvorba z rokov 1958–1997. SNG, Bratislava 1997.

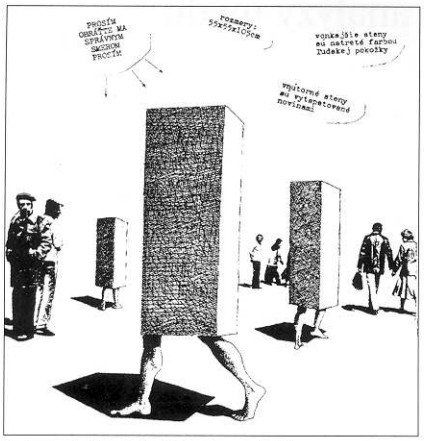
38. Tému spracovala Ľuba Belohradská v príspevku Neobjednaný pomník, ktorý odznel na medzinárodnom kolokviu usporiadanom pri príležitosti výstavy O. H. Hajeka. In: Premeny sochárstva 1960–1990. Zborník referátov. Bratislava 1994.

39. Ich aktivity by sme mohli dať do súvislosti s medzinárodným hnutím The Situationist International, ktoré vzniklo r. 1957 formálnym zlúčením hnutia Movement for an Imaginist Bauhaus (na jeho čele stál bývalý člen skupiny CoBrA, Dán A. Jorn) a Lettrist International s výraznou postavou Francúzom G. Debordom.



Juraj Meliš:
Pocta padlému neznámemu sochárovi. 1975

40. Prvá kriticko-teoretická reflexia konceptu na Slovensku bola ako samostatná kapitola zaradená do samizdatovej publikácie Tomáša Štrausa Slovenský variant moderny (Bratislava 1979). Dianie na domácej scéne vrátane konceptu mapoval od 60. rokov Radislav Matuštík a od začiatku 70. rokov aj brniansky konceptuálny autor a kritik Jiří Valoch.



Ľubomír Ďurček: Prosím, obráťte ma správnym smerom. 1979

histórie domáceho umenia, ale práve vďaka tejto skúsenosti sa kultúrny genotyp Slovenska, historicky spájaný s tradičným, konzervatívnym a rurálnym pretransformoval na fenotyp, kde je mentálna reflexia považovaná za podmienku tvorby, a to aj v prípade, že má podobu závesného obrazu, sochy, či objektu. V tomto zmysle je stopa konceptuálneho umenia na Slovensku trvalo prítomná, objavuje sa v stratégiach výtvarnej interpretácie, analytickej maľby, postmodernej citácie a apropriácie, ako aj v tendenciách neokonceptuálneho umenia 90. rokov.

Citácia, interpretácia a apropriácia v súvislostiach analýzy médií

Jana Geržová

K charakteristickým znakom umenia 20. storočia patrí rýchlosť, s akou sa na scéne striedali desiatky často kontroverzných umeleckých hnutí, výtvarných tendencií a individuálnych estetických programov. Na prvý pohľad živelný pohyb, v ktorom sa životnosť nových ideí merala na mesiace a roky, má svoje skryté zákonitosti. Pri ich analýze musíme uviesť viaceré technické objavy akcelerujúce radikálnu zmenu predovšetkým umenia 2. polovice 20. storočia. K najvýznamnejším patrili nové možnosti technickej reprodukovateľnosti umenia, ktoré sa stali seizmickou oblasťou ohrozujúcou stabilitu noriem moderného umenia takmer súčasne s jeho etablovaním. Nebolo to len vynájdenie fotografie a filmu, ale aj umelecké využitie priemyselnej tlače v širokej škále postupov od serigrafie až po xerografiu a neskorší nástup elektronických médií, ktoré bez prispenia ľudskej ruky dokázali v dokonalej simulácii postaviť vedľa seba nielen realitu a jej zobrazenie, ale aj originál umeleckého diela a jeho kópiu. V 20. storočí dovŕšená túžba umelcov po vernom napodobení reality, celé stáročia symbolizovaná mýtom o Pygmaliónovi, uzatvorila jednu vývojovú etapu európskeho umenia a súčasne sa stala východiskom smerovania, v rámci ktorého bola nanovo definovaná triáda identifikačných znakov moderného umenia: obrazu, autora a signatúry. Prvý z trojice pojmov, v ktorom sa stará forma naplnila radikálne novým obsahom, bol obraz. Jeho primárna identifikácia s maľbou bola v priebehu 20. storočia rozšírená o definíciu technického obrazu (od fotografie cez časopiseckú a novinovú reprodukciu až po digitálny obraz). Možnosť vytvárať umelecké diela bez bezprostrednej spoluúčasti umelcovej ruky, prostredníctvom vysokošpecializovaných technických zariadení, priniesla na jednej strane oslabenie pozície tradične chápaného autorstva a na druhej strane posilnila význam signatúry, ktorá povýšila stratégiu apropriácie[1] na umelecký čin. Tento ambivaletný proces, v ktorom bola originalita umeleckého diela súčasne adorovaná i spochybňovaná, je charakteristický pre celé 20. storočie, ale z hľadiska jasnej artikulácie problému môžeme hovoriť o dvoch vývojových štádiách. V prvom, zhruba identickom s prvou polovicou storočia, by sme mohli hovoriť o inkubačnej dobe, v ktorej sa prostredníctvom kolektívnych i individuálnych umeleckých stratégií (napr. surrealistickej koláže, readymade Marcela Duchampa) testovali nové možnosti umenia a paralelne vznikali kľúčové teoretické úvahy, ktoré anticipovali budúci vývoj. Ťažiskovou postavou bol Walter Benjamin a jeho esej so signifikantným názvom *Umelecké dielo v čase svojej technickej reprodukovateľnosti,* ktorú napísal r. 1923.[2] V nej jasnozrivo postrehol, že už „okolo r. 1900 dosiahla technická reprodukcia štandard, v rámci ktorého nielenže urobila svojím objektom všetky doterajšie umelecké diela a začala podrobovať ich pôvodnosť najhlbším premenám, ale vydobyla si svoje vlastné miesto medzi umeleckými postupmi."[3] Tieto presné analýzy ovplyvnili aj André Malrauxa, ktorý pri definovaní svojho „imaginárneho múzea" (Le musée imaginaire, Paríž 1947) inovoval Benjaminovu myšlienku „straty aury umeleckého diela". Rozmáhajúcu sa distribúciu technických reprodukcií umeleckých diel, ktorá na minimum redukovala potrebu poznať samotný originál, videl predovšetkým v pozitívnom svetle, ako istú formu demokratizácie umenia.

Až v druhej polovici 20. storočia sa dôsledky technickej reprodukovateľnosti umeleckých diel výrazne prejavili v konkrétnej tvorbe vo viacerých umeleckých stratégiách presadzovaných od začiatku 60. rokov, predovšetkým v okruhu umelcov pop-artu a nového realizmu. Reprezentatívnou postavou je Andy Warhol a spôsob, akým si prostredníctvom priemyselnej tlače (serigrafie) privlastnil ikony masovej kultúry, ale aj obrazy z histórie umenia, alebo tvorba Francúza Alana Jacqueta založená na manipulácii s privlastne-



Alex Mlynárčik: Palm Beach. 1979

1. Výtvarná stratégia spochybňujúca koncept jedinečného, unikátneho umeleckého diela, ktorá je postavená na privlastňovaní už existujúcich obrazov zo sveta médií, reklamy a umenia.

2. Benjamin, W.: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Benjamin, W.: Dílo a jeho zdroj. Praha 1979, s. 17.

3. Benjamin, W.: c. d., s. 19.

nou fotografiou. V súvislosti s prvým postupom sa vygeneroval pojem apropriácia (z angl. appropriation – privlastniť si, prisvojiť si) vo význame výtvarná stratégia, ktorá je postavená na prisvojovaní si už existujúcich technických obrazov zo sveta médií, reklamy i samotného umenia. Druhý postup ešte precíznejšie špecifikoval termínom Mec Art (z angl. Mechanical Art) – mechanické umenie – Pierre Restany.[4] Ak sme proces prebiehajúci v prvej polovici storočia označili ako inkubačnú dobu, potom o 60. rokoch môžeme hovoriť ako o rokoch zakladateľských a o ďalšom desaťročí ako o období, kedy sa dôsledky technickej reprodukovateľnosti umenia prejavili naplno. R. 1977 pripravil Donald Crimp v Artists Space v New Yorku výstavu s príznačným názvom Obrazy (Pictures).[5] Tvorili ju diela, ktoré vznikli výlučne na princípe privlastnenia si už existujúcich obrazov. Crimpov text v katalógu presne diagnostikoval situáciu a jasne opísal zmenu, ktorá sa uskutočnila vo výtvarnom umení od objavenia fotografie: „Ak sa doteraz zdalo, že obrazy interpretovali realitu, teraz sa ukazuje, že si realitu uzurpujú. My sami spoznávame realitu cez obrazy, ktoré o nej vytvárame. Oni sa stávajú našou realitou." Nie je náhodné, že v tom istom roku francúzsky filozof Jean Baudrillard vo svojej práci *Agónia reálneho* vyslovil tézu, že „reálne už neexistuje, pretože už ďalej neexistuje rozdiel medzi realitou a obrazom."[6] Túto tézu odvodil z charakteru informačnej spoločnosti, kde je stále nemožnejšie a nezmyselnejšie rozlišovať medzi realitou a simulovanou realitou. Po dlhom období latentného vývoja i jasnej artikulácie problému situácia dospela do bodu, ktorý ex post hodnotil Irving Sandler slovami: „Ak by umenie r. 1980 malo byť charakterizované jedinou technikou, bola by to apropriácia."[7]

Situácia v slovenskom umení 2. polovice 20. storočia je v mnohých aspektoch porovnateľná s vývojom v Európe i vo svete. Napriek tejto primárnej rezonancii s globálnymi tendenciami sú diela paralelne vznikajúce na Slovensku odlišné. Diferenciácia sa zreteľne prejavuje už v terminológii, a práve jej analýza nám pomôže lepšie pochopiť špecifiká domáceho vývoja. V prostredí západného umenia sa v súvislosti so sledovanou problematikou ustálil už v 60. rokoch pojem apropriácia. Napriek tomu, že v rovnakom období bola apropriácia v rôznych prekladových ekvivalentoch používaná aj u nás,[8] veľmi skoro sa objavil paralelný termín so základom v slove interpretácia.[9] Latinský pôvod slova interpretatio (vo význame výklad, vysvetlenie) naznačuje, že domáci výtvarníci operujúci v teritóriu privlastnených obrazov sa menej sústredili na problematiku ich mediálnej distribúcie a viac na otázky súvisiace s reflexiou umenia umením, interpretáciou výtvarného diela iným výtvarným dielom.

Už r. 1969 Alex Mlynárčik s Milošom Urbáskom vydali *Manifest o „interpretácii" vo výtvarnom umení,*[10] kde jasne deklarovali svoj postoj, pričom viaceré body *Manifestu* sa stali určujúcimi pre ďalší domáci vývoj v tejto sfére umenia. Na prvom mieste to bola interpretácia pochopená ako „tvorivý násobok" originálu. Táto stratégia je na jednej strane chápaná ako prekonanie modernistického imperatívu originality a jedinečnosti,[11] s významným rozšírením autorského subjektu aj na anonymný autorský kolektív. Na druhej strane je ešte stále prítomná obrana voči podozreniu z epigónstva, ktorá sa chápe ako „neplodné preberanie".[12] V *Manifeste* bol sformulovaný na domáce pomery radikálny posun v chápaní originálu, ktorý už nie je myslený len ako unikátne dielo, ale aj ako výtvarná práca vybudovaná na princípe reinterpretácie či recyklácie pôvodiny. Napriek výraznému posunu, autori *Manifestu* ešte neuvažovali o zameniteľnosti, alebo dokonca zrovnoprávnení pojmov originál a kópia, ako to poznáme z postojov a tvorby mladších umelcov objavujúcich sa v kontexte umenia 80. a 90. rokov (napr. Petra Rónaia, Simony Bubánovej-Tauchmannovej, Cyrila Blaža). Teoretické východiská sformulované v *Manifeste* našli praktické naplnenie v kolektívnom podujatí, ktoré sa pod názvom *Festival snehu* uskutočnilo pri príležitosti Majstrovstiev sveta v lyžovaní vo Vysokých Tatrách (1970) za účasti iniciátorov – Alexa Mlynárčika a Miloša Urbáska a ďalších prizvaných umelcov, Milana Adam-

4. Livingstone, M.: Pop Art. Thames and Hudson. London 1990, s. 145.

5. Sandler, I.: Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s. New York 1996, s. 319.

6. Poster, M. (ed.): Jean Baudrillard: Selected Writings. Stanford University Press 1988.

7. Sandler, I.: c. d., s. 321.

8. Radislav Matuštík hovorí v súvislosti s Mlynárčikovou tvorbou neskorých 60. rokov o „adoptovaných akciách" o „adopcii nájdených nápisov", o „privlastnení neautorských písomných prejavov". Matuštík, R.: ... predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. PGU Žilina 1994, s. 70–71.

9. Objavujú sa aj termíny, ako interpretácia vo výtvarnom umení alebo výtvarná interpretácia.

10. Manifest bol publikovaný v monografii Alexa Mlynárčika. Restany, P.: Inde. Alex Mlynárčik. Paríž, Bratislava 1995, s. 78.

11. V texte Manifestu sa hovorí: „Interpretácia vo výtvarnom umení je novou tvorivou dimenziou. Otvára ďalšie priestory ako plodné východiská z tzv. autentických gest, ktorých sme sa dosiaľ úzkostlivo pridržali."

12. Vo štvrtom bode Manifestu je interpretácia definovaná ako: „protiklad epigónstva ako neplodného preberania".

čiaka a Róberta Cypricha. Výsledky *Festivalu* predstavili štvoricu umelcov v pozícii kultúrnych nomádov, ktorí pri svojich interpretáciach bez rozpakov parafrázovali mýtické osobnosti z histórie (Brueghela, Leonarda da Vinciho), diela klasickej moderny (Maleviča, Boccioniho) i svojich súčasníkov (Christa, Armana, Dietmanna), pričom samotná práca so snehom, ako nestálym materiálom, dávala celej akcii ľahkosť výtvarnej hry.

V tomto kontexte je ťažiskovou postavou Alex Mlynárčik, u ktorého sa interpretačné stratégie objavujú od 2. polovice 60. rokov v sérii monotypií (napr. *Pocta XXII,* 1967, *Ingres,* 1967) a koncom desaťročia sú výpožičky z dejín umenia už realizované v priestorových environmentoch *(Megality XXI. storočia,* Paríž 1968) s možnosťou aktívnej spoluúčasti divákov *(Dobrý deň, pán Courbet,* Paríž 1969), ktoré boli synchrónne s najprogresívnejšími formami európskeho umenia. Táto vývojová línia Alexa Mlynárčika vyvrcholila dvojicou veľkolepých kolektívnych akcií – *Memoriál Edgara Degasa* (Bratislava/Liptovský Mikuláš, 1971) a *Evina svadba* (Žilina, 1972). Obe akcie so spoluúčasťou desiatok domácich a zahraničných umelcov, predovšetkým z okruhu Nových realistov,[13] boli postavené na identickom princípe. Ťažiskom bola voľná interpretácia malieb známych z histórie svetového (obraz Edgara Degasa *Dostihové kone pred tribúnou* z r. 1879) i domáceho umenia (olej *Svadba* klasika slovenskej moderny Ľudovíta Fullu z r. 1946), a predovšetkým realizácia v podobe živej akcie, udalosti a slávnosti. V 70. rokoch sa A. Mlynárčik ešte raz vrátil k stratégii výtvarnej interpretácie v cykle *Metamorfózy* (1975–1979), ktoré vznikli ako „protokolárne posolstvá“ [14] v kontexte jeho projektu fiktívnej monarchie *Argillia* (od r. 1972, zakladajúca listina z r. 1975). A. Mlynárčik použil reprodukcie známych obrazov (napr. Botticelliho *Zrodenie Venuše,* Tizianovho *Venuša z Urbina,* Giorgioneho *Prameň),* do ktorých vkolážoval občianske fotografie svojich priateľov, ako aj fragmenty mestských aglomerácií typických pre 20. storočie, a v takto formulovanom výtvarnom probléme sa najviac priblížil stratégii, ktorú Pierre Restany označil za „mechanické umenie“.[15]

Rovnako významnou postavou je maliar Rudolf Fila (1932). Jeho osobitým prínosom sú na jednej strane výtvarné interpretácie v podobe vizuálnych intervencií do privlastnenej obrazovej predlohy (od listov z kalendárov a kníh až po maliarske kópie originálov), ktoré v jeho tvorbe dominovali v 70. a 80. rokoch. Na druhej strane sú to verbálne a písomné komentáre, analyzujúce problematiku výtvarnej interpretácie spôsobom, ktorý spolu s *Manifestom* Alexa Mlynárčika a Miloša Urbáska dopomohol k etablovaniu sa tejto stratégie v domácom umení a prispel k tomu, že výtvarná interpretácia sa stala aj slovenským terminologickým špecifikom. Tradícia výtvarnej interpretácie sa objavuje paralelne aj na pôde Surrealistickej skupiny v Československu. Boli to predovšetkým interpretačné hry postavené na kolektívnych komentároch k vybratým predlohám, medzi ktorými sa objavovali aj citáty historických malieb (Gauguina, Dejneku). V priebehu 70. rokov sa uskutočnilo osem akcií, na ktorých zo Slovenska participovali Albert Marenčin a Juraj Mojžiš. Tieto aktivity Surrealistickej skupiny zmapoval Juraj Mojžiš v príspevku Prvý čiže druhý posun alebo o citátoch a citovaní. In: Umenie sedemdesiatych rokov. Zborník prednášok. VŠVU a SNG Bratislava 1997, s. 51. R. Fila najprecíznejšie formuloval svoje názory v katalógu vlastnej výstavy v Nových Zámkoch r. 1977, kde obhajoval interpretáciu ako rovnoprávnu umeleckú stratégiu, opierajúc sa o paralelné príklady z hudby a literatúry.[16] V jeho argumentácii[17] malo významné miesto poukázanie na vzťah medzi „mŕtvym“ notovým záznamom hudobného diela a jeho „živou“ akustickou interpretáciou. Tento model v dokonalej podobe transformoval na oblasť výtvarného umenia v cykle *Evokácie* (od r. 1987), kde neprítomnú reprodukciu výtvarného diela zastúpenú iba technickým popisom, ktorý by sa mohol chápať ako ekvivalent hudobnej partitúry, nahradil maliarskym gestom interpretujúcim esenciu absentujúceho diela. Podhubie tejto Filovej orientácie, ako na to upozornil Juraj Mojžiš,[18] by sme mohli nájsť už v nesko-

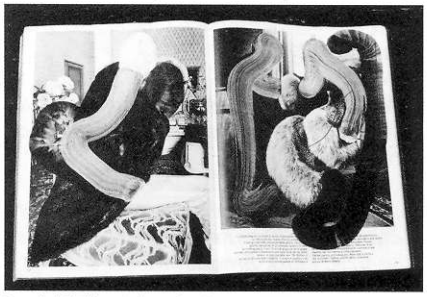


Miloš Urbásek: Interpretácia Niki de Saint Phalle. Festival snehu. 1969–1970

13. Okrem Pierra Restanyho, ktorý sa na akcii zúčastnil osobne, prispeli svojimi dielami do dražby Degasovho memoriálu César, F. Dufrene, M. Rotella, G. Bertini, A. Miralda, D. Selz, N. de Saint-Phalle, J.-M. Sanejouand, G. Kosice.

14. Restany, P.: c. d., s. 149.

15. Sériu Metamorfóz vystavoval Alex Mlynárčik prostredníctvom AAP (Agence Argillia Presse) v Paríži.

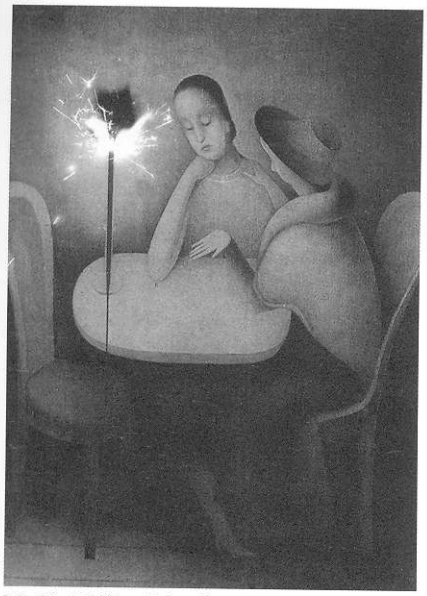


Rudolf Fila: Linea italiana. 1974

16. Fila, R.: Obrazy. Kat. výst. Okresné múzeum, Nové Zámky 1977, nepag.

17. Zaujímavé postrehy odzneli na verejnej diskusii pri príležitosti osláv narodenín hudobného skladateľa Ilju Zeljenku. In: Geržová, J.: Citácia v slovenskej maľbe I. VŽ, roč. 1989, č. 2, s. 16.

18. Mojžiš, J.: Rudolf Fila. Bratislava 1997, s. 16.



Marián Meško: Priateľky. 1984
Z interpretácie obrazu J. Zrzavého

19. Fila, R.: Interpretace. Kat. výst. Galerie Aspekt, Brno 1992, s. 9.

20. Problematikou výtvarných citátov sa podrobne zaoberala Jana Geržová v štipendijnej práci (SFVU, 1988) na tému Citácia v slovenskom umení druhej polovice 20. storočia. Vybrané kapitoly boli publikované v časopise Výtvarný život, 1989, č. 2, č. 6.

21. Do kontextu domácej výtvarnej tvorby vniesol termín analytické tendencie koncom 70. rokov brniansky kritik a teoretik Jiří Valoch. Odvolával sa na európsku analytickú maľbu 70. rokov (predovšetkým francúzsku skupinu Surface/Support), kde sa kládol dôraz na analýzu vlastných maliarskych prostriedkov bez vzťahu k tradičným nárokom maľby v zmysle obrazu ako reprezentácie.

22. Termín jazykové hry zaviedol rakúsky filozof Ludwig Wittgenstein v súvislosti s analýzami jazyka ako systému. Vychádzal z predpokladu, že každé použitie jazyka sa odohráva v sebestačnom systéme s vlastnými pravidlami hry. Prijatie tohto pojmu znamenalo odmietnutie objektívnej pravdy, pravdy ako zhody so skutočnosťou a prijatie predpokladu, že žiadne tvrdenie nemá len jeden význam, pretože sa utvára v kontexte jazykovej hry.



Daniel Fischer: Dialektika. 1977

rých 50. rokoch, keď sa v rámci jeho vysokoškolských štúdií objavujú prvé kresbové analýzy majstrovských diel európskeho maliarstva. Ako dvadsaťpäťročný komentoval katalóg zbierok drážďanskej obrazárne (1957), do ktorého ceruzou zaznamenával kompozičné dominanty. Komentáre k Rembrandtovmu *Autoportrétu so Saskiou,* alebo El Grecovmu *Zázračnému uzdraveniu slepého* sú natoľko výtvarne svojbytné a vizuálne príťažlivé, že ich môžeme čítať i ako prvé štádium jeho početných výtvarných interpretácií neskorších rokov.

Prístup Alexa Mlynárčika a Rudolfa Filu reprezentuje dve modelové situácie, ktoré sa zopakujú aj v tvorbe mladších umelcov rozvádzajúcich princíp výtvarnej interpretácie v domácom umení. Na jednej strane sa bude rozvíjať mlynárčikovská tradícia akčného prejavu, na ktorú začiatkom 80. rokov nadviaže predovšetkým performer Vladimír Kordoš, neskôr spolupracujúci s Matejom Krénom. Vo videoumení sa jej stopy objavia u Petra Meluzina a v istom doznievaní aj v tvorbe postmodernistu Petra Rónaia, ktorý sa však voči neskorému modernistovi A. Mlynárčikovi bude vymedzovať i negatívne. Na druhej strane bude určujúca zložitá filovská štruktúrovanosť obrazu „oscilujúca medzi hmotou a duchom",[19] ktorá ovplyvní osobité interpretačné postupy v tvorbe mladších výtvarníkov, Daniela Fischera, Milana Bočkaya, Mariána Mudrocha, Mariána Meška a Ladislava Čarného.[20] Hranicu medzi interpretačnými stratégiami zakladateľských osobností a tvorbou neskorých 70. rokov, ako aj dvoch ďalších desaťročí, by sme mohli na Slovensku pomocne viesť aj po inej osi, než ktorú vymedzuje tvorba A. Mlynárčika a R. Filu. Na jej jednom póle by bola tvorba s prevládajúcimi analytickými postupmi,[21] na druhom diela prioritne postavené na princípe jazykových hier.[22]

Do prvej skupiny patria maľby, kresby, tlače, fotografie, objekty a inštalácie, v ktorých hrá prítomnosť cudzej výtvarnej predlohy významnú úlohu, ale nemá pozíciu jedinej umeleckej stratégie, pretože funguje v kontexte ďalších, rovnako významných štruktúr diela. Modelovým príkladom je tvorba Milana Bočkaya, ktorá sa po krátkom období hyperrealistickej maľby vyprofilovala smerom k dôslednému skúmaniu média kresby. Od konca 70. rokov využíva techniku trompe-l'oeil na dosiahnutie dokonalej ilúzie kresby papiera na papieri, na ktorom simuluje neexistujúcu perforáciu a pokrčenie alebo hrubú vrstvu olejovej farby vytlačenej z tuby *(Papier IX,* 1978, *Papier II,* 1975, *Papier LXII,* 1987). V tomto primárnom kontexte analytického skúmania média kresby (neskôr i maľby) sa začína objavovať citát obrazu colníka Rousseaua *(Papier XL,* 1982), Leonarda da Vinciho *(Papier XXXII,* 1980), Michelangela *(Papier XXXVIII,* 1980) alebo Maleviča *(Papier XLVI,* 1982). Analytický výskum vzniku obrazu je príznačný aj pre tvorbu Mariána Mudrocha. R. 1976 je datovaná početná séria *Konvergencie,* ktorej východiskom bola ofsetová reprodukcia Rembrandtovho autoportrétu, komentovaná grafickým prepisom fotografie umelcovho otca, významného maliara. Túto sémantickú rovinu rozvíjal M. Mudroch paralelne so zverejnením procesu vzniku a premien ofsetovej grafiky, ktorá je čitateľná z posunov farebnej kvality jednotlivých listov. V tvorbe Mariána Meška sú komentáre k cudzej výtvarnej predlohe redukované na krátke obdobie okolo polovice 80. rokov, keď vzniklo niekoľko prác odkazujúcich na klasikov svetového (Rembrandta) i československého umenia. Zaujímavý posun realizoval r. 1984 zásahom do reprodukcie obrazu Jana Zrzavého *Priateľky,* keď iluzívny zdroj osvetlenia (maľbu sviečky) alternoval reálne zapálenou prskavkou a jednotlivé fázy horenia fotograficky dokumentoval. Od konca 70. rokov sa cudzia výtvarná predloha objavuje v tvorbe Daniela Fischera. Na jednej strane je skupina prác *(Dialektika,* 1977, *Rozhovory množín,* 1978–1979 a pod.), v ktorých je interpretačný moment oslabený v prospech analytického skúmania historickej maľby ako elementárnej výtvarnej matérie. Takým je olej *Dialektika* vychádzajúci z obrazu Pietra Brueghela *Lovci v snehu,* ktorý maliar podrobil výtvarnej analýze redukujúc žánrový výjav na základnú

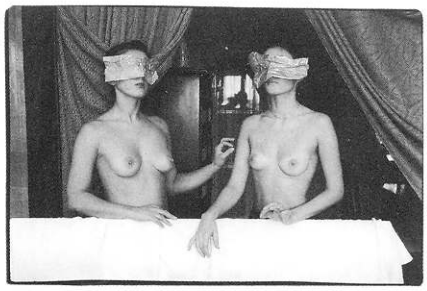
geometrickú osnovu. V otvorenom cykle *Altamira* (od r. 1978) sa popri pretrvávajúcich analytických postupoch precizovaných pomocou počítačového programu objavuje nová poloha – vedomé reflektovanie kultúrnohistorického kontextu. Východiskovú kresbu býka z prehistorickej jaskyne Altamira a jej premenu na matematický symbol nekonečna interpretoval hudobný skladateľ Roman Berger ako „symbol preklenutia diskontinuity“[23] a ako prvý upozornil na maliarovu koalíciu s minulosťou, s dejinami ľudskej kultúry proti chaotickej rozpornosti našej prítomnosti. Tento spôsob myslenia v historických súvislostiach sa ozve aj neskôr, v počítačovej grafike *Venuša z Lespugue* (1984). Ladislav Čarný v rámci svojich analytických výskumov pracoval s privlastnenými historickými obrazmi už v 80. rokoch, ale ťažiskom jeho tvorby sú 90. roky. V krátkych časových intervaloch vznikali inštalácie, v ktorých komentoval nielen reprodukcie, ale aj originálne obrazy zo zbierok GMB *(Blízke stretnutia I, II,* 1993) a tam, kde siahol po dielach Leonarda, Goyu, ale aj neznámych historických maliarov, využíval efekty svetelných diaprojekcií *(Labyrint,* Galéria Obecní dům, Praha 1994), ako aj autorskej techniky maľby fosforovými farbami (Konceptuálna maľba, Synagóga – centrum súčasného umenia, GJK, Trnava 1995). Inštalácia *Putrefactio est omnium rerum mater* (1995), v ktorej použil osem papierových odliatkov jednej z charakterových hláv barokového sochára F. X. Messerschmidta naočkovaných hnilobnými baktériami, posúva problém výtvarnej interpretácie k aktuálnym otázkam súčasného umenia, k problematike recyklácie v umení, kde sa rozklad chápe ako predpoklad vzniku inej kvality.

Výtvarná interpretácia, ktorej charakteristickým znakom je vedomý postoj k predlohe, snaha o výklad, komentár, dopovedanie alebo posun jej vizuálnej a sémantickej zložky, sa objavuje aj v tvorbe domácich fotografov. Významný je cyklus Jána Krížika *Pozdrav Gabrielle d'Estrées a sestre* (1982), ktorý je reálnym oživením historickej maľby Jeana Cousina zo 16. storočia, alebo jeho parafrázy slávneho helenistického súsošia *Laokoon (Podľa Laokoona,* 1989). Príbuzná je séria pôct Ľuba Stacha, predovšetkým *Pocta Vincentovi van Goghovi* a *Depresia – pocta Vincentovi van Goghovi* (obe 1987). Na rozdiel od Krížika, ktorý sa už len výberom predlohy navodzuje atmosféru rafinovanej hry, u Stacha je odvolanie sa na ľudskú situáciu van Gogha sprevádzané existenciálnou vážnosťou a pocitom vlastného ohrozenia.

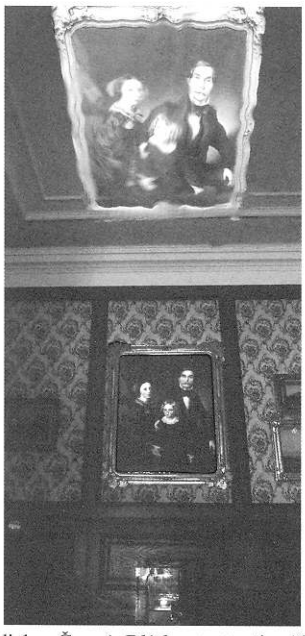
V kontexte výtvarnej interpretácie má výnimočné postavenie séria Otisa Lauberta *Pikasovo modré obdobie* a *Pikasovo ružové obdobie* (1980), ktorá je alúziou na tvorbu Pabla Picassa, významného predstaviteľa európskej moderny. Výtvarná interpretácia sa tu rozširuje o špecifickú subverznú metódu, ktorá je súčasne prejavom pocty i ironickým komentárom uznávanej autority. Jednotlivé listy prezentujú banálne predmety najrôznejšieho pôvodu, materiálu a tvaru na základe jediného kritéria – farebnosti. Tieto vtipné parafrázy raných monochromatických období Picassovej tvorby sú opakovaným zvýznamnením bezvýznamného, ale i nepriamym vyjadrením sa k dobovej polemike o kontroverzii vysokého a nízkeho v umení, v ktorej sa O. Laubert zaujato postavil na stranu banality, poklesnutosti a gýča.

Tvorba Vladimíra Kordoša zaujíma v kontexte sledovanej témy pozíciu na rozhraní medzi vplyvom Rudolfa Filu a Alexa Mlynárčika, ale aj medzi skupinou analytických prác a tvorbou budovanou na princípe jazykových hier. V jej genéze zaznamenávame päť zlomových udalostí, ktoré akcelerovali premeny ťažiskového záujmu autora o interpretáciu výtvarného diela iným výtvarným dielom. Prvá je spojená s r. 1980, keď pre kolektívnu akciu *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu,* iniciovanú Deziderom Tóthom,[24] vzniklo sedem ťažiskových performancií. Okrem troch Caravaggiových obrazov[25] to bola reálna animácia Vélazqueza, Tintoretta, a predovšetkým dorozprávaný príbeh Rembrandtovho *Návratu márnotratného syna.*[26] O rok neskôr zorganizoval v aule Školy umeleckého priemyslu v Bratislave veľkolepý happening, novodobý príbeh Aténskej školy, transformujúci pôvodnú

23. Berger, R.: In: Daniel Fischer. Autorská kniha, samizdat, 1980.



Ján Krížik: Z triptychu Pozdrav Gabrielle d'Estrées a sestre. 1982



Ladislav Čarný: Blízke stretnutia. 1993

24. Štatút podujatia vypracoval výtvarník Dezider Tóth r. 1979, pričom nadväzoval na akciu l. posun z r. 1971 iniciovanú Mariánom Mudrochom, Petrom Meluzinom a Svetozárom Mydlom. Zmyslom podujatia, ktoré sa každoročne opakovalo v prostredí neoficiálneho umenia, bolo vyhotoviť posun ľubovoľného diela autora známeho z histórie umenia v zmysle témy, ktorá bola pre každé pokračovanie vyhlásená (napr. Zmyselnosť, 1979, Dotyk, 1980, Spojenie, 1983, Premena, 1986). Dokumentáciu spracoval vo svojom príspevku Mojžiš, J.: c. d., s. 51.

25. Desať rokov po Vladimírovi Kordošovi použila rovnakú predlohu, Caravaggiov obraz Chorý Bakchus, americká postmoderná výtvarníčka C. Shermanová vo svojom cykle Historické portréty.

26. Ďalší zaujímavý posun urobila Veronika Rónaiová, ktorá fotografický záznam Kordošovej peformancie opäť prepísala do maľby (1990–1993).

27. Tento happening bol prvý raz zaznamenaný na filmový pás.

28. Dorůžka, P.: Laurie Andersonová. In: Dorůžka, P. (ed.): Hudba na pomezí. Praha 1991, s. 99.



Peter Meluzin: Clon Line. 1997

29. Baudrillard definoval štyri fázy vzťahu obrazu a reality. V prvej je obraz reflexiou základnej reality, v druhej túto východiskovú realitu maskuje a prekrúca, v tretej obraz maskuje absenciu reality a v záverečnej fáze sa obraz vyviazal zo vzťahu k realite a je čistou simuláciou. Simulakrum v Baudrillardovej koncepcii vyúsťuje do fázy hyperreality (sveta samoreferenčných znakov) a stáva sa základným princípom sociálnej existencie v ére high-tech kapitalizmu.

30. Cseres, J.: Zastretá realita. Profil, 1994, č. 8–9–10, s. 50.

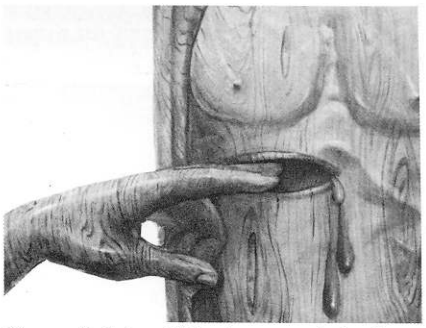
31. Rôzne polohy výtvarnej interpretácie a apropriácie boli prezentované na výstave Interpretácie a re-interpretácie v kurátorskom výbere Jany Geržovej (Československý rozhlas, Bratislava, 1990) a na výstave Interpretácie (Galéria V. Špálu, Praha, 1991), kde sa predstavili ťažiskové osobnosti – Rudolf Fila, Milan Bočkay, Daniel Fischer, Marián Mudroch, Ladislav Čarný, Marián Meško, Peter Meluzin, Ľubo Stacho a ďalší.

32. Foucault, M.: Slová a veci. Bratislava 1987.

Raffaelovu kompozíciu oslavujúcu rozum a poznanie na príbeh našich súčasníkov.[27] Napriek opakujúcemu sa princípu výtvarnej interpretácie, V. Kordoš mechanicky neznásobuje už raz urobené, ale striedaním médií posúva problém do nových kontextov. Po sérii performancií robených pre oko kamery, s vylúčením publika, pripravil r. 1989 jedno z prvých verejných predvádzaní *Pocta F. X. Messerschmidtovi,* kde sa inšpiroval unikátnou zbierkou expresívnych *Charakterových hláv* barokového umelca, ktoré sa stalo jednou z jeho vrcholných akcií. Na hrane medzi konceptom a body-artom, s maximálnym osobným nasadením oživil expresívne výrazy sochárskych predlôh spôsobom, pre ktorý možno prijať interpretáciu Laurie Andersonovej vyslovenú na margo akcie Chrisa Burdena *Výstrel:* „Keď chce pracovať s bolesťou, tak o nej nehovorí, ale bolesť jednoducho podstúpi."[28]

Do skupiny prác, v ktorých dominuje stratégia jazykových hier, môžeme zaradiť tvorbu Petra Meluzina, predovšetkým jeho objekty a inštalácie s častým využitím videa, kde sa objavuje doslovný citát alebo alúzia na neprítomné výtvarné dielo iného autora. Modelovou ukážkou je ironický komentár k objektom Američana Jeffa Koonsa, posilnený typickou meluzinovskou záľubou vo vytváraní kontextuálnych odkazov vrátane samotného názvu práce, ktorý je vtipnou jazykovou prešmyčkou *(Kunst – Koonst,* 1994). Meluzin sa však neobmedzuje len na privlastnenie si diel iných autorov, ale s rovnakou dôslednosťou využíva „obrazy" vypožičané zo sveta televíznych seriálov *(Home video,* 1996), vyššej spoločnosti *(Tramp Tower, Klasická migréna,* 1997), alebo symboly spájané s istým typom spoločnosti. V projekte *Clon Line* (1997) postavil na jednu úroveň elektornický prepis budovateľského súsošia sovietskej sochárky Muchinovej a symboly komerčného západného sveta – Barbie a Kena. Wittgensteinovej predstave jazykových hier, kde je jazyk definovaný ako sebestačný systém s vlastnými pravidlami, sa najviac priblížil Peter Rónai. Od 80. rokov dôsledne využíva stratégiu apropriácie umeleckých diel avantgardy, predovšetkým Marcela Duchampa *(DUCHAMPION, SAM IZ DADA,* 1984, *MATERČINA – Opačne Fungujúce Umenie,* 1990, *MUTT R,* 1992, *Postduchamp,* 1991–1992), pričom začiatkom 90. rokov prerástla táto stratégia do vytvárania tautologických reťazcov, kde sa objektom privlastnenia stali vlastné diela autora *(MESSAGE SALOON,* 1992, *Pamätná izba,* 1993, *Alter Ego,* 1993). Paralelne sa u neho objavuje vplyv Baudrillardovej filozofie[29] a jazykové hry sa menia na hry simulacionistické, v ktorých je spochybnená nielen hodnota tradične chápaného originálu, ale sám autor mizne za vybudovanými štruktúrami jazyka. Je to predovšetkým projekt *T.R.A.N.Z.I.T.* (1992), kde prezentoval vlastné staršie obrazy spôsobom brániacim divákovi v ich bezprostrednom čítaní. Pôvodná podoba malieb zahalených do koženkového prebalu sa dala sledovať iba sprostredkovane, na obrazovke televízora. Podľa Jozefa Cseresa sa v tomto prípade „Simulácia, v baudrillardovskom význame tohto termínu, značne komplikuje, pretože simulakrum nesubstituuje realitu samu, ale jej artikuláciu umeleckým obrazom."[30] Z mladších postmoderných umelcov sa od začiatku 90. r. objavuje apropriácia v tvorbe Simony Bubánovej-Tauchmannovej v cykle malieb, kde zohráva významnú úlohu výtvarný citát prezentovaný ako maliarska kópia historických obrazov (Bronzinova *Alegória lásky* v obraze *Verím v silu lásky,* 1991), alebo symbolov vypožičaných zo sveta reklamy a prostredia umeleckého trhu *(Klinicky vyskúšané,* 1990). Evidentná je zmena postoja k staršej generácii výtvarníkov.[31] Tu dominuje chladný odstup maliarky od privlastnených predlôh, z ktorého sa vytratila potreba komentára, výkladu alebo posunu. Variabilná zostava *Malé obrázky* (1990) je synkretickým celkom, ktorý drží pohromade napriek absencii logických súvislostí. Je rovnakou taxonómiou ako čínska encyklopédia, nad ktorou po Borgesovi užasol aj Foucault,[32] a ktorá triedi zvieratá na: a) patriace cisárovi, b) zabalzamované, c) zdomácnené, d) prasiatka, e) sirény, f) bájne, d) túlavé psy, h) zvieratá zahrnuté do tejto klasifikácie, i) čo sú ako bláznivé... *Malé obrázky* sú postmoderné kópie zbavené ich historického

obsahu, prezentované predovšetkým ako povrch malieb, ktorých zmysel nám uniká, pokiaľ ho chceme dešifrovať filtrom dejepisu umenia. Môžeme im porozumieť za predpokladu, že prestaneme hľadať apriórny význam obrazov a obrátime pozornosť na proces ich čítania, ktorý je nekonečný, pretože sa obnovuje vstupom každého nového „čitateľa". Bubánovej-Tauchmannovej postoj je symptomatický pre mladšiu generáciu výtvarníkov vyrastajúcu na Slovensku i vo svete, ktorá sa približuje charakteru informačnej spoločnosti, kde sa do obehu dostávajú mediálne kópie nielen historických obrazov, ale i samotnej reality. V tomto novom spoločenskom kontexte sa rozlišovanie medzi originálom, kópiou a plagiátom stalo bezpredmetné tak, ako to ilustruje tvorba najmladších umelcov, Gabriela Hošovského alebo Cyrila Blaža.



Simona Bubánová-Tauchmannová: detail z inštalácie Malé obrázky. 1990

Umenie videa

Katarína Rusnáková

Umenie videa, založené na elektronickom pohyblivom obraze, zvuku a reálnom čase, sa objavilo na euro-americkej scéne na prelome 50. a 60. rokov. Jeho vývin súvisí s vynálezom fotografie (1839), so vznikom filmu (1895), masovým používaním televízie od polovice 50. rokov a s dynamickým nástupom videotechniky, počítačov a elektronických technológií v nasledujúcich desaťročiach.

Pre pochopenie vývoja umenia videa na Slovensku treba naznačiť jeho stručnú genézu a profilovanie v medzinárodných súvislostiach.

Umenie videa sa vyvíjalo vo svetovom kontexte v tesnej nadväznosti na hnutie Fluxus, výrazne sa uplatnilo v akčnom umení, najmä v happeningoch, performanciách a body-arte. Autori pracujúci s týmto médiom invenčne zhodnotili aspekty kinetického umenia, vplyvy pop-artu a stratégie konceptuálneho umenia.

Nemecký umelec Wolf Vostell včleňoval už r. 1958 do svojich dekoláží blikajúce televízne obrazovky. Za skutočného priekopníka umenia videa sa však pokladá americký autor kórejského pôvodu Nam June Paik, ktorý mal r. 1963 prvú výstavu videodiel v Galérii Parnasse vo Wuppertale, kde prezentoval dvanásť televízorov s manipulačnými zásahmi do signálu vysielania.[1] Prvý videozáznam Paik urobil prenosnou videokamerou z okna taxíka v New Yorku r. 1965. Najnovšie pramene uvádzajú, že aj Andy Warhol experimentoval s videom, ktoré kombinoval s filmom, a to o pár mesiacov skôr, než Nam June Paik.[2] Warhol v zdvojenej filmovej projekcii portrétu herečky Edie Sedgwickovej *Vonkajší a vnútorný priestor* (1965) invenčne prepojil možnosti vtedajšej videotechnológie s filmovými postupmi a premietaním na veľké plátno. R. 1966 vytvoril Nam June Paik prvú videoskulptúru *Televízny kríž,* zloženú z ôsmich monitorov, na ktorých sa v rýchlych sekvenciách striedali pohyblivé abstraktné tvary.[3] Významné centrum novej hudby, videa a intermediálneho umenia – The Kitchen – založil Woody Vasulka, videoumelec českého pôvodu spolu so svojou ženou Steinou r. 1971 v New Yorku. Od konca 60. rokov Nam June Paik a jeho manželka Shigeko Kubota realizovali celý rad videoskulptúr a videoobjektov, ktoré spočívali v integrovaní televízorov a videotechnológie do konštruovaných skulptúr, pozostávajúcich z nájdených predmetov a readymades. Paik ich neskôr komponoval do priestorovo veľkorysých a technicky náročných multimonitorových diel. Videoinštalácie, ktorých bázou je technická aparatúra – monitor a videoprehrávač, sa od počiatočných lakonických foriem postupne vyvinuli do podoby multimediálnych predstavení s divadelnými efektmi. Dôležitým príspevkom k interaktivite je tzv. videoinštalácia closed-circuit (uzavretý okruh), kde je divák zahrnutý do videoobrazu, na ktorý sa súčasne pozerá. Prvú interaktívnu videoinštaláciu, nazvanú *Lorna,* realizovala americká umelkyňa Lynn Hershmannová r. 1979–1983.[4] Ďalší Američan, Jeffrey Shaw, využíval interaktívne zásahy vnímateľov do svojich veľkoplošných videoprojekcií, ktoré uviedol na scénu r. 1982 spolu s LCD (Liquid Crystal Display) projektormi.[5]

Okrem spomínaných autorov k významným videoumelcom patria: Američania Vito Acconci, Bruce Nauman, Bill Viola, Gary Hill, Tony Oursler, Matthew Barney, Nemci Marcel Odenbach, Rosemarie Trockelová, Rakúšan Peter Weibel, Švajčiarka Pipilotti Ristová, Angličania Douglas Gordon, Gillian Wearingová atď.

Umenie videa sa postupne stalo normálnou súčasťou výstav, od r. 1975 sa autonómne videopásky prezentovali na Whitney Bienále v New Yorku, od r. 1979 k nim pribudli videoinštalácie,[6] a toto médium si našlo miesto aj na svetových prehliadkach výtvarného umenia (Documenta 6, 1977, Documenta 8, 1987, Documenta 9, 1992, Documenta 10, 1997, Kassel; Bienále Benátky od r. 1990 každé dva roky). Zo špecializovaných výstav zamera-

1. Decker, E.: Paik – Video. Cologne 1988, s. 21. Pozri: Birringer, J.: Media & Performance. Along the Border. Baltimore and London 1998, s. 145–185.

2. Táto informácia bola uverejnená v súvislosti s projekciou filmu Andyho Warhola Vonkajší a vnútorný priestor (1965) v Galérii filmu a videa vo Whitney Museum of American Art v októbri 1998.

3. Klotz, H.: Video Art. Mediascape. Kat. výst. Guggenheim Museum SoHo, 14. 6.–27. 10. 1996, s. 8.

4. Klotz, H.: c. d., s. 8.

5. Klotz, H.: c. d., s. 8.

6. Pozri zoznam výstav umenia videa vo Whitney Museum of American Art, Art in America, October 1995, nepag.

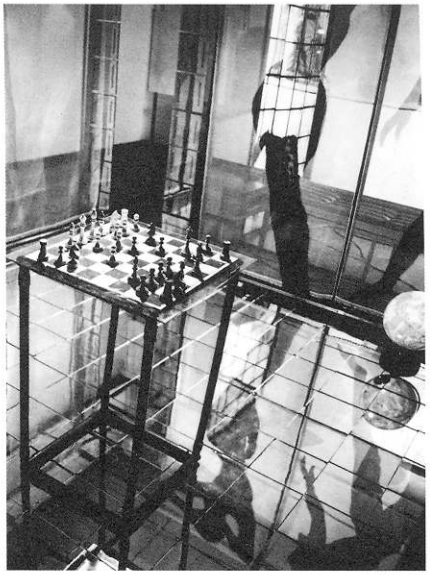
ných na umenie videa možno spomenúť najmä Video-Skulptur: Retrospektiv und Aktuell 1963–1989, Berlin–Zürich 1989, Passages de l'images, Paríž 1990, Video Spaces, New York 1995, Mediascape, New York 1996. Festival Ars electronica v Linzi od r. 1979 prezentuje najnovšie technológie v umení nových médií.

Vznik a vývoj umenia videa na Slovensku je v porovnaní s jeho formovaním na Západe komplikovanejší. Je zviazaný s kultúrnohistorickým kontextom, ako aj s politickou a sociálnou situáciou bývalého Československa, kde sa v umení od 50. rokov presadzovala doktrína socialistického realizmu s výlučnou orientáciou na tradičné umelecké druhy v upadnutom tematickom registri a schematickom výtvarnom jazyku. I napriek negatívam spoločensko-kultúrneho vývinu a takmer nedostupnému technickému vybaveniu, sa predsa len začali vytvárať okolo r. 1965 predpoklady, predznamenávajúce vznik umenia videa na Slovensku. Spočívali jednak v zhodnotení princípov novej senzibility, vychádzajúcich z podnetov modernej techniky a civilizácie (najmä z uplatnenia svetla, pohybu a času v racionálne pôsobiacich kinetických a svetelných objektoch), a rovnako boli prítomné v dielach prekračujúcich hranice klasických umeleckých druhov smerom k multimediálnym prejavom, kde patrili asambláže a environmenty (Stano Filko, Jana Želibská, Ivan Štěpán), ako i akčné umenie (Alex Mlynárčik, Jana Želibská). K rozhodujúcim podnetom predurčujúcim umenie videa však patrili aktivity umelcov súvisiace s amatérskym 8 mm a profesionálnym 35 mm filmom na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov.[7]

Stano Filko uplatňoval aspekty pop-artu, kinetického, konceptuálneho a akčného umenia vo svojich environmentoch, do ktorých integroval diaprojekcie, alebo ich nasnímal na filmový záznam, ako v prípade *Univerzálneho prostredia* a *Kozmu.* Diaprojektory a premietanie Filko použil už v environmente *Erotika* r. 1966. Jeho nasledujúcu asambláž – lakonickú „vežu" pozostávajúcu zo zapnutého televízora a rádia – *Pomník hlasu, zvuku, obrazu...,* 1966–1967, možno považovať za akúsi „protovideoinštaláciu". Premietanie civilizačných symbolov – áut, súdobých technických vynálezov, letov do vesmíru a ľudí zažívajúcich rozmach doby – bolo pôvodne súčasťou *Univerzálneho prostredia,* 1966–1967. Vnímateľ sa tu ocitol v sugestívnom interiéri so zrkadlovou podlahou, znásobujúcou vizuálne efekty a stal sa živou sochou – aktérom i prijímateľom navodených vzťahov, ktoré svojimi zásahmi dotváral. Príbuzné riešenie mala *Katedrála humanizmu* (1968), environment prezentovaný na medzinárodnej výstave Danuvius '68 (Dom umenia v Bratislave). V jeho vnútri, tiež vymedzenom pravouhlou konštrukciou, slúžili plochy stien vytvorené zo závesov z PVC fólií na diaprojekciu záberov dokumentujúcich politickú situáciu a spoločenskú klímu Československa r. 1968, kde sa ako symboly „Pražskej jari" objavili portréty Alexandra Dubčeka a Ludvíka Svobodu. V inom diele – kopulovitej pneumatickej konštrukcii *Kozmos* (1968), pripomínajúcej stan – premietali štyri diaprojektory dokumenty prezentujúce dobrodružstvo vesmírnych letov, sprevádzané zábermi z interiéru environmentu a zvukmi z rádia. Filkovi išlo v týchto prostrediach o interaktivitu vnímateľov, ktorí sa stávali svojou fyzickou prítomnosťou ich súčasťou, a zároveň sa usiloval o vyjadrenie pohybu – reálneho, optického a svetelného, ako aj o tematizáciu času.

R. 1971 Alex Mlynárčik uskutočnil veľkorysú akciu – slávnosť *Keby všetky vlaky sveta / Deň radosti* v Zakamennom na Orave s medzinárodnou účasťou. Pozval na ňu aj filmového režiséra Dušana Hanáka, aby ju zdokumentoval, a tak vznikol rovnomenný autorský čiernobiely 35 mm film s pečaťou jeho sugestívnej optiky.

V 70. rokoch pracuje s filmom Vladimír Havrilla a pristupuje k jeho tvorbe spôsobom príbuzným videu. Jeho krátke filmy tematicky zviazané s umením – *Lift* (1974) a *No Limit* (1976) zaradil Tomáš Štrauss na výstavu Works and Words v Galérii De Appel v Amsterdame 1979.[8]



Stano Filko: Univerzálne prostredie. 1966–1967

7. Matuštík, R.: Videoumenie na Slovensku. Tri desaťročia: Východiská a perspektívy. Video–vidím–ich sehe. Kat. výst. PGU Žilina, Bern 1994, s. 45.

8. Matuštík, R.: c. d., s. 45.



Vladimír Kordoš: Videoinštalácia v rámci výstavy Blízke stretnutie. 1993

Vladimír Kordoš zaznamenával svoje akcie poňaté ako interpretácie starých majstrov (Berniniho, Rembrandta, Caravaggia, Vélazqueza) v r. 1979–1981 na čiernobiele fotografie. Akcia pre veľkú skupinu účastníkov, koncipovaná ako interpretácia Raffaelovej *Aténskej školy* (1981) v podobe živého obrazu, bola zaznamenaná aj na 16 mm farebný film určený pre televízne vysielanie. Aj z neskoršej Kordošovej performancii *Pocta F. X. Messerschmidtovi* (1989) na Festivale intermediálneho umenia Transart Communication v Nových Zámkoch vznikol videozáznam. Dokumentoval jednotlivé vzájomne prepojené časti performancie, počnúc autorovým prednesom textu o rakúskom barokovom sochárovi, pokračujúc projekciou Messerschmidtovho diela, Kordošovou prípravou na akciu, až po jeho živú interpretáciu „charakterových hláv". K novším videozáznamom patrí *Akčná inscenácia* v Kittsee (1997) a *Interpretácia Madony s dieťaťom Giovanniho Belliniho (1487),* realizovaná r. 1997.

Amatérsky film v zástupnej úlohe videa chápal aj Ľubomír Ďurček, ktorého konceptuálnym a akčným dielam nechýba irónia, ale ani poetika a signály provokujúce divákov k reflexívnemu vnímaniu *(Informácia o rukách a ľuďoch,* 1982, *Domov,* 1983, *Biely a čierny,* 1988). Z r. 1991 pochádzajú dve sebareferenčné videopásky *Krok vpred, tri vzad* a *Extervencia.*

Peter Meluzin predznamenal svoje aktivity v umení videa v 80. rokoch najskôr skúsenosťou s filmom, keď akciu *Loggia* (1984) pre potreby dokumentácie *Terénu* realizoval vo forme čiernobieleho Super 8 mm filmu. Niektoré zábery z akcie pre *Obratník PKO-OKP* (na diapozitívoch) boli r. 1986 nasnímané na farebný 8 mm film. Z tohto obdobia je aj farebný a čiernobiely film *L.E.F. (Liberté – Egalité – Fraternité),* v ktorom francúzsky kritik Etienne Cornevin reaguje na text slovenského teoretika Radislava Matuštíka o absencii výtvarnej kritiky (r. 1998 bol upravený aj pre video).

Priekopníkom umenia videa na Slovensku je Peter Rónai, ktorého tvorba od vstupu na výtvarnú scénu v 70. rokoch smeruje k multimediálnosti. Prehodnocuje v nej aspekty avantgárd a neoavantgárd – najmä dadaizmu, Fluxusu, konceptuálneho umenia a postmoderny. V polovici 80. rokov vytvára tzv. antivideá, keď vizuálne zasahuje do vysielania programov Československej televízie tak, že prelepuje monitory fóliami fotokoláží svojich obrazov, pričom využíva na vizuálne hry svetlo obrazovky. „Preškrtnutie" monitoru lepiacou páskou bolo gestom odmietnutia vysielaného programu a „antivideá" boli okrem vyjadrenia konceptuálnych ideí a vtipných nápadov zároveň kritickou reflexiou vtedajšej politickej a sociálnej situácie. Komorný charakter mala jeho vizuálne lakonická, ale pôvabná akcia v prírode s Petrom Bartošom vypúšťajúcim holuba, nasnímaná na videopásku *(ABC,* 1985–1986). Od r. 1985 Rónai používa videokameru na zaznamenávanie akcií, neskôr videoperformancií, uskutočňovaných obyčajne v tandeme s ďalšími výtvarníkmi – Mirom Niczom, najmä však s Júliusom Kollerom v rámci združenia Nová vážnosť (1990–1993). Po r. 1989 sa najdôležitejšou oblasťou jeho tvorby stávajú videoobjekty, videoplastiky a videoinštalácie. V prvej tretine 90. rokov prevládajú ešte tautologické videoinštalácie, v ktorých kombinuje citácie z vlastných diel i z diel autorov svetovej scény *(T.R.A.N.Z.I.T.,* 1992, *Second Hand Art,* 1992, *New Slovak Dream,* 1994). Okolo polovice dekády však prechádza k tvorbe videoinštalácií založených na – pre neho typickom – používaní malého monitora, tzv. LCD (Liquid Crystal Display), včleneného do readymade alebo nájdeného predmetu. Rónai začína intenzívnejšie skúmať vlastnú identitu, ktorú tematizuje prostredníctvom svojich postfotografických[9] portrétov nasnímaných na videozáznam. Využíva možnosti počítačových animácií a morphingu[10] vo videách, kde prepája individuálnu mytológiu so (seba)ironickou skepsou *(Cogito ergo Kunst,* 1994, *Autoreverse,* 1997, *Elastická realita,* 1997, *Cannibale ante portas,* 1997). V interaktívnych videoinštaláciách umelec nastavuje vnímateľom LCD monitor ako „zrkadlo" i „pascu", aby sa ich tvár – symbol identity – objavila v ironickom a provokujúcom kontexte diela *(AIDS,* 1995, *After Alter ego,* 1998).



Peter Rónai: Trans-verzia. 1997

9. Postfotografia má hybridnú povahu, integruje tvorivé stratégie elektronického a počítačového umenia, videoumenia i digitálnej fotografie. Nevyžaduje mechanické a chemické procesy, nepotrebuje svetlo a tmavú komoru, nakoľko je založená na generovaní obrazov elektronickými médiami.

10. Pojem „morphing" sa objavil v počítačovej grafike r. 1982, keď Tom Brigham prvýkrát prezentoval počítačom animovaný tvar. Morphing vytvára ilúziu kontinuity medzi obrazmi, pričom jeho hlavnými vlastnosťami sú nepretržitosť a premena. Širšiu pozornosť verejnosti morphing zaznamenal uvedením videa Michaela Jacksona – Black or White a filmu Terminator 2. Brigham, T.: The Art of the Morph. Artbyte, 1, 1998, č. 4, s. 32–37.

Po polovici 90. rokov sa prihlásil znova o slovo Stano Filko počítačovými videoanimáciami autoportrétov, ktoré tvoria nateraz komplementárnu časť jeho členitého diela.

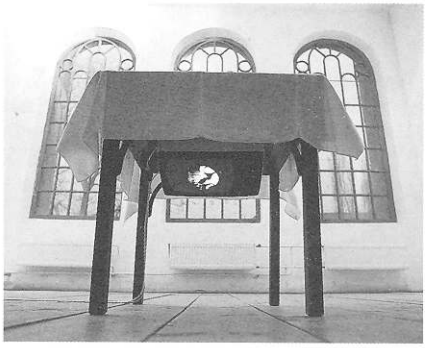
Aj ďalším výtvarníkom sa začínajú otvárať možnosti na tvorbu umenia videa až v priebehu 90. rokov, keď popri menšom zastúpení autonómnych videopások (P. Meluzin, J. Želibská, A. Daučíková, E. Pätoprstá) nadobudli prevahu videoinštalácie koncipované do priestoru. I napriek nie bezproblémovým štartovacím podmienkam, týkajúcim sa aparatúry a finančnej podpory, etablovalo sa umenie videa na slovenskej výtvarnej scéne v pomerne krátkom čase, pričom získalo ohlas aj v zahraničí. K prvým štátnym galériám, ktoré venovali pozornosť výskumu, prezentácii a akvizičnej činnosti umeniu videa, patrila (do r. 1997) Považská galéria umenia v Žiline. Od r. 1992 tam boli súčasťou kolektívnych výstav videoinštalácie (Objekty a inštalácie, 1992, Nové akvizície, 1993) a r. 1994 pripravila medzinárodnú výstavu slovensko-česko-švajčiarskeho videoumenia „video–vidím–ich sehe", ktorá bola reinštalovaná v Dome umenia v Brne (1994–1995), v Galérii mesta Bratislava (1995) a v Kunstmuseum Thun (1995). Individuálnu výstavu zameranú na site-specific videoinštaláciu mal v Považskej galérii umenia Peter Meluzin – Mouse Killer (1995), retrospektíva Jany Želibskej (1996–1997) prezentovala aj autorkine najdôležitejšie videopráce a r. 1997 sa predstavil Peter Rónai veľkorysým profilom pod názvom *Videoantológia,* zostaveným z trinástich videodiel. Z ostatných výstav zameraných na médium videa na Slovensku možno spomenúť On/Off (Škola úžitkového výtvarníctva J. Vydru, Bratislava, 1993), ktorá spočívala v premietaní videosamplera zostaveného zo šiestich akcií umelcov, realizovaných na rôznych miestach Slovenska a nasnímaných na video (Peter Meluzin, Jana Želibská, Viktor Oravec – Milan Pagáč, Roman Galovský, Miro Nicz, Peter Pisár). Z individuálnych výstav umenia videa treba spomenúť site-specific videoinštaláciu Petra Rónaia *Alter ego* r. 1993 (Umelecká beseda slovenská, Bratislava), *After Alter ego* r. 1998 (Synagóga GJK v Trnave) a videovýstavy Petra Meluzina v Štátnej galérii v Banskej Bystrici (1997–1998) a v SNG – Vermesovej vile v Dunajskej Strede (1998). R. 1996 Peter Rónai a Miro Nicz iniciovali vznik videožurnálu *Barla* – vyzvali umelcov zo Slovenska i zo zahraničia a z ich príspevkov zostavili videosampler (300 minút), kde sa prezentovalo štyridsaťtri autorov domácej a medzinárodnej scény (V. Havrilla, Ľ. Ďurček, V. Kordoš, J. Bartusz, A. Daučíková, P. Meluzin, M. Nicz, P. Rónai, R. Fajnor, R. Galovský, P. Bartoš, S. Filko, W. Vasulka, M. Bielicky, T. Ruller, T. Mašín, J. David, J. Olek atď.) od 70. rokov po súčasnosť s ťažiskom na polovici deviatej dekády.

Umenie videa na Slovensku, v ktorom absentuje prvá etapa, sa tak v priebehu 90. rokov profiluje v druhej fáze svojho vývoja, kde ide najmä o priestorové videoinštalácie, videoskulptúry a videoprojekcie. Umelci v nich tvorivo využívajú videotechniku v kombináciách s počítačovými animáciami a novými elektronickými technológiami. Umenie 90. rokov kladie dôraz na intelektuálne aspekty a reflektuje symptómy postindustriálnej informačnej spoločnosti. Vitálnou umeleckou stratégiou je neokonceptualizmus, v ktorom sa stretávajú vplyvy pop-artu, minimálneho a konceptuálneho umenia. K typickým metódam patrí apropriácia – privlastňovanie si produktov, obrazov alebo ideí na ambivalentné výpovede, spočívajúce v ironickej či kritickej reflexii existenciálnych otázok a viažuce sa na problémy identity, telesnosti, rodu, pohlavia, ako aj na sociokultúrne otázky alebo ekológiu.

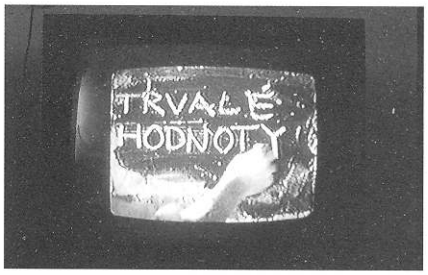
Videoinštalácie Jany Želibskej sú syntézou prístupov osvojených z tvorby environmentov, inštalácií a akcií. Sémanticky súvisia s feminínnymi aspektmi – autorka sa s ironickou dištanciou a bez tabu pozerá na ženy a erotiku (videoinštalácia *Zákaz dotyku,* 1992), v poslednom období však nezabúda ani na muža ako objekt skúmania a výtvarného záujmu (videoprojekcia *Jej pohľad na neho,* 1996). Reflektuje otázky spojené s rodovou identitou a nevyhýba sa ani odhaľovaniu frustrácií, ktoré sa odvíjajú od psychosomatic-



Peter I. Meluzin: Kukluxklon. 1998



Richard Fajnor: Ante portas. Synagóga GJK Trnava. 1997–1998



Miroslav Nicz: Trvalé hodnoty. 1993. Detail



Jana Želibská: Sestry. 1997

kých problémov (videoprojekcia *Diéta,* 1997), alebo súvisia s dospievaním a jeho sprievodnými prejavmi (videoprojekcia *Sestry,* 1997).

Peter Meluzin využíva vo svojich videoinštaláciách a videoobjektoch privlastnený text alebo obraz vo forme readymade, ktorý nasnímaný na videopáske a upravený počítačovou animáciou tvorí významové jadro jeho ironických či sarkastických videoinštalácií. Problematizuje v nich absurdné a patologické javy (videoinštalácia *Life After Life,* 1993, videoobjekt *Teletextament,* 1995), ku ktorým radí aj klonovanie (videoinštalácia *Hello Dolly,* 1998, *Real Virtuality,* 1998, *Baby/c/lon,* 1999). Kritizuje tiež telekonzum, manipulácie médií a zamýšľa sa nad zmyslom hodnôt *(Wordburger Column,* 1995, *Home video,* 1996), krízou identity, morálky a etiky, s čím sa spája aj mentálna a duchovná kríza súčasnej spoločnosti.

Ironickú dištanciu uplatňuje vo svojich videoinštaláciách aj Miro Nicz, ktorý podrobuje kritike rôzne spoločenské javy a nezrovnalosti, prežívajúce ako relikty z minulosti v myslení, správaní sa a konaní ľudí.

Roman Galovský kladie dôraz na operácie s progresívnou technológiou vo videoinštaláciách, kde rozohráva škálu efektov počítačových animácií. Je tiež autorom prvého projektu virtuálnej reality na Slovensku *(Inside),* ktorý realizoval r. 1996 v trnavskej synagóge a r. 1998 naň nadviazal svojím príspevkom o geometrii fraktálov na výstave Barok a súčasnosť – Stratený raj? v Slovenskej národnej galérii v Bratislave.

Možno povedať, že umenie videa na Slovensku sa stalo v priebehu 90. rokov prirodzenou súčasťou prehliadok aktuálneho výtvarného umenia v galériách, výstavných priestoroch a alternatívnych prostrediach. Jeho inštitucionálna podpora formou výskumu, prezentácie a akvizícií má vplyv na ďalšie rozširovanie počtu autorov, ktorí sa zaujímajú o nové médiá, čo prispieva k väčšej štruktúrovanosti tém i k pluralite vizuálnych jazykov týchto multimediálnych prejavov.

Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovania v 90. rokoch

Vladimír Beskid

Pri sledovaní výtvarnej situácie na Slovensku v 90. rokoch 20. storočia z pozícií inklinujúcich ku konceptuálnemu spôsobu myslenia, musíme zaznamenať dve príznačné črty: ich oneskorenú akceptáciu na oficiálnej scéne a pretrvávajúce nedostatočné etablovanie pokonceptuálneho výtvarného prejavu v našom vizuálnom prostredí. Toto znevýhodnené súčasné postavenie má však hlbšie spoločensko-kultúrne zázemie. Predovšetkým už medzivojnové umenie moderny u nás nemá projektívny, ale retrospektívny charakter. Dodnes tu teda nie je vybudovaná dostatočná sociálna a intelektuálna mestská platforma na výtvarný jazyk „ideí" a naďalej prevláda „mäkký" model dedinskej kultúry s dominantnými kategóriami tradície, lokálnych kódov, obrazového myslenia, literárnych obsahov, živej reči, ideálu harmonickej krásy, melodiky a pod.[1] V období reálneho socializmu boli tieto polohy ideologicky neprijateľné, preto boli vytláčané za hranice uznávaného umenia, a tak figurovali iba na neoficiálnej scéne. Nakoniec, ani po zmene režimu (1989) sa u nás nedobudovala inštitucionálna základňa na presadzovanie súčasného výtvarného umenia. „Fosílna" sieť netransformovaných regionálnych galérií iba konzervuje provinčné pomery. Dostávame sa teda ku špecifiku našej situácie: na Slovensku sa odohrala jedna z najsilnejších konceptuálnych lekcií 60.–70. rokov v strednej Európe, a napriek tomu sa tieto pozície a príbuzné spôsoby uvažovania nedostatočne etablovali vo výtvarnom dianí v zmenených podmienkach 90. rokov.

Pri neo- a postkonceptuálnych tendenciách zostáva určujúca koncentrácia na myšlienkový proces, na preferovanie ideových a mentálnych odkazov. Nepridržiavajú sa však ortodoxnej línie odmaterializovania idey a vťahujú do hry opäť vizuálne vyznenie artefaktu, pripisujú význam jeho spôsobu prezentácie a apropriácie. Vnášajú slobodnú voľbu vyjadrovacích prostriedkov a ich kombinácií. Práve táto rôznorodosť foriem a hybridnosť médií vytvára pestré spektrum osobných pokonceptuálnych polôh v 90. rokoch u nás. Ich podobu a výraz napokon determinuje aj odlišné vizuálne prostredie a spôsob komunikácie v tomto desaťročí. V „nasýtenom" prostredí horúcich elektronických médií a v konfrontácii s nimi je umenie po koncepte nútené rozvíjať svoje podoby. Vystupuje na scéne ako „chladné" médium (M. McLuhan), ktoré je nízkodefiničné a vyžaduje vysoký stupeň participácie vnímateľa.[2] Sledované tendencie prinášajú vlastný model „nelineárneho" uvažovania, hlbšiu rovinu reflektovania skutočnosti, iný kód zhustenej informácie (proti konzumu, povrchnosti, novosti a nepretržitej zábavnosti televízneho média).[3] Sústredenie sa na mentálny proces, ideový výťažok a na jeho primerané vizuálne podanie otvára priestor inému snímaniu sveta. Je založené na analytických postupoch, systematickom bádateľstve, definovaní problémových a neuralgických bodov sociálno-kultúrneho organizmu. Proti tradičnému modelu zobrazovania skutočností nastoľujú hraničné reálne situácie a ich osobité pretlmočenie, výskum komunikačných kanálov a ich individuálne spochybnenie (samotné médium a kategóriu „umeleckého diela" nevynímajúc). Ide o „interaktívnu" otvorenú komunikáciu a mentálnu spoluúčasť prijímateľa, o vytvorenie aktívneho vizuálneho poľa s individuálnym „čítaním" diela (nie masovým sledovaním) v stimulujúcom turbulentnom prostredí.

Neo- a postkonceptuálne smerovania u nás mali po r. 1989 otvorený prístup do oficiálnych ustanovizní a štruktúr. Predstavujú síce iba časť výtvarnej produkcie doby, ale zreteľne dokázali formovať vizuálny jazyk tohto desaťročia v príklone k duchampovskej intelektuálnej osi. Na tento spôsob práce nadviazal aj rozvoj objektu, inštalácie a environmentu.[4] Na oficiálnej scéne však dodnes majú minoritné postavenie. V tomto „mäkkom" a „kyslom" galerijnom prostredí ide skôr o jednotlivé počiny. V sledovanom desaťročí sa preto, prirodzene, vytvárali alternatívna miesta a podujatia s prezentáciou a preferovaním týchto spôsobov vyjadrovania.[5]

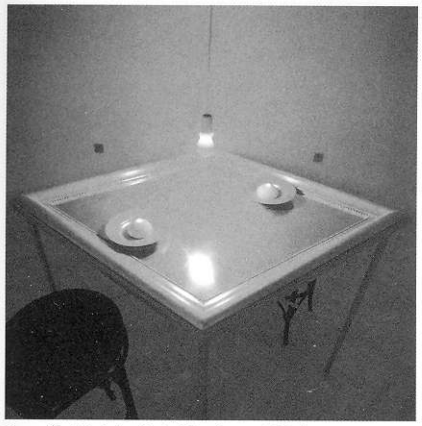
1. Vymedzenie kultúry dediny a kultúry mesta, týchto dvoch modelov kultúry v našom prostredí, o ich charaktere a odlišnosti bližšie Beskid, V.: Príspevok k charakteru výtvarnej kultúry 20. storočia na Slovensku. In: Geometria viva. Kat. výst. Bratislava 1993.

2. Rozlíšenie na chladné a horúce médiá podľa: McLuhan, M.: Horká a chladná média, In: Jak porozumět médiim. Praha 1991, s. 33 a nasl.

3. Charakteristická premena „veku expozície" na „vek zábavy" a výstižné zhrnutie podstaty televízneho média pozri bližšie Postman, N.: Ubavit se k smrti (Veřejná komunikace ve věku zábavy). Praha 1999.

4. V sledovanom období sa uskutočnilo niekoľko kolektívnych výstav, ktoré presadzovali tieto formy vyjadrovania: Suterén, Bratislava, 1989; 1. poschodie, Bratislava, 1991, obe kur. R. Matuštík; Barbakan, Banská Bystrica, 1992, kur. A. Vrbanová; Medzi objektom a inštaláciou, Dortmund, 1992, kur. J. Geržová a A. Krnáčová-Gutleberová; medzinárodné sympóziá Laboratórium 1992–1998, kur. V. Beskid; Objekty a inštalácie, 1992; trilógia výstav Fyzický/mentálny, 1995, Paradigma žena, 1996, Medzi mužom a ženou, 1997, všetko Žilina, kur. K. Rusnáková; Priestor '93, Piešťany, 1993, kur. Ľ. Kára; Fragmenty, Viedeň, 1994, kur. M. Orišková; Pars pro toto, Bratislava, 1995, kur. Z. Rusinová; Interiér verzus exteriér, Bratislava, 1996, kur. M. Hlavajová a M. Smoláková; Vzdialené podobnosti, Praha, 1999, kur. J.a J. Ševčíkovci a V. Beskid a pod.

5. Spomeňme aspoň najvýraznejšie body alternatívnej výtvarnej scény 90. rokov na Slovensku: Elektráreň TG Poprad (od 1993), výročné výstavy SCCA Bratislava (od 1993), Múzeum V. Löfflera a Rotunda Košice (od 1993), Synagóga GJK Trnava (od 1994), Synagóga AHG Šamorín (od 1996) atď.



Jana Želibská: Soiré Intime. 1994

6. V ďalšom samostatnom účinkovaní P. Rónai preferoval videoinštalácie, J. Koller „zmrzol" vo svojich trikolórnych obrazových štruktúrach znakov a znamení.

7. Stano Filko svoj systém rozvíja od 60. rokov: 3. dimenzia – biológia, prítomnosť, červená farba, 4. dimenzia – kozmológia, minulosť, modrá farba, 5. dimenzia – ontológia, budúcnosť, biela farba, ďalej sústava čakier, energií, farebného priradenia, živlov, svetových strán atď.



Stano Filko: Pyramída – 5 elementov. 18. 7. 1998

8. Autorský text na servítke, z akcie pri otvorení výstavy T.D. v Synagóge GJK v Trnave (1997).

V 1. polovici 90. rokov sa na Slovensku výrazne prezentovali dve výtvarné skupiny, ktorých členovia mali už skúsenosti z konceptu a akčného prejavu v predošlom období. Ide o účinkovanie združenia Nová vážnosť (1990–1993) a Čenkovej deti (1990–1993, bez M. Krena Untitled, od 1994). Aktéri ironickej Novej vážnosti – Július Koller a Peter Rónai – modelujú reverzné kultúrno-sociálne situácie v znamení novej vln(ovk)y (charakteristický systém kódov – vlnovka J. Kollera a Rónaiov škrt, dvojitý škrtanec). V nich radikálne demystifikujú patetické gestá, symboly a slogany doby, kde, ako sami deklarajú, „totálna dištancia sociálnej vyblednutosti sa vyprázdňuje do novej vážnosti" (1990). V spoločných vystúpeniach (inštaláciách, akciách) rozleptávajú stereotypy kultúrnych komunikácií, ideových re-prezentácií a osobitých apropriácií v duchu „second hard art".[6] Skupinu Untitled zastupujú Peter Meluzin, Viktor Oravec a Milan Pagáč a Jana Želibská. Untitled predstavuje voľné združenie silných individuálnych programov s jasnou artikuláciou ideí, preferovaním nosných prostriedkov inštalácie, site-specific works a elektrických médií (svetla, elektrického prúdu, neónov, videa, TV programu a pod.). Táto štvorica umelcov vytvára vlastnú mediálnu stratégiu – dlhodobo presadzujú „obrazoborecký" súbor výtvarného jazyka založený na myšlienkovej priorite a jej vizuálnej transkripcii, na problematizovaní vzťahov, stavu mysle a komunikácie s príznačným „studeným" výrazovým slovníkom.

V 90. rokoch pokračuje vo výtvarnej činnosti aj niekoľko osobností, ktoré vychádzajú z konceptuálnej platformy a vyprofilovali svoje programy už v predošlých obdobiach.

V našom prostredí nedocenený Stano Filko v nových realizáciách rozvíja svoj kozmologicko-sociálny systém prerastania života a umenia, osobného a univerzálneho, lokálneho prvku a internacionálnych znakov a nestratil pritom vlastnú identitu a osobitosť. Formuluje umenie ako mentálnu esenciu, ideový extrakt – komplexnú syntézu širokého spektra zložiek. Každú ďalšiu prácu vníma ako výskumnú úlohu na tomto poli, ako sondu do rozsiahlej „psychofil(k)ozofie", ako prenikanie „kontext-artu" a „prospekt-artu" do vyšších dimenzií a sfér.[7] Najvýraznejšie tento arzenál prvkov zaznieva v realizácii *Pyramída – 5 elementov (živlov)* vo Vyšných Ružbachoch (1998) a vo sviežej inštalácii spolu s Borisom Ondreičkom *Spolocnekazdysam* (1997) – v opustenom bratislavskom dome v totálnom obsadení priestoru a intelektuálnom nasadení. V tomto dvojhlasnom projekte nastalo mocné prepojenie dobrodružstva výskumu a zosilňovacieho efektu v pretavení textov, objektov a navodených situácií v „surovom" stave do prenikavo stimulujúceho prostredia. Rudolf Sikora sa po príznačných motívoch rozpadajúcich sa ideo-monolitov s trhlinami a „krakelážou" hybridných znakov zo začiatku desaťročia *(Hrob suprematistu,* 1991, *Víťazný oblúk,* 1992–1994) v 2. polovici 90. rokov oblúkom napája na svoje filozoficko-vesmírne posolstvá 70.–80. rokov a kontinuuje ich v sérii fotoprác o syzifovskom položení jednotlivca – „pozorovateľa" (cyklus *Pozemšťan,* od 1996). Monogramista T. D. predstavuje iný model výtvarnej komunikácie. Pohybuje sa na teritóriu intímnych výpovedí, poetiky „partitúr ticha", vizuálnej metafory a knižných kódov. V tomto období napreduje v sérii prác s textom, v slovných hrách (od 1990), v inscenovanom „stretnutí" náhodných reproobrazov (od 1996), či v manipulácii schém a grafov *(Tajničky milostných výkrik*ov, 1996). V charakteristickej „stíšenej" polohe autor rozpracúva problematiku absencie sakrálneho momentu, duchovnej vyrovnanosti a tajomstva vnútornej „vyprázdnenosti". Dosahuje to ikonizáciou obrazu na povrchu kníh (séria inštalácií *Rezervácia 1991–?),* „mumifikáciou" reálnych predmetov v papierových modeloch s pustým „obsahom" vnútra *(Schránky – k večnosti pridávam moju horúčku,* 1997), či rituálnym vybratím striedky z bochníkov chleba a vytvorením chlebových papúč *(Cvaot,* Trnava 1997). Posledné práce výstižne charakterizuje autorov vlastný text: „Načo nám je metafora vo svete plnom vecí, iba ich plnosť zmnožuje... Vec bez významu je plná prázdna."[8]

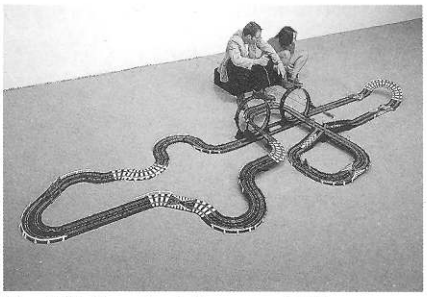
Zo strednej generácie výtvarníkov, ktorí vychádzajú z konceptuálnych pozícií, sa citeľne prezentoval Karol Pichler. Prešiel od alternatívnych textilných polôh 80. rokov k ideovým moduláciám priestoru, teda k inštaláciám s prísnym reduktívnym jazykom, strohým podaním súboru 12 geometrických znakov (zasvätení) – séria prác *In Caelum aeternum,* 1992–1994. Ustaľuje v nich potrebu konštrukcie poriadku sveta, mentálneho kultivovania k „nebesiam" vedomia, individuálneho prenikania do tajných kódov šifrovaných učení a systémov. Táto Pichlerova poloha najsilnejšie vyznieva v zostave drobných plastových figúrok, zoradených do zvolenej abecedy 12 znakov na okenných sklách (UBS, Bratislava, 1994). V poslednom období sa sústreďuje na kultúrno-sociálnu komunikáciu s aktivizáciou vnímateľa bez nevyhnutnosti tvorby artefaktu v klasickom poňatí *(modelárske autodráhy, testy,* či *priestor „zákazov"* – Šamorín, 1999). Peter Kalmus, ktorý disponuje existenciálnou tvorivosťou, vo svojich inštaláciách vytvára intervencie do reálnych situácií a ich významové presahy: *Stanový tábor na hladine plesa* (projekt), *Hádzanárske ihrisko vo svahu* (Tatranská Štrba, 1994), zhodnotenie individuálnej pamäte a sebaštylizácie *(Smrť Kalmusa?,* 1997) a pohotových apropriácií (cyklus *Mr ..., it's only rock and roll,* od 1994). V tvorbe Mateja Krena zaznamenávame dva nosné motívy: zrkadlá a knihy. Pracuje s ich významovými a kultúrnymi konotáciami. V príbuznom borgesovskom poňatí imaginácie zdvojenia reality a archivácie kultúrnych vrstiev sa obe línie prepájajú v jeho kľúčovom diele *Idiom* (1991–1998). Monumentálna oválna veža z kníh s uzatvárajúcimi zrkadlami z oboch strán prináša silnú intelektuálnu os „nekonečného" poznania v labyrinte sveta. Mladšia Emöke Vargová buduje farebné objekty z kresliacej fólie ako skladané elementárne geometrické telesá v postminimálnom duchu *(Objekty,* 1995–1996). Dosahuje tu vnútorné napätie medzi zdržanlivou architektúrou formy a expresívnosťou feministického výrazu. V ďalších prácach autorka využíva tajomnosť presvitania a transparentnosť zvolených materiálov (parafínu, textilu), ťaží z tušenia zahalených obrysov a vrstvenia prešívaných objemov *(Vankúše I–VI,* 1996, *Výkrik, Pôdorys,* 1998).

Výtvarníci najmladšej generácie, ktorá nastúpila na výtvarnú scénu už v 90. rokoch a prihlásila sa ku konceptuálnym východiskám, vnášajú vlastné vzorce ideovej a intelektuálnej výbavy, úspornú reč a arzenál výrazových prostriedkov (odlišných od expresívnej postmodernej vlny 2. polovice 80. rokov u nás). Za podstatný moment v tomto procese považujeme skupinovú výstavu Hostia Prešparty (UBS Bratislava, 1992), kde sa predstavili: B. Hostiňák, C. Blažo, D. Lehocká, R. Ondák, B. Ondreička a Z. Poničanová, teda jadro generácie, ktorá svojimi koncepciami zreteľne obohatila naše chudokrvné výtvarné prostredie v poslednom desaťročí. Za ďalšiu nástupnú platformu mladých umelcov môžeme označiť výročné výstavy SCCA Bratislava v r. 1993–1997.

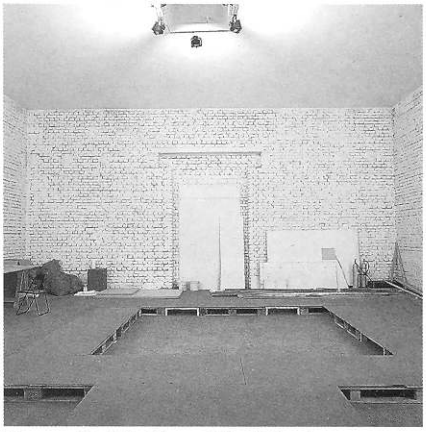
Roman Ondák sa programovo pohybuje v súradniciach objektu a inštalácie, vytvára tak ideovú projekciu v priestore. Preferuje analytické postupy práce, abstrahuje pojmy a veci, tvoriac tak obsažné optické roztoky. Destiluje in-formácie, a potom kóduje svoje výtvarné správy a situácie prostredníctvom vybraného súboru prvkov. Ide o medicínske príručky, vedecké ilustrácie, knihy „naložené" vo formaldehyde, s-potrebné informácie: konzervy kníh v kuchynskom kredenci, filozofické tituly v polkilovom balení od múky *(Osudy moderného umenia,* 1993, *Chuť myslenia,* 1995, *Sýty stôl,* 1997 a pod.). Pri modelovaní interiérových simulácií Ondák definuje neutrálne laboratórne prostredie s redukciou fyzikálnych veličín a obohatenou myšlienkovou skratkou. Záchytné body jeho „izbových" siločiar tvoria: vypreparovaný nábytok, kostra postele a skrine, plastové nádoby s chemikáliami, povytiahnuté elektrické zásuvky či zbierka invalidných dverí *(Anonymná izba,* 1996–1998, *Bližšie k sebe,* 1997, *Slepé dvere,* 1997). V týchto „narušených" situáciách nastoľuje otázku zablokovanosti kanálov, poukazuje na poruchy a „fraktúry" v nervovom systéme komunikácie. V realizáciách



Rudolf Sikora: Z cyklu Pozemšťan I. 1998–1999

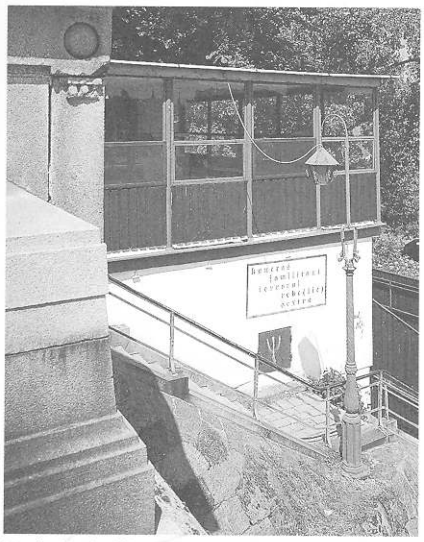


Karol Pichler: Cogit in unum. 1997



Roman Ondák: Expozícia. Zámok Ujazdowski. 1998

9. Príznačný fragment Ondreičkovho textu: „... vojdi do našej vyjebanej intimity hnevu. Do prameňov našich zatratených vôd Anarchá". In: Umělec, 1999, č. 4 s. 4.



Boris Ondreička: Amors. 1997

10. Charakteristický register materiálov B. Ondreičku najvýstižnejšie dokladá ich súpis pri realizácii FINIS: Rozbor koberca a podlahy, 1997: hracia kocka, obojok, magnet, umelé perly, silónová pančucha, živočíšne uhlie, sponky, gitarová struna, benzín do zapaľovača, plastové vrecko, lepiaca páska, gumička, zápalka, kartónový kotúčik z WC papiera, stužka, cigaretový ohorok (podľa súpisu diel v katalógu výstavy Trojaká možnosť, Galéria V. Špálu, Praha, 1997).



Denisa Lehocká: Bez názvu. 1993

z posledného obdobia R. Ondák „obsadzuje" muzeálne a galerijné priestory, kde pracuje s ich fyzickými danosťami a dispozíciami. Vytvára v nich dekonštruktívne modely, v ktorých generuje problematiku zmyslu a poslania „kamenných" inštitúcií *(Expozícia,* ZU Varšava, 1998, *Múzeum/sklad,* NG Praha, 1999).

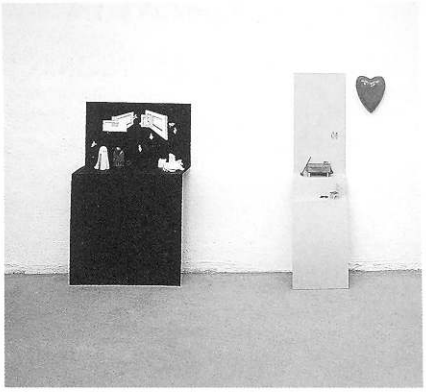
Invenčný a invektívny Boris Ondreička prináša nonkonformné postoje, slobodnú hru s kultúrnym „nánosom". Ocitá sa v slabých „želatínových" pomeroch oficiálnej produkcie, kde mu všeobecné zásady vytvárajú kyseliny.[9] Stavia na ideových hybridoch a vizuálnosti okrajových prejavov a subkultúr (úpadkových, komiksových, reklamných, tetovacích motívoch, metale, punku, počítačových fontoch, toxickosti nikotínu a alkoholu atď.). Z tohto stretu – zrážky kultúr a bastardizácie kultúrnej „usadeniny" ťaží svoj výtvarný potenciál. Voľne mixuje svoje heretické odkazy a znaky v dobe unavenej „kontextománie". Spočiatku sa zjavujú preškrabávané („vydierané" ihlou) obvody a tajomné kódy (konfigurácie písmen, značiek, krížov, svastiky, geometrických telies a pod.) – *B(lack)mail,* 1991, *Práca,* 1992, *Nechcem, čo by som chcel,* 1994–1995. Paralelne Ondreička – paragramatik – napáda písmo, logiku jeho syntaxe – prináša textové „krížence", iné transkripcie, ochromené textové súbory. Vznikajú tak jeho slovné mutanty a krátke optické „satanské verše" typu: *+tranSSocial, A)ver§u§, A=mor=s, prop. AgendA* a iné „dearth"-y vo zväčšených xeroxových „heslách" doby *(A)radosť,* 1997, *Amors,* Štúrovo, 1997). Ďalej Ondreička - „rebeL!+" – rozvíja svoje myslenie v objektoch a inštaláciach, jeho intervencie do priestoru prinášajú heterogénne prostredie, „anarchiu" banálnych vecí – zhromaždenia zostatkových produktov autoreality, zmes chudobných a neestetických materiálov a vecí.[10] Tieto chaotické reťazce výtvarnej recyklácie znamenajú pozitívny „vírus" – infikovanie zaburineného prostredia. Predstavujú rušivý prvok v ustálených salónoch umenia, aj tichú rezistenciu voči netolerancii ich dominantných štruktúr *(Bastard je vernejší,* 1997, *Her ethix,* 1999, *emö+,* 1999).

Denisa Lehocká (1971) pri podobnom sústredení sa na myšlienkový proces a ideové presahy buduje svoj program na rozdielnych postulátoch. Odkazuje na emotívnu nasýtenosť, subjektívnosť, subtílnosť, dôveru vo vlastné rozprávanie. Uprednostňuje individuálny zažitok, jeho introvertné tlmočenie a nízkofrekvenčné meditatívne polohy. Pri formátovaní svojich projekcií a duchovných hladín rozpracúva feministickú poetiku mlčanlivých scén (diela nepomenúva) a charakteristických materiálov (kresba, lak na nechty, ružové froté, umelé mihalnice, rúž, vlasy, cukríky, perforované mydlá, nite, umelé perly, lepiace pásky, sadrové odliatky a pod.). Pomocou tejto vzorkovnice nástrojov vytvára osobitý register každodenných situácií, kumuluje ich do nabitých informačných uzlov s mentálnym prúdením. Rozkladá ich v malých zoskupeniach na stole, stoličke, vešia na stenu, či priamo ukladá na podlahu podľa určitého, jej dôverne známeho kľúča. Tieto „zmrazené" informácie zoraďuje do série, zapája ich za sebou vytvárajúc tak jeden „vodivý" integrovaný obvod. Vzniká krehká sieť účinných znakov, citlivých spojení a pominuteľných stretnutí. Do týchto simulovaných obytných priestorov Lehocká vkladá intímne kresby ako podporné tkanivo vo fungujúcej sústave prvkov. Vzniká obrazový denník efemérnych situácií, rytmus osobných záznamov sekvencie pamäťových stôp (umocnený úspornými počítačovými vstupmi). Divák je prinútený čítať senzitívny mikrosvet autorky v jej jednotlivých výtvarných dávkach, prepájať ich a odnášať si ucelený vnem. Autorka formuje vizuálne pole, ktoré napriek fragmentálnosti a torzovitosti „roztýlených" štruktúr a detailov nestráca integritu celku a potrebný kmitočet na rezonanciu s vnímateľom.

Aj u ďalších výtvarníkov mladej generácie nachádzame polohy príbuzné neo- a postkonceptuálnym smerovaniam. U Marka Blaža ide predovšetkým o inverziu vzťahov, moment paradoxu a „skratového" stretnutia vecí. Podáva to s príznačným odľahčením, iróniou a údernosťou gagu. Hravo

vytvára „vykoľajené" situácie a vykĺbené kontexty, kde sa láme dúha a hady, kde vlaky chodia do ostrého uhla a na stene visí seriózna zbierka žuvačkových bublín. Ide tu o uplatnenie obrátenej optiky a presýpacieho efektu fungovania vecí. Pritom protirečivosť výrokov a vybočených polôh treba vnímať ako spojené nádoby, ako dva brehy jednej rieky. Tieto nalomené „absurdistavy" najlepšie dokladajú inštalácie reverzne zložených papierových skladačiek domov, zapustených do podlahy *(3D/ 4D,* Bratislava, 1996), či *črepinové kartónové krabice v muzeálnej vitríne* (Praha, 1999). Peter Ondrušek formuje výtvarnú reč postavenú na redukcii tvaru, disciplíne kompozície s asketickým výrazovým slovníkom, podporený studenými priemyselnými materiálmi. Ten je založený na pevnej architektúre formy, optickej ilúzii a transparentnosti skla *(Concrete,* 1995–1996, *Kniha,* 1996). V radikálnej polohe stavia koncept geometrickej konštrukcie čistého fyzikálneho priestoru pomocou osí *(XYZ, Atény,* 1998). Inštalácie Petry Novákovej sú postavené na prerastaní vonkajšieho a vnútorného priestoru (nielen architektonického). Prenikavo definuje vymedzenie vlastného duchovného a fyzického „interiéru", svojho zázemia intimity. V neutrálnom architektonickom rámci rozohráva miniatúrne príbehy hračiek, umelých misiek, sporákov, figúrok a koláží spomienok. V najpôsobivejšej inštalácii *Čierna toaleta s výstrihom* (1999) potrebnú scénu tvoria umelohmotné dielce infraštruktúry. V týchto unifikovaných civilizačných bunkách prezentuje individuálne modely mikrodomácností, v širšom poňatí aj naliehavosť ukotvenia a „zabývania" sa v tomto svete.

Na základe tvorby kľúčových predstaviteľov 90. rokov, ktorí zastávajú pokonceptuálne pozície, sme zakreslili obrysy ich súčasných výtvarných podôb na Slovensku. Dokladá to potrebu formulovania tohto výtvarného jazyka „ideí" pri reflektovaní súčasných problémov, nevyhnutnosť vytvárania podmienok na jeho uplatnenie a rozvoj ako nezastupiteľnej reči neverbálnej komunikácie na prelome storočí. Sme presvedčení, že tento optický kanál s ostrým intelektuálnym a vizuálnym nábojom bude schopný obstáť v agresívnom mediálnom prostredí a silnejúcej „infowar" nasledujúcich desaťročí.

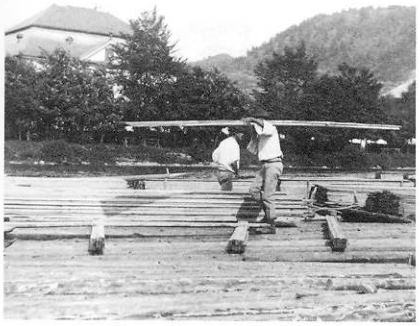


Petra Nováková: Do kruhu spomienok hodila kamienok tvoja verná kamarátka.
Časť inštalácie. 1997

VI. FOTOGRAFIA
Epifenomén slovenskej fotografickej moderny

Aurel Hrabušický







Ján Labay: Zo série Pltníctvo. 1–3. Pred 1912

Situácia v slovenskej fotografii na prelome 19. a 20. storočia bola podobná situácii v iných odboroch vizuálneho umenia na Slovensku. Ťažko tu možno hovoriť o ucelených štýloch, fotografických a názorových zoskupeniach, disponujúcich súvislým tvorivým programom. Dianie na začiatku 20. storočia ešte plne ovládala živnostenská produkcia fotografických ateliérov. Amatérske hnutie, ktoré významne ovplyvnilo vývoj od dvadsiatych rokov, bolo ešte v počiatkoch.

Jednotlivé vlny piktorializmu a secesnej fotografie, ktoré v tom čase dominovali vo svete, sa u nás prejavili s istým časovým posunom – len u niektorých jednotlivcov a aj to iba v časti ich diela. Všeobecne platí, že dejiny slovenskej fotografie prvej polovice storočia tvorí ani nie tak striedanie vyhranených štýlov, alebo nadväznosť osobnostných programov, ale skôr voľná zostava vzájomne nesúvisiacich, aj keď často pozoruhodných fotografických činov, ktorých význam si ich autori väčšinou ani neuvedomovali, a tak ich nemohli ani rozvíjať.

Dianie vo fotografii od konca 19. storočia do 1. svetovej vojny určovala snaha odstrániť isté technické obmedzenia fotografického média, aby sa mohli dosiahnuť výsledky porovnateľné so súčasným výtvarným umením. Technikou tzv. ušľachtilých tlačí (gumotlač, uhľotlač, brómolejotlač a iné), t.j. technickou aj výtvarnou úpravou veľkoformátových pozitívov pred výslednou tlačou sa dal dosiahnuť efekt blízky impresionistickým obrazom a zároveň sa každá snímka mohla stať originálom. Technika ušľachtilých tlačí sa popri väzbe na výtvarný impresionizmus tesne spájala so secesno-symbolickým umeleckým programom, aj keď secesné tendencie nemožno prirodzene spájať iba s touto technikou.

Ak zhrnieme výsledky doterajšieho bádania,[1] strediskami secesne orientovanej fotografie boli predovšetkým Košice (zvlášť ateliéry Eugena Keményho a Vojtecha Brauna) a Bratislava, kde sa najčastejšie spomína ateliér Vojtecha Mindszentyho. Mindszentyho ateliér zostal v kultúrnej pamäti zrejme nielen kvôli fotografiám, ale predovšetkým vďaka budove v centre mesta, v ktorej sa nachádzal, a ktorá patrí medzi najvýraznejšie secesné pamiatky v Bratislave. Spomedzi bežnej portrétnej produkcie živnostenských fotografov vynikajú niektoré podobizne Júliusa Chriena z Banskej Štiavnice, v ktorých kompozičnom rozvrhu sa sem-tam nevtieravo uplatnila secesná krivka.

Secesné princípy v krajinárskej fotografii sa najvýraznejšie prejavili v snímkach nitrianskeho autora Vojtecha Rašofského z 2. desaťročia 20. storočia. V záberoch na mesto Nitra z hradného parku sa skrýva typicky secesná lineárna osnova pretínajúcich sa parabolických kriviek. Ďalší, dosť osamotený tvorivý čin, predstavujú pohľady dovnútra starej Bratislavy na začiatku 20. storočia od Alojza Krausza. Zábery rôznych mestských zákutí sú už komponované takmer modernisticky, ako sústava vzájomne si zodpovedajúcich stereometrických útvarov, ktoré zjednocuje rozptýlené svetlo. Prvky pracovného žánru a krajinárskej fotografie spája do uceleného súboru záberov, anticipujúcich modernú reportáž už pred r. 1912, ružomberský fotograf Ján Labay. Pltníctvo patrilo medzi najobľúbenejšie témy slovenskej fotografie, ako aj výtvarného umenia. Na začiatku storočia kolovali po Slovensku série pohľadníc Pavla Socháňa, ktoré dokumentovali jeho etnografické výskumy a medziiným zaznamenávali aj výjavy z pltníctva. No až Labayova séria je – vzhľadom na vtedajšie možnosti média – prekvapujúco modernou v striedaní rôznych uhlov a celkov záberov, s monumentalizujúcim pohľadom, pri ktorom sa výraznejšie uplatňujú krížiace sa línie spílených kmeňov a dosák. Oproti Socháňovým statickým a ešte dosť popisným záberom vyniká práve Labayovo priblíženie sa námetu, vytvorenie špecificky foto-

1. *Hlaváč, Ľ.: Dejiny slovenskej fotografie. Martin 1989, s. 91 a 98.*

grafického priestoru, ktorý je schopný dramaticky účinkovať na diváka. Je škoda, že takýto typ fotografie nemal ešte vytvorenú publikačnú bázu, a tak sa nemohol ďalej rozvíjať.

Zvláštnou epizódou v dejinách slovenskej fotografie sú pozitívne, a dokonca plastické röntgenové snímky rôznych vizuálne atraktívnych objektov – živočíchov, ale aj ľudských postáv od kežmarského lekára Vojtecha Alexandra, ktoré vznikli v období 1898–1910 a patria teda medzi prvé v Európe.[2]

Po prvej svetovej vojne a po vzniku samostatného Československa sa postupne vytvárali lepšie podmienky na rozvoj slovenskej fotografie. Už samotný fakt samostatnosti spôsobil, že sa uvoľnil dovtedy skrytý tvorivý potenciál slovenských fotografov. Navyše bol podporený prienikom vyspelejšej českej kultúry, ktorej predstavitelia výrazne ovplyvnili aj fotografické dianie na Slovensku v dvadsiatych a tridsiatych rokoch.[3] Dokonca aj koncepcia reprezentatívnej „krásnoslovenskej fotografie", čiže fotografie „krás Slovenska"[4] – zeme, prírody, pamiatok, a predovšetkým vidieckeho človeka ako nositeľa autentickej kultúry, vďačí za svoj rozhodujúci impulz českému etnografovi Karlovi Plickovi.

Plickov hudobný rozhľad a profesionalitu využila Matica slovenská, pre potreby ktorej v r. 1924–1939 systematicky zaznamenával nielen notáciu a texty ľudových piesní, ale aj ostatné prejavy autentického folklóru. Plicka po príchode na Slovensko zažil „kultúrny šok", asi podobný „slovenskému šoku", o ktorom sa zmieňuje Marián Váross v súvislosti s Benkovým znovuobjavením Slovenska v r. 1920.[5] V obidvoch prípadoch to znamenalo zásadnú zmenu v ich umeleckej orientácii, pričom sa Plicka zrejme inšpiroval Benkovou „heroickou monumentalizáciou",[6] či „heroicko-monumentálnou štylizáciou"[7] slovenskej krajiny a človeka.[8] Oproti Benkovej zvláštnej kombinácii titanizmu a hrdého vzdorovania nepriazni osudu s odovzdanosťou, zohnutím sa pod ťarchou životného údelu, u Plicku prevláda skôr nostalgicky podfarbená „tichá oslava Slovenska".[9] Ak sa spomínaný kultúrny šok, zrejme až extatické zážitky zo slovenskej, akoby predvekej zbožnosti a chudoby sprvu odrazili v drsne dokumentaristickom štýle po jeho príchode na Slovensko, neskôr celkom prevládol „splendidný štýl",[10] taký známy z početných obrazových publikácií a nástenných kalendárov. V záberoch vidieckych slávností a rituálov, v portrétoch dedinčanov sa čoraz viac presadzovalo to, čo podľa Plicku samého najviac zodpovedalo jeho životnému založeniu: „životný jas, pohoda, oslava domova, ľudí, ich práce, prírody, života".[11]

Prostriedky, ktoré Plicka volí, v niečom pripomínajú Benku – fotografický ekvivalent Benkových monumentalizujúcich kompozícií niekedy dosahuje podhľadom a vysokým horizontom, alebo krížením a prekrývaním šikmých obrazových horizontov, „so zjavnou tendenciou hromadiť vertikály".[12] Inokedy dáva prednosť, naopak, nízkemu horizontu s vysokou presvietenou oblohou s nakopenými či nariasenými „plickovskými oblakmi".[13] Starostlivo rozvrhnuté zoskupenia postáv a tvarov sú modelované mäkkým, rozptýleným svetlom, ktoré sa vyhýba príkrym tónovým kontrastom.

Plicka ovplyvnil pomerne veľký okruh fotografov – amatérov a pričinil sa o to, že istý konzervativizmus výrazových prostriedkov, v ktorom pôvodné avantgardné podnety ustúpili doznievajúcej vlne piktorializmu, sa stal oporou čoraz väčšmi anachronickej „krásnoslovenskej fotografie" a svojou vedomou opozíciou voči fotografickej moderne vlastne zabrzdil jej vývoj.

Pre slovenské pomery je príznačné, že snímky v polohe plickovskej „tichej oslavy Slovenska" vytvorili aj autori, ktorí patria medzi profilujúce osobnosti fotografickej moderny (Miloš Dohnány, Pavol Poljak, Ladislav Kožehuba, Viliam Malík a ďalší). A tak podmienky na umeleckú schizofréniu medzi službou národu či inému vyššiemu záujmu a vlastnou tvorbou, teda jav, ktorý sa vyhrotil v neskoršom období totalitného pritvrdenia, sa vytvorili oveľa skôr a vyplývajú zo samotnej podstaty slovenského kultúrneho života. Všeobecne sa dá povedať, že fotografická moderna na Slove-

2. Celkový vzhľad a adjustácia týchto snímok umožňujú predpokladať, že Alexander počítal aj s ich vizuálnym účinkom, zvlášť pri snímkach plastických (vlastne pseudoreliéfnych), ktorých princíp sám objavil. Alexandrove snímky pre verejnosť sprístupnili Ľubo Stacho a Marta Bezúchová. Pozri katalóg výstavy Z histórie slovenskej histórie – Vojtech Alexander. MDKO Bratislava 1988, nestr.

3. Českí fotografi sa podieľali na vybudovaní silnej základne amatérskej fotografie, ktorá od polovice dvadsiatych rokov začala výrazne určovať rozvoj fotografie. Vznikol celý rad fotoklubov, spomedzi ktorých je najvýznamnejšie Združenie fotoamatérov YMCA, založené v Bratislave v r. 1924.

4. Pomenovanie je odvodené z názvu obrázkového časopisu Krásy zo Slovenska, ktorý začal vychádzať v r. 1924. Vôbec širšie publikačné možnosti, vznik viacerých obrázkových časopisov, patria takisto medzi činitele, podporujúce celkový rozvoj fotografie.

5. Cit. podľa Abelovský, J.: Martin Benka a slovenský mýtus. VŽ, 33, 1988, č. 8, s. 10.

6. Abelovský, J., c. d., s. 6.

7. Abelovský, J. – Bajcurová, K.: Výtvarná moderna Slovenska. Bratislava 1997, s. 3, 303.

8. Treba si uvedomiť, že v tom čase na Slovensku popri Plickovi pôsobilo viacero českých umelcov, ktorí tu hľadali niečo na spôsob slovanského Tahiti, kde sa ešte dá spoluprežiť mýtický čas predkov. Pritom stále viac silnelo vedomie, že tento čas sa už napĺňa, a tak treba zachytiť, zdokumentovať čo najviac z jeho autentických prejavov. Pozri tiež: Váross, M.: Slovenské výtvarné umenie 1918–1945. Bratislava 1960, s. 280.

9. Slivka, M.: Karol Plicka – Básnik obrazu. Bratislava – Martin 1999, s. 71.

10. Slivka, M.: c. d., s. 61.

11. Slivka, M.: c. d., s. 32.

12. Slivka, M.: c. d., s. 67.

13. M. Slivka spomína až „výnimočnú priestorovosť jeho krajinných panorám" (s. 59 c. d.).



Karol Plicka: Stena plaču a modlitieb. Čičmany. 1925

sku sa nesformovala do súvislého programu, ale že niektoré prvky „novej vízie", „novej fotografie" a či „novej vecnosti"[14] prenikli jednak do tohto širokého prúdu ruralistickej tvorby[15] a jednak do novo sa formujúcej sociálnej fotografie. Tak, ako sme videli v Plickovom prípade, aplikácia modernistických výdobytkov na bytostne odlišný substrát podstatne miernila ich vizuálnu radikálnosť. Fotografická moderna na Slovensku má teda väčšinou podobu „bytia popri", vzniká ako vedľajší produkt popri ťažiskových fotografických smeroch dvadsiatych a tridsiatych rokov. Dôležitejšia je skôr aplikácia modernistických princípov vo vnútri jednotlivých fotografických žánrov – onen „štruktúrujúci pohľad", alebo štýl „konštrukcie-dekonštrukcie",[16] keď vlastne deformáciou a rozkladom optickej jednoty zobrazeného javu vzniká nová štruktúra a fotograficky autonómna kompozícia. Vnútorná osnova abstraktných foriem a línií prestupuje fotograficky „nájdený" výsek reality, umožní jeho nové čítanie.

Prvky takéhoto štruktúrujúceho pohľadu nájdeme už v súbore fotografií *Pouličné scény* od Ladislava Kožehubu z r. 1927. Postavy pracujúcich murárov a stavbárov sa včleňujú do konštruktívnej osnovy snímok, ba priam do lešenia, ako znie názov jednej z nich. Vo fotografických reportážach *Pltníci na rieke Uh* (1927) a *Baníci* (1927–1929) od ruského emigranta Sergeja Protopopova sa tak isto objavujú modernistické postupy: striedanie zorných uhlov pohľadu, lomených línií a diagonál podčiarkujú dramatický účinok námetu – zápasu pltníkov s rozbúreným vodným živlom.

Napriek tomu, že rané práce zakladateľky a vedúcej predstaviteľky sociálnej fotografie na Slovensku Irene Blühovej bývajú rôzne datované,[17] vcelku možno potvrdiť, že modernistické prvky sa v nich začali objavovať už v r. 1926–1927, teda dávno pred jej študijným pobytom na Bauhause (1931–1932).[18] Dokonca prvé Blühovej diela s vyhraneným fotografickým názorom nie vždy už obsahujú onen vyhrotený sociálno-kritický pohľad jej najznámejších prác. O to viac vystupujú do popredia niektoré modernistické postupy – zvláštny druh akumulácie predmetov, vytvárajúcich svojho druhu abstraktnú osnovu, štruktúru (napr. v snímke *Medovníky,* inak nazývanej *Jarmok na Považí,* 1927). Figurálne zábery sú často usporiadané podľa výrazných geometrických línií a schém – diagonál, radiál; uplatňujú sa radikálne perspektívne skratky, strmé podhľady, nadhľady. No v týchto Blühovej dielach sa neuplatňuje len „štruktúrujúci pohľad" novej fotografie. Niektoré z nich „svojou zámernou neostrosťou, torzovitosťou ľudských postáv a predmetov sú blízke modernej reportáži".[19]

Nastala paradoxná situácia – časť fotografickej moderny kládla dôraz na čistotu a precíznosť fotografického zobrazovania, zvlášť v protiklade k dožívajúcemu piktorializmu,[20] no pritom v inom prúde fotografickej moderny sa fotografický perfekcionizmus zanedbával, pretože sa stanovili iné priority. Popri precíznej fotografii štruktúr a textúr, ktoré sa vo veľkom detaile chceli priblížiť čo najtesnejšie k povrchu vecí (spomeňme si na sugestívny názov publikácie Jaromíra Funkeho „Fotografie vidí povrch"), aby zistili, čo sa deje v ich vnútri, aby upozornili na skrytú osnovu sveta, popri tejto modernej fotografii existuje iná, v ktorej sa princípy moderny presadzujú menej zjavne. Formujúco-deformujúca, konštruktívno-dekonštruktívna sila tu slúži na vyjadrenie špecifických obsahov. Ak napríklad mala fotografia poslúžiť ako nástroj spoločenskej kritiky, tak sa hľadali v rámci novovznikajúcej „investigatívnej fotožurnalistiky" nielen tomu zodpovedajúce námety, ale aj špecificky fotografické prostriedky, ktoré by obsahové zacielenie námetu podporili.

Sociálna fotografia na Slovensku bola súčasťou širšieho prúdu, ktorý existoval vo viacerých krajinách, nielen v Európe, ale i v Severnej Amerike. V strednej Európe boli predstavitelia sociálnej fotografie organizovaní ako ľavicovo-radikálne akčné skupiny. Ich úlohou bolo zhromažďovať obrazové svedectvá o živote sociálne slabších vrstiev obyvateľstva na to, aby poslúžili ako nástroje politického boja voči „triede utlačovateľov".

14. Nová vízia vychádza z niektorých zásad sovietskeho konštruktivizmu, podľa ktorého sa pred ľudstvom otvárali nové perspektívy, ktoré si žiadali nové umenie, inšpirované technikou, strojovou výrobou a materiálovými danosťami. Z „novej vízie" vyplýva „nová fotografia", určovaná podľa Franza Roha „novými zábermi, ktoré nám umožnia pocítiť vnútornú štruktúru vecí", leteckými pohľadmi, zábermi zhora aj zdola, „s magickým účinkom zošikmených vertikál na obraze, ktoré ako lúče smerujúce k stredu Zeme nadobúdajú kozmický význam", zábermi z mikrokozmu atď. V zmysle názorov L. Moholyho-Nagya dôležitejšia než fotografia v tradičnom zmysle slova je fotografia ako dokument „štrukturujúceho pohľadu". Naproti tomu fotografia „novej vecnosti", aj keď využívala niektoré postupy novej fotografie, zdôrazňovala skôr fotografický perfekcionizmus, „absolútne verné stvárnenie foriem", zvlášť typických foriem technickej civilizácie (vysokých pecí, továrenských hál, železničných nádraží). Tieto zábery svojou „odľudštenou vyrovnanosťou" preznamenávajú niektoré konceptuálne tendencie šesťdesiatych rokov. Cit. podľa Frizot, M. a kol.: La Nouvelle Histoire de la Photographie. Bordas, Paris 1994, s. 457–468. Angl. verzia New History of Photography. Könemann, Köln 1998, s. 457–467. Pozri tiež: Roh, F.: Mechanismus und Ausdruck. In: foto-auge.oeil et photo. photo-eye. Stuttgart 1929, s. 5–7.

15. Termín Ľudovíta Hlaváča z publikácie Sociálna fotografia na Slovensku. Bratislava 1974, s. 62.

16. Frizot, M. a kol.: c. d., s. 474.

17. Napríklad pri fotografii Hore kopcom, alebo inak nazývanej aj Košikári, sa uvádzajú letopočty vzniku 1927 a 1933. Porovnaj: Škvarna, D.– Macek, V. – Mojžišová, I.: Irena Blühová. Martin 1991, obr. 58 a Hlaváč, Ľ.: c. d., s. 82.

18. Iva Mojžišová v štúdii Blühová a Bauhaus (In: Irena Blühová, 1991, s. 34) poukazuje na to, že autorka „mala dobre vyvinutý zmysel pre „Zeitgeist", bola z tých amatérov, ktorí si osvojili viaceré z typických znakov aktuálneho medzinárodného fotografického štýlu".

19. Macek, V.: Blühová – fotografka. In: Irena Blühová, c. d., s. 18.

20. Piktorializmus v období medzi dvoma svetovými vojnami mal na Slovensku ešte stále výrazný vplyv, zvlášť tá jeho odnož, ktorá využívala špeciálne mäkko kresliace objektívy alebo predsádky na fotografovanie žánrových scén a portrétov. Istá miera neostrosti obrysov, difúzneho svetla a protisvetla dodávali fotografiám zvláštne efekty, ktoré sa vnímali ako analógia výtvarných smerov, napr. impresionizmu. Tento postup bol zvlášť vhodný na fotografovanie idylických výjavov zo života vidieckeho ľudu. Aj tu, takisto ako v prípade sociálnej fotografie, existovali väzby medzi maďarskou a slovenskou fotografiou. Okrem slovenských fotografov (Ladislav Kožehuba a Ján Halaša), sa piktorializmus uplatnil v okruhu košických fotoamatérov (Zoltán Kassai, Ladislav Roz-

Na Slovensku nadobudla sociálna fotografia organizačné formy od r. 1930. Vtedy sa vytvorili dve skupiny fotografov vykonávajúcich sociologický prieskum na južnom a severnom Slovensku.[21] Sociálna fotografia bola už svojou povahou hnutím internacionálnym, veď napr. aj názov Sociofoto, pod ktorým vystupovali jej predstavitelia na Slovensku, pochádza z Maďarska. Vytvorila si „vlastnú ikonografiu" s typickými námetmi, ako „biedne bývanie či bezdomovie, hlad, nezamestnanosť, deti, ťažká práca, málo dôstojné spôsoby obživy...", pričom „tieto univerzálne námety vstupovali do podoby miestnych variantov, ako ich na Slovensku predstavovali pastieri, drevorubači, chudobní roľníci".[22]

V súvislosti s ranou tvorbou Ireny Blühovej sa spomenul obľúbený motív modernistickej fotografie – nahromadenie totožných, alebo veľmi podobných predmetov, vytvárajúcich rovnorodú obrazovú štruktúru, akýsi abstraktný raster.[23] Ak sa však človek konfrontuje s hromadou predmetov (výrobkov, výrobných nástrojov, predmetov práce), alebo sa človek ocitne uprostred nej, tak jeho ľudskosť sa nutne rozptýli, nivelizuje – ľudské bytie sa stáva rovnocenným s bytím vecí. Nespočetné množstvo vecí (vyrobených dlažobných kociek, džbánov, košíkov) sprítomňuje nespočetné hodiny monotónnej, akoby nikdy nekončiacej práce. Tento základný prístup k téme umocňujú (zvlášť u Blühovej a Aufrichta) ďalšie modernistické postupy – vplyvom ostrých „reportážnych" výrezov, strmého nadhľadu a podhľadu, zbiehajúcich sa kompozičných diagonál vznikajú tvarové konglomeráty, v ktorých sa niekedy až stráca rozdiel medzi ľudským a neľudským. Človek sa tu musí zamestnávať niečím, čo sa už vymyká ľudskej miere.

Hrdinami ďalšej skupiny fotografií (opäť od Blühovej, Aufrichta, ale aj Zsigmondiovej a Halásza) sú väčšinou osamotení ľudia zo spoločenskej periférie – drotári, nezamestnaní, tuláci, starí ľudia, snímaní ako anonymní jedinci od chrbta alebo v ťažko čitateľných perspektívnych skratkách, niekedy torzovití vďaka ostrému výrezu, ohnutí alebo skrčení pod ťarchou hmotnou aj duševnou, menia sa na poprehýbaný figurálny hieroglyf.

Iva Mojžišová svojho času upozornila na to, že Plicka a Blühová začali fotografovať prakticky na tých istých miestach a v tom istom čase podobné námety, no s diametrálne odlišným vyznením: „Plicka fotografoval zem, ktorá spieva, Blühová zem, ktorá si nemá prečo spievať."[24] Skutočne, Plickove postavy sa neohýbajú pod ťažkými bremenami, ako fotografickí hrdinovia Blühovej, Aufrichta a Zsigmondiovej. Skôr postavy z niektorých Benkových obrazov by mohli poslúžiť ako prototyp, no v Benkových obrazoch sú nesené bremená skôr symbolické ako skutočné – odhodlané znášanie životného údelu je len jednou časťou oslavného hymnu na slovenskú krajinu a človeka, zatiaľ čo pri Blühovej a Aufrichtových košikároch či zberačkách raždia sa to ľudské takmer stráca v bizarných zrastliciach tvarov, ktoré len akoby zázrakom držia pohromade.

Zväzky haluziny na chrbtoch nesú bosý muž a žena, ktorí kráčajú na pustom, prázdnom horizonte v snímke príznačne nazvanej *Až 20 km chodili po drevo* od Ilju J. Marka. Fotografie v strohom dokumentárnom štýle boli súčasťou sociologickej štúdie, ktorú Marko vydal aj knižne pod názvom *Dornkappel – predmestie troch jazykov* (1938). Táto publikácia bola v tej dobe ojedinelým edičným počinom. Trnávka ako modelový príklad života a bývania mestskej chudoby bola námetom aj pre ďalších fotografov – Barboru Zsigmondiovú, ale aj Jaromíra Funkeho, vtedy pôsobiaceho na bratislavskej Škole umeleckých remesiel.

Akýsi epilóg za sociálnou fotografiou predstavuje raná tvorba Štefana Tamáša z druhej polovice tridsiatych rokov. Typické námety sociálnej fotografie už vidí inak – viac stavia na precíznej svetelnej modelácii tvarov, na drobnokresbe detailov, na estetizujúcej súhre protisvetla a odrazového svetla v kompozícii. Na Tamášových fotografiách možno dokumentovať postupnú premenu sociálno-kritickej fotografie na žánrovú fotografiu, čím sa predzna-

man, ale aj známy maliar Juraj Collinásy), ktorí, paradoxne, tiež vytvorili rad snímok slovenských krojovaných vidiečanov.

21. Fotografi týchto skupín (popri Blühovej predovšetkým Barbora Nágelová-Zsigmondiová, Rosie Neyová, Viliam Tóth) vytvorili v r. 1933 v Bratislave združenie Sociofoto. Blühová vzápätí inšpirovala členov fotografickej sekcie bratislavského turistického spolku Naturfreunde (Karol Aufricht, Ján Halász, Ernest Priesner, Vojtech Hauser a ďalší), aby v r. 1934 vytvorili ďalšiu pracovnú skupinu Sociofoto. Činnosť obidvoch združení pretrvávala do r. 1937–1938 a v dôsledku zásadných zmien spoločenských pomerov zanikla.

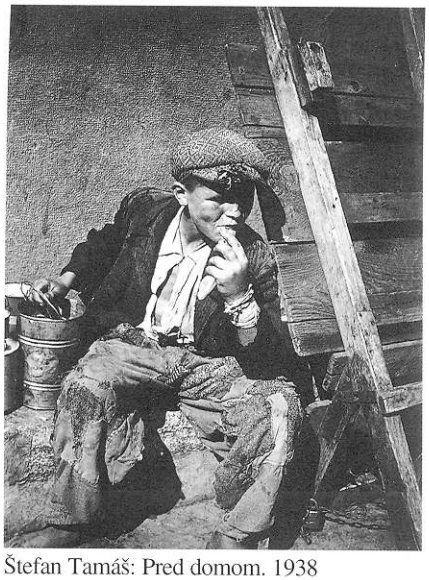
22. Mojžišová I.: Dve cesty od tvorby k odboju. Grete Schütteová–Lihotská a Irena Blühová. In: Ars, Bratislava 1989, s. 82. Tento slovenský „miestny" variant si už predtým povšimol Ľ. Hlaváč, ktorý dokonca tvrdil, že sociálna fotografia sa v tematike vidieckeho ľudu a jeho práce prejavila do takej miery, že ide o „špecificky slovenský jav" (Hlaváč, Ľ.: c. d., s. 62). Tento „špecifický slovenský jav" však vznikol predovšetkým vďaka tomu, že medzi chudobnými vrstvami obyvateľstva pri nízkom stupni industrializácie Slovenska jednoznačne prevládali roľníci a poľnohospodárski robotníci.

23. Prvýkrát sa objavil v tzv. straight photography (priama alebo čistá fotografia) Paula Stranda v r. 1917. Na Slovensku sa v čistej podobe objavil v praktických cvičeniach na Škole umeleckých remesiel v Bratislave, napr. v prácach Miloša Dohnányho a Pavla Poljaka.

24. Mojžišová, I.: c. d., s. 80.



Ilja J. Marko: Až 20 km chodili po drevo. 1936–1937



Štefan Tamáš: Pred domom. 1938



François Kollar: Jeseň. 1930

25. Predovšetkým amatérske fotokluby, na ktoré sa posúvalo ťažisko fotografického vývoja, stratili svoju organizačnú samostatnosť a od r. 1940 existovali len ako fotoskupiny pri Kluboch slovenských turistov a lyžiarov. Už priama väzba fotografického hnutia na turistiku, a tým aj fotografovanie „krás Slovenska", je samo osebe dosť výrečné. A útlm modernistických výbojov nenechal na seba dlho čakať. Plicka ako český intelektuál síce zo Slovenska odišiel, no krásnoslovenský duch zostal. Slovenskí fotografi sa moderny ľahko vzdali: Viliam Malík odfotografoval naširoko sa usmievajúcu krojovanú devu a nazval ju príznačne – Usmievavé Slovensko. Miloš Dohnány fotografiu s obdobným motívom nazval Mona Lisa – no mohla by takisto personifikovať Usmievavé Slovensko. Ján Halaša už od druhej polovice tridsiatych rokov vytváral monumentálnu sériu dedinských starcov a „starké", akúsi obdobu Benkových „Strážcov a ochrankýň Slovenska". Halašovi dedinskí patriarchovia sú už opotrebovaní časom, o to viac môžu zosobniť trvácnosť slovenskej pospolitosti, tradičnosť jej hodnôt.

26. Macek, V.: Slovenská imaginatívna fotografia. Bratislava 1998, s. 29.

27. Ridilla, J.: Zátišia, ktoré kričia. In: Tibor Honty neznámy. Kat. výst. Šarišská galéria, Prešov 1997, nestr.

menáva ďalší vývoj. Tvrdá dikcia sociálneho dokumentu sa v štyridsiatych rokoch vytráca.

Aj v rámci fotografickej moderny na Slovensku sa len veľmi málo, prakticky len okrajovo prejavili experimentálne fotografické postupy, známe z hnutia medzivojnových európskych avantgárd. V podstate iba niekoľko prác Ireny Blühovej, ktoré vznikli počas jej pobytu na Bauhause, možno označiť za experimentálne. Popri sérii pokusov s vyvolávacím procesom sú to predovšetkým zdvojené autoportréty, ktoré vznikli prekrytím dvoch negatívov a akejsi sieťovej osnovy. Svojou surreálnou povahou sú blízke obdobným kreáciám Hannah Höchovej a Wandy Wulzovej.

Oveľa väčší dosah na slovenskú fotografiu mala „nová vízia" a fotografia novej vecnosti. Vďaka pôsobeniu Jaromíra Funkeho na ŠUR v Bratislave sa štruktúrujúci pohľad fotografickej moderny prejavil nielen v implicitných a aplikovaných formách, ale aj v čistej podobe. No ešte predtým, od polovice dvadsiatych rokov zhotovoval strohé zábery mestských zákutí a priemyselných stavieb už v duchu novej vecnosti dokumentarista bratislavského Mestského múzea Jozef Hoffer. Podoby modernej architektúry a priemyselných stavieb zaznamenávali v tridsiatych rokoch členovia Fotoklubu YMCA, zvlášť Miloš Dohnány a Viliam Malík. Pokiaľ Dohnányho viac zaujala konfrontácia materiálov a technických detailov nielen architektúry, ale aj iných foriem súdobej civilizácie, Malík sa sústredil na nezvyčajné architektonické útvary, snímané v polodetailných výrezoch, v podhľadoch a v diagonálnej perspektíve. Modernistické postupy uplatnili vo svojich dielach viacerí členovia Fotoklubu YMCA, vtedy najprogresívnejšieho fotografického združenia na Slovensku (napr. Juraj Jurkovič, Štefan Chmulík, Juraj Spudil, Štefan Morávka a iní). Najviac sa však Funkeho sublimáciou či prepodstatnením materiálov inšpiroval Miloš Dohnány. Okrem spomínaných architektonických štúdií a pozoruhodných civilisticky strohých, diagonálne komponovaných polopostáv – portrétov sú to predovšetkým fotografie zoskupení hmôt od povrchových abstraktných štruktúr až po zátišia – zostavy konkrétnych predmetov, ktorých usporiadanie určuje imanentná abstraktná osnova. Dohnányho špecialitou boli zátišia tvarovo a materiálovo kontrastných vecí, niekedy – postupom analogickým s kolážou – doplnených textovými plochami. Jednoznačne definované tvary sú konfrontované s útržkovitou informačnou plochou, alebo usporiadaná znaková štruktúra je narušená prienikom chaotickej hmoty. Abstraktná alebo čistá fotografia tejto úrovne sa potom na Slovensku neobjavila celé ďalšie štvrťstoročie.

Ak má byť obraz slovenskej fotografickej moderny úplný, nemožno obísť meno slovenského rodáka a naturalizovaného Francúza Françoisa Kollara.

Zásadná zmena politických pomerov v r. 1938–1939 doľahla na slovenskú fotografiu viac ako na iné odbory vizuálneho umenia.[25] Na Slovensku prvej polovice štyridsiatych rokov nebolo veľmi miesto pre modernu, a čo je zvláštne, tento stav sa príliš nezmenil ani v r. 1945–1948, teda v čase, keď iné vizuálne umenia zaznamenávajú búrlivý, aj keď len krátkodobý rozmach. Okrem toho v slovenskej fotografii tohto obdobia neexistuje nič, čo by pripomínalo súveké umelecké prúdy – nadrealizmus v literatúre alebo imaginatívne smerovanie vo výtvarnom umení. Preto „slovenská imaginatívna fotografia vďačí za svoje začiatky tomu, že sa Tibor Honty v polovici tridsiatych rokov vysťahoval do Prahy."[26] Honty sa v pražskom prostredí veľmi skoro stal vyhľadávaným fotografom plastiky (známe a medzinárodne oceňované boli snímky Maillolovej *Pomony).* Od začiatku štyridsiatych rokov sa v jeho samostatnej tvorbe začínajú prejavovať silné inšpirácie českou surrealistickou fotografiou (Jindřich Štyrský, Miroslav Hák), pričom „i vo chvíli, kedy... fotografuje plastiku nie preto, aby vznikla fotografia plastiky, ale surrealistická metamorfóza, dokáže si uchovať zmysel pre rýdzo sochárske kvality..."[27] Hontyho prínos je preto najviac viditeľný v námetoch, ktoré súvisia s jeho pôvodným fotografickým zameraním, ako o tom svedčia súbory *Zo starého cintorína* (1942), a predovšetkým *Náhodné stretnutia* (od roku

1944), v ktorom fotografuje náhodné zoskupenia plastík rôzneho pôvodu, ukrytých v núdzových skladištiach počas vojny. Vznikli tak druhotné figurálne zoskupenia, „súsošia" z postáv, ktoré k sebe nepatria a ktorých navzájom nekorešpondujúce gestá len utvrdzujú ich izoláciu, zvláštnu opustenosť uprostred množstva im podobných stuhnutých bytostí.

Na tento spôsob pôvodom surrealistickej tvárnej a sémantickej metamorfózy nadviazala v závere štyridsiatych rokov Magdaléna Robinsonová, ktorá po vojne takisto pobývala v Prahe. Na rozdiel od Hontyho však Robinsonovej obdobie surrealistickej tvorby zostalo epizódou. No istý druh imaginatívneho videnia Robinsonová občas uplatnila neskôr, v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch pri krajinárskej tvorbe a vo fotografických reportážach. Opäť sa teda moderná fotografia predstavila len vo niektorých aplikovaných formách.

Obdobie bezprostredne po druhej svetovej vojne prinieslo isté oživenie v reportážnej fotografii a v dokumente. Z bežnej produkcie vynikol Malíkov reportážny cyklus *Repatrianti* (1945), a predovšetkým fotografie Karola Kállaya, ktorý začínal ešte v prvej polovici štyridsiatych rokov v trenčianskej Fotoskupine KSTL (jej členmi boli okrem iných aj Ján Halaša a autor precízne komponovaných zátiší Ladislav Farkaš). Niektoré Kállayove snímky z povojnového Slovenska a Berlína svedčili o jeho talente, ktorý sa však v dôsledku nepriaznivých spoločenských pomerov mohol rozvinúť až neskôr.

Vo fotografii slovenskej krajiny znamenajú nesporný prínos práce Karola Skřipského, ktorý ako kameraman nastúpil do nového filmového štúdia na Kolibe. Jeho zábery z Liptova funkčne využívajú nízke postranné osvetlenie, vďaka ktorému vynikne reliéf krajiny s jej strmými svahmi a terasovitými políčkami. Skřipský si všíma geomorfologickú štruktúru krajiny viac ako jej malebnosť, a tak v niečom anticipuje neskoršiu krajinársku fotografiu Martina Martinčeka a iných.

Od r. 1949 prebiehali v rámci neprofesionálnej i profesionálnej fotografie organizačné zmeny. Vytvorili sa centrálne riadené zväzy a ústredia, ktorých úlohou bolo usmerňovanie a dohľad nad fotografickým dianím. Je zrejmé, že fotografia svojou masovou obľubou a relatívnou nenáročnosťou vybavenia bola vhodným propagandistickým nástrojom, a tato okolnosť sa aj v patričnej miere využívala. To znamená, že ani jeden z významných predstaviteľov slovenskej fotografie sa nevyhol typickým témam päťdesiatych rokov, ako bolo budovanie veľkých stavieb socializmu, rozorávanie medzí, socialistické premeny vidieka, portréty hutníkov a baníkov, šťastná budúcnosť krajiny, symbolizovaná deťmi, ktoré opúšťajú drevenice a idú do novej školy, a tak podobne. Aj v rovine zobrazovacích prostriedkov bol návrat k predmodernému horizontu viac než zrejmý.

No existovali aj rôzne vybočenia a únikové cesty. Tibor Honty, žijúci v Prahe, naďalej vytváral fantomatické snímky sôch – no tentoraz boli predmetom jeho záujmu socialistickorealistické sochárske monštrá, ktoré snímal v rôznych štádiách rozpracovania. Prízračnosť nedokončených plastík v konfrontácii s predlohou – realistickým modelom alebo živou ľudskou postavou – o to viac vystúpila do popredia. Viliam Malík vytvoril fascinujúcu, priam panoramatickú snímku detí z podtatranskej rómskej osady, vracajúcich sa z prvého prijímania. Karol Kállay bol autorom dokumentárneho cyklu zo života internovaných rehoľných sestier v Jasove. Tento súbor sa ako celok v tých časoch, ale ani dlho potom, nedal zverejniť.

V druhej polovici päťdesiatych rokov predsa len dochádza k pozvoľným zmenám. Naďalej sa fotografujú veľké stavby socializmu, v ktorých človek je len nepatrným detailom, strácajúcim sa v konštrukčnej osnove, naďalej sa fotografujú hrdinovia socialistickej práce, ale popri týchto témach sa čoraz viac vracajú do hry takmer zabudnuté modernistické postupy. Objavujú sa neobvyklé uhly záberov, opäť sa zdôrazňuje nielen úžitkovosť, ale aj vizuálna atraktivita rôznych lešení a konštrukcií. Z naftovej vrtnej veže sa v Kállayovej snímke stáva objekt, od ktorého už nie je ďaleko k záhadným



Magdaléna Robinsonová: Chmúrne ráno. 1949



Karol Kállay: Do školy. 1958



Karol Kállay: Londýn. 1966

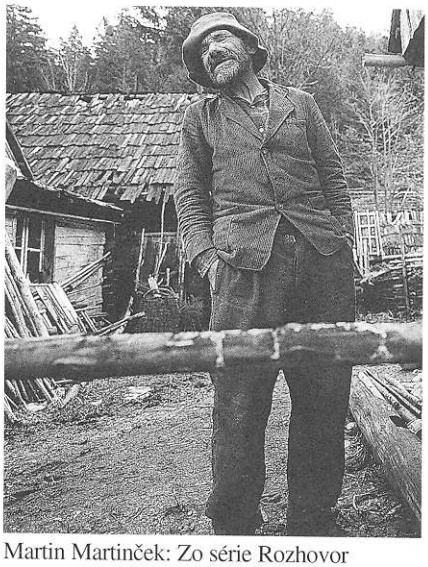
28. Jean-Claude Gautier (In: Frizot M. a kol., c. d., s. 613 a 623) v súvislosti s humanistickou fotografiou pripomína, že „v päťdesiatych rokoch potreba znovuobjaviť a osláviť ľudskú dôstojnosť po piatich rokoch hrôzy bola ešte živšia...". Ako charakteristické črty tejto fotografie uvádza veľkodušnosť, optimizmus, citlivosť voči prostým radostiam života, pochopenie pre ľudí, zastihnutých na ulici v bežných situáciách, pozornosť voči kulisám bežného života a symbolizmu týchto kulís.

29. Objavujú sa zábery či už milencov, alebo osamelých snívajúcich ľudí na lavičkách, zábery z kolotočov a lunaparkov, snímky detí, hrajúcich sa v podjazdoch ošarpaných domov v starej Bratislave, ale aj detaily kvetín na lúke a pod.

30. Pre eklektizmus nášho kultúrneho prostredia je príznačné, že Kállay vo svojej tvorbe dokázal spojiť štýlové podnety, ktoré sa bežne považujú za protichodné: humanistickú fotografiu „rozhodujúceho okamihu" Henriho Cartiera-Bressona a ďalších členov agentúry Magnum s „dehumanizovaným" drsným štýlom amerických New Documents (William Klein, Robert Frank, Elliot Erwitt).



Bohumil Puskailer: Dunajské nábrežie. 1960–1965



Martin Martinček: Zo série Rozhovor s Adamom Kurom o živote a smrti. 1965–1968

objektom Antona Štubňu. Aj v krajinárskej fotografii sa objavujú nové prvky – Kállay pomocou teleobjektívu dvíha perspektívu a vytvára tak fotografický ekvivalent Bazovského krajín, komponovaných na vertikálnu os. V zobrazení krajiny, ale aj v iných žánroch sa začínajú objavovať tvrdé tónové kontrasty, ktoré približujú fotografiu grafike. Tieto grafizmy nachádzame v dielach Igora Grossmanna, Mira Gregora, ale aj Otakara Neheru, ktorého obrysy holých smutných vŕb pripomínajú pozdné Bazovského obrazy.

Predovšetkým je tu však postupný, ale zásadný odklon od neosobných budovateľských tém k námetom zo všedného, každodenného života, zo sféry intímnych zážitkov, ktoré nepodliehajú zospoločenšteniu, a predsa sú prístupné každému. Táto lyrizovaná fotografia, „fotografia všedného dňa" je však nielen prirodzenou reakciou na predchádzajúce obdobie, ale po dlhšej dobe nadväzuje na aktuálny vývoj vo svetovej fotografii, v ktorom povojnová vlna „neorealistickej" či „humanistickej fotografie" kulminovala v päťdesiatych rokoch.[28] Jej ohlas nachádzame vo fotografiách predčasne zosnulého Jána Cifru, ale aj ďalších predstaviteľov mladej generácie, z ktorých štyria (Ladislav Borodáč, Pavol Janek, Alexander Strelinger a Juraj Šajmovič) vystúpili na prelomovej spoločnej výstave v Bratislave v r. 1960.[29] Niečo z ducha tejto fotografie preniklo aj do tvorby starších, pričom ale Karol Kállay si aj v tomto smere zachoval osobitné postavenie. V sérii veľkých fotografických cyklov (počnúc balkánskym z r. 1958), viackrát vydaných aj knižne, postupne dozrieva jeho štýl,[30] charakterizovaný v najlepších prácach zmyslom pre vizuálnu metaforu, odhaľujúcu hlbšie paradoxy života, ťažkú súhru rôznych životných stratégií. K tomu pristupuje zvláštna záľuba v niekedy až precióznych gestických konfiguráciách a isté choreografické cítenie (súvisiace zrejme s jeho súbežnou činnosťou fotografa módy), čo mu umožňuje snímať ľudí v neobvyklých postojoch a meniť ich tak na malebné figurálne znaky. Tie však nevznikajú inscenovaním či štylizáciou predkamerovej reality, ale sú výsledkom fotografovho videnia a postrehu. Práve táto latentná artistnosť odlišuje Kállayove reportážne fotografie od obdobných prác jeho kolegov.

Ťažisko Kállayovej tvorby však už spadá do šesťdesiatych rokov, jedného z najvýznamnejších období v dejinách slovenskej fotografie. Proces demokratizácie fotografickej tvorby, účelovo podporovaný štátom, viedol k priam masovému rozšíreniu neprofesionálnej fotografie. Keď sa tento proces spojil s postupnou demokratizáciou spoločenského života a odstraňovaním rôznych tabu v kultúrnej sfére, vznikla výbušná zmes – fotografická tvorivosť vypukla v nevídaných rozmeroch a významný podiel na tom mali práve neprofesionálni autori. Na druhej strane nemožno obísť fakt, že ucelené a pretrvávajúce autorské programy si väčšinou vytvorili len profesionálni alebo postupne sa profesionalizujúci fotografi, a aj to často iba na krátku dobu. Len málo osobností dokázalo zásobovať „trh" tvorivými podnetmi viac než jedno desaťročie.

V oblasti reportážnej fotografie a dokumentu mali popri Kállayovi ďalší tvorcovia ťažkú pozíciu. Profesionálni reportéri, až na výnimky (Tibor Borský, Miloš Vančo, a predovšetkým Ladislav Bielik, známy svojimi emblematickými fotografiami z 21. augusta 1968), sa nevymanili z tlaku účelových požiadaviek, diktovaných bežnou fotožurnalistickou praxou. A tak viac podnetov do tohto žánru vniesli neprofesionálni alebo poloprofesionálni fotografi. Z nich vynikol Eduard Pavlačka, ktorý vlastne až do svojej predčasnej smrti fotografoval v duchu „poézie všedného dňa". Sústredil sa takmer výlučne na snímky detí a milenecké dvojice, ktoré neskôr usporiadal do väčších cyklov. Svojou monotematickosťou by mohli byť dokumentom o vtedajšom živote mladých – no fotografovo videnie ich uzatvára do akoby skleného zvona mimo historického času.

Oproti Pavlačkovým obrazom úsmevnej lyrickej mladosti patria snímky Bohumila Puskailera skôr k drsnej škole. Puskailerovi mladí ľudia vychádzajú z prostredia, ktoré ani zďaleka nevytvára „harmonicky rozvinuté osob-

nosti", ako to požadovala dobová propaganda. Jeho snímky, zachytávajúce okamžitú akceleráciu a dynamiku pohybu fotografovaných postáv, akoby naposledy vdýchli život do schátranej starej Bratislavy tesne pred jej zánikom. Puskailer okrem toho vynikol ako tvorca osobitého druhu akčne inscenovaných portrétov. Jeho „modely" pózujú pred kamerou, no pózujú v akcii, spontánne, a tak vyjadrujú sami seba.

Tvorba Martina Martinčeka stojí na rozhraní fotografického dokumetu a novo sa konštituujúcej tzv. výtvarnej fotografie, ktorá aj vďaka nemu zaznamenala na Slovensku nebývalý rozvoj. Zdanlivá dvojkoľajnosť Martinčekovej tvorby vyplýva z toho, že autor sa síce venuje jednej a tej istej téme, „zvláštnej symbióze ľudí a krajiny" (myslí sa vrchárska liptovská krajina), „osobitému mýtu, na ktorý rezonujeme",[31] pričom túto hlavnú tému stvárňuje na rôznych úrovniach – od detailných záberov, makrofotografií elementov, z ktorých pozostáva táto vrchárska krajina, cez panoramatické zábery s terasovitými políčkami, bizarnými panákmi sena a drevenými krížmi, takmer zaplavenými vysokou trávou až po život ľudí, typických, no zároveň výnimočných obyvateľov tejto krajiny. Písomne zaznamenáva ich príbehy, a pritom fotograficky dokumentuje ich životný svet, „svet na odchode". Nie sú to už Plickovi a Halašovi patriarchálni starci – strážcovia rodu, ale skôr „svätí blázni",[32] ktorí v poslednom vzopätí „sily veku" vydávajú svoje svedectvo. Nostalgia za zanikajúcou jednotou človeka a jeho prirodzeného sveta bola už mnoho desaťročí konštantnou témou slovenského umenia. No v Martinčekovom podaní vyznieva zvlášť naliehavo a nadobúda akoby definitívny tvar.

Fotografie Martina Martinčeka, ale aj Antona Štubňu, Ladislava Borodáča a ďalších stoja na začiatku rady tzv. fotografických analógov.[33] Fotografovanie tvarových analógov a v širšom slova zmysle fotografovania predmetov, nadobúdajúcich metaforický alebo symbolický význam, spolu s častým využívaním špeciálnych fotografických postupov, kombinovaných niekedy s postupmi výtvarnými, to všetko patrí k dobovej estetike a predstavuje ťažisko tzv. výtvarnej fotografie na Slovensku.

Je pozoruhodné a všimli si to najprv českí teoretici fotografie, že na Slovensku sa prejavuje výrazná snaha o „zvýtvarnenie" fotografie. Odôvodňuje sa to tým, že „slovenskí fotografi boli menej viazaní tradíciou medzivojnovej moderny, akcentujúcej špecifické rysy fotografického média".[34] Vzniká jav podobný situácii v súčasnom výtvarnom umení. Akoby v snahe dobehnúť zmeškané objavuje sa súbežne alebo v tesnom časovom slede viacero prejavov, reagujúcich na surrealistickú poetiku nájdeného a opotrebovaného alebo čiastočne deštruovaného predmetu (Anton Štubňa), na informelové zvýznamnenie nájdených štruktúr (Andrea Dobošová), alebo vytvorenie ich analógie pomocou špeciálnych fotografických postupov (Ladislav Borodáč, Ľubomír Rapoš), reakcia na neodadaistické a pop-artové umenie objektu, asambláže a dekoláže (Ľubomír Rapoš), či antropometrie Yvesa Kleina v nudogramoch – fotogramoch aktu Pavla Janeka, ako aj na happening a umenie akcie (Zuzana Mináčová v spolupráci s Ivanom Štěpánom).

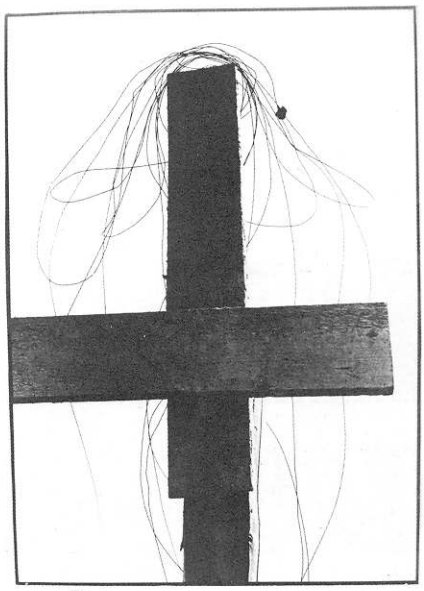
Pre slovenský kontext je typická kombinácia a mixáž viacerých, často protichodných žánrov a mediálnych postupov. Ladislav Borodáč vytvára spojením figurálnej fotografie a fotografie štruktúr imaginatívne *Figurálne kompozície,* Ľubomír Rapoš zasa kombinuje informelové štruktúry s neodadaistickou dekolážou a asambláž ou, no tieto aktuálne prostriedky mu slúžia na vyjdrenie skôr archaicko-symbolických obsahov. Vôbec, sklon k mysteriózności a k temnej symbolike je pre naše kultúrne prostredie príznačný a vo výtvarnej fotografii šesťdesiatych rokov sa prejavil obzvlášť citeľne. Zrejme aj tento úklon smerom dozadu popri úpornej snahe vyrovnať sa výtvarnému umeniu, snahe, ktorá pripomína Chruščovovo úsilie dobehnúť a predbehnúť USA v produkcii kukurice aj v iných parametroch, to všetko spôsobilo, že výtvarná fotografia pomerne rýchlo vyčerpala svoje možnosti a aj keď si vo fotografickom dianí na Slovensku udržiavala výsadné postavenie až do osemdesiatych rokov, svoju dejinnú rolu už dohrala.

31. Predslov Milana Rúfusa. In: Martinček, M.: Ľudia v horách. Bratislava 1969, nestr.

32. Macek, V.: Pavol Breier. (Publikácia v tlači).

33. Tvarový analogon – pojem zo surealistickej estetiky – vo fotografii vzniká zaznamenaním javov, ktoré môžu vyvolať analogické – predmetné alebo figurálne asociácie.

34. Birgus, V.: Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945–1989 (2. část). Revue Fotografie, 90, 34, 1990, č. 1, s. 18. Pozri takisto Zykmund, V.: Slovenská cesta. Fotografie, 14, 1970, č. 2, s. 3-4.



Anton Štubňa:
Z cyklu Metamorfózy (Premeny). 1962-1963



Ladislav Borodáč:
Zo série Fifurálne kompozície. 1965

Premeny súčasnej fotografie

Václav Macek

Korene súčasnej fotografickej tvorby siahajú hlboko do šesťdesiatych rokov. V pozitívnom aj v negatívom zmysle. Rozvíjajú sa procesy začaté v priebehu spomínaného desaťročia, ale zároveň sa devalvujú objavy z tohto obdobia.

Na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov sa v rámci imaginatívne orientovanej tvorby posunulo ťažisko od jednotlivých snímok k inscenovaniu fantaskných ireálnych príbehov. V tom čase sa začalo hovoriť o tzv. novej vlne československej fotografie, ktorá mala zastúpenie aj medzi slovenskými autormi (Pavol Hudec-Ahasver, Margita Mancová, Peter Breza, Zoltán Šáro, neskôr Anton Sládek). Pre celý tento prúd sa stala príznačná inšpirácia symbolizmom, expresionizmom či surrealizmom a v neposlednom rade aj módou, reklamnou fotografiou a súčasne snaha o čo najväčšiu originalitu a schopnosť okamžite upútať diváka. Nielen v inscenovanej fotografii, ale aj vo fotografii inšpirovanej konceptuálnym umením sa začali výraznejšie presadzovať sekvencie, seriály a cykly. Vlna aranžovanej fotografie doznievala až do druhej polovice sedemdesiatych rokov. Názorom, celkovým životným pocitom, inscenovaním „poetických nezmyslov" bola v protiklade k dobe, ktorá aj vo fotografii preferovala, či oficiálne tolerovala, len optimizmus prvomájových sprievodov a povrchné vlastenčenie.



Ľuba Laufová: Koláž. 1976

V rámci dokumentárnej fotografie sociologizmus viedol k objektivizácii výpovede. Ľubo Stacho v rozsiahlom cykle *Študenti* (1975), snímanom vo vysokoškolskom internáte počas jedného roka, vytvoril ojedinelú štúdiu o živote i hodnotách jednej spoločenskej skupiny. Orientácia na tzv. nerozhodujúce okamihy, ako ich manifestačne vyjadrila skupina Dokument (Jozef Pokorný, Petr Klimpl, Vladimír Birgus), pregnantne zaznela v Stachovom cykle *Povedz mi zlá nemoc...* (1979). V prípade dlhodobých cyklov Jána Reču z domovov dôchodcov a ústavov sociálnej starostlivosti sa pripomenuli témy a oblasti života, ktoré v oficiálnej kultúre sedemdesiatych rokov takmer prestali existovať. Krajnú podobu objektivizácie výpovede predstavuje cyklus Stana Pekára *Fotografie na želanie* (1975).

V rámci tzv. výtvarnej fotografie od polovice sedemdesiatych rokov jednoznačne dominovali absolventi FAMU. Ich počet na konci desaťročia dosiahol takmer dve desiatky, takže aj ich vplyv na slovenskú tvorbu bol nezanedbateľný. Popri vnútorne diferencovanej skupine autorov ovplyvnených maliarskym či grafickým cítením (Milota Havránková, Ľuba Lauffová, Jena Šimková, Miloš Vančo) stojí početná skupina akčno-konceptuálnych autorov vyjadrujúcich sa prostredníctvom fotografického média (Július Koller, Stano Filko, Alex Mlynárčik, Rudolf Sikora, Michal Kern) a výrazné osobnosti reportážnej a sociálno-dokumentárnej fotografie (Karol Kállay, Martin Martinček, Ľubo Stacho, Tibor Huszár, Ján Rečo). Na druhej strane treba priznať, že práve tzv. výtvarná fotografia sa u nás často chápe ako skutočne „umelecká" fotografia a ostatné prístupy sa podceňujú či nedoceňujú.

Ale aj medzi „umeleckými" fotografiami sú isté rozdiely. V sedemdesiatych rokoch doviedla Milota Havránková manipulačné postupy výtvarnej fotografie na takú úroveň, že jej farebné snímky sa takmer na nerozoznanie priblížili tradičným výtvarným dielam. Symbolické motívy imaginatívneho umenia rozvíjala na princípe fotografických sekvencií. Transformácia prírodných a geometrických štruktúr ju zákonite doviedla k realizácii filmu postavenej na súvislej časovej premene týchto znakov. Ľuba Lauffová rozvíjala podnety imaginatívneho umenia v kontakte s akčným umením a body-artom. Vplyvy op-artu zasiahli do prác Jeny Šimkovej. V aktoch Viery Slávikovej sa prehodnocujú predlohy starých majstrov. Takisto Ján Krížik reagoval vo svojich fotografických cykloch na odkaz umenia minulých storočí. Na rozdiel od V. Slávikovej ho inšpirovali novšie umelecké tendencie – obzvlášť body-art a konceptuálne umenie.[1]

1. Jeho interpretačná aktivita súvisí skôr s hnutím posunov – interpretácií diel z dávnej i nedávnej minulosti umenia, ktorým sa venovala skupina výtvarníkov a akčno-konceptuálnych umelcov v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch.

Na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov môžeme pozorovať nové formy kontaktov medzi fotografiou a inými druhmi umenia. Predovšetkým konceptualizmus a rôzne varianty akčného umenia vniesli nové podnety do fotografickej tvorby. Napríklad explózia fotografických cyklov a sekvencií na začiatku sedemdesiatych rokov by nebola mysliteľná bez nového prístupu k času a časovosti v umení konceptu. Na druhej strane, dokumentácia, záznamy z akcií sa často nezaobišli bez fotografie. V mnohých prípadoch to, čo bolo zamýšľané len ako záznam, prinieslo hodnoty, ktoré umožnili vnímať dokumentáciu ako samostatné fotografické dielo. To, prirodzene, často viedlo k spolupráci výtvarníkov s profesionálnymi fotografmi, ktorí zabezpečili dobrú technickú úroveň diela.

Nie je zrejme náhodné, že prvé sekvencie vznikali zobrazením časovo nie príliš rozsiahlych udalostí. Tvorcom takýchto minimálnych, skôr situačných akcií, bol Július Koller. Už koncom šesťdesiatych rokov vytváral sekvencie väčšinou s dvoma, zriedkavejšie viacerými zábermi, znázorňujúcimi často minimálny časový posun istého motívu alebo situácie. V osemdesiatych rokoch v spolupráci s Ľubomírom Ďurčekom rozvíjali situačnú koncepciu už mimo rámca fotografických sekvencií.

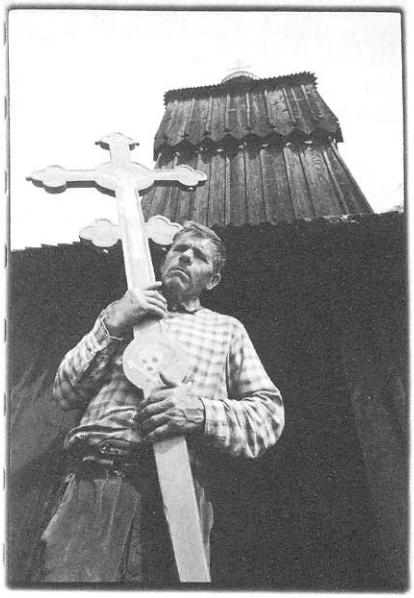
Zmeny v chápaní fotografickej sekvencie spätne ovplyvnili dokumentáciu akčného umenia. Ak napríklad záznam z akcie *Snúbenie jari* (1970) Jany Želibskej je viac-menej náhodnou mozaikou jednotlivých fáz akcie, tak záznam z *Premien II* (1982) už predstavoval súvislú sekvenciu s primeraným časovým rozvrhom. Fotografické sekvencie využívali vo svojej tvorbe v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch viacerí fotografujúci výtvarníci (okrem spomínaných najmä Michal Kern, Dezider Tóth, Rudolf Sikora a Matej Krén).

Inou možnosťou spojenia fotografie s aktuálnymi výtvarnými aj nevýtvarnými tendenciami boli rôzne podoby vzťahov pojmu alebo textu (kontextu) s fotografickým obrazom. Na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov Stano Filko vo svojich projektoch *Asociácie* kombinoval fotoreprodukcie s výňatkami z vedeckých publikácií. Rudolf Sikora ďalej rozvinul tento princíp – priamu asociačnú konfrontáciu nahradil metaforickou konotáciou. Od polovice sedemdesiatych rokov R. Sikora realizoval svoje metaforické kompozície už bez pomoci textov, priamou fotomontážou. Jeho metaforická fotomontáž sa odlišuje od tradičnej, výtvarne orientovanej. Odráža sa v nej skúsenosť z konceptuálneho umenia, umenia ideí a projektov. Jednotlivé fotografické časti alebo segmenty sú len polotovarom, vystupujú vo funkcii ideogramu, akejsi novej obrazovej abecedy a ako súhrn vytvárajú „text", na ktorý treba pozerať i čítať ho zároveň.

V slovenskej fotografii existujú aj ďalšie osobité formy koláží a montáží. Alex Mlynárčik v montážach fotografií klasických výtvarných diel vytvoril nové spojenia, šokujúce a humorné zároveň, ktoré v pseudoarchitektonických projektoch nadobudli podobu monumentálnych až kozmických vízií. Pavol Breier vo svojom ironicky poňatom *Projekte estetizácie životného prostredia* nielen parodoval oficiálne monumentálno-dekoratívne umenie, ale aj upozornil na formalizmus rôznych proklamácií a projektov.

Michal Kern osobitným spôsobom zasiahol aj do problému, ktorý práve fotografia môže primerane tematizovať, do vzťahov obraz – odraz, zdvojenie, duplicita, zrkadlenie. Na začiatku osemdesiatych rokov M. Kern realizoval fotografické sekvencie s príznačnými názvami *Dvojité zrkadlenie, Premeny zrkadla, Hľadanie obrazu, Spojitosť*. Skúmal v nich vzájomné vzťahy odrážajúcich sa vrstiev (vodná hladina – zrkadlo) a menlivosť zrkadlových obrazov v čase, rôzne podoby skreslenia odrážaného obrazu a priehľadnosti odrážajúcich vrstiev. Všetko ukladal do prírodného rámca, akoby bez prítomnosti autora.

Inú podobu väzby fotografie a obrazu zastupujú práce Petra Rónaia z druhej polovice osemdesiatych rokov. P. Rónai je zároveň autorom u nás ojedinelých analýz fotografického média v pôvodnom konceptuálnom zmysle.



Pavol Breier: Východné Slovensko. 1972

2. Stano Slušný v prázdnom priestore vytvára luminografické postavy, skupiny postáv, ktoré sú v niektorých prípadoch paralelou tzv. škaredej maľby. Jozef Sedlák posúva záznam svetelných stôp takmer do mystických polôh (Prenos energie). Kamil Varga kresbu svetlom obohacuje o rudimentárno-archizujúce a expresívne vyjadrovanie svojich vízií. Existujú aj užšie väzby medzi fotografiou ako kreslením svetlom a kresbou ako výtvarnou disciplínou. Rudolf Sikora pohybom objektívu zväčšovacieho prístroja vo fotokomore „zenergetizoval" pôvodnú kresbu. Podobným spôsobom Michal Kern v osemdesiatych rokoch dosiahol ručnou manipuláciou vo fotokomore dynamizáciu, rozfázovanie pôvodného fotografického motívu. Výsledkom boli rozmanité zostavy veľkých fotopláten.

3. Bola to ojedinelá kolektívne výstava, každý zo zúčastnených dostal konkrétnu úlohu: stvárniť jednu časť ľudského tela – hlavu (Pacina), trup (Prekop), nohy (Stano). Vznikli fantastické figurálne útvary, ktoré úplne novým spôsobom interpretovali tému ľudskej figúry a telesnosti vôbec: jednotlivé fotografie sa mohli vystavovať aj samostatne, ale až v tomto celku dosiahli svoj plný význam. Výstava Hra na štvrtého inšpirovala ďalšie podobné projekty (Noc kúzelníka).



Rudo Prekop: Pomník smútku. 1993

Na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa v našom prostredí objavila luminografia, t. j. kreslenie svetelným zdrojom v priestore a jeho zaznamenávanie predĺženou expozíciou. Prvé takéto diela realizoval Rudolf Fila, ktorý luminografickou akciou rozšíril svoj výtvarný program. Podobne aj Vladimír Kordoš a Ján Krížik použili luminografiu vo svojich interpretáciách klasikov *(Michelangelo)*, ale aj v akciách blízkych body-artu. Luminografiu v priestore realizovali aj ďalší fotografi.[2]

V sedemdesiatych rokoch bol akýmsi tvorivým azylom pre začínajúcu generáciu fotografov odbor fotografie na Strednej umeleckopriemyselnej škole v Bratislave. Pod pedagogickým vedením Miloty Havránkovej sa tu podarilo uchovať priestor na experiment, zmysel pre maximálne využitie fotografického média bez ohľadu na predsudky. Tu má korene štýlovo pomerne jednotné generačné zoskupenie osemdesiatych rokov, ktoré inak pochopilo možnosti manipulácie s fotografiou a obnovilo životnosť inscenovanej či aranžovanej fotografie.

Inscenovaná fotografia sa výrazne presadila aj na medzinárodných fotografických výstavách (v Amsterdame a Rotterdame). Nezanedbateľnú úlohu zohrala aj okolnosť, že subjektívny i sociologizujúci dokument sa do istej miery vyčerpali.

V tejto generácii autorov ťažko nájsť nejakú vedúcu osobnosť, aj keď sa dosť veľa aktivít sústredilo okolo Tóno Stana. Podstatnú časť ich tvorby predstavujú skupinové kompozície nahých tiel. Vzniklo niečo na spôsob pantomimicko-divadelných situácií, v inej rovine obnovujúcich tradíciu živých alegorických obrazov. Blízku názorovú i štýlovú príbuznosť mladej generácie ukázala výstava *Hra na štvrtého* (1987), ktorú realizovali Tóno Stano, Rudo Prekop a Michal Pacina.[3]

Z autorov mladej generácie, najmä v počiatkoch, názorovo aj štýlovo súvisela tvorba Tóna Stana, Ruda Prekopa a Vasila Stanka. Všetci traja vychádzali z inscenovania nahých tiel v ateliéri. Postupne sa vykryštalizovali ich individuálne názory. Vo fotografiách Tóna Stana sa prelína vrstva ironicko-hravého výsmechu zo stereotypov kultúry s vrstvou snímok-hieroglyfov, snímok s tajomstvom. Jeho inscenácie charakterizuje dôkladne premyslená réžia a túžba po šoku zároveň. Vasil Stanko podstatne zmenil prístup k mužskému aktu, nevyhýba sa zmyselnému videniu mužského tela a v skupinových mužských a ženských aktoch vyhľadáva nečakané, často drsné konfrontácie. Posledný z tejto trojice, Rudo Prekop, najčastejšie kombinuje inscenované figurálne zoskupenia s dodatočnými zásahmi do fotografie. Jeho práce stavajú proti agresivite poéziu a intimitu ľudských vzťahov.

Miro Švolík sa pohybuje v inom svete. Jeho snímky, ako mozaiky poskladané z ľudí, asociujú aj detské hry, aj pocit nezávislosti existencie človeka a slobody fantázie. Hoci podobne ako jeho rovesníci sčasti využíva čiernobielu fotografiu, svoje hry inscenuje nezriedka vo farbe. Obrazy poskladané z ľudských tiel na spôsob intarzie či mozaiky sníma priamo v teréne. Jeho tvorba je poetickým rozvinutím niektorých prvkov land-artu a body-artu.

Peter Župník má v rámci svojej generácie osobité postavenie. Presadil sa najprv dvojicami fotografií, metaforami, v ktorých sa pripodobňovali veľmi vzdialené javy. Prozaické snímky mení nepatrnými výtvarnými zásahmi na poeticko-filozofické vízie sveta. Je to iná podoba fantazijnosti generácie, ktorá upustila od akejkoľvek fotografickej opisnosti.

Protipólom uvoľnených, hýrivých vízií aranžovanej fotografie, bol fotografický minimalizmus osemdesiatych rokov. Jeho prejavy u nás by boli nemysliteľné bez tvorby Franca Fontanu alebo českých generačných druhov (Brodského, Kozlíka, Machotku). Sú tu, prirodzene, rozdiely. Ondrej Nosál si vyberá motívy z mestského prostredia. Odrazy svetla či drobné „poruchy" upozorňujú na podivnú kompozíciu, alebo odhaľujú pôvodnú krásu. Minimalizmus odtlačkov tela v piesku Judity Csáderovej na prvý pohľad pripomína negatívny reliéf, ale vďaka výrazovej úspornosti sugestívne upozorňuje na problém zásahu človeka do prírody. Na pomedzí konceptu a minimalizmu

sa rozvíja tvorba Dušana Slivku. Vo svojich farebných fotografiách redukuje obraz krajiny na niekoľko základných kombinácií, príbuzných farebných akordov, ktoré sa nepatrne posúvajú v čase.

Sociálny objektivizmus reprezentuje v reportážnej a dokumentárnej fotografii osemdesiatych rokov len niekoľko autorov (Peter Šimončík, Juraj Bartoš, Ľubo Stacho, Miroslav Pokorný, Ján Rečo).

Rozsiahly cyklus Jozefa Sedláka z ústavov sociálnej starostlivosti sa zaoberá problémom, ktorý si moderná civilizácia zvykla obchádzať a uzavrela ho za nemocničné múry. Sedlákovo citlivé spracovanie, podobne ako Rečo, neškandalizuje, nehľadá extrémne polohy, ale skôr smeruje k harmónii a jasu v tomto smutnom či tragickom prostredí.

Zásadnými osobnosťami v tvorbe dokumentu v osemdesiatych rokoch na Slovensku sú Ľubo Stacho a Tibor Huszár. Pre Ľ. Stacha sú príznačné presahy do rôznych fotografických žánrov a postupov. Niektoré jeho rané cykly *(Študenti, Dom mesta)* sú dokumentárno-sociologizujúce, neskôr sa však objavujú cykly s dramatickými prvkami *(Baníci)*. Iné stoja na pomedzí dokumentu a konceptuálneho záznamu času, niektoré sú bližšie konceptuálnej sekvencii *(Manifest času)*, iné spájajú konfrontáciu času s humanistickým poslaním dokumentu. V poslednom období Ľ. Stacho aktualizuje súčasné tendencie presahu výtvarného umenia do fotografie. Na rozdiel od podobných snáh mladšej generácie kladie väčší dôraz na znakovo-symbolické posolstvo svojich diel. Tibor Huszár vo svojich cykloch prehodnotil prístup k tradične atraktívnej cigánskej téme. Jeho snímky nie sú zábermi náhodného okoloidúceho, ale majú pečať intenzívneho ľudského kontaktu. V portrétoch spisovateľov a hudobníkov, obzvlášť v tých najvydarenejších, T. Huszár dokáže napriek naaranžovaným pózam prekvapujúco odhaliť charakteristické črty portrétovaných.

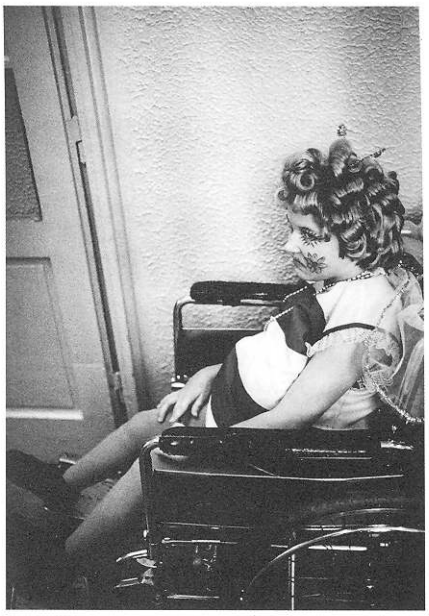
V reportáži stále dominuje Kállayova profesionalita, ktorá v ľubovoľnom námete odhaľuje potenciálne dramatické a emocionálne vypätie polohy. Karol Kállay dokáže aj v zdanlivo všedných okamihoch rozlíšiť nečakane dramatické konfrontácie. Nezotrváva však len v polohe ich záznamu, ale smeruje k podobenstvu o ľudskom údele. Zaujímavé podnety prinášajú reportáže Pavla Breiera. Jeho vývoj od cyklov z ciest po Himalájach znamená smerovanie k vernému zachyteniu duchovných hodnôt navštívenej krajiny. V porovnaní s K. Kállayom sa v jeho cestopisných cykloch prejavuje väčší záujem o krajinu, o jej výtvarno-estetické hodnoty. V inej polohe reportážnej fotografie sa ocitá František Tomík svojimi cyklami z 1. májov alebo ciest po zahraničí. Ich základné ladenie nespočíva v konfrontácii, ale v pokojnom sledovaní rôznych postojov v ich harmónii.

Poslednú výraznú skupinu vo fotografických prúdoch slovenskej fotografie osemdesiatych rokov reprezentuje tzv. výtvarná fotografia. Z tejto v podstate vnútorne nediferencovanej masy sa vymykajú práce len niekoľkých autorov. Milota Havránková je vďaka svojmu citu pre farebnú a grafickú kompozíciu schopná vytvoriť z fotografie výtvarné dielo. Včlenenie jednej fotografie do druhej a ich spájanie vtláča mnohým jej cyklom pečať tajomstva a záhady. Fotografie Ľuby Lauffovej sú čitateľnejšie a súčasne kontrastnejšie, využívajú podnety moderných umeleckých tendencií, od poetizmu cez surrealizmus až po prácu s vlastným telom. Fotografia vo fotografii je častým postupom aj v tvorbe Juraja Liptáka.

Na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov sa na Slovensku uskutočnili viaceré výstavy, ktoré poskytli prehľad o najvýznamnejších osobnostiach aktuálnej fotografickej scény.[4]

V deväťdesiatych rokoch sa situácia oproti uplynulému desaťročiu podstatne zmenila vo všetkých oblastiach spojených s fotografickým dianím. Stručné zhodnotenie by muselo hovoriť o expanzii.[5]

Fotografické dianie si nemožno predstaviť bez dvoch aktivít. Jednou z nich je (festival) Mesiac fotografie, ktorý sa pravidelne koná od r. 1991 v novembri v Bratislave a ďalších mestách. Druhou je vybudovanie Domu



Jozef Sedlák: Karneval – Ústav sociálnej starostlivosti Bratislava-Patrónka. 1989–1992

4. Tieto výstavy už nedeformovali ideologické obmedzenia, zahrnuli aj tvorbu emigrantov, ktorí predtým v Československu nemohli vôbec vystavovať. Bratislavskú výstavu Slovenská fotografia osemdesiatych rokov (reprízy v Brne, Varšave a Moskve), ktorú paralelne sprevádzala prehliadka slovenských absolventov FAMU (obidve sa uskutočnili r. 1989), prezentovala všetkých významných slovenských autorov. O dva roky vznikol rozsiahly výstavný projekt Súčasná slovenská fotografia, ktorý sa spolu s časťou o dejinách prezentoval v rámci osláv storočnice Všeobecnej československej výstavy v Prahe, 1991 (neskôr sa reprízovala v nemeckom Kieli). Výstavy zhrnuli trendy a prezentovali určujúce osobnosti osemdesiatych rokov.

5. Zásadná zmena nastala r. 1990, keď na VŠVU v Bratislave vznikla katedra vizuálnych médií. Jej hlavným cieľom sa stala výchova profesionálnych fotografov. Po prvýkrát po ukončení stredoškolského štúdia mohli záujemcovia pokračovať na vysokej škole na Slovensku a nemuseli odchádzať za vzdelávaním na FAMU do Prahy. Prví absolventi katedry boli promovaní r. 1996. Odvtedy každoročne končí štúdium viacero mladých fotografov.

fotografie v Poprade. Mesiac fotografie v súčasnosti reprezentuje vyše štyridsať výstav, ktoré ponúkajú pohľad do dejín i aktuálneho diania najmä stredo a východoeurópskej fotografie. Aj v edičnej činnosti sa podarilo udržať kontinuitu s aktivitami martinského vydavateľstva Osveta z prvej polovice osemdesiatych rokov.[6]

Sféra fotografickej non-fiction sa v deväťdesiatych rokoch člení na tri základné okruhy. V prvom sa ťažisko kladie na subjektivizáciu rozprávania. Rozhrania medzi reportážou, dokumentárnou tvorbou a autobiografiou sa veľmi tesne prelínajú. Mišo Suchý a Filip Vančo smerujú od dokumentárnej snímky k subjektívnej správe. V krajnej polohe sa ocitli doslova denníkové záznamy Jany Šebestovej, ktorá minimálnou štylizáciou dokladá vlastné pocity.

Ďalší okruh sociálnej či sociologickej orientácie korení v sedemdesiatych rokoch. Vtedy sa viacerí autori, napríklad Juraj Bartoš, Ľubo Stacho, Stano Pekár, Ján Štrba, Miro Pokorný pokúšali priniesť správu o jednom prostredí, jednej generácii či jednej vrstve cez mnohopočetné cykly fotografií. V deväťdesiatych rokoch v línii podobných projektov pokračuje najmä Tibor Takáts, Jozef Ondzík a Tomáš Leňo, ale do istej miery aj Jaro Sýkora. Napríklad postavy z Takátsových snímok by mohli byť hrdinami filmov Štefana Uhra alebo Petra Solana, aj keď vznikli tridsať rokov po *Slnku v sieti* či filme *Kým sa skončí táto noc*.

V treťom okruhu, ktorý môžeme nazvať epickou fotografiou, výpoveď býva obsiahnutá v jednej snímke, autor nestavia dielo na úzkej vzájomnej súvislosti snímok. Spomedzi viacerých autorov sa už v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch takto vyprofiloval Pavol Breier. V poslednom desaťročí sa intenzívne venuje nielen slovenskému prostrediu (Orava, Liptov), ale realizoval aj viacero výstav o Tibete, v ktorých skĺbil svoju krajinársku citlivosť s reportérskou pohotovosťou. Andrej Bán, ktorý sa v deväťdesiatych rokoch presadil ako reportér rôznych prestížnych týždenníkov (Plus 7 dní, Mladý svět, Reflex), vychádza z najlepších tradícií humanistickej dokumentárnej tvorby. V jeho fotografiách, ktoré sa sústreďujú najmä na témy náboženských pútí, sa objavuje hutnosť a symbolická prezieravosť postojov, gest, tvárí. V Bánových snímkach sa z jednotlivostí stávajú symboly, ktoré vyjadrujú najpodstatnejšie znaky slovenskej spoločnosti, zastupujú v jednej snímke tradíciu i súčasnosť. V rámci najmladšej generácie sa presadzujú autori, ako Martin Kollár či Branislav Vincze. Manipulovanú fotografiu môžeme rozdeliť na viacero skupín. V prvej skupine môžeme hovoriť o manipulácii, ktorá vychádza zo zásahov do fotografickej snímky. Nepochybne najvýraznejší a najkontinuálnejší je program Petra Župníka. V deväťdesiatych rokoch autor neopúšťa surrealistické korene tvorby, stavia na objavovaní reálnych parodoxov, ale niekedy si zázračno reality utvára aj jemným domaľúvaním snímok.

V ostatnom desaťročí nebývalou mierou vstúpila do fotografie digitálna technika. K jej zásahom do fotografického procesu sa mnohí autori stavali spočiatku veľmi skepticky. V súčasnosti sme svedkami jej čoraz intenzívnejšieho využívania na dotváranie a vytváranie pôvodne fotografických obrazov. K nedávnym pokusom v tomto smere patria aj montáže Judity Csáderovej.

Iná skupina manipulovanej produkcie súvisí s aranžovaním záberov. Spomedzi viacerých autorov môžeme uviesť napríklad veľmi úspešný cyklus zátiší od Ruda Prekopa.[7]

Deväťdesiate roky nijako neobmedzili koláž. Stále je to postup, ktorý organicky zapadá do rôznych metód manipulácie s fotografiou. Koláž sa naďalej teší pozornosti nielen fotografov, ale aj literátov a výtvarníkov. Rozpätie produkcie siaha od psychoanalytických prác Alberta Marenčina až k hravej interaktívnej podobe diel Petra Kočana či genet-artu Petra Rónaia. Ku koláži sa sústavne vracia Ľuba Lauffová. Od jej prvých prác zo sedemdesiatych rokov až po súčasnosť jej táto metóda poskytuje dostatok priestoru na objavovanie nových významov.

6. Každý rok vychádza u nás minimálne jedna, ale aj dve-tri knihy, ktoré ponúkajú základné informácie o najvýraznejších osobnostiach slovenskej fotografie a o ich diele (ako je napr. Miro Švolík, Martin Martinček, Tóno Stano, Karol Kállay, Tibor Huszár, Jozef Sedlák, Peter Župník atď.). V prvej polovici deväťdesiatych rokoch síce zanikol časopis Výtvarníctvo – fotografia – film, ktorý sa od päťdesiatych rokov venoval domácej tvorbe, ale v druhej polovici desaťročia „prevzal štafetu" banskobystrický mesačník Fototip. V polovici deväťdesiatych rokov zanikli aj renomované časopisy Výtvarný život a Profil, ktoré sa v rámci textov o výtvarných trendoch venovali aj fotografii. Na jeseň 1995 začal vychádzať polročník IMAGO v anglickom jazyku, ktorého doterajších šesť čísel dokumentuje pestrosť a vysokú úroveň fotografickej tvorby na Slovensku i v strednej a východnej Európe.

7. Z najmladšej generácie zaujala Ingrid Patočková, ktorá študuje na VŠVU v Bratislave pod vedením Miloty Havránkovej a pripravila cyklus portrétov Banálne príbehy (1997). Župník domaľúvaním vstupuje do dialógu vecí, personifikuje ich či mení na elementy utajeného, „nočného" života predmetov. Ingrid Patočková sa pokúša aranžovaním, maľbou na telá či tváre modelov a modeliek, dostať k ich skrytým, „latentným" vrstvám.

Veľmi významné postavenie v manipulovanej tvorbe zastávajú autori, ktorých produkcia pramení v špecificky fotografických technikách. Ich metódou nie je dodatočný zásah do hotovej fotografie či aranžovanie prostredia, ale využívanie luminografie, viacnásobnej expozície, solarizácie, fotogramov atď. Najdôslednejšie takýto program realizuje Kamil Varga, ale aj Jozef Sedlák či posledným cyklom Gabriel Kosmály. V osemdesiatych rokoch hlavné riečište tvorby podmienila reakcia na predchádzajúci racionalizmus konceptuálnych projektov i nedôvera k možnostiam non-fiction fotografie. Autorom dominovala túžba po oslovení divákovho citu, obdiv iracionality, podvedomia, oslobodenej fantázie. V deväťdesiatych rokoch sa síce pomaly prinavracia viera v možnosti takejto fotografie, aj neokonceptualizmus semtam nachádza svojich zástancov, ale imaginatívna fotografia stále patrí k ťažiskovým trendom desaťročia.

Imaginatívna fotografia zasahuje do najrôznejších oblastí tvorby. Jej prejavy objavíme aj v rámci diptychov, montáží, koláží, viacnásobnej expozície, luminografie, inscenácie atď. Skutočne presakuje najrozmanitejšími druhmi. Výrazne je zastúpená najmä v inscenovanej tvorbe, ale aj vo viacnásobných expozíciách.



Judita Csáderová: Bez názvu. 1990

Spomedzi autorov, ktorí sa presadili v rámci tzv. slovenskej novej vlny v osemdesiatych rokoch, sa venujú naďalej výlučne inscenovanej fotografii len Tóno Stano a Vasil Stanko. Ostatní obmenili svoju poetiku či už pomocou aranžovania, alebo montáže. Ani Miro Švolík, ani Rudo Prekop sa už nespoliehajú na dômyselné budovanie divadelno-tanečných figurálnych kompozícií, réžia ustupuje do úzadia, na význame získavajú špecificky fotografické postupy.

Rovnako zotrvali v inscenovaní Ján Krížik i Pavel Pecha. Krížik sa neustále vracia k interpretáciám a citáciám z dejín výtvarného umenia, Pecha od r. 1991 cieľavedome rozširuje cyklus *Moje intuitívne divadlo,* ktorého nové snímky vznikajú vždy raz do roka, na jesenných rozoraných poliach.

Tvorbu Vasila Stanka v deväťdesiatych rokoch najlepšie vystihuje pojem transformácia tela. V jeho fotografiách sa s telom manipuluje ako s tvárnym a pružným materiálom, hmotou, ktorá sa vzpiera príťažlivosti, látkou, ktorá sa môže ohnúť do najextrémnejších pozícií, a pritom sa jej nič nestane. Niekedy sú jeho postavy v polohách navodzujúcich atmosféru premeny tela na abstraktné Roscharschove škvrny, v ktorých možno vidieť čokoľvek. Stankovu plastickosť možno lepšie pochopiť, ak si uvedomíme, že mu ide o modelovanie času, vytesáva čas, usiluje sa ho prevracať naruby, zastaviť a prísť mu „na kobylku". Je autorom, ktorý zapĺňa priestor časom.

Jozef Sedlák v cykloch *Príbehy z podvedomia* (1991–1994) a *Presila myšlienok 1+1, Pocta inštalácii* (1995) komponuje svoje vízie na princípe v istom zmysle viacnásobných expozícií, hoci objektív jeho fotoaparátu je neustále otvorený. Autor v tme nasvetľuje postupne rôzne časti tela, objektív je nastavený na veľmi dlhú expozíciu, takže sa postupne skladá výsledný obraz, ktorý však v realite nikdy neexistoval.

Robo Kočan sa venuje luminografii, montáži i viacnásobným expozíciám. Na rozdiel od pochmúrne psychoanalytických či metafyzických polôh v Sedlákových a Vargových cykloch sa popradský autor orientuje na hravé, humorne ironické podoby rozprávania. R. Kočan utvára fikcie v reálnom prostredí ulice, priedomia či krajiny, nie v ateliéri ako Sedlák a Varga.

Tvorba Rudolfa Sikoru je organickou súčasťou našej fotografickej kultúry už od jeho prvej série *Z mesta von* z prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. V deväťdesiatych rokoch v cykloch *Malevičov hrob* a *Pozorovateľ* naďalej rozvíja vlastnú vizuálnu kozmológiu, ktorá je aj jeho vlastnou individuálnou mytológiou.[8]

Ak si vo fotografiách Rudolfa Sikoru nemožno nevšimnúť jeho skúsenosť s monumentálnou maľbou, tak u Petra Rónaia nemožno obísť jeho záujem o tvorbu autorských textov, vizuálnu poéziu, koncept, koláž, akčné umenie. V osemdesiatych rokoch Rónai „vrství, prekrýva a montuje (fragmenty foto-

8. V sérii, v ktorej Sikora leží v „Malevičovom hrobe", sa používa motív krížov a štvorcov z Malevičových obrazov, u autora „zosilnel pocit bezmocnosti, ktorý viedol k obrazom večného odpočinku". Vo fotografických autoportrétoch Pozorovateľ sa fascinácia „vesmírom prelína s jemnou paródiou – pozorovateľ sa chytil do vlastnej pasce – stal sa zajatcom vlastného obrazu priestoru. V druhej verzii pozorovateľ je uväznený v skale, ako keby bol pochovaný v sediacej, schúlenej polohe. Silueta jeho náhrobného kameňa opakuje polohu schúlenej postavy ukrytej vo vnútri a pripomína nám sfingu" (Hrabušický, A.: Rudolf Sikora. IMAGO, 1997, č. 4, s. 56).

grafie – V. M.) v rôznych plánoch na spôsob dadaistických a konštruktivistických montáži".[9] Ladislav Čarný intenzívne tematizuje plynutie času a rozklad, premenu vecí i sveta. Používa fluorescentnú maľbu na stenu alebo fluorescentné písmo, ktoré je viditeľné len vtedy, keď zhasne svetlo, existuje len na okamih a pri opätovnom rozsvietení sa stráca, zostáva len na sietnici divákovej pamäte.[10] Vďaka fotografickej projekcii sa L. Čarný dotýka podstaty vzťahu dejín a prítomnosti, pretože nič z minulosti neexistuje „ako také", „en sich", len pre seba, ale vždy závisí od toho, kto správu z dejín prijíma.

Z radu výtvarníkov, ktorí sa vytrvalo sústavne dotýkajú rozhrania fotografie, videa, inštalácie, počítačového umenia, patria k najvýznamnejším Peter Meluzin, Stano Filko a Jana Želibská. Ich hlavnou ambíciou je „simulácia divákovho prirodzeného prostredia prostredníctvom navodenia readymadovej situácie". Oproti osemdesiatym rokom omnoho dôležitejšiu rolu v týchto prácach zohráva počítačové umenie a video.[11]

9. Rusnáková, K.: Peter Rónai – Videoantológia. Kat. výst. Považská galéria umenia, Žilina 1997, s. 4.

10. V rade diel s textom napísaným fluorescentnou farbou divák vstupuje do priestoru, v ktorom sa do tmy zasvecuje diaprojektor, takže divákov tieň ovplyvňuje čítanie textu.

11. Do oblasti presahov možno sporadicky zaradiť aj tvorbu niektorých fotografov. Iba Lubo Stacho sa rozhraniu fotografie, konceptu, inštalácie či umenia objektu venuje sústavne. V deväťdesiatych rokoch sa inšpiroval tzv. Veronikiným rúchom, na ktorom sa nachádza údajný odtlačok Kristovej tváre. Stacho od r. 1993 pracuje na rozsiahlom cykle fotopláten evokujúcich túto relikviu. V r. 1996 v trnavskej synagóge inštaloval v tomto duchu Homage obetiam holocaustu. Do oblasti presahov vstupujú aj Stachovi žiaci, napríklad Martin Tiso čo Laura Mešková.

AKADÉMIA UMENÍ
KNIŽNICA
Rudlovská cesta 8
974 01 BANSKÁ BYSTRICA

VII. ARCHITEKTÚRA
Nové impulzy v architektúre 1900–1920
Dana Bořutová

Mnohé idey, predstavy, impulzy a ambície architektúry 19. storočia našli na prelome storočí svoj výraz v špecifickom, mnohotvárnom slohu, ktorý dostal rôzne označenia – *Art Nouveau, Jugendstil, Secesia* či *Stile floreale.* Ako syntéza tendencií a trendov uplynulého storočia, a zároveň anticipácia inovácií storočia nadchádzajúceho, sformoval nový výtvarný koncept, zasahujúci nielen architektúru či výtvarné umenie, ale široké spektrum prejavov súvisiacich s tvorbu životného prostredia a životným štýlom. Svižné, dynamické formy, inšpirované svetom prírody, boli odpoveďou na túžbu vymaniť sa zo stereotypu historizmov. Opojenie novinkami, ambícia zužitkovať technické možnosti modernej priemyselnej doby a nové výtvarné predstavy, ktoré viedli k ostentatívnemu uplatňovaniu kovových konštrukcií a nových materiálov, predovšetkým železa a skla, snúbili sa s nostalgicky podfarbenou záľubou v tradičnom remesle a úsilím o jeho oživenie. Na teoretickom základe, ktorý rámcovo vymedzovalo volanie E. E. Violleta-le-Duca po konštrukčnej pravdivosti, L. Sullivana po organickej architektúre a J. Ruskina po obrode remesiel, sa sformovalo široké spektrum príbuzných prejavov, reflektujúcich romantické i racionálne prúdy myslenia, nové predstavy o poslaní a funkciách architektúry a umenia v spoločnosti. Spájal sa v nich individualizmus s ideálmi kolektívneho života, záľuba v exotike s nadšením pre domáce tradície, opojenie dravým ruchom mestského života s túžbou uniknúť pre ním do lona prírody. Dôraz na nové konštrukcie a materiály sa snúbil so záľubou v detaile a ornamente.

Komplexnosť myšlienkových i formových zdrojov podmienila mnohotvárnosť prejavov architektúry, ktorá okolo r. 1900 vznikala v európskych metropolách – Bruseli, Paríži, Barcelone, Glasgowe, Mníchove, Viedni či Budapešti. A hoci novými impulzmi nabité obdobie syntézy trvalo pomerne krátko, položilo základ viacerým vývinovým tendenciám architektúry 20. storočia.

