



Umenie byt  
"Jedinečný"

# SLOVNÍK svetového a slovenského VÝTVARNÉHO UMENIA DRUHEJ POLOVICE 20. STOROČIA

OD ABSTRAKTNÉHO UMENIA K VIRTUÁLNEJ REALITE  
IDEY - POJMY - HNUTIA



CCP web digitalizovaný v spolupráci s Vártem





## CHARAKTERISTIKA SLOVNÍKA

Od abstraktného umenia k virtuálnej realite je podtitul Slovníka výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia (ďalej len Slovník), ktorý je koncipovaný ako terminologický, výkladový slovník viažuci sa k euro-americkému umeniu sledovaného obdobia s osobitým prihliadnutím na vývoj domáceho, slovenského umenia. Slovník plošne mapuje situáciu vo výtvarnom umení z pohľadu ťažiskových výtvarných tendencií, aktuálnych umeleckých ideí a frekventovaných pojmov. Zvolená koncepcia vychádza z modelu štandardných výkladových slovníkov a do heslára boli zahrnuté všetky dôležité pojmy, pričom ich počet bol rozšírený o špecifické termíny, ktoré odzrkadľujú osobitosti domáceho vývoja. Slovník obsahuje výlučne heslá, ktoré sa viažu k voľnému výtvarnému umeniu druhej polovice 20. storočia, preto nie je v heslári zastúpené úžitkové umenie a architektúra. Selektívne sú zaradené grafické heslá, ktoré aktuálne reagujú na zmenu umeleckej situácie tohto obdobia (alternatívna grafika) a heslá súvisiace s médium fotografie, pričom kritériom výberu boli presahy fotografie do oblasti výtvarného umenia.

Podnetom na vydanie Slovníka bola pretrvávajúca absencia odborných publikácií o výtvarnom umení posledných desaťročí na Slovensku, a to rovnako syntetických prác, ako aj literatúry encyklopedického charakteru. Vzhľadom na to, že nástup tzv. normalizácie začiatkom 70. rokov odsunul autentickú tvorbu na okraj oficiálnej kultúry, zostala tvorba mnohých umelcov a výtvarných tendencií sledovaného obdobia zmapovaná len torzovito. Žiadne z určujúcich hnutí svetového umenia, ktoré mali paralelu i v našom domácom prostredí od pop-artu cez umenie svetelné, kinetické, konceptuálne a rôzne formy akčného umenia až po objekt, inštaláciu a súčasné elektronické médiá, nebolo doteraz monograficky spracované. Viaceré významné osobnosti domácej scény nemajú dodnes súhrne spracovanú tvorbu ani len vo forme katalógov, a tak časť najmladšej histórie nášho umenia naďalej pretrváva iba v ústnom podaní. Táto nespracovanosť sa dotýka aj veľkých umeleckohistorických blokov 20. storočia – neskorej moderny a postmoderny. Existujúca situácia kládla zvýšené nároky na spracovateľov, ktorí sa nemohli opierať o rešerše domácej literatúry, ale vo väčšine prípadov museli vykonať prvotný výskum spracovateľského problému. Z tohto dôvodu nie sú jednotlivé heslá označené iniciálami, ako je to bežné v slovníkovej literatúre, ale plnými menami autorov.

Slovník nadväzuje na publikáciu *Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia* (Geržová, J. – Hrubaničová, I., 1998), ktorá priniesla prvú analýzu odbornej terminológie z hľadiska jej právopisnej, výslovnostnej a gramatickej charakteristiky a riadi sa jej odporúčaniami.

## ŠTRUKTÚRA SLOVNÍKA

Slovník prináša v abecednom radení 106 hesiel ilustrovaných tvorbou domácich autorov, ktoré sú zaradené do troch kategórií. **Najpočetnejšie** sú zastúpené heslá viažuce sa ku kľúčovým umeleckým tendenciám a hnutiam sledovaného obdobia (od neskorej moderny až po postmodernu), umeleckým smerom (od abstraktného umenia až po neokonceptualizmus) a skupinovým vystúpeniam, ktoré reprezentuje napr. internacionálny Fluxus, talianske Arte Povera alebo francúzsky nový realizmus. Druhú skupinu tvoria heslá, ktoré sa viažu k výtvarným technikám (od koláže a asambláže až po portofotografiu) a umeleckým stratégiám reflektujúcim mapáciu

sa kontext súčasného vizuálneho umenia, alebo priamo vychádzajúcim zo zmeny paradigmy moderného umenia (napr. aropriácia, citácia, readymade, výtvarná interpretácia). V tretej skupine hesiel sú kľúčové slová, ktoré prekračujú hranice skúmania samotného umenia, nemusia sa viazať na bezprostredný výtvarný materiál, ale podstatným spôsobom odrážajú posun v dobovom umeleckom myslení (napr. antiumenie, archetyp, gýč, pluralizmus, simulakrum), ako aj politický kontext doby (napr. alternatívna scéna, neoficiálne umenie, normalizácia, socialistický realizmus).

## ŠTRUKTÚRA HESLA

Heslová stať má štvor- až päťčlennú štruktúru.

Prvú časť tvorí záhlavie (heslové slovo), kde sa naznačuje pôvod slova a jeho preklad, spolu s uvedením synonymických výrazov.

Druhú časť hesla predstavuje text podávajúci výstižnú sémantizáciu pojmu, informáciu o histórii pojmu v euro-americkom kontexte, pričom ťažiskom je genéza skutočnosti (hnulla, stratégie, techniky a pod.), ktorú pojem zastupuje, s uvedením reprezentatívnych príkladov medzinárodných umelcov a výstavných podujatí.

V tretej časti je mapovaná situácia na Slovensku s dôrazom na prvý výskyt pojmu a prvé doklady relevantnej tvorby, ako aj vystihnutie domácich špecifik a charakteristika tvorby kľúčových domácich predstaviteľov.

Štvrtá časť hesla je venovaná odkazom na ťažiskovú zahraničnú a domácu literatúru, pričom jej radenie rešpektuje chronologické hľadisko. Piatu časť hesla tvorí reprezentatívna obrazová dokumentácia tvorby významných domácich umelcov, ktorí sú v texte príslušného hesla uvádzaní.

Cieľom Slovníka je poskytnúť rýchlu a fundovanú orientáciu v problematike umenia druhej polovice 20. storočia vo svete i na domácej umeleckej pôde. Jeho koncepcia nechce a nemôže nahradiť syntetické dejiny domáceho umenia 20. storočia, ktoré sa paralelne pripravujú v koncepcii Zory Rusinovej. Slovník treba preto chápať ako východisko pre ďalších spracovateľov, ktorí by doplnili a prehĺbili už získané informácie. Redakcia Slovníka je tiež otvorená komentárom odbornej verejnosti i samotných umelcov, pokiaľ by sa chceli konštruktívne podieľať na precizovaní jeho obsahu. Relevantné informácie môžu byť zapracované do digitalizovanej podoby Slovníka (CD-ROOM), ktorá sa pripravuje.

Slovník je zamýšľaný ako prvá etapa dlhodobého projektu Slovník slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia, ktorý by sa mal realizovať v priebehu ďalších rokov. Druhým plánovaným dielom by mal byť slovník vybraných autorových profilov: Osobnosti slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia, ktorý by mal vyvážiť a v konečnom dôsledku i posilniť pozíciu silných umeleckých individualít stojacich mimo hlavných výtvarných tendencií, ktorých význam môže byť vzhľadom na koncepciu predkladaného Slovníka oslabený.

Paralelne sa pripravuje koncepcia slovníka mladého umenia a uvažuje sa tiež o možnosti voľného cyklu, ktorý by pokračoval detailným mapovaním histórie a prítomnosti fotografie, grafiky, dizajnu a architektúry. Až v takejto ucelenej podobe by projekt naplnil svoje skutočné poslanie a stal sa komplexným obrazom umenia sledovaného obdobia.

Jana Geržová

## POUŽITÉ SKRATKY A ZNAČKY

angl.	pôvod v angličtine
a. i.	a. in.
a. pod.	a. podobne
doc.	docent
ed.	edito:
ing.	inžinier
kol.	kolektív
kon.	koniec
lat.	latinisky
lit.	literatúra
mgr.	magister
nar.	narodený
napr.	napríklad
PhDr.	doktor filozofie
pol.	polovica
prof.	profesor
r.	rok
st.	storočie
sv.	svetový
syn.	synonymum
t. j.	to jest
tzv.	takzvaný
zač.	začiatok
→	odkazuje na fažiskové heslo
AICA	Association internationale des critiques d'art
ARS	Umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied
ČR	Česká republika
ČSR	Československá republika
ČVUT	České vysoké učení technické
FFUK	Filozofická fakulta Univerzity Komenského
FUJ TU	Fakulta užitočných umení Technickej univerzity, Košice
GJK	Galéria Jána Koniarka Trnava
GMB	Galéria mesta Bratislavy
ISEA	Inter Society of Electronic Art
MMK	Museum moderner Kunst-Stiftung Ludwig, Viedeň
MCCA	Museum of Contemporary Art, Los Angeles
MOMA	Museum of Modern Art, New York
NG	Národná galéria, Praha
NDR	Nemecká demokratická republika
N.Y.	New York
N.Y.C.S.	New York Correspondence School of Art
PGU	Považská galéria umenia
RVHP	Rada vzájomnej hospodárskej pomoci
SAV	Slovenská akadémia vied
SCCA	Sorosovo centrum súčasného umenia
SFVU	Slovenský fond výtvarných umení
SNG	Slovenská národná galéria
SNEH	Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu
SNM	Slovenské národné múzeum
STU	Slovenská technická univerzita
SVÚ	Slovenská výtvarná únia
ŠG BB	Štátna galéria Ľanská Bystrica
ŠTB	Štátna bezpečnosť
TG Poprad	Tatranská galéria Poprad
USA	Spojené štáty americké
VŠMU	Vysoká škola múzických umení
VŠVU	Vysoká škola výtvarných umení
VŽ	Výtvarný život
ZSVU	Zväz slovenských výtvarných umelcov







**ABSTRAKTNÉ UMENIE, ABSTRAKCIA** (lat. *abstrahere* odiahnuť, oddeliť, vzdialiť), syn. nepredmetné, nefiguratívne, nezobrazujúce umenie

Druh výtvarného prejavu bez priameho vzťahu k predmetnej, opticky vnímateľnej skutočnosti. A. obraz alebo socha nereprezentuje realitu, reálne predmety vonkajšieho sveta, ale vizualizuje vnútorné neviditeľné stavy a emócie, artikulované výlučne prostredníctvom formálnych prostriedkov farby, plochy, tvaru, priestoru a pod. Predstavuje tak autonómny svet umenia nezávislého od prírody. A. výtvarné dielo (podobne ako hudba) sprostredkúva často spirituálne či mystické obsahy a dáva výraz nehmotnému a neviditeľnému, čo vyžaduje od diváka schopnosť empatie. Keďže nechce zastupovať vonkajšiu (viditeľnú) realitu, ale vytvárať vlastnú, svojobytnú realitu v rámci štruktúry umeleckého diela, býva označované tiež ako → konkrétne umenie. V tomto zmysle je a. umelecké dielo autonómny umením, ktoré môže tlmočiť symbolické obsahy či asociácie, alebo môže existovať ako čisté sebareferenčné umenie, odkazujúce iba na seba. A. u., ktoré vzniklo s avantgardami 20. st. približne v období 1910–1913, má dve základné podoby: a. lyrickú (subjektívnu) a a. geometrickú (chladnú, objektívnu). K zakladateľským postavám lyrickej a. patrí V. Kandinskij (1866–1944), ktorý namaľoval prvý a. obraz r. 1910. Prvenstvo v a. maľovaní je však podľa viacerých zdrojov (Encyclopedia of Art. New York 1946, alebo Seuphor, M.: *L'art abstrait*. Paris 1949) prisudzované litovskému skladateľovi a maliarovi M. Čiurlionisovi, ktorý maľoval a. obrazy inšpirované hudbou od r. 1904, vystavené však boli až po jeho smrti r. 1911. Kandinskij svojím a. u., ale i postojmi a názormi, bol s Čiurlionisom nielen duchovne spriaznený, ale i priamo ovplyvnený (Gray, C.: *The Russian Experiment in Art 1863–1922*. London 1993). Rovnako ako Čiurlionis i Kandinskij nachádzal paralely medzi hudobným a výtvarným vyjadrením, najmä v uvoľnených, farebne vibrujúcich a. Improvizáciách (1913–1914). Hľadajúc čistú spiritualitu v umení, vyšiel z pozícií romantického transcendentizmu, secesného symbolizmu a expresionizmu s dôrazom na iracionalitu a intuitivnosť procesu tvorby, čím v mnohom anticipoval psychický automatizmus surrealistov. V rámci svojich teoretických zdôvodnení (*O duchovnom v umení*, 1912) sa opierať o francúzskeho filozofa H. Bergsona a jeho *élan vital* ako kreatívnu intuíciu. V kontexte moderných dejín umenia to bola kniha *Abstraktion und Einfühlung* (1908) W. Worringera, ktorá reflektovala povahu vtedajšieho tvorivého postoja. Ďalšími predstaviteľmi lyrickej a. v rámci orfizmu sú R. Delaunay (1885–1941) a F. Kupka (1871–1957), spájajúci kubistické skladobné princípy (najmä J. Grisa) s fauvistickou farebnosťou. Čistá farebná a. orfizmu zdôrazňujúca rytmus, harmóniu a dynamiku farieb a foriem, je blízka aj talianskemu futurizmu, najmä U. Boccioniho (1882–1914) a G. Ballu (1871–1958). A. forma, vo futuristickej maľbe rovnako ako v sochárstve, je prostriedkom vyjadrenia pohybu, rýchlosti

a dynamiky moderného sveta. → Geometrická a. ako protiklad lyrickej a., je odvodená z kubizmu a používa geometrické prvky alebo geometrické členenie obrazovej plochy. K jej zakladateľským osobnostiam patrí K. Malevič (1878–1935), ktorý r. 1913 namaľoval svoj Čierny štvorec na bielom pozadí. Podobne ako predstavitelia iných smerov ruskej revolučnej avantgardy (napr. M. Larionov a N. Gončarova v rámci rajonizmu/lučizmu) aj Malevič vyšiel z ruského kubofuturizmu, ktorý nebol iba formalistickým experimentom, ale súčasťou utopickej vízie, týkajúcej sa celého radu politických a spoločenských premien v Sovietskom Rusku. Čistá a., nazvaná termínom suprematizmus, naplnila revolučné ideály v umení, keď Malevič *oslobodil umenie od balastu objektívnej reality a našiel útočisko v ploche štvorca*. Zároveň tým demonštroval vieru ruskej avantgardy v umenie ako *nástroj univerzálneho poznania*, kde práve a. u. ako *najvyššia forma – suprema* malo zjaviť v duchu náboženského mysticismu čisto spirituálne obsahy a absolútnu pravdu cez minimálne výrazové vyjadrovacie prostriedky. Inú, omnoho materiálnejšiu podobu, malo v rámci ruských revolučných avantgárd hnutie konštruktivismu. Najmä V. Tatlin (1885–1953) a A. Rodčenko (1891–1956) predstavujú v a. reliéfoch a sochárskych konštrukciách syntézu revolučných ideálov a moderných materiálov a technológií. N. Gabo (1890–1977) a A. Pevsner (1884–1962) r. 1920 vo svojom Realistickom manifeste navrhujú umenie *nových elementov a kinetického rytmu ako základnej formy vnímania reálneho času*, čím anticipovali → kinetické umenie, ktoré sa naplno prejavilo až po 2. sv. vojne. Druhú líniu geometrickej a. zač. 20. st. predstavuje hnutie De Stijl v Holandsku. Okrem T. van Doesburga (1883–1931) je to najmä P. Mondrian (1872–1944), ktorý vytvoril špecifický druh a. cestou postupného abstrahovania reálnych tvarov až k totálnemu opusteniu reality a jej nahradeniu realitou obrazovou, v podobe pretínajúcich sa horizontálnych a vertikálnych línií a jasných farebných pravouhlých útvarov medzi nimi. V manifeste neoplasticizmu (1917) Mondrian teoreticky rozvinul pojmy *prírodná* a *abstraktná realita* a vytvoril tiež pojem *nadindividuálny výraz*, korešpondujúci s princípmi konštruktivismu, reflektujúceho moderný svet a výdobytky vedy a techniky. K pionierom a. u. – Kandinskému, Malevičovi a Mondrianovi, patrí v rámci sochárskeho prejavu C. Brancusi (1876–1957), ktorý po r. 1910 vytváral diela pozostávajúce zo základných geometrických tvarov a hladkých povrchov v dreve, kameni, bronzе i v mramore. Jeho tvorba však nesúvisela s puristickou estetikou, ale skôr s umeleckou intuíciou a východným mysticismom. Hľadanie praveku, primárnej formy či esencie (so zrejmyými inšpiráciami archaickým, tzv. primitívnym a ľudovým sochárstvom), je evidentné už v jeho soche Bozk z r. 1908. Skutočne revolučné sú však jeho viaceré verzie hláv Mademoiselle Pogany (1913), Vták v priestore (1925) a tiež mnohé verzie Nekonečného stípa (1918), ktorý vo svojom modulárnom repetitívnom koncepte anticipoval → minimalistické sochárstvo 60. r. V období 1. sv.



Ester M. Šimerová: Kompozícia II. (dynamická), 1968

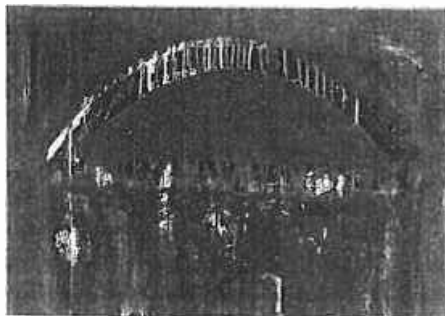


vojny a tesne po nej, v rámci dadaizmu a surrealizmu, sa princípy a objavujú napr. v → kolážach a → asambľážach K. Schwittersa (1887–1948) a H. Arpa (1887–1966), kde sa skúmali kreatívne princípy náhody, alebo v biomorfných maľbách, blízkych surrealistickým kompoziciám J. Miróa (1893–1983) a A. Massona (1896–1987). Surrealistické diela týchto autorov, vyznievajúce ako a. kaligrafia odvíjajúca sa v rytmoch línií a foriem, vychádzajú predovšetkým z predpokladov freudovskej psychoanalýzy a psychického automatizmu ako základnej metódy tvorby. Podvedomé, snové, fantastické, halucinačné, teda iracionálne, tu znamená oslobodenie od kontroly rozumu a princípov modernej západoeurópskej racionality. V medzivojnovom období sa rozličné formy a., od surrealistického biomorfizmu po puristické a architektonické formy, udomácnili v európskom kontexte. V sochárstve pod vplyvom rus-

kých konštruktivistov Gaba a Pevsnera, ktorí emigrovali po r. 1922 zo Sovietskeho Ruska, rozvíja sa a. sochárstvo ako čistá forma uzavretých a otvorených elementov, pokúšajúcich sa o novú definíciu hmoty a priestoru. Najmä v Anglicku vyrástlo niekoľko sochárov medzinárodného významu, ako napr. H. Moore (1898–1986), B. Hepworthová (1903–1975) a B. Nicholson (1894–1982). V 30. r. sa a. stáva medzinárodným štýlom nielen v sochárstve a maliarstve, ale aj v rámci architektúry, dizajnu a užitočného umenia, čo reprezentoval najmä Bauhaus, umelecká škola založená W. Gropiom r. 1919 vo Weimare. Programom Bauhausu bolo vytvárať jednotnú vizuálnu kultúru vo všetkých oblastiach moderného života, vychádzajúcu najmä z estetiky konštruktívizmu, jasných, precíznych a funkčných foriem, kde rozhodujúce miesto zastávali princípy a. Spomedzi významných predstaviteľov a. umenia v Bauhause pôsobil napr. V. Kandinskij, El Lisickij (1890–1947), J. Albers (1888–1976) a L. Moholy-Nagy (1895–1946). Obzvlášť tvorba Moholy-Nagya, ale aj jeho teoretické práce (The New Vision, 1938 a Vision in Motion, 1947) pomohli kryštalizácii tých aspektov moderného výtvarného prejavu, ktoré vychádzali z modernej technológie, priemyselných materiálov, nových skúseností s médiami fotografie a z experimentov so svetlom a pohybom, čo vyústilo do jeho svetelných → environmentov (Svetelno-priestorový modulátor, 1921–1930). Jeho tvorba našla mnohých pokračovateľov, najmä v rámci → kinetizmu, napr. N. Schöffera (1912–1992). R. 1933 bol Bauhaus na Hitlerov príkaz uzavretý a v Nemecku nastúpila diskreditácia a. u. označeného ako zvrhlé umenie (výstava Entartete Kunst, 1933, 1937). Ďalej preživa najmä geometrická podoba a. v rámci skupín Cercle et Carré, Abstraction-Création, American Abstract Artists (v USA) a tiež v purizme A. Ozenfanta (1886–1966) a E. J.–Le Corbusiera (1887–1965). Ich program, založený na čistých a jednoduchých architektonických kompoziciách, bol sformulovaný už r. 1918 v knihe *Après le cubisme* a ďalej rozvíjaný v časopisoch *L'Elan* (1915) a *L'Esprit Nouveau* (1920–1925). K významným predstaviteľom medzivojnového a. u. patria tiež viacerí poľskí umelci, predovšetkým H. Stazewski (1894–1988), hlavný predstaviteľ konštruktivistického a puristického avantgardy. Rovnako i W. Strzemiń-

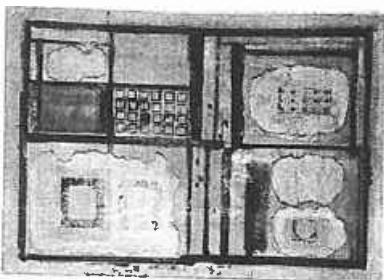
ski (1893–1952), tvorca špecifického smeru – unizmu a sochárka K. Kobrová (1898–1951) svojimi architektonickými skulptúrami a ranými kinetickými experimentmi, priniesli podnety do európskej a. Prínos stredoeurópskej a. sa pokúsila zhodnotiť výstava Wille zur Form – Ungegendständige Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn, usporiadaná 1993 vo Viedni, kde okrem spomínaných poľských umelcov figurovali maďarskí výtvarníci, ako L. Kassák (1887–1967), L. Moholy-Nagy, S. Bortnyik (1893–1976) a pod. V rámci bývalého Československa boli na výstave zastúpení iba českí umelci, ako F. Kupka, K. Teige (1900–1951) alebo F. Drtikol (1883–1961). Po 2. sv. vojne zasiahla Európu i USA nová vlna lyrickej a., nielen ako reakcia na vyčerpanosť puristicko-konstruktivistickej estetiky, ale hlavne ako výraz individuálnej slobody a zodpovednosti po holokauste v Európe. Pocity existenciálnej úzkosti, strachu a absurdity viedli ku skúmaniu zmyslu ľudskej existencie. Vychádzajúc na jednej strane zo Sartrovej filozofie existencializmu a na druhej strane z teórie → archetypov C. G. Junga, toto *iné umenie* (un arte autre) podľa francúzskeho teoretika M. Tapié siaha viac po inštinktivnom, hľadá silu matérie a telesnosti, priameho psychického a fyzického zážitku. V Európe, najmä vo Francúzsku, vedľa tradičnej, komponovanej a. typu *belle peinture* (A. Manessier, 1911, J. Bazaine, 1904, R. Bissière, 1888–1964), sa objavuje nové spontánne maľovanie, nazvané → informel, → tašizmus a tiež → umenie v surovom stave. Kým informel je gestickou maľbou, zameranou na stváranie farby ako hmoty a štruktúry, tašizmus je skôr maľbou grafických znakov, inšpirovanou japonskou kaligrafiou a východnou filozofiou vôbec. Hlavnými predstaviteľmi sú H. Hartung (1904–1991), O. Wols (1913–1951), J. Fautrier (1898–1964), P. Soulages (1919), N. De Staël (1913–1955), S. Poliakoff (1906–1967), G. Mathieu (1921), A. Tápies (1923), A. Burri (1915), E. Vedova (1919) a A. Saura (1930). J. Dubuffet (1901–1985) vytvoril vlastné umenie v surovom stave (art brut) ako spontánny výtvarný prejav (neliguratívny i figuratívny) inšpirovaný detským výtvarným prejavom, umením duševne chorých a tzv. primitívov. K týmto umeleckým pohybom po 2. sv. vojne možno priradiť aj tzv. figuráciu nového expresionizmu v rámci dánsko-belgicko-holandskej skupiny CoBrA (A. Jorn, 1914 – 1973, K. Appel, 1921, P. Alechinsky, 1927 a i.) a tiež tvorbu sochárov, ako A. Giacometti (1901–1966), G. Richierová (1904–1959), A. Pomodoro (1926), E. Chillida (1924) alebo Z. Kemény (1907–1965). Paralelne s európskym informelom, tašizmom a umením v surovom

stave sa v USA rozvíja smer nazvaný → a. expresionizmus, → akčná alebo gestická maľba a neskôr tzv. → maľba farebných plôch, pomaliarska abstrakcia, → maľba ostrých hrán a → minimalizmus. A. expresionizmus predstavuje prvú generáciu newyorskej školy, keď kozmopolitný New York nielen prichýlil európskych emigrantov, utekajúcich pred vojnou a fašizmom, ale vytvorilo sa tu najvýznamnejšie centrum svetového umenia popri dovtedajšom



Rudolf Fila: Nika, 1963

Paríži. Maliari a. expresionizmu - A. Gorky (1905-1948), H. Hofmann (1880-1966), W. De Kooning (1904-1966), F. Kline (1910-1962), J. Pollock (1912-1956), M. Tobey (1890-1976) a i., vychádzali z európskych avantgárd, najmä z kubizmu, expresionizmu a surrealizmu, pretavili ich však do špecifickej podoby spontánneho tvorenia, kde dôležitú úlohu zohral prvok improvizácie a náhody a u J. Pollocka aj skutočný fyzický pohyb v priestore maľby



Aljoz Klimo: Stopy II., 1966

(akčná maľba). Pollock svojou tvorbou otvoril nielen problém akčného umenia, ale aj maľby farebných plôch, ktorá v druhej generácii newyorskej školy - B. Newmana (1905-1970), C. Stilla (1904-1980), R. Motherwella (1915-1991), M. Rothka (1903-1970) a A. Reinhardta (1913-1967) - priniesla odklon od výbušného energického maľovania a dramatických či transcendentálnych obsahov. Najmä Newman vo svojich homogénnych farebných poliach a Rothko žiarivými atmosférickými farebnými plochami, otvorili cestu k čistej monochrómej a. A. Reinhardt, nazvanej reduktivizmus, ktorý možno považovať za paralelu európskeho monochromizmu Y. Kleina (1928-1962), P. Manzoniho (1933-1963) alebo L. Fontanu (1899-1968). Reinhardt úplne odvrhol a. expresionizmus a cez prísny intelektuálny proces sa pokúšal dospieť k *esencii* maľby v jej totálnej autonómnosti a sebareferenčnosti, podobne, ako začiatkom st. Malevič. Najvýznamnejším (i najkritizovanejším) teoretikom americkej povojnovej a. je C. Greenberg (1909-1994), ktorý definoval a. m. pojmami, ako čistota, vkus, povrch a plochosť, teda čisto formálnymi parametrami maľby. Rozvíjal tak mýtus formálne čistého umenia, nezávislého od spoločensko-historického pozadia a obracajúceho sa len k sebe samému, k vlastnému médiu maľby. Maľba farebných plôch, ktorá vylúčila gesto a expresiu, rovnako ako postmaliarska a. (H. Frankenthalerová, 1928, M. Louis, 1912-1962, K. Noland, 1924, S. Francis, 1932) a maľba ostrých hrán (E. Kelly, 1923) vytvorili predpoklad na vznik minimalizmu v pol. 60. r. Minimalistické maliarstvo a sochárstvo, ako výlučne americký umelecký smer, možno považovať za krajnú a. usilujúcu o minimálny stupeň výtvarného vyjadrenia. Práca s čistými neutrálnymi, zväčša pravouhlými formami a ich sériovým radením bez akejkoľvek hierarchie a kompozičného zámeru (tzv. primárnymi štruktúrami), používanie syntetických farieb a potieranie rukopisu, predstavuje nový druh a., ktorá najmä v sochárstve (často monumentálnych rozmerov) súvisela s americkou architektúrou a urbanizmom. K významným minimalistickým maliarom patri najmä F. Stella (1936), A. Martinová (1912), R. Ryman (1930), R. Mangold (1937) a B. Marden (1938). Spomedzi sochárov sú to osobnosti, ako T. Smith (1912-1980), D. Judd (1928-1994), R. Morris (1931), D. Flavin (1933), C. Andre (1935) a S. LeWitt (1928). Horizontálne sochy Andreho našli pokračovanie v zemných prácach umelcov → land-artu kon. 60. r. Tvorba LeWitta, rovnako ako jeho teoretické práce (Paragraphs on Conceptual Art, 1967), smerovali ku → konceptuálnemu umeniu. Na európskom kontinente po 2. sv. vojne pokračuje geometrická a. v rámci neokonštruktivizmu, → konkrétneho umenia, → op-artu a → kinetizmu. Konkretilizmus a jeho najznámejší repre-

zentant M. Bill (1908–1994), stavia na tzv. koncepte *konkréta*, v ktorom sú matematické formulácie reality pretransformované do tvarov a farieb. Op-art alebo optické umenie funguje na báze iluzívneho pohybu a medzi jeho najvýznamnejších predstaviteľov patria B. Rileyová (1931) a V. Vasarely (1908–1996). Najmä od 50. r. nastáva rozkvet kinetického objektového sochárstva, ktoré pracujúc s reálnym pohybom a umelým svetelným zdrojom hľadá novú syntézu umenia a technológie. Za východiská sú považované práce ruských konstruktivistov Rodčenko a Tatlina, ďalej diela Moholy-Nagya a → mobility A. Caldera. Dvaja hlavní predstavitelia kinetického umenia, N. Schöffer (1912–1992) a J. Tinguely (1925–1991), predstavujú dve odlišné polohy: optimistickú, oslavujúcu modernú technológiu a polohu ironizujúcu svet strojov a techniky. K ďalším autorom kinetického umenia patria: P. Bury (1922), Y. Agam (1928), umelci skupiny ZERO – G. Uecker (1930), O. Piene (1928) a H. Mack (1931) a skupiny GRAV – J. Le Parc (1928), F. Morellet (1926), J. R. Soto (1923) a i. V 80. r. sa v rámci → postmoderny objavuje → neo-geo a neoabstrakcia, ktorá na rozdiel od povojnovej a. nehľadá transcendentiu či sebauvýraz, ale je len jedným z estetických jazykov umožňujúcich rôzne simulacionistické hry (P. Halley, 1953, S. Scully, 1945, R. Bleckner, 1949, P. Taaffe, 1955, H. Quentel, 1961). S novým hodnotiacim pohľadom na a. v 90. r. prišla výstava *Abstrakt/Real*, usporiadaná L. Hegyím v MMK vo Viedni, ktorá dekonštruovala historicky zaťažné pojmy abstraktného a reálneho (nepredmetného a predmetného) v umení 20. st. Hegyi, vychádzajúc z tvorby Maleviča, Duchampa a Beuysa, poukázal na ambivalentnosť týchto opozitne chápaných pojmov. Iniciovai tiež výstavu *Reduktivismus-Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950–1980* (MMK, Viedeň 1992), ktorá prezentovala povojnovú a. niektorých krajín tzv. východného bloku pod názvom *reduktivismus* a ukázala v koherentnej podobe nielen jej špecifiká, ale najmä jej inakosť, vzhľadom na odlišnú politickú a sociokultúrnu situáciu. Československé umenie tu bolo reprezentované dielom V. Boštíka (1913), S. Kolíbala (1925) a K. Malicha (1924).

Na Slovensku sa smerovanie k a. u. objavuje v 1. pol. 20. st. sporadicky, prostredníctvom tvorby niekoľkých osamotených umeleckých osobností. Je to predovšetkým časť tvorby Ludovíta Fullu (1902–1980) a Mikuláša Galandu (1895–1938) z obdobia *Súkromných listov* (1930–1932), ktoré vznikali v čase ich pôsobenia na ŠUR v Bratislave, ktorá bola založená ako analógia dessauského Bauhausu. Do prúdu a. u. možno tiež zaradiť tvorbu Sergeja Charchouna (1889–1975), maliara so špecifickým vzťahom k Slovensku, a tiež niektoré rané, zo symbolizmu vychádzajúce diela Antona Jasuscha (1882–1965), ako napr. *Kolobeh života – putovanie duší* (1922–1924) a časť tvorby Ester M. Šimerovej (1909) z 1. pol. 30. r., ktorú možno označiť ako puristickú. Výraznejší nástup a. je spojený so zač. 60. r., kedy sa objavuje jednak v podobe lyrickéj a., → informelu, jednak v geometricko-konstruktívnych tendenciách, → kinetizme a → konkretizme. Nepredmetné umenie, ktoré nemá na Slovensku hlboké korene či silnú predvojnovú tradíciu, našlo svoju tvár najskôr v štruktúrálnej a., neskôr nazvanej informel, v rámci verejných Konfrontácií (Marián



Rudolf Uher. *Kruhová etuda*, 1967

Čunderlík, 1926–1983, Miloš Urbásek, 1932–1988, Eduard Ovčáček, 1933, Jozef Jankovič, 1937, Jozef Kočiš, 1933–1990, Dagmar Kočišová, 1932, Andrej Rudavský, 1933, Anastázia Miertušová, 1927, Rudolf Fila, 1932, Pavol Maňka, 1929 a ďalší) v prepojení na pražskú scénu. Umenie na Slovensku, dovtedy zväčša figuratívne, plniace často úlohu reprezentácie reality alebo ilustrácie politiky, prešlo ku koncepcii tvorby vychádzajúcej z idey tvorivého subjektu a jeho senzibility. Prechod k bezpredmetnosti však nebol úplný a v tvorbe predstaviteľov Konfrontácií sú evidentné nielen figuratívne východiská, ale i referencie k objektívnej realite, napr. vo forme odtlačkov reálnych predmetov a rôznych štruktúr. Informel po r. 1964 vystriedala na jednej strane → nová figurácia a problematika nájdeneho predmetu (objektové sochárstvo, asambláž) a na druhej strane chladná a. V 2. pol. 60. r. mali tzv. konštruktívne tendencie už značne diferencovaný charakter: siahali od maliarskeho reduktivismu (Marián Čunderlík, Alojz Klimo, 1922, Tamara Klimová, 1922, Eduard Antal, 1929) ku geometrickým variačným sériám a multiplikáciám (Miloš Urbásek), → op-artu a kinetizmu (Milan Dobeš, 1929) a ku konkretizmu v rámci Klubu konkretistov (Eduard Antal, Štelan Belohradský 1930, Juraj Bartusz, 1932, Mária Bartuszová, 1936–1996, Tamara Klimová, Jarmila Čihánková, 1925, Anastázia Miertušová, Pavel Maňka). Hnutie konkretistov rozvíjalo na základe jazyka geometrie a matematických princípov víziu prepojenia humanizmu s pozitívnym racionalizmom technickej civilizácie. Najmä v sochárstve sa objavili nové postupy a netradičné materiály, riešila sa problematika času, priestoru a pohybu. Pohyb ako optický (virtuálny) fenomén i pohyb skutočný v spojení so svetlom, stoja potom v centre pozornosti kinetického umenia a jeho najvýznamnejšieho predstaviteľa Milana Dobeša. Pod súhrnný názov → nová geometria možno zaradiť viacerých autorov (Fera Zajaca, 1949, Adama Szentpéteryho, 1956, Máriu Balážovú, 1956, Stanislava Bubána, 1961, Jána Feketeho, 1958, Róberta Urbáska, 1965, Petru Ondreičkovú-Novákovú, 1968), ktorí predstavujú viaceré polohy chladnej a. kon. 80. a zač. 90. r. na Slovensku.

Lit.: Seuphor, M.: Dictionary of Abstract Painting. London, New York 1958. Seuphor, M.: Abstract Painting: Fifty Years of Accomplishment, London, New York 1961. Srp, K. (ed.): Minimal, Earth, Concept Art. Praha 1969. Zykmond, V.: Stručné dějiny moderního malířství. Praha 1971. Harrison, Ch. – Wood, P.: Art in Theory 1900–1990. Oxford, Cambridge 1992. Hegyi, L.: Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950–1980. Katalóg výstavy. Museum moderner Kunst-Stiftung Ludwig, Wien 1992. Greenberg, C.: Modernist Painting. The Collected Essays and Criticism. Chicago 1993. Hegyi, L.: Abstrakt/Real. Katalóg výstavy. Museum moderner Kunst-Stiftung Ludwig, Wien 1996–1997. Hunter, S. – Jacobus, J.: Modern Art. New York 1992. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

Mária Orišková

**ABSTRAKTNÝ EXPRESIONIZMUS** (lat. *abstrahere* odtrhnúť, oddeliť, vzdialiť, angl. *abstract expressionism*)

Smer, ktorý vznikol v 2. pol. 40. r. v USA synchronne s povojnovou európskou abstrakciou, → intormelom a → tašizmom a priznal americkému modernému umeniu novú legitimitu. Termin a. e. sa prvýkrát objavil r. 1920 v knihe E. von Sydowa Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei, r. 1929 ho použil A. Barr vo vzťahu ku Kandinského (1866–1944) Improvizáciám a neskôr, r. 1947, ho aplikoval aj na tvorbu J. Pollocka (1912–1956) a W. de Kooniga (1904–1997). Všeobecnú platnosť nadobudol až po r. 1950 ako pomenovanie americkej povojnovej → abstrak-

lie, keď sa jej obhajcami stali teoretici H. Rosenberg a C. Greenberg. Maliari a. e. vychádzali z európskych avantgardných smerov, z kubizmu, ale najmä surrealizmu, kde dôležitú úlohu zohrával prvok improvizácie a náhody. Tvorbu maliarov tzv. newyorskej školy (patrili k nim: A. Gorky, 1905–1948, H. Hofmann, 1880–1966, W. de Kooning, F. Kline, 1910–1962, J. Pollock, M. Tobey, 1890–1976 a i.) charakterizuje spontaneita, kde sa akt maľovania so značnou dávkou energie a vitality stotožňuje s existenciálnou drámou. Legendárnou postavou a. e. a amerického moderného umenia vôbec, bol J. Pollock, pre ktorého sa plocha obrazu stala miestom, *arénou* extatického vybitia, slávnosti či zúfalstva, keď sa rytmicky pohyboval po ploche plátna, polievajúc ho tečúcou farbou. Prostredníctvom techniky → dripping vytváral rovnorodé maliarske polia nehierarchických štruktúr bez kompozície. J. Pollock svojím novátorským spôsobom maľovania rozšíril hranice obrazu a vniesol doňho nový prvok, akciu, čo nazval → akčnou, gestickou maľbou. Druhá generácia newyorskej školy (B. Newman, 1905–1970, M. Rothko, 1903–1970, A. Reinhardt, 1903–1967) však odmietla veľké dramatické gestá pollockovskej maľby a dala prednosť tzv. → maľbe farebných plôch založenej na pravouhlých plochách čistej farby.

