

## Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

Výstavu pripravila Slovenská národná galéria v Bratislave  
Esterházyho palác, Námestie L. Štúra 4, Bratislava  
17. december 2002 – 25. máj 2003  
Generálna riaditeľka SNG Katarína Bajcurová

Hlavný kurátor a editor: Aurel Hrabušický  
Texty v katalógu a výber reprodukcii: Katarína Bajcurová, Aurel Hrabušický, Beata Jablonská, Alexandra Kusá, Jozef Macko, Dagmar Poláčková, Zora Rusinová, Tomáš Strauss  
Blok svedectiev: Daniel Fischer, Igor Gazdik, Milan Knížák, Rudolf Sikora, Tomáš Strauss, Jiří Valoch

Na výstave spolupracovali: Katarína Bajcurová, Beata Jablonská, Alexandra Kusá

Fotografie: Fotoateliér a fotoarchív SNG – Anna Mičúchová, Jarmila Učňiková, Sylvia Sternmüllerová; Martin Mareňčin, Gabriel Kladek,  
Lubo Stacho a fotoarchív autorov  
Grafický dizajn: Ivan Csudai  
Preklad resumé: Beata Havelská  
Zodpovedné redaktorky: Irena Kucharová, Ľudka Kratochvilová  
Reštaurovanie a ošetrovanie diel: Bedrich Hoffstädter a Reštaurátorské ateliéry SNG  
Realizácia výstavy: Katarína Bartošová a Výstavné oddelenie SNG

Realizácia katalógu: Typocon, spol. s r. o., Bratislava, 2002  
Text publikácie bol imprimovaný 20. novembra 2002

Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2002  
Texts © Katarína Bajcurová, Daniel Fischer, Igor Gazdik, Aurel Hrabušický, Beata Jablonská, Milan Knížák, Alexandra Kusá, Jozef Macko, Dagmar Poláčková, Zora Rusinová, Rudolf Sikora,  
Tomáš Strauss, Jiří Valoch 2002  
Photographs © Slovenská národná galéria 2002; Martin Mareňčin, Gabriel Kladek, Lubo Stacho 2002

Translation © Beata Havelská 2002  
Graphic design © Ivan Csudai 2002

ISBN 80-8059-073-7

Za pomoc pri príprave a realizácii projektu ďakujeme:  
Galériám a múzeám v Slovenskej republike, súkromným zberateľom a vystavujúcim autorom

Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť použitá, uchovaná pre neskôršie rešerše, šírená žiadnou formou alebo elektronickým, mechanickým, fotografickým či iným spôsobom bez predošlého súhlasu majiteľa copyrightu.

## Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

KVV 218  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
TRNAVSKEJ UNIVERZITY  
Priemyselná č. 4, P.O. BOX 9  
918 43 TRNAVA  
KATEDRA VÝTVARNEJ VÝCHOVY



Slovenská národná galéria v Bratislave

## Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

- 7**    **ÚVODOM** / Katarína Bajcurová
- 9**    **PROBLÉM KOEXISTENCIE KULTÚR** / Zora Rusinová  
V hraniciach oficiálnej kultúry  
Neoficiálne a alternatívne umenie
- 31**   **PRÍSPEVOK K SITUÁCII V ARCHITEKTÚRE** / Alexandra Kusá  
Normalizácia, konsolidácia v architektúre na začiatku sedemdesiatych rokov  
Bytová výstavba – tvorba životného prostredia; mýtus a realita  
Trendy a smery v architektúre sedemdesiatych rokov  
Umenie v tvorbe životného prostredia / Katarína Bajcurová
- 49**   **LŽI, DILEMY A ALTERNATÍVY OBRAZU** / Beata Jablonská  
Umenie v službách reálneho socializmu  
Na pozadí neskorej moderny  
Fotografia v maľbe  
Umlčaný jazyk geometrie  
Nové prieskumy klasických výtvarných médií
- 113**   **SOCHÁRSTVO NA ROZHRANÍ** / Katarína Bajcurová  
Zneuznané, uznané, priznané, trpené  
Klasici na okraji  
Neisté istoty znakov domova  
Kompromisy & úniky  
Primárne štruktúry  
Situácia „medzi“ – umenie alebo remeslo?  
Iniciatívy – nové možnosti sochy a objektu
- 143**   **UMENIE FANTASTICKÉHO ODHMOTNENIA** / Aurel Hrabušický  
Umenie konceptu a umenie idey  
Namiesto propozície analytickej máme tu propozíciu syntetickú  
Dedičstvo šesťdesiatych rokov  
Projekty fiktívnych architektúr a pomníkov  
Vizuálna kozmológia. Transcendencia v sekularizovanej spoločnosti  
Vizuálne umenie a text. Vedecké mimikry. Vizuálna metafora  
Príroda ako médium. Prírodné verzus arteficiálne  
Uviaznutá a odtelesnená figúra. Autoportrét a strata tváre  
Nové možnosti fotomédia
- 189**   **AKČNÉ UMENIE** / Zora Rusinová
- 209**   **AKČNÁ SCÉNOGRAFIA** / Dagmar Poláčková
- 217**   **SLOVENSKÝ ALTERNATÍVNY A EXPERIMENTÁLNY FILM** / Jozef Macko
- 221**   **NIETORÉ CHARAKTERISTICKÉ ČRTY KONCEPTUALIZMU NA SLOVENSKU** / Tomáš Štrauss
- 226**   **BLOK SVEDECTIEV** / Daniel Fischer, Igor Gazdík, Milan Knížák, Rudolf Sikora, Jiří Valoch, Tomáš Štrauss
- 236**   **SUMMARY**



## ÚVODOM

KATARÍNA BAJCUROVÁ

Prídu ďalší a nebudú sa pýtať  
ako Vám bolo...  
nebudú ochkať...  
že Ste nemohli...  
nebudú zohľadňovať,  
že sa nesmeli...  
Bude to, čo sa spravilo,  
iba to, čo prežilo, iba to,  
iba To!

Juraj Meliš

Ako sa stať sebou samým?! (pokús). Z habilitačnej prednášky, 1991

Projekt výstavy a katalógu pod názvom Slovenské vizuálne umenie 1970–1985 patrí do dramaturgického radu výstav, ktoré Slovenská národná galéria venuje mapovaniu, odkrývaniu a hodnoteniu menej známych či vlastne neznámych stránok našej – nedávnej – novodobej výtvarnej minulosti, hlavne tých období, ktoré doteraz neboli v dostatočnej miere odborne reflektované. V tomto zmysle voľne nadväzuje na projekt výstavy *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*, ktorú sme pripravili pred siedmimi rokmi, roku 1995. Medzi umením týchto dvoch, po sebe nasledujúcich období je však podstatný rozdiel. Kým prvá výstava mapovala umenie na vzostupe, v euforických časoch otvárania okien a vyrovnávania kroku s Európou, umenie sledované na našej druhej (súčasnej) výstave muselo odísť zo scény, ukryť sa do súkromia ateliérov, rozdeliť na pomyselné spodné a vrchné prúdy (a všade a vždy prítomné stredné), keď skutočné osobnosti a ťažiskové iniciatívy sa ocitli pod tlakom politických perzekúcií a prenasledovania zo strany vtedajšieho „normalizačného“ režimu budujúceho spoločnosť „reálneho“ socializmu. Aktuálny projekt sa však jednoducho nestotožnil iba so skúmaním umenia v uzavretom decéniu sedemdesiatych rokov; vo vymedzení chronologických hraníc obdobia sme vzali predovšetkým na vedomie, že väčšina nosných tendencií sedemdesiatych rokov sa rozvinula a naplnila až v ďalšom desaťročí, okolo polovice osemdesiatych rokov, keď sa k slovu prihlásila nová umelecká generácia, iné idey a postupy, a keď krok za krokom začalo postupovať celkové spoločenské uvoľnenie.

Potreba zhodnotiť výtvarné dianie týchto rokov dodnes neutíchla. Z rôznych dôvodov (ktoré sa netýkajú len Slovenskej národnej galérie, periodickej chuti a nechuti, odvahy a zbabelosti jej vedenia a odborných pracovníkov zaoberať sa touto témou) prichádza táto výstava až po trinástich rokoch od „zamatovej revolúcie“, temer po desiatich rokoch existencie samostatnej Slovenskej republiky. Na jed-

nej strane sa pre niekoho toto obdobie, s jeho kľúčovými analytickými a dematerializačnými snahami rozpustiť a poprieť mediálnu povahu výtvarného umenia, môže zdať nezaujímavým, ba priam fádny, dnes, keď celý vývoj spoločnosti i umenia (ktorého súčasní tvorcovia často nepoznajú svojich predchodcov) je už o niečom inom. Kde-ko sa možno opýta: načo vyvolávať starých duchov (navyše ak ešte žijú)? Na druhej strane, už našťastie, (temer) utíchli vášne, obrúsili hrany, preboleli krivdy, získali sme potrebný historický odstup a nadhľad. Aj preto sme pristúpili k téme s pokorou historických bádateľov (hoci väčšina z nás, ktorí sme na projekte spolupracovali, sme tu vtedy žili – začínali, zreli, nachádzali, strácali – a vtedajší režim sme či už ako mladí ľudia alebo deti poznali z vlastnej, hoci rozdielnej skúsenosti...), s ambíciou čo najdôslednejšie preskúmať funkcie, úlohy, prúty, želania a intencie jednotlivcov, skupín, nájsť a objasniť skryté i viacej zjavné vývojové tendencie, paradigmy videnia a vedenia so sústredením sa na ťažiskové koncepcie a iniciatívy. Ale tiež so želaním objasniť legendy a mýty, ktoré sa o tomto čase už stihli vytvoriť, odmietnuť čierno-bielu dikciu, politické delenie na víťazov a porazených, dobrých a zlých, spravodlivých a ešte spravodlivejších. Žili sme pod jedným nebom a každý sa s neľahkými časmi vyrovnával po svojom. Aj preto sme sa výtvarnú scénu týchto rokov pokúsili predviesť ako tónovanú a mnohofarebnú paletu. Aj preto sme do katalógu zaradili výpovede niektorých jej aktívnych účastníkov a zainteresovaných svedkov.

Nechceme moralizovať, známkovať postoje, myšlienky, činy – chceme sa s Vami predovšetkým pohovárať o umení, o tom čo dnes pokladáme za umenie, i o tom čo bolo vtedy za pokladané a prečo. Čo je vlastne „to“, čo prežilo. Podeliť sa s Vami o nové poznanie, o prekvapenie a údiv z tých diel, ktoré sme zásluhou nepriazne čias doteraz nepoznali a nevideli. Veríme, že Vás, oslovia...



# PROBLÉM KOEXISTENCIE KULTÚR

V hraniciach oficiálnej kultúry

ZORA RUSINOVÁ

Hľadanie strateného času a priestoru

Ak šesťdesiate roky, najmä ich druhá polovica, predstavovali v našom umení a kultúre uvoľnenie a v rámci úsilia o socializmus 's ľudskou tvárou', priniesli názorovú emancipáciu a autonómiu výtvarného prejavu, krátko po vstupe tzv. spojeneckých vojsk piatich krajín Varšavskej zmluvy roku 1968 sa situácia radikálne zmenila. Éru spoločenskej „normalizácie a konsolidácie“, ktorá nastala, akoby symbolicky predznamenovala v roku 1969 napísaná, a žiaľ už nerealizovaná Karvašova hra *Absolútny zákaz*. Rovnako, ak sa rok nato, na výtvarnom podujatí nastupujúcej mladej generácie, na *1. otvorenom ateliéri* predstavili V. Kordoš, V. Jakubík a M. Mudroch akčným príspevkom *Samoobsluha* s plechovkami označenými nápisom *Nedýchatelné*, ešte nemohli tušiť, aká 'konzervácia vzduchu' a aké represie čoskoro postihnú výtvarné umenie.

Svetové strany sa skrátka nadiľho oddelili: pojem Západ sa v tom čase redefinoval v zmysle hedonistického a konzumného umenia, pojem Východ sa spojil s predstavou výtvarnej tvorby ako ideologickej zbrane. Obidva varianty mali aj svoje antitézy – na Západe anarchistický deštruktívny pohyb, ktorý nastolilo ešte dada, na Východe undergroundový pól zastávajúci, povedané slovami V. Havla, určité „duchovné a mravné minimum“. V decembri 1970 schválil ÚV KSČ známy dokument Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ, ktorý sa stal záväznou ideologickou smernicou pre ďalší vývin v ČSSR. Predložila sa v ňom „vedecká analýza príčin ústupu strany z leninských pozícií a jej politického, ideologického a organizačného rozkladu najmä v rokoch 1968–1969“, pokus o zdôvodnenie, prečo sa „súčasne aktivizovala pravica v kultúrnej oblasti a medzi vedeckou

inteligenciou“.<sup>1</sup> Nové vedenie strany pripravilo masovú akciu previerok v KSČ a KSS. Okolo 5 000 vedeckých a kultúrnych pracovníkov bolo označených ako „exponenti pravico-vo oportunistických síl“.<sup>2</sup>

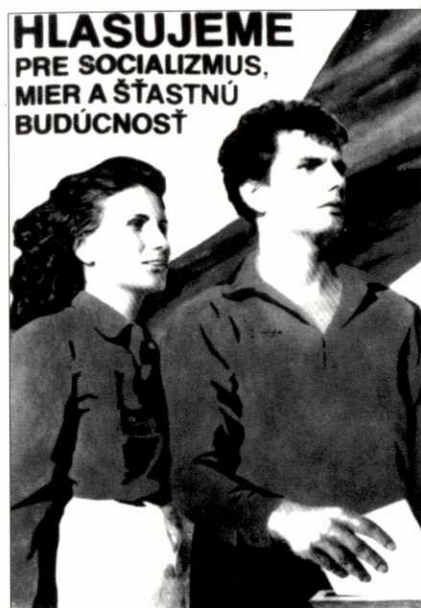
Minister kultúry Miroslav Válek vyzval už v novembri 1969 listom umelecké zväzy, aby za jednotlivé oblasti umenia zhodnotili predchádzajúcu činnosť a vytýčili nové programy a úlohy. Za predsedu ZSVU po odstúpení sochára Jozefa Kostku vymenovali grafika Roberta Dúbravca, ktorý stál od roku 1971 na čele Dočasného prípravného výboru (Vladimír Vestenický, Orest Dubay, František Gajdoš, Ján Hraško, Ján Kulich, Ján Machaj, Ján Paľo, Rudolf Pribiš.) známeho prvými tvrdými opatreniami a vypracovaním nových stanov ZSVU. Rezolúcia Zjazdu Zväzu slovenských výtvarných umelcov z 2. novembra 1972 si vzala za cieľ „otvorene a nekompromisne označiť nositeľov deštruktívnych tendencií, ktorí vedome dezorientovali výtvarnú obec a snažil sa posunúť vývin nášho umenia od socialistického realizmu na slepú koľaj formalistického umenia“.<sup>3</sup> Obvineniu sa nevyhli výtvarné skupiny, umelecké komisie, „ktoré niesli hlavný podiel na deformáciách a negovaní základných princípov marxistickej estetiky“.<sup>4</sup> V tomto zmysle zjazd odsúdil všetky pozitívne výtvarné aktivity 60. rokov, predovšetkým informelové združenie Konfrontácie a Skupinu Mikuláša Galandu (menovite najmä Vladimíra Kompánka a Milana Laluhu), naopak vyzdvihol činnosť skupiny Život. Maliarstvu sa vytýkalo, že sa „uvoľňovali kritériá, že sa upúšťalo od obsahovej figuratívnej tvorby a uprednostňovala sa nenáročná dekoratívnosť, ba niekedy až aranžérstvo“. Popri Výtvarnom živote napadli aj časopis Kultúrny život, „ktorého spolupracovníkom bol R. Matuščík“, doslovne „hýriaci vo svojom povestnom stĺpci oslavami abstraktného

umenia a tzv. nových, moderných výtvarných tendencií kapitalistického Západu“, ktorý navyše, „ako samozvaný vodca mladých“ zohral „spolu s výtvarníkmi E. Špitzom, M. Čunderlíkom, J. Jankovičom, D. Valockým, A. Rudavským“, ale aj inými, „negatívnu úlohu inšpirátora“.<sup>5</sup> Tomáša Štraussa a Mariana Várossa označili ako osobnosti usilujúce sa o „uzurpovanie moci“ v oblasti výtvarnej sféry, najmä čo sa týka „nákupu diel a výstav do zahraničia“. Kritike sa nevyhol ani Juraj Mojžiš pre vystúpenie na Aktíve mladých roku 1969. Na pranie sa dostal dokonca aj medzinárodný kongres AICA v roku 1966, „ako propagátor negatívnych tendencií západného buržoázneho umenia“, sprievodná výstava Súčasné slovenské výtvarné umenie, pripravená pri tej príležitosti Luborom Károm, ako i „permanentná záchodová manifestácia A. Mlynárčika“.<sup>6</sup> Odsúdené boli aj prehliadky Danuvius 68 (najmä pre Filkov environment s fotografiou A. Dubčeka),<sup>7</sup> Polymúzický priestor roku 1970 v Piešťanoch. Podobne ako vo vyhláseniach ostatných zväzov (spisovateľov, dramatických umelcov, skladateľov) sa ostrakizovali emigranti (najmä Ladislav Guderna), na druhej strane si vyslúžili pochvalu mnohí starší i mladší výtvarníci pridržajúci sa realistického východiska, ktorí na základe toho, že ich meno sa objavilo v zozname tých „správnych“, mali v ďalšom období otvorené dvere na všetky výstavy.

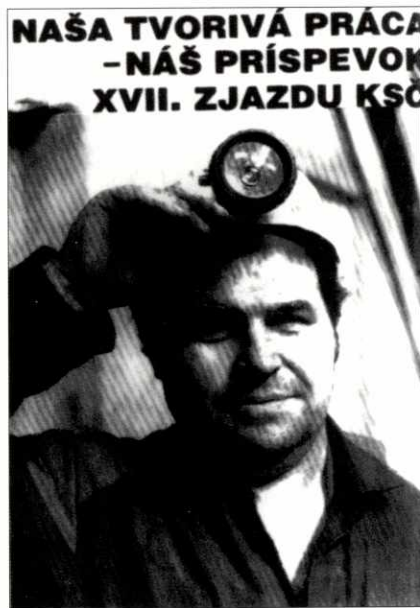
Rezolúcia mala praktické dôsledky: menovaní umelci neobdržali členské prihlášky do nového ZSVU, znemožnila sa im účasť na výstavách doma i v zahraničí, boli vylúčení z nákupov do verejných zbierok, nesmeli sa o nich písať v súvislosti s dobovým výtvarným dianím. M. Várossa nahradil na poste riaditeľa Ústavu dejín a teórie umenia SAV spočiatku vedením povorený Ladislav Saučin, po včlenení do novoutvoreného Umenovedného ústavu SAV roku 1973 sa stal jeho riaditeľom akademik Ján Dekan.<sup>8</sup> Keďže SNG pomerne objektívne prezentovala najprv umenie obdobia

<sup>1</sup> *Dejinné poučenie*. Kolektívna monografia Ústavu marxizmu-leninizmu. Bratislava 1979, s. 45-51. <sup>2</sup> *Ibidem*. <sup>3</sup> Zborník: *Za socialistické umenie*. Bratislava 1974, s. 220. <sup>4</sup> *Ibidem*, s. 237. <sup>5</sup> *Ibidem*, s. 225. <sup>6</sup> *Ibidem*, s. 237. <sup>7</sup> *Ibidem*.





Štefan Štefka: Odmernené plagáty užšej súfaže nakladateľstva Pravda. 1985



valo oddelenie knižnej tvorby Albína Brunovského a oddelenie skla, ktoré po odchode Václava Ciglera do Prahy (1979) ďalej viedol jeho odchovanec Askold Žáčko.<sup>15</sup>

Personálne previerky a čistky postihli všetky oblasti kultúry. Paralelne s nimi sa čoraz dôraznejšie potláčali aj aktivity, ktoré sa dovtedy tešili mimoriadnemu rozmachu (v prekladovej literatúre americkí a západní autori, nový román, beatníci, existencializmus a pod. – pozri: napr. Revue svetovej literatúry), likvidovali sa časopisy (napr. Host do domu, Orientace, Plamen, na Slovensku Kultúrny život. Mladá tvorba, Matičné čítanie, študentské Echo), utíchli intelektuálne diskusné fóra v médiách, v rýchlom slede zanikali malé divadelné formy a scény živé počas 60. rokov, cenzúra postihla filmovú produkciu, medzinárodné hudobné festivaly otvorené západným umelcom sa zmenili na propagáciu autorov Východného bloku a pod. Komunistická moc od kultúry očakávala, že sa stane bojovým 'pomocníkom strany' a ukážkovou dekoráciou režimu; pretrvával trojediný mechanizmus regulácie kultúry (vedúca úloha strany, centrálné riadenie po línii štátnych orgánov, organizačná zodpovednosť jednotlivých tvorivých zväzov).<sup>16</sup>

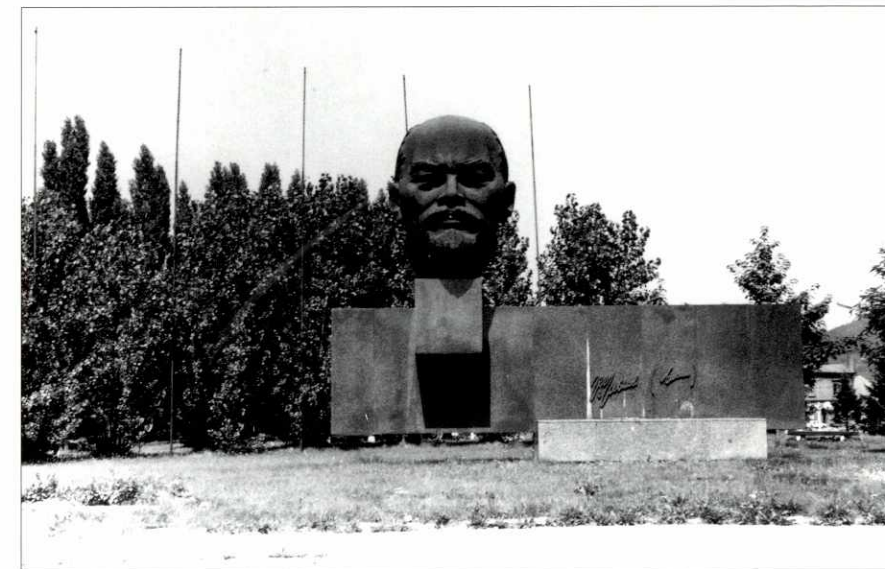
Už v júni roku 1972 vyšli Smernice o zvláštnych fondoch tlače v knižniciach jednotnej sústavy v ČSSR. Ich cieľom boli previerky celého knižničného fondu, v ktorých komisie zostavené z politických pracovníkov odborných a vedeckých inštitúcií mali vylúčiť z bežného sprístupnenia literatúru: 1. s protištátnym charakterom 2. so závadným politicko-ideovým obsahom.<sup>17</sup> V prípade periodík stačilo, aby bolo „závadné“ niektoré z čísel a celý zväzok ročníka sa označil písmenom 'Z'. Mimoriadna pozornosť sa pritom venovala v prvej etape „vydaniam z rokov

1968–1969 a z roku 1963–1967. Za „tlač s protištátnym obsahom“ sa pokladala tlač domáceho i zahraničného pôvodu, ktorá „porušuje ústavu a zákony ČSSR, svojím zameraním napadá marxizmus-leninizmus, politiku socialistických krajín a marxisticko-leninské strany“. Za tlač s „ideovo-politicky závadným obsahom“ potom „všetky druhy revizionistickej a pravocovo-oportunistickej literatúry“, ale aj „nezávadné diela autorov z oblasti spoločenskovednej literatúry a krásnej literatúry, ktorí emigrovali alebo boli exponenti pravicových síl...“<sup>18</sup>

Prirodzene, že previerkam a zmene kurzu sa nevyhli ani redakcie časopisov, ktoré mohli ďalej existovať. Roku 1971 v dôsledku „nesprávneho smerovania časopisu“, odvolali z postu šéfredaktora Výtvarného života Lubora Káru a časopis previedli pod Slovenský fond výtvarných umení (SFVU) a tým aj pod riadenie MK SSR. Na konsolidačný kurz boli nastavené aj iné 'kultúrne rubriky' denníkov Pravda, Práca, Smena, a výrazne sa doň zapojilo aj Nové Slovo.

Ideogramy a rétorické figúry socialistického realizmu

Spomínaný zjazd ZSVU v roku 1972 „vychádzajúc z uznesenia XIV. zjazdu a zo záverov plenárneho zasadnutia ÚV KSČ k ideologickým otázkam“, znova potvrdil ako základný pôdorys pre rozvíjanie umeleckého myslenia a tvorenia metódu socialistického realizmu. Okrem toho podčiarkol aj význam internacionalizmu a jeho jednotnú kultúrno-politickú koncepciu a zahraničné styky ako i koordinovanie spoločných úloh dostal na starosť Československý výbor zväzov výtvarných umelcov, ktorý sa konštituoval roku 1973. Ten mal potom pripravovať súťaže, sympóziá, výstavy, vzájomné výmeny výtvarných umelcov, pracovné aktivity, obosielenie spoločných výstavných kolekcii a pod., podpisovať medzizväzové dohody medzi krajinami Východného bloku. Ako príklad uvedme výstavu Výtvarné umenie v socialistickom Československu k 30. výročiu



Ján Kulich: Pomník V. I. Lenina, Žilina, 1971

Oslobodenia Sovietskou armádou (1975). Prebiehala súbežne s expozíciami českého a slovenského zväzu výtvarných umelcov v Prahe a spoločnou prehliadkou umenia socialistických krajín v Manéži v Moskve. Jej cieľom bolo demonštrovať prvé úspechy normalizácie na poli výtvarného umenia, návrat do lona medzinárodného spoločenstva socialistických krajín.

Popri internacionalizme sa zdôrazňoval predovšetkým význam „revolučných a národných odkazov našej minulosti, ktoré sú pokrokovým a inšpirujúcim zdrojom a poučením pre súčasné generácie i pre budúce pokolenia“. Symbolom oboch sa stalo Slovenské národné povstanie ako spoločný boj „za slobodu, nezávislosť, pokrok a ideály socialistického humanizmu“. Vládnuca ideológia si pririatila tento významný medzník slovenských dejín ako historický príklad spojenectva so Sovietskym zväzom, pričom sa vyzdvihli jednostranne len jeho komunistickí organizátori a účastníci a naopak, o zásluhách a hrdinstve všetkých ostatných sa mlčalo. SNP, ako dôležitý symbol ozbrojeného odporu, vnímala strana ako zvlášť príťažlivý fenomén aj preto, lebo v období totality sa stále 'bojovalo za lepšiu zajtrašok' a 'boj proti nepriateľovi' (všetkému, čo pochádzalo

zo Západu), rezonoval ako jedno z hlavných zakladateľských vo všetkých stranických uzneseniach. Počas celej normalizácie predstavovali výročia SNP popri Oslobodení a Víťaznom februári jednu z dominantných tém reprezentatívnych výstav.

Direktívne presadzovanie metódy socialistického realizmu malo za dôsledok odmietanie, otvorenosti a plurality autentického umenia v prospech výtvarnej produkcie 'à la thèse'. Dôraz na figuráciu a revival vyvetraných obsahových schém a vzorcov v oblasti umenia v mnohom pripomínal začiatok 50. rokov. Umelecká tvorba sa opäť stala 'účinným nástrojom formovania vedomia pracujúcich'. Celoplošnú agresivitu a velikašstvo ideologického tlaku zvyšovalo vedomie, že totalitný režim sa už raz otriasol v základoch, a že sa teda už vopred treba vyvarovať prípadných kompromisov. Pôvodné marxisticko-leninské idey ranej soľery však zostali už navždy zjazvené zákernou vojenskou agresiou roku 1968 a v tomto období logicky degenerovali do grotesknej, perfidnej podoby. Všeobecne sa pochofovali ako implantácia starej devalvovanej doktríny, ktorej – hoci sa jej väčšina podrobila zo strachu o svoju existenciu – v skutočnosti (okrem presvedčených realistov) už naozaj

8 Ústav teórie a dejín umenia SAV, ktorý vznikol r. 1965 z pôvodného Kabinetu teórie a dejín umenia (1955), bol r. 1973 včlenený do novovytvoreného Umenovedného ústavu SAV s výtvarnovednou, hudobnovednou a divadelnovednou sekciou. L. Šaučin zostal na čele výtvarnovednej sekcie. 9 Na Hraškovu adresu je však potrebné dodať, že napriek tomu, že sa okamžite po r. 1968 „angažoval“ v nových úlohách kultúrnej politiky, prichýlil v SNG niektorých spomínaných „nepreverených“ umenovedcov (M. Várrossa, T. Štraussa, A. Marencina, A. Mensatorisa). 10 O. Čepanovi nesmeli vyjsť rozpracované monografie o diele Ruda Filu, Mariána Čunderlika, zošrotovaná bola aj jeho Tatlinova iniciatíva. Vydavateľstvo Pallas SFVU muselo zastaviť vydanie monografie E. Šefčákovy o W. Kandinskom, Dadaizmu I. Gazdika, zošrotovaný bol Neoplasticizmus T. Štraussa a pod. 11 Po r. 1972 „v krátkom časovom intervale školu postihlo viacero ťažkých strát: okrem Mudrocha a Matejku zomreli Dezider Milly a Alžbeta Güntherová-Mayerová. Do dôchodku odišiel Fraňo Štefunko (na jeho miesto prišiel Ladislav Snopek).“ PETERAJOVÁ, Ľudmila: Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave 1949–1989. In: Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave 1949–1989. Bratislava, VŠVU 1999, s. 24–25. 12 Ibidem. 13 „V začiatkoch dlhého Kulichovho rektorstva došlo k vnútornému sporu v rámci vedenia školy, keď profesor pre ideové otázky František Gajdoš vypracoval a vydal brožúru Komplexný program komunistckej výchovy na VŠVU v Bratislave. Je paradoxné, že tento ultrastranický program, údajne schválený umeleckou radou, sa stal jedným z „dôležitých predmetov“ v Gajdošovom spore s pragmatickejšími Kulichom, ktorý sa skončil Gajdošovým odchodom z pedagogického postu.“ PETERAJOVÁ, Ľudmila: C. d., s. 25. 14 Ibidem. 15 Ibidem. 16 ALAN, Josef: Alternatívna kultúra. In: Priblíh české společnosti 1945–1989. Kolektív autorov. Praha 2001, s. 44. 17 Zvláštne fondy tlače s protištátnym obsahom sprístupnené len so súhlasom Ministerstva kultúry SSR sa zriadili v Univerzitnej knižnici v a v Knižnici ÚML pri ÚV KSS v Bratislave. In: Smernice pre previerku knižničných fondov na vysokých školách v zmysle príkazu ministra školstva SSR č. 5/72 zo dňa 8. marca 1972.

18 Z literatúry týkajúcej sa oblasti umenia sa to týkalo všetkých kníh autorov ako napríklad: E. Fischer, J. Frel, B. Fučík, R. Garaudy, J. Jedlička, J. Kolář, A. Kusák, L. Mňačko, L. Novák, A. Pohribný, I. Sviták, V. Volavka, Z. Volavková-Skořepová. Na túto čiernu listinu postupne pribúdali ďalšie a ďalšie mená. 19 Jeho vedením bol od r. 1971 poverený Štefan Bednár, ale už od č. 4 r. 1972 sa stal predsedom redakčnej rady Ján Hraško, v číslach 1–7 r. 1973 bol poverený vedením Ľudovít Hlaváč a v č. 8–10 1973 je uvádzaný ako šéfredaktor Rudolf Fabry. 20 In: Výtvarný život, 18, 1973, č. 1, s. 9. 21 NVOTOVÁ, Alina: Z činnosti SFVU. In: Výtvarný život, 19, 1974, č. 4, s. 1. 22 Ibidem. 23 Uzavierka mala byť k 15. 3. 1971 – zúčastnilo sa jej 200 autorov so 700 dielami (1/3 členov ZSVU). Ako referoval L. Šaučin, porota sa pri svojej práci orientovala „1. podmienkami a požiadavkami vyplývajúcej súťaže, 2. rezolúciou XIII. zjazdu KSČ o naliehavých otázkach kultúry, 3. Súčasnými kultúrno-politickými smernicami KSČ, KSS a štátnej kultúrnej správy na Slovensku, 4. súčasnou politikou vedenia ZSVU...“ ŠAUČIN, Ladislav: Na okraj súťaže a výstavy z príležitosti 50. výročia založenia KSČ. In: Výtvarný život, 16, 1971, č. 4–5, s. 1–7.





Tibor Bártfay, Karol Lacko: Pamätník K. Gottwalda. 1979–1980. Bratislava – detail

málokto veril.

Tvaroslovím a symbolikou sa k rétorickým figúram umenia 50. rokov vracali už diela, ktoré sa z hľadiska štýlu pokladali za vzorovú ukážku socialistického realizmu a získali ceny v súťaži organizovanej SFVU roku 1970 pri príležitosti 50. výročia založenia KSC<sup>23</sup> (napr. za sochárstvo reliéf *Češť tvojej práci* R. Pribiša, *Hlava Lenina* od J. Kulicha, za grafiku *Červená hviezda* od R. Dúbravca). Nezaostávali za nimi ani niektoré diela vytvorené k ďalším tematickým súťažiam vypísaným SFVU, a síce 55. výročie VOSR, Lenin v Československu a individuálny výber angažovanej témy pre Prvú celoslovenskú výstavu angažovanej tvorby, ktorá sa konala takmer paralelne s 2. zjazdom ZSVU v Bratislave na jeseň roku 1972. Pri jej realizácii porota vyberala zo zaslaných diel od 323 autorov a „podľa ideového obsahu a kvality ich doporučila na výstavu“.<sup>24</sup> V pamäti tvorcov evokujúcich si ešte prvoplánovú etapu ranej soľery, ba aj u šikovnejších mladších, reanimovali staré schémy a klasické symboly, ktoré nikdy nesklamú (robotník z profilu, ratolesť, kosák a kladivo, vztýčená päšť, holubica, slnko atď.). Už tu sa však presadila aj nová stratégia a taktika zo strany niektorých autorov. Vystavené práce svojou rôznorodosťou prezrádzali, že popri pôvodnom naivizme socialistického realizmu 50. rokov sa výrazová škála obohatila aj o nové modernistické prvky. K najobľúbenejším výrazovým

polohám patrila hlavne revokácia štýlov raných izmov, vrátane hutného, 'realitu tvaru' fixujúceho 'cézannizmu'. Naivné nadšenie a patetické pózy vystriedala simulácia vážnosti a absentujúcu revolučnosť premyslené, opatrnicke, často až rafinované estetizovanie témy. V niektorých kompozíciách vymizol popisný detail, uplatnila sa kubizujúca viacpohľadovosť premiešaná s finesami novej figurácie 60. rokov, vertikálne členenie kompozície do súbežných dejových pásov. Popri pop-artovo plošnom deriváte mediálneho obrazu v podobe plagátov siluety, nechýbali ani raster, seriálovosť a multiplikácia tvaroslovného prvku. Napríklad obrazy Viery Žilínčanovej, ale najmä Michala Jakabčica nezapreli kultivovanosť maľby, snahu stoj čo stoj nájsť netradičné riešenie v rámci limitovaného teritória. Nastúpený trend a „rozchod s prejavmi stojacimi v rozpore s princípmi metódy socialistického realizmu“ potom, podľa Jána Prohácku, potvrdila aj Druhá celoslovenská výstava angažovanej tvorby na jeseň roku 1973, „usporiadaná po prekonaní krízového obdobia, po konsolidačnom procese v celej našej spoločnosti“.<sup>25</sup>

Zárukou 'napredovania výtvarnej tvorby správnym smerom' bol odklon od tvorivej invencie, slobodnej myšlienky, experimentu, prestupovania výtvarných druhov a naopak, príklon k bezpečiu ľahko identifikovateľných

tradičných žánrov – figurálnej kompozícii, portrétu, krajine. Ruka v ruke s ním sa presadzoval návrat k remeselnosti a k disciplinám, ktoré ju maximálne, a pritom s dôrazom na literárny obsah využívajú – grafike, ilustrácii, medaile, tapisérii a pod. Abstraktné prvky sa mohli „ventilovať“ a tolerovali sa v rámci úžitkových disciplín, kde sa rátalo s určitou prípustnou mierou neškodného dekorativizmu. Aj preto sa stali obľúbenými výstavami celoslovenské prehliadky úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva, na druhej strane nesmiernej popularite sa tešilo aj štátom podporované medzinárodné Bienále ilustrácii Bratislava (BIB).

A tak už hodnotiacia správa z III. zjazdu ZSVU roku 1977 v retrospektíve „splnených úloh“ ocenila „regeneráciu závesného obrazu“, lebo „najväčší zápas sa odohral vo voľnej maľbe“, hoci zároveň konštatovala „nedostatočné zastúpenie figurálnej kompozície a portrétny tvorby“. Pochválila grafickú tvorbu – „ako spoločensky a umelecky priebojnú a angažovanú“, vyzdvihla „vzostup v monumentálnej pamätníkovej tvorbe“ ako i v „socialistickom charaktere úžitkovej tvorby“, ale upozornila na „absenciu komornej sochárskej tvorby“, „nevyjasnený vzťah medzi monumentálnym a dekoratívnym umeleckým prejavom“.<sup>26</sup> Keďže sa stále pociťoval nedostatok adresnej a jednoznačnej politickej propagandy, v mene ideologických úloh vznikla roku 1978 Komisia pre politický plagát a názornú agitáciu ÚV ZSVU a táto disciplína sa stala preferovanou aj vo výstavnej politike.

Podoba angažovanej oficiálnej tvorby sa teda v priebehu dvoch dekád normalizácie v zásade nemenila. Jej dobový ideál nedostižne naplňal Ján Kulich. Jeho realistické sochárske práce tajili vieru v edukatívny efekt lapidárnej štylizácie, úsilie nábrať na seba čo najviac atribútov civilnej každodennosti a votrieť sa do priazne diváka jeho vlastným, intímnym kliše, v ktorom žije. Veď aj partizán alebo milicionár bol len človek, aj on mohol mať od únavy ovisnuté plecia, vyprázdnený pohľad. Kulich sa v dobovej spisbe dával za príklad ako „naslovovzatý pedagóg“, ale i „ne-

kompromisný a zaniatený funkcionár“.<sup>27</sup> Vyzdvihovala sa škála jeho prejavu od diel monumentálneho charakteru, portrétného sochárstva, drobnej plastiky, kresby, plakety i medaily. Vysoko sa hodnotil aj jeho tematický záber, vymedzený vzťahom k historickým a revolučným tradíciám z dejín slovenského národa, od jánošíkovskej tematiky k plastikám a pomníkovým dielam venovaným Oslobodeniu až k prostým a civilným poetickým žánrom. Jeho diela predstavovali „kontinuitu modernej realistckej tradície a angažovanej výtvarnej tvorby“, vzorový príklad „úprimného prístupu“ a „angažovaného humanistického pátosu“.<sup>28</sup>

Umenie totalitných režimov má veľa spoločných črt. Ako postrehol Boris Groys, zatiaľ čo v nacistckej ére sa reprezentácia ľudskej postavy vyznačovala neutrálnym, odsexualizovaným videním, kedy nešlo o reálne živé telo, ale skôr o „modrotlaču vyhovujúcu optimizmu árijského pohľadu“, umenie stalinsckej éry si potrpelo na „špecifický kód šiat... Triedna identita sa totiž prejavuje predovšetkým v spôsobe obliekania. Nahý človek nebezpečne stráca svoju triednu príslušnosť“.<sup>29</sup> Práve tento „kód šiat“ sa stal aj atribútom angažovaných obrazov obdobia normalizácie, najmä epickej rétoriky revitalizovaného historického žánru a skupinového portrétu. Príkladom aliancie historického žánru a portrétu môže byť kompozícia Jána Paľa *Skupinový portrét – Osobnosti povstania* (1979): politici zachytení pri pracovnom stole nad strategickým plánom 'ďalšieho postupu', medzi ktorými rozoznáme mladého G. Husáka, L. Novomeského, J. Švermu sú odetí do serióznych oblekov s kravatami, vľavo vidíme v uniforme sovietskeho generála, vpravo v kabáte s klobúkom v ruke K. Šmidkeho. Iný, zdaniľovo menej schematický príklad znovuoživeného historického žánru 'veľkých epôch', s portrétnymi črtami profesorov a pedagógov VŠVU ponúka triptych Eugénie Lehotskej *Ako sme sadili strom dôvery* z roku 1976. (Zaujímavé je, že v tom čase

sa aj v oblasti literatúry oživil historický román a v tvorbe niektorých autorov dosiahol dokonca špičkové kvality – L. Ballek, P. Jaroš). Je pravdou, že „v šesťdesiatych rokoch sa rozvetvil tak intímny portrét (rodinný, detský, autoportrét), ako aj portrét spoločenský, v celej šírke obsahových a funkčných motivácií (portrét reprezentatívny, historický, pietny, pracovný, symbolický atď.)... spoločenská preferencia žánru prináša rozmach všetkých jeho polôh“.<sup>30</sup>

Zatiaľ čo vo svete silneli tendencie feminizmu, v našom umení sa obhajovalo v jadre tradičné poslanie ženy. Ku v podstate „kresťanským“ atribútom ženy-matky – oslavovanej na tematických výstavách Manželstvo, rodičovstvo a život našich detí (Dom umenia, 1975) – s dieťaťom na rukách, pribudla nová ikonografická škála súvisiaca s jej novými rozšírenými spoločenskými funkciami. Situácie aranžované momentky ju v maľbe zachytávali v 'close up', či inak atraktívnych kompozičných výsekoch, už nielen ako dedinskú tetku alebo mestskú proletárku, ale aj predavačku pouličného stánku, zdravotnú sestru, učiteľku a pod., vždy však ako harmonickú, uvedomelú a usmiatu budovateľku, vedomú si svojho nezastupiteľného biologického poslanca a sociálneho miesta v triednej štruktúre, ako dobrú manželku vychovávajúcu zodpovedne svoje deti, šťastnú vo svojom súkromí, či už v kuchyni alebo plavkách pri vode a v neposlednom rade garantujúcu pozitívne politické premeny (napr. výstava *Žena vo svetle dneška a zajtrajška*, Dom umenia, 1975). V zmysle metódy socialistického realizmu sa jej individuálne vlastnosti a schopnosti potláčali v prospech typizovaných črt vyzdvihujúcich ideál kladnej hrdinky.

Dokladom posunu k tematickej trivialnosti bola aj sochárska produkcia každoročného podujatia Socha piešťanských parkov, ktoré nadobudlo po roku 1972 konzervatívnu podobu zameranú hlavne na figuratívny prejav, zväčša sentimentálne tvarové metamorfózy symboliky žen-

ského tela vo všetkých jeho 'pozitívnych' alegorických významoch a spoločenských akcentoch. Obe jeho viac-menej pravidelné komisárky – Ľuba Belohradská a Ľudmila Peterajová už roku 1976, pri téme *Človek, práca, radosť* konštatovali všeobecnú tendenciu odklonu tvorcov od sochárskeho prejavu smerom ku keramickej plastike a dekoratívosti. V porovnaní s eroticky vyzývavým nahým ženským telom pop-artových environmetov Jany Želibskej, alebo Stana Filka, ktoré vznikli len o niekoľko rokov skôr, pôsobila prtlmená sexualita nahého tela – prípustná v oblasti exteriérového sochárstva – ako vyblednutý derivát poetickej alegórie 19. storočia.

Skutočnosťou zostáva, že už na začiatku 70. rokov sa „oficiálny hodnotový systém vyprázdnil, premenil sa na úbohú účelovú fasádu a jeho implementácia do chovania niesla všetky črty povinnosti formálne ho rešpektovať – súčasne sa z neho „nejak vyklamať“.<sup>31</sup> Azda aj preto v tomto období vznikli veľké, priam megalomanské pomníkové realizácie, ktoré možno klasifikovať ako daň štandardnej diktátorskej záľube v pompéznej a monštrózne monumentálite, ako snahu prekryť veľkosťou dávno vyvetrané posolstvo symbolu. Umenie tu opäť raz prehalo v prospech reálnej politiky. Stalo sa priemetnicou patetického gesta a sentimentálnej mytológie, ktorých oporou bola totálna izolácia od okolitého sveta a rigidná ortodoxia teoretických poučiek.

Terminológia – alebo 'koľko anjelov sa zmestí na hrot ihly'

V súvislosti s kultúrnou politikou komunistckej strany, jej dôrazom na metódu socialistického realizmu a princípy stranickosti, triednosti a ľudovosti, vyvstala nanovo stará požiadavka známa z obdobia 50. rokov, a síce, dôraz na 'politický aspekt' ako 'neoddeliteľnú súčasť teoreticky fundovanej marxistcko-leninsckej kritiky', ako aj 'analýzu triedneho a ideovo-politického dopadu umeleckého diela'. Mali zabrániť „neangažovaným, neut-

<sup>27</sup> PETRÁNSKY, Ľudovít: *Jubilejná výstava národného umelca Jána Kulicha*. Úvod v kat. Dom kultúry, Bratislava 1981, s. 1; pozri aj: Ján Kulich. Bratislava 1983. <sup>28</sup> PETRÁNSKY, Ľudovít: Ján Kulich národným umelcom. In: *Výtvarný život*, 24, 1979, č. 8, s. 18-20. <sup>29</sup> GROYS, Boris: *The Will to Totality*. In: *The Age of Modernism. Art in the 20th Century*. Kat. výst. Stuttgart 1997, s. 539. <sup>30</sup> ILEČKOVÁ, Silvia: *Maliarsky portrét socialistckej epochy*. Kat. výst. máj – jún 1985, SNG, Bratislava. Predchádzali jej výstavy: *Portrét v tvorbe východoslovenských výtvarných umelcov* (VG, Košice, 1977); *Súčasná portrétna tvorba* (ZSVU, Bratislava 1978); *Portrét v súčasnom slovenskom maliarstve* (GMB, Trenčín, 1983); *Autoportrét v slovenskom maliarstve 20. storočia* (GMB, Bratislava, 1983); *Človek, hrdina práce* – (Dom umenia, Bratislava, 1982); *Človek – môj súčasník – hrdina dnešných dní* (Dom umenia, Bratislava 1983); *Súčasný portrét a zátišie* (MO ZSVU, Bratislava 1984). <sup>31</sup> ALAN, Josef: C. d., s. 44.

<sup>24</sup> BACHRATÝ, Bohumír: Prvá celoslovenská výstava angažovanej tvorby. In: *Výtvarný život*, 18, 1973, č. 2-3, s. 14. <sup>25</sup> PROHÁČKA, Ján: Niekoľko súvislostí s druhou celoslovenskou výstavou angažovanej tvorby. In: *Výtvarný život*, 18, 1973, č. 2, s. 10. <sup>26</sup> Bilancia úloh vo výtvarnej kultúre. Z referátu na 3. zjazde ZSVU. In: *Výtvarný život*, 22, 1977, č. 8, s. 9-11.



rálnym, objektivistickým prístupom" ako i „existencialistickým, neotomistickým, holistickým, neopozitivistickým" a iným „nemarxistickým názorom", ktoré sa v období 60. rokov „zahniezdili v teórii kultúry a umeleckej kritike".<sup>32</sup>

V oblasti estetiky a teórie umenia sa stali vzorom sovietski autori a ich interpretácia dejín moderného i súčasného umenia 20. storočia, najmä presadzovanie 'leninskej koncepcie dvoch kultúr' a kritika názorov 'buržoázných estetikov'. Tieto témy boli pravidelne reflektované v úryvkoch statí sovietskych autorov,<sup>33</sup> rovnako ako v príspevkoch českých estetikov a teoretikov k otázkam realizmu a angažovaného umenia (najmä Věra Beranová, Luboš Hlaváček a i.) na stránkach Výtvarného života. Bezprostredne pôsobili aj estetické princípy Leonida N. Stoloviča,<sup>34</sup> ktorý v rokoch 1977–1978 vyučoval ako profesor na Katedre estetiky a vied o umení FFUK v Bratislave (napokon, aj toto zlúčenie estetiky, vedy o výtvarnom umení a hudobnej vedy od roku 1973 dokladá fakt, že umenie sa dostalo pod nadvládu estetických poučiek). Jeho ponímanie kategórie krásna v spätosti so zákonmi spoločenského vývinu objavenými historickým materializmom a so spoločenským ideálom súznelo s profiláciou axiologickej koncepcie na Slovensku, reprezentovanou najmä Vladimírom Brožíkom, Theodorou Kuklinkovou a Eugenom Šimúnikom,<sup>35</sup> ktorá mala svojho antropologicky orientovaného predchodcu v diele M. Várossa. Princípy marxisticko-leninskej estetiky zamerané na vzťah spoločenskej funkcie umenia, hlavne Brožíkovo presvedčenie, že umelecké dielo je nielen „odrazom," ale aj „kritickým súdom vysloveným nad hodnotami skutočnosti", „hodnotou svojho druhu", ktorá je sama nie-

len „predmetom", ale aj „nástrojom hodnotenia skutočnosti",<sup>36</sup> často rezonovalo v dobových textoch teoretikov a kritikov umenia. Silným vplyvom zapôsobil na oblasť oficiálnej estetiky a teórie umenia od druhej polovice 70. rokov aj sociológia umenia Jana Cigánka a estetická metóda Sávu Šabouka (rozvíjaná v mediodborovej skupine pre systémový výskum umeleckého vyjadrovania a komunikácie Ústavu dejín a teórie umění ČSAV). Šabouk<sup>37</sup> sa vo svojom nazeraní umeleckého diela ako riešenia určitého dobového konfliktu ľudského bytia usiloval spojiť dialektické princípy marxistickej estetiky teórie odrazu so semiotikou.<sup>38</sup>

Zo západnej estetiky a teórie umenia vyšli najmä tie publikácie, ktoré zdôrazňovali spoločenské kontexty umenia a symbolické dimenzie. Z významných autorov to boli hlavne Arnold Hauser, Gillo Dorfles, Pierre Francastel, Erwin Panofsky (prinášajúci okrem sociologického a psychologického hľadiska aj dôležité kapitoly k ikonológii a ikonografii výtvarného umenia) a Walter Benjamin.<sup>39</sup> Čiastočne sa reflektovali v teórii umenia aj podnety teórie informácie Maxa Benseho a Abrahama Molesa, hoci marxisticko-leninská estetika im nepriznávala nárok stať sa všeobecnou estetickou teóriou.<sup>40</sup> V tejto súvislosti treba ešte upozorniť, že pozitívnu rolu pre oblasť alternatívneho myslenia zohrali v 70. a 80. rokoch publikácie prekladov, ktoré vychádzali v edícii Filozofické odkazy (nakladateľstvo Pravda, Bratislava) zamerané jednak na autorov predmarxistickej jednak nemarxistickej filozofie, hoci pod ochranným kepienkom kritického prístupu.<sup>41</sup>

Základnými kritériami umeleckej tvorby sa stali socialistický realizmus<sup>42</sup> a angažovanosť, pojmy, ktorých ob-

sah sa v teoretickej spisbe a kritike naplňal rôznou mierou, od rigorózneho poplatníctva ideologickým poučkám až po rozvoľnenejšie interpretácie formálneho prístupu ku skutočnosti. Obe kategórie akoby predstavovali akýsi nedosiahnuteľný bod, pomyselný stred slnečnej sústavy, okolo ktorého všetky umelecké i teoretické úsilie oficiálnej kultúry obiehalo ako na orbitálnych dráhach. Čím väčšími unikali ich ozajstný obsah ideálnemu praktickému naplneniu, tým väčšími sa okolo nich splietali kľbká fráz a nič nehovoriacich definícií. S oboma pojmami sa narábalo predovšetkým vo všeobecnej rovine, a to v stranických dokumentoch a oficiálnych zväzových uzneseniach. Od zjazdu k zjazdu sa realizovali výstavy, ktorých výsledky sa z hľadiska týchto kritérií 'pozitívne hodnotili', ale predsa, stále bolo čo 'vylepšovať'. A tak sa od zjazdu k zjazdu znova opakovali stále tie isté floskule, ktorých obsah sa nemenil, opisoval a rozmeľoval na úvodných stránkach Výtvarného života. Z oboch kritérií sa stali mechanické zakladničky, pravidelne opakované 'úlitby' a dane 'vrchnosti'. Ako v podobnej súvislosti postrehol Juraj Špitzer vo svojich spomienkach, už „dávno nešlo o ich pôvodný obsah, ale o čosi ako... povinné odovzdávanie zvukového signálu v zákrute alebo pred križovatkou".<sup>43</sup>

Nejasnosť kategórie a kritérií metódy socialistického realizmu dovoľovala na jednej strane ľubovoľné reštrikcie a na druhej strane vzbudzovala neistotu. V tematických súfažiach, obzvlášť spočiatku, viedla k neohrozenému víťazstvu tézovitých schematických prác s jasne čitateľným obsahom a overenou jednoznačnou symbolikou. Vďaka nej v činnosti hodnotiacich ideologických komisií dochádzalo často k akémusi zvláštnemu efektu 'prenosu': najstriktnejší a naj-

dogmatickejší hlas zvyčajne určil záverečný rozsudok – ostatní členovia sa k nemu pridali skôr zo strachu, málokedy sa niekto pokúsil argumentovať a obhajovať 'riskantné', z figurácie vybočujúce dielo či autora, ktorý sa z nejakého ideologického dôvodu ocitol 'na indexe'.

Podobne aproximatívny obsah mala aj angažovanosť. V praxi vlastne znamenala sústredenie sa na určitý okruh jasne čitateľných tém, pričom ich škála nebola až taká veľká, ako sa na prvý pohľad zdá. Angažované diela mali dokumentovať „najmä bratstvo českého a slovenského národa v jednotnej ČSSR a cestu týchto národov k socializmu, proletársky internacionalizmus, bratstvo so ZSSR, tradície spoločného boja proti fašizmu, tradície revolučných bojov KSČ a celého pracujúceho ľudu, hrdosť nad dosiahnutými výsledkami pri výstavbe socializmu u nás, lásku k socialistickej vlasti a myšlienku jej pevnej obrany a ochrany, život a každodennú prácu občanov našej krajiny, demokratizmus a humanizmus socialistického zriadenia".<sup>44</sup> Keďže stranické zasadnutia opakovane konšatovali nedostatočnú pripravenosť teórie a kritiky, v roku 1976 MK SSR reštaurovalo svoj pomocný orgán: Slovenskú radu pre umeleckú kritiku pre všetky druhy umeleckej tvorby (Oliver Bakoš, Rudolf Mrlian, Zdenko Nováček, Karol Rosenbaum).

Spomínali sme už, že v snahe oprieť sa o jasné definície a kritériá, sa obe oblasti, teória aj kritika umenia, tesne primkli k marxisticko-leninskej estetike. Širokému záujmu sa tešila hlavne spomínaná Brožíkova axiologická koncepcia. Zvyčajne autori textov o realistickej metóde vychádzali z historického prehľadu a z neho odvodzovali špecifiká socialistického realizmu ako akéhosi vývojového završenia vzťahu umelca ku skutočnosti.<sup>45</sup> Stredobodom pozornosti boli preto najmä témy boja proletariátu a sociálne otázky v našom umení prvej polovice 20. storočia.<sup>46</sup>



Instalácia výstavy Maliarsky portrét epochy socializmu. SNG, Bratislava 1985

Metóda socialistického realizmu sa pritom chápala nielen ako najvyšší vývojový medzník v rámci domácich dejín, ale aj ako spoločný zjednocujúci internacionálny fenomén výtvarnej tvorby všetkých socialistických krajín.<sup>47</sup>

Z dejinného exkurzu, vracajúceho sa až ku genéze pojmu, k Stanovám Zväzu sovietskych spisovateľov vyrastal aj názor, že termín realizmus je „veľmi relatívny pojem, ktorý sa dá sledovať a kontrolovať len porovnávacím spôsobom",<sup>48</sup> pretože „na rozdiel od iných vyhranených umeleckých metód – nemá všeobecne platné, záväzné formovoštyľové znaky", je teda skôr „výrazom určitého postoja ku skutočnosti".<sup>49</sup> V zmysle jeho „historického kontinua" je jasná iba jedna jeho charakteristika: je to „umenie, ktoré má podiel na zápase pokrokových spoločenských síl v prospech socializmu a komunizmu".<sup>50</sup> Za prvých vykladačov a predstaviteľov tejto tvorivej metódy sa pokladali Štefan Bednár a Ladislav Čemický, zostavovatelia publikácie Slovenské výtvarné umenie na ceste k socialistickému realizmu (Tvar, Bratislava 1950) a za ich pokračovateľov, umelcov tvoriacich v duchu metódy socialistického realizmu, ďalší, zväčša národní umelci.

Spomínaný príklad šaboukovských analýz vzťahu umeleckého diela a spoločnosti ovplyvnil najmä kritiku, ktorá nahradzala pojem socialistický realizmus širšou kategóriou socialistickej angažovanej tvorby. Táto stratégia podporená profesionálnou ambíciou o pojmovú exaktnosť akú len bolo možné v danom úzko vymedzenom teritóriu dosiahnuť, umožňovala vytvoriť si priestor pre kritickú formálnu analýzu výtvarných diel a posunúť jeho okraje zakaždým ešte o kúsok ďalej.<sup>51</sup> V jej mene sa potom dala nielen vybudovať niekoľko stupňová klasifikácia, ale aj vygradovať kritický osten a odmietnuť „pasívne empirický trend", „povrchnú zrozumiteľnosť a vonkajškovú námetovú progresívnosť", ako i skupinu „efektných ale obsahovo neproblémových výtvarných kreácií".<sup>52</sup>

Ďalším pomerne frekventovaným pojmom bol „socialistický humanizmus" ako „nový program kultúrneho rozvoja Slovenska", ktorý vznikol po roku 1948 a završil tak v histórii vysledovateľný „spoločenský ideál umenia".<sup>53</sup> Z tohto hľadiska sa oceňovala obzvlášť grafická tvorba, sochárstvo pamätníkovej tvorby a niektorí predstavitelia figurálnej maľby.<sup>54</sup>

**32** HRUŠKOVIC, Michal: K aktuálnym otázkam súčasného umenia. In: *Výtvarný život*, 17, 1972, č. 4, s. 1. **33** A. F. Losev, V. P. Šestakov, M. A. Lifšic, M. F. Ovsjannikov, M. Afašizev, J. Lukin, A. Michajlov, Irina S. Kulikovová, O. Makarov a i. **34** Napríklad: STOLOVIČ, Leonid, N.: *Estetiko v skutočnosti a v umení*. Bratislava 1961; *Podstata estetických hodnôt*. Bratislava 1980; *Kategória krásna a spoločenský ideál*. Bratislava 1980; *Filozofia krásna*. Bratislava 1982. **35** Pozri: BROŽIK, Vladimír: *O užitočnosti krásy*. Bratislava 1978; *Budúcnosť umenia*. Bratislava 1983; *Hodnoty a významy*. Bratislava 1985. KUKLINKOVÁ, Theodora: *Hľadanie meradiel estetickej hodnoty*. Bratislava 1971; *Za marxisticko-leninskú estetiku*. Bratislava 1977. ŠIMUNEK, Eugen: *Teória umeleckej hodnoty*. In: *Musaica, zborník FFUK*, 19, Bratislava 1968, s. 367-442. **36** BROŽIK, Vladimír: *Poslanie umenia v rozvíjajúcej sa spoločnosti*. In: *Výtvarný život*, 22, 1977, č. 4, s. 15-16. **37** Šabouk otvoril aj polemiku s R. Garaudym o hľadaní brehov realizmu: ŠABOUK, Sáva: *Břehy realismu*. Praha 1973; Významne pôsobili napr. aj jeho knihy *Umění, systém, odraz*. Praha 1973; *Člověk a umění v struktuře světa*. Praha 1974; *Tři polemické studie*. Praha 1976. **38** Za Šaboukov pendant na Slovensku by sa dal už od r. 1969 pokladať nitriansky tím Kabinetu literárnej komunikácie pod vedením „metaštrukturalistu" (O. Sus) Františka Mika a Antona Popoviča. Pozri napr.: MIKO, František: *Estetika výrazu*. Bratislava 1969; *Text a štýl*. Bratislava 1970. **39** HAUSER, Arnold: *Filozofie dejín umění*. Praha 1975; DORFLES, Gillo: *Proměny umění*. Praha 1976; WALTER, Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979; FRANCASTEL, Pierre: *Figura a místo*. Praha 1980; PANOFSKY, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981. **40** ZÁGORŠKOVÁ, Marta: Možnosti a úskalia informácie estetiky. In: *Výtvarný život*, 24, 1979, č. 5, s. 20-21. **41** Najmä v rade publikácií *Súčasná nemarxistická filozofia* vyšli napr. N. Hartmann, L. Wittgenstein, W. Dilthey, T. S. Kuhn, J. Piaget, G. Bachelard a iní. Zásluhu na ich vydávaní mal za nakladateľstvo L. Holata ako i prekladatelia a autori úvodov M. Marcelli, F. Novosad, M. Zigo, T. Münz, A. Valentovič a i. **42** K základným publikáciám o socialistickom realizme patrili v nami vymedzenom časovom období knižky: D. F. MARKOV: *Genéza socialistického realizmu*. Bratislava 1972; A. V. LUNAČARSKIJ: *State o umění. Estetika, kulturní politika, teorie literatury*. Praha 1975. Zborníky: *Za socialistické umenie*. Bratislava 1974; *Sloboda a zodpovednosť umelca*. Bratislava 1978; *Dnešok umenia, tvorba budúcnosti*. Bratislava 1982. **43** ŠPITZER, Juraj: *Všední dny*. Zost. Štefan Drug. Bratislava 2001, s. 200.

**44** R.: Angažovaná či neangažovaná? In: *Výtvarný život*, 20, 1975, č. 1, s. 9. **45** KOSTKA Jiří: Príspevok k teoretickým otázkam socialistickej tvorby. In: *Výtvarný život*, 19, 1974, č. 3, s. 10-13; BACHRATÝ, Bohumír: Socialistický realizmus a otázky metodologie tvorby. In: *Výtvarný život*, 26, 1981, č. 1, s. 8-12. **46** BACHRATÝ, Bohumír: Február 1948 a slovenská výtvarná kultúra. In: *Výtvarný život*, 23, 1978, č. 2, s. 13-17; SKRAK, Ladislav: VOSR v našom výtvarnom umení. In: *Výtvarný život*, 22, 1977, č. 8, s. 16-23. **47** Pozri bližšie: cyklus článkov Bohumír BACHRATÝ: *Umenie socialistickej epochy, uverejňované pravidelne na stránkach Výtvarného života v r. 1975–1976, kde približoval umenie jednotlivých socialistických krajín. Už v r. 1974 mu vyšiel článok Umenie sovietskej strednej Ázie a Kazachstanu*. In: *Výtvarný život*, 19, 1974, č. 1, s. 32. **48** SAUČIN, Ladislav: *Osudy realizmu na Slovensku*. In: *Výtvarný život*, 26, 1981, č. 8, s. 13-14. **49** Ibidem. **50** SAUČIN, Ladislav: *K vývinu socialistického realizmu*. In: *Výtvarný život*, 1981, 26, č. 8, s. 14-15. **51** Napr. ABELOVSKÝ, Ján: Ročník 42. In: *Výtvarný život*, 23, 1978, č. 6, s. 23-26. **52** ABELOVSKÝ, Ján: Doba a jej umelecký obraz. K ideovému charakteru výtvarných diel na výstave *Umelci strane*. Niekoľko slov za i proti. In: *Výtvarný život*, 21, 1976, č. 6, s. 12. **53** PODUŠEL, Ľubomír: *Umenie a spoločenský ideál*. In: *Výtvarný život*, 23, 1978, č. 8-9, s. 68-73. **54** Pozri napr.: PODUŠEL, Ľubomír: *Zaslúžilý umelec Ladislav Gandi*. Súborné dielo. Kat. výst., november-december 1985, SNG, Bratislava, ale aj: PODUŠEL, Ľubomír: *Izobraziteľnoje isskustvo*. Kat. výst. Moskva 1985.



V rámci dobových požiadaviek na realistické vyjadrenie sa kládli aj otázky o možných styčných bodoch socialistického realizmu a súvekých foriem realizmu vo svete (hyperrealizmus, fotografický realizmus).<sup>55</sup> V mene polemiky s teóriou „realizmu bez brehov“ R. Garaudyho sa však všetky tieto smery vnímali veľmi opatrne, pretože, „z hľadiska ideovo-spoločenského zamerania“ im na rozdiel od socialistického realizmu údajne chýba „závislosť od spoločnosti“, ba naopak, vyznačujú sa „bezvýchodiskovosťou“ a „stratou spoločenského poslania umenia“.<sup>56</sup> Pri hľadaní paralel v umení Západu sa zvyčajne kladne hodnotili len sociálne-kritické tendencie (napr. mexická národná monumentálna škola).<sup>57</sup>

V súvislosti so Šaboukovými Brehmi realizmu sa porovnávalo aj realistické a abstraktné umenie. Existencia abstraktného umenia sa pripúšťala len v kontexte umenia dekoratívneho a úžitkového, lebo je „len tým, čím je – kultivovanou a oku lahodiacou hrou farieb a foriem“.<sup>58</sup> Vychádzajúc z výroku sovietskeho teoretika umenia Germana Nedošivina, že „abstraktno je iskusstvo, eto užie mertvaja sobaka“, sa varovalo skôr pred aktuálnym nebezpečenstvom nových smerov modernizmu, ako sú „konceptualizmus, minimal-art, land-art, predstavitelia ktorých zavrhlí už aj pojem umenie... a vyznávajú filozofiu nihilizmu sa programovo hlásia k tzv. anti-umeniu“.<sup>59</sup>

Druhú vetvu teórie predstavovala priamočiara apologetika metódy socialistického realizmu, vedená úsporným dogmatickým jazykom a v tomto duchu sa aj hodnotili tematické výstavné podujatia, prípadne pertraktovala tvorba hlavných predstaviteľov oficiálneho umenia. Dá sa povedať, že o čo menej sa jej predstavitelia pokúšali robiť teóriu, o to viac rozhodovali o 'bytí a nebytí', o existencii a trvaní niektorých výstav. Oliver Bakoš vo svojich textoch o Jozefovi Vrtiakovi dokázal oceniť najmä spojenie „realistického zobrazovacieho princípu s kultúrno-politickou aktivitou“<sup>60</sup> a to isté platí i o jeho hodnoteniach Alfonza Groma, Ladislava Čemického, Jána Paľa, Eleny Lazinovej, Arpáda Račka a iných autorov. Ladislava Skranka zasa od počiatku fascinovala okrem VOSR predovšet-



Michal Jakabčí: Gustáv Husák, 1978

kým tematika SNP a Peter Mikloš, jeho kolega z ministerstva (vedúci výtvarného oddelenia MK SSR), sa okrem článkov a prednášok o socialistickom realizme venoval riadiacej a reštriktívnej komisionálnej práci s dosahom na ZSVU a iné kultúrne inštitúcie.<sup>61</sup> Svojou analýzou histórie komunistickej názornej propagácie a pokusom o rozpracovanie jej špecifickej ikonografie zasiahla do normatívnej teórie a kritiky aj iná aktívna členka ideologických komisií – Zuzana Ševčíková.<sup>62</sup>

Prirodzene, že rozsah tejto štúdie dovolil nastoliť len niektoré príklady postoja k hlavným kritériám socialistickej angažovanej tvorby. Vychádzajúc z podoby teoretických statí a recenzií vo Výtvarnom živote, ale aj v iných časopisoch, dennej tlači, výstavných katalógoch je evidentné, že vo výtvarnej spisbe nami skúmaného obdobia (nielen tu citovaných autorov, ale aj iných, píšucich zriedkavejšie) sa zahniezdil ideologický 'newspeak'. Jeho terminológiou sa, žiaľ, nevyznačujú len starší, ostrieľaní teoretici tých čias, ale aj rad absolventov, ktorí opúšťali Katedru vedy o výtvarnom umení FFUK v Bratislave

po roku 1972 (ku ktorým patrí aj ja). Keďže z nej krátko predtým z postov pedagógov vyučujúcich moderné a súčasné umenie museli odísť poprední odborníci Radislav Matuščík a Tomáš Štrauss, niet sa čo čudovať, že až do obdobia perestrojky si nik z nás, ktorí sme sa venovali umeniu 20. storočia, nenašiel cestu k alternatívnemu umeniu (paradoxne, okrem neskončeného absolventa Roberta Cypricha). Boli to akiste aj dôsledky smerovania a náplne výučby katedry – ako zdôraznil, napokon, aj jej vedúci prof. Pavol Michalides roku 1973 –, v ktorej dominovala „aktualizácia problematiky smerom k väčšiemu dôrazu na otázky súčasného socialistického umenia a socialistického životného prostredia, umeleckú výrobu a úžitkové umenie 20. storočia s dôrazom na umenie ZSSR a socialistických krajín, umenie socialistickej epochy, súčasnú kultúrnu politiku“.<sup>63</sup>

Normalizácia podporovala tých, ktorí sa viedli na vlnách jej možností, ktorí sa prispôbili jej nárokom a slúžili ideológii vedome, viediac, že budú za tieto služby odmenení, že im z nich vyplynie výhodné postavenie, funkcia v zamestnaní a pod. Naopak, limitovala všetkých ostatných, tých, ktorí sa stiahli, i tých, ktorí sa usilovali nájsť si v rámci úzko vymedzeného teritória aký-taký tvorivý medzipriestor. Nás, v tom čase najmladšiu generáciu, ovplyvnila už od počiatku tým, že škola, ktorú sme vyštudovali, nám neposkytla adekvátne informácie o súvekom umeleckom dianí vo svete, že škála našich profesionálnych ambícií bola limitovaná nemožnosťou cestovať a determinovaná životom 'v konzerve'. Aj keď mnohým z nás sa popri omyloch, na druhej strane, nepodarilo vyhnúť ani príkorm, manipulácii zo strany nadriadených, prípadne sankciám režimu, naša cesta k pochopeniu ozajstných hodnôt súčasného umenia bola individuálna a zdĺhavá a zväčša sa

odohrávala až po roku 1985 v uvoľnenom ovzduší šírenia myšlienok perestrojky.

Je nevyhnutné zdôrazniť, že v súvislosti s doktrínou socialistického realizmu nesporne zohrávala významnú úlohu nielen politická situácia, ale aj silná miestna konzervatívna tradícia, živá v slovenskom výtvarnom umení po celé 20. storočie.<sup>64</sup> Mnohí autori pod rúskom doktríny a ideológie jednoducho pestovali svoju osobnú nenávisť voči všetkému novému a experimentálnemu v oblasti výtvarnej tvorby a zrejme by tak robili za každého režimu. Aj tu sa, rovnako ako v oblasti politiky, v mene 'angažovanej účasti na tvorbe nových kultúrnych hodnôt' holdovalo skupinovému záujmom a riešili sa individuálne spory o moc a vplyv. Okrem J. Kulicha a už spomínaných teoretických dogmatikov sa k metóde socialistického realizmu priklonili a v praxi ho obhajovali predovšetkým niektorí funkcionári SFVU a ZSVU: v maľbe najmä Vladimír Vestenický, Jozef Šturdík, Július Lörincz, Ignác Kolčák, Fero Král, Jano Paľo, v grafike Ivan Schurman, Jozef Baláž, Ján Ondriska, ale príležitostne aj mnohí iní.

Možno súhlasiť s názorom Jána Bakoša, že umelec ochotný (alebo tak či onak donútený) „výdatne slúžiť ideologickému klamu“, klesol „napriek oficiálnej glorifikácii“, dokonca „pod úroveň dvorana z obdobia absolutistických monarchií, pretože sa mu uprelo i právo na estetickú autonómiu. Napriek oficializovanému štatútu tvorcu sa stal znova len remeselným realizátorom ideológie.“<sup>65</sup> Toto Bakošovo tvrdenie sa dá doplniť o skutočnosť, že niektorí umelci slúžiaci štátnej moci a ideológii nielenže zrejme nepociťovali svoj stav ako „remeselnú službu“ – ich výtvarný názor totiž v skutočnosti rozmer remesla ani neprerástol. Ich námetové okruhy, výrazové prostriedky a v neposlednom rade aj pedagogická či verejná čin-

nosť sú dokladom toho, že v sebe nemuseli potláčať nijakú túžbu po experimente, pretože v jadre naozaj boli realistickými, konzervatívnymi autormi. Zrejme aj verili, že ich tvorba predstavuje dobový vrchol umeleckého smerovania a v mene obhajovania svojich pozícií dokonca upierali právo na spomínanú „estetickú autonómiu“ iným – sami sa (prostredníctvom ideologických komisií a rôznych zväzových aparátov) pasovali do role mocipánov, ideológov, ktorí určovali, aké umenie je správne a aké nie. V tomto smere dokázali byť iniciatívnymi partnermi vládnej moci a jej reštriktívnou exekutívou.

Pre absenciu atribútov metódy socialistického realizmu tak muselo už na začiatku normalizácie, roku 1972 zmiznúť z Pamätníka SNP v Banskej Bystrici súsošie J. Jankoviča *Obete varujú*. Hneď nato, roku 1973 nariadil Magistrát mesta Bratislavy odstrániť z verejných priestranstiev 'formalistické' sochy, zväčša diela najvýznamnejších slovenských sochárov. Do roku 1976 sa ich podarilo odstrániť 36. Na ideologické čistky doplatil aj moraviansky sympoziálny areál. Roku 1974 demontovali v ňom osadené sochy domácich i zahraničných autorov.<sup>66</sup>

Štruktúra nového fungovania vzťahov v rámci kultúrnej sféry sa zakladala na typicky ľudských slabostiach, tvorila sieť vytkanú na jednej strane v rôznej miere vybudným existenčným strachom a na druhej výhodami, ktoré plynuli zo spolupráce s režimom. Zahŕňala nielen bipolárne kontradikcie (straník versus nestraník), ale skrývala aj vnútorné mocenské zápasy (straník versus straník) a ďalšie hlbinné spojenia či naopak, animozity konfesijné (katolíci – evanjelici – Židia), regionálne a lokalpatriotické (Východniari, Záhoráci a pod.). Od bežných ľudských slabostí a strachu je však potrebné odlišiť vedomé škodenie a 'nadprácu', fenomény, bez ktorých by obdobie totality akiste nemalo ráz toľkej bezútešnosti, beznádeje a takú dlhú výdrž.

Príkladom sú výstavy, kedy sa zo stien museli zvesiť obrazy, pretože niektorému členovi komisie, ktorá ju schvaľovala, sa nejaké dielo zdalo byť 'abstraktné', prípadne 'surreálne', alebo sa na obraze našiel detail, ktorý sa vnímal ako 'inotaj', niekomu pripomínal niečo, čo tam v skutočnosti vôbec nebolo a čo by sa 'mohlo vysvetľovať' ako 'zašifrovaná správa' o politickej situácii po roku 1968, prípadne urážka niektorého člena vlády, komunistického predstaviťela a pod. Strach zo skrytej pravdy bol veľký. Za všetky prípady uvedme škanďal a následné represie voči umelcovi aj kurátorovi spojené so súbornou výstavou veľkorozmerných figuratívnych obrazov Miloša Šimurdu v Dostojevského rade v roku 1979. Ešte ju ani nestihli otvoriť a už ju aj zatvorili pre obrazovú koláž *Nehoda* indikujúcu v mysli členov komisie niektorými prvkami narážku na politickú situáciu v ČSSR po okupácii.<sup>67</sup> Podobné postihy sa prirodzene netýkali len výstav, ale i galerijných akvizícií. Z tlače sa vyradzovali katalógy, pretože sa spomenul 'nevhodný' termín a pod.<sup>68</sup>

K smutným udalostiam záveru 70. rokov patrí aj „Anticharta“ akcia zorganizovaná vedením KSČ proti deklarácii Charty 77. Koncom januára 1977 sa v ND v Prahe odhlasovalo „Provolání československých uměleckých svazů“ na podporu línie KSČ a proti narušovaniu budovania socializmu. V Čechách i na Slovensku ho podpísalo niekoľko tisíc spisovateľov, umelcov a iných intelektuálnych pracovníkov, z ktorých mnohí urobili aj sebakritiku. Až cynicky zaznievajú v tejto súvislosti slová V. Mihálíka v zborníku *Sloboda a zodpovednosť umelca* z roku 1978, na adresu literatúry a výtvarného umenia: „Pravda našej doby nie je koláč, z ktorého si vyberáme hrozienka: raz ružové, raz čierne, je to dynamická, celistvá skutočnosť v ustavičnom pohybe...“<sup>69</sup>

Inštitucionálna sféra

Ideovým zámerom výstavnej činnosti, ktorá dostala svoju konkrétnu podobu v ročnom pláne MK SSR hneď na začiatku nami skúmaného obdobia, sa stali realizačné smernice prijaté na májovom pléne ÚV KSS roku 1970 a ďalšie uznesenia stranických a štátnych orgánov, ktoré vytýčili úlohy pre dôslednú konsolidáciu vo

<sup>55</sup> MIKLOŠ, Peter: Malá úvaha nad obrazmi Juliána Filu. In: *Výtvarný život*, 23, 1978, č. 5, s. 36-37. <sup>56</sup> KOSTKA, Jiří: Superealizmus či supernaturalizmus a naše východisko. In: *Výtvarný život*, 21, 1976, č. 5, s. 21-22. <sup>57</sup> BACHRATÝ, Bohumír: Sociálny realizmus. In: *Výtvarný život*, 21, 1976, č. 9, s. 29. <sup>58</sup> JANČI, Zdeněk: K problematike realistického a abstraktného umenia. In: *Výtvarný život*, 29, 1984, č. 2, s. 17-19. <sup>59</sup> Ibidem. <sup>60</sup> BAKOŠ, Oliver: Cesta k angažovanosti. In: *Výtvarný život*, 25, 1980, č. 9, s. 18. <sup>61</sup> Pozri napr.: MIKLOŠ, Peter: Tvorivá vitalita Eleny Lazinovej. In: *Výtvarný život*, 23, 1978, č. 5, s. 41; Úvahy nad celoslovenskou výstavou. In: *Výtvarný život*, 24, 1979, č. 4, s. 10-12 a viaceré ďalšie ako napr. aj prednáška o socialistickom realizme na Aktivite mladých výtvarníkov a teoretikov stredoslovenského kraja 23. 5. 1979. <sup>62</sup> Pozri najmä: ŠEVČIKOVÁ, Zuzana: Za naplnenie spoločenských funkcií výtvarného umenia. K ustanovujúcemu zjazdu Zväzu čs. výtvarných umelcov. Pravda, 16. 2. 1978; Výtvarné prostriedky propagandy. In: *Výtvarný život*, 27, 1982, č. 1, s. 17-19; Budujeme komunizmus. – recenzia k výstave na počesť XXVI. zjazdu KSSZ. In: *Výtvarný život*, 27, 1982, č. 3, s. 20-22; Agitačná tvorba. In: *Výtvarný život*, 29, 1984, č. 8-9, s. 48-51 a mnohé iné. <sup>63</sup> MICHALIDES, Pavol: K niektorým otázkam vedy o výtvarnom umení a výchovy jej adeptov. In: *Výtvarný život*, 18, 1973, č. 4, s. 26.

<sup>64</sup> Príkladom boja tuhého konzervativizmu a ideológie na jednej strane a „abstrakcionizmu“ na druhej strane je spor medzi ministrom kultúry M. Váľkom a mladým výtvarníkom Danielom Fischerom na aktivite (pri príležitosti výstavy vtedajších pedagógov LŠU D. Fischera, M. Mudrocha, I. Minárika a A. Vrbovej v ObKaSse na Vajnorskej v marci r. 1980). Pozri Svedectvá – príloha: Daniel Fischer. <sup>65</sup> BAKOŠ, Ján: *Umelec v klietke*. Bratislava 1999, s. 110-111. <sup>66</sup> Pozri bližšie: BELOHRADSKÁ, LUBA: Nové priestory pre sochu. In: *60. roky v slovenskom výtvarnom umení*. Kat. výst. SNG, Bratislava 1995, s. 272-273. <sup>67</sup> Ešte dlho potom sa po Bratislave hovorilo o tom, ako Ladislav Skrank, vtedajší pracovník MK SSR, kráčal cez križovatku s obrovským obrazom (151 x 112 cm) na chrbte – zrejme ho niesol ukázať samému ministrovi Váľkovi. <sup>68</sup> Napríklad v texte malej monografie o Karolovi Ondrejkovi od Dagmar Srnskej, ktorá vyšla vo vyd. Tatran r. 1981 sa tajomníkom ÚV KSS Pezlarovi nepáčilo slovo „fantazijný realizmus“, a distribúcia knihy bola pozastavená. <sup>69</sup> Pozri bližšie: MIHÁLIK, Vojtech: *Sloboda a zodpovednosť umelca*. Materiály zo zjazdov umeleckých zväzov marec–apríl 1977. Bratislava 1978, s. 27.



všetkých spoločenských oblastiach.

Prvú páku presadzovania direktív predstavovali umelecké zväzy a fondy. Nové stanovy z roku 1972 určili ako základné zložky činnosti ZSVU krajské organizácie (KO ZSVU) a rozšírili ich kompetencie a povinnosti. Už koncom r. 1971 zriadil Výbor SFVU štipendijnú komisiu ako svoj „iniciatívny a poradný orgán pre systematické a cieľavedomé podporovanie a stimulovalie ideovo a politicky angažovanej výtvarnej, architektonickej a ume-novednej tvorby“.<sup>70</sup> Osobitným nástrojom pri uplatňovaní kritérií jednotnej celoštátnej kultúrnej politiky vo výtvarnom umení sa stali umelecké komisie SFVU, zložené z členov ZSVU, ZSA, zo zástupcov KSS, ROH, SZM i štátnych inštitúcií. Roku 1978 sa uskutočnil zakladajúci zjazd federálneho Zväzu čs. výtvarných umelcov, ktorý prevzal úlohu koordinátora. V Prahe sa potom konali celoštátne reprezentatívne, zvyčajne ideologicky zamerané prehliadky výtvarnej tvorby.

Hlavnou úlohou SFVU bolo podporovať vznik angažovanej tvorby aj priamymi objednávkami určitých diel u autorov, ktorých 'umelecký a svetonázorový profil zaručuje ich úspešné splnenie'. Vo svojej činnosti presadzoval predovšetkým ideové a politické aspekty a im podriaďoval hľadiská ekonomické a komerčné. Strana potrebovala 'čerstvú krv', a tak mladí absolventi mali po skončení školy možnosť získať tvorivé štipendium, ktoré bolo, podmienené „vypracovaním ideovo i umelecky hodnotných kompozícií“.<sup>71</sup> Komisia mladých pri ZSVU v spolupráci so SFVU organizovali štúdijné pobyty na pracoviskách, priamo v priestoroch závodov sa konali výstavy diel, ktoré počas nich vznikli. SFVU podporovalo finančne aj vznik diel pre potreby Zborov pre občianske záležitosti vypísaním menovitých úloh, ako i diela úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva, ktoré pomáhali vytvárať nový 'socialistický životný štýl' a prispievali k 'estetizácii životného prostredia'.

Zväz slovenských výtvarných umelcov využíval pre reprezentatívne podujatia – hlavne tematické expozície k politickým výročiam, celoslovenské prehliadky voľnej a úžitkovej tvor-



Instalácia výstavy SNP vo výtvarnej tvorbe. SNG, Bratislava, august 1979

by, monografické výstavy národných umelcov, ale i zahraničné výstavy – Dom umenia (Dom kultúry) na Nám. SNP v Bratislave. Na zahraničné, ale i domáce skupinové alebo individuálne výstavy mal však k dispozícii aj výstavnú sieť na Dostojevského rade (v bývalom Pavilóne UBS), na Gorkého ulici a pre prezentáciu mladých začínajúcich autorov mu slúžila aj Galéria C. Majerníka. Okrem toho v Bratislave vykazovala od polovice 70. rokov čulú výstavnú činnosť Galéria mladých pri SÚV SZM, ktorá sa zameriavala na pravidelné prehliadky tvorby mladých absolventov (napr. Ročník 41, 42, 43, 44 atď.)

V mechanizme regulácie kultúry na čele s vedúcou úlohou strany, s centrálnym riadením v línii štátnych orgánov pripadalo dôležité miesto, prirodzene, aj galériám a múzeám na Slovensku. V tejto súvislosti je potrebné podotknúť, že na prezentáciu oficiálnej tvorby slúžilo oveľa viac priestorov než je tomu dnes. V druhej polovici 70. rokov fungovali na regionálnej báze galérie vo väčších i menších mestách (Košice, Banská Bystrica, Žilina, Nitra, Trenčín, Dolný Kubín, Liptovský Mikuláš, Poprad, Stupava, Komárno, Nové Zámky, Prešov), začiatkom 80. rokov k nim pribudli ďalšie (Lučenec, Čadca, Martin, Senica). Do aktuálnej výstavnej činnosti sa zapájali aj miestne múzeá, kultúrne domy a osvetové strediská, závodné kluby, výstavné priestory na pracovis-

kách a pod. Činnosť galérií (viaceré z nich budovali aj svoje zbierky) sa zvyčajne programovo sústreďovala na prezentáciu umenia daného regiónu a usmerňovali ju miestne KO ZSVU a oddelenia kultúry pri KNV alebo ONV. Usporiadávali sa tu skupinové alebo monografické prehliadky miestnych umelcov, výmenné výstavy v spolupráci s podobnými galériami v Čechách, prípadne v zahraničí. Galérie i múzeá často preberali reprezentatívne tematické výstavy, alebo participovali za svoj kraj na krajských súťažiach a prvostupňových výberových výstavách, z ktorých sa potom delegovali umelci na tzv. celoslovenské prehliadky. Vo Východoslovenskej galérii v Košiciach sa usporadúvalo od roku 1972 medzinárodné bienále maľby, v banskobystrickej Oblastnej galérii bienále grafiky, v Galérii výtvarného umenia v Prešove sa založili pravidelne výtvarné salóny, v Poprade sa ujala tradícia súťaže amatérskej výtvarnej tvorby. Výberom kvalitných diel sa stali známymi najmä celoslovenské prehliadky kresby, ktoré usporadúvala od roku 1979 kurátorka Dana Doricová v Považskej galérii v Žiline (kde od roku 1976 v jednej časti výstavných priestorov sprístupnili aj stálu expozíciu R. Pribiša).

Najdôležitejšiu inštitúciu v oblasti realizácie kultúrnej politiky KSČ vo sfére výtvarného umenia však popri Zväze slovenských výtvarných umel-

cov predstavovala Slovenská národná galéria, ktorej zrekonštruované priestory a novú budovu sprístupnili koncom februára roku 1977. Jej akvizičná činnosť a výstavy na jej pôde podliehali kontrole MK SSR a zásadné expozície k rôznym politickým výročiam schvaľovalo Oddelenie kultúry ÚV KSS.<sup>72</sup>

Najbezpečnejšie teritórium ponúkali v tom čase zbierky starého umenia, kde manipulácie v mene ideológie mali predsa len šetrnejší dopad než na zbierky umenia 20. storočia, hoci staré umenie sa vo všeobecnosti netešilo priazni režimu, najmä pre svoju religióznu tematiku. Ako prezrádzajú zoznamy diel v archíve SNG pri koncipovaní výstavných projektov moderného a súvkeého umenia, pod permanentným dozorom bolo najmenej riskantné opierať sa o umenie do roku 1948, pričom sa spravidla vyzdvihovali revolučno-sociálne tradície v grafike, maliarstvo národnej moderny a prirodzene boj proti fašizmu v umení generácie druhej svetovej vojny. Štátna moc však čoraz viac požadovala zaradiť do výstav a expozícií aj diela súčasných, hlavne národných a zaslúžilých umelcov, odrážajúcich 'aktuálny život v socialistickej spoločnosti' a vtedy sa len ťažko dalo vyhnúť trecím plochám. Čím väčšími sa kurátori vo výbere diel približovali svojej súčasnosti, tým väčšími balansovali na hrane. Pokiaľ totiž v mene určitého morálneho a odborného kreditu vopred nezrežigovali a nechceli 'jednoznačne vyhovieť normotvornému ideologickému tlaku, pokúšali sa zvyčajne zaradiť do výberu aj 'zakázaných' autorov obdobia 60. rokov a súvkeých tvorcov.

SNG participovala na príprave všetkých významných reprezentatív-

ných celoštátnych prehliadok 70. a 80. rokov (Výtvarné umenie v socialistickej ČSSR – k 30. výročiu, 1975; Oslobodenie Československa Sovietskou armádou, 1975; Odras Veľkého októbra v súčasnej slovenskej grafike, 1978; Storočie zápasov 1848–1948, 1978; Slovenské výtvarné umenie medzi XIV. a XV. zjazdom KSČ, 1982 a i.). Výber autorov sa v takýchto prípadoch týkal prevažne tvorby v podstate nedotknuteľných národných a zaslúžilých umelcov, veď ako výstižne napísal J. Špitzer, tituly zaslúžilých alebo národných umelcov znamenali za totality 'istý druh trvalej imunity, čosi ako zákaz odstrelu po celý rok a po celý život...'<sup>73</sup> Aj z činnosti odborných pracovníkov SNG je zrejme, že permanentný konflikt totalitnej moci a kultúry mal niekoľko stupňov. Jedným z nich bol nesporné fenomén, ktorý J. Alan v inej, podobnej súvislosti označil za „viac či menej sebavedomý dôraz na zodpovednosť voči sebe, svojej profesii, svojmu odboru a dielu. Tu sa potom formovali stratégie konfesii voči vonkajším tlakom a nárokom – nie bez konfliktných dôsledkov pre osobnú identitu a biografickú kontinuitu...“<sup>74</sup>

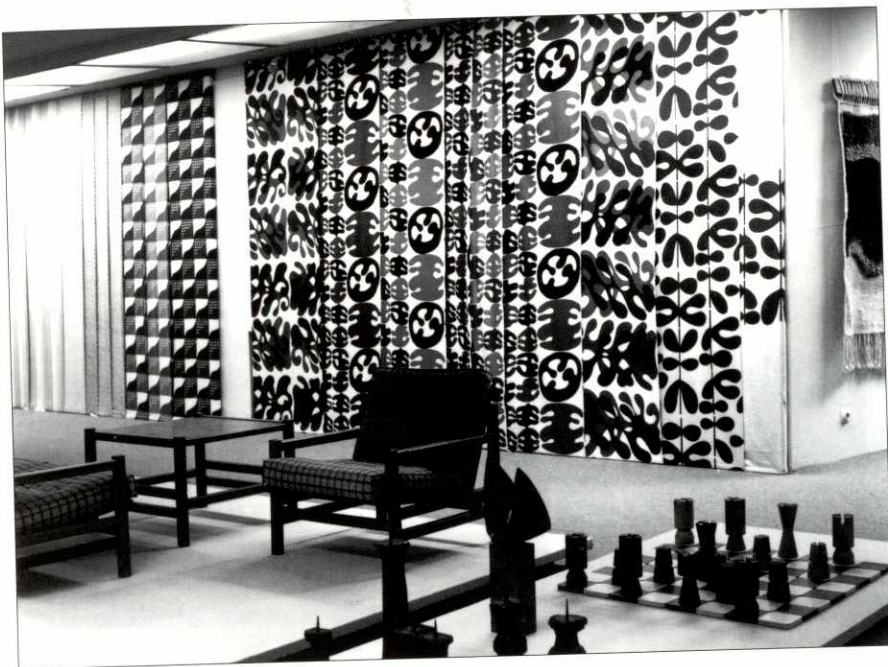
Keďže na galandovcov, lyrickú abstrakciu i geometricko-konstruktívne tendencie umenia 60. rokov bolo uvalené komisionálne 'embargo', málokedy sa ich obrazy alebo sochy mohli vystavovať. Podobný osud postihol aj mnohých predstaviteľov mladšej generácie. Napríklad R. Sikora, D. Tóth, K. a M. Bočkayovci, D. Fischer, L. Čarný, V. Hulík sa nemohli zúčastniť výstavy Z tvorby žiakov Petra Matejku, ktorá už bola „schválená a zaradená do plánu“<sup>75</sup> na marec roku 1983. Rovnaká 'opatrnosť' sa týkala aj akvizícií diel. Niektoré nefigu-

rálne diela, najmä sochárske, sa dali získať do zbierok pod egidou úžitkového umenia (napr. objekty M. Dobeša). Ak nejaké z diel 'proskribovaných autorov' predsa len prešlo cenzúrou či už nákupnej alebo výstavu schvaľujúcej komisie, potom sa k nim zvyčajne kurátori strategicky vracali. K takýmto 'prevere-ným' exponátom patrili tie, ktoré ničím nedráždili a pôsobili neškodne.<sup>76</sup> Doslova 'husársky kúsok' sa však podaril T. Štrausovi, ktorý roku 1977 ako kurátor výstavy Umenie po roku 1945 na pôde SNG na Zvolenskom zámku popri dielach 'povolených' autorov vystavil aj abstraktné obrazy M. Čunderlíka, M. Urbáška, R. Filu, konštruktivistické diela M. Dobeša, Š. Belohradského, T. Klimovej, sochy J. Jankoviča, J. Meliša, fotografie M. Kerna. Na rozdiel od Zvolena, bola bratislavská SNG zrejme predsa len priveľmi exponovaným, a teda štátnymi ideológmi prísnejšie stráženým miestom.

Naopak, príkladom zložitej mašinerie schvaľovania výstavného scenára môže byť reínštalácia stálych expozícií SNG z roku 1981. „Ideový zámer Plánu hlavných úloh z rokov 1979–1981“ uprednostňoval popri dielach zobrazujúcich pracovné a budovateľské úsilie (figurálny námet), civilizačné premeny tvárnosti slovenskej krajiny, zobrazenie človeka a jeho života v podmienkach rozvinutej socialistickej spoločnosti, pričom „v tomto expozíčnom celku“ malo mať „osobitné miesto zhodnotenie významu historizujúceho žánru, ktorý v dobových premenách vyjadroval vzťah k národným spoločensko-politickým tradíciám a ich významu pre súčasnosť (téma SNP, Reminiscencie na vojnové roky a kapitalizmus, Február

<sup>72</sup> Rozhodnutím kolégia ministra MK SSR z 25. 2. 1972 prešla aj riadiaca a koordinátorská činnosť výtvarných sympózií zo ZSVU na SNG s tým, že sa na ne mali pozývať predovšetkým výtvarníci zo socialistických krajín prostredníctvom umeleckých zväzov. Dňa 1. februára r. 1979 začalo fungovať Ústredie slovenských múzeí a galérií, ktorého základ tvoril muzeologický kabinet (ÚSMG). Ako stredný článok riadenia mal na starosti riadiacu a metodickú činnosť – priamo riadil aj SNG, SNM, Technické múzeum Košice, Slovenské banské múzeum v B. Štiavnici, Múzeum SNP v B. Bystrici, Múzeum Bojnice, Etnografické múzeum v Martine. Na jeho čele stál PhDr. Milan Rybecký. <sup>73</sup> ŠPITZER, Juraj: C. d., s. 130. <sup>74</sup> ALAN, Josef: C. d., s. 18. <sup>75</sup> V internom liste vtedajšieho námestníka SNG L. Podušela riaditeľovi SNG, Štefanovi Mruškovičovi sa uvádza: Citujem: „V tejto súvislosti si opätovne dovoľujem upozorniť na fakt, že v podkladových materiáloch pre katalóg výstavy a v zozname vystavujúcich autorov sú uvedení umelci, ktorí sa charakterom svojej tvorby nachádzajú v rozpore s kultúrnopolitickou orientáciou KSČ v oblasti výtvarného umenia (R. Sikora, D. Tóth, K. a M. Bočkayovci, D. Fischer, L. Čarný, V. Hulík). Riešením problematiky súvisiacej s tvorbou týchto výtvarných umelcov sa zaoberá ZSVU, ktorého stanovisko je v danom prípade jasné a nie je preto vhodné, aby Slovenská národná galéria prezentovala na svojej pôde tvorbu týchto umelcov v súlade s predloženým návrhom na realizáciu spomínanej výstavy. Dovoľujem si Vás upozorniť na to, že ak SNG plánovanú výstavu bude realizovať, je žiaduce, aby uvedení autori neboli uvádzaní v katalógu výstavy a aby sa ich diela nevystavovali...“ In: Xerox originálu listu. <sup>76</sup> Napr. obraz Milana Paštéku *Podvečer* z r. 1972, Klimove obrazy s partizánskou tematikou z polovice 50. rokov, Kráicovej portréty z polovice 70. rokov, Kompánkové bronz z konca 50. rokov, Jakobyho diela zo 70. rokov, pričom obrazy R. Filu dostali len zriedka šancu byť vystavené. Napr. Z. Pinterová (Bartošová) vybrala pre výstavu Výber zo súčasného slovenského umenia pre družobnú galériu v Novom Sade v Juhoslávii r. 1977 popri akceptovaných príslušníkoch Generácie 1909 a autoroch ako M. Jakabčíc, J. Šturdič, V. Vestenický, E. Lehocká, R. Pribiš, J. Kulich aj *Typografiu* R. Sikoru z r. 1970, Jankovičovú plaketu, Bartuszovu *Hlavu kozmonauta*, tri Filove a štyri Paštékove obrazy, *Laluhovu Noc*. Pri reínštalácii na Zvolenskom zámku boli však – podľa zápisnice v archíve SNG – všetky spomínané diela dňa 31. 8. 1977 na príkaz komisie vyradené. <sup>77</sup> In: Správa o realizácii. Dtovorenie a reínštalácie stálych expozícií SNG v Bratislave. Garant: Doc. PhDr. Š. Mruškovič, zodp. komisár ideový námestník SNG, prom. hist. Ján Abelovský. Rukopis z 23. 4. 1981 v Archíve SNG. V Informácii o splnení záverov ideologickej komisie ÚV KSS z marca 1977 o dťvorení expozíčného celku SNG v Bratislave a vo Zvolene v Archíve SNG sa uvádza, že „v reínštalácii sa kládol dôraz na zástupenie tvorby národných a zaslúžilých umelcov a čelných funkcionárov nových orgánov ZSVU“. J. Abelovského krátko na to odvolali z postu ideového námestníka SNG a na jeho miesto bol od r. 1982 menovaný Ľubomír Podušel.





IX. celoslovenská výstava užitočného umenia a priemyselného výtvarníctva. Dom umenia, Bratislava 1979

1948, internacionalistické zväzky so ZSSR)...<sup>77</sup> Napriek tomu, že hlavný kurátor J. Abelovský pri obhajobe výberu jednotlivých diel v texte akcentoval „spoločenskú funkčnosť“, komisia scenár neschválila a musel byť upravený.<sup>78</sup>

Jednu z hlavných úloh galérií v zmysle zákona SNR č. 109/1961 zb. O múzeách a galériách predstavovala funkcia kultúrno-výchovná so zreteľom na ideovo-spoločenský a kultúrpolitický vplyv. V zmysle jej aplikácie mali výstavy SNG ako celok tvoriť akési javisko s pôsobivými kulisami, kde sa názorne, čitateľne a jasne vyjavovali osudové historické momenty a pozitívne spoločenské procesy – s istou mierou nadsádzky môžeme povedať, že takto položenou výrazovou stratégiou sa priblížili účinku stredovekých nástenných fresiek s ich príbehom 'biblie pauperum'. Zároveň tvorili pozadie pre rôzne akcie, ktorých cieľom bolo 'prepojiť umenie a každodenný život socialistickej spoločnosti'. Napríklad pri príležitosti výstavy Storočie zápasov – revolučné a sociálne tradície k 30. výročiu Víťazného februára (1978) sa konal v priestoroch výstavy slávnostný pioniersky sľub spolu s príslušníkmi Ľudových milícií a v nových stálych expozíciách roku 1981 sa zasa udeľovali stranické vyznamenania.

Intervencii kultúrnej politiky sa, prirodzene, nevyhla ani Galéria mesta Bratislavy, ktorá v duchu spolupráce s priemyselnými závodmi využívala na výstavné účely aj galériu Slovnaftu. Aj tu sa konali reprezentatívne ideologické prehliadky k významným politickým výročiam, hoci v menšej miere i v komornejšom duchu ako v SNG. V profile výstav za obdobie nami sledovaných pätnástich rokov prevládali monografické prehliadky jednotlivých predstaviteľov oficiálneho umenia, i keď sem-tam sa podarilo zrealizovať aj výstavu niektorému z menej 'želaných' autorov (napr. E. Antal, 1979)

Na margo výstav treba podotknúť, že v súvislostiach stratégií 'klamania nepriateľa' ani tu nebol zriedkavý problém 'hry na obe strany', prípadne komplikovaná stratégia kompromisov a osobného vyjednávania. Nielen pre našich českých susedov, ale aj pre nás totiž platilo, že „režim, ktorý sa usiloval inštalovať do vedúcich funkcií oddaných a spoľahlivých súdruhov, musel často rezignovať na ich zodpovedajúce odborné kompetencie, čo dávalo istú šancu ich obísť či prelúčiť.“<sup>79</sup>

V tejto súvislosti je potrebné pripomenúť, že podobné 'triky' ako kurátori výstav, používali aj niektorí výtvarníci. Každý aktívny tvorca sa totiž

len ťažko zrieka verejnej prezentácie a zmieruje s faktom, že 'možno ešte dlho nie', alebo 'už nikdy'. Šlo teda skôr o problém sebarealizácie, než o problém existenčný, pretože 'šikovnejší' autori, aj tí proskribovaní, si vedeli zarobiť na monumentálnych realizáciách, kde sa dalo uniknúť pred ideou do nezáväznej dekoratívosti. V prípade úsilia preniknúť na výstavu alebo do galerijnej zbierky sa niektorí umelci zvyčajne uchýľovali k pomerne jednoduchému zastieraciemu manévru: pokúšali sa prikryť experimentálne polohy a iné vybočenia z 'trendu' angažovaným názvom diela.

Hoci nemožno jednoducho odsúdiť všetko, čo vzniklo v oblasti oficiálneho umenia, pretože niektoré diela sa stali prirodzenou súčasťou nášho kultúrneho dedičstva a hodnoty niektorých ďalších ešte len preverí čas, skutočnosťou zostáva, že oblasť tvorivej činnosti obdobia normalizácie poznačila zásadná dvojpolárnosť a názorová schizofrénia daná rozpormi medzi oficiálnou a neoficiálnou produkciou. Niektoré dôsledky obdobia totality sa prejavujú podnes, hoci mnohé z nich sa ešte nedajú identifikovať a pomenovať. Oficiálna kultúra, šírená najmä masmédiami, – napokon, podobne ako na Západe – vypestovala v tejto epoche všeobecnej pasívnej rezistencie typ konzumného diváka, ktorému sa servirovali často ľahko zrozumiteľné, didakticko-výchovné 'pravdy', neraz prostredníctvom schematicky koncipovaných televíznych seriálov, rozhlasových rodinných ság (s hrdinmi krorých by sa mal a mohol stotožniť). Dá sa opäť súhlasiť s J. Alanom, že „masové publikum, ktoré má vždy tendenciu byť verné tomu, čo je mu už známe a čo si už raz obľúbilo, bolo veľmi zhovievavé k ideologickým či politickým 'úlitbám', či už v motívoch či interpretácii diel alebo v postojoch umelcov a interpretov... Táto forma ospravedlňovania bola súčasťou hodnotového systému a skoncentrovaná do podoby „všetci sme tak trochu kolaborantmi s režimom“, vyjadruje patológiu doby.<sup>80</sup>

## Neoficiálne a alternatívne umenie

V „totalitnej karanténe“

Hoci obdobie sedemdesiatych a prvá polovica osemdesiatych rokov patria k najtemnejším stránkam našich dejín, predsa len sa lišia od rokov päťdesiatych. Umelecký odkaz predchádzajúcej dekády sa totiž nedal jednoducho vynulovať. Navyše, totalitný režim svojím systémom zákazov spôsobil nielen rozsiahlu opresiu, ale vyprovokoval aj veľmi pozitívne a autentické činy v oblasti umenia. Dokladá to myšlienková mnohoversťnosť neoficiálnej tvorby, jej schopnosť prežiť a adaptovať sa v zlých podmienkach. Napokon, na Slovensku nešlo o nezvyčajný fenomén, naopak, autentická tvorba tu zvyčajne vždy musela niečomu čeliť, či už predsudkom, konvenciám alebo presile ideológie a bola nútená vybojovať si svoje právo na existenciu. Vygenerovala sa ako iná paralelné existujúca rovina subjektívneho vnímania, myslenia, poznávania, tvoriac pendant k danej oficiálnej.

Túto janusovskú podobu hneď od počiatku vymedzili dve vedľa seba existujúce paralelné kultúry: oficiálna a neoficiálna. Spomínali sme už, že v škále prechodu medzi oficiálnou a neoficiálnou kultúrou existovalo veľa medzistupňov a odtieňov. Dá sa hovoriť o silnej medzivrstve autorov, ktorí sa usilovali nájsť si v daných podmienkach priestor pre sebarealizáciu tak, aby sa zásadne nespreneverili svojmu presvedčeniu, a pritom aby ich vládnucci režim ešte toleroval. Na druhej strane, mnohí z alternatívnych umelcov sporadicky pôsobili aj vo sfére oficiálneho umenia alebo na jeho okraji (najčastejšie participáciou na monumentálnej tvorbe).

Z hľadiska postoja voči štátnemu aparátu môžeme neoficiálnu kultúru ďalej vnútorne diferencovať na tri podoblasti: krajný pól undergroundu, disi-

dentské hnutie a tvorivú 'neoavantgardu' (sféru, ktorá síce stála v opozícii, ale nikdy neprekročila hranice sebaohrozenia, sebazničenia).

Ako je známe, underground ako záchranný mechanizmus, nie je len špecifickým javom totalitnej spoločnosti, patrí k všeobecným javom kultúry. Akoby si ho sama vždy v určitom kritickom bode vytvárala za účelom svojho prežitia a obnovy. Tento opozičný prúd namierený voči vládnucim tendenciám sa potom 'prebojová' do popredia až do okamihu, pokým sa sám neetabluje ako uznávaná a rešpektovaná 'novelizácia' daného a neustáli sa v polohe oficiálneho umenia. Situácia sa stále cyklicky opakuje – to, čo sa včera ocitalo na okraji, sa dnes a zajtra stáva centrom, voči ktorému sa opäť vytvorí nový 'okraj' atď.

V kultúrnom undergrounde obdobia normalizácie (živom predovšetkým v Čechách, menej na Slovensku) sa „odmietanie režimu prelínalo s odmietaním stredostavovskej a konzumnej morálky... hlavnú rolu hralo napodobňovanie vzorov (k vonkajším inšpiráciám patrili hlavne americkí beatníci a niektoré zahraničné kapely). V tomto zmysle bol underground životným štýlom...“<sup>81</sup> Z hľadiska týchto kritérií možno v našom kontexte do undergroundu zahrnúť tvorcov bez výtvarného školenia, ktorí zasiahli do oblasti umenia z mimovýtarnej sféry: patrili sem najmä akčné aktivity Jána Budaja a v Košiciach žijúceho spisovateľa Marcela Strýka. Budajove aktivity sa sústreďovali hlavne na prácu v hnutí ochrancov prírody, kde sa postupne utvárali neformálne skupiny spájajúce praktickú činnosť s kritikou ekologickej politiky režimu (do tejto skupiny patrili napríklad aj M. Huba, G. Kaliská a i.) s čím súviselo aj vydávanie samizdatov.<sup>82</sup> Do sféry undergroundu sa už tradične zvyknú situovať, rovnako, ako všade inde vo svete, rockové kapely. Ako uvádza Ladislav Snopko, na Slovensku „neboli kapely

typu Plastikov, ani Výběru, boli tu však bohemi ako Marián Varga či Dežo Ursíny, ktorí tak jasne nedefinovali odmietavý postoj voči režimu. Ten prišiel až s pesničkárom Ivanom Hoffmannom a sčasti so skupinou Bez lađu a skladu“.<sup>83</sup> Druhý variant krajného pólu oficiálnej kultúry predstavoval disent. „Podobne ako underground bol formou odporu voči režimu a jeho inštitúciám, bol však odlišne motivovaný i štruktúrovaný. Pretože sa orientoval na intelektuálne aktivity a reflexiu myšlienkových (filozofických, vedeckých, ideologických a i.) prúdov, na kritickú analýzu reálnej spoločenskej situácie a jej politických súvislostí a neskôr aj politickú prax, bol silnejšie poznamenaný prvkami utajenia a ilegality a tešil sa teda i väčšej pozornosti mocenských orgánov... v istom zmysle sa na jeho vzniku podieľal najvýraznejšie sám režim, keď v rámci mašových čistiek zlikvidoval nielen celé krídlo reformných komunistov, ale v podstate zdevastoval všetok intelektuálny potenciál spoločnosti...“<sup>84</sup>

Undergroundové aj disidentské aktivity sa sústreďovali na niektoré typické formy prejavu, najmä samizdatovú produkciu, vzájomnú korešpondenciu, stretania, bytové semináre a prednášky.<sup>85</sup> Rozhodujúci moment však znamenal až vznik Charty 77, ktorá sa ako deklarácia zameraná hlavne na obranu ľudských práv, stala organizačnou platformou disentu a každoročne vydávala dokumenty a stanoviská k zásadným spoločenským otázkam. Na Slovensku nešlo ani zďaleka o takú početnú a výraznú skupinu ako v Čechách. Svojimi podpismi sa však k Charte pripojili niektorí filozofi a literáti: Milan Šimečka, Miroslav Kusý, Dominik Tatarka, za podporu Charty 77 vylúčili na III. zjazde slovenských spisovateľov Hanu Ponickú. Všetci, spolu s Jánom Mlynárikom žijúcim v Prahe, mali v totalite čulé kontakty s českým disentom. Používajúc formuláciu Milana Šimečku, šlo o ľudí, ktorí „si chceli uchovať svoje vlastné životopisy a odmietali dať si vnútiť životopisy, ktoré mal pre nich pripravený štát... Príslušníkov tohto spoločenstva spájali predovšetkým ideály, spoločné postoje k národnej a sociálnej situácii, obrana ľudských práv, nezávislej kultúry a nezávislého myslenia“.<sup>86</sup>

<sup>81</sup> ALAN, Josef: C. d., s. 19. <sup>82</sup> Napr. Ján Budaj vydával Kontakt, Alternativu; Ján Langoš a Boris Lazar vydali niekoľko čísel Altamiry, Oleg Pastier mal hlavnú zásluhu na vydávaní časopisu Fragment. <sup>83</sup> Pozri bližšie: Ladislav SNOPKO – Zuzana BARTOŠOVÁ: Dotyky a spojenia. Úvod v kat. výst. GMB, Bratislava 2002, s. 11, 21-22. K undergroundu bývajú zaraďované skupiny Lesní speváci alebo The Nace (okruh Marcela Strýka) z Košíc. Pozri bližšie aj: BITRICH, Tomáš: Hodnota a hranice objektu hudby. In: Alternatívna kultúra, c. d., s. 72. Špecifické napojenie na český rockový underground mali aj akčné aktivity Petra Kalmusa. <sup>84</sup> ALAN, Josef: Ibidem, s. 20. <sup>85</sup> Pozri bližšie: MIHALÍK, Juraj: Spomienky na Zlyhanie. Bratislava 1993, s. 12. K spoluorganizátorom tzv. „ľietajúcej (podzemnej) univerzity“ – cyklu utajovaných prednášok (podobne ako Patočkova univerzita v Prahe alebo seminár Milana Jelínka v Brne) prispeli oragnizačne aj Ján Budaj, Gabriel Ariel Levický, Júlia Kalinová. Konali sa v rodinnom dome manželov Karola a Sone Rihovských v Rači. „Prvá prednáška (M. Šimečka) sa týkala medzinárodného terorizmu... Druhá bola o Charte 77 (M. Kusý)... Tretia a posledná prednáška o ruskom konštruktivizme od T. Štraussa bola mimo Rače, v centre SZM na Pasienkoch. Pozri bližšie aj: ARCHLEBOVÁ, Tamara: Podzemná univerzita v Bratislave. In: Kultúry život, 2, 2001, č. 14. <sup>86</sup> ŠIMEČKA, Milan: Kruhová obrana. Bratislava 1992, s. 153.

<sup>78</sup> Ideologická komisia pracovala v zložení: Rudolf Jurík, vedúci oddelenia kultúry ÚV KSS; Jozef Kot, riaditeľ odboru umenia MK SSR; Miroslav Španka, pracovník odd. kultúry ÚV KSS; Peter Mikloš, vedúci výt. odd. MK SSR; zástupca ZSVU akad. mal. Jozef Koreň; Milan Rybecký, riaditeľ ÚSMG a Aladár Molnár, predsedu ZO KSS pri SNG. Komisia doporučila vyradiť diela A. Eckerdt, O. Bartoškovéj, A. Klimu, M. Lálu, L. Bergera, R. Filu. V prípade M. Jakabčica a A. Ilčeka navrhla „vyradiť ich iné lepšie diela“ a „doplniť expozíciu o diela F. Gajdoša, L. Snopka, K. Drexlera, Z. Balážovej-Klincovej, J. Želibského, R. Krivoša, P. Romaňáka, J. Lőrincza, J. Kollára, J. Kulicha, A. Kišákovéj, M. Medveckej“. <sup>79</sup> ALAN, Josef: C. d., s. 19. <sup>80</sup> Ibidem, s. 42-43.







Výber zo slovenského sochárstva v Medickej záhrade (máj – sept. 1971). V tom istom roku sa Ľudovítovi Petránkemu ešte podarilo v Banskej Bystrici zrealizovať pozoruhodnú výstavu Súčasná slovenská grafika. Hoci išlo o prehliadku zdanlivo 'bezpečného' média, ohlasovali sa tu (ako upozornil už R. Matuščík), medziiným, aj zásadné princípy umenia 70. rokov, umenie idey a dematerializácia, najmä konceptuálne procesuálne polohy (P. Bartoš), práca s textom ako oznamom (J. Koller) i s textom ako znakom (D. Tóth), tematika vesmíru (S. Filko, R. Sikora).

Kontinuita umeleckých úsilí 60. rokov sa najdôslednejšie prejavila vo sfére maľby, grafiky a sochárstva, teda v oblasti tradičných médií. Z hľadiska výrazových prostriedkov stáli síce najbližšie všeobecne rešpektovanej oficiálnej tvorbe, ale oddeľovala ich veľmi zreteľná hraničná línia. Inakosť im zaručovala nielen celkom odlišná námetová škála, ale aj rozdielne formálne riešenia, sloboda výrazu, skrátka úsilie zachovať si prirodzenú autenticnosť prejavu.

Zatiaľ čo, napríklad, fotografický realizmus (hlavne Julián Filo, Veronika Rónaiová) sa oficiálne akceptoval pre svoje realistické východisko, nová figurácia obohatená o imaginatívny rozmer a existenciálny pátos (Miloš Šimurda, Milan Paštéka, Agneša Sigetová a iní), či sarkasticko-úsmevný neosurrealizmus, napojený skôr na tradíciu českého umenia (Karol Baron), nemali šancu prelomiť bariéry ideologických komisií.

Aj v našom prostredí však v tom čase platilo to isté, čo v susedných Čechách, a síce, že „program novej figurácie bol vhodný nato, aby sa stal nositeľom expresivity, obecné humanistických tém... V skutočnosti sa však v 70. rokoch archaizoval a pôsobil ako dlhodobý program neotradicionalizmu. Proti konceptuálnym postupom sa v ňom aktualizovali zobrazujúce techniky a nová zmyselnosť obrazu. Spor dvoch príbehov, antioderného a moderného, teda pokračo-



Pohľad do depozitu Dezidera Tótha na Moskovskej ulici v Bratislave

val aj v neoficiálnej kultúre.<sup>95</sup>

Abstrakcia si udržovala svoje doménium najmä v konštruktivistických polohách v maliarskej a grafickej tvorbe Alojza Klima a v štýle blízkom 'hard edge' u Miloša Urbáska, ale jej reziduá nájdeme v tomto období aj v plátnach Milana Laluhu. Iný autor 60. rokov, Vladimír Popovič, čoraz viac smeroval k bezútešným sivým tónom, vrcholiacim v cykloch tzv. „šedákov“, v karikatúrnych sondách do života spoločnosti normalizácie.

Paralelne sa však v maľbe presadzovala predovšetkým analýza médií, fenomén apropiácie a s ním súvisiacich metód parafrázy ako pretvorenia, dotvorenia či znovuvytvorenia prevzatého originálu ako i princíp vizuálnej a sémantickej konfrontácie maliarskych a kresliarskych postupov minulosti a súčasnosti. Na tomto 'postmodernom poli' premostoval estetiku 60. rokov s novými výrazovými polohami zo starších autorov hlavne Rudolf Fila svojimi polemizujúcimi intervenciami do estetizmu diel starých majstrov a niektorých motívov umenia subkultúry (práca s obrázkovými tlačovinami a i.) Podobné problémy – v rôznej škále výrazu a použitých techník, kde východiskom bola najmä maľba a kresba – zaujali aj mladších nastupu-

júcich autorov. Ak špecifické využitie frotáže podkladu závesných výšiviek dovolilo Kláre Bočkayovej odkryť posunom predlohy nové sémantické a výtvarné hodnoty figurálnej navíty gýčového, 'pokleslého žánru', Milanovi Bočkayovi analýza médií umožnila preveriť v rôznych technikách simulácie iluzívny efekt tromp l'oeil. Zatiaľ čo apropiácia vo forme parafrázy, blízka týmto autorom, zarezovala aj v serigrafických Mariána Mudrocha, v jeho minimalisticky vyznievajúcich monochrómnych kresbách zaznel skôr výrazný vplyv konceptu a záujmu o svetelné hodnoty šrafúry. Naopak, Igor Minárik dosahoval systematickým pokrývaním plochy drobnými, diferencovanými, abstraktno-štruktúrnymi motívmi emocionalitu obsesívnych 'mediálnych' kresieb. Kresby a frotáže Mariana Meška vznikali na nezobrazujúcom princípe a deštruktívnych technikách. Z gestického kresbového prejavu sa v závere nami sledovaného obdobia zrodili akčné kresby Igora Kalného,<sup>96</sup> obkružujúceho kontúry vlastného tela. K autorom, ktorí potvrdili možnosť zabývania konceptuálneho myslenia v oblasti maľby, patrili aj spočiatku osamotene stojaci Daniel Fischer Prostredníctvom dôslednej analýzy motívu, ale predovšetkým médií maľby a fotografie, dospel napokon k ich novej obrazovej syntéze. Naopak, Vladimír Kordoš a Matej Krén sa čoskoro od výskumu piktorálnych možností posunuli k počtám a akčným parafrázam klasických chef

d'oeuvres, ktoré mali už aj v performatívnej sfére svoju miestnu tradíciu.<sup>97</sup>

Maliarske počiatky, práca s nájdeným a dotvoreným objektom, konceptuálna redukcia viazaná najmä na oblasť vizuálnej poézie a záujem o akčný prejav, podmienili v tejto súvislosti aj smerovanie Dezidera Tótha. Z príbuzných okruhov apropiácie, analýzy kresbového gesta a neskôr hlavne z manipulácie s prívlastným predmetom vyrastali aj kreácie Otisa Lauberta. Práve on špecificky rozvinul aj ďalší typický jav umenia tohto obdobia – mail-art (poštové umenie), predznamenany v našom kontexte tvorbou A. Mlynárčika, V. Kordoša, P. Mudrocha, V. Jakubíka, R. Sikoru, D. Tótha.

V ďalšej oblasti klasických médií, v sochárstve, bola situácia trochu iná, aj keď aj tu zohral výraznú úlohu vplyv konceptuálneho a akčného umenia. Na rozdiel od sveta, kde sa 70. roky, okrem iného, stali aj desaťročím tzv. architektonickej plastiky, nastala u nás v tvorbe veľkých sochárskych osobností nútená pauza, aspoň čo sa týka veľkorozmerných diel. Väčšina starších autorov 60. rokov sa po vyľúčení zo ZSVU a represívnych incidentoch s ničením sôch ocitla po umeleckej i materiálnej stránke zahnaná do úzkych a sústredila sa na komornejší prejav. 'Vyprázdnený priestor' v oblasti sochárstva zaujala v 70. rokoch stredná generácia odchovancov ateliéru J. Kostku na VŠVU (najmä M. Palko, Š. Prokop, P. Hložník, Š. Tóth), pričom niektorí končili už u J. Kulicha (P. Roller), ako aj ateliéru reliéfného sochárstva R. Pribiša (J. Hoffstädter). Venovali sa prevažne figurálnej plastike a reliéfu.

Zatiaľ čo zo starších autorov Vladimír Kompánek hľadal skôr únik v plastike drobných rozmerov a v maľbe, Andrej Rudavský svoju energiu upriamil popri pasteloch a kresbách aj na kontakt s mladými, ktorým poskytol vo svojom ateliéri v Podunajských Biskupiciach miesto pre realizáciu. Roku 1980, v snahe poukázať na diela ukryté v ateliéroch, zorga-



Ľubomír Ďurček: Vychýlenie. Bratislava, 1977 (N. Jarkovská, P. Thurzo, V. Havrilla, R. Cyprich)

nizoval spolu so Zuzanou Bartošovou výstavu Stretnutie vedy a umenia, kde sa predstavilo svojou staršou i novšou tvorbou 44 sochárov.<sup>98</sup>

Všetci akoby tak určitým spôsobom čelili rozmachu monumentálnej, politicky angažovanej produkcie pripomínajúcej symbolikou a figurálnym pátosom ranú fázu soľery. Ako to výstižne formuloval v jednom z rozhovorov Jozef Jankovič: „... nemyslel som si, že ten pád po šesťdesiatom ôsmom môže viesť až do takých hĺbín, mal som pocit, že výsledky zo 60. rokov jednoducho nedovolia klesnúť späť na úroveň päťdesiatych rokov... bolo to podobné odcudzenie, lenže na vyššej technickej a materiálnej úrovni...“<sup>99</sup>

Azda aj vďaka vnútenému defenzívnemu postoju vytvoril J. Jankovič sériu utopických kresbových projektov antropoidných stavieb, ktoré transponovali sterilnú rétoriku monumentov a paušálnosť dobových symbolov do odvážnych ironických alúzií na vtedajšiu spoločenskú a politickú situáciu. Konceptuálny prístup a akčné gesto poznačili v tomto období aj tvorbu Juraja Bartusza, ktorý sa ešte väčšmi priklonil k zvýrazneniu časopriestorových hodnôt plastiky a zrejme posilnil aj jeho inklináciu k 'inej kreativite.' Mária Bartuszová sa vo svojom intimne ladenom sochárstve biomorfných abstraktných foriem postupne čoraz väčšmi ponárala do výskumu haptických a vizuálnych hodnôt rôznych materiálov. Iný predstaviteľ 60. rokov, Milan Dobeš adresoval svoj program lumino-dynamizmu viacmenej smerom do zahraničia, jeho

činnosť sa v domácich časopisoch začala reflektovať až v roku 1978, potom, ako o ňom vyšiel článok v časopise Izobrazitel'noje Iskusstvo.<sup>100</sup>

O niečo mladší Juraj Meliš riešil v tom čase najmä otázku, do akej miery si možno pod neustálym tlakom ideologických nariadení a príkazov uchrániť kus svojho vlastného ja, punc odlišnosti a autenticnosti. Sloganové tituly (Help, Idea), akcentovali ironický aspekt, sarkazmus a expresívnu nadsádzku jeho grafik, reliéfov i montovaných objektov.

Sumárne môžeme konštatovať, že práve vďaka svojej skrytej, ale autentickému reflexii doby sa stala aj táto oblasť neoficiálnej tvorby do istej miery alternatívou – nielen z hľadiska spôsobov vyjadrenia, ale predovšetkým svojou myšlienkovou náplňou tvoriacou protiklad k oficiálnej kultúre. Paradoxne, práve jej sa podarilo dosiahnuť to, o čom sa štátom podporované umenie márne usilovalo – byť v pravom, nepokrivenom slova zmysle 'angažovanou' – bytostne viazanou na sociálne a politické dejy, na každodenný život jedinca v 'socialistickej spoločnosti'.

Myšlienkové východiská a stimuly alternatívneho umenia

Alternatívny výtvarný prejav (resp. „iná kreativita“), ktorý napriek represiam neprestal existovať, ale naopak rozvíjal sa aj po roku 1972, ako voči oficiálnemu umeniu paralelný prúd, si rovnako ako iné sféry neoficiálnej tvorby čoskoro našiel svoj modus vivendi. Našťastie, aj situácia vo svete mu čiastočne nahrávala. S presadzujúcimi sa tendenciami land-artu, konceptu, projektu a mail-artu došlo k rezignácii na galerijné prezentácie. Súčasťou mimikry voči oficiálnej moci bola súdržnosť kolektívu spriaznených duší, spoločne zdieľaná generačná i existenciálna platforma doby.

Ak teda vo svete netradičné výrazové polohy súviseli s novou predstavou o umeleckej tvorbe a jej poslaní,

<sup>95</sup> In: *České umění 1938–1989 / programy / kritické texty / dokumenty*. Ed.: Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ. Praha 2001, s. 337. <sup>96</sup> I. Kalný založil r. 1982 s J. Schottlom hudobné teleso CUCU. „Prezentácia CUCU bola viazaná najmä na priateľské stretnutia a vernisáže výstav, pričom v mnohom ťažila z duchovných výdobytkov performance... Okrem klasických hudobných nástrojov (gitara, klavír) používali členovia CUCU pri svojich vystúpeniach predmety a nástroje bežnej dennej spotreby (pingpongové loptičky, sklo, detský mlynček, pasty, krém na topánky), ale aj základné médiá ako svetlo, ľudský dych a pod.“ Pozri bližšie: In: *Dotyk a spojenia 9*. ObKaS Bratislava III, Vajnorská 21, 10. decembra 1988. Do blízkeho kruhu priateľov I. Kalného patrili: Pepo, Ráchel, Olino, Petřivý, Olič, Budaj. Bližšie pozri: BOČKAY, Milan: Príbeh I. K. In: *Kultúry život*, 16. 1. 1991, s. 14.

<sup>97</sup> Pripomeňme si prvé počty slávnym umelcom v rámci Mlynárčikovo, Urbáskovo, Adamčiakovo a Cyprichovo Festivalu snehu z r. 1970. Už v r. 1969 formulujú manifest „Prvá interpretácia vo výtvarnom umení“. Pišu v ňom: „Interpretácia vo výtvarnom umení je novou tvorivou dimenziou. Otvára ďalšie priestory ako plodné východiská z tzv. autentických gest, ktorých sme sa úzkostlivo dosiaľ pridŕžali... je protikladom epigónstva... vo výtvarnom umení je v istom zmysle definíciou tradičných pôct... Prvý Festival snehu (1970) sa stáva zároveň prvou manifestáciou Interpretácie vo výtvarnom umení uskutočňovanej ako prejav novej dimenzie myslenia a praxe.“ Naň nadviazali Mlynárčikove kolektívy aj medzinárodné zastúpené akcie-počty *Memoriál Edgara Degasa* (1971) a *Evina svadba* (1972), ale napr. aj Meluzinove akcie zo začiatku 80. rokov (napr. *R. MUTÁcia*). <sup>98</sup> K výstave, ktorá sa konala v exteriéri areálu Výskumného ústavu žitotvorných výroby v Nitre, vyšiel reprezentatívny katalóg (44 vystavujúcich autorov, široká škála; aj keď bez J. Jankoviča alebo J. Meliša). Výstavu zaštil riaditeľ ústavu akademik Ján Plesník, takže ani útoky nevystaveného J. Kulicha neboli tentoraz účinné. <sup>99</sup> ZAJAC, Peter: Na slovo s Jozefom Jankovičom. In: *Slovenské pohľady*, 1990, č. 5, s. 37. <sup>100</sup> Článok o jeho tvorbe prezatý zo sovietskeho mesačníka *Dekorativnoje Iskusstvo* od L. Kazakovovej vyšiel v preklade vo *Výtvarnom živote*, 24, 1979, č. 4, s. 18-20.



o zrušení jej štatútu ako dovtedy luxusnej a exkluzívnej činnosti, v krajinách strednej a východnej Európy sa na celosvetový trend popretia galérie ako „inštitucionalizovanej moderny“ (R. C. Morgan) navrátilo odmietanie galérie ako priestoru oficiálnych výstav štátom podporovanej angažovanej výtvarnej produkcie.

Nie všetky formy súvékeho alternatívneho umenia však našli na Slovensku vhodné zázemie. Na rozdiel od tendencií v Európe a vo svete v prvej polovici 70. rokov u nás ešte nevyzreli podmienky pre programovo feministicky vyhranený prejav (čo súviselo, prirodzene, okrem silného pôsobenia mechanizmov miestneho konzervativizmu aj s inou sociálnou stratifikáciou, poslaním ženy v spoločnosti, v neposlednom rade aj s problémom jej rovnocenného postavenia v oblasti tvorivej činnosti). Oveľa neskôr a pomalšie – tentoraz, prirodzene, predovšetkým z dôvodov ekonomicko-finančných a pre technologickú zaostalosť – sa emancipovalo video-umenie, hoci sa objavili prvé osemmilimetrové filmy (Vladimír Havrilla, Ľubomír Ďurček,) a prvé Jankovičove, Bartuszove a Fischerove výtvarné komputerové práce. S vtedajším pohybom vo svete nás však spájalo predovšetkým umenie akcie, najmä rezonancie body-artu, performance, procesuálneho umenia, ale i umenie konceptu a s ním súvisiacej dematerializácie. Rovnocenným výrazovým prostriedkom sa stala aj fotografia, a to nielen v rámci tzv. voľnej tvorby. Integrovaná do alternatívnych polôh umenia ako bežný prostriedok záznamu časovo premenných dejov, ale i médium zvytvárnenia sa postupne osamostatnila z roviny dokumentu na svojbytné médium konceptuálneho vyjadrenia.

Dôležitý stimul pre rozvoj alternatívneho umenia predstavovali hlavne Filkove a Želibské environmenty z druhej polovice 60. rokov, Kollerove textové oznamy, Bartošove procesuálne kreácie, Mlynárčikove kolektívne akcie. Títo umelci (s výnimkou Filka) boli napokon prizvaní – popri niekoľkých ďalších osobnostiach 60. rokov – aj na prvé kolektívne vystúpenie nastupujúcej mladej generácie, na le-

gendárny 1. *otvorený ateliér*,<sup>101</sup> v rodinnom dome Ruda Sikoru na Tehelnej ul. 32 v Bratislave. Svojimi individuálnymi objektmi, environmentmi, efemérnymi akčnými a konceptuálnymi realizáciami, ale i teamworkovými prácami sa tu predstavili Milan Adamčiak, Peter Bartoš, Václav Cigler, Robert Cyprich, Milan Dobeš, Viliam Jakubík, Július Koller, Vladimír Kordoš, Ivan Kříž-Vysubiš, Marián Mudroch, Otis Laubert, Juraj Meliš, Alex Mlynárčik, Rudo Sikora, Ivan Štěpán, Dezider Tóth, Miloš Urbásek, Jana Želibská, teoretik Igor Gazdík. 1. *otvorený ateliér* predznamenal výrazové polohy neoficiálnej tvorby v ďalších dvoch desaťročiach, šírku jej názorového rozpätia, autenticity a schopnosti prežiť. Z dnešného pohľadu ju možno vnímať, povedané slovami Milana Šimečku, ako posolstvo „malých dejín ľudského spoločenstva naloženého v sude veľkých dejín.“ Dokladá skutočnosť, že vzhľadom na obsah pojmu 'alternatíva' aplikovaný v tom čase vo svete, sa u nás jeho význam vnútorne znásobil – nezahŕňal totiž len radikálnu antitétu vo vzťahu k tradičným výtvarným druhom, ale aj 'inakosť' a autenticitu demonštrovanú vždy aj voči oficiálnej politickej ideológii.

Ak sa na začiatku 70. rokov škála akčného výrazu rozvíjala v intenciách utopického avantgardného rozmeru umenia ako 'spolutorby lepšieho sveta', úniku, sviatku, pocty (akcie slávnosti Mlynárčika, Želibskej), ale aj v duchu intermediálnych prienikov, ktoré otvárali aj Cyprichove a Adamčiakove fluxusové hudobné improvizácie, v súvislosti s narastajúcou dezilúziou počas dusivých rokov totality prenikli ku koncu 70. rokov do doby spoločne zdieľanej hravej situácie aj reflexie širších sociologických otázok. Výraz úsilia o popretie umenia oficiálnych inštitúcií fúziou umenia a života s dôrazom na vecnú a fyzickú stránku znamenali v našom prostredí akcie, spojené bezprostredne so športom, ktoré pretrvávali počas celej totality (Kollerov ping-pong, tenis, Meluzinov futbal a pod.). Aj vo sfére individuálneho performance nastal posun od vyzdvihovania primárnych

inštinktov (Bartoš) smerom k zdôrazňovaniu osobnostných existenciálnych pocitov a akcentu na spätosť s prírodou (Tóth, Kern, Ďurček, Cyprich), alebo k reprezentatívnym konotáciám (Kordošove, ale aj Krénove interpretačné telové pózy, ich 'travestie' podľa diel starých majstrov), rituálnemu body-artu spojenému s terénnymi úkonmi bratov Ladislava a Milana Pagáčovcov a Viktora Oravca (Artprospekt P.O.P) a pod.

V atmosfére zostrujúcej sa konsolidácie po roku 1977 sa do akčného umenia čoraz viac premietali ironické parafrázy a trpký humor, paródia rituálov každodennosti, ideologických mechanizmov a manipulácie s človekom (J. Bartusz, P. Meluzin). Extrémne sústredenie sa na vlastné ego vytlačil záujem o vonkajší, spoločenský svet, čo malo za dôsledok civilizačne, ulicovo orientované body-artistické performance založené na identifikácii diváka s umelcom (napr. Budajova *Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania* 1979–1981; Ďurčekove publičné eventy).

Ak v predchádzajúcom desaťročí predstavovali dôležité fenomény tvorby najmä archetyp a mýtus – tradičné symbolické obrazy a pravzory zmyslových vecí ukotvené v kolektívnej (národnej) pamäti, formálne siahajúce až do archaického obdobia a kultúrnej prehistórie (V. Kompánek, A. Rudavský, R. Uher, P. Tóth, M. Luluha), za typické javy obdobia 70. a prvej polovice 80. rokov možno pokladať fenomény utópie a fikcie kotviace v individuálnych, ale i skupinových umeleckých konceptoch, a to či už v osobnostných alebo spoločenských súvislostiach eskapád do lepšieho, čistejšieho sveta. Spomeňme Kollerove ufologické parafrázy vyrastajúce zo sci-fi inšpirácií, prentransponované do širších spoločenských súvislostí tzv. „politickej konsolidácie“, v ktorých vlastne všetko normálne získavalo sci-fi povahu, Bartošov „animal-art“, projekt šľachtenia holuba opierajúci sa o konzultácie s genetikmi, jeho „eko-plastiky“ a vízia lesoparku, Sikorov antropický princíp postavený na idealistickej triáde základných parametrov života a existencie, determinujúcej rovnako ľudský život ako vesmírne deje,<sup>102</sup> Kernovo transcendentálne súznenie s prírodou rezonujúce s metafyzikou taoizmu,

Tóthovu spirituálnu a rituálnu ekológiu, od roku 1977 rozvíjanú Mlynárčikovu utopickú *Argilliu* (Paríž, terchovské 'Krištoficko' a pod.), do konceptu ktorej sa zapojili viacerí umelci, Budajov invazívny projekt „fiktívnej kultúry“, Ďurčekove 'priestorové' fotografické manipulácie s realitou, Havrillovo chápanie umenia ako zrkadlenia paralelného mikrosveta bytostí 'inej reality' atď. Dokladajú nielen rozchod s modernistickým avantgardným chápaním vzťahu umenia a života ako navzájom sa ovplyvňujúcich síl, ale aj zdroj postmodernej skepsy posilnenej normalizačným potlačením bytostných práv slobody jedinca, v mene ktorého sa už museli hľadať celkom nové stratégie individuálneho prežitia a mimikry v rámci výtvarnej tvorby.

Konceptuálny prejav nenadobudol v našich podmienkach exaktnosť a racionálnej analýzy prác Josepha Kosutha či skupiny Art and Language. Ako konštatoval jeden z dôverných znalcov nášho konceptu László Beke, „v porovnaní so západným chápaním konceptuálneho umenia nebol jeho východoeurópsky variant nikdy taký rigorózný. Bol skôr flexibilný, elastický, ironický, humorný a ambigitný, neprofesionálny, komunikatívny, vždy pripravený stať sa sociálnou aktivitou skupiny mladých ľudí alebo alternatívnym pohybom.“<sup>103</sup> K jeho výbave patrili najmä jazykové hry (Koller), mixáž médií s dôrazom na sociologický akcent v umení (Bartusz), ako i reflexia umenia, vedy a mechanizmov komunikácie (Filko, Sikora, Laky, Zavarský), nechýbala tendencia kódovania znakovým ekvivalentom (Bartoš), grafickým piktogramom (Tóth), matematickým symbolom (Fischer) a koncom 70. rokov pribudli reflexie dobových masmediálnych fenoménov (Meluzin).

Na vizuálne a esteticky pop-artovo viazané Kollerove, Bartuszove a Sikorove topografie 60. rokov nadviazalo v 70. rokoch konceptuálne, geodeticky, astronomicky a terénne zamerané, fiktívne 'zememeračstvo', súvisiace nielen s novým vnímaním časopriestorových súradníc výtvarného prejavu, ale aj so snahou o lakonický, strohý, neosobný jazyk umenia. Projekty distribuované ako výzvy,

či tlačené oznamy súkromnou cestou v okruhu priateľov simulovali čiastočne anonymnú reč štatistik a čísel, čiastočne v nich rezonovali vedecké mimikry, hlavne záujem o vesmír (napr. Filkov, Gazdík, Kollerov a Sikorov *Dotazník ?!+...I – II*) v spojení s projektmi konštatujúcimi danosti reality – osobné, krajinné, urbánne – (napr. Sikorovo a Jakubikovo *Zameranie základov prístavby SNG*), planétárne (Bartošova *Dráha do stredu hmoty Zeme*). Aj predstavitelia alternatívy tak vracali pojmu 'anagažovaný obsah – pokúšali sa o rekonštrukciu súvislostí, etológiu, postupne pribúdalo úsilie o inventarizáciu predmetov, ich klasifikáciu, etiketovanie, fotografovanie (Bartusz, Ďurček, Meluzin a i.).

Čiastočný odklon od textových deklarácií späť smerom k artefaktu prinieslo overovanie senzibilných kvalít monochrómnosti formulované v manifeste a na výstave *Biely priestor v bielom priestore* Stana Filka, Miloša Lakyho a Jána Zavarského (1973–1975), ktoré z pohľadu neskoršieho vývoja predznamenovali jednotnou ideou komplexné priestorové riešenie umenia inštalácie. Kolektívny spôsob prezentácie diel prinášali spoločne vydávané plagáty a albumy evokujúce názvom *Symposion*<sup>104</sup> intelektuálno-spoločenskú antickú formu dialógu. Na úspornú podobu plagátu *Symposion* z roku 1974 s rozsiahlejšou kolekciami diel prezentovanou v *Symposion II* z roku 1975, ktorú autori uloženú do schránky zakopali ako, „zmrazenú informáciu“ na neznáмом mieste v lese nad Bratislavou, nadviazal posledný výmenný grafický album *Symposion III – In memoriam Miloš Laky* ako hold pamiatke zosnulému priateľovi, ktorý spolu s úvodným textom Tomáša Štraussa pripravilo dvadsaťšesť autorov.

Jednu z popredných pozícií si vo sfére umenia vydobyla problematika ekológie, ktorá v 70. rokoch vo svete nadobudla aj svoj kvázi-politický význam. Prirodzene, že vybudovaný záujem o prírodu a životné prostredie rezonoval aj v našom prostredí. Už začiatkom 70. rokov vytvoril J. Meliš svo-

je na odcudzenie prírode odkazujúce environmenty *Prostredia I, II*. V roku 1976 zorganizoval R. Sikora pri príležitosti ekologickej konferencie na smolenickom zámku „verejnú“ výstavu (P. Bartoš, S. Filko, J. Jankovič, J. Koller, M. Laky, J. Meliš, R. Sikora, D. Tóth, J. Zavarský) a sám predniesol na konferencii aj príspevok o podiele umeleckej tvorby na formovaní ekologickeho myslenia. Téma ochrany prírody sa v rôznych podobách objavovala obzvlášť v Bartošových, Havrillových, Kernových, Tóthových a Fischerových prácach.

Úsilie vytvoriť akýsi pendant voči kolektívnym aktivitám zástancov tradičnejších médií predstavovali na začiatku 80. rokov azda hlavné stimuly pre vytvorenie tvorivého zoskupenia časti alternatívnych umelcov (P. Meluzin, P. O. P., J. Želibská, J. Koller, Ľ. Ďurček, D. Tóth, R. Matuščík, R. Cyprich, M. Kern, V. Kordoš, M. Krén). Keďže jeho aktivity, aj z opatrnosti určené len pre vymedzený okruh pozvaných, sa sústredili do exteriérov okolia Bratislavy, zastrešili ho spoločným názvom *Terén I–V* (1982–1985). Popri konceptuálnych príspevkoch a solitérnych, len na výtvarníka (príp. pomocníka) obmedzených akciách tak ožil aj kolektívny typ akcie, už nie ako idylickej hry a slávnosti, ale skôr spoločne zdieľanej vymedzenej situácie.

Spôsoby a formy prezentácie neoficiálneho umenia

Ak vychádzame z predpokladu, že umenie potrebuje k svojmu životu otvorený priestor komunikácie, potom práve možnosti kontaktov, nielen v rámci domáceho, ale i zahraničného diania sa v období totality maximálne zúžili. Okrem príležitostí participovať na zahraničných prehliadkach grafickej tvorby (hlavne na bienále v Krakove, Ľubľane, Baden-Badene) – pričom pod egidou grafiky sa dostali von často aj intermediálne položy<sup>105</sup> sa umelci (až na malé výnimky) už nemohli mimo oficiálne Zväzom koncipované a obosielané výstavy zúčastňovať reprezentatívnych prehliadok súvékych tendencií vo svete.

<sup>101</sup> Pozri bližšie: 1. *otvorený ateliér*. Zost. Marian Mudroch, Dezider Tóth. Bratislava 2000. <sup>102</sup> Po spoločných futuristicky ladených projektoch *Čas I a II* autori Filko, Koller, Sikora, Laky a Zavarský pozyvali na „spoločné stretnutia matematikov a fyzikov a pôvodné poeticko-prognostické komentáre sa začínajú sofistikovať a nadobúdať podobu kódovaného jazyka na hranici utópie“ (*Čas III*, IV, 1973). Pozri bližšie: SIKOROVÁ, Eugénia: Nástup jednej generácie. In: 1. *otvorený ateliér*. C. d., s. 26.

<sup>103</sup> BEKE, László: Conceptualist Tendencies in Eastern European Art. In: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950–1980*. Kat. výstavy Queens Museum of Art, New York, April 28 – August 29, 1999, s. 42. <sup>104</sup> Jadro prezentujúcich tvorili Bartoš, Filko, Koller, Sikora, Laky, Zavarský – k nim pribúdali iní autori – maximálny počet dosahoval okolo dvadsať. Pozri bližšie: SIKOROVÁ, Eugénia: C. d., s. 26–28. <sup>105</sup> Napr. 11. medzinárodné bienále grafiky v Tokiu s účasťou J. Jankoviča a A. Mlynárčika; 3. Biennale der europäischen Grafik, Baden-Baden 1983 s účasťou R. Sikoru; Mail art v Paríži r. 1979 s účasťou J. Jankoviča, J. Valocha, M. Klivara r. 1985 atď.



Dalo sa nanajvyš sùkromne reagovať na mail-artové výzvy zasielaním svojich príspevkov, prípadne sa pokúsiť na vlastnú päsť 'preniknúť' na niektorú zo zahraničných výstav. Situácia sa čiastočne zlepšila až po roku 1980, keď sa najmä vďaka agentúre Slovartu, hlavne iniciatíve niektorých jej pracovníkov<sup>106</sup> dostali na zahraničné prehliadky aj diela inak proskribovaných autorov. Výnimky na domácej scéne predstavovalo aj banskobystričné bienále grafiky a od roku 1979 potom bienále kresby v Žilinskej galérii, pripravované kurátorkou D. Doricovou až do 90. rokov.

Nemožnosť vystavovať v špeciálne na to určených verejných výstavných priestoroch – štátnych galériách – vyvolalo snahu situáciu riešiť a hľadať rozličné iné formy prezentácie. Dôležitú úlohu v nich zohrali obvodné kultúrne strediská, kde sa dali pod kpenkom rozmanitých činností prezentovať aj niektoré výstavy súčasného umenia.<sup>107</sup> Podobne, ako v Čechách, aj na Slovensku sa niekedy podarilo predstaviť neoficiálnu tvorbu na pôde inštitúcií, ktoré s oblasťou kultúry nemali na prvý pohľad nič spoločné, ako napr. vestibuly štátnych podnikov (BAZ, Bratislava), výskumné ústavy SAV a pod. Pri organizácii týchto výstav často pomohli osobné priateľstvá (František Mikloško, Ján Langoš). Takto sa podarilo niektorým predstaviteľom okruhu analýzy médií, interpretácie a apropriácie (Bočkovci, Fischer, Minárik, Laubert, Tóth, a i.) roku 1978 vystavovať v Ústave technickej kybernetiky SAV (kde mal roku 1979 napr. samostatnú výstavu aj J. Jankovič) a výstavu zopakovať na zámku v Smoleniciach. O rok neskôr sa ich výstavy opäť v ÚTK SAV zúčastnili ďalší (L. Čarný, L. Ďurček, M. Mudroch a R. Sikora.) „Natrvalo sa umenie

alternatívnej scény usadilo až roku 1985, a to v Ústave aplikovanej kybernetiky, kde bol celý rad autorských výstav“.<sup>108</sup>

Nemožnosť vystavovať autentické diela podnietila aj tímovú spoluprácu na koncipovaní grafických albumov. Grafika sa totiž dá ľahko transportovať a nie je zložitá ju inštalovať vo forme intímnych prezentácií. *Albumy* sa realizovali v rámci federácie, predovšetkým vďaka väzbám medzi moravskými a slovenskými umelcami. Ich ohnisko tvorilo v rokoch 1974–1975 Ostravsko na čele so zberateľmi Ivom Janouškom, Kamilom Drabinom, skupinou výtvarníkov a teoretikov na čele s Eduardom Ovčáčkovičom a Jozefom Jankovičom, ktorá rozvíjala prácu mimo oficiálnu oblasť.<sup>109</sup> Tak sa v roku 1976 zrodil *Album grafiky 76*,<sup>110</sup> *Album 77* s originálnymi kresbami.<sup>111</sup> V roku 1976 po rade výstav českých autorov sa v neoficiálnych priestoroch Domu kultúry Orlová uskutočnili výstavy slovenských umelcov,<sup>112</sup> ku ktorým sa konali besedy a nasledovali výmenné návštevy v pražských, olomouckých, bratislavských, košických ateliéroch.<sup>113</sup> Všetky výstavy mali ráz akýchsi samizdatov, prípravu vrátane tlače si zabezpečovali výtvarníci sami.

Na základe priateľských kontaktov s nemeckými a maďarskými výtvarníkmi sa mali konať aj výstavy v Berlíne a Budapešti, podarilo sa však realizovať len výstavu *Albumu 77* v krakovskej galérii Prisma. Ešte v tom istom roku nasledoval album *Tvorba 1977*.<sup>114</sup> Po vydaní Charty 77 sa, prirodzene, situácia radikálne zhoršila. Udalosti ešte vyhrtilo Bienále 77 v Benátkach a po zvesti, že *Album 76* tvorí exponát čsl. účasti, nastali opakované vypočúvania na ŠtB a utlmenie aktivít (proti bienále vystúpil dokonca aj L. Brežnev a u nás V. Biľak, v albume boli totiž aj diela troch

českých umelcov, ktorí Chartu 77 podpísali).<sup>115</sup> V roku 1979 však DK Orlová opäť ožil a výstava R. Sikoru sa stala priam manifestačným zjazdom nezávislých autorov. Represie sa čoskoro zopakovali a tak sa pripravená expozícia M. Urbáska roku 1982 už neuskutočnila. Popri DK Orlová sa v 80. rokoch konali prehliadky v MKS a vo foyeri divadla v Českom Těšine (najmä s príčinami Bohunky Olešovej), v Opave, Parku kultúry Černá Louka a DK v Ostrave, v Múzeu Beskyd vo Frýdku-Místku, Divadle hudby v Olomouci a od roku 1980 nadobudli mimoriadny význam aj výstavy sprostredkované J. Valochom v Klube školství a kultúry Bedřicha Václavka v Brne, ako aj J. Štreita v Sovinci.

Kontakty s českými teoretikmi mali na Slovensku dlhú tradíciu. Pre reflexiu oblasti neoficiálneho i alternatívneho umenia zohrali rozhodujúcu úlohu Jindřich Chalupský, Václav Zykumund, Petr Rezek, hlavne však Jiří Valoch, ktorý nielenže sprostredkoval a usporiadal väčšinu našich umelcov v období normalizácie výstavy na Morave (najmä v Brne), ale je v mnohých prípadoch aj autorom prvých úvodných textov v katalógoch – často a základného a zatiaľ neprekonaného významu. Okrem toho sa dlhodobo rozvíjali kontakty aj s inými teoretikmi (I. Janoušek, J. Šetlík, F. Šmejkal, M. Anděl, A. Dufek, J. a J. Ševčíkovič), českými umelcami (A. Šimotová, E. Kmentová, J. Kolář, Č. Kafka, M. Knížák, P. Štembera, J. Anděl, P. Miller), brnianskym okruhom (H. Kocman, D. Chatrný), olomouckým okruhom (J. Lindovský, O. Michálek, V. Stratil). Možnosť prezentácie neoficiálneho umenia v Prahe poskytoval najmä Makromolekulárny ústav ČSAV. V oblasti undergroundu a akčného umenia sprostredkoval kontakty hlavne chartista Tomáš Petřivý, v tom čase žijúci v Bratislave.<sup>116</sup>

Slovensko navštevovali aj francúzski teoretici (P. Restany, M. Ragon, E. Cornevin, S. Pagé, G. Benamou a i.),<sup>117</sup> ruskí konceptualisti (I. Čujkov, I. Kabakov, I. Pivovarov, A. Žigalov, F. Infante, N. Abalakova a i.). Ako upozornil už T. Štrauss, napriek politickej ostrážnosti a opakovaným výsluchom na ŠtB, v tom čase existovali aj živé kontakty medzi Bratislavou a Maďarskom. Napríklad v roku 1972 sa predstaviteľia nášho akčného a konceptuálneho umenia zúčastnili stretnutia v Balatonboglári v Maďarsku organizovanom Tamásom Szt. Jobym výraznou osobnosťou maďarskej neo-avantgardy prelomu desaťročí. Jeho hlavnou náplňou boli diskusie o politickej situácii v ČSSR po roku 1968 a improvizované akčné príspevky.<sup>118</sup> Výstavné a zbierkové aktivity smerom k našim umelcom rozvíjali aj László Beke (Fiatal művészeti Klub, Budapešť),<sup>119</sup> Dora Maurer, Gejza Perneczky (Kolín n. Rýnom), Sándor Pinczehelyi, György Galantai, András Bán, v Peci Galerie (Pécs) sa konali opakované výstavy kresby atď., silneli kontakty s alternatívnymi umelcami.<sup>120</sup>

Aktívne boli aj priateľské vzťahy s poľskou alternatívnou scénou, s Galériou Remont vo Varšave (H. Gajersky) s Galériou Pryzmat v Krakove, Galériou foto-Medium-Art vo Vroclavi, s Muzeom Sztuki v Lodži (R. Staniszlavsky), s Jerzy Olegom, Lach Lachoviczom a pod. Stano Filko ešte pred svojim odchodom do Nemecka a účasťou na Dokumente 7 roku 1982 v Kasseli, kde prezentoval na bielo pomaľované auto, na ktorom emigroval,<sup>121</sup> vystavoval časť *Bieleho priestoru – Transcendenciu* roku 1978 v Galerii GN Art v Gdansku a potom spolu s Transcendenciou II. roku 1979 v Malej galerii PSP vo Varšave.

Zopár kontaktov existovalo napríklad železnej opony aj smerom na Západ. V Nemecku zbierali a vystavo-

vali diela našich autorov najmä Jürgen Weichardt v Oldenburgu, J. Schweinenbraden v Berlíne a Klaus Groh (Zentrale für Ereignisse) v Bielefelde. Aj v EP Galérii v Berlíne sa napríklad vystavovali *Albumy* atď. Po svojej emigrácii roku 1980 T. Štrauss usporiadal rad výstav slovenských umelcov v galérii Pragxis v Essene.<sup>122</sup> O predstaviteľov našej alternatívy sa zaujímal aj iné galérie v Európe a USA.<sup>123</sup>

Nanútený, ale obľúbený spôsob prezentácie ponúkala 'galéria' v byte alebo ateliéri. Jednou z prvých bol Tóthov bytový *Depozit* – miesto stretnutia a vystavovania priateľov na Moskovskej ul. č. 1 v rokoch 1976–1977. Ďalšiu z foriem predstavovali v rôznych bytoch poriadané ateliérové prezentácie v rámci *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu* (1979–1986). D. Tóth dal aktívne názov *Posun*, pričom každoročne určoval tému a zabezpečoval organizáciu.<sup>124</sup> Išlo vlastne aj o určitý spôsob kolektívnej terapie pred ľahkým sklzom do pasívnej rezistencie, ku ktorej doba priam vyzývala. Problémovo ladené úlohy a zadania na rôzne témy aktivizovali tvorivú senzibilitu i myšlienkový potenciál zúčastnených v rozpätí od rukodielneho úmyslu zmocniť sa zadanej úlohy až po koncept a improvizáciu. Prísnym návštevným režimom sa ku koncu nami sledovaného obdobia preslávila „*Filiálka Guggenheimovho múzea*“ Otisa Lauberta, a intímny charakter prezentácií mala aj bytová *Galéria v paneláku* (1983–1989) výtvarníka fotografa Ľuba Stacha, kde sa okrem niektorých domácich autorov predstavili aj českí umelci. Šlo zvyčajne o konfrontáciu prác, prehliadku diel dočasne nainštalovaných pre okruh pozvaných priateľov, prípadne prezentáciu diel vyzvaných výtvarníkov s úsilím pred-

staviť najnovšie práce. Tieto inštalované aktivity realizované 'v izbách' v mnohom pripomínalo mimikry alternatívneho umenia v okolitých krajinách východného bloku. Akciu presne šitú na rozmery 'izbového umenia' zorganizoval v orwellovskom roku 1984 – kedy sa naozaj zdalo, že sa s neuveriteľnou jasnozrivosťou a definitívnosťou naplnili vízie tohto autora o globálnom rozdelení sveta a ľudských mechanizmoch spoločnosti riadenej 'ideopolíciou' – aj policajtní sledovaný Joska Skalník z Jazzovej sekcie v Prahe. Ľubovoľnú interpretáciu malej drevenej škatuľky zaslanej vyzvaným autorom (viacerí aj zo Slovenska) nazval príznačne *Minisalónom*.<sup>125</sup>

Prirodzený priestor pre 'utajenú' prezentáciu ponúkalo aj prírodné prostredie – i keď v tomto prípade šlo skôr o akčné príspevky, land-artové kreácie, apropriácie výseku krajiny (napr. Adamčiakovo vianočné *Gaudium et pax*, Želibskej *Snúbenie jari*, 1970, *Sympóziá P. O. P., Terén I–V* v okolí Bratislavy a i.).

Po raných Mlynárčikových akciách (napr. spolu s R. Cyprichom zametanie ulíc v *Záhradách rozjímajnia*, 1970 a i.) sa na špecifický spôsob prezentácie – tentoraz v meste – viažu aj pouličné kreácie J. Budaja a Ľ. Ďurčka (1978–1979) pred očami nič netušiacej verejnosti realizované s rizikom upútania pozornosti štátnej bezpečnosti, ktoré zastrešovalo divadlo pantomimy Labyrinth. Na základe nich sa zrodila myšlienka podujatia *Tri slnečné dni* (3SD) v máji 1980 v Medickej záhrade v Bratislave, ktoré „štruktúrou účastníkov i typom prezentácie smerovali k jedinému cieľu: vytvoriť situáciu kontaktu... medzi jednotlivými skupinami tvorcov, ale tiež medzi výtvarníkmi a divadelníkmi, medzi proce-

<sup>117</sup> Pozri bližšie: RESTANY, Pierre.: *L'autre face de l'art*. Paris 1979; BENAMOU, Geneviève: *L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*. Paris 1979; RAGON, Michel: *Histoire mondiale...III, Prospective et Futurologie*. Paris 1978. <sup>118</sup> Za Slovensko participovali P. Bartoš, J. Bartusz, S. Filko, E. Gindl, G. Kladek, J. Koller, R. Sikora, z Moravy a Čiech J. Kocman, Pospíšilová, J. Valoch, P. Štembera. <sup>119</sup> Bol to práve budapešťiansky Fiatal művészeti Klub, kde László Beke predstavil r. 1977 aj *Biely priestor v bielom priestore* Filka, Ľakyho a Zavorského. Vystavoval tu napr. r. 1975 aj J. Meliš a r. 1980 R. Sikora. <sup>120</sup> Gáborom Áttalaim, Endre Tótom, Miklósom Erdélyim, Péterom Halászom, György Jovánovicom, Lászlóm Laknerom, Imre Bakom, Tamásom Henczem, Béloom Hapom a i. „Prestupnou stanicou pre ďalších, Bekeho, Maurerovú a Pinczehelyiho pri ich častých obhladávkach bratislavských aktualiz sa stal v sedemdesiatych rokoch predovšetkým ateliér Ruda Sikoru, či Juraja Meliša.“ ŠTRAUSS, Tomáš: Tri otázky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokoch. Bratislava 1992, s. 219. <sup>121</sup> S. Filko tu svoju na bielo gestickými ťahmi pomaľovanú embečku vystavil ako objekt Liebe zur Ontologia (Auto = symbol Kunst – Exterior Auto Strasse zur Interior Museum Kunsthaus), čo v katalógu kasselskej Documenty 7 vysvetľoval ako „čistú emóciu, nefyzické umenie, bezčasové umenie... Čistá emócia odchádza a smeruje za senzibilitu (plátno, papier), aj za senzitivitu (biela plst). Biela je v tomto kontexte konceptom... je to tretí stupeň transcendencie“. Band I, s. 130–131. <sup>122</sup> T. Štrauss tu usporiadal r. 1982 pod názvom Bilder aus der Slowakei 1965–1980 tri výstavy umelcov: J. Jankovič, A. Mlynárčik, J. Koller, ďalej R. Filka, S. Filko, R. Sikora, potom J. Meliš, P. Bartoš, M. Kern, V. Havrilla, D. Tóth. <sup>123</sup> V Holandsku to boli najmä kontakty na Margu van Mechelen a Van der Wideho, na Galérii Nebbi v Haagu, Gerrit Rietveld Akademe v Amsterdame, v Belgicku na Gallery Aaalt, v USA to bol najmä New York a galéria Richarda Kostelanetza, Anderson Gallery v Richmond, Omaha v Nebraske, kde v Joslyn Art Museum sa r. 1973 konala výstava konceptuálneho umenia s účasťou Sikoru, Ľakyho a Zavorského a pod., rovnako ako v Museum of Modern Art v juhoamerickom São Paule. Ale naši autori vystavovali aj v Costa Ríce a v Mexiku a i. <sup>124</sup> 9-mesačné *Majstrovstvo Bratislavy v Posune artefaktu*. 8. marec (MDŽ) – 6. december (Sv. Mikuláš). V r. 1979 nadviazal D. Tóth na akciu Privlastnenie z r. 1972 (V. Kordoš, S. Mydlo, P. Meluzin), kedy každý z účastníkov vytvoril kópiu a parafrázu diela R. Lichtensteina. D. Tóth vydal v r. 1986 samizdatom *Súpis autorov, diel a akcií 1979–1986*. <sup>125</sup> Výstava v počte 245 autorov sa však mohla uskutočniť až r. 1992 v galérii Nová Siň. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že na Slovensku v 80. rokoch výrazne rezonovala práve edičná činnosť Jazzovej sekcie pod vedením K. Srpa.

<sup>106</sup> V tejto súvislosti treba spomenúť najmä Ing. J. Kováčika, ktorý dokázal mnohým autorom sprostredkovať účasť na zahraničnej výstave a obísť zásahy cenzúry. <sup>107</sup> V Dome kultúry Trnávka r. 1984 výstava Fotografia na okraji zostavená V. Macekom, ktorú prezentovali aj v Prahe, r. 1985 Michal Kern, Rudolf Sikora. <sup>108</sup> SIKOROVÁ, Eugénia: Umenie na okraji. In: *Prítomnosť minulosti – minulosť prítomnosti*. Bratislava 1996, s. 116. <sup>109</sup> In: *Situace 1970–1989. České a slovenské výtvarné umění v 70. a 80. letech na Ostravsku*. Museum Beskyd Frýd-místek 1991, n. epag. Tieto aktivity začali neformálnymi literárnymi štvrtkami organizovanými spisovateľom Otom Filipom, ktorý obstarával aj kontakty s pražským samizdatovým centrom dek-Místek 1991, n. epag. Tieto aktivity začali neformálnymi literárnymi štvrtkami organizovanými spisovateľom Otom Filipom, ktorý obstarával aj kontakty s pražským samizdatovým centrom dek-Místek 1991, n. epag. <sup>110</sup> Slovenskí autori sa zúčastnili na 2., 3. a 4. Albume. *Album 76* (2. v poradí), deklarovaný ako album grafických listov s možnosťou zúčastniť sa aj kresbou bo-a so slovenským disidentom. <sup>111</sup> Slovenskí autori sa zúčastnili na 2., 3. a 4. Albume. *Album 76* (2. v poradí), deklarovaný ako album grafických listov s možnosťou zúčastniť sa aj kresbou bo-a so slovenským disidentom. <sup>112</sup> Slovenskí autori sa zúčastnili na 2., 3. a 4. Albume. *Album 76* (2. v poradí), deklarovaný ako album grafických listov s možnosťou zúčastniť sa aj kresbou bo-a so slovenským disidentom. <sup>113</sup> Výmenné návštevy sa udiali za účasti J. Jankoviča, D. Fischera, D. Tótha, R. Sikoru, I. Minárika, M. Mudrocha, O. Lauberta a i. K vydávaniu grafických listov sa pridružili aj edície sochárskych multiplov prevažne bronzových kópií od našich autorov J. Jankoviča, V. Kompánka a sklených multiplov M. Mudrocha. <sup>114</sup> Fotografiami svojich diel sa tentoraz predstavilo spolu 19 autorov zo Slovenska: R. Filka, S. Filko + M. Laky + J. Zavorský, D. Fischer, J. Jankovič, J. Meliš, I. Minárik, R. Sikora, D. Tóth. <sup>115</sup> Na tomto nepárnom ročníku benátskeho bienále malo byť vystavené *Album 76* a potom malo byť prezentované prostredníctvom Dory Maurer v Maďarsku. Zámer bol prezačatý a účastníci Albumu boli predvolaní na „koberce“, aby sa (rovnako, ako to oficiálne urobil za ZSVU jeho predseda J. Lörincz v tlačí) distancovali od tzv. „disidentského bienále“, niektorí sa aj zriekli svojej predchádzajúcej tvorby. J. Jankovičovi za účasť na príprave odobrali na ŠtB pas. <sup>116</sup> T. Petřivý napríklad spolu s R. Cyprichom realizovali r. 1980 v súkromnom dome v Prahe Kolierovu akciu *Inhalácia*.



suálnymi umelcami a napr. hudobníkmi, medzi nimi všetkými a ekológmi, kontaktu verejnosti so sebou samotnou (bol to pokus o vytvorenie autentickej verejnej udalosti)". Napriek tomu 3SD sa nekonali. „Prišlo k zabaveniu a zničeniu celého nákladu Bulletinov 3SD, zákazu činnosti divadla Labyrint, dokonca zákazu činnosti V-klubu a prepusteniu jeho profesionálnych zamestnancov... Prišlo k afére s trojlístkom „formalistov“ na Vajnorskej ulici, k sledu zákazov výstav a filmov (Hanák, Jakubisko) a pod.“<sup>126</sup>

Špecifickú, aj keď tentoraz len rýdzo myšlienkovú podobu reprezentovala „imaginárna galéria“, inšpirovaná pôvodným Kollerovým projektom fiktívnej *UFO-Galérie* z roku 1980. Táto idea sa v rokoch 1981–1982 stala súčasťou kolektívneho konceptu *UFO-Galérie – Galérie Ganku*, nazvanej podľa apropriácie existujúceho objektu, a síce tatranského horolezeckého masívu Malého Ganku. Svojím signifikantným situovaním medzi „zemou a kozmom“, ako aj inými metaforickými hodnotami, mala „symbolicky sprostredkovať a umožňovať akt komunikácie vo forme akýchkoľvek umeleckých prejavov“.<sup>127</sup> Terminológia, štylistická stránka i znenie jednotlivých paragrafov projektu zámerne imitovali textové dokumenty z bežnej praxe vtedajšieho SFVU ako i zápisnice a obosielacie výzvy ZSVU.

Už na prelome totality a perestrojky v rokoch 1982 až 1988 sa uskutočnili výstavné podujatia Archeologické pamiatky a súčasnosť v podobe dialógu s dejinami umenia pripravované pracovníkmi Mestskej správy pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave L. Snopkom a prvé štyri ročníky aj V. Ferusom.<sup>128</sup> Signalizovali éru 'perestrojky' a 'glasnosti', reformistický program, pripomínajúci v našich súvislostiach známy 'socializmus s ľudskou tvárou', ktorý koncom desaťročia napokon viedol k rozpadu ZSSR a východného socialistického

<sup>126</sup> Pozri bližšie: BUDAJ, Ján: *3SD (Tri slnečné dni)*, s. 2-3. Ako samizdat vznikla r. 1981, rozšírené a rozmožnené vydanie vyšlo r. 1988 v Bratislave. Ďalej pozri: ŠTRAUSS, Tomáš: C. d., 93, s. 233-234. <sup>127</sup> Projekt vznikol v rámci Kollerových Univerzálnokultúrnych futurologických operácií (U.F.O.). Dňa 18. septembra 1981 sa uskutočnilo prvé pracovné stretnutie členov galérie Ganku (M. Adamčíak, P. Breier, I. Gazdik, J. Koller, P. Meluzin a R. Sikora) a nasledujúceho roku vznikol aj strojopisný text obsahujúci tri časti: I. Projekt UFO-galérie II. Štatutárne zásady III. Organizačnú a poradnú komisiu, ktorý parodoval oficiálne inštitucionálne ustanovenia. Galéria bola vnímaná ako „vizuálny a fyzický symbol kozmohumanistickej kultúry a médium komunikácie s dosiaľ nepoznanými a neznámymi civilizáciami všetkého druhu na našej planéte i v mimozemských sférach vesmíru“... Citát z dvojstranového strojopisného textu Projekt UFO-Galéria – Galéria Ganku, Bratislava, 18. septembra 1982. Vypracoval: Igor Gazdik. <sup>128</sup> Pozri katalógy: Ladislav SNOPKO a Viktor FERUS: *Archeologické pamiatky a súčasnosť 1-4*, Bratislava MSPS, 1983–1987.



Z vernisáže výstavy Rudolfa Sikoru. Orlová, 6. 10. 1979



Tomáš Štrauss a Stano Filko. Vernisáž výstavy SAV, Bratislava 1980



Z vernisáže výstavy Daniela Fischera. BAZ, Bratislava 1979

bloku. Pre medzinárodný politický život to znamenalo postupné uvoľňovanie napätia, na Slovensku silneli pozitívne aktivity v oblasti verejného a kultúrneho života. Alternatívne formy umenia mohli postupne opúšťať svoju undergroundovú pozíciu a postupne sa presúvať do sféry oficiálneho umenia...

## PRÍSPEVOK K SITUÁCII V ARCHITEKTÚRE

ALEXANDRA KUSÁ

Architektúra sedemdesiatych rokov sa v poslednom období akosi vytráca z pozornosti aj tých pár teoretikov, ktorí sa skúmaniu jej dejín a teórie venujú. Takzvané normalizačné obdobie, spájané s plánovaným hospodárstvom a zvýšenou výstavbou panelákov, zdá sa, našich historikov poznačených osobnou skúsenosťou neláka. Okrem publikácií staršieho dátá<sup>1</sup> nie je k dispozícii novšia literatúra. V korpuse 20. storočia,<sup>2</sup> ktorý vydala SNG k rovnomennej výstave, obdobie sedemdesiatych rokov vypadlo, akoby ani nebolo. Mojou úlohou preto bude zmapovať stav a pokúsiť sa z inej generačnej pozície zrevidovať a pomenovať tendencie, ktoré boli pre tieto roky charakteristické. Od čias výstavby sa mnohé zmenilo, stavby sa ošúchali a overili prevádzkou, znalosť kontextu dejín svetovej architektúry sa stala samozrejmosťou a nie pracovným víťazstvom, do módy prišli nové „izmy“, takže nadšenie, ktoré patrilo tým starším, opadlo – časový odstup pozmenil interpretáciu niektorých faktov. Okrem samotných stavieb azda najväčšou pomôckou pri skladaní tohto príspevku boli články publikované predovšetkým v časopisoch Projekt, Architektúra a urbanizmus a Architektura ČSSR, resp. Architektura ČSR. Vymedzenie témy rokmi 1970–1985 sa po preštudovaní materiálov ukázalo akceptovateľné aj pre situáciu v architektúre. Jedinou korekciou voči textom o výtvarnom umení je začlenenie postmoderného prúdu do tohto príspevku. V teórii architektúry sa postmoderna vlastne „naformulovala“, preto sa jej výdobytky u nás prejavili na stavbách skôr než vo výtvarnom umení, kde bol nástup divokých a mladých datovaný druhou polovicou osemdesiatych rokov.