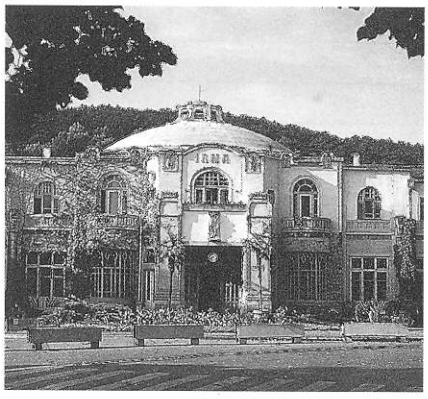
Pre Slovensko, v tom čase tvoriace súčasť mnohonárodnostného uhorského štátu v rámci rakúsko-uhorskej monarchie, boli určujúcimi predovšetkým trendy prichádzajúce z Viedne a Budapešti. Pritom však musíme mať na pamäti širšie pozadie – celoeurópsky kontext a impulzy, ktoré (najmä pokiaľ ide o hľadanie autentického výrazu prostredia a koncept obytnej architektúry) vysielala na kontinent Británia. Viedeň, reprezentovaná dielom Otta Wagnera (1841–1918) a jeho žiakov, predstavovala významné európske centrum architektúry. Wagnerovský racionalizmus reflektoval funkčnú logiku foriem, z ktorej sa usiloval vyťažiť výtvarné hodnoty – poéziu. Veľké celistvé objemy stavieb vymedzovali čisté línie a plochy, architektonický útvar sa odvíjal od dispozície a konštrukcie, jeho povrchy však boli stvárnené nezávisle, zdobené voľne plynúcimi rastlinnými motívmi alebo systémom geometrizovanej ornamentiky. Typickou črtou bolo výrazné rámovanie stavby (akcentovanie silne vyložených ríms, nárožní), z ornamentálnych motívov sa často objavoval vavrínový veniec, festón, páska, redukované variácie klasických architektonických článkov a do plochy rozvinuté rastlinné motívy (ako príklady pripomeňme *stanice mestskej dráhy, Poštovú sporiteľňu* či *kostol Am Steinhof* vo Viedni). Wagnerova architektúra mala kozmopolitný ráz, podobne ako metropola, v ktorej vznikala. Jeho žiaci šírili progresívne myšlienky a špecifický jazyk wagnerovskej architektúry, zafarbený tónmi vlastného naturelu, do ďalších centier monarchie, kam odchádzali za prácou.

Architektúra Budapešti, ktorá za posledné tri dekády 19. storočia zaznamenala dynamický stavebný rozmach podmienený jej novým postavením po Rakúsko-uhorskom vyrovnaní 1867 a podporovaný ambíciou čo najskôr sa vyrovnať Viedni, mala odlišný ráz. Hoci aktuálne viedenské vzory aj tu nachádzali široké uplatnenie, architektonické prejavy v značnej miere ovplyv-

ňovala aj nacionálna ideológia, ktorá sa premietala do úsilia o vytvorenie maďarského slohu. Formové zdroje týchto pokusov predstavovali rôznorodé prejavy uhorskej stavebnej tradície – romaniku ako sloh spätý so vznikom uhorského štátu, „hornouhorskú" renesanciu ako autentický regionálny variant európskeho slohu, sedmohradské staviteľstvo v dreve ako jeden z variantov tradície karpatskej drevenej architektúry, ale aj orientálne motívy, odkazujúce na východný pôvod Maďarov. Poprednou osobnosťou tamojšej architektúry na prelome storočí bol Edmund (Ödön) Lechner (1845–1914). Zo zmesi prvkov stredovekého, maurského a secesného pôvodu sformoval postupne osobitý štýl, koncipovaný ako výraz národného ducha. Jeho stavby vymedzené plynulými obrysmi akoby ožívali vlnitým pohybom organických, zvieracích i rastlinných foriem a naturalistických detailov, plošná reliéfna výzdoba dodávala priečeliam dojem napätia, pulzovania, akoby sa mäkko pôsobiace stavebné objemy práve nadýchli. Aj Lechner si rád, hoci azda menej ostentatívne, poslúžil modernou konštrukciou a novými materiálmi – aranžovanie výzdoby z farebných glazovaných keramických obkladačiek a tvaroviek tvorilo neodmysliteľnú súčasť jeho konceptu – no jeho naturalisticky pôsobiace ornamentálne formy boli zaťažené zložitou symbolikou (napríklad budovy *Umeleckopriemyselného múzea, Geologického inštitútu* alebo *Poštovej sporiteľne* v Budapešti). A hoci E. Lechner nemal vlastných žiakov, jeho štýl našiel živú odozvu u mladšej generácie architektov.

Stavebná konjunktúra, ktorá od 70. rokov 19. storočia tak výrazne zmenila vzhľad i mierku Budapešti, zasiahla postupne aj menšie mestá Uhorska. Nesená ambíciami štátnej správy demonštrovať navonok politický i hospodársky vzostup Uhorska, ako aj snahami miestnych predstaviteľov a komunít o modernizáciu a reprezentáciu, prinášala výstavbu technického vybavenia – železníc s obslužnými budovami, mestských vodovodov a kanalizačných sietí, plynových a elektrických rozvodov, ako aj výstavbu verejných budov pre potreby správy, na sociálne a vzdelávacie účely i pre spoločensko-kultúrny život obcí. Škálu stavebných typov rozmnožovali obytné domy – výstavné vily, mestské nájomné domy či kolónie rodinných domkov rôznej kategórie. Po vzore veľkých prestavieb európskych metropol a hlavných centier monarchie, koncom 19. a začiatkom 20. storočia usilovali sa aj mnohé menšie mestá dodať mestským priestorom veľkorysejší ráz – zakladali sa nové výstavné ulice, mestské parky, promenády. Architektúra sa stala vecou verejnou, referovali o nej miestne noviny a časopisy, vypisovali sa súťaže. Výstavbu reglementovali stavebné štatúty miest a predpisy týkajúce sa jednotlivých profesií zúčastnených na stavebnej produkcii.

Rozsiahle stavebné aktivity počiatku 20. storočia zanechali viac či menej výrazné stopy prakticky vo všetkých mestách Slovenska, mnohé z nich sú dodnes zreteľné a spoluvytvárajú výraz ich centrálnych zón. Výrazný stavebný ruch v tomto období nastal aj v kúpeľných mestách – napríklad výstavba *kúpeľných domov a hotelov v Piešťanoch a Trenčianskych Tepliciach* (Armin Hegedüs a Henrik Böhm) či v horských rekreačných centrách – napríklad *hotely na Štrbskom Plese, v Smokovci* či *Tatranskej Lomnici* vo Vysokých Tatrách (Quido Hoepfner a Géza Györgyi).



Armin Hegedüs – Henrik Böhm: Kúpeľný dom Irma. Piešťany. 1909

Pokiaľ ide o špecifické otázky architektonickej tvorby, možno povedať, že Slovensko k nim malo iba sprostredkovaný vzťah. Chýbali mu potrebné zdroje a zázemie. Podobne, ako iné provincie uhorského štátu, územie tradične fungujúce ako križovatka rôznych kultúrnych vplyvov, ležalo pomimo vtedajšieho architektonického diania. Atraktivita Budapešti, podporovaná mocenskou a administratívnou centralizáciou, spoľahlivo zabezpečovala odliv akademicky vzdelaných architektov z „vidieka", aby potom distribuovala ich diela do provinčných miest z moci úradnej. Touto cestou sem prichádzali predovšetkým stavby škôl a iných štátnych inštitúcií. Pozornosti prominentných budapeštianskych architektov zvyčajne neušli ani architektonické súťaže, ktoré vypisovali jednotlivé mestá na stavbu svojich verejných budov. Hoci je zrejmé, že centrálne koncipovaný program výstavby škôl mal

aj významné nacionálno-ideologické aspekty, ťažko možno v spôsobe, akým fungovala vtedajšia bežná architektonická prax, vidieť jednoznačne import maďarskej secesie na Slovensko. Situácia bola oveľa zložitejšia.

Postavenie Slovenska voči Budapešti podmieňovalo pretrvávanie vplyvu lokálneho staviteľstva, ktoré sa opieralo o kontinuálnu tradíciu. Svojím eklektickým a konzervatívnym charakterom, podmieňujúcim rezervovaný a v jadre pragmatický postoj voči inováciám sa lokálna stavebná tradícia stala významným faktorom formovania architektonického vzhľadu našich miest. Možno odôvodnene predpokladať, že v procese osvojovania si nových výrazových prostriedkov predstavovala akýsi filter, podmieňujúci výber a spôsob narábania s prevzatými prvkami. Kládla limity realizácii technických noviniek aj presadzovaniu najnovších slohových trendov, bola však zároveň zdrojom určitej výrazovej stability, kontinuity, zrozumiteľnosti. Kým v architektúre Viedne a Budapešti predstavovala istá miera konzervativizmu – v napätí voči novátorstvu – zdroj tvorivého iskrenia, konzervativizmus provinčného prostredia bol umocnený vyššou mierou pasivity. Z toho vyplýva niekoľko dôsledkov ovplyvňujúcich ráz tunajšej architektúry: predovšetkým je to váhavé preberanie nových impulzov, vedúce k oneskorenému nástupu secesných prejavov – kým v centrách monarchie sa objavujú od polovice 90. rokov 19. storočia a okolo r. 1900 už naplno vyznievajú, u nás možno výraznejší nástup secesie badať až v priebehu prvej dekády 20. storočia, skôr smerom k r. 1910, ba často až v druhej dekáde. Ďalším dôsledkom je pomerne pasívne preberanie hotových schém, pričom charakteristickou črtou je istá povrchnosť, tendencia k zjednodušeniu, redukcii – absentuje snaha preniknúť k podstate stavebného organizmu, budovať celistvý slohový útvar, zväčša ide skôr o aplikáciu zvoleného systému foriem, hru s výzdobnými motívmi, ktorá ostáva na povrchu stavieb, vo fyzickom ustrojení neraz ešte tradičných, ako to zodpovedá zaužívaným postupom miestneho staviteľstva zohľadňujúcim vkus zákazníka. Z toho pramení dlhodobé prežívanie starších, historizujúcich vzorov a schém aj po r. 1900, ako aj dlhé prežívanie secesných foriem v čase, kedy sa v centrách už dynamicky ohlasoval a presadzoval nový sloh.

Situácia však bola zložitejšia aj v samej Budapešti. Nacionálne exponovaná tvorba Ödöna Lechnera a jeho nasledovníkov nebola zďaleka jediným ani jednoznačne podporovaným architektonickým názorom. Na jednej strane značná časť stavebnej produkcie bola ešte vždy poznamenaná duchom historizujúceho eklektizmu, na druhej strane, koncom prvej dekády nového storočia sa výraznejšie prejavili nové tendencie. Jednu z nich reprezentoval Karol Kosch / Kós (1883–1977) inšpirovaným vernakulárnou tradíciou Sedmohradska, ktorý nadväzoval na britské podnety a tiež zdôrazňoval národné väzby architektúry (príkladom je *stavba evanjelickej fary v Óbude* a *pavilóny v ZOO),* inú zas Béla Lajta (1873–1920), ktorý sa od romanticky inšpirovanej secesie pomerne rýchlo prepracoval k racionalisticky koncipovanej architektúre so zmyslom pre klasickú rovnováhu a dekoratívny akcent (napríklad *nájomný dom na Népszínház u. v Budapešti).*

Je zrejmé, že prostredie, aké v tom čase predstavovali slovenské mestá a mestečká, nedokázalo výraznejšie reflektovať špecifické nuansy a variácie slohu – stretajú a navzájom sa tu kombinujú impulzy rôzneho pôvodu, súbežne sa objavujú variácie vývinovo odlišných fáz slohu, nasledujúce fázy sa splietajú do jedného celku, už raz prijaté schémy sa prenášajú do neskorších období. Nezaznamenávame vpád klasiky, ktorý po r. 1910 zasiahol viedenskú architektúru, ani zreteľný nástup Kósa a jeho spriaznencov v Budapešti, sotva možno nájsť zreteľnú reakciu na expresívne tendencie, ktoré sa objavili s nástupom druhej dekády v nemeckej či českej architektúre (kubizmus), len ojedinele nachádzame prejavy svojou racionalitou a prísnosťou poukazujúce na budúci vývin architektúry – všetko sa zlieva do pestrého, pluralitného obrazu, v ktorom niekedy náhle prekvapí včasnosť toho-ktorého jednotlivého prejavu. Možno práve preto sa obraz architektúry Slovenska

v prvých dekádach 20. storočia javí ako veľmi bohatý: obsahuje diela špičkových architektov prichádzajúcich z centier i diela miestnych staviteľov. Zahŕňa prejavy reflektujúce nosné trendy architektúry, vymedzené na na jednej strane Viedňou a na druhej Budapešťou ako ohniskami architektonického diania zasahujúcimi naše územie, možno tu však nájsť aj stopy ďalších impulzov, prichádzajúcich predovšetkým z jednotlivých centier Nemecka. Navyše, pre dobovú situáciu Slovenska je príznačné, že tvorba najvyhranenejšieho reprezentanta vtedajšej slovenskej architektúry, Dušana Jurkoviča, sa rodila za hranicami jeho rodiska a do celkového obrazu architektúry Slovenska zasiahla v tom čase iba okrajovo.



Jozef Rittner:
Korpskommando (dnes Filozofická fakulta Univerzity J. A. Komenského). Bratislava. 1910–1912

Jednotlivé architektonické tendencie, ktorých vplyv vtedy zasahoval Slovensko, prejavovali sa tu buď priamo (teda dielami architektov prichádzajúcich z centra), alebo sprostredkovane, ako odozvy v dielach regionálnych či miestnych majstrov, ktoré často charakterizuje istá miera transformácie, výrazový posun, daný zohľadnením miestnych podmienok i obmedzenými realizačnými možnosťami, pričom sprievodným javom neraz bola určitá rustikalizácia foriem, prípadne aj prímes cudzorodých foriem.

Viedenskú secesiu wagnerovského typu reprezentujú u nás početné stavby rôznych kategórií a typov – významným príkladom je *budova bývalého Korpskommanda v Bratislave* (neskôr vládna budova, teraz Filozofická fakulta Univerzity Komenského), ktorú postavili v r. 1910–1912 podľa návrhu viedenského projektanta Josefa Rittnera. Že voľbu architektonického výrazu podmieňoval predovšetkým zámer či vkus objednávateľa a menej, ak vôbec, pôvod architekta, ukazuje príklad *Andrássyovskej obrazárne v Krásnohorskom Podhradí,* postavenej r. 1908 podľa návrhu budapeštianskeho architekta Dezidera Hültla – pôvabná stavba v dispozícii aj formálnym ustrojením korešponduje s dielami Wagnerovej školy. V tomto kontexte zaujímavým dielkom je aj *mauzóleum rodiny Stummerovcov v Horných Obdokovciach* (architekt neznámy, po 1900). Stopy viedenských vzorov sú početné aj v dielach miestnych staviteľov, predovšetkým v stavbách nájomných domov a víl, ktoré predstavovali podstatnú časť ich produkcie. Spomedzi ďalších príkladov možno uviesť stavby hotelov – niekdajší *hotel Deák v Bratislave, hotel v Malackách* (oba okolo 1910) alebo niekdajší *hotel Schiffbeck v Košiciach,* ktorý Arpád a Gejza Jakabovci prestavali do secesnej podoby *(Café Bauer,* 1900). Štýl predmestských vilových stavieb, poznamenaný britským vplyvom a uplatňujúcich zmes motívov secesie a tzv. Heimatstilu, u nás reprezentujú napríklad *obytné domy na Klemensovej ulici v Bratislave* (po 1903) postavené podľa návrhu viedenského architekta Ludwiga Baumanna.



Architekt neznámy: Mauzóleum rodiny Stummerovcov. Po 1900

Ducha maďarského, či presnejšie lechnerovského, štýlu k nám preniesol priamo jeho tvorca Ödön Lechner stavbou *Kostola sv. Alžbety (Modrého kostolíka),* s priľahlou *farou* na Bezručovej a *budovou gymnázia na Grösslingovej ulici v Bratislave* (komplex stavieb vznikol v rozpätí r. 1908–1913). Početné odozvy na lechnerovské vzory sa opäť spájajú so stavbami mestských nájomných a rodinných domov – ako príklad spomeňme aspoň *nájomný dom č. 12 na Štúrovej ulici v Bratislave* (1903) podľa návrhu dvojice architektov Marcela Komora a Dezidera Jakaba, nasledovníkov Ödöna Lechnera, či bývalú *Vyššiu dievčenskú školu v Levoči* (dnes *školu pre slabozrakých,* 1901–1903) postavenú podľa projektu Sándora Baumgartena. Z početných košických príkladov spomeňme ešte zaujímavý *dom č. 4 na Orlej ulici* alebo dve *vilové stavby na začiatku Komenského ulice v Košiciach* (tesne po 1900); mohli by sme uviesť aj mnohé vily a rodinné domy v ďalších mestách.

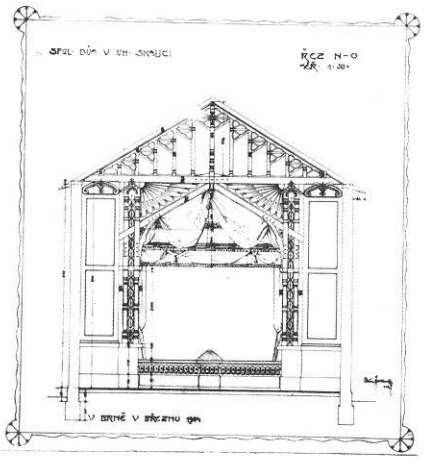


Architekt neznámy: Orlia ul. č. 4. Košice. Po 1900

Veľmi početné sú aj kombinácie viedenských impulzov s prvkami tzv. maďarského štýlu. Azda najpozoruhodnejším príkladom je *kostol v Muli* (1908–1910) od Štefana Medgyaszaya – stavba je variáciou priestorového typu, tvoriaceho súčasť povinných cvičení Wagnerovej školy, z ktorej tento architekt vyšiel, po tvaroslovnej stránke však rozširuje repertoár foriem o rad prvkov príznačných pre lechnerovský sloh. Ako prvá kompletne železobetó-



Dezider Hültl: Andrássyovská obrazáreň. Krásnohorské Podhradie. 1908



Dušan Jurkovič: Spolkový dom. Skalica. 1904

nová architektúra u nás je zároveň dokladom hlbokého záujmu autora o výrazové možnosti nových technológií. Takéto štýlové kombinácie boli časté v rovine bežnej stavebnej produkcie, predovšetkým pre stavby nájomných domov. Pekným príkladom je *nájomný dom č. 10 na Štúrovej ulici v Bratislave* (1903, staviteľ Jenö Schiller), alebo *dom č. 15 na Poštovej ulici v Košiciach,* kde atikové štítky „uhorského" typu sú nadstavané nad silne vyloženou „viedenskou" rímsou a prelínanie motívov oboch proveniencií možno sledovať i v stvárnení fasády.

Pestrosť architektonických impulzov tej doby u nás dokresľujú nemecké vzory. Klasicizujúcu koncepciu reprezentuje stavba *mauzólea Andrássyovcov v Krásnohorskom Podhradí* (1903–1904), dielo architekta Richarda Berndla, pochádzajúceho z Mníchova, kde gróf Dionýz Andrássy trávil dlhé roky. Dôrazným vertikálnym rytmom členenia fasád je nemeckým vzorom poplatná *Reduta v Brezne* (Fabián Wannenmacher, Miklós Führer, 1910), či stavba niekdajšieho *Obecného domu vo Fiľakove* (okolo 1910), bavorské vplyvy cítiť aj v stvárnení bývalej *Eskontnej banky v Bratislave* (Albert Körössy, 1908).

Na druhej strane paletu rôznorodých impulzov prítomných v našom prostredí dopĺňajú príklady úsilia o vytvorenie autonómneho výrazu či štýlu, inšpirovaného domácim vernakulárom, ktorý predstavuje určitú paralelu k podobným úsiliam v iných krajinách, napríklad v Poľsku, Čechách, ale aj v krajinách nemeckého jazykového okruhu. Charakterizuje ich záujem o archaické, ľudové či zľudovelé výtvarné princípy a prvky – stavby reprezentujúce tento výtvarný názor zväčša citlivo reagujú na miestne podmienky, zohľadňujú lokálne tradície a genia loci. Ako príklady možno uviesť *kostol v Hurbanove* (Štefan Medgyaszay, 1911–1912), stavby architekta Quida Hoepfnera vo Vysokých Tatrách – *hotely Grand v Smokovci* (1906) a *v Tatranskej Lomnici* (1904–1906, spolu s G. Györgyim), či *r. k. kostol v Oravskej Lesnej* (Kornel Bičanský, 1910–1914).

Jedinečný výraz tohto typu architektonického myslenia predstavuje *Spolkový dom v Skalici* (1904–1905) od Dušana Jurkoviča. Podobne, ako ďalšie jeho stavby z počiatku 20. storočia (napríklad *kúpeľné stavby v Luhačoviaciach,* od 1902, projekty pre *pútne miesto na sv. Hostýne,* 1903 či *vlastná vila v Brne-Žabovřeskoch,* 1905–1906), aj táto stavba predstavuje svojskú syntézu podnetov prichádzajúcich z okruhu britskej architektúry, viedenskej školy, lokálnej tradície a konkrétnych podmienok miesta. Špecifický architektonický jazyk, ktorý z tejto syntézy vzišiel, D. Jurkovič ďalej rozvíjal v návrhoch vilových stavieb a interiérov predvojnového obdobia, ako aj v početných návrhoch vojenských cintorínov z prvej svetovej vojny v západnej Haliči. Ťažké vojnové roky sa, paradoxne, stali dobou veľkého tvorivého napätia, v ktorom architekt rozšíril škálu svojich inšpirácií o vyrovnanie sa s odkazom klasiky a podnetmi kubizmu a vytvoril si svojský vokabulár pomníkovej architektúry, uplatňovaný v nasledujúcich dekádach. Jeho najdokonalejší výrazom je *Mohyla M. R. Štefánika na Bradle* (1919–1928).

Konzervativzmus tunajšieho prostredia prial dlhodobému prežívaniu historizujúcich tendencií v stavebnej produkcii prvých dekád 20. storočia. Vždy znova sa stretávame s kombináciami secesných motívov s eklekticko-historizujúcim výtvarným aparátom baroka či rokoka – azda najmarkantnejším príkladom je *Reduta v Bratislave* (Marcel Komor, Dezider Jakab, 1913), ukrývajúca pod tradičným zovňajškom železobetónovú konštrukciu. Z ďalších spomeňme *hotel Astoria v Bardejovských Kúpeľoch* (M. Flamm, 1893–1895), bývalé *Kasíno v Košiciach* (č. 76 na Hlavnej ulici, Július Repászky, 1901–1903), či *Redutu v Spišskej Novej Vsi* (Koloman Gerster, 1899–1905).

Časté je aj spájanie secesie s motívmi stredovekých slohov, ktoré jednak tvorili súčasť lechnerovského formového jazyka (napríklad tzv. *Červená škola v Košiciach* od Júliusa Pártosa, 1894–1896), jednak dali podnet k svojským kompozíciám – napríklad *nájomný dom na rohu Šafárikovho námestia*

a Dostojevského radu v Bratislave (Jenö Schiller, 1902), *Jakabov palác v Košiciach* stavaný s použitím architektonických článkov vyradených pri oprave košického Dómu (Arpád Jakab, 1900–1908). Repertoár stredovekých motívov pretrvával najmä v sakrálnych stavbách – napríklad *gr. kat. kostol sv. Petra a Pavla apoštola v Jakubanoch* (Ján Bobula ml., 1904–1911), *kalvínsky kostol v Bratislave* (František Wimmer, 1913), *r. k. kostol Panny Márie v Žabokrekoch* (1913), no v redukovanej podobe sa objavoval aj na stavbách, spájajúcich v koncepte romantizmus s tendenciou k racionalizmu – napríklad *Mestský úrad* (Juraj Kopeczek, 1911–1912) či *dom č. 16 na Moyzesovej ulici v Košiciach* (teraz dekanát UPJŠ, Dénes Györgyi, 1911–1912) alebo *Evanjelická nemocnica v Bratislave* (H. Schmidt, 1912–1914).

Bohato zastúpené boli aj sústavy klasického architektonického jazyka, prežívajúce v početných dielach Milana Michala Harminca – azda najpôsobivejším príkladom je *Sanatórium Dr. Szontágha v Novom Smokovci* (1915–1925), kde sa organizmus stavby, koncipovaný podľa najmodernejších zdravotníckych hľadísk, zaodel do solídnosť vzbudzujúceho hávu tradičných foriem, v niektorých detailoch pôsobiacich priam postmoderne.

Pestrý obraz predvojnovej architektúry u nás dokresľujú stavby inšpirované Orientom – tradične sa to týkalo najmä synagóg, ktoré boli doménou architekta Leopolda Baumhorna (prestavba pôvodne klasicistnej *synagógy v Liptovskom Mikuláši,* 1906, *synagógy v Nitre,* 1911 a *v Lučenci,* 1923–1926), ojedinelý príklad iného typu stavby predstavovalo dnes už neexistujúce *kino Apollo v Lučenci* (asi 1907, zrúcané)

Podobne ako inde v Európe, aj na Slovensku architektonická produkcia prvých dvoch dekád 20. storočia vytvorila bohatý základ ďalšieho vývoja, ktorému neskôr modernizmus túžil vtisnúť jednotný ráz. Napriek útlmu v rokoch prvej svetovej vojny a zmene spoločenských pomerov po nej si však stavebná kultúra i nová architektúra, tvorená v čoraz väčšej miere architektmi novej generácie, udržala koherenciu a kontinuitu. Novátorstvo a radikalizmus nastupujúceho smeru boli trvalo konfrontované s touto tradíciou, čo jednak tlmilo razantnosť jeho gest, jednak podnecovalo dialóg s prostredím. Uvedomenie si tejto kvalitatívnej i názorovej mnohovrstevnatosti stavebnej kultúry slovenského prostredia relativizuje predstavu o funkcionalizme, ako hegemónovi architektúry medzivojnového obdobia a stavia ho do pozície slohu zaujímajúceho významné miesto v širokej a pestrej škále prejavov. Nezanedbateľné miesto medzi nimi náležalo tak nadväzovaniu na tradičné slohové vzory, ako aj pokusom o syntézu tradičného architektonického jazyka s rečou moderny, či svojrázne oneskorené prejavy secesie, ktorá akoby sa týmto konečne priradila k historickým slohom. Do súvislostí prežívania, či ďalšieho rozvíjania secesných inšpirácií v neskoršom období, sa okrem spomenutého príkladu Baumhornovej lučeneckej synagógy radí napríklad bývalá *Bosákova banka* v Prešove (Viliam Glasz, 1923) alebo *r. k. kostol v Malom Šariši* (staviteľ Juraj Byrtus, 1943).

Funkcionalizmus na Slovensku

Štefan Šlachta

Za „zlatý vek" slovenskej architektúry 20. storočia môžeme nepochybne označiť 20. a 30. roky. V tomto období sa naša architektúra dostala v kontexte spoločenského, politického a hospodárskeho vývoja prvý raz do európskeho povedomia mnohými vynikajúcimi realizáciami. Dnes, v závere 20. storočia, môžeme len potvrdiť ich nadčasovú hodnotu. Svedčí o tom však aj záujem mladých generácií, ktoré sa po odstránení totalitného režimu r. 1989 k tejto architektúre znovu vracajú ako ku zdroju inšpirácie a poučenia.

Situácia v slovenskej architektúre v období 1918–1925

Rozpad rakúsko-uhorskej monarchie po 1. svetovej vojne a v jeho dôsledku vznik samostatnej Československej republiky zasiahol aj do vývoja slovenskej architektúry 20. storočia. Vznik nového demokratického štátu priniesol viacero momentov, ktoré pomohli slovenskej architektúre na ceste progresívneho vývoja. V prvom rade to bol návrat mnohých slovenských architektov z cudziny. Už r. 1914 prišiel Michal M. Harminc z Budapešti, neskôr absolventi budapeštianskej techniky Alexander Skutecký a Artúr Szalatnai, Andreas Szönyi z Paríža, po vojne sa vrátil Fridrich Weinwurm, predtým pôsobiaci v Nemecku, z Moravy prišiel Dušan Jurkovič, z Prahy Juraj Tvarožek a Eugen Bárta, Ľudovít Weisz z Mníchova a ďalší. Významné posilnenie potenciálu slovenskej architektúry predstavoval príchod silnej skupiny českých architektov. Z Prahy prišli Vojtěch Šebor, Jiří Grossmann, Jindřich Merganc, Josef Marek, Klement Šilinger, z Brna Alois Balán, František Bednárik, František Faulhamer. Z Viedne prišiel František Krupka, ktorý od r. 1911 pracoval v ateliéri J. M. Olbricha a F. Ohmanna. Z ruského zajatia sa r. 1921 vrátil domov Dezider Quastler.

Potreby nového štátu boli, prirodzene, rozsiahle. Na nové administratívne, bankové, školské a zdravotnícke budovy nadväzovala rozsiahla výstavba obytných blokov pre štátnych zamestnancov. Tento nebývalý rozsah ponúkal šancu mladým architektom nájsť si primerané uplatnenie a v krátkom čase realizovať svoje predstavy.

Nakoniec tu bola prirodzená ideová snaha o hľadanie nového architektonického výrazu vyjadrujúceho ducha nového štátu. Hľadanie tzv. národného slohu bolo spoločným problémom českých i slovenských architektov a prinieslo viacero zaujímavých výsledkov. Experimentoval nielen Josef Gočár, Pavel Janák či Bedřich Feurstein v Prahe, ale i Klement Šilinger, Alois Balán s Jiřím Grossmannom či Artúr Szalatnai v Bratislave. Ukázalo sa však, že či už rondokubizmus, či oblúčkový dekorativizmus, sú slepými uličkami, ktoré nikam nevedú.

Slovensko v tomto obodbí nemalo, samozrejme, svoju vlastnú architektonickú školu. Bolo preto prirodzené, že sa tu stretávali a križovali najrôznejšie európske vplyvy, ktoré našli vyjadrenie v stavbách, ako je napr. dnešná *budova Investičnej a rozvojovej banky* (A. Skutecký, 1921–1923), *budova dnešného Ministerstva kultúry SR* (bývalá *Tatra banka,* M. M. Harminc, 1923), *obytné bloky na Račianskom mýte, Štetinovej, Sasinkovej, Heydukovej a ulici Vuka Karadžiča* (K. Šilinger, 1921–1923), *Lekárske ústavy UK na Sasinkovej ulici* (K. Šilinger, 1924), *budova Policajného riaditeľstva na Špitálskej ulici* (F. Krupka, 1925), *budova Riaditeľstva železníc na Klemensovej ulici* (A. Balán, J. Grossmann, 1925), *YMCA na Karpatskej ulici* (A. Balán, J. Grossmann, 1921–1923), či *Szontághovo sanatórium v Starom Smokovci* (M. M. Harminc, 1916–1925). V niektorých z týchto stavieb nachádzame ešte historizujúce, eklektické prvky, v iných prvky českého kubizmu, v ďalších holandskej moderny, ale i viedenskej palácovej architektúry.

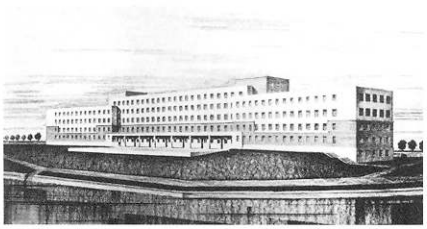
Dodnes nedocenený ostáva slovenský architekt Fridrich Weinwurm, ktorý ako jediný vo svojej tvorbe od r. 1919 prezentoval idey čistej puristickej architektúry. Tento absolvent nemeckých škôl mal už pred 1. svetovou vojnou prax, žiaľ, v doteraz neznámom ateliéri v Nemecku a po návrate z vojny už vo svojich prvých stavbách (so spoločníkom Imrichom Vécseiom, absolventom budapeštianskej techniky) – *nadstavbe polikliniky na Hlbokej ulici v Bratislave* (1919), *vile J. Sonnenfelda na Somolického ulici* (1921) či *Reisnerovej vile na Lermontovovej ulici* (1923), najmä však *administratívnej budove Žilinskej portlandcementovej továrne na Gunduličovej ulici* (dnes sídle SDĽ, 1924, spolu s A. Wiesnerom) razil myšlienky novej modernej architektúry, oslobodenej od dekorativizmu, zdôrazňujúcej funkciu. V tomto smere bol pionierom moderného hnutia v Československu.

Doteraz nepreskúmaný ostáva vplyv prednášok, na ktorých sa v Prahe v priebehu r. 1924 prezentovali také osobnosti, ako Henry van de Velde, Theo van Doesburg a H. P. Berlage, rovnako ako cyklus prednášok „Za novú architektúru", organizovaný Klubom architektov v zime 1924–1925 v Prahe a v Brne, kde vystupoval napr. W. Gropius, A. Ozenfant, Le Corbusier, I. Loos a J. J. P. Oud. Nepochybne však architekti pôsobiaci na Slovensku o týchto prednáškach vedeli a zúčastňovali sa na nich. A keďže Slovensko vtedy ešte nemalo vlastný architektonický časopis, môžeme predpokladať aj vplyv časopisov *Staviteľ, Stavba, Styl, Brnenské pásmo a Bytová kultúra.*

Je neodškriepiteľným faktom, že väčšina spomínaných architektov sa po tejto krátkej etape hľadania dokázala oslobodiť od minulosti, prešla procesom premeny a dospela k novej koncepcii svojej architektonickej tvorby.

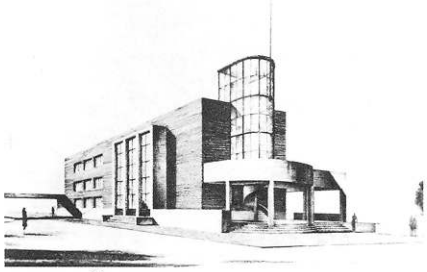
Etapa 1925-1930

Za symbolický medzník nástupu architektúry Moderného hnutia (Modern Movement) považujeme *výtvarný pavilón a klubové priestory Umeleckej besedy slovenskej v Bratislave* (A. Balán, J. Grossmann, 1924–1926). Návrh týchto autorov zvíťazil v silne obsadenej súťaži členov UBS r. 1924 a realizovali ho od augusta 1925 do augusta 1926. Jasné vyjadrenie funkcie, lapidárne hmotové riešenie, striedanie červeného režného muriva s plnými bielymi plochami prinieslo obdivuhodný výsledok a zreteľné prihlásenie sa k novému umeleckému programu. Z r. 1925 pochádza aj *kaviareň Astória* na Suchom mýte v Bratislave (F. Weinwurm, I. Vécsei). Skelet s veľkými plochami okien naznačil posun aj vo Weinwurmovej tvorbe, ktorá sa stala odvážnejšou a elegantnejšou. Naplno sa to prejavilo *v budove Západoslovenských elektrární* na Pražskej ceste (1927, neskôr prestavanej D. Jurkovičom) a *v paláci Fénix* na Grosslingovej ulici (1929), ktoré patria k vrcholom jeho tvorby z tohto obdobia. Nemožno však obísť ani dve pozoruhodné stavby, *vilu Dr. Verő* v Nitre a *vilu senátora Tománka* v Bratislave – Karlovej Vsi, v ktorých sa prvý raz v našej architektúre realizovala myšlienka terasového domu (1929).



Klement Šilinger: Návrh univerzitného internátu a akademickej jedálne. 1927. Bratislava

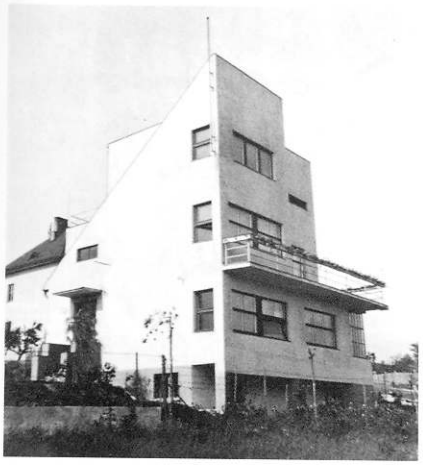
Pozoruhodnú premenu architektonického myslenia môžeme sledovať u Klementa Šilingera. Gočárov žiak, ktorý bol ovplyvnený českým kubizmom, sa zúčastnil r. 1927 dvoch veľkých súťaží – na *projekt študentského domova Lafranconi* a tzv. *Živnodomu.* Obe vyhral a projekty boli v nasledujúcich rokoch kompletne realizované. Sú svedectvom o jeho mimoriadnom talente a schopnosti pochopiť premenu architektúry na funkčný organizmus, kde dôležitú rolu zohráva účel a konštrukcia, miesto a forma sú len ich odrazom či výsledkom. Dnes však musíme obdivovať aj Šilingerovu odvahu, s ktorou vstupoval do provinčnej mierky Bratislavy a potvrdil ju aj v neskorších nerealizovaných návrhoch na *Avion* a *Poštový palác* alebo *Osobný prístav v Bratislave.*



Klement Šilinger: Projekt osobného prístavu. 1928. Bratislava



Juraj Tvarožek: Československá štátna banka. 1930–1931. Bratislava


Alois Balán – Juraj Grossmann: Vila Dr. Jaroňa. 1929. Bratislava

Podobnú premenu môžeme pozorovať aj u niektorých ďalších architektov. Juraj Tvarožek priniesol novú kvalitu v návrhu bývalej *Mestskej sporiteľne* na Kamennom námestí (1928). Je to nielen riešenie hlavnej haly a nástupu do nej, čo má vysokú kvalitu, ale najmä tzv. zavesená oceľová fasáda s opaxitovým sklom, ktorá v tom čase vzbudila pozornosť aj v zahraničí (Casabella, arkitehti – arkitehten). Na architektúre A. Balána a J. Grossmanna, napriek spoločnému autorstvu cítiť, kto bol kde vedúcou osobnosťou. Výtvarnosť, farebné cítenie A. Balána prevažuje *na obytných domoch* na Anenskej ulici (1925–1927), Grossmannov racionalizmus možno sledovať na budove *Školy umeleckých remesiel* na Vazovovej ulici v Bratislave (1928) a *Jaroňovej vile* na Uhrovej (1929, dnes znehodnotenej prestavbou). Projekty *Okresnej poisťovne* v Banskej Bystrici (1927), *učňovských škôl* v Košiciach (1931) a ďalšie však dokazujú ich jednoznačnú orientáciu na vyjadrenie funkcie v architektúre. Dekorativizmus *poštárskych domov* na Legionárskej ulici bol definitívne zabudnutý.

R. 1929 zaznamenávame posun aj v tvorbe Michala M. Harminca, ktorý bol silne zviazaný s tradíciou, ako to vidno v historizujúcom charaktere stavieb, napr. *Slovenského národného múzea, hotela Carlton* alebo *Tatra banky. Komplex evanjelického kostola* na Legionárskej ulici (1929) je jeho prvou stavbou, ktorá má už znaky funkcionalistickej architektúry. Aj Dušan Jurkovič, výrazná osobnosť secesnej architektúry, ktorý ešte r. 1921–1923 projektoval *vily na Lermontovovej ulici* so secesným ornamentom, r. 1929 v spolupráci s J. Mergancom a O. Klimešom navrhol krásne *Sanatórium Dr. Kocha* na dnešnej Partizánskej ulici, jeden z vynikajúcich príkladov nastupujúceho funkcionalizmu.

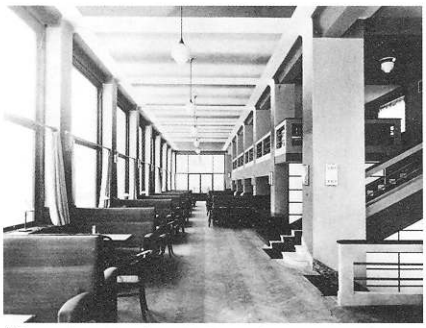
Obraz slovenskej architektúry v tejto etape ovplyvnili, samozrejme, aj viaceré projekty českých architektov. K najvýznamnejším patrí *Obchodný dom UP závodov* na Štefánikovej ulici v Bratislave (Jan Višek, 1928), ktorý vynikajúcim spôsobom aplikoval Le Corbusierove zásady modernej architektúry. *Poštový a telegrafický úrad* v Košiciach (Bohumír Kozák, 1927) s vynikajúco riešenou halou s priehradkami pre verejnosť, tzv. *Dvojškola* na Budišínskej ulici v Bratislave (Karel Seifert a Pavel Smetana, 1927), prvá školská stavba na Slovensku oslobodená od historických prvkov, *liečebný dom Machnáč* v Trenčianskych Tepliciach (Jiří Krejcar, 1929) – jedna z najvýznamnejších autorových stavieb – spája prvky sanatória s hotelovými a kvalita prevádzky našla odozvu v kvalite architektonického výrazu. Vzťah prírody s novou architektúrou riešil Rudolf Stockar v rozsiahlom komplexe *kúpeľného domu* na Sliači (1928). V 138 m dlhom objekte sú sústredené všetky požadované funkcie, pričom cez loggie, balkóny, terasy a kolonády sú previazané so zeleňou okolitého prostredia.

Od r. 1925 vstupuje na slovenskú architektonickú scénu aj prvá generácia povojnových slovenských absolventov pražských a brnianskych škôl, medzi ktorými dominuje osobnosť Emila Belluša (ČVUT, 1923, od r. 1925 vlastný ateliér v Bratislave). Sú tu však aj ďalší – Juraj Chorvát, Kamil Gross (Praha, 1924), Michal M. Scheer (VŠT Brno, 1925), Oskar Singer (Brno, 1925), Josef Konrad (Brno), Imrich Geyduschek (Viedeň, 1924), Štefan Zongor (Brno), Ján Štefanec (ČVUT Praha), Ladislav Unger (Viedeň, Brno), Ľudovít Stoličný (Praha), Karel Herman Stark (Brno, Viedeň, Berlín), Ernest J. Sporzon (Viedeň, Mníchov, Brno), Christian Ludwig (Mníchov, Brno). Niektorí samostatne, iní v ateliéroch starších kolegov presadzovali idey Moderného hnutia do slovenskej architektúry, a tak na začiatku 30. rokov bolo Slovensko pripravené úspešne sa vyrovnať s novým celosvetovým trendom, ktorý charakterizovalo Sullivanovo známe „Form follows Function" (forma sleduje funkciu).

30. roky (1930-1939)

Tridsiate roky môžeme nazvať „zlatým vekom" slovenskej architektúry. Rozsahom i kvalitou je architektúra tohto obdobia mimoriadna, a preto hľadanie kontinuity, ktoré sa objavilo po r. 1989, malo jasný zmysel. Zdá sa logické, že už r. 1931 vznikol časopis zaoberajúci sa architektúrou a výtvarným umením *FORUM* a iba pár mesiacov po ňom prišiel *Slovenský staviteľ,* prinášajúci nové realizácie i odborné teoretické príspevky. V demokratickom ovzduší prvej Československej republiky bolo samozrejmosťou, že Szőnyiho *Fórum* bolo trojjazyčné a široké väzby dokumentujú nielen články J. Krohu, ale i R. Neutru, Le Corbusiera a ďalších významných zahraničných architektov. Vstup Slovenska na európsku architektonickú scénu najlepšie prezentuje *žilinská synagóga,* dielo slávneho učiteľa celej generácie svetoznámych architektov – Petra Behrensa (1930–1933), prednášky Hannesa Meyera na ŠUR (1933) i návštevy francúzskych architektov (La Troisiéme Reunion internationale d' architectes, Architecture d' aujourdhui, 1935, č. 11, s. 10–16), aj publikovanie Weinwurmových a Bellušových projektov v zahraničnej literatúre.

Tridsiate roky však priniesli aj významnú zmenu v myslení architektov, v oveľa väčšej miere sa začali venovať riešeniu sociálnych problémov. Sám F. Weinwurm v jednom zo svojich článkov napísal: „Nie je dôležitý, aj keď imponujúci osud jednotlivca, oveľa dôležitejší je osud spoločnosti." Výsledkom týchto jeho úvah sa stali dva významné projekty. Prvým je skupina pavlačových domov *Unitas* na Šancovej ulici (1930–1931) a druhým tri bloky *Nová doba* na Vajnorskej ulici v Bratislave (1932–1937). V oboch riešil bývanie pre sociálne vrstvy s minimálnymi alebo malými príjmami. Napriek tomu, najmä *Nová doba* predstavuje mimoriadne kvalitné urbanistické, architektonicko-dispozičné a konštrukčné riešenie. Iným príkladom bola Bellušova *kolónia malých bytov na Miletičovej ulici* (1931) či kolónia bytov pre bankových úradníkov *Malá Praha* v Košiciach (Jozef Polášek, 1931) i *pavlačové domy na Kalinčiakovej ulici* v Bratislave (K. Šilinger, 1934).



Živnodom (kaviareň Olympia) — pôvodný stav interiéru kaviarne. Bratislava

20. a 30. roky priniesli ešte jeden zaujímavý moment. Hygiena, viac slnka a vzduchu začali silno motivovať novú architektúru, a preto sa jej princípy začali uplatňovať v stavbách kliník, športových klubov, sanatórií a nemocníc. Ony sa stali príkladom vzájomnej súvislosti uspokojovania estetických potrieb človeka s technikou a vedeckým pokrokom. Z množstva stavieb tohto typu sú to najmä *Sanatórium Dr. Kocha* v Bratislave (D. Jurkovič, J. Merganc, O. Klimeš, 1929), *veslárske kluby pri Dunaji* (E. Belluš, J. Konrád, 1930), *zotavovňa Morava* v Tatranskej Lomnici (Bohuslav Fuchs, 1930–1933), *Sanatórium pre chorých na TBC* vo Vyšných Hágoch (František Libra, Jiří Kan, 1932), *liečebný dom Machnáč* (Jiří Krejcar, 1930–1931), *termálne kúpalisko Zelená žaba* v Trenčianskych Tepliciach (B. Fuchs, 1935–1937), *kúpalisko Eva* v Piešťanoch (Andreas Szönyi, František Wimmer a Václav Kolátor, 1934), *sanatórium Palace* v Novom Smokovci (M. M. Harminc, 1934), lôžkový pavilón *Ozdravovne Charloty Masarykovej* v Dolnom Smokovci (Stanislav Sucharda, 1936) a ďalšie. Zvlášť treba spomenúť Piešťany s početnými stavbami penziónov (J. Merganc, A. Slatinský, A. Szönyi, F. Weinwurm). Tu vyniká architektonickou kvalitou predovšetkým známy *Kolonádový most* (E. Belluš, 1932).



Bohuslav Fuchs: Zotavovňa ROH Morava. 1930–1933. Vysoké Tatry – Tatranská Lomnica

Autor mosta v Piešťanoch, Emil Belluš, sa stal v 30. rokoch asi najvýznamnejšou osobnosťou slovenskej modernej architektúry, aj keď jeho tvorba oscilovala medzi klasicistnou a čistou modernou. V Piešťanoch sa podľa jeho projektov postavila napr. dnešná *Stredná priemyselná škola elektrotechnická* (bývalý Okresný úrad, 1936) a na druhej strane *Poštový úrad* (1935), v Bratislave *Národná banka Slovenska* (1936–1938) a komplex tzv. *Družstevných domov* na nám. SNP (1934–1937), *Sporiteľňa* v Banskej Bystrici (1936) a v Martine (1937), *Palác Coburg* v Bratislave (spolu s Fridrichom Weinwurmom a Ignácom Veseiom, 1937–1938), a na druhej strane

mlyn Nupod v Trnave (1936). E. Belluš však dal našej funkcionalistickej architektúre špecifické regionálne črty, čo práve dnešná doba hodnotí veľmi pozitívne.

Význam Bellušovej osobnosti však spočíva aj v jeho nemalom podiele na založení slovenského architektonického vysokého školstva i samotnej Fakulty architektúry. Okrem toho má podiel na založení Inžinierskej komory a časopisu *Technický obzor slovenský* (1937), ktorý aj redigoval.



Vladimír Karfík: Dom služieb Baťa. 1930. Hurbanovo námestie, Bratislava

30. roky priniesli na Slovensko tiež fenomén tzv. „zlínskej architektúry". Tento pozoruhodný prúd konštruktivistickej architektúry, iniciovaný Tomášom Baťom v tzv. Zlínskej stavebnej kancelárii, reprezentujú na Slovensku jednak príklady továrenských miest *Svit* a *Baťovany* (dnešné Partizánske) s typickou zástavbou rodinných domov rôznych typov, jednak viaceré individuálne stavby, ktoré projektoval Vladimír Karfík, ako napr. *r. k. kostol v Petržalke* (1930), *obchodný dom Baťa* v Bratislave (*1930), r. k. kostol v Partizánskom* (1934), *vila rodiny Pálkovcov* v Liptovskom Mikuláši (1938) a ďalšie. Zlínska architektúra na Slovensku predstavuje dôležitú súčasť našej moderny, v nej sa po prvý raz dôsledne uplatňovali myšlienky typizácie, unifikácie a štandardizácie.

Potvrdením dôsledného uplatnenia ideí funkcionalizmu so špecifickou architektonickou dikciou, v ktorej cítiť kolorit slovenského prostredia, sú aj ďalšie diela z konca 30. rokov, napríklad *Okresná sociálna poisťovňa* (neskôr Poliklinika) na Bezručovej ulici (A. Balán, J. Grossmann, 1936), budova *Obilnej spoločnosti* na Hlbokej ceste (dnes Ministerstvo zahraničných vecí SR, J. Tvarožek, 1940), *Česká priemyselná banka* na Nám. SNP (J. Merganc, 1940) všetky v Bratislave, ale aj *stanice visutej lanovky na Lomnický štít* (D. Jurkovič, 1937–1940) realizované v čiastočne pozmenej podobe.

Politické udalosti konca 30. rokov predstavovali, žiaľ, pre slovenskú architektúru silný úder. S nástupom fašizmu a vznikom tzv. Slovenského štátu súviselo aj prenasledovanie židov, čo znamenalo, že museli zatvoriť svoje architektonické ateliéry a kancelárie. Slovensko opustila aj veľká časť českých architektov. Dôsledky toho sa prejavili v povojnových rokoch oslabením spoločenského postavenia architektúry, čo pretrváva dodnes.

(1940-1950)


Fridrich Weinwurm – Ignác Vécsei: Pôvodne Dunajská banka. 1937. Bratislava

Vojnové udalosti v prvých rokoch štvrtej dekády priniesli Slovensku vlnu prosperity, z ktorej profitovala aj slovenská architektúra. Boli to veľké medzinárodné súťaže na *Univerzitné mesto* a riešenie dnešného *Námestia slobody,* na základe víťazných súťažných návrhov sa začali realizovať pozoruhodné koncepty, ako napr. *Bratislavské veľtrhy* (dnešné PKO – Kamil Gross, Ján Štefanec, Pavel Andrík), *športový areál na Tehelnom poli* (Kamil Gross, Juraj Uhlíř, Arnošt Adámek, 1940), či *budova banky a Divadlo P. O. Hviezdoslava* na začiatku Laurinskej a Gorkého ul. v Bratislave (Eugen Kramár, Štefan Lukačovič, 1942).

Aj ďalšie diela, ako napr. *železničná stanica v Žiline* (František Bednárik, 1939–1942) a *Tržnica* (Ferdinand Čapka, 1940), *Ružomberské gymnázium* (Adolf Benš, 1942) a *vstupný areál SUPRA* (M. M. Scheer, 1940), *Národná banka* v Trenčíne (E. Kramár a Š. Lukačovič, 1943), *komplex školy a internátu* na Kalinčiakovej ulici v Bratislave (dnešná *Farmaceutická fakulta UK* – František Florians, 1941) boli svedectvom toho, že r. 1939 nepriniesol zásadný zvrat v architektonickom vývoji.

Zmena vojenskej situácie po r. 1942 znamenala čoraz väčší útlm stavebnej činnosti s vyvrcholením r. 1945. Vojnové roky však priniesli aj bolestné straty. Zahynul Alexander Skutecký, Fridrich Weinwurm, Pavel Weisz, Dezider Quastler, Ignác Vécsei, Vojtech Bustin, Imrich Geyduschek, Ernest A. Brüll a Vojtech Donner, r. 1945, krátko po návrate z koncentračného tábora zomrel Ernest Steiner.

Pred úlohami povojnovej obnovy stálo r. 1945 iba torzo slovenského architektonického potenciálu. Napriek tomu je obdobie 1945–1950 mimoriadne zaujímavé. Slovenská funkcionalistická architektúra v tomto krátkom čase dosiahla viacero obdivuhodných výsledkov. Predovšetkým to bola tvorba Eugena Kramára a Štefana Lukačoviča, ktorá poznačila toto obdobie. Medzi realizovanými budovami vyniká tzv. *Poštový palác* – administratívno-obytná budova na dnešnom Nám. slobody v Bratislave, ktorá svojou architektonickou kvalitou, ale i mierkou rozhodla o charaktere budúcej zástavby tejto významnej lokality mesta. Ďalšie projekty, *Fond národnej obnovy* na Dobrovičovej ulici, budova *Policajného riaditeľstva* na Račianskej ulici, *Povereníctvo lesov* na Staromestskej ulici, či *Geologický ústav D. Štúra* na Patrónke poukázali na možnosti slovenskej povojnovej architektúry držať krok so svetovým architektonickým vývojom. Bellušov projekt *Pavilón teoretických ústavov* bol dôstojným partnerom *Poštového paláca,* ktorý podporil veľkolepú koncepciu dnešného Námestia slobody. Projekt *Novej radnice* (E. Belluš, 1948) zas dokumentoval citlivý prístup k historickému prostrediu. *Polyfunkčná budova na Dostojevského rade* (dnešná *Malá scéna* – Jozef Lacko, Ján Štefanec, 1948), *obytné domy pri Justičnom paláci* (Ernest Hron, 1948), *zástavba Steinerovej (dnes Krížnej) ulice, administratívna budova v Ružomberku* (M. M. Scheer, 1947–1948) a mnohé ďalšie boli svedectvom pokračovania funkcionalizmu aj po r. 1945. V tom bol zásadný rozdiel oproti okolitým krajinám – Poľsku, Maďarsku, NDR, kde nové politické pomery ovplyvnili aj vývoj architektúry. U nás nastal síce prelom po r. 1948, avšak naplno sa prejavil až po r. 1950 etapou, ktorú i v architektúre nazývame obdobím socialistického realizmu. Bol to obrat k historizujúcemu klasicizmu a dekoru, vyvolaný nanúteným preberaním sovietskych vzorov. Znamenal pretrhnutie kontinuity architektonického vývoja a definitívny koniec pozoruhodnej etapy v dejinách slovenskej architektúry.

Architektúra od moderny k sorele a späť 1950–1970

Matúš Dulla

Výzvy stavať vzorové hnojiská a močovkové jamy pod vedením Hlinkovej slovenskej ľudovej strany publikoval na konci tridsiatych rokov časopis *Slovenský staviteľ*.[1] Bol to jediný po slovensky písaný časopis, čo sa popri stavebníctve zaoberal aj architektúrou a vo svojich najlepších časoch publikoval rad vynikajúcich diel, ktoré zniesli stredoeurópske porovnanie. Ale tie najlepšie časy vtedy už mal za sebou. Čím viac sa ho zmocňovali totalitné maniere, tým horšia bola úroveň architektúry, ktorú prezentoval. Vidno však na ňom aj to, že tieto maniere presakovali vtedajšou dobou skrz-naskrz. Prevládala predstava, že nie demokracia, ale prísny režim vyrieši všetky problémy „národného organizmu".

Architektúra sa už od konca tridsiatych rokov začala dostávať do ideologickej závislosti. Najostrejšie sa to prejavilo okolo polovice storočia a relikty týchto snáh, aj keď oslabené, sa prolongovali ešte niekoľko desaťročí. Pokúsime sa sledovať, ako sa to prejavilo v umeleckom rozmere architektúry a ako sa jej svojbytnosť dokázala pričiniť o vznik hodnotnejších koncepcií a diel. Ale súčasne budeme sledovať aj to, ako sa architektúra napájala z európskych podnetov, ktoré neraz sledovali rovnaké vývinové cesty, u nás doma ich však máme zastreté negatívami politických režimov. Zápas takýchto ideí bol scénou, na ktorej sa odohrávala dráma, či v očiach niektorých maškaráda architektúry okolo polovice 20. storočia.

Kľúčový prechod v samotnej architektúre nebol náhly, hocijako „víťazný" a dátumovo jasný bol chladný február 1948. Veď už desať rokov predtým postavili v Bratislave budovu *Národnej banky,* ktorá všeličo hovorí o čase svojho vzniku. Jej autorom bol Emil Belluš – ten, ktorý mal vtedy za sebou prácu na neďalekom veľkom *komplexe družstevných domov s bankou, administratívou, bývaním, kinom a elegantnými pasážami.* Už tu sa E. Belluš začal prinavracať k tradičnejším hodnotám, než boli tie, ktoré vyznávala avantgarda začiatku tridsiatych rokov.[2] Národná banka však už bola úplne jasným príklonom nielen ku klasickým hodnotám, ale aj k tomu, ako ich taliansky fašizmus spájal s modernou avantgardou. Okná začínajú ako veľké otvory na prízemí, ale nahor sa postupne zmenšujú na malé, priam väzenské štrbiny – je to predtucha? Travertín je tu síce ten istý, aký bol na družstevných domoch, ale architekt už drsne obracia k okoloidúcim masívnu bosovanú podnož.

Časy sa zmenili a architektúra oťažieva. Začínajú sa vynárať koncepcie, ktoré strácajú skvostné výtvarné ambície. Zostáva iba prísnosť a serióznosť v dispozícii. Strácajú sa veľké sklené steny moderny – nahrádzajú ich malé okienka s okenicami. Podľa zmenšovania okien sa dá poznať nástup totality.

Nie je treba detailne prechádzať ideológiou poznačenými dielami štyridsiatych rokov, ktoré sa vymkli nad bežnú masovú úroveň. Mali črty, ktoré sa stali ľahko použiteľné aj v ďalšom ideologizujúcom názore – socialistickom realizme. Navzájom veľmi podobné realistické plastiky znázorňujúce ťažko pracujúcich ľudí s hrubými črtami a veľkými rukami spájajú do jedného totalitného oblúka architektonické diela od konca tridsiatych rokov až do hlbokého socializmu polovice rokov päťdesiatych.

Zastaví sa dnes niekto pred činorodými scénami lemujúcimi bratislavský *internát Mladá Garda* hore pod rímsou v dva a pol kilometrovej dĺžke? Kto dnes rozrieši hádanku, či architekt Emil Belluš navrhol internát servilne a v strachu pred režimom, lebo ho práve vtedy chceli vysťahovať z jeho bratislavskej vily niekam na zastrčený vidiek? Alebo to bol prirodzený záver jeho životnej dráhy, ktorá sa logicky klonila ku konzervativizmu, keď zamladi prešiel kus cesty revolučným funkcionalizmom? Čo mal naozaj na mysli on sám, keď o socialistickom realizme neskôr, hoci stále ešte v prosocialistickej pokore sedemdesiatych rokov napísal, že to bola „bona fide ... dobrá myšlienka?"[3] Zdá sa, že totalitné experimenty uprostred 20. storočia

1. Slovenský staviteľ, 12, 1942, č. 8, s. 279.

2. V odbornej tlači sa vtedy písalo, že ich „sloh je moderný, ale nie bezmyšlienkový, revoltujúci, ako mnohé poprevratové stavby", a že spočíva „na základoch a vývojových fázach staviteľstva až po starorímsky klasicizmus" (Hrdlička, Ľ.: Ideové momenty paláca Ústredného družstva. Slovenský staviteľ, 5, 1935, s. 341–342).

3. V nepublikovanom rukopise, uloženom v archíve SNG: Belluš, E.: Na prelome našich národných dejín (Emil Belluš – spomienky architekta – náčrt). Bratislava 1978.

neboli len a výlučne nanútené a zvonku importované. Nachádzali doma živnú pôdu a kritizovať za ich vznik a nanútenie Berlín, neskôr Moskvu alebo Prahu, je zjednodušujúce.

Zoberme si len *socialistické mestečko Nová Dubnica* z prvej polovice päťdesiatych rokov. Dnes sa už málokto pozastaví nad jeho architektúrou či urbanistickým riešením. Očividné omyly sa napravili v jeho ďalšej dostavbe, alebo sa stratili v milosrdnom čase či zahaľujúcej zeleni. Ale v pozadí jeho architektúry stojí výrazná postava českej či československej architektúry, plamenný bojovník za vec socializmu, Jiří Kroha – niekdajší najmladší profesor brnianskej techniky. J. Kroha bol výborným avantgardným architektom s expresívno-kubistickými počiatkami a jeho funkcionalistické dielo patrí do pokladnice československej medzivojnovej avantgardy. To bolo v čase, keď umenie svojimi jemnými mechanizmami dokázalo vyzdvihnúť kvalitu, hoci bolo zdanlivo ponorené do sporov a hádok. Sám J. Kroha k nim nekompromisnou komunistickou rétorikou prispieval a, paradoxne, prispel aj k zrúteniu tejto jemnej rovnováhy.

Krohov paradox je, zdá sa, pre situáciu charakteristický. Jeho cestou sa uberal rad dobrých architektov, ktorí v medzivojnovom období pôsobili na ľavici – a tých bola väčšina. Málo je známe a málo si dnešní architekti uvedomujú, že sama architektúra celé medzivojnové obdobie smerovala k socialistickému modelu (od sociologizovania a politizovania cez socializáciu bývania a umelecké ľavičiarstvo až po túžbu po socialistickej organizácii projektovania).

Iným prípadom bola veľká súťaž na *Pamätník Červenej armády na Slavíne* v Bratislave (1953).[4] Víťazom sa napokon stal dovtedy málo známy architekt Ján Svetlík s veľkým kolektívom oficiálne najlepších sochárov. Zdá, že kultivovanosť Slavína nevznikla architektovou zásluhou, ale vďaka pripomienkam, ktoré sprevádzali celú súťaž a ďalšie projektovanie až do r. 1960. Hoci Slavín nie je skvelým dielom, je prekvapujúco harmonickým reprezentantom klasickej konzervatívnej architektúry, na ktorej sa obnovila aj historicky osvedčená integrácia architektúry a výtvarného umenia.

Ak J. Kroha postavil jediné kvalitné nové mestečko, tak u iného niekdajšieho funkcionalistu Ferdinanda Čapku sa dá vidieť, ako sa mu z oktrojovaných hodnôt podarilo vypreparovať to, čo v nich bolo pozitívne: tzv. *bulvár (prvá časť sídliska Hliny)* v Žiline sa dostaval koncom päťdesiatych rokov a nebolo v ňom už žiadne ozdobovanie – zostali tu iba klasické mestské črty symetrického usporiadania dvoch blokov napojené na os smerom k centru. Nikde sa tak organicky nepodarilo pripojiť nový útvar k starému celku. To však už bolo v čase, keď vývin našej architektúry mal za sebou ďalší zlom.

Čo bolo podnetom na to, že sa v poslednej tretine päťdesiatych rokov objavili radikálne nové riešenia, ktorými sa slovenská architektúra znovu prihlásila k modernému dedičstvu? Bola to len protistalinská moskovská konferencia stavbárov v polovici 50. rokov, ktorá znamenala koniec oficiálnej sorely? Spôsobil to iba *bruselský pavilón* – medzník vo vývoji československej architektúry? Veď už pred ním sa tu objavili prvé štúdie takých výborných, neskôr realizovaných diel, ako bolo napríklad *nákupné stredisko Slimák* (Ivan Matušík, 1957–1961) na sídlisku na Hostinského ulici v Bratislave, alebo *Chemický ústav SAV* tiež v Bratislave (Karol Paluš, 1958–1962). Bruselský pavilón bol pohotovo postavenou reprezentačnou stavbou, ktorá sa stala symbolom, ale súbežne s ním vznikalo veľa ďalších nových koncepcií. Slovensko sa vtedy po prvý raz v rámci republiky stalo v architektonickej produkcii nielen rovnocenným, ale opakovane aj vedúcim partnerom. Nová architektúra bola manifestáciou oslobodenia sa architektúry od ideologického diktátu a návratu k medzinárodnej povojnovej architektúre – legálnej dedičke medzivojnovej moderny. Obnovila sa viera v uskutočnenie veľkých zámerov, ktoré sa spájali s veľkými gestami modernej architektúry a urbanizmu.



Jiří Kroha: Nová Dubnica. 1950 (Dobová pohľadnica)

4. Podrobne o nej informuje časopis Architektura ČSR, 13, 1954, s. 68–85.



Ivan Matušík: Nákupné stredisko Slimák. 1957–1961. Bratislava

Na prelome 50. a 60. rokov sa pripravili a začali realizovať veľké sídliská, ako je bratislavský *Ružinov, Karlova Ves* či košická *Terasa*. Na konci 60. rokov stojí myšlienkový zrod najväčšieho takéhoto celku u nás – bratislavskej Petržalky.[5] Nech však bol ich neskorší neúspech a jeho príčiny akékoľvek, boli to práve 60. roky, ktoré vniesli do architektúry voľnosť, prostotu, vzdušnosť a antigravitačnú ľahkosť. Stavba sa opäť otvorila do okolia, malé okienka nahradili veľké presklené steny. Základné medzinárodné parametre, ktoré duchovne formovali architektúru tohto obdobia, pôvodne vznikli vo vyspelej demokratickej Európe už v priebehu 50. rokov na základe povojnového optimizmu, konštrukčného a technologického utopizmu. Podnietil ich nebývalý rozvoj priemyslu a zdanlivo neohraničené zdroje energií. Architektúra sa rozplývala v integrácii interiéru s exteriérom, architekti boli posadnutí priestorom, veľkými gestami a priam milovali veľké urbanistické zámery. Výrazné bolo fundamentálne úsilie moderny dopracovať sa k archetypálnemu pratvaru, očistenému od nánosov inej autorskej proveniencie, vplyvov žitého a od vrstiev histórie.

5. Výsledky veľkej medzinárodnej súťaže na jej riešenie prináša publikácia Gross, K.: Medzinárodná súťaž Bratislava – Petržalka. Bratislava, 1969, s. 102.

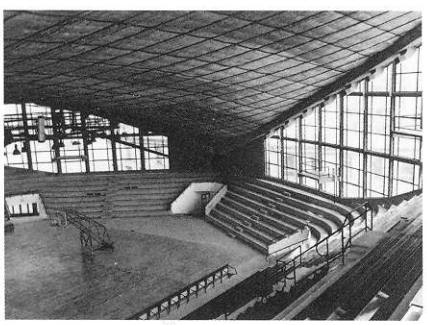
Veľa z toho je charakteristické pre inovatívnu umeleckú tvorbu vôbec. Vysporiadanie sa s týmito koncepciami bolo súčasťou vysporadúvania sa veľmi mladej slovenskej architektonickej kultúry s vyspelým okolitým svetom. Dominoval tu síce syndróm dobiehania, u nás taký udomácnený, ale na zdravé sebavedomie poukazuje fakt, že sa po prvý raz stretávame s náznakmi adaptovania národnohistorických archetypov do moderného architektonického myslenia.

Inovatívnosť, umelecké novátorstvo, stavanie výtvarného ideálu a veľké gesto boli integrálnymi znakmi dobového úsilia. Realizácia týchto ideálov (ergo pôvodne ideálov moderny) v úmerných dimenziách priniesla aj umelecky vynikajúce diela, ktoré sa (najmä cez autenticky tvorivé pretavenie v tieni ideológie) stali významnými a uznávanými architektúrami.

Na prvom mieste tu treba spomenúť *Pamätník Slovenského národného povstania* v Banskej Bystrici (Dušan Kuzma, spolupráca Jozef Jankovič, súťaž 1959, projekt 1963, realizácia 1970). Pamätník bol podľa Tomáša Štrausa „najreprezentačnejšie dielo domácej symbolickej architektúry šesťdesiatych rokov."[6] D. Kuzma v súťaži pôvodne siahol po charakteristickej dobovej forme – na základnej podnoži sa vznášala nízka hmota prostého štvorcového pôdorysu. Postupne sa však priklonil k inému – skulpturálnemu poňatiu architektúry. Bol to prekvapujúci obrat, keď sa za pár rokov zo strohého pravouhlého objektu stal emotívne nepravidelný dvojkubus s mnohorakými zakriveniami. Akú úžasnú cestu vývinu prešiel jeden tvorca za také krátke obdobie! Alebo je v tom predsa len aj niečo iné?

6. Štraus, T.: Konceptuálne umenie a model skutočnosti. Poznámky k vývoju umenia 1970– 1975. In: Slovenský variant moderny. Bratislava, 1992, s. 67.

Slovenské prostredie zažívalo dlhé nútené obdobie odriekania a prirodzený plnohodnotný vývoj mu predtým nebol dopriaty. Podobné sebavedomé vystúpenie možno vidieť vo výtvarnom umení vo výstave Skupiny Mikuláša Galandu koncom 50. rokov. Tento obrat sa však neuskutočnil vo vzduchoprázdne. Neboli to iba súhrnné spoločenské vývinové pomery. Situácia bola zrelá aj individuálne. Na Slovensku už pôsobilo viacero architektov, ktorých výtvarný názor bol dostatočne sebavedomý na to, aby autonómne hľadali a nachádzali slobodnú tvorivú orientáciu. Preto to, čo sa dnes zdá radikálnym zlomom, bolo pre nich neraz iba postupným vývinom, ktorý sa zbavil predchádzajúcich obmedzení.



Jozef Chovanec: Športová hala, interiér. 1959–1962. Bratislava

Iným spôsobom reflektovala svetový architektonický vývin *Športová hala* na bratislavských Pasienkoch (Jozef Chovanec, 1959–1962). Sledovala tú líniu modernej architektúry, ktorá sa usilovala zmocniť sa čo možno najrozsiahlejšieho vnútorného priestoru tak, že vlastné architektonické hmotné prostriedky ustúpili do najväčšej možnej miery. Vyhranenou cestou bolo odstránenie vnútorných podpôr pomocou zavesených lanových striech v podobe hyperbolického paraboloidu. J. Chovanec udržal architektonické riešenie haly na vysokej úrovni elegancie a dobre sa vysporiadal s množstvom problémov ako harmonicky budovať nielen celok, ale aj detaily. Tak vzniklo

dielo, ktoré znovu osvedčilo, ak aj nie schopnosť slovenského prostredia určovať architektonický vývin v medzinárodných súvislostiach,[7] tak aspoň schopnosť sledovať a aplikovať ho v čestnom fázovom posune. To bol stav, ktorý sa tu objavoval naposledy v tridsiatych rokoch tohto storočia.

V druhej polovici šesťdesiatych rokov vzniklo ďalšie pozoruhodné dielo, ktoré vyvážene skĺbilo praktickú funkciu s expresívnym, a pritom tvarovo nesmierne striedmym riešením. Bolo to bratislavské *krematórium* (Ferdinand Milučký, 1967). Vlastná stavba je pomerne nízka sústava pozdĺžnych stien, ktoré do dôsledkov uplatňujú modernistickú ideu plynúceho priestoru. Tu sa táto myšlienka plodne stretáva s momentom odchodu zo života a v decentne štylizovanej podobe ju v pozadí dotvára motív prírody – okolitý les so starými dubmi, ktorý navodzuje vzdialenú a nijako nie vtieravú (iba modernisticky naznačenú) myšlienku návratu do prírody.[8]

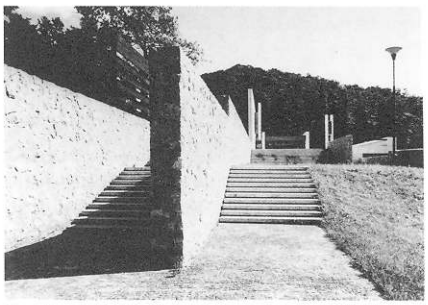
Architektov slovník je tu bezprikladne čistý a jednoduchý. Kompozícii hlavných priestorov obetoval aj trochu z jednoduchosti vnútorných prevádzok krematória. Nečudo, už boli dávno preč časy, keď sa naivne tvrdilo, že údajná dokonalá prevádzka prinesie sama od seba aj dokonalý vonkajší architektonický vzhľad. Krematórium sleduje líniu protestantských severských cintorínov a kaplniek a súčasne je reminiscenciou na Miesov barcelonský pavilón. Harmonický obraz stavby s pretiahnutou líniou prístupového chodníka a krížením vertikál vysokých borovíc s horizontálami schodiska pri vstupe je najskvelejším gestom, ktoré sa u nás urobilo v umeleckom zmocnení sa krajiny od čias, keď B. Fuchs postavil v tridsiatych rokoch v Trenčianskych Tepliciach *kúpalisko Zelená žaba.*

Na ústrednej lúke pred krematóriom stojí drevená socha – totem od Vladimíra Kompánka, pripomínajúci veľkú hálku zo severoslovenskej drevenice: súčasťou modernej abstrakcie je tu odkaz do dávnej minulosti. Podobne, ako sa vo výtvarnom umení na prelome 50. a 60. rokov kombinuje cesta k európskej moderne so slovanským prírodno-rustikálnym koloritom, tak sa to deje aj v časti architektonickej produkcie. Moderná štylizácia tu bola veľmi prísnym korektívom a architektonické motívy ľudových stavieb sa sem dostávali iba prefiltrované touto štylizáciou. *Múzeum TANAP-u* v Tatranskej Lomnici (Pavol Merjavý, 1967–1969) sa inšpirovalo lokálnymi jednoduchými stavbami, ktorých formu architekt preniesol do očistenej geometrickej podoby stavby trojuholníkového prierezu. Elegantná forma *mostíkov na Štrbskom Plese* (Ján Šprlák-Uličný, Eugen Kramár, 1966–1969) je inšpirovaná abstraktnou modernou rečou, ale už priľahlý *hotel FIS* (Eugen Kramár, 1970) sa náznakovo obracia k podobe strmej šikmej strechy, hoci ju interpretuje nie ako historicky verný tvar, ale ako líniu či rovinu, zbavenú konkrétnych kontextov a historických odkazov. Vidíme, že paralely s historickou ľudovou architektúrou sú vždy prekryté moderným komponovaním, ale úsilie hľadať aj tu obrodné pramene patrilo medzi pokusy definovať cesty, po ktorých sa má uberať architektúra.

Ak existovala tá vyvážená poloha, keď ešte kvalita architektúry nezaniká pod veľkosťou koncepcie, tak ju najskôr nájdeme vo výtvarne najhodnotnejšom podaní u Ivana Matuštíka. Patril medzi tých, ktorí dokázali uchopiť priestorovo najrozsiahlejšie celky a súčasne sa mu darilo výtvarnou sebadisciplínou udržať finálne stvárnenie na vysokej úrovni, pričom neskĺzol do vyprázdnenosti veľkorozmernej architektúry. Navrhol vlastne najväčší vnútromestský urbanistický komplex šesťdesiatych rokov – *súbor obchodného domu Prior a hotela Kyjev* v strede Bratislavy (1960–1976). Trojboký hranol, pásová horizontála a štíhla vertikála – to sú zreteľné geometrické formy, ktoré tvoria celý komplex, oživený šikmou rampou a hodinami so zvonkohrou.

Architekti sa v spomínaných rokoch realizovali takmer výlučne prostredníctvom oficiálnych objednávok a ich zvyšný tvorivý potenciál pohlcovala byrokracia veľkých štátnych projektových ústavov. V takejto situácii a v tradičnom slovenskom prostredí s nízkou vypracovanosťou individuálnych

7. Podobnú halu totiž postavili už r. 1952–1953 M. Nowicki, W. H. Deitrick a F. Severud v Raleighu v Severnej Karolíne (USA).



Ferdinand Milučký: Krematórium. 1967. Bratislava

8. Dulla, M.: Architekt Ferdinand Milučký. Bratislava, 1998, s. 99.

nezávislých postojov bola svojbytná voľná tvorba architektov marginálna a neformovala hlavný architektonický prúd.

Spomedzi aktivít, ktoré nemohli počítať s realizovaním, a boli teda slobodné voči oficiálnej ideológii, treba spomenúť utopickú tvorbu výtvarníka Alexa Mlynárčika a architektov Viery Meckovej a Ľudovíta Kupkoviča, ktorí neskôr vytvorili skupinu s názvom VAL. Zaoberali sa veľkorysými štúdiami tzv. prospektívnej architektúry, dostupnými technickými prostriedkami nerealizovateľnej, ale o to slobodnejšej vo vyjadrení čistého moderného gesta. Navrhli umiestniť nad tatranský hrebeň olympijskú dedinu v podobe prstenca s vonkajším priemerom 1200 metrov (1967–1974), alebo neskôr (1974–1975) pamätník americkému astronautovi slovenského pôvodu Eugenovi A. Cernanovi v podobe veľkej vznášajúcej sa gule situovanej nad jedným umelo zrezaným kopcom neďaleko Vysokej nad Kysucou, odkiaľ Cernan pochádza. Projekty boli vizionárske, s prenikavo zvýraznenou ústrednou ideou, stvárnenou v čistých výtvarných formách. Stelesňovali skvelého ducha modernity s jeho ideálnym entuziazmom a rozmachom.

Kde sa idea moderny aj realizovala, to boli urbanistické zámery a projekty. Do týchto aktivít vložilo architektonicko-urbanistické hnutie svoje najlepšie sily. Osud Petržalky, nového obytného sektora Bratislavy, reprezentuje osudy mnohých ideí neskorej moderny. Ideálne koncepcie sa rozdrobili na nedokonalé torzá, vzdialené človeku a jeho bezprostrednému žitému svetu. Už v pôvodných zámeroch boli zakódované zárodky realizačného neúspechu. Návrhy z medzinárodnej súťaže na riešenie Petržalky, hocijako boli efektné, boli v mnohom ešte monštruóznejšie, než je výsledná realita postavená po učesaní a zreálnení námetov z piatich víťazných projektov.



Štefan Svetko a kol.: Sídlisko na ulici Februárového víťazstva. 1957–1961. Bratislava

Pri hľadaní najhodnotnejších urbanistických realizácií sa musíme vrátiť až na koniec 50. rokov, keď sa ešte výstavba nevymanila z blahodarných obmedzení miestnym kontextom a úmernosťou prostredia a nové ideály sa ešte nestihli deformovať. Vtedy vznikol koncept *sídliska na ulici Februárového víťazstva (dnešnej* Račianskej) v Bratislave (Štefan Svetko, Emil Vician, Štefan Ďurkovič, Vladimír Houdek, Mária Krukovská, 1957–1961). Konštruktívnosťou pripomína Perreta bez jeho klasicizmu – práve naopak, má švih a ľahkosť súdobých škandinávskych sídlisk (napríklad Välingby). Architektonickým vzhľadom, výrazným, ale neschematickým spôsobom uvoľnenia niekdajšej uličnej zástavby do členitej riadkovej a uvedením nového konštrukčného systému, sa toto dielo radí k najúspešnejším, medzinárodne uznaným počinom našej vtedajšej tvorby.

Koncom zlatých šesťdesiatych rokov prežíva v architektúre, ešte vďaka zotrvačnosti z predchádzajúceho obdobia, duch relatívnej voľnosti a slobody.[9] Ale postupne sa aj tu prejavujú dôsledky tzv. normalizácie a architektúra sa znovu vracia k formálnym hrám neskorej moderny. Situáciu dobre vystihujú ironizujúce grafické práce sochára Jozefa Jankoviča, ktoré presahovali do architektonických tém a zobrazovali inkrustáciu moderny v neskorom štádiu a jej domáci oficiózny a ideologizujúci rozmer. Taký je napríklad *Projekt konsolidačného priestoru* (1972), *Projekt výstaviska Insorela 1980* z r. 1975 alebo *Kráčajúci panelák* (1978).[10] Ťažkopádne stavebníctvo usmerňovalo výstavbu do úzkeho koridoru – architekt ako-tak dokázal udržať cestu so svetovým vývojom iba tam, kde sledoval jeho neobrutalistickú alebo štrukturalistickú líniu, ktorá pracovala s mohutnými formami alebo s mnohonásobným opakovaním. Sociálne, ale aj architektonicky je nadpriemerne hodnotný *komplex mestečka pre osirelé deti v Zlatovciach* pri Trenčíne od Petra Brtku a Ľudovíta Režuchu v pavilónovom členení s hojným použitím neomietanej tehly (1966–1975). Rozpornú pozornosť vzbudilo odvážne tvarovanie (hoci s radom stavebných nedostatkov) *dostavby budovy SNG* v Bratislave od Vladimíra Dedečka (1969–1979). Pokusom o presah do sféry high-tech je *budova rozhlasu* na Mýtnej ulici v Bratislave (Štefan Svetko, Štefan Ďurkovič, Barna Kissling, 1971–1980). Možno najlepším príkladom presvedčivého štrukturalistického komponovania je *vojen-*

9. Dulla, M.: Architektektúra šesťdesiatych rokov. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Kat. výst. SNG, Bratislava 1995, s. 304–319.

10. Ako píše A. Hrabušický, tieto „Jankovičove fiktívne projekty ... prinášajú obraz človeka zakliateho v nehybnosti rokov konsolidácie" (Rusinová, Z. – Hrabušický, A.– Bajcurová, K.: Jozef Jankovič. Kat. výst. SNG, Bratislava 1997, s. 102).

ská zotavovňa na Zemplínskej Šírave (Dušan Bálent, Eduard Horváth, Ivan Kočan, 1976–1977), ktorá dokázala uplatniť členenie objemu budovy priečnymi nosnými stenami tak zreteľne, že ho povýšila na výtvarne nadpriemerný počin.

V sedemdesiatych rokoch sa už dobrá architektúra pomaly ale isto sťahovala do nerealizovaných projektov mladých, neveľmi spokojných architektov, ktorí boli vzdialení od veľkých oficiálnych objednávok. Skryto navrhujú hutné, komprimované domy a domčeky, akoby v protiklade k nedávnym veľkorysým gestám. Malé je krásne – platilo v tejto dobe, ktorá sa pomaly odvracala od vyčerpaných vízií socializmu a od jasnej, jednoduchej a triviálne funkcionálnej architektúry moderny. Prichádzala zložitosť a protikladnosť – prichádzala postmoderna.

Medzi géniom loci, čistotou a jednoduchosťou, komplexnosťou a protirečivosťou

Marian Zervan

Periodizácia: Architektúru osemdesiatych a deväťdesiatych rokov možno vnútorne priestorovo a časovo diferencovať podľa toho, či sa zohľadňujú premeny architektonického života, alebo podľa toho, či berieme do úvahy vnútorný pohyb architektonickej tvorby.

Vonkajšie dejiny: Z prvého aspektu nepredstavujú osemdesiate roky významnejší prelom. Architekti naďalej pracujú v štátnych projektových ústavoch, ktorých zameranie určujú typologické druhy. Ich vzdelávanie síce zabezpečuje samostatná fakulta na SVŠT v Bratislave, hlásiaca sa k odkazu svojich funkcionalisticky orientovaných zakladateľov, na VŠVU zasa rôznorodejšie smerovaná Katedra architektúry, ale architektonická tvorba, v dobovej vedeckej spisbe považovaná za vedu, techniku a umenie,[1] je aj naďalej redukovaná na projektovanie, úlohy typizácie a prefabrikácie, spojené s ideológiou a politikou socializmu. Na ich základe sa oficiálna teória architektúry zaoberá dlhodobým prognózovaním tvorby: vtedy prevažne do r. 2000. Profesia architekta prakticky živorí, hoci existuje Zväz slovenských architektov, ktorý organizuje súťaže, pravidelne udeľuje ceny za „najlepšiu" architektúru a usporadúva jej prehliadky. Zmeny v architektonickom dianí sa pripravujú mimo oficiálneho architektonického života, na stretnutiach, ktoré si organizujú sami architekti, a nie na zjazdoch architektonických zväzov. Významnejším medzníkom je až r. 1989 a nasledujúca prvá štvrtina deväťdesiatych rokov, kedy sa postupne rozpadávajú štátne projektové ústavy a vznikajú súkromné architektonické kancelárie a ateliéry. Podobne, ako v prípade ateliéru Free A.R.T., ktorý sa konštituoval ešte pred r. 1989, utvárajú sa zoskupenia, ako napr. architektonická kancelária Bahna, Palčo, Závodný; Markrop; Studio Vaško a Voštenák; architektonická kancelária Pásztor a Drahovský; Kusý a Paňák; ateliér architektúry a dizajnu Bogár, Králik, Urban; združenie architektov Ryawa; AEFH; KFA; KOPA, ktoré vedno s ďalšími súkromnými ateliérmi začínajú spoluurčovať architektonickú scénu. Diferencuje sa aj vzdelávanie architektov. Okrem Fakulty architektúry STU v Bratislave vzniká na novoustanovenej VŠVU popri Katedre architektúry, ktorá sa skladá z ateliérov Jána Bahnu a Rastislava Janáka, aj experimentálne Laboratórium architektúry pod vedením Imricha Vaška, reagujúce na krízu v slovenskej architektúre. Neskôr začína pôsobiť aj katedra architektúry na Stavebnej fakulte STU v Bratislave a Fakulta úžitkového umenia na košickej technike, spojená s pedagogickým pôsobením Petra Pásztora. Po rozpade Zväzu slovenských architektov vzniká Spolok slovenských architektov, organizujúci nielen Salóny architektov, ale aj ich individuálne výstavy, tematické či súťažné prehliadky architektonickej tvorby. Popri Spolku začína pôsobiť aj profesijné združenie Komora architektov, ktorá udeľuje autorizácie a je rozhodnutá posudzovať a udržiavať kvalitu a etiku architektonickej činnosti. Architektonická tvorba sa tak oslobodzuje nielen od jednotného ideologického a politického diktátu, ale aj od obmedzení projektovo-staviteľských úloh a nadobúda samostatnosť, ktorú dnes okrem samotných architektov ovplyvňuje už len legislatíva a trh. Opäť nadobúda význam základná otázka: Čo je architektúra? V deväťdesiatych rokoch sa pokúšajú hľadať na ňu odpoveď viaceré konferencie a workshopy, na ktorých sa podieľa aj Laboratórium architektúry VŠVU: AHA KOCKA (1992), HIV AIDS (1993) v Žiline, Berlín – Bratislava: narušené mesto (1994) s Danielom Libeskindom, Archfest '96 – ojedinelé stretnutie a workshop s americkými architektmi, teoretikmi a teoretičkami architektúry: Gregom Lynnom, Sylviou Lavinovou, Robertom Segrestom, Markom Rakatanskym, Jennifer Bloomerovou a Catharinou Ingrahamovou.[2] Popri existujúcich časopisoch *Projekt, Architektúra a urbanizmus,* začínajú vychádzať aj architekto-

1. Takéto vymedzenie architektúry používal už Emil Belluš, ale v osemdesiatych rokoch ho presadzoval najmä Beisetzer, L.: Architektúra ako umenie a veda. Bratislava, 1987.



Daniel Libeskind a Imro Vaško na konferencii Berlín – Bratislava: Narušené mesto. Bratislava, Goetheho inštitút. 1994



Okrúhly stôl seminára a workshopu Archfest '96. Bratislava, VŠVU. 1996

2. Archfest '96 sa konal na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave a spoluorganizovala ho Fakulta architektúry STU v Bratislave, predovšetkým: Imrich Vaško, Monika Mitášová, Dana Čupková, Nora Vavrová a Marian Zervan. Referovala o ňom denná tlač a časopis Arch.

nické noviny *Arch* s vyhranenou hodnotovou orientáciou v súkromnom vydavateľstve Meritum, vydávajúcom aj monografie súčasných slovenských architektov.[3] Rôznorodosť a diferenciácia postupne nahradili predošlú jednostrannosť.

Vnútorné dejiny: Z druhého aspektu vzniká rozvrstvenie časových etáp podľa toho, či berieme do úvahy len vonkajšie morfologické kritériá, alebo aj hlbšie myšlienkové súvislosti architektonickej tvorby a architektonických diel. Z morfologického hľadiska, ktoré v našej historickej a kritickej spisbe dosiaľ prevláda, sa v osemdesiatych rokoch vyčleňujú na pozadí neutrálneho projektovania architektonické výkony modernisticky, neskoromodernisticky a postmodernisticky orientovaných architektov. Aj keď sa postmoderna stáva postupne určujúcim prúdom, približne v polovici osemdesiatych rokov sa v jej vnútri prejaví vplyv špecifického variantu organickej architektúry a na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov sa objavujú prvé reflexie neomoderny: dekonštrukcie a paralelne s nimi aj návraty k minimalistickej architektúre. Architektonickú scénu deväťdesiatych rokov na Slovensku určuje ešte stále postmoderná polarita neomoderny a organickej architektúry, ktorej neurčitým pozadím sú značne disparátne autorské diela. Charakteristické pre túto pokračujúcu diferenciáciu slovenskej architektúry je to, že mnohí jej predstavitelia sú schopní v priebehu niekoľkých rokov prejsť viacerými naznačenými profiláciami, ale len máloktorí sa snažia vybudovať si vlastný teoretický a tvorivý program. To sú predpoklady povrchnosti veľkej časti architektonickej produkcie, čo vyvoláva otázku o opodstatnenosti diferenciačného pohybu a jeho opisov prostredníctvom smerových a štýlových znakov. Zdá sa, že za štýlovou rôznorodosťou sa skrýva viacero konvergencií, než sme v reflexii slovenskej architektúry často ochotní pripustiť. Za morfologicky motivovanými klasifikáciami jencksovskej proveniencie sa ukrývajú aj venturiovské, norbergovsko-schulzovské a krierovské vplyvy,[4] ktorými sa architekti snažia odpovedať na základné otázky architektúry na Slovensku.

Moderna a neskorá (aj postmoderná?) moderna: Na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa darí udržiavať kvalitu a prestíž architektonického povolania len nemnohým osobnostiam, hlásiacim sa k odkazu na konci sedemdesiatych rokov zosnulého Emila Belluša, morálnej autority Eugena Kramára, či českých profesorov na slovenskej technike: V. Karfíka, J. Koulu a J. Hrušku, resp. na českých školách, ktorým dominoval profesor A. Frágner. Tvorba Jozefa Chovanca, Ivana Matušíka, Ferdinanda Milučkého, Dušana Kuzmu, Štefana Svetka, Ľubomíra Titla a Vojtecha Vilhana zasahovala aj do rokov osemdesiatych. Aj keď sa nestala určujúcou v aktuálnom dianí, udržiavala v ich žiakoch a nasledovníkoch predstavu „nadčasovej" architektúry, vymykajúcej sa spod dobového nivelizačného diktátu. Na takúto predstavu architektúry nadväzujú Dušan Bálent, Dušan Bystrický, Rastislav Janák, Ľudovít Kupkovič, Branislav Somora, ale aj Martin Kusý ml. spolu s Pavlom Paňákom a Ladislavom Bauerom, ktorí na začiatku osemdesiatych rokov vyhrali súťaž na novú budovu Slovenského národného divadla v Bratislave. K neskoromodernistickému smerovaniu sa z týchto tvorcov najviac priblížil Rastislav Janák, ktorý v tomto období utváral v spolupráci s Vojtechom Vilhanom, a neskôr s Petrom Černom a Oľgou Janákovou celý rad vnútorných priestorov pamiatkových objektov. *Interiéry cestovnej kancelárie ČSA* (1986), *firmy Supraphon* (1984), ako aj *výstavnej siene a predajne Dielo na Klobučníckej ulici v Bratislave* patria medzi tie realizácie, v ktorých dominuje myslenie nasledovníkov slovenskej moderny z rokov šesťdesiatych a sedemdesiatych, ale citom pre komplexnosť a často zjavne vyhrotenú protirečivosť s historickou architektúrou, prenikajú aj do rokov osemdesiatych. V niektorých prípadoch Matúš Dulla dokonca uvažuje o postmodernej významovej vrstevnatosti týchto vložených interiérov.[5] Na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov obohacuje R. Janák svoju architektúru vyrastajúcu z geometrických tvarov o technicizujúci výraz.

3. Len v priebehu r. 1995 vydalo malé monografie Jána Bahnu, Bogára, Králika a Urbana, Ivana Marka, Jozefa Ondriáša a Jiřího Závodného, Petra Pásztora, Pavla Repku, Andreja Rybarčáka a Dušana Vošteníka.

4. Ako samizdaty kolovali preklady Venturiho knihy Složitost a protiklady v architektuře z r. 1979, kapitola z knihy Christiana Norberga-Schulza Genius Loci a Architektonická kompozícia od Roberta Kriera, obe bez udania roku vydania.

5. Dulla, M.: Predajňa Supraphonu. Projekt, 1985, č. 3, s. 93. Venturiho pojem zložitosť používa pri charakteristike tohto interiéru vo svojej knihe Dulla, M.: Architektúra dnes. Bratislava, 1993, s. 81.

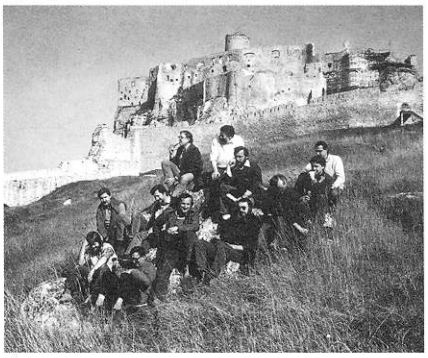
Postmoderna: Postmoderná architektúra sa začína na Slovensku reflektovať v rozmedzí r. 1979–1984 v troch odlišných podobách. Spočiatku len v interiéri a urbanistických štúdiách kontrastujúcich s veľkými stavbami rôznych typologických druhov a urbanistickými riešeniami mestských štvrtí a sídlisk v rámci moderny. Túto prvú podobu reprezentuje žiak Jozefa Lacka, Vojtecha Vilhana a spolupracovník Ivana Matušíka, Ján Bahna so svojimi spolupracovníkmi z vtedajšieho Štátneho projektového ústavu obchodu, Františkom Kalesným, Ľubomírom Mihálikom, Petrom Minarovičom a neskôr i Andrejom Gürtlerom. J. Bahna r. 1979 vystavuje *projekt domu vo Fialkovom údolí v Bratislave* (1975–1979) v pastelových farbách a s historickými alúziami. *V interiéroch rodinného domu na Kramároch* v Bratislave (1982–1986) a v *bankovom interiéri* v Čadci (1980–1985), ale aj *vo vnútorných priestoroch obchodného domu Ružinov* (1975–1985) sa objavujú historizujúce reminiscencie a citácie klasicizujúcej architektúry, dvojité kódovanie technicistického a konštrukciou ovplyvneného exteriéru a interiéru rozličných časových vrstiev, úsilie o funkčnú a významovú komplexnosť, ako aj o tvarovú a priestorovú protirečivosť. Ján Bahna sa sériami článkov v časopise Projekt o benátskom bienále architektúry r. 1980, o hľadaní génia loci, Hansovi Holleinovi a Jamesovi Stirlingovi stáva poučeným propagátorom postmoderného architektonického myslenia na Slovensku.[6] V postmodernom duchu pokračuje Bahna s rôznymi spolupracovníkmi do r. 1987, kedy sa stretáva s úlohou rekonštrukcií funkcionalistickej architektúry a súčasne sleduje ruský konštruktivizmus a dekonštrukciu. Po r. 1990 sa v spolupráci s Ľubomírom Závodným a Igorom Palčom presadí technicizujúca stránka jeho architektúry, ktorá spolu s novofunkcionalistickým tvaroslovím a úsilím o monumentalitu vytvára základné znaky jeho architektonického rukopisu. Druhú, odlišnú podobu, predstavujú žiaci Vojtecha Vilhana a Dušana Kuzmu: Dušan Voštenák a Imro Vaško. Ich spolupráca v konceptuálnom Štúdiu, ktoré dostane reálnu organizačnú formu len nakrátko po r. 1990, začína približne r. 1982. Striedavo s nimi kooperujú Jozef Gašparík a Miroslav Zikmund. Spoločne vystavujú návrhy nábytku na predajných výstavách v Brne (1982) i na celoslovenskej prehliadke úžitkového umenia na prelome r. 1982–1983. Nadväzujú kontakty s Alexandrom Mendinim a na stránkach kalendára Štúdia na r. 1983 sa objavujú popri dizajne i voľné skice architektonických hier, nadväzujúce aj na poetiku postmoderného dizajnu skupín Alchýmia a Memphis. Voštenákov a Vaškov variant postmoderny nestavia, v porovnaní s J. Bahnom, na teoretickom zázemí a klasicizujúcej monumentalite, hoci aj tu dominuje orientácia na Hansa Holleina. Zámerne sa vyhýbajú zaužívaným pojmovým schémam, ide im o uchopenie predmetov a priestorov ako manéží atrakcií a scénogramov emócií, ktoré sú vystavané na protiklade jednoduchej stavebnicovej logiky a sťaženej formy, dočasnosti reklamy a nápaditosti funkčnej pointy. Spolu s Danou Mušecovou, Janou Antalovou a Ivanom Kepkom organizujú prehliadku a seminár Studio 1985, kde naplno zažiari neviazaný eklekticizmus. Táto spoločnosť, rozšírená o Karola Weisslechnera, vystúpi spolu ešte raz na spomienkovej výstave na Vojtecha Vilhana r. 1989. Medzitým Voštenák s Vaškom navrhujú *interiéry Milexu* (1983), upravujú *viacero priestorov Domu kultúry v Žiline* (1987) a uvažujú nad rozvojom areálu Modexu v Žiline. Tieto práce dobová kritika i historiografia zaraďovala striedavo medzi postmodernú a dekonštruktivisticky orientovanú architektúru.[7] Po rozpade Studia (1992) spolupráca oboch tvorcov pokračuje, D. Voštenák ďalej kultivuje svoj jazyk a I. Vaško sa začína venovať experimentálnej architektúre. Tretiu podobu, možno aj prepojenie medzi prvou a druhou, predstavujú návrhy a realizácie Andreja Rybarčáka, žiaka M. Baša, ktorý spočiatku spolupracuje s kolegami Jozefom Troligom a Mariánom Pitkom. Silný myšlienkový vplyv neskorej Stirlingovej tvorby a monumentalitu tvarových archetypov à la Mario Botta, vyvažuje v jeho tvorbe gravesovská postmoderná figuratívnosť, hra s gýčom a autentická príbehovosť vlastných kozmogónií navrhovaných architektúr.

6. Bibliografia štúdií Jána Bahnu je rozsiahla. Uvádzam tu len niektoré zásadné texty: Prefabrikovaná sústava prvkov Integro (Projekt, 1980, č. 7, s. 19–20) a Technika ako zdroj inšpirácie (Projekt, 1983, č. 10, s. 35–40) odrážajú jeho technicistickú orientáciu. Články: Pasáž ako stavebný typ 19. storočia a jeho znovuobjavenie (spoluautor F. Kalesný, Projekt, 1981, č. 1–2, s. 66–67), Bienále architektúry v Benátkach (Projekt, 1981, č. 6, s. 49), Korene kontinuity. O hľadaní genia loci (spoluautor V. Šimkovič, Projekt, 1983, č. 7–8, s. 24–27), Architektonický priestor – jeho historický vývoj a súčasné názory (Projekt, 1985, č. 10, s. 11–14) jeho postmodernistické záujmy a text Duch modernizmu (Projekt, 1992, č. 5, s. 20) signalizuje štúdium novomodernizmu.

7. Pozri Dulla, M.: Architektúra dnes. Bratislava 1993, s. 171–189; Bořutová, D.: Dušan Voštenák. Bratislava 1995, s. 9 a inde.

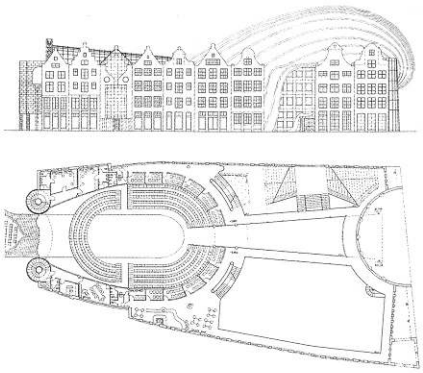
Takýto eklekticizmus badať tak v ocenenom návrhu *Playhouse in Amsterdam* (1986), súťažnej práci pre birminghamský workshop na tému *Klenotnícka štvrť* (1989) a v redukovanej podobe aj v neskoršej realizácii *kostola vo Vojkovciach* (1990–1993). Reprezentanti týchto troch podôb sa stretli r. 1985 na druhom stretnutí českých a slovenských architektov a teoretikov v Spišskom Podhradí. Na prvom, r. 1984, participovali zo Slovenska Ján Bahna, Andrej Gürtler a Peter Hradecký spolu so Štefanom Šlachtom a Vladom Šimkovičom.[8] R. 1985 sa už popri nich v Spišskom Podhradí prezentoval dvoma sakrálnymi stavbami cirkvi bratskej a rozostavaným objektom divadla v Nitre aj Márius Žitňanský, žiak Antona Rokošného, jedného z blízkych spolupracovníkov Vladmimíra Karfíka. Žitňanského názor v prvej polovici osemdesiatych rokov reprezentovaný najmä *zborovým domom v Starej Turej* (1982–1983) a *prestavbou náhradného stánku cirkvi bratskej v Leviciach* (1982–1985) osciluje medzi monumentálnosťou foriem, jednoduchosťou dispozícií a neokázalou vnímavosťou voči významovej diferenciácii mikro a makropriestorov, umocňovanej historickým tvaroslovím. Na prelome deväťdesiatych rokov, v návrhoch dostavby divadla v Trnave (1989) a penziónu pre zahraničných hostí MK SR v Bratislave (1990), sa Žitňanského architektúra mení. Popri lapidárnych formách s náznakom významovej figúry, sa presadzuje hmotová fragmentarizácia, využívanie kontrastov a ohlasuje sa koolhaasovské narábanie s priestormi, ktoré sa presadí v polovici rokov deväťdesiatych (aj v spolupráci s Miroslavom Zikmundom). Zhmotneným príkladom medzistavu týchto premien je Žitňanského projekt charitného domu a kostola v Piešťanoch (1990). R. 1985 sa v Spišskom Podhradí prihlásil k organickému mysleniu v architektúre, zatiaľ len slovom, Peter Pásztor.[9] Tradícia týchto stretnutí pokračovala ešte r. 1986, potom sa presunuli do českých Starých Splavů. Tam sa r. 1988 s českými architektmi stretáva Jozef Ondriáš, Jiří Závodný a Bohuslav Kraus. Jozef Ondriáš, žiak Jána Antala, po spolupráci s Tiborom Gebauerom na návrhoch námestia na Dlhých dieloch v Bratislave a hotela Fórum v Bratislave v polovici osemdesiatych rokov, zakladá r. 1988 štúdio Free A.R.T., do ktorého o rok neskôr prichádza Jiří Závodný. Obaja tvoria vlastnú verziu postmoderny, ktorá akoby v transformovanej podobe prepájala voštenákovsko-vaškovský variant s rybarčákovským: nezáväzný eklekticizmus miešajúci de-stijlovské, knížákovské, šípkovské, zaha-hadidovské motívy s individuálnou výtvarnou mytológiou, voľné umenie s architektúrou. Počiatky tohto názoru možno sledovať *v interiéroch cestovnej kancelárie Nikiho Laudu v bratislavskom hoteli Fórum* (1989), *vlastného ateliéru v Stupave* (1989), ale najmä *v architektonicko-výtvarnom riešení výstavy Súčasné slovenské umenie* v Prahe (1991). Princípy sťaženej formy, ktoré si vyžadujú venovať pozornosť pôvodným rituálom pohybov a používania vecí, sa ďalej uplatňujú *v interiéroch Československých aerolínií v Bratislave* (1992), firmy *Eurotel* (1992) a vyúsťujú do polarity architektonického názoru, ktorého jeden pól reprezentuje *rekonštrukcia domu u Mýtnika v Bratislave* (1991–1994) a druhý *vila „Srtis"* tiež v Bratislave (1992–1993). Bohuslav Kraus po samostatnom návrhu stirlingovsky komponovaných hmôt a priestorov *výpravnej budovy autobusovej stanice v Skalici* (1986) začína spoluprácu s Jánom Kodoňom, ktorá sa začiatkom deväťdesiatych rokov prejaví v súťažnom návrhu kostola pre Petržalku (1991) s reminscenciami postmoderných i novomoderných foriem, ako aj *v rekonštrukcii divadla Aréna* v bratislavskej Petržalke, na ktorej obaja autori spolupracujú so Sidóniou Gáborovou, podobne, ako *na rekonštrukcii parnej elektrárne v Poprade na galériu.*[10] V ich spoločných dielach možno sledovať polaritu jednoduchých foriem a symbolickej, často provokujúcej výpovede, ovplyvnenej tvorbou Morphosis i Tinguellyho, ako aj očarenie poéziou strojov a každodenných vecí. R. 1989 sa v Starých Splavoch predstavuje aj Michal Bogár. Po pracovnom pobyte v Porzamparcovej parížskej kancelárii, samostatných scénografických návrhoch v druhej polovici osemdesiatych rokov a architektonických a urbanistických návrhoch (striedavo

8. Pozri zborník z tohto stretnutia, ktorý vydal Východoslovenský krajský výbor SZM v Košiciach, Galéria mladých SÚV SZM v Bratislave v spolupráci s KO ZSA v Košiciach r. 1986. Tu sa popri zásadnej štúdii Vladimíra Šimkoviča: Postmodernizmus a architektúra, s. 53–59, nachádza aj paradoxný manifest slovenskej postmoderny s názvom Prečo posmoderna?, ktorého autorom bol Štefan Šlachta, s. 52. Druhé stretnutie r. 1985 už má len samizdatový katalóg, ktorý graficky upravoval Imro Vaško.



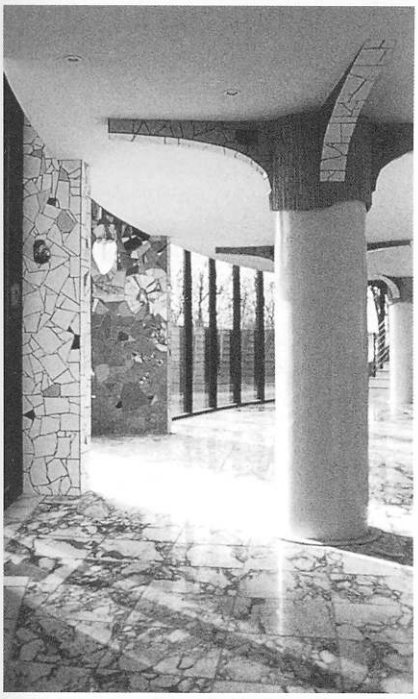
Účastníci I. stretnutia v Spišskej Kapitule v r. 1984

9. Pozri Pásztor, P.: Organické myslenie v architektúre (skrátené). Spišská Kapitula 1985.



Andrej Rybarčák – Jozef Roliga – Marian Pitko: Víťazný návrh Playhouse in Amsterdam v súťaži OISAT. Amsterdam 1986. Pohľad a pôdorys

10. O tvorbe týchto autorov pozri Guldan, F.: So zmyslom pre jedinečnosť. Tandem Kodoň–Kraus. Projekt, 1993, č. 1, s. 44–45

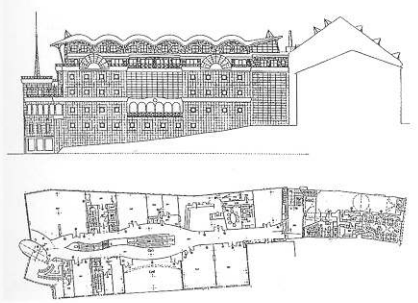


Michal Bogár – Ľubomír Králik – Ľudovít Urban: Rím. kat. farský kostol s kaplnkou P. Márie. Interiér. 1992–1994. Bratislava-Vrakuňa

v spolupráci s Vladimírom Husákom a Dušanom Fischerom), zakladá r. 1990 s Ľubomírom Králikom a Ľudovítom Urbanom spoločný ateliér. Ten sa na jednej strane hlási k odkazu Emila Belluša, na druhej strane neopúšťa výrazné postmoderné výtvarné a scénické motívy. Výsledkom ich spojenia je najmä *r. k. farský kostol s kaplnkou Panny Márie v bratislavskej Vrakuni* (1992–1994), ale aj súťažný návrh kultúrneho a informačného strediska ČSFR v Paríži (1991) v spolupráci s Jánom Bahnom a Ľubomírom Závodným, či architektonická štúdia zastupiteľského úradu SR v USA v spolupráci s Dušanom Fischerom a Petrom Lizoňom (1995). Pomimo stretnutí a tvorivých konfrontácií v Spišskom Podhradí a Starých Splavoch sa rozvíja tvorba kolektívov, ktoré v osemdesiatych rokoch pracovali v bratislavskom Stavoprojekte. Na výskum urbanistického kontextu sa na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sústreďuje Ivan Marko, žiak Dušana Kuzmu. Aj okolo neho sa zoskupuje kolektív spolupracovníkov, ktorý reprezentujú najmä Mária Kropiláková, Vladimír Hrdý a Martin Šmotlák. V Markových návrhoch a realizáciách centier občianskej vybavenosti, obytných blokov a architektonicko-urbanistických štúdiách nebadať priamy príklon k postmodernistickému tvarosloviu. Pri výbere foriem sa pohybuje skôr medzi „klasicizmom, tradicionalizmom a modernizmom“.[11] *V centre občianskej vybavenosti na Dolných honoch v Bratislave* (1974–1980), a potom najmä *v blokoch obytných domov na Palackého ulici v Bratislave* (1977–1986), *na Suchom mýte a Veternej ulici* (1985–1994), ale aj pri *štúdii Obchodnej ulice v Bratislave* (1982–1983) sa venoval výskumu génia loci danej lokality a tvarovej, významovej, funkčnej a mestotvornej komplexnosti architektonickej a urbanistickej štruktúry.[12] V Stavoprojekte sa pri výskume variability stavebných sústav a súťažných návrhoch súčasného urbanizmu a bývania stretávajú Ján Mišík, Vladimír Ščepán a Vladimír Zigo. V ich realizáciách polyfunkčných domov z rokov 1983–1984, ako aj v návrhu pre japonskú súťaž Životný štýl 2001 (1983), je narábanie s postmodernistickou poetikou výraznejšie. Tieto dva kolektívy sa stretli pri spracúvaní súťažného návrhu na hotel Fórum v Bratislave (1987), ktorý čiastočne reagoval na Markovu štúdiu Obchodnej ulice i na jeho zámery sceliť a urbanisticky zjednotiť protirečivý priestor lokality Suché mýto, Staromestská ulica a Mierové námestie v Bratislave. Ivan Marko zakladá r. 1991 vlastný ateliér Markrop a jeho tvorba v deväťdesiatych rokoch osciluje medzi novomoderným a postmoderným názorom. Vladimír Ščepán a Vladimír Zigo už bez Jána Mišíka smerujú inou cestou k tejto polarite v návrhu skupiny bytových domov na Zámočníckej ulici v Bratislave (1990). Vlastný variant posmodernej architektúry napokon prezentuje aj žiak Jána Antala, Martin Somora, ktorý po štúdiách s Albertom Mikovínym v USA zakladá r. 1992 združenie Ryawa, v ktorom obaja nadväzujú na predchádzajúce samostatné projekty z prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, prehodnocujúce kriticko-regionalistické a jurkovičovské východiská s individuálnou symbolikou. *V polyfunkčnom dome Ryawa* (1992–1995) v spoluautorstve s R. Imrichom a M. Falisom sa navyše pripája figuratívny motív zvlnenej strechy s metaforickými alúziami, uvoľnenosťou pripomínajúcimi Rybarčákov *Playhouse*. V množstve súťažných návrhov z r. 1992–1994, ale aj v projekte domu riaditeľa (1995), sa odráža ich originálne architektonické myslenie, podložené dobrou znalosťou medzinárodnej architektonickej scény. V prvej polovici deväťdesiatych rokov sa obraz slovenskej postmodernej architektúry pozvoľna mení. Polemizuje sa s mnohoznačnosťou tvarových a priestorových riešení, kritizuje sa eklekticizmus a voľná ironická hra s formami, architektúra hľadá jednoznačnejšie, zmyslovo pôsobivé riešenia. Opäť sa dostáva k slovu jednoduchosť a čistota, technická dôkladnosť a progresívnosť, a na tieto parametre prisahajú aj mnohí z predchádzajúcich postmodernistov, hoci sa máloktorý z nich chce úplne vzdať ventúriovskej komplexnosti a protirečivosti, či norbergovsko-schulzovskej predstavy génia loci. Na ne, naopak paradoxne, rezignuje práve množstvo epigónskych postmodernisticky sa tváriacich stavieb a stavbičiek,

11. Takto ho zaradil Vladimír Šimkovič v štúdii Oscilácie medzi tradicionalizmom, modernizmom a klasicizmom. Projekt, 1985, č. 10. s. 33.

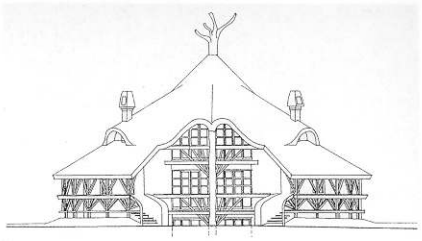
12. Obchodná ulica bola častou témou oficiálne vypísaných i nevypísaných súťaží v rozpätí 40.–90. rokov. Čiastočne o nich referuje vo svojej knihe Dulla, M.: Architektúra dnes. Bratislava 1993, s. 92–94.



M. Somora – A. Mikovíny – R. Imrich – M. Falis: Návrh polyfunkčného domu – Ryawa. 1992–1995. Banská Bystrica

ktorých produkcia u nás pokračuje v podstate až dodnes. Z tejto produkcie len ojedinelo vychádzajú pozoruhodnejšie architektonické kreácie, ako napr. *Múzeum moderného umenia v Medzilaborcich* (1991) od Štefana Pacáka.

(Postmoderná?) organická architektúra: Svoj manifest organickej architektúry, vychádzajúcej okrajovo z filozofických východísk Rudolfa Steinera a bezprostrednejšie z diela Imre Makovcza, začína okolo r. 1984 rozvíjať Peter Pásztor, ktorý sa hlási k tradíciám Santiniho, Gaudího, Lechnera i Jurkoviča. Počas stáže u Imre Makovcza projektuje víkendový dom v Mezócsáte (1989–1993) a dvojdom v Bakonszegu (1989–1990), v ktorých hrá dominatnú konštrukčnú úlohu drevo, vystupujúce súčasne v úlohe totemických symbolov. Takto zhmotnený architektonický názor, reagujúci na postmodernú premisu genia loci, podporovaný aj pokusmi o teoretické či duchovné zdôvodnenie, prenáša Peter Pásztor aj do vlastného ateliéru, ktorý r. 1990 zakladá s Martinom Drahovským. Pásztor sa azda najviac priblížil postmodernému mysleniu v architektúre *kostolom v Lovinobani* (1990–1993), ktorý okrem charakteristických znakov jeho tvorby nesie aj miešanie sakrálnych motívov a profánnych alúzií. Keď architektonická úloha nepredpokladá silné duchovné zdôvodnenie, ako v prípade niektorých rekonštrukcií a obytných domov, dotýka sa často pop-kultúry a gýča. Je pozoruhodné, že práve z takýchto postupov odvodené, duchovne a myšlienkovo neopodstatnené epigónstvo s dôrazom na domáci ľudový sloh, zaplavilo začiatkom deväťdesiatych rokov východné, a najmä južné Slovensko.



Peter Pásztor: Návrh rodinného dvojdomu. 1989–1990. Bakoszeg

Neomoderná (dekonštruktívna?) postmoderna: Napriek nevyjasneným pozíciám medzi postmodernou a dekonštrukciou v architektúre sa na konci osemdesiatych rokov objavujú v časopise Projekt[13] ukážky prác Miroslava Zikmunda z r. 1986,[14] Jána Bahnu, Ľubomíra Závodného, Mareka Kolčáka a Fedora Minárika z r. 1986–1989,[15] ktoré kritika prezentovala ako dekonštruktivistickú architektúru. Matúš Dulla a ďalší hľadajú dekonštruktivistické postupy aj v tvorbe Dušana Voštenáka, Imra Vaška, Free A.R.T.-u, a takisto v niektorých projektoch Máriusa Žitňanského. Je nesporné, že spomínaní poznali z časopisov i niektorých súťaží, na ktorých sa zúčastnili,[16] tvorbu architektov, vystavujúcich na známej newyorskej výstave dekonštruktívnej architektúry r. 1988. Prehodnocovali síce nevyužité podnety ruských konštruktivistov, ale nikdy nedeklarovali reflexiu filozofického uvažovania dekonštrukcie, ako ju rozvíjali Bernard Tschumi, Peter Eisenman a Daniel Libeskind. Naopak, oveľa bližšie boli našim architektom podnety divokej maľby ich vrstovníkov a návraty k individuálnym mytológiám, ktoré s dekonštrukciou nemajú nič spoločné. Typickým príkladom je Ondriášova a Závodného tvorba, kde sa naplno presadzuje výtvarno-architektonický názor, podporený síce odkazmi na Zahu Hadid, ale bez ambícií premýšľať o zmysle a poslaní dekonštruujúcej architektúry.

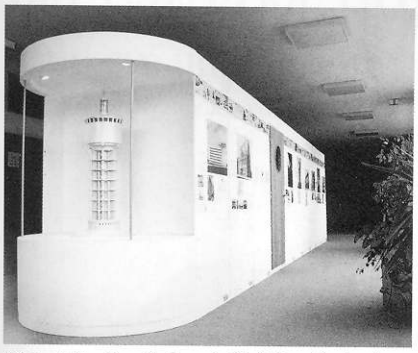
Neomoderný (novominimalistický) postmodernizmus: Na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov sa objavuje na architektonickej scéne z viacerých hľadísk nedôsledný ústup z pozície postmoderny. Takéto kroky sú zväčša motivované dvojako: vernosťou moderne (funkcionalizmu) vo vnútri postmoderny posilnenou epizódnou konfrontáciou s navracajúcim sa konštruktivizmom a neustálym hľadaním vzorov a orientácie v bezbrehosti štýlov a foriem, sprevádzané volaním po pôvodných architektonických hodnotách v axiologickom chaose. Možno ich pozorovať tak v rekonštrukciách stavieb Emila Belluša od Jána Bahnu (1987), ako aj v jeho *dostavbe obchodného domu Pionier* (1992–1994) či *prieluky pri obchodnom dome Dunaj* (1995–1997). Nie je to však zatiaľ návrat k jednoduchosti a purizmu, zostávajú tu stopy iných vrstiev: protirečivosť fasád, ich adhokistické vzťahy k priestorom, ktoré ich obklopujú, významová kompozícia priestorov a úsilie o technicistický perfekcionizmus. Tieto znaky má aj Bahnova *Centrála Všeobecnej úverovej banky* (1994–1997) v spolupráci Ľ. Závodným, I. Palčom a M. Juránim. K takýmto postupom sa hlásia aj Bahnovi bývalí i súčasní spolupracovníci: napr. Andrej Gürtler s návrhom na rekonštrukciu

13. Pozri Šimkovičová, V.: Dekonštruktivistická architektúra. Projekt, 1989, č. 9, s. 53–55.

14. Od Miroslava Zikmunda bola publikovaná dostavba preluky na vtedajšom Okróbrovom námestí z r. 1986.

15. Od Jána Bahnu a Mareka Kolčáka sa uvádzala dostavba a rekonštrukcia hotela Régia v Bojniciach z r. 1986 a od J. Bahnu, Ľ. Závodného, M. Fabryho, M. Kolčáka a F. Minárika dostavba bloku v Nitre oproti novostavbe divadla z r. 1989.

16. Napr. súťaže o hotel Peak v Hong Kongu r. 1982, ktorej sa zúčastnila Zaha Hadid, ale aj J. Ondriáš.



Michal Bogár – Ľubomír Králik – Ľudovít Urban: Expozícia E. Belluš a regionálna moderna. 1992. Piešťany

17. Časopis Arch vydáva vydavateľstvo Meritum od r. 1995.

18. Ak Kráter možno charakterizovať ako medzifázu prechodu, potom séria obytných domov z konca deväťdesiatych rokov je jasným prihlásením sa ateliéru AEFH a jeho jednotlivých členov k novomodernizmu. Novominalistickú orientáciu reprezentuje koncom deväťdesiatych rokov aj dvojica Ján Studený a Dávid Kopecký, ktorá svojou Chatou v Senci získala cenu časopisu Arch r. 1999.

19. Pozri text Posmodernizmus a architektúra v zborníku Spišská Kapitula, 1984. Ako v poznámke 8.

20. Ako v poznámke 13.

21. Pozri Kol.: Nová slovenská architektúra. Bratislava 1991.

22. Projekt, 1993, č. 1, s. 2–56.

23. Mám na mysli pôdorys štúdie Posmodernizmus a architektúra, publikovanej v zborníku Spišská Kapitula, 1984.

24. Pozri Architektúra a urbanizmus, 1995, č. 3–4, s. 3–86.

Domu obuvi od Vladimíra Karfíka (1991), Ľubomír Závodný s Petrom Čavarom pri návrhu hotela TURF v Bratislave (1991), aj Marek Kolčák, Tomáš Javorka, Peter Čavara a Ľubomír Závodný *v Štyroch domoch v Šamoríne* (1992–1996).

Návrat k funkcionalizmu deklaroval r. 1992 aj ateliér Bogár, Urban, Králik *architektonickou realizáciou expozície výstavy Emil Belluš a regionálna moderna* v kurátorskej réžii Matúša Dullu (1992). Do tejto skupiny novomodernej postmoderny možno zaradiť aj *budovu Slovenskej poisťovne v Bratislave* od Martina Kusého, Pavla Paňáka, Eduarda Šuteka a Petra Bauera (1992–1995), ako aj ich *Národnú banku Slovenska* v Bratislave (1996 – v realizácii). V protiklade k tomuto monumentalizujúcemu prúdu novej moderny s postmodernými odkazmi, vzniká už r. 1986–1987 (realizované r. 1995) v dielni Juraja Hermana, Dušana Krepopa a Štefana Svetka *obytný komplex na Drotárskej ceste v Bratislave,* ktorý sa zreteľne dištancuje od historických reminiscencií a súčasne hľadá východiská v menej pompéznych témach moderny než boli banky a obchodné domy, a to v problematike bývania. Práve takáto tematika sa stáva stredobodom pozornosti časopisu *Arch,*[17] ktorý sleduje premeny slovenského novofunkcionalizmu a novominimalizmu. Jednu z cien tohto časopisu za r. 1998 získala *prestavba a dostavba polyfunkčného domu Kráter* v Bratislave (1995–1997), ktorý skrýva za strohou, puristickou fasádou mnohovýznamové prostredia s citáciami tak z obdobia eisenamnovho postfunkcionalizmu, ako aj z bratislavských stavieb Emila Belluša. Stavby odmenené v ďalšom období svojou nenáročnosťou, funkčnosťou, ohľadom na technický komfort v minimálnom priestore a fyzické kvality architektúry ohlasujú na konci deväťdesiatych rokov definitívne preskupenie hodnôt slovenskej architektúry.[18]

Prvé priblíženie sa k historickej syntéze súčasnej scény: Prvým pokusom zhrnúť situáciu slovenskej architektúry v polovici osemdesiatych rokov bol text Vladimíra Šimkoviča *Postmodernizmus a architektúra* z r. 1984,[19] v ktorom sa pokúsil utriediť architektonickú tvorbu na základe Jencksových kritérií moderny, neskorej moderny, postmoderny a novomoderny. Šieste číslo časopisu *Projekt* r. 1987 bolo venované portrétom mladých architektov. Ich výber však nebol úplný a nebral do úvahy súdobé smery a prúdy. V r. 1989 referuje Vlaďa Šimkovičová v Projekte o dekonštruktivistickej architektúre.[20] Pokusom o zachytenie novej slovenskej architektúry r. 1991 bola rovnomenná publikácia, ktorú vydal Spolok architektov Slovenska.[21] Súdobej architektonickej scéne na Slovensku bolo venované prvé číslo časopisu Projekt z r. 1993.[22] Na tieto pokusy nadväzuje zatiaľ jediná historiografická práca Matúša Dullu z r. 1993 s názvom *Architektúra dnes,* ktorá porovnáva súčasnú svetovú a domácu architektonickú scénu na pôdoryse, ktorý použil už Vladimír Šimkovič.[23] Zatiaľ posledným zhodnotením architektúry deväťdesiatych rokov, je popri individuálnych monografiách architektov z vydavateľstva Meritum, dvojčíslo časopisu *Architektúra a urbanizmus* s názvom *Šesť rokov po...*[24]

VIII. ÚŽITKOVÉ UMENIE

Úžitkové umenie a remeslo po r. 1900

Marta Janovíčková



Kreslo. Po r. 1900. Návrh: Pavol Šujan



Štefan Šovanka: Vázy s rastlinným ornamentom. Pred rokom 1907

Začiatok 20. storočia v oblasti úžitkového umenia znamená nástup moderného pohľadu na tvorbu úžitkových i dekoračných predmetov. Druhá polovica 19. storočia poznačila túto tvorbu historizujúcimi štýlmi, ktorých hlavným atribútom bolo v podstate mechanické prenášanie dekorácie v duchu slohov minulých storočí bez ohľadu na účelnosť a praktické využitie predmetov. Na jednej strane množstvo vynálezov vedy a techniky, zavedenie strojovej sériovej výroby, zmeny spoločenské i sociálne, na druhej strane bezduché opakovanie tvarov a výzdoby minulých storočí, opodstatnené v dobe svojho vzniku, malo za následok úpadok umeleckého remesla a tápanie vo formovaní nového názoru na úžitkové umenie. Hnutie za jeho obrodu, účelnosť a rešpektovanie nových podmienok vo výrobe, sa začalo rozvíjať po polovici 19. storočia a za základ riešenia tejto situácie sa považovala predovšetkým umelecká výchova a jej prostredníctvom pôsobenie na všeobecný vkus. Zakladali sa múzeá a umelecké školstvo, zaviedlo sa povinné kreslenie aj v základných školách. Vznikali skupiny výtvarníkov oživujúcich remeselnú i sériovú výrobu rešpektujúcu nové podmienky. Začiatok 20. storočia privítali mnohé európske krajiny už s rozvinutou cestou so školenými výtvarníkmi tvoriacimi v duchu moderných tendencií.

Hospodársko-politická situácia na území Slovenska neposkytovala vhodné podmienky na rozvoj národného umenia, absencia vyššieho odborného školstva, spolkového života, odbornej tlače, ale aj výraznejšieho kultúrneho centra, neumožňovala ani systematický rozvoj úžitkového umenia. Absolventi vysokých škôl umeleckého zamerania, najmä v Budapešti, Prahe a vo Viedni, sa po návrate na Slovensko len sporadicky venovali úžitkovej tvorbe, predovšetkým pre nedostatok objednávok. Realizácia úžitkového umenia prebiehala predovšetkým v rovine rozvíjania domáckej výroby či postupne sa kryštalizujúcej profesionálnej tvorby, avšak vychádzajúcej zo silných ľudových prvkov v spracúvaní predovšetkým tradičných materiálov – dreva, hliny a textilu. V rámci sériovej priemyselnej výroby v tejto oblasti zohrávala významnú úlohu predovšetkým výroba skla, ale i spracovanie kovov a kameniny. Na Slovensku existovalo aj niekoľko tovární na výrobu nábytku. Začiatok storočia znamenal fakticky len počiatok obrodného procesu, ktorý vyvrcholil až v druhej polovici 20. rokov založením Školy umeleckých remesiel v Bratislave.

Umelecký priemysel sa rozvíjal v duchu moderných európskych tendencií predovšetkým prostredníctvom odborných škôl a spoločností zameraných na úžitkovú tvorbu. Situácia v umeleckom školstve na našom území bola neradostná. Na Slovensku bolo len niekoľko nižších odborných škôl s výtvarným zameraním, aj to predovšetkým v oblasti spracovania dreva so zreteľom na rezbárstvo. R. 1898 založili Štátnu odbornú školu na spracovanie dreva v Spišskej Novej Vsi so zameraním na výrobu nábytku, neskôr s rezbárskym oddelením, od r. 1878 jestvovala Mestská škola na spracovanie dreva so zameraním na rezbárstvo v Humennom, od r. 1914 odborná škola pre stolárov v Prešove. V r. 1921 vznikla Štátna priemyselná škola v Banskej Štiavnici so zameraním na chémiu, avšak s dielňou na spracovanie dreva.[1]

Snahy o spriemyselnenie Uhorska na konci minulého storočia zasiahli aj čipkárstvo, ktoré malo na Slovensku bohatú tradíciu a jeho oživenie súviselo s dobovým trendom uplatnenia čipky na odevoch i predmetoch dekoračného charakteru. Organizovanie výroby čipiek malo okrem toho priniesť chudobným baníckym a poľnohospodárskym oblastiam zdroj obživy. Ministerstvo obchodu r. 1882 založilo v Kremnici Čipkársky ústav a z jeho inicitívy vzniklo niekoľko dielní v okolitých osadách. Učiteľky sa vzdelávali v Škole umeleckých remesiel v Budapešti a v čipkárskych strediskách Európy. Ústav sa svo-

1. Trepková-Paternostro, Z.: Učebná dielňa na spracovanie dreva v Banskej Štiavnici. Vlastivedný časopis, 1, 1971, s. 28–31.

jimi prácami zúčastňoval aj na medzinárodných výstavách, napr. na výstave úžitkového umenia v Turíne r. 1902 boli vystavené čipky podľa návrhov B. Angyalovej.[2] Do r. 1923 vystupovali všetky dielne ako pobočky Štátnej čipkárskej školy v Piargu, v tomto roku sa zlúčili so Štátnym školským ústavom pre domácky priemysel v Prahe, ktorého cieľom bolo umelecky a technicky prispievať k rozvoju jednotlivých odborov domáckej výroby na Slovensku.[3]

Okrem škôl existovali aj učebné dielne a kurzy, ktoré nadväzovali na typy dielní, ktoré v minulosti zakladali spolky pre rozširovanie domáckej výroby a remeselného vyučovania v Uhorsku a zaoberali sa skôr ľudovou výrobou. Z dielní bola najvýznamnejšia Štátna hračkárska dielňa v Piargu založená r. 1896. Spočiatku pracovala podľa predlôh z Rakúska a Tirolska, okrem niekoľkých diplomov získala aj grand prix na svetovej výstave v Paríži r. 1900. V prvom desaťročí už ako dobre prosperujúca dielňa vyrábala okrem hračiek aj predmety sakrálneho charakteru. Po r. 1914 tu zhotovovali rozličné výrobky s rezbárskou výzdobou, ako predtým v škole v Uhrovci, okrem nábytku napr. rámy na obrazy, stojany na fotografie a pod. V r. 1922–1923 sa z nej stala Učebná dielňa na spracovanie dreva pri Štátne priemyselnej škole v Banskej Štiavnici.[4]

Vedľa drevospracujúcich dielní a škôl boli ďalšími významnými inštitúciami spolky zamerané na spracúvanie textilu na báze domácej výroby. V prvých dvoch desaťročiach 20. storočia to boli predovšetkým spolky Izabella, Lipa a Skalica. Ich činnosť sa zameriavala na využitie tradičných textilných techník a ľudových vzorov na odevoch a rôznych predmetoch dekoračného charakteru. Spolok Izabella (Poszony és vidéke himzó háziiparanak támosgatásara alakult nægyesület, od r. 1896 Izabella, Háziipar Egylet-Izabelle, Hausindustrie – Verein) vznikol r. 1895 s pomocou štátnych subvencií ako spolok domáckej výroby s centrálnym skladom v Bratislave a dielňami v Číferi, Modre, Papradne, Dubnici a Zavare. Výrobky z územia Slovenska prezentoval na rôznych výstavách ako maďarské (napr. grand prix na svetovej výstave v Paríži r. 1900).[5] Medzi slovenskou inteligenciou sa stále častejšie ozývali hlasy požadujúce vytvoriť národnú organizáciu za účelom nielen zachovania ľudovej kultúry, ale aj z ekonomických dôvodov – hospodársky podporiť a zabezpečiť samotných výrobcov. V r. 1910 vznikli spolky Lipa – účastinná spoločnosť pre napomáhanie ľudového priemyslu so sídlom v Martine a Družstvo pre speňažovanie domáckeho ľudového priemyslu v Skalici. Popri textile organizovali výrobu a predaj predmetov aj z iných tradičných materiálov. Významné úspechy na výstavách, najmä v zahraničí, dosiahol spolok Skalica. Po úspechu na pražskej výstave Praha Slovensku v r. 1910 dostalo Družstvo ponuku predávať na anglickom i americkom trhu. Po r. 1918 zásluhou Dušana Jurkoviča dostalo Družstvo štátnu subvenciu s podmienkou, že bude zamestnávať absolventku umeleckopriemyselnej školy a vytvárať svoje produkty v súlade s potrebami modernej spoločnosti. Od r. 1921 sa na návrhoch podieľal maliar Miroslav Sylla.[6]

Umeleckoremeselná tvorba sa rozvíjala aj v oblasti keramiky, na Slovensku pracovalo niekoľko hrnčiarskych a džbánkarských dielní tvoriacich v ľudovej línii. V r. 1883 bola založená Štátna keramická dielňa v Modre. V období 1911–1922 postupne menila názov na Karol Žák a spol., Dielňa na hlinený riad, účastinná spoločnosť, so znakom mesta Modra ako ochrannou značkou na tovar, po r. 1920 pracovala ako Slovenská keramika, účastinná spoločnosť. Zameriavala sa predovšetkým na výrobu úžitkovej, ale aj dekoratívnej keramiky v duchu ľudovej línie, v 20. rokoch vyrábala aj módny tovar s ľahkotaviteľnými polevami a začala aj s výrobou kachlí. V období 1910–1911 spolupracovala s dielňou Helena Johnová (študovala keramiku na Umeleckopriemyselnej škole vo Viedni). Zaviedla zmeny v technológii, upustila od kopírovania starých vzorov a vytvorila niekoľko nových modelov úžitkových predmetov. V ďalších rokoch mala výtvarné riešenie výrobkov na starosti Marie Vejvodová, absolventka Umeleckopriemyselnej školy v Prahe a pracovali tu maliari Václav a Ladislav Novotný,

2. Magyar Iparművészet, 1902, s. 142.

3. Kurincová, E.: Čipkárske školy na Slovensku. Zborník SNM – História, 23, 1983, s. 247–263.

4. Buzalka, Š.: Učebná dielňa na výrobu detských hračiek v Piargu - Štiavnických Baniach. Slovenský národopis, 3, 1973, s. 414–430.



Výšivka. Detva, pred r. 1926
Autor: Jaroslav Jareš

5. Encyklopédia Slovenska, II. zv. Bratislava 1978, s. 468.

6. Zajíčková, M.: Skalické výšivkárske družstvo. Skalica 1989.



Džbán. Po roku 1900. Uhrovec

absolventi keramickej školy v Bechyni. Po r. 1920 prišiel do Modry Herman Landsfeld. V r. 1925 získali grand prix na výstave dekoratívnych umení v Paríži, neskôr vo Filadelfii a v Barcelone.[7]

Tvorbu úžitkových i dekoratívnych predmetov na báze spolupráce s výtvarníkmi môžeme sledovať aj v priemyselnej výrobe. Jednotlivé odbory sa začali výraznejšie rozvíjať a profilovať až po vzniku Československej republiky. Na území Slovenska mal v tomto smere tradíciu predovšetkým sklársky priemysel, ktorý mal dominantné postavenie v rámci Uhorska. Vyrábali sa tu rôzne druhy sklených výrobkov. Počet sklární v priebehu rokov kolísal, väčšinou to boli malé výrobne so zastaranou technikou, vyrábajúce zväčša úžitkové sklo pre blízke okolie. K významných sklárňam patril podnik v Uhrovci, založený r. 1874 firmou Schreiber, ktorý mal moderné vybavenie s možnosťou produkcie od súprav s rezaným alebo leptaným dekorom cez vrstvené a prebrusované sklo až po jednoduché výrobky pre domácnosť. V sklárni pôsobil aj vynikajúci výtvarník Štefan Šovánka, ktorý preslávil Uhrovec na svetových výstavách (Paríž, 1900; St. Louis, 1904; Miláno, 1906). Bol navýznamnejšou postavou našej secesie a jeho majstrovské ovládnutie techniky vrstvenia sklovín a preleptávania dekoru svedčí nielen o jeho mimoriadnych kvalitách ako sklára, ale aj o vysokej technologickej úrovni sklárne v Uhrovci. Druhým významným podnikom bola skláreň v Lednických Rovniach, kam r. 1914 prešli aj sklári z Uhrovca po ukončení činnosti tamojšej sklárne. Tu využívali už od konca 19. storočia pantografy – prístroje umožňujúce sériové rytie skla. Začiatkom 20. storočia sa modernizovaním väčších podnikov kryštalizovala situácia v sklárstve a viaceré malé podniky zanikli. Zánik mnohých menších hút spôsobila aj prvá svetová vojna. Výroba sa v podstate sústredila do piatich veľkých sklární (Katarínskej Huty, Kružlovskej Huty, Lednických Rovní, Nemšovej a Zlatna). V Katarínskej Hute začali vyrábať jemné nápojové sklo vo veľkých sériách. Leptaná a brúsená súprava nazvaná Pall Mall sa stala v 20. rokoch jedným z najžiadanejších produktov československého sklárstva.[8]

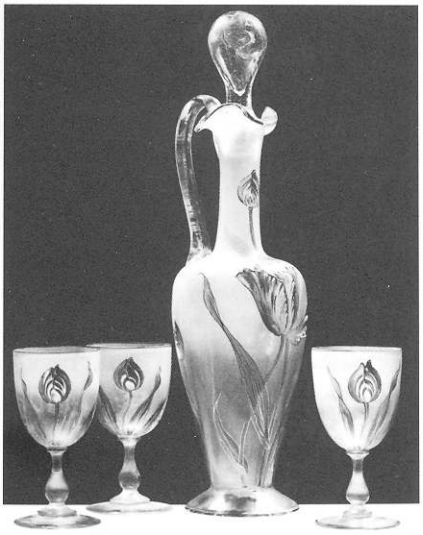
Okolo r. 1815 bola založená Kremnická kameninová fabrika. Vyrábala rôzne úžitkové i dekoračné predmety, jej výrobky boli vyhľadávané pre svoju kvalitu, mali širokú škálu tvarov a uplatnenie našli vo všetkých sociálnych vrstvách. Po r. 1900 po výtvarnej stránke silne ovplyvnila produkciu podniku secesia. Výrobky z tohto obdobia, ktoré trvalo až do 30. rokov 20. storočia, sa stali charakteristickým prejavom pre túto továreň.[9]

V spracovaní kovov dosiahol dobrú úroveň Sandrik v Dolných Hámroch, založený r. 1895 ako závod na spracovanie striebra, zameraný na produkciu alpakových a postriebrených príborov a stolových potrieb, po r. 1925 pod značkou Sandrik Anticoro aj predmetov z chrómniklovej nehrdzavejúcej ocele. Výrobky firmy podľa návrhov J. Szabóa, absolventa Umeleckopriemyselnej školy v Budapešti a riaditeľa J. Peterku sa spočiatku niesli v duchu historizmu, neskôr i secesie. Práce J. Peterku boli odmenené grand prix na svetovej výstave v Paríži. Po r. 1918 fabrika vyrábala podľa návrhov českých výtvarníkov F. Francla, V. Štepánka, J. Žáka, B. Južniča a produkcia sa niesla v duchu moderných dobových tendencií.[10]

Na území Slovenska pracovalo aj niekoľko tovární na výrobu ohýbaného nábytku, ktoré patrili firme Thonet a ich produkcia vychádzala z jej dobových vzorníkov. R. 1865 bola založená továreň na stoličky vo Veľkých Uherciach, r. 1874 firma Harnisch a spol. v Banskej Bystrici, r. 1875 firma K. Svoboda vo Zvolene, r. 1878 firma J. Eisler a synovia v Košiciach, od r. 1895 pracovala pod touto značkou Dielňa na náradie v Martine pod vedením Tatra banky. Tieto podniky zásobovali svojou produkciou trh nielen v Uhorsku, ale aj mimo monarchie, dokonca vo viacerých svetadieloch. Ich činnosť v r. 1922–1923 postupne ustávala.[11]

Na Slovensku existovali i mnohé väčšie i menšie dielne či závody na výrobu nábytku, ktoré však pracovali v tieni konkurencie Budapešti, kde

7. Landsfeld, H.: Sedmdesát let Slovenské majoliky v Modře. Věci a lidé, 5, 1953, č. 1–2, s. 29–67.



Nápojová súprava. Uhrovec. 1906
Sklo maľované za studena

8. Bakošová, J.: Historické sklo na Slovensku. Bratislava 1990, nepag.

9. Horváthová, M. – Poss, O.: Kremnická kamenina. Bratislava 1996.

10. Michalides, P.: Výtvarná úžitková tvorba na Slovensku. Bratislava 1978, s. 60.

11. Kol.: Dejiny Slovenska III. Bratislava 1992, s 452.



Florián Masár: Bodliak. 20. roky

pôsobilo viacero tovární ponúkajúcich svoje výrobky aj prostredníctvom tlače a katalógov. Kovový nábytok sa vyrábal v Leopoldove a v Košiciach. Na území Slovenska boli aj dielne umeleckých kováčov, napr. Marton v Bratislave, A. Antony a syn v Gelnici, Fischer a syn v Martine. S oživením architektonickej činnosti najmä v povojnovom období, začínajú významné miesto pri tvorbe nábytku a zariadenia interiéru svojimi návrhmi zohrávať aj architekti (napr. D. Jurkovič, avšak jeho tvorba je spojená predovšetkým s územím Moravy, M. M. Harminc, E. Bárkány).

Po vzniku Československa nastalo oživenie aj v oblasti úžitkového umenia. V r. 1919 vznikol Komisariát na záchranu pamiatok, v jeho programe sa objavilo aj riešenie otázky rozvoja úžitkového umenia. Zásluhou Josefa Vydru bola založená Spoločnosť umeleckého priemyslu (SUP) v r. 1920, ktorej úlohou bolo organizovanie koncepčnej činnosti aj v oblasti úžitkového umenia. Programom spoločnosti bolo organizovanie ľudovej umeleckej výroby a umeleckého priemyslu a ich prepojenie. Podľa J. Vydru mali umelci zanechať „etnografické kopírovanie" a tvoriť predmety nové, zodpovedajúce tendenciám modernej úžitkovej tvorby. SUP sústredila pozornosť na výrobky z textilu, dreva a keramiky. Návrhy na ne pripravovali profesionálni výtvarníci z Čiech. R. 1923 pre finančné problémy SUP ako samostatný objekt zanikla, včlenila sa do účastinnej spoločnosti Detva.[12]

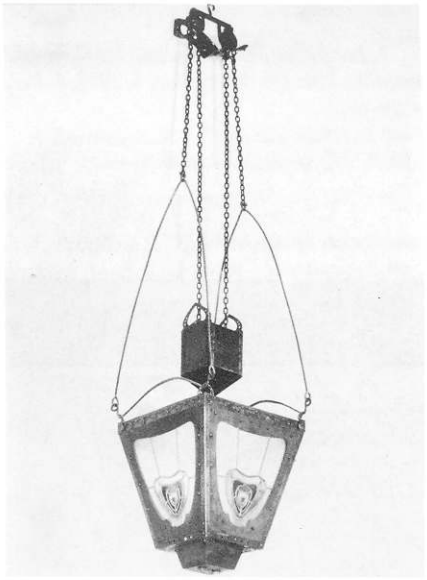
R. 1920 vznikol zo spolku Izabella Ústav pre povznesenie ľudového umenia a domáckeho priemyslu na Slovensku a Podkarpatskej Rusi pod názvom Detva – československý ľudový priemysel, účastinárska spoločnosť v Bratislave. Okrem textilu sa zameriaval aj na hračky, ľudovú keramiku, drevo, prútie a pod. Bola to veľká výrobno-obchodná organizácia, ktorá kládla dôraz na kvalitu produktov ľudovej výroby v duchu vývoja moderného umeleckého priemyslu. Na výtvarných návrhoch spolupracovali českí výtvarníci – B. Lehmanová, V. Merganc, F. Malý a J. Jareš. Detva svojimi výrobkami reprezentovala slovenský umelecký priemysel, značný úspech dosiahla na početných výstavách doma i v zahraničí, získala napr. cenu na výstave dekoratívnych umení v Paríži r. 1925.[13]

Po r. 1918 pri rozvoji úžitkovej tvorby narastal význam školstva, ktoré však bolo treba vybudovať od základov. Nedostatok vyučujúcich suplovali učitelia z Čiech a Moravy, usporadúvali sa aj kurzy kreslenia. Pri ich organizovaní hral významnú úlohu Štátny ústav pre domácky priemysel v Martine, ktorý spravoval aj okolo 40 škôl a dielní. Pri rozvoji kvality i výtvarnej hodnoty bola významná aj činnosť Štátneho ústavu pre zveľaďovanie živností v Martine, ktorý organizoval odborné kurzy pre živnostníkov aj v odbore umeleckej výroby.[14]

Dôležitú úlohu pri rozvoji úžitkového umenia zohrávali aj výstavy, na ktorých sa podľa zamerania prezentovali aj umelecké úžitkové predmety. Vo svetovom meradle to boli predovšetkým svetové výstavy či väčšie akcie medzinárodného charakteru, ktoré prinášali nový pohľad a ovplyvnili smerovanie umeleckopriemyselnej tvorby. Zúčastňovali sa na nich aj autori či výrobcovia z územia Slovenska, do r. 1918 v rámci expozície Uhorska. Priamo územia Slovenska sa týkali predovšetkým hospodárske výstavy, ktoré organizovala obchodná a priemyselná komora, ale aj rôzne trhy a iné výstavné akcie a ich súčasťou boli aj prezentácie úžitkového umenia.[15]

R. 1911 usporiadala Krajinská maďarská umeleckoremeselná spoločnosť a Košická obchodná a priemyselná komora umeleckoremeselnú výstavu, na ktorej sa predstavili výrobcovia z mnohých odvetví úžitkového umenia, medzi ocenenými bol napr. Spolok košických priemyselníkov – nábytkárov či spolok Lipa. Tu odznela aj prednáška na tému moderné umeleckoremeselné snahy.[16]

Na území Slovenska v dôsledku predchádzajúcej koncentrácie hospodárskeho života do Budapešti ani po r. 1918 neboli podmienky na usporiadanie výstavných akcií rozsiahlejšieho charakteru. Prvým pokusom bol Orientálny trh v Bratislave r. 1921, kde sa vystavovali aj úžitkové umelecké predmety



Luster. 1907. Autor: Pavol Šujan

12. Michalides, P.: c. d., s. 35.



Kovová váza s motívom dvoch dievčat. Okolo r. 1900

13. Michalides, P.: c. d., s 38; Knop, K.: Organisace lidové výroby na Slovensku i Podkarpatské Rusi a dnešní snahy a její umělecké zvelebení. Výtvarné snahy, 7, 1926, s. 136–141.

14. Michalides, P.: c. d., s 36.

15. Podrobnejšie o výstavách – pozri Michalides, P: c. d.

16. Magyar Iparművészet, XVI, 1911, s. 286, 299.

17. Lipták, Ľ.: Veľtrhy v Bratislave v r. 1924–1942. Zborník SNM – História, 24, 1984, s. 227–253.



Poháre a krčiažky. Lednické Rovne
Okolo 1910. Sklo s pantografovou výzdobou

18. Výstava moderného umeleckého priemyslu v Bratislave. Kat. výst. Bratislava 1927.



Kreslo. Autor návrhu: Július Bártfay.
Okolo 1925. (Súčasť zariadenia panskej izby)

v rozsiahlejších expozíciách (nábytok, sklo, keramika, klenoty, hračky, ľudové umenie). Od r. 1923 sa konal medzinárodný Dunajský veľtrh.[17]

Výstavné akcie, zamerané len na úžitkové umenie, sa začali usporadúvať až niekoľko rokov po založení Zväzu československého diela (1924). V r. 1927 sa konala prvá výstava zväzu v Bratislave v novovzniknutom pavilóne Umeleckej besedy pod názvom Výstava umeleckého priemyslu československého, na ktorej sa vedľa početných predstaviteľov českého úžitkového umenia predstavili aj zástupcovia zo Slovenska (nábytok – U. P. závody Bratislava, sklo – Lednické Rovne a Katarínska Huta, textil – Detva a Družstvo pre ľudový priemysel Skalica, grafika – Boeck&Valentík, umelecká fotografia – Družstvo čsl. knihárov, Bratislava, Maisner Vladimír, Ružomberok, Odborná škola učňovská – graf. odd., Bratislava, Slovenská grafia Bratislava, Slovenská kníhtlačiareň Bratislava, Slivka Ján, knihárstvo Bratislava, Votruba Jaroslav, Bratislava, keramika – Kostka Ferdiš Stupava, Slovenská keramika, Modra, Znoj Jaroslav, Modra, kovy – Sandrik Dolné Hámre, hračky – B. Šippich, Banská Štiavnica, Umelecká hračkáreň Domova hluchonemých v Kremnici, Ústav mrzáčkov v Slávnici pri Trenčíne). V katalógu výstavy je uverejnený okrem iných aj príspevok A. Horejša Umelecký priemysel a Slovensko, v ktorom autor hodnotí situáciu na Slovensku.[18]

Po výtvarnej stránke sa produkcia úžitkových predmetov na území Slovenska realizovala v podstate v duchu dobových európskych trendov. Výtvarný názor secesie, ktorý sa výrazne presadil v úžitkovom umení okolitých krajín, nenašiel tu také silné uplatnenie nielen pre nedostatok profesionálnych výtvarníkov, ale predovšetkým kvôli hospodárskej i politickej situácii, ktorá mala za následok nedostatok objednávok. Záujem vyšších vrstiev o módne predmety stačil pokryť ich dovoz zo zahraničia. Produkcia úžitkového umenia prvých dvoch desaťročí, možno povedať ešte i po r. 1920, bola silne poznačená historizujúcimi tendenciami, ktoré hlboko zasiahli vkus meštianskej spoločnosti. Popri nich tu existoval prúd silne ovplyvnený domácim ľudovým umením. Tento vychádzal nielen z idey povznesenia národného povedomia v období politického a národnostného útlaku, ale aj zo všeobecného trendu v európskej kultúre obdobia okolo r. 1900. Pestovanie národného svojrázu ako identifikačného prvku jednotlivých kultúr sa presadzovalo ako protiváha proti všeobecným trendom nastoleným medzinárodnými historizujúcimi tendenciami stierajúcimi rozdiely medzi jednotlivými kultúrami. Myšlienky moderného ponímania úžitkového umenia v duchu funkcionalizmu, ktoré prezentoval predovšetkým Bauhaus, sa na Slovensku postupne uplatňovali najmä prostredníctvom tu pôsobiacich českých umelcov. Školenie domácich výtvarníkov na Slovensku prebiehalo ešte stále v rámci nižších odborných škôl či prostredníctvom odborného kreslenia. Do priameho kontaktu s týmito myšlienkami sa mohla širšia odborná verejnosti dostať r. 1928 v Prahe na VI. medzinárodnom kongrese pre kreslenie, umeleckú výchovu a úžitkové umenie. Tam bola možnosť prostredníctvom reprezentačnej kolekcie oboznámiť sa s trendmi európskych krajín v oblasti úžitkového umenia, predovšetkým s myšlienkami Bauhausu. Tieto názory sa na Slovensku mohli plne rozvinúť až po založení Školy umeleckých remesiel r. 1928 v Bratislave.

AKADÉMIA UMENÍ
KNIŽNICA
Rudlovská cesta 8
974 01 BANSKÁ BYSTRICA

Scénografia

Dagmar Poláčková

Základy modernej scénografie, ale zároveň aj modernej slovenskej divadelnej drámy, réžie, dramaturgie, herectva, a napokon i divadelnej kritiky a historiografie, sa začali konštituovať až po vzniku Slovenského národného divadla. Rozhodujúci vplyv v začiatkoch divadla i scénografie zohralo české kultúrne prostredie. Z Čiech prichádzali do Bratislavy nielen herci a režiséri, ale aj výtvarníci.[1] Divadelná avantgarda, sprevádzaná i novým chápaním scénografie, sa v medzivojnovom období utvárala na základoch reformátorských antiiluzívnych programov Švajčiara Adolpha Appiu a Angličana Edwarda Gordona Craiga. V 20. rokoch začalo pravidelnú činnosť v neďalekej Viedni divadlo európskeho divadelného mága, syntetika a eklektika Maxa Reinhardta, ktoré bolo dobre známe i v Bratislave. Rozhodujúcim však bol vplyv expresionistickej scénografie. Jej abstraktnú podobu reprezentovali inscenácie nemeckého režiséra Leopolda Jessnera a scénografa Emila Pirchana. Vytvorili spolu nový zobrazovací archetyp, ktorý do histórie vstúpil pod názvom „jessnertreppen". Naratívna vetva expresionizmu vzorovo pôsobila inscenáciami Karla Huga Hilara a Vlastislava Hofmana v pražskom Národnom divadle. Formovanie scénografie ovplyvnili v 30. rokoch i autori, ktorí spolupracovali s divadlom J. Honzla a E. F. Buriana. Najvýraznejšie sa však uplatnil vplyv režiséra pražského Národného divadla Jiřího Frejku, ktorému v tom čase vytváral scény František Tröster, paralelne spolupracujúci s režisérom Viktorom Šulcom v bratislavskom SND. Inšpirácie súdobou európskou avantgardnou legendou – sovietskou divadelnou scénografiou – sa prejavili tiež až v polovici 30. rokov.

1. Lajcha, L.: Zápas o podobu a zmysel SND I–II. Bratislava 1972, 1975.

Zásluhou českého režiséra, kostýmového a scénického výtvarníka Josefa Hurta, vznikli v SND prvé autorské výpravy. Prerušil dovtedajšiu prax vytvárania scény typovo z divadelného fundusu. Josef Hurt a neskôr i Jaroslav Jareš zasiahli priekopnícky do scénografie národného divadla nielen tým, že sa snažili presadiť autorsky koncipovanú scénografiu ako integrálnu a nevyhnutnú súčasť modernej divadelnej inscenácie, ale i sami svojimi realizáciami budovali scénu na moderných princípoch trojrozmernosti – ako architektonicko-priestorovú discpilínu a autonómnu umeleckú realitu.[2] Pripravili pôdu pre nástup prvého stáleho scénografa SND, Ľudovíta Hradského, žiaka architekta a scénografa Oskara Strnada. Strnad mal so scénografiou bohaté skúsenosti. Spolupracoval s režisérmi, ktorí v tom čase udávali tón európskemu divadlu, Leopoldom Jessnerom a Maxom Reinhardtom. Počas štúdií sa Hradský zoznámil aj s prácou Alfreda Rollera. Zaoberal sa scénografiou nedivadelného priestoru a hľadal netradičné formy usporiadania javiska a hľadiska. Hradský ako teoreticky poučený a ambiciózny autor vstúpil na scénu bratislavského divadla veľmi razantne. Z hľadiska vývinu scénografie na našom území patria k najdôležitejším názorovo vyhranené scény pre inscenácie *Hamleta* (1925), *Herodesa a Herodiady* (1925) a *Tragédie človeka* (1926). V scénografii k Hamletovi Hradský uplatnil také architektonicko-priestorové princípy, ktoré umožnili plynulú premenu scény v súvislosti s dejovou líniou drámy. Členil priestor zostavou do hĺbky javiska ubiehajúcich plytkých schodísk a plošín, čím zvýraznil jeho hĺbku a vytvoril zároveň niekoľko hracích plánov. Horizontály podlahy doplnil pohyblivou horizontálou zhora do rôznych výšok priebežne spúšťanej sufity, čím priestor utváral – otváral i uzavieral. Sústavu horizontál dynamizoval súborom vertikál – bočných, v pravidelnom rytme sa opakujúcich sufít – závesov, ktoré orientovali a pointovali hierarchickú centrálnu perspektívu scény. Celá scénografická kompozícia bola navyše dynamizovaná významovo dramaturgicky viazanou farebnosťou a svetlom. Vizuálnym riešením Hamleta stanovil Hradský vysoký európsky scénografický štandard.

2. Mojžišová, I.: Scénografia medzi dvoma vojnami. Slovenské divadlo, 1962, 10, 1, s. 27–51.

Po jeho odchode sa stal scénografom SND Ján Ladvenica. Bol šéfom

výpravy až do r. 1945. V Ladvenicovej scénografii sa v priebehu rokov ozývajú rôzne inšpirácie, vplyvy a štýly. Zjednocujúcim prvkom bola výrazná dekoratívnosť, využitie čistých farieb a komponovanie priestoru scény plošnými tvarmi konkrétnych predmetných i abstraktných prvkov. V modernom divadle bolo už od jeho zrodu bežnou praxou pozývať na spoluprácu maliarov, prípadne architektov. Renomé výtvarníkov, profesorov Školy umeleckých remesiel, sa stalo podnetom na ich pravidelné prizývanie k spolupráci so SND. Do divadelného prostredia takto vstúpil Mikuláš Galanda, František Malý, ale predovšetkým dvaja autori, Ľudovít Fulla a František Tröster. Fullovým najzávažnejším príspevkom do vývoja modernej scénografie bola jej výrazne antiexpresionisticky formulovaná vizuálnosť. Fullova scénografia čerpala z iných zdrojov. Prvoradým bol jeho vlastný maliarsky program prvej polovice 30. rokov a prax grafického dizajnéra vychádzajúceho z ruskej konštruktivistickej typografickej školy. Paradoxné bolo, že v tom čase práve najväčší obdivovateľ ruskej divadelnej kultúry Ján Borodáč, pre ktorého Fulla vytvoril svoju najlepšiu scénu *(Strach,* 1933), originálnu autorskú verziu tairovo-exterovského typu, bol ortodoxný realista a realisticky hru aj inscenoval. Kontrast scénického a hereckého prvku na javisku však vytváral prekvapivo aktívne dramatické napätie. Fulla zvolil asymetrický model komponovania priestoru podľa zákonitostí viacnásobných perspektív zároveň. Farebne odlíšené plochy odstredivo voči sebe vychýlil a všetky pravé uhly výrazne skosil, čím javisko zdynamizoval. Podobný model, ale v inverznej perspektívnej orientácii, použil i pri členení podlahy. Táto „chaotická tektonika" stabilnej scény, do ktorej začlenil i reklamný typografický prvok umiestnený na diagonále (prvok, ktorý často používali civilisticky orientovaní scénografi českého divadla), vytvorila pocit neustáleho pohybu, zmeny. Anticipoval tým scénografickú tektoniku usporiadania priestoru, ktorú v 80. rokoch spresnil a definoval ako princíp statického dynamizmu Jozef Ciller. V 60.–70. rokoch sa uplatnil i scénografický princíp, ktorý Fulla naznačil v inscenácii *Zmúdrenie Dona Quijota* (priebežné utváranie scénického priestoru prostredníctvom zostavy kubusových modulov). Poznal aj princíp simultánneho scénického riešenia javiskového priestoru, vtedy známy z tvorby V. Hofmana, ruských avantgardných divadelníkov i Fullovho kolegu F. Tröstera.

Na rozdiel od Ľ. Fullu, ktorý sa scénografii venoval len niekoľko rokov v medzivojnovom období, František Tröster sa začal venovať tomuto odboru na pozvanie V. Šulca v r. 1934 a scénografia sa stala jeho celoživotným poslaním. Zakrátko po vstupe na javisko, už r. 1936–1937, formuluje jeden z vývojovo najproduktívnejších scénografických programov, ktorý popri Svobodovom „psychoplastickom priestore" preukazuje svoju vitalitu vo výtvarne a technicky aktualizovaných variantoch, až do súčasnosti. V modifikovanej podobe, ako scéna náznaková, sa uplatnil najmä koncom 60. rokov. F. Tröster bol zároveň prvým scénografom SND, ktorý spolupracoval s dvomi, v tej dobe umelecky najvyhranenejšími osobnosťami československého divadla. Mohol sa oprieť o koncepciu divadelnej inscenácie Jiřího Frejku v pražskom Národnom divadle a Viktora Šulca v SND. Obaja jeho scénografiu výrazne formovali. Vyšiel z Hofmanovho veľkoryso chápaného scénického priestoru. Jeho vlastná priestorová morfológia však vychádzala z kubistického videnia tvarov v priestore. Odmietol všetky výrazové prostriedky, ktoré stavali na rozptýlenej naratívnosti expresionistického charakteru. Prioritou vo vyjadrení dramatickosti priestoru sa mu stalo zo surrealizmu čerpajúce chápanie obraznosti, ktoré je postavené na jeho priamej konfrontácii s predmetnou realitou a dynamicky spätne reaguje na scénické dianie a hru herca. Inšpirovaný experimentálnou fotografiou, filmom, ale i Burianovým Theatergraphom, do veľkoryso svetlom riešeného priestoru umiestnil s ideou diela súvisiaci monumentalizovaný predmetný detail, scénický objekt, fragment, ktorý často dynamizoval a výškovo členil aj podlahu javiska. V *Tartuffovi* to bolo obrovské zrkadlo zavesené nad hracou plochou.

V deformovanom odraze zobrazovalo a znovu odrážalo do priestoru pretvárku dramatických postáv hry. Ustavičný násobený pohyb a odraz v ploche zrkadla priestor spätne utváral. V Beethovenovej opere *Fidelio* vyjadroval potlačenie zásadných morálnych hodnôt v spoločnosti asymetricky cez celú šírku diagonály javiska padnutý deštruovaný kanelovaný antický stĺp, zároveň ako výtvarný, priestorotvorný i dramatický znak. S J. Frejkom v pražskej insenácii *Revízora* vyjadrili grotesktno-tragickú situáciu hry scénickým objektom zloženým zo sústavy otvorených dverí deformovaných tvarov, ktorý každú chvíľu hrozil zrútením. Samotný Trösterov scénický urbanizmus bol dostatočne dynamický. Zmeny scény organizoval mechanicky, divadelnou technikou – točňou, spustami a prepadliskami, ale predovšetkým dramaturgicky premysleným rytmizovaním svetla, ktoré akoby suplovalo funkciu „filmového" strihu. Tento typ scénografie vošiel do histórie pod názvom „hyperbolický realizmus". Najdynamickejšie uplatnil F. Tröster prepojenie obraznosti scény s dynamikou deja v inscenácii *Biela nemoc,* kde javiskový priestor uzavrel medzi dve biele konvexno-konkávne hladké plochy – akýsi vstup do labyrintu a na ich portálové časti v dramaticky vypätej chvíli premietal pôvodné zábery z filmového týždeníka ukazujúce tanky rútiace sa na diváka.

Po rozdelení republiky bolo SND odchodom českých odborníkov značne deprimované. Popri J. Borodáčovi začína režírovať Ján Jamnický, ktorý v spolupráci s architektom Emilom Bellušom vytvoril niekoľko inscenácií aj scénicky zaujímavých. Vychádzali zo súdobej Bellušovej architektonickej tvorby a boli inšpirované Jamnického znalosťou ruskej avantgardnej scénografie. V povojnovom období vznikli postupne na Slovensku viaceré divadlá a ich scénografi nadväzovali na hodnoty konštituované medzivojnovou divadelnou avantgardou. Scénografické práce boli často veľmi rôznorodé a eklektické. Situáciu po r. 1948 ešte viac skomplikovali neujasnené a dogmatické požiadavky uplatnovať v umení princípy socialistického realizmu. Kľúčovou osobnosťou v povojnovom vývoji slovenskej scénografie sa stal Ladislav Vychodil. Bol nielen vynikajúcim scénografom, ale i šéfom výpravy SND, kde boli pod jeho vedením vybudované moderné divadelné dielne. Napokon mu pripadla i úloha vytvoriť koncepciu modernej školy scénografie a realizovať ju na VŠMU v Bratislave.[3] Prví profesionálni divadelní scénografi, absolventi školy, nastúpili do praxe r. 1955. L. Vychodil už pred svojím príchodom do Bratislavyv r. 1945 poznal scénografiu F. Trösteru, V. Hofmana, ale i A. Heythuma, F. Zelenku a M. Kouřila. Nepretržite sledoval scénografiu českú, v ktorej dominoval svetelno-kinetický program Josefa Svobodu, ale i svetovú, najmä francúzsku a nemeckú scénickú tvorbu. Ako jeden z mála vyťažil pozitívum aj z obdobia socialisticko-realistického, čo mu neskôr pomoholo definovať scénografický názor. Začal ho zaujímať problém vzťahu herca a scény, čo zúročil v spolupráci s A. Radokom o desať rokov neskôr. L. Vychodil sa stal v druhej polovici 50. a v priebehu 60. rokov tvorcom nového modelu obrazovej scénografie, v ktorej autorsky prehodnotil Trösterov scénografický princíp a Hofmanovo maliarske riešenie otvorenosti priestoru pomocou kruhového horizontu. Obrazová scénografia, v jeho realizáciách už zbavená všetkých expresionistických rezíduí, tvorila pendant Budského a Rakovského režijnej koncepcii inscenácie ako veľkorysý myšlienkový a dramatický ekvivalent. Scénu tvoril ako výtvarno-dramatickú realitu, v ktorej zohrávala harmonizujúcu úlohu viazanosť všetkých prvkov v priestore na obsahovú funkčnosť. Časové a sociálne zaradenie definoval reprezentačný fragment, prípadne len rekvizita. Scénický obraz vždy staval na princípoch symetrie a vyváženosti. Vychodilove scény k inscenáciám *Optimistická tragédia* (1957), *Biela nemoc* (1958), *Balladyna* (1960) a *Atlantída* (1961) reprezentatívne zastupujú názor obrazovej scénografie konca 50. a 60. rokov. Predznačil nimi i ďalší vývoj obrazovej scénografie a náznakovej scény. Typovo inscenácie reprezentovali možnosti architektonického, maliarskeho, svetelno-kinetického a grafického riešenia priestoru.

3. Bratislavská scénografická škola. Bratislava 1987.

V dynamickej kompozícii abstraktných monumentalizovaných tvarov realizoval svoju predstavu obrazovej scénografie v prešovskom divadle od r. 1944 Martin Brezina – *Faust a Margaréta* (1950), *Veselé panie z Windsoru* (1959), *Hamlet* (1962).[4] V kontrastnej podobe, ktorá pracovala s realistickou predmetnosťou rekvizity a scénického urbanizmu, rozvíjal svoj program košický scénograf Ladislav Šestina *(Zločin a trest,* 1967, *Ženba,* 1971).[5] Pavel Gábor staval scénu zmnožením abstraktného ornamentu do plochy, mechanicky i projekciou na kruhový horizont a vytváral tým priestory opartovej pôsobivosti – *Maškarný bál* (1964), *Rigoletto* (1970). Zaujímavý architektonicko-priestorový variant obrazovej scénografie, s takmer prázdnym javiskom, ktoré členil „stenami" nízkovoltového svetla, realizoval Ján Hanák, inšpirovaný svobodovskou svetelnou kinetikou, v inscenáciách *Coroliana* (1967) a *Šesť žien Henricha VIII.* (1966). Princíp koláže s popartovou inšpiráciou v scénografii realizoval B. Slavík. V 60. rokoch sa k obrazovej scénografii pridáva i kostýmová tvorba. Chápanie kostýmu posúva až k hranici výtvarného artefaktu. Také boli kostýmové kreácie Ľudmily Purkyňovej – autorské art-protisy, ktoré zahaľovali postavy v opere *Rienzi* (1967) a zároveň ich vizuálne monumentalizovali. Toto spojenie obohatené o výrazne graficky štruktúrovaný povrch kostýmov, niekde až artikulovane reliéfny, uplatnila i v kostýmovej výprave k *Jari 71. roku* (1962) s akcentom persifláže a v *Kaukazskom kriedovom kruhu* (1968) v spojení s autorsky tkanými a viazanými plášťami so štylizovanými maskami. Helena Bezáková, inšpirovaná informelom, uplatňovala v kostýmoch štruktúry technikou aplikácie a textilnej koláže. Používala rozmanité druhy materiálov, medzi ktorými boli často i rôzne nájdené textilné fragmenty, ktoré svetlo buď pohlcovali alebo odrážali, čím vytvárali jemné luminiscenčné efekty na povrchu odevu. Jej snahou bolo v kostýmovej tvorbe harmonizovať historické znaky a zároveň ich súčasnou výtvarnou rečou aktualizovať. Vytvorila rad kostýmových výprav, ktoré scénický i dramatický priestor ďalej estetizovali. Tlmenú pastelovú farebnosť zvolila v *Tanci nad plačom* (1969), dramaticky kontrapunktickú v *Cidovi* (1972) a expresívne červené materiály použila v *Kráľovi Jánovi* (1971). Kostým, ktorý herca svojou ťažkou štruktúrou spletaných povrazov mení na pohyblivý sochársky objekt, navrhla pre *Svätopluka* (1972). Už od začiatku divadelnej reformy bolo centrálnym problémom vyjadriť simultánnosť premeny dramatickej a zároveň vizuálnej. Divadelná avantgarda oba pohyby, dramatický a predmetný, zosúlaďovala prostredníctvom divadelnej techniky. Neskôr sa dynamika pohybu obohatila vďaka rozvoju svetelnej techniky a častému používaniu fotografickej či filmovej projekcie. V konštruktivisticky orientovanej divadelnej tvorbe, ruskej, ale i českej, sa objavili pokusy túto otázku riešiť tým najprirodzenejším divadelným spôsobom – priamo fyzickou akciou hercov. V 60. rokoch vznikla scénografia postavená práve na tomto princípe. Viacerí divadelníci cítili, že vo svete nesmierne cenená výrazne výtvarne akcentovaná podoba divadla spojená s obrazovou scénografiou vytvára síce pôsobivú esteticko-dramatickú realitu veľkej ideovej pôsobivosti, ale jej sklon k abstrahovaniu, zovšeobecňovaniu je odťažitý od reality sveta, v ktorom žili a ku ktorej sa chceli vyjadriť. Vznikol iscenačný štýl, ktorý bol protikladom výtvarnej scénografie. Vychádzal z obraznosti autentických predmetov a materiálov. Začiatkom 60. rokov sa Ladislav Vychodil stretol s jedným z najvýznamnejších českých režisérov, Alfrédom Radokom. A. Radok potreboval scénografiu, ktorá „...nesmie predstierať a klamať, má zviditeľňovať proces neustálych premien, ich vrstvenie v čase a vzájomné súvislosti". Scénografiu, ktorá „... sa plynule mení, premeny nezakrýva, ale povyšuje na obrad. K zmene prostredia stačí gesto, rekvizita, pohľad, slovo. Herec s touto kolážou zachádza ako so životnou banalitou – ovláda ju, dáva jej zmysel, premieňa ju." Skriňa je tu skriňou, ale i portálom hotela, policajným trezorom, a napokon i pódiom pre kapelu. Scénografia tak nesleduje akciu ako samostatná autonómna zložka divadelnej iscenácie. Sémantizuje sa priebežne v kontakte

4. Lajcha, L.: Súčasná slovenská scénografia. Bratislava, 1977, s. 20–22.

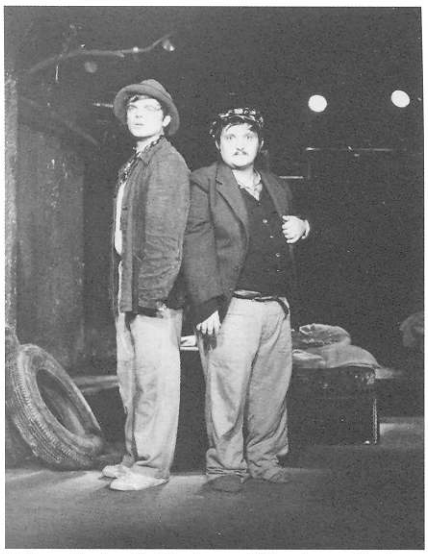
5. Lajcha, L.: c. d., s. 44–48.

s hereckou akciou. L. Vychodil scénou vytvorenou z neštylizovaných reálnych predmetov (skríň, postele, stoličiek, dverí...) – *Zlodejka z mesta Londýn* (1962), alebo materiálu (neopracovaných drevených dosiek v tvare arény hore s galériou pre hercov zastupujúcich dav) v *Hre o láske a smrti* (1964) vytvoril na javisku miesto novodefinovanej imaginácie.[6] Akčná scénografia túto snahu o hierarchizovanú, rytmizovanú syntézu všetkých divadelných prostriedkov a textu narušila. Vznik znaku odvodila priamo od fyzickej akcie herca so scénickým prvkom. Sústredila pozornosť na hereckú akciu, čím spôsobila posun v divadelnej štruktúre. Herecká akcia sa stala dominantým výrazovým prostriedkom divadla. Radikálne tým ovplyvnila vývoj scénografie od 60. rokov.

Scénografický program formulovaný ako antitéza prevládajúcej tendencie výtvarnej scénografie 60. rokov, inšpirovaný praxou novovzniknutých malých pražských divadiel (Činoherní klub) a scénografiou Libora Fáru, Luboša Hrůzu, realizovala skupina umelecky i generačne spriaznených autorov v bratislavskom Divadle na korze v období r. 1968–1971. Tvorcom vizuálnej koncepcie Korza bol Milan Čorba vo výpravách k hrám *Čakanie na Godota* (1968), *Ženba* (1969) a *Môj úbohý Marat* (1970). Čorbova estetika bola antivýtvarná, „...akceptoval faktickú materiálnosť priestoru, neomietnuté, kamenné steny pivničného javiska bez portálu. Niekoľkými všednými predmetmi, matracmi, vrecami, obrovskou pneumatikou, potrubím pretínajúcim v horizonte divákovho pohľadu scénu, konkretizoval prostredie ako pivnicu, zdoslovnil ho." Dôraz položil na význam kostýmu, ktorý sa neodvíjal len od charakteru dramatickej postavy, ale, a to predovšetkým, staval na hercovej osobnosti, autentickosti jeho vyjadrovania pohybom, gestom, mimikou v kontakte s textom. Scénografia vznikala často priamo na javisku počas skúšok. Hoci bola predmetne konkrétna, bola zároveň i vyjadrením anonymnosti, univerzálnosti a prenosnosti dramatickej situácie. Odev i predmet boli často už predtým použité – „nájdené", s viditeľnými známkami vlastnej histórie. Indikoval tým ďalšiu významovú vrstvu smerom k postave. Naturalistická predmetnosť a ambaláž ako skladobné princípy, nahradenie vytvoreného nájdeným, bolo v scénografii Divadla na korze založené na privlastnení fragmentov reality a ich povýšením na umelecké znaky.[7] Analogický postup sa odohrával v súvekom svetovom hnutí arte povera (vizuálna typológia) a čiastočne Fluxuse (destabilizácia konvenčného statu umeleckého diela), ktoré patrili zároveň i k jedným zo zdrojov formovania akčnej scénografie. Na rozdiel od akčnej scénografie bola vizuálna podoba éry Divadla na korze, napriek svojej rozmanitosti, kontrapunktickosti i významovej ambivalencii kompaktná.

V akčnej scénografii bola táto jednota (sociálneho statusu a historického času) postupne rozrušená. V našom prostredí sa táto zmena odohrala na prelome 70. a 80. rokov. Akčná scénografia bola ovplyvnená i aktivitami J. Cagea („všetko je divadlo") a jeho okruhu, akčným umením, happeningom (artikulovanou akciou, naturalizmom, použitím tkaniny, zabaľovaním, odkrývaním a pod.), environmentom (reflexiou miesta), eventom a performanciou (vstupom iných umeleckých druhov do divadla – intermediálnosťou), pop-artom (komoditou ako scénografiou). Z divadelných podnetov pôsobili predovšetkým vzory antiiluzívneho divadla B. Brechta (scudzovací efekt), divadla krutosti A. Artauda (intenzita nonverbálnej výpovede) a nová tektonika formy v absurdnej dráme (kontrapunktickosť). Samotná prax alternatívnych divadiel, ako je Living Theater, Kantorovo, Szajnovo, Grotowského divadlo, Odin Teatret, divadlo P. Brooka, Ljubimovova Taganka, Thèâtre du Soleil a mnohé iné, tieto inšpirácie potvrdzovala.[8] Divák už nebol len pozorovateľom, ale často aktívnym spolutvorcom inscenácie, čo sa prejavilo v tematizovanom riešení vzťahu javisko-hľadisko.[9] U nás sa v scénografii akčne prejavovala celá jedna generácia – Jaroslav Malina, Miroslav Melena, Ján Dušek, Jozef Ciller, Štefan Hudák, Ján Zavarský, Tomáš Berka, Mona Hafsahlová, Milan Ferenčík a ďalší. Osou akčnej scénografie, ako to

6. Rolland, R.: Hra o láske a smrti. Praha 1969.



Milan Čorba: S. Beckett: Čakanie na Godota. 1968. Divadlo na korze, Bratislava, r. M. Lasica, V. Strnisko

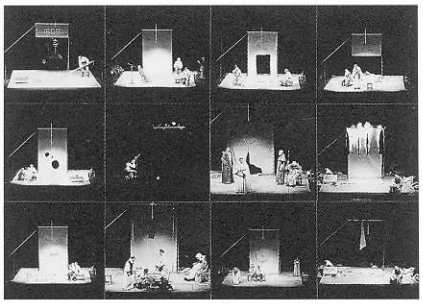


7. Jaborník, J. – Mistrík, M.: Divadlo na korze. Bratislava, 1994.

8. Svetová prehliadka divadelnej scénografie a architektúry Pražské Quadrienále sa koná od r. 1967.

9. Poláčková, D.: Tendencie akčnej scénografie. Kat. výst. Bratislava 1991, nepag.

už začiatkom 60. rokov naznačili A. Radok a L. Vychodil, sa stal vzťah herec-scénický prvok, kostým vyjadrený a premenlivý v dramatickej akcii. Obraznosť a pohyb dominovali nad literárnosťou. Viedla divadelníkov k úzkej tímovej spolupráci. Zobrazenie miesta deja, historické a sociálne súradnice inscenovaného textu ignorovala, bez rešpektu využívala a voľne spájala do celku dobové citácie, analógie i nájdené predmety. Jediným pravidlom bolo úsilie intenzifikovať sémantické kontexty, často i nedivadelného textu.



Jozef Ciller: B. Brecht: Život Galileiho. 1979
Divadlo SNP Martin, r. I. Petrovický

Jozef Ciller spolupracoval ako scénograf s brnianskym divadlom Husa na provázku, ktoré k tomuto medzinárodnému hnutiu patrilo, od konca 60. rokov. Režisér Peter Scherhaufer a jeho kolegovia presadzovali program „nepravidelnosti a otvorenosti", čo v praxi znamenalo nekončiaci proces hľadania tém a tvarov za hranicou konvencií i vlastných. J. Ciller vytvoril pre Provázek 17 inscenácií, ktoré predstavujú rozmanité priestorové riešenia významového usporiadania pôdorysu tak, aby vzťah hracej plochy a miest pre divákov vychádzal z režijnej koncepcie a výkladu textu. Určil ním priamo zainteresovanosť diváka v príbehu, tak ako v *Profesionálnej žene* (1974), kde sa diváci „stali" pacientmi psychiatrickej liečebne. Priestor ako arénu riešil v *Červenom smiechu* (1975) a v jej inverznej podobe, obrátenej aréne vo *Veľkom vandri,* kde diváci sedia v strede a herci hrajú okolo nich. Cillerova akčná scénografia bola predmetná. Používal reálne predmety prevzaté z bežného života – stoličky, stôl, skriňu, alebo autentický materiál – drevo, papier. Znakovosť a metaforická obraznosť vznikala v priebehu inscenácie v kontexte hereckej akcie. Akciu artikuloval výrazne konfliktne, podobne ako v naturalistickom happeningu či performancii, niekde až do takej miery, že scéna bola v priebehu akcie totálne deštruovaná *(Červený smiech),* skriňa rozsekaná sekerou a v závere zostal len prázdny scénický priestor pokrytý troskami zničených rekvizít. Obsahovo nosné, menej konfliktné stretnutie dramatickej postavy a scénického prvku sa stalo centrálnym pre režijný výklad martinskej inscenácie *Život Galileiho* (1979). V strede javiska postavil jednoduchý objekt, stojan so zvitkom veľkorozmerného papiera, ktorý postupne tým najrozmanitejším spôsobom vstupoval do príbehu. Bol súčasťou hereckej akcie. Galileo na papier kreslí, vysvetľuje svoju teóriu, nahrádza mu pri pozorovaní hviezdnu oblohu, stáva sa projekčnou plochou, trhá ho, reže, až napokon papier na konci hry (pri odsúdení Galilea) zhorí, ako odkaz na možnú smrť upálením. V hornej časti scény beží počas celého predstavenia digitálna simulácia nadierkovaných slov – svetelných novín. V tejto inscenácii Ciller uzavrel svoju radikálne akčnú etapu scénografie a zároveň anticipoval novú obraznosť, ktorá nesie všetky znaky „statického dynamizmu", scénografického princípu, kde je dynamika obsiahnutá priamo v architektúre priestoru a v jeho svietení. Po prvýkrát už koncepčne pripravený realizoval tento model v spolupráci s Romanom Polákom v inscenácii *Medzivojnový muž* (1984) a neskôr aj v iných spoločných inscenáciach, v 80. rokoch reprezentačne v dynamike dreveného scénického objektu k *Neveste hôľ* (1986).



Štefan Hudák: G. Gorin: Thyl. 1981. DLT
Košice, r. J. Pražmári

Juraj Fábry inscenáciami *Kubo* (1981) a *Les* (1982) syntetizoval scénu zastúpenú nemenným obrazom a akčnú scénografiu tak, že premena sledujúca tému sa odohrala v postupnej fyzickej premene tohto obrazu. V prvom prípade sa naturalistická zemplínska chalupa postupne rozpadne a v druhom prípade sa divadelná scéna zmení na bábkové divadlo. Štefan Hudák utváral v klasickom divadelnom priestore scénu netradične. Neutralizuje daný javiskový priestor a hru hercov rôznym spôsobom umiestňuje medzi divákov. Využíva rôzne materiály – textil, fóliu, papier. Herci vytvárajú z ponúknutých materiálov potrebné prostredia, členia priestor, pointujú dramatickú situáciu, prípadne pracujú s materiálom ako v akcii, happeningu alebo performancii. V *Thylovi* (1980) všetky uvedené inšpirácie zdivadelní. Hrací priestor tvorí zostava praktikáblov, ktoré mení a prestavuje obrazným spôsobom. Z hry s papierom vzniká postupne veľká akcia zabaľovania – ambaláž,

končiaca scénickým objektom vytvoreným pred zrakmi divákov, resp. i s ich pomocou. Hudákova obraznosť je prevažne čisto pop-artová. Preferuje bežne dostupnú komoditu, ktorú niekde ironizuje – *Božská komédia* (1976), kde vizuálnosť inscenácie určil nafukovacími plávacími pomôckami pre deti, inde ju poetizuje podobne ako vo *Svete planét* (1979). Ján Zavarský v scénach pre Divadlo na provázku odlíšil svoj prístup od súčasne prevládajúceho trendu tým, že zrušil jednotnú štylizáciu inscenácie, ktorú ešte vo svojej vstupnej provázkovskej produkcii *Bratoch Karamazovcoch* (1981) uplatnil aj on. Postupne v inscenácii vytvorí natoľko pluralitnú kompozíciu, ktorej kontextuálnosť sa odkrýva rovnako mnohoznačne. Významy sa simultánne prekrývajú a vrstvia. R. 1984 inscenuje spolu s Janou Zbořilovou *Chameleóna.* Prezentovali tu inscenačnú stratégiu vytvorenú na základe autorskej diskusie pracovného tímu ako komplikovanú hybridnú montáž najrozmanitejších realít, skutočných i divadelných, historických i súčasných, v rozpätí od krinolíny k videu, od francúzskej revolúcie k priznanému interiéru haly brnianskeho Domu umenia ako súčasti hracieho priestoru, od Napoleonovho klobúka k teniskám, odrážajúcu manipulatívnosť moci, účelovú morálku vtedajšej spoločnosti a neprehľadnosť situácie. Vývin akčnej scénografie zavŕšil realizáciou projektu *Cesty* (1985) a scénického časopisu *Rozrazil.* Podobný princíp „cestovania v lokalitách i v čase" je charakteristický i pre Monu Hafsahlovú. Divadlo akcentovaného fyzického pohybu herca, jeho koncentrácia na organizovanie priestoru, premiestňovanie rekvizity, síce značne zvýšilo plynulosť deja, obohatilo obsažnosť a obraznosť inscenácie, ale zároveň často a zbytočne odvádzalo pozornosť od textu.

Vývoj smeroval k fúzii. Postupne sa prvky akčnej scénografie integrujú s náznakovou scénou konca 60. a 70. rokov. Tento proces charakteristicky ilustruje scénografia Vladimíra Suchánka, ktorý postupne do výtvarne akcentovanej náznakovej scény typu *Idiot* (1966) integroval akčný prvok čitateľne už v *Kráľovi Jánovi* (1971). Zaujímavú interpretáciu náznakovej scény s prvkami akčnej obraznosti prezentoval v 70. rokoch Oto Šujan. Jeho syntéza anticipovala „postakčnú" scénografiu konca 80. rokov, ktorá vznikla ako antitéza výtvarnej scénografie 60. rokov i akčnej scénografie 70. rokov. Charakteristický bol obrat od preferencie výtvarných umení k tematizácii divadelného textu, jeho sémantickému kontextu. Centrom sa stala obraznosť úzko zviazaná s režijným výkladom textu. Excelentne opäť v scénografii Jozefa Cillera v 80.–90. rokoch. O. Šujan svoju scénografiu analogicky orientoval už v inscenáciách M. Pietora *Tri sestry* (1972), *Statky-zmätky* (1972), *Hamlet* (1974), *Zlatý kočˇ* (1975) a známa je takto chápaná scéna k Strniskovej inscenácii *Clavijo* (1976). Je to „scénografia, ktorá sa v každom svojom prvku – farebnom, priestorovom, predmetnom viaže k téme, ráta s konkrétnou hereckou akciou a rozvíja ju".[10] Šujanovu scénu vo väčšine týchto inscenácií dotvára minimálne štylizovaný, farebne kultivovaný kostým Stanislavy Vaníčkovej.[11] Inscenáciu, ktorá reprezentovala posun akčnej scénografie k jej komentovanej estetizácii, tak ako v umení citácie a privlastnenia, realizoval na záver svojej koncentrovane akčnej etapy Tomáš Berka v *Candidovi* (1982). Scénu vytvoril ako uzavretý priestor ohraničený nabielo natretými sufitami z dosiek, ktoré presunmi dotvárali priestor. Doplnil ho maľovanými dekoratívnymi, farebnými a naratívnymi fragmentmi – privlastnenými z iluzionistického kulisového barokového divadla, ktoré tu, paradoxne, fungovali ako nástroj rušenia ilúzie. Podobné spojenie komentára historickej funkcie fragmentu a súčasného materiálu či predmetnosti v kostýmoch, montáže citácií často využívala na obohatenie jeho obrazivosti Gita Polónyiová. Vo *Večere trojkráľovom* (1978) sa napríklad korzety otvárali ako gotické krídlové oltáre. Milan Ferenčík v nitrianskom divadle staval scénu ako objekt. Citácia konštruktivistickej estetiky tvorila scénický objekt v hre *Herodes a Herodias* (1983) a obrázková maľovaná stavebnica s iluzívnym maľovaným prospektom scénický objekt v *Jarnom prebudení* (1983).

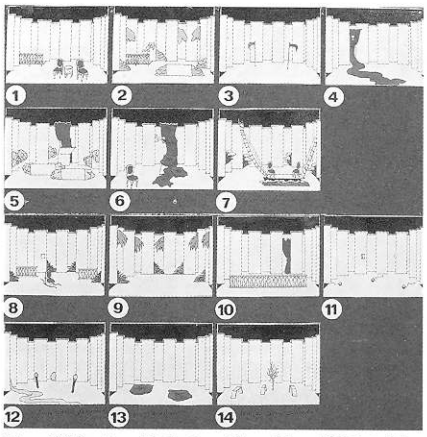
V tvorbe celej generácie scénografov – Petra Čaneckého, Miloša Pietora



Ján Zavarský: L. Kundera – P. Oslzlý – P. Scherhaufer – M. Štědroň: Chameleón. 1984. Divadlo na provázku, Brno, r. P. Scherhaufer

10. Zborník Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti. Bratislava, 1996. Šimková, S.: Strnisko – klasik modernej réžie, s. 36–38.

11. Lajcha, L.: Súčasná slovenská scénografia. Bratislava 1977, s. 56–62.



Tomáš Berka: Voltaire: Candide. 1982. MS SND Bratislava, r. P. Mikulík

ml., Jaroslava Valeka, Vladimíra Čápa, Aleša Votavu, Františka Liptáka, Miloša Karáska, ktorá nastupovala od druhej polovice 80. rokov, sa spočiatku objavila krátka, u väčšiny z nich epizodická fáza expresívnej postmodernej excentrickosti. V priebehu 90. rokov sa ich scénografia stala rafinovanejšou. Postupne akoby sa otvorila a začala sa voľne inšpirovať literatúrou, hudbou, výtvarným umením, módou, dizajnom, médiami, súčasnosťou i históriou. Prirodzene a paralelne z nich cituje, alebo si ich komentovane privlastňuje.[12] Súčasný jazyk scénografie ponúka rozmanité prístupy. Stále výraznejšie sa presadzuje obrazovo predimenzovaná scénografia rýchleho strihu a scénických efektov (MTV), ktorá sprevádza veľkovýpravné popové muzikály. Prelomovou v tomto smere bola, paradoxne, operná inscenácia *Faust a Margaréta* v SND (1989). Na opačnom póle je to scénografia koncentrovanej divadelnej intimity, ktorá sa prejavuje v intenzívnej tematickej integrovanosti scény a kostýmu do režijnej koncepcie. Krajným prípadom je mail-artová intimizácia divadla v Karáskovom poštovom divadle *Insomnia* (1995). Tak ako koncom 60. rokov v Čechách, dnes vypovedá viac o súčasnom stave slovenskej spoločnosti divadlo „malých foriem". V divadlách GUnaGU, Stoka, Hubris-Debris vznikla scénografia, ktorá predstavuje aktuálny kontakt so súčasným svetovým dianím. V GUnaGU prevláda vizualita „pokleslých" subkultúrnych javov, nových médií alebo „súčasného mestského folklóru" autorov Aleša Votavu, Márie Horoščákovej a Petry Langerovej. Hubris v kotolni zabudnutého mestského bazéna vytvoril magický priestor ako výtvarnú inštaláciu a zároveň dramatickú feériu – *Odysseus, Kriklavé trúbky ničoty* (1991, 1992) vo výprave Dany Morárovej, Ivana Hudáka a Hubrisu. Debris si adaptoval na realizáciu svojho projektu *Cosmidiot* (1998) rovnako nedivadelný priestor, v ktorom pripravil pre divákov „samplovanú" alúziu virtuálneho príbehu inšpirovanú digitálnymi médiami, hudbou, tancom, výtvarným umením v réžii Jozefa Vlka so scénografiou Martina Piterku a Anabely Žigovej. Novodobé pouličné divadlo Teatro Tatro sa prezentovalo na námestí alebo v zámockom parku fantastickými príbehmi v poetickej, výtvarnej a žánrovej syntéze scénografa Františka Liptáka. V zahraničí mnohokrát ocenené divadlo Stoka prešlo počas svojej existencie niekoľkými „vizuálnymi reformami". Po dvoch inscenáciách *Kolaps* a *Impasse,* ktoré realizoval scénograf M. Karásek a dominovali mu masky so surreálnou inšpiráciou, sa až do r. 1994, keď divadlo premiérovalo *Eo Ipso* vizuálna prezentácia odohrávala v hraniciach umenia objets trouvé. V posledných predstaveniach scéna i kostým čoraz viac smerujú k neo pop-artovej formulácii sveta, v ktorom vládne „kaufhausmystik", „softkultur" a móda. Metóda privlastnenia, ktorou súčasná scénografka divadla Zuzana Piussi rada svoje postavy komentuje, je stále zreteľnejšia. V *Monodrámach – Dáma s hranostajom* z r. 1997 privlastnenie redefinuje kontext, ktorý býva v Stoke obyčajne umiestnený kdesi medzi skutočnosťou textu a obrazu.