Na Slovensku nemal a. e. silné zázemie. Zač. 60. r., keď sa abstraktné umenie etablovalo aj u nás, sa vyprofilovala skôr línia lyrickej, → informelovej a → geometrickej, konštruktívnej abstrakcie, ktoré rezonovali s tvorbou viacerých domácich autorov.

Lit.: Read, H.: *Stručné dejiny moderného maliarstva od Cézanna po Picassa*. Bratislava 1967. Zykmond, V.: *Stručné dějiny moderního malířství*. Praha 1971. Greenberg, C.: *Art and Culture: Critical Essays*. Boston 1961, London 1973. Harrison, Ch. – Wood, P.: *Art in Theory 1900–1990*. Oxford, Cambridge 1992. Hunter, S. – Jacobus, J.: *Modern Art*. New York 1992.

Mária Orišková

ACTION PAINTING  
→ AKČNÁ MAĽBA

AFIŠISTI  
→ DEKOLÁŽ

AIRBRUSH  
→ AMERICKÁ RETUŠ

AKCIONIZMUS  
→ AKČNÉ UMENIE

AKČNÁ MAĽBA (lat. *actio* vykonávanie, činnosť, angl. *action painting*), syn. gestická maľba

Druh → abstraktnej maľby, ktorá vznikla zač. 50. r. v USA. A. alebo gestická maľba patrí do prúdu povojnovnej abstrakcie (→ abstraktný expresionizmus, → informel, → tašizmus, → umenie v surovom stave), ktorý nadväzuje na postupy psychického automatizmu surrealizmov, kde sa maľba stáva *bezprostredným maliarskym záznamom psychofyzických dispozícií umelca* (V. Zykmond). V rámci procesu maľovania,



Rudolf Fila: *Martýr*, 1988



ktorý prebieha na báze improvizácie a využitia náhody, je rozhodujúca vitalita gesta a schopnosť sebavyjadrenia. Termín a. m. sa viaže predovšetkým na tvorbu amerického maliara J. Pollocka (1912–1956), ktorý vytváral svoje maľby technikou → drippingu, t. j. kvapkaním, striekaním alebo liatím farby na plochu plátna položeného na zemi. Táto technika mu umožnila doslova *byť v maľbe*, uskutočniť v poli maľby akciu, proto-performanciu. Na báze verejnej protoperformancie boli založené aj a. m. Y. Kleina (1928–1962), tzv. antropometrie, ktoré vznikali bezprostredným odláčaním ženských tiel na papier rozprestretý na zemi. Na rozdiel od J. Pollocka a Y. Kleina, maliar F. Kline (1910–1962) alebo európski abstraktní maliari, ako napr. H. Hartung (1904–1991), realizovali svoje a. m. často iba niekoľkými ťahmi štetca. V rámci tašizmu sa objavujú tiež jednotlivé prudké gestá alebo východnou kaligrafiou ovplyvnené písanie, napr. u G. Mathieua (1921).

Na Slovensku sa ožýva gestická maľba v tvorbe Rudolfa Filu (1932). Po r. 1960 sa u neho objavuje vitálne maliarske gesto v kombinácii s lyricky ladenou štruktúrnou maľbou, ktorú možno zaradiť do prúdu → informelu. Od spontánneho gesta sa neskôr Filov záujem presúva ku gestu komentujúcemu zväčša cudziu výtvarnú predlohu. V ďalšom vývoji sa a. m. emancipuje od histórie povojnovej abstrakcie a stáva sa jedným z prejavov → akčného a → konceptuálneho umenia. V tomto kontexte sa objavuje v tvorbe Petra Bartoša (1938), ktorý pre 1. otvorený ateliér (1970) realizoval akciu Činhsos s hmotou balnea, počas ktorej zanechával odťažky rúk natretých piešťanským bahnom na bielom plátne. Do kontextu a. m. možno zaradiť i sériu Dychoviek z r. 1978 Dezidera Tótha (1947), ktorá je výsledkom akcie, počas ktorej autor vlastným dychom premieňal geometrickú štruktúru vytvorenú z osnovy čiernych tušových polí do podoby expresívneho záznamu (Dychovka s partnerkou, 1978). V kontexte akčného umenia vytvára kolektívne a. m. Ľubomír Ďurček (1948). Od r. 1984 realizoval špecifický druh a. m. Juraj Bartusz (1933).

V kontexte → postmoderny a pod vplyvom teórie *novej senzibility* L. Hegyiho vytváral časovo limitované maľby (v trvaní niekoľkých sekúnd), ktoré sú spojením postmoderného spontánneho maliarskeho gesta so skúsenosťami z → konceptuálneho umenia a → body-artu. Neskôr (od r. 1985), prostredníctvom techniky úderu latou, realizuje a. m. bohatých farebných štruktúr. V 80. r. vytvára a. m. kresby Igor Kalný (1957–1987). Na



Igor Kalný: Bez názvu, 1987



Dezider Tóth: Dychovka, 1978



začiatku bola séria záznamov, ktoré vznikli obkresľovaním každodenných banálnych predmetov, fixovaním ich náhodného pohy-

bu v čase a priestore. Neskôr pracuje s vlastným telom (alebo jeho časťami), ktorého rituálne pozície zaznamenáva mnohonásobným obkresľovaním na papier.

Lit.: Matuščík, R.: Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957, nástup 1961. Bratislava 1969. Zykmond, V.: Stručné dejiny moderného maliarstva, Praha 1971. Nešlehová, M. – Valoch, J. – Dulek, A.: Český informel. Průkopníci abstrakce z let 1957–1964. Praha 1991. Harrison, Ch. – Wood, P.: Art in Theory 1900–1990. Oxford, Cambridge 1992. Hunter, S. – Jacobus, J.: Modern Art. New York 1992. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

Mária Orišková

## AKČNÉ UMENIE (angl. *action art*, *action de*, čin, akcia *art* umenie)

Súhrnné pomenovanie pre rôzne formy umenia, v ktorom sa kladie dôraz na živé predvádzanie deja zasadeného do konkrétneho prostredia, odohrávajúceho sa v konkrétnom čase, za novej aktívnej spoluúčasti diváka. A. u. úzko súvisí s tendenciami stierania hraníc medzi umením a životom a vo svojich vrcholných prejavoch kriticky reflektuje sociálnu, ako aj politickú realitu a testuje psychické limity samotného umelca. Vo vývoji po r. 1945 zahŕňa a. u. tri kľúčové termíny: → happening, → event a → performanciu. Myšlienka prezentácie umelca ako živého aktéra v umeleckom procese vyrástla na jednej strane z → akčnej, gestickej maľby, v ktorej bol dôraz položený na samotný fyzický akt maľovania (J. Pollock, Y. Klein), ale ťažiskovo súvisí s aktivitami hnutia → Fluxus (typ fluxusového koncertu), → neo-dadaizmu, → nového realizmu a → pop-artu, ktoré sa vyvíjali od → asambáže a → objektu k → environmentu a happeningu. A. u. sa najvýraznejšie presadzovalo v období 1960–1970 a bolo prezentované v širokom zábere od spirituálnych a estetických až po sociálne a politické akcie. V r. 1960 Y. Klein (1928–1962) zasiahol do vývoja umenia tzv. antropometriami, verejnými produkciami, počas ktorých realizoval maľby odláčaním pomaľovaných tiel nahých modeliek na plátno. O rok neskôr C. Oldenburg (1929) v akcii Fotodealh postavil sám seba do pozície vydedenca spoločnosti, r. 1964 M. Boyle realizoval akciu, ktorej podstata spočívala v premenení Venuše na skutočnú ženu, o rok neskôr P. Manzoni (1933–1963) signoval telá živých modelov a premenil ich tak na → živé plastiky. Kon. 60. r. môžeme zaznamenať cieľavedomejší záujem o a. projekty v krajine, napr. u D. Oppenheima (1938), alebo sa za akciu začínajú po-



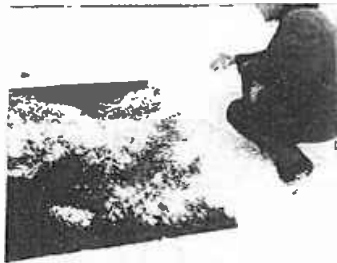
Alex Mlynárčik: Trenie, 1969



ca ako šamana a túžbu po priamej akcii mimo sveta umenia charakterizoval v Rakúsku a Nemecku akcionizmus. Najvýraznejšie sa vzťahuje na skupinu vienských umelcov, ktorí vytvárali tematicky príbuzné akcie od zač. 60. r. Umelci ako G. Brus (1938), O. Mühl (1925), H. Nitsch (1938), A. Shilling, R. Schwarzkogler (1940–1969) skúmali freudovské témy erotického násilia v rituálnych performanciách používajúc telesný materiál, ako krv, spermie a mäso. Veľká retrospektívna výstava a. u., performance a body-artu sa pod názvom Out of Actions - Actionism, Body Art Performance 1949–1979, uskutočnila v Múzeu súčasného umenia v Los Angeles (1998) a na európskej pôde v Múzeu užitočného umenia (MAK) vo Viedni. V Čechách predznamenal a. u. V. Boudník (1924–1968), ktorý v období 1949–1956 uskutočnil v pražských uliciach niekoľko verejných protoakcií privlastňujúc si štruktúry domových omietok. V pol. 60. r. bola výrazná aktivita M. Knižáka (1940) s akciou prezentovanou ako premenlivé a otvorené dielo (Prechádzka po Novom svete, s členmi hnutia Aktual, 1964, Demonštrácia jedného, 1964, Prechádzka Prahou, 1965).

Začiatky a. u. na Slovensku sa objavujú kon. 50. r. Už r. 1958 sa Vladimír Popovič (1939) zaoberal syntézou divadelných, hudobných a výtvarných vyjadrovacích prostriedkov (spoluzaloženie a spolupráca na Divadle obrazov v bratislavskej Astorke). Neskôr realizoval solitérne akcie (Akcia pre štyri oči, od r. 1964, Papierové akcie, 1962–1972, Púšťanie lodičky, 1965). V 2. pol. 60. r. uskutočňuje sériu akcií s koncentrovanou hmotou (Úplne osamotená koncentrácia hmoty, 1966, Osamotená koncentrácia hmoty na zemi, Zabalenie koncentrácie hmoty, obidve 1967) Peter

Bartoš (1938). V 60. r. sa tiež objavuje niekoľko hraničných polôh medzi a. u. a → konceptuálnym umením s významným prvkom nájdenej reality (napr. Alex Mlynárčik: Sorbonne '68, Paríž). U viacerých autorov sa prelína a. u. s → environmentom (napr. Grafický výskum rozptylu zárodku od Ivana Štěpána v rámci Nocturne Danuvius, 1968). Od kon. 60. r. realizuje viacero multimediálnych projektov Milan Adamčík (1946) s → experimentálnou poéziou, neskôr rozšírenou na hudobné a poetické kreá-



Peter Bartoš: Sypanie snehu na čierny podklad, 1969



Róbert Cyprich: *Dve paralely, vzdialené od seba 10 cm, dlhé 50 km - pocta Walterovi de Maria, 1970*

cie s inklináciou k mestskému prostrediu i k prírode (Monoakcie Nočný chodec, 1966–1967, Requiem, Pocta Františkovi z Assisi z r. 1968, alebo Vábenie, 1968). Vo viacerých jeho akciách nachádzame paralelu k poetike → Fluxusu. Róbert Cyprich (1951–1996) realizoval akcie s konceptuálnym zameraním (Čas slnka, spoluautor Branko Jančia, 1969). Peter Bartoš vychádzal pri svojich akciách z procesualnej maľby (Fázované rozbíjanie vajec, 1969), kon. 60. r. je výraznejšia tendencia k realizácii procesualných akcií v prírode (Rozsievanie na spálenú zem, Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi, 1969–1970, Odplávajúce koncentrácie, 1969, Farebný ťad a jeho roztápanie v nádobe, 1969, Roztápajúci sa žltý, červený a modrý ťad, 1970). Juraj Bartusz (1933) realizoval s Jozefom Kornucikom (1938–1977) Prechádzku datelinou (1966) a s Vladimírom Popovičom Kondičné dni (1971). Jedným z najvýznamnejších predstaviteľov a. u. je Alex Mlynárčik (1934). V r. 1969 zorganizoval na Terianskom plese akciu Trenie so symbolickým kŕmením umelohmotných kaprov a s hudobnou produkciou Milana Adamčiaka a Róberta Cypricha. V tom istom roku pri príležitosti Châtillon des Arts '69 zorganizoval *reálnu alegóriu* Bonjour, Mounsieur Courbet a v rámci VI. Bienále v Paríži akciu Darovanie (požiadanie rôznych umelcov o darovanie akéhokolvek predmetu). Oproti ostatným domácim autorom Mlynárčik chápe akciu ako tímovú prácu so širokou účasťou spoluautorov či publika. Pri príležitosti majstrovstiev sveta v klasickom lyžovaní vo Vysokých Tatrách (1970) zorganizoval 1. festival snehu – ako Prvú manifestáciu → výtvarnej interpretácie (v spolupráci s Milošom Urbáskom, Róbertom Cyprichom a Milanom Adamčiakom). Od r. 1970 zrealizoval Alex Mlynárčik viacero akcií – slávností. V rámci Polymúzičského priestoru (kurátor Lubor Kára) r. 1970 zorganizoval v Piešťanoch akciu Sviatočné hody a Juniáles, v r. 1971 v Zakamennom Deň radosti (Keby všetky vlaky sveta), v Žiline Evinu svadbu r. 1972. Charakter akcií – slávností majú aj realizácie Jany Želibskej (Snúbenie jari,



Alex Mlynárčik: *Evina svadba, 1972, Žilina*



Peter Meluzin: *Schwarzes Loch*, 1984

Doľné Orešany, 1970) nadväzujúce na staré slovenské ľudové zvyky, s participáciou širšieho okruhu výtvarníkov. V priebehu 70. r. majú mnohé akcie intímnejší charakter, ako napr. v tvorbe Michala Kerna (1937–1994): Snehom sypaný chodník, 1969, Vysoké Tatry, Ja môžem všetko, Močiare, Liptovský Mikuláš, 1975, Hra s kockou, 1975, Zaspávanie terča, Močiare, 1979, Prvý sneh, prvý dotyk, prvá stopa, Močiare, 1984. Zväčša sú tieto akcie zachytené len fotograficky. V r. 1970 organizuje R. Sikora spolu s V. Jakubíkom<sup>1</sup>. otvorený ateliér s prevahou a. u. Od r. 1973 je v dôsledku normalizácie činnosť na poli a. u. výrazne zredukovaná. Nový prvok sociálnej, spoločenskej a politickej reflexie prinášajú aktivity → alternatívnej scény, ako napr. Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania (1979–1981), iniciovaná Jánom Budajom (1952) za spoluúčasti ďalších alternatívnych umelcov (ako napr. Tomáša Petřivého, Vladimira Archleba). V r. 1978 umiestňuje na Centrálnom trhovisku v Bratislave kontroverzný transparent s textom *Letecká doprava je najlacnejšia*, r. 1979 realizoval ďalšiu ironizujúcu akciu – *Týždeň fiktívnej kultúry*, v podobe rozvešania plagátov a pútačov na neexistujúce kultúrne podujatia. Od týchto aktivít prechádza až k politicky zameranej akcii, pri ktorej viacerí účastníci ležali na ulici, alebo sa nechali priviazať na mreže knižnice marxizmu-leninizmu v Bratislave. Ako kolektívne podujatie organizuje v období 1979–1987 Dezider Tóth (1947) cyklicky sa opakujúce *Majstrovstvo Bratislavy* v podobe artefaktu, v rámci ktorého sa realizovalo niekoľko zaujímavých príspevkov k a. u. V r. 1979 začína pracovať tvorivé zoskupenie P.O.P. (Ladislav Pagáč, 1949, Viktor Oravec, 1960 a Milan Pagáč, 1960) s ťažiskom na → performancii, od r. 1980 sú výrazné aktivity Petra Meluzina (1947), ako napr. *Griláž* (1980), *Ufotbal* (1981). V priebehu 80. r. zoskupenie *Terén* pripravilo akcie v exteriéri (*Jeseň* 1982, *Zima* 1982–1983, *Leto* 1983, *Jar* 1984) za účasti Radislava Matušička, Alexa Mlynárčika, Dezidera Tótha, Jany Želibskej, Michala Kerna, Júliusa Kollera, Vladimíra Kordoša, Petra Meluzina, Róberta Cypricha, Viktora Oravca, Milana Pagáča a Mateja Kréna. V tomto kontexte sa realizovala akcia *Schwarzes Loch* (1984) Petra Meluzina, ako súčasť cyklu *Čierne diery* (1983–1985), ale aj happening organizovaný Matejom Krénom (1958) s Vladimírom Kordošom (1945) *Človek nie je blázon, aby zomkol*.



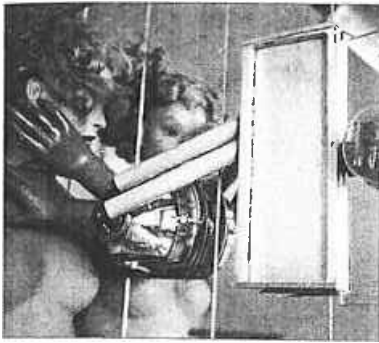
Juraj Bartusz: *Lámanie cez kameň*, 1986

Nový záujem o a. u. môžeme na Slovensku zaznamenať po r. 1989 v súvislosti s novou spoločenskou a politickou situáciou. V r. 1991 pripravil Alex Mlynárčik s Milanom Adamčiakom, Andrejom Barčíkom (1928) a Jozefom Doricom (1949) akciu *Ecce homo*, v tom istom roku pri príležitosti sympózia *Minority a politika* realizoval Alex Mlynárčik akciu *Tapis d' honneur – Pocta Václavovi Havlovi*, pri ktorej prinútil účastníkov a divákov prechádzať po dlažbe vstupných pries-

toroch Bratislavského hradu, ktorá bola vytapetovaná zväčšeninami výstrižkov z novin. Na 3. medzinárodnom festivale alternatívneho umenia v Nových Zámkoch r. 1990 realizovala skupina Nová vážnosť (Július Kolter, Peter Rónai) akciu-inštaláciu 3 stoličky, ako prelínanie akčného a konceptuálneho umenia. Akciu chápanú ako poctu realizoval Vladimír Havrilla (1943) zhodením papierového modelu napodobeniny budovy Opery v Sydney z bratislavského mostu SNP do Dunaja (1990). Zhrnutím a. u. v Československu bola výstava Umění akce, Mánes, Praha 1991 (kurátorka Vlasta Čiháková-Noshiro), ktorá bola reinštalovaná v PGU v Žiline.

Lit.: Atkins, R.: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords. New York 1990. Chalupecký, J.: Na hranicích umění. Praha. 1990. Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Pallas, Bratislava 1992. Matuščík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964-1971, PGU, Žilina 1994. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

Ivan Jančár



**AKUMULÁCIA** (lat. *accumulare* nahromadiť, angl. *accumulation*)

Trojrozmerný výtvarný objekt vytvorený hromadením rovnakých, väčšinou priemyselne vyrobených predmetov a nájdených → objektov, z ktorých časť pochádza zo zdrojov civilizačného odpadu. Jedna z ranných foriem → objektového umenia vychádzajúca z estetiky → neodadaizmu, → pop-artu a → nového realizmu. Od r. 1960 pomenúva týmto termínom svoje objekty výtvarník Arman (Armand Fernandez, 1928) člen skupiny Nových realistov vo Francúz-

sku, ktorý sa v duchu filozofie tohto zoskupenia sústredil na prezentovanie neštylizovanej skutočnosti zbieraním a vystavovaním predmetov každodenného života. Jeho charakteristické a. pozostávajú zo súborov rovnakých banálnych predmetov (starých okuliarov, elektrických žiaroviek, rúk bábik, maliarskych štetcov a pod.), ktoré umiestňuje do prievitných krabic, alebo zalieva do masy z plexiskla. Paralelne sa v jeho tvorbe objavujú tematizované a., v ktorých sústreďuje predmety príbuzného charakteru (napr. staré kuchynské náradie, veci zozbierané vo vlastnom ateliéri). Neskôr, v r. 1967-1969, spolupracuje Arman s automobilkou Renault a vytvára série a., ktorých materiálom sa stávajú jednotlivé diely z pásovej výroby automobilov (plechy karosérií, vrtule ventilátorov, svetlá, ovládacie panely). V 60. r. sa a. objavuje súčasne u ďalších umelcov z okruhu Nových realistov (Césara, J. Tinguelyho), ale tiež v tvorbe Američana J. Chamberlaina (1927).

Na Slovensku sa a. objavuje zač. 60. r., nie však vo svojej čistej podobe, ako ju prezentoval zač. 60. r. Arman, ale v rôznych modifikáciách, ktoré stoja na hranici medzi



V. Jakubík - V. Kordoš - M. Mudroch:  
Atmosféra 1970 - Nečýchateľné  
- samoobsluha, 1970



→ asamblážou, → kombinovanou maľbou alebo inou podobou → objektového umenia. V tomto zmysle sa objavuje v okruhu výtvarníkov ovplyvnených → informelom. Zväčša ide o asambláže, v ktorých sú použité zmožené nájdené predmety a úlomky kovového odpadu, ako napr. vo Veľkom vyznamenaní (1964) Jozefa Jankoviča (1937), v niektorých objektoch Jaroslava Kočiša (1933–1990) alebo Andreja Rudavského (1933). V pol. 60. r. sa a. nájdených predmetov (nábojník, klincov, zrkadielok) objavuje ako jeden z postupov aj v sérii Oltáre súčasnosti I., II. (1965) Stanislava Filka (1937) a v cykle Lodičky (1964) Vladimíra Popoviča (1939), predovšetkým v podobe zmoženého objektu

detskej papierovej loďky. Za špecifickú a. považuje francúzsky kritik M. Ragon (Art Vivant, č. 1, 26. 12. 1972) aj 2430 objektov, ktoré použil v kolektívnej akcii Donácia Alex Mlynárčik (1934) v rámci parížskeho Bienále mladých (1971). Príležitostne sa a. objavuje aj u ďalších autorov. V 60. r. vytvára Julián Filo (1921) série asambláží, v ktorých a. identické predmety pop-artovej proveniencie (Výkladná skriňa, 1967). V rámci 1. otvoreného ateliéru (1970) prezentovala trojica Marián Mudroch (1945), Vladimír Kordoš (1945) a Viliam Jakubík (1945) koncept Atmosféra 1970, ktorej súčasťou bola a. plechoviek popísaných textom *Atmosféra 1970 a Nedýchateľné* s jasným odkazom na politickú situáciu po okupácii Československa r. 1968. K osobitej autorskej modifikácii a. došiel vo svojej tvorbe Otis Laubert (1945). Charakter a. mali už niektoré práce z otvoreného cyklu Zbierky, ktoré sa objavili zač. 2. pol. 60. r. Rané koláže, v ktorých boli na jednej podložke prezentované rôznorodé nájdené predmety z depozitu autora, prerástli neskôr do tematizovaných a. identických predmetov (farebných staniolov, odpadu, ktorý vznikol pri výrobe šperkov, kúskov látok, textilných uzlov) a našli uplatnenie aj v neskorších sériách (napr. Fotografie, 1982). Kon. 80. a zač. 90. r. vytvára Otis Laubert osobitě a., ktoré majú podobu environmentov (Hyperkoláž, 1988) a inštalácií. Pre Knoll Galerie v Budapešti (1991) pripravil prvú verziu inštalácie Fluidum, v ktorej vytvoril vertikálne rady zmožených nájdených objektov s rovnakou funkciou (sklenených fľaštičiek, farebných plastových okuliarov, kľúčov, náramkových hodínok, zápalkových škatuliek, gombíkov, zapaľovačov, plniacich pier, príveskov) a princíp a. rovnakých predmetov rozvinul v inštalácii Siločiarý (SNG, Bratislava 1992). V rámci medzinárodného sympózia kunst-raum-strasse v Berlíne (1994) prezentoval objekt Zákon treba rešpektovať, ktorý pozostával z verejnej dopravnej značky husto oblepenej drobnými plastiovými dopravnými značkami z detskej stavebnice. Otis Laubert tu invenčne využil princíp a. toho istého predmetu v kombinácii so stratégiu komentovania.

Lit.: Hazan, F. (ed.): Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia. Tatran, Bratislava 1973. Kuspit, D.: Arman. Monochrome Accumulations 1986–1989. Stockholm 1990. Pierre, Ch.: Pop Art. DuMont Buchverlag, Köln 1992. Arman 1955–1991 Retrospective, Houston 1991. Rusinová Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

ALTERNATÍVNA GRAFIKA (lat. *alternare* strie-  
daf, *alternas* jeden za druhým, striedavý, jeden z viace-  
rých)

Súhrn viacerých aktuálnych technických a vý-  
razových postupov v súčasnej grafickej tvorbe  
tvoriaci vývinovú alternatívu k tradičnej grafike.  
Pojem zahŕňa výtvarné techniky súvisiace  
s definíciou grafiky ako umenia tlače v spektre  
od priemyselnej reprodukcie (→ serigrafie a of-  
setu) cez → počítačovú grafiku, autorskú tlač,  
→ pečiatkovú tlač, → xerografiu až k tlači, kto-  
rá má podobu miešania rôznych techník. A. g.

súvisí s postupným kreatívnym nahrádzaním tradičnej grafickej výškotlače a hĺbkotlače novými technickými možnosťami, ako aj objavením sa rozličných experimentálnych autorských techník. Už v priebehu 60. r. aplikovali vo svojej tvorbe alternatívne techniky tlače, predovšetkým serigrafiu a ofset, viacerí svetoví výtvarníci. V americkom umení to boli predovšetkým predstavitelia → pop-artu: A. Warhol (1928–1987), R. Rauschenberg (1925), J. Johns (1930), R. Lichtenstein (1923), J. Rosenquist (1933) a i., ktorí prostredníctvom serigrafie tvorili multiplikované grafické paralely k maľbe, často využívajúc fotografiu ako východiskový podklad. V 60. r. sa na vývoji serigrafie podieľali predstavitelia → konkrétneho umenia, ktorých záujem o matematiku a príbuzné vedecké odbory vyústil už v 50. r. do pokusov s → počítačovou grafikou. Osobitne na rozvoji serigrafie participovali predstavitelia postmaliarskej abstrakcie, → minimalistického umenia a → op-artu. V serigrafii, prípadne v kombináciach s inými technikami, pracoval J. Albers (1888–1976), M. Bill (1908–1994), V. Vasarely (1908–1996), R. P. Lhose (1902–1988).

V slovenskom výtvarnom umení sa aplikovanie → serigrafie a ofsetu spája, podobne ako vo svete, s tendenciami konštruktivismu, → op-artu a → s kinetickým umením. V grafickej tvorbe tieto tendencie rozvinul Milan Dobeš (1929), Alojz Klimo (1922), Miloš Urbásek (1932–1988) a Tamara Klimová (1922). Už v 60. r. sa objavuje využitie serigrafie a ofsetovej tlače mimo rámca grafickej tvorby v projektoch širšieho okruhu → konceptuálnych a → akčných výtvarníkov. Stanislav Filko (1937) využíva serografiu v kombinácii s nájdenou tlačou (mapami) napr. v cykle *Realita* (1966) a *Mapa sveta* (1967). Invenčné rozvíjanie nájdenej reprodukcie a jej ďalšie výtvarné komentovanie dokumentujú neskoršie *Metamorfózy* (1975–1979) Alexa Mlynárčika (1934). V 70. r. pracuje s nájdenou tlačou v kombinácii so serografiou Dezider Tóth (1947), paralelné použitie ofsetu a serigrafie charakterizuje rozsiahly cyklus *Konvergencie* (1976) Mariána Mudrocha (1945). V neskorých 70. r. používa kombináciu maľby a serigrafie Daniel Fischer (1950). Od zač. 70. r. rozvíja osobitú polohu a. g. Štefan Schwartz (1927–1998) svojimi → frotážami kanálových príklopov, vytvorenými in situ na uliciach viacerých európskych veľkomiest. Širokú škálu a. g. dokumentuje rozsiahla tvorba



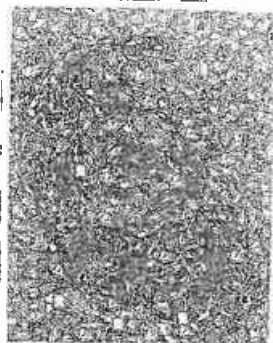
Rudolf Sikora:  
Z cyklu *Dotyky II*, 1981





medzenom náklade prvé textové strojopisné grafiky aj Milan Adamčiak (1946). Ako prvý v našom kontexte aplikoval špecifickú techniku pečiatkovej tlače, ktorá sa dá považovať za autorskú tlač blízku monotypii. Adamčiakove textové grafiky možno zaradiť do prúdu vizuálnej poézie. Tlač pomocou detskej tlačiarňičky aplikoval aj Július Koller (1939) v tvorbe svojich textových oznamov (*Antihappening*, 1965, *Nepozvánka na nevýstavu*, 1969) a v rozmedzí r. 1964–1966 využíval prácu s pečiatkou vo svojich monotypiách (*Tabule*, 1965) aj Miloš Urbásek. V 80. r. sa od tlačok pečiatky stal autorskou technikou (*Pečiatkové kresby*, 1981–1982) Igora Kalného (1957–1987). Na princípe nájdenej tlače pracuje Otis Laubert (1946). Na výstave *Súčasná slovenská grafika v Banskej Bystrici* (1993) prezentoval tematicky a vizuálne radené série nájdenej priemyselnej tlači kumulovaných do nového diela. Iný typ a. g. predstavuje grafika generovaná počítačom. Od r. 1973 sa jej úspešne venoval Jozef Jankovič (1937), od r. 1978 Daniel Fischer (1950). V kontexte súčasnej počítačovej tlače sa stali nosnými dva výtvarné postupy. Na jednej strane aplikácia a manipulácia nájdenej fotografickej predlohy v prostredí elektronických médií, ktorá súvisí s problematikou → postfotografie. Na druhej strane kreatívne vytvorenie diela pomocou rôznych dostupných vizuálnych počítačových programov smerujúcich až k virtuálnej realite. V 90. r. reprezentuje túto polohu a. g. Vladimír Havrilla (1943), Peter Rónai (1953), Ivan Csudai (1959) a viaceri mladých autorov – Pavlína Čierna (1967), Boris Ondreička (1969) a Roman Galovský (1962), ktorý ako prvý v grafike aplikoval 3 D studio – program smerujúci k priestorovému modelovaniu. Na platformu súčasnej a. g. patrí aj pojem autorská tlač. Ide o experimentálne autorské techniky vzdialene evokujúce grafický princíp tlače. Tradičnú maticu nahrádza v tomto prípade nájdenej predloha (fotografia, rôzne predmety a pod.) a proces grafickej tlače je výsostne autorskou vecou. V súčasnej slovenskej

grafike na tejto báze pracuje Ľubo Stacho (1953), ktorý často nahrádza maticu vlastnými staršími fotografiami a odtlača ich ako deštruované na plátnený podklad. Peter Kalmus (1953) necháva v určitých časových limitoch korodovať nájdenej predmety na papierový podklad. Vznikajú tak špecifické autorské monotypie. Na pomedzie kresby a grafiky možno zaradiť Kalmusove série, kde grafickú maticu nahrádza rozhorúčený varič a vytvára sústavu geometrizujúcich vypaľovaných grafík. Autorské matrice – pečiatky – vytvára Milan Sokol (1952). Kumuluje ich v tematicky radených grafických cykloch. Každý grafický list je tak neopakovateľným originálom, svojou podstatou blízky monotypii. Reprodukčné postupy a. g. obohacuje od 60. r. nášho storočia



Milan Sokol: Rudolf II. Gurman, 1997

aj pojem → xerografia alebo copy-art. Prvýkrát túto techniku, ktorú vynali kon. 30. r. v USA, použil vo voľnom umení Bruno Munari r. 1964. Ako reprodukčná technika sa ujala v konceptuálnom umení. Xerografiu využíval vo svojej tvorbe Matej Krén



Boris Ondrejčka: Všetko je jedno, 1997

(1958), z r. 1988 je séria Ja a on, v súčasnosti ňou pracuje Ľubo Slacho (1953), z mladých autorov ju vo svojich → neokonceptuálnych plošných prácach aplikuje napr. Roman Ondák (1966), Cyril Blažo (1970) a Petra Ondrejčková-Nováková (1968). Intermediálne presahy grafiky predstavujú možnosti aplikácie aktuálnych grafických postupov do priestorových médií, akými sú napr. → inštalácie a → environmenty.

Lit.: Krejča, A.: Techniky grafického umenia. Pallas, Bratislava 1992. Matušik, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. PGU, Žilina 1994. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení, katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995. Vrbanová A.: Alternatívna slovenská grafika. ŠG, Banská Bystrica, 1997. Kol.: Slovník světové kresby a grafiky. Odeon, Praha 1997.

Alena Vrbanová

**ALTERNATÍVNA SCÉNA** (lat. *alternare* striedať, *alternas* jeden za druhým, striedavý, jeden z viacerých)

A. s. je termín spájaný s vytváraním paralelného kultúrneho priestoru, fungovaním autonómnych spoločenských a umeleckých komunit, v ktorých prevláda spoločný duchovný a životný postoj vymykajúci sa konvenčným normám a etablovanému systému hodnôt, zameraný proti establishmentu a strednému prúdu v kultúre a umení. A. s. zahŕňa výtvarný a výstavný priestor, kde sa tvorí a prezentuje nezávislá kultúra a umenie v ich netradičných, nekonformných a experimentálnych podobách. V tomto širšom poňatí a. s. formuje výtvarnú kultúru mimo hlavných centier, dominantných tendencií a osvedčených umeleckých stratégií, problematizuje štandardné modely a stereotypy, presadzuje menšinové umenie a kultúru okraja.

A. s. je často zamieňaná s → neoficiálnou kultúrou, ktorá sa u nás vytvorila pod tlakom politickej situácie (1968–1989). A. s. však predstavuje širšie vymedzený priestor, duchovnú a kultúrnu platformu, ktorá sa na Slovensku ukázala ako opodstatnená aj po strate ideologického tlaku a existenčného ohrozenia. Zatiaľ čo neoficiálne umenie bolo z rámca oficiálnej kultúry násilne vytlačené, a. s. reprezentuje iný model kultúry, pre ktorý sa umelec môže dobrovoľne a programovo rozhodnúť. Pojem a. s. sa objavuje v 2. pol. 60. r. v spojitosti so vznikom nekomerčných súkromných galérií v New Yorku, ktoré často viedli samot-



Juraj Bartusz - Ilona Némethová: Cestou, 1997  
Synagóga, Šamorín

ni umelci (napr. 98 Greene Street, Apple, 112 Greene Street). Tieto nezávislé inštitúcie prezentovali rôzne formy menšinového umenia, ako napr. → feministické umenie, ekologické umenie, → grafity, umenie národnostných menšín, sociálnych subkultúr a pod. Táto výtvarná platforma sa v 70. r. stala aj hosťiteľom novovznikajúcich umeleckých foriem (→ inštalácie, → performance, → videoumenia). Vzrastajúci význam a. s. dokumentuje vývoj v 80. r., kedy sa viaceré úspešné, pôvodne alternatívne galérie, posunuli do polohy mienkotvorných inštitúcií (napr. East Village, New York).



Peter Ondrušek: 32R3V3R, 1996  
Továreň Cosmos, Bratislava

Na Slovensku je existencia a. s. aktuálna aj po r. 1989.

Pri absencii výtvarného trhu, nedostatočnom fungovaní štátnych galérií (ich konzervatívnosti, regionálnom štatúte, slabej špecializácii) a pri neexistencii múzea moderného umenia so zberateľskou, dokumentačnou a prezentačnou činnosťou najaktuálnejšieho umenia, zaručuje a. s. kontinuitu v budovaní komunikačných kanálov k presadzovaniu súčasného vizuálneho umenia. Na formovaní a. s. na Slovensku sa v 90. r. podieľajú iniciatívni jednotlivci, občianske združenia, domáce a zahraničné inštitúcie, ktoré sú nezávislé od štátnej správy a dotácii ministerstva kultúry. V tomto procese rozvoja a. s. zohrávajú významnú úlohu nadnárodné nadácie (Sorosovo centrum súčasného umenia Bratislava, kultúrny fond Pro Helvetia), profesijné a občianske združenia (napr. Štúdio Erté Nové Zámky, Spolok C+S Art Košice, Geruľata Bratislava, Kruh súčasného umenia Profil Bratislava, Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu Bratislava), súkromné galérie (M+ Bratislava, At Home Gallery Šamorín) a pod. Druhým momentom v procese etablovania a. s. je tendencia spájaná s obchádzaním tradičných galerijných priestorov, ktoré sú považované za studené a sterilné a vyhľadávaním alternatívnych výstavných miest, kde má architektúra svoju atmosféru a kde sa účinnejšie uplatňujú priestorové médiá (objekty, inštalácie, environmenty, videoumenie). Tieto aktuálne tendencie sa

realizujú jednak v rámci štátnych galérií (výstava Barbakan '92, ŠG Banská Bystrica, kurátorka Alena Vrbanová, od r. 1993 – objekt bývalej elektrárne TG Poprad, výstava Tajomstvo v podkrovných priestoroch PGU Žilina, kurátorka Katarína Rusnáková, od r. 1995 projekty pre Synagógu – centrum súčasného umenia pri GJK v Trnave, kurátorka Jana Geržová), jednak vznikajú z iniciatívy individuálnych výtvarníkov, súkromných inštitúcií a nekomerčných združení. Už kon. 80. r. sa na prezentáciu aktuálneho umenia využívali priestory devastovaného kláštora v Marianke pri Bratislave (spoločná výstava neoficiálneho umenia a individuálna výstava Rudolfa Sikoru r. 1989, Zrkadlové objekty Ladislava Černého v koncepcii Jany Geržovej r. 1990), r. 1989 to bola výstava Suterén v pivničných priestoroch obytného



Bohuš a Monika Kubínski: Story, 1995  
Synagóga, GJK Trnava

domu v Bratislave (konceptcia Radislav Matuščík) a pod. Rôzne typy alternatívnych priestorov boli na prezentáciu súčasného umenia využité v štyroch pokračovaniach medzinárodného sympózia Laboratórium I.-IV. (kurátor Vlastimír Beskid). V r. 1992 to boli opustené meštianske domy historického jadra Prešova, r. 1994 lokality TANAP-u vo Vysokých Tatrách a popradská elektrárňa, r. 1996 bývalá psychiatrická klinika v Košiciach, r. 1998 opustený sochársky areál vo Vyšných Ružbachoch. Od r. 1996 sa ako alternatívny výstavný priestor etablovala synagóga v Šamoríne (konceptcia Csaba Kiss), r. 1996 sa v Bratislave, v továrni na výrobu kief Cosmos, uskutočnila 3. výročná výstava SCCA, r. 1997 boli pre výstavné ciele 4. výročnej výstavy SCCA využité neobývané objekty historického jadra Bratislavy. Pozornosť si zaslúži aj ojedinelá kontinuita medzinárodného festivalu alternatívneho umenia Transartcommunication (akcie, performancie, experimentálna poézia, besedy) v Nových Zámkoch (organizuje Štúdio Erté od r. 1987). A. s. je na Slovensku samozrejmom a potrebnou súčasťou výtvarnej scény v presadzovaní nekonvenčných ideí, nových médií i v profilovaní vizuálneho jazyka, ktorým komunikuje súčasnosť.