Pocitu nejednoznačnosti stavebnej produkcie sedemdesiatych rokov nahráva dlhodobá rozostavenosť slovenskej architektúry, ktorá spôsobila nesúrodý štylový vizuál veľkých realizácií. V priebehu týchto rokov sa do budovávali stavby postavené na jednoduších konceptoch zo 60. rokov<sup>3</sup> aj starších, čo akoby znejasňuje „slo-

hovú“ čistotu stavieb vybudovaných v priebehu 70. rokov, pretože koncepty stavebných zámerov boli často staršie voči detailom a interiérom.

Prvá, nepoučená predstava o sedemdesiatych rokoch je sprevádzaná obrazom pustých sídlisk, modernizačnými zásahmi do miest, ale aj množstvom „povrchových“ formových charakteristík obľúbených dekoračných prvkov ako napr. geometria, krivky, gule, štvorcový raster, oblúky; materiálov ako inštalačné potrubia, nerez, dierovaný plech, eloxovaný hliník, zrkadlové sklá, dymové sklá a výrazná farebnosť. Tieto prvky využívané v interiéroch budov<sup>4</sup> spolu so zvonovými nohavicami, priliehavými nylonovými svetrami a vyblednutými okrami, kaki a oranžovou farbou formujú obrazové povedomie tohto obdobia.

Aj keď je to predovšetkým tvorivý potenciál architekta, čo rozhoduje o konečnom úspechu alebo neúspechu stavby, s výsledkami projektovania súvisí ambivalentné postavenie architektúry ako súčasť stavebného priemyslu. Konečné formy a prevedenie stavieb do určitej miery determinujú minimálne dva „praktické“ aspekty, závislosť na investorovi a na dodávateľoch. Táto závislosť je práve v období plánovaného hospodárstva, teda v období tzv. päťročnic, veľmi určitá. Nie je na mieste rozoberať nedostatky vtedajšej ekonomiky, isté však je, že stavebníctvo trpelo nepružnosťou ekonomického systému veľmi okato, neúspechy boli v podobe rozostavaných stavieb a nedotiahnutých sídlisk viditeľné po celej republike. Závislosť architektúry na stavebnom priemysle najpresvedčivejšie potvrdila zmena gescie nad Zväzom

slovenských architektov (ZSA). Napriek protestom v roku 1972 bol ZSA odčlenený od Ministerstva kultúry a pričlenený pod Ministerstvo vedy a techniky. To definitívne oslabilo prípadné kultúrne a vzdelávacie aspirácie zväzu a architektúra zaujala miesto vo „vede a technike“. Táto zmena mala aj svoju pozitívnu stránku – oslabenie kultúrnej cenzúry na zväzovej pôde.

Normalizácia, konsolidácia v architektúre na začiatku sedemdesiatych rokov

Normalizácia v architektonickej obci prebiehala odlišne od postihov v iných oblastiach kultúry. V prvom rade pre odlišnosť architektúry a jej väzbu na stavebníctvo, no predovšetkým preto, že od čias fiaska sorely nebola architektúra znovu formovo definovaná. Nie že by ideológovia rezignovali na platný ideál, skôr absentovala predstava o jeho podobe – ako a aké iné, nové obsahy by mal vyjadrovať. Napriek snahe, dokumentovanej v „teoretických“ príspevkoch v Architektúre a urbanizme, sa nové princípy nenaformovali, a tak zostalo pri všeobecných frázach. Od rehabilitácie funkcionalizmu koncom päťdesiatych rokov sa nič zásadné nezmenilo, za nového „boha“ sa ustanovila veda, technika a predovšetkým kvantita, v mene ktorej sa prinášali obeť.<sup>5</sup> Táto situácia bola pravdepodobne spojená aj so spoločenským pozadím stavebníctva, bolo ľahšie zatvoriť výstavu ako vyhlásiť o mnohomiliónovej verejnej stavbe, že nevyhovuje socialistickej spoločnosti pre svoju zlú formu.

<sup>1</sup> KUSÝ, Martin: *Architektúra 1945–1975*. Bratislava 1976; KRIVOŠOVÁ, Jana, LUKÁČOVÁ, Elena: *Premeny súčasnej architektúry*. Bratislava 1990; *Stavby ČSSR 1981–1985*. Bratislava 1986; ZALČÍK, Tibor–DULLA Matúš: *Slovenská architektúra 1976–1980*. Bratislava 1982. DULLA, Matúš: *Architektúra dnes*. Bratislava 1993. <sup>2</sup> RUSINOVÁ, Zora a kolektív: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie*. Bratislava 2000. <sup>3</sup> Napríklad novostavba Slovenského rozhlasu sa od projektu, nie zámeru budovala v rozpätí 1969–1980), Slovenská národná galéria od prvej skice v roku 1964 až po otvorenie v roku 1977, komplex Kamenné námestie (Ivan Matušik, od víťazstva v súťaži 1960–1978), budova Slovenskej televízie (Jozef Struhár, Vladimír Čurilla, od súťaže 1965, výstavba: 1968–1975). <sup>4</sup> Podobné charakteristiky interiérov pozri napr. BAHNA, Ján: *Technika ako zdroj inšpirácie pre architektúru*. In: *Projekt*, 25, 1983, č. 10, s. 39. <sup>5</sup> A aj keď v rámci „očisty“ odznela kritika podceňovania ideologického pôsobenia architektúry, nikto si netrúfol konkrétne predpisovať a určovať, ktoré sú tie práve socialisticke-realistické formy. Je to „dôsledok koreniaci v šesťdesiatych rokoch kedy sa pohľad na architektúru zjednodušil a architektúra sa hodnotila jedine z hľadiska investičných potrieb a prestala sa hodnotiť ako nástroj štátnej politiky“ odznelo ako stažnosť na zjazde zväzu. In: NAHÁLKA, Peter: *Správa o činnosti ZSA za obdobie 1972–1977*. In: *IV. zjazd Zväzu slovenských architektov* (BA 18. – 19. XI. 1977), ZSA, Obzor, Liptovský Mikuláš 1978, s. 14.





Tibor Gebauer a kolektív: EOS, sídlisko Dlhé Diely. Bratislava. Projekt: 1975, 1981, 1985, nerealizované

Vlna kritiky, ktorá v šesťdesiatom ôsmom prebehla celou spoločnosťou, sa v architektúre obmedzila na pomenovanie konkrétnych a praktických problémov staviteľstva. Programové „revolučné“ stanoviská architektov smerovali k posilneniu ich postavenia v spoločnosti – voči dodávateľovi, autorstvu, vo finančnom hodnotení. Kritika smerovala proti štandardizácii a uplatňovaniu matematických metód v projektovaní<sup>6</sup> a napriek tomu, že odznela v rámci šesťdesiateho ôsmeho, stala sa základom diskusií počas následných rokov, kedy sa spomínané „neduhy“ prejavili vo zvýšenej miere. Tieto požiadavky<sup>7</sup> prvýkrát ucelene zazneli na III. zjazde Zväzu slovenských architektov (v Bratislave 18. a 19. apríla 1968), na ktorom bol zvolený nový predseda (architekt Štefan Svetko) a ústredný výbor. Obsadenie funkcií sa dá chápať skôr ako generačný než politický nástup.

V roku 1970 abdikoval predseda Zväzu, novozaložené Združenie projektových ateliérov (ZPAT) sa začlenilo pod Štátny projektový a typizačný ústav, takisto novozaložená organizácia na vydávanie publikácií o architektúre A-press pomaly dožila. Očistný proces vyvrcholil na marcovej konferencii v roku 1972 v Bratislave, kde sa zavŕšila konsolidácia členskej základne. Väčšina postihov sa ukázala ako formálna, pretože autori svoju činnosť, síce v nižšej funkcii, ale vykonávali naďalej.<sup>8</sup> Viditeľný rozdiel bol medzi situáciou v Čechách a na Slovensku, v Prahe bol 8. februára 1971 rozhodnutím Ministerstva vnútra Svazu českých architektov zrušený.

Po personálnej konsolidácii nasledovala „ideologická“, ústredný výbor vytyčil ideové poslanie zväzu na Ideologickej konferencii v 1973.<sup>9</sup> Napriek honosnému názvu konferen-

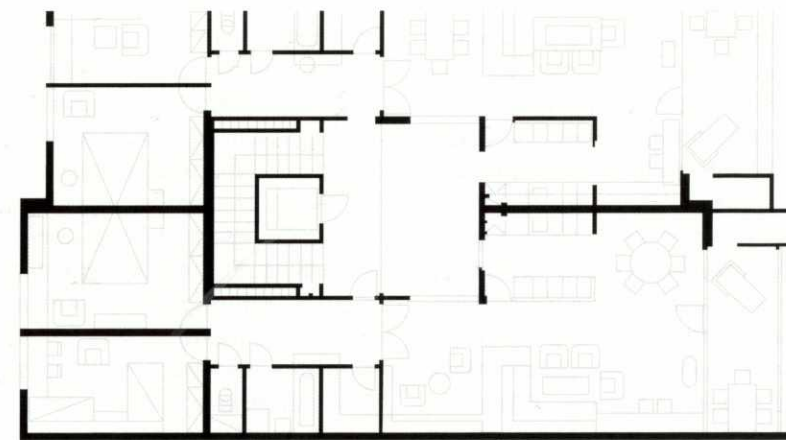
cia nič okrem typickej neprehľadnej rétoriky nepriniesla, iba architektov utvrdila v štátnej politike. Dohľad a pohľad na architektúru sa zjednodušil, hodnotila sa prioritne z hľadiska investičných potrieb, a len v tomto jedinom zmysle fungovala ako dôležitý nástroj štátnej kultúrnej politiky.<sup>10</sup> No kultúra bola v tomto spojení už iba klišé. Na IV. zjazde ZSA trefne vystihuje stávajúcu situáciu jeden z diskutérov „...čo s architektúrou, keď máme pri výbere technológie mnoho ráz jedinu možnosť: skelet „priemstavácky“, čo si vyžaduje virtuozitu v hre na jednej strune.“<sup>11</sup> Ďalšia z determinánt normalizačných rokov, deficit v prístupe k informáciám tiež nebol v oblasti architektúry absolútny. Jedným z pravdepodobných dôvodov bola potreba informovať o nových technológiách, okrem toho, aj keď sa nám to dnes môže zdať komické, v stavebníctve prebiehala tichá medzinárodná súťaž. Veľké podniky mali svoje knižnice a pravidelne odoberali zahraničné časopisy, čo je na niektorých stavbách doslova vidieť.<sup>12</sup> Okrem zahraničných periodík bol populárny aj bulharský medzinárodný mesačník o súčasnej architektúre (vychádzal v angličtine), do ktorého redakčnej rady patril aj britský architekt Norman Foster. Významné bolo pôsobenie slovenských časopisov Projekt a Architektúra a urbanizmus, ich redakčné vedenie bolo o poznanie miernejšie než vedenie českej Architektury, preto tu publikovali vo veľkej miere aj českí prispievatelia, ktorí by to mali doma ťažšie. Takisto slovenskí architekti a teoretici okrem o vlastných prácach a prácach svojich kolegov písali aj o svetových stavbách, hnutiach a tvorcoch (M. Dulla, Š. Šlachta, V. Šimkovič, J. Bahna, A. Gürtler...). Povedomie o svetovej architektúre bolo na Slovensku na socialistické pomery až nadštandardné. Mnohí slovenskí architekti obosielali zahraničné medzinárodné súťaže, ich účasť umožnila zástita zamestnávateľa (inými slovami súťažilo sa pod zástitou štátu!), napr. súťaže na Centre

Georges Pompidou v Beaubourgu sa zúčastnilo hneď niekoľko kolektívov: J. Huntier, D. Kuzma, R. Janák; B. Somora a A. Mikuláš; Š. Imrich; V. Trnkus; V. Šišolák, M. Šavlik, J. Jankovič; L. Režucha a P. Frištacký.

Bytová výstavba – tvorba životného prostredia; mýtus a realita

Neradostná situácia v stavebníctve, nie vždy právom spájaná so sedemdesiatimi rokmi, sa azda najviac prejavila v bytovej výstavbe. Z tej sa stalo skôr samostatné priemyselné odvetvie než súčasť architektúry. Dôsledky programu bytovej výstavby (najväčší boom spadá práve do 70. a 80. rokov) sú dodnes terčom kritiky. Je preto otázne do akej miery sú naše sídliska naozaj „zlé“ a aký podiel na negatívach pripadá architektom. Či sa skôr všetci (investor, architekt, užívateľ) nestali obeťami a spoluvinníkmi ekonomického systému, ktorý sa nebol ochotný a schopný zreformovať, ani zoči voči vlastným obľudným výsledkom. Napriek tomu faktom zostáva, že štát svojich obyvateľov ubytoval (do roku 1979 býva cca 1,1 milióna obyvateľov v panelákoch)<sup>13</sup> a pre väčšinu z nich boli paneláky polepšením ich bytovej situácie. Otázka bytovej výstavby bola vlastne jedinou architektonickou témou, ktorá bola legislatívne podchytená – ako právo človeka v socialistickej spoločnosti bývať dôstojne a porovnateľne so všetkými vrstvami obyvateľstva.<sup>14</sup>

Panelový systém sa vo výstavbe na Slovensku začal používať v polovici 50. rokov. Vtedy zazneli prvé kritiky a varovania. Napriek niektorým šťastným riešeniam,<sup>15</sup> sa panelová výstavba začiatkom sedemdesiatych rokov dostala pod tvrdú kritickú paľbu. Napríklad v prvom čísle časopisu Projekt 1970 je hneď v úvode publikovaný prvý z plánovanej série rozhovorov za hranatým stolom (hranatý ako výstavba?) s tromi architektmi Iljom Skočkom, Stanislavom Talašom a Jozefom Chovancom.<sup>16</sup> Celý rozho-



Tibor Gebauer a kolektív: EOS, pôdorys typizovaného bytu. Bratislava. Projekt: 1975, 1981, 1985, nerealizované

vor sa točil okolo problematiky plánovaného osídlenia. Architekti sa otvorene vyznávajú z rozčarovania nad nevyužitými možnosťami, ktoré ponúka plánované hospodárstvo „mne sa vidí, že sme sa dostali do polohy, ktorá musela prísť a považujem tento stav... za výsledok nerozumných snáh vytrhnúť architektúru z kultúrneho a spoločenského kontextu a architektom prisúdiť iba funkciu mechanických rozkreslovačov určitých predstáv ... bohužiaľ v architektúre je možnosť korekcie otázkou rokov.“<sup>17</sup> Terčom kritiky boli schematický urbanizmus a jednotvárnosť typov, pretože ani na prahu V. päťročnice neboli doriešené tzv. rohové sekcie panelových domov, ktoré by umožnili návrat k uličnému spôsobu zástavby, teda od cesty späť k ulici, tento problém sa v hromadnom merítke nedoriedil vlastne nikdy. Jedným z najmarkantnejších neduhov nových sídlisk bola ich fádnosť; ako keby sa výstavba vrátila do povojnových čias – späť k hobydom. Tento stav umocňovala aj nedostavanosť sídlisk,<sup>18</sup> pretože investor vyvíjal tlak na otvorenie stavby, často neakceptoval ani čas nevyhnutný na prípravu a na druhej strane nejavil záujem o jej dokončenie. Dôsledkom bola absencia občianskej vybavenosti a úpravy okolia. Napríklad *Petržalka* sa stavala „od konca“ – hlavná trieda sídliska, okolo

ktorej sa na papieri rozvíjala bytová výstavba, sa nikdy nevybudovala. Nedostavané z bratislavských sídlisk zostali aj *Dalné Hony*, *Dlhé Diely*, *Krasňany* etc. Bytovú výstavbu nekritizovali len architekti,<sup>19</sup> ktorých škrela predovšetkým profesionálne a obyvateľstvo, ktoré nevedomky nahrávalo týmto laxným prístupom,<sup>20</sup> kritika smerovala aj z najvyšších funkcionárskych radov, napr. v prejave prezidenta G. Husáka na XV. zjazde KSČ kde povedal: „od projektantov a stavbárov požadujeme ..., aby nezabudli, že sídlisko je človeku domovom, nie len domom.“ Nízka kvalita životného prostredia na novovybudovaných sídliskách mala za následok hromadné úniky na chaty, teda snahy o vybudovanie si druhého bývania, v ktorom si obyvatelia spĺňali svoje sny. Na individuálnu výstavbu neboli uvalené žiadne tvrdé tvorivé obmedzenia, napriek tomu sa tu neprejavili nijaké potláčacie kvality, práve naopak nikým neradený vkus obyvateľstva sa prejavil ako podpriemerný.

Bariéra medzi projektom a realizáciou bola vo flexibilitate, resp. v jej absencii pri zavádzaní nových typov, inými slovami, vždy sa postavilo len to, čo bol dodávateľ schopný dodať.<sup>21</sup> Dĺžka zavádzacieho procesu nových typov bola neúnosná, napr. ešte v roku 1980 sa odhadovalo obdobie uvedenia nového prototypu bývania do

<sup>6</sup> Väčšina diskusných príspevkov sa niesla v pesimistickom duchu – ktorý bol odrazom neradostnej devastácie našich miest uskutočnenej v mene spriemyselného krajiny. Aj závery zjazdu sa niesli v depresívnom duchu, čo neskorších „normalizátorov“ oprávnene a doslova vydesilo. <sup>7</sup> Z požiadaviek: Návrh zákona o autorizácii architektov; Zásady organizácie projektových ústavov; Zásady odmeňovania v projektových organizáciách; Autorsko-právna ochrana architektonických diel. <sup>8</sup> Napríklad bývalý predseda spolku Štefan Svetko na čas vypadol z popredného miesta rozpisky na aj tak kontroverznú stavbu Slovenského rozhlasu. Takisto Oficiálnu cenu ZSA za stavbu účelového zariadenia KSČ v Javorine dostali iba J. Hauskrecht a Š. Ďurkovič. Svetko nebol spomenutý, aj keď hotel so súkromným Brežnevovým apartmánom projektov. <sup>9</sup> Konferenciu (v Bratislave 29. – 30. novembra 1973) pripravoval P. Nahálka, pozri Štu. <sup>10</sup> Svetko nebol spomenutý, aj keď hotel so súkromným Brežnevovým apartmánom projektov. <sup>11</sup> Diskusný príspevok architekta Jozefa Chovanca (cit. v pozn. 10), s. 54. <sup>12</sup> Napríklad knižnica ZSA (dnes SAS), v ktorej prevládajú zahraničné tituly a o prírastkoch pravidelne informovali Správy alebo rozsiahla knižnica Stavoprojektu, ktorá pod iným menom pracuje dodnes.

<sup>13</sup> Napríklad v rokoch 1971–1975 (5. päťročnica) sa postavilo 614 000 bytov a v rokoch 1976–1980 (6. päťročnica) 647 000 bytov. <sup>14</sup> PALUŠ, Karol: Smer: komplexné bývanie. In: *Projekt*, 21, 1979, č. 8, s. 6. <sup>15</sup> Obytný súbor na ulici Februárového víťazstva Bratislava: Ďurkovič Štefan, Houdek Václav, Svetko Štefan, Vician Emil, Ondrej Dukát, 1957–1964. Chrenová I. Nit-ra, M. Scheer, projekt: 1964–1967, realizácia: 1965–1969. <sup>16</sup> Rysovať až potom, hranatý stôl. In: *Projekt*, 12, 1970, č. 1, s. 5–13, 41–42. <sup>17</sup> Ibidem, hovorí architekt Talaš, s. 41. <sup>18</sup> Nedostavanosť dosiahla tak fatálne rozmery, že jej zníženie sa stalo konkrétnym heslom Piatej päťročnice. <sup>19</sup> Napríklad v mnohých príspevkoch na IV. zjazde slovenských architektov v Bratislave 18. – 19. XI. 1977. <sup>20</sup> „Nebyvajúci sú ochotní prijať akýkoľvek byt, akokoľvek vybavený a na ľubovoľnom mieste, ako prvé zaistenie potrieb, umožňujúci rekonštrukciu, zmenu, či zlepšenie.“ NOVÝ, Otakar: Filozofická východiska koncepcie bydlia v socializme. In: *Architektúra a urbanizmus*, 14, 1980, č. 2, s. 63–78. <sup>21</sup> Napríklad do výroby nikdy neboli uvedené ani len typy, ktoré navrhnuté v 1970. Tieto typy boli výsledkom súťaže o najlepšie riešenie, víťazným sa stal kolektív Š. Svetko, K. Paluš, J. Lacko.



chodu na 10-12 rokov (!), čo priviedlo Otakara Nového k výroku „je podstatne ľahšie zmeniť model automobilu než bytovej sekcie“. <sup>22</sup> Dôsledkami boli stereotypné zástavby, malé izby a prísne utilitárne dispozície domov i bytov.

Aj v takýchto podmienkach vznikli riešenia, ktoré preukázali architektonickú virtuozitu. Napríklad využitie panelového systému na stavbe dvoch bratislavských hotelov *Bratislava a Družba*, <sup>23</sup> ktoré sa v modifikovaných verziách zrealizovali aj v iných mestách socialistického bloku a stali sa predmetom patričného obdivu. K vydatým socialistickým sídliskám patrí realizácia Michala Scheera: architekt za pomoci atypických panelov navrhol celkom iný, než tradične schematický urbanizmus na sídlisku *Pod baštami* v Nových Zámkoch. <sup>24</sup> Jednotlivé domy spájali do trojíc tak, že vznikli vnútorné dvory a náznaky blokov. Bratislavské *Medzijarky* <sup>25</sup> boli riešené o niečo jednoduchšie, architekt dosiahol kvalitnejší urbanizmus iba skladbou existujúcich typov zástavby. Vzniknuté vnútro priestory, dnes s vyrastenou zeleňou, sú aspoň artikulovaným verejným priestorom a nie amorfnou „zelenou lúkou“. Terčom priamej kritiky nebola len kvalita bytovej výstavby, ale aj necitlivosť k existujúcim zástavbám a bezohľadnosť k životnému prostrediu. Počas celého obdobia sedemdesiatych rokov architekti plnili strany časopisu Projekt kritikou, ktorá však neprinášala žiadne výsledky. Pritom architekti nielen kritizovali, ale aj navrhovali konkrétne postupy novej výstavby, napr. návrh interdisciplinárneho prístupu, t.j. zapojenie viacerých profesií na postihnutie a napravenie nedostatkov v bytovej výstavbe. Všetky snahy vždy nakoniec narazili na ťažkopádnosť plánovaného hospodárstva – na

stala situácia, v ktorej sa stavebníctvo z partnera zmenilo na nepriateľa architektúry, pretože preferovanie ekonomicko-technologických hľadísk prerástlo z prostriedkov na ciele.

Tento problém nebol signifikantný len pre naše krajiny, s negatívnymi dôsledkami bytovej výstavby zápasili takmer všetky krajiny minimálne Európy, najznámejším pokusom o riešenie sa stala „výstavbo-výstava“ IBA <sup>26</sup> v Berlíne.

Prvým slovenským veľkolepým pokusom o nápravu bolo vypísanie medzinárodnej súťaže na sídlisko na pravom brehu Dunaja – *Petržalku* ešte v roku 1967. <sup>27</sup> Novú koncepciu pre *Petržalku* ale schválila vláda až 28. októbra 1970 a konečný variant územného plánu v roku 1971. Vypracované plány boli zhrnutím piatich víťazných návrhov zo súťaže pod vedením architekta Stanislava Talaša a Jozefa Chovanca (architekt Chovanec neskôr z projektu odstúpil). *Petržalka* mala byť už od začiatku „celkom iná než doterajšie sídliská“, sami autori ju v plánoch neoznačovali ako sídlisko, ale ako nový mestský sektor – paralelné mesto na druhom brehu Dunaja. <sup>28</sup> Centrom sektoru mala byť hlavná trieda (30% územia postavených skeletovou výstavbou), ktorej realizáciou autori podmieňovali pozitívny výsledok plánovaného sídliska. Zvyšok sektoru bol rozvrhnutý do troch bytových zón *Lúky*, *Háje* a *Dvory* komponovaných okolo centra, zóny mali využívať systém ulíc, lemovaných výkladmi, spoločenskými priestormi a športoviskami. Pri stanovení priorít autori suverénne narábali s pojmom génus loci a naozaj sa snažili vybudovať mesto. Preto premiešali sféry (bytové, administratívne...) a riadili sa ľudským meradlom.

Výsledok je dokladom zlyhania reformných snáh, pretože namiesto

nápravy, výstavba sídliska v exemplárnej forme pomenovala nedostatky a stala sa pre Bratislavčanov synonymom odcudzenia. <sup>29</sup> Na neúspechu sa v najväčšej miere podpísal nedorozumený urbanizmus a zavrhnutá postupnosť výstavby. <sup>30</sup> K pozitívnym ostrovom v rámci výstavby sídliska patrí napr. funkčné i hmotové riešenie občianskej vybavenosti v *Ovsišti* (Stanislav Talaš, Ján Lenčo, realizované 1983).

Menej známou odpoveďou na odcudzenie a schematickosť urbanistických plánov sídlisk je návrh na *Experimentálny obytný súbor – EOS* pre sídlisko *Dlhé diely* v Bratislave. Navrhoval ho kolektív pod vedením Tibora Gebauera (od roku 1976) a je príznačný (alebo skôr typický?) tým, že sa v navrhnutom rozsahu nezrealizoval. V tomto prípade sa autori rozhodli nenechať nič na náhode, samotnému navrhovaniu sídliska predchádzal interdisciplinárny výskum skutkov existujúcich sídlisk. Výhodiskom štúdie sa stala bytovaním prevzatá (!) kritika postavených sídlisk. Na základe negatívnych príkladov si potom kolektív riešiteľov vytýčil niekoľko bodov – zásad, ktoré pomenovali možné cesty nápravy a tie sa snažil v návrhu naplniť. Zásady, <sup>31</sup> ktoré sa stali všeobecnými charakteristikami mestotvorby, boli formulované v bodoch nasledovne: 1. vystihnúť premeny od monofunkčného k polyfunkčnému riešeniu, t.j. smerovať k viacfunkčnému zastavaniu; 2. integrovať čo najväčší rozsah mestotvorných funkcií v záujme rovnomerného a čo najintenzívnejšieho oživenia obytného prostredia, t.j. vrátiť sa k uliciam, námestiam...; 3. v samom bývaní plnšie za-

bezpečiť nároky moderného človeka t.j. zohľadniť zmeny v životnej úrovni; 4. zmeny previesť v súlade s typizáciou a unifikáciou, t.j. realizovať v súlade s možnosťami. Tieto zásady explicitne formulovali kritiku modernity sídlisk. Autori využívali aj postmodernistické formulácie a postupy, čo podčiarkuje druhý variant sídliska (spolu s J. Ondriášom, 1985), ktorý je jedným z najdôslednejších príkladov post-modernej sídliskotvorby.

Celé sídlisko bolo kaskádovito zasadené do svahovitého terénu s výhľadom na Dunaj. Model bytu 1:1 bol prezentovaný na výstave stavebníctva Coneco, kde sa stal jedným z najpopulárnejších exponátov, tento postup nenápadne odkazuje na revolučné predvojnové modernistické snahy o poľudštenie hromadného bývania.

Nové typy bytových sekcií, vyvinuté v sedemdesiatych rokoch pre nadschádzajúce obdobia (s výhľadom až do roku 2000), charakterizuje zvyšovanie konštrukčných modulov, t.j. následné zväčšovanie plošného štandardu bytu a zvyšovanie úrovne bytu (napr. dispozície s dvoma a viac kúpeľňami, samostatnými priestormi myslenými ako pracovne alebo detské herne), zvyšovanie typovej výšky stropu (ktorá za sto rokov klesla zo 4 m na 2,40 m). Okrem zväčšovania podlažnosti bytu bolo všeobecným trendom začleňovanie viacerých funkcií do bytových stavieb, a teda budovanie bývania ako súčasť obytnej štruktúry.

Osobitným paradoxom typizovaných bytov, bolo ich zariadenie. Tovársky vyrábané tzv. dozariadenie prvky, napr. kuchynské linky, šporáky, skrine neboli so stavebníctvom zladené, a tak sa vlastne štandardné byty nedali zariadením štandardným nábytkom. Skutočné vyhotovenie, nekoordinované projektom (detailov bytu) bolo vecou náhody či vkusu majstra na stavbe. <sup>32</sup> Stvárnenie bytového jadra ako najkomplexnejšieho štandardizovaného prefabrikátu bytu sa úplne vyhlo priemyselnému dizajnu. Výsledkom bola nezladená sanita, nezmyselne vedené rozvody, „vyosené“ elektrospotrebiče (napr. lampy, ohrievacie telesá, etc). V panelových bytoch sa vždy niečo nezmesťilo, alebo bolo primálne.

Takisto spoločné priestory panelákov neboli priestorovo pripravené ani len na manévrovanie s detským kočikom, nielen na jeho úschovu a ostatnú prevádzku základných potrieb mnohých jeho obyvateľov.

Dostavané sídliská svojím urbanizmom, bez zelene a občianskej vybavenosti vytvárali prázdne priestory. Tie sa zapínali dvojakým spôsobom, drobnou architektúrou ako boli nástenky, tabule cti (napr. *Propagačný systém APN* situovaný pod mostom SNP od kolektívu Ján Lacko, Cyril Rovňák, Braňo Somora, 1975) a výtvarnými dielami tzv. monumentálkami. Výtvarné diela dopĺňali aj interiéry stavieb a často odvádzali pozornosť od nie vždy kvalitne prevedených detailov. Okrem toho výtvarné doriešenie prinášalo do stavieb tak hľadané vyjadrenie ich socialistického obsahu. Aplikácia umeleckého diela stavbu vlastne dokončila a uviedla ju do správneho ideologického kontextu. Využitie výtvarného umenia v architektúre upravovala povestná Hlava V v súhrnnom rozpočte stavby. Objednávky na výtvarné diela sa dajú rozdeliť do dvoch skupín. Veľké objemy do významných spoločenských priestorov – realizované ako politická objednávka a dotvorenie menších stavieb – v zmysle estetického úpravy (Hlava V sa aplikovala na každú možnú novostavbu). <sup>33</sup> Stavieb bolo toľko, že sa k realizáciám často cez priateľské kontakty medzi architektmi a výtvarníkmi dostali aj takí, ktorých si spájame s iným druhom produkcie (napr. P. Bartoš, J. Bartusz, S. Filko, J. Meliš, M. Paštéka, R. Sikora). Na hlavu V sa viaže ešte jeden paradox, architekti boli za rozsiahle stavebné diela ohodnocovaní menej než výtvarníci za často pofidérne „dotvorenie.“ Najvypuklejší rozdiel medzi socialistickým realizmom päťdesiatych a socialistickou realitou v sedemdesiatych rokoch je vidieť práve na práci Komisie pri Fonde výtvarných umení, ktorá hotové návrhy výtvarného diela posudzovala. Zo zápisov i výpovedí aktérov vyplynie, že ideologická „vata“ bola v prevládajúcich prípadoch len ospravedlňovaním honorárov, o ktoré išlo v prvom rade. Nad ideovým vyzne-

ním diel s nízkym investičným nákladom sa prakticky neuvažovalo. Preto „mocní“ výtvarníci, ktorí v Komisiách pracovali, v skutočnosti nechránili ideologickú čistotu výtvarných diel, ale svoj trh. Zapájali sa do občajného konkurenčného boja o lukratívnu zákazku. Táto situácia je len dôsledkom pragmatizácie socializmu, ktorá mala od konca šesťdesiatych rokov vzostupnú tendenciu. Boj o výtvarné dotvorenie sa odohrával na princípoch raného kapitalizmu; sprevádzali ho špinavé triky, podvádzanie, ohováranie a úplatky, o ktoré sa nakoniec delil investor, architekt aj výtvarník. Preto boli umelci, nielen výtvarníci, v čase normalizácie – na socialistické pomery vlastne bohatí ľudia!

Honoráre, ktoré plynuli z výtvarného dotvorenia (honorované cez SFVU a nie cez stavebné podniky), boli príčinou aj nemiestneho „zútulňovania“ a kumulovania prvkov. Príkladom môže byť nešťastne riešené dnešné námestie Slobody, ktorého podoba nikdy neprekročila tieň niekdajšieho cvičiska prezývaného Sahara.

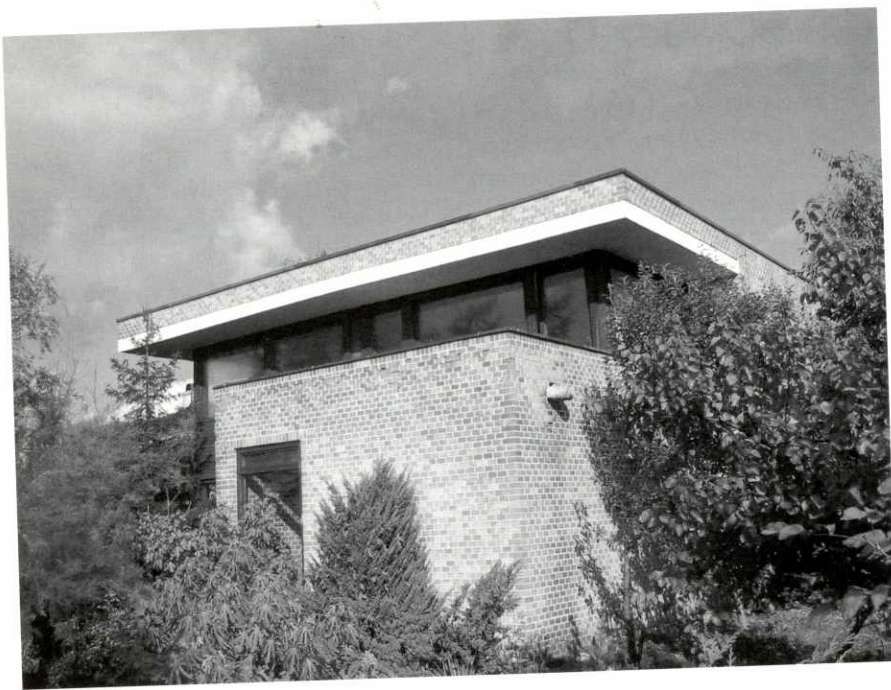
K tým pozitívnym príkladom patrí napr. známy *park Karola Šmidkeho* (jediný nový park tých čias) na Štrkovci. Výsledok pripomína podobné riešenie toho istého autora pre pamätník v urnovom háji (1972). Architekt pracuje s terénom, reliéfne ho tvaruje, pomáha si vkladáním betónových prvkov oblých tvarov, park oživuje fontánami, farebnými lavičkami, kalkuluje so zeleňou. Výsledkom je tvarová protiváha sídliska prevtelená do príjemného prostredia.

Individuálna výstavba, teda v prvom rade výstavba vidieckych sídel, rozumej dedín, sa tiež stala terčom kritických výpadov. Predovšetkým architekti kritizovali výstavbu nových domov, ktoré hanlivo prezývali „kávové mlynčeky.“ <sup>34</sup> Fundovanou odpoveďou na postupnú tvarovú a hmotovú negáciu slovenskej dediny boli katalógové projekty rodinných domov. Výsledkom typizačného úsilia bolo šesť vydaných dielov Katalógu projektov rodinných domov v priebehu rokov 1970–1975, v každom po 40–50 návrhov. Mnohé z navrhnutých do-

<sup>22</sup> NOVÝ, Otakar: Filosofická východiská koncepcie bydlí v socializme. In: *Architektúra a urbanizmus*, 14, 1980, č. 2, s. 72. <sup>23</sup> Autorom bol maďarský architekt J. Finta (Hotel Bratislava, projekt: 1972–1973, realizácia: 1973–1974). Podobné hotely sa postavili aj v iných krajinách socialistického bloku, napr. Hotel Volga v Budapešti. <sup>24</sup> Podobný účinok dosiahol Michal Scheer, už v projektovaní Nitrianskej Chrenovej, kde tiež spojil tri domy do trojuholníka a okrem súkromného dvora dosiahol aj iný vzhľad sídliska. Michal Scheer, sídlisko Pod Baštami, Nové Zámky, 1967–1970; Bašty II, 1973–1977. <sup>25</sup> Sídlisko Medzi jarkami, Bratislava, Š. Svetko, Š. Ďurkovič, projekt: 1973, realizácia: 1973–1976. <sup>26</sup> IBA – Internationale Bauausstellung Pod Baštami, 1967–1970; Bašty II, 1973–1977. <sup>27</sup> Sídlisko Medzi jarkami, Bratislava, Š. Svetko, Š. Ďurkovič, projekt: 1973, realizácia: 1973–1976. <sup>28</sup> IBA – Internationale Bauausstellung Pod Baštami, 1967–1970; Bašty II, 1973–1977. <sup>29</sup> Sídlisko Medzi jarkami, Bratislava, Š. Svetko, Š. Ďurkovič, projekt: 1973, realizácia: 1973–1976. <sup>30</sup> Konečný vzhľad sídliska poznačil aj obmedzený počet typov panelových domov. Pre Petržalku boli síce navrhnuté nové typy no tie sa nevyrobili. Napríklad typové sekcie od Š. Svetka, ktoré obsahovali byty vysokého štandardu s viacerými hygienickými zariadeniami, šatníkmi a jedálňou. <sup>31</sup> GE-BAUER, Tibor: Diskusný príspevok. In: *IV. zjazd Zväzu slovenských architektov* (IBA 18. – 19. XI. 1977), ZSA, Obzor, Liptovský Mikuláš 1978, s. 97.

<sup>32</sup> K problematike pozri ŠVÁCHA, Peter: Priemyselné elementy architektúry. In: *Projekt*, 22, 1980, č. 3, s. 16–17. <sup>33</sup> Každoročne SFVU publikoval prehľad prác, ktorý čítal od 100 do 200 položiek, napr. z publikácie Monumentálna tvorba v architektúre, prehľad prác za rok 1984 si môžeme vytvoriť približnú predstavu, kto sa zúčastňoval. Paradoxne vlastne všetci a najviac realizácií nemali exponenti režimu, ale neznámi a priemerní skôr užití výtvarníci. (Ale aj kvalitní výtvarníci za rok 1984 napr. Rónai, Popovič, Želibská, Jankovič, Mlynárčik, Kompaněk, Kern a.i.) <sup>34</sup> SPIŠKA, Ivan: Kedy už budú architektúrou. In: *Projekt* 43, 1976, č. 4, s. 4-9.





Marta Skočková-Pisončíková, Ilja Skoček: Rodinný dom na Medzierke, Bratislava. Projekt: 1973, Realizácia: 1974–1980

mov sú na vysokej dispozičnej a aj estetickú úroveň. Počítajú okrem bývania aj s integrovaným hospodárskym dvorom a ostatnými náležitosťami v primeranej mierke, často prispôbené konkrétnej zemepisnej oblasti (využívali typické, resp. štylizované odkazy na tradície). Bohužiaľ, k ich širšiemu využívaniu nikdy nedošlo.<sup>35</sup>

Architektonickým bombónikom, ale predovšetkým osobným manifestom, boli realizácie vlastných rodinných domov architektov. Domy, ktorých stavebný proces bol pod dohľadom tvorca a teda mal všetky predpoklady dobre dopadnúť a dôsledne ilustrovať názory svojich autorov. Rodinné domy známych architektov sa stali medzi kolegami veľmi populárne a tie najznámejšie patria k najlepším architektúram tohto obdobia.<sup>36</sup> Rodinné domy Ivana Matušika a Ferdinanda Milučkého sú dnes už notoricky známe, menej známe, na rovnakej kvalitatívnej úrovni a zhodou okolností prvý z nich, je rodinný dom Ilju Skočka a Marty Skočkovej-Pisončíkovej (projekt: 1973, realizácia: 1980).

Rodinný dom na Medzierke je dôkladom vplyvu severskej architektúry, ktorý bol medzi architektmi vtedy veľ-

mi rozšírený. Predmetom obdivu bolo využitie prírodných materiálov, symbióza s prostredím a humánne merítko. Rodinný dom na Medzierke je postavený z pohľadovej tehly a doplnený o betónové detaily. Betónové prvky autori využili aj na dotvorenie okolia (vstup, záhradné detaily). Interiér je charakteristický plynulým priestorom, toto využitie „raumplanu“ je v slovenskej architektúre ojedinelé. Zariadenie domu dopĺňajú autorské nábytky a zariadenie prvky.

#### Trendy a smery v architektúre sedemdesiatych rokov

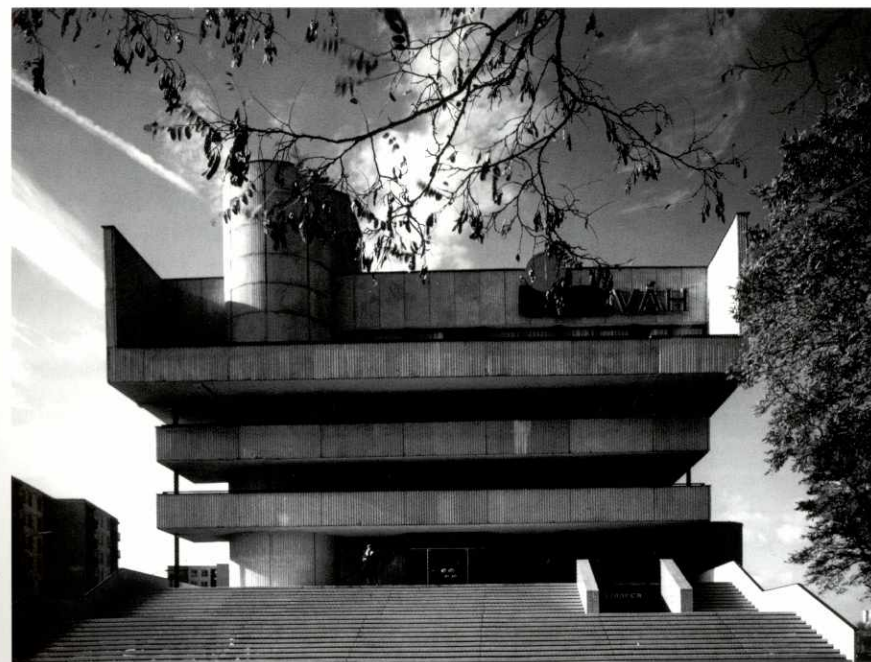
V sedemdesiatych rokoch architektonická scéna osirela, zo scény postupne odišli všetky autority svetovej moderny (F. L. Wright 1959, Le Corbusier 1965, Mies van de Rohe 1969, R. Neutra 1970), postupne sa rozpadol CIAM a svet ranej moderny sa završil.<sup>37</sup>

Prežívanie funkcionalizmu a vyrovnávanie sa s ním a teda s modernou je charakteristické pre celosvetový vývoj architektúry. Ako bolo spomenuté v úvode, sedemdesiate roky nijakými formatívnymi poučkami o socialistickej architektúre neoplyva-

li. Stavby na Západe a Východe sa odlišovali skôr v použitých technológiách než vo formách. Príčinu tohto pre mnohých ideológov iste nepochopiteľného javu vysvetlil ruský teoretik A. Rjabušin<sup>38</sup> zhodou materiálov a konštrukčnými nevyhnutnosťami (že opomenul zhodné tradície je prirodzené) a odporučil ju vnímať ako normálny jav, ktorý si netreba ďalej podrobne všímať.

Hlavnou témou sedemdesiatych rokov v architektonických diskusiách a teóriách boli mestá – ich rozvoj, podoba a smerovanie. V línii povojnovej obnovy sa v Európe realizovala pomerne brutálna výstavba voči starým centráram. Na mieste je výrok P. Johnsona o tom, „že naše mestá sú dnes omnoho zdeformovanejšie než pred päťdesiatimi rokmi.“<sup>39</sup> K najdiskutovnejším publikáciám patrili Nehostinnosť miest, pobádanie k nepokoju od A. Mitscherlicha,<sup>40</sup> ktorá vyšla u nás v roku 1971 a neskôr vydaný Génus Loci od A. Norberga-Schulza.<sup>41</sup> Obe publikácie ovplyvnili aj slovenskú architektonickú scénu, pretože o tvorene pomenovávali problémy miest poznačených funkcionalisticky orientovaným urbanizmom. Napriek nadšeniu sa tieto teoretické výdobytky na Slovensku nedarilo aplikovať v realizovanom urbanizme, ale uplatnili sa spolu s ostatnými trendmi v soľitnej výstavbe.

V priebehu sedemdesiatych rokov sa postavilo viacero pozoruhodných stavieb, niektoré z nich si ceníme dodnes, na iné sa pozabudlo. Začalo sa s výstavbou, prípadne sa dokončili aj niektoré z inžinierskych zámierov, ktoré navždy zmenili ráz slovenskej krajiny, napr. *jadrová elektráreň Jaslovské Bohunice* (projekt: 1978-1981), v 1975 roku napustenie a spustenie do prevádzky *vodnej nádrže Liptovská Mara*, začiatok výstavby *vodného diela Gabčíkovo-Nagymaros*. Okrem veľkých inžinierskych zámierov sa dokončovali aj iné veľké stavby, ktorých základný koncept je síce z rokov šesťdesiatych, ale zdĺhavosť stavebného procesu ich sprítomňovala počas celých



Marta Skočková-Pisončíková: Rekreačno-liečebné stredisko poľnohospodárov Váh (dnes hotel Váh), Piešťany. Projekt: 1972, realizácia: 1974

sedemdesiatych rokov. Výstavba *bratislavského rozhlasu* bola poznačená vášnivou diskusiou už od čias zverejnenia víťazného návrhu od autorského kolektívu vedeného architektom Štefanom Svetkom.<sup>42</sup> Od roku 1970 už nebol problémom len netradičný koncept, ale aj samotný autor, ktorý sa z čela kolektívu na chvíľu stratil. Rozhlas sa začal stavať na základe projektov z rokov 1969–1970, aj keď koncept obrátenej pyramídy je ešte staršieho dátum, ale hra presných objemov pod ňou evokuje skôr neomodernistické čítanie. Podnož sa viackrát prerábala, v pôvodnom zámere z nej mali viesť nadúrovňové terasy, ktoré mali spájať budovu rozhlasu s okolitými ulicami. Architekt do podnože umiestnil nahrávacie štúdiá a práve tento typ prevádzok umožnil použiť exaktné geometrické formy, ktoré vo výsledku stavajú na svojom kontraste s technicistnou vežou.

Podobný, zdĺhavý osud poznal aj *prístavbu Slovenskej národnej galérie* od architekta Vladimíra Dedečka. Prístavba sa postavila na základe návrhu druhého variantu z roku 1967 a verejnosti bola sprístupnená až v roku 1977.

Výstavbu SNG na nábreží Dunaja tiež sprevádzala kritika z radu staromilcov. Konečný výsledok ukázal, že kritika nebola na mieste, na bratislavské pomery až výstredný koncept pôsobí v dnešnej uličnej čiare skôr nenápadne.

Obe stavby spája sila architektonického gesta, veľkorysý koncept, v našom prostredí svojou mierkou aj odvahou neobvyklý.

Iným príkladom je *dostavba piešťanských kúpeľov*.<sup>43</sup> Nie jednotlivé stavby kúpeľného komplexu, ale ich skladba je prínosom tohto realizovaného projektu. Urbanizmus kúpeľov, v ktorom sú plynulo zasadené prevádzky pozdĺž hlavnej parkovej aleje kúpeľného ostrova, vytvára príjemné prostredie, ktoré nadväzuje na už postavené časti z minulého a začiatku 20. storočia. Kým kúpeľný dom *Balnea Palace* je postavený na koncepte vychádzajúcom z preferencií šesťdesiatych rokov a z Le Corbusiera (blok súčasť stojaci na podperách, s lapidárne artikulovaným objemom ubytovacej časti), hotel *Balnea Esplanade* charakterizuje rozvoľnenejšia kompozícia, využívajúca nové materiály, napr. eloxovaný hliník v oknách,

dymové sklá. Komplex vrcholí v budove spoločenského centra komponovaného na konci osi hlavnej promenády. Jednoposchodová budova „prepláva“ ponad alej na druhú stranu parku. Je charakteristická centrálnym veľkopriestorom, v ktorom je umiestnená kaviareň a ústia doň všetky prevádzky. Štrukturovaný interiérový vyjadruje to, o čo sa z iných pozícií a menej úspešne pokúsia tvorcovia *Obchodného domu Ružinov*.

Osobitou kapitolou dejín architektúry sedemdesiatych rokov sú sakrálné stavby. Po 1968 roku zdalivo vypadli z investičných zámerov a teda aj z dobovej tlač. Napriek tomu sa v priebehu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sakrálné stavby realizovali. Konceptia katolíckych (tie boli najrozšírenejšie) stavieb prešla po druhom vatikánskom koncile veľkou dišpozičnou zmenou, bohužiaľ, nie všetky novinky bolo možné akceptovať. Výstavba sakrálnych stavieb mala dobrodružné dejiny. Po uvoľnení koncom šesťdesiatych rokov sa zároveň s obnovením kresťanských obcí začali stavať od roku 1968 aj tzv. rýchle stavby nových kostolov. Stavebníci neboli k trvácnosti politického oteplenia dôverčiví, a preto so stavbami kostolov začali naraz a rýchlo. „Tvorba a výstavba kostolov prebiehala v strese a ten nebýva priateľom invencie a dokonalosti. V niektorých prípadoch bol architekt vyzvaný, keď už bol pôdorys určený vybetónovanými základmi a stavalo sa nepretržite aj v noci.“<sup>44</sup> Projekty sa v priebehu výstavby síce menili, zlepšovali, ale nevznikol nijaký zásadnejší počin ohľadom použitých foriem. K najmonumentálnejším realizáciám patrí *kostol v Zelenči* (Jozef Hrašna, od 1968). V podstate nevelká stavba kostola je zvýraznená vertikálnym rastrom, do ktorého sú umiestnené vysoké štrbinové obloky. Vysoké obloky vznosnej proporcie dopĺňajú vitráže od Vincenta a Zuzany Hložníkovcov a dopĺňajú gradáciu vnútorného priestoru. Stavba kostola ušetrila plánované-

<sup>35</sup> Z katalógových projektov sa predalo napr. v roku 1977 iba cca 2600 a v roku 1978 cca 3800 projektov. <sup>36</sup> Súkromné domy sa v tomto období nezvykli publikovať v odbornej literatúre (ľudia na seba nechceli upozorňovať), napriek tomu sa súkromné domy architektov tešili veľkej pozornosti kolegov. <sup>37</sup> R. Banham: „Keď všetci umrli, ťažko bolo nepocítiť ulahčenie, spolu s pocitom straty. Oni všetci si tyransky podmanili modernú architektúru.“ Podľa A. Rjabušina In: BANHAM, R.: *Age of masters*. London 1975. <sup>38</sup> A. Rjabušina spomínam pre jeho veľký podiel na propagácii zahraničných, rozumej západných stavieb v Rusku a teda ich odobrenie pre zvyšok východného bloku, napr. preklad Jenksa. (aj A. V. Ikonnikov) <sup>39</sup> Citované podľa A. V. Ikonnikov In: BLAKE, P.: *Form follows fiasco*. Toronto 1977, s. 10. <sup>40</sup> MITSCHERLICH, A.: *Nehostinnosť miest, pobádanie k nepokoju*. Bratislava 1971. (pôv. vydanie v Nem. v 1969). <sup>41</sup> U nás až NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius loci. K fenomenológii architektúry*. Praha 1994.

<sup>42</sup> Urbanistická súťaž na miesto prebehla v rokoch 1962–1963, v súťaži na objekt v 1963 získal najvyššiu cenu M. Chorvát; ďalšiu realizačný kolektív Štefan Svetko, Štefan Ďurkovič, Stanislav Talaš. V rokoch 1969–1970 sa vypracoval hlavný projekt, Stanislava Talaša strieda Barnabáš Kissling; nový pozmenený projekt bol realizovaný až v roku 1985. V niektorých prameňoch je projekt datovaný rokom 1973 a realizácia 1971–1985, výstavba však začala už v roku 1969 výstavbou pomocných objektov na Belopotockého ul. Na projektoch pracovala aj Marta Skočková-Pisončíková (interiér). <sup>43</sup> Jozef Struhár, Viktor Uhliarik, kúpele Piešťany, realizácia: 1971–1980. Struhár Jozef, Spoločenské centrum, Piešťany, projekt: 1978–1979, realizácia: 1980. <sup>44</sup> HNILECKÝ, Jozef: O sakrálnych architektúrach po štyridsiatich rokoch. In: *Projekt*, 32, 1990, č. 9–10, s. 3.





Ján Bahna: OD Ružinov, Bratislava. Projekt: 1975, realizácia: 1978–1984

mu hospodárstvo nenápadnú facku. Tak ako väčšina sakrálnych stavieb, aj Zeleneč bol realizovaný svojpomocne, teda využíval klasické technológie, ktoré sa pri malej stavbe ukázali 1,5 až 2-krát lacnejšie než tzv. progresívne technológie. Iným príkladom je symbolická *kaplnka na cintoríne v Petejovciach* (Juraj Havaj, projekt: 1969, realizácia: 1975) zasadená do reliéfu východoslovenskej krajiny. Jednoduchá stavba kaplnky je umiestnená na mohutnej betónovej podnoži na brehu priehrady ako pripomienka zatopenej obce. Jednoduchá forma kaplnky, čistým pôsobením objemov (dve za sebou posta-

vené sedlové strechy) postavených na betónovej podnoži naplnia memoratívu aj sakrálnu funkciu. Z neskorších realizácií stojí za zmienku *zborový dom v Leviciach* (Márius Žitňanský, realizácia: 1983–1985).<sup>45</sup> Architektúra zborového domu, aj keď postavená na modernistickom koncepte, už narába s niektorými novými postupmi; historickými odkazmi (tympanón vo vstupe), symbolizmom (zvýraznené okené predely v tvare križov), snaží sa vstúpiť do kontextu s históriou. Tieto vstupy sú ešte zviazané s modernistickým čítaním – každý prvok má aj funkčnú rovinu, ale predznamenávajú ďalšie smerovanie sakrálnych stavieb.

Kvalitu navrhovaných stavieb strážila tzv. ATRA (architektonicko-technická rada riaditeľa), ktorá bola v každom projektovom ústave. Prešli ňou všetky väčšie projekty. Rada sa skladala z vedúcich ateliérov a riaditeľ si do nej zvykol prizývať špecialistov zvonka. Projekt dostal svojho oponenta a prezentácia prebiehala formou obhajoby (napr. EOS mal za oponenta Emila Belluša). Vo väčšine podnikov boli ATRY prínosom, pretože na kolegiálnej báze riešili odborné problémy a prioritou bolo dopracovať sa k dobrému koncepčno-technickému riešeniu.

#### Neomoderna

Moderné princípy, resp. moderné formy (rozumej odvodené od tzv. bielej moderny) v rôznych modifikáciách, prežívali aj v druhej polovici dvadsiateho storočia. Vplyv moderny je na niektorých stavbách čitateľný do tej miery, že je na mieste používať skôr termín neomoderný, než modernistický. Za neomoderné pokladám stavby s konceptom vychádzajúcim z modernej estetiky (estetiky vlastnej Moderne), s premyslenou funkčnou stránkou, stavby čistých línií a objemov, vystavaných z tradičných materiálov. Charakterizuje ich spojenie klasických konštrukčných princípov s artikulovaným objemom. Problematiky sa dotkol aj Marian Zervan v katalógovom texte o práci architekta Ivana Matušika, kde koncept jeho prác vystihol ako napĺňanie corbusierovskej predstavy architektúry ako fantázie vyvierajúcej z ducha modernej civilizácie, ktorú súčasne koriguje palládiovská geometria harmónie a majestát archetypických tvarov.<sup>46</sup>

Najznámejším, jedným z najpracovanejších a aj najfotografovanejších príkladom realizácie postavené na neomodernom základe je *Dom umenia v Piešťanoch* od architekta Ferdinanda Milučkého (projekt: 1969–1974, realizácia: 1980).<sup>47</sup> Dom umenia je príkladom *gesamt-kunstwerku* nielen vo vzťahu interiéru a exteriéru stavby, ale aj v zmysle všetkých vzťahov, t.j. stavba a okolie, časti stavby navzájom, materiálové

kombinácie, vzťah výtvarného dotvorenia a stavby. *Dom umenia* je zasadený v piešťanskom mestskom parku na brehu Váhu, pod hrádzou. Paralelne s riekou je postavený pozdĺžny hranol s výrazne nasadeným kubusom povraziska, dom je vsunutý medzi vytvarované bočné steny. V hmote budova odkazuje k nautickej poetike, tak blízkej raným modernistom. Tento presne definovaný a uzatvorený solitér sa k návštevníkom otvára predsunutým schodiskom, ktoré je navrhnuté na celú šírku stavby a vedie do poschodia, za ním sa rozprestiera ústredný vestibul, platforma schodiska sa tak stáva terasou vestibulu. Fasáda z bielych obkladačiek je kombinovaná s pohľadovým betónom vystupujúcich častí, na jej prednej – vstupnej strane zas domínuje kombinácia betónu so sklenými plochami. V kontraste so striedmou farebnosťou exteriéru je interiéru, v ktorom dominuje červená a modrá farba. Všetky detaily sú navrhnuté pre túto konkrétnu stavbu, a preto vyrobené na mieru. Z výstavby *Domu umenia* sa traduje historka o autorovi, ktorý býval v maringotke vedľa stavby a doslova strážil vypracovávanie všetkých detailov a zle nahodený obklad exteriérovej steny údajne v noci tajne otíkol.

Iným, zhodou okolností tiež piešťanským príkladom, je *Rekreačné liečebné stredisko poľnohospodárov Váh*, dnes *hotel Váh*, od Marty Skočkovskej-Pisončíkovej (projekt: 1972; realizácia: 1974–1977). Kompaktné betónové steny, jasná hmotová artikulácia, súzvuk línií a čistých tvarov hmôt spolu s mohutným schodiskom odkazujú na corbusierovské „sochárske“ dedičstvo ešte priamejšie než Milučkého *Dom umenia*. Dnes už opomínaná stavba celkom určite patrí k tomu najkvalitnejšiemu nielen v kontexte neomoderny.

K ďalším príkladom uplatnenia neomoderných prístupov patrí napríklad *nadstavba druhého poschodia domu ROH*,<sup>48</sup> nadimenzovaná pre potreby zjazdu, a preto oproti pôvodným plánom zmenená v sedemdesiatych rokoch alebo dostav-



Ferdinand Milučký: Dom umenia, Piešťany. Projekt: 1969–1974, realizácia 1975–1979, otvorenie: 1980

ba *obchodného domu Prior* (tzv. Prior II) a teda dokončenie *komplexu na Kamennom námestí* od Ivana Matušika, ale aj iné stavby od tohto, ako aj architektov Jozefa Chovanca, Ferdinanda Milučkého, Dušana Kuzmu, Štefana Svetka a Ľubomíra Titla.

#### Neofunkcionalizmus

Stavby, ktoré vychádzajú z konceptov budovaných na základe tzv. vedeckého funkcionalizmu, patria k najrozšírenejšej skupine budov postavených v tomto období (obzvlášť v prípade administratívnych budov). Väčšina z nich je priemernej kvality a najväčšie odlišnosti sa odohrávajú v obmenách farieb parapetných obkladov, navrhnutých v šťastnom období, keď tvorcov netrápili problémy tepelných mostíkov. Nájdeme ich v každom väčšom meste. Z priemeru produkcie administratívnych budov sa vymyká návrh prvej stavby *Omnie* od Martina Kusého,<sup>49</sup> menej známa budova, pretože v svojej podobe stála v Bratislave len niekoľko málo rokov, neskôr bola dostavaná a pefasádovaná. Prvá stavba *Omnie* stála na mieste, v ktorom sa Dunajská ulica lomí, táto predispozícia sa stala dominantným motívom fasády, kde sa lom prejavil vysunutím balkónov, ktoré ho sledujú a tak prenášajú na plášť domu. Čitateľnosť smerov naznačených balkónmi bola umožnená transparentne pôsobiace

presklenou fasádou v zelenom odtieni. Výsledná neofunkcionalistická stavba sa dá vnímať aj ako odpoveď sedemdesiatych rokov na neďaleko stojacu Tvarožkovu sporiteľňu.

Z funkcionalistických zásad vychádzali aj *pavilóny PKO* od architekta Ferdinanda Milučkého.<sup>50</sup> Nosná konštrukcia z ocele so sklenenými výplňami odkazujú inšpirácie od Miesa van der Rohe. Dvojpodlažné pavilóny sú dispozične jednoducho riešené, spodné podlažie je pôdorysne menšie a vlastne tvorí akýsi vstup pre poschodie, ktoré je obkružené lodžiou po celom obvode. Steny v prízemí sú zasunuté za nosnými stĺpmi, a tak je vytvorený nie len zhromažďovací priestor „pod výstavou“, ale aj vďaka aditívnej skladbe štyroch pavilónov pozdĺž brehu Dunaja podľubie, krytý priechod pre návštevníkov so vstupmi do výstavných priestorov. Umiestnenie výstavnej plochy do prvého podlažia zas okrem dimenzovanej podlažnosti poskytuje aj výhľad na rieku. Elegantná funkcionalistická forma, logická a prevádzkovo doslova príjemná dispozícia pavilónov, jednoduchý a pôsobivý urbanizmus robia z *pavilónov PKO* jeden z bratislavských architektonických šperkov. Od tohto roku sa dokonca ani nemusíme obávať o osud rekonštrukcie tejto stavby, ktorá mala byť pamiatkou, pretože pavilóny boli začiatkom roka demontované.

<sup>45</sup> Ku cti architektonickej obci slúži, že stavba bola zaradená na druhé miesto v Prehliadke najúspešnejších prác za roky 1984–1985, nakoniec po zásahu „zhora“ vypadla zo záverečného hodnotenia. <sup>46</sup> ZERVAN, Marián: *Ivan Matušik – Architektonické dielo*. (Kat.) Bratislava 1996. <sup>47</sup> Pôvodný návrh na inom mieste je datovaný i. cenou v súťaži v roku 1958 od kolektívu Š. Ďurkovič, F. Milučký, K. Ružek. Po zmene stavebnej parcely bol navrhnutý nový projekt z rokov 1969–1974 od architekta Milučkého v spolupráci J. Adámek, L. Mandoček; stavba sa realizovala v priebehu rokov 1975–1979 a otvorená bola v 1980.

<sup>48</sup> Projekt nadstavby sa zmenil v roku 1976 na základe kapacitného prehodnotenia vzhľadom k uzneseniu vlády a plánovanému zjazdu KSS 1981, ku ktorému bolo ROH dokončené. <sup>49</sup> Martin Kusý: *Omnia*, Bratislava 1974 (spolupráca: Jozef Fabianek); Neskôr bola budova v rámci dostavby pefasádovaná architektom Braňom Somorom a nakoniec pred pár rokmi prešla kompletnou rekonštrukciou opláštenia. <sup>50</sup> Ferdinand Milučký: *Pavilóny PKO*, Bratislava 1969–1975.





Martin Kusý: Omnium, Bratislava 1974

Za neofunkcionalistické môžeme označiť aj mnohé zo stavieb od Vladimíra Dedečka, napr. *politickú školu v Modre – Harmónii* (1977), *vysokeškolské internáty v Mlynskej Doline* (1975), *Štátny ústredný archív SSR v Bratislave* (projekt 1970–1974; realizácia: 1976–1983), *Incheba* v Petržalke (projekt 1974–1979; realizácia: 1978–1995).

Neofunkcionalizmus smerom k brutalizmu prekračuje koncept *školy a pamätníka v Nemeckej* (Juraj Lupták, Peter Csellágh, projekt: 1969–1970, realizácia 1970–1972), ktorý bol vysoko oceňovaný už v čase svojho vzniku, aj keď dnes sa na túto architektúru akosi pozabudlo. Navrhnutí školu, ktorá by kombinovala školskú prevádzku s pamätníkom, dostali dvaja mladí autori, ktorí už mali za sebou jeden úspech.<sup>51</sup> Autori využili možnosť, ktorú im ponúkala zdvojená funkcia budovy – zvoliť iné než typizované riešenie. Škola bola okrem architektonických kvalít prínosom aj v dispozičnom riešení prevádzky. Architekti sa zamýšľali nad novými formami vyučovania a tým stavbu prispôbili, progresívna forma školy tak predurčila novú formu výuky. Škola je usporiadaná okolo átria. Základným prvkom sú štvorcové triedy s prídruženou vlastnou tzv. ze-

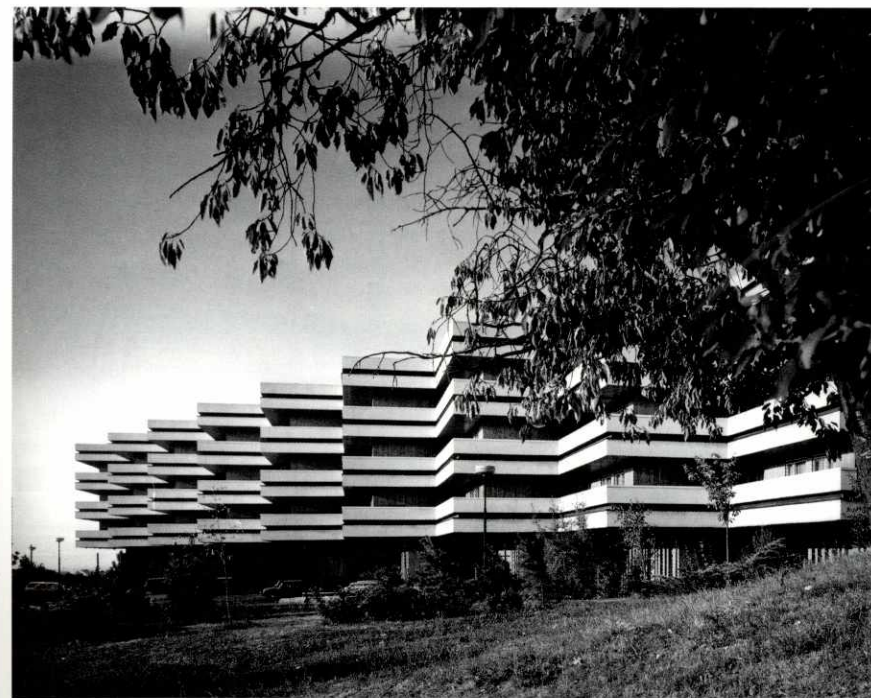
lenou triedou – bol to ohradený kúsok dvora, ktorý bol súčasťou triedy v exteriéri. Steny „zelených tried“ sú individualizované mozaikovou výzdobou od študentov VŠVU, takisto ako priestory na kolektívne, združené formy vyučovania. V exteriéri škola dominuje veľkou skulptúrnou stenou z pohľadového betónu, na ktorú sú napojené horizontály školských budov. Zasadenie do terénu, spolu s pôsobením horizontál učební voči vertikále betónového kubusu sú aj hlavným motívom konceptu tejto neobvyklej realizácie.

K iným príkladom využitia brutalistických princípov patrí koncept a realizácia výstavby *Domu kultúry v Trnave* (Jozef Danák, Kultúrny dom, Trnava, súťaž: 1971, projekt: 1976–1977 realizácia: 1978).

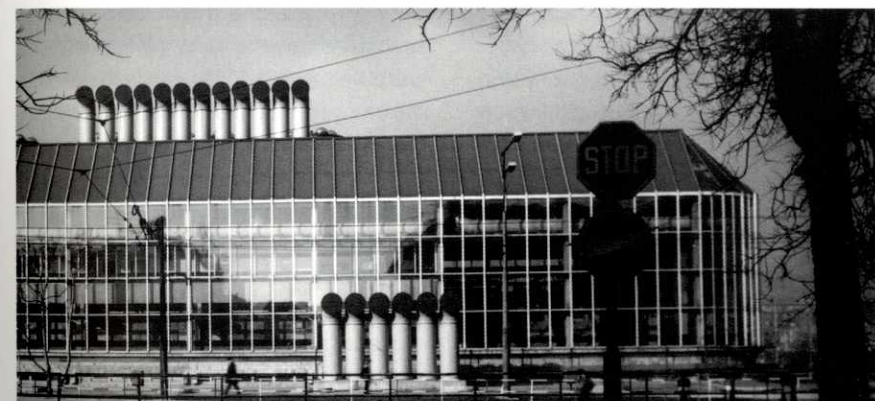
High-tech bez vysokých technológií

Predhánanie sa v technickej bravúre vyústilo do povýšenia techniky na formotvorný prvok, k populárnym svetovým príkladom patrilo *Centre Georges Pompidou* v Paríži<sup>52</sup> dokončené v roku 1976, už nie stavba, ale prostredie, v ktorom sa môžu diať veci. High-tech ako téma v slovenskom kontexte prichádza do úvahy v zjednodušenej forme, pretože vysoké

technológie nepatrili k štandardnej stavebnej výbave nášho stavebníctva. Túto disproporciu postihol a trefne pomenoval Matúš Dulla hightech ako umelecké remeslo, pretože väčšina technických detailov sa vyrábala formou umeleckého remesla. Nové materiály a technické prefabrikáty sa u nás simulovali v tradičných materiáloch a dodatočnou povrchovou úpravou, napr. potrubia sa na Slovensku strúhali z dreva a potom farbili na módne farby. Estetika blízka high-tech sa na Slovensku uplatňovala predovšetkým v interiéri, príkladom stavby, ktorá využíva techniku ako estetický prvok, je *bratislavská Tržnica* od Ivana Matušika (projekt: 1975–1977, realizácia: 1978–1983)<sup>53</sup>. Tržnica sa v svojom koncepte nevymyká klasickým matušikovským postupom, preto aj využitie estetického pôsobenia technického vybavenia stavby (teda to, čo je „high-tech“) vyplýva z funkcie typu tržnice a konceptu, ktorý takúto možnosť ponúka. Solitérne postavenie *Tržnice* v rámci námestia pred Istropolisom, bývalo v dobovej tlači spochybňované – súčasná prevádzka námestia však dala za pravdu autorom. Život sa na námestí obmedzuje na zastávky MHD, cestu a podchod – voči týmto danostiam je jej solitérne postavenie legitímne. Tržnica je navrhnutá ako hranolová kompaktná budova postavená pozdĺž Steinerovej ulice, vyvýšená na mierom sokli. Koncept je jednoduchý, dvojpodlažná hala, do ktorej sú vložené prevádzky. Stredom prebieha hlavná ulica určená pultovému predaju, tú dopĺňajú ďalšie dve po obvode tržnice. Na pavlačí otvorenej do centrálnej ulice sú umiestnené obchody. Prehľadnú dispozíciu podporilo použitie obyčajných materiálov. Pohľadový betón vstupných prvkov a aj ostatných interiérových povrchov, keramická podlaha, drevená trámová konštrukcia strechy – to všetko oživujú na oranžovo natreté vzduchotechnické potrubia. Výpuste potrubia sa uplatňujú aj v jednoduchom exteriéri. Sklený hranol *Tržnice* je vyzdvihnutý na vlastný sokel a doplnený o oranžovo natreté zošikmenie v mieste strechy so stenou. Túto jednoduchú kompozíciu vizuálne dopĺňajú



Vladimír Dedeček: Krajská politická škola, Modra – Harmónia, 1977



Ivan Matušik: Tržnica, Bratislava. Projekt: 1975–1977, realizácia: 1978–1983

výpuste vzduchotechniky na streche a pred objektom. Exteriér dopĺňajú mohutné betónové markízy pred vstupom do tržnice. Stavba má dve podoby uzavretý „fragment mesta“ v interiéri cez deň a vysvietené „brucho“ tržnice v noci. Autorovi sa podarilo vytvoriť nielen kvalitnú architektúru, ale oživil zabudnutý funkčný typ a súčasným tvaroslovím dosiahol charakteristickú atmosféru tržnice. Architektúru *bratislavskej Tržnice* vnímam ako matušikovskú kultivovanú verziu high-tech, opretú o prehľadnú dispozíciu a prevádzku. Vďaka funkčnosti stavby a jednoduchosti použitých materiálov sa Tržnica dochovala v podstate v nezmenenom stave až dodnes. Jediným prehreškom voči autorovi a budove je

nezmyselný náter pohľadových betónov vstupných markíz. Zmena farebnosti strechy je našťastie vratným rozhodnutím.

*Zimný štadión na Štrkovci* od Tibora Gebauera (*Zimný štadión* Bratislava, 1979), na prvý pohľad pôsobí akoby využíval tvaroslovie high-techu, ale skôr možno hovoriť o kultivácii klasiky a jej symbióze s technológiami – a v tomto zmysle o jednom z najčistejších konceptov v slovenskej architektúre vôbec. Štrkovecký *Zimný štadión* je postavený na nepatrnom terénnom zlome, ktorý architekt pre svoju koncepciu plne využil. Štadión, to sú dve samostatné časti skladačky. Samotná ľadová plocha s tribúnami a zázemím a transpa-

rentný obal, sklenený príklop, ktorým je stavba uzatvorená. Spomínaný terénny zlom umožnil ponoriť štadión pod úroveň terénu, na úroveň chodníka sa dostala platforma za tribúnami. Tribúny obkolesujú plochu z troch strán, štvrtá stena je otvorená do ulice, takže po zotmení je na plochu vidieť. Takisto je možné vidieť cez tribúny (sú horizontálne, zo železnej zvaranej konštrukcie) a ďalej cez sklenené steny na sídlisko. Návštevník hneď po opustení tribúny vyjde na ulicu, pretože podesta je vo výške chodníka a je priehľadná. Kľzisková plocha zapustená pod úroveň podesty a „deravé“ tribúny postavené nad ňou sú akoby priklopené monumentálnou kovovou konštrukciou vyplnenou sklenenými stenami.<sup>54</sup> *Zimný štadión* zaplatil svoju daň za projekt, ktorý predbehol technickú zručnosť doby (dostupné technológie nezvládli prevádzku štadiónu), dnes je už len čitateľným torzom pôvodnej stavby. Napriek funkčnej náplni jednoduchý koncept a jeho konzekventné prevedenie povyšujú štadión na „vysokú architektúru“.

Jedným z najznámejších príspevkov drobnej architektúry do každodenného života bol *dizajn červenej autobusovej zastávky*, ktorý sa začal používať od roku 1978. Zastávka bola vyrobená z prefabrikovaných prvkov, realizovala sa ako víťazný návrh v celoštátnej súťaži od architekta Petra Janča a kolektívu.<sup>55</sup> Prístrešok lemoval a dotváral väčšinu miest, stal sa najznámejším artefaktom sedemdesiatych rokov bez toho, aby sme si to vlastne uvedomili. Zastávka je tvorená stavebnicovým systémom, ktorý je priestorovo variabilný (malý, stredný, veľký) a pripravený pre prípadné prídavné funkcie (PNS, info systém, atď). Nosné a kotviace časti konštrukcie boli striebornej farby, plastové opláštenie zasa červenej.

Práve pre už spomínanú nadväznosť interiéru na high-tech by som sa interiérovej tvorbe chcela venovať na tomto mieste. Interiérová tvorba si z niekoľkých dôvodov zaslúži samostatnú pozornosť. V tomto období rozšírená móda vložených interiérov, odtrhla interiér od stavieb a tak sa z neho stala osobitná drobná stavba.

<sup>51</sup> Získali 1. cenu UIA v súťaži na hotel v Špindlerovom mlyne. Juraj Lupták, Peter Csellágh: *ZŠ a pamätník Nemecká*, projekt: 1969–1970, realizácia 1970–1972; výtvarné dielo: L. Snopek. <sup>52</sup> Renzo Piano, Richard Rogers: *Centre Georges Pompidou*, Paríž, 1971–1976. <sup>53</sup> Datované podľa LYSEK, Lumír: Mestská tržnica v Bratislave. In: *Architektúra ČSR*, 43, 1984, č. 9, s. 339–342.

<sup>54</sup> Autorovi sa tu podarilo previesť do praxe svoj povestný a na prvý pohľad nelogický slogan dosiahnuť maximálnu otvorenosť uzavretosti. Tibor Gebauer je dnes zabudnutý tvorca, no zo štyroch pražských študentov Konček, Skoček, Titl, Gebauer bol podľa spoločnej spolužiačky Aleny Šramkovej najšikovnejší. <sup>55</sup> Peter Jančo, Pavol Mrázek, Marian Šulík: *Zastávka mestskej hromadnej dopravy „Urbana“*, Bratislava, ideový návrh: 1977, prototyp: 1978.





Peter Jančo, Pavol Mrázek, Marian Šulík: Zastávka mestskej hromadnej dopravy, Bratislava. Ideový návrh: 1977, prototyp: 1978

Túto odlúčenosť zvyčajne ešte podčiarkovalo rozdielne autorstvo. Interiér často niesol výraznejšie znaky príslušnosti ku konkrétnym trendom než samotná architektúra budovy. V malom meradle bolo stavebníctvo materiálovo a „remeselne“ flexibilnejšie, pretože interiérové dotvorenie sa mohlo realizovať ako dodávka cez umelecké remeslá (pre absenciu dodávateľov Umelecké remeslá riešili aj také zákazky, ktoré do ich kompetencie teoreticky nespadali) a teda cez Fond. Preto sa mnohé „slohové“ a trendové nuansy, náročné na prácnosť prevedenia mohli realizovať výlučne v interiéroch.

Obluba vložených interiérov, ktorých najvýznamnejším propagátorom bol Vojtech Vilhan (až sa zvykli nazývať „vilhanovštiny“), sa stala pre Slovensko typická. Využitie a obluba tohto postupu mali aj praktické pozadie, bola to daň za nepekne prevedené stavebné detaily, ktoré bolo treba zakryť.

To všetko sú príčiny, prečo sa na Slovensku stretávame len ojedinele so stavebným interiérom (tejto neschopnosti sa väčšina architektov nezbavila dodnes!), t.j. s interiérom, ktorý by bol riešený už v architektúre stavby. Ojedinelým zjavom bol na tomto poli architekt Ivan Matušik, u ktorého sa spojili dva nevyhnutné predpoklady – technická predispozícia a schopnosť donútiť dodávateľa spolupracovať, kamenné detaily na Priore sú dnes už klasikou.

K najpopulárnejším a najtypickejšim realizáciám „neskoromodernistických vložených interiérov“ bezosporu patrí *interiér vládneho salónika na letisku* v Ivanke pri Dunaji od Vojtecha

Vilhana (spolu s Jánom Bahnom, 1973). *Vládny salónik* bol určený prioritne k prijímaniu vládnych delegácií, bola to svojou funkciou veľmi exponovaná stavba, ktorou štát manifestoval svoju „modernosť“ a technickú vyspelosť. Preto autori s úspechom využili technicistné prvky a všetky nové módne materiály (bronzové sklo, nerez, smalt). Princíp vloženého interiéru architekti využili na zhodnotenie existujúcich stiesnených priestorových daností, vlastne ním vykryli existujúce nedostatky (nízky strop, roztrieštenosť priestorov). Využitie prvkov sa vďaka svojej modernosti a exponovanosti nadiho udomácnili v repertoári slovenských architektov. Do tejto rodiny patrí aj *interiér Štátnej banky československej* v Žiline od Vojtecha Vilhana a Jána Bahnu (projekt a realizácia: 1976–1979).

V Bratislave sa obľúbeným reprezentantom interiéru sedemdesiatych rokov stala *prestavba kina Tatra* od Rastislava Janáka a Petra Černa (projekt: 1976; realizácia: 1977–1979; výtvorné dotvorenie: Vladimír Popovič). Interiér kina je charakteristický použitím jednoduchých materiálov (teda už nie preferovaný mramor a sklo) a veľmi výrazným farebným riešením. Do kina sa vchádza z pasáže pod hotelom Tatra. Vstup tvorí schodisková hala uzatvorená šiestimi celosklenými zasúvacími panelmi, jej dominantou je celoplošná maliarska výzdoba Vladimíra Popoviča. Steny haly sú z nehrdzavejúceho plechu s výrazným farebným madlom. Vstup dotvára nadpis názvu nad dverami, ktorý sa typom písma pripodobňuje k interiérovým prvkom. Neveľké spo-



Vojtech Vilhan, Ján Bahna: Vládny salónik na letisku, Bratislava. Projekt: 1972, realizácia: 1973 (výtvorná spolupráca: Vladimír Kompánek)

ločenské priestory pred kinosálou sú obložené bronzovo tónovaným skleneným obkladom, ktorý znásobuje priestor, vstavaná šatňa a bufet sú z farebných plechov, celok dopĺňajú sklené rúrky na podhladoch, napriek množstvu tvarov je priestor pred kinosálou prehľadný. Do sály sú navrhnuté pohodlné čalúnené (vtedy to bol nezvyk) sedadlá mäkkých oblých tvarov, s ktorými korešponduje podobne komponovaný podhlád. Celý interiér je „farebný, rúrkový a kompaktný“ vlastne úplne iný než doterajšie kiná – kino Tatra bolo nadiho akusticky, klimaticky a aj esteticky na nedostižnej úrovni.

K identickým interiérom tohto obdobia patrilo napríklad stvárnenie populárneho *Zeleného domu* (Ivan Marko, projekt: 1973; realizácia: 1973–1976; výtvorné dotvorenie: Vladimír Havrilla, Milota Havránková); *rekonštrukcia a interiér objektov na nám SNP* č. 1–6 (L. Kušnír, C. Rovňák, I. Slameň, B. Somora, 1979); *archeologická expozícia dejín Slovenska* na Bratislavskom hrade (Ferdinand Milučký, 1976); *rekonštrukcia Oblastnej galérie M. A. Bazovského* v Trenčíne (projekt: 1972–1974; realizácia: 1973–1975) a jediný nezmenený *interiér v kaviarni Bystrica na moste SNP* v Bratislave (L. Kušnír, I. Slameň, projekt: 1968, realizácia: 1974).

#### Postmoderna

V zahraničí kontroverzne prijímaná postmoderna, resp. postmoderné myslenie, bolo časťou slovenských architektov nadšene privítané. Post-

moderna s revolučnými heslami, tézami a návodmi vystupovala ako posledný výhonok modernizmu, vlastne posledná, aj keď už ne-revolučná avantgarda končiaceho storočia. Slovenských architektov pravdepodobne oslovili teórie o hľadaní kontextov, volanie po slobode v používaní tvaroslovia, zároveň postmoderné definície udiarali na nostalgickú strunu za stratným nielen bratislavským historickým centrom. Pozitívne bolo, že nad „postmoderným konceptom“ sa architekti stretali, oboznamovali sa s novinkami, odborná obec žila.<sup>56</sup> O postmoderne sa diskutovalo aj na stránkach odbornej tlače, architekti a teoretici (od Jána Bahnu po Jiřího Ševčíka) referovali o IBA, významných predstaviteľoch, Strade Novissima a i. Na socialistické pomery nebola postmoderna nijakou neznámou, v teórii bolo tomuto smeru v architektúre venované najviac priestoru od čias sorely.

Aj keď oficiálne sa postmoderna narodila v roku 1972, u nás sa začala presadzovať už od druhej polovice sedemdesiatych rokov. Z novších výskumov sa tejto problematike venoval Marian Zervan vo svojom príspevku pre katalóg k „veľkovýstave“ projektu DSVU – 20. storočie, taktiež v svojich mnohých príspevkoch a predovšetkým v monografiách stavieb Matúš Dulla, z dobových prameňov jej rozhladený a agilný propagátor architekt Ján Bahna, ale aj Ivan Kuhn a Vladimír Šimkovič.<sup>57</sup> K prvej rozsiahlej realizácii v duchu nových trendov patrila *Obchodný dom Ružinov* v Bratislave. Jeho realizáciu sprevádzali na tie časy až neprirodzené výbuchy nadšenia. Vďaka otvoreniu postmoderných dverí kritici do projektu a realizácie Ružinova premietli takmer všetko, čo by podľa Jencksa postmoderná stavba mala obsahovať. Takže čo s touto „prvou lastovičkou“, ktorá teoretikov doviedla až k euforickému výroku o labutej piesni modernej funkcionalisticko-konstruktivistickú architektúry.<sup>58</sup> Napriek tomu, že dnes sa na stavbu dívame triezvejšie, je *Obchodný dom Ružinov* zapísaný do dejín slovenskej architektúry ako ustanovujúca realizácia postmoderny.

<sup>56</sup> Za organizovanie pamätných česko-slovenských stretnutí na Spišskej Kapitule dostala Alica Štefančíková Grand Prix cenu českej Obce architektov v roku 1999. <sup>57</sup> K najnovším príspevkom pozri BEŇOVÁ, Katarína: Niekoľko poznámok na tému postmoderny v slovenskej architektúre v rokoch 1978–1985. In: *Galéria 2000*. Ročenka SNG, Bratislava 2001. <sup>58</sup> „Moderná funkcionalisticko-konstruktivistická architektúra, k dedičstvu ktorej sa (po niekoľkých peripetiách) oficiálne hlásime, spieva svoju labutiu pieseň.“ DULLA, Matúš: Prvá lastovička nových prístupov? In: *Projekt*, 27, 1985, č. 3, s. 14–16. <sup>59</sup> Východiskom bol územný plán, ktorý sa v celej šírke nerealizoval, v tejto oblasti počítal so „zárodkom lineárneho centra pozdĺž Trnavskej“.



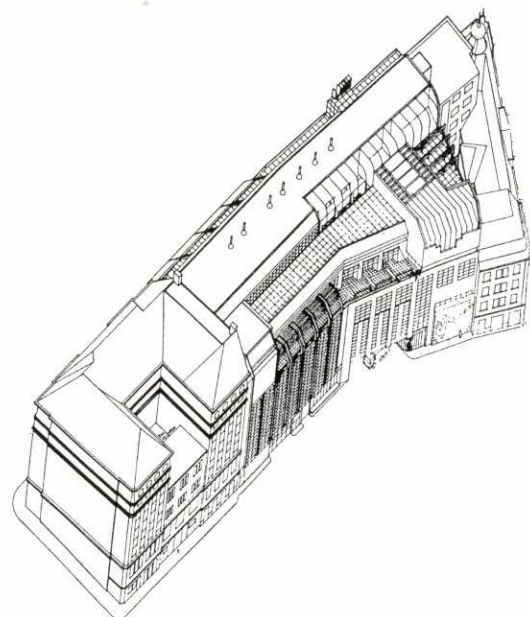
Rastislav Janák, Peter Černo: Kino Tatra, Bratislava. Projekt: 1976, realizácia: 1977–1979 (výtvorná spolupráca: Vladimír Popovič)

Obchodný dom je zasadený na hranici dvoch sídliskových celkov v mieste predpokladaného centra. Budovu teda vkladali do neexistujúcej, resp. hypotetickej štruktúry,<sup>59</sup> v tejto zložitej situácii sa architektom nepodarilo voči sídlisku uplatniť postmodernú kontextualitu. V exteriéri, resp. z hlavnej Tomášikovej ulice Ružinov neprejavuje svoju funkciu obchodného domu tak, ako sme ju zvyknutí vnímať. Tento účinok umocňuje dominantná skladová a administratívna časť OD a malý úsek výkladov v prízemí, ktorý nie je z cesty čitateľný. Výsledkom je opäť budova – solitér v sídlisku, nie štruktúra. Tieto nedostatky v exteriérovom pôsobení sa tvorcovia rozhodli šikovne a hravo preniesť a napraviť v interiéri. Autori sa (vychádzajúc z autorskej správy) do koncepcie vnútorného priestoru snažili preniesť fragment klasického mesta, resp. celý obchodný dom vnímajú ako fragment predmoderného mesta „mesto v meste, fragment mesta na sídlisku“. Ako mestotvorné prvky menujú veže, terasy, premostenia a šikmé strechy zrealizované v rámci stavby a predovšetkým riešenie interiéru. Dominantou obchodného domu je schodisková hala, ktorá kontinuálne prebieha celou výškou domu. Na každom poschodí do nej z oboch strán ústia pomerne malé dvere, ve-

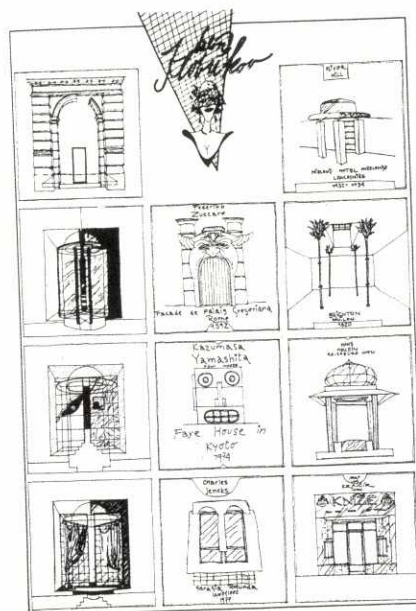
dúce do samotných obchodných priestorov. Z hľadiska prevádzky sa javí, že architekti obetovali príliš veľa z pohodlia nakupujúcich pôsobivosti hale a formálnej hre symetrického uskakujúceho schodiska. Stavbu do postmoderného kontextu začleňuje práve riešenie interiéru, konkrétne vstupy do prevádzok a východy z obchodného domu. Matúš Dulla ich trefne situuje do klasického mesta a nazýva ich portálmi (autor portálov: Richard Langer). Všetky štyri sú budované v duchu vitruviánskej klasiky stĺp-kladie-štit a sú typické mnohonásobne profilovaným kladím, historické narážky dopĺňuje pásikavý raster vnútorného obkladu stien. Portály zadatovali *Obchodný dom Ružinov* a postavili ho do čela slovenských postmoderných realizácií.

K predstaviteľom postmoderne orientovanej architektúry patrili na Štátnom projektovom ústave obchodu: Ján Bahna, Andrej Gürtler, František Kalesný, v bratislavskom Stavoprojekte Ivan Marko, Marta Kropiláková, Vlado Zigo, Ján Mišík a i. K nim sa pridružili košickí autori ovplyvnení regionalizmom a osobnosťou Imre Makovcza, napr. Peter Pásztor, Martin Drahovský a i. K nim sa pridala neskoršia generácia predovšetkým Dušan Voštenák a Imro Vaško (napr. výstava nábytku Folk, 1982). Imro Vaško sa ako jediný venoval aj teórii a experimentálnej architektúre.

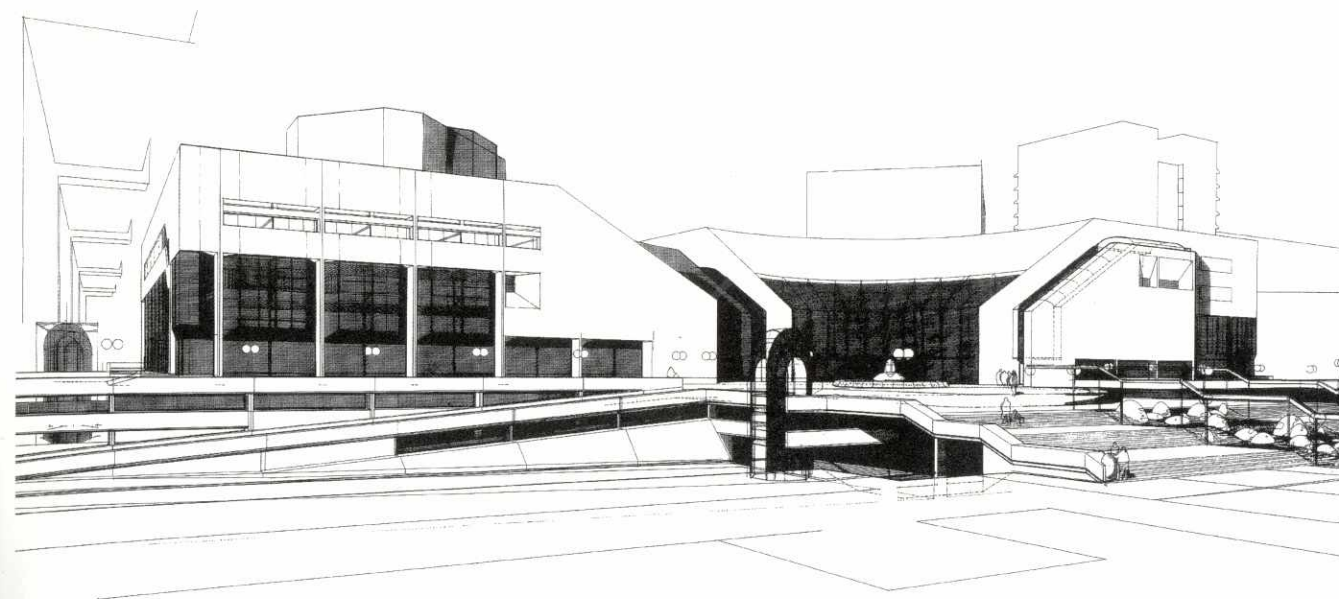




Ján Bahna, František Kalesný: Dom odievania – Alternativa II. (varianty dostavby fasády). Bratislava. Projekt: 1979–1980, nerealizované



Imro Vaško: Štúdie vstupov do predajne klobúkov, inšpirované štúdiom historických i súčasných príkladov (školská práca). Bratislava. 1982



Peter Bauer, Martin Kusý, Pavol Paňák: Novostavba Slovenského národného divadla. Bratislava. Súťaž: 1979–1980, pohľad na model

Osemdesiate roky si začala postupne privlastňovať generácia „veselých“ postmodernistov,<sup>60</sup> z odstupe času však väčšina stavieb pripomína vyznanie Vlada Šimkoviča, ktorý svoje pocity prirovnáva k ošarpanému letovisku. Snaha priviesť do už zdevastovaných miest kontext zvyčajne skončila iba pri tympanóne a inej farebnosti.

Začiatkom osemdesiatych rokov sa ťažisko diskusii odvrátilo od bytovej výstavby k mestským centrá, v kurze boli témy ako mestský parter, budovanie peších zón, vlastne „poludšťovanie“ existujúcich štruktúr. Jedna z prvých peších zón sa začala plánovať v Trnave, okrem toho sa tu začal stavať obchodný dom, ktorý sa snažil vedome ísť príkladom, a to proti tzv. „priorizácii našich miest“. Architekt sa v návrhu snažil o symbiózu s okolitou zástavbou (OD Jednota v Trnave, Lumír Lýsek, projekt: 1969, 1971–1973, realizácia: 1973–1980). Úlohu zakomponovať obchodný dom do nízkej zástavby starého mesta architekt riešil odstupňovaním hlavnej hmoty budovy a použitím pultových striech. Iným príkladom je stavba nákupného strediska v Spišskom Podhradí, (M. Badžák, 1982).<sup>61</sup> Samotné realizácie týchto domov nie sú prevratné, dôležitá je celospoločenská zmena v uvažovaní nad dostav-

bami starých miest. Spoločnosť začala inak premýšľať a toto premýšľanie sa pomaly začalo premietiť do projektovania.

Ak by som sa v architektúre pokúsila aplikovať pre sedemdesiate roky frekventovaný pojem alternatívy, bolo by namieste spomenúť skupinu VAL.<sup>62</sup> Jej snaženie však nebolo alternatívne v zmysle „antirežimové“, bol to variant alternatívnej, nerealizovateľnej architektúry. Je paradoxné, že jediná forma alternatívnej architektúry nesmerovala k paralelným riešeniam, nešlo im o zlepšenie situácie, o humanizáciu, práve naopak, koncept odľudštenia dovádzali do hrozivých rozmerov (Alex Mlynárčik, Viera Mecková, Ľudovít Kupkovič, *Olympijská dedina Helio-polis*, 1967–1974 alebo Viera Mecková, Alex Mlynárčik, Istroport, 1974–1976). V sedemdesiatych rokoch navrhli decentnejší pamätník *Pocta nádeji a odvahe* (rovnakí autori, Kysuce, 1974–1975), umiestnený na vrchole v kysuckých kopcoch. Geometrická levitujúca forma v spojení s funkciou pamätníka stratila mnoho zo svojej zamýšľanej avantgardnosti a razantnosti. Vystupovanie skupiny VAL je v dejinách slovenskej architektúry ojedinelé a možno ho zaradiť do skupiny tzv. archi-

tektúry future, respektíve futurologicky orientovaného prúdu architektonických koncepcií.

Architektúra sedemdesiatych rokov je poznamenaná vyrovnávaním sa s funkcionalizmom a modernou. Napriek rôznosti spomenutých trendov a realizácií za dominantný možno označiť „profunkcionalistický konzervativizmus nedotknutý dôsledkami energetickej krízy“, v ktorom mnohokrát nejde ani tak o funkčné riešenia, ako skôr o aplikáciu formálnych princípov.

Aj keď teoretici nechali modernu v roku 1972 zomrieť, naďalej krajovala v rôznych modifikáciách vrátane svojho postmoderného konca. Moderna prežila s priam urputnou a invenčnou flexibilitou.

Situácia na Slovensku sa nevyvíjala svetovému prúdu, prispela k tomu znalosť časopiseckej literatúry, občasné zahraničné cesty architektov a predovšetkým živý záujem o stavby spoza železnej opony. Okrem toho, samozrejme, rovnaké tradície a v stavebníctve aj používanie rovnakých materiálov a technológií. Rovnakou mierou prispela rezignácia komunistických ideológov na formové definovanie architektúry. Aj keď pri mnohých realizáciách platí povzdych-

nutie „samotné stavby charakterizuje neistota technická a výrazová, i nedostatočná kvalita prevedenia“, <sup>63</sup> v priebehu periódy vzniklo viacero dobrých riešení. Stavebníctvo charakterizuje vyrovnávanie rozporov medzi materiálnoú základňou a kultúrnou nadstavbou – rozpor medzi schopnosťou naplánovať a vyrobiť, zorganizovať. Z tejto predispozície vyplynul traumatizujúci rozdiel medzi zámerom a výsledným projektom, ktorý sa prehlboval predovšetkým v oblasti bytovej výstavby. V realizovanom urbanizme a územnom plánovaní pretrvával ešte avantgardný koncept „pretvoriť krajinu“, postupne sa prehodnocoval a čo je dôležité, prehodnotenia sa zavádzali do praxe. Plány celkov boli v svojich podobách skôr totálne než totalitné a veľkolepé zábery sa realizovali v šťastnejších alebo menej šťastnejších torzách.

Sedemdesiate roky, prezývané aj rokmi reálneho socializmu, sú poznačené zmenou politickej stratégie, pragmatizmus zvíťazil nad ideami, z ktorých sa stali prázdne heslá. Sídlišká už dávno nie sú vyparadené ako tie z päťdesiatych rokov – štát ponúka iba uspokojenie najzákladnejších potrieb a politici rezignovali na sľuby o pozemskom raji. Práve na tento pragmatizmus doplatilo životné pro-

stredie, ktoré sa zároveň ospevovalo aj pľundrovalo. Voči proklamovaným zákonom o pamiatkovej starostlivosti miest sa realizovali demolačné programy v mene šťastnej budúcnosti. Na prázdne štítové steny sa neupevňovali farebné plagáty s realistickými výjavmi budúcich sídel, ale dekoratívne panely vyblednutých farieb a abstraktných motívov.

V architektúre, ako dôkaz i ilustrácia problémov, trendov, neduhov i pozitív posluží najkomplikovanejšia stavba v Bratislave – *novostavba Slovenského národného divadla* (koncept Pedro Bauer, Martin Kusý, Pavol Paňák; 1979–1980), ktoré je dodnes nedostavané. Okrem toho, že stavba prežila zmenu režimu, štátu, rozbitie autorského kolektívu<sup>64</sup> a nedávno aj storočnú vodu,ďaka výstavby spôsobila, že stavba sa dnes realizuje ako rekonštrukcia(!) a *novostavba SND*. Koncept divadla (resp. celej zóny) v svojom urbanizme odkazuje na postmoderné prístupy. Napriek tomu, že sa najčitateľnejšie prejavili v nerealizovanom múzeu divadelnej histórie (s typickými rossiovskými vežičkami), je to skôr v prístupe k urbanizmu k spoločenským priestorom v snahe o kontext voči rieke, mestu a medzi jednotlivými stavbami komplexu. V súvislosti s konceptom divadla sa často hovorí

o Novej moderne, aj keď v našom kontexte som sa takémuto zjednodušovaniu snažila vyhnúť. Budova divadla na vlastnej podnoži, obložená spišským travertínom, odkazuje skôr ku kvalitám klasiky, resp. ku „klasicizovanej moderne“, ktorej formy sa často uplatňovali pri stavbách budov na štátnu objednávku. V tomto prípade, ako ukázu neskoršie príklady nejde o prispôbenie sa úlohe, ale o preferencie autorov. Výberom materiálov, proporčným čítením, ale aj zmyslom pre kontext sa divadlo dá zaradiť do línie architektúry, ktorej je bližšia pokora než experiment, tradícia než módnosť.

K dedičstvu sedemdesiatych rokov máme zrazu problém zaujať stanovisko (a nejde len o nekončiacu stavbu divadla). Akoby v nás dodnes zostalo aj niečo z toho, čo sme na vtedajšej praxi odsudzovali – bezohľadnosť k postavenému a k ľudským potrebám, necitlivo prerábané stavby a viera v neomylnosť vlastnej doby. Akoby sa naše prostredie dodnes nevedelo vysporiadať s minulosťou, tak isto ako si stále nedokážeme osvojiť „životné prostredie“ stavbami.

<sup>60</sup> Autorom prezývky je Vlado Šimkovič. In: *Stretnutie v Spišskom Podhradí 13 - 14. októbra 1984*. Zborník. Východoslovenský krajský výbor SZM, Košice 1986. <sup>61</sup> Humanizačné snahy sa prejavovali s väčším, ale skôr menším úspechom aj v projektoch sídliská napr. návrh a realizácia obchodov na inak priemernom sídlisku Dolné Hony (Ivan Marko a kol., sídlisko Dolné Hony, Bratislava, 1973–1976). <sup>62</sup> V. Mecková, Ľ. Kupkovič, A. Cimmermann v spolupráci s Alexom Mlynárčikom. Viac pozri in: STUHL, A.: VAL 1967–1989. In: *Projekt*, 34, 1992, č. 1, s. 8–19.

<sup>63</sup> KUSÝ, Martin: Východiská a výsledky (slovenská architektúra posledného desaťročia). In: *Architektúra ČSR*, 42, 1983, č. 4, s. 146–151. <sup>64</sup> Dnes sa kolektív autorov rozdelil: autorom spoločných priestorov je Pedro Bauer, autormi činohry a opery sú Martin Kusý, Pavol Paňák; ďalej vstupné dvere do sál navrhoval Ilja Skoček a zariadenie sál Eduard Šutek.

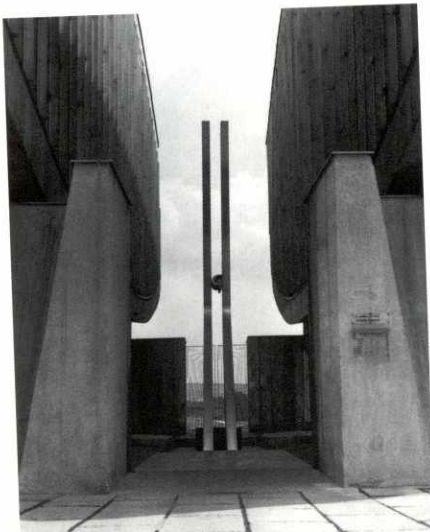


# UMENIE V TVORBE ŽIVOTNÉHO PROSTREDIA

KATARÍNA BAJCUROVÁ

V porovnaní s dneškom boli sedemdesiate a osemdesiate roky k rôznym druhom a žánrom výtvarného umenia mimoriadne štedré v oblasti, ktorá sa vo vtedajšom slovníku nazývala tvorbou životného prostredia. Výtvarné umenie sa na propagandistické účely socializmu priamo v životnom priestore človeka sa na Slovensku začalo uplatňovať a využívať od päťdesiatych rokov.<sup>1</sup> Idea využitia výtvarného diela pri materiálnej i duchovnej organizácii životného priestoru však bola staršieho dáta – siahala k uplatneniu myšlienok tzv. plánu monumentálnej propagandy,<sup>2</sup> v domácich pomeroch sa ideovým zdrojom stali práce viacerých predstaviteľov ľavicovej medzivojnovkej avantgardy, napr. Karla Honzika.<sup>3</sup> V období kultúrnej a spoločenskej normalizácie sa východiskom stala téza, že „zmeny v životnom prostredí budú čoraz výraznejšie pôsobiť na zmeny v štruktúre potrieb a spôsobe života ľudí“.<sup>4</sup>

Problematika „estetického organizácie životného prostredia“ sa tak stala mimoriadne frekventovanou nielen v oblasti teórie, ale aj v praxi. Dôraz bol položený nielen na ideové formovanie prostredia, jeho napĺňanie „myšlienkovým bohatstvom a humanistickými hodnotami ideí socializmu“<sup>5</sup>, ale aj na pretváranie hmotného prostredia človeka. Táto skutočnosť mala o. i., „pozitívne“ a „budovateľsky“ vyvážiť a zakryť iné závažné problémy životného prostredia, rastúce negatívne civilizačné vplyvy. Tie sa v skutočnosti totiž netýkali iba globálneho rozvoja sveta (teda západného kapitalistického sveta), ale stávali sa znepokojujúcou realitou aj vo vtedajšom socialistickom



Dušan Kuzma: Kosák a kladivo. 1974  
Múzeum SNP, Banská Bystrica

Československu. To, na čo upozorňovali vedci – environmentalisti, sa u nás obaľovalo do fráz o „harmonickom rozvoji“ prostredia a človeka, ekologická kritika, ktorá sa objavovala v tvorbe „disidentských“ umelcov, tak ako aj ich nositelia, bola pokladaná za antispoločenskú.

Uplatnenie výtvarných diel v životnom prostredí – architektonických interiéroch a exteriéroch zákonne zakotvilo vládne uznesenie č. 355 z 28. 7. 1965, tzv. Hlava V, ktorá zaručovala, že v každom objekte investičnej výstavby, komplexe či solitéri sa isté percento finančných prostriedkov vynaloží na výtvarné dielo ako súčasť riešenia stavby.<sup>6</sup> V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch sa tak riešili nielen veľké urbanistické celky v rámci miest – námestia (väčšinou prostredníctvom ideologickej údernosti sochárskeho pomníka), mimo miest sa dotvárali už existujúce memoriálne – pamätníkové komplexy a ako

nový vznikol pojem „sochárskeho dizajnu diaľnice“. Objektom výtvarného riešenia bol naďalej parter sídlisk a obytných súborov i špeciálne funkčne vymedzené diela: kultúrno-osvetové, športové, školské zariadenia, objekty občianskej vybavenosti, nemocnice s poliklinikami, kúpeľné, priemyselné, poľnohospodárske a dopravné stavby a osobitne sa napr. sledovala výzdoba obradných siení Zborov pre občianske záležitosti.

Keďže v spomínaných rokoch už nešlo o zakladanie nových memoriálnych komplexov (ktoré existovali, resp. sa dotvárali v jednotlivostiach), pomník ako vrcholný ideologický druh sochársko-architektonickej syntézy bol odkázaný – ako solitér – vstupovať do existujúcich urbanistických a krajinných rámcov. Nebolo možné opustiť tradičný figurálny, zobrazujúci model zdedený z päťdesiatych rokov – tradičnú formu sochy na podstavci (resp. podporenú iným architektonickým prvkom), „vývin“ bol možný len v stupni štylizácie, zdôraznenia autorského „rukopisu“ a zovšeobecnenia figúry, v prípade či šlo o portrét historickej osobnosti alebo o tradičnú alegóriu s atribútom. Inokedy sa v koncepte pomníka mohla viac uplatniť architektonicko-symbolická zložka, resp. sa využívala zástupnosť figurálneho modelu iným ikonickým alebo indexovým znakom. Okrem hviezd, kosákov a kladív, lipových listov sa často objavovali štylizované partizánske a robotnícke atribúty: padák, zaťatá päsť, zväzok samopalov, dochádzalo aj k paradoxným spojeniam (vynaliezavosťou sa osvedčoval hlavne J. Kulich), keď obrovské atribúty sa stávali



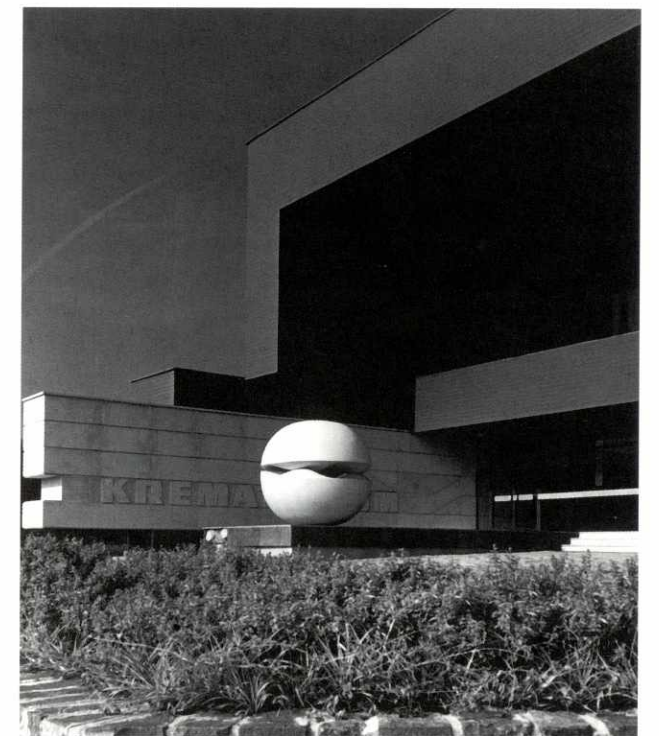
Jozef Jankovič: Obete varujú. Múzeum SNP, Banská Bystrica 1972 (demonované)

svojho druhu podnožou – podstavcom pre hlavných nositeľov ideových posolstiev, či rozprávanie povstaleckých a revolučných príbehov. Navyše od nástupu normalizácie bolo v pomníkovej oblasti možné uplatniť iba triumfálnu estetiku – obrazy utrpenia, obetí, odvrátených dôsledkov vojnového besnenia sa nepripúšťali. Aj z týchto dôvodov došlo k výtvarnej nivelizácii a okliešteniu jediného komplexu na Slovensku, ktorý dodnes ostal bezprecedentným príkladom architektonicko-sochárskej syntézy, Múzea SNP v Banskej Bystrici (1969, J. Jankovič, arch. spolupráca D. Kuzma); z pamätníka bolo odstránené ústredné súsošie J. Jankoviča *Obete varujú*, ktoré nezodpovedalo normalizačným kritériám<sup>7</sup> a nahradené neosobnou architektúrou kosáka a kladiva (1974, D. Kuzma).

Koncepcný rozdiel, ktorý sa uplatnil v prístupe k formovaniu prostredia, sa dá vysledovať porovnaním dvoch „ústredných“ pomníkových realizácií týchto rokov, kým *Pomník SNP* v Bratislave (1974, J. Kulich, arch. spolupráca D. Kuzma) bol vložený

do celku hlavného námestia mesta spôsobom, ktorý mal byť „neformálny“, pritom však ideovo úderný, o čo sa mala postarať naddimenzovaná „poéma o hrdinstve“, teda sochárska, figurálna časť monumentu (so subordinovaným systém múrikov, stien a nízkych postamentov), koncept *Pomníka K. Gottwalda* a fontány *Družby* (1980, kol. T. Bartfay, K. Lacko, J. Hovorka, arch. spolupráca V. Droppa, J. Hlavica) mal ambíciu nielen ideovo, ale aj tvarovo „vzdizajnovat“ celý komplex námestia: od lavičky cez odpadkový kôš, fontánu až po pomník a celkový urbanizmus námestia. Mohutná hmota figurálnej skupiny (ktorá bola mimochodom, podobne ako starší Kulichov pomník, porovnateľne zle odhadnutá), opretá o symbolický vejár architektonických prvkov v pozadí, sa vo svojom úsilí „ideovo“ ovládnuť prostredie delila o bombastický účinok s veľkorozmernými a technicistickými tvarmi ústrednej fontány.

Zdalo by sa, že najviac rozmanitých priestorových riešení mohla priniesť sochárska, maliarska, či úžitková tvorba pre architektonické inte-



Mária Bartuszová: Dvojdielna plastika XI. 1982. Krematórium, Košice

riéry a exteriéry. Avšak ani tu škála možností vzájomného spojenia a spolupôsobenia nebola široká, už i z toho dôvodu, že výtvarnému dielu málokedy pripadlo dôležité či ústredné miesto, resp. sa s ním málokedy rátalo od vzniku samotného architektonického konceptu. Tak sa sformovala základná škála niekoľkých formálnych „vstupov“ diela do architektúry: socha sa zvyčajne komponovala pohľadovo, frontálne (s rastrom fasády v pozadí), sprevádzala nástup do objektov, inokedy sa zas centrálne umiestňovala do átria. „Renesancia figurálnej monumentálnej maľby“<sup>8</sup> v sedemdesiatych rokoch priniesla celý rad staronových žánrov – mozaiky, tapisérie, vitráže – ich úlohou bolo ideovo a výtvarne akcentovať ústredný priestor stavieb, priečelia, vstupné haly, zasaďačky a pod. Smerom k osemdesiatym rokom sa čoraz viac presadzovala v tvorbe niektorých typov interiérov „dizajnerska“ koncepcia tvorby (od celku k detailu) priestoru, pri ktorom bolo dôležitejšie výtvarné a materiálové spracovanie detailu, dosiahnutie jednotnej funkčnej a vizuálnej podoby priestoru, ako pôsobenie samostatného výtvarného diela. Vari najviac nehostinné a duchovne vyprázdnené prostredie poskytli výtvarným dielam sídliská, nebolo v silách žiadneho diela premeniť

<sup>1</sup> Problematiku hodnotili výstavy: Architektúra v spolupráci so sochárstvom a maliarstvom, Bratislava, ZSVU 1956; Pamätníková tvorba na Slovensku 1921–1971, Bratislava, Bratislavský múzeum 1971; Výtvarné umenie v architektúre, Trenčín, OGMAB 1972; Výtvarníci a architekti Liptovu. Liptovský Mikuláš, OGPMB 1983; Človek – prostredie – design, Bratislava, SNG 1983; Mohrad 1971; Výtvarné umenie v architektúre, Bratislava, Dom umenia 1983. <sup>2</sup> Opieral sa o Leninovu myšlienku vyzdobit sovietske mestá pomníkmi revolucionárov, umením, ktoré by vychovávalo a pôsobilo na city ľudí, v úvodnom období sa na jej realizácii podieľal celý rad ruských avantgardných umelcov – kubistov, kubo-futuristov a konstruktivistov. Pozri: GERMAN, Michail: *Plamenný Řijna*, Praha 1980; BAJCUROVÁ, Katarína: Plán monumentálnej propagandy – k evolúcii leninskej idey. In: *ARS, Revolučné myšlienky vo výtvarnom umení*, Bratislava 1989, s. 37–48. <sup>3</sup> HONZIK, Karel: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitém tvorbě*, Praha 1976 (šlo o reediciu publikácie z r. 1947) – anticipoval tu nový progresívny sociálny a architektonický model tvorby životného prostredia chápaného ako tvorba životného slohu spoločnosti. <sup>4</sup> XIV. zjazd KSČ, Bratislava 1971, s. 36. <sup>5</sup> MIKLOŠ, Peter: *Monumentálna tvorba na Slovensku*, (Kat.), Zost. Klára KUBIČKOVÁ, Texty: Peter MIKLOŠ, Karol KAHOUN, Klára KUBIČKOVÁ, Ľudmila PETERAJOVÁ, Ľudovít PETRÁNSKY, Zuzana ŠEVČIKOVÁ, Bratislava, ZSVU 1983, s. 7. <sup>6</sup> R. 1978 boli vydané Nové zásady uplatňovania výtvarného umenia v investičnej výstavbe schválené ako Metodické smernice. Výtvarné rady sa mali utvoriť aj pri Národných výboroch a pri Slovenskej komisii pre vedecký a investičný rozvoj. Posudzovali uplatnenie výtvarných diel a investícií z hľadiska žiadanej kvality životného prostredia, odporúčali spôsob výberu umelcov (súťaž alebo priame zadanie), stanovili podmienku „libreta výtvarného dotvorenia architektúry“.

<sup>7</sup> Súsošie bolo odstránené r. 1972, po rokoch považovania sa na smetisku bolo osadené v areáli *Pamätníka SNP* v Kališti (1974, arch. spol. Juraj Talaš, Ivan Gürtler). Medzi iným Jankovičovi bolo odoprené spoluautorstvo *Pamätníka SNP* v Banskej Bystrici. Dodnes však, bohužiaľ, nie je vyriešený problém vrátenia súsošia na jeho pôvodné miesto. BAJCUROVÁ, Katarína: *Heroes and Victims. Some Remarks on the Typology of the Visual Image in Slovak Fine Art from the Period of Socialism*. In: *ARS*, 1993, č. 2–3, s. 195–200. (zborník z medzinárodného kolokvia Totalitarianisms and Traditions, Smolenice, 25–26. októbra 1993, vyšlo 1994). <sup>8</sup> PETERAJOVÁ, Ľudmila: *Maliarstvo v architektúre*. In: *Monumentálna tvorba na Slovensku*, s. 18.



Umenie v službe reálneho socializmu

V jeden letný večer v roku 2000 odznel v kultúrnom rozhlasovom týždenníku rozhovor medzi maliarom Michalom Jakabčicom a redaktorkou relácie: „S odstupom rokov, keď sa človek pozerá späť, premýšľa o tom, čo by vygumoval a napísal nanovo. Svojho času v polovici 70. rokov ste aj vy mali vo svojom výtvarnom repertoári obrazy, ktoré boli možno poplatné socialistickému realizmu, či už to bol Február, Lenin, atď. Sú veci, ktoré dnes s odstupom času ľutujete, lebo to bola jednoducho doba, ktorá si od človeka vyžadovala povinnosť a službu.“ Bolo za tým všetkým aj presvedčenie? M. Jakabčic: „*Namaloval som Lenina, prečo nie? Andy Warhol namaloval Lenina, Stalina, Mao-Ce-Tunga a dnes ho nikto neodsudzuje. Jeden z najlepších obrazov, aké som doteraz videl, je obraz od Laca Gudernu, ktorý namaloval takého Mao-Ce-Tunga, že môže visieť v hociktovej svetovej galérii. Okrem toho, môjho Lenina v tom čase chcel kúpiť a prišiel dokonca sem, istý pán Melkoman, vlastníci v Anglicku veľké umelecké zbierky, lebo kdesi v novinách bola uverejnená malá reprodukcia. Dnes už len ľutujem, že som mu ho nepredal. Kúpilo ho vtedy Ministerstvo kultúry, alebo Národná galéria. Ja nevidím rozdiel medzi namalovaným Leninom a sliapkou. To sú predmety zobrazovania a o to ide.*“<sup>1</sup>

Umenie ako výhodne zhodnotený nástroj ideológie

Je potrebný komentár? Podobne urazeným a dotknutým reakciám sa nedá vyhnúť a aj napriek tomu, že súčasné dejiny ich hovorcov odsunuli bokom, z času na čas sa pripomenú síce siláckymi, ale predsa už len časom artrofovanými pravdami. Tak či tak, Michal Jakabčic sa možno nevedomky, možno úmyselne dotkol témy, ktorá v teórii umenia nesie stigma nedopovedaného problému, akým nazeranie na umenie slúžiace bývalému režimu stále je.

Už koncom roka 1971 Ministerstvo kultúry SSR, Slovenský fond výtvarných umení a Zväz slovenských výtvarných umelcov pripravil systém stimulov pre rozvoj angažovanej tvorby ako príčinnú odpoveď k záverom konsolidačného XIV. zjazdu KSČ.<sup>2</sup> V nasledujúcom roku, v aprílovom čísle Výtvarného života, sa na jeho prvých stránkach objavil spomínaný systém stimulov v typicky politicky bojovej rétorike, ktorý okrem toho, že slúžil ako východiskový sumár nariadení a príkazov, znamenal oficiálnu predstavu o podobe výtvarného umenia slúžiaceho ideológii mocenských štruktúr v štáte. Veľmi jasne a zrozumiteľne bola zvýraznená finančná a spoločenská zainteresovanosť „na vzniku ideovo angažovanej tvorby v spoločensky potrebnom rozsahu, v primeraných formách a za bohatej spoluúčasti mnohých výtvarných disciplín, ktorá si vyžaduje účinnú spoločenskú organizovanosť, morálno-politickú podporu a sústavu hmotných stimulov. Práve angažovanosť je jedným z dôležitých spojív medzi výtvarným umením a socialistickou spoločnosťou chápaných (predovšetkým) ako

ekonomicko kultúrny organizmus.“<sup>3</sup>

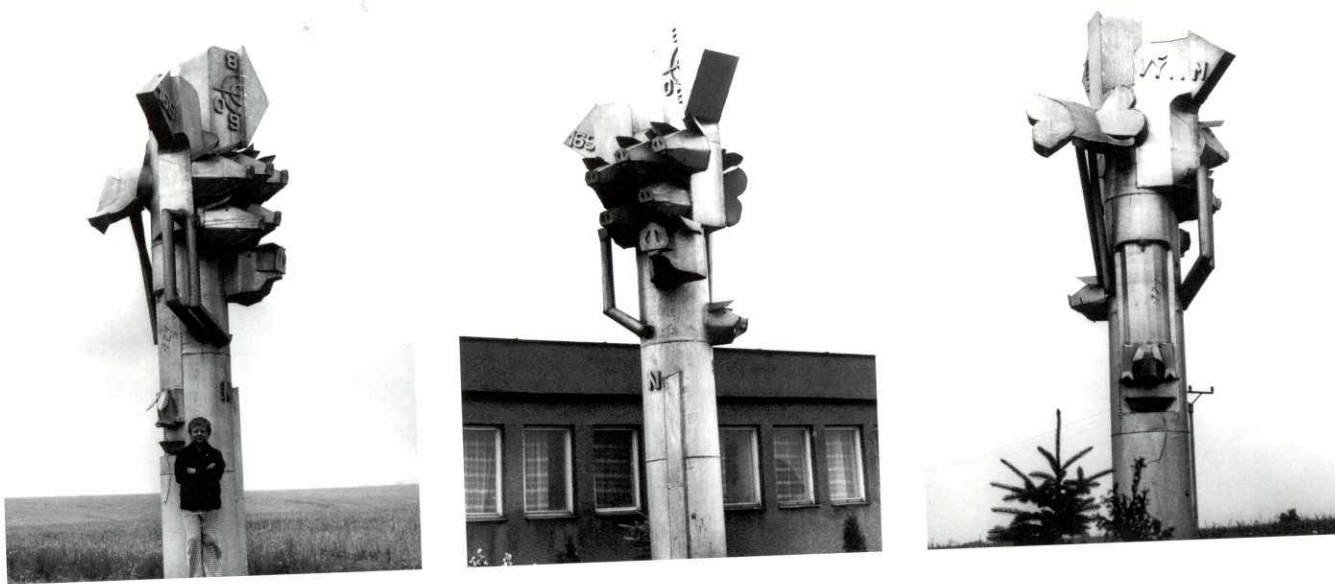
O niekoľko mesiacov neskôr pripravený II. zjazd Zväzu slovenských výtvarných umelcov, konaný 2. novembra 1972 v Bratislave, sa už stal len horlivým služobníkom a vykonávateľom vyššie uvedených doporučení. Tragická úloha slovenského umenia nespočívala len v tvrdom zúčtovaní s kolegami – heretikmi, ale predovšetkým v tom, že v nasledujúcich rokoch rozvrátil a invalidizoval domáce umelecké prostredie. Autonómne programy moderného umenia boli zatlačené kdesi na okraj, v prospech beztvareho kánonu umenia socialistického realizmu, ktorý sa aj tak nachádzal v dlhodobom rozklade.

V konceptoch teórii socialistického realizmu, v širokom rozpätí heterogénnych výkladov a doporučení, sa v čase reálneho socializmu, v 70. rokoch vyskytli obrovské trhliny medzi vyhlasovanými demagogickými poučkami a prítomným životom. Umenie v reálnom socializme aj napriek premyslenej teoretickej argumentácii paradoxne v spoločenských vzťahoch fungovalo ako významná komodita s jasne určenou trhovou a spoloč-

Michal Jakabčic: Zátisie s bielou holubicou. 1973



1 Relácia Zrkadlenie. Rozhovor viedla Hana BERANOVÁ, 20.5. 2000, Slovenský rozhlas – Rádio Slovensko. 2 Systém stimulov pre rozvoj angažovanej tvorby. In Výtvarný život, 26, 1972, č. 4., s. 34. 3 Ibidem.



Juraj Meliš: Pocta sviniám. 1972–1974. Veľkostatná Vráble (zničené)

neosobný, typizovaný a uniformovaný priestor na domov. Dosiahnutie tejto kvality sa viazalo skôr na iné ako výtvarné elementy a tak sídliskové sochy ostali osamelé a zabudnuté. Navyše ich ikonografický repertoár bol priúzky, najčastejšie sa opakovali šťastné hrajúce sa rodiny, matky s deťmi, alegórie mladosti, všadeprítomné boli mierové slnka – kvety a holubice.

Aj keď umenie v životnom prostredí bolo ideologicky sledovanou oblasťou – na tento účel boli pri Slovenskom fonde výtvarných umení zriadené špeciálne schvaľovacie komisie<sup>9</sup> – na druhej strane schizofrénia, dvojitvárnosť režimu, deravá legislatíva (nezabudnime ani na dobré vzťahy s priateľmi – architektmi) umožnili mnohým tvorcom, tzv. „neoficiálom“, realizovať monumentálne objednávky pre životné prostredie a tak umiestniť na verejnosti svoje práce akoby obchvatom, okľukou. To, čo bolo zakázané vystavovať a čo bolo „škodlivé“ pre socialistického človeka, sa však i keď namáhavo, po často dlhých a nezmyselných bojoch so schvaľovacími komisiami, podarilo dostať do architektonických exteriérov a interiérov. Diela viacerých auto-

rov – za všetkých spomeňme napr. Jozefa Jankoviča, Juraja Meliša, Juraja Rusňáka, Máriu Bartuszovú, Vladimíra Kompánka, Milana Lалуhu, Milana Paštéku, Pavla Tótha, Milana Dobeša a ďalších – boli osobité aj tým, že si dokázali uchovať charakteristický rukopis komornej tvorby, výrazovú veľkorysosť, vyznačovali sa migráciou tém, motívov z voľnej tvorby do monumentálnej. A tak v historickom archíve medzi – dnes vzácné zachovanými realizáciami: tie progresívnejšie odstránil nový trhový mechanizmus – by sme našli napr. optické reliéfy a kinetické mobily (M. Dobeš, A. Cepka, Š. Belohradský), reziduá minimalizmu (S. Filko, J. Bartusz), dekoratívnejšie verzie abstraktných – biomorfných programov (M. Bartuszová, J. Rusňák), diela využívajúce počítač (J. Jankovič), svetelné projekcie a slávnosti (V. Cigler, J. Bartusz, G. Kladek), prácu s fotomédiom (J. Filo, R. Sikora), etc. Aj z toho dôvodu, že niektoré diela neboli v pravom slova zmysle „monumentálne“ (pojem implikoval istý ideovo-etický, hodnotový ideál, okrem veľkosti formovej aj veľkosť myšlienkovú...), ale boli považované len za dekoratívne, resp. dekoratívne-úžitkové, čo predstavovalo „nižšiu“ ideovo-

estetickú kategóriu, cieľom týchto diel nebolo ideologizovať prostredie, ale ho len skrášliť, ozvláštniť, pomenovať, vytvoriť atmosféru, prípadne informovať, inštruovať diváka a pod.<sup>10</sup> V samotnom životnom prostredí tak vznikol paradoxný odboj proti režimu – paradoxný bol však aj v tom, že jeho aktérom vlastne dovoľoval žiť a do istej miery aj tvoriť (nie všetko urobené pre životné prostredie bolo možné pokladať za tvorbu, niekedy boli úlohy naplnené čisto účelovo),<sup>11</sup> zabezpečoval ich existenčne a materiálne, otváral priestor pre – neverejnú – voľnú tvorbu.

<sup>9</sup> Výtvarná tvorba v architektúre spadala do ideového a realizačného gestorstva SFVU, pri ktorom boli zriaďované schvaľovacie umelecké komisie. Pôvodný model komisií sa delil podľa druhov (UK pre sochársku, maliarsku, úžitkovú tvorbu a pod.), od r. 1984 platila nová štruktúra podľa územného modelu (UK s celoslovenskou pôsobnosťou, s regionálnou pôsobnosťou pre Bratislavu a tri kraje), zrušilo sa oddelené posudzovanie diel v architektúre (UK pre uplatnenie výtvarného umenia v architektúre, pre architektonickú tvorbu a pod.). r. 1975 bola zriadená osobitá UK pre hodnotenie výtvarnej a ideovej stránky obradných siení zborov pre občianske záležitosti. Pomníkovi a pamätníkovú tvorbu, ako zvlášť sledovanú, posudzovala a schvaľovala špeciálna UK pre hodnotenie výtvarnej a ideovej stránky obradných siení zborov pre občianske záležitosti. Komisia pre spodobňovanie ústavných činiteľov a iných významných osobností, ktoré boli zriadené pri MK SSR. Od r. 1982 začal SFVU pre internú potrebu vydávať súpis realizovaných prác (od r. 1980). <sup>10</sup> K tomuto prispela sovietska kritika a teória, predovšetkým ŠVIDKOVSKIJ, Oleg: Syntéza umění. Ideová rada pre starostlivosť o pamätníky, pomníky a pamätné tabule a Komisia pre spodobňovanie ústavných činiteľov a iných významných osobností, ktoré boli zriadené pri MK SSR. Od r. 1982 začal SFVU pre internú potrebu vydávať súpis realizovaných prác (od r. 1980). <sup>11</sup> Hugo Demartini, ktorý v Čechách patril k „disidentským“ tvorcom, pri príležitosti výstavy v Bratislave (2002) hovoril v súvislosti s prácou na objednávkach pre socialistický režim ako o „práci na panskom“ (Namiesto vážnosti ponúka hru. In: Pravda, 26. 7. 2002), nešlo len o práce v architektúre, ale o rôzne typy činnosti, napr. propagačnej, ale aj o grafický dizajn, prácu pre film (J. Meliš) a pod.

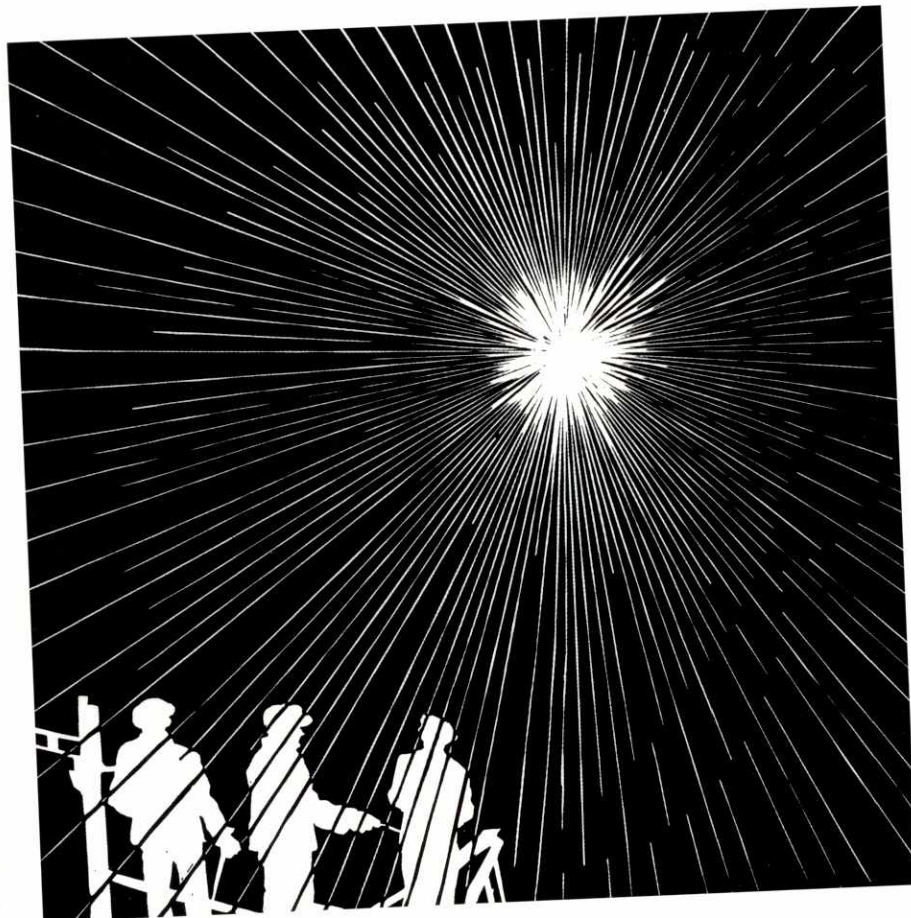


skou hodnotou. „Na rozdiel od predchádzajúceho stalinského modelu sa politická moc teraz neusilovala nastoliť svoj monopol prostredníctvom teroru, ale tzv. materiálnou zainteresovanosťou. Normalizačný režim nechcel od umenia a umelcov ani nič iné, než aby poskytovali dekoratívnu fasádu, ktorá by vytvárala dojem úspešného fungovania spoločnosti, ktorá by zastierala reálny fakt, že viera v ideológiu komunizmu sa vytratila a nahradil ju vypočítavý materialistický pragmatizmus.“<sup>4</sup>

V tomto zvrátenom systéme kontrolovanej koordinovanosti nezabudol výbor Slovenského fondu výtvarných umení zriadiť štipendijnú komisiu pre cieľavedomé podporovanie a stimulovanie ideovo a politicky angažovanej tvorby. Jej úlohou bolo vypisovanie tém a súťaží pre rozvoj takejto tvorby, posudzovanie podaných prihlášok, vyhodnocovanie súťaží i rozpracúvanie a predkladanie návrhov v záujme podnecovania a propagovania angažovanej tvorby.<sup>5</sup> Aj napriek všetkým organizovaným podporám revolučné dobrodružstvo komunistickej ideológie opúšťalo svoje bojové pozície. Na scénu umenia reálneho socializmu paradoxne vstúpili tvrdé konzumné vzťahy. Mocný pán-štát kupoval a umelec predával lacne nakaširovanú agitáciu ku šťastiu. *Lenina* Michala Jakabčica z roku 1972 kúpilo Ministerstvo kultúry Slovenskej socialistickej republiky v roku 1973, dnes sa nachádza v depozite Slovenskej národnej galérie.

#### Zmeny v mene angažovanosti

Všetky mocenské zväzové a štátne inštitúcie ovplyvňujúce chod výtvarného umenia v nalinkovanom kurze Poučenia z krízového vývoja sa jednohlasne prihlásili k staronovému poslaniu – opäť „konštituovať metódu socialistickeho realizmu ako jedinú tvorivú metódu socialistickeho výtvarného umenia.“<sup>6</sup> Na rozdiel od 50. rokov, princípyaktualizovaného socialistickeho realizmu ako určitého tvorivého postupu neboli nikdy zoradené do systému konzekventnej umeleckej teórie. Zostali len zneužívaným tlmočníkom oficiálnych doktrín totalitnej moci. Jej vnútorná štruktúra bola neuchopiteľná a spôsob rétoriky propagátorov väčšinou

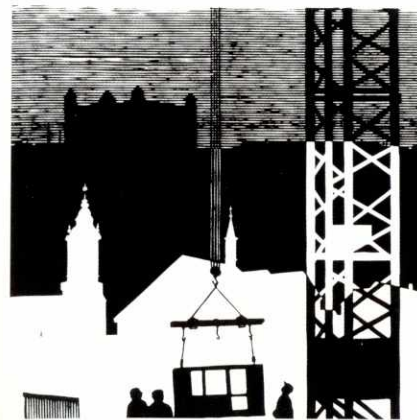


Orest Dubay: Obnova. 1977



Viera Žilincanová: V. I. Lenin. 1971

<sup>4</sup> BAKOŠ, Ján: Triky a sorely. In: *Umelec v kľietke*. Bratislava 1999, s. 141. <sup>5</sup> Za angažovanú tvorbu. In: *Výtvarný život*, 26, 1972, č. 4, s. 34. <sup>6</sup> Za socialistické umenie. Materiály zo zjazdov umeleckých zväzov. Bratislava 1972, s. 253-257.



Orest Dubay: Výstavba. 1977



František Jurík: Elektrifikácia 7. 1971

podliehal konkrétnym faktorom.<sup>7</sup> V ranej fáze sa socialistický realizmus bezvýhradne stotožňoval s historizujúcim realizmom, ktorý v reprodukovných kópiách poslužil ako úderná propagácia nového obdobia. Neskôr prešiel rôznymi modifikáciami, prispôboval sa a udomáčňoval sa v slovenskej mentalite, aby sa ustálil v nevýraznom sentimentálnom komornom realizme. Až začiatkom 70. rokov, po skúsenosti z uvoľnených 60. rokov, sa nedalo neakceptovať existenciu avantgardného umenia, len ako krátkej historickej epizódy. Jej formálne výboje neboli prijímané len voľným umením, ale objavili sa aj v jeho režime preferovaných užitých a monumentálnych podobách. Hlavní ideológovia, uvedomujúc si zložitejšiu situáciu, vypočítavo zareagovali: „Strana nepredpisuje umelcom formy umeleckého stvárnenia skutočnosti. O tom si rozhodujú umelci sami. Naša strana nielenže uznáva právo na experiment, na hľadanie výrazových prostriedkov, ale toto právo podporuje, je pre uplatnenie individuálnych vlôh a talentov, mnohottomnosť foriem a žánrov vychádzajúcich zo socialistickeho umenia. Myslíme si, že skutočný umelec, ktorý si sám váži svoju prácu, by mal v prvom rade hľadať inšpiráciu v bohatom, nesmierne rozmanitom a nevýčerpateľnom živote socialistickej spoločnosti a nie hrabať sa v odpadkoch na smetisku.“<sup>8</sup> Vo chvíli, keď socialistický realizmus zamenili za vágnejší pojem socialistickeho umenia, tak v podstate potvrdili „oficiálne schválenie“ čiastočnej inšpirácie experimentmi avantgárd. „Rehabilitácia avantgardy v službách totalitného pragmatizmu a technokratizmu sa scvrkáva na číry formalizmus, formálnu hru so socialistickými symbolmi. Táto prázdna fasáda, tento nový ornamentalizmus, toto zmiešanie avantgardných foriem so socialistickými symbolmi, v ktoré už nikto neveril, mali zastierať skorumpovanú, pragmatickú, primitívne konzumnú realitu.“<sup>9</sup>

Ak 70. roky pre slovenské umenie znamenajú reglementáciu socialistickej kultúry s dogmatickým favorizovaním spoločenskej úlohy umenia, tak v autenticky žitom svete umenia práve presadzujúce sa konceptuálne idey otvorili nové témy upozorňujúce na krízu umeleckých inštitúcií a s tým súvisiacu izoláciu moderného umenia. Upozorňovali, že ak sa experiment zakonzervuje a zakatalogizuje vo vitrínach moderného múzea, stratí pôvodný umelecký radikalizmus, charakteristický pre rané avantgardy zo začiatku 20. storočia. Politizujúci americkí a západoeurópski teoretici a umelci videli cestu v odmietaní akejkoľvek reprezentácie umenia, v dekonštruovaní umeleckých inštitúcií, v útokoch na oficiálne popularizované a kanonizované umenie avantgardy. Tu, v radikálnej kritike moderny sa v zarážajúcom paradoxu stretli ľavicoví utopisti snívajúci o zrušení hraníc v umení a marxistickí konzervatívci pochvaľujúci si socializmus v praxi.<sup>10</sup> Ale kým tí prví otvorili brány „vyšokého“ umenia pre dovtedy marginalizované skupiny, akými boli umelecké prejavy feministiek, homosexuálov a ľudí s inou farbou pleti, tí druhí videli riešenie v selektovaní motívov a tém, ktoré by v „priateľstvom zobrazení“ dekorovali najmä „bratstvo českého a slovenského národa v jednotnej ČSSR, cestu týchto národov k socializmu, proletársky internacionalizmus, bratstvo so ZSSR, tradície spoločného boja proti fašizmu, tradície revolučných bojov komunistickej strany, hrdosť nad dosiahnutými výsledkami pri výstavbe socializmu, lásku k socialistickej vlasti a myšlienku jej pevnej obrany, život a každodennú prácu občanov, demokratizmus a humanizmus socialistickeho zriadenia.“<sup>11</sup>

Exponovanou problematikou umenia konsolidácie na Slovensku bola najmä po prijatí federatívneho usporiadania bývalej Československej socialistickej republiky téma

<sup>7</sup> Socialistický realizmus nadviazal na realistické tradície umenia, kriticky si ich osvojil a pozdvihol na nový vyšší stupeň. Osobitosťou socialistickeho realizmu je zámerné a na vedeckých poznatkoch založené používanie ním poznačenej metódy umeleckého zobrazovania skutočnosti. Táto metóda spočíva v tom, že podstatné črty realizmu sa uplatňujú spôsobom, ktorý zodpovedá spoločenskému vývinu v socializme. Socialistický realizmus je preto optimistické umenie, v ktorom je vedome stvárňovaná krásna života a jeho plodná budúcnosť. Takýto optimizmus je možný iba na podklade straníckosti, ľudovosti a vášnivej oddanosti k cieľom celého ľudstva. Straníckosť sa prejavuje v socialistickej umení dôrazným odmietaním negatívnych javov spoločenského spolunažívania a ich pranierovaním. Kritika sa však neprejavuje sama o sebe, izolovane, ale vždy poukazuje na pozitívne tým, že zahrnuje v sebe nápravu negatívneho. Na druhej strane straníckosť socialistickeho umelca sa prejavuje v radostnom súhlase so všetkým pozitívnym, v spolunažívaní socialistickej ľudí, so smelou ich plánov a s úsilím uskutočniť svoje úlohy. Pozri: HÜTT, Wolfgang: *Stretnutie s umením*. Bratislava 1978, s. 174. <sup>8</sup> Zo správy Predsedníctva ÚV KSČ: *O hlavných úlohách ideologickej práce po XIV. zjazde KSČ. Úloha socialistickeho umenia a kultúry pri výchove a formovaní socialistickeho človeka*. Bratislava. 1972. <sup>9</sup> BAKOŠ, Ján: C. d., s. 141. <sup>10</sup> „Prerušená moderná v krajinách ako je Rusko, o ktorého avantgarde sa určitý čas hovorilo aj na Západe, podporovala omyl, že moderná sa konala len na Západe, ako by nebola na Východe ustavične potlačovaná, pričom v jednotlivých východoeurópskych krajinách bol časový priebeh pomerne rozdielny. V tejto oblasti sa moderná vždy stala neoficiálnou kultúrou, a preto bola ako ilegálne hnutie okradnutá ako o príslušné inštitúcie, tak aj vo verejnosti.“ BELTING, Hans: *Konec dejín umění*. Praha 2000, s. 64. <sup>11</sup> Za angažovanú tvorbu. In: *Výtvarný život*, 26, 1972, č. 4, s. 34.



Slovenského národného povstania chápaného ako strategická skúsenosť slovenského ľudu, ktorá mala ústredné postavenie v paralyzovanom výklade dejín. Vytvorila sa široká tradícia výstav a súťaží, reprezentatívnych historických prehliadok za jediným účelom, potvrdiť, že obsedantné návraty k téme SNP stále predstavovali jeden z najinšpiratívnejších zdrojov angažovaného umenia.<sup>12</sup> V „stvárňovaní povstaleckej epopeje“ sa vyprofilovala veľká plejáda umelcov, ktorí podstatnú časť svojej tvorby nasmerovali k tejto veľkoryso ponúkanej téme, ktorej zobrazovanie, ako sa hovorí vo vtedajšom texte k výstave, by nemalo „byť iba dokumentom, ale v prvom rade prejavom svetonázoru a umeleckého presvedčenia.“<sup>13</sup> Diela Š. Bednára, O. Dubaya, V. Vestenického, E. Lazínovskej, J. Nemčíka, M. Medveckej, D. Millyho sa stali stálym inventárom všetkých tých schematicky budovaných povstaleckých reminiscencií. Z ikonografického pohľadu sa repertoár odvíjal v typickom „vývinovom rámci“ od realizmu k štylizovanému symbolu, od portrétov konkrétnych partizánskych a vojenských veliteľov, cez figurálne bojové a žánrové scény, rozpoznateľné charakteristickými predmetmi ako sú zbrane, vojenské plášte, horské scenérie, osamotené matky, kráčajúci partizáni. Niektoré atribúty ako samopal, päšť, padák, plameň, vojenská halena zľudovali v symbolický znak, vyskytujúci sa takmer v každom diele inšpirovanom Povstaním.

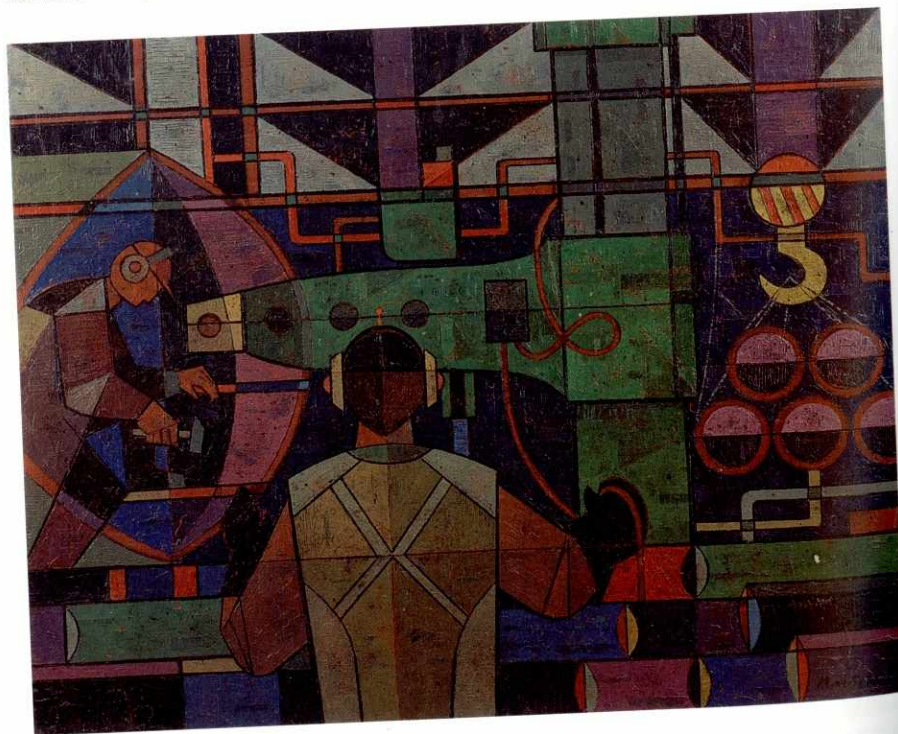
Ideový obraz nového typu – podoby oficiálnej kultúry v čase kompromisov reálneho socializmu

Prvé angažované výstavy boli organizované nielen ako dôkaz prekonania krízového obdobia, ale aj ako manifestácia návratu k socialistickému charakteru umenia. Už začiatkom roka 1971 bola vyhlásená súťaž s následným vystavením vybraných diel pod príznačným názvom Slovenskí výtvarní umelci k 50. výročiu založenia KSČ, otvorenej v Dome umenia v Bratislave. Ostro sledovaná výstava sa skutočne stala pompéznou demonštráciou sily. Oboslo ju 200 autorov, s vyše 700 dielami, z toho 230 malieb od 83 maliarov. Téma súťaže bola postavená tak, aby: „podnietila vytvorenie ideovo-umelecky hodnot-

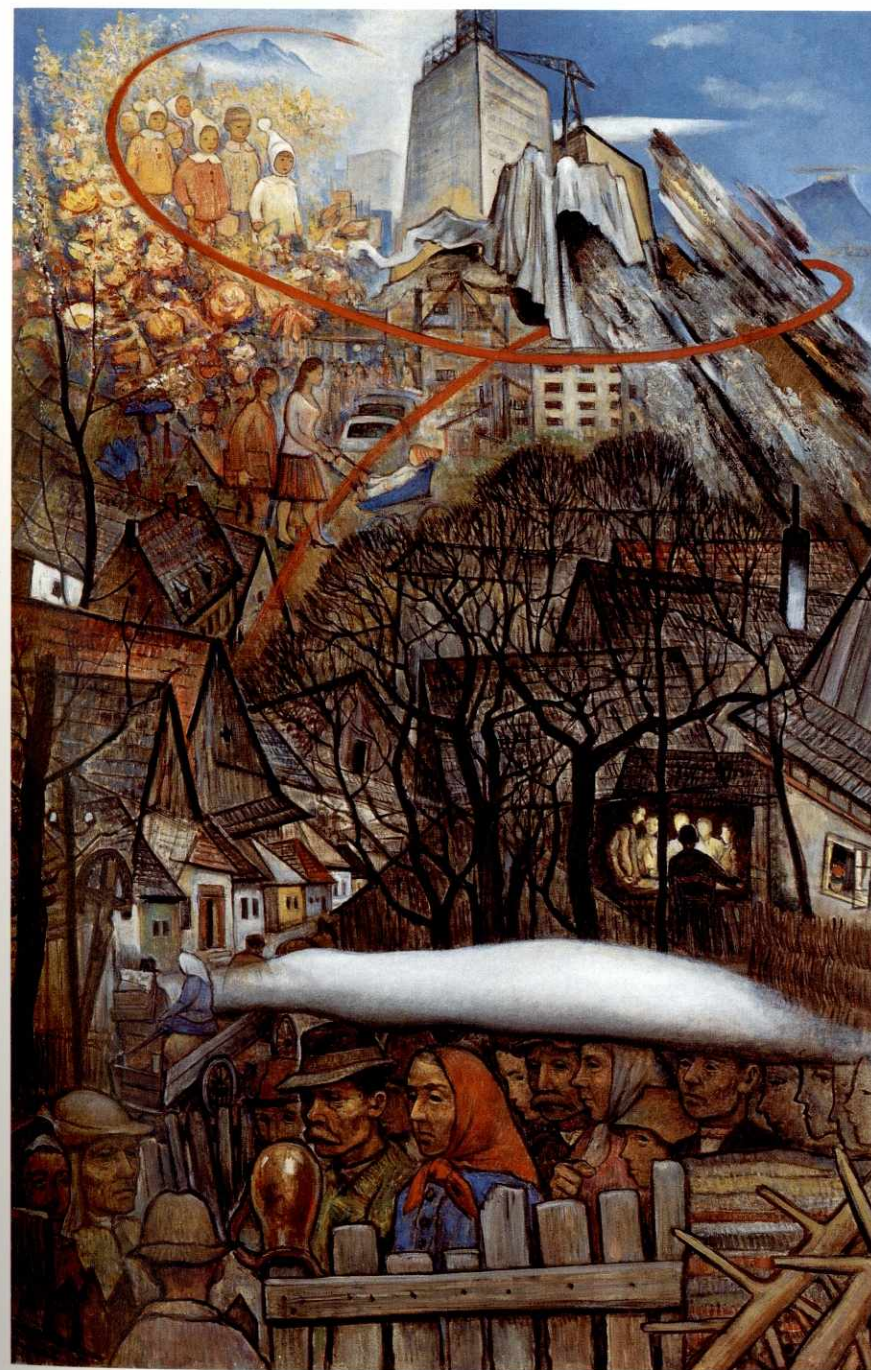


Oľga Bartošíková: Predavačka ovocia. 1976

Jozef Bárta: Pri hlavnej stanici. 1974



<sup>12</sup> Slovenské národné povstanie vo výtvarnej tvorbe. SNG, Bratislava 1979; Obraz povstania, ZSVU, Banská Bystrica, 1979; Slovenskí výtvarní umelci k 40. výročiu Slovenského národného povstania, Dom umenia Bratislava 1984; Slovenské národné povstanie vo výtvarnom umení. SNG, Bratislava 1984. <sup>13</sup> PODUŠEL, Ľubomír: Slovenské národné povstanie vo výtvarnom umení. (K 40. výročiu Slovenského národného povstania). SNG, Bratislava 1984.



Imrich Weiner-Kráľ: U nás – včera a dnes 1921–1971. 1971

PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
TRNAVSKEJ UNIVERZITY  
Priemyselná č. 4, P.O. BOX 9  
918 43 TRNAVA  
KATEDRA VÝTVARNEJ VÝCHOVY

<sup>14</sup> SAUČIN, Ladislav: Umelecký model sveta. Na okraj súťaže a výstavy z príležitosti 50. výročia založenia KSČ. In: Výtvarný život, 16, 1971, č. 4-5, s.1-45. <sup>15</sup> Ibidem.

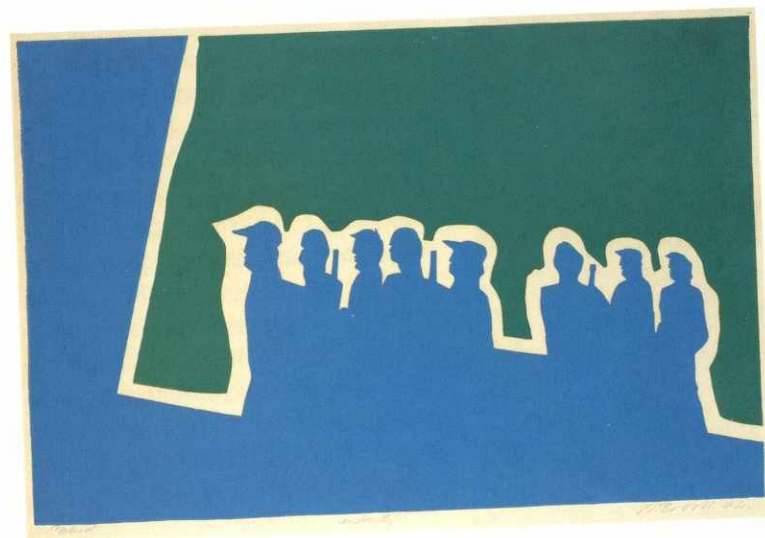
ných diel, v ktorých by sa odzrkadlila historická úloha päťdesiatročného vývinu KSČ, jej vedúca úloha v revolučnom boji pracujúcich za idey socializmu a komunizmu.“<sup>14</sup> Na zložitú otázku aká je moderná podoba socialisticky angažovaného umenia, sa medzi prvými pokúsil odpovedať Ladislav Saučín, ktorého recenzia bola vo Výtvarnom živote uvedená ako teoretický manifest čísla.<sup>15</sup> Medzi riadkami môžeme vyčítať, že ak aj hľadal obraz nového typu, ktorý by svojím obsahom a výtvarnými kritériami naplňal požiadavky spoločnosti, na tejto výstave z hľadiska socialistického realizmu preberal len v priemerných kompromisoch. S odstupom rokov ale môžeme konštatovať, že výber víťazov v nasledujúcich dvoch desaťročiach fungoval ako odsúhlasený manuál pre desiatky v nasledujúcich rokoch poriadaných výstav angažovanej tvorby. Prvá cena pre Jána Želibského za súbor malieb Slovenská balada (1971); Naftári (1970) a Fialový koník (1970) a druhá cena pre súbor troch poetických krajín Júliusa Nemčíka Potok pri Habure (1971); Lesík pri Komárniku (1970) a Cesta jarným poľom (1970) znamenali verejné odhalenie „utajovanej“ sympatie ku konzervatívnemu sentimentálnemu postimpresionizmu, ktorý takmer celé dvadsiate storočie udržiaval kontinuitu domáceho meštianskeho vkusu. Druhú polohu akceptovanej línie reprezentoval ocenený obraz Keby všetci ľudia sveta (1970) od Viery Žilinačanovej, U nás – včera a dnes 1921–1971, (1971) od Imricha Weinera-Kráľa a súbor piatich malieb Päť desaťročí (1971) Oľgy Bartošíkovej. Ich postavenie, akoby sa na prvý pohľad zdalo, keďže sa zjavne hlásili k polohám surrealizmu, novej figurácie, pop-artu či aktuálnejšieho fotorealizmu, nebolo ani alternatívou, ani opozíciou voči inej „angažovanej produkcii“. Aj napriek abstrahovaniu (O. Dubay: Obnova, 1977), zmnožovaniu a fázovaniu zobrazovaného tvaru, (V. Žilinačanová: Lenin, 1972), seriálovosti motívu vo viacpočetných cykloch (R. Dúbravec: Plamene októbra, 1972), využívaní fotografie a maľovaniu americkou retušou (O. Bartošíková, J. Filo), teda postupmi spájanými s dobovými smermi, svojím námetom a popisnou propagáciou, povinnej výbavy angažovanosti, zostali vždy len hlučnými hlásateľmi implantovaných hesiel.





Štefan Bobota: Terč II. 1974

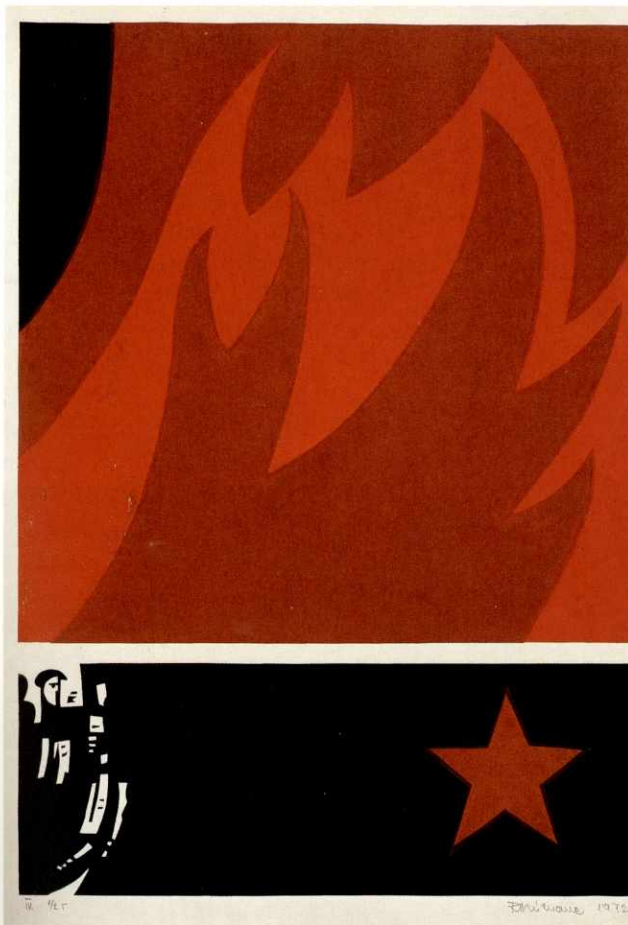
Štefan Bobota: Pochod. 1974



**16** KOYŠ, Pavel: Angažované umenie – odraz a obraz života ľudu. In: II. celoslovenská výstava angažovanej tvorby. Kat. výstavy. Dom umenia, Bratislava 1973. **17** ABELOVSKÝ, Ján: Doba a jej umelecký obraz. K ideovému charakteru výtvarných diel na výstave Umeľci strane. Niekoľko slov za i proti. In: Výtvarný život, 30, 1976, č. 3, s. 11-17.

Aj napriek „ideologickej neškodnosti“ angažovaných verzií vtedajších umeleckých smerov v úvodných slovách Pavla Koyša v katalógu Celoslovenskej výstavy angažovanej tvorby, dvíha varovný prst: „Deštrukcia tvaru, je len deštrukcia hodnôt. Umelec má ale právo na umeleckú štylizáciu, metaforu, symbol. Ak však sme proti abstrakcionizmu ako metóde či smeru, tak nie preto, že za každú cenu chceme proti niečomu byť, ale predovšetkým preto, že sme proti vytrácaniu myšlienky. Len si všimnime, ako priam bytostne sú silné témy nášho výtvarníctva zrastené s veľkými ideami a udalosťami posledného polstoročia. Chudoba, vysťahovalectvo, vzbury, protifašistický odboj, Povstanie, oslobodenie Sovietskou armádou, kroky socialistickej industrializácie, kolektivizácie...“<sup>16</sup>

V roku 1976 bola v priestoroch bratislavského výtvarného „salónu“ – Domu umenia Ministerstvom kultúry SSR, SFVU, ZSVU a Slovenskou národnou galériou zorganizovaná bilančná prehliadka „dosiahnutých výsledkov v rozvoji socialistickej angažovanej tvorby“.<sup>17</sup> Zaväzujúci názov Umeľci strane bol zrozumiteľným odkazom, čo sa bude od zúčastnených umelcov očakávať. Okrem množstva informatívnych a adorujúcich recenzii vyšla vo Výtvarnom živote teoretická reflexia od Jána Abelovského, ktorá sa dá hodnotiť ako ojedinelý pokus z pozície oficiálnych štruktúr otvoriť problematiku angažovanej tvorby na základe zaužívaných umeleckých kritérií. Autor priznáva náhodnosť axiologických kritérií a množstva ďalších nejasností okolo vymedzenia pojmu „angažované“, resp. „socialisticky angažované“ umenie. Aj on vychádza zo základnej tézy marxistickej teórie umenia „nielen trpne prijímanej danej sociálnej skutočnosti, ale z nutnosti prispievať k jej progresívnej premene špecifickými umeleckými prostriedkami“. Z tejto pozície sa mu vidia obrazy krajín, zátiší a figuratívno-žánrové témy neúmerne preferované na úkor spoločensky i umelecky závažnejších diel. Východisko z chaotickej skrupulácie expresívno-symbolických neproblémových diel vidí v inšpirácii jednotlivých umeleckých programov, ktoré sa generujú pod ohlasmi nového realizmu. Dokumentuje to na diele J. Filu s protirečivým zobrazením vzťahov človeka k sociálnemu pro-



Róbert Dúbravec: Plamene októbra IV. 1972



Róbert Dúbravec: Plamene októbra I. 1972

Stanislav Harangozó: Víťazný február. Z cyklu Budovanie socialistickej vlasti. 1978



strediu, E. Lehotskej v symbolickom podtrhnutí optimistických perspektív života prostredníctvom všedného a Š. Bobotu v redukcii na definitívny vševyjadrujúci znak.<sup>18</sup> Neujasnená koncepcia socialistickeho realizmu dovolila vyberať z ponuky rôznych štýlov, ale vďaka požadovanej angažovanosti to boli diela v maniere chladného formalistického dekorativizmu. Pravidlá však počítajú s výnimkou, ktorá „zúženie umeleckej tvorby na formalistické aranžovanie nevylučovala, aby sa, napriek ideovej falošnosti, z času na čas nevynorilo i kvalitné umelecké dielo. A to najmä vtedy, keď sa – ako príklad v *Zátiší s bielu holubicou* z roku 1973 od Michala Jakabčica – využíval k dekorácii sebaštylizovaných ideologických atribútov komunistickej moci avantgardný idiom novej vecnosti.“<sup>19</sup>

**18** Ibidem. **19** BAKOŠ, Ján: C. d., s. 178.



Z radu prvoplánovo angažovaných výstav sa mierne odlišovali členské výstavy Zväzu slovenských výtvarných umelcov, ktoré už len tým, že nemali v záhlaví proletársku výzvu alebo spomienku na politické výročie, predstavovali aký-taký obraz o voľnom umení vychádzajúceho priamo z ateliérov. I keď po II. zjazde ZSVU v roku 1972 sa spoločenstvo umelcov platiacich členské známky nedobrovoľne radikálne zmenšilo, široko zamýšľané panorámy mohli prezentovať len oklieštený prehľad existujúceho. V roku 1979 v kurátorstve Karola Kahouna a Bohumíra Bachratého sa na Celoslovenskej členskej výstave ZSVU 78/79<sup>20</sup> predstavila reprezentatívna vzorka členov, ktorí bez obmedzenia vypísanej témy boli vyzvaní vystaviť vlastnú „ateliérovú“ tvorbu.<sup>21</sup> V Dome kultúry sa tak povedľa *Revolučného tanca* (1977) S. Greinerovej a *Povstaleckého cyklu* (1978) S. Brezinu objavili diela E. Antala, R. Filu, R. Krivoša, M. Paštéku, A. Klima, T. Klimovej, ktoré sa ničím nelíšili od ich vlastného výtvarného programu.<sup>22</sup> Fungovanie zväzovej, ale aj štátnej mašinérie sa riadilo pravidlami, ktoré sa menili od situácie k situácii, od umelca k umelcovi. Množstvo drobných výhod, ale aj väčších výpomocí sa odohrávalo za fasádou veľkohubých hesiel a vyhlásení, ktoré sa v podstate v mene priateľstva, rodiny, detí, atď. ochotne obchádzali.

Ako hodnotiaca revízia završenej dekády sa prezentovala výstava Slovenské výtvarné umenie medzi XIV. a XVI. zjazdom KSČ usporiadaná Slovenskou národnou galériou.<sup>23</sup> Teoretická štúdia v katalógu výstavy od J. Abelovského je opäť márnym pokusom uchopiť základné vývojové štýly oficiálneho umenia. Jeho rozpätie charakterizoval od štylizovaného realizmu v krajinomaľbe (L. Čemický, J. Fabini, F. Jurík, M. Medvecká, M. Tvrdoň, V. Vestenický, L. Berger, I. Dulanský, S. Harangoz, J. Ilavský, J. Kudlička), cez symbolickú významovosť vo figuratívnej tvorbe (J. Lörincz, V. Hložník, F. Kudláč, V. Vestenický, F. Hložník, M. Mravec, S. Brezina, J. Kornúčík, M. Zelina), ku poetickým mnohoznačným kompozíciám (J. Nemčík, J. Šturdík, J. Želibský, D. Milly, M. Moško, E. Zmeták, A. Barčík, L. Gandl a.i.). Ako najvplyvnejší trend



Eugénia Lehotská: Ako sme sadili strom dôvery, časť triptychu, 1975



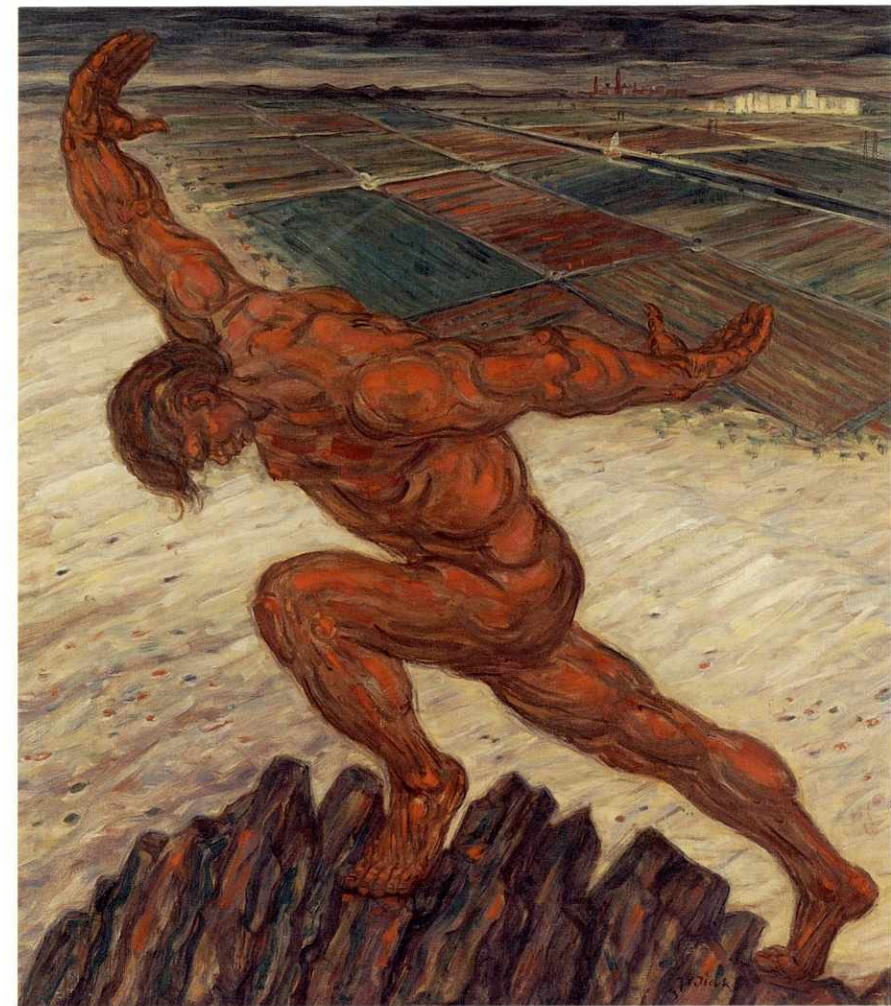
Milan Raša: Zastávka, 1977

<sup>20</sup> Celoslovenská členská výstava 78/79. (Kat.). Zost. Karol KAHOUN – Bohumír BACHRATÝ, ZSVU, Bratislava, 1979.  
<sup>21</sup> Tradovalo sa, že umelci rozlišujú medzi tvorbou spoločensky objednanou a ateliérovou, zväčša nevystavovanou. Po roku 1989 sa ukázalo, že to bola jedna z mystifikácií. <sup>22</sup> E. Antal: *Pamätníky III*, 1977; R. Filu: *Výboj*, 1978; M. Paštéka: *Stôl – 1989* sa ukázalo, že to bola jedna z mystifikácií. <sup>23</sup> E. Antal: *Pamätníky III*, 1977; R. Filu: *Výboj*, 1978; M. Paštéka: *Stôl – 1989* sa ukázalo, že to bola jedna z mystifikácií. <sup>24</sup> T. Klimová: *Variácia II*, 1978. <sup>25</sup> ABELOVSKÝ, Ján – DUBRAVSKÝ, Viliam: *Slovenské výtvarné umenie medzi XIV. a XVI. zjazdom KSČ*. (Kat.). SNG, Bratislava 1980.

vtedajšej mladej maľby do plejády oficiálne akceptovaných štýlov uviedol tzv. civilizmus.<sup>24</sup> Tento typický reprezentant sivosti a priemernosti „dovoleného“ umenia bol zvláštnou oslavou industriálnych, pracovných a mestských motívov v rôznych modifikáciách, od strohých, technicistických kompozícií (M. Hrčka, V. Hulík), až po industriálnu, farebne rozíhranú krajinomaľbu. V diele najčastejšie spomínaného Milana Rašu vraj „došlo na báze civilistickej témy k zjednoteniu Želibského koloristickej precíznosti a Filovej kresebnej agresivity mimoriadne inšpiratívnym spôsobom“.<sup>25</sup> Inšpiratívny tak, že obľuba gestického vstupu, bez logickej opory v tom-ktorom umeleckom programe, sa stal typickou maliarskou manierou nastupujúcej maľby na prelome 70. a 80. rokov.