12. Aleatorika a posuny v kontextoch privlastnení sú typické prvky scénografie malých divadiel a súvisia s ich autorským i režisérskym zázemím a aktuálnym trendom výtvarných umení.



Zuzana Piussi: Stoka: Monodrámy – Dáma s hranostajom. 1997. Stoka, Bratislava, r. B. Uhlár

Umenie a remeslo

Ágnes Schrammová

Zatvorením legendárnej Školy umeleckých remesiel v Bratislave (1928–1939) zanikli na takmer dvadsať rokov všetky ambície úžitkového umenia na Slovensku v jeho kontinuálnom vývoji a v intenciách, ktoré táto škola proklamovala. K funkcionalizmu a k téze integrácie úžitkového umenia, výtvarného umenia a architektúry sa začala opäť hlásiť až generácia a jednotlivci aktívni koncom päťdesiatych rokov.

V procese násilného hľadania dedičstva v ľudovej tvorbe a spätosti s umeleckoremeselnými tradíciami a inšpiráciami bolo centrom modernej tvorby hmotnej kultúry popri bratislavskej Strednej škole umeleckého priemyslu (1945) aj Ústredie ľudovej umeleckej výroby (1945).[1] Stali sa organizačnými, pedagogickými, formotvornými i obsahovými žriedlami jednotlivých disciplín úžitkového umenia. Igor Didov a Eduard Toran (teória a história), Václav Kautman (drevo), Viktor Holešťák-Holubár (interiér a výstavníctvo), Viola Thainová (textil), Ľubomír Jakubčík (keramika), Ľubomír Blecha (sklo) a Ján Čalovka (kov) patrili k prvým predstaviteľom povojnovej úžitkovej tvorby na Slovensku.

V r. 1947 bola v Prahe povýšená umelecká priemyslovka na vysokú školu. V Bratislave bola v nasledujúcom roku otvorená Vysoká škola výtvarných umení. Týmto sa vytvoril absolventom stredných umeleckých škôl priestor na pokračovanie v ďalšej profesionálnej príprave. Bolo to pozitívne o to viac, že od disciplín úžitkového umenia sa očakávalo splnenie nových úloh vo vzťahu k znárodnenému priemyslu. Tieto úlohy však s väčšími-menšími prekážkami začal postupne plniť len dizajn spotrebného priemyslu. Úžitková tvorba inklinovala skôr k unikátnym solitérom alebo malým autorským sériám produkovaným v ateliéroch umelcov, prípadne v dielňach Ústredia umeleckých remesiel v Bratislave (1947).

Prvými disciplínami úžitkového umenia, ktoré artikulovali svoju pozíciu v polohe autonómneho výtvarného diela a presadzovali sa paralelne s maľbou, sochárskou a grafickou tvorbou i v architektúre, boli keramika a textil, neskôr aj sklo a šperk.

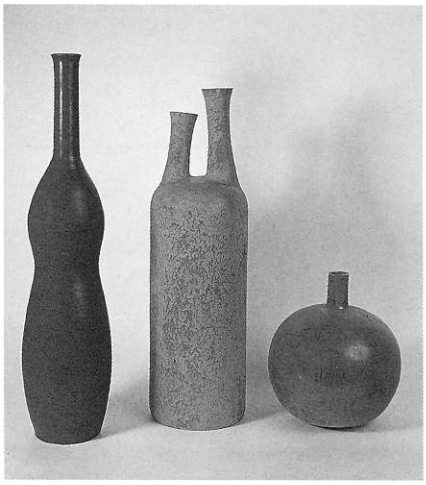
Kým v päťdesiatych rokoch sa keramická tvorba sústreďovala predovšetkým na interiérové doplnky s cieľom estetizácie súkromného domáceho prostredia „pracujúceho ľudu" a keramická plastika Dagmar Rosůlkovej a Júlie Horovej sa pohybovala v komornejších rozmeroch skôr suvenírového charakteru a len výnimočne sa vyskytovala tvarová abstrakcia, tvorcovia keramiky v šesťdesiatych rokoch, aj vplyvom pražského, a možno aj európskeho prostredia, si stanovujú iné ciele.[2] Autorké prvenstvo v tendenciách potlačania umeleckoremeselného charakteru keramického diela, alebo aspoň „zrovnoprávnenia" so sochárskym umením šesťdesiatych rokov (informelom, konštruktivizmom, pop-artom, figurálnou a geometrickou abstrakciou, asamblážou a i.) mali so svojimi figurálnymi plastikami Eugénia Lugsová (prefabrikátmi kanalizačných rúr) a Teodor Lugs (nádobami ľudového hrnčiarstva).[3]

Odklon od hrnčiarskeho kruhu, prípadne jeho uplatnenie len v bazálnej funkcii, znamená voľne dotváraná, tvarovaná a maľovaná keramická hmota absolventov ateliéru profesora Otta Eckerta na pražskej Vysokej umelecko-priemyselnej škole, Juraja Martha (záhradné fontány), Jozefa Sušienku (záhradné vázy) a Imricha Vaneka (keramické obrazy).

Tvarové a farebné uvoľnenie šesťdesiatych rokov sa v nasledujúcom desaťročí zúročilo v nebývalej expanzii keramickej tvorby do architektonických objektov v podobe rozmerných nástenných tzv. monumentálno-dekoratívnych diel. Na cestu, ktorú prekliesnili keramikári, sa epizodicky vydali aj umelci z oblasti maľby a sochárstva (napr. M. Paštéka a A. Ilečko).[4]

V prirodzenom vývojovom procese, keď sa umelecká keramika presvedčila o svojej sile a schopnosti vyrovnať sa voľnému sochárstvu v obsahovom

1. Poláčková, D.: Začiatky moderného úžitkového umenia na Slovensku. In: Expozícia úžitkového umenia, designu a architektúry. Kat. výst. Bratislava 1995, s. 13.



Dagmar Rosůlková: Váza I–III. 1966–1968

2. R. 1962 sa uskutočnila v Prahe výstava keramiky so zahraničnou účasťou, ktorá zreteľne podčiarkla trend akejsi „emancipácie" keramického umenia v rámci voľnej výtvarnej tvorby. Pozri tiež Oriško, Š.: Keramika. In: Hlinený objekt. Kat. výst. Bratislava 1999.

3. Oriško, Š.: Situácia slovenskej keramiky. In: Keramika '90. Kat. výst. Bratislava 1990.

4. Belohradská, Ľ.: Úvaha o nepotrebnosti hraníc. In: Keramika '90. Kat. výst. Bratislava 1990.

i tvarovom prednese, nastal v polovici sedemdesiatych rokov zvrat, opätovné hľadanie inšpirácie na hrnčiarskom kruhu. K ľudovému džbankárstvu sa metaforicky vyjadruje napríklad Marián Polonský (taniere a okienka) aj Pavol Uhrík (ženské torzá).

Ilja Holešovský, Gabriela Luptáková, Richard Langer, Ivica Langerová-Vidrová a Juraj Vojčiak tvorili dynamické jadro generácie, ktorá po absolvovaní pražských štúdií vstúpila do keramického diania na Slovensku. Rovnakou mierou sa venujú drobným dekoratívnym artefaktom, pri ktorých uplatňujú žiarivú farebnosť glazúry a bohatú škálu detailov, ako aj rozmerným kompozíciám keramických objektov. Táto skupina autorov uprednostnila dramatickú modeláciu tvaru pred plynulým plášťom zotrvačného kruhového pohybu, čím sa dostala do paralely s realizáciami azda najvýraznejšieho predstaviteľa keramickkého sochárstva, Imricha Vaneka.

V geometrických, figurálnych a abstraktných formách s metaforickým, filozoficko-meditatívnym a spirituálnym obsahom pokračovali v závere osemdesiatych rokov ďalší tvorcovia, ktorí vzišli z pražského prostredia. Elena Kárová (zdrôtované fľaše), Jaroslav Košš (šachovnice), Rudolf Malacký (hlavy) a Vladimír Oravec (hmyz) sa jednoznačne priklonili k definícii keramickej plastiky ako samostatného objektu, ktorá v tejto podobe prešla aj do súčasnjosti.[5]

5. Oriško, Š.– Poláčková, D.: Hlinený objekt. Kat. výst. Bratislava 1999.



Peter Matejka: Kytica. 1968

Textilnému umeniu sa v slovenskom výtvarnom umení venovali už v ranom povojnovom období klasici moderného slovenského maliarstva Ľudovít Fulla a Janko Alexy, keď v gobelínových dielňach vo Valašskom Meziříčí a Jindřichovom Hradci (v Českej republike) nechali realizovať ako gobelíny svoje obrazy (Ľ. Fulla: *Rysavá jalovica,* 1947 a J. Alexy: *Zapískal Jánošík,* 1953). Avšak autorsky tkaná tapiséria sa objavila až v šesťdesiatych rokoch a začala sa veľmi intenzívne vyvíjať z rôznych prameňov. Predovšetkým vychádzala z tradície ľudového umenia (konštruktivistické motívy na gubách Violy Thainovej a motív archetypu na tkaných kobercoch Márie Rudavskej). Ďalším prameňom bolo Oddelenie monumentálneho maliarstva a gobelínu na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, ktoré v období 1960–1971 viedol profesor Peter Matejka. Medzi absolventmi nachádzame mená tvorcov, ktorí veľmi významne zasiahli do vývoja slovenského maliarstva a textilnej tvorbe sa venovali len na začiatku svojej umeleckej dráhy (K. Baron, I. Popovič, R. Sikora).[6] Tapiséria sa stala v súvislosti s novými úlohami v environmentálnom a architektonickom priestore kontarpunktom betónových stien a surových omietok. Svojou veľkoplošnosťou a výtvarným stvárnením bola schopná estetizovať a humanizovať strohosť a chlad novostavieb. Prírodná povaha vláken a tkanív, mäkkosť a poddajnosť materiálov, haptický vnem rôznych štruktúr povrchu predurčili umelecký textil za nové významné médium životného prostredia a kultúry.[7]

6. Hurajová, F.: Škola Petra Matejku. Kat. výst. Bratislava 1977, nestr.

7. Barten, S.: Textilkunst 1950–1990. Zürich 1991, s. 6.

Aj vďaka skutočnosti, že to bol práve textil, ktorý už od r. 1960 našiel svoje miesto ako študijný predmet na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, mohol sa ako ďalšia z disciplín úžitkového umenia začleniť do celkového kontextu slovenského výtvarného umenia.[8]

8. Schrammová, Á.: Umelecký šperk, sklo a textil. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Kat. výst. Bratislava 1995, s. 300.

Od r. 1962 boli pre jeho aktuálnu orientáciu smerodajné bienálne prehliadky vo švajčiarskom Lausanne, na ktoré nastupujúca generácia mladých výtvarníkov, odchovancov ateliéru Petra Matejku na VŠVU, veľmi živo reagovala.[9] Medzi nimi patrí popredné miesto Kataríne Šujanovej. I keď raná práca *(Zelená zem,* 1966) nesie stopy tzv. maliarskeho prístupu a je riešená ako plošná kompozícia so značne hrubou štruktúrou vlnenej priadze, kresbou kontúr a farebnosťou plôch má aj priestorový účinok, ktorý sa graduje v diele *Biela na bielej* (1968). Obe diela zdôrazňovali špecifiká techniky a použitého materiálu s ambíciami experimentovať s vláknom a možnosťami samotného remesla.

9. Miestom bienálnych prehliadok v Lausanne je od r. 1962 Musée cantonal des beaux-art. J. Čihánková tu vystavovala r. 1971 ako vôbec prvá slovenská výtvarníčka svoje dielo Prostredie s kockami s veľkým úspechom.

V tejto tendencii ide ešte ďalej Silvia Fedorová, absolventka ateliéru Antonína Kybala na pražskej VŠUP, *Transparentnou tapisériou s prírodnými motívmi* (1968). Veľké medzery, spustené sisalové vlákna, prekrývanie plôch

a vzájomné prieniky a priehľady vytvorili trojrozmernú priestorovú kompozíciu, ktorá už hľadá nový zmysel tapisérie ako samostatného výtvarného diela. Po smrti Petra Matejku (1971) prestáva takmer úplne na VŠVU v Bratislave výučba textilu a trvá takmer desať rokov, kým sa obnoví pod vedením Elvíry Antalovej a Eugénie Lehotskej. Aj keď Katarína Šujanová r. 1974 iniciovala a aktívne sa podieľala na založení gobelínovej dielne v Bratislave pod názvom Stredisko tapisérie pri Ústredí umeleckých remesiel, textilné umenie na Slovensku sa dostáva do tvorivej krízy. Komornejšie ladené diela Evy Cisárovej-Minárikovej *(Pätnáste a dvadsiate storočie,* 1974) a Silvie Fedorovej *(Hľadanie večného prameňa,* 1977) s krajinárskymi motívmi a reliéfnym povrchom, lineárne figurálne práce Kataríny Šujanovej *(Denník,* 1971; *Žena,* 1975), Kataríny Zavarskej (*Vták,* 1973) a textilný objekt Lýdie Jergušovej-Vydarenej *(Fujara,* 1977) sú skôr vynimočnými prácami tohto obdobia. Textilná tvorba je „vyťažená" spoločenskými objednávkami. Pod označením monumentálno-dekoratívna tvorba sa ocitajú aj rozmerné tapisérie (tkané gobelíny i artprotisy) v najrozličnejších interiéroch v kolísavej kvalite. Aj textil sa so svojimi formálnymi i obsahovými interpretáciami dostal do „pasce" socialistického realizmu.

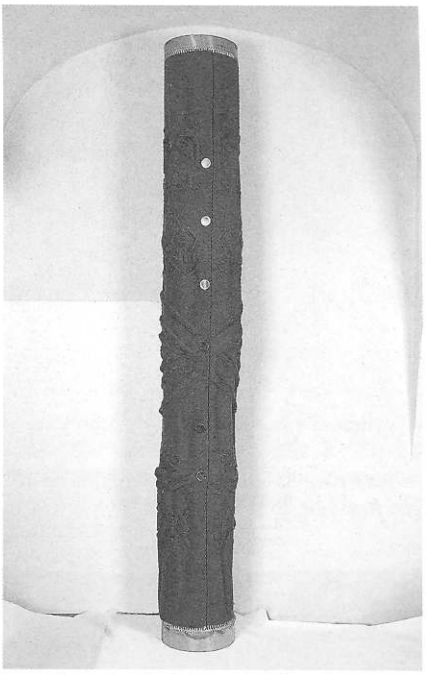
Umelecký textil vstupujúci do osemdesiatych rokov sa profiluje na sochárskych a architektonických princípoch. K prvým, čo definujú tieto hľadiská, patrí Mária Rudavská. Rozmerné priestorové kompozície *(Farebný dážď smutnej jesene,* 1983 a *Plač ľanového vodopádu,* 1984–1985) sú v tomto zmysle ťažiskovými dielami tohto obdobia a otvárajú novú kapitolu nášho textilného umenia.

Od r. 1986 začína pedagogicky pôsobiť na textilnom oddelení Strednej umeleckopriemyselnej školy v Bratislave mladý výtvarník Karol Pichler. Absolvent textilného odboru budapeštianskej VŠUP prináša progresívne experimentálne metódy a vytvára z papiera, igelitu, bavlny a kovu geometrické i dekonštruktivistické kompozície *(Localisation destructive,* 1988 a *Localisation quadratique,* 1989). Papier na primárne médium svojej tvorby pozdvihuje aj Jozef Bajus, ktorý od plošných, takmer grafických prác zo strihaného a prešívaného papiera, prechádza postupne k trojrozmerným geometrickým objektom *(Premeny,* 1988 a *Horizontálne meditácie,* 1991). Na VŠVU v Bratislave sa aktivizuje textilné oddelenie až po r. 1990, keď sa disciplíny ujímajú v úlohe pedagógov Eva Cisárová-Mináriková a Jozef Bajus.[10]

Textilné umenie od záveru osemdesiatych rokov považuje tkáčske krosná za historickú „relikviu" a vyjaduje sa takmer výlučne papierom, drevom, kovom a plastom. Zámerne deštruovaný materiál (strihaný, trhaný, pílený, brúsený, vŕtaný) je nanovo spájaný do nových materiálových, tvarových aj obsahových súvislostí a vzťahov. Výsledkom tvorivého procesu je trojrozmerné autonómne výtvarné dielo v podobe reliéfu, plastiky, konceptu, environmentu a inštalácie.

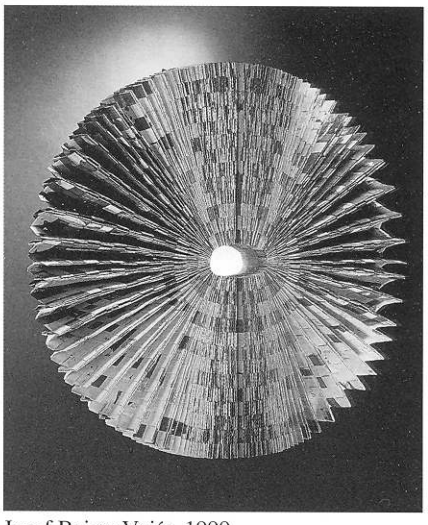
Sklárska tvorba v päťdesiatych rokoch bola zameraná výlučne na dizajn nápojového skla a na navrhovanie drobných dekoratívnych predmetov pre bytový interiér (Karol Hološko, Dagmar Kudrová, Jaroslav Taraba). Prvým sklárom u nás, ktorý sa hlbšie zamyslel nad možnosťami sklenej hmoty, bol Ľubomír Blecha. Na technologických princípoch fúkaného skla (výnimočne i liateho) sa pustil do hľadania nových dimenzií formy a myšlienky (vázy, 1962–1965). Čoraz odvážnejšia veľkosť a tvarová uvoľnenosť, vonkajšia deformácia a vnútorné ťahané „nite" predznamenávajú plastiky z číreho a dymového skla abstraktných tvarov a štrukturálnych povrchov *(Dymová plastika,* 1966 a *Stéla,* 1968).

Dielami z r. 1965–1966 položil základy nového odboru nielen v umeleckom skle, ale aj v sochárstve. Sklená plastika, dovtedy neznámy pojem v slovenskom výtvarnom umení, sa zrodila z tradície českej a škandinávskej sklárskej produkcie.[11] Plastiky, ktoré vytváral fúkaním a voľným tvarovaním žeravej skloviny, obohatili aj sklárske techniky o nové možnosti a prístupy.



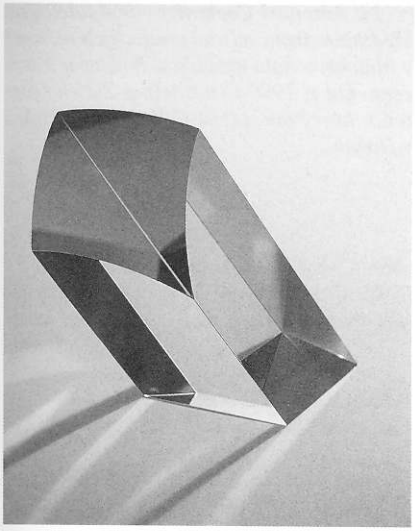
Lýdia Jergušová-Vydarená: Fujara. 1976–1977

10. Schrammová, A.: Vlákno. Slovenský textil 1984–1994. Kat. výst. Bratislava 1994.



Jozef Bajus: Vejár. 1999

11. Malé úvahy. Slovo výtvarníka. Ľubomír Blecha. VŽ, 12, 1967, č. 2, s. 90–92.

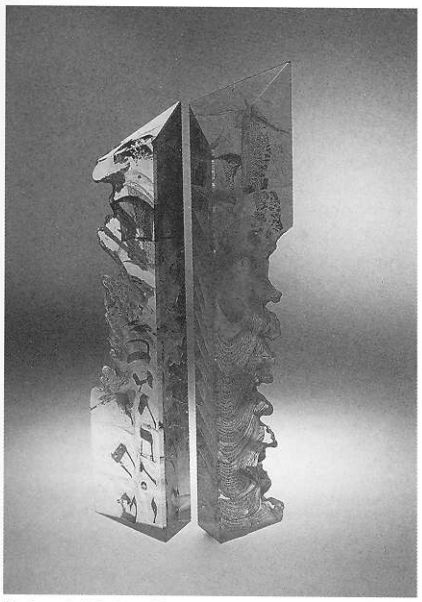


Jozef Tomečko: Plastika. 1979

12. Žáčková, A.: Súčasné slovenské sklo. Kat. výst. Bratislava 1991, nestr.



Juraj Gavula: Objekt. 1981



Ľubomír Ferko: Covenant. 1999

13. Kahounová, D.: Alina Ferdinandy. Bratislava 1978, nestr.

Do nezvyklo rozmerných tenkostenných telies z fúkaného krištáľového skla dramaticky prenikal vpichmi alebo zárezmi drôtom. Krásu línií figúry alebo jej torza, štíhle stély a amorfné bubliny vytváral Ľubomír Blecha aj z aspektu vzťahov a väzieb s konkrétnym umiestnením v interiéri.

Tieto tendencie skúmania hlbších vzťahov predmetu a prostredia dostali ešte konkrétnejšiu podobu vo filozofii výtvarníka a pedagóga Václava Ciglera. Od polovice šesťdesiatych rokov, keď začal vyučovať na Oddelení skla v architektúre VŠVU v Bratislave, ako výrazná kreatívna osobnosť ovplyvnil takmer dve generácie svojich študentov smerovaním ku geometrickej abstrakcii (Ľubomíra Arzta, Juraja Gavulu, Evu Fišerovú, Jozefa Tomečka, Pavla Tomečka, Jozefa Vachálka, Askolda Žáčka, Pavla Hlôšku, Juraja Opršala, Zoru Palovú). Novej funkcii skla ako dominantného prvku architektonickej koncepcie zodpovedalo svojimi fyzikálnymi i chemickými špecifikami optické sklo. Žiadaný čistý geometrický tvar obohatený o svetelné a farebné hry spektra sa dosiahol celoplošným brusom povrchu, výbrusom do konkávnych a konvexných tvarov, spájaním hrán a prekrývaním plôch. V priebehu sedemdesiatych rokov vznikol celý rad pozoruhodných sklených plastík v matematicky exaktnom minimalistickom tvarosloví autorov tzv. Bratislavskej sklárskej školy.[12] Vymaniť sa z „jarma" takmer spoločného rukopisu a nájsť vlastnú identitu nebolo jednoduché. Plastika *Baroko* (1981) Askolda Žáčka narušila už takmer stereotypný výraz sklených objektov. Dielo vytvorené zo štyroch segmentov, brúsené do podoby mäkkej kontúry obrysovej línie, vibráciou svetla vnieslo do objektu rytmus tordáže barokového stĺpa. Charakteristickým znakom sklenej plastiky osemdesiatych rokov sa stal dynamický tvar a farebný prednes. Askold Žáčko, ktorý od r. 1979 prevzal vedenie ateliéru skla na VŠVU v Bratislave, už v tomto duchu viedol svojich poslucháčov (Miloša Balgavého, Máriu Hajnovú, Jána Mýtneho, Juraja Steinhübla, Vladimíra Zbyňovského, Ivana Žákoviča). Sklená plastika reflektovala rôznorodosť názorov a štýlových prejavov: expresívny a dramatický výraz (A. Žáčko), robustnosť a monumantalitu (E. Fišerová), farbu a štruktúru (Z. Palová), vitalitu a iróniu (M. Hajnová). Dokonalosť optického skla bola alternovaná hravosťou, emocionalitou a fantáziou taveného, fúkaného a líhaného skla.

Deväťdesiate roky znamenajú aj pre sklenú plastiku umocnenie diferenciácie ornamentu (A. Žáčko) a detailu (M. Balgavý), konceptuálneho (J. Mýtny) a spirituálneho (Ľ. Ferko), objektu (I. Markovičová) a inštalácie (V. Oravec).

Poslednou disciplínou úžitkového umenia, ktorá sa v šesťdesiatych rokoch vymaňuj z rýdzo remeselných väzieb, je umelecký šperk. Ako prvé, a takmer celé desaťročie aj jediné, sa mu venujú sochárky Alina Ferdinandy a Erna Masarovičová, ako aj mladý absolvent pražskej VŠUP, Anton Cepka. Zatiaľ čo Anton Cepka má aj zlatnícku prípravu, obe autorky pristupujú k realizácii svojich šperkov na základe sochárskych skúseností. Šperkárska tvorba Aliny Ferdinandy sa zachovala predovšetkým v podobe príveskov a náhrdelníkov. Technologicky si zvolila spôsob odlievania anglického cínu a striebra do sépie. Formálne výrazové prostriedky plastického vyjadrovania prekonali v pomerne krátkom časovom úseku výraznú premenu. Prvé prívesky kruhového alebo štvorcového tvaru rieši ako nízke reliéfy v duchu informelu, potom objavuje technické súčiastky ako civilizačné symboly, v neskorších šperkoch uplatňuje vegetatívne motívy v expresívnom štylizovanom stvárnení.[13]

Erna Masarovičová zhotovuje prvé kusy medených závesov na kruhu už r. 1961. Závesy sú viac-menej plošné kompozície štvorca tvoreného rôznymi ornamentálnymi prvkami špirály, vlnovky a kruhu. Po postupnom zvládnutí zlatníckych techník sa obohacuje aj výrazová a obsahová škála šperkov a rustikálny robustný prejav ustupuje jemnejšie kreovaným prvkom (prívesok a brošňa *Mreža I* a *Mreža II*, 1969). Anton Cepka už v priebehu šesťdesiatych rokov zaujal miesto medzi najvýznamnejšími šperkármi Európy

a sveta.[14] Počiatočné štrukturálne povrchy amorfných i konštruktivistických brošní s nepravidelnou kontúrou sa menia na čisté geometrické tvary – štvorec, obdĺžnik a kruh. Letecké prostredie a kozmonautika natrvalo zaujímajú popredné miesto v tematickom zameraní jeho šperkárskej tvorby. Radary, obrazovky, moduly, počítače a lietadlá sa objavujú v podobe strieborných brošní s detailami zo skla, plastu, perlete, bridlice a farby.

14. Antonovi Cepkovi r. 1964 udelili na Medzinárodnom veľtrhu umeleckých remesiel v Mníchove zlatú medailu a Bavorskú štátnu cenu. Od r. 1990 je nositeľom Zlatého prsteňa, ktorý mu udelil Goldschmiedehaus v Hanau.

Ďalším absolventom VŠUP v Prahe, ktorý sa v sedemdesiatych rokoch významne zapísal do mladých dejín slovenského umeleckého šperku, bol Imrich Svitana. Jeho šperky sa vyznačujú pomerne masívnym tvarom a presným obrysom. Kombinácia striebra a bridlice vytvára istý druh napätia, ktoré autor tlmil matovaním kovu a leštením kameňa. Prísnu geometriu odľahčil jemnou líniou rytého ornamentu.

Začiatkom sedmedesiatych rokoch sa šperk objavuje aj v tvorbe ďalších sochárov. Jozef Jankovič sa predstavil dramatickými a rustikálnymi vyjadreniami figúry alebo jej častí, Dušan Králik plošnými geometrickými a Milan Greguš bohatými reliéfnymi a abstraktnými tvarmi príveskov. S témou figúry sa pohrávala aj Erna Masarovičová vo svojich metaforických ironizujúcich štylizáciách starých strieborných príborov a plášťov vreckových hodín, ktoré pretavovala do brošní, spôn a závesov.

V tom čase sa už dostavujú prvé tvorivé výsledky pedagogickej činnosti Václava Ciglera na VŠVU, kde popri sklenej plastike a nápojovom skle vyučuje aj šperk. Askold Žáčko a Pavol Hlôška prezentujú novú sémantiku – šperk ako prostriedok komunikácie.

V polovici sedemdesiatych rokov aj v kremnickej umeleckej priemyslovke, jedinej s výučovacím odborom zlatníctvo, nastali zmeny. Peter Mišík, na rozdiel od svojich predchodcov, preferuje ako základ šperkárskej tvorby remeselnú zručnosť žiakov.[15] Spomedzi absolventov sa nad horizont umeleckého remesla dostala predovšetkým Marcela Korkošová (geometrizujúce brošne a ihlice) a Ondrej Ďurian (dekonštruktivistické brošne a prstene).

15. Schrammová, A.: Premeny. Slovenský šperk 1961–1991. Kat. výst. Bratislava 1991, s. 7.

V tomto čase vstupuje na scénu umeleckého šperku Jana Cepková, ktorá sa vo svojej voľnej tvorbe venovala technike emailu. Brošne formálne aj obsahovo nadväzujú na tieto kompozície. Archetyp figúry v zábere polocelku akoby vystúpil z priestoru emailového obrazu s vôľou samostatnej existencie, snímaný meditatívnou optikou autorky. Začiatkom osemdesiatych rokov zhotovuje brošne (hlavičky) zo striebra, mosadze a plastu.

Od polovice osemdesiatych rokov sa stáva aj umelecký šperk priestorom na vyjadrenie postmoderných foriem a myšlienok. Mladá generácia tvorcov vzišla z rôznych odborov výtvarného umenia (D. Brunovský – maľba, J. Černá-Korkošová – sochárstvo, K. Kissóczyová – scénografia, K. Weisslechner – architektúra). Z počiatočného hravého a akoby náhodného zaujatia sa v priebehu niekoľkých rokov vyvinul systematický záujem a dominantný okruh tvorby predovšetkým u Daniela Brunovského a Karola Weisslechnera.

Brošne D. Brunovského sú fragmentmi krajiny a vesmíru, hlavami vtákov a telami hmyzu, listami vavrínu a lupeňmi kvetov. K. Weisslechner svojimi šperkami buduje „architektúru pre krajinu tela". Zlátené detaily guličky, dierky, hrotu, výrezu, valčeka sú erotickými symbolmi rodov maskulínum a feminínum.[16]

16. Porubänová, E. – Schrammová, Á.: Karol Weisslechner, Šperky a objekty. Trenčín 1998.

Umelecký šperk súčasnosti je, na rozdiel od šesťdesiatych rokov, plnohodnotnou a rovnocennou disciplínou s keramickou plastikou, umeleckým textilom a sklom. Viera Brunovská (brošne s figurálnou tematikou), Peter Janík (spirituálne prstene a brošne) a Jana Machatová (koštruktivistické objekty) sú navýraznejšími predstaviteľmi najmladšej generácie absolventov odboru kov a šperk na VŠVU v Bratislave a Školy úžitkového výtvarníctva v Kremnici.

Úžitkové umenie na Slovensku prešlo v druhej polovici dvadsiateho storočia niekoľkými významnými fázami a štádiami, nielen z hľadiska výtvarných druhov a štýlov, teórie, metodológie a frazeológie, ale aj muzeológie

a galerijnej praxe, expozičnej a výstavnej činnosti a nie v poslednom rade v oblasti stredoškolskej a vysokoškolskej odbornej prípravy.

Ako sme už v úvode spomínali, absolventi stredných umeleckých škôl mali možnosť pokračovať vo svojich štúdiách na VŠUP v Prahe a na VŠVU v Bratislave. Približne v polovici šesťdesiatych rokov popri existujúcom oddelení monumentálnej maľby (tu bola výučba zameraná aj na gobelínovú tvorbu) a keramiky vznikli na bratislavskej VŠVU ďalšie oddelenia úžikového umenia a dizajnu – sklo v architektúre pod vedením Václava Ciglera a tvarovanie priemyselných výrobkov, ktorého sa ujal Václav Kautman.[17] Odbor kovu a šperku musel na svoje etablovanie čakať takmer tridsať rokov, keď jeho otvorenie inicioval r. 1990 vtedajší rektor Jozef Jankovič a výučbu zveril do rúk Antona Cepku.[18]

R. 1966 sa posilnilo aj stredné umelecké školstvo. Popri existujúcich školách v Bratislave, Košiciach, Ružomberku a Kežmarku bola v Kremnici založená Stredná umeleckopriemyselná škola špecializovaná na vyučovanie v odbore kovov (umelecké kováčstvo a zámočníctvo, zlatníctvo a striebrotepectvo, rytie a odlievanie kovov, tvarovanie priemyselných výrobkov).[19]

Koncom šesťdesiatych rokov bola už úžitková tvorba integrovanou súčasťou slovenského výtvarného umenia. Nastala jej zreteľná diferenciácia do utilitárnej polohy (autorské solitéry a malé série do interiérov) a do polohy voľného výtvarného umenia (keramická a sklená plastika, umelecký textil a šperk).

Tvarové a obsahové uvoľnenie, ktorého sme boli svedkami v šesťdesiatych rokoch vo všetkých druhoch výtvarného umenia, pretrvávalo v úžitkovom umení aj v rokoch sedemdesiatych. Popri tvorbe diel komorného charakteru pre výstavné podujatia, galerijné a muzeálne zbierky i predajne Dielo SFVU, bola enormná aj spoločenská objednávka. Tzv. monumentálna tvorba, ktorá zahŕňala i veľkoplošné keramické, sklené a drevené steny, textilné, emailové a kovové čelné pohľady aj pozadia, bola súčasťou interiérových aj exteriérových projektov, počnúc luxusnými pracovňami až po priečelia staničných hál.[20] Na rozdiel od voľného umenia, ktoré bolo pod prísnou kontrolou ideových a umeleckých komisií, orgánov komunistickej strany a SFVU, vznikali vďaka ich materiálovej povahe pod „rúškom" úžitkového umenia abstraktné plastiky zo skla a keramiky, umelecké šperky a textilné objekty.[21] V závere decénia sme však už mohli byť svedkami „únavy" odboru. Keramická a sklárska tvorba stratili na invenčnosti výrazu a sile kreativity, umelecký textil bol vyčerpaný veľkými spoločenskými objednávkami a umelecký šperk nenašiel ďalších výraznejších predstaviteľov.

Od polovice osemdesiatych rokov sa najradikálnejšie začala prejavovať textilná a šperkárska tvorba, a to nástupom mladej umeleckej generácie, ktorá aktivizovala svoje sily nielen na poli ateliérovej tvorby, ale aj v pedagogickej činnosti.[22] Tieto disciplíny najrýchlejšie reagovali na európske a svetové dianie, ktoré už takmer desaťročie nechápalo umelecký textil ako plošné výtvarné dielo a umelecký šperk ako ozdobný predmet. V druhej polovici osemdesiatych rokov aj sklená a keramická plastika začali nachádzať svoj nový výraz a identitu v odkazoch postmoderného umenia na prapodstatu sklenej hmoty a hlinenej matérie v ich tvárnosti a farebnosti ako otvoreného a nespútaného média.

Nasledujúce roky slobodného prejavu a tvorivých nápadov, neobmedzených možností komunikácie a konfrontácie s európskou a svetovou výtvarnou scénou formou výstav, sympózií a spoločných medzinárodných projektov, sa stali pre disciplíny úžitkového umenia silným impulzom novej kreativity.

17. Schrammová, Á.: Úžitkové umenie v rokoch 1960–1995. In: Expozícia úžitkového umenia, designu a architektúry. Kat. výst. Bratislava 1995, s. 19.

18. Od r. 1996 vedie Odbor kov a šperk na VŠVU v Bratislave Karol Weisslechner.

19. Zábrady, K. (ed.): 25. výročie SUPŠ. Kremnica 1991.

20. Schrammová, A.: Predmet a priestor, štipendijná práca. Bratislava 1989.

21. Sklená plastika v tvorbe V. Ciglera a Bratislavskej sklárskej školy, keramická plastika J. Martha a I. Vaneka, šperky A. Cepku a J. Jankoviča.

22. Schrammová, A.: Vlákno. Slovenský textil 1984–1994. Kat. výst. Bratislava 1994.

Genéza a vývoj dizajnu

Zdeno Kolesár

V úvode stručnej štúdie venovanej vývoju dizajnu na Slovensku v uplynulých piatich desaťročiach treba zdôrazniť, že impulzy a priestor na rozvoj dizajnu, viac než ktorejkoľvek inej výtvarnej disciplíny, sú viazané na konkrétnu spoločenskú situáciu: na politický a z neho vyplývajúci ekonomický systém, kultúrnu a výrobno-technickú základňu.

Po druhej svetovej vojne na Slovensku síce prebehla masívna industrializácia, výroba sa však začala prednostne orientovať na kvantitu a v jej profile sa neadekvátne preferoval ťažký priemysel. No predovšetkým absentovali tie princípy trhového mechanizmu, ktoré tvoria hnací motor rozvoja dizajnu – najmä konkurenčný tlak. Vnútorné prostredie československej ekonomiky určovali monopolní výrobcovia, export smeroval hlavne na východ, kde bola väčšina československých výrobkov bezkonkurenčná. Chýbal dôraz na inovačné procesy vo výrobe. Postupné technologické zaostávanie neumožnilo realizovať mnohé zaujímavé dizajnérske riešenia. Tie boli prezentované predovšetkým na súťažiach a výstavách, množstvo návrhov ostávalo v polohe nerealizovaných prototypov. Dizajn sa tak dostával do pozície platonickej profesie, ktorá bola síce formálne podporovaná oficiálnou ideológiou (kvalitný dizajn mal prispieť ku všestrannému uspokojovaniu rastúcich hmotných a duchovných potrieb človeka, čo bol jeden zo základných deklarovaných cieľov socialistickej spoločnosti), ale v skutočnosti boli dizajnéri v deformovanej ekonomike zbytočnou príťažou. Čiastočnou výnimkou bola oblasť úžitkovej grafiky, kde sa však uprednostňovali a masívne podporovali len oblasti využiteľné v politickej propagande.

Dôsledkom problémov s profesionálnou realizáciou dizajnérov bola neraz ich rezignácia na spoluprácu s priemyselnou výrobou a „útek" k voľným výtvarným disciplínam, ktorých morálne i finančné ohodnotenie bolo vtedy vyššie. Na báze priemyselnej výroby sa kvalitný štandard dizajnu darilo udržiavať len u nemnohých výrobcov, ktorí sa orientovali na export do priemyselne vyspelých krajín, prípadne v podnikoch s „osvieteným" vedením. Základňa podmieňujúca možnosti realizácie slovenských dizajnérov bola preto neobyčajne úzka.

Úvodnú etapu sledovaného obdobia, ktorú možno približne vymedziť 50. rokmi, poznačilo hľadanie základného zmyslu dizajnérskej profesie v teoretickej i praktickej rovine. V súlade s Eduardom Toranom možno konštatovať, že na Slovensku sa akoby zopakoval druhou svetovou vojnou prerušený vývoj „od názorových a výrobných foriem poznamenaných minulosťou až na úroveň vhodnejšiu pre spĺňanie potrieb našej vyvíjajúcej sa spoločnosti."[1] Doktrína socialistického realizmu spočiatku celkom odmietla výtvarnú modernu a v jej rámci i tie výdobytky, ku ktorým sa u nás úžitková tvorba na ceste od národne zafarbeného dekorativizmu k funkcionalizmu dopracovala. Objavovali sa anachronické názory, že priemyselná výroba má priamo nadväzovať na ľudové vzory.[2] Ústredie ľudovej a umeleckej výroby (ÚĽUV) malo po svojom zriadení (1945) zabezpečovať výtvarnú hodnotu produkcie v troch značne odlišných sektoroch výroby: ľudovej, umeleckoremeselnej a priemyselnej.[3] Nesúrodosť tejto skladby dokumentovala prvá povojnová samostatná výstava úžitkového umenia pripravená Slovenskou sekciou Ústredného zväzu československých výtvarných umelcov (ÚZ ČSVU) r. 1950 v Bratislave. K ujasneniu zmyslu a významu dizajnérskej profesie potom čiastočne prispeli diskusie o vzťahu dizajnu[4] k priemyselnej, remeselnej a tradičnej ľudovej výrobe na II. celoštátnej konferencii ÚZ ČSVU (1952). Hovorilo sa i o možnosti zriadenia samostatného zväzu výtvarníkov z oblasti úžitkovej tvorby, napokon však ostalo pri konštituovaní Sekcie úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva v rámci ÚZ ČSVU (otázky emancipácie úžitkových výtvarných disciplín sprevádzajú vývoj na Slovensku až po súčasnosť). Koncepciu diferencovania sa od



Karol Hološko: Nápojová súprava Vázičky. 1965

1. Toran, E.: K umeniu okolo nás. Bratislava 1965, s. 11.

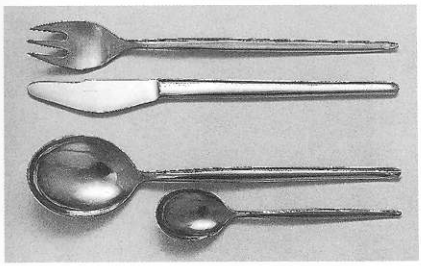
2. Pozri napr. Takáč, S.: Ľudová tvorba a priemyselná výroba. Tvar, 3, 1950, č. 1, s. 1.

3. ÚĽUV bol r. 1953 premenovaný na Výskumný ústav výtvarnej hodnoty, ekonómie a technológie miestnej výroby, krátko nato sa vrátil k pôvodnému názvu, sústreďoval sa však už len na oblasť ľudovej umeleckej výroby.

4. Pojem „dizajn" používame v zásade ako synonynum dávnejšie používaných pojmov „priemyselné výtvarníctvo" či „tvarovanie" s vedomím ich nie celkom presného prekrývania sa. Terminologická špecifikácia týchto pojmov však presahuje rozsahové možnosti tejto štúdie.

5. Tituly jednotlivých výstav a inštitúcií uvádzame podľa súčasnej pravopisnej normy.

6. Úžitkové umenie a priemyselné výtvarníctvo. Zborník diel členov sekcie úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva Zväzu slovenských výtvarných umelcov. Texty: Vydra, J., Michalides, P., Bratislava 1959.



Ján Čalovka: Detský príbor. 1960

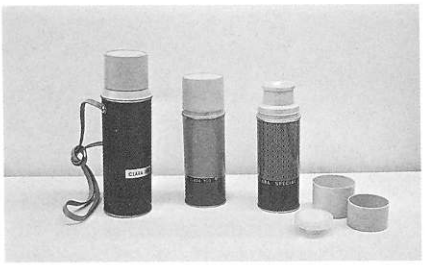
7. Hyperbolizácia významu politického plagátu bola evidentná napr. pri organizovaní výstavy 10 rokov slovenského plagátu, 1955, Medzinárodnej výstavy politického plagátu, 1960, 40 rokov politického plagátu na Slovensku, 1961 atď.

8. A. Rišković získal napr. Grand prix na I. bienále úžitkovej grafiky v Brne, jeho sľubné dielo bolo však predčasne uzavreté emigráciou.

9. R. 1959 bolo reorganizáciou n. p. Textilná tvorba zriadené Ústredie pre bytovú a odevnú kultúru, ktoré sa venovalo aj oblasti dizajnu.

10. Také bolo napr. vládne uznesenie č. 1047 z r. 1961 „O zásadách organizácie výtvarného vývoja vo výrobe", ktoré uložilo ministrom riadiacim výrobné rezorty, ako aj ďalším orgánom, aby venovali sústavnú pozornosť priemyselnému výtvarníctvu.

11. RVKV vydávala od r. 1967 časopis Design v teorii a praxi, prvé periodikum v Československu špecializované na oblasť dizajnu.



Igor Didov: Termosky. 1962–1963

12. Šindelář, D.: Poznámky k programu vědecké rady při RVKV. Design v teorii a praxi, 2, 1968, č. 3, s. 1.

ľudovej umeleckej výroby a umeleckých remesiel zdôraznila 2. celoslovenská výstava úžitkového umenia r. 1956,[5] k širšiemu pochopeniu podstaty dizajnu prispela o rok neskôr súťažná prehliadka návrhov na prototypy pre sériovú výrobu, v ktorej išlo o priame porovnávanie starých výrobkov s novými dizajnérskymi návrhmi. Túto etapu hľadania (resp. znovunachádzania) podstaty dizajnu môžeme rámcovo uzavrieť 3. celoslovenskou výstavou (1958), ktorá vo svojom oficiálnom názve popri úžitkovom umení uvádzala už i priemyselné výtvarníctvo. Zborník diel vystavujúcich autorov[6] bol prakticky prvou povojnovou knižnou publikácou zaoberajúcou sa problematikou dizajnu na Slovensku. Úvodná štúdia Josefa Vydru ostala symbolicky poslednou prácou, ktorú tento neúnavný pedagóg, organizátor a teoretik dizajnu vykonal. Hoci okruh slovenských dizajnérov bol neveľmi široký a dôsledky ich aktivít na reálnu podobu našej produkcie marginálne, spomínané výstavy i zborník demonštrovali ich pripravenosť na vstup do priemyselnej výroby. Z nemnohých prípadov skutočne realizovanej spolupráce prinieslo najmä pôsobenie Karola Hološka v Spojených sklárňach Lednické Rovne (úžitkového sklo) a Jána Čalovku v Sandriku Dolné Hámre (príbory a kovový riad) výsledky porovnateľné s vyspelou svetovou úrovňou. Popri nich k „zakladateľskej generácii" slovenských dizajnérov patria návrhári nábytku Viktor Holešťák-Holubár a František Jirák, Igor Didov zameriavajúci sa na viaceré sféry priemyselnej výroby, z oblasti textilného dizajnu treba spomenúť aspoň Slávku Pecháčkovú. Úžitková grafika sa obvykle zužovala na plagátovú tvorbu, v ktorej jednoznačne dominoval politický plagát.[7] Mimoriadne produktívna v oblasti divadelného plagátu bola dlhoročná spolupráca Čestmíra Pechra so SND. Spomedzi univerzálnejšie orientovaných grafických dizajnérov spomeňme Vlastimila Herolda, Drahomíra Mrózka a Alojza Riškoviča, pričom najmä Riškovičova tvorba spĺňala i náročnejšie výtvarné kritériá.[8]

Výstavná aktivita slovenských dizajnérov poukazovala na potrebu širšieho uvádzania nových návrhov do výroby. Pomôcť mu malo zriaďovanie výtvarných rád v súvislosti s reorganizáciou priemyslu a stavebníctva r. 1959.[9] Tieto orgány so zástupcami výtvarnej obce mali posudzovať a vyberať sortiment sériových výrobkov z hľadiska estetickej úrovne. Keďže boli iba poradnými orgánmi riaditeľov rezortov, výrobno-hospodárskych jednotiek či jednotlivých podnikov, ich právomoc bola obmedzená. I tak nesporne pozitívne ovplyvnili chápanie významu dizajnu v našej výrobnej sfére. V systéme netrhovej ekonomiky uspávanej monopolným postavením jednotlivých výrobcov však mali opatrenia ordinované vládou či straníckymi orgánmi[10] vo všeobecnosti malý účinok. Na neuspokojivosť ich realizácie poukazovala od r. 1964 i súťaž o „dokonalý výrobok" (od r. 1966 už skromnejšie o „vynikajúci výrobok"). Vláda preto rozhodla o zriadení Rady výtvarnej kultúry výroby (RVKV – jej činnosť sa začala r. 1965) ako svojho poradného orgánu, ktorý mal analyzovať kultúrnu stránku výroby ako aj riadiť a kontrolovať činnosť systému výtvarných rád. Reálne právomoci tejto rady boli opäť veľmi limitované, napriek tomu i ona prispela k zvýšeniu štandardu domáceho dizajnu a k teoretickej reflexii jeho podstaty.[11]

Nové možnosti naznačili v druhej pol. 60. rokov pokusy oživiť málo efektívne centralizované direktívne metódy riadenia podnikov poskytnutím priestoru na ich samostatné podnikanie. V rámci obrodných úsilí „Pražskej jari" sa dokonca v intenciách šikovskej ekonomickej reformy objavili i akési hybridné teórie o dizajne v ekonomikách kombinujúcich centrálne riadenie s trhovými mechanizmami: RVKV sa mala stať východiskom na vytvorenie „výtvarnej elity, ktorá by svojou úrovňou, a hlavne presvedčivou (ekonomicko-finančnou) argumentáciou, inteligentnej výrobe imponovala, stala sa jej potrebnou a spájala sa s elitou ekonómov a obchodníkov, s hnutím priemyselnej elity."[12] Životaschopnosť týchto teórií sa však, vzhľadom na inváziu vojsk Varšavskej zmluvy, ktorá zadusila pokus o reformu socializmu, nestihla preveriť.

Napriek nespornému pozitívnemu posunu sa i v 60. rokoch v slovenskom dizajne objavovali zaujímavé riešenia viac na výstavných podujatiach než vo výrobe. Celoslovenské výstavy úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva už v predchádzajúcom desaťročí získali solídnu reputáciu a tie, ktoré sa uskutočnili v 60. rokoch (1962/63, 1965/66, 1968/69), naznačili i v konfrontácii s atraktívnejšími disiplínami úžitkového umenia rastúce ambície slovenského dizajnu. Rozšíril sa okruh slovenských dizajnérov. Posilnili ho absolventi novozriadeného (1959) zlínskeho ateliéru Vysokej školy umelecko-priemyselnej profesora Zdeňka Kováře, spomedzi ktorých treba spomenúť dizajnéra Chirany Jarolíma Vavra a Jána Ondrejoviča, dlhoročného spolupracovníka Výskumného ústavu mechanizácie a automatizácie v Novom Meste nad Váhom. Dizajnu elektrotechnických zariadení sa dominantne venoval Tibor Herchl. Koncom 60. rokov sa začala plodná spolupráca Jindřicha Šafaříka s Považskými strojárňami v Považskej Bystrici na vývoji malých motocyklov. V oblasti dizajnu nábytku sa okrem tých, ktorých sme spomínali, pozoruhodnými riešeniami prezentovali Jiří Petřivý, Magda Sépová atď. Ku Karolovi Hološkovi v sklárňach v Lednických Rovniach pribudol Jaroslav Taraba. V oblasti úžitkovej grafiky treba uviesť výtvarníka staršej generácie Rudolfa Altrichtera, ktorého tvorba práve v šesťdesiatych rokoch korešpondovala s aktuálnymi výtvarnými trendmi. Z nastupujúcej generácie Ivan Štěpán, Milan Veselý a niektorí ďalší prezentovali tvorbu vyššieho výtvarného štandardu, ktorá zároveň narúšala obvyklé stotožňovanie úžitkovej grafiky s plagátom. Kľúčovou osobnosťou v dizajne značiek a logotypov sa stal Miroslav Cipár.



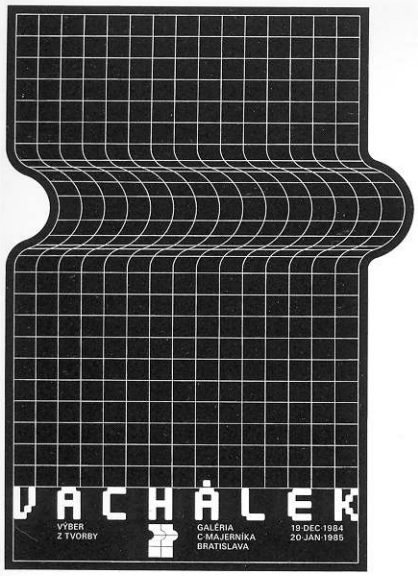
Jarolím Vavro: Zubolekárske kreslo. Koniec 60. rokov

K ďalšiemu rozširovaniu tvorivej základne dizajnu na Slovensku prispelo dobudovávanie Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, na ktorej popri disciplínach voľného umenia postupne zriadili oddelenia úžitkovej tvorby: r. 1957 Oddelenie úžitkovej grafiky vedené Jozefom Chovanom a r. 1966 Oddelenie priemyselného tvarovania pod vedením Václava Kautmana.

Schizofrenická situácia, v ktorej sa na jednej strane síce vyzdvihoval význam dizajnu ako nevyhnutnej súčasti formovania „všestranne rozvinutej osobnosti", zdôrazňoval sa jeho hospodársky význam a podiel na tvorbe komplexnej kvality výrobkov, no na druhej strane bol pre veľkú väčšinu podnikov len nepríjemným a trpeným príveskom výrobnej činnosti, charakterizuje na Slovensku i obdobie 70. rokov. R. 1972 sa RVKV transformovala na Inštitút priemyselného dizajnu (IPD), pričom rozsah aktivít novej inštitúcie sa mal rozšíriť „na zabezpečovanie celoštátnej koncepcie priemyselného dizajnu a organizovanie uplatnenia priemyselného dizajnu pri zvyšovaní kultúrnej a výtvarnej úrovne výroby a výrobkov a vykonávanie projektovej dizajnérskej činnosti."[13] IPD, ktorého pobočku zriadili v Bratislave, spočiatku patril do kompetencie Federálneho ministerstva pre technický a investičný rozvoj, neskôr nastalo v tomto smere viacero zmien. Ignorancia zo strany priemyselnej výroby, ale aj nekompetentnosť vedenia IPD,[14] marginalizovali možnosti jeho reálneho vplyvu na situáciu v československom dizajne. IPD absolutizoval technokratické definovanie dizajnu, utápal sa vo „vedeckom" riešení vágne formulovaných abstraktných problémov (metodika hodnotenia dizajnu), v rámci „pasportizácie dizajnérskych pracovísk" opakovane konštatoval neuspokojivé uplatňovanie dizajnu v našej výrobe, k pozitívnym zmenám v tomto smere však prispel len málo. Zmysel jeho existencie možno azda vidieť v občasnom organizovaní výstav a súťaží, a najmä v individuálnych aktivitách jeho niektorých zamestnancov. Keďže možnosti IPD pozitívne ovplyvňovať sféru dizajnu v systéme centralizovanej plánovanej ekonomiky boli očividne nedostatočné, v záplave najrôznejších „súborov opatrení" vznikol r. 1976 i „Súbor opatrení k ďalšiemu rozvoju priemyselného dizajnu v ČSSR", ktorý poveril IPD funkciou „vedúceho pracoviska pre oblasť priemyseného dizajnu s medziodvetvovou pôsobnosťou". Ani toto „papierové" opatrenie však nemalo reálny vplyv na výrobnú prax.

13. Štatút IPD, čl. 2.

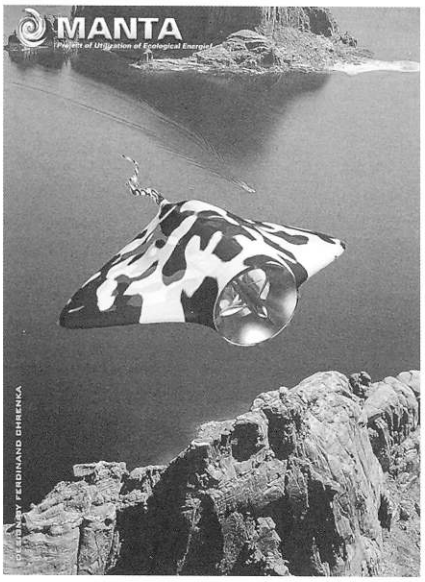
14. Nekompetentnosť riaditeľov IPD bola v dobe „normalizácie" priam povestná. Cenné informácie o fungovaní IPD poskytol príspevok jeho niekdajšieho zamestnanca P. Šváchu „Od Rady výtvarné kultury výroby k Institutu průmyslového designu" na seminári k dejinám priemyselného dizajnu v Národnom technickom múzeu v Prahe r. 1997.



Vladislav Rostoka: Vachálek. Výstavný plagát. 1984

15. Na otázky rozvoja priemyselného dizajnu sa sústredilo napr. uznesenie vlády č. 138 z r. 1980, ktoré sa s neveľkým úspechom pokúsilo vytvoriť jednotný systém začlenenia dizajnu do výroby, podobne neúspešná bola i Koncepcia rozvoja priemyselného dizajnu, vypracovaná Štátnou komisiou pre vedeckotechnický a investičný rozvoj v spolupráci s IPD r. 1985.

16. Design okolo nás. SNG Bratislava 1980. Človek – prostredie – design. SNG Bratislava a Zvolen, 1983. Od r. 1983 sa v dvojročnom intervale uskutočňovali súťažné prehliadky ZENIT Design mladých, design pre mladých atď.



Ferdinand Chrenka: Projekt veternej elektrárne Manta. 1998

Systematickú pozornosť otázkam dizajnu venovalo na Slovensku naďalej len neveľa výrobcov.

V 70. rokoch sa rozvíjala tradícia celoslovenských výstav úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva (1971/72, 1976,1979), na ktorých sa predstavila i ďalšia generácia priemyselných dizajnérov – popri tých, ktorí absolvovali na Kovářovom špecializovanom oddelení VŠUP v Zlíne (Vladimír Nahálka, Jozef Pokorný, Mikuláš Slatkovský, František Burian), to boli už aj prví absolventi Kautmanovho Oddelenia priemyselného tvarovania VŠVU v Bratislave (Alexander Bilkovič, Marián Drugda, Peter Lehocký, Peter Paliatka, Tibor Schotter atď.). Azda najsilnejšia generácia povojnovej slovenskej úžitkovej grafiky sa, paradoxne, začala presadzovať práve v nežičlivej normalizačnej atmosfére 70. rokov, hoci tie sa v absolutizovaní postavenia politického plagátu temer vyrovnali 50. rokom. Spoločné aktivity Jozefa Dóku ml., Pavla Chomu, Ľubomíra Longauera, Svetozára Mydla a Vladislava Rostoku, spolu s tvorbou ich starších kolegov (Jána Meisnera, Zoltána Salamona) i tých mladších (Dušana Juneka, Jozefa Habodásza, Juraja Žilinčára atď.) znamenali také rozšírenie rozpätia úžitkovej grafiky, že možno skutočne hovoriť o grafickom dizajne v pravom zmysle slova.

80. roky nepriniesli v porovnaní s predchádzajúcim desaťročím principiálnu zmenu situácie. Náročnejšie vonkajšie i vnútorné ekonomické podmienky síce zvyšovali tlak na uplatňovanie dizajnu vo výrobe (z tých podnikov, ktoré v záujme exportu predsa len museli dbať na vyššiu úroveň dizajnu, uveďme strojárske závody ZŤS Martin, ZVL Považská Bystrica, PPS Detva), no celkovo sa ani napriek stále pribúdajúcim opatreniam[15] nepodarilo presadiť dizajn ako integrálnu súčasť výrobných procesov.

Stále mali nesporný význam pravidelné celoslovenské prehliadky úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva (1982/83, 1986), hoci spoločná prezentácia priemyselných návrhov a „voľného" úžitkového umenia bola už neraz predmetom diskusie. Dizajn sa v tomto období predstavil i na samostatných výstavách.[16] Spomedzi príslušníkov generácie dizajnérov, ktorá sa začala presadzovať v 80. rokoch, sa realizáciami v priemyselnej výrobe prezentovali v rôznych oblastiach Tadeusz Blonski, Peter Humaj, Ferdinand Chrenka, Ladislav Kubo, Miloslav Suchár, Marek Žitňan atď. Okrem nich si pozornosť zaslúži spolupráca Jozefa Kamasa a Bohuša Mudrončíka s Teslou Orava a návrhy úžitkového skla Jozefa Kolembusa pre Spojené sklárne Lednické Rovne. Vo sfére textilného dizajnu spomeňme aspoň spoluprácu Jozefa Bajusa s bavlnárskym závodom v Ružomberku, v oblasti grafického dizajnu tvorbu Evy Hricovíniovej a Stanislava Stankociho.

Viac-menej oficiálnou doktrínou sa v dizajne na Slovensku po diskusiách v 50. rokoch stal funkcionalizmus, i keď realita výroby odrážala predovšetkým technologické a materiálové obmedzenia vo výrobných procesoch, takže „inžiniersky" dizajn bol skôr z núdze cnosťou než výsledkom cieľavedomo uplatňovanej funkcionalistickej metódy. V 80. rokoch sa však v atmosfére širšej kritiky funkcionalizmu začínajú i u nás uplatňovať alternatívne prístupy k úžitkovej tvorbe, ktoré možno označiť ako postmoderné. Autentické podhubie postmoderny u nás, paradoxne, „pomáhalo" tvoriť zaostávanie nášho priemyslu. Ten veľmi nestál o služby dizajnérov, a tak sa viacerí realizovali v tvorbe pripomínajúcej viac umeleckoremeselnú prácu než dizajn v zmysle etablovanom modernou (obdobné trendy sa objavili i v priemyselne vyspelých krajinách, avšak z dosť odlišných pohnútok). R. 1985 sa na výstave nazvanej „Z dielne mladých" predstavila v Bratislave interiérovým dizajnom ambiciózna skupina mladých tvorcov, prevažne absolventov architektúry na VŠVU (Jana Antalová, Jozef Gašparík, Igor Kepko, Dana Mušecová, Imrich Vaško, Dušan Voštenák, Miroslav Zikmund), ktorá dokumentovala rozvíjanie podnetov, najmä z prostredia avantgardného talianskeho dizajnu. Spomedzi ďalších príbuzne orientovaných dizajnérov spomeňme Júliu Kunovskú, Ľubicu Fábriovú a Karola Weisslechnera. František Burian sa koncom 80. rokov dopracoval k autentickej

(i v medzinárodnom kontexte) podobe „konceptuálneho dizajnu" reflektujúceho skutočnosť, že mediálna prezentácia dizajnérskych produktov je už dôležitejšia ako ich fyzická existencia.[17]

V ostatnom desaťročí určoval situáciu v slovenskom dizajne proces transformácie ekonomiky a priemyslu. V oblasti priemyselnej produkcie sa na Slovensku, podobne ako v ostatných postkomunistických krajinách, návrat k trhovému fungovaniu hospodárstva ukázal ako komplikovaný a mimoriadne bolestivý. Tlak trhu mnohé podniky zlikvidoval, iné premenil na súčasti zahraničných koncernov bez možnosti vývoja vlastných výrobkov. Táto základná charakteristika ekonomickej situácie ostáva v platnosti podnes. Kvantitatívne úzka základňa tých domácich výrobcov, ktorým nechýba ambícia uvádzať na trh vlastné produkty, neponúka veľa možností na uplatnenie dizajnérov. Ani problémy s dostupnosťou špičkových technológií a materiálov pre domácich výrobcov nepatria minulosti. Dizajnér pracujúci pre priemysel má dnes často ešte užší manévrovací priestor než za čias socialistickej „plánovanej ekonomiky" – tá pri absencii konkurenčného prostredia nemusela byť pri minimalizácii výrobných nákladov natoľko dôsledná ako naši súčasní výrobcovia, ktorých hlavným tromfom v boji so zahraničnou konkurenciou je obvykle nízka predajná cena. Spolupráca dizajnérov s výrobou sa preto realizuje skôr v rovine drobných vylepšení pri minimálnych nákladoch, než v polohe veľkých dizajnérskych gest a radikálnych riešení. K najpozoruhodnejším realizáciám uplynulého decénia patria lokomotívy podľa návrhov Štefana Kleina pre Martinskú mechatronickú, a. s., Martin či viaceré varianty zariadenia pre zubolekárske ordinácie od Ferdinanda Chrenku, vyrábané podnikom Chirana – Prema, Piešťany.

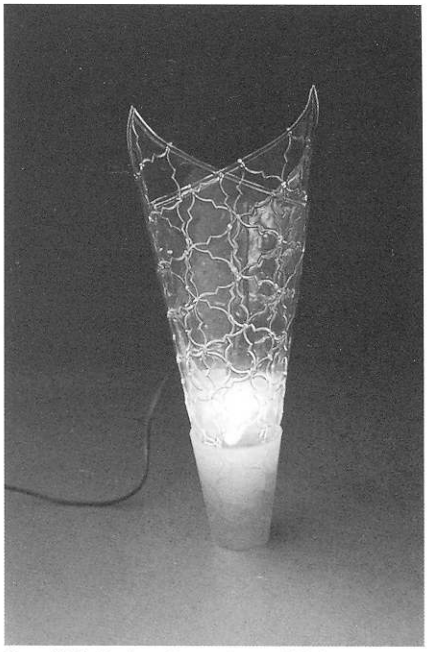
V situácii, keď dizajnéri pomerne ťažko získavajú zákazky z oblasti bežnej sériovej výroby, orientujú sa mnohí na malosériovú produkciu, neraz so značným podielom ručnej práce. Najmä v oblasti tvorby nábytku, bytového zariadenia alebo drevených hračiek viacerí vystupujú nielen v úlohe návrhárov, ale aj producentov a organizátorov predaja. Tento fakt má svoje pozitíva (kontrola všetkých fáz výroby a distribúcie dizajnérom), no na druhej strane stav, keď dizajnér supluje prácu iných špecialistov, iste nie je optimálny.

Zmenené ekonomické podmienky priniesli v deväťdesiatych rokoch v postkomunistických krajinách, naopak, boom grafického dizajnu. Dramatický nárast dopytu po komerčnej grafike, ktorá sa stala dominantnou oblasťou uplatnenia grafických dizajnérov, kombinovaný s nástupom nových informačných technológií (počítač sa práve v uvedenom období stal nevyhnutným nástrojom v tejto profesii) otvoril i na Slovensku novú éru rozvoja grafického dizajnu. Jeho tradičné sféry (plagát, značka, obal atď.) sa modifikovali a stávali sa súčasťou širšie koncipovaných programov, grafický dizajn expandoval do elektronických médií. Kvantitatívny nárast však nepriniesol automaticky vyššiu kvalitu: neraz sme svedkami toho, ako sa nedostatok invencie skrýva za anonymnosť produkcie reklamných agentúr. Potešiteľný je však ambiciózny nástup mladej generácie, vo viacerých smeroch narúšajúcej tradičné zásady i limity grafického dizajnu.

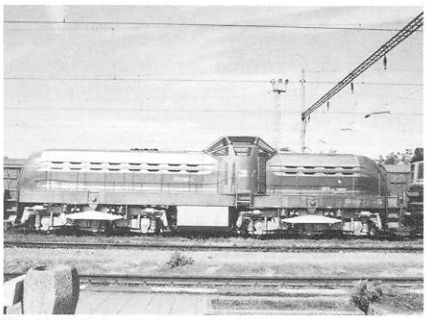
Keďže uplatnenie dizajnu u nás zatiaľ nezodpovedá jeho medzinárodne akceptovanému významu, má mimoriadne dôležitú úlohu osveta, zameraná na prezentáciu kvalitného dizajnu a zdôrazňovanie jeho úlohy v hospodárskom raste. R. 1991 po zániku IPD vzniklo Slovenské design centrum (neskôr Slovenské centrum dizajnu) s úlohou podporovať rozvoj dizajnu v podmienkach hospodárskej transformácie smerujúcej k vytvoreniu systému trhového hospodárstva. Napriek nespochybniteľnému úsiliu (organizovanie súťaže Národná cena za dizajn a ďalších tematických súťaží a výstav, vydávanie odborného periodika atď.) sa zatiaľ paradoxne darí presviedčať o kvalite nášho dizajnu viac zahraničnú odbornú verejnosť než domácich výrobcov.

Hoci sa zdá, že organizovanie veľkých celoslovenských prehliadok všetkých disciplín úžitkovej tvorby sa už prežíva, mali i tie, ktoré sa uskutočnili

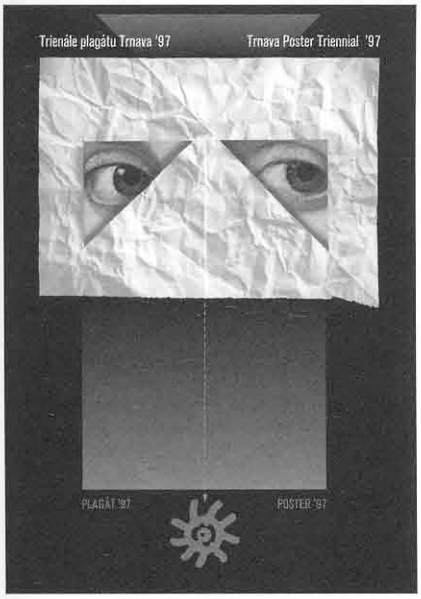
17. Pozri napr. Kolesár Z.: Design v skrini. DeSignUm, 1, 1994, č. 2, s. 34.



František Burian: Bez názvu. 1996



Štefan Klein: Lokomotíva 775. 1998



Ľubomír Longauer: Obálka katalógu. 1997

v deväťdesiatych rokoch (1990/91, 1997/98) nesporný význam jednak v konfrontácii dizajnu s ostatnými oblasťami úžitkového umenia (práve ich presahy a fúzie boli pre nedávno uplynulú dobu príznačné), jednak pre širšiu propagáciu významu dizajnu. Vo sfére grafického dizajnu sa medzi najvýznamnejšie podujatia v medzinárodnom kontexte zaradilo Trienále plagátu Trnava (1991, 1994, 1997).

V uplynulom desaťročí pribudli, či boli reorganizované, dizajnérske oddelenia na viacerých vysokých školách (boli zriadené i nové špecializované stredné školy), takže v súčasnosti na Slovensku možno študovať rôzne dizajnérske špecializácie okrem VŠVU, kde bola výučba úžitkových disciplín radikálne reorganizovaná a rozšírená, i na Fakulte architektúry Slovenskej technickej univerzity v Bratislave, Fakulte úžitkových umení Technickej univerzity v Košiciach a Katedre dizajnu nábytku a drevárskych výrobkov Technickej univerzity vo Zvolene. Nádeje pre budúcnosť slovenského dizajnu vzbudzuje skutočnosť, že viacerí študenti slovenských škôl získali ocenenia na medzinárodných súťažiach, ich tvorivý potenciál obdivovali na zahraničných výstavách, mladí absolventi sa rovnocenne s kolegami z najvyspelejších krajín zhostili náročných praktických úloh.

SUMMARY

The painful feeling of the non-existent authentic national history left a deep trace in modern Slovak art. The feeling of being torn from history not only led to a defiant glorification of the national myth embodied in the patriarchal life of the country folk, but also to the growth of self-reflective stereotypes of cultural behaviour reserved to themselves. This resulted from hesitancy or even reluctance to appropriate the artistic heritage of "non-Slovak" artists active in the cultural, political and social history of Slovakia. An example of such a controversial cultural phenomenon of Modernism in Slovakia, based on the principle of cultural dualism, was the artistic output between the years1890 and 1914. This particular controversial encounter of Central European (Upper Hungarian) academism, Naturalism, Luminism, Impressionism and Art Nouveau Symbolism anticipated the notion of Slovak Modernism in its authentic form. We have to admit, however, that this Upper Hungarian variant of Impressionism or rather Central European Luminism was stylistically deeply compromised. The oscillation between the autonomous modern picture and its traditional symbolist impact marked its "Central European" practitioners – Pál Szinyei-Merse, Ladislav Mednyánszky, Dominik Skutecký, Elemír Halász-Hradil, Ľudovít Csordák, Maximilián Schurmann – to the same extent as painters with a Slovak programme – Karol M. Lehotský, Peter Július Kern and Želmíra Duchajová-Švehlová. Nevertheless, the real history of avant-garde art in Slovakia begins with the so-called Košice Modernism. In 1919-1928, Košice, the centre of Eastern Slovakia, became the modernist enclave of Central European importance. After 1919, the city became an ideal asylum providing refuge for leftist immigrant artists from Hungary – A. Bortnyik, L. Tihányi, J. Kmetty, V. Perlott-Csaba, B. Baja, B. Kontuly, K. Kernstock, G. Schiller; the Czech artist F. Foltýn – a member of the Parisian groups Cercle et Carré and Abstraction Création – and other leading Hungarian artists – K. Quittner, O. Ember-Spitz and O. Berger. The majority of Hungarian protagonists of Košice Modernism were members or contemporaries of the Budapest avant-garde associations NYOLCAK (The Eight) and AKTIVISTÁK (The Activists). Their work from the Košice period endowed the painting, drawing and graphics of "domestic" Hungarian Modernism with fresh contemporary stimuli. Apart from the painting, drawing and graphics of Eugen Krón (1882-1974) and the prematurely completed oeuvre of Konštantín Bauer (1893-1928), the most characteristic evidence of avant-garde efforts of Košice Modernism is displayed in the mature work of Anton Jasusch (1882-1965). The painting of Imrich Weiner-Kráľ (1901-1978) was the product of the environment of other national communities of Slovakia (Hungarian, German and especially Jewish). He shared the orientation to folk genre with the painters of his generation. However, Weiner introduced into the play of the national myth a new element: a radical, leftist overview over conventional romanticism as well as an interest in an internal grasp of mental dimensions of the life of rural man. It was a paradox of the inter-war cultural situation that until the end of the 1920s, the capital city of Bratislava could not be compared to the level of artistic life of the Eastern Slovak town of Košice. Only the painting of Gustáv Mallý (1879-1952) and his private school, based in the capital from 1911-1932, created a legitimacy of Bratislava as the cultural centre of a supranational importance. This is also one of the reasons why the lead of Košice Modernism remained latent. Its full evaluation, confrontation with the "national" tendency and the consequent domestication in Slovak Modernism is associated with the first half of the 1930s; initially through the artists connected with the Hungarian Modernism: Edmund Gwerk (1895-1956), František Reichentál (1895-1971), Štefan Prohászka (1896-1965), Zolo Palugyay (1898-1935), Július Flache (1892-1967), Arnold Weisz-Kubínčan (1898-1944), and later with the Hungarian Bertalan Pór (1889-1964) and several other artists who added to the Art Nouveau and Expressionist basis of their predecessors the sensualism of social art and Objective Realism of "New Objectivity". Within the modernist development, however, a parallel line evolved in art striving to enrich the modern with the national. Martin Benka (1988-1971) was an unquestionable prophet of the programmatically Slovak Modernism. His painting brought a binding, profile conception of the monumental and heroic life and myth of the Slovak land and its people. From this issued Benka's inspirations of sentimental returns to the plebeian essence of the nation, generated by the 19th century romanticism and the National Awakening, but also a cautious relationship to external artistic stimuli produced by a defiant psychosis of the member of a nation, rescued from a total assimilation in the Hungarian culture in the last moment. The anachronistic nature of Benka's "Slovak myth" essentially conditioned its further reception. Benka rekindled the conflict between the romantic idea and stylistic unconventionality to such an extent that the acceptance of his conception could only be manifested in an antithesis. Many major Slovak modernists strove to solve the question Benka introduced in a fascinating manner in the subtext of his painting: whether it is possible to be European and Slovak at the same time. Thus during their short period of co-operation (1929-1934), Janko Alexy (1894-1970) and Miloš A. Bazovský (1899-1968) formulated a polemical variant of Benka's romanticising transposition of the folk genre. In this context, emphasis is placed on the significance of Private Letters, the only manifesto of Slovak Modernism, published in 1930-1932 by Mikuláš Galanda and Ľudovít Fulla. Finally, Ľudovít Fulla (1902-1980), one of the protagonists of Private Letters, never materialised his own doctrine of "absolute painting". National utopia in its traditional romantic image remained his primary ambition. The revolutionary character of his act, however, lay in the fact that he changed the hitherto limits of painterly post-Romanticism, delineated by the contrast between the national and the universal into a binary contrast: "the traditional" and "the modern". Thus Fulla presented the question of the relationship to the national myth in a different light – demonstrating it in the level of the style of painterly statement. The establishment of the School of Arts and Crafts in Bratislava in 1928 substantially accelerated the processes of consolidation in culture. The initiator of the foundation of this school and its director was Josef Vydra, the Czech ethnographer, painter, teacher and cultural activist. The School of

Arts and Crafts was not a copy of the famous German Bauhaus, as has been often maintained, although it was familiar with Bauhaus and its teaching methods. It belonged to those European institutions, which represented, in the 1920s and early 1930s, the modern genesis of arts and crafts education, striving to combine spiritual and manual work. At the same time, however, the School of Arts and Crafts took credit for the integration of the finest protagonists of Slovak, Czech, Moravian and Hungarian avant-garde. The teachers included F. Malý, J. Horová, M. Galanda, Z. Rossmann, J. Funke, F. Tröster, F. Hrozinka, J. Vinecký, Ľ. Fulla, J. Plicka, F. Reichentál, E. Margold and others. Artists of European renown, the Hungarian and German Modernists, Moholy-Nagy, J. Tschichold, E. Kállai, H. Meyer also lectured and exhibited there. The School co-operated with J. Albers and G. Pap, and particularly with the representatives of Czech avant-garde, K. Teige, J. Frejk, B. Fuchs, L. Sutnar, A. Hoffmeister, F. Kalivoda and Z. Pešánek. One can say that the period of existence of the School of Arts and Crafts (1928-1939) became the period of the greatest radicalisation of modernist painting conceptions in Slovakia in all its generations and opinions. However, it is more essential that this presaged the abolishment of the hitherto national and regional disintegration of Modernism in Slovakia. The spiritual stimuli of the avant-garde Bratislava also encouraged the initiative of several artists of the founding generations of Slovak Modernism, who recognised belatedly the evolutionary legitimacy of their own inclination of views. It is particularly manifested in the work of Mikuláš Galanda (1895-1938) and Koloman Sokol (1902). Such affinities existed for Galanda only phenomenally: for him the Slovak tradition of art is "melancholic, melodious and somewhat clumsy". While Fulla was concerned with the projection and penetration into the past and the present, Galanda strove to find a national archetype in the internal laws of modern painting. After finishing his studies at Krón's School of Painting in 1925, Koloman Sokol left for Prague to study at the Academy of Fine Arts (1925-1932), and stayed there until his departure for Mexico where he lived and worked, and later went to the USA (1942-1946). On the other hand, the iconography of Sokol's Mexican and American drawings from 1938-1946 – tragic processions, motifs of the suffering woman-mother, frantic struggles – fully suited the intellectual background of artistic production of the young emerging generation after 1935. The stylistic compromise between vital expressiveness and constructivist element in particular (inspired by late Picasso and African sculpture) became one of the stimuli of young artists from the so-called Generation 1909 – Cyprián Majerník (1909-1945), Ján Želibský (1907), Bedrich Hoffstädter (1910-1954) and other painters born around 1909. After his temporary return to Slovakia in 1946, the stylistic ambiguity of Sokol's art, based on the reversibility of the constructive and the intuitive, and his obvious tendency to rational composition and precise modernist style, found a wider response in the work of younger painters labelled the "Second World War Generation". However, the profile of the last two generations of Slovak Modernism was formed much earlier. This took place within the so-called Avant-Garde 38, the Bratislava association of literary scientists and philosophers – structuralists, poets and artists – associated – after the disintegration of the republic and the establishment of the independent nationalist and fascist Slovak Republic (1939) – on the platform of Surrealism. However, allegory, and indirect political allusions in the paintings and drawings of the core of this inter-generation grouping, formed among others, by Ján Mudroch (1909-1968), Peter Matejka (1913-1972), Eugen Nevan (1914-1967) and the sculptor Jozef Kostka (1912), were stylistically nourished by their intimate knowledge of the School of Paris. The representative and most significant example of these quite open, provokingly a-national generation inclinations to European art was the early painting of Ester Šimerová-Martinčeková (1909). She studied in Paris at the Académie Julian and the Académie Moderne, and then as a private student of the Russian constructivist A. Exter (1930-1932). Šimerová's painting from 1932-1938 represents an original variant of the style of the Parisian heirs to the first wave of Analytical Cubism (Leger, Ozefant, Gris). At the same time, however, it is an important link to the tradition of Slovak Modernism, its anti-folklore constructivist line, connecting the painting of Galanda with the work of the young artist, Ladislav Guderna (1921-1999). Guderna's rationalism, a radical effort to endow the picture with discipline, logic and de-literary content was inspired by the painters of the republican Spain following the style of Picasso (Dominguez, Viñès, Pignon, Condoy, Viola, Peinado and others). The inclination to the morphology of late Picasso eventually became dominant for the whole emerging generation of Slovak Modernism in the last liberal period of its history, 1945-1948: Vincent Hložník (1919), Viliam Chmel (1918-1961), Ernest Zmeták (1919) and other painters of the Second World War Generation.

The fast course of political events in the years 1938-1939, the gradual disintegration of Czechoslovakia, and the establishment of the independent Slovakia under the auspices of the Nazi Germany had a far-reaching effect on culture. Attacks against Modernism, conducted from conservatives under the pretext of a return to the sources of national culture to preserve its "character", succeeded in the conditions of harsh totalitarianism. It is remarkable and typical, at the same time, of the opportunism of the Slovak society that a number of protagonists of Modernism easily gave up its achievements in an attempt to fulfil the propaganda goals of the new regime. Benka's post-romantic, heroic elevation of the folk genre gradually lapsed into a didactic and moralistic approach. Moreover, Janko Alexy even attempted to re-create the history, which – according to the period ideas – did not favour the Slovaks and therefore he created a romantic reconstruction of the past. While Ľudovít Fulla was forced to abandon his former modernist achievements, only Miloš A. Bazovský, representing the older classics of Modernism, was able to compete with the younger generation, painting the icons of the Slovak world, modern and "Byzantine" at the same time.

At the turn of the 1930s and 1940s, emphasis was shifted in the works of younger artists. An unprecedented phenomenon emerged in the Slovak cultural life within the Bratislava Society of Scientific Synthesis (1937) which

associated young Slovak surrealist poets, structuralists and artists interested in the aspects of the visual sign and meaning in art, linguistics and philosophy. Activities of this movement, later called Avant-Garde 38, were joined by several representatives of the so-called Generation 1909 as well as by the artists of the emerging Second World War Generation. Contrary to their predecessors, their work increasingly reflected the current problems associated with the war cataclysm, which threatened civilisation. They rather depicted the war indirectly, however, inspired by Picasso and the artists of the republican Spain, as well as older artists such as Goya and Daumier and the chiaroscuro paintings of old masters, they created dramatic visions filled with suffering people and animals. Contrary to Picasso, these paintings were not as much symbols of the human bestiality as the creatures afflicted in the same way as the human beings. The crowds of refugees and travelling comedians transformed into apocalyptic visions in space without any prospects of their future existence.

In the course of the first half of the 1940s, tragic visions disappeared from the works of several protagonists of the younger generation (besides the works of Cyprián Majerník and Vincent Hložník) and the period feelings began to emerge from the symbol-creating distance. Apparently, the young artists frequently transposed their poetical approaches to the language of art thanks to a close co-operation with surrealist poets. Modern stylistic approaches, such as the aesthetics of *non finito,* changed the traditional allegorical figure (displayed in the work of Jozef Kostka or Ján Mudroch) into symbols with multiple meanings. Moreover, the latent symbolism or metaphorical character became obvious from the themes and genres neutral in meaning, such as still life (especially bouquets) and cityscape (depicted in the works of Ján Mudroch, Peter Matejka and later Viliam Chmel and Ladislav Guderna). This particular inclination to the "mysterious symbolism" (Jan Mukařovský) was a specific feature of the Slovak cultural environment. Abounding in symbols, the archaic vision of reality had something in common with the contemporary work of Miloš A. Bazovský, a representative of older generation and their different views. Although they originated in the urban environment, the imaginary female portraits of Marián Mudroch, Peter Matejka and Ladislav Guderna often displayed only the disguised features of archaic idols.

Not surprisingly, a current appeared on the Slovak art scene in the first half of the 1940s, manifesting a natural inclination of the Slovak cultural environment – poetic neo-primitivism as an analogy to literary naturism. Through an escape to the primordial unity of man and the world, and to the period of human childhood, the sculptures of Rudolf Uher, the paintings and drawings of Ervín Semian, the graphics of Orest Dubay and the work of Alojz Klimo somehow resisted the cruelty of the war period. Inspired by the work of Brancusi, Uher's oeuvre became the landmark in the history of modern Slovak sculpture.

Through his unique synthesis of expressionist graphics, folk woodcuts and constructivist matter-of-factness of Cézanne and his followers, Ernest Zmeták approached their views, creating the work bordering wartime and post-war efforts in art. At that time even archaic-poetic visions acquired a new meaning, becoming a part of the overall revival of creative forces. Slovak artists emerged from the twilight of old masters' chiaroscuro, moving into the landscape filled with constructivist endeavours, which were seldom veiled by night and the "procession of isolated moons" (night cities of Viliam Chmel, nocturnes of Ladislav Guderna). Recalling Picasso and Rouault, they made use of the post-Cubist lesson to build the picture as a firm structure embraced by an expressive composition line. Thus the concealed geometric arrangement (with Ernest Zmeták) could change into an apparent construction, a pictorial screen (with Peter Matejka, Viliam Chmel) finally leading to a precise engineering network (with Ladislav Guderna). The amount of temperament of individual artists remarkably corresponded with the spirit of the time – in the period when the "windows" opened to the world for a brief moment – as well as with the first indications of the universal regulation of human activity.

At the beginning, the regulation principles of the societal practice changed after February 1948 into a clear dictate of power and ideology. Within Socialist Realism, a universally binding method of artistic creation, artists were imposed the choice of themes, the way of depiction as well as the overall sense of their work. Paradoxically, the vision of the future paradise of the class-free society was to approach art through the means of 19th century historical painting. It was characteristic of the Slovak society that besides universal socialist-realistic themes associated with the construction of a new society under the pretext of "folk character" or within the labour genre, themes from recent past survived, being adjusted to the period style and pictorial and ideological directions. Thus the classic landscape panorama was endowed with socialist buildings, while the depiction of various constructions (bridges, high voltage posts and drilling derricks) enabled, though illegitimately, to continue the post-war constructivist line of Slovak Modernism.

At the beginning, untraditional approaches were sought within this strictly delineated method, avoiding the requirement of pseudo-realistic historicism (displayed in the works of Peter Matejka, Vincent Hložník and Ladislav Guderna). Soon afterwards, however, artists were forced to abandon such ambitions and they either conformed to the propaganda requirements or (in rare cases) existed in a creative schizophrenia. Along with official production, meant as a "tithe for lordship", they developed their own, alternative poetics (the self-ironic self-portraits of Július Jakoby, the increasing *delirium colorans* of late Miloš A. Bazovský's paintings, the surrealist residues of Imrich Weiner-Kráľ, and the analytical landscapes of Ernest Zmeták).

The young emerging artists associated particularly with Ernest Zmeták and later also with Vincent Hložník, who was teaching at the Academy of Fine Arts, searched for the points of departure from the dogmatic stiffness of Socialist Realism. One group of artists – Ladislav Guderna, Eugen Špitz, Ferdinand and Vincent Hložníks', and Hložník's students – strove to overcome Socialist Realism within its own framework under the pretext of a deeper civilian engagement of artistic statement. In the second half of the 1950s, they were increasingly engaged in applying the elements of fantastic

and surreal visions. On the other hand, another group of young artists, inspired by their desire to revive the disrupted bonds with authentic Modernism, made use of the relaxed atmosphere after 1956, following a gradual fatigue from great themes and the inclination to the civil "poetry of ordinariness", in order to elevate the idea of the art of "firm and simple forms required by the current civilian environment and people's life in the "nuclear age".

Initially, the general principles of the programme of the young generation of artists gathered around the "creative" Mikuláš Galanda Group led, in the atmosphere of a gradual slackening of tension in society, to a natural differentiation of individual programmes. Initially, all artists shared their experience in rural, rustic way of living, the search for modern archetypes, the works of art as the "objects of adoration", and "magic and apotropaic symbols" (Dominik Tatarka) as the "heritage of folk and universal human culture". However, later these archetypal conceptions of "archaic figures" dissolved, for some artists, in the non-figurative mass or plasma of the universe (Marián Čunderlík), while others arranged the archetypal forms within relevant context, reflecting the conflicts of contemporary civilisation (Andrej Barčík, Rudolf Krivoš, Milan Paštéka). The remaining artists, creating within the spirit of the founders of Modernism, searched for comprehensive condensed forms, "totems" or "field symbols", which became a visual equivalent to the characteristic shapes of the Slovak landscape and its spiritual appeal (Vladimír Kompánek, Milan Laluha, Pavol Tóth, Andrej Rudavský). In this sense, young artists exerted a strong influence on their teachers (Ľudovít Fulla, Jozef Kostka, Rudolf Uher), while only Uher was able to innovate the "borrowed forms". His conception of the "elementary form" in sculpture shifted from Modernism to neo-Modernism. This process culminated and came to a conclusion in the 1960s when it represented only one of a number of artistic propositions in the environment of a newly opening society.

There is no doubt that the 1960s represent one of the most fruitful, almost "mythical" periods of the history of 20th century Slovak culture. Thanks to the sophisticated system of information, the natural movement and emergence of strong artistic personalities, the visual art of this period differentiated internally, exceeding, for the first time in the 20th century, the limits of its own discontinuous tradition and effort to keep pace with contemporary world avant-garde currents. Along with the development of the roots of national Modernism, other tendencies appear as well and the art poetics finally emerges from the constraints of aesthetics of the first half of the century, to become a part of the current world art movement as its simultaneously evolving element.

At the beginning, this movement reflected a spontaneous protest against the dogma of Socialist Realism, in which individual art conceptions were quite naturally associated with group membership. Only within its limits art had a chance to survive the ideological dictate shielded by the political power of the artists' union. Group membership gradually transformed into profoundly individual programmes with the aim to achieve existential and creative freedom. Only when this goal was achieved, a more subtle resistance was borne as an internal reaction against the limiting parameters of traditional art genres. Consequently, the long-lasting fundamental controversy of artistic creation was delineated by three peaks of the triangle:

A. Official art of the ideological doctrine

B. Ideas of the aestheticism of traditional art genres, and

C. Achievements of a rapidly breeding anti-aestheticism, of anti-art, in which the moment of anti-thesis multiplies.

In connection with the birth of new tendencies in the Slovak art of the 1960s, the emergence of two waves of young generations is of major importance. These tendencies are associated with exhibition activities, which demonstrated first innovative programmes (Emergence 1957 from the Bratislava Exhibition of the Young Generation and the manifest emergence of the Mikuláš Galanda Group in Žilina, Emergence 1961 from the private studio exhibitions of the members of Confrontations).

Through an escape to the world of dreamy subjective visions, imaginative tendencies represented, from the very beginning, an anti-thesis to the idea of Socialist Realism. The surreal apocalyptic visions of Vincent Hložník span a bridge between his work from the 1940s and the late 1960s. Most of them are manifested in the work of Albín Brunovský followed by the plethora of his student disciples. Through its realistic detail, mimetic figurativeness and clearly legible craftsmanship, his graphic expression principally met the criteria of harsh ideologists. This also explains why graphics, in contrast to the international art world, occupied such an important position within the Slovak art of the following decades (Vladimír Gažovič, Dušan Kállay and many others). The surreal imagination is shifted to the criticism of social phenomena, beyond an unambiguous sphere of escape, only in the ironic-sarcastic mutants and griffins of Karol Baron. Abstraction, until then almost non-existent in Slovak art, finally appears as an anti-thesis of the apotheosis myth-creating expression of the Galanda Group, and the imagination of literary content. Abstraction was first manifested within the so-called Confrontations, a free association without a fixed statute, formed in the years 1958-1959. The core of this association was formed by Eduard Ovčáček, Miloš Urbásek, Jozef Jankovič, Marián Čunderlík, Rudolf Fila, Jaroslav Kočiš, and initially also by Andrej Rudavský. Their Art Informel was generated cautiously, first at private shows of like-minded artists, later also at public exhibitions taking place in 1962-1964.

The significance of Art Informel marks a turning point in Slovak art: it becomes the breeding ground of free artistic creativity expressed in pure and spontaneous figurativeness. Monotypes as well as material "clusters" and "stigmas" are metaphors of an illegible, intuitively perceived network of structured urban reality, its parts blending elementally (picture transforms into relief, collage transforms into assemblage and further into object).

However, from the early 1960s onwards, the development towards non-figurativeness influenced other artists as well. As early as 1958 Milan Laluha created one of the first non-figurative compositions, and the abstract form also appeared in the works of women artists from the Group Four, Jarmila Čihánková, Oľga Bartošíková, Tamara Klimová and Viera Kraicová. Around the mid-1960s, the human figure reappeared in art. Based on gestural re-figuration, it appears in the work of several representatives of abstract art (Viera Kraicová), but also in new narrative contexts associated with mass media. New figuration accepts anthropology and the extreme existentialism of the period as its point of departure. It is manifested in the distorted forms and tormenting symbols of objects and environments of Jozef Jankovič, the pictures of Milan Paštéka emphasising loneliness and alienation as well as in the paintings of Rudolf Krivoš analysing the aspects of destruction of the individual. Considering supratemporal programmes, the expressive figuration of the classic of modern art, Július Jakoby who was developing this style for several decades, can also be included. Its other, surreal and Pop art, narrative figuration is presented in the objects of Ivan Štěpán, and Dušan Králik, and it also appears in the compositions of Julián Filo as a record of ordinary everyday situations.

Parallel with the human figure, the visual sign comes to the foreground as a compositional element and an associative-notional and sensual connotation of reality. Sometimes it is associated with the constructivist feeling (Milan Laluha, Rudolf Uher, Alexander Trizuljak, Štefan Belohradský), or it absorbs the contours of figure in search for the archetypal form (Jozef Kostka, Andrej Rudavský, Vladimír Kompánek), transforming them into a new specific image.

Calligraphy takes on the dominant role of the visual sign with a new semantic and aesthetic element of the picture within Art Informel (Miloš Urbásek). Sometimes it is combined with materials displaying interesting textures (Eduard Ovčáček) or it is manifested as a spontaneous record reminiscent of graffiti, aiming to involve the spectator in the process of artistic creation (Alex Mlynárčik). In the mid-1960s calligraphic text appears applied in Performance and Conceptual art (Happsoc by Stano Filko and Alex Mlynárčik, Zita Kostrová) or Anti-happening (Július Koller). At the end of the decade calligraphy as well as text build a minimalised code of communication, defining a certain relationship to reality – arrangements within a system, creative act, vision or project. Here we find conceptual, analytical and notional artistic creation and the calligraphic pictures of Július Koller as well as the message of Zen, the process to be accomplished sometime in the future, as emphasised in the gestural work of Peter Bartoš.

The other branch of Art Informel, which made use of mixed materials and media, resounded in Pop art. It is as if the structural collage and assemblage principles were repeatedly associated with the iconic and mimetic aspects of reality. This is combined with the images of audio-visual media, advertisement, and the new "aesthetics of consumerism", which had an impact on the inclination to "easier forms" of the so-called "Pop culture". Within Pop culture, an anonymous, impersonal and fragmentary picture of the world penetrates into art, which is transformed through mass media, new techniques such as combine painting, silkscreen, and multiplication (Vladimír Popovič, Július Koller), and through motifs (comics, topographies, sci-fi, etc.). In his diverse artistic activities, Alex Mlynárčik responded to the work of the Parisian New Realists in his environments (especially Permanent Manifestations 1966-1967) involving an active participation of the spectator. The Pop art aesthetics of consumerism and eroticism was associated with the introduction of illuminated environments fitted with sound (Stano Filko, Jana Želibská). The rational pole of thinking and the positive relationship to the world within it, to the human intellect and sensibility, the preference of aesthetic qualities as determining for the work of art, but also dislike for the aesthetic innovation of destruction and existential content were expressed in geometric-constructive tendencies. They are manifested as summary metamorphoses of the rhythms of urban environment in the paintings of Alojz Klimo, in the cooler refined images of Tamara Klimová, as well as in the reflex reliefs and objects displaying the reduced form illustrated in the works of Mária Bartuszová and Juraj Bartusz. These tendencies achieve Calder-like subtlety in the visually precise lines of objects and jewellery created by Anton Cepka. They are activated in a new context of time and space in the kinetic objects of Štefan Belohradský and culminate in the lumino-dynamic expression, logically leading to the spatial multi-media projections of Milan Dobeš accompanied by music. Towards the end of the decade (within the Concretists' Club), the geometry of spatial forms resounded sporadically in the work of other artists as well.

Within the relaxed atmosphere of this period and as a consequence of the natural need of the freedom in expression, first sculpture symposia were organised with international participation (Ružbachy /1965/, Moravany /1967/, VSŽ Košice /1967/). The so-called "socialism with the human face", understood as a "revolutionary, humanistic and liberating alternative against the system of general manipulation" became the main objective of the revival in the latter half of the 1960s. Within this process, polemics were conducted on the freedom of artistic creation, its guarantee and mission, while emphasis was placed on "humanising" reality. This led to the events of 1968, in which, coincidentally, the organisation of the international biennial of young artists, Danuvius 68, overlapped with the August invasion of the Warsaw Treaty troops. Despite the tragic events, this biennial manifests artistic efforts resounding in the following three years in the exhibitions initiated by the theoretician Ľubomír Kára (international event Sculpture of Piešťany Parks in 1969), and in the evaluation of domestic multi-media activities (Multi-functional Space I – Sculpture, Object, Light, Music from 1970).

The major event of this decade, Multi-functional Space, showed the culmination of Slovak art on the domestic art scene in the 1960s. It manifested the perspectives of challenging artistic ambitions, the fusion of media, and the new code of communication with time and space. However, the situation soon changed essentially. In the period of renewed totalitarianism and the ensuing normalisation, artistic creation became fundamentally polarised: on the one hand official production at the service of state ideology, on the other, authentic art exposed to censorship and persecution, forced to resort to more modest dimensions of individual studio initiatives.

In regard to the content of the notion of "alternative", currently applied at that time, its significance in Slovakia increased. The notion not only included a radical antithesis in the relationship to traditional art genres, but also a "difference" and authenticity always demonstrated in contrast to the official ideology. Considering the nature of the unofficial art of the 1970s and 1980s, its fundamental worldview and political affinity appears logically in the first place. Only then the questions of immanent nature appear, such as the mutual relationship between generations, the initiation of programmes, the extent of innovation, the relationship between the rational and the intuitive, the collective and the individual, the figurative and the anti-figurative, etc.

Respect for object and fact, efforts to broaden the time dimensions of artistic expression, the inevitability to replace the aesthetic relationship to the world through new psychological and sociological aspects, and the intellectual opposition to an individualistic "toying with art" compelled artists to withdraw from galleries and reject presenting their works at public exhibitions. In the atmosphere of harsh normalisation, the carefree spirit of artists could not survive too long. Therefore after 1972, performances became more or less the matter of individual Performance and Body art. Taking place on 19th November 1970, the 1st Open Studio, in which the most important personalities of the following years participated, was an avowal to these stimuli, outlining the programmes of the art of the 1970s and 1980s. The 1st Open Studio was a gathering of older and younger artists, teachers and students. The range of themes and inspirations introduced in this studio became the programme of the coming years: ecology, science, interpretation, object, and Body art. Performance art, characteristic of the years 1970-1972, was associated particularly with the events initiated and staged by Alex Mlynárčik (for example If All the Trains of the World / Day of Joy, 1971). Other team and individual events also contributed to Performance art including those by Milan Adamčiak, Róbert Cyprich, Vladimír Kordoš, Marián Mudroch, Viliam Jakubík, Dezider Tóth, Rudolf Sikora (Gaudium et Pax, 1970), Peter Bartoš, the ritualistic performances set in nature by Michal Kern and Jana Želibská, and similar activities. Optimism was maintained in the events associated with sport as a natural form of collective entertainment, another source of the flux fusion of art and life, besides theatre and music, stemming from the denial of official art. In this context table tennis, football and tennis events staged especially by Július Koller and Peter Meluzin deserve a special mention.

During the normalisation period, most artists working in the classic media of the 1960s cautiously inclined to official artistic production (the first exhibition of engaged work organised by the Union of Visual Artists in 1972 shocks by the great number of works sent to the show) as alibi for survival. During the normalisation period and the newly imposed totalitarianism, the leading sculptors withdrew from the official art scene to create small-scale works, drawings, graphics and similar art forms. Among them were Jankovič whose graphic projects of anthropoid pseudo-architectures ironically reflected certain phenomena of official art; Bartusz who created time and space sculptures; and Meliš who produced cycles of graphics, reliefs and objects reacting to contemporary ideological cliché, a continuation of his ecologically motivated environments from the early 1970s. It is not surprising that besides Performance art, Conceptual and Project art dominated the alternative art scene in the first half of the 1970s. In accordance with the world events, it was the dictate of the paradigm of time. Let us mention the project architecture of VAL, a trio of artists (Alex Mlynárčik, Viera Mecková and Ladislav Kupkovič), whose individual proclamations and declarations appear as a semantic toying with the phraseology cliché of period slogans (particularly Július Koller and Peter Bartoš).

Conceptual expression did not acquire the exactness of rational analysis in Slovak art. It was mainly rooted in the flux playfulness, oscillating rather within the tension of reality, utopia and fiction, whether in the personality or society context of escape to a better, purer world (Argilia, a team concept of Mlynárčik's utopian kingdom developed from 1977). Projects, distributed among friends as appeals or private printed announcements, partially simulated the anonymous language of statistics and figures, or resounded with scientific mimicry (Július Koller, Rudolf Sikora, Peter Bartoš, etc.).

This rational pole of thinking was logically connected with the cult of technology, science and space exploration (Time I and Time II, projects with Ján Zavarský, Miloš Laky, Rudolf Sikora, Stano Filko, Július Koller and others). The conceptual exploration of sensitive material qualities and the tendency towards de-materialisation culminated in 1974-1975 in the manifest of Filko, Laky, and Zavarský, White Space in White Space, which declared "pure sensitivity" as the supreme category of art. A unique example of the co-existence of the rational and the sensitive, the individual and the collective, as well as the figurativeness of classic media and the performance and conceptual expression was manifested in interpretations in the 1970s. They were initiated in 1969 by Mlynárčik, Cyprich, Adamčiak and Urbásek's manifest of the First Interpretation in Visual Art, resulting in the Festival of Snow in the High Tatras. According to this, interpretation is a new creative dimension, a new understanding of the existing work of art, a definition of traditional homage (international homage performances organised by Mlynárčik, Memorial to Edgar Degas, 1971, Eve's Wedding, 1972).

As a unique synthesis of the figurative and the performed, the phenomenon of interpretation further developed within the Bratislava Championship in Artefact Shift in 1979-1986, organised by Dezider Tóth. Apart from works based on paraphrase in the classic media (Rudolf Fila, Daniel Fischer, Milan Bočkay, Klára Bočkayová, Marián Mudroch, Marián Meško, Otis Laubert), Performance and Body art were manifested as well (Vladimír Kordoš, Matej Krén, Peter Meluzin, Igor Kalný).

The share of conceptual element was the unifying moment of both figurative and performance aspects within interpretations. It documents parallel, synchronous phenomena, such as the exploration of limits and possibilities of art presented by Mlynárčik, Koller, Filko, Bartoš, Ďurček in their projects, schemes and texts, freed from the figurative

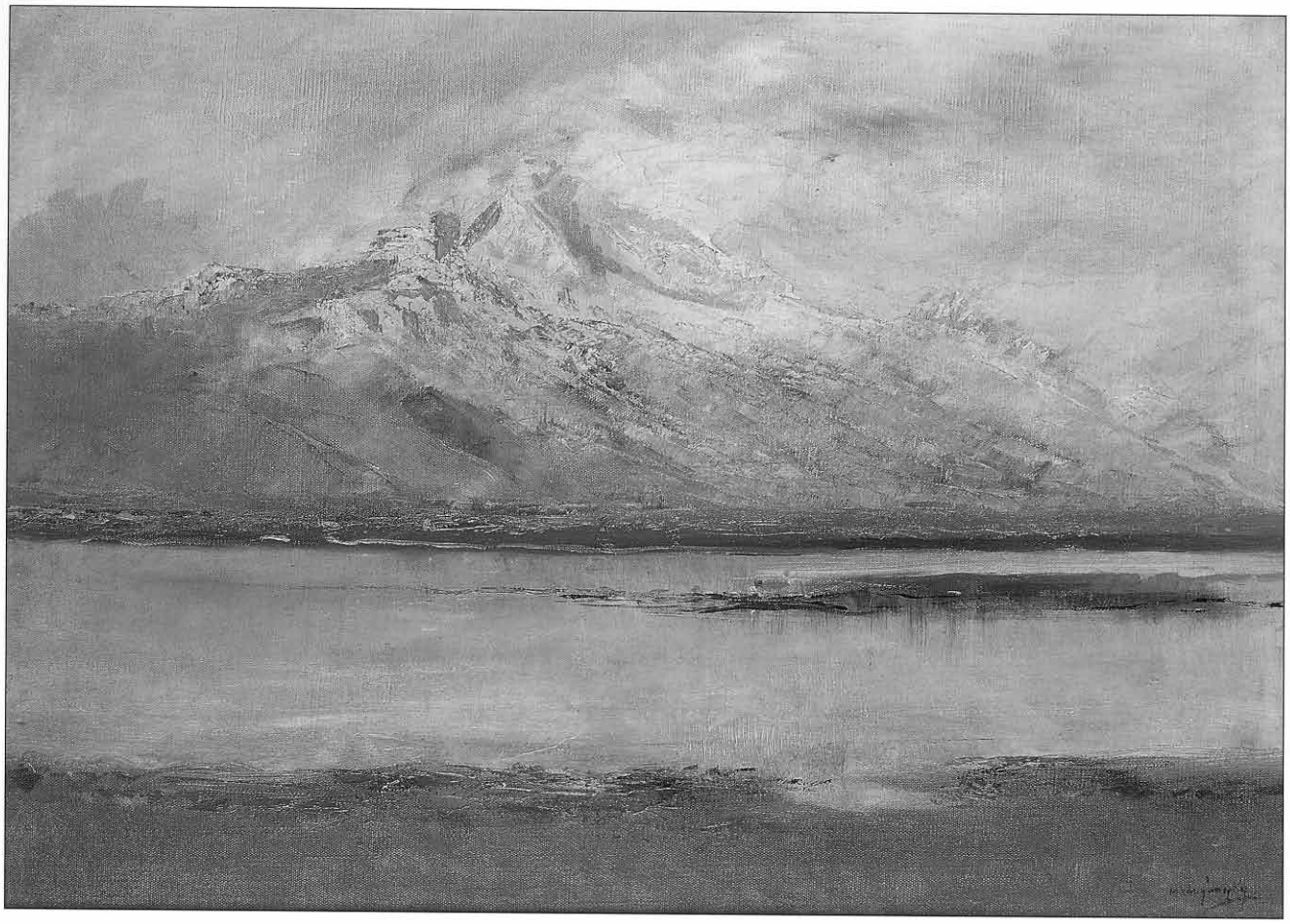
towards external socio-cultural models of behaviour. On the other hand, it displays the renaissance of the figurative, subjective exploration, anticipating the painting of "new savages".

The civil, street-oriented performances, favoured in the late 1970s and the early 1980s, can be perceived as an antithesis to the aesthetic and figurative strategy. Broader ethical, sociological and political issues penetrated into the foreground, placing great emphasis on one's own body thus suppressing the interest in the surrounding world. Performers appeared as civilians, in common everyday situations, their works were often minimalised, and props were replaced by contact with people. The culmination of the "street art" of the late 1970s is represented by the team initiative around Ján Budaj, entitled "Temporary Society of Intense Experience", and Ďurček's street events. With regard to totalitarian conditions, performance became directly linked to political context, and the revolt against the state of affairs. In 1982 performance was revived within Terrain (I – IV), the free associations of activities of "other creativity", which lasted until 1985. The main protagonists of Performance art were the theoretician Rastislav Matuštík and artists Peter Meluzin, Michal Kern, Ľubomír Ďurček, Július Koller, Dezider Tóth, Vladimír Kordoš, Matej Krén, Jana Želibská, Róbert Cyprich, Viktor Oravec and Milan Pagáč. Their activities followed the ritual Body art performance connected with terrain activities of the trio Art Prospect P. O. P. by Viktor Oravec, Ladislav and Milan Pagáč (Symposia 1981-1982). The core of Terrain was a poetical purification in nature and a reflection of the current atmosphere present in mystification, fiction and simulation, in which the irony and sarcasm of standard socialist practices were demonstrated: propaganda, vain physical toil, the holding of meetings, the supervision of people, the herd-instinct, and political manipulation – bugging, orders, regulations, etc., recorded as comics, pseudo-scientific graphs, charts, topographic dimensioning and photographic documentation. The appropriation of housing estate buildings, unfinished production halls, concrete boarding, etc. became part of the Terrain.

In the late 1980s a new generation of painters and sculptors emerged on the art scene, expressing their antithesis in the spirit of Post-Modernist and trans-avant-garde values of artistic creation, reacting to the Conceptual tautology through their return to painting. This generation brings a different angle of view: their individual perception turns against everything they were forced to absorb since their childhood through official mass media and unofficial information. The Conceptual and alternative art scene of the 1970s discouraged them by its moral appeal, cognitive aims and the understanding of art as a socio-cultural tool in the struggle of "something for something". Part of this shift was the rejection of domestic artistic heritage. On the contrary, the programmatic "bad painting" guaranteed a departure from traditional values of painting in favour of sensitive expression as well as ironic distancing, expressiveness, and provocation, giving preference to child-like, naive statement, rudimentary expression, wild colours and subconscious instincts. Since 1987 this generation has openly demonstrated their views. The core of this generation, formed by Ivan Csudai, Laco Teren, Martin Knut (Threeshield), Jozef Šramka, Stano Bubán, Simona Bubánová, Daniel Brunovský, Stanislav Černý, Svetozár Ilavský, Dušan Jurkovič, and Katarína Kissoczyová, displayed their works in exhibitions outside galleries within Exteriors I – III, Ferris Wheel (1987), Artistic Feast in Čunovo (1987). Within the pluralist intellectual discourse, they explored the relationships between the artist and the distant and recent art history (their paintings manifest the contrasts between the intentional pathetic and the de-pathetic, the enlarged and minimalised motif, the glorification and irony of banality), reacting rather to foreign stimuli. Another association of young painters, Syzygy, was formed in 1987 (Gabriel Hošovský, Martin Knut, Miloš Novák). The older generation of artists inclined to new painting, although they were mainly engaged in sculpture (Jozef Jankovič, Juraj Bartusz, Juraj Meliš).

Taking place in the cellars at Konventná Street in Bratislava, the Basement became a contrast to trans-avant-garde efforts. Originally designed as a sentiment to the performances of Terrain participants (Peter Meluzin, Matej Krén, Vladimír Oravec – Milan Pagáč, Július Koller, Jana Želibská) and their guests (Milan Adamčiak, Peter Rónai), the exhibition markedly contrasted with the emotionality of new painting and sculpture, placing great emphasis on the new contexts of object within "cool" media. The former performers definitely avowed to figurativeness, although not through their inclination to Post-Modernist painting and sculpture of young artists, but through their return to the neo-Dada object and its link with light as a medium. They established the multi-media installation on the Slovak art scene, constructed *in situ* as the main art trend of the 1990s, introducing, at the same time, the question of using devastated space outside gallery and its specific *genius loci.*

In the stormy atmosphere of fundamental societal changes after 1989, art could finally free itself from the bonds of political doctrine. This initiated the era of pluralism: the work of emerging artists was involved in the general trend, which ranged from post-modernist "nomadic approach" to the mixture of multi-cultural stimuli. Apart from video installations (especially by Jana Želibská, Peter Meluzin, Peter Rónai), computer-assisted work found a broader response in Slovak art. Painting began to flourish, its scale of expression differentiating towards neo-geo (Stano Bubán), magical neo-surreal poetics (Bohdan Hostiňák), emblematic painting (Laco Teren), media art (Ivan Csudai). Traditional painting approaches and techniques are revived and enriched in a new semantic scale (Dorota Sádovská). The picture employs other media and transforms into installation, etc. The factors of time and space reach all media, inspiring the work with material, placing emphasis on its process, the aim of which is the transformation of form, the state of aggregation, "alchemist transmutation" (Ladislav Čarný). The spatial installations of youngest artists are enriched in neo-conceptual elements (Roman Ondák, Boris Ondreička, Marko Blažo, and others), and feminist attitudes become more prominent (Ilona Németh, Emöke Vargová, Denisa Lehocká and others).



1. Ladislav Medňanský: Tatranská krajina. Po r. 1900



2. Elemír Halász-Hradil: Pod stromom. 1902



3. Maximilián Schurmann: Záhrada Clauda Moneta. 1914



6. Martin Benka: Pieseň roviny. 1919



7. Martin Benka: Na liptovských holiach. 1922



8. Martin Benka: Dve ženy. 1933



. Gustáv Mallý: Pastierka. 1934-1936



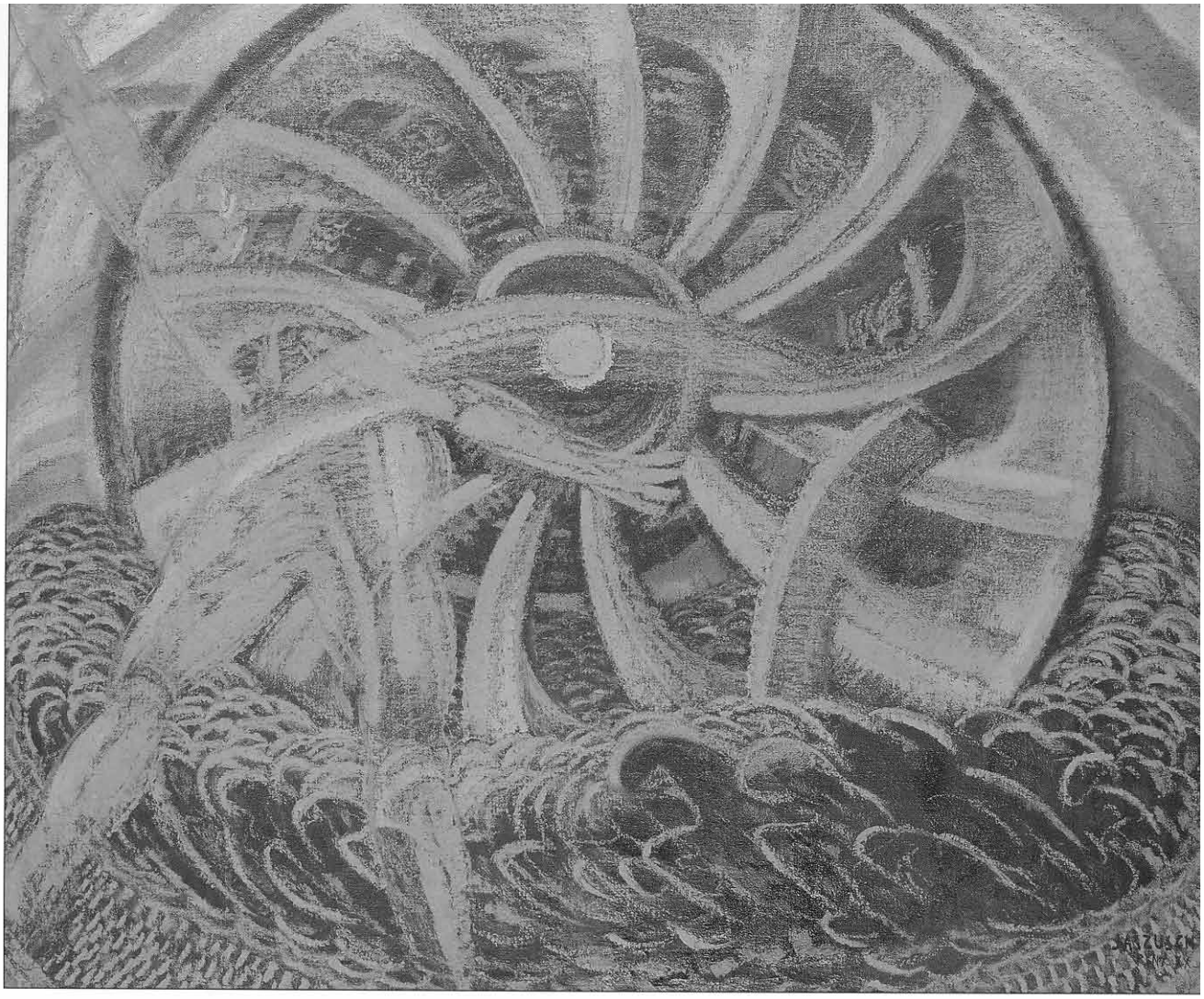
. Gustáv Mallý: Pridájanie. 1938



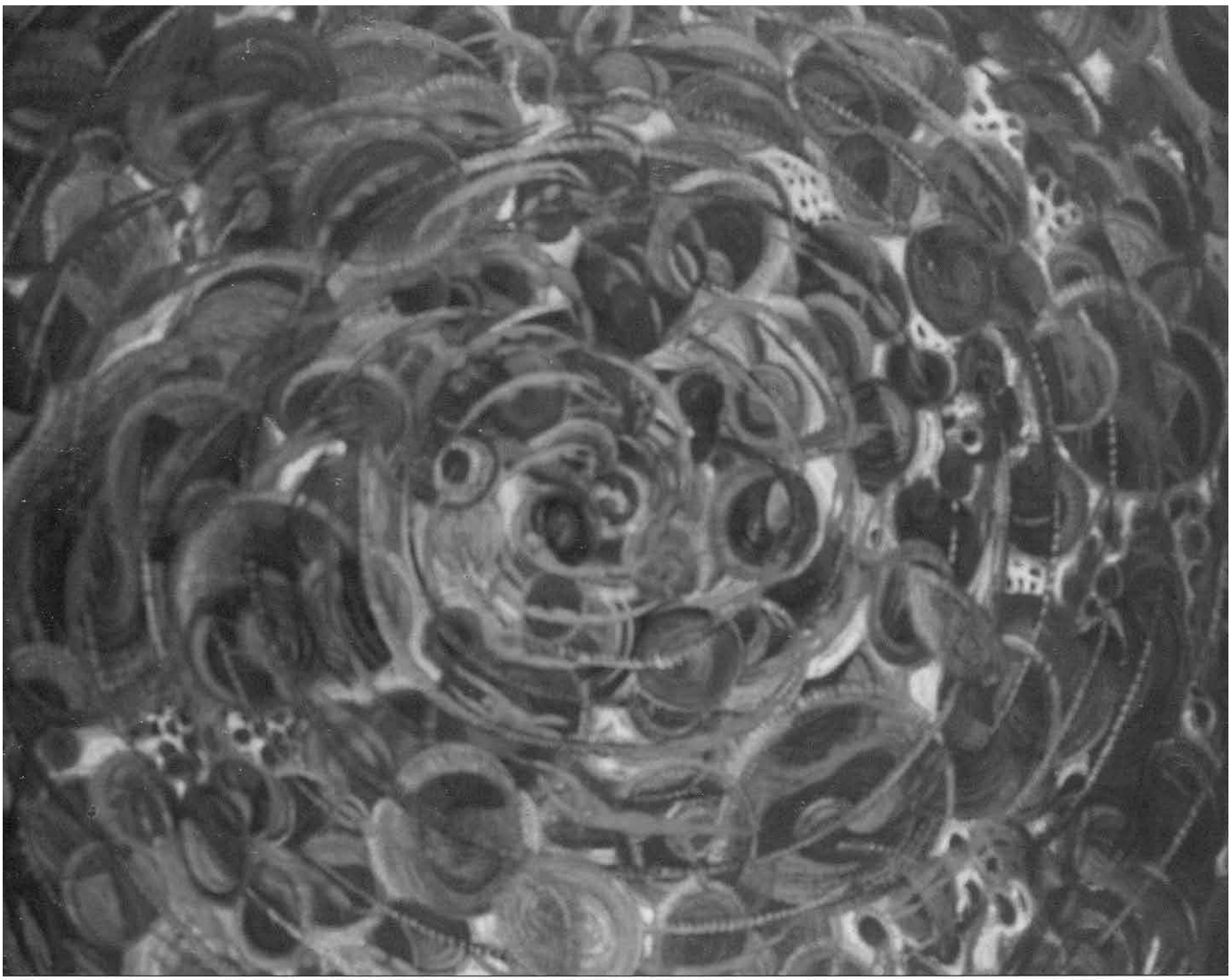
1. Edmund Gwerk: Veternô (Cesta vetrom). 1928



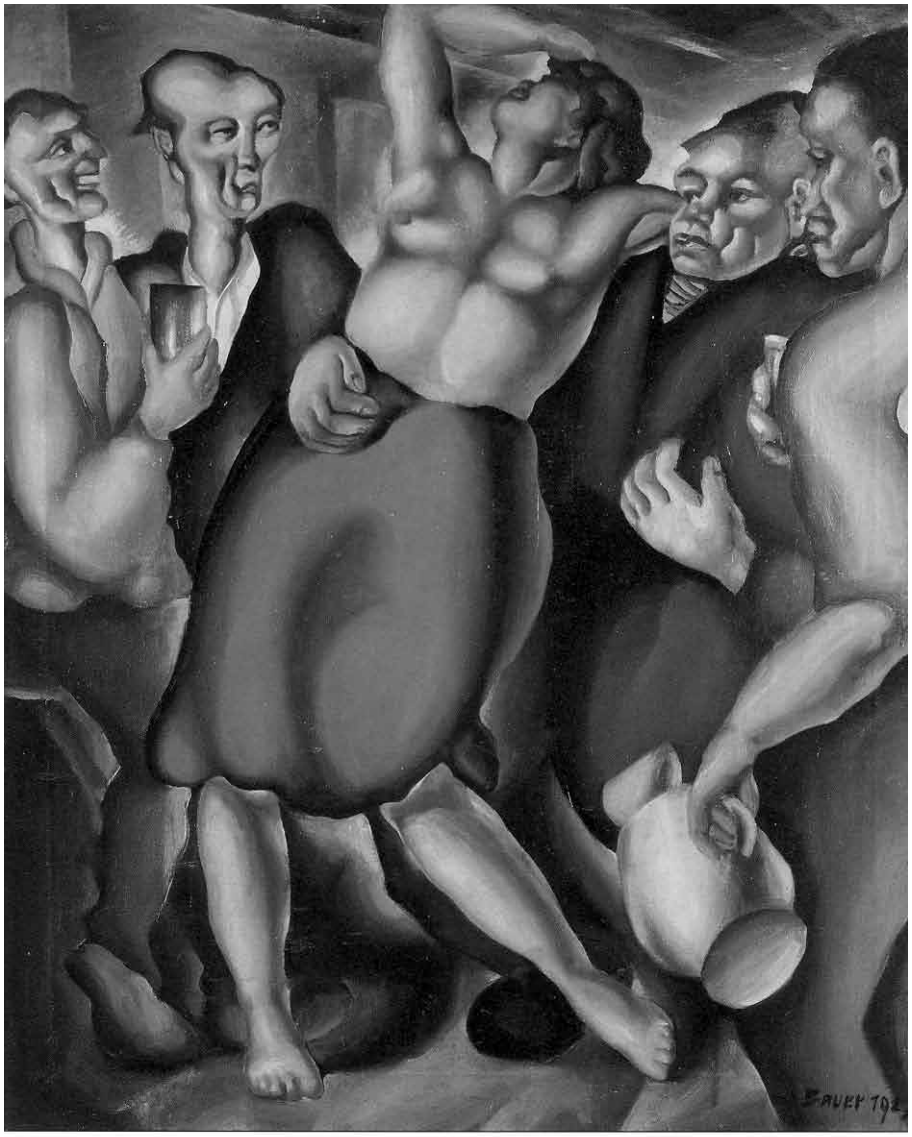
2. Anton Jasusch: Pútnici. 1922-1924



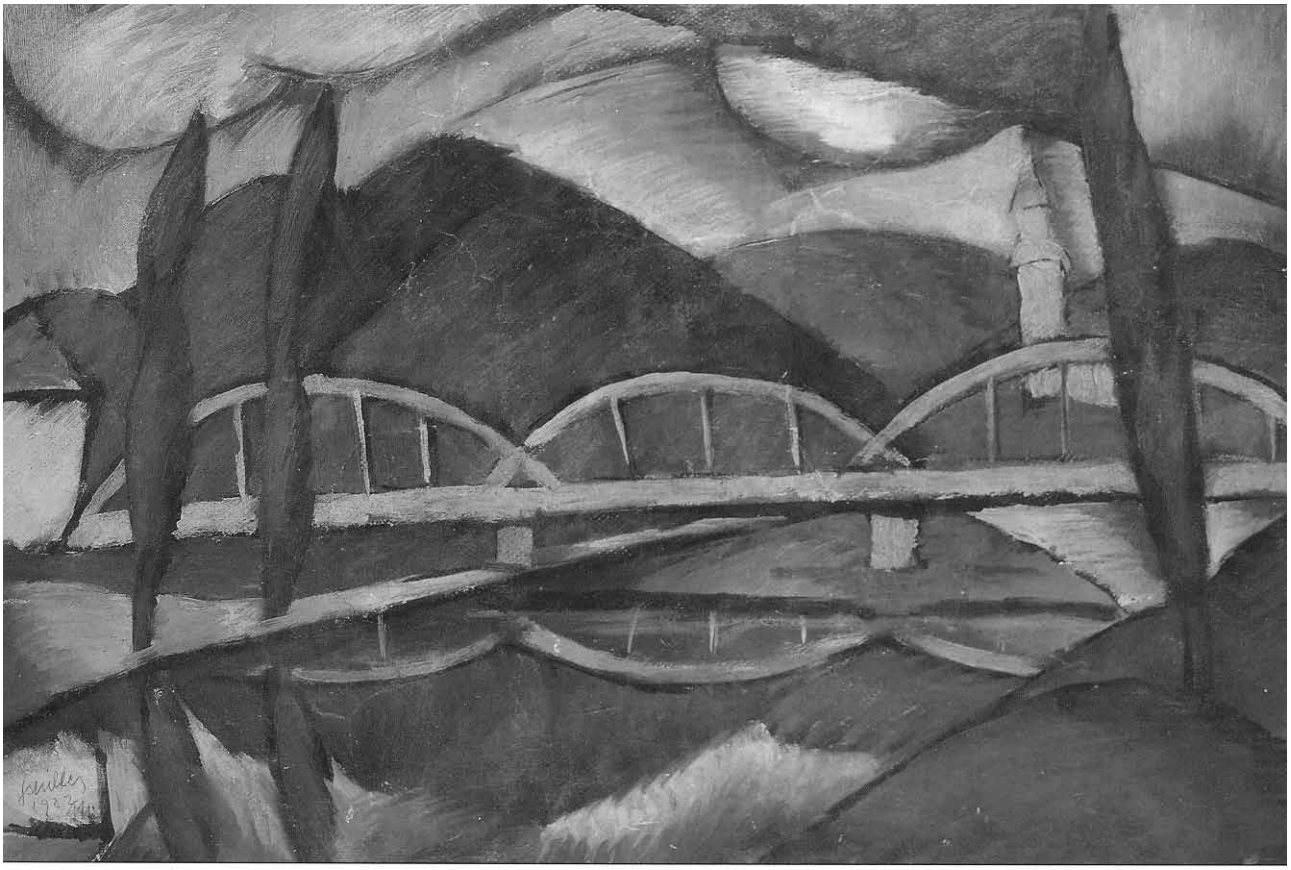
13. Anton Jasusch: Žltý mlyn. 1922



14. Anton Jasusch: Kolobeh života. 1922-1924



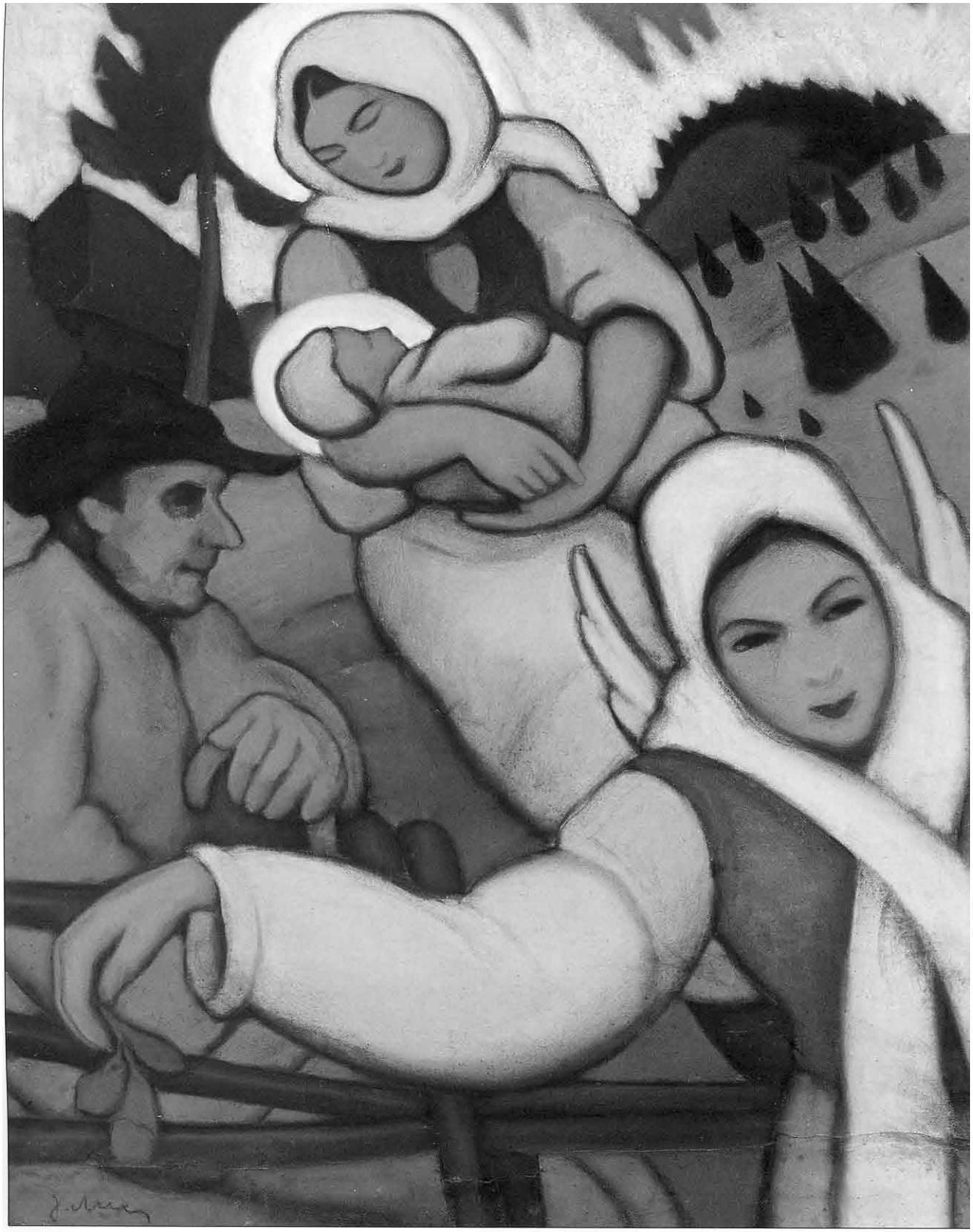
15. Konštantín Bauer: Odsúdená. 1927



6. Gejza Schiller: Krajina s mostom. 1922



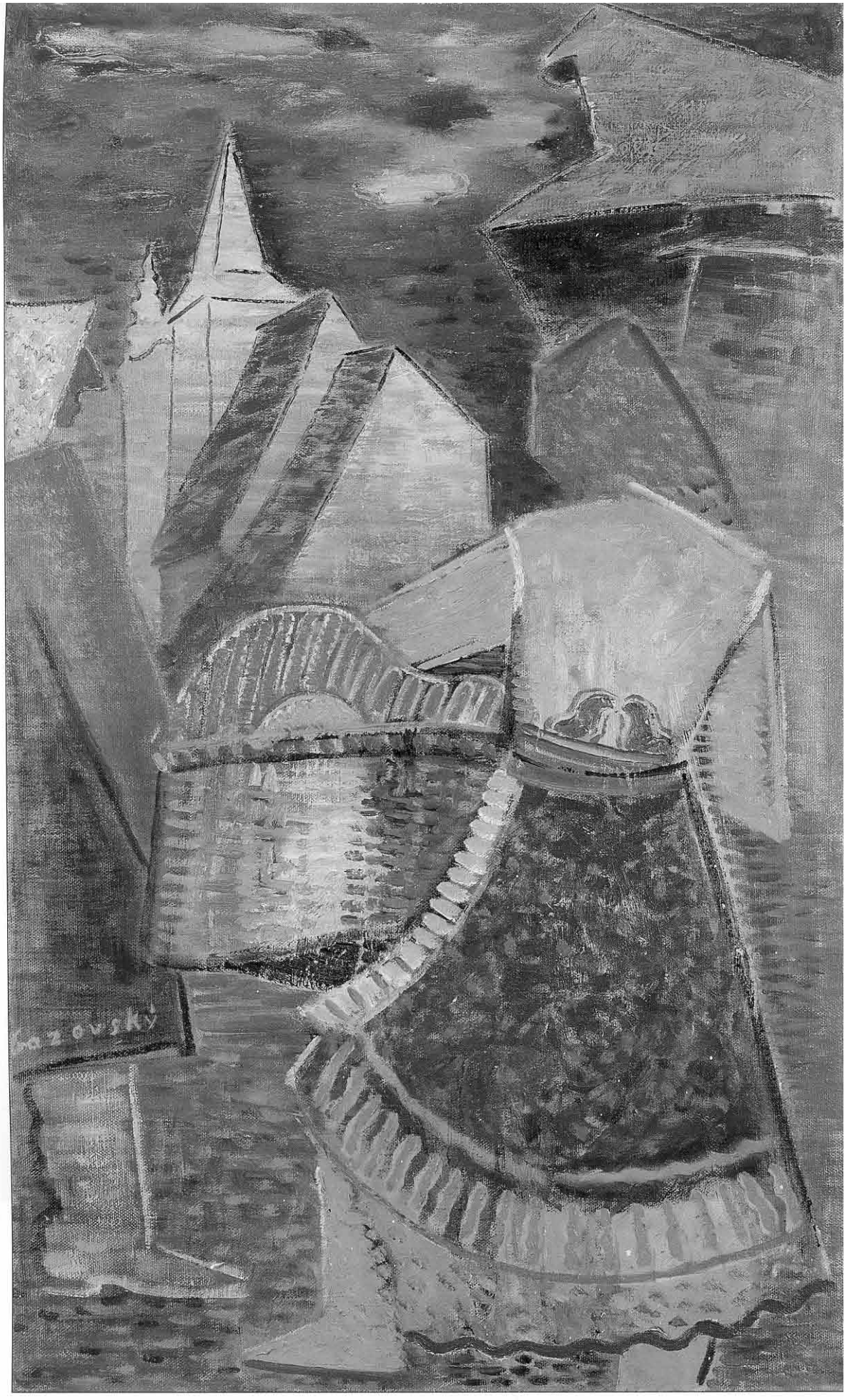
17. Zoltán Palugyay: Dievča v bielom s továrenskými komínmi a kvetmi. 1932



18. Janko Alexy: Lužnianska madona. 1932



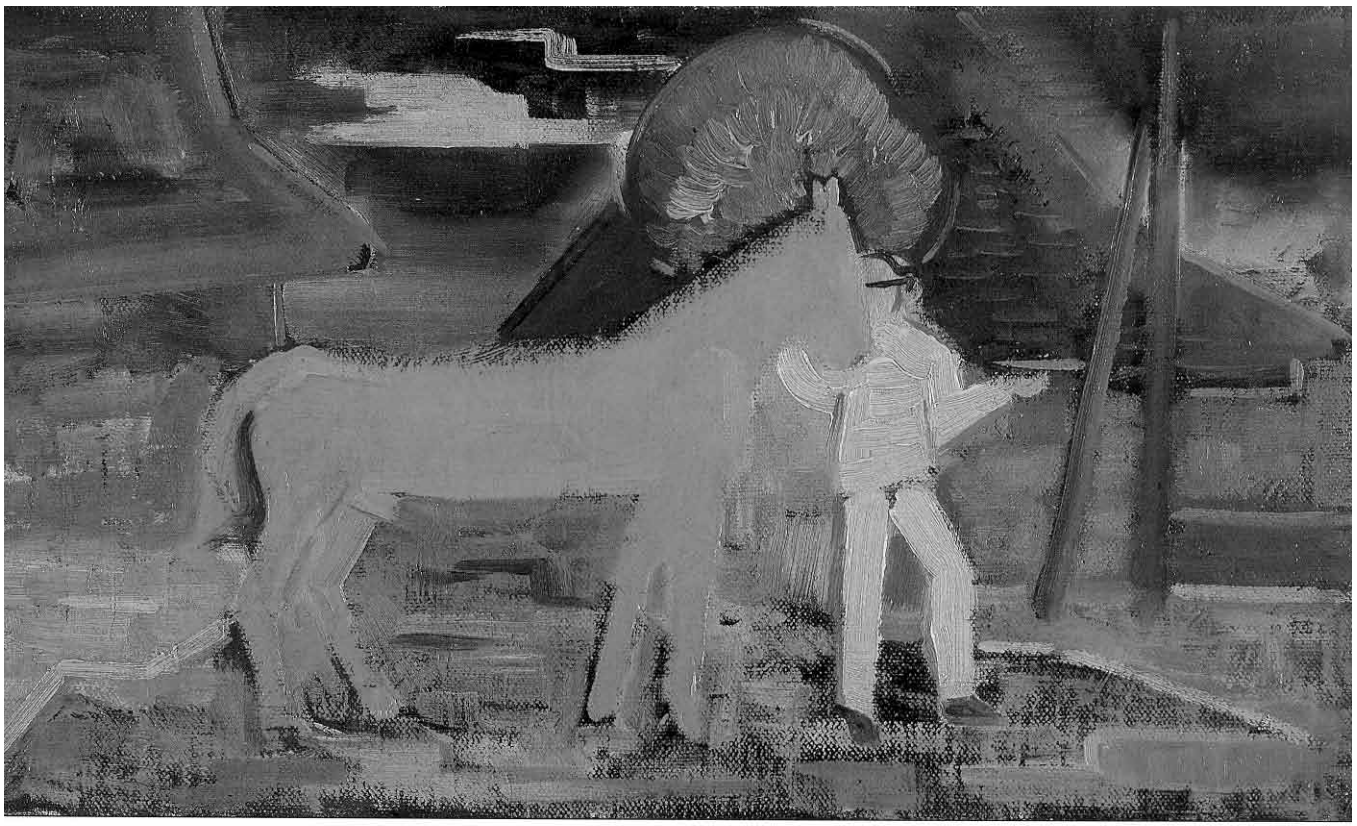
19. Janko Alexy: Kristus (V kostole). 1930



20. Miloš Alexander Bazovský: V slovenskej dedine. 1937



21. Miloš Alexander Bazovský: Madonka s oslom. 1941



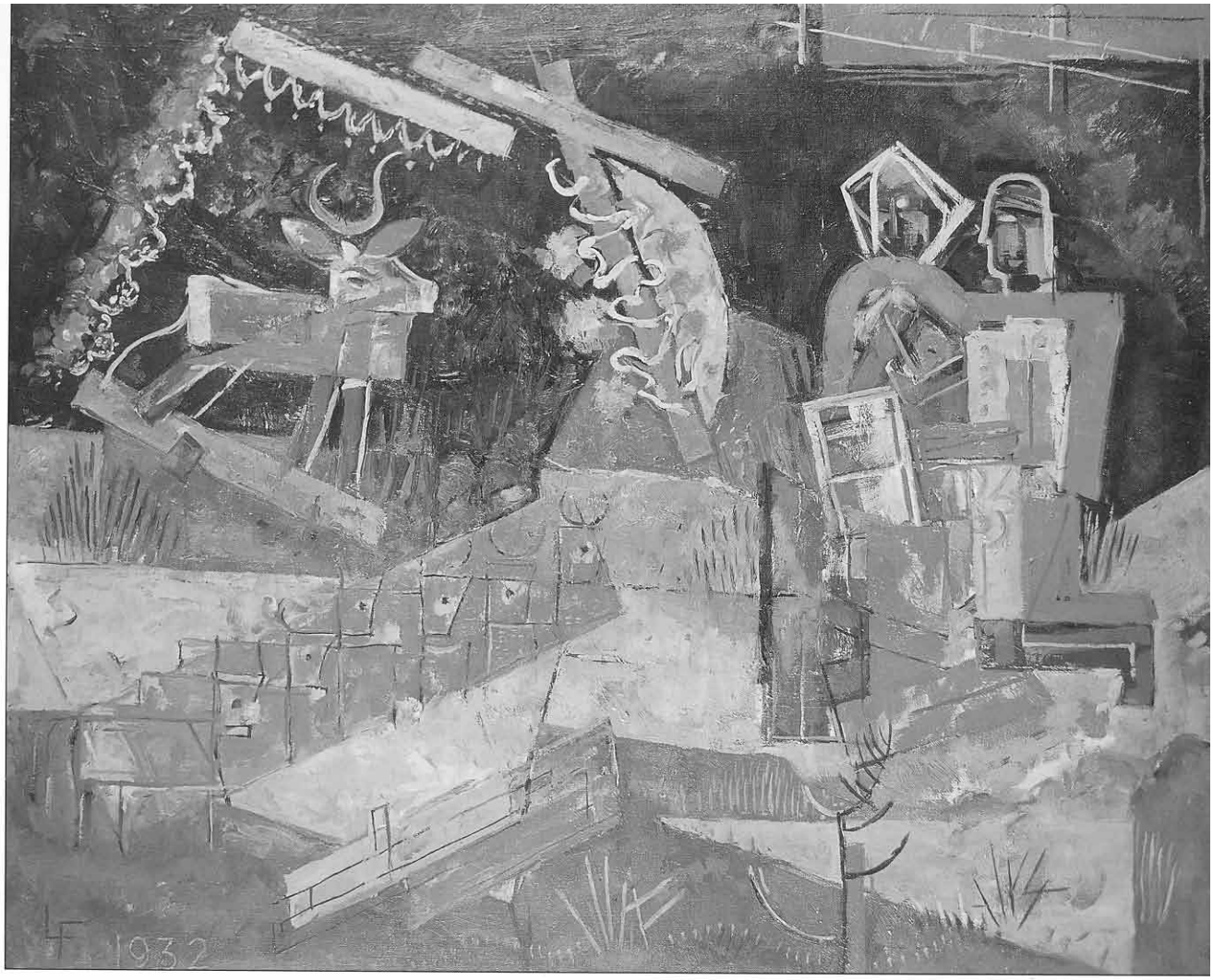
22. Miloš Alexander Bazovský: Oranžový kôň. 1938



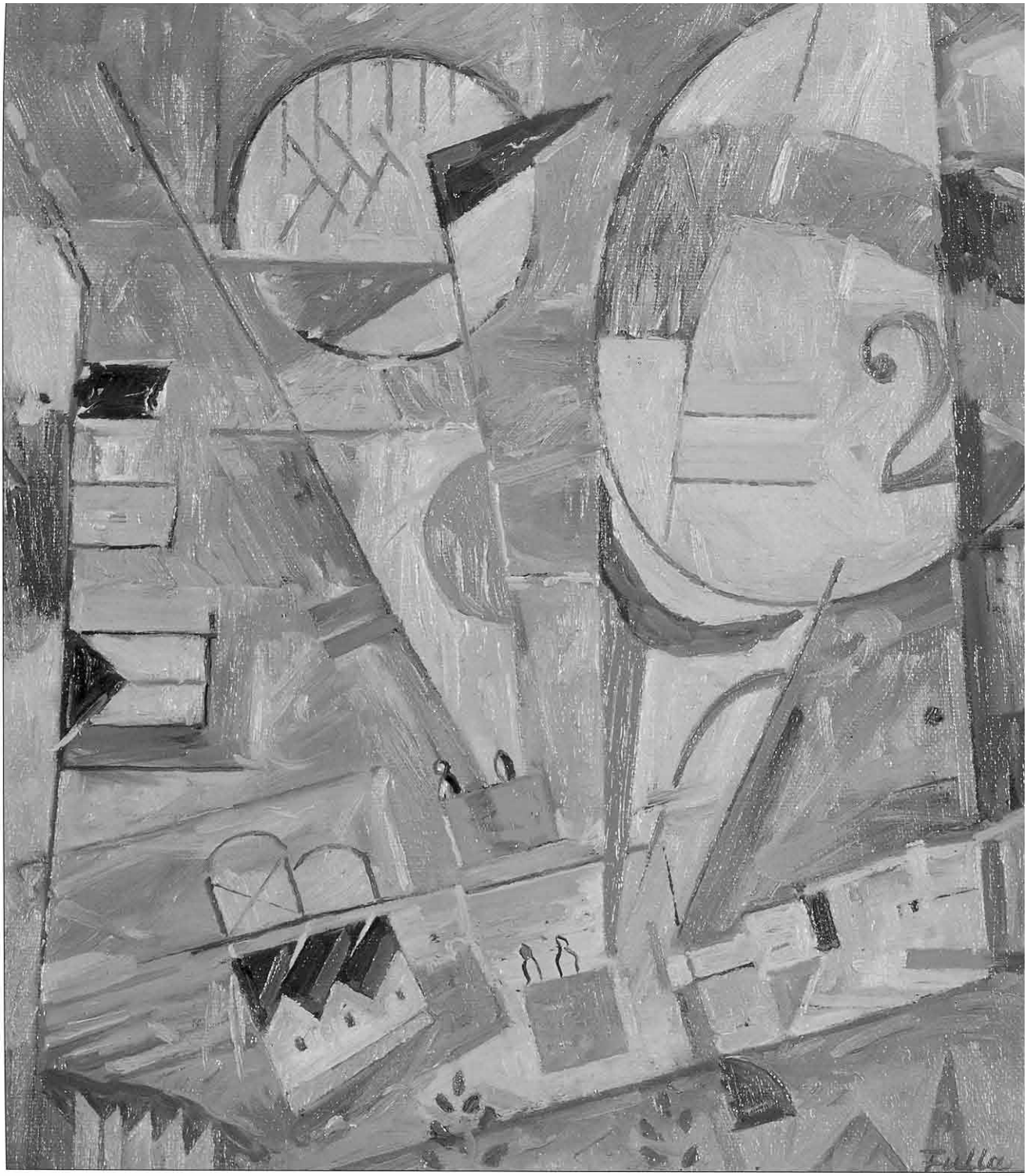
23. Miloš Alexander Bazovský: Samota. 1957



24. Ľudovít Fulla: Madona s anjelom. 1929



25. Ľudovít Fulla: Požehnanie statku. 1932



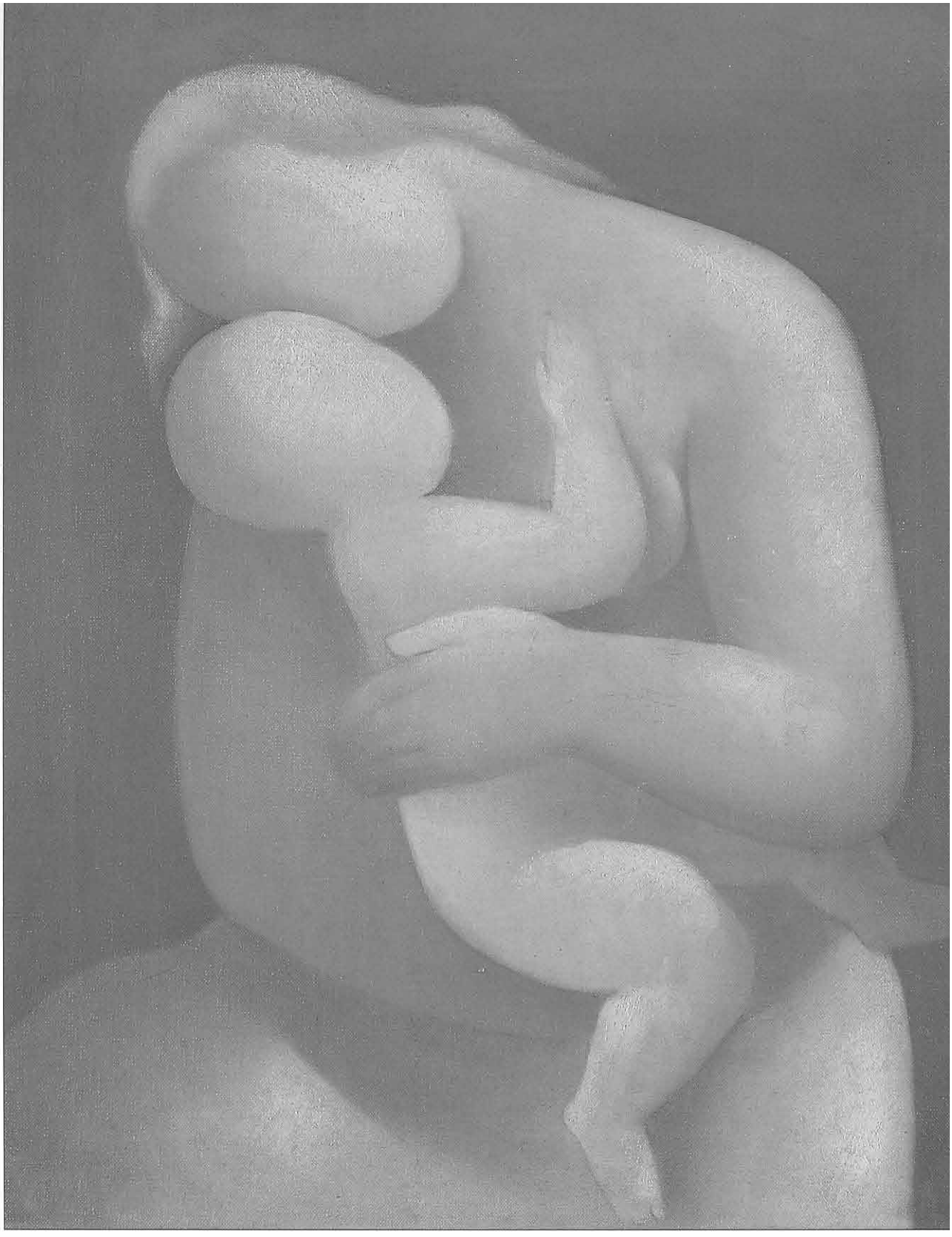
26. Ľudovít Fulla: Balóny. 1931



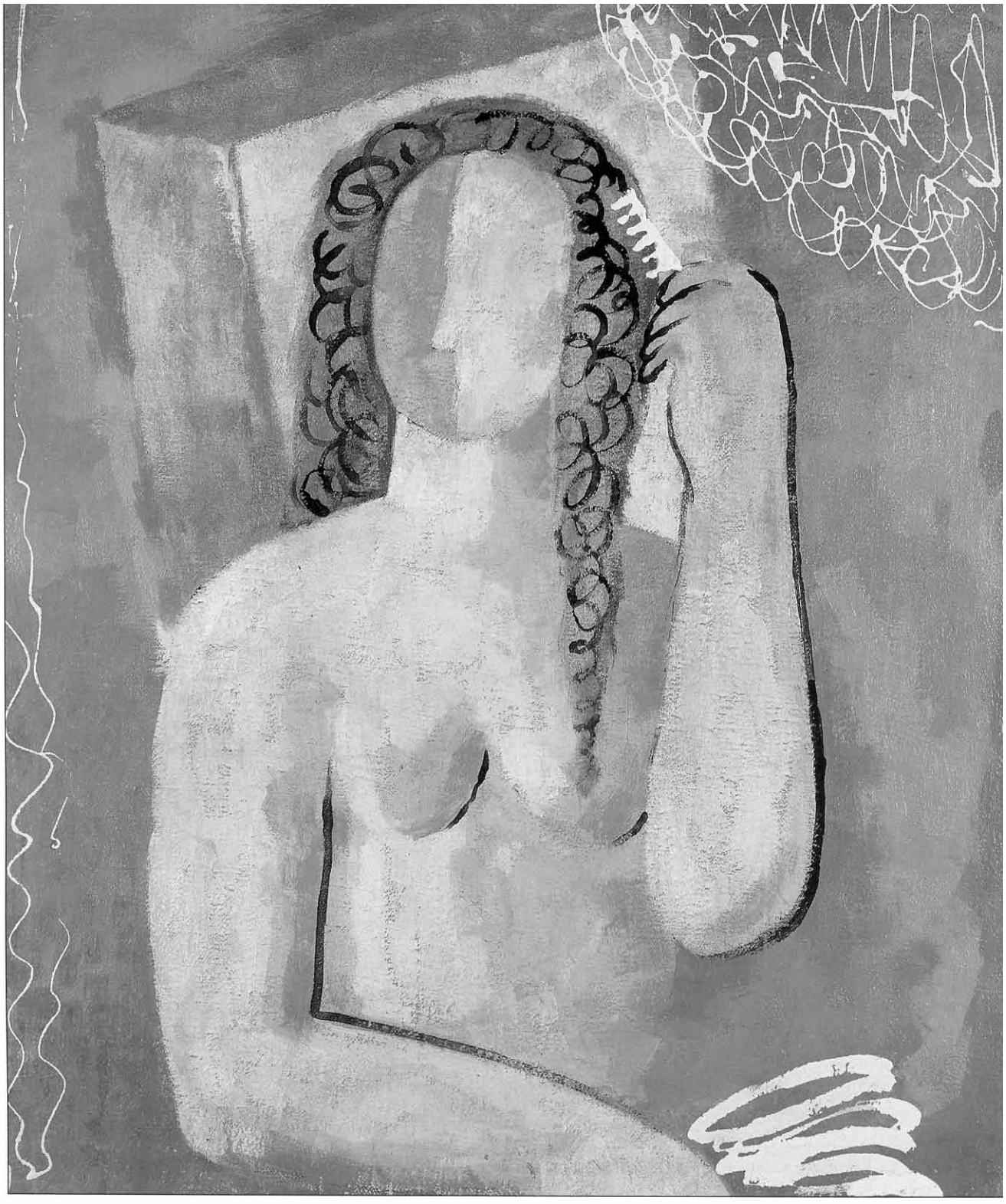
27. Ľudovít Fulla: Zuzana a starci. 1960



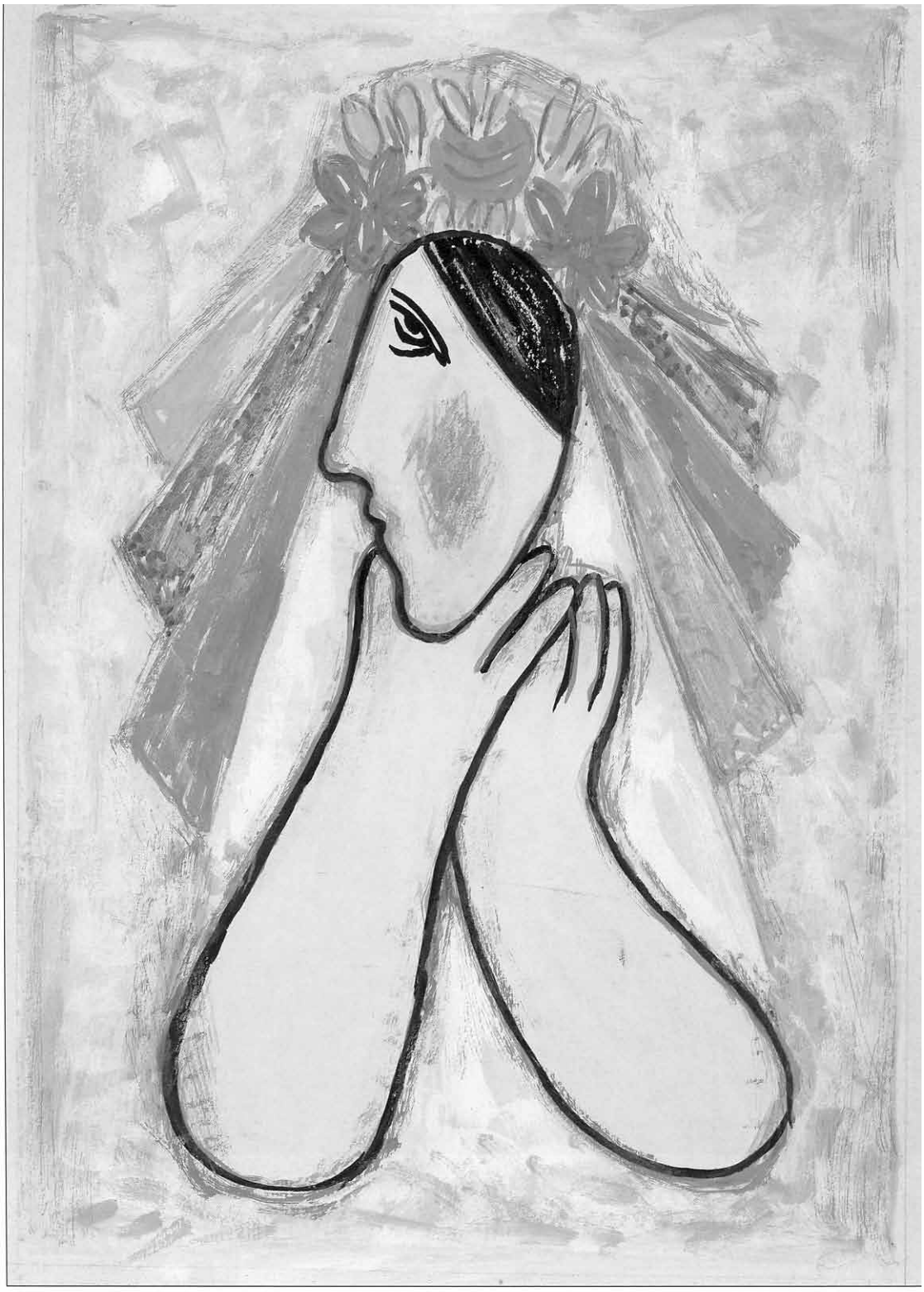
28. Mikuláš Galanda: Zbojníci. 1932–1933



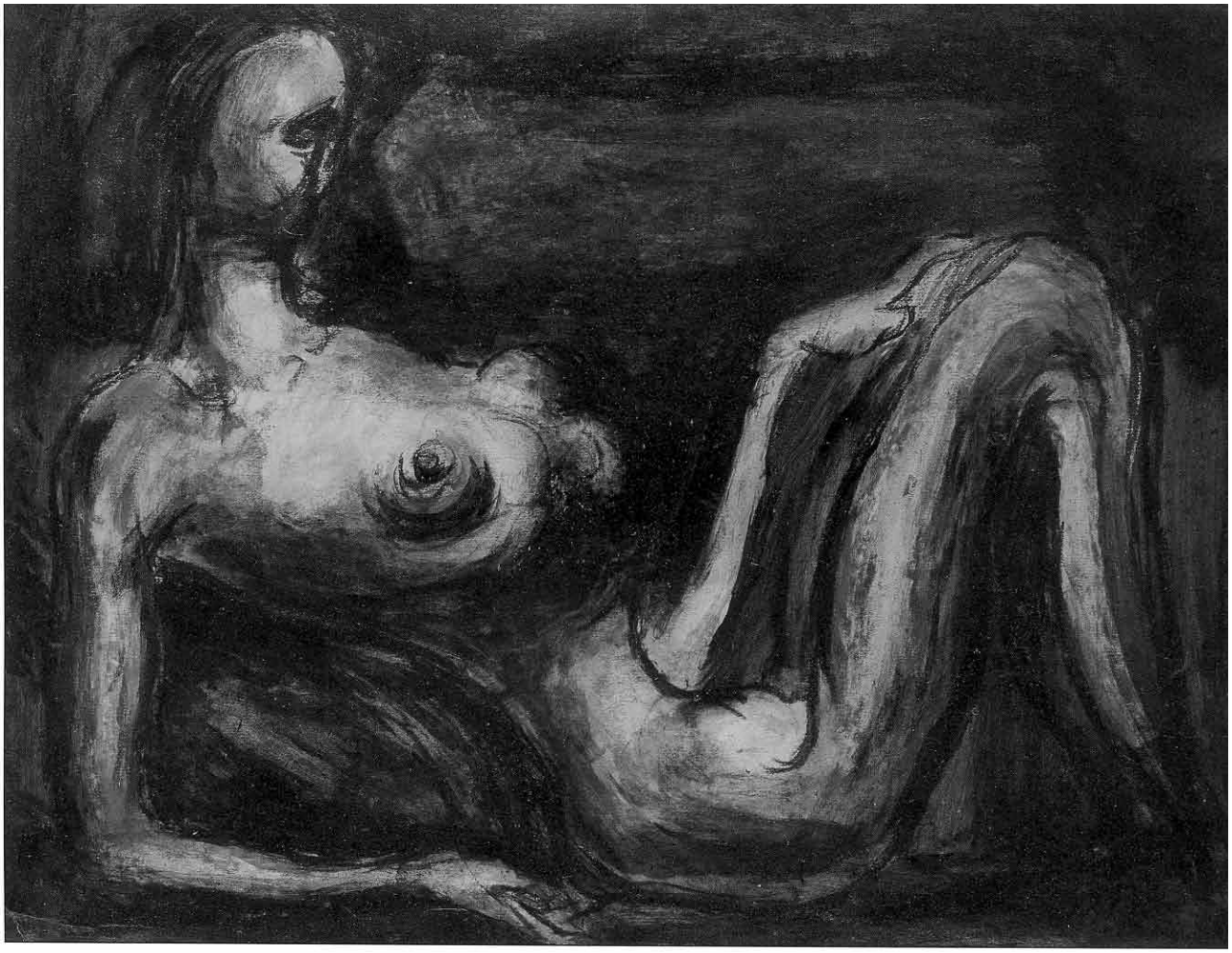
29. Mikuláš Galanda: Matka (Ružová madona). 1933



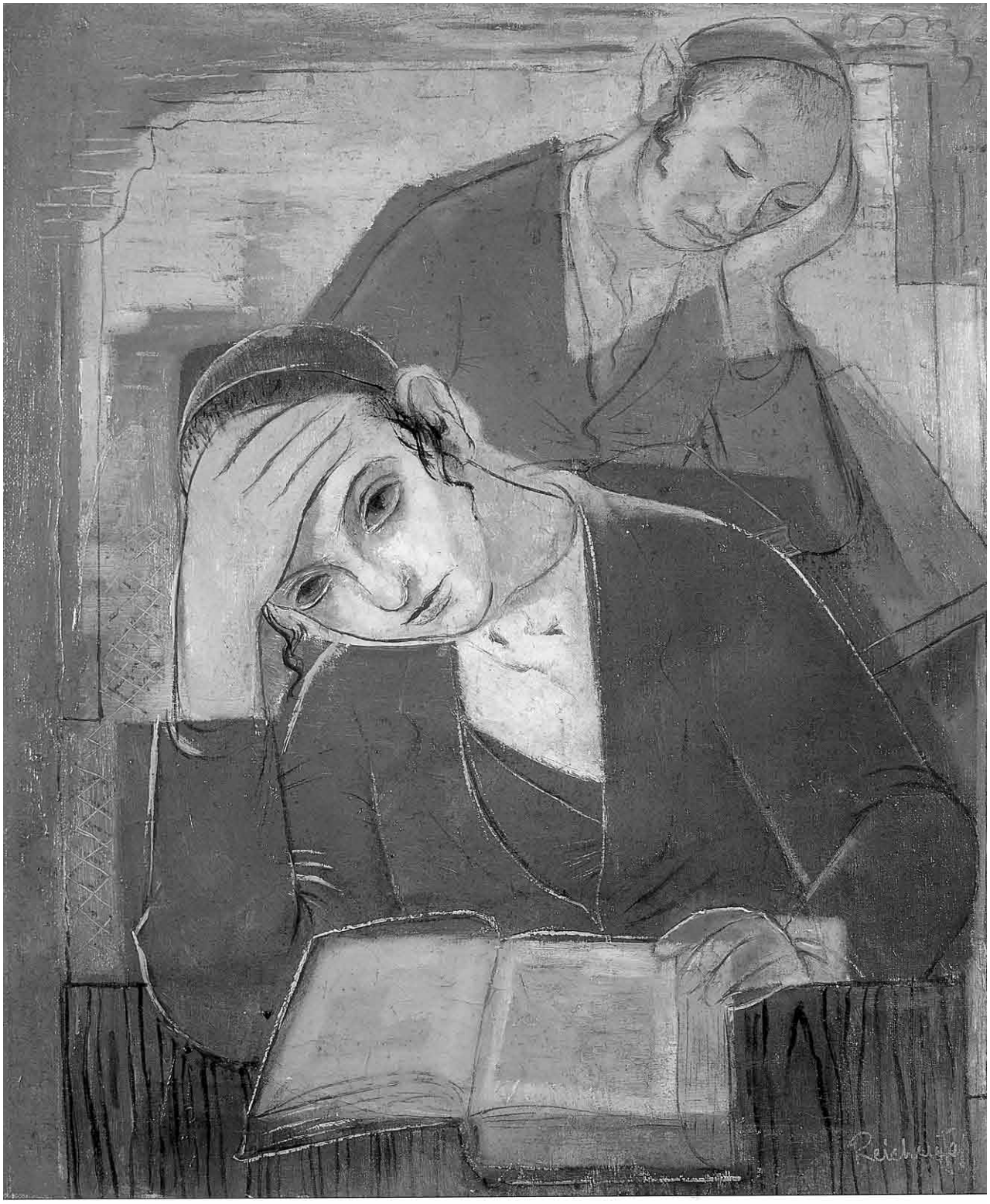
30. Mikuláš Galanda: Ráno. 1931



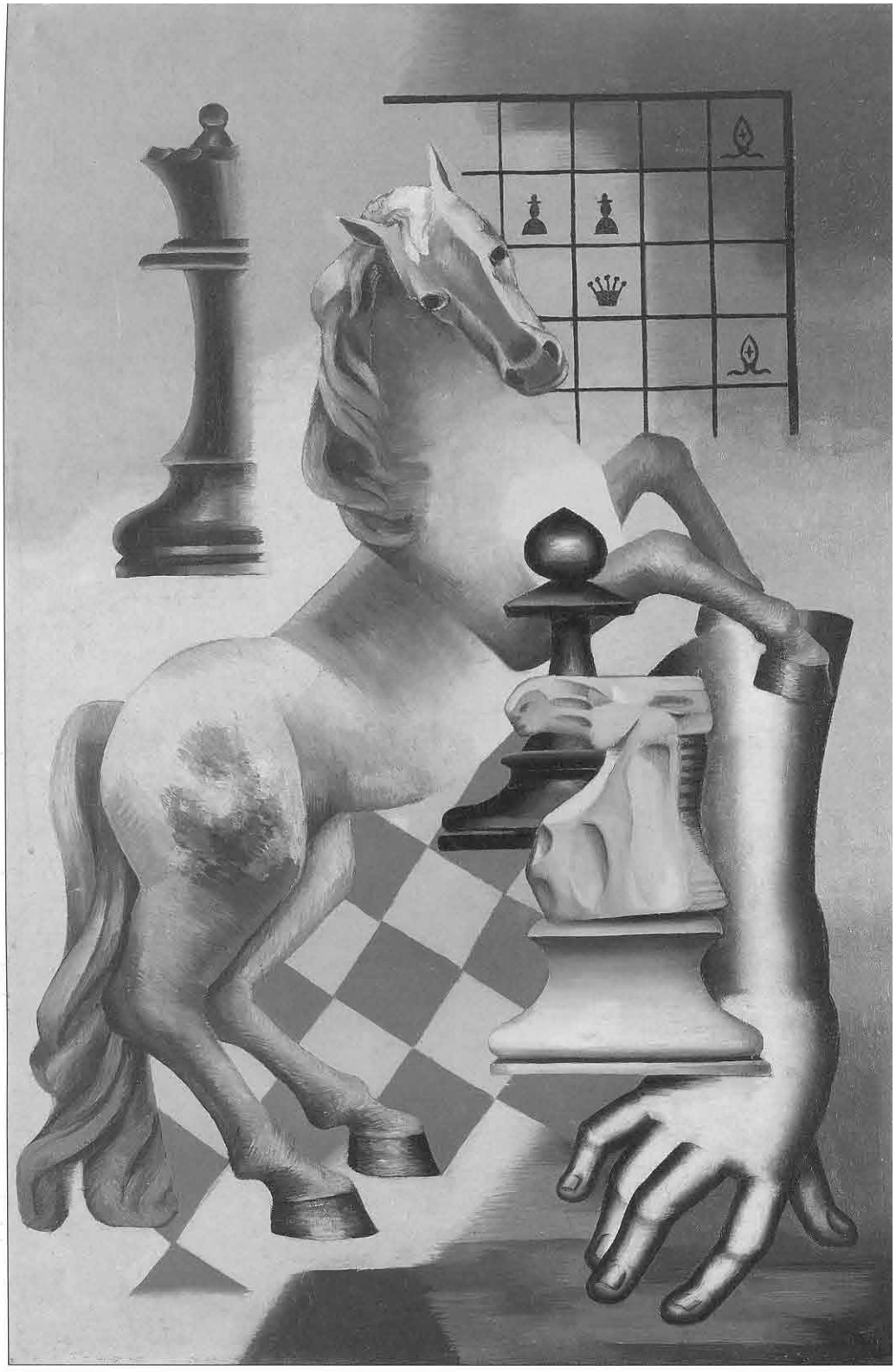
31. Mikuláš Galanda: Nevesta. 1938



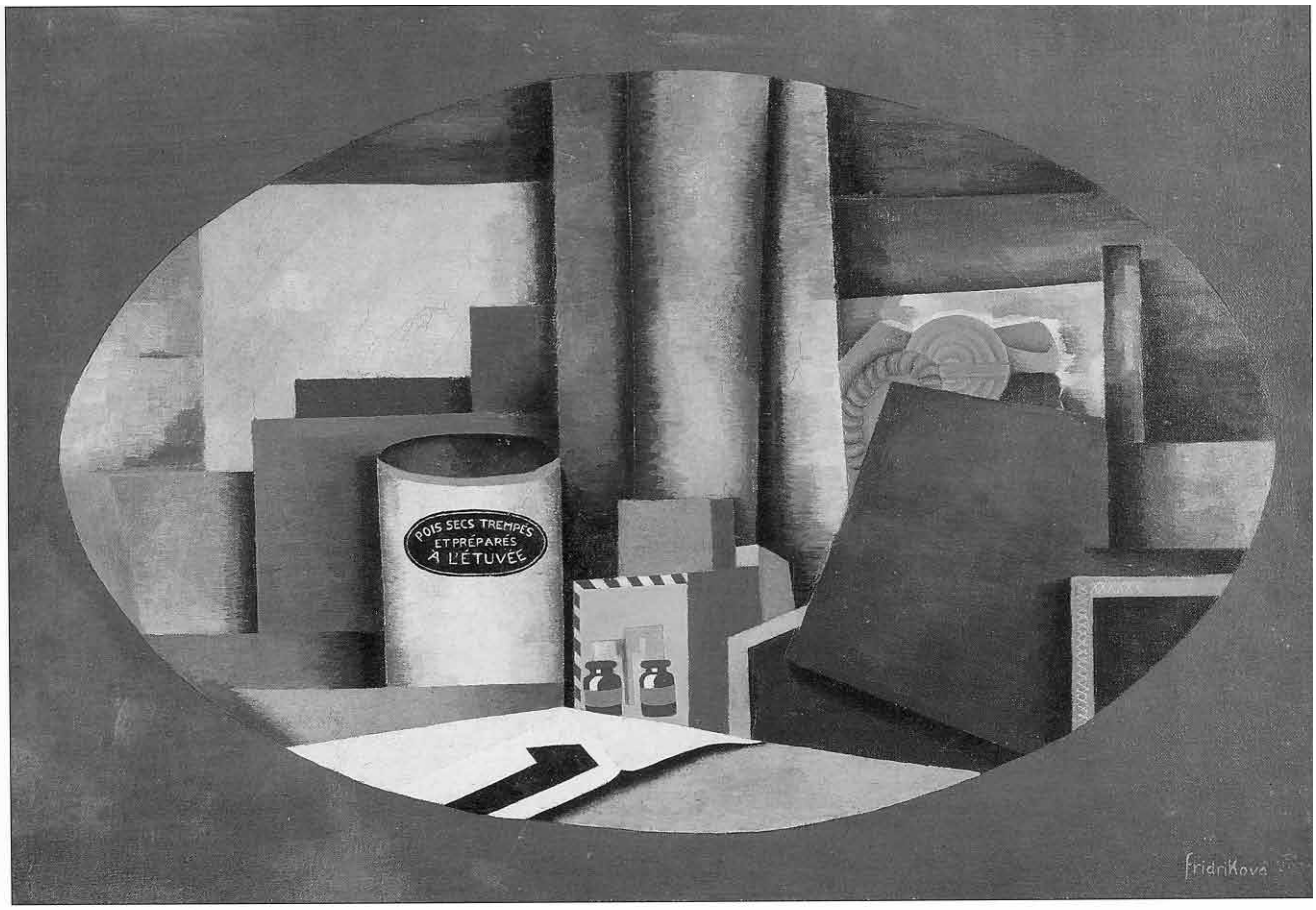
32. Koloman Sokol: The Golden lady. 1945



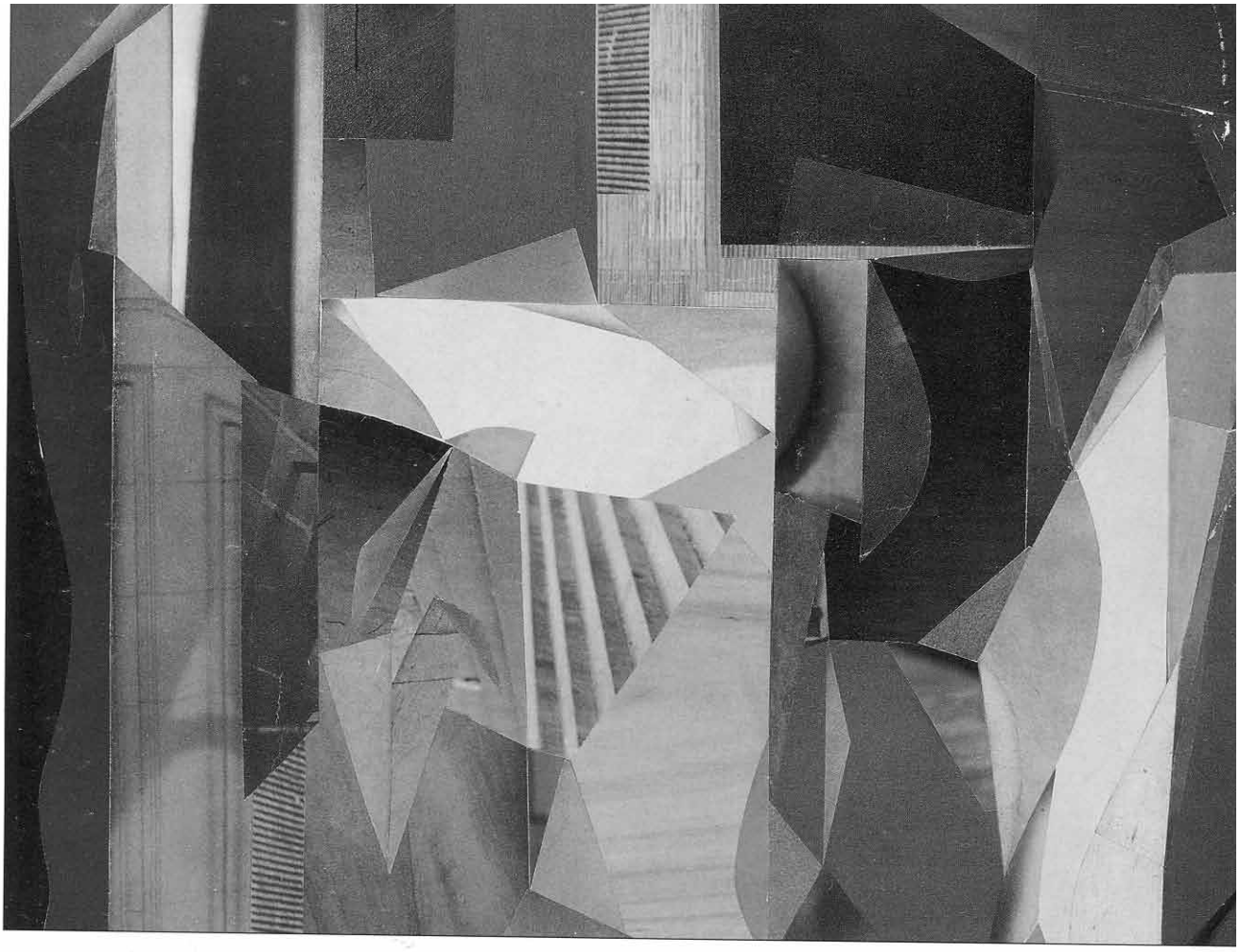
33. František Reichentál: Dvaja talmudisti. 1932



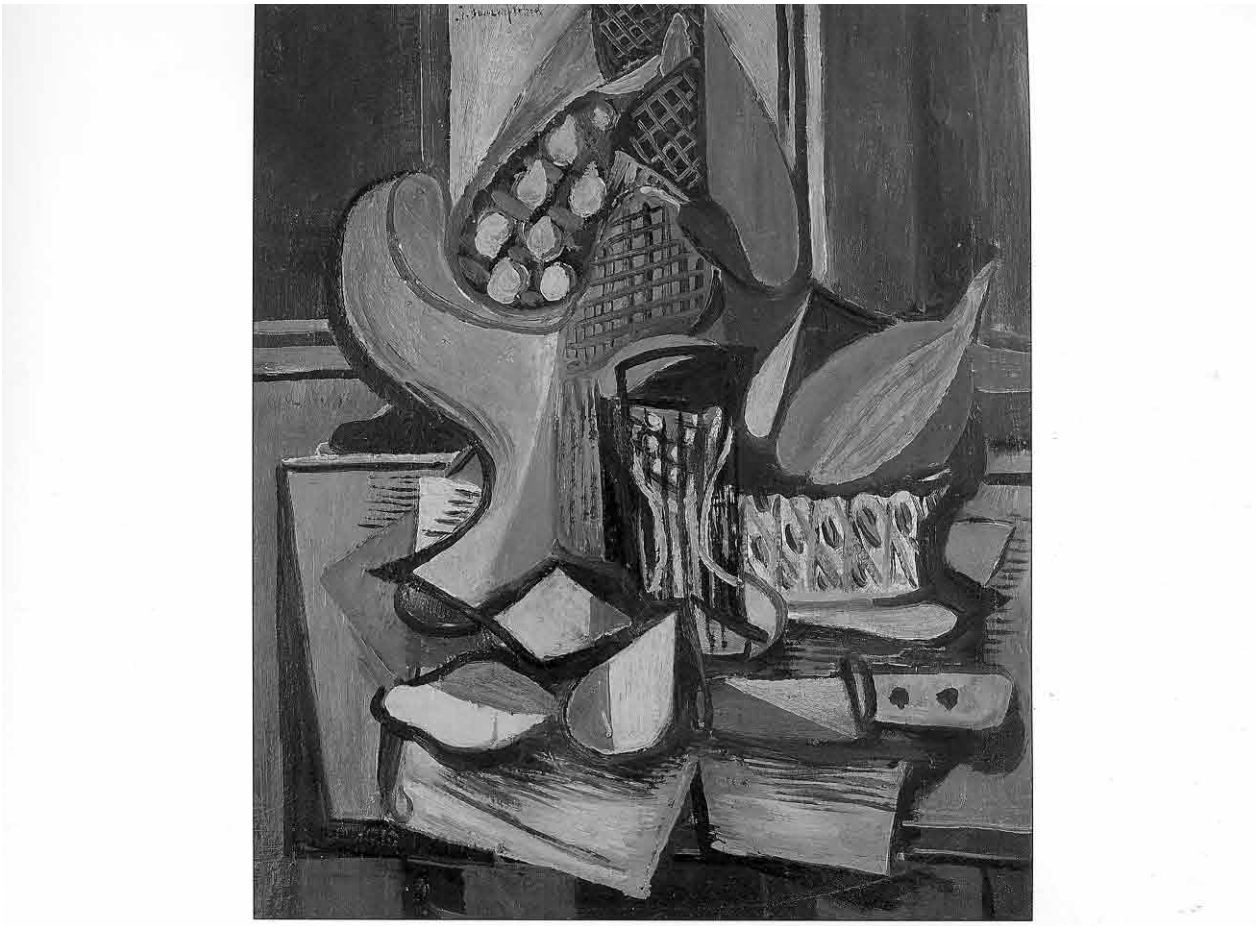
34. Ester Šimerová-Martinčeková: Šachová kompozícia. 1931



35. Ester Šimerová-Martinčeková: Šedivé zátišie. 1930



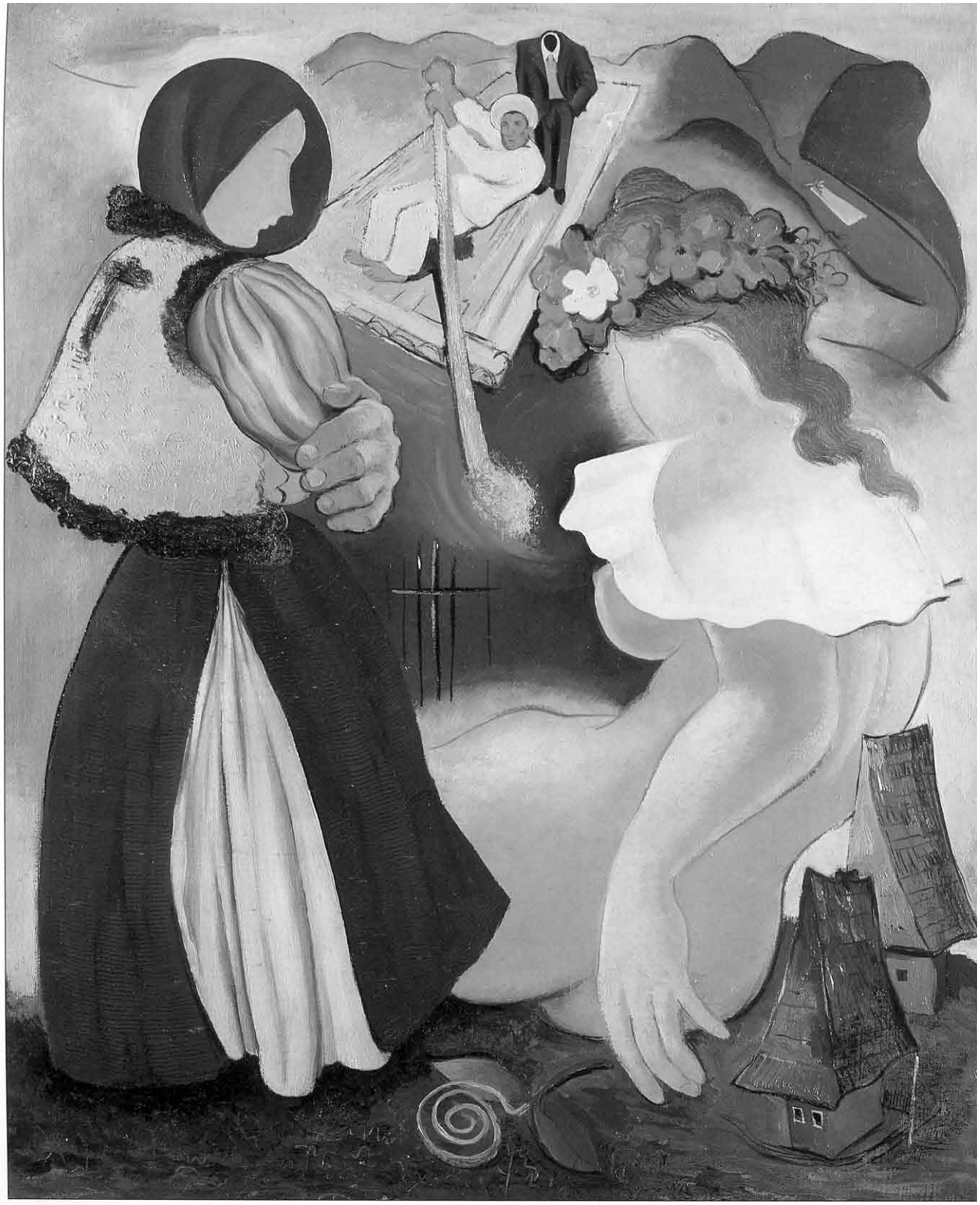
36. Ester Šimerová-Martinčeková: Kompozícia. 1967



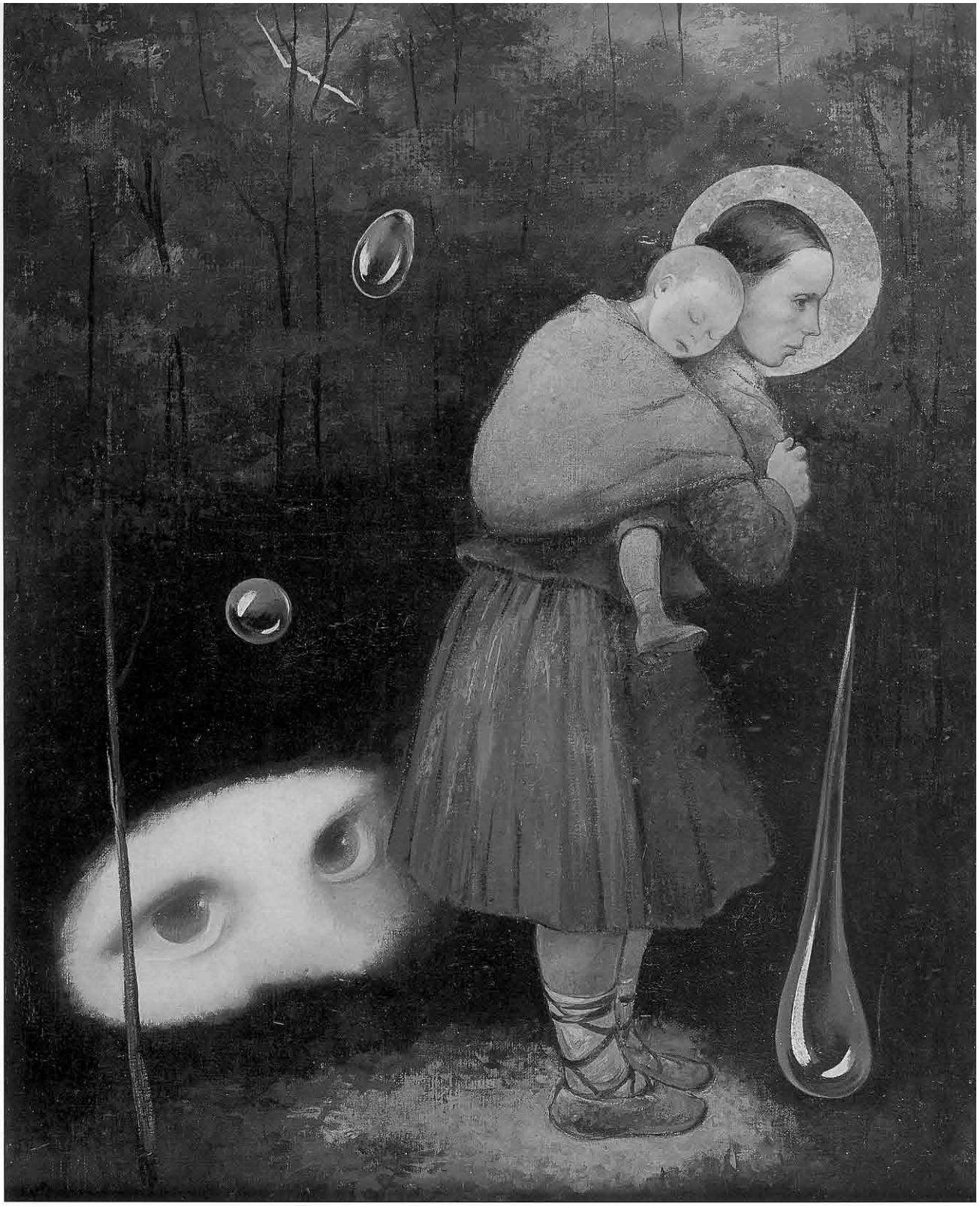
37. Jakub Bauernfreund: Zátišie 1938



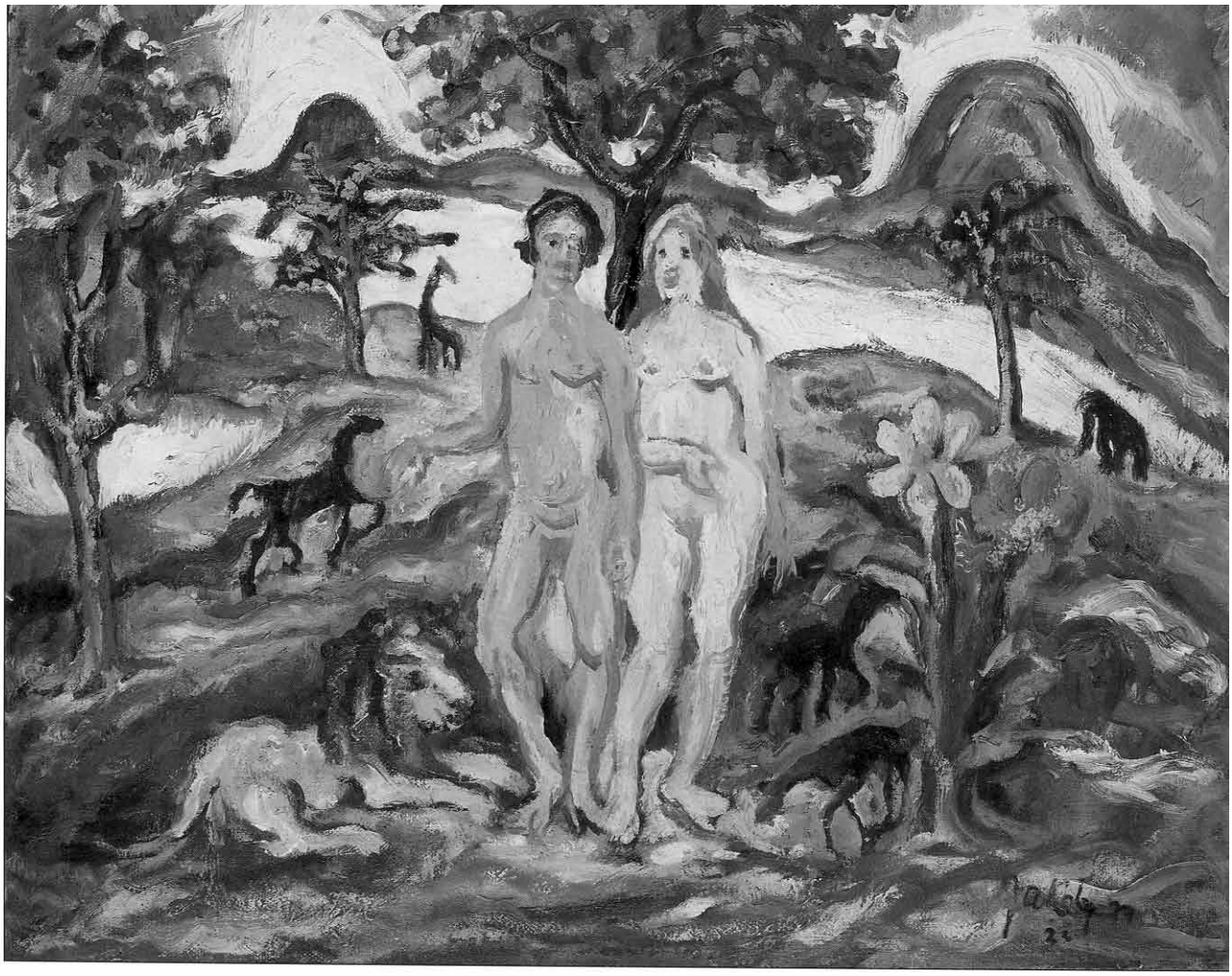
38. Andrej Nemeš: Zátišie s hydinou. 1935