Lit.: Parallele Kunst. In: Kunstforum 1992, č. 117. Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992. Beskid, V.: Cesty v tlení (paralelná výtvarná scéna na východnom Slovensku 1985-1992. In: Elektrárňa T, TG Poprad 1993, katalóg. Radislav Matuščík v rozhovore s Aurelom Hrabušičkým - In: Bartošová, Z. (ed.): Očami X. Desiat autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Bratislava 1996. Scéna 97/98 (adresár české a slovenské alternatívne scény). Olomouc 1997.

Vladimír Beskid

## AMBALÁŽ → PAKETÁŽ



Veronika Rócheľová. Hommage à Bernini, 1990

## AMERICKÁ RETUŠ (angl. air-brush, air vzduch, brush štetec, natierač)

Technika maľby, pri ktorej je farba mechanicky rozstrekovaná prostredníctvom striekacej pištole (aerografu) alebo farebných sprejov. Vyvinula sa v prostredí komerčného umenia, v ktorom sa preferovalo dosiahnutie hladkého, neosobného povrchu maľby. V 60. r. sa a. r. začína objavovať vo voľnom umení v súvislosti s viacerými dobovými tendenciami, predovšetkým

→ fotorealizmom, → hyperrealizmom a → pop-artom. Maximálne pollačenie autorského štetcového rukopisu a jeho alternácia a. r. súvisí s typom maľby, ktorá sa usilovala o dosiahnutie precízneho zobrazenia reality, pričom modelom obrazu tu nebola videná realita, ale jej reprodukcia získaná z iných médií, najčastejšie fotografie (fotorealizmus). Ako prvý túto techniku vo voľnom umení použil pop-artist P. Phillips (medzi r. 1964-1966), neskôr sa stala výrazovým prostriedkom maliarov fotorealizmu, akými boli Američania Ch. Close (1940), R. Estes (1936), R. Bechtle (1932) alebo D. Eddy (1944), ktorý vyvinul špeciálnu techniku striekania farby (tzv. pointilistický efekt).

Na Slovensku sa a. r. objavuje, podobne ako vo svete, v súvislosti s → pop-artom,

resp. → hyperrealizmom. Techniku striekania farieb aerografom využíval od 1. pol. 70. r. Julián Filo (1921) vo svojom maliarskom programe, v ktorom zaznamenával konflikty ľudí mestskej, technicizmom poznačenej civilizácie. V rámci osobitého variantu fotorealistickej maľby sa od 2. pol. 70. r. objavuje technika a. r. aj u mladšej Veroniky Rónaiovej (1951). Matej Krén (1958) využíval túto techniku v hyperrealistických maľbách z 80. r. Mimo pôvodného kontextu pop-artu a hyperrealizmu sa a. r. objavuje sporadicky v tvorbe Daniela Fischera (1950), ktorý ju používa ako pomocný prostriedok k dosiahnutiu výtvarného zámeru (napr. triptych *Fraktály*, 1996). Od 90. r. sa objavuje v tvorbe Laca Terena (1960). Najskôr v podobe kombinovaných malieb, v ktorých je striekanie akrylových farieb na plochu veľkoformátových plátien doplnené minimálnym štetcovým zásahom (*Naše ráje jsou vaše pekla*, 1992). Až neskôr robí lyrickú → abstraktnú maľbu čistou technikou a. r. (*Milostné listy*, 1994).

Lit.: Lucie-Smith, E.: *Dictionary of Art Terms*. Thames and Hudson, London 1988. Losos, L.: *Technika maľby*. Bratislava, Pallas 1992. Meisel, L. K.: *Photorealism since 1980*. New York 1993.  
Jana Geržová

Rudolf Filo: *Analýza Rembrandta*, 1957



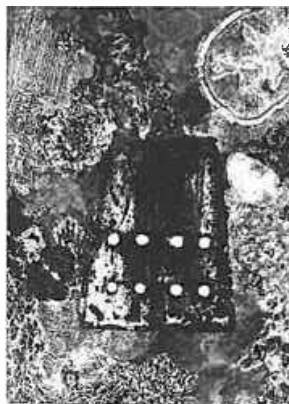
### ANALYTICKÉ MALIARSTVO (nem. *Analytische Malerei*), syn. analytická maľba, analytické tendencie

Jedna poloha umenia 70. r. skúmajúca možnosti maľby ako média, ktorá vyšla z diskusií o postavení maliarstva v kontexte dobových umeleckých tendencií (vzťah k → postmaliarskej abstrakcii, → konceptuálnemu umeniu). Špecifickým znakom a. m. je odmietanie tradičnej predstavy maľby v zmysle psychologickom i sémantickom. Hodnota maľby nie je viazaná na maliarovu imagináciu alebo realitu, v ktorej žije, a. m. neimituje a nereprezentuje realitu, ale odkazuje na maľbu samotnú, kladúc dôraz na analýzu vlastných maliarskych prostriedkov. Túto vedomú redukciu záberu výstižne dokumentujú paralelne fungujúce

termíny – primárna a fundamentálna maľba (K. Thomasová). Záujem o základné elementy maľby – farbu a materiál – sa dostáva už od pol. 60. r. do centra pozornosti Američana R. Rymana (1930). Od r. 1965 používa metódu, prostredníctvom ktorej systematicky mení hustotu, transparentnosť a odtieň použitej farby a sleduje jej správanie sa vo vzťahu k rôznorodému materiállovému podkladu (plátnu, lepenke, medi, oceli, drevu, sklenenému vláknu a pod.). Experimentuje tiež s maliarskym povrchom, ktorý sa pohybuje v škále od hladkého a pokojného až po pastózný a vzrušený. Nový pohľad na vzťah medzi povrchom maľby a jej podkladom, ako aj na vzťah medzi obrazom a stenou, vyústil v 60. r. do redefinície maliarstva. Objavuje sa chápanie obrazu ako artefaktu, ktorý sa neviaže na nič mimo hraníc vlastnej maľby. Túto zmenu nazerania na maľbu dokumentuje už tvorba príslušníkov skupiny BMPT vo Francúzsku (D. Buren, O. Mosset, M. Parmentier, N. Toroni), ktorá počas svojho krátkeho trvania (1966–1967) prezentovala program postavený na redukovanom geometrickom jazyku. Myšlienka, že *Maľba je skutočnosť existujúca*

sama o sebe a jej problémy môžu byť formulované iba v jej vlastnom teréne (Andral, J.-L.: All the Plurals of Nothingness and Singularity. In: Art contemporain en France. Paris, adpř 1996, s. 144) našla plné uplatnenie v tvorbe ďalšej umeleckej skupiny vo Francúzsku, ktorá sa objavila na scéne r. 1970 pod názvom Support /Surface (V. Bioutes, M. Devade, P. Saytour, A. Valensi, C. Viallat, D. Dezeuze). V reakcii na krajné podoby dematerializovaného konceptuálneho umenia deklarovala svoj návrat k maľbe vytvorenej farebným pigmentom aplikovaným na povrch (surface) podkladu (support), ktorý tvorí plátno, bez ohľadu na to, či je, alebo nie je napnuté na ráme. Vzťah medzi povrchom a podkladom maľby sa prejavoval v rôznych autorských prístupoch jednotlivých členov skupiny. C. Viallat (1936) a P. Saytour (1935) maľovali na plátna bez rámu upevnené priamo na stenu, alebo voľne položené na zemi, P. Dezeuze (1942) prezentoval obrazové rámy bez maľby. Napriek krátkemu trvaniu skupiny (posledná spoločná výstava sa uskutočnila r. 1972), jej aktivity výrazne ovplyvnili diskusiu o podobách vtedy aktuálneho umenia. Veľká retrospektíva skupiny sa uskutočnila r. 1991 v Musee d' Art Moderne, Saint- Etienne, na ktorej sa okrem zakladajúcich členov zúčastnili aj ďalší výtvarníci rezonujúci s jej programom ( A.-P. Arnal, L. Cane, N. Dolla, T. Grand, B. Pages, J.-P. Pincemin).

Do kontextu domácej výtvarnej scény vniesol kon. 70. r. pojem analytické tendencie brniansky kritik a teoretik Jiří Valoch (1946). Analógiu k európskej a. m. videl v tvorbe generácie, ktorá vstupovala na výtvarnú scénu v pol. 70. r. mimo rámca oficiálneho umenia. Prvý raz túto potohu špecifikoval v súvislosti s interpretáciou maľieb a kresieb Igora Minárika (1948) v r. 1978 (text v katalógu výstavy Igor Minárik: Práce na papieri, vydalo Okresné kultúrne stredisko v Blansku), o rok neskôr ju vzťahoval na tvorbu viacerých generačne spriaznených autorov, ktorí sa manifestatívne prezentovali na neoficiálnej výstave v priestoroch Ústavu technickej kybernetiky SAV na Dúbravskej ceste v Bratislave. Z vystavujúcich autorov je prítomnosť analytických postupov najzreteľnejšia v tvorbe Milana Bočkaya (1946), Kláry Bočkayovej (1948), Igora Minárika (1948), Mariána Mudrocha (1945), Daniela Fischera (1950) a Ladislava Černého (1949). V najčistejšej podobe sa princípy a. m., tak ako ich poznáme z tvorby skupiny Support/ Surface, uplatňujú u Milana Bočkaya, napriek tomu, že v čase formulovania svojho výtvarného programu tvorbu francúzskych výtvarníkov nepoznal. A. tendencie sa v domácom umení konštituovali v období prebiehajúcej tzv. → normalizácie, kedy boli spontánne kontakty so stredoeurópskym výtvarným vývojom násilne prerušené. Kompatibilita s dobovými tendenciami preto nevyplynula z preberania existujúceho modelu, ale odzrkadľuje prirodzené premeny umenia, ktoré sa ani v izolácii nezrieklo



Igor Minárik: Bez názvu, 1985



Milan Bočkay: Papier XIII., 1978



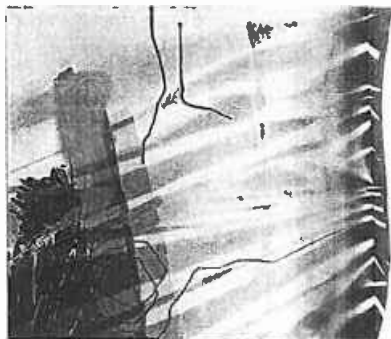
svojej stredoeurópskej identity. Bez zaujímavosti nie je skutočnosť, že odklon od línie čistého konceptu, sprevádzaný návratom ku kresbe a neskôr i k maľbe, ktorý táto generácia priniesla bez toho, aby sa postavila do opozície ku → konceptuálnemu umeniu, bol prijímaný v prostredí domácej alternatívy s istými rozpakmi. Dobrým príkladom sú spomienky kritika T. Štrausa: *Na naše prekvapenie sympatickí, inak už predstavitelia nastupujúcej generácie (D. Fischer, I. Kalný, M. Mudroch, I. Minárik, O. Laubert, V. Hulík a iní), sa zaujímali namiesto o fotokoncept, filozofiu a slovo o olejové farby, nami už dávno odhodené do koša.* (Subjektívne o slovenskej moderne. *Výtvarný život* 1991, č. 1, s. 30). Špecifické podmienky domáceho vývoja ovplyvnili aj výtvarný charakter tendencií na Slovensku, ktoré sa oproti západnej a. m. prejavujú v omnoho širšom registri osobných umeleckých stratégií. Tvorba Milana Bočkaya sa po krátkom období → hyperrealistickej maľby vyprofilovala smerom k dôslednému skúmaniu média kresby. Od kon. 70. r. využíva stratégiu trompe l'oeil na dosiahnutie dokonalej ilúzie kresby papiera na papieri, na ktorom simuluje neexistujúcu perforáciu (Papier II., 1975), pokrčenie (Papier IX., 1978), fragment → citátu obrazu colníka Rousseaua (Papier XL., 1982), či vrstvu olejovej farby vytlačenej z tuby (Papier LXII., 1987). Od r. 1985 používa aj techniku maľby olejom na rozšírenie registra obrazových ilúzií (cyklus Rám a plátno, 1985–1987). Štruktúra týchto prác má dve významové roviny. Prvá sleduje ciele hry dovŕšené odhalením zrkovného klamu, tá druhá je intelektuálnou úvahou o vzťahu medzi obrazom ako primárnou ilúziou a obrazom obrazu, ktorý túto ilúziu znásobuje. Do blízkosti a. m. sa dostali aj výtvarné analýzy Mariána Mudrocha (1945) z 2. pol. 70. r. v rozsiahlych cykloch *Konvergenca* (1976) a *Konvergenca II.* (1979) analyzoval vzťah dvoch formálne i významovo rozdielnych štruktúr obrazu. Na jednej strane portrét

Rembrandta a zakódovný prepis fotografie vlastného otca, na druhej strane reprodukciu šľapaje ľudskej nohy na Mesiaci a *kresby* v krajine z kultúry Inkov. Obidva cykly sa pre Mudrocha stali i prostriedkom sledovania procesu premeny samotnej ofsetovej tlače (posun farebnej kvality jednotlivých listov). Analýza média maľby sa objavuje aj v kontexte tvorby Daniela Fischera (1950). Z r. 1977 pochádza maľba



Daniel Fischer: *Dialektika*, 1977

s prínáčným názvom *Dialektika*, s podtitulom *Skúmanie vzťahov v samej podstate vecí, kategórií a javov*. Výhodiskom analýzy sa stala kópia obrazu P. Brueghela Lovci v snehu. Pôvodnú maľbu vybudovanú na princípe mimézis autor späťne rozložil na základné geometrické útvary a čisté farebné tóny. Zmyslom realizácií tohto obdobia sa stalo skúmanie podstaty obrazu a odkrývanie procesu jeho vzniku, ako aj konfrontácia štetцovej maľby s technikami → alternatívnej grafiky (Rozhovory množín, Dialóg, 1978-1979, Topologická krajina, 1980 a pod.). V neskoršom období vedome opúšťa enklávu uzavretého umeleckého mikrosвета a prostredníctvom analytických postupov reflektuje celú škálu problémov súčasnej civilizácie (Altamira, od r. 1978, cyklus diptychov Maľba v krajine, od r. 1985). Výtvarná analýza sa stala súčasťou tvorby Kláry Bočкayovej (1948) v súvislosti s technikou → frotáž. Ide predovšetkým o tú polohu jej práce, kde sa uvoľňuje vzťah k banálnym predlohám (gýčovitým dečkám a výšivkám malomeštiackych domácností) a autorka prenáša na plátno alebo papier iba vybrané a znásobené detaily, ktoré sa stávajú svojbntnou estetickou štruktúrou (Hlavy vo vetre, 1987; A 4, 1986). S istým časovým posunom sa do kontaktu s postupmi a cieľmi a. m. dostáva aj časť tvorby Ladislava Čarného (1949). V rámci výstavy *Mimikri* (Výskumný ústav ekonomiky poľnohospodárstva a potravinárstva, Bratislava, 1984), ktorá bola na pokyn ministra poľnohospodárstva predčasne ukončená, prezentoval sériu a. m. *Mimikri* pre svetlo, v ktorej konfrontoval kreslené svetelné valéry s reálnym svetlom vpúšťaným na plochu obrazu prostredníctvom perforovanej šablóny. Neskôr tento princíp rozviedol v sérii *Svetlo* v teréne maľby, *Svetlo v teréne kresby* (obidve 1985), *Svetelný križ* (1987) a *Svetelné sólo* (1989). Silná pozícia analytického myslenia, kombinovaná s rehabilitovaním oka v procese percepcie, sa neobjavuje v tvorbe tohto okruhu výtvarníkov len v súvislosti s a. m.



Ladislav Čarný: *Svetlo v teréne maľby*, 1985

Podhubie tejto tradície by sme mohli nájsť v osobnosti maliara Rudolfa Filu (1932). Filozofia jeho tvorby výrazne poznačila atmosféru 70. a 1. pol. 80. r. a jeho pedagogické pôsobenie v Bratislave (na Strednej umeleckopriemyselnej škole) bezprostredne ovplyvnilo viacerých jeho študentov (Milana a Kláru Bočкayovcov, Igora Minárika). Na jednej strane to je Filova schopnosť precíznej verbálnej a výtvarnej analýzy, na druhej strane posadnutosť maľovaním. Už v neskorých 50. r. sa v rámci jeho vysokoškolských štúdií objavujú prvé kresbové analýzy diel európskeho maliarstva. Už r. 1957 komentoval katalóg zbierok drážďanskej obrazárne, do ktorého ceruzou zaznamenával kompozičné dominanty. Komentáre k Rembrandtovmu Autoportrétu so Saskiou, alebo El Grecovmu Zázračnému uzdraveniu slepého sú natoľko výtvarne svojbntné, že ich môžeme čítať i ako prvé štádium jeho početných → výtvarných interpretácií neskorších rokov. Mimo naznačenej línie analytických tendencií, ale nie bez kontaktov s jej predstaviteľmi, objavujú sa analytické postupy v tvorbe mladších výtvarníkov. V prípade Igora Kalného (1957-1987) sú to predovšetkým Pečiatkové kresby (1981-1982), ktorých štruktúra vznikala opakovaním



a postupným zahusťovaním banálnych tvarov, najčastejšie postáv zvierat z detskej 1laičiarňičky. Cieľom autora bolo skúmať podmienky vzniku kresby, pričom vizuálne a 2 estetické kvality jednotlivých papierov boli prijímané len ako vedľajší produkt čistej analýzy. U Mateja Kréna (1958) je analýza obrazu prezentovaná prostredníctvom → xerografie, ktorú si objavil ako špecifické výtvarné médium v neskorých 80. r. Východiskom cyklu Ja a on (1988) bola napr. fotografia vlastnej tváre mechanicky reprodukovaná xeroxom, odtlačaná stále vo väčšom detaile, meniac sa na abstraktnú štruktúru. V centre pozornosti autora nebol definitívny artefakt, ale proces premeny východiskovej predlohy, v ktorom boli technické danosti média (nelimitované odtlačania kópie z kópii) využité v prospech výpovede diela.

Lit.: Thomasová, K.: Du Mont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts von Anti-Kunst bis Zero. Köln 1989. Support/Surface. 1966–1974. Katalóg, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne 1991. Mabin, Y. (ed.): Art contemporain en France. Paris, adp1 1996. Mojžiš, J.: Rudolf Fila. Slovart, Bratislava 1998.

Jana Geržová

### ANTIUMENIE (lat. *anti* proti + umenie)

Experimentálna avantgardná tvorba, ktorá je cieľeným protestom proti kultúrnemu stereotypu a konvencii tradičného artefaktu. Vyjadruje pochybnosti o hľadani zmyslu tvorby a odpor voči dobovej paradigme umenia. Vedie útok proti všetkým formám konformizmu a svoj program postuluje ako antiprogram s cieľom vrátiť sa k nulovému bodu kultúry. Prvky a. sa objavili už vo futurizme (prvý Manifest 1909) a jeho radikálne odmietavých postojoch k tradícii a konvencii. Zreteľne formulované antiumelecké postoje vykazuje dadaizmus (1916–1922) používajúci metódu irónie, šoku a absurdného gesta v širokej škále prejavov od živých kabaretných vystúpení až po → readymade M. Duchampa (1887–1968). Ideu a. aktualizoval po 2. sv. vojne → neodadaizmus, → nový realizmus a → pop-art, ako aj hnutie → Fluxus. Aktuálnosť a. v neodadaizme pripísal Hans Richter situácii 50. a 60. r., ktorá bola príbuzná atmosfére, z ktorej sa zrodil samotný dadaizmus. Podľa Richtera to bol predovšetkým *fatalizmus a odmietnutie života..., ktorý sa stal šialenejší než bol kedykoľvek predtým*. Americkí výtvarníci sústredení okolo R. Rauschenberga (1925) a J. Johnsa (1930) znovuobjavili tvorbu M. Duchampa, predovšetkým readymade, ktorý sa stal často opakovaným prototypom a prispel, paradoxne, k vytvoreniu

JULIUS 1965 KOLLER

## ANTI-HAPPENING

SYSTEM

SUBJEKTIVNEJ OBJEKTIVITY

ČESKOSLOVENSKO

Július Koller:

Anti-happening. systém subjektívnej objektivity, 1965

nových výtvarných techník, akými boli → asambláž, → kombinovaná maľba alebo → akumulácia. Napriek tomu, že neodadaisti vyhlásili M. Duchampa za svojho predchodcu, on sám kriticky komentoval práce mladých výtvarníkov a vyčítal im, že v rozpore s jeho zámerom a. používajú readymades pre ich estetickú kvalitu. Radikálnejšiu polohu a. priniesol → Fluxus. A. vo svojich textoch špecifikoval predovšetkým iniciátor tohto medzinárodného hnutia G. Maciunas (1931–1978). V prednáške



Neodada v Spojených štátoch (Neo-Dada in the United States, 1962) hovoril o *antiumeleckej forme, ktorá je primárne namierená proti umeniu ako profesii, proti umelému oddeľovaniu tvorcov... od divákov, alebo umenia od života*. V tomto zmysle je podľa Maciunasa a. *spev vtáka, prudký dážď, hovor netrpezlivých divákov, hlasné kýchnutie, výstava Georga Brechta Štyri steny s podlahou a stropom...* (In: Hendricks, F.: Fluxus Codex. New York, 1988, s. 23). Ďalšie spresnenie Maciunasovej predstavy a. priniesol manifest Fluxusu (1963), kde autor vyzýva: Očistiť svet od buržoázných chorôb, od intelektualizovanej, profesionalizovanej a komercionalizovanej kultúry. Očistiť svet od mŕtveho umenia, od imitatívneho, abstraktného,

*iluzionistického umenia... Očistiť svet od europinizmu... Podporovať živé umenie, antiumenie, podporovať neumeleckú realitu uchopenú všetkými ľuďmi, nie iba kritikmi...* (tamtiež, s. 24). Prakticky aj teoreticky prezentoval ideu a. jeden z členov Fluxusu, B. Voulter (1935). R. 1965 deklaroval definíciu *totálneho umenia*, ktorá bola postavená na zrušení hranice medzi umeleckým a neumeleckým. Vo svojich početných deklaráciach, manifestoch a akciách sponchyňoval existenciu umenia ako takého. V r. 1963 zorganizoval v Nice, kde dodnes žije, akciu Fluxus Festival of Total Art, r. 1972 počas výstavy Documenta 5. v Kasseli umiestnil na budove múzea Fredericianum nápis, ktorým prehlásil umenie za zbytočné. K problematike a. sa vrátil v texte Non-art proti maliarstvu (Non-Art gegen Malerei, 1973). Po lekcii dadaizmu, neodadizmu, pop-artu, nového realizmu a Fluxusu sa subverzné prejavy v umení 2. pol. 20. st. stali neoddeliteľnou súčasťou tvorby viacerých výtvarníkov patriacich k rôznym výtvarným tendenciám (predovšetkým → akčnému umeniu) a umeleckým generáciám, ako napr. H. Haacke (1936), B. Krugerová (1945), S. Levinová (1947), C. Shermanová (1954), J. Holzzerová, (1952), R. Gober (1954) a D. Hirst (1965).

Na Slovensku sa myšlienky a. objavili prvýkrát v 60. r. Nepriamo sa prejavili už vo využívaní nevýtvarného materiálu pri tvorbe → asambláži a → objektov, kde mali svoj význam rôzne nájsené predmety duchampovskej proveniencie. Za jeden z prvých vedomých prejavov antiumeleckého postoja však možno považovať až prvátu akciu Rozdávanie (1965) Petera Bartoša (1938), ktorý niekoľko mesiacov po skončení umeleckej školy urobil hrubú čiaru za svojim klasickým výtvarným školením a dal všetky svoje obrazy k dispozícii priateľom. Toto gesto rozchodu s tradíciou maľby predznamenalo jeho budúci vývoj smerom ku → konceptuálnemu a projektovému umeniu, s výraznou tendenciou ku stieraniu hraníc medzi umením a životom. Na tradíciu dadaistického a. nadviazal aj Július Koller (1939) v tvorbe svojich textových oznamov (Antihappening, 1965, Nepozvánka na nevýstavu, 1969, Ume? nie!, 1970, ktorý mal formu telegramu, Nedoraz umenie, 1970), ako aj dlhodobým utopicko-ironickým projektom U.F.O. (od r. 1970). Iným spôsobom rezonuje s ideou a. tvorba Petra Meluzina (1947), ironicky komentujúca umelecký svet, ktorý sa živi svojimi vlastnými mýtmi. Túto polohu tvorby reprezentuje cyklus Art is not

dead I., -III. (1991-1992), ako aj voľne nadväzujúci projekt *Hibernation of Art* (1994). Dôslednou prácou s výtvarným → citátom, ako aj využívaním stratégie → apropriacie, sa do blízkosti a. posúva časť tvorby Petra Rónaia (1953), predovšetkým *Message Saloon*, 1992, *Hommage à Hommage*, 1992, akcia *Sorry, No Art Today* (1992).

Lit.: Richter, H.: *Dada Art and Anti-Art*. Thames & Hudson. London 1965. Hendricks, F.: *Fluxus Codex*. New York 1988. Thomasová, K.: *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Pallas, Bratislava 1994. Matuščík, R.: ...predtým. *Prekročenie hraníc: 1964-1971*. PGU, Žilina 1994.

Jana Geržová

## APROPRIÁCIA (lat. *appropriare* prisvojiť si, privlastniť si), syn. adopcia, privlastnenie

Výtvarná stratégia spochybňujúca koncept jedinečného, unikátneho umeleckého diela, ktorá je postavená na privlastňovaní už existujúcich obrazov zo sveta médií, reklamy a umenia (vrátane konkrétnych umeleckých diel). A. má svoje východiská v → readymade M. Duchampa (od r. 1913), ktorý radikálnym spôsobom zrelativizoval význam originálneho umeleckého diela privlastnením hotových konfekčných predmetov a eliminoval podiel ľudskej ruky na vytvorení umeleckého objektu, čím spochybnil inštitúciu autorstva. A. súvisí s novou definíciou kreativity (zrovnoprávnenie vytvoreného a nájdeneho), zvýznamnením kontextuálnosti umenia, myšlienkou smrti autora (R. Barthes) a víziou sveta ako → simulakra (J. Baudrillard). Objavuje sa už zač. 60. r. ako reakcia na elitárstvo avantgardy, predovšetkým v hnutí → neodadaizmu, → pop-artu a v okruhu francúzskeho → nového realizmu. V pop-arte dominuje predovšetkým privlastnenie si a multiplikácia predmetov konzumnej spoločnosti (plechovky Campbellovej polievky a krabice pracieho prášku Brillo) v tvorbe A. Warhola (1928-1987) a ďalších autorov (R. Rauschenberga, 1925, R. Lichtensteina, 1923-1997, E. Kienholza, 1927-1994). Manifest Nových realistov (1961) rozširuje pojem nájdeneho predmetu a readymade na a. celého komplexu moderných aktivít, ktoré súvisia s veľkomestským životom a jeho masovou kultúrou. V tomto zmysle sa nielen predmet, ale aj mesto, ulica, továrň alebo obchodný dom môžu stať nájdenu a privlastnenou realitou a bezprostredným materiálom umenia. V povojnovom vývine mala podstatný význam Vygumovaná kresba R. Rauschenberga z r. 1953, ktorá vznikla odstránením originálnej kresby W. de Kooninga. Toto provokatívne gesto a. prekročilo hranice, ktoré rešpektoval sám M. Duchamp (práca s mechanickou reprodukciou Leonardovej Mony Lizy v readymade L.H.O.O.Q., 1919). Novú podobu dostáva a. v → postmoderne, v tvorbe európskych a amerických umelcov vstupujúcich na výtvarnú scénu v 80. a 90. r. Význam vo vzťahu k a. majú podľa amerického teoretika Arthura C. Danta už 70. r., kedy *história stratila svoju cestu, pretože stratila svoje rozpoznateľné smerovanie v podobe dominantnej umeleckej tendencie*. Táto strata limitujúcich štylistických hraníc znamenala koniec moderny a okrem iného i cestu k voľnému narábaniu s celou históriou umenia, s ktorou moderna a avantgarda programovo prerušili dialóg. Od pol. 70. r. predm. a. formulujú talianski umelci patriaci k hnutiu *Pittura Colta*. Najznámejší



Caravaggio / *Madriht* / Kardoš: Chový Bakchus, 1980

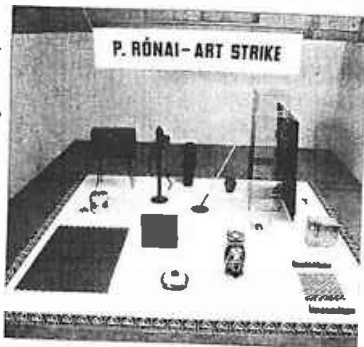
z jeho členov, C. M. Mariani (1931), si a maliarsky jazyk klasicizmu a súčasne konkrétne diela iných umelcov. V tomto období sa a. zredukovala predovšetkým na tému umenia v umení, ktorá sa sa stala ideou viacerých samostatných výstav (Mona Liza v 20. storočí, Duisburg 1978, Umenie v zrkadle, Bienále Benátky 1984). Takto formulovaný problém sa prelína so stratégiou → výtvarnej interpretácie. Radikálnejšia podoba a. sa objavuje v rámci postmodernej spolu s témami krízy identity, straty autorstva a simulácie. V tvorbe amerických umelcov J. Schnabela (1951) a D. Salleho (1952) sú kombinované nesúrodé obrazové fragmenty prevzaté z rôznych kontextov (kreslené vtípy, fotografia, známe maľby, film, pornografia). Obrazy vytvárajú ako rozbité celky, v ktorých nie sú jednotlivosti v kauzálnom vzťahu. Podľa D. Kuspita nie je umelec, ktorý používa stratégiu a. vôbec ovplyvnený tým, čo si privlastňuje... a privlastnené nie je pre neho inšpiráciou ani katalyzátorom... privlastnené je videné... ako jednoduchá vizuálna konštrukcia... zámer obsiahnutý v privlastňovanom objekte je neutralizovaný a znehodnotený. Stratégia postmodernej a. sa objavuje predovšetkým v tvorbe mladších amerických umelcov → neokonceptuálnych tendencií: S. Levinovej (1944), M. Bidla (1953), C. Shermanovej (1954), J. Koonsa (1955), H. Steinbacha (1944), R. Princa (1949), P. Halleyho (1953). Mnohí z nich zastávajú názor, že nič v umení nie je nové, a preto skôr prezentujú reprezentáciu idey, ako ideu samu (D. Waldmanová). Odlial prameni ich dôsledná práca s → citátom a kópiou, ako aj uplatňovanie stratégie dekonštrukcie. Postmodernisti vidia reprezentáciu a realitu ako pojmy, ktoré sa prekrývajú. Toto vedomie je ovplyvnené možnosťami televízie a ostatných masových médií, ktoré ponúkajú iba filtrovanú víziu reality. Významnú pozíciu má S. Levinová, ktorá od r. 1979 vytvára sériu a. diel pod spoločným názvom Podľa (After). Od r. 1980 robí materiálové kópie privlastnených diel rovnakou technikou, akou bol urobený originál. V tomto modeli a. sa stráca nielen rozdiel medzi originálom, → citáciou a kópiou, ale je principiálne spochybnený aj význam autorstva a inštitúcia znelectva. Postupne prefotografovala fotografie E. Westona, E. Portera, W. Evansa, nanovo namaľovala obrazy V. Kandinského, K. Maleviča, V. van Gogha, P. Cézanna, prekresli



Simona Bubánová-Tauchmannová: Malé obrázky, 1990

lila E. Schieleho. Tým, že si vyberá výlučne diela mužských autorov, sú jej práce čítané aj v kontexte → feminizmu. M. Bidlo vytvára podľa knižných reprodukcii kópie obrazov ranej moderny (veľká séria Picassove ženy, 1988), neskôr a. rané pop-artové práce A. Warhola, pričom vo vlastných názvoch (Nie Warhol, 1989, Toto nie je De Chirico, 1989-1990) odkazuje na zdroj svojich a. S redefiniáciou identity sa stratégia a. objavuje vo fotografiách C. Shermanovej. V cyk-

Peter Rónai: Message saloon, 1992



le United Film Stills si privlastňuje jazyk a formu fiktívnych filmových scén z 50. r., pričom v nich sama vystupuje v úlohe ženských prototypov. Shermanová, ktorej umenie žije rozpadom mýtu o originalite a autentickosti rovnako umelca, ako aj umenia, doviedla a. k zaujímavému posunu v sérii Historické portréty (1988–1990), v ktorých si na pôdoryse inscenovaných autoportrétov privlastnila celú škálu historických obrazov. A. sa v radikálnej podobe prejavuje v skupinových aktivitách anonymných umelcov a kurátorov vzdávajúcich

sa svojich autorských identít v prospech kolektívnych projektov, ktoré sú často postavené na a. historických výstav. Napr. medzinárodná výstava moderného umenia (Armory Show), uskutočnená r. 1993 v New Yorku, doslova kopirovala historickú Armory Show z r. 1913.

Na Slovensku sa a. objavuje od neskorých 60. r. ako čiastková metóda používaná v kontexte → výtvarnej interpretácie, ktorá pod vplyvom tvorby Rudolfa Filu (1932) a Alexa Mlynárčika (1944) získala pozíciu jednej z dominantných umeleckých stratégií až do neskorých 80. r. V tvorbe R. Filu sa objavuje v prvotnom akte privlastnenia reprodukcií umeleckých diel iných autorov, ktoré sú ďalej ironicky komentované a kulminujú v sériách kamufláží, persifláží, alúzií a invokácií v 70. r. U A. Mlynárčika prichádza impulz od teoretika nového realizmu P. Restanyho. A. má v jeho tvorbe podobu privlastnenia nájdenej reality – mesto Bratislava (HAPPSOC, 1965, spolu so Stanislavom Filkom), autentických nápisov na parížskom moste (Most Alexandra III., 1966), alebo diel iných umelcov (G. Courbeta, E. Degasa, L. Fullu), ktoré sú ďalej výtvarne interpretované (Dobry deň, pán Courbet, 1969, Memoriál Edgara Degasa, 1971, Evina svadba, 1972). Medzi výtvarníkmi nadväzujúcimi na idey R. Filu a A. Mlynárčika sa čistá podoba a. uplatnila v kontexte výtvarných interpretácií Vladimíra Kordoša (1945), v sérii jeho fotografizmov z r. 1980. Vychádzajúc z historických malieb Caravaggia, realizoval private → performance, v ktorých vystupoval v úlohe Caravaggiových maliarskych modelov (Chorý Bakchus, Chlapec uštipnutý škorpiónom, Chlapec s košíkom ovocia). Výtvarná manipulácia s predstavou vlastnej identity evokuje istú príbuznosť s neskoršími Historickými portrétmi C. Shermanovej, ktorá desať rokov po V. Kordošovi použila vo fotografii č. 224 z r. 1990 rovnakú výtvarnú predlohu (Caravaggiov Chorý Bakchus). V kombinácii s inými umeleckými stratégiami sa a. objavuje v tvorbe Petra Meluzina (1947), Ladislava Čarného (1949), a predovšetkým Petra Rónaia (1953), ktorého a. umeleckých diel avantgardy, predovšetkým M. Duchampa (DUCHAMPION, SAM IZ DADA, 1984, MATERČINA – Opačne Fungujúce Umenie, 1990, MUTT R, 1992, Postduchamp, 1991–1992) vyústila do vytvárania tautologických refazcov, kde sa objektom a. stali vlastné diela autora (Message saloon, 1992, Pamätná izba, 1993, Alter Ego, 1993). Z mladších postmoderných umelcov sa od zač. 90. r. objavuje a. v tvorbe Simony Bubánovej-Tauchmannovej (1961) v cykle malieb, v ktorých zohráva významnú úlohu výtvarný → citát objavujúci sa ako jedna zo štruktúr diela, alebo v radikalizovanej podobe

ako maliarska kópia historických obrazov, alebo obrazov vypožičaných zo sveta reklamy (kópia Bronzinovej Alegórie lásky v obraze Verím v silu lásky, 1991, séria malieb Malé obrázky, 1990). Vedomé rezignovanie na originalitu umeleckého diela sa objavuje v druhej vlne postmoderny na Slovensku v tvorbe mladších umelcov, ako napr. Gabriela Hošovského (1966) a Cyrila Blaža (1970), ktorí v tom čase dôsledne využívajú stratégiu a. Osobitým slovenským príspevkom a. je nezávislá participácia domácich umelcov na významných medzinárodných projektoch. V r. 1972 si takto privlastnil 36. ročník Bienále v Benátkach A. Mlynářík (BATEAU-LAVOIR '72, USS Springfield), r. 1990 realizoval Peter Rónai spolu s Ľubom Stachom (1953) svoj privátny projekt nezávislej účasti ART '90, na výstave mladého umenia Aperto '90 (Bienále Benátky).