Historické úseky sa zvyknú často interpretovať ako miesta obsadené tými tvorcami, od ktorých neskoršia veda odvodzuje svoje poučky a teórie. Ale v tieni týchto agitátorov dostupných ideí a tendencií sa objavia občas aj tí takmer neznámi, ktorí sa v súčasnej optike môžu javiť prinajmenšom ako pozoruhodní. V priemernom zástupe umenia socialisticko-realistického sa nedá nevšimnúť si Jozefa Vrtiaka, pre niektorých snád naivného propagátora mŕtvej idey, pre druhých blúznivého vykladača príbehov začínajúcich v dávnej histórii a končiacich v utopickej budúcnosti. Vrtiak možno ako jediný „veriaci“ marxista zvláštnou poézou insitného symbolického realizmu komentoval dejiny ľudstva ako neustály zápas dobra a zla, pokroku a tradície, človeka a davu (*Život po smrti*, 1973; *Ľudské pokolenie od ideálov k poznaniu*, 1978).

Hranice oficiálnej kultúry sa zdali byť dogmaticky chránené, ale jej okraje sa predsa len z času na čas rozmazali za pomoci fungujúceho „sociálneho kapitálu“, akými boli osobné kontakty, priateľské a príbuzenské kolegiálne vzťahy.<sup>26</sup> Možno vďaka vždy tak trochu dohodnutej simulácii hre mohli popri krajne dogmatických výstavných projektoch paralelne oficiálne existovať také prehliadky, ako bolo šesť ročníkov Celoslovenskej výstavy kresby (1979–1989) v Považskej galérii umenia, či Bienále súčasnej slovenskej grafiky organizovanej od roku 1971 Oblastnou



Jozef Vrtiak: Život po smrti, 1973

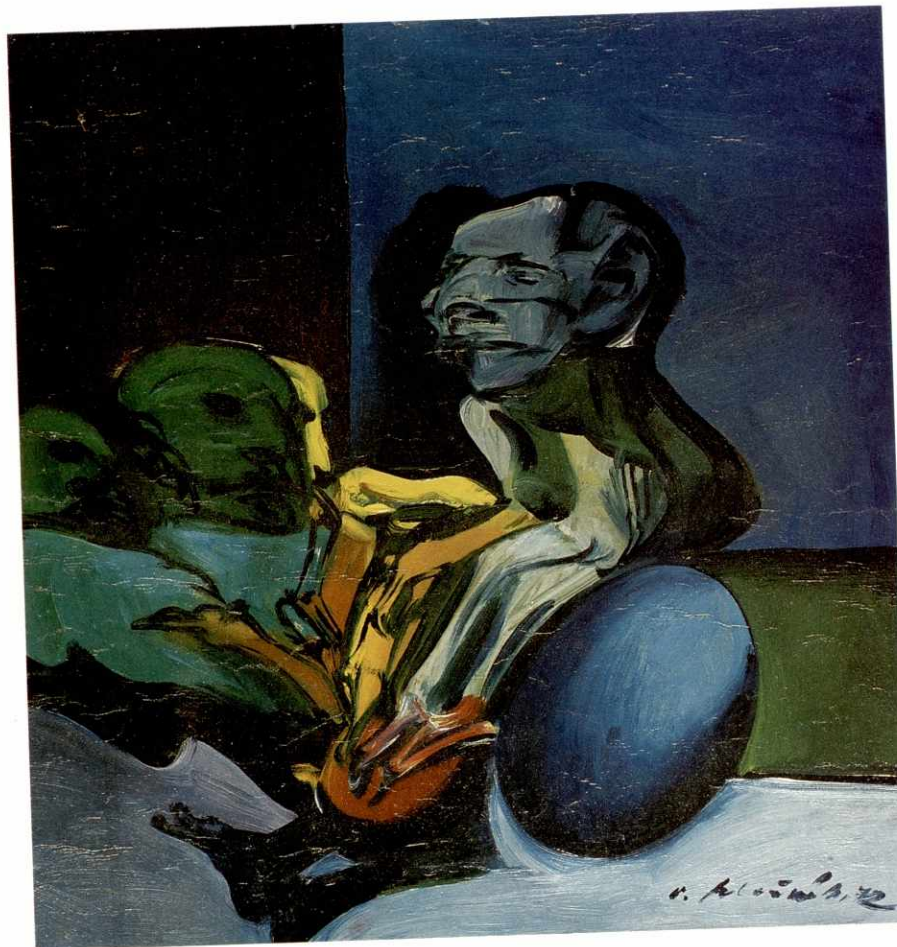
galériou v Banskej Bystrici. Ako malé prekvapenia sa tu z času na čas objavili diela aj tých autorov, ktorých autentická tvorba na okraji nenápadne udržiavala kontinuitu a pocit zmyslu, ktorý im dávala ich slobodná voľba.

<sup>24</sup> Tzv. civilizmus rozvíjali absolventi figurálneho a krajinárskeho oddelenia Jána Želibského na VŠVU v Bratislave. Civilistická orientácia sa pravdepodobne vychádzala z tradície slovenskej krajinomaľby a postupne sa vyprofilovala do tzv. industriálnej krajinomaľby, alebo civilistickej figurálnej kompozície. Hlavní nositelia tohto programu boli L. Berger, M. Raša, M. Hrčka, V. Hulík, S. Harangoz. <sup>25</sup> ABELOVSKÝ, Ján: *Mladé slovenské maliarstvo sedemdesiatych rokov*. (Bezkonfliktná generácia?). In: *Ars*, 1986, č. 1, s. 36. <sup>26</sup> „Slováci prechádzajú dejinami a teda aj socializmom tak trochu janošíkovsky, čo znamená, že nijaký systém, ani socializmus, nepokladali celkom za svoj. Ľuďom sa dnes hovorí, že kolaborovali, ale oni sa až na také kolaborovanie nepamätajú: pamätajú sa totiž aj na to, že socializmus dennodenne v niečom klamali. Zatiaľ sme ešte nepustili pri výklade nedávnych dejín ku cti slovo podvod. Mám na mysli pozitívny podvod. Nie podvod kvôli osobnému prospechu, ale podvod urobený kvôli tomu, aby niečo navzdory hlúpym prikazom fungovalo, aby sa niečo navzdory ničivému dogmatizmu zachránilo...“ FELDEK, Ľubomír: ...a všetci sa smutne zasmiali. Beseda v redakcii Kultúrneho života. In: *Kultúrny život*, 6, 1992, č. 23, s. 6.



## Na pozadí neskoréj moderny

Jedným z cieľov oficiálnych snáh v oblasti kultúry 70. rokov bola generálna rekonštrukcia socialistického charakteru umenia, čo preložené do reči výtvarného umenia znamenalo spiatočnický návrat k istotám socialistického realizmu. Princípy moderného umenia, najmä jeho aktuálne podoby, boli opätovne spochybnené, vytesnené a v krkolomných teoretických konštrukciách zavrhnuté ako neúnosný relikť buržoáznej kultúry. Keďže sa nový obraz stále len hľadal, výnosné miesta rezervované oficiálnemu umeniu boli rýchlo obsadené síce umením „moderným“, vleklo retardujúcim v neplodných imaginatívnych a expresívnych polohách. Oficiálna kultúra si k tomuto petrifikovanému relikťu medzivojnových avantgárd vypestovala zvláštny vzťah. Navonok obhajovala tvrdý variant návratu socialistického realizmu, napríklad už len organizáciou nekončiaceho sledu angažovaných výstav. Na druhej strane ideologické požehnanie zastúpené udeľovaním cien a lacným poetizmom zapájanie šľachteneho modernistického obrazu do fiktívneho teoretického systému socialistického umenia, presviedčalo o neujasnení základných premís: čo je a čomu má slúžiť oficiálna kultúra. Hranice medzi oficiálnym a akceptovaným umením neboli nikdy presne určené a stavali sa, alebo búrali nielen podľa „vhodnosti“ výtvarného štýlu a tematického zamerania, ale aj podľa osobnej „ústretovej“ či angažovanosti toho-ktorého umelca. Už od začiatku sa na oficiálnych výstavách sporadicky objavovalo umenie, ktoré nebolo priamo spojené s ideológiou, ale „iba“ predvádzalo optimistickú víziu rôznych stránok života ľudí vo vtedajšom socialistickom svete. Angažované už neznamenalo bojujúce, ale skôr nekonfliktné. Miesto spoločensky preferovanej, uhľadenej a neurážajúcej maľby sa ušlo pevne udomácnenej maliarskej maniere, odvolávajúcej sa najmä na postimpresionistické východiská. Objavovali sa najmä v tvorbe predstaviteľov staršej generácie, ktorá práve po roku 1970 získala najvyššie kultúrno-spoločenské ocenenia, čím sa jej vtedajšia tvorba stala paradoxne nepísaným modelom požadovanej angažovanosti.



Vincent Hložník: Vajčko II. 1972

Ludovít Fulla: Spomienka na rodný domček. 1976



Július Jakoby: Obraz. 1970

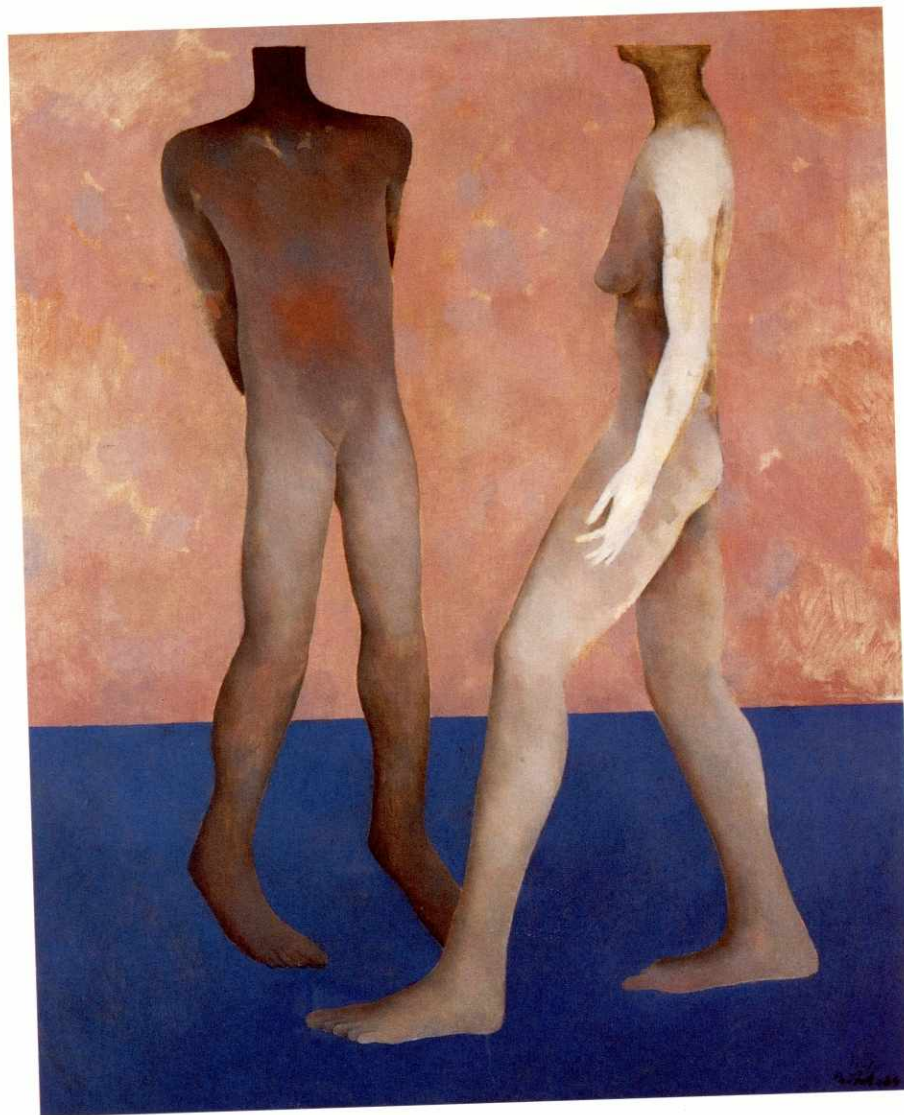
Krajinomaľby, zátišia a figurálne kompozície L. Čemického, F. Juríka, J. Ilavského, J. Šturdíka, J. Želibského boli povinnou súčasťou ktorejkoľvek výstavy, v ktorých sa ako prínos do problematiky akcentovala „lyrickú

nosnosť, ktorá nie je výsledkom pozorovania, ale je skôr obrazom nenáročnej a nekonfliktnéj životnej filozofie.“<sup>27</sup> Ako len klamlivé zdanie zachovania kontinuity vývoja výtvarnej kultúry, síce mimo dosahu retardujúceho diania,

<sup>27</sup> ABELOVSKÝ, Ján: Slovenské maliarstvo. In: *Tvar*, 1989, č. 2.

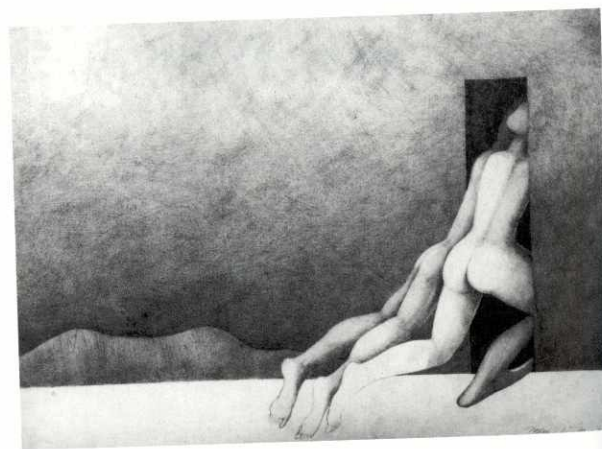


bolo ponechané dielo žijúcich klasikov povojnových avantgárd. Ich tvorba bola z času na čas zastúpená na bilančných, reprezentačných, i angažovaných výstavách nielen ako cudzorodý dodatok, ale bola často šalamúnsky prezentovaná ako prirodzená súčasť historického vývinu socialistického umenia.<sup>28</sup> Ako zaknihované a odložené relikvie „obhajcov racionálneho konštruovania reality“ a posledné ikony klasickej moderny Ľudovít Fulla, Ester Šimerová a Ernest Zmeták prežívali odlišným spôsobom na okrajoch umeleckého diania. Ľudovít Fulla, vtedajšou marxistickou teóriou umenia vohnaný do zvláštnej pozície „spojenia ľudového tradicionalizmu s modernou formou,“<sup>29</sup> ktorá sa mala potvrdiť, ešte za jeho života „zoštatnením“ ním darovaného diela – vybudovaním Galérie Ľudovíta Fullu.<sup>30</sup> V rokoch 1970–1973 už v priestoroch novej galérie, vytvára súbor asi dvadsiatich diel (*Dom pri jazere*, 1972; *Sen na salaši*, 1973), ktoré sú sice štýlovo logickým vyznením jeho celoživotného programu, ale systém predtým usporiadaných plôch a čiar je teraz lámaný a rušený drobnými vizuálnymi poznámkami uvoľneného gesta. Ester Šimerová ako predstaviteľka slovenskej výtvarnej avantgardy, „odídená“ do závetria slovenského malomesta, bola najmä pre mladších slovenských umelcov predovšetkým dôkazom prežitia duchovných hodnôt avantgardy, ktoré sa v tom čase morálnych pochybení zdali byť jednou z mála nasledovania hodných konštánt.<sup>31</sup> Jej konštruktívny prejav, ktorého východiská sa vždy upínali k reálnym prírodným štruktúram (*Kmene*, 1982), mestským technicistickým vedutám a tvarovým harmóniám (*Chodci*, 1976) v tom čase vyvrcholil v sérii abstraktných koláží. Badateľná strata kontaktu s predmetnou realitou a skladobná presnosť ich umiestňovala k hraniciam geometricko-konštruktívnych tendencií (*Španielske zátišie*, 1974). Ernest Zmeták zostal verný cézannovskému odkazu v premene expresívneho kresliarskeho záznamu v pevne určených čistých tvaroch a konštruktívnemu budovaniu kompozície obrazu. Zdôraznenie pevného tvaru, logickej stavby a skladby objektov sa stalo vzorovým východiskom generácie umelcov vstupujúcich na



Milan Paštėka: Muř a řena. 1984

Milan Paštéka: Únik. 1980



**28** Spomeňme však aspoň jeden obraz, ktorý získal najvyššie možné ocenenie v tvrdej svetovej konkurencii, známú Grand Prix. Obraz, ktorý v súlade s obsahom nazval *Pieseň a práca*, stvárňuje hlboký, veky prežívajúci zmysel snaženia ľudského rodu, ktorý vtedy žil, žije a bude žiť z plodov poctivej práce a zároveň povznášaný na duchu piesňou na počesť práce samej. To, že vtedy ešte stále vyzievajúci umelec na tak vysokej úrovni, pochopiteľne, v transpozícii do slovenského prostredia, stvárnil a svetu predstavil dialektiku jednotu a zároveň podmienenosť práce a piesne, vyjadril tak pred národným celosvetovým fórom hlboký mravný základ zdravia národa, do ktorého sám patril a ktorý na tejto výstave v tom najlepšom zmysle ukázal. Takto by sme vlastne mohli pristupovať i k hodnoteniu ďalších jeho obrazov. COLOTKA, Peter: Ľudovít Fulla nás pozdravuje. In: *Ľudovít Fulla. Súborné dielo*. SNG, Bratislava 1982. **29** Ľudový tradicionalizmus spojený s modernou formou – táto premisa stála niekde v ťzadi Fullovho diela ako zásadnej hodnoty vytvarnej kultúry vtedajšej socialistickej spoločnosti. Bol to zvláštny paradox, pretože z troch, v tom čase propagovaných vlastností angažovaného umeleckého diela (stranickosť, triednosť, ľudovosť), Fullovo dielo mohlo splniť len tretiu podmienku. “BAJČUROVÁ, Katarína: *Skica k dielu Ľudovíta Fullu. Fulla 2002*. SNG, Bratislava 2002. **30** Galéria Ľudovíta Fullu bola sprístupnená v roku 1969, spolu s darovanou zbierkou obrazov, ktorá sa stala súčasťou stájej expozície galérie. Pozri bližšie: KUSA, Alexandra: *Ľudovít Fulla v Galérii Ľudovíta Fullu. Fulla 2002*. SNG, Bratislava 2002. **31** PETERAJOVÁ, Ľudmila: *Zaslúžili umeľkyňa Ester Martinčeková-Šimerová. Obrazy a kresby. Zaslúžilý umelec Martin Martinček*. Fotografia. (Kat.) Národní galerie, Praha 1986.

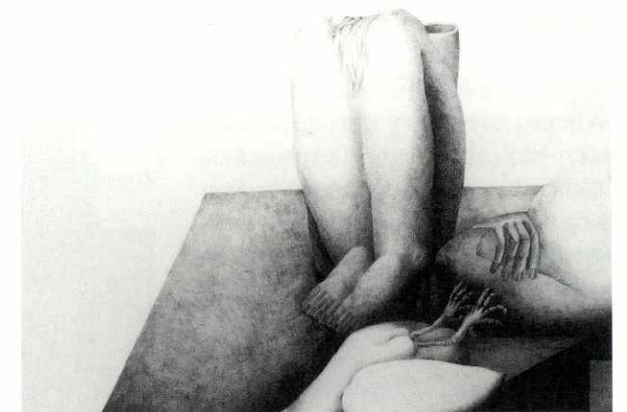


Ester Šimerová: Chodci. 1976

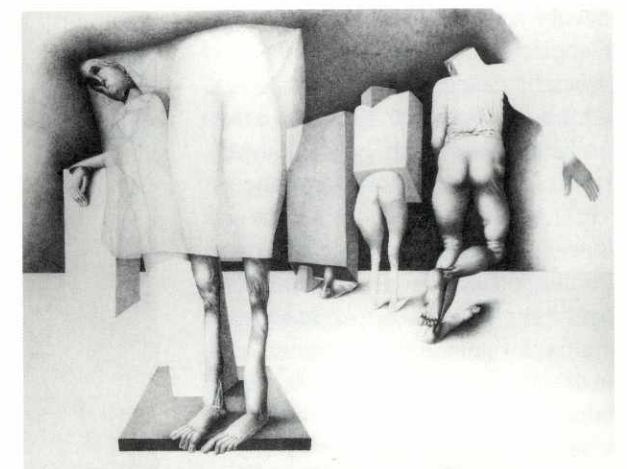
Agneša Sigetová: Zátishe u bronziara. 1984

umeleckú scénu v 60. rokoch.<sup>32</sup> Zmeták sa vždy vracal ku konkrétnej skutočnosti – dôvernej pahorkovitej krajine, mestskému zákutiu a morskému pobrežiu. V 70. rokoch to bola najmä talianska a slovenská krajina, ktorých bohatosť farieb a tvarov opäť „ukáznil“ v charakteristický stavebný systém. Tvorba Júliusa Jakobyho bola ukotvená v pozícii štýlovej protiváhy predchádzajúcim konštruktívne ladeným polohám. Ako prežívajúca syntéza vplyvov impresionizmu a expresionizmu, s drásajúcim dodatkom sociálneho naturalizmu bola až excentrickým výkrikom o telesnom, psychickom a sociálnom bytí človeka. Motívický okruh ani charakteristický expresívny rukopis sa u Jakobyho sledom posledných rokov nezmenil (*Obraz*, 1970). V integrujúcej syntéze sa jeho živelný maliarsky naturel objavil vo veľkej sérii autoportrétov, ktoré nie sú len hyperbolizovanou groteskou v zmysle oslobodeného

**32** Igor Gazdík spája kresliarske začiatky A. Barčíka a M. Lалуhu s konštruktívnou kresbou E. Zmetáka. Pozri bližšie: GAZDÍK, Igor: Ernest Zmeták. In: *Výtvarný život*, 34, 1989, č. 6, s. 43-45.



Agneša Sigetová: Zrodenie sochára. 1984



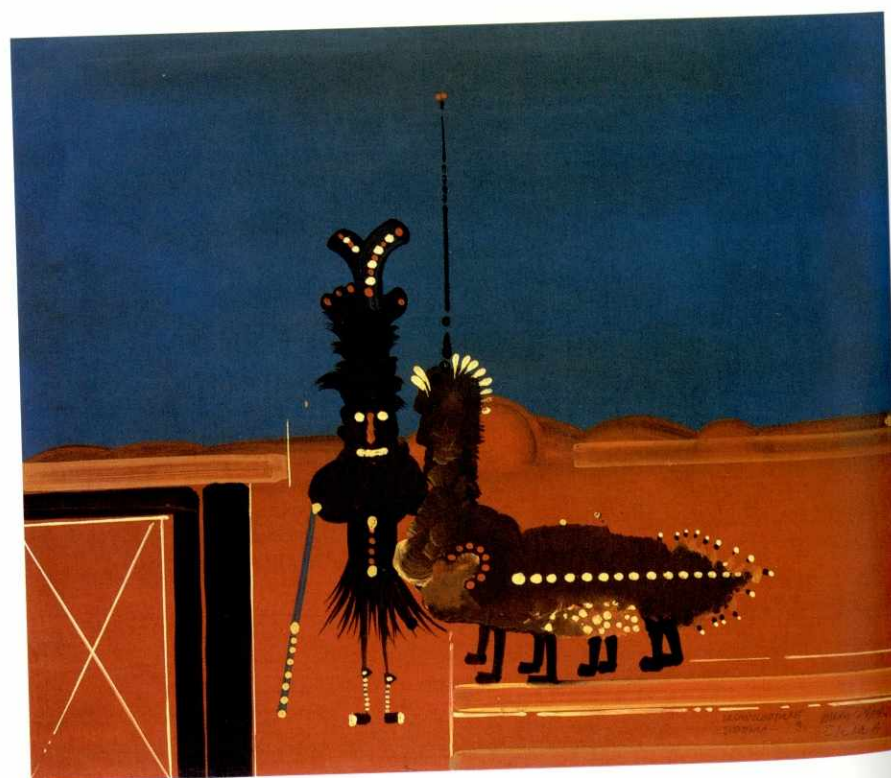




Milan Paštéka: Ticho, 1977

maliarskeho štýlu, ale aj sebaironickým dokumentom existencie umelca „odsúdeného“ k samote. Paralelne s postimpresionistickými pozostatkami sa aj povojnový expresionizmus stal jednou z overených a nenapadnutelných istôt, začiatkom 70. rokov častejšie sa vyskytujúcich v rôznych a často len témou odlišených modifikáciách. Vincent Hložník po surreálnych a fantazijných experimentoch sa vrátil k zaužívanému existenciálnemu obsahovému klišé – k oklieštenému ľudskému telu, vhođenému do cudzieho priestoru, ako dvoch protikladov sveta a človeka v ňom. Oslovený novou figuráciou odvolávajúcou sa najmä na maľbu Francisu Bacona, zúročil vo voľných cykloch malieb, grafík a kresieb tematicky kotviacich v sakrálnnej ikonografii, v evanjeliách, v apokalyptických motívoch (*Malá apokalypsa*, 1974; *Apokalypsa*, 1974–1989), v profánnej ikonografii čerpajúcej z cirkusového prostredia a rôznych literárnych tém. Aj v divoko excentrických maľbách Štefana Pruknera sa prehodnotená expresionistická štylizácia stáva znepokojivou aktuálnou výpoveďou o človeku uväznenom

Karol Barón: Organoleptické videnia I. 1971



Agneša Sigetová: Muž, 1980



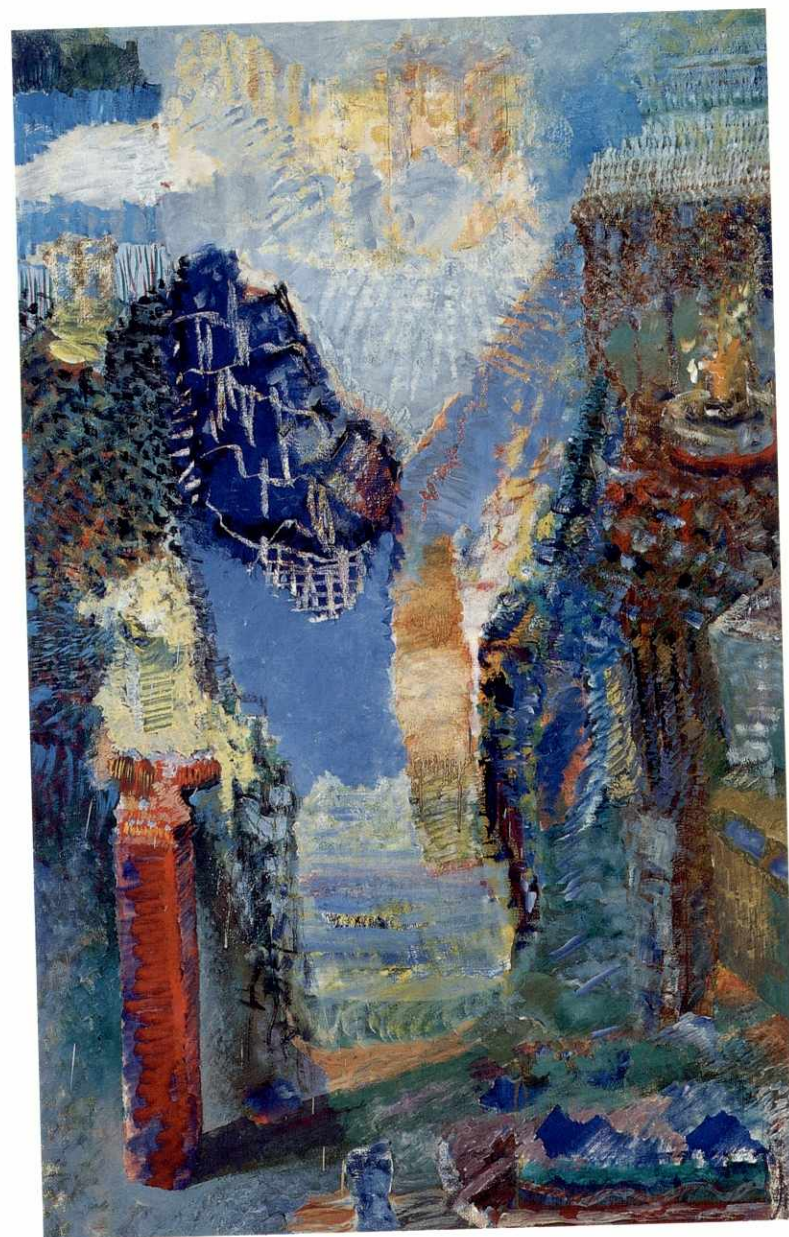
Stanislav Balko: Večerný rozhovor, 1979

<sup>33</sup> Pozri bližšie: BROZMAN, Dušan: Štefanovi Pruknerovi k sedemdesiatke. In: *Dart*, 2001, č. 3-4, s. 70. <sup>34</sup> Pozri bližšie: RUSINOVÁ, Zora: Cez prizmu rastra. In: *Vladimír Popovič*. Bratislava 2002, s. 42. <sup>35</sup> HRABUŠICKÝ, Aurel: Avantgardista z povolania. In: *Literárny týždenník*, 7, 1994, č. 34-35, s. 21.

vo vtedajších zväzujúcich súradniciach. Maľovanie bolo pre Pruknera dynamickým súbojom pôvodnej predstavy s plátnom, ktoré nesúrodým rukopisom popisoval ako svedeckú plochu svojich momentálnych nálad. Na jednom obraze zvykol vystriedať niekoľko typov rukopisu od meditatívneho a stíšeného až po freneticky nervný.<sup>33</sup> K témam pristupuje ako mentujúci vizionár, ktorý svojim poslucháčom odkrýva alegorické podobnosti hriechneho pozemského života (*Veľkí inkvizítori*, 1970; *Hlas Giovanniho Boccaccia*, 1972). Aj keď Vladimír Popovič sa nehlási k deňom povojnového expresionizmu, zmysel pre divokosť farby, spontánnosť gesta a rýchly záznam predstav ho predsa len radia k okraju tohto „slovníkového hesla“. Razancia, skratkovitosť, komiksový imidž, absurdita a komično boli skôr reakciou na vtedy vzdalujúci sa pop-art, ku ktorému Popovič ale vždy ľahko preplával, ak mu to jeho zámer prikázal. Témy sú vyrozprávané v charakteristickej skratke, sem-tam ako vľúdne historky, ale častejšie ako ironické až rozhorčené glosy zažitého, videného a preciteneho (*Nepokoj*, 1973; *Futurologický kongres*, 1983). Témy nasledujú akoby po špirále, niekde sa motív objaví len mimochodom, niekde ako priorita a niekde ako len rastrové pozadie.<sup>34</sup> Jeho maliarske záznamy sú zaplnené milencami, cestami, alejami, milníkmi, čerešňami, jabíčkami, ktoré sa kdesi ponáhľajú, utekajú, letia ako v animovanom a nikdy nekončiacom filme. Stanislav Filko po realizácii *Bieleho priestoru v bielom priestore* (1973–1974) a po prezentácii na kasselskej Dokumente „zavíril svoj dialóg s umením moderny a s tradíciou celej modernej európskej maľby.“<sup>35</sup> Počas amerického pobytu (1983–1990) sa obľúkom vrátil k veľkým maliarskym plátnam, radeným do polyptychov a inštalácií, s ústredným motívom kričacieho ducha (*Spirit*, 1982). Ešte pred emigráciou zanecháva v bratislavskom ateliéri priestorové maľby na kartónoch, popísané dovtedy pre autora neobvykle nedôsledným expresívnym gestom, vyskladané do rovnoramenných križov. Jeho „americké“ práce sú už aktuálnejším zhodnotením práve presadzujúceho sa neoexpresionizmu a komiksovej kultúry. „Pobyť“ mu otvoril prierez

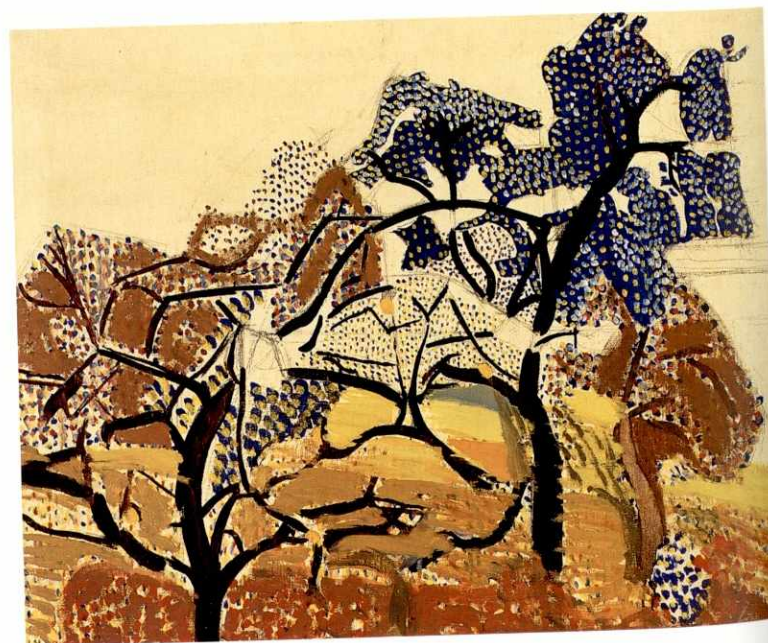


k novým témam objavujúcim dávno-  
veké civilizácie juhoamerického konti-  
nentu. Veľké štylizované zuby a vytre-  
štené oči nebezpečných bohov  
a bôžikov filmársky rozkúskoval do  
plochy obrazov. Filkov neoexpresívny  
výlet sa ukončil voľným cyklom *AIDS*  
(1983–1984) vyskladaným na paravá-  
nových zostavách plátien. Za skutoč-  
ných a problematiku prehľbujúcich  
nasledovníkov postimpresionistick-  
ého dedičstva raz fraglantnejšie, ino-  
kedy podprahovo zjavujúceho sa  
v obraze slovenskej maľby sa pasujú  
Ján Berger a Ľudovít Hološka, maliari  
vstupujúci na scénu práve na začiat-  
ku 70. rokov. Maľby Jána Bergera sú  
hýrivou koloristickou neviazanou  
hrou, nečakane bohatých harmónií  
a priamo na plátne vzniknutých kon-  
trastov farieb. S farbou narába viac-  
vrstvovo, dalo by sa povedať, že ana-  
lyticky overuje každý jej tón. Konfrontuje ju v jej vizuálnom vyznení,  
na základe racionálneho poznania  
princípov farieb, ako psychologizujúci  
artefakt a ako historický exkurz tradi-  
ciou impresionizmu, fauvizmu a kolo-  
rizmu Velasquéza či Rembrandta  
(*Jazdec a infantka* 1972; *Zuzana  
a starci*, 1982). Autorov maliarsky ru-  
kopis traktuje farebnú hmotu v rámci  
jednej obrazovej kompozície ako ne-  
súrodé farebné celky, ktoré sa menia  
od pointilistického rastra k rozmaľo-  
vanému gestu, od figurálneho detailu  
k lazúrnej ľahkej stope (*Španielske  
záhrady*, 1987). Jeho maľovanie je  
ako nikdy neukončený proces, kto-  
rým musí ex post reagovať na situáciu  
práve vytvorenú na ploche plátna.  
Sám tento postup nazýva „procesuál-  
nosťou v matérii i v materiáli“.<sup>36</sup> Tvorbu  
Jána Bergera a Ľudovíta Hološku  
charakterizuje J. Abelovský v štúdií  
Slovenské maliarstvo<sup>37</sup> ako návrat  
k apriórnej realite, kde ich obraz už  
nechce byť zrkadlom reality, ale jeho  
výtvarným vysvetlením. Stáva sa len  
jednou z možností nekonečných va-  
riácií skutočnosti. Hološkova koncep-  
cia obrazu je analytická a zároveň



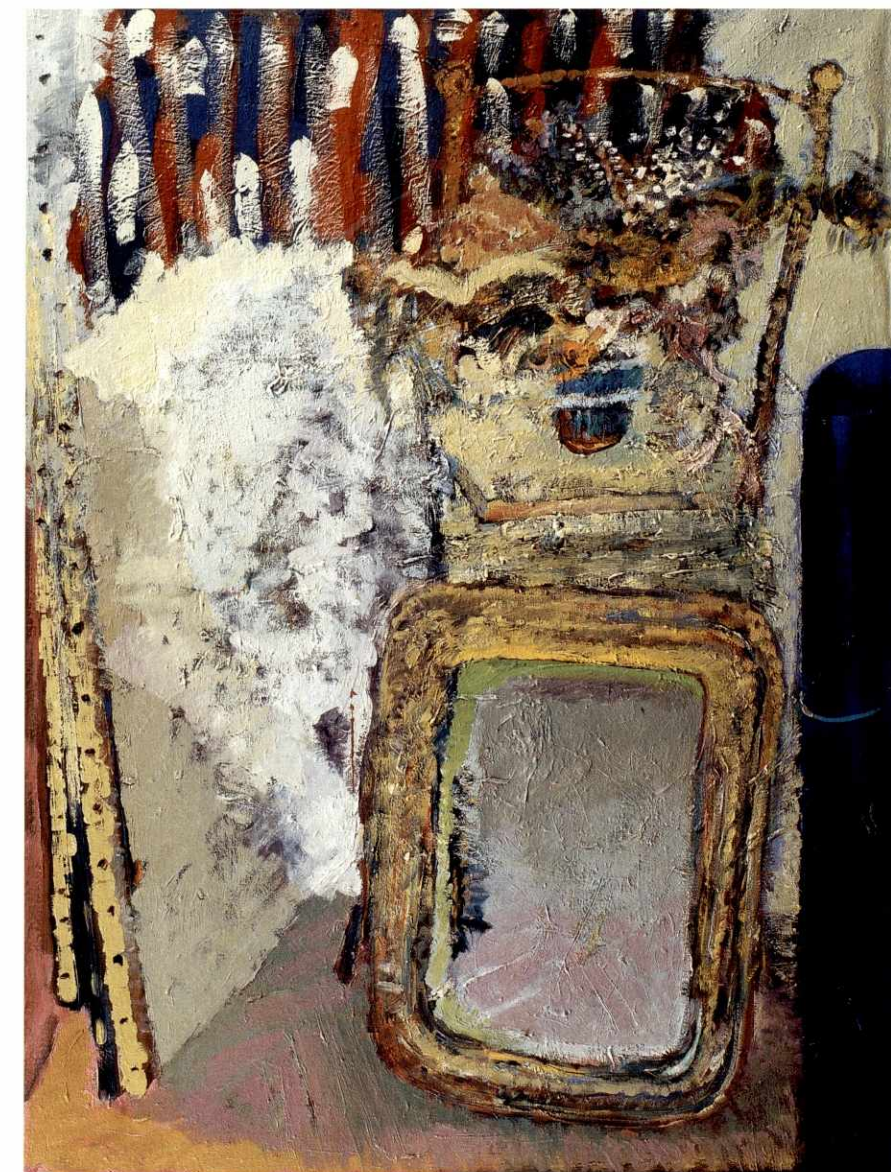
Ján Berger: Španielske záhrady. 1974

Ľudovít Hološka: Farby záhrady. 1973



<sup>36</sup> „Témy a motívy sa utvárajú v procese maľby, ktorá je v mojom prípade najčastejšie radom zvrátov. Uprednost-  
ňujem momenty vzrušujúcich prekvapení malých i ra-  
dostných oslnení novými možnosťami riešenia. Mám ra-  
dost z dozrievania tvaru a farby, keď červená červenie,  
žltá žltne, alebo zelená sa nebadane premieňa na svoju  
komplementárnu farbu.“ Pozri bližšie: Ján Berger, *Obrazy*,  
(Kat.), Malá galerie Čs. spisovatele, Brno 1985, nepag.  
<sup>37</sup> ABELOVSKÝ, Ján: Slovenské maliarstvo. In: *Tvar*,  
1989, č. 2, s. 27.

zhodnocujúca základné znaky kraji-  
ny, predmetu a figúry. Didakticky ná-  
zorne, z kresby na kresbu, prechádzal  
od tvarových zákonitostí k farebnej  
skladbe. Hľadal odpoveď v základnej  
štruktúre lokálnych farebných vzťa-  
hov. V štúdiách kresieb a malieb po-  
užil jednoduché modely – stromy,  
ovocie, jablká, slivky (*Ovocie*, 1973).  
Dospel k presvedčeniu, že každý tón  
je zložitou výslednicou troch spektrál-  
nych farieb – modrej, žltej a červenej,  
ovplyvnenej aj intenzitou čiernej a bie-  
lej. Vytvoril špecifický farebný systém,  
akýsi pomocný graf, kde radenie fa-  
rebných škvrn nepodliehalo optickej  
skutočnosti, ale bolo podmienené  
ním objavenými farebnými reláciami.<sup>38</sup>  
Hološkov rukopis sa ako vedecký  
nástroj objektivizoval do farebnej šk-  
vrny, ktorú rozmnožil ako neosobný  
raster budujúci tvar, objem a svetlo  
(*Stromy*, 1975). Keď v roku 1996 ve-  
rejnosti predstavil sochár Jozef  
Kostka doposiaľ neuverejnený cyklus  
malieb<sup>39</sup> a kresieb, síce „len“ ako pri-  
vátne pocitové záznamy 70. a 80. ro-  
kov, nedalo sa nevidieť zažitú ľahkosť,



Ján Berger: Zátišie so zrkadlom. 1985

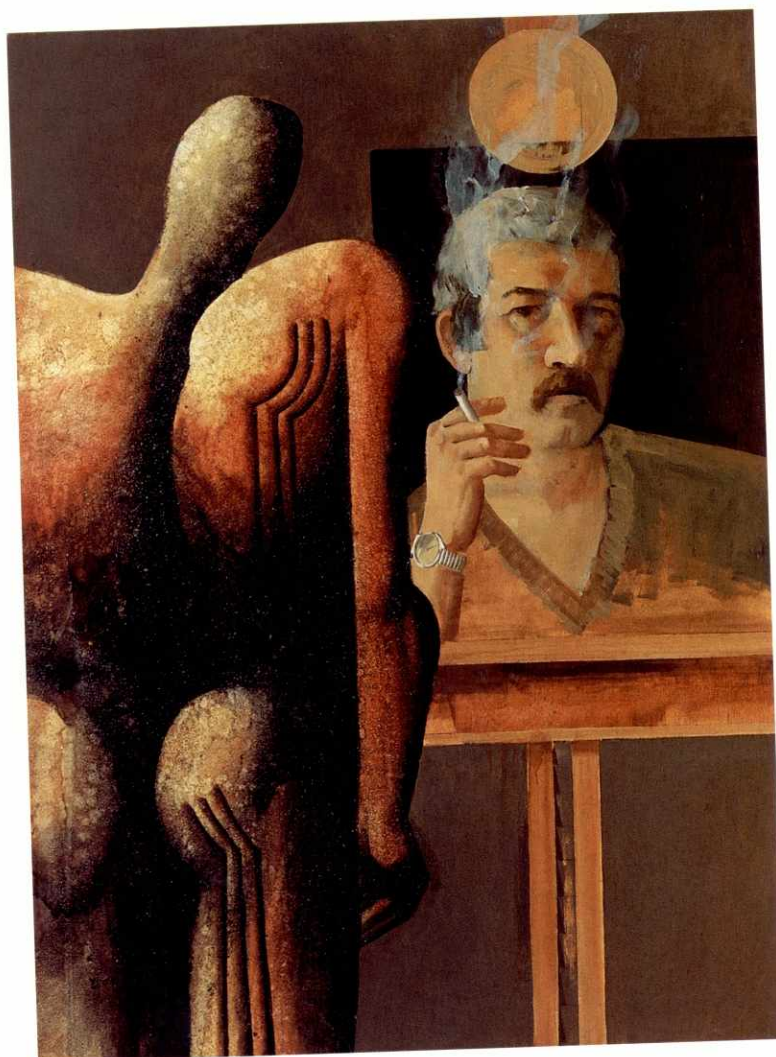
Andrej Barčík: Zátišie so zápalkami. 1978



<sup>38</sup> Pozri bližšie: ADÁMKOVÁ, Božena: Ľudovít Hološka.  
(Kat.). Záhorská galéria, Senica 1986, nepag. <sup>39</sup> Pozri  
bližšie: BAJCurová, Katarína: Jozef Kostka. *Rozpomien-  
ky*. (Kat.). Pavilón Umeleckej besedy slovenskej, Bratislava  
1996.

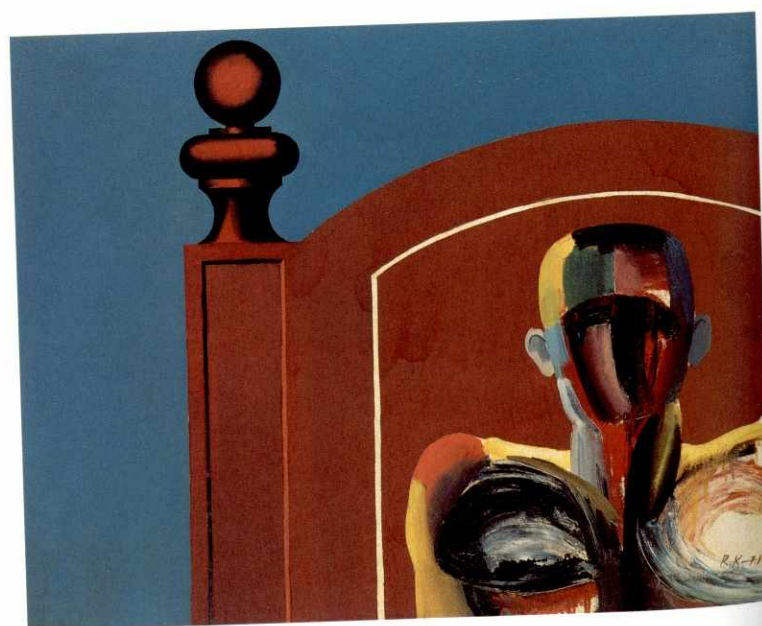


s akou narábal s farbou, ako isto sa pohyboval v jej valérových hodnotách, ako logicky do kompozície obrazu vsúval abstrahovaný tvar (Znaky, 70. roky). Charakteristický znak domácej moderny, „archetypálnu konštantu národnej existencie“<sup>40</sup> plynule preniesli do svojej tvorby 70. rokov niekoľkí členovia Skupiny Mikuláša Galandu, Milan Laluha, Vladimír Kompánek, Andrej Rudavský, Rudolf Krivoš. Pokračovali v overenej poetizácii prežitej reality, ale v konfrontácii s dobovými aktualitami sa ich tvorba stávala lyrizovaným reliktom rurálnych istôt. Milan Laluha naďalej rozvíja životnú tému slovenskej dediny, zátiší a figurálnych kompozícií. Jeho charakteristické robustné tvary, jemnou šrafúrou odstupňované objemy v geometrických pevných formách fixuje v rade niekedy až identických kresieb a malieb (*Strechy*, 1973). Tvorba Andreja Barčíka sa naďalej odvíja v dvoch námetových rovinách – motívoch zátiší (*Zátišie so zápalkami*, 1978) a motívoch ženských aktov (*Sediaci akt s kockou*, 1982). Technikou kresby, grafiky a koláže sa nevzdialil od v 60. rokoch spoznávaného predmetného sveta určeného čistou linkou, uzavretým tvarom a geometrizujúcou štylizáciou. Ani Rudolf Krivoš neopustil pevný maliarsky tvar robustných figúr, ich expresívny štruktúrny popis<sup>41</sup> a charakteristický hnedý zemitý kolorit, avšak netradične zasadených do stroho geometrických či op-artovo rozihraných priestorov (*Milenci III*, 1972). K analogickej téme cudzorodej inverzie do obrazu sa vrátil začiatkom 80. rokov, keď sa opticky verný detail objavil v hyperrealistickom prevedení zobrazenia, ktoré postavil do kontrastnej pozície voči štruktúrnym figúram. Krivoš tu nerozhral zápas len medzi dvoma rozdielnymi rukopismi, ale predmety s negatívnym prívlastkom symbolov civilizácie vniesli nečakanú disharmóniu do pôvodne kludného tónu malieb (*Večera*, 1980 *Slečny*, 1982). Identický problém rieši v sérii metaforických portrétov (*Laureát*, 1982) a vlastného *Autoportrétu* (1981), naviac podporený výsmešným a sebaironickým podtextom. Ako k nemennej istote sa sporadicky vracia k téme slovenskej dediny s overeným ikonografickým slovníkom koscov, bačov, fujaristov, oviec v cykle *Návraty* (1975–1985).



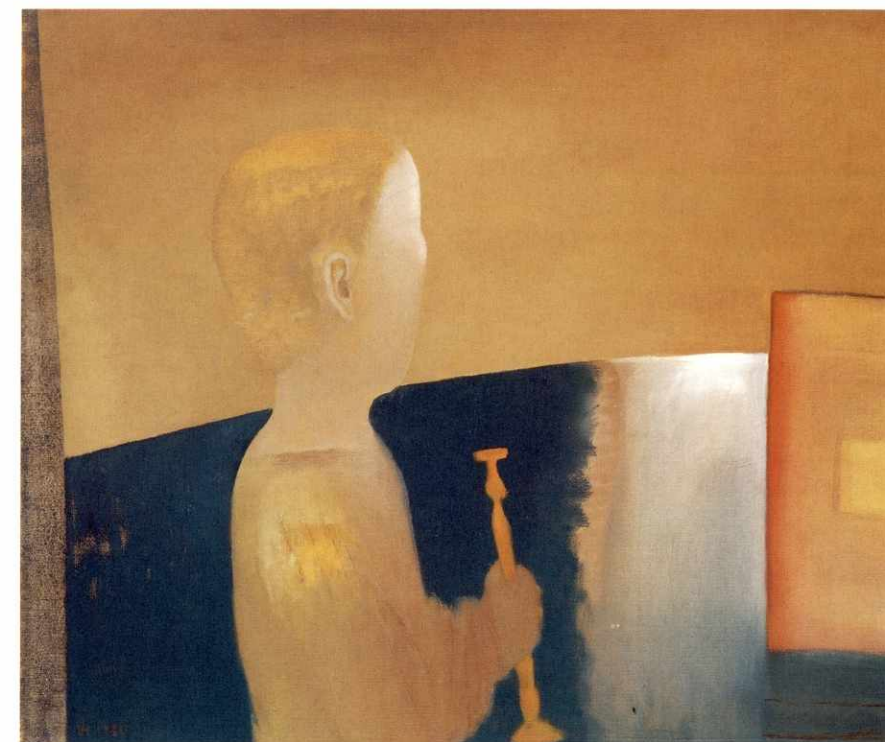
Rudolf Krivoš: Autoportrét. 1983

Rudolf Krivoš: Pacient. 1971



<sup>40</sup> ABELOVSKÝ, Ján: Slovenské maliarstvo. In: *Tvar*, č. 2, 1989, s. 26–27

Michal Studený patriaci do inej, mladšej vekovej skupiny, si tému domova, rodiny a šťastia dobrovoľne vybral aj napriek značnému sprofanovaniu témy v tvorbe starších autorov. Symboly domova (dom, kostol, strom, jablko) redukuje do naivne zjednodušených znakov, aby ich potom hravo poprehadzoval do podoby vizuálnych minipríbehov, hádaniek a súkromných odkazov. Klasické archetypy „znevažuje“ vo významových hádankách, v ktorých sa voľnejšie pohráva s ich tradičnou symbolikou (*Čas*, 1975). 70. roky sú pre Milana Paštéku príbehom osamoteného hľadača, ktorý sa najviac vzdialil od pôvodného skupinového programu galandovcov, aby „vstúpil do človeka“ a vyrozprával jeho ťaživo pravdivý príbeh. A práve ľudský príbeh sa mu v 70. rokoch stáva jediným obrazom. Paštékovo „človek“ z dôverného prostredia dediny sa zrazu ocitne v neznámom priestore nových malieb a kresieb. Opustil energické expresívne maliarske gesto, rukopis spevnil, vyhladil a odosobnil. Tvar už v kresbách nie je hľadaný, je definovaný presnou linkou, objem je budovaný disciplinovanou, splývavou, niekedy aj drsnejšou šrafúrou.<sup>41</sup> Zobrazené motívy čakární, stretnutí, odchodov, útekov, mlčanlivých žien a umlčaných mužov hovoria o dráme človeka v priestore,<sup>42</sup> ktorá ho pohltí, alebo ju prežíva vnútorne, či očakáva ako budúci konflikt (*Prosba*, 1973). Ľudská tvár je zobrazená ako anonymný prázdny priestor, keď zbavená vlastných črt, môže byť len ľahko manipulovateľnou bábikou. Paštéka sa s nimi pohrával ako v absurdnej divadelnej hre, v ktorej hráčov privedie k chladnému objatiu, k odvrátenému rozhovoru (*Epizóda*, 1981) alebo ponížujúcemu úteku (*Únik*, 1976). Opakovaným Paštékovým symbolom bola žena, sľubujúca tajomstvo, skrývajúca strach, prinášajúca neistotu (*Zložitá dáma*, 1975). Ku koncu 70. rokov opäť objavil príťažlivosť rozmaľovanej, odtieňmi farby vystavanej plochy. Zatiaľ len skromne, v interiéri tela ešte vždy odchádzajúcej figúry, predznamenal paletu budúcich malieb (*Tieň*, 1977). Agneše Sigetovej ešte na začiatku 70. rokov bola blízka expresívna abstrahovaná hra tvarov (cyklus *Dotyky*, 1972), ale postupné narastanie surrealistickej príbehovosti ju doviedlo k inovovaným kresbám



Viera Kraicová: Pocta obetiam vojny. 1980



Viera Kraicová: V ten deň. 1978

<sup>41</sup> Používa kombináciu netradičných materiálov a technik: nitrolaky, podsypávanie štruktúr, vrstvenie lazúr. <sup>42</sup> BAKOŠ, Ján: Posledný príbeh Milana Paštéku. In: *Umelec v kľetke*. Bratislava 1999, s. 47.



a maľbám, kde ľudskú postavu ako mechanickú bábiku vložila do neurčitého, jedine horizontom určeného priestoru. Ako nepatrne rezídua sa sem-tam objavujú neidentifikovateľné predmety, ktoré sú zviazané so správaním záhadných postáv. Tie sa buď ako torzá, rozbité na časti (*Prevoz*, 1983) či ako podivné kombinácie organických a technických dielcov námesačne pohybujú v priestore. V niektorých kresbách sa priblížila k hranici surrealistických asociácií (*Mikrofóny*, 1985), inde naopak sa vracia k osobnému bilancovaniu (*Sochárov sen*, 1982; *Zrodenie sochára*, 1982). Jej kresba podobne ako u Paštéku chce byť strohým, neosobným záznamom, brániacim sa akejkoľvek emocionálnej stope. Výnimkou v rade individualitu popierajúcich malieb a kresieb je dvojica portrétov (*Muž*, 1980; *Žena*, 1980), kde návratom k realistickšej popisnosti rozohráva čitateľnejšiu parodickú hru. Viera Kraicová sa po roku 1973 rozhodla spevniť a spredmetniť bývalé abstrahované znakové figúry. Prevažne osamelé ženy v prázdnych priestoroch sú v Kraicovej podaní poetickejším vyjadrením samoty. Jej maľby sú priestorom stretávania metafyzických línií s novofiguratívnou štylizáciou. Hrdinky a hrdinovia sú podobne ako u Paštéku a Sigetovej v rôznej miere zbavení individuálnych črt. Ich strohosť je u Kraicovej buď naznačeným gestom, či pootočením hlavy narušená v prospech krehkého psychologického zvnútornenia (*V ten deň*, 1978). Kontinuitu s predchádzajúcim obdobím zachytila v privátnych temperových štúdiách malých formátov, ktoré nie sú len nájdenu stopou bývalého gestického figuratívneho prejavu, ale aj paralelným hľadaním abstrahovaného výrazu. A. Hrabušický<sup>43</sup> dokladá súbežnú podvojnosť Kraicovej tvorby na obraze *S pierkom* (1977), kde tvár dievčaťa prekrytá pierkom je pomerne verná, i keď štylizovaná reálna podoba, zatiaľ čo jej ikonografický pendant presne nedatovanej tempery *Hlava s pierkom* (1970–1974) takmer nezobrazujúcim znakom gestických úvahov štetca. Aj Michal Jakabčic si charakteristickú poetiku malieb vyčádzajúcej z novej figurácie premiešanej štipkou surrealizmu a magického realizmu prináša zo 60. rokov. Predtým vždy centrálne zobrazo-



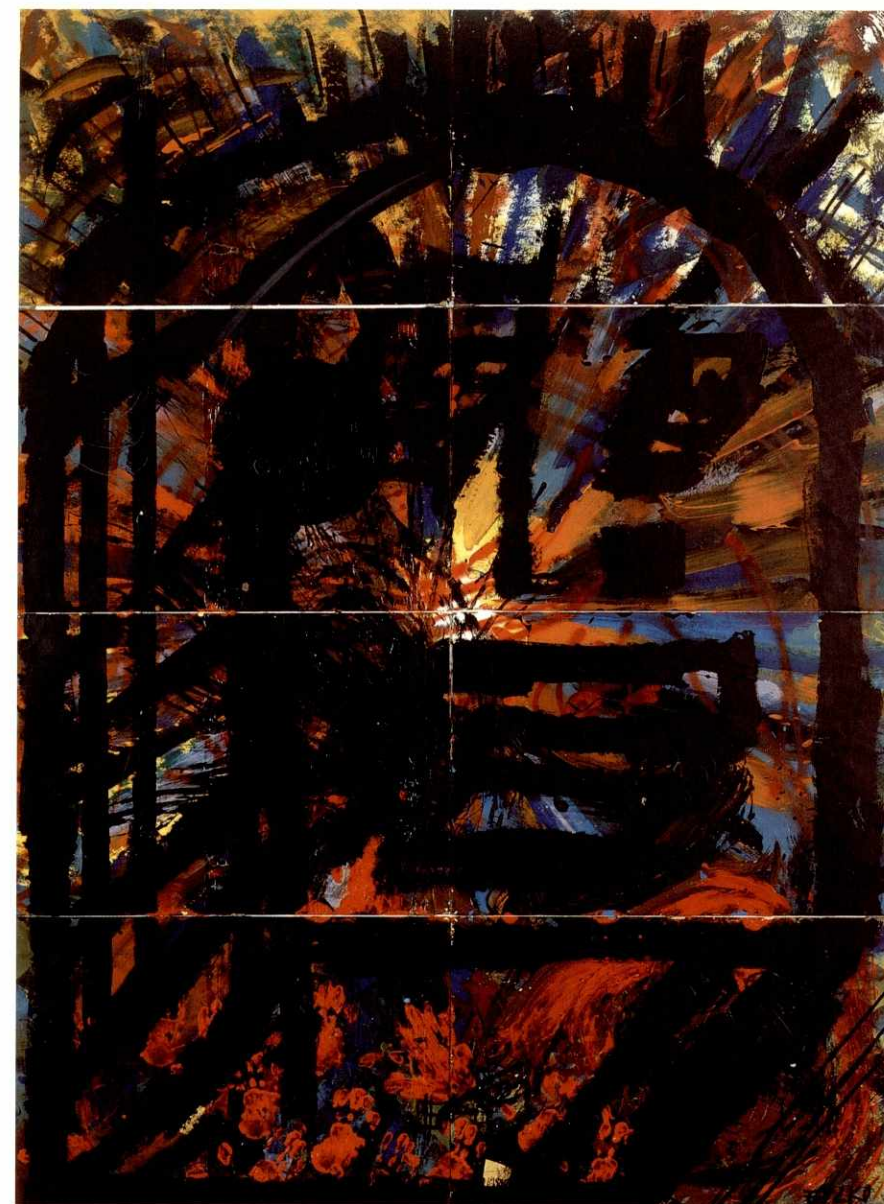
Milan Laluha: Strechy, 1973



Štefan Prukner: Mária Magdaléna, 1972

<sup>43</sup> BAJCUROVÁ, Katarína – HRABUŠICKÝ, Aurel: Viera Kraicová. *Malierske dielo*. SNG, Bratislava 1996. <sup>44</sup> Michal Jakabčic sa nevyhybal žiadanej službe štátu. Jeho angažované obrazy vznikali od roku 1971. *Hromadne vyjdite, chodte!* (1971); *Pocta Vladimirovi Iljičovi Leninovi* (1973); *Zaťšie s bielou holubicou*, (1973); *Nikdy viac Klak, Telgárt, Kalište!* (1974); *Vďačíme im za slobodu* (1975); *Deti mieru* (1979).

vanú figúru stiahol ku krajom obrazu, stala sa len mimochodom prechádzajúcim pešiakom, alebo ju „odviedol za obraz“, aby mohla byť len tušená pomocou niekoľkých zanechaných predmetov na ploche plátna. Priestor uzatvoril do presne geometricky vymedzených interiérov izieb (*Hra bábik*, 1971; *Bez názvu*, 1974; *Z detskej izby*, 1978), aby príbeh vyústil v želanú samotu a izoláciu. V niektorých maľbách figurálnu štafáž obklopil štruktúrovanou nahustenou hmotou, ktorá postavy miestami prestupuje a priam pohlcuje (*Čierne kura kráča*, 1975). Neurčitý, možno až absurdný zmysel skrývajú často zobrazované predmety – vešiak, klobúk, koník, detské bábiky, ryby. Jakabčicove maľby stoja na pomedzí meditatívneho pokoja a dráždivého prázdna, vzdialene odkazujú k metafyzickým chiricovským krajinám.<sup>44</sup> Stanislav Balko obdobne prešiel podnetmi novej figurácie, surrealizmu a neubrnil sa vplyvom magického realizmu. Tematický okruh odvíja od existencionalnej úzkosti, strachu z manipulatívnych deformácií, ktoré vkladá do deformujúcej štylizácie ľudskej figúry alebo rozvíja v cykle absurdných zátiší. Do obrazu domácej novej figurácie priniesol svoje groteskné videnie, ktoré sa vymykalo doposiaľ používanej metafore deformovaného ľudského torza v anonymnom cudzom priestore (*Večerný rozhovor*, 1979). Cez optiku „groteskna“ nekritizuje a nemoralizuje, len posúva rozohrané party absurdných vzťahov dialógov, monológov úvah. K témam sa viacnásobne a opakovane vracia. Niekedy sa paralelne objavuje v niekoľkých súboroch ako poznámka pod čiarou, niekde ako nosná téma zobrazenia. Nezaťažené smerovanie Karola Barona k surrealizmu sa premietlo v jeho originálnej symbolike zvláštnych bytostí mutantov, gryfov, palcologoidov, homunkulov. V súboroch malieb a kresieb *Bizarný svet písmen a homunkulov* (1968–1970); *Mutanti, gryfovia, scyly a palcologoidi*, (1970–1972); *Somnabulovia a cynici extra muros* (1974–1976) sú ľudské hybridy, animalizované ľudské



Stanislav Filko: Spirit I, 1978

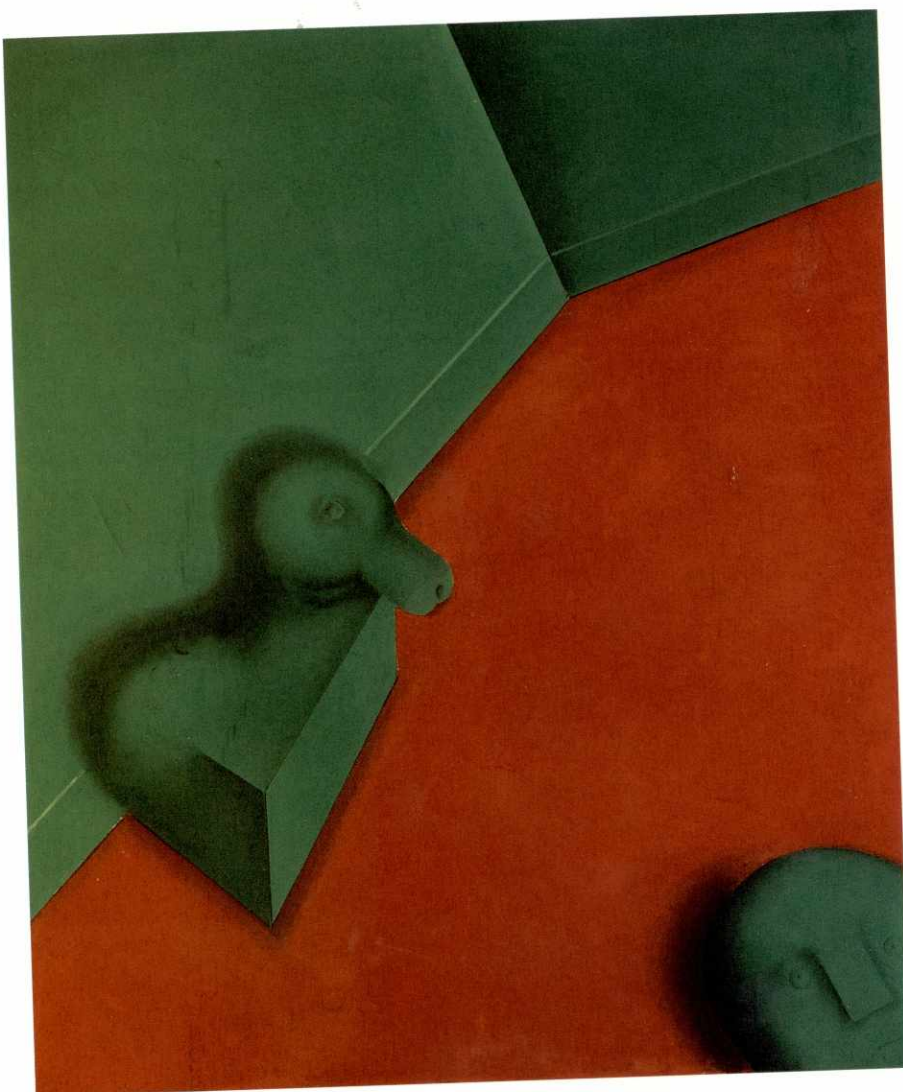


Michal Studený: Pracovňa v Modre, 1970



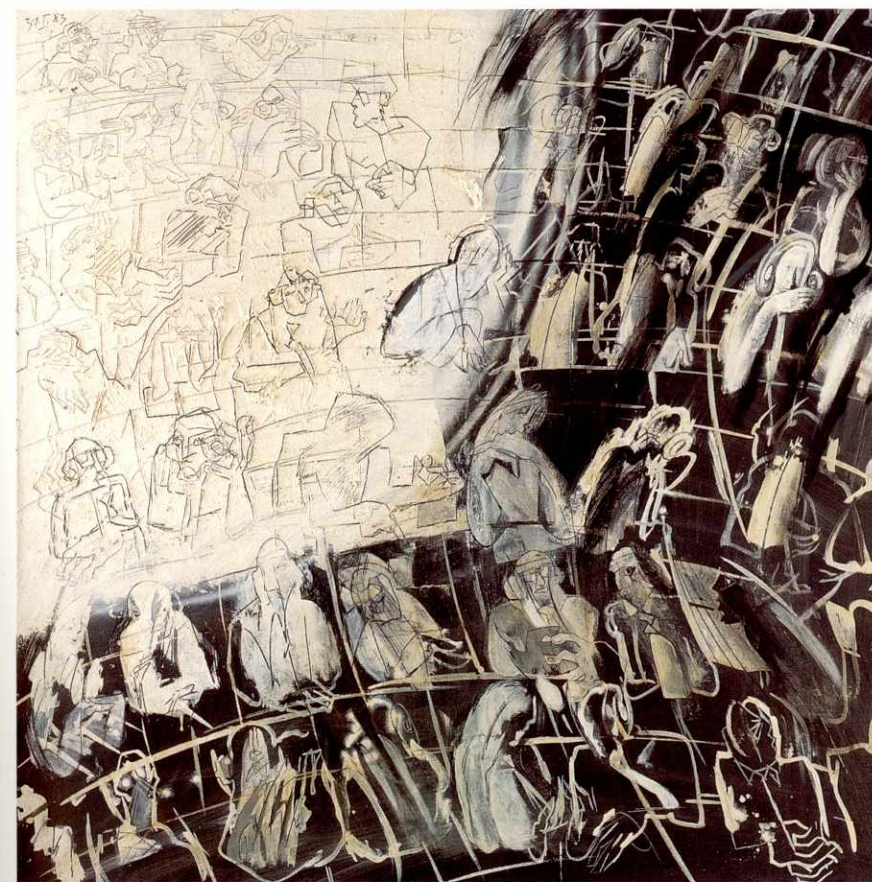
Michal Studený: Opustená izba, 1970





Michal Jakabčič: Obraz, 1973

Michal Jakabčič: Nedeľné popoludnie, 1976

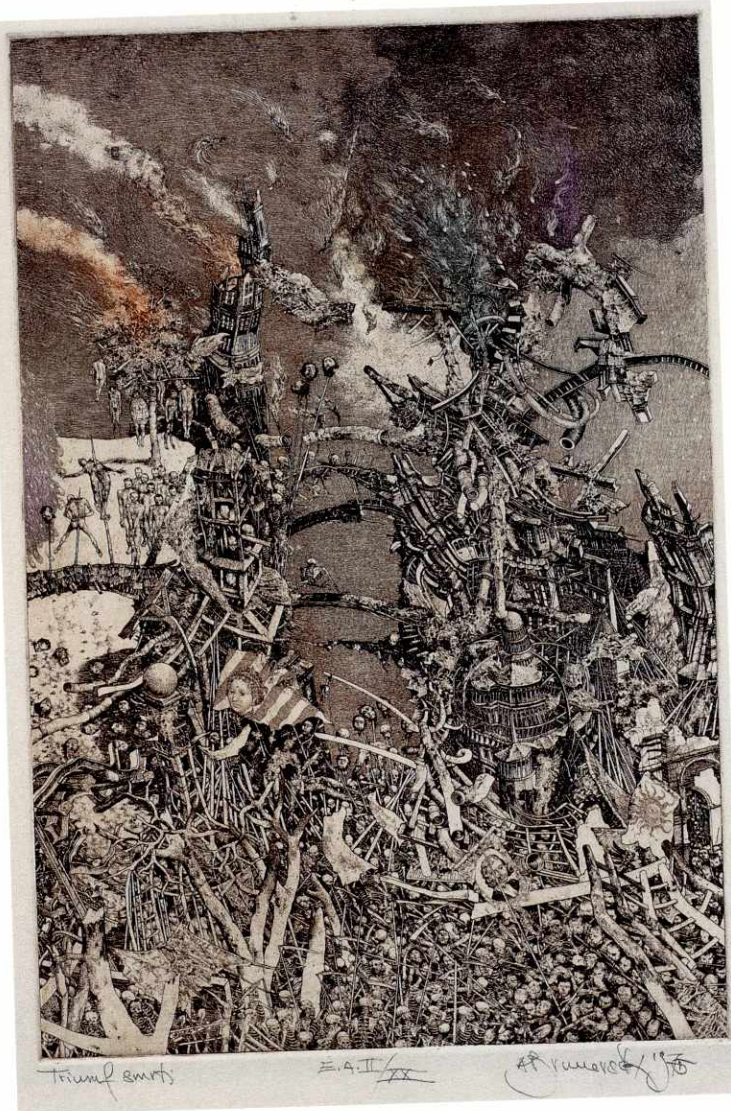


Vladimír Popovič: Kongres, 1983

<sup>45</sup> TROJANOVÁ, Eva: Karol Baron. *Nebezpečné územie. Metamorfózy papiera*. (Kat.). SNG, Bratislava 2001, nepag.  
<sup>46</sup> Prvýkrát pomenovanie fantazijný realizmus ako označenie imaginatívnych polôh v slovenskej grafike použila Dagmar Srnská v náčrte vývoja vtedajších tendencií v grafickej tvorbe. In: SRNENSKÁ, Dagmar: *Karol Ondreička*. Bratislava 1983. <sup>47</sup> Prof. V. Hložník v roku 1972 odišiel z oddelenia voľnej grafiky a knižnej ilustrácie VŠVU. Prof. A. Brunovský pôsobil na VŠVU od roku 1963. Od roku 1967 viedol oddelenie knižnej tvorby.

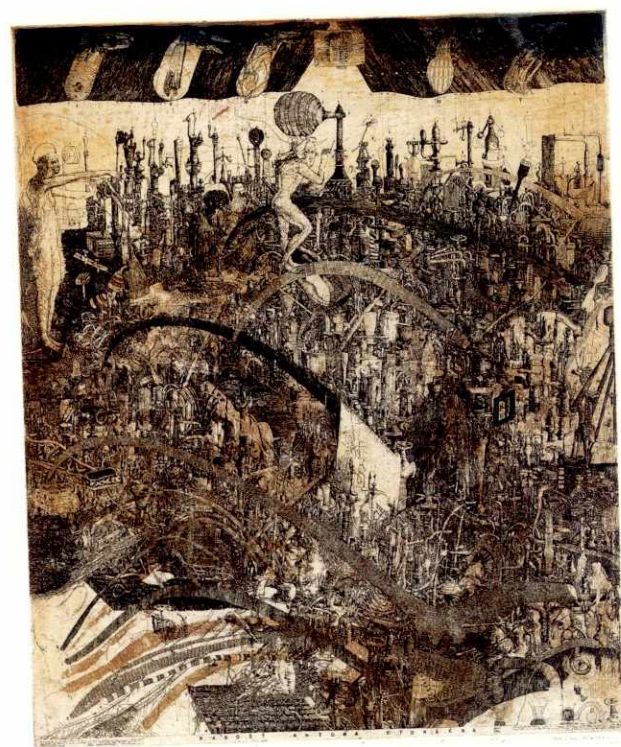
bytosti ako svojí herci rozohrávajú absurdné predstavenie. E. Trojanová v katalógu jeho poslednej súbornej výstavy poznamenáva: „Cesta k bezprostrednosti umeleckého prejavu viedla Barona negáciou zaužívaných paradigiem, ktoré predstavovali teritóriu mimo logiky a racionalizmu. Využíva iracionálne postupy, medzi ktoré v prvom rade patrili intuícia, imaginácia, princíp náhody, analógia, interpretácia a využívanie magických funkcií obrazu.“<sup>45</sup> Imaginatívna grafika ako domestikovaný variant európskeho fantazijného realizmu<sup>46</sup> polarizuje a vlastne doposiaľ vyvoláva vyhranené reakcie na strane mohutnej skupiny zástancov i nezmieriteľných odporcov. Jej nebývalý rozmach sa paradoxne zhoduje s nástupom normalizácie a zatiaľ čo iné druhy umenia obmedzila „dômyselnými“ zákazmi, veľkorysou podporou imaginatívnej grafiky kamuflovala svoj skutočný postoj k otázkam slobodnej umeleckej tvorby. Grafickú tvorbu určenú súradnicami fantazijnosti, meditatívnosti, a v konečnom dôsledku aj surreálnymi rezonanciami modeloval umelecký a pedagogický príklad Vincenta Hložníka, Albína Brunovského a čiastočne aj Vladimíra Gažoviča.<sup>47</sup> Grafické oddelenie v čase Brunovského vedenia opustila takmer jedna celá generácia grafikov, ktorí v epigónskej štylizácii rozmeľňovali pedagógov odkaz... Postupne sa zvyklo s nástupom Brunovského odchovancov hovoriť o tzv. Brunovského škole, ktorá symbolizovala návrat k tradičnému grafickému remeslu, so zdôrazňovaním bravúrnej kresbovosti a rukopisnej štylizácie. Albín Brunovský pracoval spôsobom prepájania fantastických snových krajín s figurálnym, vždy detailne anatomicky verne vykresleným, tak aby v prvom rade na povrch tváre, tela, gesta vystúpili drásajúce vášne, či pod kožou neudržateľné napätia (*Neustála a vytrvalá snaha po vlastníctve*, 1978). V polovici 70. rokov realizoval svoj prvý grafický list s kombináciou leptu, suchej ihly a mezzotinty (*Vojna – triumf smrti*, 1975) a vytvoril nosnú sériu grafických listov *Opitý koráb* a *Dámy v klobúkoch*. Vladimír Gažovič pracoval prevažne technikou litografie, ktorá vo svojich východiskách nadväzuje na okruh viedenského fantazijného realizmu. Postupne sa zbavoval znekludňujúcej rukopisnej



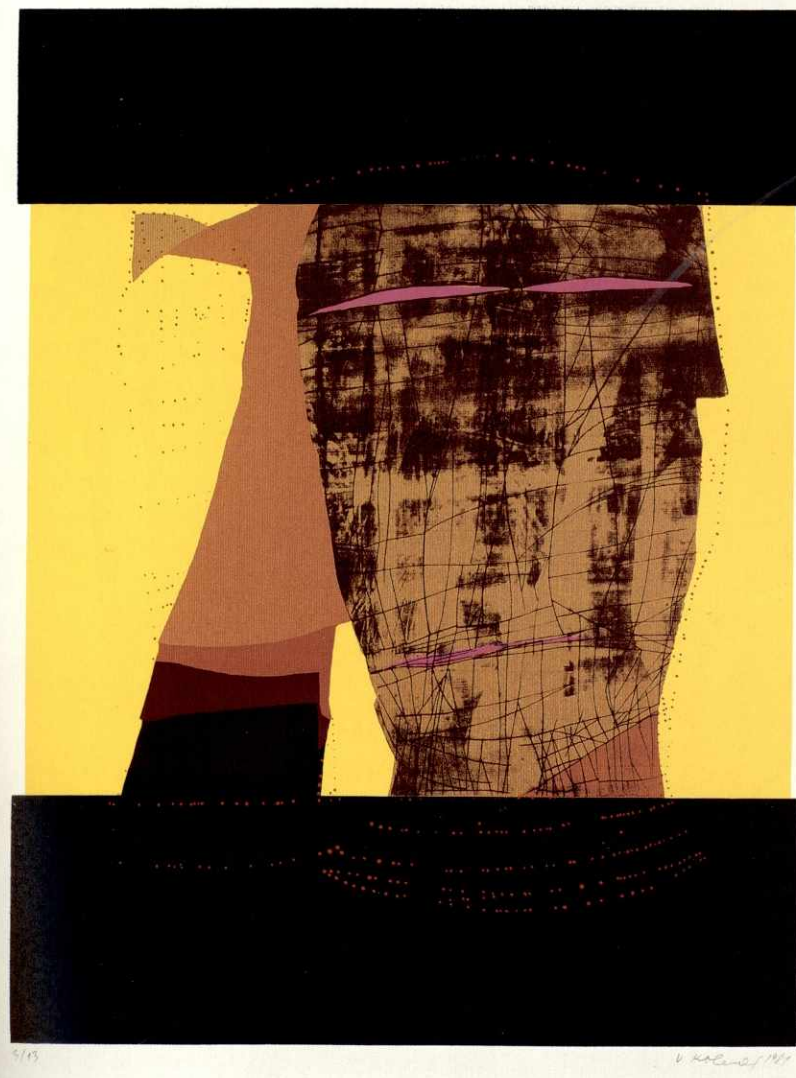


Albin Brunovský: Vojna – Triumf smrti. 1975

Dušan Kállay: Raj divokých vtákov. 1981



Vladimír Gažovič: Kráľ slovenskej grafiky. 1979



Vojtech Kolenčík: Monológy. 1981

Tamara Kolenčíková: Objekt. 1981



expresie, v prospech meditatívnej a symbolmi prevrstvanej výpovede (*Pocta neznámemu grafikovi*, 1978). Neskôr nachádza tému v ironickom komentovaní cností a nerestí súčasného života (*cyklus Americký pás cudnosti*, 1983–1984). Aj napriek zdanlivej štýlovej a výrazovej homogenosti absolventov oddelenia grafiky sa v 70. rokoch vyprofilovali dve rozlišiteľné polohy: expresívno-symbolická a fantazijná.<sup>48</sup> Tá prvá vyvrcholila v tvorbe Dušana Kállaya. Tvarové premeny ľudských bytostí, situovaných do rozprávkovej, bánej flóry a fauny, prepletené bohatstvom symbolov a alegórií smerovali k zachyteniu obrazu života. Druhá vrcholila v rokoch 1971–1980 v tvorbe K. Štanclovej, M. Minaroviča, K. Ondreičku. Začiatkom 80. rokov nastáva zásadná zmena v diferencovanom prístupe a u niektorých aj v diametrálnom odklone od poetiky fantazijnej grafiky. Najmä ku konštruktívnej štylizácii inklinujúci program Vojtecha Kolenčíka a Tamary Kolenčíkovej znamenal prísľub inovatívnych prístupov aj v rámci klasických grafických techník. Kritici fantazijnej grafiky jej neustále vyčítajú, že únikom do neexistujúceho sveta, mimo realitu vtedajších dní, bola vlastne len kultivovanou službou režimu. Akoby nevedeli, že exhibicionistická dokonalosť „krásneho“ rukopisu a príťažlivej zrozumiteľnosti už neraz zamiešala karty aj v kultúrach s neporovnateľne bohatšou umeleckou tradíciou.

<sup>48</sup> Pozri bližšie: SRNENSKÁ, Dagmar: K niektorým problémom súčasnej maľby a grafiky 70. a 80. rokov. In: *Súčasný výtvarný umenie*. Kritika 13. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie. Bratislava, s. 54–81.



## Fotografia v maľbe

Keď sa začiatkom 70. rokov v dieľach niekoľkých autorov dala rozpoznáť neskrývaná inšpirácia americkým fotorealizmom, pre marxistickú teóriu umenia sa otvoril kardinálny a nanajvýš naliehavý problém.<sup>49</sup> Ak sa normalizácia vo výtvarnom umení hlásila k autoritatívnemu návratu metódy socialistického realizmu, tak na základe vonkajšej príbuznosti by sa dalo očakávať, že práve fotorealizmus do bodky naplní želanú požiadavku zrozumiteľnej a čitateľnej formy. Jediná, ale o to zásadnejšia vlastnosť, ktorá vyvolávala rozpačitú diskusiu vo vtedajších odborných periodikách, bola práve závislosť na fotografickej predlohe a jej mechanického prenosu na plátno. Marxistickí teoretici rozpoznali slabinu v strate „majstrovstva“ autorského rukopisu a v predstieranom chladnom odstupe od zobrazovaného námetu.<sup>50</sup> Dokonca ani ideologický posudok Jiřího Kostku, že „fotorealizmus treba chápať ako jeden zo smerov, ktoré stoja vo vývojovom reťazci permanentného hľadania nových právd cez individuum človeka nezávislého od spoločnosti a v tom je jeho jasná bezvýchodiskovosť, ktorá nenasťahuje humanistický ideál v prospech spoločenskej vzájomnosti“, neodpovedal na základnú otázku akceptovania či odmietania fotorealizmu ako súčasť široko vnímaného pojmu socialistického umenia.<sup>51</sup> Naopak, mnohí zo strany oficiálnej teórie umenia obhajovali jeho existenciu ako modifikáciu vtedajšieho obrazu socialistického umenia „Netreba zdôrazňovať, že slovenskí maliari, ktorí využívajú vo svojej tvorbe výrazové možnosti fotografie, uplatňujú ich iba v oblasti formy, ale obsahovo a tematicky sa zameriavajú na umelecké zobrazovanie života ľudí v socialistickej spoločnosti. Od prác

francúzskych, anglických, nemeckých atď. sa diela našich fotorealitov odlišujú práve novým obsahom, ktorý je symptomatický pre náš kultúrno-spoločenský kontext. Ani v jednom prípade nedochádza, a to treba zdôrazniť, k nahradzovaniu tvorivej metódy socialistického realizmu nejakou novou metódou či prostriedkami.“<sup>52</sup>

Obrátenie pozornosti k veristickému zobrazovaniu aj napriek tomu, že to bol jav importovaný a rozporupne prijímaný, malo v našom domácom prostredí svoje objektívne opodstatnenie. Vo svete euro-amerického umenia existencia fotorealizmu ako umenia reflektujúceho predovšetkým vizuálne vlastnosti matérie sa vysvetľuje ako prirodzená reakcia na demateriálnosť konceptuálneho umenia. V slovenskej verzii príklon k radikálnemu realistickému zobrazovaniu sa len ťažko môže chápať ako odpoveď na

marginalizované konceptuálne umenie. Dôvod jeho existencie treba hľadať v pokuse zobraziť skutočnú opticko-zmyslovú realitu ako pravdivého dokumentu o spoločnosti a ľuďoch, predovšetkým v ich nepoetizovanej a nepatetizovanej podobe.<sup>53</sup>

Neujasnenosť postavenia slovenského variantu fotorealizmu sa odrážala v odlišnom akceptovaní jeho reprezentantov oficiálnou kultúrou. Ak aj niektorí z nich boli srdečne vítaní v nezmyselných angažovaných projektoch, či aspoň trpne prijímaní, tak tí, ktorí prekročili tabu zákazu zobrazovania „háklivých“, i keď všeobecne ľudských tém odkrývajúcej komplikovanú existenciu človeka, boli exemplárne potrestaní.<sup>54</sup>



Veronika Rónaiová: Na zastávke. 1981

<sup>49</sup> V 60. rokoch, v čase pôsobenia pop-artových tendencií, časť umelcov legitimizovala návrat obraznosti ako hlavného prúdu avantgardy vtedajšieho amerického umenia. Tento návrat poznáme pod spoločným názvom ako nový realizmus, ako protipól abstraktným tendenciám aj ako odlišenie od predchádzajúcich realistických hnutí. O pár rokov neskôr sa začalo terminologické vymedzovanie ako pomôcka presnejšieho pomenovania druhov a spôsobov realistického zobrazovania: superrealizmus, extrémny realizmus, naturalizmus. Začiatkom 70. rokov sa ustálili dve pomenovania: hyperrealizmus, používaný skôr na európskom kontinente a fotorealizmus, ako import americkej terminológie. Pozri bližšie: LUCIE SMITH, Edward.: *Super Realism*. Oxford 1979.

<sup>50</sup> Priam školským príkladom môže poslúžiť závratne rýchla profanácia nového realizmu (hyperrealizmu, fotorealizmu), ktorý sa v polovici minulého desaťročia zdal ešte najviac perspektivnou alternatívou kultúrno-politických požiadaviek. U autorov tohto smerovania (O. Bartošíková, V. Rónaiová, E. Lehocká, M. Dúbravková, J. Srna, U. Zmetáková) a v poslednom období aj R. Krivoš sa však toto aranzérstvo všednosti, tematizácie banality, stáva vyslovene umelecky (a tým aj životne) nepravdepodobným a neprijemne vykonštruovaným. Ukazuje sa, že možným východiskom z tohto rozporu je práve otvorené a programové umelecké priznanie sa k lyrickému, alebo proste intelektuálnej inverzii reálneho motívu tak, ako to s invenčnou suverenitou dokazuje vo svojich poetických obrazových scénach V. Žilincanová a menej úspešne tiež J. Bubák, B. Z. Kulhavý alebo N. Fedkovič. ABELOVSKÝ, Ján: Slovenské maliarstvo. In: *Tvar*, 2, 1989, s. 42. <sup>51</sup> KOSTKA, Jiří: Superrealizmus či supernaturalizmus a naše východisko. In: *Výtvarný život*, 30, 1976, č. 3, s. 21-23. <sup>52</sup> JANČI, Zdeno: *Veronika Rónaiová*. Bratislava 1984, s. 8. <sup>53</sup> V týchto dielach vystupovala skutočnosť v jej obnaženej podobe, teda radikálne odlišná od tej poetizovanej, ozvlášťňovanej, povinne radostnej, teda tej, ktorá sa očakávala od tvorcov tvoriacich v čase reálneho socializmu. Pozri bližšie: NEŠLEHOVÁ, Mahulena: Rôznosti veristickej obraznosti. In: *Umenie sedemdesiatych rokov*. VŠVU, Bratislava 1997, s. 64-72.



Veronika Rónaiová: Osamelá. 1972

Veronika Rónaiová: Priateľky. 1979



Veronika Rónaiová, najvýraznejšia predstaviteľka fotorealizmu, sa k svojmu maliarskemu výrazu nedostala prostredníctvom pop-artovej štylizácie, overenej cesty staršej generácie. Obraz *Osamelá* (1972) ako doklad privátnej ranej tvorby študentky Oddelenia voľnej grafiky a knižnej ilustrácie na VŠVU (1970–1976) bol nielen jasným predslovom jej smerovania v otázkach maliarskeho štýlu, ale bol aj prototypom budúcej námetovej línie. I keď spôsob jej maľby sa dôsledne riadil princípmi fotorealizmu, vlastný spôsob inscenovania prítomného napätia a tušeného konfliktu skrytého v mimike, gestách a vystupňovaných situáciách premenil neosobnú maľbu v osobitú a autentickú výpoveď. Tematicky sledovala niekoľko motivických okruhov. V tom prvom, je stres bezprostredne vmaľovaný do vzťahov, rozhovorov a mlčania ľudí žijúcich v typizovaných bytoch a domácnostiach (*Túžba*, 1979; *Priateľky*, 1979; *Portrét s kúpeľňou*, 1979). V druhom sa prevetlil v odcudzenie a chlad cestujúcich v električkách, čakajúcich na zastávkach a kráčajúcich po sivých mestských uliciach (*V rannom trolejbuse*, 1981). V roku 1977 absolvovala štipendijný pobyt SFVU v nemocnici v Podunajských Biskupiciach. Nemocničné prostredie sa stalo scénou, v ktorej autorka rozohrala širšiu škálu psychických sond do duše ľudí, v hraničných situáciách. Moderaté chladné farby a efekty odrazu svetla na typickom nemocničnom zariadení ostro kontrastovalo s vnútorným strachom, bolesťou a samotou pacientov (*Z nemocničného prostredia*, 1977).<sup>55</sup> V. Rónaiovej sa nechcene podarilo to, po čom volali vtedajší ideológovia umenia: po pravdivom zobrazení skutočnosti, ktoré sa v jej najlepších plátnach zákonite menilo v nenápadnú tragiku a beznádej tých konkrétnych i bezmenných žijúcich, v súkolí každodennej banality. Ale aj Rónaiovej fotorealistické plátna sa občas objavili v rozporupnej situácii. Ich zdanlivý nekomplikovaný odkaz k realite zvädzal marxistickú prax zneužiť ich k falošnej oslave toho, čo bolo v obrazoch neraz prezentované ako sporné (*V kuchyni*, 1981).

<sup>54</sup> Pozri poznámku č. 10. <sup>55</sup> JANČI, Zdeno: C. d.



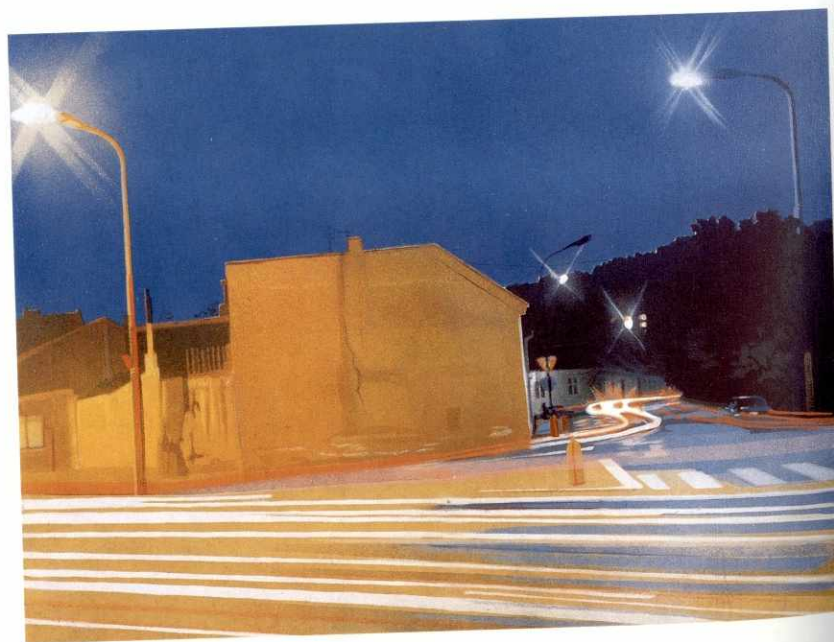
Maľby Uljany Zmetákovej, generáčnej supútničky V. Rónaiovej, sú obrazom bezprostrednej reality nepoeti-zovaného sveta, ktorý sa bráni psy-chologizujúcemu skúmaniu. Sú „len“ strohým vizuálnym vyznením zobrazo-vaného prostredia, Zmetáková je po-zorná ku všedným, nenápadným ve-ciam – k oknu bytu, záclone, rohu vy-kachličkovanej kúpeľne. Akoby jedi-nými príbehmi obrazu sú dopadajúce svetlo a kontrastný tieň. Ale predsa len, zvláštne ticho mŕtvych vecí vnáša dramatické napätie do v podstate „prázdného“ obrazu. Aj dôraz na ne-osobnú techniku maľby, striekanie z pištole, ktorá popiera akýkoľvek osobný rukopis, ešte výraznejšie pod-čiarkuje odcudzenú atmosféru odľud-štených bytov. (*Záclona*, 1980; *Otvorené okno*, 1980).<sup>56</sup> Začiatkom 80. rokov si tému ľudoprázdnych priestorov vyskúšala v mestských mo-tívoch nočnej križovatky alebo prázd-ných ulíc horúceho letného popolud-nia (*Večerné mesto*, 1980).

Na tvorbe Juliána Filu sa dá de-monštrovať plynulá premena výcho-disk pop-artovej figurácie k fotorealis-tickej maľbe. Jeho skúsenosť s ko-lážou, asamblážou a prostredím s re-klamnými figurínami, ktorým sa veno-val v 60. rokoch, sa odrazila v stavbe a komponovaní fotorealistického obra-zu. Dojem „nemaliarskosti“ je paradox-ne vyvolaný technikou maľby, kde prie-hľadne zrnitá farebná plocha, strieka-ná pištoľou (aerografom), potom pôso-bí ako štúdia skladaná z ready-made mediálneho sveta.<sup>57</sup> Obraz ako repor-táž je vyskladaný tak, aby sa jeho frag-menty stali mravoučným komentárom s jemne podfarbenou čitateľnou „spe-kulatívnu“ angažovanosťou (*Všetky deti pôjdu na rekreáciu*, 1977).<sup>58</sup>



Uljana Zmetáková: Otvorené okno. 1980

Uljana Zmetáková: Večerné mesto II. 1982



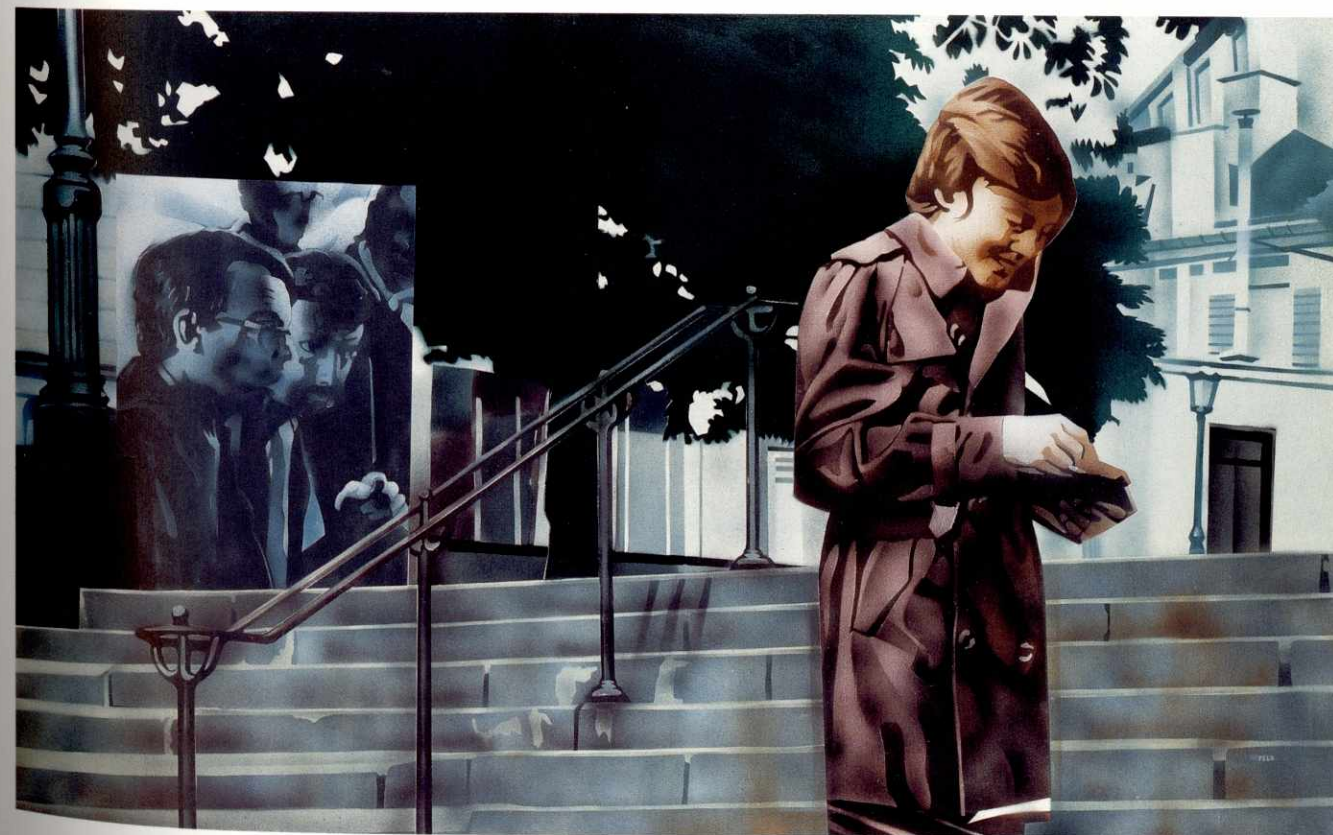
<sup>56</sup> VAŠKOVIČOVÁ, Hana: *Uljana Zmetáková*. Bratislava 1989. <sup>57</sup> „Som zberateľ, ale nie starožitnosti, ale mnohých súčasných drobností. Sú to listky z mestskej dopravy, kina, krabičky z ci-gariet, zápalky, účty, pozvánky, skrátka všetko, čo nás obklopuje a je dielom súčasného dizajnu. Takisto mám veľa časopisov a vyberám si isté modely ľudí z novin archivu ČTK, televízie, mno-ho si sám naškicujem, sfotografujem, takže mám množstvo materiálu. Vytvorím prvú približnú koláž. Tú si pri zatemnení projektujem na plátno, prekreslím, časti dotvorím zo zbierok mojich rekvizit a takýto prvý náčrt cizelujem... In: FILO, Julián: *Tvár gesta*. Výber z diela. (Kat.). Galéria Jána Koniarka, Trnava 1998. <sup>58</sup> Julián Filo sa pohybuje medzi ľahostajným záznamom bana-lity bežného života a snahou dodať jej prostredníctvom umelého aranžmá vyšší nadčasový a pozitívne angažovaný zmysel. Dá sa povedať, že tento konflikt aj za cenu istej šedivosti obsahu, do-káže vo väčšine prípadov zvládnuť.“ ABELOVSKÝ, Ján: Slovenské maliarstvo. In: *Tvorba*, 1989, č. 2, s. 26.



Julián Filo: Spomienka na Teréziu F. 1977

Maľby Juliána Filu sa často objavo-vali na oficiálnych prehliadkach umenia. Predstavovali vtedy žiadanú syntézu mo-dernej formy a angažovaného obsahu. Svojou typickou vyšedivenou estetikou a zvláštnym napätím strnulých pohybov mužov a žien z bývalých kancelárií, úra-dov, národných výborov a sídlisk sa tieto maľby dnes možno neplánovane ocitli v úlohe skutočného dokumentu o bu-dovaní reálneho socializmu (*Malá drá-ma takmer skutočná*, 1982).

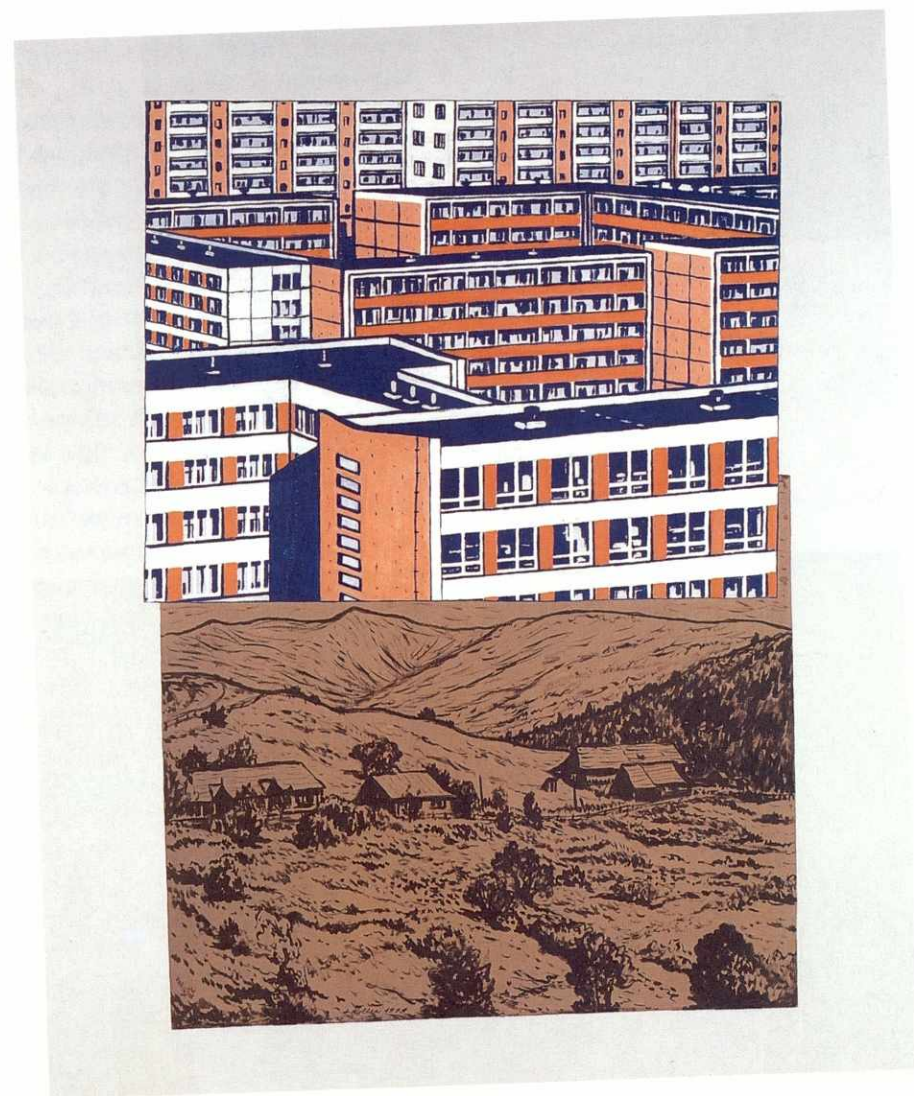
Julián Filo: Listok do kina. 1982







Julián Filo: Malá dráma takmer skutočná. 1982



Julius Koller: Pritomnosť 1974 - Minulosť 1944, 1974



Miloš Šimurda: Rodina. 1973



Miloš Šimurda: Dvojica. 1973



Miloš Šimurda: Pozícia. 1975

Maliarsky príbeh Miloša Šimurdu, viažuci sa k tejto kapitole, je krátky a svojím spôsobom tragický. Začiatkom 70. rokov sa pustil na ten čas do veľkorysého projektu. Na veľkorozmernej ploche obrazov (120 x 200 cm) chcel vyrozprávať závažný existenciálny príbeh: o bezbrannom človeku v bezvýhodných situáciách. V obrazoch *Spolu jazdec* (1971); *Situácia* (1971); *Kráčajúci muž* (1971); *Rodina*, (1973) nechá padať, rútiť sa, brániť a mlčať obnaženého človeka v tmavom nekonečnom a neidentifikovateľnom prostredí alebo v stiesnenom priestore automobilovej karosérie. Téma súboru týchto radikálne realistických plátien, odkrývajúcich neschopnosť a nemožnosť riadiť svoj osud, manipuláciu „vyššou mocou“, sa osudovo zapísala do života autora. Naplánovaná výstava na Dostojevského rade (UBS) bola síce v roku 1979 otvorená, ale po zásahu ideologickej komisie sprístupnená v oklieštenej podobe. Ale príbeh nebol ešte dohratý. Autor a kurátor výstavy boli v tom roku vylúčení zo ZSVU.<sup>59</sup>

Jozef Srna stál vždy trochu bokom vtedajšieho umeleckého diania. Nebolo to len výberom všedných a civilných námetov portrétov, autoportrétov, zátiší, krajín, ulíc mestského prostredia, ale najmä maliarskym prístupom, ktorý v hlavných zásadách bol síce blízky verzii fotorealizmu, ale jeho vyznenie nebolo tak radikálne, dramatické a afektované.<sup>60</sup> Srnova maľba je záznamom všedného, bez potreby inscenovať alebo dramatizovať videné. Dominantnou líniou jeho tvorby sa stal portrét a autoportrét (*Slabnúce slnko - Autoportrét*, 1985; *Môj syn - moje slniečko*, 1984). Vypustenie príbehu nahradil zdôraznením maliarsko-technického perfekcionizmu vo vystihnutí hodnoty farby a presného svetelného účinku. Vrchol jeho psycho-sociologického programu je séria „dokumentárnych“ portrétov handicapovaných ľudí vo zvýraznení ich krehkosti, bezbrannosti a ľudskej osamotenosti (*Nevidomá*, 1984; *Rozmýšľajúci*, 1986). V nich dospel k farebnej redukci, ktorá priamo odkazovala ku vzťahu ku fotografii.

<sup>59</sup> Výstava, ktorá sa konala na Dostojevského rade, v budove UBS v Bratislave v roku 1979, vzbudila pozornosť všetkých komisií, ktoré v rámci svojich kompetencií vyradili viaceré diela. „Komisia počet diel zredukovala takmer na polovicu a plánovanú nosnú časť výstavy odporučila vystaviť do úzadia, aby náhodou neoslovovala návštevníka výstavy. Ráno, deň pred otvorením výstavy, sa naskytl náhodným chodcom, a rovnako náhodne, prítomnému fotografovi, kuriózný pohľad: cez obrovskú križovatku kráčal s obrazom o rozmeroch 151 x 112 cm na vlastnom chrbte mladý muž. A keďže to bol vtedajší pracovník Ministerstva kultúry, kroky ho nevedli, prirodzene, inam, než tam. Čo sa „tam“ dialo možno už len usúdiť z dôsledkov, ktoré uvedomelá interpretácia obrazu Nehoda priniesla. Nebyť skutočnosti, že sa ním zaoberali najvyššie inštalácie totalitnej moci, bol by to príbeh takmer humorný a rovnako kuriózný azda práve preto aj bol, len humor mu už akosi chýbal v udelených represívnych opatreniach voči autorovi a komisárovi výstavy.“ GAZDÍK, Igor: *Miloš Šimurda. Občianske zamyslenie*. SVU, Bratislava 1990.

<sup>60</sup> ORIŠKOVÁ, Mária: Jozef Srna. In: *Výtvarný život*, 32, 1987, č. 7, s. 34-35.

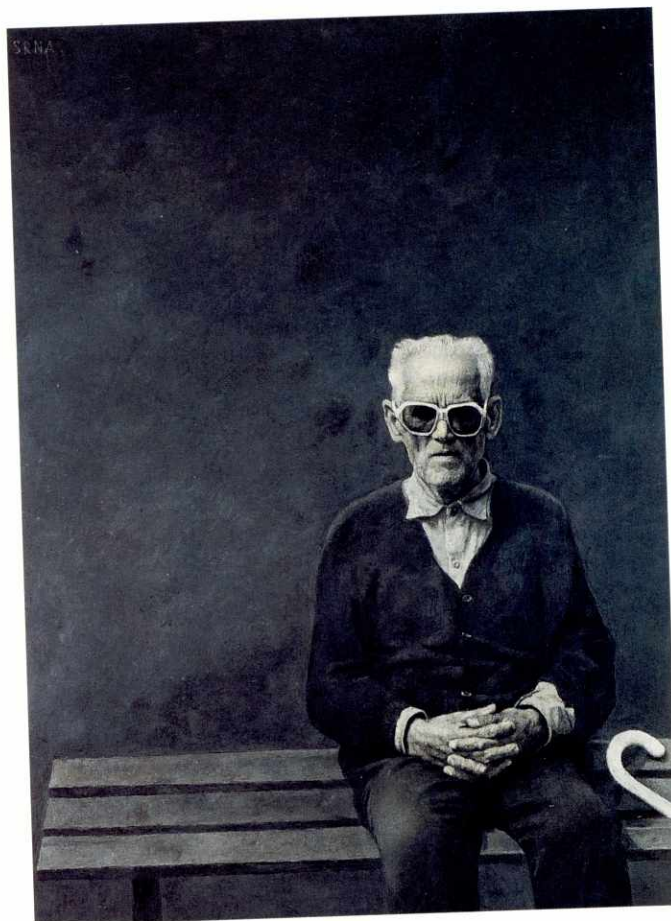




Jozef Srna: Rozmýšľajúci. 1984

Zredukovanie farebnej ilúzie, obrazové odestetizovanie mierilo k dokumentárnemu zaznamenaniu skutočnosti. Aj Srnova krajinárska tvorba, ktorá sa dnes môže zdať druhoradá vo vzťahu k jeho portrétnej tvorbe, bola vzdialená od typickej poetickej manipulácie vtedajšej „krajinárskej produkcie“. Zimné vinohrady, neosobné paneláky, chátrajúce mestské zákutia, sivosť socialistických novostavieb sú aj dnes výrečným dokumentom. Na druhej strane III. cena v súťaži k 40. výročiu Slovenského národného povstania a k 40. výročiu oslobodenia Československa Sovietskou armádou za maľby *Modré nákladné auto*, 1984; *Zasnežené nábrežie*, 1984; *Autobusová stanica*, 1984 je pravdepodobne ocenenie, ktoré len potvrdzuje mnohovýznamové interpretovanie akceptovaného realizmu.

Problematika fotorealizmu je nepriamo prítomná aj v grafickej tvorbe Petra Rónai z obdobia 70. a začiatkom 80. rokov. Vychádzal z fotografie alebo novinovej reprodukcie, ktorú prostredníctvom serigrafie skladal, vrstvil, prekryval do výsledného obrazu. Hľadal pointu vtedajšej mediálnej obrazovej správy a práve technickým



Jozef Srna: Slepec I. 1984



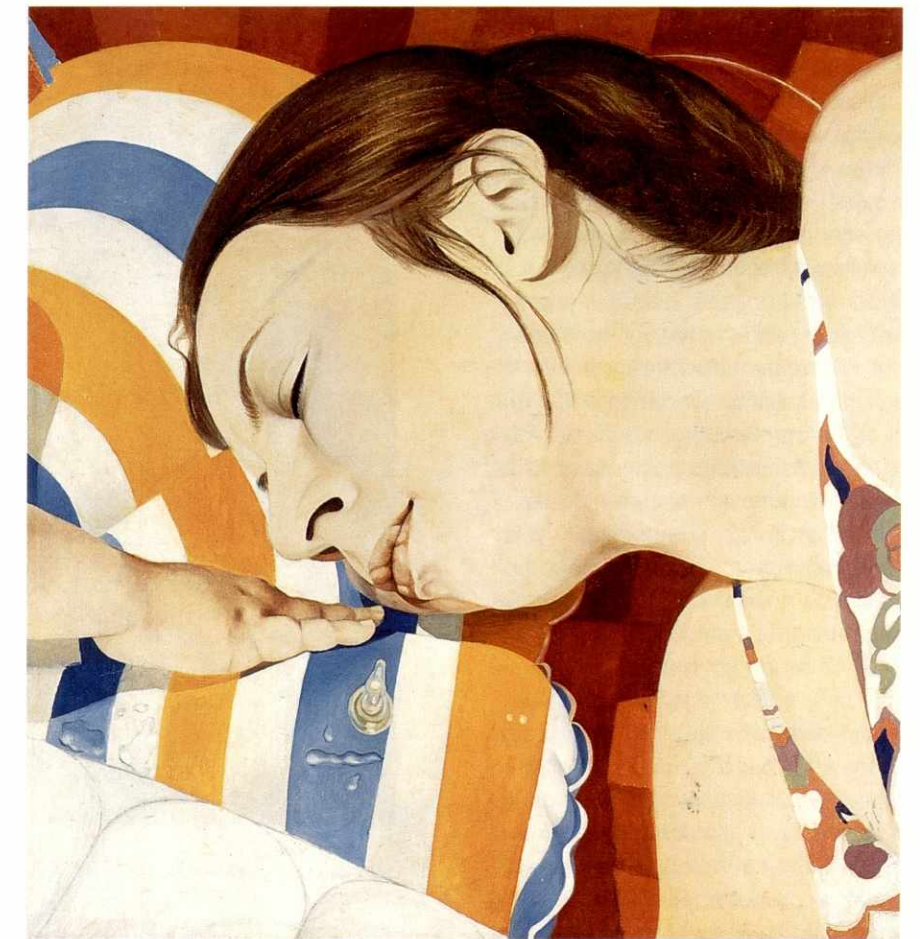
Jozef Srna: Nevidomá 1984

manipulovaním, farebnou redukciou a celkovo strohým grafickým výrazom ju našiel v množení nekonečných, takmer identických sérií, odvoľávajúcich sa nielen k typickému dizajnu manipulovanej informácie (*Cesty (0)*, 1978).

Princípy fotorealizmu v slovenskom výtvarnom umení nenašli odzvu v niekoľkých priamo vyprofilovaných programoch. Obísť nemožno ani hyperrealistické začiatky v diele Milana Bočkaya, v sérii *Topografie* z polovice 70. rokov, privlastnenie obrazovej predlohy v podobe reproduk-

cie alebo maliarskej kópie v diele Rudolfa Filu či odkazy k reálnym predmetom v expresívnych maľbách Rudolfa Krivoša.

Zradnosť veristickej obraznosti fotorealizmu sa v plnej miere prejavila v poslávaní cieľom umenia socialistickej epochy. Tak ako na jednej strane bol pravdivým prieskumom „malého“ každodenného života ľudí, veľakrát sa zapredal v jeho falošnú oslavu. „Dobrovoľná služba“ sa aj tu pohybovala v mantineloch od prvoplánovej agitácie k „slušnému“ úniku z povinnej témy. Je zrejme, že radikálne angažované maľby Olgy Bartošikovej (*Päť desaťročí*, 1971) a Eugénie Lehotskej (*Ako sme sadili strom dôvery*, 1975) zostanú vždy len tým, čomu slúžili. Možno letnou pohodou preteplená nevinná scéna Magdalény Dúbravkovej-Lehotskej (*Na výslni*, 1983) či „naivná“ maľba Júliusa Kollera (*Pritomnosť*, 1974; *Minulosť* 1944, 1974) by sa dnes javili ako ľahučké dielka, nebyť kontextu doby, na objednávku ktorej vznikli.



Magdaléna Dúbravková-Lehotská: Na výslni. 1983

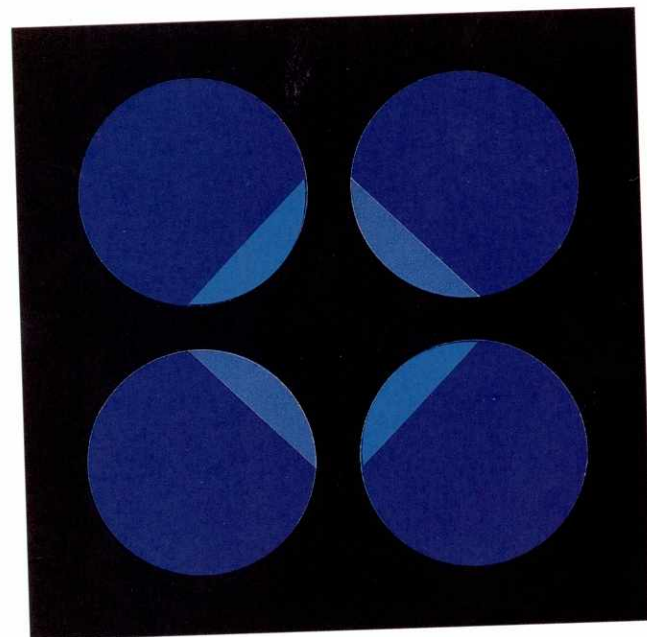
Peter Rónai: Cesty (0). 1972-1979



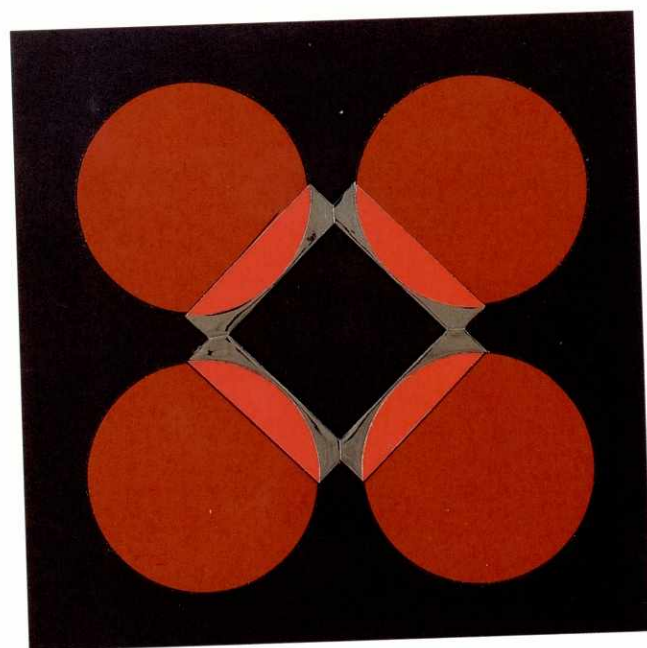


## Umlčaný jazyk geometrie

Už od začiatku normalizácie bolo zrejmé, že prepracovaný systém reštriktívnych opatrení, zavádzaných v mene ideologickej hygieny socialistického umenia, bude vo svojom ťažení úspešný. Nikto ale nemohol tušiť, že ich uplatňovanie nenarazí takmer na žiadny viditeľný odpor umeleckej obce, ktorá sa skôr snažila privyknuť novým a zatiaľ neovereným podmienkam. Polohy výtvarného umenia, ktoré v predchádzajúcej dekáde viedli dialóg so svetovým dianím a dokázali si nájsť svoj vlastný autentický výraz, boli nekompromisne vyhnané z popredných pozícií. Zahnané do anony-mity ateliérov, bez možnosti konfrontovať sa nielen so svetom, ale dokonca aj medzi sebou navzájom. Abstraktné umenie v modernej slovenskej histórii a v domácom viac či menej deformovanom prostredí zaujímalo postavenie trpeného outsidera. Vlastnosti ako autonómna skladba obrazu, neprítomnosť zobrazenia a akejkolvek vizuálnej skutočnosti boli vždy lákavým terčom, proti ktorému sa dalo kedykoľvek vystreliť. „Formalizmus a bezobsažnosť“ abstraktného umenia dráždila vládnu moc práve nemožnosťou implantovať jej politické a angažované podtexty socialistickej spoločnosti a jej ideológii. Ďalšou v rade príčin až nepričetného zavrňovania abstraktného umenia marxistickou kritikou bolo, jej etablované udomácnenie v galériách euro-amerického umeleckého sveta. Stačilo tak málo a abstraktné umenie sa stalo zástupným symbolom buržoáznej reakčnej kultúry, proti ktorému sa bojovalo v nejednom periodiku: „Spomedzi rôznych formalistických prúdov, ktoré v šesťdesiatych rokoch prenikli do slovenského výtvarného umenia, nesporne najširší záber mal a naj-militantnejšie sa prejavoval abstrakcionizmus. Bez ohľadu na svoju genézu i zložené osudy v západoeurópskom umení sa vo vedomí našej spoločnosti od počiatku pocítoval najprv ako protipól dogmaticky zúženej predstavy o socialistickom realizme, neskôr však čoraz viac ako negácia každého socialisticky angažovaného realistického umeleckého snaženia.“<sup>61</sup> Čakalo by sa, že vyradenie abstraktného umenia z oficiálnych výstav, mu otvorí cestu do sveta neofi-

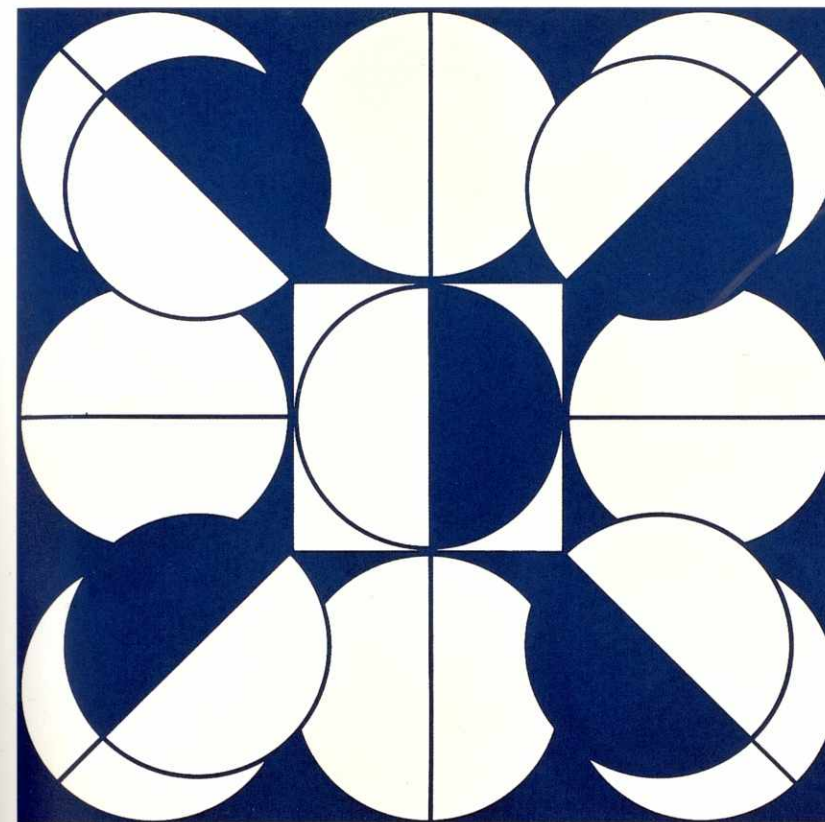


Milan Dobeš: Variácie na kruhy II. 1973



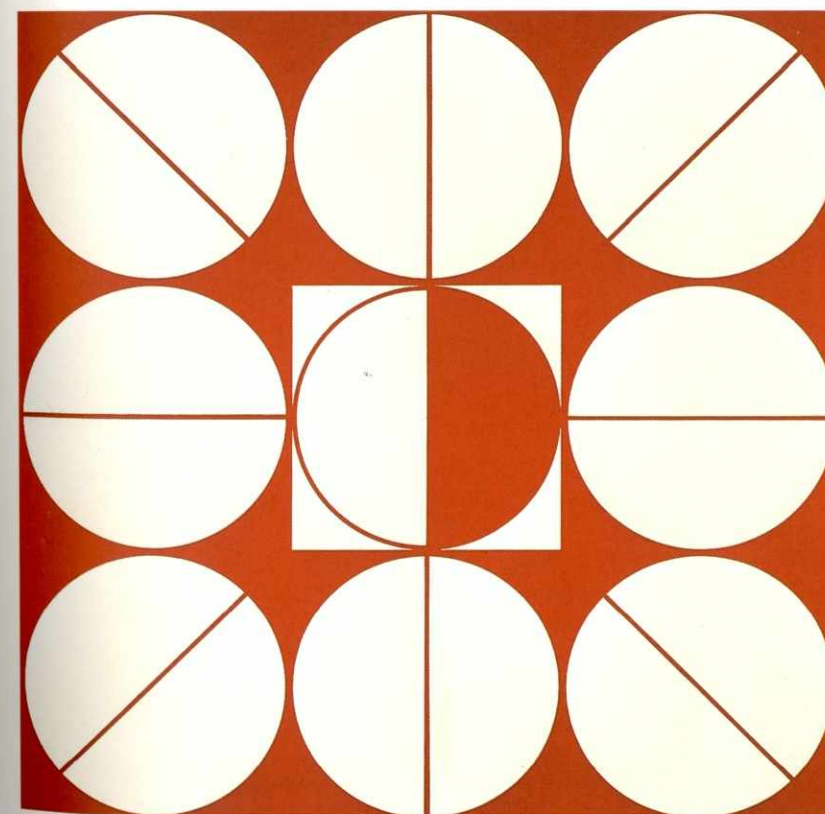
Milan Dobeš: Variácie na kruhy IX. 1973

<sup>61</sup> DEKAN, Ján: Abstrakcia, abstrakcionizmus a súčasný ideologický zápas. In: *Nové slovo*, 1975 s. 1-8.



Milan Dobeš: Modrá variácia IV. 1971

Milan Dobeš: Červená variácia III. 1971



<sup>62</sup> Táto nezmyselná debata sa niekedy otočila aj nečakaným smerom, napríklad o tom „ktoré druhy abstraktného umenia sú pre socialistickú ideológiu umenia prijateľné a ktoré nie. Pravda ani abstraktnému umeniu nemožno uprieť schopnosť implikovať určité umelecké kvality a hodnoty esteticko-emotívne. O hodnotách gnozeologických, etických a pod. – vzhľadom na absenciu vyššie spomenutej korelácie s realitou a životom, pri tomto druhu umenia, hovorí nemožno. Dodajme, že toto umenie nie je ničím iným, len kultúrovanou a oku lahodiacou hrou farieb a foriem, čiže môže vystupovať len v kontexte umenia dekoratívneho a dizajnu, umenia úžitkového.“ JANČI, Zdeněk: K problematike realistického a abstraktného umenia. Príspevok k interpretácii a k umelecko-teoretickému vymedzeniu pojmov. In: *Výtvarný život*, 29, 1984, č. 2, s. 17-19. <sup>63</sup> Klub konkretistov vznikol v roku 1968. Program hnutia formoval A. Pohribný. Základným výrazovým kódom Klubu konkretistov sa stali geometrické princípy, spojenie s matematikou, programovaním a exaktnými vedami. V rovine tvorby podnietili integráciu výtvarných druhov. Architektúra bola projektovaná ako socha, obraz sa premieňal na plastiku, architektúra vstupovala do obrazu, obraz sa stával prostredím, projektom, básňou, akciou. Členovia Klubu zo Slovenska: E. Antal, J. Bartusz, M. Bartuszová, Š. Belohradský, L. Belohradská, A. Cepka, J. Čihánková, M. Čunderlik, T. Klimová, P. Maňka, A. Mierušová, BAJČUROVÁ, Katarína: Konkrétne umenie. In: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Ed. Jana GERŽOVÁ, Bratislava, 1999, s. 150-153.

ciálnej, paralelnej kultúry.<sup>62</sup> Ale ukázalo sa, že trvanie na obsahovosti (ľudovosti, straníckosti, zrozumiteľnosti) bolo síce požiadavkou oficiálnej teórie umenia, ale vďaka neschopnosti prenosu „cudzích“ ideí sa stalo abstraktné umenie neprijateľné aj pre umenie neoficiálneho okruhu. Potreba vyjadriť názor, zobraziť myšlienku ako výpovede o človeku, mieste, spoločnosti si vyžadovalo prácu so zrozumiteľnejším a najmä údernejším jazykom. Zobrazovanie idey (odporu) sa stalo vlastnou témou pre umenia konceptuálne a akčné, v čase zlomu, zatlačované do zázemia alternatívnej kultúry. A tak paralyzované abstraktné umenie po rozpustení Klubu konkretistov, nemožnosti konfrontovať sa vo výstavných priestoroch, tvrdom odmietaní marxistickej teórie umenia, stratilo nielen spoločnú platformu kolektívneho hnutia, ale neexistencia týchto dôležitých podnetov sa prejavilo najmä vo vytratení ducha kolektívneho experimentu veľkorysých programov 60. rokov.<sup>63</sup>

Pod súhrnným a možno až príliš všeobecným pojmom abstraktné umenie treba v súvislosti s domácimi dejinami umenia rozoznávať najmä jeho geometricko-konstruktívnu polohu, ktorá sa na Slovensku udomácnila v dvoch dominantných prúdoch. Prvý smeroval ku geometrickej abstrakcii, druhý sa vyvíjal smerom ku konštruktívne orientovanému umeniu, akým bol konkretizmus či kinetické umenie. Keby prirodzený vývoj nebol direktívne manipulovaný, dalo by sa predpokladať, že jazyk geometrie, by sa pomaly nasýtil povojnových avantgardných kánonov a vstúpil by do možno neoverenej, ale o to príťažlivejšej diskusie s minimalizmom, arte povera či analytickými tendenciami. Panoramatický prehľad dejín abstraktného umenia na Slovensku ukazuje, že medzičasom rokov 1970–1985 nepredstavuje „novú etapu, novú rovinu geometrického

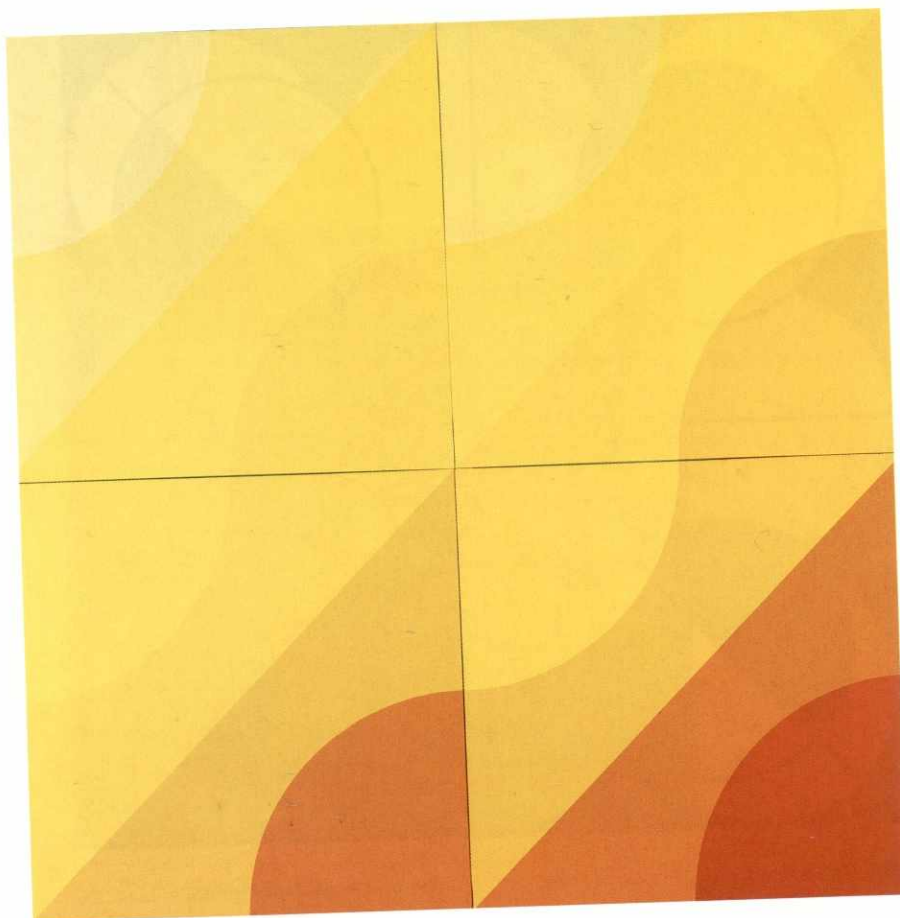


myslenia na Slovensku<sup>64</sup>, ale skôr introvertnejšiu modifikáciu starších programov.

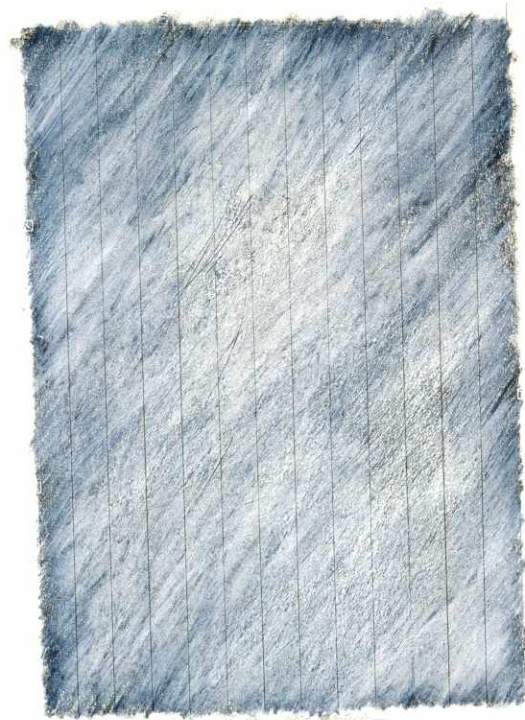
Aj napriek uvedeným likvidačným okolnostiam tvorba Miloša Urbáška, Alojza Klima, Milana Dobeša a ešte niekoľkých osamelých vytrvalostných bežcov, znesie prísne kritériá, týkajúce sa kontinuálneho budovania vlastného abstraktného programu, napriek úskaliam absolútnej izolácie a nemožnosti vzájomnej konfrontácie. Prístup prvých dvoch autorov je vlastne syntézou dvoch krajností domáчих polôh geometrickej abstrakcie. Tej racionálnej, vychádzajúcej z konštruktívnej tradície a tej „protikladnej“ intuitívno-expresívnej. Milan Dobeš je typický „čistý“ reprezentant exaktného dynamického konštruktivismu, využívajúc reálny alebo iluzívny pohyb kruhu.

Už začiatkom 70. rokov Miloš Urbášek začal maľovať presne ohraničené farebné plochy ako kombinácie viacdielných variabilných obrazov. Plošná, hladká, akrylová maľba chápaná ako pruh, kruh, poloblúk, odosobnená od autorovho gesta sa v tom čase priblížila k typu abstraktnej hard edge maľby, maľby ostrých hrán, či colour field painting, maľby farebných plôch (*Obraz I-IV*, 1978). Hľadal harmóniu, alebo kontrast v čistých ostrých farbách a tvaroch. Opustil charakteristický rukopis predchádzajúcich rokov, v mene nezaťaženého pôsobenia „len“ strohej kompozície obrazu. Rok 1980 je pre Urbáška rokom nového retronávratu. Autor, opäť priznávajúc si svoj impulzívny naturel, sa vrátil k maliarsky intímnejšiemu gestu, pulzujúcemu rukopisu, ktorý kládol akoby do riadkov, na horizontálne geometricky rozčlenenú plochu obrazu. Uvoľnené až nervné šrafovanie vpisoval do predpísaných riadkov osnovy, čím vznikli vrstvené expresívne pásy celej škály bielych, sivých, hnedastých tónov farieb (*K-83-54*, 1974) ako pulzujúce prúdy nedečkavej kresby. Tieto nové práce, zväčša pastely, sa nielen odvolávali na štruktúrne začiatky, ale opäť objavili novú pointu vo farebnej gradácii, mäkkosti a jemnej až nostalgickej expresii.<sup>65</sup>

Alojz Klimu typický „narušiteľ“ prísnych zákonov geometrickej kompozície v prospech uvoľneného maliarskeho gesta, či inej rukopisnej artikulácie.

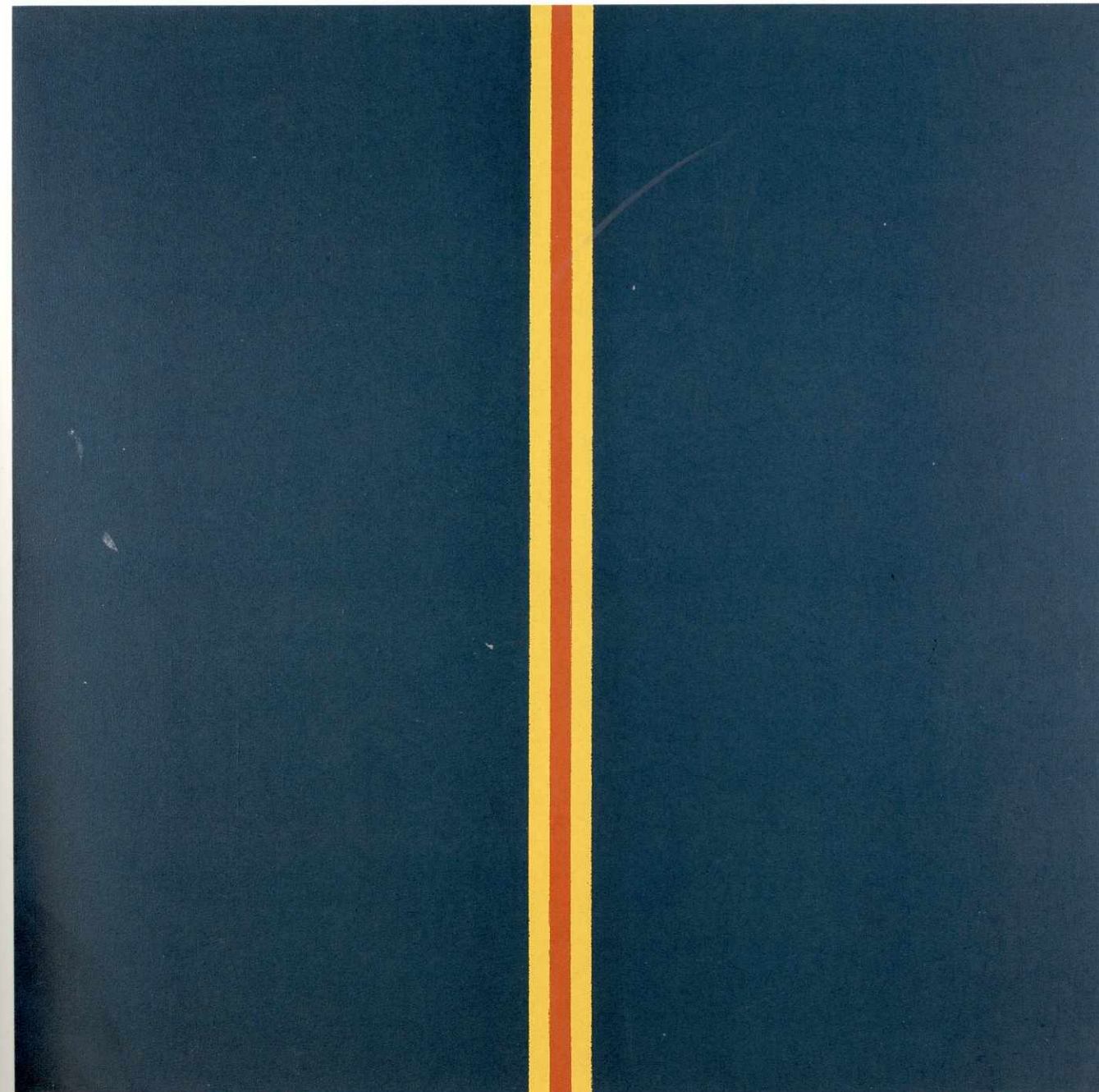


Miloš Urbášek: Východ - Západ. 1976



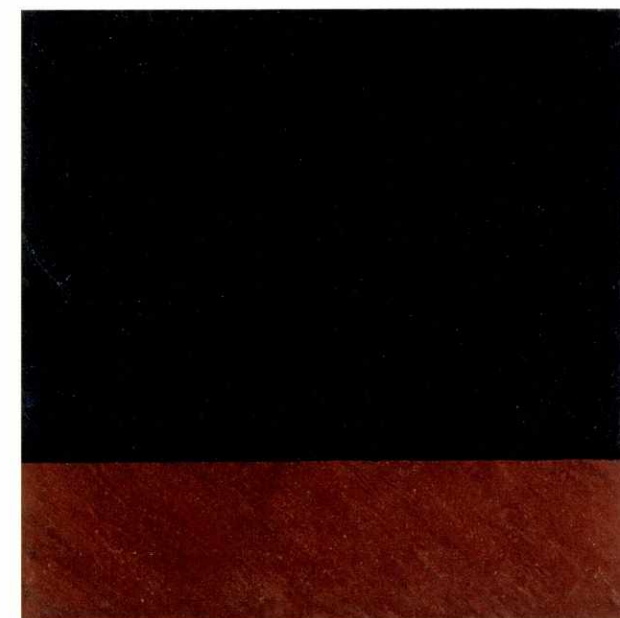
Miloš Urbášek: K-83-54. 1983

<sup>64</sup> BESKID, Vladimír: *Geometria Viva. Cesty geometrie na Slovensku*. (Kat.). Bratislava 1993. <sup>65</sup> Možnosti vystavovať na spoločných výstavách boli mizivé. Ojedinelou príležitosťou bola účasť na edičnom programe Album 76, v roku 1976. Grafickými listami sa zo sledovaného okruhu zúčastnili Alojz Klimo a Miloš Urbášek. Pozri bližšie: JANOUSEK, Ivo: *Vzpomínka na Ostravsko, 1970-1989*. In: *Situace 1970-1989. České a slovenské výtvarné umění v 70. a 80. letech na Ostravsku*. Frýdek-Místek 1991.



Miloš Urbášek: Obraz I. 1979

Miloš Urbášek: Obraz. 1985

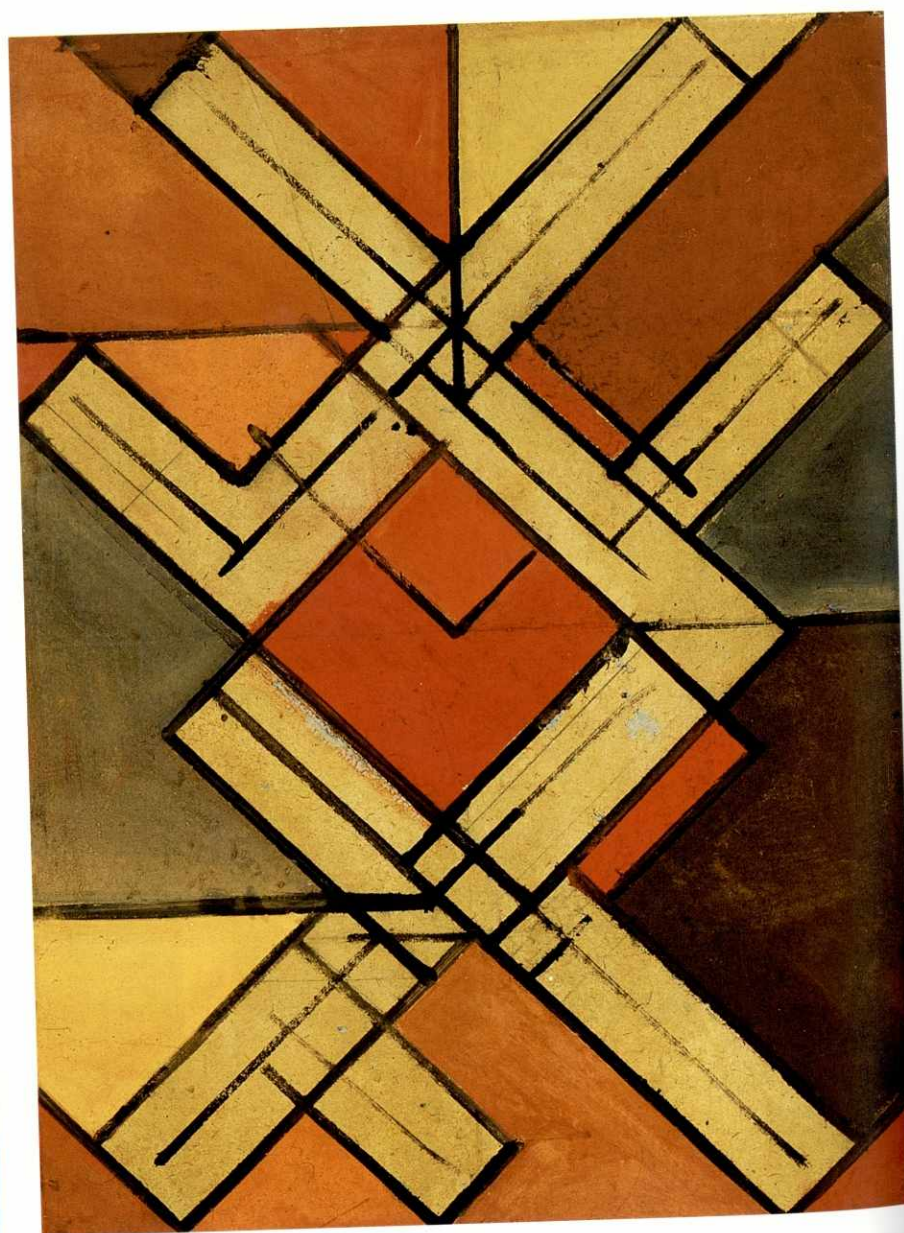




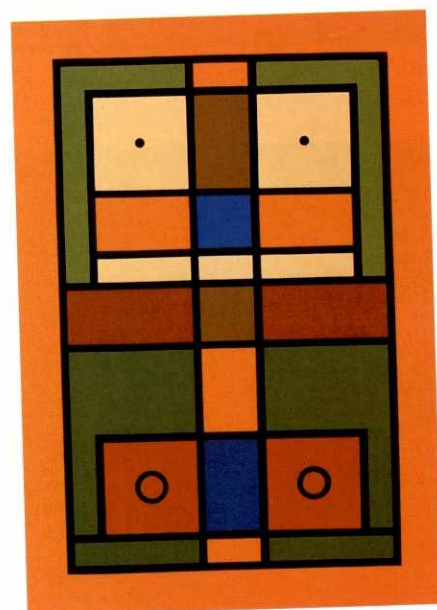
Klimove maľby a serigrafie sú dôkazom, že geometrické a expresívne, racionálne a emotívne sú dva aspekty toho istého a nemusia byť zakaždým len protikladom. „Pri sledovaní základnej polarizácie diela A. Klimu medzi pólom geometrickým a expresívnym si môžeme všimnúť ich vzájomnú koleráciu a podmienenosť, fungovanie neviditeľných príčin súvislostí, ktoré vplyvajú na výsledný charakter autorovho znakového systému.“<sup>66</sup> Ak v 60. rokoch nosná téma Klimových obrazov sa odvíjala od diagonál vpísaných do štvorca tak začiatkom 70. rokov prestávajú byť jediným námetom a začleňujú sa ako jeden z rady rovnocenných prvkov.

V novej obrazovej skladbe dával skôr priestor prísnejšej symetrii stavanej výhradne okolo vertikálnej osi. Prvým z príkladov je cyklus *Okien* (od roku 1975), kde dynamická diagonála veľkej série *Križovatiek* sa vtesnala do pravouhlej osnovy. „Ale znova je to klimovská vzájomnosť medzi pravidlom a jeho prekročením, lebo oboje tvoria súhrn možného.“<sup>67</sup> Rukopis je síce viac kontrolovaný, sprísnený, najmä v mäkkosti a neukončenosti okrajov farebne kontrastnejšie budovaných plôch (*Zlomok mesta*, 1980), ale „neukáznené“ navrstvovanie farebných obdĺžnikov opäť navodil dojem akoby nechcenej chaotickej kumulácie.

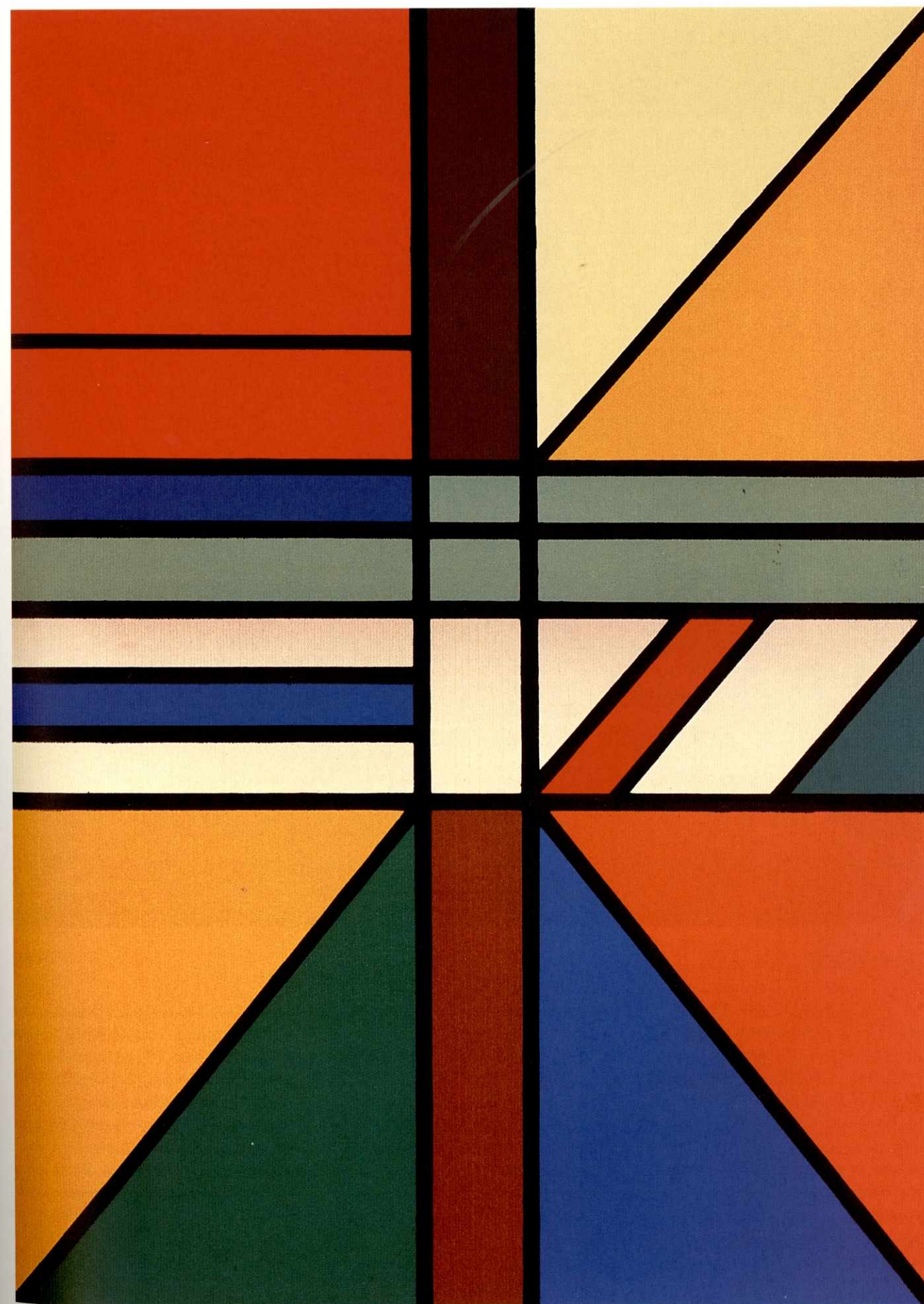
Alojz Klimo: Stretnutia. 1980



Alojz Klimo: Zlomok mesta. 1980

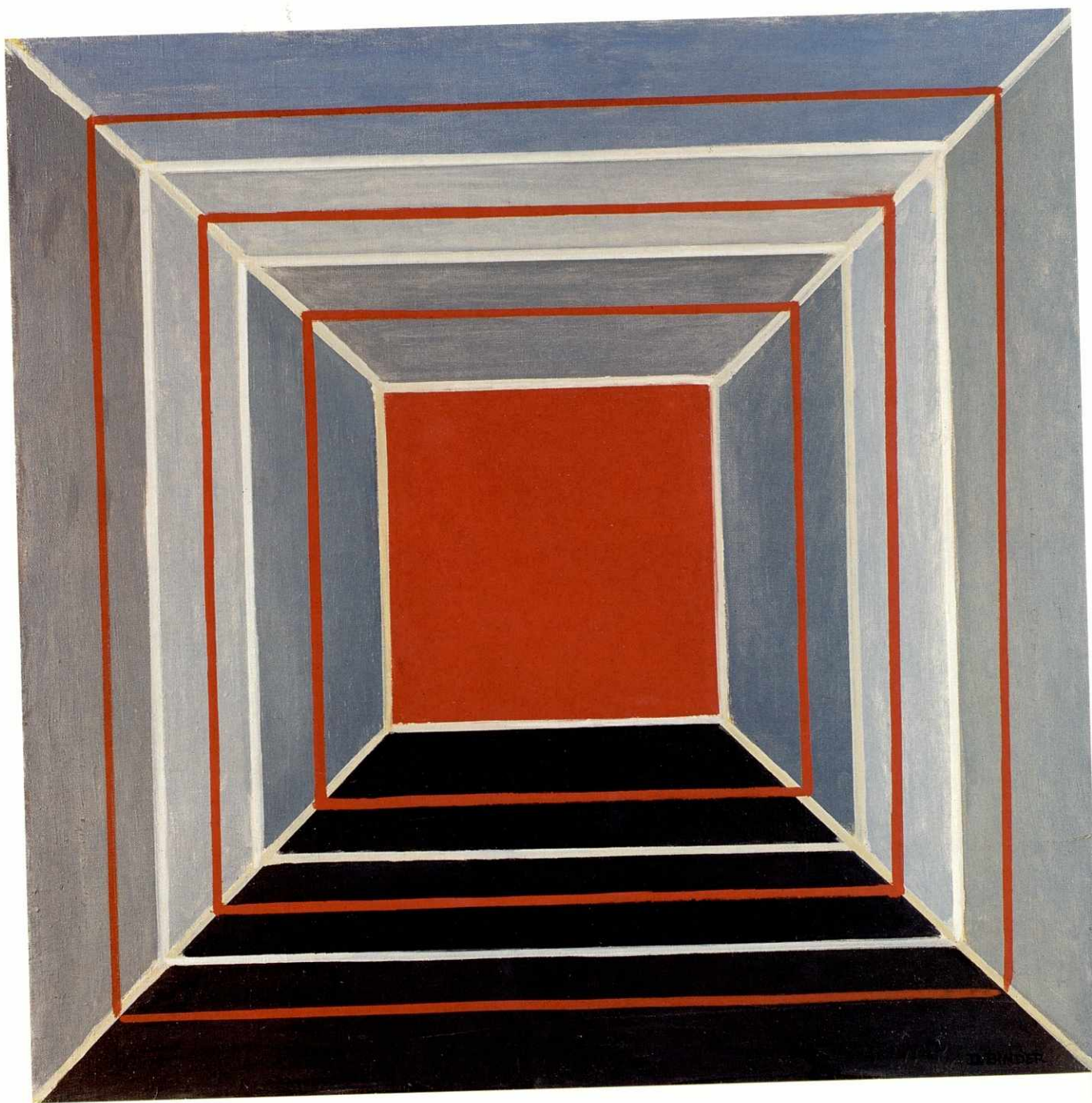


<sup>66</sup> Pozri bližšie RUSINOVÁ, Zora. Od farby ako matérie k nulovej zóne – k tvorbe Miloša Urbáška. In: *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*. Galéria 2000. Bratislava 2000, s. 81-111; RIESE, Hans-Peter – ŠEFCÁKOVÁ, Eva – VALOCH, Jiří: *Miloš Urbášek*. Bratislava 2000. <sup>67</sup> TROJANOVÁ, Eva: *Alojz Klimo*. Bratislava 1995, s. 18.



Alojz Klimo: Radosť. 1980





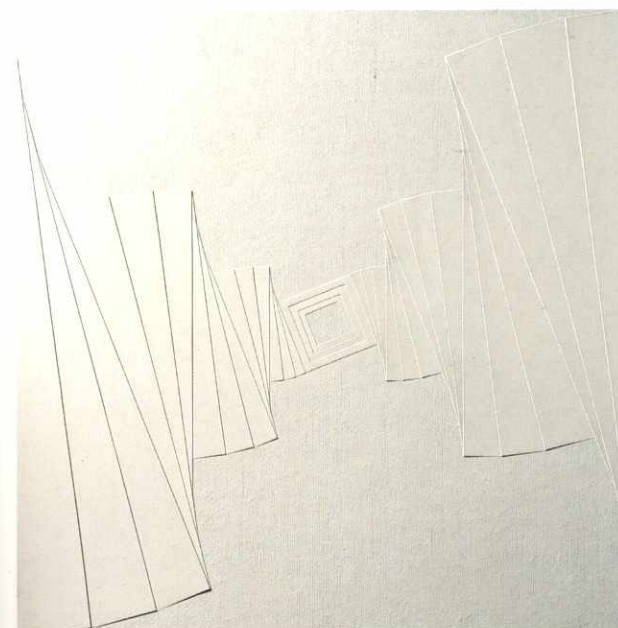
Danuta Binderová: Bez názvu, 1974

Typický pohyb v priestore prísnej geometrie a jej emotívnej protiváhy je charakteristický aj pre tvorbu Danuty Binderovej. Pôvodne obidve polohy striktné rozlišovala. Geometricko-konštruktívne maľby 70. rokov v jej prevedení predstavovali sústredené štvorce a obdĺžniky, rozlíšené farebným kontrastom, alebo naopak postupnou farebnou gradáciou. Zoradenie geometrických útvarov na obraze vždy vzbudzovalo dojem nekonečného priestoru neznámeho konštruovaného sveta. Do prísnych až architektonicky budovaných priestorov, niekedy vsunula „cudzorodý“ prvok ktorý „poľudštil“ chladnú kompozíciu (Obraz, 1972). Koncom sledovaného

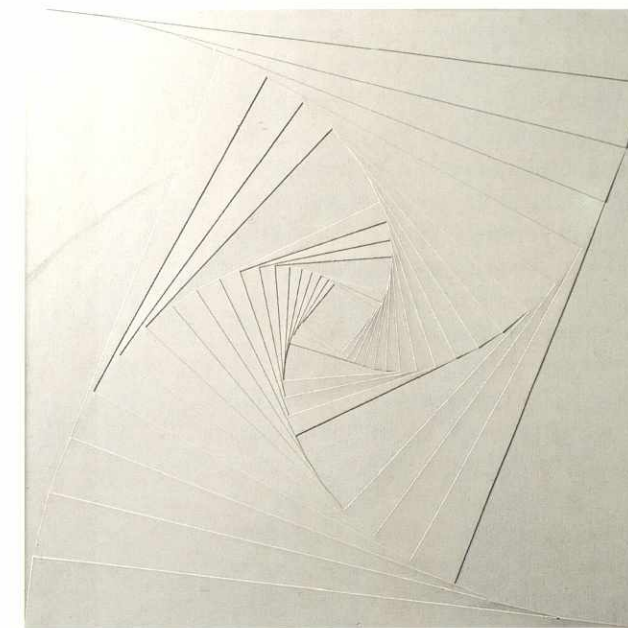
desaťročia sa paralelne objavili „po-intelistické“ tempery, ktoré sa síce vzdialene odvolávali na koloristickú krajinársku tradíciu, ale bol to vždy „iba“ abstraktný jazyk, ktorý sa odvolával len k vlastnej obrazovej skladbe (Bez názvu, 1980). Prienikom obidvoch polôh sú potom neskoršie datované (od roku 1980) kresby farebnými ceruzkami, kde prísne geometrické obrazce prekrývala gesticky strhujúcim šrafovaním (Bez názvu, 1981).

S tvorbou Milana Dobeša po návrate z pobytu v USA a spolupráci s American Wind Symphony Orchestra, pre ktorý vytváral lumino-dynamické, vizuálno-kinetické programy sa dalo len sporadicky stretnúť na prehliadkach úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva.<sup>68</sup> Jeho dielo sa pre slovenského diváka stalo umením nepoznaným a vlastne takmer na dve desaťtisky rokov strateným. Program eliminoval na opticko-kynetické kresby, koláže a serigrafie, s témou

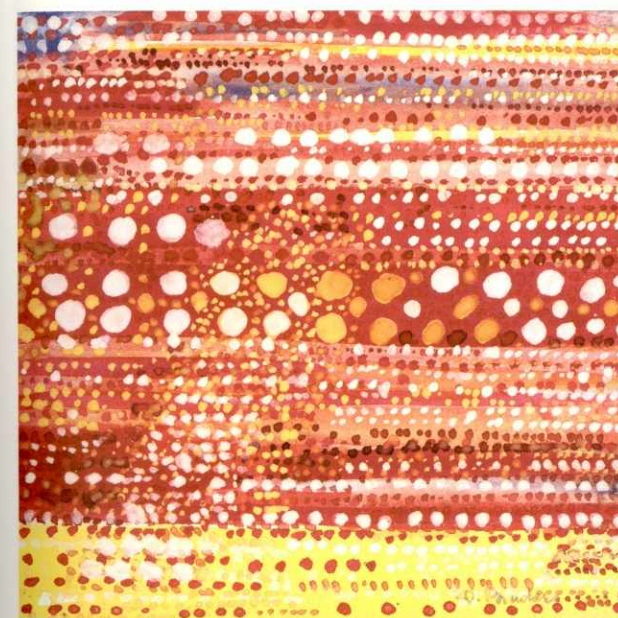
<sup>68</sup> VIII. celoslovenská výstava úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva. Dom umenia, Bratislava 1976.



Eduard Antal: Priestorová variácia V, 1970



Eduard Antal: Priestorová variácia VI, 1970



Danuta Binderová: Bez názvu, 1980

pochádzajúcou z predchádzajúceho konštruktivistického programu – zobrazenie rotačného pohybu v uzavretom kruhu (Variácie na kruhy I., IX, 1973). Aby vyvolal efektnú optickú hru rotačného pohybu, dôvtipne delil, štvrtil a prekrýval plochu kruhov buď za pomoci farby alebo iného materiálu. Téma vizualizácie pohybu na ploche kruhu chápal ako kontinuálny procesuálny problém, ktorým sa zaoberal v rade komplementárnych variácií.<sup>69</sup>

O vizuálnu ilúziu sa usilovala Tamara Klimová v konštruovaní iluzívneho priestoru, vybudovaného len za pomoci prísne vedených línií a farebných plôch. V 60. rokoch túto problematiku veľkoryso sledovala v netradičných materiáloch plexisklových plastik, kde využívala priehľadnosť materiálu v zdôraznení „nehmotnej“ konštrukcie. V priestore overenú tému potom v 70. rokoch rozvíjala v početných autorských súboroch serigrafií a kresieb. Konštruovala línie a plochy

do „fantastických“ geometrických novotvarov, ktoré vždy jemne farebne diferencovala v každej novej sérii.<sup>70</sup> I keď sú na prvý pohľad konštruované podľa strohých konštruktivistických pravidiel, vložila do nich zvláštne fantazijné snenie uväznené v skladbe a rytme geometrického systému.<sup>71</sup>

Do okruhu racionálno-konštruktívnej orientácie Klubu konkrétnych ne-pochybne patrili biele reliéfne štruktúry (brúsená sadra na sololite alebo slepotlač) Eduarda Antala. Zostal verný pôvodnému zámeru svojho programu, vybudovanému už v 60. rokoch, čiže obrazovému záznamu konkrétnej priestorovej variácie medzi geometrickými prvkami ako statickými alebo roz-pohybovanými elementmi vrstvených v rotujúcich figúrach (Priestorová variácia VI, 1970).<sup>72</sup> Sústredil sa na odkrývanie vizuálnych možností bielej farby, jej premien ako chladnej neosobnej plochy (brúsená sadra) a materiálnej štruktúry (zrnitá plocha sololitu). Vstupom prirodzeného svetla na plochu obrazu, alebo aj „radikálnejším“ komentovaním pomocou kontrastnejšieho geometrického tvaru opakovane experimentuje s navonok skromnou témou – s preverovaním estetických možností abstraktnej skladby monochrómneho obrazu.

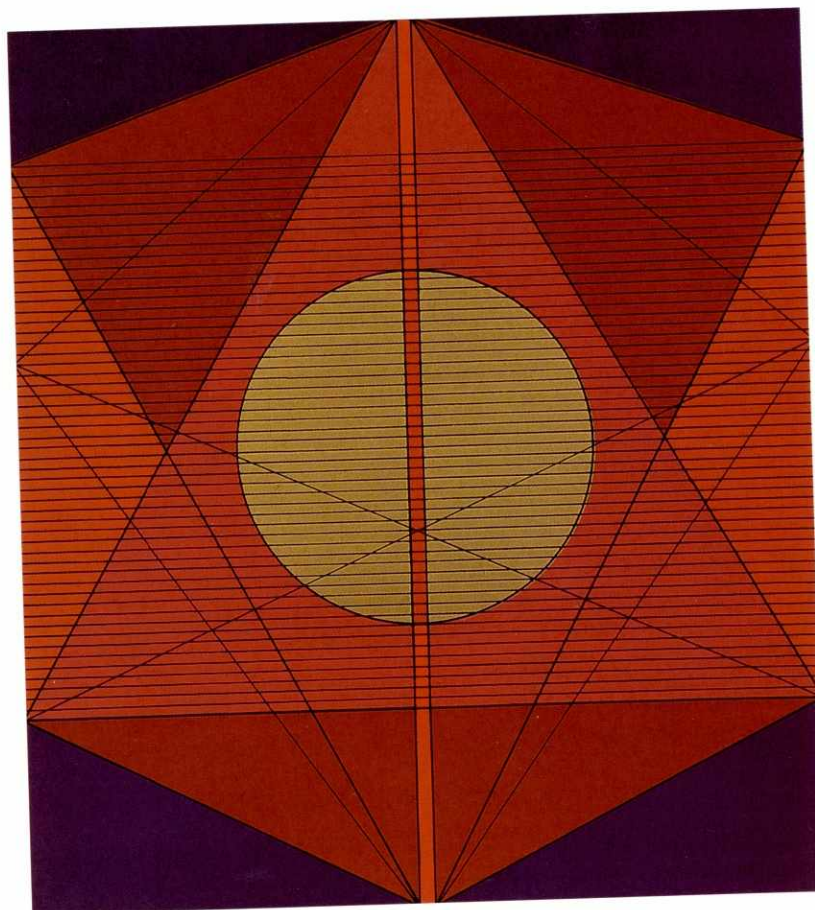
<sup>69</sup> Diela Milana Dobeša boli na Slovensku predstavované len na výstavách úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva, akou bola aj v roku 1976 VIII. celoslovenská výstava úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva v Dome umenia v Bratislave. <sup>70</sup> Pozri bližšie TROJANOVÁ, Eva: Premena ako princíp. In: Milan Dobeš. (Kat.). SNG, Bratislava 1995. <sup>71</sup> VALOCH, Jiří: Tamara Klimová, Alojz Klimo. (Kat.). Hranice 1996. <sup>72</sup> KRÍŠKA, Fedor: Eduard Antal. (Kat.). Bratislava 1994.



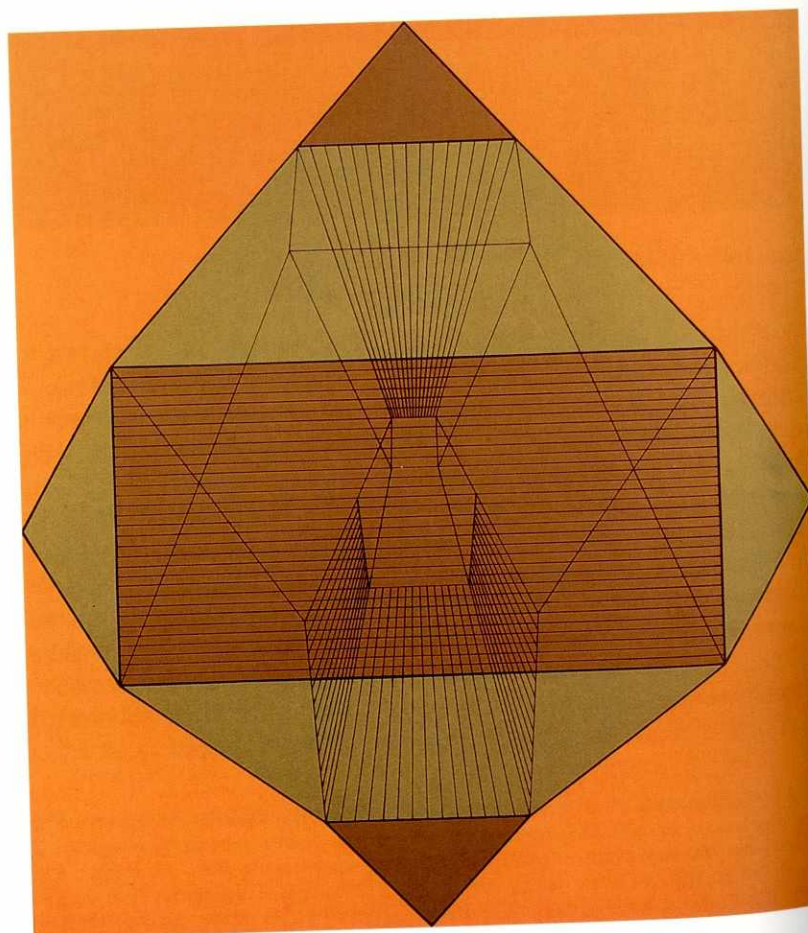
Až prekvapivo zrelý pohľad na geometricko-konstruktivistický princíp na prelome 70. a 80. rokov priniesol Jozef Kornucik vo veľkorozmerných olejomaľbách a sérii serigrafii. Predchádzal im cyklus expresívnych kresieb *Záznamy*, kde veľkorysé kresbové gesto zamenil v kontrolovanú prísnu geometrickú skladbu farebných pásov (*Bezváhový stav*, 1974). Spomienka na nekontrolovateľnú energiu je pripomenutá v zobrazení pohybu prúdenia farebných pruhov po ploche plátna.