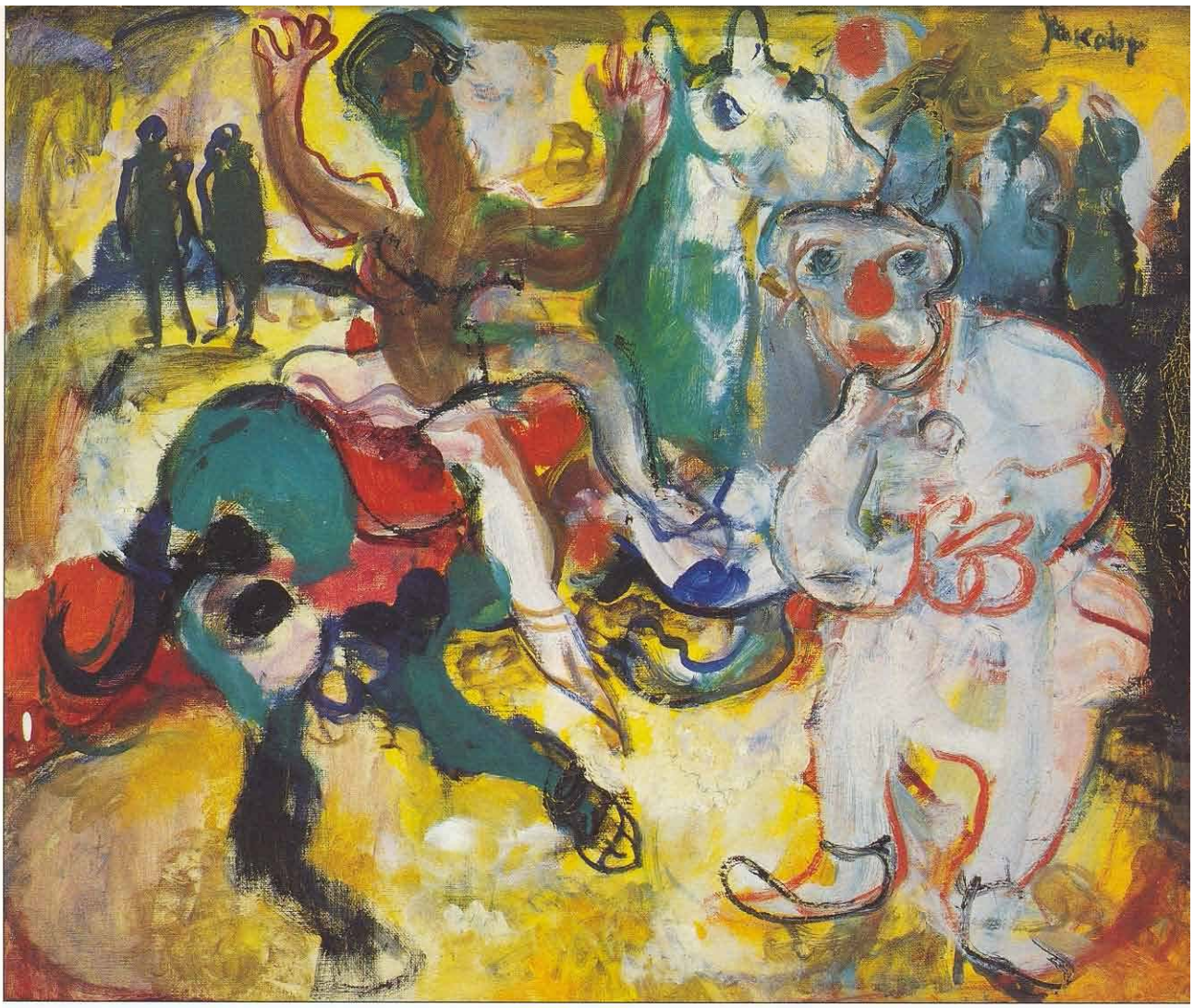
39. Imro Weiner-Kráľ: Rachovo (Sen pltníka). 1935



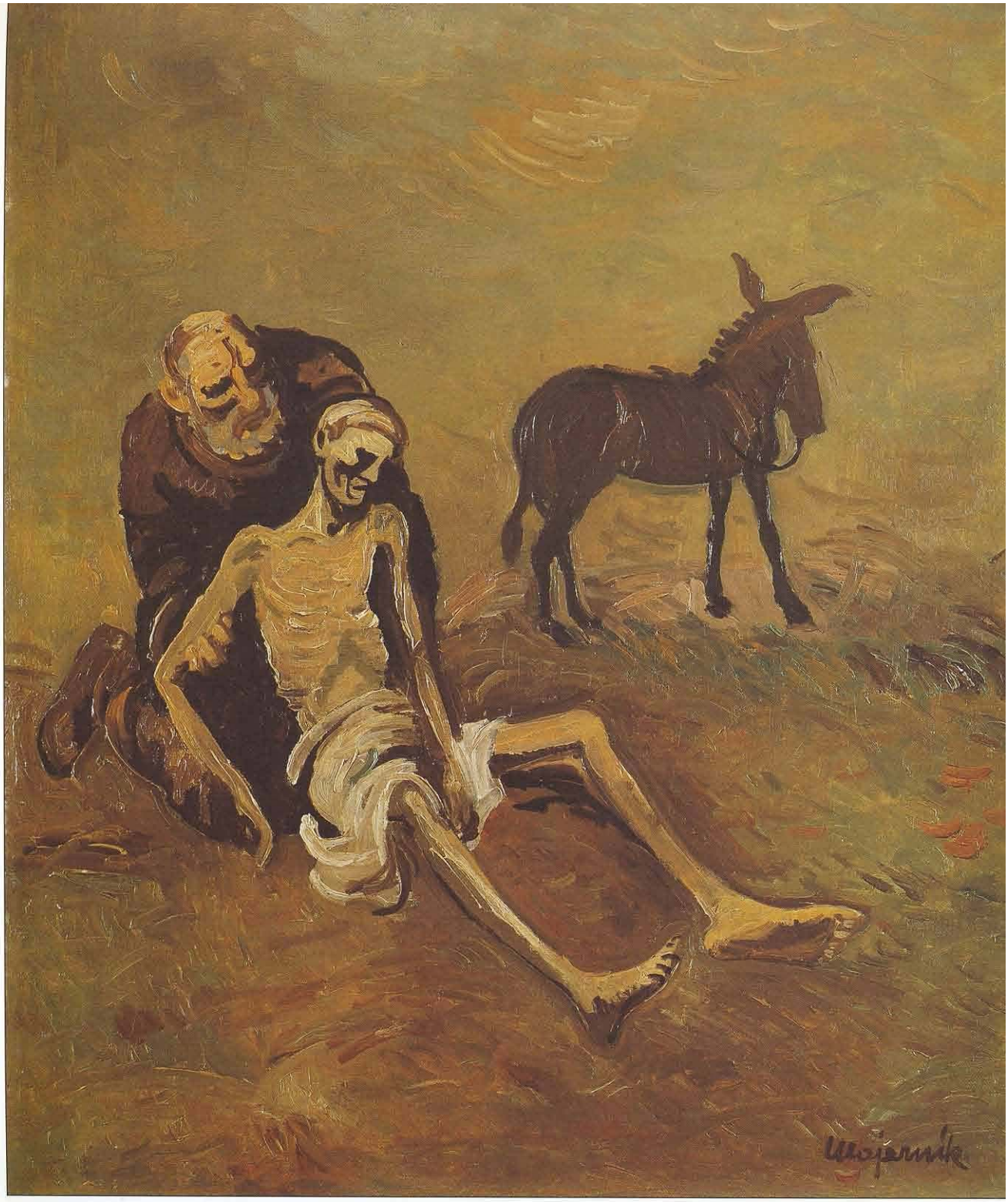
40. Imro Weiner-Kráľ: Pred vojnou (Búrka). 1937



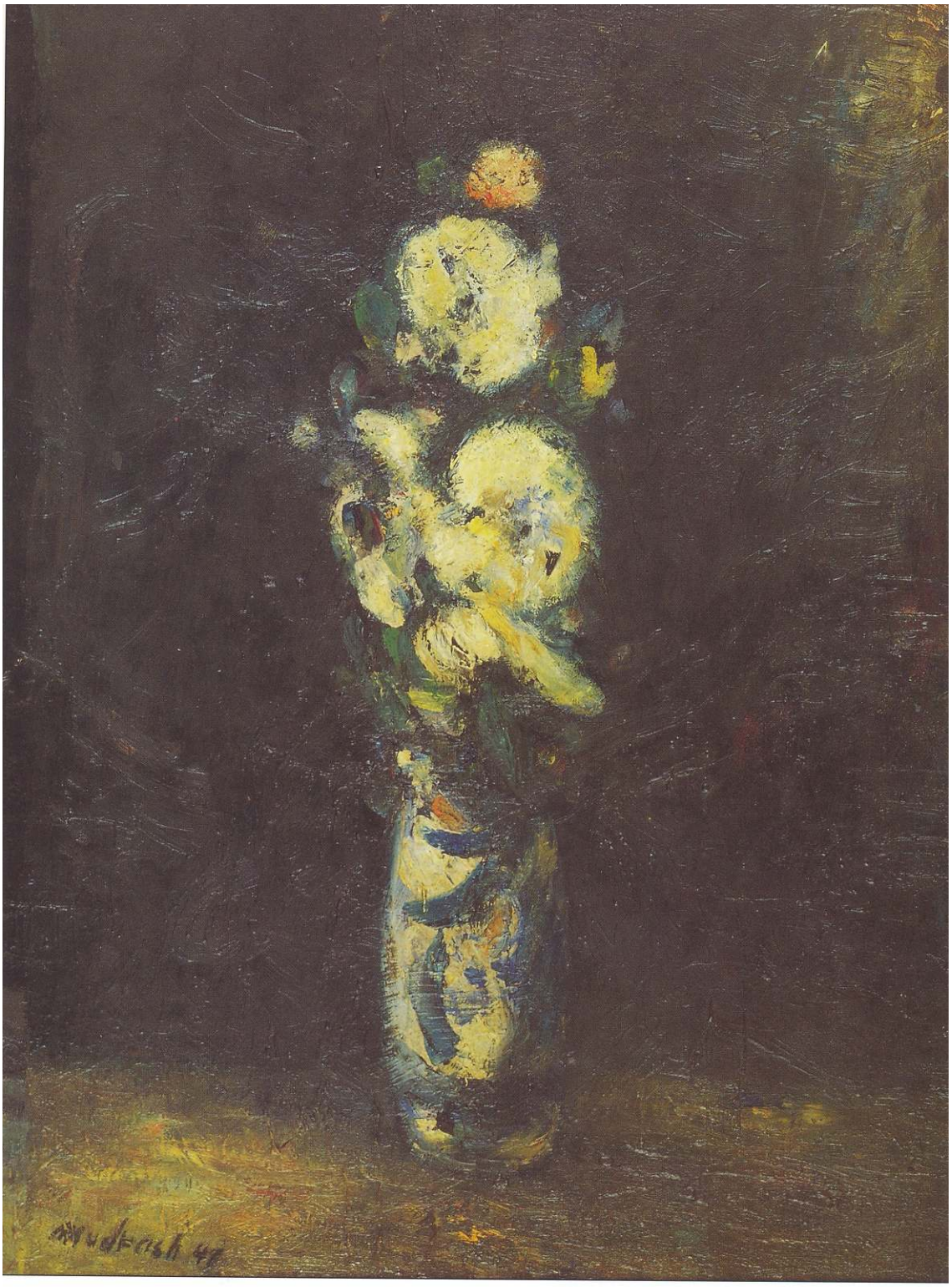
41. Július Jakoby: Adam a Eva. 1933



42. Július Jakoby: Cirkus. 1964



45. Cyprián Majerník: Milosrdný Samaritán. 1940



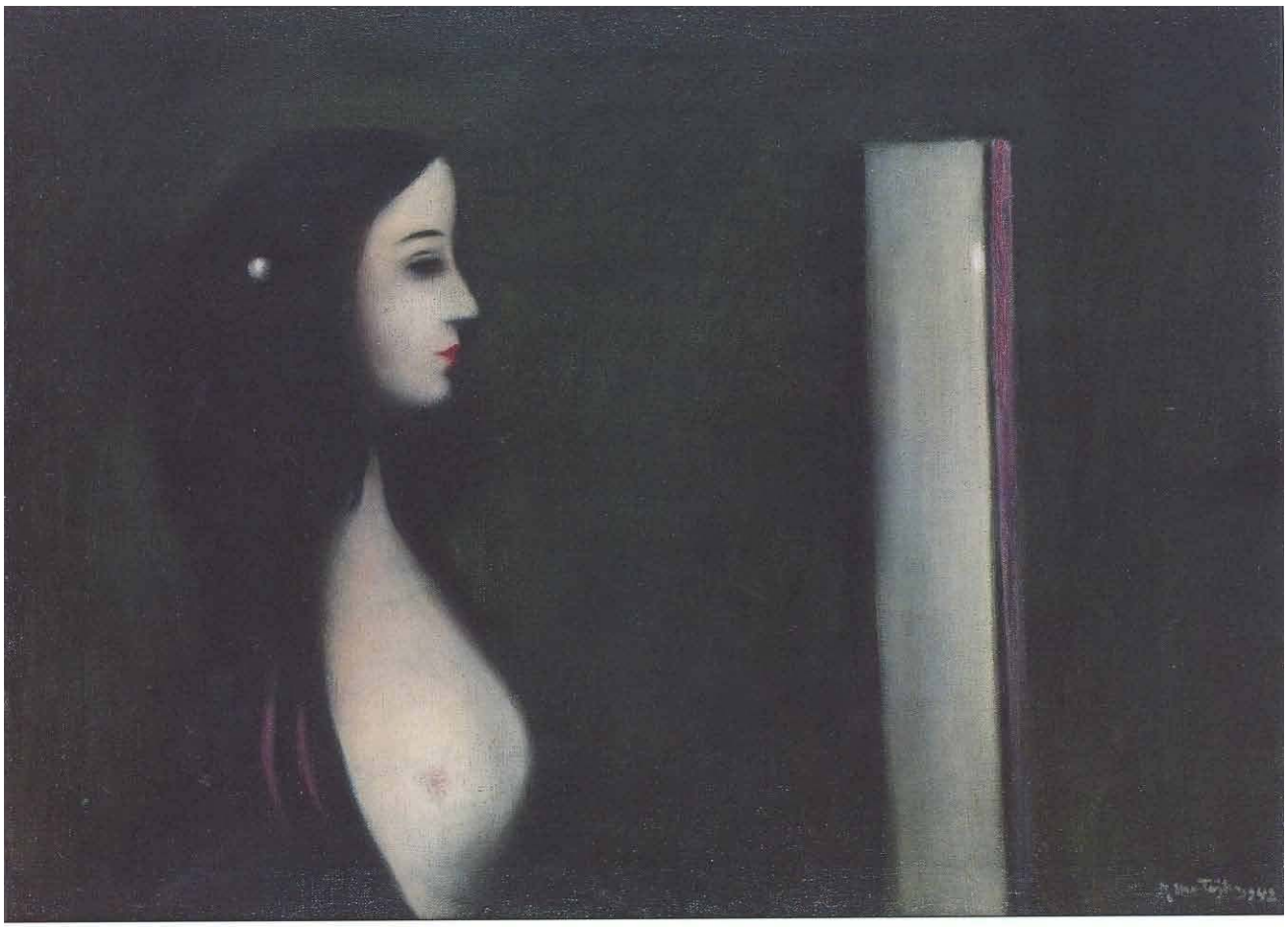
46. Ján Mudroch: Cudzia ruža. 1940–1941



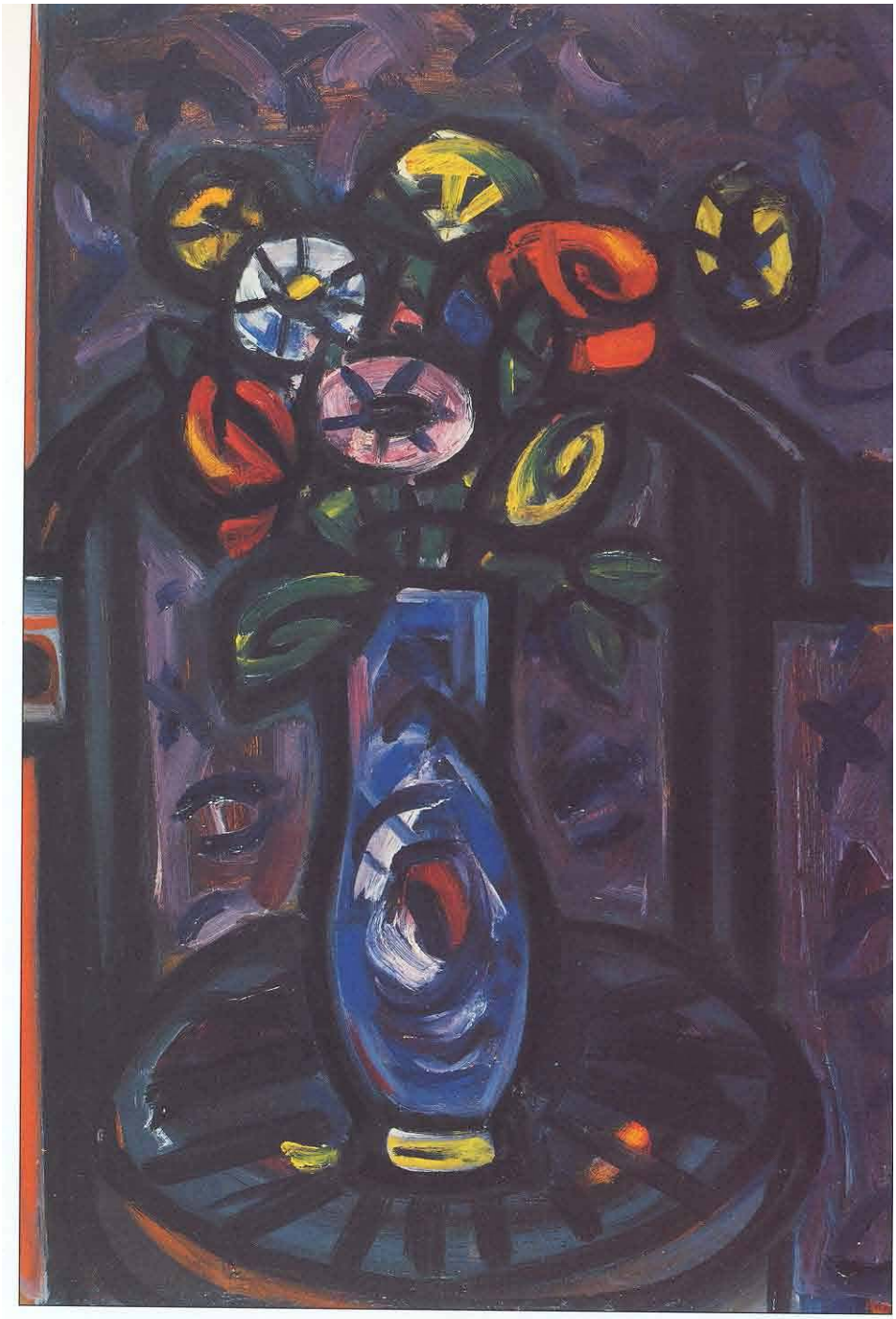
47. Ján Želibský: Poplach. 1939



48. Bedrich Hoffstädter: Zápasníci. 1942



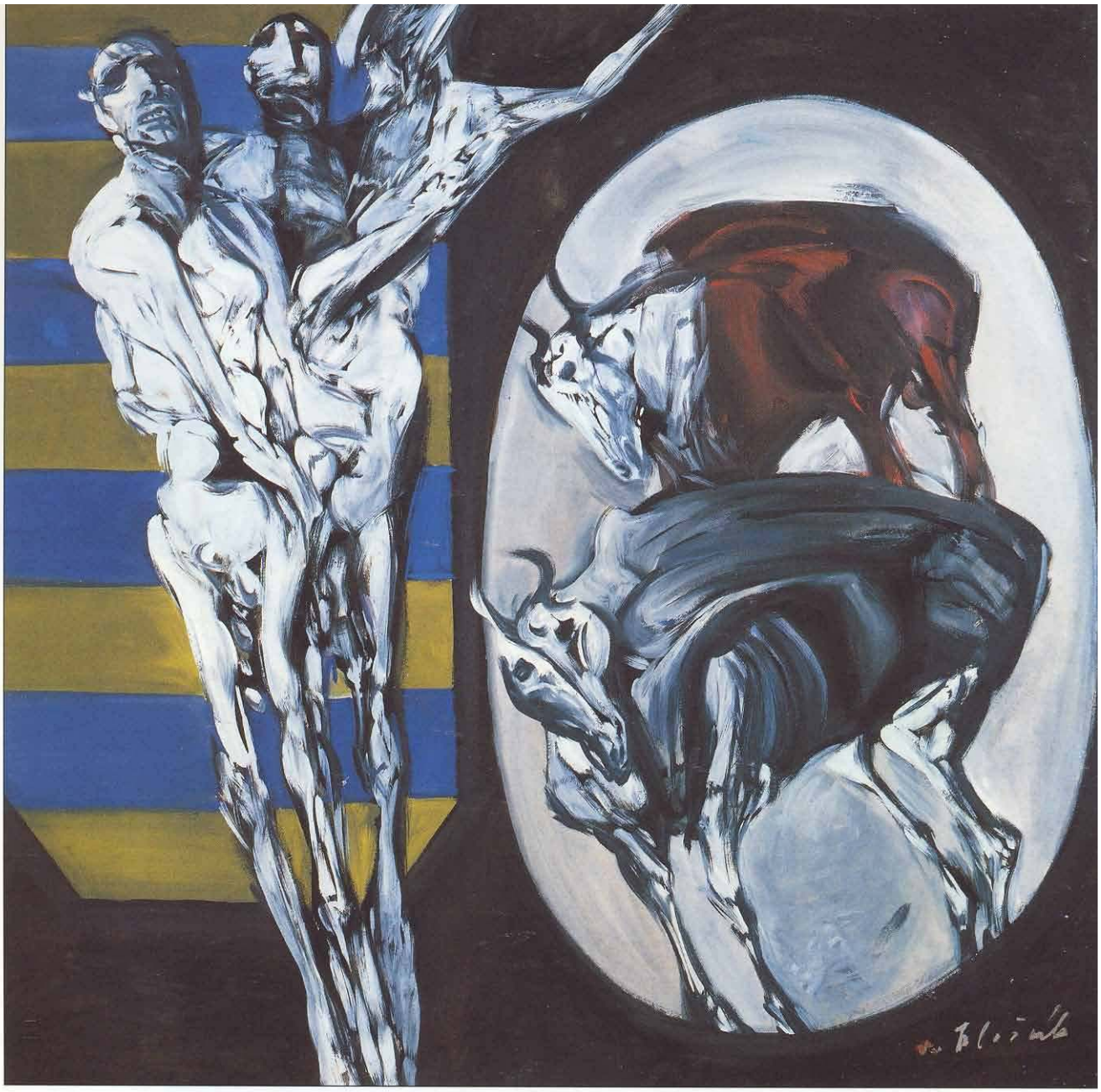
49. Peter Matejka: Pred zrkadlom. 1942



50. Peter Matejka: Kytica. 1946

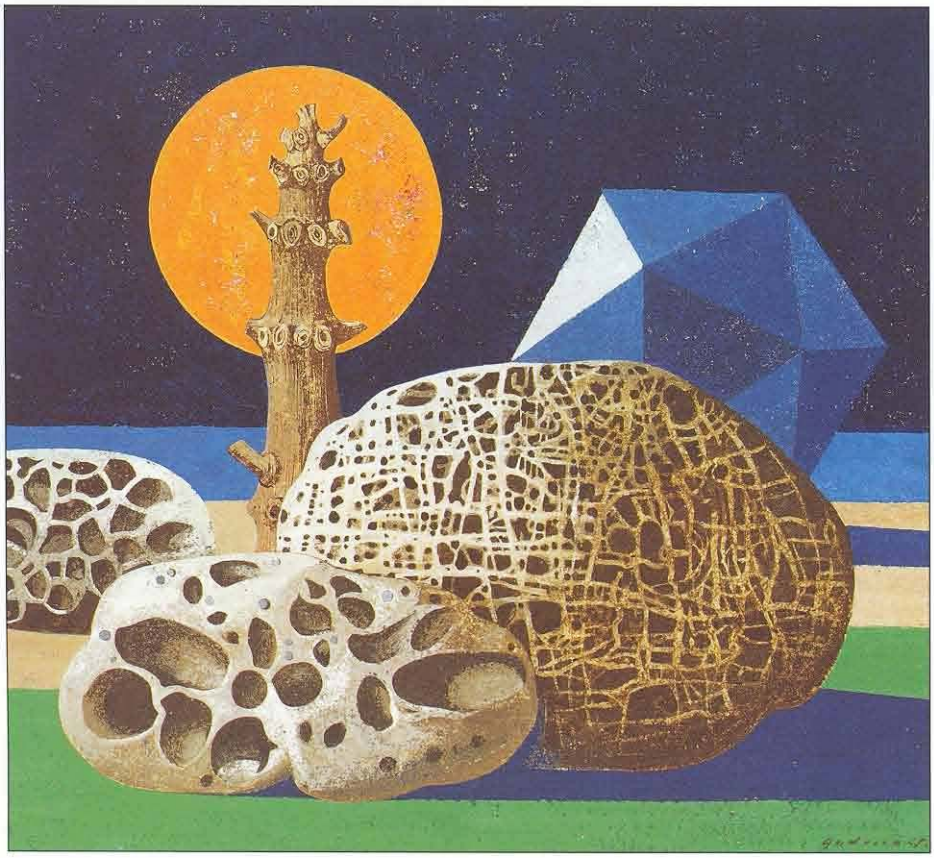


51. Vincent Hložník: Zátišie s lampou. 1947



52. Vincent Hložník: Býci. 1969

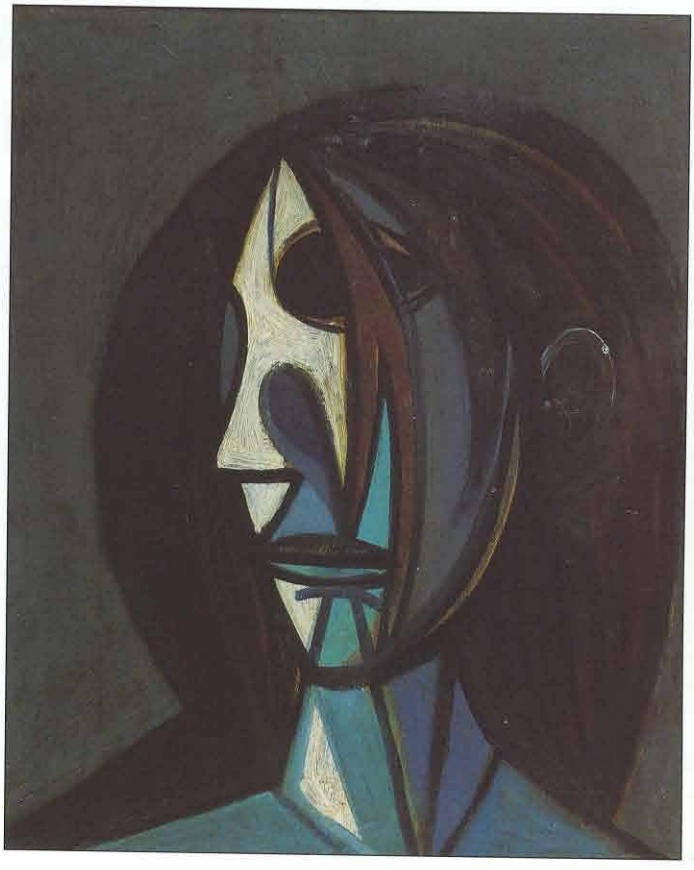




53. Ladislav Guderna: Kamenná krajina. 1965



54. Ladislav Guderna: Prízrak. 1957



55. Ladislav Guderna: Melanchólia. 1946



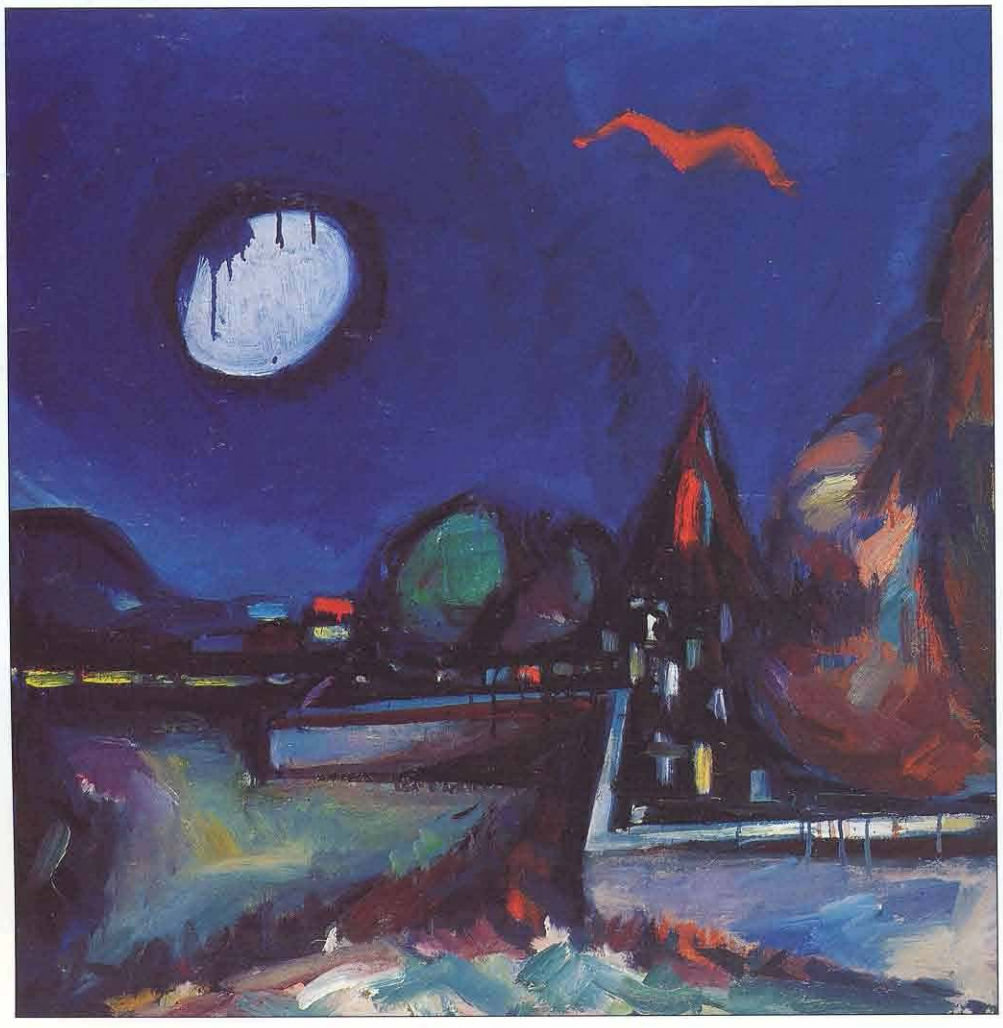
5. Eugen Nevan: Odpočívajúce tanečnice. Okolo 1943



57. Eugen Nevan: Kvetinárstvo na Olšanoch. 1948



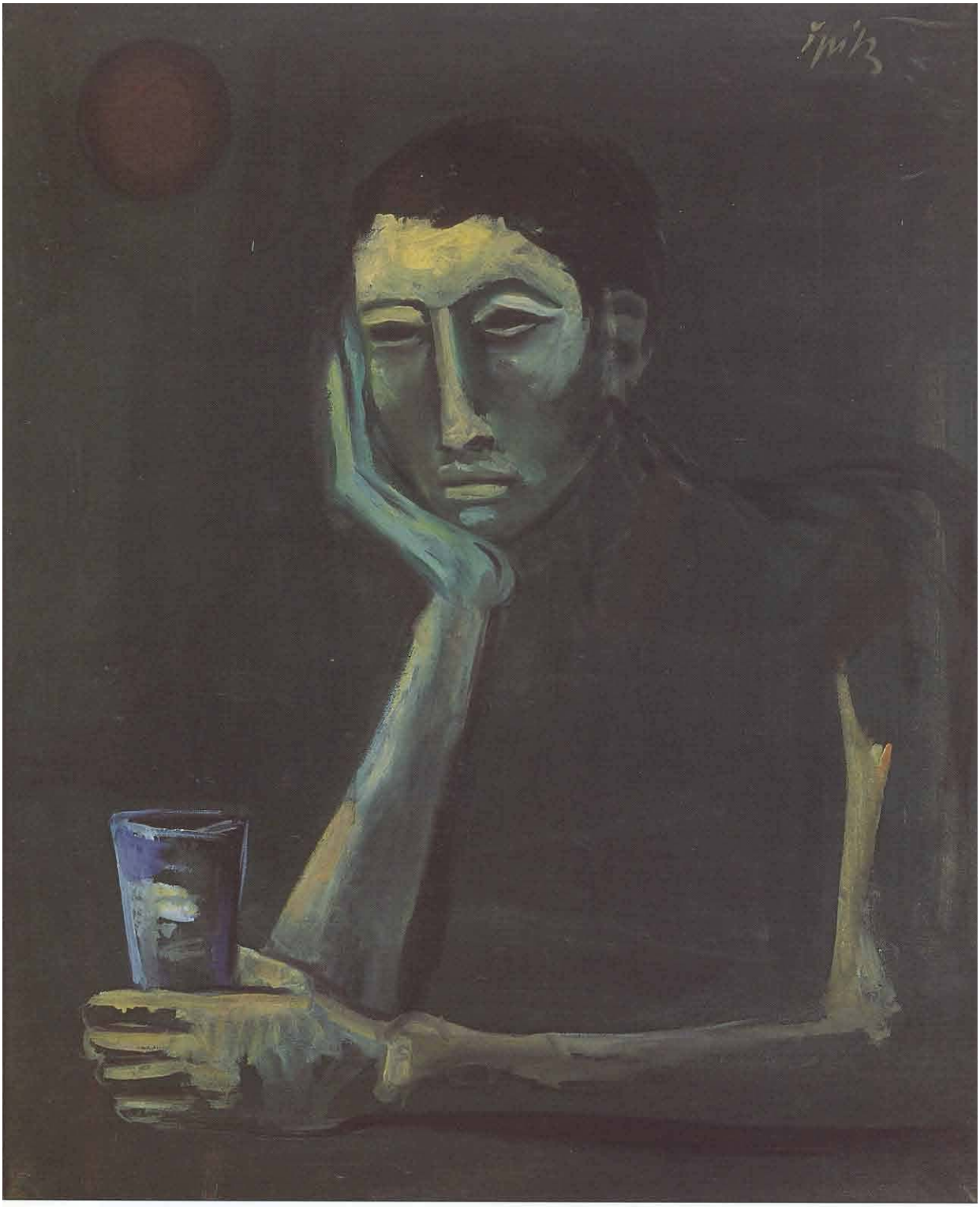
58. Ervín Semian: Hra s mačkou. 1943



59. Viliam Chmel: Mesto s mesiacom a červeným vtákom. 1947



60. Ernest Zmeták: Krajina zo Šivetíc. 1948



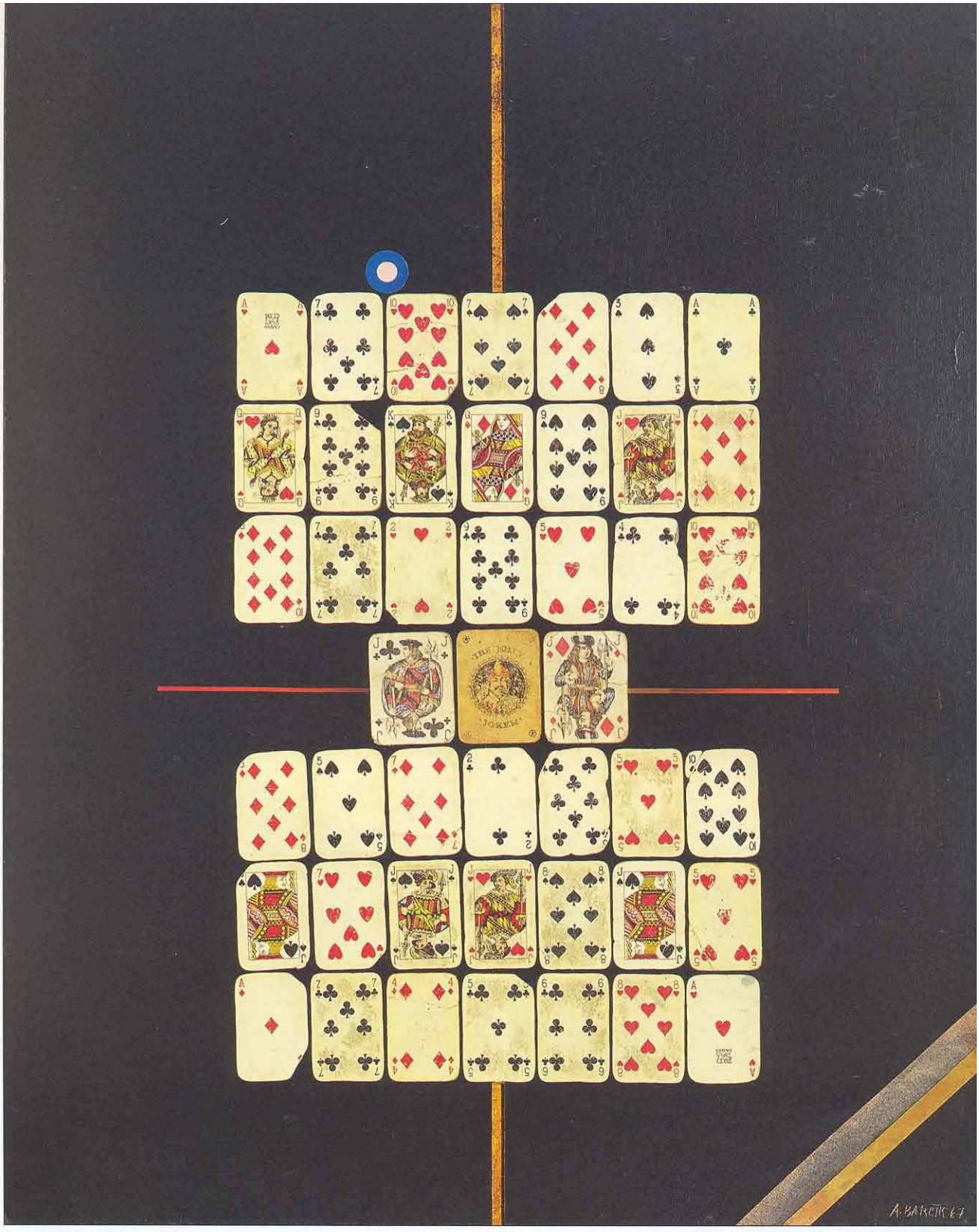
61. Ernest Špitz: Sám (z cyklu Nocturno). 1959–1960



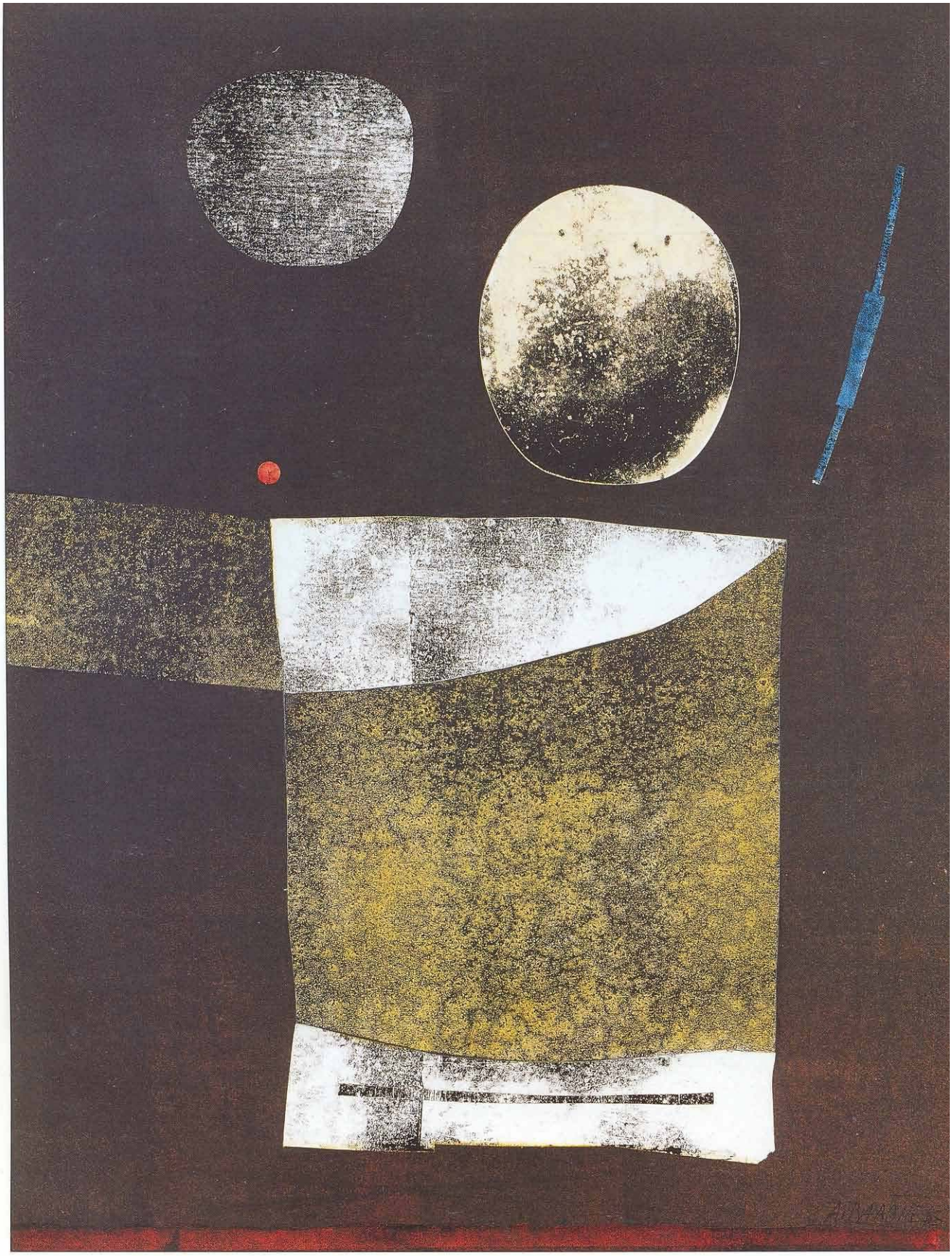
62. Ferdinand Hložník: Terče. 1964



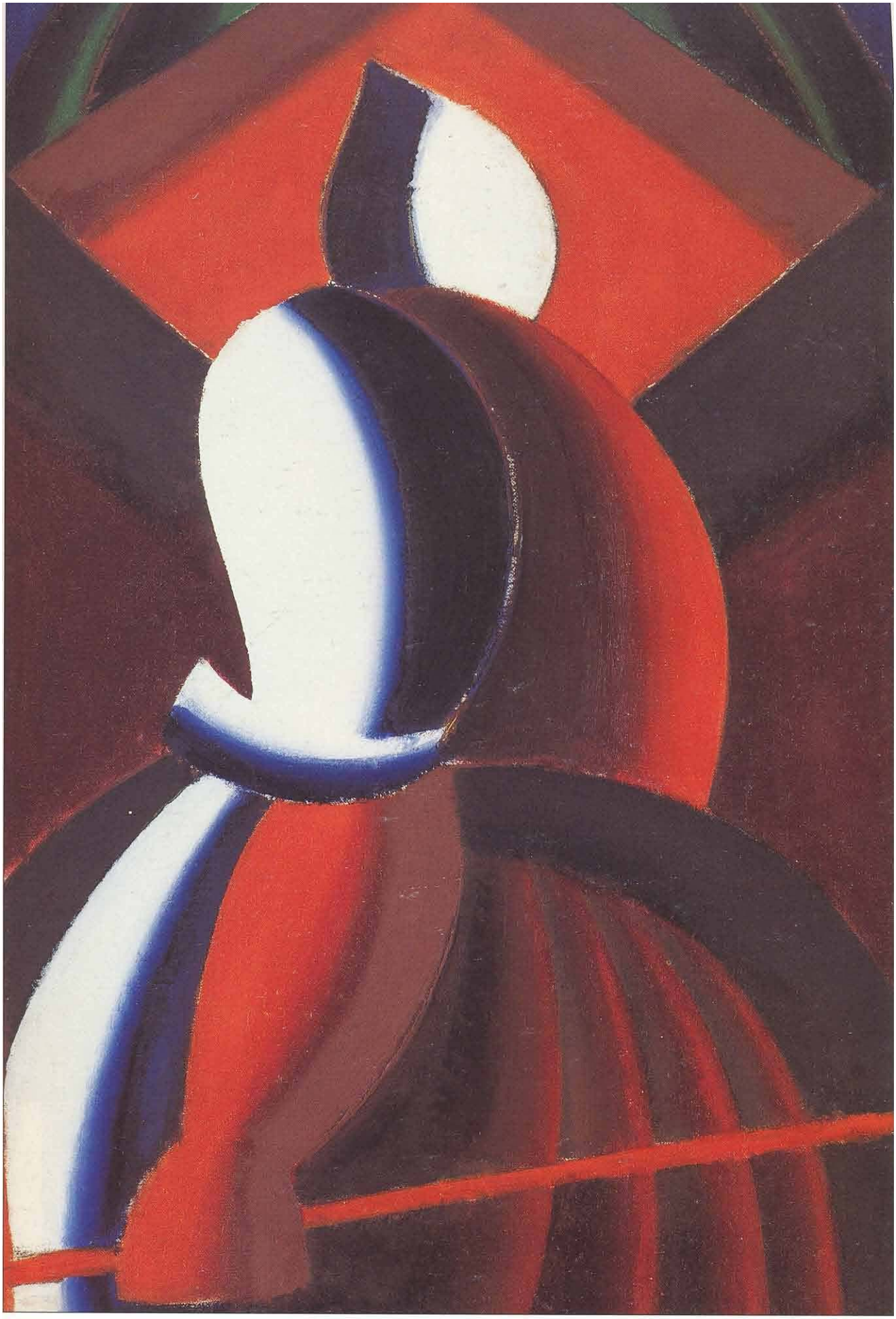
63. Andrej Barčík: Zátišie s konvicou. 1958-1970



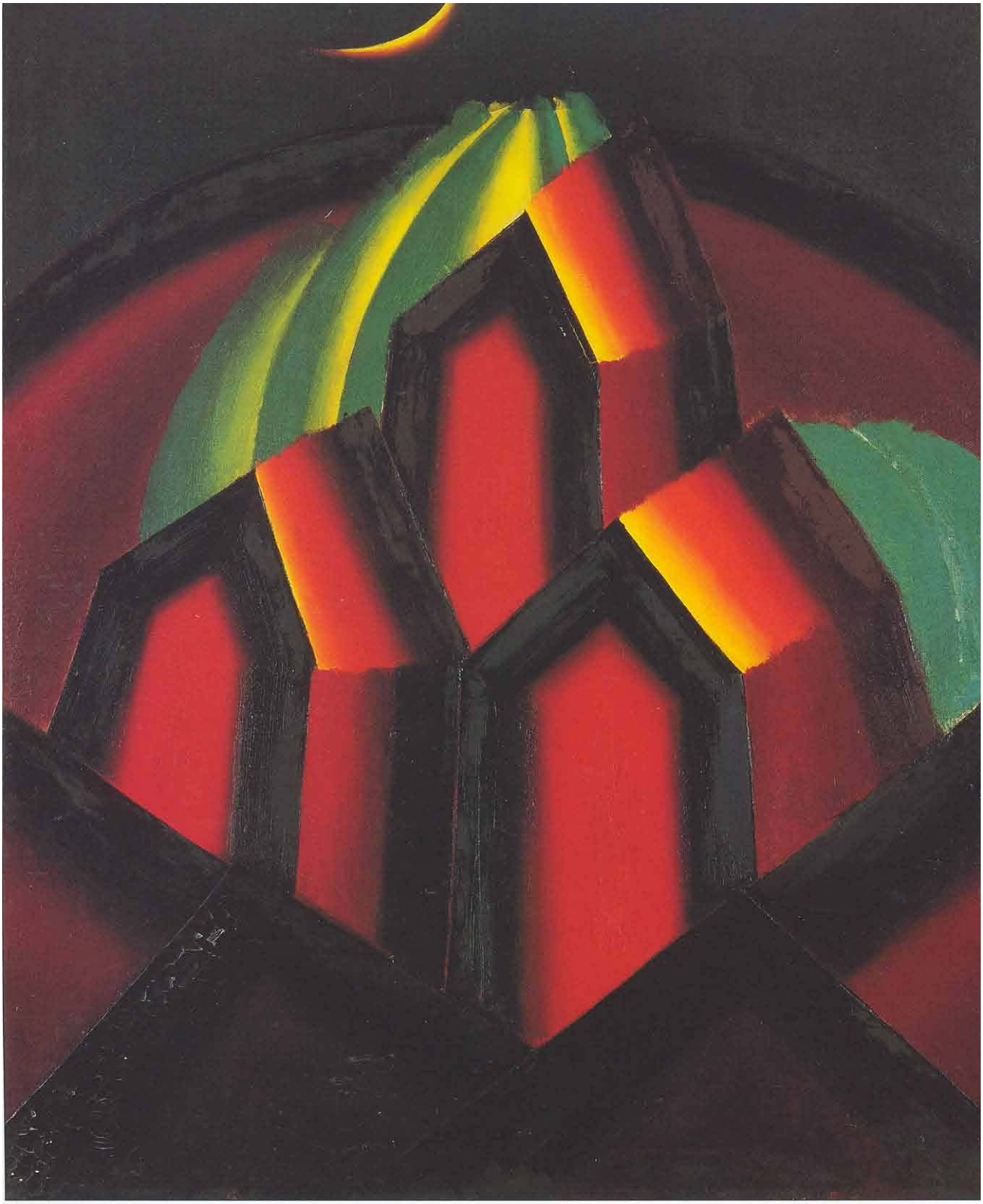
64. Andrej Barčík: Terč na žltej osi. 1967



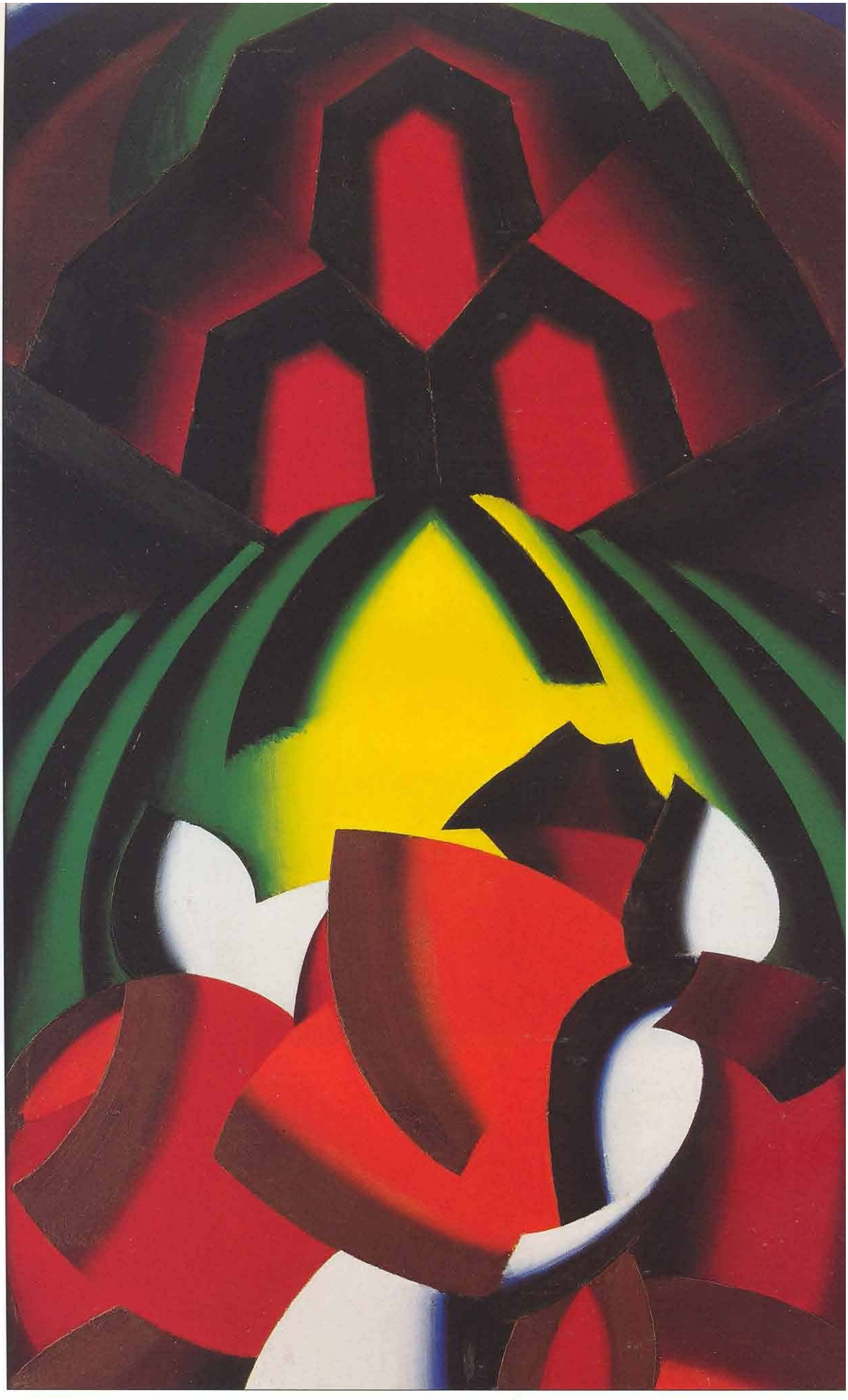
65. Andrej Barčík: Figúra s mesiacom. 1963



66. Milan Laluha: Žena s hrabľami. 1977



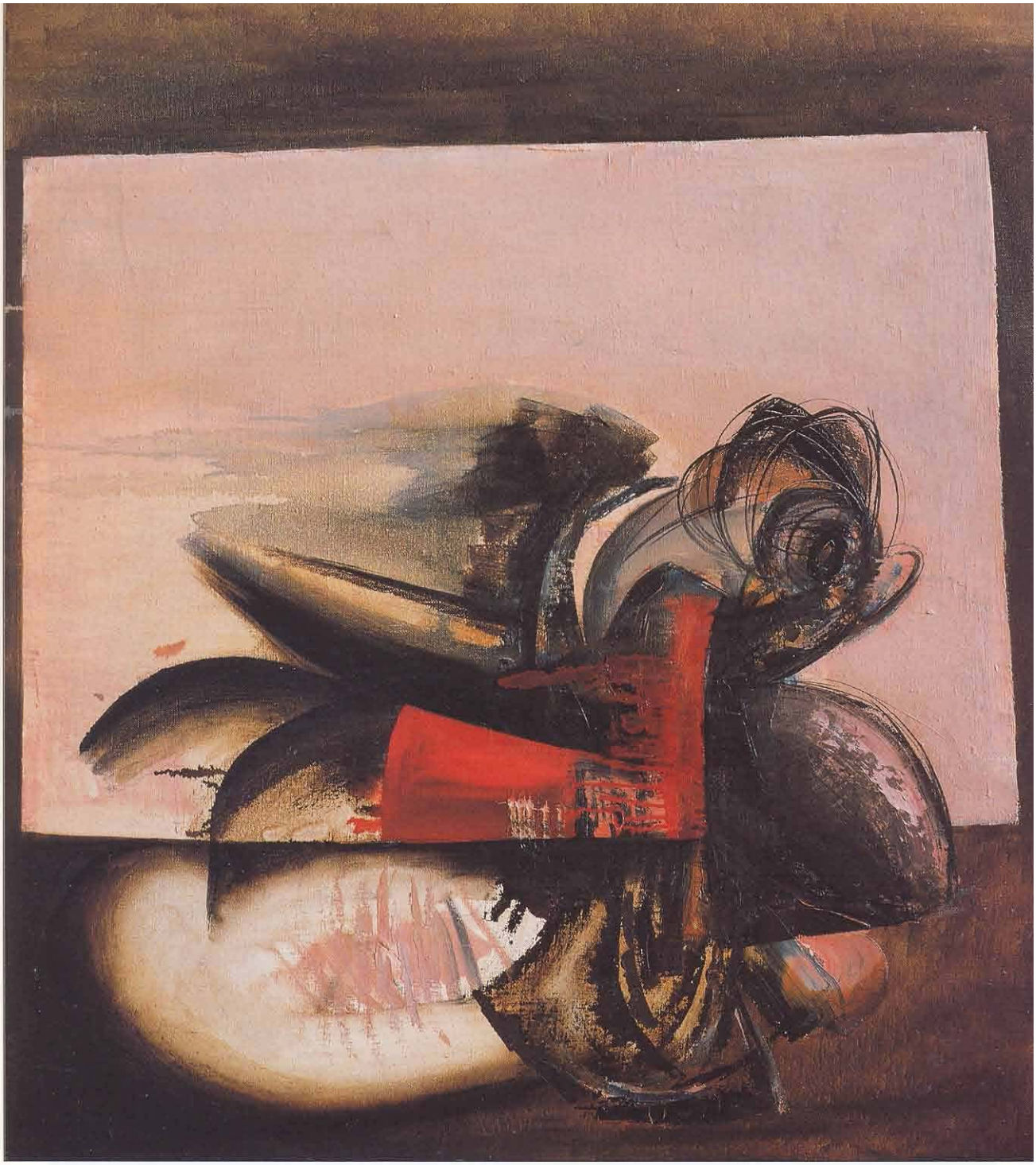
67. Milan Laluha: Mičínska noc. 1966



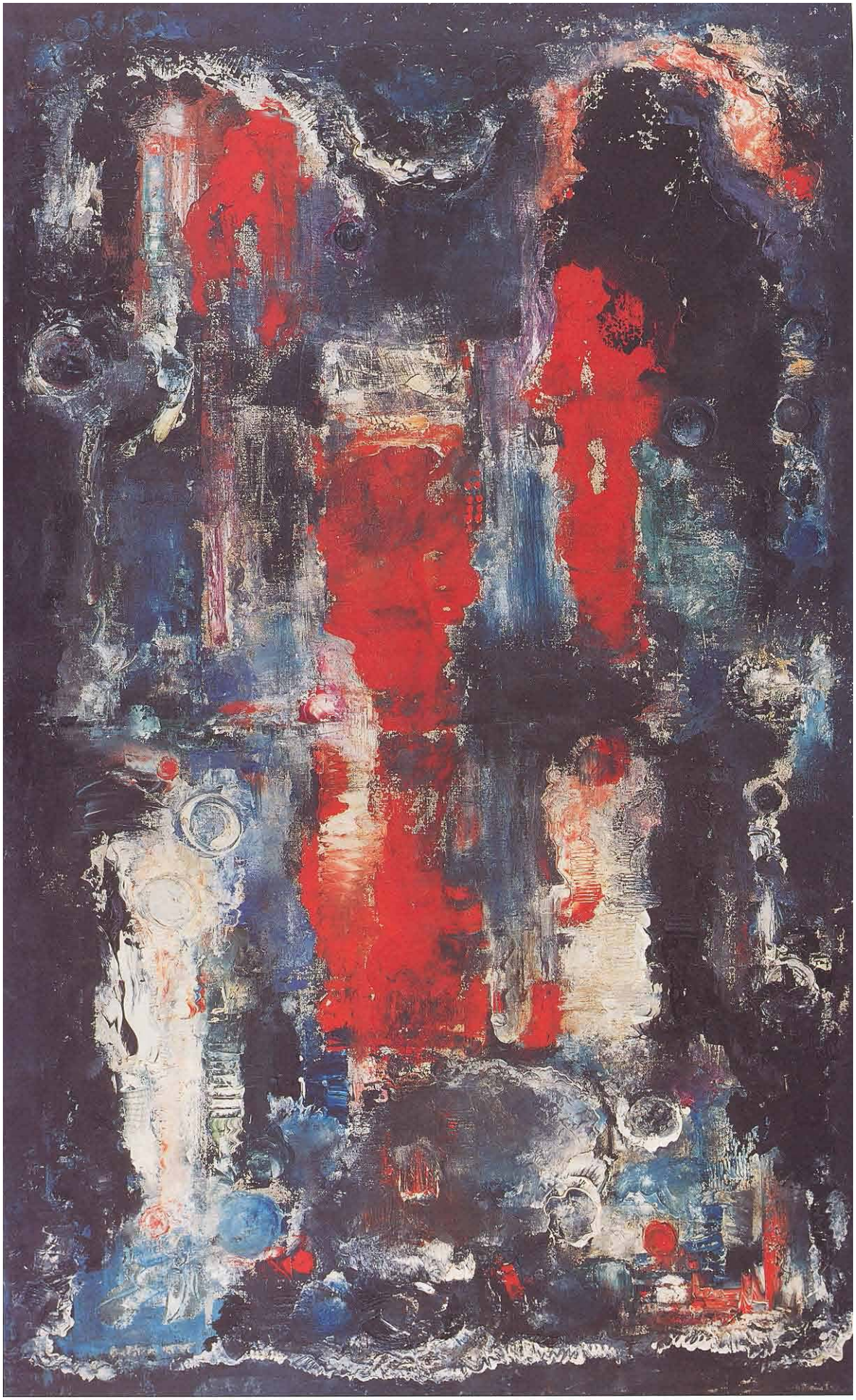
68. Milan Laluha: Za dedinou. 1964



69. Rudolf Krivoš: Ľudia s býkom. 1963



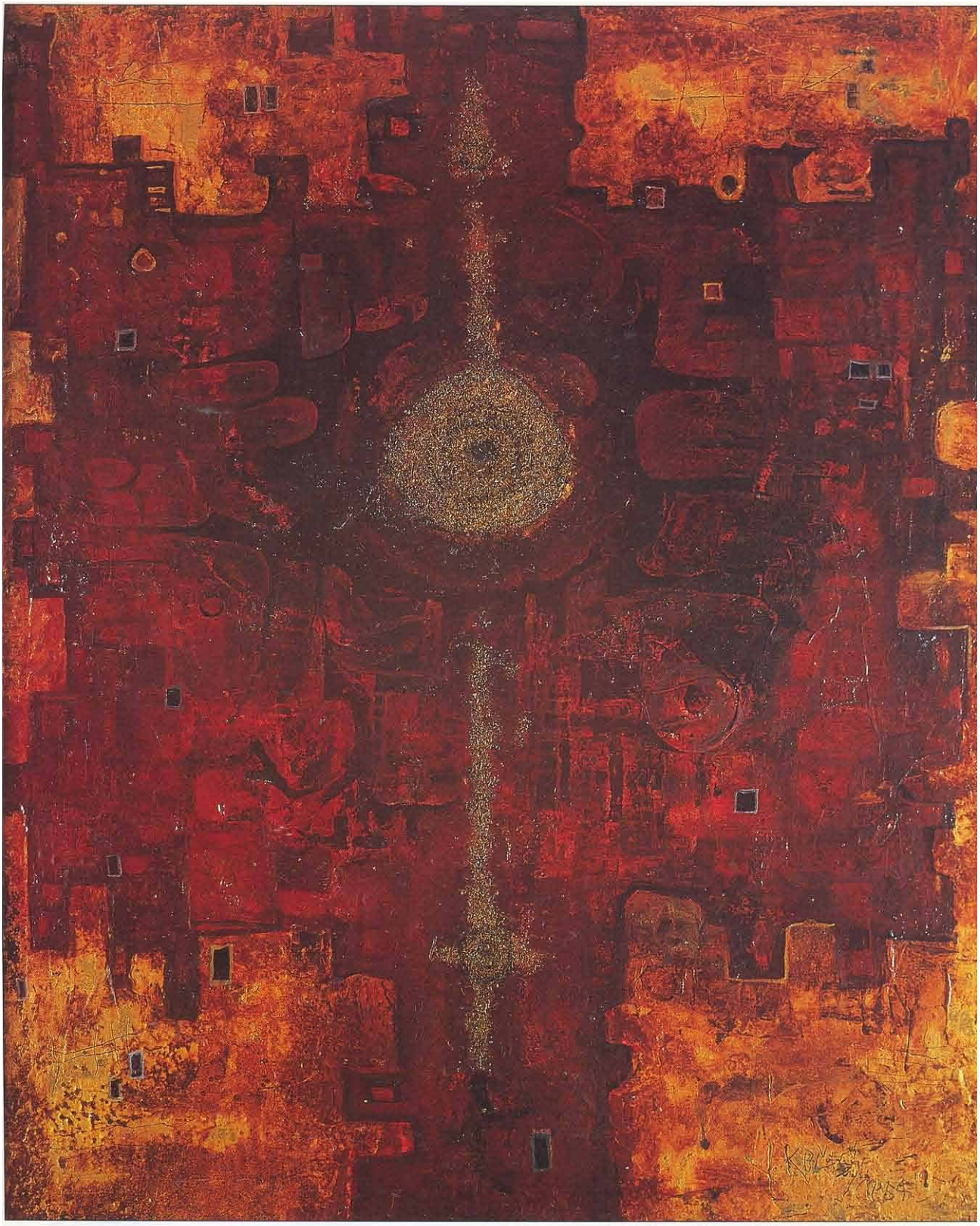
70. Rudolf Krivoš: Obraz. 1967



71. Marián Čunderlík: Archaická figúra. 1961



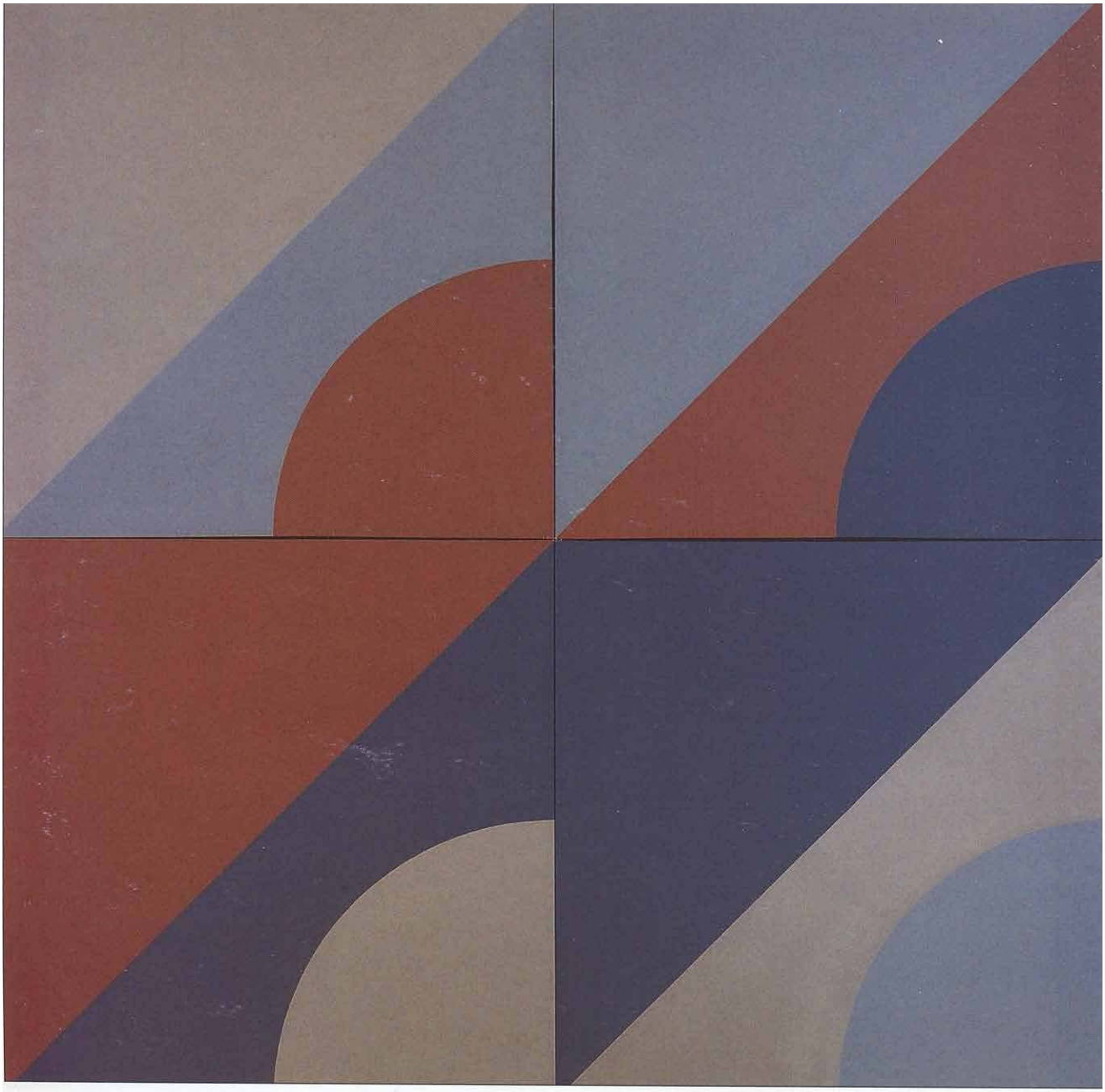
72. Marián Čunderlík: Zrkadlo VI. 1962



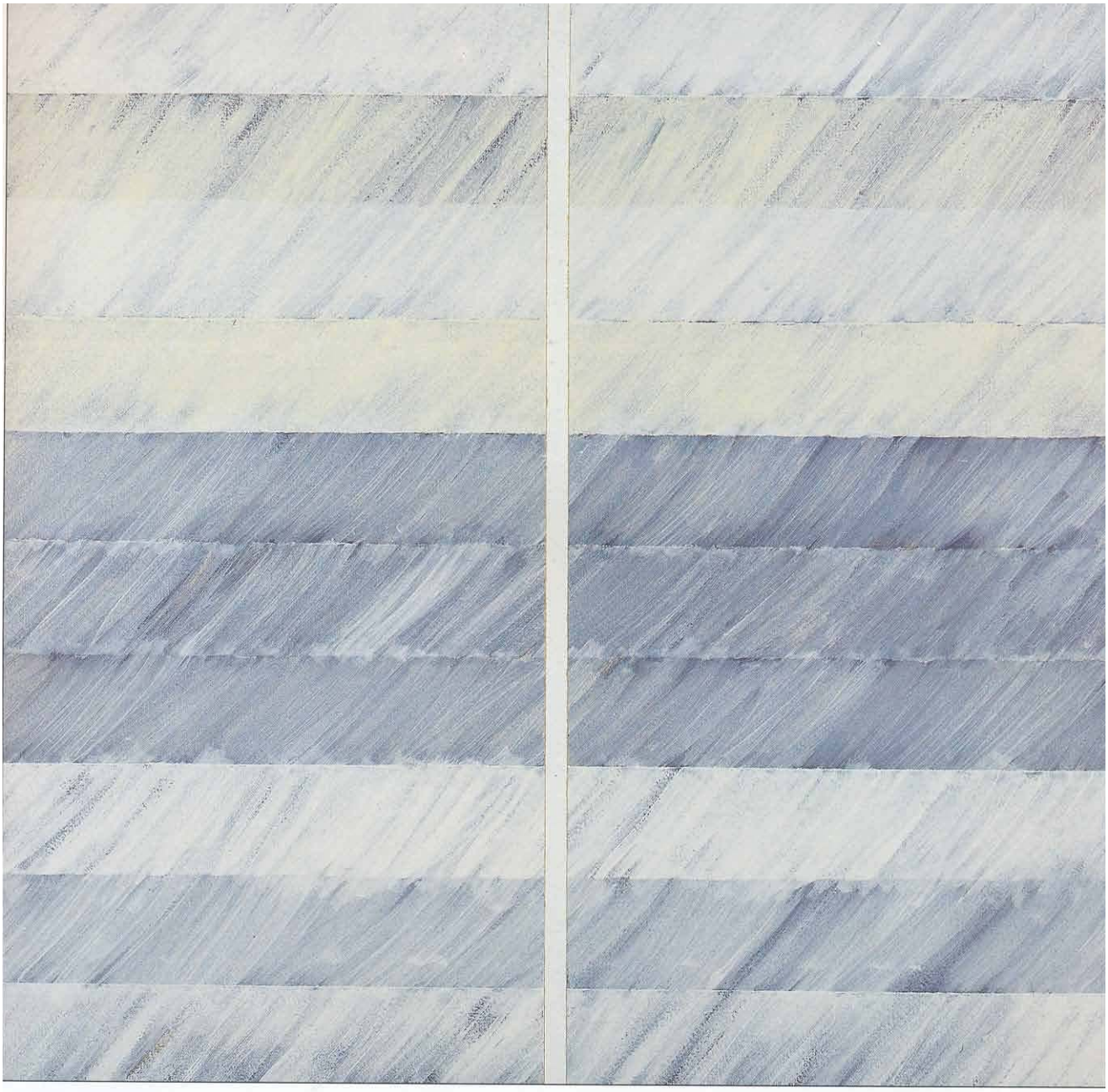
73. Jaroslav Kočiš: Červená ikona. 1964



74. Miloš Urbásek: Božská zem. 1965



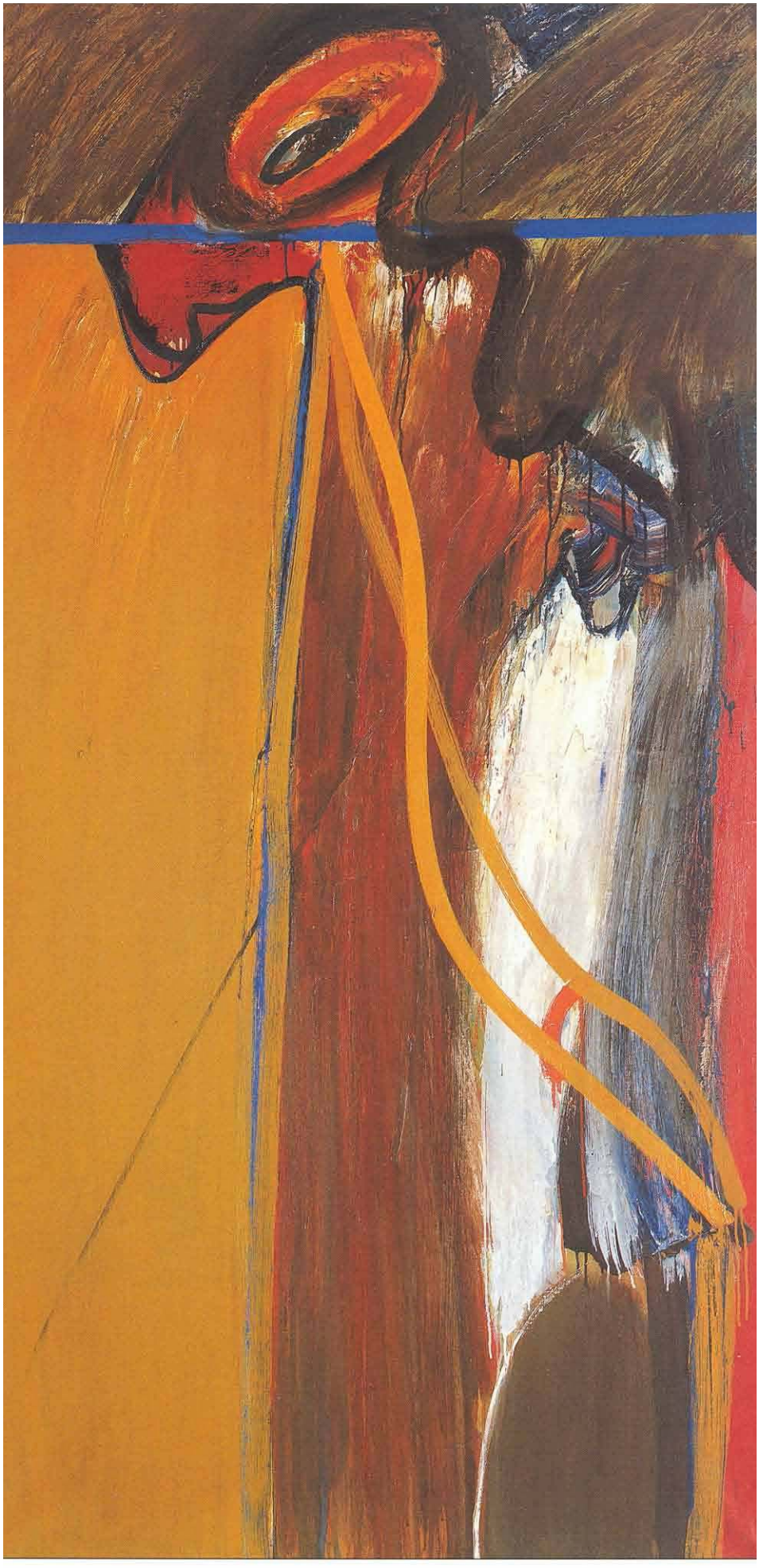
75. Miloš Urbásek: Obraz I - IV. 1974



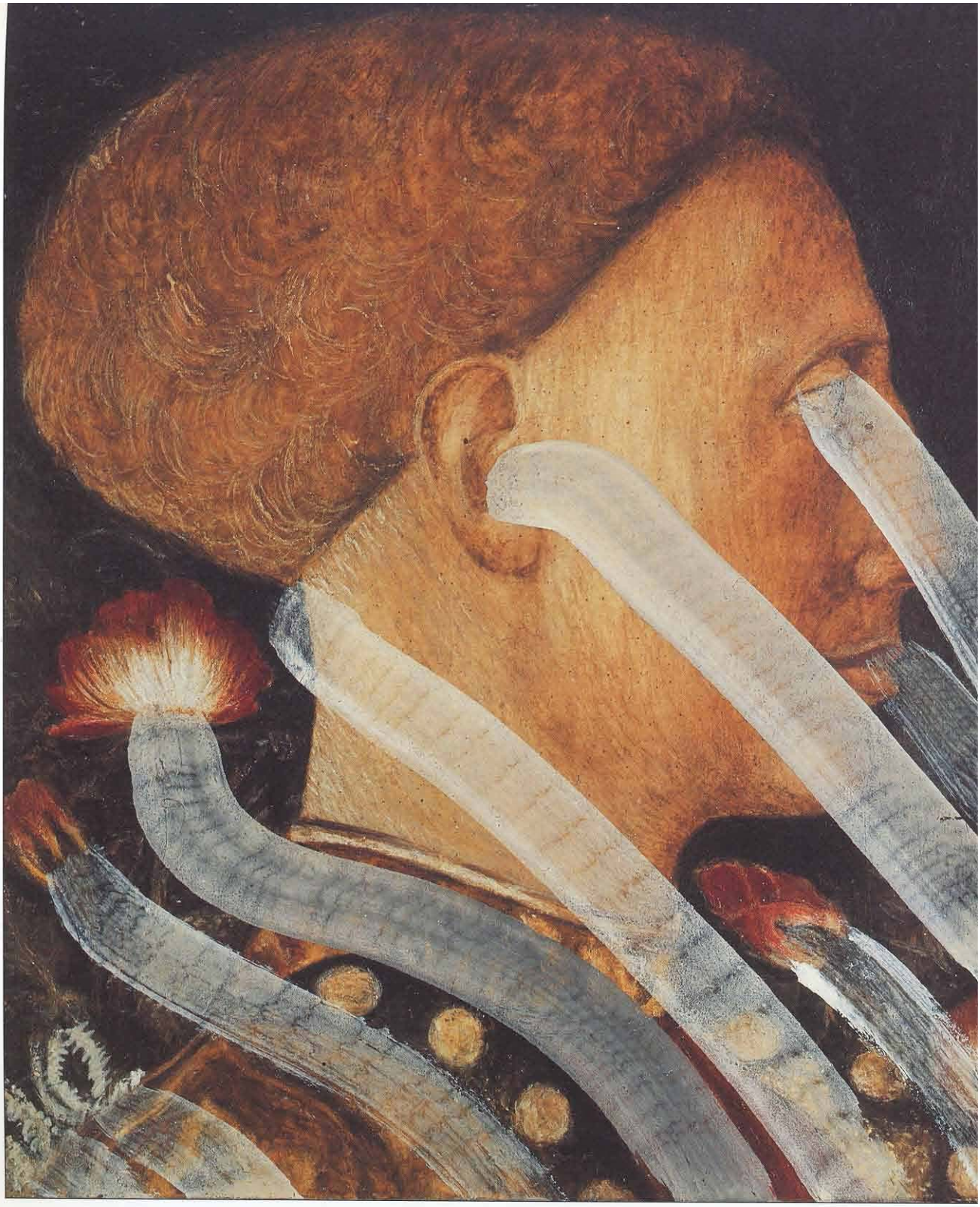
76. Miloš Urbásek: O -81-01. 1981



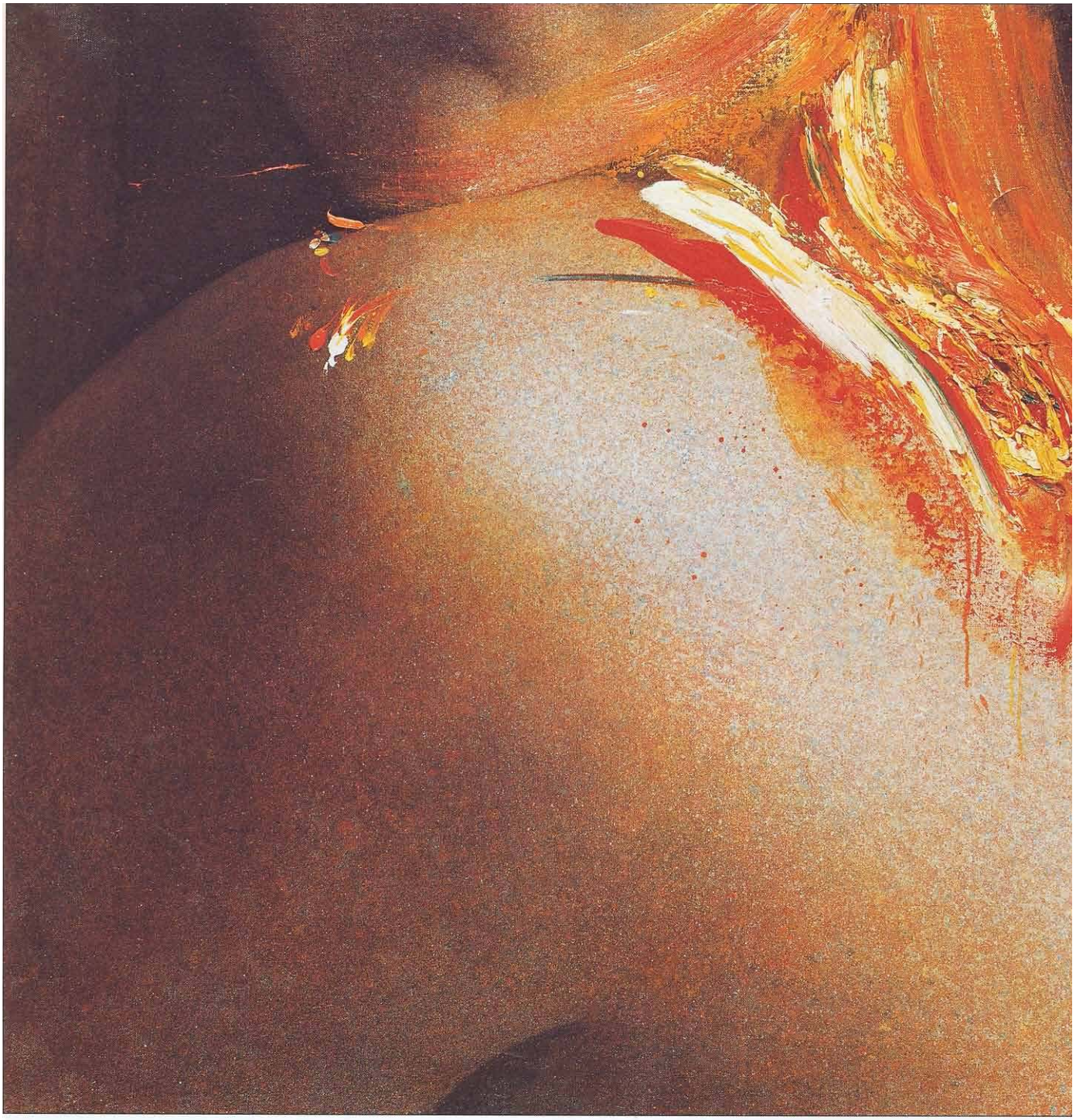
77. Rudolf Fila: Pokračovanie zlata. 1965



78. Rudolf Fila: Sám. 1968



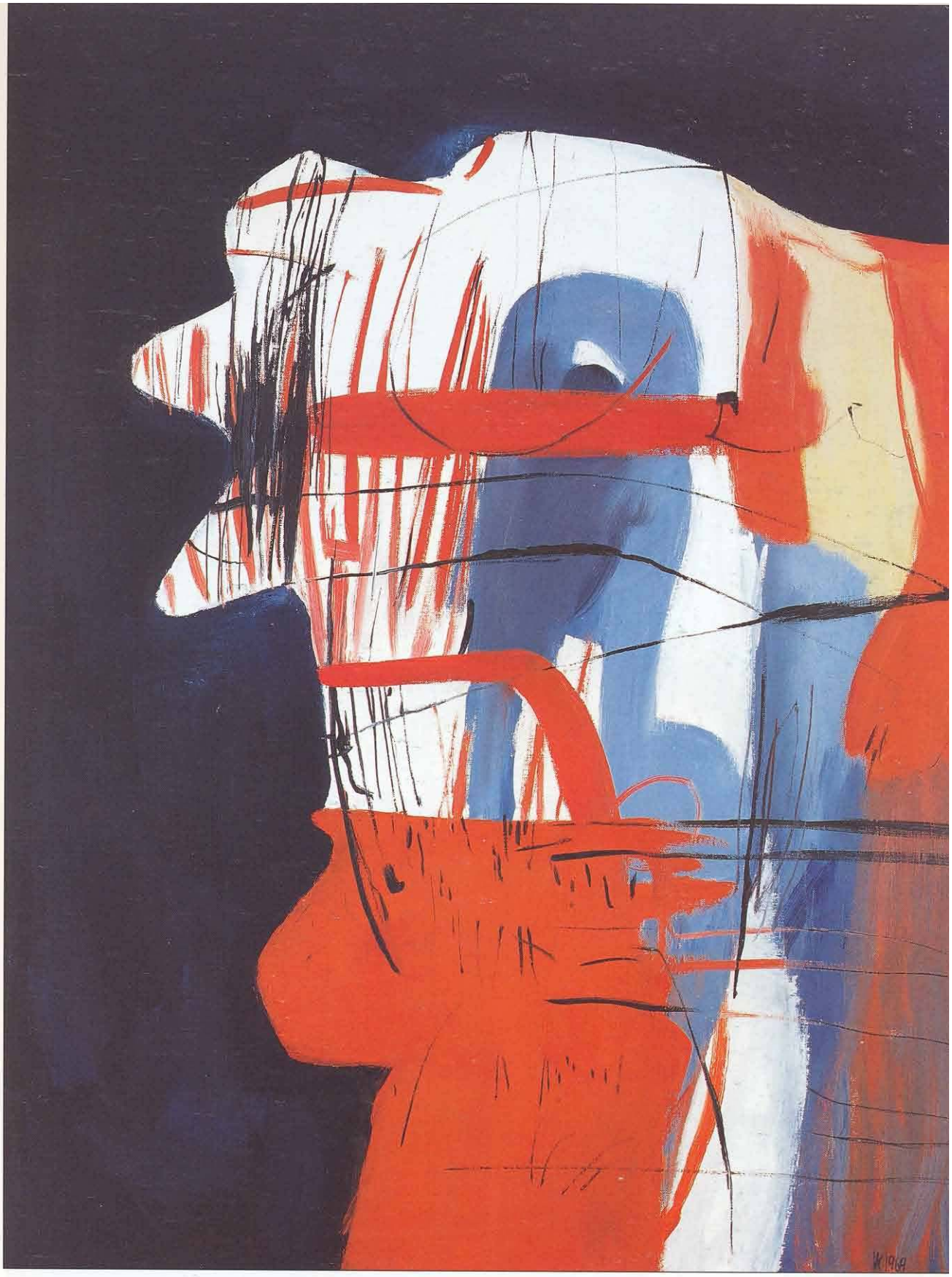
79. Rudolf Fila: Anestézia. 1985



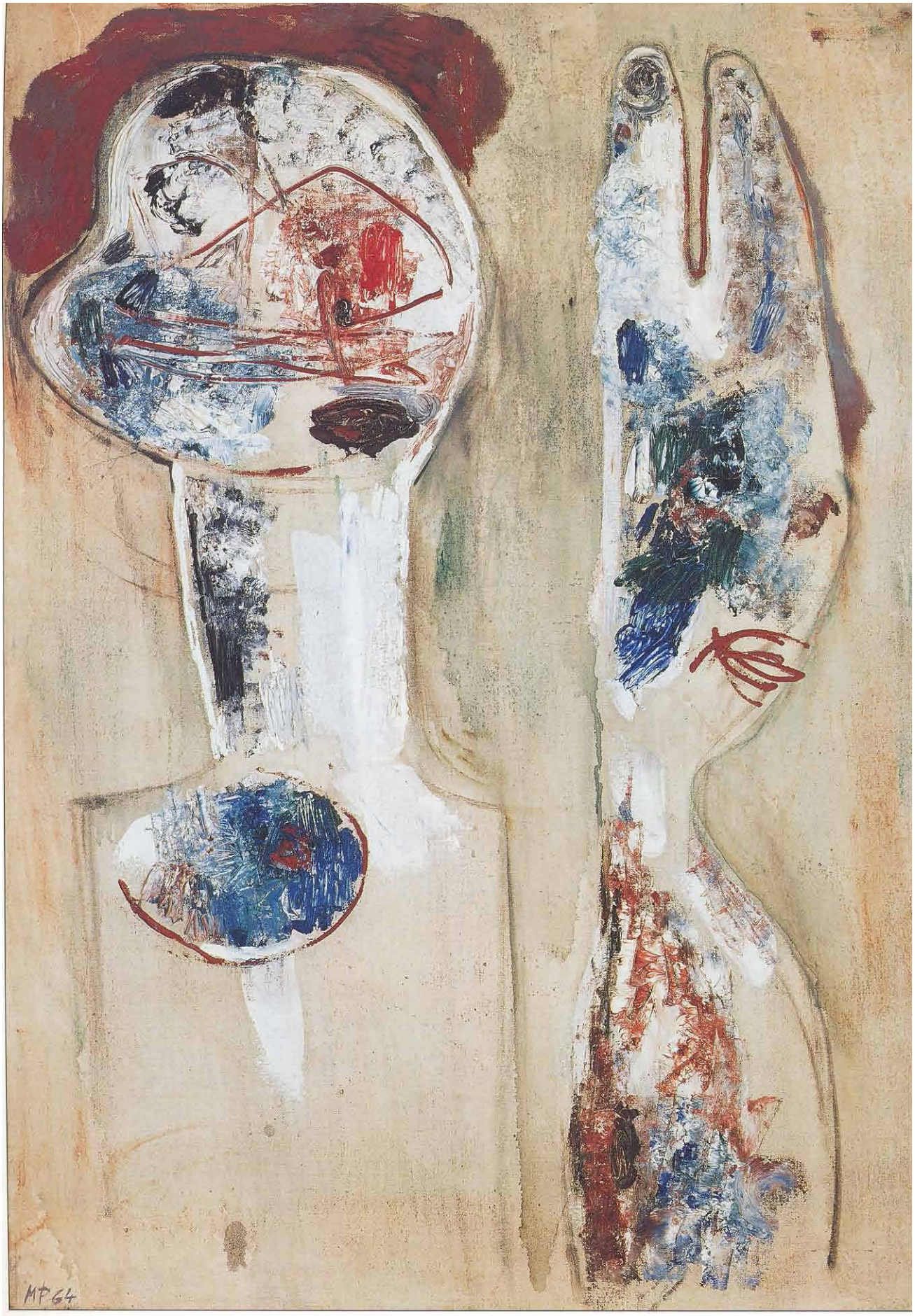
80. Rudolf Fila: Obzerance. 1989



81. Viera Kraicová: Seizmograf. 1967



82. Viera Kraicová: Ohňom a mečom. 1969



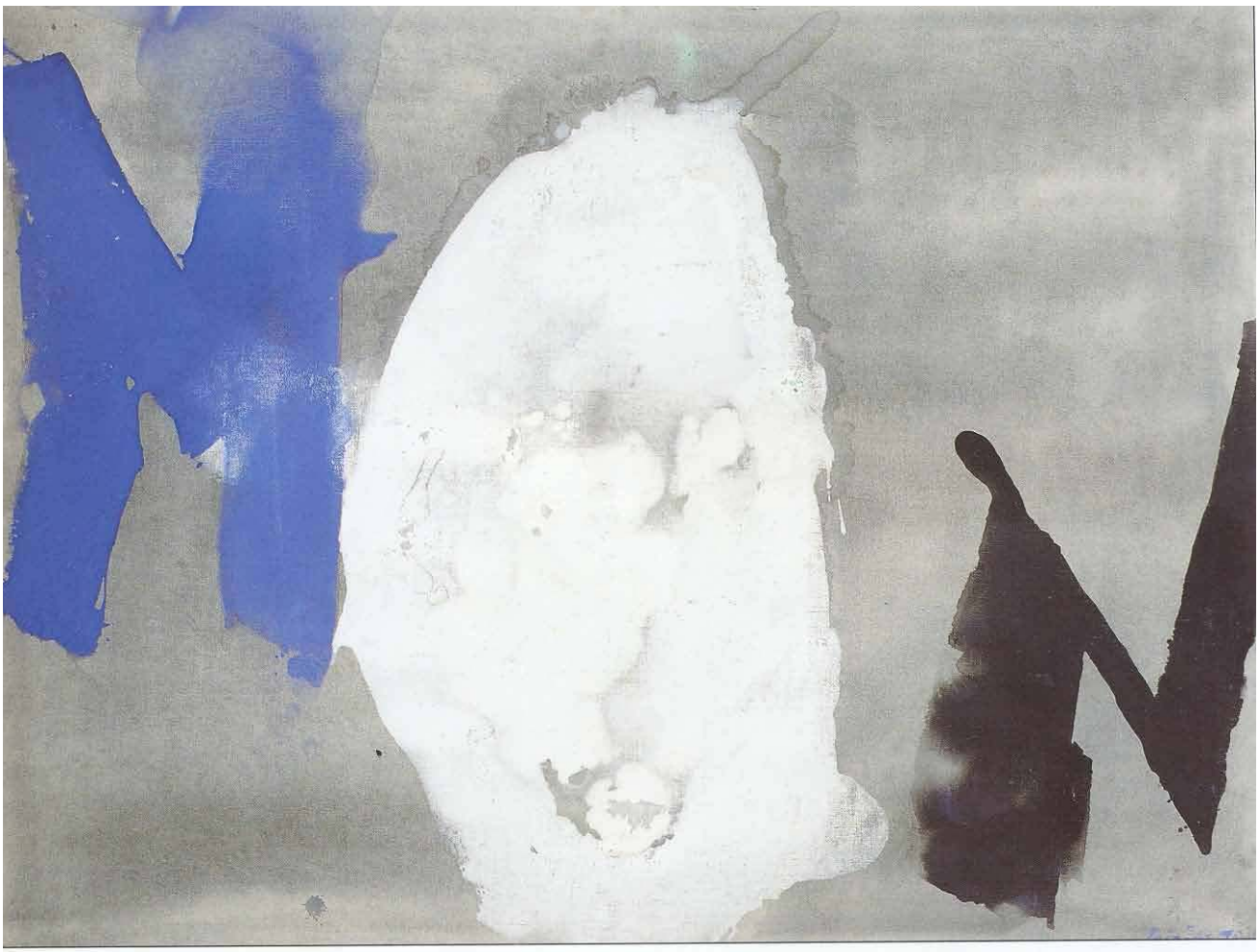
83. Milan Paštéka: Starý motív. 1964



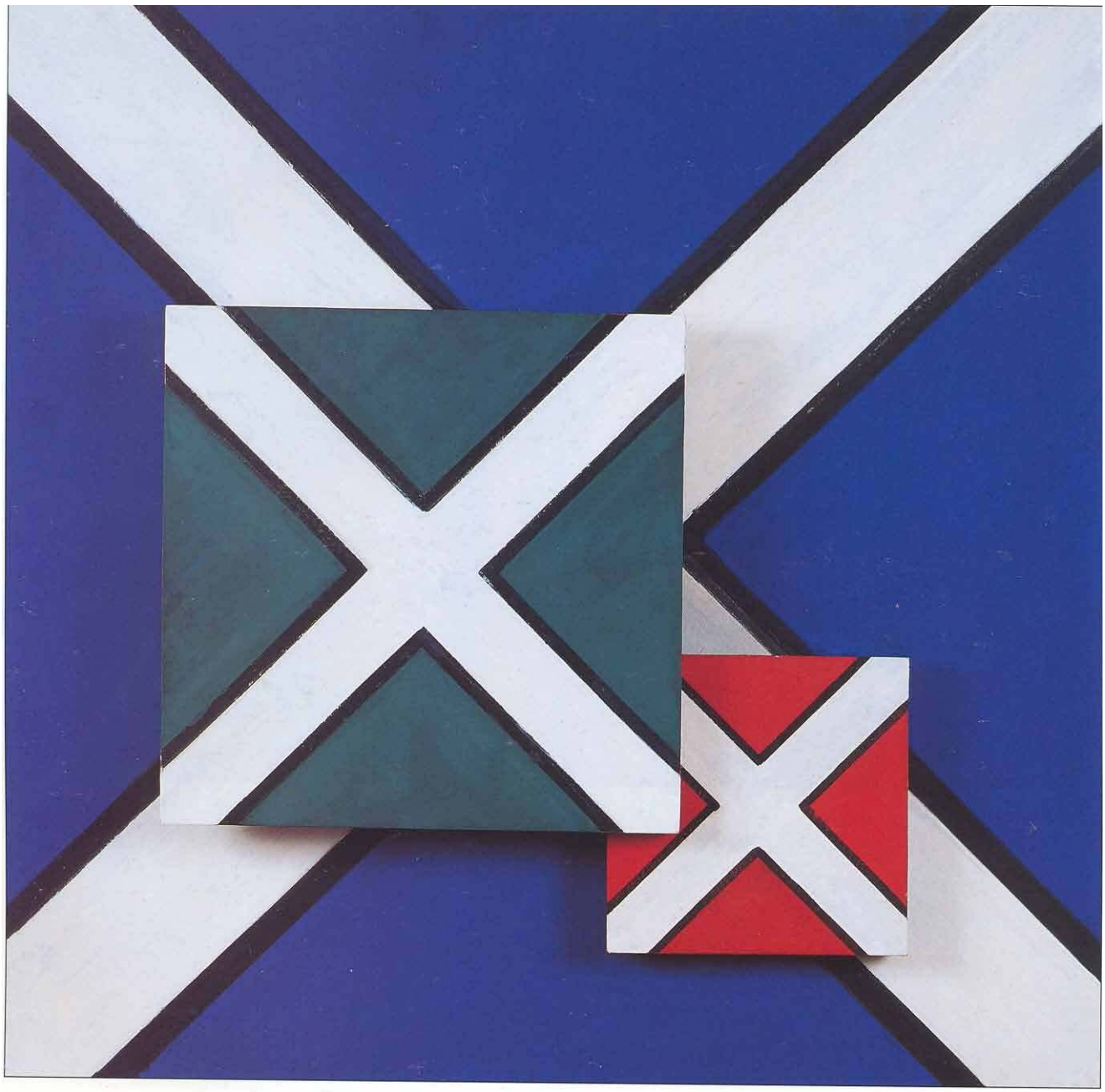
84. Milan Paštéka: Figuratívny motív. 1965



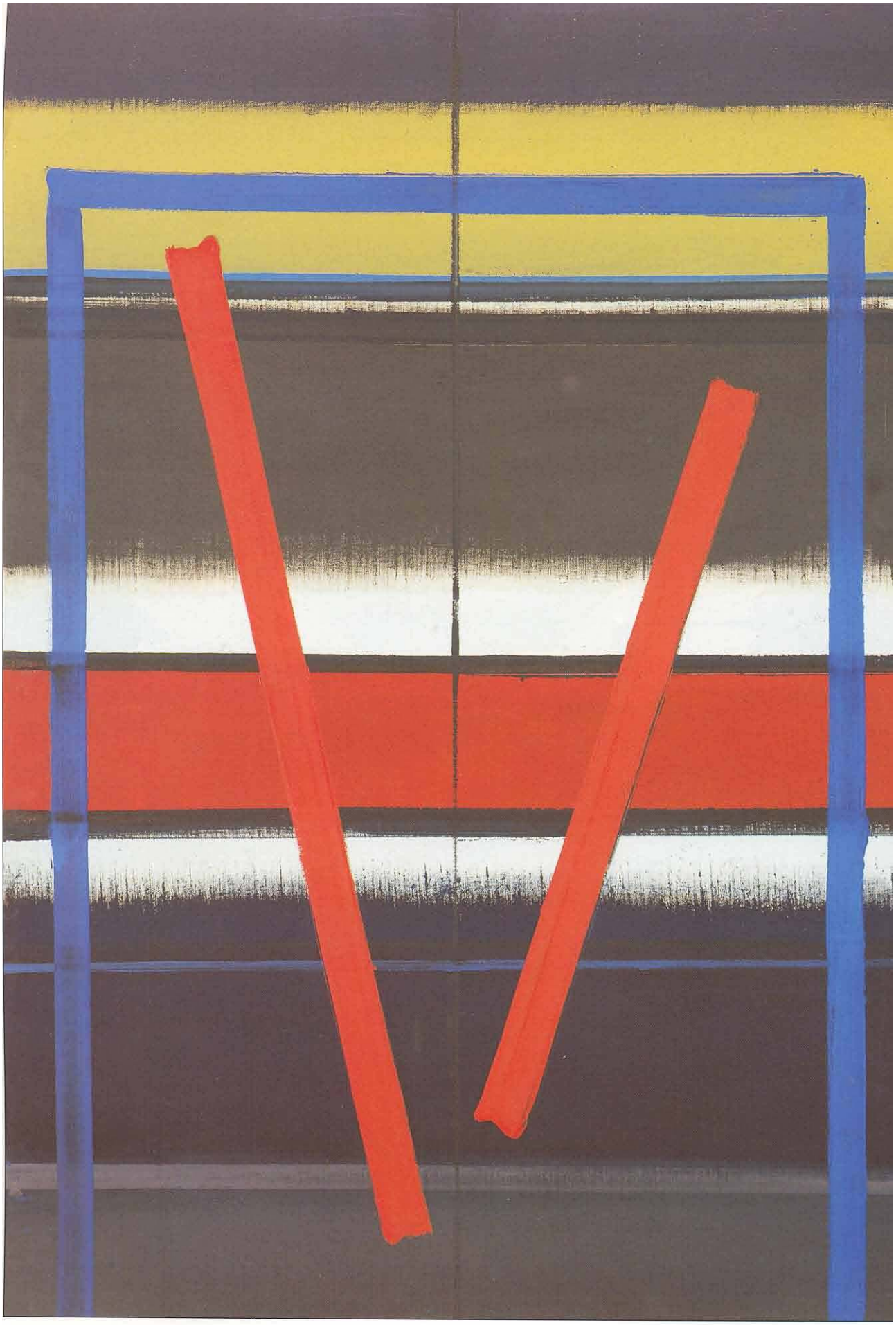
85. Milan Paštéka: Cestujúci. 1988



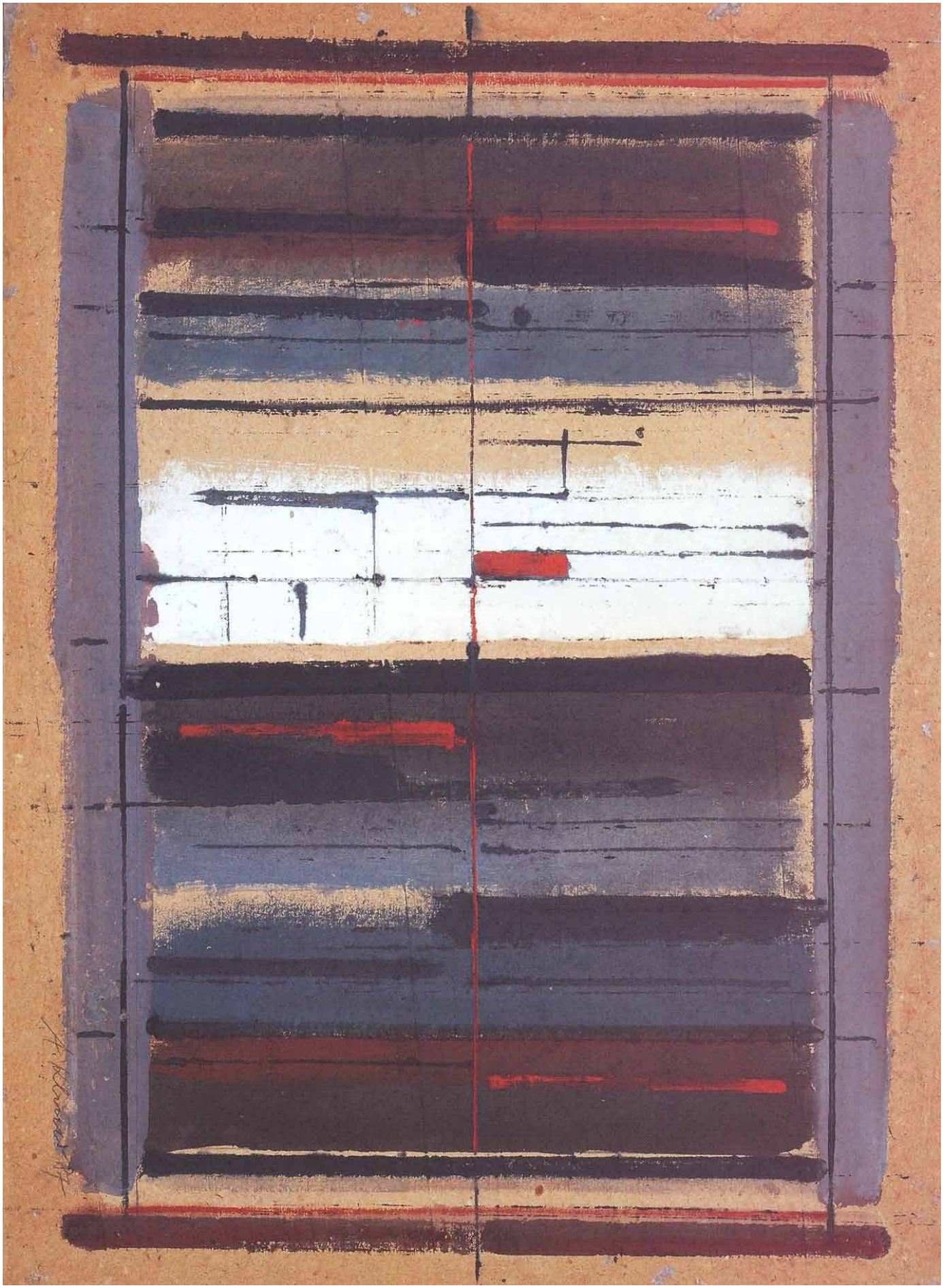
86. Milan Paštéka: Odkaz IX., 1995

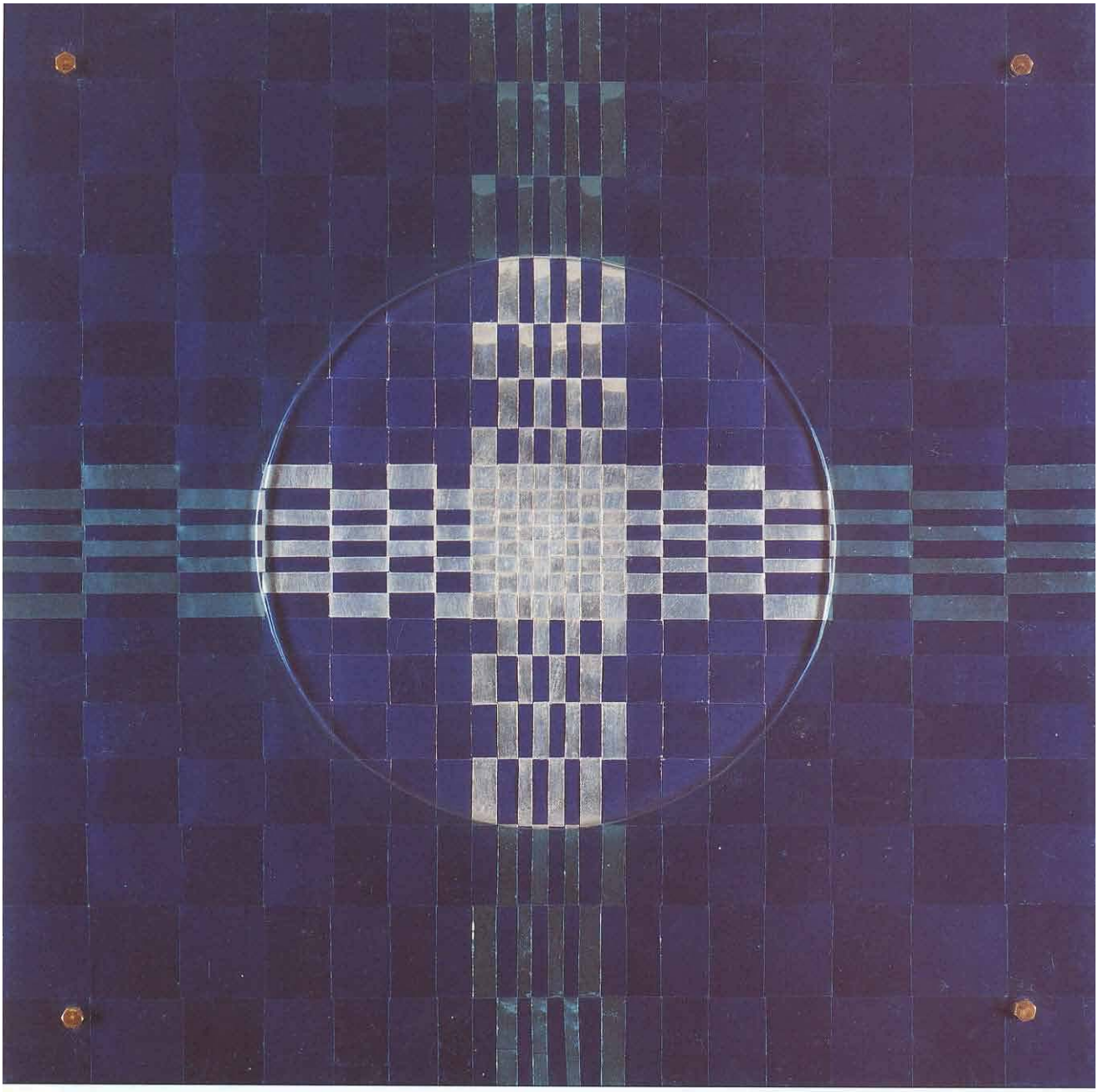


87. Alojz Klimo: Križovatky D. 1969

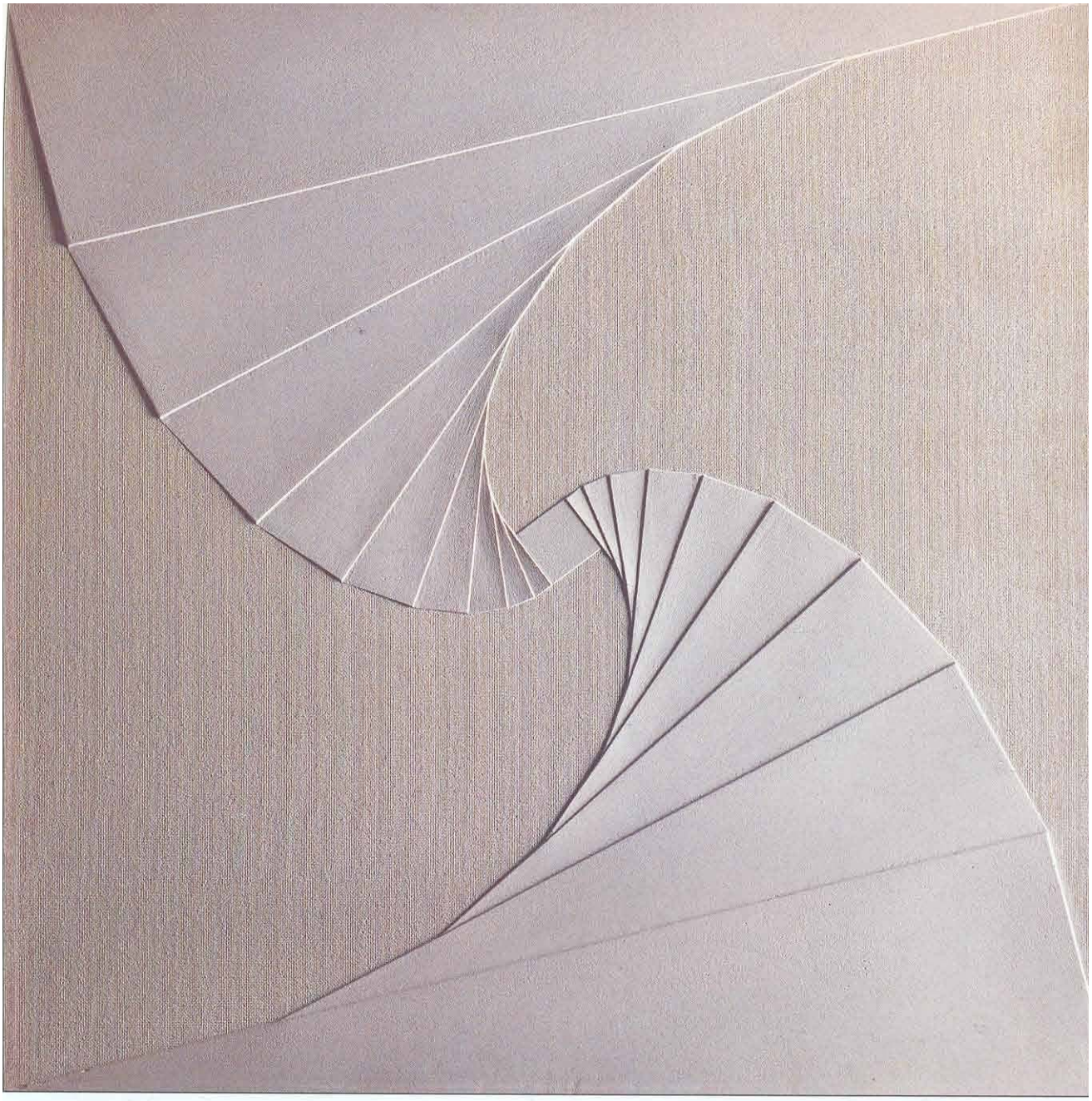


89. Alojz Klimo: Brána XII. 1993

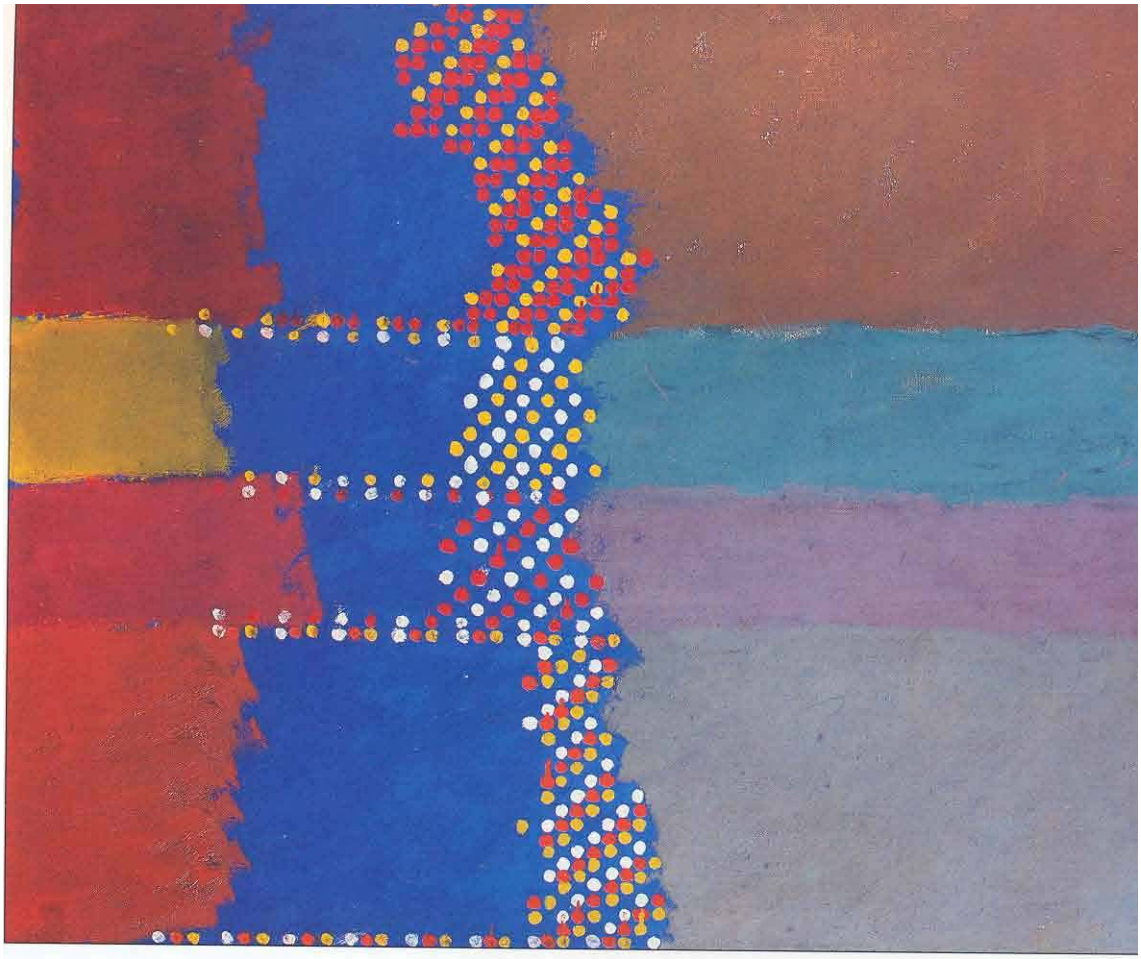




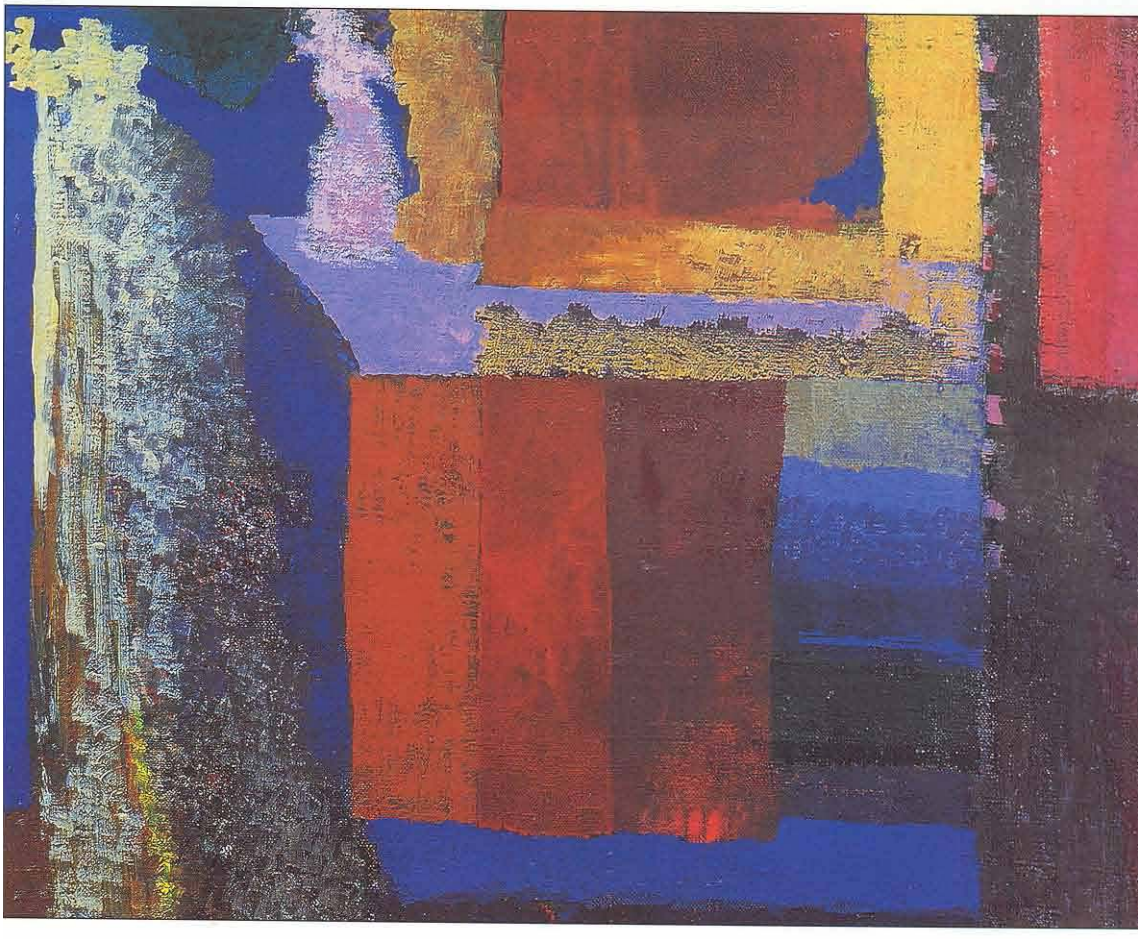
90. Tamara Klimová: Kruh I. 1968



91. Eduard Antal: Priestorová variácia VII. 1970



92. Ľudovít Hološka: Baltik IV. 1990



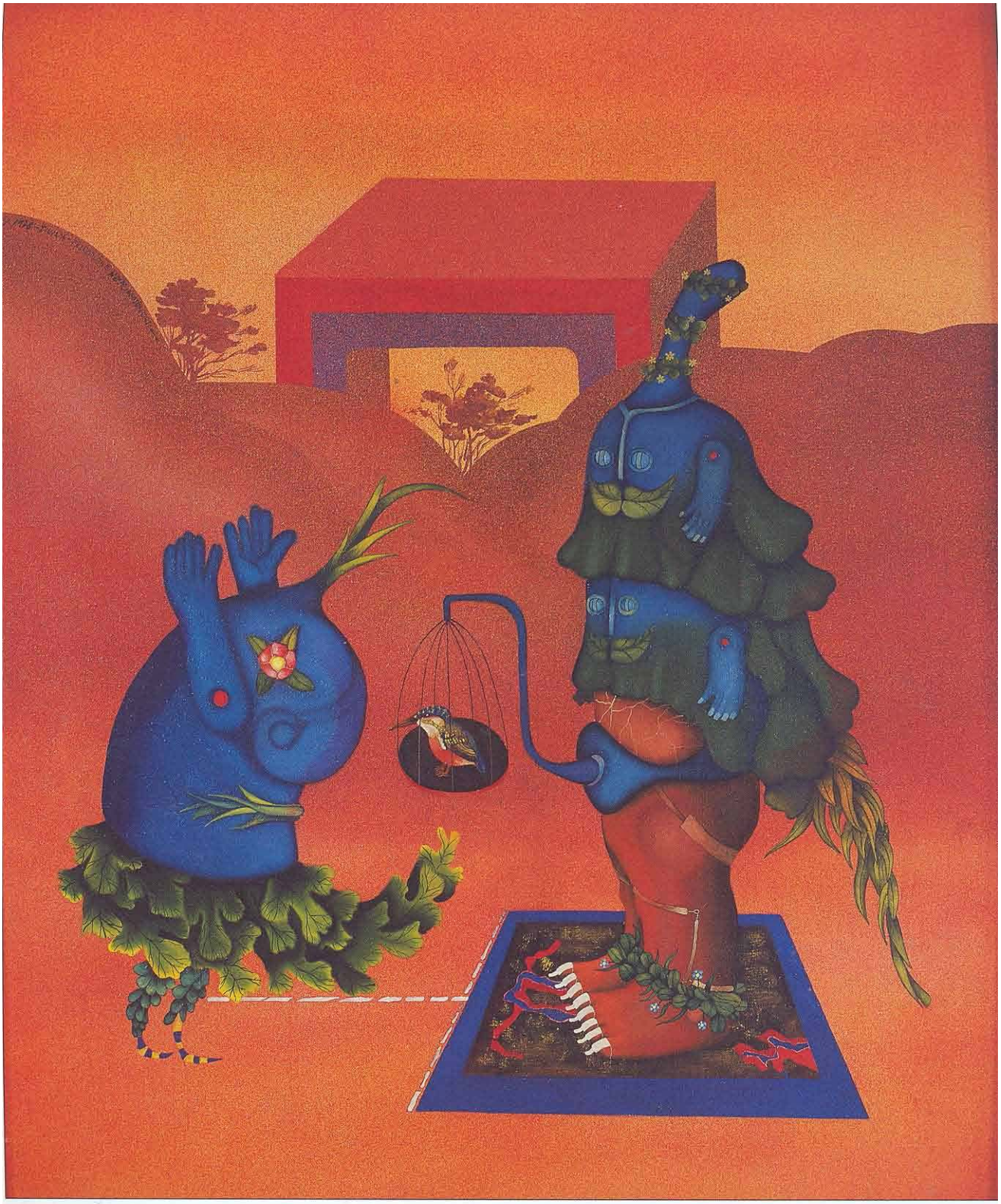
93. Ján Berger: V prázdne. 1994



94. Michal Jakabčic: Na dvore. 1966



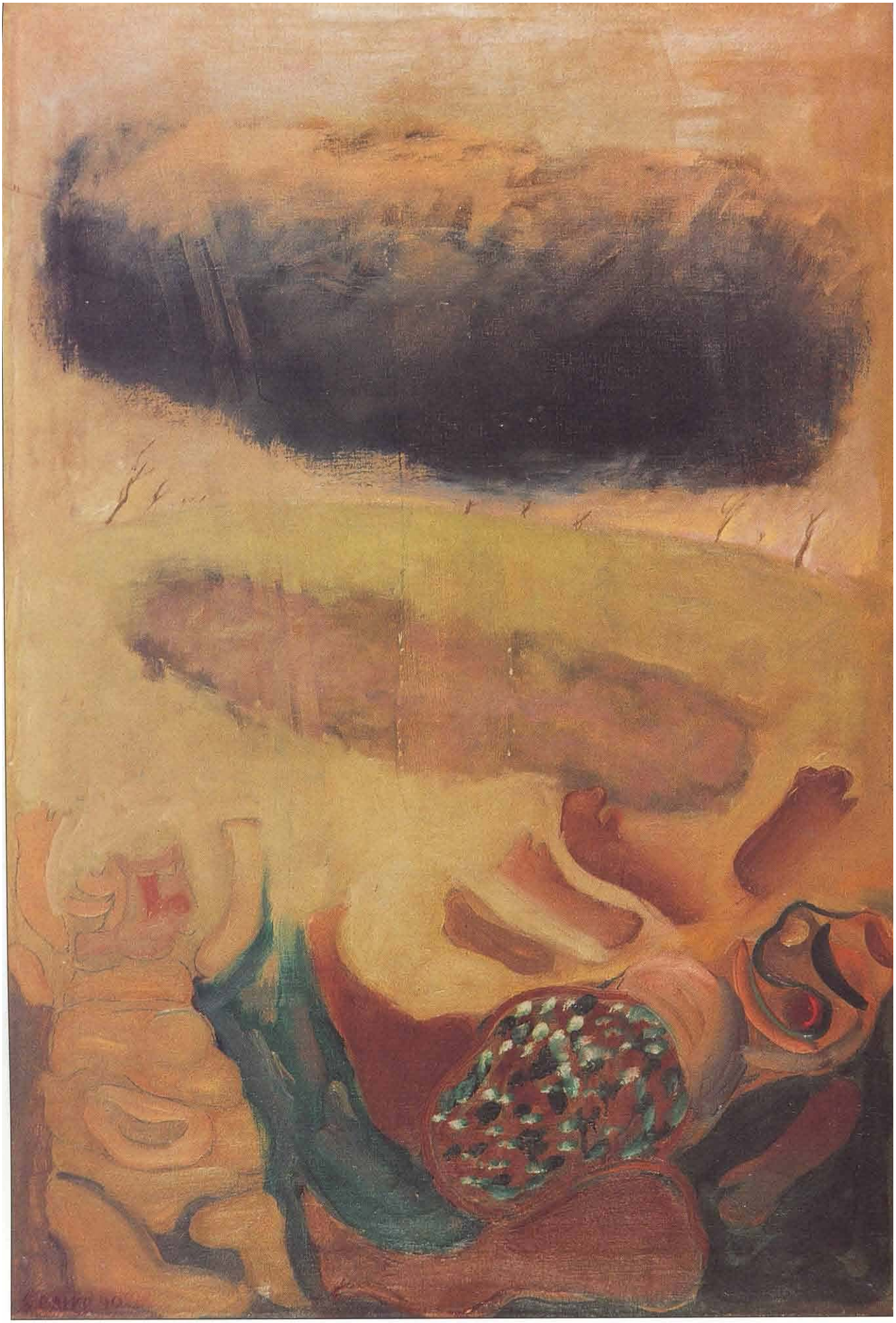
95. Michal Jakabčic: Zo spomienok. 1985



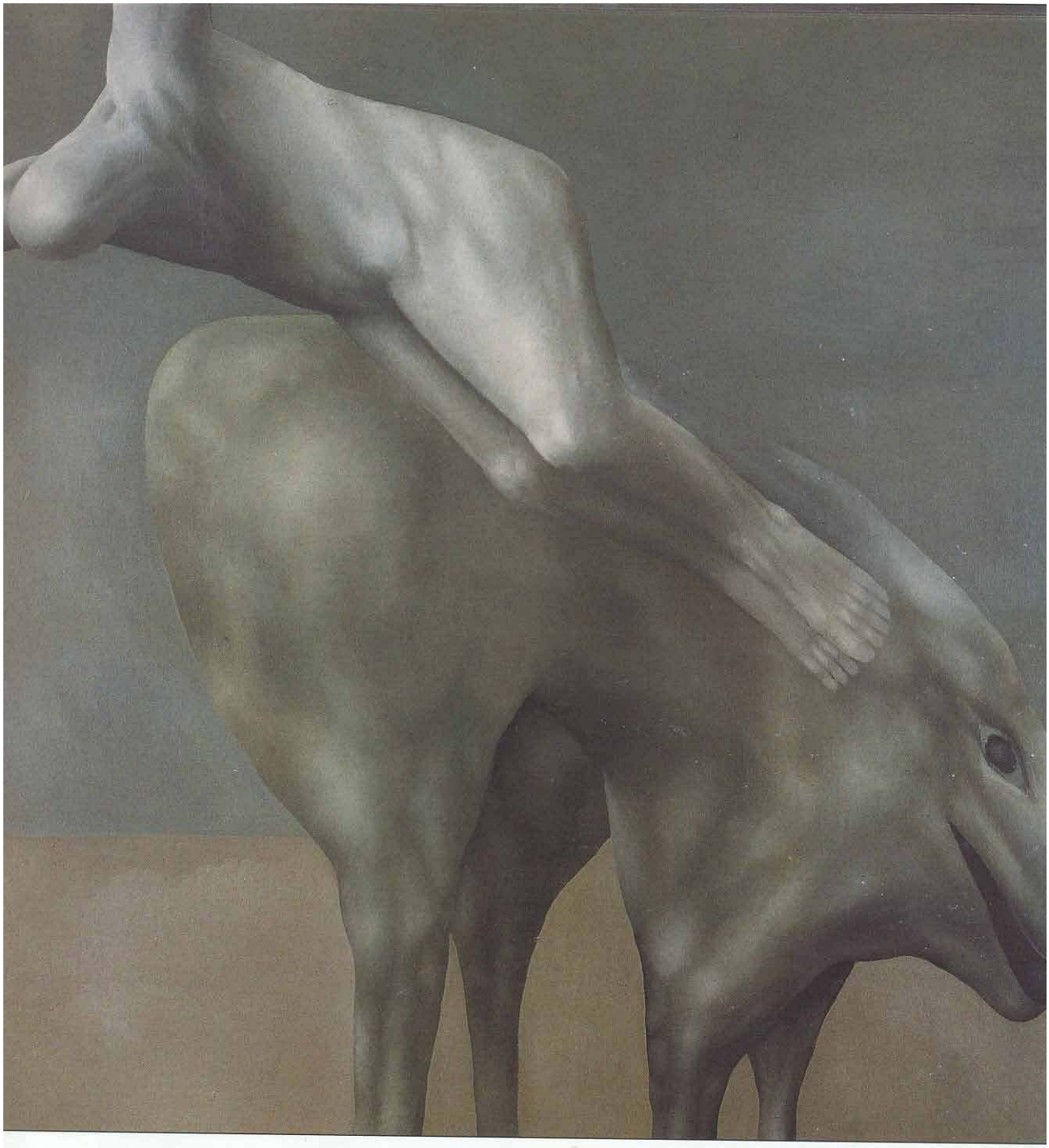
96. Karol Baron: Ajhľa vtáčik! 1973-1975



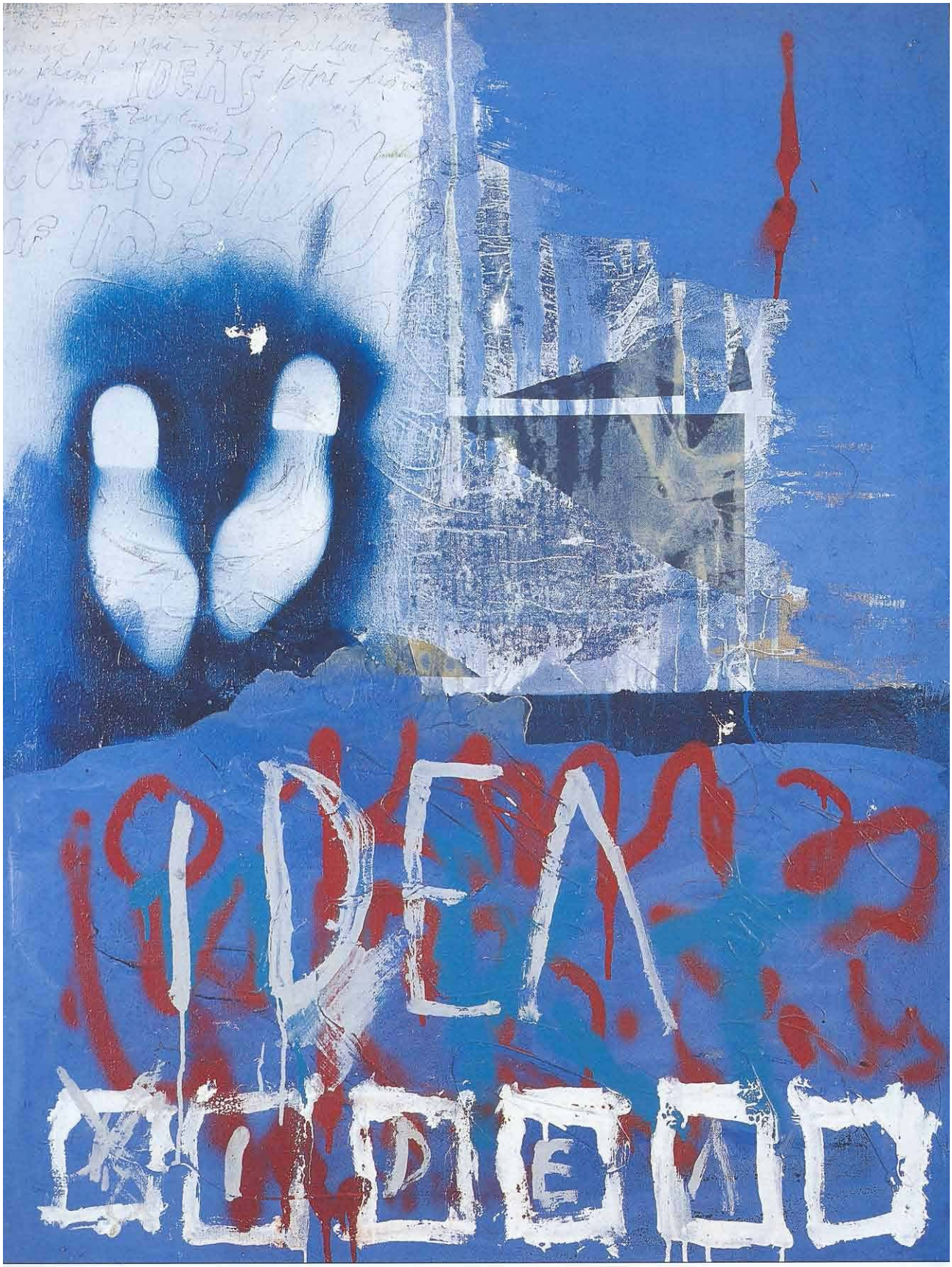
97. Karol Baron: Nosatci. 1984



98. Stanislav Balko: Dialóg (z cyklu Kráľ Ubu). 1968-70



. Agnesa Sigetová: Únos. 1974



100. Vladimír Popovič: Čo je okolo mňa. 1968



101. Vladimír Popovič: Čerešne. 1968

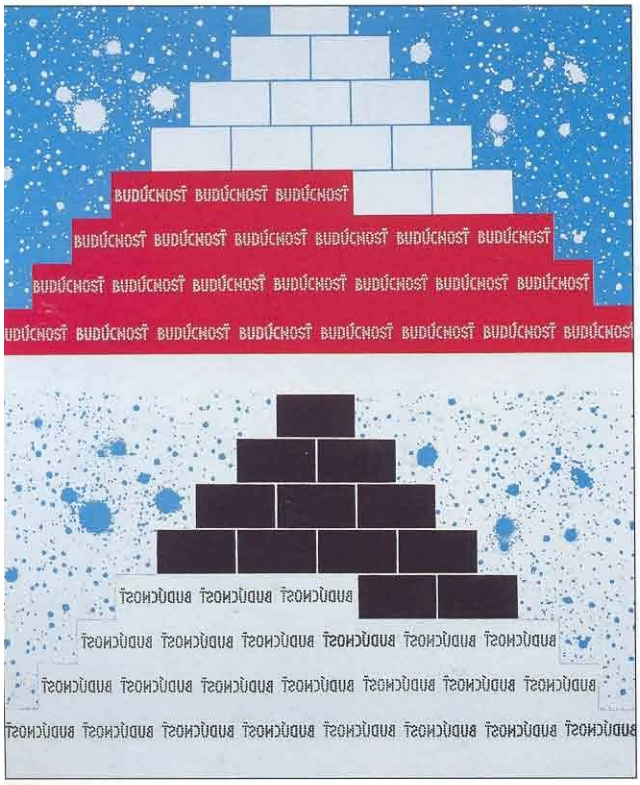


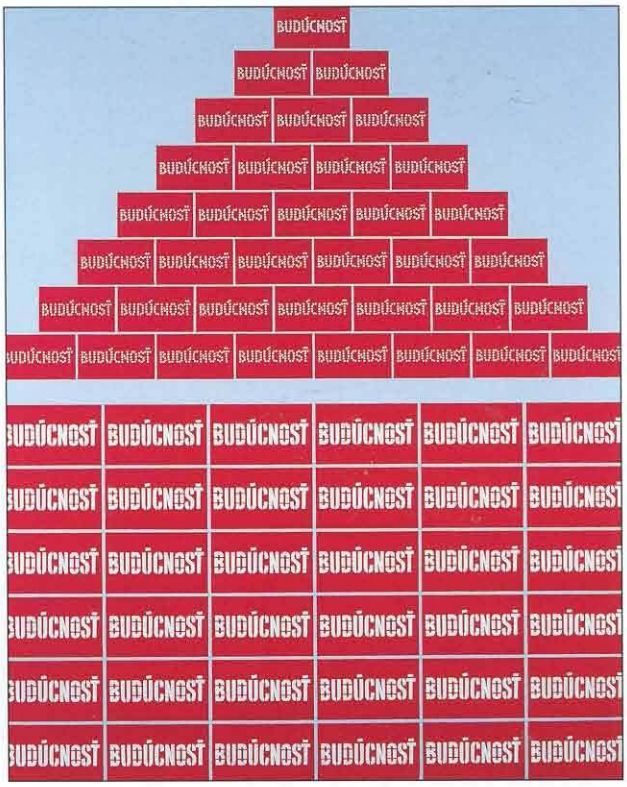
102. Julián Filo: Dvaja. 1980



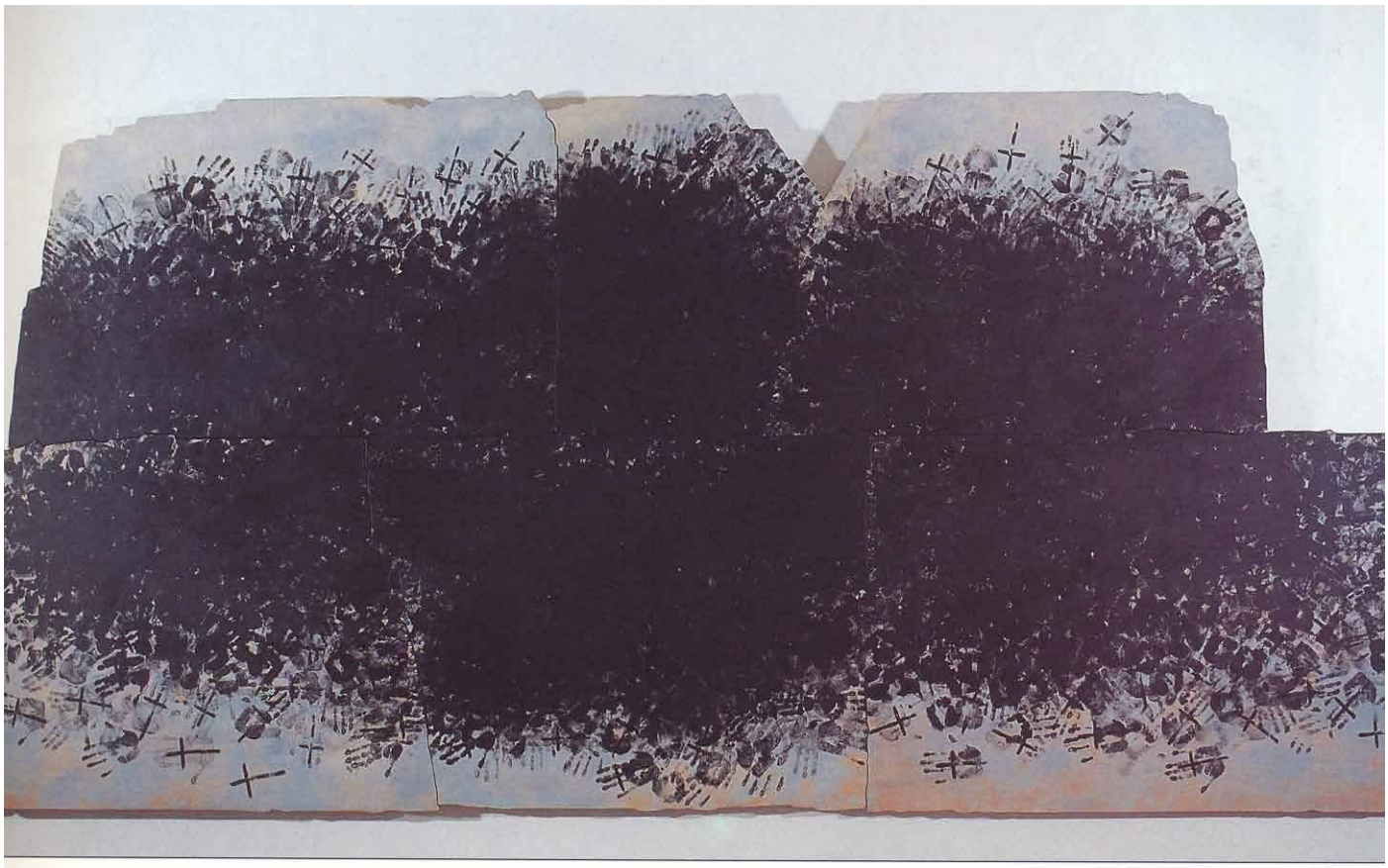
103. Veronika Rónaiová: Mestský motív. 1983





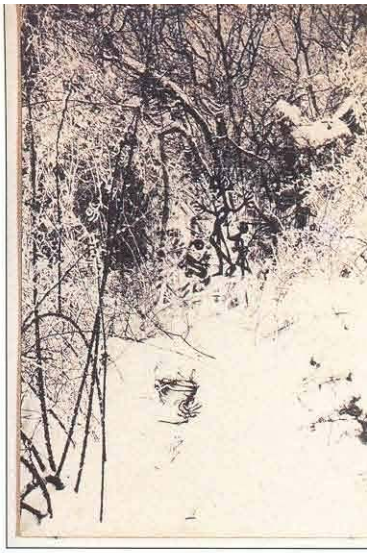


104. Rudolf Sikora: Pyramída I.–III. Z cyklu Pyramída... Civilizácia... Diagramy (Nový krásny svet). 1976



105. Rudolf Sikora: Ohmatávanie hrobu. 1981–1991





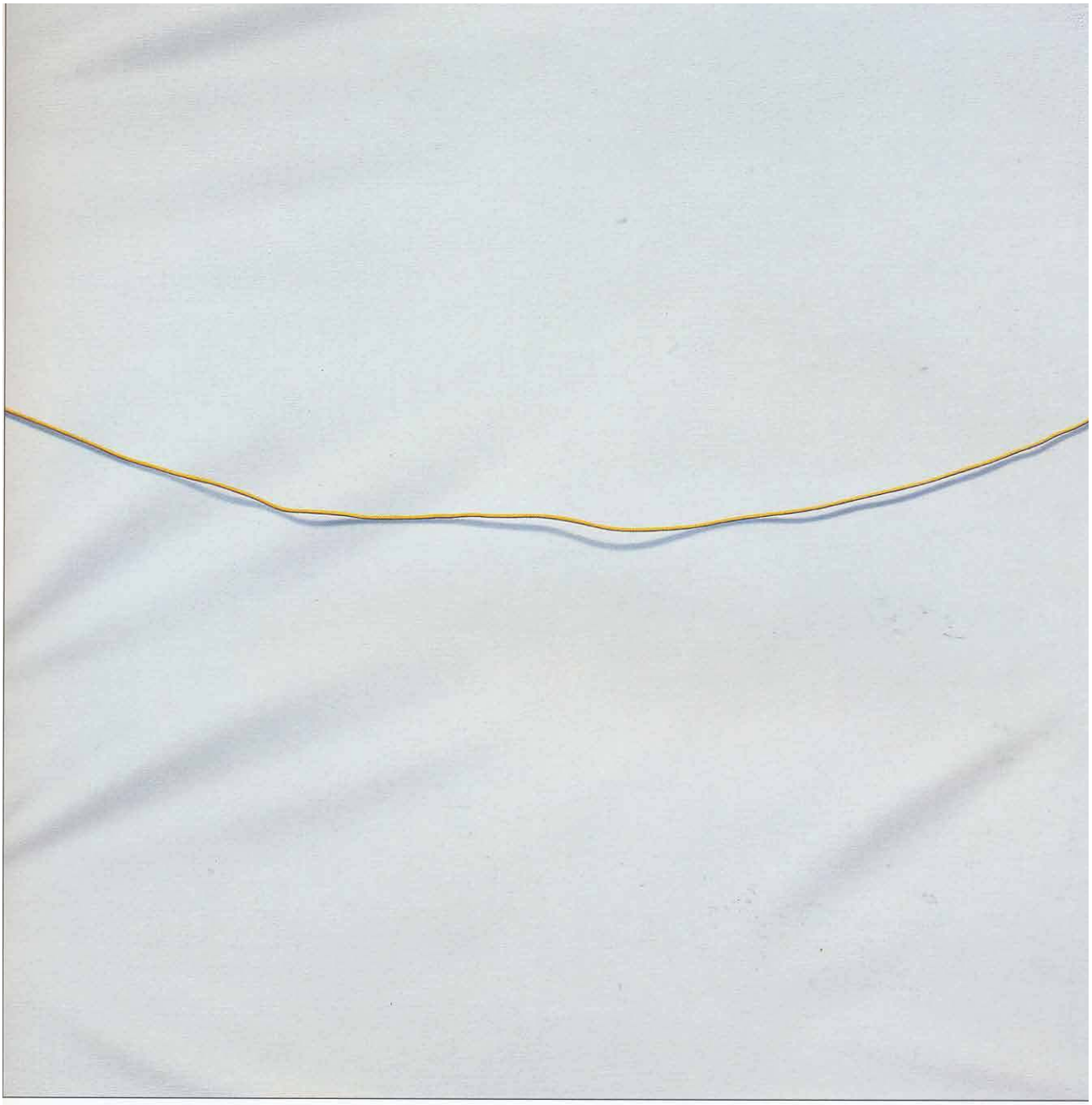
106. Daniel Fischer: Pocta Souterovi. 1987–1988



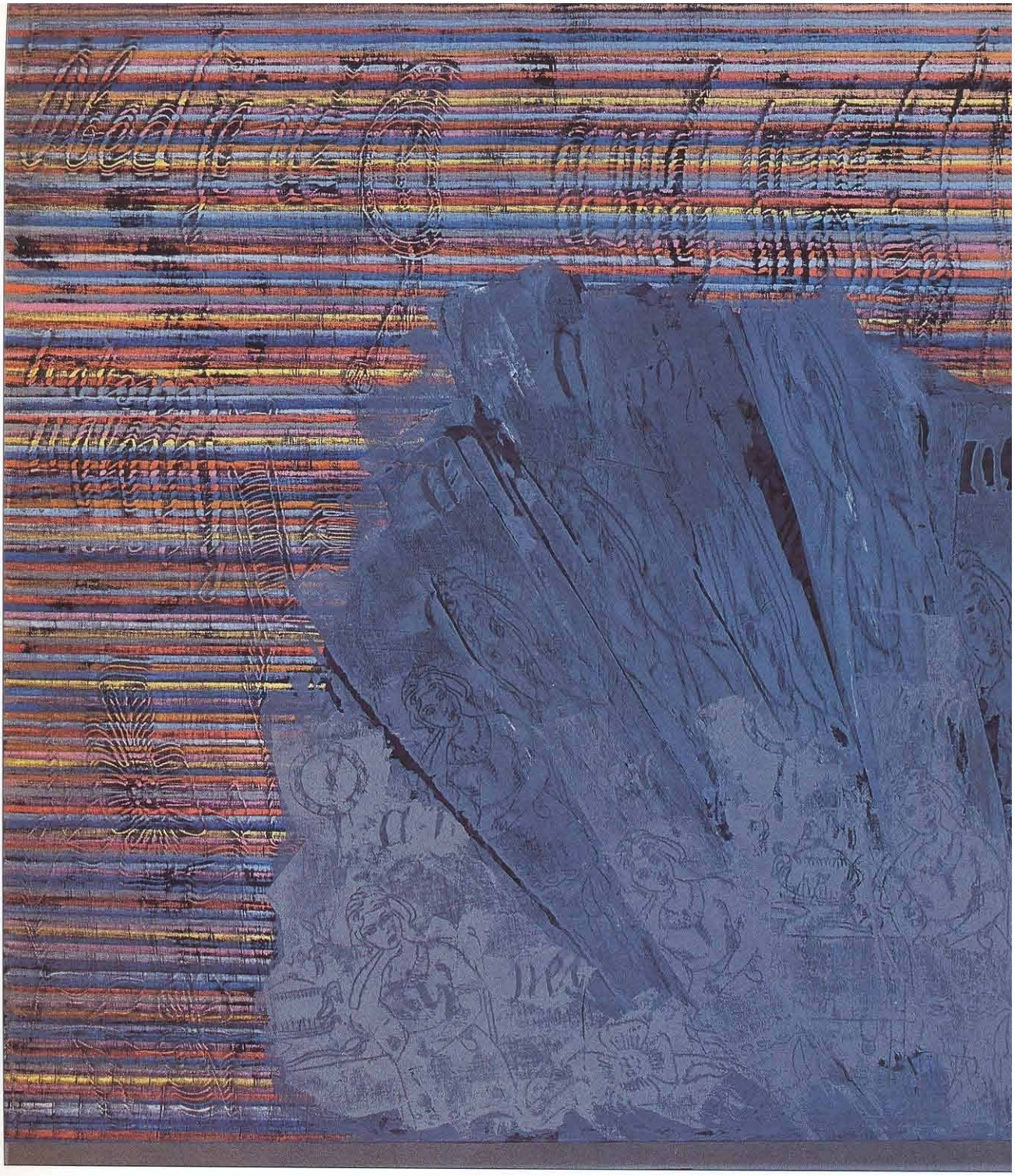
107. Daniel Fischer: Z triptychu Fraktálové srdce prírody. 1996



108. Milan Bočkay: Belle matiére III. 1988



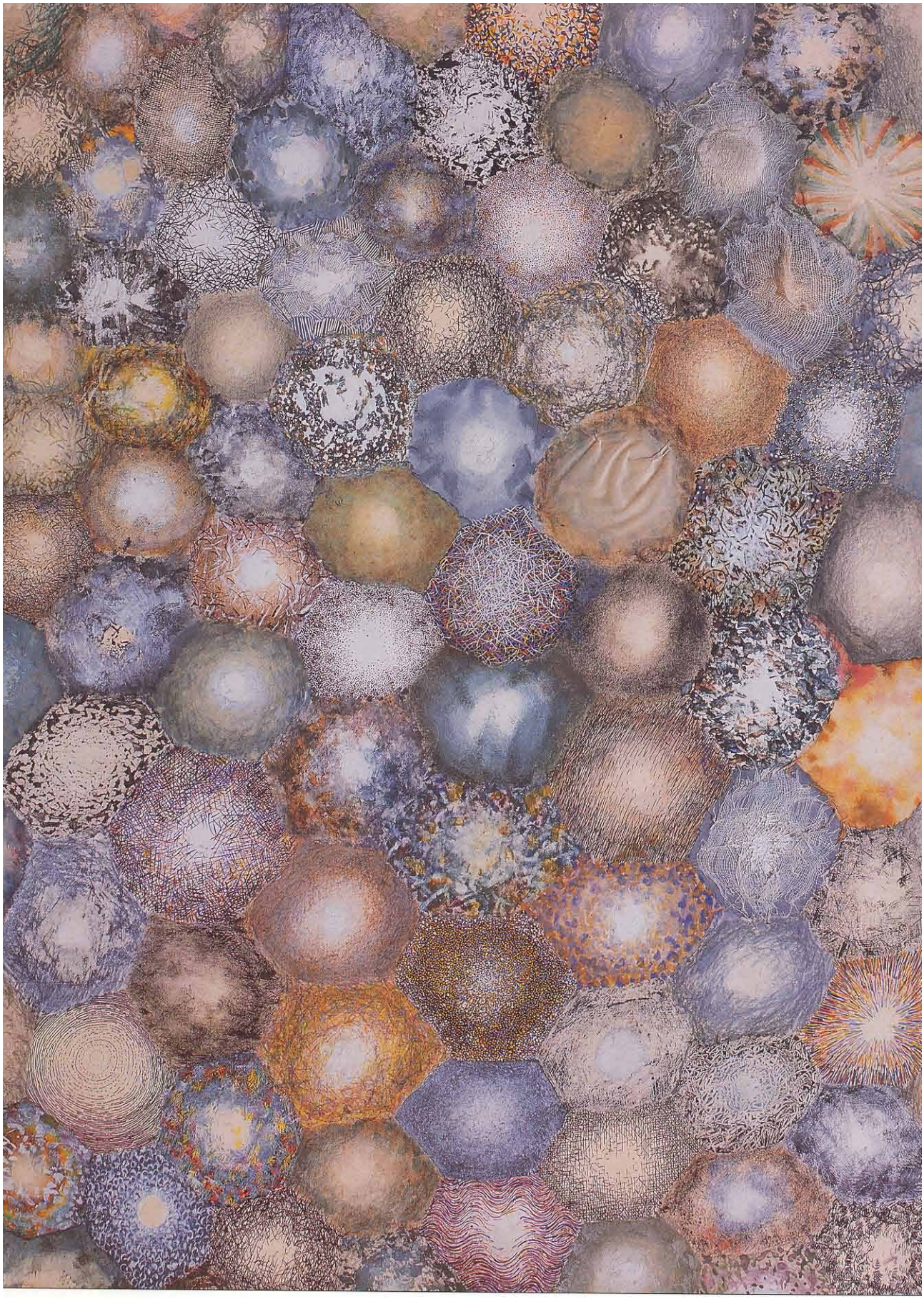
109. Milan Bočkay: Dve podobné linky. 1986



110. Klára Bočkayová: Krepová ruža. 1988



111. Klára Bočkayová: Jesenní anjeli. 1991



12. Igor Minárik: Bez názvu. 1982



113. Marián Meško: Grand Slam. 1991



114. Ivan Csudai: Kúpeľ. 1989



115. Ivan Csudai: Kabinet sĺz. 1999



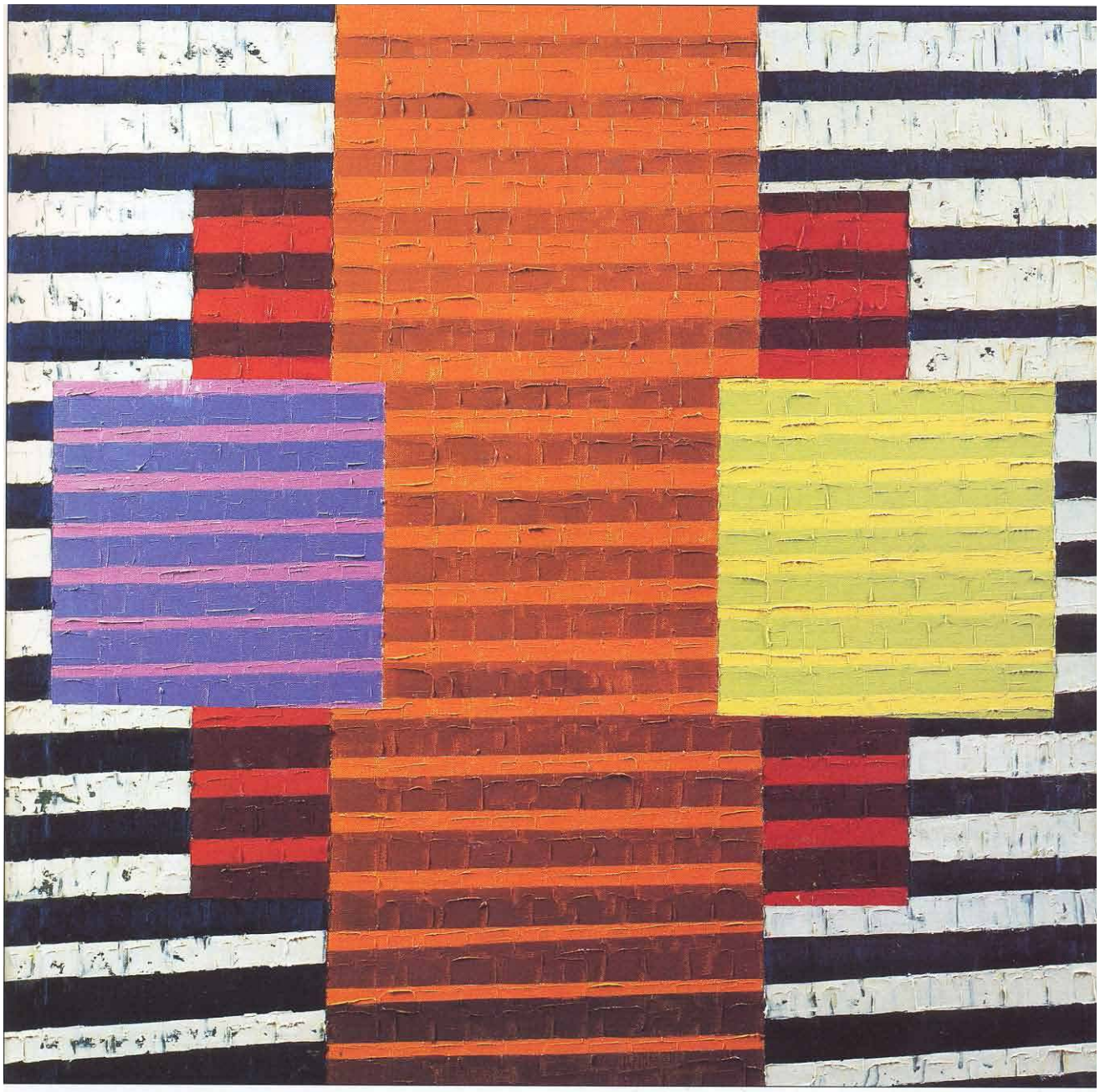
116. Laco Teren: Žatva. 1988



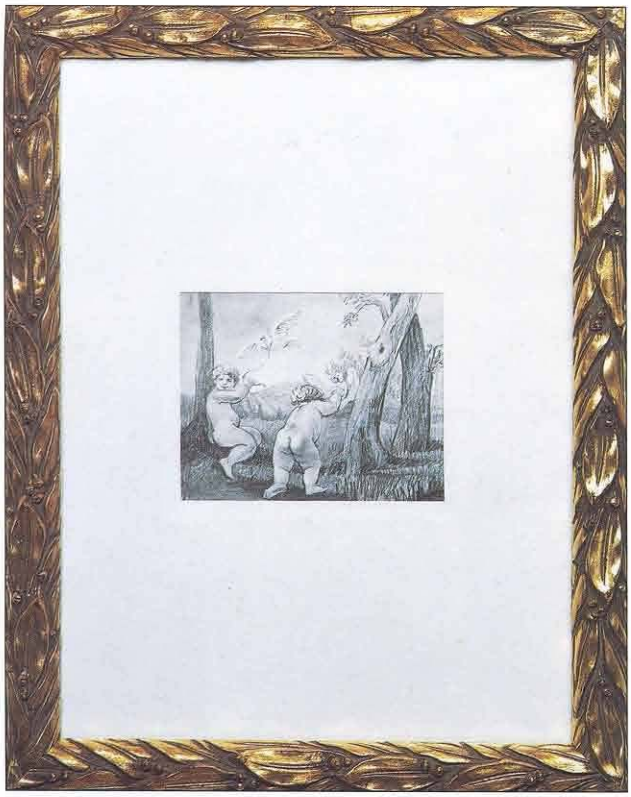
117. Laco Teren: Pokiaľ svet trvá. 1998



118. Stano Bubán: Stará povesť. 1988

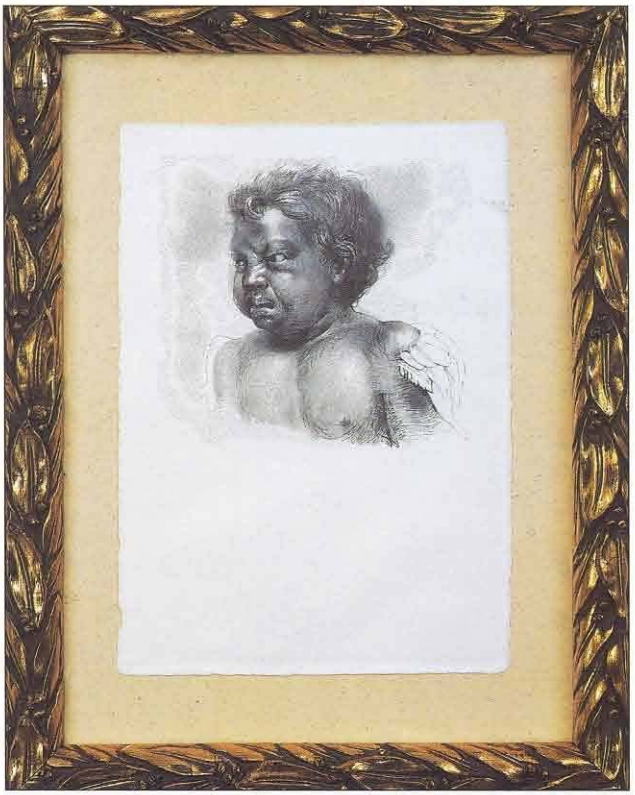


119. Stano Bubán: Okno. 1999







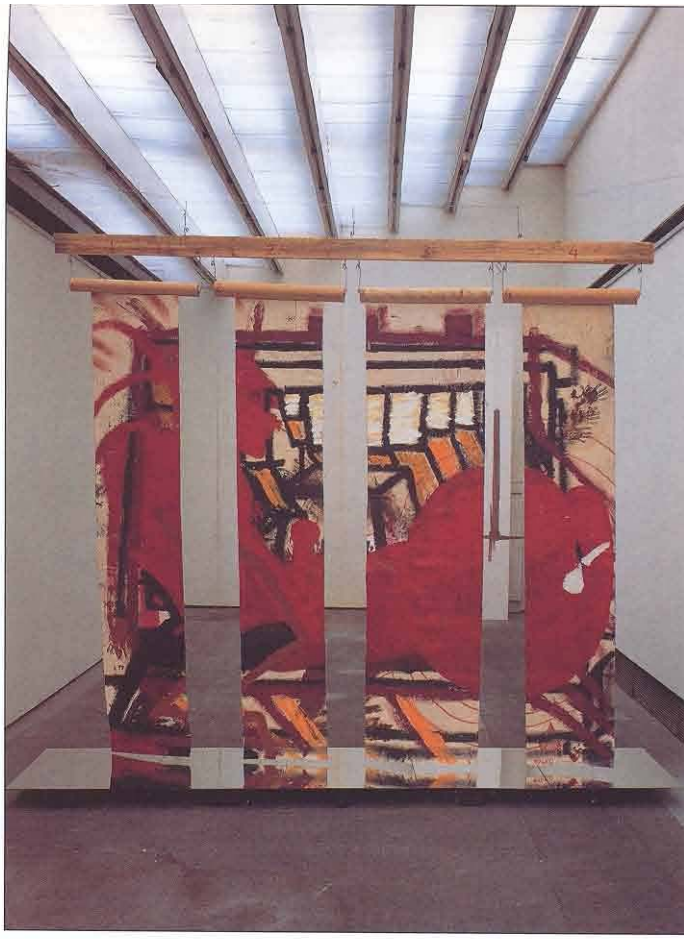


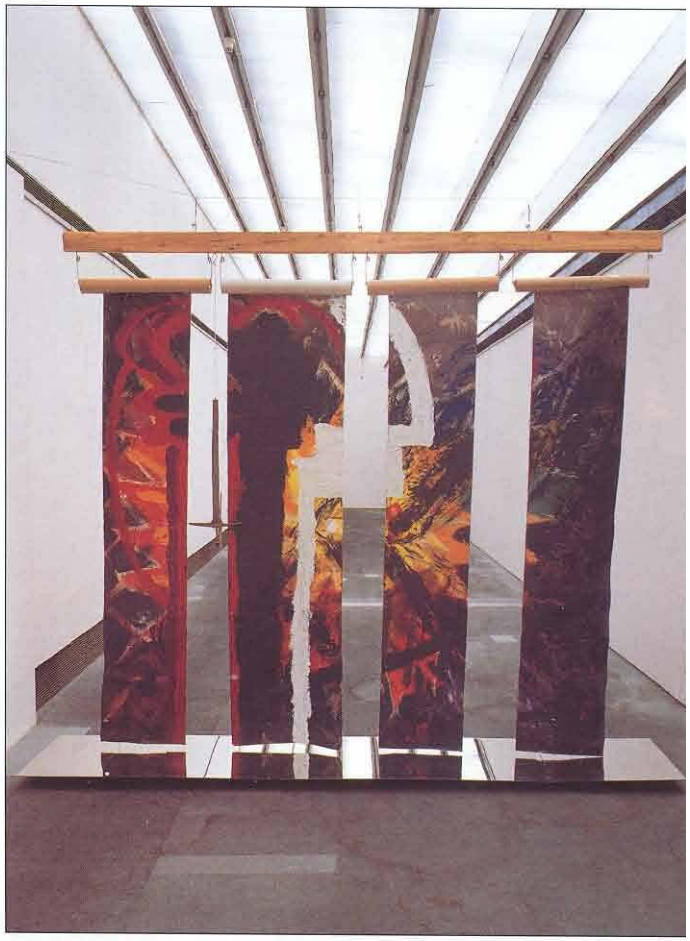
122. Simona Bubánová: Malé obrázky I-IV.: Bez názvu. 1993, Ideológia a reklama. 1993, Philips. 1993, Engelchen. 1994



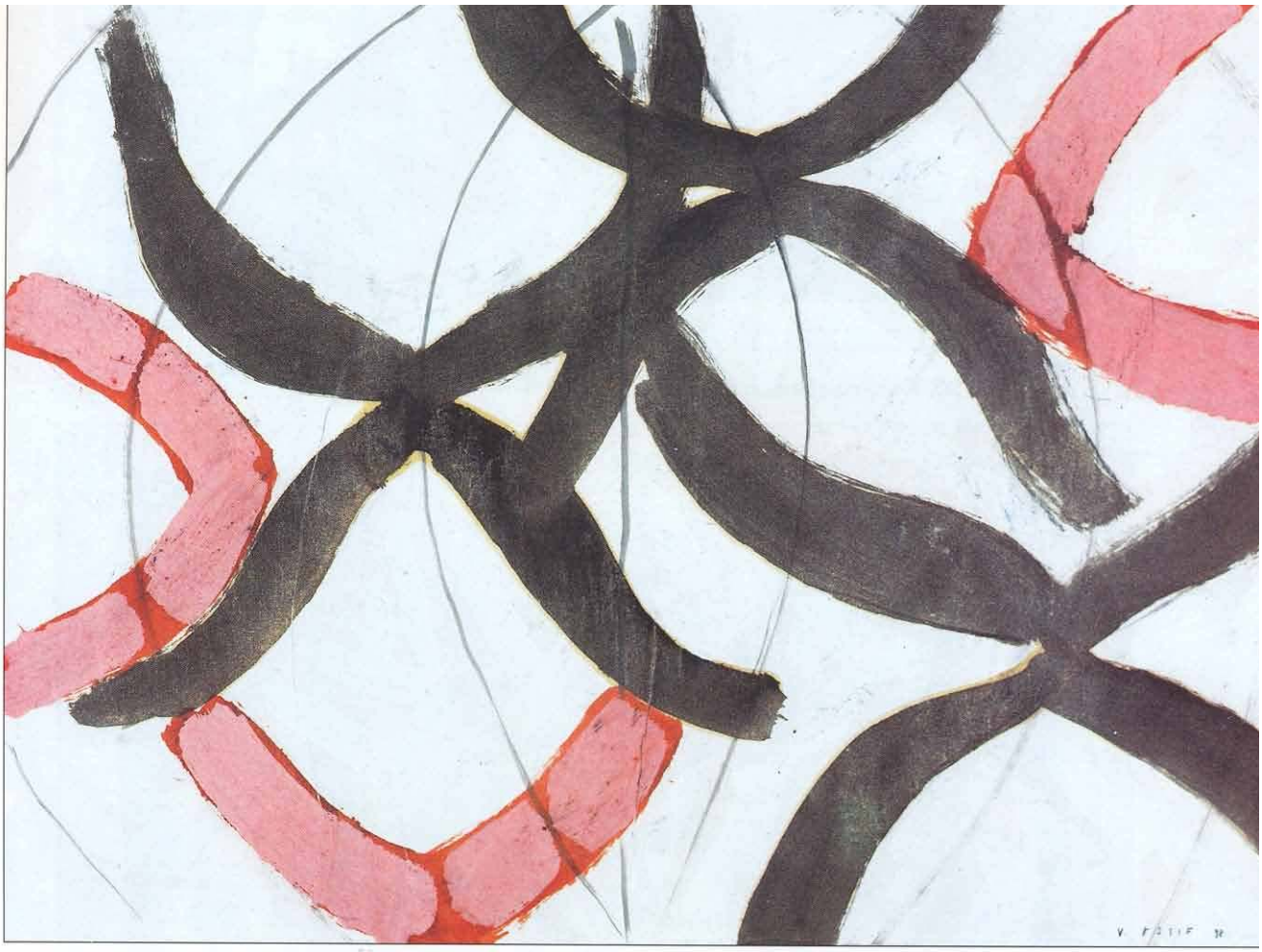


123. Dorota Sadovská: V žltej krabici. 1999 (obrazová inštalácia)





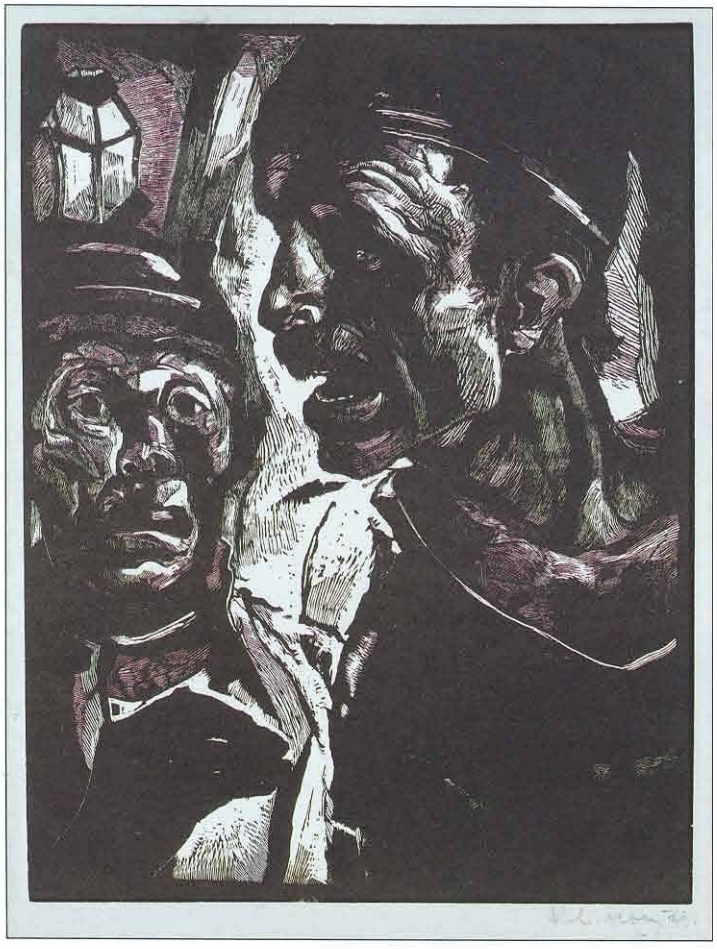
124. Stanislav Filko: Rozbitá realita I. - II. 1978 - 1980



125. Vladimír Ossif: Les chromosomes. 1998



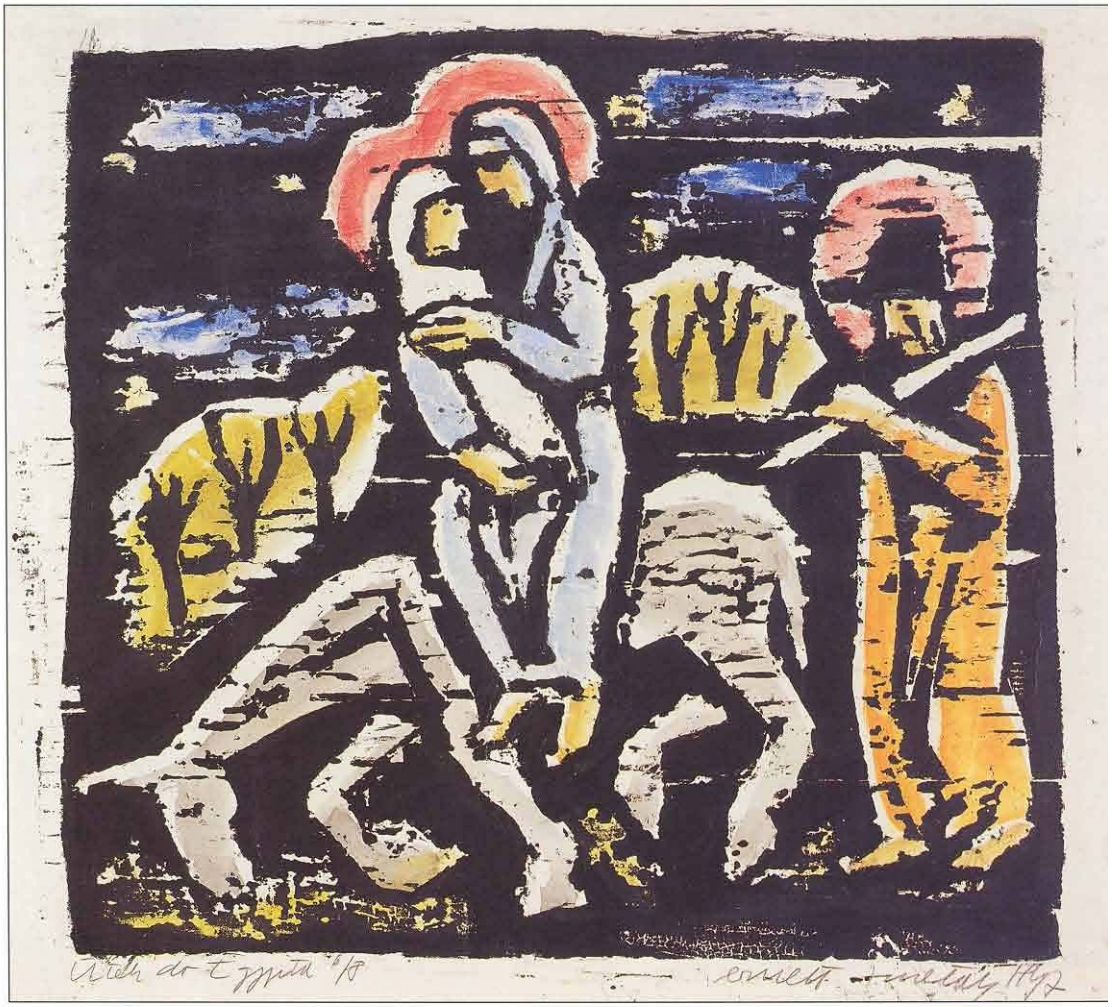
126. Koloman Sokol: Šedivé ráno. 1931



127. Koloman Sokol: Za cieľom. 1931



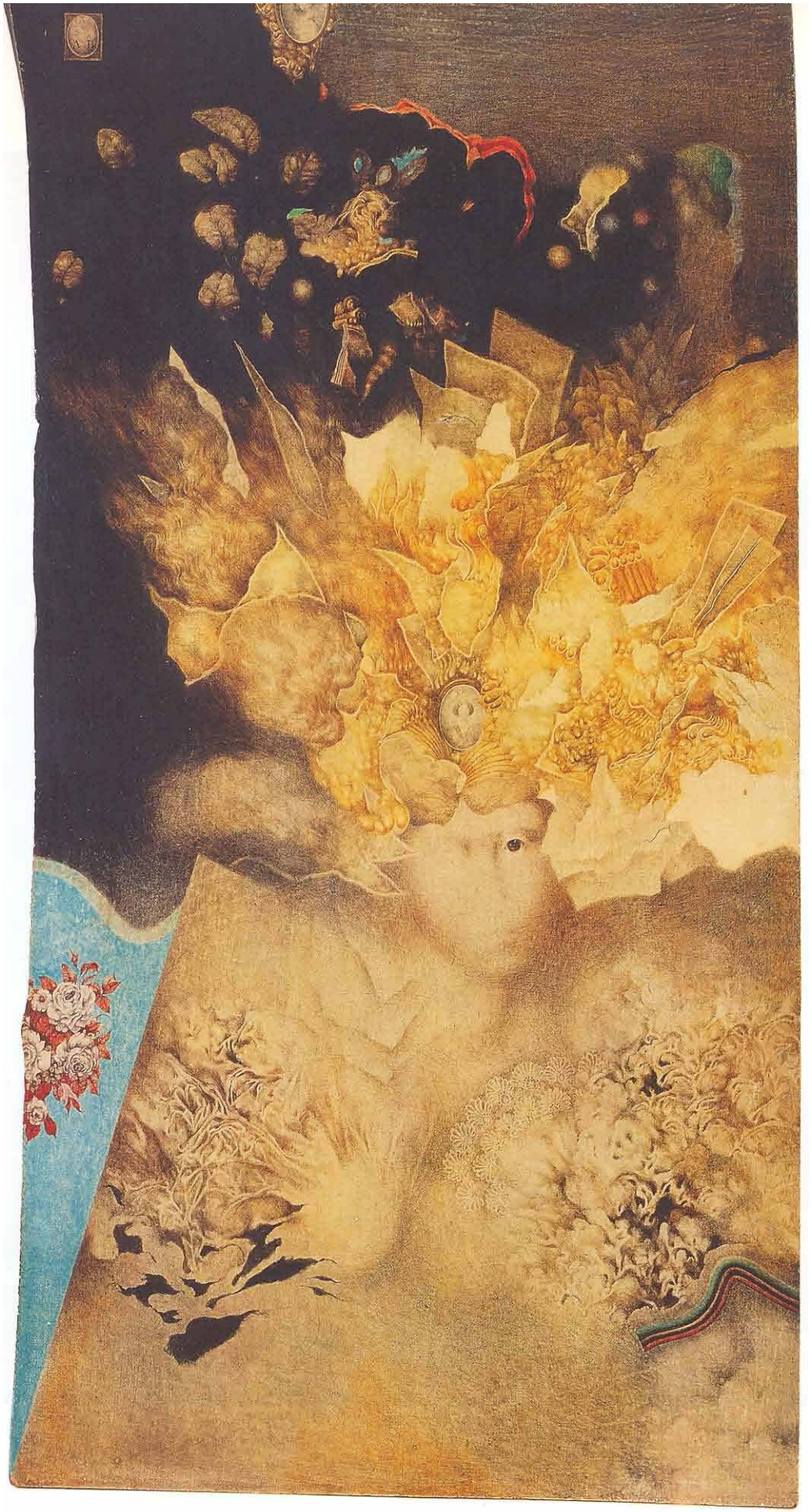
128. Ľudovít Fulla: Prievozníci. 1937



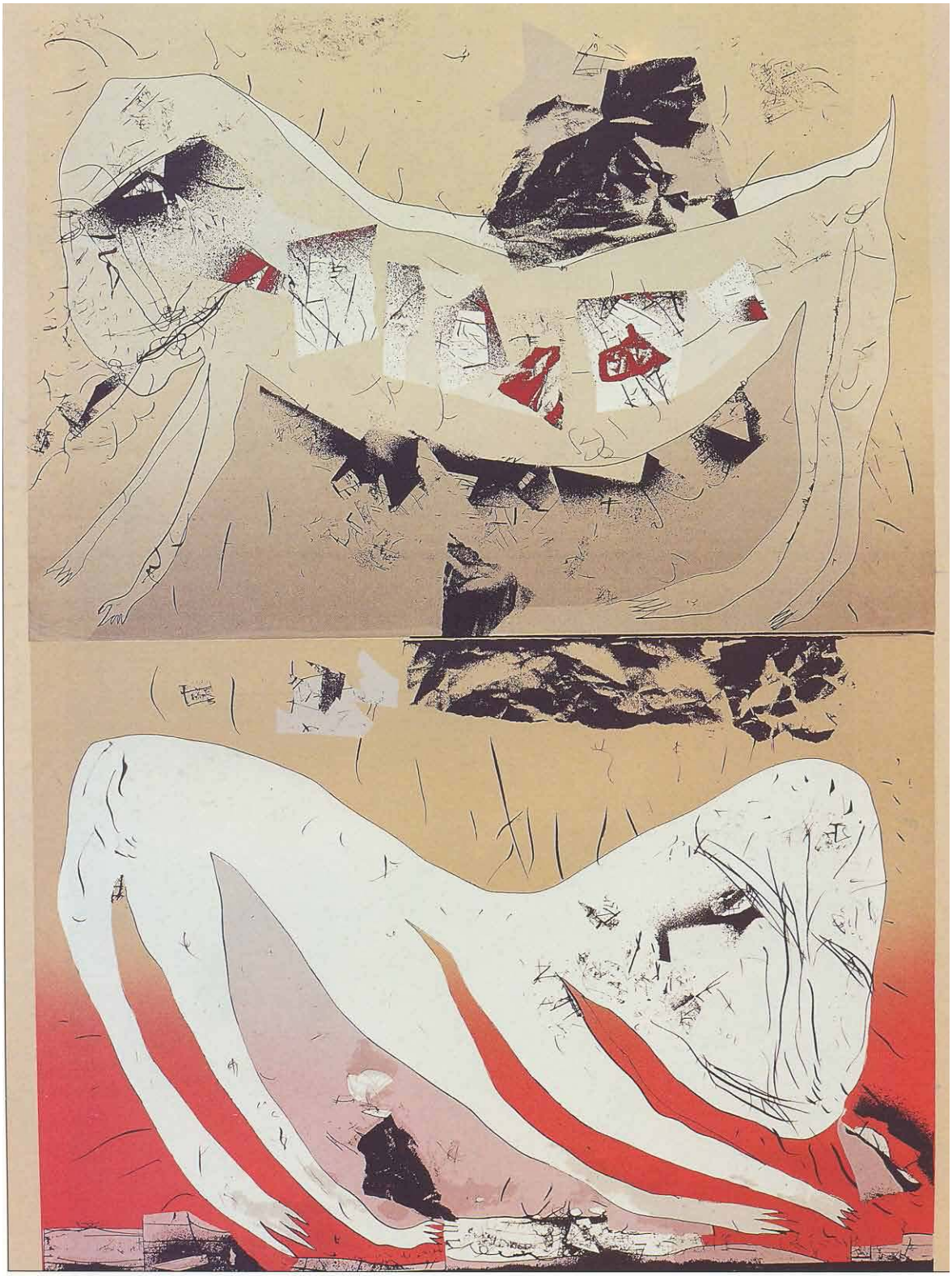
129. Ernest Zmeták: Útek do Egypta. 1947