Lit.: Waldmanová, D.: Collage, Assemblage, and The Found Object. Harry N. Abrams, INC., New York 1992 (kap. Appropriation). Kuspit, D.: The Cult of the Avant-Gard Artist. Cambridge University Press, New York 1993 (kap. Cloning and Coding the Avant-Garde: Appropriation Art). Liška, P.: Minimalistická postmoderna Sherrie Levine. Výtvarné umění 1993, č. 1, s. 9–15. Bissell, T.: Od polévky v plechovke k sardinkám v plechovce: anebo umelecké přivlastnění a síla ženy. Výtvarné umění 1993, č.1, s. 16–20. Stangos, N. (ed.): Concepts of Modern Art. Thames and Hudson, London 1994 (kap. Postmodernism and Art of Identity, s. 271). Danto, A. C.: After The End of Art. Princeton University Press, Princeton 1997. Jana Geržová

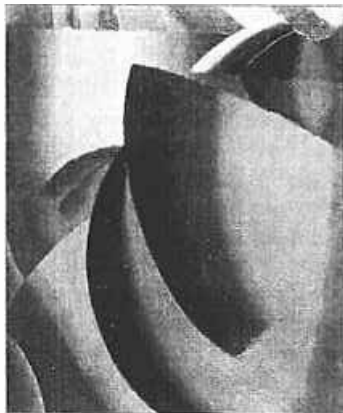
### ARCHETYP (gréč. *archétypon* pravzor, pratyč)

Vo výtvarnom umení pravzor, praforma, praobraz: prvotná, východisková podoba historicky sa meniacich tém a námetov, ktoré vyjadrujú základné chápanie, výklad sveta a postavenie človeka v ňom. Odráža procesualnosť a dialektiku premien skutočnosti, opakujúce sa, večné situácie ľudského bytia, základné, najvýznamnejšie skúsenosti človeka a ľudského spoločenstva (zrod a zánik, život a smrť, kolobeh, cesta, počiatok, chaos, svetlo a tma, mužský a ženský princíp a pod.). Do histórie a teórie umenia, literárnej vedy a kritiky sa termín dostal z analytickej (hlbínnej) psychológie C. G. Junga (1875–1961), v ktorej a. tvorí jeden zo základných pojmov. Jung chápal psychiku človeka (kolektívne nevedomie) ako prameň obrazových štruktúr predstavivosti, v ktorých sa reprodukujú najstaršie *primitívne* začiatky myslenia a členia vyjadrené v a. (pravzoroch ideí, javov, vecí). A., *archaické pozostatky, prvotné obrazy* existujú ako pred-dispozície, apriórne schémy, potenciálne štruktúry nevedomia a ako archetypálne predstavy, ktoré sú obrazným vyjadrením, konkretizáciou predchádzajúcej latentnej štruktúry, realizovanej vo vedomí. V umení ide o realizovaný a., objektívizovanú a manifestovanú archetypálnu predstavu, ktorá odkazuje na pôvodné, východiskové významové jadro, konštantne prítomné a opakujúce sa v priebehu dejín umenia, uchovávané v mytologických a umeleckých predstavách (napr. vajce ako symbol začiatku, zrodzenia, prírodného a vesmírneho kolobehu, podobne forma kruhu, oválu, *aurý, mandorly* vo význame svätožiari, Mesiaca, Slnka, Zeme, príslušnosti ľudskej psychiky k vesmírnemu priestoru, téma duše – *anima*, matriarchálna téma Veľkej matky – Venuše, téma stromu, cesty a pod.). Popri tom sa archetypálna predstava vyznačuje historicitou vo vzťahu ku konkrétnemu prostrediu, miestu, času, psychologickému konštelácii jedinca, prostredníctvom ktorého sa realizuje: pri zachovaní zá-



Vladimír Kompánek:  
Lesná madona

1966



kladnej sémantikej totožnosti svojho psychického substrátu má schopnosť vyjavovať sa na rôznych stupňoch historického vývinu, v rôznych štýloch, z rôznych emocionálnych a individuálnych aspektov. Problematiku a. v konkrétnych umeleckých disciplinách významnou mierou rozpracovala západná estetika a literárna veda: M. Bodkinová (Archetypálne vzory v poézii, 1934), L. Fiedler (Archetyp a rukopis, 1952), N. Frye (Anatómia kriticismu, 1957). Z tejto skutočnosti je odvodený aj názov jednej celej tendencie, tzv. *archetypálnej kritiky*. Vo výstavnej teórii problematiku a. aplikoval napr. E. Neumann a H. Read. Treba zdôrazniť, že v umeleckej histórii, teórii a kritike funguje a.

predovšetkým ako čiastkový interpretačný pojem, preto pokus vzťahovať ho na interpretáciu väčších celkov umelecko-historického materiálu je polemický. Navyše, v súčasnej umeleckej teórii a kritike sa pojem a. dosť vzdialil svojmu pôvodnému významu a používa sa značne rozdielne: vo význame symbolu, motívu, témy, formy (*praformy*), znaku a pod., ktorý má silne emocionálne, mýtické myšlienkové podhubie. V Čechách sa problémom a., ako aj interpretáciou umeleckého diela z hľadiska a., zásadným spôsobom zaoberal F. Šmejkal, na Slovensku sa archetypálnou kritikou inšpirovali najmä Oskar Čepan (interpretácia diela Mariána Čunderlíka, Rudolfa Filu) a Juraj Mojžiš. V modernom umení, ktoré sa obracia k pôvodným prameňom tvorby, primitívnym, mimoeurópskym kultúram, formám a predstavám koreniam v umeleckom nevedomí a kolektívnej pamäti ľudstva, sa významným spôsobom reaktivujú mýtotvorné zložky ľudskej psychiky a nastáva široká renesancia základných archetypálnych symbolov (G. de Chirico, P. Klee, M. Ernst, J. Miró, J. Šima atď.). Návrat k praveku, ktorý sa uskutočnil prostredníctvom reduktívneho, abstrahujúceho procesu, predstavuje jednu zo základných vývojových tendencií sochárstva 20. st. (C. Brancusi, N. Gabo, A. Pevsner, H. Moore, B. Hepworthová a ďalší). V jednotlivých smeroch i v tvorbe umelcov 2. pol. 20. st., predovšetkým v → arte povera (M. Merz) a umení v krajine (W. de Maria, R. Smithson, R. Long, M. Heizer) sa archetypálne predstavy a symboly často stotožňujú s primárnymi prírodnými materiálmi (ako je drevo, kameň, voda, hlina, parafín, zrná, využitie stôp ohňa, zrkadlenia oblchy) alebo s elementárnymi tvarmi (kruhom, štvorcóm, trojuholníkom) i sémantizovanými formami (balvanom, pyramídou a pod.). V prejavocho → akčného umenia a → body-artu sa a. objavuje vo forme rituálnych akcií (J. Beuys).

Problematiku a. v slovenskom umení 2. pol. 20. st. registrujeme v niekoľkých rovinách. Sochársky a. sa prvýkrát objavuje po r. 1945 v tvorbe Rudolfa Uhra (1913–1987). Ranú figuratívnú lyricko-primitivizujúcu koncepciu a. (cyklus Zem,



Andrej Rudavský:  
Nedefná ozvena, 1968

1947–1948), v ktorej vychádzal z podnetov mimoeurópskych archaických kultúr i z voľných inšpirácií dielom C. Brancusiho, inoval pred pol. 60. r. do podoby inštinktívne rudimentárneho, nefiguratívneho znaku nasýteného drsnou monumentalitou masívneho sochárskeho gesta a emóciami rustikálnej mentality. Uher jedinečným, moderným spôsobom vo svojom diele spojil rukopisnú expresívnosť s náznakovou geometrizáciou tvaru, archaický predcivilizačný mýtus so senzibilitou technickej, *urbánnej* súčasnosti, pričom dôležitú úlohu v jeho tvorbe zohrala črta *naturalnej metafyzickosti*, predstavy a obrazy čerpané z *génia loci* vidieckej krajiny. Na prelome 50. a 60. r. začali vo svojej tvorbe reflektovať problematiku archetypálnej formy sochári a maliari Skupiny M. Galandu. Ich smerovanie sa spočiatku viaže na racionálne *konštruovanie veľkej znakovkej formy*, až neskôr sa obohacuje mýtickými a etnickými prvkami. Vladimír Kompánek (1927) buduje sochársku koncepciu znakových figúr, *penátov*, ako ochranných božstiev *dreveného domova* (Dominik Tatarka) na základe syntézy empirických a vizuálnych podnetov prostredia, ako aj procesu výtvarného abstrahovania, podnetov moderného sochárskeho tvaroslovía. Vytvára svoju *abecedu* výstavby tvaru, ktorej základom sú motívy ženských postáv, *poľné* znaky odvodené z a. skladby fragmentov ľudovej architektúry, či z morfológie jednoduchej vertikály stromu. Pôsobia ako emblémy fenomenálne zovšeobecňujúce archaickú kolektívnu pamäť rodu, pojmové, hmatové a vizuálne asociácie slovenského vidieckeho domova: *azda tu tkvie nielen kmeňová osnova plastík, ich totemická výrazová sila... systém znakov blízkych hieroglyfickému písmu, kríže, kolesá, zvoničky, obmeny znakov ženskej siluety, poľných atribútov...*, ktoré *všetky evokujú magickú formulu mýtického času*. (Rusinová, Z.: Vladimír Kompánek. Úvod v katalógu výstavy. SNG, Bratislava 1993). Kým Kompánkovo a. má kompaktný skladobný a konštruktívny základ, tvarová a obsahová koncepcia tvorby Andreja Rudavského (1933) je odlišná: vychádza z využitia asamblážovej skladby. Jeho sochy a objekty, drevené a šindľové konštrukcie vyrastajú z myšlienkového podhubia slovanskej pohanskej mytológie, rovnako ako z ideových a obrazových filiácií ranokresťanského horizontu dejín, dodržiujú *svojské spojenie architektúry a figurácie ...postavu archetypu – stojacej postavy predka s ohnutými kolenami, často so zvýrazneným lonom, neskôr aj s náznakom rozpažených (rúk) krídel...* (Hrabušický, A.: 60. roky. Výtvarný život, 1993, č. 2–3, s. 7.). V diele ďalšieho z predstaviteľov Skupiny M. Galandu, Milana Lалуha (1930), je a. vpletený do predmetnej znakovkej siete jeho charakteristického výtvarného štylizáčného systému postaveného na syntéze expresívnej farebnosti a racionalizujúcej skladby. Pavol



Pavol Tóth:  
Torzo, 1967



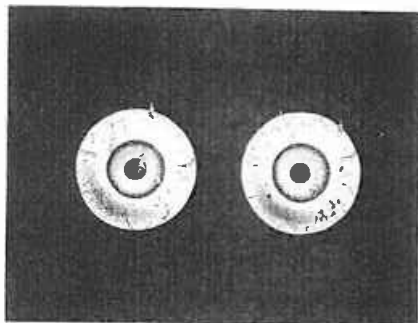
Jana Želibská:  
Kandarya-Mahádeva, 1968



Ivan Csuda: AIDS, 1987



podobe prostredníctvom emblematického motívu figúry (resp. jej časti) nachádzajúcej sa v medzných životných situáciách (motívy života a smrti, letu a pádu a pod.). Kým Pašték a. je vo svojom uchopení civilistickejší, Kraicovej intuitívne a citovo *primárnejší*, Jankovičov zas mytologicky *inverzný*. Pri diele Mariána Čunderlika (1926–1983) a Rudolla Filu (1932) možno o a. východisku hovoriť v rovine prítomnosti prvotného *stvoriteľského* gesta, primárneho hnetenia hmoty ako kozmickej matérie. Stanislav Filko (1937) vo svojom zložito štruktúrovanom *ontologickom* programe mnohostranne narába s intuitívnou kozmologickou metaforou (systém siedmich čakier). Črty rituálnej archetypálnosti nachádzame od 60. r. → v akčnom umení. U Alexa Mlynárčika (1934) sa archetypálne symboly, citované zo známych textov prelínania života s utopickou víziou (myšlienka spojenia kozmickej vajca a hudby). V centre tvorby Jany Želibskej (1941) sú od začiatkov prítomné rituály stvorenia, erotizmu, prírodných kolobehov, tematizácia ženského princípu (znak *jóni*) transformovaného prostredníctvom aktuálnych, mixmediálnych tendencií, avšak cez prizmu civilizačnej skepsy a odstupu. Aj Dezider Tóth (1947) v niektorých → akciách a → performanciách zo zač. 80. r. tematizuje archaické, biblické, sexuálno-erotické podtexty. V rituálnych akciách a performanciách zoskupenia P.O.P., ktoré v 80. r. vytvorili Ladislav Pagáč (1949), Viktor Oravec (1960) a Milan Pagáč (1960), sa cez manipuláciu s telom v prírode *interaktívne* narába so základnými – existenciálnymi – ľudskými situáciami. Novým spôsobom sa problém a. (predovšetkým v metaforickej a symbolickej rovine) oživuje v → individuálnych mytológiách generácie novej *divokej* maľby inšpirovanej transavantgardou, najcharakteristickejšie v tvorbe Ivana Csudaia (1959), Laca Terena (1960), Simony Bubánovej-Tauchmannovej (1961), ako aj mladšieho Bohdana Hostiňáka (1968).

Bohdan Hostiňák: *Horúce muchy*, 1994

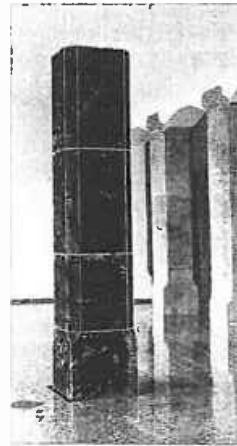
Lit.: Bodkinová, M.: Archetypal Pattern in Poetry. Oxford 1934. Read, H.: Výchova uměním. Odeon, Praha 1967. Šmejkal, F.: Kosmické vejce. Příspěvek k problému archetypální symboliky Umění, 23, 1975, č. 3, s. 226–258. Lorenzová, H.: Mýtus a literatura. Estetika, 14, 1977, č. 3, s. 176–196. Starý, R.: Potiže s hlubinnou psychologií. Ezejistická studie o analytické psychologii C. G. Junga. Prostor, Praha 1990. Jung, C. G.: Archetypy a kolektivne nevedomie. 1. a 2. časť. Knižná dielňa Timotej, Košice 1998. Mojžiš, J. a kol.: Archetyp – mýtus – utópia. Katalóg výstavy. ŠG, Banská Bystrica 1998.

Katarína Bajcurová

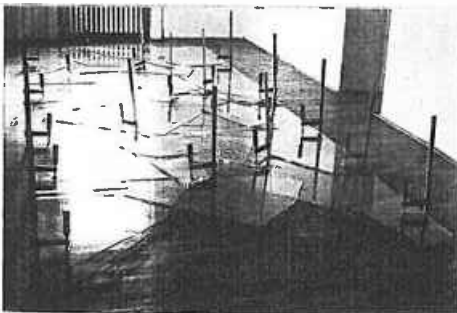
**ARTE POVERA** (tal. *arte* umenie, *povero* chudobný, jednoduchý, prostý)

Výtvarné hnutie združujúce umelcov programovo využívajúcich jednoduché nevýtvarné materiály prírodného a industriálneho charakteru, ktoré sa sformovalo kon. 60. r. v Taliansku. Pomenovanie dostalo podľa výstavy *Arte povera* Im spazio v galérii La Bertesca v Janove r. 1967, ktorá sa uskutočnila mesiac pred publikovaním prvého manifestu hnutia. Autorom jeho textu bol taliansky kritik a teoretik hnutia G. Celant (*Flash Art*, november 1967), podľa ktorého a. p. *vyjadruje prístup k umění, který je v podstatě antikomerční, nejistý, banální a antioficiální, který se zabývá hlavně fyzickými vlastnostmi média a proměnlivostí materiálů. Jeho význam spočívá v zaujetí umělců materiály a celkovou realitou a v jejich pokusu interpretovat tuto realitu...* (Lucie-Smith, E.: *Art Today*, Praha 1996, s. 146) A. p. prinieslo používanie *chudobných* neklasických materiálov (sklia, uhlia, handier, plechu, asfaltu), prírodných prvkov (dreva, kameňa, vody, ohňa, trávy a pod.) a prácu s vybranými reáliami (elektrinou, gravitáciou, neónmi). Protagonisti hnutia vystupovali proti tradičnému chápaniu artefaktu, ako aj proti galerijnej manipulácii s dielom (uprednostňovali negalerijné výstavné priestory, využívali netrvanlivé materiály, problematické z hľadiska uchovávania umeleckého diela a pod.). Vytvárali predovšetkým → objekty, → inštalácie a → environmenty, v ktorých nechávali pôsobiť materiály v surovom stave a fyzikálne vlastnosti nimi vytvoreného prostredia. Materiál sa stával nositeľom významových a estetických zložiek diela, osou výpovede a artikuláciou myšlienky. Predstavitelia a. p. rozšírili spektrum výrazových prostriedkov a materiálov, aj spôsob práce s nimi. Devizou *chudoby* deklarovali slobodnú voľbu umelca – povýšil každý materiál na umelecký. A. p. tvorilo súčasť širšieho prúdu radikálnych tendencií 2. pol. 60. r. na euro-americkej scéne (→ minimalistického umenia, → konceptuálneho umenia, → umenia v krajine). Hlavnými strediskami boli Turín a Rím, v 70. r. sa hnutie rozšírilo aj mimo Talianska a silne ovplyvnilo európsku umeleckú scénu. Významné výstavy: *Arte Povera*, Miláno 1970, Mníchov 1971, *Land Art – Arte Povera – Conceptual Art*, Turín 1970, *Documenta 5.*, Kassel 1972.

Hlavnými predstaviteľmi a. p. sú: A. Boetti (1940–1994), L. Fabro (1936), J. Kounellis (1936), M. Merz (1925), M. Pistoletto (1933), G. Paolini (1940), P. Pascali (1935–1968), G. Penone (1947), G. Zorio (1944). Pribuznú polohu nachádzame v tomto období aj u P. Manzoniho (1933–1963), ktorý používal sadru, slamu, kaolín, sklenú vatu alebo dokonca ekre-

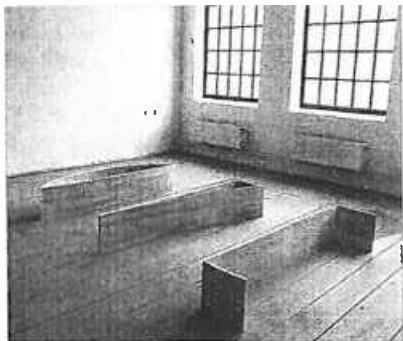


Ilona Němethová: *Stip*, 1995



Viktor Oravec – Milan Pagáč: *Relatívne veľké sklo*. 1994

ment umelca, u Y. Kleina (1928–1968) pracujúceho s práškovým pigmentom a plátkovým zlatom, alebo L. Fontanu (1899–1968), ktorého signatúrou sa stali perforované plátna. Napriek tomu, že hnutie a. p. malo spoločnú platformu, každý z autorov si postavil svoj register výrazových prostriedkov, podľa ktorých je jeho tvorba dobre identifikovateľná. M. Merza charakterizujú kultové stavby, tzv. *iglú*, používanie neónov a Fibonacciho číselného radu, s J. Kounellisom sa spája

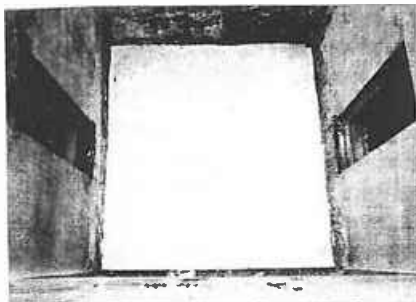


Emilka Vargová: Lavice, 1995

paralelné využitie organických materiálov (uhlia, bavlny, vlny, kameňov, vlasov) a industriálnych štruktúr (kovových konštrukcií postelí, odliatkov antických stĺpov a pod.), ako aj využitie ohňa a elektriny ako symbolov zmeny, energie, ale aj deštrukcie. Výrazný divadelný prvok obsahujú práce P. Pascallioho, dômyselné využitie reflexných vlastností zrkadla charakterizuje objekty a inštalácie M. Pistoletta, zväčšené kvetináče s fantastickými rastlinnými kreáciami sú typické pre G. Penoneho atď. Proti hlasnej *mystifikácii* banálnych predmetov a objektov → pop-artu a → nového realizmu sa a. p. profilovalo *mlčanlivou demonštráciou* zvolených materiálov a vecí s introvertnou energiou, celistvejším a hutnejším podaním.

Na Slovensku nenachádzame priame vplyvy hnutia a. p. V našom prostredí sa tento fenomén neudomácnil a dodnes nie je možné označiť kľúčového predstaviteľa, ktorého tvorba by sa plne niesla v znamení a. p. a bola by s ním i časovo synchrónna. Táto situácia súvisí na jednej strane s nemožnosťou prezentácie tohto druhu umenia v oficiálnych galerijných inštitúciách v období 1968–1989, ktorému dominoval → socialistický realizmus, na druhej strane s preferovaním iných spôsobov vyjadrovania (predovšetkým → konceptuálneho umenia) v budovanej sieti → neoficiálneho umenia na Slovensku. Z výtvarníkov staršej generácie, ktorí pracovali s *chudobnými* materiálmi príbuzným spôsobom ako predstavitelia a. p., uveďme Juraja Bartusza (1933), ktorý po r. 1980 prešiel od konštruktivistických diel k subjektívnej *senzibilite*. Neklasické materiály začal programovo využívať predovšetkým pri svojich akciách (Tehla hodená do tuhnúcej sadry, 1980, Lámanie cez kameň I.–IV., 1984 a pod.). Od zač. 90. r. zdôrazňuje Bartusz ekologický akcent svojich akcií a → environmentov, ktoré sú posta-

vené na silnom kontraste prírodných prvkov (ako sú kamene, voda, obilné zrnó, kôra zo stromov, perly) a industriálnych ne-materiálov (asfaltovej lepenky, plechu, kaučukového asfaltu, hliníkovej fólie), pričom podčiarkuje potrebu obnovy našej civilizácie (Noemova archa v zatmení, 1991, Eko-sendvič, 1991, Veštbá 1992). Ilona Némethová (1963) je druhou autorkou, ktorá od r. 1990 využíva vo svojich prácach postupy blízke



Peter Kalmus: Spomienka na Maleviča 1992

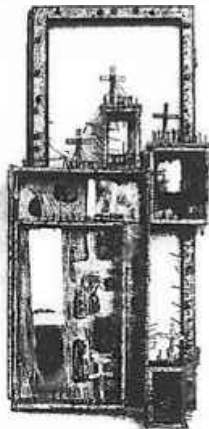
hnuliu a. p. Materiály (nie technológie) použité v jej inštaláciách (nepálené tehly, piesok, zemina, prútie, ľudské vlasy a pod.) sa priamo podieľajú na mnohovýznamovosti výpovede, stávajú sa nosnou kostrou obsahu. Charakteristická je práca v hraničných polohách, balansovanie medzi brutalitou kuchynských nožov (Brána, 1992) a mäkkosťou vankúšov (Naše sny, 1996). Príznačné je používanie *archaických* štruktúr v podobe špirál, labyrintov, koridorov, kde pertraktuje existenciálnu zónu napätia, úzkosti a zablokovania (Stena, 1995, Labyrint, 1996). V → site-specific realizáciach využíva danosti špecifického prostredia: plexisklový stĺp naplnený vlasmi, situovaný v stĺpovej sieni tzv. Berlínky (Stĺp, 1995), staré železničné trámy prechádzajúce cez šamorínsku synagógu k tóre (Cesta, 1996). Ostatní domáci výtvarníci majú styčné body s hnutím a. p. iba prostredníctvom časti tvorby alebo dokonca iba niekoľkých diel. Dvojica Viktor Oravec (1960) – Milan Pagáč (1960) pracovala v r. 1993–1994 s priemyselne vyrábaným tabuľovým sklom a *merzovskými* kovovými svorkami, v ktorých obnovovali integritu celku z rozbitých častí (Relatívne veľké sklo, 1994) či prostredníctvom kúskov skla a zrkadiel v tvare helvétskeho kríža dokumentovali švajčiarsky Quality product (1994). V r. 1994 vytvorili z kovových konštrukcií, asfaltu a skla neprechodnú *hraničnú* situáciu priamo vo výstavnej sieni (Hranica bez názvu). Podobne sa k a. p. približuje tvorba Emöke Vargovej (1965) v tých dielach, kde používa ako základný materiál parafín, vytvárajúc raz tiché, kontemplatívne prostredie (Bez názvu, 1992), raz inštalácie plné napätia vo variácii krehkých lavíc bez funkčnosti (Lavice, 1995). Peter Kalmus (1953) používa ako svojský výtvarný materiál rozsypanú soľ, ktorú chápe ako *výťažok* mentálnej činnosti. Soľ vytvára základnú platformu na komunikáciu a predstavuje dostredivý moment v jeho vizuálnych posolstvách (Štyri stavy duše, 1990, soľ, sololít, Spomienka na Maleviča, 1992, tona soli).

Lit: Celant, G.: Arte Povera. Milano 1969. Live in Your Head, When Altitude Becomes Form. Kunsthalle Bern 1969. katalóg. Celant, G.: Conceptual Art, Arte Povera, Land Art. Turin 1970. Documenta 5, Kassel 1972. katalóg. Westkunst – Zeitgenössische Kunst seit 1939. Köln 1981. Verso | Arte Povera. Katalóg, Miláno 1989. Zhoř, I.: Proměny soudobého výtvarného umění. Praha 1992. Lucie-Smith, E.: Art Today. Slovart, Praha 1996. Christov-Bakargiev, C.: Arte Povera. London 1999.

Vladimír Beskid

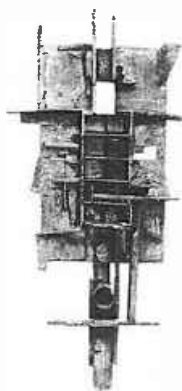
**ASAMBLÁŽ** (angl. *assemblage* montáž, *assemble* zhromažďovať, spájať dovedna)

A. je montáž heterogénnych elementov, ktorá sa situuje do intermedálnej zóny medzi maľbu a sochu. Podľa A. Franzkeho patria k raným a. dnes stratené Boccioniho práce, ktoré r. 1913 vystavil v Galerie La Boetie v Paríži. K prým a. sa radia aj práce maliarov A. Magnelliho (Zátišie, 1914 – včlenenie fľaše a hlinej misy do bronzovej formácie) a G. Severiniho (Industriálny vek, 1915 – asamblovaný reliéf z kovových súčiastok). Asamblované → objekty sa objavili aj u dadaistov (M. Duchampa, K. Schwittersa, M. Raya, F. Picabiu atď.). Z 20. r. pochádzajú a. M. Ernsta, H. Arpa, z 30. r. a. ostatných surrealistov: Daliho Object scatologique a fonctionnement symbolique z r. 1931, kde asambloval drevenú lyžicu, dámsku topánku z červenej kože, jej fotografiu, olovnicu a pod., a W. Freddieho a R. Penrose



Stanislav Filko:  
Ottár súčasnosti, 1963

Jaroslav Kočíš: Rameňá ikona, 1964



ho. Technika a. oživa kon. 50. a zač. 60. r. najmä u predstaviteľov → umenia v surovom stave (J. Dubuffeta, G. Chaissaca), → pop-artu (C. Oldenburga, R. Rauschenberga) → nového realizmu (Armana, M. Raysseho, D. Spoerriho). A. industriálneho a civilizačného odpadu v spojení s → kolážou a → dekolážou sa objavuje u W. Vostella (1932-1998), J. Dubuffeta (1901-1985), G. Chaissaca (1910-1964). Ako Art of Assemblage (Umenie asambláže) označil W. C. Seitz r. 1961 výstavu v Museum of Modern Art v New Yorku a zaviedol tak nový termín. Seitz zhromaždil a. od čias prvých objektov P. Picassa až po diela amerického pop-artu a nového realizmu. Výstavou chcel dokázať, že to, čo sa nazýva a. či kolážovým environmentom (*nové starožitnosti*), fascinovalo umelcov už od čias G. Apollinaira. Najmä Arman (1928) sa preslávil systematickým zhromažďovaním predmetov z rozličných materiálov v plexi-

sklových vitrínach formou → akumulácie, ale i tvorbou a. (nádobý na smeti, pozostávajúce z rozličných odpadkov, niekedy na výstavných sokloch). Známe sú a. prestretých stolov (→ obrazy pasce) D. Spoerriho (1930) vytvárané zvyčajne z kusov riadu a zvyškov jedál lepených na dosky. M. Raysse (1936) sa sústredil na a. z plastických objektov. Od a. sa dostal k experimentálnej pop-artovej maľbe, v ktorej využíval projekciu útržkov filmov či fotograficky reprodukováných výjavov na plátno, ako aj včlenený neónový detail. C. Oldenburg (1929) už od r. 1960 vytváral a. z pokrivaných novin, nájdených odpadkov a z papiermaché. V tvorbe M. Merza (1925), jedného z predstaviteľov hnutia → arte povera, prerástli a. zo 60. r. vytvárané z nájdených každodenných predmetov a neónových nápisov do charakteristických prostredí, tzv. iglú. Kovový odpad ako základ a. obľuboval už D. Smith (1906-1965), jeden z priekopníkov amerického sochárstva v kove. Od 50. r. pracoval na mobilných kovových konštrukciách (tzv. *screw mobiles*) K. Martin (1905), ktoré vytváral asamblovaním z častí kovov na centrálnu armatúru. Objekty z nájdených oceľových častí a kusov plechu asambloval aj Angličan A. Caro (1924), ktorý ich pomalúval unifikujúcou farbou. Asamblované kovové objekty pripomínajúce funkčné stroje vytvá-



Jozef Jankovič:  
Veľké vyznamenanie I., 1964

ral ďalší britský sochár E. Paolozzi (1924). Kinetickými a akustickými aparatúrami z fragmentov kovových predmetov asamblovaných často na os elektromotora sa preslávil J. Tinguely (1925-1991). Americká sochárka L. Nevelsonová (1900) vytvárala priestorové montáže z dreva už od r. 1944. Jej neskoršie a. pozostávajú z drevených readymades a ich fragmentov vkladných do políc, ktoré sú ďalej usporiadané do formy veľkých stien a natierané jednotnou farbou – bielou, čiernou, alebo zlatou. Od 70. r. pracoval s prírodninami, priemyselným a civilizačným odpadom aj T. Cragg (1949). Triedením nájdených predmetov podľa farby alebo tvaru vytváral nástenné i priestorové zostavy.

U nás sa a. objavuje zač. 60. r. v súvislosti s → infor-



melom u Jozefa Jankoviča (1937), Jaroslava Kočiša (1933–1990) a Andreja Rudavského (1933). Jozef Jankovič v prvých objektoch, ktoré vytváral na báze a. a → readymade konfrontuje určitý predmet so skrumážou priemyselného odpadu. Aj neskoršie → pop-artové reliéfy a cyklus Svedectvá (po r. 1965) sú plasticky výtvarne doriešené a pomafúvané výraznými farbami. Andrej Rudavský od zač. 60. r. vytvára asamblovaním rozličných materiálov s nájdeným priemyselným odpadom monumentálne skulptúry, ktoré sa často inšpirujú tvarmi ľudovej architektúry. Integrované do koherentného celku bronzovým plášťom, ktorý z väčšej časti pokrýva asamblované telo objektu, predstavujú syntézu foriem vidieckeho prostredia a urbánneho koloritu. V objektoch od zač. 80. r. asamblovaných z viacerých nesúrodých materiálov a predmetov

Rudavský často používa nájdený balvan opracovaný rytím a brúsením, kovový odpad a robustný drevený klát. K prvým a. u nás patria aj reliéfy a objekty Stanislava Filka (1937), z cyklu Otláre, ktoré predstavujú prechod od zaujatia metriálovými štruktúrami k pop-artovému tvarosloviu (zrkadielka a reklamné fotografie ženského tela). Alex Mlynárčik (1934) komponoval reliéfné a. z pozláteneho dreva na spôsob epitafov a relikviárov (1965), ktoré dotvárali diváci spontánnymi procesuálnymi → grafity na povrchu objektov. Asamblážovými reliéfnymi a objektmi z fragmentov figurálnych torz, bábik a drobných nájdených predmetov sa prezentoval po r. 1965 aj Ivan Štěpán (1937–1986). A. zo štruktúrovo zaujímavých materiálov a drobného konzumného odpadu nájdeme kon. 60. r. aj v ranej tvorbe Juraja Meliša (1942). Od pol. 70. r. sa systematicky venuje a. Otis Laubert (1946). Zbiera drobné predmety a materiálové zvyšky pracovných procesov, triedi ich a akumuluje do reliéfnych a. (napr. Zbierky, od pol. 60. r., Komentáre ku komerčnému textilu, 1982 a pod.) či priestorových inštalácií (Aucájder, 1989, Fluidum, 1991 a i.). Oživa v nich dadaistická poetika prezentácie veci sui generis, ale i hľadanie nových výtvarných a významových korelácií na základe materiálových, tvarových či farebných podobností a kontrastov. Otis Laubert využíva aj špecifický druh a. ako techniky čiastkového či úplného pokrytia nájdeného predmetu inými drobnými predmetmi, ktoré sú buď identické, alebo druhovo spriaznené (ihličím prikrýty kameň, zápalkami polepené sako), aby dosiahol nečakané vizuálne, často metaforické efekty.

Lit.: Seitz, W. C.: The Art of Assemblage. Museum of Modern Art. New York 1961. Rotzler, W.: Objekt Kunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart. DuMont, Kolín 1975. Franzke, A.: Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts. Kolín 1982. Drechsler, W. - Ronte D.: Faszination des Objekts. Museum moderner Kunst. Viedeň 1980. Rusínová, Z. (ed.): V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

Zora Rusínová



Otis Laubert: Zbohatlík, 1996

**AUTORSKÉ KNIHY** (angl. *artist's books*)  
knihy umelcov), syn. umelecké knihy, avantgardné knihy

Pojem a. k. sa spája s tými prácami umelcov (výtvarníkov i literátov), ktoré preberajú formu knihy, a pritom nie sú tradičnou literatúrou. Textová aj obrazová časť a. k. je zväčša koncipovaná jedným autorom, môže však mať i radikálnejšiu podobu, ktorá potláča niektorú zložku tradičnej knihy (obrazovú alebo textovú). V tomto zmysle je a. k. opozíciou krásnych kníh, ktoré zdô-

Alex Mlynárčik: *Anno Domini*, 1971

razňovali dokonalú harmóniu napísaného a zobrazeného. V širšom význame je a. k. interpretáciou cudzieho textu alebo niektorého aspektu privlastnenej knihy (→ interpretovaná kniha). A. k. vychádza zväčša v malom náklade, alebo existuje iba v jedinom exemplári. Na rozdiel od bibliofilii je jej výtvarné spracovanie zámerne jednoduché, s uprednostnením lacných materiálov (paperbackového prebalu, špirálovej väzby, strán rozmnožovaných xeroxom a pod.). A. k. má často podobu zošitov, skicárov, leporel, alebo sú jednotlivé listy ukladané do samostatných krabic. Pojem a. k. je frekventovaný od kon. 60. a zač. 70. r. Prvá veľká výstava bola r. 1972 v Nigel Greenwood Gallery v Londýne pod názvom *Book as Artwork*, kurátorsky pripravená G. Celantom a L. Morrisovou. V r. 1973 knihovník Múzea moderného umenia C. Philpott uviedol synonymický pojem *book art* (*Studio International*, 1973, júl – august) a D. Vanderlipová zorganizovala výstavu *Artist's Books* v Moore College of Art vo Filadelfii. Sumárny pohľad na problémy a. k. a → knihy ako objektu priniesla v samostatnej sekcii *Metamorfózy knihy* kasselská *Documenta 6* (1977). Prvým súborom kritických textov o fenoméne a. k. bola antológia J. Lyonsa, ktorá vyšla r. 1985 a svojimi úvahami do nej prispeli R. Kostelanez, D. Higgins, L. Lippardová, U. Carrión, C. Phillipot a ďalší. V tom istom r. bola na rovnakú tému usporiadaná súborná výstava v Centre G. Pompidou v Paríži (*Livres d'artistes*). Dejiny a. k. sa viažu k ranému 19. st. (ilustrované epické básne W. Blakea), neskôr boli a. k. rozšírené v dadaizme a surrealizme, predovšetkým v tvorbe M. Ernsta (kolážové romány, ako napr. *La femme 100 tetes*, 1929) a M. Duchampa (*Green Box*, 1930). V 2. pol. 20. st. sa k médiu a. k. prihlásili výtvarníci patriaci k → Fluxusu, → experimentálnej poézii (konkrétnej, vizuálnej, konceptuálnej) a neskôr i výtvarníci z okruhu → konceptuálneho umenia. Po r. 1945 zasiahli do vývoja a. k. najradikálnejšie aktivity Fluxusu. Okrem edičnej a vydavateľskej činnosti G. Maciunasa (1931–1978) to bola špecifická podoba a. k. vo forme krabice, chápaná ako rezervoár ideí alebo dokumentácie akčných prejavov. Už r. 1963 vydáva G. Maciunas zbierku eventových partitúr G. Brechta (1926) *Water-Yam*. Pri príležitosti prvej samostatnej výstavy J. Beuysa (1912–1992) v Monchengladbachu (1967) sa J. Cladders rozhodol prvý raz vydať katalóg vo forme krabice. Tento princíp katalógových kaziet rozvinul do celého edičného radu, v ktorom zdokumentoval tvorbu viacerých umelcov (H. Darbovenovej, D. Burena, C. Andreho, G. Brechta/R. Fillioua a pod.). A. k. je dominantou tvorby ďalších príslušníkov Fluxusu, Nemca D. Rotha

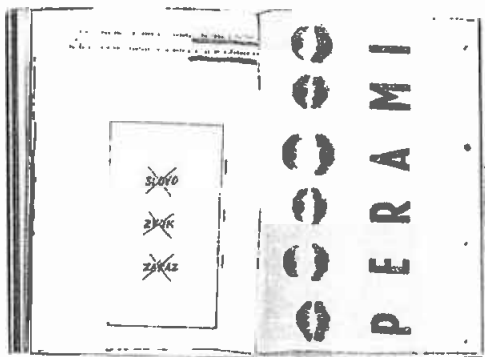


(1930) a maďarského autora E. Tóta (1937). Kniha hrá veľkú úlohu v konceptuálnom umení. A. k. E. Ruscha sú strohými dokumentmi toho, čo pozoroval. Twenty-six Gasoline Stations pozostáva z fotografií 26 benzínových staníc medzi mestami Los Angeles v Kalifornii a Groom v Texase. Fotografie nemajú ilustrovať, skrášľovať fakty. Sú to obyčajné, hrubé fotografie, iba prirodzené fakty. Význam kníh a katalógov v konceptualizme objasnil S. Siegelau, ktorý hovoril o fotografii ako o *primárnej informácii, zatiaľ čo v konvenčnom umení je to sekundárna informácia. Ak je informácia primárna, katalóg sa môže stať výstavou* (Meyerová, U.: Conceptual Art. New York, 1972). Formu knižných zápisov používa od r. 1966 H. Darbovenová (1941). V 60. r. vznikajú

aj prvé špecializované edície zamerané na prezentáciu a. k. Od r. 1968 publikuje vydavateľstvo Hansjörga Mayera (Stuttgart, Londýn) sériu kníh venovanú experimentálnym a typografickým textom konkrétnej a vizuálnej poézie. Vydavateľ, zberateľ a galerista Armin Hundertmark (Kolin, Bertin) vydáva v edícii Artist's Books práce významných umelcov Fluxusu, ale aj ďalších osobností európskej scény (A. Rainera), vrátane a. k. českých výtvarníkov (M. Knižáka, J. Valocha, L. Nováka).

U nás sa začiatok histórie a. k. spája s neskorými 60. r. Na jednej strane sú to individuálne aktivity niekoľkých osamelých bežcov, u ktorých sa a. k. objavuje ako vedľajší produkt → konceptuálnych a → akčných prejavov. V r. 1967 vydáva vo forme a. k. svoj Projekt oblečená Mája Vladimír Popovič (1939). Na princípe privlastnenia parížskeho telefónneho zoznamu a cestovného poriadku vznikli dve a. k. Alexa Mlynárčika (1934), Ľudská komédia (1969) a Malé príbehy bratov Polovcov (1973). V 70. r. vznikajú a. k. Róberta Cypricha (1951–1996), predovšetkým CCC (censure cyprich copyright, Livre socio-critique, 1976–1978), cez skúsenosť s konceptuálnym umením sa k tvorbe a. k. dostáva aj Ľubomír Ďurček (1948). Na druhej strane je výrazný vplyv a. k. Josefa Váchala (1884–1969) sprostredkovaný predovšetkým

→ interpretovanými knihami Rudolfa Filu (1932) a okruhom brnianskych teoretikov a výtvarníkov, ktorí tomuto fenoménu venovali veľkú pozornosť od 60. r. Výrazné boli predovšetkým rôzne formy a. k. J. H. Kocmana (1947), od série Preparované knihy (1970) cez Prvé ručne šité knihy (1977) až po Paper-Re-Making Books (80. r.). Kocman sa spolu s teoretikom a konceptuálnym autorom Jiřím Valochom (1946) podieľal i na rozvoji teoretickej a publikačnej činnosti v tejto oblasti. V r. 1976 vyšiel



Ján Budaj: 3 SD, dvojstrana s kresbami Igora Kalného, 1979



v Kocmanovej samizdatovej edícii preklad zásadného textu U. Carrióna: Nové umění jak dělat knihy. Kocman sa spolu s ďalšími autormi (J. K. Čelišom, B. Nuskom, M. Šejnom, J. Valochom) zúčastnil ankety k *Pojmoslovi autorských knih*, ktorá bola prednesená na 3. stretnutí priateľov umeleckej knižnej väzby v Hradci Králové (1987). J. Valoch vytvoril niekoľko a. k. (*The Felt Book*, 1971), okrem toho publikoval viacero syntetických textov o fenoméne a. k. v tvorbe českých výtvarníkov (Frankfurter Kunstverein, 1981) a nadviazal priame kontakty s vydavateľom A. Hundertmarkom. K tvorbe tohto brnianskeho okruhu má blízko Dezider Tóth (1947) a Peter Kalmus (1953). Vo sfére a. k. je to Tóthov projekt *Urob si masku* (1987) a Kalmusov dlhodobý cyklus *Partitúry-básne* (1983-1995), ktoré prezentuje v podobe voľných listov i adjustované do podoby knihy. Pod bezprostredným vplyvom J. H. Kocmana vznikali aj a. k. Anny Fedákovej (1961). Medzi a. k. by sme na Slovensku mohli zahrnúť aj časť samizdatovej tlače, v rámci ktorej sa v malých nákladoch vydávali autorské katalógy (Stanislav Filko: *Asociácie*, 1970; Juraj Meliš: *Zošíť, výber z vizuálnej poézie*, 1970-1975; Rudolf Sikora: *Čas - Priestor*, 1980, *Grafiky*, 1980; Daniel Fischer: *Jupiter a Antiopa*, 1980; Igor Kalný: 1983-1986 a mnohých ďalších), katalógy a bulletinové spoločných podujatí (Stanislav Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský: *Biely priestor v bielom priestore*, 1973-1974; Ján Budaj: *Tri slnečné dni*, 1981), albumy (*Album '76* z iniciatívy Iva Janouška, 1976; *Symposion III.*, In memoriam Miloš Laky, 1976; *Hommage à L. Kassák* z iniciatívy Juraja Meliša) a odborné publikácie (Tomáš Štraus: *Slovenský variant moderny*, 1979; Radislav Matuščík: *Prekročenie hraníc*, 1982).