Bližší pohľad na existenciu abstraktného umenia v rokoch 1970–1985 odhaľuje, že tak v zúženom priestore geometricko-konstruktívnych tendencií sa mohli odohrať len drobné zmeny akou bola tvarová minimalizácia, či farebná redukcia reflektovaná a rozvíjaná v spomenutých programoch abstraktného umenia. Za rezolútny a kategorický vpád do „autonómnej skladby obrazu“ v čase rokov sedemdesiatych možno dnes z odstupu rokov považovať priestorovú realizáciu *Biely priestor v bielom priestore* (1973–1974), od trojice autorov Stanislava Filka, Miloša Lakyho a Jána Zavarského. Razantné riešenie nachádzajúce sa v medzipriestore medzi pokojnou a uhladenou abstrakciou a prešpekulovaným racionálnym domácom konceptom otvorilo ojedinelú diskusiu o hodnotách dobového umenia. Použitím bielej maľby mechanicky rozmaľovanej na pásoch bieloého filcu zvýraznili význam monochrómovej redukovanej maľby, najmä jej emotívne a spirituálne vlastnosti, zároveň využitím „lacných“ materiálov sa otvorene konfrontovali s tradíciou materiálovej maľby vôbec. Veľkorysým dopovedaním tejto témy bol o pár rokov neskôr prezentovaný Filkov *Zánik v maľbe* (1982) na Documente 7 v Kasseli v roku 1982. Žiaľ, výstava Bieleho priestoru v bielom priestore v brnianskom Dome umenia v podstate nebola prístupná a *Zánik v maľbe* sa realizoval mimo nášho územia, takže ich váhu a význam pre slovenské výtvarné umenie dodatočne môžeme zhodnocovať až dnes.<sup>73</sup>

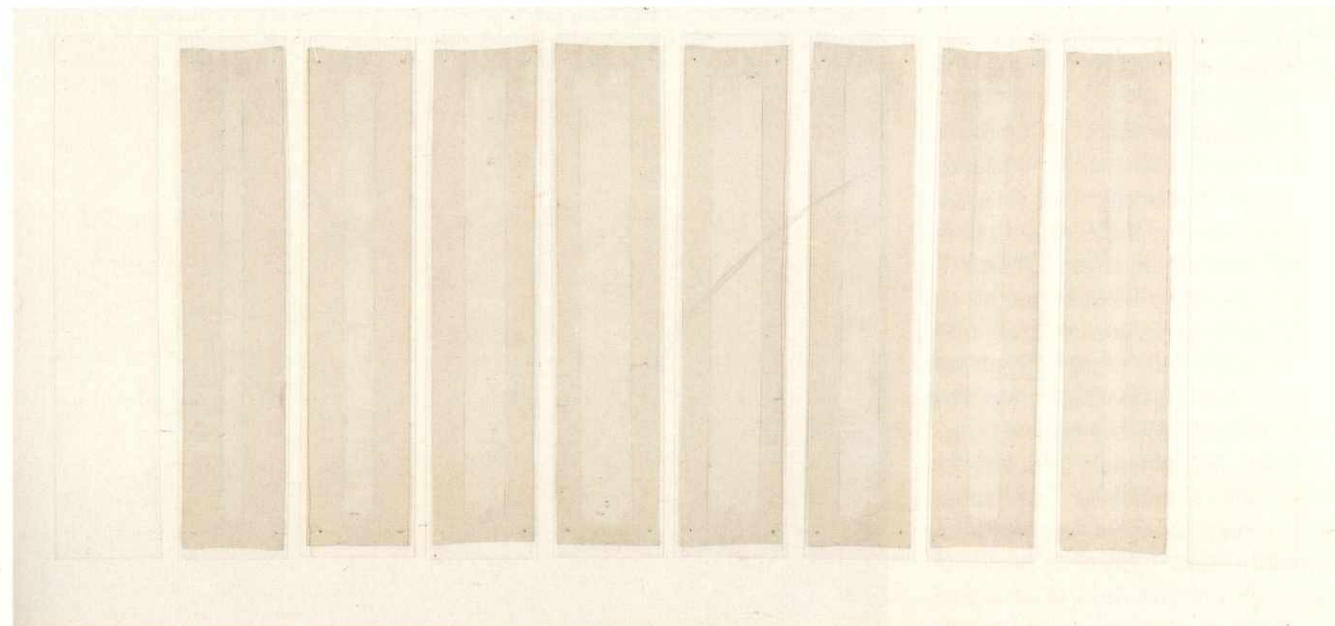
<sup>73</sup> *Bielym priestorom* a z neho vychádzajúcimi realizáciami sa nielen zavŕšila téma transcendencie priestoru, ale svojím spôsobom sa zavŕšila metafyzická tradícia celej modernej európskej maľby. Vynorila sa otázka – čo ďalej? HRABUŠICKÝ, Aurel: Avantgardista z povolania. Úvaha o tvorbe Stana Filka. In: *Literárny týždenník*, 7, 1994, č. 34-35, s. 21



Tamara Klimová: Vzlet I. 1979–1980



Tamara Klimová: Variant II. 1978



Stanislav Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský: Biely priestor v bielom priestore. 1973–1974

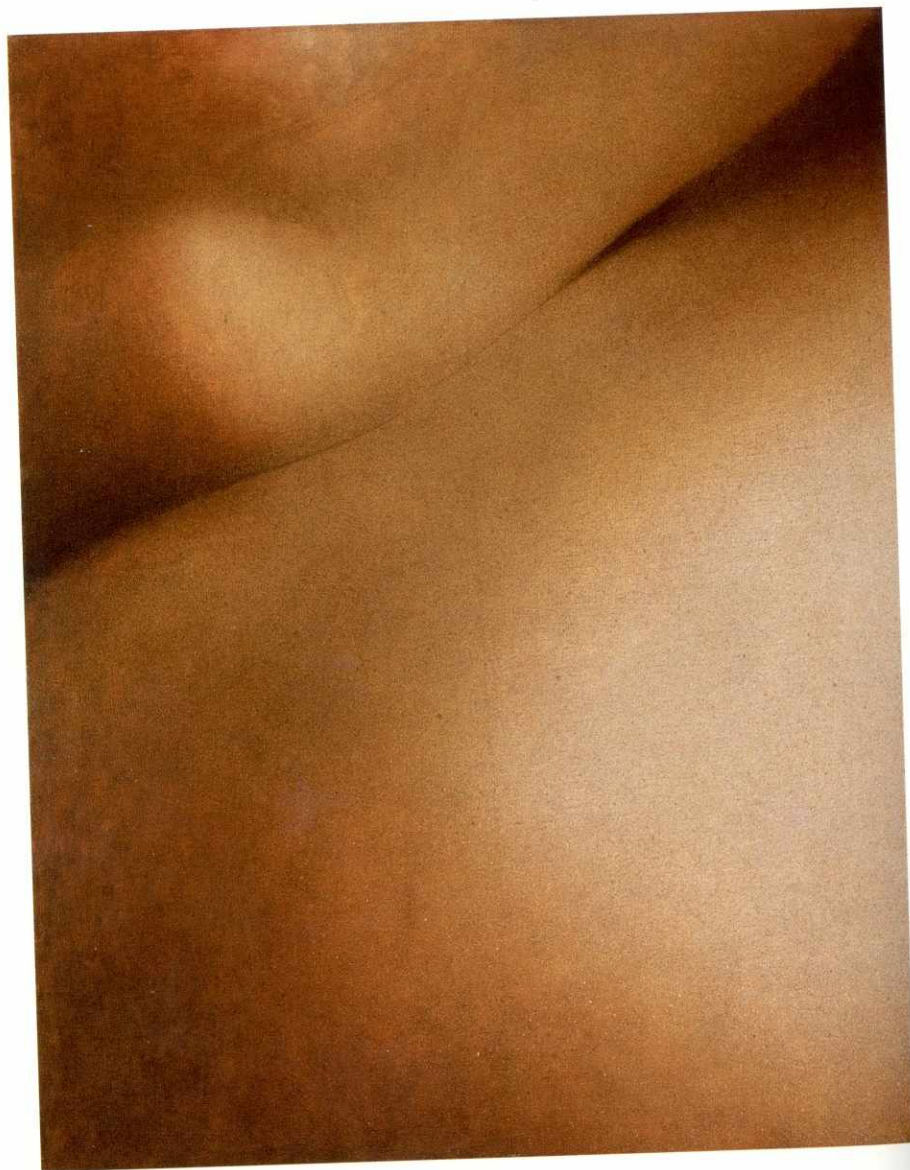
Jozef Kornucik: Bezváhový stav. 1971





V polovici 70. rokov 20. storočia, v čase doznievania čistého konceptu neoficiálnej výtvarnej scény, vstupuje do obmedzeného priestoru „voľná názorová skupina“ mladých umelcov,<sup>74</sup> ktorých záujem o klasické médiá sa v obkľúčení dematerializačných úsilí mylne chápal ako regresívny návrat k zavrhnutému a neaktuálnemu artefaktu.<sup>75</sup> Kolektívne konvertovanie k maľbe vôbec neznamenalo zneužitie jej tradičných mimetických, sémantických či imaginatívnych vlastností v obnovenom „retro“, „post“ či „neo“ variante. Ich výtvarné riešenia sa snažili byť aktuálnou a syntetizujúcou odpoveďou na naliehavú otázku toho času, v ktorej sa objavovali pochybnosti o postavení a úlohe maliarstva ako klasického média v kontexte vtedajších, najmä konceptuálnych tendencií. Hľadali nový zmysel maľby, ktorý sa mal vyhnúť nielen imitovaniu reality prostredníctvom intuitívnej imaginácie, ale aj racionálnemu hľadaniu autonómnej skladby obrazu nezávislej od skutočnosti. Východisko našli v povýšení samej činnosti tvorenia, keď výsledok – obraz, bol považovaný za dokument vizuálnej analýzy, záznam zásahov v časovom procese a každá jeho nová verzia za čiastkovú sondu buď prebratých, alebo autorských postupov a prostriedkov. V takomto analytickom spôsobe maľovania bol vždy prítomný určitý myšlienkový koncept, ktorý sa stal indikáciou vo výbere jednotlivých technologických a výrazových prostriedkov. Intelektuálne uchopenie maľby nebolo postavené len do statickej úlohy obrancu voči emotívnemu a vždy subjektívnemu autorskému subjektu, ale ako jej dominantnú zložku odhalilo nový uhol v nazeraní na klasické výtvarné médiá, ktoré v polovici 70. rokov boli v analytických konceptoch chápané ako objektívizujúci, mnohvrstevnatý, vedecko-umelecký projekt.

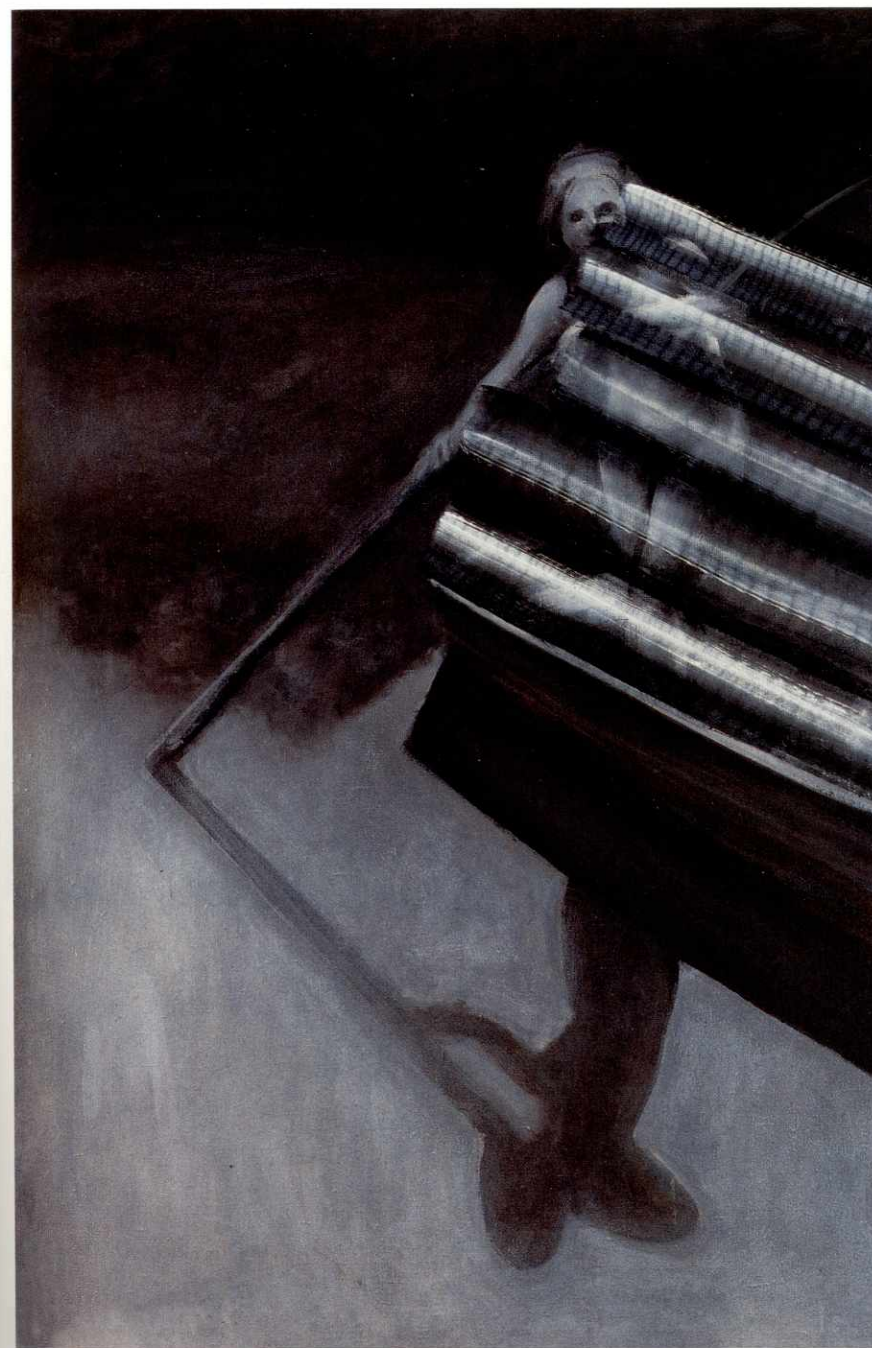
Prvý, kto v kontexte domácej výtvarnej scény 70. rokov vymedzil pojem analytické tendencie, bol brniansky kritik Jiří Valoch. Práve v tvorbe vtedy debutujúceho Igora Minárika vidí „výpoveď o podstate výtvarnej tvorby, o jej vizuálnych a estetických možnostiach. To, k čomu odkazuje, nie je vlastná, aj keď esteticky kvalitná, vizuálna podoba detailov, ale rozpätie



Rudolf Fila: Minidekalk. 1982

vizuálne formulovaných relácií a ich úhrnná výpoveď o charaktere tvorby, zahrňujúca maliarske, kresliarske a kolážové princípy.”<sup>76</sup> Po roku, na neoficiálnej výstave tvorbou a „slobodnou voľbou“ spriaznených autorov v priestoroch Ústavu technickej kybernetiky SAV v Bratislave<sup>77</sup> ako hosťujúci kurátor, priekopnícke pomenovanie preniesol a rozšíril „...o umelecké riešenia, ktoré zahŕňajú celú škálu rôznych typov tvorby od konceptuálneho umenia po analytickú maľbu, či od najrôznejších podôb minimalizmu až po to, čo býva čas od času nazývané jazykovým umením.”<sup>78</sup> Aj napriek tomu, že teórie analytických tendencií tlačili klasické výtvarné médiá

<sup>74</sup> Vysokú školu výtvarných umení ukončili zväčša v prvej polovici 70. rokov. V roku 1971 M. Bočkay (prof. D. Milly a P. Matejka), M. Meško (prof. D. Milly, J. Želibský), M. Mudroch (prof. V. Cigler), v roku 1972 D. Tóth (prof. P. Matejka), v roku 1973 K. Bočkayová (prof. P. Matejka), 1974 L. Čarný (prof. P. Matejka), D. Fischer (prof. P. Matejka), I. Minárik (prof. P. Matejka). <sup>75</sup> ŠTRAUS, Tomáš: Subjektívne o slovenskej moderne. In: *Výtvarný život*, 36, 1991, č. 1, s. 30. <sup>76</sup> VALOCH, Jiří: *Igor Minárik. Práce na papieri*. (Kat.). Okresní kulturní středisko, Blansko 1978, nepag. <sup>77</sup> Trojica výstav sa uskutočnila mimo priestorov oficiálnych galérií. Prvá vyšla z podnetu Milana Bočkaya, za podpory matematika a katolíckeho disidenta Františka Mikloška, v tom čase zamestnaného v Ústave technickej kybernetiky SAV v Bratislave. Prvá výstava sa uskutočnila v roku 1978, v Ústave technickej kybernetiky SAV v Bratislave. Na výstave sa predstavila základná zostava siedmich výtvarníkov: M. Bočkay, K. Bočkayová, D. Fischer, O. Laubert, M. Meško, I. Minárik, D. Tóth. Druhá bola reprízou prvej a bola otvorená v priestoroch SAV v Smoleniciach ten istý rok. Tretia sa uskutočnila v roku 1979, opäť v Ústave technickej kybernetiky SAV v Bratislave, kde okrem „kmeňových“ autorov vystavovali hostia: L. Čarný, L. Ďurček, M. Mudroch, R. Sikora.



Rudolf Fila: Kamufláž. 1971

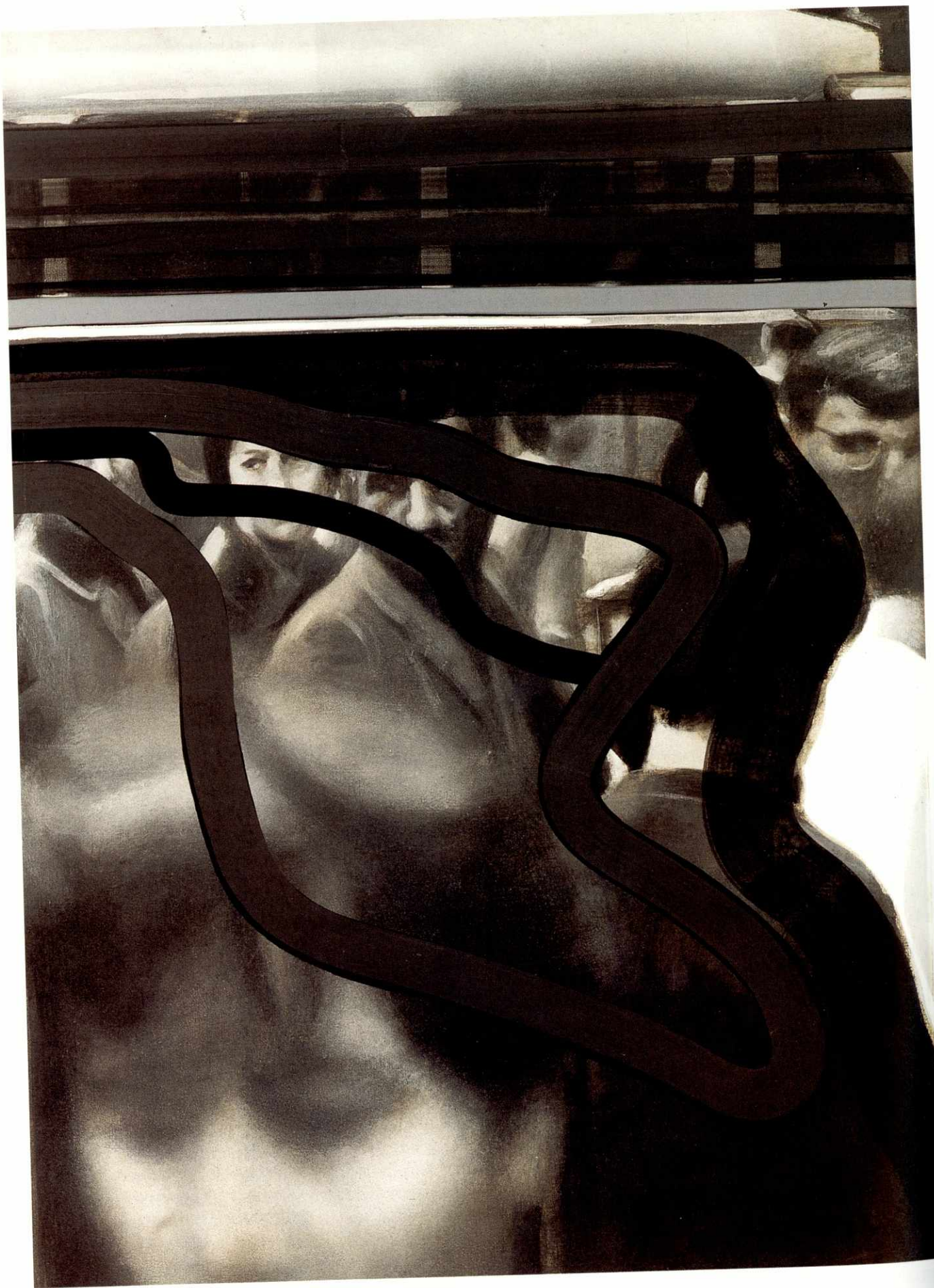
<sup>78</sup> GERŽOVÁ, Jana: A-R. (Kat.). Dom umenia, Bratislava 1992. <sup>79</sup> Maliarske gesto zo 60. rokov bolo súčasťou materiálovej informálnej štruktúry. Už v roku 1962 sa paralelne objavujú kresby, v ktorých Fila reaguje na nájdený materiál. *Časopisecké listy* s reprodukciami sú premaľované dynamickými ťahmi štetca. V roku 1967 vzniká prvá premaľba pôvodnej maľby *Premalba*, ktorej východiská zostali na čas nepovšimnuté. Pozri bližšie: MOJŽIŠ, Juraj: *Rudolf Fila*. Bratislava 1997. <sup>80</sup> Problematike citácie v slovenskom umení sa venovala GERŽOVÁ, Jana: Citácia v slovenskej maľbe I. In: *Výtvarný život*, 34, 1989, č. 2, s. 11-16. Citácia v slovenskej maľbe II. In: *Výtvarný život*, 34, 1989, č. 6, s. 10-16. <sup>81</sup> VALOCH, Jiří: *Rudolf Fila. Dva cykly*. (Kat.). Na bidýlku, Brno 1988, nepag.

do redukujúcej podoby, ako jednej z verzií konceptuálneho vizuálneho dokumentu, nebolo možné, aby pri práci s ich prirodzenými „vrozenými“ vlastnosťami sa vzdali vizuálnej príťažlivosti matérie obrazu. V tomto kontexte potom nehrali rolu len ambivalentného dodatku k problematike, ale vystupujú ako corpus delicti odklonu od čistých línií konceptuálneho myslenia smerom k rehabilitácii percep-tuálnych vlastností umenia.

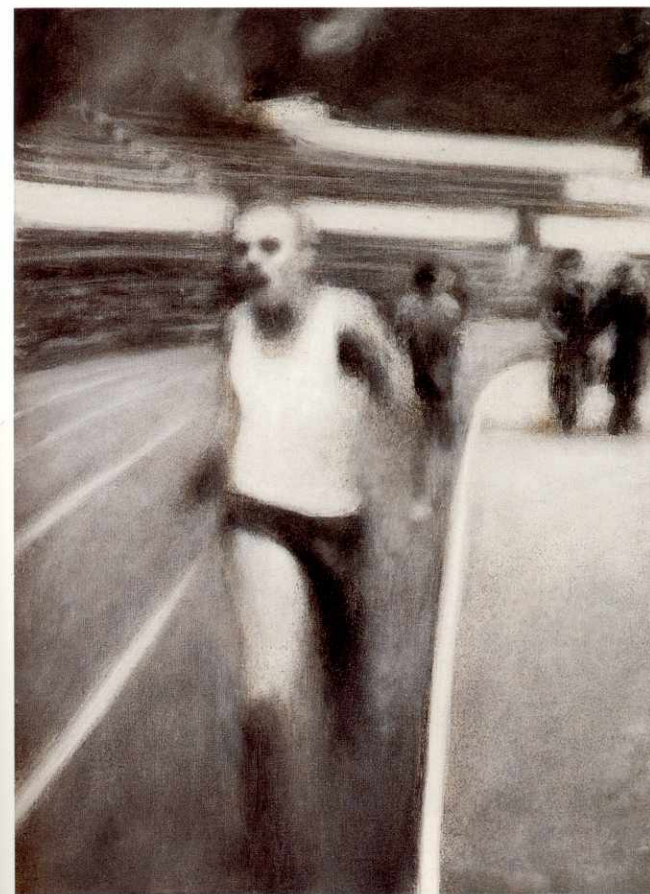
Hoci téma vizuálneho a sémantického vrstvenia sa stala aktuálnou v polovici 70. rokov, v tvorbe Rudolfa Fila je kontinuálne prítomná v podstate od začiatku jeho vstupu na umeleckú scénu. Na začiatku 70. rokov izoloval vlastné maliarske gesto, vychádzajúce z informálnej štruktúry, aby ho preniesol ako vizuálnu intervenciu do maľby v prvom pláne nesúvisiacej s preneseným gestickým zásahom.<sup>79</sup> Intervenčný zásah sa stal nielen mediálnou reflexiou štrukturálnych kvalít vo vnútri obrazu, ale tým, že odkryl vizuálny komentár, akcentoval, prípadne posunul interpretáciu východzieho obrazu. V prvej polovici 70. rokov prevládali vo Filovej tvorbe interpretačné premaľby pseudocivilistických motívov (*Premalba dievčaťa*, 1972; *Sivý deň*, 1973). Maliarsku parafrázu vlastnej fotografie alebo anonymnej reprodukcie buď simultánne konfrontoval abstraktným komentárom na druhom obraze diptychu (*Dialóg o behu*, 1972), alebo priamo vošiel „do tela“ maľovanej predlohy (*Pocta Goyovi*, 1973; *Medúza*, 1975). V maliarskych citáciách,<sup>80</sup> Rembrandta (*Maľuje Rembrandt*), 1977), Goyu (*Glosa ku Goyovi*, 1977), Kremličku (*Čo s Kremličkom?*, 1975), ktoré v 70. rokoch postupne prevzali štafetu dominantnej línie autorovej tvorby, konfrontoval gestickú intervenciu so zväčšeninou alebo konkrétnym detailom maľovanej kópie.

Popri hlavnom prúde premalieb zasahoval – kreslil na reprodukcie obrazov, na stránky módnych časopisov, na anonymné fotografie, komentáre línií a plôch odkrývajúcich buď ich grotesknú rovinu, alebo reagujúcich na tvarovú a farebnú skladbu predlohy.<sup>81</sup> Niekedy „okomentoval“ kompletne knihy a časopisy, kde sa objavuje intervencia ako cyklická reakcia maliarskych a kresbových komentárov tušom a akrylom (*Alpské majestáty*,

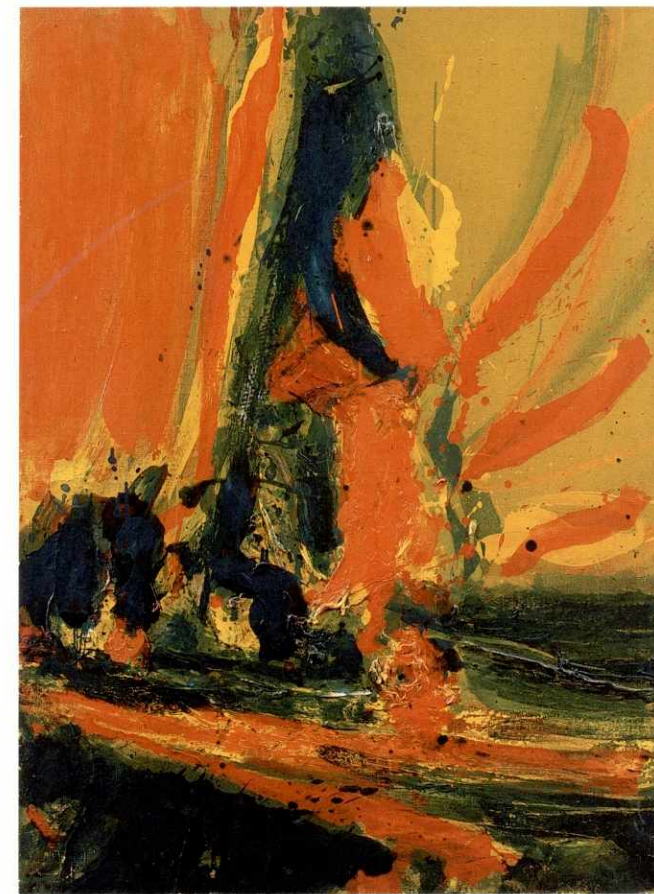




Rudolf Fila: Sivý deň. 1973

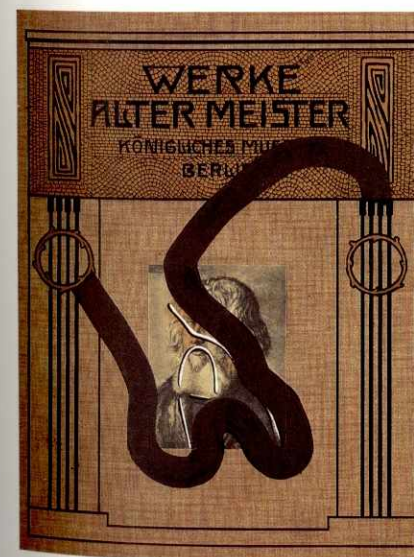


Rudolf Fila: Dialóg o behu I. 1979



Rudolf Fila: Dialóg o behu II. 1979

Rudolf Fila: Kniha objekt III. 1971



Rudolf Fila: Kniha objekt III. 1971

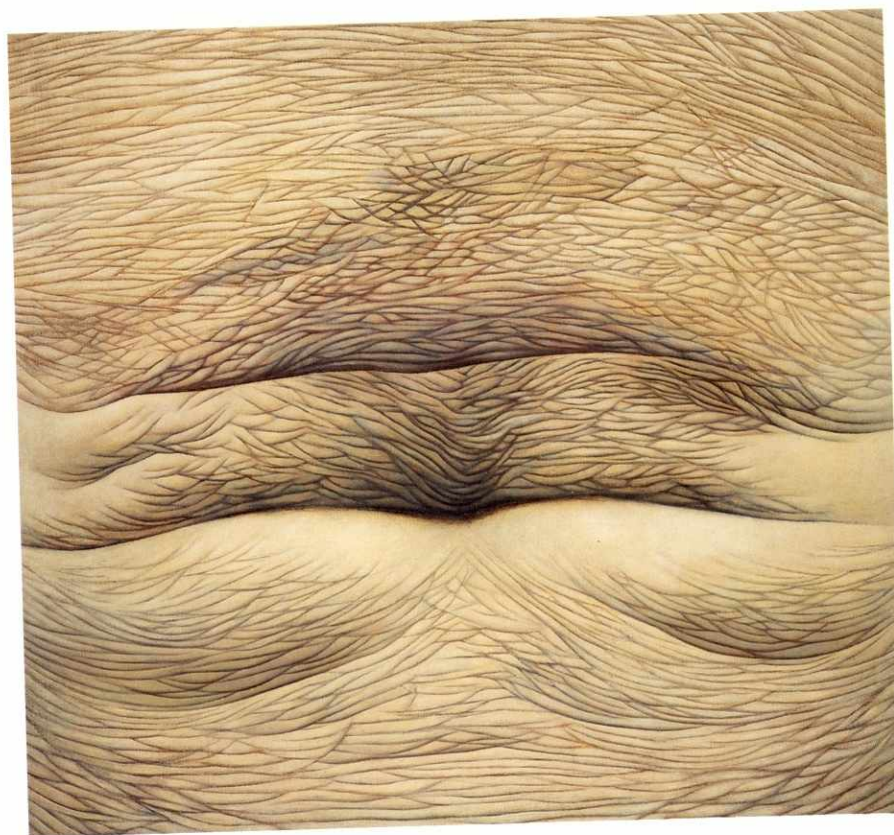


1975–1976).<sup>82</sup> Ku koncu 70. rokov sa objavila nová línia zväčšených detailov ženského tela, známych v kuloároch slovenského výtvarného umenia ako „telovky“. V početnej sérii, ktorú rozvíja až do dnešných čias, radikálne zmenil maliarsky rukopis v pointilistickú drobnokresbu intímnych zákutí ľudského tela. Komentár je vedený buď ako brutálny kontrast krehkosti námetu (Lono, 1980), alebo ako nepatrná „chyba“ maľby (Manieristická telovka, 1982). Vplyv diela Rudolfa Fila na výtvarníkov okruhu analytických tendencií je určite nepopierateľný. Zaujal nielen v úlohe stredoškolského pedagóga, ktorý dokázal študentom odkryť ideológiu nezaťažené širšie súvislosti dejín umenia, či svojim príkladom aplikácie výtvarného citátu a stratégie umeleckej interpretácie, ale tým najdôležitejším impulzom bola najmä intelektuálna reflexia, vizuálne sprítomnená v diele, ktorá sa stala príťažlivým vzorom existencie a tvorenia, v zálahe vtedajších prázdnych umeleckých formulácií.<sup>83</sup>

<sup>82</sup> Rukopis autorských zásahov sa mení v závislosti od komentovanej predlohy. Pri štetcových zásahoch do tlačných predloh je to zadržávaná stopa štetca, pri maliarskych komentároch maľieb sa výraz pohybuje od statických šrafúr a znakov, cez expresívne záznamy až po manieristicky vedené gestá.

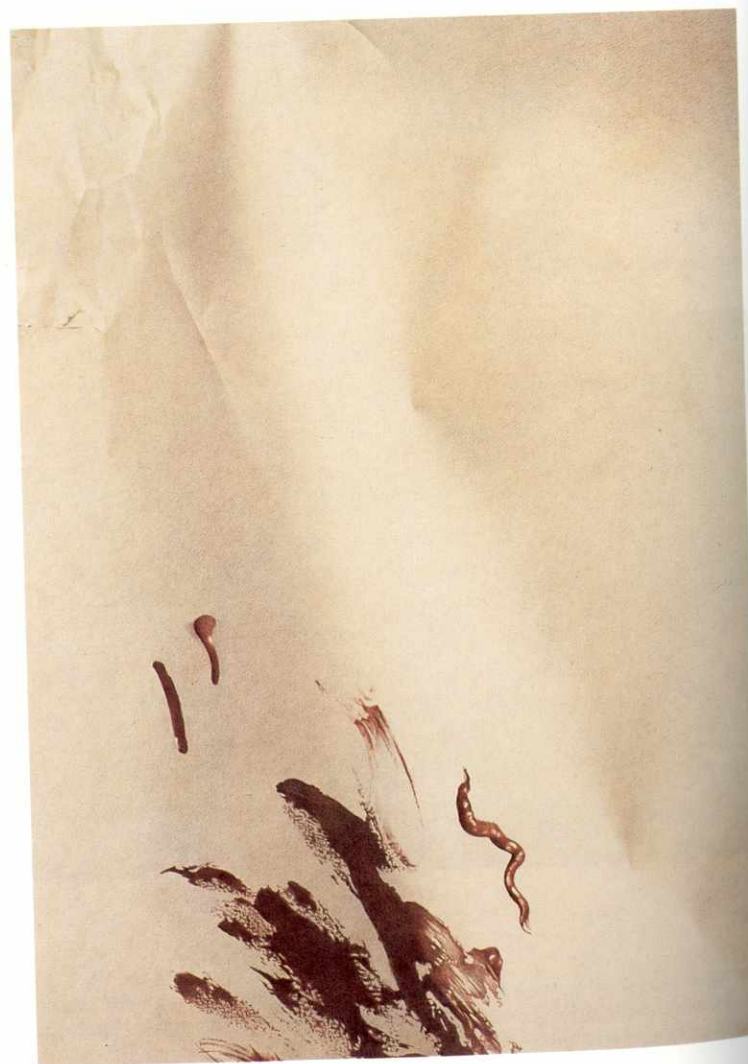


K filozoficko-estetickému okruhu analytického maliarstva sa od jeho vstupu na domácu výtvarnú scénu programovo hlásila tvorba Milana Bočkaya. Už prvé kresby – monumentalizované detaily ľudskej kože (*Topografia kože I*, 1975), i keď odvolávajúce sa na hyperrealistickú metódu, boli predzvesťou budúceho napíňania nového autorského programu. Východiskom sa mu stalo vytváranie zrakovej ilúzie v obraze prostriedkami výtvarného umenia,<sup>84</sup> ktorá nie je len optickou hádankou, ale odvoláva sa na vzťah medzi predmetom zobrazenia a jeho kresbou. Problematiku otvára sériou *Papiere*, kde iluzívna plocha papiera je zobrazená ako pokrčená matéria (*Papier X*, 1978), perforovaná (*Papier XIII*, 1978), analyzovaná vo vzťahu s cudzím prvkom (*Papier XLV*, 1983) alebo s maliarskou pastou (*Papier XXXI*, 1980). Do témy materiálových vzťahov paralelne vstupujú dejiny umenia 20. storočia ako parafrázy jednotlivých známych obrazov colníka Rousseaua (*Papier XL*, 1982), Leonardovej kresby (*Papier XXXII*, 1980), či abstraktnej maľby Pieta Mondriana. V polovici 80. rokov je program obohatený o vzťahové relácie medzi kresbou a maľbou, (*Papier LIV*, 1986), kedy kresba je maľovaná (imitovaná maliarskymi prostriedkami) a maľba je kreslená (realizovaná technikou kresby). Radikálnym zdôraznením jednej z vlastností klasickej maľby a kresby, podrobenej detailnému skúmaniu, zviditeľnil takmer všetky paradoxy, ktoré sú v maľbe a kresbe prítomné.

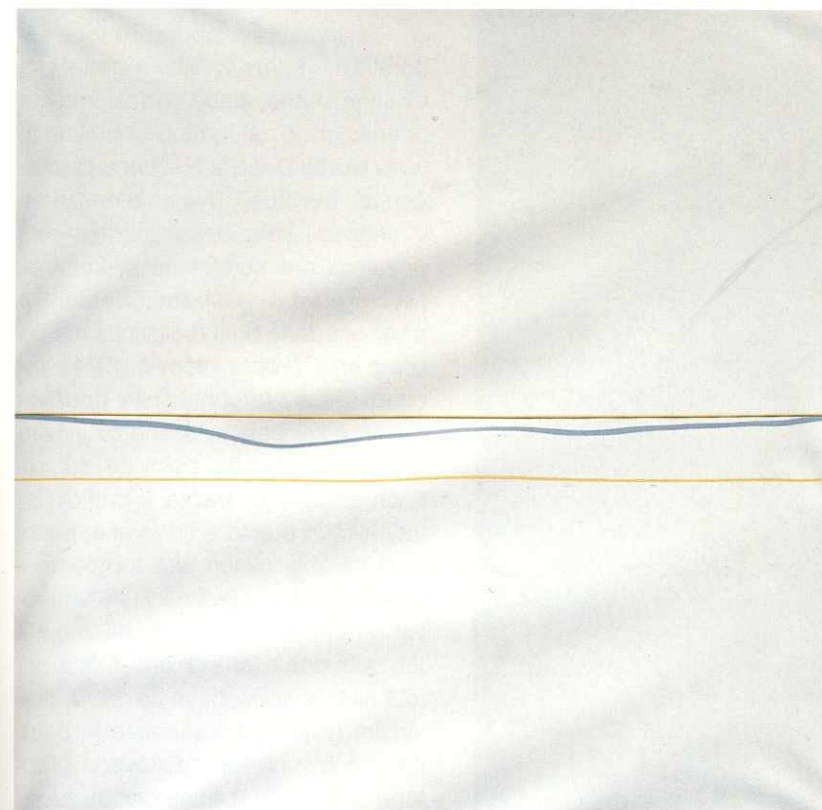


Milan Bočkay: Topografia I. 1975

Milan Bočkay: Papier XXXI. 1982

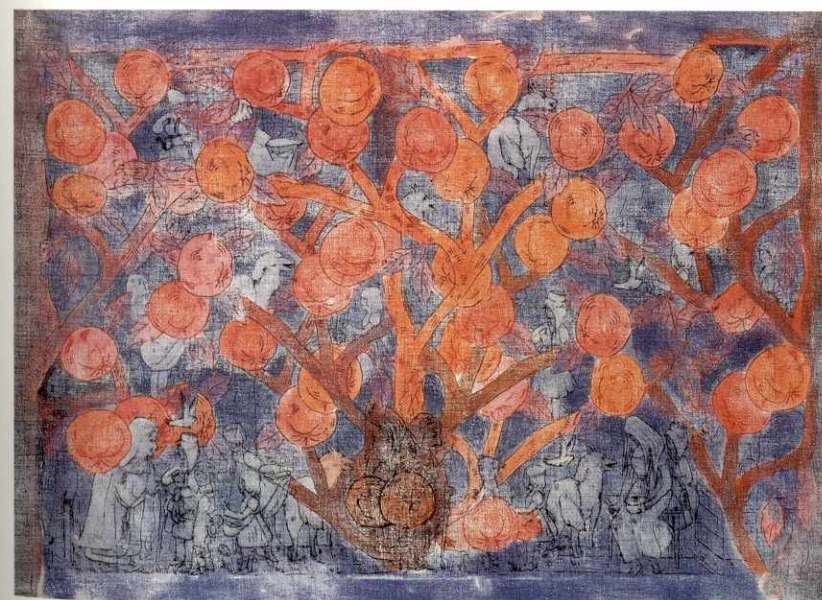


<sup>83</sup> O vysvetľujúci komentár vlastných tvorivých princípov sa pokúsil v katalógu výstavy sám autor. FILA, Rudolf: *Obrazy*. (Kat.). Nové Zámky 1977. „Všetky druhy umenia, azda okrem výtvarného, bez ostychu používajú princíp variácie na cudziu tému, alebo rôzne spôsoby citovania. V literatúre a hudbe sú tieto metódy bežné a umenie vďaka ich použitiu za mnoho významných impulzov. Diela Shakespearove alebo napríklad Cervantesov Don Quijote parodujú či dokonca persiflujú iné výtvary. Tieto princípy, ku ktorým by som ešte prirátal možnosti adaptácie, integrácie, koprodukcie, preparácie, intervencie, parafrázovania, apokryfov, glosovania, napokon dnes už klasickej montáže, koláže, frotáže, asambláže, fotomontáže.“ <sup>84</sup> Zobrazenie absolútnej ilúzie reality dosiahnutej prostriedkami výtvarného umenia sa vo výtvarnej terminológii označuje pojmom trompe l'oeil, iluzívna maľba, iluzívny obraz.

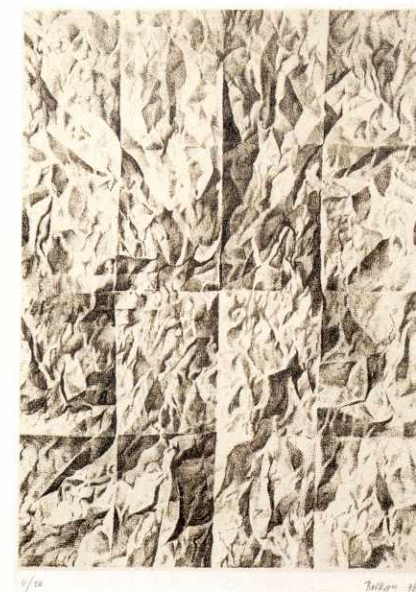


Milan Bočkay: Tri podobné linky. 1985

Klára Bočkayová: Rozprávka. 1979



<sup>85</sup> V prvej polovici 20. storočia sa vyšívané nástenné obrusy stali špecifickým fenoménom každodennej mestskej a rurálnej kultúry. Boli predovšetkým vyjadrením idealizovaných stereotypov ako vysnivaného idylického bytia. Pozri bližšie: DANGLOVÁ, Olga: Textile posters with inscription in the Central European context. In: *Bild und Text*. Internationale Konferenz des Komitees für ethnologische Bildforschung in der Société internationale pour Ethnologie et Folklore (SIEF). 1990 in Innsbruck. Národopisný ústav SAV. 1993. <sup>86</sup> Program Kláry Bočkayovej by sa mohol dať do súvislosti hnutia Pattern a Decoration, ktoré sa práve začiatkom 70. rokov inšpirovalo v tradičných remeslách a dekoratívnych umeniach. Ako príklad sa uvádza tvorba amerických umelkyň Miriam Shapiro a Judy Chicago v Programe feministického umenia v California Institute of The Arts, ktorých snahou bolo vyvrátiť konvenčnú a predpojatú predstavu o „ženských ručných prácach“ ako o niečom nízkom, nevhodnom a banálnom.



Milan Bočkay: Papier II. 1978

Mechanická technika frotáže sa stala prostriedkom výtvarného skúmania obsahových a formálnych možností kresby a maľby Kláry Bočkayovej. Predlohu, kuchynský vyšívaný nástenný obraz,<sup>85</sup> frotovaním preniesla na papier alebo plátno. „Frotovanie“ je v jej programe chápané ako aktivizujúci a v podstate nevyspytateľný autorský postup, prostredníctvom ktorého posúva, hromadí, kumuluje, opakuje, zatiera alebo vyberá určitý detail pôvodnej nástennej výšivky. Výsledkom je potom frotovaná kresba, alebo maľba, ktorej obrazová skladba sa polarizuje od figurálnej drobnokresby k abstraktnému gestu. Genéza jej prístupu sa odvíjala postupne od minimalistických zásahov priamo do výšivky (*Prieťah*, 1975), k postupnej frotáži, kde sprvu neosobným rukopisom kumulovala a seriálne radila ikonografický námet (*Krásne a zradné*, 1979), alebo farebným rozlíšením významovo zvýraznila banálny detail predlohy (*Rodinné šťastie*, 1979). Frotovaná maľba a kresba otvára obraz v dvoch rovinách: ako ironicko-groteskný komentár, ozvlášťňujúci nájdené, i ako analýza maliarskeho gesta manipulovaného frotovaním.<sup>86</sup>





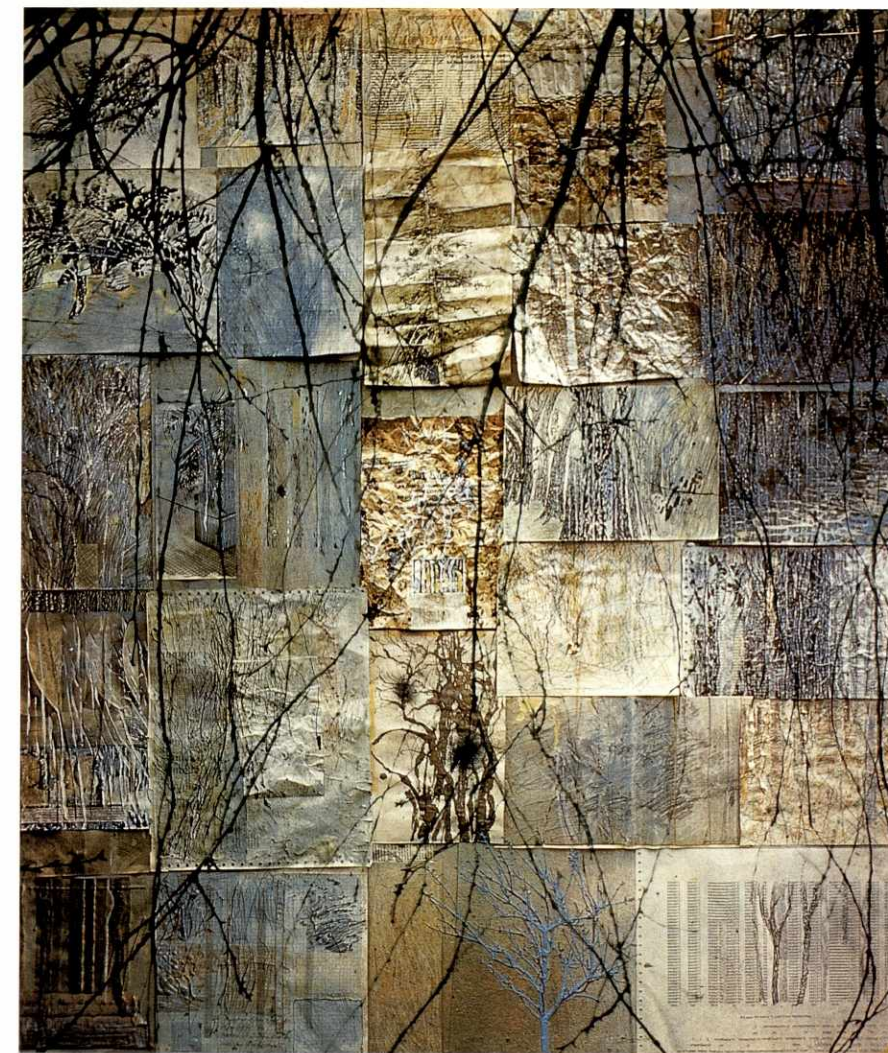
Klára Bočková: Zlatý dažď. 1978

Klára Bočková: Tragikomédia. 1978



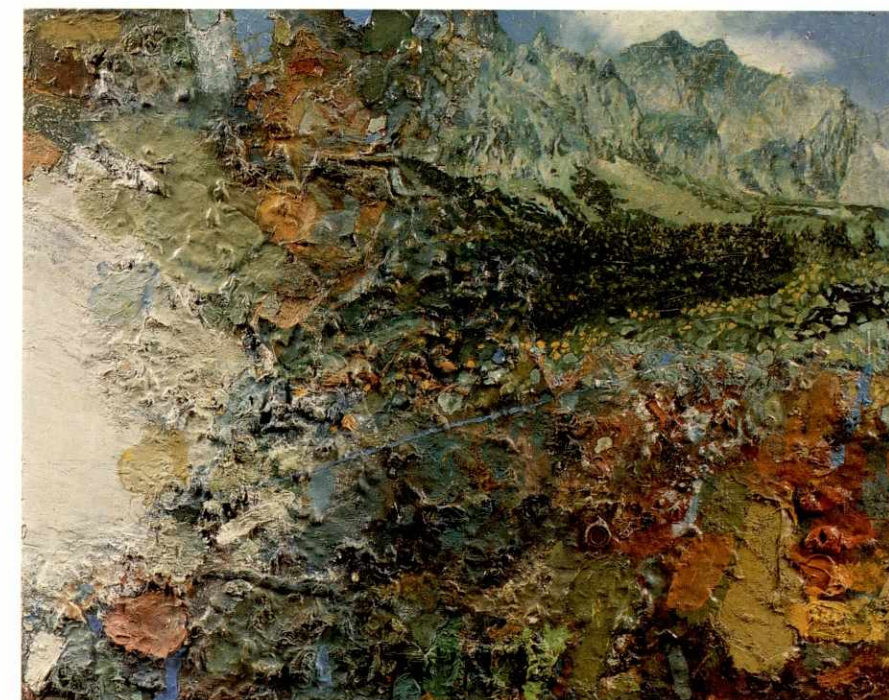
<sup>87</sup> Manifestácia bola súčasťou Albumu 76, ktorý bol druhý v poradí. Bol deklarovaný ako album grafických listov od 65 autorov. Pozri bližšie: In: *Situace 1970–1989. České a slovenské výtvarné umění v 70. a 80. letech na Ostravsku*. Museum Beskyd, Frýdek-Místek 1991, nepag. <sup>88</sup> Pod všeobecným pojmom počítačová grafika sa v 70. rokoch chápe spracovanie dát v programátorskom systéme do podoby dierekových pásov, z ktorých sa ďalej počítačom transformujú ako počítačová kresba na plotter alebo na obrazovku počítača.

Systematické podrobovanie sebareflexie maľby, kresby a grafiky, či už samostatne, alebo vo vzájomných prienikoch je základnou charakteristikou tvorby Daniela Fischera. Naznačením budúcej dvojkoľajnej línie v chápaní kompozície obrazu ako priestoru pre abstraktné aj konkrétne, logické i náhodné, chaotické a usporiadané bola realistická maľba (*Bod nula (Pocta otcovi)*, 1974), vychádzajúca z farebnej škály používanej školskej palety. Fischerov výtvarný program sa do polovice 80. rokov odohrával zväčša v grafických technikách ofsetu a serigrafie, s ktorými narábal nielen ako s prostriedkami neosobnej techniky, ale vnucoval im spôsoby, ktoré mohli zahmlieť ich pôvodný charakter. Ofsetovú techniku prispôbil maliarskym pravidlám (vytierane, zatieranie farbou), čím anonymnú reprodukovanosť predlohu expresívnou intervenciou zasadil do nových, nielen vizuálnych súvislostí (*Manifestácia*, 1976;<sup>87</sup> *Vznik zobrazenia*, 1983). Tvorba v sledovanom časovom úseku rokov 1970–1985 sa u D. Fischera nebuduje ako postupný vývojový sled od jednoduchého k zložitému, ale je skôr vizuálne opodstatnenou reakciou na daný ikonografický materiál, od ktorého sa potom odvíjajú zložito štrukturované grafické vstupy ako nové významové odkazy (*Dialóg*, 1978; *Topologická krajina*, 1980). Koncom 70. rokov do hotových ofsetov a serigrafií vstúpil počítačovou grafikou,<sup>88</sup> vzťahujúcou sa najmä na cyklus kresieb a grafičiek *Altamira* (1978–1984). Námet sa opakovanne objavil v sérii kresieb, ofsetov a maľby, buď ako motív rozložený do čiastkových fáz (*Altamira*, 1978), alebo ako počítačovo zhustený znak predchádzajúcich variácií (*Altamira*, 1979). Keďže ikonografický materiál počiatočného obrazu si vyberal z rôznych kultúrnych prostredí, nemohol sa vyhnúť konfrontácii s literárnym textom. Fragment básne analyzoval cez jeho skrytý význam, aby ho odkryl v novej grafickej štruktúre (*Obrazobáseň, Pocta J. Kolářovi*, 1982). Autenticitu Fischerovho zložito štruktúrovaného prístupu v rade ostatných analytických programov treba vidieť práve v pozdvihnutí čiastkového výtvarného zásahu ako dominantnej a výslednú podobu obrazu formujúcej zložky.

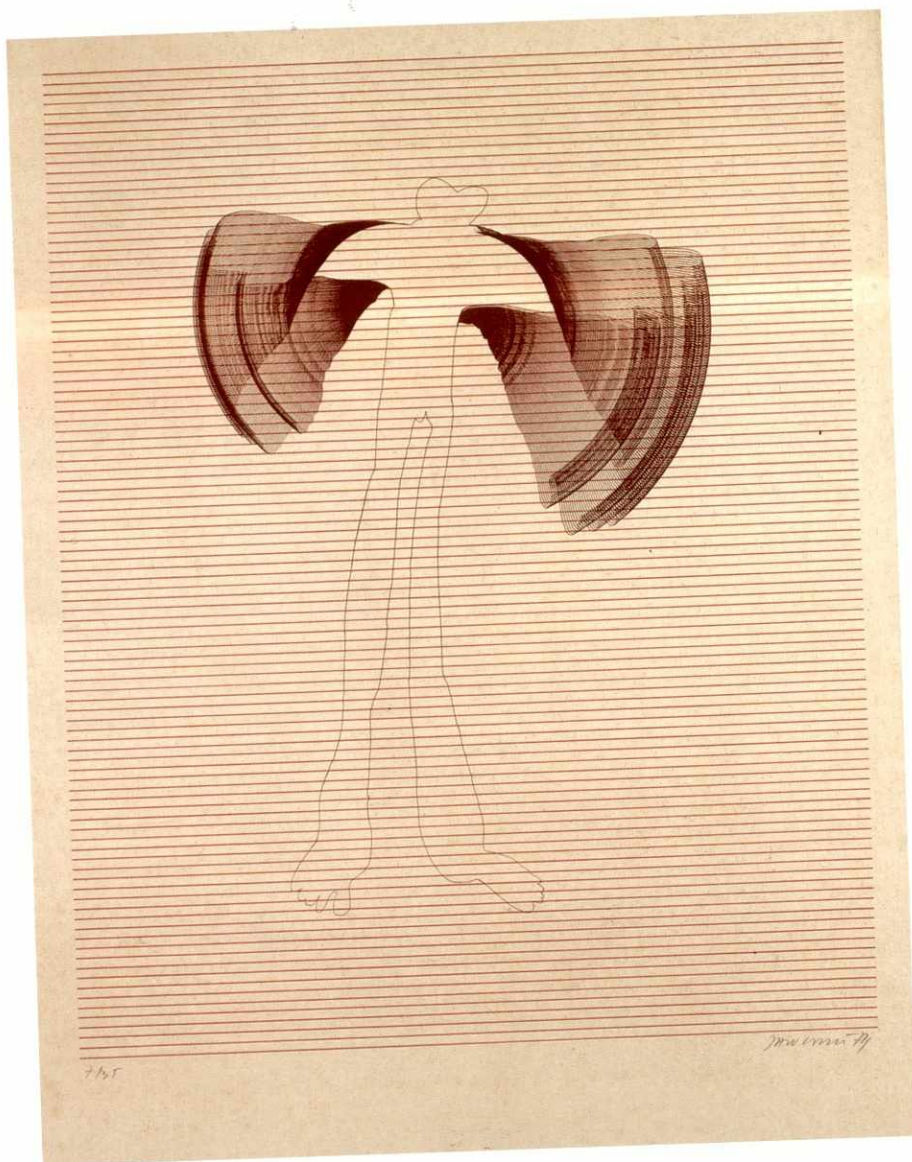


Daniel Fischer: Stromy III. 1974

Daniel Fischer: Nultý bod (Pocta otcovi). 1974

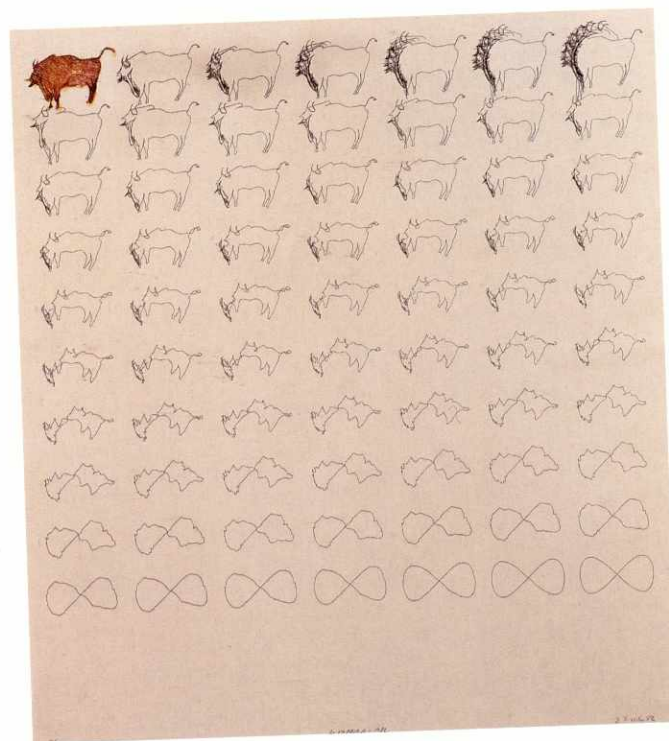




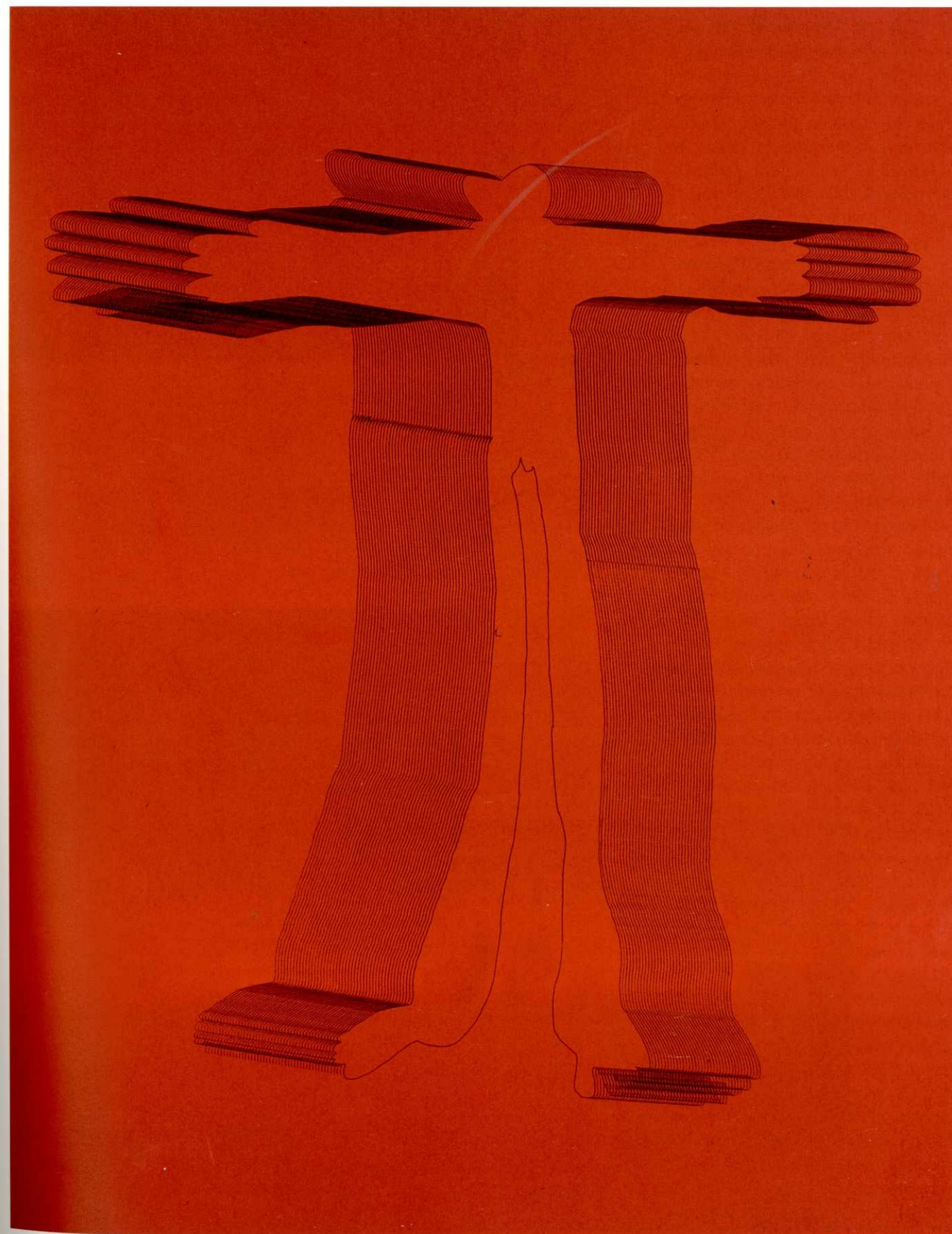
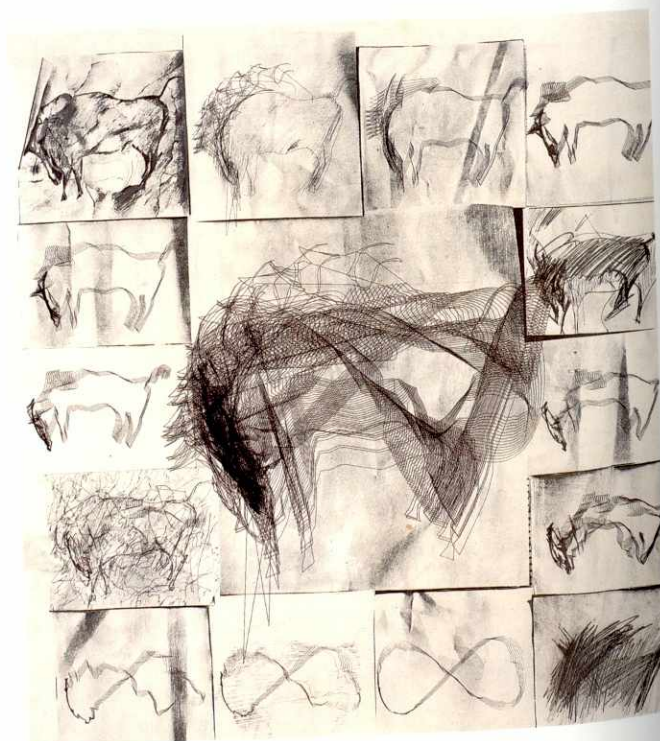


Jozef Janković: Figura III. 1974

Daniel Fischer: Altamira. 1979



Daniel Fischer: Altamira. 1979

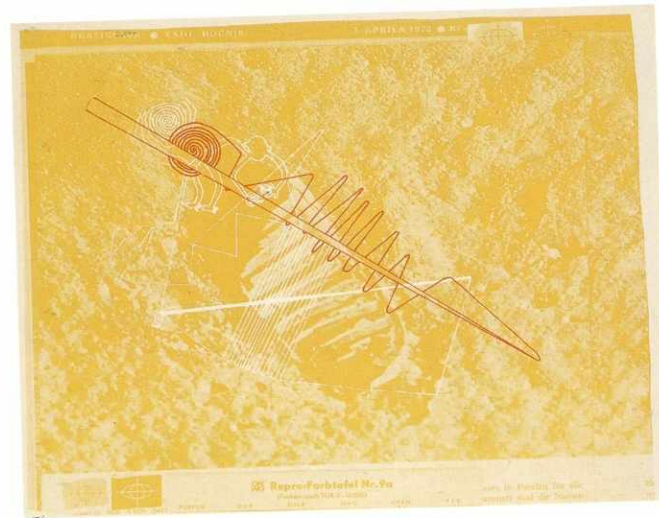


Jozef Janković: Figura I. 1974



Sugestívnosť procesuálneho zobrazovania realizovaného za pomoci počítačového programu sa nevyhla ani tvorbe Jozefa Jankoviča. I keď jeho umelecké myslenie bolo programovo zamerané iným smerom, akým boli analytické skúmania, jeho počítačová grafika sa zhoduje s východiskami a prostriedkami experimentujúcimi v rámci klasických médií. Programové operácie ako bolo fázovanie, posúvanie, preklápanie, násobenie použil pri transformácii svojej pôvodnej autorskej kresby, najčastejšie ľudskej figúry, v dynamický novotvar (*Figúra I*, 1974). Inokedy akoby v lineárnom prerozprávaní premenil charakteristický znak figúry v nový zjednodušený symbol (*Expanzia*, 1980), alebo naopak v chaotickú sieť čiar (*Miesto hore*, 1979).

Marian Mudroch takmer po štvorročnej oddychovej pauze po ukončení štúdií v sklárskom ateliéri Václava Ciglera sa do kontextu analytického spôsobu tvorby zaradil debutujúcou sériou grafík *Konvergenzie* (1976). Farebné variácie ofsetovej reprodukcie Rembrandtovho autoportrétu prekryl serigrafickou dotlačou geometrickej štylizácie portrétu otca Jána Mudrocha. Autorský zásah zrazu nevystupuje len ako konfrontácia dvoch kultúrnych symbolov rôznych historických období, ale dá sa chápať ako verejné vysporiadanie sa samého so sebou, na pozadí súkromných a širších dejinných súvislostí. Pokračoval *Konvergeniami II* (1979), kde opäť farebne rozlíšený ofset prvej stopy človeka na mesiaci doplnil zemným znakom, nachádzajúcim sa na planine Nazca v Peru. Je zrejmé, že vzťah dvoch vrstiev citátu a geometrického znaku nie je len o prenikaní dvoch kontrastných štruktúr, ale že je aj odkazom k hlbším významovým skutočnostiam, možno smerujúcim k základným otázkam existencie: Kto sme? Kam kráčame?<sup>89</sup> V 80. rokoch pokračuje v naznačenej konfrontácii dvoch odlišných realít, v tvarovom i farebnom minimalizme (*Kontemplácie*, 1980; *Meditácie*, 1980). Odklonom od predchádzajúcich grafických cyklov je naznačený v sérii *Autoportrétov* (1980), ktorá by sa dala chápať ako parafrázy na tému monochrómneho obrazu.<sup>90</sup> Z čiernej plochy papiera „vychádza“ ofsetová tlač, štúdiá mužského aktu (zhotoveného podľa

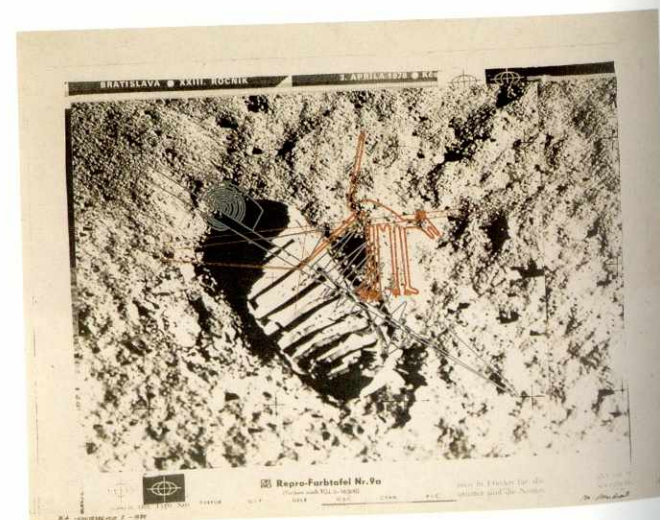


Marian Mudroch: Konvergenzie II, 1979

Marian Mudroch: Konvergenzie II, 1979



Marian Mudroch: Konvergenzie II, 1979



<sup>89</sup> Konvergenzie I. a II. boli vystavené v roku 1979 v brnianskom Klube školství a vědy Bedřicha Václavka. <sup>90</sup> VALOCH, Jiří: Marián Mudroch. Grafiky – Kresby. (Kat.). Foyer Těšínského divadla, Těšín 1982, nepag.



Marian Mudroch: Meditácie II, 1980

Marian Mudroch: Meditácie III, 1980



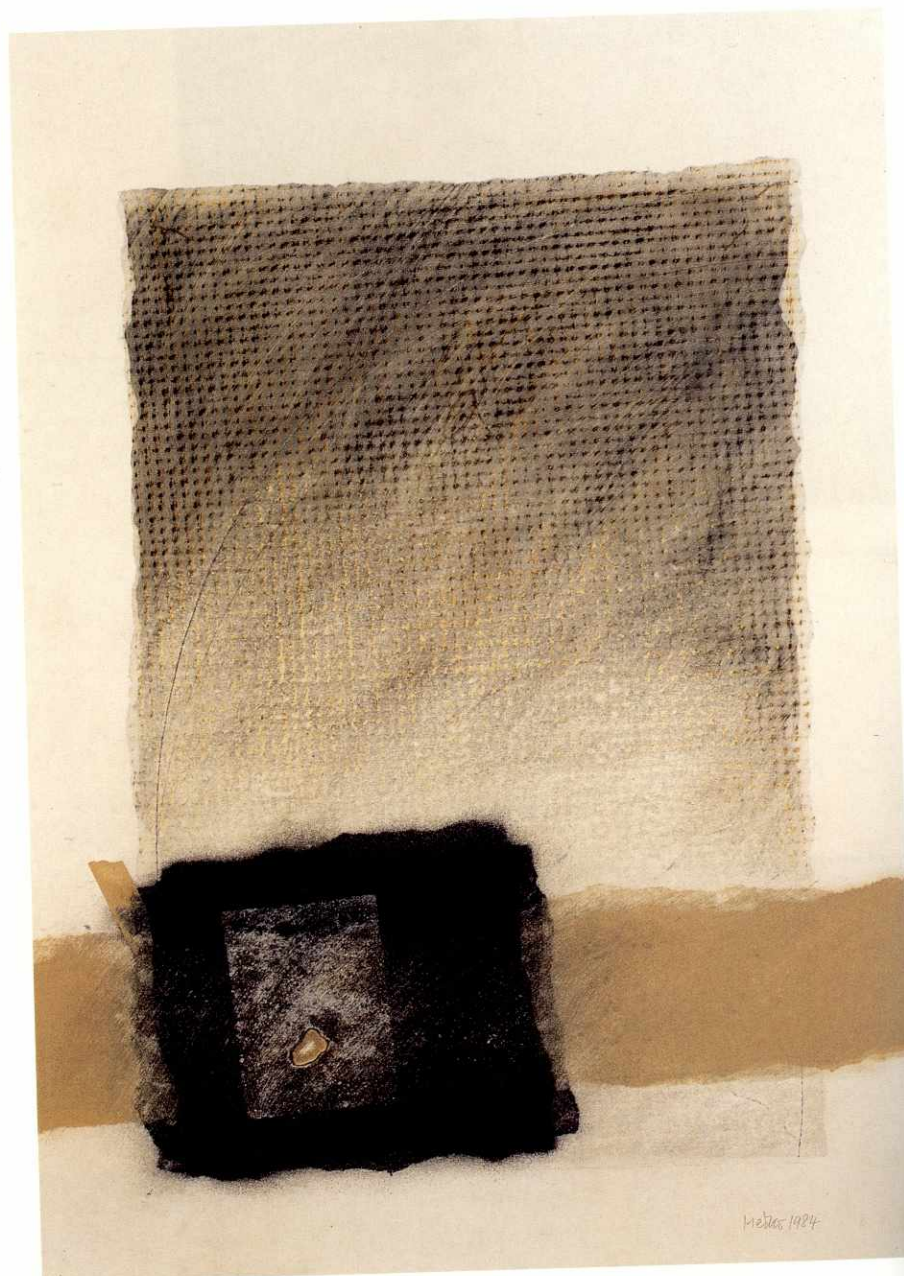


Edwarda Muybridga), ktorá sa od podkladu líši len leskom. Tému *Autoportrétov* zopakoval aj v kresbe, s použitím identického princípu čiernej kresby na čierny podklad.

Nie je podstatné, že koláže, kresby a maľby Igora Minárika odkazujú k estetike informálnej abstrakcie. Dôležité je, že jej štruktúru si prepožičal, aby v obrazoch ako vzorkovníkoch predložil jej cielene i náhodne nájdené vizuálne variácie. Na ploche obrazu zväčša kombinoval rôzne štruktúry maľby (*S čiernym obdĺžnikom*, 1979) a maľby doplnenej kolážou spomienkových fragmentov (*Hromadenie*, 1979). Samotná maľba je diferencovaná rôznou intenzitou rukopisu, ktorý je charakterizovaný rozptátím od gestickej expresivity k hladko natretej ploche, od zahustenej farebnej štruktúry k jej prázdnyim vzdušným miestam. Minárik sa nikdy nevzdal primárnych estetických kvalít maľby a hľadal ich v zložitom systéme vzťahov autonómnej abstraktnej štruktúry.<sup>91</sup> Niekedy ale analytickú konfrontáciu maľby a kresby dopĺňa „rozprávajúcim“ groteskným detailom v podobe kolážového obrazu alebo časti maľovaných štruktúr prekryje skrkvanou vrstvou papiera (*Bez názvu*, 1974). „Minárikova tvorba predstavovala ojedinelý variant analytických tendencií. Znamenala návrat k tradičným materiálom, ale zároveň priniesla aj jej prehodnotenie, ak ide o zmysel diela.“<sup>92</sup>

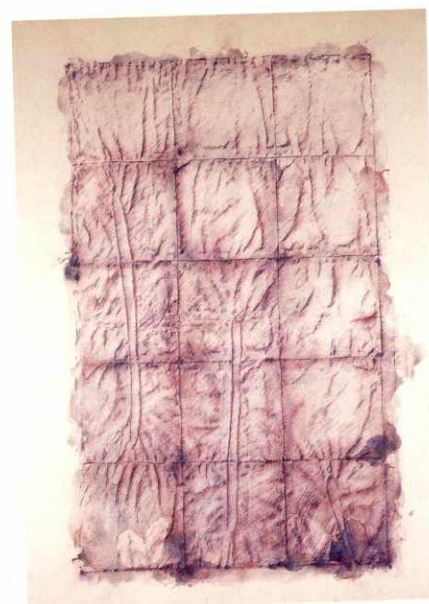
Aj Marian Meško našiel záľubu v materiálových štruktúrach, ale na rozdiel od Minárika sa obrátil k tým, ktoré mohol za pomoci širokej škály výtvarných techník „opracovávať“ do inej vizuálnej podoby a obsahovej roviny (napr. kamenná dlažba). Jeho objekty a koláže sa síce približovali k abstraktnému minimalizmu, ale za pomoci frotáže im podsunul také nové vlastnosti, ktoré sa už vymykajú antisujetovej abstraktnej skladbe. Frotáž nebola konečným procesom analytických intervencií, ale objekt či kresbu ďalej podroboval prekresľovaniu (*Transfer*, 1976), vymazávaniu, prekryvaniu, vkladaniu, prelepovaniu, perforovaniu a odlievaniu.

<sup>91</sup> J. Valoch Minárikovu tvorbu porovnáva s talianskym okruhom analytickej maľby, v ktorej autori sledujú predovšetkým vzťah geometrického poriadku a jeho rukopisnej a lyrickej interpretácie, alebo vzťah konkrétnej plochy obrazu s jeho iluzívnym priestorom. In: VALOCH, Jiří: *Igor Minárik. Práce na papíře*. (Kat.), Okresní kulturní středisko, Blansko 1978, nepag. <sup>92</sup> Ibidem.



Marian Meško: Tampón. 1984

Marian Meško: Transfer. 1978



Marian Meško: Transfer. 1978

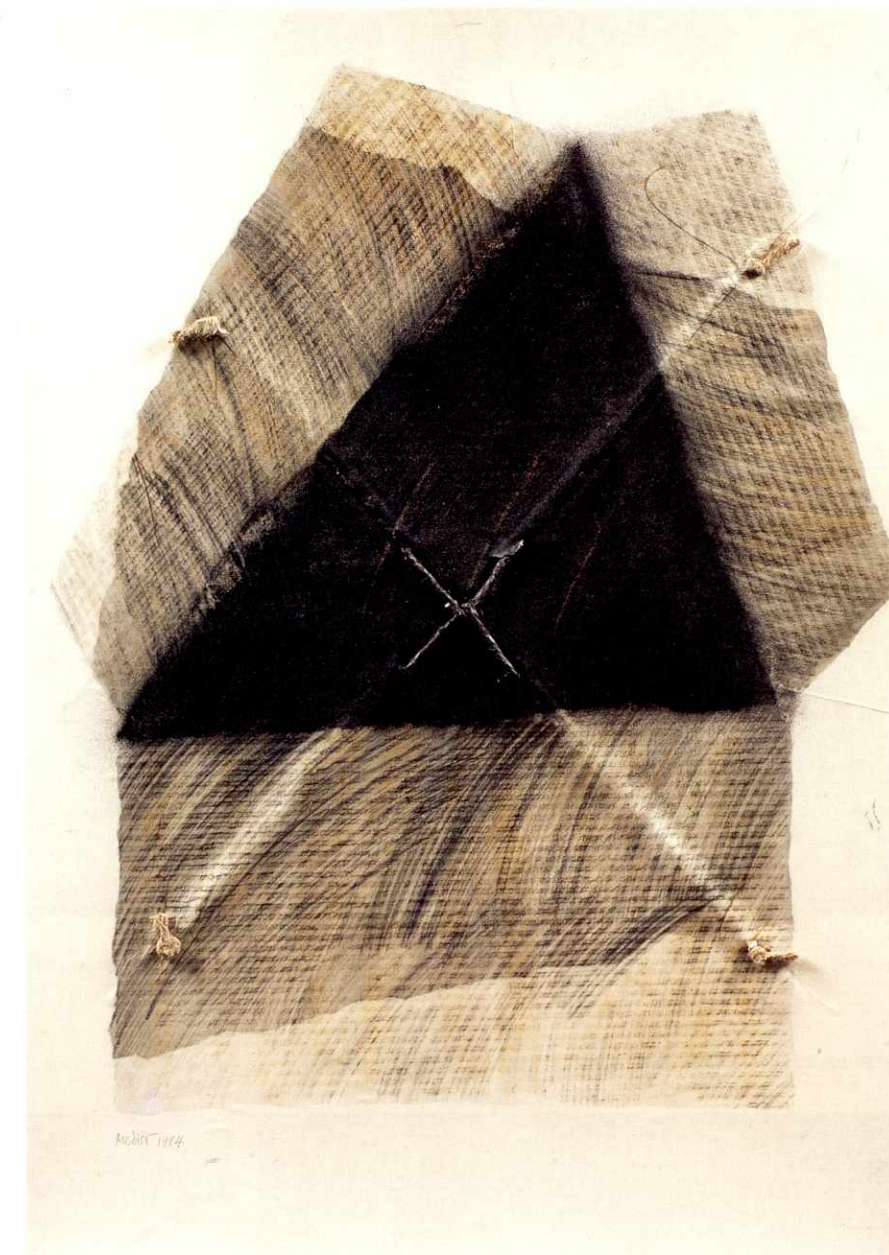


Marian Meško: Transfer. 1976

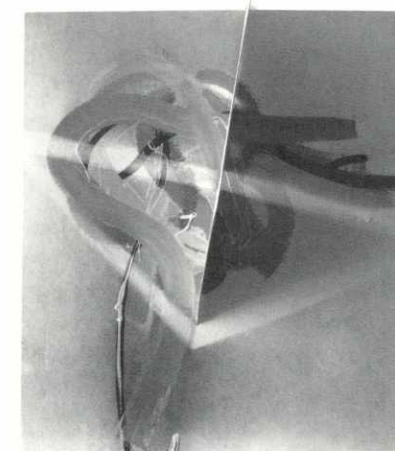
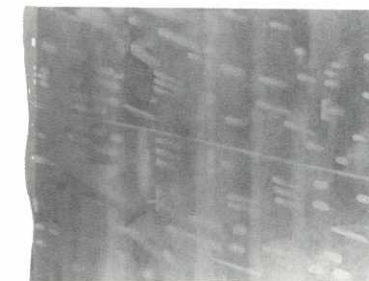
Ladislav Čarný: Hermes ako Jánus. 1984



Marian Meško: Trojuholník ironik. 1984



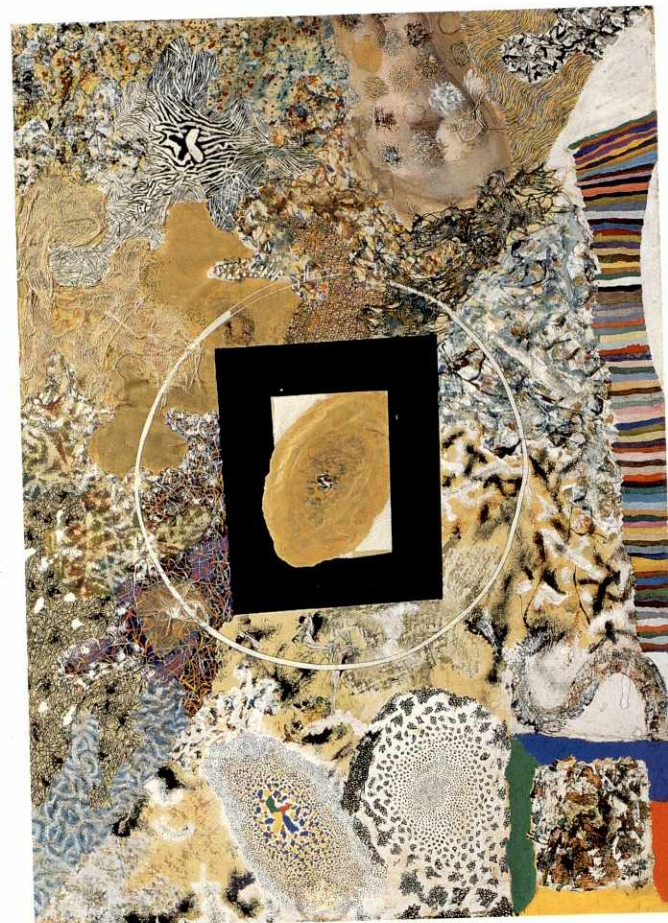
Ladislav Čarný: Mimikri pre svetlo I. 1983







Igor Minárik: Bez názvu. 1974

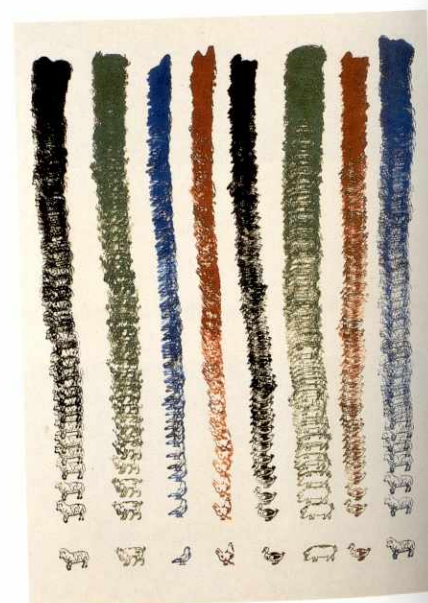


Igor Minárik: Bez názvu. 1979

Igor Minárik: Bez názvu. 1974



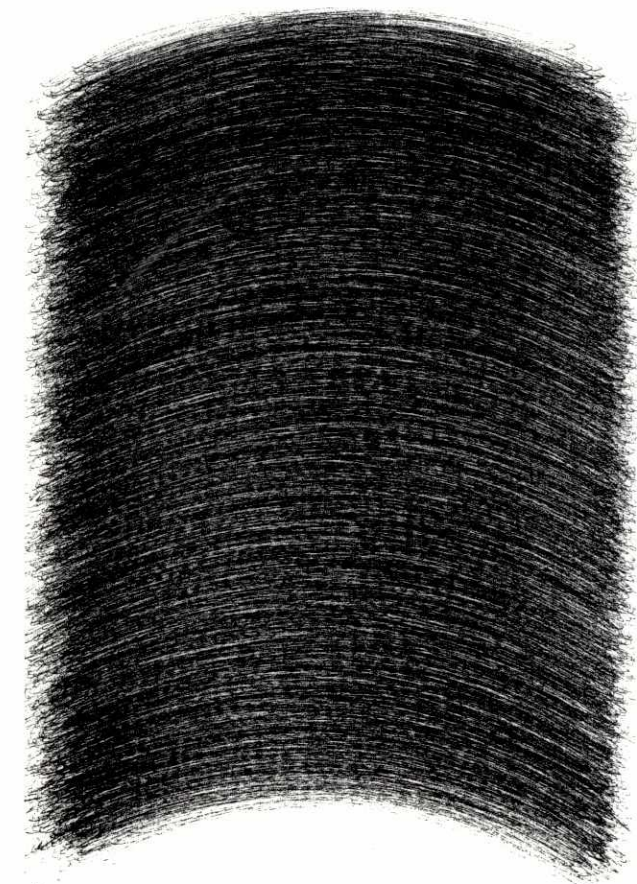
Igor Kalný: Kresba pečiatkou. 1980



Začiatkom 80. rokov sa venuje interpretácii kamennej dlažby v tvorbe mäkkých reliéfnych objektov – zmäkčenín, ktoré svojim mäkkým výzorom parafrázujú štruktúru pôvodnej kamennej dlažby (*Zmäkčenina*, 1982).

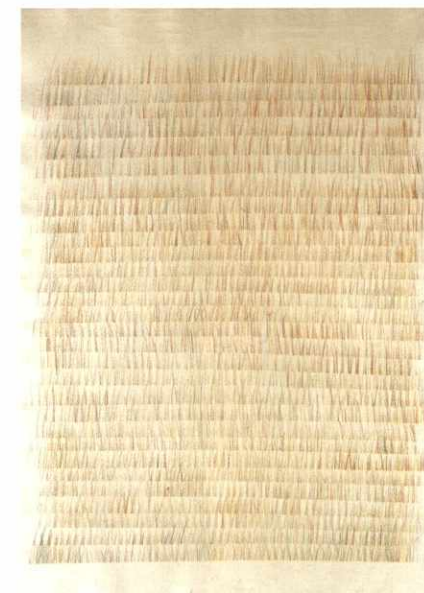
Ladislav Čarný po tvorivom štípendijnom pobyte v Ústave filozofie a sociológie SAV v Bratislave v roku 1984 zhodnotil svoje vtedajšie pôsobenie „vo svete vedy“ cyklom kresieb a objektov príznačne pomenovaných *Mimikri*.<sup>93</sup> Hľadal analógiu správania v ríši zvierat so správaním človeka v agresívnej civilizácii (*Mimikri pre človeka v prostredí civilizácie*, 1983). V inej sérii kresieb nachádza mimikry vo vizuálnom zobrazení ilúzie nakresleného svetla a jeho reálneho dopadu (*Mimikri pre svetlo*, 1983). Minimalizovaná kresba, ktorej jediným obsahom sú kreslené svetelné valéry, sa konfrontuje s reálnym svetlom, vpúšťaným na plochu obrazu prostredníctvom perforovanej šablóny. V tomto priestore ilúzie a reality, skutočného a zdanlivého hľadá správny výraz kresby v slede ďalších variácií. Popri experimentoch s reálnym svetlom sa paralelne objavujú práce s privlastneným cudzím objektom. Na výstave *Mimikri* sa objavil trojrozmerný sadrový odlatok, kde zadnú časť prekreslil maľbou do iluzívnej podoby tváre. (*Premodelovanie plastiky kresbou*, podtitul *Súboj médií*, 1983).

Igor Kalný nebol generačným druhom spomínaného okruhu umelcov. Prišiel z okraja, z čistej potreby tvoriť. Po obdobiach hľadania, inšpirovania a absorbovania ponúkaných podnetov<sup>94</sup> zverejnil začiatkom 80. rokov cyklus pečiatkových kresieb vykladaných z banálnych detských „zvieracích“ pečiatok.<sup>95</sup> Opakovaním tlačenia, ich posúvaním do pásov, kumulovaním do škvŕn sa nemení len kresba, ale v podstate sa zahmlieva pôvodná komická vizáž pečiatky, kde v skrumáži expresívnych štruktúr nadobúda až agresívny charakter (*Bez názvu*, 1981). Kreslenie abstraktnej, nič nezobrazujúcej línie, overovanie krehkých štúdií v geometricko-lyrických štruktúrach, téma, ktorá sa objavila v sérii niekoľkých sto kresieb, dnes tvorí nosnú časť Kalného ume-



Igor Kalný: Dynamická kompozícia II. 1980

Igor Kalný: Bez názvu. 1983

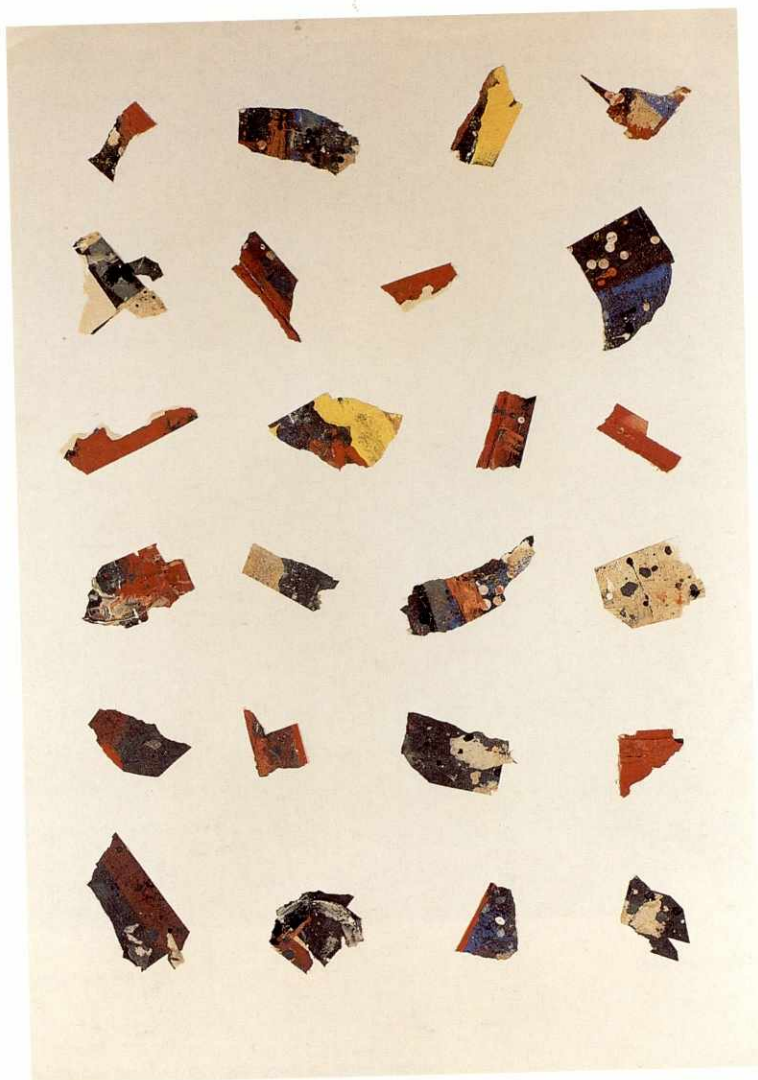


Igor Kalný: Roztrhnutá kresba. 1982



<sup>93</sup> V rámci akcie SFVU si zvolil pracovné prostredie Ústavu sociológie a psychológie SAV. Obrazy, kresby a objekty inšpirované pobytom vystavil vo Výskumnom ústave ekonomiky poľnohospodárstva a potravinárstva v Bratislave. Výstava bola po týždňov trvaní predčasne ukončená po zásahu ministra poľnohospodárstva. <sup>94</sup> Okrem okruhu umelcov spájaných s analýzou klasických médií to bola tvorba najmä Dalibora Chatrného. <sup>95</sup> Pečiatkové kresby prvýkrát vystavil vo výstavných priestoroch Csemadoku v Bratislave v roku 1981.





Otis Laubert: Zbierka I. 1978

leckého odkazu. J. Valoch vidí práve v tvorbe Igora Kalného dovŕšiteľa analytických a konceptuálnych tendencií v slovenskom umení v tom, že práve v jeho diele prirodzene splynuli so všeobecnými problémami výtvarného diela.<sup>96</sup>

Program Otisa Lauberta sa na prvý pohľad vymyká doteraz naznačenej línii analytického výskumu klasických výtvarných médií. Je pravdou, že vo svojej tvorbe „angažoval“ ready-made, ale nie tradičným spôsobom ako hoto-vý artefakt. Laubert pracuje s predmetmi dvoma spôsobmi: ako so zbierkou, ktorú na základe určitých vlastností triedi, alebo ich komentuje za pomoci širokej škály rôznych prístupov. Približne od polovice 70. rokov budoval sériu *Zbierky* ako „obrazové“ kompozície z nájdených predmetov. Rozličné predmety rozložil do horizontálnych radov na základe určitých vlastností a koláž potom môže byť čítaná ako vizuálna báseň alebo vizualizovaná metafora. Triedenie nájdených

predmetov sa neskôr vyvinulo do vytvárania nekonečných podskupín podľa materiálu, farby a tvaru. Niektoré zo zbierok interpretoval kresbou vo forme koláže a asambláže. Využíval výtvarné i nevýtvarné kvality predmetov a nepatrným kresbovým dodatkom ich umiestňoval do inej významovej roviny, často s groteskným a ironickým prídavkom (*Z pupku si ráno vyberám kúsky gobelínu*, 1981). Cyklus (*Mail Art*, 1978) zbierka poštových predmetov (obálky, známky, balíky) je výnimočná v rade Laubertovej práce, pôvodne zameranej na estetický výraz predmetov, práve zdôraznením deštruujúceho vstupu (kresba, perforácia, vystrihovanie, trhanie, zošívanie) do neatraktívneho materiálu spájaného s listovou (poštovou)

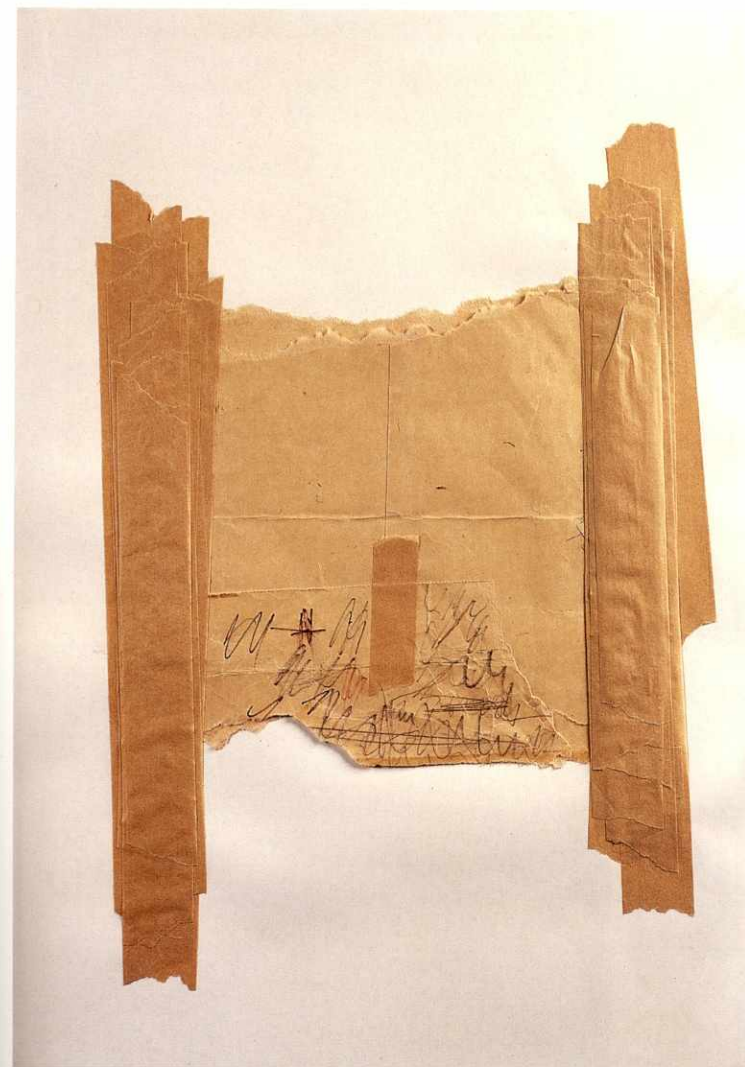
<sup>96</sup> VALOCH, Jiří: *Igor Kalný. Výber z tvorby*. (Kat.). Galéria hlavného mesta SSR, Bratislava 1988, nepag. <sup>97</sup> Po absolvovaní VŠVU (prof. P. Matejka) v roku 1974 sa nezačlenil do okruhu umelcov neoficiálnej kultúry. Jeho raná tvorba vychádza z tzv. maliarskeho civilizmu. Bol spojovaný najmä s tvorbou absolventov Želibského špeciálky, s dielom M. Rašlu, Š. Hrčku. Ich záujem viedol k zobrazovaniu radostného estetického zážitku. Dnes sa chápe ako generačná maniera uctievaná bezkonfliktným civilizmus. Ján Abelovský chápe Huličkov príspevok do tejto problematiky skôr ako racionálnu reflexiu témy, a nie jej lacnú oslavu. In: ABELOVSKÝ, Ján: *Viktor Hulík - Kresba, koláže, grafika*. Úvodný text katalógu nerealizovanej výstavy. Bratislava 1983, nepag.



Otis Laubert: Zbierka II. 1978

komunikáciou. V sérii koláží *Blekenvajt* (1977–1983) pracoval s princípom farebného rozlíšenia bielej a čiernej farby, podobné nadŕňahčenie na základe farebného rozlíšenia je prítomné v cykloch *Pikasovo modré obdobie* a *Pikasovo ružové obdobie* (od r. 1980).

Aj keď Viktor Hulík počas 70. rokov nepatrí do spoločenstva autorov neoficiálnej kultúry, ale keď sa k ich koncu v jeho tvorbe objavili východiská analytického výskumu tradičného média, je jeho tvorba vnímaná ako jedna z možností tohto prístupu.<sup>97</sup> V roku 1979 vystavil cyklus (*Záznamy I–VIII*, 1978–1979) ako interpretácie fragmentu vlastného maliarskeho motívu (cyklus *Homo sapiens?*), do ktorého vstúpil farbou, perforáciou



Otis Laubert: Mail art II. 1980

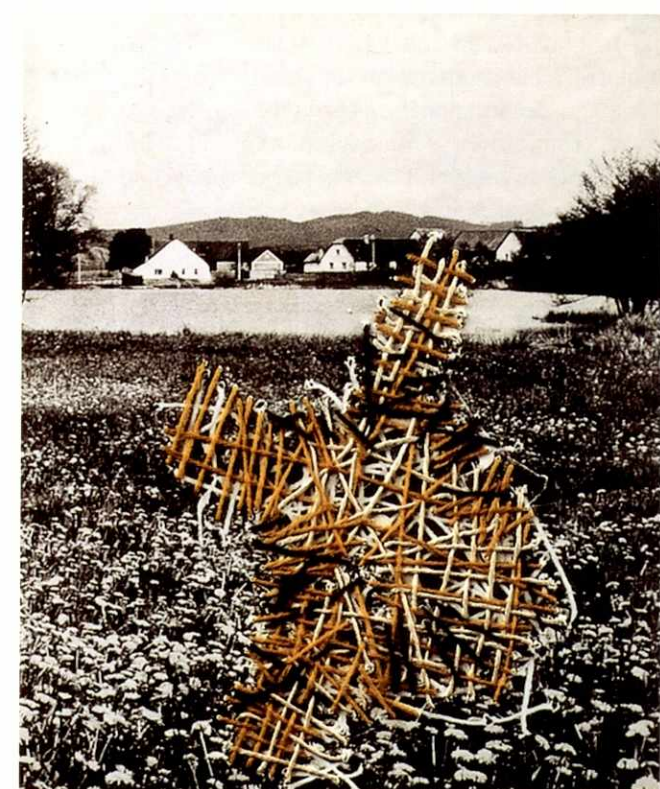


Otis Laubert: Mail art III. 1980

Viktor Hulík: Transplantácie. 1983



Viktor Hulík: Transplantácie. 1983

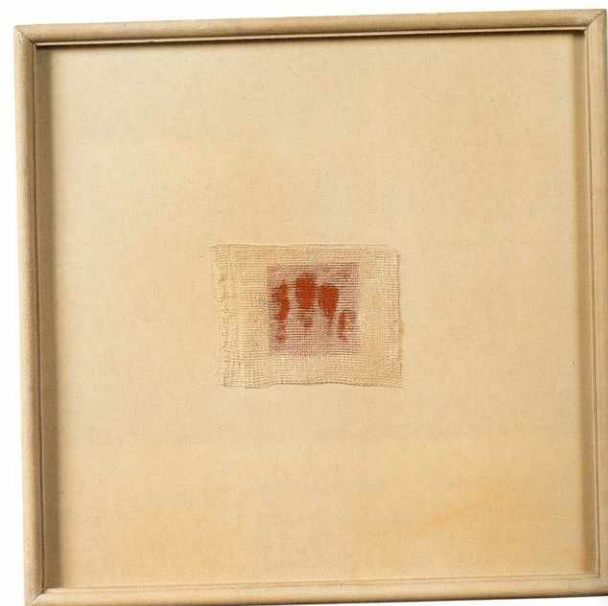
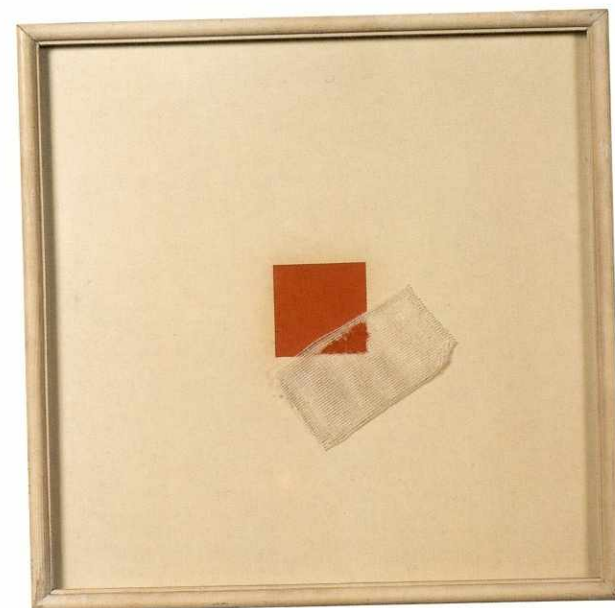




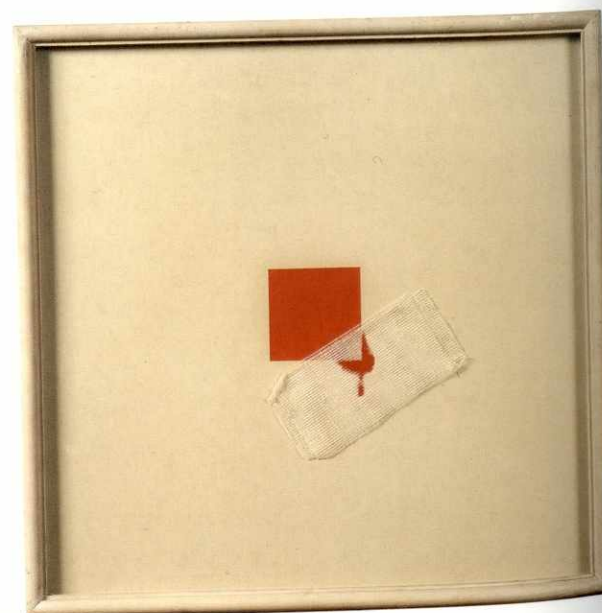
a dotlačou nového zobrazenia ako ďalšej významovej štruktúry.<sup>98</sup> Otvára možnosti viacnásobnej interpretácie toho istého motívu technologic-ky (od koláže cez ofset a sieťotlač až po kresbu a maľbu) a významovo, na základe vzťahu a kontrastu viacerých protirečivých zásahov. Vytvoril celú sériu koláží s východiskovou repro-dukciou krajiny, ktoré neskôr poslúžili pre rozličné kombinácie v grafických ofsetových technikách (*Krajina I-III*, 1979), intervenovaných kolážou, muchlážou, dekolážou (*Transplan-tácie*, 1981–1982).

Dezider Tóth patrí k tým umelcom, ktorí prekračujú nielen obmedzenia jednotlivých výtvarných médií, ale aj samotných smerov a tendencií. Jeho osobitá tvorba založená na metaforickej hre sa objavila v akčnej tvorbe, fo-tografii, objekte, inštalácii, ale aj v ana-lytickej maľbe a kresbe. Rozsiahly cyk-lus kresieb *Partitúra* (1976–1978) je vi-zualizovaným textom, ktorý je parafrá-zou hudby, alebo aj jej opaku – ticha. Do základnej notovej osnovy zapisuje jednotlivé obrazy známych hudobných diel (*Eine kleine Nachtmusik*, *Partitúra I, LXIX*, 1976–1978), rozpisuje hudob-né variácie obrazu ticha (*Projektovanie ticha*, *Partitúra I*, 1976–1978) alebo ak-centuje len prázdnu notovú osnovu (*50V; 500V; 1500V*; 1976–1978).

Popri konceptuálnych projektoch sa Michal Kern občas presunul na plo-chu klasického média. V sérii *Dotyky* (1984–1989) spojil dve polohy rozlíše-né technologickým postupom i sa-motným materiálom: polohu kresliar-ského a fotografického záznamu. Ruka (častý motív v Krenových ak-ciách predstavujúci personifikáciu ľudského činu) a jej zásah, ktorý na-rušil krehkú neporušenosť bielej plo-chy papiera, je zaznamenaný v po-stupnom slede. Od prvotného dotyku, cez stopu nakreslenej línie až k ra-zantnému natrhnutiu papiera. Dotyky sú paralelnými analógiami predchá-dzajúcich akcií, v ktorých Kern temati-zoval líniu vytvorenú ľudskými stopami (Vytvoril som líniu, sám sebou, svojim telom, 1982; Snehom, 1984)

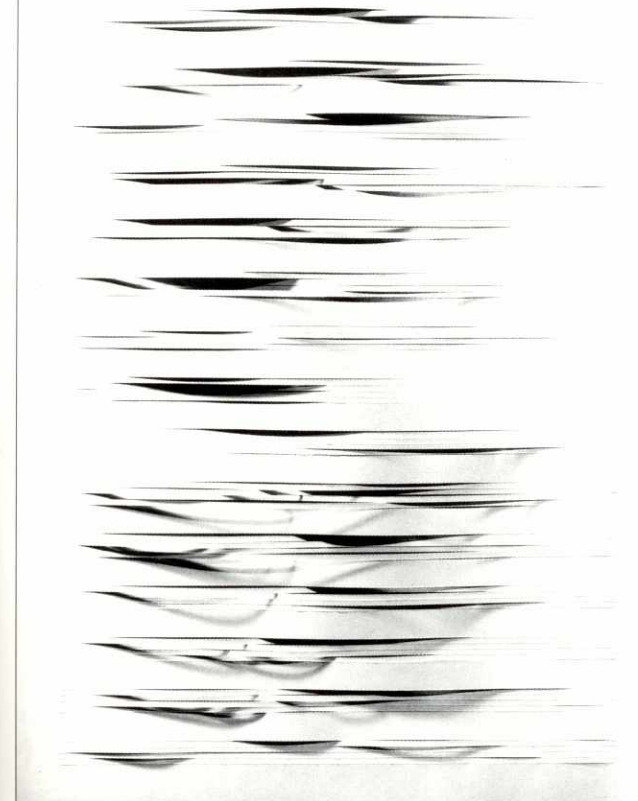


Dezider Tóth: Červený štvorec I–III, 1978



<sup>98</sup> Cyklus *(Záznamy, 1978–1979)* vystavil na prehliadke Slovenská grafická tvorba. Mestská galéria, Olomouc, 1979.

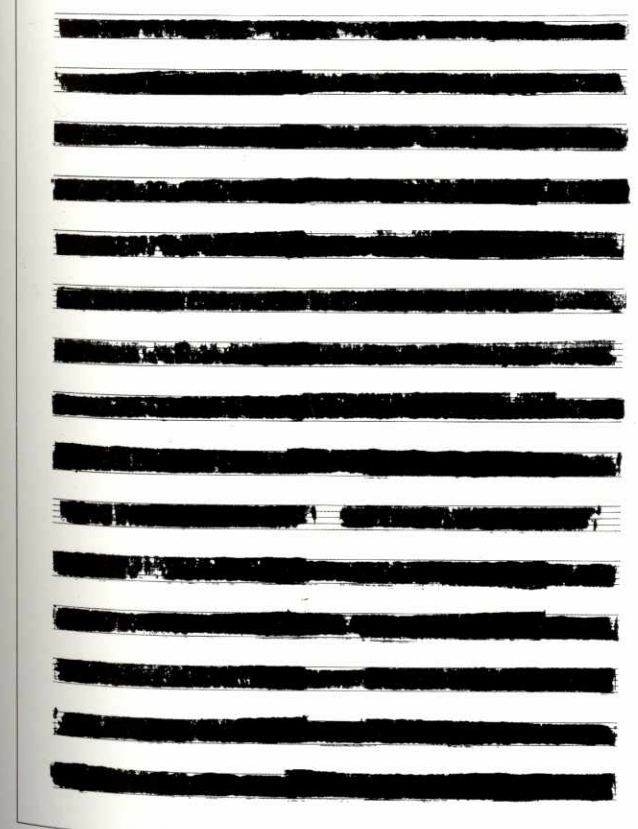
# ILUMINÁCIA TICHA



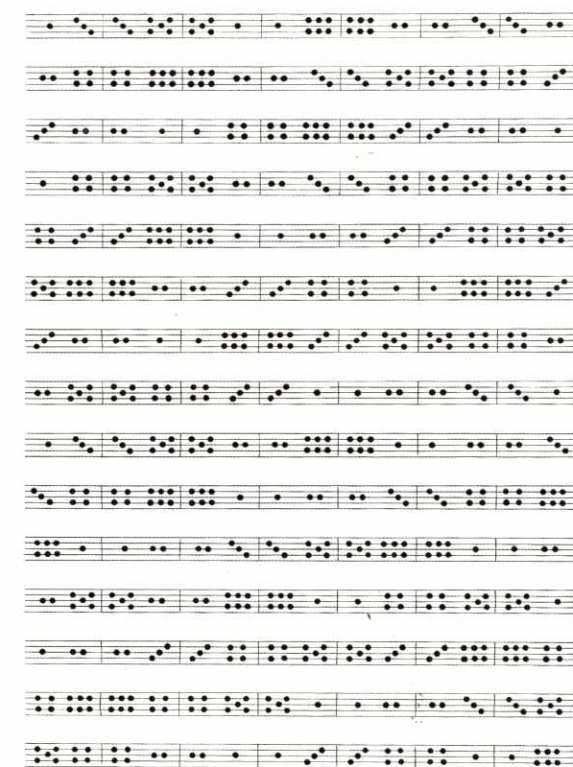
Dezider Tóth: Partitúra I–LXIX (Iluminácia ticha), 1976–1978

Dezider Tóth: Partitúra I–LXIX (Eine kleine Nachtmusik), 1976–1978

# EINE KLEINE NACHTMUSIK



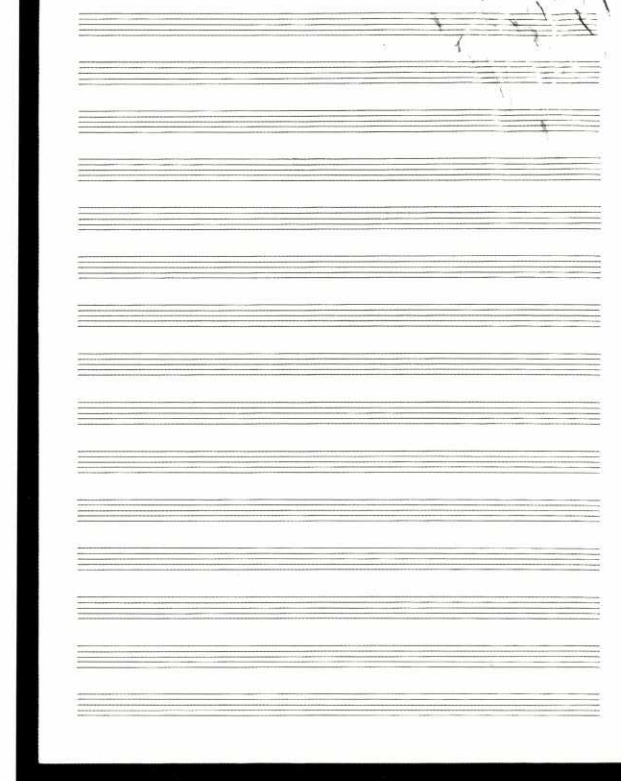
# DOMINO SAMBA



Dezider Tóth: Partitúra I–LXIX (Domino samba), 1976–1978

Dezider Tóth: Partitúra I–LXIX (Ticho do dlane), 1976–1978

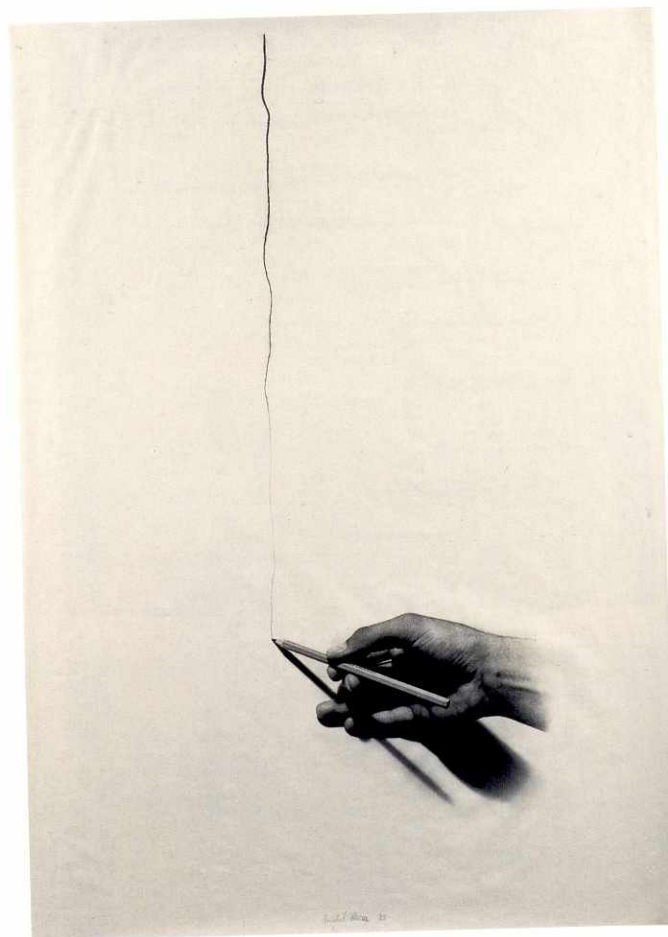
# TICHO DO DLANE





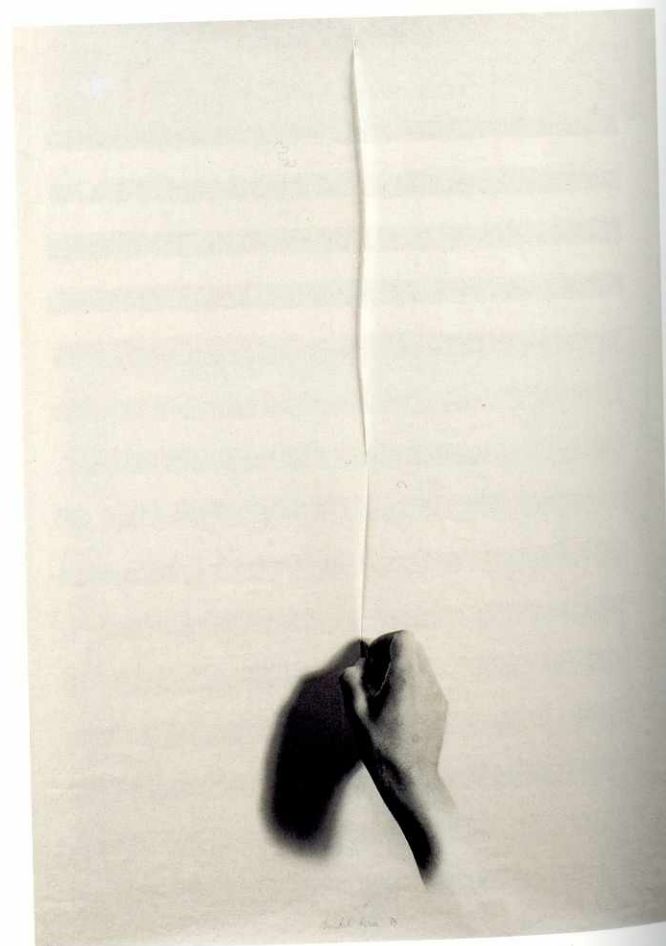


Michal Kern: Dotyk I.



Michal Kern: Dotyk II.

Michal Kern: Dotyk III.



Analytický prístup ako jeden zo spôsobov práce s klasickými médiami bol jednou z mála ciest ich ďalšieho vývoja. Na pozadí vtedajších dominantnejších koncepcií prijímali aktuálne podnety, ktoré sa postupne menili v nepísané zákonitosti analytickej tvorby. Prítomnosť myšlienkového konceptu, procesualný záznam jednotlivých krokov, analytický výskum konkrétnych obrazových zložiek boli jej rozpoznateľným návodom v spleti vtedajších riešení. Špecifický charakter slovenského variantu analytických tendencií bol v širokom uplatňovaní originálnych autorských stratégií, odvolávajúcich sa najmä na citát a interpretáciu aj ako objektivizujúcu obrazovú skutočnosť. Možno aj ako jednej z reálnych istôt, obklopujúcich ich vtedajší „nereálny“ svet.

## SOCHÁRSTVO NA ROZHRANÍ

Alebo o ústupoch, kompromisoch a objavoch

KATARÍNA BAJCUROVÁ

Zneuznané, uznané, priznané, trpené

Nemožno jednoznačne tvrdiť, že vývoj sochárstva sa v sedemdesiatych a prvej polovici osemdesiatych rokov odohrával iba na alternatívnej scéne, ostatne hranice medzi oficiálnym, polo-oficiálnym a neoficiálnym neboli v našom umení „nepriestrelne“ oddelené. Už aj vzhľadom na skutočnosť, že mnohí tzv. alternatívni autori, medziiným i sochári, mali režimom „povolené“ realizácie v architektúre a časť svojich ateliérových iniciatív dokázali paradoxne zásluhou istej „slabosti“ a „nedôslednosti“ režimu „prepašovať“ aj na toto, verejné pole.<sup>1</sup> Pri podrobnejšom pohľade možno nájsť v tvorbe väčšiny autorov väčšie či menšie úkroky smerom k mocným, ktoré sa dajú prečítať ako nutná daň možnosti sebarealizácie alebo jednoducho prežitia, akákoľvek možná zmena bola odrazu v nedohľadne...

Sedemdesiate roky začali programovou likvidáciou podujatí, ktoré v šesťdesiatych rokoch prispeli k rozvoju disciplíny – vykročením z jej hraníc k novému otvorenému nazeraniu na sochu. Prelomili zobrazujúcu tradíciu a na program dňa postavili oslobodzujúce Duchampovo gesto – problematiku nájdeného predmetu, ready-made, objektu, asambláže a environmentu. Zlom desaťročí bol aj na Slovensku v znamení tvorby veľkých projektov. Výdobytky nového pohybu zhrnula veľkorysá prehliadka Ľubora Káru Polymúzický priestor v Piešťanoch (1970). Všetky tieto „inštitúty“ prispievajúce k stimulácii novej tvorby začali normalizátori likvidovať administratívnymi opatreniami. Postupne sa zmenila a oklieštila koncepcia sochárskych sympózií – progresívne diela boli odstránené a zničené.<sup>2</sup> Socha piešťanských parkov sa zmenila na každoročnú bezproblémovú prehliadku angažovaného – figurálneho sochárstva, kde-tu obohatenú aj o výber záhradnej keramiky. Ďalšia „obrazoborecká“ akcia sa odohrala v bratislavskom mestskom obvode Ružinov, ktorý spájal štyri sídliská: Pošeň, Trávniky, Ostredky a Štrkovec, kde na príkaz



Rudolf Uher: Socha pre betón. Diaľnica New York – Vermont. 1971

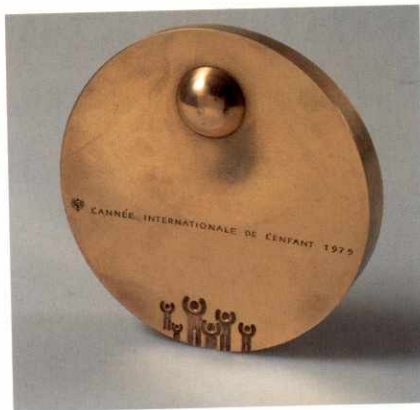
mestských straníckych a štátnych orgánov boli fyzicky zlikvidované progresívne sochárske diela, na mnohých z ich autorov bol uvalený zväzový „interdikť“. Zmeny sa týkali aj študijno-akademickej základne: roku 1973 bol prof. Jozef Kostka prinútený opustiť VŠVU a odišť do dôchodku (jeho poslední absolventi ukončili VŠVU roku 1975). Vedenie figurálnej sochárskej školy prevzal Ján Kulich, od roku 1983, keď do dôchodku odišiel aj prof. Rudolf Pribiš, škola reliéfného sochárstva bola zlúčená s jeho ateliérom. Kulichova moc však výrazne presiahla hranice školy (v rokoch 1973–1989 bol rektorom VŠVU), stal sa jedným z hlavných

„arbitrov“ vkusu normalizačných rokov. Zo školských osnov prípravy mladých sochárov bol vypustený akýkoľvek experiment či odvolávanie sa na modernú sochársku formu, došlo k oživeniu ďalšej – rafinovanejšej – podoby socialisticko-realistického doktrinarstva. Degradácia sochárskej školy VŠVU pokračovala aj v priebehu osemdesiatych rokov, keď sa Kulich programovo obklopil pedagógmi, priemernými sochármi bez vlastného názoru. Sochárska výuka tak znovu skončila na plytčine uzavretosti, izolovanosti, kvázi-realistického schematizmu a každoročne sa opakujúcej škály angažovaných tém.

<sup>1</sup> Štatút výtvarníka v totalitných spoločnostiach, s poukázaním na istú „schizofréniu“, dvojité bytie „dis-umelcov“ v socialistickom režime rozoberá BAKOŠ, Ján: Umelec v klietke. In: *Z klietky na trhovisko*. Bratislava 1999, s. 169–185. <sup>2</sup> R. 1974 boli odstránené a uskladnené ako „odpad“ viaceré diela z drevárskeho sympózia v Moravanoch nad Váhom (J. Meliša, A. Goliša, V. Mňovského, J. Bartuza a ďal.), v Košiciach, kde sa konalo sympóziu v kove, boli na popud mestských a straníckych orgánov – zvlášť sa, podľa svedectva súčasných, angažoval sochár Arpád Račko – monumentálne skulptúry (J. Bartuza, Š. Belohradského, P. Bindera, A. Trizuljaka a ďal.) postupne demontované a odvážané na skládku. Sympózia dostala organizačne na starosť SNG, pozri: *Medzinárodné sympózia na Slovensku*. (Kat.). Bratislava, SNG 1972. Účastníkov nominoval a schvaľoval ZSVU, dlhé roky sa na nich mohli realizovať iba „figuratívne“ a „figurálne“ diela. <sup>3</sup> V r. 1975–1976 boli zničené diela J. Jankoviča, R. Uhra, A. Rudavského, T. Kaveckého, P. Bindera a ďal. Záležitosťou sa o. i. zaoberal aj Výbor ľudovej kontroly Národného výboru hl. mesta Bratislavy: „Po patričných expertízach u 28 takýchto „výtvarných diel“ sa prišlo k poznatku, že nezodpovedajú požadovaným kritériám socialistického výtvarného umenia ani hľadisku funkčnosti, a preto bolo rozhodnuté ich odstrániť.“ KANAS, Július: Škodám treba predchádzať. In: *Práca*, 13. 2. 1975.



Priepustky do salónu,<sup>4</sup> ktoré na základe už spomínaného stránického a zväzového triedenia a známkovania správnosti postojov i príkladného trestania vinníkov, priniesol začiatok sedemdesiatych rokov, dostala len tá časť sochárov, ktorých tvorba – v dobovom slovníku – sa osvedčila príklonom a stotožnením sa s metódou socialistického realizmu. Kým v maliarstve sa týmto termínom operovalo trochu voľnejšie – v sochárstve sa vzťahoval prevažne na zobrazujúci, antropomorfný model reality. Aj tu zas hypertrofovala téma, epická, zrozumiteľná, bezproblémovo čitateľná žánrovosť sprostredkovaná cez „mimikry“ socialisticky angažovanej témy. Hlavný dôraz ikonického jazyka sa kládol na empiricky zaznamenateľné fakty, na „zjavné fenomény“ reality, kde-tu podliehajúce tzv. štylizácii – tá však nesmela zasiahnuť a znejasniť, už vôbec nie zlikvidovať „figurálne“ jadro diela, povolené bolo len jeho zastúpenie iným čitateľným symbolom (hviezda, lipový list, samopal, klas, kosák a kladivo a pod.). Najcharakteristickejším predstaviteľom oficiálneho sochárstva sa stal Ján Kulich, „rýdza hodnota“ jeho diela sa rozvinula na „báze moderného realizmu“.<sup>5</sup> Vari najdokonalejšie vyjadril hlavné kultúrno-politické premisy, ktoré iba rafinovane rozmnožovali svoje predobrazy z päťdesiatych rokov. Hlavne premisu o umení, ktoré má byť „socialistické obsahom“ (tzn. stránické, triedne a ľudové) a „národné formou“. Vytvoril tak špeciálny hybrid, v ktorom človek – hrdina bol socialistický svojím obsahom (robotník, partizán, osloboditeľ, Jánošík) a národný formou, t.j. často odetý do sviatočného ľudového odevu – kroja (*Juraj Jánošík*, 1981; *Zvončiar*, 1982). Čo sa týka formy, aj tu však opakoval poznané: nenadviazal na možnosti redukcie tvaru, ktoré mu v šesťdesiatych rokoch poskytlo zvárané železo, naďalej „realisticky“ modeloval figurálne jadro. Podľa Aurela Hrabušického jeho dielo v skutočnosti charakterizoval „gigantický symbolizmus, žánrový 'ľudový' realizmus a afektované bábkosochárstvo“.<sup>6</sup>



Karol Lacko: Medaila k medzinárodnému roku dieťaťa, 1979

Ale ani tzv. salón nebol homogénnou záležitosťou – hranice medzi uznaným, priznaným a trpeným či ticho tolerovaným, boli pohyblivé. O „úspechu“ a „postupe“ umelca v spoločenskom rebríčku nerozhodovala skutočná kvalita umeleckého diela, ale zväčša podružné elementy: osobné vzťahy, lojálnosť k mocným, známosti, úskoky či skryté intrigy. V Kulichových stopách kráčala Ľudmila Cvengrošová, ktorá na medailách a v reliéfoch sprostredkovávala fiktívne „archeologické“ momentky zo života predkov, na východnom Slovensku v Košiciach pôsobiaci – Arpád Račko; obaja vo svojich dielach predžovali život naratívneho, alegorického realizmu 19. storočia. Keďže Kulich získaval väčšinu štátnych objednávok na monumentálne diela (*Pamätník V. I. Lenina*, Žilina, 1971; *Milicionár*, *Pamätník Februárového víťazstva*, Bratislava, 1973; *Pamätník SNP*, Bratislava, 1974, arch. spol. D. Kuzma; *Pamätník SNP*, Zvolen, 1974; *Martin Kukučín*, Jaseňová, 1980; *Portréty hrdinov v boji o Duklu*, Dukla, 1982 etc.), portréty a medaily, musela aj jeho „neobmedzená“ moc – medzi uznanými a priznanými – naraziť na viac či menej artikulovaný odpor. Jeho hlavnými sochárskymi protihráčmi sa stali Tibor Bartfay a Karol Lacko, ktorí reprezentovali „osvietenejšie“ a do istej miery aj voľnomyšlienkové (neskôr tzv. perestrojkové) krídlo. Bartfay bol veľmi zručný sochár a snažil sa prezentovať ako Kulichov „antipód“. Vsadil na „progresívnejšiu“ plastickú formu, ktorá bola stavebnejšia, miestami dekoratívnejšia a artistnejšia, pričom

mal prirodzený zmysel pre monumentálnu skratku, logickú výstavbu priestorových a hmotových plánov. Kým sa Kulichov záujem o históriu vyčerpával v amorfnej modelácii portrétov a etnografických námetov, Bartfay sa pokúšal svoje historické figúry viac výrazovo štylizovať – implantovať do nich poznatky sochárskej moderny, symbolicky vyjadrenej prostredníctvom fragmentu či torza (*Benátsky anonym*, 1980; *Prométeus*, *Lono zeme*, 1981; *Obet' Hirošimy*, 1982). Väčšina jeho prác pre verejný priestor si zachovala klasicizujúcu tvarovú dikciu (*Živá voda*, Bratislava, 1981; *Fontána Radosť*, Bratislava, 1982, s K. Lackom), avšak v pomníkoch sa neubrnil schematicke a tvarovej topornosti (*Pamätník K. Gottwalda*, Bratislava, 1980; kolektív *Planéta mieru*, Bratislava, 1981). Príchut' konzervatívnej a tradicionalistickej manieri dostala aj tvorba Rudolfa Pribiša. Od polovice štyridsiatych rokov uctieval pevný tvar, v sedemdesiatych rokoch však už len opakoval overené stereotypy, v ktorých prevládla alegória ženy s rätolostou. Naproti tomu napr. Juraj Hovorka a Tibor Kavecký boli „trpenými“ autormi, ich sochárstvo, vznikajúce na pomedzí nefiguratívnej tvorby a kultivovanej poetizácie figurálneho tvaru, bolo dlho vnímané ako formalistické a málo angažované. Podobný osud stihol aj Ludwika Korkoša, programovo nadväzujúceho na tradíciu ľudového rezbárstva, ktorý sa až postupne dokázal presadiť ako rešpektovaný sochár. Základný kompozičný úzus odvodzoval od kmeňa stromu – v sedemdesiatych rokoch opustil predchádzajúcu úhrnnú znakovosť smerom k ikonickému a dekoratívnejšiemu prispôsobeniu postkubistických tvaroslovných postupov, keď z kmeňov „doloval“ všeobecné podoby mužských a ženských etnotypov. To, že pojem socialistického realizmu nadobudol istú tvárnosť aj v sochárstve, dokazuje akceptovanie a úspech diela Kláry Patakiovej. Skutočnosť, že pracovala prevažne v dreve, síce evokovalo spojitost' s požadovanou kategóriou „ľudovosti“, avšak jej figúry pripomínali skôr archaické idoly či totemy ľudových primitívov. Bola úspešnejšia tam,



Rudolf Uher: Motiv troch astronautov, 1976



Jozef Kostka: Nevesta, 1975

kde jej tvar bol disciplinovaný vo výraze, zhustený v objeme a úsporne sústredený v geste znakových vertikál a horizontál. Paradoxne, angažovaný obsah často pripomínal iba názov diela. Aj ona bola menej presvedčivá ako monumentalistka tam, kde sa jej prejav stával epicky rozvláčnym a závislým na ideologických atribútoch.

#### Klasici na okraji

Nestor slovenského moderného sochárstva Jozef Kostka, uvoľniac miesto na VŠVU normalizátorom, osamel v súkromí ateliéru.<sup>7</sup> Po období mohutného vzostupu tvorby v šesťdesiatych rokoch prišlo nostalgické stíšenie, návraty k motívom mladosti a k osobnému bilancovaniu. Čoraz častejšie zhmotňoval spomienky, sochám vtlačal autobiografické črty (*Ranený vták*; *Ateliér IV*, 1971). Hlavy, torzá, polofigúry a figúry obalil charakteristickým lyrickým fluidom, ktoré dosahoval virtuóznou modelačnou prácou s povrchom, priam maliarskym spôsobom dokázal rozpúšťať povrchy reliéfov a sôch (*Proletárske dievča*, 1972; *Človek v blate*, *Rok 1939*, 1980; *Španiel*, *Torzo ženy*, 1986). Raz bol jeho prejav znakový, rudimentárnejší (*Nevesta*, 1975; *Otcov kameň*, 1985), inokedy voľne narábal s plastickými a kompozičnými motívmi predchádzajúceho desaťročia (*Dvorec I-II*, 1974–1976; *Jar oráča I-IV*, 1980–1986). Vtedajšie Kostkove sochy sa nám javia ako otvorená štruktúra, ktorej zámerne nedokončená, uvoľnená a skicovitá forma ostávala akoby zámerne v stave zrodu. K sedemdesiatym a osemdesiatym rokom sa viazala aj iná – nová – oblasť Kostkových aktivít: svoje kultivované koloristické čítanie v plnej sile uplatnil vo veľkej, „kacírskkej“ sérii malieb, ako aj pri tvorbe maľovaných kachlíc, „plátov“ – ako ich sám nazýval – a ktorými sa vyrovnával s rodovou keramikárskou tradíciou. Vznikali ako celkom intímne privatissimo, vizuálny denník dojmov a zážitkov. Hoci jeho hmatový zmysel vždy usmerňovala optická senzuálna vízia, k vyjadreniu

<sup>4</sup> Pojem salón v tomto prípade vyjadruje oficiálnu, stranou a štátom uznanú „tvorbu“, nie typ prehliadky, ktorá je prístupná všetkým tvorcom bez rozdielu a bez ohľadu na ich výtvarný názor. <sup>5</sup> PETRÁNSKY, Ľudovít: *Ján Kulich*. Bratislava 1983, s. 13. <sup>6</sup> HRABUŠICKÝ, Aurel: Ján Kulich – Bilancia. In: *Výtvarný život*, 36, 1991, č. 1, s. 44.

<sup>7</sup> Tradícia a povedomie Kostkovej sochárskej školy, nositeľky moderného sochárskeho odkazu, ako protiváha ku Kulichovej „škole“, sa vedome stormovala pomerne neskoro, až okolo polovice 80. rokov, hlavne zásluhou jeho niektorých žiakov, najmä J. Meliša. Z jeho iniciatívy, v spolupráci so Štefanom Zajíčkom, vznikla putovná výstava Sochárska škola Jozefa Kostku, ktorá bola uvedená v siedmich moravských a slovenských mestách v r. 1988–1989. Obdobne, na iné korene sochárskeho názoru sa skôr snažili upozorniť aj Pribišovi absolventi výstavou *Žiaci Rudolfa Pribiša* (Galeria C. Majernika, Bratislava, 1983).



svetelných kvalít sa pridružila aj farebná vízia, v neskoréj Kostkovej tvorbe tak došlo k vzájomnému „súpereniu“ lineárneho a malebného, plošného a priestorového fenoménu.<sup>8</sup>

Normalizácia zanechávala na osudoch ľudí a umelcov dramatické stopy: tragicky sa vyvinul osud ďalšieho zo zakladateľov slovenského moderného sochárstva Rudolfa Uhra, ktorého tvorba na prelome desaťročí vyvrcholila vo veľkej syntéze: monumentálny rozmer a geometrická prístupnosť tvaru zredukovaného do jednoduchých, ale silnej, priestorovej idey sa spojili s energickým, drsným vstupom sochy do okolia, zdôrazňujúcim jej autonómne pôsobenie. Jeho krajne úsporné diela z tých čias patria k ojedinelým príkladom sochárskeho minimalizmu u nás (*Socha pre betón*, 1971, Vermont, USA; neskôr sa k tejto polohe vrátil v skiciach a menších dielach *Zákon a spoločnosť*, 1972; *Rohové okno*, 1975; *Symbol troch astronautov*, 1976). Dopovedanie tohto názoru mu však prekazila ťažká choroba.<sup>9</sup> K tvorbe sa mohol vrátiť, za pomoci svojich blízkych, až okolo polovice sedemdesiatych rokov, keď znovu objavil hlinu – materiál svojich umeleckých počiatkov. Neuchopil ju však tradičným modelačným spôsobom, ale nakladal z nej celostné, jednoduché, vnútorne monumentálne a napäté tvary. Nadviazal na nové smerovania zo začiatku desaťročia (*Bez názvu*, 1970; *Kamene studní I–IV*, 1971) a v jeho tvorbe sa prvýkrát objavila farba. Celkové usporiadanie „pálených hlin“, ako ich sám nazýval, bolo – na rozdiel od obdobných Kostkových záujmov – však na výsosť sochárske, jednoduché a robustné, (*Stĺp I–II*, 1976; *Segment, Vlňa*, 1977; *Dvojitý stĺp*, 1978; *Oblúkový segment*, 1980; *Segment brány*, *Zjazvený segment*, 1982). Tieto výdobytky zásadným spôsobom zhrnul pred polovicou osemdesiatych rokov: nefiguratívne tektonické skladby budoval na dynamickej rovnováhe a napätí hmôt (*Torzo – Zem I–IV*, 1984–1985).



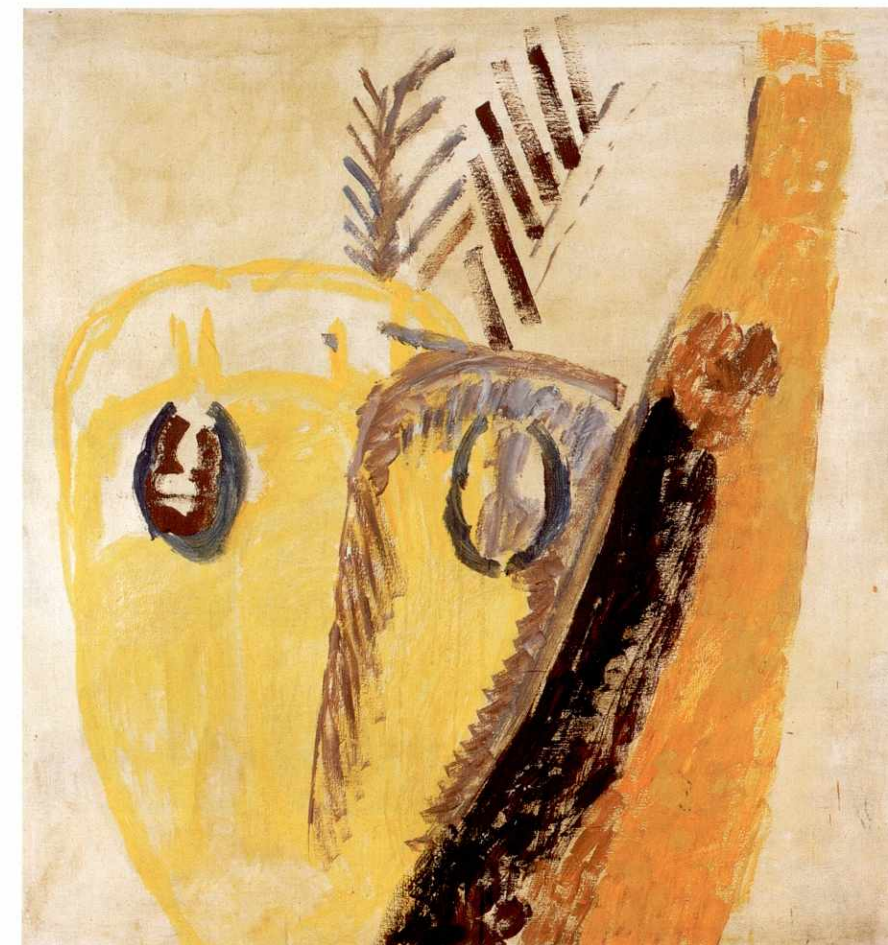
Rudolf Uher: Z cyklu Torzo – Zem. 1984

<sup>8</sup> Ku Kostkovej spoločenskej, hoci „podmienečnej“ rehabilitácii došlo až začiatkom 80. rokov. Pre Dom umenia v Bratislave pripravil výstavu Odkaz SNP v sochárskej tvorbe (komisárka Ľ. Belohradská, 1980–1981). Výstava zhromaždila rad diel z Kostkovej tvorby s povstaleckou tematikou – treba však podotknúť, že u Kostku pri spracovaní tejto témy nikdy nešlo o chladnú kalkuláciu, z ktorej by chcel vyťažiť prospech, v jeho podaní bola vždy vnútorne prežitou, sochárskou drámou. <sup>9</sup> R. Uher vycestoval do USA ako súkromná osoba a hneď po návrate bol obvinený zo stretávania sa s „protištátnymi živlami“, r. 1972 mu bolo pozastavené členstvo v ZSVU a obmedzená výstavná činnosť, r. 1973 bol postihnutý ťažkou chorobou, ktorej následkom bolo, že sa mohol sochárstvu venovať len v obmedzenej miere. Do „dejín“ slovenského umenia ho vrátila až výstava Sochár a jeho kresba I. v SNG (komisárka Z. Pinterová (Bartošová)) v r. 1982, o rok neskôr bol s veľkými „schvaľovacími“ problémami (zásluhou pomoci Viliama Plevzu) uvedený výber z jeho celoživotnej tvorby vo výstavnej sieni ZSVU na Dostojevského rade v Bratislave (dnešná UBS).

## Neisté istoty znakov domova

Hoci jadro tvorivých iniciatív sochárov patriacich k Skupine M. Galandu (1957) je treba hľadať v šesťdesiatych rokoch, ani v ich prípade sa sedemdesiate roky nevzpriečili kontinuálnemu toku ich tvorby. Aj v ich diele môžeme pozorovať určité posuny, dané zmenami jej sociokultúrnej klímy. Väčšina tvorcov bola nútená „miniaturizovať“ voľnú tvorbu do komorných, „ateliérových“ rozmerov. Napriek tomu, že ich dielo malo (načas) zmiznúť zo spoločenského záujmu, program V. Kompánka a A. Rudavského cez archetypálne východiská naďalej motivovala snaha duchovne oživovať mýtické podhubie – archaické, ľudové, národné, ba až predcivilizačné korene slovenskej kultúry. Pokračovali v procese vytvárania znakových novotvarov, ktoré menili sochu na svojbytnú znakovú priestorovú štruktúru, iba podmiennečne závislú na predmetnej skutočnosti.

Realizácie Vladimíra Kompánka z raných sedemdesiatych rokov pokračovali v línii tvorby neskorých šesťdesiatych. Dvihal k oblohe majestátne totemové vertikály zložené z jasne a logicky definovaných geometrických objemov, ihlanov, kubusov, valcov či trojuholníkov. Jeho sochy však taktiež postihol zložitý osud: skulptúry pre areál Kúpeľného ostrova v Piešťanoch (1970–1971) boli demontované, sochy pre átrium Matice slovenskej v Martine (1972–1976) mohli byť osadené až po jeho opätovnom prijatí do ZSVU; paradoxne socha *Svadba* (1973) na bratislavských Trávnikoch – uprostred všeobecného obrazoborectva, ktoré postihlo aj toto bratislavské sídlisko – ostala uchovaná. Kompánek sa uzavrel do vnútorného mikrosвета komornej tvorby, ktorá sa zmalebnila, zdekoratívnela a formátovo zmenšila. Po roku 1973 začal sústavnejšie maľovať, (motívy zim, fašiangov, turoňa a ženy-mačky) a venovať sa tvorbe vyrezávaných „koníkov detstva“<sup>10</sup> – hračiek, ktoré neskôr formátovo zväčšil do série veľkorozmerných maľovaných fašiangových figúr. Hračky, „sochy pre deti aj dospelých, sochy do ruky pre potešenie a zabudnutie“<sup>11</sup> stvorené „pre všetkých a pre každého“<sup>12</sup> začal vytvárať už po roku 1969. Predovšetkým táto téma charakteristicky ilustrovala



Jozef Kostka: Sinečno. 70. roky

Andrej Rudavský: Hlásnik. 1978



<sup>10</sup> KOMPÁNEK, Vladimír: Vystriháť znova dreveného konika detstva. In: *Slovenské pohľady*, 88, 1972, č. 1, s. 70–80 <sup>11</sup> MOJ-ŽIŠOVÁ, Iva: Vladimír Kompánek. *Sochy. Kresby*. (Kat.). OG, Banská Bystrica 1972, nepag.



rozšírený jav: často to, čo bolo neprijateľné vo sfére voľného (tzn. „vyššieho“ umenia), bolo povolené vo sférach „nižších“ – v úžitkovej tvorbe. Forma sa „zdrobnila“ a zmalebnila, vzrástla úloha farby a siluety.<sup>12</sup> Sochár tematizoval idylický čas detstva, harmóniu súžitia človeka s prírodou, ďalej obmieňal svoju osobitú vizuálnu abecedu domova. Ako však dokladujú jednoduché, lineárne konštrukcie zaznamenané na novinovom papieri (*Štúdie k sochám*, 1976), v Kompánkovej tvorbe ostával prítomný aj tento vnútorne monumentálny pól. Vrátil sa k nemu začiatkom osemdesiatych rokov, keď jeho penáti dostali charakter temer abstraktných grafických ideogramov (*Socha pre Manínsku úžinu*, 1980; *Polné znaky*, 1982, 1985; *Brána na rozlúčku*, 1984–1986, Považská Bystrica).

Ďalší z galandovcov, Andrej Rudavský, počas sedemdesiatych rokov ďalej rozvíjal svoj ústredný leitmotív – obraznú ideu „personifikovanej architektúry“, v ktorej navzájom prenikali dva obrazové, znakové kódy: figúra s architektúrou. Kaplnky–zvoničky, realizované v kameni, dreve i kove, do ktorých „vpisoval“ charakteristický figurálny archetyp, v priebehu rokov podrobil temer nekontrolovateľnému rastu a tvarovému bujneniu. Veľké a zložené z rastence postupne začali pripomínať rozmanito členené, vyvreté a kryštalizované prírodniny, ako aj fantastické bájne stroje. Pracoval na nich roky a podrobil ich neustálym premenám. (*Socha Slnovratu*, 1971; *Pieninské pastorále*, 1971–1993; *Kaplnka vzdoru I*, 1983). V prístupe k soche i v jej výraze sa však stal hravejším, motív hlavy obohacoval o dekoratívne, lyrické, úsmevné tóny rozprávkovej pohody (*Pastierka z Karpát*, 1970–1994, *Pastierka*, 1972–1994; *Zrkadlenie – medailón mojej mamy*, 1978–1989). Inou polohou Rudavského tvorby, ktorá akoby vyvažovala miestami „barokovú“ bujnú formu dramaticky expandujúcej a dobýjajúcej okolitý priestor, bola názorová poloha oživujúca problematiku archetypu, pradávneho menhiru, stély (*Veľkomoravský kameň*, 1975; *Stôl*, 1976), magickú a sakrálnu funkciu sochy tradovanej z archaického úsvitu ľudstva. Významné boli aj Rudavského pedagogické a organizačné aktivity.<sup>13</sup> Hoci bol viac ako iní kolegovia vysta-



Andrej Rudavský: Hlava. 1974

Miroslav Ksandr: Vitanie. 1978. Diaľnica D1, Liptovský Ján (zničené)



Andrej Rudavský: Slnovrat. 1970 (zničené)



<sup>12</sup> Hračka – svet dieťaťa. Z výtvarných prác Vladimíra Kompánka. (Kat.). Mestské múzeum – Múzeum umeleckých remesiel, Bratislava 1979. Sochár začal vystavovať novú tvorbu – hračky, avšak zväčša „bokom“ od r. 1976 (KD Ostrava-Orlová, 1976; SNM v Martine, 1977; MM v Bratislave, 1979, všetky výstavy otváral Ľubomír Feldek). Ako člen Skupiny M. Galandu bol r. 1972 vylúčený zo ZSVU, členstvo mu bolo obnovené v 2. polovici 70. rokov (v r. 1978 už vystavoval na celoslovenskej členskej výstave 1978/1979 v Bratislave), jeho tvorba bola plne „rehabilitovaná“ po 1982, keď sa v Dome umenia konala výstava výberu z celoživotného diela, r. 1988 vyšla jeho monografia od V. Plezvu. <sup>13</sup> Bližšie poznámka č. 21; v 70. a začiatkom 80. rokov Rudavský vystavoval iba v Žiline, na celoslovenských prehliadkach kresby.

vený perzekúcií a dokonca aj súdneho procesu, jeho tvorbu to nepoznalo. Aj on, podobne ako Kompánek, sa v spomínanom čase výraznejšie venoval plošným médiám, do farieb a línií transponoval magické tvarové vízie.

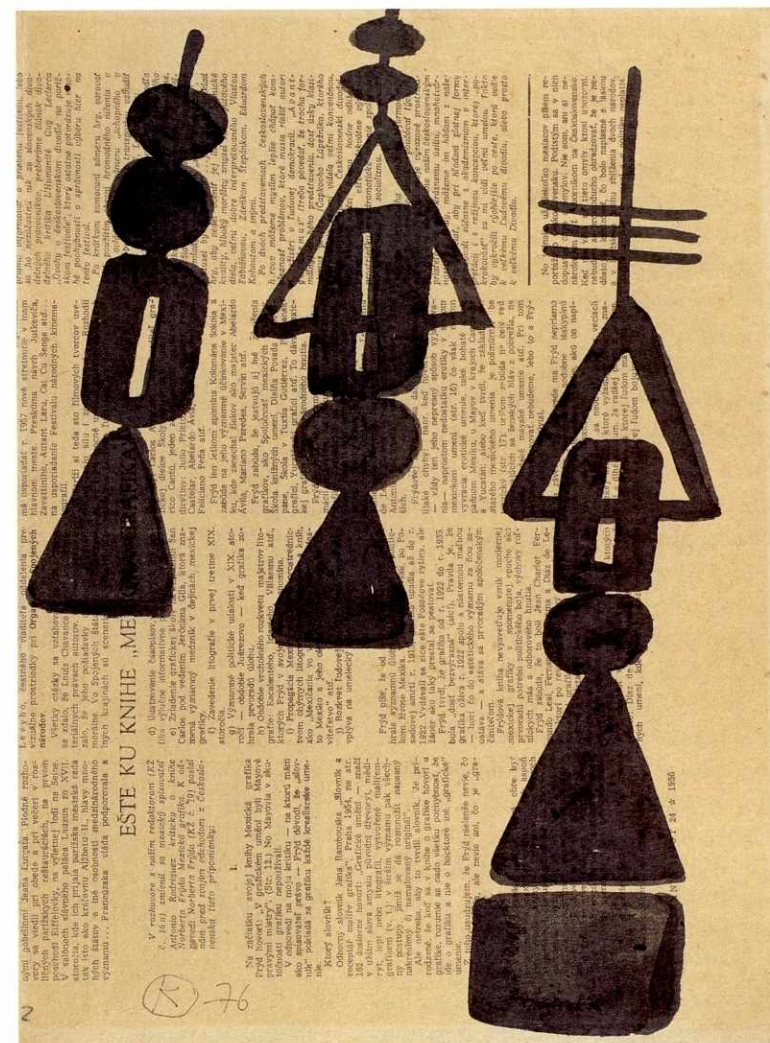
Pavol Tóth predstavoval v rámci galandovskej generácie „figurálne“ a civilistickejšie zamerané krídlo. Dominantnú tému svojej tvorby – obraz ženy, metaforu pravekej Venuše – neopustil ani počas sedemdesiatych rokov, keď k starším motívom sediacich figúr pristúpila klasická ikonografia kúpajúcich sa žien rozpracovaná do plastických cyklov (*Na pláži I–IV*, *Letný deň I–III*, 1978; *Kamenná pláž I–II*, 1981; *Žena s kúpacím plášťom I–II*, 1984). V noblesných obrazoch ženstva zhustil svoj prejav do sugestívnych pohybových momentiek, ktorých výrazovú silu postavil na kontrastných vzťahoch deformácie „zoštiehnených“ končatín a robustne formovaných partií, kontrapostu a gesta,

Vladimír Kompánek: Náhrobok I. 1974–1975



Vladimír Kompánek: Hračky. 1972–1976

Vladimír Kompánek: Štúdie k sochám. 1976





drapérie a tela, odhaľovania a zahaľovania tvaru. V sedemdesiatych rokoch, keď sa aj jeho dielo ocitlo „na okraji“ a v pocitovom osamotení, polemizoval s oficiálnym sochárstvom a bránil si svoju podobu figurácie: neopisnú, nadčasovo a všeludsky rezonujúcu.

Lineárnu nosnosť znakového tvaru až na pomedzie abstrakcie – nie bez Kompánkovho príkladu – si v početných kresbách overoval Miroslav Ksandr, sochár, žijúci bokom od centra, v Liptovskom Mikuláši. Hoci nebol inovátorom, jeho sochárstvo sa vyznačovalo vzácnou vyrovnanosťou a citlivosťou. V komornej tvorbe narábal so živým, modelačným stvárnením sochy v zmysle kostkovského odkazu, nervné brázdenie a rozbiejanie povrchových štruktúr tvaru ho miestami priviedlo až na hranicu maximálneho odhmotnenia a preduchovnenia matérie (*Mladosť*, 1975; *Starý žrec*, 1980). V problematike moderny šesťdesiatych rokov kotvilo aj dielo Alexandra Ilečku, ktorý štíhlu, preexponovanú vertikality svojich sôch odvodil z princípov morfológie rastúceho stromu. Hoci na začiatku sedemdesiatych rokov otvoril pre seba štýlistický a abstrahujúci proces vedúci ku krajnej redukcii figuratívnosti a k samonosnej znakovitej výpovedi, jeho vykročenie z tradičných sochárskych pút však bolo dočasné (*Pocta Hermanovi Brochovi*, 1970; *Lipa*, *Dub*, *Borovica*, *Moravany nad Váhom*, 1971),<sup>14</sup> po polovici desaťročia sa vrátil k dekoratívnejmu základu zobrazujúceho sochárstva, ktorý uplatnil v sérii štylizovaných podobizní (*Básnik Ľubomír Feldek*, 1974).

<sup>14</sup> ŠTRAUS, Tomáš: Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti (Poznámky k vývoju umenia 1970–1975). II. Variácia sochárska: zobrazenie skutočnosťou. In: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, s. 62-72.



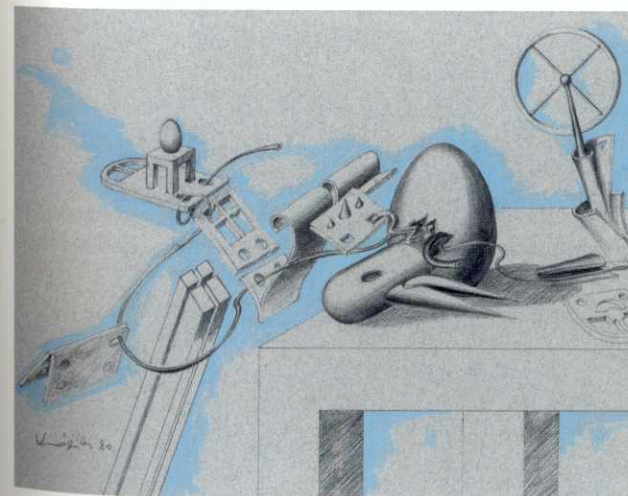
Pavol Tóth: Leto. 1977

Štefan Prokop: Čas po večerí. 1985



Dušan Králik: Kameň z hviezd. 1975–1976

Dušan Králik: Kresba z cyklu Vitajte na strojoch. 1980



<sup>15</sup> O rozvoj a podporu mladého umenia sa mala starať Galéria mladých Slovenského ústredného výboru SZM (pôvodne sídlila v priestoroch na Mostovej ul. v Bratislave) a Komisia mladých pri ZSVU. Mladé umenie bolo prezentované prostredníctvom tzv. ročníkových výstav, kam boli mladí tvorcovia radení podľa roku narodenia (Ročník 1941, 1976–1977; Ročník 1942, 1978; Ročník 1943, 1979; Ročník 1944, 1980 atď.). Skryté sa tu prezentovalo generáčnejšie hľadisko tzv. nástupov, ktorých autorom bol v tom čase proscribovaný Radislav Matuščík. Okrem nich bola mladá scéna sledovaná prostredníctvom celoslovenských, resp. krajských a mestských prehliadok „tvorby mladých“.

## Kompromisy & úniky

Sochári, mladí absolventi Vysokej školy výtvarných umení, ktorí vstúpili na výtvarnú scénu koncom šesťdesiatych, resp. na začiatku sedemdesiatych rokov, mali sťaženú pozíciu výtvarného „štartu“. Prispôbenie sa oficiálnym kultúrno-politickým požiadavkám, alebo dobrovoľný azyl bez možnosti konfrontácie tvorby boli ťažkou voľbou. Len nemnohí dokázali vzdorovať tlaku, ísť vlastnou cestou, čo tiež nešlo bez istých kompromisov či obetí. Sochári narodení okolo rokov 1941 a 1942 zdáleka netvorili homogénnu generáciu. Niektorí sa kvôli skorým a odvážnym výstavným debutom stali veľmi skoro „outsidermi“ (D. Králik, J. Meliš; do oficiálnych štruktúr sa nezaradil ani V. Havrilla). Iní tvorcovia vstupujúci do tohto nežičlivého času zas pristúpili na istý kompromis s požiadavkami kladenými na výtvarné dielo, čo im umožnilo zaujať výstavné pozície v rámci značne „preriedenej“ mladšej generácie (Š. Prokop, M. Palko). Hoci v porovnaní so sochárskymi iniciatívami, ktoré sa diali v dotykoch s konceptuálnymi a dematerializačnými tendenciami, či s vývojom objektu a inštalácie, tvorba časti klasickejšie orientovaných sochárov bola ústupom. Ale v rámci tradičného, hapticko-antropomorfného poňatia sochárstva si niektorí z nich dokázali vybudovať výtvarne čitateľné, samostatné programy. Popri vyžadovaných angažovaných témach (ktorými sa prezentovali na zväzových prehliadkach, resp. prehliadkach mladého umenia)<sup>15</sup> sa znovu výraznejšie hľadali overené „únikové“ cesty, motívy s dôrazom na intimitu ľudského zážitku, tému prírody (skôr v rovine lyrického pozorovania a sprostredkovania jej krásy, nie ekologickej výzvy), športu, umenia, divadla ako theatrum mundi. Aj sochárska reč malých foriem, komornej plastiky a reliéfu – oficiálne prísne viazaná figuratívnym modelom, sa prostredníctvom sujetu a fabulačnej výstavby tvaru poetizovala. Neskôr sa sochárske videnie skutočnosti začalo fragmentarizovať. Rozbitie dejovej súvislosti a fyzickej, objemovej celostnosti figúry, dôraz na metaforické (a inde pojmové) uvažovanie viedlo k narušeniu, uvoľňovaniu optických väzieb s predmetom. Časť zastupovala celok



a celok častí, vznikajúci novotvar s predmetnými prvkami sa tak vzdaloval popisu skutočnosti, ale aj jej stylizácii, stával sa prostriedkom symbolizácie určitých javových a vzťahových stránok skutočnosti.

Bezpochyby, medzi mladými, sa vedúcou sochárskou osobnosťou stal Štefan Prokop, nekompromisne presadzujúci svoju imaginatívu, „apolitickú“ podobu figurácie (kotviacu inšpiráciami v neskorých šesťdesiatych rokoch), ktorá v skutočnosti nesúvisela s proponovanými požiadavkami „socialistickej angažovanosti“, resp. ju programovo – netendenčne a nepateticky – marginalizovala. Jej základom bolo totiž úprimné, seba odhaľujúce prezentovanie individuálneho zážitku poznamenaného rezíduami existenciálne a neosurreálne rozjatreného subjektivismu. Prokop postavil svoj názor na sugestívnej „fantazijnej“ metafore (na spôsob halucinácie) a dramatickom, až barokizujúcom plastickom podaní (*Cesta*, 1970; *Pád*, *Kroky*, 1975). Rozvíjal svoje obrazové – kresbové a reliéfne – predstavy v cyklických radoch intímnych „denníkových záznamov“ a príbehov (*Myšlienka I–III*, 1975; *Vám Louis Braille I–III*, 1975; *V tomto čase*, 1978). Sciivilnené rozfázovanie „príbehu“ cez variácie ústredného figuratívneho motívu, ktorý bol nositeľom „humanistického“ a vonkajškovo angažovaného sujetu, ako aj nepopierateľná sochárska kvalita, urobili z Prokopa do istej miery nonkonformného „vazala“ spoločnosti. Okolo polovice sedemdesiatych rokov sa Prokopov citovo exaltovaný rukopis stíšil, pátos sciivilnil, forma sa zaoblila, scelila a zbavila detailov, prevládajúcim sa stali erotické fетиše, apoteózy ženského tela sprostredkované cez motív deformovaného, zraňovaného, zmnožovaného torza (*Metamorfóza I–III*, 1977; *Narastanie*, 1980; *Zastavenie*, *Trináť kresieb Natálii*, 1982; *Torzo*, 1985). Na druhej strane Prokopov „programový intimizmus, uzavieranie sa do samého seba, do vlastného neopakovateľného sveta citov, snov, životných príbehov... nebol len odpoveďou na výzvu modernistickej subjektivity... ale aj skrytým protestom proti puritánskej spútanosti, uniformite etatickej spoločnosti“.<sup>16</sup>

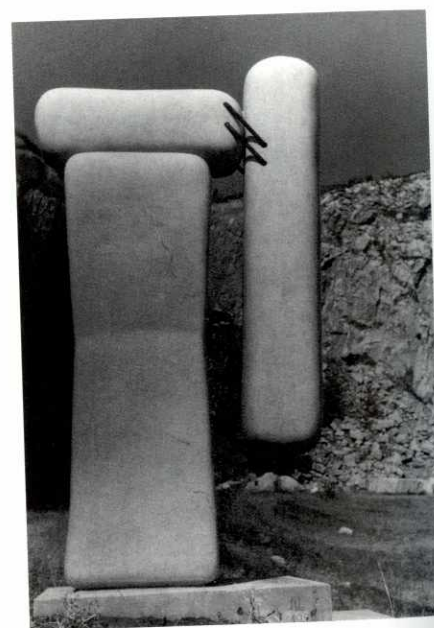
Z jeho rovesníkov sa lyrické, temer maliarske videnie prírodných mo-

tívov presadilo v reliéfoch a plastikách Mikuláša Palku (*Atmosféra jari*, 1971; *Orba*, 1973; *Pozdrav oráčovi*, 1981). Aj jeho reliéfne rozprávačstvo opreté o kultivovaný prejav a neraz aj o potrebnú angažovanú tému, urobilo z týchto prác obľúbené exponáty vďačších výstav. Neskôr sa hlavnými hrdinami jeho sochárskej tvorby stali motýle i častý motív letu, variovany do množstva podôb. V ústraní od centra, v Prešove pôsobiaci Dušan Pončák, upriamil svoju pozornosť na monotému „divadla sveta“, večné motívy klauniád, pierotov (*V aréne*, 1978; *Pierot*, 1982), vzťah zvierata a človeka (*Zviera*, 1976), na pôdoryse ktorých rozohrával svoje bez a mimo-časové expresívne vyhrotené, ironické a sarkastické morality.

Tvorba Dušana Králiku sa od začiatku sedemdesiatych rokov krok za krokom oslobodzovala od stôp novej figurácie a pop-artu. Východiskovou bola preňho surreálna imaginácia, jej usúvzťažnenie s autobiografickými zážitkami, spomienkami, traumami, ktoré našli svoj výraz v sadrových figurách nelútostne odhaľujúcich svoje vnútro, ako aj v početných zoomorfických – vtáčích motívoch interpretujúcich ľudskú zraniteľnosť a bezmocnosť. Postupne sa Králikova tvorba stíšila, odosobnila, racionalizovala jej sugestívna dikcia, zjednodušil a spevnil tvar. Jeho vizuálne úvahy (často cez médium kresby) čoraz viac od človeka smerovali do kozmu, k pokusom o vyjadrenie vzletu ľudskej túžby (*Pohľady do vesmíru*, 1971–1975). Inšpiračný obrat k technicistickej estetike modernej strojovej civilizácie – tak na zemi, ako aj v kozme (pod vplyvom cesty do USA r. 1975) – organicky zapadol do aktuálneho záujmu o otázky globálnej ekológie, ktoré sa oživovali a rozvíjali najmä na alternatívnej výtvarnej scéne (cyklus reliéfov, plakiet a skulptúr *Vitajte na strojoch*, 1974 – zač. 80. rokov). Mýtus spojenia človeka a stroja bol však v jeho chápaní už dávno stratenou istotou. Na vyjadrenie svojej skepsy využil prvok absurdných stretnutí figurálnych a „kvázi“ strojových fragmentov kameňa a kovu. Supercivilizácia sa tak menila na dobu kamennú, sochy – stroje na sarkofágy, do ich vnútra spútal telesné torzá podobné odludšteným a bezduchým útvarom (*Kameň z hviezd*, 1975–1976; *Človek a stroj I–II*, 1976–1977).<sup>17</sup>



Štefan Prokop: Materstvo I. 1985



Peter Roller: Bremeno. 1980

**16** ABELOVSKÝ, Ján: Štefan Prokop. Súborné dielo 1941–1987. (Kat.). Bratislava 2001, s. 12. Autor v štúdiu umiestňuje Prokopovo dielo na priesečníku novofiguratívnych a neo-expressívnych tendencií a konštatuje, že jeho dielu skôr ublížila, ako pomohla skutočnosť, keď sa tradične, hlavne na výstavách, umiestňoval a interpretoval úzko „generačne“. Pozri napr.: *Sochári jednej generácie*, Mikuláš Palko, Dušan Pončák, Štefan Prokop. (Kat.). Zost. Dana DORICOVÁ. Žilina, PGU 1988. **17** Na rozdiel od niektorých kolegov z tzv. ročníka 1941 sa D. Králik začiatkom 70. rokov ocitol v pozícii outsidera, po prvej výstave v Galérii C. Majerníka (1969), keď niektoré diela boli vykladané ako politický protest, mu bolo znemožnené samostatné vystavovanie. Paradoxne však aj on realizoval rad diel pre architektúru, kde narábal s charakteristickou „sch“ poetikou – tu sa však kritizmus voľnej tvorby do určitej miery oslabil; napr. riešenia telekomunikačných budov v Poprade (1978), Žilne (1983), nákupného strediska v Podunajských Biskupiciach (1984).



Peter Roller – Štefan Tóth: Z cyklu Dialóg s prírodou. 1972–1975

Peter Roller: Balík. 1979



**18** Roller sa zúčastnil na sympóziách v Siklósi (1979, 1980, 1983); v Hagi v Japonsku (1981, 1984); v Lindabrunne v Rakúsku (1982, 1984, 1985). **19** Ochrannárske aktivity boli počas normalizácie skutočným „únikom“, formou „iného“ života v prírode a s prírodou. Z ochranárov, ktorí rekonštruovali zanikajúce diela tradičnej ľudovej architektúry, sa neskôr sfornovali občianske aktivity združené okolo vydania publikácie *Bratislava nahlas* (1987).



tak skôr komentoval jeho okrajové funkcie a presahy (napr. v sérii drevených hračiek *Kačičky*, *Vajíčka*, 1979). Ako Kostkov absolvent ctil figúru, pričom však experimentoval s princípom procesualnosti – narábal s otlačkami ľudského tela, neskôr proces vzniku svojich „sošiek“ zaznamenával v pohybe, deformoval tlakom, ťahom, hodom, pričom výsledok tohto procesu fixoval v sochárskom materiáli (figurálne skice a poznámky z obdobia 1982–1984). Využitím postupov deformácie a deštrukcie modelovanej sochy komentoval – iba iným spôsobom – dôsledky civilizačných zmien a krehkosť ľudského bytia.

