

Katedra teórie a dejín umenia
Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave

Cesty a príbehy moderného umenia

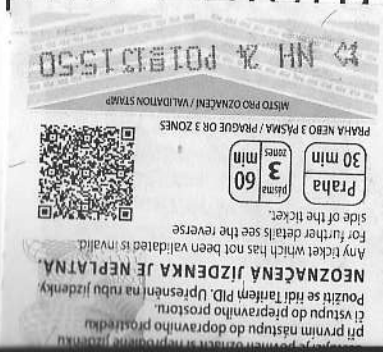
Zborník referátov z vedeckej konferencie
k 70. narodeninám prof. Ľudmily Peterajovej

Bratislava 1997

AZN Box



Ľudmila Peterajová



Narodila sa 3. 7. 1927 v Bernolákove. 1946–1952 štúdium na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (filozofia, estetika, dejiny umenia, taliansky jazyk a literatúra, anglický jazyk). Doktorát z talianskej literatúry a estetiky 1952. Od 1951 členka sekcie teoretikov pri Zväze československých výtvarných umelcov, začiatok publikačnej činnosti o výtvarnom umení. Od 1953 pracovníčka Slovenskej národnej galérie, do roku 1955 ako knihovníčka, potom vedúca oddelenia súčasného umenia (do 1972 a 1974–75). Od 1965 prednášala na Vysokej škole výtvarných umení dejiny umenia 19. a 20. storočia a estetiku (1975 docentka, 1983 profesorka). Kandidátka vedy o výtvarnom umení (CSc.) verejnou vedeckou rozpravou (1981). Do dôchodku odišla 1990 a niekoľko rokov ešte prednášala externe.

Od 1961 kandidátka AICA, od roku 1969 riadna členka AICA. Účasť na kongresoch AICA: 1964 Benátky, 1966 Praha a Bratislava, 1969 Škandinávia, 1974 Drážďany a Berlín, 1989 Moskva a Tbilisi, 1996 Rennes. Referát na kongrese v Tbilisi na tému Filiácie avantgárd (Alexandra Exter a E. M. Šimerová).

Autorsky pripravila vyše 200 výstav doma i v zahraničí. Z vedeckovýskumného hľadiska najdôležitejšia výstava a katalóg Generácia 1909 - Svedomie doby (SNG 1964–65). Slovenská komisárka na Bienále v Benátkach 1966 a 1970, na Bienále v Sao Paolo 1967.

Ocenenia: 1975 cena M. Benku, 1982 cena vydavateľstva Tatran za monografiu o C. Majerníkovi, 1982 cena ZSVU za tú istú monografiu, 1997 cena M. Várossa za celoživotnú prácu.

Ľudmila Peterajová was born on July 3rd, 1927 in Bernolákovo. From 1946 to 1952 she studied at the Faculty of Humanities at Comenius University in Bratislava (philosophy, aesthetics, history of art, Italian language and literature, English language). She gained a doctorate in Italian literature and aesthetics in 1952. From 1951 she became a member of the section of theoretics which is a part of the Association of Slovak Fine Artists. Here she began in art publishing activities. From 1953 to 1955 she worked at the Slovak National Gallery in Bratislava as a librarian. After 1955 she headed the Department of Contemporary Art (until 1972 and again in the years 1974–75). From 1965 she lectured at Academy of Fine arts in Bratislava on the history of 19th and 20th century art and aesthetics. In 1975 she became a senior lecturer, in 1983 a professor and finally the candidate of art sciences (Csc.). She retired in 1990 but continued to lecture freelance for a few years.

In 1961 she became a Candidate of AICA (Association Internationale des Critiques des Arts), from 1969 she was an active member of AICA. Her participation at AICA congresses included: 1964 Venezia, 1966 Prague and Bratislava, 1969 Scandinavia, 1974 Dresden and Berlin, 1989 Moscow and Tbilisi, 1996 Rennes. She reported at the congress in Tbilisi about the filiation of the avantgardes – Alexandra Exter and E. M. Šimerová.

She was the author of more than 200 exhibitions at home and abroad. From the point of view of scientific research, her most important achievements were the exhibition and the catalogue Generation 1909 – conscience of the age (SNG 1964–65) and as curator of the Slovak part of the Biennale Venezia 1966 and 1970, and also in the biennial in Sao Paulo.

Awards: 1975 – Prize of M. Benka, 1982 – Prize by the publisher Tatran for the monography about C. Majerník, 1982 Prize by ZSVU for the same book, 1997 – M. Váross Prize for her lifelong work.

Obsah

Ľudmila Peterajová	<i>Oscar Domínguez na Slovensku</i>	5
Klára Kubíková	<i>Podiel Ľudmily Peterajovej na formovaní obrazu slovenského výtvarného umenia 20. storočia v zrkadle výstav SNG</i>	13
Marian Paukov	<i>Nedokončená moderna</i>	17
Ľudovít Hološka	<i>Odložená smrť maliarstva</i>	24
Ľuba Belohradská	<i>Podoby reduktivismu – Klub konkrétistov</i>	31
Ladislav Hrnčírik	<i>Podoby moderného umenia na Slovensku v rokoch 1956–1965</i>	41
Hana Vaškovičová	<i>K niektorým problémom umenia 2. polovice 20. storočia na Slovensku</i>	47
Štefan Šlachta	<i>Výtvarné dielo v architektúre Emila Belluša</i>	50
Štefan Zajíček	<i>Neznámy slovenský maliar Karol Molnár</i>	57
Máriu Maták	<i>Andrej Barčík a generácia – filozoficko-kritická analýza diela</i>	66
Silvia Ilečková	<i>Ľudo Fulla a moderná slovenská typografia</i>	71
Tatiana Vančová	<i>Výberová personálna bibliografia Ľ. Peterajovej</i>	77

Oscar Domínguez na Slovensku *Oscar Domínguez in Slovakia*

Prof. PhDr. Ľudmila Peterajová, CSc.

Slovensko nemalo šťastie na návštevy osobností svetového moderného umenia. Azda preto pretrvávajú v povedomí starších pamätníkov pobyt a výstava maliara Oscara Domíngueza v Bratislave. Bolo to začiatkom roku 1949, roku pre naše umenie v neblahom zmysle prevratného. A sú to nielen spomienky, čo tu po Domínguezovi ostali, ale aj celý rad jeho obrazov a kresieb. Naviac, ako sa mi až teraz podarilo krok za krokom poodhaliť, jeho výstava sa stala predmetom argumentovania v sporoch o ďalší profil nášho umenia.

Ako sa nadviazali kontakty s Domínguezom a s ostatnými exilovými španielskymi umelcami? Začiatkom roku 1946 usporiadali pod záštitou našej vlády v pražskom Máneze výstavu „Umenie republikánskeho Španielska. Španielski umelci Parížskej školy“. Výstava mala veľký ohlas v tlači, z maliarov, po Picassovi, ktorý, hoci neprítomný, bol vo vystavenom súbore číslom jedna, najväčší záujem vyvolal pôvodne surrealistu, neskôr picassovec, Oscar Domínguez, ktorý fascinoval aj svojou exaltovanou a vitálnou osobnosťou. Nadviazal tu početné priateľstvá, dostal ponuky vystavovať v Prahe, v Brne, v Olomouci, čo sa v priebehu dvoch rokov aj uskutočnilo. Spomenutá prvá kolektívna výstava Španielov mala s trochu obmeneným súborom reprízu v Dome umenia v Brne, ale do Bratislavy, napriek tomu, že bola ohlásená, nevedno prečo, neprišla.

V Bratislave sme mali len osobnú výstavu sochára Honoria Garcíu Condoya v Borového BUK-u v lete 1948, spojenú s jeho návštevou. Bol hosťom Umeleckej besedy slovenskej a ako sa uvádza v katalógu, prostredníctvom Condoya UBS pozvala do Bratislavy aj jeho priateľa Domíngueza, lebo „usporiadaním týchto výstav má UBS na zreteli sústavné sledovanie súčasnej maľby“. Oscar Domínguez pochádzal z Kanárskych ostrovov, z Tenerife, kde sa narodil roku 1906 v rodine majiteľa banánovníkových plantáží. Prvý obraz namaľoval ako dvadsaťročný, bol to Autoportrét s fajkou. O rok neskôr ho otec poslal do Paríža, kde sa mal venovať exportu ovocia. Namiesto obchodovaním trávil čas súkromným štúdiom maliarstva a v nočných lokáloch. Prechodne sa musel vrátiť domov, z dôvodov nastúpenia vojenskej prezenčnej služby. Na Tenerife prvý raz vystavoval. Od roku 1929 žil zväčša v Paríži, pokračoval v štúdiu maliarstva a zbližoval sa so surrealismi. V súlade s hnutím bol ľavicovo orientovaný. Na

Tenerife sa dostal do bojov s generálom Francom, ktorý odtiaľ pripravoval boj proti Španielskej republike. Odvtedy v Paríži prežíval dramatické osudy anti-fašistu a emigranta, o ktorých sa podrobne píše v úvode jeho bratislavského katalógu a v článku časopisu Bojovník z januára 1949.

Roku 1934 sa v Paríži dostal do kontaktu s André Bretonom, ktorý ho prijal do surrealistickej skupiny. Od tých čias sa podieľal na jej aktivitách až do roztržky s Bretonom. Na jeho rozchode so surrealizmom mal nepochybne vplyv styk s Picassom, s ktorým sa zoznámil už pri prácach na inštalácii pavilónu Španielskej republiky na Svetovej výstave v Paríži, kde Picasso vystavil svoju Guernicu.

Pre stručnú charakteristiku etáp Domínguezovej tvorby použijeme periodizáciu Any Vázquez de Parga v katalógu k jeho súbornej výstave, ktorú usporiadali v minulom roku na Kanárskych ostrovoch a v Madride.

Etapu surrealizmu (1929–1938): pred stretnutím s Bretonom pestoval surrealizmus spontánny, ktorý korešpondoval s jeho psychickým založením. Bol tu nesporný vplyv Dalího. Uznanie surrealistov mu priniesli predovšetkým objekty, oná „najvyššia hra na pravdu“, podľa básnika Georgesu Hugnetu, a objav de-kalkománie (dekalky – odťahky z plochy natretej hustou farbou). Breton mu priznal autorstvo dekalkománie a venoval jej osobitnú pozornosť ako prostriedku umožňujúcemu nové techniky automatizmu. Tadiaľto, ako píše, viedla cesta aj k neskoršej americkej action-painting. V Domínguezovej tvorbe nasledovala etapa kozmická (1938 – 39), čo bola séria kozmických krajín, pôsobiacich vulkanicky alebo ako útroby, vytvorených hrou štetca s farbou v podvedomom tranze. Tieto krajiny ovplyvnili mladších surrealistov. Nasledovala etapa litochronizmu alebo skameneného času, ako sa v katalógu píše, ktorá sa vymedzuje rokmi 1939–1941 a na ňu nadviazala etapa „sietí alebo demontovaných žien“ (1942).

Za nemeckej okupácie Paríža Domínguez odišiel do Marseille s úmyslom odplávať, tak ako iní surrealisti, do USA. V očakávaní odjazdu vytvoril sériu „kolektívnych koláží alebo vyberaných mŕtvol“, ktorá mala nahradiť tradičné hracie karty. Namiesto do Ameriky sa však dostal do tábora nútených prác, odkiaľ sa mu podarilo utiecť do okupovaného Paríža, kde sa potom skrýval a nadviazal kontakty s Éluardom, Hugnetom, Picassom, s ktorými spolupracoval pri vydávaní ilegálnej tlače. Odvtedy sa od surrealistov dištancoval. Priateľstvo s Picassom a obdiv k nemu spôsobili obrat aj v jeho maľbe.

Prechodne je uňho ešte cítiť vplyvy metafyzickej maľby De Chirica, v bezživotných krajinách a v mŕtvych objektoch, ktorých okruh sa vyraňuje: sú to bicykle, šijacie stroje, fotoaparáty a predovšetkým telefóny, revolvery. Do kompozícií obrazov sa dostávajú početné hrotilé predmety, šípy, kopije, strely pretínajúce objekty a pravdaže, i nevyhnutné býky. Tieto znaky poznamenávajú nasledujúcu, pomerne ustálenú etapu picassovskú (1944 – 1948), kedy sa Domínguezov záujem obracia k čistej výtvarnosti, opúšťajúc literárny obsah. Možno tu cítiť

pôžitok z maľby, pretrvávajúce imaginatívne svetlo a dokonca osobitý humor. Na konci tohto šťastného tvorivého obdobia prichádza s výstavou k nám, do Bratislavy.

Na niektorých obrazoch, ktoré ostali tuná, sa dá sledovať začiatok novej etapy, ktorú sám nazval technika triple trait, trojité čiary. Spomenutá Ana Vázquez de Parga, definujúc túto etapu ako schematickú (1949–1953), hovorí o rafinovanosti línií, subtilnosti vo farbe a o prísnej geometrii, ktorá je šokujúca s ohľadom na búrlivý umelcov charakter. V posledných rokoch života sa Domínguez vracal často k dekalkománii, realizujúc ju olejovou farbou na plátne. Vychádzal pritom zo škvrny, prostredníctvom ktorej interpretoval fantastické krajiny alebo architektúry.

Samovražda v parížskom ateliéri po silvestrovskej zábave s priateľmi ukončila život úspešného maliara, ktorý sa nemohol ponosovať na nedostatok výstav v Paríži i v zahraničí a na nezáujem kritiky a zberateľov. Príčiny boli v jeho psychickom ustrojení kolísajúcom medzi agresivitou a depresiou. Maliar Ladislav Guderna mi nedávno o ňom v liste napísal: „Oscar Domínguez bol príťažlivou osobnosťou, jeho prenikavý pohľad, zvláštny sonórny bas jeho hlasu, jeho argumentácie zanechali v nás hlboký dojem... Na jeho výstave bol motív revolveru, ktorý asi bol latentným výrazom jeho vtedajšieho duševného rozpoloženia, stvárnenej v niekoľkých variantoch. Revolver sa údajne nachádzal v Mudrochovom školskom ateliéri (bolo to ešte na Vazovovej ulici – pozn. L. P.), v ktorom Domínguez namaľoval väčšinu svojich obrazov. Pri jednej príležitosti aj padla varovná poznámka u Františkánov, že táto jeho posadlosť sa môže stať osudnou. Po inom fláme sme sedeli v Podrume iba pri pive a vtedy mi Domínguez nakreslil na obrúsok veľké pivo a penu opatril šípkou s nápisom: „C'est moi“. 31. decembra 1957 v Paríži sa nezastrelil, ale otvoril si žily. Bol to druhý variant hry s nebezpečnými nástrojmi.

Keď som pred časom dostala objemný katalóg Domínguezovej súbornej výstavy, usporiadanej na Kanárskych ostrovoch a potom v Madride, a prečítala si úvodné štúdie, najmä stať Pavla Štěpánka o Domínguezovi v Československu, presnú čo do údajov a bohato fundovanú, mala som pocit, že tu už nič nemôžem pridať. Začala som si aspoň pre seba dopĺňať okolnosti jeho pobytu v Bratislave, u koho býval, kde maľoval, s kým sa stretával. V týchto otázkach sa mi podarilo objasniť niekoľko faktov, ktorými nechcem referát zafažovať. Súpis jeho diel na Slovensku som nerobila, to je napokon práca galerijných inštitúcií. Mňa zaujala skôr iná vec. Bibliografia v Štěpánkovej štúdii obsahuje podrobné údaje o reakcii českej kritiky na výstavy španielskych umelcov a menovite Oscara Domíngueza v období od roku 1946 až do súčasnosti. Najviac ohlasov bolo na kolektívnu výstavu v pražskom Máneze roku 1946 (M. Míčko, J. Kotalík, J. Kolář a i.) Avšak Domínguezova samostatná výstava v Prahe v decembri roku 1948 ostala už bez komentárov. V jej katalógu bola len Eluardova báseň, žiadny český úvod, a z recenzií, ako Štěpánek uvádza, vyšiel len anonymný článok

nok v bratislavskej Pravde zo dňa 19. 12. 1948, v ktorom je informácia, že výstava bude prenesená aj do Bratislavy. Štěpánek situáciu na konci roka 1948 označuje za výsledok skutočnosti, že „kritika, ako všetka tlač, boli pod komunistickou kontrolou.“

Dobre, povedala som si, veď aj slovenská, nielen česká. A jednako tu bol rozdiel. A za týmto rozdielom som začala pátrať. Fakt, že sa ozvali len na Slovensku a ďalšia skutočnosť, že v inom katalógu, a to sochára Condoya, vydanom k jeho výstave roku 1990–91, ktorá prišla aj do bratislavskej SNG, P. Štěpánek uvádza ďalší článok, nepodpísaný, Kto je Oscar Domínguez, z Kultúrneho života č. 1, január 1949, ma podnietili hľadať prípadné ďalšie ohlasy v tlači na mar-go Domínguezovej bratislavskej výstavy. V Pravde, Novom slove, Kultúrnom živote, v Bojovníku a v revue Umenie som našla ďalších sedem článkov alebo zmienok o jeho výstave a umeleckom profile. A čo je dôležité, neboli to len informácie o zahraničnom výtvarníkovi, ale vo väčšine prípadov bol vyjadrený vzťah k súčasnému umeleckému smerovaniu na Slovensku.

Do akej situácie prišla v januári 1949 Domínguezova výstava? Hoci už prešiel takmer rok od Februárových udalostí a trištvrte roka od Zjazdu národnej kultúry v Prahe, na ktorom sa deklaroval socialistický charakter nášho umenia, na Slovensku sa v kultúrnej politike takmer nič nezmenilo. Zatiaľ čo v Prahe už neplatili tézy knižky Vincenca Kramára, známeho zberateľa Picassa a obhajcu moderného umenia, knižky s názvom Kulturněpolitický program KSČ a výtvarné umění (Svoboda, Praha 1946), v Umeleckom mesačníku vydávanom Skupinou výtvarných umelcov 29. augusta ich ešte stále citovali. Bola to bojovná obhajoba výtvarného umenia ako synonyma aj politického pokroku. Slovenskí politici Vladimír Clementis a Laco Novomeský boli pupočnou šnúrou zviazaní so slovenskou umeleckou avantgardou, bývalí DAVisti a vtedajší nadrealisti ako aj nedávni partizáni, to všetko tvorilo homogénnu kultúrnu avantgardnú elitu Slovenska. Výtvarné umenie napredovalo v línii medzinárodnej konfrontácie od I. výstavy SVU 29. VIII. v Prahe ešte v jeseni 1945, cez výstavu českého a slovenského mladého umenia v Paríži v lete 1946, po pribojnejšej SVU 29. VIII., ktorá prezentovala mladé i ostatné kvalitné umenie, postupne sa oživila aj UBS, ktorá sa na konci tohto plodného obdobia pričínila okrem iného o výstavu oboch španielskych umelcov. Nemáme tu priestor na porovnávanie výbojov slovenských maliarov napr. s Picassom, Domínguezom. Clavém a inými, čo by nesporne nebolo bez zaujímavosti v prípade Gudernu, Matejku, Chmela. Parížska škola s francúzskymi i španielskymi komponentmi bola po vojne pre naše umenie určujúca, teraz už z priameho poznania, bez sprostredkujúcej úlohy Prahy. Vladimír Clementis z pozície ministerstva zahraničia a Laco Novomeský, povereník školstva a kultúry, urobili veľa pre kontakty slovenského umenia so svetom. Mali osobný podiel aj na pozvaní Oscara Domíngueza.

Poznajúc cieľavedomosť sovietskej politiky i v kultúre, bolo jasné, že táto slovenská idyla ako ostrovček nemôže pretrvať. Nevedno z akého podnetu ju za-

čal nahľadávať Štefan Bednár, ktorý až do toho času vykonal i napísal mnoho pozitívneho. V decembri roju 1948 začal publikovať sériu článkov v Novom slove ako výzvu do diskusie o problematike socialistického realizmu. V prvom z nich, „Socialistický realizmus, generálna línia umeleckej tvorby“ (NS č. 50, 1948) hovorí ešte svojím jazykom, úprimne zdôrazňuje, že ide len o generálnu líniu, ale že nijaký štýl sa umelcom nezakáže ani nepredpíše, že to nebude sloh diktovaný sekretármi. „Všetko dobré, živé, pravdivé a čisté sa zmestí pod spoločný program soc. realizmu.“ Preberá aj tézy Vincenca Kramára o tom, že moderné umenie je progresívne, a naturalizmus a akademizmus sú produktom meštiackeho úpadku vkusu.

V nasledujúcich týždňoch Bednár pokračoval v publikovaní seriálu v Novom slove na tému socialistického umenia. K diskusii medzi umelcami evidentne nedošlo. Pokiaľ mi je známe, jediná Ester M. Šimerová sa ohlásila v Kultúrnom živote na obranu moderného umenia v troch pokračovaniach svojho príspevku, nazvaného „Je tzv. abstraktný tvar v umení úpadkovým zjavom?“

V Novom slove č. 2, 1949 Š. Bednár v štvrtom pokračovaní svojich úvah s názvom „O záväzkoch umelcov“ už pritvrdzuje a doslovne píše: „Nemôže naším bohom zostať Picasso ako učiteľ a zdroj... Reč má byť zrozumiteľná, treba sa usilovať o najširšiu ľudovosť... Právo na experiment a hľadanie novosti nám nikto neberie. Isteže ozajstné socialistické umenie musí byť aj formálne nejaké nové. Ale nepochybne experimenty budú viac vecou ateliérovou...“

Prerušíme teraz seriál Bednárových článkov, pretože do časového rozpätia ich vychádzania prišla Domínguezova výstava. Zapôsobila v pravej chvíli ako námet, výkričník, ale pre niektorých aj ako výstraha. Štěpánek uvádza, že to bola posledná avantgardná výstava v Bratislave na dlhý čas.

Partizáni sa postavili za výstavu ako prví. V ich orgáne Bojovník vyšiel už 8. 1. 1949 takmer na celej strane článok o Domínguezovi, s jeho fotografiou a tromi reprodukciami diel. Okrem životopisu s údajmi o jeho protifašistickej činnosti je tam obrana modernej maľby v porovnaní Goyovho 2. mája s Picassovou Guernicou. „Goya je dnes už každému zrozumiteľný, Guernica ešte nie, ani pre mnohých umelcov. K pochopeniu moderného umenia je treba sústavné štúdium a prehlbovanie umeleckej vnímavosti poznávaním znakov modernej maľby...“ Podľa dátumov oboch článkov je možné, že práve na tieto slová Bednár reagoval v poznámke o Picassovi a o zrozumiteľnosti. Takže namiesto diskusie slovenských umelcov vstúpila do diskusie Domínguezova výstava. Článok v Bojovníku bol anonymný, ale podľa podobnosti s textom v katalógu jeho autorom bol Juraj Špitzer, v tom čase pracovník ÚV KSS zodpovedný za kultúru. Išlo teda o zápas vo vlastných radoch.

Autormi úvodu v katalógu Domínguezovej výstavy sú Ján Mudroch a Juraj Špitzer. Na rozdiel od pražského a olomouckého katalógu z roku 1948, ktoré postrádali české teoretické stanoviská, v Bratislave bola ešte odvaha čeliť pálčivému problému spájania modernej maľby so spoločenským pokrokom (pre za-

ujímavosť: aj v Ríme v tom čase prebiehala v rámci Komunistickej strany Talianska diskusia na rovnakú tému a sám Renato Guttuso robil sebakritiku). V bratislavskom katalógu bola aj báseň Ruda Fabryho venovaná Domínguezovi Na privítanie.

Slovenská tlač nemlčala. Kultúrny život č. 1 z 23. 1. 1949 prináša podrobnú informáciu o umelcovi v článku „Kto je Domínguez“ s karikatúrou nakreslenou jeho ženou Maud, ktorá s ním bola v Bratislave. S prekvapením som zistila, že prvá časť polemického článku Ester M. Šimerovej, ktorý vlastním len ako výstrižok, je na tej istej strane. To už bol zámer. V nasledujúcom čísle Kultúrneho života je takisto pri druhom pokračovaní Šimerovej článku reprodukcia Domínguezovho obrazu s poznámkou, že je zo súčasnej výstavy. Medzitým Nové slovo v č. 3 z 21. 1. 1949 prináša redakčný rozhovor s Domínguezom s jeho perokresbou, ktorá symbolizuje priateľstvo. Umeľcove odpovede sú pozoruhodne spontánne, uvoľnené. Na otázku, či by v Španielsku, keby tam vznikla ľudová demokracia, tvoril po obsahovej a formálnej stránke také umenie ako dnes, sa vyjadril, že „ľudová demokracia v latinských krajinách by nemohla zmeniť maliarstvo: lebo my máme solídnu tradíciu, prekonávajú všetky vývinové etapy, ktorej výslednicou je táto maľba. Nemohli by sme zastaviť vývoj, to by znamenalo ísť späť... Myslím, že maliar má pokračovať po ceste, ktorú nastúpil. Že ľud je schopný pochopiť moderné umenie... je to teda výlučne otázka výchovy. „Na konci rozhovoru ďakuje priateľovi MUDr. Ľudovítovi Slabejovi (uňho býval – pozn. Ľ. P.) a maliarovi Jánovi Mudrochovi, ktorý mu umožnil, aby u neho pracoval, čím ukázal príklad umeleckej solidarity. Končí so želaním: „Dúfam, že budem môcť navštíviť aj niekoľko slovenských dedín, pretože ma slovenský folklór veľmi zaujíma a pretože by som chcel aj pre budúcnosť nadviazať čo najužší kontakt s vašou krajinou.“ (Na konci svojho bratislavského pobytu v ďalšom interview hovoril už menej optimisticky, zdá sa, že pochopil, alebo mu objasnili, čo sa tu práve odohráva.)

Po týždni, v ďalšom čísle Nového slova (č. 4, 28. 1. 1949) vyšla odborná recenzia „Na okraj Domínguezovej výstavy“ od dr. Jaroslava Dubnického. Po kvalifikovanej prvej časti recenzie Dubnický prechádza do kritiky: „Niet pochyby, že toto nekonvenčné, snivé, ale do istej miery aj bojovné umenie neprináša odpoveď azda ani na jednu z tých páľčivých otázok, ktoré pred umelcov v krajinách ľudovej demokracie prinieslo víťazstvo robotníckej triedy a pracujúceho ľudu nad silami cudzej i domácej reakcie. Nejedna z princípov moderného umenia je v našich nových pomeroch už len mŕtvou dogmou, ktorá prekáža ďalšiemu vývinu a ktorú možno i musia opustiť slovenskí výtvarníci s ľahkým srdcom, nie len preto, že u nás niet takej starej, bohatej výtvarnej tradície... lež predovšetkým preto, že si stále väčšmi uvedomujú svoju príslušnosť k pracujúcemu ľudu i zodpovednosť za splnenie svojej historickej úlohy.“ Záver recenzie má znovu utajene sympatizujúci tón. „Rozdielne chápanie umenia a jeho úloh nám nebráni v tom, aby sme si povšimli výtvarného diela O. Domíngueza s takou pozor-

nosťou, akú si každé objaviteľské a tvorivé umenie zasluhuje.“

Pre diagnózu u nás nastupujúcej situácie je príznačná sprievodná karikatúra Ervína Semiana označená ako „Príspevok k diskusii o našom výtvarnom umení“. Je na nej Domínguez držiaci v ruke svoj obraz (nad platformou „hranice poznania“ podopieranou masou ľudí) a v druhej ruke so zacieleným revolverom, na ktorom stojí do diaľky zahľadený Ján Mudroch. V ľavom dolnom rohu Štefan Bednár s Novým slovom pod pazuchou užasnuto pozerá na kosák a kladivo na hrudi oboch maliarov. Karikatúra nesie názov „Jeden pohľad do beztriednej spoločnosti“. Nemožno pochybovať o tom, že bola klincom do rakvy surrealizmu v našich podmienkach.

Po ďalších dvoch článkoch seriálu, v záverečnej časti v Novom slove č. 9 (zo 4. 3. 1949) Štefan Bednár pod názvom „Doslov k jednej diskusii“ priznáva, že od začiatku svojich úvah sám prešiel vývojom a uvedomovacím procesom. Najmä pod vplyvom čítania sovietskych prameňov musel korigovať niektoré svoje prvotné východiská. Pokračuje: „Súbežne s mojimi článkami prebehla polemika o náhlade na Domínguezovu výstavu medzi maliarom Semianom a pisateľom kritiky Dr. Dubnickým. Polemika dokázala, že nemožno dnes sedieť na dvoch stoličkách, že nemožno koketovať s marxizmom a pritom vo veciach umenia zaujať stanovisko kompromisné, alebo uplatňovať estetické náhľady prekonané už dosiahnutým vývinovým stupňom. Ani kritikom neostáva dnes iné ako hľadať pevnú podstatu v marxistickej teórii. Mali by kráčať pred nami, umelcami, a ukazovať nám cestu, no keď sa tak nestalo, nech nás aspoň dohonia a bežia súbežne s nami.“ (Je vidno, že ani Dubnického kritika nebola považovaná za dostatočne zásadovú – pozn. Ľ. P.)

V citovanom záverečnom článku Bednár ohlasuje prednášku maliara L. Čemického ako ideologickú prípravu pre blížiaci sa I. zjazd slovenských maliarov, sochárov, grafikov, architektov a teoretikov, prednášku, ktorá „bude nepochybne zameraná kladne k programu socialistického realizmu a prinesie niektoré nové námety, ktoré som ja vo svojich článkoch neobsiahol.“

V 11. čísle Nového slova, niekoľko dní po I. zjazde, čítame stenografický záznam Čemického prejavu pod titulkom: „Maliar účtuje s formalizmom“.

Aj Kultúrny život kráčať v novej línii. V č. 3 z 20. 2. 1949 je síce uverejnená posledná časť článku E. Šimerovej, ale je to už labutia pieseň. Nachádzame tu veľkú stať Alexandra Zamoškina „Cesty socialistického realizmu“. Zamoškin odhaľuje, ako komunistická strana VKSb bojuje proti formalizmu v umení v Sovietskom zväze. Za príklad dáva obraz Laktionova List z frontu. No nás môže zaujať predovšetkým perex k tomuto článku: „Po práve skončenej výstave Oscara Domíngueza, po ukážkach z Picassovej výstavy, ktorú čoskoro uvidíme v Bratislave (už sme ju nevideli, pozn. Ľ. P.) a po zvážení výtvarnej tradície našich aktívnych výtvarníkov, sa musíme vážne zahĺbiť do problému formy a obsahu výtvarného diela. Článok, ktorý uverejňujeme, poukazuje na postupy sovietskych výtvarníkov, stojacich odhodlane na ceste socialistického realizmu.“

O niekoľko dní po I. zjazde slovenských výtvarníkov, na ktorom Laco Novomeský predniesol ako jediný z vystupujúcich prejav veľmi citlivý a chápa-vý voči umeniu, vyšla aj v Kultúrnom živote vo veľkonočnom čísle stará karika-túra (z roku 1932) J. Rybáka, nazvaná „Ako budú vyzerat' davisti v roku 1952?“ Čitatelia mali identifikovať jednotlivé osobnosti. Ak v onom roku 1949 išlo o vtip, ukázalo sa, že to bol čierny humor. Realita v roku 1952 bola otrasná: jedna ši-benica a u ostatných dlhoročné väzenie.

Oscar Domínguez už bol za hranicami Slovenska, keď vyšiel rozhovor s ním v novej Revue Umenie č. 1– 3, 1949 (vyd. UBS a SVU 24. 8.). V perexe sa spo-mína, že „jeho diela vzbudili zaslúženú pozornosť a boli príčinou polemiky o po-slaní moderného umenia v socialistickej spoločnosti. Prinášame niekoľko jeho myšlienok konfrontujúcich na druhej strane nasledujúceho listu jeho náhľad s názorom francúzskeho maliara André Fougersona.“ Toto bola obezlička. Fougerson bol pravoverný realista.

Nevieme, nakoľko si Domínguez uvedomoval situáciu i zástoj, ktorý jeho výsta-va v Bratislave zohrala. Isté je, že v poslednom tunajšom rozhovore uniká do iracionálnych stavov, hovorí, že v „umení nejestvuje 'prečo' ani 'ako'... pochopiť ho možno iba pomocou zmyslových a citových vnemov... V umení som nikdy ne-mal rád teórie a rozpravy... Môžeme teda celkom dobre nahradiť všetko to, čo som práve povedal, takto: Bla bla bla bla? Bla, bla, bla: bla bla blal!“

Podiel Ľudmily Peterajovej na formovaní obrazu slovenského výtvarného umenia 20. storočia v zrkadle výstav SNG *List of the exhibitions made in the concepcion of Ľudmila Peterajová*

PhDr. Klára Kubíková, SNG

Prof. PhDr. Ľudmila Peterajová, CSc. patrí k slovenským historikom umenia, kto-rí sústreďujú svoj záujem na oblasť umenia XX. storočia. Od roku 1958 v jej au-torskej koncepcii boli na pôde Slovenskej národnej galérii prezentované mno-hé výstavné podujatia syntetického a monografického charakteru. Po odchode z galérie (1972) pedagogicky pôsobila na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave.

Zo súpisu výstav spomenieme syntetickú výstavu Generácia 1909 - Svedomie doby (1964), v ktorej podrobne analyzovala výtvarný a názorový profil autorov od 1. polovice 30. rokov po rok 1963, k výstave bol vydaný v tom čase najob-siahlejší katalóg, pri ktorom ešte i dnes oceňujeme spracovaných 1000 biblio-grafických údajov (spolupráca: D. Kahounová, S. Ilečková), Moderné francúz-ske maliarstvo zo zbierok NG Praha (1966), Tvorbu strednej a mladej generácie zo zbierok SNG pri príležitosti kongresu AICA, Mladé slovenské výtvarné ume-nie v Jazdiarni hradu Červený Kameň (1968).