130. Marián Čunderlík: Bez názvu. Zo série Korpusy. 1959



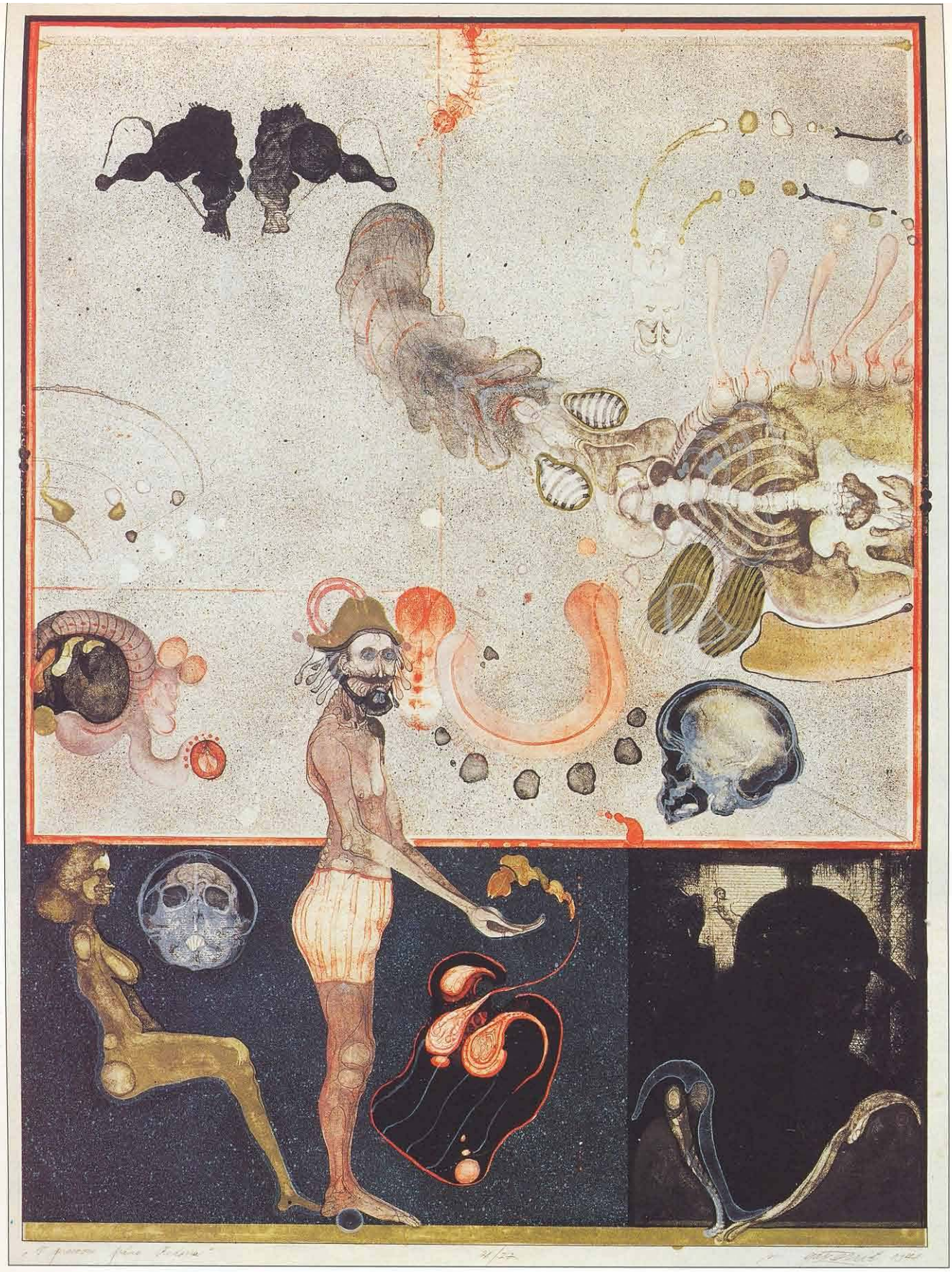
131. Albín Brunovský: Mladá pani s medailónom. 1969



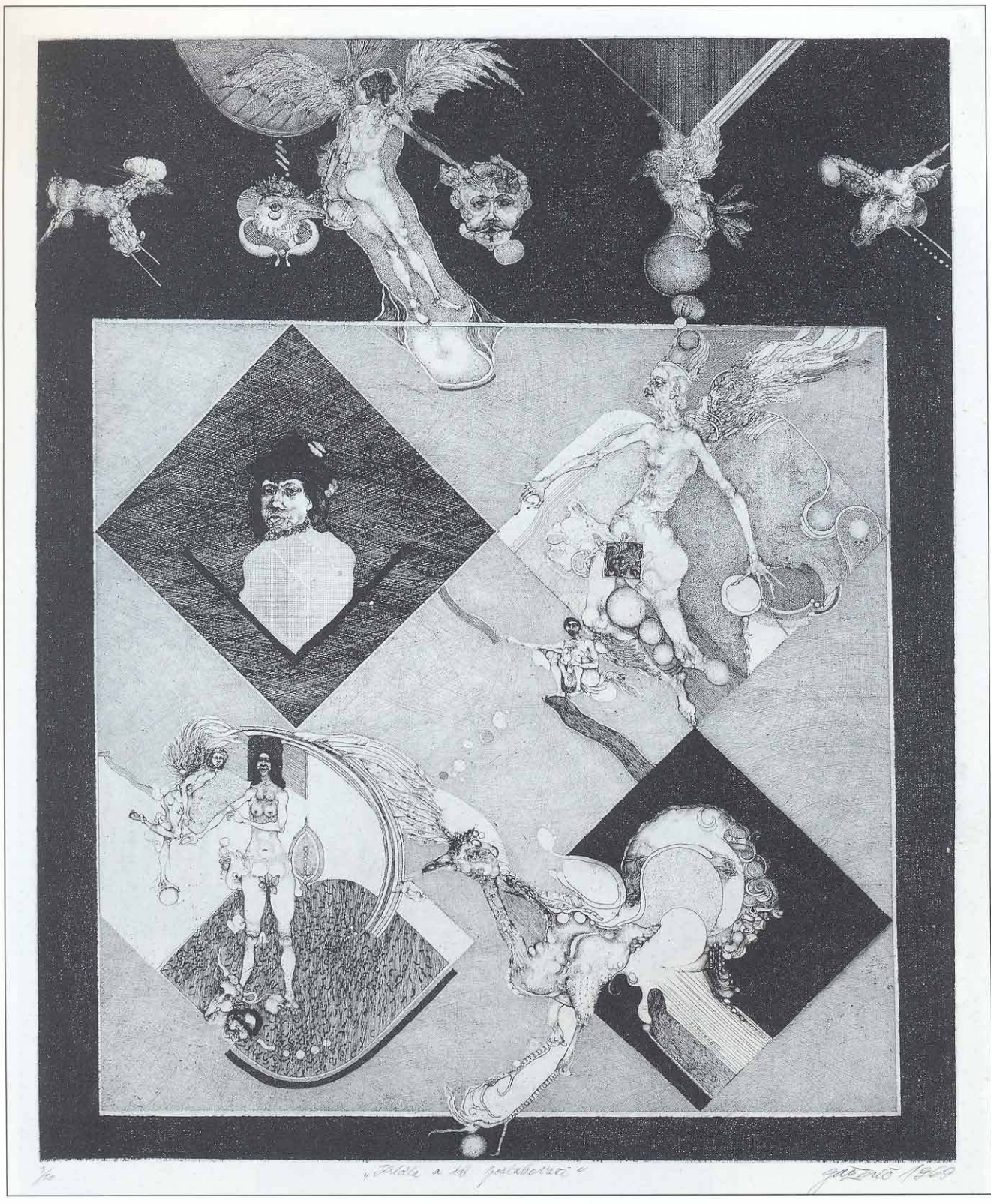
132. Vojtech Kolenčík: Animal II. 1988



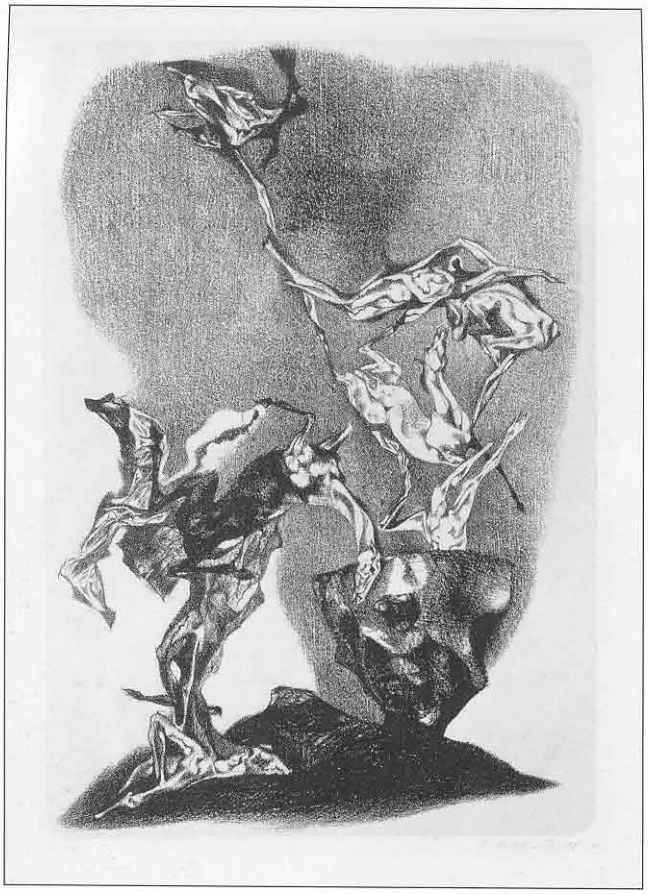
133. Robert Jančovič: Zbierka. 1987



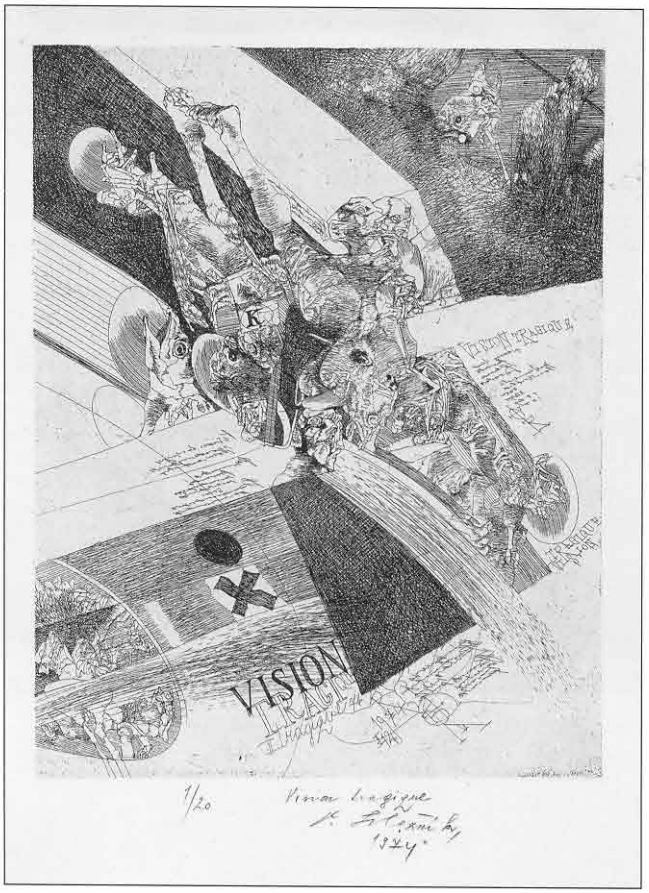
134. Vladimír Gažovič: V pracovni pána Redona. 1971



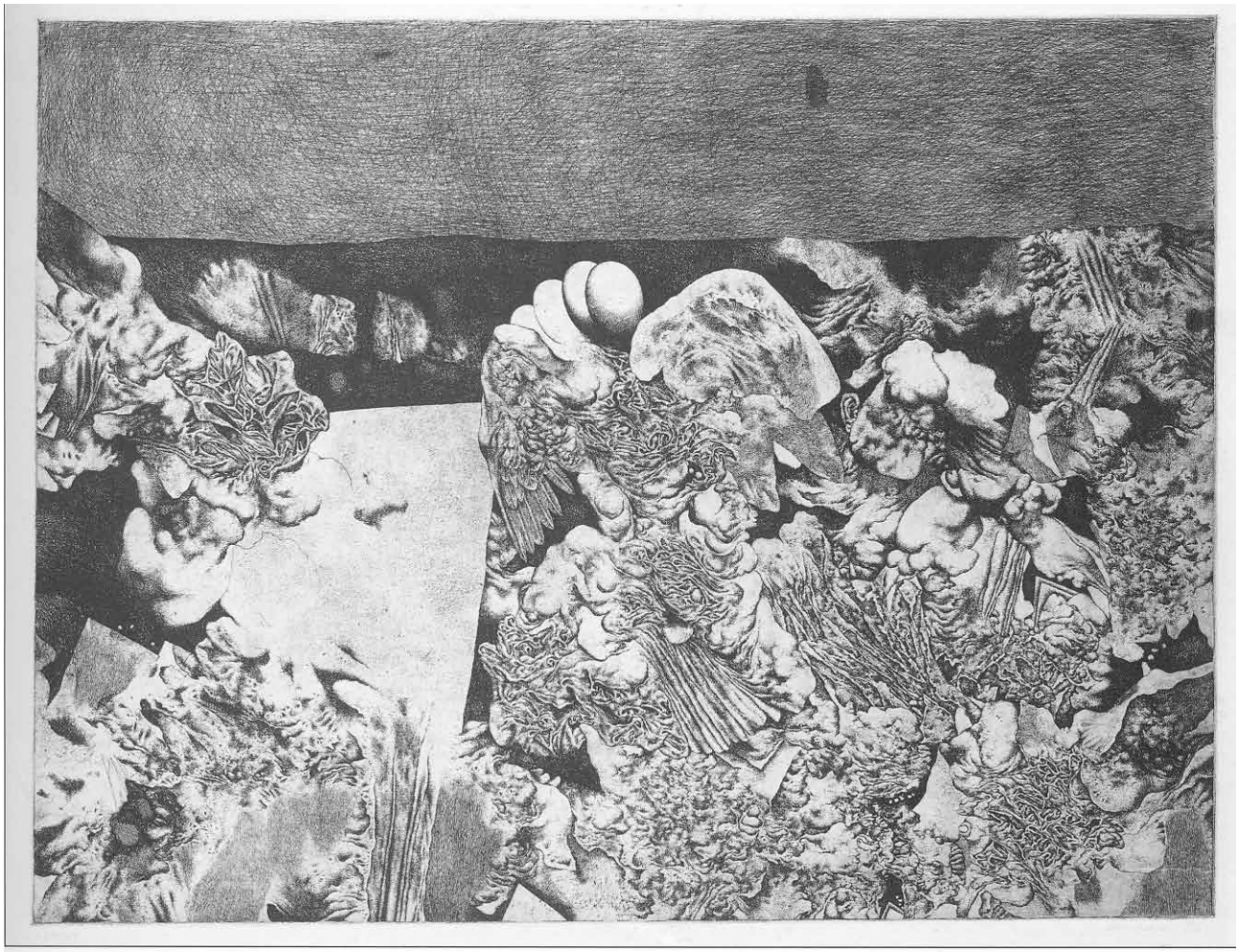
135. Vladimír Gažovič: Krídla a ich posluhovači. 1969



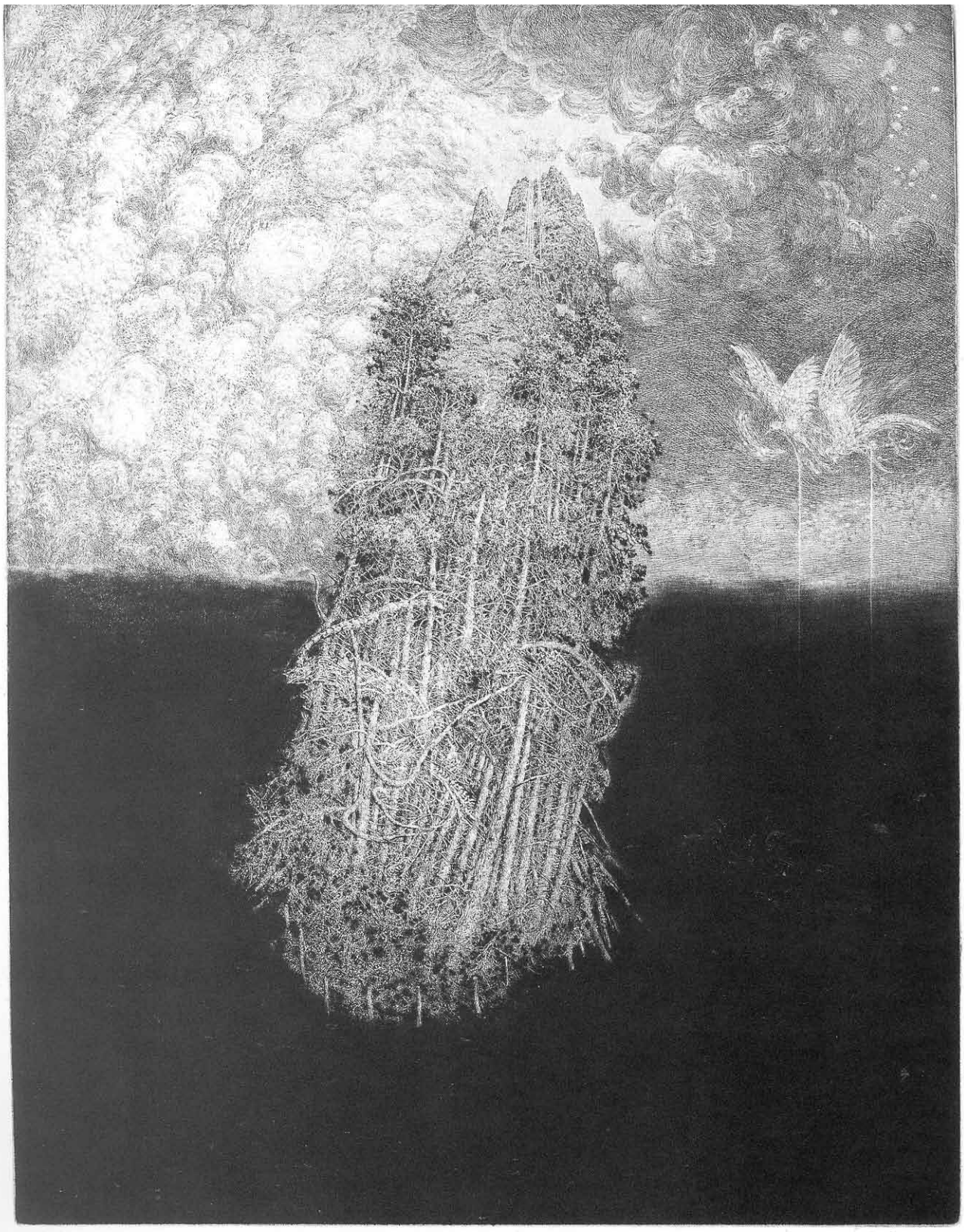
136. Vincent Hložník: Slovenská Nemecká: Agónia vojny VII. 1958



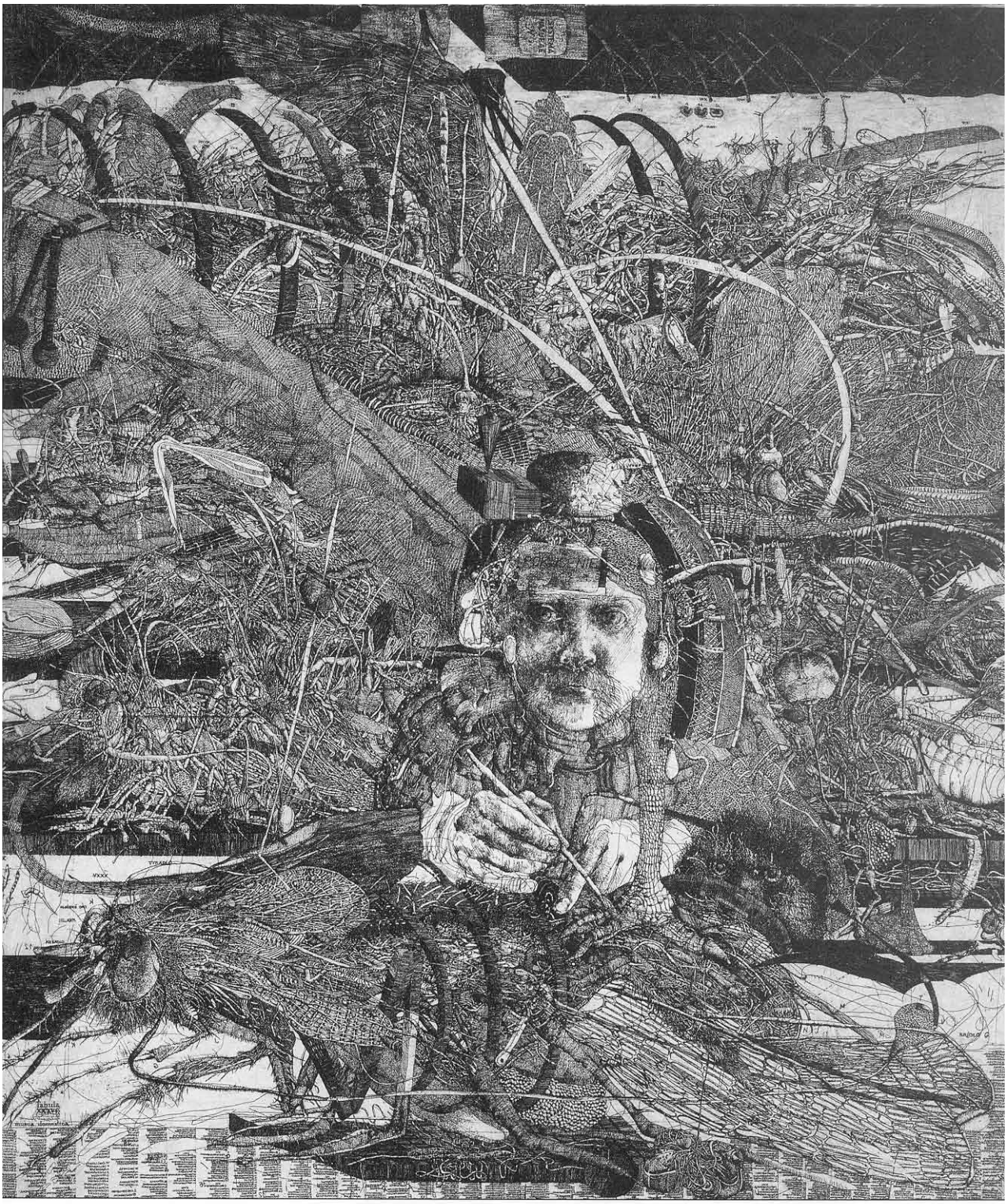
137. Vincent Hložník: Vision tragique. 1974



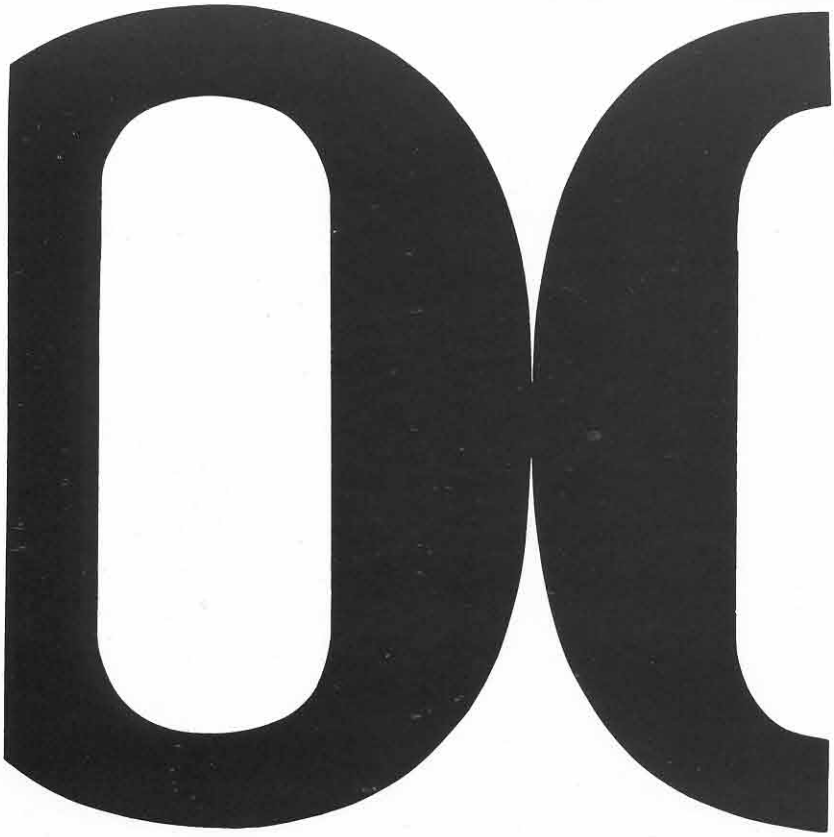
138. Albín Brunovský: Genezis. 1967



139. Albín Brunovský: Túžba. 1978



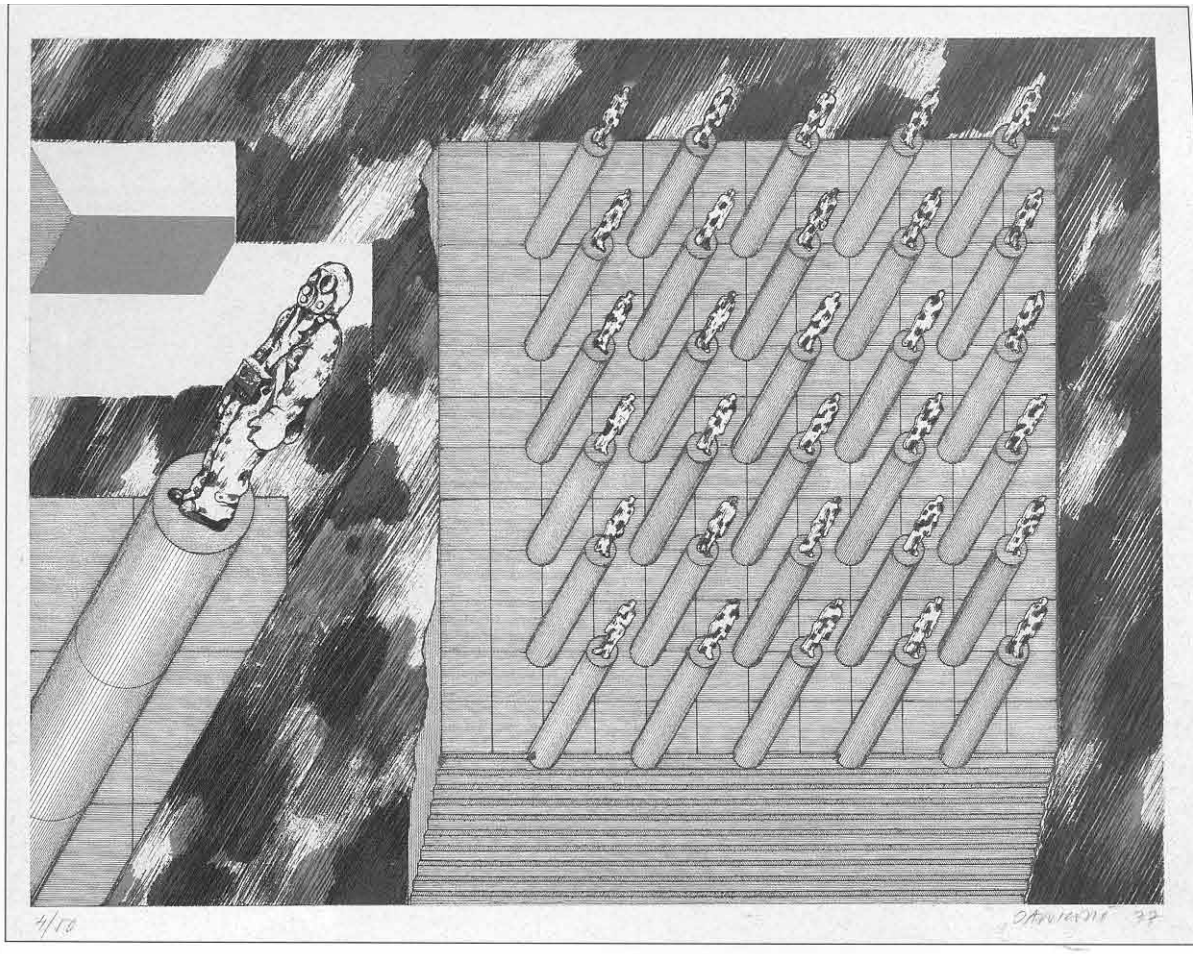
140. Dušan Kállay: Pokušenie Carola Linné. 1981



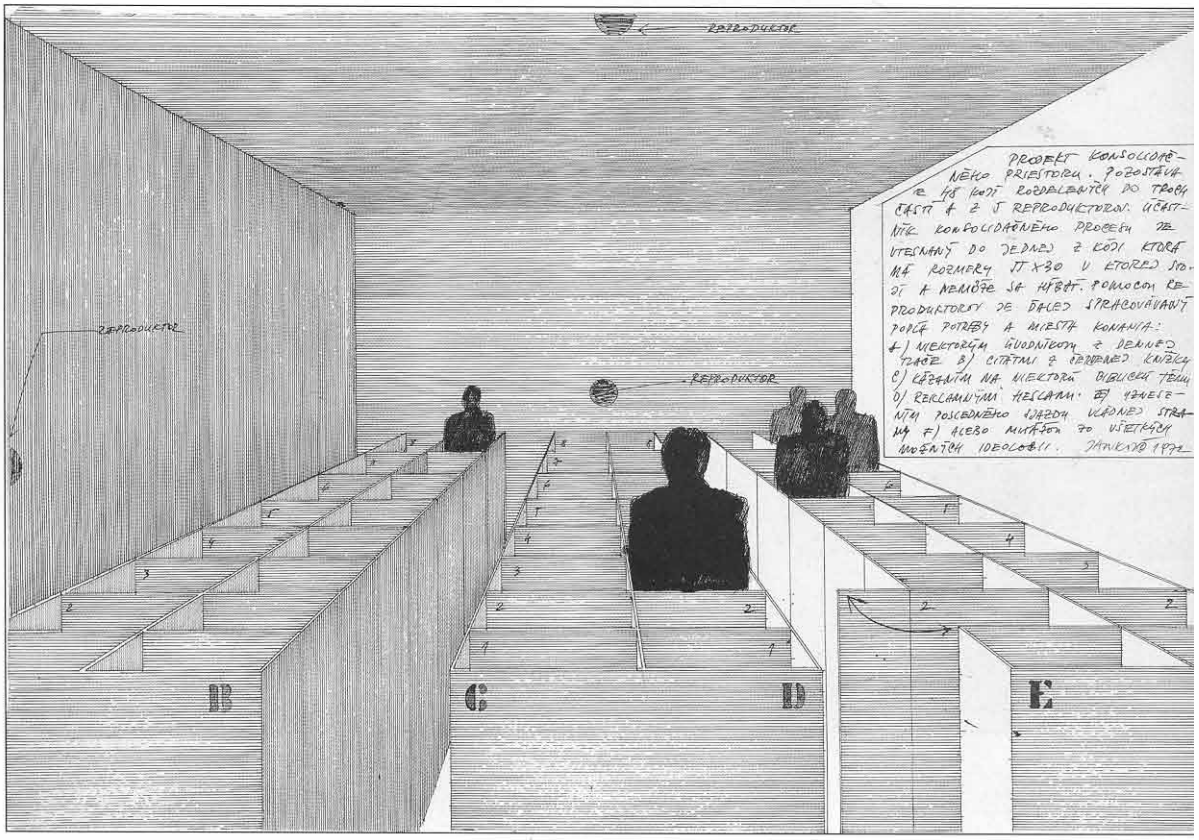
141. Miloš Urbásek: Séria O - I. 1966



142. Miloš Urbásek: Séria 5 - I. 1966



143. Jozef Jankovič: Projekt pomníka čestnej roty. 1977



144. Jozef Jankovič: Projekt konsolidačného priestoru. 1972



145. Alojz Rigele: Portrét Irmy, dcéry maliara Pitthordta. 1901



. Ján Koniarek: Lavína. Okolo 1930



147. Jozef Arpád Murmann: Ženský akt I. 1920



18. Júlia Horová - Kováčiková: Z kúpaliska. 1936



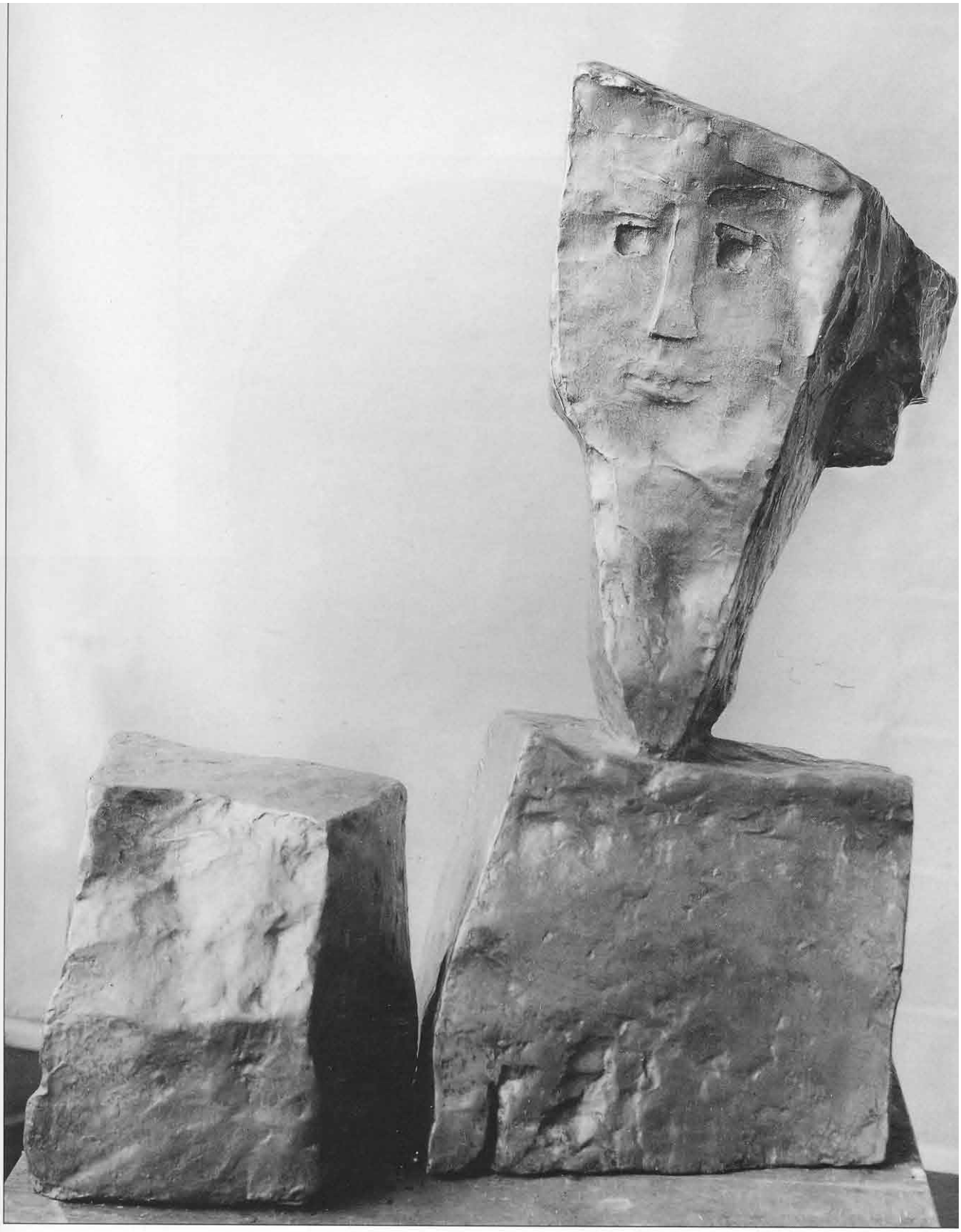
149. Jozef Kostka: Noc. 1940



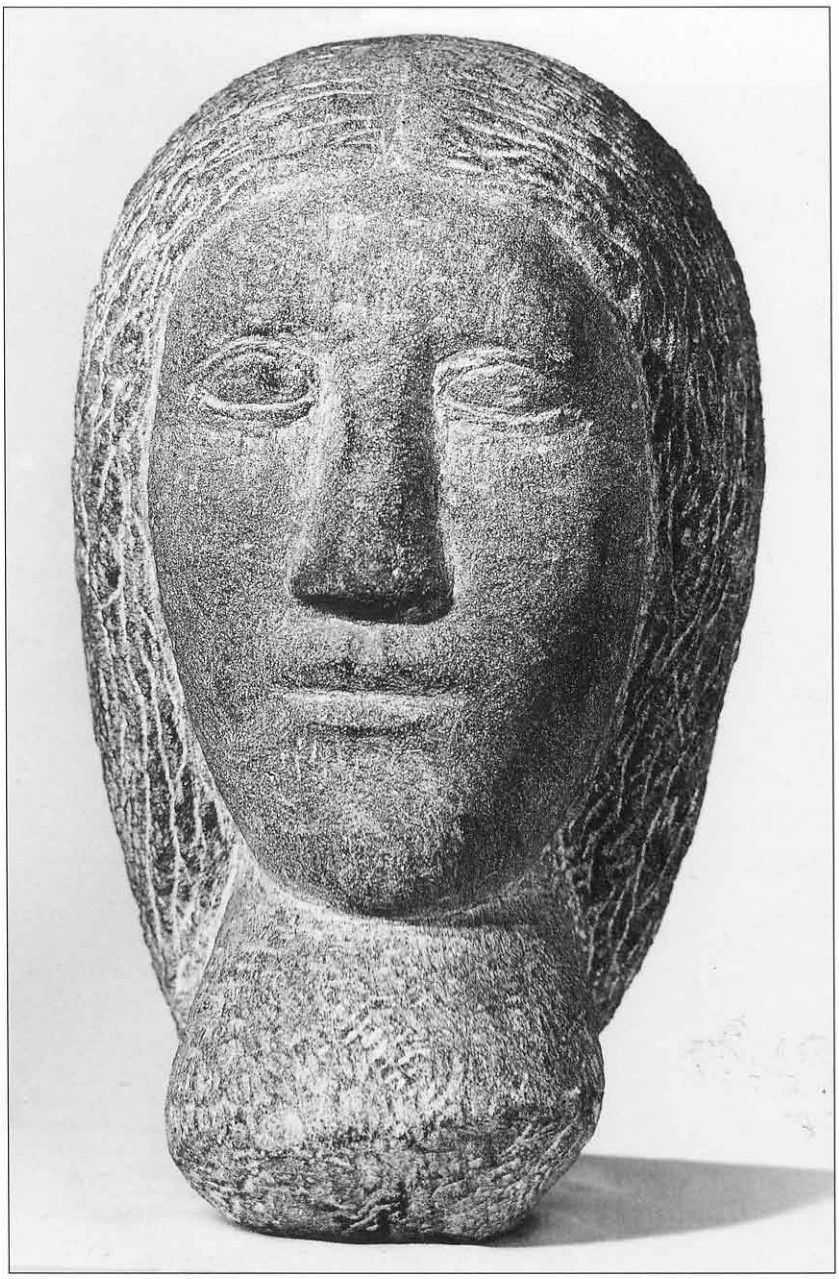
Jozef Kostka: Rok štyridsiaty štvrtý. 1944



151. Jozef Kostka: Mesiac nad krajinou. 1966



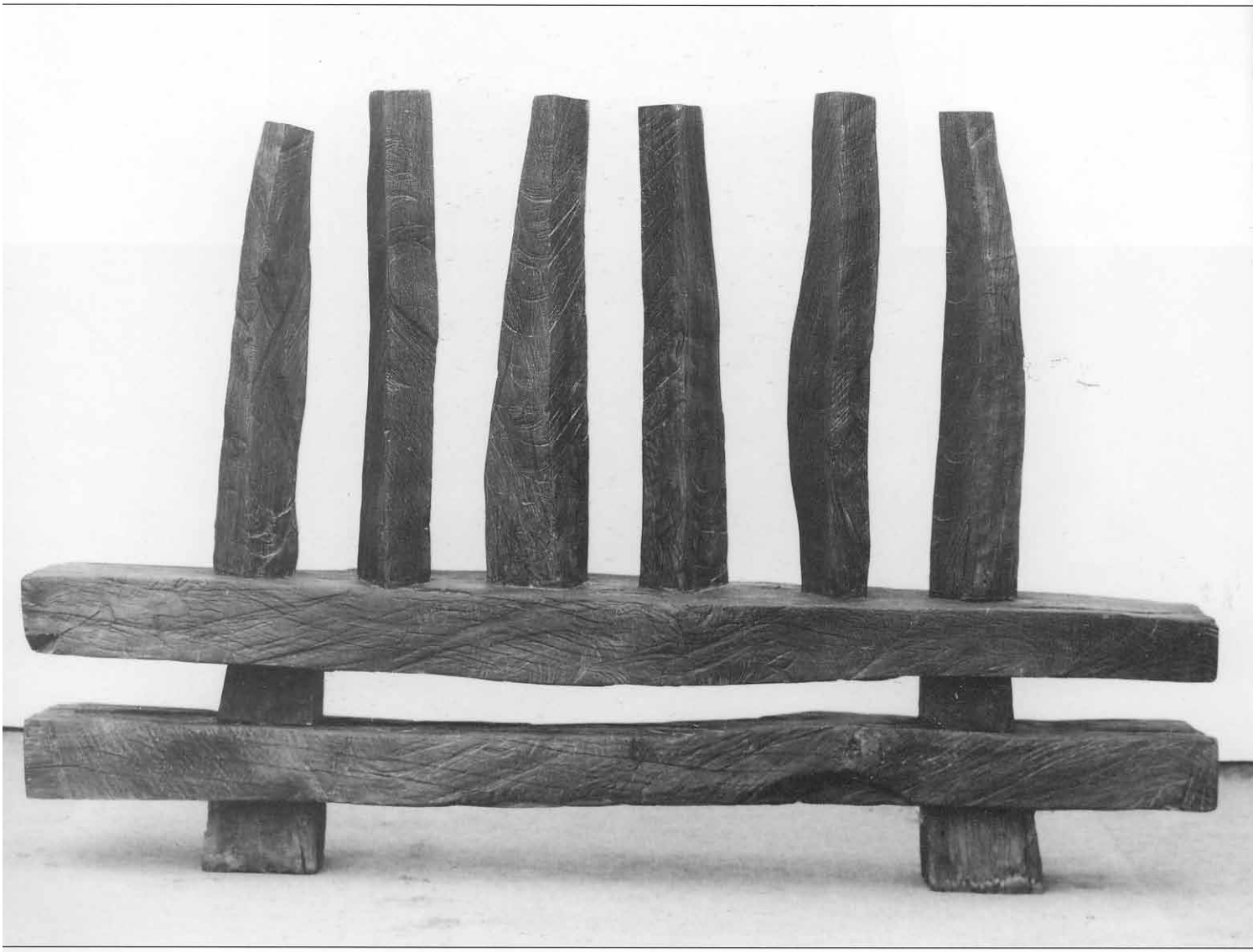
152. Jozef Kostka: Avantgarda. 1967



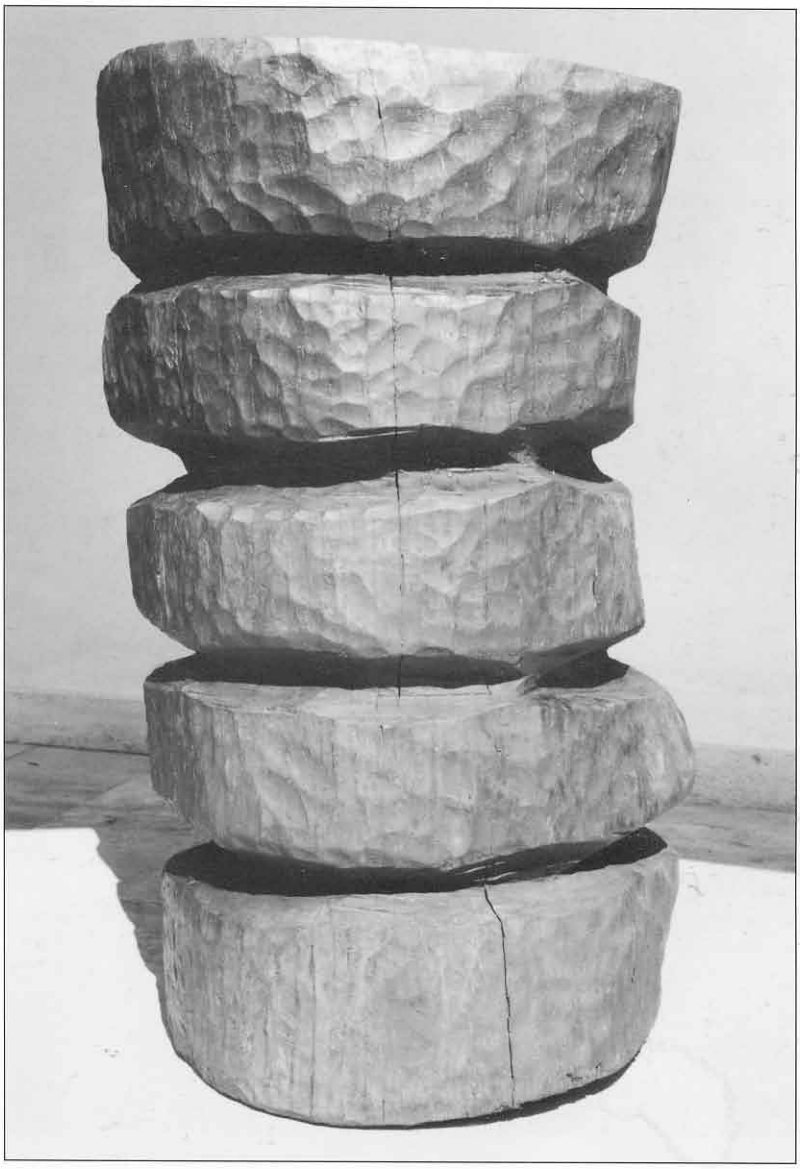
153. Rudolf Uher: Hlava. 1945



154. Rudolf Uher: Pohyb veľkej rieky. 1967



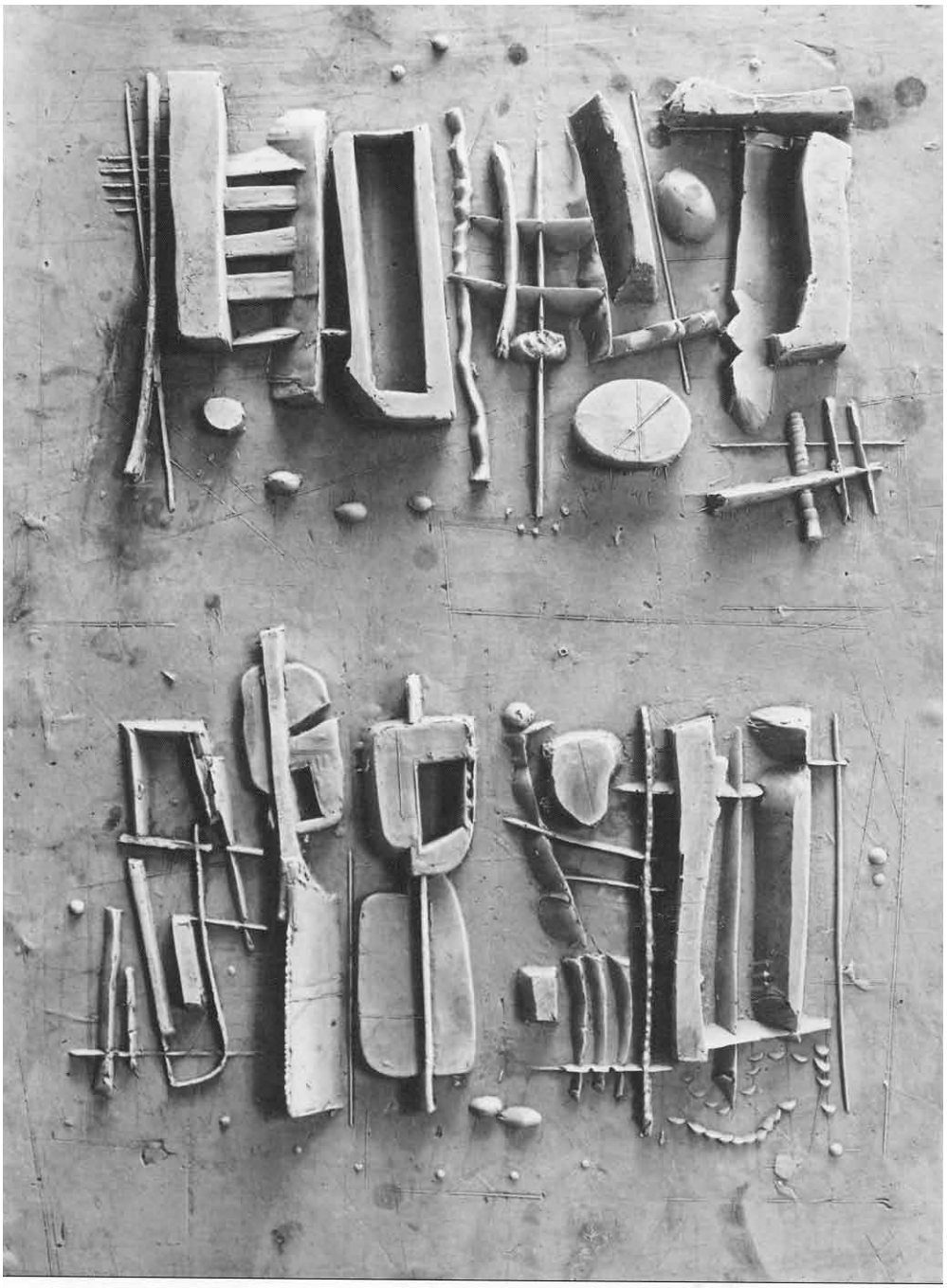
155. Rudolf Uher: Paralely. 1967



156. Rudolf Uher: Kruhová etuda (Socha). 1967



157. Vladimír Kompánek: Penáti. 1968 - 1972



158. Vladimír Kompánek: Znakový reliéf II. 1964



159. Vladimír Kompánek: Zvoničky. 1967



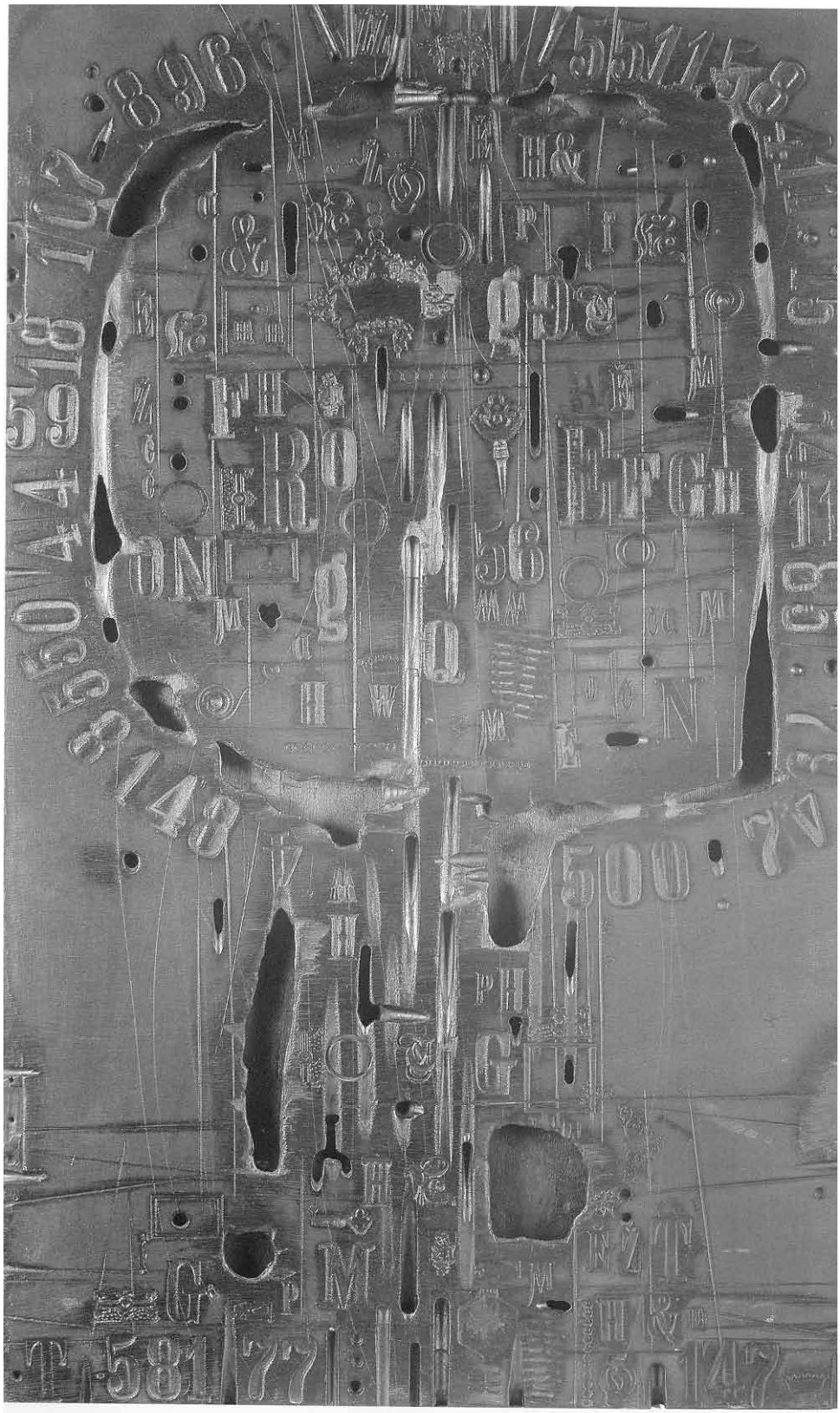
160. Andrej Rudavský: Karpatská rapsódia. 1966 - 1996



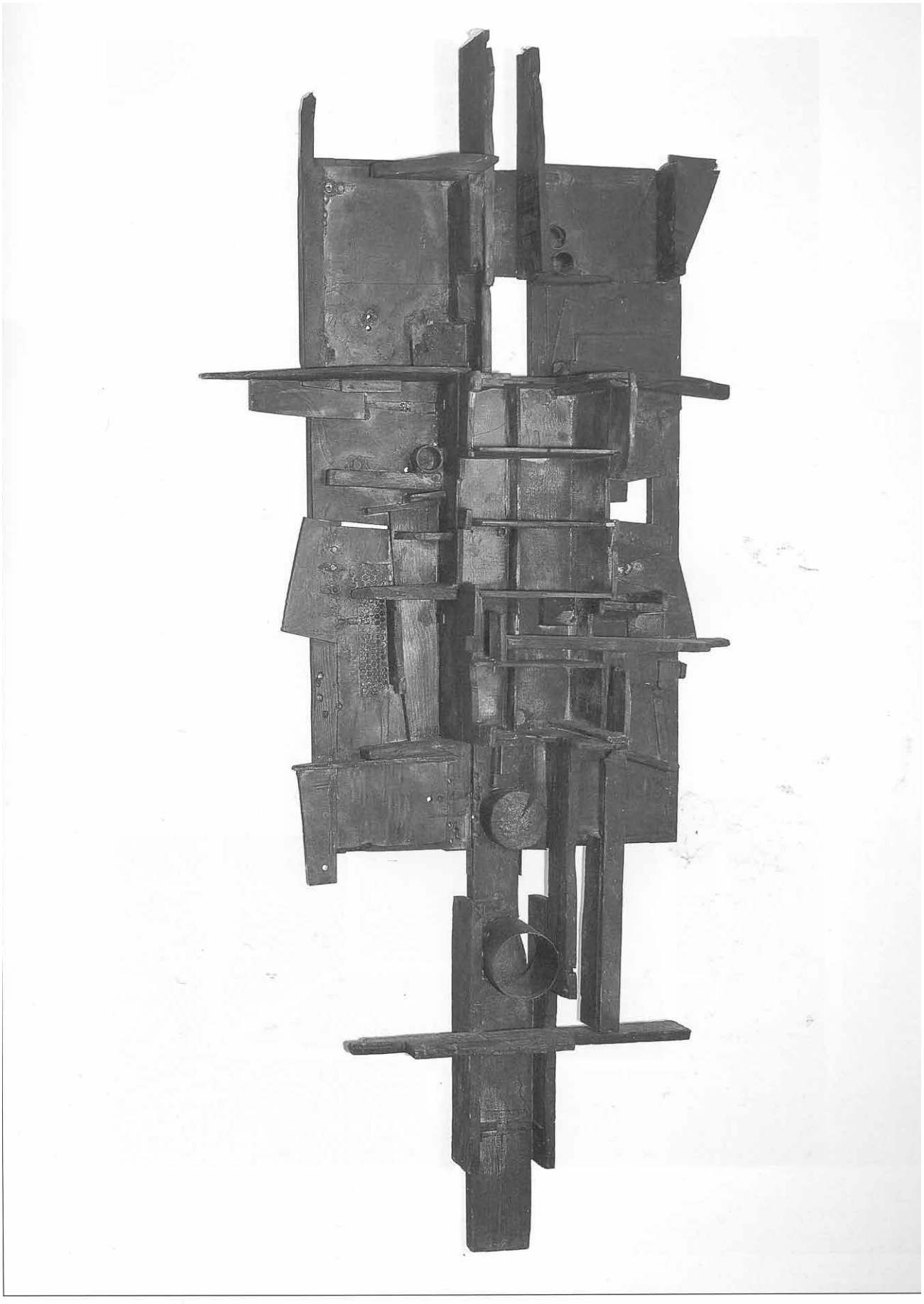
161. Andrej Rudavský: Kaplnka pre Laluhu. 1968



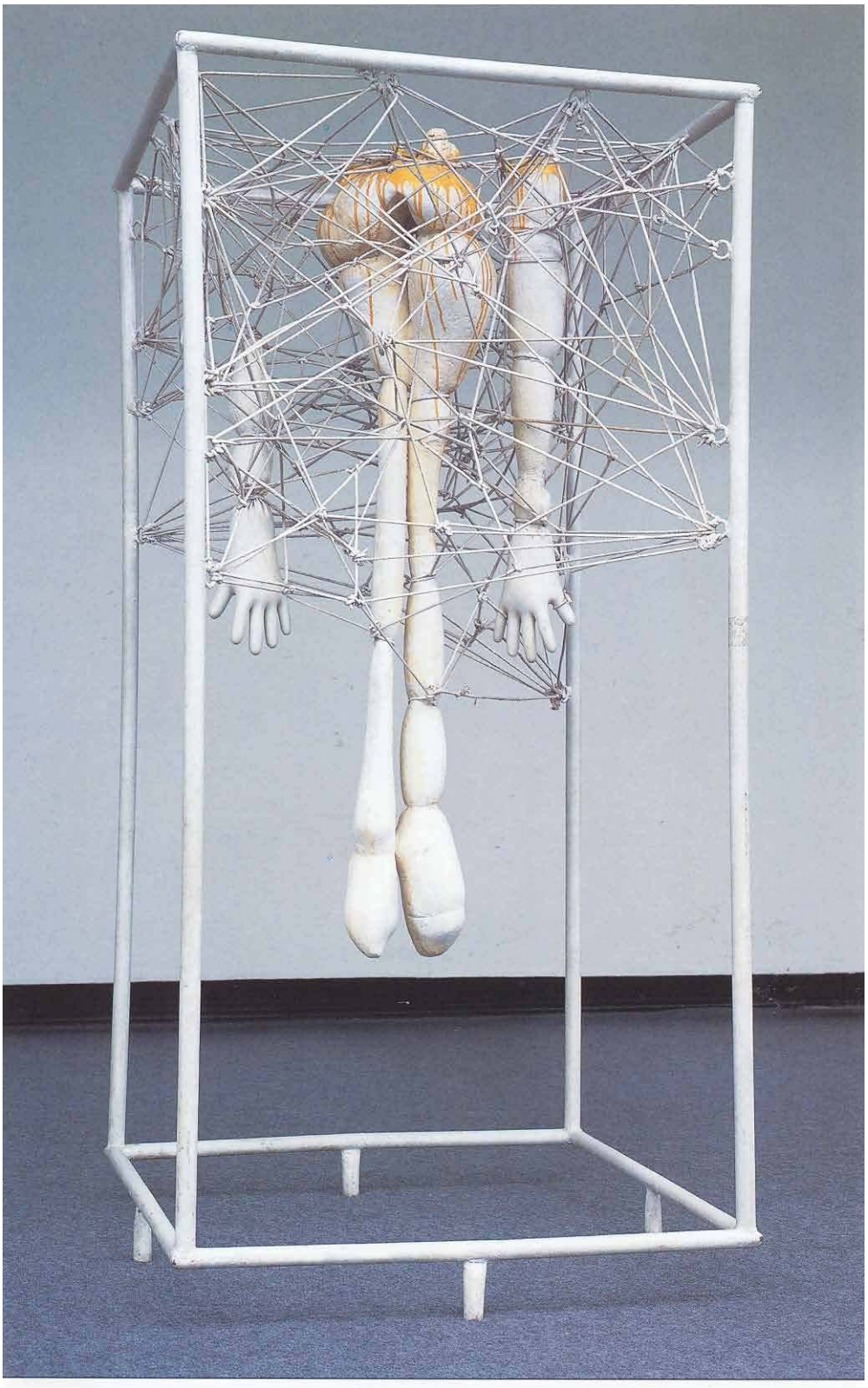
162. Andrej Rudavský: Pastierka. 1972-1994



163. Eduard Ovčáček: Ortieľ I. 1964



164. Jaroslav Kočiš: Schránka. 1965



165. Jozef Jankovič: Pavučina. 1969



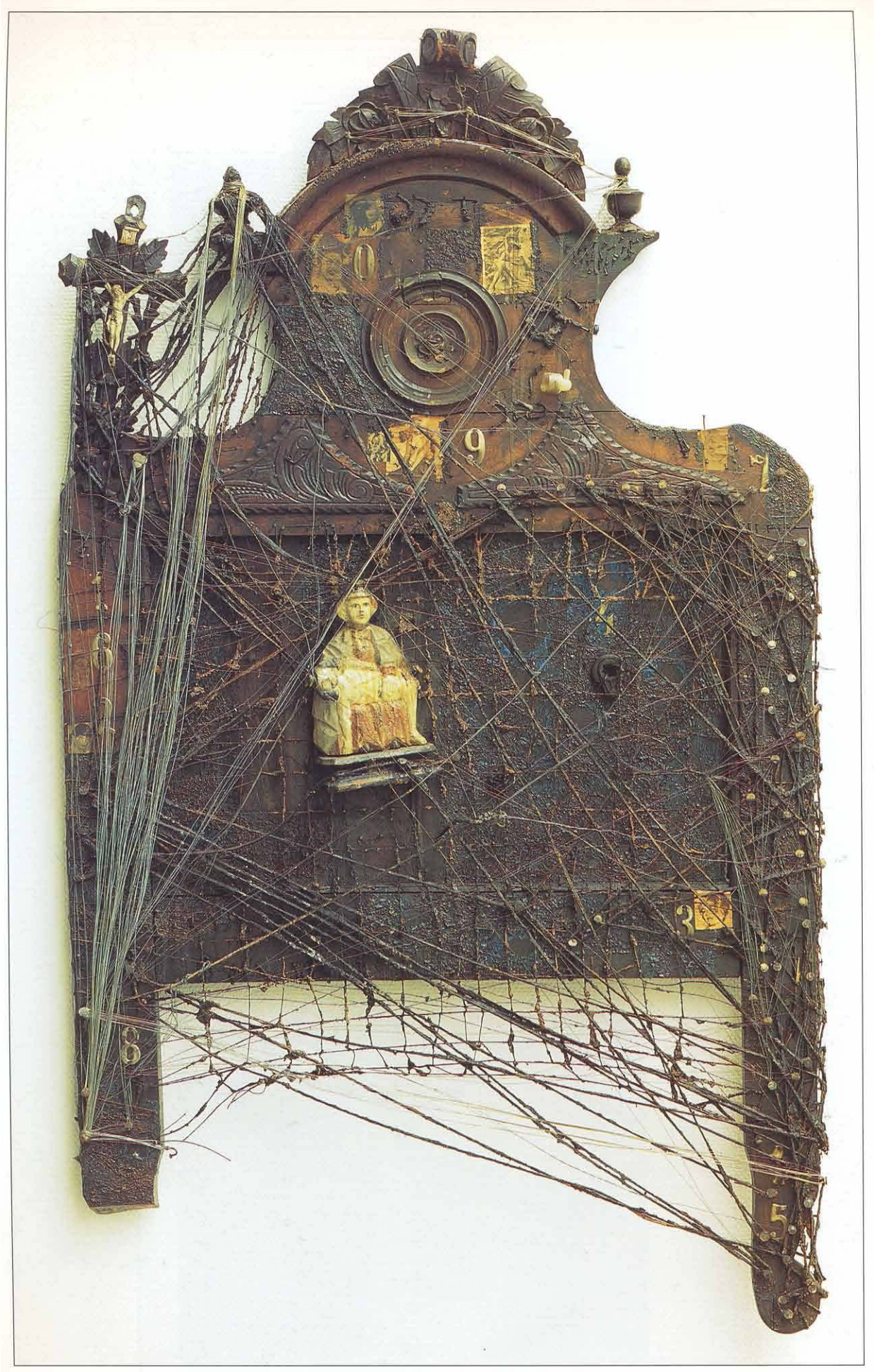
166. Jozef Jankovič: Veľký pád. 1968



167. Pavol Tóth: Sediaca. 1963



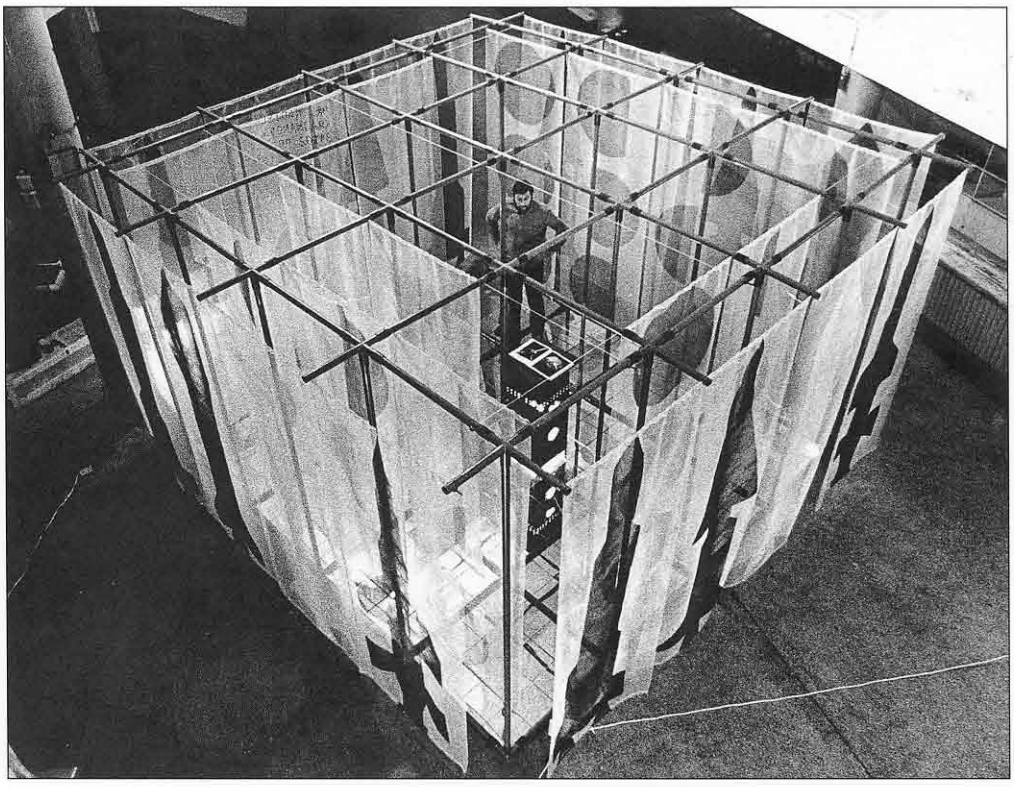
168. Alexander Ilečko: Tri grácie. 1966



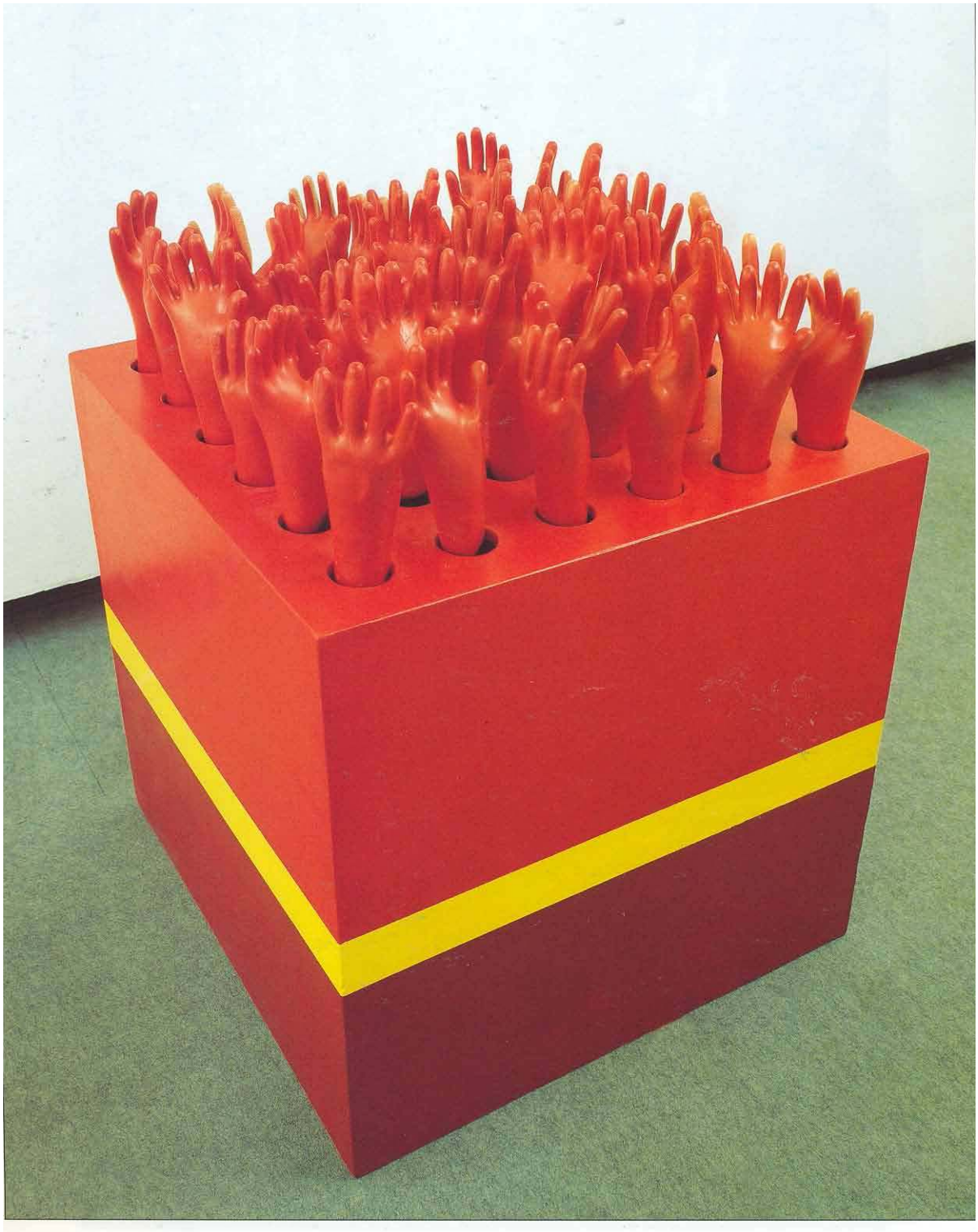
169. Stanislav Filko: Oltár súčasnosti. 1965



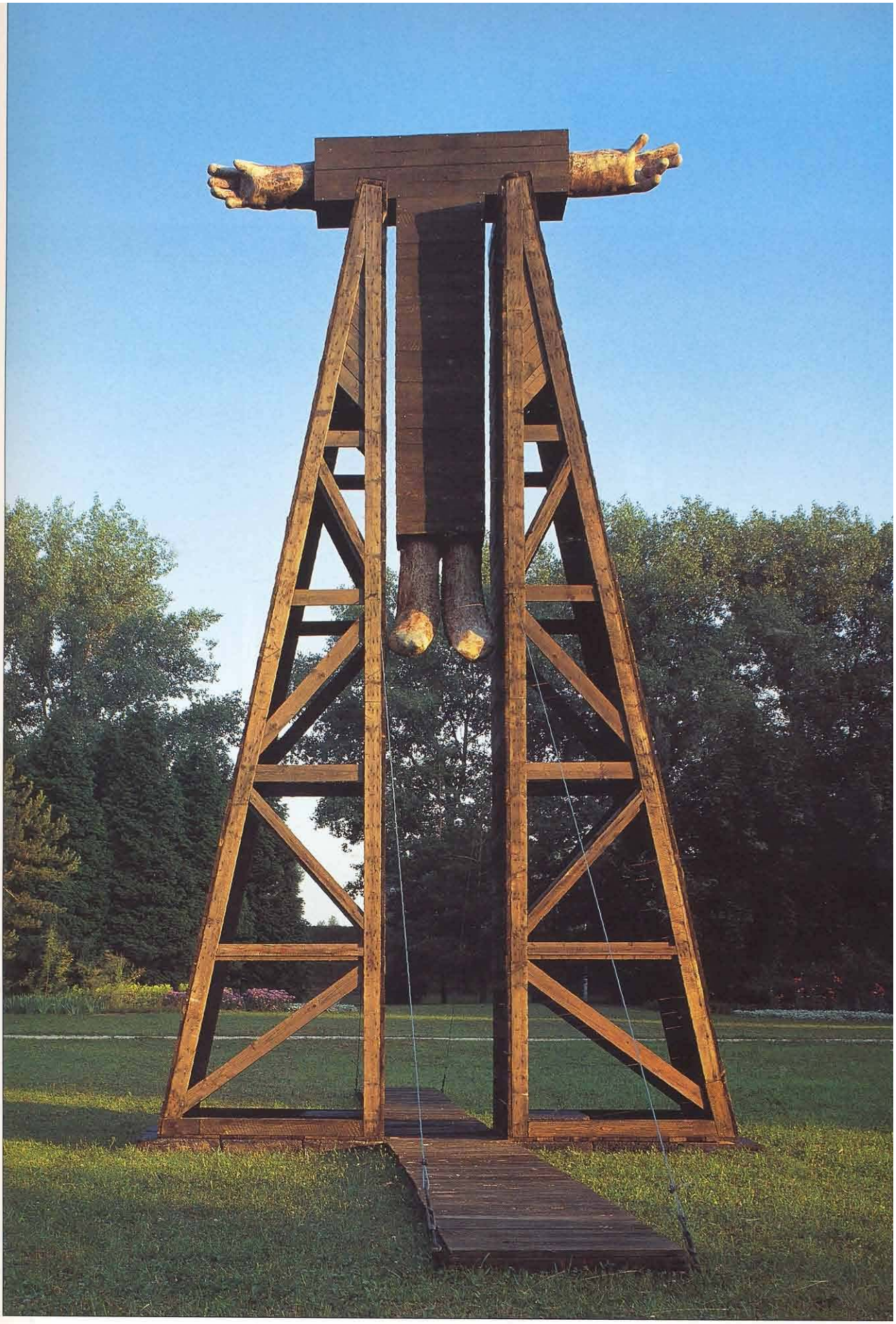
170. Stanislav Filko: Katedrála humanizmu. 1968



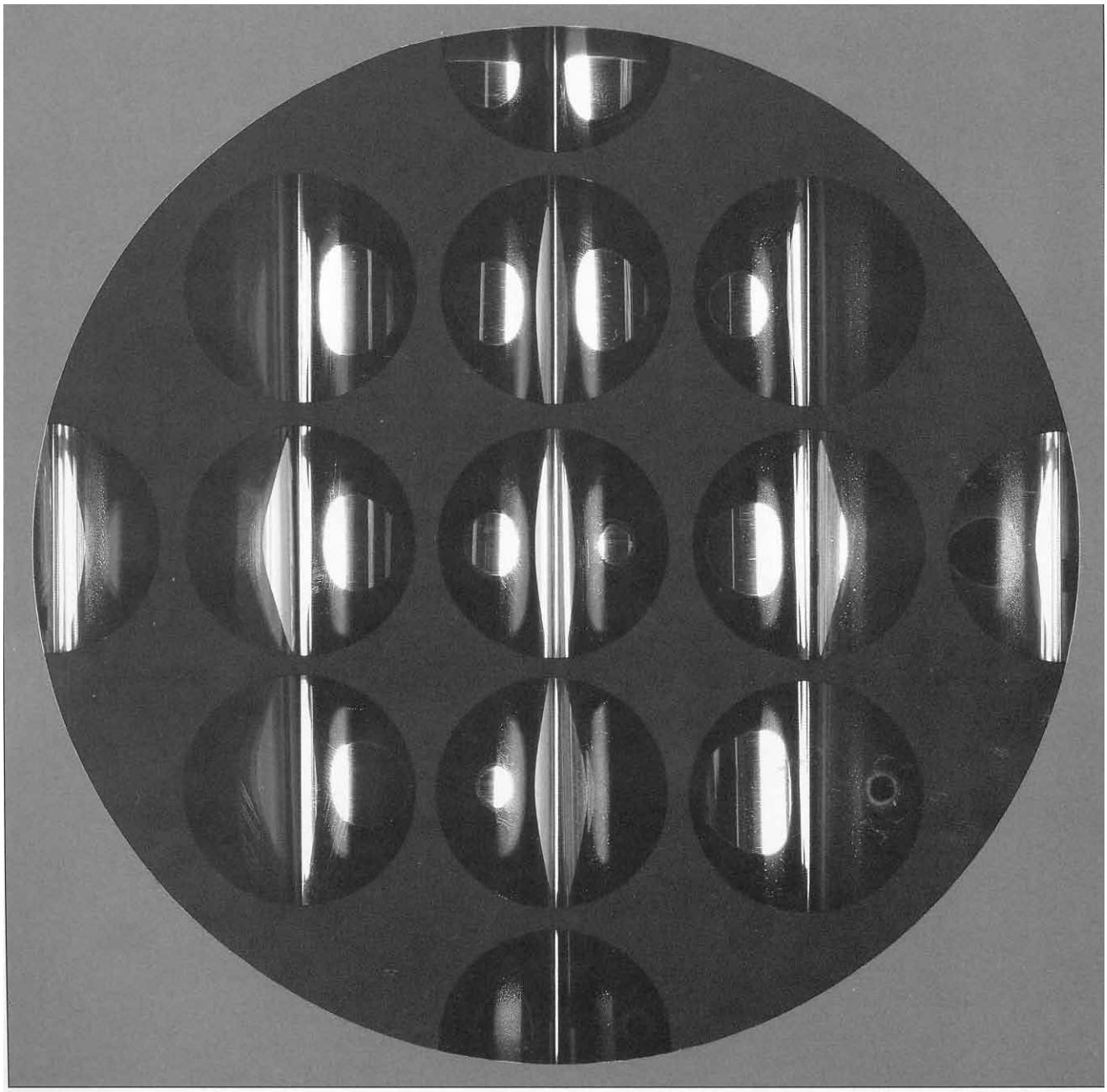
171. Stanislav Filko: Poézia o priestore a kozme. 1966 - 1967



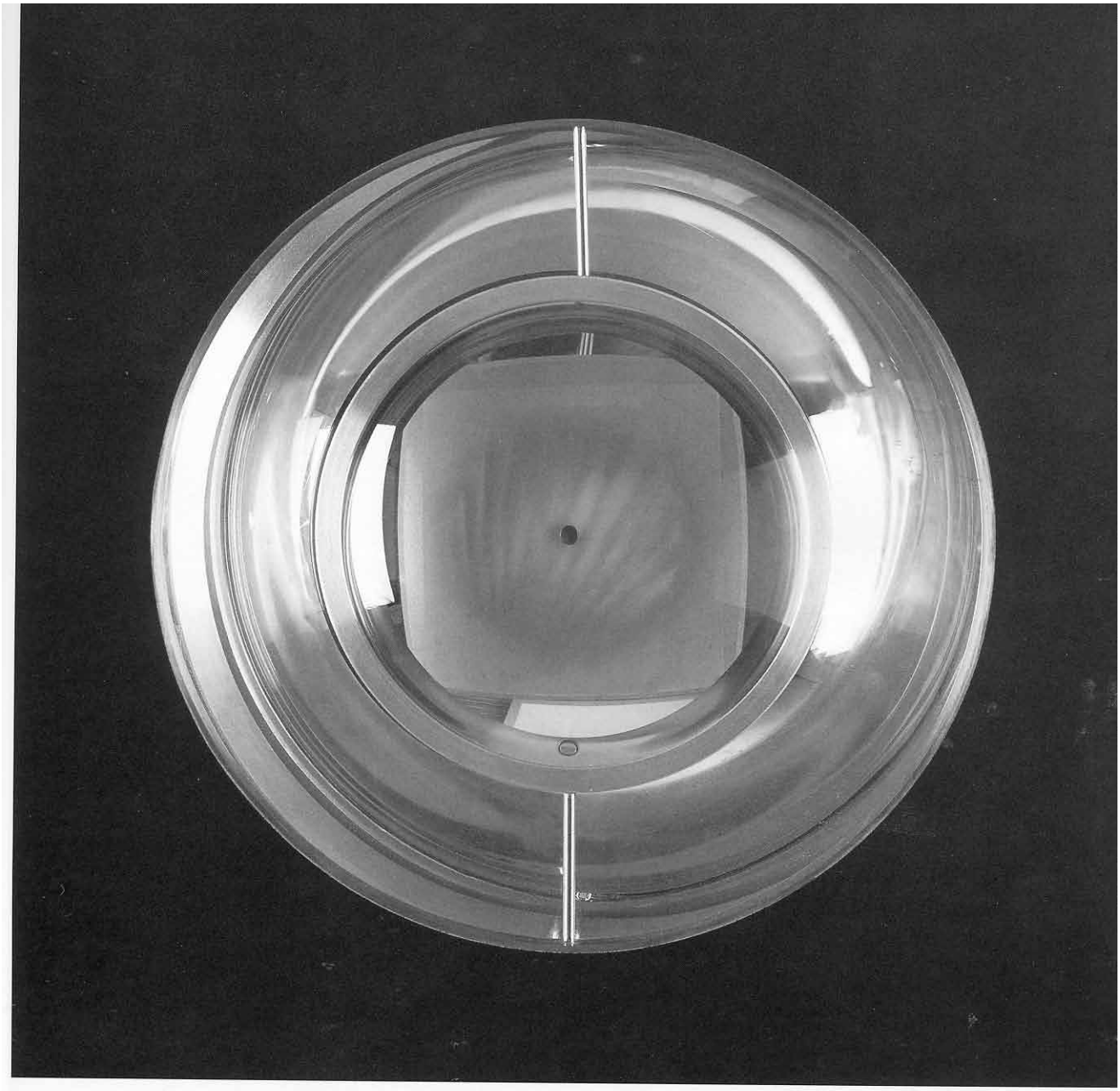
172. Jozef Jankovič: Pohyblivé ruky. 1970



173. Jozef Jankovič: Krucifix. 1993



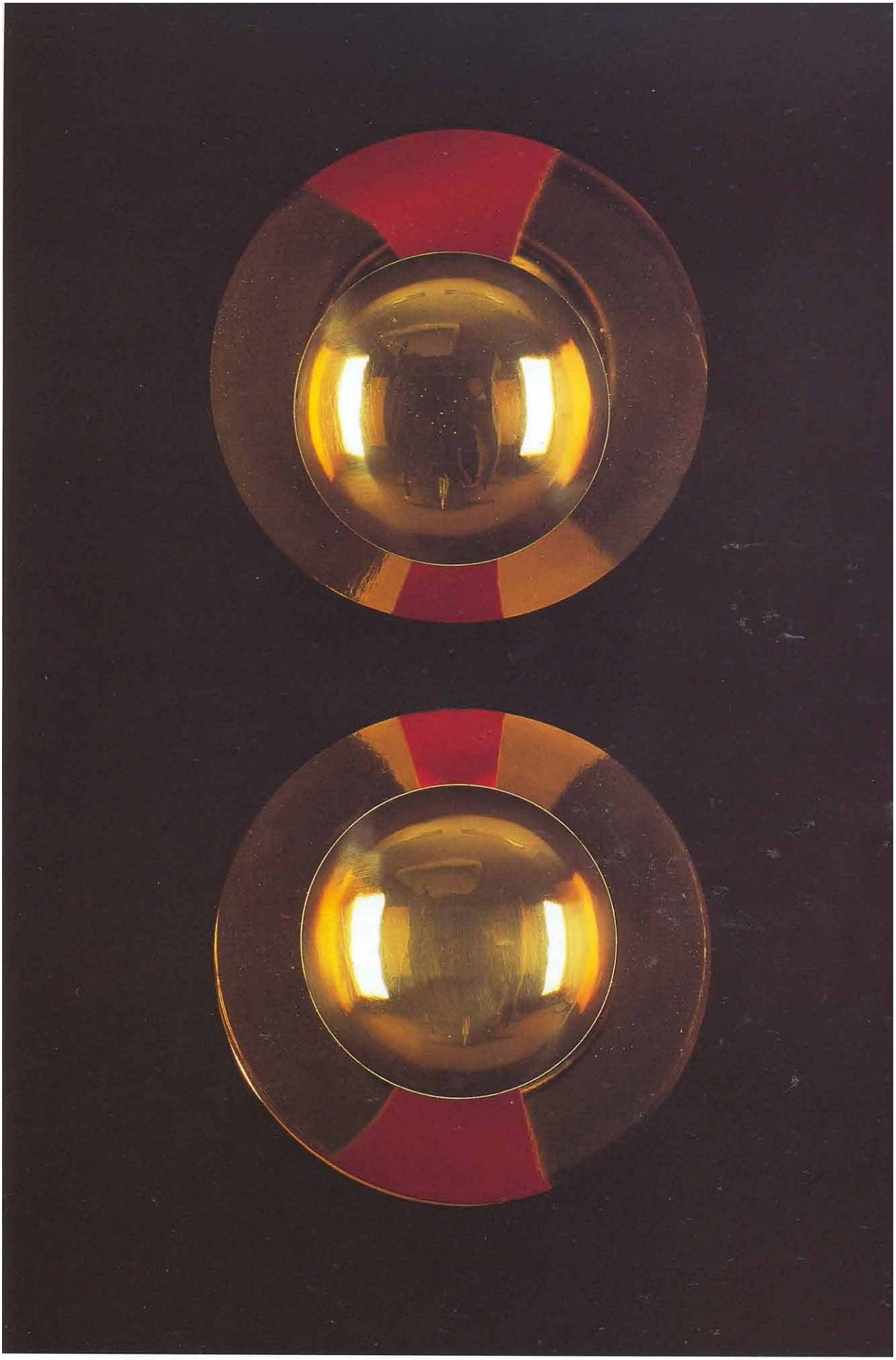
174. Milan Dobeš: Reflexný reliéf. 1978



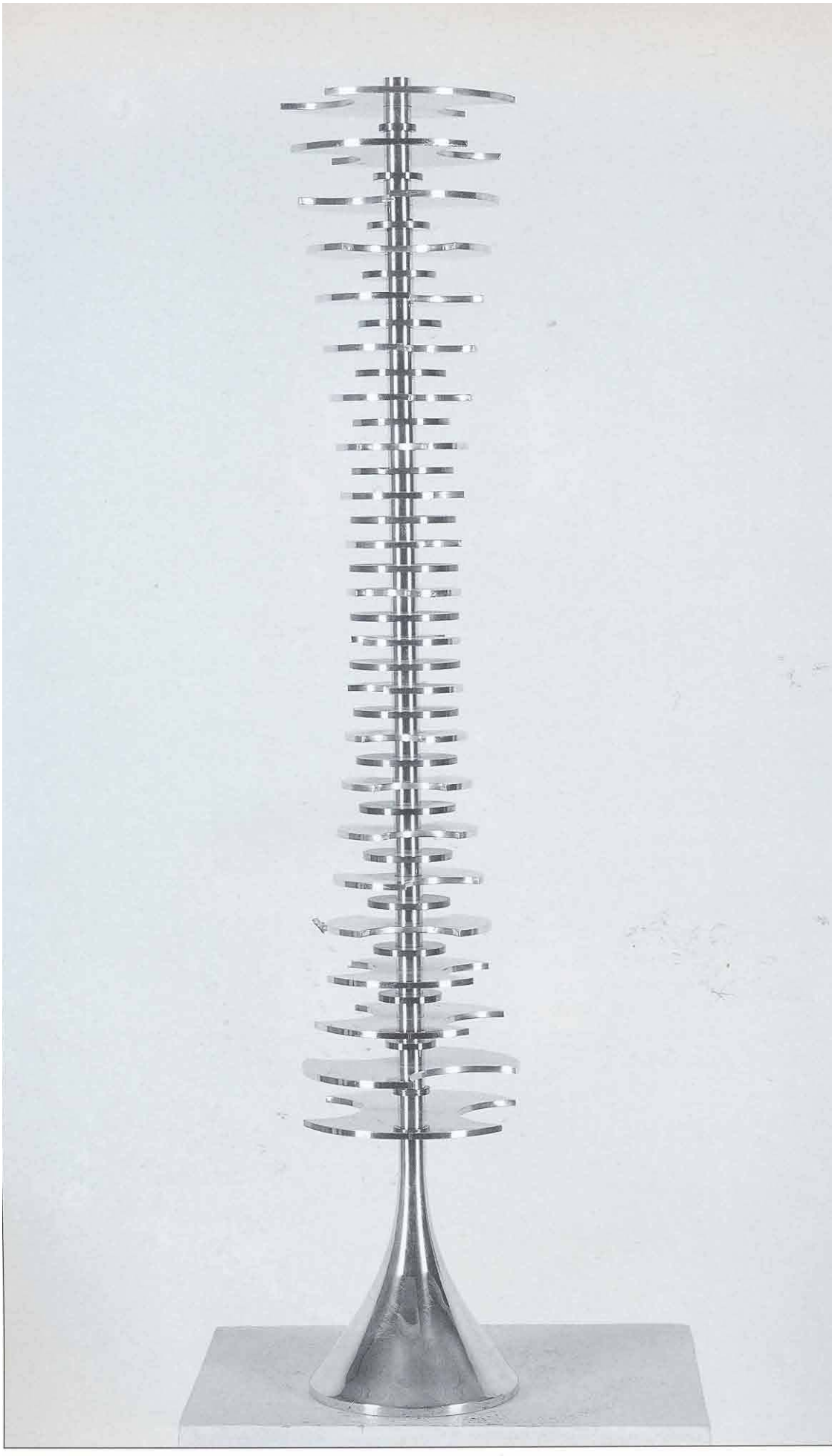
175. Milan Dobeš: Kinetický maják. 1963



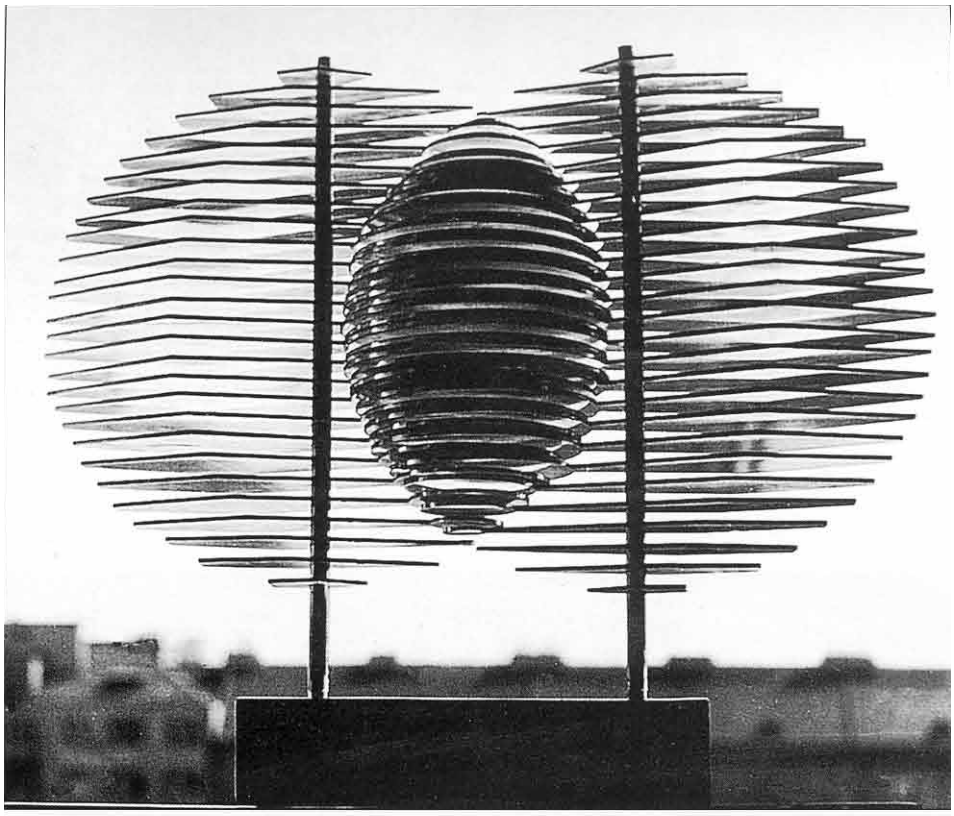
176. Milan Dobeš: Svetelno-optický objekt. 1974



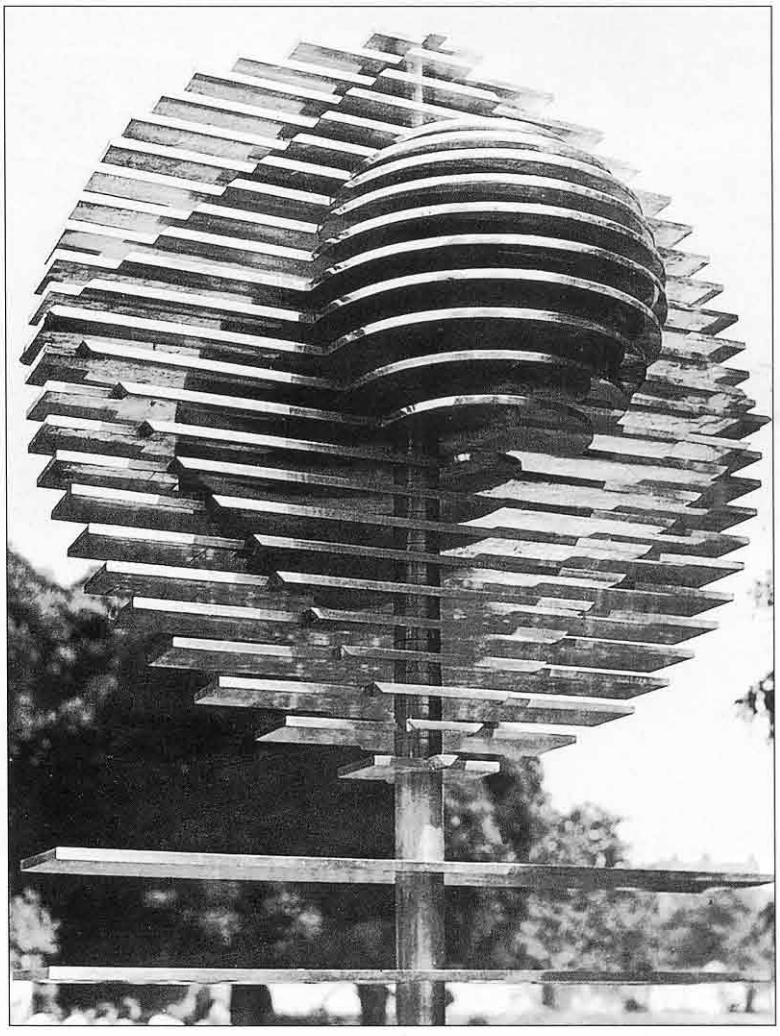
177. Milan Dobeš: Dva červené kruhy. 1971



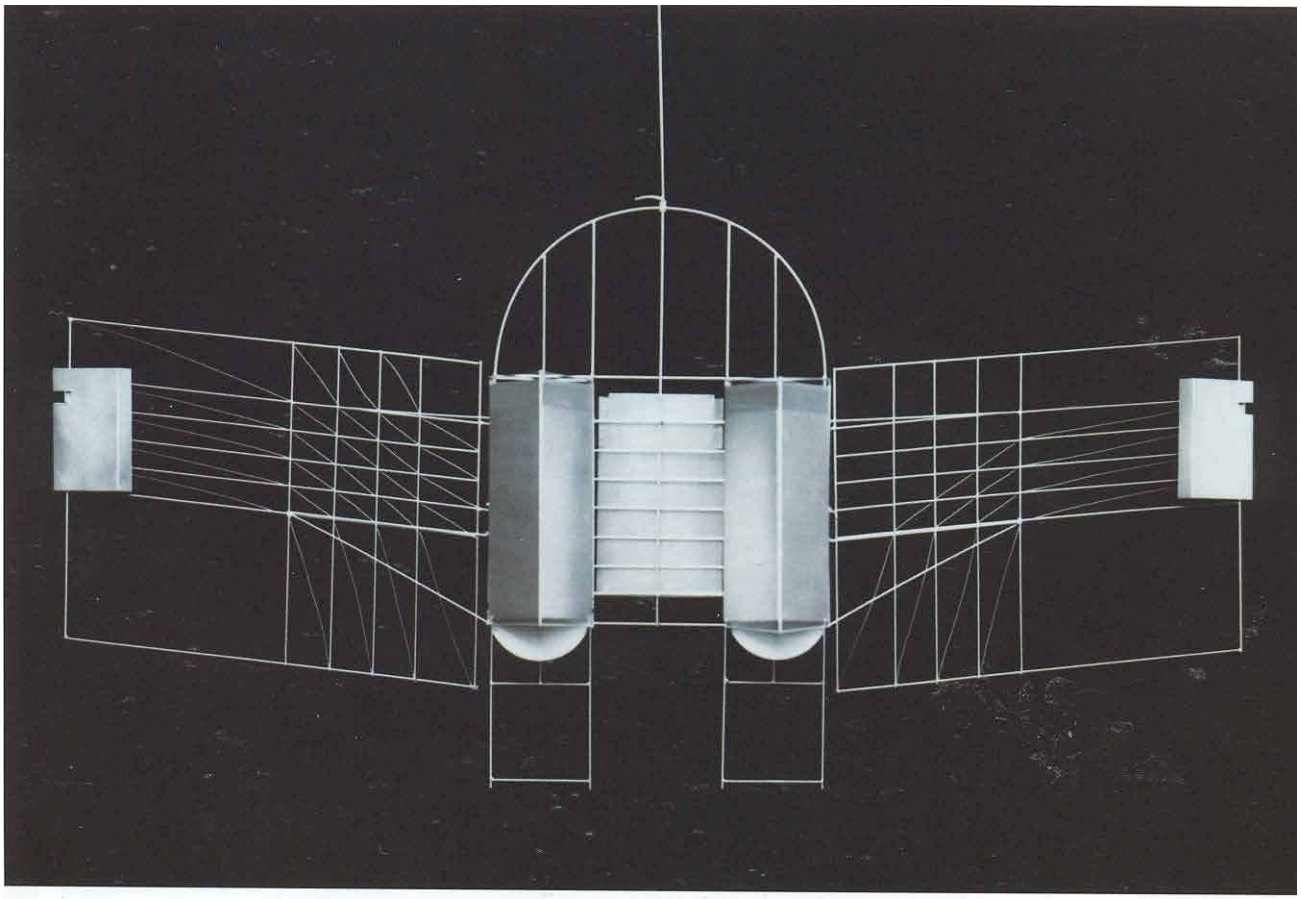
178. Štefan Belohradský: Premeny. 1965



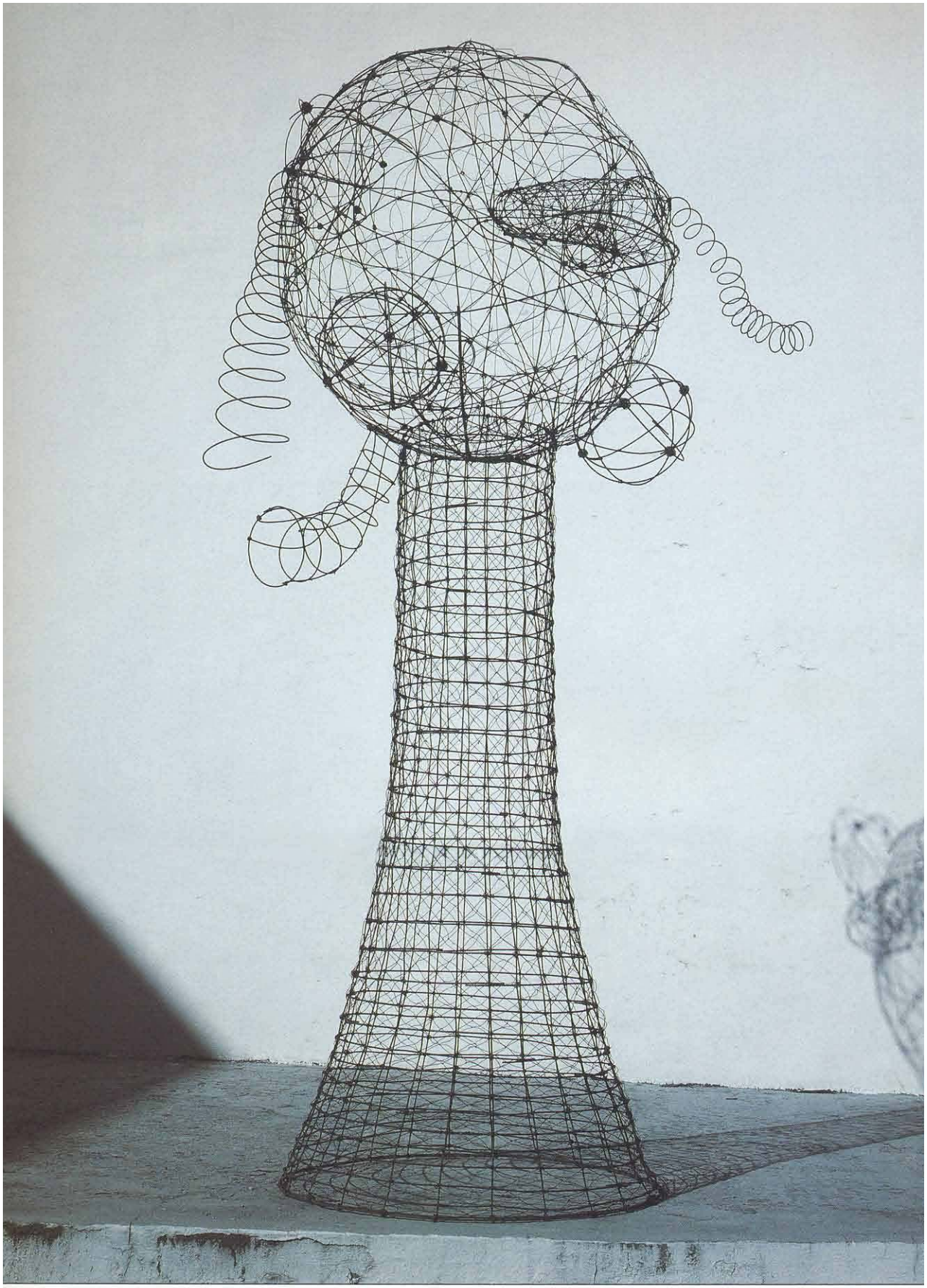
179. Štefan Belohradský: Vreteno II. 1964



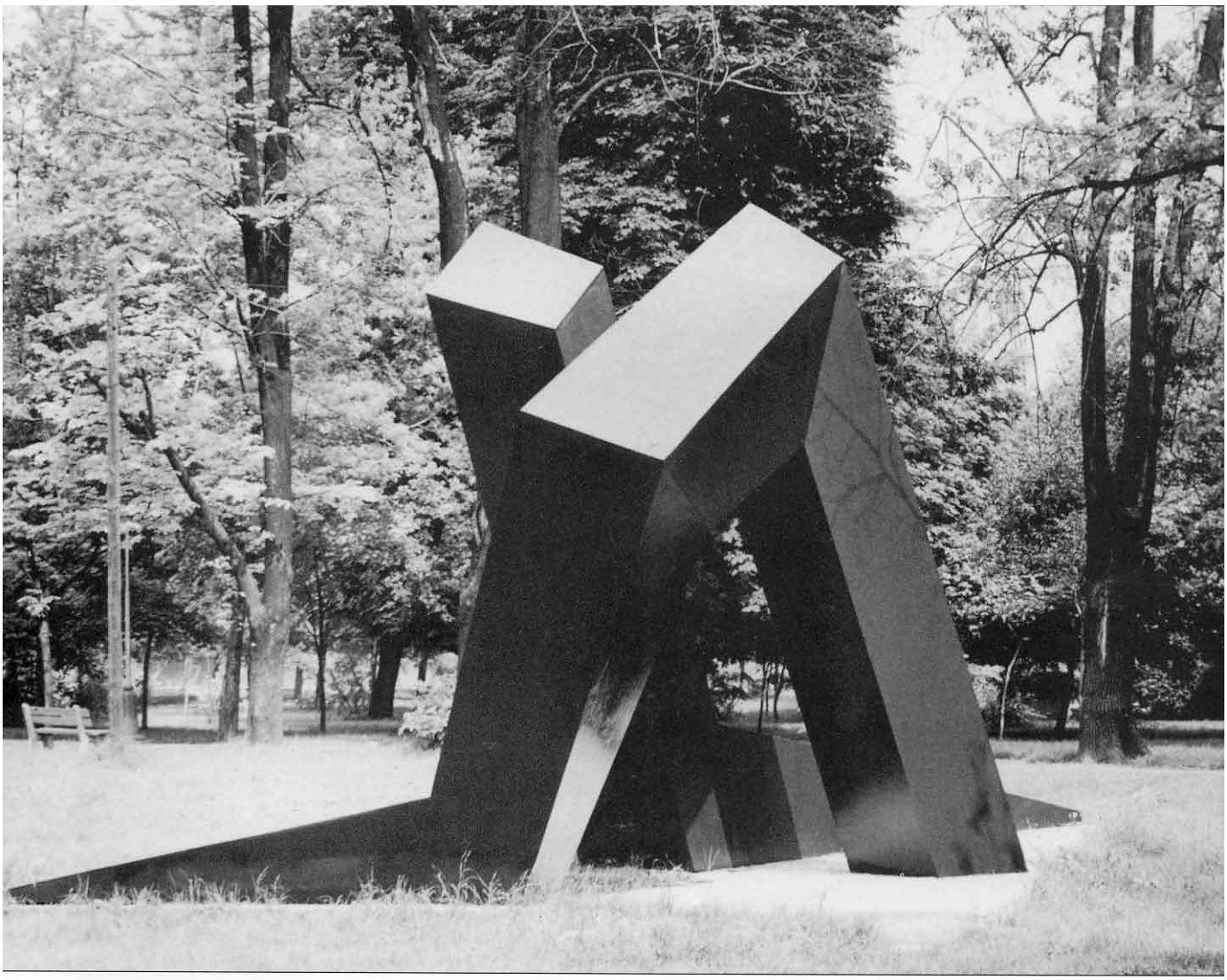
180. Štefan Belohradský: Včera a zajtra. 1967



181. Anton Cepka: Kinetická plastika. 1969



82. Pavol Binder: Bez názvu. 1992



183. Juraj Bartusz: Súhvezdie veľkého voza. 1968



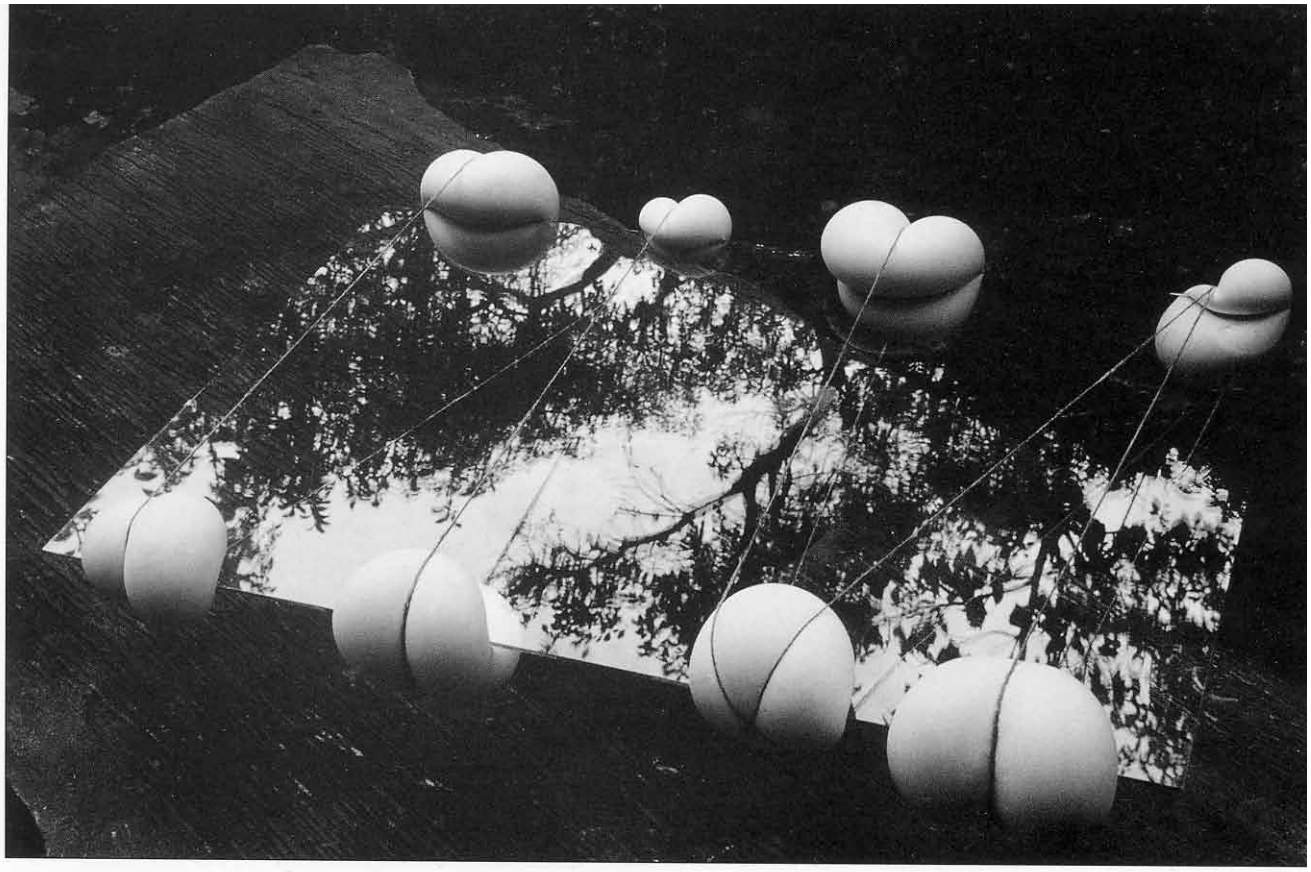
184. Juraj Bartusz: Časopriestorová plastika. 1975–1978



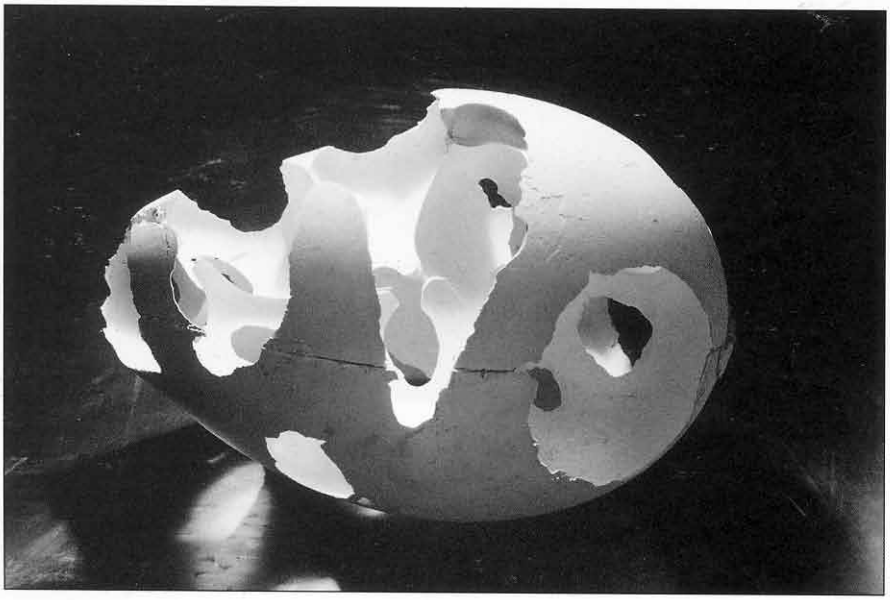
185. Ján Hoffstädter: Nezabiješ. 1995



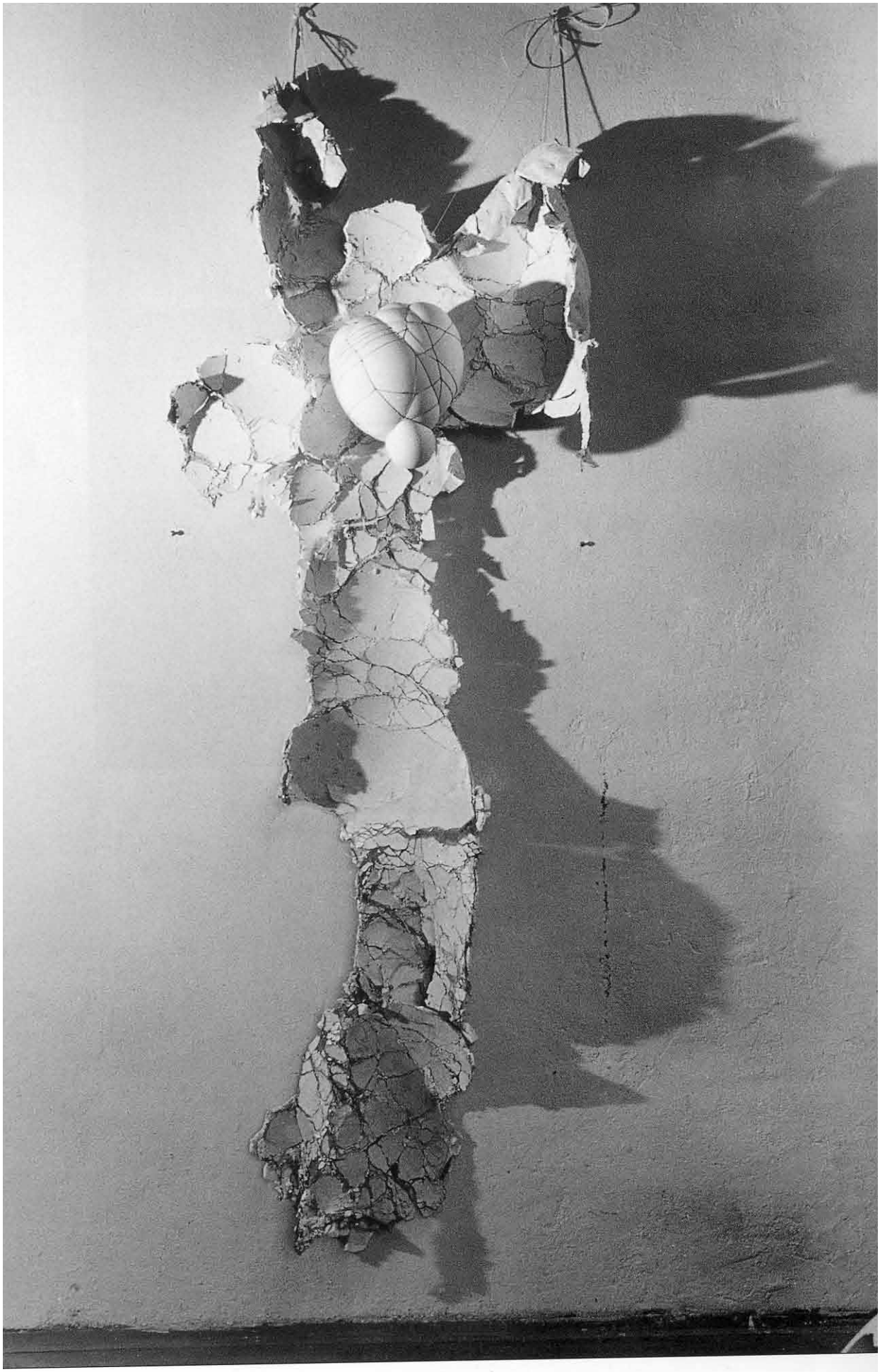
186. Bohuš a Monika Kubinskí: Znenie ticha. 1994.



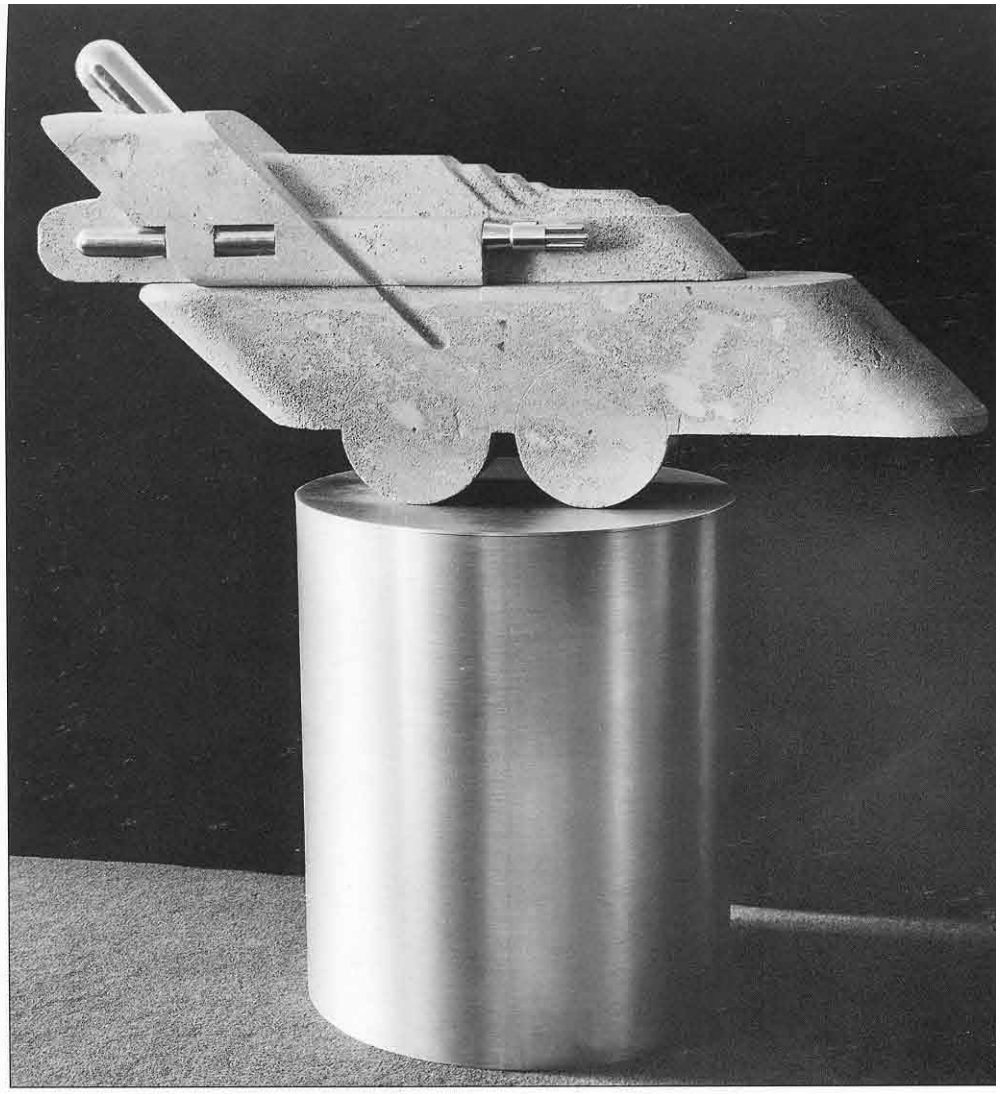
187. Mária Bartuszová: Bez názvu. 1985–1987



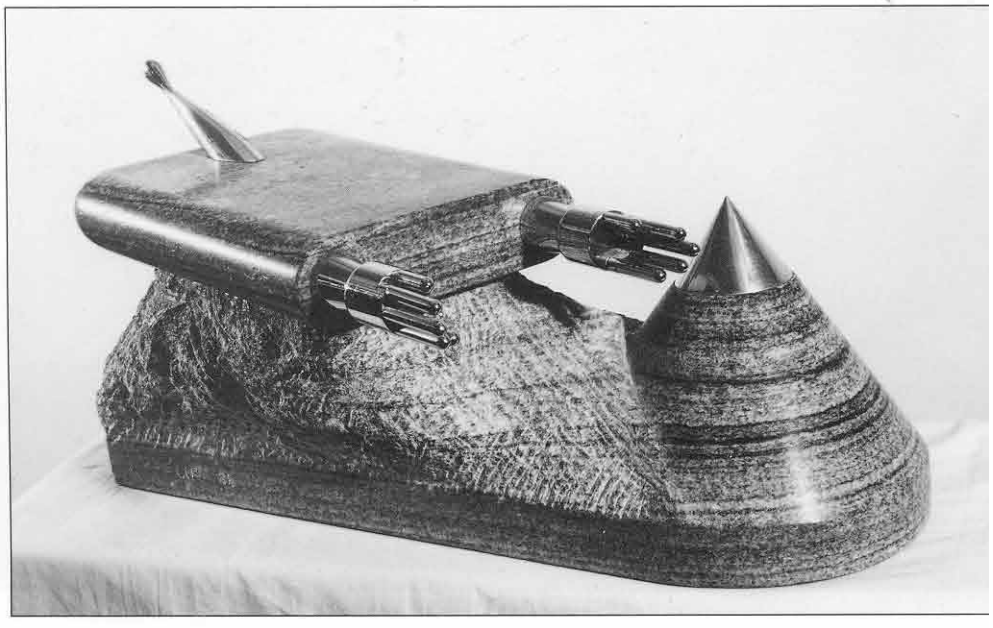
188. Mária Bartuszová: Perforovaná plastika. 1986



189. Mária Bartuszová: Bez názvu. 1987



190. Dušan Králik: Vitajte na strojoch. 1975



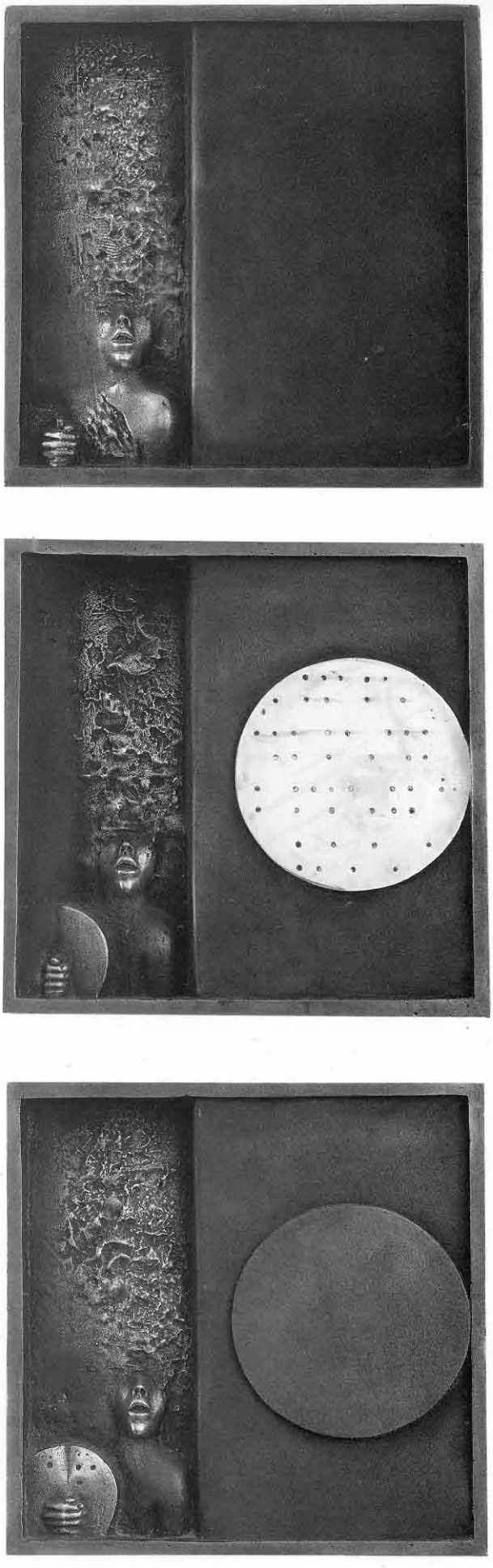
191. Dušan Králik: Vitajte v kozme. 1988



192. Peter Roller: Hlava. 1987.



193. Peter Roller: Premena. 1986



194. Štefan Prokop: Vám Louis Braille I - III. 1975–1976



5. Vladimír Havrilla: Mramorové torzo. 1988



196. Alex Mlynárčik: Epitaf XIII. Lola. 1966



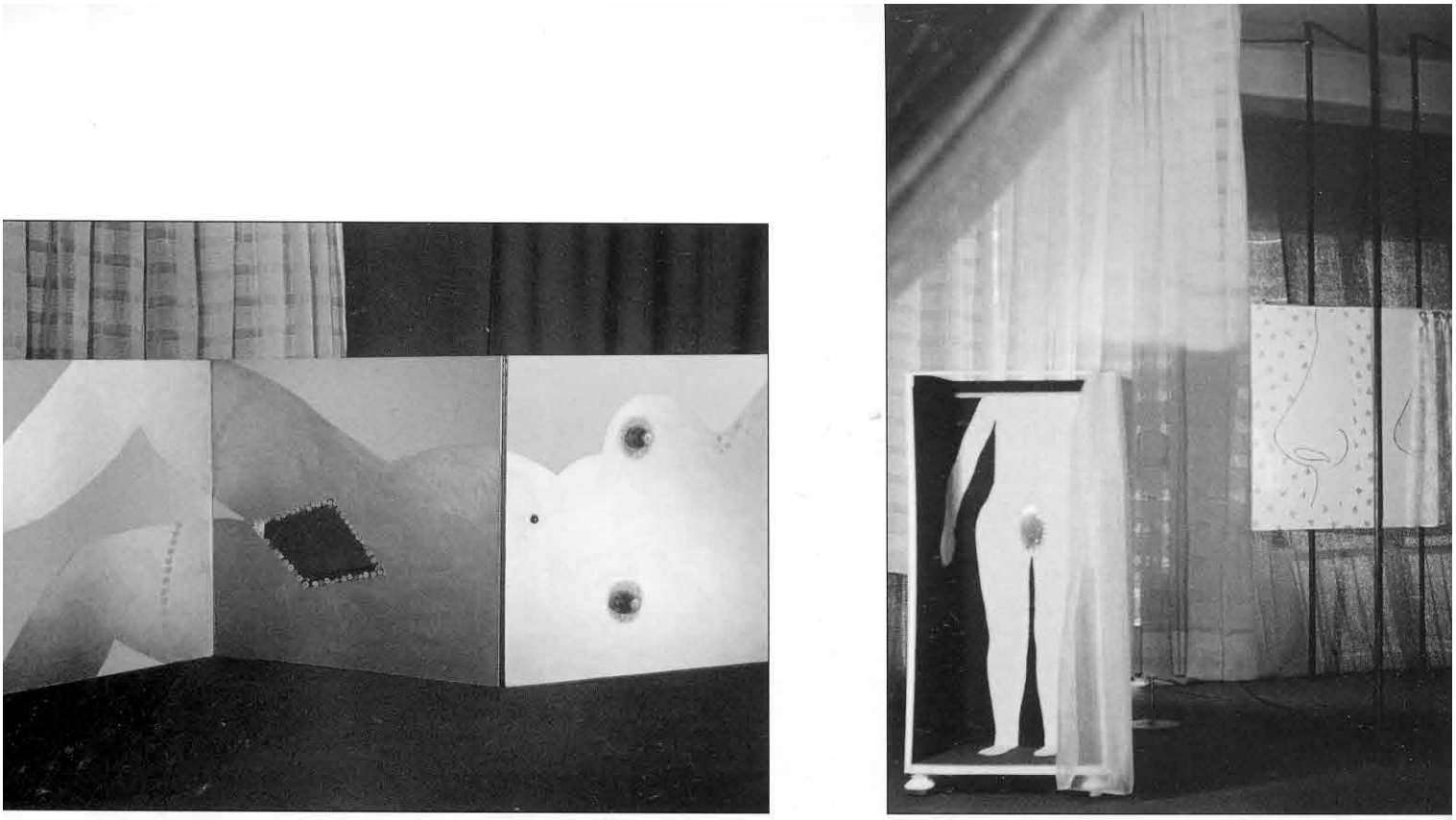
197. Alex Mlynárčik: Villa dei Mysteri (Superlund). 1966–1967



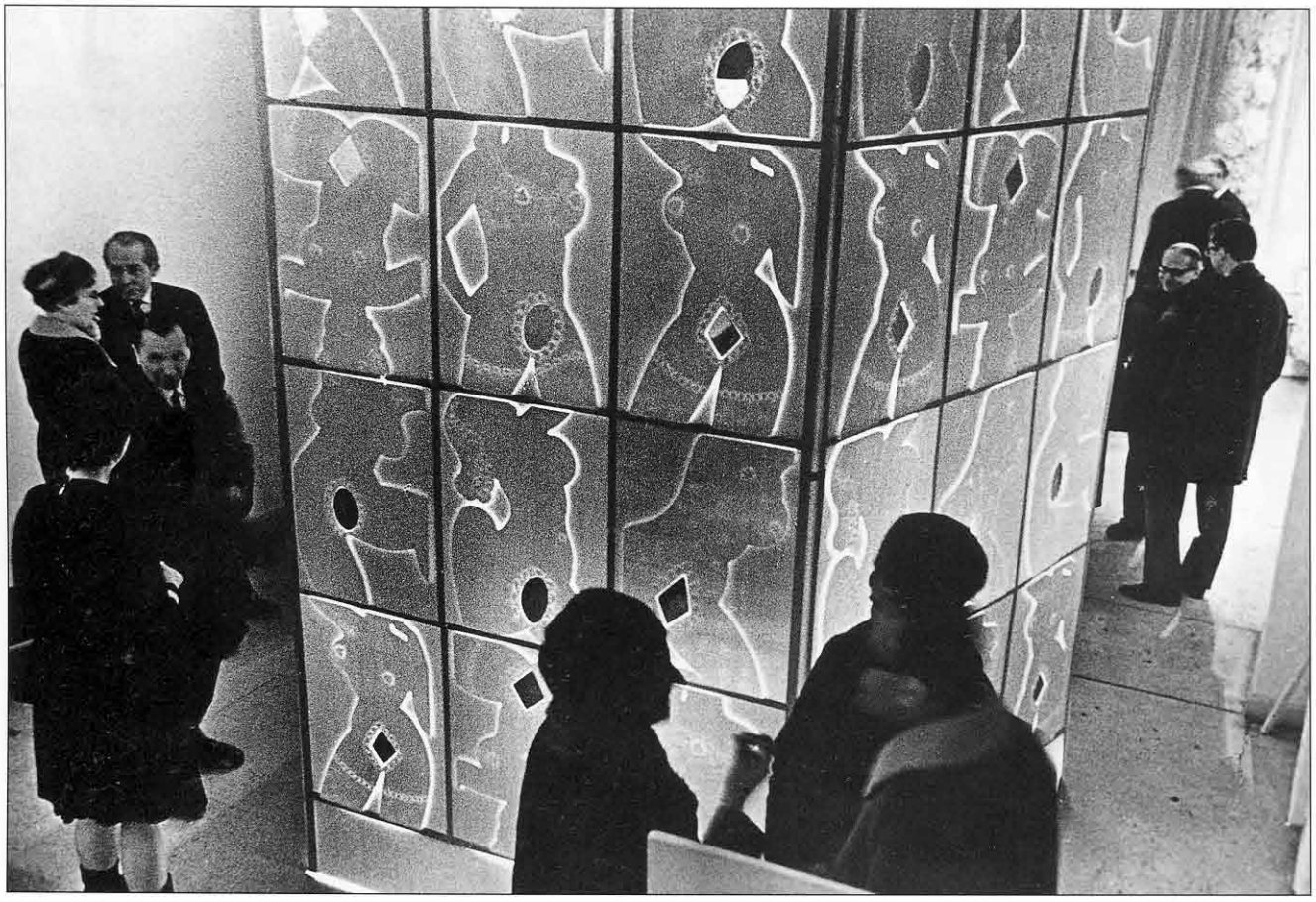
198. Alex Mlynárčik a Miloš Urbásek: La Tentation (Pokušenie).1967



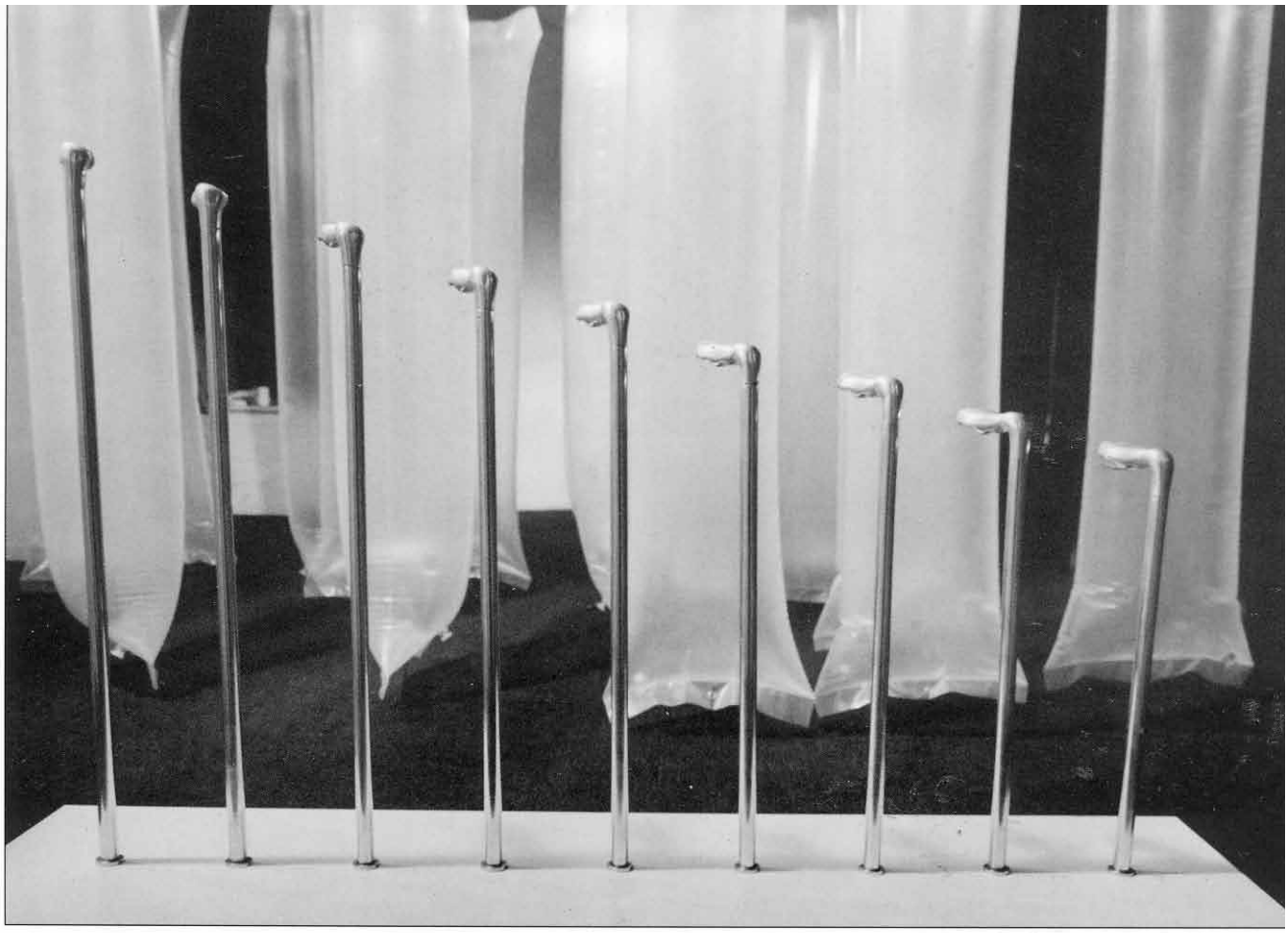
199. Alex Mlynárčik: Flirt Mademoiselle Pogany. 1969



200. Jana Želibská: Možnosť odkrývania. 1967. Fragmenty environmentu



201. Jana Želibská: Kandarya Mahadeva. 1969. Časť environmentu



202. Ivan Štěpán: Hmatové štúdio. 1970



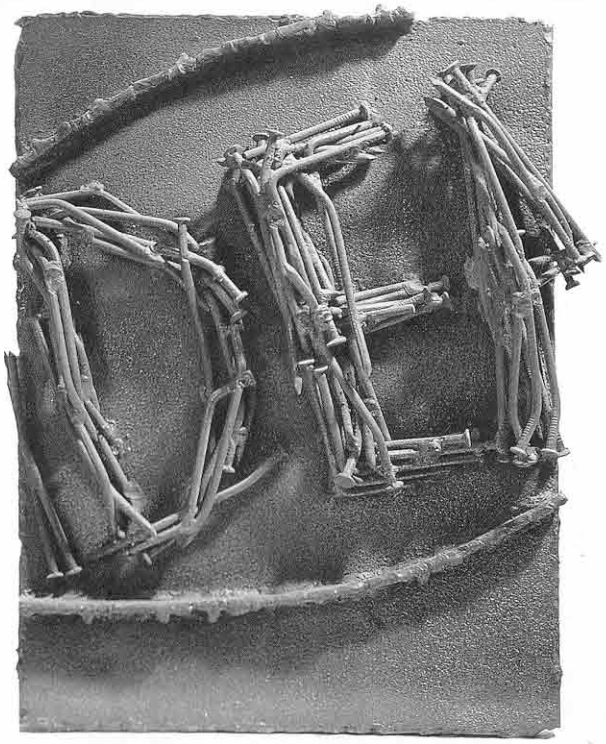
203. Juraj Meliš: Prostredie I. 1970

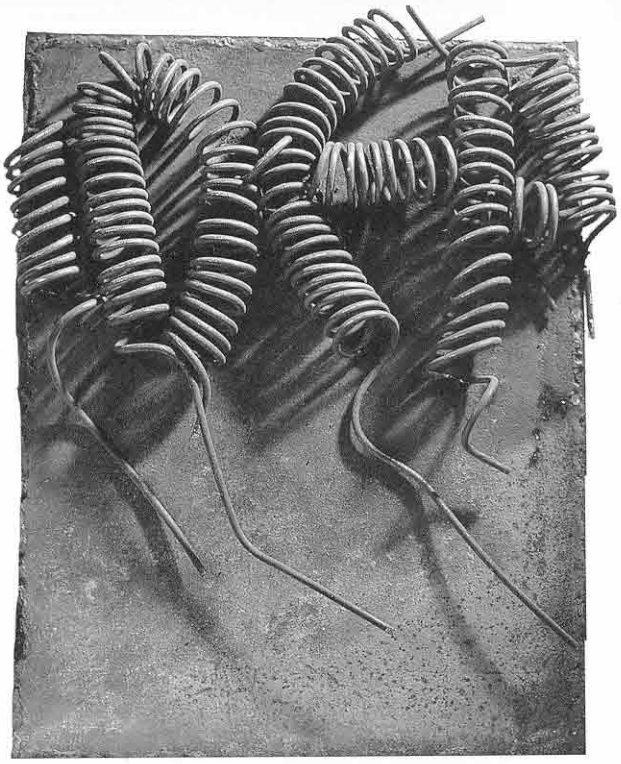


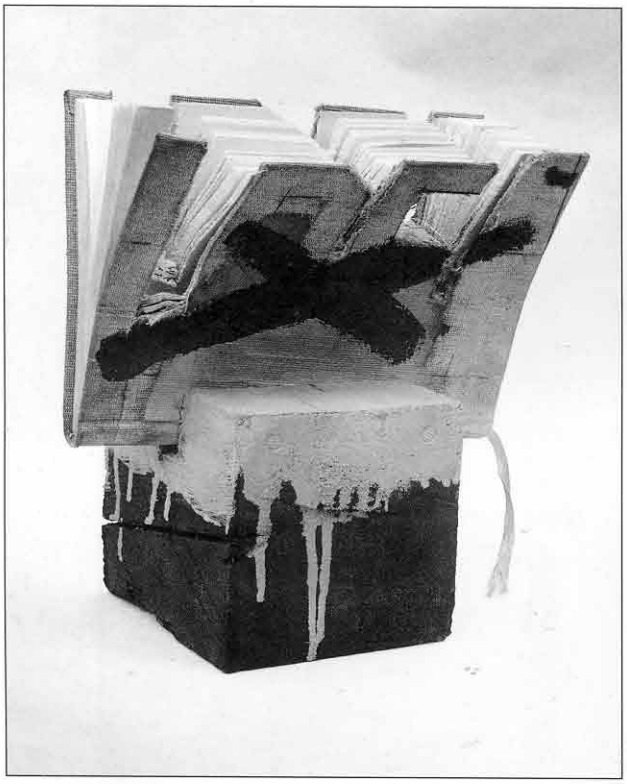
204. Juraj Meliš: Prostredie II. 1971



205. Juraj Meliš: Kto je bez viny. 1985–1986

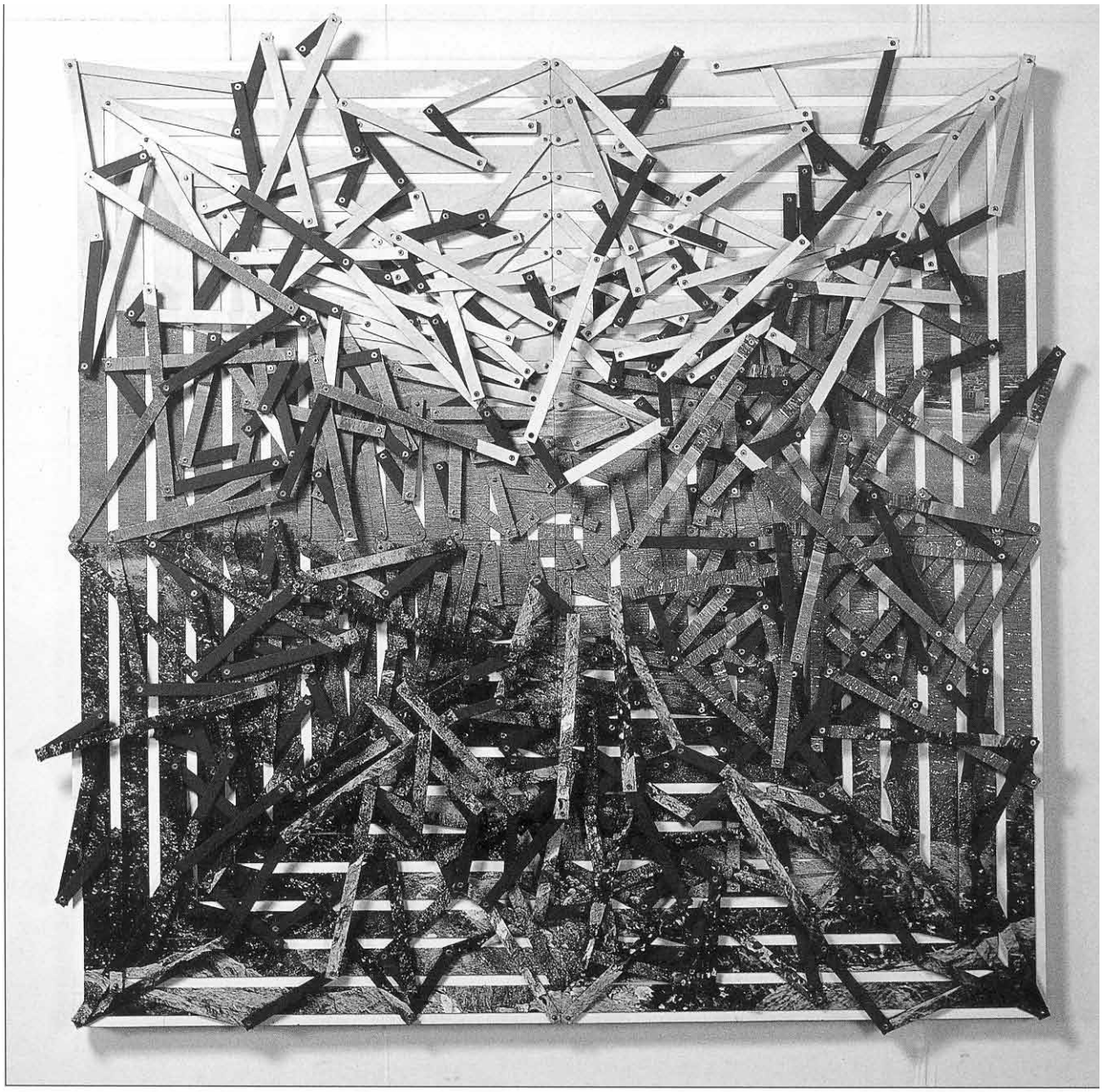








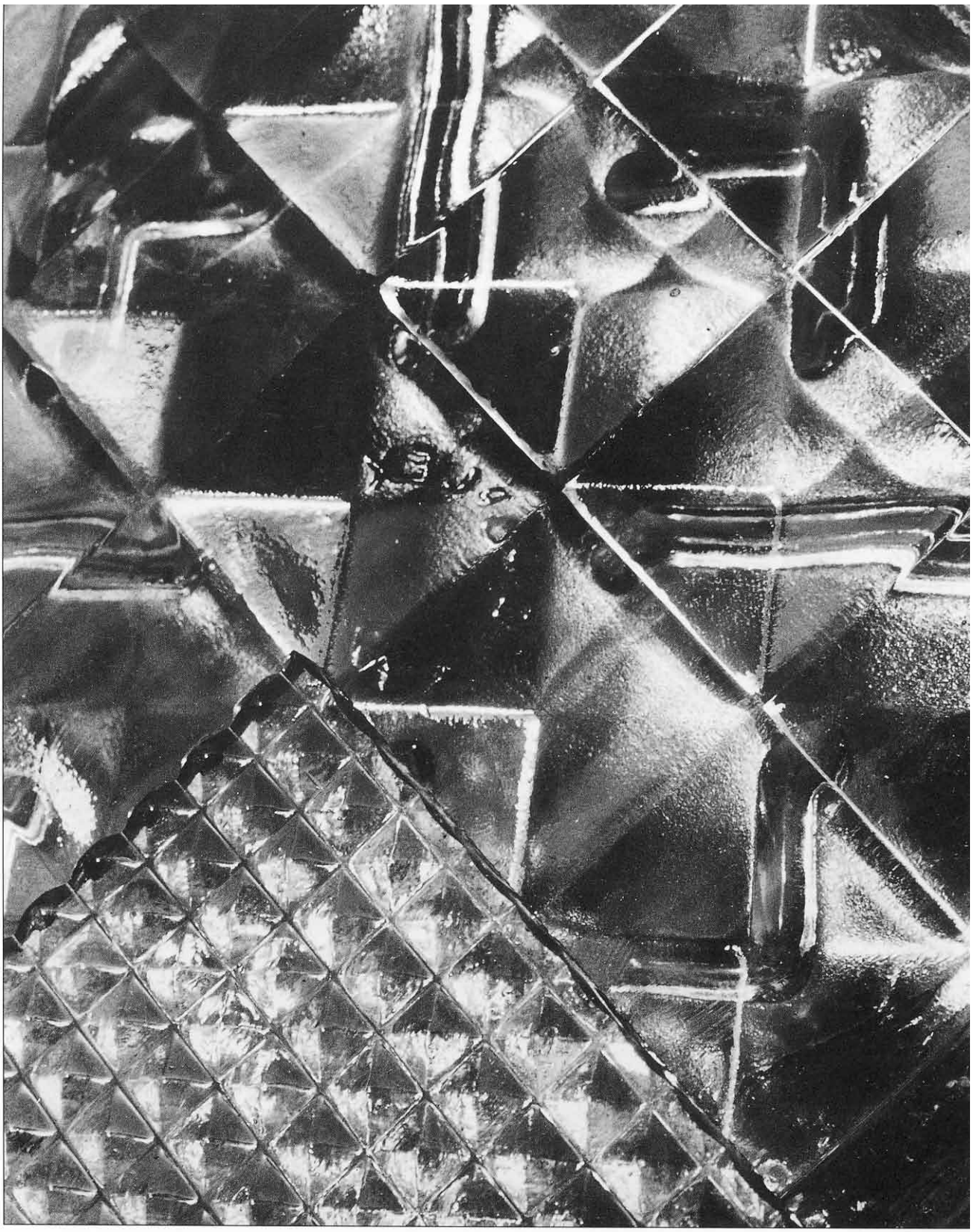
206. Juraj Meliš: Idea I - II. 1979, Idea-kniha I. 1984, List z Ideotéky humanitatis. 1976-1978



207. Viktor Hulík: Veľký posúvač III. 1987



208. Karol Plicka: Ľan sa suší. 1932



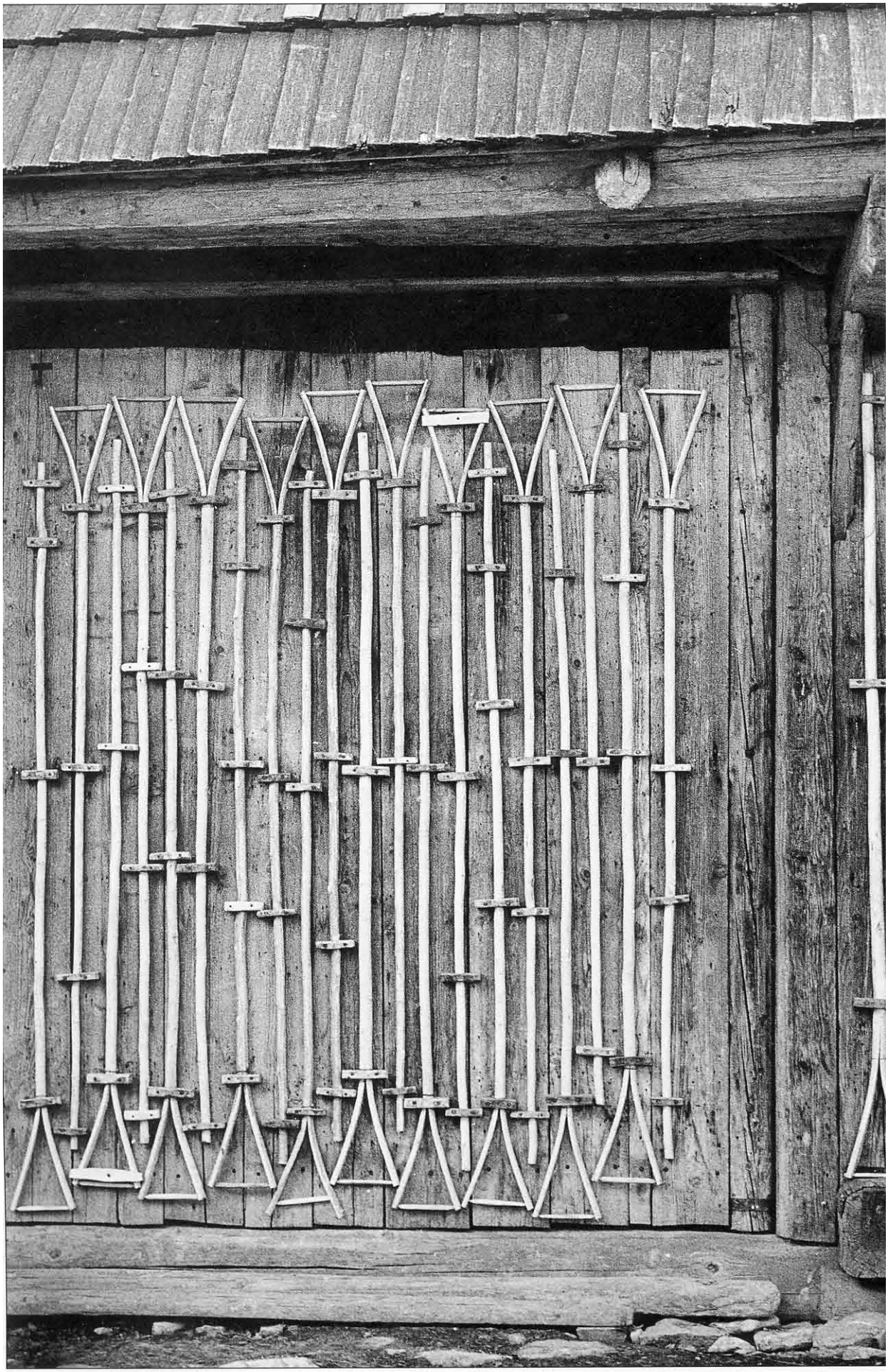
209. Miloš Dohnány: Kompozícia (Sklo). 1932-1934



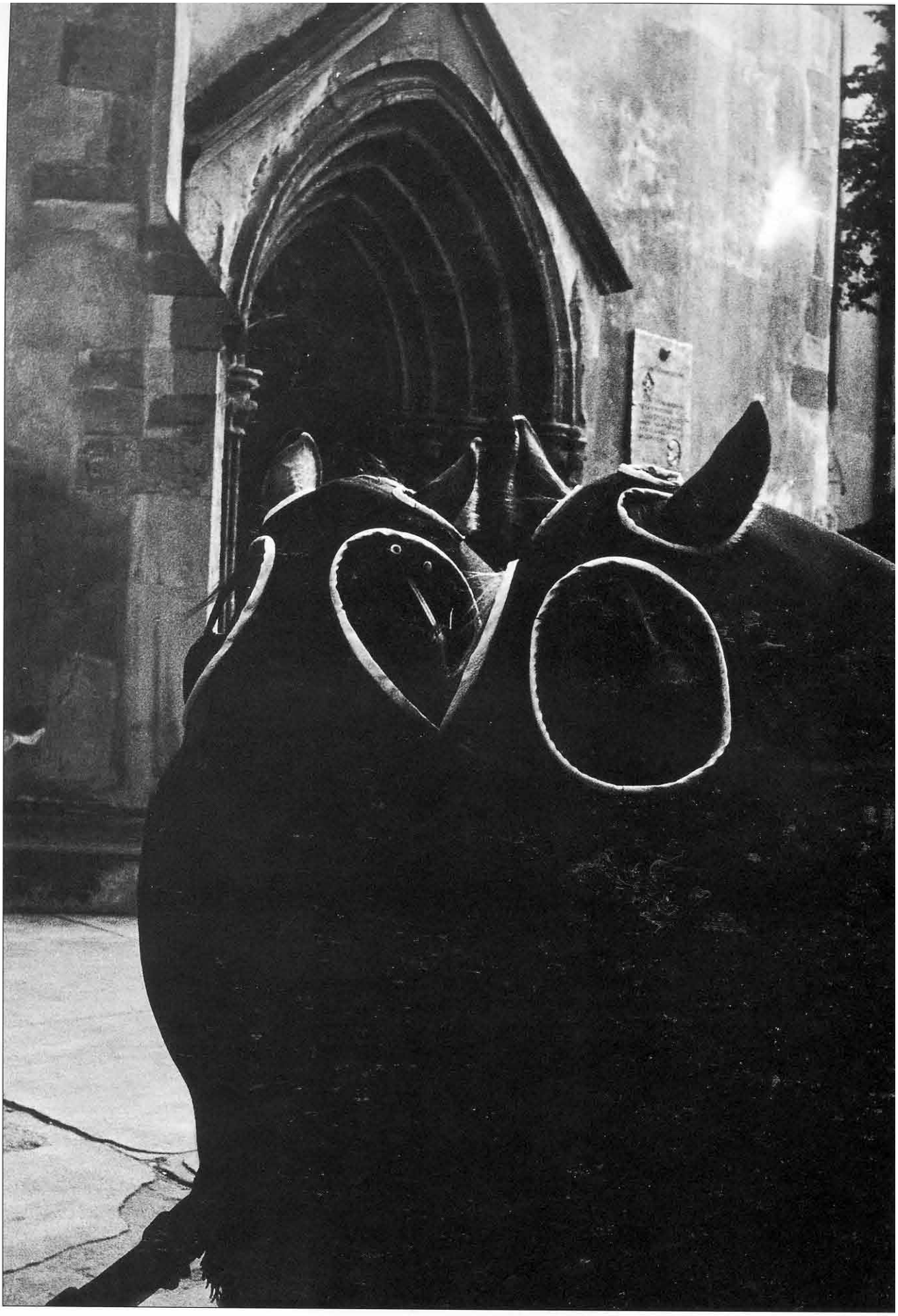
210. Karol Aufricht: S batohom, fačkou. 1933



211. Irena Blühová: Najmladší pastierik kráv. 1926



212. Martin Martinček: Hrabliská. Z cyklu Liptovské variácie. 1960–1965



213. Tibor Honty: Z ciest za gotickou plastikou na Slovensku. 1967



214. Karol Kállay: 1. máj v Moskve. 1963



215. Milota Havránková: Autoportrét. 1972



216. Ľuba Lauffová: Portrét I, 1969



217. Jozef Sedlák: Nové spojenia svetlom. 1989



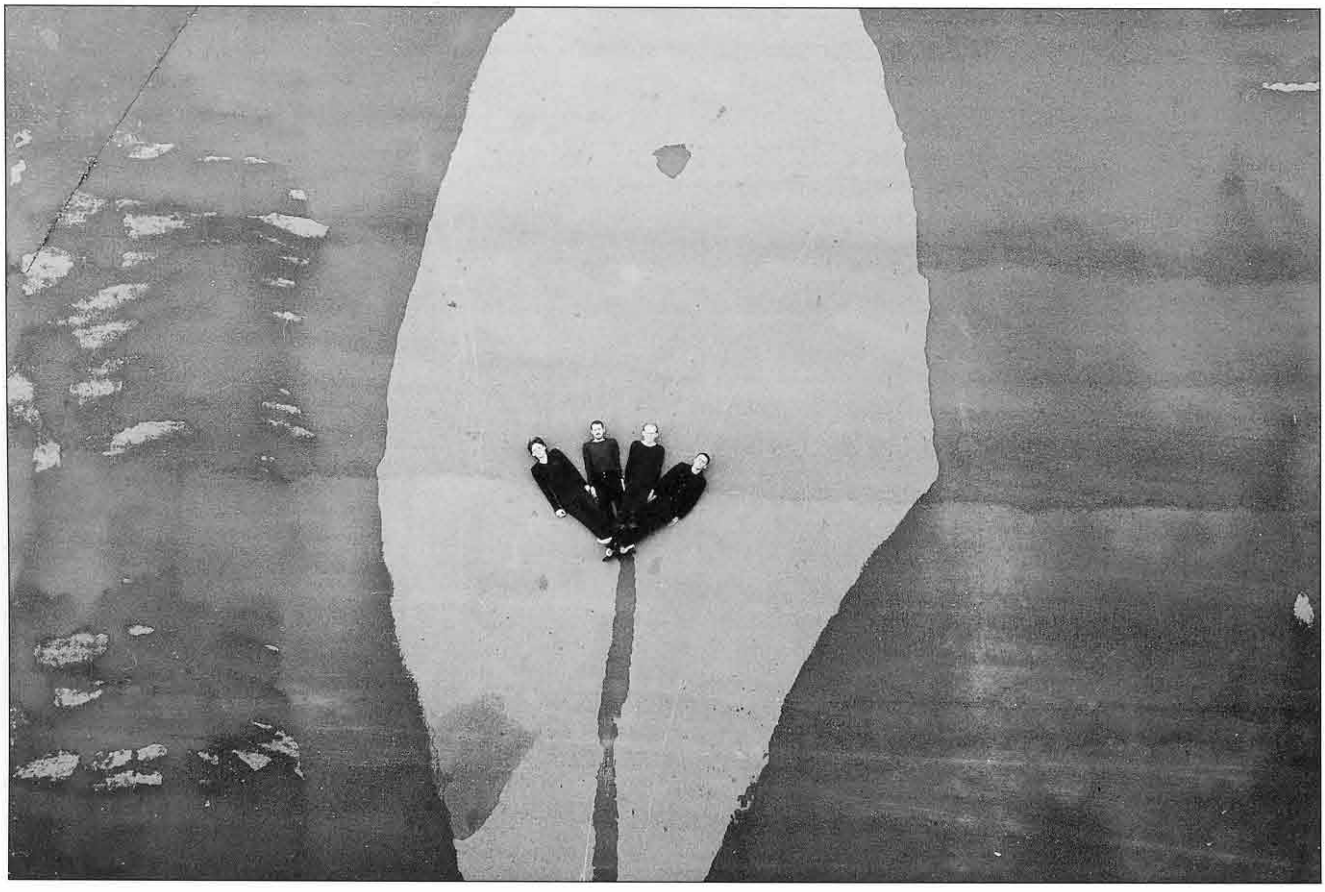
218. Andrej Bán: Medžugorie. 1994



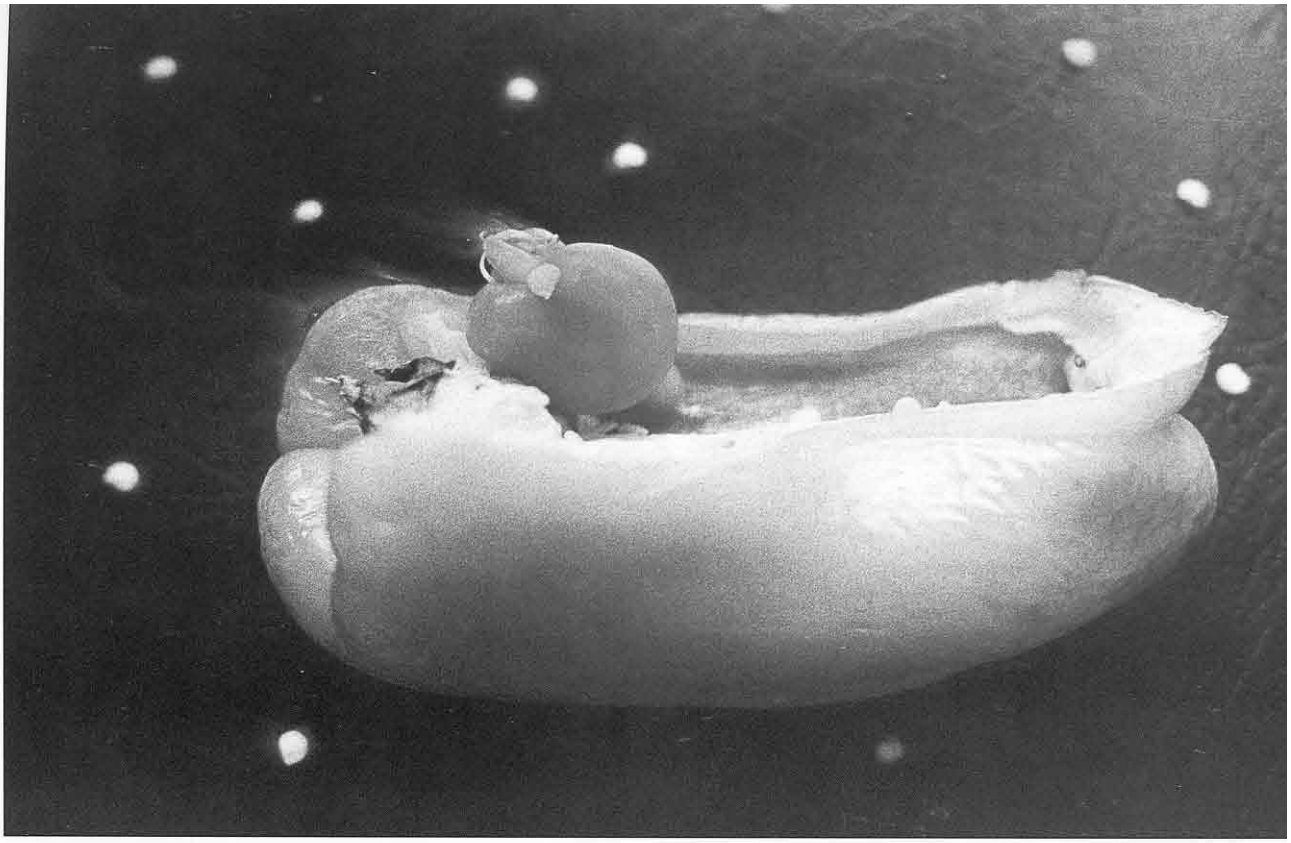
219. Pavel Pecha: Z cyklu: Moje intuitívne divadlo. 1992



220. Miro Švolík: Poštový holub. 1995



221. Miro Švolík: My Wife. 1986



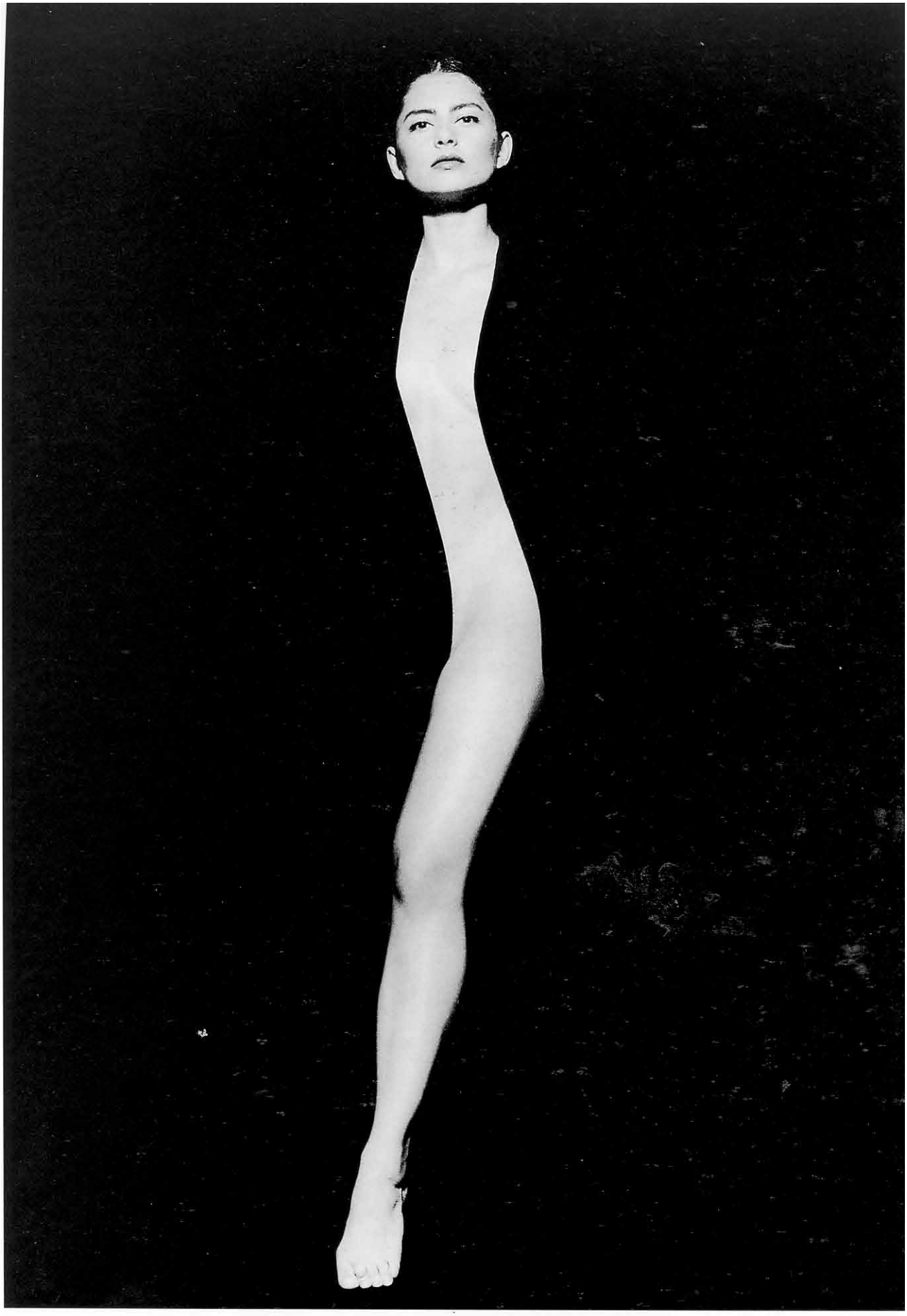
222. Peter Župník: Koráb snov. 1995–1997



223. Peter Župník: Dobro a zlo. (1. verzia.) 1985-1986



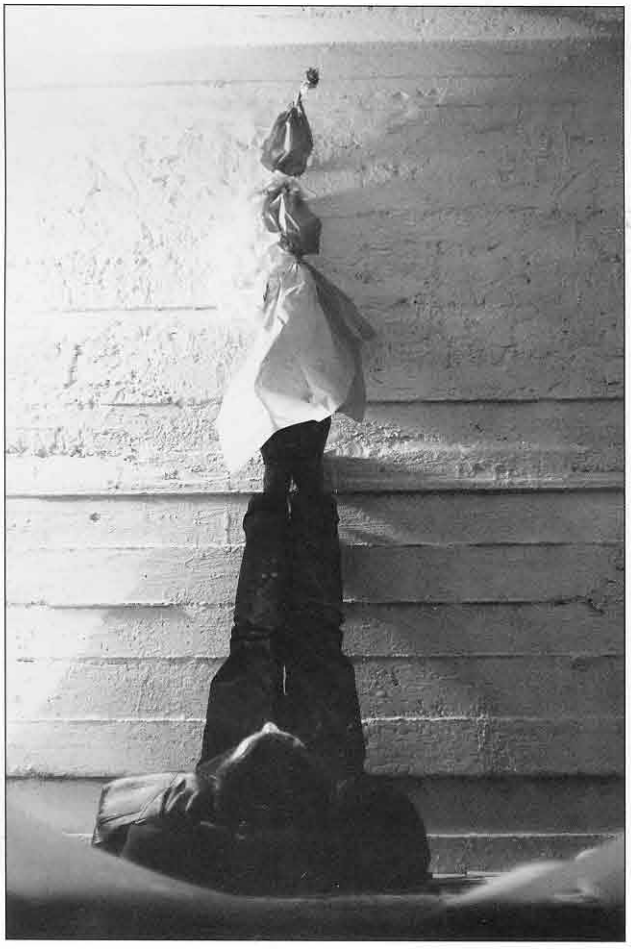
224. Kamil Varga: Z cyklu: Jesenná psychoterapia a iné skúsenosti. 1988



225. Tono Stano: Zmysel. 1992



226. Vladimír Popovič: Akcia pre štyri oči. Zrodenie z hlavy Diovej. 1965



227. Vladimír Popovič: Akcia pominuteľnosti. 1967



MANIFEST „HAPPSOC“

ČO JE TO HAPPSOC?

Je akcia nabádajúca k vnímaniu skutočnosti vymedzenej zo stereotypu svojej existencie. Táto nájdená realita, vymedzená v čase a priestore, pôsobí silou svojich vzťahov a napätí.

Zverejnenie tejto skutočnosti, ako nového pojmu, navodzuje aktivitu uvedomenia si nesmiernej šírky existujúcich súvislostí.

Je to nenásilná všeobecná angažovanosť.

Je procesom, v ktorom je objektívno použité k navodeniu subjektívnych stanovísk, ktoré ho povyšujú do novej polohy.

Je teda všeobecne platným a životným spôsobom artefakturalizácie nájdenej skutočnosti a získava takto schopnosť aktivizácie v absolútnej šírke.

Počíta s možnosťou umocnenia zvolenej skutočnosti nadreálnom. Je teda novou realitou, obohatenou sebe vlastným poetickým nábojom.

Je syntetickým prejavom spoločenskej existencie vôbec, a tým teda nutne aj spoločným majetkom.

Nadväzuje na celý rad počinov happeningu, šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je však jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamym zásahom.

Účastníkovi sa stáva objektom nielen jeho bezprostredné okolie, ale aj vzťahy a súvislosti vyplývajúce z vnímaného.

Jeho uskutočnenie nie je náhodné, ale uvedomelé a apelujúce.

Bratislava, 1. máj 1965

STANO FILKO, ZITA KOSTROVÁ, ALEX MLYNÁRČIK

HAPPSOC I.

STANO FILKO - ALEX MLYNÁRČIK

si vás dovoľujú pozvať k účasti na

„BRATISLAVA, 2. - 8.V.1965“

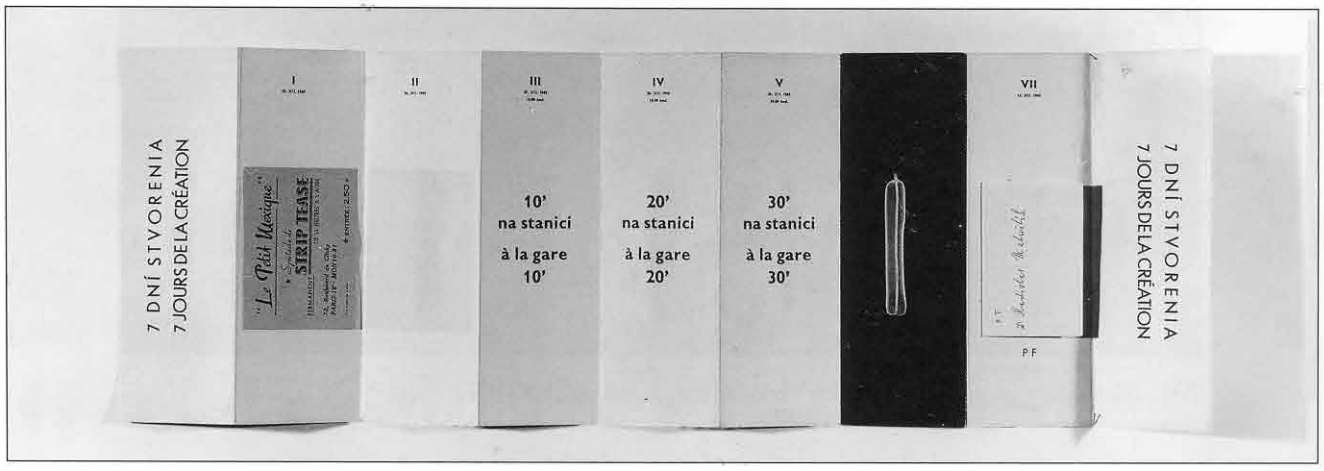
REALIZÁCIA:

1.	prvá skutočnosť BRATISLAVA	2. mája 1965
2.	druhá skutočnosť BRATISLAVA	3. mája 1965
3.	tretia skutočnosť BRATISLAVA	4. mája 1965
4.	štvrtá skutočnosť BRATISLAVA	5. mája 1965
5.	piata skutočnosť BRATISLAVA	6. mája 1965
6.	šiesta skutočnosť BRATISLAVA	7. mája 1965
7.	siedma skutočnosť BRATISLAVA	8. mája 1965

OBJEKTY:

1.	Ženy	138.936
2.	Muži	128.727
3.	Psi	49.991
4.	Domy (s provizóriami)	18.009
5.	Balkóny	165.236
6.	Poľnohospodárske usadlosti	22
7.	Prevádzkové budovy	525
8.	Byty	64.725
9.	Vodovody v bytoch	40.070
10.	Vodovody mimo bytov	944
11.	Sporáky elektrické	3.505
12.	Sporáky plynové	37.804
13.	Práčky	35.060
14.	Chladničky	17. 534
15.	Celá Bratislava	1
16.	Hrad	1
17.	Dunaj v Bratislave	1
18.	Pouličné lampy	142.090
19.	Televízne antény	128. 726
20.	Cintoríny	6
21.	Tulipány	1.000.801
22.	Divadlá (aj ochotnícke)	9
23.	Kiná, kominy, elektrické, autá, viechy, trolejbusy, písacie stroje, rádia, obchody, knižnice, nemocnice atď.	