Do spomínaného rozširovania tvaroslovnej škály sochárstva, ktoré sa v osemdesiatych rokoch odohrávali hlavne na pôde rozbitia sujetu sochy a poetickej fragmentarizácie predmetu, vniesol nekonvenčnú civilnosť debut Jána Hoffstädtera. Štartovacou „lajnou“ sa preňho stala téma športu (v odkaze na tvorbu otca – maliara) pochopená civilne, nepatecticky, cez akciu figúry, ktorej pohyb ťažoval na časti (plakety *Tenis*, *Kroky*, *Vietor*, 1982), neskôr glosoval v sochárstve netradičnú „horolezeckú“ tému. Jeho prejav sa plasticky uvoľnil po pobyte na Hochschule für Angewandte Kunst vo Viedni, kde získal štipendium na odporúčanie čerstvého laureáta Herderovej ceny J. Jankoviča (1983). Práce zo začiatku osemdesiatych rokov sa vyznačovali hravosťou, neformálnou metaforou, aforistickým a skratkovitým videím, autor v nich kombinoval sochárske materiály s nesochárskymi, nájdené a sériové prvky s modelovanými (*Jazzman*, *Dvorný šašo*, *Rodina*, *Autoportrét*, 1982; *Prekvapenie*, *Pohodlie*, *Stretnutie času*, 1983; *Spomienka na hory*, *Zrod*, 1984).

V tvorbe viacerých spomínaných sochárov viac či menej zámerne a voľne rezonoval príklad Jankovičovej tvorby. Komunikácia v alternatívnom okruhu (ale nielen v ňom) totiž fungovala, v neoficiálnych kruhoch bol stále považovaný za vedúcu sochársku osobnosť, tvorbu prezentoval privat-

ne, prostredníctvom albumov, resp. na výstavách v Čechách a na Morave. Voľné analógie môžeme nájsť v tvorbe D. Králik napr. v motíve uväzňovania telesného torza v strojovej schránke. Do sieť zo špagátov spútal a uväzoval hmotu mladší P. Roller. Kým u Jankoviča tlak neznámych, nepriateľských síl deformoval figúru, veľmi zraniteľnú vo svojej podstate, u Rollera sa objektom pôsobenia týchto síl stal pevný a nepoddajný blok kameňa. Rovnako voľne oslovoval niektorých tvorcov aj Jankovičov novofiguratívny idióm (prítomný aj v tvorbe viacerých maliarov). Ešte jedna dôležitá skutočnosť stojí za všímnutie. Prokop, Pončák, Králik, Roller boli brilantnými kresliarmi.

Mária Bartuszová: Krajina VIII. 1984



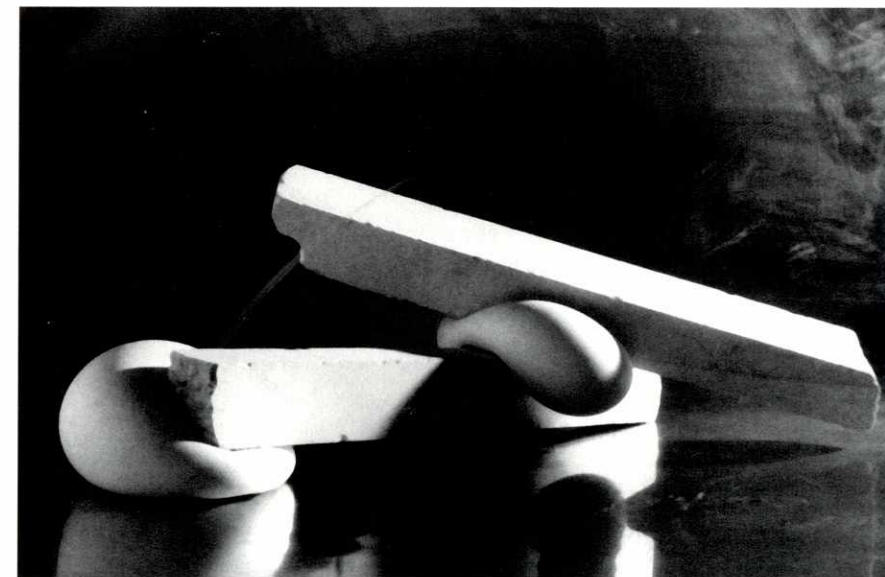
20 Sochár a jeho kresba. (Kat.). Zost. Zuzana PINTEROVÁ. Bratislava, SNG 1989.

Zaujatie kresbou, ktoré okrem iného stimulovali aj každoročné prehliadky kresby usporadúvané Považskou galériou v Žiline, kde sa mohli zúčastniť aj tvorcovia, ktorí práve neboli v obľube režimu, bolo charakteristickým javom tohto obdobia. Ich kresba si síce získala prívlastok „sochárska“,<sup>20</sup> nešlo však o typicky sochárske kresby – väčšinou totiž neslúžili ako podklad pre vznik sochy, nemali funkciu prípravných skíc, boli skôr prostriedkom vytvárania nových samonosných výtvarných svetov. Práve táto schopnosť sochárov sústredene sa vyjadrovať v „nemateriálnom“ médiu, akým (aspoň pre sochárov) bola kresba, voľne súznela s dematerializačnými iniciatívami.

Od začiatku osemdesiatych rokov, keď sa do určitej miery začala miestami oslabovať ideologická ostrážitosť režimu, dochádzalo k špecifickým formám spolužitia oficiálnej a neoficiálnej kultúry – hlavne prostredníctvom niektorých výstavných podujatí, kam sa podarilo „infiltrovať“ aj donedávna zakázaných autorov. V sochárstve k iniciatívnym prehliadkam patrilo už spomínané Stretnutie vedy a umenia v Nitre (1980) organizované A. Rudavským<sup>21</sup> (zákonite musela vzbudiť pozornosť a vyvolať nevráživosť zväzových a straníckych orgánov), pretože spoločne uviedla niektorých umelcov alternatívnej scény, ako aj „oficiálne“ tvoriacich sochárov. Pre sochu a objekt, resp. projektové myslenie sa stali podnetnými podujatia pod názvom Archeologické pamiatky a súčasnosť (1982–1988),<sup>22</sup> ktoré podľa zámeru aktualizácie a interpretácie vybraných archeologických pamiatok, organizovali pracovníci MSPSaOP v Bratislave Ladislav Snopko a Viktor Ferus, pričom ho otvorili pre architektov, výtvarníkov, deti, hudobných umelcov, fotografov a ďalších s cieľom inšpirovať netradičné cesty a spôsoby vizuálneho uvažovania, oživiť prácu s „nájdeným predmetom“, resp. projektovanie prostredia.

#### Primárne štruktúry

Personálna situácia sa radikálne zmenila aj v tomto – v neskorých šesťdesiatych rokoch pomerne silnom – názorovom prúde slovenského výtvarného umenia. Hoci v Európe konštruktívne tendencie kulminovali koncom šesťdesiatych rokov a začiatkom siedmeho desaťročia boli na viditeľnom ústupe, na Slovensku došlo k náhlemu prerušeniu vývoja.<sup>23</sup> Akékoľvek abstraktné hľadania sa vo voľnej tvorbe mohli odohrávať iba v „pustovníckom“ ateliérovom úkryte. Avšak treba podotknúť, že predsa vychádzali na verejnosť, unikali cenzúre, či narážali na slabosť a občasnú



Mária Bartuszová: Bez názvu. 1972

Mária Bartuszová: Skladačka XII. 1975  
Zo Sochárskeho sympózia II., ZDS internátna pre nevidiacich, Levoča 1983. Foto G. Kľadek



21 Stretnutie vedy a umenia. Kolekcia zo súčasnej slovenskej plastiky. (Kat.). Úvod Jozef VONTORČÍK, Titus KOLNÍK, Ján PLESNÍK, Zuzana BARTOŠOVÁ-PINTEROVÁ. Výskumný ústav živočíšnej výroby, Nitra 1980. Organizátorom sa podarilo vydať na to obdobie mimoriadne reprezentatívny, veľkoformátový katalóg, komisárkou výstavy bola Z. Bartošová. Na výstave, ktorá unikla cenzúre, sa príznačne zúčastnila rôznorodá vzorka autorov (z oficiálnych napr. T. Bartfay, K. Lacko, ktorí však predstavovali „protikulichovské“ kridlo); dokladala zvláštny modus vivendi medzi „príznanými“ a „odmietanými“, resp. „ignorovanými“ (nevystavovali však J. Jankovič a J. Meliš). 22 Postupne sa riešili nasledovné témy: kamenné základy slovanského kostola na hrade Devin (1982), črepy hlineného riadu (1983), torzo Vydrickej brány (1984), dvory a ruiny stredovekej architektúry v bratislavskom Starom meste (1985), ornament bukovohorskej kultúry (1986), dlažobné kocky ako Poca Strednej Európe (1987), Villa rustica v Dúbravke (1988). Na 1. ročníku (1983), ktorý zaštil akademik J. Dekan, vtedajší riaditeľ Umenovedného ústavu SAV, sa popri oficiálnych umelcoch zúčastnila aj prevažná časť umelcov alternatívnej výtvarnej scény. Bližšie: *Archeologické pamiatky a súčasnosť*. (Kat.). Úv. Ján DEKAN, zost. Ladislav SNOPOKO, Viktor FERUS. Bratislava, MSPSaOP 1983. 23 Zanikla spájajúca organizačná základňa vytvorená okolo Klubu konkretistov (1967–1970), poslednou bola výstava v Jihlave v marci 1970. Abstraktnú sochu, i keď z rôznych dôvodov, opustilo viacero sochárov, napr. Alexander Trizuljak sa znovu priklonil k tradične modelovanej soche, komornej tvorbe sa temer prestal venovať aj predstaviteľ informelu 60. rokov, Jaroslav Kočíš.





Mária Bartuszová: Krajina III. 1983. Foto G. Kladek

ústretovosť schvaľovacích architektonických komisií – v životnom prostredí sa ako „dekoratívna, aplikovaná“ poloha paradoxne tolerovali, a tak niektorí tvorcovia, ktorým bolo zne-možnené vystavovať, podieľať sa na výtvarnom dianí, zanechávali svoje diela, v ktorých bolo sústredené „gros“ ich abstraktného programu vo verejnom urbánnom a architektonickom prostredí – a tak mohli pôsobiť na vedomie a formovať estetický vkus obyvateľstva.

Svoj geometricko-konštruktívny program neopustil ani jeden z bývalých protagonistov Klubu konkrétnych Štefan Belohradský – hoci začiatkom sedemdesiatych rokov boli niektoré jeho diela z verejných priestranstiev odstraňované, onedlho sa v nich objavili opäť nové a o nič menej abstraktné diela. Okrem sôch montovaných z kovových profilov a lamiel (*Sínko*, Bratislava 1971–1972; *Klas*, Bánovce nad Bebravou, 1974; *Dobrá správa*, Trenčín 1982), zostavovaných z betónových dielcov (*Klas*, Dolná Malanta, 1972), previedol v kameni niekoľko verzií motívu Moebiovej pásky (Michalovce, 1973–1974; Banská Bystrica, 1978).

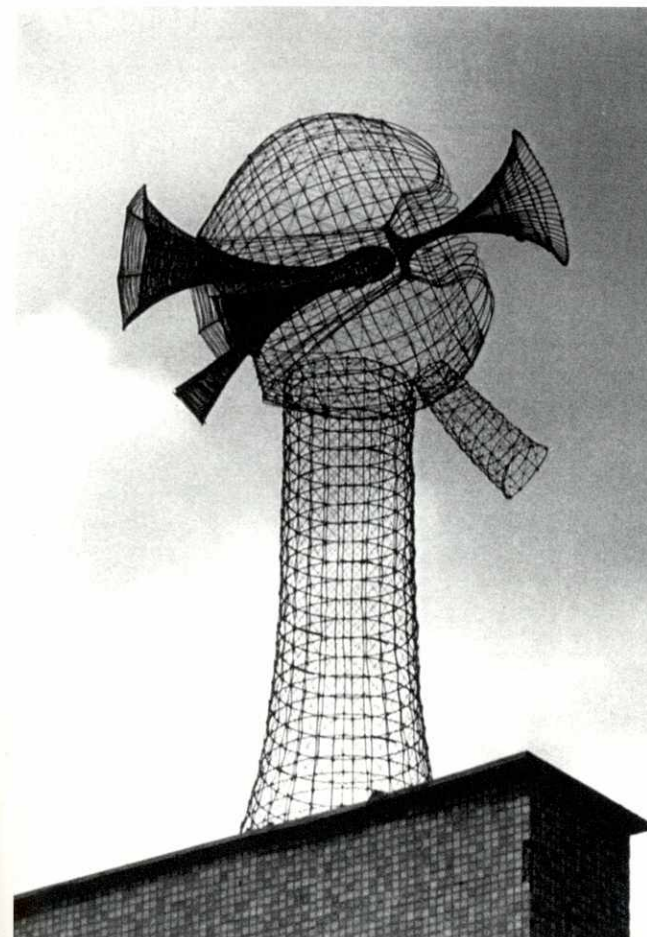
Akousi náhradou za nerealizovaný sochársky program sa stala séria mechanických kresieb za pomoci kyvadla (1973–1974): grafický záznam navonok pripomínajúci počítačovú kresbu s nekonečným plynutím a transformáciou do seba uzavretej rotujúcej línie evokoval množstvo variantov virtuálnych priestorových objektov.<sup>24</sup>

Na východnom Slovensku si svoj program abstraktnej sochy strážili hlavne dvaja tvorcovia: František Patočka, ktorý aj v sedemdesiatych rokoch striedavo rozvíjal problematiku vzťahov elementárnych tvarov ozvlášťňovaných rotačnou konfiguráciou protipostavených hmôt a Ján Mathé. Po ťažkej autohavárii koncom šesťdesiatych rokov sa iba postupne vracal do života a tvorby. V druhej polovici sedemdesiatych rokov vytvoril sériu prác pre košícké sídliská: v exteriérovej mierke si tu – znovu dosť paradoxne (v komornej tvorbe oficiálne abstraktné polohy pripúšťané neboli) – mohol overiť základné možnosti jednoduchého, konkávno-konvexného tvaru, motívickú nosnosť preňho ústrednej idey zrodu, vzniku života (*Krivka*, 1974; *Dynamická krivka*, 1974,



Mária Bartuszová: Skladaný reliéf X. 1985

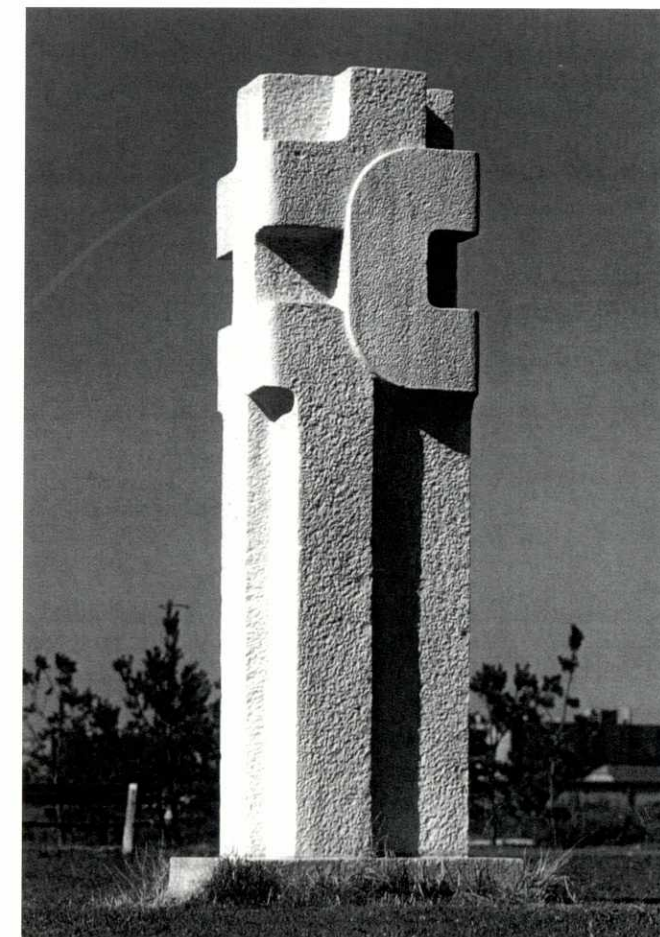
<sup>24</sup> BELOHRADSKÁ, Ľuba: Štefan Belohradský. (Kat.). Hranice, Městské muzeum a galerie 1997, nepag.



Pavol Binder: Bez názvu. 1980

1975; *Kolíska života*, 1975; *Plod života I–IV*, 1976–1977). Autorský zámer meditatívnej „sakrálnej sochy“ z pochopiteľných autocenzúrnych dôvodov ostal „domácomu divákovi viac rokov utajovanou skutočnosťou“.<sup>25</sup>

Avšak k najosobitejším nefiguratívnym autorom skúmaného obdobia patrila bezpochyby sochárka Mária Bartuszová, ktorá spolu s J. Bartuszom našla svoje životné pôsobisko v Košiciach a abstraktný tvar biomorfnej – organickej povahy objavila pre seba už okolo polovice šesťdesiatych rokov. Práve tam získal jej iniciatívny a vnútorné vzácné jednotný program povahu vzostupného procesu skúmania a sémantizácie elementárnych hodnôt tvaru. Bartuszová si pre seba definovala sochu ako „prelievajúci“ sa priestor v objeme a súčasne objem v priestore: „osvojuje si božské a prírodné princípy, keď povoláva do života organické objemy a tvary, ktoré kopírujú krivku života – sinusoidu zrodu, energiu rastu a nevyhnutnosť zániku. Táto fluidná povaha vecí a javov – to je jadro jej postupu v hmote. Tu zaznamenáva špirálu vývoja hmoty až po jej deštrukciu, prechod do iného



Pavol Binder: Monolit 1972 (zničené)

zoskupenia, prestupovanie z pozitívneho do negatívneho objemu.“<sup>26</sup> V priebehu sedemdesiatych rokov položila sochárka dôraz na sám proces dotýkania sa, hmatové kvality sochy – a v dialógu so žiakmi Základnej internátnej školy pre nevidiacich v Levoči – vytvorila jedinečný cyklus haptických sôch – skladačiek pre slabozraké a nevidomé deti (sympóziá v r. 1976, 1983 – v spolupráci s Gabrielom Kladekom), keď ich nechala aktívne objavovať svet prírodných a umelých tvarov. Už od šesťdesiatych rokov tvorila svoje sochy metódou pneumatického a gravistimulovaného tvarovania – nalievania sadry do gumy a jej následného tvarovania, využívala „tlak, napnutie a čiastočnú bezváhivosť“<sup>27</sup> – tvary zo sadry odlievala do bronzu, resp. hliníka (*Trojdielna plastika V*, 1975; *Štvor-dienna plastika VII*, 1976), neskôr priznala estetickú a významovú samonosnosť samotnej sadry vo významovom kontrapunkte s kameňom (*Bez názvu*, 1972; 1983; 1984), konfrontovala umelý, prírodu asociujúci tvar s reálnym prírodným kontextom (*Krajina I–II*, 1983; *Krajina VIII*,

<sup>25</sup> BELOHRADSKÁ, Ľuba: Ján Mathé. *Retrospektíva*. (Kat.). Košice, Result s.r.o. 1997, s. 4. <sup>26</sup> BESKID, Vladimír: Mária Bartuszová – cesta k organickej plastike. In: 60/90. IV. výročná výstava SCCA Slovensko. (Kat.). Bratislava, SCCA 1997, s. 35. <sup>27</sup> Mária Bartuszová o svojej práci In: Mária Bartuszová. (Kat.). Zost. Marián KVASNÍČKA. Trenčín, OGMAB 1983, nepag.



*Skladaný reliéf X*, 1985). Pred polovicou osemdesiatych rokov dospela k vyjadreniu vlastností hmoty ako nositeľky duchovných, existenciálnych záznamov. Z tohto obdobia pochádzajú aj prvé perforované a zošňurované škrupiny – zárodky neskorších inštalácií – tematizujúce proces vyprázdňovania objemu či naplňania objemu všadeprítomným metafyzickým prázdnom (*Perforovaná plastika*, *Bez názvu*, 1985).

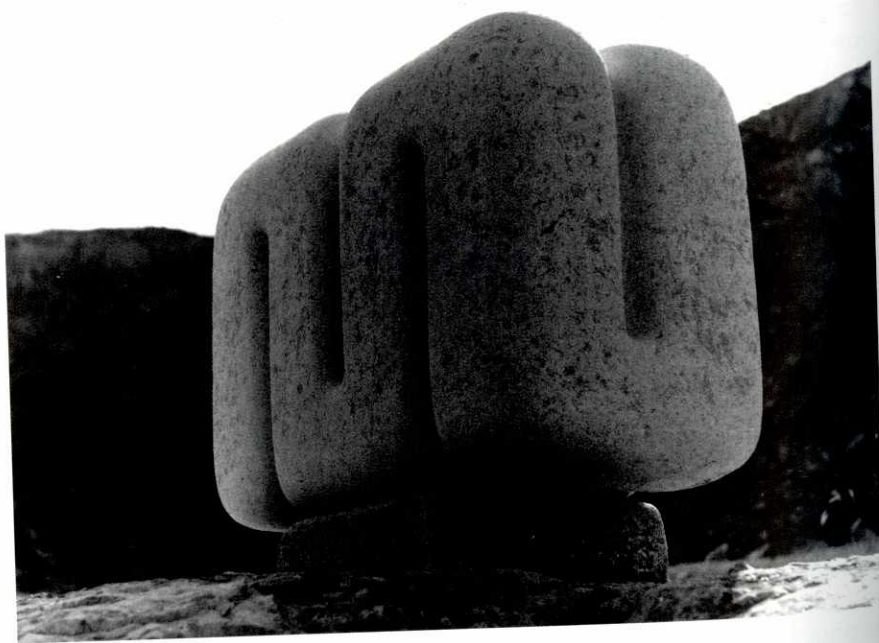
Pavol Binder pokračoval rozvíjať svoju mäkkou plynúcu geometriu vpletanú z drôtu, jeho základnou ambíciou bolo dosiahnuť transparentnosť, prelútie vonkajšieho a vnútorného priestoru sochy. Vzhľadom na to, že jeho tvorba v tom čase nenachádzala žiadne spoločenské uplatnenie,<sup>28</sup> zachovalo sa len niekoľko diel a ich kresbových konceptov (*Ozvena*, *Bez názvu*, 1970; *Kompozícia*, 1972; *Bez názvu*, 1980). Lyrickým, rudimentárnym akcentom relativizoval odstup od konzekventného neokonštruktivizmu i od iných analogických príkladov v modernom sochárstve. Binderove diela stojace „na pomedzí konštruktívneho a organického princípu tvarovania sú akoby napoly hmotne realizovanými priestorovými kresbami. Prázdno v jeho drôtených objektoch pripomína prázdno v sústave čiar mriežkovanej šrafúry. Podstatou ich účinku je vlastne zmena mierky – zväčšenie rozpätia šrafúry a zároveň jej transpozícia do tretieho rozmeru, teda zhmotnenie nehmotného, zrealnenie ilúzie reality.“<sup>29</sup> Obaja, Bartuszová i Binder, samostatne a po svojom reflektovali problémy, ktoré v sedemdesiatych rokoch v umení pred sochárstvom otváralo konceptuálne myslenie.

Intuitívno-imaginatívne rozvíjanie idey prírodného – organického tvaru, sa od konca šesťdesiatych rokov stalo východiskovou základňou tvorby Juraja Rusňáka. Túžil si stvoriť svoj „biovesmír“, v ktorom by sa bezťažkovo vznášali „subjektívne formy“ vytvorené len jeho predstavivosťou. Jozefovi Mackovi proces zrodu Rusňákovy sochy pripomínal „gastruláciu“,<sup>30</sup> delenie a preliačovanie buniek v počiatočných štádiách vývoja živej hmoty. Chcel nimi „vymaniť“ svoje sochy z radu objektov, hlavne typu „objet-trouvée“, a položiť dôraz na to, že nevznikajú nájdením nejakého už

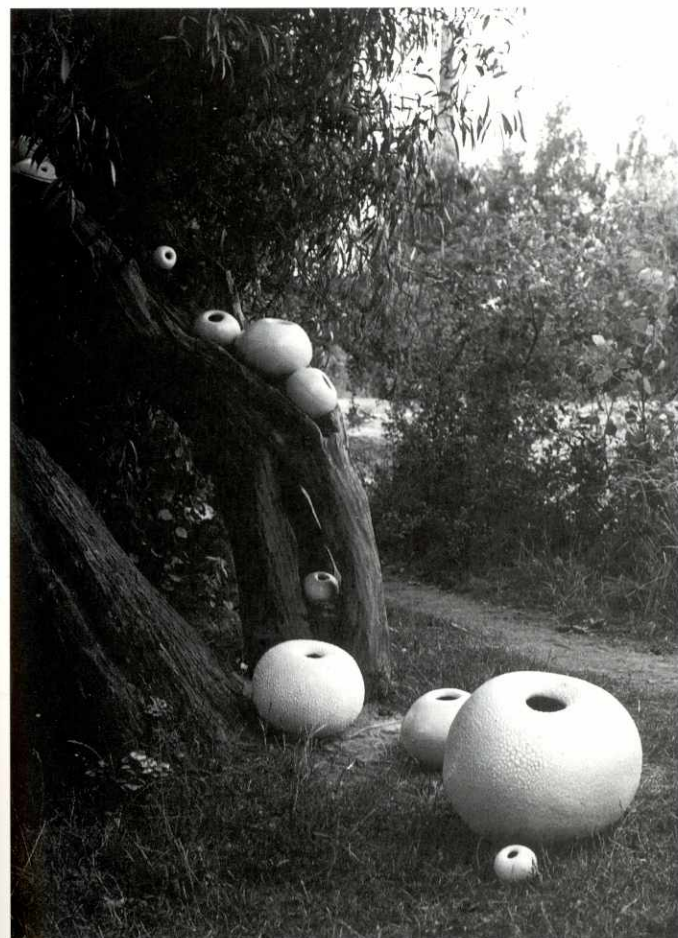


Juraj Rusňák: Brána hrdinom. 1974

Juraj Rusňák: Pocta Feidovi. 1974

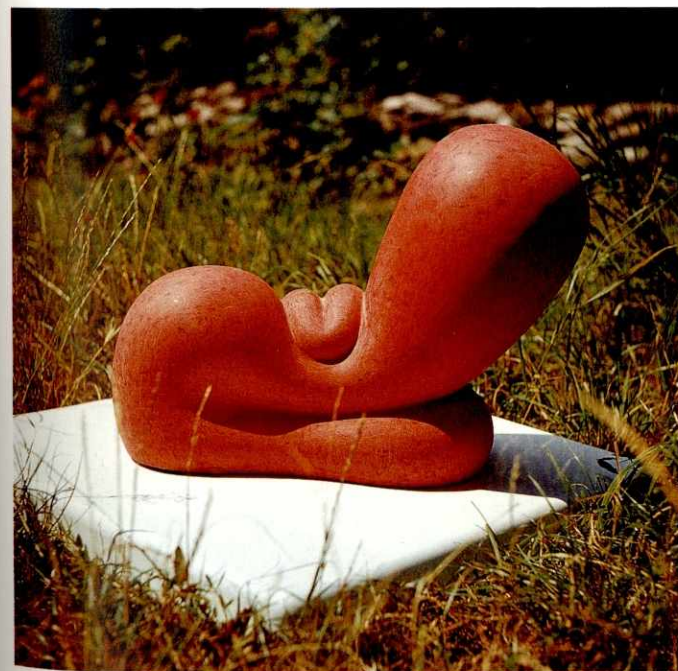


**28** Výstavné debutoval r. 1971; bližšie BACHRATÝ, Bohumír: Binderovci v Majerniku. In: *Výtvarný život*, 17, 1972, č. 2, s. 38-39; r. 1976 bola zničená monumentálna skulptúra *Monolit* (1972) pre bratislavské sídlisko Ostredky. Slubne sa rozvíjajúce medzinárodné kontakty, ktoré získal počas sympózií (Košice, Ružbachy) sa nemohli ďalej vyvíjať, pretože mu zväz opakovanú neschválil účasť (napr. pozvanie od Elmara Dauchera na sympóziium v nemeckom Oggelshausene, 1969-1970; neskôr od Karla Prantla do rakúskeho Mathausenu, 1970-1971). Menšie práce, ktoré v tom čase realizoval sú v zahraničí. Monumentálnu kompozíciu vytvoril až na výstavu Stretnutie vedy a umenia (*Bez názvu*, 1980). **29** HRABUŠICKÝ, Aurel: *Plastika ako konceptuálne umenie*. In: *Zborník príspevkov z kolokvia ...SPEKTÍVA*. OG v Dolnom Kubine. Bratislava, VŠVU 1999, s. 10. **30** MACKO, Jozef: *Juraj Rusňák*, nepublikovaný rukopis v archíve autora.



Jozef Sušienka: Záhradná plastika. 1972-1975

Juraj Rusňák: Bioforma XIX. 1973-1974



**31** Ibidem. Text bol pripravený do katalógu k výstave Juraj Rusňák – Sochárske dielo (výstavná sieň, Dostojevského rad, Bratislava, 1988). Bola to prvá autorova povolená samostatná výstava po r. 1970. Štúdia bola zväzovou cenzúrou odmietnutá vzhľadom na „erotickú“ interpretáciu niektorých motívov. Výstavu namiesto J. Macka pripravil Štefan Tkáč. Aj J. Rusňák realizoval v duchu svojej poetiky viacero diel v architektúre, väčšinou pre telekomunikačné a spojové budovy. **32** Medaila a plaketa bola ďalšou osobitou oblasťou, kde bolo do určitej miery možné uplatniť formálne výdobytky, prvky tvaroslovie modernej formy. Ich rozvoj bol podporovaný nielen spoločenskou objednávkou, ale hlavne pravidelnou medzinárodnou konfrontáciou v rámci prehliadok medzinárodnej federácie pre medaily F.I.D.E.M. (i keď do výberu slovenskej časti pravidelne zasahoval J. Kulich) a aktivitami Múzea minci a medail v Kremnici, kde sa r. 1983 konala prehliadka Súčasná slovenská medaila. S podnetmi prišli okrem K. Lacku, ktorý v 80. rokoch absolvoval pobyty v parížskej mincovni, aj Marián Polonský (naratívno-romantická koncepcia), z mladších napr. Gabriela Gáspárová-Iléšová. Bližšie: *Slovenská medaila 1970-1990*. (Kat.). Zost. Mária POLLÁKOVÁ. Bratislava, SVU 1991.

hotového tvaru a objektu, ale meditatívnym ponorom k základom...“<sup>31</sup> Na začiatku boli Rusňákovy sochy jednoduché, uzavreté a zauzlené akoby do seba, či jedným výbežkom tryskajúce, prelievajúce sa do priestoru (*Bioformy*, 1970-1975), ale aj monumentálne statuárne až architektonicko-skladobné (*Brána do iných sfér*, *Pocta Feidovi*, Villány, 1974), neskôr začali vitálne rásť a bujniť. V cykloch *Bioarchitektúry* (1975-1980) a *Asociácie* (1978-1986) sa sústredil na zachytenie procesu vzniku a zanikania, prirodzeného a prírodného rastu, toku živej hmoty, premien, množenia jej bunkového základu. Tvary jeho sôch na spôsob akejsi organickej magmy slobodne plynú – tečú a tuhnú – od jednoduchých k zložitejším kompozičným a priestorovým zostavám.

Kým väčšina sochárov, ktorí vo svojej tvorbe presadzovali abstraktné tvaroslovie, boli vyčlenení z hlavného výtvarného diania, v prípade tvorby Karola Lacku došlo k svojskému presadeniu moderného tvaroslovie v „priznaných“ štruktúrach. Aj vďaka tomu, že sa ako sochár venoval programovo medaile a plakete, čo bola vždy oblasť stimulovaná spoločenskou objednávkou.<sup>32</sup> Pre jeho tvorbu bolo už od šesťdesiatych rokov charakteristické prelínanie morfológie organického tvaru s geometriou a konštruktívnym prístupom. Novátorsky poprel starý princíp delenia medailového disku na averz a reverz, zrušil samotný disk a namiesto neho konštruoval medailu ako svojbytnú komornú sochu, stereometrický útvar, multiplikovaný objekt znakovkej povahy. V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch položil viac dôraz na organicky scelený, samonosný tvar ozvláštnený grafickým detailom, ktorý sprostredkoval potrebnú informáciu (*Paris notre coeur*, 1971; *Le club français de la médaille*, 1974; *Zväz slovenských architektov*, 1976; *Slovenský fond výtvarných umení*, *Medzinárodný rok dieťaťa*, 1979; *Liberté – égalité – fraternité*, 1980).



Situácia „medzi“ –  
umenie alebo remeslo?

Už sme viackrát poukázali na rozdielne funkcie voľnej a úžitkovej tvorby – zatiaľ čo prvá bola chápaná ako „vysoké“ umenie, ktoré malo byť ideovo nasýtené – teda malo byť nositeľom socialistických ideálov, zodpovedať kritériám straníckosti, triednosti a ľudovosti, tematicky angažované, malo aktívne odrážať skutočnosť, etc. Naproti tomu od úžitkovej tvorby, rádovo „nižšej“, sa ideológia v prvom pláne nežiadala, jej úlohou bolo materiálne stvárňovať funkcie životného prostredia, a tak sa tu experiment z času na čas toleroval, prípadne sa do nej dostával akoby okľukou, zadnými dverami, či priam oknom. Aj preto mohli ako „úžitkoví“ výtvarníci prežiť normalizáciu síce nie ľahko, ale v zásade bez povestnej „straty kvetinky“, teda bez umeleckého zľavovania zo svojho programu, osobnosti ako napr. Milan Dobeš, Anton Cepka, Jozef Sušienka či viacerí sochári – sklári. Hoci sa u nás nevedli diskusie o tom, čo je „art“ (umenie) a čo „craft“ (umelecké remeslo) ako na Západe, delenie existovalo a bolo dané práve fungovaním oboch disciplín v sociokultúrnom organizme danej spoločnosti.

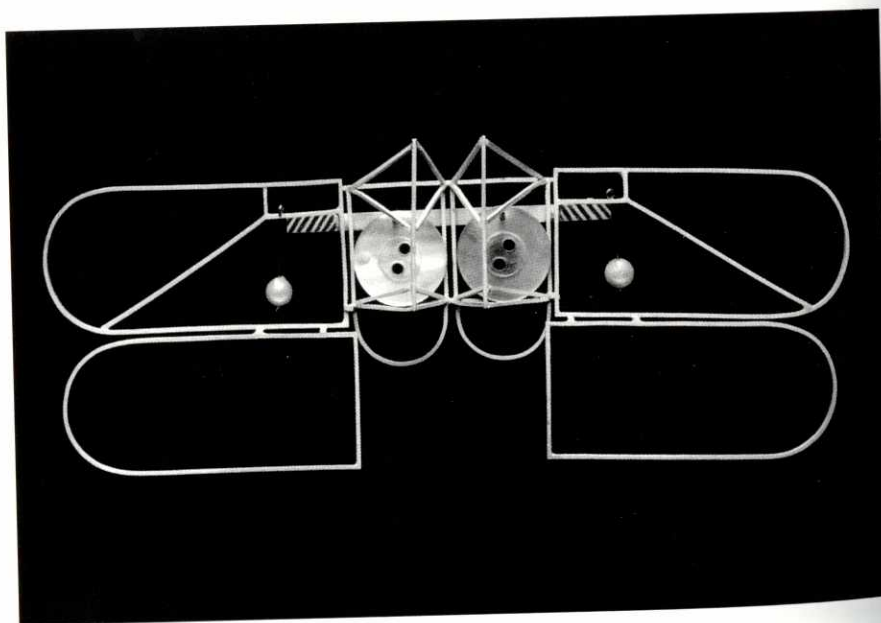
Hoci je Jozef Sušienka keramikom par excellence, práve jeho dielo sa stalo príkladom prenikania a otvárania štruktúr, bytia v oboch spomínaných rovinách.<sup>33</sup> Ľubor Kára ho priliehavo nazval „sochárom v keramike“<sup>34</sup> – jeho tvorba blízka organickému sochárstvu, odpovedala na nekonečnú rozmanitosť a variabilnosť prírodného sveta. Sušienka dokázal originálne využiť a zvýznamniť prvok ikonického napätia, ambivalencie umelého a prírodného. Práve alúzie na formy prírody a jej praveky v podobe morských a riečnych okruhlíkov, bludných balvanov, kameňov z taoistických záhrad, lúčnych prašiviek či záhradných tekvic, mu umožnili koncipovať svojský environmentálny a zároveň kozmologický model. Svoje „keramiky“ množené a realizované v početných sériách a variáciách kontextuálne začleňoval do prírody – často napr. na vodné hladiny – tak, že umelé predmety s ním dokázali splynúť až na hranicu vzájomného splynutia (Prašivky, 1972–1975; *Množenie I–III*,

1973; *Plastiky do vody*, 1973–1976). Aj v Sušienkovej tvorbe sedemdesiatych rokov mali dôležitú úlohu kresbové – konceptuálne vizie, v ktorých navrhoval futurologické, spirituálno-meditatívne prostredia–fontány (*Daždňová fontána*, 1975–1978), či zachytával magické, fantastické krajiny, v ktorých sa vznášali zvláštne, ovoidné útvary.

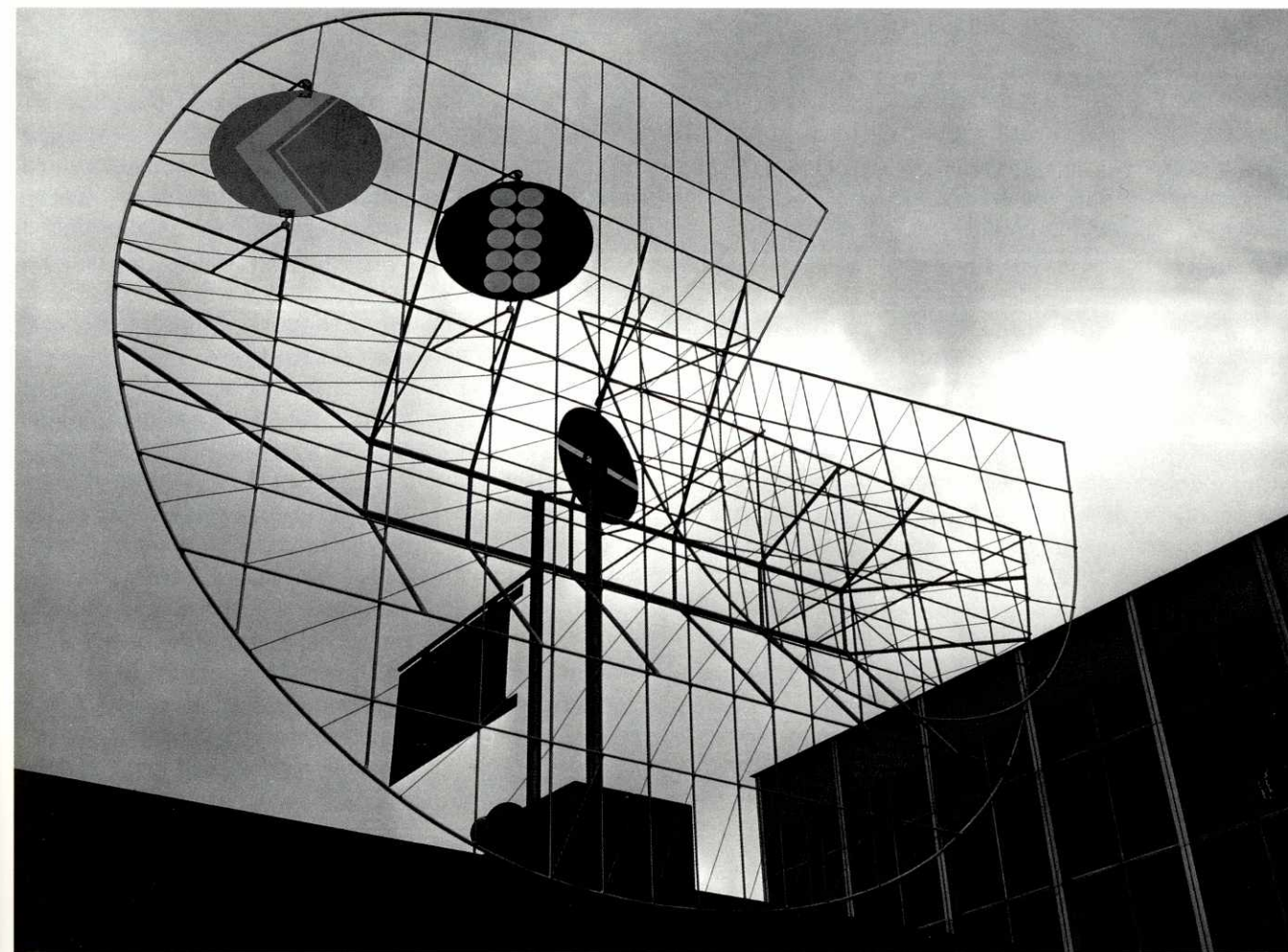
Ďalší, originálny a v zahraničí rešpektovaný výtvarný program sa zrodil na poli šperkárstva. Anton Cepka, sochár v šperku, svoje kinetické neokonštruktivistické kompozície splietal z exaktných, krehkých mriežok a sietí, pravouhlých a kruhových sústav, ktoré komponoval na princípe samopohybu; začiatkom sedemdesiatych rokov ich zo spomínaných dôvodov „zmenšil“ do subtilnej podoby šperku. Tento krok však bol možný iba v dôsledku skutočnosti, že Cepka odhalil a dokonale zvládol nové technologické a remeselné postupy minucióznej práce

so striebrom, ktorý sa mu stal hlavným materiálom pre jeho „architektúry zavesené na ihlici“.<sup>35</sup> A tak v jeho šperkoch – objektoch, brošniach, závesoch, náhrdelníkoch určených pre „vesmír“ ženského tela – osobitne rezonovali nielen technologické výdobytky súčasnej civilizácie, ale najmä tajomná „sci-fi“ poetika: Cepka tu raz abstraktným, inokedy ikonickým spôsobom predstavoval iluzívne zvrásnené pohoria planét, signály z nekonečna, sondy letiace k vzdialeným planétam, „báječné lietajúce stroje“, neraz pripomínajúce akýsi neznámy krídlatý hmyz (*Navigačné oko*, *Signál*, 1973; *Objekt – planéta a sonda*, 1979; 1980; *Brošňa*, 1975; 1976; 1978, 1981, 1983). Po svojom, a nemenej originálne, riešil problémy, ktoré vzrušovali súčasníkov, viac konceptuálne orientovaných autorov: dematerializáciu tvaru prázdnom, či zvýznamnenie pohybu a „diery ako výtvarného prvku“.<sup>36</sup>

Anton Cepka: Brošňa. 1978

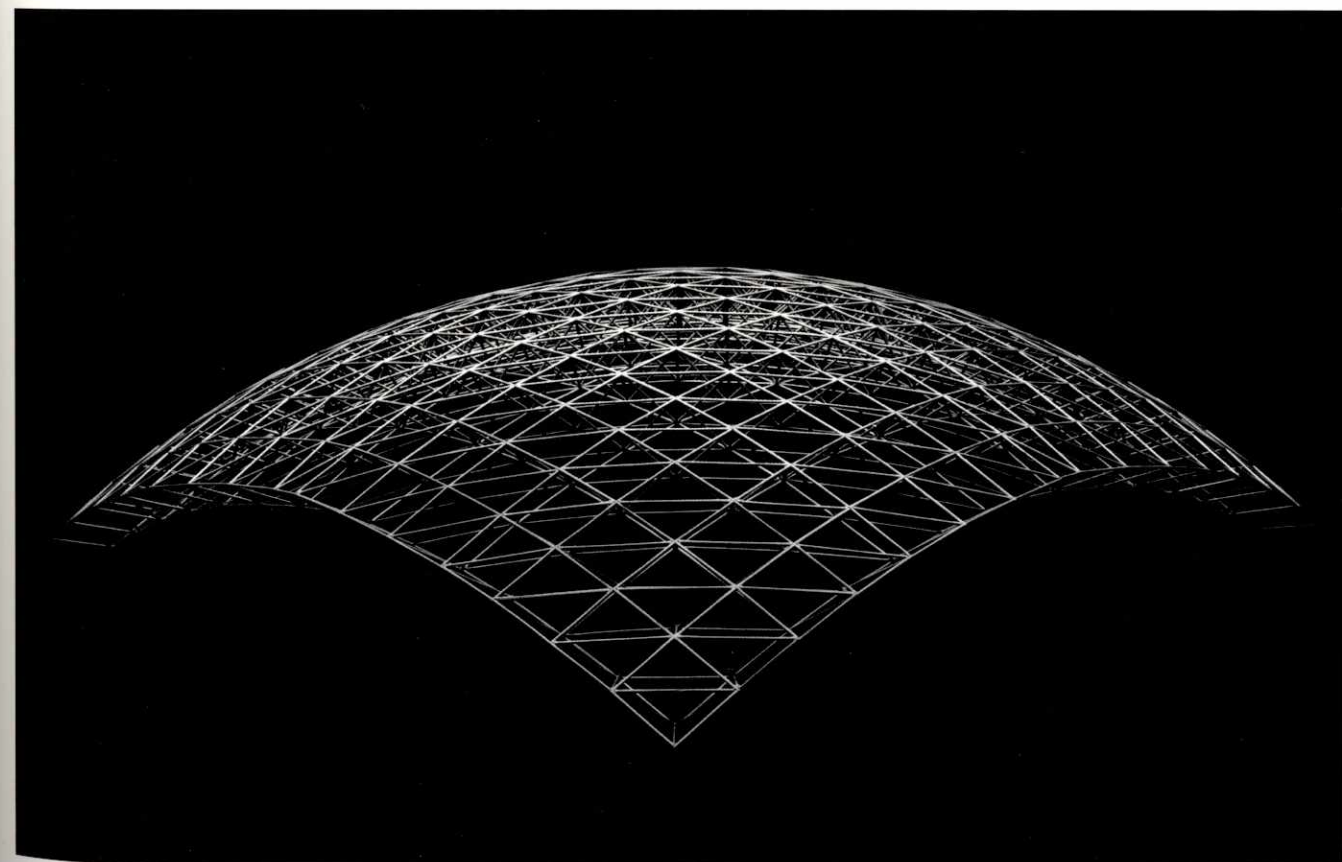


<sup>33</sup> POLÁČKOVÁ, Dagmar: *Jozef Sušienka*. (Kat.). Bratislava, SNG 1997, nepag. <sup>34</sup> KÁRA, Ľubor: *Keramika Jozefa Sušienku*. In: *Domov*, 4. 8. 1973. <sup>35</sup> Anton Cepka. (Kat.). Zost. Ľubor KÁRA. Bratislava, SNG 1996, s. 10. <sup>36</sup> SKUBIC, Peter: *Ibidem*, s. 15.



Anton Cepka: Kinetická plastika. 1971

Štěpán Pala: Gulový plášť – výsek. 1973





Príklad diela českého umelca Václava Ciglera, ktorý od polovice šesťdesiatych do konca sedemdesiatych rokov pôsobil ako pedagóg, vedúci Oddelenia skla v architektúre na bratislavskej VŠVU, rezonoval na Slovensku, a nielen medzi jeho žiakmi, mimoriadne silne. Cigler pracoval s materiálom, ktorého „IQ“ sa mu zdalo „nekonečné“ – so sklom poslucháčov nevedol len k remeselným zručnostiam, ale jeho ateliér sa pre mnohých stal intelektuálnou dielňou, „školou myslenia.“<sup>37</sup> Svojím sochárskym názorom predstavoval Cigler, spriaznený s neo-konstruktivistickým hnutím a „novou citlivosťou“,

tú názorovú polohu, ktorú Jindřich Chalupecký označil ako „primárne štruktúry“, či minimalizmus.<sup>38</sup> Virtuózne narábanie so sklom dalo jeho tvorbe nové rozmery a možnosti narábania s vnútorným a vonkajším priestorom, prirodzeným i umelým svetlom, so zdanlivým i skutočným pohybom, s vnútorným kontextom diela i s vonkajším kontextom jeho začlenenia do prostredia, pochopeného ako totalita – bola ňou príroda, zem, telo človeka i nim pretvorený priestor. Do svojej tvorby integroval nový fenomén virtuálneho priestoru a pohybu, vniesol do nej elementy projektového a land-artového myslenia.<sup>39</sup> K sklu sa správal

sui generis konceptuálne: Objekty (tak temer bez rozdielu nazýval v sedemdesiatych rokoch svoje diela), architektúry či priestorové a svetelné inštalácie projektoval ideálne, vopred počítal s výsledným optickým a kinetickým efektom diela. Hlbokým nasadením, vysokou tvorivou náročnosťou nastolil pred svojimi poslucháčmi etický imperatív vytrvalého hľadania vlastnej cesty.

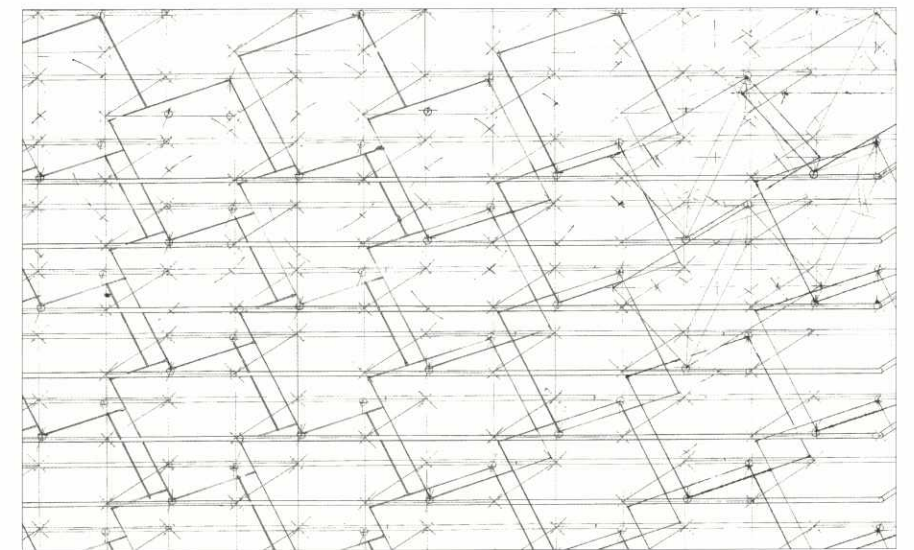
Cez príklad jeho osobitej filozofie začali budovať svoj program viacerí jeho absolventi: Jozef Tomečko, Pavol Tomečko, Askold Žáčko, Ľubomír Arzt (ten pre zmenu nebol absolventom Ciglerovej sklárskej školy).<sup>40</sup> Rozvinuli v skle program sochárskeho „minimalizmu“, ktorý príznačne našiel v sedemdesiatych rokoch vynútené útočisko vo sfére úžitkovej a dekoratívnej tvorby. Matematicky presná definícia tvaru, tektonicky logická výstavba tvaru, dôraz na „absolútne“ kvality optického skla: transparentnosť dosahovanú precíznym brusom, kinetické vizuálne efekty, kompozičné využitie lomu svetla, to boli vlastnosti, ktoré zdôraznili a rozvinuli vo svojej tvorbe. Askold Žáčko postupne začal obohacovať pôvodne prísny koncept optickej geometrie o nové momenty – lyrické, poetické pôsobenie i metaforické významy (Barok, 1981). Hoci jeho vskutku syntetické záujmy siahali od oblasti sklárskeho dizajnu po tvorbu diel v architektúre, sklo ho stále zaujímalo ako prostriedok tvorby „štvrtého“ rozmeru dosahovaného dômyselnou vnútornou architektúrou skleneného objektu. Z ciglerovskej špeciálky vyrástlo aj dielo partnerskej sklárskej dvojice: Štěpán Pala – Zora Palová, ktorí pracovali na mnohých dielach ako tvorivý tandem. Základom rýdzo neo-konstruktivistickej priestorovej koncepcie Štěpána Palu, ktorý azda najkonzekventnejšie rozvinul impulzy učiteľovho programu, sa stalo prevedenie matematických formulácií, princípov fraktálovej geometrie do trojrozmernej podoby, program exaktnej kombinatoriky a multiplikácie opretý o presný systém radenia základných – často rovnakých, resp. opakujúcich sa – geometrických tvarov. Odhmotnené „sférické“ konštrukcie projektoval nielen na papier, ale aj realizoval v materiáli, skladal z drevených tyčiek. Originálne konstruktivisticko-

konceptuálne postupy aplikoval aj v skle, umožnili mu zhodnotiť aj „pridanú hodnotu“ skla, estetiku materiálu. Brúsené plastiky Ciglerových žiakov boli počas sedemdesiatych rokov pravidelne zaraďované do prehliadok československého skla i na medzinárodnom poli.<sup>41</sup> Eva Fišerová sa ako jedna z prvých pokúsila vykročiť z „osidel“ učiteľovho programu a začala zdôrazňovať nepravidelnosť, náhodu, vnútorné štruktúry skloviny. Estetická spektakulárnosť optického skla, ako aj sila komplexnej osobnosti učiteľa viedla totiž niektorých z absolventov k rozmiňaniu a manieristickému opakovaniu zásad jeho programu.

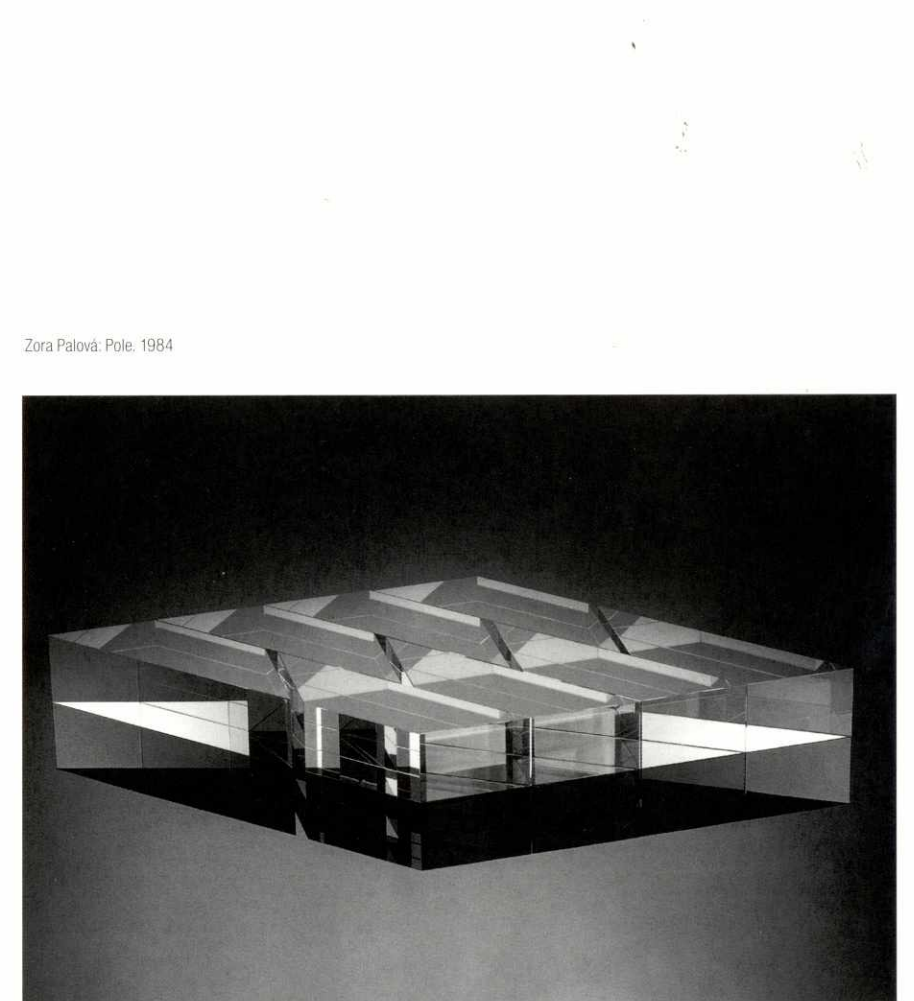
#### Iniciatívy – nové možnosti sochy a objektu

Sochárske iniciatívy sa od začiatku sedemdesiatych rokov ocitli v sťaženej situácii. Napriek nástupu normalizácie a následnému zostreniu ideologickému tlaku na akékoľvek „avantgardnejšie“ výtvarné programy otvorilo nové desaťročie pred sochárstvom ako inovačnou disciplínou – odlišné možnosti – paralelne v dotykoch s „nesochárskymi“ tendenciami nových výtvarných iniciatív, ktoré boli súčasťou procesu dematerializácie a sprevádzali nástup konceptuálneho umenia. Do prúdu dematerializačných tendencií zasiahli výraznou mierou aj niektorí sochári; teraz si prednostne všimnime ich sochársku tvorbu.

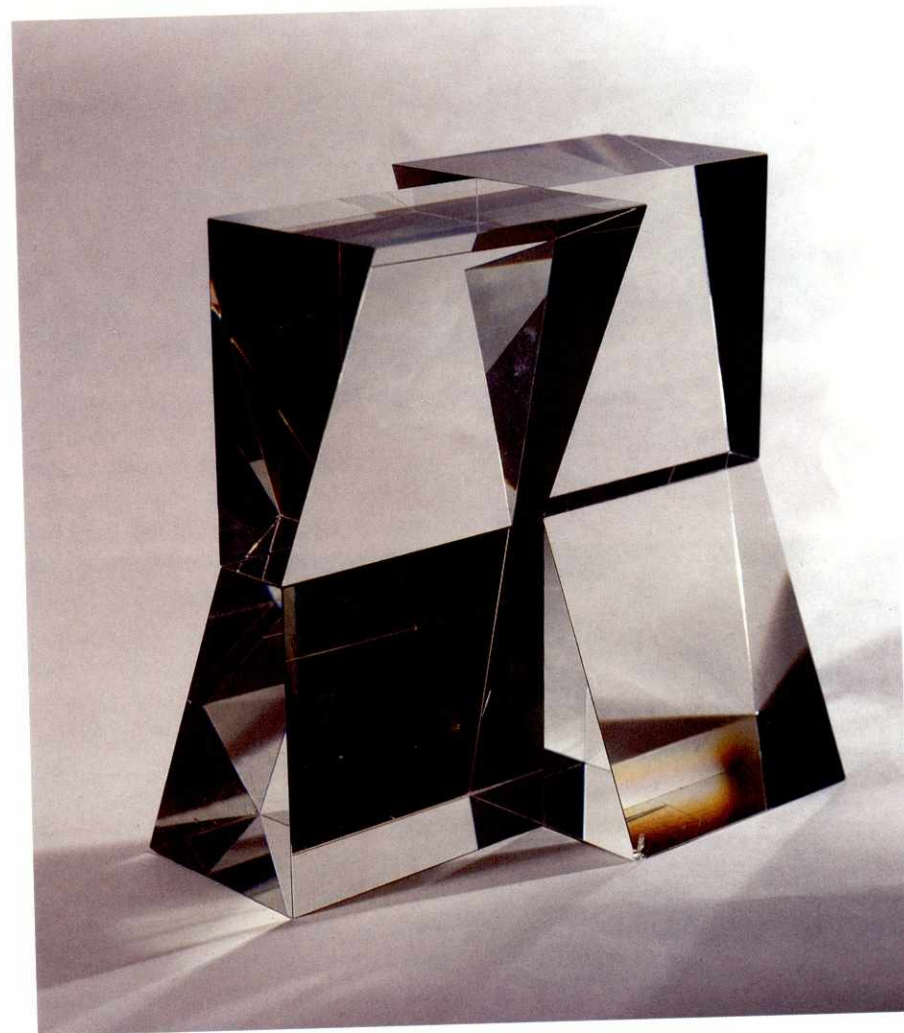
V dôsledku spomínaných kultúrno-politických zmien musel Jozef Jankovič, ústredná osobnosť umeleckej scény šesťdesiatych rokov, potlačiť do úzadia svoj talent sochára – monumentalistu. Symbolicky, na hraniciach nami skúmaného obdobia, stoja dve jeho významné sympoziálne realizácie (*Väzenie X*, 1971, Portorož; *Brána*, 1985, Labin), ktorých spája zhodnotenie prostriedkov jeho charakteristického výrazového štýlu a tematizácia situácie „novej nehybnosti“<sup>42</sup> prerastajúca do vlastnej skúsenosti „zamurovania“ za živa. Hoci bol Jankovič prinútený odmlčať sa na dlhé roky vo sfére „tradične“ ponímaného



Štěpán Pala: Kresba. 1972



Zora Palová: Pole. 1984

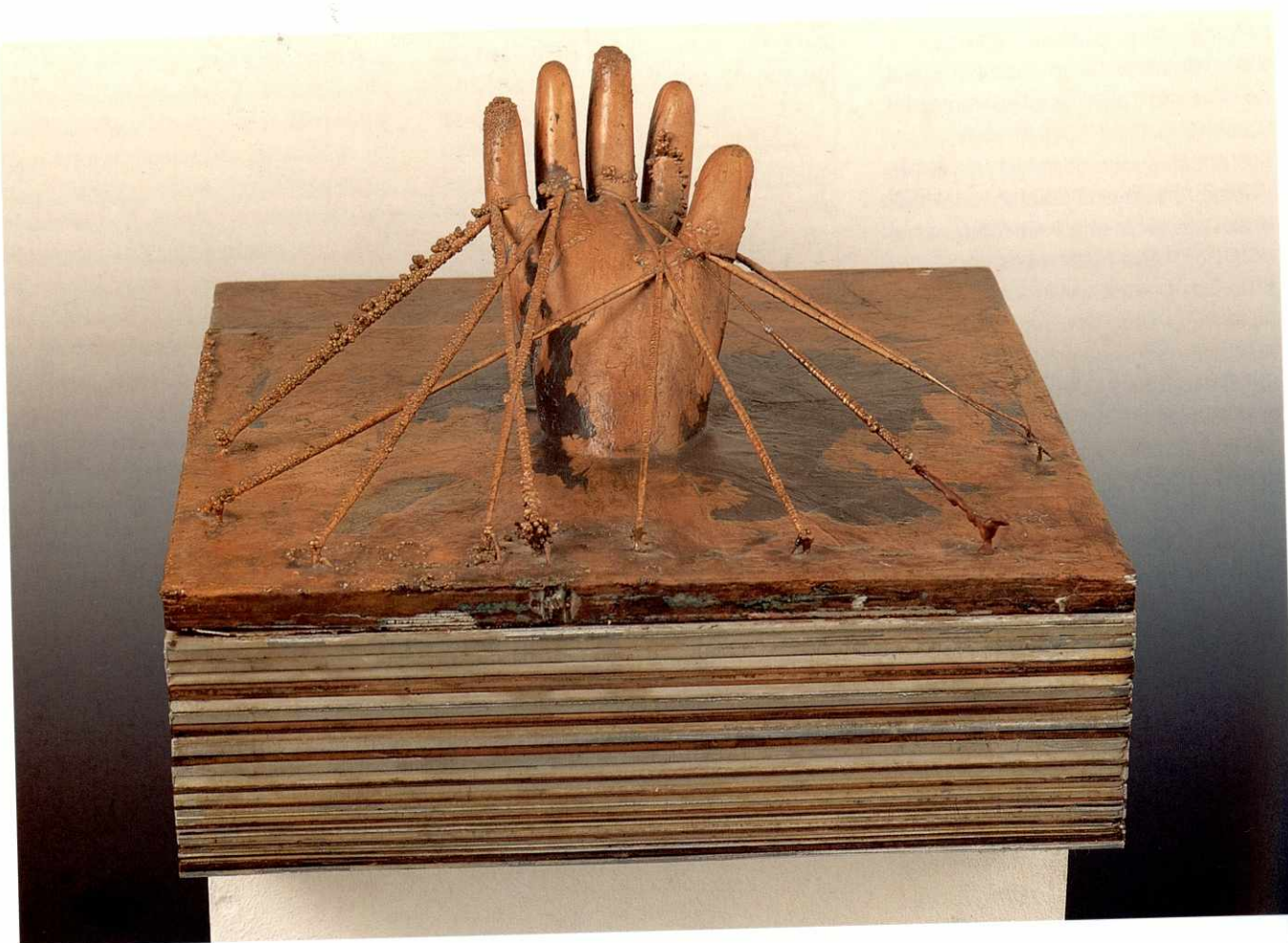


Václav Cigler: Objekt. 1973

<sup>36</sup> SKUBIC, Peter: Ibidem, s. 15. <sup>38</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich: Václav Cigler. (Kat.). Praha, SČVU 1970, nepag. <sup>39</sup> Charakter svetelných environmentov – predstavení mali Ciglerove projekty pre Pamätník SNP v Banskej Bystrici (1975, s. D. Kuzmóm, s architektom realizoval upravený variant) a pre Dóm sv. Martina v Bratislave (1976), kde navrhol laserový lúč, jedinou svetelnú vertikálnu líniu smerujúcu zo zeme pred oltárom do „nebies“ – paradoxne, uskutočnenie projektu neschválila cirkev. Cigler využíval skúsenosti z realizácie monumentálnych, programovaných osvetľovacích objektov pre SND (1967–1972) a Rytiersku sieň Bratislavského hradu (1973–1979), novostavbu budovy Vlády SR (1979). Konceptuálne a land-artovo chápal aj tvorbu šperku (pre krajinu tela). Spoločne s A. Cepkom predstavil šperkovú tvorbu a sklo v r. 1978 v Galérii Am Graben vo Viedni. <sup>40</sup> Bližšie: RAČEKOVÁ, Jarmila: Sučasné umelecké sklo na Slovensku. In: ARS, 77/81, č. 1-4, Bratislava, SAV 1981, s. 140-174; RAČEKOVÁ, Jarmila: Sklená plastika na Slovensku v poslednom dvadsiatíročí. In: Sučasné výtvarné umenie. Bratislava: Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie. 1989, s. 2-29.

<sup>41</sup> Prelomovou sa stala Výstava prác žiakov Oddelenia skla v architektúre v Betlehemskej kaplnke v Prahe (1970), napr. na Exempla v Mnichove boli v r. 1972 odmenené práce Evy Dolejšovej-Fišerovej (abs. r. 1973). Pozri: Sučasné slovenské sklo. (Kat.). Zost. Agáta KMOŠKOVÁ. Bratislava, SNG, Červený kameň 1975; Mladí bratislavskí sklári. (Kat.). Bratislava, MO ZSVU 1978; Človek, priestor, design. (Kat.). Zost. Ján ABELOVSKÝ, Agneša OSMITZOVÁ, Agáta ŽÁČKOVÁ. Bratislava, SNG 1983; Sučasné slovenské umelecké sklo a šperk. (Kat.). Zost. Agáta ŽÁČKOVÁ. Bratislava, SNG 1987. <sup>42</sup> HRABUŠICKÝ, Aurel: Zamurovanie po Veľkom páde (sedemdesiate roky). In: Jozef Jankovič. Tvorba z rokov 1958-1997. (Kat.). Bratislava, SNG 1997, s. 82.





Jozef Jankovič: Krajina III. 1980

Jozef Jankovič: Krajina X. 1984



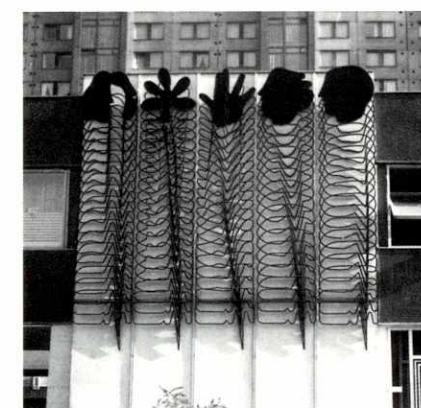
sochárstva,<sup>43</sup> jeho nové iniciatívy mali konceptuálnu a projektovú podobu a odohrali sa hlavne v nesoehárskych médiách, hlavne na poli kresby a počítačovej grafiky. Za povšimnutie stojí aj skutočnosť, že mnohé z budúcich Jankovičových sôch (realizovaných hlavne po roku 1985) sa vo svojich kresbových konceptoch zrodili práve v týchto rokoch (*Miesto hore*, Šebastián, 1972; *Zamurovaná figúra*, 1974; *Kráčajúci panelák*, 1978 a ďal.), teda sochárske myslenie neopustil, len svoje „obsedantné“ idey trasponoval do iného média. Aj do príležitostných realizácií pre architektúru však Jankovič, ako jeden z mála, vnášal tvorivé problémy, ktoré ho v tom čase zaujímali: v rade z nich využíval počítač.<sup>44</sup> Keďže sa nemohol venovať voľnej sochárskej tvorbe, na podnet A. Cepku, sa v období rokov 1974–1983 jeho „zápas s hmotou“ sústredil do „miniaturnej“ formy šperku. V sériách rôznym spôsobom zavesených a spútaných figúr a ich fragmentov predvádzal bohatý obrazový a motívický repertoár svojho sochárstva siahajúci až do šesťdesiatych rokov (*Tri figúry*, 1976; *Zbierka kameňov*, 1977; *Šperk*, 1978; *Klauni*, 1983). Jankovičove šperky však nijako nemožno označiť za „miniatury“, vzhľadom na ich mierku a váhu (rátajúcu s umiestnením na ženskom tele) sa aj tu choval ako rodený monumentalista.

Neskôr to bol papier, ktorý štruktúrne spracovával: prerezával, pretrhával, zraňoval, preklápal, vrstvil do foriem blízkych nízkemu reliéfu. Tieto svojho druhu „kolážové reliéfy“, ktoré Jiří Valoch dal do súvislosti s českým kontextom<sup>45</sup> – uvoľnili počítačovú exaktnosť a priniesli do Jankovičovej tvorby nové oživenie. Autor v plytkom, stlačenom priestore rozohrával rozmanité obrazové sekvencie: nepredvádzal tu „konštantný stav ľudí a vecí, ale zobrazoval ich situačnosť a zároveň stredný stav medzi nehybnosťou a akciou“<sup>46</sup> (*Prienik*, *Preklápanie*, 1980; *Prepletená figúra*, 1981; *Hlava I – II*,



Jozef Jankovič: Šperky. 1974–1980

Jozef Jankovič: Reliéf. 1981–1982  
Zdravotné stredisko, Bratislava – Petržalka (zničené)



<sup>43</sup> V r. 1972 postihlo aj jeho „pozastavenie“ členstva v ZSVU so všetkými z toho plynúcimi dôsledkami – na II. zjazde ZSVU boli Jankovičove umelecké a občianske aktivity podrobené ostrej kritike. Medzi iným mu bolo odopreté spoluautorstvo pamätníka SNP v Banskej Bystrici a ústredné súsošie *Obete varujú* bolo z neho odstránené, r. 1974 osadené v areáli pamätníka SNP v Kališti (arch. Jozef Talaš, Ivan Gürtler). V priebehu desaťročia patril k popredným organizátorom alternatívnej scény a kontaktov s Ostravskom. R. 1976 boli jeho šperky zaradené na výstavu *Súčasný slovenský šperk* (komisárka A. Osmitzová, SNG, Červený kameň), na Slovensku mohol vystavovať iba neoficiálne a sporadicky (počítačovú grafiku r. 1979 v Ústave technickej kybernetiky SAV). <sup>44</sup> Reliéf na priečeli Výpočtového strediska dopravy, Bratislava, 1971–1974; reliéf na fasáde Spoločenského domu v Dunajskej Stredě (1976–1977); reliéf na priečeli zdravotného strediska v Bratislave – Petržalke, Zrkadlovom Háji (1981–1982, zničené okolo 1994); bol autorom podhľadového stropu, ktorého lamelové krivky boli programované cez počítač pre Dom ROH v Bratislave (1979–1980); motív sochy ABCD pre Gymnázium v Galante (1977–1978) neskôr využil pri labinskej realizácii. <sup>45</sup> Poukázal na voľné súvislosti s tvorbou Adrieny Šimotovej či Vladimíra Janouška, autorov, ktorí – nielen z hľadiska osobných kontaktov, ale hlavne tvorby, boli inšpirujúcim príkladom pre slovenskú alternatívnu scénu. VALOCH, Jiří: *Jozef Jankovič*. (Kat.). Brno, Dům umění města Brna, 1988, nepag. <sup>46</sup> HRABUŠICKÝ, Aurel: *Zamurovanie po Veľkom páde* (sedemdesiate roky), s. 134–135.





Juraj Meliš: Prostredie II - Les života. 1970-1971



**47** *Prostredie I* vystavil r. 1970 v Galérii mladých v Bratislave (nezachované), *Prostredie II* v r. 1971 v Galérii Cypriána Majerníka v Bratislave. Ďalšie zamýšľané prostredie *Posledná večera* (1972) však z cenzúrnych dôvodov musel na výstave nahradit' cyklom *Ekologických grafík*. Výstava grafiky v Galérii C. Majerníka (1973) sa pre J. Meliša stala na dlhé roky poslednou oficiálne povolenou výstavou, ďalšie sa mohli realizovať len sporadicky, ako súkromné a neoficiálne aktivity.

*Miesto hore, Pokrčená figúra*, 1982). Až na začiatku osemdesiatych rokov sa znovu vrátil k sochárskemu médiu a to v komornej plastike, ktorú úplne uvoľnil z „úžitkového“ účelu šperku (*Krajiny I-XII*, 1980-1984; *Autoportrét*, 1983). V koncepte *Krajín* Jankovič siahol po reálnej trojrozmernosti, i keď v komornej mierke, oživil prácu s priestorom, sochársky definovaným a významným prostredím. Jeho rámce určovali, obmedzovali, manipulovali anonymnou a bezmocnou ľudskou bytosťou. Boli vlastne malými inštaláciami a priniesli niekoľko motivických riešení pre budúce veľké sochy.

Kým leitmotívom Jankovičovej tvorby bol človek, z diel Juraja Meliša sa naopak vytrátila podoba človeka, nie však ľudský zmysel (často ho zastupoval strom). Debutom na prelome desaťročí nadviazal na ideu monumentálne komponovaných prostredí. Kým staršie *Prostredie I - Vidiecky dvor* (1970) bolo voľnou, absurdno-ironickou ponáškou na svet slovenského vidieka a cyklus ľudského života v ňom - vo svojej podstate však aj dosť nezakrytou narážkou na posledné spoločensko-politické udalosti, *Prostredie II - Les života*<sup>47</sup> (1970-1971) komponoval ako neskutočne skutočnú ekologickú víziu budúcnosti, sochárske múzeum prírody „in natura“, s dokonale mŕtvymi rekvizitami - exponátmi, výsledkami činnosti človeka. Aj tu osudy stromov, drevenej fauny a flóry sú synekdochou osudov neslobodnej a utláčanej ľudskej bytosti. Meliš prišiel s novým anti-tradičným, anti-estetickým a anti-estétskym, zároveň „plebejským“ chápaním sochárstva: „sochaného“ z chudobných materiálov, pozbieraného z holých, nahrubo opracovaných, prepaľovaných, absurdne a vyzývavo pomaľovaných trámov, dosiek, fošní a kmeňov, zdrôtovaných debničiek, hrdzavých plechov, klincov a banálnych objektov každodennosti. V priebehu nasledujúcich rokov sa stal jedným z najvýraznejších i umelecky najplodnejších predstaviteľov alternatívnej scény.

Haptické, ateliérové privatissimo rozvedené do množstva rozmanitých sochárskych poznámok bolo preňho najskôr médiom na vyslovenie intímnych, často lyrických, poetických posolstiev formujúcich text do podoby objektov (cyklus *Vizuálna poézia*,

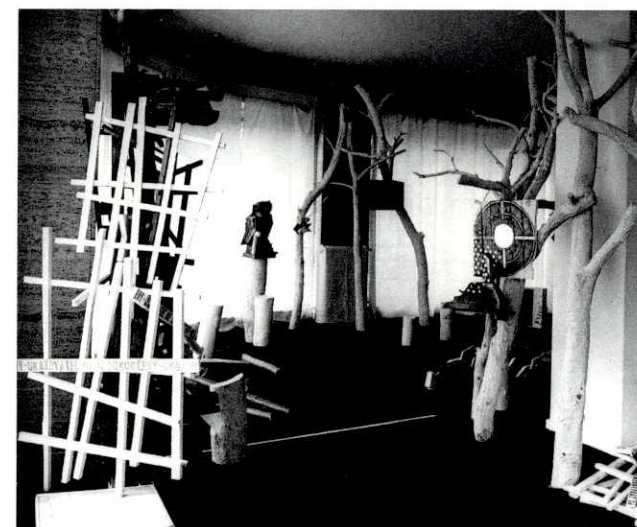
1974-1975). Meliš si v nich sám pre seba ozrejmoval nielen svoju ľudskú, ale aj občiansku identitu a práve cez ne začal neskôr sprostredkovať nekompromisné spoločenské a morálne výzvy.<sup>48</sup> Mimoriadne tvorivé sústreďenie prinieslo po polovici desaťročia výnimočné plody: rad ideovo apelatívnych asambláží, objektov, reliéfov, kresieb a grafík, ktoré autor zhrnul do cyklov *HELP* (1974-1978) a *IDEA* (1975 - zač. 80. rokov). Začal myslieť viac pojmovo, v útočných a vo svojej nezakrytej absurdite zrozumiteľných obrazoch, „holých vetách“. Výtvarne a myšlienkovito úsečne sprostredkovali dôraznosť, rozhodnosť, priam osudovú nástočivosť jeho prejavu. Pojmami, ktoré formuloval slovne, ako zrozumiteľný text - napr. *Help*, *Idea* - však narábal paradoxne, presúval ich z jednej jazykovej roviny do inej, do roviny výtvarného, obrazného videnia. Z toho vyplynula charakteristická melišovská inverzia: text (a jeho primárny jazykový význam) sa cez obraznosť výtvarného jazyka materializoval, personifikoval v kontextoch, ktoré mu sochár vytvoril. Kým *HELP* bol projektom humanistickej, globálnej ekológie, *IDEA* sa naopak stala niečím „z mäsa a kostí“ niečo, čo má vlastné „súkromné“ dejiny. Začal s ňou narábať ako so živou substanciou, ba možno povedať, bytosťou. Tak sa stalo, že „idea povýšená na idol sa objavuje písaná ohňom do železa, vtĺkaná klincami do dreva, splietaná z oceľových drôtov a jej narušený monolit je pokropený krvou“.<sup>49</sup>

V osvojovaní si nových princípov, ktoré sa šírili v alternatívnych výtvarných kruhoch, bola Melišova úloha špecifická, nikdy nezavrhol objektovosť, materiálnu podstatu umenia. Hoci priebežne tvoril aj v iných oblastiach, hlavne v kresbe, tvrdošijne trval na sochárstve, ktorého hlavnou črtou bola istá surovosť, prostota, i zdanlivý nedostatok estetiky a „umeleckej“ - umelej štylizácie. Hoci Jiří Valoch videl v tom paralelu s talianskou vetvou hnutia arte povera, ide skôr o voľnú súvislosť nezakladajúcu sa na výrazovej a vizuálnej príbuznosti, ale o podobnosť využitia tzv. neumeleckých materiálov. Pretože „chudobné nie sú u Meliša ani tak materiály, ako technika ich spracovania, obyčajná a zdánlivo neautorská, identická s bežnými mimoumeleckými činnosťami“.<sup>50</sup>



Juraj Meliš: IDEA - Veľký cenzor. Z cyklu IDEA. 1980

Juraj Meliš: Prostredie II - Les života. 1970-1971



**48** Ako tvorca, ktorý prirodzene túžil po komunikácii s divákom, širil svoje diela doma i do zahraničia prostredníctvom albumov. Z realizovaných diel, koláží, z vizuálnej poézie a sochárskych poznámok vznikla séria ofsetových albumov obsahujúcich „veľké“ projekty neuskutočených sôch: *Čierny album - Man of the Future*, 1975; *Modrý album s projektom HELP*, (1975-1978); *Ideoteka humanitatis*, (1976-1978) a dva pod názvom *IDEA*, (1979-1982). Meliš realizoval aj sochárske diela pre hydinársku farmu Veľká Šebastová (1972), veľkofarmu Vráble (1972-1974; tzv. *Pocia sviniam*), Tatrú Bánovce (1976), diaľničné odpočívadlo Zeleneč (1977-1978), pre čardu v Madarásze - Bláhovej (1978) reliéfy na križovatke na Predstaničnom námestí v Bratislave (1979-1981), pre amfiteáter v Starom Tekove (1980), objekt pre Autobusovú stanicu v Bratislave (1982), na diaľnici v Piešťanoch (1983-1985) etc. Meliš v nich dokázal uchovať charakteristický rukopis komornej tvorby, výrazovú veľkorysosť, vyznačovali sa migráciou tém, motívov z voľnej tvorby do monumentálnej. **49** TOGNER, Milan: *Juraj Meliš. Rudolf Fila*. (Kat.). Bruntál, Okresné vlastivedné muzeum 1990, nepag. **50** VALOCH, Jiří: *Juraj Meliš*. (Sklad.). Brno, Klub školství a vědy Bedřicha Václavka 1981, nepag. Neuhladený, robustný, miestami intuitívny prístup k dielu zas v niektorých kritikoch neskôr evokoval príbuznosť s Neue Wilde, ktorú Meliš robil „o desať rokov skôr“; bližšie CORNEVINE, Etienne: Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave (mimoriadne moderná galéria autorov s výhľadom na krajinu). In: *Očami X. Desiat autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Zost. Zuzana BARTOŠOVÁ. Bratislava 1996, s. 167. Pozri aj ŠTRAUSS, Tomáš: *Utajená korešpondencia*. 1980-1998. Bratislava 1999, s. 130-131.



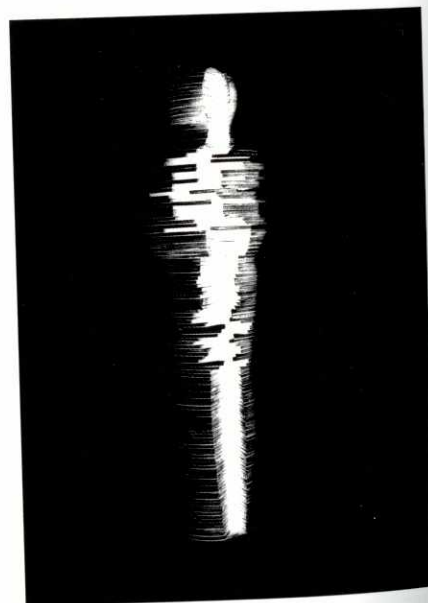
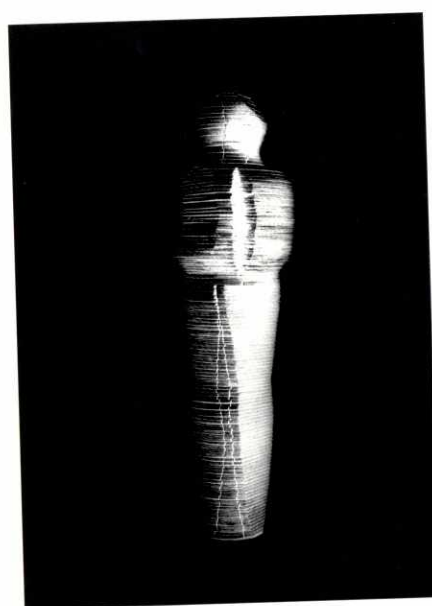
O jeho údernom metaforickom myslení svedčili aj objekty reagujúce na tradíciu dada (*Krakatit, Čítací stroj* 1983; *Knihy – Idea I, II, III., Pravda mucho-trávka*, 1984), kde s ironickým odstupom narábal s nájdenými prvkami novin a kníh. Meliš je na Slovensku azda jediným sochárom, ktorý sa naj-sústredenejšie stotožnil s postulátmi konceptualizmu, proklamujúceho „umenie ako ideu“. Na druhej strane postupoval vo vzťahu ku konceptu neortodoxne a kacírsky, napríklad, keď priamo tematizoval „protirečivý vzťah konceptu a plastiky – doslova vzťah IDEY a hmoty“, pričom ho interpretoval so všetkými dôsledkami, ku ktorým tento vzťah viedol.<sup>51</sup> Našiel preň pôvodné, sochársko-výtvarné spôsoby riešenia, a tak polemizoval so všeobecným procesom minimalizácie, odhmotňovania, zduchovňovania, odosobňovania a určitej výtvarnej nivelizácie formy.

Iný bol vývoj, ktorý sa v sedemdesiatych rokoch odohral v tvorbe Juraja Bartusza. Začiatkom desaťročia vyvrcholili racionálne prístupy, keď ako jeden z prvých v slovenskom výtvarnom umení vymedzil vstup techniky (počítača) do organizmu diela. Využil ho na vytvorenie prototypu rotačnej sochy nezávislej na optickej skúsenosti, pričom cez počítač<sup>52</sup> programoval obalovú krivku figúry pripomínajúcej neznámy idol. Bola zložená z točených a vyrezávaných hliníkových platní, ktorých pohyblivá skladba mohla viesť k neobmedzenej permutácii tvaru a obrýsu sochy. Na krajinu mieru sa tým obmedzilo subjektívne hľadisko, podiel autorskej zložky na vytváraní diela (*Kozmické hlavy, Časopriestorové plastiky*, 1973–1978). Univerzálnym abstraktným pojmovým jazykom sa tým vyjadril k – vtedy na oboch brehoch aktuálnej – kozmickej téme.<sup>53</sup> Bartuszove tvorivé ambície boli vždy vedené robustným autorským gestom, aj v sedemdesiatych rokoch – pokiaľ mu to možnosti dovolili – videl v okolitom prostredí miesto pre veľké sochárske metafory. V *Bráne kozmonautov* (1973) ďalej rozvinul ideu maximálneho priestorového účinku minimalisticky redukovanej, „holej“ formy a spolu s Gabrielom Kladekom patril k prvým, a popri V. Ciglerovi ojedinelým, protagonistom veľkorysých svetelných inštalácií (*Svetelná slávnosť*, Košice, 1974).<sup>54</sup>

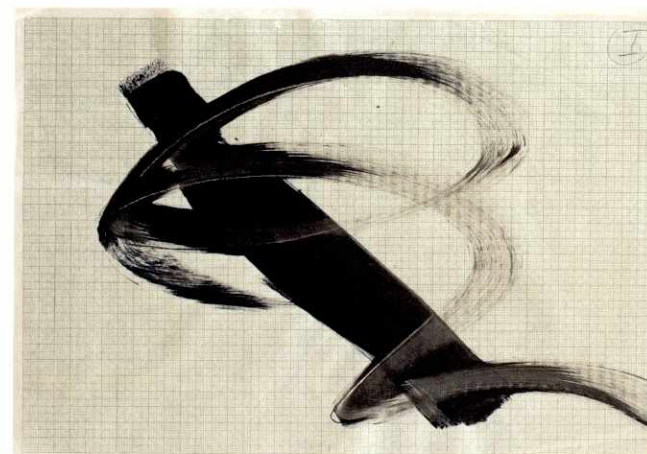


Juraj Bartusz: Archeológia III. 1983

Juraj Bartusz: Časopriestorová plastika. 1975

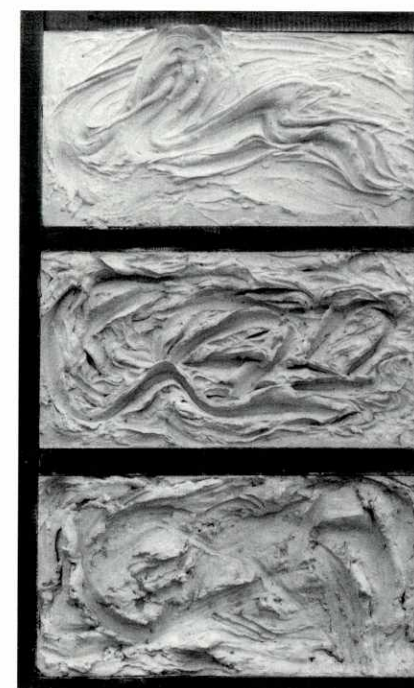


<sup>51</sup> HRABUŠICKÝ, Aurel: Plastika ako konceptuálne umenie. In: *Zborník príspevkov z kolokvia ...SPEKTÍVA*, s. 11. <sup>52</sup> Kresba computerom HP MDD 9030-A. <sup>53</sup> Už v r. 1966 Ľudmila Vachtová na adresu slovenského sochárstva so štipkou ironie poznamenala, že uvoľnenie sem prichádzalo „prostredníctvom názvu, tam, kde šlo o poctu kozmonautom, začínal sa stále viac uplatňovať abstraktný tvar“. In: *Slovenská socha* (Kat.), Liberec, Oblastná galéria 1966, nepag. Pod pláštikom kozmickej témy mu bolo zväzovými orgánmi dovolené r. 1974 realizovať „kozmicke“ výstavu v Galérii C. Majernika v Bratislave a neskôr ju preniesť do Poľska, do Varšavy a Toruňa (Galéria M. Kopernika, 1977). <sup>54</sup> Realizovaná Vojenským útvarom Vysoké školy leteckej SNP v Košiciach za pomoci vojenských svetlometov na nočnej oblohe k oslavám SNP 30. 8. 1974 (výška 2500 m). Bližšie viaczjazyčná skladačka *Svetelná slávnosť I – 30. výročie SNP*. Košice 1984. V katalógu Juraj Bartusz. *Retrospektíva*. Banská Bystrica, ŠG; Košice, GJJ; Žilina, PGU 1992, označená ako *Smog nad Košicami* (s. 9).



Juraj Bartusz: Sekundová kresba I-IV. 1984

Juraj Bartusz: Časový limit za 1,5, 9 sekund. 1983



Juraj Bartusz: Tehla hodaná do tuhnucej sadry. 1980



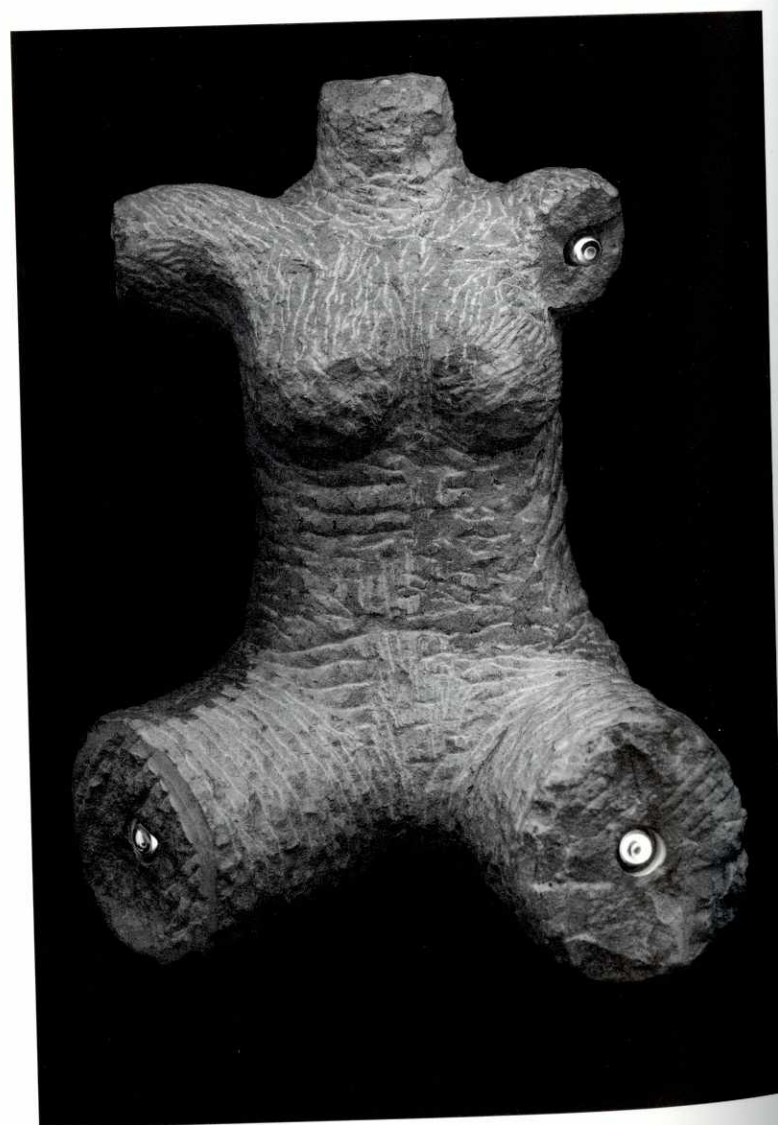


Ďalší posun k dematerializácii umeleckého činu sa u Bartusza odohral v prvej polovici osemdesiatych rokov, keď na konceptuálnom základe začal pracovať s expresívnou, výbušnou gestikou a využívať vrodenu autorskú spontánnosť. Aj on, prirodzeným odklonom od tradičného sochárstva, pokračoval vo frontálnom útoku na staré sochárske pravdy: „sekundové“ experimenty realizoval nielen v kresbe (*Časovo limitované kresby*, 1984), v trojrozmernom materiáli, v mäkkej, postupne tuhnúcej sadre (*Tehly hodené do tuhnúcej sadry*, 1980; *Časovo limitované zásahy do tuhnúcej sadry za 1, 5, 9 sekúnd*, 1984), ale aj na papieri, ktorý deštruoval údermi drevenou latou (*Deštrukcia a konštitúcia*, 1983). Vypovedali o čistej, vnútornej expresii, materializovali napätie naakumulovanej fyzickej a duchovnej energie, prezentovali ideu „ne-ikonografickej“ sochy.<sup>55</sup> A keďže v Bartuszovej tvorbe bolo vždy veľa neočakávaného, približne v tom istom období vytvoril aj sochársky jedinečné „ikonografické“ dielo, *portrét* nonkonformného košického maliara a svojho priateľa *Júliusa Jakobyho* (1980).



Z výstavy Juraja Bartusza v Galérii C. Majerníka v Bratislave, 1974

Vladimír Havrilla: Torzo, 1979

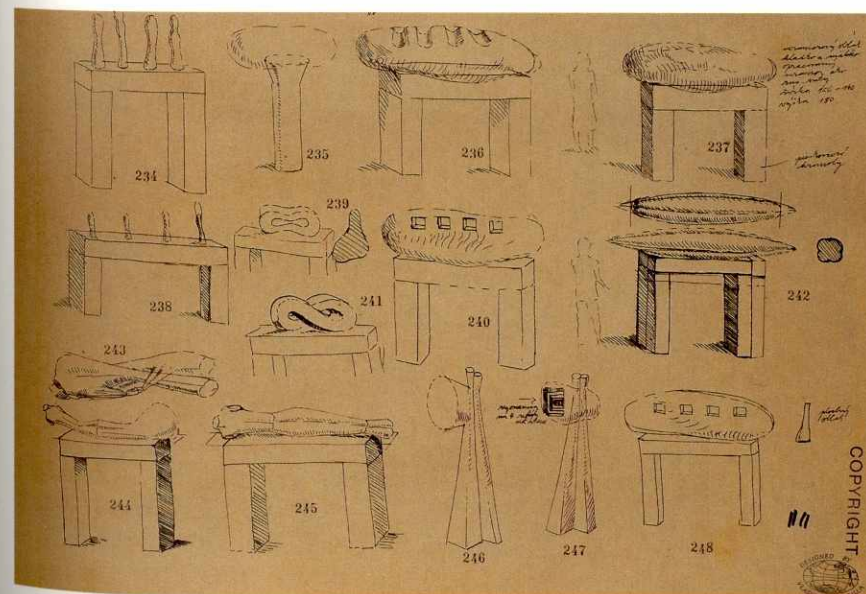


<sup>55</sup> VALOCH, Jiří: Juraj Bartusz. *Akce, kresby*. (Kat.). Brno, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna 1986, nepag.



Vladimír Havrilla: Z ateliéru, 1972

Vladimír Havrilla: Návrhy soch, 1972

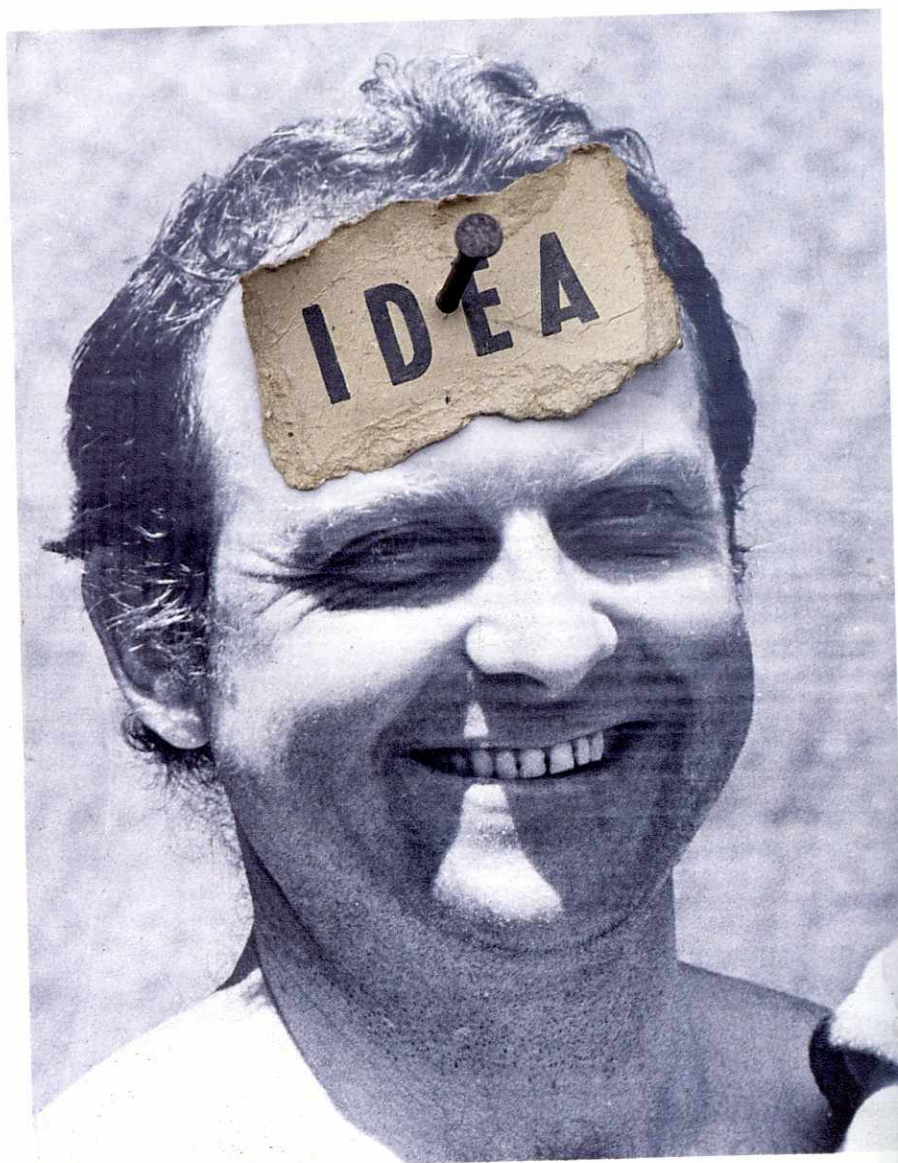


Výrazný intermediálny rozmer mali už od konca šesťdesiatych rokov aktivity Vladimíra Havrilla, školením sochára. Občasnú prítomnosť sochy ako trojdimenzionálneho plastického objektu v jeho tvorbe je preto potrebné chápať iba ako jeden z medzistupňov, vernejšie „inkarnácii“ jeho výtvarných úvah, ktoré viedli konceptuálne alebo širšie – duchovné – intencie. Hoci na druhej strane, práve sui generis plastický prístup, priestorové videnie, istá črta antropomorfizmu – boli typické pre obrazový svet jeho fikcií bytostí tretieho druhu, ktorých neurčité podoby modeloval cez médium kresby a filmu. Oživalo v nich osobité videnie inšpirované sci-fi poetikou, či pop-artovými komiksami, ale aj filozofiou zenu. Havrilla sa „systematicky zapodieval odstraňovaním či obchádzaním niektorých sochárskych konvencií“, <sup>56</sup> napr. poprel niekoľko zdanlivo neofrasiteľných princípov moderného sochárstva: *taille-directe*, hmotnú realizáciu sochy, provokujúco nabúral samotnú podstatu autorského činu i haptickej stereognózy – na stvorenie sochy mu stačila kresba, resp. jej duchovný, myslený projekt – predmetnú a materiálnu podstatu sochy, jej funkciu a trvácnosť (*Slečna Mesiaca a pán Jang*, 1971; *Torzo*, 1979; *Moja najmenšia socha*, 1983).

<sup>55</sup> VALOCH, Jiří: Juraj Bartusz. *Akce, kresby*. (Kat.). Brno, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna 1986, nepag.  
<sup>56</sup> HRABUŠICKÝ, Aurel: *Plastika ako konceptuálne umenie*. In: *Zborník príspevkov z kolokvia ...SPEKTÍVA*, s. 10.



Sedemdesiate roky boli v oblasti tvorby, ktorú tradične nazývame sochárstvom a ktorá vo svete túto tradičnú oblasť programovo popierala, prekračovala a opúšťala, v znamení veľkých projektov a realizácií pretvárajúcich jednoduchým, ale pádnym gestom veľké prírodné, krajinné či urbánne rámce. Na Slovensku sa naopak všetky veľkoryso mienené experimenty a novátorské myšlienky museli nielen uzavrieť do ateliérového súkromia, ale aj reálne zmenšiť, skomorniť, „odhmotniť“ do podoby čo najmenej hmatateľnej. Aby však mohli prežiť, potrebovali si zachovať svoju materiálnu, i keď čiastočne dematerializovanú podobu. Plastická, trojrozmerná, v hmote definovaná idea – v tvorbe J. Bartusza, M. Bartuszevej, J. Jankoviča, J. Meliša či V. Havrillu – tak zákonite expandovala mimo hranice svojho druhového určenia, zároveň si však stále niečo z tohto určenia zachovávala. Toto balansovanie na hrane disciplíny, otázka „byť či nebyť“ sochou a ak byť, tak akou, „ono vyliať z brehov“<sup>57</sup> disciplíny, ktoré sa sice do dôsledkov ani nedokonalo, však rozhodne patrilo k nepopierateľným devízam a základným výdobytkom týchto neľahkých rokov.



Juraj Meliš: Autoportrét s IDEOU. Z cyklu IDEA. 1980

Juraj Meliš: IDEA – Dostriehaná. Z cyklu IDEA. 1976



## UMENIE FANTASTICKÉHO ODHMOTNENIA <sup>1</sup>

AUREL HRABUŠICKÝ

### Umenie konceptu a umenie idey

Pôvodne sa mala táto stať zaoberať konceptuálnym umením na Slovensku medzi rokmi 1970–1985. Nedávny pokus Jany Geržovej<sup>2</sup> ma len utvrdil v tom, že zaoberať sa na Slovensku konceptuálnym umením samým osebe nie je veľmi produktívne. Vychádzať totiž zo slovníkovej definície konceptuálneho umenia a potom vyhľadávať a voľne k sebe priradovať kreácie, ktoré by jej zodpovedali, nie je riešením, ktoré by zodpovedalo situácii umenia na Slovensku. Tak sa stalo, že namiesto oboznámenia sa so skutočným vývojom dematerializovaného umenia, u nás sa oboznámime so sledom viac-menej náhodne súvisiacich, často z hľadiska témy aj z hľadiska vlastných autorských programov okrajových kreácií. Mnoho nedorozumení vzniká vďaka nejasej predstave o tom, čo vlastne konceptuálne umenie predstavuje a aké sú jeho hranice. V umení 60. a 70. rokov na Slovensku nájdeme totiž len rozptýlené a nesúvislé doklady tohto typu umenia, teda konceptualizmu v užšom zmysle slova, toho, čo svojho času Lucy Lippardová nazvala ultrakonceptuálnym umením,<sup>3</sup> čiže tvorbou, ktorá sa pýta na podstatu umenia,<sup>4</sup> alebo ktorá je skúmaním základov konceptu umenia.<sup>5</sup> Prieskum (*investigation*) je kľúčovým pojmom zakladateľskej osobnosti konceptuálneho umenia Josepha Kosutha a objavuje sa aj ako názov série jeho prác z prelomu 60. – 70. rokov. Podľa neho „ak chce byť dnes niekto umelcom, potom musí o povahe umenia pochybovať“,<sup>6</sup> skúmať (spytovať) jeho povahu a predkladať nové propozície o nej.<sup>7</sup> Kosuth sa odvolával na myšlienky súdobej anglosaskkej filozofie, opierajúcej sa o exaktnej pravidlá lingvistiky a logiky, vo svojich základoch vychádzajúcich ešte z Kantovho kriticismu a jeho rozlišovania medzi analytickým a syntetickým súdom. Pre Kosutha je potom umenie analogické analytickej propozícii<sup>8</sup> a „umelecké dielo je druhom propozície, prezentovaným v umeleckom kontexte ako komentár umenia“,<sup>9</sup> je te-

da tautológiou, t.j. „vyjadruje definície umenia alebo ich formálne dôsledky“. <sup>10</sup> Funkcia umenia podľa neho spočíva nie v rovine konkrétnych jedinečných realizácií, ktoré pokladá iba za „historické kuriozity“, ale dôležitejšie je, čím umelec prispieva ku „konceptii umenia“, <sup>11</sup> k prieskumu jeho povahy. Kosuthovo vymedzenie *Art as Idea as Idea* v pôvodnom striktnom zmysle je typické skôr pre americkú, resp. angloamerickú umeleckú scénu než pre európsku.

V tejto radikálnej autoreferenčnej podobe sa konceptuálne umenie na Slovensku objavuje veľmi zriedkavo; v podstate iba v niektorých prácach Júliusa Kollera z konca 60. a zo začiatku 70. rokov. Oveľa častejšie sa tu objavuje konceptuálne umenie v širšom slova zmysle, ako dematerializované umenie alebo ideové umenie (tomuto označeniu sa však v našom kultúrnom kontexte vyhýbame, pretože aj socialisticko-realistické umenie malo byť umením ideovým). V tomto druhu umenia podľa pôvodného rozlíšenia Lucy Lippardovej „je idea prvotná a materiál druhotný, efemérny, ľahkej váhy, lacný, nenáročný a 'dematerializovaný'“. <sup>12</sup> Proces „narastajúcej dematerializácie umeleckého diela“ <sup>13</sup> je dôsledkom rozhodujúcich iniciatív umelcov neodadaistickej orientácie, zoskupených predovšetkým v hnutí Fluxus a okolo parížskej skupiny Nových realistov. Ťažiskom týchto iniciatív je rozšírenie pojmu umenia ako fiktívnej, ideálnej apropriácie širokých, často fyzicky neohraničiteľných výsekov reality a ich deklarácie za diela umenia. Čokoľvek, vrátane umelca samotného, možno prehlásiť za umelecké dielo. Takýto postup fiktívnej apropriá-

cie je v slovenskom umení v 60. rokoch bežnejší (stačí spomenúť Mlynárikove, Filkove, Kollerove a Bartošove diela). Neostane však len pri čírom akte deklarácie. Ako východisko ďalšieho postupu môže poslúžiť „antropologicky rozšírený pojem umenia“ Josepha Beuysa, vychádzajúci z predpokladu, že všetkým ľuďom je vlastná kreativita, schopnosť pretvárania a bytie samotné je materiálom pre stvárnenie. <sup>14</sup> Spoločenstvo ľudí Beuys chápe ako „sociálnu plastiku“, ľudské myslenie je pre neho takisto plastickým procesom a idey, prostredníctvom ktorých sa človek „plasticky formuje“, sú tiež „neviditeľné umelecké diela“. <sup>15</sup>

Umelec má teda vysielat „podnety pre udalosti v myšli“ (George Brecht, ale aj neskoršie „akcie v priestore myslí“ Milana Knížaka). Vlastné umelecké dielo je potom len médiom, „informačným nosičom“, v konceptuálnom a projektovom umení „pozorovateľ, čitateľ, účastník, spolumysliaci, sa má konfrontovať nie s hotovými dielami, ale má byť vystavený situáciám“. <sup>16</sup> Umelec má vytvárať situácie, má ich označovať a poukazovať na ne, má mať schopnosť „vytvárať asociácie v intelektu vnímateľa“. <sup>17</sup> Umiestňovanie do situácií a povzbudzovanie asociácií má byť svojho druhu „fluxovovou terapiou“, kreatívnymi „senzorickými a telovými cvičeniami“, „tréninami senzibility“, <sup>18</sup> ktoré majú viesť k „vystupňovaniu poznávacích schopností“, k „emacipovanému a expandujúcemu vedomiu“. <sup>19</sup> Ak sa dielo stáva informačným nosičom, tak jeho vnímanie podľa Douglasa Hueblera závisí skôr od „systému dokumentácie – fotografií, máp, kresieb a opisného jazyka“, <sup>20</sup> Klasické členenie médií tu už

<sup>1</sup> Názov projektu "odmaterializovanej kultúrnej aktivity" Júliusa Kollera z roku 1971. <sup>2</sup> GERŽOVÁ, Jana: Konceptuálne umenie na Slovensku. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie*. Zost. Zora Rusinová, Bratislava 2000, s. 170–177. <sup>3</sup> LIPPARD, Lucy, R.: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley–Los Angeles–London 1997, s. VII. <sup>4</sup> GODFREY, Tony: *Conceptual Art*. London 1998, s. 4. Porov. Geržová 2000 (cit. v pozn. 2), s. 170. <sup>5</sup> KOSUTH, Joseph: *Art after Philosophy*. In: *Conceptual Art and Critical Anthology*. Zost. Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, Cambridge (Massachusetts), London 1999, s. 171. <sup>6</sup> Ibidem, s. 163. <sup>7</sup> Ibidem, s. 164. <sup>8</sup> Ibidem, s. 161. <sup>9</sup> Ibidem, s. 165. <sup>10</sup> Ibidem, s. 166. <sup>11</sup> Ibidem, s. 164. <sup>12</sup> LIPPARD 1997, (cit. v pozn. 3), s. VII. <sup>13</sup> RESTANY, Pierre: *L'autre face de l'art*. Paris 1997. Cit. podľa MATUŠTÍK, Radislav: „predtým. Prekročenie hraníc 1964–1971. Žilina 1994, s. 30. <sup>14</sup> Vyjadrenie Josepha Beuysa. In: STACHELHAUS Heiner: *Joseph Beuys*. Leipzig 1989, s. 197. <sup>15</sup> HOCHHOLZER, Andreas: *Joseph Beuys experimentálné*. In: *Výtvarné umění*, 1992, č. 1, s. 48–49. <sup>16</sup> GROH, Klaus: *If I had a mind...*. Köln 1971, nepag. <sup>17</sup> VALOCH, Jiří: *Minimální a konceptuální umění*. In: *Hudba na pomezí*. Zost. Petr DORŮŽKA, Praha 1991, s. 201. <sup>18</sup> AUE, Walter: *P. C. A. projects concepts & actionen*. Köln 1971, nepag. <sup>19</sup> ULRICHS, Timm. In: Ibidem, nepag. <sup>20</sup> HOFFMANN, Klaus: *Kunst-im-Kopf*. Köln 1972, s. 175.



nemá zmysel, dochádza k „totálnej relativizácii prostriedkov“ a k „totálnemu premiešaniu všetkých médií“.<sup>21</sup>

To všetko viedlo k zásadnej premene umeleckého kontextu v celosvetovom meradle a dôsledky týchto zmien pretrvávajú dodnes. Dokonca možno povedať, že práve v tejto schopnosti úspornými prostriedkami dosiahnuť maximálny efekt, v trvalom atakovaní a mobilizácii poznávacích schopností a vôbec bytostných síl človeka, tkvie príčina trvalej intelektuálnej a technologickej prevahy euroatlantickej civilizácie nad zvyškom sveta. Nie náhodou sa práve u praotca konceptuálneho umenia (v širokom slova zmysle) Marcela Duchampa oceňuje „ekonomický prístup, v ktorom elegantné malé gestá a minimálne vynaloženie energie spôsobuje najväčší zmätok“.<sup>22</sup>

Slovensko, prirodzene, vo vtedajšej spoločenskej situácii a na danom stupni rozvoja mohlo zachytiť tento trend len okrajovo, aj keď „umenie v mysli“, umenie ideí, projektov a návodov, predsa len nadobudlo väčšiu váhu ako sebaspytujúce umenie či rôzne deklarácie a fiktívne aropriácie čohosi za umenie. Aj keď prvé prejavy dematerializovaného umenia, umenia ideí tu vznikli už v polovici 60. rokov, predsa len ťažiskové diela tohto smerovania pochádzajú až z konca 60. a z prvej polovice 70. rokov.

Namiesto propozície analytickej máme tu propozíciu syntetickú

Predpoklady pre vznik, vývoj a pôsobenie umenia ideí v krajinách východného bloku boli diametrálne odlišné od kultúrnych krajín Západu. Pokiaľ na Západe bolo „umenie ideí“ výsledkom umeleckej krízy a svojou povahou si nevyžadovalo žiadny materiál ani remeselnú završenosť, tak v socialistických krajinách, kde materiálny nedostatok, výstavné obmedzenia a disciplína, týkajúca sa obsahu diel, zaťažovala umelcov, toto všetko nadobudlo iný význam<sup>23</sup>. Umeni z Východu, teda aj umelci slovenskí, mohli z nedostatku, z núdze, urobiť ctnosť. Okrem toho v období tzv. normalizácie tvorcovia neoficiálneho umenia alebo umenia nezávislého na štátnej moci, sa oveľa ťažšie dostali k náročným a drahým materiálom. Tie boli vyhradené

# SBĚRATELÉ



Lubomír Ďurčák: Zo série Fotografie (Sběratelé a IDEA). 1980

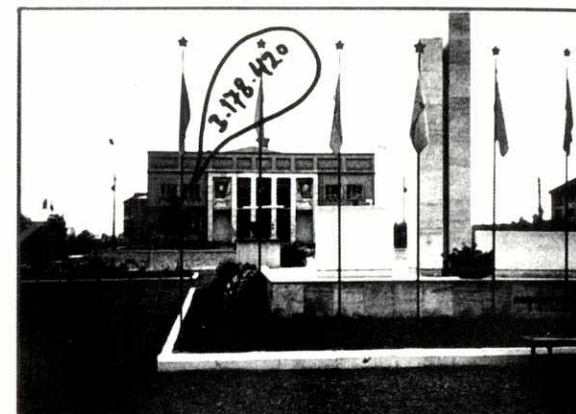
len pre výtvornú produkciu, usmerňovanú a kontrolovanú štátom. Tak sa stalo, že aj umelci bytostne orientovaní na priestorovo veľkorysú kreáciu, predovšetkým sochári a objektívni umelci, museli svoju tvorbu „skonceptualizovať“ (Zvlášť Jozef Jankovič, ale aj nastupujúci Juraj Meliš). Takisto umelci, ktorých tvorba bola mediálne širokospektrálna, museli zanechať environmenty a inštalácie a sústrediť sa na tvorbu v „nenákladných, efemérnych konceptuálnych médiách“.<sup>24</sup>

Dematerializované umenie na Slovensku bolo autorcky nie síce množopočetným, ale pomerne širokým hnutím, akýmisi „konceptualizmom bez brehov“. Prejavil sa tu „pre naše prostredie typický synkretizmus“.<sup>25</sup> A netýka sa to len ranej fázy 60. rokov. Okrem toho, že konceptualizmus sám o sebe bol ohraničený veľmi nejasne, sa často prelínal s akčnou tvorbou. Radislav Matuščík svojho času tento druh mediálneho mixu charakterizoval ako „akčne-konceptuálny postup“, „akčne-konceptuálna činnosť“ alebo „akčne-konceptuálne deklarovanie“.<sup>26</sup> Nie je to len špecificky slovenský úkaz – k prekrývaniu konceptualizmu a performance dochádzalo často aj v medzinárodnom kontexte.<sup>27</sup>

Vo viacerých umeleckých projektoch 60. až 80. rokov sa podiel akčného

a konceptuálneho umenia ťažko rozlišuje. Aj preto bude pre tento účel dôležitejšie vychádzať z princípu dematerializácie, redukcie, minimalizácie tvárnych prostriedkov, než z členenia podľa tradičných alebo netradičných umeleckých druhov. Tomáš Štrauss v skratke vystihol rozdiel medzi tuzemským a západným konceptualizmom, keď – narážajúc na Kosuthove rozlišovanie konceptuálne plnohodnotných analytických a konceptuálne nečistých syntetických propozícií – napísal, že „namiesto propozície analytickej... máme tu propozíciu syntetickú (materiálovú)“, pričom on sám „v zhode s prevažujúcou domácou tradíciou“ uprednostňuje „konfúznú a teoreticky nečistú syntetickú tendenciu“. <sup>28</sup> Súvisí to zrejme aj so špecifickým postavením alternatívnej kultúry na Slovensku. Podľa Tomáša Straussa slovenský konceptualizmus v prvej polovici 70. rokov nahrádzal „celý chýbajúci diapazón slobodného myslenia, v okolitých krajinách obvyklú samozdatovú produkciu filozofickú, teologickú, literárnu i vedeckú. Pokiaľ sa umenie u všetkých našich bezprostredných susedov začalo už podobáť na (západné) umenie..., slovenský konceptualizmus bol vari všetkým (filozofiou, náboženstvom, psychológiou a noetikou) a ničím zároveň.“ <sup>29</sup> Akoby sa tu ešte prejavil vzdialený ohlas byzantského dedičstva, jeho teokratickej kultúry: „Jednoliata ideologická kaša, ktorú sme si zvykli čítať ako „umenie“ alebo „náboženstvo“, obsahuje tiež to, čo by sme mohli podľa nášho dnešného porozumenia definovať ako etiku, logiku a filozofiu, ale tiež náuku o štáte, právo a politiku, vedu a publicistiku.“ <sup>30</sup> Aj v spoločnosti „reálneho socializmu“ 70. rokov došlo k obdobnej situácii – jednoliata ideologická kaša tu veľmi často nahrádzala skutočnú vedu, filozofiu a umenie, ktoré takto len predstavovali svoju právnu existenciu. V istom zmysle aj synkretický a „nečistý“ slovenský konceptualizmus bol akoby zrkadlovým odrazom situácie v oficiálnej kultúre.

Zodpovedajú tomu aj niektoré vyjadrenia protagonistov tohto smeru. Dezider Tóth spomína v súvislosti s tvorbou Michala Kerna „tiché hŕtanie“ a „clivé dumanie namiesto analytického uvažovania“, a v širšom slova zmysle nedokonalosť, „nedopovedanosť“, dokonca až akési „babráctvo“ považuje za črty, ktorými sa odlišuje autentické konceptuálne umenie na Slovensku od neskorších „dodatčne sa objavujúcich objektov a diel, datovaných sedemdesiatymi rokmi“. <sup>31</sup> Najnovšie sa aj o svojej vlastnej vtedajšej tvorbe (cyklus *Koány*, 1977) Tóth vyjadruje ako o „nečistom minimele“ a „nedôslednom koncepte“. <sup>32</sup> Obdobne možno chápať vyjadrenia Júliusa Kollera v liste Tomášovi Štraussovi o „umeleckom antirasizme či bastardizme“, ktorý podľa neho „otvára cestu ďalšiemu vývoju“, budúcnosti, ktorá nebude „sterilno-štylová, ale špinavo-chaotická“. <sup>33</sup> Ak si uvedomíme, že kľúčový projekt predstaviteľa post-či neokonceptuálneho umenia na Slovensku Boris Andreičku má názov *Bastard je vernejší* (1997), <sup>34</sup> črtá sa tu už istá súvislá tradícia, pričom si umelci čoraz viac uvedomujú, v akej „kulturnej situácii“ už dlhší čas žijú.



Ivan Štěpán: ABC, 1971–1972

Julius Koller: Underground. 1981



**31** TÓTH, Dezider: Dival som sa do zeme, videl som oblohu nad hlavou. In: ŠTRAUSS Tomáš: *Utajená korešpondencia*. Bratislava 1997, s. 144 a 147. **32** TÓTH, Dezider: nepublikovaný text z archívu autora. **2002** **33** KOLLER, Július. In: ŠTRAUSS 1997 (cit. z pozn. 31), s. 136. **34** BESKID, Vladimír: Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovania v 90. rokoch. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia*. Zost. Zora Rusinová. SNG, Bratislava 2000, s. 192.



OZNÁMENIE:

NEDOROZ U M E N I E

JÚLIUS KOLLER

1971

Július Koller: NedorozUMENIE. (U.F.O.) 1971

Dedičstvo šesťdesiatych rokov

Svojho času Tomáš Štrauss vo svojej knihe *Tri otázky* napísal: „Ako na zavolanie sa aj v Bratislave na začiatku 70. rokov vynoril teoretický program konceptualizmu, umožňujúci – okrem iného – zvýznamenie niektorých ináč nenápadných činov z rokov šesťdesiatych (Mlynárčik a Filko, ...Koller, Bartoš a Popovič).“<sup>35</sup> Nie je tu miesto na to, aby sme sa podrobnejšie zaoberali týmito činmi zo šesťdesiatych rokov (koniec-koncov, sú už dostatočne známe z katalógu *60. roky v slovenskom výtvarnom umení* a z ďalších publikácií), skôr je dôležitejšie vyznačiť kľúčové iniciatívy a problémy, ktoré umenie ideí 70. rokov zdedilo po rokoch šesťdesiatych, prípadne ich rozvinulo ďalej. Na prelome 60. a 70. rokov sa totiž pojem konceptuálne umenie na Slovensku ešte nevyskytoval. Dokonca aj najviac vyhranení konceptualisti Július Koller v dokumentácii *Z autorských programov a akcií*, publikovanej v roku 1970, nazýva svoje počiny akciami, aj keď ide väčšinou o oznámenia fiktívnych aktivít, skôr konceptov.<sup>36</sup> Ale už cyklostylovanú autorskú dokumentáciu z konca roku 1970 uvádza podtitulom *Koncepty – akcie* pričom jednotlivé aktivity už označuje ako „informa(k)cie“ (pre naše prostredie typický medzný pojem) a bližšie ich vymedzuje ako „koncepty“ (zriedkavejšie aj „koncepty“), ktoré sa – pokiaľ to vyplýva z povahy vecí – nejaký čas, či bez časového obmedzenia, uskutočňujú.<sup>37</sup>

Tieto koncepty, či koncepty, sú však skôr idey, ktorými umelec postupne poznamenáva svoje okolie, ovplyvňuje ho a pozvoľna formuje. Namiesto vyhraneného konceptualizmu Kollerovo „kultúrne formovanie subjektu, vedomia, spôsobu života, životného prostredia, reálneho sveta“ (ako to vyplýva z jeho manifestu *Antihappeningu* z roku 1965), jeho „snaha meniť skutočnosť podstatnejšie a trvalejšie, než je to možné v prípade jednotlivých umeleckých diel“,<sup>38</sup> je bližšie skôr Beuysovmu pojmu „sociálnej plastiky“. Usvedčovať Kollera z nedôsledného konceptualizmu, ako sa to niekedy stáva, je preto hlbokým nedorozumením, ktorému ale chýba rozmer Kollerovho *NEDOROZUMENIA*.<sup>39</sup> Skôr je preňho „charakteristická rozmanitosť stratégií a komplementárna povaha jeho realizácií“ blízka „fluxovým aktivitám“.<sup>40</sup> Postupne sa v rámci širokej koncepcie antihappeningov vyčlenili textové oznámenia a upozornenia, ktorým už nešlo o „bezprostrednú tvorbu kultúrnosti života“, ale skôr o „pojmové, významové pôsobenie na vedomie prijímateľa“.<sup>41</sup> Autor pravidelne rozposielal „text-karty“, v ktorých prostredníctvom pojmovej skratky odhaľoval skrytý zmysel prebiehajúcich spoločenských, ale aj kultúrnych procesov. Textové oznamy, spočiatku ešte „informa(k)cie“, sa niekedy dotýkali aj otázok umenia. Koller sa však nezaoberal výskumom povahy umenia ako Kosuth, ani nehľadal rozšírený pojem umenia ako Beuys, skôr hľadal spôsob, ako pojem umenia obísť, aby ho nahradil pojmom

JÚLIUS KOLLER ČSSR 1972

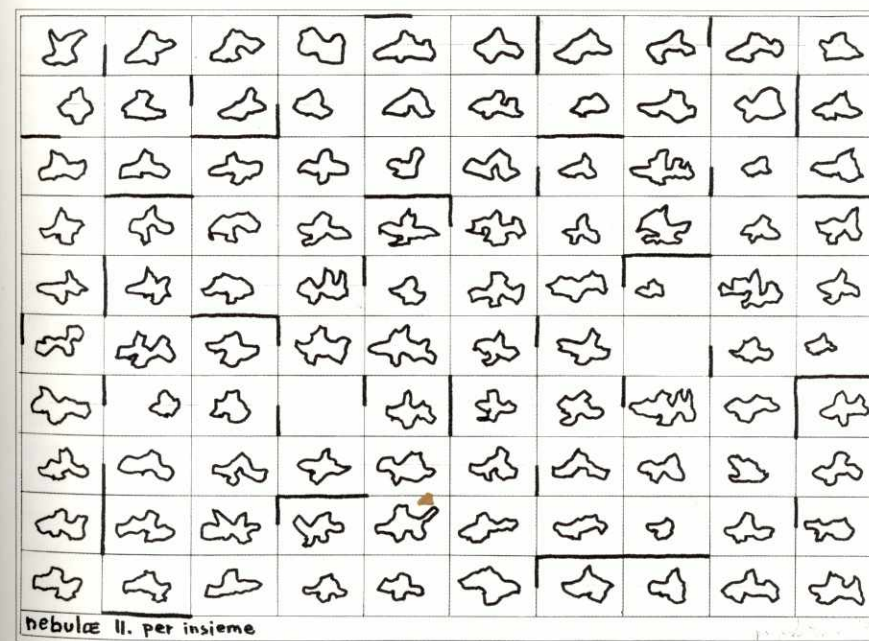
IDEA KONCEPCIA:

SOCIALISTICKÝ OBRAZ

PERMANENTNÁ AKTIVITA

Július Koller: IDEA, KONCEPCIA: SOCIALISTICKÝ OBRAZ (U.F.O.) 1972 (zo zbierok aukčnej spoločnosti SOGA)

Milan Adamčiak: Nebulae II. Per insieme. 1979



<sup>42</sup> Tento a ďalšie citované úryvky z programových textov – manifestov J. Kollera pochádzajú z jeho archívu alebo z archívu autora štúdie. <sup>43</sup> ŠTRAUSS 1992 (cit. v pozn. 28), s. 156 <sup>44</sup> KOLLER 1970 (cit. v pozn. 37), nepag.

kultúry. Svoje počiny od začiatku chápe ako „kultúrne formovanie“, ktoré vedie ku „kultúrnej syntéze umenia a života“<sup>42</sup> (v *Antihappeningu*), neskôr ako „kultúrny proces“, ktorého výsledkom je nová „kozmohumanistická kultúra“, akcentujúca „ne-antropocentrický význam, zmysel a miesto človeka v prírode a v kozme“ (1969), aby napokon dospel k projektu *Univerzálno-kultúrnych Futurologických Operácií* (1970). Tieto operácie (odteraz sa budú vždy nazývať tak, aby zodpovedali skratke U.F.O.) či „kultúrne akcie“ majú formovať „kultúrne situácie“ a ich prostredníctvom už spomínanú „novú kozmohumanistickú kultúru“. Vytvára sa tak akýsi koncepčný rámec všetkých nasledujúcich Kollerových aktivít.

Na druhej strane zmenené spoločenské okolnosti po auguste 1968, na ktoré Koller ako vždy citlivo reagoval, ho privedli k informa(k)cii *Otáznik* (1969). Otáznik si zvolil za znak svojej autorskej identity: „Špecializoval som sa na pochybovanie o všetkom, na spytovanie sa, na otázky. Otáznik sa stal ... mojim podpisom i témou i médiom a sám som sa stal otáznikom.“<sup>43</sup>

Ako „otázny“ autor *Univerzálno-kultúrnych Futurologických Operácií* (U.F.O.) sa sám stáva U.F.O.-nantom J.K. (projekt premeny U.F.O.-nauta J.K. sa každoročne aktualizuje), ktorý musí prostredníctvom *Univerzálnej Futurologickej Orientácie* (1970) meniť svoju identitu, zamaskovať sa a zaujať obranný „herný“ postoj. Zakryje sa pinpongovou raketou, obľúbenou rekvizitou jeho „aktiva(k)cii“ – športových hier. Športová hra bola totiž pre Kollera „symbolom životnej aktivity s fair pravidlami pre všetkých“<sup>44</sup> a stáva sa častým námetom aj jeho „kultúrnych operácií“. V *Univerzálnej Fyzikálnej Orientácii* (U.F.O.) z roku 1972 sa stal „fair play spôsob života“ kultúrnou situáciou, ktorá spája „ideu – šport – kultúru – život“.

V rámci univerzálneho spytovania prirodzene došlo aj na umenie. Keďže sa Koller ako tvorca situoval mimo umenie, vznikla celá séria koncepcií – oznámení, ktoré umenie popierali: *UME?NIE!* (1970), *NEDOROZUMENIE* (1971), *NADUMENIE* (1971), *UMENIE* (1972), *ZAUMENIE* (1975). Sprievodné texty k týmto oznámeniam predstavujú viac-menej len všeobecnú kritiku pojmu umenia a „umeleckých akcií

<sup>35</sup> ŠTRAUSS, Tomáš: *Tri otázky*. Bratislava 1993, s. 169. <sup>36</sup> KOLLER, Július: Z autorských programov a akcií. In: 15, *Výtvarný život*, 1970, č. 8, s. 41. <sup>37</sup> KOLLER, Július: *Kriticko-konstruktívna aktivita. Koncepty-akcie*. Autorská tlač, 1970, nepag. <sup>38</sup> Július Koller v rozhovore s Aurelom Hrabušickým. In: *Návšteva v ateliéri*. Július Koller. *Výtvarný život*, 35, 1989, č. 9, s. 42. <sup>39</sup> GERŽOVÁ 2000 (cit. v pozn. 2), s. 172. <sup>40</sup> RUSINOVÁ, Zora: Július Koller. In: *Umenie akcie 1965-1989*. SNG Bratislava 2001, s. 74. <sup>41</sup> KOLLER 1989 (cit. v pozn. 38), s. 42.



avantgardy, ktoré sú len kriesením či exhumáciou mŕtvol umenia". V roku 1973 však dochádza k prelomu. Konceptom *Univerzálnej Faktografickej Ontológie* (U.F.O.) s podtitulom *IDEART*. Koller v našom kontexte prvýkrát reaguje na vtedy aktuálny pojem idea artu. Svoju „kultúrnu komunikáciu ideí a projektov“ odlišuje jednak od „konceptuálneho umenia“, ktoré je „analýzou umenia“ a dokonca aj od „analytického umenia“, ktoré je „formovou analýzou umeleckého média“. Koller tu už v podstate vystihol sotva sa črtajúce členenie umeleckej tvorby podľa analýzy pojmu a analýzy média umenia, reagujúc tak viac na dianie v zahraničí, než na domácu situáciu.

Viac ako analýzou pojmu umenia sa Koller zaoberal výskumom predpokladov fungovania obrazu a maliarskeho média vôbec. Kollerova tvorba neustále oscilovala medzi maľovaním a popieraním maľovania. Koller sa v zásade maľovania nikdy nevzdal, len hľadal jeho nové možnosti – predovšetkým v sérii *Anti-obrazov*, ktorá začala vznikať v roku 1968 a bola predbežne uzavretá v roku 1974. Základ-

nou témou *Anti-obrazov* sa stali podmienky obrazovosti – formát, kompozičná štruktúra, štruktúra podkladovej tkaniny (nielen plátna, ale aj textilu a iných matérií), sprievitnenie a teda odhmotnenie obrazovej plochy, jej viacvrstvosť, vzťah plochy, obrazu a trojrozmerného priestoru, a predovšetkým vzťah pojmu a obrazom či plochou zobrazenia bolo v umení 60. rokov vo všeobecnosti dosť frekventovanou témou. Zaoberali sa ňou okrem iných Ben Vautier, Timm Ulrichs, Ed Rusha, John Baldessari. Koller však od roku 1968 umiestňoval pojmy alebo len interpunkčné znaky do rastrovej obrazovej štruktúry bez kompozičných dominánt. Vzniknutý nekonečný raster pripomínal typografické básne vizuálnej poézie. Nie náhodou nájdeme tento typ kompozície na prelome 60. a 70. rokov len vo vizuálnych partitúrach, *Typorastroch*, *Typoornamentoch* a v *Albumblättern* Milana Adamčiaka, tie sa však neviazali na médium obrazu. Možné posolstvo *Anti-obrazov* sa nivelizuje, pretože informačné znaky a znamienka sú uspo-

riadané ako uzly v pravidelnej sieti, pričom rovnorodá sémantická sieť zodpovedá rovnorodej štruktúre tkaniny, ktorú pokrýva. Otáznou sa stáva tak informácia ako aj mediálny nosič.

Okrem toho Koller často využíva aj tkaninu ako nájdený objekt, preberá textil aj s dezénom, ktorý tiež býva usporiadaný ako pravidelný bodový raster. Pretvára ho opäť na rastrovú štruktúru znakov, teraz už figuratívnych. Práve ambivalencia prevzatej a dotvorenej, scudzene dekoratívnej štruktúry odlišuje Kollerove *Anti-obrazy* od na prvý pohľad podobných diel umelcov zo skupiny *Support Surface*, zvlášť Clauda Viallata, ktoré sú výtvarnejšie a bližšie tradičnému obrazu. Koller môže preto Petre Hanákovkej pripadať ako „(u)žitý konceptualista“ alebo „konceptuálny textilák“. <sup>45</sup> Tento spôsob rozloženia, nivelizácie sémantických centier do sieťovej štruktúry alebo rastra bude v slovenskom umení 70. rokov dosť obľúbený – nájdeme ho napríklad v dielach Dezidera Tótha, už spomínaného Milana Adamčiaka, Otisa Lauberta, Igora Kalného a ďalších.

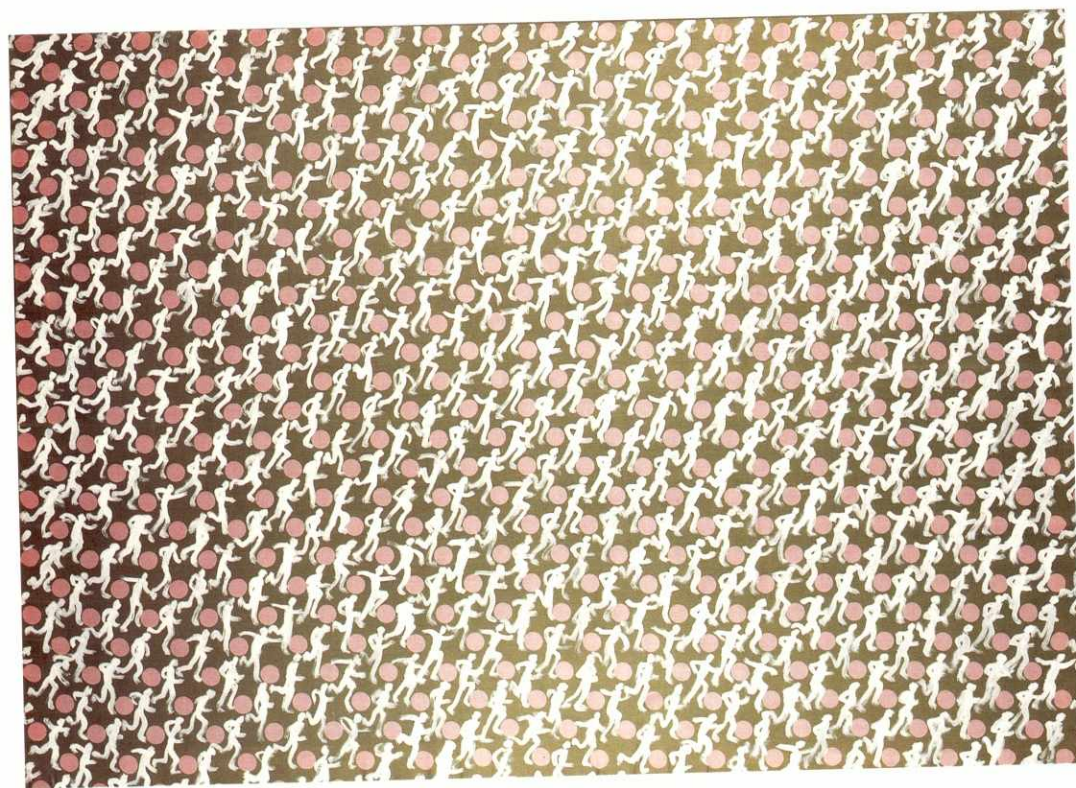
K téme maliarstva sa Koller explicitne vyjadril v *Univerzálnej Fyzikálnej Ofenzíve* (U. F. O.) z roku 1972. Rieši tu svoj vzťah k stále naliehavejšie sa presadzujúcim nárokom oficiálnej kultúry. Maliarstvo sa tak stáva „športovou hrou“, v ktorej autor „rešpektuje pravidlá (kultúrpolitické)“ a mieni sa zúčastňovať na „štátnom happeningu tzv. angažovaného umenia v rámci olympijskej zásady: nie je dôležité zvíťaziť, ale zúčastniť sa a účinkovať fér“.

Kontext športových hier s uplatňovanou zásadou fair play tak zmäčkuje podmienky Kollerovej účasti na „štátnom happeningu“, je do istej miery ústretovým gestom, ktoré však ostalo neopätované.

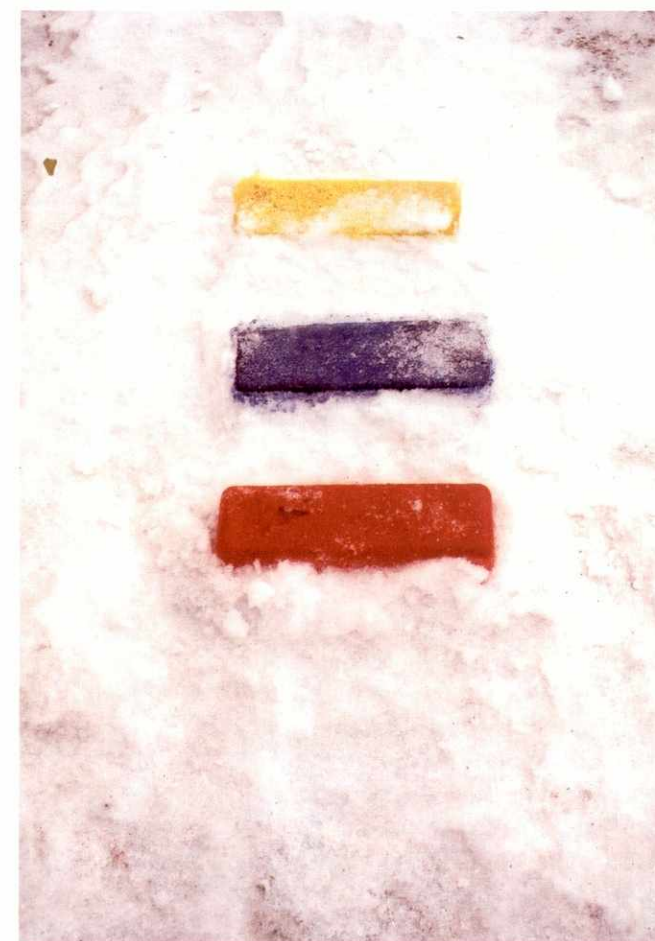
Čo si autor reálne myslel o vtedajšej „kultúrnej situácii“, naznačuje ojedinelý „text-obraz“ z tohto obdobia *Socialistický obraz (Ikona)* z roku 1972, ktorý vznikol transpozíciou obsahu jednej text-karty, včítane zelenej farby typov z detskej tlačiarne. V pojmoch radených nad sebou IDEA, KONCEPCIA: SOCIALISTICKÝ OBRAZ sú niektoré písmená väčšie, pričom ich spojením vznikne slovo IKONA. Je to vlastne obdoba poetickkej figúry akrostichonu alebo akroteleutonu. Z ohľadom na obvyklý Kollerov postoj je otázne, či analógiu medzi ikonou a socialistickým obrazom berie vážne. V každom prípade autorský komentár, ktorý sa zmieňuje o „ikonografickom probléme oficiálneho maliarstva (od Byzancie po komunizmus)“, svedčí skôr o opaku.

Práve rastrový spôsob usporiadania umeleckej štruktúry predstavuje styčnú plochu medzi aktivitami Júliusa Kollera a Petra Bartoša. Vytváranie riadkových čiernobielych rastrov z prachu alebo zo snehu, teda z pominutelných materiálov v rokoch 1969–1970, bolo súčasťou širšie koncipovaného Bartošovho programu sústredeného na polaritu dvoch kľúčových pojmov – koncentrácie a difúzie. Spočiatku Bartoš hľadal bezprostredné analógie medzi dňaním v prírode a procesom maľby, tie však v roku 1970 zanechal a plne sa sústredil na artikuláciu procesov

Július Koller: Futbal. Anti-obraz. 1973



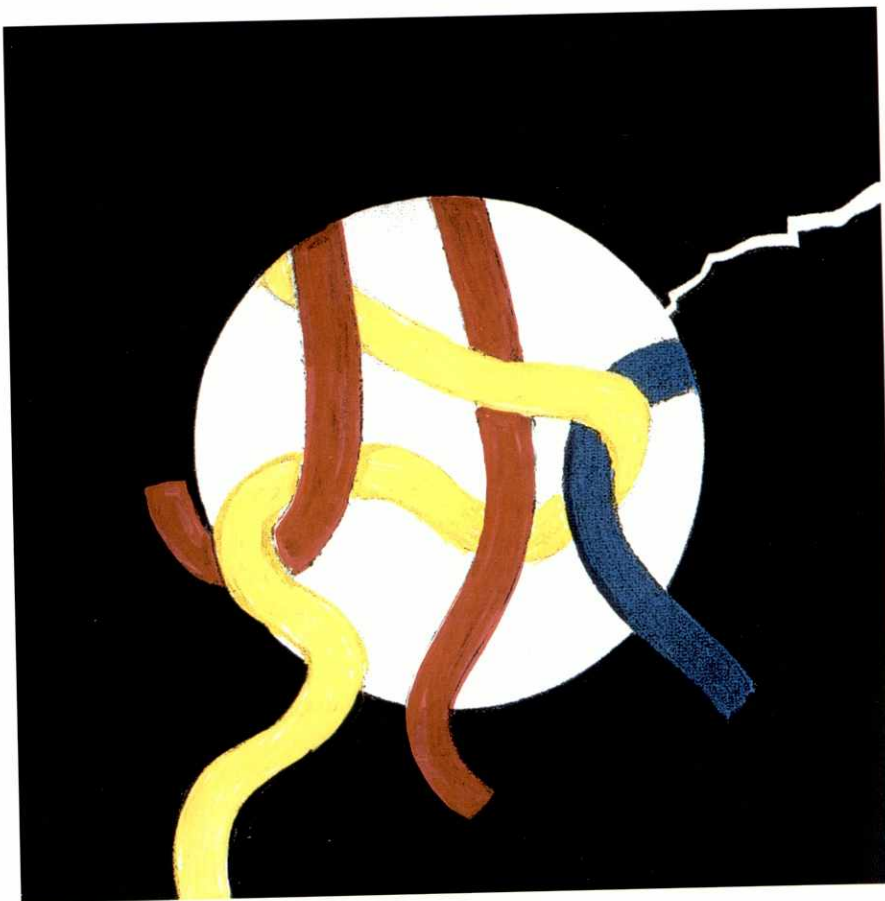
Peter Bartoš: Rozpúšťanie farebných ľadov. 1972





v prírodných hmotách – koncentrácie a gravitácie na jednej strane a rozptylu, difúzie na strane druhej. Maliarske východisko a postupné rozšírenie pojmu maľovania Bartoša takisto spája s Kollerom. Podobne ako Koller sa ani Bartoš nikdy celkom nevzdal maľovania. Rozdiel však spočíva v tom, že zatiaľ čo Koller sa venoval rozšíreniu pojmu obrazu, Bartoš nechal maľovať prírodné médium samotné (*Roztápajúci sa žltý, červený a modrý ľad*, 1970), prípadne len upozorňoval na jeho činnosť (*Činnosť v snehu vo vzduchu a na zemi*, zima 1969–1970).<sup>46</sup> V opise tejto činnosti sa objavujú pojmy, ktoré pripomínajú jeho prácu s maliarskou hmotou v závere 60. rokov (prvodytk, stopa a dráha, rozotieranie a premiešavanie). V ďalšom pokračovaní bude rozhodujúci vzťah stopy, prvodytku, koncentrácie a dráhy ako pokračovanie prvodytku. A práve Pokračovaním prvodytku sa nazýva Bartošov akčne-maliarsky komentár jeho vlastného obrazového triptychu *Nič – bod – posun* z roku 1969. Posun prvodytku – dráhu, ktorá smeruje von z posledného obrazu triptychu, autor akčným gestom predlžuje a naznačuje tak jej nekonečné pokračovanie v budúcnosti. Akcia sa stáva medzníkom v jeho tvorbe aj preto, lebo podľa Lucie Gregorovej-Stachovej ju možno „vnímať z aspektu maliarstva, akcie – performance a konceptuálneho umenia“.<sup>47</sup>

V rokoch 1970–1972 vytvoril celú sériu prác, akýchsi obrazových konceptov (vzťah konceptu a možného maliarskeho originálu tu nie je jasný, pretože postupom rokov autor používaním reprodukčných techník zámerne znejasňuje a „degraduje úlohu originálu“<sup>48</sup>), v ktorých tematizuje vzťah dráhy (najprv dráhy štetca – akoby konceptualizáciou maľovaných dráh Rudolfa Filu, pokrývajúcich jeho vtedajšie obrazy, neskôr stále viac dráhy ako vyznačenia odniekiaľ niekam smerujúcej línie) a plochy – zase nielen plochy obrazu, ale plochy v zásade neohraničenej, akéhosi neurčitého pozadia všetkého existujúceho, voči ktorému sa prebiehajúce dráhy rozličným spôsobom vzťahujú. Dráhy vychádzajú spoza plochy alebo spoza clony, vynárajú sa z kruhového otvoru, aby v inom otvore zmizli na spôsob ponornej rieky alebo skôr ponorného prúdu, existujú, zaplietajú sa v troch



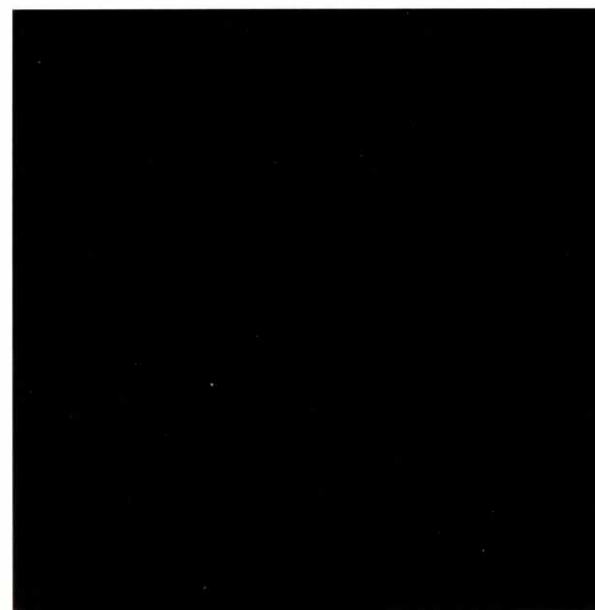
Peter Bartoš: ABC nadčasové dráhy farebných konštánt. 1969–1973

rovinách – pred „obrazovou“ plochou, za ňou a v sprostredkujúcom priestore medzi oboma. Sú to vlastne elementárne zobrazenia akýchsi priebehov tokov, príbehov, ktoré sa stretávajú a zaplietajú do istého abstraktného obrazu prírodných či životných dejov. Tento typ obrazovej štruktúry trochu pripomína diela súdobých českých maliarov Jana Kotíka a Zdeňka Sýkoru. Skúmajúc „činnosť vo vzduchu a na zemi“ v čoraz abstraktnejšom zmysle, dostal sa postupne aj Bartoš ku kozmologickým prieskumom, ktorými sa zaoberala skupina umelcov v Bratislave v prvej polovici 70. rokov.

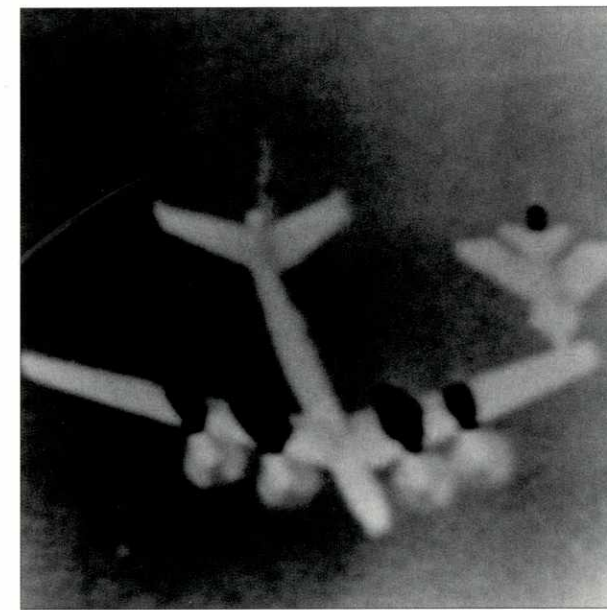
V tom istom období často spolupracoval s Petrom Bartošom Igor Thurzo. Thurzo nebol výtvarník, venoval sa prevažne fotografii a jeho tvorba je dokladom narastajúcej úlohy fotomédia vo vizuálnom umení 70. rokov. Thurzo inšpirovaný zrejme Bartošom sa takisto venoval dráham, ale nezobrazoval ich – fotografoval ich ako stopy zanechané tryskovými lietadlami. Takéto dráhy vytvárali spojnice medzi formáciami oblakov – nehmotné sa tak spájalo nehmotným, alebo vytvorili dve paralelné línie bežiacie po oblohe akoby nebeský profajšok land-artovej práce

Waltera de Mariu, ktorú krátko predtým preniesol do iného pominuteľného média – snehu Róbert Cyprich. Thurza zaujímal problém letovej dráhy a lietania aj inak. Svedčí o tom diptych *Dynamis* (1972–1973), dva identické zábery v odlišnej tonalite z hroziacej zrážky dvoch vojenských lietadiel. Thurzo sa zaoberal aj vzťahom medzi statickým a dynamickým princípom, a preto sa postupne objektom jeho fotografického záujmu stali súčiastky lietadiel, ktorých tvar mal zodpovedať „požiadavke maximálnej pevnosti a mechanickej odolnosti pri minimálnej spotrebe materiálu“.<sup>49</sup> V prvej polovici 70. rokov vytvoril celý rad snímok leteckých súčiastok ako záhadných objektov pevných zovretých tvarov v prázdnom priestore. Takéto súčiastky rozpoznávame v prácach Vladimíra Havrilla z raných 70. rokov, sprítomňujúcich motív návštevy nebesčana, ktorý vychádza z trosiek svojho vesmírneho stroja.

<sup>46</sup> BARTOŠ, Peter: Z autorských programov a akcií. In: *Výtvarný život*, 15, 1970, č. 8, s. 40–41. <sup>47</sup> GREGOROVÁ – STACHOVÁ, Lucia: In: *Peter Bartoš. Z tvorby*. (Kat.). Nitra 2001, s. 5. <sup>48</sup> GREGOR, Richard: Ibidem, s. 3. <sup>49</sup> Autor-ský komentár Petra Thurza z archívu autora štúdie.

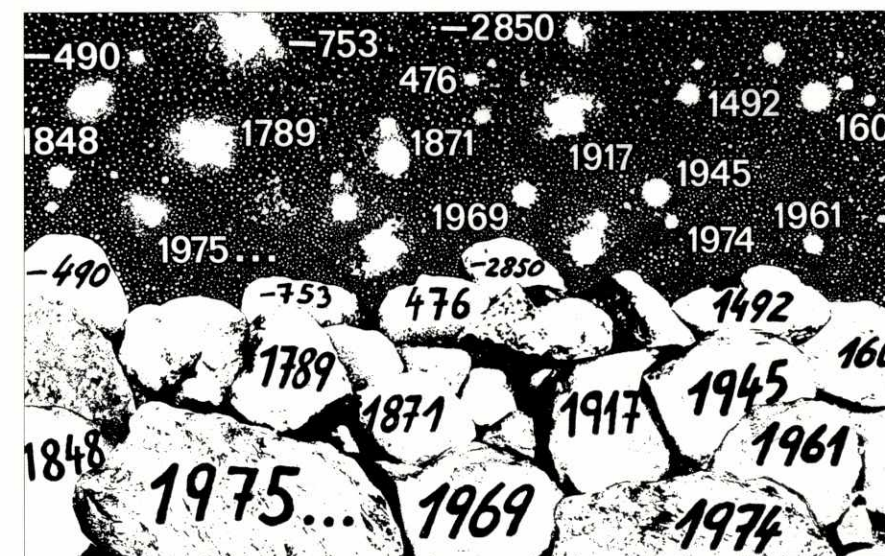


Igor Thurzo: Dynamis I–II. 1972–1973



Igor Thurzo: Dráhy. 1970–1972

Rudolf Sikora: Galéria času II. 1974





V prechodnom období na prelome 60. a 70. rokov sa produkty dematerializovaného umenia najčastejšie nazývali projektmi alebo prospektmi (napr. v zmysle prospektívnej architektúry). Stano Filko označuje náplň svojej vlastnej autorskej publikácie z roku 1970 ako „prospektart, plán – projektart“ a svoju koncepciu *Plan projekt art* (1968–1969) chápe ako „jeden z posledných prúdov prospekt artu“.<sup>50</sup> Existuje v podobe plánov, ktoré môžu, ale nemusia byť realizované (z dôvodov medzi iným aj „utopistických“), pričom realizované môžu byť v textoch, gramoplatniach, magnetofónových páskach, telefonických rozhovoroch (viaceré z týchto možností autor v najbližšom čase využije). *Plan projekt art* je určený „viac k aktívnemu myšlienkovému vnímaniu“, k „reflexiám“, môže „u aktívneho návštevníka“ vyvolávať asociácie.<sup>51</sup> Práve názov *Asociácie* nesie veľký súbor tlačí, väčšinou ofsetových na papieri, ale napríklad aj perforácií na hliníkových platniach z rokov 1968–1970, ktorý je v slovenskom umení ideí iniciačným skutkom prinajmenšom z dvoch príčin. Jednak po autorovom *HAPP-SOC IV* z roku 1968 (pozvánka na vesmírne cestovanie) naplno otvára „okná vesmíru dokorán“, čiže tému, ktorá bude slovenských umelcov v najbližších rokoch zvlášť priťahovať a jednak – osobitne v menšom podsúbore *Socha XX. storočia* – predstaví aj metódu vizuálnej syntaxe, ktorá sa bude často objavovať v slovenskom umení 70. rokov. Obrysové kresby rakieta, ambivalentného symbolu ľudskej expanzie do kozmu, ale aj ohrozenia, sa vznášajú nad leteckými snímkami veľkomiest. Filko tu použil metódu, ktorá odkazuje skôr na fotografický (fotoreprodukčný) ako na výtvarný kontext – takzvanú sendvičovú montáž alebo fotografickú dvojexpozíciu, t.j. spojenie dvoch obrazových polí alebo dvoch obrazových vrstiev nad sebou. Táto metóda mu umožnila nový spôsob významovej konfrontácie dvoch alebo viacerých znakových sústav.

Znakové vrstvy sa prekrývajú, aby navodili niekedy voľnú významovú asociáciu, inokedy užšie metaforické pripodobnenie. Vizuálna syntax je iba pomocná, slúži ako prostriedok na čo najbezprostrednejšie vyjadrenie idey. Prekrývanie znakov je umožnené len vďaka ich priesvitnosti, určitému

stupňu odhmotnenia. Filkove *Asociácie* tak významným spôsobom prispeli k „odhmotneniu“ slovenského umenia. V inej skupine diel z tohto súboru proces dematerializácie pokročil ešte ďalej. Autor sa niekedy obmedzuje len na veľmi jednoduché zostavy alebo stĺpce pojmov a základných číselov, ktoré vznikajú perforáciou – akýmsi prienikom prázdna do hmoty, radením pojmov a čísel za sebou a smerovou šípkou sa viackrát naznačuje pohyb, ktorý vychádza z prvopočiatku, z nulového bodu (autora) a nikdy neskončí, lebo pokračuje v nekonečnom vesmíre. Slovo kozmos a radové číselky od 9 k 1 sa pravidelne ozývajú z drážok gramoplatní, ktoré vznikli v roku 1971. Drážky gramoplatne už svojim usporiadaním pripomínajú sústredné kružnice obežných dráh planét, ktoré autor kreslil na fotozábery veľkých mestských a krajinných celkov. V rokoch 1971–1972 ešte vznikli série perforovaných papierov, ktoré v čisto abstraktnom tvare opakujú motív koncentrických kružníc z predchádzajúcich prác. Filkove perforácie v kozmografických *Asociáciách* rozvíjajú motív perforovaných geometrických útvarov z neskoršej tvorby Lucia Fontanu. S týmto vkladom vstúpil Filko do kozmologických výskumov, na ktorých sa podieľali aj ďalší umelci. Ako vidno, jeho práce sa nijako nezaoberali konceptuálnym prieskumom umenia, ale na procese narastajúcej dematerializácie výtvarných diel na Slovensku majú podstatný podiel.

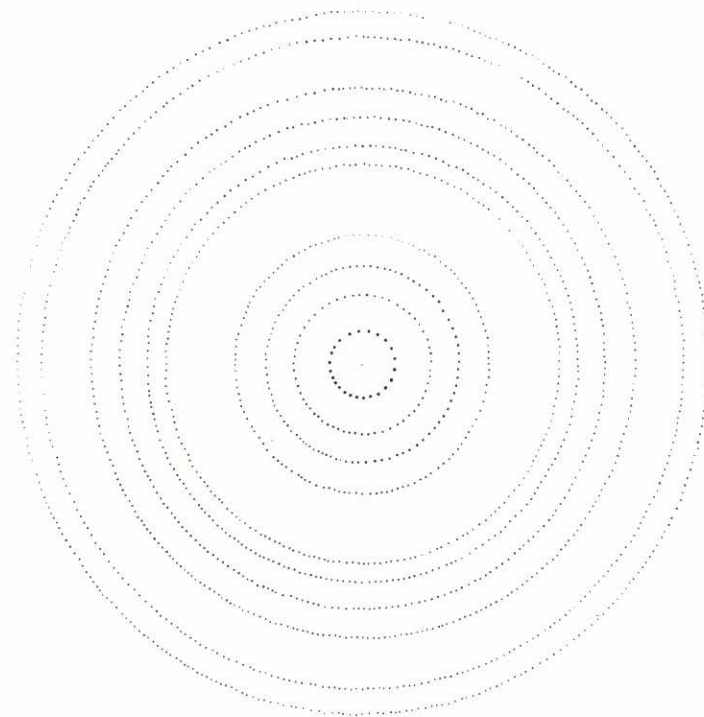
V istom zmysle dedičstvo 60. rokov nesú aj rané práce Rudolfa Sikoru, ktorý podobne ako dva-tri roky pred ním Július Koller pracoval s kartografickými podkladmi a topografickými značkami. Zatiaľ čo Koller z topografických motívov vytvoril semiabstraktné maľby, Sikora využil kartografický materiál ako podkladovú plochu, na ktorú umiestnil grafy (*Diagramy dobra a zla*, 1969), topografické a interpunkčné znaky. Sikora tiež prešiel obdobnou cestou znakového systému, až napokon v ofsetovej tlači *Topografia XXXII* z roku 1971 je „anonymná kartografická štruktúra konfrontovaná s tromi znamienkami reprezentujúcimi tri možné ľudské prí-

stupy k informácii – výkričníkom, otáznikom a bodkou“.<sup>52</sup> Aj v tomto smere je kollеровská inšpirácia zrejma, Sikorove výpovede sú ale direktnejšie, nevystavujú všetko otázkam a spochybňovaniu. Preto sa bude v jeho ďalšej tvorbe objavovať viac výkričník. Ak spočiatku autor umiestňoval interpunkčné znaky na neutrálnu plochu pozadia, neskôr aj s ich pomocou vytvára dej, ktorý nesie informáciu o možných perspektívach vývoja ľudskej civilizácie. Rôzne varianty cyklu *Rez civilizáciou* (1972–1974) sú komponované ako seriál alebo svojho druhu vedecký komiks, ako zhustený príbeh Zeme od jej vzniku až po možnú civilizačnú katastrofu. Opakujúci sa obraz prierezu zemských a atmosférických vrstiev je väčšinou nemennou scénou, na ktorej sa striedajú symboly ľudskej civilizácie alebo abstraktné interpunkčné znaky, vystupujúce však ako symboly vývoja, ktorý najprv prináša otázniky, potom varovné výkričníky a napokon prázdno po zaniknutej civilizácii. Výrazný podiel dejovosti, metaforického myslenia (výkričník dostáva niekedy až antropomorfnú podobu – predtým, než sa stane hrozivým znakom, má zaoblený tvar ležiaceho spáča ako *Veľký spiaci výkričník*), spojeného ale s metódou vedeckého popisu sveta, to Sikoru odlišuje od jeho bezprostredných generačných predchodcov. Pre jeho typ asociatívne metaforického priradovania zdanlivo vzdialených javov – v tomto smere nadväzuje na nedávnu Filkovu iniciatívu – je typickým dielom *Obloha – galéria minulosti* (jedna z prvých verzií rozsiahleho cyklu *Čas... priestor*) z roku 1971. Nad mapou hviezdnej oblohy sa vnímateľ má zamyslieť nad tým, „kedy sa svetlo týchto hviezd vydalo na cestu vesmírom“ a potom si má „pripomenúť, čo sa v tej dobe udialo na Zemi...“. Nasleduje zoznam významných dejinných udalostí pripadajúcich na daný letopočet. Obdobne je koncipovaná *Galéria času II* z roku 1974. Priradené sú k sebe hromady skál – budúce Sikorove pyramídy a mohyly – poznačené časom, číslami významných letopočtov, ktorým zodpovedá negatívny obraz ves-



Stanislav Filko: Kozmos, 1971

Stanislav Filko: Kozmos, 1972



mírneho priestoru posiateho zhlukmi hviezd a hmlovín a poznačeného tými istými letopočtami. Zhľuky hviezd tvarovo zodpovedajú hromade balvanov a spája ich číselné vyjadrenie času. Prejavuje sa tu „záľuba v konkrétnej exaktnosti“<sup>53</sup> ako typický úkaz ume-  
nia ideí v 70. rokoch na Slovensku.

V súvislosti s častou aplikáciou metaforických postupov v slovenskom umení 70. rokov si treba uvedomiť rozdiel medzi metaforou a metonymiou ako dvoma základnými druhmi básnických trópov. Ak metafora vzniká „tvorivou asociáciou podľa podoby a kontrastu“, metonymia zasa „asociáciou podľa súmedznosti (kontiguity)“<sup>54</sup> predmetov a javov. Oproti organickému prepojeniu obrazov (predstáv) v metafore sa metonymické priradovanie „susedných predmetov“ často považuje za viac voluntárne, ba až „násilné“.<sup>55</sup> V slovenskom umení tohto obdobia nájdeme dostatok príkladov jedného aj druhého spôsobu priradovania predstáv. S istým poľutovaním však musím konštatovať, že prevládajú skôr asociácie metonymické. Zatiaľ čo Sikorova *Obloha – galéria minulosti* je dokladom metonymického vzťahu, *Galéria času II* vznikla už na základe metaforickej asociácie. Dôležitým príznakom je aj iný, zdanlivo nenápadný posun – namiesto mapy hviezdnej oblohy sa objavuje teleskopická snímka vesmíru, ktorá nepravidelným rozložením svetiel rôznej intenzity v hlbokéj tme viac vystihuje záhadnosť a nekonečný priestor vesmíru. Odvtedy Sikorova obrazotvornosť opúšťa prízemský priestor a čoraz viac sa pokúša vizualizovať voľným okom neviditeľné procesy v kozme.

<sup>50</sup> Pod prospektívnym umením autor rozumel najnovšie či výhľadové prúdy v umení ako "land-art, happsoc, fetiš art, pauvre art". In: *Stano Filko II 1965/69*. Bratislava 1970, nepag. <sup>51</sup> Ibidem, nepag. <sup>52</sup> VALOCH, Jiří: *Rudolf Sikora. Čas – priestor*. (Kat.) Orlová 1979, s. 1.

<sup>53</sup> STRAUSS 1993 (cit. v pozn. 35), s. 170. <sup>54</sup> JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany 1995, s. 717. <sup>55</sup> Ibidem, s. 518.



## Projekty fiktívnych architektur a pomníkov

Filkove *Sochy XX. storočia* nás uvádzajú do ďalšej témy predstavujúcej prvotný, základný stupeň dematerializácie umeleckého diela. Bola to téma v slovenskom umení veľmi obľúbená, dokonca podľa Jany Geržovej „utopické architektonické projekty a fiktívne pomníky pamätníky“<sup>56</sup> sú jedinečné i v euroamerickom kontexte.