Prostredníctvom monografických výstav prezentovala dielo Viliama Chmela (1964), Martina Martinčeka (1966), po prvýkrát súborné dielo Andreja Nemeša (1965), Jána Želibského, Alda Borgozoniho, Martina Benku (1968), Ester Martinčekovej - Šimerovej (1969), Júliusa Jakobyho, Jána Mudrocha (1970). V roku 1994 pripravila reprezentačný výber z diela Ester Martinčekovej - Šimero-vej.

Pripravila katalógy k stálym expozíciám Ľudovíta Fullu v Ružomberku (1977 a 1994). Okrem bohatej výstavnej činnosti na pôde SNG úspešne rozvíjala akvi-zičnú činnosť a príkladnú starostlivosť o zbierkový fond umenia XX. storočia. V súčasnosti je členkou nákupnej komisie v SNG. Publikuje v periodiku SNG Galéria.

Súpis výstav v autorskej koncepcii prof. Ľudmily
Peterajovej, usporiadateľ Slovenská národná galéria

1958

Žena v slovenskom výtvarnom umení

Bratislava, SNG, marec

úvod v katalógu

Slovenské umenie 20. storočia

Prírastky za roky 1954–1958

Bratislava, SNG, júl – august

úvod v katalógu

1960

15 rokov slovenského výtvarného úsilia v oslobodenom Československu

Bratislava, SNG, máj – august

1964

Generácia 1909. Svedomie doby

Bratislava, SNG, marec – máj 1965

úvod v katalógu

Viliam Chmel 1917–1961

Súborné dielo

Bratislava, SNG, apríl – jún

úvod v katalógu

Italo Zetti – grafika

Bratislava, SNG, júl

úvod v katalógu

1965

Prírastky slovenského umenia za roky 1959–1964

Bratislava, SNG, jún – august

úvod v katalógu

1966

Moderné francúzske maliarstvo

Zo zbierok Národnej galérie v Prahe

Bratislava, SNG, február – marec

úvod v katalógu

Andrej Nemeš

Obrazy a kresby

Bratislava, SNG, máj – jún

úvod v katalógu

Tvorba strednej a mladej generácie zo zbierok SNG

Výstava usporiadaná k medzinárodnému kongresu AICA v Československu

Bratislava, SNG, september – november

Martin Martinček. Fotografie

Bratislava, SNG, január – marec

úvod v katalógu

1968

50 rokov československého maliarstva zo zbierok galérií

Bratislava, SNG, máj – jún

úvod v katalógu

Martin Benka

Bratislava, SNG, október – november

úvod v katalógu

Ján Želibský

Bratislava, SNG, jún

úvod v katalógu

Aldo Borgonzoni

Bratislava, SNG, jún

úvod v katalógu

Mladé slovenské umenie

Červený kameň, jún – august

úvod v katalógu

1969

Ester Martinčeková-Šimerová

Koláže a kamey

Bratislava, SNG, marec – apríl

1970

Július Jakoby

Nová tvorba

Bratislava, SNG, február – marec

úvod v katalógu

Martin Benka. Nationalkünstler der ČSSR

Berlín, Internationales Ausstellungszentrum, máj

úvod v katalógu

Národný umelec Ján Mudroch

Bratislava, SNG, apríl – máj

úvod v katalógu

Cyprián Majerník

Bratislava, SNG, november – december

úvod v katalógu

Slovenské výtvarné umenie 1945–1970

Boje a ciele o socialistické umenie

Bratislava, Dom umenia, december – január 1971

úvod v katalógu J. Hraško, S. Ilečková, Ľ. Peterajová, E. Šefčáková
1971

České sochárstvo zo zbierok SNG

Bratislava – hrad, jún – august

úvod v katalógu

Rudolf Pribiš. Súborné dielo

Bratislava, dom kultúry, december – január 1972

úvod v katalógu

1972

Eric Grate – sochárske dielo. Endre Nemeš – nové obrazy

Bratislava, Dom umenia, február – marec

Generácia 1909

Socha piešťanských parkov

Piešťany, Balnea palác, zimná záhrada, august – október

v spolupráci s L. Belohradskou

úvod v katalógu

1975

Vincent Hložník. Tvorba z rokov 1939 – 1945

Bratislava, Dom umenia, november – december

úvod v katalógu

1994

Ester Martinčeková – Šimerová

Bratislava, SNG, jún – september

úvod v katalógu

Nedokončená moderna

Incomplete modern

Mgr. Marián Paukov, CSc., Katedra teórie a dejín umenia,
VŠVU

Nebudem sa zdržovať definovaním moderny, modernizmu, avantgardy, avantgardizmu, postmoderny a postmodernizmu. Tieto pojmy sa vysvetľujú nejednoznačne, čo však na druhej strane má určitú výhodu.

Budem si všímať niektoré prejavy umenia v rytme „veľkého času“ alebo „dlhého trvania“, a to aj napriek tomu, že postmoderna spochybňuje „veľké vyprávania“, čo však nie je to isté. Len z hľadiska nekritického názoru sa môže aj to, čo nie je to isté, zdať ako to isté. Zároveň by som chcel poukázať na to, že v historickom vývoji ide o viac typov klasiky, pričom sa ukazuje, že pravdivé nie je to, čo je klasické, ale klasické je to, čo je pravdivé. Poznať zajtrajší deň umenia nie je možné. Ale paradoxne je možné nejako nahliadnuť do pozajtrajšieho dňa umenia. Avšak tak, že sa napojíme na rytmus „veľkého času“ a poodstúpime do predvčerajšieho dňa umenia. Teda po prvé – veľký rytmus, po druhé – „klasi-ka“ a po tretie mi pôjde o postihnutie vnútorných protirečení, nuansov, diferencií na niektorých príkladoch umeleckého vývoja. Tieto sú pre umelecký vývoj častokrát podstatnejšie než vonkajšie zmeny. Z takéhoto hľadiska možno porovnať aj také prejavy umenia, ktoré sa nachádzajú od seba buď v časovej alebo geografickej vzdialenosti.

Nedokončenosť moderny chápem v zmysle weberovského možného vedomia alebo ako potenciálne možnosti v duchu Aristotelovej topologickej estetiky. Ide mi práve o poukaz na nevyčerpané alebo známe, a predsa neznáme, možnosti moderny a pomoderny (zámerne nehovorím postmoderny). Ísť niekam – znamená ísť pomimo niečoho. Aj my sa takto často míňame. Stačilo by len málo, možno aby sa vyskytol nejaký clinamen - o čom bude reč neskôr.

Clinamen ma viedol k tomu, že som si vybral štyri rozdielne príklady na demonštráciu zvoleného cieľa. Prvý príklad bude z prvej polovice 19. storočia. Vybral som ho preto, lebo by som rád naznačil, že tí, ktorí unáhlene určitým umeleckým prejavom vyčítajú „19. storočie“, teda prežitosť, sa nevdojak pri riešení svojich „postsúčasných“ problémov ocitajú ešte v prvej polovici 19. storočia. Sú v zajatí toho, čo už bolo v priebehu 19. storočia dezaktualizované.

Druhým príkladom bude príbeh o clinamene a bude - okrem iného súvisieť s termínom ready-mades u M. Duchampa. Jeden pojem je veľmi známy, druhý po-

jem je temer neznámy.

Tretí príklad bude súvisieť s tvorbou K. Maleviča a El Lisického. A napokon štvrtý príklad bude spojený s tvorbou J. Tinguelyho, ktorý dal lekcii súčasnej estetike zaujatej reprezentacionizmom. Jeho vystúpenie je v niečom podobné aktivite B. Newmana, keď ako praktik – výtvarník dal aj estetikom lekcii o dnes diskutovanom pojme vznešeného.

K prvému príkladu. Ide o transparentnú maľbu z prvej polovice 19. storočia, rozšírenú v tom čase hlavne v Anglicku. Ak sa na jednej strane vie o vplyve akvarelovej maľby na vývoj anglického maliarstva v 19. storočí, menej alebo vôbec sa nevie o transparentnej maľbe na skle. Tieto transparenty vtedy vytvárali „prírodnú“ súčasť obytného prostredia – nachádzali sa v interiéroch bytov, v knižniciach atď. Okrem J. Martina sa týmto transparentom venoval aj W. Turner. Podľa názoru J. Martina maľby na skle mali presiahnuť všetky iné druhy umenia svojou veľkoleposťou a vraj mali ďaleko predbehnúť akvarelovú a olejovú maľbu. Vraj aj diela svetového umenia pomocou prepisu na sklo mali získať dodatočný efekt. Netreba ani dodávať, že takýmto „dokončovaním“ umeleckej klasičky cesta ďalej nevedla. Lenže, nepripomína táto situácia našu postmodernú dobu, keď sme v zajať bud' doslovného televízneho „svietenia“, alebo – v prenesenom zmysle – jagavej extravagantnej, eklektickej a chladnej postmodernej produkcie?

Pristúpme k príbehu o clinamene. Poprvýkrát sa tento pojem objavil u Epikura v jeho atomizme. Bola ním pomenovaná náhoda a aj ľudská sloboda v protiklade k determinizmu a osudovosti. Clinamen doslova znamenal odklonenie. Epikuros bol vlastne chaokratom staroveku. Chaokratické motívy rozvíja v súčasnosti M. Vodrážka v knihe Chaokracie. Z nového sveta A-vropy.

Idea clinamenu bola v protiklade tak s teológiou, ako aj s racionalizmom. Z tohto dôvodu sa clinamen stal obľúbeným objektom kritiky pre prakticky celú európsku tradíciu. Avšak práve negatívna kritika spôsobila to, že sa na clinamen nezabudlo. Bola to predovšetkým newtonovská kritika, ktorá odvrhla akýkoľvek element náhody v dianí sveta. Približne od polovice 19. storočia sa začína situácia meniť. M. Maeterlinck ohlasuje vznik nového náboženstva náhody. Metaforou náhody sa stáva ruleta. Vzniká teratológia ako disciplína skúmajúca odchýlky - clinamen - od normálneho vývoja organizmu.

J. K. Huysmans v románe Naruby vytvára apológiu mrzákov. Monštrum je u neho späť s ideou clinamenu. Prízrak, mora sa stáva dôležitou metaforou sveta. Na konci 19. storočia sa idea clinamenu prelína s kultúrnym mýtom baletu, na ktorý sa začínajú projektovať kvázifyzikálne teórie pravdepodobnosti. V roku 1902 vydáva A. Jarry spis Balistika tanca. Choreografická metafora sa rozšírila aj na iné objekty a nadobudla postupne – hlavne zásluhou Nietzscheho – zreteľne filozofický charakter. Stojí za pozornosť, že v tom čase sa rozširuje mytologický archaický mýtus o Ixiónovi s nasledujúcim asociačným refazcom: koleso – rotácia – mŕtvola – Boh – hráčka kocka. Ixión sa začal pripodobňovať

Kristovi. Motív Ixióna bol u Jarryho pretransformovaný na motív Krista-bicyklistu. Motív clinamenu sa objavil aj v diele L. Pirandella, napr. v románe Nakrúca sa z roku 1915. Hrdinom románu sa stáva kamera – superzrak alebo „božské oko“. Kamera sa bude točiť a registrovať život a operátor sa stane nepotrebným. Nemožno si tu nespomenúť na Flusserov názor, že dnes sa fotograf stáva funkcionárom aparátu. Filmovou kamerou u Pirandella sa stal taký mechanizmus, ktorý bol zrastený s človekom a produkoval chaos. Zákonitý podľa takýchto názorov rodilo náhodné. Náhodné neočakávaným spôsobom malo rodiť zákonitý. Clinamen bol takto vtiahnutý do sveta ako fundamentálny tvorivý mechanizmus. V Skutkoch a názoroch doktora Faustrolla, patafyzika sa opisuje stroj na výrobu obrazov – maľovací stroj a nazýva sa priamo Clinamen. Tento maľovací stroj vytváral celý rad „diel“, ktoré záhadne presne anticipovali niektoré črty poetiky surrealizmu. Zabehnem dopredu – k štvrtému príkladu. Asociačná niť nemôže viesť od Jarryho maľovacieho stroja k Tinguelyho Strojom na kreslenie a mnohé iné jeho podobné objekty, ktoré parodovali mechanizmus presnosti.

Vráťme sa k Jarrymu. Práve od neho, hoci sa to málo pripomína, viedla priama cesta k excentrickej tvorbe francúzskeho spisovateľa R. Roussela. Niektoré texty Jarryho možno považovať za kľúč k tvorbe Roussela. Rousselov princíp písania textov pripomínal činnosť akéhosi stroja. Prácu začal tak, že vytvoril dve vety, temer nezozlášiteľné podľa zvuku, no rozdielne podľa zmyslu. Keď sa obe vety našli, zostávalo len napísať príbeh, ktorý sa potom mal začínať prvou a končiť poslednou vetou. Ukazuje sa, že Roussel bol nielen priamym pokračovateľom Jarryho, ale aj zrejším nástupcom S. Mallarmého.

Vplyvnou osobnosťou v týchto dramaticko-komických kultúrnych procesoch bol H. Bergson – napísal v tom čase inšpiratívny spis O smiechu. Stroj nebol smiešny, ale smiešnymi sa stávali vlastnosti, pripodobňujúce človeka stroju – mechanickosť a strnulosť. Tak či onak, tvorba sa chápala ako niečo nepredpovedateľné. Podstata umenia sa hľadala v clinamene a chápala sa ako neuvedomelý automatizmus. Čím bol tento stroj zložitejší, tým väčšiu úlohu v ňom mala zohrať náhoda. Vytvárala sa teória automatického písma. A zrejme neprežiením, ak poviem, že túto teóriu hotovú prevzal v roku 1924 A. Breton v Manifeste surrealizmu.

Pred Bretonom princíp náhody pri vytváraní umeleckých „textov“ rozviedol M. Duchamp, ktorého možno považovať za najdôslednejšieho „žiaka“ Jarryho a Roussela. Duchamp v roku 1913 napísal Erratum musical. V tomto roku vytvoril aj svoj reade-made Bicyklové koleso, čo sa nedá nevidieť v súvislosti s už spomenutým motívom Krista-bicyklistu a tiež superzraku vo vnútri krútiaceho sa kolesa-kamery. Taktiež jeho Veľké sklo bolo založené – okrem iného (napr. motív androgýna) na idei clinamenu a na pretransformovanom mytologickom komplexe spojenom s Ixiónom. Duchamp vytvoril v roku 1926 Anemický film, ktorý bol založený na princípe rotujúcich diskov. Tieto prístroje, zdá sa, tiež boli spojené s Ixiónovým komplexom – išlo o oči umiestnené do centra kolesa.

Nie je tu priestor, aby som sa zaoberal Duchampovou tvorbou.^{/1} Stručne možno zhrnúť, že od Mallarmého po Duchampa si určitá mytologická problematika zachovala svoju paradigmu. O celostnosti umeleckého procesu u niekoľkých generácií umelcov svedčí skôr táto nemennosť mytologického jadra, než nejaká zmena foriem a rétorika deklarácií. Aj v súvislosti s Druhým manifestom surrealizmu možno pripomenúť, že kultúra je produktívna až vtedy, keď kontinuita v preberaní motívov sa dostane do štádia anonymity. Niekedy dokonca negácia „mena“ sa stáva podmienkou úspešnej translácie štruktúr.

Na tomto mieste by som chcel vyzdvihnúť fakt, že mnohé kultúrne mýty sú len vtedy produktívne, keď dôjde k zrastaniu motívov, ktoré sú od seba dostatočne vzdialené. Možno to azda pomenovať ako hru zo zadných čiar. Napr. spojenie atóm-písmeno nemalo takýto mytogénny charakter. No situácia sa môže zmeniť, keď sa do komplexu mýtu dostane cudzorodý element, napr. tanec alebo balet. Takto sa môže dosiahnuť tzv. mytologické monštrum. Produktívna je tá kultúra, ktorá ma dostatočne zložitý mytologický alebo symbolický fond. Clinamen sa v tomto zmysle ako symbol náhodných spojení ukázal ako fundamentálny mechanizmus vitálnej obnovy kultúry. V tomto kontexte interpretácie Duchampových ready-mades od B. Groysa – celkove inak vynikajúce – sa potom padoxne zdajú málo zložené, príliš inverzné: „devalorizácia hodnotného a valorizácia nehodnotného“.^{/2}

Produktívny mýtus alebo symbol, zo stránky postranného pozorovateľa, vystupuje ako monštrum. Clinamen sa takto chápal ako stroj a supermonštrum, kde dochádzalo k rôznym spojeniam: vreteno, balerína, kónusy a kolesá, kinematografické oči, bohupodobná mŕtvola. Kultúrny mýtus vystupoval ako teratologický komplex. Takýto stroj nadobúdala potenciál k nekonečnému rozrastaniu. Hlavná príčina produktívnosti teratologického komplexu pre kultúru spočívala v nemožnosti logizácie. Je to označujúce bez označovaného. Nakoľko zmysel tohto symbolického stroja nie je možné vysvetliť a samotné označujúce, samotný stroj vyzerá ako zložitý konglomerát nespojitelných detailov, činnosť kultúry sa zameriava na skúmanie fungovania a logiku samotného stroja. Interpretácia sa prenáša z úrovne označovaného na úroveň označujúceho. V roku 1922 vydal J. Epstein spis *Lyrosophia* – apológiu defektnej logiky.^{/3} Nebude to azda smelé tvrdenie, ak sa povie, že pre 21. stor. je clinamen takým istým lyrosofickým symbolom.

Mytologický komplex clinamenu je pre kultúru dôležitý aj v tom, že v ňom ide o metazameranosť umeleckej tvorby. Tá je totiž jedným zo základných znakov moderného umenia. Znak, ktorý sa často stráca ako ponorná rieka, ale ktorý nakoniec vždy možno rozpoznať a ktorý podivuhodne spája často aj celkom protichodné tendencie moderného umenia, je nepochybne jeho vytrvalé uvažovanie o sebe samom, jeho sebauvedomovanie, jeho kritika vlastných prostriedkov a hľadanie nových možností. Netreba tu ani uvádzať napr. heideggerovskú definíciu maľby: „podstatou maliarstva je maľovanie o podstate maliarstva“.

K tretiemu príkladu. Dielo K. Maleviča je široko diskutované. Zoznamujeme sa aj s jeho menej známymi textami. Poznámky k jeho dielu som tlmočil na konferencii a v zborníku „O kresbe“. Chcel by som dodať, že jeho Čierny štvorec na bielom pozadí z roku 1914 nebol len reakciou na západné umelecké smery, ale reagoval aj na východnú kultúru a jej symboliku. Motív štvorca-okna a vypadávanie z okna a z reality sa však stal neskôr „ruskejším“ podtextom iného obrazu-textu. Vtedy išlo o späťosť s ideami – ruským clinamenom – s poéziou D. I. Charmsa, ktorý od dvadsiatych rokov až podnes je živým inšpiračným prameňom mnohých umelcov. U Maleviča išlo zároveň o svojrázne umelecké upozornenie na blížiacu sa svetovú kataklyzmu – prvú svetovú vojnu. Len málokeď platí – svet sa rozdvajal nadvoje a cesta viedla srdcom básnika – maliara, ako v Malevičovom prípade.

Na tomto mieste sa musím odvolať na Lyotarda: „Pochopiť, čo mám na mysli, ti umožní karikatúrne zjednodušené rozmiestnenie niekoľkých mien na šachovnici avantgardnej histórie: na strane melanchólie to budú nemeckí expresionisti, na strane novatio Braque a Picasso; na jednej strane Malevič a na druhej Lisickij, tu Chirico a tam Duchamp. Odtieň, ktorým sa odlišujú tieto dve tóniny, môže byť nepatrný, vyskytujú sa často pospolu v tom istom diele, navzájom skoro nerozlišiteľné, a napriek tomu svedčia o spore medzi nostalgiou a experimentom“.^{/4} Ide práve o tieto vnútorné diferencie, nuansy medzi zdanlivo tým istým. S Nietzsche, Flusserom a de Bonom zrejme možno povedať, že treba myslieť farebne a nie čiernobielo. El Lisického dielo okrem vplyvu na knižnú grafiku zanechalo vplyv aj na mnohých dekonštruktivistických projektoch v architektúre. Menej je známe jeho humorné sprostredkovanie suprematizmu pre deti: Suprematistický príbeh – O dvoch štvorcoch a šiestich konštrukciách z roku 1920. Menej sa tiež vie, že jeho ilustrácie detskej literatúry nereagovali len na vizuálnu stránku poézie, ale mu išlo aj o vytvorenie vizuálneho analógu k jej akustickej stránke. Preto možno súhlasiť s tými názormi, ktoré tvrdia, že cyklus kultúry sa len vtedy dovŕši, teda sa „klasicizuje“, keď sa tzv. vysoká umelecká produkcia stane súčasťou aj aktuálneho detského fondu umenia.

Štvrtý príklad. Bez toho, že by som to tu rozvádzal, štvrtý príklad bude súvisieť s predchádzajúcimi tromi. Znova zdôrazňujem, ako je v euro-americkom umení dôležitá vlastnosť metazameranosti nielen do radov do vlastnej umeleckej tvorby, ale často priamo do oblasti teórie. Na druhej strane nemožno opomenúť také situácie, keď táto vlastnosť sa považuje za jedinú vlastnosť umeleckej tvorby. Román H. Hesseho *Hra so sklenenými perlami* je vlastne polemikou s absolutizovanou metazameranosťou hlavne vedeckej produkcie. Tento metodologizmus vedy nie je však celkom príbuzný s metodologizmom umenia.

J. Tinguely svojou sériou montovaných objektov *Myslitelia*, ktoré boli vystavené na jeho veľkej výstave v Moskve, chcel dať nevťieravú lekciu dvom frontom – a pritom v duchu clinamenovej poetiky. Doteraz sa zrejme nenašiel výtvarník, prisahajúci akokoľvek na kráľovstvo náhody, aby sa nestaral, či sedia popisky

diel s dielami samotnými. Aby nedošlo ku clinamenovej zámene. Ako však mohol byť návštevník Tinguelyho výstavy prekvapený, keď v katalógu bola požiadavka pravidelne vymieňať navzájom všetky lístky pod vystavenými Mysliteľmi. Z Heideggera sa zrazu stal Hegel, z Nietzscheho Kant atď. Avšak diela sa dali čítať aj metaforicky aj nemetaforicky, návštevník si skrátka mohol vybrať. Tinguelyho počin hodnotím tak, že tento významný švajčiarsky sochár dal pred svojou smrťou lekcii aj modernistickým reprezentacionistom aj antireprezentacionistom, lebo svoju metazameranosť nevystavoval na obdiv. Pokyny k výmene lístkov sa nachádzali v katalógu jeho tvorby.

Tinguely zostal formálne ten istý. Skryto však išlo tiež o clinamen. Bez toho, že by to Tinguely nejako demonštroval, pred výstavou v Moskve požiadal, aby mu pripravili odpad z moskovských dvorov. Mal dosť metafor, išlo mu o metonymiu. Na tvári miesta - „in situ“ Moskvy chcel zhotoviť nové objekty. Navonok išlo o to isté a predsa to nebolo to isté. Takéto diferencie nenazývam jednoducho „postmoderné“, ale pomoderné diferencie s vnútornou pamäťou. Okrem toho, Tinguelyho prítomnosť v Moskve akoby chcela poukázať na problémy potrebného dialógu medzi Západom a Východom. V rámci súčasných dejinno-filozofických názorov sa dnes vedú diskusie, že z hľadiska budúcej perspektívy možno aj niektoré komponenty minulosti, teda nielen prítomnosti a budúcnosti, meniť. Aj umeleckými počinmi akoby sa svet polyfónne zjednocoval. Ak sa dnes všemožne aj na poli umenia nebudeme usilovať o „možnú možnú“ dialogickú jednotu, veľa jednoducho „možných“ vecí nemusí byť vôbec.

Poznámky

/1. Vynikajúci prehľad Duchampovej tvorby je obsiahnutý v rukopise J. Chalupeckého Podobizna umelce v moderním veku. Duchampovské meditácie. Najnovší (prístupný) prehľad literatúry o Duchampovi je obsiahnutý v stati W. Grasskampa: Duchamp, als Genie betrachtet. In: Merkur (52) 1998, s. 95–105. S titulom mojej state korešponduje monografia The Definitively Unfinished Marcel Duchamp od Thiery de Deveho z roku 1991. Nechcem týmito poznámkami aj na iných miestach meniť charakter žánru – písomného zachytenia prednášky a ďalej tiež nechcem rozširovať zoznam literatúry, o ktorú sa opieram. Predsa musím aspoň v poznámke uviesť, že s Duchampovým dielom sa vyrovnal aj J. Clair, ktorý rozvíril hladinu aj na Slovensku. Avšak tak, že slovenskí čitatelia českých populárnych časopisov nepoznajú iné jeho nepreložené teoretické monografie. Filozofický prístup k Duchampovmu dielu predviedol J.-F. Lyotard. Jeho interpretácie Veľkého skla a diela Ak je dané (Etant donnés) možno považovať za kongeniálny výkon. Prvé dielo Lyotard chápal ako „ešte nie“ a druhé „už nie“ - a to všetko z pohľadu „chlapickosti“, usilujúcej sa „uvidieť“ premeny panny v nepannu.

/2. B. Groysova metodológia v knihe Utopija i obmen (Moskva 1993) je, zjednodušene povedané, založená na akomsi „pan-ready-mades-izme“. Prě jeho účely je to výhodné zjednodušenie. Symbolický kontext Duchampovho diela je však mnohostrannejší a mnohovrstevnejší.

/3. Výber zo štúdií J. Epsteina vyšiel česky pod názvom Poetika obrazu. Praha 1997.

/4. J.-F. Lyotard: O postmodernismu, Praha 1993, s. 26–27.

Odložená smrť maliarstva

An adjourned death of the painting

Prof. Ľudovít Hološka, akad. mal., Katedra reštaurovania VŠVU

Už pri vyslovovaní názvu mojej témy pociťujem, ako táto téma zostarla, ako prestala byť aktuálnou. Napriek tomu sa jej držím, lebo vyjadruje celkom konkrétnu prežitú skúsenosť z posledných rokov. Navyše jestvujú signály, že nejde iba o osobnú skúsenosť, ale o skúsenosť kultúry v oveľa širších súvislostiach.

V deväťdesiatomštvrtom roku sa napríklad konalo v Prahe na sesterskej Akadémii výtvarných umění sympóziu „Podoba a význam malby v súčasnom umení“ a na priamu korešpondenciu so svojimi skúsenosťami a myšlienkami som natrafil v Mirbachovom paláci na výstave „Nové hlasy“, kde jej kurátorka Andrea Roseová hovorí:

„Za posledných dvadsať rokov sa veľa pohovorilo o smrti – alebo hrozacej smrti – maliarstva. Dovoľte mi povedať, že videokazety a laserové disky sú v našej ére primeranejšími výrazovými prostriedkami ako olej a plátno a stali sme sa svedkami toho, ako kritici fascinovali techniky a stratégie dekonštrukcionizmu – od holografie, performančného a inštalačného umenia až po „intervencie“ do umelo vytvoreného alebo prirodzeného prostredia. Maliarske umenie však odmietlo zmrieť. Napriek tomu, že ustanovizne ako British Council mu dlhé roky nevenovali pozornosť (napríklad v sedemdesiatych rokoch sa pod jeho záštitou uskutočnila rozsiahla putovná výstava súčasného britského umenia, do ktorej neboli zaradení takmer nijakí starší britskí maliari, ktorých diela sú dnes také žiadané: Bacon, Freud, Auerbach, Kossof, Kitaj (podč. Ľ. H.) – maliarstvo prežilo. A možno, že práve nedostatok pozornosti zo strany médií, šanca vyvíjať sa mimo sústredenej pozornosti verejnosti umožnili maliarstvu vzrásť sily a sústreďenia, dovolili mu, aby to, čo je jeho jedinečnou doménou, sprostredkovalo s čo najlepšimi výsledkami.“/1

Vysvetlenie, prečo maliarstvo vypadávalo z hry v našej kultúre (pri hlasnom deklarovaní názorovej plurality) je nepochybne samostatnou a zaujímavou témou. Na jej okraj si dovoľm aspoň poznamenať, že okrem známej vlny enormného záujmu o novú, predovšetkým západnú kultúru, vlny spôsobenej dlhoročnou blokádou, pôsobí v nej viacero faktorov.

Napríklad imperatív inovácie, podľa mojej mienky implantovaný do umenia z civilizačného vývoja a spôsobovaný tiež sociologickým fenoménom módy, ďalej

fungovanie umeleckého trhu a výchova k úspechu, často odmietajúca námahu zdĺhavých procesov poznávania. Ale za najväčšiu príčinu súčasného prípadného odmietania maliarstva pokladám jeho nepochopenie. Nech už je spôsobované uvedenými faktormi – atraktivita nových médií natoľko zamestnáva širokú obec autorov, kritikov i študentov, až sa im problematika maliarstva vzdialila alebo ostala celkom neznámou – alebo je nepochopenie spôsobené aj čímsi iným.

Mohol by som uviesť niekoľko ilustrácií, za všetky si dovoľm zmieniť sa aspoň o jednej. V prednáške mladšieho kolegu o procesualite v umení 20. storočia čítam najprv citát z Lyotarda: „Tradičné umenie dôverovalo tej skutočnosti, ktorú mohlo reprodukovať, prevyšovať alebo prikrášľovať,“ a potom konštatovanie autora prednášky: „V klasickom umení išlo teda o viac alebo menej vydarenú Mimesis...“/2

Toto konštatovanie spolu s identifikáciou s citátom z Lyotarda pokladám za hlboký omyl.

V maliarstve (a vo výtvarnom umení vôbec) každá, akákoľvek uzavretá a čitateľná forma je znakom, ktorý v sebe obsahuje proces vzniku, rastu a zrenia. Vyjadruje vonkajší svet, povahu jazyka, ktorým je vyslovovaný, autorovu individualitu i jeho cestu za transcendentom bytia. Znakovosť nemusí vždy túto procesualitu a svoju vlastnú štruktúrovanosť exteriorizovať. Hádám to pre túto chvíľu nie je nevyhnutné dokladať alebo demonštrovať napríklad na umení 20. storočia, kde sú často tieto procesy vzniku znakov odkryté a čitateľné.

Napriek nechápaniu, nepozornosti či zámernému vynechávaniu súčasnej maliarskej tvorby v slovenskej výtvarnej kultúre jestvuje a pokračuje vo všetkých generáčnych vrstvách. Spomeňme si na Ester Martinčekovú-Šimerovú, Jánku Želibského, Vieru Kraicovú, Alojza Klimu, Milana Paštéku, Rudolfa Filu, alebo na celú plejádu najmladších autorov (Jozef Bajus, Marko Vrzgula, Karol Schlosser, Jana Farmanová-Šabíková, Štefan Balog, Dorota Sadovská, Mária Machatová, Bohdan Hostiňák), ktorí sa intenzívne venujú maľbe.

Vo svojich poznámkach o odloženej smrti maliarstva nesledujem teoretické tézy, vychádzam z konkrétnych výstav maľby za posledné dva - tri roky.

„Starobylosť maliarstva je fascinujúca“ – prehovoril mlčanlivý maliar Milan Paštéka v katalógu svojej výstavy „Nové obrazy 1993–1997“./3 Jeho nové obrazy sú návratom k prapodstatnému v reči maľby. Nesú všetky cnosti maliarstva ako takého, absolútneho maliarstva.

Plátno užívajú nie ako technický či technologický prostriedok, ale ako nosič estetických kvalít. Po všetkých maliarových skúsenostiach so štruktúrnou maľbou plátno funguje ako médium, ako metafora tkanív rozličných tiel priestoru, času, sveta.

Farba v najjemnejšom a najvypätejšom opojnom kolorizme („Možnosti bielej“) sa na nás díva zo všetkých pláten cez „fajnovosti“ prednesu s výrazom nezmernej obrazotvornosti v duchu leonardovských inšpirácií a výzev.

V tvare sa maliar vrátil k prazákladným gestám, k vztýčeniu vertikály, vyznačeniu horizontály, pohrúženiu sa do špirály, k objatiu prázdna a k jeho zaplneniu akýmsi paštékovským predsuprematizmom.

V motíve litery ako symbolu komunikácie medzi kultúrami evokuje lybyrinty zrkadlenia a zmnožovania významov. zachytenie sa o slovo „Môj“ silou lovca z Altamiry násobí pôvodnú pudovosť o rozprsknuté alúzie na graffiti, konštruktivizmus, štrukturalistický znak. Figúra litery ako komunikačné znamenie je zároveň metaforou figúry človeka ako nositeľa psychologických významov a ich ponapínaných vzťahov.

V tomto okamihu sa pokúsim vrátiť k predošlej maliarovej tvorbe v charakteristike, ako som ju videl pred siedmymi rokmi: „... prvá farebná škvrna privolá druhú a koľko treba odvahy k tomu – urobiť tretiu“, hovoril maliar v šesťdesiatych rokoch a jeho kladenie škvŕn prešlo odvtedy viacerými metamorfózami. Samotný súzvuk niekoľkých farieb môže byť napájaný z viacerých zdrojov (optických, výrazových, symbolických) a môže mať v obraze rozličné funkcie. „Súčasný obraz by sa mal odlišovať oveľa viac posolstvom, než zvláštnosťami a zaujímavosťami podania“ – dokladal maliar v tom istom čase a zdá sa, že je to dôležité v jeho tvorbe stále.