228. Stanislav Filko, Alex Mlynárčik, Zita Kostrová: Happsoc I., 2.-8. V. 1965, Manifest.



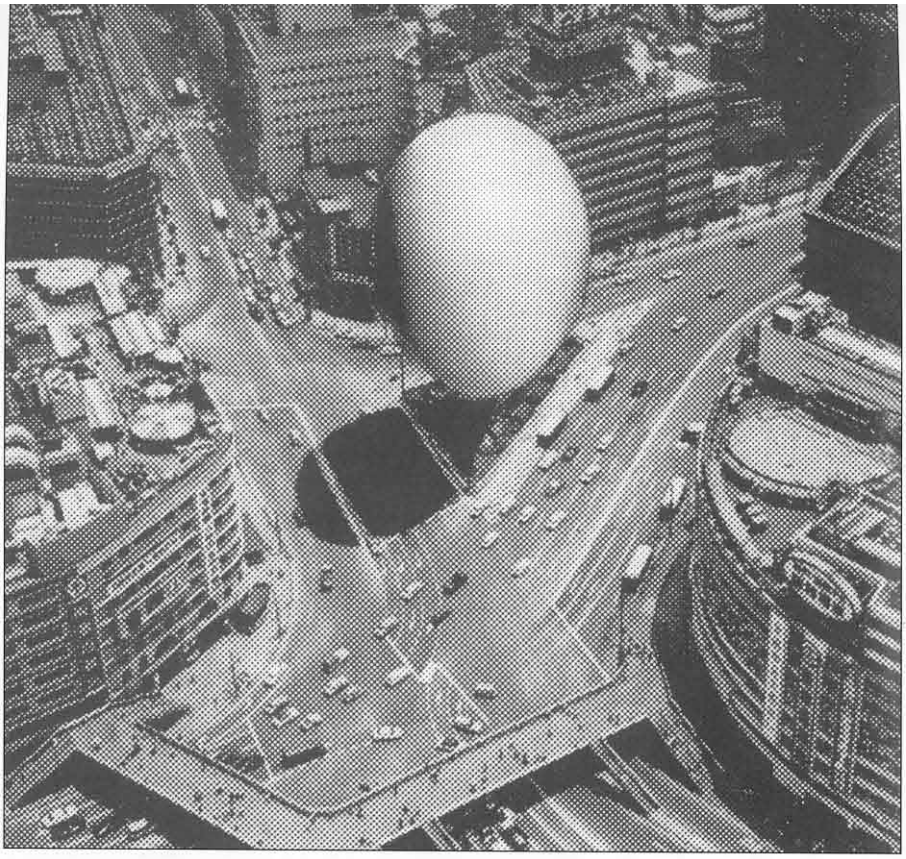
229. Stanislav Filko, Alex Mlynárčik: Happsoc II, 7 dní stvorenia /7 jours de la création/ 25. 12. 1965 - 31. 12. 1965

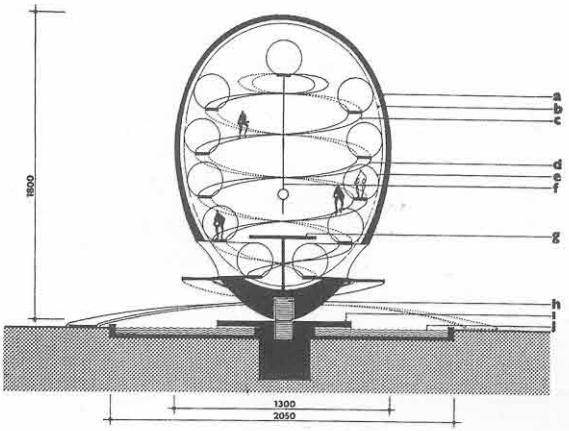


230. Alex Mlynárčik: Trenie. 1969. Vysoké Tatry. Vyšné Teriánske pleso.

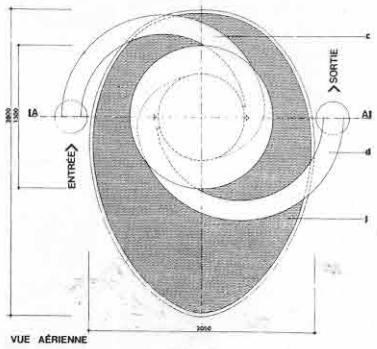


231. Alex Mlynárčik: Keby všetky vlaky sveta.../Deň rądosti. 1971





COUPE A - A



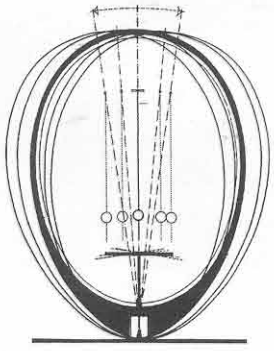


SCHÉMA DU MOUVEMENT

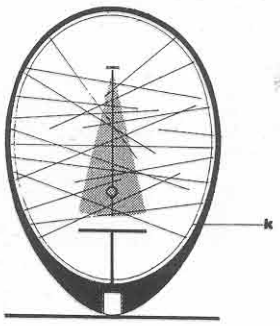
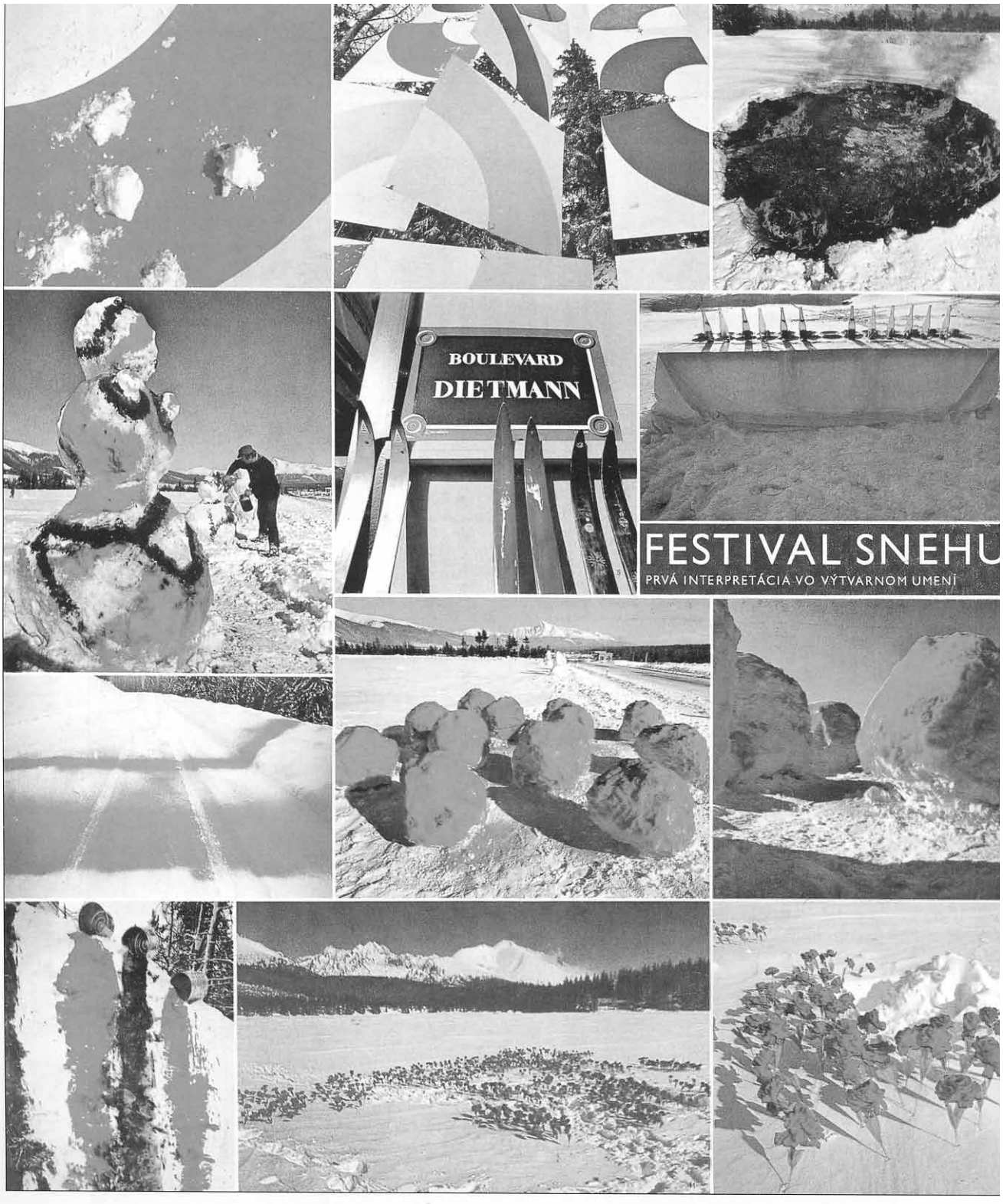


SCHÉMA DU SYSTÈME ACOUSTIQUE

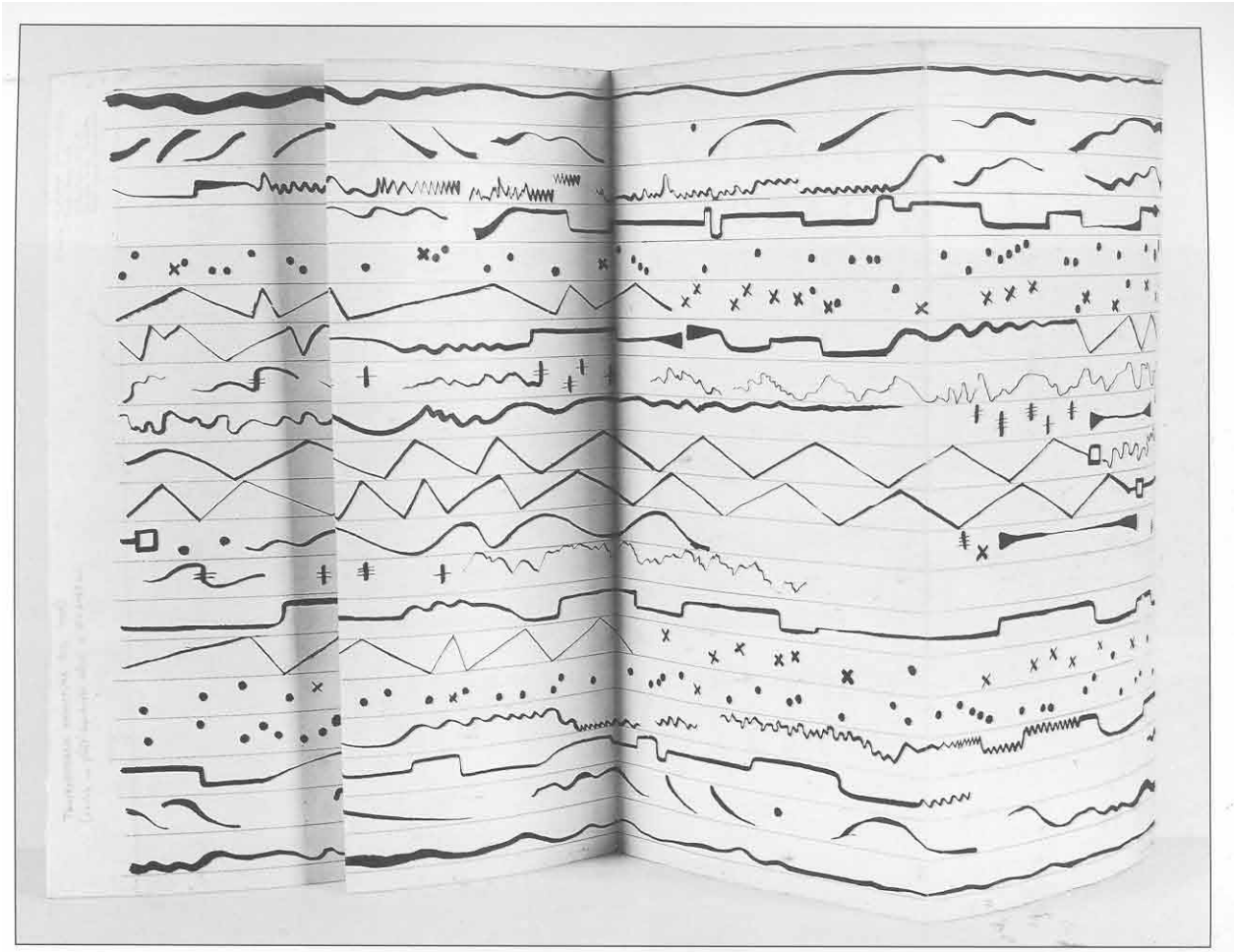
k LA PROGRAMMATION DE LA RÉACTION ACOUSTIQUE - MUSICALE PAR LE « COUP LUMIÈRE »

RÉACTION DE LA LUMIÈRE COLORÉE PROVOQUÉE PAR LA PROGRAMMATION ACOUSTIQUE

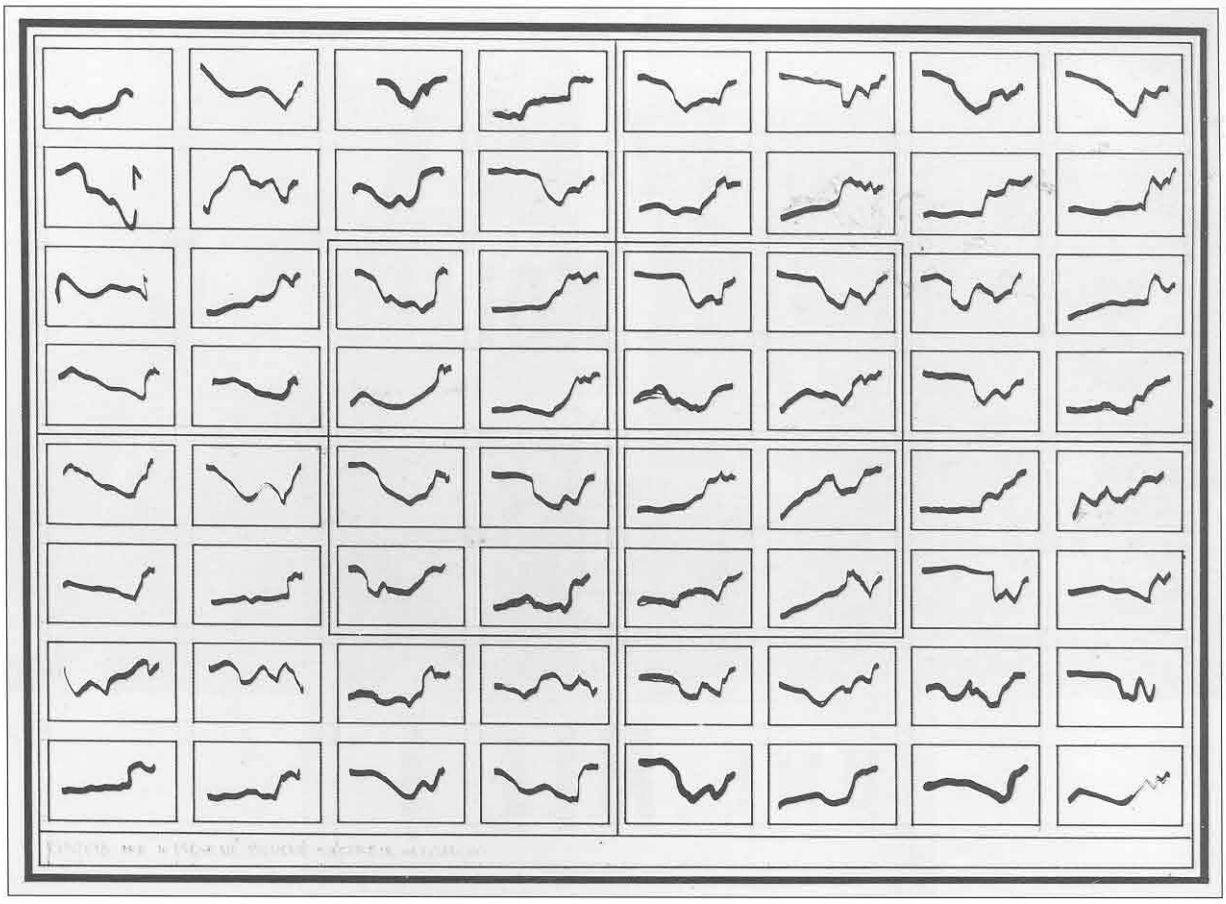
232. Akusticon „Hommage à Miroslav Filip". 1969.
Koncepcia: Alex Mlynárčik, architektúra Viera Mecková, akustika Miroslav Filip



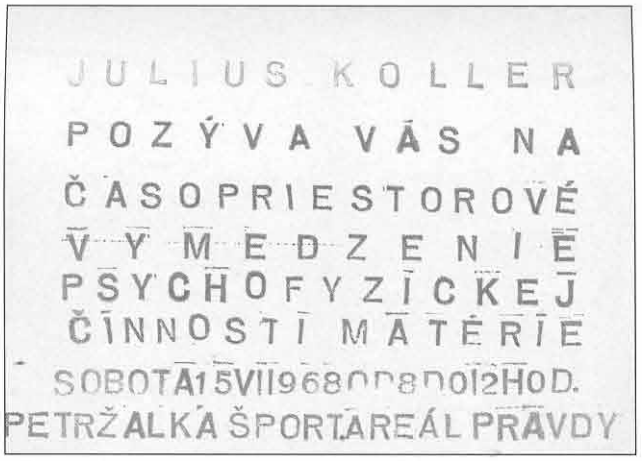
233. Festival snehu. 1970. Vysoké Tatry. (Milan Adamčiak. Robert Cyprich, Alex Mlynárčik, Miloš Urbásek)



234. Milan Adamčiak: Trojrozmerná partitúra č. 3. 1969



235. Milan Adamčiak: Kvinteto pre štyri drevené dychové nástroje. 1977

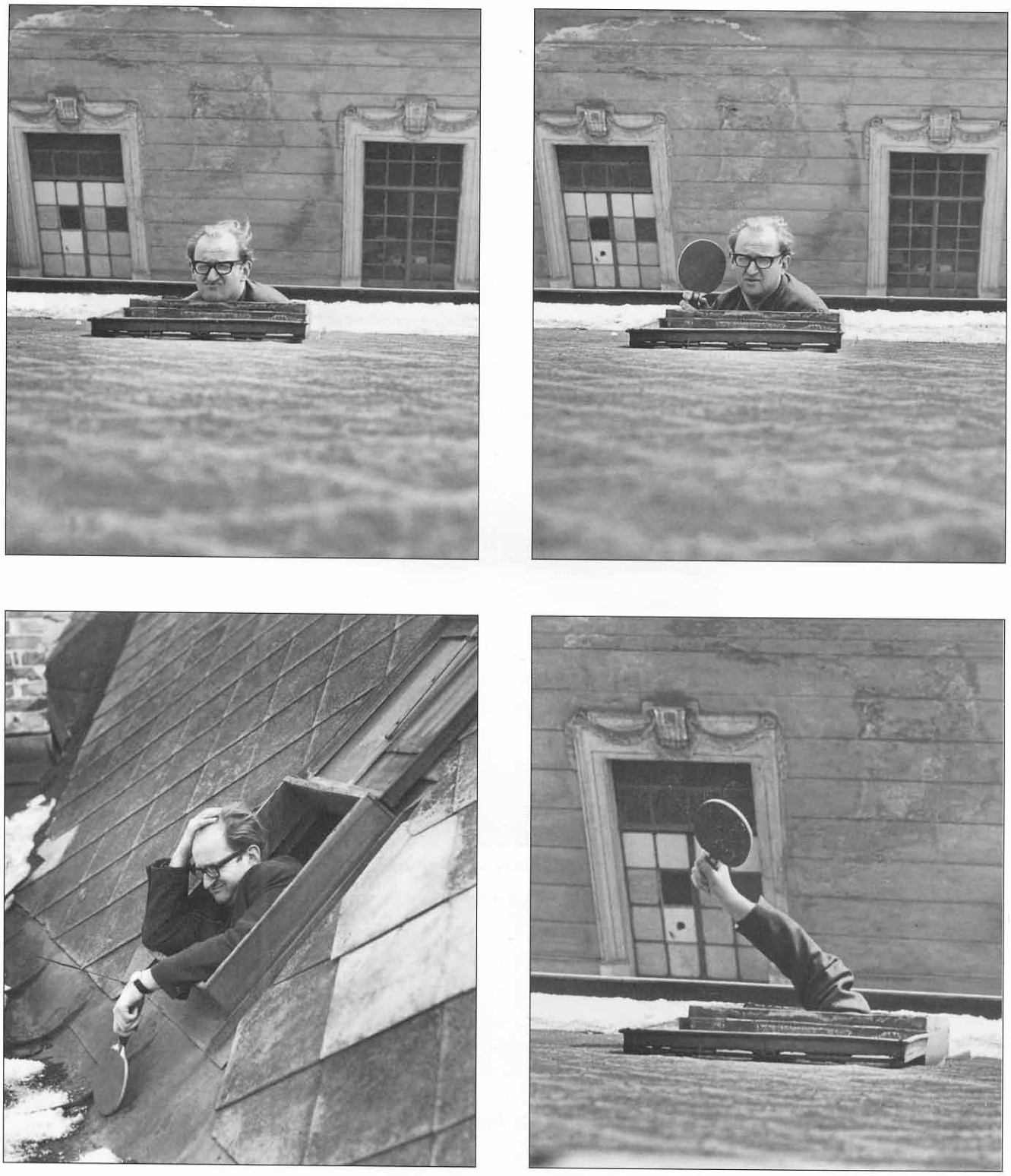




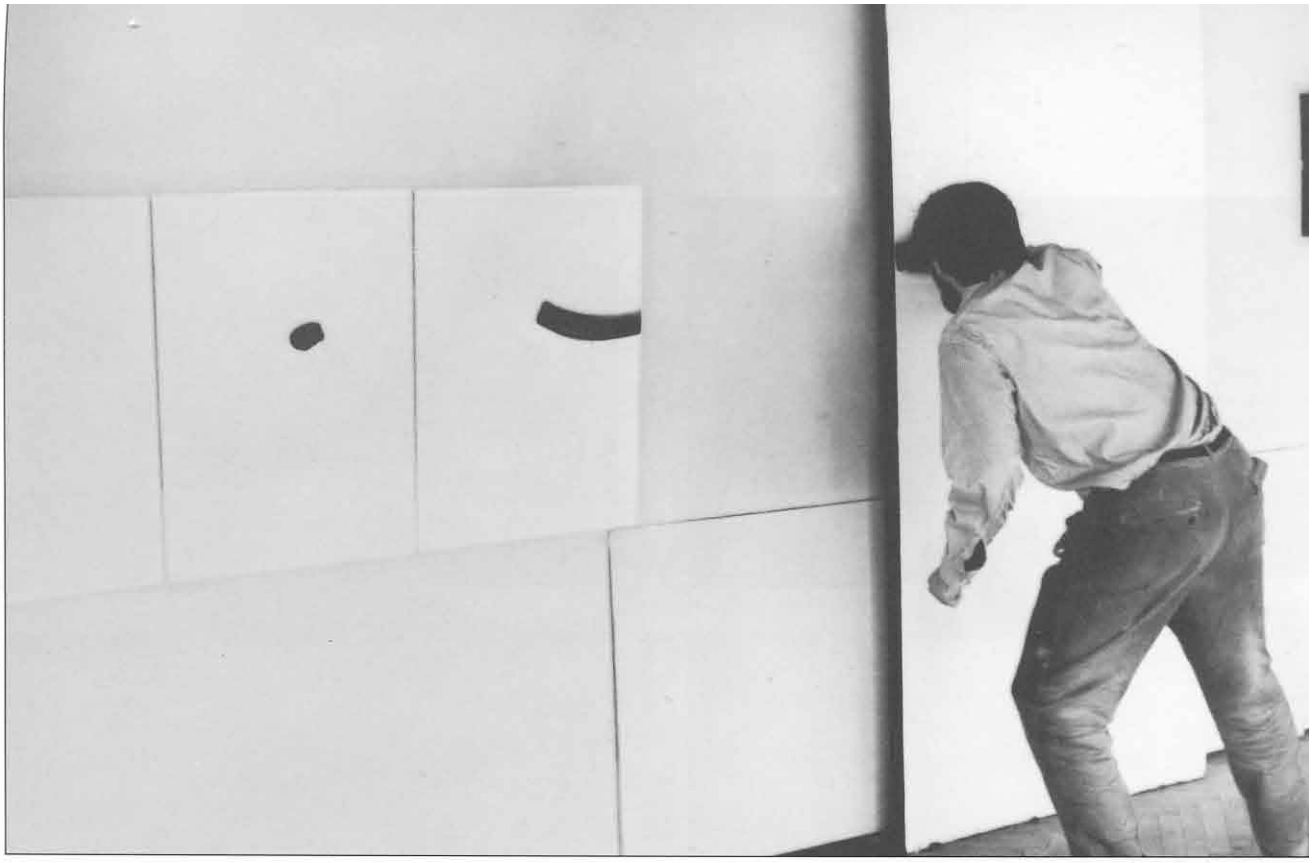




236. Július Koller: Textové oznamy. 1965–1969.



237. Július Koller: Univerzálna Fyzkultúrna Operácia (U.F.O). 1970. Strecha domu na Klobúčnickej ul., Bratislava



238. Peter Bartoš: Nič, bod, posun (Pokračovanie prvodotyku). 1969

Dovoľujem si Vás upozorniť na akciu prírody
„ČINNOSŤ SNEHU VO VZDUCHU
A NA ZEMI"—zima 1969—70

Program akcie

1 Padanie snehových vločiek
2 Prvodotyk snehových vločiek
a ich ukladanie na zemi
3 Vírenie a vrstvenie snehu
4 Stopa a dráha v snehu
5 Rozšliapavanie, roztieranie
a premiešavanie snehu
6 Topenie snehu

Táto činnosť prírody bude pokračovať na
budúci rok

Peter Bartoš

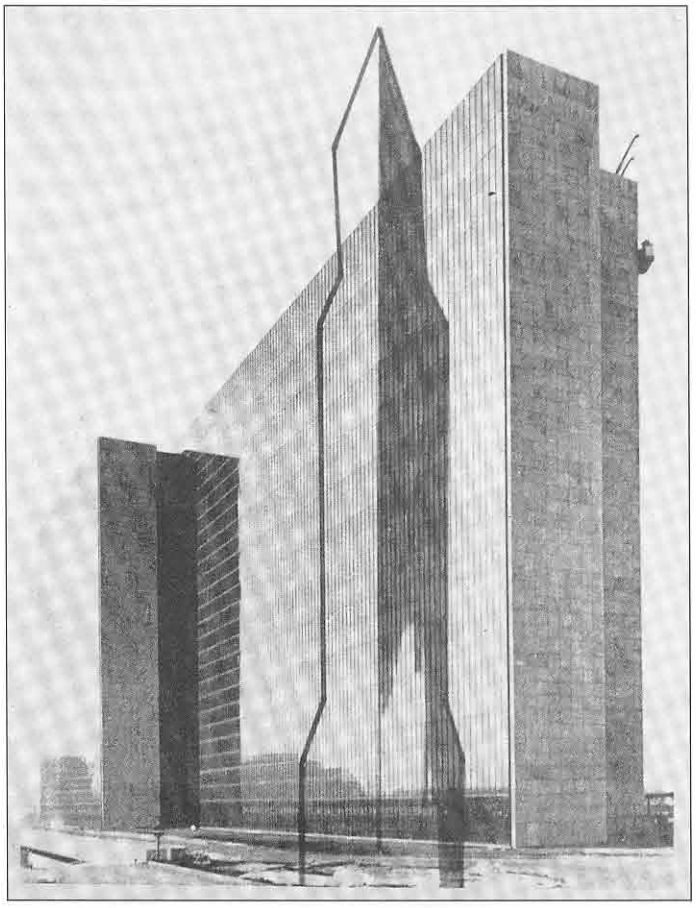
239. Peter Bartoš: Upozornenie. 1969



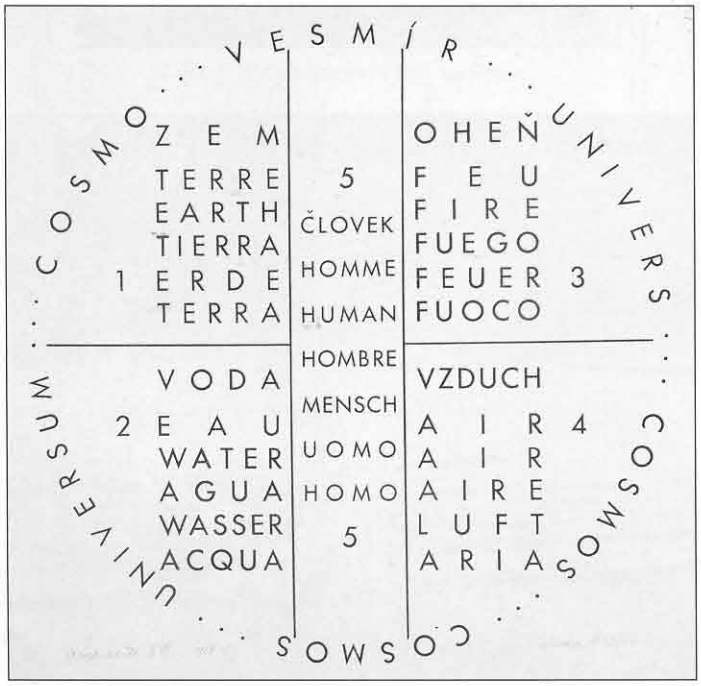




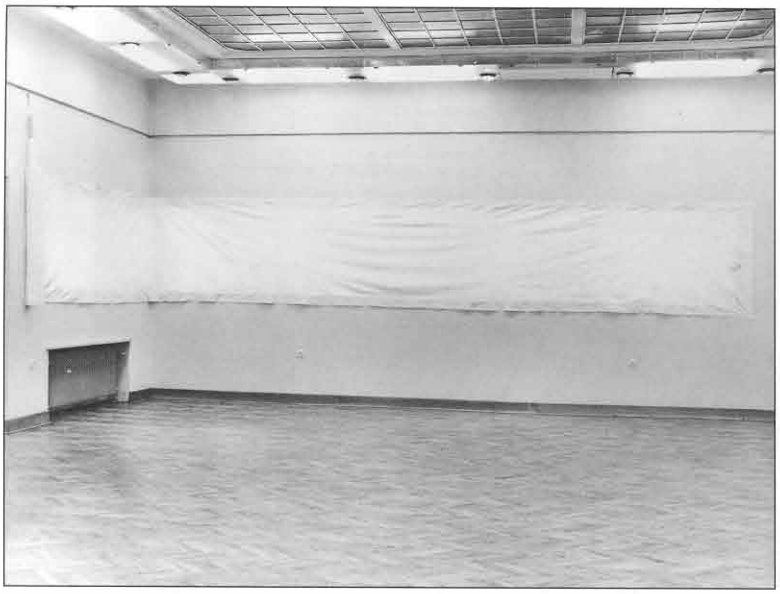
240. Peter Bartoš: Rozptyl čierneho rastra v snehu. 1969. Hviezdoslavovo nám., Bratislava

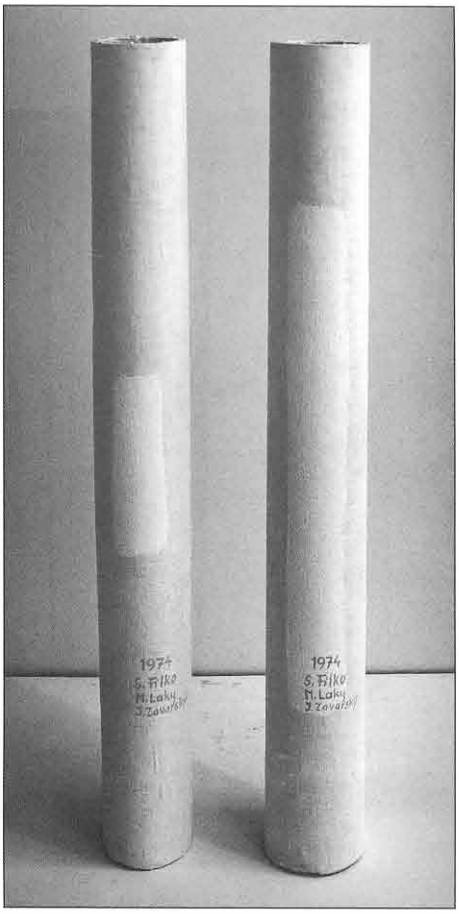


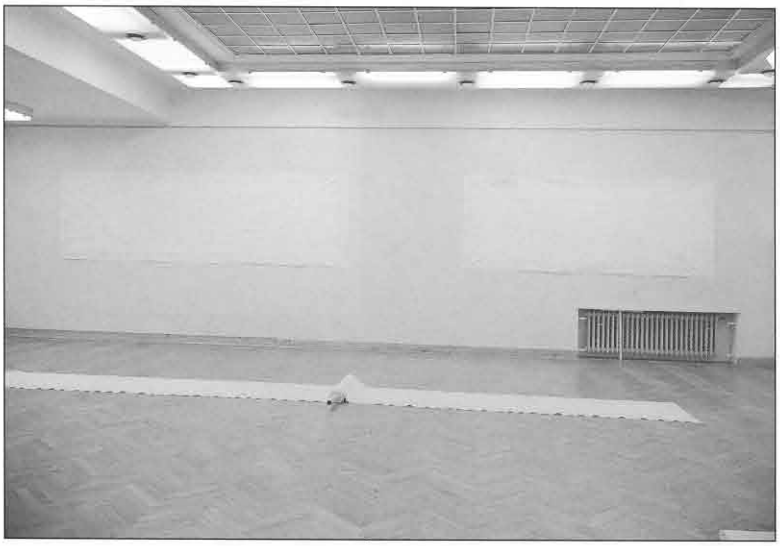
241. Stanislav Filko: Pomník–inštalácia. Kozmos vo farbách. 1967

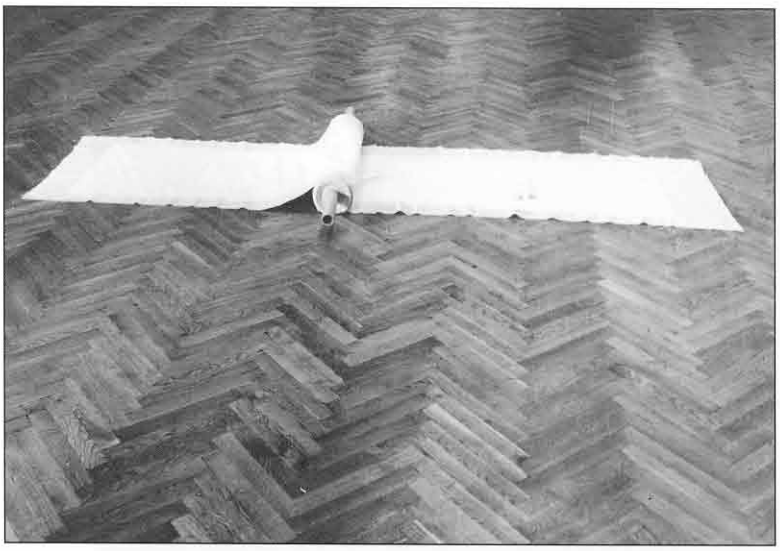


242. Stanislav Filko: Cosmos-človek. Asociácie XVII. 1968–1969







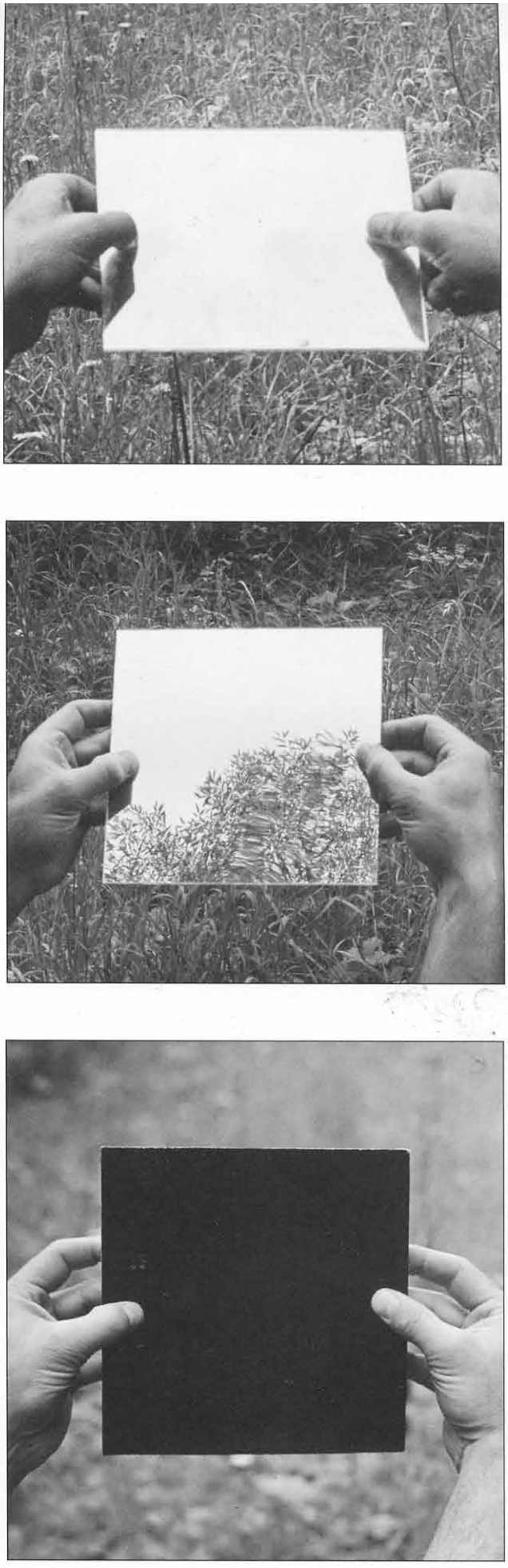


243. Stanislav Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský: Biely priestor v bielom priestore. 1973–1974

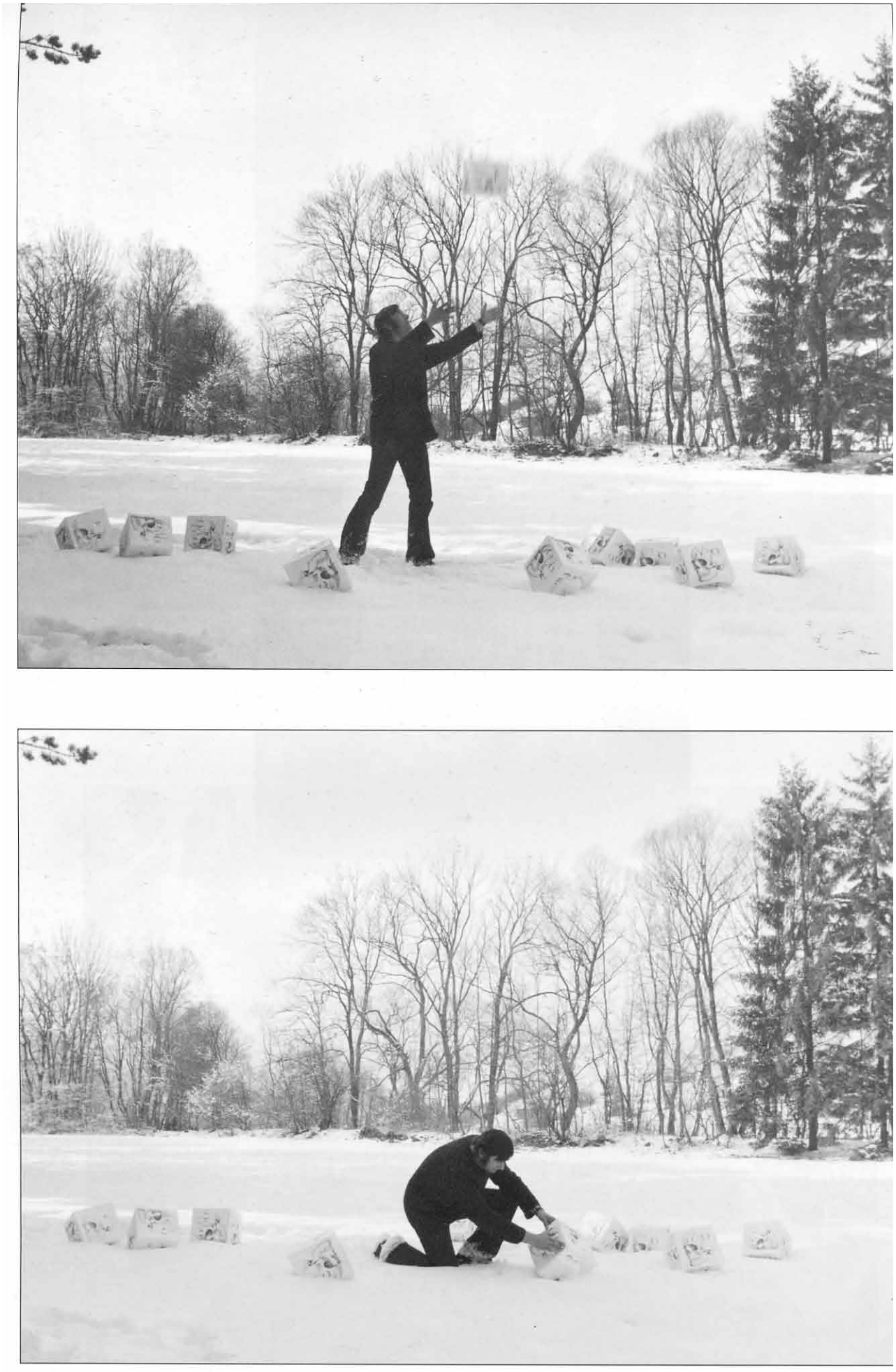




244. Jana Želibská: Snúbenie jari. Dolné Orešany. 13. 6. 1970



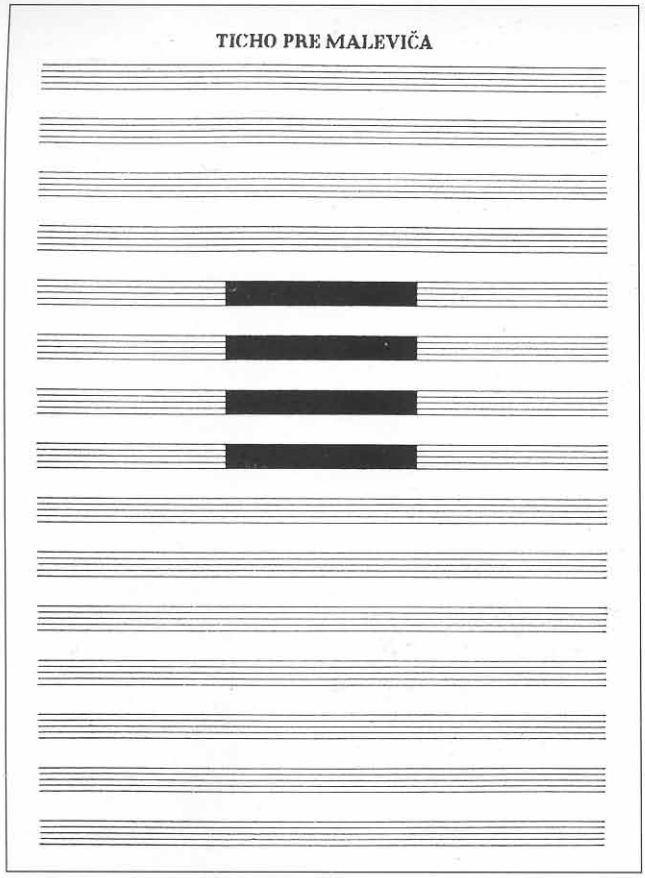
245. Michal Kern: Hľadanie obrazu I – III. (Meditácia s Malevičom). 1980. Liptovský Mikuláš–Močiare

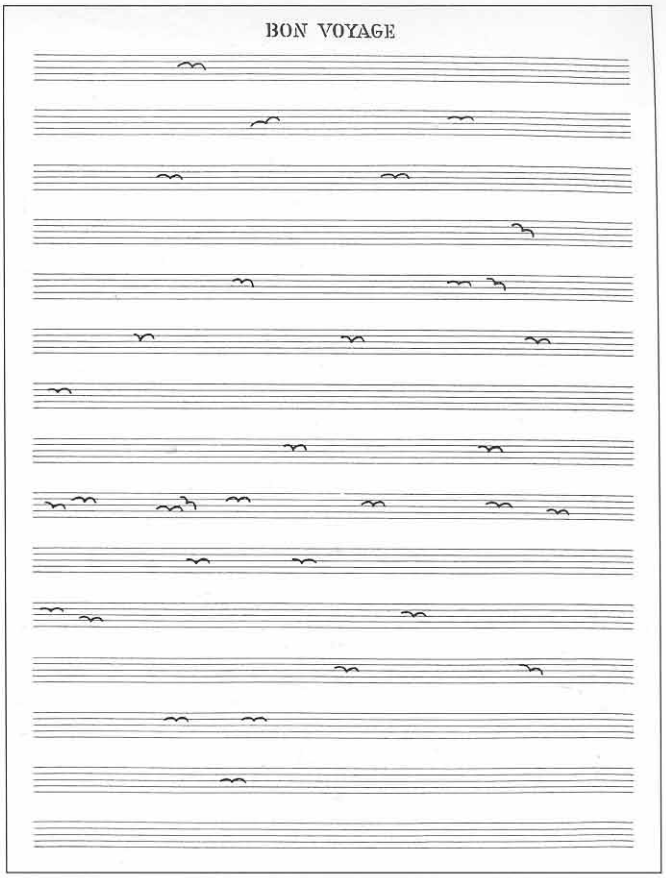


246. Michal Kern: Hra s kockami. 1976. Liptovský Mikuláš–Močiare

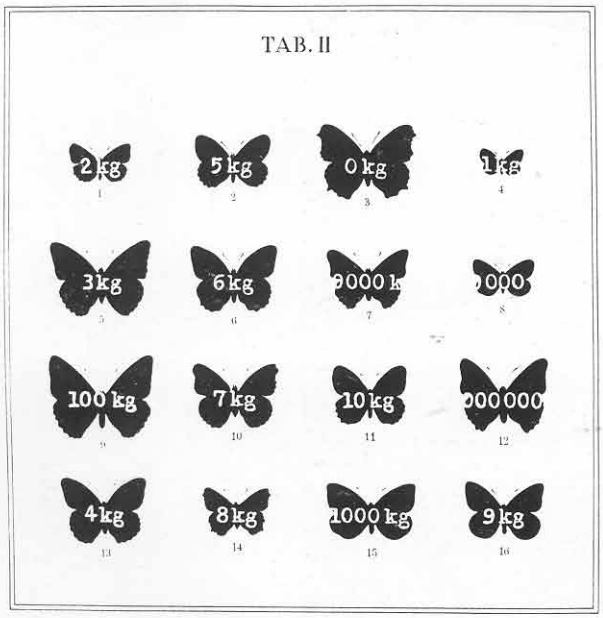


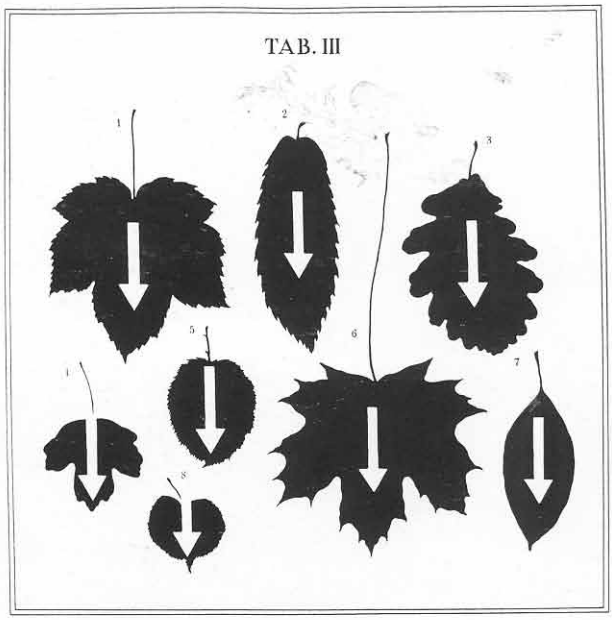
247. Michal Kern: Nekonečnosť obrazu. 1988





248. Dezider Tóth: Ticho pre Maleviča, Bon voyage z cyklu Partitúry. 1976–1978

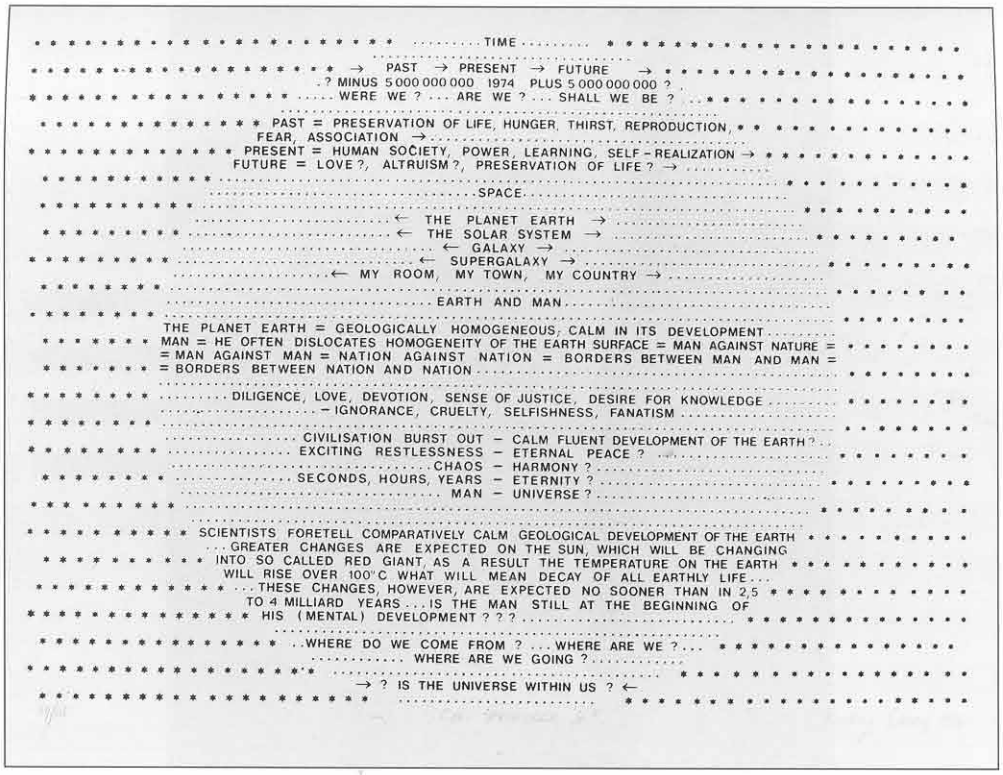




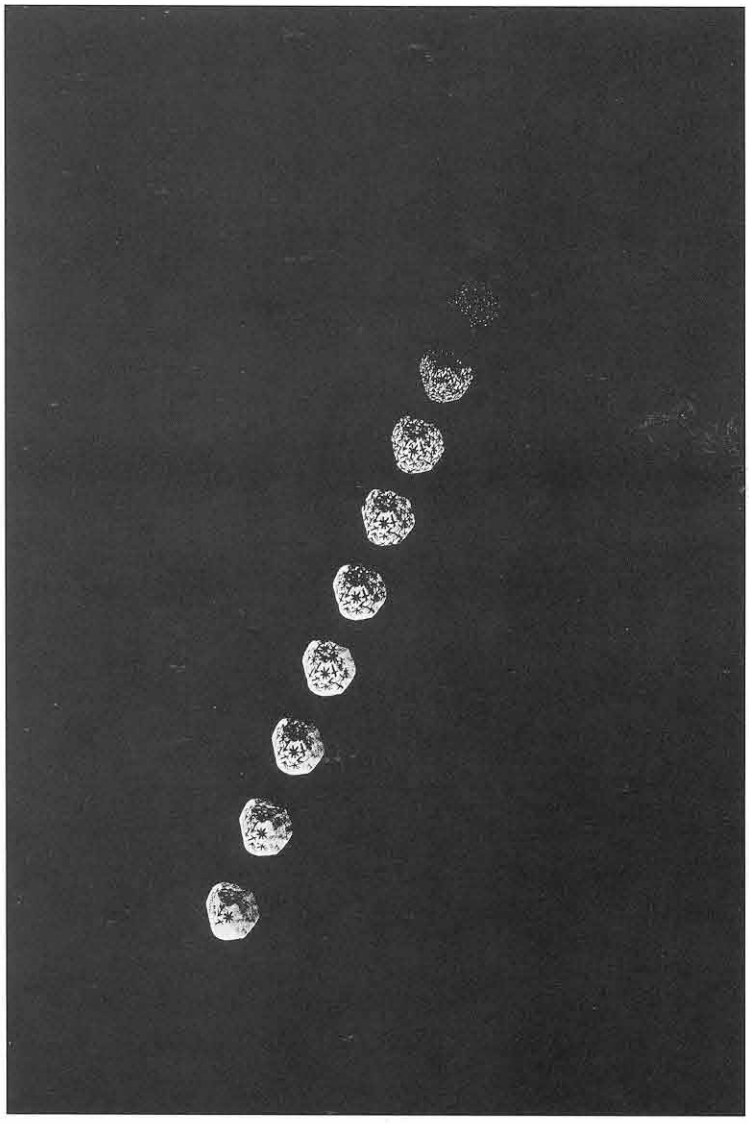
249. Dezider Tóth: Názorné pomôcky III. 1976–1977



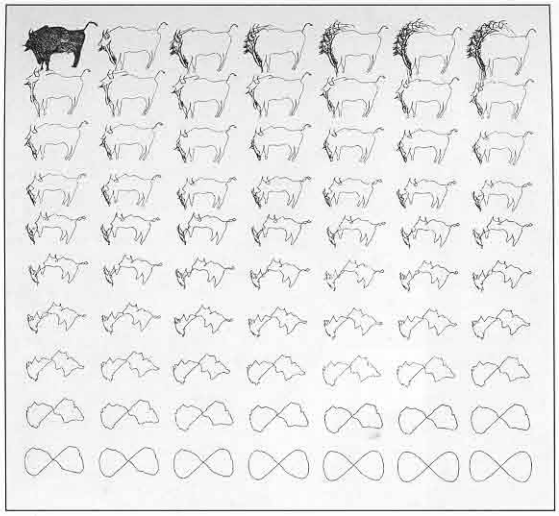
250. Dezider Tóth: Púť k milosrdným putám. 1984. Bratislava, Železná studnička

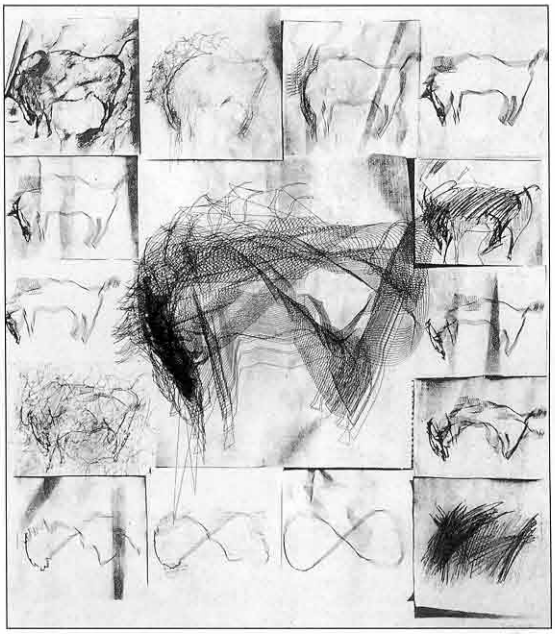


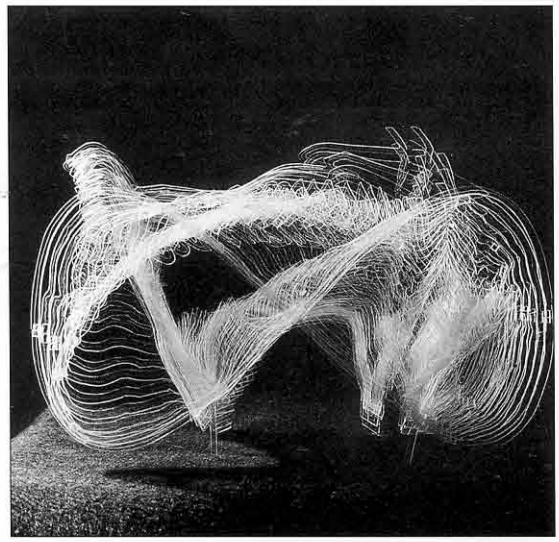
251. Rudolf Sikora: Čas... Priestor X. 1974



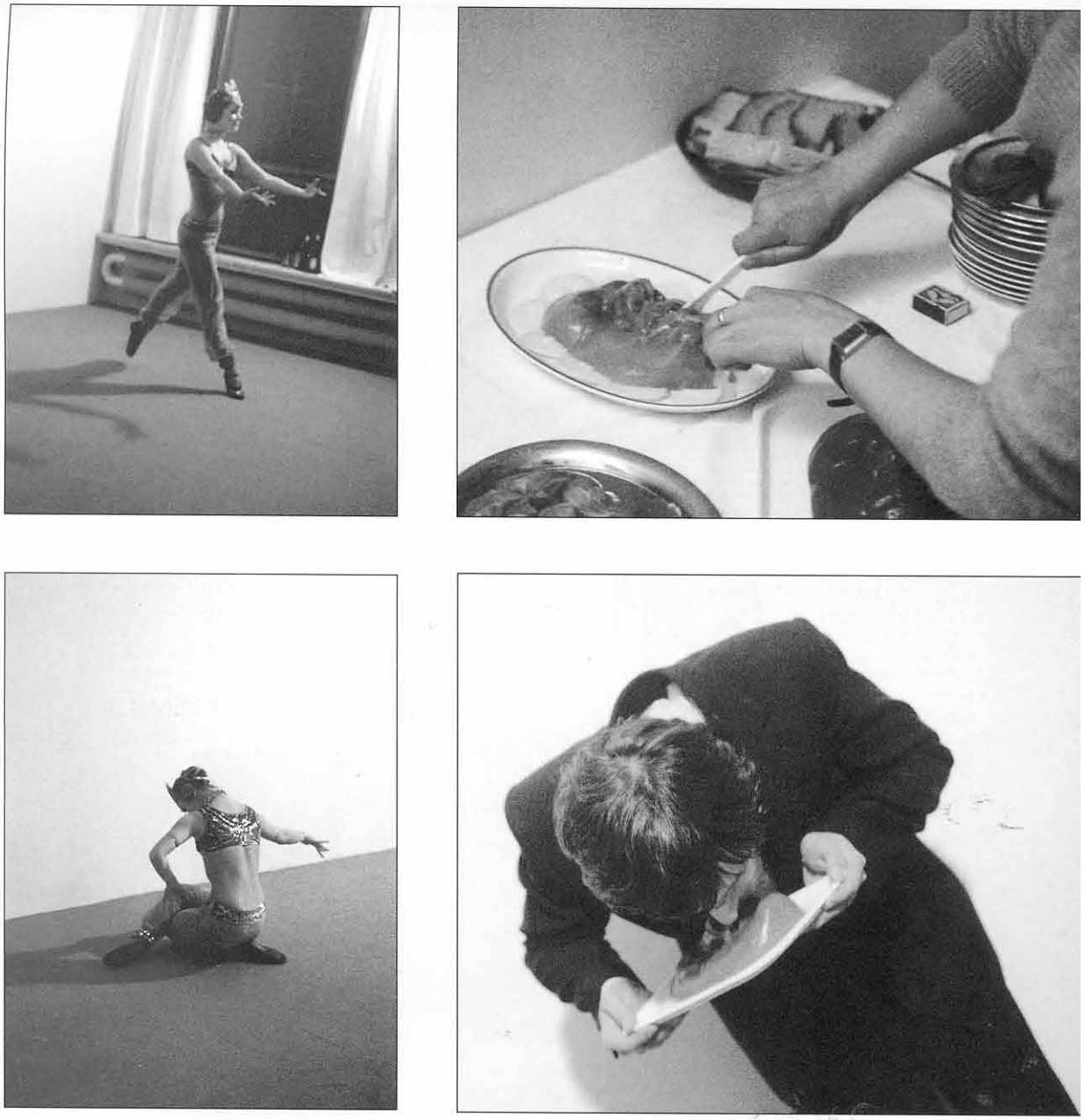
252. Rudolf Sikora: Meteor. 1980







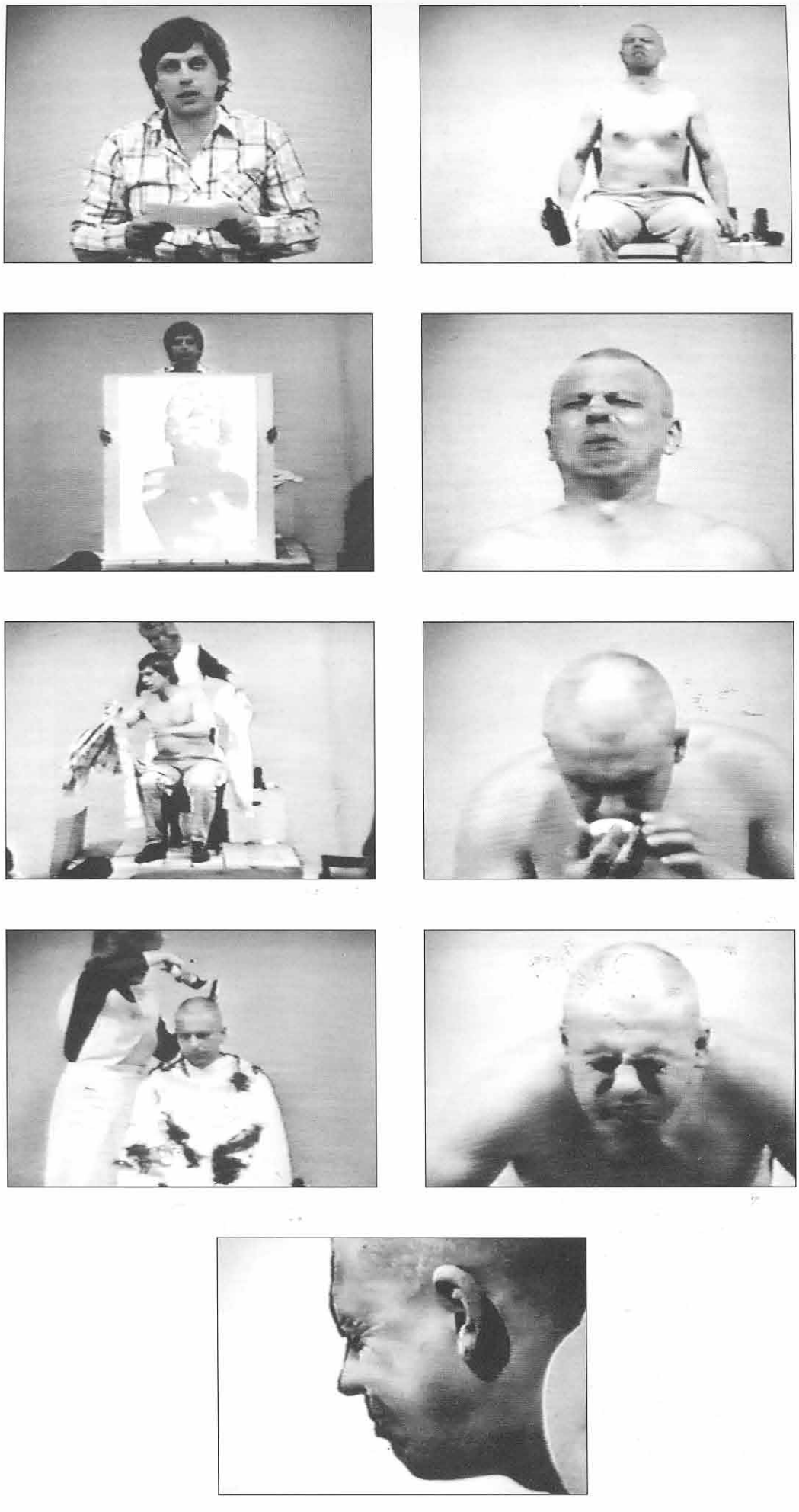
253. Daniel Fischer: Altamira I – III. 1978–1982



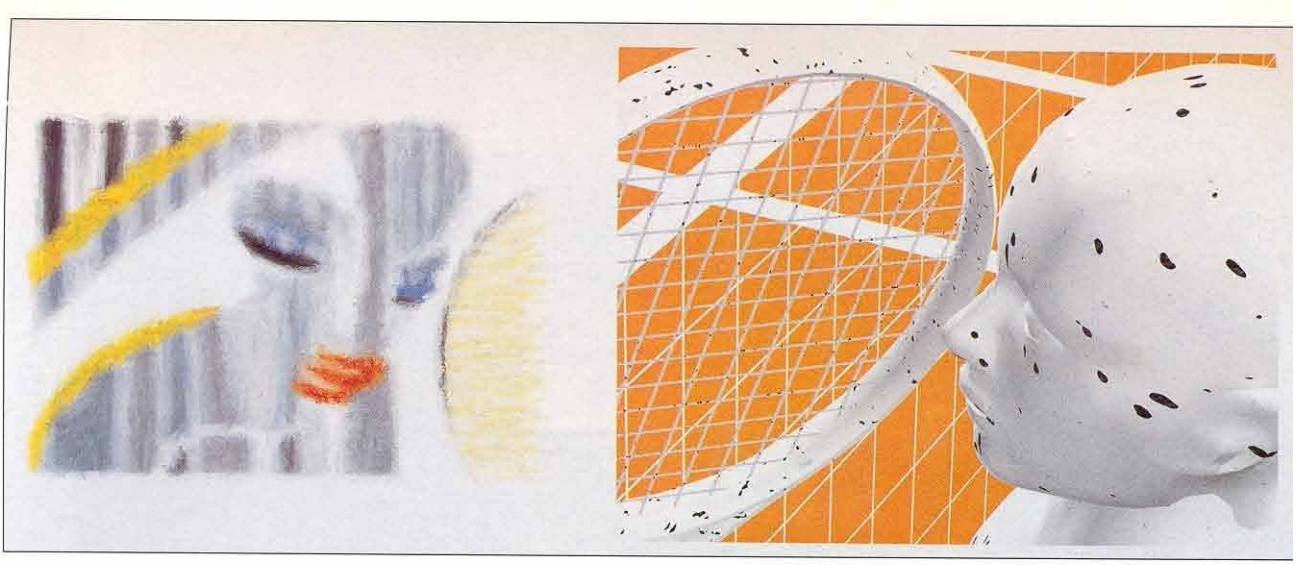
254. Vladimír Kordoš: Interpretácia obrazu Franza von Stucka Salome. 1983



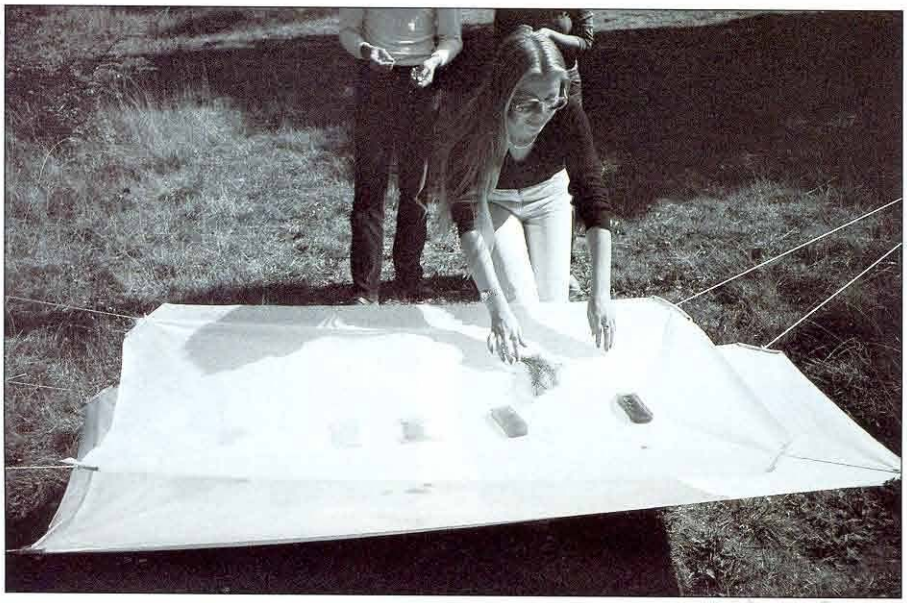
255. Vladimír Kordoš: Chorý Bakchus. 1980



256. Vladimír Kordoš: Hommage à Messerschmidt. 1988.

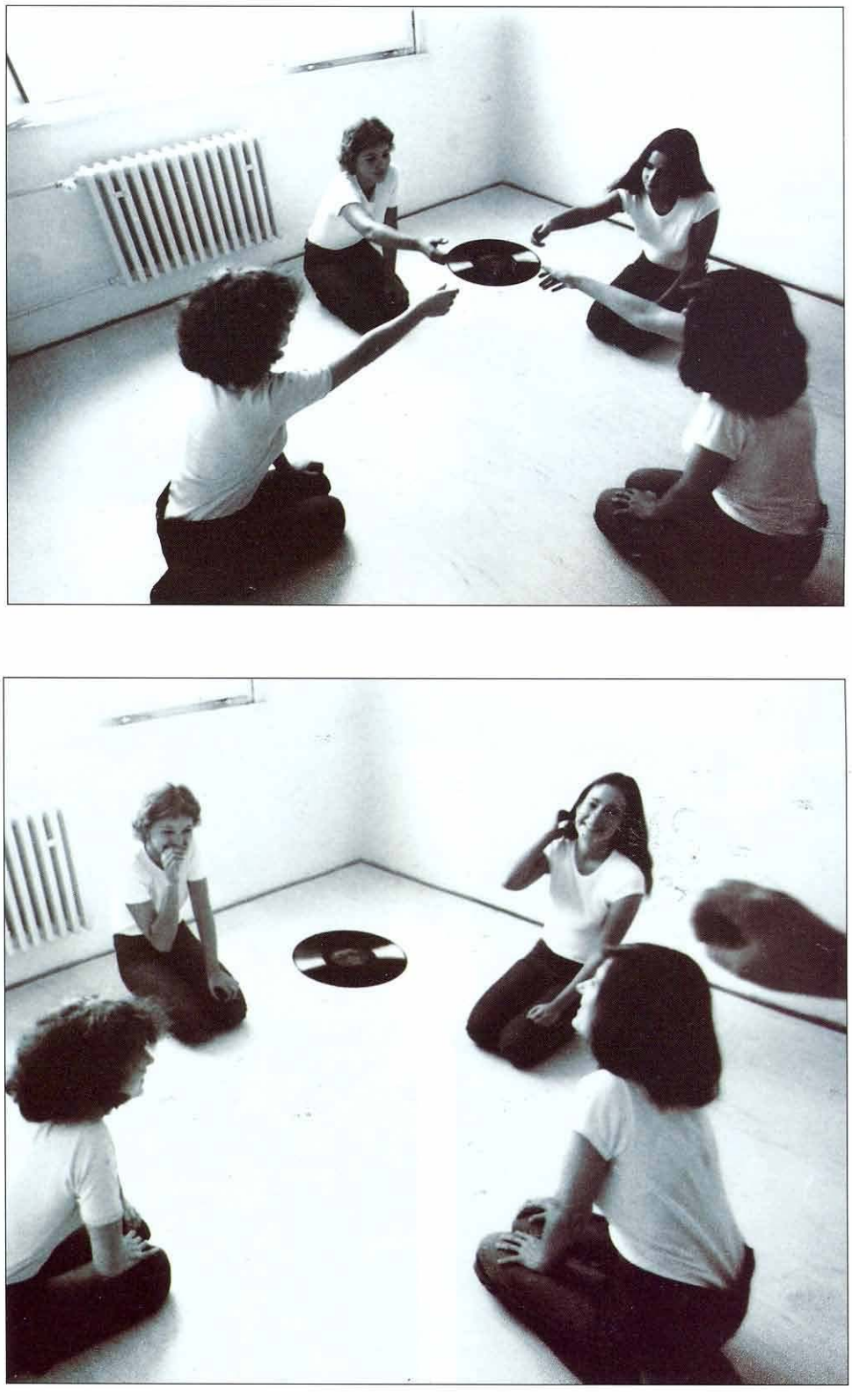


257. Vladimír Havrilla: V mondrianovskej nálade. 1999

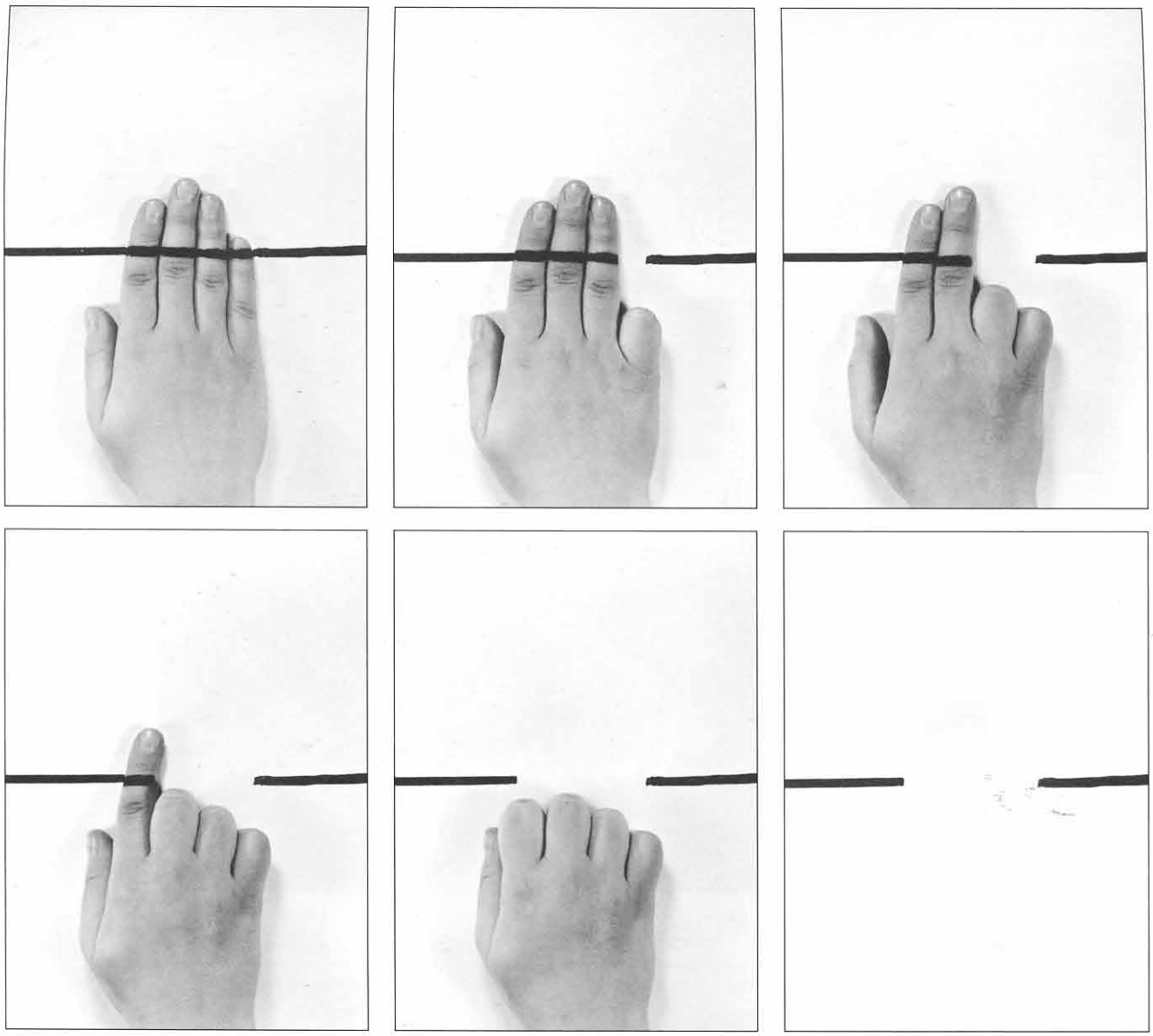




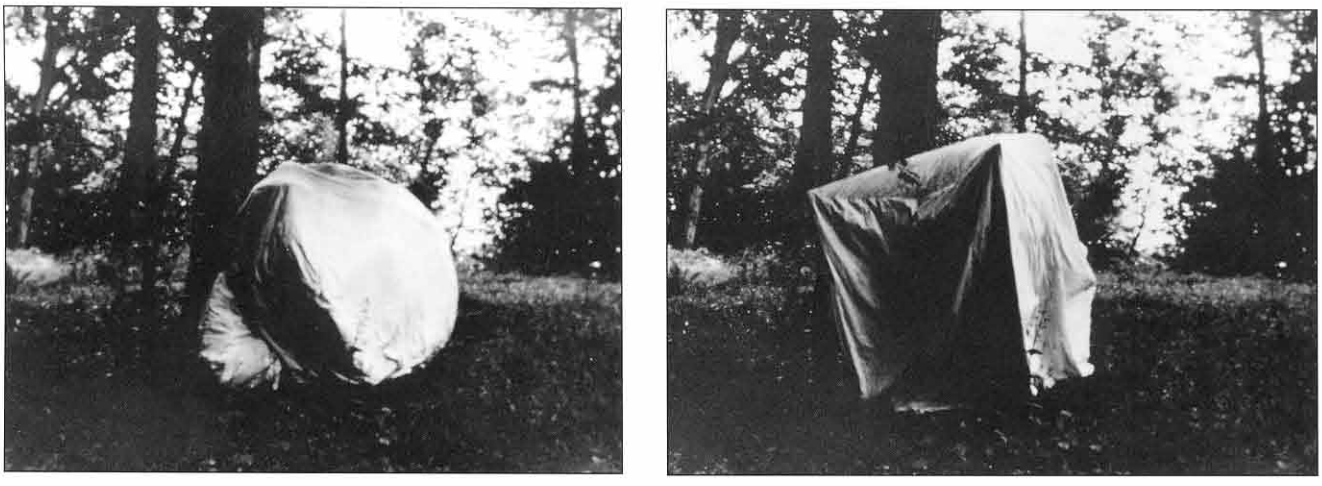
258. Vladimír Havrilla: Bratislavské mačičky a iný underground. 1982



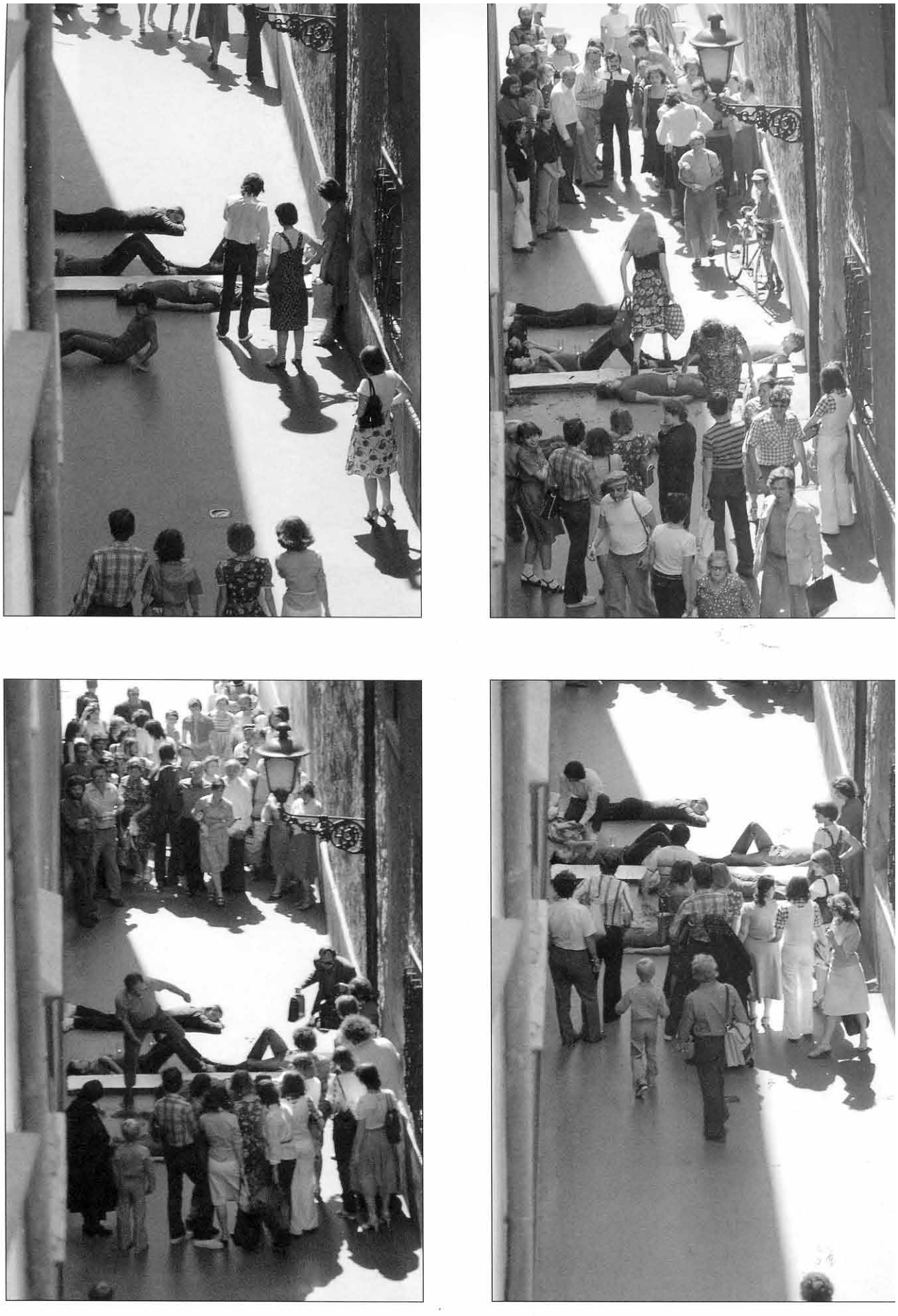
259. Vladimír Havrilla: Druhá strana platne. 1981



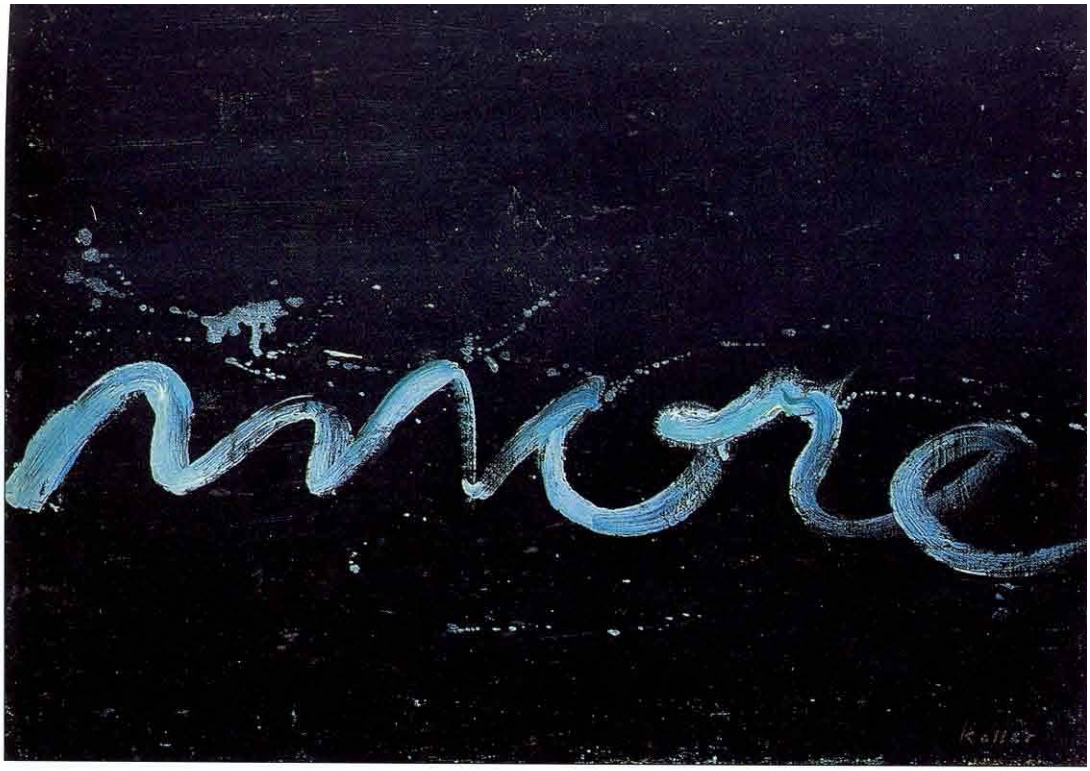
260. Ľubomír Ďurček: Bez názvu. 1977. Súkromný event.



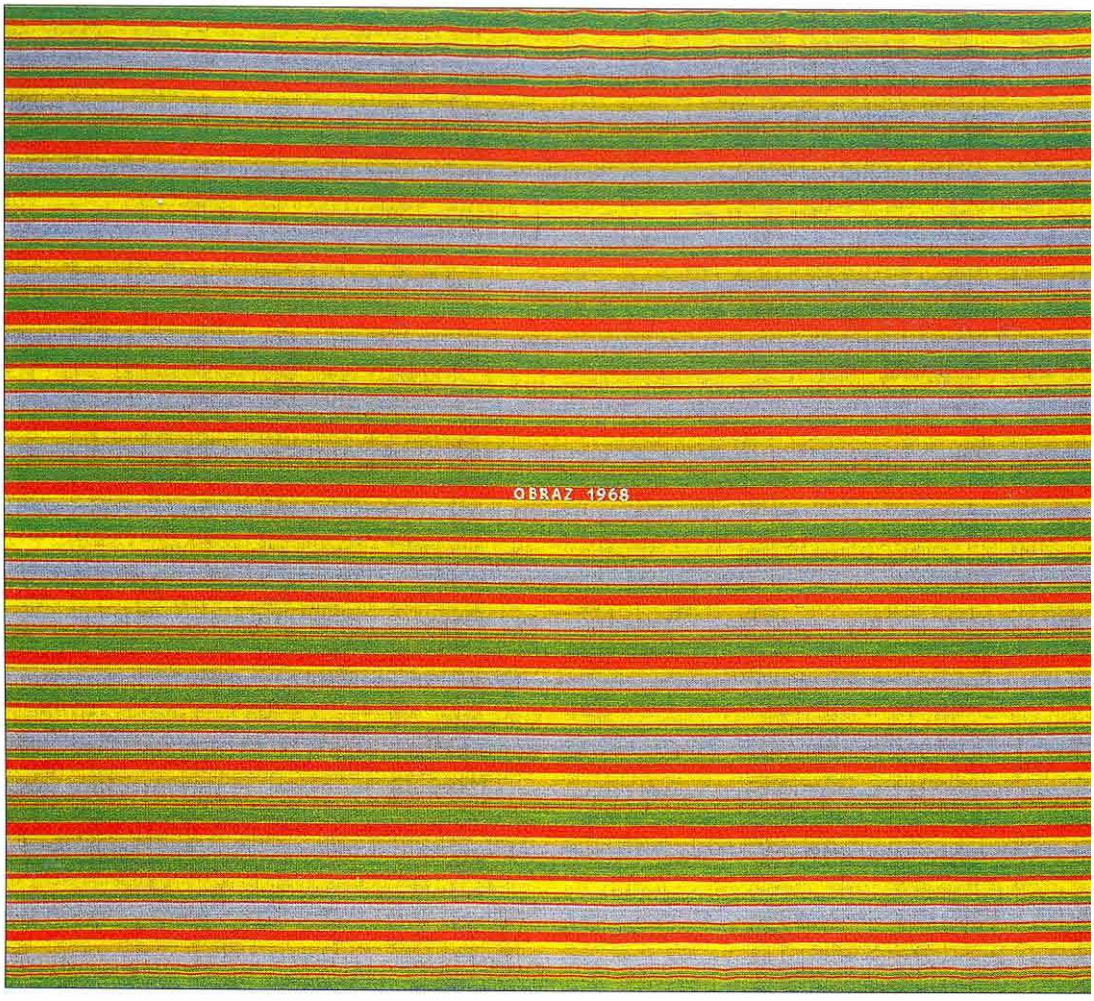
261. Ľubomír Ďurček: Domov. 1983. (Dva zábery pohybu mužov lesom v textilnom kubuse).



262. Ján Budaj: Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania. 1979. Bratislava



263. Július Koller: More. 1963–1964



264. Július Koller: Obraz 1968 (Antiobraz). 1968



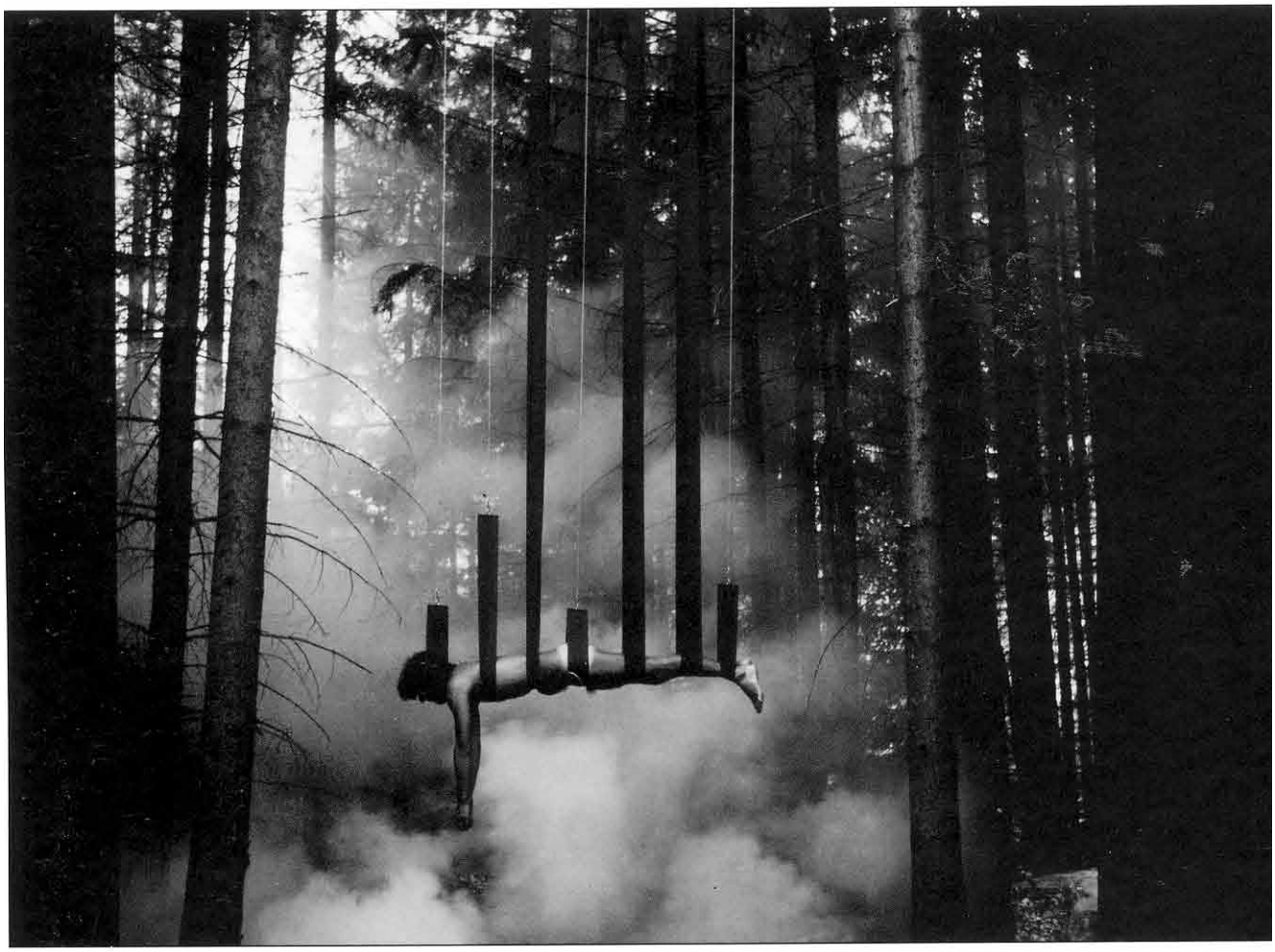
265. Július Koller: Otáznik. Antiobraz. 1969



266. Július Koller: Suterén I. 1989. (Inštalácia, Bratislava)



267. Ladislav Pagáč, Milan Pagáč, Viktor Oravec: Koreň II. 1984. Rituál. Oravská priehrada



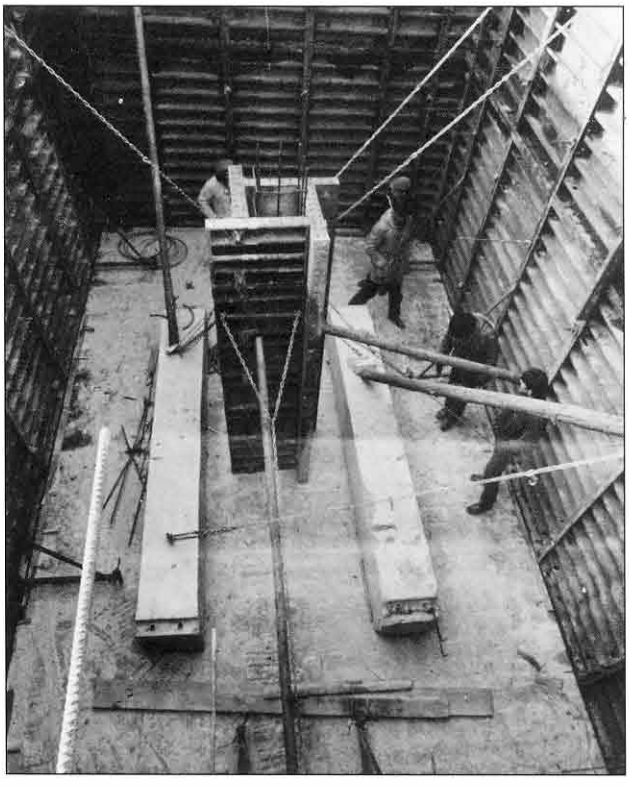
268. Ladislav Pagáč, Milan Pagáč, Viktor Oravec: Daring. 1981. (Rituál) I. sympózium, Ľubietová



269. Peter Meluzin: Z novej tvorby. 1988. PKO, Bratislava



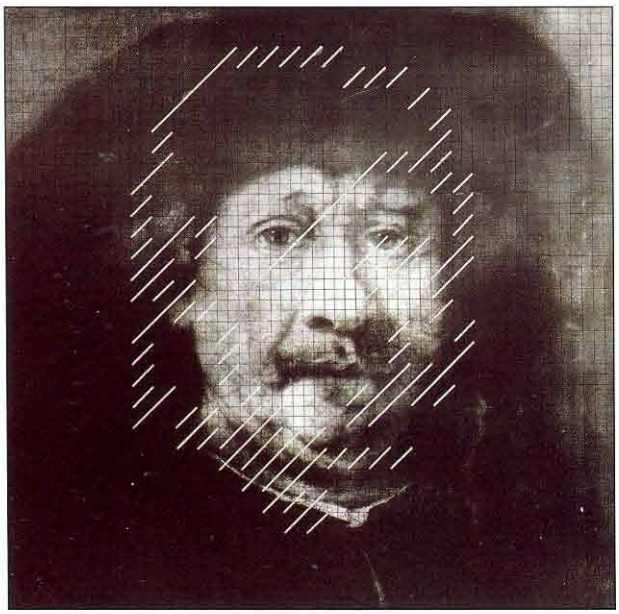
270. Peter Meluzin: Ufotbal. 1981. Časť 2: Odveta



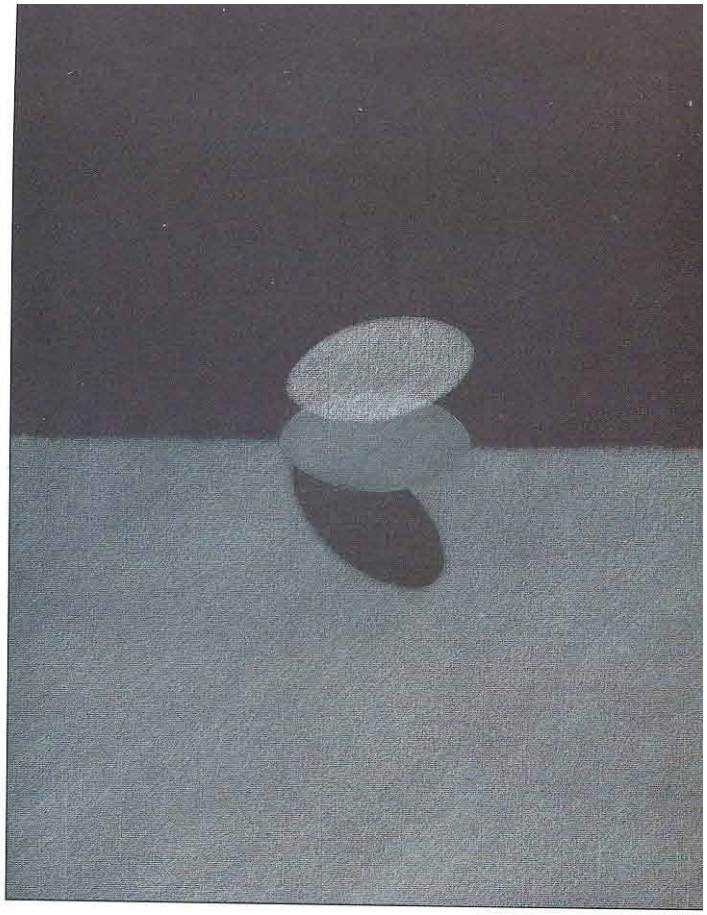
271. Peter Meluzin: Black Hole. 1983. Vrakuňa pri Dunaji

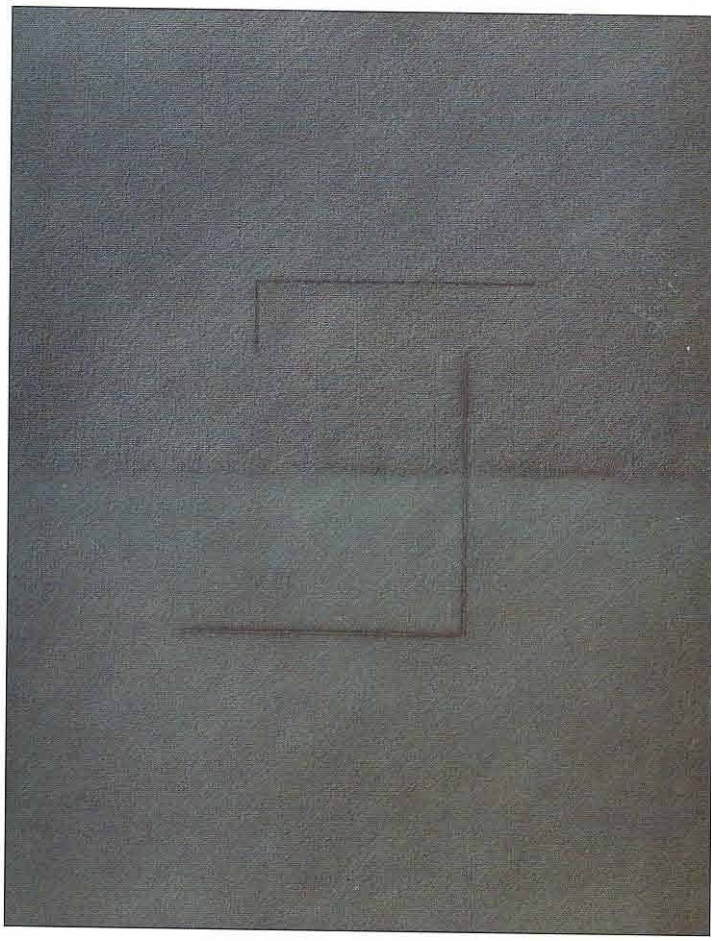






272. Marián Mudroch: Konvergencie I - III. 1976





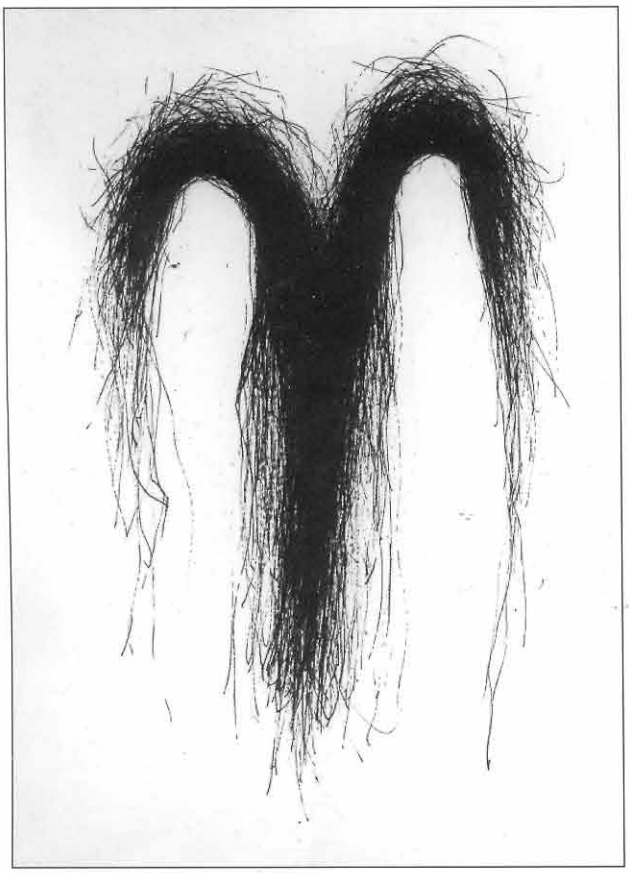
273. Marián Mudroch: Bez názvu I-II. 1995



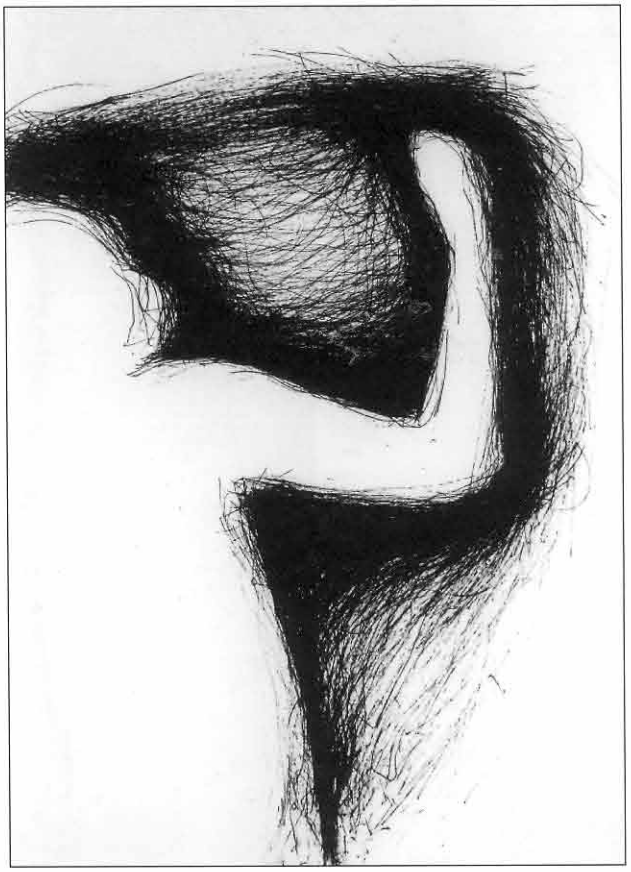
274. Igor Kalný: Veľká postava. 1986



275. Igor Kalný: Kráčajúci. 1986



276. Igor Kalný: Figurálna kresba I. 1986



277. Igor Kalný: Figurálna kresba II. 1986

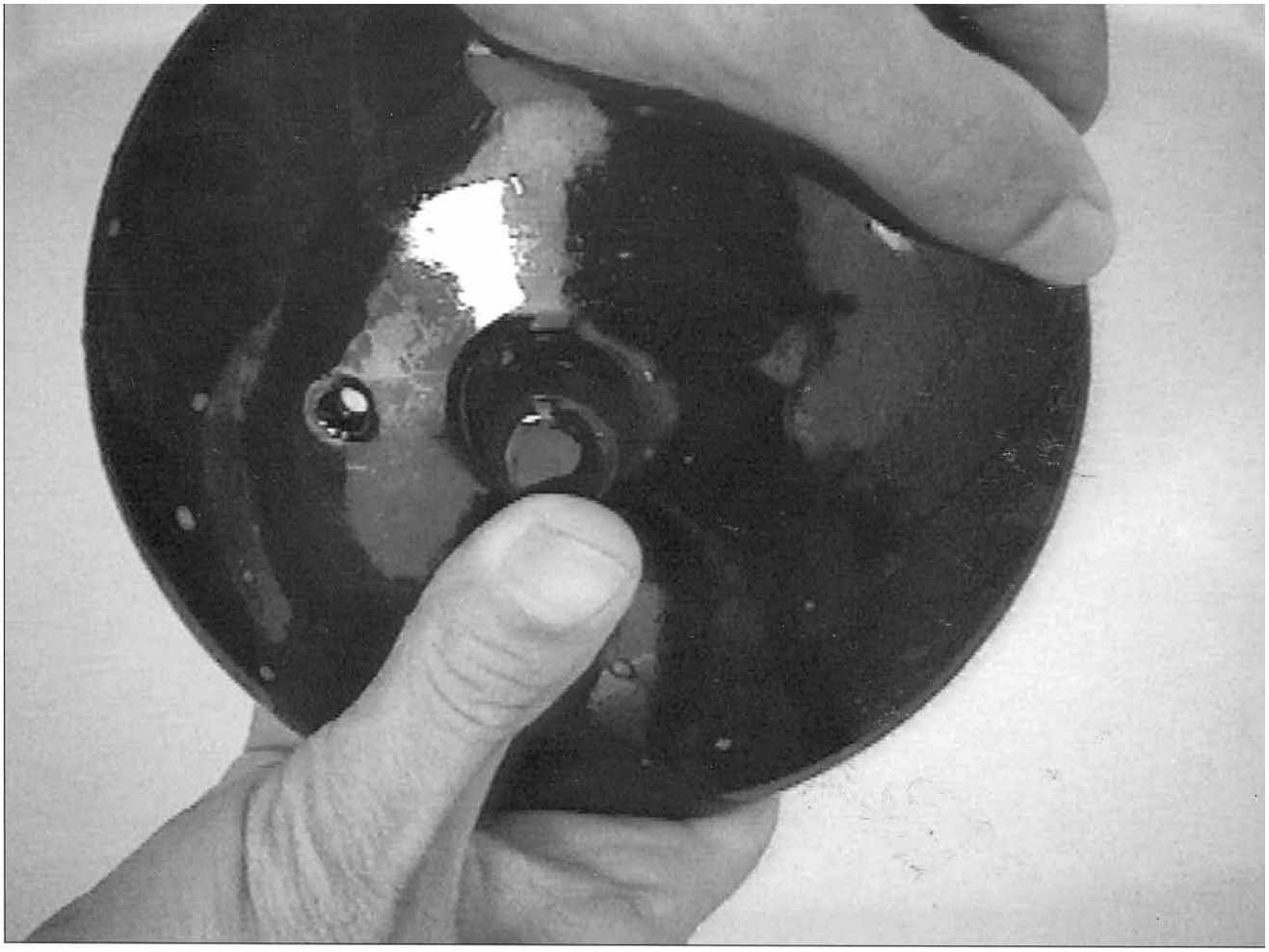


278. Juraj Bartusz: Lámanie. 1990

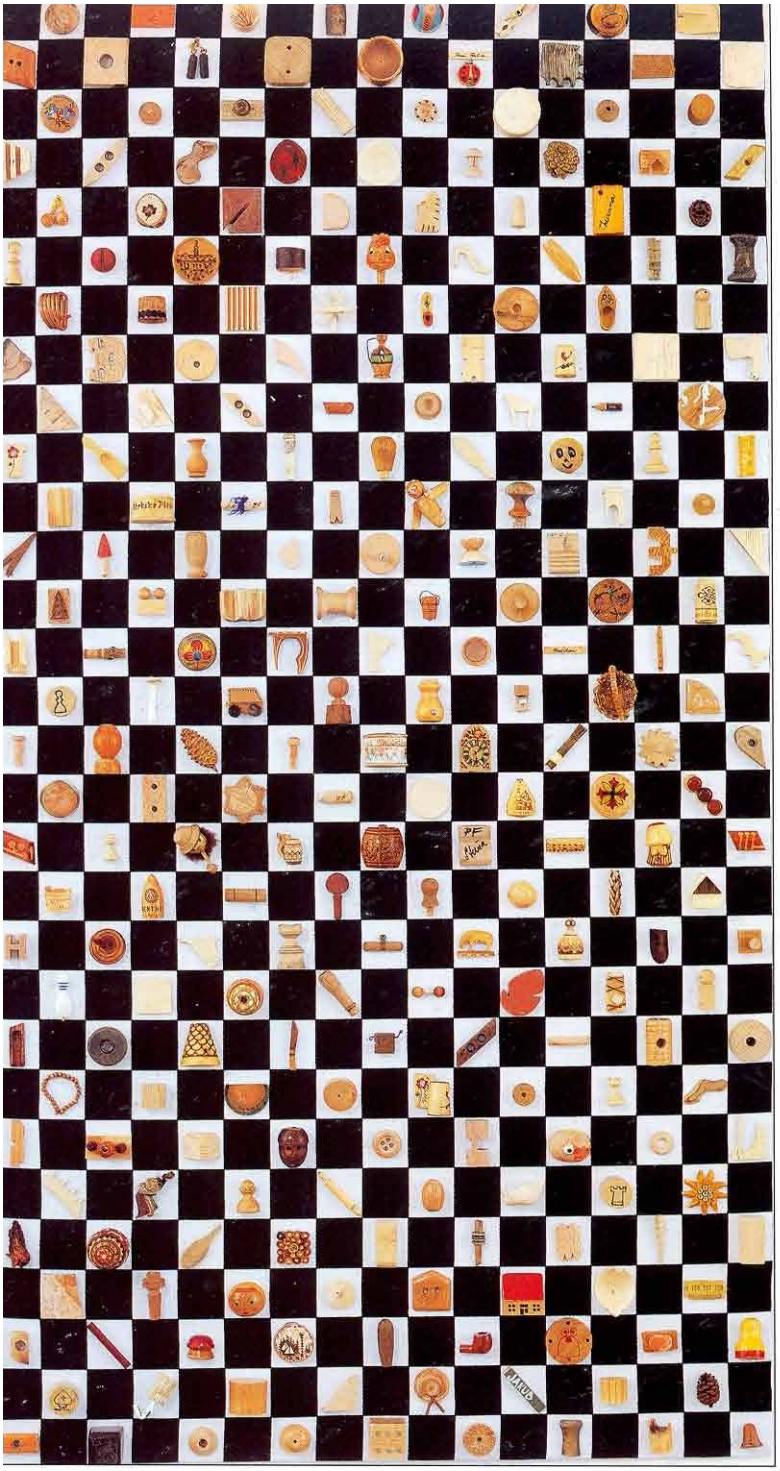


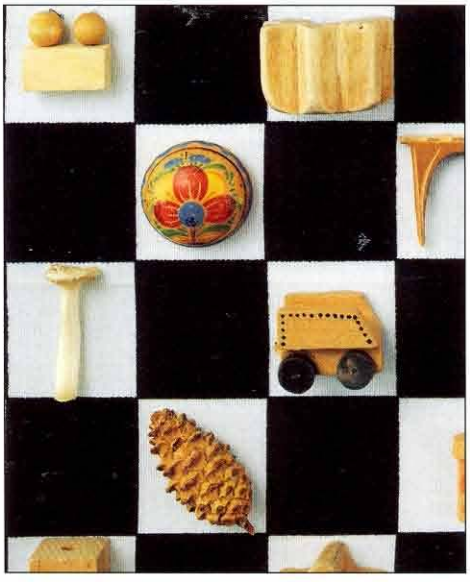


279. Michal Murin: Tanec hypochondra. 1991



280. Anna Daučíková: Chtónický pozdrav pre Camille Paglia.

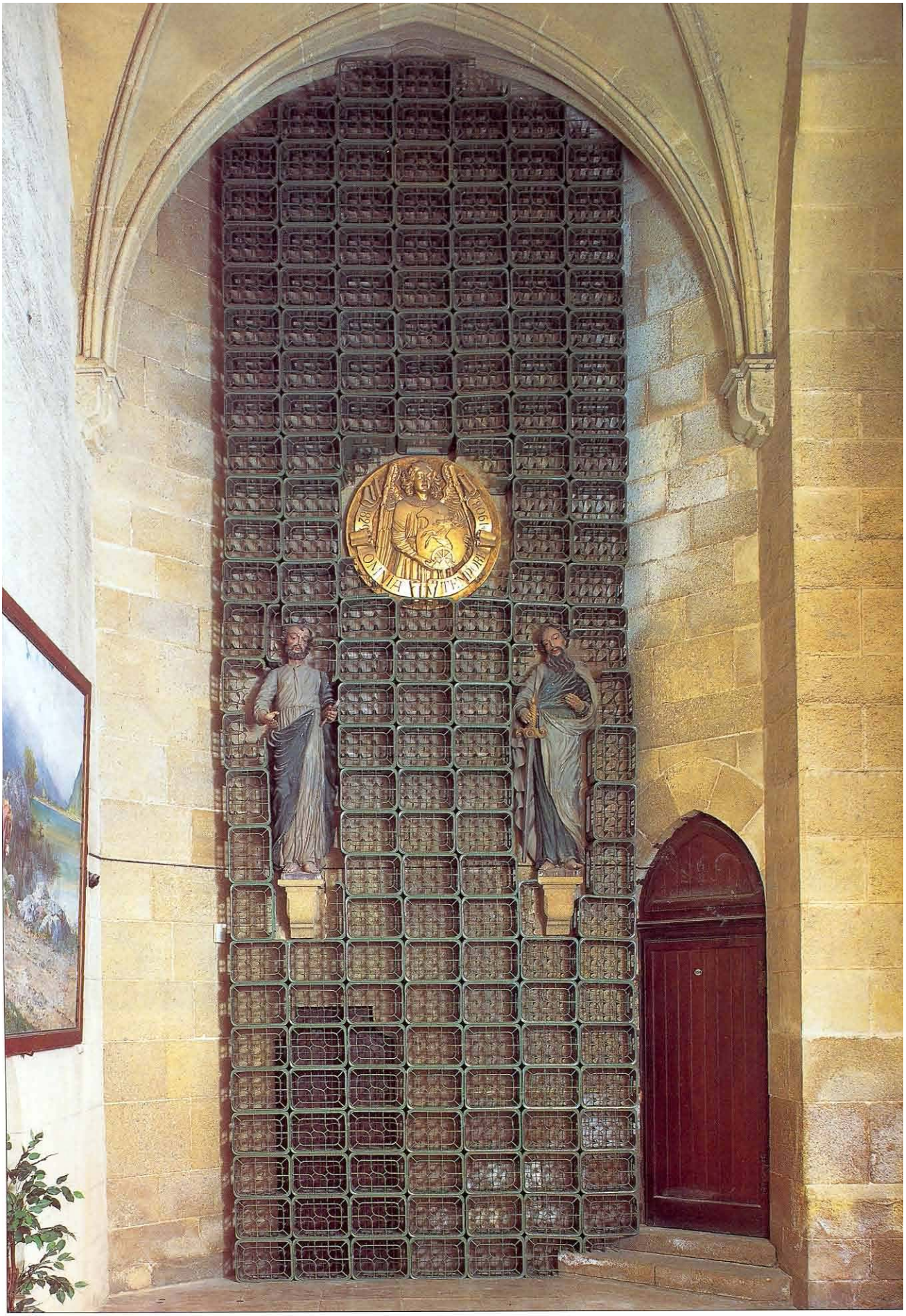




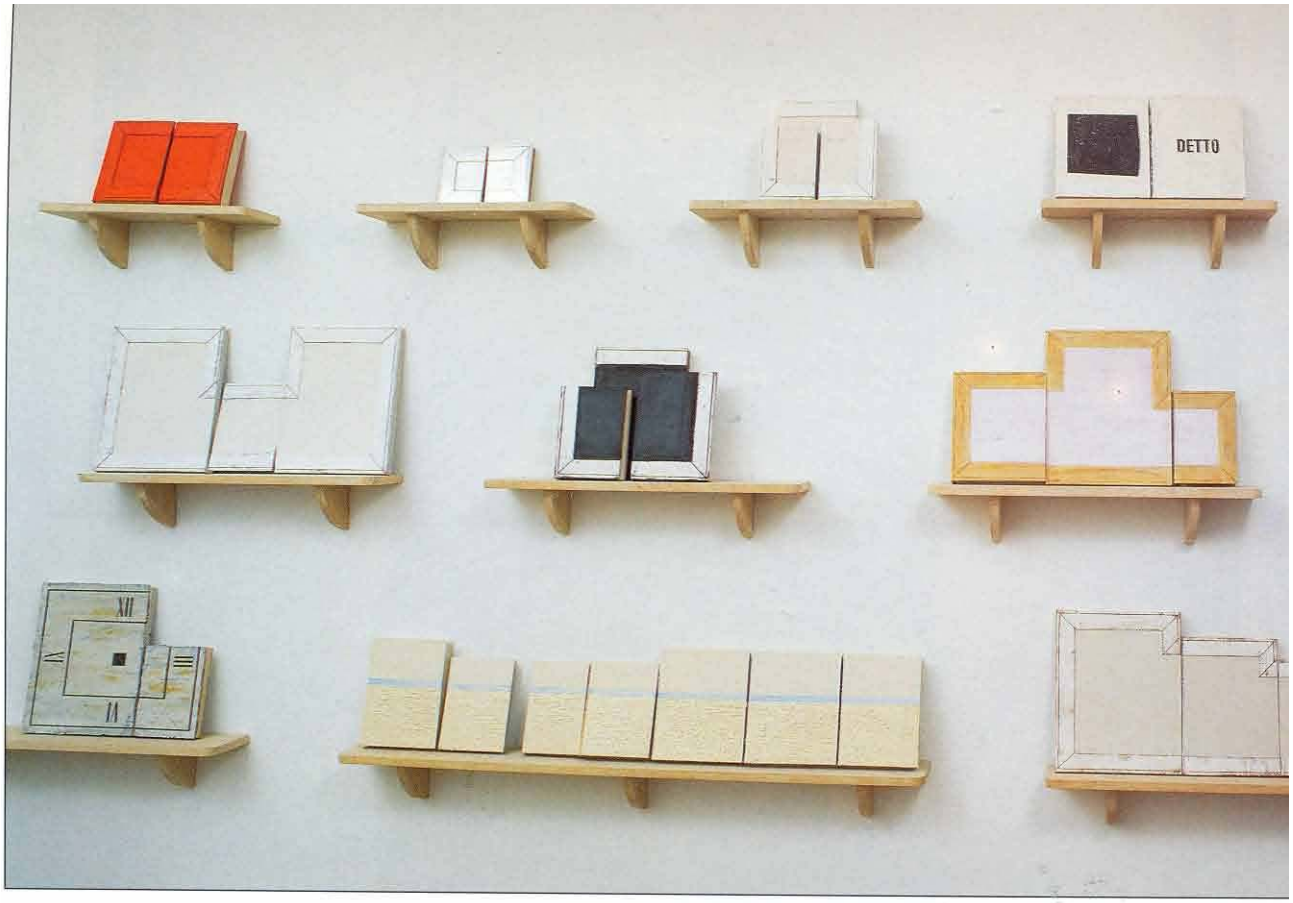
281. Otis Laubert: Z cyklu Tapisérie, Komentáre ku komerčnému textilu. Celok a detail. 1975



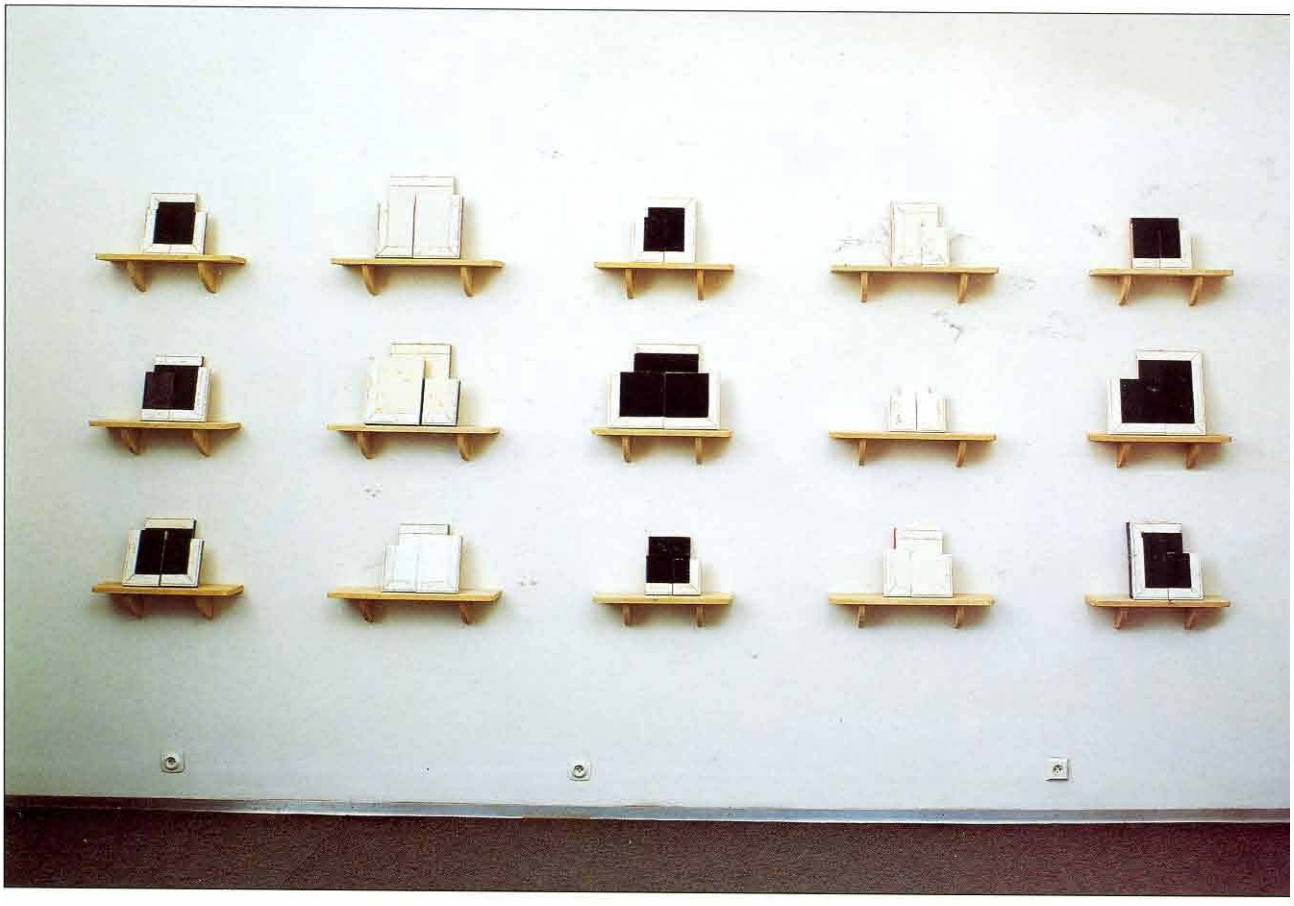
282. Otis Laubert: Aucájder/Outsider. 1985



283. Otis Laubert: Stav spoločnosti.1995. Zámok Bojnice



284. Dezider Tóth: Rezervácia 1991-?. Variant A



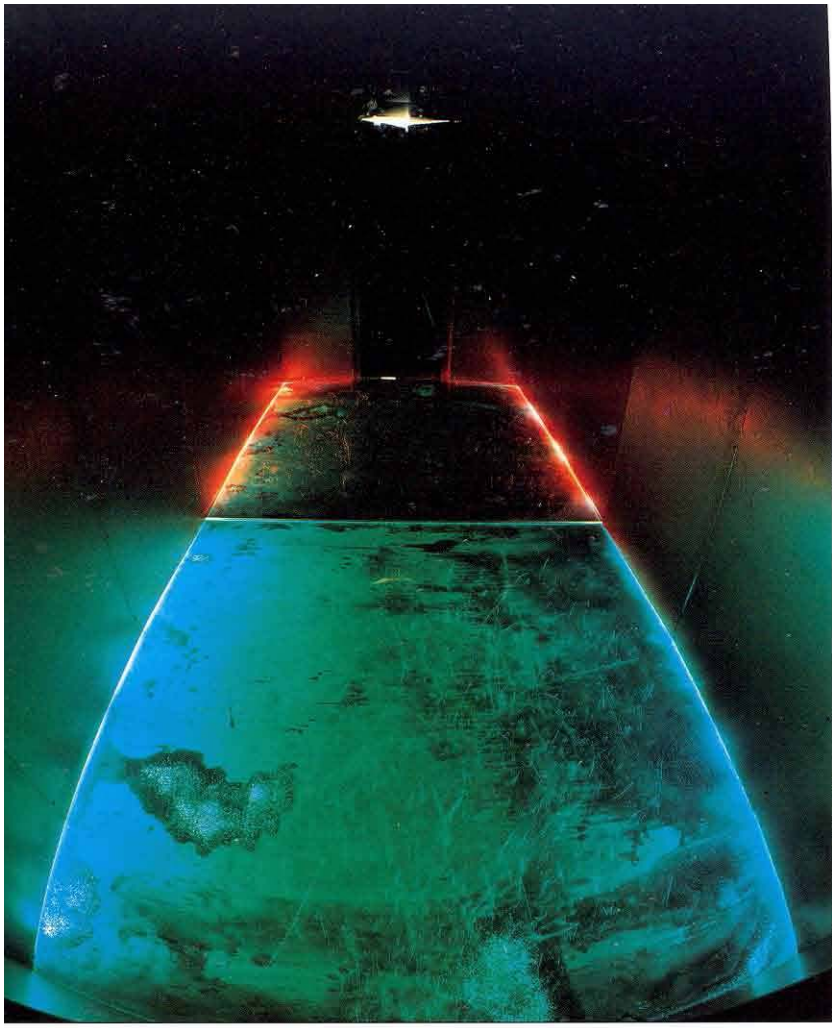
285. Dezider Tóth: Rezervácia 1991-?. Variant B



286. Matej Krén: Idiom. 1992



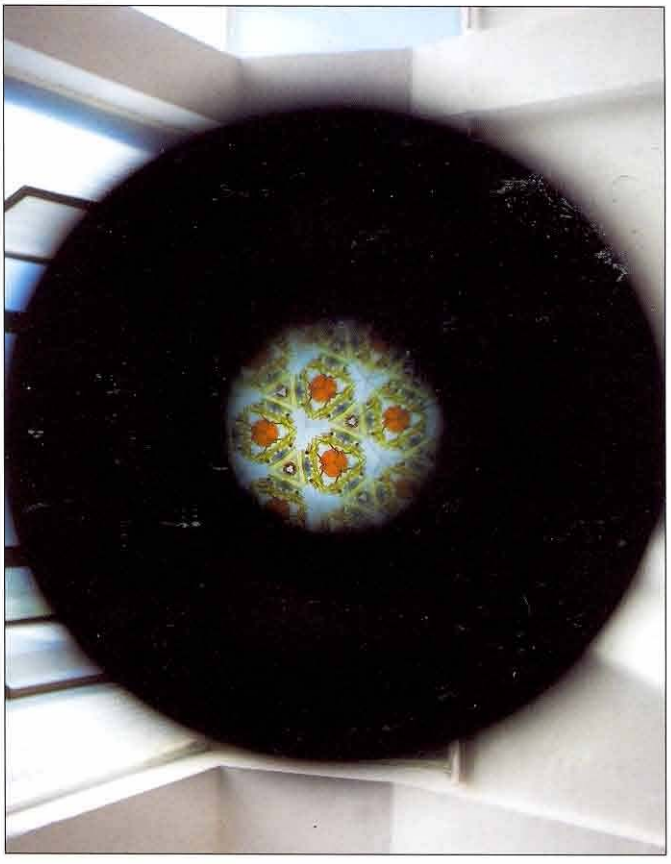
287. Matej Krén: Virtual Rock Garden. 1996





288. Milan Pagáč – Viktor Oravec: Dvojkabínový environment. 1992





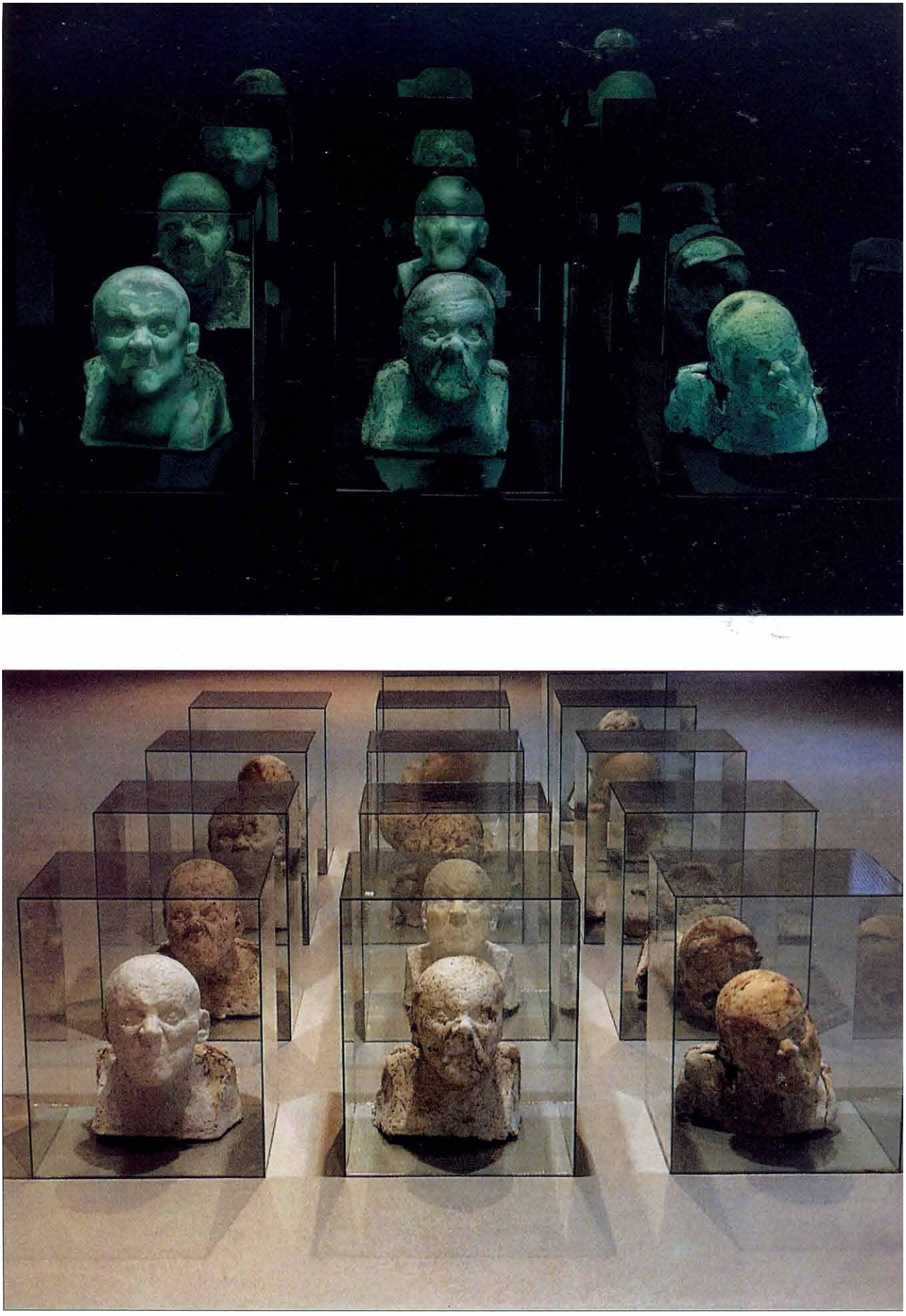
289. Karol Pichler: Hac duce tuta via est (S ich vedením je cesta bezpečná). Celok a detail. 1995



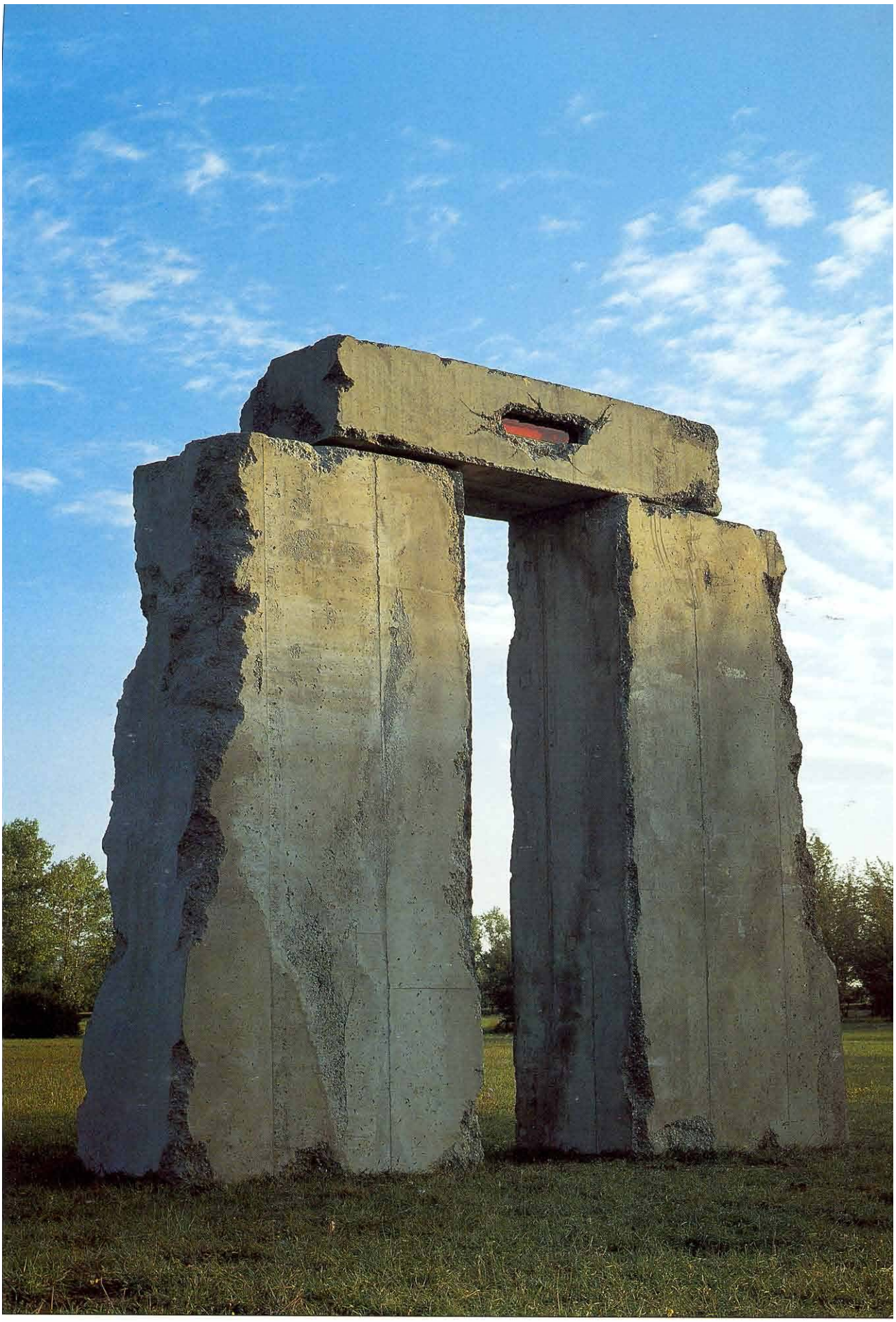




290. Ladislav Čarný: Relikviáre I – III. 1998

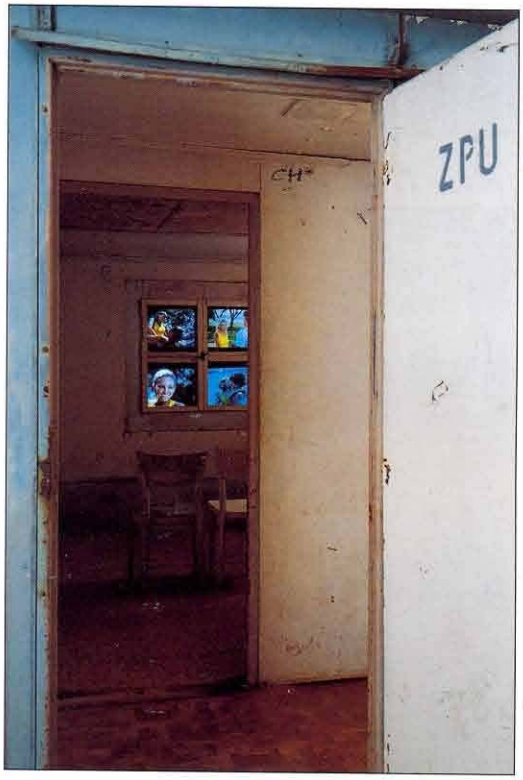


291. Ladislav Čarný: Putrefactio is omnium rerum mater... 1995



292. Peter Meluzin: Megalit. 1993





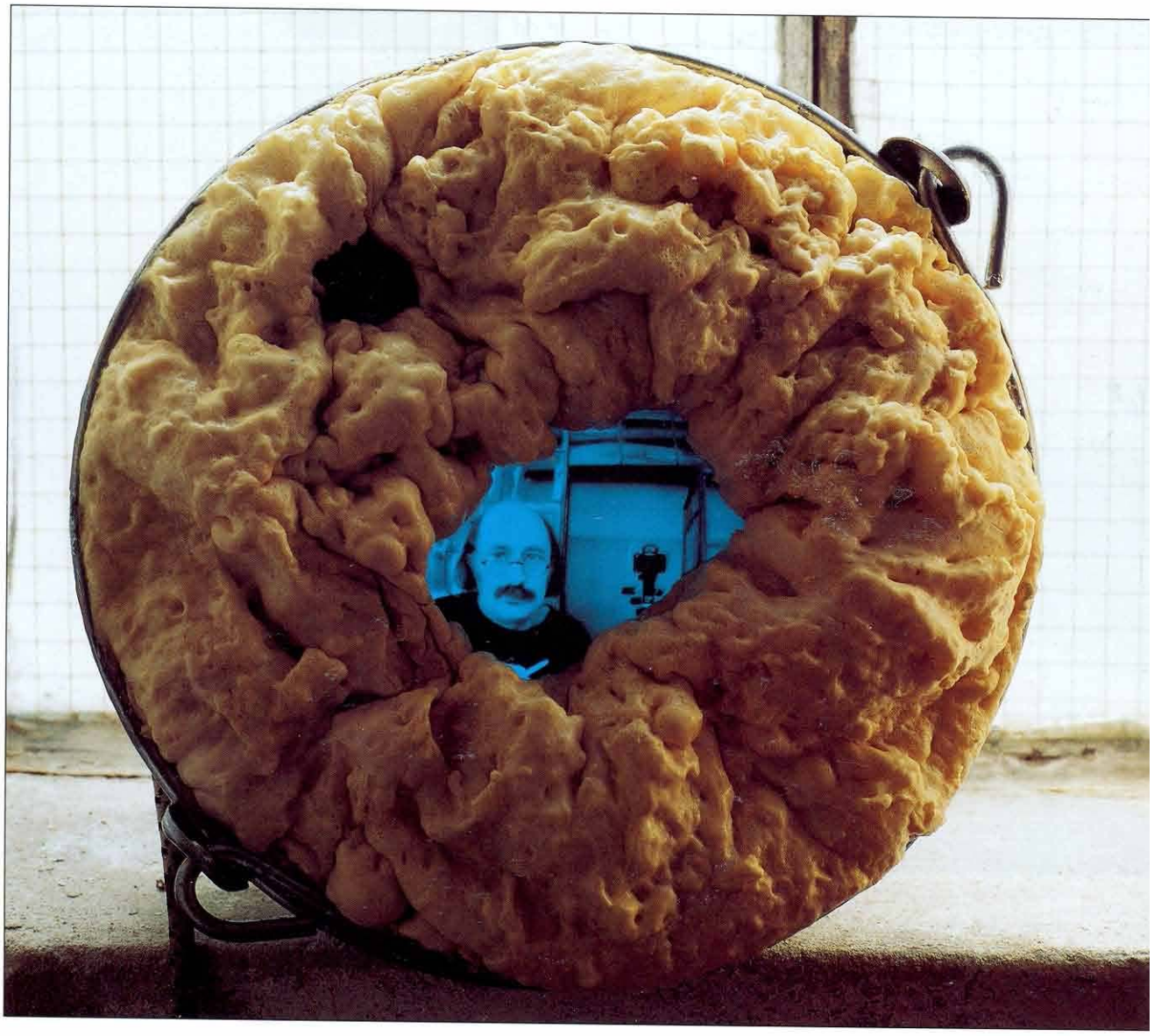


293. Peter Meluzin: Home video. Celok a detail. 1996



294. Peter Rónai: Message saloon. 1992



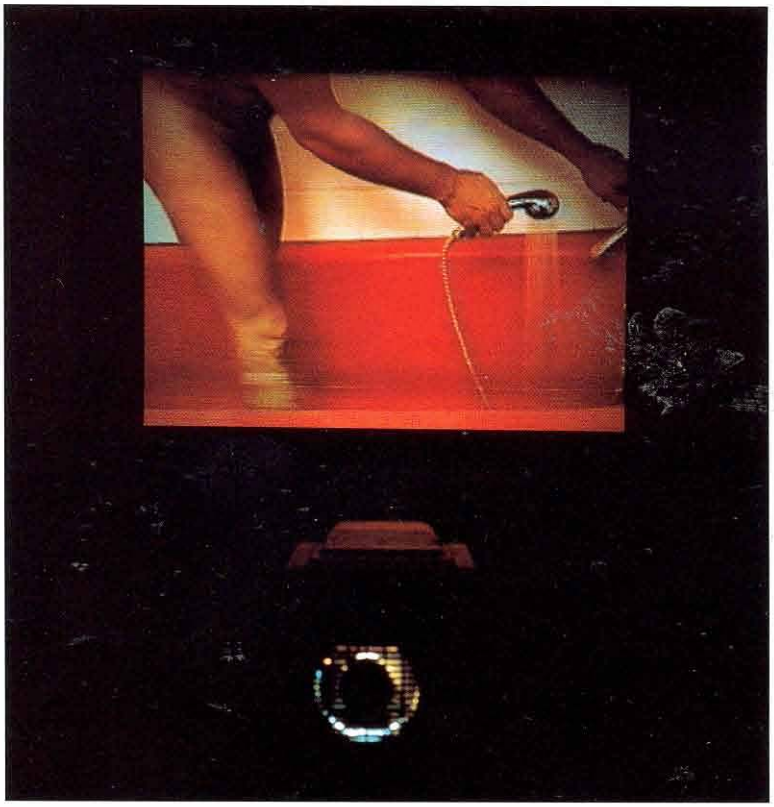


295. Peter Rónai: Slovenská virtuálna realita. Celok a detail. 1996

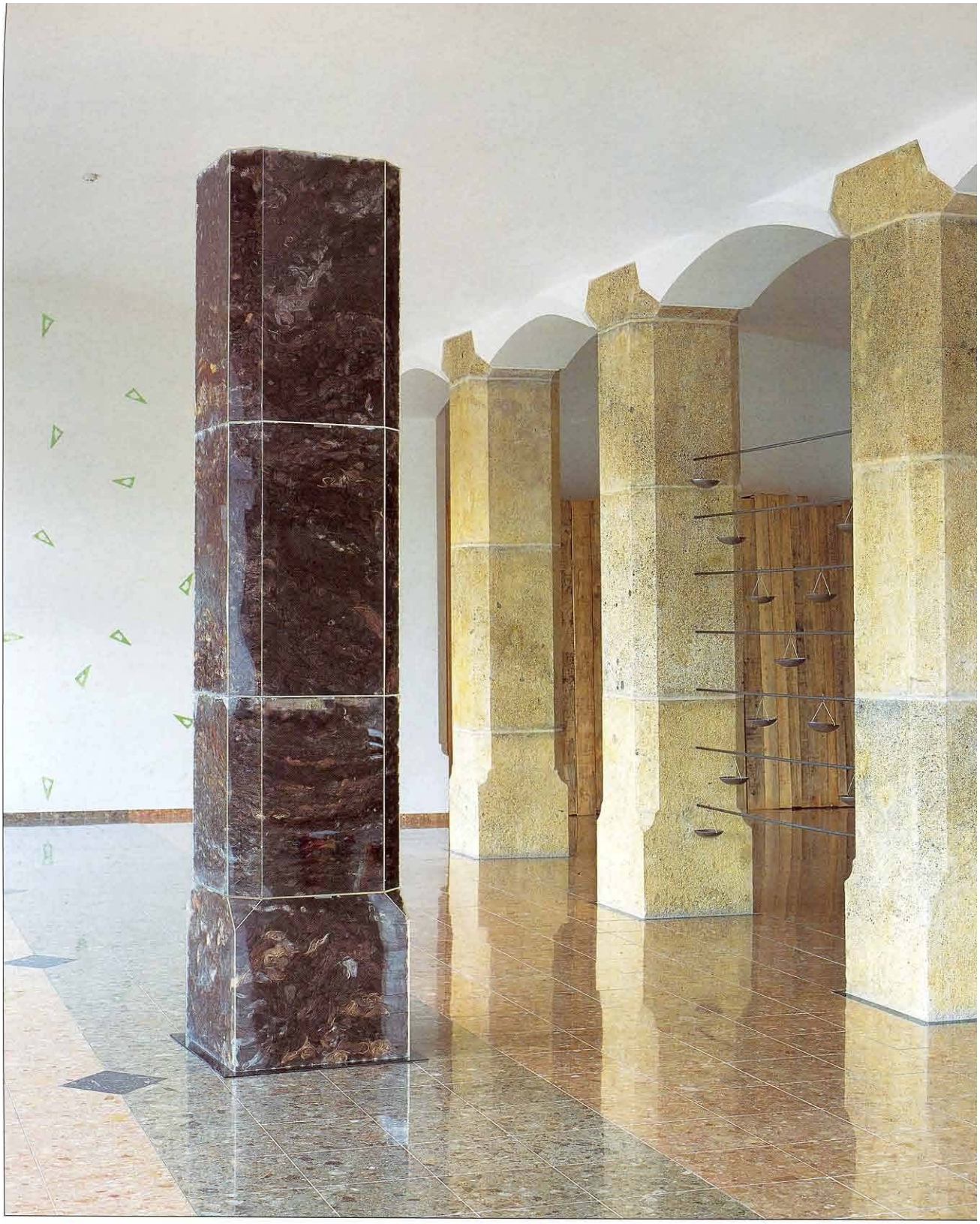


296. Peter Rónai: Benátsky projekt. Fragment. 1997





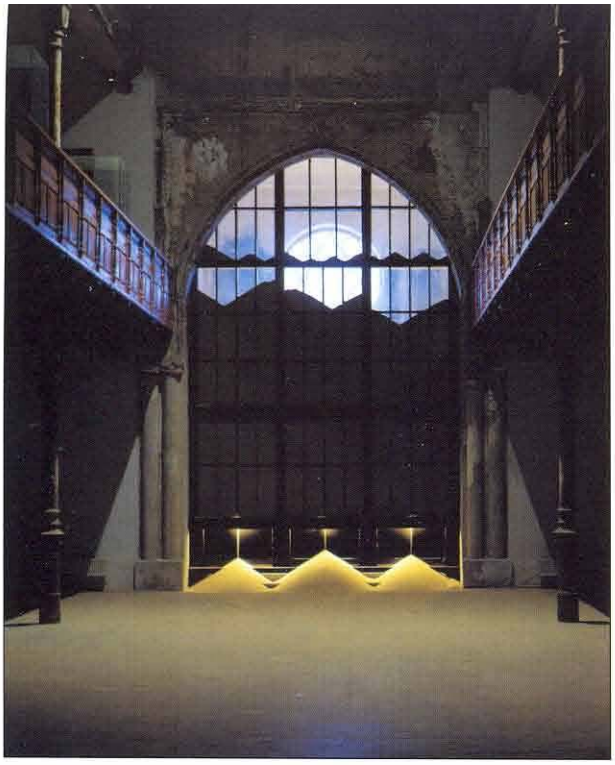
297. Jana Želibská: Jej pohľad na neho. 1996



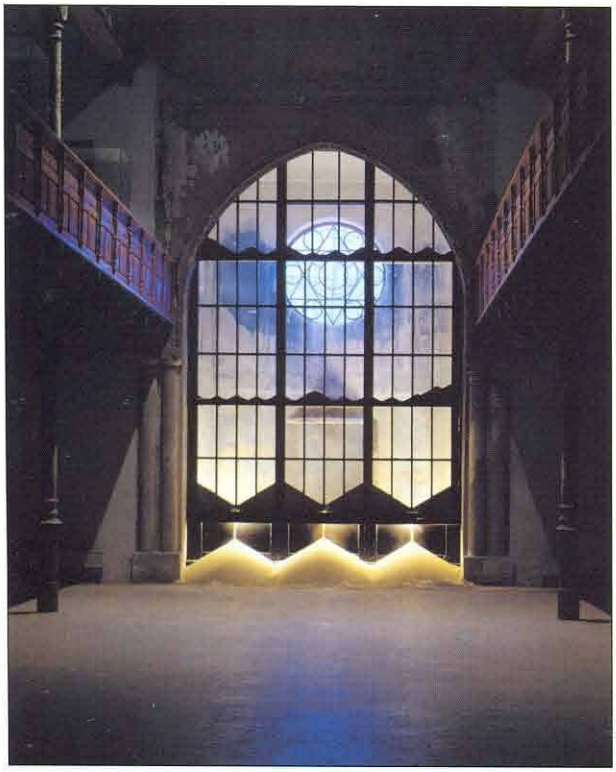
298. Ilona Németh: Stĺp. 1995



299. Ilona Németh: Polyfunčná žena–Posteľ (Ľahni si!). 1996

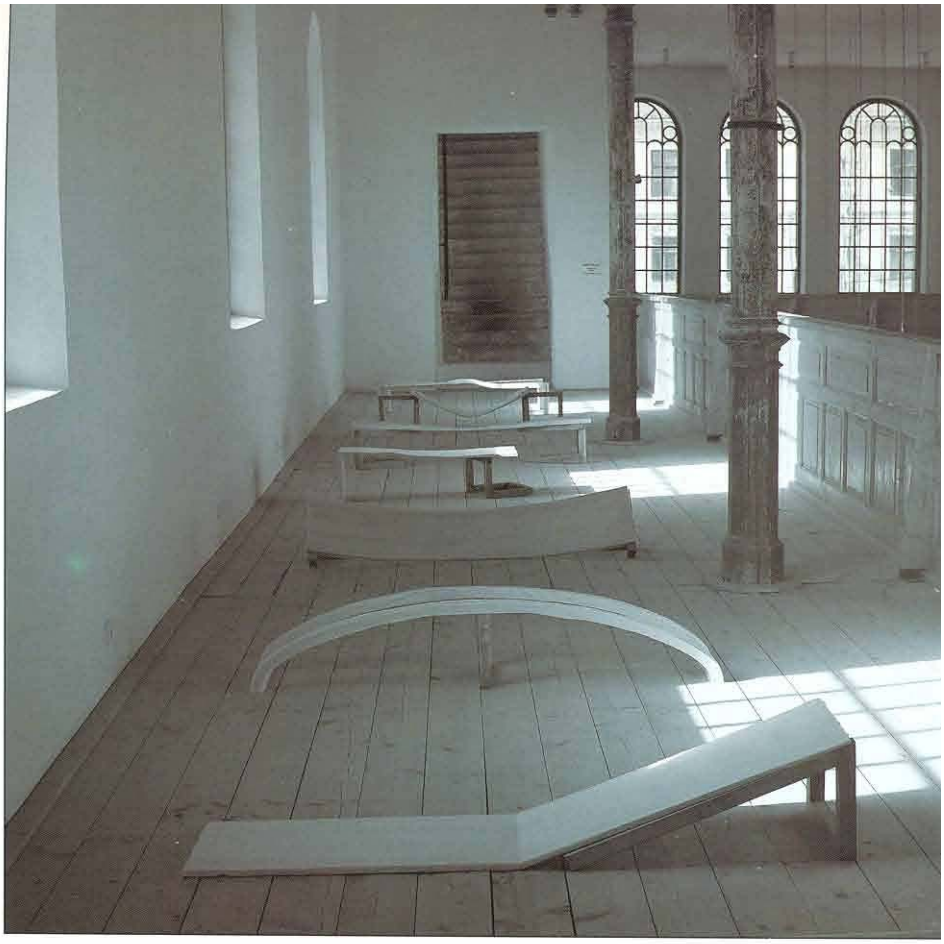


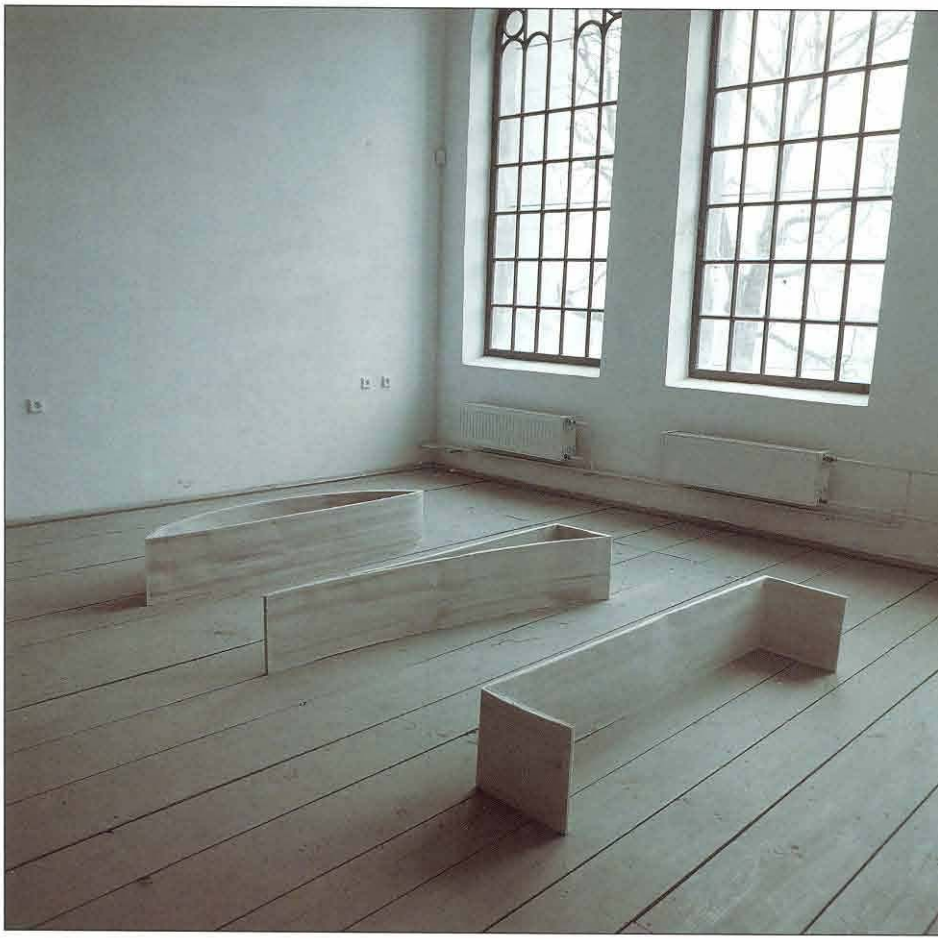






300. Anton Čierny: Svitanie. 1997





301. Emöke Vargová: Lavice. 1995

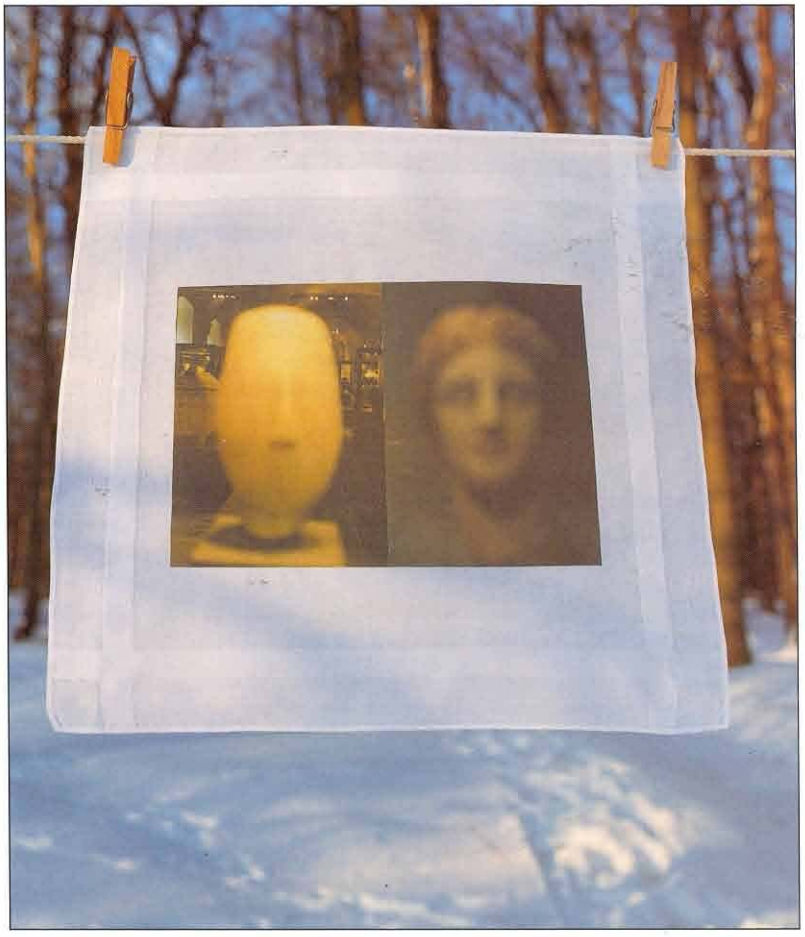


302. Patrik Kovačovský: Masky. 1999. Detail z inštalácie



303. Roman Galovský: He-Art. 1994

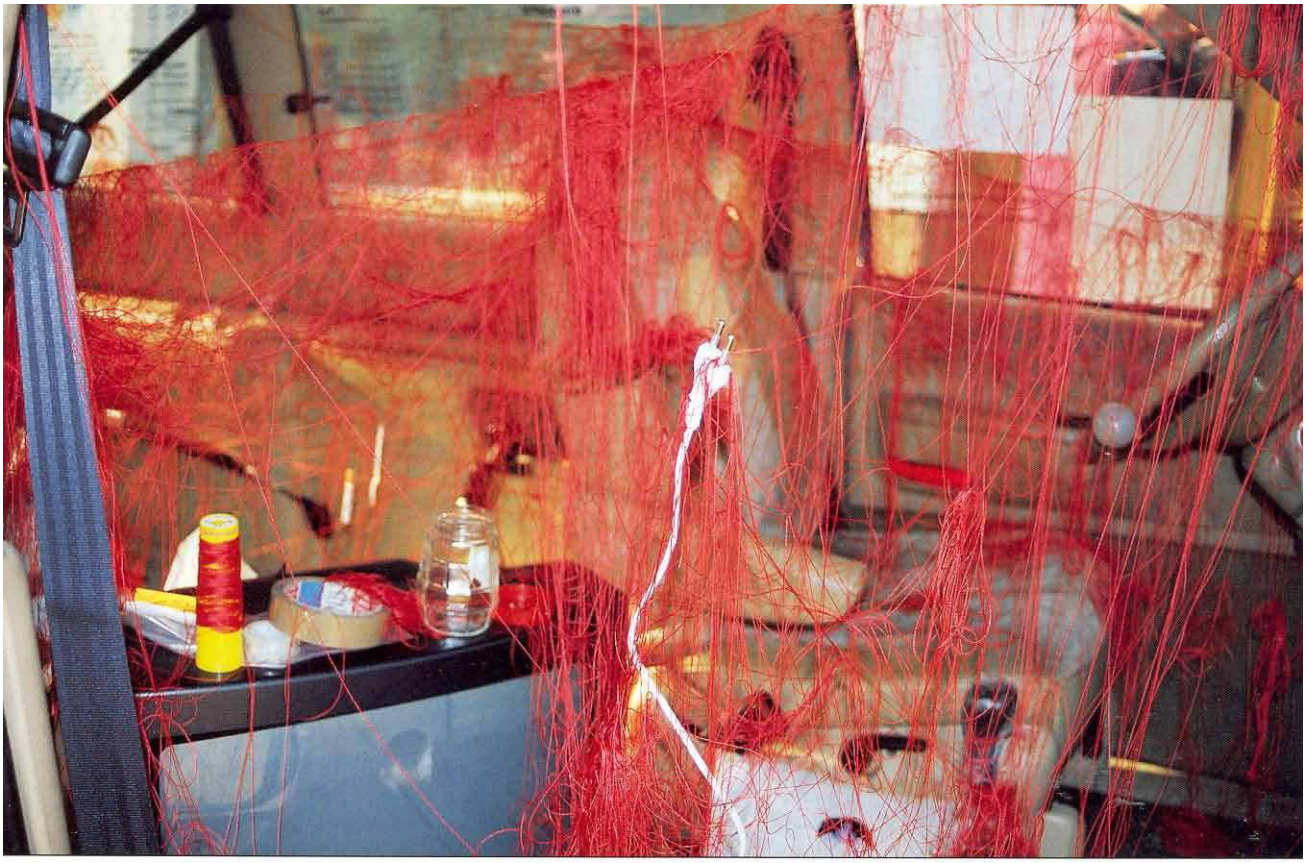




304. Ľubo Stacho: „Kapesníčky". Spomienky na umenie. 1998-1999



305. Roman Ondák: Chuť myslenia. Pittsburgh, 1995

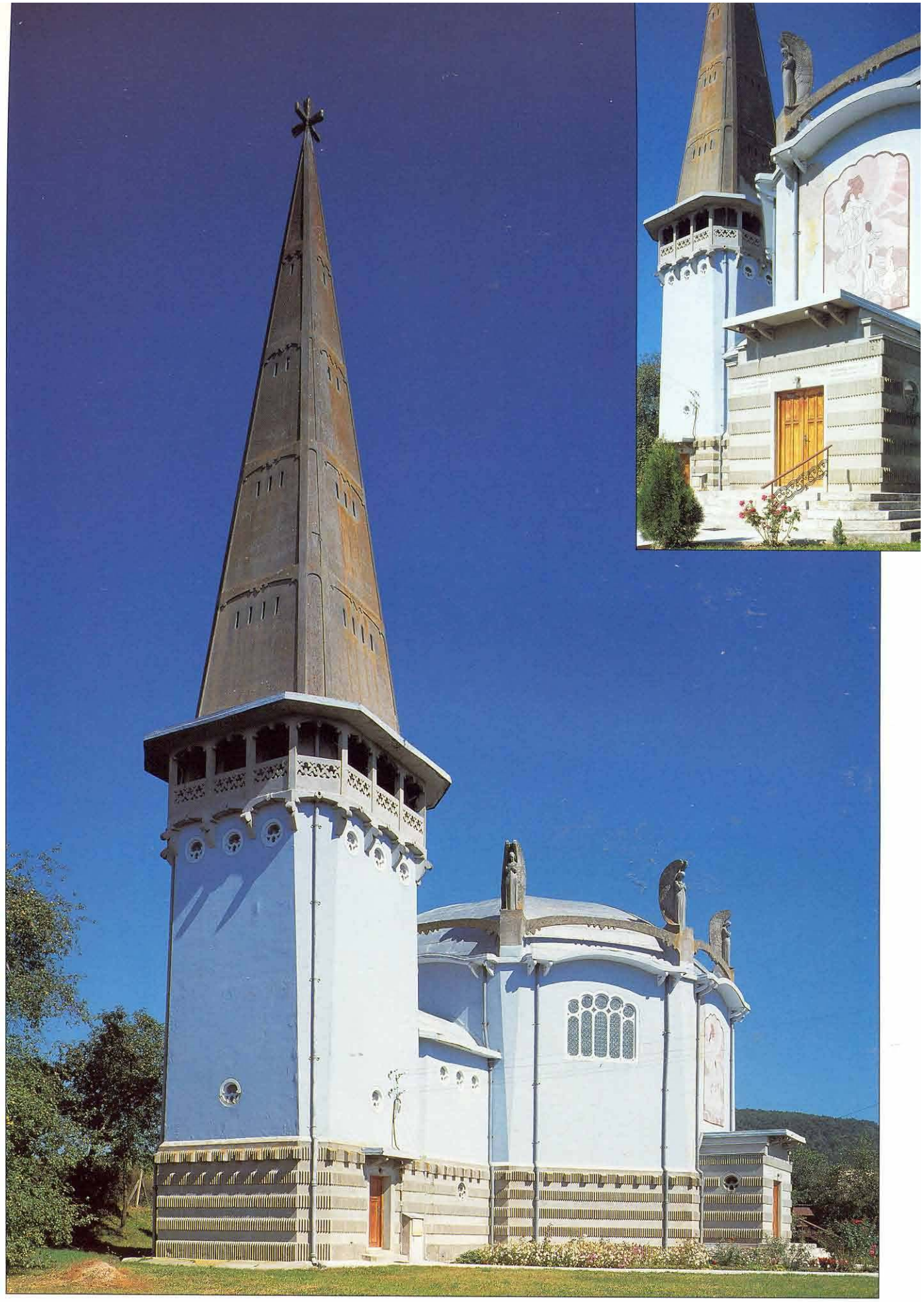




306. Boris Ondreička: Her ethix. 1999. Exteriér a interiér



311. Ödön Lechner: Kostol sv. Alžbety, tzv. Modrý kostolík. 1907–1908. Bratislava



312. István Medgyaszay: Rím.-kat. kostol. 1908-1910. Muľa





313. Josef Rittner: Býv. Vojenské veliteľstvo (FFUK). 1909. Bratislava. Interiér



314. Dušan Jurkovič: Spolkový dom. 1904 – 1905. Skalica



315. Richard Berndl: Mauzoleum Andrássyovcov. 1903. Krásnohorské Podhradie. Celok a detail



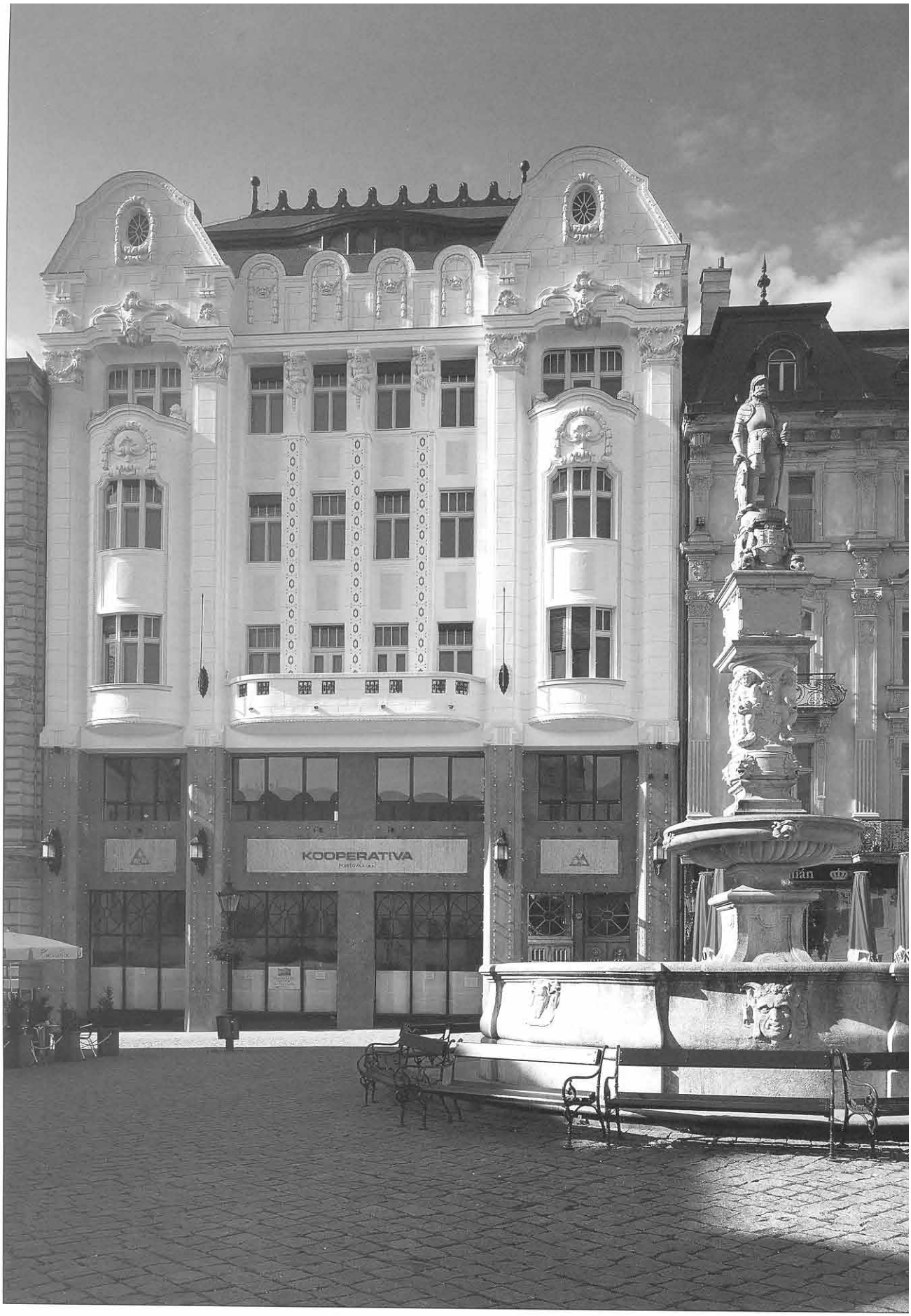
316. Marcel Komor–Dezider Jakab: Reduta. 1908. Bratislava



317. Kornel Bičanský (Bittsánszky): Rím.- kat. kostol. Okolo 1910. Oravská Lesná



318. Quido Hoepfner a Géza Györgyi: Hotel Grand. 1906. Tatranská Lomnica



319. Albert Körössy: Býv. Eskontná banka. 1906. Hlavné nám. Bratislava



320. Jenö Schiller: Nájomný dom na Štúrovej ul. 10. 1903. Bratislava



321. Klement Šilinger: Ústavy Lekárskej fakulty UK. 1924



322. Alois Balán a Juraj Grossmann: Škola umeleckých remesiel. 1928. Vazovova ul., Bratislava.



323. Alojz Balán a Juraj Grossmann: Pavilón Umeleckej Besedy Slovenskej. 1925. Bratislava





324. Rudolf Stockr: Kúpeľný dom. 1928 -1932. Sliač.



325. Jozef Marek: Obytný blok Avion. 1930. Americké nám., Bratislava



326. Ignác Vécsei a Fridrich Weinwurm: Obytná skupina Nová doba. 1932. Vajnorská ul., Bratislava



327. Bohuslav Fuchs: Obytný dom. 1935. Hviezdoslav. nám. 7., Bratislava

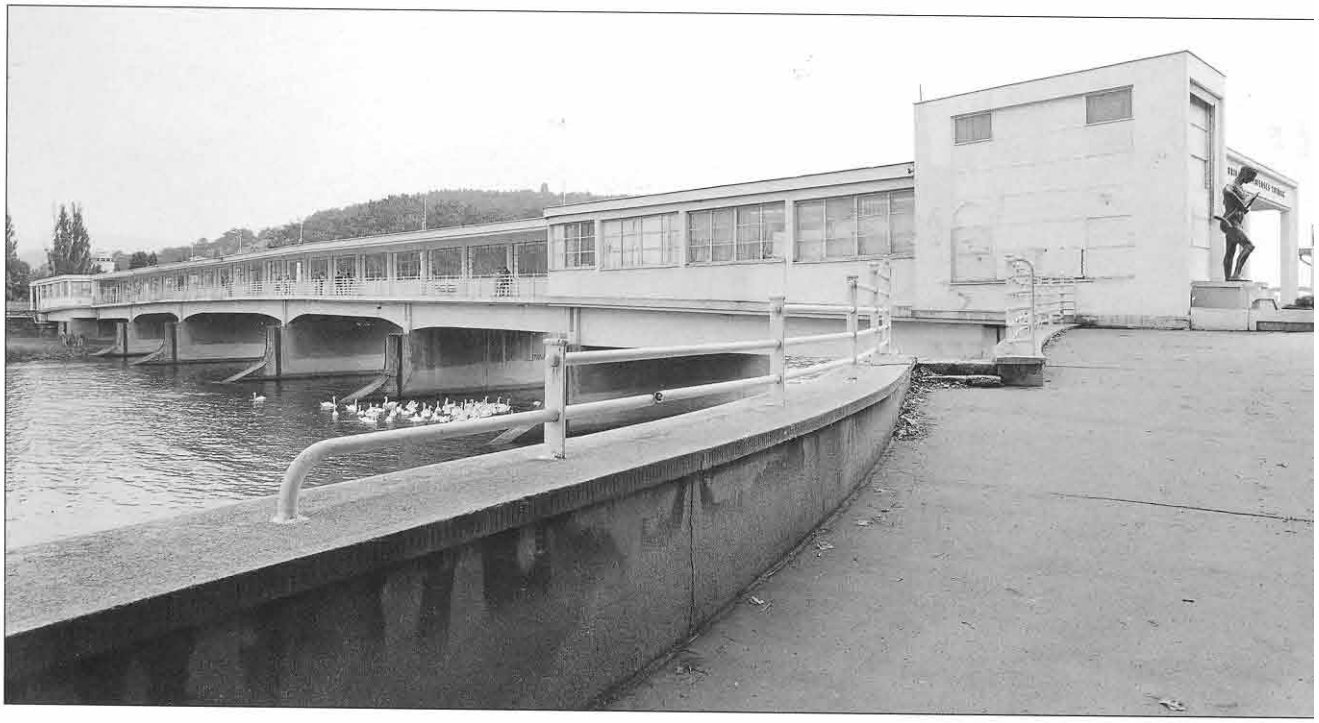


328. Emil Belluš: Národná banka. 1937–1939. Štúrova ul., Bratislava



329. Bohuslav Fuchs: Kúpalisko Zelená žaba. 1935–1936. Trenčianske Teplice





330. Emil Belluš: Kolonádový most. 1932. Piešťany



331. Eugen Kramár a Štefan Lukačovič: Ústredná poštová správa. 1946 - 1948. Nám. Slobody, Bratislava.



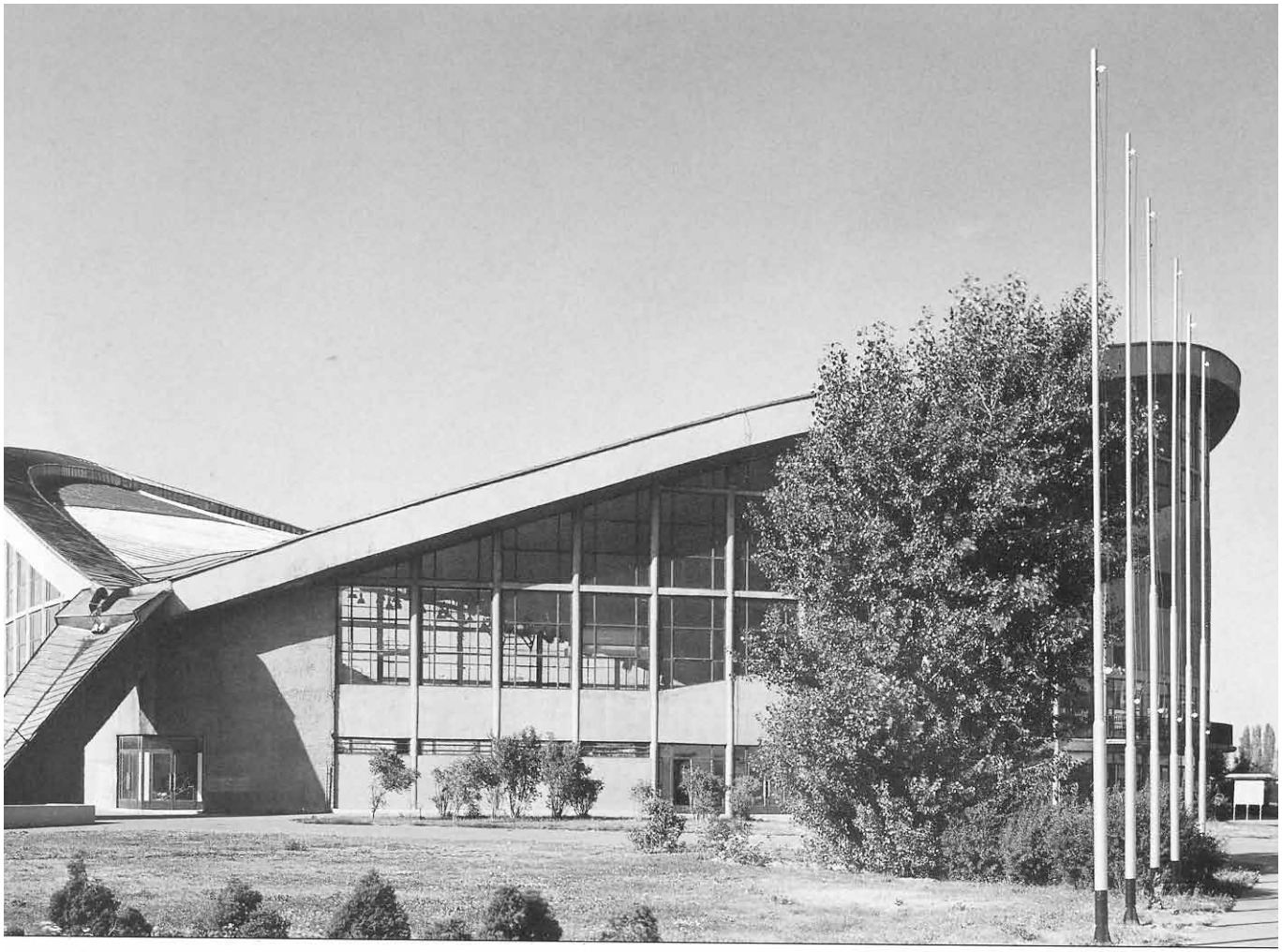
332. Emil Belluš: Družstevné domy. 1934 - 1937. Nám. SNP, Bratislava



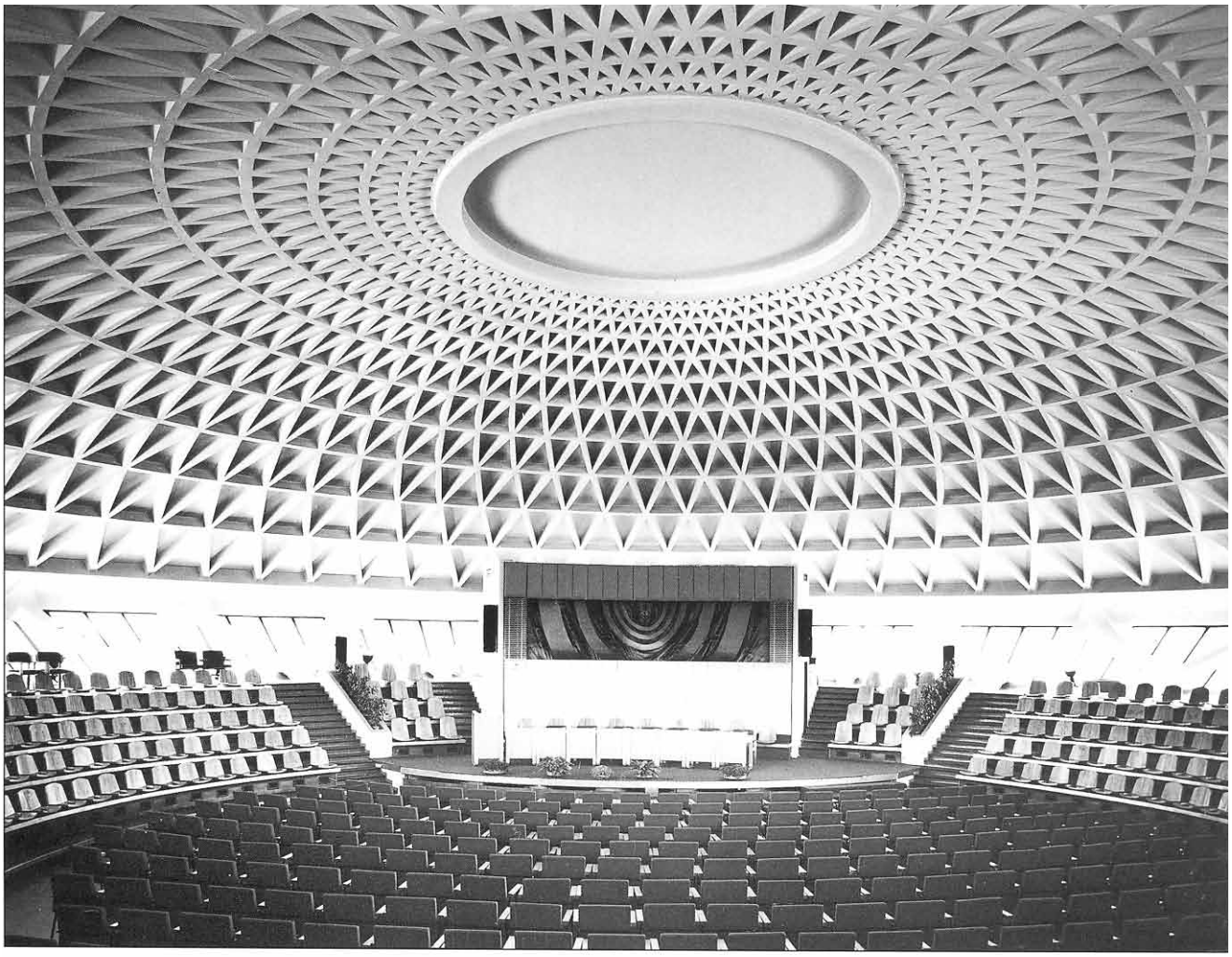
333. Emil Belluš: Internát Mladá Garda. 1953. Bratislava



334. Karol Paluš: Chemický ústav SAV. 1962. Bratislava



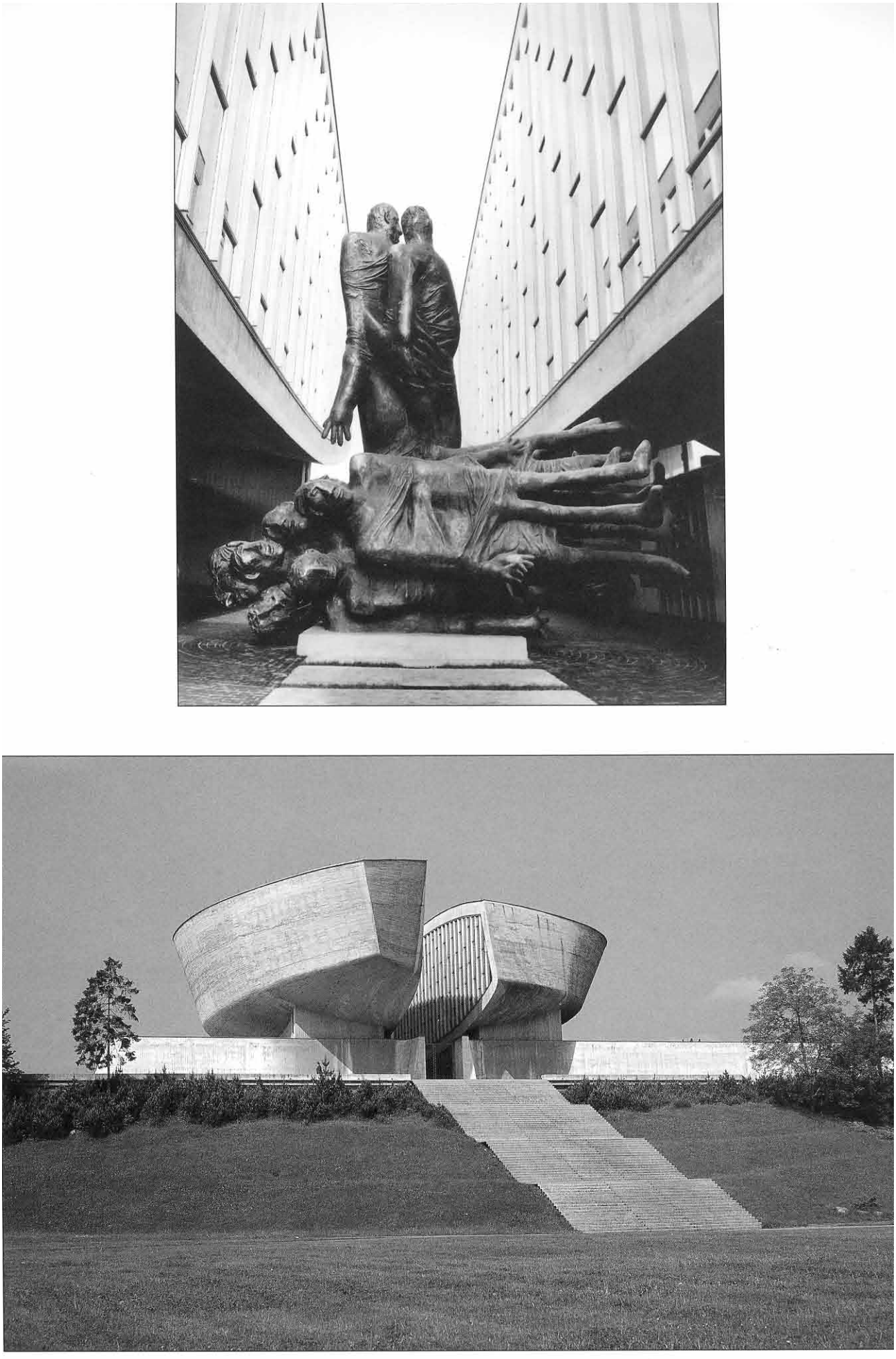
335. Jozef Chovanec: Športová hala. 1962. Pasienky, Bratislava



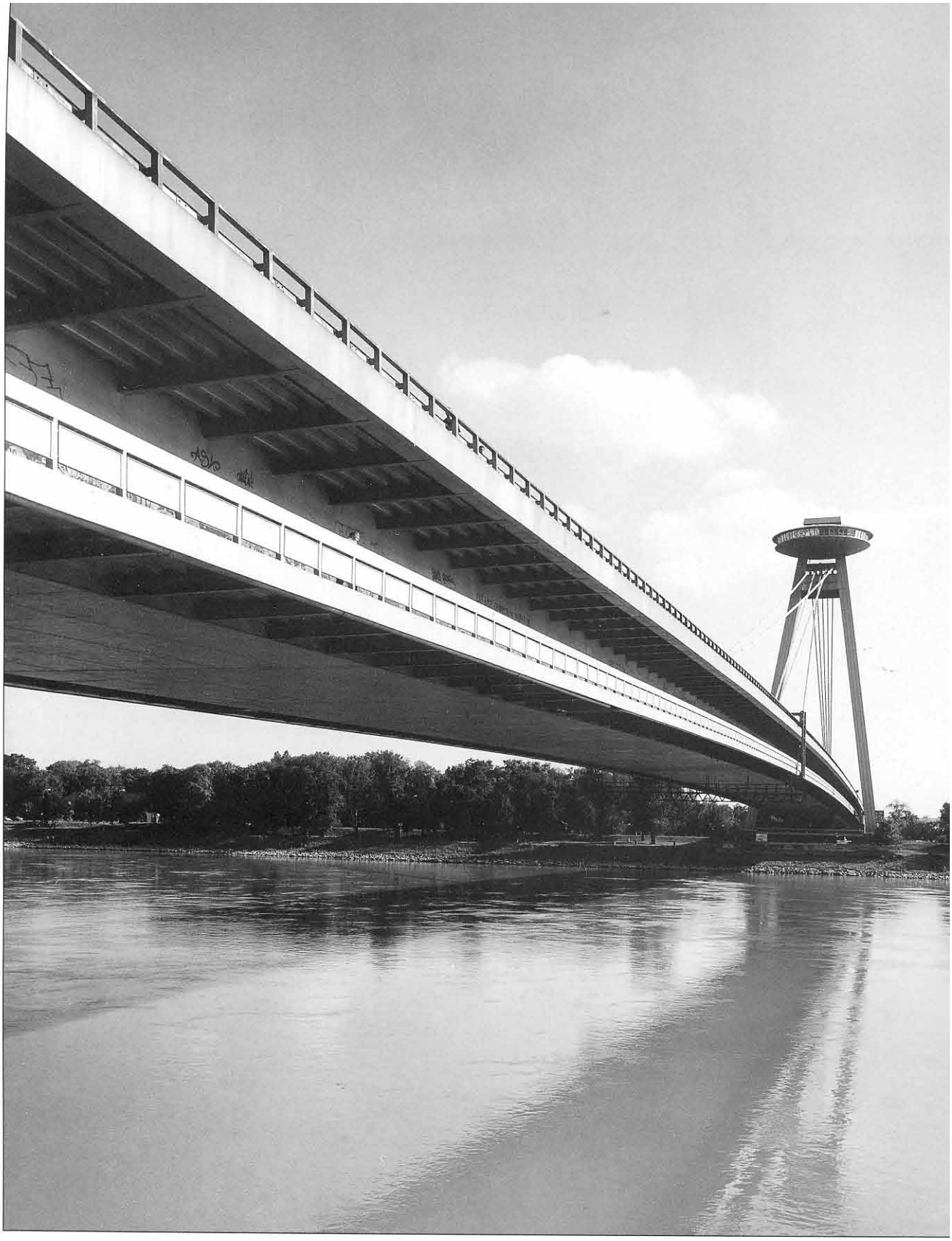
336. Vladimír Dedeček a Rudolf Miňovský: VŠP (dnes Poľnohospodárska univerzita). 1966. Nitra



337. Ferdinand Milučký: Krematórium. 1970. Bratislava



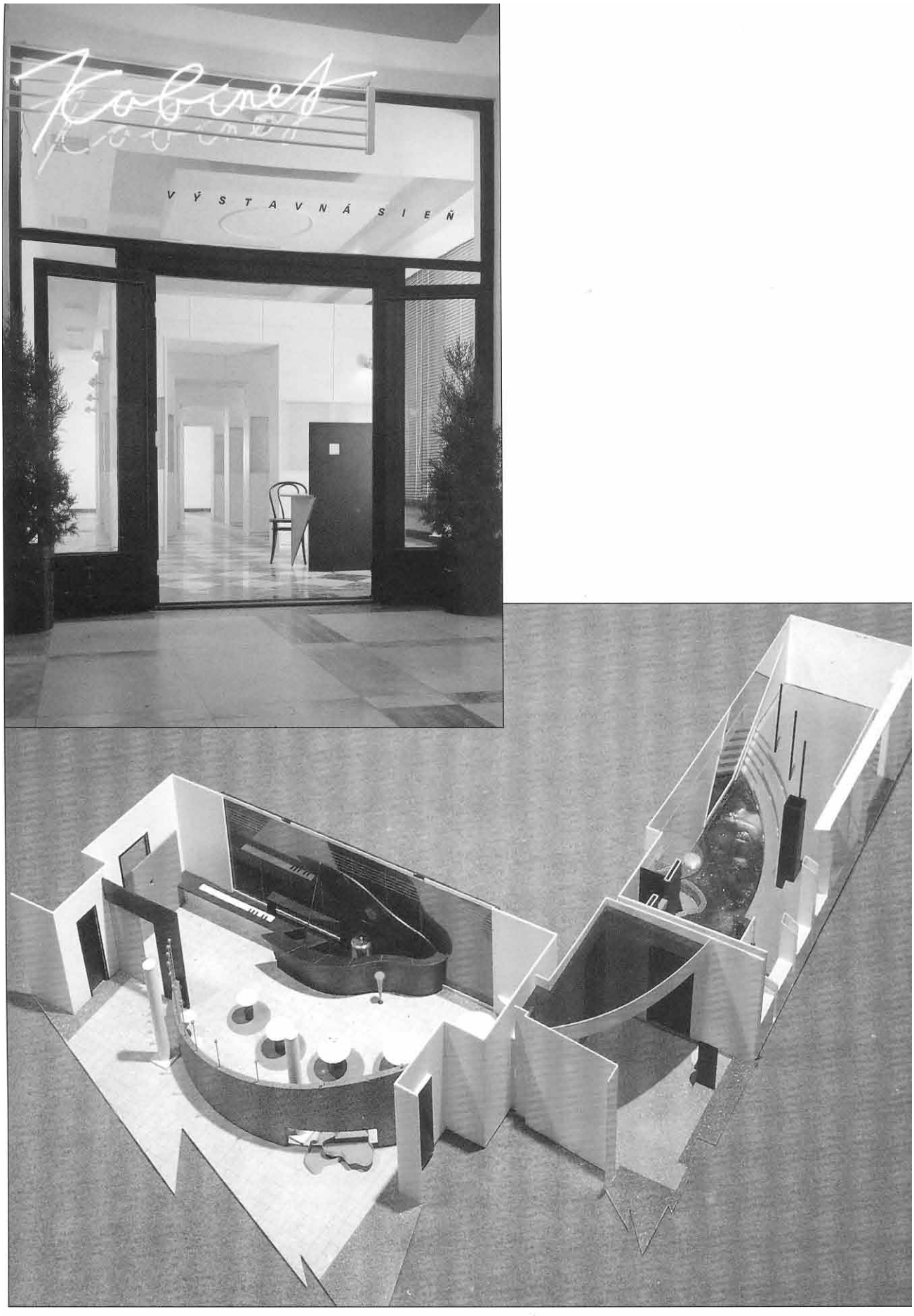
338. Dušan Kuzma, spolupráca Jozef Jankovič: Pamätník SNP. 1969. Banská Bystrica



339. Jozef Lacko a kol. Most SNP (Nový most). 1970. Bratislava



340. Eugen Kramár: Hotel FIS. 1970. Štrbské pleso



341. Dušan Voštenák –Imrich Vaško: Vstup do výstavnej siene. Kabinet a model interiérových scénogramov v DK ROH v Žiline



342. Márius Žitňanský: Zborový dom. Levice. 1982 - 1985



343. Vojtech Vilhan– Rastislav Janák: Interiéry firmy Supraphon. 1984. Bratislava





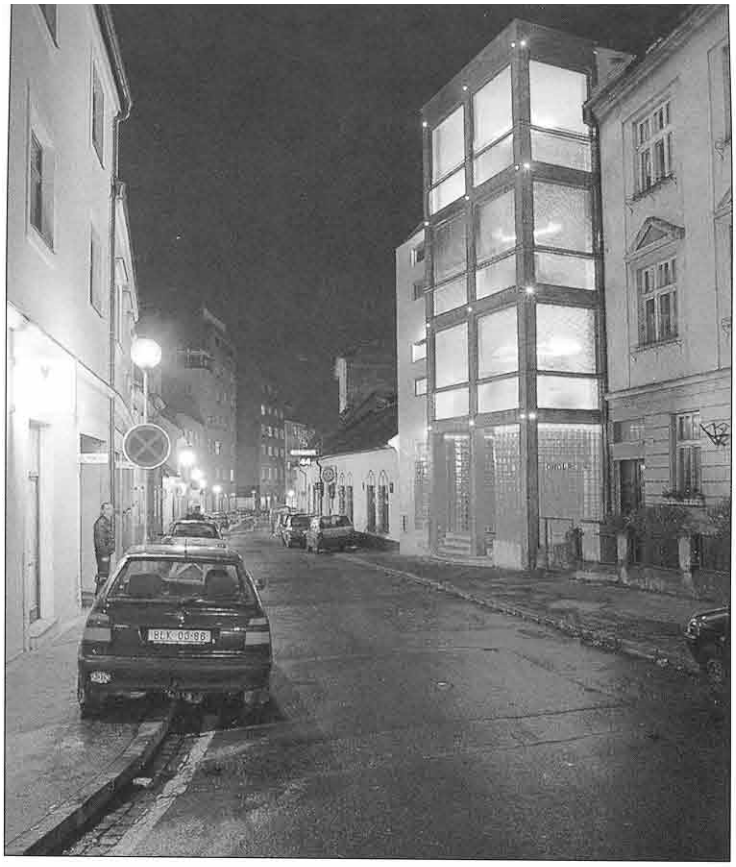
344. Ján M. Bahna a kol.: Obchodný dom Ružinov. 1975 - 1985. Bratislava



345. Ján M. Bahna a kol.: Všeobecná úverová banka. 1994 - 1997. Bratislava



346. Ivan Marko a kol.: Obytný blok. 1977 - 1986. Palackého ul., Bratislava



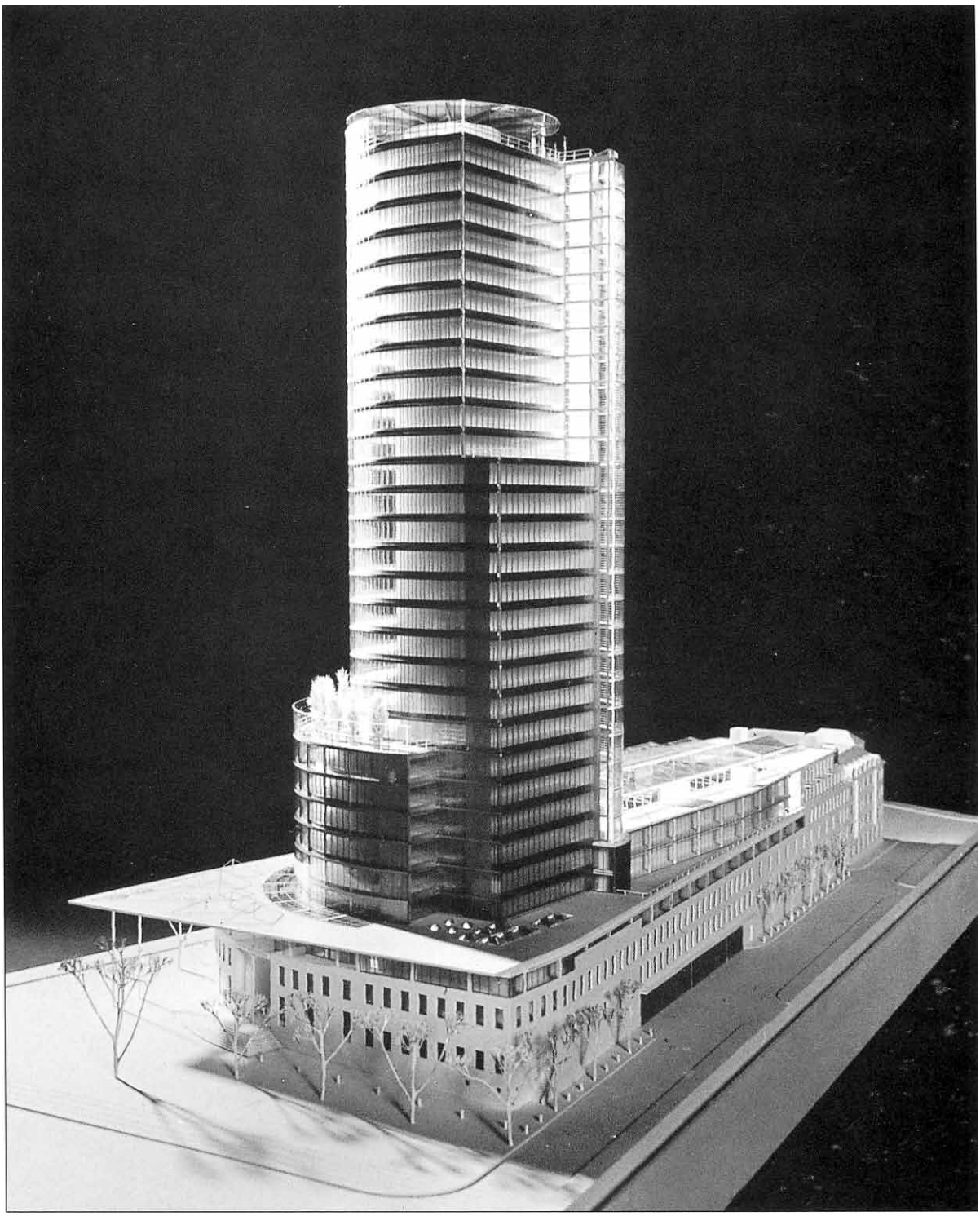
347. Dušan Ferianc, Peter Eisenreich (A.E.F.H.): Polyfunkčný dom. 1995 - 1997



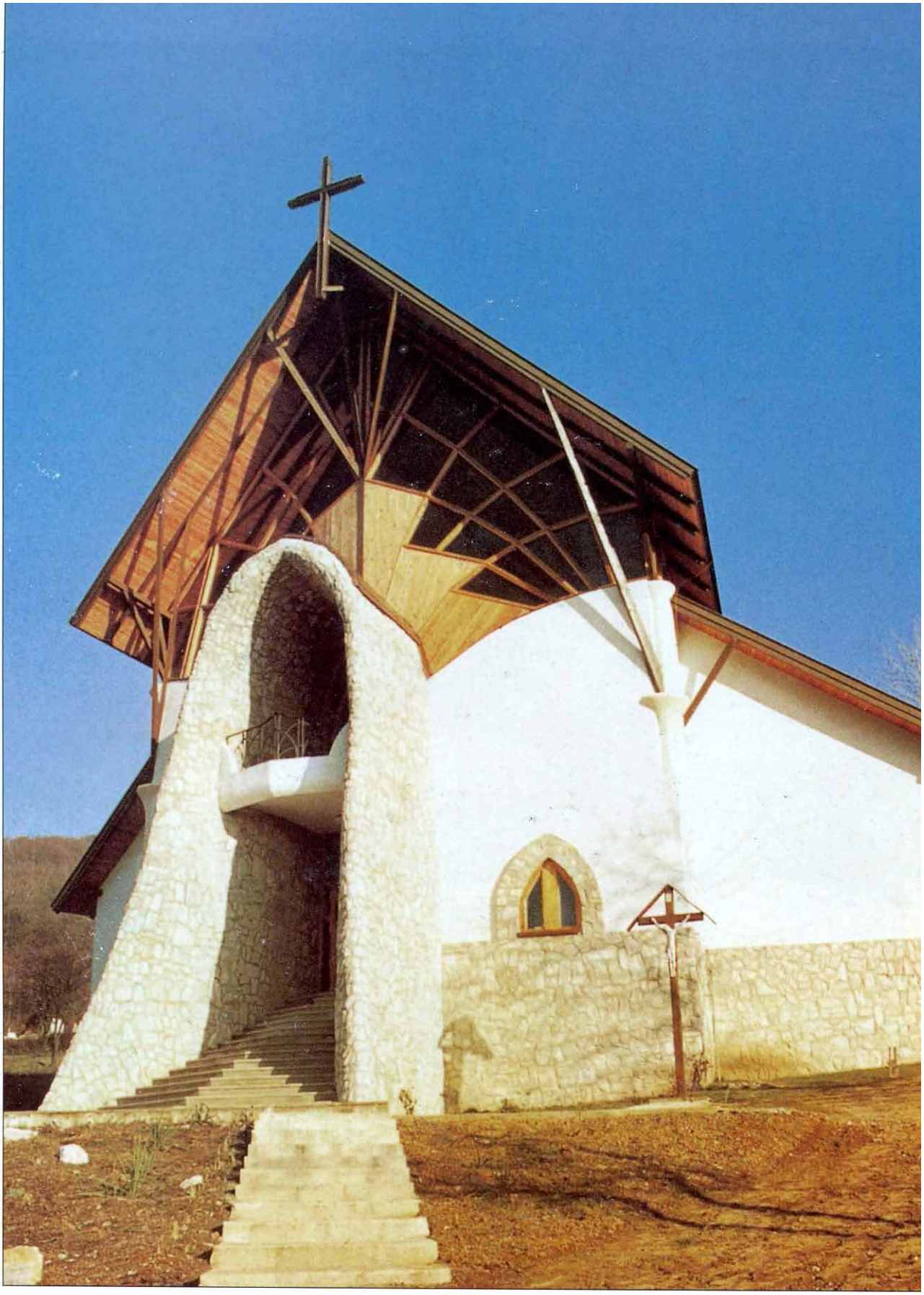
348. Roman Hájek, Andrej Alexy: Kráter. 1995 - 1997. Bratislava