Istý druh dematerializovaného umenia, ktoré však na rozdiel od predchádzajúcich druhov nemalo ostať na papieri, predstavovali návrhy perspektívnej architektúry vytvorené Alexom Mlynárčikom v spolupráci s Vierou Meckovou a (po väčšine) Ľudovítom Kupkovičom po roku 1968, pričom najdôležitejšie z nich vznikli do polovice 70. rokov. Iniciátorom tohto „prospektu artu“ bol Alex Mlynárčik, ktorý často pobýval v Paríži a dobre poznal niektoré dôležité myšlienky publikovane autormi, ktorí boli väčšinou jeho priateľmi. V predhovore k publikácii aktivít skupiny VAL (vytvorenej spomenutými tromi autormi v roku 1972) sa napríklad spomína antológia perspektívnej architektúry, ktorú v roku 1965 zostavil a vydal Michel Ragon. Ešte dôležitejším impulzom pre Mlynárčika boli zrejme úvahy teoretika nového realizmu a neskoršieho Mlynárčikového monografistu Pierra Restanyho, publikované pri príležitosti výstavy *SUPERLUND* v roku 1967. Restany tu objasňuje premeny funkcie umenia v blízkej budúcnosti, pričom vrcholné štádium vývoja umenia predstavuje podľa neho „prospektívna myšlienka v architektúre“, odzrkadľujúca najdôležitejšiu funkciu „umenia zajtrajška“ – „organizáciu voľného času“.<sup>57</sup>

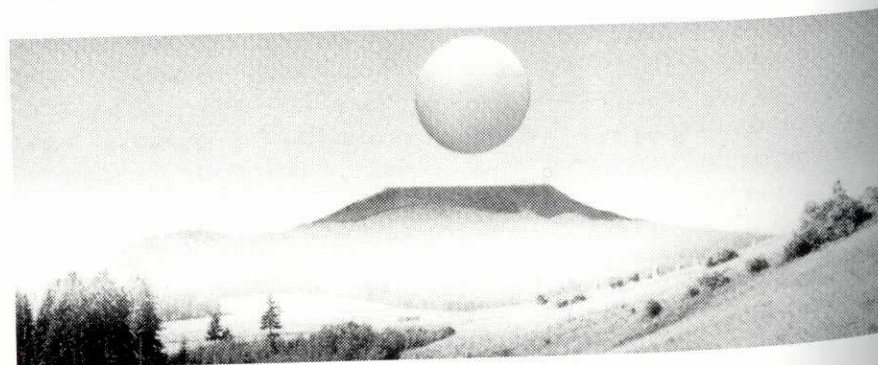
Kľúčovými projektmi perspektívnej architektúry skupiny VAL boli *HELIOPOLIS* (1968–1974) a *AKUSTICON* (1969–1971). Predchádzali im Mlynárčikove samostatné projekty, akési náčrty vo forme fotomontáží. Niektoré z nich ako napríklad *Megality XI. storočia* (1968) sa v Paríži aj realizovali. Nie je v mojej kompetencii posudzovať architektonickú hodnotu a stupeň možnej realizácie týchto projektov, skôr sa budem venovať ich vizuálnej syntaxi. Vizuálny rukopis samostatných Mlynárčikových návrhov svedčí o tom, že bol autorom koncepcie väčšiny spoločných projektov. Aj keď



Alex Mlynárčik: Odkiaľ prichádzate – kam idete?, 1986

v texte z roku 1977 členovia skupiny VAL zdôrazňujú, že ich „projekty nechcú byť surrealistickými víziami, ale jedným z možných riešení zajtrajška“<sup>58</sup> samotné výtvarné riešenie nezaprie surrealistické a neodadaistické inšpirácie (od Maxa Ernsta až po *Colossal Monuments* Claesa Oldenbura). Túto súvislosť potvrdzujú zvlášť nerealizované návrhy – fotomontáže ako *Flirt slečny Pogany* (1969–1970) alebo *Skrutky* (1976). V centre kompozície sú väčšinou umiestnené gigantické útvary, guľovité alebo ovoidné prafarmy vznášajúce sa na voľných priestranstvách. Ich obrovitosť a kozmické prázdno za nimi zrejme spôsobili, že Restanymu pripadala Mlynárčikova imaginácia „planetárnou“<sup>59</sup> a v zlatej guľi, ktorá sa vznáša nad vrcholom kopca v ernstovsky ladenej *Pocte nádeji a odvahe* (1974–1975) videl „dojemnú metaforu nehmotného princípu levitácie“.<sup>60</sup>

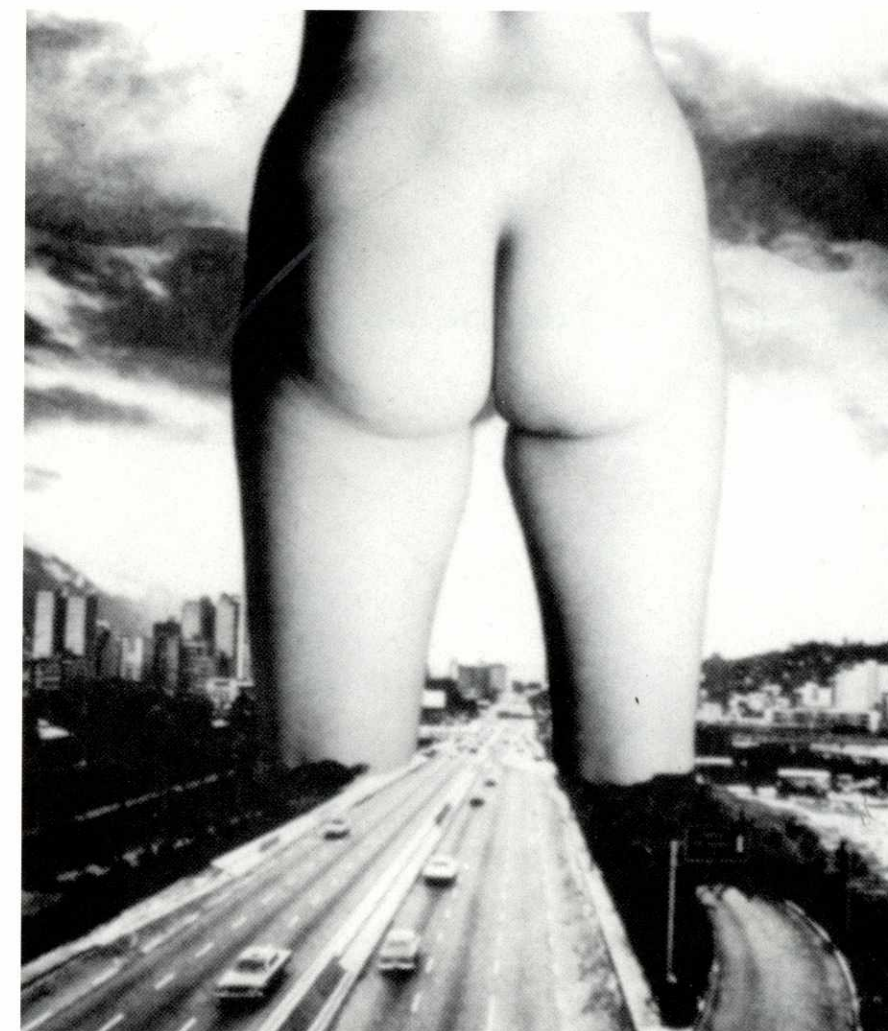
Alex Mlynárčik: Pocta nádeji a odvahe, 1974–1975



Na druhej strane, ak vezmeme do úvahy súčasné ponímanie vzťahu architektúry a životného prostredia, tak sa nám Chalupického obdiv nad týmito „sebestačnými architektonickými útvarmi, schopnými vlastnou monumentalitou konkurovať monumentalite prírody“<sup>61</sup> zdá už ťažko pochopiteľný. V každom prípade Mlynárčikove fotomontážne návrhy perspektívnej architektúry práve aplikáciou neodadaistických a neosurreálnych princípov v odhmotnenej fikcii predstavujú spojovací most medzi umením 60. a 70. rokov a naznačujú ďalšie možnosti neštandardného využitia tohto typu vizuality.

Pokiaľ Mlynárčikove návrhy architektúry, ktorá počítala s možnou realizáciou, alebo ju prinajmenšom nevyučovala, vysúvajú do popredia veľké, ale obrysovo redukované abstrahujúce tvary, neskoršie projekty – fotomontáže od polovice 70. rokov viacmenej v parodickom duchu využívajú koncept architektúry ako takej, pričom použitý motív architektonickú realizáciu vylučuje. Typickou ukážkou tohto prístupu je *Víťazný oblúk* z roku 1974, v ktorom sa nad autostrádou na okraji mesta týči ženské torso so zvýrazneným telesným pozadím. Výrazný erotický akcent, ktorý sa bude presadzovať aj v neskorších Mlynárčikových fotomontážach, ho spája s Janou Želibskou, dokonca *Víťazný oblúk* akoby sa inšpiroval jej o rok starším návrhom pre Musée du Jeu de Pomme v Paríži, nazvaný *Concours miss d'amour*. Pred stĺpy obrovského portika na priečelí budovy múzea Želibská navrhla umiestniť ženské figuríny, plošné na spôsob siluetových kresieb so striedavo spustenými a rozťahnutými končatinami, jednak rytmicky oživujúci prázdnu monumentalitu architektúry a jednak naznačujúcimi striedanie dvoch základných koitálnych polôh.

Ako veľké zjednodušené a trochu záhadné útvary možno vnímať aj Kollerove návrhy *Pingpongových monumentov* z rokov 1970–1972. Takisto nie sú určené na realizáciu, sú čírym produktom autorovej surreálnej predstavivosti. Ruka držiaca pingpongovú raketu, v geste, ktoré už poznáme z *Univerzálnej Futurologickej Orientácie*, vyrastá priamo zo zeme, presnejšie priamo zo zanedbaného trávniku s kulisou monotónnej panelákovvej zástavby v pozadí. Možnosť športovej



Alex Mlynárčik: Víťazný oblúk, 1974

Alex Mlynárčik: Skrutky, 1976



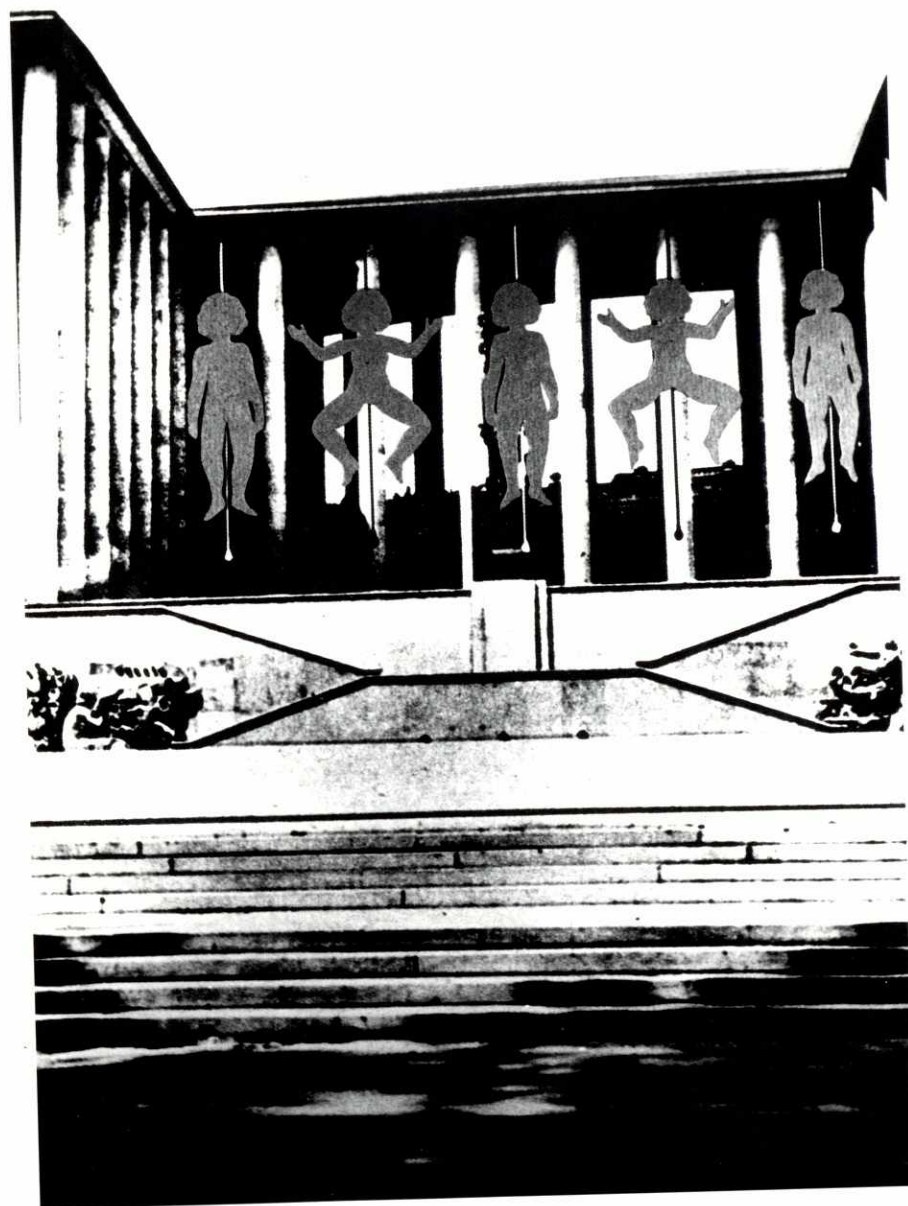
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
TRNAVSKEJ UNIVERZITY  
Priemyselná č. 4, P.O. BOX 9  
918 43 TRNAVA  
KATEDRA VÝTVARNEJ VÝCHOVY





Július Koller: Pingpongový monument. 1970–1972

Jana Zelibská: Concours miss d'amour. 1973

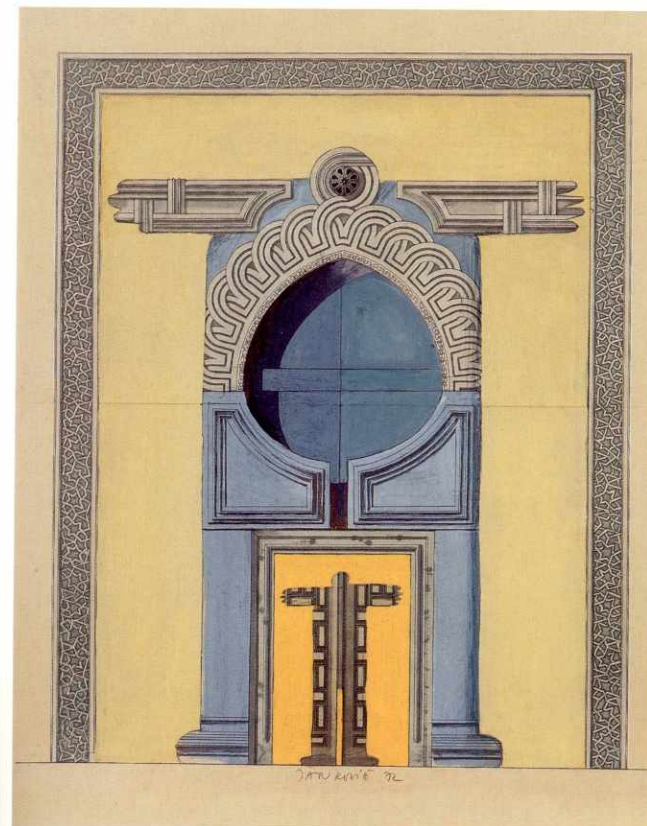


hry zostáva v zásade zachovaná, napriek neprívetivému prostrediu, nateraz je však zmrazená a hráč – autor chýba. Akoby vzdialeným ohlasom tohto návrhu je *Pomník SNP* Jána Kulicha vo Zvolene (1974), ktorý podobne exponuje giganticky zväčšený predmet, valašku, ktorej ostrie vyčnieva zo zeme. Kulich však asi ťažko poznal tieto Kollerove návrhy, ktoré samozrejme neboli u nás publikované.

Téma zmrazeného alebo ztuhnutého ľudského gesta či pohybu Kollera v niečom približuje Jozefovi Jankovičovi, majstrovi tohto žánru. Medzi väčšinou projektov fiktívnych architektúr a Jankovičovými prácami je však podstatný rozdiel, v tom, že Jankovič nevyužíva reprodukčné médiá, ale ostáva v rovine architektonickej fikcie, realizovanej rýdzo výtvarnými prostriedkami, aj keď časom obohatenými o nové mediálne možnosti, zvlášť o tvarovanie pomocou počítača.

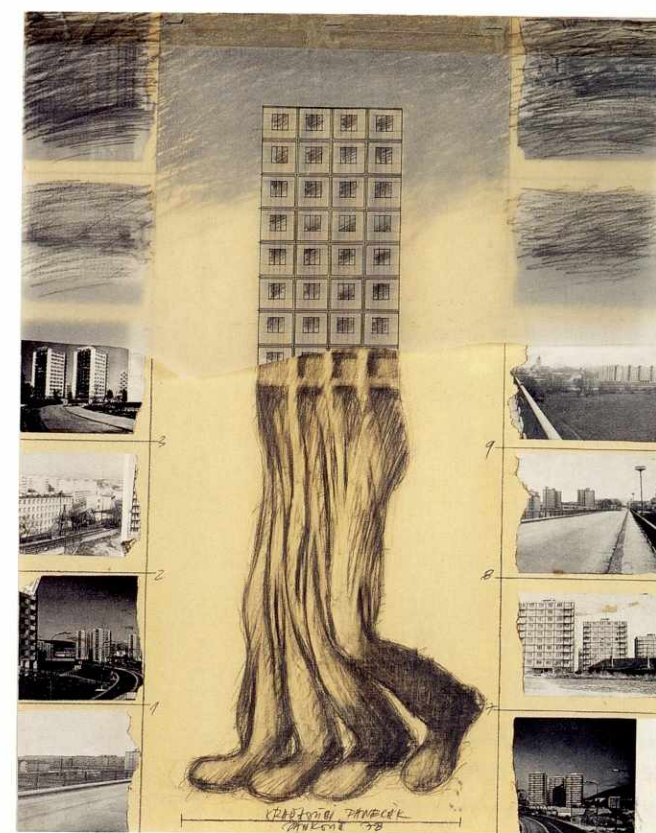
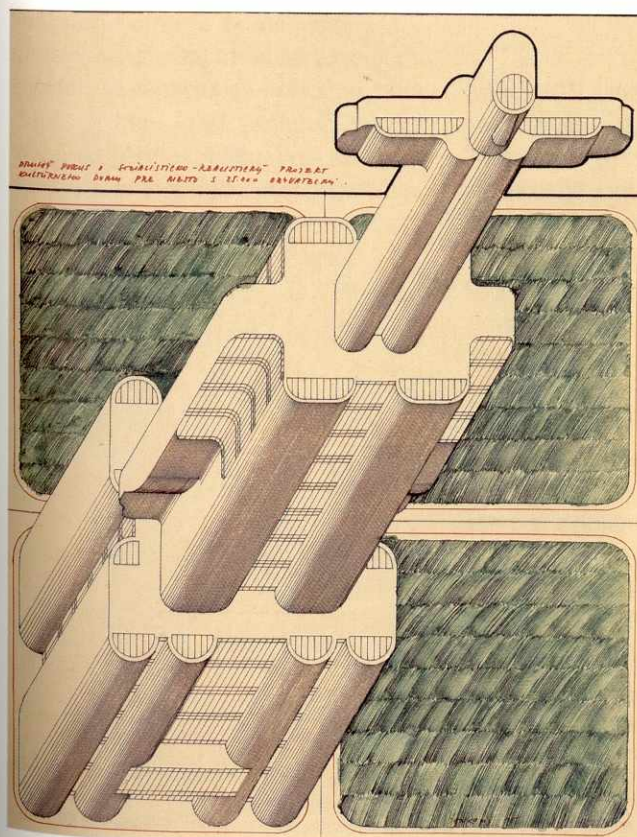
Jankovič ako bytostný sochár –monumentalista sa po roku 1970 zrazu ocitol v situácii, keď nemohol realizovať veľké sochy, a tak cesta k fiktívnym pomníkom a architektúram bola celkom logickým riešením. Jeho prvé práce tohto druhu, podobne ako bezprostredne predchádzajúce, majú podobu akýchsi prípravných štúdií, návrhov pre možné plastiky. Ale už v roku 1972 sa objavili návrhy, ktoré boli čírymi fikciami. Je pozoruhodné, že prvé projekty figurálnych pomníkov Jankovič umiestňoval, podobne ako takmer v tom istom čase Rudolf Sikora, na kartografický podklad. Na geografických mapách veľkých mierok sa ocitli zjavne predimenzované figurálne novotvary, sochy akýchsi hybridných bytostí, mutantov, iba z časti pripomínajúcich človeka.

V tom istom roku vznikol vedľa série *Máp* rozsiahly *Arabský cyklus*, v ktorom Jankovič uplatnil svoje figurálne novotvary v albume reprodukcí s ornamentálnymi detailmi islamskej architektúry. Vyrovnal sa tu po svojom s kolářovsko-novákovsko-filovskou koncepciou výtvarných zásahov do nájdenných tlačových podkladov. Jankovičovi nešlo ani tak o dialóg s nájdennou predlohou a jej kultúrnym kódom. V centre jeho pozornosti vždy ostáva človek ako vyprázdnený figurálny znak, ktorý sa mnohonásobne zapája do ornamentálnej siete a architektonických väzieb.



Jozef Jankovič: Arabský cyklus. 1972

Jozef Jankovič: Druhý pokus o socialisticko-realistický projekt kultúrneho domu pre mesto s 25 000 obyvateľmi. 1975



Jozef Jankovič: Kráčajúci panelák. 1978

Pred polovicou 70. rokov Jankovič dospieva k rozsiahlej sérii fiktívnych projektov „figurálnych“ či „humánnych“ architektúr ako ich nazval Jiří Valoch,<sup>62</sup> alebo „gigantických antropomorfných monumentov“<sup>63</sup> ako ich pomenoval László Beke. Prvú sériu projektov vystavoval v roku 1974 v Klube mladých umelcov v Budapešti. Dost často sa zdôrazňovala konceptuálnosť Jankovičových architektonických projektov. Podľa Tomáša Štraussa práve architektonické projekty dokumentujú Jankovičov „štylistický obrat ku konceptuálnemu mysleniu“.<sup>64</sup> Dokonca ich považuje za „socialisticko-realistický pendant konceptuálnej antiarchitektúry Hansa Holleina“.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> VALOCH, Jiří: *Jozef Jankovič*. (Kat.) Žilina 1994, s. 33. <sup>63</sup> BEKE, László: *Jankovič*. (Kat.) Budapešť 1974, nepag. <sup>64</sup> STRAUSS, Thomas: III. Stufe: *Die satirische Aufmunterung* (Jozef Jankovič). (Kat.) Bilder aus der Slowakei III. Essen-Ketwig 1982, nepag. <sup>65</sup> Ibidem, nepag.



V sérii architektonických projektov ide Jankovičovi o prevod „ľudskej postavy na mieru architektúry“, o „priamu projekciu tvarov ľudských figúr do architektúry, ktorá človeku slúži“.<sup>66</sup> Jeho architektonické fikcie prinášajú obraz človeka zamurovaného v nehybnosti rokov konsolidácie. Zobrazenie aktuálnej a predsa odvekej mýtickej situácie človeka uhranutého besmi ich odlišuje od gigantických antropomorfných monumentov jeho dávnych predchodcov, ale aj od prospektívnych architektur jeho súčasníkov. Smerujú totiž proti prospektivite, proti utópii. Týkajú sa aktuálneho časového horizontu – autorove zaklinate bytosti sú zabetónované na úrovni doby, jej stavebného a technického rozvoja. Práve kombinácia a následné splnutie technicistných a ľudských stavebných článkov, teda spojenie bytostne odlišných znakových sústav, vytvárajú „zložitú jednotu“ príznačnú pre postmoderný názor. Preto podľa vyjadrenia Lászla Bekeho Jankovičove „gigantické antropomorfné budovy... anticipovali postmodernú architektúru“.<sup>67</sup>

Okrajovo sa návrhom fiktívnych pomníkov venoval aj sochár Juraj Meliš, ktorý pred polovicou 70. rokov vytvoril niekoľko koláží, väčšinou z fotoreprodukčných podkladov.

V jednej z nich umiestnil v krajine do gigantických rozmerov zväčšené vlastné práce z konca 60. rokov. Drevené objekty – holubníky boli vytvorené v štýle akéhosi pauperizujúceho konstruktivismu. Na vrcholech objektov boli pripevnené kruhové terče v jedovatej žltozelenej farebnej kombinácii, kontrastujúcej so sviežou zeleňou pasienkov v podhorskej krajine. V koláži *Jeopardize '74* Meliš rozmiestnil v zasneženej krajine objekty, červené ľudské figuríny s terčami v strede, ako piktogramy so zvláštne ovisnutými hlavami. Ako sochár povolaním vytvoril takisto aj fiktívne kolážované pomníky – zvlášť *Poceta padlému neznámemu sochárovi* vyznieva ako konglomerát, dnes by sme povedali postmoderný, fotoreprodukciou známych diel z dejín sochárstva. Azda až s príliš veľkou mierou svojrázu sú vkolážované do novotvaru – akéhosi súsošia okolo antickej hlavy, umiestnenej na vysokom sokli, zrejme hlavy onoho neznámeho sochára.



Juraj Meliš: Jeopardize '74. 1974

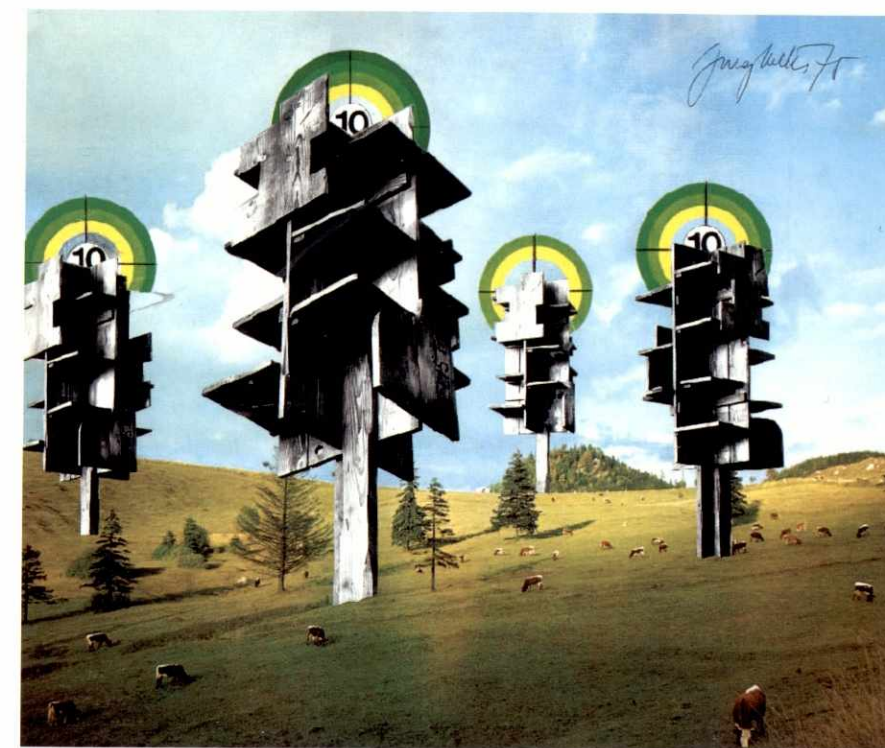
Od samého začiatku 70. rokov vznikajú fotomontáže objektov Michala Kerna, vznášajúcich sa na pozadí zasneženej horskej krajiny. Sú to vlastne zostavy mobilných geometrických útvarov s farebnými alebo reflexnými plochami. Pri bližšom pohľade je povrch zdantlivo pravidelných kvádrov narušený brázdami a priehlbinami pripomínajúcimi povrch zvetralého a zľadovatelého snehu pod nimi. Vzniká tak analógia, v princípe metaforické pripodobnenie, ktoré Kern domyslel vo fotografickom diptychu *Analógia* z roku 1972. Priradil tu k sebe snímok dvoch do seba zakliesnených rúk a snímok s reliéfom krýh a preliačín vlastného objektu. Otvorila sa tak téma previazanosti ľudského a prírodného, „veľkej jednoty tohto sveta“, ktorá bude dominovať v jeho tvorbe od polovice 70. rokov.

<sup>66</sup> VALOCH, Jiří: *Jozef Jankovič*. (Kat.) Brno 1998, nepag. <sup>67</sup> BEKE, László: *Jozef Jankovič*. (Kat.) Budapešť 1990, nepag.

Dokladom toho, ako téma fiktívneho projektovania, alebo fiktívneho zemného umenia priťahovala vtedajších umelcov, sú aj niektoré práce Rudolfa Filu, ktorý generačne aj výtvarným názorom predstavoval takmer protipól týchto úsilí. Fila sa venoval výtvarným komentárom najrôznejších tlačových a reprodukčných podkladov a niektoré z nich – napríklad reprezentatívne knižné obrazové publikácie so širokými krajinárskymi zábermi mu slúžili ako podklad na niekedy subtilne, inokedy masívne vizuálne intervencie. V knihe *Alpine Maiestäten* z rokov 1975–1976 na reprodukčných podkladoch vznikajú fiktívne vyhĺbeniny ako v land-arte, alebo sa krajinné rozhranie vyznačuje imaginárnymi spojnicami, prípadne významné miesta alebo stredobody krajinnej panorámy sa zdôrazňujú napr. zošíkmeným valcom a podobne. Niektoré intervencie môžu vzdialene pripomenúť „jednoduché elementárne, plošne rozsiahle zásahy do krajiny“<sup>68</sup> v utopických krajinných projektoch Václava Ciglera. Cigler v 70. rokoch pôsobil na Slovensku a výrazne ovplyvnil tunajšie výtvarné dianie. Jiří Zemánek dokonca nachádza „priame koncepčné analógie s Ciglerovými utopickými projektami“ v niektorých „utopických architektonických víziách Alexa Mlynárčika a jeho skupiny VAL“.<sup>69</sup>

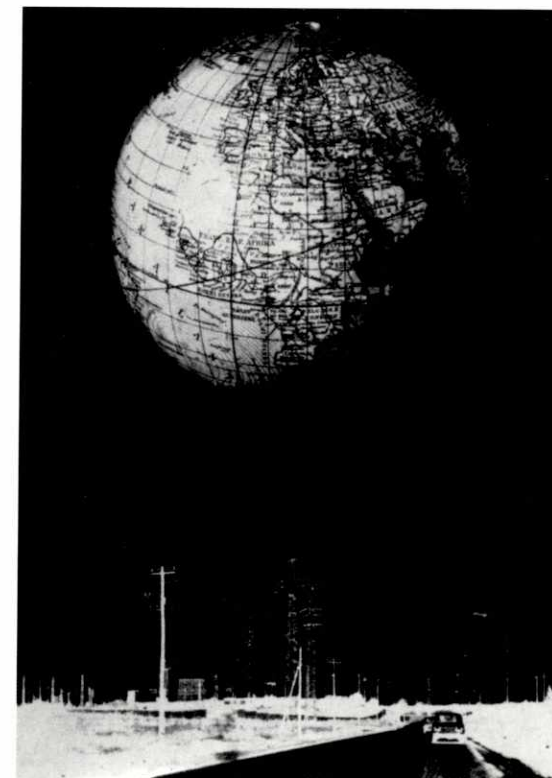
Od polovice 70. rokov vlna projektového umenia pomaly ustúpila – umelci sa už adaptovali na existujúce pomery a venovali sa prevažne iným žánrom. Len Jozef Jankovič rozvíjal ďalej svoj koncept figurálnej architektúry – z jednotlivých solitérnych stavieb alebo pomníkov sa stali celé sídliská a veľké urbanistické celky.

<sup>68</sup> ZEMÁNEK, Jiří.: K prostorovému konceptu Václava Ciglera. In: *Václav Cigler. Realizace. Projekty. Kresby*. (Kat.) Praha 1993, s. 18. <sup>69</sup> Ibidem, s. 18.



Juraj Meliš: Holubníky. 1974

Michal Kern: Naša Zem. 1975





Na prelome 60. a 70. rokov existovala v Bratislave skupina výtvarníkov, ktorých „ktovie prečo?... vzrušovali najmä kozmické lety do medziplanetárnych priestorov“.70 O tomto Štraussovom „ktovie prečo?“ bude reč v tejto kapitole. Pozastavoval sa nad tým aj László Beke, jeden z mála zahraničných znalcov slovenského umenia tohto obdobia: „pozoruhodný je tu najmä kontrast nerozvinutého dedinského prostredia Slovenska, z ktorého pochádza priamo napr. Filko, s kozmologickým myslením najnovšieho razenia. Je tu vari nejaká zákonitosť? Tento (ozrejmý) paradox by pritom nemusel byť neplodný.“71

Je dosť možné, že nejaká zákonitosť, akási nepriama úmera – čím menšia „rozvinutosť“, tým väčšia potreba transcendoval túto „nerozvinutosť“. V každom prípade skoro v tom istom čase akoby z viacerých strán umelci dochádzali k tomu istému. A nebol to zrejme len dôsledok celosvetového kozmického boomu 60. rokov, vrcholiaceho prístátia prvých ľudí na Mesiaci v roku 1969. Rôzne podoby vzťahu mikro a makrokozmu môžeme rozpoznať v informelových dielach Mariana Čunderlíka z prvej polovice 60. rokov, ale aj v objektoch dynamického konštruktivismu (*Pulzujúce rytmy*) Milana Dobeša z druhej polovice 60. rokov a predovšetkým v environmentoch Stana Filka, ktorý za krátko strhol za sebou ďalších k „vesmírnemu cestovaniu“, ako už o tom bola reč.

Postupná dematerializácia umenia ešte väčmi podporila záujem o fiktívnu apropiáciu kozmu či expanziu do kozmických priestorov. Začiatkom 70. rokov sa pripojil ďalší podnet – nadoblačný kozmický priestor sa stal miestom úniku pred čoraz viac obťažujúcou spoločenskou situáciou. Ak sa chceli umelci vyhnúť politickej angažovanosti a naďalej hrať fair play tak sa prirodzene museli uchýliť do priestoru, ktorý reálny socializmus nemal pod kontrolou a napriek tomu ho do istej miery toleroval. Išlo o priestor kozmu, ponímaný v intenciách vedy a nie metafyziky. Jiří Švestka postrehol, že „ortodoxnou marxistickou estetiku vyžadované spojenectvo ume-

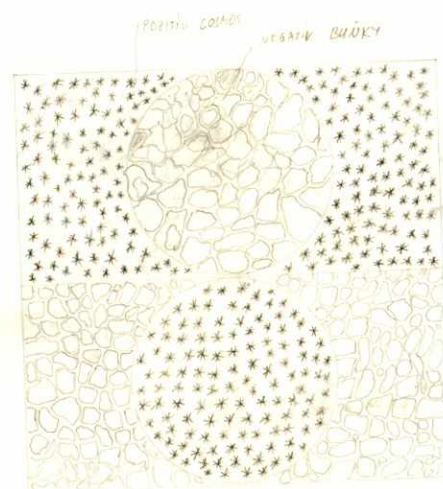
nia s vedou“ umožnilo umelcom niekedy sa prezentovať verejnosti za „podmienky, že ich práce budú uprednostňovať spojenie s vedou“.72 Táto „dialektická spätosť medzi umením a vedou síce ulahčila prijatie myšlienkového bohatstva konceptuálnych umelcov z Bratislavy, ale čiastočne posunula ťažisko umeleckých výpovedí do blízkosti vedy, filozofie a politiky.“73

Je pravdou, že vedecké mimikri (tentoraz nie v zmysle privátnych mytológií) do istej miery umožnili prezentáciu diel z okruhu kozmických a kozmologických bádání. Na druhej strane ich celková intencia aj vizuálny jazyk nezodpovedal vtedajším ideologickým požiadavkám ani v oblasti vedy, ani v oblasti kultúry, a tak sa diela tohto druhu na oficiálnej scéne neobjavili a zostali verejnosti prakticky neznáme. Ak iniciátorom vizuálnej kozmológie v našom kultúrnom prostredí bol Stano Filko, tak rozhodujúci impulz k pravi-

delným stretnutiam, rozhovorom a postupom času aj k vizuálnym „výstupom“ (nie artefaktom, lebo artefaktovej podobe svojich výpovedí sa „vedecky“ orientovaní umelci do istého času vyhýbali) z týchto stretnutí priniesol Rudolf Sikora a neskôr – podľa svedectva priameho účastníka Tomáša Štraussa – výrazným vkladom prispeli „matematicky a logicky nadaní“74 Miloš Laky a Ján Zavorský. Diskusie sa krútili okolo témy „bezmocnosti umenia v čase vedy a techniky“, jej „ťažko predvídateľného rozmachu“ a „chmúrnych ekologických perspektív“.75

Záujem o ekologické problémy v prvej polovici 70. rokov prudko vzrástol. Podľa vyjadrenia Rudolfa Sikoru sa problémy vnímali nie lokálne, ale globálne: „Devastácia nepozná hranice...obrazne povedané, chcel som dosadiť medzi rovnocenné „umenie-tvorné“ prvky čistý vzduch, čistú vodu, vytváranie prostredia bez neuróz, zlepšovanie medzi-

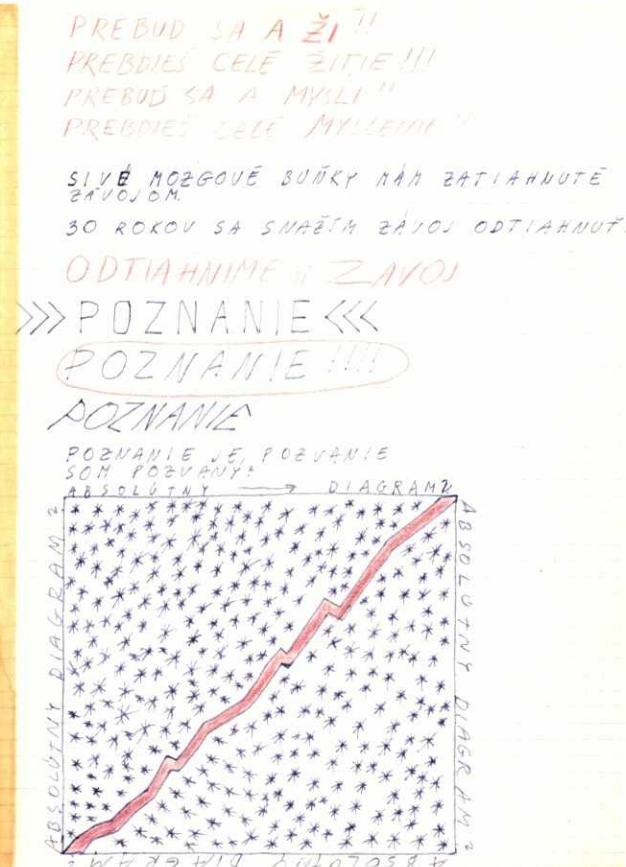
70 ŠTRAUSS 1993 (cit. v pozn. 35), s. 181. 71 ŠTRAUSS 1992 (cit. v pozn. 28), s. 229. 72 ŠVESTKA, Jiří: Rudolf Sikora und die Kunst der siebziger Jahre in der Slowakei. In: *Rudolf Sikora. Zerfall der Symbole*, (Kat.) Berlin 1993, s. 6. 73 Ibidem, s. 6. 74 ŠTRAUSS 1993 (cit. v pozn. 35), s. 169–170. 75 ŠTRAUSS 1992 (cit. v pozn. 28), s. 91–92. 76 SIKORA, Rudolf: Z listov priateľom. In: VALOCH 1979 (cit. v pozn. 52) nepag.



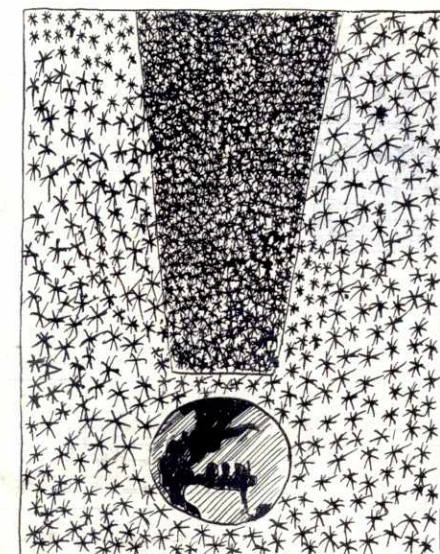
(KOLYANOU)



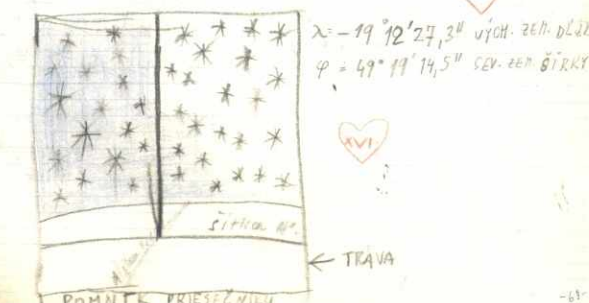
Rudolf Sikora: Pozitív - negatív, 1976



Rudolf Sikora: Absolútny diagram, 1976



Rudolf Sikora: Výkričník, 1975



ľudských vzťahov.“76 Sikorove „umenie-tvorné“ prvky veľmi pripomínajú Timom Ulrichsom vyznačené „umelecké prostriedky niektorých procesuálnych umení“, ktoré sú „imateriálne“: „čas, príliv-odliv, gravitácia, zemský magnetizmus, fyzikálne silové polia, proces rastu“77 a iné. Sikorovi však nejde o umelecké deklarovanie abstraktných fyzikálnych procesov, ale o riešenie civilizačných problémov, vzduch a voda sú tu v službách ekológie.

V tom čase aj Peter Bartoš, jeden z neskorších účastníkov týchto rozpráv, prešiel k ekologicky orientovaným projektom. V roku 1972 sa zúčastnil na jednej z prvých medzinárodných výstav venovaných tejto téme *Attention* v Lausanne a v tom istom čase začal projektovať vybrané krajinné oblasti, ako napríklad *Lesno-lúčny ekopark Podháj* pri Bratislave z hľadiska ekologických požiadaviek.78 V tejto súvislosti možno spomenúť aj ekologicky inšpirované prostredia a objekty Juraja Meliša, o ktorých je reč na inom mieste.

Postupne sa diskutujúci v krúžku, ktorý sa schádzal u Rudolfa Sikoru, pokúsili o prognostické a futurologické úvahy, pre ktoré hľadali primeranú ko-

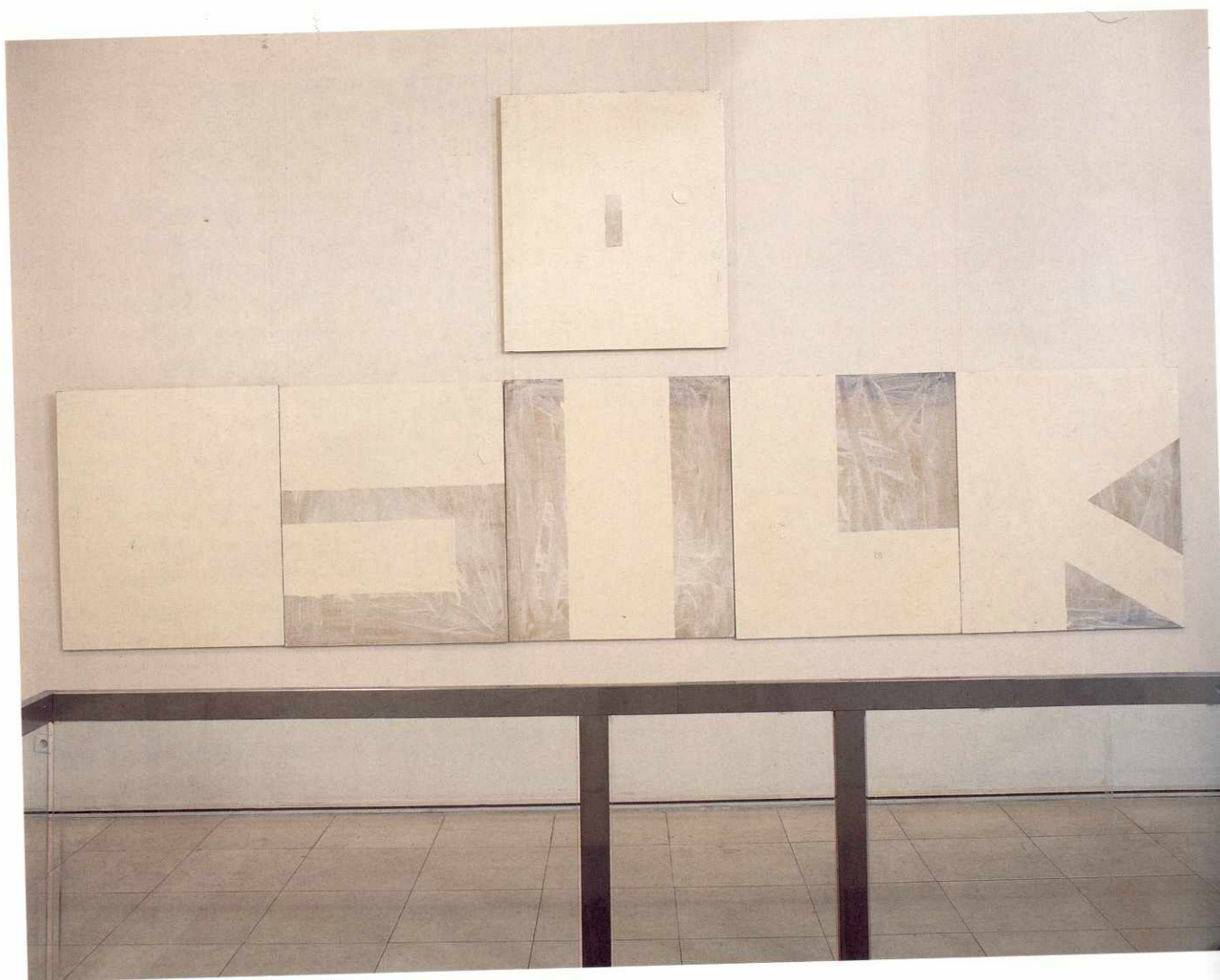
munikačnú formu. Účastníci stretnutí sa dohodli iba na niekoľko málo spoločných výstupoch. V roku 1972 rozposlali Stano Filko, Július Koller, Rudolf Sikora a Igor Gazdík prvé dve spoločné tlačie označené ?!+... Každý zo spoluautorov si prisvojil jeden identifikačný znak – otáznik bol už prirodzene obsadený, výkričník pripadol Rudolfovi Sikorovi, plus Gazdikovi a tri bodky do nekonečna Stanovi Filkovi. Koller svoj príspevok koncipoval ako dotazník *Utópie/Fakty/Otázky* (U.F.O.). V otázkach kládol dôraz na svoju ťažiskovú metafyzicko-patafyzickú tému U.F.O. Prvá z týchto tlačí obsahovala obrazovú zložku – okrem Kollerových U.F.O. objektov, vznášajúcich sa na reprodukcii pseudofotorealistickej tatranskej krajiny, objavil sa tam jeden zo Sikorových *Rezov civilizáciou*. Príspevky Gazdika a Filka boli čisto textové.

Druhá tlač mala formu dotazníka a bola už čisto textová, znakov-obrazová bola len obálka, podľa typu montáže bola najskôr dielom Rudolfa Sikoru.

Projekt *Čas I pre Moravský kras* bol koncipovaný v roku 1973 už novou autorskou zostavou: Stano Filko, Július Koller, Miloš Laky, Rudolf Sikora a Ján

77 ULRICH, Timm. In: *AUE* 1971 (cit. v pozn. 18) nepag.  
78 GREGOROVÁ-STACHOVÁ 2001 (cit. v pozn. 47), s. 5.





Stanislav Filko: Autoportrét. 1975-1982

Zavarský. Obsahoval návrhy textových aj vizuálnych prostredí alebo inštalácií, situovaných v jaskyniach Moravského krasu a v priepasti Macocha. Veľkorozmerné pútače a transparenty, svetelné zostavy číslíc a pojmov niesli posolstvo „do Vesmíru, z minulosti do ďalekej budúcnosti... Sme ľudia žijúci na planéte Zem... Chceme v priateľstve spolupracovať s mimozemskými civilizáciami... Zem nebude jediným domovom človeka“<sup>79</sup> a podobne. Možno len dúfať, že to posledné nemysleli ako hrozbu.

Projekt *Čas II... alebo Výkričník* (1973) signovali okrem vyššie spomenutých autorov aj Peter Bartoš, Michal Kern a Tomáš Štrauss. Čisté textový stĺpec na plagátovom formáte bol vysádzaný do tvaru výkričníka, pričom bodka v ňom predstavovala vyvrcholenie úvah o blízkej a vzdialenej budúcnosti našej civilizácie. Načrtávala sa spolupráca s inými možnými civilizáciami našej galaxie a ďalších galaxií, avizoval sa vznik „galaktického vedomia“, ako „základný predpoklad

symbiózy mysliacej hmoty v galaxii“. Pojmy „mysliacej hmoty“ a „mysliacej energie“, na ktorú sa mala myslia hmoty premeniť, zaiste povzbudzovali ideologickú ostražitosť strážcov čistoty marxisticko-leninského myslenia. Niesli predsa len príliš zreteľnú pečť nežiadúceho idealizmu a mysticizmu.

V tom čase sa ale cesty tvorcov týchto projektov začali rozdeľovať. Možno tak autori reagovali na úskalia takejto tvorby, spomínané Jiří Valochom: „nebezpečenstvo tohto typu práce spočívalo v nutnosti sprostredkovať iba obmedzené množstvo informácií a zotrvávať tak vždy na akejsi „príručkovej“ úrovni. To, ak sa nemýlim, viedlo v ďalších rokoch k opätovnému zdôrazneniu vizuálnych, respektíve výtvarných charakteristík Sikorovej práce“.<sup>80</sup> Sikora naozaj v ďalšej

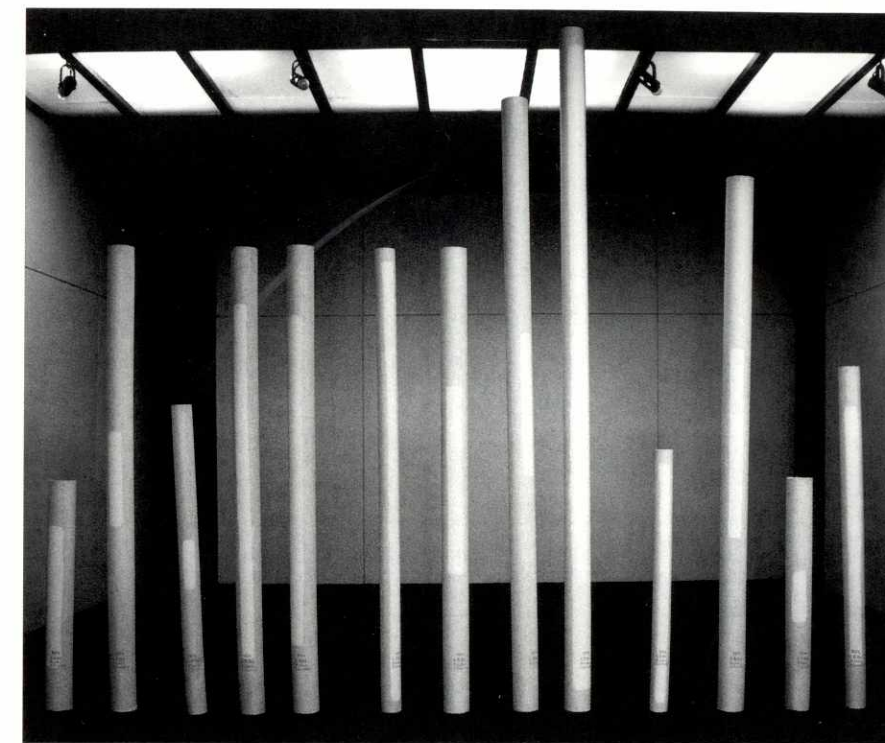
fáze venoval väčšiu pozornosť kresbeným náčrtom svojich projektov, aj keď zatiaľ len v rovine vizuálnych poznámok. Práve v nich sa postupne vykryštalizoval minuciózny grafický štýl, ktorý ovládol neskôr aj práce väčších formátov a tak isto sa tu prejavili princípy, na základe ktorých tieto práce vznikali, ako pulzácia, inverzia, pozitív (cosmos) – negatív (bunka) atď. Počiatočné voľné priradovanie predstáv vyústilo vo vzájomnú interakciu bipolárnych princípov. V roku 1975 vytvoril Michal Kern fotomontáž *Naša Zem*. Obrovitý glóbus sa hrozivo vznáša na temnom pozadí negatívne reprodukovanej záberu priemyselnej krajiny, ovládanej sieťou elektrických rozvodov. Možno tu kdesi je zárodok neskorších Sikorových „kozmičných bludných balvanov“.

<sup>79</sup> SIKORA, Rudolf: *Antropický princíp*. Nepublikovaný rukopis z roku 1986. Archiv autora. <sup>80</sup> VALOCH 1979 (cit. v pozn. 52) s. 2

Zatiaľ čo ostatní pokračovali v samostatných projektoch, trojica Stano Filko, Miloš Laky a Ján Zavarský sa odklonili od základného smeru, zbavili sa scientistickej záťaže a tému transcendencie sa snažili artikulovať priamo, bez vedeckých mimikry. Táto iniciatíva prekvapuje zvlášť u Miloša Lakyho, ktorý, podľa Tomáša Štraussa, súčasne inicioval dlhodobý projekt *Vesmírne posolstvá* (od roku 1973 do svojej smrti v roku 1975), v ktorom sa zamýšľal nad zásadami „neantropomorfnej komunikácie“ a zaoberal sa formovaním nového kódu „interplanetárneho jazyka“, ktorý vychádzal z dvojkového systému.<sup>81</sup> Možno práve príťažlivosť neantropomorfnej komunikácie spája ich spoločný *Manifest bieleho nehmotného priestoru v čistom bielom nekonečnom priestore* (1973-1974) s *Vesmírnymi posolstvami*.

V úvodných pasážach Manifestu sa vymedzujú proti aktuálnym umeleckým smerom: „naša tvorba je v protiklade k umeniu objektu, environmentu, konceptu, hyperrealizmu, minimal-artu, lyrickej a post-geometrickej abstrakcie, opúšťa predmetnú realitu a nesnaží sa o nijaké poznanie o tomto svete. Prekročením hraníc predmetného sveta uvedomujeme si nekonečné prázdno, v ktorom rozvíjame naše myslenie.“ Po formulácii východísk nasleduje popis samotného aktu tvorby: „Pomaľovaním čistého bieleho priestoru bielym priestorom vzniká napätie, ktoré predstavuje vnútornú dynamiku nekonečna. Naše subjektívne zobrazenie vnútornej dynamiky nekonečna je bez rytmu a preto sa nepodobá na žiadne výtvarné zobrazenie predmetnej reality.“ Exponuje sa pojem čistej senzibility ako novej metódy tvorby. „Pomocou čistej senzibility zvytvárňujeme nekonečnú prázdnotu. Vytvárame biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore.“<sup>82</sup>

V tomto spoločnom projekte dominuje snaha vyhnúť sa čomukoľvek, čo by pripomínalo tradičné i súčasné maliarstvo, napriek tomu, že autori použili na vizualizáciu myšlienok manifestu v podstate maliarske prostriedky. Bielu farbu natierali na biely podklad, použili dokonca filc alebo kartónové trubice, aby sa vyhlížali štruktúre maliarskeho plátna. Podľa Jána Zavarského používali filc, lebo „nemá osnovu, je to taká mliečna dráha, preto tam bol valček a špongia“.<sup>83</sup>



Stanislav Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský: Biely priestor. 1974

Pozoruhodné je, že skupina autorov, ktorá sa schádzala najprv u Rudolfa Sikoru a neskôr u Stana Filka, už v roku 1973 cítila potrebu uniknúť konceptu. Zmienili sme sa už na inom mieste o Univerzálnu Faktografickú Ontológiu (U.F.O.) alebo *IDEART* e Júliusa Kollera, ktorým sa chcel odlíšiť od konceptuálneho umenia. Miloš Laky vo svojom nepublikovanom fiktívnom interview vyjadril názor celého trojjediného „neoddeliteľného subjektu“ Filko – Laky – Zavarský: „Zrušili sme slovo v koncepte arte, pričom vznikol čistý biely priestor.“ Pre ich „nekonštruktivistickú, negeometrickú, netvarovú achromatickú fikciu“ bola konceptuálna tvorba príliš „predmetná“. V podstate aj biela farba bola len symbolom „bezfarebnosti, ktorá svojou povahou najlepšie vyjadruje pocit nehmotnosti“.<sup>84</sup>

Ďalšiu fázu odhmotňovania umenia predstavoval projekt *Manifest čistej senzitivity*, v ktorom sa autori „dištancovali od všetkých foriem explikácie „čistej senzitivity“. Nepoužili už žiadne maliarske a ani iné materiálne prostriedky: „Naša čistá aktivita, super-subjektívna svojou podstatou, a „čistá senzitivita“ svojou absolútnou povahou, sú nadčasovými formami čistého senzitivného umenia.“

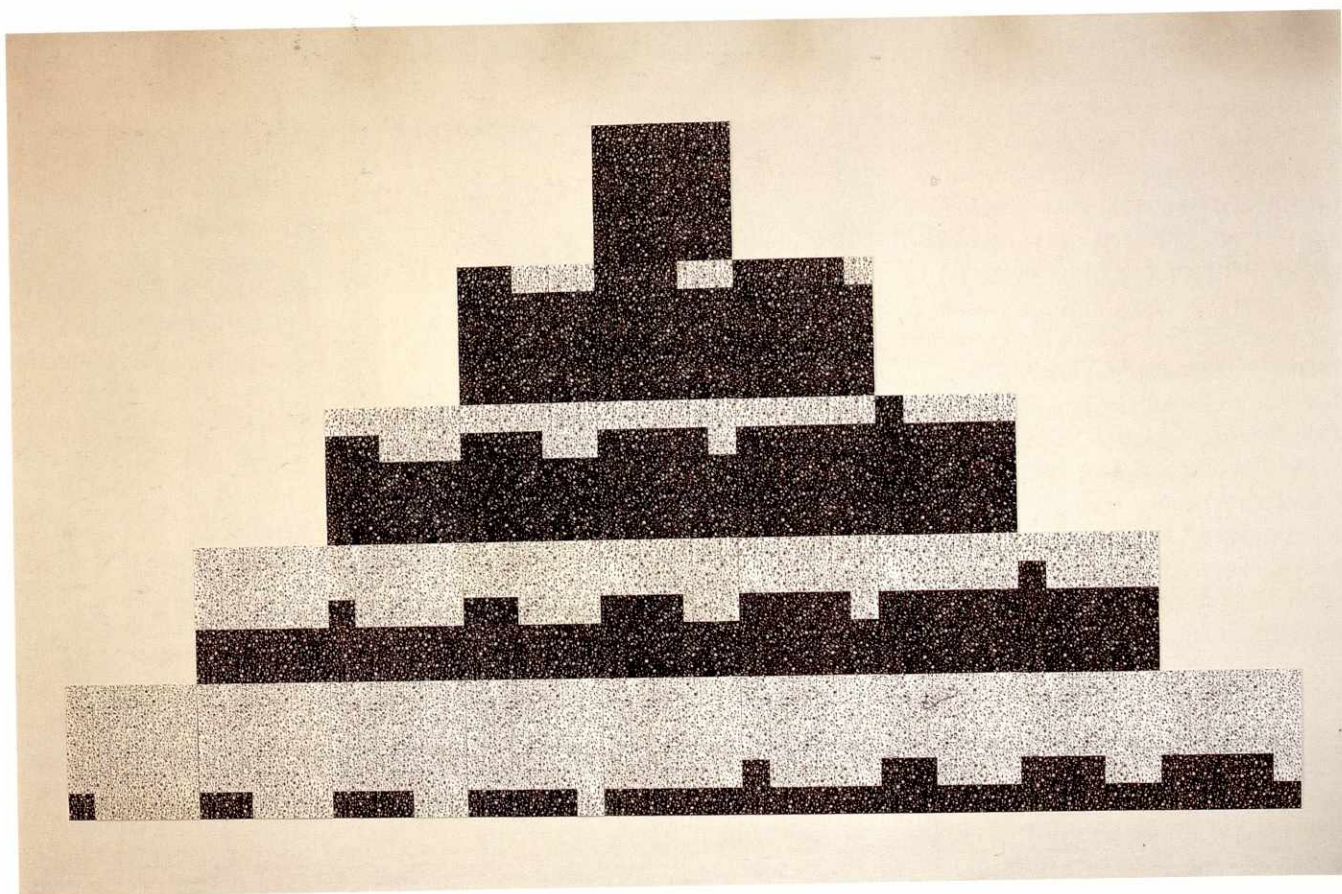
Napriek istým paralelám k vtedajšiemu umeniu, predstavuje tento projekt, ktorého rozvinutie prekazila

skorá smrť Miloša Lakyho, ojedinelý pokus o vymenenie sa z parciálnosti umeleckých smerov a snaha artikulovať nové poňatie transcendencie (metafyziky, resp. patafyziky) uprostred vnútorne sekularizovanej spoločnosti. Dosiahol sa tu zrejme bod, za ktorý sa už v podstate nedalo ísť – aspoň čo do redukcie výtvarných prostriedkov. V druhej polovici 70. rokov sa pokúsil predĺžiť intenciu tohto typu nehmotnej tvorby vo svojich textových deklaráciách Stano Filko. Oproti prísny, hermeticky uzavretým formuláciám ich spoločných projektov sú viac voľnou asociatívnou montážou abstraktných pojmov.

Napriek tomu, že sa v nich vyskytujú bežné abstraktné pojmy predovšetkým z oblasti filozofie, psychológie, kozmológie, ale aj teórie umenia, ich neštandardným ohýbaním pomocou rôznych „transcendentných“ predpôn: za-, nad-, anti-, ponad- asociatívnym radením za sebou dostávajú podobu akéhosi „zaumného“ jazyka. Pozoruhodné je, že takmer tie isté predpony používal predtým Július Koller, aby poprel pojem umenia a negatívne tak vymedzil pole svojej „kultúrnej“ pôsobnosti.

<sup>81</sup> ŠTRAUS 1992 (cit. v pozn. 28), s. 96-98. <sup>82</sup> FILKO, Stano-LAKY, Miloš-ZAVARSKÝ, Ján: *Biely priestor v bielom priestore*. 1974, nepag. <sup>83</sup> GERŽOVÁ, Jana - ZAVARSKÝ, Ján: *Biely priestor v bielom priestore V. In: Profil*, 1, 1991, č. 5, s. 3. <sup>84</sup> LAKY, Miloš: *Fiktívne interview s autorom*. Nepublikovaný rukopis z pozostalosti ML.





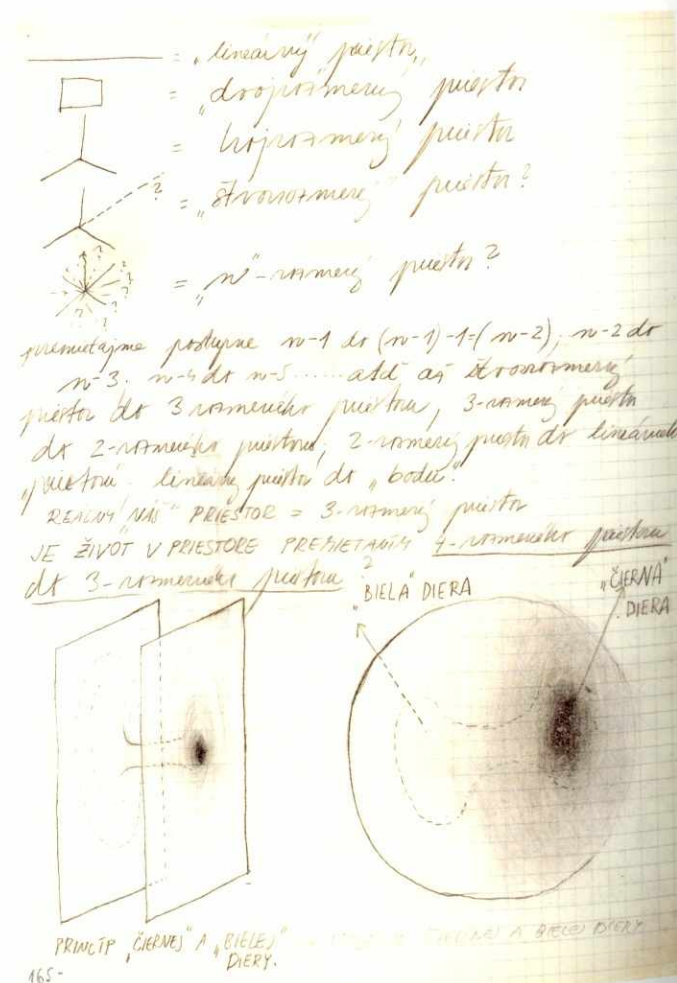
Rudolf Sikora: Pyramida IV. (z cyklu Kolobeh života.) 1976

Posledný zo série Filkových text-artov *Transcendentálna meditácia* (1980), čiže „nenáuková, nadreálna, znanáková, zareálna, antivesmírna, nadvesmírna, nadzmyslová, zazmyslová, čistá, nadčasová myseľ“. Alebo zhrňujúco – „transcendentálna meditácia je ponad, nad, za, ...“<sup>85</sup>. Najčastejšie sa opakujúcimi pojmami tohto text-artu sú transcendentia a absolútno. Niekoľko rokov predtým v *Liste priateľom* (asi z polovice 70. rokov) je pre Filka ešte hlavnou témou „nekonečný priestor, nekonečný ako vesmír“. Ten je však už ponímaný z hľadiska „duchovnosti ako tvorivého princípu“, ktorému zodpovedá „nadčasová forma až metafyzicko-absolútna“<sup>86</sup>. Vtedy Filko začína svoju tvorbu koncepčne rozdeľovať do troch ciest:

3. Biela – absolútna duchovnosť
2. Modrá – kozmológia
1. Červená – biológia.

<sup>85</sup> FILKO, Stanislav: *Transcendentálna meditácia*, 1980, nepag. <sup>86</sup> FILKO, Stano: *List priateľom*. Autorská tlač. Asi 1975–1976, nepag.

Rudolf Sikora: Spojenie čiernej a bielej diery. 1977



Táto triáda sa bude neskôr v jeho dielach pravidelne objavovať – napríklad v anglickej verzii autorskej tlače *STANISLAV FILKO = WORKS-ART* (asi 1980) uzatvorenej dokonalou autorskou signatúrou-kozmoqramom. Tvorí ho koncentrický obrazec zhrňujúci kríženie diagonálnej a vertikálnej osi, vymedzujúcej tentoraz plochu pre autorskú signatúru v pozitíve a negatíve a trojuholník, známeho už z autorskej publikácie *Stano Filko II* (1965–1969), a napokon všetko uzatvárajúci kruh s tromi stupňami – cestami autorovho diela, zodpovedajúcimi tromi vrcholom trojuholníka.

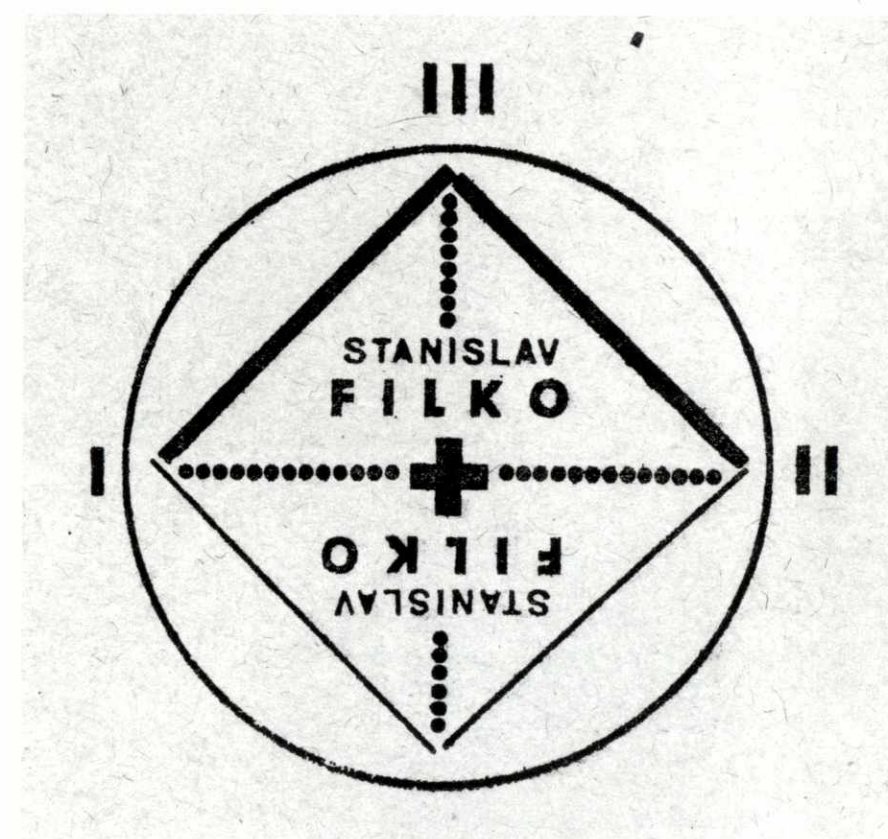
Kruhové, koncentrické obrazce, známe už z jeho *Asociácií*, sa objavujú v súvislosti s témou transcendentie aj na maľbách z druhej polovice 70. a zo začiatku 80. rokov. V niektorých dnes už nezvestných prácach na papieri sa vynárajú biele sústredné kruhy s letmo načrtnutým nápisom *TRANSCENDENTAL*. Uprostred, akoby v strede terča, je umiestnená drobná biela polopostava a v nej prázdny kruhový otvor – na princípe bielej v bielej, alebo nehmotného v nehmotnom. Tieto práce vznikajú len o málo neskôr ako veľký cyklus výtvarne interpretovaných fotografií a tlačí *Transcendencia* (1977–1979). Sú to bežné čiernobiele dokumentárne snímky z Filkovho života – vo väčších formátoch a so zlatotónovaným povrchom. Autor v nich vybieľuje vlastnú postavu alebo vystrihuje prázdny štvorec namiesto tváre. Prepadá sa tak do „iného“ rozmeru, sebatranscenduje. Podľa Tomáša Štraussa toto „sebamazávanie“ je zároveň aj „účtovaním so sebou samým“<sup>87</sup>. Pravdepodobne na prelome 70. a 80. rokov, tesne pred Filkovou emigráciou v roku 1981, vznikajú plátna, v ktorých na takmer nezreteľnom farebnom pozadí s modrou a červenou sa objavujú biele kruhové obrazce, vznikajúce postupným odtlačaním bicyklových a neskôr automobilových pneumatík, namočených v bielej farbe. Odhmotňujúci účinok týchto „malieb“ je mimoriadny.

Filko si tento postup so sebaaprehajúcimi a do seba prenikajúcimi priečne článkovanými bielymi kruhmi (ako korálky v ruženci) na farebných podkladoch, doplnených expresívnymi zásahmi bielou, vyskúšal vo svojej priestorovej inštalácii na *Documenta 7* v Kasseli v roku 1982. Veľké zostavy



Stanislav Filko: Inštalácia na výstave Documenta 7 v Kasseli. 1982

Stanislav Filko: I, II, III. 1980



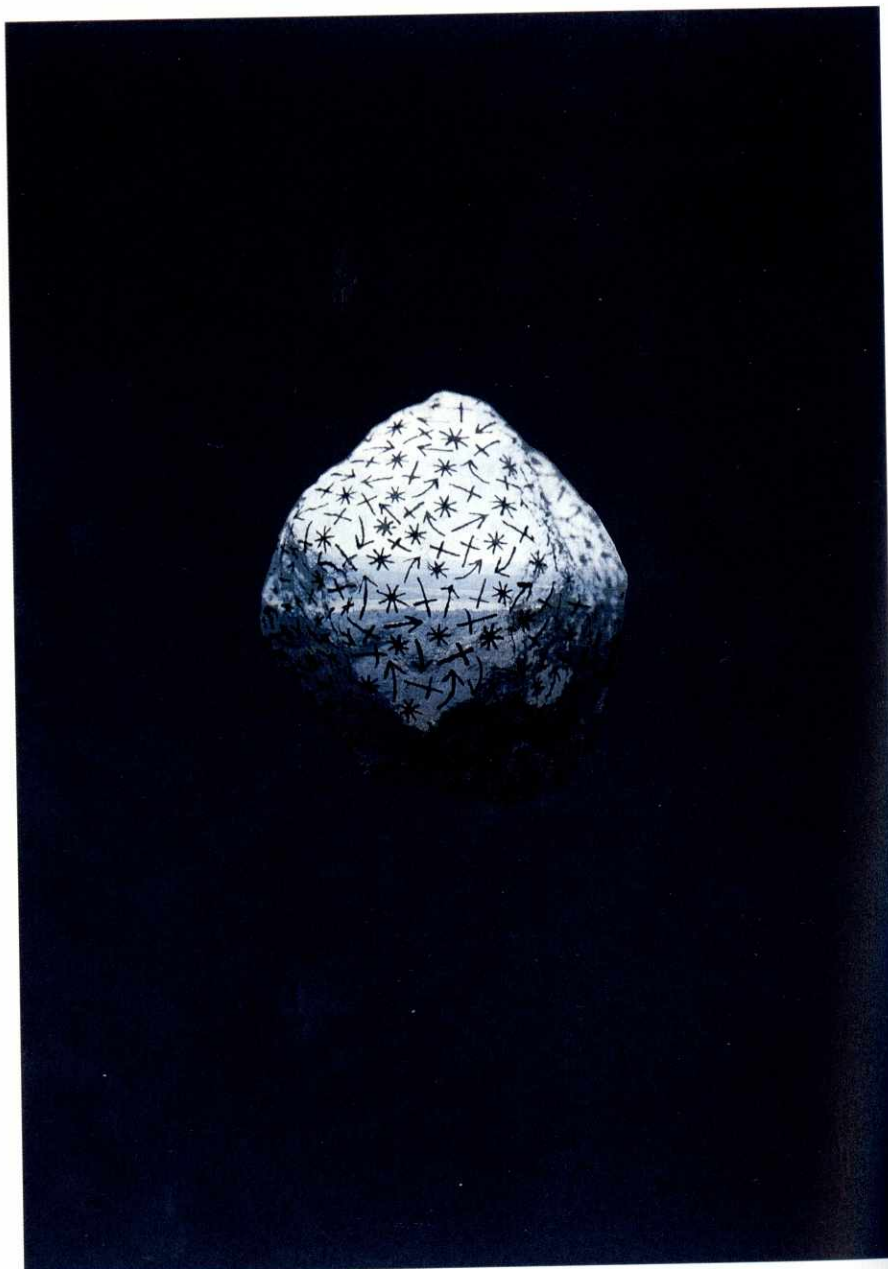
<sup>87</sup> STRAUSS, Thomas: Die Frage nach Venedig, Kassel und anderswo: Osteuropa – was ist damit? In: *Kunstforum International*, zv. 58, 1983, s. 29.



bielou pomaľovaných farebných papierov a plátien dopĺňali interpretované fotografie z cyklu *Transcendencia*. Uprostred inštalácie stála biela Filkova škodovka, ktorá ho odviezla do emigrácie, tiež pomaľovaná na bielo „v krúživom rytme súdobého neo-expresionistického štýlu“.<sup>88</sup> Filkov prístup aj téma sa však odlišovali od expresionizmu „nových divokých“, ktorých tvorba vtedy v Kasseli dominovala – otázkou je, či si to bol niekto ochotný všimnúť. V každom prípade sa Filko začal venovať čoraz „divokejšiemu“ maľovaniu, a to zvlášť po svojom príchode do New Yorku v závere roku 1982.

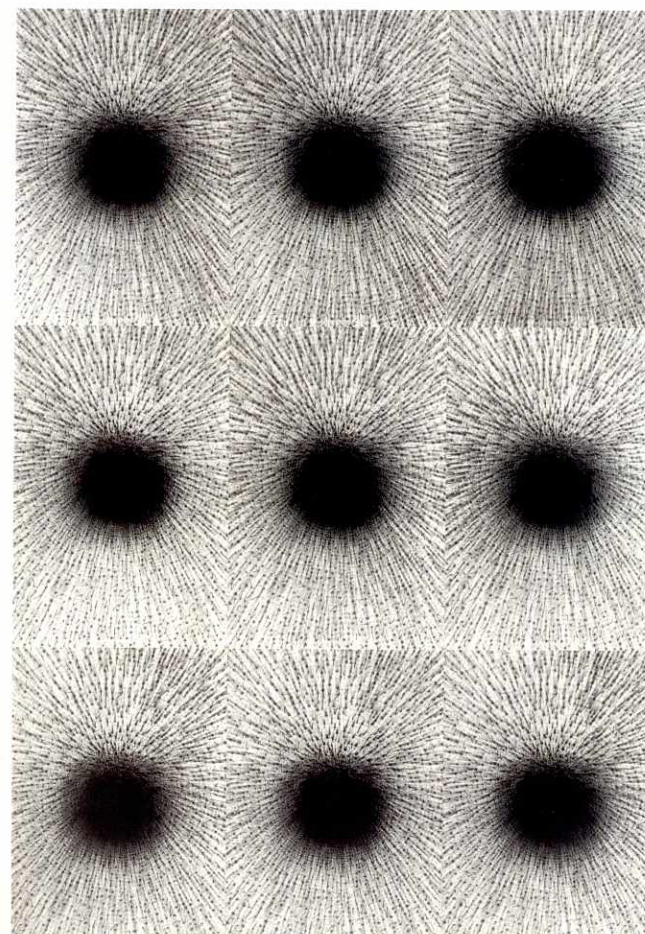
Ak sa Filkova tvorba jednoznačne odkláňa od vizuálnej kozmológie k pokusu o nové vymedzenie problému transcendencie, Rudolf Sikora ani po roku 1975 kozmologickú tému nepúšťa, len ju vyjadruje iným spôsobom. Hľadá formu vizuálneho a zároveň subjektívno-symbolického presahu tejto témy. Medznikom sa stávajú serigrafie z trojdielneho cyklu *HABITAT* (1975), ktoré podľa Jiřího Valocha „v najdirektnejšej forme završujú metaforickú líniu Sikorovej tvorby – Zem, tento svet človeka, je ponímaný ako ľudské obydlie...“.<sup>89</sup> Autor vníma Zem ako náš dom a ako dom ju aj vystaví zo slov – názvov všetkých svetadielov. Táto pojmovovo-vizuálna metonymia „nášho“ nedeliteľného, svetového a nielen európskeho domu účinkovala v období zostrojujúcej sa ideologickej konfrontácie ako červené súkno. Odpoveď prišla nečakane aj z akoby „vlastného“ tábora. Vtedy ešte začínajúci Peter Meluzin rozposlal v nasledujúcom roku fotomontáž *Zmena adresy*, ktorá paroduje Sikorovu utopickú víziu – namiesto názvov svetadielov sa objavujú názvy členských štátov vojenského paktu Varšavskej zmluvy. Nasledujúca Sikorova tvorba je akoby nepriamou reakciou na tento podnet.

Najskôr však ešte autor využije obdobný konštrukčný princíp – z menších stavebných jednotiek vyskladá tentoraz nie dom, ale celú pyramídu. Pre Sikoru je pyramída nielen „symbolom nášho domu“, ale aj „sociologickým modelom ľudskej spoločnosti“, do ktorého vkresľuje diagramy, symbolizujúce rast a premenu funkcií v rôznych oblastiach.<sup>90</sup> Pyramídy sú „stavby, ktoré sa skladajú z tehál – ma-

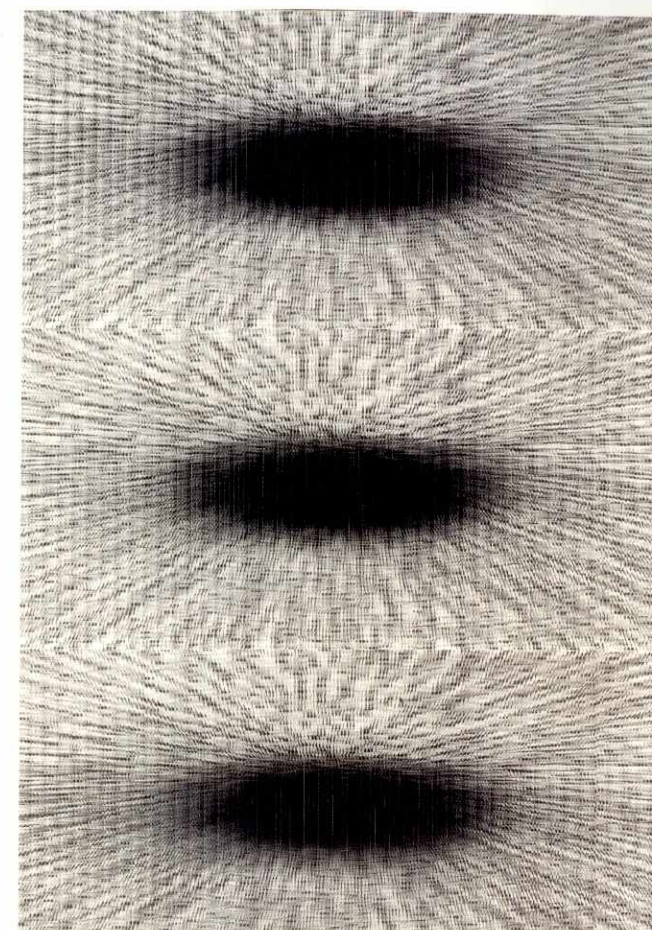


Rudolf Sikora: Z cyklu Iný svet (Kolobeh života). 1978

<sup>88</sup> Ibidem, s. 29. Štrauss tu podrobnejšie popisuje podrobnosti Filkovho účinkovania v Kasseli. Uvádza, že usporiadatelia sa obávali možných politických dôsledkov a tak odmietli zverejniť „statement“ Filkovho „osobného priateľa Josepha Beuysa, v ktorom sa objasňuje nevyhnutnosť jeho činu“. Filko, ktorý – podľa Tomáša Štraussa – mal pôvodne vystavovať len svoje biele auto, reagoval na vzniknutú situáciu jeho pomaľovaním a zrejme aj zakomponovaním nových malieb. Inštalované vozidlo tak podľa Štraussa „stratilo svoj symbolický zmysel“ a „dlhý zoznam Neuen Wilden v Kasseli sa len rozšíril o ďalšie meno“.  
<sup>89</sup> SIKORA 1979 (cit. v pozn. 52), nepag. <sup>90</sup> SIKORA, Rudolf: *Niekoľko etáp zobrazenia planéty Zem v mojej tvorbe*. Asi 1979. Rukopis z archívu autora, nepag.

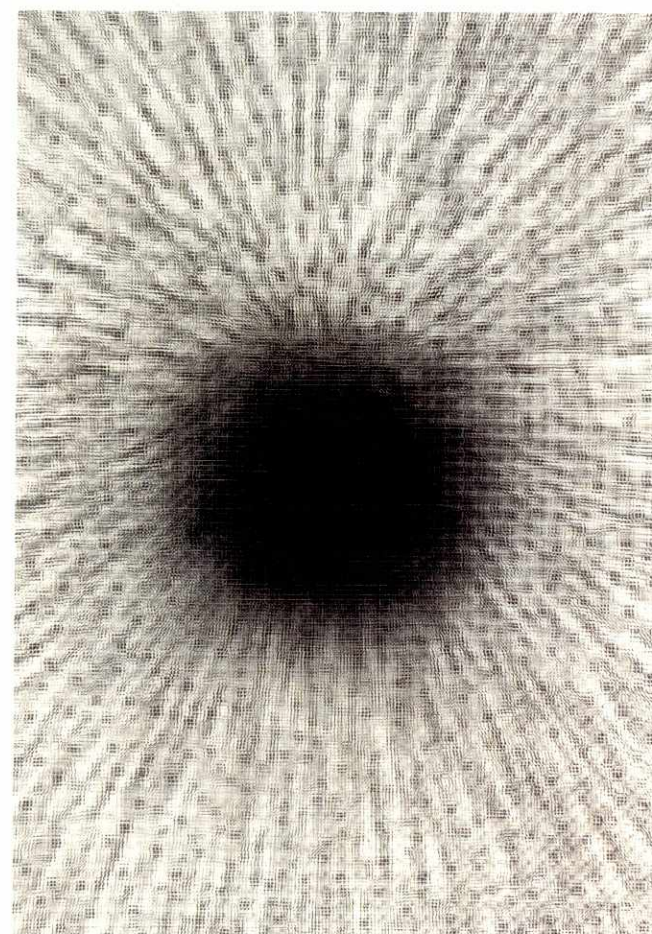


Rudolf Sikora: Sústreďenie energie (Čierna diera VI) I–III, 1978



lých pyramíd“.<sup>91</sup> Vytvára sa tak vizuálna „paralela rozvoja jednej z foriem ľudskej civilizácie, alebo paralela spoločenského vývoja vôbec“.<sup>92</sup> Výsledkom sú kompozície (aj obrazové) niekedy veľkých rozmerov, no ich vizualita je miestami príliš poznačená autorovým špekulatívnym prístupom. V *Pyramíde II* (z cyklu *Kolobeh života*) sa prvýkrát objavuje vírenie drobných značiek – Sikorových znamienok kolobehu života, ktoré predznamenáva jeho ďalšiu tvorbu.

Pyramída sama o sebe je vlastne schematizovaným, vyspelejším variantom skoršieho Sikorovho motívu navršenej hromady skál, ale obidva varianty autor vníma podobne – ako obraz navršených civilizačných vrstiev. Jednotlivý kameň je preňho „symbolom našej planéty, okolo ktorej (na ktorej) pulzuje život“.<sup>93</sup> Cyklus *Pyramída – civilizácia – diagramy* sa pomerne rýchlo uzavrie, ale najvýznamnejší zisk z neho – ikonografický rezervoár grafických znamienok kolobehu života sa bude objavovať v mnohých ďalších

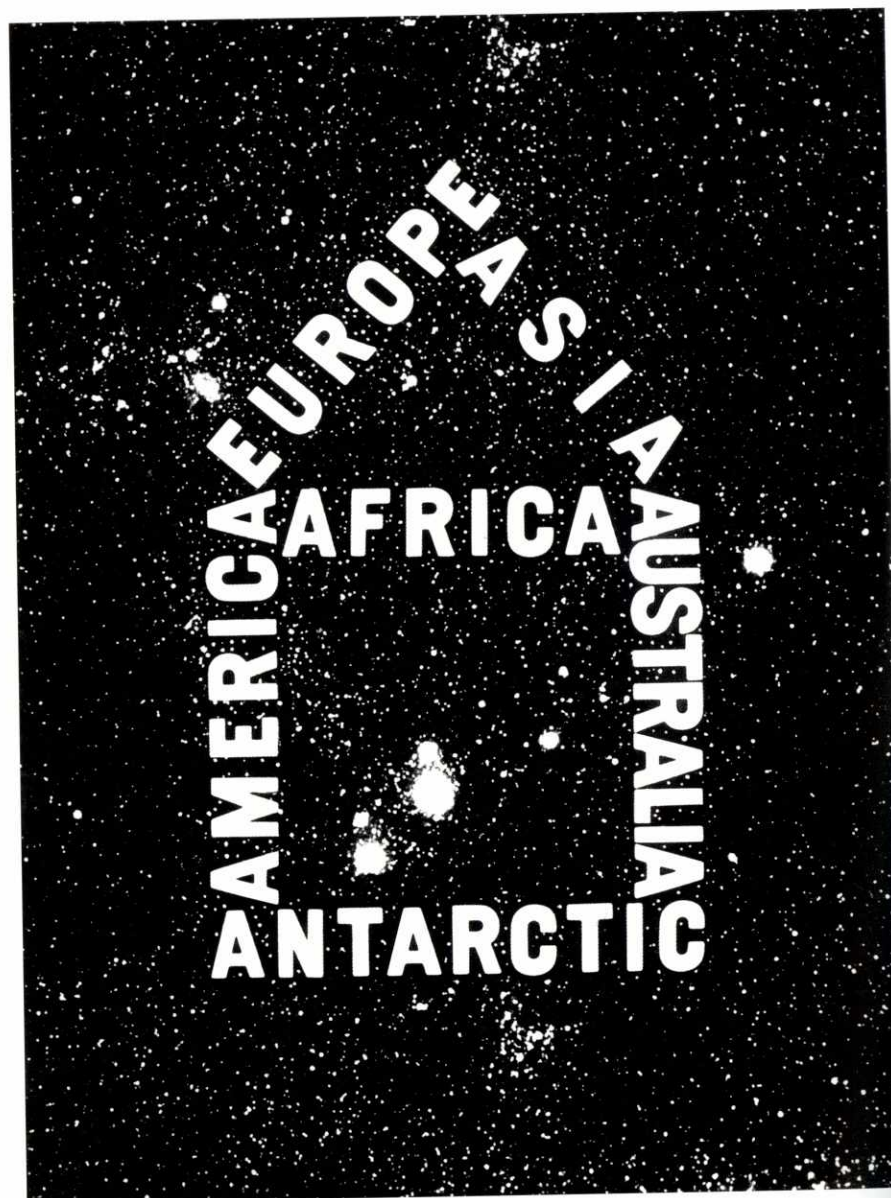


<sup>91</sup> SIKORA 1986 (cit. v pozn. 79), s. 6. <sup>92</sup> VALOCH 1979 (cit. v pozn. 52), s. 4. <sup>93</sup> ŠTRAUSS, Tomáš: V šľapajách Františka Kupku. In: *Rudolf Sikora. Grafika. Kresba*. (Kat.) Praha 1991, nepag.



realizáciách. V niektorých kolážach a fotomontážach sa symbol Zeme, civilizacími znamienkami poznačený bludný vesmírny balvan, vznáša nad krajinou ako vzdušný Zámok v Pyrenejách (obraz René Magritta z roku 1961), prípadne sa premieňa na meteor putujúci vesmírom, pričom znamienka života z neho postupne miznú.

Sikora si však vzápätí nájde nový spôsob zaznamenávania svojich kozmologických predstáv, a to tak, že, podľa vlastných slov, „vizualizovaný vesmír“ nahradzuje svojim vlastným „vnútorným vesmírom“. Aj stavebné jednotky kolobehu života mu slúžia na vyjadrenie sústredenia a rozptylu vesmírnej energie: „Moje jednotky vzniku a zániku sa sústreďujú do stredu – vytvárajú silné koncentrácie energií, tieto neskôr spôsobom niekoľkonásobnej roláže spočítavam...“.<sup>94</sup> Narastajúca koncentrácia energie vedie k vzniku „čiernych dier“. Primárny astrofyzikálny význam tohto pojmu je v Sikorovej „kozmickej mytológii“ druhoradý – čierna diera je jeho vlastným symbolom pre energiu. Vďaka čiernym dieram, koncentráciám a difúziám kolážovaných drobných znamienok sa stelesňuje jeho predstava „krásne symetrického vesmíru“, v ktorom sa čierna diera môže zmeniť na bielu, pozitív na negatív, život na smrť v neustálom kolobehu – vibrovaní znamienok vo veľkých chiazmách a rolážach, dedičstve experimentov Jiřího Koláře. Nielen použité technické postupy, ale aj exponovanie záhadných a dostredivých útvarov v neurčitom alebo nekonečnom priestore odkazujú v konečnom dôsledku na surreálny základ, sofistikovaný ale Kolářovým prínosom. Vibrovanie znamienok má pritom až op-artový účinok. Práve spojenie zdanlivo protichodných postupov, odkazujúcich na neo-surrealizmus, op-art, a vedecké mimikry privátnych mytológií je typickým prejavom nášho kultúrneho prostredia. Dochádza pritom k paradoxnému javu – zrejme vďaka Sikorovmu „transcendentálnemu schematizmu“, ktorý má len málo spoločného s Kantovými transcendentálnymi schémami – znamienka vzniku a zániku, kumulované v čiernej diere, sa stávajú „nečitateľnou štruktúrou“, ktorá síce môže vyznievať hrozivo (aspoň podľa autora), ale napriek tomu nestráca dekoratívne kvality.<sup>95</sup> V náčrtoch vo svojom poznámkovom zošite, „zošite koncep-



Rudolf Sikora: Habitat III. 1975

Peter Meluzin: Nová adresa. 1976

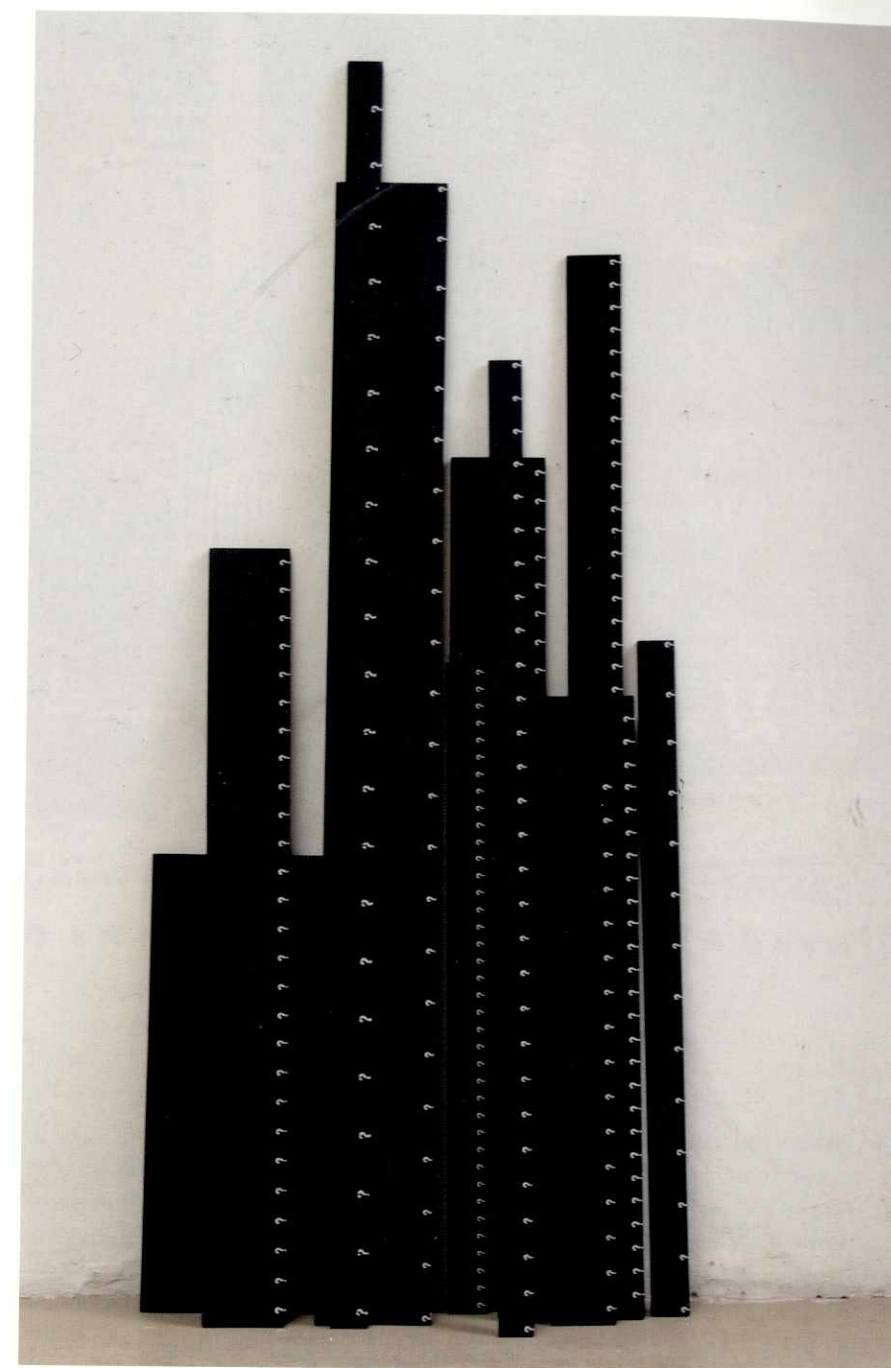


<sup>94</sup> SIKORA 1986 (cit. v pozn. 79), s. 7. <sup>95</sup> Sikora vedel komponovať vo veľkých plochách, monumentálne a zároveň dekoratívne, ako o tom svedčia jeho nevelmi početné realizácie v architektúre.

tov" sa autor zaoberal aj priestorovými verziami plynulého spojenia bielej a čiernej diery. Vo vtedajších pomeroch však tieto mystické či mystifikujúce vízie nemohol realizovať.

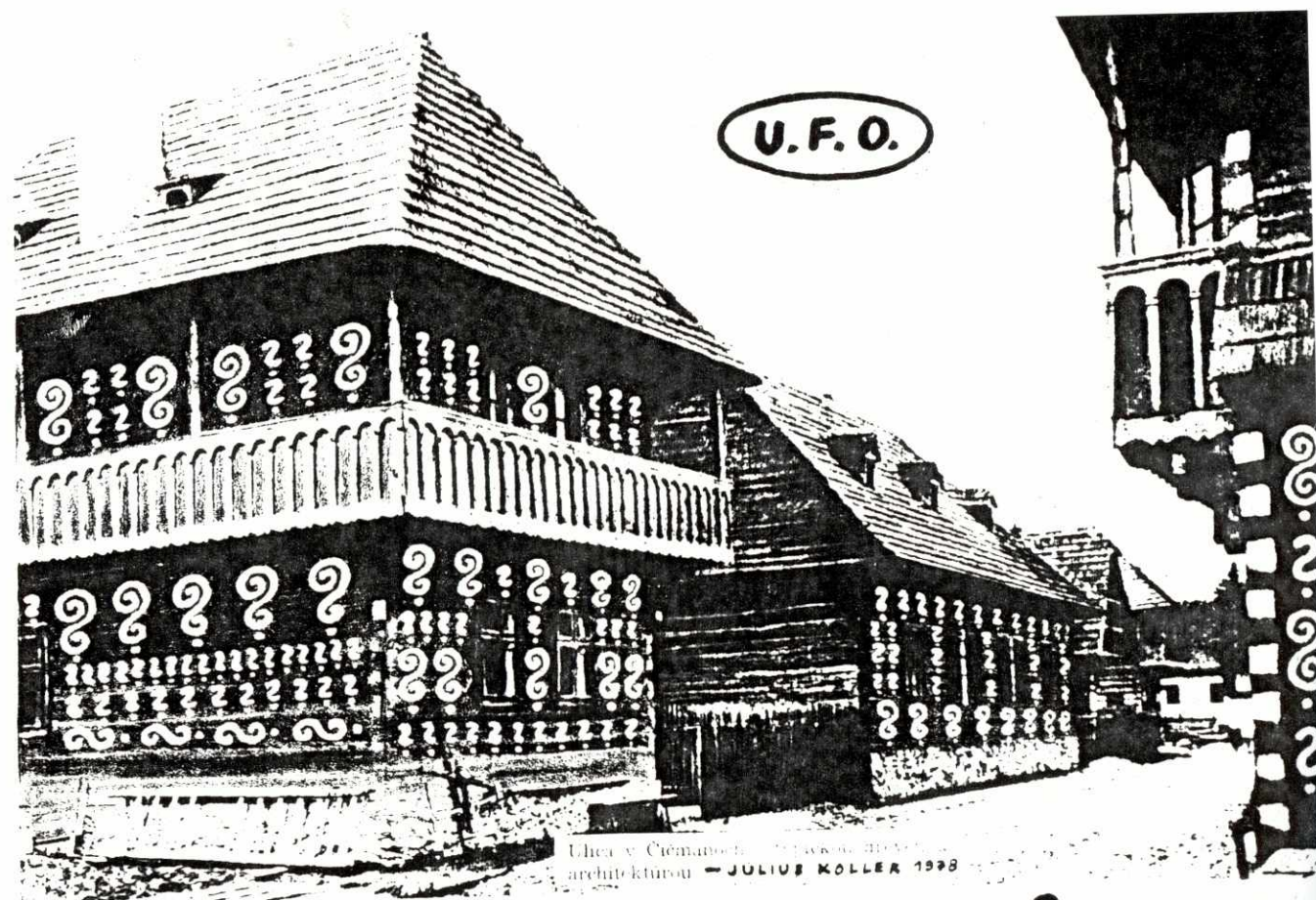
Rudolf Sikora neštandardnými prostriedkami, blízkymi novo chápanému abstraktnému umeniu subjektívizuje svoju kozmickú víziu. V pulzácii protikladných princípov ju síce relativizuje, ale v zásade nespochybňuje. Iný je už prípad Dezidera Tótha. Tóth v cykle *Koány* (1977) takisto siahne po vesmírnej téme, ale podrobí ju kollеровským otázkam. V *Koánoch*, pomenovaných podľa zenových cvičení, chcel Tóth „vizualizovať paradoxy“ myslenia.<sup>96</sup> Vytvára tak diela na pomedzí obrazov, objektov a inštalácií. Obrazové plátno premieňa podobne ako pred ním Koller na voľnú „úžitkovú“ tkaninu. Čierna tkanina predstavuje akúsi pridanú hodnotu k čiernym štvorcovým obrazom – pripenená k obrazu ako záves predstavuje jeho mobilnú časť, ktorú možno ľubovoľne odhrnúť a odhaliť tak miesto za obrazom. Alebo čierna tkanina prekryje štvorcový obraz, pričom na mieste prekrytia ostávajú biele otázniky. Otázniky zastupujú aj číselné miery v *Koáne 8* – súbore voľne rozložitelných čiernych dosák a latiek z rôznou hustotou opakujúcich sa otáznikov na mieste aritmetického radu čísiel. Tóthove drobné otázniky na čiernych pozadiach asociujú Sikorove priesory do vesmíru, ale napríklad aj Kollerove anti-obrazy typu *Rozvoja kozmonautiky* (1973). Je to však len vonkajšia súvislosť – Tótha nezaujíma natoľko meta-priestor, priestor nekonečného vesmíru, alebo priestor Kollerových U.F.O., jeho pozornosť viac patrí médiu – zaujíma ho skôr povrch a plocha konkrétnych útvarov, obrazov a objektov, ktoré prostredníctvom „vizualizácie paradoxov“ posúva do inej roviny. *Koány* sú, podobne ako Meluzinova *Nová adresa*, polemickou reakciou na predchádzajúce štádium vizuálnej kozmológie, aj keď svojim lyrizujúcim paradoxom nie tak radikálnou. Pre naše vtedajšie pomery je príznačné, že autor mohol realizovať len malú časť tohto súboru, pričom niektoré najprogressívnejšie riešenia, počítajúce s „otvorenou štruktúrou“ umeleckého diela sa dočkali realizácie až v nedávnej dobe.

<sup>96</sup> TÓTH 2002 (cit. v pozn. 32), nepag.



Dezider Tóth: Koán 8. 1977





## UNIVERZÁLNY FOLKLORISTICKÝ OBJEKT

Július Koller 1978

Július Koller: Univerzálny Folkloristický Objekt (U.F.O.). 1978

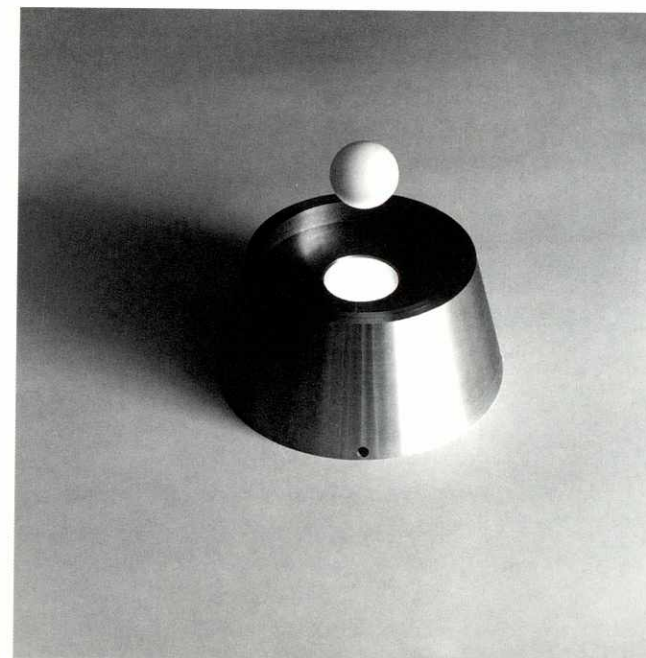
Niektorými vstupmi Júliusa Kollera do tejto témy sa budeme zaoberať až v nasledujúcej kapitole. Podobne príspevky Vladimíra Havrilla týkajúce sa vizuálnej transcendencie priblížime v iných súvislostiach. Na tomto mieste stačí upozorniť na fotomediálne dielo *Postconceptual Art „Romantic“* (1983), prípadne na miniatúrny návrh fontány *F.P.C.* z roku 1984 – v oboch sa tenisová loptička ako Kollerove U.F.O. vznáša nad stredobodom v priestore – krížením čiar tenisového dvorca, alebo nad prázdny otvorom v telese fontány. Tieto diela sú dokladom narastajúceho Havrilovho záujmu o tematizáciu tenisovej hry (v tomto smere je takisto nasledovníkom Júliusa Kollera), no práve vizualizácia napätia medzi dvoma protikladnými princípmi (jin-jang, aktívny-pasívny, levitujúci-hmotný) ich spája s hlavným prúdom jeho tvorby, o ktorom bude reč neskôr.

To všetko sú už len odľahčujúce paralipomena k téme vizuálnej kozmológie. Od začiatku osemdesiatych rokov celé bremeno tejto veľkej témy

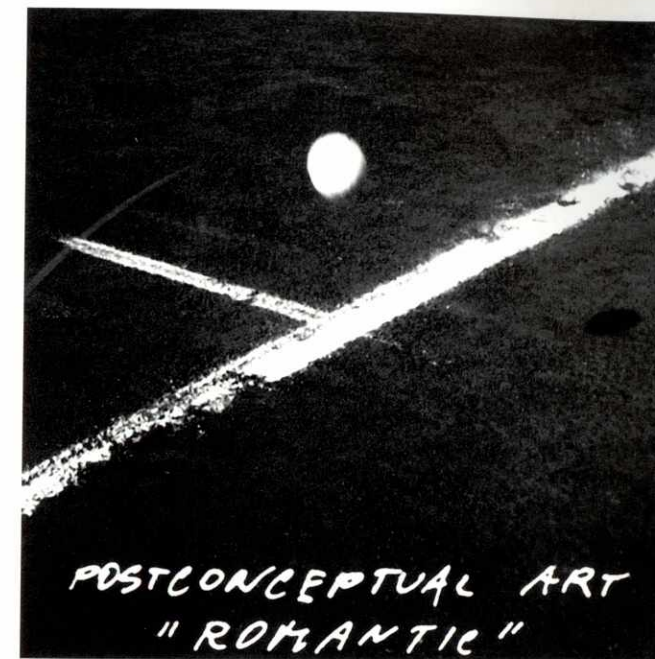
zostalo na pleciach Rudolfa Sikoru. Od roku 1982 svoje jednotlivé cykly zahrňuje pod mega-cyklos *Antropický princíp*. *Antropický princíp* predstavuje ďalšiu fázu subjektívizácie Sikorovej interpretácie vesmíru. Inšpirovala ho kozmologická teória „antropického princípu“, podľa ktorej „vlastnosti vesmíru musia byť také, aby v ňom bol možný život“, <sup>97</sup> včítane jeho najvyššej formy – človeka. Pre autora z toho vyplynulo, že vesmír akoby bol vytvorený podľa miery človeka, takmer podľa „božského zámeru“. Vonkajší, objektívne existujúci vesmír zodpovedá „vnútornému vesmíru“, v tomto prípade mysleniu, ktoré bolo svojou zložitou a nekonečnými možnosťami ako-

by jeho obrazom – odrazom. Tento „antropomorfický obrat“ <sup>98</sup> v Sikorovej tvorbe napokon viedol k cyklu *Súhvezdie hlavy* (1984–1985), v ktorom sa metaforicky prelína obraz vonkajšieho a vnútorného vesmíru, teda röntgenová snímka autorovej vlastnej hlavy so snímku vesmíru. V snímke vesmíru Sikora vyznačuje hviezdy, ktoré pomocou viacnásobného osového kríža kresbou pospája, a vytvorí tak svoje vlastné „súhvezdie hlavy“. Dlhodobý proces osvojovania si vesmíru tu dospieva k vrcholnému bodu a pre autora tak vyvstáva otázka – čo ďalej? Pokus o odpoveď príde až po roku 1985.

<sup>97</sup> SIKORA 1986 (cit. v pozn. 79), s. 1. <sup>98</sup> ŠTRAUSS 1991 (cit. v pozn. 93), nepag.



Vladimír Havrilla: F.P.C. 1984



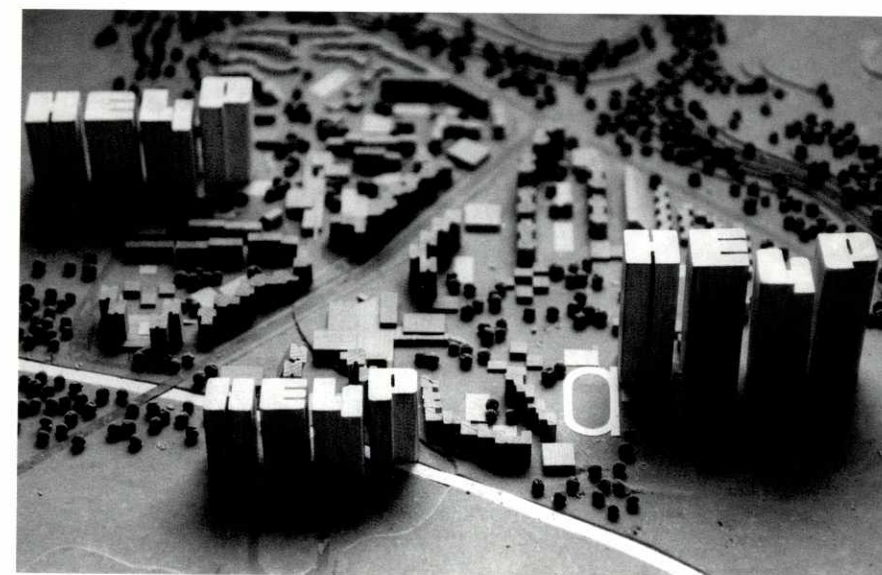
Vladimír Havrilla: Romantic. 1983

Vizuálne umenie a text. Vedecké mimikry. Vizuálna metafora

Téma tejto kapitoly, zaoberajúcej sa niekedy paradoxným, v každom prípade však vzájomne podnetným dopĺňaním sa vizuálnych predstáv a pojmových výpovedí, sa v rôznych súvislostiach objavovala už v predchádzajúcich pasážach tohto textu. Tie sa však zaoberali skôr bezprostrednou vizualizáciou alebo textáciou ideí, tentoraz bude reč o zložitejších formách združovania sa alebo koexistencie pojmu a obrazu. Často pôjde namiesto vizualizovaných ideí a textov ako takých skôr o prieskum podmienok fungovania textu, prehovoru, komunikátu. Namiesto samotnému posolstvu sa umelci budú venovať skôr jeho štruktúre, budú sa pohrávať s rôznymi možnosťami štruktúracie, zapisovania, textácie možného posolstva, budú vytvárať vizuálne analógie textového zápisu.

Spomedzi niektorých autorov, ktorí sa tejto téme venovali už skôr, treba osobitne spomenúť Júliusa Kollera, ktorý v priebehu sedemdesiatych rokov svoje textové oznámenia a upozornenia čoraz viac spájal s vizuálnymi znakmi a symbolmi. Dokonca sa dá povedať, že po predbežnom uzavretí série *Antiobrazov* práve v týchto formách sprostredkovania U.F.O. (neskôr „kultúrnych situácií“) sa prejavila jeho osobitá vizualita, redukovaná čo do matérie, ale razantná v spôso-

Juraj Meliš: Mestské sídlisko. 1978



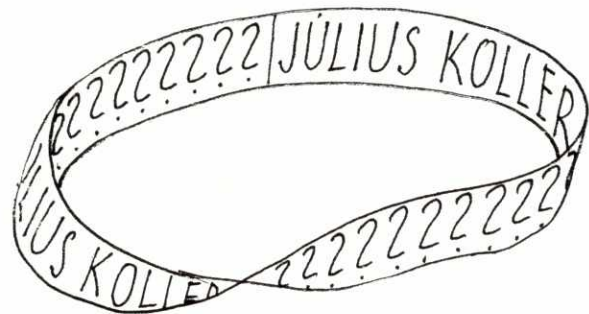


be komunikácie. V období rokov 1973–1975 sa vizualizácia ideí často spája s motívmi športových hier – objavujú sa transformované schémy ihrísk, v ktorých sa rozdeľujú súperiace „moje“ a „vaše“ idey, objavujú sa otázniky, tvarovo odvodené od drážiek v tenisových loptičkách a podobne.

Od roku 1974 však autor postupne pritvrdzuje – objavuje sa motív „diabolského trojuholníka“, teda schémy významového trojčlena obyčajne antagonistického voči tomu, čo sa uprostred neho stráca. Najprv je to Atlantis ako „mimozemská diabolská civilizácia“, ale takisto v trojuholníku s vrcholmi U.F.O. sa stráca autor J. K. (prvýkrát u nás dochádza k strate autora a nie k jeho rozplynutiu sa v kolektívnom autorskom subjekte. Atlantis je pre Kollera vôbec symbolom hrozivej imperiálnej moci, ktorá všetky kontinenty spája do symbolu päťcipvej hviezdy, ako napríklad v *Utajenom Faktografickom Odkaze* (U.F.O., 1975), alebo v *Univerzálnej Faktografickej Orientácii* (U.F.O.) s podtitulom *PLANÉTA ZEM – BYDLISKO ĽUDSTVA* z toho istého roku. Podobne ako Meluzin aj Koller zjavne spochybňuje dovtedy prevládajúci idealizmus vizuálnej kozmológie.

Neskoršie sa motív diabolského trojuholníka spája s Möbiovou páskou, vyjadrujúcou paradoxnú povahu priestoru. Vďaka tomu sa plošné lineárne znaky menia na náznakovo priestorové. Nastáva akási baroková fáza Kollerovho *IDEARTU*. Trojuholníkové Möbiove pásy sa stávajú projektmi zväčša neuskutočnených maliieb – na oboch stranách pásy sa striedajú nápisy *JÚLIUS KOLLER* a *UFO*, séria otáznikov a slovo *OBRAZ* a podobne. V druhej polovici 70. rokov sa pásy skrúcajú do ležatých osmičiek – symbolov nekonečna, a ovály obsahujúce takisto protikladné posolstvá, čím sa stávajú Univerzálnymi filozofickými ornamentmi. Príznačné je, že dialektické, pojmové alebo znakové pásma sa Kollerovi spájajú do ornamentov – náznaku jeho neskorších archeologicko-filozofických vlnoviek. Zrejme nie náhodou v tom istom roku (1978) vznikol *Univerzálny Folkloristický Objekt*, v ktorom autor biele ornamenty čičmianskych dreveníc manipuláciou s fotografiou a zatiaľ s ťažko dostupným xe-

JÚLIUS KOLLER 1978

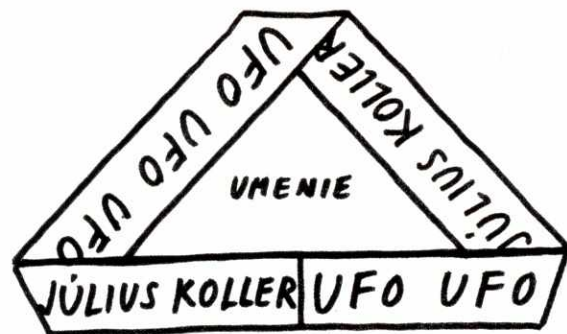


UNIVERZÁLNY FILOZOFICKÝ ORNAMENT 2.

Július Koller: Univerzálny filozofický ornament (U.F.O.), 1978

Július Koller: Diabolský trojuholník (U.F.O.), 1980

JÚLIUS KOLLER 1980



„DIABOLSKÝ TROJUHLNÍK“ (U.F.O.)

Július Koller: Nevermore (U.F.O.), 1979

nevermore

U.F.O.

J. KOLLER 1979

roxom premenil na ornamentálne zavlnuté otázniky – svoj vlastný filozofický ornament. Istým vyvrcholením tejto série je „diabolský trojuholník“ z Möbiovej pásy vyznačenej slovami U.F.O. a Július Koller, v ktorej, ako inak, zmizne *UMENIE*.

Zatiaľ čo v Kollerovi stále súperili dvaja autori – „J. K. maliar versus J. K. konceptualista“ (podtitul projektu z roku 1979), Juraj Meliš popri konceptualizmu zostal sochárom. Prechodný článok v tomto vývoji predstavovali aplikácie jeho vlastnej vizuálnej poézie do drevených reliéfnych montáží. Keďže, podľa Jiřího Valocha Melišove „verše sú jednoduché, jedna, alebo niekoľko málo metafor“, kľúčovým sa stáva „vzťah slova a materiálu dreva, jeho opracovanie a farebná interpretácia“, vzdialene pripomínajúce stavbu Apollinaireových kaligramov.<sup>99</sup> Paralelne v rokoch 1972–1974 vznikali farebné linoleoryty, v ktorých sa takisto prejavovala Melišova „neartificialnosť“ (v skutočnosti len zdánlivá) a „direktnosť výpovede“. <sup>100</sup> Často sa v nich objavuje motív zraneného alebo, pomocou mušky zacieleného zvieratá, obzvlášť „kráľovského“ jelenia. Drsné až brutálne tvarové zjednodušenie, zjavné zvlášť v rozkladných vidliciach jelenieho parožia sa paradoxne spája so vzorovanou dekoratívnou výplňou niektorých plôch. Byť brutálny, a zároveň sa páčiť – to je spojenie typické pre povahu Melišovho talentu.

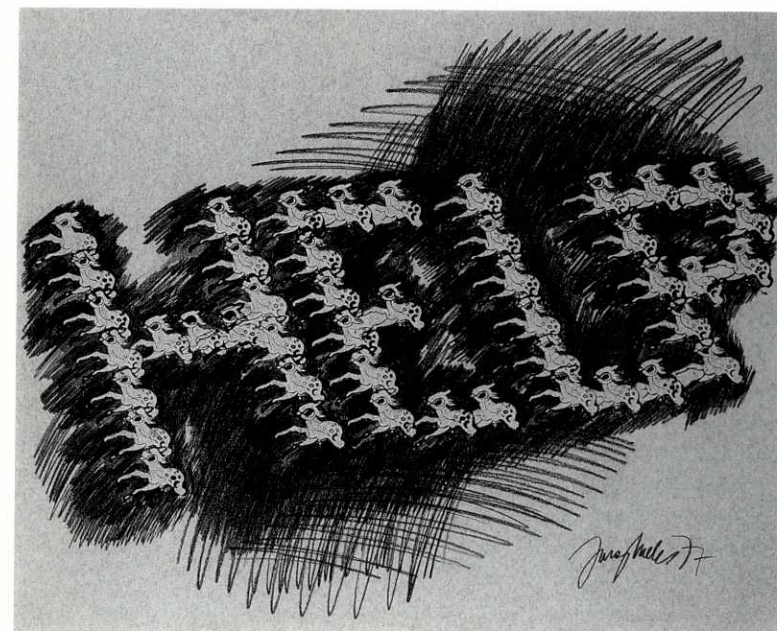
Obrat k redukcii tvarového repertoáru nastáva v roku 1975. Meliš začína zostavovať albumy ofsetových tlačí, ktoré predstavujú nielen jeho dovtedajšiu tvorbu, ale zároveň aj nové efemérne inštalácie, ktoré zanikli po odfotohrovaní. Hlavnou témou týchto často rozmerných diel je stesnené slovo – najskôr *HELP* a neskôr *IDEA*. Meliš tu jednak demonštruje svoj vzťah k prostým a chudobným materiálom (Valoch kvôli tomu jeho práce často porovnáva s talianskym arte povera), no zároveň sa sústreďuje na „kľúčový, ale pritom sémanticky široký“ pojem.<sup>101</sup> Slovo *HELP* vytvárali nielen zostavy zväzkov novín, triesok, alebo zápalkových škatuliek, ale v tvare akýchsi navýše-

<sup>99</sup> VALOCH, Jiří: *Juraj Meliš. Idey*. (Kat.) Brno 1981, nepag. <sup>100</sup> *Ibidem*, nepag. <sup>101</sup> *Ibidem*, nepag.



Juraj Meliš: Zásah, 1972

Juraj Meliš: Z cyklu HELP, 1977





ných tlačiarenských písmových typov boli vymodelované aj výškové budovy fiktívneho obytného súboru. Inšpirácia obdobnými prácami Jozefa Jankoviča je tu zrejmá – Meliš však nevytvára pseudo-architektonické projekty na papieri ako Jankovič, ale pracuje priamo v materiáli a dôraz väčšinou kladie na fotodokumentáciu šírenú v albumoch ofsetových tlačí. Ako album je koncipovaný aj rozsiahly súbor IDEOTEKA HUMANITATIS (1976–1978), ktorý predstavuje dokumentárne fotografie a fotomontáže Melišových sochárskych prác z tohto obdobia, tematizujúcich ďalší „sémanticky široký pojem“ IDEA. Ak Meliša ako bytostného sochára zaujme konceptualizmus, tak ide takisto priamo k veci – veď čo môže byť viac témou umenia ideí, než pojem idey samotnej. Od roku 1976 až hlboko do prvej polovice 80. rokov sa IDEA stáva jeho hlavnou témou, ktorú spracúva vo všetkých možných materiáloch, v kresbách aj v grafike. Protirečivý vzťah idey a hmoty stváňa pritom v doslovnom zmysle – sochár ideu zhmotní, vdýchne jej život a ako živú bytosť ju podrobuje drastickým materiálovým skúškam – stáva sa objektom nešetrnej manipulácie, vážnenia, zraňovania až zničenia. V *Kovových ideách* (1979–1982) je IDEA, podobne predtým slovo HELP vyskladaná z klincov. Pomocou klincov prizváraných ku kovovej platni autor IDEU vlastne naskicuje. Zostava klincov vytvára dramatickú kovovú šrafúru a veľmi pripomína veľkoformátové kresby, ktoré vznikali súbežne.

Kresbe sa Meliš venuje intenzívne od polovice 70. rokov. Spočiatku niekedy kombinuje kreslenie s otláčaním typov z detskej tlačiarne. Len na miesto „kráľovských“ zvierat – jeleňov, skrútených v predsmrtnom kříči, sa objavujú splašené srnky zoskupené do známeho slova HELP. Dramatická kresbná šrafúra v pozadí sa neskôr osamostatní a len jej pomocou je vybudované slovo IDEA v rôznych verziách: Meliš tu niekedy používa bipolárny princíp – pozitív-negatív, zrkadlový odraz, alebo sčítavanie a násobenie motívu, teda postupy známe zo Sikorových prác. Lenže Melišove kreslené idey sú čistou expresiou, napriek tomu, že námet prichádza z úplne protíľahlej oblasti. Aj tu prebieha akýsi proces – široké šrafúry sa niekedy zahusťujú do takej intenzity, že pri-



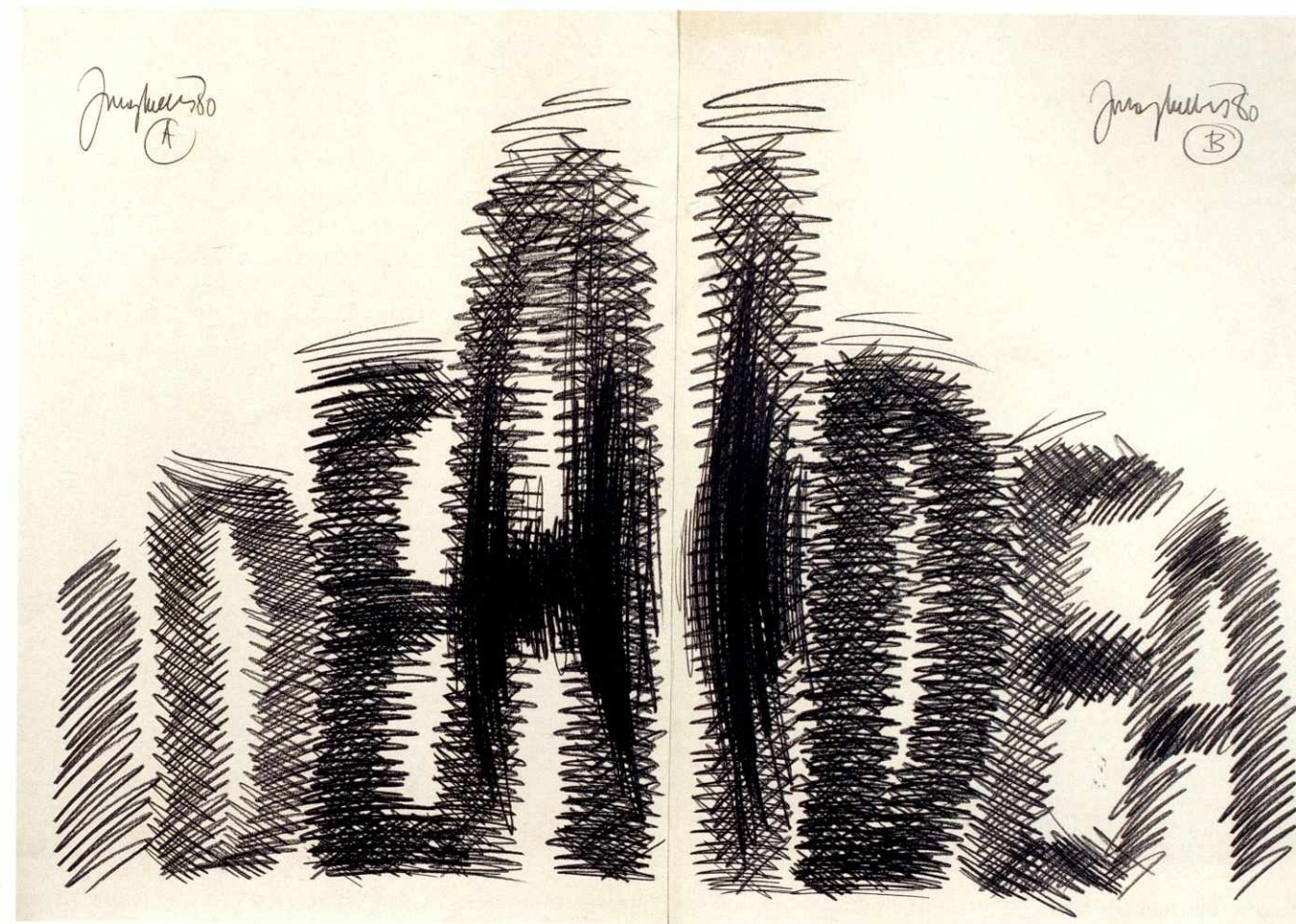
Juraj Meliš: Zbytočná otázka. 1972.

pomínajú koncentráciu energie v Sikorových *Čiernych dierach*, alebo naopak vytvárajú takmer nezreteľné odhmotnené obrysy písmen tvoriacich IDEU. Tomáš Štrauss síce charakterizoval vtedajšiu Melišovu tvorbu ako „sochársky variant divokej maľby“<sup>102</sup>, ale viac „novej divokosti“ je v jeho kresbe. Melišovo spojenie pojmovej redukcie a novej expresie predstavuje ojedinelý úkaz, takisto v niečom zodpovedajúci povahe tuncu najšieho kultúrneho prostredia, úkaz, ktorý vyznieva presvedčivejšie než jeho často až násilne špekulatívne skrumáže materiálov a pojmov v paralelne vznikajúcich objektoch.

Paradox stelesneného a potom zraňovaného slova spája Melišovu tvorbu s tvorbou Dezidera Tótha. Pokiaľ však Meliš poukazuje na odokryté rany, Tóth ich skôr ošetruje.

V jeho tematicky a motívicky dosť roztrieštenej tvorbe, v ktorej sa križujú podnety z najrôznejších smerov, dominuje téma zraňovania a ochrany pred zraňovaním a napokon ochrany prostredia nášho života vôbec. Tóthove práce, napriek rozmanitým podnetom a výsledným podobám spája spoločný základ, ktorý výstižne pomenoval sám autor: „Zaujal ma vzťah medzi ... zložkou sémantickosti a tým, čo som si ... ako výtvarník mohol dovoliť ... A tak sa pre mňa stali slová reáliami. Napísané ešte čerstvou farbou stekali, mizli, krvácali.“<sup>103</sup> Tóthova tvorba vychádza teda zo slov, ale skôr slov združovaných v poetických predsta-

<sup>102</sup> ŠTRAUSS 1997 (cit. v pozn. 31), s. 131. <sup>103</sup> TÓTH, Dezider. Cit. podľa MATUŠTÍK, Radislav: D.OTYKY. In: Dezider Tóth 67–94. (Kat.) Bratislava 1994, s. 8 a 10.



Juraj Meliš: Z cyklu IDEA. 1980.

vách, než z pojmov konceptuálneho umenia alebo umenia ideí. Jiří Valoch svojho času Tóthovu tvorbu vymedzil „pojmi umenie ako hra, lyrická hra, metaforická reflexia, metaforická transpozícia a podobne“<sup>104</sup>. Autor podľa neho prijaté podnety „znovu aktualizuje v podobe metaforickej reflexie“<sup>105</sup>.

O metaforických alebo metonymických postupoch v dielach našich umelcov už bola reč viackrát, dokonca tieto postupy vzájomne zblížujú tvorbu inak dosť odlišných autorov, ako Rudolf Sikora, Michal Kern, Dezider Tóth, Juraj Meliš,<sup>106</sup> no v tvorbe Dezidera Tótha sa prejavujú nejzreteľnejšie. Jeho „vizualizáciám paradoxov“ však viac zodpovedá nie metaforické, ale metonymické združovanie súmedzných predstáv. Súvisí to s tým, že Tóth často využíva riadkovú osnovu alebo schému didaktickej – muzeálnej a vedeckej prezentácie: notový a textový zápis v riadkoch, rozloženie objektov v muzeálnych vitrínach a zbierkach vzoriek<sup>107</sup> na spôsob obrazového písma,<sup>108</sup> plochu vývesných alebo školských tabulí, stĺpce údajov v cestovnom poriadku. Tento spôsob usporiadania bol obľúbený zvlášť vo fran-

Dezider Tóth: Nočné spoje. 1977.

| NOČNÉ SPOJE      |       |       |       |       |       |       |      |  |  |
|------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|------|--|--|
| PLATÍ od         | 1977  |       |       |       |       |       |      |  |  |
| Vlasy            | 22.01 | 22.16 | 22.32 | 22.38 | 22.41 | 0.22  |      |  |  |
| Čelo             | 22.17 | 22.33 | 22.37 |       |       |       |      |  |  |
| Obočie nad očami | 22.18 | 22.34 | 22.36 |       |       |       |      |  |  |
| Viečka           | 22.19 | 22.35 | 22.35 |       |       |       |      |  |  |
| Oči              | 22.22 | 22.32 | 22.37 | 22.34 |       |       |      |  |  |
| Líce             | 22.23 | 22.34 | 22.38 | 22.33 |       |       |      |  |  |
| Nos              | 22.24 | 22.37 | 22.39 | 22.32 |       |       |      |  |  |
| Úst              | 22.25 | 22.38 | 22.40 | 22.31 |       |       |      |  |  |
| Horná pera       | 22.26 | 22.39 | 22.41 | 22.34 |       |       |      |  |  |
| Dolná pera       | 22.29 | 22.39 | 22.39 |       |       |       |      |  |  |
| Brada stred      | 22.30 | 22.39 | 22.38 |       |       |       |      |  |  |
| Krk              | 22.31 | 22.39 | 22.37 |       |       |       |      |  |  |
| Plecia           | 22.32 | 22.39 | 22.36 |       |       |       |      |  |  |
| Prsia            | 22.34 | 22.39 | 22.25 | 0.15  |       |       |      |  |  |
| Brucho           | 22.35 | 22.39 | 22.33 |       |       |       |      |  |  |
| Lono zastávka    | 22.36 | 22.39 | 22.22 |       |       |       |      |  |  |
| Prsty            | 22.43 | 22.44 | 0.11  | 22.34 |       |       |      |  |  |
| Päta             | 22.41 | 22.44 | 0.12  | 22.19 | 22.20 | 22.35 | 0.01 |  |  |

<sup>104</sup> VALOCH, Jiří. In: Dezider Tóth. *Dychovky*. Autorská tlač. Asi 1980, nepag. <sup>105</sup> VALOCH, Jiří. In: Dezider Tóth. *Ochrana prírody*. Autorská tlač. Asi 1981, nepag. <sup>106</sup> Prvýkrát upozornil na túto skutočnosť Igor Gazdik v sprievodnom texte k autorskej tlačii *Ochrana prírody*. <sup>107</sup> Pravidelné rozdelenie plochy diela na spôsob zbierky vzoriek, alebo vzorkovníce (échantillonage) pripomína Etienne Cornevin v súvislosti s tvorbou Igora Minárika. CORNEVIN, Etienne: Chameleónové cesty. Tribulation du caméléon. In: A – R. (Kat.) Bratislava 1992, nepag. <sup>108</sup> Tento spôsob je blízky metóde fiktívnej vedeckosti a simulácie objektivity, ktorá vedie k vytváraniu „osobných múzeí“ autorov z okruhu „privátnych mytológií“. Ich tvorba takisto „nerespektuje hranice medzi literatúrou a výtvarným umením“. Porovnaj METKEN, Günter: *Spurensicherung*. Köln 1977, s. 12–18.





Dezider Tóth: Štátny sviatok fauny, 1975

cúzsom umení,<sup>109</sup> ktoré autor sledoval s osobitým záujmom.

Tóth zvláštnym spôsobom „metaforicky“ parazituje na danej štruktúre zápisu, zaznamenania textu (v širokom slova zmysle) – vstupuje do nej, aby ju pretvoril na vizuálnu metaforu, alebo metonymiu. Prispôsobuje si tak notový zápis v *Partitúrach* (1976–1978), o ktorých je reč na inom mieste, ale aj štruktúru zväčšeného bodového rastra či zauzlenej siete, aká sa používa v didaktických tabuľkách (*Štátny sviatok fauny*, 1975) alebo metonymicky pripodobňuje sled zastávok v cestovnom poriadku *Nočných spojov* (1976) k zastávkam pri detailnejšom prieskume (ženského?) tela pri ľúbostných hrách. Synekdochický záznam *Štátneho sviatku fauny* tvoria indexové znaky – séria odtlačkov zvieracích stôp na spôsob informácie pre turistov pri náučnom chodníku. Obdobný synekdochický motív stopy ako znaku ľudskej a zvieracej prítomnosti sa objaví vo fotografickom diptychu *Stopa* (1979): „umelec si vyrobil špeciálne gumené podrážky, takže pri chôdzi v krajine vznikali v jeho stopách zároveň stopy vtáčie.“<sup>110</sup> Ťažko si predstaviť účinnejšie vyjadrenie myšlienky o vzájomnej odkázanosti všetkého živého.

Spôsob riadkového, notového zápisu a kvázimuzeálneho usporiadania artefaktu sa objavuje aj v tvorbe ďalších umelcov na Slovensku. Na Dezidera Tótha v tomto smere bezprostredne nadväzuje Otis Laubert, ktorý v druhej polovici 70. rokov vytvára rozsiahly cyklus s príznačným názvom *Zbierky*. Sú to medzerovité asambláže usporiadané na spôsob muzeálnych vitrín, ktoré obsahujú ukážky z Laubertovho rozsiahleho „depozitu“ nájdených predmetov najrozličnejších druhov a tvarov. V niektorých Laubertových prácach, ako napríklad v *Kresbe* z roku 1978 pôsobí vzorkovnicová štruktúra viac odhmotnene. Drobné zásahy ceruzkou, akési miniaturizované samoznaky, pripomínajúce trochu východnú kaligrafiu, vo svojom úhrne vytvárajú abstraktnú riadkovú kompozíciu.

<sup>109</sup> Fotografie zbierok, asambláží predmetov najrozmanitejších druhov boli obľúbené už v 19. storočí a aktuálnu podobu nadobudli v tvorbe autorov názorovo blízkych parížskym novým realistom (pripomeňme zvlášť Armanove a Manzoniho práce zo začiatku 60. rokov). V inej, viac maliarskej podobe sa vzťah repetitívnych foriem povrchu (surface) k prázdnej plochy podkladu (support) objavuje v maľbách Claude Viallata z druhej polovice 60. rokov. Porov.: HEGYI, Lóránd: *Malerei zwischen* Strukturanalyse und Ornament. In: *Claude Viallat* (Kat.). Wien 1995, s. 13-14. <sup>110</sup> VALOCH 1981 (cit. v pozn. 105), nepag.

Systémový zápis a riadkovú štruktúru využíval vo svojej tvorbe aj predstaviteľ mladšej výtvarníckej generácie Igor Kalný. Na prelome 70. a 80. rokov začal komponovať série „pečiatkových kresieb“, ktoré vznikli pečiatkovaním obrázkov zvieratiek z detskej tlačiarňičky. Kalný mal v tomto smere predchodcu – Juraja Meliša, ale na rozdiel od neho využíva túto metódu oveľa dôslednejšie, pričom niektoré práce vyznievajú až ako drsná polemika s generáciou jeho predchodcov. Napríklad pulzáciu protikladov čiernej a bielej paroduje takým spôsobom, že „čierne diery“ vytvára kumuláciou prasačích figúrok. Ako vidno, proces dematerializácie umenia tu došiel k bodu obratu.

Príroda ako médium.  
Prírodné versus arteficiálne

Už v kapitolke Dedičstvo 60. rokov sa ako priekopník práce s prírodou ako médium predstavil Peter Bartoš. Predpokladom jeho ďalšej tvorby so živým médium, bezprostredných intervencií v prírodnom prostredí bola zmena konceptu tvorby od polovice 70. rokov, vyjadrená vizuálnym a textovým oznamom *ABC ako zhustený pojem* (1979). Pokiaľ sa skoršie Bartošove práce dotýkali spojenia dvoch bodov ako dráhy vychádzajúcej z prvpočiatku, alebo smerujúcej k stredobodu, neskoršie práce vychádzajú už z konceptu *ABC*, predstavujúceho „najmenší počet jednotiek“ nutných, podľa autora, ako „predpoklad pluralitnej komunikácie“.<sup>111</sup> A práca so živým médium a s prírodou je možná len na základe takejto komunikácie. Bartoša totiž už od začiatku 70. rokov zaujímalo aj „priame zoomédium“ či „animalart“, ako „biologická a psychologická predforma vzťahov medzi živými bytosťami na Zemi“ a v nadväznosti na to tvorba „ekologickej kultúry“.<sup>112</sup> Jeho projekty šľachtenia holubov vznikali podľa údajov v jeho monografickom katalógu už od roku 1969.<sup>113</sup> Šľachtenie holubov je chápané podľa Tomáša Štraussa ako „umelecký počin“, ktorý vzniká vďaka „mysleniu cez živé médium“.<sup>114</sup> Prvé výsledky autor predstavil v *Symposione* (1974) pod názvom *Zooparticipácie (Animalart)*. V nasledujúcom roku vystavil v Klube výtvarníkov v Bratislave „holuba estetického“.<sup>115</sup> Zrejme jeho variantom je *Bratislavský holub estetický*, ďalším zas *Slovenský výstavný holub* a podobne. Dva holuby vypustené na slobodu v *Akcii ABC* v Galérii Remont vo Varšave v roku 1978 vytvorili spolu s rukami autora, ktorý ich vypustil, tri vrcholy trojuholníka *ABC*. Podobne v *Koncepte krajiny* (1980–1982) chránené krajinné pásmo rozvrhol podľa troch biotypov *ABC* (lesný, odlesnený, civilný). Ešte v čase spustenej železnej opony plánoval *Stretnutie troch národov ABC*, v ktorom sa dotýkali hranice troch štátov – Rakúska, Maďarskej ľudovej republiky a ČSSR.

Pokiaľ Bartošovo „myslenie cez živé médium“ a tvorba ekologickej kultúry viedli k projektom krajínov tvorby, ktoré sa autor pokúšal presadiť v praxi (úpravy Zoologickej záhrady



AKO ZHUSTENÝ POJEM

TENTO POJEM NADOBUDOL NOVÝ VÝZNAM PO DILEME (A)–(B), KED' VZŤAH DVOCH KONŠTANTNÝCH PRAVD BOL SÍCE PRIESTOROVÝ (A J JE), NIE JE MOŽNÉ HO VŠAK URČIT V JEDNOM BODE

BOD AKO PÔVODÉ STANOVISKO URČENIA CENTRA – TEPA KONCENTRÁCIE, MÁ VÝZNAM HLAVNÉ ORIENTAČNÝ, JE VŠAK SÁM LEN MIESTOM NA PLOCHE, KÝM PREDPRAVDA ABC DÁVA MOŽNOSŤ HĽADANIA PRAVDY V PLOCHE

PB  
79

Peter Bartoš: *ABC ako zhustený pojem*, 1979



Peter Kalmus: 53-08-28, 1984–1985

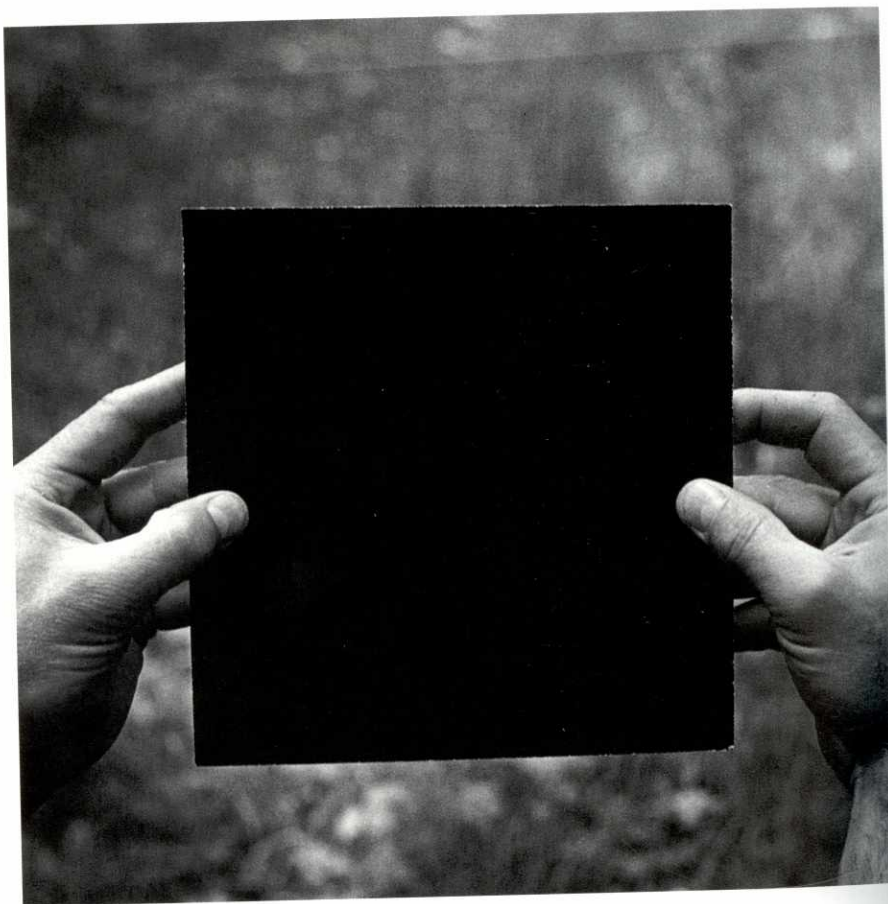
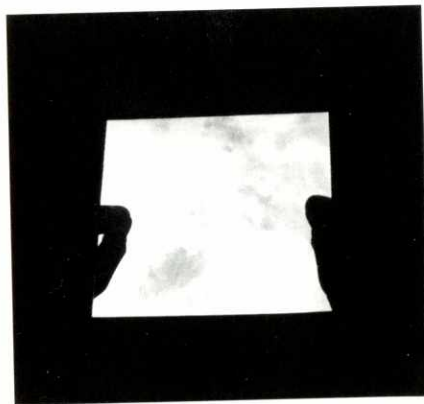
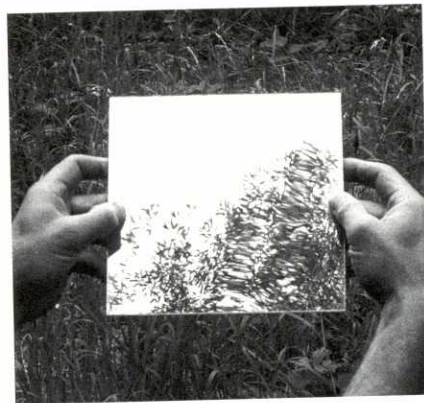
<sup>111</sup> GREGOROVÁ-STACHOVÁ 2001 (cit. v pozn. 47), s. 5. <sup>112</sup> ŠTRAUS 1992 (cit. v pozn. 28), s. 187. <sup>113</sup> GREGOR 2001 (cit. v pozn. 46), s. 3. <sup>114</sup> ŠTRAUS 1992 (cit. v pozn. 28), s. 61. <sup>115</sup> Ibidem, s. 187.



v Bratislave v rokoch 1978–1987), Michal Kern sa sústredil viac na „konceptuálny prieskum“ prírodných médií samotných, zahrňujúci ekologický kontext len nepriamo. V jeho tvorbe sa vyskytovali aj diela, ktoré tematizovali aktuálne civilizačné a ekologické hrozby (*Terče*, 1977; *Každý človek je môj brat*, 1977), tie sú však z dnešného pohľadu príliš priamočiaro apelačné. Majú nielen formu plagátu, ale „plagátové“ sú aj svojím obsahom.

Kernovým prínosom sú skôr práce, realizované v priamom kontakte s prírodou ako „rozhovor s prírodou o živote pomocou prírody s používaním metafor, ktoré nám príroda – prostredie ponúka“.<sup>116</sup> Podľa jeho názoru „človek by mal žiť a tvoriť tak, aby príroda jeho dielo prijala“.<sup>117</sup> Ak má príroda ľudské dielo prijať, musí byť pomínuteľné. Kern preto systematicky pracoval s „pomínuteľnými médiami“ – so snehom, vodou, tieňom. V tomto smere jeho tvorba nadväzuje na Bartošov program koncentrácie a difúzie hmôt z prelomu 60. a 70. rokov.<sup>118</sup> Kern však najčastejšie nevyužíva prírodné médium priamo, neskúma fyzikálne deje a premeny prírody ako Bartoš, ale skôr hľadá spojitosti, miesta kontaktu dvoch živlov alebo kontaktu prírodného a umelého. Preto sa v jeho fotozáznamoch, kombinovaných niekedy so sprievodným textom, objavujú tak často reflexné plochy vodnej hladiny, skla, zrkadla. Tieto reflexné plochy spolu so zrkadliacim objektívom fotoaparátu mu umožnili naplniť zámer Akcie: *Obloha – zrkadlenie* (1979): „Fotoграфoval som z jedného miesta oblohu v 30-sekundových intervaloch, díval som sa na oblaky v zrkadle, videl som oblohu, zem a moje ruky. Všetko v jednom pohľade a cítil som veľkú jednotu tohto sveta.“

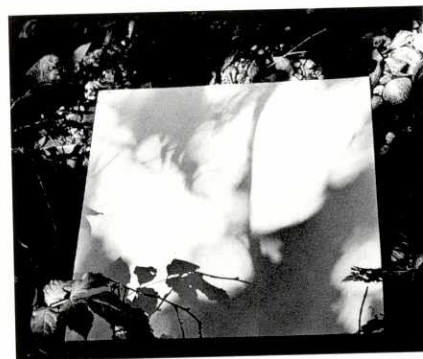
Téma „veľkej jednoty sveta“, sprostredkovanej ale reflexným médium, sa objavuje aj v cykle *Dvojité zrkadlenie* a *Dva obrazy v jednom* (1978), ale aj v kľúčovom diele *Hľadanie obrazu – Rozhovory s Kazimírom Malevičom* (1980). V tomto fotografickom triptychu, podobne ako vo fotosérii *Jedna z vývinových možností* (1978), sa táto téma spochybňuje, ba dokonca sa zvráti vo svoj opak. Obraz ako skreslený odraz v zrkadle sa vyčleňuje z prírody alebo môže sprostredkovať ilúziu svetla v temnote alebo, ako slepé zrkadlo, ako malevičovský čierny štvorec, vôbec



Michal Kern: Hľadanie obrazu I–III. 1978

Michal Kern: Hľadanie tieňa. 1980

Michal Kern: Dvojité zrkadlenie. 1978



**116** Michal Kern v liste A. Hrabušickému. 1989. Archív autora state. **117** SKALSKÝ, Ivan: Príroda je veľké zázračno. Rozhovor s Michalom Kernom. In: *Smena na nedeľu*, 10. 8. 1990, s. 5. **118** Kern s Bartošom priamo spolupracoval na niektorých realizáciách jeho projektu *ABC*, ako napríklad v *Troch stanoviskách v rovine A,B,C*, (1978). In: GREGOROVÁ-STACHOVÁ 2001 (cit. v pozn. 47), s. 7.

neodráža skutočnosť a tak nastáva zatmenie obrazu sveta. Na rozdiel od predchádzajúcich diel, využívajúcich čisté a pomínuteľné prírodné médiá a ich obraz – odraz, posledné spomínané súbory už pracujú s kultúrnymi alúziami, ktoré sa týkajú nielen klasických ruských avantgárd, ale aj súdobej sovietskej alternatívnej scény, ktorú Kern dobre poznal. Moskovský umelec Francisko Infante vytváral objekty a inštalácie zo zrkadlových plôch a umiestňoval ich priamo v prírode. Infanteho diela však na rozdiel od Kernových fotozáznamov zostávajú artefaktmi. Aj vďaka týmto kontaktom, ktoré sa neobmedzovali len na Kerna a rozvíjali sa na oboch stranách, mohol Tomáš Štrauss nájsť „isté analógie“ medzi našim „konceptualizmom“ a ruskou scénou.<sup>119</sup>

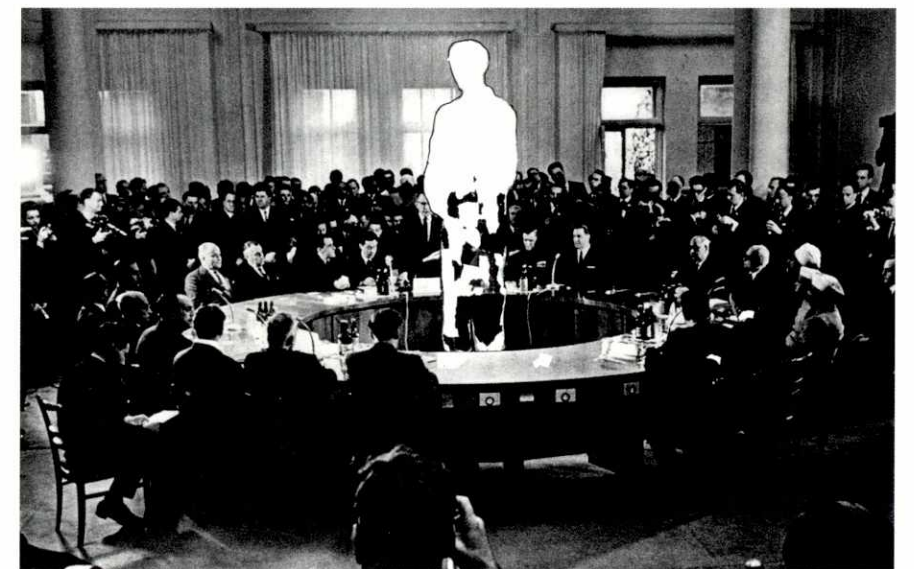
Kernovmu fotografickému zaznamenávaniu tieňov v prírode (*Teším sa, že na mojej dlani je tieň listov; Teším sa, že na mojej dlani je tieň trávy*, 1980–1981) predchádzali výskumy primárnych médií svetla a tieňa Ľubomíra Ďurčeka. V roku 1975 v akcii zo série *Zabudnuté objekty* zafixoval tieň stromu na plátne položenom na zemi, a sledoval premenlivú konfiguráciu zobrazeného tieňa a skutočného tieňa pohyblivého v čase. V rokoch 1975–1977 vznikli *Slnčné maľby*, v ktorých autor nechal dlhodobo pôsobiť slnečné lúče na sčasti zakryté plátno. Od roku 1983 kládol *Pasce na svetlo* alebo vytváral *Mimikri pre svetlo* Ladislav Čarný. Týmto prácam je venovaná pozornosť na inom mieste katalógu.

Zvláštnu podobu fixovania prírodného média od roku 1984 predvádzal Peter Kalmus. Na listoch papiera starostlivo zafixoval hustú sieť pavučín, čím vznikli priesvitno závojnaté poloabstraktné kompozície dosť ponurého vzhľadu. Je to akási obdoba tableaux-pièges lenže nie obraz je pascou, ale pavúčia „pasca“ a jej osnovateľ sa stávajú obrazom.

Post-skriptum tejto kapitoly, ktorá sa zaoberá prírodným médium, tvoriacim namiesto človeka, by mohli byť tušové kresby kyvadlom od Štefana Belohradského, vytvorené v prvej polovici 70. rokov. Vznikli tak fantastické krúživé útvary, pripomínajúce prvotnú fázu kreslenia prostredníctvom počítača. V týchto „špiritisticky-mediálnych“ kresbách sa objavuje aj motív Möbiovej pásy.



Stanislav Filko: Z cyklu Transcendencia. 1978–1979



Ľubomír Ďurček: Z cyklu Fotografie. 1976–1986

Ľubomír Ďurček: Človek a jeho svet. 1978



**119** STRAUSS 2002 (cit. v pozn. 29), s. 133–134.

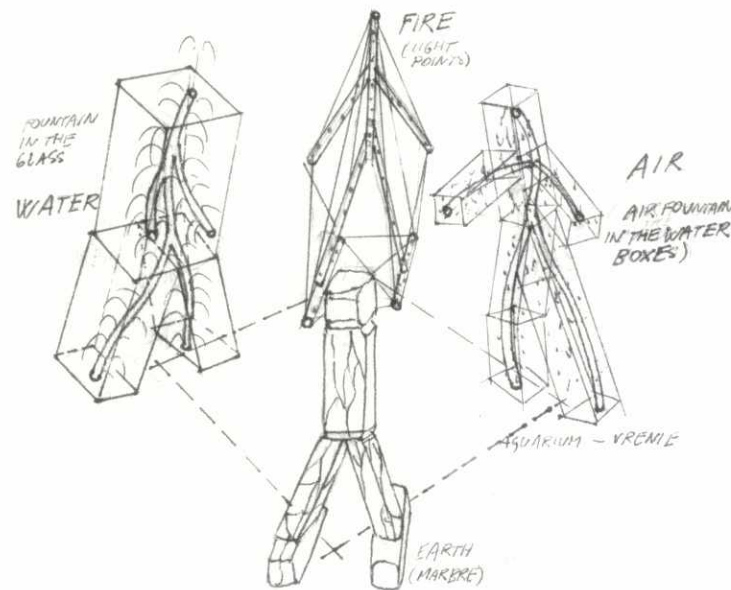


Uviaznutá a odtelená figúra.  
Autoportrét a strata tváre

V priebehu 70. rokov a zvlášť v ich druhej polovici sa proces odhmotnenia prejavil aj vo figurácii najrôznejšieho druhu (či už vo figuratívnej maľbe alebo v performatívnom a fotomediálnom umení), teda tam, kde by sa to na prvý pohľad veľmi nepredpokladalo. Vo sfére klasických médií si možno pripomenúť odhmotnenú figuráciu obrazov Milana Paštéku a Viery Kraicovej od konca 70. rokov. V oblasti fotomediálnej tvorby sme už spomínali Filkovo seba vymazávanie z cyklu *Transcendencia*. Obdobným spôsobom interpretoval od roku 1976 Ľubomír Ďurček reprodukcie z novín a časopisov. Biely obrys postavy sa napríklad ako duch vznáša nad konferenčným okrúhlym stolom, alebo naopak, konkrétna postava sa zrazu ocitne sama uprostred davu zaplneného vybielenými obrysmi ľudí. Už v roku 1975 autor v akcii *Ďurček vracia slnečné lúče svetlu* pomocou zrkadla odrážajúceho sústredené slnečné lúče postupne vymazal svoju postavu.

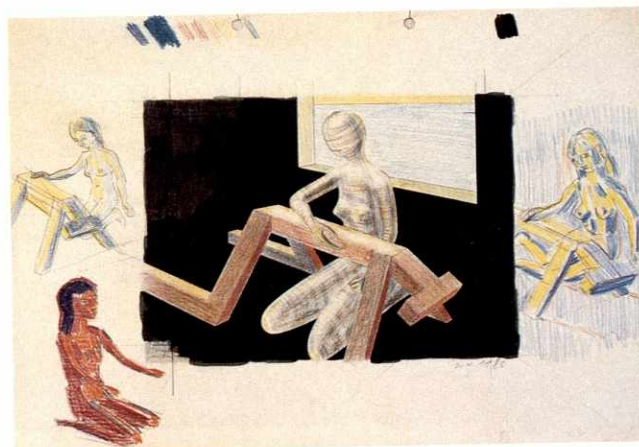
Ešte predtým, v roku 1974, Vladimír Havrilla v animovanom filme *Horiaca žena* nechal rozplynúť kráčajúcu ženskú postavu do sústavy vibrujúcich pozdĺžnych škvŕn v základných farbách, uprostred obrazového poľa zahustených tak, že vytvárali sotva zreteľný tvar figúry.

Je to novodobá verzia starodávnej témy duše a tela. Havrilla sa neskôr viackrát vrátil k téme odtelenia (alebo stelesnenia duše?). Od konca 70. rokov takmer pravidelne vytváral najčastejšie kresebné kompozície so vzájomne previazanými námetmi ako *Na konci mesta*, *Nevidia nás*, *Nejestvujúci muž*, *Pavúčí muž*, *Mimikrí a Kútový muž a žena*, *Kubický muž*. V pozadí týchto kompozícií je vždy nejaký príbeh, komiks alebo aspoň situácia rozohraná stručným dialógom. Oproti sebe „na konci mesta“ stoja dve dvojice (muž a žena), pričom jedna z nich, tá nehmotnejšia, si vymení pár slov: A: „Nevidia nás.“ B: „Vibrovanie hmoty im v tom bráni.“ Kútový, mimikrí a kubický hrdinovia Havrillových metafyzických komiksov sa strácajú v labyrintických priestoroch, zrejme aj kvôli vibrujúcej hmoty a „vreniu škvŕn“ splývajú s architektúrou, nadobúdajú mimikry architektúry. Ako bytosti z iného sveta tak nemajú organické

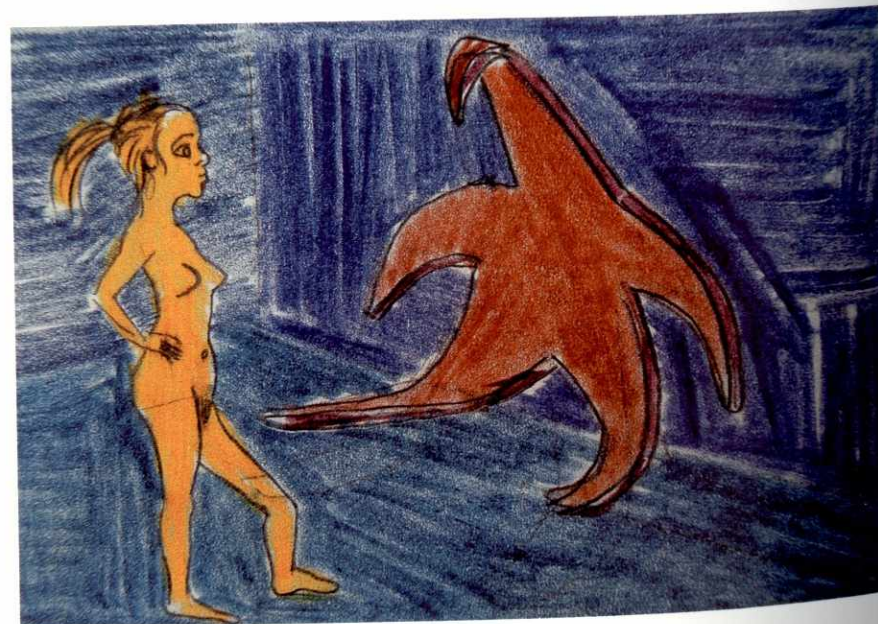


Vladimír Havrilla: 4 živly – návrh fontány, 1980

Vladimír Havrilla: Odysseov návrat, 1983



Vladimír Havrilla: Kráska a zviera, 1983



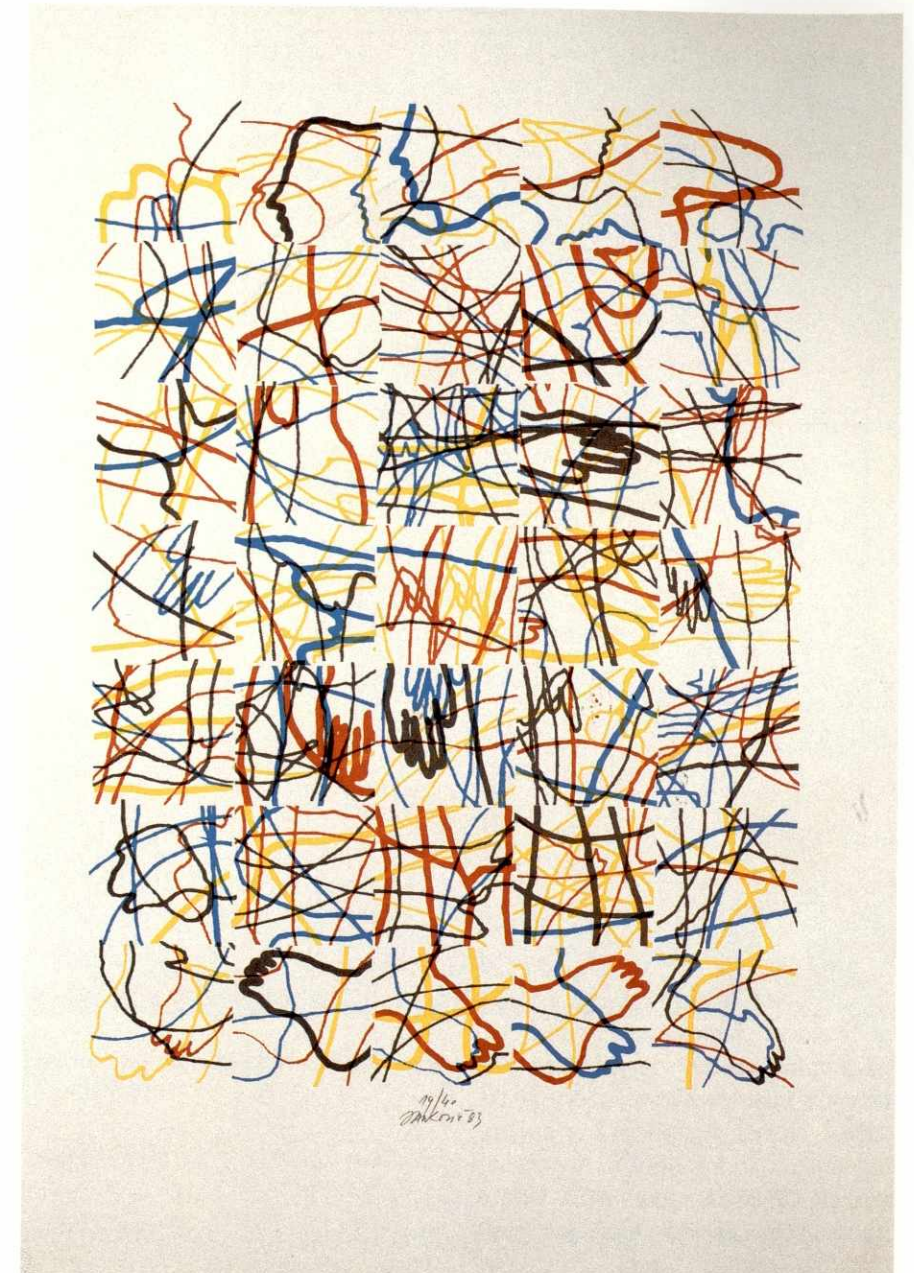
formy – poskladané sú z klátov pripomínajúcich maliarsky stojan alebo z ohybných plátov, napríklad v tvare päťcípnej hviezdy. Takáto červená päťcípna bytosť už nie je ideologickým emblémom a vzbudzuje skôr súcit.

Aj keď Havrilla sa ako vyštudovaný sochár veľmi nemohol prejavíť, pravidelne navrhoval priestorové diela, predovšetkým fontány. V niektorých prípadoch aj „súsošie“ vo fontáne dostalo podobu kubických, klátových a pritom priehľadných bytostí, predstavujúcich napríklad *Štyri živly* (1980). Skonstruované sú skutočne zo štyroch živlov: neónového svetla, tryskajúcej vody, mramoru a zo vzduchu uzavretého v sklenených hranoloch.

Parodickú podobu figurálneho odhmotnenia predstavuje diptych Petra Meluzina *Pieta* z roku 1978, ktorý konfrontuje reprodukciu Caravaggiovho *Ukladania do hrobu* a náučných obrázkov, znázorňujúcich jednotlivé fázy umelého dýchania. V inej podobe sa tu objaví vzťah duše a tela – v prvom prípade duša opustila Kristovo telo a v druhom sa inštruovaný pracovník snaží dušu telu vrátiť.

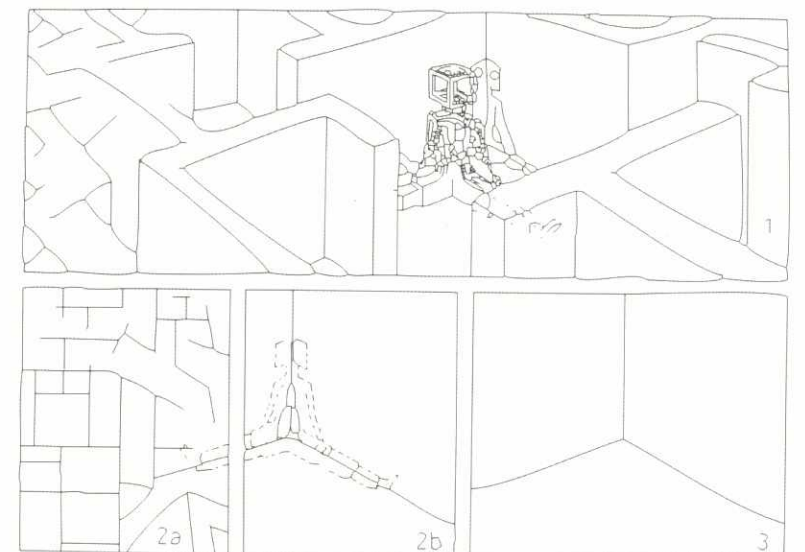
Medzičasom sa udiali aj premeny s jankovičovskou figúrou uviaznutou v hmoty. Tento motív najprv našiel odozvu aj v akčno-konceptuálnych projektoch Miloša Lakyho a Jána Zavarského. Ľudské postavy sa tu napoly strácajú v jednom metri kubickom, aby tak získali „súkromie“. Iným variantom tohto motívu je Ďurčekov scenár pouličnej akcie *Obráťte ma, prosím, správnym smerom* (1979). Ľubomír Ďurček už v ranej tvorbe (1973–1974) pracoval s motívom figúry uviaznutej v akomsi silovom poli. V návrhu inštalácie predstavuje sled priehľadných tabúľ, akési obrysové rezy ľudskou postavou. Motív figúry, ktorá v body-artovej výdrži (endurance) vystužuje chátrajúci podporný systém, svojho druhu akčná obdoba Havrillových kútových a mimikrí mužov, sa objavuje vo fotozázname *Človek, miesto, čas* (1979–1980). Spolu s Ďurčekovým autoportrétom na pozadí plagátovej steny, warholovsky opakujúcej motív kladiva, symbolu vládnucej robotníckej triedy dopadajúceho na hlavu autora, tvorí voľný diptych nazvaný *Analytická štúdia vzťahov* (1978).

Jozef Jankovič, ktorý sa postupne čoraz viac oboznamoval s možnosťami



Jozef Jankovič: 35 detailov, 1983

Vladimír Havrilla: Kubický muž sa pokúša schovať v labyrinte, 1981





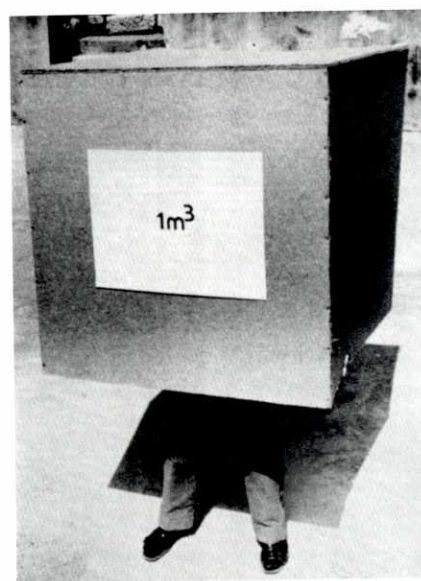


Peter Meluzin: Pieta. 1978

počítačovej grafiky, svoje postavy už nezamurovával, ani nevybieľoval, ale skôr ich zaškrtoval do tej miery, že sa stávali akímsi figurálnymi „čiernymi dierami“ s koncentráciou negatívnej energie (6 štádií figúry, 1979–1980). K tomu pristúpili ďalšie možnosti: „preklápanie motívu“, jeho „nazeranie z rôznych pohľadových uhlov, kmitajúce obrysové línie, ich násobenie, či chaotické, ale pritom evidentne „strojové“ načrtávanie motívu.“<sup>120</sup> Jednotlivé znaky ľudských údov sa zapájajú do chaotického pohybu na všetky štyri strany uzavretého pravouholníka ako rámca, ktorý im nie je dané prekročiť. Figúra a jej časti sa menia na znaky, s ktorými možno ľubovoľne manipulovať a odhmotnenie tak napokon vedie k anihilácii.

Na scudzujúco objektívny znak sa začína premieňať aj žánr, ktorý bol donedávna ponímaný ako výsostne subjektívny – autoportrét umelca. Obraz vlastnej tváre a hlavy už prestáva byť priemetňou psychologickej introspekcie a stáva sa médiom komunikácie posolstiev nadosobnej povahy. Umelecova tvár zaznamenaná (väčšinou fotograficky) deformujúcu premenu alebo úplnú zmenu identity,

Miloš Laky, Ján Zavarský: 1m<sup>3</sup>. 1972



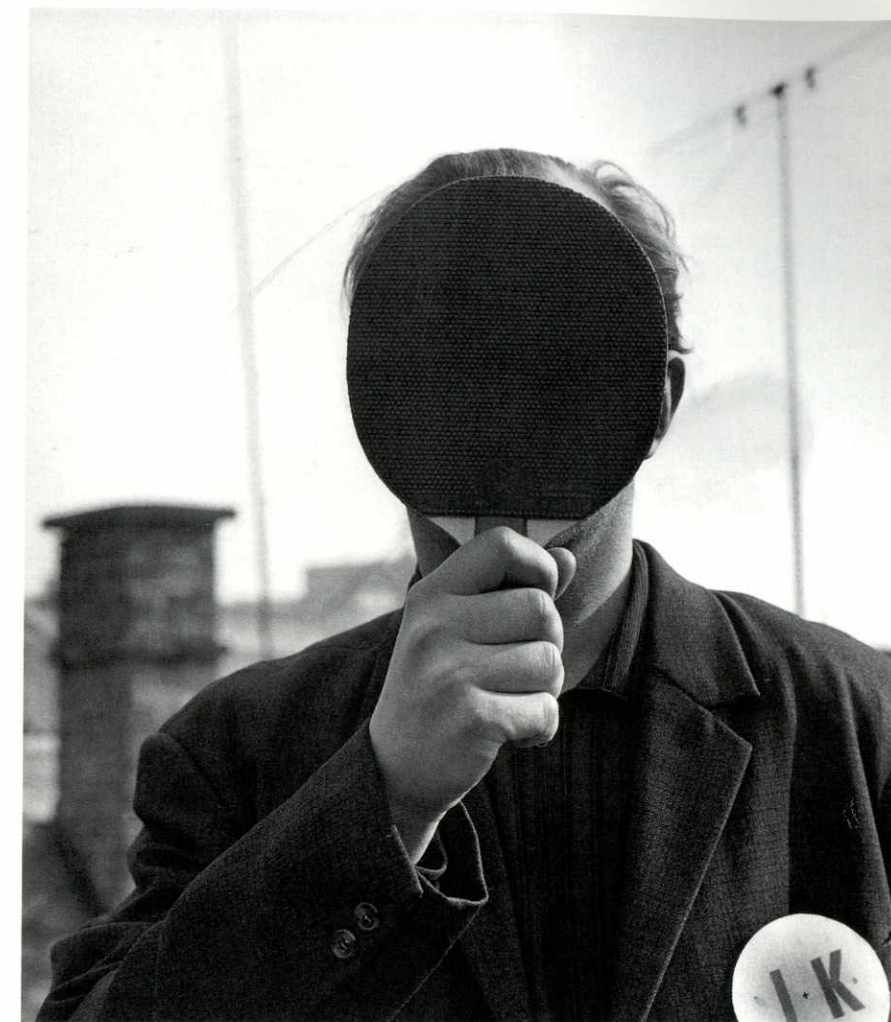
Miloš Laky, Ján Zavarský: Súkromie. 1972



120 BARTOŠOVÁ, Zuzana: Počítačová grafika Jozefa Jankoviča. In: Jankovič. (Kat.) Bratislava 1986, nepag.

prípadne sa v procese medializácie nadosobného posolstva úplne stratí. Spomenuli sme už každoročný záznam premeny Júliusa Kollera na U.F.O.-nauta J. K., vystrihnutie vlastnej tváre vo fotografii v cykle *Transcendencia* Stana Filka a projekciu „vnútorného vesmíru“ do röntgenovej snímky svojej hlavy od Rudolfa Sikoru. Problém deformácie obrazu vlastnej tváre, prípadne zmeny alebo spochybnenia vlastnej identity, pomerne frekventovaný v súdobom umení (stačí spomenúť realizácie Bruce Naumana, Klausa Rinkeho, Christiana Lindowa a ďalších) sa objavuje v prácach Ľubomíra Ďurčeka a Vladimíra Kordoša.