Každú situáciu, ktorú Paštéka maliarskou škvrnou vyjadrí, pociťujeme ako existenčne vypätú. Alebo naopak, zo súzvukov farieb a tvarov je zreteľná existenčná úzkosť. A aj keď je maliarov obsahový register ďaleko širší, predsa len jeho tvorbu vnímame z tejto existenčne vypätej stránky.

Duchovné obsahy jeho tvorby vyrastajú z tradícií charakteristických pre slovenský domov. Rudimentárnosť, baladickosť, rozprávkovosť sú prítomné kdesi v podzemí súčasného civilizmu.

Ale predovšetkým je to človek dneška, napnutý na jemnostiach vzťahov medzi ľuďmi, chápaný druhého v jeho mučivom údele prekonávať vlastné obmedzenia a smerovať k sebapoznaniu.

Genézu dnešnej maliarovej výpovede vnímame teda na pozadí jeho celej doterajšej práce. Prechádza spaľujúcim ohňom myšlienok druhej polovice nášho končiaceho sa storočia a pri výrazne nezameniteľnej identite vykazuje jasnú flexibilitu voči tažizmu, novej figurácii, sugesciám hyperrealizmu.

Súčasnému maliarstvu vtlača nespochybniteľnú pečat legitimity, pravdaže nie len návratom k prazákladnému, ale najmä celou svojou kultúrou, navrhnutím všetkých svojich doterajších skúseností.

O čosi mladší Michal Studený celý svoj doterajší život venoval maľbe a rovnakú vernosť v nej venuje i svojim motívom, jablku, domu, kostolu, dúhe. najčastejšie maľuje bielobou zinkovou, vytrvale sa zaoberá domovom a jeho hlbokými kultúrnymi vrstvami.

Svoje najnovšie obrazy uvádza slovom „Strom“, ktorého znak je utvorený z farebných pást, vytlačených priamo z tuby. Zdôrazňuje, že vedľa životnej skutočnosti jestvuje obrazová skutočnosť a hovorí o tom, že každý obraz je koncepcia,

idea v tele maľby so všetkými zmyslovými kvalitami. Je teda plný vnútorných polarít a protirečivostí.

Práve tak ako maliar celý život premieňal okolitý svet na dvojrozmerný znak, venoval sa i zberateľstvu skutočných trojrozmerných predmetov ľudovej kultúry. Tu kdesi má pôvod sila a krása samotných materiálov a faktov, s ktorými maliar nepretržite vo svojej tvorbe narába.

Rudimentárne materiály domova – plátno a hlinu radí medzi ostatné materiály života – semená púpav, javora, ale i gombík, hrebeň, vytlačenú farbu z tuby, znak chemického prvku, runový znak, dokonca cudziu kresbu či maľbu. Posledný uvádzaný príklad, v ktorom autor cituje maľbu svojho otca citujúceho v nej kresby svojich detí, nás situuje do najsúčasnšieho labyrintu maľby o maľbe, kultúry o kultúre, do metasystémov dnešného myslenia.

Bez toho, že by sa autor miešal do reči archeológom, etnografom či historikom, je celým svojim tvorivým zaujatím pohrúžený do jednotlivých kultúrnych vrstiev, do znakov pohanskej i kresťanskej kultúry, ich paralel. Práve tak reflektuje kultúrne vrstvy svojej súčasnosti v jej sociologických výstupoch. Pravdaže, nemieša sa ani do reči filozofom či sociológom. vlastné zaujatia uskutočňuje krištáľovo čistými jednoduchými prostriedkami, ktoré účinkujú v čírych obrazových dejoch. Čisté telo maľby vyjavuje otázky, idey, koncepty.

Porovnanie, konfrontovanie a prerastanie faktov s maľbou prináša významové rozptyly. Všimnime si hoci len škálu významov, vznikajúcu pri stretnutí znaku kostola ako – znaku kultúry vôbec – so semenami prírody. Synchroné znenie viacerých kultúrnych vrstiev zažíha vo vedomí jemnú poéziu analógií. Samotné narábanie s maľbou, farebnými pastami, kresliarskymi prejavmi neustále smeruje k sugescii imateriálnosti, zbavuje sa tiaže, vyžaruje energiu mysle.

V tvorbe Michala Studeného je teda naskrze „konceptuálny“ každý obraz. Koncept stretnutia najrozmanitejších materiálov, faktov života ako reprezentantov významov a ideí./4

Tak, ako sa u Studeného stretávajú na jednej ploche rôzne materiály, tak sa u Jána Bergera stretávajú na jednom obraze rozmanité projekcie videnia a rozmanité maliarske podania, prednesenia „sveta“. Hoci sa bezmála štyridsať rokov dívam takpovediac v jednej spoločniackej lavici cez plece, ako táto maľba vzniká, jednako som zažil prekvapenie na jeho poslednej výstave/5 z kompozičného kľúča jeho obrazov.

Je známe, že prvotným impulzom jeho malieb môže byť uzretie konkrétnej veci či situácie, spomienka, citácia inej maľby alebo číra abstraktná vec maľby – farebných akordov a spôsobov, ich prednesenia. Podnety a postupy nie sú nikdy apriórne, prelievajú sa a navzájom prerastajú všetkými smermi, alebo sa celkom osamostatňujú. V procese maľovania neprisahajú na žiaden spôsob, naopak, toľko ich vychutnávajú, a niekedy aj tie triviálne, až môže vzniknúť príchuť persifláže.

Bez váhania však vrstvia na seba esencie emócií, fixujú nepretržitý tok vedomia

a stávajú sa farebnou metaforou prijímania a prežívania sveta.

Maliarska tvorba Milana Bočkaya by sa na pohľad dala charakterizovať ako „trompe l'oeil“ – okaklamy s uzavretou tematikou maľby o maľbe – a jednako, vo svojej genéze vykazujú zmeny.

Začína od metafyzickej maľby k hyperrealistickej – pravda, s osobitým ponorom do materiality ľudskej kože, s obrovským, no vecne znejasneným detailom, podaným ostro a s takým vnútorným napätím, že pripomenie spomenutú metafyziku.

Od takýchto malieb vykročí k „okaklamom“. Ruka v ruke so stupňovaním vernosti sprísniava a vyhraňuje sa téma. Najprv je to papier ako samostatné komunikačné médium, potom na ňom odkazy k Michelangelovi, Leonardovi či Rousseauovi, neskôr maliarstvo ako také, jeho fyzická podstata. Blindrám a plátno, farebná škvrna, farebná pasta, čiara. Kocka v axonometrii ako alúzia na suprematizmus – základné vymedzenie priestoru v priestore. V nej niekoľko základných maliarskych abecedných prvotýkov a gest. Napohľad tautológia hermeticky uzavretá (maľba o maľbe) sa významovo rozbieha. Komplikuje sa skrytá vnútorná osnova motívov a ich vonkajšie ošatenie. Od „laubertovských“ proletárskych zbierok nádherných odpadkov až po hýrivé zložité postmoderné dekadencie.

Napokon pseudoakvarely uzatvárajú nateraz jeho tvorbu – voľné abstraktné maľby pripomínajúce americký abstraktný expresionizmus, „farebné polia“ Heleny Frankenthalerovej, Morrisa Louisa atď. Vnútorná logika Bočkayovej cesty má nespochybniteľnú organickosť. Každá z jeho kresieb a malieb má vnútornú silu, z ktorej vyklíči ďalšia podoba tvorby a ktorá vlastne celý organický proces tvorby vrství.

Bočkay so sedliackou tvrdohlavosťou nájde na rovnakých zásadách, nárokoch a princípoch tvorby. Jeho maľba je myšlienkovú koncízna, hlboko pohrúžená do seba, presvedčivo vyvierajúca z náture svojho autora, a predsa akoby potajomky prehltila viaceré dobové myšlienkové podnety. Kontinuita, dôslednosť a pokora vyzreli v syntézu, ktorá obsiahla svoj čas a myšlienkové dobové prúdenia sa stali vlastnosťami či aspektmi spôsobu maliarovho vyjadrovania. Jeho maľovanie pripomína Picassova veta: „Nie mámiť zrak, mámiť myseľ.“/6

„Prečo ostávam verný médiu maľby, keď civilizačný vývin núka toľko aktuálnych možností, často atraktívnejších než maľba? – Vzrušuje ma jej fénixovská schopnosť sebaobranu. Toľkokrát pochovávaná – a vždy znova dokazuje, že sa nevyčerpala. Ba dokonca akoby ju ikonoklazmy len vykúpali. Akú silu musí mať tento atavizmus, keď dokáže položiť na lopatky moderne vyzbrojených súperov, alebo ich dokonca stráviť aj s výzbrojou. Neustále vznikajú nové dôkazy, že sa dá namaľovať skutočne všetko. Každé nové médium, ktoré neberie tento fakt do úvahy, je odsúdené len k okrášleniu sveta s tým, že ako okrasa slúžiaca dňu s ním aj odchádza. Aj najväčší umelci robili ohňostroje, výtvarné zábavy, výpravy. Ich veľkosť však nemá ťažisko v nich, naopak, aj týmito atrakciami vtláčali pečať myšlienky.“

To sú slová maliara Rudolfa Filu z „Malej apologetiky maľby“ z osemdesiateho piateho roku, ktoré neváhal zopakovať v „Interpretáciách“ – v katalógu svojej autorskej výstavy v Brne v roku 1992./7

Filova nevyčerpateľnosť maľby, Paštékov návrat k prazákladnému, Studeného smerovanie k imateriálnosti, Bergerov farebný tok vedomia, Bočkayovo mámenie mysle či obrazné myslenie najmladších dokladá nepretržitú prítomnosť živlu maľby a jej jazyka v ľudskej kultúre. Svojimi poznámkami som sa chcel dotknúť aj flexibilitnosti maľby, takmer niet žiadneho myšlienkového prúdenia, na ktoré by nereagovala.

S vyslovením prvého autora začíname črtať prvé čiary a vedome nechávať stopu. Aj to je osobitná téma – do akej miery je kreslenie a maľovanie našou bytostnou výbavou, povedzme takou ako jazyk a reč?

Moje obavy pred siedmich rokov sa naplnili, ak sa prestávame s maľbou zhovárať, prestávame jej rozumieť. Hoci je zrejmé, že médium je nepodstatné, podstatné je poslanstvo, ktoré odovzdáva. Spisovateľ Vincent Šíkula v úvahe „O Slobodom poslanstve úcty“ uvádza jeden zo spoločných listov, ktoré spolu so Slobodom písali začiatkom sedemdesiatych rokov. Uvádza sa v ňom: „Minulé roky nás presvedčili, že periodizovanie, a to vedecké, veľmi vážne a fundované, alebo aspoň tak čítané a interpretované, pokojne obišlo niektoré literárne javy – osoby i školy bez toho, že by literárna obec, kam zaraďujeme i vnímavých čitateľov, pravda nepoučených a neinformovaných, pociťovala nejaké medzery a nekontinuitnosť. Periodizovanie napríklad mohlo jednoducho obísť Novomeského, Hronského, Beniaka, Lukáča a iných. Treba hádam poopraviť dnešný, zdá sa povrchný názor, že toto biele miesto komusi chýbalo. Kto odstavených spisovateľov poznal, vďaka svojmu vyššiemu veku, chápal tento precedens ako precedens, ako krivdu, ale skôr ľudskú krivdu, nie krivdu na samotnej literatúre. Mladí nevedeli o ničom. Zdá sa, že metóda periodizovania nie je ani dnes na vyššej úrovni... Mechanizmus však nie je taký jednoduchý: metóda periodizácie totiž vyhovuje samotným žijúcim autorom, básnikom, prozaikom. Je jednoduchšie dostať sa do akéhokoľvek semifinále, ak máme trocha trpezlivosti a obchodného talentu, ako napísať také dielo, aby sme si zaslúžili vôbec stáť v rade našich solídnych autorov...“ A k tomu dodáva: „Zdá sa vám, že dnes sú naše problémy inakšie? No v čom? Či niet aj dnes dosť bielych miest? Ak sme i pri periodizácii čo-to doplnili, naučili sme sa zase ináč deliť a rozdeľovať, no zase nie podľa ozajstných hodnôt, nie podľa vkusu, podľa estetických či etických kritérií, ale podľa pieskoviska, podľa farby piesku, na ktorom sa hráme, vadíme, nenávidíme alebo sa usilujeme jeden druhého nenávidieť, nevedieť o sebe, aby sme nemuseli na seba gániť. Ešte šťastie, že takýto prístup k ľuďom, čiže aj k svojim kolegom a k literatúre, je pre vážnejšieho spisovateľa neprijateľný.“/8 K tomu si dovoľm dodať, že vytváraním bielych miest zámernou či nezámernou nevšímavosťou a nechápavosťou ani tak veľmi neuškodíme obchádzanému autorovi, ako uškodíme celej kultúre, nám všetkým.

Poznámky

- /1 Andrea Roseová: Nové hlasy. Katalóg výstavy, GMB Mirbachov palác, Bratislava 1995
- /2 Miloš Štofko: Topológia fundamentálnych východísk anticipujúcich procesualitu v umení 20. storočia. Z rukopisu, 1997
- /3 Milan Paštéka: Nové obrazy 1993–1997. Katalóg výstavy, Galéria Jána Koniarka v Trnave, Kopplov kaštieľ, apríl – máj 1997
- /4 Michal Studený: Odkiaľ prichádzame, kto sme, kam ideme? GMB Mirbachov palác, Bratislava 29. 5. - 24. 8. 1997
- /5 Ján Berger: Obrazy. Záhorská galéria Senica, marec – apríl 1995
- /6 Milan Bočkay: Naruby. Galéria Jána Koniarka v Trnave, Kopplov kaštieľ, október - november 1997
- /7 Rudolf Fila: Malá apologetika maľby z čisto osobných pohnútok. Prednesené 18. 3. 1985 v ÚAK v Bratislave, Rudolf Fila: Interpretace. Katalóg výstavy, galerie Aspekt, Brno 1992
- /8 Vincent Šikula: O Slobodovom posolstve úcty. Slovenské pohľady č. 9, roč. IV, 113, 1997

Podoby reduktivismu – Klub konkrétistov *Images of reductivism – Club of Concretists*

Mgr. Ľuba Belohradská, Katedra teórie a dejín umenia
VŠVU

V dejinách výtvarného umenia (vrátane vývinových fáz umenia 20. storočia) jestvujú racionálne dôvody pre skúmanie i drobných epizód, nielen tzv. osudových zlomov. Okolo fenoménu Klubu konkrétistov, presnejšie jeho samostatnej slovenskej časti v rámci historického československého konkrétistického hnutia 60. rokov je doposiaľ veľa neznámeho. Je to spôsobené nedostatočným zverejnením svedectiev a dobových dokumentov, rovnako ako neúplným, prípadne i úplne chýbajúcim zmapovaním autorského prínosu jednotlivých jeho príslušníkov. Tento nepriaznivý fakt je daňou nenormálnym pomerom, v akých fungovalo slovenské výtvarné umenie medzi rokmi 1970–1990, prakticky tesne po oficiálnom zviditeľnení československého Klubu konkrétistů/Klubu konkrétistov v januári a februári 1968 na 2. výstave v Oblastnej galérii Vysočiny v Jihlave. So zadosťučinením sme prijali výstavu Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení, ktorá v rámci sledovania široko rozvetveného fenoménu slovenského výtvarného umenia šiestej dekády zverejnila aj čiastočne „predčasnú“ syntézu konkrétistického pohybu a včlenila ho po prvý raz do vývinového radu slovenského výtvarného umenia./1

Zavedenie konkrétizmu do kontextu slovenského výtvarného umenia 20. storočia, postavenie konštruktívnych tendencií do rovnocennej pozície s inými vývinovými líniami nášho umenia, značí v mnohom prekonanie obmedzených interpretačných modelov a tradičných hodnotiacich teoretických postojov. Slovenskému dejepisu výtvarného umenia relatívne dlho vyhovovala interpretácia vývinu nášho umenia pomocou pojmu umeleckej generácie a s ňou spätnej generačnej estetiky. Vývin tu mal podobu schémy aditívne sa rozrastajúcej konštrukcie, pripomínajúcej postupným nadstavovaním stanovú plachtu, schopnú zastrešiť aj veľmi rôznorodé prejavy, vybočenia, ba až atypické výhonky na organizme našej výtvarnej tvorby.

Stigma „vydedenosti“, ktorá visela nad zaradením Klubu konkrétistov (ďalej skrátené KK) do vývinového radu slovenského výtvarného umenia, je viacvrstvá a mnohé z argumentov, ktoré teoretici proti nemu nasmerovali, ešte ani doposiaľ nemožno považovať za vyvetrané. Skôr naopak.

V čase jeho počiatkovej manifestácie bolo hnutie KK na Slovensku označované ako:

a) prejav abstraktného umenia, t. j. umenia ideologicky nežiadúceho – neprijateľného;

b) prejav umeleckého národne „neukotveného“ kozmopolitizmu, ktorý nesľuboval evolučnú plynulosť v smerovaní od genetickej skúsenosti slovenskej moderny k archétypu a znaku. Cielilo pomimo galandovskú generáciu, ako nositeľku vývinového „Nástupu I.“, odobreného, no predsa len zdedeného ideálu ľudopisného žánru;

c) prejav v rovine výtvarného výrazu subštandardný, budiaci nevôľu, ba až pohrdanie kritikov pre jeho zanedbanú „rukodielnosť“, či „lajdáctvo“ pri samotnej voľbe realizačných prostriedkov a výstavnej prezentácii./2 Potenciálni členovia KK vystupovali – zatiaľ každý na vlastnú päsť – proti romantickej rukodielnosti. Namiesto senzuálne príznakového „zraňovania matérie“ volili neosobné, „mechanické“ pracovné postupy (maľba striekacou pištoľou, obraz kolážovaný z pripravených pravidelne rastrovaných prefabrikátov, tvaroslovie sochy napovedajúce možnosť strojovým rozmnožením do tzv. multipla). Rozchádzali sa tak aj s métami „Nástupu II.“, informelne orientovanými príslušníkmi Konfrontácií. Legitímnosť, právo na existenciu „inej“, než len aktuálne inovovanej ľudopisnej línie, zastávali v prvej polovici rokov šesťdesiatych spomedzi slovenských výtvarných teoretikov len T. Štraus a Z. Kostrová. Z pražského odstupu vhlád a nadhľad uplatnili J. Zemina, J. Padrta a J. Chalupecký. Posledný z menovaných uviedol svoj výber pre výstavu „13 ze Slovenska“ (Galéria V. Špálu, Praha, máj-jún 1967) v skromnom sprievodnom katalógu lakonickým textom, kde stojí za pozornosť zmienka o „mestskej tradícii“ a „mestskom umení“, prítomných v súčasnom slovenskom výtvarníctve popri jeho tradične napájaných zdrojoch. Chalupecký súčasný stav v slovenskom umení označil ako „pluralitu tradícií“ a tak aj koncipoval svoju výstavu.

V septembri 1966 na výstave súčasného slovenského výtvarného umenia, pripravenej k medzinárodnému kongresu výtvarných kritikov – AICA – v bratislavských výstavných priestoroch vystavovali z budúcich zakladajúcich členov slovenskej sekcie KK maliarky J. Čihánková (Maľba č. 36) a T. Klimová (Väzenie) obrazy, ktoré ich situovali na pozície konkrétizmu takmer dva roky pred vytvorením jeho inštitucionalizovanej formácie v Československu. Sochárske práce Š. Belohradského zostali v ilegalite. Výstavná porota zložená z členov Zväzu slovenských výtvarných umelcov – teoretikov i praktikov – ich na výstavu neprijala, vyčítajúc autorovi „kozmpolitný materiál“ soch – hliník./3

Sledovanie vývinovej línie geometrických tendencií/4 v slovenskom výtvarnom umení (kam KK je rodovo príslušný) je nadgeneračne rozptýlené a „prelieva sa“ medziodborovo medzi voľným a úžitkovým umením. Za duchovného otca sa považuje maliar, grafik, ilustrátor a scénograf Ludo Fulla (1902–1980), ktorý časťou svojej počiatočnej maliarskej tvorby reagoval na kubistické podnety. Neskôr dal prednosť rozvíjaniu koloristickej zložky svojho maliarskeho programu a v súlade s prehlbujúcou sa inšpiráciou ľudovým umením analytické ten-

dencie nahradil epickou naratívnosťou. Tá prevládala nielen pod tlakom mimovýtvárnych okolností, ale aj stotožnením sa s talentovými dispozíciami knižného ilustrátora. Fulla vniesol do myšlienkového kontextu slovenského výtvarníctva so svojim druhom Mikulášom Galandom (1895–1938) závažné postuláty modernizmu, podmienené sympatizovaním s princípmi suprematizmu, neoplasticismu, metodických aktivít Bauhausu. Blízkosť názorov tlmočili obaja spoločným písomným manifestom, ktorému dali podobu Súkromných listov (1930–32). Fullova i Galandova neokubistická fáza sú neodmysliteľnými vývinovými stupňami zámerne uplatňovaného reduktivismu. Samotní autori sa domnievali, že cesta k najoprostenejšiemu výtvarnému výrazu sa „posväčuje“ jeho vovedením do služby úžitkového umenia. Fulla to príkladne naplnil v scénografických návrhoch i v knižnej typografii, Galanda podobne vo vejári úloh úžitkovej grafiky. Neskorý kubizmus a pedagogické metódy príslušníčky ruskej avantgardy A. Exterovej determinovali parížske učňovské roky Ester Šimerovej (1909) na prelome 20. a 30. rokov. Vôľa k abstrahovaniu, mimoriadny zmysel pre kompozičnú a farebnú výstavbu obrazu boli ideálnymi predpokladmi pre dosiahnutie autonómnosti obrazového posolstva, smerujúceho ponad prostú zmyslovú inšpiráciu.

Životné osudy Fullu, Galandu i Šimerovej (napriek rôznosti ich individuálnych modifikácií) sú dokladom zložitých politických a kultúrnych procesov a premien, ktorým boli vystavení stredoeurópski umelci v priebehu uplynulých päťdesiat rokov. Daňou za ne bolo len čiastkové naplnenie pôvodných tvorivých dispozícií, zámerov a programov. Svoj podiel tu zohráva aj istá vnútorná limitovanosť slovenských výtvarníkov: zvláštna „dvojdornosť“ vo vytyčovaní osobných programov, ustavičné oscilovanie medzi zmyslovým a racionálnym princípom tvorby. Akoby sa do nej premietal tlak prostredia, individuálneho aj kolektívneho osudu, hľadajúceho „príbehovú osnovu“ v jej existenciálnom naplnení (nezáleží na tom, či pomocou surrealistického výraziva či neskôr v štrukturálnej abstrakcii, alebo variantoch novej figurácie). Objektívizujúca optika „nadosobného“ (teda osobne neflagelantného) civilizačného kódu ako by bola odsúvaná na pokojnejšie, menej hektické časy. Napokon je možné domnievať sa, že premena názorových stanovísk jediného tvorivého subjektu je aj sprievodnou visačkou relatívne mladej, ešte nedokvasenej výtvarnej kultúry etnika, prechádzajúceho pričasto impulzivne kontrastnými vývojovými peripetiami a existenciálnymi transgresiami.

Ozveny avantgárd, na ktoré reagovali len niektorí slovenskí výtvarníci veľmi diskretné počiatkom 30. rokov, sa rozplynuli pod akútnym tlakom historických dejov druhej svetovej vojny. Krátke povojnové „otvorenie okien“ nedobehlo zmeškanú výmenu informácií po trase Parížska škola – Praha – Bratislava. Ťarcha prežitých osobných príbehov, skrížená s požiadavkami angažovanosti, vyplývajúcimi zo ždanovovskej normatívnej soc-realistickej estetiky obmedzili a utlmili vývinovú líniu autonómnych programov prehlbeného formálneho experimento-

vania. Až poststalinistická éra nastolila vo veľmi pomalom tempe myšlienky na opätovnú emancipáciu výtvarného umenia od ideologickej záťaže a s ňou spätej účelovo vystupňovanej „literárnej“ obsahovosti.

Liberalizačný proces, ktorý začal v českom a slovenskom umení po roku 1956, zaznamenal počiatkom 60. rokov očividné zrýchlenie, spojené s výraznou skupinovú aj individuálne- autorskou diferenciaciou. Sem spadá aj druhá vlna vzplanutia geometrických tendencií, tentoraz v časovo synchrónnom súlade so svetovou vlnou. Na rozdiel od fullovsko-galandovského manifestačného vystúpenia počiatkom 30. rokov sa táto vlna neprejavila deklaratívne. Rodila sa skôr zo samoty individuálnych neistôt a pochybností, z potreby začať „ináč“./5 Individuálny subjekt tvorcov sa potreboval obnoviť sebadôverou vo vlastné myslenie, vytvoriť protitlak voči kolektívne manipulovanému vedomiu občana a umelca, redukovaného na púhe ozubené koliesko v mašinérii socialistického štátstroja. Dobový súd nad abstraktným umením sa viedol v znamení vyobcovania tvorcu a jeho obvinenia z buržoázno-individualistickej intelektuálnej dekadencie.

Vďaka pretrvávajúcej ideologickej cenzúre bolo začiatkom 60. rokov zverejnenie individuálnych ateliérových experimentov prevažne vecou priaznivej náhody, než výsledkom koncepčného zámeru. Geometrická tendencia v takomto kontexte nemohla uvažovať o „nástupe“, situovala sa ale v izolovaných programoch či skôr nesmelých pokusoch jednotlivcov do stavu latentnej „prípravenosti“ a v priaznivom okamihu mohla vstúpiť do zorného poľa verejnosti, optimálne spoločnou výstavou. Tento spoločný vstup na výstavnú scénu bol objektívne komplikovaný faktom, že prívrženci geometrickej tendencie boli nadgeneračne rozptýlení a mnohí boli výtvarnými aktivitami pripútaní ku tzv. výtvarným skupinám, ktorých zakladanie povolil Zväz výtvarníkov ako isté riešenie v rámci diferenciačného pohybu svojej členskej základne./6

Inkoherentnosť skupinových programov potvrdzuje fakt, že medzi príslušníkmi bratislavských Konfrontácií (ktoré možno chápať aj ako preskakujúci plamienok informelu z pražskej pahreby) nachádzame aj prvých mladých autorov, naklonených geometrizmu: M. Čunderlíka (1926–1983), P. Maňku (1929), A. Miertušovu (1927). Ich práce sa oddeľujú od expresívnej skupiny štruktúrálnej abstrakcie.

Osobitnú pozíciu zaujali na bratislavskej scéne M. Dobeš (1929) a M. Urbásek (1932–1988). Spája ich biografická danosť: obaja sa narodili na Morave a v Bratislave, na VŠVU, získali výtvarné vzdelanie. Ich samostatné debuty pred polovicou 60. rokov (s príslubom výtvarnej kvality už v nástupnej fáze) im otvorili vstup na českú scénu, medzi iným k okruhu výtvarníkov skupiny Křižovatka. Stali sa v priebehu rokov zjavmi, ktoré si prisvojili obe výtvarné kultúry – slovenská i česká.

Pražský výtvarný teoretik Arsén Pohribný v máji 1967 založil spolu s výtvarníkmi J. Hilmarom, R. Kratinom a T. Rajlichom skupinu, či presnejšie klub – Klub kon-

krétistů, ktorý vzápätí pozostával zo štrnástich, potom z dvadsiatich piatich a napokon z tridsiatich siedmich autorov z celej Československej republiky. V úvodnom texte k druhej výstave KK v Jihlave (január – február 1968), vlastne k celoštátnemu debutu KK sa píše: „Zo samotárov vznikla celosť schopná kultúrnej aktivity na základe predstavy o tvári budúceho životného prostredia a s perspektívou pozitívnej kultúrnej sústavy“. Pohribný sa stal jednak teoretikom-ideológom a arbitrom ku KK sa hlásiacich autorov, jednak organizačným motorom ich domácich aj zahraničných aktivít, ktoré kulminovali v rokoch 1968–69. V texte tlačovej informácie k výstave „30 rokov KK“ (Jihlava, Oblastní galerie Vysočiny, jún – august 1997) jubilejne spomína a rekapituluje dôvody vzniku KK: „Program a kolektívne usilovanie Klubu pomohlo niektorým nájsť východisko v dobovom zmätku i v krízach jazykov. Mnohí sa zbavili pochyb, ktoré ich v samote trápili. Naopak, kolektívne smerovanie potvrdilo aktuálnu – a azda aj historickú – platnosť ich úsilií. Bolo to povedomie rádov, ktoré usmerňovalo KK – predovšetkým rádov metafyzických ideí, síl technosféry, pravidiel výtvarnej autonómie – a ďalej viera, že je možné priblížiť sa k nim formou geometrického elementarizmu. Cesta k nemu viedla mnohostupňovou redukciou. Dosiahnutie elementarizmu znamenalo prvé oslobodenie od anti-rádu. Po druhom „oslobodení“ sa konkrétisti zbavovali uzavretého, príliš obmedzujúceho systému regulí – a to ich otváraním sa vonkajším kontextom. Hľadaním istôt a dokonalosťou rádov sa klub dostal do opozície voči panujúcemu režimu. Jeho vystúpenia znamenali niekoľkonásobnú kultúrnu kritiku, jednak provincionalizmu, jednak manipulácií pragocentristov... Čo sa týka inovácie, boli šesťdesiate roky druhým najvitalnejším desaťročím tohto storočia – a v nejednom ohľade i zlomom. KK sa zúčastnil v poslednej fáze. Pomáhal obnoviť konštruktivistickú platformu, založenú u nás nepríliš dôsledne medzi dvoma vojnami...“

Pokúsme sa na základe archívnych dokumentov (z vlastného archívu)/8 rekonštruovať „ohľadávanie terénu“ spriaznenými duchmi a stopovať moment zrodu slovenskej sekcie KK. Činíme tak súc si vedomí potreby odmytizovania takmer tridsať rokov prehliadanej tendencie, ktorej „nástupu“ napriek latentnej prípravenosti jednotlivcov bránili samotní slovenskí výtvarní teoretici, tradične zahľadení do ľudopisno-naratívnej, i keď naoko modernistickej verzie slovenského výtvarného umenia. (Príznačné pre našu vtedajšiu kritickú scénu je na jednej strane búrenie sa proti vaculíkovskému „generačnému“ vývinovému modelu s erbovým označením Generácie 1909 ako „svedomie doby“, na strane druhej zároveň nechuf akceptovať konkrétistické prejavy slovenských výtvarníkov ako sui generis svedectvo globálnej civilizácie a teoretickú zmienku o „planetárnom folklóre“ (termín V. Vasarelyho) bagatelizovať vrátane opovážlivca, ktorý sa pokúsil použiť ju pre našu situáciu.

Ak zostúpime do roviny faktického výtvarného materiálu, spozorujeme úkaz, ktorý nám veľa napovie o úsiliach i cieľoch novonastupujúcej tendencie. Ak ikonizácia mesta a mestského motívu sa v estetike Generácie 1909, ale aj po

nej nasledujúcich generácií, realizuje v tmočení mesta ako kulisy konkrétnej de-
jovej epizódy (takto sa stretávame s obrazom mestskej reality na obrazoch
Hoffstädterových, Nevanových, Želibského i ďalších), konkrétisti „zobrazujú“
mesto ako entitu, civilizačnú štruktúru tmočenú vcelku alebo pomocou štruk-
túrneho prvku (Antalov cyklus Mesto, Klimove Križovatky, Belohradského
Vretená ako hypotetické makety architekúr a pod.)

Proti osudovému nepochopeniu kunsthistorikov stálo – neinštitucionalizované
– priateľstvo umelcov, ktorí hľadali potvrdenie svojich postojov vzájomnými kon-
taktmi./9 Ešte počas trvania výstavy „13 ze Slovenska“ v pražskej Špálovej ga-
lérii začal A. Pohribný ofenzívu na získanie slovenských spojencov – dva týždne
po ustanovení KK – keď sa obracia listom na jemu osobne neznámeho autora
(Belohradského) do Bratislavy, pričom na obálku listu píše titul „sochař a kon-
struktér“./10 Zakladateľ KK tu špecifikuje veľkolepé plány aktivít:

1. Vydávanie almanachu v Ostrave,
2. Výstavy: a) Alpbach – Rakúsko, b) Roudnice, c) veľké vystúpenie s kinetista-
mi,
3. Medzinárodná spolupráca.

Práve na poli medzinárodnej spolupráce vyvinul A. Pohribný nezmerateľné úsi-
lie, keď sa mu – napriek panujúcej izolácii a administratívnym obmedzeniam
v podmienkach „železnej opony“ podarilo pre jihlavskú premiéru KK zabezpečiť
neuveriteľnú účasť dvadsiatich šiestich európskych umelcov, okrem iných J. R.
Sota, A. Calderaru, B. Munariho, F. Moreletta, J. Le Parca, N. Carrina, G.
Unciniho, A. Biasiho, E. Landiho, H. Gekelera, G. von Graewenitz, B. Rileyovej,
P. Sedgleya, A. Hilla, G. Wiseovej a ďalších. Z umelcov niekdajšieho ZSSR do-
kázal na pôdu výstav KK uviesť iba L. Nusberga./11

Pohribného výzva k spolupráci v rámci zoskupenia KK bola pre oslovených
a vytipovaných slovenských výtvarníkov veľkou šancou. Takou veľkou, že v jej
mene dokázali preklenúť generačné i (len nedávno osnované a fungujúce) sku-
pinové putá a väzby. K zakladajúcim členom (Belohradský – Čihánková –
Klimová) pribúdali po jihlavskej výstave ďalší, ktorí tu vystupovali v pozícii hostí:
E. Antal, M. Bartuszová, J. Bartusz/12, A. Cepka.