349. Michal Bogár, Dušan Fischer, Ľubomír Králik, Peter Lizoň, Ľudovít Urban: Budova Zastupiteľského úradu SR v USA. 1995. Model



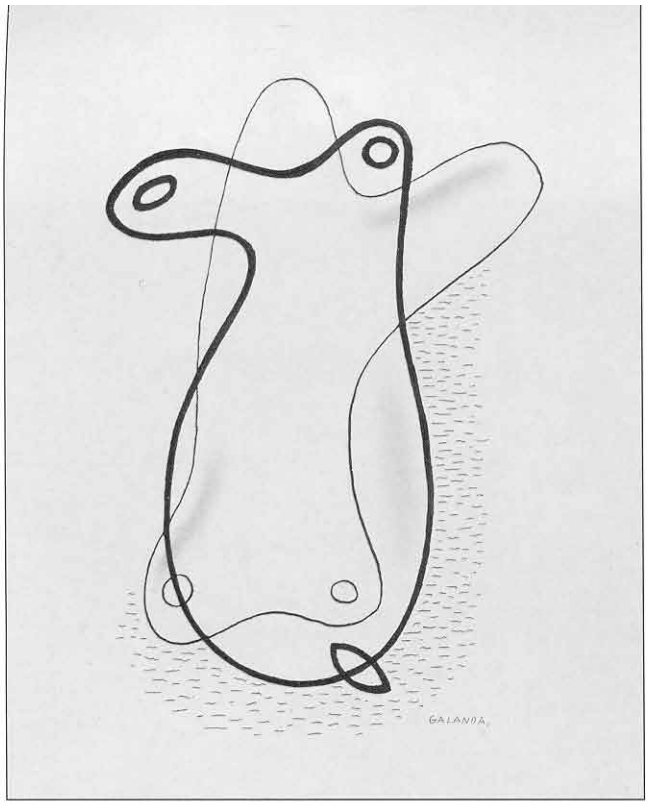
350. Martin Kusý ml., Pavol Paňák: Budova Národnej banky Slovenska. 1996. Bratislava (v realizácii)



351. Peter Pásztor: Rím.-.kat. Kostol v Lovinobani. 1990-1993



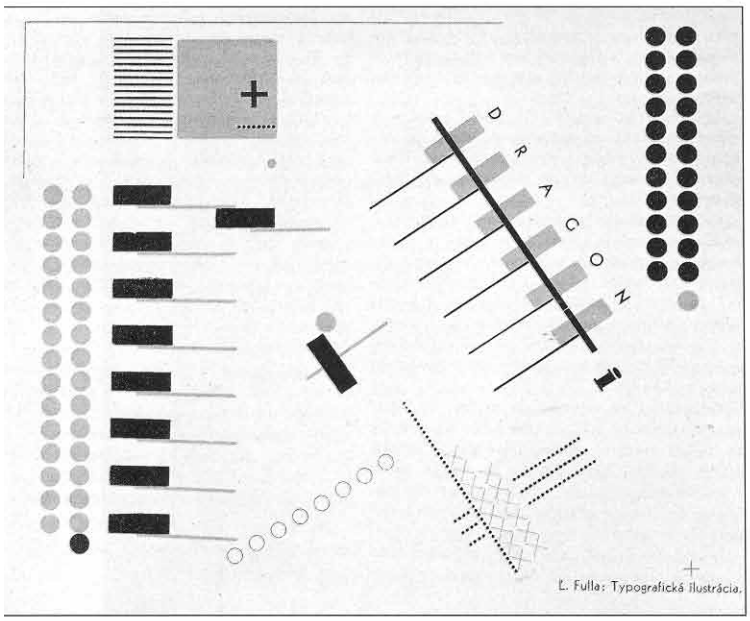
352. Jozef Ondriáš–Jiří Závodný: Free art. Expozícia slovenského umenia. 1991



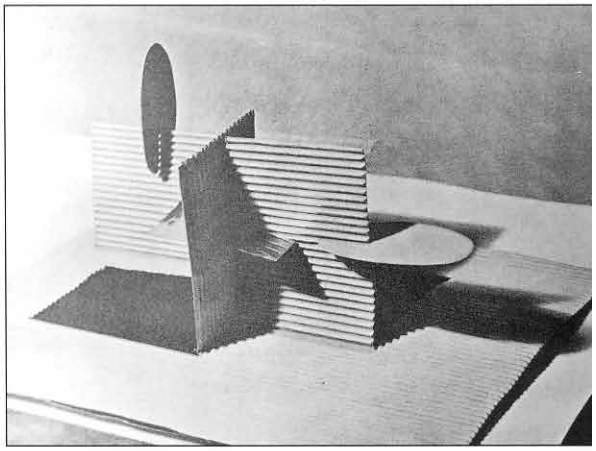
353. Mikuláš Galanda: Hra foriem. 1930



354. Zdenek. Rossmann: Obálka propagačnej brožúry ŠUR. 1933



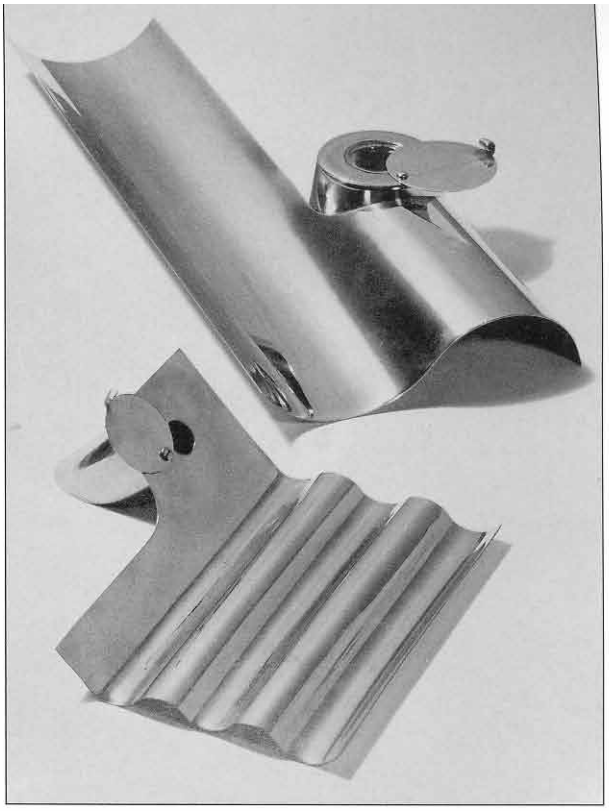
355. Ľudovít Fulla: Typografická ilustrácia. 1929. Slovenská grafia 1



356. František Tröster: Priestorová kompozícia z papiera. 1936



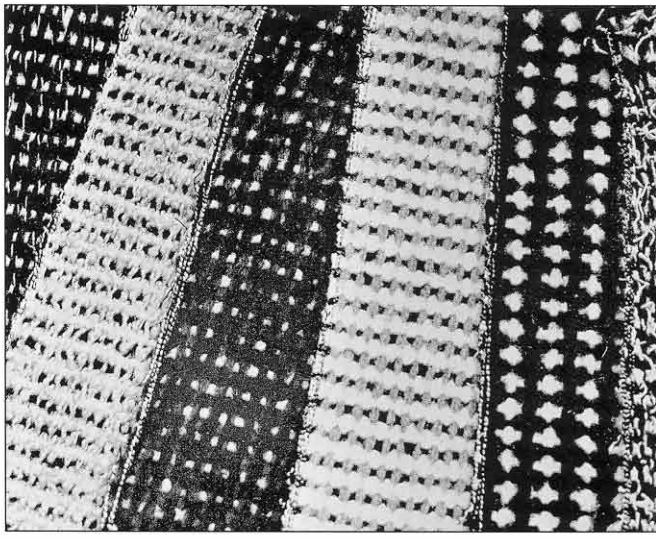
357. Miloš Dohnány: Vázy. 1934. ŠUR, Odd. fotografie, ved. J. Funke. vázy z Odd. a keramiky, ved. J. Horová



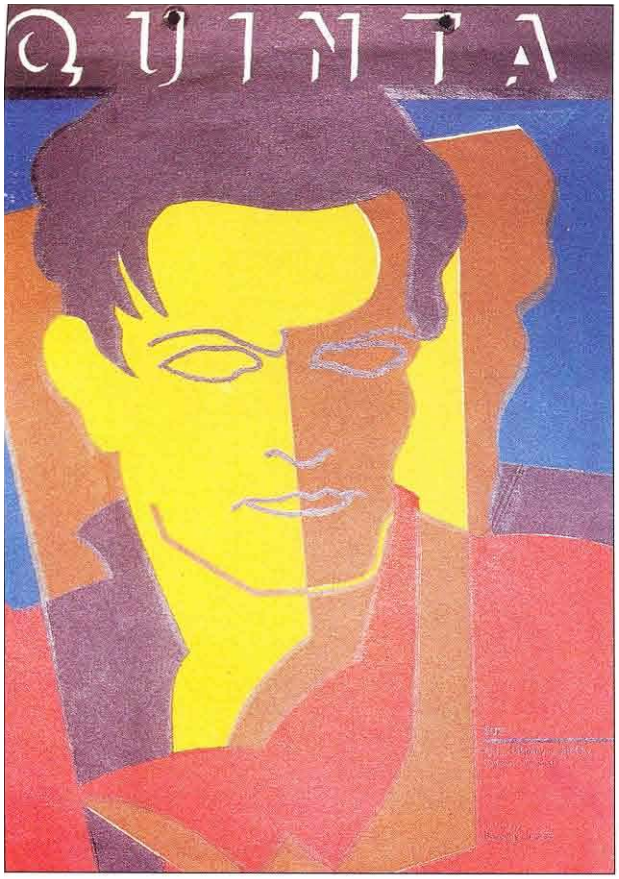
358. Kalamáre z ohýbaného plechu. 1934–1935. ŠUR, Odd. kovorobné, ved. František Tröster



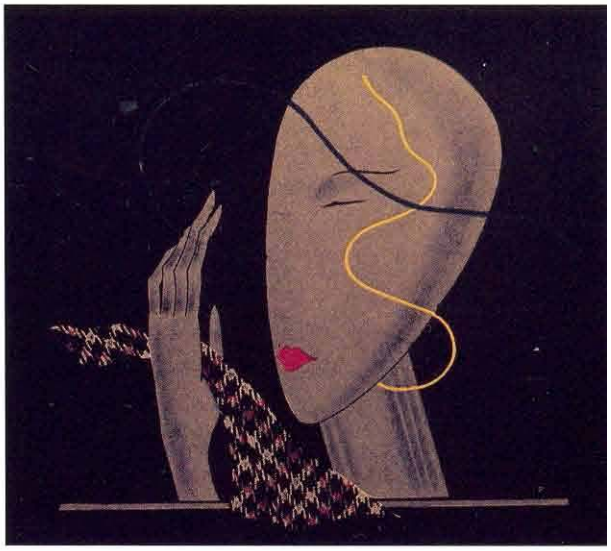
359. Mária Rossmannová: Bez názvu (Pletivo). Pred 1936. ŠUR, Odd. fotografie, ved. J. Funke



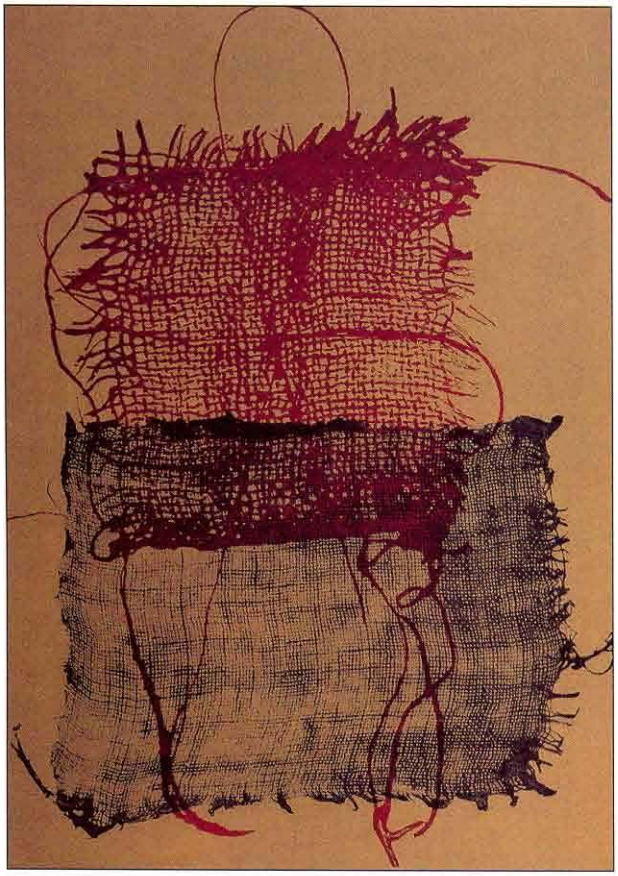
360. Vzorovanie látok na tkáčskom stave. 1934–1935. ŠUR, Odd. módy a textilu, ved. F. Mallý



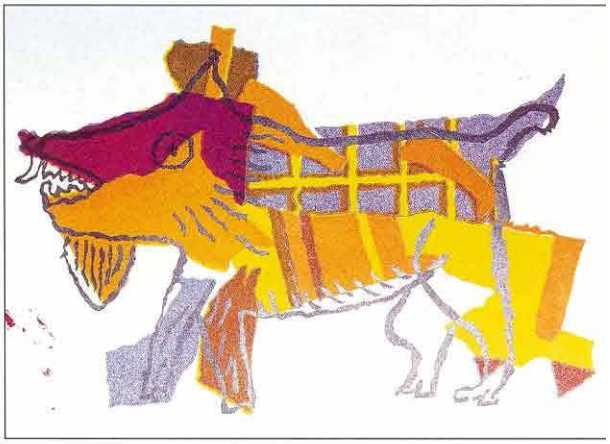
361. Tibor Honty: Farebný linoleorez. ŠUR, Odd. reklamy a grafiky, ved. Mikuláš Galanda



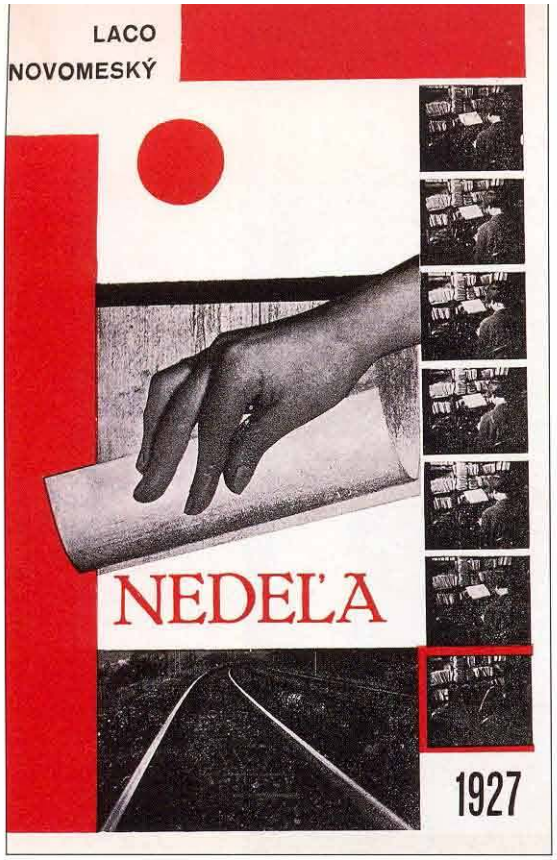
362. Návrh kovovej reklamnej figuríny. 1934–1935. ŠUR, Odd. kovorobné, ved. František Tröster



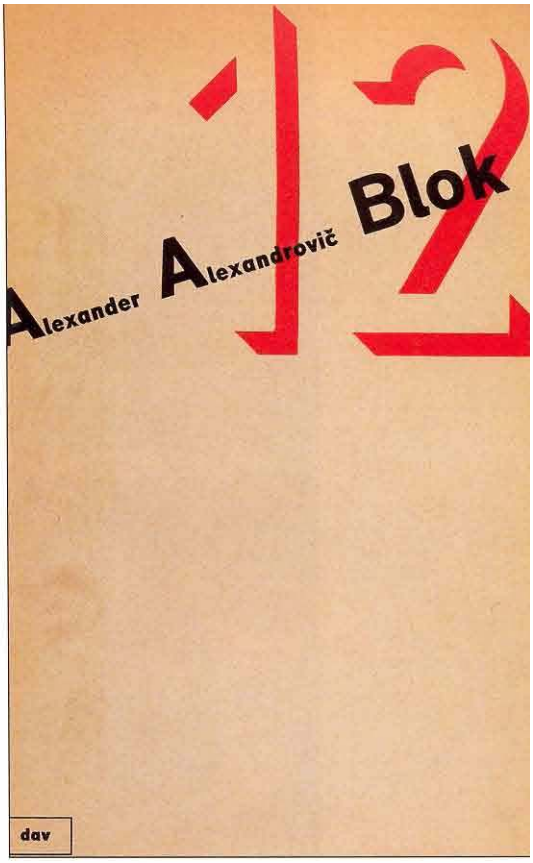
363. Frotáž z textilného materiálu. 1936. ŠUR, Odd. módy a textilu, ved. František Mallý



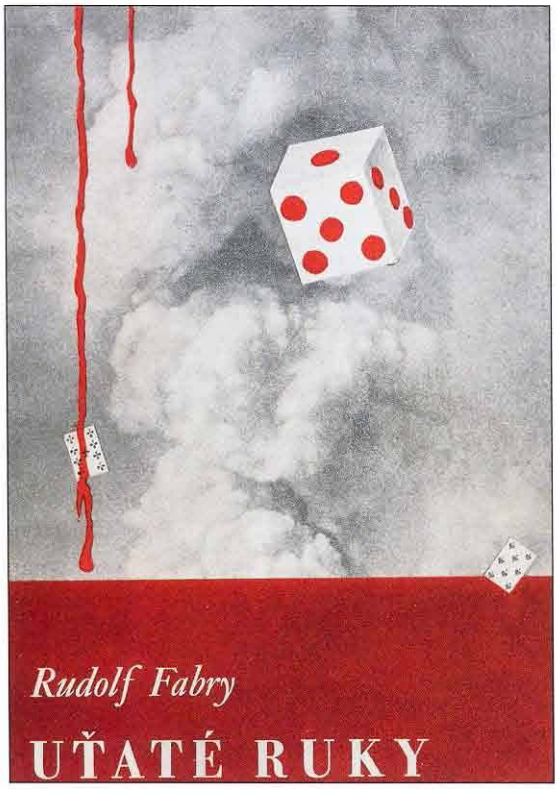
364. Bez názvu (Zver). 1931–1932. ŠUR, Detské výtvarné kurzy, ved. Ľudovít Fulla



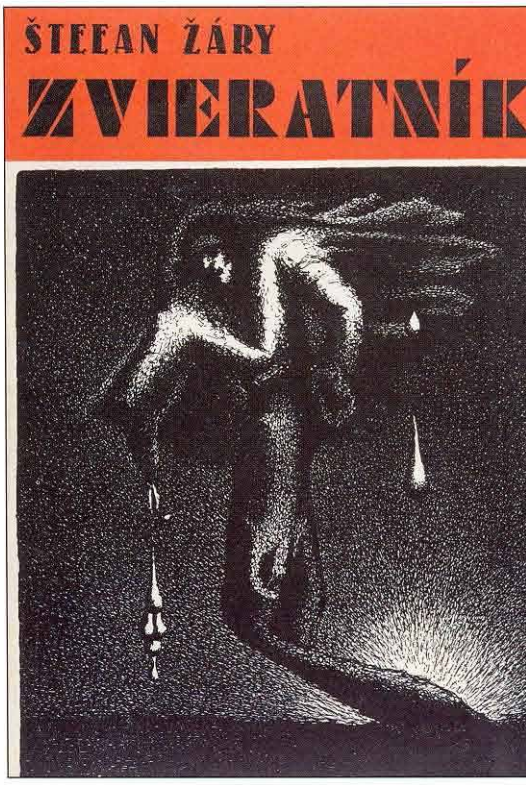
365. Laco Novomeský: Nedeľa. 1927.
Autori obálky: Vladimír Clementis a Jaroslav Jareš



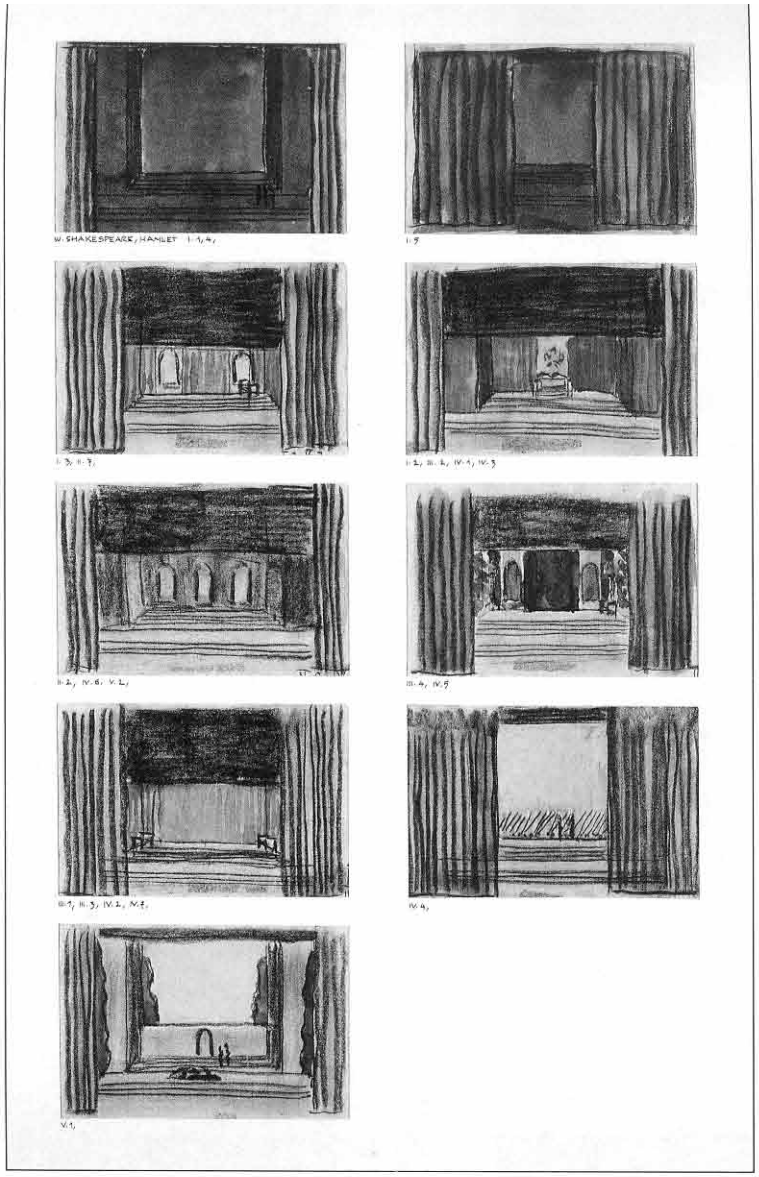
366. Alexander A. Blok: Dvanásti. 1934.
Autor prebalu: Zdeněk Rossmann



367. Rudolf Fabry: Uťaté ruky. 1935.
Autor prebalu: Rudolf Fabry



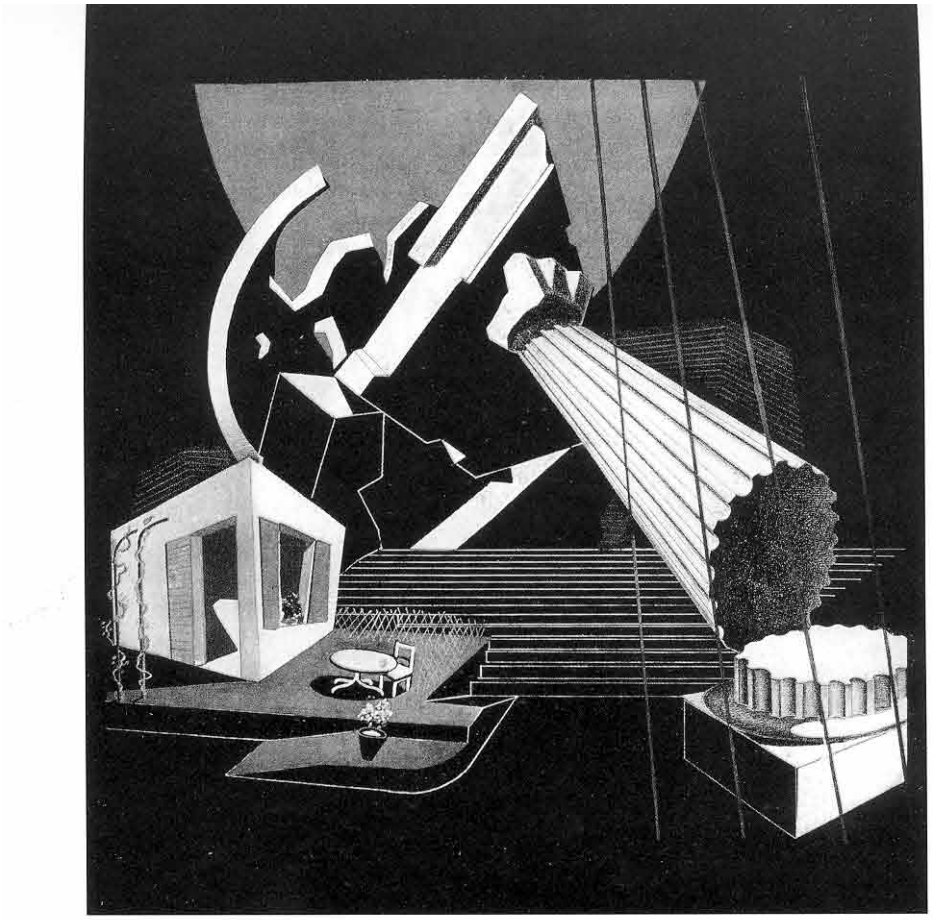
368. Štefan Žáry: Zvieratník. 1941.
Autor prebalu: Ladislav Guderna



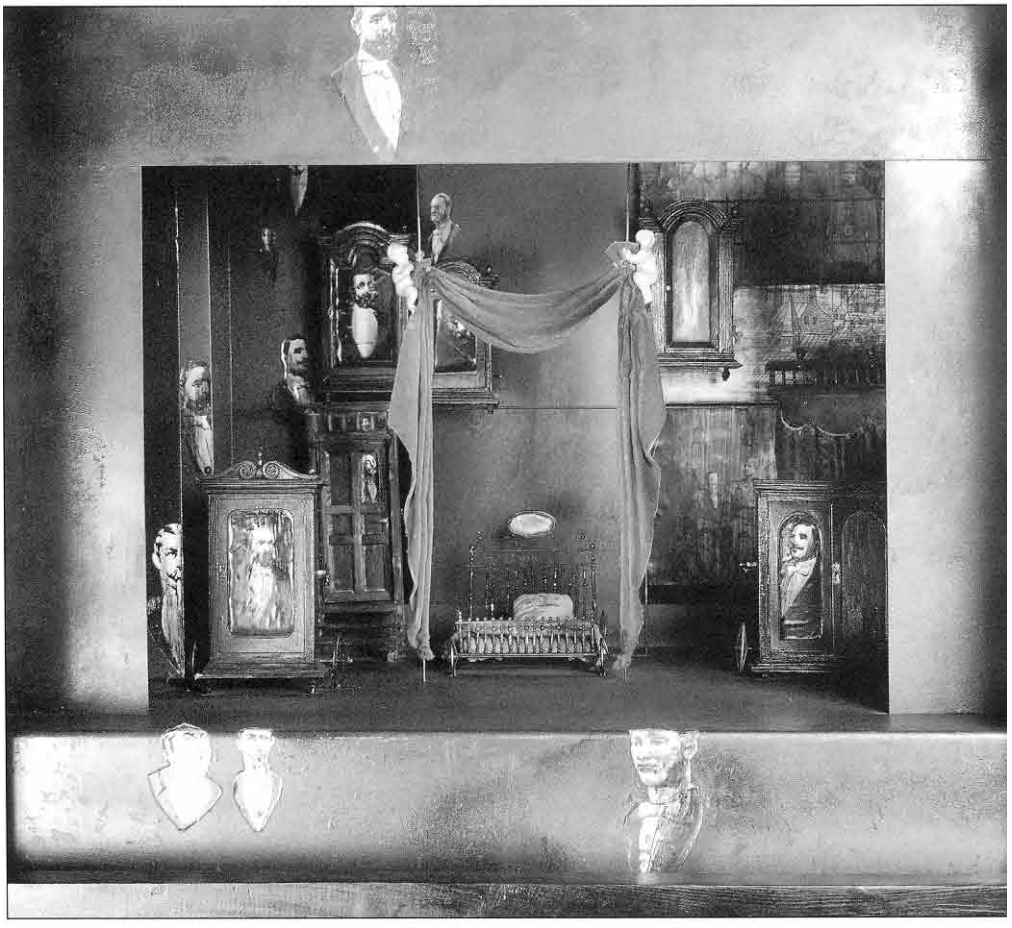
369. Ľudovít Hradský: W. Shakespeare: Hamlet. 1925



370. Ľudovít Fulla: A. N. Afinogenov: Strach. 1933



371. František Tröster: L. van Beethoven: Fidelio. 1936



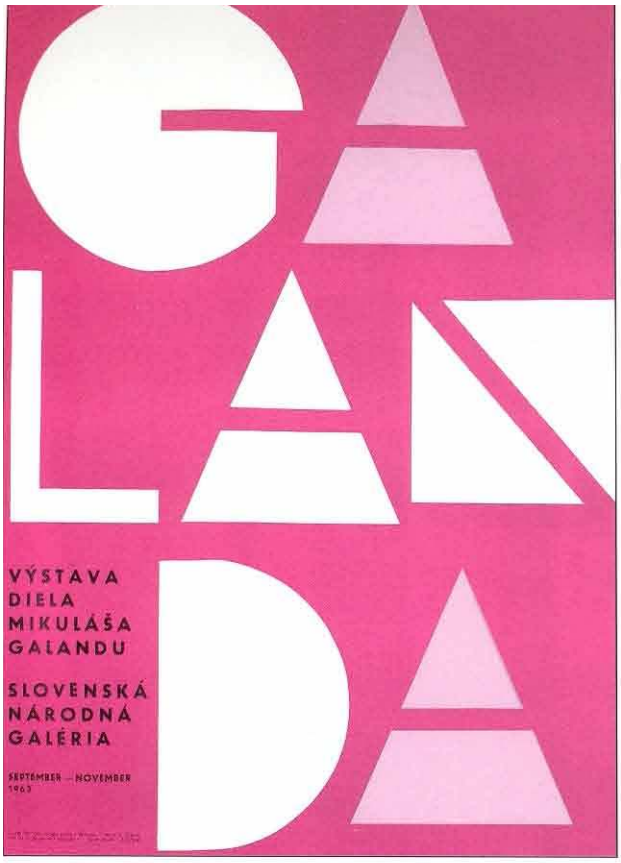
372. Ladislav Vychodil: G. Neveux: Zlodejka z mesta Londýna. 1962



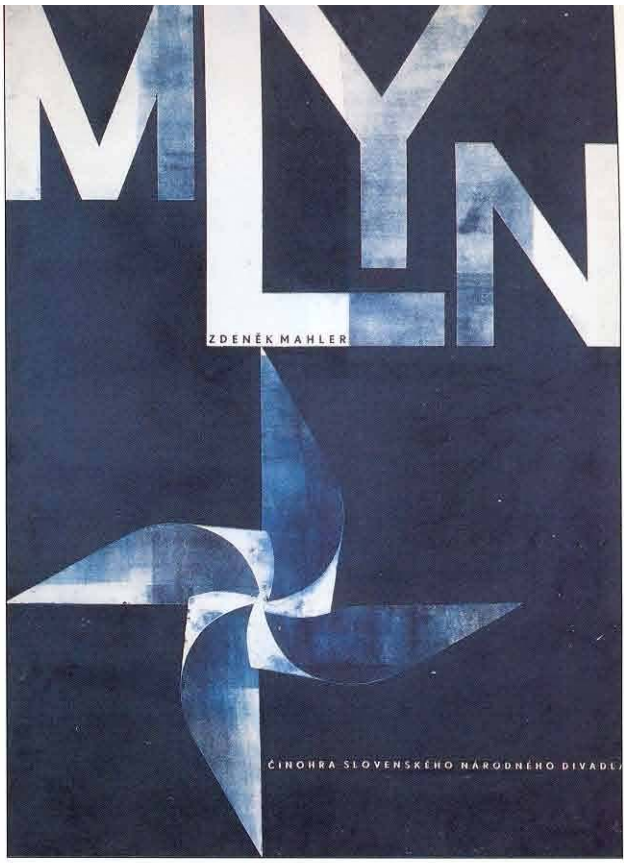
373. Helena Bezáková: P. Corneille: Cid. 1972



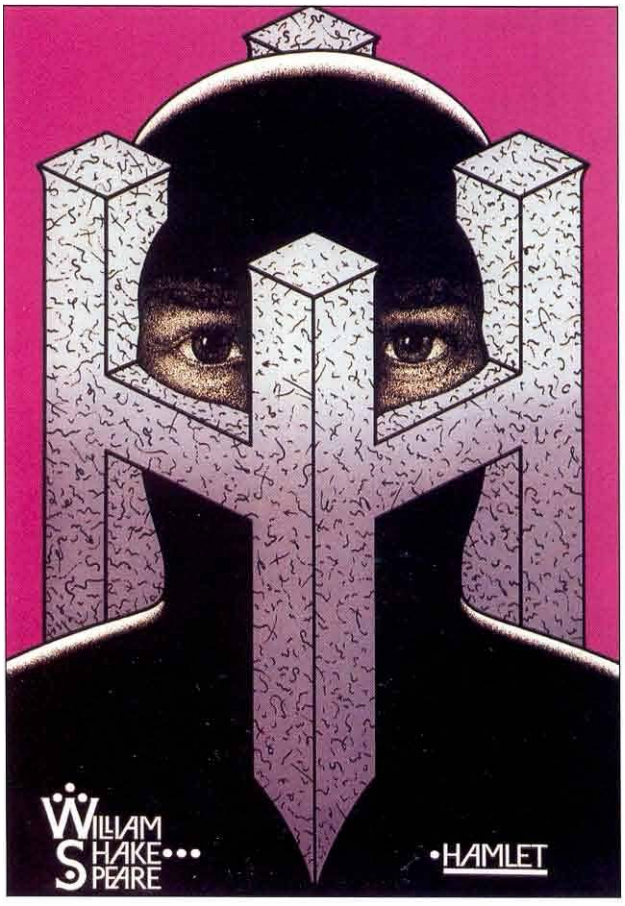
374. Ľudmila Purkyňová: A. Adamov: Jar 71. roku. 1962



375. Alojz Rišković: Galanda. 1963



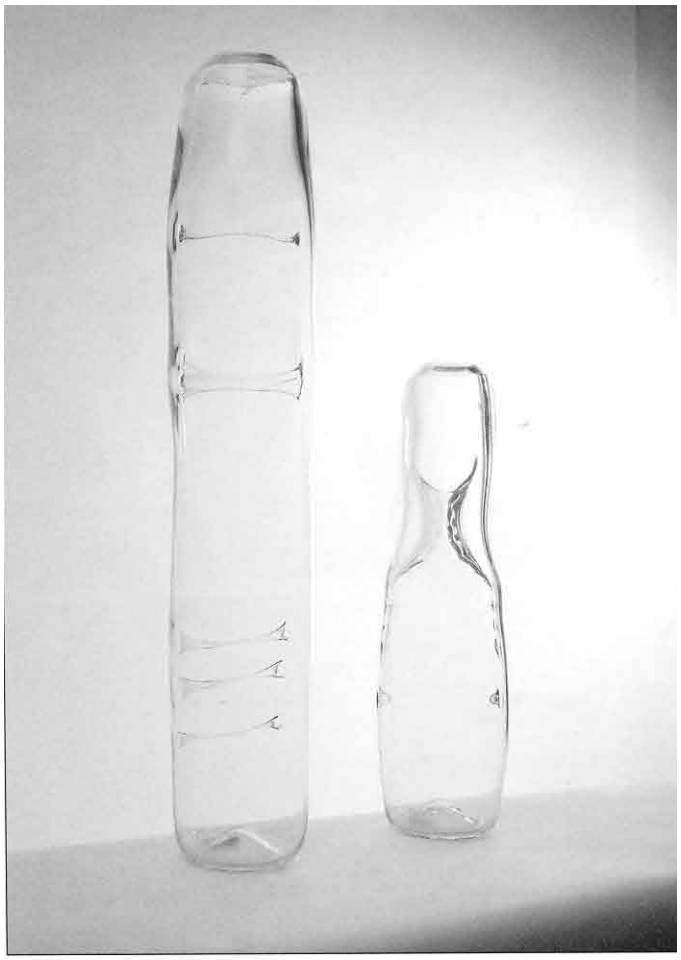
376. Čestmír Pechr: Mlyn. 1965



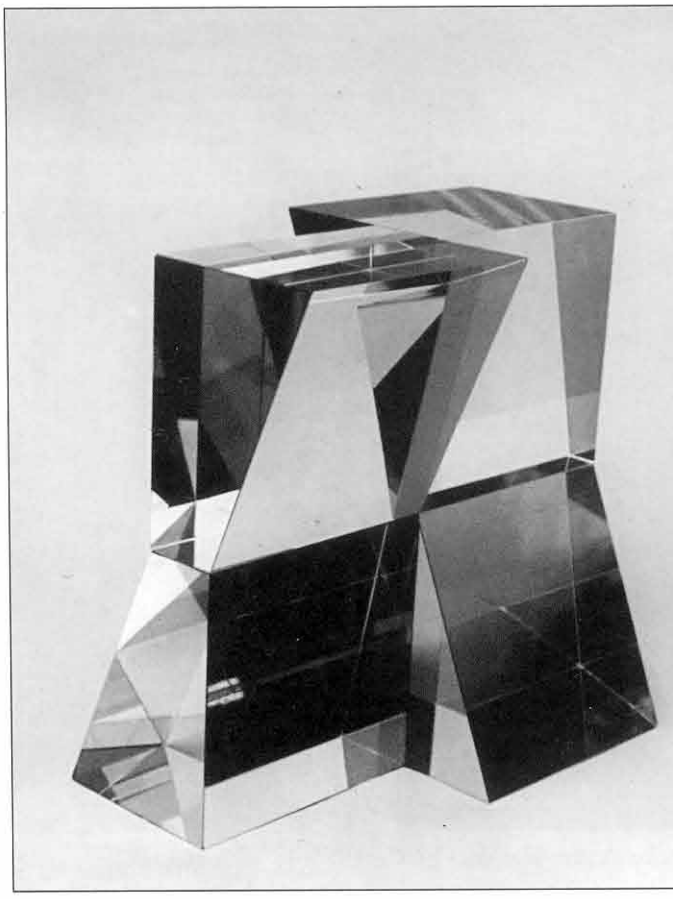
377. Vladislav Rostoka: W. Shakespeare: Hamlet. 1986



378. Ľubomír Longauer: Škola pre mužov. 1978



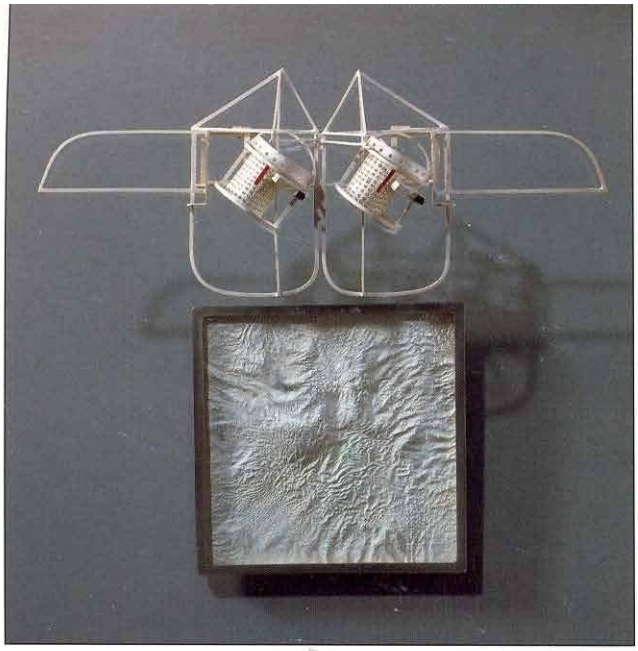
379. Ľubomír Blecha: Vázy. 1966



380. Václav Cigler: Plastika. 1974



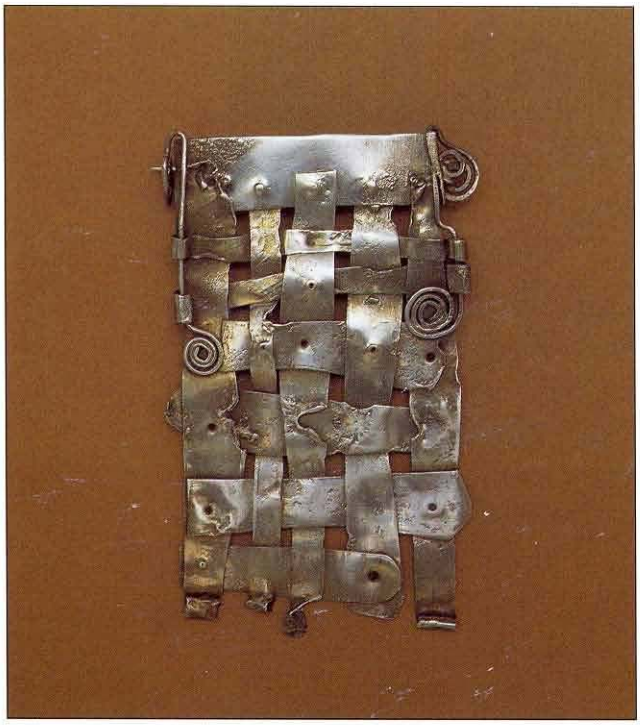
383. Mária Rudavská: Farebný dážď smutnej jesene. 1983



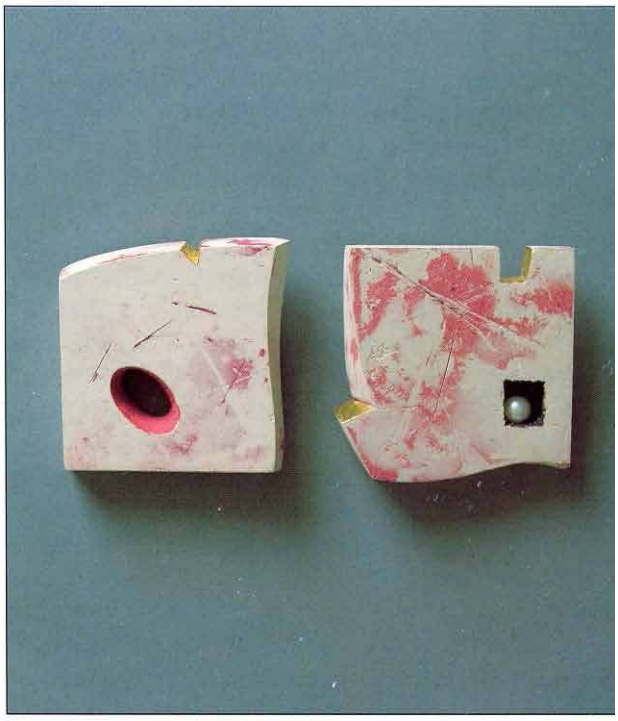
384. Anton Cepka: Brošne Sonda a Planéta. 1979



385. Jozef Jankovič: Záves. 1985–1986



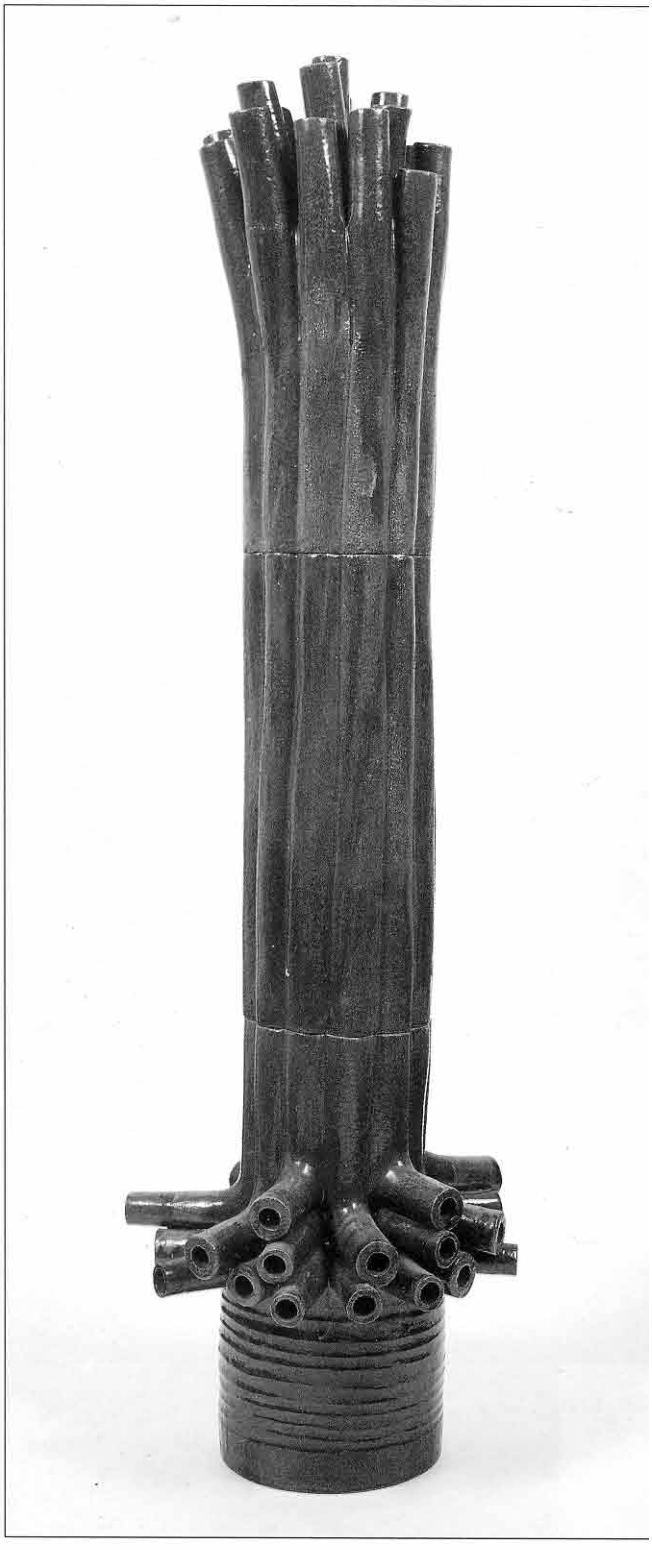
386. Erna Masarovičová: Brošňa Mreža I. 1969



387. Karol Weisslechner: Brošne. 1992



388. Imrich Vanek: Fúga I. 1987



•389. Juraj Marth: Fontána. 1971

ZOZNAM CELOSTRANOVÝCH REPRODUKCIÍ

1. Ladislav Medňanský (Mednyánszky): Tatranská krajina. Po 1900. Olej na plátne, 39,8 x 55,4. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
2. Elemír Halász-Hradil: Pod stromom. 1902. Olej na plátne, 85 x 63,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
3. Maximilián Schurmann: Záhrada Clauda Moneta. 1914. Olej na preglejke, 26,3 x 18. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
4. Konštantín Kővári-Kačmarik: Dedinský dvor (V rannom slnku). Okolo 1910. Olej na plátne, 58 x 85. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
5. Želmíra Duchajová-Švehlová: Pri káve. Okolo 1918. Olej na plátne, 55,5 x 42. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
6. Martin Benka: Pieseň roviny. 1919. Olej na plátne, 144 x 166. Majetok MMB, Martin. Foto: archív MMB, Martin
7. Martin Benka: Na liptovských holiach. 1922. Olej na plátne, 139 x 116. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
8. Martin Benka: Dve ženy. 1933. Olej na plátne, 79,5 x 94,5. Majetok MMB, Martin. Foto: Pavol Breier
9. Gustáv Mallý: Pastierka. 1934–1936. Olej na plátne, 61,5 x 69,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
10. Gustáv Mallý: Pridájanie. 1938. Olej na plátne, 61 x 50,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
11. Edmund Gwerk: Veternô (Cesta vetrom). 1928. Olej na plátne, 89,5 x 80. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
12. Anton Jasusch: Pútnici. 1922–1924. Olej na plátne, Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
13. Anton Jasusch: Žltý mlyn. 1922. Olej na plátne, 148 x 172. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
14. Anton Jasusch: Kolobeh života. 1922–1924. Olej na plátne, 268 x 291. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
15. Konštantín Bauer: Odsúdená. 1927. Olej na plátne, 100 x 83,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
16. Gejza Schiller: Krajina s mostom. 1922. Olej na lepenke, 50 x 72,5. Majetok GJJ, Košice. Foto: archív GJJ, Košice
17. Zoltán Palugyay: Dievča v bielom s továrenskými komínmi a kvetmi. 1932. Olej na plátne, 61,5 x 51,5. Majetok SNG, Bratislava.
18. Janko Alexy: Lužnianska (Slovenská) madona. 1932. Pastel na papieri, 101,5 x 78. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
19. Janko Alexy: Kristus (V kostole). 1930. Pastel na kartóne, 60,7 x 44,2. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
20. Miloš Alexander Bazovský: V slovenskej dedine. 1937. Olej na plátne, 94,6 x 57,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto:Anna Mičúchová
21. Miloš Alexander Bazovský: Madonka s oslom. 1941. Olej na preglejke, 40,4 x 30,2. Majetok OG, Dolný Kubín. Foto: Stanislav Bodorík
22. Miloš Alexander Bazovský: Oranžový kôň. 1938. Olej na plátne, 30,5 x 52,7. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
23. Miloš Alexander Bazovský: Samota. 1957. Olej na plátne, 32,3 x 44,7. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
24. Ľudovít Fulla: Madona s anjelom. 1929. Olej na plátne, 80,5 x 70,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
25. Ľudovít Fulla: Požehnanie statku. 1932. Olej na plátne, 90 x 110,3. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
26. Ľudovít Fulla: Balóny. 1931. Olej na plátne, 89,5 x 70. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
27. Ľudovít Fulla: Zuzana a starci. 1960. Olej na plátne, 100 x 150. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
28. Mikuláš Galanda: Zbojníci (Smutní zbojníci). 1932–1933. Olej na plátne, 45,3 x 35. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
29. Mikuláš Galanda: Matka (Ružová madona). 1933. Olej na plátne, 54,6 x 45,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová

30. Mikuláš Galanda: Ráno (Češúca sa). 1931. Olej na plátne, 60 x 50. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
31. Mikuláš Galanda: Nevesta. 1938. Gvaš na kartóne, 31,3 x 21,9. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
32. Koloman Sokol: The Golden Lady. 1945. Uhoľ na kartóne, 54,5 x 70. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
33. František Reichentál: Dvaja talmudisti. 1932. Olej na plátne, 65 x 55. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
34. Ester Šimerová-Martinčeková: Šachová kompozícia. 1931. Olej na plátne, 81 x 54. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
35. Ester Šimerová-Martinčeková: Šedivé zátišie. 1930. Olej na plátne, 37,7 x 54,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
36. Ester Šimerová-Martinčeková: Kompozícia. 1967. Papier, koláž, 29 x 37. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
37. Jakub Bauernfreund: Zátišie. 1938. Olej na plátne, 51,4 x 89. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
38. Andrej Nemeš: Zátišie s hydinou. 1935. Tempera na plátne, 59 x 80. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
39. Imro Weiner-Kráľ: Rachovo (Sen pltníka). 1935. Olej na plátne, 67 x 54,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
40. Imro Weiner-Kráľ: Pred vojnou (Búrka). 1937. Olej na plátne, 68 x 53. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
41. Július Jakoby: Adam a Eva. 1933. Olej na plátne, 49,8 x 59,8. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
42. Július Jakoby: Cirkus. 1964. Olej na plátne, 50,2 x 59,9. Majetok SNG, Bratislava. Foto : Anna Mičúchová
43. Július Jakoby: Košické slečny. 1967. Olej na plátne, 48,3 x 58. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
44. Cyprián Majerník: Svadba (Dve postavy z albumu). 1933. Olej na plátne, 81 x 65. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
45. Cyprián Majerník: Milosrdný Samaritán. 1940. Olej na plátne, 65 x 54. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
46. Ján Mudroch: Cudzia ruža. 1940–1941. Olej na lepenke, 69,8 x 50, 8. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
47. Ján Želibský: Poplach. 1939. Olej na plátne, 49,6 x 60,7. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
48. Bedrich Hoffstädter: Zápasníci. 1942. Olej na plátne, 52,9 x 66,3. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
49. Peter Matejka: Pred zrkadlom. 1942. Olej na plátne, 70 x 85. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
50. Peter Matejka: Kytica. 1946. Olej na lepenke, 55 x 36,3. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
51. Vincent Hložník: Zátišie s lampou. 1947. Olej na lepenke, 52 x 36. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
52. Vincent Hložník: Býci. 1969. Tempera na papieri, 98 x 98. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
53. Ladislav Guderna: Kamenná krajina. 1965. Tempera na lepenke, 45,5 x 49. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
54. Ladislav Guderna: Prízrak. 1957. Tempera, kartón, lepenka, 74 x 157, 5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
55. Ladislav Guderna: Melanchólia. 1946. Olej na plátne, 62,5 x 49. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
56. Eugen Nevan: Odpočívajúce tanečnice. Okolo 1943. Olej na plátne, 93,5 x 154. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
57. Eugen Nevan: Kvetinárstvo na Olšanoch. 1948. Olej na plátne, 151 x 92,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
58. Ervín Semian: Hra s mačkou. 1943. Olej na plátne, 28,5 x 36. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
59. Viliam Chmel: Mesto s mesiacom a červeným vtákom. 1947. Olej na plátne, 72 x 72. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová

60. Ernest Zmeták: Krajina zo Šivetíc. 1948. Olej na plátne, 47,5 x 61,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
61. Ernest Špitz: Sám (z cyklu Nocturno). 1959–1960. Olej na plátne, 81 x 65. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
62. Ferdinand Hložník: Terče. 1964. Olej na plátne, 77,5 x 64,7. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
63. Andrej Barčík: Zátišie s kanvicou. 1958–1970. Koláž na sololite, 100 x 125. Súkromný majetok. Foto: Anna Mičúchová
64. Andrej Barčík: Terč na žltej osi. 1967. Koláž na sololite, 100 x 79,5. Súkromný majetok. Foto: Anna Mičúchová
65. Andrej Barčík: Figúra s mesiacom. 1963. Koláž na kartóne, 60 x 45. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
66. Milan Laluha: Žena s hrabľami. 1977. Olej na plátne, 68 x 45,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
67. Milan Laluha: Mičínska noc. 1966. Olej na plátne, 100 x 80. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
68. Milan Laluha: Za dedinou. 1964. Olej na plátne, 148 x 90. Majetok SNG, Bratislava Foto: Anna Mičúchová
69. Rudolf Krivoš: Ľudia s býkom. 1963. Olej na lepenke, 111 x 122,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
70. Rudolf Krivoš: Obraz. 1967. Olej na plátne, 130 x 100. Majetok GMB, Bratislava. Foto: Ladislav Sternmüller.
71. Marián Čunderlík: Archaická figúra. 1961. Olej na plátne, 143 x 87. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
72. Marián Čunderlík: Zrkadlo VI. 1962. Komb. tech. na plátne, 140 x 81. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
73. Jaroslav Kočiš: Červená ikona. 1964. Laky na plátne, 80, 7 x 65. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Norbert Grosz
74. Miloš Urbásek: Božská zem. 1965. Koláž a tempera na sololite, 120 x 150. Súkromný majetok. Foto: archív majiteľa
75. Miloš Urbásek: Obraz I–IV. 1974. Akryl na plátne, 200 x 200. Súkromný majetok. Foto: Martin Marenčin
76. Miloš Urbásek: O-81-01. 1981. Akryl na plátne, 95 x 95. Súkromný majetok. Foto: Anna Mičúchová
77. Rudolf Fila: Pokračovanie zlata. 1965. Olej na lepenke, 110 x 75. Súkromný majetok. Foto: Martin Marenčin
78. Rudolf Fila: Sám. 1968. Olej na plátne, 200 x 100. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Jarmila Učníková
79. Rudolf Fila: Anestézia. 1985. Olej na dreve, 21,8 x 17,8. Súkromný majetok. Foto: Anna Mičúchová
80. Rudolf Fila: Obzerance. 1989. Olej na plátne, 95 x 95. Majetok autora. Foto: archív autora
81. Viera Kraicová: Seizmograf. 1967. Olej na plátne, 89 x 100. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
82. Viera Kraicová: Ohňom a mečom. 1969. Olej na plátne, 100 x 79. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
83. Milan Paštéka: Starý motív. 1964. Olej na plátne, 100 x 90. Súkromný majetok. Foto: Anna Mičúchová
84. Milan Paštéka: Figuratívny motív. 1965. Olej na plátne, 133 x 84. Súkromný majetok. Foto: Anna Mičúchová
85. Milan Paštéka: Cestujúci. 1988. Olej na plátne, 150 x 200. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
86. Milan Paštéka: Odkaz IX. 1995. Olej na plátne, 100 x 130. Súkromný majetok. Foto: Martin Marenčin
87. Alojz Klimo: Križovatky D. 1969. Akronex, sololit, drevo, 100 x 100 x 9. Majetok autora. Foto: Anna Mičúchová
88. Alojz Klimo: Signál. 1987. Tempera na lepenke, 51 x 68. Súkromný majetok. Foto: Anna Mičúchová
89. Alojz Klimo: Brána XII. 1993. Tempera na plátne, 123 x 84. Majetok autora. Foto: Anna Mičúchová

90. Tamara Klimová: Kruh I. 1968. Kovová fólia a plexisklo, 40 x 40. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Jarmila Učníková
91. Eduard Antal: Priestorová variácia VII. 1970. Komb tech. na plátne, 100 x 100. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Jarmila Učníková
92. Ľudovít Hološka: Baltik IV. 1990. Olej na plátne, 65 x 80. Majetok autora. Foto: archív autora
93. Ján Berger: V prázdne. 1994. Olej na plátne, 40 x 50. Majetok autora. Foto: archív autora
94. Michal Jakabčic: Na dvore. 1966. Olej na plátne, 73 x 92. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
95. Michal Jakabčic: Zo spomienok. 1985. Olej na preglejke, 100 x 120. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
96. Karol Baron: Ajhľa vtáčik! 1973–1975. Olej na plátne, 210 x 180. Majetok autora. Foto: archív autora
97. Karol Baron: Nosatci. 1984. Olej na plátne, 210 x 180. Majetok autora. Foto: archív autora
98. Stanislav Balko: Dialóg (z cyklu Kráľ Ubu). 1968–1970. Olej na plátne, 75 x 50. Majetok autora. Foto: archív autora
99. Agnesa Sigetová: Únos. 1974. Olej na plátne, 137 x 131. Majetok autorky. Foto: Anna Mičúchová
100. Vladimír Popovič: Čo je okolo mňa. 1968. Olej na plátne, 105 x 80. Majetok autora. Foto: Anna Mičúchová
101. Vladimír Popovič: Čerešne. 1968. Olej na dreve z troch kusov, 185 x 75. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
102. Julián Filo: Dvaja. 1980. Olej na plátne, 100 x 160. Majetok GMB, Bratislava. Foto: Ladislav Sternmüller
103. Veronika Rónaiová: Mestský motív. 1983. Olej na plátne, 96,5 x 100. Majetok GMB, Bratislava. Foto: Ladislav Sternmüller
104. Rudolf Sikora: Pyramída I–III. Z cyklu Pyramída... Civilizácia... Diagramy (Nový krásny svet). 1976. I–II – majetok SNG, Bratislava, III– majetok autora. Foto: Anna Mičúchová
105. Rudolf Sikora: Ohmatávanie hrobu. Z cyklu Dotyky. 1981–1991. Olej na dreve, 165 x 520. Majetok PGU, Žilina. Foto: Martin Marenčin
106. Daniel Fischer: Pocta Souterovi. 1987–1988. Olej na plátne a fotografia, 147 x 200, 86 x 56. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
107. Daniel Fischer: Z triptychu Fraktálové srdce prírody. 1996. Fotografia, 200 x 200. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
108. Milan Bočkay: Belle matiére III. 1988. Olej na plátne, 65 x 65. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
109. Milan Bočkay: Dve podobné linky. 1986. Olej na plátne, 73 x 73. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
110. Klára Bočkayová: Krepová ruža. 1988. Pastel a akryl na plátne, 80 x 90. Majetok autorky. Foto: Martin Marenčin
111. Klára Bočkayová: Jesenní anjeli. 1991. Pastel a akryl na plátne, 80 x 90. Majetok autorky. Foto: Martin Marenčin
112. Igor Minárik: Bez názvu. 1982. Komb. tech., papier na lepenke, 70 x 50. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
113. Marián Meško: Grand Slam. 1991. Komb. tech., 148 x 122. Majetok autora. Foto: archív autora
114. Ivan Csudai: Kúpeľ. 1989. Olej na plátne, 120 x 120. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
115. Ivan Csudai: Kabinet sĺz (Nostalgia I). 1999. Olej na plátne, 50 x 70. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
116. Laco Teren: Žatva. 1988. Akryl na plátne, 220 x 180. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
117. Laco Teren: Pokiaľ svet trvá. 1998. Akryl na plátne, 201 x 325, 5. Majetok Oravskej galérie, Dolný Kubín. Foto: Martin Marenčin
118. Stano Bubán: Stará povesť. 1988. Olej na plátne, 140 x 130. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová

119. Stano Bubán: Okno. 1999. Olej na plátne, 140 x 120. Majetok autora. Foto: Anna Mičúchová
120. Robert Urbásek: Perforácia IV. 1998. Komb. tech. na plátne, 160 x 100. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
121. Bohdan Hostiňák: Larva. 1994. Olej na plátne, 50 x 70. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
122. Simona Bubánová: Malé obrázky I–IV: Bez názvu. 1993. Ideológia a reklama. 1993. Philips. 1993. Engelchen. 1994. Počítačová tlač. Majetok autorky. Foto: Martin Marenčin
123. Dorota Sadovská: V žltej krabici (obrazová inštalácia, 49 obrazov). 1999. Akryl a olej na plátne. Celkové rozmery 400 x 600. Galéria Priestor, Bratislava. Reinštalácia: Bez krídel. 2000. PGU, Žilina. Foto: Martin Marenčin
124. Stanislav Filko: Rozbitá realita I–II. 1978–1980. Obojstranná maľba, komb. techn. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Jarmila Učníková
125. Vladimír Ossif: Les chromosomes. 1998. Komb. techn. na papieri, 110 x 150. Majetok autora. Foto: archív autora
126. Koloman Sokol: Šedivé ráno. 1931. Lept, papier, 31,7 x 25,2. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
127. Koloman Sokol: Za cieľom. 1931. Drevoryt, papier, 40,3 x 30,4. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
128. Ľudovít Fulla: Prievozníci. 1937. Farebný drevorez, papier, 33,4 x 42,1. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
129. Ernest Zmeták: Útek do Egypta. 1947. Kolorovaný drevorez, papier, 46,5 x 49,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
130. Marián Čunderlík: Bez názvu. Zo série Korpusy. 1959. Monotypia, papier, 100 x 60. Súkromný majetok. Foto: Jarmila Učníková
131. Albín Brunovský: Mladá pani s medailónom. 1969. Tempera na dreve, 83,5 x 41,5. Súkromný majetok. Foto: Anna Mičúchová
132. Vojtech Kolenčík: Animal II. 1988. Serigrafia, papier, 85 x 63. Majetok ŠG, Banská Bystrica. Foto: archív ŠG Banská Bystrica
133. Robert Jančovič: Zbierka. 1987. Lept a mezzotinta, papier, 73 x 56,5. Majetok ŠG, Banská Bystrica. Foto: archív ŠG Banská Bystrica
134. Vladimír Gažovič: V pracovni pána Redona. 1971. Farebná litografia, papier, 60,3 x 44,2. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
135. Vladimír Gažovič: Krídla a ich posluhovači. 1969. Lept, papier, 48,7 x 39,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
136. Vincent Hložník: Slovenská Nemecká: Agónia vojny VII. 1958. Litografia, papier, 42,3 x 29. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
137. Vincent Hložník: Vision tragique. 1974. Lept, kartón, 32 x 24,6. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
138. Albín Brunovský: Genezis. 1967. Lept, papier, 49 x 64. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
139. Albín Brunovský: Túžba. 1978. Farebný lept, mezzotinta, papier, 44,5 x 34,2. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
140. Dušan Kállay: Pokušenie Carola Linné. 1981. Farebný lept, akvatinta, suchá ihla, papier, 57 x 49,2. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
141. Miloš Urbásek: Séria O–I. 1966. Serigrafia, papier. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
142. Miloš Urbásek: Séria 5.–I. 1966. Serigrafia, papier. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
143. Jozef Jankovič: Projekt pomníka čestnej roty. 1977. Počítačová grafika a serigrafia, 46,5 x 56,3. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
144. Jozef Jankovič: Projekt konsolidačného priestoru. 1972. Tuš na papieri, 42 x 62. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
145. Alojz Rigele: Portrét Irmy, dcéry maliara Pitthordta. 1901. Bronz, v. 30. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová

146. Ján Koniarek: Lavína. Okolo 1930. Bronz, v. 29,7. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Norbert Grosz
147. Jozef Arpád Murmann: Ženský akt I. 1920. Bronz, v. 150. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Norbert Grosz
148. Júlia Horová-Kováčiková: Z kúpaliska. 1936. Bronz, 27 x 64. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
149. Jozef Kostka: Noc. 1940. Bronz, v. 29. Foto: Anna Mičúchová
150. Jozef Kostka: Rok štyridsiaty štvrtý. 1944. Bronz. Súkromný majetok. Foto: archív autora
151. Jozef Kostka: Mesiac nad krajinou. 1966. Bronz, v. 92. Súkromný majetok. Foto: archív autora
152. Jozef Kostka: Avantgarda. 1967. Bronz, v. 78. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Jarmila Učníková
153. Rudolf Uher: Hlava. 1945. Pieskovec, v. 36,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Norbert Grosz
154. Rudolf Uher: Pohyb veľkej rieky. 1966. Drevo, 117 x 233 x 47. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
155. Rudolf Uher: Paralely. 1967. Drevo, v. 122. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
156. Rudolf Uher: Kruhová etuda. 1967. Drevo, v. 86. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
157. Vladimír Kompánek: Penáti. 1968–1972. Drevo, polychrómia, v. 115, 154, 203. Majetok autora. Foto: Pavol Breier
158. Vladimír Kompánek: Znakový reliéf II. 1964. Patinovaná sadra, 29 x 29. Majetok autora. Foto: archív autora
159. Vladimír Kompánek: Zvoničky. 1967. Drevo, v. 110–200 cm. Pôvodne v parku kaštieľa v Moravanoch. Zničené. Foto: archív autora
160. Andrej Rudavský: Karpatská rapsódia. 1966–1996. Nerez, v. 305. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
161. Andrej Rudavský: Kaplnka pre Laluhu. 1968. Šindeľ, v. 350 a maľba M. Laluhu na dreve. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
162. Andrej Rudavský: Pastierka. 1972–1994. Bronz, v. 56. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
163. Eduard Ovčáček: Ortieľ I. 1964. Reliéf, drevo, 80 x 48. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Norbert Grosz
164. Jaroslav Kočiš: Schránka. 1965. Drevo, kov, juta, 220 x 50. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Pavol Breier
165. Jozef Jankovič: Pavučina. 1969. Kov, polyester, povraz, 210 x 97 x 97. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
166. Jozef Jankovič: Veľký pád. 1968. Kov, textil, polyester, 410 x 500 x 400. Majetok SNG, Bratislava. Foto: archív autora
167. Pavol Tóth: Sediaca. 1963. Bronz, v. 40. Súkromný majetok. Foto: Martin Marenčin
168. Alexander Ilečko: Tri grácie. 1966. Drevo, v. 200. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
169. Stanislav Filko: Oltár súčasnosti. 1965. Asambláž, drevo, rôzne reálie, 150 x 90. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Martin Marenčin
170. Stanislav Filko: Katedrála humanizmu. 1967–1968. Environment, 300 x 400 x 400. Zrkadlo, kov, projekcia. Foto: archív autora
171. Stanislav Filko: Poézia o priestore a kozme. 1966–1967. Environment. Zrkadlo, kov, rôzne reálie, 300 x 400 x 400. Majetok autora. Foto: archív autora
172. Jozef Jankovič: Pohyblivé ruky. 1970. Polyester, drevo, kov, elektromotor, 140 x 100 x 100. Majetok autora. Foto: archív autora
173. Jozef Jankovič: Krucifix. 1993. Drevo, kov, epoxid, 640 x 310 x 100. Súkromný majetok. Foto: Martin Marenčin
174. Milan Dobeš: Reflexný reliéf. 1978. Sklo, laminát, drevo, 50 x 50. Majetok autora. Foto: Anna Mičúchová
175. Milan Dobeš: Kinetický maják. 1963. Kov, sklo, drevo, elektromotor, žiarovka, 47,5 x 47,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová

176. Milan Dobeš: Svetelno-optický objekt. 1974. Kov, sklo, drevo, plastické materiály, elektrické žiarovky, 100 x 100 x 30. Dom vedeckých pracovníkov SAV, Smolenice. Foto: archív autora
177. Milan Dobeš: Dva červené kruhy. 1971. Kov, sklo, drevo, plastické materiály, 58,5 x 45,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
178. Štefan Belohradský: Premeny. 1965. Leštený dural, mosadz, v. 76. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Jarmila Učníková
179. Štefan Belohradský: Vreteno II. 1964. Antikoro, v. 45. Majetok autora. Foto: archív autora
180. Štefan Belohradský: Včera a zajtra. 1967. Dural, v. 200. Majetok autora. Foto: archív autora
181. Anton Cepka: Kinetická plastika. 1969. Zváraný a patinovaný kov, 64 x 64 x 26. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
182. Pavol Binder: Bez názvu. 1992. Pozinkovaný drôt, v. 335. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Jarmila Učníková
183. Juraj Bartusz: Súhvezdie Veľkého voza. 1968. Oceľ, 420 x 1400 x 560. Zo sochárskeho sympózia VSŽ Košice. Z ideových dôvodov odstránené a zničené r. 1978. Foto: archív autora
184. Juraj Bartusz: Časopriestorová plastika. 1975–1978. Hliník, v. 56. Majetok autora. Foto: archív autora
185. Ján Hoffstädter: Nezabiješ. 1995. Drevená dyha, bronz, mosadz, 250 x 159 x 80 (inštalácia z Bojnického zámku). Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
186. Bohuš a Monika Kubinskí: Znenie ticha. 1994. Detail z inštalácie. Kamenná soľ, laser. Kaplnka sv. Jána, Bratislava. Foto: Martin Marenčin
187. Mária Bartuszová: Bez názvu. 1985–1987. Sadra, sklo, motúz, kameň, 81 x 63. Súkromný majetok. Foto: archív SCCA
188. Mária Bartuszová: Perforovaná plastika. 1982. Sadra, v. 36. Súkromný majetok. Foto: archív SCCA.
189. Mária Bartuszová: Bez názvu. 1987. Sadra, v. 203. Zničené. Foto: archív SCCA
190. Dušan Králik: Vitajte na strojoch. 1975. Kameň, kov, 132 x 127. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
191. Dušan Králik: Vitajte v kozme. 1988. Kameň, železo, dural, 19,5 x 37. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
192. Peter Roller: Hlava. 1987. Kameň, bronz, v. 30. Majetok autora. Foto: archív autora
193. Peter Roller: Premena. 1986. Kameň, 22 x 22 x 44. Majetok: Foto: archív autora
194. Štefan Prokop: Vám, Louis Braille I–III. 1975–1976. Kov, 37 x 37. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
195. Vladimír Havrilla: Mramorové torzo. 1988. Glazovaná keramika, v. 60. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
196. Alex Mlynárčik: Epitaf XIII. Lola. 1966. Komb. tech., 140 x 260 x 20. Ozvučené. Majetok autora. Foto: archív autora
197. Alex Mlynárčik: Villa dei Mysteri (Superlund). 1966–1967. Environment v Lunde, Švédsko. 36 otáčavých panelov, 300 x 100. Foto: súkromný archív
198. Alex Mlynárčik a Miloš Urbásek: La Tentation (Pokušenie). Environment (detail s Pierrom Restanym). 1967. Galerie R. Cazenave, Paríž. Foto: súkromný archív
199. Alex Mlynárčik: Flirt Mademoiselle Pogany. 1969. Ozvučený environment. Galeria Apollinaire, Miláno. Foto: súkromný archív
200. Jana Želibská: Možnosť odkrývania. 1967. Fragmenty ozvučeného environmentu v Galérii C. Majerníka, Bratislava. Foto: archív autorky
201. Jana Želibská: Kandarya Mahadeva. 1969. Environment. Špálova galéria, Praha. Záber na svietiaci kubus so siluetami Elle. Foto: archív
202. Ivan Štěpán: Hmatové štúdio. 1970. Interaktívny environment. Galéria C. Majerníka, Bratislava. Foto: archív autora

203. Juraj Meliš: Prostredie I. 1970. Environment. Kolorované a opaľované drevo. Galéria mladých, Bratislava. Majetok autora. Foto: archív autora
204. Juraj Meliš: Prostredie II. 1971. Environment. Kolorované a opaľované drevo. Galéria C. Majerníka, Bratislava. Majetok autora. Foto: archív
205. Juraj Meliš: Kto je bez viny. 1985–1986. Drevo, hliník, v. 185. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
206. Juraj Meliš: Idea I–II. 1979–1982. Kovové objekty, zváraná oceľ. Idea-kniha I. 1984. Objekt. List z ideotéky humanitatis (Sekaná). 1976–1978. Kombin. tech. Majetok autora. Foto: archív autora
207. Viktor Hulík: Veľký posúvač VIII. 1987. Reliéfna koláž, variabil, 178 x 178. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Martin Marenčin
208. Karol Plicka: Ľan sa suší. 1932. 50 x 60. Majetok SNM, Múzeum Karola Plicku, Martin. Repro: Anna Mičúchová
209. Miloš Dohnány: Kompozícia (Sklo). 1932–1934. Čiernobiela fotografia, 40 x 30. Súkromný majetok. Repro: Anna Mičúchová
210. Karol Aufricht: S batohom, fačkou. 1933. Čiernobiela fotografia, 22 x 14. Majetok SNG, Bratislava. Repro: Anna Mičúchová
211. Irena Blühová: Najmladší pastierik kráv. 1926. Čiernobiela fotografia, 40 x 30. Majetok SNG, Bratislava. Repro: Anna Mičúchová
212. Martin Martinček: Hrabliská. Z cyklu Liptovské variácie. 1960–1965. Čiernobiela fotografia, 40 x 30. Súkromný majetok. Repro: Anna Mičúchová
213. Tibor Honty: Z ciest za gotickou plastikou na Slovensku (Pohrebné kone). 1967. Čiernobiela fotografia, 57,5 x 39. Majetok SNG, Bratislava. Repro: Anna Mičúchová
214. Karol Kállay: 1. máj v Moskve. 1963. Čiernobiela fotografia, 40 x 30. Majetok SNG, Bratislava. Repro: Anna Mičúchová.
215. Milota Havránková: Autoportrét. 1972. Čiernobiela fotografia, 9 ks à 19 x 28,5. Majetok SNG, Bratislava.
216. Ľuba Lauffová: Portrét I. 1969. Čiernobiela fotografia. Majetok autorky.
217. Jozef Sedlák: Nové spojenia svetlom. 1989. Čiernobiela fotografia. Majetok autora.
218. Andrej Bán: Medžugorie. 1994. Čiernobiela fotografia. Majetok autora
219. Pavel Pecha: Z cyklu Moje intuitívne divadlo. 1992. Čiernobiela fotografia. Majetok autora
220. Miro Švolík: Poštový holub. 1995. Čiernobiela fotografia. Majetok autora
221. Miro Švolík: My Wife. 1986. Čiernobiela fotografia. Majetok autora
222. Peter Župník: Koráb snov. 1995–1997. Kolorovaná čiernobiela fotografia. Majetok autora
223. Peter Župník: Dobro a zlo (1. verzia.). 1985–1986. Kolorovaná čiernobiela fotografia. Majetok autora
224. Kamil Varga: Z cyklu Jesenná psychoterapia a iné skúsenosti. 1988. Čiernobiela fotografia. Majetok autora
225. Tono Stano: Zmysel. 1992. Čiernobiela fotografia. Majetok autora.
226. Vladimír Popovič: Akcia pre štyri oči. Zrodenie z hlavy Diovej. 1965. Foto: archív autora
227. Vladimír Popovič: Akcia pominuteľnosti. 1967. Foto: archív autora
228. Stanislav Filko, Alex Mlynárčik, Zita Kostrová: Happsoc I. 2.–8. V. 1965 (verzia k 10. výročiu Happsoc). Manifest Happsoc
229. Stanislav Filko, Alex Mlynárčik: Happsoc II, 7 dní stvorenia / 7 jours de la création / 25. 12. 1965 – 31. 12. 1965. Repro: Anna Mičúchová
230. Alex Mlynárčik: Trenie. Akcia. Júl 1969. Vysoké Tatry. Vyšné Teriánske pleso 1947 m n. m. Foto: súkromný archív
231. Alex Mlynárčik: Keby všetky vlaky sveta... / Deň radosti. 1971. Zakamenné. Záber z akcie. Foto: súkromný archív
232. Alex Mlynárčik: Akusticon „Hommage à Miroslav Filip". 1969. Koncepcia: Alex Mlynárčik, architektúra Viera Mecková, akustika Miroslav Filip. Foto: súkromný archív

233. Plagát Festival snehu. 1970. Vysoké Tatry. (Milan Adamčiak, Robert Cyprich, Alex Mlynárčik, Miloš Urbásek)
234. Milan Adamčiak: Trojrozmerná partitúra č. 3. 1969. Tuš na papieri, 42 x 83. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
235. Milan Adamčiak: Kvinteto pre štyri drevené dychové nástroje. 1977. Tuš na papieri, 30 x 42. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
236. Július Koller: Textové oznámenia 1965–1969. Papierové kartičky a telegram so zelenou pečiatkovou tlačou šírené poštou. Súkromný archív
237. Július Koller: Univerzálna Fyzkultúrna Operácia (U.F.O). 1970. Strecha domu na Klobúčnickej ul., Bratislava. Foto: archív autora
238. Peter Bartoš: Nič, bod, posun (Pokračovanie prvodotyku). 1969. Fotozáznam z akcie. Repro: Anna Mičúchová
239. Peter Bartoš: Výzva: Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi. Zima 1969–1970. Leták zo súkromného archívu
240. Peter Bartoš: Rozptyl čierneho rastra v snehu. 1969. Hviezdoslavovo nám., Bratislava. Fotozáznam z akcie. Foto: súkromný archív
241. Stanislav Filko: Pomník–inštalácia. Kozmos vo farbách. 1967. Ceruza a farebný tuš na papieri, 40 x 29. Majetok autora. Foto: Anna Mičúchová
242. Stanislav Filko: Cosmos-človek. Asociácie XVII. 1968–1969. Sieťotlač na plastickej hmote, 54 x 54. Majetok autora. Foto: Anna Mičúchová
243. Stanislav Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský: Biely priestor v bielom priestore, 1973–1974. Bratislava. Foto: archív autorov
244. Jana Želibská: Snúbenie jari. Dolné Orešany, 13. 6. 1970. Fotozáznam z akcie. Foto: archív autorky
245. Michal Kern: Hľadanie obrazu I–III (Meditácia s Malevičom). 1980 Liptovský Mikuláš-Močiare. Fotozáznam z akcie. Foto: archív autora
246. Michal Kern: Hra s kockami. 1976. Liptovský Mikuláš-Močiare. Fotozáznam performancie. Foto: archív autora
247. Michal Kern: Nekonečnosť obrazu. 1988. Obraz v krajine. Foto: archív autora
248. Dezider Tóth: Ticho pre Maleviča. Bon voyage z cyklu Partitúry. 1976–1978. Kresba tušom na papieri, 63 x 45. Majetok SNG, Bratislava. Foto: archív autora
249. Dezider Tóth: Názorné pomôcky III. 1976–1977. Serigrafia, 50 x 50. Majetok autora. Foto: archív autora
250. Dezider Tóth: Púť k milosrdným putám. 1984. Bratislava, Železná studnička. Fotozáznam z akcie: archív autora
251. Rudolf Sikora: Čas... Priestor X. 1974. Text na papieri.
252. Rudolf Sikora: Meteor. Z cyklu Kolobeh života? (Z cyklu Sústredenie a rozpad energií). 1980. Ofset na papieri, 70 x 50. Foto: archív autora
253. Daniel Fischer: Altamira I–III. 1978–1982. I. 1978. Ofset na papieri, 71 x 54. II. 1979. Počítačová kresba, 51 x 44,5. III. 1978–1982. Plexisklo, 40 x 40 x 40. Foto: archív autora
254. Vladimír Kordoš: Interpretácia obrazu Franza von Stucka Salome. 1983. Performancia. Foto: archív autora
255. Vladimír Kordoš: Chorý Bakchus. 1980. Fotozáznam z akcie. Foto: archív autora
256. Vladimír Kordoš: Hommage à Messerschmidt. Performancia. Videozáznam 1988. Nové Zámky
257. Vladimír Havrilla: V mondrianovskej nálade. 1999. Biely kartón, digitálna tlač, 103 x 92. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
258. Vladimír Havrilla: Bratislavské „mačičky" a iný underground. 1982. Fotozáznam z akcie. Foto: archív autora
259. Vladimír Havrilla: Druhá strana platne. 1981. Fotozáznam z akcie. Foto: archív autora
260. Ľubomír Ďurček: Bez názvu. 1977. Súkromný event. Foto: archív autora

261. Ľubomír Ďurček: Domov. 1983. Performancia. (Dva zábery pohybu mužov lesom v textilnom kubuse). Filmový záznam z archívu autora
262. Ján Budaj: Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania. 1979. Peformancia. Bratislava. Fotozáznamy z akcie: súkromný archív
263. Július Koller: More. 1963–1964. Olej na plátne, 49,5 x 69. Majetok Aukčnej spoločnosti SOGA, Bratislava. Foto: Martin Marenčin
264. Július Koller: Obraz 1968 (Antiobraz). 1968. Latex, textil, 81 x 90. Majetok Aukčnej spoločnosti SOGA, Bratislava. Foto: Martin Marenčin
265. Július Koller: Otáznik (Antiobraz). 1969. Voľný textil, 95 x 89. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
266. Július Koller: Inštalácia z výstavy Suterén. 1989. Konventná ul., Bratislava. Foto: archív autora
267. Ladislav Pagáč, Milan Pagáč, Viktor Oravec: Koreň II. 1984. Rituál. Oravská priehrada. Foto: archív autorov
268. Ladislav Pagáč, Milan Pagáč, Viktor Oravec: Daring. 1981. Rituál I. Sympózium, Ľubietová. Foto: archív autorov
269. Peter Meluzin: Z novej tvorby. 1988. PKO, Bratislava. Fotozáznam z akcie. Foto: archív autora
270. Peter Meluzin: Ufotbal. 1981. Časť 2: Odveta. Telocvičňa SŠUP, Bratislava. Foto: archív autora
271. Peter Meluzin: Black Hole. 1983. Vrakuňa pri Dunaji. Fotozáznam z akcie. Foto: archív autora
272. Marián Mudroch: Konvergencie I–III. 1976. Ofset, sieťotlač, 48,5 x 48,5. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
273. Marián Mudroch: Bez názvu I. Kresba ceruzami, 65 x 50, február 1995. Bez názvu II. Komb. tech. (tuhy + akryl), 65 x 50, marec 1995. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
274. Igor Kalný: Veľká postava. 1986. Biely kartón, pero, tuš, 198 x 151. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
275. Igor Kalný: Kráčajúci. 1986. Biely kartón, pero, tuš, 191,5 x 154. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
276. Igor Kalný: Figurálna kresba I. 1986. Biely kartón, pero, tuš, 90 x 66. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
277. Igor Kalný: Figurálna kresba II. 1986. Biely kartón, pero, tuš, 90 x 66. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
278. Juraj Bartusz: Lámanie. 1990. Fotozáznam z akcie. Foto: archív autora
279. Michal Murin: Tanec hypochondra. 1991. Martin. Fotozáznam z performancie. Foto: Filip Lašút
280. Anna Daučíková: Chtónický pozdrav pre Camille Paglia. 1996. Videopáska, VHS, 10 min. Majetok autorky. Foto: archív autorky
281. Otis Laubert: Z cyklu Tapisérie. Komentáre ku komerčnému textilu. Od 1975. Priemyselná textília s potlačou, drobné drevené reálie, 27 x 67. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
282. Otis Laubert: Aucájder (Plný názov: Predtým, než vyslovím hanlivé slovo aucájder). 1985. Priestorová inštalácia (na nitiach zavesené rozmanité reálie), 600 x 400. Prvý raz neverejná prezentácia pre pozvaných r. 1988, potom na výstave Metropolis, Martin Gropius Bau, Berlín. 1991. Foto: archív autora
283. Otis Laubert: Stav spoločnosti. 1995. Priestorová inštalácia z prepraviek, 750 x 400. Zámok Bojnice. Foto: archív autora
284. Dezider Tóth: Rezervácia 1991-? Variant A. Nástenná inštalácia – piktoriálne upravené knihy na poličkách. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
285. Dezider Tóth: Rezervácia 1991-? Variant B. Nástenná inštalácia – piktoriálne upravené knihy na poličkách. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Martin Marenčin
286. Matej Krén: Idiom. 1992. Priestorová inštalácia (knihy a zrkadlá). Varianty výšky a priemer podľa rozmerov priestoru. Foto: archív autora
287. Matej Krén: Virtual Rock Garden. 1996. Priestorová inštalácia. Galerie J. Švestky, Praha. Foto: archív autora

288. Milan Pagáč, Viktor Oravec: Dvojkabínový environment. 1992. Objekt z plechov a chladiace zariadenie. Foto: Martin Marenčin
289. Karol Pichler: Hac duce tuta via est (S ich vedením je cesta bezpečná). 1995. Celok a detail. Z inštalácie v Pavilóne UBS, Bratislava. Foto: Martin Marenčin
290. Ladislav Čarný: Relikviáre I–III. 1998. Sklo, kov, zhotovené readymade. Foto: Anna Mičúchová
291. Ladislav Čarný: Putrefactio is omnium rerum mater... 1995. Priestorová inštalácia (8 odliatkov z charakterových hláv F. X. Messerschmidta v papierovine, naočkované hnilobnými baktériami a uzavreté v sklených vitrínach). Prvý raz prezentované na výstave v PGU, Žilina. Foto: Martin Marenčin
292. Peter Meluzin: Megalit. 1993. Betón, 425 x 450 x 90. Čelná strana: svetelný displej s opakujúcim sa úryvkom z knihy M. Prousta Hľadanie strateného času. Odvrátená strana: digitálny čas. Z výstavy Priestor 93. Piešťany. Foto: Martin Marenčin
293. Peter Meluzin: Home video. 1996. Celok a detail. Zdevastovaná robotnícka ubikácia, na 4 televízoroch v časovom posune seriál Dynastia. Z výstavy Epikurova záhrada. SNG, Bratislava. Foto: Martin Marenčin
294. Peter Rónai: Message saloon. 1992. Priestorová inštalácia, rôzne predmety. Majetok autora. Foto: archív autora
295. Peter Rónai: Slovenská virtuálna realita. Celok a detail. 1996. Z výročnej výstavy SCCA Interiér versus exteriér. Readymade so zabudovaným televízorom. Foto: Martin Marenčin
296. Peter Rónai: Benátsky projekt. 1997. Fragment. Interaktívna videoprojekcia. Z výstavy v PGU, Žilina. Foto: Martin Marenčin
297. Jana Želibská: Jej pohľad na neho. 1996. Videoinštalácia. PGU, Žilina. Veľkoplošná videoproejekcia, sklo, drevo, kov, plastické hmoty. Foto: Martin Ličko
298. Ilona Németh: Stĺp. 1995. Plexisklo, ženské vlasy rôznych farieb, v. 4 m. Z výstavy Pars pro toto. SNG, Bratislava. Majetok PGU Žilina. Foto: Martin Marenčin
299. Ilona Németh: Polyfunčná žena-Posteľ (Ľahni si!). 1996. Ozvučený readymade. Z Výročnej výstavy SCCA Interiér verzus exteriér. Foto: Martin Marenčin
300. Anton Čierny: Svitanie. 1997. Procesuálna inštalácia, kov, sklo, piesok. Z výstavy autora. Synagóga GJK, Trnava. Foto: archív
301. Emöke Vargová: Lavice. 1995. 12 ks, parafín, drevo, rôzne veľkosti. Z výstavy autorky. Synagóga GJK, Trnava.
302. Patrik Kovačovský: Masky. 1999. Detail z inštalácie. Konštrukcia, počítačovo upravovaná fotografia, spätná videoprojekcia. Z výstavy Lebensstrom ewz – Unterwerk, Selnau, Zürich, Švajčiarsko. Foto: archív autora
303. Roman Galovský: He Art. 1994. Videoinštalácia s 3 televízormi. Z výstavy Disperzie, Ostrava, Bratislava. Foto: archív
304. Ľubo Stacho: „Kapesníčky". Spomienky na umenie. 1998–1999. Foto na plátne.... Majetok autora
305. Roman Ondák: Chuť myslenia. 1995. Priestorová inštalácia, nábytok a rôzne reálie. Z výstavy Artists from Central Europe, Pittsburgh. Foto: archív autora
306. Boris Ondreička: Her ethix. 1999. Exteriér a interiér. Priestorová inštalácia. Gent. Foto: archív autora
307. Marko Blažo: 3D/4D. 1996. Papierové vystrihovačky, reverzne poskladané, betón. Z Výročnej výstavy SCCA Interiér verzus exteriér. Foto: Martin Marenčin
308. Peter Ondrušek: Objekt. 1994. Betón, sklo, 6 ks kociek. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
309. Denisa Lehocká: Bez názvu. 1997. Pomaľované lopty a počítačová tlač. Majetok autorky. Foto: archív autorky

310. Matej Gavula: Čierna a úplne čierna. 1998. Svetelný objekt. Hliník a sklo, svetelná výbojka, 90 x 110 x 8. Majetok autora. Foto: Martin Marenčin
311. Ödön Lechner: Kostol sv. Alžbety, tzv. Modrý kostolík. 1907–1908. Bratislava. Foto: Pavol Breier
312. István Medgyaszay: Rím.-kat. kostol. 1908–1910. Muľa. Foto: Pavol Breier
313. Josef Rittner: Býv. Vojenské veliteľstvo (FFUK). 1909. Bratislava. Foto: Pavol Breier
314. Dušan Jurkovič: Spolkový dom. 1904–1905. Skalica. Foto: Pavol Breier
315. Richard Berndl: Mauzóleum Andrássyovcov. 1903. Krásnohorské Podhradie. Foto: Pavol Breier
316. Marcel Komor, Dezider Jakab: Reduta. 1908. Bratislava. Foto: Pavol Breier
317. Kornel Bičanský (Bittsánszky): Rím.- kat. kostol. Okolo 1910. Oravská Lesná. Foto: Pavol Breier
318. Quido Hoepfner, Géza Gyorgyi: Hotel Grand. 1906. Tatranská Lomnica. Foto: Pavol Breier
319. Albert Körössy: Býv. Eskontná banka. 1906. Hlavné nám., Bratislava. Foto: Pavol Breier
320. Jenö Schiller: Nájomný dom. 1903. Štúrova ul. 10, Bratislava. Foto: Pavol Breier
321. Klement Schillinger: Ústavy Lekárskej fakulty UK. 1924. Bratislava. Foto: Pavol Breier
322. Alois Balán, a Juraj Grossmann: Škola umeleckých remesiel (Slovenská technická univerzita) 1928. Bratislava. Foto: Pavol Breier
323. Alois Balán a Juraj Grossmann: Pavilón Umeleckej Besedy Slovenskej. 1925. Bratislava. Foto: Pavol Breier
324. Rudolf Stockr: Kúpeľný dom. 1928–1932. Sliač. Foto: súkromný archív
325. Jozef Marek: Obytný blok Avion. 1930. Americké nám., Bratislava. Foto: Pavol Breier
326. Ignác Vécsei, Fridrich Weinwurm: Obytná skupina Nová doba. 1932. Bratislava. Foto: Pavol Breier
327. Bohuslav Fuchs: Obytný dom. 1935. Hviezdoslavovo nám. 7, Bratislava. Foto: Pavol Breier
328. Emil Belluš: Národná banka. 1937–1939. Štúrova ul., Bratislava. Foto: Pavol Breier
329. Bohuslav Fuchs: Kúpalisko Zelená žaba. 1935–1936. Trenčianske Teplice. Foto: Pavol Breier
330. Emil Belluš: Kolonádový most. 1932. Piešťany. Foto: Pavol Breier
331. Eugen Kramár, Štefan Lukačovič: Ústredná poštová správa (Nová pošta). 1951–1953. Nám. slobody, Bratislava. Foto: Pavol Breier
332. Emil Belluš: Družstevné domy. 1934–1937. Bratislava. Foto: Pavol Breier
333. Emil Belluš: Internát Mladá Garda. 1953. Bratislava. Foto: Pavol Breier
334. Karol Paluš: Chemický ústav SAV. 1962. Bratislava. Foto: Pavol Breier
335. Jozef Chovanec: Športová hala. 1962. Pasienky, Bratislava. Foto: Pavol Breier
336. Vladimír Dedeček, Rudolf Miňovský: Vysoká škola poľnohospodárska (Poľnohospodárska univerzita). 1966. Nitra. Foto: archív autorov
337. Ferdinand Milučký: Krematórium. 1970. Bratislava. Foto: Pavol Breier
338. Dušan Kuzma, Jozef Jankovič: Pamätník SNP. 1969. Banská Bystrica. Foto: archív J. Jankoviča a Pavol Breier
339. Jozef Lacko a kol.: Most SNP (Nový most). 1970. Bratislava. Foto: Pavol Breier
340. Eugen Kramár: Hotel FIS. 1970. Štrbské Pleso. Foto: Pavol Breier
341. Dušan Voštenák, Imrich Vaško: Interiér a maketa interiéru DK ROH. 1987 (realizácia 1988). Žilina. Foto: Anton Fiala

342. Márius Žitňanský: Zborový dom. 1985. Levice. Foto: archív autora
343. Vojtech Vilhan, Rastislav Janák: Interiér predajne Supraphon. 1979–1984. Bratislava. Foto: archív autorov
344. Ján M. Bahna a kol.: Obchodný dom Ružinov. OD Ružinov – vstupná časť. 1985. Foto: archív autorov
345. Ján M. Bahna a kol.: Všeobecná úverová banka. 1994-1997. Bratislava. Foto: archív autorov
346. Ivan Marko a kol.: Obytný blok na Palackého ul. 1980–1987. Bratislava. Foto: archív autorov
347. Dušan Ferianc, Peter Eisenreich (A.E.F.H.): Polyfunkčný dom. 1995–1997. Vysoká ul., Bratislava. Foto: archív autorov
348. Roman Hájek, Andrej Alexy: Kráter. 1995–1997. Bratislava. Foto: archív autorov
349. Michal Bogár, Dušan Fischer, Ľubomír Králik, Peter Lizoň, Ľudovít Urban: Budova Zastupiteľského úradu SR vo Washingtone, USA. 1995. Model. Foto: archív autorov
350. Martin Kusý ml., Pavol Paňák: Budova Národnej banky Slovenska. 1996 (v realizácii). Bratislava. Foto: archív autorov
351. Peter Pásztor: Rím.-.kat. kostol. 1990–1993. Lovinobaňa. Foto: archív autora
352. Jozef Ondriáš, Jiří Závodný: Free art. Expozícia slovenského umenia. 1991. Praha. Foto: archív autorov
353. Mikuláš Galanda: Hra foriem. 1930. Tuš na papieri, 42,9 x 35,5. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
354. Zdeněk Rossmann: Obálka propagačnej brožúry ŠUR. 1933. Bratislava. Súkromný majetok. Foto: archív SAV
355. Ľudovít Fulla: Typografická ilustrácia. 1929. Slovenská grafia 1. Nezachované dielo. Foto: archív SAV
356. Priestorová kompozícia z papiera. 1936. ŠUR, Bratislava, Oddelenie kovorobné, ved. František Tröster. Nezachovaná žiacka práca. Foto: archív SAV, Bratislava
357. Miloš Dohnány: Vázy. 1934. ŠUR, Bratislava, Oddelenie fotografie, ved. Jaromír Funke. Vázy z Oddelenia keramiky, ved. Júlia Horová. Súkromný majetok. Foto: Anna Mičúchová
358. Kalamáre z ohýbaného plechu. 1934–1935. ŠUR, Bratislava, Oddelenie kovorobné, ved. František Tröster. Nezachovaná žiacka práca. Foto: archív SAV, Bratislava
359. Marie Rossmannová-Doležalová: Bez názvu (Pletivo). Pred 1936. ŠUR, Bratislava, Oddelenie fotografie, ved. Jaromír Funke. Majetok Moravskej galérie, Brno. Repro: Alena Urbánková
360. Vzorovanie látok priamo na tkáčskom stave. 1934–1935. ŠUR, Bratislava, Oddelenie módy a textilu, ved. František Mallý. Nezachovaná žiacka práca. Foto: archív SAV, Bratislava
361. Tibor Honty: Quinta. 1931–1932 Farebný linoleorez. ŠUR, Bratislava, Oddelenie reklamy a grafiky, ved. Mikuláš Galanda. Foto: súkromný archív
362. Návrh kovovej reklamnej figuríny. 1934–1935. ŠUR, Bratislava, Oddelenie kovorobné, ved. František Tröster. Nezachovaná žiacka práca. Foto: súkromný archív
363. Frotáž z textilného materiálu. 1936. ŠUR, Bratislava, Oddelenie módy a textilu, ved. František Mallý. Nezachovaná žiacka práca. Foto: archív SAV, Bratislava
364. D. Hallová: Bez názvu (Zver). 1931–1932. Linoleorez. ŠUR, Bratislava, Detské výtvarné kurzy, ved. Ľudovít Fulla. Nezachovaná žiacka práca. Foto: archív SAV, Bratislava
365. Laco Novomeský: Nedeľa. 1927. Autori obálky: Vladimír Clementis a Vladimír Jareš. Majetok MS, Martin. Foto: Helena Rusnáková
366. Alexander A. Blok: Dvanásti. 1934. Autor prebalu: Zdeněk Rossmann. Majetok MS, Martin. Foto: Helena Rusnáková
367. Rudolf Fabry: Uťaté ruky. 1935. Autor prebalu: Rudolf Fabry. Majetok Matice slovenskej, Martin. Foto: Helena Rusnáková

368. Štefan Žáry: Zvieratník. 1941. Autor prebalu: Ladislav Guderna. Majetok Matice slovenskej, Martin. Foto: Helena Rusnáková
369. Ľudovít Hradský: Wiliam Shakespeare: Hamlet. 1925. Skica scénického návrhu, komb. tech. 18 x 13. Majetok NDC, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
370. Ľudovít Fulla: A. N. Afinogenov: Strach. 1933. Scénický návrh, tempera na papieri, 30 x 44. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
371. František Tröster: Ludwig van Beethoven: Fidelio. 1936. Scénický návrh (už neexistuje). Foto: súkromný archív
372. Ladislav Vychodil: G. Neveux: Zlodejka z mesta Londýna. 1962. Model scénického návrhu, 83 x 74 x 84. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
373. Helena Bezáková: Pierre Corneille: Cid. 1972. Návrhy kostýmov. Tempera na papieri, 33 x 35. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
374. Ludmila Purkyňová: Arthur Adamov: Jar 71. roku. 1962. Návrhy kostýmov. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
375. Alojz Riškovič: Galanda. 1963. Plagát. Ofset na papieri, 83,5 x 59. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
376. Čestmír Pechr: Mlyn. 1965. Plagát. Tempera na kartóne, 87 x 62. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
377. Vladislav Rostoka: Wiliam Shakespeare: Hamlet. 1986. Plagát. Sieťotlač, 96 x 67. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
378. Ľubomír Longauer: Škola pre mužov. 1978. Plagát. Sieťotlač, 100 x 70. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
379. Ľubomír Blecha: Vázy. Fúkanie, krištáľové sklo, 38,5 x 10,5 a 58 x 10,5. 1966. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
380. Václav Cigler: Plastika. 1974. Optické sklo, 32,5 x 27. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
381. Askold Žáčko: Barok. 1981. Optické sklo, 60 x 26. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
382. Zora Palová a Štěpán Pala: Červené okno. 1991. Optické a farebné sklo, 28 x 28. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
383. Mária Rudavská: Farebný dážď smutnej jesene. 1983. Vlna, sisal, 310 x 195. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
384. Anton Cepka: Sonda. Planéta. 1979. 5 x 10 a 6 x 6. Súkromný majetok. Foto: Pavel Janek
385. Jozef Jankovič: Záves. 1985–1986. Postriebrená meď, v. 16. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Pavel Janek
386. Erna Masarovičová: Mreža II. Brošňa. 1969. Striebro, 8 x 4. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Pavel Janek
387. Karol Weisslechner: Brošňa. 1992. Papier, sadra, farba, perla, 4 x 4. Súkromný majetok: Foto: Pavel Janek
388. Imrich Vanek: Fúga I. 1987. Pozlátený elektroporcelán, v. 135. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová
389. Juraj Marth: Keramická fontána. 1971. Kolorovaný šamot, v. 177. Majetok SNG, Bratislava. Foto: Anna Mičúchová

Rozmery diel sú uvádzané v centimetroch v poradí výška x šírka

Výberová bibliografia

Bibliografia bola zostavená v spolupráci s autormi publikácie. Súčasťou bibliografie je i literatúra uvádzaná v jednotlivých štúdiách. V rámci jej vnútorného členenia sú bibliografické záznamy radené abecedne podľa autorov, resp. pri kolektívnych prácach podľa názvu, katalógy výstav abecedne podľa názvu, katalógy umelcov podľa priezviska umelcov.

Všeobecné dejiny 20. stor. na Slovensku Syntézy a encyklopédie

Bokes, F.: Slovenská vlastiveda IV. Dejiny Slovákov a Slovenska od najstarších čias až po prítomnosť. Bratislava 1946.
Encyklopédia dramatických umení. 1.–2. Bratislava 1989–1990.
Encyklopédia Slovenska. Zv. 1.–6. Bratislava 1977–1982.
Kováč, D.: Dejiny Slovenska. Praha 1988.
Kováč, D. a kol.: Kronika Slovenska 2. Slovensko v dvadsiatom storočí. Bratislava 1999.
Lipták, Ľ.: Slovensko v 20. storočí. 2. vyd. Bratislava 1998.
Slovakia and Slovaks. A concise Encyclopedia. Encyclopaedia Beliana. Comp. and ed. M. Strhan. Bratislava 1994.
Slovenské dejiny. Aut.: R. Marsina, V. Čičaj, D. Kováč, Ľ. Lipták. Martin 1992.
Slovensko 1. Dejiny. Zost. J. Tibenský. Bratislava 1971
Slovensko 4. Kultúra. 1. časť. Nap. S. Šmatlák a kol. aut. Bratislava 1979.

Odborné bibliografie, súpisy výstav a pamiatok

Ars 1967–1992. Kompletná bibliografia a registre. Sprac. J. Medvecký. In: Ars, 1992, č. 3, s. 1–175.
Bibliografie českých/československých dějin 1918–1995. Výběr knih, sborníků a článků vydaných v letech 1990–1996. Sv. I.–II. Rejstříky. Sest. V. Břeňová, S. Rohlíková, O. Tůma. Praha 1997.
Bibliographie zur kunstgeschichtlichen Literatur in ost- und südosteuropäischen Zeitschriften. Jg. 1. 1971 – 21. 1991. München 1974–1993.
Biro, A. – Passeron, R.: Dictionnaire Général du Surrealisme. Fribourg 1982.
Biró, B.: A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája. Budapest 1955.
Československá uměleckohistorická bibliografie za rok... . (1975–1985). Čes. časť zost. M. Klasová, M. Nešlehová, J. Vildová, Z. Všetečková. Slov. časť zost. F. Kresák, J. Medvecký. Praha 1976–1988.
Fircáková, K.: SNP a slovenské výtvarné umenie. Výberová bibliografia. Bratislava 1975.
Fircáková, K.: SNP a slovenské výtvarné umenie II. Výberová bibliografia 1974–1978. Bratislava 1979.
Fircáková, K. – Ďurove, S.: SNP a slovenské výtvarné umenie III. Výberová bibliografia 1979–1983. Bratislava 1984.
Groško, I.: Výstavy Východoslovenskej galérie 1952–1966. Košice 1981.
Groško, I.: Výstavy Východoslovenskej galérie 1967–1976. Košice 1984.
Groško, I.: Výtvarné výstavy v Prešove do roku 1957. Košice 1973.
A Guide to historiography in Slovakia. Ed. by E. Mannová, D. P. Daniel. In: Studia Historica Slovaca XX. Bratislava 1995, s. 1–209.
Jankovič, V. – Škorupová, V.: Bibliografia k dejinám Slovenska (Literatúra vydaná do roku 1965). Bratislava 1997.
Klein, G.: Prehľad výstavnej činnosti Východoslovenského múzea v rokoch 1919–1938. In: Múzeum, 17, 1972, 3, s. 194–198.
Kolivošková, E.: Výtvarné Košice. Maliari a grafici. Košice 1988.
Kolivošková, E.: Výtvarné Košice. Sochári. Košice 1989.
Kresák, F.: Výtvarné umenie na Slovensku. Bibliografia kníh do konca roku 1970. Bratislava 1981.
Mihóková, M.: Výtvarný život a výstavba Košíc v rokoch 1848–1918. Zv. 1. Košice 1987.
Ondrejčeková, Z.: Bibliografia výstavných katalógov vydaných SNG v Bratislave v rokoch 1949–1965. In: Analekta, 1, 1974, 4, s. 1–14.
Ondrejčeková, Z.: Výstavné plagáty SNG, 1951–1970. (Súpis). In: Analekta, 1, 1974, 4, s. 15–30.
Ondrejčeková, Z.: Výstavy 1949–1987. Výstavy, ktoré usporiadala SNG, ... In: Slovenská národná galéria v slovenskej kultúre. Slovenská národná galéria v Bratislave pri príležitosti 40. výročia založenia. Komisár a aut. kat.: K. Vaculík. Bratislava SNG, 1988, s. 51–70.
Pamiatky na Slovensku. Súpis pamiatok. Zv. 4. Bratislava 1978. – Obrazová časť.
Prehľad výstav PGU 1976–1996. Katalógy a publikácie vydané PGU 1976–1996. In: Považská galéria umenia Žilina. Museum of Art Žilina. 1976–1996. Koncepcia výstavy a kat. K. Rusnáková, R. Matuštík. PGU Žilina 1996, s. 118–129. – Kat.
Sabol, E.: Katalógy košických výstav do roku 1955. Bibliografický súpis. Košice 1956.
Slovenská umeleckohistorická bibliografia za roky 1971–1974. Zost. F. Kresák. Bratislava 1980.
Slovenské umelecké výstavy (1972–1984). Zost. postupne M. Bahnová, J. Čečetka, M. Jedličková, R. Šlepecká, M. Petríková. Bratislava 1974–1988.
Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 1.–3. Bratislava 1967–1969.
Váross, M.: Katalógy výstav. In: Váross, M.: Slovenské výtvarné umenie 1918–1945. Bratislava 1960, s. 632–634.
Výber z výstav poriadaných Štátnou galériou Banská Bystrica v oblasti slovenskej (resp. československej) grafiky. In: Štátna galéria Banská Bystrica (1956–1996). Sprievodca históriou a zbierkami galérie. Kol. aut. Banská Bystrica 1996, s. [47].

Biografické slovníky

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von U. Thieme und F. Becker, H. Vollmer. 1.–37. Bd. Leipzig, 1907–1950.
Bénézit, E.: Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. T. 1.–8. Nouvelle éd. Paris 1960–1966.
Encyklopedie českých a slovenských fotografů. Zprac. kol. aut. Praha 1993.
Haščáková–Vizdalová, G.: Profily. Stručný prehľad výtvarných umelcov pôsobiacich na východnom Slovensku od roku 1900 po súčasnosť. Košice 1982.
Kto je kto v architektúre na Slovensku. Architektúra, urbanizmus, interiérová tvorba, interiérový design, výstavníctvo. Zost. M. Dulla a H. H. Moravčíková. Bratislava 1995.
Malý slovník slovenských výtvarných umelcov. 1.–2. diel. Kol. aut. útvaru propagácie SFVU. Bratislava 1988.
Művészeti lexikon. I.–IV. Főszerk. A. Zádor, I. Genton. Budapest 1965–1968.
Nový slovník československých umělců. Sest. P. Toman. I.–II. 3. značně rozš. vyd. Praha 1947–1950.
Saur Algemeines Künstler–Lexikon. Die bildende Künstler aller Zeiten und Völker. Edit. G. Meissner. Bd. 1.–24. Leipzig, München 1983–2000. – Zatiaľ po Damdama–Dayal.
Signatury českých a slovenských umělců. Sest. P. Pavliňák a kol. Ostrava 1995.
Slovenský biografický slovník. Zv. 1.–6. Martin 1986–1994.
Slovník českých a slovenských umělců 1950–1997. I.–IV. díl. Ostrava 1998–1999. – Zatiaľ po písmeno J.
Slovník košických osobností. 1848–1918. Zost. M. Mihóková. Košice 1995.
Slovník súčasného slovenského umenia. Kol. aut. Hl. red. M. Város. Bratislava 1967.
Toman, P.–Toman, P. H.: Dodatky ke slovníku československých výtvarných umělců. Praha 1955.
Vollmer, H.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. I.–VI. Bd. Leipzig 1953–1962.

Odborné periodiká

Architekt (Praha) Roč. 37. 1991–
(po roč. 36. 1990 pod názvom Československý architekt)
Architektura (Praha) Roč. 1. 1939–
(od roč. 5. 1945 pod názvom Architektura ČSR (ČSSR)
(od roč. 49. 1990 pod názvom Architektura, ročníkom 49. 1990 zanikol)
Ars. Umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied (Bratislava) Rok 1967–
Československý architekt (Praha) Roč. 1. 1955 – 36. 1990
(od roč. 37. 1991 pod názvom Architekt)
Architektúra a urbanizmus (Bratislava) Roč. 1. 1967–
Ateliér (Praha) Roč. 1. 1988–
Československá fotografie (Praha) Roč. 1. 1950 – 41. 1990
(od roč. 42. 1991 pod názvom Fotografie)
Dav (Bratislava) Roč. 1. 1924 – 9. 1937
DE SIGN UM (Bratislava) Roč. 1. 1994 –
Elán (Praha, Bratislava) Roč. 1. 1930 – 16. 1946
Estetika (Praha) Roč. 1. 1964 –
Forum (Bratislava) Roč. 1. 1931 – 8. 1938

Fórum architektúry (Bratislava) Rok 1991–
Fotografie (Praha) Roč. 42. 1991 – 44. 1993 (po roč. 41. 1990 pod názvom Česko-slovenská fotografie)
Fotografie Magazín (Praha) Rok 1994–
Galéria. Noviny o umení (Bratislava) Roč. 1. 1994 – 5. 1998
Glasrevue (Praha) Roč. 1. 1946 – 47. 1992 pokračuje pod názvom Neue Glasrevue
Grapheion (Praha) Rok 1996–
Host do domu (Praha, Brno) Roč. 1. 1954 – 17. 1970
Imago (Bratislava) Rok 1996–
Kultúrny život (Bratislava) Roč. l. 1946 – 23. 1968, 24. 1990 – 29. 1995
Literárny týždenník (Bratislava) Roč. 1. 1988–
Mladá tvorba (Bratislava) Roč. 1. 1956 – 15. 1970
Orientace. Literatura, umění, kritika (Praha) Roč. 1. 1966 – 5. 1970
Park (Bratislava) Rok 1996–
Plamen (Praha) Roč. 1. 1959 – 11. 1969
Profil (Bratislava) Roč. 1. 1991 – 4. 1994
Projekt (Bratislava) Roč. 1. 1959–
Průmyslový design (Praha) Roč. 1. 1977 – 14. 1990
Revue svetovej literatúry (Bratislava) Roč. 1. 1965–
Romboid (Bratislava) Roč. 1. 1966–
Slovenské pohľady (Martin, Bratislava) Roč. 1. 1881–
Slovenský staviteľ (Bratislava) Roč. 1. 1931 – 12. 1942
Světová literatura (Praha) Roč. 1. 1956–
Tvar (Praha) Roč. 1. 1948 – 21. 1970
Umelecký mesačník (Bratislava) Roč. 1. 1948
Umění (Praha) Roč. 1. 1953–
Umění a řemesla (Praha) Rok 1958–
Umenie (Bratislava) Roč. 1. 1947/48 – 2. 1949/51
Výtvarná kultura (Praha) Roč. 1. 1977 – 14. 1990, č. 1–3 (od č. 4, 1990 pod názvom Výtvarné umění)
Výtvarná práce (Praha) Roč. 1. 1953 – 19. 1971
Výtvarné umění (Praha) Roč. 1. 1950 – 20. 1970
Výtvarné umění (Praha) Rok 1990, č. 4 –1996 (predtým Výtvarná kultura)
Výtvarníctvo–Fotografia–Film (Bratislava) Roč. 1. 1963 – 29. 1991
Výtvarný život (Bratislava) Roč. 1. 1956 – 38. 1995

Periodiká k dejinám grafiky

Slovenská grafika (Ružomberok, Bratislava) Roč. 1. 1921 – 3. 1923, 4. 1924 – 7. 1927
Slovenská grafia (Bratislava) Roč. 1. 1929 – 5. 1933
Slovenský typograf (Bratislava) Roč. 1. 1939 – 6. 1944
Typografia (Praha) Roč. 37. 1930, č. 2 , roč. 38. 1931, č. 6, č. 9 – slovenské čísla

Monografie, zborníky

Abelovský, J.: Július Jakoby (1903–1985). Bratislava 1994.
Abelovský, J. – Bajcurová, K.: Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1980–1949. Bratislava 1997.
Abelovský, J.: Vladimír Ossif. Bez názvu 1987–1997. Sans titre 1987–1997. Bratislava [1998].
Abelovský, J. – Ruttkay, J.: Miloš Alexander Bazovský. Bratislava 1999.
Janko Alexy. Úv. J. C. Hronský. Bratislava 1934.
Janko Alexy. Úv. M. Váross. Bratislava 1944.
Alexy, J.: Osudy slovenských výtvarníkov. Bratislava 1948.
Janko Alexy. Úv. A. Güntherová–Mayerová. Bratislava 1949.
Alexy, J.: Život nie je majáles. Bratislava 1956.
Albertini, B.: A Sarló sociofotós vonulata. Bratislava 1993.
Gejza Angyal. Úv. A. Ferdinandy. Bratislava 1950.
Áno a nie. Sborník 1938. Zred. O. Bakoš a K. Šimončič. Bratislava 1938.
Bachratý, B.: Ján Želibský. Kresby /1934–1973/. Bratislava 1974.
Bachratý, B.: František Kudláč. Bratislava 1976.
Bachratý, B.: Dvanásť reliéfov Štefana Prokopa. Bratislava 1983.
Bachratý, B.: Dvanásť obrazov Jána Bergera. Bratislava 1986.
Bachratý, B.: Ernest Špitz. Bratislava 1986.
Bajcurová, K.: Jozef Kostka. Bratislava 1993.
Bajcurová, K.: Slovenské moderné výtvarné umenie. Ex Modern Slovak Art. Bratislava 1997.
Bakonyi, T. – Kubinszky, M.: Lechner Ödön. Budapest 1981.
Bakoš, O.: Edmund Gwerk. Bratislava 1961.
Bakoš, O.: Ladislav Čemický. Bratislava 1982.
Bakoš, J.: Umelec v klietke. Bratislava 1999.
Bakoš, M.: Avantgarda 38. Štúdie, články, dokumenty. Bratislava 1969. – Zborník.
Bakoš, M.: O socialistickom realizme. Bratislava 1952.
Bakoš, J. a kol.: Milan Laluha. Bratislava 1997.
Stanislav Balko. Maľba. Úv. J. Abelovský. Bratislava 1997.
Andrej Barčík. Úv. M. Maták. Ed. J. Ruttkay. Bratislava 1996.
Das Bauhaus im Osten. Das Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928–1939. Hrsg. von S. Anna. Ostfildern–Ruit, 1997. – Publikácia k rovnomennej výstave v Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Malbroich 1997–1998. Zwickau, Städtisches Museum 1998. Dessau, Stiftung Bauhaus 1998.
Belohradská, Ľ.: Fraňo Štefunko. Bratislava 1962.
Belohradská, Ľ: Ján Koniarek. Bratislava 1976.
Belohradská, Ľ.: Fraňo Štefunko. Bratislava 1977:
Benamou, G.: L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie. Paris 1979.
Benka, M.: Za umením. Spomienky a úvahy. Bratislava 1958.
Martin Benka a slovenská kultúra. Materiály z celoslovenského seminára ... Bratislava 1978. – Zborník.
Biathová, K. – Luxová, V.: Maľba v architektúre. K problematike súčasného monumentálneho dekoratívneho prejavu na Slovensku do roku 1961. Bratislava 1965.
Birgus, V. – Vojtěchovský, M.: Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart. Heidelberg 1990.
Birgus, V.: Vývoj československé fotografie v datech. 1945–1989. Praha 1990.
Birgus, V. – Vojtěchovský, M. : Česká fotografie 90. let. Czech Photography of the 1990s. Praha 1998.
Bratislavská scénografická škola. Zost. E. Sikorová. Bratislava 1987.
Breza, V.: Tlačiarne na Slovensku 1477–1996. Bratislava 1997.
Bořutová, D.: Architekt Dušan Voštenák. Bratislava 1995.
Bořutová-Debnárová, D.: Dušan Samo Jurkovič. Osobnosť a dielo. Bratislava 1993.
Brogyányi, K.: Festőművészet Szlovenszkón. Tanulmány. Košice – Kassa 1931.
Böhm, E.: Slovenskí výtvarníci v Maďarsku. Košice 1943.
Budská, V.: Fraňo Gibala. Bratislava 1977.
Budská, V.: Mária Želibská. Bratislava 1981.
Cesty a príbehy moderného umenia. Zborník referátov z vedeckej konferencie k 70. narodeninám prof. Ľ. Peterajovej. Red. Ľ. Belohradská. Bratislava 1997.
Cincík, J.: Martin Benka. Bratislava 1935.
Cincík, J.: Jozef Kostka. Turčiansky Sv. Martin 1944.
Cincík, J.: Slovenské grafické umenie. Turč. Sv. Martin 1944.
Cincík, J.: Grafika Ľuda Fullu. Turč. Sv. Martin 1944.
Cincík, J.: Miloš Bazovský. Náčrty. Turč. Sv. Martin 1945.
Crhonek, I.: Architekt Bohuslav Fuchs. Celoživotní dílo. Brno 1995.
Csákós, J. H.: Fünfzig Jahre Pressburger Kunstverein 1884–1943. Bratislava – Pressburg [1934].
Česká a slovenská fotografie dnes. Kol. aut. Red. V. Šmoková, L. Šolc. Praha 1991.
Česká a slovenská tapiserie. VI. celostátní sympozium průmyslového návrhu. Metodický sborník ze sympozia konaného při příležitosti výstavy. Red. M. Plánka, L. Kybalová. Gottwaldov 1979.
Česko-slovenský štrukturalizmus a viedenský scientizmus. Zborník referátov z konferencie. Bratislava 1992.
Československá architektura od nejstarší doby po současnost. Pod ved. O. Starého zprac. kol. aut. 2. vyd. Praha 1965.
Desaťročie slovenského výtvarného úsilia. Sborník statí a reprodukcií 1945–1955. Zost. red. rada pod ved. K. Vaculíka. Bratislava 1957.
Divadlo GUnaGU. 1985–1995. Zost. V. Klimáček. Bratislava 1995.
Divadlo na korze. Zost. M. Mistrík a J. Jaborník. Red. A. Maťašík. Bratislava 1994.
Milan Dobeš. Úv. štúdie J. Valoch a J. Ruttkay. Ed. J. Ruttkay. Bratislava 1994.

Dostal, O. – Pechar, J. – Procházka, V.: Moderní architektura v Československu. Praha 1967.
Drug, Š.: Dav a davisti. Bratislava 1965.
Orest Dubay. Úv. štúdia J. Lenko. Životopis. údaje sprac. Ľ. Medvecký. Bratislava 1972.
Dubnický, J.: Kostka. Lyrika a dramatickosť sochárskeho diela. Bratislava 1944.
Dufek, A.: Černobílá fotografie. Praha 1987.
25 let znárodněného stavebnictví v ČSSR. Sest. A. Pasler a kol. Praha 1973.
Egri, M.: Mednyánszky. Budapest 1975.
Dulla, M.: Architekt Ferdinand Milučký. Bratislava [1988].
Dulla, M.: Architektúra dnes. Súčasná slovenská architektúra a jej súvislosti. Bratislava 1993.
Dulla, M.: Architekt Ján M. Bahna. Bratislava 1995.
Dulla, M.: Architekt Ivan Marko. Bratislava 1995.
Dulla, M.: Architekti Jozef Ondriaš, Jiří Závodný. Bratislava 1995.
Dulla, M.: Architekt Peter Pásztor. Bratislava 1995.
Ez volt a Sarló. Tanulmányok, emlékezések, dokumentumok. Összeáll. és bev. irta L. Sándor. Budapest, Bratislava, Kossuth Kiadó – Madách Kiadó 1978.
Stano Filko II. 1965–1969. Tvorba. Úv. P. Restany. Bratislava 1971.
Julián Filo. Nová nádej. Obrazy a texty. Kol. aut. Bratislava 1992.
Fodor, P. M.: Súčasné slovenské maliarstvo. Bratislava 1949. Aj v angličtine, francúzštine, ruštine.
Foltyn, L.: Slowakische Architektur und die tschechische Avantgarde 1918–1939. Dresden 1991. – Slovenské vydanie v Bratislave 1993.
Fulla, Ľ.: Okamihy a vyznania. Zost. a text. uprav. J. Medveď. Bratislava 1983.
Mikuláš Galanda. Sborník z príležitosti 10. výročia smrti. Bratislava 1948.
Gazdík, I.: Ernest Zmeták. Bratislava 1987.
Gerle, J. – Kovács, A. – Makovecz, I.: A századforduló magyar építészete. Budapest 1990.
Geržová, J. – Hrubaničová, I.: Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Gramatická a sémantická charakteristika. Bratislava 1998.
Gretzmacher, J.: Die Kunst der Zipser Deutschen. Käsmark, Wien 1992.
Groh, K.: Aktuelle Kunst in Osteuropa. CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UDSSR, Ungarn. Köln 1972.
Groys, B.: Utopija i obmen. Moskva 1993.
Groys, B.: Gesamtkunst Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München, Wien 1988.
Groško, I.: Košice vo výtvarnom umení. Košice 1980.
Güntherová-Mayerová, A.: Slovenská keramika. Turč. Sv. Martin 1942.
Güntherová-Mayerová, A.: Mudroch. Kolorista slovenskej moderny. Bratislava 1944.
Güntherová-Mayerová, A.: Zmeták. Kresby a drevorezy. Bratislava 1949.
Hála, J.: Pod Tatrami. Lipt. Sv. Mikuláš 1942.
Hammer-Moravčíková, H.: Architekt Albert Rybarčák. Bratislava 1995.
Hammer-Moravčíková, H.: Architekt Branislav Somora. Bratislava 1996.
Hammer-Moravčíková, H.: Architekti Bogár, Králik, Urban. Bratislava 1995.
Hanula, J.: Spomienky slovenského maliara. Turč. Sv. Martin 1940.
Hilmera, J. – Lajcha, L. – Zach, A.: František Tröster. Bratislava 1983.
Hlaváč, Ľ.: Sociálna fotografia na Slovensku. Obsah, dejiny, súvislosti, prínosy. Bratislava 1974.
Hlaváč, Ľ.: Martin Martinček. Martin 1978.
Hlaváč,. Ľ.: Ján Halaša. Martin 1980.
Hlaváč, Ľ. : Autorské profily súčasnej fotografickej tvorby. Bratislava 1984.
Hlaváč, Ľ.: Autorské profily súčasnej fotografickej tvorby II. Bratislava 1984.
Hlaváč, Ľ. : Dejiny slovenskej fotografie. Bratislava 1989.
Hlaváček, L.: Současná československá grafika. Praha 1964.
Hofman, V.: 30 let výtvarnické práce na českých jevištích. Praha 1951.
Hološka, Ľ. – Ilečková, S.: Alexander Ilečko. Bratislava 1998.
Horejš, A. – Rossmann, Z.: Juraj Tvarožek – Mestská sporiteľňa v Bratislave. [Bratislava] 1928. – Zvl. odtlačok zo Slovenského denníka.
Hořejš, A. – Rossmann, Z.: 1922–32. Ing. arch. Alois Balán a ing. arch. Jiří Grossmann. 10 roků architektonické práce. Bratislava 1932.
Hrozby a nádeje ľudstva. Súťaž k 15. výročiu Slovenského národného povstania. Úv. text a výber veršov J. Špitzer. Bratislava 1961. – Zborník.
Hruška, E.: Problémy súčasného urbanizmu. Bratislava 1966.
Huszár, T.: Cigáni – Gypsies. Text V. Macek. Bratislava 1993.
Chalupecký, J.: Umění dnes. Praha 1996.
Chalupecký, J.: Na hranicích umění. Praha 1990.
Ilečková, S.: Ervín Semian. Bratislava 1973.
Ilečková, S.: Ervín Semian. Bratislava 1980.
Ilečková, S.: Dezider Milly. Bratislava 1987.
Janči, Z.: Veronika Rónaiová. Bratislava 1984.
Kahoun, K.: Pamätníky na Slovensku. Bratislava 1971.
Kahoun, K.: Klára Patakiová. Bratislava 1978.
Kahoun, K.: Tibor Bartfay. Bratislava 1988.
Kahounová, D.: Alina Ferdinandy. Bratislava 1978.
Kálmán, J.: Galanda (Línie tichého smútku). Bibliografický súpis. Bratislava 1944.
Kára, Ľ.: Ladislav Guderna. Bratislava 1960.
Kára, Ľ.: Orest Dubay. Bratislava 1961.
Kára, Ľ.: Karol Kállay. Bratislava 1963.
Kára, Ľ.: Peter Matejka. Bratislava 1963.
Kára, Ľ.: Rudolf Uher. Bartislava 1969.
Kára, Ľ.: Čestmír Pechr. Plagáty. Bratislava 1970.
Kára, Ľ.: Ľubomír Blecha. Bratislava 1972.
Karol Kállay. Fotografie. Photographs. Esej nap. A. Hrabušický. Bratislava 1996.
Kathy, I.: Medgyaszay István. Budapest 1979.
Alojz Klimo. Edit. J. Ruttkay. Úv. štúdia E. Trojanová. Bratislava 1995.
Klivar, M.: Technické výtvarníctvo a jeho estetika. Bratislava 1967.
Kohút, L.: Kapitoly z výtvarných dejín knihy. Bratislava 1970.
Kohút, L.: František Reichentál. Maliar, grafik, pedagóg. Bratislava 1998.
Kontexty českého a slovenského umenia. Zborník referátov z konferencie Umenovedného ústavu SAV. Projekt konferencie J. Bakoš, I. Mojžišová. Red. M. Nemcová, I. Mojžišová. Bratislava 1990.
Kostrová, Z.: Ján Mudroch. Bratislava 1974.
Kouřil, M.: Ladislav Vychodil. Bratislava 1964.
Kriška, F.: Dušan Kállay. Magický svet. Magical World. Bratislava 1998.
Krivošová, J. – Lukáčová, E.: Premeny súčasnej architektúry Slovenska, Bratislava 1990.
Kubíková, K.: František Studený. Bratislava 1979.
Kubíková, K.: Rudolf Krivoš. Bratislava 1998.
Kusý, M.: Od remesla po design. Bratislava 1967.
Kusý, M.: Architektúra na Slovensku 1918–1945. Bratislava 1971.
Kusý, M.: Architektúra na Slovensku 1945–1975. Bratislava 1976.
Kusý, M.: Emil Belluš. Bratislava 1984.
Kusý, M.: Architektúra na Slovensku 1848–1918. Bratislava 1995.
Kvasnička, M.: Andrej Rudavský. Mária Rudavská. Zuzana Rudavská. Ondrej Rudavský. Bratislava 1998.
Kybal, A.: Kapitoly o textilním umění. Praha 1958.
Kybalová, L.: Československá gobelínová tvorba. Praha 1964.
Lajcha, L.: Helena Bezáková. Bratislava 1973.
Lajcha, L.: Súčasná slovenská scénografia. Bratislava 1977.
Lajcha, L.: Ladislav Vychodil. Bratislava 1980.
Milan Laluha. Úv. M. Rúfus. Životop. dáta a bibliogr. Ľ. Medvecký. Bratislava 1972.
Lamač, M.: Contemporary Art in Czechoslovakia. Prague 1958. – Aj vo francúzštine, nemčine, ruštine a španielčine.
Lehel, Z.: Rigele Alajos. Bratislava 1977.
Lohnert, A. : Gabriel Štrba. Exlibrisy. Bratislava 1977.
Lukáčová, E. a kol.: Sakrálna architektúra na Slovensku. Komárno 1996.
Luxová, V. – Tučná, D.: Československá tapiséria 1945–1975. Bratislava 1978.
Luxová, V.: Jarmila Čihánková – tapisérie. Bratislava 1978.
Lyka, K.: Festészeti életünk a milléniumtól az elsővilágháborúig. 1896–1914. Budapest 1953.
Lyka, K.: Szobrászatunk a századfordulón. Magyar művészet 1886–1914. 2. kiad. Budapest 1983.
Macek, V.: Slovenská fotografia šesťdesiatych rokov. Martin [1990].

Macek, V.: Tono Stano. Martin 1991.
Macek. V.: Miro Švolík. Jedno telo jedna duša. One body one soul. Martin 1992.
Macek, V.: Peter Župník. Martin 1993.
Macek, V.: „Stopař" Rudo Prekop. Martin 1995.
Macek, V.: Jozef Sedlák. Martin 1996.
Macek, V.: Kamil Varga. Bratislava 1997.
Macek, V.: Slovenská imaginatívna fotografia. Slovak Imaginative Photography. 1981–1997. Bratislava 1998.
Macura, V.: Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989. Praha 1992.
Majstri slovenskej palety. Príhovor M. Benka, úv. štúdiu a biogr. aut. J. Paštéka. Bratislava 1961.
Maliari o sebe a svojom diele. Zost. a prel. M. Lamač. Myšlienky M. A. Bazovského a M. Galandu vybrala Z. Kostrová. Bratislava 1963.
Marenčin, A.: Košický pustovník [Július Jakoby]. Bratislava 1988.
Martinček, M. – Pauer, M.: Ako sa krúti svet. Bratislava [1995].
Martinka, F. a kol.: Poštová známka a Slovensko. Bratislava 1998.
Mašín, J.: Trizuljak. Bratislava 1970.
Mašín, J.: Tibor Honty. 2. vyd. Praha 1986.
Mašín, J.: Endre Nemes. Výtvarné symboly lidského času. Praha 1987.
Matuštík, R.: Vincent Hložník. Maľba a grafika 1941–1961. Bratislava 1962.
Matuštík, R.: Moderné slovenské maliarstvo. 1945–1963. Bratislava 1964.
Matuštík, R.: Meister der Palette. Der Zeitgenössische Maler der Slowakei 1945–1963. Praha 1964.
Matuštík, R.: Ľudovít Fulla. Bratislava 1966.
Matuštík, R. – Breier, P.: Udelenie zraku. K päťdesiatinám V. Hložníka. Bratislava 1969.
Matuštík, R. a kol.: Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957. Nástup 1961. Bratislava 1969.
Matuštík, R.: ... predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. Žilina 1994.
Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900–1989. Zost. E. Mannová. Bratislava 1998. – Zborník.
Mihálik, J.: Spomienky na zlyhania. [Bratislava] 1993.
Michalides, P.: Výtvarná agitačná a propagačná tvorba. Bratislava 1962.
Michalides, P.: Základy výtvarnej výroby. Bratislava 1963.
Michalides, P.: Výtvarná úžitková tvorba na Slovensku. Od polovice 19. storočia po súčasnosť. Bratislava 1978.
Michalides, P.: Umelecké remeslá na Slovensku. Bratislava 1980.
Michalides, P.: Elena Holéczyová. Bratislava 1981.
Moderná tvorba úžitková. Red. J. Hofman, A. Horejš. Bratislava 1931. – Zborník.
[Mojžiš, J.] – Mojžišová, I.: Anton Krajčovič. Bratislava 1975.
Mojžiš, J.: Rudolf Fila. Bratislava 1997.
Mojžiš, J.: Albert Marenčin. Koláže 1942–1997. Bratislava 1998.
Mojžiš, J.: Znepokojené múzy, sedem pristavení pri štúdiách Oskara Čepana o výtvarnom umení. Bratislava 1999.
Mojžiš, J.: Marián Čunderlík. Bratislava 2000.
Mojžišová, I.: Daniel Gálik. Bratislava 1977.
Mojžišová, I.: Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov. Bratislava 1994.
Moravánszky, Á.: Die Architektur der Donaumonarchie. Budapest 1988.
Mrázková, D.: Co je to fotografie. 150 let fotografie. What is Photohraphy. 150 Years of Photography. Praha 1989.
Mrázková, D. – Remeš, V.: Cesty československé fotografie. Praha 1989.
Mrázková, D. – Remeš, V.: Tschechoslowakische Fotografen 1900–1940. Leipzig 1983.
Németh, L.: Magyar művészet 1890–1919. I.–II. Budapest 1981.
Nová slovenská architektúra. New slovak architecture. Neue slowakische Architektur. Kol. aut. Zost. M. Dulla. Bratislava [1991]. – Aj ako č. 9–10/1991 časopisu Projekt (Bratislava).
Novotný, B. – Kahoun, K. – Bachratý, B.: Slovensko v obrazoch. Výtvarné umenie. Martin 1991.
O užitém umění. Otázky a názory. Alexej Kusák. Josef Raban. Miroslav Klivar. Jaroslav Šmídek. Red. A. Kusák. Praha 1960.
O vedeckých problémoch architektúry. Ved. red. E. Belluš. Bratislava 1959.
Očami X. Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Zost. Z. Bartošová. Bratislava 1996.
Oľha, Š.: Malé divadelné štúdio. Pohľady do dielne malého divadelného štúdia Domu kultúry ROH Východoslovenských železiarní v Košiciach v rokoch 1976–1982. Bratislava 1983.
Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti. Zborník. Zost. V. Štefko. Bratislava 1996.
Panenka, I.: Det moderne exlibris i Slovakiet. Das Exlibris der Slowakei. The Slovakian Bookplate. Frederikshavn 1981.
Pauer, M. – Čiljak, J.: Eugen Lazišťan. Martin 1987.
Pauer, M.: Ester Plicková. Martin 1990.
Pechar, J.: Československá architektura 1945–1977. Praha 1979.
Pernická, M.: Július Bártfay. Bratislava 1980.
Peterajová, Ľ.: Ester M. Šimerová. Bratislava 1966.
Peterajová, Ľ.: Dvanásť grafík Oresta Dubaya. Bratislava 1972.
Peterajová, Ľ.: Rudolf Pribiš. Bratislava 1975.
Peterajová, Ľ.: Ľudovít Fulla. Hudba tvarov. S veršami M. Rúfusa. Bratislava 1977.
Peterajová, Ľ.: Bedrich Hoffstädter. Bratislava 1977.
Peterajová, Ľ.: Cyprián Majerník. Bratislava 1981.
Peterajová, Ľ.: Magdaléna Robinsonová. Martin 1988.
Peterajová, Ľ.: Albín Brunovský. 2. preprac. vyd. Bratislava 1990.
Peterajová, Ľ.: Ester Martinčeková–Šimerová. Bratislava 1994.
Petránsky, Ľ.: Bohuš Kuľhavý. Bratislava 1972.
Petránsky, Ľ.: Zolo Palugyay. Bratislava 1974.
Petránsky, Ľ.: Jozef Kollár. Bratislava 1978.
Petránsky, Ľ. – Klivar, M.: Úvod do teórie designu. Bratislava 1981. – Vysokoškolské učebné texty.
Petránsky, Ľ. : Čestmír Pechr. Bratislava 1982.
Petránsky, Ľ. Ján Kulich. Bratislava 1983.
Petránsky, Ľ.: Moderná slovenská grafika 1918–1983. Bratislava 1985.
Petránsky, Ľ. : Vladislav Rostoka. Bratislava 1988.
Petránsky, Ľ.: Teória a metodológia designu. Zvolen 1994. – Vysokoškolské učebné texty.
Petránsky, Ľ.: Vincent Hložník. Bratislava 1997.
Plevza, V.: Vladimír Kompánek. Bratislava 1988.
Podoby súčasného umenia. Zborník prednášok o súčasnom umení. Zost. Ľ. Mrenicová, L. Čarný, Z. Kolesár. Bratislava 1994. – Zborník VŠVU a SNG.
Podušel, Ľ.: Ľudovít Hološka. Bratislava 1984.
Podušel, Ľ.: Milan Mravec. Juriáš. Bratislava 1998.
Pohribný, A. – Tkáč, Š.: Naivní umění v Československu. Praha 1967.
Popovič, A.: Štrukturalizmus v slovenskej vede (1931–1949). Dejiny, texty, bibliografia. Martin 1970.
Pospíšil, J. – Zatloukal, J.: Mikuláš Galanda. Monografia o slovenskom modernom maliarovi. Praha 1934.
Pospíšil, J. – Bálent, B.: Ex libris na Slovensku. Turč. Sv. Martin 1947.
Postmoderna a čo ďalej? Zborník prednášok o výtvarnom umení a architektúre. Zost. Z. Kolesár, Ľ. Mrenicová. Bratislava 1996. – Zborník VŠVU a SNG.
Pozdrav. Almanach poézie. Zredig. M. Považan a V. Reisel. Bratislava 1942.
Pred tvárou všetkých. Avantgarda 38. Sborník poézie a umenia. Zost. M. Bakoš v spolupr. s P. Bunčákom, J. Lenkom, J. Kostkom a K. Vaculíkom. Bratislava 1965.
Premeny sochárstva 1960–1990. Zborník referátov z medzinárodného kolokvia... Red. K. Bajcurová. Bratislava 1994.
Ptáčková, V.: Česká scénografie XX. století. Praha 1982.
Raban, J.: Václav Kautman. Bratislava 1966.
Rados, J.: Magyar építészettörténet. Budapest 1975.
Recidíva modernity (zborník referátov zo sympózia Spolku architektov Slovenska 12. 11. 1991 v Bratislave). Bratislava 1991.
Restany, P.: L'autre face de l'art. Paris 1979.
Restany, P.: Aillieurs – Alex Mlynárčik. Paris – Bratislava 1994.
Restany, P.: Inde. Alex Mlynárčik. Rozš. a dopl. vyd. z franc. orig. Bratislava 1995.
Rév, I.: Építészet és enteriőr a magyar századfordulón. Budapest 1983.
Romain Rolland: Hra o láske a smrti. Praha 1969. – Zborník.
Rollerová, M.: Vojtech Ihriský. Bratislava 1978
Saučin, L.: Július Jakoby. Bratislava 1960.

Saučin, L.: Elemír Halász–Hradil a umenie jeho doby. Bratislava 1962.
Saučin, L.: Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918–1938. Košice 1964.
Saučin, L.: Ernest Zmeták. S použitím umelcovho vlastného životopisu zost. a dopl. ... Bratislava 1970.
Sborník I. sjazdu umelcov a vedeckých pracovníkov 27. a 28. augusta v Banskej Bystrici. Red. R. Mrlian. Bratislava 1946.
Sborník umeleckej a vedeckej rady. Organizácia, dokumenty a program. Sost. a sprac. M. Bakoš. Bratislava 1949.
Sen a skutočnosť. Sborník poézie a umenia. Zredig. M. Považan. Bratislava 1940.
Schwalm–Theiss, G.: Theiss and Jaksch, Architekten 1907–1961. Wien 1986.
Sikorová, E.: Ludmila Purkyňová. Bratislava 1988.
Slivka, M. – Strelinger, P.: Pavol Socháň. Martin 1985.
Slivka, M.: Karol Plicka. Básnik obrazu. 2. preprac. a dopl. vyd. Bratislava 1999.
Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. Sborník štúdií. Red. J. Smrek. Praha 1931.
Slovenské národné povstanie vo výtvarnom umení. Úv. state M. Váross, R. Matuštík, K. Vaculík. Obr. časť zost. I. J. Kovačevič. Bratislava 1955. – Zborník.
Slovenské výtvarné umenie na ceste k socialistickému realizmu. Sborník dokumentov a reprodukcií. Zost. Š. Bednár a L. Čemický. Bratislava 1949. – 1. zjazd slov. umelcov a teoretikov 12.–13. 3. 1949.
Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Kol. aut. Red. J. Geržová. Bratislava 1999.
Socialistický realizmus a súčasná umelecká kultúra (zborník referátov zo sympózia). Red. pripr. M. Mistrík. Bratislava 1987. – Zborník Umenovedného ústavu SAV.
Koloman Sokol. Sambo. Fotogr. T. Huszár. Texty I. Jančár, Lee Karpiscaková. Bratislava 1998.
Spišská Kapitula 1984. VKV SZM v Košiciach a GM SUV SZM Bratislava v spolupr. s KO ZSA v Košiciach. Košice 1986. – Zborník.
Spurný, J.: Julie Horová. Praha 1964.
Srnenská, D.: Karol Ondreička. Bratislava 1981.
Srnenská, D.: Dvanásť grafík Viery Gergeľovej. Bratislava 1982.
Stacho, Ľ.: František Kollár. Martin 1989.
Stavba miest v Československu. Red. J. Hrůza. Praha 1958.
Subject – Author – Audience. The Subject in the Expance of Art. Ed. P. Michalovič. Bratislava 1997. – Zborník z medzinárodnej konferencie SCCA Bratislava, Častá, nov. 1996.
Súčasné české a slovenské výtvarné umenie. Čes. časť sprac. J. Baleka, L. Hlaváček, D. Konečný, B. Stehlíková. Slov. časť sprac. Ľ. Peterajová. Praha – Bratislava 1983.
Súčasné výtvarné umenie. Zost. a úv. pozn. nap. D. Srnenská. Bratislava 1989. – Zborník Ústavu umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie.
Súkromné listy Fullu a Galandu. 1, 2, 3–4. Bratislava 1930–1932.
Súkromné listy Skupiny Mikuláša Galandu I. Bratislava 1968.
Szabadi, J.: A magyar szecesszió művészete. Budapest 1979.
Ing. arch. Artur Szalatnai 1920–1926. Bratislava [1927].
Szőnyi, A.: Tak rástla Bratislava. Vývin architektúry a stavebníctva v Bratislave a na Slovensku v rokoch 1848–1918. Bratislava 1967.
Szőnyi, E.: Pozsonytól Kassáig. Felső–Magyarország építészete 1848–1918 között. Bratislava 1996.
Šefčáková, E.: Koloman Sokol. Bratislava 1963.
Šefčáková, E.: Moderná slovenská kresba. Bratislava 1967.
Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. autorov. Bratislava 1995. – Publikácia k rovnomennej výstave v Slovenskej národnej galérii v Bratislave v r. 1995.
Šetlík, J.: Cesty po ateliérech. Praha 1997.
Šetlík, J. – Uher, M. ed.: Rudolf Uher. Sochy. Sculpture. Texty Ľ. Kára, K. Bajcurová, J. Šetlík, Z. Bartošová. Bratislava 1998.
Škvarna, D. – Macek, V. – Mojžišová, I.: Irena Blühová. Martin [1991].
Šlachta, Š. – Dorotjaková, I.: Sprievodca po architektúre Bratislavy. Stadtführer durch die Architektur von Bratislava 1918–1950. Bratislava 1996.
Šolc, L. – Remeš, V.: Československá novinářská fotografie. Praha 1989.
Šourek, K.: Dílo Cypriána Majerníka. Soubor obrazů a kreseb. Praha 1946.
Šourek, K.: K otázke Slovenskej národnej galérie. Bratislava 1950. – Zvl. odtlačok časopisu Umenie.
Fraňo Štefunko 1903–1973. Zborník na 70. narodeniny národného umelca profesora Fraňa Štefunku. Zost. K. Rosenbaum. Martin 1974.
Štrauss, T.: Július Nemčík. Bratislava 1961.
Štraus, T.: Umenie dnes. Pokus o kritickú esej. Bratislava 1968.
Štraus, T.: Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov. Bratislava 1966.
Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992.
Štrauss, T.: Tri otázniky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom. Bratislava 1993.
Strauss, Th.: Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne. Essays (1970–1995). München 1995.
Štrauss, T.: Provokácie. (Kritické rozhľady od Dunaja a Rýna). Bratislava 1996.
Štrauss, T.: Utajená korešpondencia 1980–1998. Bratislava 1999.
Šturdík, J. – Rusinová, Z.: Dvanásť obrazov Jozefa Šturdíka. Bratislava 1981.
Šútovec, M.: Romány a mýty. Bratislava 1982.
Švidkovskij, O. A.: Urbanizmus socialistického Československa. Praha 1966.
Tausk, P.: Tschechoslowakische Fotografie 1918–1979. Praha 1989.
Tilkovský, V.: Ladislav Čemický. Bratislava 1962.
Tilkovský, V.: Štefan Bednár. Maliarska tvorba. Bratislava 1963.
Tkáč, Š.: Svetové insitné umenie. Bratislava 1969.
Toran, E.: Architektúra druhej polovice 19. storočia na Slovensku. Bratislava, Ústav dejín umenia SAV 1965. – Dizertačná práca.
Toran, K.: K umeniu okolo nás. Bratislava 1965. – Zborník.
Trojanová, E.: Eugen Nevan. Bratislava 1980.
Trojanová, E.: Dvanásť grafík Gabriela Štrbu. Bratislava 1985.
Trojanová, E.: Dvanásť grafík Jána Lebiša. Bratislava 1986.
Trojanová, E.: Vladimír Gažovič. Akupunktúra sveta. Bratislava 1999.
UBS. Desaťročie výtvarnej práce Umeleckej Besedy Slovenskej 1922–32. Bratislava 1932.
Uhlár, B.: Stoka. Bratislava 1995.
Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu. Soubor dokumentů. Red. K. Šourek. Praha 1938.
Umenie sedemdesiatych rokov. Zost. Z. Kolesár a Ľ. Mrenicová. Bratislava 1997. – Zborník VŠVU a SNG.
Umenie šesťdesiatych rokov. Zborník prednášok o výtvarnom umení a architektúre. Zost. Z. Kolesár a Ľ. Mrenicová. Bratislava 1995. – Zborník VŠVU a SNG.
Úžitkové umenie a priemyselné výtvarníctvo. Sborník diel členov sekcie úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva Sväzu slovenských výtvarných umelcov. Text príl. "Úžitkové umenie a priemyselné výtvarníctvo" nap. P. Michalides. Bratislava 1960.
Vaculík, K.: Koniarek. Bratislava 1944.
Vaculík, K.: Ján Želibský. Bratislava 1950.
Vaculík, K.: Umenie 19. storočia na Slovensku. Bratislava 1952.
Vaculík, K.: Súčasné slovenské sochárstvo. Bratislava 1954.
Vaculík, K.: Slovenské umenie v boji o dnešok. Bratislava 1959.
Vaculík, K.: Peter Matejka. Obrazy a kresby. Bratislava 1960.
Vaculík, K.: Miloš Alexander Bazovský. Bratislava 1967.
Vaculík, K.: Farby domova. Zo slovenského výtvarného umenia I. Slovenská krajinomaľba 19. stor. Bratislava 1976.
Vaculík, K.: Mikuláš Galanda. 2. vyd. Bratislava 1983.
Vaculík, K.: Slovenská národná galéria. Sto diel slovenského a svetového maliarstva. Bratislava 1985.
Váross, M.: Slovenská výtvarná prítomnosť. Bratislava 1953.
Váross, M.: Ľudo Fulla. Bratislava 1955.
Váross, M.: Augusta. Bratislava 1956.
Váross, M.: Slovenské výtvarné umenie 1918–1945. Bratislava 1960.
Váross, M.: Moderne Maler der Slowakei. Praha 1961.
Váross, M.: Teória realizmu vo výtvarnom umení. Bratislava 1961.
Váross, M.: Rudolf Pribiš. Bratislava 1962.
Váross, M.: Imro Weiner–Kráľ. Bratislava 1963.
Váross, M.: Eugen Nevan. Bratislava 1964.

Váross, M.: Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia. Maliarstvo a grafika rokov 1900–1918. Bratislava [1971] . – Vysokoškolské učebné texty.
Váross, M.: Martin Benka. Bratislava 1981.
Váross, M.: Gustav Mallý. Bratislava 1988.
Váross, M.: Úvahy v samote. Zost. a úv. nap. J. Uher. Bratislava 1991.
Vaškovičová–Petrová, H.: Obraz človeka v slovenskom maliarstve po roku 1948. Bratislava 1989.
Veselý, M.: Janko Alexy. Bratislava 1967.
Vo dne a v noci. Sborník poézie a umenia. Zredig. M. Považan. Bratislava 1940.
Vojna v umení – umenie vo vojne. Zborník referátov zo seminára Slovenskej umenovednej spoločnosti pri SAV a Umenovedného ústavu SAV. Red. pripr. M. Mistrík. Bratislava 1989.
Vokáčová, V.: Anton Cepka. Bratislava 1971.
Volavka, V.: Ján Mudroch. Výber z diel. Bratislava 1958.
Volavka, V.: Ján Želibský. Obrazy a kresby. Bratislava 1961.
Vydra, J.: Nové povolání, průmyslové výtvarnictví. Praha 1948.
Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave 1949–1979. Zost. I. Rusina. Bratislava 1979.
Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave 1979–1984. Zost. I. Rusina. Bratislava 1989.
Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave 1949–1989. Kol. aut. Bratislava 1989.
Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave. Academy of Fine Arts and Design Bratislava 1949–1999. Edit. J. Formanko a I. Rusina. Bratislava 1999.
Výstavba Slovenska 1945–1960. Zost. K. Gross, J. Skala, T. Zalčík. Bratislava 1960.
Wagner, V.: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava 1930.
Wagner, V.: Profil slovenského výtvarného umenia. Turč. Sv. Martin 1935.
Wagner, V.: Ľudo Fulla. Praha–Prešov 1935.
Wagner, V.: Slovenské maliarstvo na nových cestách. Bratislava 1942.
Wagner, V.: Peter Július Kern. Maliar a konzervátor. Bratislava 1943.
Wagner, V.: Nové slovenské maliarstvo. Bratislava 1944.
Wagner, V.: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948.
Wagner, V.: Umenie dávne i nedávne. Výber z diela Vladimíra Wagnera. Zost. F. Kresák. Bratislava 1972.
Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung. Hrsg. von Th. Strauss. München 1991.
Z nových výtvarných dejín Slovenska. Súbor štúdií a materiálov. Bratislava 1962.
Za socialistické umenie. Materiály zo zjazdov umeleckých zväzov (máj–november 1972). Bratislava 1974.
Za vědecké dějiny umění a novou kritiku. Projevy z pracovní konference československých historiků umění a výtvarných kritiků v Běchyni 1951. Praha 1951.
Zalčík, T. – Kuhn, I. – Kuzma, D.: Výstavba Slovenska v socialistickom Československu. Martin 1967.
Zalčík, T.: Urbanistická tvorba obytného prostredia. Bratislava 1980.
Zalčík, T. – Dulla, M.: Slovenská architektúra 1976–1980. Bratislava 1982.
Závadová, K.: Jaroslav Vodrážka. Výber z diela. Martin 1984.
Zmetáková, D.: Július Koreszka. Bratislava 1974.
Zmetáková, D.: Kresba 19. storočia na Slovensku. Bratislava 1976.
Zongor, Š.: Nová architektúra na Slovensku. Ing. architekt Maximilian Scheer, Žilina. Časť vybraných prác ... od 1927–1932. Bratislava–Wien–Trieste 1932.
Yan Zoritchak. Preface A. Ducreux. Niort 1992.
Žákavec, F.: Dílo Dušana Jurkoviče – kus dějin československé architektury. Praha 1929.

Katalógy výstav

Katalógy umelcov sú radené abecedne podľa priezviska umelca, ostatné katalógy podľa názvu

A–R. [združenie]. Texty E. Cornevin, J. Geržová, J. Valoch. Dom kultúry Bratislava 1992.
The Age of Modernism. Art in the 20th Century. Stuttgart 1997.
Aktuelle Kunst aus Osteuropa. Úv. J. Weichardt. Oldenburger Kunstverein, Kleines Augusteum Oldenburg 1982.
Alexy – Bazovský – Palugyay 1929–1937. Koncepcia a text K. Kubíková. SNG Bratislava 1995. GPMB Liptovský Mikuláš 1995.
Gejza Angyal 1888–1956. Koncepcia výstavy, red. kat., úv. a súpis diela K. Kubičková. OG Banská Bystrica 1973.
Alternatívna slovenská grafika. Koncepcia výstavy a kat. A. Vrbanová. ŠG Banská Bystrica 1998.
Alternativy české a slovenské tapiserie 1991. Komisárka J. Vitásková. Texty a koncepcia kat. L. Kybalová. MG Brno 1991. Dom umenia Bratislava 1991.
Eduard Antal. Biele na bielom. Komisár a text F. Kriška. GMB 1994–1995.
Eduard Antal. Premeny krajiny. Komisárka a text Ľ. Peterajová. GMB Bratislava 1979.
Apellación. (De la Ideología a las Ideas. Challenge (From Ideology to Ideas). Výzva. (Od ideológie k ideám). Koncepcia výstavy a edit. kat. Z. Bartošová. Expo '92, Pavilón umenia Sevilla 1992.
Apokalypsa XX. Východoslovenská moderna 20. rokov. Kurátorka G. Haščáková-Vizdalová. Aut. katalógu T. Strauss. GJJ Košice 1996. České muzeum výtvarných umění Praha 1996
Archetyp–mýtus–utópia. Edit. J. Mojžiš. ŠG Banská Bystrica 1998.
Architektúra Slovenska. Pripr. kol. aut. Bratislavský hrad Bratislava [1972]. [Moskva, Tbilisi 1974].
Architektúra v spolupráci so sochárstvom a maliarstvom. Text A. Piffl. Výst. sieň SSVU Šafárikovo nám. 7 Bratislava 1956–1957.
Art Nouveau in Central Europa. Bratislava–Budapest–Kraków–Prag–Wien. Kunstforeningen Kopenhagen 1996. – Kurátorka slovenskej časti Bratislava 1900 D. Bořutová.
Art of the Wall. Art and Culture in postcommunist Europe. Hl. kurátor B. Pejic. Moderna Museet Stockholm 1999.
Arte contemporanea in Cecoslovacchía. Úv. P. Bucarelli, J. Chalupecký. Galeria Nazionale d'Arte moderna, Villa Giulia Roma 1969.
Arte Contemporanea ceca e slovacca 1950–1992. A cura di M. Hajek. Testi per la Republica Slovacca Z. Bartošová. Palazzo del Broletto Novarra 1992.
Artists of Central and Eastern Europe. The Mattress Factory Museum Pittsburg 1995–1995. – Kat. bol prezentovaný aj na internetovej adr. http://www.mattress.org/Catalogue/CEE/ceee.html
Dielo Jar. Augustu. Kat. sprac. K. Vaculík. SNG Bratislava 1954.
Autoportrét v slovenskom maliarstve 20. storočia. Komisárka výstavy a úv. R. Trojanová. GMB Bratislava 1984.
Avantgarda 38. Retrospektíva bojov o nové slovenské umenie. Úv. M. Bakoš. GMB Bratislava 1964.
Jozef Bajus. Objekty a kompozície. Texty Ľ. Slušná, B. Balgavá. GPMB Liptovský Mikuláš 1995.
Miloš Balgavý. Svetlo farieb 1987–1997. Text K. Bajcurová. SNG–Vermesova vila Dunajská Streda 1997. Zvolenský zámok Zvolen 1997. Oravská galéria Dolný Kubín 1998. The Studio Glass Gallery Londýn 1998.
Miloš Balgavý. Svetlo farieb II. Kurátorka výstavy a text K. Bajcurová. GMB Bratislava 1999. – Kat.
Stanislav Balko. Retrospektíva. Koncepcia výstavy a text J. Abelovský. ŠG Banská Bystrica 1993. TG Martin 1993.
Andrej Barčík. 1967. Komisár a text Ľ. Kára. Galéria C. Majerníka Bratislava 1967.
Andrej Barčík. Komisár a text B. Bachratý. Výstav. pavilón ZSVU, Dostojevského rad č. 2 Bratislava 1989. PGU Žilina 1989. OGMAB Trenčín 1989.
Karol Baron. Kresby a objekty. Komisárka výstavy Ľ. Peterajová. Text Ľ. Peterajová, E. Jaguer. Nitrianska štátna galéria Nitra 1992.
Karol Baron. Maľba (Zo zbierok PGU). Odb. prípr. výstavy a kat. K. Rusnáková. PGU Žilina 1993.
K 90. narodeninám Júliusa Bártfaya. Komisárka a text M. Pernická. KG Nitra 1978.
Oľga Bartošíková. Obrazy. Komisár a text B. Bachratý. Výst. sieň ZSVU Dostojevského rad Bratislava 1987.
Juraj Bartusz. Kresby, obrazy 1987. Texty Jana a Jiří Ševčíkovci. Ústav makromolekulární chemie ČSAV Praha 1988.
Juraj Bartusz. Úv. text J. Bodnárová. Galéria umenia Nové Zámky 1988.
Juraj Bartusz. Retrospektíva. Komisári R. Matuštík, A. Vrbanová. Úv. text A. Vrbanová. ŠG Banská Bystrica 1992. GJJ Košice 1992. PGU Žilina 1992.
Juraj Bartusz. Trans–formy. Úv. V. Beskid. Múzeum V. Löfflera Košice 1999.
Mária Bartuszová. Sochárske práce I. 1962/1987. Komisár výst. G. Kladek. Výst. sieň ZSVU Košice 1987.
Konštantín Bauer 1893–1928. Aut. výstavy a text H. Němcová. GJJ Košice 1994.

Jozef Baus. Úv. J. Abelovský. Galéria C. Majerníka Bratislava 1996.

Miloš Alexander Bazovský. Záverečné dielo 1949–1957. Komisár a úv. K. Vaculík. SNG Bratislava 1969.

Miloš Alexander Bazovský 1899–1968. Koncepcia výstavy a text K. Kubíková. GMAB Trenčín 1999. SNG Bratislava 1999.

BAZÉN+FIT PLUS. V rámci Festivalu intermediálnej tvorby. Aut. koncepcie a text B. Jablonská, M. Adamčiak. Kotolňa Starého kúpaliska Žižkova ul. Bratislava 1992.

Architekt Emil Belluš. Regionálna moderna. Scenár výstavy a aut. textu M. Dulla. 2. medzinár. sympózium architektov Piešťany 1992.

Štefan Belohradský. Výber z tvorby 1964–1994. Koncepcia výstavy a text Ľ. Belohradská. GJK Trnava 1994.

Igor Benca – Cestou do neba. Text E. Trojanová. Slovenský inštitút Praha 1998.

Martin Benka. Jubilejná výstava k umelcovej osemdesiatke. Komisárka a aut. kat. Ľ. Peterajová. SNG Bratislava 1968.

Národný umelec Martin Benka. Súborné dielo. Komisári Ľ. Podušel, S. Ilečková, J. Abelovský. Text Ľ. Podušel. SNG Bratislava 1988.

Ján Berger. Prípr. výstavy a texty K. Kišová, A. Vrbanová. GMB Bratislava 1990–1991. SG Banská Bystrica 1991. OG Liberec 1991.

Ján Berger. Koncepcia výstavy I. Jančár. Texty M. Jurovská, I. Jančár, Ľ. Hološka. GMB Bratislava 2000. OG Dolný Kubín 2000. VG Košice 2000. GMAB Trenčín 2000.

Tomáš Berka. Divadlo. Zost. I. Lacika. Bratislava, NDC 1991. – Autorský kat.

Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe. Kurátor L. Hoptman. The Museum of Contemporary Art Chicago 1995.

VIe Biennale de Paris. Úv. J. Lassaigne, M. Váross. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1969.

La Biennale di Venezia. General Catalogue 1981. Úv. A. B. Oliva. Venezia 1981.

9 Biennale Middlheim Antwerpen. Úv. J. Crayebeck, J. Kotalík. Kunsthistorische Musea, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst, Middlheimpark Middlheim 1967.

Pavol Binder. Drôtené objekty. Text Z. Bartošová. GMB Bratislava 1993.

Ľubomír Blecha. Bilancia. Koncepcia a aut. kat. A. Vrbanová. ŠG Banská Bystrica 1993.

Milan Bočkay, Klára Bočkayová, Daniel Fischer, Otis Laubert, Marián Meško, Igor Minárik, Dezider Tóth. Text J. Valoch. Ústav technickej kybernetiky SAV Bratislava 1978.

Milan Bočkay. Maľby/Kresby, alebo to, čo uvidíte, nebude to, čo uvidíte. Koncepcia výstavy a text R. Matuštík. PGU Žilina 1992.

Milan Bočkay. Naruby (Maľby/Kresby). Koncepcia M. Bočkay. Texty R. Fila a kol. GJK Trnava 1996. GJJ Košice 1997. ŠG Banská Bystrica 1997.

Klára Bočkayová. Anamorfózy. Úv. Z. Bartošová. Výst. sieň Zväzu slovenských spisovateľov Bratislava 1989.

Klára Bočkayová. Igor Kalný. Texty R. Matuštík, Z. Bartošová, J. Olič. PGU Žilina 1995.

Klára Bočkayová. Jesenní anjeli. Fall angels. Úv. Z. Bartošová. GMB Bratislava 1996.

Viera Bombová. Kresba, grafika, ilustrácia. – Irena Tarasová. Maľba, kresba, grafika, ilustrácia. Text K. Jančová. Mestská galéria Bratislava 1965.

Róbert Brun. Výber 1985–1990. Úv. I. Jančár. PGU Žilina 1990.

Viera Brunovská. Daniel Brunovský. Šperky. Aut. koncepcie výstavy a kat. Á. Schrammová. SNG–Vermesova vila Dunajská Streda 1998.

Albín Brunovský. Theatrum mundi. Koncepcia výstavy a aut. kat. E. Trojanová. SNG Bratislava 1996.

Daniel Brunovský. Úv. A. Vrbanová. GMB Bratislava 1994. ŠG Banská Bystrica 1994. Okresná galéria Dolný Kubín 1994.

Stano Bubán. Rany a náplaste. Úv. J. Olič. Na bidýlku Brno 1989.

Stano Bubán. Skutočná maľba. 1992–1998. Kurátori E. Trojanová, J. Valoch, A. Vrbanová. Texty E. Trojanová, A. Vrbanová, J. Valoch, B. Jablonská. SNG–Vermesova vila Dunajská Streda 1997. VG Košice 1998. ŠG Banská Bystrica 1998.

Simona Bubánová, Stanislav Bubán, Ivan Csudai, Jozef Šramka, Laco Teren. Výstava piatich mladých výtvarníkov. Úv. D. Janáčková. ZG Senica 1988.

Simona Bubánová–Tauchmannová. Stanislav Bubán. Úv. J. Olič. Foyer Československého rozhlasu 1989.

Anton Cepka. Šperky a objekty. Koncepcia výstavy a aut. kat. Á. Schrammová. SNG Bratislava 1996.

Šperky – Jana Cepková – Anton Cepka – Imrich Svitana. Komisár a text A. Osmitzová. VG Košice 1979.

Hana Cigánová. Bábkarská scénografia. Zost. I. Lacika, A. Navara. Text L. Lajcha, I. Polívková-Hledíková. Bratislava NDC 1992. –Autorský kat.

Václav Cigler. Realizace–projekty–kresby. Realisations–projects–drawings. Úv. J. Zemánek. NG Praha 1993. Zámek Zbraslav 1993.

Václav Cigler. Skleněné objekty, kresby, projekty. Glass objects, drawings, designs. Text K. Zemina. Galerie Klatovy – Klenová, Galerie u bílého jednorožce Klatovy 1997.

Jozef Ciller. Scénografia 1965–1980. Scenár a libreto M. M. Kováč. Divadlo SNP Martin 1979.

Miroslav Cipár. Doma. Komisár a úv. F. Kriška. Kysucká galéria Čadca – Oščadnica 1990.

Miroslav Cipár. Úv. M. Maták. Slovenský inštitút Praha 1995.

Close Encounter – Blízke stretnutie. Bratislava – Amsterdam. Koncept projektu M. Zeman, G. Meijerink. Katalóg I. Jančár, M. Zeman. Texty kol. aut. GMB Bratislava 1993.

Club grafikov. Úv. J. Polakovič. Bratislava SFVU 1967.

Contemporary Slovak Glass. Zeitgenössisches slowakische Glas. Kurátorka a text A. Žáčková. SNG Bratislava 1994.

Ivan Csudai. Lovecký svet. Úv. J. Olič. Na bidýlku Brno 1988.

Ivan Csudai, Vladimír Kokolia. Úv. Z. Bartošová. SKZ MK SSR–Kruh priateľov českej kultúry Bratislava 1989–1990.

Ivan Csudai. 9 ľahkých kúskov. Úv. K. Bajcurová. SNG–Vermesova vila Dunajská Streda 1996.

Czech and slovak photography between the wars to the present. Photography exhibition. Úv. Murray Forbes. Text kat. V. Macek, M. Kraus. Fitchburg Art Museum Fitchburg. The Boston Public Library Boston. Middlebury College Museum of Art Middlebury 1994.

Ján Čalovka. Dizajn. Kurátorka výstavy a aut. kat. Á. Schrammová. SNG Bratislava 1997.

Ladislav Čarný. Obrazy, objekty, inštalácie. Pictures, objects, installations. Kurátorka a text kat. J. Geržová. PGU Žilina, 1995.

Národný umelec Ladislav Čemický. Tvorba rokov 1926–1948. Výstava pri osemdesiatych narodeninách umelca. Komisár a aut. kat. J. Abelovský. GPMB Liptovský Mikuláš 1989. SNG Bratislava 1989.

Česká a slovenská kresba 1989–1992. Odb. prípr. a text D. Doricová, J. Brabcová. PGU Žilina 1992. NG Praha 1993.

Česká a slovenská medaile 1508–1968. Komisár V. Procházka. Kat. zost. J. Hlinka, Z. Míková, V. Procházka. NG–Belveder Praha 1969. SNG Bratislava 1969–1970.

Česká a slovenská tapiserie. IV. výstava průmyslového návrhu ... Texty L. Kybalová, D. Tučná. OGVU Gottwaldov 1978–1979.

Československá fotografie v exilu (1939–1969). Koncepce výstavy a aut. kat. A. Fárová. Výst. síň Mánes Praha 1992.

Československý exlibris 1987. Komisárka a text K. Szmudová. SG Banská Bystrica 1987.

Český a slovenský exlibris. Výstavu a katalóg pripr. I. Panenka. Klub priateľov českej kultúry Bratislava 1987.

Český informel. Průkopníci abstrakce z let 1957–1964. Koncepce výstavy, úv. M. Nešlehová a kol. GHMP Praha 1991.

Anton Čierny. Úv. A. Vrbanová, M. Mazúr. PGU Žilina 1995. ŠG Banská Bystrica 1995.

Človek–prostredie–design. Komisári a aut. kat. J. Abelovský, A. Osmitzová, A. Žáčková. SNG Bratislava 1983. Zvolenský zámok Zvolen 1983.

Ľudovít Čordák (Csordák) 1864–1937. Aut. kat. a výstavy H. Němcová. Spolupr. M. Kostičová. VG Košice 1997.

Marián Čunderlík (1926–1983). Koncepcia výstavy a aut. kat. M. Orišková, A. Hrabušický. SNG Bratislava 1992.

Dal grottesco al magico. Grafica cecoslovacca contemporanea. Od groteskního k magickému. Současná československá grafika. Komisárky S. Hošková, E. Trojanová. Calcografia Roma 1991.

Danuvius 1968. Medzinárodné bienále mladých výtvarníkov. Biennale internationale des jeunes artistes. Komisár

Ľ. Kára. Red. kat. I. Mojžišová, Ľ. Kára. ZSVU v Dome umenia Bratislava 1968.
Design a plastické hmoty. Design and Plastics. Prípr. výstavy a kat. M. Lamarová. Uměleckoprůmyslové muzeum Praha 1972.
Design okolo nás. Komisárka a aut. kat. A. Osmitzová. SNG Bratislava 1980.
Diagonale. Koncepcia výstavy S. Bubán, J. Fekete, C. Fekete–Kaiser. Úv. J. Valoch. GMB Bratislava 1991.
Disperzia. Súčasné slovenské výtvarné umenie. Koncepcia výstavy a text R. Matuštík, B. Rezník. Dům umění Ostrava 1994.
Dizajn na FA STU. Text Ľ. Petránsky. FA STU Bratislava 1997.
Milan Dobeš. Dynamický konštruktivizmus. Svetelno–kinetické objekty. Opticko–reflexné objekty. Grafika. Koncepcia kat. a výber diel E. Trojanová. Text M. Dobeš, E. Trojanová. SNG Bratislava 1995.
Documenta 7. Úv. R. H. Fuchs. Kassel 1982.
Oscar Dominquez. Úv. J. Mudroch, J. Špitzer. Výst. pavilón UBS Bratislava 1949.
Orest Dubay. Súborné dielo. Pri príležitosti umelcových 70. narodenín. Komisárka a text E. Trojanová. SNG Bratislava 1989.
Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku. Komisár K. Vaculík. Texty K. Vaculík a kol. SNG Bratislava 1966. – Katalóg stálych expozícií.
Dvadsať rokov slovenskej grafiky. Komisár a text: Ľ. Petránsky. SG Banská Bystrica 1989.
25 rokov socialistického projektovania v ČSSR, 1948–1973. Scenár a katalóg O. Nový, J. Pechar, V. Růžička, R. Šteis, L. Titl, T. Zalčík. Hrad Bratislava 1973. Praha 1974.
Ľubomír Ďurček – Časť (1976–1986). Kurátor a text R. Matuštík. PGU Žilina 1992.
Ego. Štyria slovenskí fotografi. Juraj Kováčik–Jozef Sedlák–Ľubo Stacho–Kamil Varga. Aut. V. Macek. SNG Bratislava 1991.
Elektráreň T. Kurátor a text V. Beskid. Tatranská galéria Poprad 1993.
Epikurova záhrada. Garden of Epikuros. Koncepcia výstavy a text Z. Rusinová. SNG Bratislava 1996.
Ekoplagát '78 – '93. Retrospektíva. Aut. výstavy a kat. D. Doricová. Úv. texty Ľ.Podhorský, D. Doricová. TG Martin 1995.
Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel– und Osteuropa. Bd. I–2. Bonn, Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein–Westfalen 1994.
Expozícia úžitkového umenia, designu a architektúry 1900–1995. Exposition of Applied Arts, Design and Architecture ... Koncepcia expozície a aut. kat. D. Poláčková, Á. Schramm. SNG Bratislava 1995.
Farebná slovenská grafika. Komisárka výstavy a aut. kat. E. Trojanová. SNG Bratislava 1983.
Scénografia Milana Ferenčíka. Zost. L. Lajcha. Bratislava, ÚUKaDD 1989. – Autorský kat.
Ľubomír Ferko. Tak rozprávali proroci. Koncepcia kat. Ľ. Ferko. Text S. Wintermans, J. Pauliny, J. Dekan. SNM–Múzeum židovskej kultúry Bratislava 1997.
Rudolf Fila. Koncepcia a aut. kat. Z. Bartošová. SNG Bratislava 1993.
Daniel Fischer. Úv. E. Cornevin. Bratislava 1997. – Autorský kat.
Les Fondateurs de l'art slovaque moderne. Komisárka S. Ilečková a kol. Musée d'art moderne de la ville de Paris 1974.
Fotografia na okraji. Komisár V. Macek. Dom kultúry Trnávka Bratislava 1984.
Fragmente–Fragments. Slowakische Kunst der Neunziger Jahre. Slovak Art of the Nineties. Komisárka a text M. Orišková. Hochschule für angewandte Kunst Wien 1994.
Ľudo Fulla. Súbor diela. Komisárka Ľ. Peterajová. Text kol. aut. SNG Bratislava 1965–1966.
Ľudovít Fulla. Komisárka Ľ. Peterajová. Úv. text Ľ. Peterajová, I. Mojžišová. NG v Jízdárně Pražského hradu 1977.
Ľudovít Fulla. Stála expozícia. Aut. kat. Ľ. Peterajová. Odb. spolupr. K. Kubíková. Galéria Ľudovíta Fullu Ružomberok 1994.
Jaromír Funke (1896–1945). Průkopník fotografické avantgardy. Koncepcia a aut. kat. A. Dufek. MG Brno 1996.
Fyzický/Mentálny. Physical/Mental. Roman Ondák, Boris Ondreička, Karol Pichler, Peter Rónai. Koncepcia výstavy a text K. Rusnáková. PGU Žilina 1995.
Dielo Mikuláša Galandu. Komisár a úv. kat. K. Vaculík. SNG Bratislava 1963.
Mikuláš Galanda 1895–1938. Stála expozícia zo života a tvorby. Aut. kat. Z. Kostrová. Dom Mikuláša Galandu Turčianske Teplice 1989.
Mikuláš Galanda 1895–1938. Pri prílež. 100. výr. narod. umelca. Koncepcia výstavy a kat. Z. Kostrová. TG Martin, 1995. Šarišská galéria Prešov 1995.
Vladimír Gažovič. 99 exlibris. Tvorba/The Works 1963–1998. Kurátori výstavy a text I. Panenka, F. Kriška. Bratislava 1998. – Autorský kat.
Generácia 1909. Svedomie doby. Komisárka Ľ. Peterajová. Úv. Ľ. Peterajová, K. Vaculík. SNG Bratislava 1965.
Genius loci. Duch miesta. Prípr. výstavy a kat. M. Kovalčíková, K. Rusnáková. Text M. Kovalčíková. PGU Žilina 1991.
Geometria viva (cesty geometrie na Slovensku po r. 1980). Kurátor výstavy a text V. Beskid. SVÚ Dom kultúry Bratislava 1993.
Gerulata. Úv. K. Maliňák. GPMB Liptovský Mikuláš 1996.
X. Gerulata [X. výročie združenia Gerulata]. Texty I. Krošláková, J. Meliš, M. Mollerová. [Bratislava Gerulata] 1999.
Grafická škola Vincenta Hložníka. Text E. Šefčáková. SNG Bratislava 1969.
Grafika 20. storočia na východnom Slovensku – zo zbierok Východoslovenskej galérie. Komisári a text H. Harabinová. I. Groško. VG Košice 1983.
Grafika v Košiciach 1918–1938. Komisár a text H. Němcová. VG Košice 1990.
Gruppe A–R. Slowakische Avantgarde aus Bratislava. Texte von E. Cornevin, J. Geržová, J. Valoch. Ulmer Museum Ulm 1992.
Ladislav Guderna. Súborná výstava. Úv. Ľ. Medvecký. Nitrianska galéria Nitra 1967.
Ladislav Guderna. K 70. narodeninám. Aut. koncepcie výstavy a text K. Kubíková. SNG Bratislava, 1991.
Edmund Gwerk. 1895–1975. Úv. B. Bachratý, O. Bakoš. OG Banská Bystrica 1975.
Mira Haberernová. Komisárka a text Ľ. Peterajová. Galéria mladých Bratislava 1966.
Mona Hafsahl. Scénografia. Zost. L. Lajcha. Bratislava NDC 1990. – Autorský kat.
Jan Hála. 1890–1959. Súborné dielo. Komisár výstavy a aut. kat. J. Abelovský. SNG Bratislava, 1990. GPMB Liptovský Mikuláš 1990.
Elemír Halász-Hradil (1873–1948). Koncepcia výstavy a text H. Němcová. GJJ Košice 1998.
Jozef Hanula. Ján Koniarek. Umelecký odkaz. Kol. aut. SNG Bratislava 1953–1954.
Jozef Hanula. Jubilejná výstava k 120. výročiu narodenia. Komisár a aut. kat. J. Vlček. GPMB Liptovský Mikuláš 1983.
Michal Milan Harminc 1869–1964. Koncepcia K. Kubičková, A. Zajková. Text K. Kubičková, M. Štibrányiová. SNG Bratislava 1991.
[Jozef] Haščák. Koncepcia a text V. Jasaň, J. Joppa. Galéria umelcov Spiša Spišská N. Ves 1997.
Milota Havránková 1974–1994. Žena je sláva muža. Text D. Mrázková. Galerie Mladá fronta Praha 1994.
Vladimír Havrilla. Loď /3/. Bratislava 1990.
Hills + Mills. Curators J. Geržová, R. Matuštík, M. Kruyver, J. Witzenhausen. Amsterdam Art et Amicitiae 1992. Dom kultúry Bratislava 1992.
Historické sklo na Slovensku. Výstavu pripr. a text J. Bakošová, K. Füryová. SNM–Historické múzeum Bratislava Hrad Bratislava 1989–1990.
Hľadanie slohu. Maliarstvo z obdobia okolo prelomu 19. a 20. storočia zo zbierok GMB. Komisárka a text R. Trojanová. GMB Bratislava 1980.
Hlinený objekt. Clay object. A. Horváthová – I. Langerová-Vidrová – G. Luptáková. Koncepcia kat. a výstavy D. Poláčková, Š. Oriško. SNG–Vermesova vila Dunajská Streda 1999.
Ferdinand Hložník. Obrazy 1946–1966. Úv. Ľ. Kára. Výst. sieň ZSVU Dostojevského rad Bratislava 1966.
Ferdinand Hložník. Výber z tvorby. Jubilejná výstava k autorovým šesťdesiatinám. Úv. text D. Lovišková. OGMAB Trenčín 1982.
Národný umelec Vincent Hložník. Súborné dielo (Pri príležitosti umelcových 65. narodenín.). Úv. J. Abelovský, E. Trojanová. SNG Bratislava 1984.
Vincent Hložník. Grafické dielo. Úv. E. Trojanová, J. Abelovský. SNG Bratislava 1990.
Bedrich Hoffstädter (1910–1954). Súborné

dielo. Komisárka výstavy a aut. kat. M. Polláková. SNG Bratislava 1990.
Ján Hoffstädter. Komisárka a text D. Lovišková. OGMAB Trenčín 1990.
Ján Hoffstädter. Čas hľadať, čas nachádzať. Úv. K. Bajcurová. SNG–Vermesova vila Dunajská Streda 1996. Galerie La Serra Saint–Etienne 1996.
Ľudovít Hološka. Správa o človeku 1979–1998. Úv. D. Srnenská. Výst. sieň Slovenskej sporiteľne Bratislava 1998.
Ľudovít Hološka. Zaujatia. GJK Trnava 1999.
Tibor Honty. Surrealistické fotografie. Koncepcia a aut. kat. J. Ridilla. Šarišská galéria Prešov 1997. ... Oravská galéria Dolný Kubín 1998.
Rudolf Hornák 1911–1965. Súborné dielo. Komisárka a úv. D. Kahounová. SNG Bratislava 1968.
Príbehy Bohdana Hostiňáka. Úv. J. Mojžiš. GMB Bratislava 1995.
Bohdan Hostiňák. O prírode. Text M. Hlavajová. Galerie V. Špály Praha 1997.
Lajcha, L.: Ľudovít Hradský. Scénografia. Bratislava NDC 1997. – Autorský kat.
Hrozby a nádeje ľudstva. Výstava diel zo súťaže k 15. výročiu Slovenského národného povstania. Bratislava SSVU 1959.
Scénograf Štefan Hudák. Koncepcia Š. Hudák. Komisár a text H. Němcová. GJJ Košice 1992.
Viktor Hulík. Hommage à colštok. Úv. I. Jančár. GJK Trnava 1995. GMAB Trenčín 1996. GPMB Liptovský Mikuláš 1996. GMB Bratislava 1996.
50 x Viktor Hulík. Úv. E. Trojanová. SNG Bratislava 1999.
Viliam Chmel. 1917–1961. Súborné dielo. Komisárka a text Ľ. Peterajová. SNG Bratislava 1964.
Viliam Chmel. 1917–1961. Výber z tvorby. Komisárka a text Z. Kostrová. TG Martin 1988.
Jozef Chrobák. Emotívnosť a racio architektúry. Komisár a úv. text Š. Šlachta. SAS na Zvolenskom zámku 1997–1998.
Vojtech Ihriský (1899–1988). Kurátor výstavy a text F. Horvat. SNG Bratislava 1999.
Informel. Slovenská abstrakcia 1960–1966. Koncepcia výstavy R. Matuštík. Pri výbere exponátov spolupr. D. Doricová, F. Kriška, M. Orišková. PGU Žilina 1991.
Interiér verzus exteriér alebo Na hranici (možných) svetov. Kurátorka a red. katalógu M. Smolíková. Bratislava SCCA Areál a.s. COSMOS 1996.
Interpretácie. Prípr. výstavy a text Jana Geržová. Československý rozhlas Bratislava 1990. Špálova galerie Praha 1991.
Michal Jakabčic. Maľba. Koncepcia výstavy a kat. Z. Bartková. ŠG Banská Bystrica 1993. Novohradská galéria Lučenec 1993.
Július Jakoby (1903–1985). Koncepcia výstavy a kat. K. Kubíková, J. Abelovský. SNG Bratislava 1994. GJJ Košice 1994.
Robert Jančovič. Koncepcia kat. R. Jančovič. Úv. I. Jančár. Bratislava 1996. – Autorský kat.
Jozef Jankovič. Plastiky. Maľby. Úv. V. Zykmund. Galéria C. Majerníka Bratislava 1965.
Karel Teige. Jozef Jankovič. Úv. V. Effenberger, V. Zykmund. Wiener Sezession Wien 1967.
Jankovič. L'Exposition tchécoslovaque à la XXXVe Biennale de Venise. Komisári Ľ. Novák, Ľ. Peterajová. Text Ľ. Peterajová. Venise 1970.
Jozef Jankovič. Sochy. kresby. Úv. J. Valoch. Galerie Stará radnice Brno 1988.
Jozef Jankovič. Úv. Néray, K., Beke, L., Z. Bartošová. Ernst Múzeum Budapest 1990.
Jozef Jankovič. Koncepcia výstavy, úv. R. Matuštík. PGU Žilina 1994–1995. GJJ Košice 1995. Galéria umenia Nové Zámky 1995.
Jozef Jankovič. La Repúbblica Slovacca/ Slovenská republika/Slovak Republic. La Biennale di Venezia. XLVI Esposizione Internationale a'Arte. Komisárka a text K. Bajcurová. Bratislava SNG 1995.
Jozef Jankovič. Tvorba z rokov 1958–1997. Koncepcia výstavy a texty Z. Rusinová, A. Hrabušický, K. Bajcurová. SNG Bratislava 1997.
Anton Jaszusch (1882–1965). Koncepcia výstavy a aut. kat. H. Němcová. GJJ Košice 1995.
Dušan Jurkovič. Súborná výstava architektonického diela. Komisár M. Dulla. Texty D. Bořutová, A. Zajková, M. Dulla. SNG Bratislava 1993.
Dušan Kállay. Maľba–grafika–ilustrácia. Komisárka a text A. Hejlová. OGMAB Trenčín 1990.
Kállay in Taipei. Book Illustration. Graphical Work. Drawing. Text F. Kriška. Taipei 1996.
Miloš Karásek. Text V. Macek. Bratislava 1991. – Autorský kat.
Miloš Karásek. Texty D. Sliuková, P. Krivda. Bratislava [1993].
Vladimír Karfík. Architekt 20. storočia. Koncepcia a text kat. Š. Šlachta. Galéria architektúry SAS Bratislava 1992.
Katalóg I. výstavy Skupiny M. Galandu. Úv. členovia skupiny. Výst. miestnosť krajskej správy lesov Žilina 1957.
Katedra úžitkového umenia Bratislava [VŠVU]. Keramika, kov, ... Red. J. Koš. Galéria Medium VŠVU Bratislava 1993.
Václav Kautman. Komisár a text K. Hetteš. SNG Bratislava 1972.
Keramika '90. Kol. aut. Odb. spolupr. pri výstave a kat. Š. Oriško. SVÚ Bratislava 1990.
Michal Kern. Jubilejná výstava. Tvorba z rokov 1975–1988. Komisár výstavy a aut. kat. R. Matuštík. GPMB Liptovský Mikuláš 1988.
Michal Kern. Koncepcia výstavy a kat. H. Hrdličková. Text J. Valoch, H. Hrdličková. Galerie Klatovy–Klenová , Galerie U bílého jednorožce Klatovy 1995.
Peter J. Kern 1881–1981. Jubilejná výstava. Komisárka a text J. Bodnárová. GPMB Liptovský Mikuláš 1981.
Alojz Klimo. Maľba. Koncepcia výstavy a aut. kat. E. Trojanová. SNG Bratislava 1993.
Tamara Klimová. Malba a grafika. Alojz Klimo. Malířská tvorba. Komisařka J. Vránová, Text I. Zhoř. Galerie J. Krále Brno 1991.
Klub konkretistov. Komisárka a zost. kat. Ľ. Belohradská. Text L. V. Masini, A. Pohribný, Ľ. Belohradská. UBS Bratislava 1968.
Klub konkrétistů. Výstava uspoř. při příležitosti třicátého výročí vzniku Klubu konkrétistů. Koncepce výstavy A. Pohribný, komisařka D. Jelínková, spoluaut. J. Valoch. Oblastní galerie Vysočiny Jihlava 1997.
Jaroslav Kočiš. Výber z tvorby. Komisár a úv. text B. Bachratý. MO ZSVU Bratislava 1988.
Tamara Kolenčíková. Vojtech Kolenčík. Výber z tvorby. Text M. Kvasnička. OGMAB Trenčín 1986.
Stretnutie. Kolenčíková, Kolenčík, Švarc, Zajac. Galéria umelcov Spiša Spišská Nová Ves 1988.
Komorná tapiséria Bratislava 1988. Úv. text E. Radimáková. D-Klub mladej rodiny Bratislava 1988.
Jaroslav Kočiš. Výber z tvorby. Komisár a úv. text B. Bachratý. MO ZSVU Bratislava 1988.
Július Koller. Sondy. Koncepcia výstavy a aut. kat. A. Hrabušický. SNG Bratislava 1991.
Július Koller. Katalóg aukčnej spoločnosti SOGA. Edit. A. Hrabušický. Koncepcia kat. A. Hrabušický, A. Kusá, R. Ondák. Bratislava 1999.
Vladimír Kompánek. Sochy–kresby. Komisárka a aut. kat. I. Mojžišová. OG Banská Bystrica 1972. SNM Martin 1972.
Vladimír Kompánek. Sochy, kresby. Koncepcia výstavy a aut. kat. Z. Rusinová, K. Kubíková. SNG Bratislava 1993.
Ján Koniarek. Súborné dielo. Komisárka a text Z. Pinterová-Bartošová. SNG Bratislava 1979.
Korelácie. Užité umenie zo Slovenska. Korrelation. Angewandte Kunst aus Slowakei. Correlation. Applied art from Slovakia. Komisárka a aut. kat. M. Rollerová. Bremen 1994. New Castle 1994.
Vladimír Kordoš. Texty R. Matuštík, R. Fila, J. Geržová, J. Hůla. GMB Bratislava 1999.
Ludwik Korkoš. Sochárska tvorba. Komisárka a text M. Pernická. Galéria Fr. Studeného Nitra 1992.
Kortárs szlovák fotográfia. Súčasná slovenská fotografia. Slovak contemporary photography. Texty V. Macek, L. Beke. Műcsarnok Budapest 1999.
Jozef Kostka. Sochy – kresby 1962–1968. Komisár K. Vaculík. Úv. R. Fabry, K. Vaculík. SNG v Dome umenia Bratislava 1969.
Jozef Kostka. Výběr z tvorby. 1938–1981. Výst. a kat. pripr. Ľ. Belohradská, V. Procházka. Úv. J. Kotalík. NG–Královský letohrádek Praha 1981.
Jozef Kostka. Súborné dielo. Komisárky výstavy a aut. kat. Z. Bartošová-Pinterová, D. Zmetáková. SNG Bratislava 1987.
Košický výtvarný okruh 20. rokov. Komisár I. Groško. VG Košice 1984.
Konštantín Kővári-Kačmarik. Koncepcia výstavy a text H. Němcová. GJJ Košice 1996.
Viera Kraicová. Maliarske dielo. Koncepcia výstavy a aut. kat. K. Bajcurová, A. Hrabušický. SNG Bratislava 1996.