Lit.: Lyons, J. (ed.): *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Visual Studies Workshop Press, New York 1985. Atkins, R.: *Art'Speak, A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*. Abbeville Press, New York 1990. *The Artist's Book: The Text and its Rivals. Visible Language* 1991, vol. 25, No 2/3. Glasmeier, M.: *Die Bücher der Knstler*. Kat. výstavy. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehung, 1994. Valoch, J.: *Brněnský okruh*. In: *Zakázané umění I. Výtvarné umění 1995*, č. 1-2, s. 156. Valoch, J.: J. H. Kocman: *Autorské knihy a papíry*. Galerie Rudolfinum, Praha 1997.

Jana Geržová

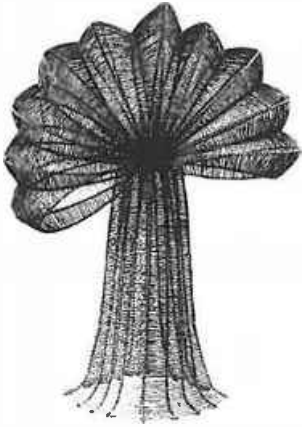
## AUTORSKÉ TECHNIKY (angl. *artist's technique*)

Originálne výtvarné postupy a spôsoby práce uplatňované v tvorbe jednotlivých výtvarníkov, ktoré znamenajú individuálny prínos do registra všeobecne známych



Vladimír Popovič: *Krkváž*, 1966

technológií a overených techník. Ich široké spektrum a nebyvalé množstvo v umení 20. st. vychádza z vlastnej filozoficko-estetickéj podstaty avantgardných tendencií (byť predvojom, pionierom vo vývoji). Súvisí s neochotou pokračovať v *akademických* spôsoboch práce a potrebou dávať novým ideám aj adekvátnu umeleckú formu, prinášať nové možnosti v ich výtvarnej transkripcii. V tomto procese zaznamenávame dve charakteristické črty: v 2. pol. 19. st. nastolený kult originality (novosť a objavnosť patri k najvýznamnejším kritériám kvality diela dodnes) a istý druh *obrazoborectva* (nezobrazovať realitu, jej poéziu, ale *zmocniť* sa jej filozoficky, smerovať k *nulovému* bodu, až agresívne nabúravať svet *starého* umenia). Nové a. t. sa objavujú už v medzivojnovom období,

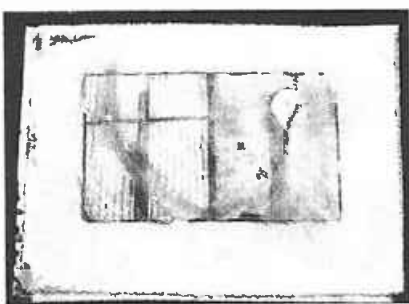


pričom k najvýznamnejším z nich patria: → ready-made (M. Duchamp), kubistická → koláž (P. Picaso), futuristická, dadaistická a konštruktivistická → asambláž (U. Boccioni, K. Schwitters, V. Tatlin), → frotáž surrealistov (M. Ernst), fotografické rayogramy (M. Ray) a pohyblivé plastiky → mobily (A. Calder). Po r. 1945 je evidentný nárast a. t. a tento vývoj akcelerauje v 60. r. nášho storočia. Hneď po r. 1947 radikálne vstupuje do teritória maľby J. Pollock (1912–1956). Vytvára → akčnú, gestickú maľbu, pri ktorej nanáša farbu voľným liatim na položené plátno metódou → dripping. Jeho aktivity predstavujú vyvrcholenie snáh americkej expresívnej → abstrakcie a naznačujú, že aj akčný proces tvorby (i sám výtvarník, prípadne divák) sa stáva súčasťou výsledného diela (→ happeningu).

Y. Klein (1928–1962) r. 1960 realizoval odlačky nahých modeliek na plátno a. t., ktorú pomenoval antropometria. V r. 1961 vytváral svoje → živé plastiky P. Manzoni (1933–1963), signujúc telá skutočných ľudí, a povýšiac ich týmto aktom na plnohodnotné umelecké diela, od r. 1969 túto a. t. ďalej rozpracúvala umelecká dvojica Gilbert (1942) & George (1943). Najväčší nárast a. t. v súvislosti s útokom na samotný obraz zaznamenávame u umelcov → pop-artu a → nového realizmu. R. Rauschenberg (1925) prináša techniku → kombinovanej maľby, A. Warhol (1928–1987) vytvára po r. 1978 tzv. oxidačné maľby, ktoré vznikajú oxidáciou tekutiny na chemickej vrstve na plátne. P. Manzoni pracuje v r. 1957–1958 na svojich achromoch, ktoré vytvára natieraním bielych plátien sadrou, v 50. r. viacerí autori, ako napr. R. Hains (1926), J. de la Villèglé (1926), M. Rotella (1918), W. Vostel (1932–1998) paralelne začínajú používať techniku → dekoláže, opaľovaním plameňom vytvára charakteristické fumáže Y. Klein, narezávanie a perforovanie plátna je typické pre spacializmus L. Fontanu (1899–1968). J. Dubuffet (1901–1985) prináša v 50. r. rad technických postupov (asambláže odlačkov pôdy, stien, kože so zapojením listov, motýľích krídel, texturológie a materiológie od r. 1958 a 1959). Čech V. Boudník (1924–1968) vytvára štruktúrne grafiky a J. Kolář (1914) inovuje techniku koláže. Reálne predmety a veci sa transformujú na objekty prídávaním a zhromažďovaním v → akumuláčach Armana (1928), lisovaním vznikajú → kompresie Césara (1921), prípevnením na vertikálnu stolovú dosku tvorí svoje → obrazy-pasce D. Spoerri (1930), zabalením vznikajú → paketáže Christa (1935), uprednostňovaním mäkkých materiálov artikuluje C. Oldenburg (1929) svoje → mäkké plastiky. J. Tinguely (1925–1991) vytvára pohyblivé hlučné skulptúry z kovového odpadu (Meta-harmónia) a H. Mack (1931) zo skupiny Zero posúva Duchampove rotujúce objekty z 20. r. do polohy svetelných točiacich sa kotúčov (roto-reliéfov).



Mária Bartuszová:  
Perforovaná plastika, 1985



Slovenský rodák G. Kosice (1924) formuluje od r. 1959 svoj program hydrokinetizmu (objekty zo skla a plexiskla s pohybom vody vo vnútri). Americký predstaviteľ → umenia v krajine, M. Heizer (1944), tvorí svoje sochy vykopávaním do zeme a vybratím zeminy (tzv. negatívne objemy), J. Kosuth (1945) uplatňuje a. t. tzv. predvýskumov a výskumov (protoinvestigations, investigations), osobitě a. t. sa objavujú v sú-

vislosti s tendenciami → individuálnej mytológie (nová archeológia A. a P. Poirierovcov, obaja 1942, sociálna plastika J. Beuysa, 1921–1986).

Na Slovensku sa celý dobový arzenál a. t. začína uplatňovať až zač. 60. r. v súvislosti s etablovaním nového výtvarného myslenia u nás. V rámci → abstraktného umenia nastupuje → informel (Marián Čunderlík, Rudolf Fila, Miloš Urbásek atď.), rozvíja sa umenie → objektu, → asambláže a → environmentu (Jozef Jankovič, Stanislav Filko, Ivan Štepán, Jana Želibská), vznikajú → akcie-slávnosti a projekty (Milan Adamčiak, Peter Bartoš, Róbert Cyprich, Július Koller). Táto nová kapitola moderného umenia u nás je spojená aj s odlišným pohľadom na spôsob výtvarnej práce. Obohacuje sa spektrum a. t. (individualizáciou prístupov) i narúšaním tradičného členenia klasických techník (presahmi v médiach). Jednou z nosných figúr tohto pohybu u nás bol Alex Mlynárčik (1934), ktorý v priamom kontakte s francúzskym → novým realizmom vytvára po r. 1964 svoje obrazy-reliéfy, ktoré nazýva epitafmi (relikviármi). Objekty v podobe archaických pozlátených ikon s časťami ženských tiel, sviečok, hodín a čísel prekrýva chaotickými anonymnými nápismi → grafitmi. Od r. 1966 deklaruje svoje Permanentné manifestácie, pri ktorých prezentácii počíta s aktívnou úlohou publika, vpisujúceho vlastné grafity, ako aj s privlastnením časti nájdenej reality. K vyhraneným a. t. môžeme priradiť aj šľachtenie

holubov Petra Bartoša (1938) v Projekte slovenského výstavného holuba (zooparticipácie, 1969–1974). V období r. 1964–1966 produkuje Vladimír Popovič (1939) príznačné papierové muchláže (krkváže – termín v tejto súvislosti zaviedla Iva Mojžišová) ako samostatné figúrky či obrazy z pokrčeného a poskladaného papiera. Mária Bartuszová (1936–1996) rozvíja od r. 1964 odlievanie sadry do plastických gumených hmôt, resp. ich nadľahčovanie vo vode (gravitačné, pneumatické tvarovanie). Emigrujúci Štefan Schwartz (1927–1998) sa od r. 1971 venoval frotovaniu kanálových priklopov a odllačkov dlažby ulíc v mnohých európskych mestách. Pre Rudolfa Filu (1932) je charakteristická celá škála autorských interpretačných postupov od → citácií a alúzií cez premafby, kamufláže a persifláže



Viktor Hulík.  
Veľký posúvač VII., 1991

až k invokáciám. Inú polohu a. t. reprezentujú drôtené objekty Pavla Bindera (1935). Zač. 2. pol. 60. r. si Otis Laubert (1946) vypracoval osobitú formu zverejňovania svojho depozitu → nájdených predmetov v otvorenom cykle Zbiery. V r. 1973–1974 prezentovala trojica Stanislav Filko (1937), Miloš Laky (1948–1976) a Ján Zavarský (1948) vyspelý program Biely priestor v bielom priestore, kde odosobnenou maľbou (valčekom, latexom) v nekonečnej ploche (čistého plátna) demonštrovali prázdny, nehmotný priestor v *čistom bielom nekonečnom priestore*. Od r. 1978 vytvára Dezider Tóth (1947) špeciickú verziu → akčnej maľby, tzv. Dychovky, Marián Mudroch (1945) si kon. 70. r. vypracoval osobitú techniku čiernych grafík (tlač čiernou farbou na čierne papier), Rudolf Sikora (1946) obohacuje a. t. využitím röntgenových snímok vlastnej hlavy a rúk (séria Antropický princíp), Daniel Fischer (1950) prináša zač. 80. r. model maľovania vybraného detailu krajiny s ponechaním plátna v prírode až do dokončenia obrazu, ktorý rozvíja v cykle Maľby v krajine. V rámci techniky → frotáž je individuálnym prínosom Kláry Bočkovovej (1948) tzv. fázované frotovanie a v tvorbe Mariána Meška (1945) je východisková frotáž deštruovaná ďalšími autorskými postupmi – vymývaním, prekreslovaním, vle-povaním, zošivaním a odlievaním do latexu. V 2. pol. 80. r. Juraj Bartusz (1933) vytvára prvé autorské akčné maľby údermi na papier (po r. 1986 aj na plátno, so zapojením farby), Ladislav Čarný (1949) koncipuje cyklus maľieb a kresieb reálnym svetlom (od r. 1984), neskôr vyvinie techniku maľby fosforom (od r. 1993), Viktor Hulík (1949) rozširuje register pohyblivých plastík od Rotorov, Kývačov až k Posúvačom. Peter Kalmus (1953) rozpracúva celý rad a. t. – koróznou grafiku (od r. 1983), snímanie pavučín na papier (od r. 1984), action-sgrafito (od r. 1987), pri ktorom odkrýva farebné vrstvy podkladu akčným korčuľovaním. Po r. 1990 Lubo Stacho (1953) prináša fotomonotypie – od-tlačky fotografie na plátno, ktoré vznikajú prirodzeným rozkladom fotovrstvy na podklade. Peter Rónai (1953) posúva stratégie → interpretácie, reinterpretácie a recyklácie v rámci → individuálnej mytológie až na samú hranicu sebacitácie.

L.: Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava 1986. Walker, J.: Kunst seit Pop Art. München 1975. Zhoř, I.: Proměny soudobého výtvarného umění. Praha 1992. Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava 1994. Joachimides Ch. M.– Rosenthal, N.: The Age of Modernism Art in the 20th Century. Katalóg. Berlín 1997.

Vladimír Beskid



Marian Mudroch:  
*Introspekcia (A. E.), 1980*



Ladislav Čarný:  
*Konceptuálna maľba, 1995*

# B

## **BAD PAINTING** (angl. *bad* zlý, *painting* maľba)

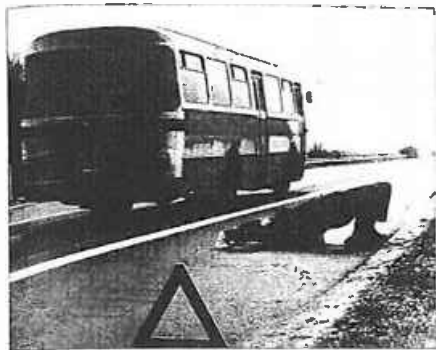
Expresívna, zámerne hrubá, nekultivovaná maľba, prevažne s figurálnym námetom. Termin sa prvýkrát objavil r. 1978 ako názov výstavy usporiadanej v New Museum of Contemporary Art v New Yorku. Kurátorka Marcia Turkerová použila slovné spojenie zlá maľba („Bad“ Painting), pričom adjektívum *bad* bolo v úvodzovkách a vyjadrovalo situovanie hnutia do opozície ku → konceptuálnemu a → minimalistickému umeniu, ktoré v tom čase dominovalo na medzinárodnej scéne a boli považované za *dobré* umenie. Expresívna surová maľba s častými autobiografickými námetmi ostro kontrastovala s emocionálne vyprázdneným minimalizmom a konceptualizmom a bola v opozícii voči zjemnelému intelektualizmu 70. r. B. p. je primárne záležitosťou Spojených štátov. Za pioniera b. p. sa považuje N. Jenney (1945), ktorého tvorba prešla dramatickým vývojom od → abstraktného expresionizmu cez minimalistické umenie a kon. 60. r. vyústila do rozmerných figurálnych kompozícií. Neskôr bola b. p. súčasťou globálnejších tendencií → neoexpresionizmu. V tomto kontexte bola pod hlavičku b. p. zahrňovaná aj tvorba mladších amerických umelcov, ako napr. J. Schnabela (1951), D. Salleho (1952), R. Longa (1953) alebo dokonca autorov → grafity K. Haringa (1958–1990) a J. M. Basquiata (1960–1986). Na medzinárodnej scéne bola b. p. potvrdená viacerými významnými výstavami (A New Spirit in Painting, Londýn 1981, Zeitgeist, Berlín 1982). Na Slovensku sa pojem b. p. neudomácnil a táto tendencia nenašla ani svojho domáceho reprezentanta. O problematike zámerne hrubej expresívnej a figuratívnej maľby sa neskôr diskutovalo v súvislosti s nástupom mladšej výtvarnej generácie v 80. r., ktorá sa napojila na dobové tendencie → neoexpresionizmu.

Lit.: Ashton, D.: American Art since 1945, New York and London 1982. Art 20. The Thames and Hudson Multimedia Dictionary of Modern Art. (CD-ROM).

Jana Geržová

## **BODY-ART** i **BODY ART** (angl. *body* telo, *art* umenie), syn. telo ako umenie

Termin b-a. zahŕňa veľmi rozdielne umelecké stratégie založené na ľudskom tele (najmä tele samého umelca) ako hlavnom nositeľovi sociopolitických, existenciálnych, kozmologických, fenomenologických a behaviorálnych obsahov. Ľudské telo je aktualizované v pomerne širokom zábere – od jednoduchých ľudských odtlačkov cez testovanie psychických a fyzických limitov človeka, ktoré môžu viesť až k rôznym formám zraňovania. B-a. otvoril → akčnému umeniu novú cestu. Objavuje sa ako prostriedok sebapoznania samotného umelca, ale aj ako ďalší spôsob overovania ľudského, fyzického a duchovného vplyvu na prírodné a sociálne okolie. B-a., podobne ako akčné umenie, sa vzpiera presnej a jednoduchej definícii. Na zač. 70. r., keď mnohí teoretici postrehli formujúcu sa diferenciáciu v hnutí akčného



umenia (emancipácia → performancie), snažili sa presnejšie určiť hranice medzi jeho jednotlivými tendenciami. A. Jonesová v knihe *Body Art Performing in Subject* (University of Minesota, Londýn 1998) takto vymedzuje záber b-a.: *Sledujem tie práce, ktoré sa nemusia (ale aj môžu) realizovať pred publikom, nemusia vychádzať z divadelných podnetov (dedičstvo dada), ale jediným zákonom musí byť vlastné telo umelca. Akcia sa môže odohrať aj v intímnom prostredí ateliéru, ktoré sa sprostredkuje publiku prostredníctvom fotografie, filmu, videa alebo textu.*

V historickej linii sa dajú prvky b-a. vystopovať už v kolektívnych aktivitách dadaistov (divadelných a baletných predstaveniach), ako aj v individuálnych projektoch M. Duchampa (1887–1968), v ktorých využíval ako umelecký materiál vlastné telo (hviezda vyholená na temene hlavy r. 1921), alebo sa pohrával s ambivalentnou sexuálnou identitou (vystupovanie v úlohe svojho ženského alter ega). Kon. 40. a zač. 50. r. sa v kontexte → abstraktného expresionizmu zvyčajne objavuje samotný proces vzniku maľby, pri ktorom hrá dôležitú úlohu pohybujúce sa telo umelca (J. Pollock, 1912–1956), v 60. r. vstupuje na scénu Y. Klein (1928–1962) s → akčnými maľbami, ktoré vznikali odtlačaním tiel modeliek (natretých modrou farbou) na papieri rozprestrenom na zemi (tzv. antropometrie). V r. 1961 začína s konceptom → živej plastiky taliansky autor P. Manzoni (1933–1963), ktorý svojím menom signuje telá živých ľudí a deklaruje ich ako umelecké diela. K hlavným predstaviteľom už zreteľne rozoznateľného b-a. patril americký umelec V. Acconci (1940). Kon. 60. r. realizoval množstvo b-a. akcií introspektívneho charakteru. Vo *Following Pieces* ako časti *Street Works IV.* si vyberal okoloidúcich z rušnej ulice, aby ich niekoľko desiatok melrov vieravo prenasledoval. Zač. 70. r. sa prehĺbil sadomasochistický a provokujúci charakter jeho performanceí. V *Trademarks* (1970) sa zahryzol do vlastného tela, v *Seeadbe* (1972) zrušil deliacu čiaru medzi privátnym a verejným, masturbujúc v priestore galérie. Tvorba ďalšieho protagónistu b-a., D. Oppenheima (1938), reagovala s rovnakou intenzitou na atmosféru násillia, ktorá je čitateľná v neskorých 60. a raných 70. r. V *Rocked Circle-Fear* (1971) a *Extended Armour* (1970) vyhľadával riskantné a nebezpečné situácie, ktoré považoval za esenciu b-a. Okrem tejto *temnej* stránky b-a. má jeho tvorba mnoho iných polôh. V *Parallel Stress* (1970) napr. skonštruoval kopcovitý val zeme slúžiaci ako model. Zavesený medzi dvomi paralelnými stenami jeho telo vytvorilo oblúk, ktorý svojím tvarom sledoval tvar kopca. Od r. 1974 alternoval vlastné telo performeru bábkami, ktorých akcie mali existenciálny charakter (*Attempt to Raise Hell*, 1974). Rovnako kalifornský



Lubomír Duřek:  
*Transfigurácia, 1979*



umelec Ch. Burden (1946) začínal s b-a. zameraným na overovanie hraničných možností ľudského tela i samotnej ľudskej existencie. Šokujúca bola jeho akcia z r. 1971 Shooting Piece, počas ktorej požiadal priateľa, aby ho postrelil ako aj Transfixed (1974), novodobá forma ukrižovania, počas ktorej sa nechal priklinčovať k osobnému autu Volkswagen. Najmä zač. 70. r. bol poznačený nebezpečnými akciami, ktoré sa pohybovali na hranici ohrozenia života. Anglický performer S. Brisley (1933) strávil napr. celý týždeň v kúpeli plnom vnútornosti a iných časti zvieracích tel. Špecifickú kapitolu b-a. predstavuje tvorba vienských akcionistov predovšetkým R. Schwarzkoglera (1940-1969), G. Brusa, (1938), O. Mühla (1925) a H. Nitscha (1938), ktorý sa preslávil krvavými rituálmi (od r. 1962) charakterizujú ich ako *estetickú cestu modlitby*. Starodávne kresťanské a dionýzovské rituály oživoval v modernom kontexte, ilustrujúc tak aristotelovský pojem katarzia prostredníctvom strachu, teroru a súcitu. Inú formou b-a. predstavuje umelecký projekt dvojice Gilbert (1943) & George (1942), ktorí personifikovali ideu umenia a deklarovali sa ako *living sculpture* živá plastika. V ich prvej *spievajúcej soche* Underneath the Arches, prezentovanej r. 1969, si pomaľovali tváre zlatou farbou a oblečení do oblekov pôsobili ako figuríny, vzájomne mechanicky riadené. Celá akcia prebiehala za zvukov hudby vychádzajúcej z magnetofónu. V 70. r. sa na európskej scéne etablovala iná umelecká dvojica, v ktorej sa prezentovala pôvodom srbská umelkyňa M. Abramovičová (1946) a Holandan Ulay (Uwe F. Laysiepen). V ich spoločných akciách, kde hral dôležitú úlohu prvok telesnosti (Relation in Space, 1976, Imponderabilia, 1977) a nadmernej psycho-fyziologickej záťaže (Rest Energie, 1980) sa rovnako testovali limity diváckej tolerancie. Významnú úlohu zohral b-a. v tvorbe viacerých feministických autoriek, ako napr. A. Mendiety (1948-1985), G. Paneovej (1939-1990), V. Exportovej (1940) a C. Schneemannovej. Novú podobu nadobudol b-a. v súvislosti s → postmodernou a problematikou konštruovanej identity najmä v diele C. Shermanovej (1954). V radikálnej podobe sa prejavuje v tvorbe francúzskej umelkyne Orlan (1947), ktorá používa svoje telo ako → ready-made a reálne mení svoju fyziognómiu v dôsledku plastických operácií. Podobne extrémny charakter majú b-a. experimenty Stelarcu, ktorý sa pomocou → elektronického umenia, snaží o fyzické prekonanie autentickej telesnosti (napr. použitie tretej, protetickej ruky v akcii Evolution, 1982). Jedným z dôležitých východísk b-a. bola reakcia na komercializáciu a muzealizáciu umenia. Predpoklad, že nemateriálnosť akcii vytvorí prirodzenú ochranu pred ich prezentáciou a cirkuláciou

v sieťach galérií a trhu s umením, dnes už neplatí. Fotografická a elektronická dokumentácia b-a. je v súčasnosti nielen bežnou súčasťou zbierok, ale aj predmetom obchodu. Vo východnej Európe, kde trh s umením neexistoval, sa b-a. rozvíjal v prostredí neoficiálneho umenia, ktoré bolo apriórne v opozícii k establišmentu a vytváralo priestory nezávislosti, kde sa mohla rozvíjať autonómna kreativita. Retrospektívna výstava, na ktorej sa prezentovalo 150 medzinárodných umelcov akčného umenia, performance a b-a. vrátane autorov z východnej Európy (napr. českých umelcov M. Knížáka, J. Mlčocha, P. Štemberu), pod názvom *Out of Actions - Actionism, Body Art Performance 1949-1979*, sa uskutočnila v Múzeu súčasného umenia v Los Angeles (1998) a na európskej pôde bola reprizovaná v MAKU vo Viedni.

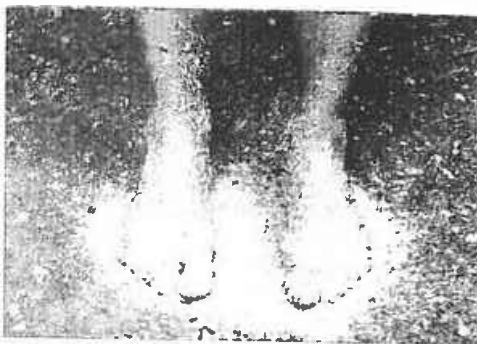
V slovenskom kultúrnom kontexte sa prvky b-a. objavujú od 60. r. v súvislosti s → akčným umením typu → happening, → event → performance a pod., ktoré sa vyvíjali v kolektívnych alebo individuálnych formách, v štýlových väzbách k → pop-artovému, → novorealistickému i → konceptuálnemu umeniu. Prvky b-a. objavujúce sa v rámci akčného prejavu sa však nikdy nevykryštalizovali do čistej a jasne definovanej polohy. Najpresvedčivejšie dôkazy inklinácie k b-a. nachádzame v tvorbe Petra Bartoša (1938), Lubomíra Ďurčeka (1948), skupiny P.O.P., Petra Meluzina (1947), Vladimíra Kordoša (1945) a Dezidera Tóha (1947). Peter Bartoš na 1. otvorenom ateliéri v novembri r. 1970 vzbudil pozornosť b-a. akciou nazvanou *Činnosť s hmotou balnea*. Ponáral ruky do bahna dovezeného z piešťanských kúpeľov a potom ich odtlačal na biele uteráky. Vyzýval účastníkov, aby toto jednoduché gesto po ňom opakovali. V kontexte b-a. je pozoruhodná práca Lubomíra Ďurčeka, venujúceho sa konceptu a akcii s priznanou inšpiráciou poetikou pouličného divadla. Akciu *Horizontálny a vertikálny pohyb* (1987) uskutočnil v centre Bratislavy na Obchodnej ulici, uprostred veľkého počtu okoloidúcich chodcov. Stojac na chodníku, ruky a dlane položil vedľa seba na zem. V tejto polohe sa pokúsil vystrieť nohy, ale tie sa stále vracali do pôvodnej skrčenej polohy. Jeho akcie boli zväčša lokalizované do mestského prostredia, v ktorom objavoval rôzne absurdné situácie (*Park kultúry a oddychu*, 1987). Peter Meluzin uplatňoval prvky b-a. vo viacerých akciách. Jednu z nich realizoval r.

1981 na diaľnici z Bratislavy do Prahy pod názvom *Event-uallita*. Pokúšajúc sa o vzopretie do polohy gymnastického mostíka sa situoval do odstavného diaľničného prúdu a svoje verejné prezentovanie označil výstražným trojuholníkom. Neúspech pokusu v kombinácii so symbolmi cestnej premávky (vyradený z pevádzky, porucha) môžu byť čítané ako narážka na politický kontext a situáciu výtvarníkov → neoficiálneho umenia. Skupina *Artprospekt P.O.P.* v zložení Ladislav Pagáč (1949), Viktor Oravec (1960) a Milan Pagáč (1960) oriento-



P.O.P. (Ladislav Pagáč - Viktor Oravec - Milan Pagáč):  
*Daring*, 1981





Dezider Tóth: *Púť k milosrdným putám*, 1984

vala svoje rituály a performancie (1979–1985) v duchu → individuálnych mytológií. Akcia Daring zo Sympózia I. (8.–16. 8. 1981, Ľubietová), v dokumentácii datovaná 12. 8. 1981, je typickou ukážkou ich riešení. Termíny a dátumy neboli vyberané náhodne, ale sa stali určujúcimi prvkami celkovej realizácie akcie, ktorá trvala 5 hodín. Tu dátum určuje dĺžku stúh, na ktorých visel Milan Pagáč nad ceremoniálnym priestorom, kde prebiehal rituál zlož-

ný z častí: Dym, Clona, Akustická percepcia, Začiatok kolísania, Inštalácia. Dezider Tóth v akcii *Púť k milosrdným putám* r. 1984 prezentoval projekt postavený na komunikácii s prírodou, pričom spoznávanie prírody prirovnával k spoznávaniu ženy mužom. Bosé nohy si potrel medom a posypal trávoým semenom. Takto prechádzal po zemi a *zúrodňoval* ju. Vladimír Kordoš realizoval mnohé akcie a performancie najmä v 80. r. B-a. Pocta Messerschmidtovi vznikla pre Festival alternatívneho umenia v Nových Zámkoch (1989). Umelec po ostríhaní vlasov a vdychovaní dráždivej látky z fľaše, vytvoril autentickú grimasu, ktorá bola opakovaním výrazu jednej z charakterových hláv známeho barokového sochára. Prvky b-a. v širokom zmysle slova by sa dali nájsť aj v diele Michala Kerna (1938–1994), predovšetkým v súkromných akciách v krajine, ktoré boli založené na zanechávaní odtlačkov rúk a nôh v prírodnom materiáli (Stopy v piesku, stopy na Mesiaci, 1976, Prvý sneh, prvý dotyk, prvá stopa, 1984), alebo v akciách, kde sa jeho vlastné telo stalo nástrojom vymedzovania prírodného priestoru (Priestor, ktorý si vytváram, 1979).

Lit.: Goldberg, R.: *Performance Art. From Futurism to the Present*. Londýn 1988. Matušík, R.: *Terén. Výtvarný život 1990*, č. 3, s. 14–24. Matušík, R.: *Terén. Výtvarný život 1990*, č. 4, s. 9–18. Štraus, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992. Sandler, I.: *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York 1996. Badovinac, Z.: *Body and the East. From the 1960s to the Present*. Museum of Modern Art Ljubljana 1998. *Out of Actions – Actionism, Body Art, Performance 1949 – 1979*. Los Angeles 1998.

Beata Jablonská

Vladimír Kordoš: *Pocta F. X. Messerschmidtovi*, 1989



## CITÁT, CITÁCIA (lat. *citátus* uvedený, citovaný)

Výtvarný postup, pri ktorom je do celku novovznikajúceho diela zopakovaná časť diela iného autora. C. môže byť do novej štruktúry vkláňovaný v podobe fotografie, časopiseckej reprodukcie → alternatívnej tlače (od → serigrafie cez → xerox až po laserovú tlač), prostredníctvom videa a počítača, alebo je c. urobený ako maliarska alebo sochárska kópia. Predobraz tejto umeleckej stratégie nájdeme už v parafrázach historického umenia, kde je cudzia výtvarná predloha voľne prepracovaná obmenou témy, námetu alebo kompozície diela iného autora. Obľubu parafráz dokladá dlhý rad významných diel – od Raffaelovho Zasnúbenia Panny Márie parafrázujúceho rovnomenný obraz učiteľa P. Perugina, až po Manetovu Olympiu vychádzajúcu z Tizianovho obrazu Venuša z Urbina. V umení 20. st. sa popri stále aktuálnych parafrázach (napr. Picassových inšpiráciách dielami Courbeta, Delacroixa, Velázquez a Maneta z 50. r.) objavuje už v ranej moderne c. konkrétnej časti obrazovej predlohy iného autora. K. Schwitters (1887 – 1948) v Knave Child (1921) použil reprodukciu Raffaelovej Sixtinskej madony, ktorú kolážoval výstrižkami z → komiksu. Je to modelová ukážka, ktorá odhaľuje princíp výtvarnej c. v umení 20. st. a odkazuje na jej tri určujúce východiská. Na prvom mieste to bola technika → koláže, aktualizovaná v dadaizme a surrealizme, ktorá priniesla redefiníciu samotného aktu tvorby založenú na možnosti vytvárania nového výtvarného diela spájaním náhodne objavených alebo zámerne vyhľadávaných hotových predmetov a artefaktov. Druhým predpokladom bolo manifestačné

zrieknutie sa kultúrneho dedičstva v hnutí ranej avantgardy, ktoré otvorilo cestu preverovaniu a spochybňovaniu kultúrnych symbolov zdedených renesanciou a porenasancným vývojom. Ilustrujúcim príkladom je výtvarná manipulácia s Leonardovým obrazom Mona Liza (Malevič, Duchamp, Léger, Warhol, Wesselmann, Klasen, Rotella), pohybujúca sa od adorácie cez kritický a ironický komentár až ku gestu negácie. Tretím faktorom bol rýchly rozvoj reprodukčných techník, na počiatku ktorých stála fotografia, neskôr alternatívne techniky tlače a elektronické médiá, ktoré devalvovali význam originálu umeleckého diela v miere oveľa väčšej, ako to už r. 1936 predpovedal W. Benjamin v kľúčovej eseji Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodu-



Alex Mlynárčík: Z cyklu *Metamortózy*, Palm Beach, 1979



kovateľnosti. Podiel výtvarných c. narastá okolo polovice storočia v súvislosti s → neodadaizmom, → pop-artom a → novým realizmom. Významné sú výtvarné c. A. Warhola (1928–1987), predovšetkým multiplikácia reprodukcie Leonardovej Mony Lizy z r. 1963 v práci s názvom 30 je lepších ako jedna, ako aj maliarske c. renesančných obrazov vytvorených r. 1984 (Leonardo: Zvestovanie, Uccello: Sv. Juraj oslobodzuje princeznú) a sieťotlač Posledná večera z r. 1986. S c. Rubensovej Venuše vsadeným do štruktúry kombinovanej maľby (Tracer, 1963) sa stretávame u R. Rauschenberga (1925), odvolávky na Moneta, Légera a Mondriana sú čitateľné u R. Lichtensteina (1923–1997), z Francúzov

sú to koláže M. Rayssa (1936) a predovšetkým tvorba A. Jacqueta (1939). V r. 1962 začal so sériou maľieb Kamufláže podľa reprodukcií známych obrazov, predovšetkým majstrov renesancie, ako Uccella, Botticelliho, Michelangela, ktoré kombinoval s realitou 20. st. Takto zasadil Botticelliho Zrodenie Venuše (1963) do brutálneho industriálneho kontextu súčasnosti s využitím loga firmy SHELL. V r. 1964 zrežiroval Manetov obraz Raňajky v trávě, kde úlohy živých modelov zohrali jeho priatelia a výslednú fotografiu ďalej spracúval tlačou. Na opísanie diel Jacqueta, ktoré boli založené na privlastnení fotografických obrazov, použil r. 1965 P. Restany termín Mec Art (z Mechanical Art). S nástupom → postmoderny sa c. spolu s plagiátom, pastišom a travestiou stáva charakteristickým arzenálom postmoderných diel, ktoré sú zámerne budované na princípe eklektického spájania formálne i sémanticky nesúrodých prvkov. Toto tendovanie bolo vo väzbe na postmodernou vyznávané → pluralizmus použitých výtvarných jazykov, ako aj na techniku dvojitého kódovania. Zatiaľ čo v → neskorerj moderne je c. spravidla používaný v kontexte → výtvarnej interpretácie a vyjadruje umelcov postoj k c. dielu alebo autorovi v škále od

adorácie až po negáciu, v postmoderne je c. zväčša použitý v súlade so stratégiou dekonštrukcie. Tam, kde je c. jedinou štruktúrou novovznikajúceho diela (S. Levinová, M. Bidlo, P. Halley, C. Shermanová, u nás S. Bubánová-Tauchmannová), hovoríme o → apropriácii. Inú podobu c. predstavujú fragmenty vecnej skutočnosti, ako textilie, piesok, kusy novin a tapiet v kubizme, nájdené predmety v dadaizme, surrealizme a → pop-arte. Touto formou c. bol akcelerovaný vývoj → objektového umenia.