Kordošovou hlavnou témou sa stalo prelinanie vlastnej autorskej identity s identitou „osvojeného“ autora. Kordoš fotograficky sebainscenuje do kompozičnej schémy prevzatého obrazu, čím vznikne možnosť aktualizujúceho porovnania rôznych kultúrnych kódov. Ľubomír Ďurček využíva široký register premien vlastnej tváre a s tým spojennej zmeny identity. svoju tvár komprimuje v *Šílených myšlienkách* (1979), prípadne ju sčasti schováva za nepriehľadné a nevidomé potápačské okuliare v trochu „ufonautikom“ *Autoportréte* (1978) alebo svojho retušovaním vlastného fotografického portrétu vytvára variácie rôznych osobných identít v *Projektovaní vlastnej fyziológie* (1976). Umelec sa čoraz viac stáva sám sebe záhadou.



Július Koller: Univerzálna Futurologická Orientácia (U.F.O.). 1970

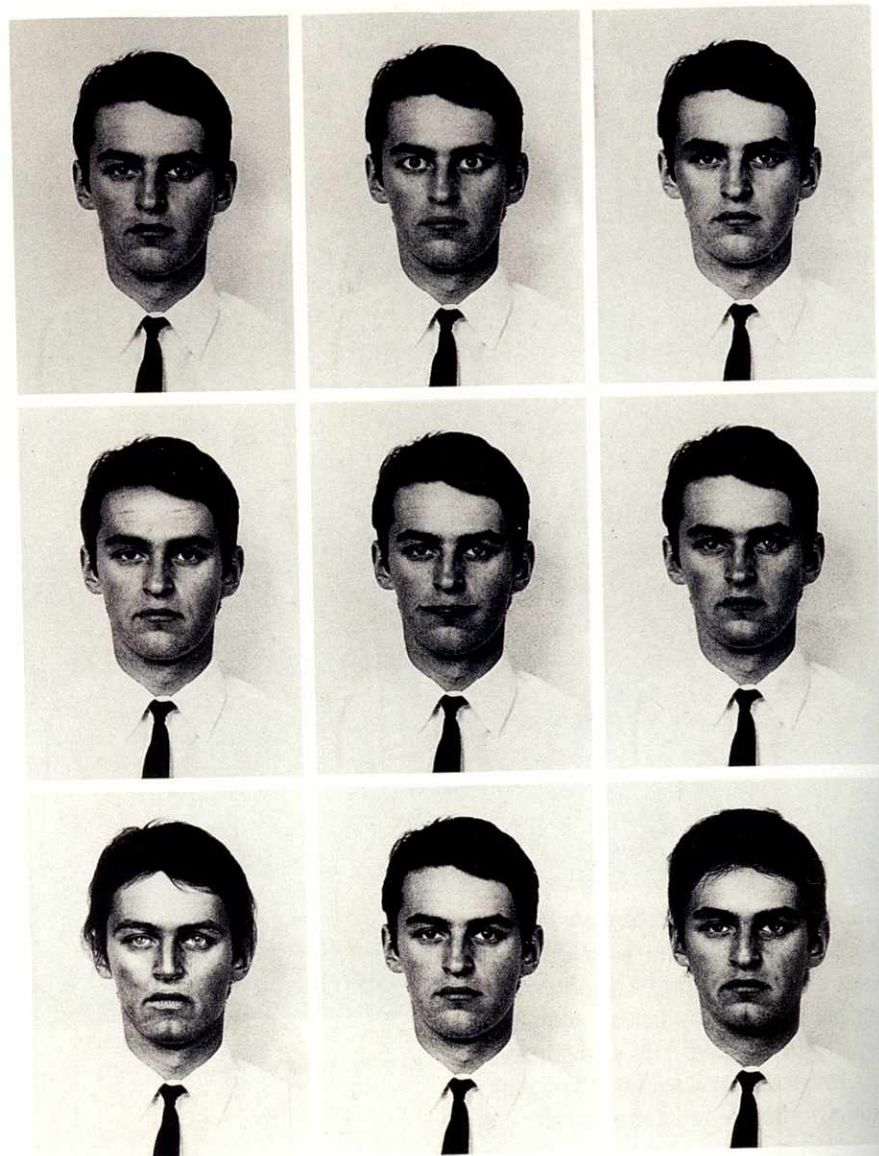
Rudolf Sikora: Z cyklu Súhvezdie hlavy. Z cyklu Antropický princíp. 1984





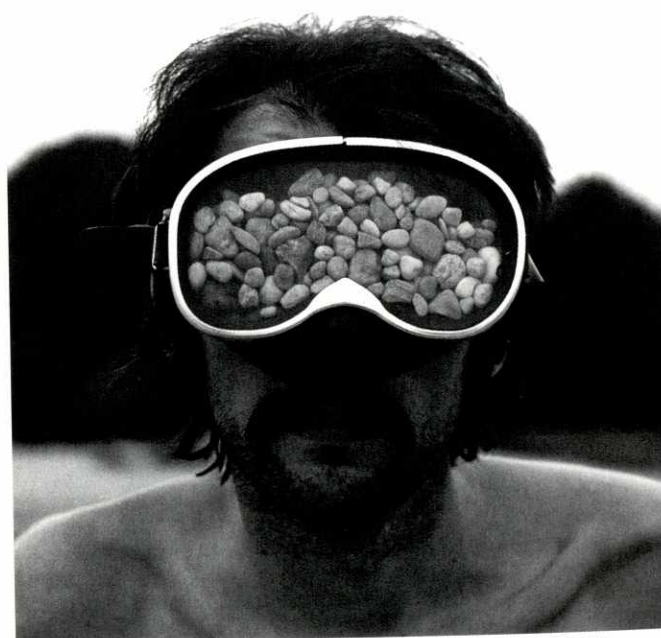
Na viacerých miestach predchádzajúceho textu sme sa mali možnosť oboznámiť s dôležitou úlohou fotografického média vo vizuálnom umení tých čias. Dokonca podľa Rosalind Kraussovej v 70. rokoch sa zaznamenáva „všadeprítomnosť fotografie ako spôsobu zobrazovania“, a to „nielen v evidentných prípadoch fotografického realizmu, ale takisto v prácach, ktoré závisia od fotografickej dokumentácie“. <sup>121</sup> Táto všadeprítomnosť fotografie na Slovensku je o to významnejšia, lebo umelci ako súkromné osoby sa ťažko dostávali k médiám, kontrolovaným štátom (film a video). Vzťahom fotografie a vizuálneho umenia na Slovensku sa nedávno obšírne zaoberal Václav Macek <sup>122</sup> a tak pripojíme len zopár doplňujúcich poznámok. V polovici 70. rokov množstvo fotomediálnych prác medzi výtvarníkmi narástlo do tej miery, že Peter Bartoš sa rozhodol niektoré práce zozbierať. Pod názvom *Fotozáznamy* (1977) ich predstavil na pôde Klubu slovenských výtvarných umelcov v Bratislave. Okrem zostavovateľa sa na tejto výstave predstavili Ľ. Ďurček, V. Kordoš, M. Mudroch, P. Thurzo, D. Tóth, K. Zavarská, J. Želibská. O rok neskôr zostavil Ľ. Ďurček druhú výstavu pod týmto názvom, ktorá sa uskutočnila v Osvetovom stredisku na Patrónke v Bratislave a okrem neho sa na nej zúčastnili V. Havrilla, V. Institoris, M. Kern, M. Laky – J. Zavarský, R. Sikora. V zápatí sa plánovala ďalšia výstava Záznam, fotodokumentácia o spolupráci v Košiciach, už za spoluúčasti popredných českých autorov, ale napokon sa ju nepodarilo presadiť. Medzi prácami vystavenými na *Fotozáznamoch* nájdeme nielen také, ktoré sa už stihli zaradiť do dejín tohto druhu umenia, ale aj práce takmer neznáme – prekvapením sú napr. fotografie zaváranín s erotickým obsahom od Jany Želibskej a fotosekvencie *Dve možnosti* a *Pulzácie* od Kataríny Zavarskej, kde v každej z dvoch sérií detailných záberov na ľudské ústa prebieha odlišný dej, šíri sa odlišný impulz.

<sup>121</sup> KRAUSSOVÁ, Rosalind. E.: Notes sur l'index. In: *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris 1993, s. 76. <sup>122</sup> MACEK, Václav: Sekvencie. Postkonceptuálna fotografia. In: HRABUŠICKÝ, Aurel – MACEK, Václav: *Slovenská fotografia 1925-2000*. SNG, Bratislava 2001, s. 302-345.



Ľubomír Ďurček: Projektovanie vlastnej fyziognómie. 1976

Ľubomír Ďurček: Autoportrét s potápačskými okuliarmi. 1978

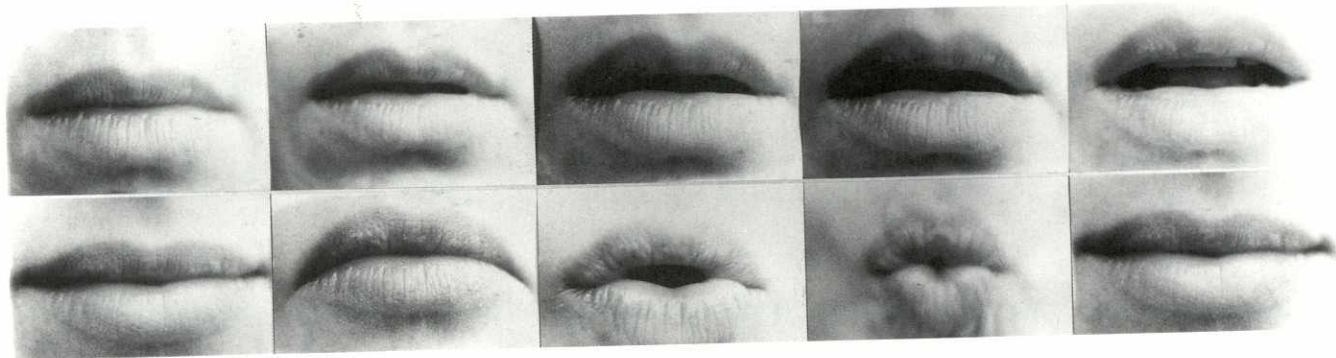


Rudolf Fila: Kresby so svetlom. Okolo 1980

Rudolf Fila: Kresby so svetlom. Okolo 1980

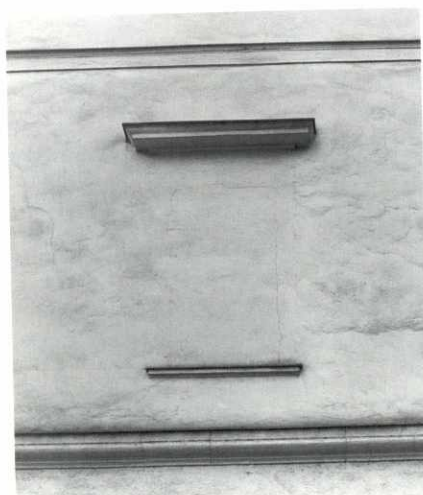
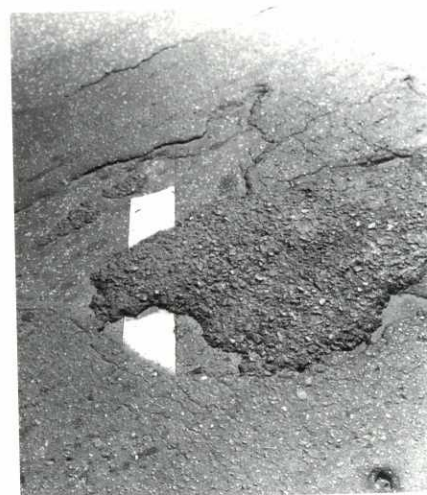
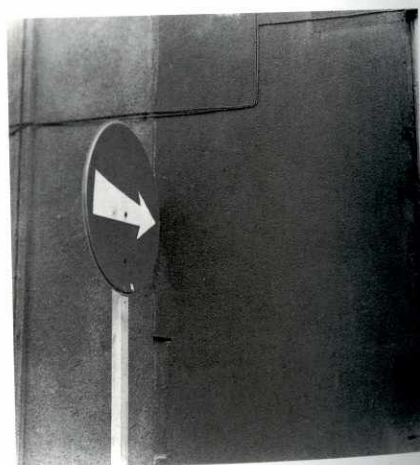






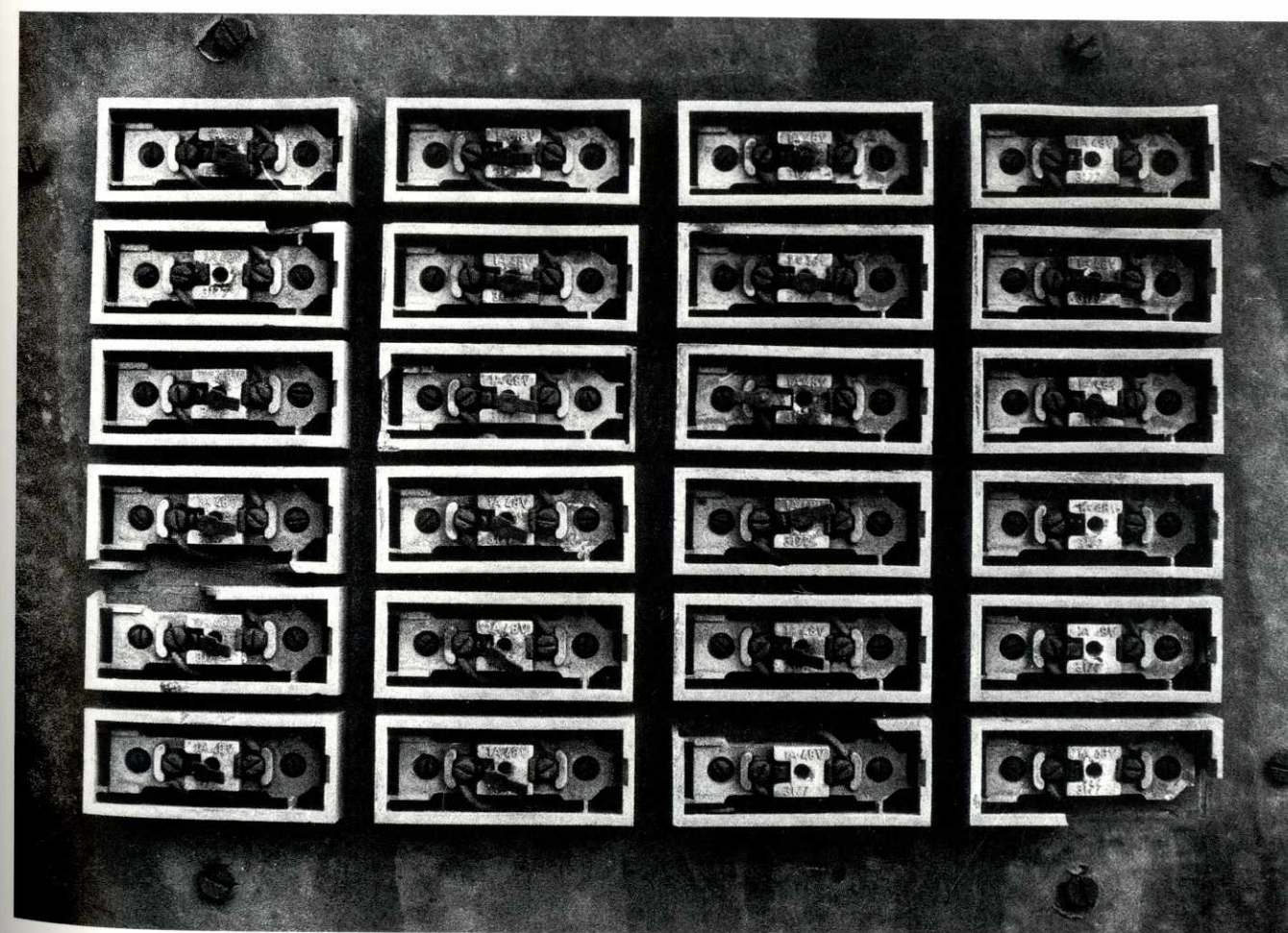
Katarína Závorská: Dve možnosti. 1976

Ľubomír Ďurček: Osvojené objekty. 1970–1980



Ivan Matejka: ZELENINA BRATISLAVA. 1977

Ivan Matejka: Bez názvu. 1981



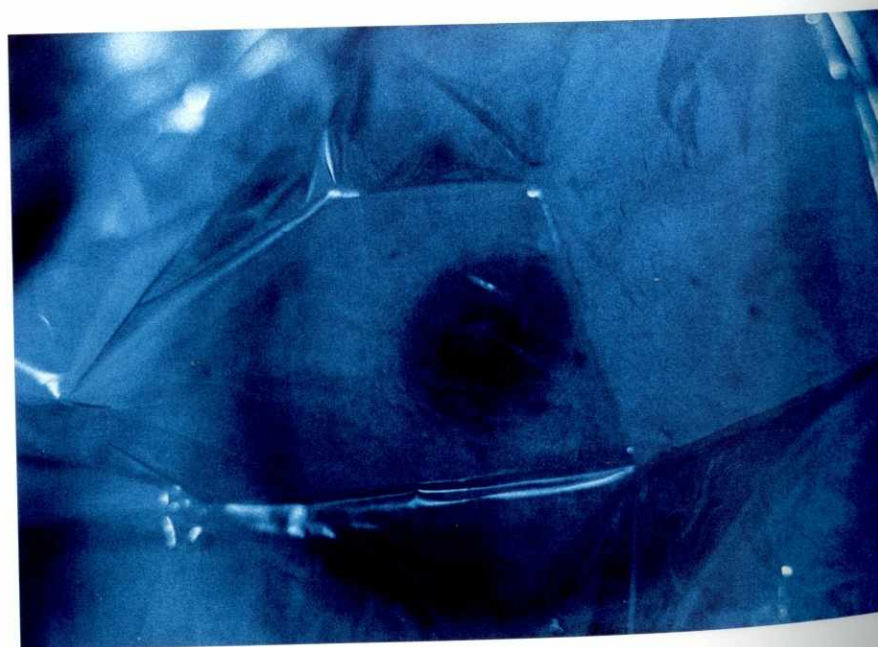


Nielen na týchto vystavených dielach, ale aj vo „fotózáznamoch“, ktoré vznikli pri iných príležitostiach, sa prejavuje štruktúrna analýza vybraného problému, rozvíjaná buď v sekvencii snímok (napr. v Ďurčekových *Osvojených objektoch*, subtilných fotografických záznamoch rôznych porúch socialistického životného prostredia) alebo v jednotlivom zábere takého „poruchového“ systému (napr. v doteraz neznámych fotografiách Ivana Matejku). Ako istý dôkaz príťažlivosti fotografie v jej primárnej funkcii „kreslenia svetlom“ aj pre výtvarníka inej orientácie možno uviesť fotózáznam akčného kreslenia svetlom Rudolfa Filu zachyteného v predĺženej expozícii (asi 1980). Fila tu svetelnými dráhami dotvára svoje vlastné diela – spletenie štetcových dráh na obrazoch tak dostávajú ďalší „fantasticky odhmotňujúci“ rozmer.



Jana Želibská: Bez názvu. 1977

Jana Želibská: Bez názvu. 1977



## UMENIE AKCIE

ZORA RUSINOVÁ

V intenciách „spolutorby lepšieho sveta“

Vo svojom príspevku, ktorý má z hľadiska rozsahu skôr charakter rešumé, sa zameriavam iba na podstatné javy a osobnosti akčného umenia v období rokov 1970–1985.<sup>1</sup>

Vývin performatívneho prejavu na Slovensku bezprostredne súvisel najmä s novým vnímaním dimenzií času a priestoru, ktoré na prelome 60. a 70. rokov otváralo hranice všetkých tradičných výtvarných druhov a často bolo príčinou zrodu nezvyčajných, hybridných intermediálnych podôb výrazu. Napriek nepriaznivým spoločenským zvrátom sa v našom prostredí viac-menej nepretržite ďalej rozvíjali podoby alternatívnej tvorby druhej polovice 60. rokov, prinášajúce interaktívne vtiahnutie diváka do procesu tvorby a dôraz na konceptuálnu zložku kreativity. Hoci sa u nás, rovnako ako vo svete, akčné umenie postupne etablovalo ako jedna z najvýraznejších tendencií nastávajúceho desaťročia, vyvíjalo sa v celkom odlišných podmienkach. Happening, individuálne performance a event ako jeho základné typy sa stali bytostne akceptovanou formou výrazu najmä pre príslušníkov novej, v tom čase nastupujúcej generácie. Dôležitým, pretrvávajúcim fenoménom bola v tejto súvislosti apropiácia (reálne, prípadne len myšlienkové „privlastnenie“ si existujúceho predmetu, objektu, umeleckého diela za účelom dotvorenia, prípadne ďalšej manipulácie), ako najpríťažlivejší odkaz Marcela Duchampa a dadaistických myšlienok pretavených umením fluxusu. Treba však zdôrazniť, že na rozdiel od predchádzajúceho obdobia, atmosféra počas normalizácie zásadne určovala formálne, obsahové i sémantické aspekty akčného umenia a výrazne determinovala možnosti jeho prezentácie.

Rozhodujúcu úlohu v udomácnení happeningu zohrával najmä tvorivý príklad Alexa Mlynárčika. Jeho akcie-slávnosti, na ktoré prizýval domácich i zahraničných autorov (hlavne Nových realistov), predstavovali vyústenie predchádzajúcich environmentov, „permanentných manifestácií spojenia umenia a života“. Ich podstatnou a zjednocujúcou črtou bolo modernistické presvedčenie o funkcii umelca ako „spolutorivého činiteľa spoločnosti“, sústredenie sa na sociokultúrne súvislosti tvorby. Mlynárčikov utopický altruizmus a extrovertnosť podnecovali teamworkové nadšenie, činnosť realizovaných „vedno s druhými“ a v jej rámci garantovali individuálne slobodnú, rozmanitú kreativitu. Na toto nevyhnutne kolektívne, pôvodne hravo-interpretáčnejšie jadro jeho akcií, ktoré vyvrcholili začiatkom 70. rokov (*Juniáles – Sviatočné hody*, 1970; *Deň radosti / Keby všetky vlaky sveta...*, 1971; *Memoriál Edgara Degasa*, 1971; *Evina svadba*, 1972),<sup>2</sup> sa prirodzene nabaľovala radostná, optimistická eufória, ktorá im dodávala často rás uvoľnenej improvizácie a oslavy voľne sa prelínajúcej s bezprostredným životným dianím,

pričom často bola východiskom „pocita“ ako dialóg s umením či už prítomnosti alebo minulosti. Dominantný sociálny aspekt jeho akcií nebol teda deštruktívny (ako napr. v Kaprowových happeningoch) alebo temne absurdný či agresívny (ako u Vostella). Vyrastal nielen z entuziazmom naplneného ducha tvorivosti 60. rokov, ale aj z ideí významných osobností ruskej avantgardy prvých desaťročí 20. storočia. Aj pre Mlynárčika bolo umenie sociálnym produktom a malo sa podieľať na zrode novej kultúry, nového životného štýlu. V symbolickej rovine sa vláčik Gondkufak môže javiť aj ako vzdialená rezonancia revolučného „agitpojazdu“ (v ktorého výzdobe nahradili pôvodné plagáty trvanlivejšou výtvarnou výzdobou maľovanou priamo na steny). Všetky myšlienky späť s odkazom avantgárd zverejnil Mlynárčik roku 1971 v *Memorande v mene totality umenia a života*. Napokon, každú jeho realizáciu sprevádzala teoretická formulácia vlastných vízií, zvyčajne v slovenčine a vo francúzštine, keďže úzko spolupracoval najmä s teoretikmi Pierrom Restanym<sup>3</sup> a Raoulom-Jeanom Moulinom.

Alex Mlynárčik: Deň radosti / Keby všetky vlaky sveta... 1971



<sup>1</sup> Pre bližšiu orientáciu v problematike odkazujem na text katalógu *Umenie akcie 1965–1989*, SNG, Bratislava, 26. apríl – 19. august 2001 (Ed. Zora RUSINOVÁ) ako aj na iné texty o umení akcie podľa v ňom uvedenej základnej bibliografie. <sup>2</sup> V *Dni radosti / Keby všetky vlaky sveta...* (12. 6. 1971) zapojil Mlynárčik do akcie-slávnosti úzkokojňový vlak (Gondkufak) premávajúci z Novej Bystrice do Zakameného. Cestu vyzdobeného, umelcami a dedičkami ovešaného vlaku sprevádzali zastávky nazvané podľa akčných príspevkov jednotlivých umelcov. V závere akcie, filmovej režisérom D. Hanákom, bol ohňostroj L. Nussberga. *Memoriál Edgara Degasa* (1971) mal 2 časti: *aukciu* (Bratislava, 29. 6. 1971) a *Memoriál – konské dostihy* (Liptovský Mikuláš, 31. 7. – 1. 8. 1971). P. Restany sprostredkoval na aukciu dary niektorých Nových realistov. K výťažku aukcie, ktorej predmety tvorili ceny, prispeli aj V. Kordoš a M. Mudroch, M. Urbásek a J. Želibská.





Alex Mlynárčik: Deň radosti / Keby všetky vlaky sveta... 1971

Táto črta Mlynárčikových akcií prirodzene vyhasla v súvislosti s tzv. normalizáciou po roku 1972, keď sa situácia v oblasti kultúry radikálne zmenila. Všetky akčné prejavy sa už smeli konať iba 'nelegálne', mimo verejných priestorov, prichýliť ich mohla jedine intimita ateliérov alebo, naopak, voľná krajina. Z tohto dôvodu aj ich charakter a štruktúra museli byť odlišné. Nebolo už mysliteľné organizovať veľkorysú slávnostnú akciu v centre mesta – napríklad, na spôsob *Evinej svadby* (ktorá prebiehala ako živohra vrastajúca do spontánneho priebehu reálneho svadobného obradu, zvykoslovía a veselí).<sup>4</sup> Naopak, vznikali skôr intímne ladené, introvertné akčné kreácie, či už bytostne späté s prírodou alebo civilisticky orientované, koncipované skôr ako výzvy skúmajúce vzorce správania profesionálneho, ale i laického diváka. Vďaka všeobecne panujúcej rezignácii bol mýtus o pozitívnej spoločenskej funkcii umenia postupne nahrádzaný skôr únikovou individuálnou mytológiou, motivovanou na jednej strane osobnostnými víziami, zážitkami a myšlienkovými konštrukciami, na druhej strane racionálno-analytickým, prípadne spoločensko-kritickým prístupom. Prírodné rituály, v ktorých sa prelínala subjektívne empirická skúsenosť často s mystickou konotáciou, mali svoj pendant – a to niekedy aj v tvorbe jedného autora – v autorsky odosobnených simulačných hrách a parodizácii kolektívnych obradov.

<sup>3</sup> Vianočný predaj Inter-Etrennes, Paríž, 1972; Česť a sláva Rousseauovi, „Krištoficko“, Paríž, 1978. <sup>4</sup> Jadrom *Evinej svadby* (Žilina, 23. 9. 1972), akcii pri príležitosti 70. narodenín Ľ. Fullu, bola ozajstná svadba a podkladom jeho obraz *Svadba* (1946). Prebiehala ako živohra (prológ, 2 dejstvá, 8 obrazov) s pôvodnými námetmi M. Adamčiaka, R. Cypricha s príspevím Radošinského náivného divadla, súboru Stavbár, P. Restanyho a darmi pre novomanželov od 17 zahraničných umelcov. Cestu svadobčanov na „fullovskom“ voze, prerušovanú rozličnými zvykmi, po záverečnú hostinu, spestrovali miestne zvyky (napr. po príchode na miesto čapovala nevesta z päncata – Rudóľka borovičku) až po hostinu a odovzdávanie darov.



Alex Mlynárčik: Evina svadba. Žilina, 1972





Rovnako ako v prípade Mlynárčika, aj u Jany Želibskéj možno v súvislosti s akciou hovoriť o logickom vyústení jej vývoja od environmentálnych realizácií z poslednej tretiny 60. rokov k happeningu. Hoci v jej tvorbe nenachádzame jednoznačnú feministickú požiadavku po zmene sociálneho postavenia ženy v spoločnosti, možno v nej už od počiatku dekodovať jednu zo zásadných črt feminizmu, a síce reflexiu špecifickej biologickej a sexuálnej determinácie života ženy. Táto základná motivická konštanta jej prác – či už s intenciou intímnej alebo širšie spoločensky koncipovanej analýzy – sa objavila už v kolektívnom prírodnom rituáli *Snúbenie jari* (1970). Želibská, vychádzajúc zo staroslovanského mýtického obradu, v ňom vzdala hold prírode v stave prechodu jari do leta, čo možno zároveň chápať ako analógiu okamihu, keď dievča dospieva v ženu.<sup>5</sup> Vidiac vo 'feminnom' živle jednu z prapôvodných tvorivých síl – v polarite a interakcii s mužským princípom – odvodila si z neho špecifický výrazový kód založený na elementárnych sexuálnych znakoch s obraznými a symbolickými referenciami na nadčasovo-prírodnú, ale aj aktuálnu sociokultúrnu realitu. Do tohto jazyka pretransformovala aj tradičné rituálne prvky, najčastejšie založené na výtvarno-sémantickom prepise procesu dozrievania, premeny panny v ženu. Príkladom sú aj ďalšie jej akcie v prírode, vyznievajúce už viac-menej komorne a často lyricky, najmä *Príhoda na brehu jazera* (Čunovo, 1977), metaforický príbeh o vzťahu muža a ženy zachytený prostredníctvom fotografickej série piatich časových fáz. V efemérnom procese kresby v piesku zmývanej vodou tu spojila v jedno, v súvislostiach odkazujúcich na lekciu landartu, svoju vlastnú tvorivú aktivitu s pravidelnou činnosťou prírodného prvku – prílivu. Symbolický jazyk tríbený mimo civilizačné mechanizmy uplatnila aj v ďalších akciách, ktoré majú podobu intímneho



Jana Želibská: Malá módna prehliadka. Bratislava, 1980

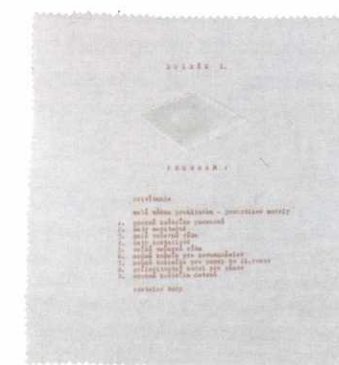
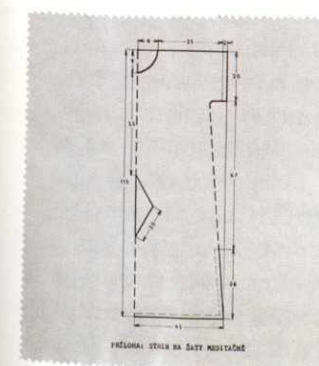
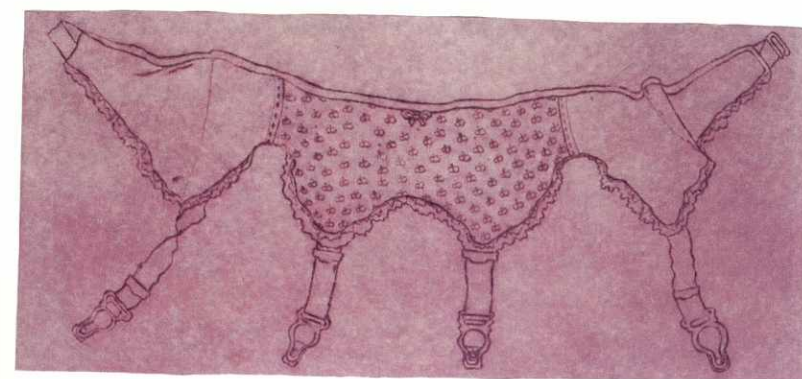
Jana Želibská: Tráva zobratá na mieste A rastie na mieste B v určenom tvare. 1981



<sup>5</sup> Pozvaní umelci a iní hostia sa zišli v Dolných Orešanoch pod lesom vo voľnej prírode, aby „snúbenie“ oslávili. Akcia sa postupne rozrástla na príhlé lúky, pribudli dedičania, deti. Rozdávala sa ozdobná myrta (L. Velecká) a kvety, lietadlo (A. Mlynárčik v spolupráci s bratislavským aeroklubom) zhádzalo na miesto vyznačené veľkým kusom plátna s červeno-modrým kruhom (M. Urbásek) dlhé biele stuhy, ktoré svadobčania viazali okolo kmeňov a na konare stromov, dievčatá vili vence a zdobili sa nimi. Venčenie sprevádzali flautisti hudobnými motívmi od Vivaldiho cez Debussyho až po súčasných skladateľov a ľudia, ktorí si pískali na pišťalách, muziciujúci Adamčiak ako hrajúci bôžik Pan vyliezol na strom. Krajina zostala na záver ovenčená bielymi stuhami ako vyzdobená nevesta.



Jana Želibská: Malá módna prehliadka. Bratislava, 1980



obradu (*Morský pozdrav*, 1970; *Premeny II*, 1982 a pod.). Táto esenciálna ikonografia však predstavuje len jednu z príznačných črt feministicky podfarbeného umenia. Ďalšou je výber materiálov a použité techniky, ako napr. vyšívanie, šitie, ktoré Želibská využila v ateliérovej *Malej módnjej prehliadke / Soiré I.* (1980), postavenej na bytostne ženskom 'predvádzaní' podfarbenom ľahkým sexuálnym akcentom.<sup>6</sup> V tejto akčnej symbióze voľnej tvorby a dekoratívne úžitkového umenia, s členito štruktúrovaným libretom zahŕňajúcim kreácie s autorsky vytvorenými objektmi sa prejavil výrazný vplyv konceptuálneho myslenia, ktorý sugestívne poznačil aj jej ďalšie, menej spektakulárne kreácie (napr. živý proces zahŕňajúca *Tráva zobratá na mieste A rastie na mieste B v určenom tvare* (1981) či ironizujúca interpretácia Lefebvrevého obrazu *Nymfy Aglaë v záhrade Hesperidií*, ktorú Želibská r. 1983 počas *III. TERÉNU* realizovala v konceptuálno-akčnej fotosérii *Ona-nymfa...*).

<sup>6</sup> Malú módnju prehliadku pre úzky okruh priateľov, umelcov a pozvaných teoretikov (J. Chalupský, R. Matuščík, M. Slavická, A. Mlynárčik, R. Cyprich a i.), uvádzala pozvánka vo vnútri so zoznamom predvádzaných modelov: 1. Spodná košielka panenská 2. Šaty meditačné 3. Malá večerná róba 4. Šaty koktejlové 5. Veľká večerná róba 6. Nočná košela pre mladomanželov 7. Nočná košela pre panny do 15 rokov 8. Príležitostný model pre páňov a 9. Spodná košielka detská. Všetky odevy, uvádzané autorkou a predvádzané mladými modelkami, mali humorno-ironizujúce referencie odkazujúce na vek, pohlavie, ľubostné hry, spoločenské príležitosti, funkciu, akej mali „slúžiť“. Dvoje šaty dopĺňali šperky v tvare namaľovaných ženských pier a skleneného kosoštvorca a na stene viseli fotografie na plátne s erotickými zónami ženského tela akcentovanými svetelnými bodmi.



K autorom, ktorí na začiatku 70. rokov rozvíjali ďalej svoj akčný prejav v intenciách predchádzajúcej tvorby, patrí aj Peter Bartoš. Jeho individuálne ritualistické performances z. roku 1970 vďačili za svoj osobitý ráz nielen maliarskemu gestu, ale aj autentickému skúsenosti s vizualizáciou prelínania, koncentrácie, akumulácie, rozptylu rôznych materiálov v rozličných skupenstvách a kontrastných farbách. Ak kolektívna *Činnosť v piesku a blate* na Dunajskom ostrove svojou výbušnosťou a živelnosťou súznela s prenikaním pod povrch zeme, (ktoré v súvislosti so „smermi gravitácie“ slovné i kresbou vyznačil v konceptuálnom náčrte *Dráhy do stredu hmoty zeme*), tak body-artovo rituálna *Činnosť s hmotou Balnea* ohlasovala už programové reflektovanie inej, najmä ekologickej problematiky a ochrany životného prostredia, teda jeho ústrednej témy 70. rokov. V tomto duchu uskutočnil napr. roku 1978 v Klube výtvarníkov v Bratislave pre skupinu pozvaných ďalšie zo svojich ritualizovaných performances *Plagáty a plagáty*, kde ritualisticky prezentoval zrolovanú „medzinárodnú zástavu výtvarných umelcov“ členenú vertikálne na dýchovo sfarebené polia, rozťahal ju a potom gesticky expresívne ukazoval na jednotlivé diela visiace na stene.<sup>7</sup> Tú istú zástavu použil v tom istom roku aj pri *Vypúšťaní holubov na slobodu* na medzinárodnom festivale akčného umenia I AM v Galérii Remont vo Varšave, kam ho nominoval (okrem P. Štemberu) T. Štraus. V oboch akciách poznačených socio-politickým akcentom (vo Varšave s dôrazom na atmosféru revolučných zmien v Poľsku) použil svoju konceptuálnu triádu, trojuholník s vrcholmi A,B,C. Úcta k prírode, jej flóre i faune, prerástla logicky do obradnej (symbolické veľkonočné *Pasenie ovečky*, 1979 a pod.) i konceptuálne kódovanej manipulácie so „zoomédiom“ (programovo rozvíjaný, vedecky konzultovaný projekt šľachtienia nového živočíšneho plemena holuba), teda k prá-



Peter Bartoš: Vypúšťanie holubov na slobodu. Varšava, 1978



ci so živými „eko-plastikami“. Rešpekt a uznanie prírody ako prvotného východiska pred človekom, „jeho dočasnou kultúrou a civilizáciou“ ho viedli k tomu, že sa priamo zamestnal v zoologickej záhrade, kde, ako sám píše, mal „možnosť navrhovať rozmiestnenie zvierat v novo sa budujúcom teréne v zhode s ich biologickým určením a vývojovými možnosťami druhu“.<sup>8</sup>

Vo svojich alternatívnych aktivitách pokračoval v 70. rokoch aj Július Koller. Hoci za rodokmeň jeho tvorby možno pokladať konceptuálny prejav, ktorý je vlastne systematickou reflexiou vlastného života ako ready-made,



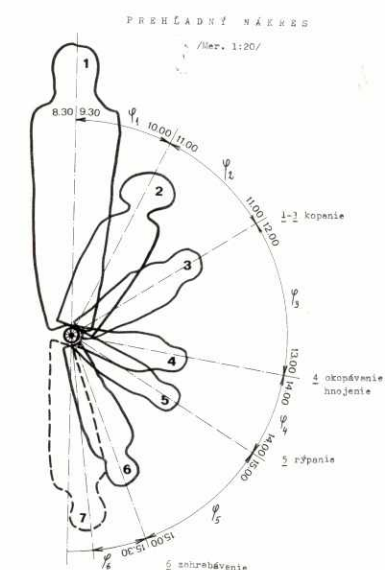
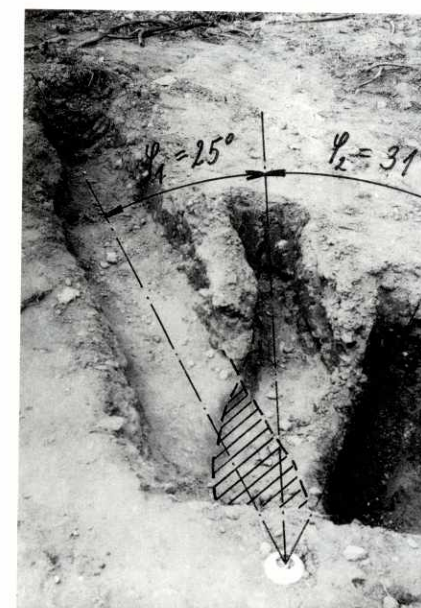
akcia má v nej svoje významné miesto. Dá sa povedať, že práve autorova performatívna mimika a zmysel pre fluxusový gag kategorizované zvláštnym pseudovedeckým pojmoslovím, dokresľovali cieľavedomé štruktúrovanie okruhov, systémový charakter a logiku jeho tvorivej činnosti. Porozumieť svojskému Kollerovmu 'slovníku', znamená rešpektovať jeho pôvodné presvedčenie, že „súveké umenie už pohlcuje do seba všetko tzv. umelecké i tzv. neumelecké, že sa otvára iným sféram života“.<sup>9</sup> Súčasťou procesu vŕhovania „života do kultúrneho povedomia“<sup>10</sup> bolo aj duchovné významové posunutie aktivity športových hier (volejbal, hokej, futbal, stolný tenis, tenis a pod.) do sféry kultúry (napr. *U.F.O.: Pingpongový klub J + K*, 1970), čo platilo aj pre turistiku, filozofiu, maľbu, osvetu, archeológiu, kozmos, techniku, prírodu, politiku. Podstatným pre Kollerov umelecký profil a program sa však stal rok

1970. Vtedy sformuloval svoj manifest *Univerzálnokultúrnych Futurologických Operácií (U.F.O.)*, kde sú po prvý raz spomenuté „kultúrne situácie“. Z nich sa vyvinuli *Umelecko Figuralne*, prípadne *Futurologické Operácie* a *Kultúrne situácie* realizované v ďalších rokoch s amatérskymi výtvarníkmi v prírodnom prostredí na Slovensku i v Čechách, pričom na niektorých participoval aj Ľubomír Ďurček. Jeho fotografické 'alter-ego' *Ufonaut JK*, rozvíjané od roku 1970, vrástlo do dobového kontextu umenia privátnych mytológií a stalo sa kompatibilným najmä s problémom zmeny osobnej identity. Redukcia a úspornosť ho v 80. rokoch viedla až k sústredeniu sa na vlastné telo ako jediné výrazové médium, k elementárnym pózam realizovaným na rôznych miestach ako „kultúrne situácie“ a „živé skulptúry“ (napr. *Mimezis, Nivelizácie*). V rámci akčného zoskupenia *TERÉN I-V* uskutočnil prechádzku zdokumentovanú v podobe komiksu a knihy (*U.F.O. expedícia*, 1982) a ironizujúcu obradnú akciu rozlúčky s maľbou (*U.F.O. Obetovanie*, 1983), ktorú však v skutočnosti nikdy neopustil.

K autorom, ktorí premošfovali alternatívnu tvorbu 60. a 70. rokov patrili aj Milan Adamčiak a Robert Cyprich, dvojica známa svojimi recesívnymi hudobnými happenin-gami a účasťou už i na ranejších Mlynárčikových akciách. Vekovo patrili k mladšej generácii, hlásiacej sa o slovo na kolektívnom podujatí pod názvom *1. otvorený ateliér*,<sup>11</sup> kde sa obaja predstavili kreáciami, priznávajúcimi výraznú rezonanciu myšlienok fluxusu, hlavne priamym nadviazaním na Cageov prínos. Najmä Adamčiaka už od počiatku zaujímali vzájomné vzťahy hudby a výtvarného umenia. V mene radikálneho rozchodu s tradíciou sa čoskoro vydal na cestu experimentu, v ktorom spojil otázky hudobnej kompozície a skladby s konceptuálnym východiskom.<sup>12</sup> Špecifickým Adamčiakovým prínosom bolo rozšírenie hraníc hudobnej interpretácie smerom k spoločenskej stolovej hre (napr. *Dislokácie I-II*, 1970). Do scenárov, partitúr, ale i rozličných návodov spoločenských hier v duchu vlastnej 'patafyzickej predispozície' zavádzal aj detské hry a zvykoslovie (napr. *Mach box-art*). Do niektorých scenárov sa premietol aj jeho ponor



Peter Meluzin: Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa. Bratislava - Dúbravka, 1982



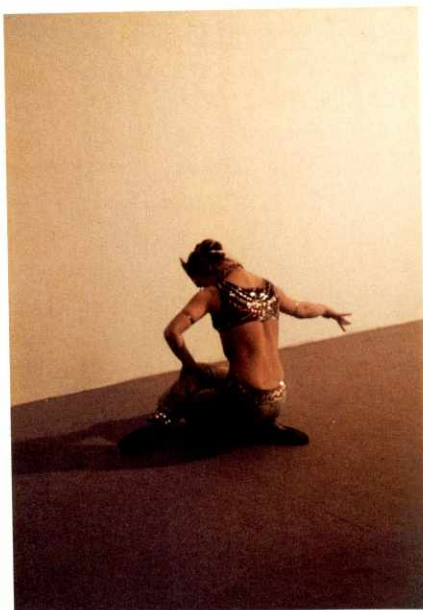
<sup>11</sup> Konalo sa u Ruda Sikoru, jedného z najvýraznejších predstaviteľov alternatívneho umenia 70. a 80. rokov, ktorý do umeleckej akcie zasiahol svojím symbolicky vyznievajúcim príspevkom *Z mesta von* realizovanom v rámci Adamčiakovho vianočného *Pax et Gaudium* (1970). <sup>12</sup> Adamčiak svoje chápanie „novej hudby“ definoval ako stav, kedy sa „funkcia interpreta ako reprodukčného umelca nahrádza jeho produktívnym, tvorivým prístupom k skladbe“, kedy sa hudobné dielo stáva len „návrhom, programom, návodom k väčšej sebarealizácii interpreta... interpret neopakuje, nereprodukuje dielo, autorove myšlienky, ale dotvára ich, prípadne vytvára úplne nové“. ADAMČIAK, Milan: In: *Mladá tvorba*, 14, 1969, č. 10, s. 27.

<sup>7</sup> V Havrilla zachytil na farebné diapositívy Bartošov úvod a výklad jeho výstavy na 1. poschodí UBS. Vybratí návštevníci vstúpili do miestnosti s exponátmi, ktoré zobrazovali negatívne zásahy do životného prostredia. Autor – bez slova – vystúpil s napísaným textom, s návodom k správaniu sa a vnímaniu výstavy. Potom natiahol budík na presne stanovený čas. Ukázal zloženú zástavu, ktorú napokon pred sebou rozostrel ako trojfarebnú zástavu A-B-C. Záverečnou fázou bolo nemé prezentovanie obrázkov, ktorých sa (s rozličnou intenzitou a frekvenciou) dotýkal, na ktoré poklepal. Prepis pôvodného textu libreta R. Matušika z výstavy *Umenie akcie 1965–1989*. SNG Bratislava, 2001. <sup>8</sup> Z listu P. Bartoša. In: ŠTRAUSS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, s.188. <sup>9</sup> KOLLER, Július: Z autorských programov a akcií. In: *Výtvarný život*, 15, 1970, č. 8, s. 41. <sup>10</sup> Ibidem.



do spoločenských vied, najmä heraldiky (*Obdarovanie erbami na Evinej svadbe*, 1972), hry so zápalkami atď. Sám si vymýšľal pre jednotlivé série realizácií aj svoj vlastný slovník, hoci sa vyhýbal kategorizácii (napr. fónická poézia mu splyvala s hudbou a pod.).<sup>13</sup>

Cyprichove aktivity, podobne ako Adamčiakove, oscilovali medzi pólmí akcie a konceptu, prejavoval sa v nich nádyh mladického fanfarónstva a názorovej konfúzie, ktorý je najzreteľnejší v Cyprichových textoch. Ako najvýznamnejšie sa v kontexte 70. rokov javia jeho akcie realizované roku 1979: *Ladislav Faga, 15 000 000 Man Show, Being, Inc.*, *Včelí kvet*, a roku 1980 aukcia vlastného tela pod názvom *Ex-tensia* ako jedno z performances,<sup>14</sup> ktoré sa uskutočnili roku 1980 v divadle Roland v Bratislave. V tomto body-artovom performance s podtitulom *Sociofyzická demonštratívna aukcia* (za asistencie J. Molitora) sa Cyprich tento raz priklonil skôr k východnému typu rituálu (tzv. „tšéd“), ktorý vychádza z auto-deštrukcie; jadrom jeho akcie bola totiž aukcia vlastného tela (stál na pódiu za plentou, ktorá sa spúšťala a postupne sa dražili jednotlivé časti jeho tela. hlava, trup, brušná časť,



Vladimír Kordoš: Salome. 1983

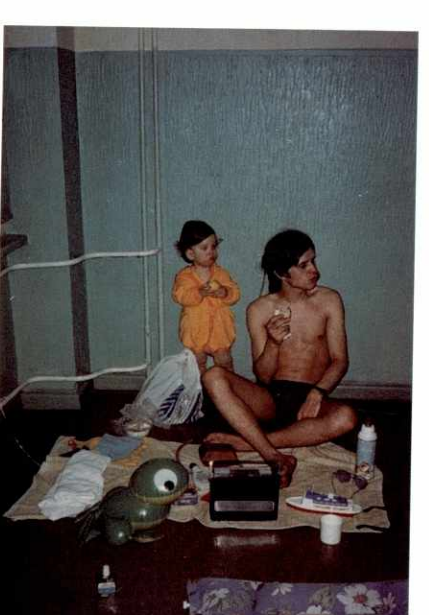
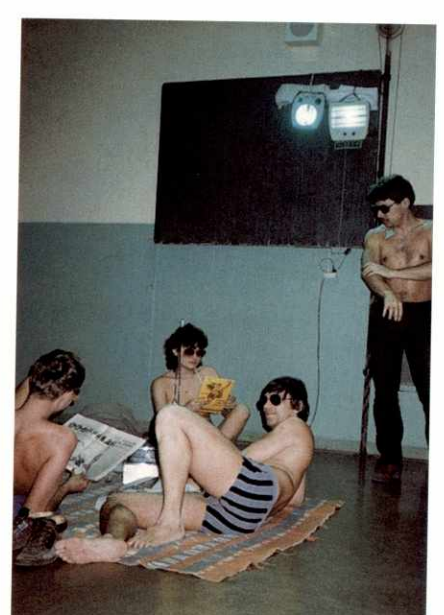
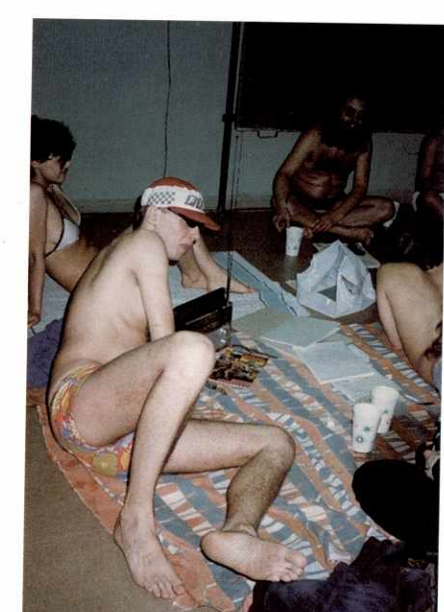
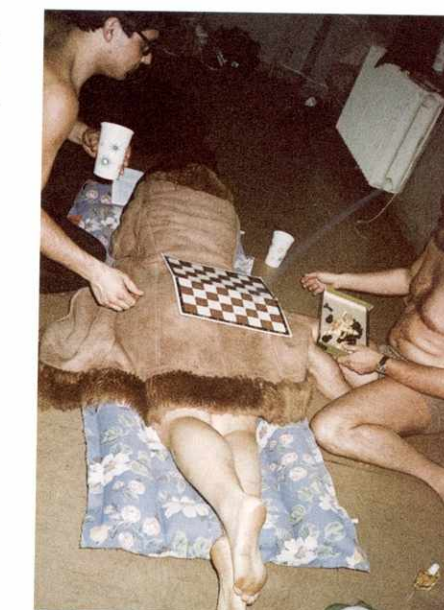
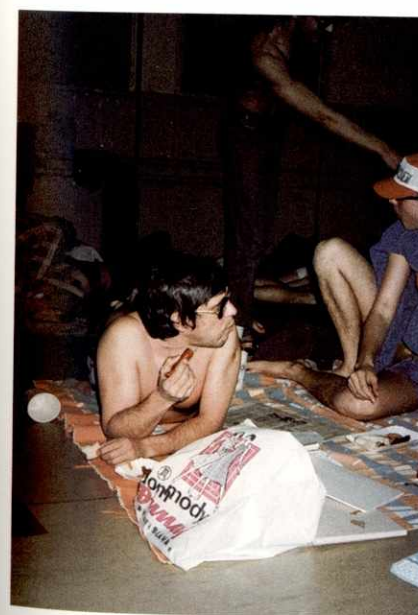


**13** Už koncom 60. rokov vytváral Adamčiak rad skladieb v duchu otvorenej formy, v ktorých integrálnu súčasť predstavovali nekonvenčné, výtvarne riešené partitúry. Spolu s Cyprichom realizovali happeningové koncerty v netradičnom prostredí (napr. *Vodná hudba*, 1970 – v bazéne), v ktorých slávnostný umelecký ráz koncertu nahradili muzikálnymi manifestáciami „anti-ume-  
**14** Ako uvádza pozvánka, na tomto „Konfrontačnom stretnutí“ dňa 19. IV. 1982 na Nám. 4. apríla u Rolanda, sa odohrali performances R. Cypricha, J. Budaja, P. Štemberu a J. Mičocha za účasti viacerých osobností alternatívnej scény. Odniesla tu prednáška J. Anděla pod názvom *Umení české, slovenské nebo světové*.

nohy).<sup>15</sup> Na záver Cyprich vymenil kovové mince za papierové a tie pred zrakmi divákov zjedol, aby tak spečatil, povedané jeho vlastnými slovami, vydraženú „hodnotu seba samého ako umelca a umeleckého objektu zároveň“. <sup>16</sup> Nevyhasínajúci vplyv mága experimentálnej hudby a fluxusových tendencií zarezoval ešte v minimalizovanej evokácii slávnej skladby 4'33 v Cyprichovej akcii *Time of Cage* (september 1979).<sup>17</sup> Ako neutíchajúci 'spiritus movens' participoval Cyprich aj na niektorých pouličných akciách organizovaných J. Budajom, a neskôr i na akčných príspevkoch v rámci *TERÉNU*.

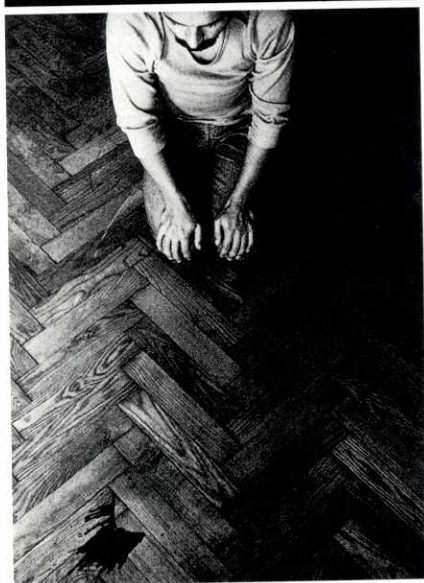
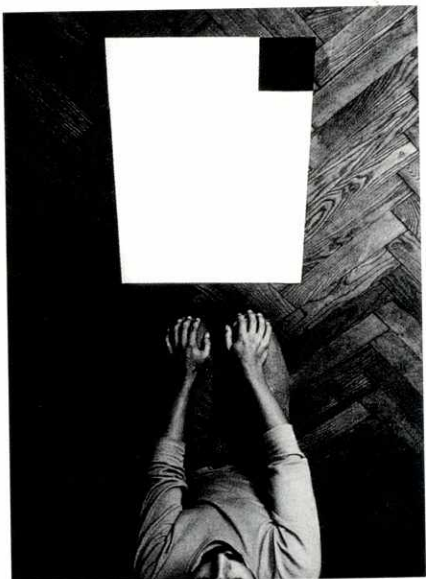
Na 1. otvorenom ateliéri roku 1970 sa predstavila aj trojica autorov Vladimír Kordoš, Viliam Jakubík a Marián Mudroch spoločnými kreáciami (*Czechoslovakia, Pocta Royovi Lichtensteinovi, Upravený záhon*). V týchto ich akčných environmentoch rezonovali ešte maliarsky gestické, pop-artové a novorealistické konotácie. Niet sa čo čudovať, že všetci traja tvorivo participovali aj na akciách A. Mlynárčika. Ak sa M. Mudroch paralelne venoval aj dematerializácii procesu tvorby a pominuteľnosti okamihu (*Upriamte pozornosť na komíny domu, Masky*, 1970), Kordoša priťahoval už od počiatku dialóg s dejinami

Vladimír Kordoš, Matej Krén: Veď človek nie je blázon, aby zmokol... 1983



**16** In: CYPRICH, Robert: *Ex alio loco*. In: MATUŠTÍK, R.: *Terén*. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987. Bratislava, 2000, s. 139. **17** Telefonuje do Paríža na telefónne číslo galérie Alexandry Iolas, Mathias Fels a Denis René svoju „fabulačnú blastémiu“ v podobe 4 minút a 33 sekúnd ticha. Programovo siaha po jednej z rudimentárnych fikcií Johna Cagea... Cyprich vyučtováva za toto limitované a odznené ticho 300 československých korún...“ In: text Jozefa Molitora pod pseudonymom J. ALTER v samizdate z r. 1979: Robert Cyprich *Time of Cage*, september '79 Bratislava – Paríž. **15** Dokumenty z aukcie, tzv. Deklarácie „About the Auction and the Transaction“ uvádzajú že, jednotlivé časti Cyprichovho tela „kúpil“ R. Sikora: hlava: 50,- Kčs; ruky: 40,- Kčs; trup: 130,- Kčs; nohy: 180,- Kčs.





Dezider Tóth: Dychovky. 1978.

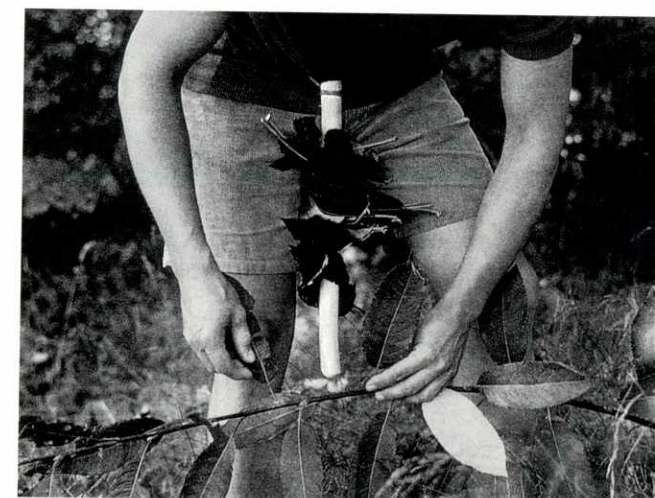
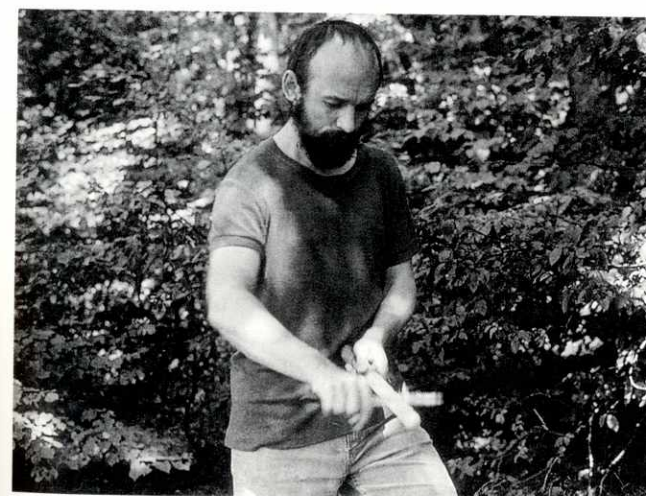
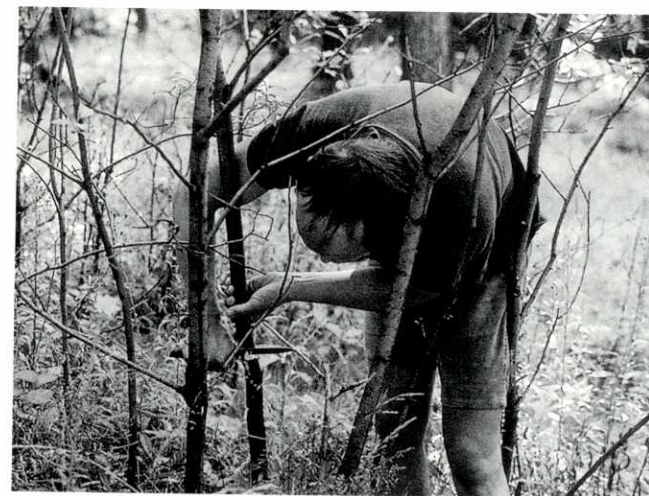
umenia vo forme pocty (*Pocta Cesarovi Baldaccinimu*, 1970) a interpretácie. Stal sa predstaviteľom špecifických, hravých travestii na rozhraní performance a inscenovanej fotografie, ktoré popri mimetických ašpiráciách skúmali aj formálne vlastnosti a hravú animáciu tela v priestore a čase (napr. *Návrat strateného syna*, 1980, *Aténska škola*, 1981) a vyústili do body-artových performances (napr. *Otrok*, 1985). Kordoš v našom prostredí ako prvý zapojil do akčného diania baletný, tanečný pohyb (svoj vlastný i cudzí) – napríklad v *Salome* (1983).<sup>18</sup> Aj iné jeho akčné reinkarnácie sú založené na príbehoch historických, mytologických a biblických hrdinov, ktoré dnes už predstavujú vžitú archetypálne hodnoty a symboly nášho správania. Niektoré realizoval vedno s Matejom Krénom (napr. *Pocta Rudolfovi Filovi*, 1982; *Orfeo vo*

zúfalstvo, 1984), s ktorým spolupracoval i v rámci akčného zoskupenia *TERÉN I-IV* (1982-1984) a spoločne vytvorili nielen prírodne (napr. *Na motív*, 1983), ale aj civilne orientované akcie. Vyzdvihnúť treba najmä happening pod príznačne nepatetickým názvom *Veď človek nie je blázon, aby zmokol...* (1983).<sup>19</sup> Tretiu skupinu Kordošových akcií predstavovali v danom období práce poznačené konceptom, oprostene od materiálnych atribútov, sústredené len na ritualizo-

**18** V *Salome* Kordoš vyšiel z obrazu Franza von Stücka. Ikonografickú schému posunol do oblasti hry ako spontánne konanie rozčlenené niekoľkými základnými pravidlami: postava Salome ožila v kostýmoch baletky tancujúcej na hudbu z rovnomennej opery Richarda Straussa z r. 1905. V závere tanca Kordoš priniesol hlavu Jána Krstiteľa na mise vo forme aspirkového odliatku svojej vlastnej tváre. Celý akt nadobudol „odliatim“, do jedlej podoby tváre pečat' hravosti násobenú ďalšími pudgovými a aspirkovými odliatkami, ktoré diváci zjedli. **19** Išlo, povedané slovami autorov, o „mystifikáciu aktivity konejnej v letnom období“. Chvilu odychu pri vode v plavkách na deke boli transponované do prázdnjej budovy školy, „vyhratie miestnosti so zapojenými infrazvukmi“, s príjemnými zvukmi vody a spevom vtákov „zo školského rozhlasu“, kde nechýbal ani „čerstvý vzduch ihličnatého lesa (spray Spozon)... bufet s občerstvením, až pokým zvuky „pohody pri vode“ nevystriedala „búrka“. Pozri bližšie: MATUŠTÍK, Radislav. *Vladimír Kordoš*. Kat. výst. GMB, Bratislava 16. 9. – 31. 10. 1999, s. 15.

vanú prácu tela so svetlom (Pocta  
Leonardovi da Vincimu, 1985 a pod.)

K rozvíjaniu fenoménu interpretácií v širšom, teda aj akčnom kontexte podnecovali aj *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu*, organizované od roku 1979 Deziderom Tóthom, ktorý tiež vstúpil na výtvarnú scénu na prelome 60. a 70. rokov. Tóth patrí k umelcom, u ktorých možno ťažko oddeliť akčný prejav od ostatných činností – najmä konceptu, práce s nájdeným i dotvoreným objektom, vizuálnej poézie, ekologicky motivovaných kreácií a pod. Okrem zriedkavejších akcií v mestskom prostredí (napr. kolektívne *Konceptaranžmá*, 1971) jeho performances v prírode nemali jednoznačnú podobu. Ich spoločným menovateľom bolo individuálne, obradne ritualizované, no napriek tomu prosté gesto (*Transfer*, 1980; *Púť k milosrdným putám*, 1984; *Daľorácia*, 1984), v ktorom sa spája zmyslovo-empirické s mystickým a transcendentným. Nezanedbateľnú úlohu v nich často hrala analýza konvenčného obsahu slovného pojmu a jeho alternácia znakom ako i skúmanie sémantickej nosnosti textu vo funkcii výtvarného média (napr. *Sneh na strome*, 1970). Na elementárne prírodné rituály nadviazal v konceptuálnych a akčných *Koánoch*, ktoré sa už svojim názvom hlásili k paradoxným 'pravdám' zenbuddhistickej filozofie, najmä etiky taoizmu. Duchovne blízke im boli najmä *Dychovky* (1978), vo fotografických fázach zachytené dýchanie do kresieb z bieleho a čierneho tušu, ale aj ďalšie akcie a projekty z konca 70. rokov zvýrazňujúce procesuálne dianie a metaforické fenomenálne hry (*Stopa*, 1971). Od hravej ekologickej reflexie (kolektívny *Športový rybolov*, 1971) smeroval Tóth až k symbolicky zvýraznenej, biblicky konotatívnej ochrane prírody (*14 zastavení*, 1982) a gradovanému ritualizovanému performance (*Konfekcia pre básnika*, 1982).

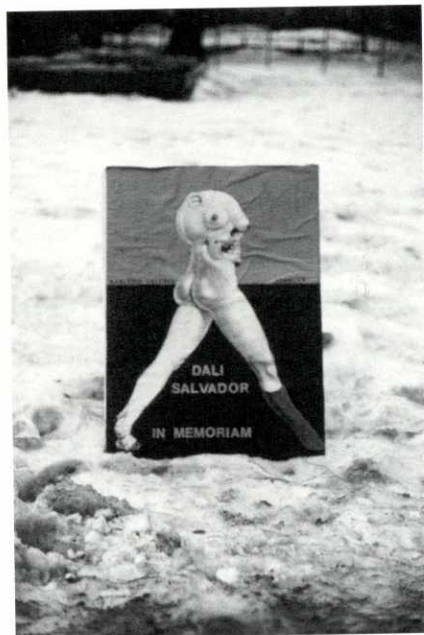


Dezider Tóth: Daflorácia. 1984



V sedemdesiatych rokoch sa ekologické problémy stali centrom pozornosti viacerých umelcov. Sústreďením sa na efemérnosť dejov, premenu materiálového skupenstva a úsporné výrazivo k nim patrili aj Michal Kern. Hoci v jeho kreáciách vysledujeme určitú duchovnú príbuznosť s Bartošovými performances, vďaka estetizujúcej poetikej korekcii postrádajú jeho výraznú inštinktívnosť a ich fotodokumentácia prezrádza viac záľuby v pôsobivom vizuálnom vyznení výslednej 'stopy' (akcie pre fotoaparát z rokov 1972-1988), ktoré často dopĺňal dodatočný záznam pocitov (napr. *Hra s kockami*, 1975). Kern cítil bytostnú potrebu spojiť rytmus svojho tela s rytmom zeme, obradne sa jej dotýkať rukami i telom (*Zámok túžob - Skryšia meditácií*, 1979), zžívať sa s jej terénom v ktoromkoľvek ročnom období. Dokladom je fotodokumentácia zo série prechádzok (napr. *Vytvoril som líniu*) zo začiatku 80. rokov a vyšľapávaní rozličných symbolov a znakov v snehu (trojuholníka, kruhu, štvorca, hviezdy, kríža: napr. *Stretnutie-Pieta*, *Vymedzovanie priestoru*).

Už od polovice 60. rokov sa časopriestorovým a procesuálnym aspektom diela venoval aj Juraj Bartusz. Na rozdiel od spomínaných autorov, pre ktorých bolo typické maliarske východisko, jeho akčnú tvorbu poznačilo výrazné sochárske ctenie: ľudské telo vnímal ako priestorový objem a kinetický fenomén (v zmysle pozitívu i negatívu, napr. *Únik priateľa I. D.*, 1983), permutačný prvok *Stupeň víťazov* (spolu s G. Kladekom a B. Juhászom, 1974), živú skulptúru, prostredníctvom ktorej tematizoval kategórie priestoru a času (napr. *Kondičné dni vo Vlkovej*, 1971 spolu s V. Popovičom a J. Kornúnikom). V 70. rokoch, akoby v svojskom nadviazaní na odkaz japonskej skupiny Gutai, kládol dôraz na vlastnú koncentrovanú fyzickú energiu gesta (*Úder cez kameň, Tehly hodené do tuhnúcej sadry, Časovo limitované kresby*). Do výrazového aparátu jeho individuálnych performances i happeningov občas prenikla aj ostrá črta ironie a paródia rituálov každodennosti *Úradné potvrdenie* (1971), ideologických mechanizmov totality ako i manipulácie s človekom (napr. *Súkromné CO cvičenie*, 1982).



Ján Budaj a DSIP: Týždeň fiktívnej kultúry, Bratislava, 1979

Solidarita zrodená z beznádeje

Ak sa spočiatku škála akčného výrazu pohybovala v intenciách utopického avantgardného rozmeru umenia ako „spolutorby lepšieho sveta“, sviatku, pocty, či prírodného rituálu, v súvislosti s narastajúcou dezilúziou prenikla ku koncu 70. rokov do podoby spoločne zdieľanej hravej situácie ironická parafráza, trpký humor, širšie spoločenské aspekty ako i osobné, skôr traumatizované pocity. V období zostrenej perzekúcie a násobených výsluchov na ŠtB boli k účasti na akciách pozývaní len tí, ktorí sa navzájom dobre poznali, ktorí pôsobili svojimi kontaktmi a správaním – vzhľadom na štátnu moc – morálne bezúhonne a spoľahlivo. Popri bytových, ateliérových akciách a performances v prírode, rátaujúcich s užším okruhom zainteresovaných umelcov a ich priateľov, sa dôležitým fenoménom stala tzv. „pouličná akcia“, ktorá vrstala do bežných každodenných situácií v podobe individuálnych či kolektívnych intervencií. Podieľali sa na nich aj aktéri, ktorí nevyšli z prostredia výtvarného umenia, ale dostali sa k nemu od bezprostredných reflexii spoločenskej problematiky a hľadali vo sférach alternatívnej kultúry nielen adekvátnu výrazovú formu, ale aj prirodzenú záštitu pred ohrozením základných existenčných hodnôt. Z týchto psycho-sociologických motivácií vyrástli aj pouličné akcie ochranára Jána Budaja realizované najmä v rámci jeho *DSIP-Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania*.<sup>20</sup> Svojou otvorenou proklamativnosťou, v ktorej rezonovali aj idey hippies a provos, či politických akcií európskych situacionistov, sa primkli k podobe akčného umenia 70. rokov vo svete, najmä k tzv. „expanded performance“. Budaj stál mimo tradičný romantický ideál umelca modernizmu, ktorý bol presvedčený, že umením možno prispieť k prebudovaniu daného spoločenského systému. Skôr veril v možnú premenu jednotlivca prostredníctvom „intenzívneho zážitku životnej udalosti“. V tomto zmysle pokladal skupinu za základný prostrie-

dok osobnostnej zmeny. Z týchto dôvodov sa začal hlbšie zaoberať vzťahom jedinca a spoločnosti, zaujalo ho psychologické a sociologické pozadie konformizmu ako spoločenského javu. Podľa autorom vopred stanovených propozícií prebiehali na vymedzenom území mesta počas niekoľkých hodín akcie ako aranžované situácie, akési modelové analytické štúdie vzťahov človeka a sveta v rámci daného spoločenského systému. Vychádzali zo svojského pokusu vyprovokovať psychické reakcie chodca na neočakávaný zvrät v bežnej situácii na verejnej komunikácii, na odchýlku z normy. Cieľom bola katarzia, ktorá nastala, keď si 'obeť' uvedomila, že išlo o hru. Tieto Budajove inscenované 'udalosti' bezprostredne súviseli i s aktivitami bratislavských divadiel, najmä s experimentálnou scénou Labyrint. Skúmanie reakcií publika sa testovalo aj v *Týždni fiktívnej kultúry* (Bratislava, 1979). Jeho jadrom bola analógia 'názornej agitácie' – transparenty umiestňované na zastávkach (*Letecká doprava je najlacnejšia*, Bratislava, 1978) pútače, plagáty a billboardy informujúce o neexistujúcich výstavách.

Z princípu sociálnej komunikácie vyrastali aj pouličné akcie Ľubomíra Ďurčeka, v ktorých organizátori v priebehu niekoľkých hodín vytvorili v bratislavských uliciach určité situácie prostredníctvom premenlivých konfigurácií a kontaktov s chodcami (napr. *Rezonancie, Aureola, Priehrada*, 1979). Ich pendant tvorili autorove minimalizované pouličné performances (napr. *Horizontálny a vertikálny pohyb - Transfigurácia*, 1979) provokujúce 'zmrazením' elementárneho pohybu v istej fáze na spôsob 'živej skulptúry' a situácie, keď sa okolo idúci nevdojak sám stal fyzicky súčasťou aktivity produkovanej umelcom (tzv. *Simultánne eventy*). Svojím redukovaným pôdorysom, vymedzeným jasným konceptuálnym zámerom súviseli aj s autorovými ďalšími aktivitami: denníkovými záznamami, poviedkami, fotografiou a filmom. V nezvyčajnej pohybovej škále rozohrané telesné 'prostocviky' a pó-

zy zachytené v jednotlivých fázach fotografickou dokumentáciou, rovnako, ako úspornosť výrazu, však Ďurčekovi nebránili vtiahnuť do deja rituálne alebo koncentrované gestické prvky (napr. *Demonštrácia*, 1977). Niektoré možno čítať nielen ako skúmanie mechanizmov reakcie a podvedomých reflexov jedinca na určité podnety, ale aj ako svojské metafory strachu či manipulácie s človekom prostredníctvom ideológie (*Návštevník; Prijímanie I-III / Stotožnenie*, 1980). Maximálnym psychickým a fyzickým sústreďením sa na jednoduchý performatívny úkon Ďurček akoby znova a znova preveroval citlivosť rutinou každodenného života otupených zmyslov, hoci len meraním priestorových dimenzií okolitej reality (*Dotýkanie - ukazovanie*, 1975, Košice). Výskum pohybu a hmatu prostredníctvom dotyku ako základného fyzického kontaktu, jeho prenosu ako kumulovanej energie sa prejavil aj neskôr, tentoraz medzi niekoľkými ľuďmi (*Posolstvo IV*, 1982 i v jeho filmoch, ktoré sú koncipované ako kolektívne testovacie akcie (*NFRMC Informácia... /... o rukách a ľuďoch*, 1982; *Domov*, 1983).

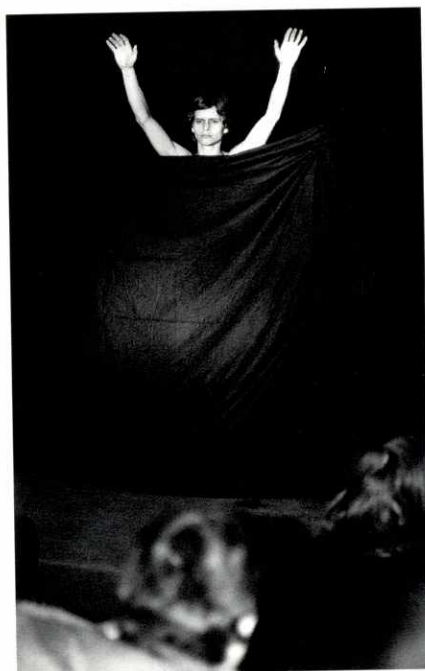
<sup>20</sup> Do blízkeho okruhu Budajovho DSIP v rámci neoficiálnych prezentácií patrili aj G. A. Levický, Ráchel Archleb, Tomáš Petřivý, Igor Kalný a Pepo Schottl. Poslední dvaja založili r. 1982 hudobné teleso CUCU, ktorého prezentácia bola viazaná najmä na priateľské stretnutia a predstavenia na vernisážach výstav, pričom v mnohom ťažila z duchovných výdobytkov performance. Okrem klasických hudobných nástrojov (gitara, klavír) sa členovia CUCU inšpirovali fluxusovými postupmi a pri svojich vystúpeniach používali predmety bežnej dennej spotreby, ale aj základné médiá, ako svetlo, ľudský dych a pod.



K skupine autorov, ktorí sa koncom 70. rokov stretávali (J. Budaj, Ľ. Ďurček, R. Cyprich, J. Mihalík, P. Thurzo, J. Štuller, Ľ. Lauffová a i.) v bytoch i vo voľnej prírode ako bratstvo ľudí, ktorých spájali „pocit byť spolu v akomsi výnimočnom postavení, spoločne sa odlišovať od iných a vymaniť sa z obecných noriem“, (Huizinga) patrila aj Vladimír Havrilla. V jeho tvorbe predstavuje akčný prejav len jednu z oblastí, sféru úniku a emocionálnej ventilácie. V lete roku 1978 uskutočnili viaceré akcie happeningového typu v prírodnom prostredí Čunova, odohrávajúce sa v atmosfére uvoľnenia a spontánnych, hravých činností, mimo okruh priamych hmotných záujmov, v manipulácii s určitými efemérnymi výtvormi, ktoré zahŕňali prácu s dotvoreným ready-mades. Na podobnom princípe Havrilla inscenoval niektoré kolektívne akcie aj v mestskom prostredí (napr. *Druhá strana platne*, 1981, *Bratislavské mačičky a iný underground*, 1982). Jeho príležitostné individuálne performance (napr. *Nikodémova otázka*, 1979) i undergroundové filmy odhaľujú existenciálnu, metaforickú výpoveď, zvláštnu magickú dimenziu, ktorá je blízka aj jeho sochárskej tvorbe, konceptu a literárnej činnosti.

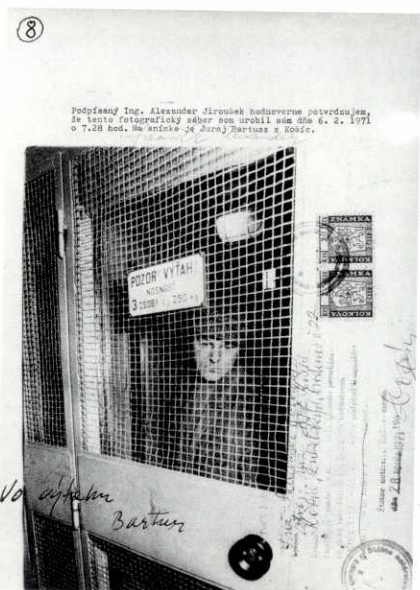
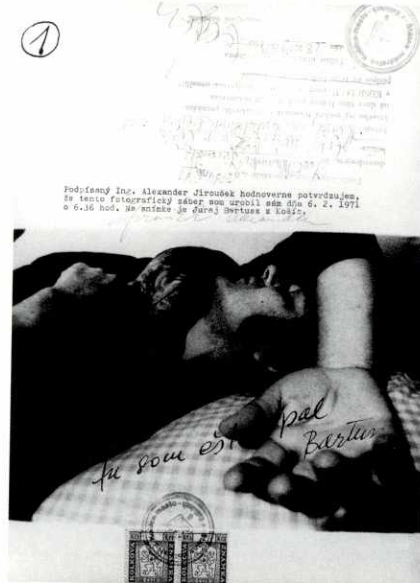
Začiatkom 80. rokov sa organizovaný happening aj individuálne performance posunuli do zložitejšie štruktúrovaných sociokultúrnych a socio-politických súvislostí. Hoci hra stále obsahovala spontánnosť, radosť z „hrania“, stratila svoju nevinnú podobu a stala sa súčasťou mimikry všedných dní, rafinovaným inotajom. Tieto prvky charakterizujú najmä kreácie predstaviteľov úzkeho tvorivého zoskupenia, ktoré prijalo názov *TERÉN I-V*: P. Meluzin, P.O.P., J. Želibská, J. Koller, Ľ. Ďurček, D. Tóth, R. Matuščík, R. Cyprich, V. Kordoš, M. Krén. Ich akcie sa konali v rokoch 1982–1985 v okrajových častiach mesta, na opustených staveniskách a v prírode.<sup>21</sup>

K najvýraznejším predstaviteľom *TERÉNU* patrila Peter Meluzin. Akcia sa v jeho tvorbe spočiatku presadila najmä v herne modelovej situácii športovej súťaže ako konštantný spoločenský jav „organizovanej činnosti“ ako „kontaminácia hry a opravdivosti“ (Huizinga) cez ľahkú iróniu a výrazovú



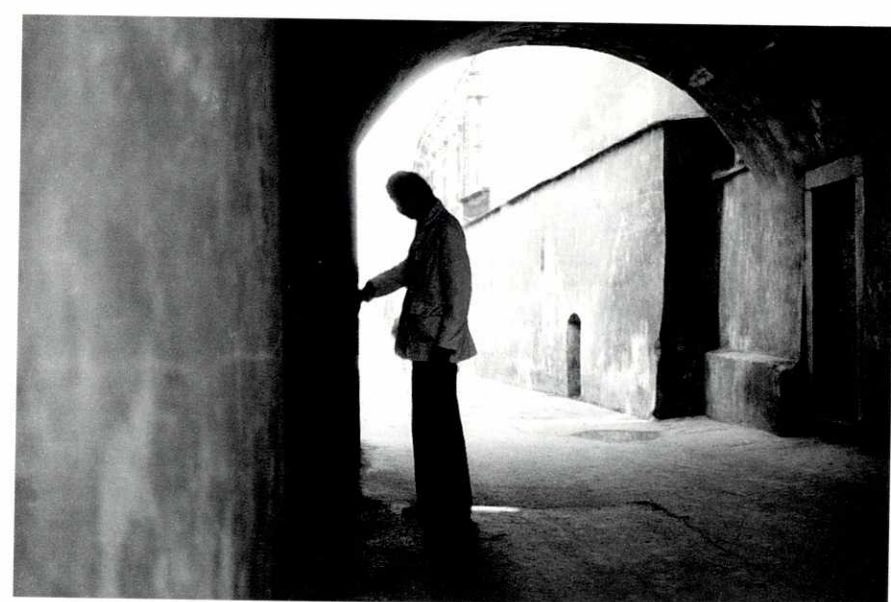
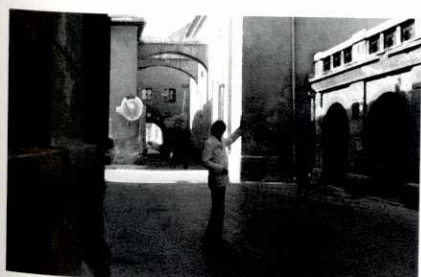
Robert Cyprich: Ex-tenzia. Bratislava, 1980

<sup>21</sup> Na význam činnosti *TERÉNU* v rámci „organizácie happeningu, eventu a performances osemdesiatych rokov“ umenia poukázal predovšetkým teoretik a od r. 1981 jeden z aktívnych participantov tohto akčného združenia R. Matuščík v publikácii *Terény*, založenej na disentových samizdatoch. Pozri bližšie: MATUŠČÍK, Radislav: *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava 2000.



Juraj Bartusz: Úradné potvrdenie. 1971

Ľubomír Ďurček: Dotýkanie – ukazovanie. Košice. 1975







Peter Meluzin: Schwarzes Loch, 1984



**22** Členitou štruktúrou U.F.O.tbalu, spojeného s „priateľskou odvetou“, v priblížení „záklusia“ evokoval Meluzin manipulácie v rámci športových klubov. Zápas v telocvični obohatený o prídavné rekvizity (transparenty, výzdobu, ceny atď.), kde všetci umelci dostali možnosť realizovať sa aj „výtvarne“, prerástol do rozvetvenej alegórie každodennosti s prvkami rôznych modelových situácií. Akcia vynaliezavo a vtípne reagovala na štátne sviatky, uvádzacie politické rituály, reprezentatívne portréty, kultúrne vložky. Fotodokumentácia UFOkroniky zachytáva okrem zápasu aj zábery „zo šatne“, zápisnicou o zdravotnom stave hráčov, ohlasy v tlači a pod. **23** GAZDÍK, Igor: Pokus o fiktívnu typológiu zápasu. (Niekoľko poznámok na tému šport a výtvarné umenie. Strojopisová príloha k dokumentácii UFOTBALU P. Meluzina. Bratislava 1981. In: *Umenie akcie 1965–1989*. Kat. výst. SNG, Bratislava 2001. Ed. Zora RUSINOVÁ, s. 281–283. **24** Popri príspevkoch tradičných médií, ktoré prebiehali na Posune v dome M. Kréna, sa v jednej z akcií pod názvom *Simultánka* paralelne – v pivnici – odohrávala akčno-konceptuálna verzia „posunu“, na ktorý Meluzin pozval priateľov, ktorí sa inak tohto podujatia nezúčastňovali. Ladil ju ako opozitum estetizujúco-výtvarného prejavu: prítomní diskutovali, venovali sa konzumácii a hre. Obe skupiny „posunovačov“ (ti na poschode, a ti v pivnici) sa tak síce ocitli, podobne ako v oblasti umenia, „v jednom dome“, obrazne povedané, „na jednej lodi“, ale predsa boli každý „inde“. Okrem názvu akcie, ktorý je narážkou na Duchampove simultánne hry šachu so zaviazanými očami medzi známymi šampiónmi, transparent visiaci na stene modifikovali slávny Duchampov výrok: „The great artist of tomorrow will go underground.“ Meluzin ho „posunul“ do aktuálnych pomerov pretlmočením: „Najväčší pojde dneska-zajtra do pivnice!“

perzifláž (Edvantič, 1980, spolu s J. Kollerom; *R. Mutt-ácia*, 1980). Najmä *U.F.O.tball* z roku 1981 ako časovo rozfázovaný, viacúrovňový happening so zložitou štruktúrovaným pôdorysom športového zápasu prerástol do široko rozvetvenej alegórie každodennosti.<sup>22</sup> Čím sa však líši koncepcia športových hier J. Kollera a táto Meluzinova akcia? Ako výstižne postihol I. Gazdík, Meluzinova akcia prerástla „...hranice športového, v tomto prípade teda futbalového zápasu. Ak v Kollerovom prípade šlo skôr o „sebaprezentáciu“ a „sebaprezentovanie“, u Meluzina „hra je hrou na hru, ktorú sám vytvára, rozvíja a dáva jej – ak chce – iný zmysel, než aký jej môžu dať nevyhnutne vytvorené pravidlá, bez ktorých by vlastne športové podujatie nemohlo existovať...“ V jeho ponímaní ide teda skôr o „možnosť skúmania športovej hry a umeleckých hier na pozadí predovšetkým sociologických a kultúrno-filozofických teórií hier.“<sup>23</sup>

Už od prvých projektov akoby sa opieral predovšetkým o Duchampov odkaz, teda o autora, ktorý nebol dovtedy v slovenskej alternatíve (s výnimkou J. Kollera) nijako zvlášť uctievaný. Duchampovská línia predstavovala v tom čase v našom umení, obrazne povedané, „krajnú pravicu“, s dôrazom na sebareflexívnu kritiku štatútu umelca ako takého. S Duchampom Meluzina spájala nielen práca s ready-made, ale najmä zmysel pre rafinovanú pointu, výrazovú skratku a reverzibilitu významov (*R. Mutt-ácia*, 1980). Ani Meluzin sa v tejto súvislosti nevyhol v alternatívnych kruhoch obľúbenému fenoménu interpretácie. V rámci Posunu roku 1981 prezentoval v „interpretačnom“ duchu napr. aj reakciu na *Čitateľskú pozíciu pre popálenie 2. stupňa* Dennisa Oppenheima z roku 1970, reprodukovanú v knihe Art Today. Pre seba príznačne však využil „poctu“ skôr v polohe odmýtizovania výtvarného diela „zapožičaného“ z dejín umenia.<sup>24</sup> S prirodzenou iróniou a vecnou triezvosťou sa „asimiloval“ aj vo svete mimo-umeleckých procedúr a odbornej terminológii: ironizujúco reagoval na liečebné a terapeutické metódy, administratívne zoznamy, lekárske správy (napr. *Aplikácia termografickej metódy*, 1982).



Niektoré Meluzinove akcie realizované v rámci *TERÉNU* sa stali vernými podobnosťami socializmom vyzdvihovanej „ušľachtilej činnosti“ a falošného optimizmu, iné humorne reagovali na heraldiku monolitnej spoločnosti, na štátne sviatky, pričom často vyhľadával súhrn času a miesta starých a nových ideologických „mýtov“ (napr. *Koincidencia*, 1983). V dokumentácii nechýbajú ani exaktné postupy, merania a schémy (*Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa*, 1982). Do scenárov pre kolektív pripravovaných happeningov niekedy popri špekulatívnych prvkoch a vopred plánovaných momentoch voľne vstupovala improvizácia, vďaka čomu nadobudli ráz „veľkej vážnej hry“ s otvoreným koncom. Tieto absurdné metafory doby, ironické psychodrámy a frašky z prvej polovice 80. rokov, v ktorých „manipuloval“ s participantmi prostredníctvom inštrukcií, si vybíral prímestské oblasti, opustené stavby, betónové šalungy a potrubia ako dehumanizovanú verziu prírody (*Perníková chalúpka*, *Black Hole*, *Schwarzes Loch*, *Sitting Bull* a pod).

Permanentný tlak totality na vedomie človeka reflektoval aj v krátkych akčných filmoch (*Loggia*, 1984., *L.E.F.*, 1986, *Bianco*, 1988 a pod.).

Aktívnym účastníkom, ale aj iniciátorom niektorých akcií v rámci *TERÉNU* bol aj Radislav Matuščík (*Crossing*, 1980, *Staking of the Claim*, 1982, *I. občiansky C/K obrad*, 1982). V roku 1977–1984 vytvoril spolu s Pavlom Breierom a Petrom Horváthom nelegálne zoskupenie *BAHAMA* (podľa začiatkových písmen participantov), ktoré realizovalo sériu akčných a konceptuálnych pieces.

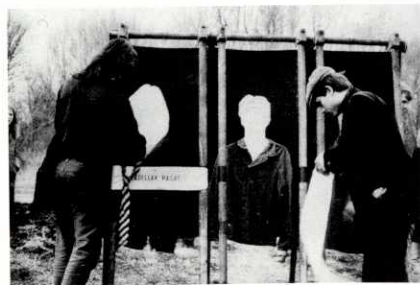
Zoskupenie troch umelcov, Ladislav Pagáč, Milan Pagáč a Viktor Oravec, ktoré sa objavilo na výtvarnej scéne v roku 1979 a neskôr prijalo názov Artprospekt P.O.P sa už od počiatku prihlásilo k ritualistickému body-artovému performance. Dôrazom na silný vypätý zážitok tela, fyzickú záťaž a bolesť, skúmanie fyzických a duchovných možností jedinca, majú v kontexte slovenského akčného umenia špecifické, výlučné miesto. Ich kreácie sa diali zvyčajne v prírode, v starostlivo vyberanej lokalite, ktorá terénym usporiadaním vyhovovala archaickému, civilizácii vzdialenému ponímaniu kontaktu človeka a sveta.



Obradná identifikácia tela s krajinou konfigúraciou, návrat k primitívnemu štádiu vývoja kultúry, k ranému mýtickému obdobiu poskytoval možnosť slobodného úniku od vtedajšej spoločenskej situácie na Slovensku. Bol vedomým zostúpením k biologickým inštinktom a jednoduchým úkonom evokujúcim rané prehistorické rituály s dôrazom na senzitivnú pudovú stránku umeleckej kreativity. Tento trend bol však na druhej strane u P.O.P. už od počiatku vyvažovaný prísnu racionalitou, dôsledným využitím numerológie,<sup>25</sup> ktorá sa stala popri anagramoch jednou z kľúčových súčastí ich ďalších spoločných realizácií (viazanie akcie na čísla – názov, rozsah a počet úkonov odvodený od dátumov dňa, kedy sa konala). Na druhej strane bol ich rituál sám o sebe svojou povahou analógiou algoritmu a to v tom zmysle, že predpisoval presný postup jednotlivých operácií, ktoré museli byť prevádzané určitým spôsobom a v určitých sekvenciách, s rešpektom k časovému aspektom operácie.

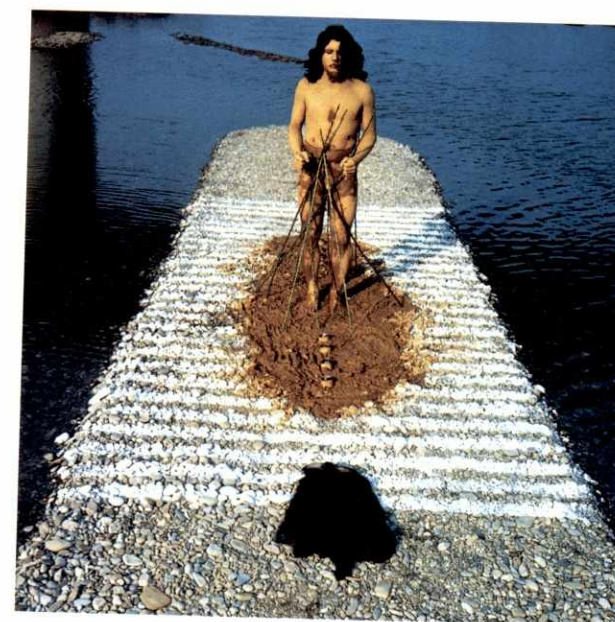
Hoci ich kreácie mali aj land-artové konotácie, krajina v ich projektoch sa postupne priamo úmerne k pribúdaniu ritualistických body-artových prvkov, najmä dôrazu na telesnú výdrž, stávala skôr scenériou, akýmsi prirodzeným javiskom pre akciu tela, ktoré mu poskytuje vhodné nástroje a potrebné rekvizity. Zapájanie tela do póz, ktoré overovali jeho prahové možnosti v hraničných situáciách, poukazuje na širšie súvislosti s tzv. endurancným performance vo svete a v širších súvislostiach evokuje najmä historické iniciálne obrady, keď bol vybraný adept zasvätenia podrobovaný ťažkým skúškam.

Do dejín body-artového performance sa P.O.P. zapísali predovšetkým *Sympóziami*, na ktoré sa viaže obsah 16 vopred vypracovaných projektov pod názvom *Artprospekt P.O.P. 1981*. Aj podľa slovne doložených konceptov, často svojou formou pripomínajúcich aj vizuálne básne, sa dôraz kládol na prírodniny (kameň, ihličie, zem, stromy, trávku, kvety a pod.) a jednoduché rituálne činnosti (napr. „striekanie, otláčanie, bodanie, obliekanie, tupovanie, akvarelovanie, obliezovanie, artikulovanie, rajbanie, usmievanie, ťapkanie, ohmatávanie, roztláčanie, obcovanie, kopanie“ a pod.). Počas 1. *Sympózia*



Artprospekt P.O.P.: Údernici. 1983

<sup>25</sup> K numerologickým zákonitostiam sa hlásil už landartovo-akčný projekt *Špirály I-II.* z r. 1980. Zatiaľ čo prvá, v priemere 20 m bola vykopávaná v zemi, druhú so zhustenými kruhmi vyšliapávali v zasneženej krajine za Bratislavou. Tvar špirály vymedzovali exaktne opísané kruhy, ich počet narastal podľa číselných výpočtov, pričom aj činnosť aktérov bola determinovaná: v určitom momente; napríklad, po prejdieni 100 krokov sa pustili do behu, v určitom okamihu zasa, naopak, zastali a pod. V *Spirál I.* napokon stredové kruhy vysypali listím, behali dookola s fackou v rukách a napokon ich zapálili.



Artprospekt P.O.P.: Skrčenec. 1982





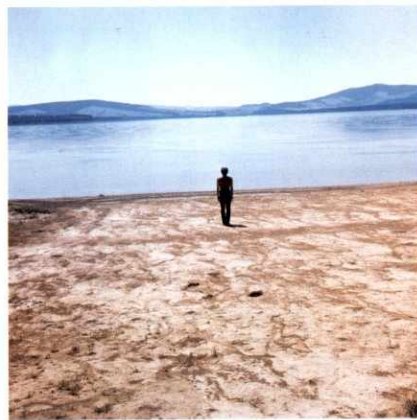
v Ľubietovej realizovali v tomto duchu pozoruhodné rituály: *Grafikon*, *Zasex*, *Oktoru-Rutoko* a i., pričom mimoriadne náročnú prípravu a skúšky si vyžadoval najmä *Daring*.<sup>26</sup> Vyvážovanie tela vždy k iným prírodninám sa objavilo aj v rituáli *O zem, o trávy, o skaly* (1982, Pruské, Lom nad Rimavicou) kde bol nahý V. Oravec symbolicky pripútaný a vyviazaný o skaly, o kolíky v zemi a navyše splýval s nimi v symbolickom sfarbení. Body ako ukotvenie šnúr a zároveň súradnice vymedzujúce aktivity tela v priestore sa dostali do nových významových súvislostí na 3. *Sympóziu* realizovanom v Dúbravke pri Bratislave roku 1982, v akcii príznačne nazvanej *Sebastián*.

V *Skrčencovi* (1982, Váh-Ilava), potom šlo opäť predovšetkým o návrat k prehistorickému rituálu s heterogénnou zmesou rozmanitých kultúrno-mytologických súvislostí.<sup>27</sup> Na prírodnú mágiu sa viazali aj rituály realizované na Oravskej priehrade (*Koreň, Slnko, Rotor*, 1983).

Exteriérové kreácie P.O.P. nevyužívali ani apropráciu objektov industriálneho typu (napr. performance *Regi*, v rámci *TERÉNU* realizovaný happening *Úderníci*, 1983),<sup>28</sup> pričom niektoré z nich boli situované aj do interiéru (*P.F.*, 1982; *Ka-zi-mír*, 1984 a i.).

V závere nami skúmaného obdobia sa svojimi akciami presadili aj ďalší autori (Peter Kalmus, Michal Murin atď.), ktorých tvorba sa však vyhranila najmä neskôr, keď nastal v oblasti kultúry postupný spoločenský odmäk vyvrcholiaci revolučnými udalosťami a spoločensko-politickými zmenami roku 1989.

<sup>26</sup> *Daring* bol postavený predovšetkým na fyzickej výdrži. Výsledným efektom bolo nahé telo M. Pagáča zavesené na siedmich textilných pásoch v horizontálnej polohe v lese medzi stromami nad úvratou cca 8 m nad zemou, pričom každý bod tela (tvár, prsia, pupok, bedrá, stehná, pľúčky, kotníky) spočíval na jednom z pásov a mal presne určenú výšku zavesenia. Pod zaveseným rozhojdávaným telom, obklopeným dymom stúpajúcim z ohníka sa odohrávala pantomimická nemohra ostatných participantov. <sup>27</sup> Celý rituál bol rozvrhnutý do časového úseku dvoch dní. V prvý sa deň trojica inšpirovala ostrovcem na Váhu a vytvorila z kameňov a skál organizovaný pozdĺžny útvar ako základ pre ďalšie obradné úkony. Na druhý deň pomaľovali priečne stred ostrova bielymi pruhmi v počte odvodenom zo súčtu čísel dňa. Zatiaľ čo nahý Viktor Oravec behal kol dokola a potom inštaloval na ploche ostrova bahno, v jeho zadnej a prednej časti umiestnili kožušiny. Následne jeho stojacu postavu obložili palicami zo šípových krov a Milan Pagáč ho celého potrel bahnom. Na záver akcie, potom ako Viktor odhodil palice a zviezol sa do podoby skrčenca, zapálili oheň. <sup>28</sup> Podrobný opis akcie pozri bližšie in: MATUŠTÍK, Radislav: *Terén...*, c. d., (časť Terén II), nepap.



Artprospekt P.O.P. Slnko, 1983

## AKČNÁ SCÉNOGRAFIA

DAGMAR POLÁČKOVÁ

Keď Josef Čapek začiatkom minulého storočia definoval svojho súčasníka predovšetkým ako milovníka rýchlosti, pomerne presne vystihol nielen atmosféru prvých dvoch desaťročí 20. storočia, ale zároveň vyslovil prognózu platnú dodnes. Rýchlosť vyjadrená pohybom, zmenou, rytmom, aktívnym prístupom človeka k svojmu okoliu, technike, umeniu vyvolala zmeny napokon i v oblasti divadelnej scénografie.

V 20. rokoch vládli v divadlách výtvarníci a architekti, ktorí tu v trojrozmernom prostredí transformovali do javiskovej podoby svoje aktuálne štýlové programy. Ich razancia a sebavedomie do značnej miery javisko ovládli, či už v polohe expresionizmu, kubizmu, konštruktivismu alebo poetizmu. Výtvarná zložka dominovala predovšetkým na veľkých javiskách kamenných divadiel v podobe obrazu, ilustrácie či metafory dramatického textu. Istú alternatívu predstavovali experimentálne malé scény, kde sa scénografia prejavovala v cielennejšej a užšej väzbe k daniu a hereckej akcii. V oboch prípadoch však jedným z centrálnych problémov, ku ktorým bola ich pozornosť pripútaná, bolo skúmanie možností ako vyjadriť rýchlo premenu scény v súlade s dramatickou predlohou bez nutnej prestávky na prestavbu scény. Tu možno nájsť protogenézu dvoch najčitateľnejších tendencií scénografie 20. storočia. Scénografie ako disciplíny výtvarno-dramatickej, ktorej vývin sa odohral predovšetkým na doskách veľkých divadiel s dobrým technickým vybavením. Scéna tu sledovala dramatický príbeh v premenách pomocou techniky – pohyblivými ľahmi, zdvihmi, pohyblivými mechanizmami, prostredníctvom točne, ale scénické premeny sa odohrávali i pomocou svetelnej techniky, projekcií a napokon i priamym použitím pohyblivých obrázkov – filmového záznamu v divadle. Experimentálne orientované malé scény, ktoré takéto svetelno-technické vybavenie nemali, boli nútené zmenu vyjadrovať mechanickým, ale pre divadlo tým najprírodzenejším

spôsobom – priamo fyzickou akciou hercov. Priekopníkmi tejto „protoakčnej“ scénografie sa stali v 20. rokoch výtvarníci spolupracujúci s Jindřichom Honzlom, Jiřím Frejkom a Emilom Františkom Burianom.<sup>1</sup>

A bol to opäť práve Burianov a Kouřilov *Theatergraph*, ktorý sa v 50. rokoch stal inšpiráciou pre znovuoživenie princípu simultánnej premeny scény a dramatického deja v *Laterne Magike*. Sám jej spolutvorca Alfréd Radok bol jedným z prvých, ktorí sa snažili tento princíp uplatniť i v bežnej divadelnej praxi. Požadoval scénografiu, ktorá nepredstiera, neklame a zviditeľňuje proces nestálych premien. Vrství ich v čase a vzájomnej súvislosti. Pretože, ako hovorieval, rovnako ako v živote, ani v divadle nemôže byť nič stále. Premenu scény povýšil na obrad. Ladislav Vychodil mu pripravil scénografiu, ktorá už nesleduje dramatický príbeh typicky pre 60. roky ako autonómna zložka, ale priamo fyzicky súvisí s hereckým konaním na javisku. Výsledkom tejto dôsledne rytmizovanej premeny scény bola procesuálna sémantizácia scénického prvku. Radokov asistent réžie pri inscenácii *Zlodejky z mesta Londýna*, Václav Havel, o takto chápanej scénografii dodal: „Pre nás nie je dôležitý strom, ale jeho rast.“ Nie predmet – scénický artefakt, ale proces, trvanie. Skriňa tu je postupne podľa dramatického kontextu hereckej akcie najskôr samotnou skriňou, neskôr portálom hotela, policajným trezorom a napokon pódium pre živú kapelu. Naturalizmus scénických prvkov však spôsobom inscenovania získal novú metaforickú imagináciu.<sup>2</sup>

Z podobného chápania procesualnosti a kontextu naturalistického scénického predmetu v inscenácii vychádzali neskôr i tvorcovia v Divadle na Korze a v Divadle Husa na provázku. Táto vedomá antivýtvarnosť vizuál-

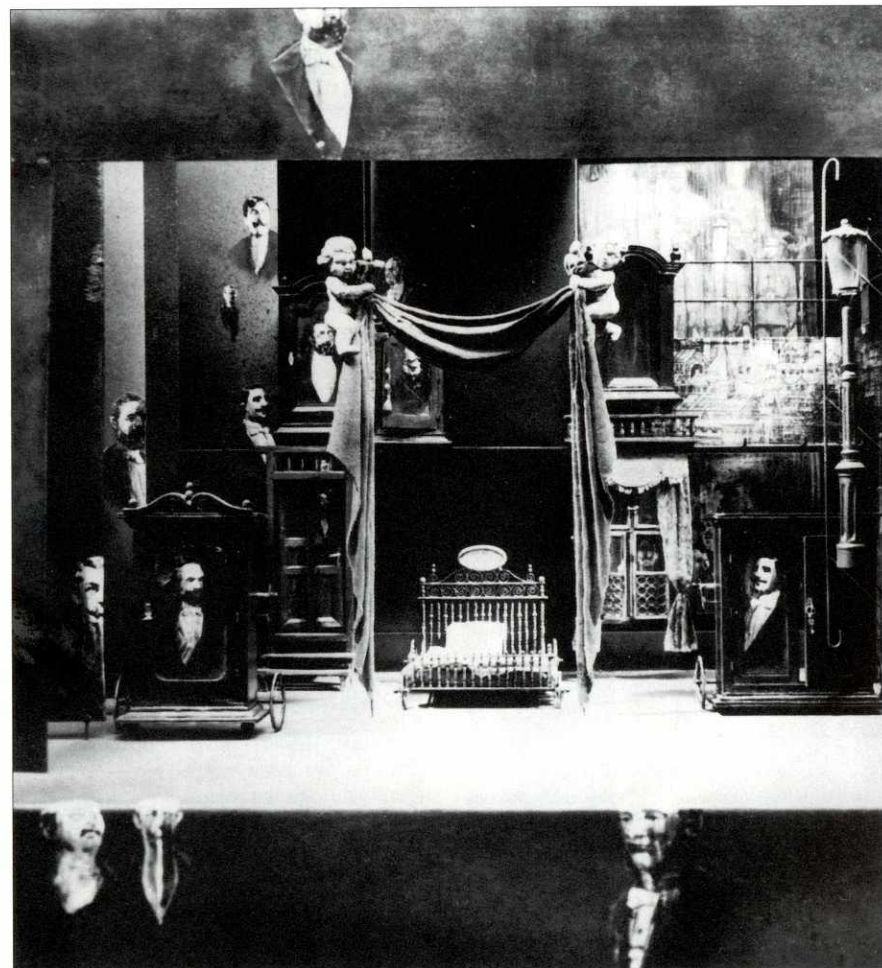
nej zložky v jej primárnej predmetnosti bola artikulovaná ako zjavné opozitum voči preestetizovanej obrazovej a náznakovej scénografii konca 60. a 70. rokov. Tvorcovia v oboch divadlách cítili, že výtvarne akcentovaná podoba divadla vytvára síce pôsobivú esteticko-dramatickú realitu veľkej ideovej pôsobivosti, ale jej sklon k abstrahovaniu, zobecňovaniu je odťažitý od reality a diania vo svete, v ktorom žili a ku ktorým sa chceli vyjadriť. Vznikol inscenačný štýl, ktorý bol protikladom výtvarne akcentovaného divadla a vyžadoval úplne odlišný typ scénografie. Vizuálna zložka *Korza* vychádzala z obraznosti reálnych predmetov i materiálov a zároveň reflektovala autenticitu prostredia neviditeľného priestoru pivnice domu, kde divadlo v rokoch 1968–1971 pôsobilo. Priestor pivnice ako celok – environment, kde javisko i hľadisko boli doslova na dosah ruky, zároveň umožnilo neutralizovať i konvenčné divadelné rozdelenie na priestor divácky a herecký. Dištanc zmizol a v divadle dochádzalo k živému bezprostrednému kontaktu a komunikácii s divákmi. Korzo si veľmi rýchlo získalo svoje publikum. Milan Čorba, ktorý prevažne výpravy pre divadlo pripravoval, pracoval s fragmentmi reality – nájdenými šatami, rekvizitami, ktoré inverzne povýšil na umelecké znaky. Z citátu skutočnosti sa stal predmet umenia.<sup>3</sup> Scénografia tu vzniká nie a priori ako výtvarný návrh v samote výtvarníkovho ateliéru, ale priamo na scéne v procese skúšok. To bol ten správny priestor na jej postupné domýšľanie a tvarovanie. Všetchnosť a trivialita predmetnosti, privlastnenej z reality sa v hereckom podaní menili na akčne obrazné divadelné prostriedky. Dôrazný bol najmä kostým, ktorého koncept sa neodvíjal len od charakteru dramatickej postavy, ale a to predovšetkým, staval na konkrétnej individualite hercovej osobnosti,

<sup>1</sup> *Dějiny českého divadla*. Academia Praha. 1988, s. 80-97. <sup>2</sup> RADOK, Alfréd: Ladislav Vychodil a scénografie. In: *Divadlo*, 1963, č. 6, s. 15-29. <sup>3</sup> JABORNIK, Ján – MISTRIK, Miloš: *Divadlo na Korze*. Bratislava 1994, s. 55-57. Tvorcom vizuálnej koncepcie *Korza* bol Milan Čorba predovšetkým v scénografiách k hrám *Čakanie na Godota* (1968), *Ženba* (1969) a *Můj úbohý Marat* (1970).



autenticite jeho vyjadrovania pohybom, gestom, mimikou, v strete s textom dramatickej postavy. Hoci scénografia Korza bola predmetne konkrétna a voči dramatickému textu dostatočne asociatívna, bola zároveň paradoxne i vyjadrením anonymnosti, univerzálnosti a prenosnosti dramatickej situácie. Analogický postup sa odohrával v súčasnom svetovom hnutí arte povera (vizuálna typológia) a čiastočne fluxuse (destabilizácia konvenčného statu umeleckého diela, prepájanie života a umenia...), ktoré patrili zároveň i k jedným zo zdrojov formovania akčnej scénografie. Na rozdiel od nej, však bola vizuálna podoba éry Divadla na Korze, napriek svojej rozmanitosti, kontrastnosti i významovej ambivalencii kompaktná. Aktivita relácie scénografie a diania bola na rozdiel od akčnej scénografie druhej polovice 70. rokov skôr latentná ako cielene artikulovaná.

V akčnej scénografii bola táto vizuálna jednota postupne rozrušená a v predstavení začali simultánne fungovať vedľa seba, kontrastne i dialogicky rôzne predmetnosti, prvky a napokon i kostým sa stal štýlovo divergentný. V našom prostredí dochádza začiatkom 80. rokov k voľnému komponovaniu celku prostredníctvom často historicky i sociálne rôznorodých konvencií v scénografickom koncepte Jána Zavarského. Zobrazenie miesta deja, historické a sociálne súradnice inscenovaného textu vyberá a kombinuje veľmi voľne. Spája do celku dobové citácie, analógie, výtvarné štýly i nájdene predmety. Čokoľvek je možné za podmienky, že to umožní intenzifikovať sémantické kontexty a atakovať dostatočne všetky divácke zmysly. Tým už inscenovanie prechádza postupne do obdobia post-moderny. Scénografiu akčného typu ovplyvnili výrazne práve tie zmeny vo výtvarnom umení, ktoré smerovali k de-estetizácii (použitie predmety, odev, rekvizity, divadelnotechnické prvky, praktikáble...), dematerializácii (inscenácie bez klasickej scénografie – len voľný priestor a herecká akcia) a novému kontex-



Ladislav Vychodil: G. Neveux: Zlodejka z mesta Londýna. 1962

Jozef Ciller: L. Andrejev: Červený smiech. 1975



Štefan Hudák: G. Gorin: Thyl. 1981



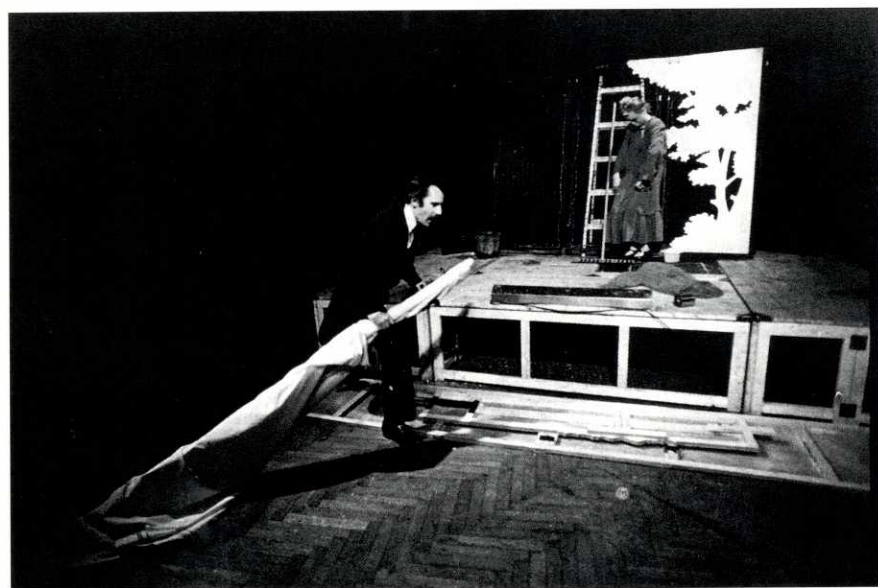
tuálnemu pojmosloviu (pojem vytvára kontext v procese a premene). Zdroje inšpirácie a súvislosti nájdeme v aktivitách Johna Cagea a jeho okruhu (všetko je divadlo, všetko čo je vidieť a počuť, bez rozdielov medzi empirickou a umeleckou realitou, kombinovanie jednotlivých umeleckých druhov), akčným umením a happeningom (artikulovaná akcia, naturalizmus, použitie tkaniny, zabaľovanie, odkrývanie, splývanie umenia a neumenia a pod.), environmentom (reflexia miesta), eventom a performance (vstup iných umeleckých druhov do divadla – intermediálnosť), pop-artom (komodita ako scénografický materiál). Z divadelných podnetov pôsobili predovšetkým vzory antiluzívneho divadla Bertolda Brechta (Karl von Appen – význa-

mová integrita scény a kostýmu, Horst Sagert – kontrast empirickej a divadelnej funkcie prvkov), divadla krutosti Antoina Artauda (intenzita nonverbálnej výpovede) a nová tektonika formy v absurdnej dráme (kontrapunktickosť). Samotná prax alternatívnych divadiel – Living Theater, Kantorovo, Szajnovo, Grotowského divadlo, Odin Teatret, divadlo Petra Brooka, Ljubimovova Taganka (slávna opona z Hamleta, ktorá ovplyvnila celý rad scénických realizácií), Théâtre du Soleil a mnohé iné, tieto inšpirácie potvrdzovala.<sup>4</sup> Dôležitá bola skladba rôznych médií, relativizácia hraníc umenia i samotných jeho výrazových prostriedkov, štruktúry umenia – ironizácia etablovaných hodnôt a naopak „estetizácia neestetického“. Divák už nebol len pozorovateľom, ale predovšetkým aktívnym spolutvorcom inscenácie, čo sa prejavilo v tematizovanom scénografickom riešení vzťahu javisko-hľadisko.<sup>5</sup>

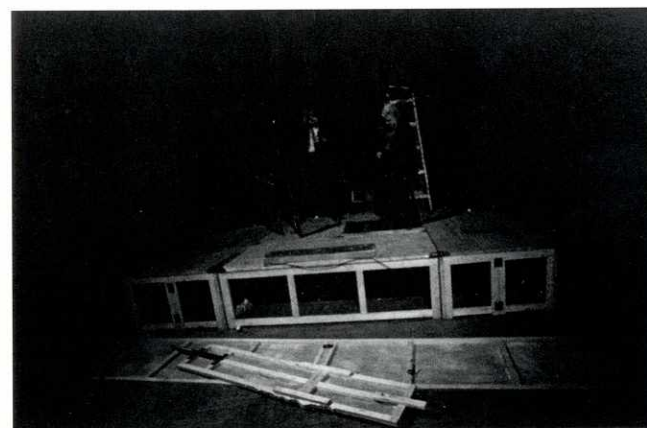
V Československu sa akčne v scénografii prejavovala celá jedna generácia<sup>6</sup> – Jaroslav Malina, Miroslav Melena, Jan Dušek, Jozef Ciller, Štefan Hudák, Rastislav Bohuš, Ján Zavarský, Tomáš Berka, Mona Hafsaht, Milan Ferenčík, Mária Zubajová, Naďa Šimunová, Miroslav Matejka... Osou akčnej scénografie však zostal, tak ako sa to priebežne ukazovalo už od 20. rokov, vzťah herec – scénický prvok, kostým vyjadrený a premenlivý v dramatickom dianí. Obraznosť a pohyb dominovali nad literárnosťou. Takáto forma procesualnosti v scéne nutne viedla divadelníkov k úzkej tímovej spolupráci. K ambíciám jej tvorcov patrilo i úsilie novodefinovať vzťah javisko – hľadisko. Stali sa tak opäť novodobými pokračovateľmi

<sup>4</sup> V roku 1967 sa po prvýkrát uskutočnila svetová prehliadka divadelnej scénografie a architektúry Pražské Quadrienále, ktorého tradícia sa kontinuálne vyvíja až do súčasnosti. Výstavy sa pravidelne zúčastňovali najrenomovanejší svetoví scénickí a kostýmoví výtvarníci. Českí a slovenskí autori sa prezentovali v samostatnej domácej expozícii. Priamy kontakt s vývojom svetovej scénografie a divadla sprostredkoval našim autorom mnohé aktuálne podnety ich účasťou na medzinárodných divadelných festivaloch. Pre slovenské prostredie a strednú generáciu autorov bol v tomto smere najvýznamnejší festival Divadlo národov vo Vroclavi. <sup>5</sup> BRAUN, Kazimierz: *Druhá divadelná reforma*. Praha 1993, s. 114-116. <sup>6</sup> MAREŠOVÁ, Sylvie: Scénografia 1983-1987. In: *Scénografie*, 1988, č. 56-58, s. 6-8.





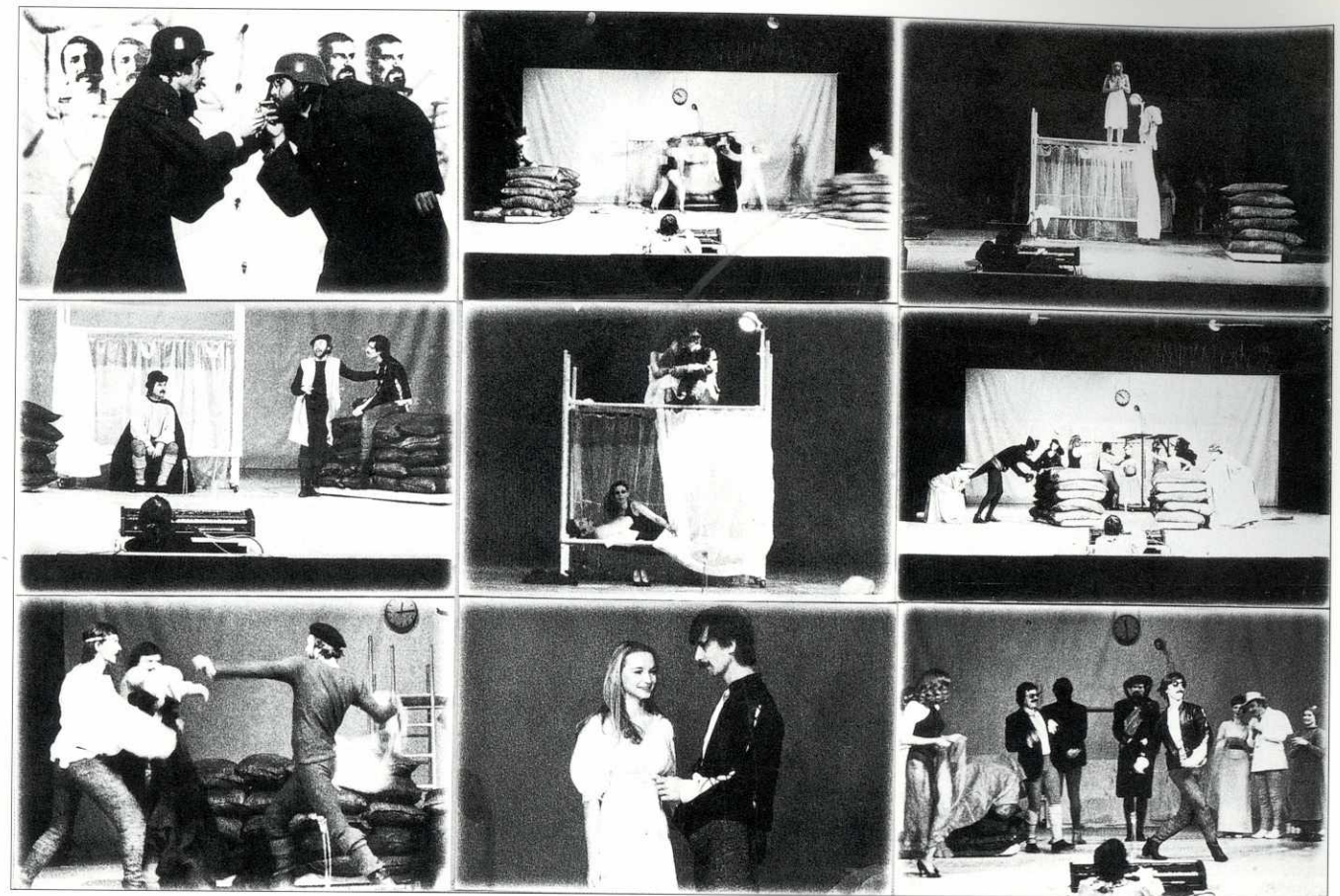
Ján Zavarský: A. Ambrová: Koncertino, 1982



reformných úsilí 20. rokov – Maxa Reinhardta, Vsevoloda Mejercholda i aktuálnymi súpútnikmi súčasnej svetovej praxe alternatívnych divadiel hnutia tzv. „nového divadla“. U nás boli najaktuálnejšie tieto vzory najmä z oblasti poľského divadla, ktorého snahou bolo aktivizovať diváka – komunikovať s ním.<sup>7</sup>

Po zatvorení Korza, ktoré bolo štátotvornou kultúrnou politikou napriek jeho výrazným inscenačným úspechom, prijímaným domácou i českou kritikou a favorizovaným svojimi divákmi, považované za nežiaduce, sa vývin scénografie v intenciách akčnosti presunul a vyvrcholil vo svojej najradikálnejšej podobe v novozaloženom Divadle Husa na provázku. S ústrednou osobnosťou divadla, režisérom Petrom Scherhauferom spolupracoval od konca 60. rokov Jozef Ciller a v 80. rokoch Ján Zavarský. V ich realizáciách na pôde tohto divadla sa akčná scénografia prejavila v jej najvyhranenejšej a najčistejšej podobe. Poľský divadelník úzko spojený s praxou „nového divadla“ Ludwig Flaszen označil za prioritnú úlohu scénografa v tejto novej divadelnej praxi – byť predovšetkým inscenátorom. Obom, Cillerovi i Zavarskému bolo práve toto chápanie scénografie vlastné. Divadlo sa hneď od svojho začiatku prihlásilo k svetovému hnutiu „nových divadiel“ a svojím programom túto príslušnosť i naplnilo. Režisér Peter Scherhaufer a jeho kolegovia presadzovali program „nepravidelnosti a otvorenosti“, čo v praxi znamenalo nepretržité hľadanie tém a tvarov za hranicou každej už kodifikovanej konvencie. Nediadelný priestor, v ktorom divadlo hralo, poskytoval dostatočné možnosti na hľadanie nekonvenčných a nepravidelných priestorových riešení. Často sa využívali pre inscenácie i príľahlé priestory v brnianskom Dome umenia, haly, chodby, foyer, priestor pred budovou... Sám Scherhaufer hovorí v stati o *Hľadaní scénického priestoru*,<sup>8</sup> že priestor inscenácie by mal byť odkrývaný a otváraný tak, aby predstavoval „text“ predstavenia a cesta po

<sup>7</sup> Veľmi dôrazne usilovalo znovudefinovať a upevniť vzťah divákov a hercov poľské hnutie „nového“ divadla, ale i napríklad Living Theater, kde často predstavenie prerástlo do spoločnej akcie alebo diskusie. <sup>8</sup> SCHERHAUFER, Peter: *Inscenácie v nepravidelnom priestore*. KKS Ostrava, 1988, s. 22.



Mona Hatsahl: W. Shakespeare: Romeo a Júlia, 1982

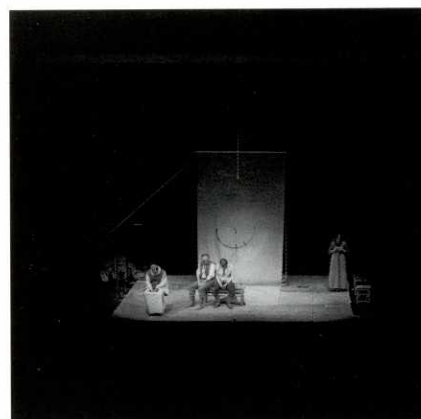
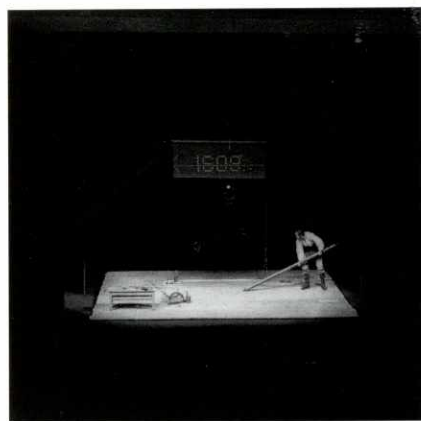
ňom (akési stalkerovské putovanie) by mala vytvárať „textové“ metafory. Takto postavil vždy nanovo formulovanú požiadavku aj pred svojho scénografa. Jozef Ciller vytvoril na Provázku 17 rozdielnych nepravidelných inscenačných priestorov, z ktorých každý reprezentuje iný „textový“ variant. U Cillera bola otázka riešenia priestoru pre hru viazaná na jeho procesuálne významové odhalovanie. Rieši však priestor inscenácie nielen smerom dovnútra k textu, ale zároveň do riešenia už vopred zahrnuje i úlohu, v akej sa bude uskutočňovať aj konkrétna participácia divákov. Cieľom je obnoviť priamy, živý kontakt vo vzťahu herci-diváci. Dôležitú úlohu v procese prípravy a tvorby inscenácie zohrávala schopnosť jednotlivých tvorcov zúročiť svoju vlastnú skúsenosť – overovanú improvizáciou – formou čo najintenzívnejšieho vyjadrenia. Skúška tu bola tvorivou dielňou a akt tvorby kolektívnym dielom. Prezintovaný výsledok bol manifestáciou spoločného životného i umeleckého postoja.

V *Profesionálnej žene* (1974) sa stali diváci pacientmi psychiatrickej liečebne. Priestor ako arénu riešil v *Červenom smiechu* (1975) a v jej in-

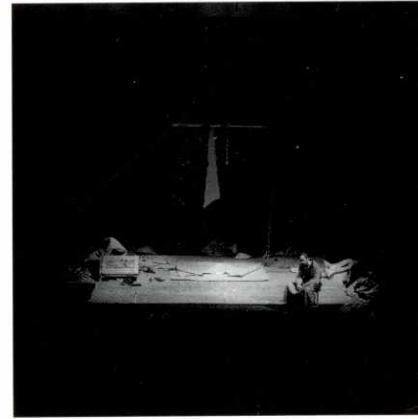
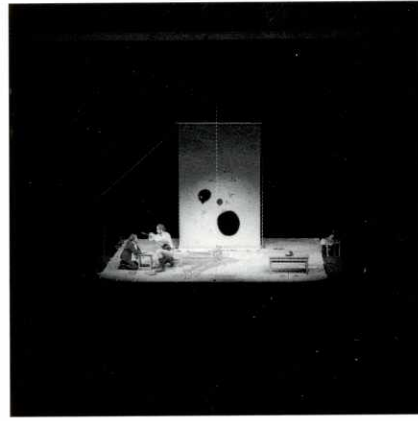
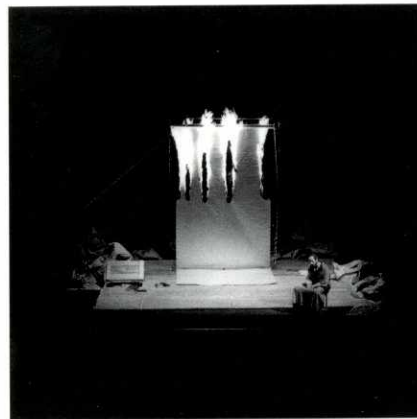
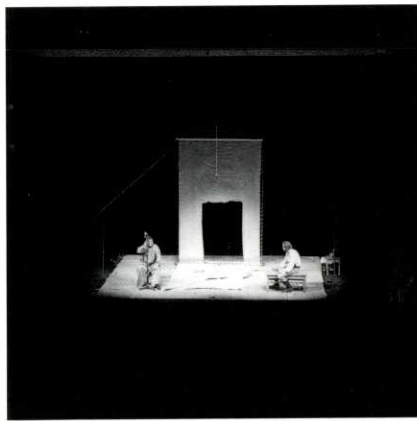
verznej podobe, obrátenej aréne vo *Veľkom vandrovi*, kde diváci sedia v strede a otáčajú sa so svojimi stoličkami za hercami, ktorí hrajú okolo nich. Cillerova akčná scénografia bola predmetná. Používal reálne predmety prevzaté z bežného života – stoličky, stôl, skriňu, alebo používal autentický materiál – drevo, papier. Považoval ich za pravdivé a pravdivosť za základný fenomén divadla. Znakovosť a metaforická obraznosť vznikala až v priebehu inscenácie v kontexte hereckej akcie. Akciu artikuloval výrazne konfliktne, podobne ako v naturalistickom happeningu či performance, niekde až do takej miery, že scéna bola v priebehu akcie totálne deštruovaná. V *Červenom smiechu* bola skriňa rozsekaná sekerou a na záver zostal len prázdny scénický priestor pokrytý zničenými troskami rekvizit. Obsahovo nosné menej konfliktne stretnutie dramatickej postavy a scénického prvku sa stalo centrálnym pre režijný výklad martinkej inscenácie *Život Galileiho* (1979). V strede javiska postavil jednoduchý objekt-stojan s roľnou veľkorozmerného papiera, ktorý postupne tým najrozmanitejším spôsobom vstupoval

do príbehu. Bol súčasťou hereckej akcie – Galileo na papier kreslí, vysvetľuje svoju teóriu, nahrádza mu pri pozorovaní hviezdnu oblohu, stáva sa projekčnou plochou, trhá ho, reže, až napokon papier na konci hry, pri odsúdení Galilea zhorí, ako anticipácia jeho vlastnej smrti. V tejto inscenácii Ciller uzavrie svoju radikálne akčnú etapu scénografie a zároveň anticipuje novú obraznosť, ktorá nesie všetky znaky „statického dynamizmu“, scénografického princípu, kde je dynamika obsiahnutá priamo v architektúre priestoru a jeho svietení. Po prvýkrát už koncepčne pripravený realizoval tento model v spolupráci s Romanom Polákom v inscenácii *Medzivojnový muž* (1984) a neskôr aj v iných spoločných inscenáciách. V 80. rokoch reprezentatívne v dynamike dreveného scénického objektu k *Neveste hól* (1986). Pohyb fyzický nahradí pohybom sémantizovanej imaginácie vznikajúcej v kontexte vzťahov témy, scény, textu a hereckého konania. Štefan Hudák akčne spoluvytvára režijnú koncepciu predstavenia v klasickom divadelnom priestore, netradične. Rozdelenie divadelného priestoru na javisko a hľadisko zásadným





Jozef Ciller: B. Brecht: Život Galileiho, 1979

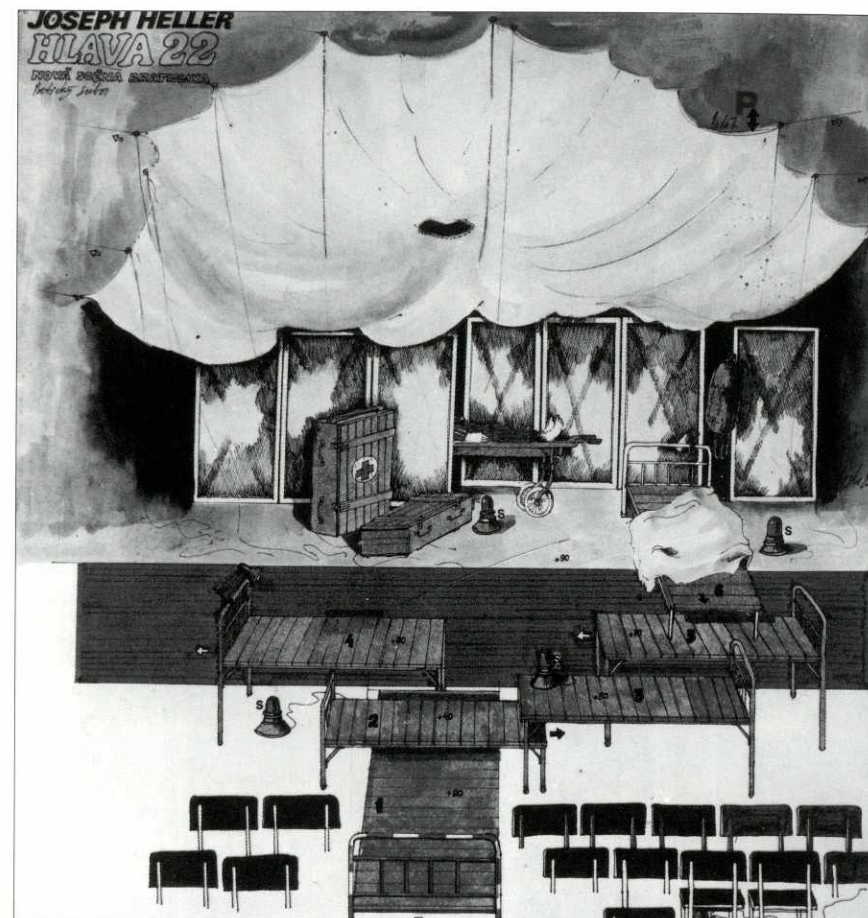


spôsobom ruší. Inscenuje bez rozdielu vo všetkých divadelných priestoroch. Architektonické rozdelenie neutralizuje tým, že dané priestory plynule prepája scénickými prostriedkami a hru hercov rôznym spôsobom umiestňuje raz na javisko a vzápätí medzi i okolo divákov. Využíva k tomu poddajnosť rôznych materiálov – textil, fóliu, papier. Herci vytvárajú z ponúknutých materiálov potrebné prostredia, členia priestor, poinujú dramatickú situáciu, prípadne pracujú s materiálom ako v akcii, happeningu alebo performance. V *Thylovi* (1980) všetky uvedené inšpirácie zdivadelní. Hrací priestor tvorí zostava praktíkablov, ktoré menia a prestavujú herci a postupne pretvárajú ich funkcie do nových obrazcov. Z hry a manipulácie s papierom vzniká postupne veľká akcia zabaľovania – ambaláž, končiaca scénickým objektom vytvoreným z papiera pred zrakmi divákov, medzi nimi, resp. i za ich pomoci. Hudákova obraznosť je prevažne čisto pop-artová. Preferuje bežne dostupnú komoditu, ktorú niekde ironizuje – *Božská komédia* (1976), kde vizualitu inscenácie naplní nafukovacími plávacími pomôckami určenými pre deti, inde ju poetizuje podobne ako vo *Svete planét* (1979).

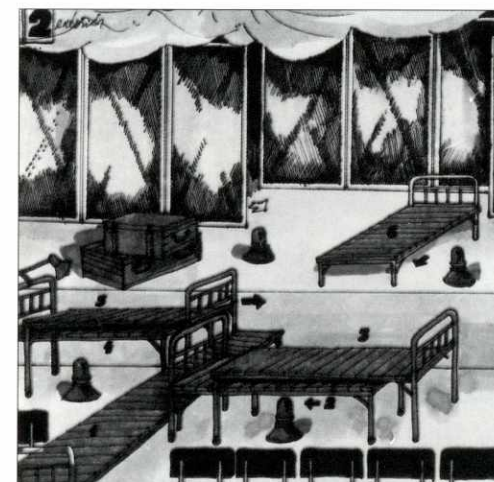
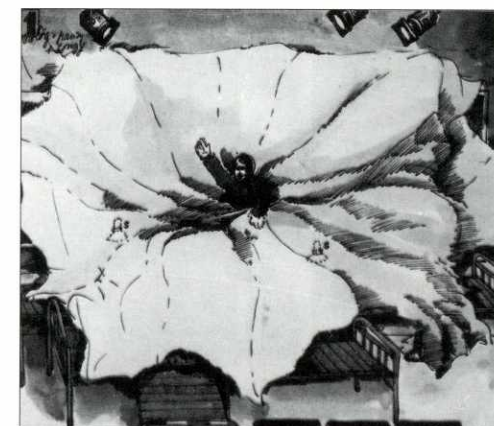
Ján Zavarský vo svojich scénografiách pre Divadlo Husa na provázku diferencoval svoj prístup od súčasne prevládajúceho trendu, tým že zrušil jednotnú štylizáciu inscenácie, ktorú uplatnil ešte aj sám v *Bratoch Karamazovcoch* (1981), svojej vstupnej provázkovej produkcii. Postupne v inscenácii vytvoril natoľko pluralitnú predmetnú kompozíciu, že jej kontextuálnosť sa zväčšňuje rovnako mnohohlasne, simultánne sa prekrýva, vrství. Tu už v scénografickom koncepte vyžarovanie sledu jednotlivých metaforických obrazov prekrýva sila konceptu metonymie. Takto v roku 1984 inscenuje spolu s Janou Zbořilovou *Chameleóna*. Prezentovali tu inscenačnú stratégiu vytvorenú na základe autorskej diskusie pracovného tímu ako komplikovanú hybridnú montáž najrozmanitejších médií, realit, skutočných i divadelných, historických i súčasných v rozpätí od křinolín k videu, od Francúzskej revolúcie k priznanému interiéru haly brnianskeho Domu umenia ako súčasť hracieho priestoru, od Napoleonovho klobúka k teniskám, odrážajúcu tak formatívne manipulatívnu morálku vtedajšej spoločnosti a neprehľadnosť

situácie. Vývin akčnej scénografie Zavarský zavŕšil realizáciou projektu *Cesty* (1985) a scénického časopisu *Rozrazil*, v ktorých je scénografia už natoľko „dematerializovaná“, že nie je možné ju samostatne identifikovať.

Začiatkom 80. rokov sa začalo ukazovať, že tendencia často až priveľmi a násilne zdôrazňovaného fyzického pohybu herca, jeho koncentrácia na organizovanie priestoru, premiestňovanie rekvizity síce značne zvýšila plynulosť deja, obohatila obsahnosť a obraznosť inscenácie, ale zároveň rovnako často a zbytočne, odvádza pozornosť od dramatického „textu“. Vývoj smeroval k fúzii. Postupne sa prvky akčnej scénografie integrujú s náznakovou obrazovou scénou konca 70. rokov a akčný názor expanduje na scény kamenných divadiel, samozrejme v modifikovanej „soft“ podobe. Tento proces sa charakteristicky prejavil v scénografii Vladimíra Suchánka, ktorý postupne do výtvarne akcentovanej náznakovkej funkčnej scény integruje prvok akčnosti tak ako to naznačil už v hre *Kráľ Ján* (1971). Zaujímavú interpretáciu náznakovkej scény s prvkami akčnej obraznosti prezentoval v 70. rokoch



Tomáš Berka: J. Heller: Hlava XXII, 1986



9 POLÁČKOVÁ, Dagmar: Scénografia. In: Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie. Zost. Zora RUSINOVÁ, Bratislava 2000, s. 247-248. 10 PTÁČKOVÁ, Věra: Pražské Quadriennale 1967-1991. Praha, 1996, s. 56.

Oto Šujan. Jeho syntéza anticipovala „postakčnú“ scénografiu konca 80. rokov, ktorá vznikla ako antitéza výtvarnej scénografie 60. rokov i akčnej scénografie 70. rokov. Charakteristický bol obrat od preferencie výtvarných umení k tematizácii divadelného textu, jeho sémantickému jadrú a centrom záujmu scénických výtvarníkov sa stáva obraznosť – „medzi-text“, úzko viazaná režijným výkladom (tzv. dramaturgická scénografia). Excelentne opäť v scénografii Jozefa Cillera v 80. a 90. rokoch. Podobným smerom sa uberal už začiatkom 80. rokov i Juraj Fábry, keď v inscenáciách *Kubo* (1981) a *Les* (1982) realizoval fúziu scény zastúpenej nemenným obrazom a akčnej scénografie, takže premena sledujúca tému sa odohráva v postupnej fyzickej premene tohto obrazu. V prvom prípade sa naturalistická zemľanská chalupa postupne rozpadne a v druhom prípade sa divadelná scéna zmení v bábkové divadlo.<sup>9</sup>

Princíp „cestovania v lokalitách i čase“ je charakteristický i pre scénografický názor Mony Hafsahl začiatku 80. rokov. V *Rómeovi a Júlii* (1982) scéna, kostým i rekvizity relativizujú presný, reprezentačný aspekt a naopak otvárajú ho voči ostatným javiskovým prvkom i voči diváckej interpretácii, tým že ho zneisťujú, hra dostáva niekoľko paralelne možných výkladov. Inscenáciu, ktorá reprezentovala posun akčnej scénografie k jej komentovanej estetizácii, tak ako a v umení citácie a privlastnenia, realizoval na záver svojej koncentrovanej akčnej etapy aj Tomáš Berka v *Candidovi* (1982). Celú scénu riešil ako uzavretý priestor zložený zo sufitnabieleho natretých dosiek, ktoré presunú tento priestor komponovali. Doplnil ho použitím maľovaných dekoratívnych, naratívnych fragmentovprivlastnení z iluzionistického kulisového barokového divadla, ktoré tu paradoxne fungovali ako nástroj rušenia ilúzie. Podobné spojenie komentára historickej funkcie fragmentu a súčasného materiálu či predmetnosti v kostýmoch, montáže citácií často využívala pre obohatenie jeho obrazivosti Gita Polónyiová.<sup>10</sup> Tento spôsob zastupujú reprezentatívne kostýmy





k *Večeru trojkraľovému* (1978), kde sa korzety dámskych kostýmov otvárali ako gotické krídlové oltáre. Milan Ferenčík v nitrianskom divadle tvoril scénu ako pohyblivý, manipulovateľný objekt. Citácia konštruktivistického estetiky tvorila scénický objekt v hre *Herodes a Herodias* (1983) a obrázková, stavebnica z detských kociek s iluzívnym maľovaným prospektom v pozadí scénický objekt v *Jarňom prebudení* (1983) a napokon naklonená simulácia lode tvorí objekt v *Periklovi* (1984). Tu je scénografia ešte stále akčná, ale zároveň jej objektovosť je cielene výtvarne akcentovaná.

Akčná scénografia a inscenačný štýl, ku ktorému tvorila pendant, znamenali v slovenskom divadle prínos predovšetkým v iniciovaní dôrazného prehodnotenia a prevrstvenia vzťahov jednotlivých zložiek divadelnej syntézy a miesta scénografie v nej. Predstavuje kompaktný prúd scénografie „dramaturgickej“ orientácie, hoci vnútorne členený, spojený vo všetkých svojich variantoch s úsilím tvorcov slovenských divadiel experimentovať a experimentom posúvať vývin divadla.



Milan Ferenčík: F. Wedekind: Jarňé prebudenie, 1983

## SLOVENSKÝ ALTERNATÍVNY A EXPERIMENTÁLNY FILM

JOZEF MACKO

Na experimentálny film, ktorý radikálne polemizuje so zvyčajnými – dramatickými a epickými princípmi filmovej skladby a filmoveho rozprávania, kauzálnym dejom a príbehom, experimentuje s inými postupmi a možnosťami „moving pictures“ a smeruje k ozajstným „obrazom v pohybe“ – k voľne-asociatívnej, poetickej skladbe a „hre“ obrazov, museli, pochopiteľne, mimoriadne silno doľahnúť „normalizačné“ ideologické a tvarové obmedzenia a čistky na začiatku 70. rokov. Poslednými dozvukmi predchádzajúceho šťastného obdobia boli niektoré krátke filmy Dušana Hanáka. Jeho film *Deň radosti* z roku 1972 možno považovať za jeden z vrcholov Hanákovho úsilia experimentovať s využívaním montáže a koláže či asambláže.

Východiskom tohto filmu je dokument o akcii – slávnosti *Deň radosti* – Keby všetky vlaky sveta, ktorej hlavným iniciátorom a organizátorom bol slovenský výtvarník Alex Mlynárčik a ktorá sa konala 12. júna 1971 v Zakamenom. Bola to veľká kolektívna akcia umelcov i „neumelcov“ s medzinárodnou účasťou, cesta starým vlakom Gondkulákom starou oravskou lesnou železnicou so zastávkami a umeleckými akciami účastníkov, výtvarnými objektmi, tanečnou ľudovou zábavou a hodovaním. Dušan Hanák pochopil akciu a cestu vlakom ako symbol ľudského života, cesty a smerovania človeka a spoločnosti, celej ľudskej civilizácie nevedno odkiaľ, kam a prečo, výraz karnevalového zmätku, kde sa obdiv a úcta k starému vlaku a starým veciam, inému spôsobu života, než žijeme my, a nakoniec aj tomu nášmu, mieša s úsmevom, radosťou i výsmechom. Dokumentárne zábery z akcie Hanák mieša s inými filmovými zábermi, archívnymi filmovými zábermi z obdobia okolo vzniku vlaku, fotografiami rytín a kresieb zo starých novín, časopisov a kníh, využíva anketu s účastníkmi akcie. [Rozličné pravidlá, predpisy a pokyny akoby sa nám šepkaním chceli a mali stať dôverne známymi a akoby sme sa s nimi mali a chceli stotožniť, zároveň je však v tejto vnucujúcej sa a reklamnej dôvernosti i v tom, čo ju

sprevádza v obraze, mnoho irónie a výsmechu.]

Pri takomto zužitkovaní najrozmanitejších a zdanlivo celkom nesúrodých zdrojov a už jestvujúcich a „nájdenných“ ľudských výtvorov a „predmetov“ a ich spájaní do jedného a nového diela možno hovoriť o asambláži – Hanákov postup sa dá prirovnať k asambláži, jednému z najcharakteristickejších postupov a najprovokujúcejších objavov avantgardného a moderného výtvarného umenia – podobne ako sa už aj pri podobnom Godardovom zužitkovaní „nájdenných“ textov a ich „vlepovaní“ do „prestrihnutého“ deja a príbehu mohlo hovoriť o koláži. Zároveň si možno uvedomiť, že určitý „eklekticismus“ a množstvo „citácií“, čo teraz zvykne nazývať postmodernou, má svoje podoby a zdroje už v najradikálnejšej avantgarde a moderne.

V snahe využívať aj postupy a možnosti iných umeleckých druhov a žánrov okrem drámy a epiky, divadla a literatúry sa Hanák popri výtvarnom umení inšpiruje aj hudbou. Záber na vysokú trávu pri trati s idúcim vlakom v pozadí vystrieda záber na dieťa s cumľom bežiacie cez vysokú trávu na lúke a tento šťastný začiatok cesty životom zas vystrieda záber na ľudí s taškami na ulici v každodennom zhone a pri zaoštarovaní nákupov pod taktovkou policajta – ľudí, ktorí akoby sa nevedeli rozhodnúť, či ísť dopredu alebo dozadu, do minulosti alebo budúcnosti – objavuje sa filmový trik so spätným chodom filmu – tiež jedna z Hanákových obľúbených možností narušenia zvyčajného, kauzálného filmoveho rozprávania. Prvý záber je sprevádzaný hrkotaním a klepotaním vlaku, druhý cvrlikaním lúčneho hmyzu, tretí hrkotaním a cengotanim fliaš – asi v taškách. Všetky tieto zvuky sa na seba podobajú a akoby boli variáciami toho istého rytmického pohybu – je to vlastne „konkrétna hudba“, na ktorej s Hanákom spolupracoval hudobný skladateľ Ilja Zeljenka.

Po víťaznom nástupe „normalizácie“ sa experimentálny film na Slovensku stáva „alternatívnym“ nielen v zmysle doslovného prekladu latin-

ského základu slova „alternatívny“, teda „inak zrodený“, nie zo zvyčajných postupov drámy a epiky, ale aj v zmysle „alternatívnej“, „neoficiálnej“ či „podzemnej“ kultúry – „undergroundu“, lebo takéto filmy práve preto, že chceli byť „inak zrodené“ a „inakšie“, už mohli vznikať väčšinou len „neoficiálne“ a v amatérskych či poloamatérskych podmienkach, a ak aj začali vznikať alebo sa im podarilo vzniknúť v profesionálnych podmienkach a s „oficiálnou“ podporou – v Slovenskom filme alebo Slovenskej televízii – väčšinou neboli dokončené, alebo sa z nich stali takzvané „pozastavené“ či „zakázané“ filmy, alebo sa jednoducho verejne nepremietali či nevysielali.

Výraznú úlohu tu zohrala amatérska či poloamatérska tvorba profesionálnych výtvarníkov, ktorí smerovali ku konceptuálnemu a akčnému prejavu, a s filmom sa popri jeho výtvarnej stránke mohli stretnúť a stretávali aj na pôde akcie – čo vlastne malo jeden zo svojich začiatkov už pri Hanákovom filme *Deň radosti*. Sochár Vladimír Havrilla mal úmysel celkom opustiť sochárstvo a venovať sa len filmu. Sochárstvo vraj príliš ľpie na hmote a hmotnom svete a je zafažené potrebou namáhavej fyzickej práce, nad čo sa chcel Havrilla povzniesť – uvažujúc podobne ako Leonardo – cez kreslenie a maľovanie až ku kreslenému a maľovanému animovanému filmu, čo vraj smeruje k svetu duchovnému. Niečo na tom je: anima znamená duša. Prejavila sa tu aj vtedajšia snaha konceptuálneho umeleckého smerovania potlačiť materiálnu a zdôrazniť intelektuálnu stránku umeleckej tvorby. Havrilla jemu úmysel pre stále narastajúcu nežiľivosť doby až tak celkom nevyšiel. V profesionálnych podmienkach Slovenského filmu mal ešte v roku 1974 možnosť urobiť skicu, ale už len skicu filmu *Horiaca žena* – animáciu – oživenie motívov Havrillaovej dovtedajšej sochárskej, kresliarskej a maliarskej tvorby. Potom však ešte urobil viacero filmov či filmových skíc v amatérskych podmienkach.

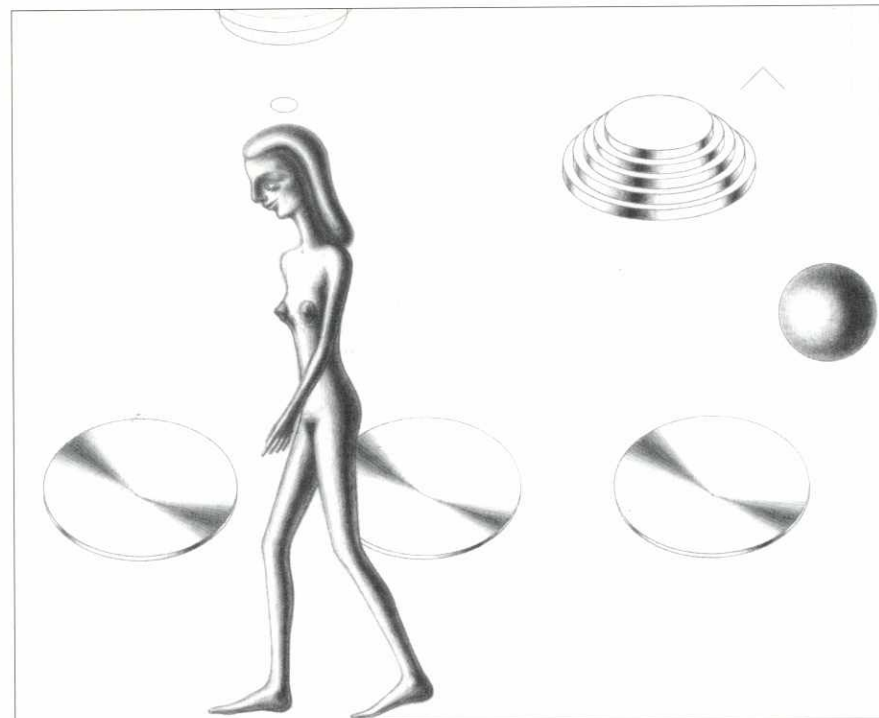
[Skica *Horiaca žena* sama vyjadruje kontrast medzi svetom hmoty – sochárstva a svetom kresby a maliar-



stva – ducha. Začína pohybom pevných, tvrdých kresebných a sochárskych útvarov – gúl a hranatých, stupňovito sa zužujúcich a zaostrujúcich útvarov. Symbolizujú kontrast a protiklad oblosti a hranatosti-ostrosti a stavbu sveta na protikladoch jin a jang podľa taoistickej filozofie a sú charakteristické pre Havrillovu sochársku tvorbu. Kráčajúca ľudská – ženská postava, ktorá sa tu objaví a má podobné sošné a pevné tvary, je neskôr pohltená hmýrivým pohybom farebných giest a škvrn na pomedzí gestickej abstrakcie a Seuratovho pointilizmu. Žena teda akoby horela a oheň je najpohyblivejším, najanimovanejším, najduchovnejším živlom a symbolom očisty a znovuzrodenia – krstu. Havrilla je veriaci kresťan a Ján Krstiteľ hovorí v Matúšovom a Lukášovom evanjeliu o tom, ktorý príde po ňom a bude krstiť Svätým Duchom a ohňom.]

Na filmovom triku je postavený Havrilov film *Lift* z roku 1974. Snimaním čiernej a bielej postavy – symbolu protikladov jang a jin, tmy a svetla, zeme a neba, hmoty a ducha – len pri výskoku, Havrilla navodil dojem levitácie, vznášania sa a letu vo vzduchu nad zemou. Je to zároveň vlastne animácia. Aj tento film je výrazom Havrilovej túžby povzniesť sa zo sveta hmotného do sveta duchovného. Cestou k tomu môže byť hra (protikladov) – plocha a biele čiary, nad ktorými sa postavy a protiklady vznášajú, pripomínajú tenisový kurt – tenis – hru, ktorú má Havrilla veľmi rád a ktorej sa vášnivo oddáva. Ale križ, nad ktorým sa postavy a protiklady stretnú, stratia a prejdú do duchovného sveta – stúpajúcej slnečnej a svetelnej gule, môže byť aj kresťanským symbolom utrpenia. Havrilla je veľký obdivovateľ východných filozofií a náboženstiev, ale aj veriaci kresťan.

Takéto výtvarné, animované a trikové Havrilove filmy majú blízko k niektorým filmom Normana McLarena. Niektoré Havrilove filmy majú blízko k niektorým filmom – krátkym akčným a konceptuálnym „gagom“ umeleckého hnutia Fluxus. Často tu možno hovoriť o „performance pre filmovú kameru a film“. Vychádza sa z jednej z foriem akčného umenia – performance – predstavenia, kde sa zachováva viac-menej zreteľný rozdiel medzi divákmi a aktérom-performerom. Jediným



Vladimír Havrilla: Horiaca žena. 1974

sprostredkovateľom medzi nimi sa stáva filmová kamera a film. V Havrilovom filme *No limit* z roku 1976 vidíme len sediacu ženu – Havrilla často vystupuje pod pseudonymom Roberta Weinerová –, ktorá akoby sa nevedela rozhodnúť pre jednu zo štyroch jednoduchých aktivít či akcií. Každú len začne, nikdy nedokončí a vždy prechádza k inej. (Roberta Weinerová sa rozhoduje medzi púšťaním gramofónovej platne, natieraním pier rúžom, pitím vody a čítaním textu na obale platne.) Toto rozhodovanie sa, táto nerozhodnosť, nechť a zároveň neustála túžba po aktivite sa nikdy neskončí. Je to výrazom toho, ako Havrilla charakterizoval sám seba: „Vladimír Havrilla – enfant terrible bratislavskej umeleckej scény. Keď modeluje sochu, myslí na poviedku. Keď píše poviedku, myslí na labute. Keď krmí labute, sníva o Slovenskom štáte. Keď ho volia za prezidenta Slovenského štátu, vzdáva sa kandidatury a modeluje sochu.“

[Film Vladimíra Havrilla *Žlté nebezpečenstvo* (koniec 70. rokov) vychádza z akčného maľovania, kde sa nepredstavuje divákovi len výsledná maľba, ale aj samo maľovanie, a spája tak maľbu s akýmsi divadelným predstavením. Blíži sa k performance, druhu akčného umenia, pri ktorom sa na rozdiel od happeningu zachováva viac-menej zreteľný rozdiel medzi aktérom-performerom a divákmi. Jediným sprostredkovateľom medzi ma-

liarom-performerom a divákmi je pri Havrilovom *Žltom nebezpečenstve* film. Možno ho teda nazvať maliarsko-výtvarným performance pre filmovú kameru a film, aj keď z Havrillu – performeru vidieť iba detail jeho ruky. Film vznikol vlastne len ako spontánny krátký dodatok ku svetelným skúškam novej Havrilovej kamery. Spolu s týmito skúškami však môže byť obrazom toho – ako hovorí sám Havrilla – ako sa neposedný a vrtošivý umelec Havrilla nemohol udržať pri strohých skúškach a urobil na záver maliarsko-výtvarný, akčný a filmový žart. Samo *Žlté nebezpečenstvo* je postavené na kontraste vecnej fotografie ľudskej tváre a uvoľneného maliarskeho gesta, na premene či znetvorení črt a výzoru ľudskej tváre jej prekryvaním a pretváraním dvoma najagresívnejšími farbami: žltou a červenou. Ide o fotografie v novinách alebo časopisoch – masmédiách a o ich pop-artu podobné využívanie a maliarsko-výtvarné komentovanie. Žartovné a ironické komentovanie správ, fám a nebezpečenstiev, ktorými podobné masmédiá rady hrozia, alebo ktoré sa naopak snažia zatajiť či poprieť a ktoré samy spolupovytvárajú. Červené nebezpečenstvo začína nevinne, akoby išlo o krásenie ľudskej tváre, farbenie pier pri ženskej kozmetike. Žlté nebezpečenstvo hrozí šikmými očami a nakoniec je prelepené fotografiou seriózne vyzerajúceho staršieho Japonca v okuliároch. Do hry sú vtiahnuté rasové a ideologické nebezpečenstvá a predsudky.]



Ľubomír Ďurček: Domov (zábery z filmu), 1983

Akcia a film maliara Vladimíra Kordoša *Aténska škola* z obdobia okolo polovice 70. rokov má na jednej strane črty skupinového performance pre filmovú kameru a film. Na druhej strane má aj črty happeningu, akcie pre väčší počet účastníkov, kde sú všetci zároveň hercami i divákmi. Kordoš tu obliekol a usporiadal skupinu viacerých známych slovenských výtvarníkov, medzi nimi aj pedagógov Školy umeleckého priemyslu v Bratislave i žiakov tejto školy v jej foyer podľa známeho Raffaelovho obrazu *Aténska škola*, ale górie zobrazujúcej zástup starovekých filozofov s rozličnými symbolickými gestami a pozíciami. Potom dal spustiť filmovú kameru a všetko ďalšie dianie nechal bez akýchkoľvek ďalších pokynov či vysvetlení na nehybných účastníkoch akcie. Skúmal, či a ako dlho účastníci akcie vydržia alebo budú ochotní nehybne zotrvať pri svojich gestách a vo svojich pozíciách. Možno tu hovoriť o akomsi ironickom body arte, jednej z foriem performance, ktorá skúmala možnosti ľudského tela. Postupný rozpad kompozície renesančného obrazu možno chápať ako ironizovanie jej vyumelkovanosti a neprirodzenosti a poukaz na nemožnosť strnulo zotrvať pri postupoch starého umenia, ale aj ako poukaz na neúctu k jeho hodnotám. Kordoš tu ešte mal k dispozícii profesionálneho televízneho kameramana – akcia a film boli súčasťou širšieho projektu viacerých „oživených diel starých majstrov“ v Slovenskej televízii. Ani prvá časť – *Aténska škola* – však už nebola dokončená pre vysielanie a nikdy sa nevyšielala, hoci sa film zachoval.

Výrazná experimentálna amatérska či poloamatérska filmová aktivita a tvorba profesionálnych výtvarníkov pokračo-

vala a rozvíjala sa aj v 80. rokoch. Akcia *NFRMC* a film *Informácia o rukách a ľudoch* maliara Ľubomíra Ďurčeka z roku 1982 má tiež na jednej strane črty skupinového performance pre filmovú kameru a film a na druhej strane aj črty happeningu, kde sú všetci účastníci a herci zároveň aj divákmi, aj keď hovoriť o divákoch tu nie je celkom presné, lebo sa môžu „dívaj“ iba rukami. Ďurček tu priviezol a zhromaždil skupinu mladých ľudí z rozličných miest Bratislavy so zakrytými očami na smetisko v devastovanej krajine. Pred vstupom do „hry“ im neposkytol ani možnosť vzájomného kontaktu, ani informáciu o totožnosti ostatných účastníkov akcie. Na smetisku ich zhromaždil okolo čierneho stola. Všetci museli položiť obidve ruky na stôl. Nimi mohli – stále so zakrytými očami – vyvíjať akúkoľvek aktivitu – za predpokladu, že sa bude odohrávať v priestore vymedzenom doskou stola. Nesmeli hovoriť ani vydávať žiadne iné zvuky. Akcia a film môžu byť metaforou zdevastovaného životného prostredia a hroziacej katastrofy civilizácie, kde ľudia strácajú prirodzené možnosti a schopnosti komunikácie a musia hľadať iné. Zároveň im to však umožňuje tieto nové a netušené možnosti a schopnosti nájsť. V rozlúčkovej informácii pre účastníkov akcie Ďurček hovorí: „Zážitok človeka, ktorý môže zrazu poznať iba hmatom, môže byť rovnako silný ako zážitok slepca, ktorému bolo umožnené použiť zrak... Ale ojazstnou bodkou bude premietnutie filmu.“

Film i jeho premietanie je tu teda len jednou zo súčastí širšej akcie a jej súčasťou je aj kniha s fotografiami, diapozitívmi a inými materiálmi. Pri takýchto Ďurčekových filmoch už umelecká akcia naplno využíva film. Pri Hanákovom filme *Deň radosti* ešte film vy-



užíval akciu. Aj Ďurčekov film *Domov* je len jednou zo súčastí akcie, ktorá sa začala happeningom v roku 1983, kde boli štyria mladí muži so zakrytými očami odvedení s pomocou iných účastníkov akcie na neznáme miesto v lese a zašití do veľkej kocky z plátna. Sám film je postavený na montáži a koláži čiernobielych záberov kocky, pohybujúcej sa v lese, a farebných fotografií z vnútra kocky – tepla domova. Ide tu o útok prírody na domov, neznámeho a nespútaného na racionálne vymedzený a uzavretý priestor.

Pri takýchto Ďurčekových akciách možno film chápať aj ako súčasť ich dokumentácie. [Aj tu ide o „rozpad štvorca“, „rozpad kocky“, útok dynamického na geometrické. (...)] Výtvarným performance pre filmovú kameru a film je film Ľubomíra Ďurčeka *Biely+čierny* (1988). Rozvíja podnet Malevičovho Čierneho štvorca na bielom podklade, ktorý bol výrazom redukcie maliarstva a sveta, hľadaním ich najzákladnejšieho a najjednoduchšieho stavebného prvku. Ten bol vymedzený štvorcem, podobným či tým istým jednoduchým a základným priestorovým útvarom, akým bol vymedzený prázdny priestor (podklad, vymedzený rámom obrazu) – ako pri karteziánskom a kantovskom chápaní priestoru ako základného predpokladu a podmienky nášho sveta a bytia. V Ďurčekovom performance-filme *Biely+čierny* sa tento zdanlivo pevný základ dáva do pohybu. Najprv sa podklad, zdanlivo prázdny, mení pokrčením skôr na starogrécky apeiron, bezmedzno, z ktorého sa všetky veci vynárajú a do ktorého sa znova navracajú a ktoré je plné bezmedzných možností bytia. Maľba, čierny štvorec, sa po odtlačení na tento podklad a jeho rozprestretí rozpadá na množstvo pohyblivých čiernych



škvŕn. Malevičov suprematizmus a geometrická abstrakcia sa mení na dynamický tachizmus a euklidovská geometria a euklidovský priestor sa mení na einsteinovský zakrivený priestor a einsteinovskú relativitu priestoru a času.]

Aj film maliara Petra Meluzina *Loggia* – kamera a „strih“ výtvarný historik a kritik Radislav Matuščík – je na jednej strane vlastne časťou dokumentácie „výtvarnej“ akcie Terrazino z jari roku 1984, jednej z niekoľkých desiatok podobných akcií a land-artových diel realizovaných pod názvom Terén v krajine na štyroch stretnutiach viacerých slovenských akčných a výtvarne-akčných umelcov v štyroch ročných obdobiach v rokoch 1982–1984. Ako terén pre svoju akciu a svoje „land-art“ použil Meluzin ironicky terrazino – balkónik svojho panelákového bytu – a „land-art“ ironicky degradoval na utilitárne úpravy tohto balkóna, vyjadrujúc sa tak k možnostiam a schopnostiam obyvateľa paneláku. Premietanie filmu-dokumentácie na stretnutí priateľov a účastníkov Terénu i každé ďalšie premietanie je na druhej strane ako pri Ďurčekových filmoch aj súčasťou akcie, a aj toto premietanie ironicky zosmiešňuje očakávanie vzrušujúceho zážitku z veľkého umenia. Bombastická štvordielnosť filmu je len štvornásobným a nudným opakovaním toho istého filmového kotúča – ironickou parafrázou požadovaného štvornásobného a nudného opakovania utilitárneho natierania dreveného obkladu balkóna drevolakom. Využitím nudy pri premietaní ako akčného prvku tu Meluzin zaujímavo nadviazal na niektoré podobné postupy Andyho Warhola.

[Niektoré spomenuté akcie a filmy, hlavne Kordošova *Aténska škola* a Ďurčekova *NFRMC* a Informácia o rukách a ľuďoch majú aj silné črty konceptuálneho umenia. Autori sú tu predovšetkým autormi a tvorcami projektov (konceptov) – priebeh ich konkrétnej realizácie je do značnej miery nezávislý na vôli ich autorov a do značnej miery by tieto projekty mohol konkrétne realizovať ktokoľvek. Remeselná zručnosť stráca na dôležitosti a do popredia vystupuje schopnosť myslenia, práca s pojmami (concepts).]

V priebehu 80. rokov sa začínali zjavovať trhliny v „normalizačnej“ ideologickej a tvarovej blokade a našli sa možnosti pracovať aj v profesionálnych

podmienkach – hlavne v Slovenskej televízii. Film maliara Daniela Fischera *Altamíra* z roku 1981 – animovaný v spolupráci s Petrom Geržom – je animáciou Fischerovej počítačovej grafiky z roku 1978. Nie je to ešte počítačová animácia v najvlastnejšom zmysle, ale postupná zmena obrysu bizóna z maľby v jaskyni Altamíra pomocou počítača na symbol nekonečna už možnosti a postupy počítačovej animácie veľmi pripomína a predpovedá. Rozmanité variácie znenia slova Altamíra – hudba z roku 1979 od hudobného skladateľa Ilju Zeljenku – dopĺňajú a zvyrazňujú množstvo podôb, ktoré môže nadobudnúť pôvodný tvar, smerovanie k nekonečnu. Film vznikol v rámci publicisticko-kritickej relácie o výtvarnom umení Ateliér a dostal sa aj do vysielania.