Prvým skupinovým podujatím KK na slovenskej pôde vôbec bola výstava v ži-
linskom Dome odborov v marci 1968. Organizačne ju zabezpečili L.
Belohradská s J. Čihánkovou, na inštalačných prácach sa podieľali ostravskí
členovia KK E. Ovčáček a J. Bielecki. Skladba exponátov bola výberom z jihlav-
skej januárovej premiéry, pričom druhú polovicu exponátov preniesli z Jihlavy
do Ústí nad Labem. K žilinskej výstave nevyšiel osobitný katalóg,/13 čo čiasto-
čne mári zviditeľnenie tejto historickej udalosti – spoločného vystúpenia geo-
metricko-konstruktívnej tendencie pod egidou konkrétistického hnutia. Navyše
sa tento nástup uskutočnil v spoločnom organizačnom zomknutí slovenských
a českých výtvarníkov. V historickom prehľade nástupov iných tendencií a sku-
pín je vlastne bez analógie, lebo skupiny a hnutia sa formovali v slovenskom

i českom kontexte oveľa voľnejšie, bez priamejšieho organizačného prepojenia.
V stupňujúcej sa hektike doby, nabitej historickými udalosťami zlomového
významu, vyvrcholila domáca i zahraničná výstavná aktivita KK. Kulminovala –
vzhľadom na blížiaci sa koniec liberálnejšej vlny a kruté podmienky nastupujú-
cej normalizácie – žiaľ, prineskoro a „do stratená“. Teoretik a líder českoslo-
venského konkrétistického pohybu Arsén Pohribný sa zdržiaval od leta 1968
v zahraničí. Úloha pripraviť bratislavskú (celoštátnu) výstavu KK pripadla autor-
ke tohto referátu. Výstava sa uskutočnila na jeseň 1969 v Pavilóne ZSVU (bu-
dova UBS) a jej vyznenie v radoch teoretikov vyvolalo nebývalú vlnu kritickej ref-
lexie./14 Bratislavskú výstavu i katalóg, ktorý sme k nej pripravili, stíha aj po ro-
koch (paradoxne už v demokratických podmienkach) kľatba zamlčanej uda-
losti./15

Moje rozpamätávanie sa – ako pamätníka i priameho aktéra oných pohybov
spred tridsiatich rokov – si kládlo za úlohu fixovať relevantnú faktografiu a po-
slúžiť tak historickej pravde o krátkej, ale dôležitej epizóde slovenského i čes-
koslovenského výtvarného umenia záveru 60. rokov.

Poznámky

/1 E. Trojanová – K. Bajcurová: V ústrety elementárnemu poriadku sveta, in: 60.
roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg SNG, 1995, str. 132–165

/2 E. Šelčáková: Klub konkretistov v Bratislave, Výtvarný život 1970, č. 4, s. 22 –
23

/3 Autor obdržal zápisnicu z rokovania výstavnej poroty, kde mu ako dôvod za-
mietnutia exponátu na výstavu vytkli použitie hliníka – kozmopolitného materiá-
lu. Za optimálny materiál pre slovenské sochárstvo bolo súčasne v prípise
označené drevo. Autor tento list archivoval, no v priebehu 80. rokov ho zničil. Na
menovanej výstave perspektívny člen KK E. Antal vystavoval reduktivistický
Mestský motív a A. Klimo Štvorec.

/4 J. Valoch: Trvalá přítomnost geometrie, in: Geometria viva. (Cesty geometrie
po roku 1980). Katalóg výstavy, Bratislava 1993. Kurátor výstavy a koncepcia
katalógu V. Beskid. – Tiež L. Belohradská: Geometrizmy v slovenskom výtvar-
nom umení. In: Katalóg výstavy P. U. Dreyer, Galéria VŠVU Medium, 1997

/5 A. Pohribný: Úvodný text v katalógu výstavy Klub konkretistů a hosté,
Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava, január – február 1968. Reprint: Klub konkré-
tistů/ Výstava uspořádána u příležitosti 30. výročí vzniku Klubu konkretistů,
OGV Jihlava, jún – august 1997, str. 136

/6 Budúci nestor tendencie, maliar a grafik A. Klimó (1922), sa prirodzene oci-
tol uprostred generačných druhov v Skupine 29. augusta, T. Klimová (1922), J.
Čihánková (1925) boli členkami Skupiny 4 (odvodzujúcej spolupatričnosť od
pražských študijných rokov), M. Čunderlík (1926 – 1983), P. Maňka (1929) a A.

Miertušová (1927) sa zviditeľnili v rámci účasti na neverejných Konfrontáciách, E. Antal (1929) fungoval v Skupine 66, A. Cepka sa pohyboval v kontextoch organizačných štruktúr úžitkového umenia.

7/ Autorka tohto referátu spolupracovala s A. Pohribným naposledy v lete 1968 pri príprave II. ročníka Sochy piešťanských parkov, „Súčasný český sochárstvo“. Komisárska spolupráca sa uskutočnila na báze národných zväzov výtvarníkov, mimo rámca KK. Vzápätí A. Pohribný odcestoval do Talianska a po augustových udalostiach sa do Republiky už nevrátil. Miestom jeho definitívneho pôsobenia sa stala SRN, v rokoch 1974–92 bol profesorom dejín umenia na Fachhochschule Darmstadt. Po zamatovej revolúcii venoval viaceročnú organizačnú úsilie príprave jubilejnej výstavy KK – k 30. výročiu jej vzniku. Premiéra výstavy sa uskutočnila v jihlavskej Oblastnej galérii Vysočiny 12. 6. 1997. Výstavu koncipoval ako putovnú prehliadku po českých regionálnych galériách – v trvaní takmer dvoch rokov. Záverečná reінštalácia výstavy sa plánuje v SNG v čase od 11. 2 do 22. 6. 1999. A. Pohribný pripravil aj obsiahly, 168 stranový katalóg výstavy.

/8 Pod archívnymi dokumentami rozumieme súkromnú korešpondenciu, adresovanú sochárovi Štefanovi Belohradskému pisateľmi A. Pohribným, K. Malichom a L. Nusbergom v rozpätí od 28. 4. 1967 do 10. 10. 1967. Fond obsahuje ťažiskovo najviac listov od R. Kratinu, ktoré v tejto súvislosti predbežne nevyužívame. Listový kontakt s R. Kratinom (vdaka jeho neúnavnosti, priateľstvu a totožnosti umeleckých cieľov) pretrvával už tridsať rokov!

/9 K. Malich v liste Š. Belohradskému (14. 8. 1967), po návrate exponátov výstavy 33 umelcov z Československa (Turín, komisár J. Zemina): „Víte jistě, že se mi Vaše věci líbily a nedivím se, že jste měl také úspěch v Itálii. Neschopnost přijmout tento názor na svět, který děláme, je stejný v Praze tak i v Bratislavě.“

/10 List A. Pohribného (25. 3. 1967): Vážený pane Belohradský, velice lituji, že jsem se s Vámi nesešel v Praze na výstavě (13 ze Slovenska, pozn. L. B.). Nyní ve spěchu určitě se nevyjádřím dosti přesvědčivě. Oč jde? Jak patrně víte, existuje krátce Klub konkréťistů (vedle Křižovatky jediná skupina propagující konstruktivní tvorbu). Má své sekce ještě v Ostravě (Ovčáček, Böhm, Rusek, Beran) a v Brně (Valoch - básník, Chatrný). Nyní, když jsme Vaše práce poznali, chtěli bychom Vás pozvat k účasti. Snad by se kolem Vás vytvořila i bratislavská sekce (Dobeš, Urbásek, snad Čunderlík, Čihánková a d., příp. Belohradská, Vaše choť)...

List A. Pohribného (* júl 1967): Drahý pane kolego, díky za iniciativu, Čihánková a Klimová poslaly foto + text... Hlavně: prosím Vás, abyste přijel do Ostravy už 5. 8. v sobotu odpoledne, abychom k večeru uskutečnili I. valnou hromadu Klubu. Věřím, že žádané budete mít připraveno a že dojde k I. kapitole celonárodní diskuse o konkrétismu. Tedy nashledanou Váš Arsén Pohribný.

/11 Dokladom snahy vytvoriť „most“ medzi spriaznenými domácimi autormi a sympatizantami z neoficiálnej sovietskej scény je pohľadnica A. Pohribného

z Leningradu (10. 10. 1967): Štefane, Tobě i bratislavským konkrétistkám upřímný přivět z Petropavlovské pevnosti posílají Arsen Pohribný //Arsen pokazyval vaši raboty – interesno / no bylo by charašo pagavariť lično / NUSBERG

/12 Dobeš a Urbásek, ktorí sa síce zúčastnili na jihlavskej výstave v januári ako hostia, na ponúknuté členstvo v KK nereflektovali. Mali už na konte čerstvé hosťovanie s Křižovatkou, skupinou tešiacou sa priazni pražských kritikov. Nová začínajúca skupina (s ťažiskovo „vidieckou“ členskou základňou im mohla pripadať ako menej atraktívna... Členstvo M. Bartuszovej a J. Bartusza v KK sprostredkovala autorka tohto referátu. S oboma umelcami sa osobne zoznámila koncom roka 1966 v Košiciach, počas trvania výstavy Kresba – grafika – plastika, o čom referovala vo Výtvarnej práci (Sochársky pohyb na východnom Slovensku, 1967, č. 6). J. Bartusz listom z 24. 4. 1968 prejavil záujem oboch manželov o členstvo v KK a uviedol, že od jesene 1967 vytvárajú obaja reliéfy, o ktorých sa neskôr A. Pohribný vyjadril (výrok platí o reliéfoch M. Bartuszovej): „odmietala mechanický raster pôdorysu. Jej metalické reliéfy pripomínajú svojim voľným rozložením škupiny organickej architektúry a sú jednými z prvých príkladov iracionálneho konkrétizmu.“ In: KK po dvaceti letech. Revue K, dvojčíslo podzim - zima 1988/9, Albertville, Francúzsko (Vydavateľom Revue K je Jiří Kolář, pozn. L. B.). Reprodukciu reliéfu M. Bartuszovej použili usporiadatelia výstavy Moderne und naive Kunst aus der Slowakei (Braith – Mali Museum, Biberbach an der Riss, SRN, január 1969, komisárka výstavy L. Belohradská) pre propagačný plagát akcie.

/13 Vydanie katalógu nebolo reálne z dvoch príčin: a) možnosť vystaviť diela KK v Žiline vznikla „na pochode“, mimo galerijnej bázy, vo výstavnej sieni odborárskeho zariadenia, bez patričného časového predstihu, „alternatívne“; b) Zväz slovenských výtvarných umelcov nebol ochotný financovať aktivitu, ktorú vyvíjal „klub“. Podľa stanov to musela byť riadne zaregistrovaná tvorivá skupina. Kvôli preklenutiu tohto organizačného nedostatku sa KK zaregistroval neskôršie v rámci predpisov ako „tvorivá skupina“. Na poste vedúcej skupiny figurovala L. Belohradská. Výstava v Žiline bola dokladom hektického diania, keď chuť vystavovať predbehla povinné administratívne predpisy. Jediným dokladom o dnes už historickej a prakticky v čase jej vzniku nekomentovanej výstavy je správa komisárky o jej konaní v čase 10. - 18. 3. 1968 (f. b.: Konkrétisti v Žiline, Roľnícke noviny, 26. 3. 1968, s. 4). Podľa zachovaného zoznamu vystavujúcich (v archíve pisateľky referátu) sa zúčastnilo 31 autorov z Československa (členov KK aj hostí) a 10 významných zahraničných umelcov konštruktívno-kinetickej tendencie s dvadsiatimi exponátmi, napr. P. Dorazio, J. Le Parc, F. Morellet, J. R. Soto a i.

/14 Porovnaj poznámku č. 2 z referátu. Reprint kritických ohlasov E. Šefčákovéj, J. Valocha a T. Štraussa (2x) tiež v katalógu Klub konkrétistů, OGV, Jihlava 1997, s. 157–160.

/15 J. Hlaváček v úvodnej stati Český konstruktivismus a jeho vyznění, in: Katalóg: Poezie racionality, Praha 1993, str. 99, vôbec neuvádza bratislavskú výstavu vo výpočte podujatí KK v roku 1969. Tú istú chybu zopakoval autor aj v textácii hesla Klub konkretistů, in: Nová Encyklopedie českého výtvarného umění, 1995, I. zv. str. 354. V zozname publikovanej literatúry existenciu bratislavského katalógu tiež nepochopiteľne, zamlčal. Paradoxne A. Pohribný označil výstavu za najúspešnejšie podujatie KK, ktorým jeho činnosť vyvrcholila... Vecná poznámka komisárky bratislavskej výstavy: autorom grafickej úpravy katalógu bol M. Čunderlík. Hoci figuruje medzi vystavujúcimi autormi, diela na inštaláciu nepredložil, ani ostatným spoluvystavovateľom dôvod svojej neúčasti nekomentoval. Keďže dôvodom absencie nebola vonkajšia roztržka, museli to byť vnútorné pohnútky, ktoré ovplyvnili Čunderlíkovo správanie sa.

Podoby moderného umenia na Slovensku v rokoch 1956–1965

(Poznámky k dielu maliara a kresliara
Teodora Jozefa Tekela)

*Images of modern art in Slovakia between
the years 1956–1965*

*(Remarks about the work of painter and
draftsman Teodor Jozef Tekel)*

PhDr. Ladislav Hrnčírik, Pedagogická fakulta UK

Začnem citátom zo štúdie Antonína Mokrejša, kde na otázku „Co je to umění?“ odpovedá: „Cestu k tomu, co je umění a jakou roli v živote i jeho charakteristických pohybech hraje, nedá se najít pomocí apriorních pojmových konstrukcí a na základě koncepcí usilujících o jednotný, konzistentní a systematický výklad světa. Vodítko k pochopení a příslušný klíč musíme spíše hledat ve své vlastní osobní zkušenosti, v osobních setkáních s uměleckými díly“./1

Skutočnosť, že sa pohybujem vo svojej profesionálnej orientácii po celej panoráme vývinu výtvarného umenia ako vysokoškolský pedagóg, po rokoch vytvorila vo mne poznanie a skúsenosť i utvrdila presvedčenie, že celá minulosť, ale i súčasnosť, nie je ničím iným ako prirodzeným prejavom heterogénnosti, rozličnosti, mnohorakým prejavom energie civilizačného pohybu, kultúry a umenia v ňom i s jeho excesmi a rozporuplným prejavom existencie. Rovnako ma priťahuje a fascinuje praveké umenie frankošpanielskej oblasti, Horný kostol baziľiky sv. Františka v Assisi, 60. roky vo výtvarnom umení alebo bienále v Benátkach či Documenta v Kasseli. Minulosť považujem stále za aktuálnu ako dnešný deň. Je v nej skrytá energia pre dnešné i budúce činy. Vždy ma zaujímali tie etapy umeleckého vývoja, v ktorých vznikali nové iniciatívy, kde sa rodil nový pohyb, nová energia. Vždy ma zaujímal priestor, kde takéto impulzy vznikali.

Vedecká konferencia Cesty a príbehy moderného umenia je práve príležitosťou využiť priestor na úvahy o udalostiach a javoch vo vývine moderného umenia na Slovensku. Je príležitosťou odkrývať menej známe udalosti alebo zaoberať sa

už známymi príbehmi a naopak, uvažovať nad moderným umením po moderne. Téma môjho príspevku – Podoby moderného umenia v rokoch 1956–1965 prezrádza až príliš rigidné vymedzenie i priestor záujmu, ktorý však nie je náhodný, a ktorý chcem orientovať, alebo inak – upriamiť pozornosť na jeden aspekt vnútorného vývinu moderného umenia na Slovensku a prezentovať ho na príklade tej časti tvorby Teodora Jozefa Tekela, v ktorej sa práve v tomto období prejavoval vitalitou a energiou i zaujatou pre aktuálne otázky moderného prejavu. Obdobie 50. a 60. rokov ma priťahovalo vždy. Vnímal som ich skôr ako mýtus a bola to tak trochu aj nostalgia a skutočnosť, že som nemohol byť svedkom a priamym účastníkom udalostí, ktoré pozvoľna menili podobu výtvarného umenia na Slovensku od polovice 50. rokov, a ktoré akcelerovali koncom 60. rokov, kedy sľubný rozlet definitívne pochovala tzv. normalizácia.

Po roku 1990 sa obdobie 60. rokov dostalo do centra pozornosti odbornej a laickej verejnosti, výsledkom čoho bol rad kolektívnych a individuálnych výstav, ktoré sledovali cieľ odkryť, analyzovať a definovať obraz nášho umenia tej doby a vyjadriť čo najpresvedčivejšie a najpresnejšie jeho znaky a charakter.

Dôsledky obdobia kultu osobnosti sú všeobecne známe. Na jeho konci a najmä po roku 1956 nastalo postupné uvoľňovanie a spoločnosť, kultúra a umenie gniavené totalitou, snažili sa prirodzene vymaniť zo zovretia. Bola to doba útlmu, tragických osudov, nenaplnených želaní, no zároveň dynamická akcelerácia vývinu výtvarného umenia v západnej Európe a v USA. Bolo tu však už tušenie a túžba hľadať spretáhané kontakty s aktuálnym dobovým dňom. Bola to doba, kedy ešte veľmi silno rezonovali vo vedomí myšlienky socializmu, ktoré boli hlboko zakorenené v mysliach ľudí, ktoré pretrvávajú a ktorých dôsledky pociťujeme dodnes. Kdesi v suteréne však tleli nádeje.

V dôsledku absencie, alebo obmedzených možností prístupu k informáciám o súvekom a aktuálnom výtvarnom dňi v západnej Európe a v USA, dôležitú úlohu v procese vymanenia sa zo stavu strnulosti a dogmatickosti zohrávala stále živá tradícia moderného umenia na Slovensku. Mám na mysli osobnosti, ktorých tvorba predstavuje kontinuitu bez výraznejšieho prerušenia. Boli to najmä Ľudovít Fulla, Ester Šimerová, Július Jakoby, Vincent Hložník, Peter Matejka, Ladislav Guderna a ďalší. Svoj vplyv tu zohralo dielo Kolomana Sokola a samozrejme bratislavská Vysoká škola výtvarných umení. Tu v rokoch 1952–1956 študovala skupina budúcich adeptov umenia, ktorých v odbornej literatúre poznáme pod pojmom Nástup 1957 a neskôr ako iniciátorov, ktorí nadviazali na modernú tradíciu. V jej ďalšej fáze – v Nástupe 1961 – sa predstavili už mladší umelci, najmä prostredníctvom neverejných ateliérových výstav – Konfrontácií. No boli tu tiež žiaci grafickej špeciálky prof. Vincenta Hložníka a tvorivé skupiny, ktoré dotvárali obraz dobovej situácie. Tieto individuálne i kolektívne prejavy postupného presadzovania nových tendencií už predstavovali novú energiu. V kontinuite s predvojnovým, vojnovým a povojnovým vývojom umelecky rozvíjali naďalej svoje programy príslušníci starších generačných vrstiev, ktorí si

i naďalej udržiavali svoje postavenie na scéne. I keď už nepredstavovali iniciatívny prúd, zohrali v ďalšom vývine svoju dôležitú úlohu.

Polarita medzi expresívnym a konštruktívnym (racionálnym) je v našom umení jav, v rámci ktorého sa vytváral obraz podôb a smerovania nášho moderného umenia. Expresívne tendencie u nás pretrvávali a naďalej sa rozvíjali v závislosti od spoločenských a kultúrnych premien. Popri nich sa do popredia dostávali fantazijné a imaginatívne tendencie. Pestrý obraz situácie dopĺňalo postupné presadzovanie sa štrukturálnej, lyrickej a gestickej abstrakcie a neskôr geometrických a konštruktívnych tendencií, nastupujúce neodadaistické aktivity a pop-artové iniciatívy. Fakt pretrvávania expresívnych tendencií vyvieral aj z kresťanského citenia ako postoja, ktorý v rozličnej intenzite, otvorene či skryte, nadväzoval svoj výraz i v modernom umení na Slovensku.

V tejto súvislosti zameriam svoju pozornosť na kresťanský aspekt, ktorý má vzťah k téme príspevku. Na otázku, ako a do akej miery sa prejavilo kresťanstvo v modernom umení 20. storočia, som našiel odpoveď v knihe H. R. Rookmaakera: „Moderní umění a smrt kultury“, kde autor píše: „Tady musím důrazně říci: umění nesmí nikdy dokazovat oprávněnost křesťanství. Spíše by to mělo být tak, že prostřednictvím křesťanství bude odhalována oprávněnost umění“ a ďalej „...to, co je v umění křesťanské, nespočívá ve volbě tématu, ale v jeho duchu, v jeho moudrosti a v pochopení skutečnosti, kterou odráží“./2

Tieto myšlienky a závery ma zaujali v súvislosti s hodnotením kresťanského aspektu v modernom umení na Slovensku po roku 1948, ktoré sa dostalo do centra mojej pozornosti. Môj zámer zaoberať sa touto problematikou bol vyvolaný záujmom o tvorbu maliara a kresliara Teodora Jozefa Tekela. Mal som možnosť spracovávať jeho umeleckú i literárnu pozostalosť v roku 1975. Cez moje ruky vtedy prešlo asi 3000 kresieb, štúdií, náčrtov a okolo 200 zošitov. Bol to pre mňa neobyčajný zážitok, ktorý vo mne rezonuje dodnes. I dnes, s odstupom času, sa mi javí jeho dielo ako celok významné. V malých formátoch svojich sublimných diel odkryl pred mojimi očami dimenzie takého myslenia a umeleckého citenia, ktoré mi naznačili, že jeho dielom by bolo potrebné sa zaoberať hlbšie. V toku spoločenských a kultúrnych udalostí 50. až 90. rokov zostalo jeho dielo nepovšimnuté a v úzadí, i keď sa o ňom vedelo. Nepripisoval sa mu výraznejší význam.

Doterajšie pramene venované životu a dielu Teodora Jozefa Tekela sú sporadické a obmedzujú sa zväčša len na stručnú charakteristiku jeho diela, bez hlbšej analýzy a vážnejšieho odborného záujmu./3

Preto bude azda užitočné aspoň stručne uviesť jeho osobnosť a potom zamerať pozornosť na obdobie 50. a začiatok 60. rokov, kde vidím dôležitosť upozorniť na jeho význam v kontexte dobového umenia na Slovensku.

Teodor Jozef Tekel sa narodil 26. januára 1902 v Kelemeši – Ľubotici pri Prešove v rodine chudobného roľníka. Dobové pramene uvádzajú, že po skončení ľudovej školy v Kelemeši študoval na gymnázium v Baji (Uhorsko) asi v ro-

koch 1914–1916./4 Po jednoročnom noviciáte vstúpil 28. augusta 1917 do františkánskej rehole, ktorá mu umožnila v rokoch 1920–1924 štúdium filozofie a teológie na fakulte teológie v Gyongyosi./5 Najprv v rokoch 1924–1927 a potom v rokoch 1927–1930 pôsobil postupne ako katechéta na štátnych ľudových školách v Hlohovci a v Nitre. Podľa dostupných prameňov ho predchádzajúci hlbší vzťah k umeniu doviedol v roku 1930 na Akadémiu výtvarných umení v Prahe, kde študoval v špeciálnej maliarskej škole prof. Maxa Švabinského. Pre Teodora Jozefa Tekela a jeho ďalší umelecký vývin mala veľký význam osobnosť Švabinského, u ktorého nachádzal pochopenie a záujem o svoje názory. Akadémiu ukončil v roku 1934, ale už počas štúdia vystavoval na spoločnej výstave generácie začínajúcich výtvarníkov v roku 1931 a odvtedy sa sústavne venoval umeleckej tvorbe./6

Po ukončení štúdií v Prahe sa Tekel vrátil späť na Slovensko. Doteraz známe pramene uvádzajú jeho pôsobenie ako profesora kreslenia na gymnáziu v Malackách v rokoch 1939–1945./7 Ďalšie správy o ňom sú nejasné, ale je isté, že v roku 1950 bol internovaný v bývalom františkánskom kláštore (dnes časť tvorí múzeum a v časti sídli obnovený františkánsky rád). Známý pohon proti kňazom z 13. na 14. apríla 1950 ho ešte zastihol, ale už v auguste toho istého roku bol zadelený na faru v kostole sv. Jakuba v Trnave, kde zomrel 14. júna 1975 a bol pochovaný na tunajšom cintoríne./8

Východiskom i kľúčom k hlbšiemu pochopeniu jeho umeleckého vývinu po roku 1950 je list z marca 1951, ktorý adresoval prof. Maxovi Švabinskému: „Dobre je človeku, keď je žiakom doživotne. Tak sa učí, keď sa mučí a trápi so svojimi problémami. Inak nepostúpi ďalej, ak sa neobnovuje. Duševné utrpenie, ktoré v týchto pohnutých časoch prežívame, nemá páru v našich dejinách. Toto sa však stáva nám a mne zdrojom umenia a popudom k tvorbe. Smery životnej formy sa tak vyhranili a diametrálne od seba vzdialili, že sa zdá, akoby nebolo východiska pre syntézu, ktorá by oba smery zjednotila v jeden harmonický celok. Ako viete, som rehoľný kňaz, františkán. Tak aj viete, že mňa svet duchovný zvlášť zaujíma a výhradne len to. Pre mňa je to taká realita, ako pre iných len realita pre život vezdejší. Teraz prichádzam k otázke, ktorú by som Vám, slovutný pán profesor, chcel predložiť. Ako sa dá jedno s druhým zlúčiť tak, aby to v tvorbe vyzeralo ako jeden výtvarný celok, a nie umelé zlučovanie jedného i druhého. Aby nebolo poznať na tvorbe, že je umelá, aby nastoliac problém náboženský celkom a istotne bol presvedčivý pre každého. Chcel som si od Vás pýtať ešte druhú radu. Týka sa to prednesu tak transcendentálnej vízie, ako sú moje. Dakedy sa mi zdá, že neznesú realistické traktovanie, takže musím pre ne nejaký zvláštny spôsob podania vymyslieť a to bez toho, aby som sa vracal do zašlých dôb a štýlov. Pritom všetkom chcem tak umocniť formu, aby zniesla porovnanie s ktoroukoľvek formou výtvarnou. Je isté, že nemôžem v tom zaostávať ani v prostriedkoch vyjadrovacích za svetským umením... Hovorím to úmyselne o výtvarnom druhu, odlišného od fabulačného čiže literárneho obsahu diela.

Ako vidíte, dosť sa trápim týmito problémami. Hovorím si: prečo by som nemal tvoriť umenie i vedome, nielen inštinktom. Veď nato je človek, aby vedome razil cestu umeniu pre seba i pre vývoj umenia. Ale až dá Boh zdravie, umenie budeme mať! A umenie také, aké sám chcem, ako podľa svedomia tvorím mám. Nech žije teda sloboda umení! Tvorím budem umenie také, čo sa mi ľúbi, v ňom je pravda.“/9

Uvedený citát v sebe vyznačuje akýsi vnútorný manifest. Je dôležitý i tým, že bol napísaný v dobe silných represii a práve v tejto dobe sa Teodor Jozef Tekel odpoľtal od popisnej kresby, dôsledne ale sledujúc striktné naplnenie didaktického náboženského obsahu. Jeho kresba sa uvoľňuje, vykazuje intenzívnejšiu hĺbku emotívneho prežívania, je expresívna, kompozične vyvážená. Niežeby jeho tvorba bola dovtedy konzervatívna, akademická. Skôr naopak. Bola výsostne realistická. Tému, myšlienku, ktorú chcel zobrazíť, sústredil na vnútorný dej a ten vizualizoval. Výsledkom boli kompozície v prednese už výsostne moderné. Od 40. rokov je možné zaznamenať u neho takéto príklady niekedy radikálneho opustenia pevnej realistickej kresby smerom k uvoľneniu formy. Vnútorný proces jeho premien vychádzal v neskoršom období z myšlienok spomínaného listu, kde deklaruje novú výtvarnú reč, nepochybne v duchu európskej moderny. Prísna, dovtedajšia duchovná disciplína i predpísaná náboženská tematika mu nedovoľovala príliš prekročiť hranice predstáv a myslenia, no v priebehu rokov 1956–1965 jeho tvorba subtilných kresieb štetcom, suchým pastelom, či lavírovanou technikou, dospela k dosiahnutiu intenzity rýchleho uvoľnenia. Vo svojom intuitívnom i zámernom abstrahovaní dospel k čistej expresívnej línii a tvaru, ktorému pridal až fauvistickú farebnosť.

Témy, ktoré v tejto dobe zaujali jeho myseľ, boli zväčša duchovne a spoločensky závažné. Svoj záujem orientoval vždy na človeka v kresťanskom i svetskom postavení, ktorý sa stále nachádza v centre deja. V týchto figurálnych kompozíciách, ktorých výsledkom je niekedy až krajne vypätý výraz prudkej vášne, pripomína vzdialene Goyove maľby a grafiky.

Obdobie po roku 1965 sa v jeho tvorbe vyznačuje ďalším uvoľňovaním a abstrahovaním kresby, ale stále zachovával kontakt so svojim duchovným životom a neopustil už túto cestu svojej ľudskej a umeleckej vízie až do smrti roku 1975. Zanechané dielo obdobia rokov 1956–1965 odkazuje na expresionistické tendencie. V našich pomeroch a v našej situácii nebolo prerušené, ale naopak, kontinuálne sa rozvíjalo, cítilo potrebu vyjadrovať sa adekvátnou formou k spoločensky závažným témam, i keď zväčša metaforicky ukrytým v ikonografii kresťanských tém.

Dielo Teodora Jozefa Tekela ako celok aktívne reagovalo na svet a udalosti i napriek tomu, že bol zaujatý duchovným poslaním. Hľadal neustále kontakt so súdobým moderným umením. Jeho dielo ako celok nie je výsledkom iniciatív veľmi rýchlych dramatických premien a udalostí v modernom umení. Je postupným, plynulým narastaním hľadania výsostne osobitej cesty, ako jedinečný

a osobitý vklad, ktorý ešte len čaká na svoje skutočné zhodnotenie. Teodor Jozef Tekel nikdy nezažil vo svetle rámp veľkomesta. V ústraní objavoval potrebu nielen objavovať pre seba, ale vyjadriť dobu, reflexiu o nej, dobu, ktorú žil. Jeho osud nebol jednoduchý. Nebolo mu súdené tvoriť veľkorozmerné, vznešené plátna, tvoriť veľkoformátové posolstvá. Jeho dielo je napriek tomu monumentálne, ľudsky čisté a vysoko etické.

Poznámky

/1 Mokrejš, Antonín: Nietzscheho tematizace umění, in: Estetika, č.1/1992 s. 28-37

/2 Rookmaaker, H. R.: Moderní umění a smrt kultury, Inter-Varsity Press, Praha 1996

/3 Spomeniem azda najdôležitejšie: Toman, P.: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha, 1950, obnovené vydanie Výtvarné centrum Chagall, Ostrava 1993, Toman, P.: Dodatky, Výtvarné centrum Chagall, Ostrava, 1993, Wagner, V.: Nové slovenské maliarstvo, Bratislava, 1944, Saučín, L.: Výtvarné umenie na východnom Slovensku, 1964, Városov, M.: Slovenské výtvarné umenie 1918-1945, SVKL, Bratislava 1960. Výstava Teodor Tekel, kresba a pastel v Západoslovenskom múzeu v Trnave 4. 7.-30. 8. 1990 (kurátorom výstavy bola PhDr. Klára Kubíková) prvý raz komplexnejšie prezentovala významnú časť jeho tvorby. V texte skladačky k výstave Klára Kubíková zdôraznila potrebu zaoberať sa jeho dielom s cieľom sprístupniť ho verejnosti.

/4 Osobné doklady, rodný list, vysvedčenia, doklady o ďalšom vzdelávaní sú dnes uložené v Štátnom archíve v Trnave.

/5 Tamtiež

/6 Tamtiež

/7 Tamtiež

/8 Tamtiež

/9 Vavro, R.: Do farby pasteliek dával oheň duše, in: TH-Extra, roč. 7, č. 3/1997, s. 5

K niektorým problémom špecifík slovenského vývoja umenia, alebo „anachronista postmoderny“ Vladimír Havrilla.

About some specific problems of development of Slovak art, or „anachronist of post-moderne“ Vladimír Havrilla

PhDr. Hana Vaškovičová, Asociácia teoretikov, kritikov a historikov výtvarného umenia SVÚ

Napriek tomu, že história slovenského umenia po roku 1970 nie je dodnes napísaná vo forme súvislého kompendia/1, zafixovalo sa v nej niekoľko stereotypov lineárneho vývoja, v rámci ktorých akoby neexistovali isté osobnosti a tendencie. Vpád postmoderných paradigiem myslenia v polovici osemdesiatych rokov (i keď v porovnaní so svetom dosť oneskorený/2) nám síce rozkryl mnohé nečakané súvislosti niektorých autorov a ich „textov“, ku ktorým sme po mnohých rokoch akoby nemali kľúč, pretože istým spôsobom negovali naše kultúrne matrice, či už alternatívne alebo „nomenklatúrne“/3, ale dodnes je ich radeňie, interpretácia, ba i vystavovanie rozpačité, pretože ich tvorba negovala tak vzťažné body avantgardnej „spoločenskej angažovanosti“ v celej šírke významov tohto termínu, ako aj ich opozitá.

Jednou z týchto autoriek bola nepochybne Mária Bartuszová (1936), ktorú však pomerne nedávno a aj z hľadiska postmoderného diskurzu relatívne vyčerpávajúco zhodnotila T. Archlebová./4 Iným „anachronistom“ slovenského umenia, ktorého identita s modelovou situáciou paralelnej slovenskej kultúry nebola síce spochybňovaná, no napriek tomu v prevažnej väčšine prác o tomto období nie je analyzovaný, či aspoň spomínaný, je Vladimír Havrilla (1945).