Na Slovensku patrí c. k veľmi frekventovaným výtvarným stratégiám, a to rovnako v tvorbe → neskoromoderných, ako aj → postmoderných autorov. Od 60. r. sa objavuje u Alexa Mlynárčika (1934) v kontexte jeho výtvarných interpretácií (manifest z r. 1969). Na pôdoryse privlastnenia cudzej výtvarnej predlohy vznikli viaceré jeho akcie, ako napr. Dobrý deň, pán Courbet (Châtiillon des Arts '69),



Milan Bočkay: Papier XL, 1982



Daniel Fischer: *Hommage à L. Soutter*,  
1987-1988

stvá v kontexte jeho projektu fiktívnej monarchie Argillie (od r. 1972, zakladajúca listina z r. 1975). Mlynárčik použil reprodukcie známych obrazov (napr. Botticelliho Zrodenie Venuše, Venuša z Urbina od Tiziana a Giorgioneho Prameň), do ktorých vkolážoval občianske fotografie svojich priateľov, ako aj fragmenty mestských aglomerácií typických pre 20. st. V Palm Beach (1979) c. Ingresov Turecký kúpeľ, Návrat stád (1979) je c. rovnomenného obrazu P. Brueghela st. a Driemajúca Venuša - zvaná Argillská (1978) je odkazom na Giorgioneho Opočívajúcu Venušu. Sériu Metamorfóz vystavoval prostredníctvom AAP (Agence Argillia Presse) v Paríži. Rovnako významnou postavou je Rudolf Fila (1932), v ktorého tvorbe sa stratégia c. stáva dominantnou v 70. r., pričom škála c. diel sa pohybuje od klasickej svetového umenia (Leonardo, Rembrandt, Caravaggio, Cranach, Velázquez) cez české a slovenské umenie (Aleš, Švabinský, Kremlička, Zrzavý, Laluha) až po privlastnenie poklesnutých foriem umenia. Práca s c. je úzko zviazaná s interpretačnými postojmi R. Filu a prejavuje sa v podobe maliarových intervencií do privlastnenej obrazovej predlohy, ktorá môže mať podobu masovo šírenej reprodukcie, alebo je maliarskou kópiou c. K tomuto typu c. patria práce zo zač. 70. r., ako napr. Kamufľáž (komentáre k Rembrandtovi) alebo Premalba (pocta J. Zrzavému). Inú skupinu tvoria diela, v ktorých autor reaguje na určitý výtvarný problém c. obrazu. Olej Tretie svetlo (1974) je komentárom k svetelným reláciám maľby A. del Sarta, Manieristická telovka (1982) pracuje so zväčšeným detailom obrazu manieristického umelca D. Beccafumio, Čo s Kremličkom? (1976) je maliarskou kópiou originálu, ktorá simuluje efekty rozostretej fotografickej zväčšeniny. Vplyv filozofie tvorby R. Filu sa prejavil v okruhu výtvarníkov vstupujúcich na výtvarnú scénu okolo pol. 70. r., okrem iného i vo zvýšenej frekvencii výtvarného c., ktorý je však častejšie súčasťou komplexnejších straté-

Memoriál Edgara Degasa (Bratislava /Liptovský Mikuláš, 1971), Evina svadba (Žilina, 1972). Napriek tomu, že ich východiskom boli konkrétne výtvarné diela (séria troch Courbetových obrazov Dobrý deň pán Courbet, Štrkári, Preosievačky pšenice, Degasov obraz Dostihové kone pred tribúnou z r. 1879, olej Svadba, klasika slovenskej moderny L. Fullu z r. 1946), nejde o doslovné c., ale o škálu špecifických postupov a stratégií. Francúzsky kritik R.-J. Moulin v súvislosti s prácou Dobrý deň, pán Courbet, hovorí o *reálnej alegórii* a P. Restany o *interpretatívnej manifestácii* Memoriálu a o *pocte* v prípade Evinej svadby, ktoré sú v zhode s Mlynárčikovou formuláciou interpretácie ako *tvorivého násobku* pôvodiny. K formálne čistým c. patria Mlynárčikove Metamorfózy (1975-1979), ktoré vznikli ako *protokolárne posol-*



Laco Teren: *Žatva*, 1988



Peter Rónai: 1+1=3, 1992

gii → výtvarnej interpretácie a analytických postupov. V tomto kontexte sa c. objavuje v tvorbe Milana Bočkaya (1946), Vladimíra Kordoša (1945), Mariána Meška (1945), Mariána Mudrocha (1945), Ladislava Čarného (1949), ale predovšetkým Daniela Fischera (1950). Spomedzi menovaných autorov je výtvarný c. v najčistejšej podobe prítomný v trompe l'oeiloch M. Bočkaya zo zač. 80. r., v ktorých je fragment Michelangelových, Leonardových, Matissových, Rousseauových alebo Warholových prác jednou z obrazových štruktúr, ktoré skúmajú hranice medzi skutočným a iluzívnym. Zač. 80. r. sa c. stáva stratégiou uplatňovanou v rôznych médiach. Vo fotografii to je cyklus Jána Krížika (1943) Pozdrav Gabrielle d'Estrées a sestre (1982) a Ľuba Stacha (1953) Hommage à Vincent (1986–1989), príležitostne sa objavuje u ďalších autorov (Jany Želibskej, Juraja Meliša, Rudolfa Sikoru, Lubomíra Ďurčeka, Petra Meluzina). V kontexte stratégie apropriácie je výtvarný c. výrazne prítomný u Petra Rónaia (1953). Z mladších postmoderných umelcov sa od zač. 90. r. objavuje dôsledná práca s c. v tvorbe Simony Bubánovej-Tauchmannovej (1961), predovšetkým v cykle maliieb Malé obrázky (1990). Osobitú polohu c. dokladajú maľby Laca Terena (1960), v ktorých parafrázuje symboly ortodoxného → socialistického realizmu – Žatva, Roztočme kolesá, Nič nás nezastaví (všetky 1988).

Lit.: Krausová, R.: The Originality of the Avant-Garde: A Post Modernist Repetition. October 1981, č. 18, s. 47–66. Geržová, J.: Citácia v slovenskej maľbe I., II. Výtvarný život 1989, č. 2., s. 11–16, č. 6., s. 10–16. Lvingstone, M.: Pop Art a Continuing History. Thames and Hudson, London 1990. Sandler, I.: Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s. New York 1996.

Jana Geržová

## COLO(U)R-FIELD PAINTING

→ MAĽBA FAREBNÝCH PLŔCH

## COMBINE PAINTING

→ KOMBINOVANÁ MAĽBA

## CONCEPT ART

→ KONCEPTUÁLNE UMENIE

## COPY-ART

→ XEROGRAFIA

## DEKOLÁŽ (fr. *décollage* odlepenie)

Výtvarná technika, pri ktorej sú rôznymi spôsobmi (trhaním, pálením, premafovaním) narušané vrchné obrazové vrstvy. D. je opakom techniky → koláž. Objavuje sa už v dadaizme a surrealizme, ale do podoby výraznej → autorskej techniky bola rozvinutá až v → neodadaizme, → pop-arte, a predovšetkým v okruhu francúzskeho → nového realizmu. Práve v rámci skupiny Nových realistov (manifest z r. 1960) sa stretlo niekoľko výtvarníkov – afišistov (*affiche* plagát), ktorí často nezávisle od seba vypracovali osobitú výtvarnú techniku d., ktorej základom sa stalo privlastnenie deštruovaných plagátov veľkometrskej reklamy. Výsledkom tohto typu d. sú zaujímavé štruktúrované → intormelové kompozície s výrazným uplatnením fragmentov písma, ktoré využívajú moment náhody a postulujú charakteristickú estetiku nového realizmu. Za predchodcu tejto techniky je považovaný surrealistický spisovateľ L. Malet, ktorý s nájdenými reklamnými plagátmi experimentoval už r. 1948. Vo Francúzsku sa d. prvý raz objavuje v prácach R. Hainsa (1926) a J. Villégéa (1926) v neskorých 40. r., ktorí svoje zbierky d. vystavovali r. 1959 na Bienále v Paríži. V r. 1957 sa k tejto dvojici výtvarníkov pridal ultraetristický básnik F. Dufrêne (1930–1982) a neskôr i Talian M. Rotella (1918), ktorý už od r. 1954 pracoval na príbuznom probléme nezávisle od svojich francúzskych kolegov. Rotellove d. sú poslašené na privlastnení si predovšetkým filmových plagátov spôsobom, v ktorom posilňuje ich agresívne a erotické pôsobenie, a táto črta jeho prác ho zblížuje s predstaviteľmi amerického pop-artu. Osobitě postavenie medzi d. má svojrázny multimediálny nemecký umelec W. Vostel (1932–1998), ktorý túto techniku používal od r. 1954. Na rozdiel od ostatných reprezentantov d., W. Vostel používal termín v osobitej transkripcii ako *dé-collage*. V jeho prípade ide o špecifické upravenie slova *décollage* prebratého z leteckej terminológie (vzlietnutie, štart) tak, že zvýznamňuje jeden z kľúčových pojmov umenia 20. st. *collage* (koláž). Svoju prvú knihu d. vydal r. 1956 (*Théatre est dans la rue*) a v nasledujúcom období využíval techniku d. v multimediálnych inštaláciách v duchu osobitej autorskej estetiky založenej na koncepte deštrukcie, ruptúry a napätia.

Na Slovensku sa s čistou podobou d., ako ju poznáme z kontextu francúzskeho → nového realizmu, nestretáme. Využitie nájdených reálií mestskej kultúry, ako napr. útržkov novin s využitím fragmentov písma, ktoré



Miloš Urbásek: Kolaž, 1964

môžu evokovať islu približnosť s postupmi afišistov, objavíme v tvorbe viacerých výtvarníkov, ktorí boli fažiskovo spojeni s hnutím → informelu alebo → lettrizmu. Je to predovšetkým časť tvorby Miloša Urbáska (1932–1988), Eduarda Ovčáčka (1933), ako aj niektoré kompozície Andreja Barčika (1928) a Rudolfa Krivoša (1933). V 70. r. si osobitú techniku d. vypracoval Marián Meško (1945). Jej východiskom sa stala → frotáž dlažby, ktorá bola postupne narúšaná vymazávaním, vymývaním, prekrasovaním, vlepovaním, odlievaním do latexu a opätovným strhnutím.

Lit.: Hunter, S.: Rotella: Décollages 1954–1964. Milan 1986. Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Pallas, Bratislava 1994. Busche, E. A.: Wolf Vostell: Posunovač, moralista a mystik. Profil 1992, č. 16/17, s. 1. Raymond Hains. Musée Saint-Croix. Poitiers 1989.

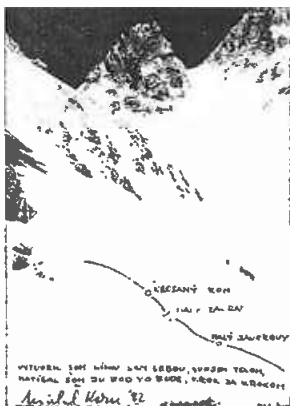
Jana Geržová

## DOKUMENTÁCIA (lat. *documentum* doklad, dôkaz, svedectvo)

Tento termín sa v umení 2. pol. 20. st. objavuje v dvoch významoch. V bežnom chápaní sa spája s dokumentovaním existujúcich umeleckých prác vo forme fotodokumentácie, videodokumentácie alebo záznamu na CD-ROM, ktorá funguje paralelne s existenciou samotného diela. Špecifický spôsob d. sa objavil v súvislosti so záznamom a archiváciou → akčného umenia, → konceptuálneho umenia, → procesuálneho umenia, → umenia v krajine a → umenia inštalácie. Ide o formy takého umenia, ktorého materiálna existencia je časovo ohraničená (predovšetkým → site-specific art, živé prejavy akčného umenia), podlieha procesu premeny (procesuálne umenie, umenie v krajine), alebo dokonca ide o umenie vo svojej podstate dematerializované, existujúce len ako záznam idey (konceptuálne umenie). Dokumentácia sa pri tomto type umenia stáva jedinou formou prežívania umeleckej práce. Ak ju urobil sám autor, môže sa akceptovať ako umenie a ako taká aj vystavovať, zbierať a predávať.

Na Slovensku sa potreba špecifickej formy d. objavila v 60. r. v súvislosti s prejavmi → akčného umenia. Napriek tomu, že táto línia tvorby, reprezentovaná akciami Alexa Mlynárčika (1934), Jany Želibskej (1941), Milana Adamčiaka (1946),

Vladimíra Popoviča (1939) alebo Petra Bartoša (1939), je kvalitou porovnateľná s obdobnými tendenciami vo svete, záznamy živých akcií sa zachovali len na náhodných, zväčša amatérsky vyhotovených fotografiách. Zo starších autorov má systematickú a precízne urobenú d. len Jana Želibská. Nedostatočnú d. môžeme pripísať na margo dobovej kultúrno-spoločenskej situácie. Na prvom mieste figuruje fakt, že väčšina akčných umelcov na Slovensku videla v živjej akcii predovšetkým bezprostredné prežívanie udalosti a d. pripisovala len marginálny význam. Exemplárnym príkladom je stanovisko Milana Adamčiaka: *Nikdy mi nebude záležať na tom, aby som veci adjustoval, aby boli zapaspartované, aby boli na kriedovom papieri, aby mali podobu, ktorá sa považuje za artefakt... Pre mňa je dôležité, aby ľudia mali vis-à-vis pocit pravdy, a nie to, aby na základe fotografie uverili, že to bolo lepšie, než to v skutočnosti bolo... nič z atmosféry autentického*



Michal Kern:

Vytvoril som líniu sám sebou..., 1982



zážitku nie je reprodukovateľné. Treba jednoducho byť pri tom (Profil 1991, č. 8, s. 4). Druhou podstatnou skutočnosťou bol nástup tzv. → normalizácie, ktorá vytesnila autentické umenie 2. pol. 20. st. na okraj spoločnosti a táto pozícia trpeného umenia nevytvárala dostatočnú bázu nielen na jeho prezentáciu, ale ani na zabezpečenie vyhovujúcej technickej vybavenosti potrebnej na jeho profesionálnu d. Prvý kompletný katalóg akcií Alexa Mlynárčika priniesla až jeho monografia z r. 1995 napísaná P. Restanym

(Restany, P. – Mlynárčik, A.: Inde. SNG, Bratislava 1995). S nástupom → konceptuálneho umenia (70. r.) vzrástol význam fotografie ako špecifickej d., ktorá má svoju vlastnú estetickú hodnotu (Rudolf Sikora: Z mesta von, 1970, viaceré fotodokumentácie akcií Michala Kerna), pričom až od 80 r. sa fotodokumentácia stala prirodzenou súčasťou komplexne chápaných akcií (Terény 1982–1984, akcie skupiny P.O.P.). Radikálna zmena v d. umenia nastala až po r. 1989, keď sa vytvorili relatívne dobré podmienky, a predovšetkým dostupnosť rôznych dokumentačných technológií od fotografie cez film a video až po najnovšie digitálne techniky (CD-ROM). Sem možno zaradiť videožurnál Barla (1996) autorov Miroslava Nicza a Petra Rónaia, ktorý vznikol ako jeden z prvých projektov mediarchivu založeného v Nitre, dokumentujúceho tvorbu 43 domácich a zahraničných umelcov posledných dvoch desaťročí. Na CD-ROM-e je zdokumentovaný aj 7. a 8. ročník medzinárodného festivalu Transart Communication (Nové Zámky, 1995–1996).

Lit.: Meyerová, U.: Conceptual Art. New York 1972. Valoch, J.: Fotografie jako dokument a artefakt. (Konceptuální fotografie). OKS Blansko 1984.

Jana Geržová

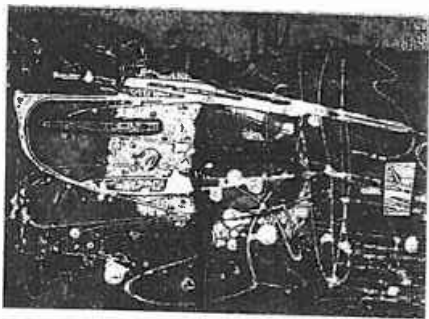
**DRIPPING** (angl. *drip* kvapkať, tiecť *painting* maľba), syn. *drip painting, slash painting*

Maľarska technika priameho liatia, kvapkania alebo striekania farby z plechovky na plátno vodorovne položené na zemi. Ako dominantná technika sa objavila v súvislosti s → akčnou maľbou, ktorá bola jednou z línií amerického → abstraktného expresionizmu. Za predchodcu d. sa považuje francúzsky surrealista a vynálezca viacerých výtvarných postupov (→ koláže, → frotáže) M. Ernst (1891–1976). V jeho tvorbe sa forma d. objavila už zač. 40. r. v maľbách tzv. amerického obdobia. Obraz Mladý muž znepokojený letom neeuklidovskej muchy (1942–1947) bol vytvorený spôsobom, pri ktorom farba vytekala na vodorovne položené plátno z nádoby zavesenej na šnúre. Krúživé línie vznikali rozhýbaním nádoby rukou, ramenom alebo celým telom autora. Ernstovu techniku založenú na psychickom automatizme neskôr



Miloš Urbásek: Obraz, 1962





Eduard Ovčáček: *Aktívna štruktúra II., 1992*

rozvinula generácia mladých amerických umelcov do podoby akčnej maľby. Ideu d. majstrovsky rozpracoval predovšetkým J. Pollock (1912–1956). V nadväznosti na spontánnosť automatického maľovania surrealizmu zdôraznil predovšetkým procesuálnosť maliarskeho aktu. Pohybujúc sa v nepravidelnom rytme nad plátnom, krúžiac vo vnútri i mimo jeho územia, utváral povrch, ktorého štruktúry boli výrazom koncentrovanej energie maliara v okamihu tvorby, momentu náhody (mentálny a fyzický automatizmus pohybujúceho sa tela), ako aj kauzality fyzikálneho procesu (zemskej príťažlivosti). V rozmedzí r. 1946–1950 vytvoril technikou d. fažiskové diela a viac sa k nej už nevrátil. V r. 1950 realizoval H. Namuth unikátny dokumentárny film o Pollockovej akčnej maľbe a technike d.

Na Slovensku sa d. objavuje iba výnimočne. V raných dielach Miloša Urbáska (1932–1988) sa d. vyskytuje v podobe liatych a vypaľovaných lakov (Obraz, 1962). V kontexte 1. otvoreného ateliéru (Bratislava, 1970) použil odkazy na d. kolektív autorov Viliam Jakubík (1945), Vladimír Kordoš (1945) a Marián Mudroch (1945) v akcii Upravený záhon, na ktorom mohol divák *maľovať* farbou z pripravených plechoviek.

Lit.: Naifeh, S. – White-Smith, G.: Jackson Pollock: An American Saga. New York 1989. Šikrová, E.: Umenie na okraji. In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Nadácia M. Šimečku, Bratislava 1996, s. 105.

Jana Geržová

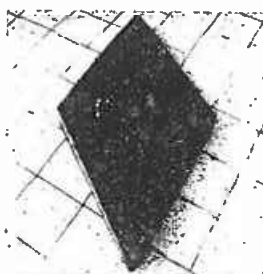
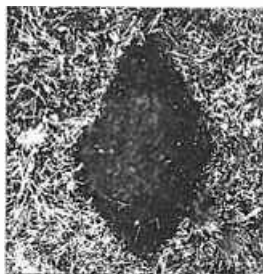


## EARTH WORK (angl. earth zem, hĺina, work práca)

Jedna zo špecifických polôh → umenia v krajine, ktorá vznikla kon. 60. r. v USA a pri realizáciách využíva priamo zem, zeminu, resp. jej premiestňovanie v krajinnom prostredí ako základný výtvarný a výrazový prostriedok. Zväčša ide o práce situované na odľahlých miestach rovin a púští (Arizona, Nevada, Utah), pričom voľba *denaturalizovaného* miesta bez sociálnych prepojení (tzv. site R. Smithsona), individuálne vyrovnávanie sa s prírodným kontextom a jeho vtiahnutie do sféry umeleckého záujmu, tvorili základný rámec úsilia protagonistov e. w. Filozofiu e. w. výstižne vyjadril R. Smithson: ...Namiesto

umiestnenia artefaktu do krajiny, krajinu umiestňujeme do umeleckého diela (In: Hunter, S.- Jacobus, J.: American Art of the 20th Century. New York 1973). Medzi prvé významné výstavy e. w. v USA, na ktorých sa prezentovali objekty a dokumentácie zemných projektov, patria: Earthworks v Dwan Gallery v New Yorku (1968) a Earth Art na Cornellovej univerzite v Ithake (1969), na ktorých sa zúčastnili: M. Heizer (1944), W. de Maria (1935), R. Morris (1931), D. Oppenheim (1938), R. Smithson (1938-1973). Za úvodné dielo e. w. sa považuje Art Yard (1961) W. de Mariu a rovnako významný je jeho projekt 50 m<sup>3</sup> (1600 kubických stôp zeminu vysypanej na celej ploche galérie, Mníchov 1968). Charakteristické pre e. w. sú mnohotonové presuny zeme M. Heizera v podobe obrovských vykopávkov (tzv. negatívne objemy) v Kalifornii a Nevade (Double negative, 1969-1970), alebo presun kamenných blokov v projekte 68 t žuly (Nevada 1969).

Na slovenskej výtvarnej scéne neevidujeme práce e. w. v čistej podobe, zaznamenávame niektoré špecifické využívanie prírodno-krajinárskeho rámca (→ umenie



Jana Želibská: Tráva zobratá v mieste A rastie na mieste B v určenom tvare, 1981

v krajine). Po okupácii Československa, v auguste 1968, uskutočnil Alex Mlynářík (1934) spolu so Švédom Erikom Dietmannom akciu Zem, ktorá ostala (Bratislava 1968), počas ktorej rozoslali priateľom po celom svete piesok (z Bratislavy) a černozem (z Paríža) v stovkách plastových vrecúšok. Jana Želibská (1941) v niekoľkých dielach 70. a 80. r. manipuluje a transportuje časti prírodných materiálov (Kus zeme, Nizke Tatry 1974, Tráva zobratá v mieste A rastie na mieste B v určenom tvare, Bratislava 1981). Peter Meluzin (1947) v rámci kolektívneho projektu Terén I. vytvoril konceptuálny Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa (Bratislava 1982) s vykopávaním objemu tieňa podľa jeho časového posunu. Ilona Némethová (1963) počas sympózia Laboratórium vo Vysokých Tatrách (1994) prezentovala svoj Elementárny objekt II., ktorý predstavuje elipsovité vyhlíbenina vulvovitého tvaru, preklenutá olúpanými konármi.



Peter Meluzin: Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa, 1982

Lit.: Smithson, R.: A Sedimentation of the Mind: Earth Proposals. In: Artforum, č. 7, 1968-1969. Earth Art, White Museum of Art, Ithaca. New York 1969. Hunter, S.- Jacobus, J.: American Art of the 20th Century, New York 1973. Srp, K.: Minimal & Earth & Concept Art. Jazzpetit, Praha 1982. Beadsley, J.: Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape. New York 1984. Wheeler, D.: Art since Mid-Century 1945 to the Present. Londýn 1991 (Earth and Site Works, s. 262-269).

Vladimír Beskid

## ELEKTRONICKÉ UMENIE (angl. *electronic art*), syn. kybernetické umenie (angl. *cybernetic art*)

Spoločný názov pre rôzne formy umenia využívajúce elektroniku spôsobom, ktorý ju robí podstatnou a neoddeliteľnou súčasťou diela. Pod e. u. patrí elektrofonická a počítačová hudba, → videoumenie, → počítačové umenie a jeho podmnožina → počítačová grafika, ďalej → multimédiá, telekomunikačné umenie a jeho odrody, ako je fax art, e-mail art (umenie elektronickej pošty ako obdoba → poštového umenia), umenie v kybernetickom vesmíre (cyberspace), objekty a inštalácie využívajúce elektronicky riadené svetelné efekty, laser a počítačom generované hologramy (→ svetelné umenie, → laserové umenie), kinematické mechanizmy a roboty (→ kinetické umenie), počítačovú animáciu, počítačové siete (napríklad Internet) simuláciu umelej inteligencie, umelého života, ako aj biologickú spätnú väzbu s ľudským telom napojeným na senzory, efekty, počítačovú sieť (→ body-art) alebo systémy → virtuálnej reality. Aj keď by sme našli príklady použitia elektroniky v umení už pred 2. sv. vojnou (napr. prenosy digitalizovaných obrazov pomocou hlasu a telefónu, ktoré robil L. Moholy-Nagy r. 1922 v Berlíne), počiatky

e. u. sú v 50. r. (→ počítačová grafika). Veľký pokrok v e. u. predstavovali 60. r., keď umelci s pomocou inžinierov stavali zvukové a video syntezátory z vyradených vojenských analógových počítačov. V tomto období sa formovali aj prvé teórie e. u., informačná estetika M. Benseho a A. Molesa (počítačové umenie). V 70. r. sa začali presadzovať číslkové počítače a v nasledujúcom desaťročí nastúpili lacné osobné počítače. V 90. r. dosiahli elektronické systémy takú dokonalosť a ich cena klesla natoľko, že umelci môžu vo svojich ateliéroch používať prístroje, ktoré boli pred pár rokmi výsadou dobre zariadených tlačiarňí, rozhlasových, televíznych a iných štúdií. V súčasnosti existuje niekoľko celosvetových organizácií združujúcich umelcov, teoretikov, vedcov a inžinierov venujúcich sa e. u. Najznámejšia je ISEA (Inter Society of Electronic Art) vydávajúca elektronický mesačník ISEA Newsletter a organizujúca každoročné svetové sympóziá (Utrecht 1988, Groningen 1990, Sydney 1992, Minneapolis 1993, Helsinki 1994, Montreal 1995, Rotterdam 1996, Chicago 1997), ďalej ISAST (International Society for Art, Science and Technology) vydávajúca časopis LEONARDO a v '2, ktorá v Rotterdame organizuje každoročne festival DEAF (Dutch Electronic Art Festival). V r. 1996 usporiadala prvé sympóziom o nových médiách v krajinách bývalého socialistického tábora, bývalej Juhoslávie a Fínska za účasti umelcov a teoretikov z týchto krajín. V '2 vydáva mesačne elektronický časopis o festivaloch, konferenciách a výstavách e. u. Najstarším festivalom e. u. je Ars Electronica v Linzi, pôvodne zameraný na video-umenie, elektronickú hudbu a statickú počítačovú grafiku. Dnes sa orientuje na počítačovú animáciu, interaktívne inštalácie a objekty, CD-ROM a Internet. V týchto kategóriách sa udeľujú aj ceny Zlatá Niké. Každoročný festival a konferencia Imagina, ktoré usporadúva INA (Institut National Audiovisuel) v Monte Carlo sú zamerané predovšetkým na počítačovú animáciu, ale venujú sa aj iným formám vizuálnych umení. Nakoľko diela e. u. si vyžadujú spoluprácu umelcov s inžiniermi a vedcami a ich cena je stále vyššia ako pri použití tradičných materiálov, vznikajú vo svete centrá nových umení, ktoré vytvárajú prostredie a platformu na tvorbu elektronických diel. Prvé takéto centrá vznikali na amerických univerzitách MIT – Centrum vizuálnych štúdií a Media Lab v Cambridge, Ohio State University v Columbus. V Európe sú takéto centrá súčasťou umeleckých škôl alebo samostatné inštitúcie, napr. Zentrum für Kunst und Medien v Karlsruhe, Institut für Neue Medien vo Frankfurtu n. M. a Kolíne n. R. (Nemecko). Výstavy a festivaly e. u. začí-

najú prenikať aj do postsocialistických krajín. V r. 1995 to bola veľká výstava, ktorú zorganizovalo Sorosovo centrum súčasného umenia v Prahe – Orbis Fictus, r. 1996 výročná výstava a sympóziom e. u. v Budapešti – Butterfly Effect.

Na Slovensku sa z celej škály e. u. začala od prvej tretiny 70. r. postupne presadzovať predovšetkým → počítačová grafika (Jozef Jankovič, 1937, Daniel Fischer, 1950, Juraj Bartusz, 1933) a tento záujem umelcov trval ce-



Marek Kvetán: Obraz obrazu, 1998

lé nasledujúce desaťročie. Až zač. 90. r., po zmene kultúrno-spoločenského kontextu, zasiahol do vývoja domáceho umenia výrazný nástup → videoumenia, ktoré sa prezentovalo buď formou špecializovaných výstav (On/Off Bratislava 1993, medzinárodná výstava video - vidím - ich sehe, PGU, Žilina 1994, autorská výstava Petra Rónaia Videoantológia, PGU, Žilina 1997), alebo v rámci širšie koncipovaných projektov súčasného umenia (60/90, SCCA, Bratislava 1996, Epikurova záhrada, SNG, Bratislava 1996). Lepšie technické zázemie vytvorilo v 2. pol. 90. r. podmienky na prvé experimenty s → virtuálnou realitou (Roman Galovský, 1962) ako aj → multimediálne a interaktívne projekty (Peter Rónai, 1953, Marek Kvetán, 1976). V r. 1994 mal na pôde Filmovej fakulty VŠMU prednášku Woody Vasulka (1937), Američan českého pôvodu, jeden so zakladateľov videoumenia, umelec, teoretik a kurátor výstavy Pionieri elektronického umenia na Ars Electronica v Linzi r. 1992, ako aj autor rovnomenného multimediálneho programu na laserovom disku. V r. 1993 sa konala v zámku Mojmírovce medzinárodná dielňa Laserové ume-



Peter Rónai:  
Fragment, Benátsky projekt, 1997

nie v rámci Letnej akadémie maľovania a nových médií, ktorú zorganizovala rakúsko-slovenská agentúra KulturAXE (Caroline Feketeová Keiserová) v spolupráci s VŠVU, kde bol k dispozícii jeden z najdokonalejších projekčných laserov na svete. Nasledovali pracovné dielne Videoumenie (1994) a Multimédiá CD-ROM (1996) na zámku v Topoľčiankach, kde sa zúčastnili poslucháči vysokých umeleckých škôl z Rakúska, Nemecka a Slovenska. Najväčším podujatím integrujúcim viac druhov elektronických médií so súčasným umením na Slovensku bol festival a sympóziu BEE95CAMP (Bratislava European Electronic and Computer Multimedia Project) r. 1996, ktorý organizoval Juraj Ďuriš z Centra pre elektroakustickú

a počítačovú hudbu v Bratislave, so zameraním hlavne na elektronickú hudbu a sprievodnými výstavami e-mail artu (Bratislava), laserovej produkcie Moniky a Bohuša Kubinských (Story, Synagóga, GJK, Trnava 1995), interaktívnej inštalácie s biologickou spätnou väzbou – elektroencefalograf a detektor lži spojený s počítačom a videoprojektorom (výstava P. Smetanu v Galérii Gerulata v Bratislave).

Lit: Foresta, D.- Mergier, A. - Serexhe, B.: The New Space of Communication, the Interface with Culture and Artistic Creativity. Správa Rady Európy 1995. Dunn, D. (ed.) Eigenwelt der Apparate - Welt. Pioneers of Electronic Art. Linz 1992. LEONARDO, Supplemental Issue. Electronic Art (Zborník prednášok prvého sympózia ISEA). Pergamon Press, 1988. Popper, F.: Art of the Electronic Age. London 1993. Scheuffer, P.- Činčera R. - Vančát, J.: Český obraz elektronický. Praha 1994. Hlaváček, L. (ed.): Orbis Fictus. Nová média v súčasnom umení. SCCA, Praha 1996.

Martin Šperka

EMPAKETÁŽ  
→ PAKETÁŽ

ENVIRONMENT (angl. *environment* prostredie, okolie)

Jedna z raných foriem syntetického a interaktívneho umenia rozširujúca skúsenosť diváka o komplex priestorových zážitkov a o jeho priamu účasť na umeleckom



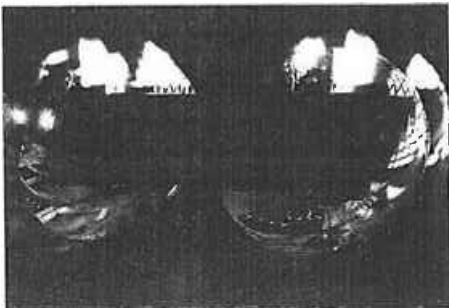
diele. V prenatálnej forme sa objavuje už v ideí Gesamtkunstwerku, ktorú sformuloval kon. 19. st. R. Wagner ako ideálnu syntézu poézie, hudby a tanca, a ktorej čiastkové aspekty boli naplnené už v umení ranej moderny (futurizmus, dadaizmus, surrealizmus, konštruktivizmus, Bauhaus). Ku koncepcii e., otvoreného pre spoluúčasť diváka, majú blízko aj priestorové riešenia dadaistických (Kolín 1920) a surrealistických výstav (Paríž 1938, New York 1942). Za bezprostredný predobraz e. býva označovaná priestorová koláž Merzbau dadaistu K. Schwittersa (od r. 1920), ako aj prostredia M. Duchampa –

Porte, 11, Rue Larrey (1927) a Etants donnés (1946–1966). E. sa naplno rozvinul v rámci → akčného umenia (ako prostredie vytvorené na realizáciu → happeningu, alebo ako relikv dovŕšenej udalosti), → neodadaizmu → pop-artu, → nového realizmu, ale aj v tendenciách → svetelno-kinetického umenia a → umenia v krajine. Genézu pojmu a jeho prvotné prepojenie s akčným umením dokladá prvý happening A. Kaprowa 18 happeningov v 6 častiach z r. 1959 s podtitulom *Environment pre happening*. Podobne Segalove *zmrazené happeningy*, ako ich nazvala L. Lippardová, sú v Kaprowovej monografii z r. 1967 označené ako *environmental sculpture*. Sám Kaprow špecifikuje hlavné atribúty e.: *Čas (v porovnaní s priestorom), zvuk (v porovnaní s hmatateľnými predmetmi) a fyzická prítomnosť ľudí (v porovnaní s psychickým okolím), tendujú k podriadenosti elementov. Cieľom je zjednotenie pole komponentov, ktoré sú teoreticky rovnocenné...* Vo väzbe na akčné umenie definuje e. aj R. Kostelanetz, ktorý medzi štyrmi typmi happeningov – čistým, javiskovým, javiskovou → performanciou uvádza aj kinetický e. Podľa Kostelanetza sa kinetické e. od čistých happeningov líšia tým, že sú podrobnejšie plánované, ich priestor je špecifickejšie definovaný a zovretejší,

správanie účastníkov je presnejšie naprogramované. Ako príklady uvádza USCO–US Company, ktorá vytvorila kinetické e. z hudby, nahratých zvukov, obrazov, sôch, strojov, elektronických prístrojov a obrazov premietaných z diazpozitívov alebo filmu, alebo Theatre of Eternal Music La Monte Younga. V rámci neodadaizmu a popartu sa e. vyvinul zväčša z trojdimenzionálnych → asambliáží a → kombinovaných malieb. Príkladom tohto prerastania obrazu do priestoru je tvorba R. Rauschenberga (1925), T. Wesselmann (1931), ale predovšetkým E. Kienholza (1927–1994), ktorý z pasívne sa prechádzajúceho diváka (Roxys, 1961–1962) urobí aktívneho spoluhráča v e. *The Portable War Memorial* (1968). V r. 1968 sa v Grenobli uskutočnila významná výstava *Cinétisme, Spectacle, Environnement*, ktorú



Stanislav  
Filko  
Izba tásky  
1965–1966



Milan Dobeš: *Pulzujúci rytmus IV.*, 1965

umelci – M. Dobeš (Kassel, Grenobl) a S. Filko (Grenobl). Inú podobu e. reprezentujú diela zemných umelcov realizované v otvorenej krajine. V 80. r. bol termín e. vytlačený pojmom → inštalácia. Napriek tomu sa oba termíny naďalej používajú ako synonymá, a to i v rámci textu jedného autora (Lucie-Smith, E.: *Art Today*. Slovart, Praha 1996). Rozdiel medzi obidvomi formami priestorových riešení je v stupni participácie diváka, ktorá je charakteristická pre rané e., ale menej pre inštalácie, hoci ani tu sa spolupráca diváka na dotvorení prostredia celkom nevyučuje.

Na Slovensku sa e. objavuje tesne po pol. 60. r., pričom najvýznamnejší domáci umelci aktívne zasahujú do európskeho vývoja tejto tendencie (A. Mlynárčik, M. Dobeš, S. Filko). Prerastanie → asambláži a objektov do e. a ich postupná transformácia do akcií-slávností, charakterizuje predovšetkým tvorbu Alexa Mlynárčika (1934). V kontexte jeho rozsiahleho diela môžeme hovoriť o viacerých syntetických prostrediach, ktoré sa prvýkrát objavujú v sérii *Permanentných manifestácií*, predovšetkým *Permanentné manifestácie II.* – *Pocty*, Bratislava 1966. *Pokušenie* (*Tentation*) a *Vila mystérií* (*Villa dei Misteri*), ktoré Mlynárčik realizoval v zahraničí (1967), a ktoré boli ako e. reflektované v odborných textoch (Restany, P.-Mlynárčik, A.: *Inde*. SNG Bratislava 1995). V obidvoch e. bola dôležitá participácia diváka, ktorý bol v prípade *Pokušenia* (v spolupráci s M. Urbáskom, Galéria Raymonde Cazenavovej, Paríž) provokovaný k zanechaniu anonymných nápisov a kresieb na povrchu 40 bielych ženských figurín. *Vila Mystérií* bol e. pripravený pre výstavu *Superlund* P. Restanyho a E. Hogestäta v Konsthall Lund vo Švédsku. Na hranici medzi e. a akciou bola interpretácia troch Courbetových obrazov, ktorú pripravil r. 1969 pre *Châtillon des Arts '69* pod názvom *Dobry deň, pán Courbet*, a ktorá súčasne avizuje presun fažiska neskorších Mlynárčikových prác z e. na veľkolepo koncipované akcie – slávnosti. Od r. 1966 sa problematike e. venuje aj Stanislav Filko (1937). Zretefnú koncepciu e. prezentoval na výsta-

prípravil teoretik kinetického umenia F. Popper. Výstava prezentovala novú podobu e., ktorá sa vykryštalovala v rámci dobovo aktuálnych tendencií svetelno-kinetického umenia. Táto poloha e. bola významne prezentovaná v tom istom roku na *Documente 4.* v Kasseli (N. Schöffer, J. Le Parc). Pre Slovensko je zvlášť dôležité, že na obidvoch významných medzinárodných podujatiach participovali aj domáci



Juraj Meliš: *Prostredie II.*, 1971/1991

ve Obydlia súčasnosti a skutočnosti v Galérii na Karlovom námestí v Prahe (1967) a o rok neskôr už participoval svojim e. *Univerzálne prostredie* (1966–1967) na výstave F. Poppera *Cinétisme, Spectacle, Environnement* v Grenobli. Vyvrcholením jeho série e. (Poézia o priestore, Izba lásky, Srdce lásky I., II.,) je Katedrála humanizmu, za ktorú dostal na medzinárodnej výstave Danuvius '68 nákupnú cenu. Filko tu vytvoril syntetické prostredie aktivizujúce diváka k spoluúčasti, do ktorého okrem reflexívnej zrkadlovej podlahy zakomponoval aj ďalšie audiovizuálne prvky (diaprojekcie portrétov predstaviteľov dobového politického života, zvuk reprodukovajúci vysielanie rozhlasu). P. Restany píše o S. Filkovi ako o *špecialistovi na sociologické prostredie* (Domus č. 472, marec 1969), J. Weichardt ako o *majstrovi environnementu* (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4/XI. 1968). Z novorealistickej poetiky sa k e. dostala aj Jana Želibská (1941), predovšetkým riešením výstavy *Možnosť odkryvania* (1967) a Kandarya Mahádeva (1969), alebo Vladimír Popovič (1939), ktorý na pražskej výstave 13 zo Slovenska (1967) prezentoval e. z krčeného papiera Herci

pre Palströma. V rovnakom čase, ale z rozdielnej vývarnej orientácie, sa e. objavuje aj u Milana Dobeša (1929). V jeho prípade ide o svetelné e. (Pulzujúci rytmus prezentovaný r. 1968 na Documente 4. v Kasseli), vyrastajúce z podhubia dobových → svetelno-kinetických tendencií, na ktorých medzinárodnej prezentácii sa M. Dobeš výrazne podieľal od r. 1966. Aktuálnosť e. na Slovensku vrcholí kon. 60. r. na dvoch významných výstavách – Danuvius '68, Bratislava a Polymúzický priestor I., Piešťany 1970, v koncepcii Lubora



Jozef Jankovič: Veľký pád, 1968

Káru. Jozef Jankovič (1937) získal Grand prix za e. *Veľký pád*, ale príspevkom k možnostiam e. bolo aj prostredie hry vytvorené handrovými bábkami Miry Haberernovej (1939), a predovšetkým Opti-terciálny stabiloid Ivana Štěpána (1937–1986), ktorý je ukázkou súhry pohybu, svetelných zmien, zvuku a participujúceho diváka. V linii e. pokračoval Štěpán aj v nasledujúcom období – Hmatové štúdio (1970), Optipolytón (Polymúzický priestor I., Piešťany 1970). Výstava v plenéri piešťanských parkov priniesla niekoľko exteriérových e., ako napr. *Žltý environment* Jarmily Čihánkovej (1925), na ktorého akustickej časti spolupracoval Milan Adamčiak (1946). Programovo sa zač. 70. r. venoval tvorbe e. Juraj Meliš (1942), ktorý v krátkom časovom rozpätí prezentoval v Bratislave *Prostredie I. – Vidiecky dvor* (1970) a *Prostredie II.* (1971) s ekologickou tematikou. Projekt z r. 1972 (*Prostredie III. – Vodné pólo*) sa v dôsledku zmeny politickej situácie v krajine po okupácii sov. vojskami už nesmel realizovať. Idea e. sa v zaujímavej podobe objavila v 2. pol. 70. r. u Otisa Lauberta (1946). Je to predovšetkým systematicky budovaný depozit nájdených predmetov v jeho byte v Bratislave, ktorý vyvoláva súvislosť s priestorovým Merzbau K. Schwittersa. U oboch išlo o prostredie, ktoré bolo súčasťou obydlia a vyznačovalo sa neukončenosťou permanentného rastu, ktorý v prípade O. Lauberta trvá dodnes.