Využitím strihu a montáže stojí za pozornosť film Sama Ivašku *Subjekt* z roku 1984. Z väčšej časti ide vlastne len o akýsi zostrih jedného celého ľudského života. Súvislosť a kauzalita je tu narušaná len veľkými skokmi v skutočnom a prirodzenom čase medzi vybranými udalosťami. Ale tým – hoci ide o udalosti dostatočne individuálne – nad ich vnútornou kauzalitou, dejom a príbehom, kde to, čo nasleduje, vyplýva z toho, čo predchádzalo, čiže nad individuálnym úsilím človeka nadobúda nemilosrdnú prevahu kauzalita vonkajšia, nevyhnutnosť a rýchlosť starnutia a stereotypný kolobeh ľudského života od narodenia po smrť. Rozpätie a napätie medzi individuálnym a všeobecným – stereotypným umocňuje aj to, že film je nasnímaný „subjektívnou kamerou“, akoby z pohľadu jeho hlavného aktéra. Na jeho miesto si teda môžeme dosadiť „subjekt“ autora, ale rovnako aj „subjekt“ ktoréhokoľvek diváka.

## Poznámka

Táto štúdia nebola pôvodne určená a napísaná pre tento katalóg. Je len pretlačou časti kapitoly „Experimentálny film“ z MAČEK, Václav – PAŠTEKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin, 1997, s. 456 a nasl. Pretlačou doplnenou [v hranatých zátvorkách] v slovenčine doteraz nepublikovanými časťami ešte pôvodnejšieho zdroja tejto kapitoly – štúdie Slovenský alternatívny a experimentálny film pre katalóg festivalu Stred Európy. Festivalu avantgardného filmu a videoumenia z Rakúska, Česko-Slovenska, Maďarska a Poľska v Centre súčasného umenia v Ujazdowskom zámku vo Varšave 15. – 21. apríla 1991. (MAČKO, Jozef: Slovak Alternative and Experimental Film. In: *The Middle of Europe*. The festival of avantgarde films and video art from Austria, Czech-Slovakia, Hungary and Poland. Warsaw, 1991, s. 23 a nasl.) Táto anglická verzia bola – redigovaná inými redaktormi a s odchýlkami v detailoch – pretlačená aj v časopise Moveast. Medzinárodnej filmovej štvrťročenke vydávanej v Budapešti. (In: *Moveast. International Film Quarterly*. Budapest, 1992, č. 2, s. 25 a nasl.) Pôvodná štúdia nebola stavaná historicky-vývojovo. Mala iné radenie rozborov a výkladov jednotlivých filmov a chcela predstaviť a usporiadať určité rozličné spôsoby a typy „alternatívnosti“ a „experimentovania“ v slovenskom filme. Nechce a nemôže byť preto ani v tejto prispôbenej podobe ani zďaleka postihnúť všetky významné diela a tvorcov a všetkých nuáns vývoja v tejto oblasti v 70. rokoch na Slovensku. Táto výstava chce predstaviť výtvarné umenie 70. rokov na Slovensku s presahom do širšej oblasti „vizuálneho umenia“ (visual arts), kam patrí aj film, a presahom „ducha“ tohoto obdobia do osemdesiatych rokov (cca do roku 1985). V tomto zmysle aj táto štúdia spomína ešte aj filmy Kvetoslava Hečka a Mateja Kréna *Atď...* (1987) a Ľubomíra Ďurčeka *Biely+čierny* (1988).

Filmy Kvetoslava Hečka (...) využívajú podobne ako Hanákov film *Deň radosti* umelecké akcie a výtvarné umenie, ale spolupráca výtvarníkov a aktérov na týchto Hečkových filmoch je už oveľa výraznejšia, a tak tu už aj výtvarníci a aktéri – podobne ako vo svojej amatérskej či poloamatérskej filmovej aktivite a tvorbe – využívajú film. [Film režiséra Kvetoslava Hečka a výtvarníka Mateja Kréna *Atď...* (1987)] vychádza z dokumentu o umelcovi – maliarovi Matejovi Krénovi a jeho tvorbe. [Predstavovanie sa Mateja Kréna s menom, dátumom a miestom narodenia sa vynára zo šumu po opakovanom prehrávaní z jednej magnetofónovej pásky cez reproduktor a mikrofón na ďalšiu – tieto nahrávky sú zoradené v opačnom poradí. Zároveň sa vynára fotografia Kréna ako malého chlapca zo „šumu“ po opakovanom prefotografovaní a zväčšovaní výrezu z fotografie a vznikajúcich zväčšenín – aj tieto zväčšeniny a pôvodná fotografia sú zoradené v opačnom poradí a animované. Krén sa tak predstaví svojou tvorbou či vynorí zo svojej tvorby, ktorá sa – aj v tomto filme – často dotýka problému narastania „šumu“ pri opakovanom prenášaní informácie.] Film je z veľkej časti montážou a kolážou dokumentárnych záznamov akcií nezávislých od filmu, ale už aj akcií pre filmovú kameru a film a – podobne ako pri Fischerovom filme *Altamíra* či Havrillovom filme *Horiaca žena* – animácie Krénových výtvarno-umeleckých diel. Vo filme sú aj zábery z Krénových amatérskych filmov – výtvarných akcií pre filmovú kameru a film.

# NIEKTORÉ CHARAKTERISTICKÉ ČRTY KONCEPTUALIZMU NA SLOVENSKU

TOMÁŠ ŠTRAUSS

„Umelcom možno dnes byť iba za predpokladu, že sa vzdám akýchkoľvek ambícií robiť umenie...“ Gerhard Richter

Neviem, či názov mojej príležitostnej úvahy je v historickom zmysle korektný. Dejiny – a dejiny umenia nie ináč, než všetko v prírode a v spoločnosti – sa vyvíjajú svojím vlastným rytmom. Akákoľvek kategorizácia je tu vždy len dodatočná. „Konceptualizmus“, aby som sa dovolal jedného z v poslednom čase na Slovensku obzvlášť frekventovaného pojmu, vyjadruje v neskorých 60. rokoch 20. storočia, podobne ako vari i neskoršie, viac nepretržitosť a návaznosť na doterajší vývin, než nejaké absolútne nóvum, izolované od ostatných štylistických kategórií (tak napr. od pop-artu, minimalizmu, land-artu či „akčného“ umenia).

Moderné, či ako sa to prednedávnom hovorilo: avantgardné umenie nabralo pritom v priebehu 60. rokov i na Slovensku osobitnú dynamiku. Oslobodené z područia normatívnej estetiky vykazuje naše výtvarníctvo – najneskoršie od prelomovej výstavy v Jazdiarni Pražského hradu v roku 1963 – tempo, ktoré je i v širších medzinárodných súvislostiach pozoruhodné. Zásluhou Alexa Mlynárčika a jeho spolupracovníkov preniká i do Bratislavy predovšetkým z Paríža estetika deštylizácie, t.j. poetického civilizmu a demokratizmu, lámajúca viac v Paríži než napr. v New Yorku usídlený výsadný aristokratizmus abstraktného umenia. Deklarácia Bratislavy ako príležitostného výstavného objektu z mája 1965 razí cestu tendenciám, označovaným neskoršie prívlastkom „konceptualizmus“. Nielen čoraz vtieravejšia reklama a predmety dennej spotreby tak, ako ich demonštruje napríklad anglický či americký pop-art, ale i slovný opis, pojem a štatistika (dnes sa tomu všetkému hovorí text), vyjadrujú nové dimenzie poézie.

Alex Mlynárčík a Stano Filko neboli vo svojom úsilí, novátorskom a provokačnom najmä v u nás tradične antiintelektuálnom teréne (spomeňme v tomto zmysle vari na všetkých profesorov bratislavskej VŠVU, s výnimkou vari iba manžielov Volavkovcov a Václava Cíglera) nijako osamotení. Július Koller, ktorého novátorský obraz *More* z roku 1964 je u nás – kto vie, prečo? – našou kritikou

spochybňovaný, chápe „antimaľbu“ (L. Beke o Kollerovi) predovšetkým ako osnovnú pracovnú pomôcku. „Popri obraze *More* vznikali i iné (pováčšinou menšie) maľby, v ktorých som používal vpišované slová (napr. krajina, vrchy, kôň, auto, žena, strom, ale i slovné označenie farieb) už v roku 1963. Obraz *More*, okrem ďalších malieb s ruskými motívami, bol inšpirovaný študentským zájazdom v Sovietskom zväze, kde som po prvýkrát v živote videl *more* a zažil na ňom búrku. Po rusky sa maľovanie nazýva mimochodom písanie...“, napísal mi Koller v nedávnom liste z 10. septembra 2000. Podobné tendencie chápať umenie (a rôznorodosť individuálneho prevedenia) ako pomôcku či prostú ponuku uvedomelejšieho videnia a života obmieňa v polovici 60. rokov a neskoršie aj Peter Bartoš, Vlado Popovič, Michal Studený, Alexander Eckerdt a mnohí iní, v tom čase mladí a nastupujúci autori.

Podstatne nová situácia nastáva po násilnom obsadení Československa v auguste 1968, resp. po nasledujúcej „konsolidácii“ umeleckých zväzov v roku 1971. Staronová estetika politickej propagandy umením a zjavný primitivizmus novodosadených predstaviteľov Zväzu výtvarníkov definovali situáciu jednoznačne. Hoci kolaborovať s novou mocou znamenalo zradu na seba a na umenie, nemálo z bývalých kolegov a kolegýň, medzi nimi i niektorí z tých najúspešnejších na nedávnom veľkolepom festivale avantgardy v Piešťanoch '70 (Goliáš, Ilečko, Trizuljak, Bartošiková, Lacko, predovšetkým však predbojovník neomoderny Uher, v grafike zas Hložník, Szabó či Dubay, tak isto ako Brunovský a jeho škola) sa podieľajú na „normalizačných“ výstavách nového režimu v bratislavskom Dome kultúry. Každé meno, ktoré sa postupne objavovalo na listine vrchnosťou omilostených, sme prijímali s trpkosťou, cítiac sa čoraz viac osamotení. Vsádzať však na milosť Šturdíka, Schurmana či Kulicha – to nám však bolo jednoznačne jasné – žiaden zmysel nedávalo.

Abrakadabra nezmyselných slov a ľahkosť, s ktorou sa mnohí vpratili do nových okupačných pomerov, otriasla našou doterajšou vierou v súčasné či avantgardné umenie. V priateľských stretávaníach v byte Ruda Sikoru nešlo už po roku 1973 preto o to, ktorý štýl je nateraz najčasovejší a ako čo najlepšie robiť umenie. Šlo o to, v čo ešte veríť a ako žiť, a neklamať pritom seba a iných. Umenie v tradičnom, ale i novodobom či avantgardnom zmysle nehralo pritom za týchto okolností nejakú obzvlášťnú úlohu, ba nebudem ďaleko od pravdy, ak poviem, že to, čo nás spájalo, bol práve jednoznačný odpor proti umeniu v tej podobe, v akej ho v tom čase chápalo naše bezprostredné okolie. Jediná možnosť udržať si zdravý rozum a neprepadnúť i nás sa sem-tam zmocňujúcej neistote bolo takto možnosť panujúce pomery proste ignorovať. Pokiaľ sa pamätám, nepadlo na našich stretávaníach nikdy napríklad meno Biľak, Husák alebo Kulich. A to nielen zo strachu či z taktických dôvodov. Naša mienka o tom, čo nás obklopovalo, bola vyhranená i bez toho, aby sme sa o tom spoločne a nahlas museli nejako obzvlášť utvrdzovať. Hovoriť o zrejmých banalitách bolo naviac nielen zbytočné, ale navodzovalo i nebezpečenstvo, že strácajú od zjavne idiotskej reality akýkoľvek odstup, nás bahno, v ktorom sme nedobrovoľne žili – tak, ako už mnohých našich kolegov a kolegyne – napokon bez zvyšku pohltí.

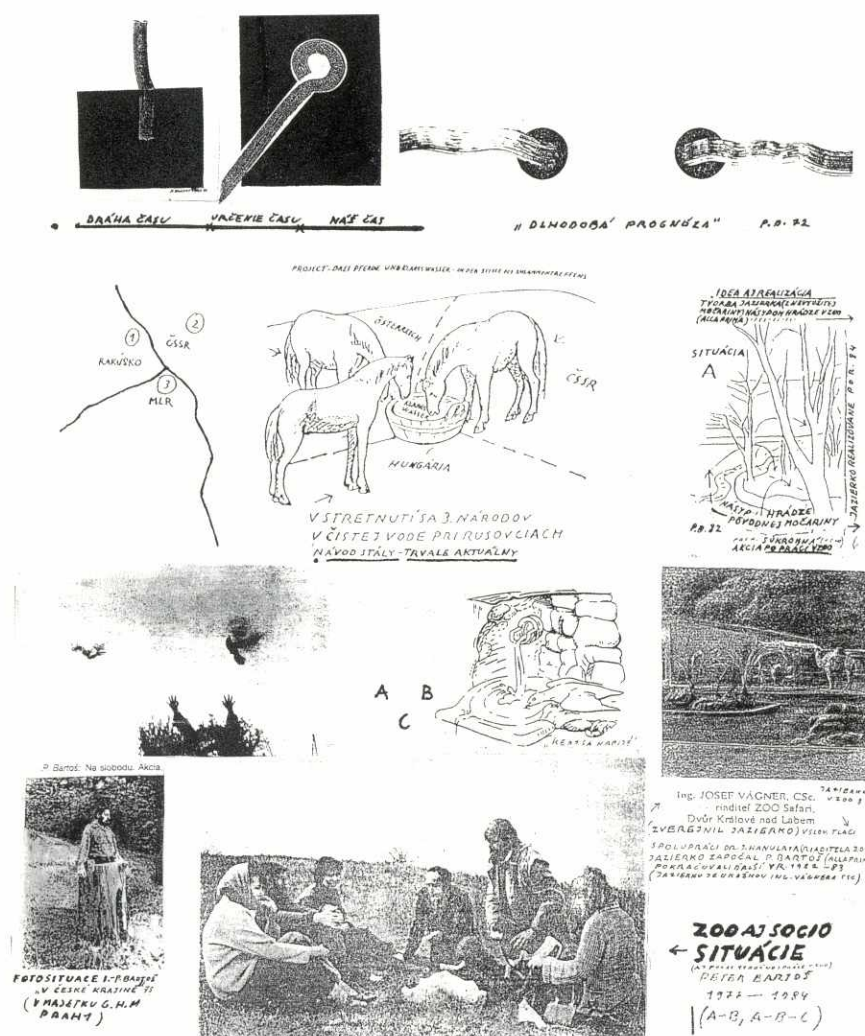
Nešlo pritom len o v týchto pomeroch azda nevyhnutnú duševnú hygienu. Šlo aj o každodenne nám hroziace bezprostredné nebezpečenstvo. I keď sme sa sami nezaujímali nijako o moc a jej – Zväzom výtvarníkov a inými – nadstavené na nás tykadlá, neplatila táto úmera naopak. I keď nám panujúca vrchnosť zostávala ľahostajná, neznamenalo to, že by sa aj moc, Zväz a iné dohliadacie úrady prestali tým pádom zaujímať o nás. Príslušné (a nepríslušné) orgány nás pravidelne volali k vypočúvaniu. Zaväzovali pritom každého z nás osobitne zachovať o týchto vypočúvaniach mlčanie. Na to, čo kto z nás kedy povedal, alebo nepovedal, sme sa preto medzi sebou obzvlášť



nevyzvedali. Dôležité bolo predovšetkým naše skalopevné presvedčenie, že nekonáme nič proti daným zákonom, dokonca ani proti tým obzvlášť labilným a dočasným zákonom o ochrane socializmu, Republiky a spriatelenej bratských štátov. Situácia sa priostřila najmä po vystúpení Charty 77 v Prahe a po tzv. disidentskom „Bjeňále“ (slovník Vasil Bilaka) v Benátkach. Niektorí z nás boli nútení podať v televízii a inde verejnú sebakritiku. Opatrne a v podstate i v zhode s vlastným presvedčením volené slová síce otriasli, ale nenašli našu ďalšiu spoluprácu.

Dôležité bolo cieľavedomé zameralie, odstup od hlúpej a deprimujúcej nás každodennosti a ešte užšia, všetko nepodstatné eliminujúca programatika nášho myslenia a práce. Bez toho, že by sme si to sami uvedomovali (kontakty so svetom, t. j. v tom čase so „západným“ umením, boli minimálne), problémy, ktoré nás vtedy bytostne zaujímali, boli však i tak zhodné s tematickou a štýlistickou profiláciou umenia a myslenia poza našim chotárom. Do stredobodu našich diskusií vstupovali takto najmä problémy perspektív a hraníc súčasnej technológie, na novo sa črtajúce aktuálne predpoklady vedy a komunikácie, problematika tzv. objektivizujúceho, ale i iluzívne a omylne prežívaného času. A tzv. kozmologický aspekt navyše. „Chceli sme sa pozrieť na obklopujúci nás svet (totalita a pod.) zhora. Bol to prekrásny únik. Časť svojej suverenity sme radi odovzdali na spoločnosti projekty...“ spomína na 70. roky vo svojom poslednom liste do Nemecka Rudo Sikora. Spájajúcim ohniskom medzi prvou (1964–1970) a druhou fázou konceptualizmu (po 1973), ako i medzi „slovenskou“ a zahraničnou, príbuzne zameralou estetickou je predovšetkým asi pozoruhodná záľuba v paradoxoch.

Snaha ozrejmiť (ak chceme: estetizovať) existujúce protirečenia spája pritom pionierov európskeho myslenia a potom predchodcov a renomovaných autorov klasickej logiky a filozofie s najnovšími výbojmi experimentujúceho umenia. Namiesto tzv. tradičnej logiky a potom viedenského (a neskôr anglosaského) pozitivizmu prvej polovice 20. storočia, kanonizujúceho jednoznačnosť sémantickej výpovede, poukazujú už z antiky pochádzajúce kritické myšlienkové hry na relativitu a zásadnú ohraničenosť akýchkoľvek jednodimenzionálnych úsudkov. Zenonov



Peter Bartoš: Xeroxový patchwork pre T. Štraussa. 1979

paradox o Achilovi a korytnačke otvára takto svojim spôsobom cestu novodobej teórii nekonečného radu. Poukaz na existujúce antinómie myslenia podnecuje zas tzv. Gödelovu teorému a kombinované svetelno-korpuskulárne osnovy moderného fyzikálneho dualizmu. Teória entropie doplná v súčasnom vedeckom myslení (Leo Szilard z roku 1929) číro kvantitatívne poňatie informácie a poznania. Či sa nám to už páči, či nie, ovplyvňuje takto Heisenbergov princíp neurčitosti (ak chceme: všeobecný kód filozofie postmoderny) čoraz viac čoraz viac i kultúru a všeobecnú teóriu súčasného umenia.

Myslenie starých Aténčanov sa nám otváralo v nových a prekvapujúcich súvislostiach. Ak klasickí myslitelia staroveku v zásadnej nedôvere k všeobecne sa privrávajúcej očitosti či demagógii (mohli by sme i povedať: k ľudovej a ľahko stráviteľnej, politikou systematicky rozširovanej predfilozofickej „pravde“) sa pokúšali novými koor-

dinátni myslenia vymaniť z nižej populistických pseudopráv, ocitli sme sa i my – viac než dve tisíc rokov neskôr – na podiv v obdobnej situácii. Situácia (starogréckej) kultúry z čias autorizovaných povier a ešte neprebudenej pozitívnej filozofie a vedy je obdobná situácii českej a slovenskej kultúry 70. rokov, v ktorej bola svojbytné fungujúca veda dočasne (ale rádo by i natrvalo) odstavená na vedľajšiu, dobre utajenú koľaj.

To, čo sa v tomto čase okolo nás hlasito proklamovalo ako nevyhnutnosť (a ako spoznaná „pravda“), bol v skutočnosti len účelový propagandistický opar, z vrchu systematicky šírená pragmatická ideológia, zameralá vo svojej prostej jednoznačnosti viac na rutinné nemyslenie než na tak trochu vždy namáhavé a preto všeobecne aj nerado prijímané, pretože ku koreňom bytia siahajúce slobodné uvažovanie. Analytická filozofia a konceptuálne umenie preberajú takto za tých-

to okolností úlohy vyhradené ináč a bezvýhradne najmä vede. Modernému výtvarníkovi (od J. Albersa – uvádzaného na Slovensko M. Urbáskom – cez Vasarelyho a Eschera až niekde k Sol Lewittovi) poskytuje nezvyčajný vizuálny šok „pravdy postavené na hlavu“ (azda najjednoduchšia definícia paradoxu) možnosť poukázať na:

1. tvrdenie, ktoré sa zdá rozporné, je však reálne,
2. tvrdenie, ktoré sa zdá pravdivé, v skutočnosti je však nezmyselné,
3. budovanie nového prototypu logickej (estetickéj) expozície, rešpektujúcej objektívne danú rozpornosť.

Na Mlynárčikove provokujúce presadenie klasických diel maliarstva do reality súčasného veľkomesta (ženský akt ako parížsky Víťazný oblúk) reaguje Sikora číro vizuálnou rovniciou premeny niečoho v nič (a naopak). „Biele v bielom“ Filkovho kolektívu stiera akékoľvek, pre maliarstvo doposiaľ východiskové rozdiely. Obdobne ako Kollerove deštylizácie maliarstva sú Melišove parafrázy sochárstva v tomto zmysle viac než len žartovné. A Jankovičove odhalenia odlúštenosti súčasnej socrealistickej, mechanickej a zuniformovanej architektúry zakotvujú vizuálne podobenstvá zvrátenosti v reálnej súčasnosti mesta z čias „normalizácie“. Ukázkami poburujúcich „nenáležitostí“ (na chodníku ležiaci neznámy, alebo nevšímavo k svojmu reálnemu okoliu niekde na ulici obedujúca rodina a i.) sa hlási o slovo aj podstatne mladšia generácia „budajovcov“. Etymológia pojmu paradoxon („para“ a „doxos“) poukazuje na demaskáciu či na zásadný opak akejkoľvek apriórnej viery. Klamlivosť bežného vnímania, neskutočnosť tzv. očitostnej pravdy (Tóthove samozrejmosti štylizované ako „učebná pomôcka“), resp. toho, čo sa za túto pravdu zbežne vydáva, a teda akákoľvek cieľavedomá manipulácia bolo to, čo nás momentne zaujímalo najviac. Na umenie so svojimi vonkajškovými reprezentačnými atribútmi sa v tom čase medzi nami obzvlášť neprihliadalo.

Dôležitým a novým – a to nielen v slovenských pomeroch – bol predovšetkým vzájomný vzťah autorov, resp. produktov ich myslenia a tvorby. Už antika a potom renesancia a všetky ďalšie nasledujúce epochy tzv. klasickej moderny zachovali mnohoraké doklady o vzájomnej rivalite umelcov, vychádza-

júcej už z prostého faktu, že každé svoje dielo si vytvára i svojské a osobitné kritériá vnímania a hodnotenia. Vo svete výtvarného umenia (iný typ predaja a konzumácie tvorby než napr. v literatúre, hudbe, divadle a i.) je priestreň konkurencia diel a autorov nie výnimkou, ale svojho druhu pravidlom. Tým však, že náročné a experimentujúce umenie stratilo zrazu akékoľvek publikum, stalo sa nevyhnutným zimprovizovať si túto chýbajúcu verejnosť a podporujúce nás publikum akosi svojpomocne. I keď to štátotvorným výtvarníkom a ich ochrannej polícii nebolo možné vysvetliť: záujem, vzájomná úcta a pochopenie autorov boli v tom čase práve tým jediným životodarným humusom, ktorý poskytoval šancu prekonať danú nepriazeň času a pomerov.

Šlo tu takto principiálne o viac než len sem-tam dokonca aj medzi umelcami občas existujúce priateľstvá. Šlo o elementárnu možnosť tvorby, žitia a prežitia. Príznačné je v tomto zmysle, že k našim pravidelným bratislavským stretávaniam dochádzal zo Žiliny napríklad A. Mlynárčik, z Mikuláša M. Kern a z Košíc občas J. Bartusz. Pokiaľ sa pamätám, všeobecné vzájomné pochopenie a panujúcu harmonickú pracovnú atmosféru narušil raz iba príležitostný spor o tvorbu Júliusa Kollera. Jeho zdánlivo tvrdohlavé zotrvávanie na médiu maliarstva vyvolávalo rozpaky. Zásadná a ostrá, avšak bez akejkoľvek osobnej nevraživosti vedená diskusia poodkryla škálu ešte sa vtedy len črtajúcich možností typicky postmodernej mnohoznačnosti: odstupu, autorskej irónie a sebaíronie. Július Jakoby a niektorí ďalší, sarkastickým humorom obdarení autori dostali po mnohých rokoch (Umenie ako karikatúra, karikatúra ako umenie. In: *Výtvarný život*, 7, 1962, č. 5, s. 178-185.) dôstojného pokračovateľa, neváhajúceho zásadne spochybniť vari i tradičný žáner maliarstva ako takého.

Kým akýsi bezbrehý optimizmus a nie vždy zdôvodnená dôvera v pokrok vyžarovala napríklad z tvorby a myslenia S. Filka, R. Sikoru a M. Lakyho, zostával tu vždy zásadne skeptický najmä P. Bartoš (a po ňom J. Meliš, M. Kern, D. Tóth a iní). „Nebudme ohúrení civilizáciou, budú sa nám za sto rokov smiať,“ napísal Bartoš roku 1979 v liste svojim najbližším priateľom. Dnes azda jeden z najdôležitejších svetonázorových

problémov, triediaci politicky a ináč západoeurópsku inteligenciu, sa nám v tých časoch nezdal vari až tak dôležitý. Asi aj tak trochu naivne sme sa domnievali, že sa ekológia a ekonómia vyvažujú navzájom a dopĺňajú. Ochranu prírody a životného prostredia nemožno dnes už takto dosiahnuť prostým únikom z prítomnosti, ale len využitím a maximálnou koncentráciou súčasných technologických a ekonomických predpokladov a možností.

V duchu tejto zásadnej znášanlivosti a priateľstva sme sa takto na Bartošov podnet podobrali napríklad jednu nedeľu na kolektívnu pracovnú brigádu v Horském parku. Za úlohu sme si dali prečistiť koryto v lese ešte pretekajúceho potôčika od nahádzaných doň civilizačných odpadkov. Keď sme sa večer unavené a spokojní vracali nazad do mesta, neuvažovali sme obzvlášť, či tu vlastne šlo o akčné, konceptuálne či napokon vôbec o nejaké to umenie. Dnes už azda nepochopiteľný fakt, že z tejto „akcie“ neexistuje žiaden faktický, na výstavu vhodný dokument, je pritom svojim spôsobom príznačný. Ak by sa niekto z nás bol vtedy pokúšal o fotografovanie, asi by sa dotkol cti a urazil by všetkých ostatných, v tom čase ešte presvedčených, že ide niekedy aj o veci principiálne dôležitejšie, než je konvenčne daná hra na umenie.

Ľahostajnosť voči umeniu ako takému sa ukazuje medziiným v tom, že sa práve z tohto času zachovalo málo „hotových“ diel. Kto z celého okruhu priateľsky prepojených autorov veril i vtedy – ako vari jediný – bezvýhradne naďalej v umenie a v svätosvätú avantgardu, bol Stano Filko. Iba jeho zásluhou sa zachoval azda jediný kolektívny dokument pretrvávajúcej diskusii o nadchádzajúcom 21. storočí (ŠTRAUSS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1979–1992, s. 193). Doterajšie tradičné chápanie umenia ako svojho druhu sebamaniestácie (a živobytia) stratilo pre nás akékoľvek zdôvodnenie. Nikto z nás nepredpokladal, že hocičo z toho, o čom sme vtedy v izolácii rozmýšľali, bude raz chápané ako dobové umenie, diskutované a vystavované ešte za nášho života dokonca v Slovenskej národnej galérii. Akýkoľvek kontakt s publikom a objednávateľmi či sponzormi (na Slovensku už vždy aj tak chabý) bol v tom čase úplne spretrhaný.



Ak sme sa za týchto okolností definovali sami ako amatéri: „pseudovedci“, „pseudomyslitelia“, predovšetkým však „pseudoumelci“, bol to – bez akéhokoľvek nádychu koketérie – odraz našej reálnej (či pseudoreálnej) existencie. Táto situácia, vylúčenie zo Zväzu výtvarníkov a tým uvoľnenie z akýchkoľvek tradičných spoločenských a ekonomických väzieb, poskytovala však nebývalý pocit voľnosti a slobody. V krátkom čase, intenzívne a bez predsudkov sme sa zvedavo otvárali celému svetu, dohŕňajúc takto to, čo nám nedávala naša doterajšia rutinná remeselná-umelecká či kunsthistorická výuka. A akési, za daných podmienok isteže paradoxné sebavedomie, alebo skromnejšie: sebauspokojenie navyše. „Natiahal som šnúru od stromu k stromu. Zavesil som na ňu kameň. Bol ťažký a oba tenké stromky sa pod váhou kameňa vrcholmi prehli k sebe. Kameň – tak, ako kameň mudrcov – smeroval do stredu zeme. V tomto bode som si i ja našiel svoj stred zemegule,“ poznamenal si na jar roku 1980 do svojho zápisníka niekdajší maliar Michal Kern.

Tento radikálne prehodnocujúci a neskrývané existenčný, ak chceme: i skryte politizujúci a spoločenský podtext niektorých charakteristických diel tohto obdobia („archeologizácia“ prítomnosti, symbolické zakopanie autorovej kolekcie Sympózia IV, ležiace dodnes hlboko v zemi kdesi v karpatských vrškoch, ako i mnoho iného), dodával vtedajšej prítomnosti doposiaľ u nás nepoznanú nótu romantizujúceho, niekde pritom až sebaovraždného maximalizmu nárokov na tvorbu a na seba samých. Ak poviem, že nám pritom chýbalo akékoľvek kultúrne zázemie, nebudem vari ďaleko od pravdy. Pokiaľ napr. dobové české umenie, ako to zodpovedá krajine s c. a k. Akadémiou umenia už z 18. storočia, prebrusuje a prehľbuje – a to aj vo svojich vrchoch (pozri povedzme tvorbu Malicha, Kolíbala, Šimotovej a iných, dokonca i Knižáka) – už vydobytú poéziu 60. rokov, a pokiaľ sa o niečo už slobodnejší Maďari, Juhoslovania a najmä Poliaci obracali neskrývané na dobový Západ, vykročilo slovenské umenie riskantne do prázdna.

Vo všetkých okolitých krajinách existovala už v tom čase zreteľná opozícia, prejavujúca sa v rozvinutej samizdatovej produkcii dokonca i v oblasti

filozofie, politológie, práva, sociológie a kritickej novinárskej publicistiky. Na Slovensku sme nič také nemali. Naša aktivita suplovala nevyhnutne celý diaľpazón doposiaľ tu ešte chýbajúceho slobodného myslenia. Umenie sa u všetkých našich bezprostredných susedov začalo už azda podobať na meritorné (t.j. západné) umenie. U nás si len akosi skusmo ohmatávalo svoju črtajúcu sa novú spoločenskú funkciu, možnosti a poslanie.

Ústredný problém konceptualistickej filozofie umenia: vzťah obraz a slova či pojmu, ktorému som sa sám systematicky začiatkom 60. rokov venoval (*Umelecké myslenie*. SFVU. Bratislava 1962), prechádzal v 70. rokoch radikálnou premenou a nebol takto ani v našom bratislavskom krúžku chápaný jednoznačne. Keď sa pripravoval nový album undergroundových diel (Sympóziu IV. – ?, ktorý skončil napokon zakopaný v karpatských vrškoch), požiadal ma Stano Filko v mojom pripravovanom príspevku o čiru obraznosť, t.j. o elimináciu akéhokoľvek slova (!). Dobré. Pokúsil som sa v reflexívnej fotokoláži vyjadriť na pozadí dobového autoportrétu centrálnu métu môjho a nášho vtedajšieho uvažovania: prechod od fiktívneho či obrazného vyjadrovania k reálnemu (povedzme spoločenskému) priestoru, alebo od (iba) mysleného k priestorovému, od „umenia“ k výskumu, či k propozícii a k diaľajnu skutočnosti. Uvedená požiadavka bola takto v rozpore s globálnou estetikou, ku ktorej sme sa všetci – Stano Filko pritom najvehementnejšie – všeobecne priznávali.

Obzvláštny problém tvorila pritom otázka redukcie či eliminácie akýchkoľvek tradičných vyjadrovacích zvyklostí umenia a estetiky vôbec. Kým undergroundová produkcia napríklad v českých krajinách bola za všeobecného poklesu obklopujúcej nás kultúrneho akcentovane výtvarná, ba výtvarnejšia než oficiálne pripustená tvorba, čo pri dodatočnej retrospektíve a porovnaní s paralelne zameranou odbojovou produkciou v ostatných socialistických krajinách vyvoláva dnes skôr rozpaky (Samizdat jako opozice. In: *Lidové noviny*, Praha, 15. júla 2002; výstava Samizdat. Národní muzeum Praha, leto 2002), zapadá demonštratívny „amaterizmus“ Bratislavčanov organicky do zdôrazneného nihilizmu protestného hnutia 70. a 80. rokov, čo – prirodzene

– nie je samo osebe ešte hodnotový súd. Faktom však je, že sme v týchto rokoch – a to nielen pod tlakom polície, ktorá podozrievavo sledila predovšetkým po našich stykoch s Čechmi – častejšie vystavovali a chodili pravidelne do Varšavy a Vroclavi, Budapešti, Ostravy a Brna, ba dokonca i do Moskvy, než povedzme do Prahy. Dôvody tu boli i čiro estetické.

Slovenský konceptualizmus bol v porovnaní s Prahou niečím zásadne iným. Všetkým a ničím zároveň. Istú analógiu nachádza náš „konceptualizmus“ predovšetkým v rovnako neslobodnom Rusku. Keď som koncom 70. rokov sprevádzal po Slovensku Ivana Čujkova, konštatoval tento nie bez prekvapenia, že sa v Bratislave cíti akosi viac doma než v Prahe, kde predtým – na pozvanie Chalupického – istú dobu pobýval. Táto poznámka padla, pokiaľ sa pamätám, po návšteve príležitostnej výstavy v Ústave technickej kybernetiky na Patrónke, kde sa po prvýkrát pozoruhodne na verejnosti predstavili Mudroch, Laubert, Fischer, Kordoš, Bočkovci a mnohí iní mladší autori z tzv. druhej vlny bratislavského konceptualizmu. K organickému prepojeniu ich tvorby s našim doterajším úsilím však, žiaľ, nedošlo, na čom mám aj ja nejakú tú vinu, čo isteže ľutujem. Mnoho som z prekypujúcej spontánnosti mladých, signalizujúcej už nastupujúcu novú transavantgardu a neo-maliarsku estetiku 80. rokov, možno nepochopil, no napriek tomu si i dnes ešte myslím, že to, čo sa tak urputne nazýva konceptualizmom, je s hermetickou estetikou a maliarskym imanentizmom R. Filu, z ktorého myšlienkového dielne väčšina z menovaných autorov pôvodne vyšla, nezlučiteľné, alebo len čiastočne zlučiteľné.

Hoci sme k našim stretávaniam pozývali matematikov, logikov, ekologov a iných spoločenských a prírodných vedcov, zostali sme predsa len uzavretí sami v sebe. A to i napriek našim hlasitým protestom proti akejkoľvek estetike. Išlo takto napokon predsa len o stretávanie absolventov jednej jedinej, a to bratislavskej Vysoké školy výtvarných umení. U niektorých vrcholných autorov (a práve u nich) dostávali sa ich zručnosti a iné konvencie remesla do stredobodu kritickej diskusie. Tak to bolo napr. s architektonickou stavebnosťou, ak chceme: „krásou“ grafov R. Sikoru, s pôsobivou výtvarnosťou

fotografií M. Kerna i s monumentálnymi realizáciami dvojice: Urbásek – Mlynárčik a s inými vrcholnými dielami zo 60. a 70. rokov. Autori sami sa za túto nezámernú („vonkajškovú“) dokonalosť niektorých svojich diel skôr ospravedlňovali. Najčistejšie sa z hľadiska rigorózneho konceptualizmu javili „makulatúry“ a „antropometrie“ Lakyho a Zavorského, vykazujúce najpresvedčivejšie paralely s čerstvým dobovým dianím na Západe.

Apropo Západ. Dovoľte mi byť tak trochu osobný. V týchto dňoch v meste, kde bývam, t.j. v Koline nad Rýnom, končí monumentálne koncipovaná výstava popredného predstaviteľa amerického konceptualizmu Lawrencea Wienera. V obrovskej sále, ktorá už po roky slúži na prezentáciu súčasnej tvorby predovšetkým tu usadených autorov, kričí tentoraz zrkadlovo oproti sebe inštalovaný text: As far as the eye can see. Sedem slov z 18 čiernych písmen na bielom plátne tvorí zvláštnu slovnú skulptúru, ktorá v poňatí západného konceptualizmu je už zmyslom sama o sebe. „Ak sa zaoberáme rečou, otvára sa nám nekonečné pole aktivity. Reč nikdy nekončí,“ píše v inom texte spomenutý americký autor. Niet tu sporu. Nové slohové koordináty vznikli v odboji proti všemohúcnosti a všadeprítomnosti prefabrikovaného obrazu.

Na Slovensku v 70. rokoch však o mediálnej expanzii hovoriť ešte nebo-

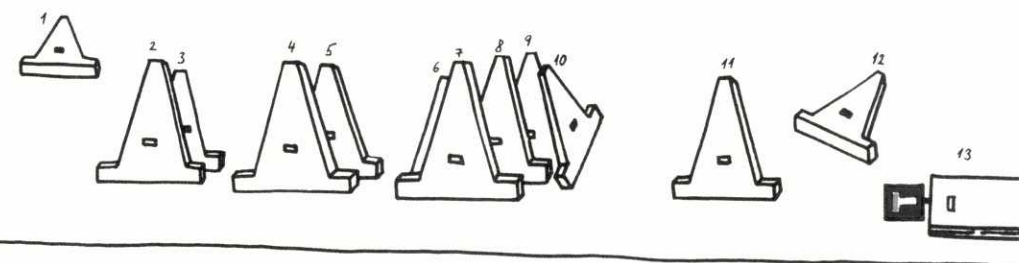
lo možné. Pamätám sa, ako sme sa okolo roku 1974 všetci „my“ (t.j. Filko, Meliš, Sikora, Ďurček, Štrauss a možno i viacerí ďalší) čudovali, keď nám moji bývalí kolegovia z Katedry telovýchovy Univerzity Komenského niekde na štrkoveckom jazere predviedli asi prvé v Bratislave kompletne fungujúce video s celým svojim príslušenstvom. Budúci športoví tréneri ho používali k analýze pohybových zručností svojich zverencov, my ešte nevedno k čomu. Havrilla, Ďurček, Kladek a Budaj pracovali v tom čase popri fotografii najviac ak tak len so značne ťažkopádnu filmovou kamerou. Aj tá pôsobila v tom čase ešte exkluzívne.

Vráťme sa však k Wienerovej výstave. Keď som si len niekoľko dní po vyčerpávajúcej operácii dal námahu doterigať sa do centrálnej výstavnej miestnosti mesta kdesi na kolínskom Neumarkte, neuspokojil som sa s rýchlo prečítaným textom na protihľých stenách pavilónu. Hoci som sem chodil často, nevyšiel som si nikdy rafinované skosenú celosklenú povalu a na všetky strany otvorené veľké okná. Na priehľadných takto stenách bolo možné vidieť stopy v lete uhynutých vtákov, v pestrých jesenných farbách i hrajúce usušené listy stromov a iné niekdajšie prírodné deje. (Michal Kern by tu prekvapene žmurkal na všetky strany, spomenul som si na už nežijúceho niekdajšieho dobrého priateľa.)

Ale nielen to. Bola pracovná, či ešte lepšie: konzumná sobota, a po od Rýna vedúcej centrálnej dopravnej osi sa pred našimi očami nepretržite mihali rýchle vozidlá a neurotizovaní chodci. Kontrast uhynutého niekdajšieho života prírody a aktuálneho mestského bytia nemohol byť nikde inde než práve tu – pod príležitostnou Wienerovou kaskádou slov – markantnejší. Konkrétne okolnosti čítania textu podmieňovali nový a rozšírený zmysel. Umením (zjavením) je v zmysle Wienerových slov všetko to, na čo – všade okolo seba – stačíme dovidieť. Keď vystupujeme na vysokú horu, robíme tak kvôli očakávanému výhľadu do ďalekého okolia. Vidina orientácie a niečoho neočakávaného a doposiaľ nám ešte neznámeho, naše vlastné vzrušenie nás pritom poháňa rýchlo vpred. Samotná cesta: nami a inými už prešliapaný chodník, vedúci niekde na nateraz ešte nedohľadnú rozľadňu na vrchole, nás sám o sebe obzvlášť nezaujíma. Z prečnievajúcej, v hustom lese schovanej pozorovateľne dúfame pochopiť predovšetkým naše bezprostredné okolie, ak chceme, cestu, ktorú sme doteraz prešli a tak koniec koncov: samých seba. Áno, reč je tu o „konceptuálnom“ umení Slovenska neskorých 60., potom 70. a prvej polovice 80. rokov.

(Autorom dodatočne rozšírený referát na konferencii SNG Na križovatke kultúr? Stredná Európa a umenie 20. storočia. 12.–13. októbra 2000 v Bratislave.)

Peter Meluzin: Alej avantgardy, 1985



## ALEJ AVANTGARDY

1 Avantgardista v.v.

2 Avantgardista z povolania

3 Oficiálny avatgardista

4 Avantgardnejší

5 AVANTGARDNEJŠÍ

6 Satelit avantgardy

7 Martýr avantgardy

8 AND Y\* 1930 †

9 Avantgardista k pohľadaniu

10 Satelit avantgardy

11 NEZNÁMY avantgardista

12 Odpočívaj v pokoji, avantgardista

13 TERÉN

\* I. VI. 1982  
† 12. II. 1985



## BLOK SVEDECTIEV

Daniel Fischer

1. *Patríš k autorom, ktorí vstúpili na scénu výtvarného diania začiatkom sedemdesiatych rokov. Ako si v tom čase vnímal svoje začlenenie do danej kultúrno-spoločenskej situácie?*

[Len pre spresnenie: keď sa vstupom na scénu pokladá rok ukončenia štúdia, tak to bolo v r. 1974.]

Napriek tomu, že sa „vtedajšie“ vnímanie často odlišuje od „dnešného“ precíznejšieho pohľadu (čo umožňuje práve časový odstup, retrospektívna analýza, širší kontext ...), v našom prípade „začlenenia do danej kultúrno-spoločenskej situácie“ to tak nie je: vtedajšie vnímanie sa totiž príliš neodlišuje od dnešného – ex post pohľadu:

Vybavený/i darom pozitívnej energie z tých niekoľkých nádherných mesiacov konca r. 1967 a najmä roku 1968 až do 21. augusta – po začiatok okupácie, som/sme nikdy nedokázali vnímať danú poaugustovú situáciu tzv. normalizácie inak, než niečo nenormálne, niečo, čo je postavené na klamstve, pretváрке a cynizme.

Práve naopak – bola tu silná potreba žiť autentický život, a to i napriek nepriaznivej spoločenskej situácii.

A tak, ako vlastne každý – nielen z mojej generácie – som/sme boli takmer pred čierno-bielym rozhodovaním: **buď** akceptovať štátom, režimom sugerované lži, v oblasti umenia stalinistický diktát o socialistickom realizme, o triednosti, o zrozumiteľnosti v umení, rezignovať na vlastnú identitu a slúžiť zvrátenému ochlokratickému režimu – a tým ale mať otvorené možnosti (k výstavám, k zárobkom ...), mať privilégiá, mať pohodlie, mať..., **alebo** byť samým sebou, byť v tvorivej interakcii s prostredím aj napriek tej nepriazni vonkajšej situácie a pokúšať sa o autentickú tvorbu. Bolo to rozhodovanie medzi dvoma frommovskými tendenciami (diametrálne odlišnými životnými hierarchiami, orientáciami a motívami), „byť“ alebo „mať“, medzi pravdou alebo lžou – gýčom. Bolo to odmietnutie pokusov redukovať „ducha“ na hmotu a s tým, o. i., spojenej degradácie tvorby na výrobu produkciu dekorácií slúžiacich režimu.

Pokladám za dôležité pre môj/náš generačný okruh, že to bolo vedomé prijaté rozhodnutie.

A ako hovoril J. Chaloupecký, „paradoxne, v okamihu rozhodnutia sme boli slobodní, prišli sme k tej slobode, o ktorú museli naši západní kolegovia ťažko zápasíť“. (Problém zabezpečenia si každodennosti sme viacerí riešili zamestnaním sa v školstve, poväčšine na vtedajších LŠU, na miestach – ako sa neskôr ukázalo, ktoré boli pre režim najmenej zaujímavé.)

Komentár ex post: Z odstupu konštatujem, že išlo o pravdu. Išlo/ide/ o vieru, v praxi skúsenosťou potvrdzovanú, že dve kategórie – estetické a etické – sa plynule prelínajú. A tak v tomto kontexte išlo (dodnes ide) o demaskovanie skutočného zázemia, z akého tvorba vychádza-

la, o odhalenie úrovne vedomia a s ňou korešpondujúcou kvalitou myslenia.

Ako sa však ukázalo, bola i „tretia“ cesta ... V jej „soft“ vydání to bola schizma autorov, ktorí v jednom a tom istom čase produkovali trápne, režim podporujúce veci, usilujúc sa o umiestnenie na nemenej trápnych oficiálnych výstavách (ako výročia zjazdov KSČ, Víťazného februára, VOSR, atď ...) alebo o ich predaj v stánkoch Diela a súčasne – doma – hrali rolu avantgardného umelca.

Pochopiteľne, otvorenou ostáva otázka vierohodnosti, autenticity tých artefaktov.

V „hard“ vydání to bol šok zo zistenia (v roku 1989–1990, keď boli zverejnené zoznamy agentov a spolupracovníkov ŠtB), koľko a ktorí výtvarníci a teoretici boli aktivnými agentmi, udavačmi ŠtB!

Domnievam sa, že táto perverzia v prvom rade (ako aj „nadšené“ podpisovanie „anti-charty“) je príčinou slovenskej traumy, ktorá dodnes zastrejuje dnešný chaos hodnôt, kritérií a jazyka.

2. *V umenovednej literatúre ťa zvyknú zaradovať do tzv. „Filovho okruhu“. Zrejme je to vďaka niektorým symptomatickým črtám blízky tvorbe členov zoskupenia, ku ktorému si sa aj ty pripojil a ktoré sa neskôr, roku 1990 zaregistrovalo pod názvom Avant-Retard. K týmto črtám patrí najmä problém analýzy médií a obohatenie škály tradičných výrazových prostriedkov o konceptuálne vyjadrenie. Myslíš, že toto zaradenie je adekvátne?*

[Popri metodologickej potrebe môže problémom zaradovania byť i to, že je funkciou redukcionizmu, povrchného „myslenia“ a nechutoť ku komplexnejšiemu pohľadu, inklinácii k „mať vo veci jasno“.]

Ten „zvyk“ zrejme súvisí s tým, že som moje prvé spoločné vystúpenia (myslím na výstavy v druhej polovici 70. rokov v ÚTK SAV v Bratislave a inde) absolvoval v okruhu kolegov – priateľov, z ktorých väčšina študovala u R. Filu, s ktorými ma/nás však spájali v prvom rade tie vyššie uvedené ľudské postoje, teda hlbšie spojitosti týkajúce sa základných životných hodnôt, ich hierarchií atď. (tieto výrazne rezonovali s osobnosťou R. Filu). Premietnuté do oblasti umenia to bola/je viera v komplexnosť, v potrebu kontinuity a s tým súvisiacej úcty k tradícii... (z toho pochádza i pomenovanie, symbolické A-R).

S pánom R. Filom som sa mal možnosť zoznámiť relatívne neskôr, za najdôležitejšie pre môj osobný vývoj považujem kontakty a priateľstvá s niektorými hudobnými skladateľmi (R. Bergerom, J. Hatríkom a I. Zeljenkom).

(Pre informáciu: absolventi školy R. Filu sú K. Bočkovcová, M. Bočkovcov, V. Kordoš, I. Minárik, M. Meško a D. Tóth. O. Laubert a M. Mudroch sú absolventmi iných oddelení SŠUP. L. Čarný a D. Fischer absolvovali strednú všeobecnovzdelávaciu školu.)

3. *Mal si ako mladý nastupujúci výtvarník v oblasti umenia nejaké vzory, prípadne vyznával si nejaké autority? Aké kontakty boli pre teba dôležité?*

Šťastím – veľkým darom bolo pre mňa

stretnutie, z ktorého sa neskôr vyvinulo veľmi intenzívne priateľstvo, so skladateľom Iljom Zeljenkom. Prišlo v prvý čas (zač. r. 1970, keď som na VŠVU pociťoval vákuum, vlastne, žiaľ, musím konštatovať žiadne podnety zo strany pedagógov, jedinými boli tie vzájomné – medzi vtedajšími kolegami – študentmi. U Zeljenku som poznal, že o tvorbe, o umení je možné skutočne myslieť – a to myslieť komplexne, z množstva zorných uhlov pohľadu a na rôznych úrovniach, od sociopsychologických po prírodovedecké kontexty, uvažovať o vzťahu k umeniu (ako zvykne hovoriť Zeljenka) a okolitého sveta, teda o funkcii a mieste umenia v našom svete. Z horizontu takéhoto myslenia, ktoré bolo/je vždy dobrodružstvom, sa nikdy nestraťil vzťah k nekonečnu, k tajomstvu, k sakrálnemu – premietnutý do funkcie umenia transcendovať všedné vedomie, potrebu vertikálneho rozmeru etc., a to všetko bez akéhokoľvek mentorovania či iného umelého kľúčového „vyžadovania“. Samozrejme, musím dodať, že to všetko sa dialo pod veľmi širokou, sympatickou – menej príťažlivou a blízku ľudskou klenbou v rozpätí od „uzemnenia“ v prírode, prírodou či borovičkou (ktorá bola v niektorých obdobiach – ako sám autor priznával – jediným kontaktom s prírodou) až po brilantne formulované intelektuálne reflexie života a miesta umenia v ňom. Nuž a, last but not least, nielen zdvihnuté obočie a pokrčené čelo, ale aj kvalitný humor (taký vzácný na Slovensku) patria k základnej výbave Ilju Zeljenku.

4. *Aké možnosti prezentácie sa ponúkali umelcom ako si bol ty počas totality?*

Viac-menej iba tie, ktoré sme si sami pripravili, alebo boli „ponúkané“ ľuďmi, ktorí skutočne žili potrebu výtvarného umenia, ktorí s patričnou dávkou odvahy (veď vždy to bol risk) a improvizáčnou schopnosťou dokázali vytvoriť nejaký priestor vhodný pre výstavu a nezávislý od oficiálnych štruktúr. Normálne galerijné priestory boli v podstate nedostupné a tak – ako povedal J. Zemina – sme si sami „vytvárali kaplinky, keďže chrámy neboli...“ Najvýznamnejšími takýmto „ostrovmi“ boli priestory ÚTK SAV v Bratislave, Makromolekulárny ústav ČSAV v Prahe, Foyer divadla v Českom Těšine, Klub školství a vědy B. Václavka v Brne a iné (miestom môjho prvého samostatného vystúpenia bolo vývojové pracovisko BAZ v Bratislave).

Vernisáže našich výstav boli veľmi príťažlivými stretnutiami ľudí „spoločnej krvnej skupiny“, manifestáciami slobodných ľudí, ktorí zdieľali spoločný životný pocit. Časom sa ukázalo, že otvorenie takýchto výstav bolo iba prvým dejstvom „rituálu“: druhým bolo pozvanie na „rozhovor“ na ZSVU, tretím na Ministerstvo kultúry, kde sa kládli otázky: ako?, kto?, prečo?, atď., no a štvrté – to najmenej „príjemné“ bolo predvolanie na výsluch na ŠtB (tam tie rozhovory boli v škále od „otcovského“ dohovárania až po vyhrážania typu „veď máte rodinu, zajtra už nemusíte mať zamestnanie, apod.“, s dôsledkami ako znemožnenie cestovania, odpočúvaný telefón, a tak).

Komentár ex post (1): ... možno, že práve v tom istom čase – v čase našich výsluchov na ŠtB, sedeli iní (nielen teoretik) v pohodlných „klietkach“ na stranických schôdzach.

Komentár ex post (2): Vedomie, že tvorbou, o ktorú sme sa pokúšali a ktorú sme robili skutočne z tých najčistejších potrieb a motívácií – bez akejkoľvek snahy zapáčiť sa komukoľvek, urobiť sa krajším galeristovi, teoretikovi či obchodníkovi s umením, keďže tieto lákadlá jednoducho neboli ..., sme sa dostávali takmer do každodenného konfliktu s režimom (a s nami i naše rodiny), nás nútilo klásť si tie najpodstatnejšie otázky:

Aký zmysel má umenie, tvorba?

Aké miesto má v živote človeka?

A prečo? ... atď.

A hľadať, poprípade i nachádzať pravdivé odpovede...

Dovoliť si tvrdiť, že spomínané skúsenosti prehľbujú v nás vieru vo vertikálnu dimenziu v živote i umení, fungovali ako katalyzátor nášho osobného dozrievania (a dnes stíšene konštatujem: umožňovali i autentický kontakt s Bytím).

5. *Dňa 27. marca 1980 sa konal aktív mladých MO ZSVU za účasti vtedajšieho ministra kultúry Miroslava Váľka, ktorý vo svojom prejave napadol výstavu v OBKaSse na Vajnorskej ul. (D. Fischer, M. Mudroch, I. Minárik, A. Vrbová). Do histórie sa zapísal tvoj smelý diskusný príspevok na obhajobu výstavy, ktorý prerástol do explikatívnej obhajoby nových výrazových polôh v umení. Mohol by si v stručnosti opísať spomínané udalosti?*

... To by som z pochopiteľných dôvodov radšej prenechal komentovať tým, ktorí sa zúčastnili spomínaného aktívu (hoci si mnohé repliky pamätám dodnes).

To vystúpenie pred veľké publikum a verejná polemika s ministrom znamenalo súčasne – ako som neskôr zistil – aj vystúpenie z anonymity: pre mňa to bola zvláštna skúsenosť, od prekvapivých telefonátov kolegov, ktorých som dovtedy vôbec nepoznal, plných obáv a vystrihnutí pred možným revanšom ministra až po reakciu eštebákov, ktorými som bol pasovaný za „hovorcu“ skupiny, čo malo svojrázny dôsledok na ich chovanie, o. i. sa to odrazilo na frekvencii pozvaní na „Februárku“.

6. *Ako sa staviaš k problému existencie disentu na Slovensku?*

Disidentov na Slovensku bolo veľmi málo: prekvapuje ma, že medzi tými známymi (M. Šimečka, D. Tatarka, J. Čarnogurský, F. Mikloško, M. Kusý) sa akosi zabúda na silnú osobnosť, skvelého a statočného Jána Langoša, ktorý si pri svojich nesmiernych aktivitách zachoval veľmi koherentný, dôsledný a nezištný postoj dodnes.

V súvislosti dvoch dekád (70. a 80. roky) je možné – popri rôznych malých „skupinách pozitívnych deviantov“ – hovoriť o troch aktívnych, zreteľných, voči režimu rezistentných zoskupeniach, okruhoch: skupina veriacich, okruh ochranárov a okruh výtvarníkov.

Otázky: Z. Rusinová

Igor Gazdík: Otázniky

... V poslednom čase sa pomerne veľká pozornosť venuje (v dejinách moderného umenia už koľkému?) obrazu človeka v súčasnom umení. Obrazu jeho sveta, činnosti, problémov, ktoré tak úspešne – či neúspešne rieši. Lenže aká je táto transpozícia v skutočnosti? Takmer na všetkom, čo sa o tom napísalo, mi tak trochu prekáža zopár maličkostí. Po prvé: pri konkrétnom zobrazení sa príliš preferuje morfológická stránka javu, akoby sa zabúdalo, že skutočný obraz človeka nespočíva len vo vizualizovaní jeho ikonických funkcií, t. j. navonok, ale môže byť už v samotnej primárnej podobe diela, teda v podstate toho, čo majú vlastne výrazové prostriedky len naplniť. Po druhé: taktiež akoby sa zabúdalo, že takýto obraz (človeka) nie je v dejinách umenia ničím novým ani zvláštnym, preto treba jasne diferencovať to, v čom a ako sa líši od predchádzajúcich typov zobrazenia a v čom spočíva jeho (aj časová) aktuálnosť. Po tretie: dalo by sa tvrdiť, že takmer víťaným obrazom je taký, v ktorom sa človek sám ocitá v nekonfliktnej situácii, manifestovanej túžbou uniknúť všetkým problémom. Azda okrem jediného – žiť v mieri, a tým nebezpečenstvo a hrôzy vojny situuje ako silný významový moment do celej štruktúry a subštruktúry diela. Lenže popri tomto ohrození samej podstaty života a žitia je tu aj okruh otázok, ktoré sa tejto podstaty taktiež dotýkajú, no ich sprítomnenie naráža neraz na nepochopenie a odmietanie. Jednak tých, ktoré prerastajú v skutočne angažovaný postoj k životnému prostrediu, ako aj tých, ktoré sú dnes v centre pozornosti vedeckých výskumov: atóm, laser, mozog, bunka, oceán a kozmos. Ak napríklad nikoho neprekvapuje, že v súvislosti s výskumom kozmu dochádza k nebyťalým objavom, ktoré presahujú schopnosť nešpecializovaného človeka pochopiť ich, tak potom neviem, či vlastne prekvapuje alebo neprekvapuje to, že pod heslom „umenie nemôže nahradiť a ani suplovať vedu“, sa vážny a seriózny záujem a prístup výtvarníka k danej problematike považuje za niečo nezlučiteľné s povahou výtvarnej tvorby, za „experiment“. Po štvrté: ak prijmemé tézu, že vedecký a technický pokrok nie je izolovanou činnosťou človeka, ale stimuluje aj rozvoj iných oblastí, napríklad veda umenie, potom by malo byť samozrejmé aj to, že novým formám poznania a možnostiam, ktoré práve toto poznanie postuluje, by mal v prípade umeleckej tvorby zodpovedať aj jazyk výtvarného diela. Nikoho by teda nemalo zaskočiť, že sa pracuje s kombináciami predtým vo výtvarnom umení nepoužívaných techník a materiálov alebo v neposlednom rade s computerom a laserom.

Základné otázky ľudskej existencie a osud našej civilizácie sú, zdá sa, ústrednými fenoménmi, ktoré vstupujú do sémantického poľa dielom reprezentovanej reality. Nie je ani tak podstatné, či vyjadrenie spočíva v rovinách obrazu, či pojmovej výpovede, alebo či fakt informácie je prioritizovaný pred faktickým objektom. I keď práve to, o akú informáciu ide, môže byť procesuálne rozhodujúce (Kosuth, naopak, tvrdí, že keď na diela nazerať v ich kontexte – ako umenie – nepodávajú vlastne žiadnu informáciu).

Werner Hofmann vo svojej štúdii *Obraz*

človeka v súčasnom maliarstve cituje slová Ludwiga Hevesiho ešte z roku 1905: „Moderní umelci nie sú takí ukrutní alebo takí škaredí (ak sú) z ukrutnosti, ale preto, lebo im tak káže umelecké svedomie, hlboké tragické vedomie, ktoré zápasí o výraz. Sú to súčasníci Port Arthuru a Odesy, nemôžu teda, ak sú praví umelci, mať také pocity, akoby sa každé ráno narodili v Arkácii.“ A dodáva: „Tento výrok treba pripomenúť tým, čo od umelcov žiadajú obraz človeka ad usum Delphini. Nedotklivcom, ktorí v umení nariekajú nad tým, čo v skutočnosti bez odporu prijímajú, treba povedať, že aj výtvarní umelci našej epochy sú súčasníkmi Hirošimy a Vietnamu.“ Problémy, pred ktorými stojí každý človek, a teda aj umelec, sú mnohoraké a jedno je isté, že sú aj také, keď človek dokáže stratiť svoju dôstojnosť a ľudskosť. Či nie aj vtedy, keď ide o problémy „menej“ závažné, napr. ľahostajnosť, s akou pristupujeme k prírode? Nie je potom ohrozenosť celých ekosystémov či zraniteľnosť fauny a jej postupné vymieranie dostatočným mementom? A ak môžem ešte raz zopakovať slová Alberta Schweitzera, nie je pravda, že „až láska k všetkému tvorstvu spravila z človeka ľudskú bytosť“?

Za jedno z najkrajších gest, ktoré som mal možnosť spoznať, i keď len z reprodukcie, považujem horiace sviečky po celej ploche výstavnej miestnosti, ktoré roku 1969 v newyorskej Feigen Gallery nainštaloval John Van Saun. Je vari k takejto čistej idey potrebný dajaký výklad?

Dva príklady: Gianni Bertini a Jacques Monory. Bertiniho *Odyssea* a *Madony* z rokov 1979-1980. Monoryho anonymní strelci v monochróme modrom svete rozstrieľaných zrkadiel, kupelfňových kachličiek a výkladových skiel. Trojuholník napätia v „anonymizujúcej technike, výsostne osobnom výbere motívu a symbolickej obrazovej pôsobnosti“ (P. Sager) tvorí neobyčajne silný a varovný podtext konkrétnych obrazov. Bertini a Monory – dva možné príklady umelcov, na ktorých odkazuje Werner Hofmann. Napokon, obaja stáli pri formovaní sa „nouvelle imagerie“, hľadajúc skutočne nový obraz človeka, proklamujúc návrat k nemu a k celej šírke a závažnosti spoločenskej problematiky. Chladné, neosobné poňatie skutočnosti u Bertiniho alebo Monoryho je, ako uvádza už František Šmejkal, čirou kulisou, za ktorou sa skrývajú vnútorné drámy a konflikty dnešného človeka a súčasného sveta; a ak predtým skutočnosť pôsobila primárne v jej základnom význame, tentoraz, i keď neosobná a chladná, nadobúda univerzálnejšie významy a platnosť. Lenže po príklady nemusíme chodiť ani tak ďaleko. Stačí spomenúť Milana Paštěku. Alebo Jozefa Jankoviča. Za všetko aspoň jeho sochárske poňatie obrazu človeka v podobe odtlačkov torza ľudských postáv, vtlačených do betónových blokov pamätníku v Kováčovej, ktorý, trúfam si vysloviť, patrí k tomu najlepšiemu, čo sa u nás vytvorilo. Vidina, ktorej sa akosi nemôžem pustiť, ma strháva k vybočeniu. Chcem však ilustrovať a dospieť k podtrhnutiu faktu, že premietnutie problematiky obrazu človeka



do súčasného umenia nemusí nevyhnutne prebiehať na báze priamej prezentácie par excellence. V prácach povedzme Rudolfa Sikoru človek prakticky nefiguruje, no jeho účasť na významovom naplnení v kontextoch idey a jej fungovania v jednotlivých dielach je taká zrejmalá, že možno polemizovať s čisto vedeckou koncepciou Sikorovho obrazu vesmíru v prospech jeho špecificky výtvarného aktu poľudštenia a fiktívnej spoluúčasti človeka na jeho osude médiami umeleckej propozície.

V rokoch 1970 a 1971 realizuje Juraj Meliš svoje prostredia, ktoré sme vtedy pomocne nazvali dvorom života a lesom života. Najmä druhé prostredie so žltou natrenými stromami in natura a z dreva vyrezanými objektmi zvierat či terčmi nestratilo vo svojej čistote a závažnosti výpovede o spoluzodpovednosti za osud prírody a jej ohrozenej fauny aktuálnosť ani dnes. Napriek tomu, že Meliš úporne pracuje na svojich pojmovo jednoznačných vyznaniach *Help* a *Idea*, zbavujúc ich prikras morfológických nánosov, keď rozhodujúco sa stáva sama idea, ale zároveň aj jej objektová reprezentácia, asi nebudem ďaleko od pravdy, ak poviem, že jeho *Idey* nepatria tak jednoznačne ani konceptuálnemu, ani ideovému umeniu, ale vo svojej takmer morrisovskej neiluzivnosti sú i naďalej plastikami, kresbami etc. A to aj napriek tomu, že ich antropocentrizmus sa neprejavuje navonok, ale v primárnej podobe diela. V poľudštenosti nám chápanej Pomoci a univerzálnej platnosti idey *Idey*.

Isteže, týmto príspevkom sa nechcú a ani nemôžu vyčerpať či zodpovedať všetky otázky, ktoré daná téma poskytuje. Zvykli sme si pracovať so schémami, s ktorými sa nakoniec na základe ich permanentného výskytu už bez ďalšej úvahy rovno stotožňujeme. Takisto by sme sa neuspokojili s čírym tvrdením, že nespornou charakteristickou črtou umeleckého diania sedemdesiatych rokov je výrazná tendencia k intelektualizácii tvorby. Asi by sme s ním nevystačili. Azda aj preto by sme mali s väčšou naliehavosťou uvažovať vlastne o podstate toho, čo má umelecké dielo len naplniť. O tom, aký je vzťah medzi objektom a ideou, ideou a médium jej výpovede. O tom, čo je to vlastne umenie, to dnešné umenie. Čo potom s Kosuthovými slovami: „V tejto dobe človeka, po filozofii a náboženstve, umenie môže byť azda činnosťou, ktorá uspokojuje to, čo by iná doba mohla nazvať duchovnou potrebou človeka. Inak povedané, umenie sa analogicky zaoberá stavom vecí mimo fyziky, kde filozofia ešte musela dôvodiť. Sila umenia spočíva v tom, že dokonca i predchádzajúca veta o ňom je dôvodením a nemôže byť overená umením. Jedinou požiadavkou umenia je umenie. Umenie je definíciou umenia.“ Či problém postulovaný Kosuthom už dávnejšie môže mať všeobecnejšiu platnosť aj dnes, nad tým hodno pouvažovať.

1983  
Publikované in: *Výtvarný život*, 35, 1990, č. 7, s. 45-47.

## Milan Knížák

Protože jsem žil v Československu, nedělal jsem rozdíl mezi českým a slovenským uměním, jen jsem toho slovenského vídal méně, protože moderna, která mě zajímala, se odehrávala především na české půdě. Když jsem začal na Novém Světě s akcemi a vznikla skupina Aktual, jako jedni z prvních, kteří na nás v republice reagovali, byli Slováci Filko a Mlynářčík.

Později v 70. letech za mnou do Prahy jezdil Jano Budaj a jeho kamarádi, kteří prováděli zajímavé akce. Tzv. fiktivní kulturu. Plakatovali a avizovali akce, které se nestaly a ani v té době se stát nemohly. Např. koncert Rolling Stones. Tyto aktivity patří, podle mne, k tomu nejzajímavějšímu co v českém a slovenském umění vzniklo. Dneska to úplně zapadlo. Vážný politik Budaj se za to asi stydí a kunsthistoriky to nezajímá.

Praha 2002

## Rudolf Sikora: Sedemdesiate

### Súradnice vnútené...

Môžem začať aj takto: bolo 17. apríla 1969 – mal som v ten deň práve 23 rokov. Z rádia znel hlas novozvoleného šéfa KSČ – Gustáva Husáka. Ponižoval v ten deň odvolaného Alexandra Dubčeka. Bol to definitívny koniec romantického experimentu zvaného Československá jar 1968. Začínala normalizácia. O dva mesiace som ukončil štúdium na VŠVU. 6. októbra toho roku uzavreli „korzo“ – Gustáv Husák tak označil hranice ČSSR – hlavne západné. Vstupoval som do života...

### Súradnice naše...

Napriek mierne patetickému, ale pravdivému úvodu musím povedať, že som do „sedemdesiatych“ vchádzal plný energie; robil som a chcel som dať o sebe vedieť, chcel som vystavovať, stretávať sa a konfrontovať s inými; cestovať, vidieť a poznať svet. Jednoducho žiť a tvoriť!

Pretlak vnútornej potreby tvoríť a vonkajšie obmedzenia poznačili celú našu generáciu. Vstupovali sme do sedemdesiatych rokov hnaní eufóriou šesťdesiatych... Chceli sme nadviazať na aktivity generáčnych predchodcov. Normalizačný tlak však vytváral výrazne inú atmosféru. Zakomplexovaní normalizátori sa vracali na pozície, z ktorých boli vytesnení. Zrušili mnohé rozbehnuté projekty a výstavy.

Túžba stretávať sa, diskutovať, vystavovať bola však silná – namiesto nedostupných galérií sme si našli priestory iné – naše byty, ateliéry, dvory. Prirodzene sa vynárali skupiny blízkych poetik: už v 1. *otvorenom ateliéri* sme nie náhodou my „mladší“ (Adamčiak, Cyprich, Gazdik, Jakubík, Kordoš, Kříž, Laubert, Meliš, Mudroch, Sikora, Tóth) pozvali „starších“ (Bartoš, Cigler, Dobeš, Koller, Mlynářčík, Štěpán, Urbásek, Želibská).

Po *Otvorenom ateliéri* sme sa stretávali pravidelne – pribudli Jankovič, Filko, Štrauss. Z Liptovského Mikuláša prichádzal Mišo Kern.

Aj v rámci stretávaní vznikli zoskupenia názorovo blízkych tvorcov, ktorí pripravili samostatné projekty, napr.: „*Dotazníky*“ –

bol to spoločný koncept štyroch autorov, v ktorom sme „zapreli“ autorstvo – autor bol ?!+... .

Alebo projekt *Čas I; Čas II* a nedokončený *Čas III*, na ktorom sme spolupracovali s vedcami – matematik, fyzik, astronóm. (Autori Filko, Koller, Laky, Sikora, Zavorský – k *Čas II* sa pripojili aj Bartoš, Kern a Štrauss). Trojica autorov z predošlého zoskupenia (Filko, Laky, Zavorský) zrealizovala dnes už legendárny *Biely priestor v bielom priestore*.

Spomeniem jednu príhodu: výsledok spoločných diskusií bol aj projekt *Symposiön*. V prvom sa nám podarilo vydať veľký plagát s prácami zúčastnených. K druhému Symposiönu sa pridali ďalší autori. ŠTB nás však dôrazne upozornila, že toto nám už tak ľahko neprejde. Bolo nám ľúto peknej kôpky príspevkov. Jožo Jankovič preto povedal: keď to nemôžeme zverejniť, zakopme to!

Urobili sme mosadznú skrinku, príspevky do nej vložili, vrchnák zvarili a odniesli do lesov ďaleko za Železnou studienkou. Dnes nikto nevie, kde to je. Vlado Havrilla nakrútil cestu lesom aj hlbokú jamu, v ktorej sme skrinku zahrabali. Ale kde to je, v ktorom smere, v ktorom lese sa po tých 28 rokoch od januárového dňa 1974 určiť nedá...

*Symposiön III* sme realizovali formou albumu – *In memoriam Miloš Laky*, ktorý v roku 1975 zomrel.

Sedemdesiate roky boli o komunikácii – paradoxne, roky normalizácie zintenzivnili medziludské kontakty. Spomínam si na „okružné“ jazdy po pražských, ostravských, olomouckých, brnianskych; spolu s českými priateľmi zase po bratislavských či košických ateliéroch. Intenzívne boli aj kontakty s Budapešťou, Varšavou, Vroclavom. Snažili sme sa udržať kontakty s celým svetom – samozrejme veľmi obmedzene. Mali sme „kanály“ cez ktoré sme „pašovali“ aspoň dokumentáciu, fotografie, grafiky, koncepty, projekty, texty. Nemohli sme využívať pozvania – často lukratívne, ale správy, že žijeme, myslíme, tvoríme sme odosielali.

Spomenul som len ilustračne niektoré spoločné aktivity. Stretávania boli inšpirujúce – okrem pocitu, že nie sme sami (ten pocit bol veľmi dôležitý) – generovali tieto stretnutia aj naše vlastné aktivity, vlastné programy.

Tá zavretá doba doniesla aj niečo iné – nemohli sme sa „hnať“ z výstavy na výstavu – naša koncentrácia na osobnú výpoveď bola obrovská. Robili sme preto, lebo sme chceli! Slobodne! Z odstupu takmer tridsiatich rokov môžem povedať: nechali sme za sebou európsku stopu. Nedali sme sa zahnať do duchovnej biedy!

### Súradnice moje...

Vždy som mal vzťah k exaktným vedám a aj optimizmus moderny s jeho karteziánskym modelom myslenia mi bol veľmi blízky. I keď som intuitívne cítil, že v mnohom zlyháva. Keď sa mi dostala na začiatku 70. rokov do rúk prvá správa Rímskeho klubu, samizdat prekladu knihy D. H. Meadowsa a spol. *Medze rastu*, uvedomil som si v plnej miere zradnosť teórií lepších zajtrajš-

kov. Kniha sa pre mňa stala čímsi ako druhá Biblia. Ekologické, resp. ekosofické myslenie poznačilo aj moju prácu v tých rokoch a to nielen v zmysle tak jednoduchej, ale ťažko realizovateľnej rovnice – vyrobme energiu a nezničíme si planétu, ale aj v univerzálnejších väzbách človeka a spoločnosti, ľudí navzájom a vo vzťahu k univerzu. Vždy som sa cítil byť obyvateľom svojho mesta, krajiny, planéty, s pocitom zodpovednosti za jej osud. Robil som pocity miesta s významom mementa, chcel som oznámiť svoje súhlasy a protesty čo najzrozumiteľnejšie, preto výkričníky, otázniky nad zemeguľou, na hviezdnej oblohe. A neskôr hľadanie „novej aliancie“ medzi hviezdíčkou ako znakom vzniku a križikom ako znakom zániku, ktorých energie môžu (?) spiritualizovať svet... Sústavám týchto znakov som hovorieval Môj vesmír.

### Doslov...

Akoby nad umením „sedemdesiatych“ trvala akási kľatba. Nemohlo byť prezentované vo svojej dobe. A teraz ešte aj tá divná normalizačná prístavba Vodných kasární („premostenie“) nefunguje...

Je smutný fakt, že ani v hlavnom meste nemáme jednoduchý, variabilný, veľkorysý priestor, v ktorom by sme mohli prezentovať akékoľvek projekty. Naše, európske, svetové.

Aj toto je o sedemdesiatych... Vtedy sme neskôr prezentovať takmer nič. Teraz by sme mohli všetko, ale nie je kde. Prezentovať naplno! Nie na polovicu, štvrtinu. Aspoň tak, ako môžu v Budapešti, Prahe, Varšave. Ale to už nie je len o sedemdesiatych...

### Jiří Valoch: Jeden úhel pohledu

Jestli někde náhodou měl chuf a příležitost sledovat, co vše jsem napsal o slovenském umění sedmdesátých a osmdesátých let v době, kdy vznikalo, bude mít dojem, že jsem se skoro výhradně zaměřil na názorový okruh, jenž se později pojmenoval A-R, a na několik dalších autorů, jenž byli stejně jako reprezentanti A-R víceméně příslušníky mé vlastní generace. Samozřejmě jsem stále rád, že jsem měl tuto možnost a věřím, že jsem alespoň na některé zajímavé jevy té doby upozornil. Přece jen ale musím zdůraznit, že jsem při svých tehdy častých výletech do Bratislavy nesledoval pouze je. Pravda byla poněkud složitější a determinovaná tehdejší aktuální politickou situací – ty tehdy mladé bylo možno se přece jen pokusit, byť třeba také s obtížemi, představit veřejně, někdy v oficiálních (především v brněnské Galerii mladých), jindy v polooficiálních prostředích, počínaje Minigalerií Výzkumného ústavu veterinárních léčiv, jejíž zřízení prozíravě inicioval můj přítel J. H. Kocman již v sedmdesátém roce, a konče třeba Klubem školství a vědy B. Václavka. To, co dělali, se mi skutečně líbilo, a samozřejmě jsem si byl také vědom, že potřebuji alespoň nějakou reflexi své práce, i když nesrovnatelnou s tím, jakou v šedesátých letech měly de facto dvě generace předcházející. A protože mladé bylo možno pre-

zentovat právě na takových místech a protože jejich jména nebyla tak „provařená“, většinou se to dařilo... Takže „příležitost dělala zloděje“ a já se pokoušel být jim vykladačem, což jsem činil rád. Také se musím přiznat, že mne velice baví právě koncipovat i realizovat výstavy... Ale popravdě musím říci, že bych byl také rád psal ještě o některých dalších tvůrcích...

Nikdy jsem například neměl nějakou příležitost zmínit se o dvou svých vrstevnících, kteří mi v určitou dobu, na konci šedesátých a na počátku sedmdesátých let, byli názorově velice blízcí, jichž si skutečně cením – a jejichž dílo bohužel zůstává stále v zásadě nezhodnoceno. Milan Adamčiak a Robert Cyprich se mi ozvali společně kolem roku 1968, možná trochu dřív, plni nadšení a nápadů, dokonce chtěli vydávat časopis *EXPERIMENT*, zaměřený na intermedialní tvorbu. Okupace a počínající normalizace takové plány odsoudily do říše snů, ale jejich vlastní tvorba byla a je stále cenná. Je ovšem strašně rozptýlená... Adamčiak byl a stále je umělcem mnoha vzájemně propojených sfér zájmu. Původně skladatel a interpret se již roku 1965 propracoval k různým typům vizuálních partitur, jediný v tehdejší Československu vytvořil desítky realizací srovnatelných s touto kategorií nové hudby ve světě. Jeho partitury jsou jako kresby esteticky atraktivní, ale zároveň vždy představují určitý přesný koncept zvukové či jiné akce, pojmávané jako hudba. Rozšířený pojem hudby byl pro něj klíčový, takže není divu, že se pro něj natrvalo staly charakteristickými především záznamy na kartičkách formátu A6, tvořící série různých typů konceptů hudby (i typ vizuální partitury mohl být takto charakterizován), ale také hudebních objektů, tedy netradičních „nástrojů“, či sérií projektů autorských knih. Adamčiak je konceptuálním umělcem par excellence, jenž dává přednost zaznamenávání svých idejí v této podobě, což samozřejmě nevylučuje realizaci, ať v podobě zvukové akce či objektu nebo instalace. Jako jediný na Slovensku pracoval soustavně i ve sféře vizuální poezie, od vizualizace sémantického textu dospěl – také v polovině šedesátých let – k systematickému zkoumání nesémantických strojopisných struktur. Jako konceptuální problém jej zaujaly i různé podoby seriálního nekonstruktivního umění – různé série proměn jednoduché geometrické struktury zkoumal především v první polovině sedmdesátých let v řadě kresebných záznamů. Stejně originální byl Cyprich – vytvářel texty na pomezí filosofie jazyka a konceptuálního umění, u nichž fungovala i vizuální organizace, významně se podílel na formování nejradikálnějších hudebních výkumů, třeba tehdy, když jako vizuální partituru předložil k interpretaci fragmenty vlastního elektrokardiogramu. A byl to jediný člověk, který psal rukou dlouhé, mnohostránkové dopisy svým přátelům, v nichž jim líčil své umělecké koncepce. To již také nikdo jiný neumí... Asi od stejné doby jsem se stýkal i s Petrem Bartošem a Júliusem Kollerem, dalšími protagonisty

slovenského konceptuálního myšlení v letech šedesátých. Bartoš byl fascinující ve svých nejradikálnějších verbálních vymezeních, ale také ve snaze dopátrat se limitů krajně oproštěného malířského gesta. Jeho jazyková upozornění se vztahovala k elementárním procesům, ty buď nalézal „hotové“ v přírodě, nebo je sám demonstroval. Koller mne také hned od začátku přesvědčil textovými obrazy, tematizujícími různé aspekty jazykového reflektování obrazu a rozehráváním paradoxních posunů tautologií verbalizovaného významu, vztahujícího se k fenomenalitě obrazu či malby... O těch všech jsem shodou okolností psát neměl příležitost, ale byl bych tak činil rád, stejně jako o některých umělcích z okruhu Nové citlivosti. Jejich připomenutí začnu Alexem Mlynářčíkem, pro čtenáře asi překvapivě. Neboť kdo dnes ví, že v době, kdy začal Jiří Padrta koncipovat tuto programovou přehlídku do brněnského Domu umění, od začátku tam Mlynářčík také nechyběl, i když dokonce – nevím proč – nevystavoval... Z těch, kdož na legendární výstavě v Brně, Karlových Varech a pražském Mánesu roku 1968 nakonec vystavovali, jsem samozřejmě byl v intenzivním kontaktu s Milanem Doběšem a s Milošem Urbáskem, v první polovině sedmdesátých let i se Stanem Filkem. Z bratislavských účastníků aktivit *Klubu konkrétnistů* jsem pořád dál sledoval konsekventní usilování Eduarda Antala a Tamary Klimové, ale samozřejmě také stálého solitéra, ale vynikajícího – Alojze Klima. V prvních dřevěných instalacích Juraje Melíše jsem vnímal u nás vzácnou afinitu s arte povera, ale zaujalo mne také jeho – s tím evidentně spjaté – hledání nových možností vizuální poezie v programově rustikálních asamblážích s textovými intervencemi, i to, když potom na dlouhou dobu svou významovost koncentroval na sám pojem IDEA. Z těch, kdož vyšli z okruhu bratislavských *Kontrtácií*, jsem sledoval i komentoval zásadní dílo dvou tvůrců, Jozefa Jankoviče a Rudolfa Fily. A skoro všechny, jež jsem zatím zmiňoval, jsem mohl také ještě v Brně připomenout na přehlídce *Současná slovenská grafika* ve výstavních sálech Domu pánů z Kunštátu, patřících Domu umění města Brna, v únoru 1973. Což byla také moje poslední spolupráce s Ľudem Petránským... a samozřejmě také rozloučení s výstavami aktuálního umění v těch nejoficiálnějších prostorách. Na *Současnou slovenskou grafiku* se ještě podařilo rychle zařadit i některé z nejmladších, především Rudolfa Sikoru a Dezidera Tótha.

Tak tedy vypadal můj skutečný pohled na slovenskou výtvarnou scénu na počátku sedmdesátých let. Ovšem právě v minulém roce jsem měl příležitost se přesvědčit, že samozřejmě nikdo nemůžeme mít úplný přehled o všem, co nás zajímá. A tak jsem teprve nyní měl příležitost poznat odkaz ještě jednoho umělce, s nímž bych byl jistě také rád komunikoval... Jeho osobní příběh je ve zvláštní korelaci s historií naší země obecně. V době, kdy mnozí vnášeli do slovenského umění aktuální



podněty a byli tak vnímáni, se klidně věnoval ilustracím, které jej zřejmě uspokojovaly a byl za ně ctěn. Poté, když se nic z aktuálního usilování prakticky nemohlo na veřejnosti objevit, vytvořil během osmi let dílo, jež má přesnou vnitřní logiku a představuje další, zcela osobitý příspěvek československému geometrickému umění. V letech 1971 a 1972 se propracoval k radikální geometrické redukci obrazu, zcela oproštěného od malířského rukopisu. Zvláštní napětí přináší vztah mezi zdánlivě „absolutní“ autonomií skladby a jejím faktickým ukotvením v určitém sémanticky identifikovatelném, byť krajně stylizovaném detailu lidské postavy, třeba prstů. Následovalo oproštění i od těchto náznaků figurativnosti a další radikální morfologická redukce, vedoucí ke vzniku zřejmě jediných minimalistických kompozic v našem prostředí (1973–1975), zkoumaných kromě maleb v sériích kreseb, vyčerpávajících celou škálu skladebných možností. Když se estetické a komunikační možnosti této krajní redukce naplnily, začal užívat geometrické elementy jako součást syntakticky složitějších i hodně složitých skladeb, v nichž zobrazoval vztahy několika trojrozměrných minimalistických útvarů v prostorově iluzivní malbě či kresbě, často kontrapunktované plochou. Uvolnění skladby vedlo k novému uplatnění barvy a někdy i k jejímu strukturálnímu traktování. Jako by to byla jakási obdoba postmodernistické neo geo, u nás tehdy jinak ani netušená... Ale snaha o uplatnění křivky se táhne celým jeho dílem! V roce 1978 ukončil svůj život, prý nikoliv kvůli umění, ale kvůli citovému vztahu. Jmenoval se František Hübel a jeho odkaz naštěstí zachránila Kysucká galerie v Čadci, již vděčím za toto poznání... Habent sua fata...

I s narůstajícím časovým odstupem si myslím, že doba tvrdé normalizace byla – jen zdánlivě paradoxně! – pro slovenské umění dobou skutečných kvalit i nalézání nových aktuálních konceptů. V tom se pojívaly již zralejší osobnosti, jimž samozřejmě k formování pomohla otevřená atmosféra šedesátých let, s těmi, kdož z ní v nejlepším případě poznali jenom záblesk třeba v dobách svých středoškolských studií. Všem nyní zbývala klausura vlastního ateliéru, pro ty starší, jejichž poznání svobodného publikování bylo ještě tak čerstvé, jistě ještě mnohem méně stravitelná než pro ty, kdož ji ještě tak intenzivně prožívat nemohli. Pro někoho byla nemožnost udržovat kontakty a normálně komunikovat fakticky zabíjející, jistě se to vše podepsalo nejen na sebevraždě Mariána Čunderlíka (s tím bohužel nedokázali v jeho horském tussulu udržovat kontakty ani přátelé z bývalé bratislavské sekce Klubu konkrétních, a já jsem si také, přiznávám, kolikrát vyčítal svou neschopnost najít k němu cestu), ale také na předčasném úmrtí Miloše Urbáska... Což neznamená, že oba nevytvořili dílo zásadních kvalit. K zásadní proměně došlo tehdy v tvorbě Rudolfa Fily a Jozefa Jankoviče, podstatně překračující limity dobových estetik šedesátých let. Fila postupně tematizoval malířské gesto v podobě dominujícího ta-

hu štětky a tak definitivně opustil „krásnou hmotu“ strukturální malby, v jeho případě vždy dřív lyrické než nějak dramatické, a především se přestal identifikovat s jakýmkoliv autorským rukopisem, takže se pro něj všechny staly možnými jazyky malby. Zároveň objevil své druhé médium, interpretace do nalezených knih. Na jedné straně souvisely s tehdy aktuálním konstituováním fenoménu autorská kniha v internacionálním kontextu, ale především otevírají celou kategorii nových postupů, komentářů, parafrází, perzifláz, které – ačkoliv mají samozřejmě své podoby i v malbě – mohou být právě v knihách optimálně rozvíjeny v celé šíři sémantické i vizuální... Můžeme samozřejmě uvažovat o tom, že je to specifická reakce Filova na podnětnost konceptuálního myšlení, vztažená jednou na samu fenomenalitu malby a podruhé uplatněná pro komplexní uchopení možnosti interpretace tištěného obrazu a jeho kodifikovaných nositelů (knihy, kalendáře, prospekty), samozřejmě s tím, že jeho přístup je komplementární k analytickému přístupu rigidních konceptualistů a tím ještě originálnější. Také Jankovičovu metamorfózu můžeme vnímat jako originální vyrovnávání se s konceptuálními východisky – na místo demonstrování dramatickosti lidské existence nastupuje ironická distanc, z pomníků se stávají absurdní projekty, parafrázující architektonické realizace, ale zároveň reflektující umělcovo zakotvení ve sféře figurální plastiky již jako něco groteskního, absurdního... Další kresby reagují na samotnou sféru projektu jako finálního díla reflexí aktuální politické situace. První práce z oblasti počítačové grafiky, na Slovensku průkopnické i svou technologií, také nově tematizují souvztažnost samoznaku lidského těla či jeho části a jejich absurdních proměn do geometrické formy, v tomto případě jen zdánlivě krásné a nevýznamové. Tyto realizace jsou pak východiskem umělcova dalšího přehodnocení lidské figury s celou škálou odkazů a významů, k objevení polarity groteskního a existenciálního...

Dva klíčoví představitelé užívání jazyka geometrie byli zpočátku nucenými „domácím vzezením“ zřejmě trochu zaskočení. Nebylo to asi lehké, ale postupně nalézali komornější podoby svých problémů. Zejména u Milana Dobeše to muselo být obtížné – po těch monumentálních dílech, která těsně předcházela. Ale objevil způsob, jak rozvíjet to, co bylo pro něj podstatné, světlo a pohyb, v komorních reliéfech, měnících se podle lokalizace vnímatele, a postupně směřoval k formulování svého nového programu. Ten pojmenoval „dynamický konstruktivismus“ a dal se dál rozvíjet i v grafikách a kolážích, implikujících pohyb geometrické konstrukce. Miloš Urbásek od počátku sedmdesátých let zkoumal estetické a komunikační kvality kombinatorických obrazových sestav a poté ještě stihl vytvořit významnou závěrečnou kapitolu své práce v podobě lyrické geometrické malby, využívající repetici oproštěného skripturálního gesta, a v několika sériích se dotkl –

v Československu naprosto unikátně – problematiky monochromie. V podobné situaci jako Milan Dobeš byl i Alex Mlynářčík, v druhé polovině šedesátých let organizátor velkých kolektivních svátků se stovkami účastníků, v nichž často uplatňoval metodu interpretace. I on musel samozřejmě „ustoupit“ dřív do myšlenkové sféry, ale zůstal věrný participaci dalších účastníků i reflexi světa umění, především když formoval ideu své vlastní svobodné země, Argílie, ale také v některých projektech ze sféry utopické architektury. V podobné situaci byla též Jana Želibská – na konci šedesátých let vzbudila oprávněný zájem spojením aktuálního média, prostředí, s tematizací ženské erotiky a sexuality v polaritě mezi profánním a sakrálním, i s dobovým užitím plastických hmot; ta musela svou novou významovost transponovat do tradičních médií nebo do komornějších akcí venku. Vnější omezení prakticky nepoznamenalo další dva malíře a jednu autorku, všechny spjaté s jazykem geometrie (geometrické umění stejně nebylo v našem prostředí přijímáno příliš nadšeně, takže dokázali pokračovat dál ve svých soustavných výzkumech). Eduard Antal logicky rozvíjel různé strukturální varianty nejčastěji bílých monochromních obrazů, v nichž hladce, neosobně traktovaný reliéf vytvářel různé neokonstruktivní konfigurace, jejichž východiskem bylo syntaktické i barevné oproštění, k němuž dospěl v druhé polovině let šedesátých, kdy se pro něj obraz stal plochou, artikulovanou repetitivní řadou bílých elementů. Dotýkal se minimalistických skladebných řešení, zajímavě tematizoval i vztah surové materie podložky a bílého reliéfu. Také Tamara Klimová zůstala věrná neokonstruktivní problematice, nejprve rozvíjela své téma konstrukce jako iluze prostoru, objevené v letech šedesátých, poté využívala estetických kvalit netradičních materiálů, kovových fólií a plastických hmot. Z těch řezala proužky či pruhy, jejichž provlékáním vytvářela struktury, kterými zviditelňovala reálné prostorové vztahy a aktualizovala estetické kvality syntaxe i barevnosti nových hmot. Alojz Klimó po striktnějším geometrickém formování na konci šedesátých let našel své životní téma, jež z něj učinilo jednu z nejoriginálnějších osobností slovenské malby – geometrický řád linií a ploch artikulovaný jedinečným, dynamickým rukopisem. Vzájemnost řádu a exprese se stala jeho celoživotním programem. Z okruhu Klubu konkrétních šedesátých let by neměli zůstat nezmiňeni křišťál Mária a Juraj Bartuszovi. Oba měli východiska na pomezí neokonstruktivismu a minimal artu, Mária Bartuszová pak našla své originální téma v souvztažnosti geometrického a organického tvaru, nejprve v dělení určité výchozí formy, později pak přímo z kovu odlévala třeba skutečné kameny, ze sádky dokonce nafouklé balónky. Křehkost a zranitelnost se tak vztahovala k poměrně velkému, morfologicky členitému objemu. Juraj Bartusz, vnímavější na proměny světa umění, realizoval v sedmdesátých letech variabilní kovové

plastiky i efemérní světelné akce, na počátku osmdesátých let se stal jedním z průkopníků postmoderního myšlení v návratu k expresi, ovšem v podobě, neskrývajících konceptuální a minimalistickou zkušenost (časově limitované kresby, sochy, vzniklé vrháním cihel do tuhnoucí sádky či lámáním desek). Nejradikálnější bratislavští konceptualisté měli složitější podmínky: jejich usilování totiž dřív než k artefaktu směřovalo k verbální komunikaci ideje nebo k sui generis akci. Do úplného ústraní se nechal – víceméně vědomě – postupně zatlačit Peter Bartoš, i když léta komunikoval alespoň s nejbližšími přáteli, včetně mne, jimž také posílal některá svá sdělení. Ale podařilo se mu realizovat svůj klíčový projekt, vypěstování vlastního, podle estetických kritérií formovaného druhu holuba. Nikdo z nás tady asi tak důsledně neproměnil povahu uměleckého díla jako on se svým holubem... Záměrně, programově odmítal umělecký originál, spolu s Kollerem (a trochu se mnou) zavedli do československého umění xeroxem rozmožnou zprávu jako umělecké poselství... Koller odvíjel v návaznosti na své textové obrazy z roku 1968 nejprve konceptuální sdělení v podobě textů, razítkovaných vždy zeleně obyčejnou koupěnou písmenkovou tiskárničkou, a rozesílal je docela soustavně, takže prakticky zformoval jednu z možných podob poštovního umění, mail artu. Jeho hra s banalitou malovaného krajinářského obrazu by vyžadovala komplexnější úvahu – skutečně nevím, jaký by dnes byl její výsledek. Konceptuální povahu měly jistě i textové a obrazové tabule Stana Filka ze šedesátých let, jako „koncept návratu k čisté malbě“ jsem chápal i jeho realizace, vzniknuvší ve spolupráci s Milošem Lakym a Jánem Zavarským. Novější Filkovy ideje pro mne zůstaly bohužel neuchopitelné, ale také je možná příliš málo znám. Jako nová zajímavá osobnost se jevil v sedmdesátých letech Miloš Laky – bohužel předčasná smrt jeho usilování přerušila. Ale i to, co zůstalo, zaujme nejen programovým odklonem od tradičních médií výtvarné práce (užívání rozmnožovací techniky světlotisků), ale též novou tematikou, spjatou s lidskou přítomností, s referencí o existenci člověka. To byl pokus o heslovitou – a tedy samozřejmě schématickou, zjednodušující a z toho plyne, že nezbytně nepřesnou, za což se omlouvám především samotným tvůrcům, jichž si vážím – charakteristiku toho, jaké byly v následujícím půldruhém desetiletí tvůrčí cesty těch, kdož ve slovenském prostředí reprezentovali umění, dávající přednost intelektuální reflexi, myšlenkovému procesu či racionální kontrole (v nejružnějších denominacích) již v šedesátých letech, byť třeba někteří se do této sféry propracovali až na jejich konci. A jsou to všechno autoři, kteří podle mého názoru mají ve slovenské výtvarné kultuře své neoddiskutovatelné místo, i když někdo třeba více, někdo méně dominantní.

Jak do tohoto kontextu vstoupili umělci tehdy nastupující generace? Já jsem se

nejdřív seznámil osobně s Rudolfem Sikorou a Deziderem Tóthem. To bylo na samém počátku sedmdesátých let a zdálo se, že oba budou skutečně reprezentanty konceptuálního myšlení, samozřejmě v co nejširším slova smyslu. Díky Sikorovi jsme byli s dalšími brněnskými přáteli pozváni k návštěvě také na I. otevřený ateliér, jenž ve svém domečku zorganizoval v roce 1970, právě tehdy, kdy již začínalo být jasné, že ideologicky zformulované požadavky na uměleckou tvorbu začínají být skutečně vážné a že liberální léta šedesátá skončila nejen v kalendáři, ale především v československé kulturní praxi. Sikora tehdy udělal něco velice podstatného – v době, kdy aktuální umělecké přístupy již byly evidentně zatlačovány do pozadí, vyzval ke společnému vystoupení jak příslušníci střední generace, profilováni se v letech šedesátých, tak své nastupující vrstevníky. Dalších dvacet let jsme takovou konfrontaci v Bratislavě vidět nemohli – a také názorová šíře byla účtyhodná, počínaje reduktivním černobílým geometrickým prostředím Miloše Urbáska či quasiminimalistickou prostorovou intervencí tehdy ještě v Bratislavě působícího Václava Ciglera (jehož vliv je možná fenoménem, srovnatelným v určité době s vlivem Rudolfa Fily) a konče prezentací živých modelek jako pojištěného uměleckého díla od Alexe Mlynářčíka či naopak subtilní, komorní tělovou aktivitou s piešťanským bahnem od Petera Bartoše. Všichni měli možnost reagovat na specifické možnosti Sikorova domečku a zrovna ti, které jsem vybral jako příklady, zde jistě vytvořili jedny ze svých nejradikálnějších děl, vymezujících hranice pojetí umění u každého z nich. Ale uplatnili se již i tehdy mladší, nich Adamčiak s hudební akcí, Robert Cypriš s prezentací „nalezené hudby“, sám organizátor s prostorovou variantou svých topografií či Tóth s kreslenými projekty akcí, parafrázující různé přístupy či směry ve výtvarném umění, nejspektakulárnější realizaci dodali Vladimír Kordoš a Marián Mudroch se svými barevnými kouři, červeným a modrým, vypouštěnými z kominů domečku. Již jsme byli schopni dobře vnímat i proměňující se společenskou atmosféru, reflektovanou v podobě jejich metaforického objektu, uzavřených plechoviček s nápisy NEDÝCHATELNÉ a ATMOSFÉRA 1970. Ovšem jak bude politický odpor ke všem formám aktuálního umění gradovat, to jsem si já představit nedokázal, protože jsem si říkal, že přece ti nejstarší, poučení vlastními zkušenostmi z let padesátých, budou schopni zachovat alespoň minimální předpoklady jakési tvůrčí svobody. Že takové optimistické představy nejsou na místě, jsme zjišťovali postupně, já si to ověřil, když mi v brněnském nakladatelství Blok nová redakční rada zakázala vydání mé první knížky vizuální poezie *Bílé listy*, již po korekturách, neboť, jak pravil kterýsi kolega, už když ty řádky nejsou všechny vodorovné, tak jim to musí být podezřelé. Bylo... Moje vlastní tvorba tedy zůstala skoro dvacet let odkázána na publikování v zahraničí, což

mne zase tak moc netrápilo, přiznávám, protože tam se kontakty – většinou písemné – naštěstí daly více nebo méně složitě udržovat. A říkal jsem si, že tedy budu alespoň dělat teoretickou reflexi svým kamarádům, jak těm postupně se objevujícím nejmladším, tak samozřejmě i těm starším a nejstarším. To bylo o něco jednodušší, jednak proto, že jsem měl zájem v Domě umění města Brna, kam jsem nastoupil v únoru 1972 jako „samostatný odborný pracovník“ a k mým „povinnostem“ patřilo sledovat, co se děje aktuálního na československé výtvarné scéně. Když pak na jaře stejného roku začal náš citový vztah s tehdejší ředitelkou Gertou Pospíšilovou, měl jsem i partnerku, sdílející mé zájmy tvůrčí i osobní. Vždyť sama přeložila do češtiny *Vlastní portrét Man Raye*, takže pro vše, co nějak souviselo s dada, měla přirozeně veliké pochopení a moderní umění vůbec milovala, takže stačilo ji prakticky předvést, co se objevilo ve vizuální a konkrétní poezii i co přineslo konceptuální myšlení a ona se vlastně identifikovala se současným uměleckým myšlením. V Domě umění jí síce ředitelování s jejími politickými a uměleckými názory nebylo umožněno dlouho (ve funkci ji ponechával tehdejší vedoucí Odboru kultury Národního výboru města Brna Rostislav Tálský, jenž slíbil své dceři Evě generační divadlo, takže po stabilizaci Divadla na provázku byla vyhozena), ale o to více se mohla podílet na mém programu, k němuž od začátku patřily nejen cesty do Budapešti, Drážďan či Lodže, ale především do Bratislavy. Ta se stávala kromě Brna pro mne stále více dalším přirozeným prostředím, protože tam byli umělci, kteří mne zajímali a v letech sedmdesátých jich dokonce přibývalo. Popravdě řečeno, v Brně postupně také přibývali – k J. H. Kocmanovi a Daliboru Chatrnému nejdříve čistí konceptualisté Pavel Holouš, Marian Palla a Zdeněk Sedláček... V Praze jsme se sblížili od prvního kontaktu s Klausem Grohem, vydavatelem již legendární antologie *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (DuMont, Köln 1972), s protagonistou pražského akčního umění Petrem Štemberou a postupně i s dalšími významnými umělci, do různé míry spojujícími tělové a konceptuální aspekty, Karlem Milerem, Janem Mlčochem a nakonec Jiřím Kovandou. Mimochodem, Grohovi jsem také rád posloužil informacemi o dalších československých umělcích, takže nakonec zde publikovala sestava Peter Bartoš, Eugen Brikcius, Dalibor Chatrný, Václav Cigler, Hugo Demartini, Stano Filka, Milan Grygar, Jiří H. Kocman, Stanislav Kolibal, Jülius Koller, Josef Kroutvor, Karel Malich, Alex Mlynářčík, Miroslav Moucha, Rudolf Němec, Ladislav Novák, Zorka Ságlová, Rudolf Sikora, Jan Steklík, Petr Štembera, Jiří Valoch a Robert Wittman. Takže kromě knížkovského *Aktualu*, jenž tehdy překročil hranice směrem ke komunitě a nechtěl být vnímán jako umění, snad byli přizváni všichni, kdož usilovali o novou koncepci uměleckého díla. To byl jeden z důsledků konceptuálního myšlení, jež se



stalo aktuálním v druhé polovině šedesátých let i v následujícím desetiletí.

Ale bylo mi jasné, že tento nový přístup nemusí mít pouze podobu radikální dematerializace a tvorbu čistých konceptů či jako finální artefakt fungujících projektů nebo nejrozumnějších typů akcí, od těch nejspektakulárnějších po ty nejkomornější. Bylo logické, že konceptuální myšlení může být východiskem také pro autory, kteří jej naopak chtějí uplatnit k přehodnocení komunikačních možností tradičních médií, především malby a kresby. Nejradikálnější přístup k těmto médiím měl také své internacionální zastánce, kteří pod egidou „fundamentální“ (v Holandsku a Německu) či „analytické“ (v Itálii) malby anebo hnutí „Support – Surface“ (ve Francii) chtěli dát nové podoby tomu nejtradičnějšímu, malbě a obrazu (což nemuselo být jedno a totéž!). A právě tyto aspekty vnesli do celého československého umění bratislavští malíři, kteří potom poprvé společně vystoupili na polooficiální výstavě v Ústavu technické kybernetiky Slovenské akademie věd v Bratislavě roku 1978. V Praze samozřejmě neměli žádnou paralelu a od internacionálního kontextu se v zásadě lišili menším dováděním oné analytičnosti do těch nejreduktivnějších výsledků, byli komplexnější, syntetičtější, ale přinášeli úplně nový přístup k malbě. Samozřejmě, měli výhodu, že většinou přímo zažili pedagogické působení Rudolfa Fily a znali jeho vlastní dílo, jež bylo a je příkladem spojení mnohovrstevně analytické intelektuální reflexe s uplatněním subtilních estetických kvalit malby. A Fila samozřejmě zůstával jednou z určujících kvalit bratislavského malování i v letech sedmdesátých a osmdesátých. Ale každý z těch tehdy mladých si dokázal přesně zformulovat své téma a soustavně je rozvíjet. Myslím, že skutečně stále představují specifickou a nezaměnitelnou kvalitu tvorby, každý jako výrazná osobnost – i když někteří jsou spektakulárnější, jiní méně nápadní. U Milana Bočkaye je fascinující, jak dokázal uplatnit jeden fenomén, v moderním umění sice málo frekventovaný, ovšem spjatý vlastně s celým dílem tvůrce, který „skryt mezi surrealisty“ vytvářel jeden z předobrazů konceptuálního myšlení, René Magritta. Malířský zrakový klam, trompe l'oeil, je mu stále cílem i tématem, ovšem vztahovaným na samotnou fenomenalitu obrazu či kresby. Postupně stále rozšiřuje a modifikuje své téma, od zobrazení zdánlivých zásahů do struktury materiálu přes uplatnění různých typů vizuálních citátů, jimiž se vztahuje k různým kontextům výtvarné kultury, až po vizuální i sémantický paradox zaměnitelnosti různých výtvarných médií a na nich užívaných materiálů. Práce s citátem jej spojuje s vlastní ženou, Klárou Bočkovou – ovšem její citáty jsou z jiného světa, z takového, jenž sice za umění někdy někdo sice považuje, ale ve skutečnosti je pouze substituuje. Navíc v jejím objevování latentních estetických a komunikačních kvalit oněch banálních, s prostředím rodin našich vlastních předků spjatých tak žen-

ských „příspěvků do domácnosti“, jako byly nejprve ubrusy či ubrousky, poté nejčastěji vyšívané figurální výjevy s textovými ponaučeními, visivavší v kuchyních (nejen prostého lidu), shledáme dnes i závažný rodový, genderový aspekt. Přiznání určité autonomní kvality takovým typicky ženským činnostem! Bočkovy je většínou spojuje s další manipulací, kterou můžeme charakterizovat jako nalézání celé škály možností protáže jak na papíře, tak na plátně... Různé způsoby manipulace pak tvoří i celek výpovědi o povaze obrazu či kresby. Tematizací samotného procesu malby je s oběma Bočkovými spřízněn Igor Minárik, jehož si nedovedu představit jinak, než jako objevitele stále nových možných vztahů mezi dílčími, vyššímu celku podřizovanými strukturami. Ovšem právě v subtilnosti umělcova rozlišování a kombinování různých substruktur se zviditelňuje jeho téma: možné podoby celku a to, z čeho tento celek vzniká. Navíc zrušil hranice mezi kresbou a malbou, různé struktury vznikají podle své povahy různými postupy; časem se součástí jeho děl staly i nalezené struktury předmětů a někdy jeho struktury „přestoupily“ z roviny na trojrozměrný útvar. Stejně málo jako Minárikovy struktury bylo asi pro ledaskoho atraktivní také to, co dělal Marian Meško, postupně vykonávající cestu od zásahů v nalezených reprodukcích známých obrazů k rozvinutí možností nové, autonomní syntaxe vizuálních struktur i dalších vlastních zásahů do nich – to se již citátem místo reprodukcí stávala většinou protáž nějakého materiálu, odkazující k obyčejnému, všednodennímu světu kolem nás. Možná, že podobou svého usilování jsou Klára a Milan Bočkovy, Meško a Minárik předurčení k tomu, aby byli považováni za méně závažné než někteří jiní tvůrci. To by byl ovšem hluboký omyl. Subtilnost a pregnantnost jedinečných řešení, spjatých s výpovědí o povaze obrazu či kresby, má zásadní cenu. Zvláštní byla dlouho také situace Otise Lauberta: jeho nenápadné koláže a asambláže připadaly po řadu let ledaskomu jako příliš humorné či hravé. Ovšem jednak byla tato hra důsledně hrou s nalezenými významy, samozřejmě zpředmětněnými jeho nejobyčejnějšími materiály, takže to byla vždy „hra doopravdy“... A jakmile obsah jeho depozitů dostatečně narostl a jakmile získal umělec možnost realizovat instalace alespoň ve vlastním domě, ukázala se jedinečnost jeho způsobu hry a její komunikační závažnost v plném rozsahu. U Daniela Fischera mne v sedmdesátých letech skutečně zaujala jeho práce s možnostmi intervence do ofsetového reprodukováného obrazu, který vnášel do našeho kontextu možnosti originální vizuální „analýzy“ multiplovaného obrazu, stejně tak jsem oceňoval, že jako druhý po Jozefu Jankovičovi našel své téma v počítačové grafice a dokázal spojit obraz jiného druhu, třeba ofsetový či malovaný, s computerovou parafrází. Malby venku ještě byly zajímavé novým uplatněním fenoménu malby se záměrně paradoxní dominancí

fotografie, ale již to asi byl také počátek autorova bloudění v nových médiích... K základnímu kádru budoucího sdružení A-R měli názorově blízko další dva umělci, jejichž dílo není početné, ale není také opomenutelné. Práce s citátem obrazu a jeho další manipulace je vlastně stálým tématem Mariana Mudrocha, jenž dokázal nejprve objevit a zviditelnit subtilní souvislosti s malbami vlastního otce, ale poté také s aktuálním vizuálním sdělením „ze světa mimo svět umění“ a ukázat estetické a sémantické bohatství jím nalázaných variant. Fenomén citovaného obrazu je pro Mudrocha podnětem vlastně dodnes, byť v krajní barevné redukci, nejsubtilněji s využitím charakteristického rozdílu mezi černí černého papíru a leskem černého grafitu. Pomalu přibývaly i realizace Vladimíra Kordoše, ale autor přinesl na slovenskou scénu zase jinou, odlišnou podobu práce s citátem: vlastním tělem nebo těly svých kamarádů parafrázoval a fotograficky dokumentoval figurální aranžmá některých klasických výtvarných děl – tím jej ozvláštnil i artikuloval nový vztah mezi minulým a současným se všemi konotacemi, jež to přinášelo. Komorní realizace potom v osmdesátých letech obohatil o trojrozměrné akce, v nichž témata děl statických transmutoval do akčního děje. Specifický humor patří také ke kladům Kordošova usilování. Stálým účastníkem oněch zakladatelských kolektivních výstav býval také Dezider Tóth, v posledních letech Monogramista T.D. Jeho postavení je ovšem zcela specifické, důležitá je pro něj přímo práce s jazykem nebo se zviditelněnými významy, ovšem nikoliv v oné radikální, analytické podobě, jak to tehdy činili zakladatelé newyorského konceptuálního umění nebo Heinz Gappmayr a v jisté modifikaci i já. Tóth se naopak hlásil i k celé škále postupů, spjatých s „novou citlivostí“ šedesátých let, přehodnocuje podněty vizuální poezie a grafické hudby, důležitým operačním nástrojem je mu vizuální metafora. Od samého počátku volně střídá média, když jsme se roku 1970 poznali, dělal intervence v přírodním prostředí, kreslené projekty, komorní akce, parafráze partitur, metaforické objekty... a to vše u něj bylo spjato s velikou citlivostí k významům, k jejich „básnické schopnosti“, ale zrovna tak třeba se schopností reflektovat ekologické problémy, na něž tehdy myslel skutečně málokdo. Tóth zůstává stále tak polymorfní, ovšem také tak kvalitní, a postupně obohatil své prostředky ještě o náročnější instalace a o malby. I nejnovější malby jsou ovšem přehodnocením konceptuálních východisek a navozením celé škály vztahů od nejprivátnějšího k lidem až po reference ke světu geometrické malby a minimal artu v jejich různých denominacích. Konceptuální myšlení bylo dlouho charakteristické i pro Rudolfa Sikoru. Ovšem nikoliv v polymorfii, ale naopak v koncentraci na určitý komunikační fenomén. Tím pro něj byla nejprve příroda a poté dlouho celý vesmír – koneckonců jeho součástí je příroda také... V Grohově antologii byl

Sikora zastoupen fotografickou dokumentací akce *Z mesta von* (1970), implikující potřebu opustit urbánní prostředí, aniž bychom ovšem přesně věděli, zda umělec pouze dokumentuje vlastní vykonanou akci nebo především zanechává její stopy jako výzvu ostatním. V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let se autor nejprve soustřeďoval na pouhý sdělování informací z mimoumělecké sféry, pro něj i pro lidstvo klíčových informací o vesmíru a čase. Plakáty, záměrně vytištěné ve velkém nákladu, de facto vylučují existenci nějakého „originálu“, zbývá pouze médium, zvolené pro přenos zvolených informací. Tehdy byl Sikora nejstriktnějším slovenským konceptuálním umělcem, což má svůj neopomenutelný význam, i když postupem let se škála užívaných prostředků obohacovala a objevilo se mezi nimi zase výtvarné formování. Důraz na myšlenkové poselství ovšem zůstával, informace se vztahovaly k lidskému měření a vnímání času i k vědomí autonomie vesmíru. Originalita i důslednost Sikorova konceptu se potvrdila i v průběhu osmdesátých a devadesátých let, kdy se jeho téma transformovalo na jeho vlastní jedinečnou přítomnost ve světě. Také jeho tvorba má dodnes postkonceptuální ráz – časovost se proměnila ve vztahování Sikorovy individuální zkušenosti k zakladatelským osobnostem uměleckých avantgard a speciálně ke Kazimiru Malevičovi. Na pozadí konceptuálního umění a akce by bylo možno situovat komorní, nenápadné, někdy fotograficky dokumentované, jindy přímo demonstrované činnosti Ľubomíra Ďurčeka, často bezprostředně reflektující tehdejší politickou, přesněji společenskou mizérii.

Musím zmínit, že jsem teprve v souvislostech sedmdesátých let začal vnímat také další závažné dílo, bezprostředně reflektující vzájemnost člověka a přírody. Bohužel předčasně zemřelý Michal Kern byl sice příslušníkem generace, narozené v průběhu třicátých let, ale jeho izolovaný život v Liptovském Mikuláši i to, co jsem od něj poznal, mě jej spojuje s těmito mladšími tvůrci. Byl to stejně závažný, autentický umělec, jeho nejbytošnějším médiem byla po celá sedmdesátá léta fotografie, někdy v kombinaci s kresbou. Fotografie mu dovoľovala přítomnit velice subtilní vztahy, ať měly dřív povahu reflexe samotného přírodního nebo vztahu přírodního a lidského. Jeho snad nejjemnější dílo: fotografie stínu jeho ruky na listu lopuchu. Podobně dokázal vyfotografovat jednoduchou geometrii lidských stop, buď pouze svého vlastního stoupání do horského masivu nebo podřizované minimální geometrii, a spojit ji s perforovaným či kresleným záznamem. A samozřejmě také objevil celou škálu vztahů mezi lidskou intervencí v podobě zrcadlení a přírodním prostředím. Křehké vztahy mezi lidským a přírodním zviditelňoval i ve svých posledních kresbách, vznikajících v jeskyni Demänová... Další předčasně odešel dobrovolně, ale nedovedu si bez něj bratislavský okruh mladých v sedmdesátých a osmdesátých letech představit. I když si zvolil krátkou

trať, o to byla možná náročnější. Igor Kalný. Jeho nejvlastnějším médiem byla kresba ve všech modifikacích a jeho zakončení v konceptuálním myšlení stvrzovaly již jeho nejranější razítkované kresby, někdy s texty. Protože již nepatřil k oně poměrně pevně semknuté generaci, musel to mít těžší, než si asi dovedeme představit. Nejprve se mezi mými bratislavskými přáteli objevily jeho ručně dělané sešity s texty a kresbami. Jako první mne na něj upozornil Jozef Jankovič, potom se ovšem cítil nejlépe s Bočkovými a také se mi podařilo tuto koherentní trojici vystavit v Praze, v Galerii v Karlovce, kde mi nějaké termíny zajistil brněnsko-pražský Jiří Korotvička. To ovšem již měl Kalný realizováno několik set kreseb a pár obrazů. V těch prvních razítkových zkoumal vztah otisku lidských rtů, vyslovujících určitý foném, s jeho pojmenováním, grafémem. Podobné konceptuální ráz měly i jeho další kresby, tvořené opakováním řady otisků určitého koupeného razítka-zvířátka. Východiskem asi byl samizdat Orwelovy Zvířecí farmy, ovšem přehodnocený do vnitřní sémantiky vztahů různými významy razítek, jejich barvami a strukturami, jež z nich mohly vznikat. A potom rozvinul mladý umělec celou škálu možných metod, tematizujících sám proces vzniku kresby. Jedno pracovní údobí představovaly jakési minimalistické kresebné procesy lineární, následovalo zapojení části vlastního těla jako obkreslovaného objektu (což logicky přineslo i novou podobu tělovosti, přítomné především v otiscích rtů), a nakonec obkresloval různé předměty, ovšem zase s tělovou dynamikou i s vědomím autonomie celku kresby. Byl to fenomenální kreslíř a jeho kvalita bude jistě také ještě stvrzena, bohužel – pokud jsou mé informace správné – trpěl neoprávněnou obavou z neoriginality poté, co se dostal do kontaktů s umělci sobě typologicky nejbližšími, třeba s Daliborem Chatrným. Mýlil se. Zmíňuji-li se o umělcích generačně mladších než bylo „jádro“ těch, kdož nastoupili cestu samostatné tvorby kolem roku 1970, nemohu nezminít i Mateje Kréna, jehož rané práce mne také opravdu těšily, především série kreseb, vycházejících z určitého syntaktického pravidla nebo třeba z modifikace „nalezeného“ obrazu. Koneckonců konceptuální základ je v jeho tvorbě patrný do dneška, byť je spjat s dalšími, komplexnějšími poselstvími a je artikulován objektovými instalacemi. Ve svých raných realizacích přispěl k tematizování procesu vzniku kresby a přinesl do bratislavského prostředí i novou variantu práce s citátem.

Ale nemohu skončit s těmi tehdy nejmladšími, musím se ještě zmínit o tvůrcích, výsledky jejichž usilování jsem sice poznal později, ale o nichž si myslím, že představovali a představují v bratislavském prostředí také autonomní kvalitu. A později jsem se o nich dozvěděl zřejmě proto, že nepatřili k proudu – byť vskutku velice široce vymezeného – konceptuálního usilování. Jejich způsob práce jsou dřív rozvinutím cest neokonstruktivního myšlení, byť jistě také formovaného ve vazbě s určitým koncep-

tuálním diskursem, a obohacují tedy sféru, jejíž starší představitele jsme charakterizovali užíváním jazyka geometrie. Štěpán Pala je přesně vrstevník přátel z okruhu A-R, ovšem velký vliv na něj mělo především školení u Václava Ciglera. A samozřejmě si uvědomujeme, že Cigler je sice populární jako sklář, ovšem de facto je to umělec, pracující s prostorem ve všech jeho podobách, předjímající minimalistickou skladbu i podobu projektu jako finálního díla, což bylo vidět, když jeho výstavu připravil Jindřich Chalupecký na konci šedesátých let v pražské Galerii Václava Špály. Také v Grohově antologii je Cigler zastoupen utopickými projekty obrovských geometrických zrcadlových ploch, intervenujících do určitých prostředí. To vše nám připomíná, že také Cigler sám byl – dokud mohl v Bratislavě působit – jednou z těch osobností, iniciujících mladší generaci. K jeho žákům patřili Mudroch i Pala... Pala od začátku zkoumal jakási „pravidla hry“, pravidla syntaxe geometrických útvarů, vznikajících z identického elementu. V době, kdy se také z něj stával renomovaný sklářský výtvarník, měl již svou pracovní zaplněnou kresbami a konstrukcemi ze stejně dlouhých špejlí. Lepením stejně dlouhých špejlí lze vytvořit obrys určitého elementárního prostorového geometrického útvaru, nejjednodušší z nich je čtýřstěn. A Pala již od první poloviny sedmdesátých let zkoumá estetické a syntaktické možnosti skladby takových útvarů, z nichž některé varianty uplatňuje také ve skle – ale prvotními jsou v jeho práci právě tyto křehké, těžko vytvořitelné a lehce zničitelné konstrukce. Nezáleží ani na tom, že podobnou techniku rozvinul český výtvarník, žijící v Düsseldorfu, František Kyncl. Každý z nich ji užívá jinak a každý směřuje k jinému charakteru artefaktu: Kyncl dřív k uzavřenosti struktury, Pala dřív k procesualnosti rozvíjení určitého matematicky přesného skladebného principu. A podobné racionálně kontrolovatelné možnosti konstrukce zkoumá také v kresbách. Na počátku osmdesátých let svou problematiku obohatil i o parafráze partitur. Zase s geometrickými konstrukcemi, jež přehodnocují tradiční strukturu partitury – dvě konstrukce, kodifikovaná konstrukce lineárních repetitivních osnovy a nová konstrukce Palova, utvářejí nový vztah. Není náhodou, že tyto Palovy partitury zaujaly svého času i Milana Adamčiaka, jenž v nich shledal, stejně jako já, též obohacení bratislavské intermedialní tvorby. Viktor Hulík nakonec našel svou doménu v počítačové grafice, ovšem mne s ním seznámil Daniel Fischer počátkem osmdesátých let, kdy byl nejbližším analytickým zkoumáním okruhu A-R. Práce s ofsetovými reprodukcemi směřovala k výpovědi o možnostech manipulace obrazu. Odtud byla již logická cesta k tomu, aby tento nalezený obraz umělec manipuloval skutečně, mechanicky, a spojit tak aspekt narušení obrazu se zkoumáním jeho faktických metamorfóz v prostoru. Konceptuální analýzu obrazu propojil s neokonstruktivní chutí nabídnout dílo divákovi, aby jej ten sám transformoval. Celá klíčová etapa Hulíkovy tvorby představuje právě toto spojení tištěného obrazu a mechanických inter-



venci diváka, jenž se změnil v aktivního partnera. Nebylo náhodou, že se tehdy Hulík sblížil s pražským sochařem Radkem Kratinou, tvůrcem variabilů, a uspořádali několik společných výstav. Pouze díky informaci kolegy Vladimíra Beskida jsem se teprve asi před třemi roky dověděl ještě o pracích dalšího Bratislavčana, Františka Zajace. Ten ovšem byl tak zklamán, že jeho geometrické usilování nevyvolalo vůbec žádný pozitivní ohlas, i když se mu podařilo některé realizace vystavit, a postupně na autonómni tvorbu – zřejmě i v souvislosti s existenčnimi problémy – rezignoval. Ale na konci sedmdesátých a na počátku osmdesátých let dospěl po ukončení vysokoškolského studia k velké redukcii, k oproštění obrazové skladby na několik ploch, někdy dokonce černých monochromních, lišících se jen texturou. Vztah mezi hladkým a texturálním byl pak vystřídan vztahem mezi přesně geometrickým a rukopisně traktovaným... Jako logické, u nás hodně překvapivé vyvrcholení jeho tehdejší cesty pak shledáváme jakési habitaty (toto pojmenování ovšem nikdo tehdy v Bratislavě neznal a nikdo mu bohužel také neřekl, že přináší něco nového a originálního, Klub konkrétníků ještě spal a spal), v nichž konfrontoval přesné a přísné plochy vymezujících geometrických ploch z čistého skla s organickými formami rostlin, jež bylo možné v této živé a proměnlivé skulptuře skutečně pěstovat.

Pokusil jsem se díky podnětu Slovenské národní galerie o jakýsi soukromý inventář toho, co vše mne zaujalo ve slovenském umění sedmdesátých a osmdesátých let. Byl bych rád, kdyby si každý čtenář uvědomil, že tento výběr je vlastně mým „hodnocením“ – každý, kdo je v něm charakterizován, má z mého úhlu pohledu v slovenské výtvarné kultuře nezastupitelné místo, někdo samozřejmě větší, jiný menší, ale v umění se stejně nedá známkovat. Pro někoho je těch jmen příliš mnoho, ale já věřím, že umění nejsou „preteky“, ale dřív mozaika, v níž se jednotlivé kamínky různě skládají k sobě. A tomu, komu tam někdo chybí, je zase třeba připomenout, že je to opravdu jen jeden úhel pohledu, a ten je komplementární s úhly pohledu jiných, protože škála tehdy vznikajícího živého umění byla samozřejmě obsáhlejší – na Slovensku fungovali členové Československé surrealistické skupiny, ale také představitelé existenciálně zaměřených způsobů tvorby i ryzí lyrici malby. Ale o tom zase musí psát někdo jiný...

#### Slovenské umenie 1970–1985 z opodiatneho aspektu

Prvé výstavy československých umelcov v múzeách a galériách západného Nemecka začínajú po roku 1960. Vrcholom tu je najmä panoramatická obhliadka aktuálneho terénu estetiky na výstave „Profile V“ v bochumskom mestskom múzeu roku 1965. Rozlišovanie českých a slovenských umelcov a dôraz na osobitný národný kultúrny profil je však iba neskoršieho dátá. Na výstavách v Hamburgu, Berlíne či v Kolíne nad Rýnom – či už ide o Oresta Dubaya,

Albína Brunovského alebo o iných bratislavských autorov (Bombová, Paštéka, Trizuljak a i.) – sa v tom čase hovorí iba ako o „Čechoch“. Istý obrat v chápaní problematiky nastáva až okolo roku 1968. V Mnichove a inde sa príležitostne hovorí už aj o „slovenskom umení“. Najčastejšie sa pripomína bratislavská výstava mladých „Danuvius 68“, z autorov najmä sochár Jozef Jankovič...

Jürgen Weichardt: Recepčia slovenského umenia v NSR, Die Trotzigern. (Kat.). Heilbronn–Oldenburg 1992

Cesta slovenského výtvarného umenia k národnej svojbytnosti prebiehala súbežne s úsilím o jeho modernosť. Nebolo ľahké zmieriť tieto dva zdanlivo protiklady, až dovtedy, keď sa ukázalo, že národný duch v umení a istá medzinárodnosť výrazových spôsobov a prostriedkov sa navzájom nevylučujú, ale sa v pomere k stavu doby podmieňujú. Takému poznaniu bránilo neskoré vyvrcholenie procesu národného uvedomenia Slovákov. Pôvodne romantická motivácia obrodzenia národa sa miešala s novými i prežívajúcimi politickými, nacionálnymi, náboženskými a kultúrnymi prúdmi... Až chvíľa slobodných konfrontácií približne od šesťdesiatych rokov umožnila pochopiť nádeje vedome sledovanej slovenskej, ale aj českej kultúrnej a umeleckej integrity...

Jiří Šetlík: O svojbytnosti slovenského umenia, 1984–1986

Chcem hovoriť o jednej zvláštnej veci, ak myslím na atmosféru polovice šesťdesiatych rokov na Slovensku a neskôr na obdobie tvrdej normalizácie po roku 1968. Všimol som si, že paradoxne sa dali v istom momente slobodne realizovať len celkom nekonformné umelecké aktivity, ktoré boli priamo zviazané so životom a s každodennosťou, hoci práve v tom istom čase bolo tu najviac represii proti tendenciám, vychádzajúcim z pohybu šesťdesiatych rokov. Tento fakt považujem za jednu z charakteristických črt umenia vo všetkých východoeurópskych krajinách. Dôležité neboli klasické obrazy, ale odkazy na ľudské aktivity a na sám život. To, čo dovolilo kultúre, ktorá odbočila – v zmysle Duchapovho odbočenia – prežiť, bol fakt rozpodnutia istého počtu umelcov, pre ktorých umenie bolo zaujímavejšie, ako spôsob prežívania, ktorý ponúkala totalitná spoločnosť...

Pierre Restany v rozhovore s Z. Bartošovou, 1994

Prijet z Prahy do Bratislavy znamená prijat do inej země. Je to cesta ze západní Evropy do východní. Řeč zůstává téměř totožná – čeština a slovenština jsou blízkými dialekty. Ale lidé, myšlení, zvyky, jídla, krajina, architektura, vše je jiné. Bratislava už dávno není onou maďarsko-židovsko-německou Pozsony, kupeckým městem a předměstím Vídně, jímž před půlstoletím ještě bývala. Velkolepý Dunaj jí dál protéká a otevírá ji do dalekého světa. Čechy jsou země uzavřená horami, i Praha leží v kotlině mezi návršími a Češi sami jsou uzavření a nedůvěřiví racionalisté, jejichž nebezpečný humor zrodil Švejk. Slovensko má své vysoké hory,

ale před nimi začíná podunajská nížina, širá jako moře, a Slováci jsou také otevřenější světu, důvěřivější a optimističtější. Jsme tu na poledníku Varšavy a Budapešti... V slovenském umění je to znát nejlépe...

Jindřich Chalupský: Příběh Alexe Mlynářčika

Nie je všeobecne známe, že kultúrny vývin na Slovensku – podmienený historickými susedstvami, výraznou vlastnou ľudovou tradíciou, ako aj rozdielnym temperamentom a rozdielnou mentalitou – prebiehal nutne inak ako v západnej časti krajiny. Pôsobenie „couleur locale“ hrá zvyčajne v uzavretých spoločnostiach dôležitú úlohu. V politickej izolácii uplynulých rokov sa obrátili slovenskí umelci, pripátiť núdzou, k svojej vlastnej tradícii. Dodnes cítiť v ich dielach zaoberanie sa problémami bezprostredného okolia, silne prefiltrované signálmi vonkajského sveta...

Alexander Tolnay, Esslingen 1990

Kultúra národov Československa vykazuje neustále bojovné vyrovnávanie sa s minulosťou a prítomnosťou. Ide samo v sebe takto v nemalej miere o protirečivú tradíciu, ktorá v dôsledku ustavičnej borby s cudzími dobyvateľmi a zvonka násilne inštalovanými príkazmi a zákonmi je charakterizovaná viac opakovanými prejavmi než nejakou po roky a stáročia budovanou organickou kontinuitou. Prítomné dianie dáva nádej, že sa to vari už raz konečne zmení...

Peter C. Marzio, Museum of Fine Arts, Houston 1990

Nemám v úmysle idealizovať Bratislavu, aj keď je to mesto, kde som sa narodil. Nemyslím si, že je stredom vesmíru, ba ani zemegule. Musím však pripustiť, pri všetkej skromnosti, že hlavné mesto súčasného Slovenska, predtým Pressburg a Pozsony, vedelo zostať neuralgickým bodom európskeho kontinentu v jeho epicentre. Samozrejme nie zo zemepisného zorného uhla – vzdialenosť, ktorá ho oddeľuje od Moskvy je menšia, než vzdialenosť od Paríža. Bratislava nie je ohniskovým bodom v zmysle geografickom, podobná domýšľavosť sa vyparila už pred storočiami.

Chcel by som však povedať, že toto mesto a jeho aura zaujímajú pozíciu, ktorá z etického hľadiska leží kdesi medzi západom a východom. V bode, kde sa silné inštinkty a intuície, odvodené z protichodného spôsobu čítania a myslenia, dotýkajú a splyvajú. Z tohto dôvodu máme Alexa Mlynářčika, človeka a umelca, v ktorého živote a diele sa odrážajú iskriivé odtiene tohto mnohokultúrneho mesta na brehu Dunaja. Bratislava mu odovzdala svoje nedefinovateľné pojmy času a priestoru...

Thomas M. Messer, Guggenheim Foundation, New York 1994

Tatranské Heliopolis (1967–1974), koncipované Alexom Mlynářčíkom a československými architektmi Vierou Meckovou, Ľudovítom Kupkovičom a ďalšími, sa radí do sféry výskumov svetovej prospektívnej architektúry. Všetky priemyselne vyspelé krajiny stoja pred dilemou, ako uspokojiť rastúce požiadavky turistiky, zimných športov a rekreácie, potrebu čis-

tého vzduchu a kontakt s prírodou bez toho, aby bola táto ničená bujnajúcou výstavbou... Utopia? Nič viac než vybudovanie 300-metrovej ocelevej veže v strede Paríža v roku 1898. Menej než vypustenie Sputnika mimo zemskej príťažlivosti. Omnoho menej než vyslanie človeka na Mesiac.

Michel Ragon, Paríž 1976

Jedno polstoročie to sú dve, v Rusku dokonca tri generácie umelcov, ktorým čiastočne alebo vôbec nebolo umožnené udržiavať kontakt s kultúrou západnej Európy. Jej zas nebolo dané získať akúkoľvek orientáciu o tom, čo sa deje nielen v oficiálnej, ale v existujúcej a teda faktickej kultúre druhej polovice Európy. Dôsledky tohto faktu sa pritom dotýkajú nielen umelcov, ale celej verejnosti tu i tam, ako i dejepisectva umenia, literatúry a ideí, v ktorom boli po dlhé roky systematicky zamlčovaní mnohí vedúci autori a celé epochálne vývojové tendencie.

Ryszard Stanislawski, Lodź – Bonn 1995

Neblahú úlohu zohrávalo už od čias nastolenia tzv. socialistického realizmu pochádzajúce delenie kultúry na kultúru oficiálnu a neoficiálnu, na tvorbu vznikajúcu doma a na tvorbu, vznikajúcu v exile. Toto delenie ju robilo aj pre mnohých na kultúre východnej a strednej Európy priamo zúčastnených, nehovoriac už, že najmä pre tých postranných pozorovateľov zo Západu absolútne neprehľadnou...

Karl Ruhrberg, Bonn 1995

Postupne je pred našimi očami prebiehajúci proces zreteľnejší. Slovenská kultúra a umenie sa dostávajú do popredia záujmu, ktoré bolo doteraz pridlho determinované českým spôsobom konfrontácie súčasnosti a minulosti vo výtvarnom umení. Výstava „Die Trotzigern“ (Heilbronn–Oldenburg) ozrejmla, že sa okolo Bratislavy etablovala nanajvýš životaschopná umelecká scéna, ktorá nereaguje na politické zmeny len od včerajška...

Ingo Bartsch, Múzeum Dortmund 1992

Cesta od reminiscencie na Cézanna a Picassa k najaktuálnejším postdadaistickým tendenciám je na Slovensku krátka a priama. Všeobecne záväzná tradícia moderny, ktorej tu niet, sa v dôsledku ukazuje ako prednosť. Kým napríklad v Prahe podväzuje všeobecne záväzná a živá ideológia surrealizmu a štrukturalizmu plynulý prechod k tendenciám pop-artu, happeningu a Fluxusu a potom k land-artu a napokon ku konceptualizmu, prijíma Bratislava všetko, čo sa deje vo svete, bezproblémovite a nezatažene. To je dôvod, prečo sa umelecký terén Slovenska podobá takto bezprostredne – viac povedzme než ten pražský – na to, čo sa v danom momente deje na Západe... Recepčia dadaistických reminiscencií na ready-mades, chýbajúca napríklad v Prahe, nachádza na Slovensku plodnú pôdu...

Jiří Švestka, Düsseldorf – Berlin IFA 1993

Hoci sa to zdá neuveriteľné, Bratislava v šesťdesiatych rokoch stratila svoj tradičný charakter provincie. Všetky nové štý-

lové úsilia, derúce sa na povrch niekde v New Yorku, Miláne či v Düsseldorfe sa v tom čase viac-menej paralelne hlásili o slovo aj na Slovensku. Inšpiráciou nových výbojov neboli pritom už len vonkajškové zahraničné podnety, ale tu udomácnené miestne jedinečné impulzy. Ich ďalšie domýšľanie, pretváranie, prípadne negácia, boli zdrojom ohňostroja nových a návazných nápadov. Je to tak: ak už raz Slovensko šťastne naskočilo na uhňajúci rýchlik moderny, mohol sa vari každý – podľa vlastného uváženia – pohybovať smerom dopredu, hádam až k lokomotive.

Tomáš Štraus: Tri otázky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom. 1993

V šesťdesiatych rokoch sa v umeleckom živote Bratislavy začínajú objavovať znaky dadaizmu. Od tejto hrdinskej doby sa prípady znásobili a bez toho, aby sme hovorili o epidémii – čo by bolo aj tak nevhodné, pretože ide o poruchy genetikého pôvodu – môžeme napočítať viac ako tridsať osôb – zdrojov natrvalo postihnutých, ktorí sa snažia rozširovať túto hodnotnú a sympatickú chorobu pomocou vlastnej vyvolávavosti. Pretože nikdy nie je dosť originálnych dadaistov, povie-me, že ich je málo. No vzhľadom na Brno, Prahu, ale aj na Paríž, Miláno, Londýn, Bonn, Mnichov a New York, je ich veľa. Je však pravda, že úroveň mimo umeleckého dadaizmu je v týchto mestách a ich krajinách zas neporovnateľne vyššia.

Etienne Cornevin, Châteauroux 1989

Stano Filko, spolu s Milošom Lakým a Jánom Závarským publikovali v rokoch 1973–1974 v Bratislave pozoruhodný manifest. Na základe predchádzajúcej vlastnej maliarskej skúsenosti proklamujú slovenskí umelci s nepriamym odvolaním sa na Maleviča nekonečnosť a mimo fyzickú „čistú senzibilitu“. Jej realizáciu vidia v „bielom v bielom“. Prichádzajúci k nám bratislavskí autori sa svojím spôsobom stavajú proti zvyklostiam súčasného umenia, či už ide o zvyčajnú tvorbu objektov, environment, konceptuálne umenie, hyperrealizmus, lyrickú a post-geometrickú abstrakciu, minimal-art či iné. Celá tzv. objektívna realita, vrátane reality dnešného umenia, je tu zavrhnutá v mene utopickkej projekcie meta-fyziky. Otázka znie: môže umenie po takéhoto druhu radikálnej analýzy a krajnej redukcie existovať vo svojej maliarskej podobe ešte aj naďalej?

Grzegorz Sztabinski: Filko Transcendencja. Gdansk 1979

Pokiaľ ide o krajiny bývalého „reálneho socializmu“, ústredným problémom zostáva preskúmať, do akej miery sa aj tu vytváral priestor, ktorý by bez akýchkoľvek dualizmov umožňoval slobodný rozvoj individuálnych tvorivých programov, vyžarujúcich navonok spontánny signál a etické poslanstvo pre iných. Aj pri zohľadnení existencie niekdajšieho regulujúceho tlaku štátnej moci stavia sa aj tu (a práve tu) otázka individuálnej zodpovednosti voči spoločnosti, dejinám a napokon i voči vlastnému dielu.

Mathias Flüge, Akademie der Künste, Berlin 1994

Po druhej svetovej vojne sa stala otázka výskumu medzinárodných (a zvlášť stredo- a východoeurópskych) paralel stále aktuálnejšou. Spomedzi viacerých problémov by sme chceli spomenúť iba dva. Jedným z nich je problematika modernistického rozvíjania ľudovej (ľudovo-umeleckej) tradície. Na Slovensku sú najvýznamnejšími predstaviteľmi tohto prúdu V. Kompánek, A. Rudavský, R. Uher, M. Luluha či J. Meliš. Ďalší charakteristický vývinový rys stredo- a východoeurópskej oblasti vykazuje konceptuálne umenie. Zaujímavé je tu nie to, kto počas 60-tych, či skôr 70-tych rokov „urobil“ niečo ako prvý, ale to, že tu vznikol nový komunikačný systém, ktorý musíme vidieť vo vzájomných väzbách. Čo v jednej krajine „socialistického tábora“ nebolo možné urobiť, uskutočnilo sa v inej... Mojm osobným zážitkom bolo, že som prvý krát videl „živé“ konceptuálne umenie v rokoch 1970 a 1971 v Bratislave. Spomínam si okrem iného na práce Júliusa Kollera a na diskusiu v súvislosti s jeho maľbou More, ktorá vznikla v roku 1964...

László Beke, Dom umenia Budapešť 2001

Pri odchode zo Slovenska vzal som si so sebou niekoľko grafických listov a kresieb, fotografií a iných bezprostredných záznamov niekdajšieho bratislavského umeleckého života. Pri rôznych príležitostiach som ich tu ukazoval svojim novým priateľom. S hrdosťou som pritom vždy opätovne pozoroval, že tieto spontánne doklady nehanatého umeleckého myslenia vyvolávali v Nemecku neskrývany údiv. Krajina, o ktorej sa toho dodnes vo svete veľa nevie a ktorej autori – dalo by sa povedať, že neprávom – chýbajú doposiaľ na svetových umeleckých trhoch, v múzeách a v galériách moderny, ohmätávali prekvapujúco aktuálne a tvorivo podstatné umelecko-historické a estetické tendencie svojej doby.

Tomáš Štraus: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992

Keď sa hovorí o východnej Európe sú paradoxy nášho zvyčajného nazerania vzdialenosti obzvlášť zreteľné. Akúkoľvek vzdialenosť medzi Viedňou a Bratislavou možno napríklad právom spochybniť. Aj keď ona reálne nepresahuje 50 km, je metropola Slovenska so svojim umením vo Viedni však menej známa, než napríklad Paríž či Londýn. Bratislava v povedomí Rakušanov leží dodnes, tak ako napokon celý „východ“, kdesi na druhej strane neprehľadne zamútenej rieky. Zotrvačnosť tohto pohľadu na kultúru je udivujúca a mení sa iba veľmi postupne... Z Viedne – na rozdiel napríklad od Kolína nad Rýnom, kde práve začínam pôsobiť – je pritom celá problematika „východu“ politicky a ináč potencionálne pochopiteľne prehľadnejšia...

Kathrin Rhomborgová, Viedeň – Kolín nad Rýnom 2002

Edičná poznámka: Meno Tomáš Štraus, Štrauss, Strauss je uvádzané v citáciách podľa originálov. V texte je použité jednotne Štrauss.



## SUMMARY

### ISSUES OF CULTURAL COEXISTENCE

In December 1970 the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia adopted a well-known document, A Lesson from the Crisis Development in the Party and Society after the 13th Congress of the Communist Party of Czechoslovakia, as an obligatory directive for the further development of Czechoslovakia. The first organisations to enforce the directives upon culture were unions and cultural funds. As early as 1971, the Temporary Preparatory Committee of the Union of Slovak Visual Artists (ZSVU) elaborated the first harsh measures and new statutes. A radical landmark in visual arts was the Resolution of ZSVU Congress from 2 November 1972, which denounced all positive artistic activities from the Sixties. Consequently, some artists were expelled from ZSVU, their works were excluded from acquisition for public collections, they were not allowed to participate in exhibitions in Czechoslovakia or abroad and the publication of articles dealing with them and their art in connection with contemporary art development was forbidden. Numerous leading art theoreticians had to abandon their professional jobs and teaching positions, magazines and discussion forums in mass media were banned, many books were on a black list, films were censored, etc.

The above-mentioned ZSVU Congress re-endorsed the method of Socialist Realism as well as commitment, internationalism and its uniform cultural-political conception for the East Block countries as fundamental for the development of artistic creation. In the sphere of Marxist-Leninist theory and criticism, these concepts became binding criteria in judging works of art. The main themes of official competitions and exhibitions were revolutionary traditions, the October Revolution, the History of the Communist Party of Czechoslovakia, the Slovak National Uprising and the Liberation of Czechoslovakia by the Soviet Army.

The imposition of Socialist Realism led to the departure from creative inventiveness and experimentation, to the rejection of openness and pluralism of original art, its alternative forms in particular. Emphasis on figuration and a revival of empty schemes and patterns in art was in many respects reminiscent of the early fifties. On the contrary, a guarantee of progressive development in artistic creation in the "right direction" lay in a mechanical execution and harmlessness of easily defined traditional genres – figural composition, portrait, landscape, etc. Abstract elements were

tolerated only within applied arts, which allowed for a certain acceptable range of harmless decorative quality. Early in the normalisation period, from 1972 to 1976, numerous "formalistic" sculptures, many of them works of leading Slovak sculptors, had to be removed from public places under the pretext of lacking the attributes of Socialist Realism. It was similar with the works excluded from exhibitions as a result of harsh criteria of ideological committees. Catalogues were not printed because the committee discovered "unsuitable" terms, etc. As the communist power expected that culture would become a "fighting servant of the party" and a perfect decoration of the regime, numerous distorted megalomaniac monuments were created and erected.

Owing to restrictive ideological measures, bipolarity and schizophrenia in opinion marked creative activities of the normalisation period. From the very beginning this distortion was defined by a parallel existence of two cultures: official and unofficial. Nevertheless, many intermediate stages existed, formed by those artists who strove, under existing conditions, to find space for self-realisation in order to be tolerated by the ruling regime.

In this period a multitude of diverse activities formed a broad platform of unofficial art. Their common feature was a joint departure from the "mainstream" represented by the doctrine of Socialist Realism. The protagonists of unofficial art included:

1. Artists engaged in traditional media (painting, graphic art, drawing, sculpture)
2. Alternative art protagonists engaged in other creative forms (Action and Conceptual art)

The development of unofficial art was enhanced by the distribution of samizdat literature, which brought information on domestic and foreign art development as well as by lectures and seminars, exhibitions staged in studios and apartments (e.g. 1st Open Studio, 1970; Deposit 1976–1977; Bratislava Championship in Artefact Shift 1979–1986; jointly published posters and albums, so-called Symposions, 1974–1976, etc.) and other alternative art group activities engaged in Action and Conceptual art (temporary Society of Intense Experiencing, 1979–1980; BAHAMA, 1977–1984; TERRAIN I–V; 1982–1985 and others). District cultural centres and institutions seemingly unconnected with culture (foyers of some state companies, research institutes of the Slovak Academy of Sciences and the like) played an important role in exhibiting unofficial art.

The inability to exhibit original works initiated team co-operation in compiling graphic albums (Album of Graphic Art 76, Album 77 – Drawing) within the framework of Czechoslovak federation. In 1976–1975 their centre was North Moravia (thanks to I. Janoušek, E. Ovčáček, K. Drabin, H. Štefan, B. Olešová) and exhibitions taking place in Ostrava, Opava, Frídek-Místek, Olomouc and Sovinec were accompanied by discussions followed by exchange visits to Prague, Olomouc, Bratislava and Košice studios. All exhibitions were a kind of samizdat undertakings, their preparation, including printing, was provided by the artists themselves. Many Czech and Moravian art historians played an important role in their critical reflections on unofficial and alternative art, including art theoreticians (J. Chaloupecký, V. Zykumund, P. Rezek) and particularly J. Valoch who staged exhibitions for the majority of Slovak artists (mostly in Brno) as well as J. Šetlík, F. Šmejkal, M. Anděl, A. Dufek, J. and J. Ševčík and other artists (A. Šimotová, E. Kmentová, J. Kolář, C. Kafka, M. Knížák, P. Štembera, J. Anděl, P. Miller, J. H. Kocman, D. Chatrný, J. Lindovský, O. Michálek, V. Stratil, the signatory of Charta 77, Petřivý and others).

Slovak unofficial art was also promoted by French theoreticians (P. Restany, M. Ragon, E. Cornevin, S. Pagé, G. Benamou), Hungarian theoreticians and artists (L. Beke, D. Maurer, G. Perneczky, S. Pinczehelyi, G. Galantai and others). Lively contacts were maintained with the Polish alternative scene, galleries Remont and PSP in Warsaw (H. Gajersky), Pryzmat in Krakow, the Photo-Medium-Art Gallery in Wrocław, the Sztuka Museum in Łódź (R. Stanisławsky), with GN Art in Gdansk as well as with Russian Conceptual artists (I. Čujkov, I. Kabakov, I. Pivovarov, A. Žigalov, F. Infante and others). Despite the iron curtain, there were some contacts with the West. In Germany it was mainly J. Weichardt in Oldenburg, an art collector specialising in Slovak art, J. Schweinenbraden in Berlin, K. Groh (Zentrale für Ereignisse in Bielefeld), the EP Gallery in Berlin, etc. After emigrating in 1980, the theoretician T. Štrauss organised a number of exhibitions of Slovak artists in the Pragis Gallery in Essen. Other galleries in Europe and the USA also showed interest in the Slovak protagonists of alternative art.

In the latter half of the eighties, at the time of perestroika and glasnost, which led towards the end of the decade to the disintegration of the Soviet Union and the East Socialist Block, a period of gradual slackening began and unofficial art could finally abandon its underground perspective.

### ARCHITECTURE

In recent years architecture of the seventies has somehow escaped the attention of those few theoreticians who are engaged in the study of its history and theory. My task was to survey its state from the aspect of a different generation and revise and outline the tendency characteristic of this period. The first lay idea of the seventies presents images of deserted housing estates, interference into the original character of towns resulting from modernisation and numerous "surface" characteristics, including popular decoration elements (geometry, curves, spheres, square screens, rounded edges) and materials (drainage pipes, stainless steel, perforated tin-plate, anodised aluminium, reflexive mirrors, smoke-coloured glass and vivid colours). These elements used in building interiors as well as bell-shaped trousers, tight nylon jumpers and faded ochre, khaki and orange colours form the image popular in this period.

The normalisation of society took a different course among architects in comparison to the restrictions in other fields of culture. Since the failure of Socialist Realism, the architectural form was not redefined. It does not mean that ideologists would resign to the valid ideal, rather the concept of its character was missing – how and what other new content should be expressed. Since the rehabilitation of Functionalism in the late fifties nothing substantial changed and science and technology, quantity in particular, were established as a new "god" – in its name many sacrifices were made. The programmatic "revolutionary" views of architects aimed to strengthen their position in society – in respect to suppliers, authorship and remuneration; these requirements remained the issues of the seventies.

One of the frequently discussed issues of the seventies was the question of housing construction. During its five-year plans in the seventies, the state virtually provided accommodation for its inhabitants (mostly free of charge) and until the year 1979 around 1.1 million people lived in blocks of flats. Despite difficult conditions of mass construction, a few designs manifested architectural virtuosity. One of the best designs of a housing estate is Pod Baštami in Nové Zámky designed by Michal Scheer. Failed attempts to improve the situation resulted from constructing or not constructing the housing estates in Petržalka (Stanislav Talaš, Jozef Chovanec) and EOS at Dlhé diely (Tibor Gebauer).

Architecture of the seventies is stamped with an effort to come to terms with Functionalism and Modernism. In spite of a diversity of the above-mentioned trends and constructions, "pro-Functionalist conservatism untouched by the effects of energy crisis" was dominant, though it was frequently not concerned with functional designs but rather with the application of formal principles.

We can encounter various approaches, which can be simply labelled according to the prevailing principle: Neo-Modernism (House of Art in Piešťany, Ferdinand Milučký); Váh, Relaxation and Therapeutic Centre of Agricultural Workers, Marta Skočková-Pisončíková, but also other constructions by Ivan Matušik, Jozef Chovanec, Dušan Kuzma, Štefan Svetko, Lubomír Titel), Neo-Functionalism (Omnia, Martin Kusý; PKO pavilions, Ferdinand Milučký, but also many constructions designed by Vladimír Dedeček), Neo-Functionalism directed towards Brutalism exceeding the concept of the school and monument in Nemecká (Juraj Lupták, Peter Csellágh), High Tech without High Technology (Bratislava Market Hall, Ivan Matušik; ice-hockey stadium at Štrkovec, Tibor Gebauer; public transport stop, Peter Jančo); Postmodernism (Ružinov department store in Bratislava, Ján Bahna; other protagonists of Postmodernism include František Kalesný, Ivan Gürtler, Ivan Marko, Marta Kropiláková, Peter Pásztor, Martin Drahovský, later a new generation, namely Dušan Voštenák and Imro Vaško). Interior design was a specific issue. The so-called "inserted" interior enjoyed great popularity and its most significant protagonist was Vojtech Vilhan (e.g. interior of the governmental lounge at the airport in Ivanka pri Dunaji designed jointly with Ján Bahna; reconstruction of Tatra cinema, Rastislav Janák, Peter Černo).

### ART IN CREATING ENVIRONMENT

The seventies and eighties were extremely generous to what is known in contemporary dictionaries under the conservation of environment. The application and exploitation of visual arts began in the fifties to serve socialist propaganda in environmental issues concerning man and it was later included in the legislation (1965). It was particularly design of large urban areas – town squares – (mainly through ideological impact of the sculptural monument), which completed the existing monuments. A new term was introduced – "the sculptural design of the motorway". The ground floor of housing estates and residential areas as well as constructions with specific functions continued to be objects of artistic design: culture and education centres, sports and school facilities, amenities, hospitals and health care centres, spas, industrial, agricultural and transport constructions. Special attention was paid to decoration of grand halls. Towards the eighties, "design" concepts of interior and exterior (ranging from complete design to its details) were increasingly applied. The so-called alternative designers were paradoxically allowed to execute their works for architecture and they even managed to smuggle some of their studio initiatives into the public places thanks to the weakness and inconsistency of the

regime. This allowed them to secure material resources and provided space for their private artistic creation.

### LIES, DILEMMAS AND ALTERNATIVES OF THE PICTURE

Restrictive measures of normalisation not only affected the lives of individual artists, but through an elaborate system of pressure actions they also fundamentally changed the character of the contemporary art scene. The protagonists of visual arts, particularly their classical forms such as painting and graphic art, faced a choice – either to join in the revival of the socialist character of art or to choose the path of outsiders expelled beyond the doors of their studios. The speculative cultural policy of the contemporary socialist state prepared for those who accepted its offer a whole range of megalomaniac exhibitions of committed work, staged on occasions approved politically and ideologically. Visitors to galleries repeatedly encountered exhibitions organised on the occasion of the foundation of the Communist Party of Czechoslovakia, on anniversaries of February Victory, the Communist Party congresses, celebrations of the Slovak National Uprising and many other events insignificant from today's perspective. Officially presented "harmless" visual arts were taken out of their natural social conditions and gradually changed from one case to another into a spiritless mockery of modern art. It is true that Marxist criticism called for art, which would reflect "modern form and committed content" but nobody sought meaningful art in this empty phrase. On the contrary, art that was expelled from public galleries and exhibition halls discovered the mechanisms and ways of surviving and maintaining its integrity with the earlier development and thus preserving its delicate originality as a sacred value of modern art. We cannot say that the other art created in defiance of the expanding power was a space for a compact community of artistic individuals, views, trends or tendencies. It covered a diverse community of artists ranging from those having radical attitudes and rejecting any participation in state supported activities to moderate artists who, though they participated in exhibitions, always tried to present the work which in no way complied with ideological requirements.

As a clear response to a typical production of official art, a "free" community of like-minded artists was formed. Besides certain ethical norms, they were particularly associated by their intellectual analytical view of visual arts (R. Fila, M. Bočay, K. Bočayová, D. Fischer, M. Mudroch, I. Minárik, M. Meško, L. Čarný, I. Kalný, D. Tóth). Apart from a distinct, progressively developing stream of analytical tendencies, abstract art also appeared to be unwanted art, which by rejecting



figuration could not "serve" the goals of social commitment. For Slovak Constructive and geometric art, those years were a period of permanent silencing and were it not for several lonely runners, abstract art would virtually cease to exist (M. Urbásek, M. Dobeš, A. Klimo, T. Klimová, D. Binderová). The expressive line of painting, which drew inspiration especially from post-war figuration and Pop art, survived in a narrow space of the seventies in a suppressed meditative form (M. Paštéka, V. Kraicová, A. Sigetová, R. Krivoš). On the contrary, young artists emerging on the art scene in the seventies sought resources in the emotional colour palette (J. Berger, L. Hološka), in surrealist mind-benders (K. Baron, S. Balko), or in the reactions to extreme verism, the so-called Photorealism (V. Rónaiová, D. Zmetáková, M. Šimurda, J. Srna).

The possibilities of the classic picture in Slovak art in the seventies developed into three levels. The first, exploiting new figuration, opened a never-ending story of the unchangeable human destiny in the strange alien world. In his cool stylisation of anonymous figures, Milan Paštéka in particular, succeeded in revealing a hidden distress, an unvoiced fear or a passive resignation affecting the human spirit. On the contrary, Veronika Rónaiová followed the themes of alienation, loneliness and hopelessness in her Photorealistic canvases depicting typical spaces of the socialist town: blocks of flats, municipal public transport. She discovered people in the streets were rather reminiscent of outcasts than of inhabitants of alienated spaces. Miloš Šimurda depicted an extremely violent manipulation by an "unknown force" against which man is defenceless. In his large format paintings he allowed man fall and tumble in the inside of a dark endless space.

The classics of geometric-constructive tendencies embarked on the path of exploration of the abstract composition of the picture. Miloš Urbásek tested pure surfaces and forms in their mutual combinations. Alojz Klimo developed the programme uniting strict geometry and expressive handwriting. Milan Dobeš did not abandon the older subject matter, depictions of a dynamic movement rendered in many collages and silkscreen pictures.

The third possibility, which now appears as the most original, is the path of revelation of pictorial properties. Rudolf Fila who influenced the work of many artists introduced the theme into Slovak visual arts. His gesture intervened into the model of his own or borrowed picture, it did not remain on the surface as a stylistic play, but often led to a surprising revelation of the hidden meaning of the work unknown before. Daniel Fischer worked in a similar way: he confronted a certain motif with the borrowed material or manipulated it into another relation of form. Milan Bočkay

analysed painting and drawing by means of a visual play and Klára Bočkayová exposed it to her own self-reflection exploiting the technique of frottage.

The years of real socialism in visual arts were sometimes referred to as the years devoid of one's own face. Despite obstacles or thanks to them, a close study of this period shows that art discovered its own unrepeatable form as an intersection of a personal contribution of the artist, of concrete time and space and of what we call genius loci. Despite moral tests genius loci did not vanish from Slovak art.

#### SCULPTURE ON THE CROSSROADS OR ON CONCESSIONS, COMPROMISES AND DISCOVERIES

Sculpture in the seventies and in the first half of the eighties developed not merely within the alternative scene; the borders between official, semi-official and unofficial art were not strictly defined in Slovak art. In the early eighties, all progressive exhibitions and symposia were prohibited and a number of sculptures were removed from the Bratislava housing estate of Ružinov on the pretext of not meeting requirements of the revival of Socialist Realism. The changes also affected the academic training of sculptors: Ján Kulich, the new Rector of the Academy of Fine Arts, belonged to the leading official sculptors of the period. He was given the majority of political commissions to create monuments. The work of two classics of Modernist and Neo-Modernist sculpture, Jozef Kostka and Rudolf Uher was on the verge of official interest. The members of the Mikuláš Galanda Group, Vladimír Kompánek, Andrej Rudavský and Pavol Tóth, who continued to develop archetypal and simplified starting points under changed conditions, had the same fate. The young emerging sculptors had a difficult position: either to conform to the official cultural and political requirements or to seek a voluntary asylum without any possibilities of exhibiting, a difficult choice indeed. The sculptors born around 1941 and 1942 did not at all form a homogeneous generation. Due to their daring debut exhibitions, some of them soon became "outsiders" (D. Králik, J. Meliš; V. Havrilla did not belong to the official art scene either). Other protagonists creating their works in that unfavourable period accepted some compromises and, within a traditional, haptic and anthropomorphic understanding of sculpture, they succeeded in developing their own programmes. They applied well-tried "escape" routes, motifs emphasising the intimacy of human experience, their subject matter being nature, art and theatre as *teatrum mundi*. Štefan Prokop uncompromisingly advocated his imaginative, "apolitical" figuration; Dušan Králik turned to ecological motifs, exploiting the relationship between man and the

machine; Peter Roller Jr. confined and tied blocks of stone into a net of ropes. The debut of Ján Hoffstädter was also unconventional. Abstract sculpture appeared on the brink of interest. One of its lines developing the tradition of biomorphic organic form, manifested in the subjective forms of Juraj Rusnák, was reminiscent of the division and growth of the living matter. This also included the spherical wire constructions by Pavol Binder and pure traces of imprints of space by Mária Bartuszová. Although constructive tendencies culminating at the turn of the decade marked a significant retreat, they were further developed by those artists who were regarded as protagonists of applied arts. The representatives of this stream included the kinetic artist Milan Dobeš, the jewellery maker Anton Cepka and the conceptual character was also displayed in some Land and Project art works by Jozef Sušienka, a sculptor working in ceramics. The laboratory – "the think school" – of the Czech glass artist Václav Cigler became an important place. He headed the Department of Glass in Architecture at the Academy of Fine Arts until 1979. Through his constructivist-conceptual programme he exerted a big influence on numerous graduates in glass, including Askold Žáčko, Štěpán Pala, Zora Palová and several others active in other fields (e.g. M. Mudroch, V. Kordoš).

From the early seventies, sculptural initiatives appeared in a difficult position. Despite the ongoing normalisation and the consequent ideological pressure on any "avant-garde" art programmes, the new decade opened up for sculpture – as an innovative discipline – other opportunities parallel with "non-sculptural" tendencies of new artistic initiatives, which were part of the process of dematerialisation and accompanied the emergence of Conceptual art. Following the cultural and political changes, Jozef Jankovič, the leading protagonist of the art scene, was compelled to temporarily suppress his sculptural talent for monumental works and sculptures and reduce his works into the form of jewellery and paper relief. His initiatives inspired by Conceptual and Project art were manifested in non-sculptural media, particularly in drawing and computer graphics. Perhaps Juraj Meliš was the only sculptor in Slovakia to fully identify himself with the postulates of Conceptual art manifesting "art as an idea". In his anti-aesthetic and anti-aesthetician "plebeian" sculptures, he inventively handled their character as objects and "poor" materials. In doing so he proceeded in an unorthodox and heretical manner, conducting polemic with the process of minimalisation, dematerialisation and artistic levelling of form. Juraj Bartusz, one of the first sculptors in Slovak art, defined the entry of technology – the computer – into the organism of the work of art. Later he conceived as absolutely valid the expressive explosive gesture

through which he, amongst others, presented the idea of "non-iconographic" sculpture. Mária Bartuszová succeeded in expressing the spiritual and existential properties of matter, thematised the process of emptying the volume and its filling with the metaphysical void. The removal and avoidance of some sculptural conventions was a programmatic concern of the intermedia artist Vladimír Havrilla, a graduate in sculpture, who led a provoking polemic with the idea of material construction of sculpture and its haptic character. In Slovakia, however, all these experiments and innovative concepts had to retreat into private studios, their size reduced, "dematerialised" into the least tangible form. In order to survive, they had to maintain their material, though partially dematerialised, form. Thus the plastic, three-dimensional concept defined in mass expanded logically beyond the borders of its genre, maintaining at the same time something from this classification. This balancing on the border of the discipline was the question of "to be or not to be" sculpture and if to be then what form. In the course of those uneasy years, the "overflowing of banks" of the discipline, though not consistently completed, belonged to the undeniable assets and fundamental achievements of the sculptural discipline.

#### ART OF FANTASTIC DE-MATERIALISATION (U.F.O.)

The title of the study is derived from the work of one of the protagonists of this kind of art and is somewhat characteristic of the overall cultural situation in Slovakia. Whereas the wave of dematerialisation and conceptualisation of art was increasing in the latter half of the sixties parallel with the worldwide development, the actual examination of borders and assumptions of the functioning of art as such was not reflected in the work of Slovak artists. It rather manifested an attempt to avoid or abandon the sphere of art, which seemed to be principally questioned.

In spite of this, dematerialised art, Project and Conceptual art became increasingly significant and the process culminated in the 1969-1975 period. It was also enhanced by external circumstances – in the period of normalisation of society after August 1968 many artists were not allowed to work with sophisticated materials and means monitored by the state. Thus conceptual procedures also appeared in the work of those artists who created entirely different works shortly before this period. Thanks to this, Slovakia experienced a flourishing period of projects of fictitious architecture and sculptural monuments, which often reflected a critical attitude of authors to contemporary concerns but also to utopian projects in general; alternatively they replaced the non-existence of Land art or mocked its forms.

Therefore dematerialised Slovak art displayed a prevalence of hybrid forms – "silent meditation" and "wistful musing instead of analytical reflection" as Dezider Tóth, one of the leading protagonists of contemporary art, put it. According to Tomáš Štrauss, Slovak Conceptual art sometimes replaced the whole spectrum of manifestations of alternative expression and therefore it was philosophy, religion and noetics in all, yet at the same time it was everything and nothing.

A typical feature of Slovak Conceptual art was a seemingly contradictory link between science and poetry. Artists tried to visualise futurological and cosmological studies, their own concepts of the evolution of the planetary civilisation, but also of a possible interplanetary and intergalactic communication. On the other hand, their art increasingly displayed procedures close to poetry and poetic verse. Slovak Conceptual art was often metaphorical, at first sight a *contradictio in adiecto*, but this is what art makes possible. Poetical associations in the pseudo-scientific study of cosmos often expressed a suppressed need of transcendence in a heavily secularised society.

#### ACTION ART

At the beginning of the seventies, a range of Action art developed within the utopian avant-garde as a "co-creation of a better world", as a festival, homage (group happenings – so-called actions-festivals by A. Mlynárčik, nature rituals and urban actions of J. Želibská) as well as an escape from civilisation (Bartoš's individual performance originating in his interest in Process art) and attempts at a fusion of art and life (Koller's sports actions and minimalised body postures) but also the intermingling of art forms (Cyprich's and Adamčiak's Fluxus musical improvisations).

After 1972, in connection with the exclusion of Action art from the sphere of artistic creation tolerated by the regime, its presentation merely became a matter of a narrow circle of people. These activities included for instance Kordoš's studio interpretation of body postures and his (in co-operation with M. Krén) staged "travesties" based on the works of old masters. Increasing disillusionment during the choking period of totalitarian regime and a shift to the emphasis on existential feelings was emphasised in individual performances connected with nature and ecology (D. Tóth, M. Krén) or with the accentuation of feelings of alienation and expulsion (actions and events by R. Cyprich, L. Ďurček), which culminated in ritual Body Art linked to Land art connotations (brothers L. and M. Pagáč and V. Oravec – Art Prospect P.O.P.) and others.

In the atmosphere of consolidation, intensified after 1977, Action art

increasingly reflected ironic paraphrases and bitter humour, parodies of commonplace rituals, ideological mechanisms and manipulation with man (J. Bartusz, P. Meluzin), which – arranged as psychological and social situations – found a specific expression in street actions (J. Budaj Temporary Society of Intense Experiencing 1979-1981, L. Ďurček). A broad scale of expression, reflecting individual and social mythology continued in 1982-1985 in happenings and performances of the action group Terrain I-V (P. Meluzin, P.O.P., J. Želibská, J. Koller, L. Ďurček, D. Tóth, R. Matuščík, R. Cyprich, V. Kordoš, M. Krén) situated on the outskirts, in abandoned building sites and in the open air.

#### SET AND COSTUME DESIGN

Set and costume design, closely connected with acting, first appeared and accompanied activities of theatre makers of inter-war avant-garde art. A continuous linking of dramatic action with a simultaneous change of scenery through the actor's physical action became manifest in Slovak theatre in the late sixties. Set design as a distinct tendency in contemporary theatre was demonstrated in an articulated form particularly in the seventies and in the first half of the eighties. New trends in visual arts inspired action set design (J. Cage, Happening, Fluxus, Arte Povera, Pop art, etc...), which also drew inspiration from its own theatre resources (Theatre of Cruelty by A. Artaud, Epic Theatre of B. Brecht, Theatre of the Absurd, etc.). Thus a new worldwide movement of "new theatre" originated, profoundly exploiting action set design. Husa na provázku (Goose on a String), a theatre from Brno, belonged to this movement, the radical form of its action set design was first designed by Jozef Ciller. Later Ján Zavarský opened set design towards Postmodernist expression. Nevertheless, action set and costume design was characteristic of an entire generation of Slovak designers. It culminated in the scenery and costumes designed by Rastislav Bohuň, Tomáš Berka, Mária Zubajová, Mona Hafsahl and Milan Ferencík. Gradually, it merged with simplified artistic set and costume design that set up the transformation of scenery parallel with the development of dramatic plot towards a more pictorial rather than directly physical action.

#### SLOVAK ALTERNATIVE AND EXPERIMENTAL FILM

The ideological restrictions of the early seventies had a major impact on experimental film based on "moving pictures", on the tendency towards a free associative poetical composition and a "play" of images. While the film Day of Joy (1971) by Dušan Hanák originated as a film assemblage of Mlynárčik's action, If All the Trains in the World, and was the



work of a professional filmmaker, in the following years experimental film virtually turned into alternative work. It means that it was either created "unofficially", in amateur or semi-amateur conditions or with the help of Slovak Film and Slovak Television, however, its launching or completion did not take place, the shooting of films was "stopped" or even "banned". Professional artists whose art developed towards the expression of Conceptual and Action art played an important role in this respect. Vladimír Havrilla's concern with cartoons, painted and animated films aimed at accentuating the intellectual and spiritual dimensions of his work (Burning Woman, Lift, 1974; No Limit, 1976; Yellow Danger, late 1970s). Vladimír Kordoš created the group performance for film by citing famous works from the history of art (The School of Athens, around 1975). Performance and happening as part of a broader action and its documentation was exploited by Ľubomír Ďurček (Information on Hands and People, 1982; Home, 1983; White and Black, 1988). Similarly Peter Meluzin worked with the motifs of Land art actions which originated within the collective work Terrain (Loggia, 1984). In the course of the eighties experimental film could exploit "cracks" of the regime and it was possible to work in professional

conditions (Daniel Fischer: Altamira, in co-operation with Peter Gerža; Samo Ivaška: Subject, 1984; Kvetoslav Hečko - Matej Krén: Etc..., 1987). Artists often exploited works of art as source materials, actions were additionally animated.

#### **SOME CHARACTERISTIC FEATURES OF CONCEPTUAL ART IN SLOVAKIA**

Conceptual art as a notion to label a characteristic tendency in the development of art in Slovakia in the seventies had a longer history. It was not merely defined by this decade - the tendencies classified by this term began to appear already in the sixties and were applied particularly in the work of Alex Mlynárčik, Stano Filko and Július Koller. While this art could be presented publicly, in the course of the seventies, after the political and cultural normalisation, Conceptual artists had to work in seclusion. New art developed in a circle of friends and expressed a strong opposition to false images of publicly presented art form. Apart from the aforementioned artists, its protagonists included Rudolf Sikora, Peter Bartoš, Miloš Laky, Dezider Tóth, Michal Kern, Jozef Jankovič, Juraj Meliš, later Ján Budaj, Ľubomír Ďurček and others. Together with Tomáš Štrauss, an

art historian active in this circle, they were exposed to political persecution by the former regime and state security. The centre of their discussion and free thinking embraced the issues of perspectives and borders of contemporary technology, science and communication, questions of the so-called materialisation of time, cosmological aspects, etc. Art assumed some of the roles assigned to science, applying the method of philosophical and conceptual paradox. The mutual relationship of artists or the products of their thinking and artistic creation was a new important moment. Bigger emphasis was placed on concepts, attitudes and acts, rather than on "ready" works, and therefore they have only been preserved in limited numbers. "Pseudo-scientific", "pseudo-intellectual" and "pseudo-artistic" concepts merely reflected the real and pseudo-real existence of people - artists living on the periphery of a certain social organism. A special issue of Slovak Conceptual art (its first wave) was a simplification and elimination of any traditional expressions and aesthetic qualities in general (which made it different from contemporary Czech "underground" production, it had more analogies in Russia) as well as non-existence of media expansion.