Dušan Králik. Úv. K. Bajcurová. Bratislava 1987. – Autorský kat.

Architektonické dielo Eugena Kramára. Komisár F. Konček. UBS Bratislava 1991.

Krásna kniha. Česká a slovenská krásna kniha 1894–1948. Koncepcia výstavy a aut. katalógu I. Gazdík. SNG Bratislava 1997.

Kremnická kamenina. Kremnitzer Steingut. Výstavu pripr. a text M. Horváthová, O. Pöss. SNM–Historické múzeum Bratislava 1996.

Juraj Krivoš. Úv. I. Jančár. GMB Bratislava 1997.

Ján Krížik. Ledoux, ja a slečna G. Prípr. výstavy a text D. Doricová. PGU Žilina 1992.

Ján Krížik. Fotografie. Komisárka a text B. Matáková. TG Martin 1997.

Eugen Krón a jeho škola. Komisár a text E. Sabol. VG Košice 1964.

Eugen Krón (1882–1974). Grafika. Kresba. Kurátorka a text H. Němcová. VG Košice 1999.

Bohuš Záboj Kuľhavý. Úv. text M. Kvasnička. OGMAB Trenčín 1982.

Max Kurth. 1869–1962. Koncepcia výstavy a aut. kat. M. Hrebíčková. Šarišská galéria Prešov 1994.

Dušan Kuzma, zaslúžilý umelec. Výber z tvorby. Komisár M. Jankovský. GMB Bratislava 1987.

Laboratórium IV. Vyšné Ružbachy 1998. Medzinárodné výtvarné sympózium. Kurátor a text katalógu V. Beskid. Múzeum V. Löfflera Košice 1999.

Labyrinty/Labyrinths. Komisárka a text A. Krnáčová-Gutleber. SCCA v GJK Trnava 1993.

Karol Lacko. Medaily, sochy. Médailles, sculptures. Text Ľ. Belohradská. [Bratislava 1980].

Ján Ladvenica. Text I. Lacika. Bratislava NDC 1998. – Autorský kat.

Milan Laluha. Autoportréty. Úv. D. Tatarka. Aut. kat. I. Mojžišová. Galéria mladých Bratislava 1969.

Milan Laluha. Z tvorby. Aut. kat. I. Mojžišová. Dom priateľstva Bratislava 1990.

Milan Laluha. Kresby a maľby 1955–1997. Koncepcia výstavy a aut kat. K. Kubíková. SNG Bratislava 1997. SNG Zvolenský zámok Zvolen 1997.

Otis Laubert. Sondy. Koncepcia a aut. kat. Z. Bartošová. SNG Bratislava 1992.

Otis Laubert. Témy. Themes. Koncepcia a úv. A. Vrbanová. ŠG Banská Bystrica 1994.

Ödön Lechner 1845–1914. Koncepcia L. Pusztai, A. Hadik. Odb. spolupr. K. Kubičková. SNG Bratislava 1991.

Limitlos. Mimo limity. Koncepcia výstavy S. Anna, Z. Rusinová. Text Z. Rusinová. Neuer Sachsischer Kunstverein Schloss Albrechtsberg Dresden 1997.

František Lipták. Text M. Ciel. Bratislava 1991. Autorský kat. ku Quadrienále Praha 1991.

Ľubomír Longauer. Grafizmy. Kurátor a text F. Kriška. GMB Bratislava 1998.

Ľubomír Longauer. Grafizmy 2. Red. kat. V. Gallová. TG Martin [1998].

Architektonické dielo Štefana Lukačoviča. Komisár a úv. F. Ohrablo. Galéria architektúry SAS Bratislava 1999.

Cyprián Majerník. Výber z celoživotného diela. Komisárka a aut. kat. D. Zmeták ová. SNG Bratislava 1980.

Maliarsky portrét socialistickej epochy. Komisárka výstavy a katalóg S. Ilečková. SNG Bratislava 1985.

Marginalia. Umenie 90. rokov na Slovensku. Art of the 90' in Slovakia. Text A. Krnáčová-Gutleber, S. Bachleda jr., M. Hlavajová. SCCA Bratislava 1994.

Juraj Marth. Výber z tvorby. Komisár a aut. textu Ľ. Petránsky. Výstavná sieň ZSVU Bratislava 1985.

Erna Masarovičová – sochárska tvorba 1956–1986. Výstavu a kat. pripr. Ľ. Belohradská. ZSVU vo Výst. sieni ZSVU Dostojevského rad Bratislava 1986.

Peter Matejka. [Súborné dielo.] Komisárka a aut. kat. Z. Bartošová–Pinterová. SNG Bratislava 1982.

Ján Máthé. Sochárska tvorba 1949–1984. Komisárka a text Ľ. Belohradská. VG Košice 1985.

Ján Máthé. Retrospektíva. Kurátorka výstavy a aut. kat. Ľ. Belohradská. VG Košice 1997. SNG Bratislava 1998.

Ivan Matušík. Architektonické dielo. Architectural Work. Komisár a úv. text M. Zervan. Harmincova sieň SNM Bratislava 1996.

La Médaille Tchécoslovaque à la Monnaie de Paris. Commisaire de l'exposition Ľ. Belohradská [et al.]. Hotel de la Monnaie Paris 1973–1974.

Ladislav Medňanský. Maliar slovenskej zeme a ľudu. Komisárka L. Cidlinská. Texty K. Vaculík a kol. SNG Bratislava 1962.

Glatz, A.: Ladislav Mednyánszky a Strážky. SNG – Expozície kaštieľa Strážky. Bratislava 1990.

Ladislav Medňanský (Mednyánszky) 1852–1919. Kresby zo zbierok SNG a regionálnych galérií na Slovensku. Koncepcia a aut. kat. D. Zmeták ová. SNG Bratislava 1995. SNG Zvolenský zámok Zvolen 1995.

Mária Medvecká, národná umelkyňa. Obrazy, náčrtky a štúdie. Komisárka a úv. E. Ľuptáková. Oravská galéria Dolný Kubín 1984.

Medzi mužom a ženou/Between Man and Woman. Koncepcia výstavy a text K. Rusnáková. PGU Žilina 1997.

Medzinárodné sochárske sympózium Vyšné Ružbachy. Symposium International de Sculpture [Roky 1964, 1965, 1966]. Úv. J. Kotalík, J. Olejník. Poprad, Bratislava [1967].

II. mezinárodní výstava sociální fotografie. Text L. Linhart. Praha, Film–foto skupina Levé fronty 1934.

Juraj Meliš. Bilancia. Kat. zost. I. Jančár. GMB Bratislava 1994. Galéria umenia Nové Zámky 1994.

I. P. Meluzin 1990–1995 – Mouse Killer. Deratizácia – Deartizácia. Komisár R. Matuštík. Text K. Rusnáková. PGU Žilina 1995.

Igor Minárik A2. Koncepcia výstavy a text R. Matuštík. GMB Bratislava 1993–1994.

Mladá keramika. Komisár a text Š. Oriško. Galéria mladých SÚV SZM Bratislava 1988.

Mladá slovenská scénografia. Zost. I. Lacika. Text L. Lajcha, L. Čavojský. Bratislava, ÚUKaDD 1984.

Mladé slovenské umenie. Komisárka a text Ľ. Peterajová. SNG v jazdiarni hradu Červený Kameň 1968.

Moderná architektúra na Slovensku 20-tych a 30-tych rokov. Komisár výstavy a text Š. Šlachta. SAS v Spoločenskom centre kúpeľov Piešťany 1991. – Aj v nemčine.

Moderné hnutie na Slovensku. Avantgarda medzivojnového umenia. Modern Movement in Slovakia. Avantgarde of the Interwar Period. Koncepcia, scenár a koordinácia výstavy K. Kubičková. SNM Bratislava 1996.

Modra. Pocta keramike. Hommage to Ceramics. Hommage an die Keramik. Aut. kat. a koncepcia Š. Oriško. Múzeum Ľ. Štúra, Arias & Vanda Gallery Modra 1994.

Monumentálna tvorba na Slovensku. Výstava na počesť 35. výr. SNP. Gen. komisár P. Mikloš a kol. aut. Dom kultúry Bratislava 1983.

Možnosti textilu. Komisárka a text Ľ. Slušná. Okresní kulturní středisko Břeclav 1986.

Možnosti textilu II. Possibilities of Textile II. Konc. výstavy a kat. Ľ. Slušná. Park Grassalkovichovho paláca Bratislava 1992.

Dielo Ley Mrázovej. Úv. Ľ. Belohradská. SSVU vo výst. sieni Dostojevského rad č. 2 Bratislava 1961.

Ján Mudroch. Komisárka a text Ľ. Peterajová. SNG Bratislava 1970.

Národný umelec Ján Mudroch. Súborné dielo. Komisárka a aut. kat. Mária Orišková. SNG Bratislava 1989.

Marián Mudroch. Priznané pochybnosti. Úv. a koncepcia kat. J. Mojžiš. UBS Bratislava 1996.

Jozef Arpád Murmann. Kat. pri prílež. 100. výr. narodenia autora. Komisárka a aut. kat. Z. Bartošová. SNG Bratislava 1989.

Mystery of Discovered Space. Contemporary Slovak Glass Art. Zost. kat. a text J. Račeková. The Embassy of Slovak Republic London 1998. The Vardy Gallery Sunderland 1998.

Návraty k insite. Pocta Štefanovi Tkáčovi (1931–1989). Aut. koncepcie výstavy a kat. K. Čierna, Z. Kostrová. SNG Bratislava 1992. SNG Zvolenský zámok Zvolen 1993.

Národný umelec Július Nemčík. K nedožitým 80. narodeninám. Komisárka a aut. kat. K. Kubíková. SNG Bratislava 1990.

Ilona Németh. Inštalácie/Installation/Installáció. Úv. a red. kat. G. Hushegyi. GJK Trnava [1996].

Ilona Németh, Peter Rónai. 1 + 1= 3. Aut. kat. K. Rusnáková. Ludwig Muzeum Budapest 1999.

A New Spirit in Painting. Úv. Ch. M. Joachimides. Royal Academy of Arts London 1981.

Nová citlivost. Koncepce výstavy Josef Hlaváček, komisařka J. Kumstátová, texty Josef Hlaváček a kol. GVU Litoměrice 1994... MG Brno 1995.

Nový slovenský obraz. Foyer Československého rozhlasu Bratislava 1988.

Objekty a inštalácie. Objects and Installa-

tions. Výstava mladých českých a slovenských výtvarníkov. Prípr. výstavy a kat. K. Rusnáková. PGU Žilina 1992–1993.

Roman Ondák. Objekty a kresby. Koncepcia výstavy a aut. kat. K. Rusnáková. PGU Žilina 1995.

Roman Ondák. Kurátor N. Warwick. Text P. Michalovič, K. Srp. Ujazdowski Castle Warszawa 1998–1999.

Viktor Oravec. Milan Pagáč. Text J. Demová, R. Matuštík. Galéria SFVU, Michalská ul. Bratislava 1990.

Eduard Ovčáček. Soupis grafické tvorby z let 1961–1993. Soupis sest. K. Drabina. Koncepce výstavy Jůza, E. Ovčáček. Galerie výtvarného umění Ostrava 1993.

Eduard Ovčáček. Grafika – instalace z papíru. Prípr. výstavy E. Ovčáček, L. Ševeček, text L. Ševeček. Státní galerie – Dům umění Zlín 1998.

50 léta. Užité umění a design. Výst. a kat. pripr. M. Lamarová. Uměleckoprůmyslové muzeum Praha 1988.

Paradigma žena. The Paradigm of Woman. Denisa Lehocká, Ilona Németh, Petra Nováková-Ondreičková, Jana Želibská. Koncepcia výstavy a text K. Rusnáková. PGU Žilina 1996.

Pars pro toto (Inštalácie). Komisárka a text Z. Rusinová. SNG Bratislava 1995.

5 mladých výtvarných umelcov. Úv. J. Olič. ZG Senica 1989.

50 rokov československého maliarstva zo zbierok galérií. Komisárka bratislavskej výstavy a text Ľ. Peterajová. SNG Bratislava 1968.

Päťdesiat rokov československej krásnej knihy. Zost. M. Kováč. Texty M. Kováč, J. Javůrek, E. Okálová, E. Šefčáková. MS – Pamätník slovenskej literatúry Martin 1968.

Štěpán Pala. Sklo. Komisárka a text K. Kubíková. Galéria C. Majerníka Bratislava 1988.

Štěpán Pala. Komisárka J. Vránová. Aut. textu kat. S. Petrová, J. Valoch. Galerie Jaroslava Krále, Dům umění města Brna 1997.

Mikuláš Palko. Retrospektíva. Komisárka a aut. kat. A. Vrbanová. SG Banská Bystrica 1991. GMB Bratislava 1991.

Zora Palová – Amygdale. An exhibition of contemporary glass. Úv. F. Swann, S. Petrová. Habatat Galleries Florida 1999. Gallery NJV Praha 1999.

Zolo Palugyay 1898–1935–1998. Výstava k stému výr. narodenia umelca. Kurátor výstavy a text B. Bachratý. GPMB Liptovský Mikuláš 1998–1999. GJJ Košice 1999. Spišská galéria Spišská Nová Ves 1999. SNG Bratislava 1999.

Milan Paštéka. Výber z tvorby 1964–1988. Komisárka a úv. Z. Bartošová. Galéria F. Studeného Nitra 1988.

Milan Paštéka. Sondy. Koncepcia a aut. kat. Z. Bartošová. SNG Bratislava 1990–1991.

Milan Paštéka. Nové obrazy. 1993–1997. Úv. Z. Bartošová, M. Paštéka. GJK Trnava 1997.

Milan Paštéka. Aristokrat mlčania. Výstava obrazov. Úv. I. Jančár, J. Bakoš. GMB Bratislava 1999.

František Perger. Scénografia. Stage design. Zost. P. Sika, F. Perger. Bratislava NDC 1991. – Autorský kat.

Karol Pichler – Lokalizačné procesy. Úv. M. Szilvitzky. Praha 1989.

Karol Pichler „Themes". Selected Works 1982–1992. S. l. [1995].

Počítačová grafika vo výtvarnom umení. Úv. M. Šperka. ŠG Banská Bystrica 1992. Galéria Medium VŠVU Bratislava 1993. GJK Trnava 1993. Státní galerie Benešov u Prahy 1993.

Jana Pogorielová. Bábkarská scénografia. Zost. kat. a úv. I. Polívková-Hledíková. Bratislava NDC 1995. – Autorský kat.

Marián Polonský. Keramika. Bronz. Ceramics. Bronze. ... Text Š. Oriško, K. Bajcurová. Galéria Arias & Vanda Modra 1993.

Dušan Ponťák. Statues. Reliefs. Dessins. Sochy. Reliéfy. Kresby. Text M. Hrebíčková. Šarišská galéria Prešov v Salons de l' Hôtel de ville La Courneuve 1994.

Vladimír Popovič. Komisárka a text I. Mojžišová. Galéria mladých Bratislava 1967.

Vladimír Popovič. Koncepcia a aut. kat. I. Mojžišová. Galéria umelcov Spiša Spišská Nová Ves 1990. Spišské múzeum Levoča 1990. SG Banská Bystrica 1990. UBS Bratislava 1990. Galerie B. Rejta Louny 1990.

Vladimír Popovič – Kráter 999. Koncepcia J. Haaková, A. Ondrušeková, V. Popovič. Text J. Haaková. Tatranská galéria Poprad. Kúpele Vyšné Ružbachy, foyer Balneoterapie 1999–2000.

Portrét v súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Komisár a úv. M. Kvasnička. OGMAB Trenčín 1982.

Portrét v tvorbe východoslovenských výtvarníkov. Komisárka a úv. E. Balážová. VG Košice 1977.

Jozef Pospíšil 1897–1967. Súborné dielo. Komisár a aut. kat. Ľ. Medvecký. Mestská galéria Bratislava 1967–1968.

Považská galéria umenia Žilina. Museum of Art Žilina. 1976–1996. Koncepcia výstavy a kat. K. Rusnáková, R. Matuštík. PGU Žilina 1996.

Predjarie. Gabriel Hošovský – Martin Knut – Miloš Novák – Laco Teren. Úv. J. Ševčíková, J. Ševčík. GHMP Praha 1990.

Premeny. Slovenský šperk 1961–1991. Aut. výstavy a kat. A. Schrammová. SNG Bratislava 1991.

Premeny drevorezu. Výst. a kat. pripr. Z. Ondrejčeková a E. Šefčáková. OG Banská Bystrica 1972. – V rámci II. medzinárodného bienále drevorezu a drevorytu.

Prešparty '88. Stretnutie československých výtvarníkov. Úv. I. Janoušek, J. Bodnárová. Múzeum SRR Prešov 1988.

Prešparty. Stretnutie slovenských a českých výtvarníkov. Koncepcia výstavy T. Štraus. UBS Bratislava 1992.

Rudolf Pribiš. Súborné dielo. Stála expozícia. Aut. kat. Ľ. Peterajová. PGU Žilina [1986].

Priestory duše. Soul's Space. Seelenräume. Ars Ornata Europeana. 2. medzinárodné sympózium umeleckého šperku. Zost. kat. komisárka výstavy a kurátorka sympózia A. Schramm. UBS Bratislava 1995.

Prírastky slovenského umenia za roky 1959–1964. Komisárka a text Ľ. Peterajová. SNG Bratislava 1965.

Prírastky úžitkového umenia a designu v rokoch 1975–1985. Komisárky a aut. katalógu A. Schrammová, A. Žáčková. SNG Bratislava 1986.

Štefan Prokop. Z denníkov. Úv. I. Mojžišová. Galéria C. Majerníka Bratislava 1975.

Ľudmila Purkyňová. Divadelná kostýmová tvorba. Aut. kat. I. Mojžišová. Galerie v Rychnově nad Kněžnou 1983.

40 [Quarante] artistes tchèques et slovaques. 1960–1990. Préface E. Cornevin. Galerie Art–Défense, Louxembourg Paris 1990.

Reduktivismus (Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950–1980). Hrsg. v. L. Hegyi. Museum moderner Kunststiftung Ludwig Wien 1996–1997.

Repères slovaques. Komisári výstavy M. Horváthová, P. Bonafoux. Texty M. Horváthová, J. Geržová. Paris Cité international des arts 1996.

RESET (Rónai–Sikora–Tóth). Přesadit a znovu nabrousit. Texty A. Hrabušický, V. Jirousová, B. R. Kluge. Galerie U bílého jednorožce Klatovy 1996–1997.

Revolučné, sociálne a proletárske umenie. Slovenské výtvarné umenie v boji a zápasoch. Komisár a úv. K. Vaculík. SNG Bratislava 1981.

Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien. Red. J. Švestka. Martin Gropius – Bau Berlin 1994–1995.

Peter Roller. Sochy a kresby. Koncepcia a úv. kat. A. Hejlová. GMAB Trenčín 1999.

Peter Roller. Koncepcia a aut. kat. K. Bajcurová. SNG Zvolenský zámok Zvolen [1999].

Peter Roller. ORIENTácia. Výber zo sochárskej tvorby. SNG – Vermesova vila Dunajská Streda 1999.

Peter Rónai. Re-konštrukcia (1975–1995). Úv. Z. Rusinová. SNG – Vermesova vila Dunajská Streda 1995.

Peter Rónai. Videoantológia. Kurátorka výstavy a aut. kat. K. Rusnáková. PGU Žilina 1997.

Veronika Rónaiová. Reinterpretácie alebo zrkadlenia a podobenstvá. Úv. Z. Rusinová. SNG–Vermesova vila Dunajská Streda 1996.

Dagmar Rosůlková. Jubilejná výstava. Komisárka a úv. I. Pišútová. SNG Bratislava 1974.

Mária Rudavská. Komisárka a úv. J. Pivovarníková. ZSVU Bratislava 1981.

Mária Rudavská (Keramika, textil). Komisárka a úv. Ľ. Slušná. GMB Bratislava 1992.

Mária Rudavská. Koncepcia a aut. kat. D. Poláčková. SNG Bratislava 1997.

Andrej Rudavský. Výber z tvorby. Komisár a úv. M. Kvasnička. GMAB Trenčín 1991.

Andrej Rudavský. Sochy. Kresby. Koncepcia a aut. kat. Z. Rusinová, K. Kubíková. SNG Bratislava 1994.

Juraj Rusňák. Sochárske dielo. Úv. Š. Tkáč. MO ZSVU v UBS Bratislava 1988.

Juraj Rusňák. Retrospektíva. 4 desaťročia tvorby. 1958–1998. Texty J. Rusňák, J. Macko, J. Pivovarníková, A. Gejmovský, J. Horoda. GMB Bratislava 1998.

Salón mladých (slovenských výtvarníkov). Úv. M. Kvasnička, D. Lovišková. OGMAB Trenčín 1988.

Satelity funkcionalistického Zlína. Projekty a realizace ideálních průmyslových měst – továrních celků firmy Baťa. Aut. výstavy a textov L. Horňáková, L. Ševeček. Státní galerie Dům umění Zlín 1998.

Scéngrafia. 3. celoslovenská výstava divadelnej, televíznej a filmovej scénografie. Úv. I. Mojžišová. Dom umenia Bratislava 1978.

Sculpture tchèchoslovaque de Myslbek à nos jours. Úv. J. Mašín. Musée Rodin Paris 1968.

Sen o múzeu? (Umenie 90. rokov). Úv. R. Matuštík, K. Rusnáková. PGU Žilina 1995–1996.

SEI. Sen–erotizmus–interpretácia. Surrealistická skupina v Československu. Výstavu a kat. pripr. A. Marenčin, A. Nádvorníková. SG Banská Bystrica 1991. Galéria Medium VŠVU Bratislava 1991.

Michal Maximilián Scheer. Architektonické dielo. Koncepcia a aut. kat. K. Kubičková. SNG Bratislava 1993.

Maximilián Schurmann. 1890–1960. Súborná výstava pri príležitosti 100. výr. umelcovho narodenia. Komisár a text Š. Valent. Galéria F. Studeného Nitra 1990.

Agneša Sigetová. Úniky a úteky. Kresby. Aut. výstavy a textu D. Lovišková. GMAB Trenčín 1992. Šarišská galéria Prešov 1992.

Agneša Sigetová. Ecce homo. Koncepcia a úv. I. Jančár. GMB Bratislava 1996. Slovenský inštitút Viedeň 1996. Múzeum Prostějovska Prostějov 1997.

Rudolf Sikora. Text J. Švestka. ifa–Galerie Berlin 1993.

Rudolf Sikora. Polčas rozpadu. Half-Life. Zost. R. Matuštík, R. Sikora. Text R. Matuštík, A. Vrbanová. PGU Žilina 1994. ŠG Banská Bystrica 1994.

Štefan Schwartz. Koncepcia a text M. Orišková. SNG Bratislava 1992.

Sieť. Netz. Textilný šperk a objekt. Textilschmuck und Objekt. Kurátorka výst. a text A. Schrammová. SNG Bratislava 1999.

Situace 1979–1989. České a slovenské výtvarné umění v 70. a 80. letech na Ostravsku. Přípr. aut. kol. Red. kat. I. Janoušek, K. Drabina, K. Bogar. Muzeum Beskyd Frýdek-Místek. MěKS Český Těšín. MěKS Dům kultury Orlová-Lutyně 1991.

Skalické výšivkárske družstvo. Výstavu pripr. a text M. Zajíčková. ZM Skalica 1989.

Skupina výtvarných umelcov 29. augusta Úv. Š. Bednár. Verše J. Rak. Praha 1945.

Slovenská bábkarská scénografia 1950 až 1985. Text L. Lajcha. Bratislava ÚÚKaDD 1985.

Slovenská fotografia osemdesiatych rokov vo výbere A. Hrabušického a V. Maceka. Bratislava MO ZSVU 1989.

Slovenská fotografia v exile. Slovak Photographic Exile. Krajanské múzeum MS Bratislava 1993.

Slovenská grafická škola. Slovak School of Graphic Art. Die slowakische Schule der Graphik. Koncepcia kat. a text E. Trojanová. MK a NOC Bratislava 1997.

Slovenská grafická tvorba 1970–1978. Komisárka a úv. D. Srnenská. GVU Olomouc 1979.

Slovenská grafika 90-tych rokov. Kurátor a text B. Rezník. Sofia, výst. sieň Zv. bulh. výtv. umelcov 1998. Centrum nórskej grafiky Oslo 1998.

Slovenská grafika 2. polovice 20. st. zo zbierok GJJ v Košiciach. Koncepcia výstavy a text H. Němcová. GJJ Košice 1993.

Slovenská grafika 20. storočia. Komisárka a aut. kat. E. Trojanová. SNG Bratislava 1977.

Slovenská ilustrácia. Úv. E. Šefčáková. GHMP Staroměstská radnice Praha 1964.

Slovenská ilustrácia pre deti po roku 1945. Komisárka a text E. Šefčáková. SNG Bratislava 1973.

Slovenská inscenovaná fotografia. Aut. kat. V. Macek. Bratislava [1993].

Slovenská krajinomaľba 1945–1980. Komisárka výstavy a text R. Trojanová. Malá galéria GMB v n. p. Slovnaft Bratislava 1981.

Slovenská kresba prvej polovice 20. storočia. Zo zbierok SNG, regionálnych galérií a múzeí na Slovensku. Sprac. D. Zmetáková. SNG Bratislava 1990. – Výberový katalóg zbierok.

Slovenská kresba 1975–1989. Ze sbírek Považské galerie v Žilině. Výst. připr. D. Doricová, text Jana A. Brabcová. NG Praha 1993. MG Brno 1993.

Slovenská medaila 1970–1990. I. členská výstava Združenia medailérov Slovenska. Úv. M. Polláková. SVÚ v Dome umenia Bratislava 1991.

Slovenská medaila '95. Komisárky M. Kamhalová, N. Šeňová. Úv. N. Šeňová. NBS – Múzeum mincí a medailí Kremnica [1995].

Slovenská moderna. Maliarstvo dvadsiatych a tridsiatych rokov. Aut. koncepcie výstavy a text S. Ilečková. SNG Bratislava 1991.

Slovenská národná galéria v slovenskej kultúre. SNG v Bratislave pri príležitosti 40. výročia založenia. Komisár a aut. katalógu K. Vaculík. Súpis výstav Z. Ondrejčeková. SNG Bratislava 1988.

Slovenská socha 1966 Liberec. Úv. L. Vachtová. Zozn. aut. a diel, kat. pripr. a na výstave spoluprac. K. Kahoun. OG Liberec 1966.

Slovenská tapiséria. Komisárka a text F. Hurajová. SNG na hrade Červený Kameň 1976.

Slovenské komorné sochárstvo 1918–1948. Komisárka a text Z. Bartošová. SNG Bratislava 1986.

Slovenské umenie 20. storočia. Prírastky za roky 1954–1958. Úv. K. Vaculík. Výstavu pripr. kol. prac. pod vedením K. Vaculíka. SNG Bratislava 1958.

Slovenské výtvarné umenie 20. storočia (1900–1948). Komisárka a úv. S. Ilečková. SNG Bratislava 1982. – Katalóg stálej expozície.

Slovenské výtvarné umenie 20. st. Stála expozícia GPMB. Koncepcia expozície Ľ. Peterajová. Texty Ľ. Peterajová, J. Abelovský. GPMB Liptovský Mikuláš 1995.

Slovenské výtvarné umenie medzi XIV. a XVI. zjazdom KSČ. Z prírastkov maliarstva, sochárstva, grafiky a užitého umenia v SNG 1970–1980. Komisári J. Abelovský, V. Dúbravský, M. Polláková, G. Kordošová. SNG Bratislava 1982.

Slovenské výtvarné umenie 1900–1918. Komisárky a aut. úv. S. Ilečková a Z. Bartošová-Pinterová. SNG Bratislava 1984.

Slovenské výtvarné umenie 1945–1970. Boje a zápasy o socialistické umenie. Komisár J. Hraško, odb. spolupr. Ľ. Peterajová a i. Dom umenia Bratislava 1970–1971.

Slovenské výtvarné umenie 1965–1970. Gen. komisár K. Vaculík, komisárka Ľ. Peterajová. Texty K. Vaculík a J. Kotalík. Súbor grafiky pripr. E. Šefčáková. Valdštejnská jízdárna, palác Kinských Praha 1970. Hluboká 1970. Brno 1970.

Slovenský divadelný kostým. Pripr. a kat. zost. D. Doricová. Úv. L. Lajcha. Bratislava, Divadelný ústav 1974.

Slovenský divadelný plagát. Situácia 1980... 1990. Koncepcia a aut. kat. D. Poláčková. SNG Bratislava 1992. SNG Zvolenský zámok Zvolen 1992.

Slovenský divadelný plagát. Das slowakische Theaterplakat. Aut. kat. I. Lacika. Bratislava NDC 1996.

Slovenský drevorez/drevoryt 20. storočia. Komisárka a aut. katalógu E. Trojanová. SNG Bratislava 1981.

Slovenský exlibris. Komisárka výstavy a úv. D. Lovišková. OGMAB Trenčín 1986.

Slovenský maliarsky akt 20. storočia. Komisár a text M. Kvasnička. OGMAB Trenčín 1985.

Sociálna fotografia na Slovensku. Úv. K. Aufricht. Mestský dom kultúry a osvety Bratislava 1971.

Socha v čase. Výber zo slovenského sochárstva 1960–1996. Sculpture in Time. Selection from Slovak Sculpture. Koncepcia výstavy a ed. katalógu Z. Rusinová. Centrum Rzeźby polskiej Orónsko 1996–1997.

Socha v meste. Výstava ku kongresu UIA v Bratislave. Úv. Ľ. Kára. Exteriéry mesta Bratislava 1967.

Sochár a jeho kresba. Komisárka a text Z. Bartošová. SNG Bratislava 1982–1983.

Sochár a jeho kresba. Výber z tvorby slovenských sochárov od roku 1945 do súčasnosti. Komisárka a text Z. Bartošová-Pinterová. SNG Bratislava 1989.

Sochařská bilance 1955–1965. Úv. J. Šetlík, komisařka L. Vachtová. OG Olomouc 1965.

Sochárska škola nár. um. Jozefa Kostku. Absolventi a poslucháči ateliéru figurálneho sochárstva prof. Jozefa Kostku. Komisár a úv. Š. Zajíček. ZG Senica 1988. GVU Hodonín 1988.

Koloman Sokol. Jubilejná výstava pri príležitosti umelcových 90. narodenín. Koncepcia a aut. kat. D. Zmetáková. SNG Bratislava 1992.

... spektíva. 10 rokov Katedry sochárstva Vysokej školy výtvarných umení 1990–1999. Edit. a aut. úv. K. Bajcurová. Oravská galéria Dolný Kubín 1999. VG Košice 1999.

Spolok grafikov (Slovenska). Zost. K. Závadová. Bratislava SVÚ 1993.

Ľubo Stacho. Komisár a text R. Matuštík. MKS Bratislava 1990.

Ľubo Stacho. Koncepcia a aut. kat. A. Vrbanová. ŠG Banská Bystrica [1994].

Ľubo Stacho. Sušiareň II. Kurátor a text V. Beskid. Múzeum V. Löfflera 1996.

Sto rokov slovenského výtvarného umenia 1848–1948. V rámci storočnice slovenského povstania. Úv. V. Wagner. Katalóg V. Mensatoris, A. Güntherová-Mayerová, Ľ. Krasková. Slovenské múzeum Bratislava 1948.

Stratený raj – Paradise lost. Barok & súčasnosť. Baroque & the Present. Sprievodná výstava v rámci cyklu Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok. Koncepcia a text Z. Rusinová. SNG Bratislava 1998.

Stretnutie 01. 150 rokov vynálezu fotografie. Kat. zost. a úv. J. Menclová-Tesáková. Výst. sieň ZSVU Dostojevského rad 2 Bratislava 1989.

Stretnutie 02. 150. výročie objavenia fotografie. Slovenskí absolventi FAMU. Kat. zost. a úv. nap. J. Menclová-Tesáková. Výst. sieň ZSVU Gorkého ul. Bratislava 1989.

Stretnutie vedy a umenia – kolekcia zo súčasnej slovenskej plastiky. Komisárka a úv. Z. Pinterová. Výsk. ústav živočíšnej výroby Nitra 1980.

Národný umelec František Studený (1911–1980). Komisárka a text K. Kubíková. ZSVU Bratislava 1981.

František Studený. Úv. F. Kriška. GMB Bratislava 1985.

Die vergessene Generation. Michal Studený, Vladimír Popovič. Úv. J. Abelovský. Galerie Mitte Wien 1991.

Michal Studený. Text Ľ. Hološka, V. Popovič. Spolok výtvarníkov Slovenska Bratislava [1997].

Súhry '92. Interplays '92. Medzinárodná výstava umeleckých remesiel a úžitkového umenia. Gen. komisár a red. kat. Ľ. Kára. Dom kultúry Bratislava 1992.

Súčasná portrétna tvorba. Komisárka a text Ľ. Peterajová. Výst. sieň ZSVU Gorkého ul. Bratislava 1978.

Súčasná slovenská fotografia. K výstave Súčasné slovenské výtvarné umenie a fotografia. Úv. V. Macek. Všeobecná česko–slovenská výstava Praha 1991.

Súčasná slovenská grafika 1945–1960. Úv. K. Vaculík, E. Šeťčáková. SNG Bratislava 1960. Hollar Praha 1961.

Súčasná slovenská ilustrácia. Výber z rokov 1970–1980. Komisárka a aut. katalógu G. Kordošová. SNG Bratislava 1981.

Súčasná slovenská keramika. Výber. Text Ľ. Slušná. SVÚ Bratislava 1994.

Súčasná slovenská medaila '94. Contemporary Slovak Medals '94. Text Ľ. Belohradská. Bratislava, SVÚ – Združenie medailérov Slovenska 1994.

Súčasné slovenské sklo. The Contemporary Slovak Art Glass. Aut. a zost. kat. A. Žáčková. SNG Bratislava 1991.

Súčasné slovenské výtvarné umenie. Komisár a úv. M. Váross. SNG v Jazdiarni Pražského hradu Praha 1963.

Súčasné slovenské výtvarné umenie. Maľba, plastika, grafika. Výstava pri príležitosti kongresu AICA. Úv. Ľ. Kára. Výst. sieň ZSVU Dostojevského rad Bratislava 1966.

Súčasné slovenské výtvarné umenie. Koncepcia výstavy Z. Bartošová, A. Tolnay. Úv. Z. Bartošová. Galéria mesta Villa Merkel Esslingen 1990. SNG Bratislava 1991.

Súčasné slovenské výtvarné umenie. Úv. A. Krnáčová. Všeobecná československá výstava Praha 1991.

Súčasné tendencie v slovenskom maliarstve. Komisár a text L. Saučin. Dom umenia Bratislava 1969.

Vladimír Suchánek. Scénografia. Koncepcia výstavy D. Janáčková, J. Jaguščák. Texty D. Janáčková, L. Lajcha, P. Haspra. ZG Senica 1944.

Jozef Sušienka. Koncepcia a aut. kat. D. Poláčková. SNG Bratislava 1997. SNG Zvolenský zámok Zvolen 1997.

Suterén. Komisár a text R. Matuštík. Konventná ul. 14 [Bratislava] [1989].

Súčasný československý umelecký šperk. Výber. Úv. V. Vokáčová, M. Kvasnička. OGMAB Trenčín 1983.

Súčasný slovenský šperk. Komisárka a aut. kat. A. Osmitzová. SNG na hrade Červený Kameň 1976.

6 súčasných slovenských maliarov. Csudai, Hostiňák, Sadovská, Balážová, Szentpétery, Urbásek. Úv. V. Beskid. BWA Zakopané.

60/90. IV. výročná výstava SCCA Slovensko. 4th Annual exhibition of SCCA Slovakia. Koncepcia výstavy P. Hanáková, A. Kusá. Kol. aut. Býv. fotoateliér Rembrandt, Galéria Živa, Galéria Medium VŠVU, býv. cukráreň Stürzer Bratislava 1997.

Ester M. Šimerová. Súborné dielo. Komisárka a úv. Ľ. Peterajová. OG Banská Bystrica 1979.

Škola Petra Matejku. Tapiséria. Komisárka a aut. kat. F. Hurajová. SNG Bratislava 1978.

Ernest Špitz. Súborná výstava. Obrazáreň P. M. Bohúňa Liptovský Mikuláš 1960.

Ernest Špitz 1927–1960. Svedectvá. Úv. M. Rúfus, B. Bachratý. OGPMB Liptovský Mikuláš 1981.

Fraňo Štefunko. Výber z komornej a medailérskej tvorby. Komisárka a aut. kat. Ľ. Peterajová. TG Martin 1994.

Ivan Štěpán. Objekty. Text J. Mojžiš. Galéria mladých Bratislava 1966.

Tapiséria a šperk. Komisárka a text A. Žáčková. Výst. sieň ZSVU Dostojevského rad 2 Bratislava 1984.

Tělo v československé fotografii 1900–1986. Úv. A. Dufek. Muzeum Kroměřížska Kroměříž 1986.

Tendencie akčnej scénografie. Aut. koncepcie výstavy a kat. D. Poláčková. SNG Zvolenský zámok Zvolen 1991.

Laco Teren. Naše ráje jsou vaše pekla. Koncepcia výstavy K. Rusnáková. Text J. Olič, J. Ševčíková, J. Ševčík, K. Rusnáková. PGU Žilina 1995.

Milan Thomka Mitrovský 1875–1943. [K 115. výr. narodenia autora]. Komisárka a aut. kat. Z. Kostrová. TG Martin 1990.

Tkáč, Š.: Slovenské insitné umenie. SNG Bratislava 1966.

Dezider Tóth. Koncepcia a text R. Matuštík. Art Cologne Köln 1993. ŠG Banská Bystrica 1994.

Dezider Tóth 67–94. Texty Z. Bartošová, R. Matuštík, J. Valoch, H. Vaškovičová, A. Vrbanová. Bratislava 1994. – Autorský kat.

Pavol Tóth. Sochy, kresby. Komisár a úv. J. Polakovič. Mestská galéria Bratislava 1967.

Paľo Tóth. Sochy, kresby 1967–1979. Komisár a úv. F. Kriška. OGMAB Trenčín 1979.

Paľo Tóth/Sochy. Agneša Sigetová/Kresby. Úv. B. Bachratý. Mestské múzeum Pezinok 1985.

Transart Communication. 7th–8th International Contemporary Art Festival 1995–1996. Cinema Mier Nové Zámky [1996]. – CD-ROM.

Trenčín II. Výber zo súčasného slovenského sochárstva. Úv. J. Polakovič. Trenčiansky hrad Trenčín 1968.

Třetí archa. Surrealistická skupina v Československu 1970–1991. Koncepce a přípr. výstavy a kat.: Surrealistická skupina. Výst. síň Mánes Praha 1991–1992.

Trojštít. Kurátorka K. Kišová. Úv. M. Hlavajová, J. Kelemen, K. Kišová, J. Olič. GMB Bratislava 1994.

Die Trotzigen. Sieben slowakische Bildhauer und Maler. Austellung M. F. Lukeš, A. Pfeiffer, S. Heckmann. Text M. F. Lukeš, J. Weichardt. Städtische Museen Heilbron 1991–1992.

Tvorba mladej a strednej generácie zo zbierok SNG. Komisárka a úv. Ľ. Peterajová. SNG Bratislava 1966.

Rudolf Uher. Výber z tvorby 1943–1983. Bronz, drevo, kameň, zvárané kovy, pálená glazovaná hlina, kresby. Komisár výstavy a úv. B. Bachratý. Výstav. sieň ZSVU Dostojevského rad 2 Bratislava 1983.

Blaho Uhlár. Zost. M. Mistrík. Bratislava ÚUKaDD 1990. – Autorský kat.

Umelecká beseda slovenská. Generácia 1950–1970. Členovia UBS 1992. Úv. M. Greguš. Výst. sieň UBS 1992.

Umelecká beseda slovenská. Listy–rozhovory–informácie–kontinuita. Pri príležitosti Medzinárodného roku rodiny ... Texty: L. Ťažký, V. Kompánek, Š. Bobota, I. Kolčák ... Budova Slovenského rozhlasu Bratislava 1994.

Umelecký odkaz Mikuláša Galandu. UBS Bratislava 1939.

Umelci a knihy. Slovenské krásne knihy prvej polovice 20. storočia. Koncepcia a aut. kat. S. Ilečková. TG Martin 1997.

Umění akce. Red. katalógu V. Čiháková-Noshiro, V. Jirousová, J. Skalník. PG Žilina 1991. Výstavní síň Mánes Praha 1991.

Umenie 19. a 20. storočia. 150 rokov slovenského výtvarného prejavu. Zost. a text nap. K. Vaculík. SNG Bratislava

1955. – Katalóg k prvej stálej expozícii SNG.
Umenie proti totalite. Komisárka a text Z. Bartošová. SNG na Bratislavskom hrade Bratislava 1990.
Umenie Slovenska. Stále expozície Slovenskej národnej galérie. Kol. aut. Bratislava 1994.
Untitled. Peter Meluzin, Viktor Oravec, Milan Pagáč, Jana Želibská. Koncepcia výstavy a org. R. Matuštík. Text A. Vrbanová, R. Matuštík. ŠG Banská Bystrica 1995.
Miloš Urbásek. Koncepcia E. Trojanová. Text E. Trojanová, H.P.Riese, P. Spielmann. SNG Bratislava 1991–1992. NG Praha 1992. Museum Bochum 1992.
Robert Urbásek. „INTO". Koncepcia a text E. Trojanová. SNG Bratislava 1998.
Miloš Urbásek. Grafika a pastely. Koncepcia a text R. Matuštík. ŠG Banská Bystrica 1997–1998.
V čase. Úv. A. Dufek. ObKaSS Bratislava 1985. Galerie n Cheb 1985.
Via lucis. Présences slovaques. Le verre contemporain slovaque. Koncepcia výstavy K. Bajcurová, F. Poiret, E. Trojanová. Zost. kat. a texty K. Bajcurová, E. Trojanová. Château-Musée Boulogne-sur-Mer 1996.
Video, vidím, ich sehe. Slovenské, české a švajčiarske videoumenie. Slowakische, tschechische und schweizerische Videokunst. Kurátori E. M. Jungo, M. Smolenická, K. Rusnáková. PG Žilina 1994. Dům umění Brno 1995. GMB Bratislava 1995. Kunstmuseum Thun 1995.
Vojtech Vilhan. Idea, objekt, priestor. Komisárka a text kat. V. Luxová. Galéria Medium VŠVU Bratislava 1995.
Vlákno. Slovenský textil 1984–1994. Aut. výstavy a kat. A. Schrammová. SNG Bratislava 1994. SNG Zvolenský zámok Zvolen 1994.
Aleš Votava. Bratislava [1991]. – Autorský kat. ku Quadrienále Praha 1991.
Vrzgula. Text B. Jablonská. Martin [1999]. – Autorský kat.
Výber z československej komornej plastiky 1970–1983. Komisár a text M. Kvasnička. OGMAB Trenčín 1983.
Výstava mladej generácie. Obrazy–sochy. Úv. M. Bartko. Výst. sieň Šafárikovo nám.7 Bratislava 1957.
Výstava mladých. Pri príležitosti IX. medzinárodného kongresu výtvarných kritikov AICA. Obrazy, sochy a grafiky ... Komisári R. Matuštík a E. Petrová. MG Brno 1966.
Výstava mladých slovenských výtvarníkov. Dům umění Brno 1966.
Výstava Oddelenia sklárskeho výtvarníctva VŠVU v Bratislave pri príležitosti 30. výr. jeho založenia. Koncepcia J. Formanko, J, Gavula, text J. Formanko. Galéria Medium VŠVU Bratislava 1997.
I. výstava Skupiny 29. augusta. Úv. Ľ. Kára. Šafárikovo nám. 7. Bratislava 1958. Slovanský ostrov Praha 1958.
Výstava Skupiny M. Galandu. Úv. R. Dúbravec. Žilina 1957. Martin 1957.
Výstava slovenskej grafiky a kresby 1945–1965. Komisár a text Ľ. Medvecký. GHMP Praha 1965.
Výstava umeleckého priemyslu československého. Sväz Čs. Diela v Pavilone v UBS Bratislava 1927.
Imro Weiner-Kráľ. 1901–1978. Súborné dielo. Koncepcia a aut. kat. S. Ilečková. SNG Bratislava 1991–1992.
Fridrich Weinwurm. Architekt novej doby. Architekt der neuen Zeit. Koncepcia a aut. kat. Š. Šlachta. SAS v SNM Bratislava 1993.
Karol Weisslechner. Šperky a objekty. Úv. texty E. Porubänová, Á. Schrammová. GMAB Trenčín 1998. Oravská galéria Dolný Kubín 1998–1999. SNG–Vermesova vila Dunajská Streda 1999.
Arnold Weisz-Kubínčan. 1894–1944. Komisárka a úv. S. Ilečková. SNG Bratislava 1989.
Karol L. Zachar. Kostýmový výtvarník a kresliar. Text L. Lajcha, I. Lacika. Bratislava NDC 1998. – Autorský kat.
Zakladatelé slovenského moderního umění. Komisár K. Vaculík. Katalog zprac. K. Vaculík, Ľ. Peterajová, E. Šefčáková. SNG vo výst. sieni Mánes Praha 1959.
Katarína Zavarská. Úv. K. Bajcurová. SNG–Vermesova vila Dunajská Streda 1998.
Ján Zavarský. Scénografia. D. Poláčková. Bratislava NDC 1991. – Autorský kat.
Ján Zavarský. Biely priestor v bielom priestore. A white space in a white space. ... Scénografia. Zost. J. Zavarský, D. Poláčková. Bratislava NDC 1998. – Autorský kat.
Zeitgleich. V rovnakom čase. Kunst aus Bratislava in Hamburg. Umenie z Hamburgu v Bratislave. Kurátor slov. časti I. Jančár. Výst. sieň UBS Bratislava 1994–1995. Kunsthaus Hamburg 1994–1995.
Zeitzeichen. Time Symbols. Znaky času. Slowakische Kunst und angewandte Kunst heute. Slovak Art today. Katalog Ľ. Droppová, M. Rollerová, A. Vowinckel. Europäische Kulturtage Karlsruhe 1993.
Yan Zoritchak. L'Univers et l'homme. Úv. Ph. Chabert. Palais de la Découverte Paris 1996.
Zwischen Objekt und Installation. Slowakische Kunst der Gegenwart. Katalog I. Bartsch, R.E.Pahlke. Texte J. Geržová, A. Krnáčová-Gutleber. Museum am Ostwall und Kulturbüro der Stadt Dortmund 1992.
Askold Žáčko. Úv. Ľ. Petránsky, A. Žáčková. Galéria C. Majerníka Bratislava 1990.
Askold Žáčko. Sklo. Martin Martinček. Fotografie. Komisári a úv. Z. Bartková, M. Pauer. SG Banská Bystrica 1990.
Jana Želibská. Posledné kŕmenie... Text R. Matuštík. Galéria Arpex Bratislava 1992.
Jana Želibská. Výber z rokov 1966–1996. Koncepcia výstavy a kat. R. Matuštík. Texty R. Matuštík, K. Rusnáková. PGU Žilina 1996–1997.
Ján Želibský. Súborné dielo. Komisárka a aut. kat. D. Zmetáková. SNG Bratislava 1982.
Viera Žilinčanová. Text Ľ. Peterajová. Bratislava SAS 1997. – Autorský kat.
Žiaci prof. Rudolfa Pribiša. Sochy, reliéfy, medaily, plakety, kresby. Komisár a text B. Bachratý. Galéria C. Majerníka Bratislava 1983.

Cyklické podujatia

Archeologické pamiatky a životné prostredie od r. 1983 Archeologické pamiatky a súčasnosť. Námet a text L. Snopko, V. Ferus. MSPSaOP Bratislava v rámci Kultúrneho leta [1]. 1982 – 4. 1985 (katalóg)
BIB. Bienále ilustrácií Bratislava. Slovenská národná galéria, Sekretariát BIB Bibiana l. 1967 – 17. 1999 (katalóg, zborník po r. 1997)
Bienále knižného umenia. Turčianska galéria Martin. Kurátor M. Maták. 1. 1995 – 3. 1999 (katalóg)
Celoslovenská výstava kresby. Kurátor D. Doricová. Považská galéria Žilina. 1. 1979 – 6. 1989 (katalóg)
Celoslovenská výstava úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva Bratislava 1. 1955 – 13. 1997/8 (katalóg)
Dotyky a spojenia 1–12. Texty L. Snopko, Z. Bartošová. ObKaSS 3, Vajnorská ul. 21 Bratislava, 1985 – 1989 (katalóg)
Exteriér I. 1987 – V. 1991 plenérové výstavy v rôznych lokalitách
Istroart (r. 1992 Projekt Istropolitana, r. 1994 Istroprojekt) – medzinárodné bienále vysokých umeleckých škôl. Vysoká škola výtvarných umení Bratislava 1992 – 1998 (katalóg)
Medzinárodná výstava drevorezu a drevorytu. Štátna galéria Banská Bystrica 1967 – 1968 pokračuje ako
Medzinárodné bienále (do r. 1992 bienále, od r. 1995 trienále) drevorezu a drevorytu. Štátna galéria Banská Bystrica 1. 1970 – 14. 1998 (katalóg)
Medzinárodné bienále maľby. Východoslovenská galéria Košice l. 1972/3 – 9. 1988 (katalóg)
Medzinárodné keramické sympózium. Tomášovce. Lučenec 1989 – 1998 (katalóg)
Medzinárodné kvadrienále medailí Kremnica. Štátna mincovňa, NBS – Múzeum mincí a medailí Kremnica 1. 1985 – 3. 1993 (katalóg)
Medzinárodné quadrienále malých grafických foriem. Štátna galéria Banská Bystrica 1969 – 1989 (katalóg)
Medzinárodné sklárske sympózium. Lednické Rovne. Kurátorka J. Račeková [1989] – [5.] 1998 (katalóg)
Medzinárodné sochárske sympózium v kameni. Vyšné Ružbachy. 1964 predsympózium, 1965, 1966 , 1967, 1968 (obnovené v r. 1997 predsympóziom –)
Medzinárodné sochárske sympózium v kove. Východoslovenské železiarne Košice 1968, 1969, 1970, 1971
Medzinárodné sochárske sympózium v technikách dreva. Moravany n.V. 1967 predsympózium, 1968, 1969, 1970, 1971 – obnovené 1992 –
Medzinárodné sympózium umeleckého šperku. Múzeum mincí a medailí Kremnica 1. 1990 – 6. 1995 Komisárka sympózií a red. kat. A. Schrammová (katalóg)
Mesiac fotografie Bratislava. Org. a kat. V. Macek, J. Csáderová. Nadácia

FOTOFO Bratislava 1992 – 1999 (katalóg)
Pamäť miesta l. – 8. Kurátorka J. Geržová. GJK Trnava, Synagóga – Centrum súčasného umenia 1997–1998 (katalóg – skladačka)
Rozpamätávanie. Slovenské výtvarné umenie 1945–1947, 1948–1953, 1954–1957, 1958–1963, 1964–1969, 1970–1974, 1975–1979, 1980–1984, 1985–1989. GMB Bratislava 1990–1999 (prvé 2 katalógy pod názvom Slovenské výtvarné umenie ...) (katalóg)
Socha a objekt. Exteriéry mesta Bratislava – 1. 1996 – (katalóg)
Socha piešťanských parkov. Kúpeľný ostrov Piešťany 1. 1967 – 24. 1993 (katalóg)
Sovinec 1986–1997 Koncepcia a org. J. Štreit (neoficiálne výstavy) (katalóg)
Súčasná slovenská grafika (bienále, od r. 1993 trienále). Štátna galéria Banská Bystrica I. 1971 – XIV. 1999 (katalóg)
Šedá cihla 1991–1994. Galerie U bílého jednorožce Klatovy, Zámek Klatovy
Trienále akvarelu. Kurátor a kat. K. Szabó. Novohradská galéria Lučenec 1. 1983–1984 – 6. 1997–1998 (katalóg)
Trienále exlibris Bratislava. Kurátor I. Panenka 1. 1995 – 2. 1998 (katalóg)
Trienále insitného umenia. SNG Bratislava 1. 1966 – 3. 1972, 4. 1994 – 5. 1997 (zborník, katalóg)
Trienále plagátu. GJK Trnava 1. 1991 – 3. 1997 (katalóg)
Trienále portrétnej maľby. GPMB Liptovský Mikuláš 1. 1985 – 2. 1988 (katalóg)
Umenie aury l. – 9. Kurátorka J. Geržová. GJK Trnava, Synagóga–Centrum súčasného umenia 1995 – 1996 (katalóg–skladačka)
Vymedzenie priestoru l. – 8. Kurátorka J. Geržová. GJK Trnava, Synagóga – Centrum súčasného umenia 1999 – 2000 (katalóg–skladačka)

Štúdie, články (publicistika)

Abelovský, J.: K dialektike vývinu modernej slovenskej maľby (Vzťahy regionalizmu a histórie v slovenskom ľudovožánrovom maliarstve). In: Ars, 1983, 1, s. 7–24.
Abelovský, J.: Svetonázorová dialektika slovenského maliarstva (Človek a svet v slovenskej medzivojnovej maľbe). In: Ars, 1983, 1, s. 25–42.
Abelovský, J.: Mladé slovenské maliarstvo sedemdesiatych rokov (Bezkonfliktná generácia?). In: Ars, 1987, 1, s. 33–43.
Abelovský, J.: Zrod modernej kresby. Náčrt počiatkov slovenskej modernej kresby 1910–1928. In: VŽ, 34, 1988, 7, s. 2–11.
Abelovský, J.: Maliarstvo a poézia v rokoch druhej svetovej vojny. (Premeny výtvarného znaku v maľbe pokolenia II. svetovej vojny). I.–II. In: VŽ, 35, 1989, 1, s. 28–31, 2, s. 3–10.
Abelovský, J.: O kontinutite. Príspevok do diskusie o mladom slovenskom maliarstve. In: LT, 2, 1989, 27, s. 14.
Abelovský, J.: Nový fetiš objektivity – na margo výstavy Slovenské výtvarné umenie 1945–1947 v Galérii mesta Bratislavy. In: LT, 3, 15.6.1990, č. 24, s. 14.
Abelovský, J.: K počiatkom slovenskej maliarskej moderny. In: Ars, 1992, 1, s. 33–55.
Abelovský, J.: Kontexty slovenského moderného maliarstva. I.–III. In: LT, 6, 1993, 36, s. 14, 38, s. 14, 49, s. 14.
Abelovský, J.: Slovenský mýtus a naša maliarska moderna. (Niekoľko marginálií k stálym expozíciám Galérie P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši). In: Slovenské výtvarné umenie 20. storočia. Stála expozícia Galérie Petra Michala Bohúňa... Liptovský Mikuláš 1995, s. [5–43].
Abelovský, J.: Die Moderne Malerei der Slowakei. In: Das Bauhaus im Osten. Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928–1939. Hrsg. von S. Anna. Ostfildern–Ruit 1997, s. 62–121.
Abelovský, J.: Fenomén secesie a moderné maliarstvo Slovenska (rámcový náčrt problematiky). In: Ars, 1997, 1–3, s. 3–64.
jama [=Adamčiak, M.]: Ensemble–Comp. In: MT, 14, 1969, 10, s. 25–28.
Aktuálna geometria. Rozhovor so Š. Belohradským a R. Kratinom. Otázky kládla A. Pekárová. In: VŽ, 36, 1991, 5, s. 35–44.
Archlebová, T.: Príspevok k problematike konceptuálneho umenia na Slovensku. In: Súčasné výtvarné umenie. Zost. D. Srnenská. Bratislava 1989, s. 97–132.
Bahna, J. – Kalesný, F.: Pasáž – stavebný typ 19. storočia a jeho znovuobjavenie. In: Projekt, 23, 1981, 1–2, s. 66–68.
Bahna, J.: Šimkovič, V.: Korene kontinuity. O hľadaní „génia loci". In: Projekt, 25, 1983, 7–8, s. 24–27.
Bahna, J. – Kleinová, E.: Architektonický priestor – jeho historický vývoj a súčasné názory. In: Projekt, 27, 1985, 10, s. 11–14.
Bahna, J.: Súčasná architektonická kresba. In: VŽ, 31, 1986, 10, s. 34–35.
Bachratý, B.: Mira Haberernová. MT, 10, 1962, 9, s. 54–55.
Bachratý, B.: K tendenciám súčasnej grafickej tvorby. In: VŽ, 11, 1966, 9, s. 322–327.
Bachratý, B.: Obydlie súčasnosti. In: MT, 12, 1967, 2, s. 56.
Bachratý, B.: Dnes rozhovor s Petrom Bartošom. In: MT, 12, 1967, 5, s. 59.
Bachratý, B.: Peter Bartoš a Michal Studený. In: VŽ, 13, 1968, 2, s. 86.
Bachratý, B.: Binderovci v Majerníku. In: VŽ, 17, 1972, 2, s. 38–39.
Bachratý, B.: Výstava Michala Studeného. In: VŽ, 18, 1973, 9, s. 34.
Bajcurová, K.: Sochárstvo v krajine a v prírode. In: VŽ, 30, 1985, 8, s. 7–11.
Bajcurová, K.: Slovenské monumentálne sochárstvo. In: VŽ, 31, 1986, 6, s. 10–17.
Bajcurová, K.: Sochárstvo. Štyridsať tvorivých rokov. In: VŽ, 33, 1988, 2, s. 28–31.
Bajcurová, K.: K problematike česko-slovenských vzťahov v sochárstve medzi dvomi vojnami. In: Ars, 1988, 3, s. 23–43.
Bajcurová, K.: Dušan Králik. In: VŽ, 33, 1988, 7, s. 43–45.
Bajcurová, K.: Slovenské sochárstvo 1939–1945. In: Vojna v umení – umenie vo vojne. Zborník ... Bratislava 1989, s. 133–144.
Bajcurová, K. : Ku genéze tradície v slovenskom novodobom sochárstve. (Paradoxy moderny). In: Ars, 1990, 2, s. 55–71.
Bajcurová, K.: Slovak Sculpture – the First Decade within Independent State (1918–1928). Paradoxes of Modernism. In: Art of the 1920 in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary. VI. Niedzica Seminars. Kraków 1990, s. 41–46.
Bajcurová, K.: Otázky a problémy interpretácie slovenského sochárstva 1. polovice 20. storočia. In: Ars, 1992, 1, s. 56–75.
Bajcurová, K.: Heroes and Victims. Some Remarks on the Typology of the Visual Image in Slovak Fine Art from the period of Socialism. In: Ars, 1993, 2–3, s. 195–200.
Bajcurová, K.: Hrdinovia a obete. (Niekoľko poznámok k typológii vizuálneho obrazu vo výtvarnom umení). In: Galéria, 1, 1994, 3, s. 7–8.
Bajcurová, K.: Belohradský Štefan. In: Profil, 4, 1994, 2, s. 15. – Encyklopedické heslo.
Bajcurová, K.: Geometrické tendencie v slovenskom sochárstve. (Ad fontes). In: Premeny sochárstva 1960–1990. Zborník referátov... Bratislava 1994, s. 26–33.
Bajcurová, K.: La verre slovaque. Perspective et réalité. In: La revue de la céramique et du verre (Vendin–Le–Vieil) (ISSN 0294–202 X), 1995, No 84, sept./oct. 1995, s. 26–30.
Bajcurová, K.: Pramene slobody. Štrukturálna, lyrická a gestická abstrakcia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová. SNG Bratislava 1995, s. 104–131.
Bakoš, J.: K výstave Milana Paštéku. In: VŽ, 10, 1965, 10, s. 382–385.
Bakoš, J.: Príspevok k estetike surrealistického umenia. In: Estetika, 3, 1966, 1, s. 31–42.
Bakoš, J.: Tradícia a modernosť v diele Milana Laluhu. In: MT, 11, 1966, s. 56–58.
Bakoš, J.: O literárnosti v surrealistickom maliarstve. In: Problémy literárnej avantgardy. Bratislava 1968, s. 381–387.
Bakoš, J.: O premene obrazu. (Od autonómneho diela k dielu bytiu – propedeutická poznámka k ontológii mladého slovenského výtvarného umenia. In: SP, 84, 1968, 10, s. 73–74.
Bakoš, J.: Výtvarná „Avantgarda 38" a jej realita. In: VŽ, 13, 1968, 7, s. 298–305.
Bakoš, J.: Dielo a svet slovenského maliarstva. In: SP, 85, 1969, 1, s. 103–118.
Bakoš, J.: Región, periféria a umeleckohistorický vývoj. In: Romboid, 22, 1987, 12, s. 53–60.
Bakoš, J.: Periféria alebo križovatka kultúr? In: SP, 104, 1988, 7, s. 5–19.
Bakoš, J.: Historický výskum súčasnosti. In.: SP, 1989, 4, s. 2–15.
Bakoš, J.: Peripherie und kunsthistorische Entwicklung. In: Ars, 1991, 1, s. 1–11.
Bakoš, J.: Priestory interpretácií. In: Romboid, 1992, 5, s. 8–20.

Bakoš, J.: Štrukturalizmus na Slovensku ako symbolický skok alebo o „logike intelektuála" na periférii. In: Česko-slovenský štrukturalizmus a vedecký scientizmus. Zborník referátov z konferencie. Ved. red. P. Michalovič. Bratislava 1992, s. 8–10.
Bakoš, J.: Totalitarismus and Tradition. Project. Kunstchronik, 45, 1992, 6, s. 283–284.
Bakoš, J.: Strategy of Socialists Realism. (A comment). In: Ars, 1993, 2–3, s. 179–183.
M.B. [=Bakoš, M.]: Neusmernené Slovensko. In: KŽ, 1, 1946, 7, s. 4 a 7.
Bakoš, M.: O kultúrnej situácii na Slovensku. In: KŽ, 3, 1948, 6, s. 1 a 9.
Bakošová, J.: Sklárska tvorba Štefana Šovánku. In: Zborník SNM–História, 29, 1989, s. 183–200.
Balán, A.: Deset let architektury na Slovensku. In: SIA. Pamätnica bratislavského odboru Spolku čsl. inžinierov 1919–1929. Praha 1929, s. 77–83.
Baleka, J.: Podoba a znamenie človeka. In: VŽ, 13, 1968, 2, s. 78–79.
Bartoš, P. – Koller, J.: Z autorských programov a akcií. In: VŽ, 15, 1970, 8, s. 40.
Bartošová, Z.: Roky po oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení. (Maľba, grafika a kresba 1945–1948). In: Ars, 1983, 1, s. 43–60.
Bartošová, Z.: SNP a umenie. Komorné sochárstvo. In: VŽ, 29, 1984, 8–9, s. 26–31.
Bartošová, Z.: Slovenské sochárstvo 1945–1948. In: Ars, 1984, 2, s. 25–33.
Bartošová, Z.: Juraj Bartusz. In: VŽ, 30, 1985, 8, s. 24 – 26.
Bartošová-Pinterová, Z.: Slovenské komorné sochárstvo 1918–1948. Niekoľko poznámok komisárky výstavy. In: VŽ, 32, 1987, 6, s. 22–25.
Bartošová, Z.: Igor Kalný. In: Dotyky a spojenia 9. Texty L. Snopko, Z. Bartošová. ObKaSS Bratislava III, Vajnorská 21 1988, nestr.
Bartošová, Z.: Vladimír Havrilla. In: Dotyky a spojenia 6. Text. Z. Bartošová, L. Snopko. ObKaSS 3, Vajnorská ul. Bratislava 1988, nestr.
Bartošová, Z.: Rudolf Uher. In: VŽ, 33, 1988, 8, s. 28–31.
Bartošová, Z.: Drôtené objekty Pavla Bindera. In: VŽ, 38, 1993, 2, s. 101–107.
Beke, L.: Conceptualist Tendencies in Eastern European Art. In: Global Conceptualism. Points of Origin, 1950–1980. Queens Museum of Art New York 1999, s. 42 .
Belohradská, Ľ.: Generácia 1909. In: VP, 12, 1964, č.19, s. 7–9.
Belohradská, Ľ.: Slovenská socha 1966. In: VŽ, 11, 1966, 10, s. 372–375.
Belohradská, Ľ.: K novému poňatiu plakety a medaily. In: Ars, 1970, 1–2, s. 247–250.
Belohradská, Ľ.: Svet sochára Alexandra Ilečka. In: VŽ, 15, 1970, 10, s. 16–17.
Belohradská, Ľ: Jozef Kostka. In: VŽ, 17, 1972, 1, s. 6–13.
Belohradská, Ľ.: La Médaille slovaque au service de l'enseignement supérieur socialiste. In: Médailles. XVi[ème] Congrès de la F.I.D.E.M., août 1973 Helsinky. S. l. a., s. 180–185.
Belohradská, Ľ.: Reflexie o súčasnom komornom sochárstve. In: VŽ, 30, 1985, 4, s. 11–17.
Belohradská, Ľ.: Kontúrovanie obrazu slovenského komorného sochárstva osemdesiatych rokov. In: VŽ, 33, 1988, 3, s. 3–10.
Belohradská, Ľ.: Karol Lacko. A Unique Slovak Medallist. In: The Medal (London), 1988, No. 33, s. 99–102.
Belohradská, Ľ.: Nové priestory pre sochu. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 268–283.
Belohradská, Ľ.: Geometrizmy v slovenskom výtvarnom umení. In: Paul Uwe Dreyer. Obrazy. Bratislava, Galéria Medium VŠVU 1997, s. 6–7.
Belohradská, Ľ.: Podoby reduktivizmu – Klub konkretistov. In: Cesty a príbehy moderného umenia. Zborník referátov ... Bratislava 1997, s. 31–40.
Belohradská, Ľ.: Za sochárkou Máriou Bartuszovou. In: Galéria, 4, 1997, 1, s. 7.
Belohradská, Ľ.: Slovakia. In: Modern Art Medals. – A Retrospective. FIDEM XXVI. Rijksmuseum Het Koninklijk Penningkabinet Leiden, Museum Beelden an Zee Scheveningen and the International Art Medal Foundation. Hague 1998, s. 237–239.
Beskid, V: Cesty v tieni (paralelná výtvarná scéna na východnom Slovensku 1985–92). In: Elektráreň T. Tatranská galéria Poprad 1993, s. [29–36]. – Kat.
Birgus, V.: Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945–1989. I. díl. – 2. část. In: Revue Fotografie (Praha), 1989, 4, s. 2–11, 1990, 1.
Blühová, I.: Bauhaus očami bývalého študenta. In: Ars, 1969, 2, s. 125–135.
Bodnárová, J.: Nové posolstvá obrazu. Výstava československých výtvarníkov v Prešove. In: LT, 1, 1988, 13, s. 14.
Bodnárová, J.: Juraj Bartus. In: Profil, 3, 1993, 1, s. 20. – Encyklopedické heslo.
Bořutová, D.: Úvahy o slovenskej pamätníkovej tvorbe rokov 1945–1980. In: Ars, 1984, 2, s. 7–23.
Bořutová, D.: K otázkam začlenenia výtvarných diel do prostredia obytných súborov. In: Ars, 1985, 2, s.19 –31.
Bořutová, D.: K aktuálnym otázkam architektonickej tvorby. (Otázky spolupráce architektúry a sochárstva v podmienkach tvorby širšieho obytného prostredia). In: Súčasné výtvarné umenie. Zost. D. Srnenská. Bratislava 1989, s. 30–52.
Bořutová, D.: Die Persönlichkeiten und Trends in der Architektur Bratislavas der zwanziger Jahre. In: Ars, 1991, 2, s. 97–109.
Bořutová, D.: Zamyslenie sa nad premenami (súčasnej architektúry Slovenska). In: AU, 25, 1991, 1, s. 58–60.
Bořutová, D.: Architektúra medzivojnového obdobia očami jej tvorcov. (K počiatkom spisby o architektúre na Slovensku). In: Ars, 1992, 1, s. 17–32.
Bořutová, D.: Hranice medzi moderným a historickým. The Lines of Difference between Modern and Historical. In: AU, 26, 1992, 3–4, s. 137–144.
Bořutová, D.: K otázke národného štýlu v slovenskej architektúre. In: Ars, 1997, 1–3, s. 143–166.
Bořutová, D.: Architektúra 1900 na Slovensku. I. Niekoľko téz . – II. Niekoľko analýz. In: AU, 22, 1998, 1–2, s. 23–44, 3–4, s. 71–90.
Breicha, O.: Rudolf Fila/Arnulf Rainer. Bilder zu bildern über Bilder. In: Détente. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1993–1994, s. 30–39. – Kat.
Brogyányi, K: Alois Rigele. Der Bildhauer. In: Forum, 1, 1931, s. 251–256.
Brogyányi, K.: Maliarstvo na Slovensku. In: SP, 48, 1932, s. 202–203.
Bú, P.: Neveselý Štěpán. In: KŽ, 21, 1966, 12, s. 7.
Burian, J.: Ladislav Vychodil. In: Theatre design and Technology, 1979, 15, s. 38.
Burian, J.: Svoboda and Vychodil. In: Theatre Crafts, 1987, 8, s. 34–37.
Buzalka, Š.: Učebná dielňa na výrobu detských hračiek v Piargu – Štiavnických Baniach. In: SN, 3, 1973, s. 414–430.
Cincík, J.: Umenie sochárske a Slovensko. In: Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. Praha 1931, s. 169–178.
Cincík, J.: Kultúrny komentár. In: SP, 56, 1940, 4, s. 253–255.
Cincík, J.: Novému výtvarnému umeniu (Pojmy a pohľady). In: SP, 56, 1940, 10, s. 589–594.
Ciulisová, I.: Lesk a bieda slovenskej kunsthistórie. I.–II. Slovenský dejepis umenia 1948–1968. In: Ars, 1993, l, s. 70–71, 1995, 2–3, s. 184–204.
Ciulisová, I. – Jančár, I.: Kam kráčaš maľba? Do diskusie o mladom slovenskom maliarstve. In: LT, 2, 1989, 2, s. 15.
Ciulisová, I. – Jančár, I.: Budeme diskutovať? Príspevok do diskusie o mladom slovenskom maliarstve. In: LT. 2, 1989, 29, s. 14.
Cseres, J.: Adamčiak Milan. In: Profil, 2, 1992, 24, s. 7. – Encyklopedické heslo.
Čavojský, L.: Jozef Ciller. In: VŽ, 29, 1984, 1, s. 30–31.
Čemický, L.: O socialistický realizmus vo výtvarníctve. In: KŽ, 5, 1950, 4, s. 10.
Čepan, O.: Konfrontácie 5. In: SP, 81, 1965, l, s. 121–128.
Čepan, O.: Literárny vývin v rokoch 1918–1945. In: Slovenská literatúra, 20, 1973, 3, s. 267–276.
Čepan, O.: Maliar medzi Erosom a Thanatosom. In: SP, 104, 1988, 4, s. 72–78.
Čepan, O.: Premeny Filovho výtvarného gesta. In: Romboid, 28, 1993, 2, s. 8–31
Čepan, O.: Od človeka na prah univerza. In: SP, 107, 1991, 3, s. 9–18.
Čepan, O.: Blahodenie Milana Laluhu. In: SP, 107, 1991, 12, s. 83–88.
[Danuvius 1968]. In: VŽ, 14, 1969, 2–3. – Celé číslo venované hodnoteniu a informáciám o medzinárodnom bienále mladých výtvarníkov Danuvius 1968 v Bratislave, okt.–nov. 1968.
Deväťdesiate roky. (Anketa s 36 otázkami k umeniu 90. rokov). In: Profil, 1996, 1–2, s. 78–118.
Doricová, D.: Kresba na Slovensku v rokoch 1975–1987. I.–II. In: VŽ, 35, 1990, 7, s. 11–19, 8, s. 13–19.
Droppová, Ľ.: 25 rokov slovenskej grafiky. In: VŽ, 16, 1971, 3, s. 33–34.

Dubnický, J.: K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie. In: Vo dne a v noci. Sborník poézie a umenia. Bratislava 1940, s. 142–146. – Aj In: Pred tvárou všetkých. Avantgarda 38. Zborník poézie a umenia. Zost. M. Bakoš a kol. Bratislava 1965, s. 62–66.
Dufek, A.: Fotografie v Čechách a na Slovensku 1919–1945. In: Revue Fotografie, 1989, 3, s. 2–9.
Dulla, M.: Historické tradície v socialistickej architektúre. In: AU, 16, 1982, 2, s. 97–111.
Dulla, M.: Otázka formy v slovenskej architektúre sedemdesiatych rokov. In: AU, 16, 1982, 1, s. 13–32.
Dulla, M.: Umelecká stránka architektúry a jej prejav v období socialistického realizmu 1950–1955. In: Projekt, 26, 1984, 2, s. 6–9.
Dulla, M.: Ponímanie priestoru v slovenskej architektúre. In: Projekt, 27, 1985, 10, s. 15–17.
Dulla, M.: Výraz novej architektúry. In: Projekt, 27, 1985, 8, s. 29–31.
Dulla, M.: Vývojové trendy súčasnej slovenskej architektúry. In: Projekt, 28, 1986, 5, s. 11–15.
Dulla, M.: Slovenská architektúra a urbanizmus za posledných päť rokov. In: Projekt, 29, 1987, 4–5, s. 8–11.
Dulla, M.: Neskorý modernizmus a postmodernizmus v slovenskej architektúre. In: VŽ, 35, 1990, 7, s. 20–26.
Dulla, M.: Regionalizmus v novej architektúre na Slovensku. In: AU, 25, 1991, 3, s. 143–163.
Dulla, M.: Teoretické myslenie modernizmu na Slovensku. Textová analýza hodnotiacich a teoretických článkov časopisu Slovenský staviteľ 1931–1942. Theoretical Thinking of Modernism in Slovakia. ... In: AU, 26, 1992, 3–4, s. 145–155.
Dulla, M.: Súčasná slovenská architektonická scéna. In: Projekt, 35, 1993, 1, s. 2–3.
Dulla, M.: Architektúra šesťdesiatych rokov. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. Bratislava 1995, s. 304–319.
Dulla, M. – Hammer-Moravčíková, H.: K smerovaniu a dielam architektúry na Slovensku po roku 1989. In: AU, 29, 1995, 3–4, s. 5–11.
Dulla, M.: Dušan Jurkovič. Vojenské cintoríny 1916/1917. In: AU, 30, 1996, 1–2, s. 1–144.
Dulla, M. – Moravčíková H. H.: Architekt Bohuslav Fuchs – architektonická a teoretická práca na Slovensku. In: AU, 30, 1996, 4, s. 215–222.
Dulla, M. – Moravčíková, H.: Slovak Architecture in 90. In: Architecture of 21st Century. Vol. 2. (XX UIA Congress Beijing 1999), s. 86–89.
Dvořák, F.: Club grafikov Bratislava. In: VP, 19, 1970, 3, s. 4.
Fašangová, Ľ.: Úvahy k vývoju architektúry na Slovensku. In: AU, 9, 1975, 2, s. 19–26.
Ferus, V.: Pocta portálu. Pokus o resémantizáciu architektonickej tvorby. In: VŽ, 30, 1985, 6, s. 11–13.
Ferus, V.: Klasická reč moderného interéru. In: VŽ, 32, 1987, 4, s. 38–39.
Foltyn, L.: Vliv českého kubismu v slovenské architektuře. In: Český kubismus 1904–1925. Malířství, sochařství, umělecké řemeslo, architektura. Připr. J. Švestka, T. Vlček. Jízdárna Pražského hradu Praha. Stuttgart 1991. – Kat.
Fulla, Ľ.: Za dokonalou slovenskou knihou. In: Slovensko, 2, január 1936, s. 80.
Fila, R.: Igor Minárik. In: VŽ, 38, 1993, 2, [spr. 3–4], s. 14–15.
Filmová a televízna scénografia. Kol. aut.: I. Mojžišová, D. Poláčková, J. Mojžiš, V. Gruska... In: Projekt, 35, 1993, 5, s. 4–39. – Tematické číslo.
Gazdík, I.: Moderná slovenská kresba. (Poznámky k rokom 1945–1980). In: Ars, 1984, 2, s. 35–62.
Gazdík, I.: Modernizmus a postmodernizmus. K problematike súčasného umenia. In: LT, 2, 1989, 40, s. 14.
Gazdík, I.: Pocta knihe. Počiatky slovenskej a českej krásnej knihy. In: Profil, 1, 1991, 23–24, s. 2.
Gejmovský, A.: Sochy Alexandra Ilečka. In: VŽ, 11, 1966, 10, s. 392.
Geržová, J.: Tvorba mladých v zrkadle vlastných úvah. In: VŽ, 34, 1989, 1, s. 36–39.
Geržová, J.: Avantgarda alebo transavantgarda. In: Tvar (Praha), 2, 1989, 5–6, s. 29–32.
Geržová, J.: Citácia v slovenskej maľbe. I.–II. In: VŽ, 34, 1989, 2, s. 11–16, 6, s. 10–16.
Geržová, J.: Milan Bočkay. In: VŽ, 34, 1989, 2, s. 43–45.
Geržová, J.: Daniel Fischer. In: VŽ, 34, 1989, 7, s. 40–42.
Geržová, J.: Postmodernizmus v tvorbe Rudolfa Filu. In: Súčasné výtvarné umenie. Zost. D. Srnenská. Bratislava 1989, s. 85–97.
Geržová, J.: Otis Laubert. In: Joachimides, Ch. – Rosenthal, N.: Metropolis. Martin Gropius Bau Berlin 1991, s. 288–299. – Kat.
Geržová, J. – Adamčiak, M.: FiT (Festival intermediálnej tvorby). In: Profil, 1, 1991, 8, s. 4–5. – Rozhovor.
Geržová, J.: Extrémny pluralizmus, identita v prechode. In: Ateliér, 9, 1996, 9, s. 2.
Geržová, J.: Mária Bartuszová. In: Profil, 2, 1992, 18–19, s. 20. – Encyklopedické heslo.
Geržová, J.: Kordoš empatik. In: Domino fórum, 8, 1999, 39, s. 15.
Gross, K.–Kusý, M.: 10 rokov socialistického sektoru projekcie na Slovensku. In: AČSR, 17, 1958, s. 250–252.
Guderna, L.: Brusel 1958. In: KŽ, 13, 1958, č. 20, s. 6.
Haberernová, M.: Malé úvahy. Slovo výtvarníka. In: VŽ, 14, 1969, 1, s. 10–15.
Hammer-Moravčíková, H.: Slovenská architektúra v období 1918–1925 ako východisko pre slovenský funkcionalizmus. The Slovak Architectur in the Period 1918–1925 as a Starting–point for the slovak Functionalism. In: AU, 26, 1992, 3–4, s. 157–161.
Hammer-Moravčíková, H.: Architekt Jozef Konrad. In: Projekt, 37, 1995, 3, s. 55–57.
Hanáková, Z.: Vývinové tendencie v slovenskom maliarstve 1918–1945. In: Ars, 1975–76, 1–4, s. 33–52.
Haugová, M.: Eva Cisárová–Mináriková. In: VŽ, 33, 1988, 1, s. 41–43.
Haugová, M.: Igor Minárik. In: VŽ, 34, 1989, 3, s. 39–41.
Herucová, M.: K ikonografii náhrobku fin de siècle na Slovensku. In: Ars, 1997, 1–3, s. 65–142.
Hetteš, K.: Úvahy o vývoji našeho užitkového umění a průmyslového výtvarnictva. In: Tvar, 17, 1966, 7. s. 204–224.
Hlaváč, Ľ.: Prvá podoba Jána Kríža. In: VŽ, 20, 1982, 10, s. 30.
Hlaváček, L.: Slovenská grafika. In: Hollar, 26, 1954, sv.1, s. 109–114.
Hlaváček, L.: Rozmach československej grafiky. K IV. prehliadke československého výtvarného umenia v Prahe. In: VŽ, 5, 1960, 2–3, s. 60–69.
Hlaváček, L.: Konfrontace – spontánní umělecký výraz 80. let. In: VU, 1996, 1–2, s. 145–152.
Hlaváček, L.: Op art Milana Dobeša. In: VŽ, 11, 1966, 6–7, s. 277.
Hlaváček, L.: Rozmach grafickej tvorby. In: VŽ, 25, 1980, 7, s. 2–7.
Hložník, F.: Malé úvahy – slovo výtvarníka. In: VŽ 9, 1964, 1, s. 38–39.
Hološka, Ľ.: Marián Mudroch. In: Romboid, 30, 1995, 5, s. 62.
Holubár-Holešťák, V.: Aktuálne problémy úžitkového a priemyselného výtvarníctva na Slovensku. In: Projekt, 10, 1968, 11–12, s. 250–255.
Hrabušický, A.: Situačné porozumenie svetu. In: SP, 104, 1988, 12, s. 108–112.
Hrabušický, A.: Július Koller. Návšteva v ateliéri. In: VŽ, 34, 1989, 9, s. 40–42.
Hrabušický, A.: Michal Kern. In: VŽ, 35, 1990, 2, s. 43–45.
Hrabušický, A.: 60. roky. In: VŽ, 39, 1994, 2–3, s. 4–7 a 90–95, 4–5, s. 4–7 a 48–52.
Hrabušický, A.: Avantgardista z povolania. In: LT, 7, 1994, 34–35, s. 21. – S. Filko.
Hrabušický, A.: Počiatky alternatívneho umenia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 218–231.
Hrabušický, A.: Zlatý vek slovenskej fotografie. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 252–267.
Hrabušický, A.: Der Photographenkreis um Irena Blühová und Jaromír Funke. In: Das Bauhaus im Osten ... Hrsg. von S. Anna. Ostfildern–Ruit 1997, s. 140–197.
Hruška, E.: Problémy súčasného urbanizmu. Bratislava 1966.
Hubová, K.: Textilný designer Jozef Bajus. In.: DE SIGN UM, 1993, nulté číslo, s. 47.
Chalupecký, J.: Sowjetunion, Tschechoslowakei und Polen. In: Propyläen Kunstgeschichte. Supplementband II. Kunst der Gegenwart. Von E. Lucie–Smith, S. Hunter, A. M. Vogt. Frankfurt am M., Berlin, Wien 1978, s. 165–175.
Ilečková, S.: Podnety pre náš dejepis umenia. K výstave maďarskej Osmy a Aktivistov. In: VŽ, 22, 1977, 4, s. 36–38.

Ilečková, S.: Témy boja proletariátu a sociálnych rozporov v našom maliarstve. In: VŽ, 26, 1981, 4, s. 2–9.
Ilečková, S.: Maliarstvo 1900–1948. In: Umenie Slovenska. Stále expozície Slovenskej národnej galérie. Bratislava 1994, s. 206–277.
Ilečková, S.: Moderná slovenská bibliofília. In: Originál (Nitra), 2, 1995, 10, s. 4–5.
Iparművészeti kiállítás Kassán. In: MI, 16, 1911, s. 285–286.
iva–: Vladimír Popovič. In: MT, 10, 1965, 2, s. 39.
Jančár, I.: Juraj Meliš. In: VŽ, 33, 1988, 8, s. 43–45.
Jančár, I.: Laco Teren. In: VŽ, 34, 1989, 1, s. 47.
Jančár, I.: Happening a performance. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová. SNG Bratislava 1995, s. 232–251.
Janči, Z.: Konfrontácia slovenského umenia. In: VŽ, 33, 1988, 8, s. 20–27.
Junek, D.: Moderný slovenský plagát. In: Plagát '91. (1). trienále plagátu Trnava. GJK Trnava, 1991, s. 17–28. – Kat.
Kahoun, K.: K problematike slovenského sochárstva. In: VŽ, 11, 1966, 6–7, s. 238–247.
Kahoun, K.: SNP v slovenskej pomníkovej tvorbe. In: VŽ, 19, 1974, 6–7, s. 28–37.
Kahoun, K.: Tridsať rokov slovenského sochárstva v socialistickej výtvarnej kultúre. In: Ars, 1975–76, 1–4, s. 12–32.
Kahounová, D.: Ladislav Majerský. In: VŽ, 26, 1981, 2, s. 21–24.
Kálmán, J.: Sochári medzivojnového obdobia. In: VŽ, 21, 1976, 2, s. 23–26.
Kára, Ľ.: K problematike medzinárodných sochárskych sympózií. Vyšné Ružbachy 65–66. In: VŽ, 12, 1967, 7, s. 290–303.
Kára, Ľ.: K tvorbe Andreja Barčíka. In: VŽ, 13, 1968, 1, s. 13.
Kára, Ľ.: Nová tvorba Alojza Klimu. In: VŽ, 13, 1968, 10, s. 422–425.
Kára, Ľ.: Sochárske sympózium Vyšné Ružbachy. K novým dielam. In: VŽ, 14, 1969, 4, s. 2–7.
Kautman, V.: K niektorým problémom umeleckého priemyslu. In: VŽ, 12, 1967, 5, s. 225–226.
Kišová, K.: Michal Studený. Návšteva v ateliéri. In: VŽ, 29, 1984, 7, s. 32–38.
Knop, K.: Organisace lidové výroby na Slovensku i Podkarpatské Rusi a dnešní snahy o její umělecké zvelebení. In: VS, 7, 1926, s. 136–141.
Kočík, T.: K výstave Miroslava Cipára. In: Profil, 1, 1991, 3, s. 12.
Kohút, L.: Kryštalizácia bauhausovských estetických princípov v typografii. In: Ars, 1969, 2, s. 80–87.
Kostrová, Z.: Marián Čunderlík. In: MT, 10, 1965, 4, s. 2.
Kostrová, Z.: Milan Dobeš – Hovory. In: VP, 15, 1967, 16, s. 6.
Kostrová, Z.: ŠUR a Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave. In: Ars, 1969, 2, s. 148–149.
Kordošová, G.: Podiel zakladateľskej generácie na formovaní slovenskej krásnej knihy. In: VŽ, 30, 1985, 5, s. 8–11.
Kováčiková-Horová, J.: O keramickém oddelení ŠUR. In: Ars, 1969, 2, s. 73–75.
Kovalčíková, M.: Simona Bubánová. In: VŽ, 33, 1988, 4, s. 47.
Kovalčíková, M.: Výstava trinástich. In: VŽ, 33, 1988, 8, s. 57.
Krčméry, Š.: Počiatky slovenského výtvarného umenia. In: Iskusstvo Slavian. Vyp. 2. Umenie Slovanov. Soš. 2. Bratislava 1924, s. 9–31. – Slovenské číslo.
Kresák, F.: Výstavba Slovenska v rokoch 1945–1975 v zrkadle architektúry. In: Ars, 1977–81, 1–4, s. 242–253.
Kresák, F.: Sovietska porevolučná architektúra a Slovensko. In: Ars, 1985, 2, s. 33–41.
Kriška, F.: Club grafikov, jeho korene a súvislosti. In: VŽ, 13, 1968, 1, s. 4–9.
Kriška, F.: Súčasná slovenská krajinomaľba. In: VŽ, 19, 1974, 1, s. 30–31.
Krivošová, J. – Lukáčová, E.: Vývoj bytových a občianskych stavieb v priereze socialistickej výstavby na Slovensku. In: AU, 19, 1985, 2, s. 72–104.
Krnáčová-Gutleber, A.: Poriadok je časť neporiadku. Poriadok nie je nič iné, len určité štádium neporiadku (Lauréce). In: VŽ, 37, 1992, 2, s. 52–53.
Kroupa, J.: Diskuse o postmoderně. In: 48. Bulletin Moravské galerie. Brno 1992, s. 90–95, 51. Bulletin Moravské galerie. Brno 1995, s. 125–129.
Kubičková, K.:: Regionalizmus v architektúre južného a východného Slovenska. In: Projekt, 37, 1995, 6, s. 29–31.
Kubíková, K.: Medzi tradíciou a modernou. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 38–57.
Kubíková, K.: Od archetypu ku znaku. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 58–83.
Kubová, A.: Čo je postmoderné? What is Postmodern? In: AU, 26, 1992, 3–4, s. 219–220.
Kudlák, Ľ.: Rozpomienky na ŠUR v Bratislave. In: VŽ, 3, 1958, 8, s. 301.
Kuhn, I.: Poznámky k otázke realizmu v architektúre. In: VŽ, 3, 1958, 5, s. 173–178.
Kultermann, U.: Kinetische Kunst in Prag – Der Maler Milan Dobeš. In: FAZ, 28.7.1966.
Kurincová, E.: Čipkárske školy na Slovensku. In: Zborník SNM–História 23, 1983, s. 247–263.
Kusý, M.: Päťdesiat rokov slovenskej architektúry. In: Projekt, 10, 1968, 10, s. 208–219.
Kusý, M.: Dvadsať rokov socialistických projektových organizácií. In: Projekt, 11, 1969, 9–10, s. 165–175.
Kusý, M.: Nad kontúrami umelecko-historických etáp. Formovanie architektúry v rokoch 1850–1900 a 1945–1985. In: Projekt, 27, 1985, 10, s. 2–5.
Kvasnicová, M.: Transcendentné v umení. In: Profil, 3, 1993, 8–9, s. 1–5.
Kvasnička, M.: Komorná plastika 1970–1983. In: VŽ, 29, 1984, 3, s. 15–18.
Kybalová, L.: Karol Pichler. In: VŽ, 34, 1989, 4, s. 47.
Lajcha, L.: Die wundersame Raum. Die Architekten und Künstler im Theater. In: Das Buhaus im Osten .... Hrsg. von S. Anna. Ostfildern–Ruit 1997, s. 244–275.
Lansfeld, H.: Sedmdesát let Slovenské majoliky v Modře. In: VaL, 5, 1953, 1–2, s. 29–67.
Lipták, Ľ.: Veľtrhy v Bratislave v rokoch 1924–1942. In: ZbSNM–História, 24, 1984, s. 227–253.
List skupiny Mikuláša Galandu výboru Zväzu slovenských výtvarných umelcov. In: VŽ, 13, 1968, 6, s. 275–276.
Lizon, P.: Panelákové sídliská totalitárnych čias – trpké dedičstvo stavebníctva krajín bývalého socialistického tábora. In: AU, 31, 1997, 2–3, s. 101–111.
Lohnert, A.: Kuľhavého zostava rozdielnych výtvarných polôh. In: VŽ, 24, 1979, 3, s. 28.
Lukačovič, Š.: Pomoc českých architektov pri formovaní socialistickej projekcie na Slovensku. In: Projekt, 22, 1980, 8, s. 20–21.
Luxová, V.: K životu a dielu Jána Koniarka. (Z obdobia pred vznikom Československej republiky). In: VŽ, 14, 1969, 6, s. 27–29.
Luxová, V.: Róbert Kühmayer. In: VŽ, 17, 1972, 6, s. 36–37.
Luxová, V.: Sochári na Slovensku v rokoch 1850–1918. In: VČ, 22, 1973, 3, s. 124–128.
Luxová, V.: Sochárstvo na Slovensku pred rokom 1918. In: VŽ, 18, 1973, 7, s. 24–27.
Luxová, V.: Tematika SNP v monumentálno-dekoratívnom maliarstve. In: VŽ, 19, 1974, 6–7, s. 38–43.
Luxová, V.: Dialóg maľby a architektúry. In: VŽ, 27, 1982, 5, s. 7–11.
Luxová, V.: K vývinu a problémom súčasnej maliarskej tvorby v architektúre. In: Ars, 1983, 1, s. 61–74.
Luxová, V.: Autorsky tkaná tapiséria. In: VŽ, 29, 1984, 10, s. 24–26.
Luxová, V.: Lýdia Jergušová–Vydarená. In: VŽ, 29, 1984, 2, s. 30.
Luxová, V.: Rozpamätávanie. Úvahy nad výtvarným umením 50–tych rokov. In: VŽ, 37, 1992, 2, s. 13–19.
Macek, V.: O porevolučnej slovenskej fotografii. In: Profil, 2, 1992, 20–21, s. 1–3.
Marko, I.: Rastislav Janák. In: VŽ, 34, 1989, 4, s. 30–33.
Matuštík, R.: Grafická tvorba 1945 – 1956. (Náčrt k štúdii). In: VŽ, 1, 1956, 3–4, s. 65–98.
Matuštík, R.: Moderný slovenský drevoryt a drevorez. In: Hollar, 29, 1957, s. 127–136.
Matuštík, R.: Problémy novej generácie. In: VŽ, 2, 1957, 5–6, s. 191–197.
Matuštík, R. – Štraus, T.: Ako je to s Galandovcami? In: KŽ, 13, 1958, 7, s.10.
Matuštík, R.: Štyri výstavy. In: KŽ, 21, 1966, 14, s. 5. – O. Bartošíková.
Matuštík, R.: Doznievanie. In: KŽ, 21, 1966, 50, s. 9. – M. Haberernová.
Matuštík, R.: Súčasné problémy slovenskej grafiky. In: VŽ, 11, 1966, 6–7, s. 264–273.
Matuštík, R.: Dve skice k portrétu Vincenta Hložníka. In: VŽ, 14, 1969, 3, s. 2–7.
Matuštík, R.: Svedectvo Ervína Semiana. In: VŽ, 14, 1969, 6, s. 2–9.
Matuštík, R.: Terén. In: VŽ, 35, 1990, 3, s. 14–24 a 52–54, 4, s. 9–18 a 51–56.

Matuštík, R.: Koller Július. In: Profil, 2, 1992, 22–23, s. 17. – Encyklopedické heslo.
Matuštík, R.: Klimo Alojz. In: Profil, 3, 1993, 1, s. 20. – Encyklopedické heslo.
Matuštík, R.: Performance. In: Profil, 3, 1993, 3, s. 5–7.
Matuštík, R.: Dve skice pre I. M. [Igora Minárika]. In: VŽ, 38, 1993, 2 [spr. 3–4], s. 15–16.
Matuštík, R.: Návraty (1956–1960). In: VŽ, 39, 1994, 1, s. 4–6 a 49–55.
Matuštík, R.: Návraty 2. (1961–1965). In: VŽ, 39, 1994, 2–3, s. 30–33 a 111–118.
Matuštík, R.: Návraty 3. (1966–1970). In: VŽ, 39, 1994, 4–5, s. 60–64.
Matuštík, R.: Návraty. Časť štvrtá: 1971–1975. In: VŽ, 40, 1995, 1–2, s. 6–7 a 52–55.
Mayerová, I.: História a architektúra vyšších dievčenských škôl v Hornom Uhorsku. In: Ars, 1997, 1–3, s. 187–220.
Mazáková, B.: Čipkárstvo na Slovesku v rokoch 1954–1971. In: UaŘ, 1971, 3, s. 46–50.
Mehnert, S.: ReligionGedächtnisKörper. Aktuelle Tendenzen in Polen, und Ungarn, in der Slowakischen und Tschechischen Republik. In: Entgegen. Religion, Gedächtnis, Körper. Graz 1997, s. 139–145.
Míčko, M.: K pražskej výstave Jozefa Kostku. In: VŽ, 14, 1969, 8, s. 28–29.
Michalec, I. – Vojtková, V.: Urbanizmus a architektúra socialistického mesta Nová Dubnica. In: Projekt, 31, 1989, 2, s. 53–57.
Michalides, P.: Úžitková tvorba vo výtvarnej kultúre Slovenska. In: VŽ, 22, 1977, 3, s. 20–23.
Mojžiš, J.: Alojz Klimo. In: SP, 82, 1966, 2, nepag. príl.
Mojžiš, J.: Ivan Štěpán. In: MT, 11, 1966, 5, s. 55
Mojžiš, J.: O symbole v diele Paľa Tótha. In: VŽ, 13, 1968, 1, s. 14–17.
Mojžiš, J.: Tvorba Milana Paštéku. In: Tvorba, 1, 1965, 35, s. 35
Mojžiš, J.: Rozhovor s Milanom Paštékom. In: Literárny život, 1, 1969, 2, s. 12.
Mojžiš, J.: Mýtus o človeku úzkostnom. In: VŽ, 15, 1970, 1, s. 38–41. – D. Králik.
Mojžiš, J.: Bolo aj nebolo, (našťastie) je. In: Ateliér, 3, 1995, 3, s. 9. – V. Kordoš.
Mojžiš, J.: Prvý čiže druhý posun alebo citátoch a citovaní. In: Umenie sedemdesiatych rokov. Zost. Z. Kolesár, Ľ. Mrenicová. Bratislava 1997, s. 51–57.
Mojžišová, I.: Scénografia v SND medzi dvoma vojnami. In: Slovenské divadlo, 10, 1962, 1, s. 27–51.
Mojžišová, I.: Generácia 1909. In: VP, 12, 1964, 18, s. 1 a 7–8.
Mojžišová, I.: Popovičova výstava v Galérii mladých. In: VŽ, 13, 1968, 1, s. 86–87.
Mojžišová, I.: Škola umeleckých remesiel v Bratislave 1928–1938. In: Ars, 1969, 2, s. 7–12, 17–23.
Mojžišová, I.: Milan Paštéka. In: Ars, 1970, 1–2, s. 159–178.
Mojžišová, I.: A Slovak Contribution to Avant–Garde Movements. In: Actes du XXII Congres international d'histoire de l'art. Budapest 1969, s. 247–349.
Mojžišová, I.: Jozef Vécsei. In: Javisko, 1974, 9, s. 289.
Mojžišová, I.: Jozef Vécsei–Valentín. In: VŽ, 24, 1979, 8, s. 46.
Mojžišová, I.: Otto Šujan. In: VŽ, 24, 1979, 10, s. 38–39.
Mojžišová, I.: Die persönlichen Beziehungen zwischen den Angehörigen des Bauhaus im Lichte neuendeckten Dokumente. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen (Weimar), 1987, 4–5–6, s. 335–338.
Mojžišová, I.: Anton Krajčovič. Architekt – iluzionista. In: Projekt, 30, 1988, 8, s. 48–51.
Mojžišová, I.: Dve cesty od tvorby k odboju. Grete Schütteová-Lihotzká a Irena Blühová. In: Ars, 1989, 1, s. 75–84.
Mojžišová, I.: Bratislavská utópia Josefa Vydru. In: Kontexty českého a slovenského umenia. Zborník z konferencie... Bratislava 1990, s. 264–267.
Mojžišová, I.: Škola umeleckých remesiel v Bratislave a Bauhaus. In: Ars, 1990, 2, s. 43–54.
Mojžišová, I.: The First Wave of Avantgarde. Bratislava 1930. In: Niedzica Seminars IV. Cracow 1991, s. 47–51.
Mojžišová, I.: Odozvy medzinárodnej avantgardy a Škola umeleckých remesiel. In: Projekt, 34, 1992, 5, s. 84–89. – V angličtine Avantgarde Repercussion and the School of Applied Arts in Bratislava 1928–1939. In: Journal of Design History(Oxford), 199, 1992, 4, s. 273––279.
Mojžišová, I.: Osobné vzťahy medzi členmi Bauhausu a Školy umeleckých remesiel v Bratislave vo svetle novonájdených dokumentov. In: Profil, 3, 1993, 5, s. 1–2.
Moravčíková, H. H.: Slovenská architektúra v období 1918–1925. In: AU, 26, 1992, 3–4, s. 157–162.
Moravčíková, H. H.: Národná architektúra na Slovensku (1920–1925). In: AU, 28, 1994, 3–4, s. 97–100.
Moravčíková, H. H. – Dulla, M. – Reisberger. M.: Metropolen – Kreuzungen – Peripherien. In: Grenzloses Österreich. Symposium, April 1994. Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung. Wien 1994, s. 215–219.
Moravčíková, H. H. – Dulla, M.: Modernosť a konzervatívnosť v nemeckých vplyvoch na architektúru Slovenska v prvej polovici 20. storočia (s osobitným zreteľom na architektúru nemeckého kultúrneho okruhu na Slovensku). In: AU, 31, 1997, 4, s. 145–161.
Murin, M.: Performance? In: Profil, 3, 1993, 3, s. 13.
Nádvorníková, A.: Aký je náš surrealizmus? In: VŽ, 35, 1990, 6, s. 6–18.
Okálová, E.: Náčrt vývinu slovenskej krásnej knihy v rokoch 1918–1945. In: Typografia, 73, 1970, 8–9, s. 246–249.
Okálová, E.: Národná galéria slovenská v Martine. In: Zborník SNM v Martine, 76, 1982, s. 7–52.
Olič, J.: Kalný Igor. In: Profil, 3, 1993, 8–9, s. 26. – Encyklopedické heslo.
Oriško, Š.: Situácia slovenskej keramiky. In: Keramika '90. Bratislava, Slovenská výtvarná únia 1990, s. [1–6]. – Kat.
Oriško, Š.: 5 rokov keramického sympózia (Sympózium v zrkadle názorov účastníkov). In: Profil, 4, 1994, 1, s. 24–25.
Orišková, M.: Marián Čunderlík, In: Profil, 2, 1992, 18–19, s. 17. – Encyklopedické heslo.
Orišková, M.: Schwartz Štefan. In: Profil, 2, 1992, 18–19, s. 17. – Encyklopedické heslo.
Ormis, J. V.: Ján Bobula. In: Sborník MS, 11–12, 1933–34, 1–8, s. 151–168.
Osmitzová, A.: Pohľad na súčasnú tvorbu unikátneho šperku. In: VŽ, 21, 1976, 5, s. 10–13.
Osmitzová, A.: Design a kultúra. In: VŽ, 24, 1979, 2, s. 14–16.
Padrta, J.: Z ateliéru Miloša Urbáska. In: VU, 17, 1967, 5, s. 242.
Pechar, J.: Vývoj názorů a teoretického konceptu československé architektury po druhé světové válce. In: AU, 9, 1975. 2, s. 5–18.
Pechar, J.: Historiografie architektury 20. století v Československu. In: AU, 10, 1976, 3, s. 37–45.
Peterajová, Ľ.: Desať rokov slovenského výtvarného života. In: KŽ, 10, 1955, 24, s. 12, 25, s. 10, 26, s. l0.
Peterajová, Ľ.: Slovenské výtvarné umenie 1945–1965. In: Umění, 13, 1965, s. 374–396.
Peterajová, Ľ.: Slovenská výtvarná avantgarda. K bratislavskej výstave Avantgardy 38. In: VŽ, 10, 1965, 2, s. 43–49.
Peterajová, Ľ: Moderné slovenské maliarstvo. In: VŽ, 11, 1966, 6–7, s. 248–257.
Peterajová, Ľ.: Skupina 4 na nových cestách. In: VŽ, 11, 1966, 8, s. 302. – Aj O. Bartošíková.
Peterajová, Ľ.: Výstava Miry Haberernovej. In: VŽ, 12, 1967, 3, s. 136.
Peterajová, Ľ. Opätovne preverované hodnoty slovenského umenia 20. storočia. In: VŽ, 20, 1975, 4–5, s. 18–26.
Peterajová, Ľ.: Generácia 1909. In: VŽ, 24, 1979, č. 4, s.2–9, 5, s.15–19, 6, s. 21–24.
Peterajová, Ľ.: Znovuobjavenie človeka v umení. In: VŽ, 24, 1979, 2, s. 20–27.
Peterajová, Ľ.: Slovenské umenie. In: Súčasné české a slovenské umenie. Bratislava, Praha 1983, s. 279–462.
Peterajová, Ľ.: Oscar Domínquez na Slovensku. In: Cesty a príbehy moderného umenia. Zborník referátov ... Bratislava 1997, s. 5–12.
Petránsky, Ľ.: Kandarya – Mahadeva. In: Matičné čítanie, 3, 1970, 8, s. 4.
Petránsky, Ľ.: Jubileum Clubu grafikov. In: VŽ, 17, 1972, 4, s. 10–15.
Petránsky, Ľ.: Jubilejná retrospektíva grafiky. In: VŽ, 20, 1975, 8, s. 32–33.
Petránsky, Ľ.: Príklad slovenskej grafiky. In.: VŽ, 34, 1989, 3, s. 3–10.
Petrová, H.: Problematika portrétu v slovenskom maliarstve sedemdesiatych rokov. (Príspevok k analýze a topografii). In: Ars, 1983, 1, s. 75–84.
Petrová-Pleskotová, A.: Vývoj figurálnej kompozície v slovenskom maliarstve po roku 1948. In: VŽ, 30, 1985, 5, s. 12–18.
Petrová, H.: Slovenské maliarstvo sedem-

desiatych a začiatku osemdesiatych rokov. In: Ars, 1987, 1, s. 19–32.
Pichler, K.: Po stopách zmyslu pre textil. K úlohe experimentu na výtvarnej škole. In: UaŘ, 1988, 4, s. 21–22, 44–47.
Pichler, K.: Prológ k odevu ako textilnému výtvarnému objektu. In: UaŘ, 1989, 2, s. 28–31.
Podušel, Ľ.: Maliarstvo. Štyridsať tvorivých rokov. In: VŽ, 33, 1988, 2, s. 22–27.
Pohribný, A.: Spod znamenia princípu konštrukcie: Klub konkrétistov po dvadsiatich rokoch. In: VŽ, 36, 1991, 2–3, s. 2–14, 4, s. 32–41.
Poláčková, D.: Drevo, keramika, plagát a scénografia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 284–296.
Poláčková, D.: Začiatky moderného úžitkového umenia na Slovensku. In: Expozícia úžitkového umenia, designu a architektúry. SNG Bratislava 1995, s. 11–15.
Poláčková, D.: Die angewandte Kunst an der ŠUR. In: Das Bauhaus im Osten. ... Hrsg. von S. Anna. Ostfildern–Ruit 1997, s. 288–136.
Polakovič, J.: Výstava Ivana Štepána. In: VŽ, 11, 1966, 5, s. 192.
Polymúzický priestor I. – Piešťany 1970. In: VŽ, 16, 1971, 2, s. 1–48. – Celé číslo venované uvedenej téme.
Pötzl-Malikova, M.: Die Kunstgewerbeschule in Pressburg 1928–1939. Zur Ausstrahlung der Bauhaus-Ideen in der Slowakei. In: Kultur und Gessellschaft in der Ersten Tschechoslowakischen Republik, Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum, Bd. 10. München/Wien 1982, s. 309–324.
Ptáčková, V.: Josef Ciller. In: Amatérská scéna (divadlo) (Praha), 14, 1977, s. 24.
Račeková, J.: Súčasné umelecké sklo na Slovensku. In: Ars, 1977–81, 1–4, s. 140–174.
Račeková, J.: Sklo v monumentálno-dekoratívnej tvorbe na Slovensku v rokoch 1948–1973. In: Ars, 1985, 2, s. 67–83.
Račeková, J.: Sklená plastika na Slovensku v poslednom dvadsaťsaťročí. In: Súčasné výtvarné umenie. Zost. D. Srnenská. Bratislava 1989, s. 1–29.
Reichentál, F.: Poznámky o vývine ŠUR v rokoch 1928–1938. In: Ars, 1969, 2, s. 69–73.
Reisel, M.: Poodhalená tvár krásnej knihy. In: Galéria, 5, 1988, 1, s. 12.
Rochowanski, L. W.: Joseph Murmann. Forum, 1, 1931, s. 81–84.
Rusinová, Z.: Karol Baron. Návšteva v ateliéri. In: VŽ, 31, 1986, 8, s. 32–33.
Rusinová, Z.: Sochárstvo 1900–1948. In: Umenie Slovenska. Stále expozície Slovenskej národnej galérie. Bratislava 1994, s. 278–319.
Rusinová, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 166–201.
Rusinová, Z.: Dimenzie novej figurácie. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 202–217.
Rusinová, Z.: Daniel Fischer – Memento. Trnava, Galéria J. Koniarka, Synagóga, 1. 6. – 7. 7. In: Ateliér, 9, 1996, 17–18, s. 7
Rusinová, Z.: Júlia Horová-Kováčiková. In: Das Bauhaus im Osten. ... Ostfildern–Ruit 1997, s. 279–285.
Rusnáková, K.: Ilona Németh. Praha, Galerie Václava Špály. Exhibition Room. In: Ateliér, 11, 1998, 21, s. 8.
Sabol, E.: Z dejín výtvarného života v Košiciach v začiatkoch predmníchovskej ČSR. In: Ars, 1967, l, s. 132–133.
Saučin, L.: Súčasná slovenská kresba a drobná plastika. In: VŽ, 10, 1965, 9, s. 322–341.
Saučin, L.: SNP–zdroj inšpirácie v slovenskom maliarstve. In: VŽ, 19, 1974, 6–7, s. 17–27.
Saučin, L.: Slovenská grafika 1979–1981. In: VŽ, 27, 1982, 6, s. 18–21.
Saučin, L.: Slovenské výtvarné umenie epochy socializmu. I.–II. In: VŽ, 31, 1986, 7, s. 6–18, 10, s. 2–11.
Saučin, L.: Súčasné tendencie v slovenskom maliarstve. In: VŽ, 14, 1969, 8, s. 8–21.
Schrammová, A.: Slovenská moderná keramička jubiluje. O bratislavskej výstave Dagmar Rosůlkovej. In: VŽ, 20, 1975, 1, s. 34–35.
Schrammová, A.: Súčasné umelecké sklo a šperk. In: Múzeum, 33, 1988, 1, s. 74–77.
Schrammová, A.: Umelecký šperk ako nositeľ obsahu. In: VŽ, 35, 1990, 1, s. 51–53.
Schrammová, A. : Umelecká keramika v zbierke Galérie architektúry, užitého umenia a designu Slovenskej národnej galérie. In: Keramika '90. Kol. aut. Bratislava 1990, s. [13–14]. – Kat.
Schrammová, A.: Jana Cepková. K dielu. In: VŽ, 35, 1990, 9, s. 44–47.
Schrammová, A.: Umelecký šperk v slovenskom výtvarnom umení v 2. polovici 20. storočia. In: Design Trend, 1, 1992, 1, s. 81–87, 2, s. 81–87, 3, s. 81–87, 1993, 4, s. 81–87.
Schramm, Á.: Úžitkové umenie v rokoch 1960–1995. In: Expozícia úžitkového umenia a architektúry. Design a architektúra 1900–1995. Bratislava SNG 1995, s. 16–20.
Schrammová, Á.: Umelecký šperk, sklo a textil. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 297–303.
Schrammová, Á.: Anton Cepka. Šperk – architektúra zavesená na ihlici. In: DE SIGN UM, 3, 1996, 1, s. 20–23.
Schrammová, Á.: Anton Cepka. Šperky a objekty. In: 53. Bulletin Moravské galerie Brno, 1997, s. 208–210.
Schrammová, Á.: Fragmenty sveta v podobe šperku. In: DE SIGN UM, 5, 1998, 3, s. 11–12.
Schrammová, Á.: Ľahká a transparentná. In: DE SIGN UM, 6, 1999, 3, s. 14.
Sikorová, E.: Umenie na okraji. Poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v r. 1970–1990. In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Na zost. spolupr. J. Kusá, P. Zajac. Bratislava 1996, s. 96–125.
Slušná, Ľ.: Jozef Šramka. Prvé konfrontácie. In: VŽ, 33, 1988, 3, s. 47.
Slušná, Ľ.: Tapiséria a šperk. In: VŽ, 29, 1984, 10, s. 22–24.
Slušná, Ľ.: Silvia Fedorová. In: VŽ, 31, 1986, 5, s. 30–31.
Slušná, Ľ.: Jozef Bajus. In: VŽ, 34, 1989, 2, s. 47.
Slušná, Ľ. Úvahy o textile. In: VŽ, 36, 1991, 4, s. 20–21.
Socha piešťanských parkov '69. In: VŽ, 15, 1970, 2, s. 1–48. – Celé číslo venované uvedenej téme.
Srnenská, D.: Sociálne a expresívne tendencie slovenskej grafiky 1911–1944. In: Ars, 1984, 2, s. 63–84.
Srnenská, D.: K niektorým problémom súčasnej maľby a grafiky 70. a 80. rokov. In: Súčasné umenie. Zost. D. Srnenská. Bratislava 1989, s. 53–84.
Srnenská, D.: Slovenská grafika 60. rokov. In: VŽ, 35, 1990, 8, s. 19–26, 9, s. 11–16.
Stančeková, Z. – Beňová, K.: Secesia na Slovensku. In: Čaro krivky. Secesia v slovenských verejných a súkromných zbierkach. Bratislava, SOGA, Galéria mesta Bratislavy 1999, s. 26–65.
Starý, O.: Patnáct let cesty k socialistické architektuře. In: AČSR, 19, 1960, s. 143–150.
Stein, J.: Out of the East. In: Art in America, 86, April 1998, s. 51.
Stoličná, E.: Angažovaný romantizmus. (Architektúra slovenských Nemcov v rokoch 1939–1945). In: AU, 31, 1997, 4, s. 163–176.
[Súčasná slovenská architektonická scéna.] In: Projekt, 35, 1993, 1, s. 4–56. – Celé číslo venované uvedenej problematike.
[Súčasné slovenské výtvarné umenie.]. In: VŽ, 1963, č. 2. – Celé číslo je venované informáciám a hodnoteniu rovnomennej výstavy v Jazdiarni Pražského hradu, sept.–nov. 1963.
Svetlík, J.: Nová Dubnica, Šaca a Komárno – medzníky povojnovej spolupráce na tvorbe sídiel. In: Projekt, 22, 1980, 8, s. 22–23.
Szolgayová, E.: Problémy sociálneho bývania v 20.–30. rokoch. In: Projekt, 39, 1997, 2, s. 25–27.
Szőnyi, A.: Rozpomienky na bratislavský Kunstverein. In: VŽ, 5, 1960, 1, s. 36–37.
Systém stimulov pre rozvoj angažovanej výtvanej tvorby. In: VŽ, 17, 1972, 4, s. 34–35.
Šefčáková, E.: Ku grafickej časti výstavy Hrozby a nádeje ľudstva. In: VŽ, 4, 1959, 7–8, s. 277–288.
Šefčáková, E.: Slovenská knižná ilustrácia. Poznámky k tvorbe v rokoch 1953–1963. In: VŽ, 8, 1963, 5, s. 162–177.
Šefčáková, E.: Konfrontácie (Výstava mladých slovenských umelcov nefiguralistov v Bratislave). In: MT, 9, 1964, 11, s. 38–41.
Šefčáková, E.: Výstava Viery Bombovej. In: VŽ, 10, 1965, 4, s. 156.
Šefčáková, E.: Klub konkretistov v Bratislave. In: VŽ, 15, 1970, 4, s. 22–23.
Šefčáková, E.: Smena – kniha a ilustrácia. In: VŽ, 18, 1973, 1, s. 32–33.
Šesť rokov po. Edit. M. Dulla, H. Hammer Moravčíková. In: AU, 29, 1995, 3–4, s. 13–86.

Šetlík, J.: O svojbytnosti slovenského umenia. In: VŽ, 35, 1990, 10, s. 33–34.
Ševčík, J.: Nové pojatie interiérového priestoru v mladej slovenskej architektúre. In: Projekt, 27, 1985, 10, s. 19–23.
Ševčíková, Z.: Jubilejná výstava Eduarda Antala. In: VŽ, 24, 1979, 10, s. 26
Ševčíková, Z.: Slovenské komorné sochárstvo 1981–1986. In: VŽ, 31, 1986, 8, s. 2–7.
Ševčíková, Z.: Základy novodobej tradície komorného sochárstva. In: VŽ, 32, 1987, 3, s. 17–22.
Šimkovič, V.: Postmodernizmus a architektúra. In: Spišská Kapitula 1984. VKV SZM v Košiciach ... Košice 1986, s. 53–59.
Šlachta, Š. – Šlapeta, V.: Zlínska architektúra ako súčasť československej architektonickej avantgardy. In: Ars, 1985, 2, s. 43–57.
Šlachta, Š.: Andreas Szőnyi. In: Projekt. 27, 1985, 6, s. 40–42.
Šlachta, Š.: Artúr Slatinský–Szalatnai. In: Projekt, 27, 1985, 9, s. 42–44.
Šlachta, Š.: Jindřich Merganc. In: Projekt, 28, 1986, 1, s. 37–39.
Šlachta, Š.: Dušan Kuzma. In: Projekt, 29, 1987, 10, s. 46–48.
Šlachta, Š.: Česko–slovenské vzťahy v architektúre. In: Ars, 1988, 3, s. 7–32.
Šlachta, Š.: Kubizmus a rondokubizmus v slovenskej architektúre. In: VŽ, 34, 1989, 4, s. 3–7.
Šlachta, Š.: Slovenská architektúra po roku 1945. Slovak architecture after the year 1945. In: Design Trend, 1, 1992, 1, s. 42–51.
Šlachta, Š.: Neues Bauen und die slowakische Architektur. In: Das Bauhaus im Osten. Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928–1939. Hrsg. von. S. Anna. Ostfildern–Ruit 1997, s. 214–243.
Šlapeta, V. – Šlachta, Š.: Ausgewählte Bauten der tschechoslowakischen Architektur 1918–1939. In: Archithese, 10, Nov./Dez. 1980, 6, s. 49–61.
Šlapeta, V.: Českí architekti na Slovensku 1918–1938. In: Projekt, 22, 1980, 8, s. 6–19.
Šperka, M.: Míľniky počítačovej grafiky na Slovensku (prehľad hlavných udalostí v umení, vede a technike). In: Profil, 3, 1993, 1, s. 10–11.
Štraus, T.: Cesty slovenskej karikatúry. In: SP, 77, 1961, 3, s. 88–93.
Štraus, T.: Depatetizácia, racionalizácia, mýtus moderny. Poznámky na okraj estetickej problematiky 1956–1966. In: VŽ, 11, 1966, 6–7, s. 258–263.
Štraus, T.: Z rodokmeňa kinetizmu u nás. In: Estetika, 3, 1966, č.3, s. 266–269.
Štrauss, T.: Situácia 1967. K bratislavskej výstave mladých výtvarníkov. In: VŽ, 13, 1968, 5, s. 198–203.
Štraus, T.: Východoeurópsky a stredoeurópsky konštruktivizmus vo svetle vlastných programových teórií. In: Ars, 1969, 2, s. 111–120.
Štraus, T.: K výstave konkretistov v Bratislave. In: VŽ, 15, 1970, 4, s. 18–21.
Štraus, T.: Ešte raz k výstave Klubu konkretistov. IN: VŽ, 15, 1970, 10, s. 31.
Štraus, T.: Slovenský variant moderny (ŠUR, Bratislava, 1928–38). In: UaŘ, 1978, 3, s. 10–19.
Štraus, T.: Od lokálnej kultúry k formovaniu celonárodného centra. In: SP, 106, 1990, 5, s. 25–32.
Štraus, T.: Umenie kontestácie a kontestácia umenia. In: VŽ, 35, 1990, 9, s. 17–26.
Štraus, T.: Subjektívne o slovenskej moderne. In: VŽ, 36, 1991, 1, s. 24–31.
Štraus, T.: Umenie v bývalom socialistickom spoločenstve (1949–1989). In: Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov XX. storočia. Bratislava 1994, s. 321–335.
Štraus, T.: Z bonnského pozadia. In: Profil, 1994, 5–6–7, s. 35–37.
Štraus, T.: Das Handwerk, die Volkskunst und die Vorkriegsavantgarde. Die Kunstgewerbeschule von Bratislava 1928–1939. In: Das Bauhaus im Osten. ... Hrsg. von S. Anna. Ostfildern–Ruit 1997, s. 32–49.
Štricová, A.: Architekt – staviteľ Blažej Bulla. In: Kmetianum, 3, 1974, s. 295–313.
Šulc, D.: Prosíme za knihu v jubilejnom ročníku. In: Slovensko, 10, 1944, 1, s. 5–6. – Číslo venované knižnej tvorbe.
Tarábková, Z.: Stanislav Bubán. In: VŽ, 33, 1988, 3, s. 46.
Tatarka, D.: Kompánkovi drevení penáti. (K výstave v GMB). In: KŽ, 21, 1966, 1, s. 1.
Tatarka, D.: Tóthove Venuše. In: KŽ, 22, 1967, 46, s. 11.
Tatarka, D.: Štátna pocta Vladimírovi Kompánkovi. In: KŽ, 23, 1968, 19, s, 10.
[Tatarka, D.]: Slovo má Dominik Tatarka. Zaps. AJL [Ant. J. Liehm. Rozhovor.]. In: Orientace, 1968, 4, s. 22–31.
Tatarka, D.: Vyznanie sochárom. In: Kultúrny život, 23, 2, 1968, s. 3 a 6.
Tilkovský, V.: Nagybánska kolónia a jej maliarstvo. In: VŽ, 7, 1962, 10, s. 378–383.
Toran, E.: K otázke architektúry od polovice 19. storočia do roku 1918. In: PaM, 7, 1958, 1, s. 18–29.
Toran, E.: Architekt Michal Milan Harminc. In: Z novších výtvarných dejín Slovenska. Súbor štúdií ... Bratislava 1962, s. 327–406.
Toran, E.: Beitrag zur Erforschung der Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei. In: Ars, 1967, 2, s. 13–15.
A torinói kiállítás. In: MI, 5, 1902, s. 145–167.
Trepková–Paternostro, Z.: Učebná dielňa na spracovanie dreva v Banskej Štiavnici. In: VČ, 1, 1971, s. 28–31.
Trojanová, E.: Ilustračná tvorba a Slovenské národné povstanie. In: VŽ, 19, 1974, 6–7, s. 64–69.
Trojanová, E.: Sociálna kritika slovenskej grafiky. In: VŽ, 26, 1981, 5, s. 14–17.
Trojanová, E.: K problematike slovenského drevorezu a drevorytu. In: VŽ, 28, 2, 1983, s. 23–25.
Trojanová, E.: Padá mýtus slovenskej grafiky? (Nekoľko poznámok na margo banskobystrického bienále). In: LT, 2, 1989, 48, s. 14.
Trojanová, E.: Slovenská grafika 80. rokov. In: Dal grottesco al magico. Grafica cecoslovacca contemporanea. Od groteskního k magickému. Současná československá grafica. Komisárky a text S. Hošková, E. Trojanová. Calcografia Roma 1991, s. 28–30. – Kat.
Trojanová, E.: Agnesa Sigetová. In: Les femmes créatrices. L'AMAC, Chamalières 1993. – Kat.
Trojanová, E.: Magické podoby skutočnosti. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 84–103.
Trojanová, E. – Bajcurová, K.: V ústrety elementárnemu poriadku sveta. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 132–165.
Trojanová, E.: Odkrývanie fantázie. Albín Brunovský. In: Grapheion (Praha), 1996, nulté číslo, s. 26–35.
Trojanová, E.: Bystrica s otáznikmi. In: Galéria. 4, 1997, 1, s. 14.
Trojanová, E.: Slovenská grafika 20. storočia, stále expozície SNG – zámok Zvolen. In: Galéria. 5, 1998, 1, s. 3.
Trojanová, E.: Láskomorne Albína Brunovského. In: Albín Brunovský. 103 ex libris. Slovenská spoločnosť exlibristov 1999.
Trojanová, E. : Robert Jančovič, alebo o potrebe svetla. In: 23. International Biennial of Graphic Art. International Centre of graphic Arta, Ljubljana 1999. – Kat.
Trojanová, E.: Karol Pichler – Kresba bez kresby. In: 2. hrvatski trijenale crteža. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti Zagreb 1999.
Urblíková, A.: Umelecká beseda slovenská a jej význam pre slovenské výtvarné umenie. In: Zborník FFUK. Musaica, 23/12, 1972, s. 161–206.
Vaculík, K.: Päť rokov vo výtvarníctve. In: Elán, 14, 1943/1944, 7, s. 3.
Vaculík, K.: O umení odrážajúcom svoju dobu. K problematike slovenského výtvarného prejavu posledných desaťročí. In: VŽ, 3, 1958, 2, s. 49–65.
Vaculík, K.: Výtvarné umenie. In: Slovenská kultúra 1945–1965. Zost. K. Rosenbaum. Bratislava 1965, s. 53–74.
Vaculík, K.: Vzťahy českého a slovenského výtvarného umenia. In: VŽ, 3, 1958, 9, s. 321–335.
Vaculík, K.: Pätnásťročná cesta nášho výtvarného umenia. In: VŽ, 6, 1961, 1, s. 1–11.
Vaculík, K.: Slovenské maliarstvo 1918–1968. In: 50 let československého malířství 1918–1968. Sborník k výstavě ... Praha 1969, s. 30–33.
Valoch, J.: Len tak ... In: VŽ, 15, 1970, 10, s. 30–31.
Valoch, J.: Súčasná slovenská grafika v Brne. In: VŽ, 19, 1973, 6, s. 30–31.
Valoch, J.: Alojz Klimo. Opus musicum – hudební revue, 23, 1991, 3, s. 16.
Valoch, J.: Kontext novej senzibility. In: Milan Dobeš. Edit. J. Ruttkay. Bratislava 1994, s. 5–8.
Vanovič, J.: Kresby Milana Laluhu. In: SP, 86, 1970, 6, s. 127–128.
Váross, M.: Prierez slovenskou grafikou. In: Hollar, 22, 1960, s. 49–67.
Váross, M.: Otázky vývinu a periodizácie slovenského výtvarného umenia v rokoch 1918–1945. In: Umění, 3, 1955, 4, s. 274–279.

Váross, M.: Dedinský a robotnícky žáner v slovenskom maliarstve rokov 1918 a 1945. In: VŽ, 2, 1957, s. 242–266.
Váross, M.: Profil maliarskej generácie narodenej okolo roku 1909. In: VŽ, 4, 1959, 6, s. [201–211].
Váross, M.: Grupa uhorsko–slovenských maliarov. In: Z novších výtvarných dejín Slovenska. Súbor štúdií a materiálov. Bratislava 1962, s. 197–258.
Váross, M.: Vznik a vývin socialistickej výtvarnej tvorby na Slovensku. In: VŽ, 7, 1962, 5, s. 164–177.
Váross, M.: Niektoré teoretické problémy vývinu a výskumu slovenského výtvarného umenia po oslobodení. In: Umění, 12, 1964, 5, s. 433–453.
Váross, M.: Obraz Povstania vo výtvarnom umení. In: VŽ, 9, 1964, 2–3, s. 161–171.
Váross, M.: Vznik a povaha slovenskej moderny. In: VŽ, 11, 1966, 6–7, s. 228–237.
Váross, M.: Výrazovosť dreva. Sochárske sympózium v Moravanoch 1968. In: VŽ, 13, 1968, s. 404–407.
Váross, M.: Die Jahre 1900–1918 in der bildenden Kunst der Slowakei. In: Ars, 1970, 1–2, s. 3–44.
Váross, M.: Z dejín výtvarníckych organizácií na Slovensku. In: VŽ, 15, 1970, 6, s. 2–7.
Váross, M.: Tvorivá situácia v šesťdesiatych rokoch. In: VŽ, 34, 1989, 7, s. 3–8, 8, s. 3–7.
Vaškovičová, H.: K problematike slovenského maliarstva sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. In: VŽ, 31, 1986, 7, s. 19–25.
Vaškovičová-Petrová, H.: Niekoľko poznámok k umeniu 1900–1918 na Slovensku. In: Ars, 1990, č.2, s. 29–41.
Vaškovičová, H.: Výlet do postmoderny, alebo čas premeny. In: VŽ, 37, 1992, 2, s. 54–60.
Veselý, M.: Revolučné a pokrokové tradície vo výtvarnom umení na Slovensku. In: VŽ, 20, 1975, 4–5, s. 10–17.
Veselý, M.: Výtvarné umenie od roku 1918. Maliarstvo. In: Slovensko. IV. Kultúra. I. časť. Bratislava 1977, s. 895–930.
Veselý, M.: Slovenské knižné umenie a ilustrácia 1948–1985. In: Ars, 1987, 1, s. 65–95.
Veselý, M.: Vývinové tendencie slovenského knižného umenia 1918–1988. In: Ars, 1991, 3, s. 214–236.
Vilhan, V.: O súčasných problémoch výtvarníckej tvorby. In: Projekt, 4, 1962, 1, s. 4–9.
Vilhan, V.: Dozrievanie do profesionálnosti. Vývoj výstavníctva na Slovensku. In: Projekt, 18, 1976, 5, s. 4–6.
Vilhan, V.: Koncepcia interiérovej tvorby na Slovensku v poslednom období. In: Projekt, 24, 1982, 7, s. 3–7.
Vlk, K.: Grafika. Štyridsať tvorivých rokov. In: VŽ, 33, 1988, 2, s. 32–35.
Vlk, K.: Prínos mladej grafiky. In: VŽ, 34, 1989, 6, s. 3–9.
Vokáčová, V.: Deset let československého šperku. Poznámky na okraj výstavy v Středočeském muzeu v Roztokách (22. 9. – 13. 11. 1983). In: Domov, 1984, 3, s. 60–62.
Vrana, A.: Súčasná slovenská ilustrácia. In: VŽ, 27, 1982, 3, s. 23–25.
Vrbanová, A. – Geržová, J.: Grafika alebo tlač. Súčasná slovenská grafika 1993. In: Profil, 3, 1993, 12, s. 23–24.
Vrbanová, A.: Cesty súčasnej grafiky. Ad: Bystrica s otáznikmi, E. Trojanová, Galéria. Noviny o umení, 1997, 1, s. 14.
Vydra, J.: Úžitkové umenie na výstave USČVU v Bratislave, 1953. In: Tvar, 6, 1953, 1, s. 29.
Vydra, J. : Prehliadka slovenského úžitkového umenia. In: UaŘ, 1959, 1, s. 22–27.
Vydra, J.: Počiatky prvej umeleckej školy na Slovensku. 30 rokov od založenia Školy umeleckých remesiel v Bratislave. In: VŽ, 3, 1958, 5, s. 299–300.
Výtvarné avantgardy a dnešok. K výročiam Školy umeleckých remesiel v Bratislave 1928–1938. In: Ars, 1969, 2, s. 1–177. – Tematické číslo. Materiály z medzinárodnej konferencie s uvedeným názvom, Smolenice, 12.–14. 6. 1968, uspor. ÚTDU SAV Bratislava.
Vývoj bytových a občianskch stavieb v priereze socialistickej výstavby na Slovensku Nap. D. Majzlík, K. Kňava, J. Krivošová, E. Lukáčová. In: AU, 19, 1985, 2, s. 72–104.
Wick, R. K.: Prüfstand Bauhaus – Pädagogik. Die Kunstgewerbeschule in Bratislava. In: Das Bauhaus im Osten . ... Hrsg. von S. Anna. Ostfildern–Ruit 1997, s. 16–31.
Wróblewska, D.: Mity i kamienie. Myths and stones. In: Projekt(Warszawa), 1985, 3, s. 7–12. – V. Gažovič.
Z aktívu slovenských výtvarníkov komunistov. Ohňom sebakritiky k novej tvorbe v duchu socialistického realizmu! In: KŽ, 5, 1950, 1, s. 10–11.
Zalčík, T.: 30 rokov urbanistickej tvorby na Slovensku. In: AU, 9, 1975, 2, s. 43–58.
Zervan, M.: Postmoderna a moderna. Protiklady a súvislosti. Postmodernism and Modernism: Differences and Connections. In: AU, 26, 1992, 3–4, s. 197–198.
Zervan, M.: Gramatika úvah o človeku. Gramatiky filozofických, estetických a výtvarno-teoretických dialektov, sociolektov a idiolektov 60. rokov. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Pripr. Z. Rusinová a kol. SNG Bratislava 1995, s. 28–37.
Zjazd Zväzu slovenských výtvarných umecov 2. novembra 1972. In: VŽ, 18, 1973, 2–3, s. 49–64.
Zykmund, V.: Výstava mladých výtvarníkov v Brne. In: VŽ, 11, 1966, 6–7, s. 276–277.
Zykmund, V.: Slovenská cesta. In: Fotografie, 14, 1970, 2, s. 3–4.
Žáčková, A.: Geschichte und Gegenwart der Glaserzeugung in der Slowakei. In. Glasrevue, 42, 1987, 2, s. 27–28.
Žáčková, A.: Katarína Zavarská. In: UaŘ, 1989, 2, s. 52–54.

Skratky

AČSR – Architektura ČSR
AU – Architektúra a urbanizmus
FA STU – Fakulta architektúry Slovenskej technickej univerzity
GHMP – Galerie hl. města Prahy
GJJ – Galéria Júliusa Jakobyho
GJK – Galéria Jána Koniarka
GMAB – Galéria Miloša A. Bazovského
GMB – Galéria mesta Bratislavy
GPMB – Galéria Petra M. Bohúňa
GVU – Galerie výtvarného umění
Kat. – Katalóg
KG – Krajská galéria
LT – Literárny týždenník
MěKS – Městské kulturní středisko
MG – Moravská galerie
MI – Magyar Iparművészet (Budapest)
MK – Ministerstvo kultúry
MKS – Mestské kultúrne stredisko
MMB – Múzeum Martina Benku
MO ZSVU – Mestská organizácia Zväzu slovenských výtvarných umelcov
MS – Matica slovenská
MSPSaOP – Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody
MT – Mladá tvorba
MV SZM – Mestský výbor Socialistického zväzu mládeže
NDC – Národné divadelné centrum
NG – Národní galerie
NO – Národná obroda
NOC – Národné osvetové centrum
ObKaSS – Obvodné kultúrne a spoločenské stredisko
OG – Oblastná galéria
OGMAB – Oblastná galéria Miloša A. Bazovského
OGPMB – Oblastná galéria Petra M. Bohúňa
OGVU – Oblastní galerie výtvarného umění
PaM – Pamiatky a múzeá
PG – Považská galéria
PGU – Považská galéria umenia
SAS – Spolok architektov Slovenska
SCCA – Soros Center for Contemporary Art
SG – Stredoslovenská galéria
SN – Slovenský národopis
SNM – Slovenské národné múzeum
SP – Slovenské pohľady
SSVU – Sväz slovenských výtvarných umelcov
SRR – Slovenská republika rád
SVÚ – Slovenská výtvarná únia
ŠG – Štátna galéria
ŠUR – Škola umeleckých remesiel
TG – Turčianska galéria
UBS – Umelecké beseda slovenská
UaŘ – Umění a řemesla
ÚUKaDD – Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie
VaL – Věci a lidé
VČ – Vlastivedný časopis
VG – Východoslovenská galéria
VP – Výtvarná práce
VS – Výtvarné snahy (Praha)
VŠVU – Vysoká škola výtvarných umení
VU – Výtvarné umění
VŽ – Výtvarný život
ZG – Záhorská galéria
ZM – Záhorské múzeum
ZbSNM – Zborník Slovenského národného múzea – História
ZSVU – Zväz slovenských výtvarných umelcov

MENNÝ REGISTER UMELCOV

Číslice vytlačené kurzívou označujú reprodukcie

Acconci Vito 185
Adamčiak Milan (1946) 42, 46, 49, 52, 58, 59, 158, 159, 164, 165, 166, 173, 179, 180, *233, 234, 235*
Adámek Arnošt 221
Adámek Rudolf 108, 120
Albers Josef 22
Alexander Vojtech 196
Alexy Andrej *348*
Alexy Janko (1894 –1970) 13, 14, 16, 20, 26, 35, 38, 67, 69, 70, 71, 251, *18, 19*
Altrichter Rudolf 258
Andersonová Laurie 183
Andrássy Dionýz 215
Andraškovič Tomáš (1871–1944) 8, 62
Andrík Pavel 221
Antal Eduard (1929) 94, 96, 97, *91*
Antal Ján (1934) 232, 233
Antalová Elvíra 252
Antalová Jana (1959) 231, 259
Appia Adolph 242
Archipenko Alexander 135
Arman 171, 180
Arp Hans 135
Artaud Antonín 246
Arzt Ľubomír 253
Aufricht Karol (1910–1975) 198, *210*
Augusta Jaroslav (1878–1970) 8, 62
Ažbe Anton (1859–1905) 62

Bahna Ján Miloslav (1944) 229, 231, 232, 233, 234, *344, 345*
Bahna Vladimír 123
Bajus Jozef (1958) 252, 259
Bak Imre 166
Balán Alois 217, 218, 219, 221, *322, 323*
Baláž Blažej (1958) 114, 116
Baláž Jozef (1923) 111, 127
Bálent Dušan 228, 230
Balgavý Miloš (1955) 253
Balko Stanislav (1943) 40, 86, *98*
Bán Andrej (1964) 207, *218*
Bán Pavol 130
Barčík Andrej (1928) 38, 80, 81, 93, 109, 110, 111, *63, 64, 65*
Bárkány Eugen 240
Barney Matthew 185
Baron Karol (1939) 40, 87, 251, *96, 97*
Bárta Eugen 217
Bártfay Július (1888–1979) 131
Bártfay Tibor (1922) 48, 134
Bartoš Peter (1938) 46, 49, 51, 52, 157, 164, 165, 167, 168, 171, 172, 187, 188, 206, 207, *238, 239, 240,*
Bartošíková Oľga (1922) 40, 93
Bartusz Juraj (1933) 42, 48, 51, 59, 141, 142, 143, 145, 153, 155, 165, 173, 175, *183, 184, 278,* 188
Bartuszová Mária (1936) 42, 143, 153, *187, 188, 189*
Bašo Mikuláš (1929) 231
Bauer Konštantín (1893–1928) 9, 15, 66, 68, *15*
Bauer Ladislav 230
Bauer Peter 235
Bauernfreund Jakub (1904–1976) 17, 94, *37*
Bauch Jan 75
Baumann Ludwig (1853–1936) 214
Baumgarten Sándor (1864–1928) 214
Baumhorn Leopold (1860–1932) 216
Baus Jozef (1958) 103
Bazilides Alexander (1901–1980) 64
Bazilides Barna (1903–1967) 64
Bazovský Miloš Alexander (1899–1968) 13, 14, 16, 26, 30, 34, 35, 36, 38, 68, 69, 70, 71, 73, 77, 79, 80, 81, 108, 109, 110, 135, 136, 200, *20, 21, 22, 23*
Bednár Štefan (1909–1976) 10, 30, 32, 74, 76, 77, 78
Bednárik František 217, 221
Behrens Peter 19, 220
Beke László 166
Belan Ctibor 79
Belluš Emil (1899–1979) 219, 220, 221, 222, 223, 230, 233, 234, 235, 244, *328, 330, 332, 333*
Belohradský Štefan (1930) 41, 42, 45, 142, 153, 154, *178, 179, 180*
Benka Martin (1888–1971) 9, 10, 13, 14, 15, 26, 32, 33, 34, 35, 38, 64, 69, 70, 71, 108, 109, 110, 112, 121, 123, 196, 198, *6, 7, 8*
Beneš Adolf 221
Beňo Jozef 90
Berger Ján (1944) 87, 105, *93*
Berka Tomáš (1947) 246, 248
Berlage Hendrik P. 218
Berndl Richard 215, *315*
Bernini Gianlorenzo 187
Bertini Gianni 166
Beuys Joseph 157, 163, 164
Bezáková Helena (1936) 245, *373*
Bičanský (Bittsánszky) Kornel (1868–1930) 215, *317*
Bielik Ladislav 201
Bilibin Ivan 121
Bilkovič Alexander 259
Bill Max 94
Binder Pavol (1935) 143, *182*
Binderová Danuta (1934) 97
Birgus Vladimír 203
Blaschke Viktor 20
Blažo Cyril (1970) 119, 179, 184, 192
Blažo Marko (1972) 60, 162, 193, *307*
Blecha Ľubomír (1933) 250, 252, 253, *379*
Blonski Tadeusz 259
Bloomerová Jennifer 229
Blühová Irena (1904–1991) 197, 198, 199, *211*
Bobula Ján, ml. (1871–1922) 216
Boccioni Umberto 180
Bočkay Milan (1946) 53, 58, 98, 99, 105, 127, 175, 181, *108, 109*
Bočkayová Klára (1948) 53, 98, 99, 105, *110, 111*
Bogár Michal (1960) 229, 232, 235, *349*
Bombová Viera (1932) 93, 107, 110, 112, 127
Bonnard Pierre 77
Borodáč Ján 24, 243, 244
Borodáč Ladislav (1933–1992) 201, 202
Borský Tibor 201

Bortnyik Alexander (1883–1976) 9, 19, 65
Bosch Hieronymus 164
Botta Mario 231
Botticelli Sandro 63, 180
Boudník Vladimír 92
Bourdelle Antoine 131, 132
Böcklin Arnold 63
Böhm Henrik (1867–1936) 212
Brancusi Constantin 31, 132, 135, 136
Braque Georges 68
Braun Vojtech 195
Breier Pavol (1952) 204, 206, 207
Breza Peter (1950) 203
Brezina Martin (1909 –1997) 24, 245
Brodský 205
Bronzino 183
Broodthaers Marcel 176
Brtko Peter (1938) 227
Brueghel Pieter 176, 180, 181
Brun Róbert (1948) 112, 114, 115, 127
Brunovská Viera 254
Brunovský Albín (1935 –1997) 40, 87, 93, 111, 112, 125, 127, *131, 138, 139*
Brunovský Daniel (1960) 56, 98, 100, 101, 102, 114, 116, 254
Brüll Ernest A. 221
Bubán Stanislav (1961) 56, 59, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 119, *118, 119*
Bubánová-Tauchmannová Simona (1961) 56, 98, 100, 101, 102, 147, 179, 183, 184, *122*
Budaj Ján (1952) 50, 167, 168, 176, *262*
Bunčák Pavol 27
Burden Chris 183
Burian Emil František 242, 243
Burian František (1948) 259
Burlas Martin 56
Bury Pol 39
Bustin Vojtech (1905 1945) 221
Byrtus Juraj 216
Bystrický Dušan 230

Cage John 163, 171, 173, 246
Calder Alexander 42, 43, 143
Caravaggio 167, 182, 187
Carroll Lewis 127
Cepka Anton (1936) 42, 153, 155, 253, 255, *181, 384*
Cepková Jana 254
Cernan Eugen A. 176, 227
Cesar 43, 150, 166, 171
Cézanne Paul 16, 18, 36, 65, 70, 72, 78, 80
Cifra Ján 201
Cigler Václav (1929) 49, 53, 253, 254, 255, *380*
Ciller Jozef (1942) 243, 246, 247, 248
Cipár Miroslav (1935) 107, 112, 126, 127, 258
Cisárová-Mináriková Eva (1945) 252
Cizek Franz (Čížek František) 20, 22
Clavé Antonio 77
Clemente Francesco 100
Cousin Jean 182
Cragg T. 157
Craig Edward Gordon 242
Crimp Donald 179
Csáderová Judita (1948) 205, 207
Csontváry-Kostka Teodor Michal (1853–1919) 8, 63
Csordák Ľudovít (1864–1937) 8, 61
Csudai Ivan (1959) 56, 59, 98, 100, 101, 102, 103, 105, 114, 116, 118, *114, 115*
Cucchi Enzo 100
Cunningham Merce 163
Cyprich Robert 42, 46, 49, 52, 54, 56, 164, 165, 166, 167, 168, 173, 180, *233*

Čalovka Ján (1936) 250, 257
Čanecký Peter (1957) 248
Čáp Vladimír 249
Čapka Ferdinand (1905–1981) 221, 224
Čarný Ladislav (1949) 59, 98, 160, 181, 182, 209, *290, 291*
Čavara Peter - 235
Čechová Matilda (1908–1996) 109
Čemický Ladislav (1909–2000) 10, 74, 76, 78, 79
Černo Peter (1943) 230
Černá-Korkošová Jana 254
Černý Stanislav (1956) 56, 98, 102, 114, 116
Čierna Pavlína (1967) 119
Čierny Anton (1963) 148, 161, *300*
Čihánková Jarmila (1925) 40, 44, 94, 95, 96, 153, 156
Čorba Milan (1940) 246
Čunderlík Marián (1926–1983) 37, 40, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 107, 111, 126, *71, 72, 130*
Čutek Juraj (1957) 135, 139

Daučíková Anna (1950) *280,* 188
Daumier Honoré 28, 75, 77, 108
David Jiří 102, 188
Dedeček Vladimír (1929) 227, *336*
Degas Edgar 180
Dejneka Alexander 180
Derain André 16, 28, 74,
Didov Igor (1930) 250, 257
Dietmann Erik 166, 180
Dine Jim 151
Dobeš Milan (1929) 42, 43, 45, 49, 94, 96, 97, 113, 153, 154, 166, *174, 175, 176, 177*
Dobošová Andrea (1940) 202
Doebschitz Wilhelm von 19
Doesburg Theo van 94, 218
Dohnány Miloš (1904–1944) 196, 199, *209, 357*
Dóka Jozef, ml. (1948) 259
Dominguez Oscar 77
Donner Vojtech (1901–1945) 221
Drabina K. 51
Drahovský Martin 229, 234
Drugda Marián (1945) 97, 259
Dubay Orest (1919) 28, 30, 31, 48, 74, 77, 109, 110, 124, 126
Dúbravec Marcel (1948) 113
Dúbravec Róbert (1924–1976) 45, 80, 109
Dufek Anton 54
Duchajová-Švehlová Želmíra (1880–1955) 8, 9, 61, *5*
Duchamp Marcel 149, 151, 157, 160, 163, 172, 175, 178, 183
Dušek Ján 246
Dürer Albrecht 111
Dvořák Karel (1893–1950) 131
Dyck van Anthonis 63

Ďurček Ľubomír (1948) 49, 50, 53, 54, 157, 167, 168, 169, 174, 175, 176, 187, 188, 204, *260, 261*
Ďurian Ondrej 254
Ďurkovič Štefan (1929) 227

Eckerdt Alexander (1932–1992) 110
Eckert Otto 250
Egger-Lienz 64
Eisenman Peter 234
Eisenreich Peter *347*
Eisler Jossias 239
El Greco 28, 77, 111, 135, 181
Eluard Paul 30
Ernst Max 92

Fabriciová Ľubica (1956) 102
Fábriová Ľubica 259
Fábry Juraj (1955) 247
Fabry Rudolf (1915–1982) 27, 76, 123, 125, *367*
Fajnor Richard (1965) 188
Faňák Pavol *350*
Fára Libor 246
Farkaš Ladislav 200
Faulhamer František 217
Fedora Jozef (1910–1975) 108
Fedorová Silvia (1945) 251, 252
Feďkovič Nikolaj 87
Feininger Lyonel 107
Fekete Ján 97
Ferenčík Milan (1953) 246, 248
Ferenczy Károly 65
Ferianc Dušan *347*
Ferdinandy Alina (1926–1974) 253
Ferko Ľubomír (1956) 253
Feuerbach 63
Feurstein Bedřich 217
Fichta-Čierna Pavlína (1967) 119
Fila Rudolf (1932) 40, 53, 84, 90, 91, 92, 93, 113, 127, 180, 181, 182, 205, *77, 78, 79, 80*
Filip Miroslav 175, *209*
Filko Stanislav (1937) 42, 46, 51, 52, 87, 102, 113, 114, 127, 150, 151, 152, 163, 164, 166, 167, 170, 171, 173, 174, 186, 188, 191, 203, 204, 209, *124, 169, 170, 171, 228, 229, 241, 242, 243*
Filla Emil 75
Filo Julián (1921) 41, 87, *102*
Fischer Teodor (1859–1927) 240
Fischer Daniel (1950) - 48, 53, 59, 98, 99, 105, 113, 115, 181, *106, 107, 253*
Fischer Dušan-233, *349*
Fišerová Eva (1947) 253
Flache Július (1892–1967) 9, 11, 67
Florians František 221
Flynt Henry 170, 171
Foltýn František (1891–1976) 9, 65, 68
Fontana Franco 205
Frágner A. 230
Fuchs Bohuslav (1845–1972) 220, 226, *327, 329*
Fulla Ľudovít (1902–1980) 12, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 23, 24, 26, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 79, 80, 91, 94, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 121, 122, 123, 135, 136, 166, 180, 243, 251, *24, 25, 26, 27, 128, 355, 370*
Funke Jaromír (1896–1945) 20, 21, 22, 23, 197, 198, 199
Führer Miklós (1873–1948) 215

Gabo Naum 22, 135, 143
Gábor Pavel 245
Gáborová Sidónia 232
Galanda Mikuláš (1895–1938) 12, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 23, 25, 34, 36, 37, 38, 68, 72, 73, 74, 77, 80, 81, 82, 94, 107, 108, 109, 111, 121, 122, 135, 136, 243, *28, 29, 30, 31, 353,*
Galovský Roman (1962) 119, 162, 188, 189, *303*
Gašparík Jozef 231, 259
Gaudí Antonio 234
Gauguin Paul 107, 180
Gavula Juraj (1942) 146, 253
Gavula Matej (1972) 60, 162, *310*
Gažovič Vladimír (1939) 40, 112, 125, *134, 135*
Gebauer Tibor 232
Geyduschek Imrich 219, 221
Gergeľová Viera (1930) 110, 111, 112, 127
Gerster Koloman 215
Giacometti Alberto 108, 135
Giorgione 180
Glasz Viliam 216
Gočár Josef 217, 218
Godfrey Tony 170
Gogh Vincent van 70, 146, 182
Goliáš Andrej (1937) 44, 155
Gordon Douglas 185
Goya Francisco 28, 77, 108, 111, 182
Gregor Miroslav 201
Greguš Milan 254
Gropius Walter 19, 20, 218
Gross Kamil (1889–1971) 219, 221
Grossmann Igor 201
Grossmann Jiří (1892–1957) 217, 218, 219, 221, *322, 323*
Grosz George 108
Grotowsky Jerzy 246
Guderna Ladislav (1921–1999) 17, 28, 30, 31, 32, 35, 37, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 94, 108, 110, 123, *53, 54, 55*
Gutfreund Otto 131
Gutuss - 77
Gürtler Andrej (1952) 231, 232, 234
Györgyi Dénes (1886–1961) 216
Györgyi Géza (1851–1934) 212, 215, *318*
Gyurkovits František (1876–1968) 8, 61
Gwerk Edmund (1895–1956) 9, 10, 16, 67, *11*

Haacke Hans 176
Haberernová Mira (1939) 92, 93, 113, 155
Habodász Jozef (1946) 259
Hafsahlová Mona (1948) 246, 248
Hájek Roman *348*
Hajnová Mária 253
Hák Miroslav 199
Halász-Hradil Elemír (1873–1948) 8, 61, 63, *2*
Hála Jan (1890–1959) 13, 69, 121
Halaša Ján (1893–1981) 200, 202
Hanák Ján (1931) 245
Hanula Jozef (1863–1944) 8, 62, 63, 120, 124
Harminc Milan Michal (1869–1964) 216, 217, 219, 220, 240
Harmos Karol (1879–1956) 9, 19, 25, 64, 67, 121
Haščič Marcel (1954) 113
Havránková Milota (1945) 203, 205, 206, *215*
Havrilla Vladimír (1943) 49, 51, 52, 86, 118, 145, 157, 167, 168, 169, 174, 176, 186, 188, *195, 257, 258, 259*
Hegedüs Armin (1869–1945) 212

Heizer Mik 175
Herold Vlastimil 257
Herchl Tibor 258
Herman Juraj (1953) 235
Hershmannová Lynn 185
Heythum Anton 244
Hilar Karol Hugo 242
Hill Gary 185
Hložník Ferdinand (1921) 37, 78, 80, 93, *62*
Hložník Vincent (1919–1997) 17, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 40, 74, 76, 78, 83, 93, 108, 109, 110, 111, 112, 123, 124, 125, 126, 132, *51, 52, 136, 137,*
Hlôška Pavol (1953) 253, 254
Hodler Ferdinand 64
Hoepfner Quido (1868–1945) 212, 215, *318*
Hoffer Jozef 199
Hoffstädter Bedrich (1910 –1954) 17, 28, 29, 32, 74, 75, 77, 79, *48,*
Hoffstädter Ján (1951) 50, 56, 147, 148, *185*
Hofman Vlastislav 242, 243, 244
Holešovský Ilja 251
Holešťák-Holubár Viktor (1926 1989) 250, 257
Hollein Hans 231
Hollý Anton 109
Hološka Karol 257, 258
Hološka Ľudovít (1943) 105, *92*
Hološko Karol (1912–1978) 252
Honty Tibor (1907–1968) 199, 200, *213, 310*
Horáček Ján 123
Horecký Zdeno 80
Hornák Rudolf (1911–1965) 21, 132
Horoščáková Mária 249
Horová-Kováčiková Júlia (1906–1978) 20, 21, 22, 131, 250, *148*
Horty Miklós 65
Horváth Eduard (1929) 228
Horváth I. 124
Hořejš Antonín 20, 22, 23
Hostiňák Bohdan (1968) 60, 104, 192, *121*
Hošovský Gabriel (1966) 56, 102, 184
Höchová Hannah 199
Hradský Ľudovít (1902–1973) 242, *369*
Hrdý Vladimír (1953) 233
Hricovíniová Eva 259
Hron Ernest (1898–1982) 222
Hrůza Luboš 246
Houdek Vladimír 227
Hradecký Peter 232
Hrozinka Ferdinand 20
Hudák Štefan (1942) 246, 247, 248, 249
Hudec-Ahasver Pavol (1941) 203
Hulík Viktor (1949) 97, 113, 115, *207*
Humaj Peter (1952) 259
Hurt Josef 242
Husák Vladimír 233
Huszár Tibor (1952) 203, 206
Hültl Dezider (1870–1944) 214

Chadwick Lynn 135, 150
Chagall Marc 28, 36, 70, 74
Chatrný Dalibor 54
Chavance René 21
Chevallier Gabriel 164
Chia S. 100
Chicago Judy 161
Chmel Viliam (1917–1961) 17, 28, 30, 31, 32, 74, 76, 77, 78, 79, 109, 110, 123, *59*
Chmulík Štefan 199
Choma Pavol 259
Chorvát Juraj (1895–1955) 219
Chovan Jozef (1911) 21, 258
Chovanec Jozef (1925–1990) 225, 230, *335*
Chrenka Ferdinand 259, 260
Chrien Július 195
Christo 175, 180

Ihriský Vojtech (1899–1988) 130, 131
Ilavský Svetozár (1958) 56, 102, 147
Ilečko Alexander (1937) 44, 53, 139, 155, 250, *168*
Ilečko Jozef (1909–1986) 123
Imrich Róbert (1949) 233
Ingramová Catharina 229
Itten Johannes 24

Jacquet Alan 178
Jakab Arpád (1861–1929) 214, 216
Jakab Dezider (1932–1964) 214, 215, *316*
Jakab Gejza (1863–1915) 214
Jakabčic Michal (1930) 40, 46, 87, *94, 95*
Jakoby Július (1903–1985) 9, 10, 11, 12, 15, 25, 26, 35, 36, 65, 66, 68, 80, 84, *41, 42, 43,*
Jakubčík Ľubomír 250
Jakubík Viliam (1945) 44, 49, 51, 52, 165, 166, 174
Janák Pavel 217
Janák Rastislav (1942) 229, 230, *343*
Janáková Oľga 230
Jančovič Robert (1958) 114, 115, 116, *133*
Janek Pavel 201, 202
Janík Peter 254
Jankovič Jozef (1937) 40, 41, 42, 45, 48, 50, 51, 52, 56, 90, 91, 92, 93, 113, 115, 140, 141, 145, 148, 150, 155, 156, 176, 225, 227, 254, 255, *143, 144, 165, 166, 172, 173, 338, 385*
Jareš Jaroslav (1886–1967) 122, 240, 242
Jarry Alfred 126
Jasusch Anton (1882–1965) 9, 25, 66, 67, *12, 13, 14*
Javorka Tomáš 235
Jergušová-Vydarená Lýdia (1940) 252
Jessner Leopold 242
Jirák František 257
Johnová Helena 238
Junek Dušan (1943) 259
Jurkovič Dan (1960) 56, 100, 102
Jurkovič Samo Dušan (1868–1947) 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 234, 238, 240, *314*
Jurkovič Juraj 199

Kabakov Ilya 54
Kafka Čestmír 54
Kállai Ernst 21
Kállay Dušan (1948) 112, 114, 127, *140*
Kállay Karol (1926) 200, 201, 203, 206, *214*
Kalmus Peter (1953) 118, 169, 192
Kalný Igor (1957 1987) 49, 53, 174, *274, 275, 276, 277*
Kalvoda Alois 64
Kamas Jozef 259
Kan Jiří 220

Kandinsky Wassily 89
Kaprow Allan 163, 164, 171
Karásek Miloš 249
Karfík Vladimír 221, 230, 232, 235
Kassák Lajos 68
Kautman Václav (1922 1981) 250, 255, 258
Kellenberger Ľubomír 126
Kemény Eugen 195
Kepko Igor 259
Kepka Ivan 231
Kern Michal (1938–1994) 49, 51, 52, 54, 157, 168, 174, 203, 204, *245, 246, 247*
Kern Peter Július (1881–1963) 8, 9, 11, 61
Kernstock Károly 66
Killer Mouse 188
Kinkor Jozef 20
Kissling Barna 227
Kissóczyová Katarína (1956) 56, 98, 100, 102, 254
Kladek Gabriel 51, 155
Klee Paul 71, 89, 136
Klein Štefan (1959) 260
Klein Yves 163, 202
Klimo Alojz (1922) 30, 42, 45, 94, 96, 97, 109, 113, 126, *87, 88, 89*
Klimová Tamara (1922) 40, 42, 94, 95, 96, 97, 113, 153, *90*
Klimpl Petr 203
Kľúčik Peter 127
Kmetty János 66
Knížák Milan 50, 54, 163, 164, 165, 166
Knut Martin (1964) 56, 102
Kočan Ivan 228
Kočan Peter 207
Kočan Róbert 208
Kočiš Jaroslav (1933–1990) 40, 90, 91, 92, 93, 139, 140, 150, *73, 164*
Kočišová Dagmar (1932) 92
Kodoň Ján 232
Kokoschka Oskar 76, 108
Kolář Jiří 54
Kolátor Václav 220
Kolčák Marek (1959) 234, 235
Kolembus Jozef 259
Kolenčík Viktor 114, 115, 116
Kolenčík Vojtech (1955) *132*
Kollar François (1904–1979) 199
Kollár Jozef (1899–1982) 10, 65, 66, 67
Kollár Martin 207
Koller Július (1939) 41, 42, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 105, 150, 151, 157, 158, 159, 164, 165, 167, 168, 169, 172, 174, 175, 176, 187, 191, 203, 204, *236, 237, 263, 264, 265, 266,*
Kollwitz Käthe 108
Komor Marcel (1868–1944) 214, 215, *316*
Kompánek Vladimír (1927) 38, 41, 43, 45, 50, 80, 81, 85, 135, 136, 137, 226, *157, 158, 159*
Koniarek Ján (1878–1952) 15, 17, 129, 130, 131, *146*
Konrad Josef 219, 220
Kontuly 66
Koons Jeff 183
Kopeczek Juraj 216
Kordoš Vladimír (1945) 44, 49, 52, 53, 54, 59, 165, 166, 167, 168, 169, 175, 181, 182, 183, 187, 188, 205, *254, 255, 256*
Koreszka Július 10, 67
Korkošová Marcela 254
Kornúcik Jozef (1938–1977) 93, 173
Kosch (Kós) Karol (1883–1977) 213
Kosice Gyula 166
Kosmály Gabriel 208
Kostka Ferdiš 241
Kostka Jozef (1912–1997) 15, 17, 28, 29, 32, 35, 41, 45, 50, 74, 123, 132, 133, 134, 138, *149, 150, 151, 152*
Kostrová Zita 42, 151, 163, 166, 171
Kosuth Joseph 50, 171
Košš Jaroslav 251
Koula Jiří 230
Kováčik Andrej 103
Kovačovský Patrik (1970) 60, 148, 162, *302*
Kovář Zdeněk 258
Kozák Bohumír 219
Kožehuba František 21
Kožehuba Ladislav 196, 197
Körössy Albert (1869–1955) 215, *319*
Kővári-Kačmarik Konštantín (1882–1916) 9, 10, 65, 68, 107, 116, *4*
Kraicová Viera (1920) 40, 41, 84, 85, 91, 93, 126, *81, 82*
Králik Dušan (1941) 41, 141, 146, 155, 254, *190, 191*
Králik Ľubomír (1961) 229, 233, 235, *304*
Kramár Eugen 221, 222, 226, 230, *331, 340*
Kraus Bohuslav 232
Kraussová Rosalinda 158
Krausz Alojz 195
Krejcar Jiří 21, 219, 220
Krén J. 79
Krén Matej (1958) 49, 53, 54, 58, 60, 127, 158, 159, 160, 168, 169, 181, 191, 192, 204, *286, 287*
Krepop Dušan (1956) 235
Kresák Vincent 164
Krivoš Rudolf (1933) 38, 41, 80, 82, 85, *69, 70*
Krížik Ján (1943) 182, 203, 205, 208
Kroha Jiří 220, 224
Krón Eugen (1882–1974) 9, 19, 65, 66, 107, 108, 115, 121
Kropiláková Mária (1948) 233
Krošláková Ivica (1943) 93
Krukovská Mária 227
Krupka František 217
Kříž-Vysubiš I. 49
Kubinská Monika (1966) 60, 148, *186*
Kubinský Bohuš (1966) 60, 148, *186*
Kubišta Bohumil 65
Kubo Ladislav 259
Kubota Shigeko 185
Kudláč František (1909–1990) 76, 79, 123
Kudlák Ľudovít 68
Kudrová Dagmar 252
Kulich Ján (1930) 46, 47, 48, 50
Kuľhavý Bohuš Záboj (1937) 85, 86
Kunovská Júlia (1949) 259
Kupkovič Ľudovít (1943) 175, 227, 230
Kurth Maximilián (1869 1962) - 8, 62
Kusý Martin, ml. (1948) 229, 230, 235, *350*

Kuzma Dušan (1927) 46, 48, 225, 230, 231, 233, *338*
Kühmayer Róbert 129
Kybal Antonín 251

Labaj Ján 195
Lacina Bohdan 90
Lacko Jozef (1917–1978) 222, 231, *339*
Lacko Karol (1938) 143
Ladvenica Ján (1898–1947) 26, 69, 242, 243
Lajta Béla (1873–1920) 213
Laky Miloš 51, 52, 174, *217*
Laluha Milan (1930) 38, 40, 41, 42, 80, 81, 85, 93, 109, 110, 111, *66, 67, 68*
Landsfeld Herman 239
Langer Richard 251
Langerová Petra 249
Langerová-Vidrová Ivica 251
Laubert Otis (1946) 49, 52, 53, 60, 98, 157, 158, 182, *281, 282, 283*
Lauffová Ľuba (1949) 203, 206, 207, *216*
Lavinová Sylvia 229
Lebiš Ján 109, 110, 111, 112, 127
Le Corbusier 18, 218, 219, 220
Lehocká Denisa (1971) 60, 162, 192, 193, *309*
Lehocký Peter (1944) 259
Lehotská Eugénia (1943) 48, 252
Lehotský Karol M. (1879 1929) 8, 61, 62, 63
Lechner (Ödön) Edmund (1845–1914) 212, 213, 214, 234, *311*
Leňo Tomáš 207
LeWitt Sol 170, 171
Lhote André 68
Libeskind Daniel 229, 234
Libra František 220
Lipták František (1962) 249
Lipták Juraj 206
Lisickij El 24
Lizoň Peter (1938) 233, *304*
Ljubimov Jurij Petrovič 246
Longauer Ľubomír (1948) 259, *378*
Loos Adolf 218
Lörincz Július (1910–1980) 10
Ludwig Christian 219
Lugs Teodor (1919) 250
Lugsová Eugénia 250
Lukačovič Štefan 221, 222, *331*
Luptáková Gabriela 251
Lynn Greg 229

Maciunas George 163
Machatová Jana 254
Mailoll Aristide 129, 199
Maisner Vladimír 241
Majerník Cyprián (1909–1945) 16, 17, 27, 28, 29, 30, 34, 36, 45, 74, 75, 80, 108, 110, 112, 156, *44, 45*
Majerský Ladislav 130, 131
Makart Hans 63
Makovecz Imre 234
Makovický Emil 124
Malacký Rudolf 251
Malevič Kazimír 85, 103, 106, 180, 181
Malík Viliam (1912) 196, 199, 200
Malina Jaroslav 246
Mallý Gustáv (1879–1952) 8, 14, 15, 19, 20, 34, 62, 72, *9, 10*
Malraux André 178
Malý František (1900–1980) 16, 20, 22, 23, 24, 240, 243
Mancová Margita 203
Manzú Giacommo 135
Maňka Pavol (1929) 90, 94, 96,
Marček Miroslav 80, 109, 110
Marek Jozef (1889–1966) 217, *325*
Marenčin Albert (1922) 84, 126, 180, 207
Margold Emanuel 21
Marinetti Filippo 163
Marini Marino 135
Marko Ilja J. 122, 198
Marko Ivan (1941) 233, *346*
Marth Juraj 250, *389*
Martinček Martin (1913) 200, 202, 203, *212*
Mařatka Josef 131
Masarovičová Erna (1926) 253, 254, *386*
Matejka Peter (1913–1972) 17, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 74, 76, 77, 78, 79, 110, 251, 252, *49, 50,*
Mathé Ján 142
Matisse Henri 28, 74
Matušík Ivan (1930) 224, 226, 230, 231
Maxonová Edita 96
McLuhan Marschal 190
Mecková Viera (1933) 175, 176, 227, *209*
Medgyaszay István (1877–1959) 214, 215, *312*
Medek Mikuláš 139
Mednyánszky (Medňanský) Ladislav (1852–1919) 8, 61, 63, *1*
Medvecká Mária (1914–1987) 34, 79
Meisner Ján 259
Melena Miroslav 246
Meliš Juraj (1942) 45, 49, 50, 52, 56, 113, 115, 127, 144, 145, 156, 175, 176, *203, 204, 205, 206*
Meluzin Peter Igor (1947) 49, 52, 53, 54, 58, 60, 158, 159, 162, 168, 175, 181, 183, 187, 188, 189, 191, 209, *269, 270, 271, 292, 293*
Mendini Alexander 231
Merganc Jindřich 217, 219, 220, 221, 240
Merjavý Pavol (1935) 226
Merleau-Ponty Maurice 112
Messerschmidt Franz Xaver 160, 182, 187
Meško Marián (1943) 53, 98, 100, 181, *113*
Meško Viliam 97
Meštrovič Ivan 129
Meyer Hannes 21, 220
Miertušová Anastázia (1927) 42, 93, 94, 95
Mies van der Rohe 226
Mihálik Ľubomír (1946) 231
Michellangelo Buonarotti 181, 205
Mikovíny Albert (1955) 233
Milly Dezider (1906–1971) 10, 74, 76, 79, 108, 109
Milučký Ferdinand (1929) 226, 230, *337*
Mináčová Zuzana 202
Minárik Fedor 234
Minárik Igor (1948) 53, 93, 98, 100, *112*
Minarovič Marián 127
Minarovič Peter (1936) 231
Mindszenty Vojtech 195
Miňovský Rudolf (1921 –1960) *336*
Miralda Antoni 166

Miró Joan 136
Mišík Ján 233
Mišík Peter 254
Mitrovský Milan Thomka (1875–1943) 8, 15, 62, 63
Mlynárčik Alex (1934) 39, 42, 45, 49, 51, 52, 54, 186, 113, 151, 152, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 186, 203, 204, 227, *196, 197, 198, 199, 230, 231, 232, 233*
Modigliani Amedeo 36, 135
Moholy-Nagy László 20, 21, 22, 101
Monet Claude 61
Moore Henri 135, 139
Morávka Štefan 199
Morávková Dana 249
Morris William 18, 120
Moško Rudolf 96
Motoška František 20
Mousson Jozef Teodor (1887–1946) 8, 61, 62
Mravec Milan (1938) 83
Mrózko Drahomír 257
Mudroch Ján (1909–1968) 15, 17, 21, 28, 29, 30, 35, 74, 76, 77, 79, 123, *46*
Mudroch Marián (1945) 44, 49, 53, 98, 113, 115, 165, 166, 167, 181, *272, 273*
Mudrončík Bohuš 259
Muchina 47
Muchinová Viera I. 47, 183
Munch Edvard 72, 108
Murin Michal 59, 169, *279*
Murmann Jozef Arpád (1889–1943) 15, 17, 129, 131, *147*
Mušecová Dana (1957) 231, 259
Mydlo Svetozár (1948) 175, 259
Mýtny Ján 253
Nagasawa Hidetschi 166
Nagy Anton 64
Nagy Martin 64
Nahálka Vladimír 259
Nauman Bruce 185
Nehera Otakar 201
Nemčík Július 76, 79
Nemessányi Béla pozri Kontuly
Nemeš Andrej (1909–1985) 17, 94, *38*
Némethová Ilona (1963) 60, 160, *298, 299*
Neutra Richard 220
Nevan Eugen (1914–1967) 17, 28, 29, 32, 74, 75, 77, 109, 111, *56, 57,*
Nicz Miroslav (1963) 187, 188, 189
Nolde Emil 107
Nosál Ondrej 205
Novák Miloš (1965) 56, 102
Nováková-Ondreičková Petra (1968) 119, 161, 194
Novotný Ladislav 238
Novotný Václav 238
Nussberg Lev 166

Obrist Herrmann 19
Odenbach Marcel 185
Ohmann Fridrich 217
Olbrich Josef Maria 217
Olič Jiří 55, 56
Oliva Achille Bonito 100
Ondák Roman (1966) 60, 127, 119, 161, 192, 193, *305*
Ondreička Boris (1969) 119, 191, 192, 193, *306*
Ondreička Karol (1898–1961) 13, 26, 69, 112, 114, 123
Ondreička Peter 60, 162
Ondrejovič Ján 258
Ondriáš Jozef (1950) 232, 234, *352*
Ondrušek Peter (1973) 60, 162, 194, *308*
Ondzík Jozef 207
Opršal Juraj (1953) 253
Oravec Viktor (1960) 49, 54, 58, 158, 159, 168, 188, 191, *234, 248*
Oravec Vladimír 251, 253
Orozco Gabriel 108
Ossif Vladimír (1954) 105, *125*
Oud Jakob J. P. 218
Oursler Tony 185
Ovčáček Eduard (1933) 40, 41, 51, 90, 91, 92, 93, 94, *163*
Ozenfant Amedée 218

Pacák Štefan 234
Pacin Michal 205
Pacovský Emil (1879–1948) 8, 62
Pagáč Ladislav (1949) 49, 54, 58, 168, *267, 268*
Pagáč Milan (1960) 49, 54, 58, 158, 159, 168, 188, 191, *234, 288,*
Paik Nam June 185
Pala Štěpán (1947) *382*
Palčo Igor 229, 231, 234
Pálffy Peter 68
Paliatka Peter 259
Palko Mikuláš (1941) 50, 146
Palová Zora (1947) 253, *382*
Paľo Ján 47
Palugyay Zoltán (1898–1935) 9, 10, 67, 108, 116, *17*
Paluš Karol (1925) 224, *334*
Paňák Pavol 229, 230, 235
Párička Ján 120
Pártos Július (1845–1916) 215
Pásztor Peter (1948) 229, 232, 234, *351*
Paštéka Milan (1931–1998) 38, 41, 80, 82, 85, 105, 126, 250, *83, 84, 85, 86*
Patočka František (1927) 41, 142
Pätoprstá Eliška 188
Pavlačka Eduard 201
Pavlíčková Jarmila 110
Pecha Pavel (1962) 208, *219*
Pecháčková Slávka 257
Pechr Čestmír (1926–1999) 257, *376*
Pekár Stanislav 203, 207
Pepich Alojz 109
Perret Auguste 227
Pestalozzi Johann Heinrich 18
Pešánek Zdeněk 21
Petříček Adolf 20
Petřivý Jiří 258
Pevsner Antoine 135, 143
Picasso Pablo 17, 28, 30, 36, 72, 74, 77, 78, 80, 110, 135, 149, 182
Pichler Karol (1957) 60, 161, 192, 252, *289*
Pirchan Emil 242
Pisár Peter 188
Pistolleto Michelangelo 164
Piterka Martin 249
Pitko Marián 231
Plicka Karol (1894–1987) 21, 23, 196, 197, 198, 202, *208*
Pleidel Ján 64
Poelzig Hans 19
Pokorný Miroslav 206, 207
Pokorný Jozef 203, 259
Polák Jozef 25, 65
Polák Roman 247
Polášek Jozef 220
Poljak Pavol 196

Polkoráb Štefan (1896–1951) 13, 26, 69
Polonský Marián (1948) 251
Polónyiová Gita 248
Pončák Dušan 146
Poničan Ján 23, 122
Popovič Ivan (1944) 164, 172, 173, 251
Popovič Vladimír (1939) 41, 86, 93, 150, 151, 164, 172, 173, *100, 101, 226, 227*
Popper Frank 155
Pór Bertalan (1880–1964) 9, 16, 68
Pospíšil Jozef 130, 131
Prekop Rudolf 205, 207, 208
Pribiš Rudolf (1913–1984) 15, 29, 48, 50, 74, 132
Prohászka-Tallos Štefan (1896–1976) 9, 10, 16, 25, 67
Prokop Štefan (1941) 50, 146, *194*
Prokop Zdeno 114, 116, 117
Protopopov Sergej (1895–1976) 197
Púček Ever (1931) 80
Purdeš Ľubomír 148
Purkyňová Ludmila (1928–1990) 245, *374*
Puskailer Bohumil (1939) 201, 202

Quastler Dezider 217, 221

Radok Alfréd 244, 245, 247
Raffael 63, 167, 183, 187
Ráfael Viktor 64
Rakatanský Marko 229
Rákosi Ernest (1881–1973) 8, 62
Rapoš Ľubomír 202
Rašofský Vojtech 195
Raucher Július 64
Rauschenberg Robert 42, 102, 163
Raysse M. 43, 171
Rečo Ján 203, 206
Reichentál František (1895–1971) 9, 16, 20, 21, 24, 67, 68, *33*
Rembrandt 28, 63, 181, 182, 187
Repászky Július (1870–1925) 215
Restany Pierre 54, 151, 163, 165, 166, 167, 171, 179, 180
Režucha Ľudovít 227
Rigele Alojz (1878–1940) 127, *145*
Richierová G. 150
Rippl-Rónai 65, 68
Ristová Pipilotti 185
Riškovič Alojz (1925) 257, *375*
Rittner Josef 214, *313*
Rivera Diego 108
Robinsonová Magdaléna (1924) 200
Rodin Auguste 129, 131, 132, 176
Rokošný Anton 232
Roller Alfred 242
Roller Peter (1948) 50, 56, 146, 148, *192, 193*
Rompf Karol 20
Rónai Peter (1953) 58, 59, 60, 87, 106, 113, 118, 127, 158, 160, 162, 169, 179, 181, 183, 187, 188, 191, 204, 207, 208, *294, 295, 296,*
Rónaiová Veronika (1951) 53, 87, 113, 127, *103*
Rossmann Zdeněk (1905–1984) 20, 21, 22, 23, 24, 121, 123, *354*
Rostoka Vladislav (1948) 259, *377*
Rosůlková Dagmar (1909–1998) 250
Rousseau Henri 181
Rubens Peter Paul 63
Rudavská Mária (1941) 251, 252, *383*
Rudavský Andrej (1933) 38, 40, 41, 50, 81, 90, 135, 137, 149, *160, 161, 162*
Rudnay Július (1878–1957) 8, 61
Ruller Tomáš 188
Rumanský Igor (1946) 112
Ruskin John 18, 211
Rusňák Juraj (1938) 143
Ruttkay-Nedecký Viliam (1892–1967) 9, 67
Rybarčák Andrej (1958) 231, 233

Sadovská Dorota (1973) 60, 104, *123*
Saint-Phalle Niki de 43, 166
Salamon Zoltán (1938) 259
Salva Karol 120
Sandler Irving 179
Santini Giovanni 234
Sedgwicková Edie 185
Sedlák Emil (1938) 112, 127
Sedlák Jozef (1958) 206, 208, *217*
Segantini Giovanni 64
Segrest Robert 229
Seifert Karel 219
Selz Dorotheé 166
Semian Ervín (1921–1965) 17, 28, 30, 31, 74, 77, 79, 109, 110, 124, *58*
Semper Gotfried 18
Sépová Magda 258
Shand Morton 21
Shapiro Miriam 161
Shaw Jeffrey 185
Scheer Michal M. (1902 2000) 219, 221, 222
Scherhaufer Peter 247
Schiller Gejza (1895–1927) 9, 65, 68, *16*
Schiller Jenö 215, 216, *320*
Schnabel J. 100
Schöffer Nicolas 43, 154
Schotter Tibor 259
Schubert Július (1888–1947) 9, 65
Schurmann Maximilián (1890–1960) 8, 61, *3*
Schwartz Štefan (1927) 92
Schwitters Kurt 149, 163
Sigetová Agnesa (1939) 85, 86, 87, *99*
Sikora Rudolf (1946) 45, 46, 49, 51, 52, 53, 56, 102, 105, 113, 114, 118, 164, 165, 167, 174, 175, 191, 203, 204, 208, 251, *104, 105, 251, 252*
Singer Oskar 219
Siqueiros David A. 108, 117
Sitár Anton 164
Skutecký Alexander 217, 221
Skutecký Dominik (1849–1921) 8, 61
Skřipský Karol 200
Sládek Anton 203
Slatinský A. pozri Szalatnai Artúr
Slatkovský Mikuláš 259
Slavík B. 245
Sláviková Viera 203
Slivka Dušan 206
Slivka Ján 241
Smetana Pavel 219
Smithson Robert 158
Snopko Ladislav 55, 57
Socháň Pavol (1862–1941) 195

Sokol Koloman (1902) 15, 16, 34, 36, 65, 66, 73, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 125, *32, 126, 127*
Sokol Michal 117
Somora Branislav (1946) 230
Somora Martin (1955) 233
Sporzon Ernest J. 219
Spudil Juraj 199
Srna Jozef 87
Stacho Ľubomír (1953) 52, 125, 118, 182, 203, 206, 207, *304*
Stanko Vasil 205, 208
Stankoci Stanislav (1959) 259
Stano Tono (1960) 205, 208, *225*
Stark Karel Herman 219
Stašík Vojtech 124
Steiner Ernest 221
Steiner Rudolf 234
Steinhübel Juraj 253
Stirling James 231
Stockar Rudolf 219, *324*
Stoličný Ľubomír 219
Straka Štefan 13, 69
Strelinger Alexander 201
Strnad Oskar 242
Strnisko Vladimír 248
Studený František (1911–1980) 10, 76
Studený Michal (1939) 93, 150
Sudek Josef 20
Suchánek Vladimír 248
Suchár Miloslav 259
Sucharda Stanislav 220
Suchý Michal 207
Sullivan Louis 211
Sušienka Jozef 250
Sutnar Ladislav 20
Svetko Štefan (1926) 227, 230, 235
Svetlík Ján (1912–1997) 224
Svitana Imrich 254
Svoboda Josef 244
Sýkora Jaroslav 207
Syllo Miroslav 238
Szabó Július (1907–1972) 10, 109, 110, 239
Szalatnai Artúr 217
Szapocnikowová Alina 43
Szeemann Harald 43, 100
Szentpétery Adam 97
Szinei-Merse Pál 8
Szóbel Gejza 64
Szönyi Andreas 217, 220
Šafařík Jindřich 258
Šajmovič Juraj 201
Šáro Zoltán 203
Ščepán Vladimír (1953) 233
Šebestová Jana 207
Šebor Vojtěch 217
Šestina Ladislav 245
Šilinger Klement 217, 218, 220, *321*
Šimerová-Martinčeková Ester (1909) 17, 30, 32, 36, 74, 75, 84, 94, *34, 35, 36,*
Šimko Ivan 124
Šimková Jena 203
Šimkovič Vladimír 232, 235
Šimkovičová Vladimíra 235
Šimotová Adriena 54
Šimurda Miloš 87
Šovánka Štefan (1858–1944) 239
Špála Václav 42
Španiel Otakar 131
Špitz Ernest (1927–1960) 36, 37, 80, *61*
Šprlák-Uličný Ján 226
Šramka Jozef (1957) 56, 98, 100, 102, 148
Štanclová Kamila (1945) 112, 114, 127
Štefanec Ján 219, 221, 222
Štefunko Fraňo (1903–1974) 130, 131
Štembera Petr 54
Štěpán Ivan (1937–1986) 42, 44, 45, 49, 155, 186, 202, 258, *202*
Štika Karel 20
Štofko Miloš 161
Štolla L. 33
Štraus Dušan 56
Štrba Gabriel (1932) 111, 112, 125
Štrba Ján 207
Štreit Jiří 52
Štrompach Ľudovít 80
Štubňa Anton 201, 202
Štubňa Ivan (1926–1994) 80, 107, 109, 110
Šturdík Jozef (1920–1992) 17, 76, 77, 109, 110
Štursa Jan 131
Štyrský Jindřich 199
Šťastný Jiří 164
Šujan Oto (1930) 248
Šujanová Katarína (1942) 251, 252
Šulc Dušan (1933 1973) 124
Šulc Viktor 24, 242, 243
Šutek Eduard 235
Švantner František (1957) 79
Švolík Miroslav (1960) 205, 208, *220, 221*

Takáts Tibor 207
Tamáš Štefan 198
Tapié Michel 89
Taraba Jaroslav 252, 258
Teren Ladislav (1960) 56, 59, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 114, 116, 117, 147, *116, 117*
Thainová Viola 250, 251
Tichý Július (1879–1920) 9, 64, 121
Tichý Koloman (1888–1968) 9, 25, 64,
Tinguelly Jean 232
Tintoretto 182
Titel Ľubomír 230
Tittel Milan 60, 162
Tizian 63, 180
Tobas Christian 166
Tomečko Jozef 253
Tomečko Pavel 253
Tomík František 206
Tóth Dezider (1947) 46, 49, 52, 53, 54, 60, 86, 98, 127, 157, 165, 167, 169, 174, 176, 182, 204, *248, 249, 250, 284, 285*
Tóth Pavol (1928–1988) 38, 80, 135, 138, 139, *167*
Tóth Štefan 50, 146
Toulouse-Lautrec Henri de 107
Toyen-Marie Šímová 121
Trizma Rastislav (1959) 102, 148
Trizuljak Alexander (1921–1990) 41, 141
Trockelová Rosemarie 185
Trojan Ján (1935) 126, 127
Trolig Jozef 231
Tröster František (1904–1968) 20, 21, 22, 24, 242, 243, 244, *356, 371*
Tschichold Jan 20, 122, 123
Tschumi Bernard 234
Tvarožek Juraj (1887–1966) 217, 219, 221
Tzara Tristan 30

Uher Rudolf (1913–1987) 17, 30, 31, 38, 41, 45, 77, 109, 132, 133, 137, 138, 142, 143, *153, 154, 155, 156,*

Uher Štefan 41, 207
Uhlíř Juraj 221
Uhrík Pavol 251
Unger Ladislav 219
Uprka Franta (1868–1929) 62
Uprka Jozef (1861–1940) 8, 62
Urban Ľudovít (1960) 229, 233, 235, *304*
Urbásek Miloš (1932 1988) 40, 41, 45, 49, 52, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 113, 151, 156, 164, 165, 166, 175, 179, 180, *74, 75, 76, 141, 142, 183, 233*
Urbásek Robert (1965) 59, 105, 119, *120*

Vachálek Jozef 253
Valek Jaroslav 249
Valocký Dušan 90
Vančo Filip 207
Vančo Miloš 201, 203
Vanek Imrich (1931) 250, 251, *388*
Vaníčková Stanislava 248
Varga Kamil (1962) 208, *224*
Vargová Emőke (1965) 60, 148, 161, 192, *301*
Vasarely Victor 154
Vasulka Woody 185, 188
Vaško Imrich (1958) 229, 231, 234, 259, *341*
Vavro Jarolím (1940 1999) 258
Vécsei Ignác 220, 221, *326*
Vécsei Imrich 218
Vejvodová Marie 238
Velásquez Diego 28, 167, 182, 187
Velba Marian 93
Velde Henry van de 19, 21, 218
Velecká Ľuba-165
Vermeer van Delft 161
Veselý Milan (1939) 258
Vician Emil 227
Vilhan Vojtech (1926–1988) 230, 231, *343*
Vinci Leonardo da 63, 180, 181, 182
Vincze Branislav 207
Vinecký Josef 21
Viola Bill 185
Viollet-le-Duc E. E. 211
Višek Jan 219
Vlk Jozef 249
Vodrážka Jaroslav-121
Vojčiak Juraj-251
Vostell Wolf 163, 164, 185
Voštenák Dušan (1954) 229, 231, 234, 259, *341*
Votava Aleš 249
Votruba Jaroslav (1889 1971) 241
Vrzgula Marko 105
Vsevolodský–Gerngross 166
Vydra Josef 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 240, 257
Vychodil Ladislav (1920) 244, 245, 246, 247, *372*

Wagner Otto (1841–1918) 211, 214
Wannenmacher Fabián (1882–1967) 215
Warhol Andy 178, 185
Wearingová Gillian 185
Weibel Peter 185
Weiner-Kráľ Imrich (1901–1978) 9, 10, 12, 16, 35, 66, 67, 68, 108, 116, *39, 40*
Weinwurm Fridrich 217, 218, 220, 221, *326*
Weisslechner Karol (1957) 231, 254, 259, *387*
Weisz Ľudovít - 217
Weisz Pavel 221
Weisz-Kubínčan Arnold (1898–1945) 9, 10, 67, 68
Whistler James 18
Wimmer František (1885–1955) 216, 220
Wulzová Wanda 199

Yvaral J. P. 43
Zahoranský Dušan (1972) 148
Zajac František 97
Zavarská Katarína 252
Zavarský Ján (1948) 51, 52, 174, 246, 248, *217*
Závodný Jiří (1960) 229, 231, 232, *352*
Závodný Ľubomír 233, 234, 235
Zbořilová Jana 248
Zbyňovský Vladimír 253
Zemplényi Teodor (1864–1917) 8, 61
Zigo Vladimír 233
Zikmund Miroslav 231, 232, 234, 259
Zmeták Ernest (1919) 10, 15, 28, 31, 35, 36, 78, 80, 109, 110, 111, 124, 125, 126, *60, 129*
Znoj Jaroslav 241
Zongor Štefan 219
Zrzavý Jan 181
Zsigmondiová Barbora 198

Žabota Ivan (1878–1939) 8, 63
Žáčko Askold (1946–1997) 253, 254, *381*
Žák Karol 238
Žákovič Ivan 253
Želibská Jana (1941) 42, 45, 49, 53, 54, 58, 60, 113, 152, 153, 158, 162, 165, 166, 167, 168, 186, 188, 191, 208, *200, 201, 244, 297,*
Želibská Mária 126
Želibský Ján (1907–1997) 17, 27, 28, 29, 32, 74, 75, 77, 78, *47,*
Žigová Anabela (1974) 60, 161, 249
Žilinčanová Viera (1932) 46, 87
Žilinčár Juraj 259
Žitňan Marek 259
Žitňanský Márius (1952) 232, 234, *342*
Župník Peter (1961) 205, 207, *222, 223*

20. STOROČIE

Dejiny slovenského výtvarného umenia
20. storočie

Financované Ministerstvom kultúry SR

Vydala Slovenská národná galéria, Bratislava 2000
Generálna riaditeľka SNG:
Katarína Bajcurová
Editorka:
Zora Rusinová
Text a výber reprodukcií:
Zora Rusinová a kolektív
Zodpovedné redaktorky:
Marta Ciranová, Irena Kucharová
Bibliografia:
Tatiana Vančová
Menný register:
Zuzana Stančeková
Preklad anglického resumé:
Beata Havelská
Fotografie:
Anna Mičúchová, Jarmila Učníková,
Norbert Grosz – fotoateliér a fotoarchív SNG,
Martin Marenčin, Pavol Breier, Ladislav Sternmüller
a archív autorov
Grafická úprava:
Bedrich Schreiber
Technická realizácia:
BoArt® Bratislava
Sadzba a zalomenie:
Peter Dzubina
Litografie:
Typocon®, spol. s r. o. Bratislava
Tlač:
Bratislavské tlačiarne, a. s.
Knihárske spracovanie:
Svornosť, a. s.
Prvé vydanie
Text knihy bol imprimovaný ku dňu 22. 3. 2000

Copyright © *Slovenská národná galéria, Bratislava 2000*
Copyright © *Ján Abelovský, Katarína Bajcurová,*
Vladimír Beskid, Matúš Dulla, Jana Geržová,
Aurel Hrabušický, Silvia Ilečková, Beata Jablonská,
Ivan Jančár, Marta Janovíčková, Zdeno Kolesár,
Klára Kubíková, Václav Macek,
Radislav Matuštík, Iva Mojžišová,
Dagmar Poláčková, Zora Rusinová,
Katarína Rusnáková, Ágnes Schrammová,
Štefan Šlachta, Eva Trojanová, Tatiana Vančová,
Alena Vrbanová, Marian Zervan, 2000
Translation © *Beata Havelská 2000*
Photographs © *Anna Mičúchová,*
Jarmila Učníková, Norbert Grosz – fotoateliér
a fotoarchív SNG, Martin Marenčin, Pavol Breier,
Ladislav Sternmüller, 2000
Graphic design © *Bedrich Schreiber 2000*

ISBN 80–8059–031–1

SLOVENSKÁ NÁRODNÁ GALÉRIA

ISBN 80-8059-031-1