Lit.: Kaprow, A.: *Assemblage, Environments and Happenings*. Harry N. Abrams, New York (1967).  
 Kultermann, U.: *The New Sculpture - Environments and Assemblages*. Thames and Hudson, London 1968.  
 Benjamin, A.: *Installation Art*, London 1993. *Installation Art, Art and Design Magazine*. Academy Group Ltd. London 1993.  
 De Oliveira, M. - Oxley, N. - Petry, M.: *Installation Art*. London 1994.  
 Kostelanez, R.: *Divadlo zmiešaných médií*. In: Murin, M. (ed.): *Avanches 1990-1995*. : Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu, Bratislava 1995, s. 192.

Jana Geržová

## EVENT (angl. event udalosť)

Jedna z foriem → akčného umenia, ktorá je koncipovaná ako jednoduchá a krátka udalosť. V akčnom umení sa objavuje od 2. pol. 50. r. ako samostatná udalosť alebo ako sprievodné podujatie k hlavnej akcii. V tomto zmysle býva súčasťou → happeningov, najčastejšie v kontexte aktivít → Fluxusu. G. Maciunas (1931-1978), zakladateľ hnutia, považoval e. za jadro fluxusovej estetiky a G. Brecht (1926), jeden z jeho významných členov, usporiadal svoju prvú výstavu v New Yorku (1959) pod názvom *Toward Events* (Smerom k eventom), pričom koncepcia e. a eventov-partitúr je pre jeho tvorbu charakteristická (r. 1963 vyšla zbierka Brechtových e. partitúr pod názvom *Water Yam*). Pôvodný charakter happeningov a e., ako boli definované A. Kaprowom (1927), sa v priebehu 60 r. mení a smeruje na jednej strane k výraznejším scénickým formám, na druhej strane ku → konceptualizmu. E. môže byť realizovaný pred publikom, alebo sa prezentuje ako privata hra samotného aktéra. Na rozdiel od happeningu *už to nie je → assembláž ľudského života vrhnutá do reality viažuca sa na ľudský materiál, ale sprivatizovaná akcia, nevyžadujúca si divákov, minimalizovaná aj čo do úspornosti použitých prostriedkov, vzhľadom na overenie zámeru. Vyznačuje sa hlavne tým, že nedosahuje samostatnosť akcie, ale spája sa buď s objektom, alebo navodzuje sekundárny význam pre vopred kalkulovanú situáciu* (Vlasta Čiháková-Noshiro: *Umění akce*. Katalóg. Mánes, Praha 1991). Pôvodne e. vychádza z tanečných a divadelných predstavení dadaizmu, ich autormi bývajú výtvarníci, hudobníci, herci, speváci. Priamym predchodcom e. je zvuková kompozícia J. Cagea (1912-1992) s názvom 4 min. 33 s ticha (1952), ke-

dy interpret nezahrá na nástroji nijaký zvuk. Súčasťou e. býva vopred pripravený popis činnosti, s nekonvenčným notovým zápisom či znakovou predlohou. Môže ísť aj o upriamenie pozornosti diváka na bežné deje (pršanie, sústredenie sa na konkrétny predmet a pod.) s dôrazom na ich ozvláštnenie, poetizáciu, symboliku či skrytý význam. E. môžu mať podobu krátkeho gesta, neraz ústiaceho do deštrukcie (napr. rozbitie huslí N. J. Paikom) alebo konkrétnej činnosti (L. M. Youngove sledovanie letu motýľa). E. si zväčša vyžaduje sústredenie, často však môže mať aj podobu nečakaného, krátkeho dynamického gesta. V Čechách e. najvýraznejšie zastupuje tvorba M. Knížáka, 1940 (od momentu hry až po deštrukciu), partitúry M. Grygara, 1926 (intermediálne zameranie), M. Pacnera (analytické ponímanie matérie), či T. Rullera (pohybovanie sa medzi bytím a nebytím). Na Slovensku sa e. objavuje rovnako ako ostatné pod-



Julius Koller:  
 U.F.O.-naul, 1980



by → akčného umenia, kontinuálne od 60. r. Jeho tvorbe sa najviac približujú akcie Milana Adamčiaka (1946), predovšetkým Sizyfovské roboty (od r. 1964), cyklus Amusica (od r. 1965) a činnosť Ensemble Comp. (kon. 60. r.). V spolupráci s Róbertom Cyprichom (1951–1996) a Alexom Mlynárčikom (1934) realizoval viacero hudobných a poetických e. v Ružomberku a v Žiline (PAN-pro arte nova). V 60. r. nesú znaky e. aj niektoré akcie Petra Bartoša (1938), ako napr. Prvodytky (realizovaný priamo na mieste výstavy Nové tendencie v slovenskom maľarstve, Bratislava 1969) a časť tvorby Júliusa Kollera (1939). Takýto charakter má dlhodobý projekt inscenovanej seba-premeny U.F.O.-naut realizovaný od 70. r. Viaceré e. boli súčasťou vernisáží, napr. realizácia kompozície Je t'aime... moi non plus od Róberta Cypricha (v spolupráci s Luckým a Bobelkom) na otvorení výstavy Soudobá československá grafika v Hodonine (1970). Niektoré e. sa realizovali v rámci rozsiahlejších projektov či reakcií na výzvy, ako napr. Sprievod s maskami a Farbenie ovzdušia II. (Mariána Mudrocha, 1945), alebo Zdobenie vianočného stromčeka na Koillbe v Bratislave (1970) od Vladimíra Kordoša (1945) a Viliama Jakubíka (1945), oba na základe výzvy Milana Adamčiaka Pax et Gaudium. Charakter privátneho e. malo Úradné potvrdenie Juraja Bartusza (1933) z r. 1971, poetické boli e. Vladimíra Popoviča (1944). E. sa dajú nazvať aj viaceré akcie Petra Meluzina (1947), Dezidera Tótha (1947) a Vladimíra Kordoša, ako aj niektoré neskoršie akcie na hrane medzi e. a performanciou Petra Rónaia (1953). Od r. 1989 je to opätovne aktivita Milana Adamčiaka s Transmusic Comp, v rámci ktorej sa prezentovali variácie na e. autorov Fluxusu (Podhubie s Jurajom Bartuszom, PostFlux Fest s Novou vážnosťou a iné). Adamčiak sa problematike e. venoval aj historicky (Adamčiak, M.: Event I.–II., Profil 1993, č. 8–9, s. 26). E. je v domácej literatúre častejšie zamieňaný s *pieces* (angl. kus, kúsok). Obsiahlejšiu stať mu venoval Radislav Maluščík (Maluščík, R.: Terén, Výtvarný život 1990, č. 3–4), kde pod *pieces* zahŕňa viacero podôb akčného umenia (Včelí kvet, 1979, Róberta Cypricha, Dychovky, 1978, Dezidera Tótha, schémy partitúry, 1979, Lubomíra Ďurčeka, Značka Fí, 1982, P.O.P a pod.).

Lit.: Foster, S.: Event Arts and Art Events. London 1988. UBI FLUXUS IBI MOTUS, 1990–1962. Katalóg, Bienále Benátky, Miláno 1990. Maluščík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. Považská galéria umenia, Žilina 1994. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Slovenská národná galéria, Bratislava 1995. Adamčiak, M.: Event I.–II., Profil 1993, č. 8–9, s. 26.

Ivan Jančár

## EXPERIMENTÁLNA POÉZIA (lat. *experimentum* pokus)

Súhrnný názov pre experiment na poli textu, ktorý narúša významovú a gramatickú syntax tradičnej literatúry v prospech syntézy s výrazovými prostriedkami hudby a vizuálneho umenia vrátane nových médií (počítača). V tomto zmysle môžeme experimentálnu poéziu rozdeliť na fonetickú (hlasové kompozície, ktoré sú syntézou

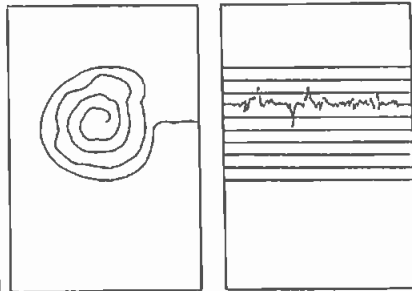


Vladimír Ovčáček: Prázdny kruh, 1964

hudby a literatúry), konceptuálnu (vyrastá z konkrétnej a vizuálnej poézie a predstavuje vyšší stupeň minimalizácie, pričom texty majú často charakter jazykových tautológií, konkrétnu (v manifeste z r. 1963 je postulovaná požiadavka objektivity), kybernetickú (počítač generujúci texty) a vizuálnu poéziu (zdôraznený vizuálny aspekt textu. Počiatky e. p. možno vidieť v pokusoch A. Holza (báseň Phantasus – rytmicky k sebe patriace slová radi autor do jedného riadku), v neskorom diele S. Mallarmého, G. Apollinaira (Kaligramy), V. Chlebnikova, V. Kamenského, B. Cendrarsa, ktorí sa pokúšali vytrhnúť v rámci netradičnej typografickej úpravy slovo alebo písmeno z vetnej

syntaxe. E. p. predurčila aj symbolistická poézia nonsensu a persifláže Ch. Morgensterna (napr. Nočný rybi spev pozostávajúci len z krátkych a dlhých metrických znamienok). Expresionista A. Stramm radil slová podľa sluchovej a rytmickej sily a futurista F. T. Marinetti v kompozícii Oslobodené slová z r. 1912 typografickou úpravou zdôraznil auditívne a optické hodnoty slov a písmen. Zásadný krok na poli intermediálnosti poézie urobili dadaisti, vychádzajúci zo zásad antiliterárnosti a proklamovanej devalorizácie umenia. F. Picabia (tableaux-manifestes a poèmes-dessins) spájal slová s elementárnou kresbou, znakmi a kruhmi. V. Huidobro zoskupoval slová do základných tvarov a odlišoval ich rozličným typom písma. R. Hausmann r. 1915 vytvoril prvú fonetickú báseň ako plagátovú skladbu, kde písmená majú svojim typografickým usporiadaním vnútri rytmus a ich zrkovité vnímanie má vyvolať dojem zvukovosti. Centrom recitácií simultánnej poézie bol dadaistický Cabaret Voltaire. Kompozícia básní stavala na efekte izolovaných slov radeňých vedľa seba do riadkov, často prestúpených citoslovcami a opakovanými jednoslabičnými zvukmi, oddelených pomlčkami, vizuálne odlišenými typom písma (H. Ball, Karavana, 1917). Recitácia prebiehala kontrapunkticky, pričom sa naraz vyslovovali 3 alebo 4 zvuky, ktoré vytvárali elegický, bizarný obsah, často sprevádzaný černošskými bubnami, alebo sa zvukovo inšpirovali hudbou (aj skladby H. Barzuna a F. Divoira). K. Schwitters, autor slávnej Ursonate, vydal gramofónovú fonetickú báseň Merz. R. Huelsenbeck, T. Tzara, H. Ball a M. Janko vyzdvihovali hravosť v práci so zvukom, bazálne rituálne slovné elementy, a najmä náhodu ako kultovú inštanciu. Na simultánne básne nadviazal A. Petronio (1919–1965) svojou verbofoniou (r. 1953 založil verbofonický zbor – hlasné čítanie viacerých básní odrazu s cieľom dosiahnuť čo najbohatší akustický efekt). Nesémantická poézia s aktualizáciou vizuálnosti zaujala aj predstaviteľov konštruktivismu (časopis De Stijl). Stieranie hraníc medzi jazykom a hudbou sledovali aj futuristi, expresionisti a iní autori (M. Jacob, P. Reverdy, ale aj K. Burkhardt, H. Mayer, ale aj C. Claus v tzv. Vibračných textoch). Príslovia, zvuky, lámaná syntax, zdrapy viet, pseudošansóny slúžili ako východiskový materiál Eluardových, Aragonových, Bretonových, Soupaultových, Arpových, Ribemont-Desaignesových básnických skladieb. Trojica Arp-Serner-Tzara komponovala okolo r. 1917 simultánne básne. Slovník čerpali z novin, starých kníh, odbornej frazeológie i všedných banalít. Arp písal tieto básne

ťažko čitateľným rukopisom, aby prinútil tlačiara *rozohrať fantáziu* a pri lúštení textu básnicky spoluúčinkovať. Vznikli skomoleniny a slovné deštrukcie, ku ktorým sa autor po čase vracal, aby ich prepracoval (tzv. *nestabilné umelecké diela*). Texty z *Oblačnej pumpy* sú predchodcami Bretonových a Soupaultových Magnetických polí. H. Arp pracoval aj s číslami (Weisst du Schwartz!, 1922–1930). Surrealisti, ktorí podria-

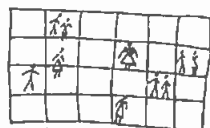


Milan Adamčiak: *Liniengedichte*, 1969

dili akt tvorby psychickému automatizmu (*écriture automatique*, t. j. texty, ktoré zaručujú možnosti textového ťažizmu, napr. niektoré miesta v Heissenbüttelových Topografiách). Pri vizualizácii pojmov sa inšpirovali aj obrazovými a emblematickými znakmi umenia i mytológie prírodných národov (R. Desnos robil r. 1923 pokusy so spečenou rečou) a často siahli aj k priestorovému objektu. Významná pre ďalší vývoj e. p. bola aj obrazová teória jazyka L. Wittgensteina, kde rozpracoval problém korešpondencie medzi jazykom a realitou (veľa je obrazom reality). Špecifickým druhom e. p. je konkrétna poézia, interdisciplinárne spätá s → konkrétnym umením. Predstavuje odmielnutie rétoriky a kladie dôraz na stručnosť, prechod od verša k ideogramu, od lineárneho k časopriestorovému rytmu, nahradenie organickej štruktúry básne matematickou, pričom voľba slova sa riadi vzťahmi tejto štruktúry (obsah básne je v jej štruktúre). Podľa M. Benseho (*Theorie der Texte*) ide o extrémny stav experimentálnej literatúry. Prikladom tohto druhu je 7. zošit edície *Rot* s textami brazílskej skupiny Noigandres, konkrétne poésie – poésia concreta, vydávaný E. Gomringerom, jeho *Konstellationen* (konštelácia je skupina slov hravo reľazených vedľa seba alebo pod sebou, ktoré na základe kombinatoriky spája myšlienkový vzťah), ale aj *Stenogrammi della geometria elementare* C. Belloliho. V manifeste konkrétnej poézie, ktorý vydal J. Hiršal a B. Grögerová r. 1963, sú formulované požiadavky, aby sa poézia stala objektívnou a zbavila sa filozofických a osobných obsahov. K popredným autorom konkrétnej poézie patrí aj F. Mon, S. Nikuni, K. Katue, I. H. Finlay a L. Novák. Jej špecifickou podobou je aj spatialistická poézia, ktorá chce byť *oslobodením energie, podielom na estetickkej informácii, objektivizáciou jazyka* (I. a P. Garnierovci). III. manifest spatializmu za nadnárodnú poéziu vydal P. Garnier a S. Nikuni r. 1967. Spomeňme aj Manifest permutacionálneho umenia A. A. Molesa a v tejto súvislosti francúzsku skupinu Oulipo, 1961 (I. Isou, R. Queneau, F. Dufrené), ktorá sleduje foném, a nie zmysel slova. F. Kriwet rozlišuje medzi textom vizuálnym a textom fonetickým. Fonetická poézia je založená na fonémach (znelých časticiach jazyka) a na všetkých zvukoch vydávaných ľudskými hlasovými orgánmi. Podľa R. Döhla (In: *Slovo pismo, akce...*, s. 43) fónická poézia predstavuje opačný extrém vizuálnej poézie a opúšťa už jazykovú oblasť v prospech oblasti aranžovaných hlukov, teda hudby – báseň je komponovaná priamo na magnetickú pásku. Protagonistom fonetickej poézie je H. Chopin. Aj knihy H. O. Helmsa, H. Heissenbüttela, L. Hariga a jazykový kabaret E. Jandla využívali esteticky kvalifikovaný text vo forme morfém a foném, textových permutácií,

anakolutových radov. V USA sa k jej predstaviteľom prihlásil E. E. Cummings a W. C. Williams. Maximálnu objektivizáciu jazyka završuje potom počítačová poézia, tzv. *stochastické texty*, ktoré boli po prvý raz uverejnené v časopise *Rot* a *Augenblick*. Dnes sa počítačová poézia stáva samonosným aktom založeným na kreatívnom a interaktívnom využití vstupu zvuku ako média do oblasti → elektronického umenia (napr. počítač, ktorý si sám generuje, číta a tlačí básne W. Bruszewského). Nový rozmer, ktorý oživil tradíciu dadaistických simultánných básní prinieslo aj spojenie básne a → akčného umenia. Predstavitelia Wiener Gruppe v období 1954–1960 (F. Achleitner, H. C. Artmann, K. Bayer, G. Rühm, O. Wiener) sa popri akčnej tvorbe venovali aj vizuálnej poézii (*Das Coole Manifest*, 1955, *Acht-Punkte-proklamation des poetischen Actes*). V r. 1954–1959 vytvárali strojom písané ideogramy, typokoláže, formulárové básne, slovné a fonetické kompozície, montáže, série, konštelácie, textové montáže, štúdie, obrazové texty, rady, typo-foto-montáže, filmové texty, projekcie, koláže s vkomponovanými fragmentmi máp, fotografií a textov, → op-artové rastrové vzorce z rovnakých písmen, minimalistické konceptuálne obrazce (štvorce s jedným slovom uprostred), ale i skriptúrne záznamy, škrtnance, priestorové textové objekty, konceptuálne sémantické hry so sociologicko-kritickým akcentom, koncepty antididaktickej poetiky. Pokladali sa za jazykových inžinierov. Nesledovali len správanie sa slov v určitej lingvistickej situácii (alebo konštelácii), ale sústredili sa na senzorické vnímanie jazyka. V 60. r. preniká vizuálna poézia do vlastnej typografie poézie i do tvorby viacerých umelcov – najmä ideogramy, schémy, emblémy, vzorce a sémantické hry zostavené z písmen písacieho stroja (C. Andre, P. Roehr, D. Graham, B. Nauman). V rámci → Fluxusu vznikali jazykové hry na báze fiktívnych elementov ako rezonancia Wittgensteinových jazykových hier z 30. r., skúmajúcich funkciu jazyka v sociálnom kontexte. Boli to psychogramy W. Vostella (1932–1998), partitúry J. Cageho (1912–1992), G. Maciunasa (1931–1978), N. J. Paika (1932), zápalkové básne G. Brechta (1926), obrázkové písmo T. Saitovej (1929), optimistické skrinky R. Fillioua (1926–1987), písmoobjekty, piktogramy L. Gosewitz (1936), plagáty a jedálne lístky eat-artu D. Spoerriho (1930), písmoznaky, koláže a intermedialné básne Al Hansena (1927), perforované partitúry a grafy D. Higginsa (1938). Dnes nadväzuje na e. p. J. Holzerová (1950) sentenciami a výrokmi v internacionalizovaných variáciách textu v rámci priestorových inštalácií, R. Prince (1949) vtipmi adjustovanými na spôsob klasických diel a pod. Vizuálny efekt písmen aplikovaný formou → koláže na priestorový objekt zaujal v našom kultúrnom kontexte predovšetkým J. Koláča (1914), známeho tiež svojou evi-

i vyvolávala MÁJA



... v táto reálnosť porušujú,

... napriek a zámene

... ktoré

... prínášajú

... [obrazový]

... nikdy

... nikdy

... nikdy

... nikdy

... nikdy

Vladimír Popovič:

Projekt oblečená Mája, 1967



Juraj Meliš: Spomienka na otca, 1975

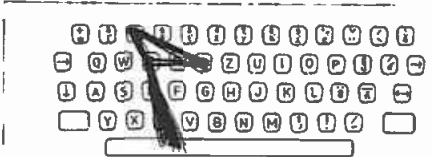
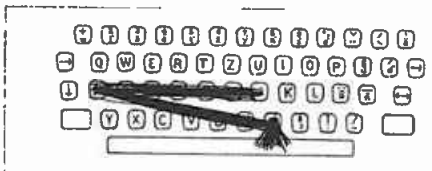
dentnou poéziou a L. Nováka (1925–1999). J. Valoch (1946) v 60. r. posunul e. p. do sléry → konceptu a → minimalistického umenia. Rozvinul tak odkaz obrazových básní, ktoré vznikali už v okruhu Devětsilu ako polysémantické skladby.

Napriek nápaditej typografii davistov a nadrealistov sa e. p. objavuje v slovenskom umení až v 60. r. u Vladimíra Popoviča (1939) a Ivana Popoviča (1944) v spojení s ilustráciou, kresleným humorom a divadlom obrazov. Tradíciu českej a moravskej e. p. rozvíjal v našom kontexte Eduard Ovčáček (Typografické básne, 1963). Z básnikov sú to Osamelí bežci, najmä Pavol Repka (zostavovanie geometrických obrazcov z písmen), Ivan Štrpka a Ivan Laučík. V rámci → fluxusových aktivít na pomedzí výtvarného umenia a hudby rozvíjal e. p. od kon. 60. r. hlavne Milan Adamčiak (1946) a Róbert Cyprich (1951–1996) v širokej škále prejavov (partitúry, hudobné grafiky, diagramy a piktogramy, *bipoézia*, *patexty*, selektívne verbálne texty, preparované texty, montáže, permutačné, numerické, objektové a predmetové texty, pohybové, destatické a priestorové básne). K popredným a systematickým predstaviteľom e. p. patrí Dezider Tóth (1947), u ktorého sa prekrýva s textovým → konceptom. V r. 1967 začína slovnými hračkami vychádzajúcimi zo vzťahu znaku a písma, r. 1970 vstúpi s písaným slovom priamo do krajiny a pokryje ním strom. V duchu mestskej banality pracuje v 70. r. s prisvojenými listkami a pečiatkami (cykly Údaje, Banality). Vizualizuje stopu písmen identickými odliškami, gesticky kvapká tuš na skupiny slov. Jeho prejav sa minimalizuje v cykle Partitúry (1976–1978), kde pracuje so subtilnými znakmi na notovej osnove a v Dychovkách (zažihanie a vyhasinanie slov). V oblasti sochárstva vstupuje e. p. v 70. r. ako sémantický a estetický ekvivalent výtvarnej myšlienky do realizácii Juraja Meliša (1942) v cykle grafik Vizúálna poézia. Často intimne ladený poetický text na povrchu jeho objektov a reliéfov tvorí komplementárnu výtvarnú sieť písmoznakov, docielenú vypaľovaním

s dôrazom na štruktúru materiálu. Na rozhraní medzi e. p. a konceptom sa pohybujú kreácie Michala Kerna (1938–1994), kde je hlavným médiom vyjadrenia subtilný znak, stopa autorovho tvorivého zásahu do prírodného prostredia.

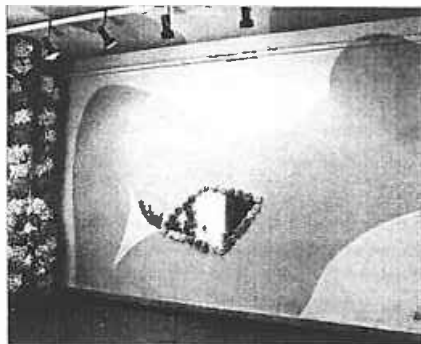
Lit.: Morgenstern, Ch.: Beránek měsíc. Praha 1965. Híršal, J. - Grögerová, B. (ed.): Slovo, akce, pismo, hlas. K estetice kultury technického věku. Praha 1967. Valoch, J.: Poesia typographica. In: Sešity 1968, č. 25. Arp, H.: Na jedné noze. Pref. L. Kundera, Praha 1989. Weibel, P. (ed.): Die Wiener Gruppe a Moment of Modernity 1954–1960. Viedeň, New York 1997. Mladá tvorba, 14, 1969, č. 10.

Zora Rusinová



## FEMINISTICKÉ UMENIE, FEMINIZMUS (lat. *femina* žena, *feminus* ženský)

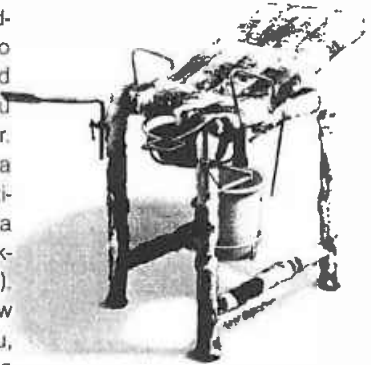
Umenie žien – výtvarníčok, v ktorom je reflektovaná rodová odlišnosť v *intenciách určiť ženu v pozitívnom zmysle ako inú*. (Kiczková, Z.: Jej inakosť, jej identita. In: Štyri pohľady do feministickej filozofie. Archa, Bratislava 1994, s. 9). Úzko súvisí s feministickým hnutím neskorých 60. r. v Anglicku a Spojených štátoch a s feministickou filozofiou. Iniciačnú úlohu pri vzniku f. u. zohrala spoločenská diskriminácia žien, preto bolo f. u. vo svojich začiatkoch spájané s kritikou patriarchátu ako spoločenskej konštanty. F. u., ktoré vzniklo v neskorých 60. r. ako opozícia k hlavnému prúdu umenia, sa v 70. r. stalo širokospektrálnym hnutím s radikálnym dosahom na dobový pohyb v umení. Dôrazom na naráciu, autobiografické črty, rituálnosť a dekoratívnosť urýchlilo vývoj smerom k → postmoderne. V postmoderne f. u. už nepredstavuje alternatívu, ale je súčasťou jej pluralitného systému. Paralelne s f. u. sa zač. 70. r. začínajú formovať aj feministické dejiny umenia (Oriško, Š.: Dejiny umenia a feminizmus. Profil 1993, č. 2, s. 1–2). Ich cieľom je vypracovať metódu skúmania ženskej tvorby, príčiny postavenia ženského umenia mimo hlavného prúdu, jeho vymanenie sa spod mužského pohľadu. Na jednej strane je to snaha o odkrytie historickej hodnoty ženského umenia, boj o jeho miesto v maskulínných dejinách umenia a na druhej strane je to pokus nájsť špecifickosť ženského umenia a definovať túto inakosť, ktorá pramení z rodovej rozdielnosti. Medzi významné teoretičky f. u. patria L. Lippardová a L. Nochlinová. Umelecký smer, ktorý otvoril nové priestory na vyjadrenie ženskej identity, bol už surrealizmus (M. Oppenheimová). Medzi priame predchodkyne f. u. môžeme zaradiť generáciu 60. r. reprezentovanú napr. tvorbou N. de Saint Phalleovej (1930) a L. Bourgeoisovej (1911), medzi prvé priekopníčky patria E. Hesseová (1936–1970), J. Chicago (1939), M. Schapirová (1923), N. Sperová (1926), L. Benglisová (1941). Na rozdiel od predstaviteľiek 2. vlny amerického → abstraktného expresionizmu, ktoré získali renomé vo svete mužského umenia prácami neutrálnymi z hľadiska rodu (H. Frankenthaleová, G. Hartiganová), na kon. 60. r. sa umelkyne snažili zaujať jasný postoj v rámci rodovej diferenciacie. Feministické postoje ukázali, že umelecký systém a sama história umenia inštitucionalizovali pohlavie podľa patriarchálneho stereotypu. Špeciálny záu-



Jana Želibská: *Kandarya-Mahadeva*, 1969

zau-

jem venovali teoreticky f. u. historickej predpojatosti voči umeleckému remeslu, čo viedlo v pol. 70. r. ku vzniku hnutia Pattern and Decoration (M. Schapirová) a bolo i reakciou na studený americký → minimalizmus. V r. 1969 J. Chicago (spolu s M. Schapirovou sa stávajú principiálnymi teoretickami f. u.) artikuluje prvý Program f. u. (Kalifornská štátna univerzita vo Fresne). V tom istom roku vznikla WAR (Women Artists in Revolution). Neskôr vznikli feministické inštitúcie (v New Yorku, Los Angeles, San Franciscu, Londýne), galérie (A.I.R., SoHo 20, the



Women's Building, Womanspace), publikácie (Lippardová, L.: From the Center, 1976) a výstavy (Women Artists 1550–1950 r. 1976, Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream: 1970–1985 r. 1989). → Performancie spolu s → videoumením sa stali dominantnými prostriedkami vyjadrenia autobiografických, osobných reflexií. Performancia ako spôsob rozprávania príbehov obohatila biografické a naratívne o rituál a mýty, paródiu a verejný protest. Videoumenie zohralo historickú úlohu v novom chápaní ženy ako subjektu vlastnej tvorby (nie v zmysle produktu televíznej reklamy). K vrcholným predstaviteľkám performancie patria: M. B. Edelsonová, S. Lacyová, L. Labowitzová, I. Montanová, A. Mendieta, E. Antinová, H. Wilkeová, C. Schneemannová, G. Paneová, V. Exportová a M. Abramovičová, ktorá svoju prácu neoznačuje za feministickú. Spolu s performanciou sa ujíma → body-art, ktorý je postavený na prezentácii vlastného tela ako média, niekedy s odkazmi na primitívne kultúry (kult Veľkej bohyně v diele A. Mendiety). Osobitné postavenie majú vo f. u. okrem J. Chicago známej svojimi Dinner Party (1974–1979) i N. Sperová (ako aktívna feministka svojou tvorbou vyjadruje i politické postoje) a viedenská výtvarníčka, filmárka, teoretička a organizátorka V. Exportová (1940). Z druhej generácie feministiek sa radia umelkyne ako C. Shermanová (1954), B. Krugerová (1945), S. Levinová (1944) a J. Holzerová (1950), ktoré pracujú s fotografiou, grafickým slovníkom reklamy, textom. Popri amerických umelkyniach majú výrazný podiel na formovaní f. u. Angličanky M. Kellyová (1941), R. Englishová, H. Chadwicková, S. Ziraneková a Nemky U. Rosenbachová (1944) a R. Hornová (1944). K radikálnym prejavom f. u. patrí činnosť anonymnej skupiny umelkýň Guerrilla Girls, ktorá vznikla v pol. 80. r. v USA. Určitú afinitu k počiatkom f. u. nachádzame v 90. r. v dielach K. Smithovej, C. Shermanovej, H. Chadwickovej, H. Wilkeovej, ktoré pracujú s telom a jeho fragmentmi v zmysle ďalšej detabuizácie intimity. V 90. r. 20. st. sa u časti teoretičiek f. u. (A. Jonesovej) objavil termín postfeminizmus, ktorý ohlasuje prekonanie radikálneho f. u. a spája sa s tvorbou výtvarníčok, ako je M. Kellyová, B. Krugerová, C. Shermanová a S. Levinová.

Pojem f. u. sa začína na Slovensku udomáčňovať až po r. 1989, v súvislosti s liberalizáciou spoločnosti. Dovtedy nevdžitý a neakceptovaný problém dostáva v dôsledku rozdielnych historických, politických a sociálno-kultúrnych pomerov na Slovensku, podobne ako i v ostatných postkomunistických krajinách, odlišný cha-

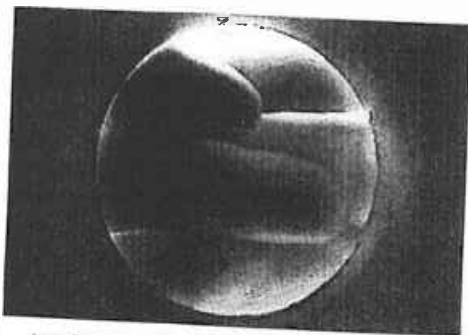


rakter. Nevyjadruje radikálne záujmy v zmysle konfrontácie mužsko-ženského, ale ide prevažne o artikuláciu ženských skúseností, postojov a názorov. Je celkom logické, že v → postmoderne zasiahla feministická problematika tvorbu najmladšej generácie, ktorá otázky ženy a jej identity v tvorbe reflektuje, ale často sa vedome zrieka akejkolvek účasti na sa vedome zrieka akejkolvek účasti na feministickom programe. Úvodným ex-



Daria Sedrovská: Korporalita, 1997

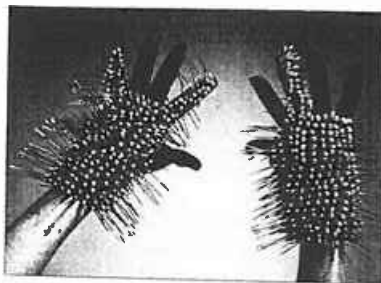
kurzom do umenia žien bola výstava Výberové príbuznosti (Galéria SFVU, Bratislava 1989, koncepcia J. Geržová a K. Hubová). Prvé skutočné feministické aktivity zaznamenávame na Slovensku v súvislosti so založením feministického časopisu Aspekt r. 1993, ktorý sa venuje filozofii, literatúre i výtvarnému umeniu. Najvýraznejšou osobnosťou, ktorá otvára problematiku f. u. na Slovensku už kon. 60. r. je Jana Želibská (1941). Základným znakom jej tvorby, ktorá sa nepohybuje v extrémne feministickom území, je ironický tón deštruujujú tabuizované oblasti erotiky a sexuality. Na výstave Možnosť odkrývania (Bratislava 1967) odhaľuje problém erotizmu a *násobi ho synekdochicky, čo bude charakteristické pre jej ďalšiu tvorbu, v ktorej k tomuto rozmeru pribudne až animistická interpretácia neživých predmetov ako genitálií a sekundárnych znakov* (Matušík, R.: Snúbenie a dotyky, Profil 1993, č. 2, s. 13). Tu sa objavil i ďalší zo zásadných momentov jej tvorby – zrkadlový znak (kosoštvorec, elipsa) vyjadrujúci ženské lono, ktorý sa potom objaví v → environmente Kandarya-Mahádeva (Galéria V. Špálu, Praha 1969). → Inštalácie pripravené pre výstavu Posledné kŕmenie a iné (Bratislava 1992) vytvárajú odkazy na ranú tvorbu, kde je sexuálne a erotické sprevádzané ironiou a ambivalentnými odkazmi na ženský svet. Neskôr využíva inverziu pozícií, keď funkciu objektu plní muž (videoinštalácia Jej pohľad na neho, PGU, Žilina 1996). Výraznú pozíciu feministiek zaujima v slovenskom výtvarnom umení len malé percento umelkýň. Ivica Krošláková (1943) je aktívna vo viacerých medzinárodných spolkoch žien-umelkýň (od r. 1981 je členkou viedenského spolku INTAKT, od r. 1984 Medzinárodnej asociácie žien-umelkýň IAWA so sídlom v Grazi). Výtvarníčka, ktorá svoju feministickú orientáciu potvrdzuje aktivizovaním sa vo fe-



Anna Daučíková: Afternoon, 1996

ministických programoch, je Anna Daučíková (1950). Vo svojej tvorbe volí predmety bežnej potreby, ktoré sú takmer osudovo priradené žene. Reflexia ženského sveta je výrazne zašifrovaná v inštaláciách (Poháre na zaváranie, 1992), ktoré predznačili nasledujúcu tvorbu v oblasti → videoumenia a → performancie. Tu sa každodenný pracovný dril v domácnosti posúva do ambivalentnej roviny v zmysle ironického. Performancie postavené na aktívnej spoluúčasti žien a žensko-ženských vzťahoch

(Akvabely, 1995, You, 1996) sú založené na vzájomnej súhre textu, zvuku a videa. Tvorba Ilony Némethovej (1963) je s f. u. spojená efemérne. Autorka sa neidentifikuje s f., ale to, čo ju spája s umením výrazných feministických umelkýň je schopnosť reflektovať svet z pozície vnútorných zážitkov a pocitov. Jej niekoľko objektov a inštalácií (Elementárny objekt II., 1994, Polyfunkčná žena, 1996, Naše sny, 1996,



Andeala Žigová: Game, 1994

Súkromná gynekologická ambulancia, 1997) nezastiera rodovú príslušnosť autorky. Zapojením utilitárnych predmetov, často spojených s intímny domácom prostredím (postel', vankúše), upozorňuje na vlastnosti matérie i predmetov, kde sa prítomnosť mužského prvkú nedá vylúčiť. Veľakrát ide o asociácie, ktoré provokujú diváka k priamemu (fyzickému) kontaktu. Výtvarničky mladšej generácie sa s pojmom f. zväčša odmietajú stotožniť, ale v súvislosti s ich poslednými výstavnými aktivitami sa jednoducho nedajú nespomenúť. Katarína Rusnáková o f. u. 90. r. ria Slovensku konštatuje: *Je potešiteľné, že práve v 90. rokoch zaznamenávame nárast výtvarníčok, ktoré prinášajú do umenia trochu inú filozofiu, senzibilitu a témy súvisiace s vlastnými pohľadmi a názormi na fyzické, psychické, mentálne, sexuálne a sociálne otázky „druhého“ pohlavia... J. Želibská má pokračovateľky v I. Némethovej, D. Lehoček, A. Žigovej, P. Novákovej-Ondreičkovej a D. Sadovskej.* (Profil 1996, č. 1-2, s. 110). V rovnakom duchu bola koncipovaná výstava Paradigma žena (PGU, Žilina 1996, kurátorka K. Rusnáková).

Lit.: Broude, N. - Grrard, M.: *Feminism and Art History*. New York 1982. Chicago, J.: *Durch die Blume. Meine Kämpfe als Künstlerin*. Hamburg 1984. Nochlin, L.: *Women, Art, and Power and Other Essays*. Harper and Row. New York 1988. Rosen, R. - Brawer, C.: *Making Their Mark. Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985*. Katalóg výstavy. New York 1989. Nagl-Docekalova, H. - Weisshauptová, B. - Fox-Kellerová, E. - Codeová, L.: *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Archa, Bratislava 1994. Jonesová, A.: *Prítomnosť a kalkulovaná absencia*. Výtvarné umění 1995, č. 1-2, s. 101. Rusnáková, K.: *Paradigma žena*. Katalóg výstavy. PGU, Žilina 1996.