Keď Vladimír Havrilla v roku 1970 maľoval svoj obraz Svetlo, vrcholili práve na Slovensku nové tendencie, začaté v umení polovice šesťdesiatych rokov. Smerovanie sa zdalo byť zjavným. Scientizácia a dematerializácia umenia, akcia, performance... Napriek tomu, že na artikulácii tých najradikálnejších sa zúčastnil (experimentálne filmy sedemdesiatych rokov, paradoxne sčasti venované prehodnoteniu najradikálnejšieho mýtu moderny – Maleviča, ale i modelové situačné hry DSIP), neprestal maľovať a robiť sochy.

Svetlo je veľkoformátová maľba na plátne odtlačkami palca. Paralelne autor pracuje na plastikách, ktorých spoločným menovateľom je multimaterialita – kríženie rôznych materiálov použité aj ako prostriedok stretania rôznych rovín umeleckej reči a rovnako multifunkčnosť – presnejšie variabilita – potencia vzájomnej zameniteľnosti prvkov. Havrillove maliarske realizácie z rokov 1970–1976 by sme mohli priblížiť diapazónom termínu subjektívnych mytológií v zmysle, v akom sa sformulovali na Dokuumente 79 v blízkosti tvorby Günthera Brusa a fenoménu, ktorý neskôr doznal veľkej zmeny, no na spomínanom pokračujúci bol označený termínom „bad painting“. Sú to akoby abstraktné plátna, sústredené na prvý pohľad na raport vzájomnej náhodilosti, do ktorej sú vkladané prvky predmetnosti. Ambivalencia „čítania“ je vyvolaná rozporom medzi tým, čo je popredím a tým, čo je akoby pozadím.^{/5} Interpretácia (plnohodnotná) je možno dvojaká: rovnako má potenciú vyjavovať interpretácia zviazaná s popredím, ako aj interpretácia viazaná so sémantémami nesenými „pozadím“. Po roku 1976 narastá v Havrilových prácach prítomnosť prvkov poklesnutého umenia – v maľbách a grafikách sa objavujú postavičky z komiksov, ufonauti, ktoré vstupujú do „kvázinaratívnych“ „obyčajných“ kontextov komentovaných parergonmi „do triviálnych histórií všedných malých ľudí, kde sugerujú prítomnosť čohosi „nad“.^{/6} Ambivalencia prác je daná už primárnou podvojnou ilustrovaného textu, či komentovaného obrazu a sekundárnou ambivalenciou obsahu, ktorý raz môžeme čítať ako triviálny, inokedy ako množstvo vzájomne sa prekrývajúcich stôp histórií, siahajúcich inde a inam. Jednotlivé prvky sú rozmiestnené v kompozíciách spôsobom blízkym Derridovmu *espacementu*. Zároveň táto kompozícia aluduje, ale aj plagizuje komiks. Forma sa postupne blíži transavantgardným snahám, exploatuje tranzitoricky dejiny druhej polovice dvadsiateho storočia, najmä autorom favorizované „sladké šesťdesiate“, ale i abstraktný expresionizmus. Kódy textov, kódy tradícií vstupujú do textov a kontextov a do dialógov spolu s tradíciami, ktoré ich zrušili, resp. ktoré zrušili. Truizmy sa stretávajú s ďalšími vrstvami vizuálnych a písomných znakov, podporujú sa navzájom a vystupujú ako elementy legendy, ktorá však nie je „literárne“ dešifrovateľná. Havrilla sa touto filozofiou diela prakticky situuje na počiatok formulovania problémov tvorby medzi realitou a jej diskurzom, ale i simulakrom a modelom intertextuálnosti. Dispozitum referencií siaha od čítania vlastných tradícií cez mýtus, či presnejšie „pseudomýtus“ až k pastyšu ironickej imaginácie vo svete jednostranne orientovanom na utópiu bezproblémovej budúcnosti. V kontexte postkonceptuálnych výskumov a analýz modelov reality je solitérnosť jeho tvorby tohto obdobia možno raritná a možno – paradoxne – zákonitá. V každom prípade je stopou niečoho, čo ešte iba prichádza a v tomto zmysle je prekurzorom napriek zrieknutiu sa ambícií na legitimitu generačného zápasu o identitu neidentického, výzvou k „inému“ začiatku(?)... Vývoj umenia napokon skutočne – minimálne z dnešnej perspektívy pohľadu – išiel iným smerom. Havrillov anachronizmus však dráždi. Transgresia prináša so

sebou vždy provokáciu. Nezaraditeľnosť individuálnej existencie nahľadáva ilúziu o hotovosti sveta a jeho epistemologického modelu, čo je, myslím, dobré aj pre dejiny umenia „an sich“.

P. S. Na konferencii, pri príležitosti ktorej tento zborník vychádza, som pôvodne predniesla iný príspevok, ktorý sa týkal problému slovenskej účasti na Biennale di Venezia 97. Z viacerých strán som však bola obvinená zo spolitizovania problému a z nadŕžania „iným formám kreativity“. Napriek tomu, že týmto „iným formám“ venujem svoje úsilie aj naďalej, snažila som sa publikovaním textu, ktorý v prevažnej časti vznikol v roku 1997, manifestovať, že tvorivosť nachádzam aj mimo rámca „inej kreativity“.

Poznámky

- /1 Dostupnú literatúru zhrnula naposledy Bartošová Z. in: *Očami X*, Bratislava 1996, s. 221 a n.
- /2 Na porovnanie: T. Kuhn publikoval svoju prelomovú prácu v roku 1962.
- /3 Preberám na tomto mieste klasifikáciu načrtnutú L. Snopkom in: Bartošová, Z.: *Očami X*, Bratislava 1996, s. 241 a n.
- /4 Archlebová, T.: Za Máriou Bartuszovou. *Aspekt* 1997, č. 2, s. 292
- /5 Derrida, J.: *Marges de la philosophie*. Paris 1972, s. 19
- /6 K sémantike malého človeka v mytológii avantgardy pozri: Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin*, München - Wien 1988, s. 129 a n.

Emil Belluš - klasicizujúci modernista

Emil Belluš – Classicising modernist

Prof. Ing. arch. Štefan Šlachta, CSc., rektor VŠVU

V roku 1992 pripravil Spolok architektov Slovenska medzinárodné sympóziu na tému regionálnej moderny 20. a 30. rokov. Odznelo tu viacero vynikajúcich príspevkov, ktoré veľmi jasne dokumentovali špecifiká moderny v Izraeli, Slovinsku, Švajčiarsku, Estónsku, Nórsku atď. Slovensko prezentovalo Emila Belluša ako modernistu, ktorého hlavnou črtou sú variácie moderny, vychádzajúce z klasicistických princípov - osovosti, symetrie, zlatého rezu a z rešpektovania určitých regionálnych charakteristík.

Bratislava vo svojom historickom vývoji bola vždy mestom, kde sa križovali rôzne medzinárodné vplyvy. Blízkosť Viedne, Budapešti i Prahy, chýbajúce vlastné školy znamenali, že architekti prichádzali zo všetkých škôl v Európe. Kultúrohistorické a geografické osobitosti, rovnako ako rozmanitosť autorského prístupu, najmä po roku 1918, kedy sa ťažisko projektovania prenieslo z budapeštianskych a viedenských ateliérov na Slovensko, vytvorilo veľmi špecifickú situáciu. E. Belluš, ktorý začínal svoje štúdiá najprv v Budapešti a po roku 1919 pokračoval v Prahe, dokázal reagovať na vysokej úrovni na podnety, ktoré prinášalo moderné hnutie. Súčasne sa však uňho prejavovala výrazná úcta k histórii, vďaka ktorej sú v jeho architektúre zreteľné klasicizujúce hodnoty. Zdalo sa, že Bellušova tvorba zostane v regionálnej dimenzii a on sám zostane iba osobnosťou národného významu. Nestalo sa tak. Objavenie hodnôt regionálnej moderny prinieslo zvýšený záujem o jeho dielo aj za hranicami.

Výstavy jeho diela v zahraničí na ETH v Zürichu, v Tessine, v Mníchove atď. svedčia o tom, že jeho dielo nebolo iba epizódou, ani slepou uličkou.

Napriek tomu, že odráža premeny architektúry s určitým časovým posunom, je vývinová línia jeho architektonického diela výstižným obrazom toho, čím prešla architektúra v prvých troch štvrtinách 20. storočia. Aj v jeho diele stojí na začiatku eklektický historizujúci názor. Neskôr v ľavicovo a socialisticky orientovanej dobe v 20. a 30. rokoch prijal čisté modernisticko-konstruktivistické podnety, ktoré vzápätí utlmil a priklonil sa k bohatej klasicky vyváženej a historiou poučenej architektúre. Jeho dielo skončilo v traumatickej dobe socialistického realizmu, ale vlastne dostáva sa tam, kde sa neskôr skončila ucelená perióda modernizmu, do postmoderny. Bol o desať rokov mladší ako Sven Markelius a iba o rok ako Alvar Aalto. Narodil sa v roku 1899 v mestečku Slovenská Ľupča a vy-

rástol v centre stredného Slovenska v Banskej Bystrici. Otec bol stolársky majster vyrábajúci nábytok. V jeho dielňach získal mladý Belluš dôkladnú znalosť materiálu a úctu k detailu, dôležité pre vývoj budúceho architekta. Štúdiá architektúry začal roku 1918 v Budapešti, po roku však pokračuje už v Prahe, kde skončil roku 1923. Po vojenskej službe zakladá samostatný ateliér v Bratislave a vedie ho až do r. 1940. Bol zakladajúcim členom Spolku slovenských umelcov. V prvých rokoch robí študijné cesty do Talianska, Rakúska, Švajčiarska a Nemecka. Ako štyridsaťdeväťročný je menovaný riadnym profesorom Slovenskej vysokej školy technickej v Bratislave, kde pôsobí až do svojej sedemdesiatky.

Svoju tvorbu začínal Belluš projektom oblúkového mosta v Banskej Bystrici z roku 1922 - čiže ešte za študentských čias. Most bol v druhej svetovej vojne zničený. Prvá architektonická práca je Národný dom v Banskej Bystrici - projekt z roku 1924, ktorý nesie v sebe viaceré historizujúce slohové znaky. V projekte Okresného domu vo Zvolene (1928) prezentuje Belluš prísny osový architektonický kontext. Proporčné vzťahy sú miešané v symbióze s cieľavedomým členením základných hmôt. Fasáda s prevládajúcim horizontálnym radením okien pôsobí ešte dojmom murovanej stavby. Železobetónový skelet sa prejavuje v parteri, ktorý je stĺpmi členený na dopravný pruh a pešie chodníky.

Kultúrny dom v Sládkovičove (1930) bol koncipovaný pre kultúrny život maďarskej menšiny ako viacúčelové spoločenské centrum s jadrom divadelnej sály pre miestnych ochotníkov. Na tomto nevelkom návrhu cítiť intenzívne jeho spojitosť s klasicistickým odkazom. Jasné osové členenie s nanovo formovanými štítlami vytvára reprezentačnú architektúru v historickom jadre mesta.

Na oboch príkladoch je vidieť, že Belluš úzkostlivo dbal na hľadanie a rešpektovanie správnej mierky a kontextu s prostredím okolitej zástavby, najmä vtedy, ak projektoval do mestskej zástavby.

Oveľa radikálnejšie funkcionalistickú architektúru s jasným asymetrickým riešením a dokonale využitými možnosťami železobetónovej konštrukcie navrhol v projekte Slovenského veslárskeho klubu na nábreží Dunaja v Bratislave (1930). Konzolovité predsadenie fasády, horizontálne pásové okná, kontrastné, čisté plochy bielej omietky patria k charakteristickým znakom tejto architektúry, stojacej v peknom prírodnom prostredí dunajského nábrežia. Nedávna rekonštrukcia a prestavba, kde pribudla reštaurácia, zmenila trochu pôvodnú eleganciu, ale zachovala Bellušov základný architektonický charakter.

Podobne môžeme hovoriť aj o tzv. propelerových stanicích, ktoré slúžili ako nástupištia lodnej dopravy cez Dunaj (1930). Železobetónová konštrukcia s vyváženými proporciami, do ktorej je vložená ľahká oceľová presklená stena čarkárne a pokladne, pôsobí aj po prestavbe veľmi čisto.

Z realizovaných projektov prvej etapy Bellušovej tvorby môžeme uviesť skupinu štátnych obytných domov na Vajnorskej ulici (1925) a na Heydukovej ulici (1926) v Bratislave, strednú školu v Novom Meste nad Váhom (1927). V tomto

období Belluš vypracoval viaceré súťažné návrhy, ktorými pomáhal riešiť verejné problémy, ako napr. Slovenské národné múzeum a i. V konfrontácii s inými architektmi zároveň takto skvalitňoval svoju tvorbu.

Najplodnejším obdobím Bellušovej tvorby sú 30. roky. Slovenská architektúra tohto obdobia sa definitívne zaraďuje k progresívnemu európskemu architektonickému vývoju. Viaceré práce vzbudzujú zaslúženú pozornosť (synagóga v Žiline P. Behrensa, kúpalisko Zelená žaba v Trenčianskych Tepliciach B. Fuchsa, Mestská sporiteľňa J. Tvarožka, kostol a obchodný dom Baťa V. Karfika, akademický domov K. Šilingera v Bratislave). Popri týchto autoroch a ich prácach existovali paralelne ďalší architekti, ako napr. A. Slatinský, A. Szőnyi, F. Wimmer, v dielach ktorých sa funkcionalizmus prelínal s klasicistickým odkazom. U Belluša sa však obidva smery prelínali navzájom. Vysvetľujeme si to tým, že jeho životným úsilím v architektúre bola snaha vyjadriť základné filozofické poslanie kultúry ako celku a architektúry ako jej časti. Belluš podľa môjho názoru vedome nechcel byť moderným za každú cenu. Skôr zdôrazňoval spoločenskú funkciu architektúry a jej účasť na vytváraní nielen materiálneho, ale aj duchovného prostredia pre človeka.

Racionalistický prúd funkcionalistickej architektúry u Belluša reprezentujú napr. – okrem už spomínaných – komplex tzv. Družstevných domov, palác Coburg, súbor 400 bytov na Miletičovej ulici, obytný dom na Björnsonovej ulici v Bratislave a veľkomlyn NUPOD v Trnave.

Verejné stavby s klasicizujúcim konceptom začínajú projektom Kolonádového mosta v kúpeľoch Piešťany (1932). Most slúži k prechodu chorých na Kúpeľný ostrov cez rieku Váh, ale zároveň aj ako promenáda s možnosťou drobného nákupu v obchodíkoch, ktoré sú súčasťou mosta. Nazývame ho aj „skleným mostom“, kvôli sklenenej deliacej stene, ktorá chráni pasantov pred vetrom. Belluš venoval tomuto projektu mimoriadnu pozornosť. Svedčí o tom množstvo veľmi starostlivo vypracovanej a zachovanej dokumentácie. Obsahuje rôzne varianty komponovania záhlavia mostu aj detailov v prísne reprezentačnom, ale ľudsky prístupnom klasicizujúcom stvárnení.

Most je tiež príkladom Bellušovej sústavnej snahy o syntézu architektúry s výtvarným umením. Umocňovanie architektonického konceptu najmä sochárskymi dielami – od voľnej sochy R. Kühmayera pred upravenou plochou pozadia mostu v Piešťanoch, cez začleňovanie reliéfov do fasády Fakulty architektúry až po nerealizovaný koncept výtvarného dotvorenia fasády Národnej banky v Bratislave, kde jeho absencia vyvoláva pocit nedokončenosti – bolo veľkou prednosťou E. Belluša a možno ho hodnotiť ako jeho zvláštny vklad do slovenskej medzivojnovnej architektonickej tvorby.

Na moste v Piešťanoch je okrem Kühmayerovej sochy výtvarne riešená aj sklenená deliaca stena, na ktorej sú leptané motívy maliara Martina Benku. Časť mosta bola cez vojnu zničená a potom znovu obnovená v pôvodnej podobe. V Piešťanoch sú ešte dve zaujímavé práce Emila Belluša. Prvou je pošta z roku

1935. Tupý uhol nárožia dvoch ulíc rieši Belluš oblúkom, v centre ktorého je hlavný vstup. Cenný je jasný a ľahký pohľad v prevádzke budovy, takže aj kúpeľní hostia – zväčša cudzinci – sa tu bez problémov orientujú. Aj keď sú uličné krídla rozličnej dĺžky, riešenie centrálnej časti je symetrické.

Druhou prácou je pôvodne Okresný úrad z roku 1936 – dnes Stredná priemyselná škola. Budova stojí v dominantnej polohe malého námestia. Čelná fasáda je prísne symetrická s centrálnym vstupom, so širokými vyrovnávacími schodmi v interiéri vestibulu. Budova je omietnutá.

Klasicizujúci charakter má filiálka Pražskej mestskej sporiteľne v Banskej Bystrici, z roku 1936. V tesnej blízkosti renesančnej zvonice na nárožnej parcele Belluš najmä riešením parteru s kamenným obkladom a kvalitnými detailmi dáva tejto malej stavbe dôstojný a reprezentačný charakter.

K najvýznamnejším Bellušovým klasicizujúcim dielam z obdobia pred druhou svetovou vojnou patrí budova Národnej banky v Bratislave z roku 1936. Zákazku získal Belluš na základe víťazstva vo verejnej architektonickej súťaži. Dispozične rešpektuje funkcionalistické požiadavky. Konštrukcia je oceľobetónový skelet. Architektúra NB je však zaujímavá svojím kompozičným zámerom, gradáciou čela budovy, ktoré ukončuje blokovú zástavbu do zníženej hmoty. Hlavná fasáda je riešená opakovaním obdĺžnikového motívu v kultivovaných proporciách od detailu vstupných vrát vkomponovaných do zvislej mrežoviny, cez veľmi vysadený rizalit, zdôrazňujúci hlavnú bankovú halu, k čelám postranných krídel, spojených v hornej časti prekladom. Priestor pod prekladom a medzi čelami bočných krídel mal byť výtvarne dokomponovaný stojacou figúrou, ktorá sa však nerealizovala. Opakovaním plošných elementov pôsobí hlavná hmota fasády ľahkým a sviežim dojmom. Na bočných fasádach, komponovaných rámovaním spájajúcim podlažia nad hrubo opracovaným soklom, v horných podlažiach so symetricky členenými oblokmi a travertínovom obklade celej fasády možno sledovať priamu spojitosť s klasicistickým odkazom.

Belluš si z rodičovského domu priniesol do praxe zmysel pre povinnosť dôsledne a dôkladne poznať materiál a možnosti jeho detailného spracovania. Na budove Národnej banky je najlepšie vidieť mnoho konštrukčných detailov v rozličných materiálových variantoch. Je to napr. antikorózný plech ako nový materiál a kameň ako klasický materiál. Motív voľne stojacich dverí nachádzame na viacerých jeho stavbách.

Kamenný obklad na fasádach s rôznymi spôsobmi opracovania poukazuje na bohatú škálu uplatnenia tohto klasického materiálu. Belluš sa nebojí novátorských úprav povrchov, skúša rôzne textúry, ako i kombinácie rôznych kameňov – dokonca i s betónom – bez toho, aby narušal jednotu celku, či evokoval archaickosť vo výslednom účinku.

K najznámejším Bellušovým dielam patrí komplex tzv. Ústredného domu družstiev v Bratislave, pozostávajúci z troch samostatných objektov, postavených v dvoch etapách v rokoch 1934–1937. Sú tu umiestnené viaceré funkcie–

okrem administratívy a bytov tiež banka, reštaurácie, obchody a kino. Veľmi dobre riešená prevádzka je bohatá na zaujímavé vnútorné priestory, pasáže a prekryté vnútorné dvory. Čistá a jasná kompozícia fasády je delikátne domyslená v členení plôch, vo farebnom riešení aj v použití materiálov. Belluš tu však pracoval s asymetrickým konceptom, s kontrastnými akcentmi na nárožiach, s akcentom hlavného vstupu. Tento celok troch jednotne stvárnených budov sa stal v dobe svojho vzniku centrom záujmu avantgardy a dodnes nestratil svoju príťažlivosť a presvedčivosť výrazu. Reprezentoval Bellušovu tvorbu na viacerých architektonických výstavách v zahraničí.

K nerealizovaným, ale zaujímavým prácam E. Belluša patrí súfažný návrh na československý pavilón na Svetovej výstave v New Yorku roku 1938, ktorý v kontexte iných jeho diel podčiarkuje jeho zmysel pre jednoduchú eleganciu a noblesu.

Roku 1937 projektoval Belluš v spolupráci s ateliérom F. Weinwurma a I. Vécseia (obaja potom cez vojnu zahynuli) palác Coburg – sídlo veľkej priemyselnej spoločnosti. Administratíva je skombinovaná s bytmi samostatne prístupnými tromi schodiskami zo dvora. Táto budova predstavuje zaujímavý kompromis dvoch názorov - radikálneho modernistu F. Weinwurma a klasicistického modernistu E. Belluša.

V rokoch 1938–39 projektoval Belluš rekonštrukcie dvoch bývalých letných sídel na mestské paláce. Arcibiskupský palác pre sídlo Úradu vlády a bývalý Grassalkovičov palác pre sídlo prezidenta. Napriek tomu, že v oboch prípadoch išlo o veľmi radikálne úpravy a zásahy do pôvodnej architektúry a hoci sa použili mnohé nové prvky, zostal celok v súlade s pôvodným charakterom a slúži ako príklad zachovania génia loci.

Obmedzenie stavebnej činnosti v rokoch druhej svetovej vojny postihlo prirodzene aj Bellušovu tvorbu. Za zmienku však stoja aspoň dva z jeho projektov - Hypotečná a komunálna banka a budova Inžinierskej a architektonickej komory – obe z roku 1943, obe v Bratislave. Banka má symetricky riešenú fasádu s jemne vyznačenými funkciami. V prízemí sú obchody, v ďalších dvoch podlažiach je banková administratíva spojená rámovaním okien do jedného celku, s firemným emblémom v strede a nad nimi potom byty vyjadrené loggiami obývacích priestorov. Symetricky riešená fasáda je obložená pomerne ťažko pôsobiacim kamenným obkladom.

Budova inžinierskej komory stojí na hrane historického Starého mesta. Fasáda je tu asymetrická s výrazným akcentom vstupu, kde však k osadeniu plánovanej plastiky doteraz nedošlo. Čelná fasáda je obložená travertínom.

Po skončení druhej svetovej vojny – v Československu neznamenal rok 1945 v architektonickom vývoji žiadny medzník – Belluš pokračoval v tvorbe ďalej v duchu klasicistickej moderny. Spomenieme ešte tri stavby.

Prvou je Pavilón teoretických ústavov STU - sídlo Technickej knižnice i Fakulty architektúry. Projekt vznikol na základe urbanistickej štúdie E. Belluša, ktorá sa

však opierala o výsledky veľkej medzinárodnej súťaže z roku 1942 a o projekty J. Gočára a bratov La Padulovcov z Ríma. Bellušova stavba je koncipovaná ako symetrická, klasicizujúco čisto stvárnená hmota s monumentálnym vestibulom a plytko vysunutou strednou časťou hlavného korpusu do priestoru námestia. Priestorový komfort interiérov rátať s inštalovaním študentských prác a výstav. Spolupráca s výtvarníkmi mala byť príkladom a inšpiráciou pre mladých adeptov architektúry. Budova je obložená bielou keramikou, v duchu Bellušovej idey tzv. „bielej Bratislavy“, ktorú jeden čas presadzoval a ktorá snáď najlepšie vyjadruje Bellušovu zásadu, ktorú nám často zdôrazňoval, že „pri dobrej architektúre musíte vedieť nakresliť pôdorys budovy z protifašného chodníka (čiže podľa fasády)“.

Druhou povojnovou stavbou E. Belluša je tzv. Nová radnica z roku 1948. Belluš ju projektoval na základe vyhranej architektonickej súťaže. Pôvodná koncepcia rátala so zachovaním historického objektu jezuitskeho kláštora, či aspoň jeho fasády. Belluš prišiel s úplne novým riešením, v ktorom však zachoval nielen proporcie, ale aj okenné osi pôvodnej budovy. Fasádu však obohatil o „piano nobile“, v ktorom sú reprezentačné priestory a pracovne primátora. Hmotou citlivo komponovaná reprezentačná budova v centre Starého mesta je realizovaná v kvalitných materiáloch a je obohatená okrem kvalitných architektonických detailov aj o viaceré práce maliarov a sochárov (V. Droppa a F. Draškovič).

V spolupráci s vlastnými študentmi vyprojektoval Belluš v roku 1949 hotel Devín na nábreží Dunaja. Jeho južná fasáda je príkladne čistou ukážkou klasicizujúceho riešenia tejto kultivovanej architektúry a dôstojným pendantom historických architektur nábrežia. Napriek tomu, že objekt je zapísaný v zozname kultúrnych pamiatok, nevyhol sa nevhodným zásahom do architektúry po prechode do súkromného vlastníctva.

Posledným realizovaným projektom E. Belluša je z roku 1954 – Študentský domov Mladá garda v Bratislave pre dvetisíc študentov. Projekt musel Belluš vypracovať v priebehu dvoch týždňov – a samozrejme už v duchu socialistického realizmu. Dokázal to pozoruhodným spôsobom aj pod veľkým politickým tlakom. Oproti zaužívanej schéme z leningradskej Akadémie, kde platili pravidlá vzostupnej kompozície, zvolil opačnú schému – v centre je najnižšia hmota. Taktiež neprevzal klasicizujúce dekoratívne prvky – tak, ako to poznáme zo sovietskych príkladov – ale zvolil jasne čitateľné motívy, prevzaté z tzv. spišskej renesancie a dekoratívne prvky z domácej ľudovej tvorby. Kladom je urbanistický koncept. Symetrická zostava objektov typových slobodární s centrálnym vstupom do spoločenskej časti je komponovaná tak, aby cesta k hlavnému vchodu bola čo najkratšia.

Posledným nerealizovaným projektom bol súfažný návrh na Pamätník červenej armády na Slavíne, tiež z rokov 1952 - 54, ktorý Belluš vypracoval so svojimi študentmi F. Milučkým a I. Matušikom a sochármi J. Kostkom a A. Trizuljakom. Bola to však viac povinná politická úloha, ako vlastný záujem architekta.

V roku 1954 uzavrel Belluš etapu praktickej projektovej činnosti. Bolo tragédiou slovenskej povojnovej architektúry, že tento vynikajúci architekt už v ďalších dvadsiatich piatich rokoch svojho života neprojektoval a nestaval. Bola to jeho zrejmá neochota podporovať systém, s ktorým z hĺbky svojej duše nesúhlasil. Emil Belluš zomrel v Bratislave 14. decembra 1979.

Neznámy slovenský maliar Karol Molnár *Unknown Slovak painter Karol Molnár*

Ph Dr. Štefan Zajiček, Záhorská galéria Senica

Máme úprimnú radosť, že téma nášho referátu na konferencii súvisí s hlavným vedeckým záujmom jubilantky prof. dr. Ľudmily Peterajovej CSc. sústredenej na tvorbu početnej generácie umelcov narodených okolo roku 1909 a nastupujúcich na umeleckú dráhu koncom 30. rokov v predvečer druhej svetovej vojny.

Jedným z najväčších vedeckých prekvapení v posledných rokoch vo výskumnej činnosti v Záhorskej galérii v Senici bol aj v roku 1988 objav takmer neznámej, dnes už nežijúcej osobnosti pražského akademického maliara Karola Molnára s pre nás prekvapujúcim pôvodom z Brezovej pod Bradlom, kde sa narodil 5. januára 1903./1

Maliar Karol Molnár/2 pochádzal z rodiny známych brezovských staviteľov organov, z ktorých najvýznamnejší bol umelcov pradedo Martin Šaško. Okrem povesti vynikajúceho organára prejavil M. Šaško/3 aj svoje silné vlastenecké povedomie aktívnou účasťou v slovenskom povstaní meruňských rokov v Brezovej./4 Aj maliarov otec Gustáv Molnár/5 v duchu rodinnej tradície pokračoval v u nás vcelku nezvyčajnom organárskom povolání a okrem toho bol aj hudobníkom a sám doma zo záľuby aj kreslil a maľoval najmä krajiny.

Avšak prudké zhoršenie sociálneho postavenia rodiny po otcovom ťažkom pracovnom úraze v roku 1913 malo za následok nečakané a rýchle prerušenie pobytu mladého Molnára vo svojom brezovskom rodisku. V nasledujúcom roku 1914 trvale odchádza do Čiech, kde sa ho ujímajú príbuzní matky, roľníci v Libiciach nad Cidlinou pri Poděbradoch./6

Napriek tomu neskorší umelec na desaťročie svojho detstva stráveného v rodnej Brezovej pod Bradlom nikdy nezabudol./7 Stalo sa mu neskôr aj v najťažších obdobiach vojnového ohrozenia života potrebným rezervoárom vlasteneckého citenia/8, vrúcnych spomienok na pôvabnú horskú prírodu maľebných brezovských kopaníc/9, svojrázne ľudové prostredie/10, ako aj inšpiráciou tajomnou ľudovou slovesnosťou čarovných slovenských rozprávok, ku ktorým sa rád a často vracal vo svojom maliarskom diele./11 Mladý Molnár už v základnej škole rád kreslil a pomáhal spolužiakom s vyhotovením školských výkresov./12

Príbuzní matky v Libiciach nad Cidlinou ho v duchu svojho praktického roľní-

keho zamerania na živobytie dali do učebného pomeru na remeslo. Po približne desiatich rokoch manuálnej práce v profesiách zámočníka, rádiomechanika, montéra, keď iba vo voľnom čase maľoval, bol prijatý na štúdiá, najprv v rokoch 1930–1932 na Ukrajinskej akadémii u prof. Jána Kulca/13 a potom v rokoch 1932–1937 s tzv. čestným rokom v roku 1938 na AVU v Prahe u prof. Jakuba Obrovského./14

Počas školskej výuky Molnár v rokoch 1936–1937 podnikol letnú prázdninovú cestu po Slovensku, kde navštívil okrem svojho rodiska Brezovej pod Bradlom/15 najmä stredné Slovensko, odkiaľ sa zachovalo aj najviac lavírovaných kresieb tušom, atramentom (Banská Štiavnica, Banská Bystrica, Liptovský Mikuláš). Za obraz Zátisie so šiškami a ovocím (olej, plátno, okolo 1937) získal pracovitý Karol Molnár na školskej výstave akadémie tzv. Schichtovu cenu. V súlade s Obrovského školskou výukou sa objavuje v Molnárovej práci tohto obdobia štúdiá motívu ženského aktu (Modelka, olej, lepenka, 1938) a kúpania (Kúpajúce sa ženy, olej, plátno, 1935), pojednaných v duchu určitých impresionistických a postimpresionistických cézannovských vplyvov a poučení (Pri vode, olej, lepenka, 1938).

Ďalšiu námetovú oblasť v posledných rokoch Molnárových štúdií na AVU tvoria krajinárske námety, čerpané z umelcovho najbližšieho pražského okolia (Na okraji Prahy, olej, plátno, okolo 1935), najmä Prokopského údolia, Chuchle (Veľká Chuchle, olej, lepenka, 1935), Vyšehradu a pod., ale aj mimo hlavného mesta (Česká dedina, olej, plátno, 1935). Celkove sa Molnárova tvorba vo svojom počiatočnom ranom štádiu rozbehov na konci 30. rokov v podnetnej inšpirácii, jednak vývinom českého moderného umenia, obzvlášť v osobnostiach J. Preislera, W. Novaka, ale aj najmä francúzskeho umenia konca minulého a začiatku tohto storočia (impresionizmus, P. Cézanne, P. Bonnard) zaradila do realistickejšej, predmetnejšej línie vývoja českej maľby v predvečer druhej svetovej vojny.

V novembri 1938 odchádza Karol Molnár na štipendijný pobyt do Paríža/16 k prof. Františkovi Kupkovi./17 Celkove Karol Molnár pobudol vo Francúzsku takmer dva roky a počas tohto skutočne plodného obdobia si Francúzsko veľmi zamiloval. Stalo sa preňho vlastne druhou vlasťou a celoživotnou láskou, k inšpiratívnej sile ktorej sa vo svojich dielach rád vracal aj v neskorších rokoch./18

Karol Molnár počas svojho francúzskeho pobytu maľuje najmä na juhu krajiny, v Provensálsku, ale chodí tvoriť aj na sever Francúzska – do Normandie, Champagne a Bretagne v okolí Le Pouldu.

Aj keď v čase hroziaceho vojnového nebezpečenstva na Kupkovu výzvu vstupuje do československej jednotky vo Francúzsku./19 ďalej využíva každú príležitosť na tvorbu, najradšej najmä v okolí juhofrancúzskeho Agde, kde sa – už ako vojak so svojou jednotkou – prevažne zdržuje. Maľuje najmä farebné živé vinohradnícke a roľnícke scény, odohrávajúce sa uprostred vegetačne bo-

hatej provensálskej krajiny (Vinobranie vo Francúzsku I. – Agde, olej, papier; Žena s dieťaťom, olej, kartón, obidva zachované obrazy realizované až v roku 1941 v Anglicku). Avšak po porážke Francúzska v lete 1940 odchádza Karol Molnár potom za dramatických okolností do Anglicka./20 kde sa stáva príslušníkom československej vojenskej jednotky v Anglicku a ďalej ako člen jej kultúrnej umeleckej skupiny intenzívne tvorí./21 Molnárova skutočne rozsiahlu tvorbu nakoniec v kontexte jeho diela prekvapujúco najplodnejšieho anglického vojnového obdobia/22 môžeme rozčleniť na viacero relatívne samostatných námetových okruhov.

Prvým obsahovým celkom, tvoriacim akýsi neoddeliteľný prirodzený most s autorovým predchádzajúcim obdobím, sú Molnárove maliarske spomienky na Francúzsko, vytvorené dodatočne na základe kresebných skíc, lebo pôvodné obrazy umelca sa po obsadení Paríža Nemcami nenávratne stratili na našom veľvyslanectve.

Dominuje Molnárov záujem o farbu a impulzívne farebné riešenie obrazovej plochy (Oberačky na juhu Francúzska, olej, kartón, 1941), pojednanej v dynamic-kom škvrnovom štetcovom rukopise s ozvukmi francúzskeho impresionizmu a tvarovo pevnejšieho a plošného postimpresionizmu (Vinobranie vo Francúzsku II., olej, papier, 1941). Prevláda škála zemitých žltých, červených tónov v popredí na figúrach v kontraste s chladným monochrómejším spracovaním pozadia v modrých tónoch (Vinobranie – Motív z južného Francúzska, olej, lepenka, 1941, Vinohradnícky voz s koňmi, olej, papier, 1941, Roľníčka s koňmi, okolo 1941, posledné dve diela sú v zbierkach Záhorskej galérie v Senici). Druhým závažným námetovým okruhom v Anglicku sú dramatické figurálne vojnové motívy z bombardovania anglických miest Londýna a Coventry počas druhej svetovej vojny (Útek z bombardovaného mesta olej, lepenka, 1941, Horiace mesto, olej, papier, 1941). Hrôzu vojnového ničenia vyjadruje citlivý umelec postavami zdesených bedákajúcich žien, zobrazených pri zúfalom úteku na pozadí horiacej krajiny (Vojnové utrpenie, olej, papier, 1941, Oheň, olej, lepenka, 1941), alebo v priestoroch podzemných protiletceckých krytov, shelterov (Dve ženy v kryte, olej, kartón, 1941, V kryte I. – III. – Záchranné práce po nálete, olej, lepenka, 1941).

Dramatické vojnové výjavy maliar stvárňuje okrem realistickejších obrazov s plnými plastickými postavami žien aj v abstraktnejších kompozíciách plošných, symbolických, fragmentárne pojednaných ženských postáv opäť vo svetlých farbách na tmavom pozadí. Názorne to dokladá maliarova kompozícia Lidice y(olej, preglejka, 1942), ktorú tragickou zvesťou z domova rozrušený umelec vytvoril hneď v prvú noc, po čerstvej správe o tragédii českej dediny so spracovaním v ďalších variáciách (Útrapy vojny - Ženy po nálete, olej, preglejka, 1942, Ženy, olej, lepenka, 1942). Naliehavý moment vojnového ohrozenia vyjadrujú aj autorove charakteristické a trvale obľúbené námety koní (Červený a zelený divoký koň, olej, 1941, Traja červení jazdci, olej, papier, 1941)./23

Popri dramatických vojnových témach vznikajú v ďalšom námetovom okruhu pokojnejšie motívy, trpezlivo čerpané z každodenného vojnového života, napr. kuchárov (Život vo vojenskej kuchyni, olej, kartón, 1941), odpočívajúcich vojakov a pod. V tomto období vzniklo aj niekoľko Molnárových maliarsky zaujímavých autoportrétov (Autoportrét, olej, preglejka, 1944), pričom portrétuje aj svoju nastávajúcu ženu Janu (portrét slečny I., olej, kartón, 1944). Posilou pre Karola Molnára v ďalekej vojnovnej cudzine boli aj jeho vzácné maliarske spomienky na obľúbený čarovný svet ľudových rozprávok, spontánne vyvierajúcich z jeho brezovského detstva, pojednaný v syntetických tvaroch tlmených farebných plôch, častejšie s preislerovským motívom chlapca na koni (Slovenská rozprávka, olej, papier, 1945, v zbierkach Záhorskej galérie v Senici).

Molnárov hlbší výtvarný záujem o obklopujúce anglické prostredie, v ktorom žil spolu päť rokov/24, dokladá aj ďalší rozsiahly námetový okruh početnej série krajinárskych kompozícií anglickej vnútrozemskej krajiny (Anglický les, akvarel, papier, 1941) s parkami (Park v Chomondelay, akvarel, papier, 1940) a krajiny morskej a prímorskej s plavidlami (Plachetnice pri Docerscourte, More večer pri Lovestofte, obidva akvarel, papier, 1942). Karol Molnár sa v Anglicku venoval príležitostne aj monumentálnej tvorbe, ako dokladá jeho rozmerná olejomaľba Operácia, určená na výzdobu miestnosti Československého červeného kríža v Londýne./25

Molnárovi maliarsku tvorbu sprevádzala sústavná kresliarska aktivita – v umelcovej pozostalosti sa zachovali celé albumy kresieb/26 početnej škály umelcových motívických záujmov (Vojnová apokalypsa, Ľudia v kryte, obidva akvarel, tuš, papier, 1941) a rôznorodosti technického vyhotovenia./27

Vlastenecky zmysľajúci Karol Molnár sa po skončení vojny aj pod vplyvom zhoršeného zdravotného stavu matky vracia spolu s manželkou Janou,/28 s ktorou sa oženil v roku 1945 v Anglicku, v októbri 1945 do obnovenéj československej vlasti.

Po svojom návrate do Prahy ako príslušník československého zahraničného odboja na západnom fronte sa stretáva doma v tomto čase so značnými ťažkosťami, či už bytovými, alebo pri hľadaní zamestnania. Po veľkom úsilí zásluhou jeho priateľov legionárov je nakoniec od roku 1946 do roku 1968 zamestnaný vo Vojenskom historickom múzeu na Žižkove ako správca a zároveň aj reštaurátor tamojších umeleckých zbierok s vojenskou tematikou so skromným finančným ohodnotením a s určitou permanenciou hrozby straty zamestnania./29 Vplyvom okrem iného aj nedostatku finančných prostriedkov vystavuje Karol Molnár iba kolektívne. Do roku 1949 sa zúčastňuje výstav spolkov Tvorba a Aleš a neskôr po ich zrušení sa stáva členom SČSVU. Celkove však môžeme povedať, že tú intenzitu predchádzajúceho vojnového obdobia už umelcova tvorba vcelku nedosahuje.

Po tvorivej odmlke, spôsobenej zabezpečovaním existenčných podmienok, ale aj zdravotnými ťažkosťami ako následkov vojnových útrap, najmä bombardova-

nia,/30 začína Karol Molnár opäť tvoriť, najprv v oblasti zátišia. Na scénu pristupuje umelcovo kvetinové zátišie (Lalie, olej, lepenka, 1946–1947). Hoci zdravotné ťažkosti pretrvávajú, umelec v nasledujúcom období 50. a 60. rokov pokračuje vo svojom tvorivom usilovaní stvárňovaním pražských krajinárskych námetov (Dom pri vode, olej, papier, okolo 1947), realizovaných tentoraz oproti predvojnovému obdobiu v jemnej technike akvarelu v menších formátoch (V záhradnej reštaurácii, akvarel, papier, nedat.).

Znova sa opätovne aj v týchto povojnových desaťročiach vracia k svojim farebným impresívnym spomienkam na južné Francúzsko (Spomienka na južné Francúzsko I. – II., olej, lepenka, okolo 1947). Maliara zaujímajú svetelné impresívne kompozície postáv pri okne, ako dokladajú obrazy aktov (Stojaci akt, Sediaci akt, obidva olej, papier, 1965), čitateľiek, realizovaných špachtľou v pastóznejšom rukopise (Čítajúce, olej, lepenka, okolo 1965, Tanečnice pred vystúpením, olej, papier, okolo 1968).

Okolo roku 1960 vznikajú Molnárove pozoruhodné kupkovské, hudbou inšpirované abstraktné kompozície stredných formátov, dokladajúce autorovo intenzívne zaujatie hlavne farebnou, ale aj tvarovou výstavbou nepredmetnej obrazovej kompozície (Hudobné inšpirácie – Kompozícia II., olej, lepenka, okolo 1960)./31

Žiaľ, celkovo časovo nedlhé obdobie akéhosi umelcovho tvorivého rozletu približne v prvej polovici 60. rokov bolo pod vplyvom postupného zhoršovania zdravotného stavu maliara, najmä po roku 1970, definitívne prerušené. Na konci života umelec vážne uvažoval o svojom návrate do rodného kraja a trvalom usídení v Brezovej pod Bradlom, avšak zhoršujúci sa zdravotný stav mu v tom zabránil./32. Ťažko chorý maliar zomiera v Prahe 15. apríla 1981 vo veku 78 rokov. V roku 1991 pri príležitosti desiateho výročia úmrtia umelca usporiadala Záhorská galéria v Senici umelcovu súbornú výstavu ako vôbec prvú u nás./33 Celkovo možno povedať, že Karol Molnár je maliarom, ktorý vo svojom diele autorsky osobito pretavil koloristické a tvarové podnety vývoja francúzskeho a českého maliarstva obdobia konca 19. a približne prvej tretiny 20. storočia (impresionizmus, postimpresionizmus, secesia, ale aj kubizmus, expresionizmus a neskôr najmä abstraktné maliarstvo), aby ich dal do služieb najmä svojho protivojnového a občianskeho postoja najmä v Anglicku.

Karol Molnár je príslušníkom generácie, ktorá nastupovala na svoju samostatnú tvorivú dráhu koncom 30. rokov v predvečer druhej svetovej vojny a ktorá v ťažkých vojnových rokoch ohrozenia vlasti vedela nájsť svoje miesto a výtvarne zodpovedajúco vyjadriť pocity svoje a svojich súčasníkov príťažlivou maliarskou rečou, čerpajúcou z moderných európskych smerov počnúc od impresionizmu až po abstraktné umenie.

Poznámky

/1 Zásluhu na objave po dlhé roky v Prahe žijúceho Karola Molnára mal externý spolupracovník Záhorskej galérie Ladislav Prokeš, ktorý bol zamestnaný v Tranzite plynovodu spolu s Ing. Otakarom Kapičkom. Jeho manželka Dr. Květa Kapičková pochádzajúca zo Slovácka mala tetu umelcovu manželku Janu Molnárovú rodenú Trandafirovú.

/2 Doterajšie zhrnutie základných poznatkov o živote a tvorbe brezovského rodáka Karola Molnára znamená publikácia k prvej súbornej výstave umelca v senickej galérii v roku 1991 s úvodom autora týchto riadkov a farebnými reprodukciami diel.

/3 M. Šaško žil v rokoch 1807–1893. Rod Šaškovcov údajne svojim pôvodom pochádzal z Náchodu, odkiaľ odišiel pre svoje protestantské presvedčenie. Okrem povesti vynikajúceho organára prejavil M. Šaško aj svoje silné vlastenecké povedomie aktívnou účasťou v slovenskom povstaní meruňsmých rokov, keď vo svojom dome odlieval guľky pre vlastencov.

/4 Pohnutú dobu povstania roku 1848 v regióne pripomína aj pamätná tabuľa venovaná pamiatke hurbanovských dobrovoľníkov pod názvom Bije zvon slobody, čujte ho národy, osadená v priecheli pôvodného Šaškovho domu (dnes predajňa kníhkupectva) na námestí v Brezovej pod Bradlom.

/5 Rod Molnárovcov pochádzal z Uhorska, kde je údajne doložený od roku 1628. Vyznačoval sa kultúrnymi tradíciami a z jeho radov sa po dlhé roky groupovali farári evanjelickej cirkvi. Keď sa v Čechách po zavedení tolerančného patentu ukázal nedostatok kazateľov evanjelickej cirkvi, prišiel medzi prvými tolerančnými apoštolmi do českých krajín aj významný predok umelca Peter Molnár (1752–1814). Pochádzal z Uhorska, kde sa narodil v Alsó Ors a študoval v Sáros Pataku. Do Čiech prišiel roku 1783 podľa tradície na šesťzáprahu koní z Uhorska cez Viedeň až do Prahy, kde sa stal prvým seniorom pražského obvodu. Umelcov dedo Karel Molnár st. (1820–1900) pochádzal zo Sloupnice. Bol farárom evanjelickej cirkvi vo Veselí nad Moravou a v Javorníku. Vzal si za manželku Annu Šaškovú z Brezovej pod Bradlom, dcéru spomínaného tamjšieho organára Martina Šašku. Podľa údajov rodokmeňa mali spolu šesť detí (Bohumil, Gustáv, Adolf, Anna, Ludmila, Karel, Helena), pričom jeden z nich, druhorodený Gustáv Molnár (16. 8. 1864–12. 8. 1917) bol umelcovým otcom.

/6 Neskôr si umelcovu matku Anežku, rodenú Krásenskú (1872–1958) aj s jeho mladšou sestrou Boženou vzal trvale k sebe bývať matkin slobodný brat a umelec ujec Ladislav Krásenský. Bol to on, ktorý práce svojho synovca Karola Molnára ako mladého neznámeho amatéra ukázal v kaviarni, kde bol v spoločnosti J. Úprku, M. Benku a iných umelcov, ktorí sa vyjadrili v tom zmysle, že chlapec má skutočne talent a mal by ísť študovať maliarstvo, preto mu ujec potom neskôr počas štúdií aj poskytol ubytovanie.

/7 Je skutočne obdivuhodné s akou až dojemnou láskou a veľkou presnosťou

pamäti a postrehu si neskorší umelec spomína na svoje brezovské detstvo. Dokladá to názorne aj maliarov obsiahly list príbuzným do Ameriky pochádzajúci zo 17. 12. 1958 a obsahujúci maliarove spomienky na Vianoce prežívané v detských rokoch na Brezovej pod Bradlom.

/8 Národne uvedomé a aktívne prostredie Brezovej, ktoré sa prejavilo aj v agilnej účasti mestečka na revolučnom pohybe v meruňsmých rokoch, ktorého sa zúčastnili aj umelcovi príbuzní, malo kladný vplyv aj na jeho vlastenecké cítenie. Napriek tomu, že mladý Molnár v Brezovej navštevoval základnú školu s vyučovacím jazykom maďarským, často s láskou spomínal manželke, ako ich triedu vlastenecky zmýšľajúci učiteľ vodieval do prírody a tam ich učil po slovensky.

/9 Rád spomínal na bezprostrednú sviežosť ihličnatých, panensky zachovaných hlbokých lesov v okolí Brezovej pod Bradlom.

/10 V jeho spomienkach badať bystrý, vizuálne orientovaný pozorovací talent. Umelcove spomienky na detstvo prezrádzajú určité maliarske videnie, badateľné už v detstve, ktoré si všima najmä farebnosť, tvarovú podobu a plasticitu okolitej videnej skutočnosti.

/11 Vznikli potom viaceré maľby, voľne inšpirované námetmi z jednotlivých rozprávok, pričom aj v zbierkach galérie je už spomínaný obraz Slovenská rozprávka, pochádzajúci z roku 1945.

/12 Často manželke spomínal ako púšťal vlastnoručne pomaľované šarkany.

/13 Na Ukrajinskej akadémii výtvarného umenia sa Karol Molnár venuje aj grafickej práci, o čom svedčia zachované grafické listy, linoleotypy pojednané v hrubších zohnutých tvaroch, kompozície najmä zátiší (Zátišie s ovocím, linoleotyp, začiatok 30. rokov).

/14 O veľkej radosť, nadšení, odhodlaní Karola Molnára študovať maliarstvo svedčí aj jeho list profesorovi Obrovskému, zachovaný v liste: „...Vážim si veľmi Vašeho laskavého rozhodnutia, začať ďakujem Vám čo nejsrdečnejšie. Budu ze všech sil hledět, abych si toho plně zasloužil, aby jste se mnou byl spokojen“.

/15 Žiaľ, kresby z Brezovej sa nenachádzajú v umelcovej pozostalosti.

/16 Dr. V. V. Štech vo svojom odporúčení z 25. apríla 1938 píše: „Podepsaný má výše uvedeného po léta jako umělce nadaného, svědomitého a inteligentního. Delší pobyt v Paříži prospěl by jistě jeho vrozenému talentu a usnadnil by mu hledání samostatných cest na dráze umění...“ Profesor J. Obrovský 7. júna 1938 uvádza: „... byl mým žákem po celý čas svých studií. Vynikal velkou pílí a při svém talentu dopracoval se hlavně v oboru samostatného tvoření výsledků pozoruhodných! Při jeho sklonu k finesám barevné harmonie bylo by mu studium francouzského malířství velice prospěšným...“

/17 Osobnosť významného moderného maliara Františka Kupku zapôsobila celým svojím profilom na mladého Molnára, aj keď určitý vzdialenejší ohlas jeho abstraktného výtvarného názoru môžeme v Molnárovom diele cítiť až oveľa neskoršie, v rokoch šesťdesiatych, kedy vznikajú maliarove hudbou inšpirované

maliarske kompozície. Aj Kupka si mladého adepta maliarstva obľúbil pre jeho dychtivosť po poznaní a neúnavnú pracovitosť, o čom svedčí – aj keď zlomkovito - zachovaná korešpondencia, doložená v umelcovej pozostalosti (dva listy z rokov 1940 a jedna karta). Okrem toho ich obidvoch spájaj aj hlbší vzťah k vážnej hudbe.

/18 Treba však hneď povedať, že potrebné zodpovedajúce umeleckohistorické spracovanie a periodizáciu Molnárovho maliarskeho diela výrazne sťažuje skutočnosť, že umelec z prevažnej väčšiny svoje diela nijako časovo nedatoval a ani ich nevybavil príslušnými názvami.

/19 Maliar neskoršie často spomínal na Kupkove slová prednesené v tom čase: „...Hoši, i kumšt teď musí stranou, víte, co je vaše vlastenecká povinnosť.“

/20 Za ustavičného prenasledovania nemeckými ponorkami arabskou loďou El Kabur okľukou až k americkým brehom.

/21 Hneď v prvý deň pobytu na anglickej pôde v stanovom tábore našich vojakov v zámockom parku v Chommondelay vznikla jeho olejová kompozícia Naši v Chommondelay.

/22 Napriek tomu, že bolo vojnové obdobie, Karol Molnár sa aj v tomto, pre umenie nepriaznivom čase, zúčastňoval na kolektívnych putovných výstavách, organizovaných po celej Veľkej Británii, či už v Anglicku, v Londýne, Birminghame, alebo v Škótsku, v Glasgowe, Edinburghu, Aberdeene, na ktorých sa zúčastňovali aj významné osobnosti moderného umenia, napríklad Oskar Kokoschka alebo Jan Preisler.

/23 Bližšie katalóg M. O. Ružičku: Koně v malířské tvorbě Karola Molnára, Pardubice 1988

/24 Počas vojenskej služby vystriedal maliar viacero pôsobísk v Anglicku, pričom časovo sa najviac zdržiaval v Leamington, potom v Chommondelay, na pobreží v okolí Doveru a nakoniec v Londýne, kam už predtým z vidieka chodieval do Českého klubu.

/25 K výslednej kompozícii sa zachovali menšie skice, uchovávané si väčšiu živosť a voľnosť ako konečný veľkoplošný výtvor (Operácia I. a II., olej, papier, 1941). Keďže o Molnárovi bolo všeobecne známe, že nechcel svoje diela predávať, k príležitostným predajom jeho diel dochádzalo z iniciatívy jeho nadriadených dôstojníkov, keď napríklad jeden Molnárov obraz venovali srbskému kráľovi Petarovi pri jeho návšteve v Anglicku. Žiaľ, i tento moment nepredajnosti Molnárových diel i v neskoršom povojnovom období spôsobil, že umelcove diela nie sú zastúpené v galerijných zbierkach. Do Záhorskej galérie sa dostali spolu tri diela umelca darom od jeho manželky po úspešnej umelcovej výstave v Senici v roku 1991.

/26 Svojím rozsahom a odbornou nespracovanosťou by si aj Molnárova kresba zaslúžila osobitnú pozornosť so samostatnou výstavou.

/27 Technicky najčastejšie využíva kresbu ceruzkou, atramentom, ktorú aj lavíruje a koloruje akvarelom v záujme čo najplnšieho vyznenia, pričom používa aj

litografickú kriedu.

/28 Bola viedenskou Češkou – s príslušnosťou k mestu Viedeň, ale pochádzala z Humpolca pri Pelhřimove. V jej obetavej osobnosti, napriek zdravotným ťažkostiam ako následku prežitých vojnových útrap, získal skutočnú oporu a priaznivé rodinné zázemie pre svoju celoživotnú maliarsku prácu.

/29 Na pracovných poradách boli viacmenej pravidelne vznášané útoky a požiadavky, aby ako príslušník zahraničného odboja na západe opustil terajšie pracovisko, lebo je to nezlučiteľné s jeho profilom a zameraním.

/30 Pod vplyvom odmietavého prijatia vo vlasti a mesiacoch bezvýsledného hľadania zamestnania sa vojnovými rokmi postihnutý a vyčerpaný umelec nervovo zrútil a nemohol dlhší čas maľovať.

/31 Bližšie zaujímajú profesora J. Pečírku na kolektívnej výstave v roku 1966 svojou osobitou kultivovanosťou, básnivosťou vizuálneho vyjadrovania počtých hudobných tónov spevu s istými vzdialenými náznakmi geometrických figurálnych tvarov.

/32 V roku 1966 pri svojej ceste z Prahy ešte naposledy maliar navštívil svoj breзовský kraj.

/33 Spolu s vydaním publikácie a farebnými reprodukciami s úvodom autora týchto slov. Vystavených bolo spolu 131 obrazov a 12 kresieb z rozmedzia rokov 1921–1967. Popri dvoch Molnárových individuálnych výstavách vo Francúzsku, poriadaných ešte koncom 30. rokov počas maliarovho tamojšieho pobytu, doma zatiaľ dvoma výstavami maliarovej tvorby boli dvojdiňová výstava v Pardubiciach, ktorá v kurátorstve M.O. Matušku sústreďovala maliarove námety koní a potom umelcova výstava v Senici v roku 1991 k 10. výročiu úmrtia umelca v cykle Umelci Záhoria. Na príprave pamätnej umelcovej výstavy sa podieľali umelcova manželka Jana Molnárová-Trandafírová a manželia Ing. Otakar a Jana Kapičkových, ktorí spoločne a starostlivo uchovávali umelcovu pozostalosť v Prahe, výberovo inštalovanú v stálej expozícii v priestoroch vlastného ubytovacieho penziónu pre jeho domácich a zahraničných hostí.

Priečny rez (esej pre Andreja Barčíka)

Cross-section (An essay for Andrej Barčík)

PhDr. Mária Maták, Turčianska galéria Martin

Raz v živote by mal človek sústrediť svoje myšlienky na zem... Mal by sa venovať určitej krajine, ktorú pozná, hľadiť na ňu z rôznych uhlov, bývať v nej, mal by si predstaviť, že sa jej dotýka v každom ročnom období a že načúva jej zvukom.

Skoro päť desaťročí Barčíkovej umeleckej práce je permanentným pohybom umelca po krajine. Maliarovou ambíciou nebola a ani nie je krajina ako suma definitívnych právd, ale krajina ako priestor preplnený sumou anonymných podstát jednoty. Tejto reči a tomuto pohybu Andrej Barčík určuje miesto na obraze a obraz gravituje ako vizuálny bumerang. Pred časom bola vyslovená otázka zlyhania moderny. Nepochybne je to širší, kulturologický problém. S tým súvisí, že zmeny princípov a štruktúry hodnôt nie sú vlastné len umeniu, ale najmä spoločnosti. Aj Andreja Barčíka dlhodobo vzrušuje záznam nepoučenej ruky, ktorá, hoci bola primárne agresívna, na obraze pôsobí stimulujúco, pokojne. Dočmárané múry, graffiti, hrdzavejúce brány, ktoré analyzujeme v jeho obrazoch (mimoriadne intenzívne skúma tieto javy v poslednom období), by boli len manifestom obete falošných ideí, pokiaľ by ich maliar reflektoval primárne, bez vedomia ich psychosymbolickej ikonografie. Andrej Barčík si túto rovinu stóp a záznamov vo svojom okolí vybral, pretože má osobitný dar a schopnosť túto ikonografiu čítať a interpretovať. Cieľavedome sa vyhýba generalizovaniu svojich pocitov z tohto prostredia, pričom interval reality, do istej miery modifikovaný technikou fotografie a následnej montáže, je posunutý na úroveň nového tajomstva, reality „za“. Takto nadobudol Barčíkov priestor charakter krajiny neuznávajúcej apriórnosti času. Umelcom identifikovaná stopa, prečítanie jej znakového aparátu, nesie v sebe prvky sústavne opakovanej ambície ukrytej pod povrchom. Je ňou Barčíkov svet racionálnej skepsy, kde pod klenbou pravdy je veľký priestor pre útechu. V Marcuseho koncepcii je známa v podstate už klasická myšlienka, že umenie svoju funkciu v societe naplňa svojim odcudzením. Má teda negujúcu moc, ktorou rozbíja falošný automatizmus zmechanizovaného spôsobu života. Barčíkove obrazy nerezonujú vykonštruovaným odcudzením, majú k dispozícii istý druh intelektuálneho „reexportu“, ktorý sa permanentne odohráva v obraze i za ním, v umelcovi i v ňom, v divákovi i pred ním. Univerzum, naznačené touto metaforou, je aparát užitočný na to, aby sme mohli

li porozumieť podobe. A porozumieť jej znamená premeniť ju. Takto sa za hranicou noriem objektívnej pravdy vnucuje realizmus ireality. Upozornil na to ešte v štyridsiatych rokoch Gaston Bachelard. V ateliéri Andreja Barčíka je vzácny archeologický nález – sekeromlat, ktorý starostlivo opatruje. Nenesie len stopy rúk pravekého lovca, ale aj stopy Barčíkove. Mohli by sme uveriť, že ho umelec dokonca používa v tvorbe. Služí mu na to, aby z reality vybral prítomnosť, aktuálny stav označil priečnym rezom, v dôsledku čoho prirodzene vystúpia prvotné formy. Tie boli predsa definované skôr, ako sme sa my pokúsili vyjadriť sen o archetypoch. Práve v tejto súvislosti sa ozýva nájstojčivá otázka: odkiaľ pramení intenzita Barčíkových obrazov?

Bolo už viackrát konštatované, že základom týchto preferencií je kresba. Nepochybne, pretože pôsobí ako úder sochárskeho dláta, ktoré z mohutného bloku kameňa premyslene a efektívne odstraňuje všetko nepotrebné a nepodstatné. Je tu však aj intenzita maliarskej formy a výrazu, v neposlednom rade intenzita estetická a filozofická. Kým v kresbách je dôkaz o tom, že svet ako celok nie je chaotický, ale funguje v racionálnych vzťahoch, v maľbách a kolážach pociťujeme namiesto vízie pôvodnej dokonalosti skôr jungovskú formu inštinktov. A tieto umelec vytrvalo kultivuje, pretože si je, viac ako mnohí iní, vedomý toho, že nebyť tohto pozadia, obraz by bol podvodom nášho vedomia, ktoré vopred odmieta pôžitok imaginácie. Nechajme sa preto zneistiť pred pohodlím, ktoré poskytujú médiá, zneistiť i vlastnou odmietavou reakciou voči dotyku intenzívnych a kompaktných výtvarných formulácií. Najcennejšie na tom všetkom je pravdepodobne to, že Barčík nie je lovcom analógií a vonkajších podobností, je typom umelca, ktorý medituje nad totožnosťou prvkov obsadených do obrazu. Až z tohto bodu deklaruje systém skladby, ktorému je vzdialený akýkoľvek pokus zaraďovacích definícií, či spôsob hry podľa vopred dohodnutých pravidiel. Napokon v Andrejových obrazoch je veľké odmietnutie. Dovoľme si exkurz v rovine kondicionálov: môžeme opustiť princíp vývoja a v ňom integrovanú kauzalitu - otázka znie: ako by sme mohli rezignovať na umenie, konkrétny obraz, jeho vlastnú špecifickú príčinnosť, a najmä na väzby pomenované maliarom tak, ako má svoje meno, označenie ulica cez ktorú prešiel, aby pomenoval dvor, v ktorom objavil stopu – možno kľúč k jednoduchým riešeniam. Jedno z nich by mohlo byť v tom, čomu znalci i laici hovoria klasická figúra. Vypreparovaný koncept ideí po zenite. Ale kde je nadir? Princíp muža a ženy, vertikály a horizontály, severných a južných ciest?

Hovorme len, zatiaľ, o tragickom pocite života, pričom práve on si je, viac ako my, vedomý vzrušenia z návratov. Barčíkova figúra je možno aj z týchto dôvodov postavená ako príbeh. Navonok jednoduchý a prehľadný, vo vnútri rafinovaný a okúzľujúci. Tento príbeh je však nutné čítať jedným dychom, navyše nenechať sa zlákať vychodenými cestičkami príbehov ako psychologických rešerší. Barčíkove figúry – príbehy majú v prvom rade hlbokú citovú motiváciu a my máme potom možnosť byť vo svojich túžbach strategickí. Figúry – príbehy tohto ty-

pu na to majú dostatočný potenciál. Vnímame jeho zmyslovú vyzývavosť, ale aj intelektuálny stimul, umelec predstupuje s hotovým tvarom až po dôslednej racionálnej úvahe, kedy sa jedna rovina priestoru skĺzava do inej. Nejde len o hĺbku priestoru, ide o jeho celok a novú identitu. A v tomto procese nastáva zaujímavý a aj provokujúci okamih. Princíp pohybu v Barčíkových obrazoch je posvätením príbehov a tie nám vracajú pocit života. Odpoveď je zreteľná: od automatizovaného vnímania a interpretovania reality sme prešli k jej znovuobjavovaniu. K nečakaným stretnutiam. Špecifická je v tejto súvislosti reklama, jej rafinovanosť - výrazná najmä vo fázovaní vnemov faktických i estetických informácií - často vykalkulovaná nielen na efekt marketingových zámerov, ale aj jej orientácia na maximálne zužovanie axiologických postojov.

Jedným z najživotoschopnejších detí tejto mediálnej generácie je billboard. Reklamná plocha ako presne vymedzené teritórium vizualizácie má svoj vopred stanovený „životný“ program. Jeho identita je len zdanlivo premenlivá, ale atribúty príbehu nepochybne má, hoci s nimi disponuje niekedy kontraproduktívne. Znovuobjavovanie, o ktorom hovoríme, jeho nová organizovanosť, nastáva až po deštrukcii samotného média. Barčíkov záujem sa orientuje na deštrukcie zámerné, násilné, ale aj prirodzené, náhodné. Sleduje, skúma ako fragmenty billboardu žijú, čo sa s nimi stalo po obraznom i doslovnom strhnutí z reality, pre ktorú a na ktorú boli pôvodne určené. Podčiarkuje fascináciu skladbou týchto transformovaných elementov. Prvky pôvodne nesúvisiace a veľmi vzdialené dostávajú nové rezonancie, ktoré sú prekvapivo blízke derridovským diferenciami. Nastalo otvorenie systému, nastala dynamická premena, ktorú umelec pochopil ako znak. Pochopil však aj to, že znak v pôvodnom chápaní zastupoval vec samotnú, ale v tejto rovine, kedy vo vnútri veci je všetko v pohybe, znak túto vlastnosť stráca. Preto sú Barčíkove znaky vymedzené tým, čo je neprítomné. Ide teda o rezonancie prítomných objavených znakov voči stopám znakov neprítomných. Záverom sa ponúka riešenie - tieto znaky, tak intenzívne sumou výpovedí, nereprezentujú, ale len odkladajú prítomnosť reprezentovaného.

Pocitujeme, práve v tejto relácii, Barčíkov čas a priestor ako kategórie budúcej pamäti, ktorá čaká na to, čo nebolo v minulosti vecí završené. Preto je tak dôležité ono vymedzovanie stôp znakov, ktoré umelec archivuje akoby mimo seba, pretože čaká na napätia rezonancií. A tie sú totožné medzi Benátkami a Bratislavou, medzi Žilinou a Lysicou, Závodím a Zázrivou, nachádzajú sa v „lokalitách“ celkom nových, znovuobjavovaných v budúcej pamäti - Blanc de Blancs, Medzinožie nad Váhom, v minulej prítomnosti - žilinské čarbanice podľa Tatarku, bratislavský pokus o portrét jedného priateľa.

Barčíkova fotokoláž „na mieste činu“, ako sa zdá, završuje dejiny vecí a znakov. Dielo sa síce odohralo, ale neprestáva sa diať. Je v tom istá autonómnosť, ale aj nevyhnutnosť kontaktu: preto sa Andrej Barčík pri rozhovore i to zdanlivo náhodnom a primárne nepodstatnom, díva každému priamo do očí. Je pravdepodobné, že ide o jednu z foriem privlastňovania, voči ktorým sú emancipova-

né len hroby, modly a terče. Považujeme ich za pomocný aparát odpustenia. Nie je to náhodná paralela. Lyotard pred niekoľkými rokmi uvažoval o probléme slobody, o otázkach emancipácie individua a spoločnosti. Pripomenul skutočnosť, že človek sa emancipuje od iného tým, že ho umiestňuje mimo, alebo tým, že zdvihne nad neho ruku. Barčíkova ruka, ako ju pozorujeme v kresbách zo 70. rokov, bola rukou tonalit, v 80. rokoch to bola ruka ostrej a vypätej modelácie kompaktných tvarov. Od kresby Rembrandtovej sa oslobodil tým, že videl pozdne majstrove autoportréty vo výraze pokrčeného smútku svojho psa šľachtickej rasy - boxera. Od kresby Picassovej sa oslobodil tým, že ho omilostil, aby posvätil vlastnú estetiku. Galandovi napísal odkaz čiernou kriedou, na konci ktorého nie je kresba, ale koláž Manekýn zo Zázrivej, ktorá spochybňuje zafixované úvahy o „melancholickom a trochu hranatom Slovensku...“. Barčíkove obrazy majú skôr charakter znepokojujúcich objektov. Nefungujú v šokových terapiách, stimulujú pochybnosti a navodzujú kritické vedomie. To je dnes pomerne vzácna triáda. Pozorujeme ju napr. na dvoch relatívne odlišných dielach, navyše dielach s najväčším časovým odstupom. Večera s križom, gvaš z roku 1947 a fotokoláž Lysica z roku 1995. Nemusíme položiť otázku transformácie náboženského a erotického, nemusíme pítvať Wittgensteinove jazykové hry, ale križ nad večerou je iba inou formou budúceho ypsilonu v slove Lysica. A tento dnešný križ je možno autentickejší ako jeho prototyp. Barčíkova erotika-nie je však inou formou náboženstva, je viac túžbou po naplnení pustoty, po zrealnení toho, čo je dočasne mimo, čo je v podstate krajinou „za“. Koláže a montáže tohto typu sú prezentáciou stratigrafie nánosov sveta ilúzií. Odhaľované sú konvencie, vrátane konvencií ikonografických, ktoré sú pre umelca únosné len dovtedy, kým nimi ľubovoľne manipuluje. A slobodným ostal aj divák, pretože má právo a je aj motivovaný k tomu, aby sa namiesto predmetu manipulácií stal sám ich iniciátorom. Jediné riziko sa skrýva v tom, aby sa takto neskrasila povaha vnútorného života sveta, ktorý je „produktom“ takto identifikovaného umeleckého procesu, vrátane jeho protirečení.

V Barčíkovej tvorbe je jeden veľmi výrazný pilier. Je ním jedinečná lokalita - Boca, ktorú sám označil za vlastnú, prísne súkromnú Argíliu, aby odpovedal Restanymu vlastným, prísne súkromným výkladom tejto „krajiny“. Na jej plochách, štítoch, zádveriach, ale aj v jej ohniskách a potokoch sa odohráva raj reálny i raj imaginácie, z ktorého ani za hriech nemôže nikoho vyhnáť žiadny anjel. Exkluzivitu Restanyho Argílie demystifikoval, sprimárnil a poľudstil, aby sa stal sám kráľom i kacírom - nájomníkom. Tam sa odohráva ono už pripomenuté odpustenie. Možno posunutie horizontu výzvy na odpustenie, o ktorom hovorí Arendtová vo svojom Údele moderného človeka: „odpustenie je spätné odňatie toho, čo sa vykonalo. Nie je to zabudnutie, je to nový dar... a čo je v ňom z tej minulosti nezavršené, čo v ňom ostalo z detstva, čo bude nevedomky obľúbené? Možno to spätné odňať? „Je to stav krajných parametrov hry, príťažlivosť rozdávania kariet, tanec križov a sídc s osudom. Každá doba vnucuje, na-

priek tradicionalizmu noriem, istý predobraz, v ktorom možno rozpoznať princíp aktuálnej hry. Barčíkove karty hrajú inú partiu. Rozdáva sám a aj hrá sám so sebou i proti sebe, zmyslom jeho hry potom nie je nivelizácia, ale harmonizovanie etických a estetických „postulátov“, pričom sa mu darí kumulovať emotívnu energiu do tej miery, ktorá je aj v danej hre predobrazom jeho individuality. Byť sám znamená len poznanie svojho miesta medzi inými, hra znamená poznanie, či skôr potrebu nebrať sa celkom vážne – oba princípy prinášajú tretí prirodzený princíp: suverenitu, ktorá je daná zvnútra, vibráciami obrazu. Tie sú hrou a v hre sú vzájomne podmienené a prepojené tak, aby vytvárali vzácnu situáciu – jednotu, príbuznosť prvkov, do ktorej nás Andrej Barčík pozýva.

Ľudovít Fulla a moderná slovenská typografia

Ľudovít Fulla and the modern Slovak typography

PhDr. Silvia Ilečková

V tom čase, keď Ľudovít Fulla študoval na Umeleckopriemyslovej škole v Prahe (1922-1927), vystúpila na českej umeleckej scéna skupina mladých ľavicovo orientovaných umelcov a intelektuálov, ktorí sa hlásili k európskej avantgarde. Ich rozhodné odmietnutie predchádzajúceho umeleckého vývoja, nastolenie nových hodnôt a kritérií, boli zvlášť v oblasti architektúry a úžitkového umenia namierené proti tzv. dekorativizmu. Hanlivý prízvuk, ktorý prischol na pojmom dekoratívny, dekorativizmus a pod. sa podarilo odstrániť až v nedávnych rokoch, keď aj tomuto smeru boli priznané isté kvality a stal sa jedným z inšpiračných zdrojov postmoderny.

Tribúnom spomínanej skupiny, reprezentovanej predovšetkým združením Devětsil (zal. 1920) bol Karol Teige. Devětsil bol názorovou platformou poetizmu a konštruktivismu, dvoch smerov, v ktorých sa na začiatku dvadsiatych rokov odrážala atmosféra českej a čiastočne aj slovenskej avantgardy. V roku 1924 napísal Teige stať Poetismus, ktorá sa stala významným impulzom pre sformovanie novej typografie. Táto ako prvý výtvarný odbor reflektovala polaritu moderného života, jeho technicizmus i nové oblasti poézie. Poetizmus ovplyvnil novú, vizuálnu formu tzv. typografických básní. Takéto poňatie sa premietlo do premenlivej hry typov a veľkostí písma, asymetrických posunov doplnených rôznymi, farebne odlišenými akcentmi. Ornametálne, rastlinné grafické doplnky nahradili geometrické útvary - štvorec, kruh, čiara, obdĺžnik. Analogické javy nachádzame aj v slovenskej literatúre a časopisoch, napr. v prvých dvoch ročníkoch DAV-u (1924, 1925) a Mladom Slovensku (1923, 1924, 1925). V týchto periodikách uverejňovali svoje práce aj mladí slovenskí výtvarníci, medzi nimi najmä Ľudovít Fulla a Mikuláš Galanda. Mimoriadne vzácnym je svedectvo Štefana Druga, podľa ktorého autorom modernej grafickej úpravy časopisu Mladé Slovensko bol Ladislav Novomeský v tých rokoch, keď stál na jeho čele ako vedúci redaktor. Neskorší odklon typografie od imaginácie a hravosti poetizmu, ktorý súvisel s narastajúcim vplyvom funkcionalizmu, naznačil o. i. Teigeho článok Moderní typó (1927), v ktorom zdôraznil účelovosť, prehľadnosť, geometrickú zákonitosť typografickej úpravy textu.

Fullu priebežne príťahovali nové myšlienkové prúdy, ich schopnosť stimulovať vizuálnu predstavivosť a kreativitu novým spôsobom. Boli mu blízke elán a seba-

dôvera ich nositeľov, s ktorými ho spájal i pocit generačnej spolupatričnosti. Ako čerstvého absolventa pražskej Umprumky, kde sa pod vedením profesora Kyselu prednostne zameriaval na knižnú tvorbu, aktuálna situácia sa ho mimoriadne dotýkala. Preto po návrate na Slovensko Fulla celkom prirodzene upriamil svoju pozornosť na stav slovenskej typografie a knižnej tvorby vôbec. Kritické výhrady sformuloval v článku O slovenskú knižnú grafiku, ktorý publikoval v DAV-e (1929). Pripojil sa k námietkam autora značky J. R. (zrejme Josef Rybák, pozn. S.I.), ktorý z hľadiska tzv. novej typografie posudzoval situáciu na Slovensku značne kriticky./5

Z dnešného pohľadu sa nám javia názory oboch autorov nadmieru príkre. Nebrali napr. zreteľ na to, že napriek mnohým nepravým okolnostiam v minulosti sa slovenská knižná typografia snažila „udržať krok“ s okolitými krajinami. V existujúcich slovenských tlačiarenských podnikoch, akými boli predovšetkým Knihtlačiarsky účastinný spolok v Turčianskom Svätom Martine (zal. 1869), Salvova (neskôr Párickova) tlačiareň v Ružomberku, Bežova tlačiareň v Senici a niektoré ďalšie, knižná produkcia odrážala medzinárodný, ornamentálne-secesný štýl, ktorý na prelome storočia ovládol Európu. Objavili sa tiež pokusy vydávať ilustrované knihy, no v stiesňujúcich podmienkach pred rokom 1918 sa tieto snahy nemohli rozvinúť.

Po vzniku republiky, v súvislosti s oživením národného života, vzrástol dopyt po slovenských knihách a časopisoch. Popri Turčianskom Svätom Martine sa stala Bratislava ďalším kultúrnym centrom, v ktorom sa presadilo slovenské tlačné slovo. Multikulturálne, viacjazykové prostredie mesta bolo v tom najlepšom zmysle slova výzvou pre vydavateľov a knihtlačiarov, aby nielen vyhovelí rastúcemu dopytu po slovenských knihách a časopisoch, ale aby zároveň dbali na ich kvalitu. K najvýkonnejším a aj najlepšie vybaveným tlačiarenským podnikom patrili Slovenská knihtlačiareň (zal. 1919) a Slovenská grafia (zal. 1921). Odborný rozvoj typografov popri celoštátnom periodiku Typografia podporoval časopis Slovenská grafika (1921–1927) a neskôr Slovenská grafia (1929–1933). Obidva časopisy, vydávané na Slovensku, mali úroveň porovnateľnú v tom čase s obdobnými tlačovinami v susedných krajinách. Pozoruhodné úspechy vo výchove dorastu dosahovala Odborná grafická škola pokračovacia v Bratislave (zal. 1923) s vyučovacími triedami slovenskou a nemeckou. V roku 1928 bola založená známa Škola umeleckých remesiel, na ktorej mal typografický odbor významné miesto. V radoch jej pedagogického zboru pôsobili viacerí významní umelci, medzi ktorých sa v roku 1931 začlenil aj Zdeněk Rossmann, aby prevzal vedenie práve typografického odboru. Bratislavskú tlačiareň Slovenská grafia, pod vedením riaditeľa Karola Kofroňa, ocenili v roku 1929 na svetovej výstave v Barcelone zlatou medailou a diplomom.

Spomínané skutočnosti prispeli k rozmachu slovenského knihtlačiarstva a typografie v priebehu dvadsiatych rokov. Znie to možno paradoxne, ale jedine táto situácia umožnila, aby Fulla a s ním niektorí ďalší zapálení priekopníci nových

smerov vyslovili nespokojnosť s existujúcim stavom, ako to signalizovali aj uvedené príspevky.

Už v roku 1928 sa práve Fullovou zásluhou presadila tzv. nová typografia aj na Slovensku. Fulla sa ňou intenzívne zapodieval v nasledujúcich troch rokoch, pričom tento svoj záujem realizoval v širších súvislostiach voľnej maliarskej a grafickej tvorby, rovnako aj pedagogickej činnosti na ŠUR. Výsledky Fullovej práce v tejto oblasti sa koncentrujú hlavne do dvoch okruhov. Prvým sú návrhy knižných a časopiseckých obálok, druhým jeho spolupráca so Slovenskou grafikou, ktorej grafickú úpravu Fulla zo začiatku viedol.

V období 1929–1931 vytvoril Fulla viaceré knižné a časopisecké obálky, ktoré sú výrazom jeho individuálneho prístupu k zásadám konštruktivistickej typografie a k úprave kníh vôbec. Fulla prichádza s niečím, čo sa vymyká subjektívizmu voľného grafického prejavu, je si vedomý záväzkov, ktoré preňho vyplývajú z propagačného a trhového charakteru takejto činnosti, no nevzdáva sa ani svojej umeleckej individuality. Vzácná rovnováha medzi emotívnym a racionálnym, typická pre autora, nachádza tu priechod v podobe originálneho tvaru, porovnateľného s tým najlepším, čo v tejto oblasti vzniklo. Svedčí o tom napr. i citát z článku Josefa Rybáka v zborníku Moderná tvorba užitková (1931).⁶ Fullov prínos vidí autor v kontexte uznávaných veličín, keď konštatuje: „Nová typografia zrušila styky s maliarmi umelcami, ktorí sa snažili pašovať do nej svoje subjektívne názory, ale otvorila bránu výtvarníkom, ktorí boli schopní zvýšiť jej úroveň a ktorí správne chápali jej úlohu (Sutnar, Teige, Rossmann, Fulla).“ Menovite ide o tieto obálky: Kopečný - Za slobodu otčiny, Trnava 1928, Poničan - Demontáž, Trnava 1929, Maurois - Filip Marcenat a jeho dve ženy, Turčiansky Sv. Martin 1930, obálka pre časopis LUK 1930, Igaz - Biskupickí klerici, 1931, Hviezdin - Horúce ráno, Trnava 1931. Autor chápe obálku ako istý druh plagátu, ktorým sa má kniha propagovať, preto ju aj patrične zdôrazňuje. Uvážlivo pracuje so základnými geometrickými tvarmi (kruh, obdĺžnik, čiara) a so základným akordom farieb bielej, čiernej a červenej. Prostredníctvom maximálne zjednodušeného znaku upriamuje divákovu (čitateľovu) pozornosť na obsah diela.

Po roku 1931 Fullov záujem o tvorbu obálok i o typografiu vôbec oproti predchádzajúcemu obdobiu poklesol. Do popredia vystúpili iné odvetvia, ktorým sa s elánom sebe vlastným venoval, zvlášť voľná maliarska tvorba a vo sfére užitkového umenia scénografia. Napriek tomu príležitostne sa podujal ilustrovať niektoré tituly, výnimočný je návrh väzby na omšovú knihu v Nitre. Väzbu vyhotovili dielne ŠUR v Bratislave. Od roku 1935 Fulla začal intenzívnejšie spolupracovať s Maticou slovenskou v Turčianskom Svätom Martine, čo sa odrážalo v návrate k návrhom knižných obálok pre jej vydavateľstvo. V roku 1935 napr. vytvoril obálku a spolupracoval s Jozefom Cincíkom na grafickom riešení knihy Vladimíra Wagnera Profil slovenského výtvarného umenia.

Prejavom vyzretého autorovho názoru, menovite na vznik krásnej knihy, je

Fullova úvaha Za dokonalou slovenskou knihou, ktorú uverejnil začiatkom roka 1936 v časopise Slovensko. V nej stručne charakterizoval vývoj a stav slovenskej knihy, pričom jasne formuloval vlastnú predstavu: „Upravíť knihu dokonale, celú, po stránke typografickej, od výberu písma, farby, eventuálne i papiera, zaradiť štočky, upraviť sadzbu, určiť jej pomer k formátu a všetky manipulácie, ktoré dokonalá typografická práca predpokladá pre bezchybný výsledok knižnej úpravy, bolo možné vykonať len v ojedinelých prípadoch. Príčiny sú rozličné... Mylný je názor, že na patričné miesto zaradená ilustrácia v texte je dostatočnou výzdobou knihy. Akákoľvek dobrá a umelecky kvalitná ilustrácia, umiestnená bez primeranej úpravy do knihy, s nedbale vyriešenou proporciálnou formou a s neprimeraným písmom pre technické spracovanie kresby, skôr môže stratiť na svojej kvalite, ako pomôcť úprave a hodnote knihy.“^{/7}

Dodajme, že v zmysle týchto náročných postulátov Fulla pokračoval v celej ďalšej práci s knihou – a to aj vtedy, keď sa jeho tvorivý záujem sústredil na ilustrácie, ako tomu bolo po roku 1953. Aj vtedy pozorne sledoval zrod a technické prevedenie každého titulu a so znalosťou veci dohliadal na jeho perfektný záverečný tvar.

Viackrát spomínaný časopis Slovenská grafia začal vychádzať v máji 1929. Bol venovaný povzneseniu knižtlače a propagácii krásnej tlače. Vydával ho bratislavský závod toho istého mena. Na čele podniku stál Karol Jaroň, vyučený sadzač a úspešný manažér, ktorý sa po príchode z Brna na Slovensko stal výraznou osobnosťou bratislavského grafického prostredia. Z postu riaditeľa mal možnosť venovať pozornosť aj výprave kníh, bol spoluzakladateľom Spolku bibliofilov na Slovensku (založeného v roku 1930 v Bratislave), pričom sa o vydanie viacerých príležitostných tlačí a bibliofilii, ktoré zvyčajne sám upravoval. Je pozoruhodné, že časopis Slovenská grafia bol záujemcom k dispozícii bezplatne. Slovenská grafia vychádzala do roku 1933 a hoci sa jej vydávanie ukončilo neúplným piatym ročníkom, má tento časopis v histórii modernej slovenskej typografie významné miesto. Utváral priestor pre moderné chápanie typografie a výstavnej úpravy kníh a tlačí prostredníctvom ukážok z praxe aj teoretických príspevkov renomovaných domácich i zahraničných autorov, ako boli Josef Rybák, Jaroslav Vodrážka, Adolf Loos, Vladimír Clementis, Antonín Hořejš, Zdeněk Rossmann a ďalší. Z výkonných umelcov nachádzame na jeho stránkach ukážky z tvorby Mikuláša Galandu, Ľudovíta Fullu, Jaroslava Votrubu, Karla Štiku, Ladislava Sutnara, Zdeňka Rossmanna... Každý z nich bol osobnosťou s originálnym prístupom k otázkam typografie a knižnej grafiky vôbec, s tradičnejším, alebo naopak, novátorským pohľadom. Preto aj tvár časopisu bola pomerne pestrá.

O určitej vyhranenej podobe časopisu možno hovoriť len v prvom ročníku, keď grafickú úpravu viedol Ľudovít Fulla. Jeho záujem o konštruktivistickú typografiu dal časopisu charakteristický tvar, ktorý zvyrazňovali grafické prílohy a návrhy riešení rôznych tlačí, vychádzajúce z tvorivej dielne mladého ambiciózneho

umelca. Tie sú zároveň najnázornejším príkladom Fullovej predstavy novej (zriedkavejšie sa používal aj termín bezpredmetnej) typografie. Fulla nadovšetko uznával tvorivý prístup, ale odmietal samoučelnú špekuláciu, postavenú len na vonkajšom efekte. Jeho kreácie sú hravé, využíva v nich možnosti vlastnej typografii, ako sú kombinácie rôznych druhov a veľkostí písma, typografických znakov a pod. Fulla úsporne narába s farbou, najobľúbenejším je akord bielej, čiernej, červenej, ale nevyhýba sa ani ostatným farebným kombináciám. Dbá najmä na to, aby informácia bola sprostredkovaná čo možno najúčinnším optickým spôsobom, ako to výstižne ilustrujú Typomontáž a Typografická ilustrácia, obe z roku 1929.^{/8}

Číslo za číslom, ročník za ročníkom Slovenská grafia prinášala aktuálne informácie z oblasti typografie, ale aj širšieho výtvarného a kultúrneho diania doma i vo svete. V súvislosti s Fullovými tvorivými aktivitami osobitne zaujímavé sú informácie o jeho výstavnej činnosti. Pri príležitosti prvej výstavy SČSD (Svaz čsl. díla) v Spišskej Novej Vsi v roku 1929 recenzent výstavy pripomenul objaviteľský prístup jej autorov Ľ. Fullu a F. Malého. Vyzdvihol vybraný vkus, farebnosť a eleganciu, výstavnícke techniky, ktorými obaja umelci otvárajú nové výstavnícke smery. Podobne na výstave umeleckého priemyslu v Košiciach v roku 1930 F. Malý navrhoval inštaláciu a Ľ. Fulla farebné riešenie výstavy. Na výstave Slovenska v Prahe (Obecní dům, 1933) sa spolupráca zopakovala a bola zrejme vydarená, lebo – ako pisateľ pripomenul – inštalácia výstavy a katalóg (autor Z. Rossmann) strhli na seba pozornosť obecnstva.

Fulla a Rossmann patrili ku kľúčovým osobnostiam modernej slovenskej typografie. Zatiaľ čo Fulla nazeral na problematiku výtvarnej stránky knihy a modernej typografie vôbec skôr z hľadiska využitia princípov tzv. bezpredmetného konštruktivistického maliarstva, Rossmann bol propagátorom bauhausovského typografického funkcionalizmu, ako ho praktizoval Jan Tschichold. V centre jeho pozornosti bolo písmo ako sprostredkovateľ informácie a zároveň hlavný nositeľ výtvarnej syntézy. Závažnú funkciu v prenose informácie spĺňali typomontáž a typofoto, ktoré nahradili umeleckú ilustráciu. V odlišnosti prístupov týchto dvoch osobností akoby sa koncentrovane odrážal vývoj modernej typografie dvadsiatych a tridsiatych rokov v slovenských pomeroch. Pri hodnotení Fullovej tvorby by sa preto rozhodne nemalo zabudnúť ani na jeho fundamentálny prínos pre modernú slovenskú typografiu.

Poznámky

^{/1} Na svoj návrat čakalo art deco prakticky do sedemdesiatych rokov. Ako prvá ho rehabilitovala výstava v Paríži 1966 pod názvom Les Années 1925. Autorka katalógu výstavy Y. Brunhammerová použila prvýkrát termín art deco. České art deco bolo predstavené na obsiahlej výstave v Prahe 1983. Ďalším

významným krokom bola výstava v Bruseli L'Art Deco en Europa v roku 1989. Výstava Moderné hnutie na Slovensku – Avantgarda medzivojnového obdobia v Bratislave 1996 (autorka koncepcie Klára Kubičková) poukázala na nedostatočne preskúmanú problematiku tohto obdobia na Slovensku a naznačila úlohy, ktoré čakajú na výskumníkov na poli architektúry a užitočného umenia, vrátane časovo identickej kapitoly art deco.

/2 Karel Teige: Svět stavby a svět básně. Čs. spisovatel, Praha 1966, s. 121–128.

/3 Štefan Drug: Dobrý deň, človek... Slov. spisovateľ, Bratislava 1983, s. 87.

/4 Karel Teige: tamže, s. 220–234.

/5 J.R.: Prípad sám pre seba. DAV 1929, č. 3

/6 Josef Rybák: Nová typografia. Moderná tvorba užitočná, SČSD, Bratislava 1931, s. 95–98

/7 Ľudovít Fulla: Za dokonalou slovenskou knihou. Slovensko 1935/36, január-február 1936, s. 80. Originál rukopisu článku sa nachádza v LA MS Martin.

/8 Typomontáž, Slovenská grafia, roč. I, 1929, č. 3–4, titulná stránka.

Typografická ilustrácia, tamtiež, č. 4 a 5.

Výberová bibliografia Ľ. Peterajovej

Selected bibliography

Mgr. Tatiana Vančová, Knihnica VŠVU

(bibliografické záznamy sú radené chronologicky)

I. Monografie

Viliam Weisskopf. Bratislava, Vyd. SFVU 1965. 105 s.

Ed.: Súčasné profily, zv. 15.

Ester M. - Šimerová. Bratislava, Vyd. SFVU 1966. 141 s.

Ed.: Súčasné profily, zv. 16.

Futurizmus. Bratislava, Vyd. SFVU 1966. 107 s.

Ed.: Knihnica priateľov výtvarného umenia, zv. 9.

Martin Martinček. Inspirations - Les inspirations.

Art Photographer. Photographie. Text: Ľ. Peterajová.

B. m. a v. (1967). - Vyd. v ČSSR pre EXPO 67 v Montreali.

Donatello. Bratislava, Pallas 1970. 96 s.

Ed.: Knihnica priateľov výtvarného umenia, zv. 16.

Secesia. Bratislava, Pallas 1974. 127 s.

Ed.: Knihnica priateľov výtvarného umenia, zv. 23.

Rudolf Pribiš. Bratislava, Pallas 1975. 23 s., 16 obr. príl.

Ed.: Malá galéria, zv. 5.

Štefan Bednár. Maliarska tvorba. Bratislava, Pallas 1976. 24 s., 16 obr. príl.

Ed.: Malá galéria, zv. 10.

Cyprián Majerník. Bratislava, Pallas 1976. 18 s., 16 obr. príl.

Ed.: Malá galéria, zv. 9.

Ľudovít Fulla. Hudba tvarov. S veršami Milana Rúfusa.

Kresby vybr., doslov nap. a zozn. diel zost. Ľudmila Peterajová. Bratislava, Tatran 1977.

103 s.

Ed.: Intímne kresby majstrov, zv. 6.

Ľudovít Fulla. Bratislava, Pallas 1977. 21 s., 16 obr. príl.

Ed.: Malá galéria, zv. 19.

Bedrich Hoffstädter. Bratislava, Pallas 1977. 165 s.

Ed.: Profily, zv. 39.

Július Nemčík. Bratislava, Pallas 1977. 19 s., 16 obr. príl.

Ed.: Malá galéria, zv. 21

E. M. Šimerová. Bratislava, Pallas 1978. 20 s., 16 obr. príl.

Ed.: Malá galéria, zv. 25.

Viliam Chmel: Čarodejný huslista. S veršami slovenských básnikov. Kresby vybr., dosl. nap. a zozn. diel zost. Ľudmila Peterajová. Bratislava, Tatran 1980. 115 s.

Ed.: Intímne kresby majstrov, zv. 7.

12 grafik Oresta Dubaya. Úv. text: Ľudmila Peterajová.

Bratislava, Tatran 1980. 4 s., 12 obr. príl.

Ed.: Albumy, zv. 8.

Ján Želibský: Hviezdne oči. S veršami slovenských básnikov. Kresby vybr., dosl. nap. a zozn. diel zost. Ľudmila Peterajová. Bratislava, Tatran 1981. 130 s.

Ed.: Intímne kresby majstrov, zv. 9.

Cyprián Majerník. Bratislava, Tatran 1981. 221 s.

Ed.: Profily, zv. 50.

Súčasný český a slovenský umenie. Čes. časť priprav. Jan Baleka, Luboš Hlaváček, Dušan Konečný, Blanka Stehlíková, slov. časť priprav. Ľudmila Peterajová.

Bratislava, Tatran v spolupráci s Odeonom Praha 1982. 461 s. – Ľ. Peterajová na s. 280–453.

Vincent Hložník. Rozhovor. S veršami Viliama Turčányho. Kresby vybr., dosl. nap. a zozn. diel zost. Ľudmila Peterajová. Bratislava, Tatran 1984. 124 s.

Ed.: Intímne kresby majstrov, zv. 12.

Albín Brunovský. Bratislava, Tatran 1985. 188 s.

Ed.: Ateliér, zv. 2.

Ester Šimerová: Stopy... S veršami slovenských básnikov. Kresby vybr., dosl. nap. a zozn. diel zost. Ľudmila Peterajová. Bratislava, Tatran 1986. 104 s.

Ed.: Intímne kresby majstrov.

Magdaléna Robinsonová. Martin, Osveta 1988. 160 s.

Ed.: Fotograf a dielo, zv. 6.

Albín Brunovský. 2. preprac. a dopl. vyd. Bratislava, Tatran 1990. 263 s.

Ed.: Ateliér, zv. 4.

Ester Martinčeková-Šimerová. Bratislava, Slovenská národná galéria 1994. 123 s.

Generácia 1909 - Svedomie doby. 2. časť Cyprián Majerník. Kand. diz. práca. (Bratislava 1980). 147, 181 s. SAV, Umenovedný ústav v Bratislave. 29.10.1981. ČVO 81-04-9.- Strojopis.

II. Katalógy výstav

Žena v slovenskom výtvarnom umení. Uspor. Slovenská národná galéria v Bratislave v r. 1958. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1958).

Jozef Ilečko. Súborná výstava. Uspor. ZSVU v Bratislave, vo výst. sieni ZSVU, Ša-

fárikovo nám. 7, v sept. 1958. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1958).

Tvorba Jána Hučku. Uspor. ZSVU v Bratislave, vo výst. sieni ZSVU, Dostojevského rad 2, 27.5.–19.6.1960.

Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1960).

15 rokov slovenského výtvarného úsilia v oslobodenom Československu. Uspor. SNG v Bratislave, v máji – aug. 1960. Úv. text: Ľ. Peterajová, K. Vaculík. Bratislava (1960).

Antonín Slavíček 1870–1910. Uspor. SNG v Bratislave, v apr.– máji 1962. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1962).

Generácia 1909. Svedomie doby. Uspor. SNG v Bratislave, v marci 1964 – máji 1965. Komisar: Ľ. Peterajová.

Úv. text: K. Vaculík, Ľ. Peterajová. Bratislava (1964).

Viliam Chmel 1917–1961. Súborné dielo. Uspor. SNG v Bratislave, v apr. – júni 1964. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1964).

II. výstava diel výtvarníkov Západoslovenského kraja. Uspor. ZSVU v Bratislave, vo výst. sieni, Šafárikovo nám. 7, v r. 1964. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1964).

Italo Zetti. Grafika. Uspor. SNG v Bratislave, v r. 1964. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1964).

Prírastky slovenského umenia za roky 1959–1964. Uspor. SNG v Bratislave, v máji–aug. 1965. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1965).

Moderné francúzske maliarstvo zo zbierok Národnej galérie v Prahe. Uspor. SNG v Bratislave, v jan. – marci 1966. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1966).

Monumentálna maľba a architektúra VŠVU 1960–1965. Škola monumentálnej maľby prof. P. Matejku. Škola architektúry doc. D. Kuzmu. Uspor. VŠVU, Mestská galéria a ZSVU v Bratislave v Mestskej galérii, v apríli – máji 1966. Baden bei Wien, (jún 1966). Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1966).

Andrej Nemeš. Obrazy a kresby. Uspor. SNG v Bratislave, v máji – júni 1966. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1966).

Tvorba strednej a mladej generácie zo zbierok Slovenskej národnej galérie. Uspor. SNG v Bratislave, v sept.–nov. 1966. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1966).

Mira Haberemová. Uspor. Galéria mladých pri KV ČSM v Bratislave, Mostová 8, v nov.–dec. 1966. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1966).

Martin Martinček. Uspor. SNG v Bratislave v r. 1967. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1967).

Aldo Borgonzoni. Uspor. SNG v Bratislave, v júni 1968. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1968).

50 rokov československého maliarstva zo zbierok galérií. Uspor. SNG

v Bratislave, v máji-júni 1968 v spolupr. s NG v Prahe a regionálnymi galériami ČSSR. Komisar bratislavskej výstavy a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1968).
Ján Želibský. Uspor. SNG v Bratislave, v júni 1968. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1968).

Mladé slovenské umenie. Uspor. SNG v Bratislave, na Červenom Kameni, v Jazdiarni hradu, v júli – 30.okt. 1968. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1968).

Martin Benka. Uspor. SNG v Bratislave, v okt.-nov. 1968. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1968).

Michal Jakabčic. Alexander Ilečko. Uspor. Galerie Mahlerstrasse, Wien vo febr. 1969. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Wien (1969).

Ester M. Šimerová. Koláže a kamey. Uspor. SNG v Bratislave, v apr. – máji 1969. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1969).

Dagmar Rosůlková. Keramika. Uspor. ZSVU v Bratislave, vo výst. sieni ZSVU, Dostojevského rad 2, v nov. – dec. 1969. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1969).

(Jozef Jankovič.) L'Exposition tchécoslovaque la XXXVe Biennale de Venise 1970. Commissaire et l'auteur du texte: Ľ. Peterajová. B. m. v. (1970).

Július Jakoby. Uspor. SNG v Bratislave, vo febr. – marci 1970. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1970).

Ján Mudroch. (Súborné dielo). Uspor. SNG v Bratislave, v apríli-máji 1970. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1970).

Cyprián Majerník. Uspor. SNG Bratislava v Galerii Václava Špálu v Prahe, v sept. – okt. 1970. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1970).

Slovenské výtvarné umenie 1945 - 1970. Boje a zápasy o socialistické umenie. Uspor. MK SSR, SNG, Osvetový ústav v Bratislave, v SNG v dec. 1970 – jan. 1971. Komisar: Ján Hraško. Odb. spolupr.: Ľ. Peterajová a i. Bratislava (1971). – Aut. textu o sochárstve Ľ. Peterajová.

45 zeitgenössische Künstler aus der Tschechoslowakei.

Malerei, Plastik, Grafik, Glasobjekte. Uspor. Galerie Baukunst Köln, 21. jan. – 13. marec 1971. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Köln (1971).

Sny a návraty Imra Weinera Kráľa. Uspor. Dielo, podn. SFVU v Bratislave, v Galerii na Wolkrovej ul., č. 4, v marci-apr. 1971. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1971).

České sochárstvo zo zbierok SNG. Uspor. SNG v Bratislave, v SNG – Zámok Zvolen, v júni – aug. 1971. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1971).

Národný umelec Rudolf Pribiš. Súborné dielo. Uspor. MK SSR a SNG v Bratislave, v Dome kultúry, 11. dec. 1971 – jan. 1972. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1971).

František Malý – Imro Weiner Kráľ. Obrazy, kresby, grafika. Uspor. ZSVU a SNG v Bratislave, v Dome umenia, 7.3.–16.4. 1972. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1972).

Kresby E. M. Šimerovej. Uspor. Dielo, podn. SFVU, vo výst. sieni na Wolkrovej ul. 4 v Bratislave, v marci 1972. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1972).

Generácia 1909. Socha piešťanských parkov. Uspor. Zsl. KNV v Bratislave, ONV v Trnave, NV v Piešťanoch, SNG v Bratislave. Park a zimná záhrada Balnea v Piešťanoch, 7.8.–15.10.1972. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová, Ľ. Belohradská. Piešťany (1972).

Sochár a príroda. Socha piešťanských parkov 1973. Uspor. Zsl. KNV v Bratislave, ONV, MNV v Piešťanoch, SNG, ZSVU v Bratislave, NG v Prahe. Park a zimná záhrada – Balnea palác v Piešťanoch, 16.6.–30.9.1973. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová, Ľ. Belohradská. Piešťany (1973).

Elvira Antalová. Obrazy 1954/74. Uspor. ZSVU v Bratislave, v Galerii hl. mesta Bratislavy, 18.10.–10.11.1974. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1974).

Národný umelec Vincent Hložník. Umenie proti fašizmu. Uspor. MK SSR a SNG v Bratislave, v Dome kultúry, 27.11.–14.12.1975. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1975).

Galéria Ľudovíta Fullu Ružomberok. Zost. a text nap. Ľ. Peterajová. Bratislava (1975).

Ľudovít Fulla. Uspor. Národná galéria v Praze, v NG – Jízdárně Pražského hradu, v júni – aug. 1977. Komisar: Ľ. Peterajová. Úv. text: Ľ. Peterajová, I. Mojžišová. Praha (1977).

Súčasná portrétna tvorba. Uspor. MO ZSVU v Bratislave, vo výst. sieni ZSVU, Gorkého ul., 18.7.–5.9.1978. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1978).

Súborné dielo zaslúžilej umelkyne Ester M. Šimerovej. Uspor. Obl. galéria v Banskej Bystrici, 2.3.–2.4. 1979. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Banská Bystrica (1979).

Eduard Antal. Premeny krajiny. Uspor. Galéria hl. mesta SSR Bratislavy, 31.5.–24.6. 1979. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1979).

Karol Baron. Tapiséria, kresba. Uspor. Považská galéria v Žiline, v decembri 1979. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Žilina (1979).

Milan Rašľa. Obrazy 1977–1979. Uspor. MO ZSVU v Bratislave, v Galerii C. Majerníka, 15.1.–7.2.1980. Komisar a aut. textu: Ľ. Peterajová. Bratislava (1980).

Výstava pedagógov vysokých škôl umeleckého smeru. AVU v Praze, VŠVU v Bratislave, VŠUP v Praze. Uspor. VŠVU Bratislava v spolupr. s AVU a VŠUP v Praze. Dom kultúry v Bratislave, 30.5.–jún 1980. Gen. komisar: Ľ. Peterajová, komisarí: Jiří Kotlík, Jaromír Uždil. Bratislava (1980).

Národný umelec Vincent Hložník. Obrazy, pastely, grafika. Výběr z tvorby 1970–1980. Uspor. Galerie výt. umění v Ostravě, 11.2.–30.3.1982. Komisar: V. Jůza. Úv. text: Ľ. Peterajová. Ostrava (1982).

Viera Kraicová. Výber z tvorby. Uspor. Obl. galéria M. A. Bazovského v Trenčíne,

5.3.–11.4.1982. Komisar a aut. textu: L. Peterajová, D. Lovišková. Trenčín (1982). **Monumentálna tvorba na Slovensku.** Uspor. ÚV ZSVU. Bratislava v Dome kultúry, 6.4.–9.5.1983. Gen komisar: P. Mikloš, komisarí: K. Kahoun, K. Kubičková, L. Peterajová, L. Petránsky, Z. Ševčíková. Bratislava (1983).– Aut. textu o maľbe L. Peterajová.

Za mier a život. Vincent Hložník. Obrazy 1969/1983. Uspor. ÚV ZSVU v Bratislave, v Dome kultúry, 20. 6.–10.7.1983. Komisar a aut. textu: L. Peterajová. Bratislava (1983).

Ilustrace posluchačů VŠVU v Bratislavě (oddělení knižní tvorby). Uspor. VŠVU v Bratislavě, Vyd. Mladá fronta v Praze, v Galerii Fronta v Praze, 3.5.–3.6. 1984. Komisar a aut. textu: L. Peterajová. Praha (1984).

Bedrich Hoffstädter. Výber z diela. Spomienková výstava pri výročí smrti umelca na Demänovskej ceste a nedožitých 75. nar. v r. 1985. Uspor. Galéria P. M. Bohúňa v Lipt. Mikuláši, 4.10.–10.12.1984. Komisar a aut. textu: L. Peterajová. Úv. text: K. Maliňák. Liptovský Mikuláš (1984).

Zasl. um. Ester Martinčeková-Šimerová. Obrazy a kresby. **Zasl. um. Martin Martinček.** Fotografie. Uspor. NG v Praze ve spolup. s Obl. galerií P.M. Bohúňa v Lipt. Mikuláši. Praha, NG – Městská knihovna v r. 1986. Úv. state nap. a kat. sprac. L. Peterajová a A. Gregorová. Komisar: M. Blažičková, K. Maliňák. Praha (1986).

Rudolf Pribiš. Súborné dielo. Stála expozícia (Považskej galérie v Žiline). Aut. katalógu: L. Peterajová. Žilina (1987).

Albin Brunovský et son Ecole. Huit graveurs slovaques. Uspor. Maison de la Culture de Bourges, 22 janvier–20 mars 1988. Komisar a aut. textu: L. Peterajová, aut. textu: Jean-Pierre Wurtz. (Bourges 1988).

Absolventi VŠVU 1980–1981. Uspor. Galéria hl. mesta SSR Bratislavy, v Pálffyho paláci v Bratislave, v máji 1988. Aut. prípr. výstavy a aut. textov: L. Peterajová, I. Jančár. Bratislava (1988).

Mária Želibská-Vančí. Uspor. Galéria hl. m. Bratislavy, v Pálffyho paláci v Bratislave, v októbri 1988. Komisar a aut. textu: L. Peterajová. Bratislava (1988).

Karol Baron. Uspor. KO ZSVU a Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici, v okt. – nov. 1989. Komisar a aut. textu: L. Peterajová. Banská Bystrica (1989).

Brunovský et son Ecole. Uspor. Theatre/Esch/Galerie v Esch-sur-Alzette, Luxembourg v marci 1990. Komisar a aut. textu: L. Peterajová. B.m. a v. (1990).

Karol Baron. Kresby a objekty. Usp.: Nitrianska štátna galéria v Nitre, 7.7.–9.8.1992. Komisar a aut. textu L. Peterajová. Nitra (1992).

Slováci a Dante. Gli Slovacchi e Dante. K výstave ilustrácií **Vincenta Hložníka** k Božskej komédii (v Galerii Artotéka v Bratislave), 24. jún–31. aug. 1993. Zost. S. Šmatlák. Komisar výstavy: L. Peterajová. Bratislava 1993.– Aut. textu La Divina Commedia ako mravný a umelecký problém L. Peterajová.

Vincent Hložník. Dušan Šulc. Výber z knižnej tvorby 1942–1992. Uspor.

Turčianska galéria v Martine, 11.3.–18.4.1993. Komisar a aut. textu: L. Peterajová. Martin (1993).

Fraňo Štefunko. Výber z komornej a medailérskej tvorby. Uspor. Turčianska galéria v Martine v aug.–sept. 1994. Komisar a aut. katalógu: L. Peterajová. Martin (1994).

Ludovít Fulla. Katalóg stálej expozície Ľudovíta Fullu v Ružomberku. Aut. katalógu: L. Peterajová. Bratislava (1994).

Slovenské výtvarné umenie 20. storočia. Stála expozícia Galérie Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši. Aut. koncepcie a výber diel do kat.: L. Peterajová. Aut. úv. štúdií: J. Abelovský, L. Peterajová. Liptovský Mikuláš (1995).

III. Výber štúdií a článkov

Mysliteľ – vedec – umelec: Leonardo da Vinci. In: Kultúrny život, r. 7, 15. 5. 1952, č. 20, s. 1 a 6. Obr. 8.

Návšteva pokrokového talianskeho maliara (Gabriele Mucchi). In: Kultúrny život, r. 8, 10. 1. 1953, č. 2, s. 6. Obr. 1.

Bratislava v maliarstve. In: Kultúrny život, r. 8, 18. 7. 1953, č. 29, s. 9.

Monografia o Leonardovi da Vinci. In: Kultúrny život, r. 8, 25. 7. 1953, č. 30, s. 8.

Česká grafika. Výstava Sdruzenia Hollar v Krajskom stredisku ÚSČSVU v Bratislave. In: Kultúrny život, r. 8, 19. 9. 1953, č. 33, s. 8.

Slovenský ľud a jeho krajina v diele Martina Benku. In: Kultúrny život, r. 8, 24. 10. 1953, č. 43, s. 8. Obr. 1.

Ďalšia etapa vo vývoji našej architektúry. Výstava ideových architektonických a sochárskych návrhov na Slavín v Bratislave. In: Kultúrny život, r. 8, 31. 10. 1953, č. 44, s. 6.

Slowacka Galeria Narodowa. In: Przegląd Artystyczny (Warszawa), 1954, č. 1, s. 70. Obr. 2.

Slovackaja nacionalnaja gallereja. In: Iskusstvo (Moskva), r. 17, máj-jún 1954, s. 69. Obr. 2.

Maliar ľudu a jeho života. In: Výtvarná práce (Praha), r. 2, 16. 7. 1954, č. 14, s. 3. Obr. 1.– Janko Alexy.

Výstava celoživotného diela Jozefa Hanulu a Jána Koniarka. In: Pravda, r. 35, 14. 1. 1954, s. 7. Obr. 2.

Pozdrav Renatovi Guttusovi. In: Pravda, r. 35, 20. 2. 1954, s. 7.

Poučenie z výstavy sovietskeho výtvarného umenia. In: Pravda, r. 35, 3. 4. 1954, s. 7. Obr. 1.

K výstave Jaroslava Augustu. In: Pravda, r. 35, 29. 4. 1954, s. 7. Obr. 1.

Slovenská národná galéria. K výstave 3 roky SNG. In: Smena, r. 7, 23. 9. 1954, s. 3.

Gabriele Mucchi. In: Výtvarné umění (Praha), r. 5, 1955, č. 3, s. 133–136. Obr. 5.

Taliansky maliar G. Mucchi. In: Kultúrny život, r. 10, 1955, č. 20, s. 10. Obr. 1.

Desať rokov slovenského výtvarného života. In: Kultúrny život, r. 10, 1955, č. 24,

s. 12, č. 25, s. 10, č. 26, s. 10. Obr. 1.

Výstava súčasného mexického umenia. In: Výtvarný život, r. 1, 1956, č. 2, s. 63. Obr. 1.

Obrazáreň P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši. In: Výtvarný život, r. 1, 1956, č. 3-4, s. 130. Obr. 1.

Pred dielom Ľudovíta Kudláka. In: Kultúrny život, r. 11, 1956, č. 26, s. 10.

Krajské galérie na Slovensku. In: Výtvarný život, r. 2, 1957, č. 3, s. 102-103. Obr. 2.

Videla som v talianskych galériách. In: Kultúrny život, r. 12, 1957, č. 13, s. 8. Obr. 2., č. 14, s. 10, č. 15, s. 10. Obr. 1.

Príklad našim vydavateľstvám. O talianskych monografiách obrazárni. In: Nová literatúra, r. 1, marec 1957, s. 2. Obr. 3.

Tradícia českej modernej maľby. K rovnomennej výstave v SNG v Bratislave. In: Nová literatúra, r. 1, sept. - okt. 1957, s. 2. Obr. 2.

Kultúrny čin nadozriemeho významu. Ohlasy francúzskej tlače na výstavu Staré umenie v Československu. In: Kultúrny život, r. 12, 1957, č. 31, s. 3. Obr. 2.

Naša výstava v Paríži a kúsok Paríža. In: Kultúrny život, r. 12, 1957, č. 35, s. 10, č. 36, s. 8, č. 37, s. 10.

Žena v slovenskom výtvarnom umení. In: Výtvarný život, r. 3, 1958, č. 6, s. 216-219. Obr. 4.

Klenotnica národného umenia predkladá svoje účty. In: Predvoj, r. 2, 1958, č. 34, s. 8-9.

Na okraj výstavy bulharského výtvarného umenia v Bratislave. In: Výtvarný život, r. 3, 1958, č. 7, s. 272. Obr. 2.

K výstave výtvarníkov Bratislavského a Nitrianskeho kraja. In: Výtvarný život, r. 4, 1959, č. 1, s. 1-15. Obr. 27.

XXIX. Bienále výtvarného umenia v Benátkach. In: Výtvarný život, r. 4, 1959, č. 1, s. 26-28. Obr. 2.

Slovenské národné povstanie a slovenské výtvarné umenie. In: Výtvarný život, r. 4, 1959, č. 5, s. 163-164. Obr. 7.

Dielo Petra Matejku. In: Kultúrny život, r. 14, 1959, č. 46, s. 10. Obr. 1.

K výstave Skupiny 4. In: Výtvarný život, r. 5, 1960, č. 1, s. 30-32. Obr. 6.

Candido Portinari. In: Predvoj, r. 4, 1960, č. 36, s. 20.

Bedrich Hoffstädter (1910-1954). In: Výtvarný život, r. 6, 1961, č. 1, s. 35-36. Obr. 3.

Súborná výstava Miloša Bazovského. In: Výtvarný život, r. 6, 1961, č. 4, s. 134-138. Obr. 6.

Maľba v súťaži. In: Výtvarný život, r. 6, 1961, č. 6-7, s. 213-215. Obr. 7.

Umenie v boji o dnešok. K výstave vo Východoslovenskej galérii v Košiciach. In: Výtvarný život, r. 6, 1961, č. 6-7, s. 259-265. Obr. 7.

Čo je a čo chýba na výstave. In: Kultúrny život, r. 16, 1961, č. 21, s. 10. Obr. 1.

Picasso osemdesiatročný. In: Kultúrny život, r. 16, 1961, č. 43, s. 1 a 6. Obr. 2.

Všezväzová výstava výtvarného umenia v Moskve. In: Výtvarný život, r. 7, 1962, č. 3, s. 98-100. Obr. 2.

Skupina 4 na nových cestách. In: Výtvarný život, r. 7, 1962, s. 277-279. Obr. 4.

Súborná výstava Antona Jasuscha v Bratislave. In: Výtvarný život, r. 7, 1962, č. 8, s. 304-307. Obr. 3.

K výstave Skupiny 4. In: Kultúrny život, r. 17, 1962, č. 18, s. 10. Obr. 1.

Maľby slovenské krajiny a jejľho ľidu. Výstava L. Medňanského v SNG. In: Rudé právo, r. 42, 2. 11. 1962, s. 3. Obr. 1.

Konfrontácia slovenských umelcov. Významná výstava v Bratislave. In: Rudé právo, r. 42, 19. 12. 1962, s. 3. Obr. 1.

Cesty modernľho slovenského výtvarného umeníľ. In: Dvacáté stoloťí. Kniha o viedľ, technice a kultuľe. (Ročenka), rok 1962-1963. Praha 1962, s. 347-363. Obr. 17.

Za objektľvnu pravdu historickú. In: Výtvarný život, 8, 1963, č. 2, s. 77.-K výstave A. Jasuscha.

Jánošľkovské tradície a súčasnosť nášho umenia. In: Výtvarný život, r. 8, 1963, č. 6, s. 202-215. Obr. 14.

K súbornej výstave diela Jana Zrzavého. In: Výtvarný život, r. 8, 1963, č. 7, s. 256-258. Obr. 4.

Dielo Mikuláša Galandu. In: Výtvarný život, r. 8, 1963, č. 9, s. 321-331. Obr. 8.

Päťdesiatka významného sochára. (R. Pribiľ). In: Kultúrny život, r. 18, 1963, č. 12, s. 10. Obr. 1.

Zrzavý v Bratislave. In: Kultúrny život, r. 18, 1963, č. 25, s. 10. Obr. 1.

O svetovosti a pokrokovosti. Úvahy nad výstavou Mikuláša Galandu. In: Kultúrny život, r. 18, 1963, č. 40, s. 10. Obr. 8.

M. Galanda - náš ľ svetový. In: Príroda a spoločnosť, r. 12, 1963, č. 25, s. 22-25. Obr. 6.

Dielo Kolomana Sokola. In: Rudé právo, r. 43, 5. 5. 1963, s. 3. Obr. 1.

V jánošľkovskej tradícii. In: Rudé právo, r. 43, 30. 5. 1963, s. 4. Obr. 1.

Dielo zakladateľského významu. K životnému jubileu Martina Benku. In: Rudé právo, r. 43, 21. 9. 1963, s. 4. Obr. 1.

Pohľad do hľadania výtvarnej avantgardy a záväzok. In: Rudé právo, r. 43, 24. 11. 1963, s. 2. Obr. 2. - M. Galanda v SNG.

65 rokov Miloša Bazovského. In: Výtvarný život, r. 9, 1964, č. 4, s. 154. Obr. 2.

Maľba na výstave Generácia 1909. In: Výtvarný život, r. 9, 1964, č. 6, s. 202-207. Obr. 4.

Z majemľkovských výskumov. In: Výtvarný život, r. 9, 1964, č. 6, s. 211-212.

Dielo Viliama Chmela. In: Výtvarný život, r. 9, 1964, č. 7, s. 242-247. Obr. 6.

Záver tematickej súťaže. In: Výtvarný život, r. 9, 1964, č. 10, s. 374-383. Obr. 12.

Živé dielo Eugena Nevana. In: Kultúrny život, r. 19, 1964, s. 6. Obr. 6.

Talianske zlomky. In: Kultúrny život, r. 19, 1964, č. 29, s. 10. Obr. 1.

Za Weisskopfom. In: Kultúrny život, r. 19, 1964, č. 50, s. 2. Fotogr.

Gudemove návraty a istoty. In: Pravda, r. 45, 23. 2.1964, s. 2. Obr. 1.

Posmrtná výstava Viliama Chmela. In: Rudé právo, r. 44, 10. 6. 1964, s. 4.

Generácia 1909 v Bratislave. In: Rudé právo, r. 44, 6. 7. 1964, s. 2.

Slovenská výtvarná avantgarda. K bratislavskej výstave „Avantgarda 38“. In: Výtvarný život, r. 10, 1965, č. 2, s. 42–49. Obr. 6.

Výstava prírastkov v SNG. In: Výtvarný život, r. 10, 1965, č. 7, s. 243–251. Obr. 9. – Slovenské výtvarné umenie 20. st.

Slovenské výtvarné umenie 1945–1965. In: Umění (Praha), r. 13, 1965, č. 4, s. 374–396. Obr. 16.

Dvadsať rokov v slovenskom výtvarnom umení. In: Estetická výchova (Praha), r. 8, 1965–66, č. 4, s. 167–170. Obr. 4.

Dielo národné a moderné. K výstave Ľ. Fullu v SNG. In: Rudé právo, r. 45, 29. 12. 1965, s. 2. Obr. 1.

K 3. členskej prehliadke výtvarníkov Západoslovenského kraja. In: Výtvarný život, r. 11, 1966, č. 4, s. 154–155. Obr. 1.

Výstava škôl monumentálnej maľby a architektúry VŠVU. In: Výtvarný život, r. 11, 1966, č. 5, s. 180–183. Obr. 7.

Moderné slovenské maliarstvo. In: Výtvarný život, r. 11, 1966, č. 6–7, s. 248–257. Obr. 17.

Andrej Nemeš v SNG. In: Výtvarný život, r. 11, 1966, č. 8, s. 286–291. Obr. 6.

Talianski hostia v Bratislave. In: Výtvarný život, r. 11, 1966, č. 8, s. 311–312. Obr. 1. – Výstava florentskej galérie Numero.

33. Biennale di Venezia (Cena O. Liciniho Milanovi Luluho). In: Kultúrny život, r. 21, 1966, č. 28, s. 1. Obr. 1.

Dielo nepofavujúceho elánu. (Výstava I. Weinera-Kráľa v Bratislave). In: Rudé právo, r. 46, 1. 4. 1966, s. 2. Obr. 1.

K nedožitej päťdesiatke V. Chmela. In: Slovenské pohľady, r. 83, 1967, č. 12, s. 128–130. Obr. 1.

Pohľad z ďalekého Sao Paulo. Nový záujem o obraz človeka. In: Rudé právo, r. 47, 12. 11. 1967, s. 4.

Benátky 68. Kassel 68. In: Výtvarné umění (Praha), r. 18, 1968, č. 9–10, s. 479–480. – Anketa. Aj Ľ. Peterajová.

Čerstvé nádeje. In: Nové slovo, r. 10, 1968, č. 5, s. 14. – Absolventi VŠVU v Bratislave.

Martin Benka jubiluje. In: Rudé právo, r. 48, 15. 11. 1968, s. 5. Obr. 1.

Výtvarná mladosť na medzinárodnom bienále v Bratislave (Danuvius). In: Rudé právo, r. 48, 15. 11. 1968, s. 5.

Karol Vaculík: Miloš A. Bazovský. Vyd. Tatran, Bratislava, 1967. In: Umění (Praha), r. 17, 1969, č. 6, s. 632–633. – Recenzia knihy.

Bratislavské výstavy tohto roku. In: Rudé právo, r. 49, 11. 2. 1969, s. 5. – E. Semian a čs. účasť na benátskom bienále v SNG.

Mezinárodní symposium Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě. Výňatky

z diskusních příspěvků. In: Architektura ČSR (Praha), r. 29, 1970, s. 2, s. 79–80. Aj Ľ. Peterajová.

Cecoslovacchia. In: La Biennale di Venezia. 35a Biennale internazionale d'arte. Venezia 1970, s. 20–23. – Text k expozícii Slovenska Ľ. Peterajová.

Roky prvej zrelosti. K nedožitej 60. C. Majerníka. K 60. narodeninám Andreja Nemeša. K 65. narodeninám Jakuba Bauernfreundta. In: Výtvarný život, r. 15, 1970, č. 1, s. 24–29. Obr. 5.

Bazovského solitérsky zápas v 50. rokoch. K výstave v Slovenskej národnej galérii. In: Výtvarný život, r. 15, 1970, č. 3, s. 2–5. Obr. 4.

Odišiel maliar rýdzeho videnia. In: Výtvarný život, r. 16, 1971, č. 9, s. 33. – Dezider Milly.

Kapitola z dejín slovenskej výtvarnej moderny. K 70. narodeninám Imra Weinera-Kráľa. In: Výtvarný život, r. 16, 1971, č. 10, s. 10–15. Obr. 7.

„Farebné sny“ Albína Brunovského v Mestskej galérii v Bratislave. In: Výtvarný život, r. 16, 1971, č. 10., s. 20–23. Obr. 5.

Slovenské výtvarné umenie 1945–1970. Boje a zápasy o socialistické umenie. In: Nové slovo, r. 13, 1971, č. 3, s. 11. Obr. 2.

Sedemdesiat rokov maliara Imra Weinera-Kráľa. In: Pravda, r. 52, 27. 10. 1971, s. 3.

Nové obrazy národného umelca Ľudovíta Fullu. In: Výtvarný život, r. 17, 1972, č. 4, s. 18–19. Obr. 2.

Za maliarom profesorom Petrom Matejkom. In: Výtvarný život, r. 17, 1972, č. 5, s. 2–7. Obr. 6.

Stretnutie po 35 rokoch. Na okraj jubilejnej výstavy maliarov Františka Malého a Imra Weinera-Kráľa v Bratislave. In: Výtvarný život, r. 17, 1972, č. 5, s. 19–20.

Eric Grate a Endre Nemes. Návraty, objavy. In: Výtvarný život, r. 17, 1972, č. 6, s. 38. Obr. 2.

Dielo Jána Koniarika – základ modernej slovenskej sochárskej tradície. K 20. výročiu umelcovho úmrtia. In: Výtvarný život, r. 17, 1972, č. 10, s. 2–4. Obr. 2.

Veľký umením ľudovým i moderným. (K 70. Ľudovíta Fullu). In: Pravda, r. 53, 26. 2. 1972, č. 48A. Obr. 2.

Sochár a príroda. In: Výtvarný život, r. 18, 1973, č. 10, s. 14–16. Obr. 7.

Naša výtvarná bilancia. In: Nové slovo, r. 15, 1973, č. 51–52, s. 22.

Za Alžbetou Güntherovou-Mayerovou. In: Výtvarný život, r. 19, 1974, č. 1, s. 6.

Cesta k veľkým realizáciám. Téma Slovenského národného povstania v komornom sochárstve. In: Výtvarný život, r. 19, 1974, č. 6–7, s. 44–49. Obr. 7.

Umeleckí kritici snemovali. (Skrátený text referátu na zasadnutí AICA v NDR 1974). In: Výtvarný život, r. 20, 1975, č. 3, s. 18–19.

Opätovne overované hodnoty slovenského umenia 20. storočia. In: Výtvarný život, r. 20, 1975, č. 4–5, s. 18–25. Obr. 10.

Umenie proti fašizmu. Výstava tvorby nár. umelca Vincenta Hložníka z obdobia 1939–1945. In: Výtvarný život, r. 21, 1976, č. 3, s. 38–39. Obr. 3.

Čriepky zo španielskej cesty. In: Výtvarný život, r. 22, 1977, č. 1, s. 46-48. Obr. 6., č. 2, s. 46-47. Obr. 4.

Slovenská národná galéria po dvadsiatich rokoch. In: Výtvarný život, r. 22, 1977, č. 7, s. 20-23. Obr. 5.

Maliar snových miest. K nedožitým šesťdesiatinám Viliama Chmela. In: Nové slovo, r. 19, 1977, č. 42, s. 12.

Obnažujúci pohľad maliara. In: Nové slovo, r. 19, 1977, č. 52, s. 15. Obr. 2. - Koloman Sokol.

K otázke národnosti diela Martina Benku. In: Martin Benka a slovenská kultúra. (Zborník). Bratislava 1978, s. 34-44.

Poetické fluidum. In: Pravda, r. 59, 3. 6. 1978, s. 5. Obr. 2. - Karel Souček.

Život dielu - dielo života. Nedozitých 65 rokov Petra Matejku. In: Pravda, r. 59, 24. 6. 1978, s. 5. Obr. 1.

Formovanie slovenskej výtvarnej avantgardy. In: Príroda a spoločnosť, r. 27, 1978, č. 10, s. 40-47. Obr. 10.

Znovuobjavenie človeka v umení. In: Výtvarný život, r. 24, 1979, č. 2, s. 26-27. Obr. 6.

Generácia 1919. In: Výtvarný život, r. 24, 1979, č. 4, s. 2-9. Obr. 11., č. 5, s. 15-19. Obr. 7., č. 6, s. 21-24. Obr. 5.

Pri nedozitej osemdesiatke nár. umelca M. A. Bazovského. Pracoval s tvorivou vášňou. In: Pravda, r. 60, 11. 1. 1979, s. 5. Obr. 1.

Prvá z generácie. 70-tiny E. M. Šimerovej. In: Pravda, r. 60, 1979, s. 5. Obr. 1.

Taký bol, taký nám zostáva. Pri nedozitej sedemdesiatke nár. umelca Jána Mudrocha. In: Pravda, r. 60, 27. 3. 1979, s. 5. Obr. 1.

Pri vydaní vlastivedného diela Slovensko - Kultúra. Suma poznania výtvarného umenia. In: Pravda, r. 61, 24. 6. 1980, s. 5.

Späťosť s ľudom. Súborné dielo národného umelca Júliusa Lörcza. In: Pravda, r. 62, 5. 5. 1981, s. 5.

Tvár umelcovej vernosti. Nedozité jubileum nár. umelca profesora Dezidera Millyho. In: Pravda, r. 62, 1981, s. 5. Obr. 1.

Kórejská výtvarná kultúra včera a dnes. In: Pravda, r. 62, 12. 12. 1981, s. 5.

Umenie potrebuje zázemie. In: Nové slovo, r. 24, 1982, č. 17, s. 13. Fotogr. 1.

Mimoriadne dielo o sochárovi. Jiří Mašín - Tibor Honty: „Jan Štursa“ Geneze diela. Odeon Praha 1981, 298 s. In: Výtvarníctvo, fotografia, film, r. 21, 1983, č. 4, s. 16-17. Fotogr. 2.

Sedemdesiatka významného sochára. In: Pravda, r. 64, 18. 3. 1983, s. 5. Fotogr. 1 - Rudolf Pribiš.

Na Hložníkovej výstave. In: Pravda, r. 64, 29. 6. 1983, s. 5.

Maliar košickej avantgardy. In: Pravda, r. 64, 24. 11. 1983, s. 5. - Konštantín Bauer.

Maliar krásy aj drámy života. In: Pravda, r. 65, 25. 1. 1984, s. 5. Obr. 1. - Eugen Nevan.

Výtvarné umenie 84. Úvaha o súčasných problémoch a tendenciách. In: Nové slovo, r. 26, 1984, č. 47, Príloha Nedefa, s. 3. Obr. 1.

C. Majerník - maliar dramatických čiar. In: Pravda, r. 65, 23. 11. 1984, s. 5. Obr. 1.

Napätie medzi realitou a fantáziou. Jubilejná výstava Albína Brunovského. In: Pravda, r. 66, 3. 12. 1985, s. 5. Fotogr. 1.

Nowakova škola. K 100. výročiu narodenia nár. umelca Viléma Nowaka. In: Príroda a spoločnosť, r. 35, 1986, č. 25, s. 52-56. Obr. 5.

Spontánne vystúpenie mladých. Na okraj Salóna mladých 87. In: Pravda, r. 68, 8. 4. 1987, s. 5.

Svet a domov. K nedozitej sedemdesiatke Viliama Chmela. In: Pravda, r. 68, 14. 10. 1987, s. 5.

El arte imaginativo de Albin Brunovský. In: Plural, revista cultural Mexico, marec 1988, s. 34-40. Obr. 8.

Z amerického zápisníka. Výstava národného umelca Albína Brunovského v USA. In: Pravda, r. 69, 25. 6. 1988, s. 3.

Prípomíname si jubileum Generácie 1909. „Svedomie doby“ - a tí druhí. In: Literárny týždenník, r. 2, 1989, č. 13, s. 14. Obr. 5.

Magický rozprávač príbehov. Na margo dvoch výstav A. Brunovského. In: Literárny týždenník, r. 2, 1989, č. 39, s. 14. Obr. 2.

Filiácie avantgárd. Alexandra A. Exterová a Ester Martinčeková-Šimerová. In: Výtvarný život, r. 35, 1990, č. 4, s. 28-36. Obr. 20., č. 5, s. 12-19. Obr. 17.

Bienále v Benátkach. In: Literárny týždenník, r. 3, 1990, č. 31, s. 14. Obr. 3.

Viedeň k storočnici Egona Schieleho. In: Literárny týždenník, r. 3, 1990, č. 37, s. 14. Obr. 3.

Vincent Hložník. In: Národná obroda, r. 1, 22. 5. 1990, č. 7, s. 11. Fotogr. 1.

Bedrich Hoffstädter po 35 rokoch. K výstave v Slovenskej národnej galérii. In: Národná obroda, r. 1, 12. 6. 1990, s. 11. Obr. 1.

Dielo historika a kritika umenia prof. Jiřího Kotálka. In: Národná obroda, r. 1, 25. 8. 1990, s. 10.

K osemdesiatinám Karola Veselého. In: Ateliér (Praha), 6. 8. 1992, č. 16, s. 7. Obr. 1.

Viac než školské podujatie. In: Kultúrny život, r. 26, 1992, č. 52, s. 7. - Výstava K. Sokola na VŠVU.

Za Máriou Želibskou. In: Výtvarný život, r. 38, 1993, č. 1, s. 69-70. Obr. 1.

Neue ständige Ausstellungen der Slowakischen Nationalgalerie. In: Múzeum, r. 1995, č. 2, s. 39-41. Obr. 2.

Kto bola Alexandra Exterová? In: Originál. Programový mesačník Nitrianskej galérie, r. 2, 1995, č. 1, s. 4-5. Obr. 4.

K 75. narodeninám prof. Jiřího Kotálka. In: Galéria, r. 2; 1995, č. 3, s. 10.

Prvé stopy. Kto je Eugénia Jurkovičová-Simanovičová? In: Galéria, r. 3, 1996, č. 3, s. 7 a 12. Obr. 4.

Pätkrát naj... Najvýznamnejší výstavný projekt roka 1995. In: Literárny týždeník, r. 9, 1996, č. 21, s. 14. Obr. 5. – Anketa. Aj Ľ. Peterajová.

Za umenovedcom Jiřím Kotálkom. In: Práca, r. 51, 1. 2. 1996, s. 10. Fotogr. 1.

Opustil divadlo sveta. Za Albinom Brunovským. In: Literárny týždenník, r. 10, 1997, č. 5, s. 14.

Nová filozofia prírody Viery Žilinčanovej. In: Literárny týždenník, r. 10, 1997, č. 19, s. 14. Obr. 1.

Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave. In: Bulletin Moravské galerie (Brno), č. 54 (v tlači).

Zostavené v autorskej spolupráci s Prof. Ľ. Peterajovou

Odborná garancia a organizácia vedeckej konferencie

Cesty a príbehy moderného umenia – Mgr. Ľuba Belohradská,
Katedra teórie a dejín umenia VŠVU.

Všetky referáty uverejňujeme tak, ako ich poskytli jednotliví autori.
Rešpektovali sme ortografiu jednotlivých príspevkov.

Vedecká konferencia sa konala 2. októbra 1997 v budove
Rektorátu VŠVU na Hviezdoslavovom nám. č. 18 v Bratislave.
Súčasťou slávnostného programu bolo udelenie Ceny Mariana
Várossa jubilantke za celoživotnú teoreticko-kritickú činnosť. Cenu
udelil Fond výtvarných umení na návrh Asociácie teoretikov, kriti-
kov a historikov výtvarného umenia SVÚ.



Usporiadatelia vedeckej konferencie
výtvarných umení za finančnú podporu



Cesty a příběhy moderného umenia

Zborník referátov z vedeckej konferencie k 70. narodeninám
prof. Ľudmily Peterajovej

Vydala Katedra teórie a dejín umenia Vysokej školy výtvarných
umení v Bratislave, 1998

Redakcia zborníka Ľuba Belohradská

Náklad 500 kusov

Tlač Polygrafia vedeckej literatúry a časopisov SAV

Grafická úprava Ladislav Čarný

Autorka fotografického portrétu Jana Hojstričová

ISBN 80-88675-62-6