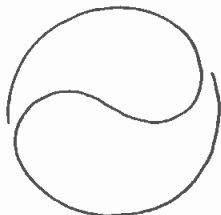
Jana Oravcová

## FLUXUS (lat. *fluxus* tok, prúd)

Medzinárodné umelecké hnutie vznikajúce v rebelskej atmosfére neskorých 50. r., ktorá vytvorila platformu na dočasné stretnutie desiatok európskych a amerických umelcov (predstaviteľov novej hudby, → akčného umenia, tanca, divadla, → experimentálnej poézie a pod.) spojených záujmom o experiment v umení, prekračovanie limitov a konvencii tradične chápaného artefaktu, vrátane akademických polôh vtedajšieho → abstraktného umenia. V tomto zmysle bol F. predovšetkým *postojom ducha... extrémne voľným spojením samotárov a outsiderov premýšľajúcich stranou od umeleckého trhu o formách správania sa a tvorby, ktorú dnes môžeme označovať ako umenie*. (Block, R.: *Fluxová hudba: všedná udalosť*. In.: Block, R. (ed.): *Fluxus in Deutschland 1962-1994*. Katalóg. IFA 1995). Zakladateľom hnutia bol litovský emigrant G. Maciunas (1931-1978), ktorý ako samozvaný duchovný vodca, iniciátor a hovorca F., vytyčoval jeho umelecké a politické smerovanie. Vrcholné obdobie hnutia trvalo od raných 60. r. do prelomu r. 1964-1965, kedy na-

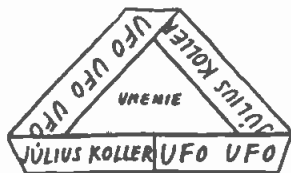
stali vo vnútri hnutia vážne rozpory. Označenie F. zvolil G. Maciunas r. 1961 pre názov časopisu, ktorý nikdy nevyšiel. Neskôr použil tento termín pre sériu medzinárodných festivalov Najnovšej hudby, ktoré organizoval v Nemecku a ďalších európskych mestách od r. 1962. Medzi aktivity F. patrili koncerty novej hudby, → happeningy, → eventy, hry, návody na udalosti, hostiny, texty, pionierske podoby → poštového umenia a → body-artu, hudobné → grafické partitúry, vizuálna poézia, → zvukové objekty, festivaly konané v umeleckých ateliéroch a na uliciach, krátke filmy založené na princípe osvojovania a privlastňovania si všetkého ako predmetu vlastnej umeleckej tvorby. Aktivity v období kulminácie F. boli označované ako → anti-umenie a zároveň ako totálne umenie, ako splynutie umenia s neumením a tvorby so životom. V polemike s tradičnou predstavou umeleckého diela nadviazal F. na aktivity futurizmu, dadaizmu a ruských avantgardných smerov. V užšom

#### UNIVERZÁLNA FYZIKULTÚRNA ORIENTÁCIA



JÜLIUS KÖLLER 1973

JÜLIUS KÖLLER 1980



#### „DIABOLSKÝ TROJUHOLNÍK“ (U.F.O.)

Július Köller: *Univerzálna fyzikultúrna orientácia* 1973  
*Diabolský trojuholník (U.F.O.)*, 1980

zmysle slova ide o mediálnu akčnú formu, ktorá svoj obsah obmedzuje na čisté plynutie času, ktoré sa má vnímať gesticko-akusticky s vedomou redukciou naplánovaného zámeru. Snáď najvyššiu charakteristiku F. pochádza od priameho účastníka hnutia T. Schmita: ... čo sa dá zvládnuť plastikou, nemusí sa stavať ako budova, čo sa dá formulovať obrazom, nemusí sa robiť ako plastika, čo sa môže vyjadriť kresbou, z toho sa nemusí robiť obraz, čo sa dá vysvetliť na lístku, nemusí sa kresliť, a čo sa môže odhrať v hlave, nepotrebuje žiadny lístok. Korene vzniku F. siahajú do 2. pol. 50. r. Jedným z inšpiračných zdrojov bola newyorská Nová škola pre sociálny výskum, kde r. 1956–1959 viedol J. Cage (1912–1992) kurzy experimentálnej skladby. Žišli sa tu G. Brecht (1926), J. Mac Low, Al Hansen (1927), D. Higgins (1938) a ďalší, ktorí neskôr zásadným spôsobom ovplyvnili hnutie F. V r. 1960 otvoril G. Maciunas na Madison Avenue v New Yorku, malú galériu (AG Gallery), kde usporiadal niekoľko prezentácií žiakov Cageovej školy (toto obdobie neskôr označil za *proto Fluxus*). Ich hudba sa vymykala tradičnému poňatiu skladby či interpretácie a pod vplyvom Cageovej estetiky ovplyvnenej zenbudhizmom preniesli Duchampovu myšlienku → readymade do akčného hudobného deja. F. aktivity vznikali paralelne na rôznych miestach sveta. V Japonsku to boli prezentácie autorov, ako napr.: Ay – O, T. Kosugi, S. Kubotová, Yoko Ono (1933), T. Saitová (1929) M. Shiomi, vo Francúzsku R. Filliou (1926–1987), J. J. Lebel, D. Spoerri (1930), B. Vautier (1935), E. Williams (1925), v Holandsku a Dánsku E. Andersen, H. Christiansen (1932), A. Köpcke (1928–1977), W. de Ridder, v Prahe M. Knížák (1940) a v Nemecku v oblasti Kolína a Düsseldorfu J. Beuys (1921–1986), N. J. Paik (1932), B. Patterson (1934), T. Schmit (1943), W. Vostell (1932–1998). V r. 1961 odchádza G. Maciunas z New Yorku do Nemecka, kde v Mestskom múzeu vo Wiesbadene organizuje akciu

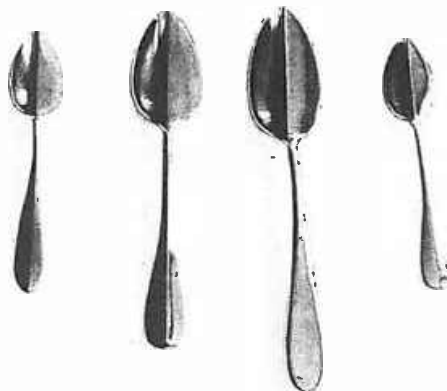
zmysle slova ide o mediálnu akčnú formu, ktorá svoj obsah obmedzuje na čisté plynutie času, ktoré sa má vnímať gesticko-akusticky s vedomou redukciou naplánovaného zámeru. Snáď najvyššiu charakteristiku F. pochádza od priameho účastníka hnutia T. Schmita: ... čo sa dá zvládnuť plastikou, nemusí sa stavať ako budova, čo sa dá formulovať obrazom, nemusí sa robiť ako plastika, čo sa môže vyjadriť kresbou, z toho sa nemusí robiť obraz, čo sa dá vysvetliť na lístku, nemusí sa kresliť, a čo sa môže odhrať v hlave, nepotrebuje žiadny lístok. Korene vzniku F. siahajú do 2. pol. 50. r. Jedným z inšpiračných zdrojov bola newyorská Nová škola pre sociálny výskum, kde r. 1956–1959 viedol J. Cage (1912–1992) kurzy experimentálnej skladby. Žišli sa tu G. Brecht (1926), J. Mac Low, Al Hansen (1927), D. Higgins (1938) a ďalší, ktorí neskôr zásadným spôsobom ovplyvnili hnutie F. V r. 1960 otvoril G. Maciunas na Madison Avenue v New Yorku, malú galériu (AG Gallery), kde usporiadal niekoľko prezentácií žiakov

Fluxus – Medzinárodný festival Najnovšej hudby (1.–23. 9. 1962). Dnes sa táto akcia považuje za zrod F. v Európe, aj keď mnohé z prezentovaných kusov boli už predtým uvedené v Nemecku či v USA. Festival prebiehajúci takmer mesiac predstavil skladby viacerých autorov (napr. S. Bussottiho, T. Rilleho, T. Jenningsa, J. Cagea, G. Ligetiho, G. Brechta, L. M. Younga, P. Cornera, D. Higginsa). Hlavné performancie predviedli D. Higgins, A. Knowlesová, B. Petterson, E. Williams, N. J. Paik, W. Vostell a G. Maciunas. V priebehu tohto a ďalších festivalov v Amsterdame, Londýne, Kodani a v Paríži sa na základe neúnavných náborových aktivít G. Maciunasa vytvorilo voľné združenie umelcov spojených pocitom spolupatričnosti a spoločnou predstavou o podobe umenia. Vo februári 1963 v aule Štátnej akadémie umenia v Düsseldorfe zorganizoval G. Maciunas spolu s J. Beuysom pamätný fluxový koncert pod názvom Festum Fluxorum Fluxus s podtitulom Hudba a antihudba, počas ktorého prezentoval manifest F. Na koncerte sa zúčastnili E. Williams, D. Higgins, D. Spoerri, T. Schmit, G. Maciunas, J. Beuys, A. Köpcke, W. Vostell, N. J. Paik, F. Trowbridge a A. Knowlesová a previedli akcie, ktoré väčšinou patrili už do klasického f. repertoáru. Maciunas sa vracia do New Yorku r. 1963, organizuje rad performancií a koncertov vo vlastnom ateliéri – Fluxsshope. Najväčší koncert F. sa uskutočnil r. 1965 v Carnegie Recital Hall v New Yorku. Dirigentom orchestra bol kritik a básnik K. Akiyama. Po r. 1965 nastali v hnutí F. k čoraz väčším rozkoly, čo vyústilo do postupného rozpadu a osamostatnenia sa jednotlivých autorov. Edičná a vydavateľská činnosť členov hnutia bola nesmierne bohatá. Pošta sa stala nositeľom celosvetovej výmeny názorov, manifestov, utópií, pohľadníc, známk, plagátov, návodov. Charakteristickými sa stali ne-signované a nedatované masové náklady f. edícií v 60. r. vo forme krabíc a kufríkov. V r. 1964 G. Maciunas vydáva publikáciu Fluxus 1. Prevažovali reprodukcie artefaktov, eseje a komentáre à la Fluxus. Po r. 1965 sa G. Maciunas intenzívne sústredil na edičnú činnosť, odtedy sa datuje vznik početnej série Fluxboxes, malých krabičiek s rôznym obsahom. Prvá skromná výstava F. objektov sa konala v Nemecku r. 1963 v galérii Parnass vo Wuppertále. Jedna etapa F. sa končí smrťou G. Maciunasa (1978). Na jeho počesť zorganizoval J. Beuys a N. J. Paik koncert In Memoriam Georges Maciunas, ako spomienku na vrcholné obdobie f. aktivít v priestoroch akadémie v Düsseldorfe. V r. 1990 sa v rámci 44. ročníka Bienále Benátky uskutočnila veľká retrospektíva hnutia pod názvom Ubi fluxus ibi motus (Kde je fluxus, tam je pohyb), ktorú sprevádzal obsiahly katalóg v redakcii talianskeho kritika A. B. Olivu. V r. 1995 to bola putovná výstava mapujúca aktivity F. v Nemecku: Fluxus in Deutschland 1962–1994. V rámci bývalého Československa sa myšlienky F. šírili aktivitami pražského akčného umelca Milana Křížáka a skupiny Aktual, ktorú založil r. 1964. M. Křížák participoval na viacerých f. podujatiach, bol v priamom kontakte s Maciunasom a r. 1968 na jeho pozvanie vycestoval do Spojených štátov na jedenapoločný štu-



Otis Laubert: Obsah môjho vrecka po návrate z Budapešti, 1988

Fluxus in Deutschland 1962–1994. V rámci bývalého Československa sa myšlienky F. šírili aktivitami pražského akčného umelca Milana Křížáka a skupiny Aktual, ktorú založil r. 1964. M. Křížák participoval na viacerých f. podujatiach, bol v priamom kontakte s Maciunasom a r. 1968 na jeho pozvanie vycestoval do Spojených štátov na jedenapoločný štu-



Dezder Tóth: Soc Ready-made, 1975

proti tradičným i avantgardným formám umenia obsahujú jeho viaceré textové oznamy (Antihappening, 1965, Nevýstava, 1969), inú podobu stierania hraníc medzi umením a životom predstavuje privlastnenie rituálu športových hier ako umenia (Športové hry, 1967, Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie, 1968) a dlhodobý utopický projekt UFO (od r. 1969). Charakterom tvorby, ktorej dominuje znovupoužitie banálnych predmetov každodenného života, sú s programom F. prepojené aktivity Otisa Lauberta (1946). Okrem identickej filozofie tvorby, v ktorej je neumelecká realita povýšená do sféry kreativity, sú v duchu F. využívané stratégie zbierania (dihodobé budovanie vlastného archívu nájdených predmetov), zmysel pre humor, vizualizovanie absurdných situácií, poetická hra so slovom i zámerne vytváranie mystifikácií. F. poetika je rovnako prítomná v časti tvorby Dezidera Tótha (1947), predovšetkým v cykle Partitúr (1976–1978), cenzurovaných oznamoch Parte (1976–1978), alebo sérii absurdných objektov (Soc. Ready-made, 1975, Načieranie, 1983). Milan Adamčiak (1946) a Róbert Cyprich (1951–1996), sa ako jedni z prvých začali venovať výskumu intermediálnych programov, v ktorých dominoval záujem o novú hudbu, práve pod vplyvom F. a J. Cagea. K najcharakteristickejšim spoločným akciám tohto obdobia patrí I. večer Novej hudby v Dome osvetly v Ružomberku (1969), interpretácia Vodnej hudby (koncert na troch husliach pod vodou s použitím potápačskej techniky) v krytej plavárni Študentského domova Juraja Hronca v Bratislave (1970) a hudobné projekty, ozvučenia a elektroakustické skladby pre 1. otvorený ateliér Rudolfa Sikoru (1946) na Tehelnej ulici v Bratislave (1970), Snúbenie jari Jany Želibskej (1970), Žltý environment Jarmily Čihánkovej (1925) na Polymúzičkom priestore I. (1970) a ďalšie. Princíp osvojovania a privlastňovania si všedného predmetu a udalosti, blízky estetike F. sa dá identifikovať aj v dielach ďalších autorov paralelne ovplyvnených príbuznými dobovými tendenciami → neodadaizmom, → pop-artom, alebo → novým realizmom (Alexa Mlynárčička, 1934, Stanislava Filka, 1937, Petra Bartoša, 1938, Vladimíra Popoviča, 1939, Jany Želibskej, 1941).

Lit.: Oliva, A. B (ed.): Ubi Fluxus ibi motus. Katalóg. Biennale Benátky. Miláno 1990. Adamčiak, M.: Slovníkové heslo Fluxus. Profil 1992, č. 22–23, s. 20. Fluxus Today and Yesterday. Art and Design, London 1993. Cseres, J.: Adamčiak Milan. Profil 1991, č. 8. Matuščík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. PGU,

dijný pobyt. Už r. 1966 sa zúčastnil v Prahe (Klub umelcov) f. koncertu za účasti D. Higginsa, A. Knowlesovej a B. Vautiera. Napriek tomu, že idey F. našli v tvorbe viacerých slovenských autorov silnú odozvu, nevytvorili si domáci autori s týmto radikálnym dobovým hnutím priame kontakty. Z programu dadaizmu a sekundárne i F. rezonovala na Slovensku predovšetkým myšlienka → antiumenia, silne prítomná v aktivitách Júliusa Kollera (1939). Programové vystúpenie

Žilina 1994. Block, R. (ed.): Fluxus in Deutschland 1962–1994. Katalóg. IFA 1995.

Beata Jablonská

FOTOREALIZMUS  
→ HYPERREALIZMUS

FOTOMONTÁŽ  
→ MANIPULOVANÁ FOTOGRAFIA

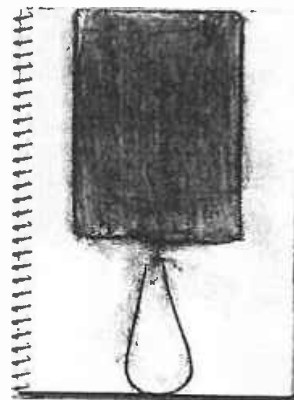
FROTÁŽ (fr. *trotter* trief)

Výtvarná technika snímania odtlačku z povrchu rôzne štruktúrovaných materiálov. Odtlačok je vytváraný trením tuhou alebo farbou po povrchu papiera či plátna priloženého na podklad. F. bola náhodne objavená surrealistickým maliarom M. Ernstom r. 1925

a v kontexte tohto avantgardného hnutia bola chápaná ako ekvivalent tzv. automatického textu, v ktorom je maximálne potlačená aktívna úloha autorského subjektu v prospech aktivizovania nečakaných výtvarných predstáv bez vedomej kontroly rozumu a vkusu. Prvé f. vytvoril Ernst odtlačaním povrchu drevených dosiek podlahy, neskôr použil rovnaký postup pri snímaní odtlačkov z povrchu rôznorodých materiálov (lístov stromov s ich žilkovaním, textilnej štruktúry a pod.). Ernst videl vo f. techniku, ktorá *intenzifikuje dráždivosť duševných schopností* (Effenberger, V.: Výtvarné projevy surrealizmu. Odeon, Praha 1968, s. 162). Prvé kresby získané f. zhrnul Ernst r. 1926 pod názov *Historie Naturelle* (Prírodopis). Neskôr preniesol techniku f. do maľby (tzv. gratáž). Po tomto iniciačnom období sa f. stala jednou z bežných výtvarných techník, ktorú vo svojej tvorbe využívali výtvarníci rôznych generácií a výtvarnej orientácie.

Na Slovensku sa f. objavuje v tvorbe viacerých domácich autorov, a to buď ako určujúci či cyklicky sa vracajúci princíp tvorby (Rudolf Fila, Štefan Schwartz, Klára Bočková, Marián Meško) alebo ako príležitostná výtvarná technika využívaná

na formuláciu konkrétneho umeleckého problému (Milan Lалуha, Juraj Meliš, Jozef Jankovič a ďalší). V kontexte viacerých autorských polôh sa f. objavuje u Rudolfa Filu (1932). Z raného obdobia jeho tvorby, ktorá bola poznačená → informelom, sú to f., v ktorých je dôraz položený na imanentné štruktúrne kvality f. predlohy. Inú polohu reprezentuje skicár s označením Ateliér v Přebrami. 1:1, 82–83, v ktorom sústredil f. rôznorodých predmetov nájdených v bezprostrednom okolí svojho ateliéru (rôzne maliarske náradie, drôtené sievky, štruktúra omietok a pod.). Ukážky autorových



Rudolf Fila: Frotáž ceruzou  
(skicár z r. 1983)



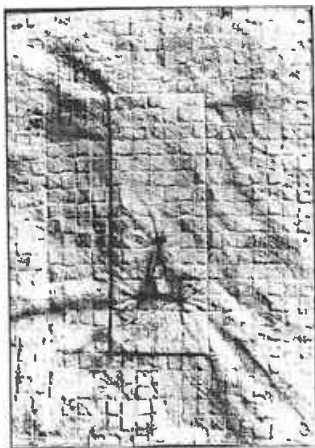
Štefan Schwartz: Piazza del Campidoglio, Roma, 1975

f. vybrala kurátorka Eva Petrová do kolekcie výstavy Umění frotáže (GVU Litoměřice, 1995), ktorá mapovala podoby československej f. od surrealizmu až po súčasnosť. F. sa stala určujúcim princípom tvorby ďalšieho domáceho autora Štefana Schwartza (1927 – 1998). Prvé lyricko-abstractné f. , ktoré autor vystavil na samostatnej výstave v Galérii C. Majerníka v Bratislave r. 1966 (kurátorka Eva Šefčáková), sú datované r. 1964. Neskôr k nim pribudla séria f. Jesenné denníky (1967). Druhá etapa záujmu autora o špecifiká f. sa viaže k r. 1971, keď počas talianskej cesty vznikla prvá séria f. kanálových priklopov a dlažieb ulíc. Na rozdiel od f. 60. r., ktoré boli budované na princípe voľnej asociácie a imaginácie, sú neskoršie f. v priamej väzbe na konkrétnu realitu. Princíp snimania odtlačku z nájdených banálnych situácií obohatil autor o f. firmenných tabuliek, menoviek, domových nápisov a tesaných pamätných tabúl (od r. 1977), ktoré vytváral po odchode z Československa (1968) vo Švajčiarsku, kde žil až do svojej smrti. Od r. 1976 používa techniku f. Klára Bočkayová (1948). Na papier alebo plátno prenáša obrazové príbehy citované z banálnych vyšívajúcich obrazov a dečiek, ktoré zdobili meštianske interiéry až do zač. 20. st. (Populárna tragédia, 1976, Až na svete budeš sám..., 1977). Postupným zdokonaľovaním techniky f. opúšťa autorka statický prepis predlohy a sústreďuje sa na f. vybraných detailov, ktoré rôznym spôsobom kombinuje (Oči stále otvorené, 1983), alebo používa techniku fázovanej f. (Hlavy vo vetre, 1987, cyklus A4, 1986) a v poslednom období i gratáže (cyklus Veľké anjelské obrazy, 1991). V kontexte tvorby Mariána Meška (1945) sa f. objavuje ako samostatná technika snimania odtlačku zo zaujímavého štruktúrovaného povrchu (napr. odtlačok keramickej dlažby) alebo v kombinácii s inými postupmi. Najčastejšie ide o narúšanie povrchu f. vymazávaním, vymývaním, prekresľovaním, vlepopaním, zošíváním, odlievaním do latexu a pod.



Klára Bočkayová: Hlavy vo vetre, 1987

Marian Meško: Fragment, 1986

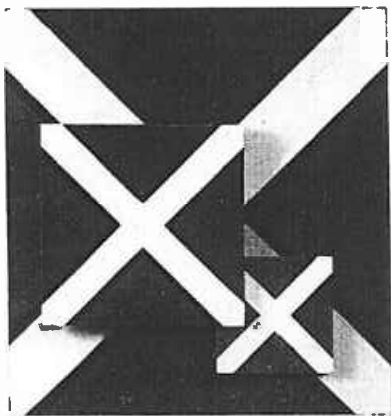


Lit.: Petrová, E.: Max Ernst. Praha 1965. Billeter, F.– Orišková, M.: Stefan Schwartz. ABC-Verlag, Zürich 1992. Petrová, E.: Umění frotáže. Katalóg. GVU, Litoměřice 1995. Mojžiš, J.: Skica o juvenilách Rudolfa Filu. Profil 1995, č. 1–2, s. 139.

Jana Geržová

**GEOMETRICKÁ ABSTRAKČIA** (angl. *geometric abstraction*), syn. konštruktívna abstrakcia, objektívna abstrakcia, chladná abstrakcia

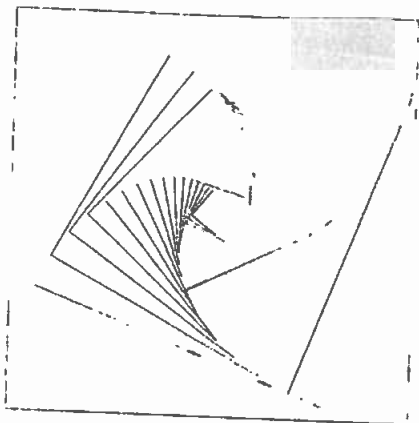
Jedna zo základných tendencií → abstraktného umenia, ktorá spolu s lyrickou abstrakciou dominovala na európskej a americkej scéne v povojnovom vývoji. G. a. je druhom nefiguratívneho umenia, ktoré uprednostňuje racionálne, analytické postupy a konštruktívne princípy tvorby. Prostredníctvom geometrických prvkov – bodu, línie, ako aj plochy a farby, definuje nový obrazový systém. Pracuje s elementárnymi tvarmi, znakmi a ustaluje na dvojrozmernej ploche výtvarný poriadok založený na rytme, kombinatorike a rovnováhe vzťahov. Výsledný artefakt predstavuje novú abstrahovanú skutočnosť bez predmetných reálií, pretože *za proměnlivými přírodními formami je neměnná čistá realita. Je tedy třeba přírodní formy redukovat až na čisté měřitelné poměry* (P. Mondrian. In.: Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů. Praha 1989, s. 176). Paralelne s terminom g. a. boli navrhované aj iné pomenovania: reálne umenie (P. Mondrian, 1925), konkrétne maliarstvo (skupina Art Concret, manifest z r. 1930) a konštruktívna maľba (Rathke, E.: Konstruktive Malerei 1915–1930. Hanau 1967). Za zakladateľské osobnosti g. a. sa považujú: F. Kupka (1871–1957) s jeho obrazovými *fúgami*, K. Malevič (1878–1935) s programom suprematizmu a P. Mondrian (1872–1944) s ideou neoplasticismu. Zo stredoeurópskej oblasti je významné účinkovanie poľskej skupiny *unistov* na čele s W. Strzeminskim (1883–1952) a maďarských aktivistov s *obrazovými architektúrami* L. Kassáka (1887–1967). V 1. pol. 20. st. sa g. a. presadzuje v tvorbe mnohých umelcov a skupín (orfizme R. Delaunaya, lučizme M. Larionova, ruskom konštruktivizme, holandskom De Stijl, nemeckom Bauhause). V 30. r. sa centrom g. a. stáva Paríž, vďaka účinkovaniu početných medzinárodných zoskupení, ako napr. Cercle et Carré (1930), Abstraction-Création (1931–1936) a skupiny Art Concret pod vedením T. van Doesburga (1883–1931). Po 2. sv. vojne vývoj g. a. treba sledovať v dvoch liniách: v USA a v Európe. Ťažisko povojnového vývinu abstraktného umenia sa presunulo z Európy na americkú scénu. Táto zmena centra vyplynula na jednej strane z prílevu emigrantov, ktorí urýchlili schopnosť novej americkej generácie zúročiť výsledky európskeho medzivojnového umenia, na druhej strane zo štruktúr, ktoré sa



Alojz Klíma: Křižovatky D. 1969



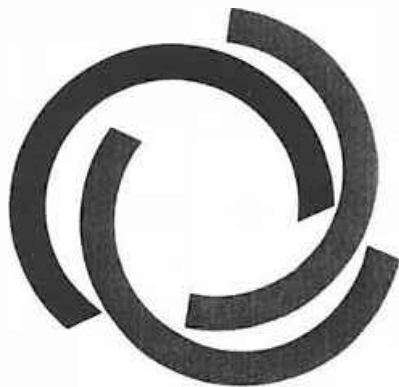
na prezentovanie tohto typu umenia vytvorili (napr. založenie združenla American Abstract Artists na prelome 1936-1937). Napriek tomu, že v 40. a 50. r. tu získava dominantné postavenie → abstraktný expresionizmus, hraničnou polohou medzi gestickou a geometrickou maľbou sa stáva → maľba farebných plôch s kontemplatívnymi farebnými plochami s minimálnymi prvkami línie, štvorca, či križa (B. Newman, M. Rothko, A. Reinhardt, C. Still). Tieto tendencie, založené na redukcii geometrického tvaroslovia, bez expresívnych výbojov, dostávajú všeobecnejšie pomenovanie *anti-expressionist abstraction* (Hunter,



Eduard Antal: Priestorová variácia VI., 1970

S. - Jacobs, J.: American Art of the 20th Century, New York 1973, s. 376), alebo *post-painterly abstraction* (Greenberg, C.: Post-Painterly Abstraction, Los Angeles 1964, katalóg). Najrazantnejšie vystúpenie *studenej vlny* abstrakcie s redukciou prostriedkov, čitateľnou schémou, pevným tvarom a jasnou farebnou škálou predstavuje hnutie → maľba ostrých hrán (A. Held, E. Kelly, L. P. Smith, F. Stella). Ďalším zjednodušením geometrického tvaroslovia vznikajú aj pod vplyvom A. Reinhardta monochromatické plátna R. Rymana (1930), R. Mangolda (1937) či A. Martinovej (1912). Na európskej povojnovej scéne popri lyrickej abstrakcii a → informele rozvíjajú prísnu konštruktívnu a konkretistickú systematiku vplyvni M. Bill (1908-1994), J. Albers (1888-1976) a seriálovými a modulárnymi princípmi prispieva R. P. Lohse (1902-1988). V rámci širšieho hnutia → op-art (po r. 1960) sa g. a. uplatňuje v kombinatorike plošných štruktúr V. Vasarelyho (1908-1997), F. Morelleta (1926), v príznačných *moiré* B. Rileyovej (1931) a G. Fruhtrunka (1923-1983). Osobitnú pozornosť si zaslúži účinkovanie skupiny BMPT vo Francúzsku (D. Buren, O. Mosset, M. Parmentier, N. Toroni), ktorá r. 1966-1967 formuluje program krajnej redukcie geometrického jazyka na rytmus pruhov, kruhov či odtlačkov štetca. Neskoršiu

Milan Dobeš: Rotácia 1, 1989



monochromatickú pozíciu zastupujú B. Palermo (1943-1977) a I. Knoebel (1940). Zo stredoeurópskej oblasti spomeňme g. a. v tvorbe Poliakov H. Stažewského (1894-1988), R. Winiarskeho (1936), Maďarov D. Kornissa (1908-1944), I. Baka (1939) a T. Henczeho (1939), Čechov V. Boštika (1913), Z. Sýkoru (1920) a M. Grygara (1926). Až v 80. r. s nástupom → novej geometrie sa objavujú mená ďalších umelcov, ktorí vo svojej tvorbe recyklujú idey uplatnené v 60. r., alebo dokonca používajú stratégie → citácií a → apropiácií geometrickej abstrakcie ranej avantgardy (S. Scully, 1945, P. Halley, 1953, P. Taaffe, 1955). Na európskej pôde pokračujú vo formovaní geo-

metrického jazyka (G. Förg, 1952, H. Federle, 1944, J. Armleder, 1948, A. Charlton, 1948).

Uplatňovanie g. a. na Slovensku charakterizujú najmä dve špecifické črty. Prvou je neexistencia medzivojnovnej tradície g. a. u nás, druhou negatívne ideologické tlaky → socialistického realizmu v povojnovom období, ktoré bránili prirodzenému vývoju tohto vizuálneho jazyka. V medzivojnovnom období stála g. a. mimo preferovanej oblasti národno-žánrovej maľby. Ale aj progresívne krídlo viedajšej scény (Ludovít Fulla, Mikuláš Galanda) razilo heslo *vpred ku koreňom* a snažilo sa skôr o nadviazanie a obnovu tradície, ako o rozchod s ňou. Po r. 1945 s nastolením doktríny socialistického realizmu stala sa g. a. neprijateľnou formou výtvarného vyjadrovania. Uplatnenie geometrie ako vizuálneho poľa, kde sa pracuje s optickými dátami línie, plochy a farby sa u nás posúva až na zač. 60. r. v rámci presadzovania sa širšieho prúdu *kultúry mesta* a jeho výtvarného myslenia (→ informelu, → asambláže, → environmentu, → akcie). Kľúčovými postavami v etablovaní g. a. na Slovensku sú Alojz Klímo (1922) a Miloš Urbásek (1932–1988). Svojou tvorbou, v ktorej dlhodobo rozvíjali disciplinovanú reč geometrie, predstavujú osobitú syntézu geometrickej a expresívnej abstrakcie u nás. Klímo prezentuje individuálne pretavenie geometrického vzorca, maliarske rukopisné prevrstvenie jeho kódu (od r. 1966 cykly *Križovatky*, *Okno*, *Fragment mesta*, *Záznamy*, *Brány*, *Štvorce*). Urbásek prechádza po r. 1965 od informelu cez → letrizmus (fragменты písmen O, S, číslic 2, 3, 5) a lekciiu → maľby farebných plôch k lyrickej sérii pastelov a akrylov (po r. 1978). V týchto prácach, ktoré stroho označuje technikou, číslom a rokom vzniku, dosahuje vysoké napätie medzi podkladovým rastrom a dynamickou šrafúrou-metapísmom, medzi striktným ohraničením a jeho nervným prekračovaním. Zosobnením snáh o presadenie jazyka geometrie sa u nás stalo československé združenie Klub konkretistov (KK), aktívne v období r. 1967–



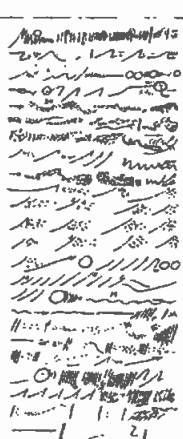
Miloš Urbásek: K-84-23, 1984

–1971, v rámci ktorého pracovalo desať členov zo Slovenska. Opierajúc sa o koncepciu M. Billa razil KK cestu racionálno-inžinierskej estetiky, kde *geometrický princíp pracuje ako genetický kód konkretizmu* (Pohribný, A.: Spod znamenia princípu konštrukcie, In: *Výtvarný život* 1991, č. 2–3, s. 6). Z jeho členov sa g. a. v polohe plošných zovretých kompozícií s pevne postaveným tvarom či konštrukciou objavuje v tvorbe Tamary Klímovej (1922) a Jarmily Čihánkovej (1925). V prostredí KK sa rozvíja aj širšia platforma priestorového konštruktivistického myslenia v polohe rytmických reliéfov a elementárnych objektov vytvorených z hlinika, duralu, plexiskla, kovových fólií (Juraj Bartusz, 1933, Mária Bartuszová, 1936–1998, Tamara Kimová, 1922, Pavol Maňka, 1929). Štefan Belohradský (1930) rozvinul tento spôsob geometrického uvažovania do hliníkových a antikorových vertikálnych realizácií v architektúre. Eduard Antal (1929) prináša po r. 1966 svoje *biele* reliéfné štruktúry (brúsená sadra na sololite, od r. 1968 aj slepotlač), v ktorých najčastejšie prezentuje moment rotácie a priestorových variácií. Konc. 60. r. vytvára rad veľkoryso poňatých geometrických plátien s hutnou stavbou obrazových prvkov košických solitér

Josef Kornucik (1938–1977). Milan Dobeš (1929) popri → kinetických objektoch sa kon. 80. r. venuje *rotorovej grafike* v rámci svojho programu dynamického konštruktivismu (1988). V období → normalizácie bol vývoj g. a oficiálne prerušený, avšak v → neoficiálnom umení sa okrem staršej generácie vyznávajúcej princípy a. g. objavujú mladší výtvarníci používajúci jazyk geometrie v kontexte → konceptuálneho umenia (Rudolf Sikora, 1946, Viktor Hulík, 1949, Peter Kalmus, 1953, Karol Pichler, 1957). V 80. r. sa na geometrickú líniu abstraktného umenia napájajú mladší výtvarníci reprezentujúci polohu → novej geometrie (Stanislav Bubán, 1961, Mária Balážová, 1956, Adam Szentpétery, 1956, Robert Urbásek, 1965).

Lit.: Seuphor, M.: *La peinture abstraite*. Paríž 1962. Read, H.: *Art Now*. Londýn 1963. *American Abstract Artist 1936–1966*. New York 1966. Rickey, G.: *Konstruktivism*. New York 1967. Šraus, T.: *Op-art*, Bratislava 1969. Hunter, S. – Jacobus, J.: *American Art of the 20th Century*. New York 1973. Popper, F.: *Die kinetische Kunst*. Kolin 1975. Rotzler, W.: *Konstruktive Konzepte (...von Kubismus bis heute)*. Zürich 1988. *Reduktivismus (Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950–1980)*. Katalóg výstavy. MMK Viedeň 1992. Rusinová, Z. (ed.): *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

Vladimír Beskid



**GRAFICKÁ PARTITÚRA** (angl. *graphic score*), syn. vizuálna partitúra, grafická hudba, hudobná grafika

Termín partitúra pochádza z 2. pol. 16. st. a vzťahuje sa na grafický záznam (manuskript alebo tlač) hudobnej kompozície prostredníctvom notácie. V súčasnosti sa tento termín používa nielen v hudbe, ale aj v iných, najmä intermediálnych oblastiach umeleckej komunikácie a označuje autorom vyhotovený záznam v akejkoľvek skripturálnej, grafickej, alebo maliarskej podobe. V tomto zmysle môže byť partitúra záznamom tanca, pohybového predstavenia, fónickej poézie, svetelno-kinetických predstavení, audiovizuálnych kreácií, multimediálnych projektov, → akcií, → happeningov, → eventov, → performancii atď. Nové prístupy k notačnému systému môžeme registrovať už od zač. 20. st. Štandardný systém notácie hudobných parametrov (výška, dĺžka, intenzita tónu, melodika, harmónia, rytmus) sa stal prekážkou tam, kde bola potreba zaznamenať iné kvality zvukotvorného diania (proces vzniku zvukov, gesto, priestor, svetlo, farbu, sonoristiku, pohyb). Z prvých tvorcov g. p. menujeme E. Satieho (1866–1925), ktorý už r. 1914 zapísal skladbu v tvare

Milan Dobeš:  
Partitúra, 1971

žiarovky alebo vín (*La Bain de mer*). V tom istom čase vytváral taliansky futuristický maliar L. Russolo (1885–1947) vlastné notačné záznamy pre ním skonštruované hlukotvorné nástroje z radu *rumori* (*L'Arte dei rumori*, 1913). Po uverejnení Russolovho manifestu *Erratum musical* skomponoval M. Duchamp (1887–1968) skladbu s rovnomenným názvom, využívajúc prvok náhody vo vytváraní partitúry. F. T. Marinetti (1876–1944) vo svojich *Oslobodených slovách* (1914) rozkladal stránky s lineárnym textom, vytváral priestor na neartikulované čítanie, analogické sledovaniu kubistického či futuristického obrazu. Inkorporovanie reči a hluku do obrazu v podobe onomatopoických textov a diferencovaného písma uplatňovali ďalší futuristi (C. Carrá, G. Severini a F. Cangiullo). V pôsobnosti futuristov a dada-

istov figurovali kreácie využívajúce ľudský hlas, jeho fónické dispozície, možnosti rôznej artikulácie rečového prejavu, simultánnosť viacerých hlasov atď. V spojení s týmto záujmom sa formoval grafický záznam optofonetických básní (R. Hausmanna, K. Schwittersa, H. Ballu, T. Tzaru). Vzniká báseň ako g. p. prednesu (Ursonate K. Schwittersa). V oblasti notácii tanca je najznámejšia Labanova notácia (20. roky), pre ktorú sa v priebehu stáročí vyvíjal systém grafémov pre rôzne pohyby ľudského tela, sledujúceho predovšetkým rytmus a tempo diania. Analogické parametre nájdeme v svetelnej (farebnej) hudbe A. Skrjabina (Prometeus, 1910).

Kon. 40. r. založila skupina skladateľov v New Yorku žáner g. p. (J. Cage, 1912-1992, M. Feldman, 1926-1987, E. Brown, 1926 a Ch. Wolff, 1934). J. Cage nachádza ohromné možnosti variability notácií a ich rozloženia v čase a priestore, Ch. Wolff schematizuje vzťahy a súvislosti, M. Feldman koncentruje dianie do numerických grafikonov a E. Brown vytvára prvé g. p. s aproximatívnym priebehom (1952). J. Cage od pol. 50. r. oboznamoval s g. p. na seminároch svojich žiakov (New School for Social Research), z ktorých mnohí sa neskôr stali výraznými osobnosťami hnutia → Fluxus. V r. 1959 sa na festivale Novej hudby v Donaueschingene konala z podnetu R. Haubenstocka-Ramatiho (1919) prvá medzinárodná výstava partitúr pod názvom Musikalische Graphik. Umelci na jednej strane vytvárajú partitúry s bohatým arzenálom grafických prostriedkov prevoditeľných do hudby (grafická hudba), ktorej hlavnými reprezentantmi v európskej hudbe sa stávajú R. Haubenstock-Ramati, A. Logothetis (1921-1994), C. Cardew (1936-1981), E. Brown



Milan Adamčiak - Róbert Cyprič:  
Trojrozmerná partitúra č. 3, 1969

a G. Crumb (1929). Na druhej strane sa formuje hudobná grafika ako synonymum g. p., t. j. vizuálne záznamy neočakávajúce zvukovú realizáciu, ktoré sa manifestujú priamo divákovi (čitateľovi), a ktoré počítajú s bezprostredným hudobným zážitkom z vizuálneho vnemu na báze syntetických pocitov. Reprezentačným dielom tohto typu sa stala kniha notogramov, grafémov a kresieb D. Schnebela (MO-NO, Hudba na čítanie, 1969). Cageov záujem o inkorporáciu nehudobných aktivít (ruchov prostredia, gesta, akcie, pohybu) a o náhodilé procesy, indeterminizmus, viedol nielen k obohateniu partitúr o nové parametre, ale i ku kreáciám, ktoré presiahli konvenčné interpretačné (koncertné) realizácie hudby. Zrod happeningov, hudobného či inštrumentálneho divadla, eventov a performancii si vyžiadal úplne nové formy ich zápisu a dokumentácie. Vedľa pre-skriptívnych partitúr sa objavujú partitúry post-skriptívne, t. j. záznamy, ktoré kvázi rekonštruujú priebeh udalosti v kombinácii s dokumentáciou, verbálnym a grafickým opisom prostredia, priestoru, aktivít atď. Sú jedinou materializáciou diela chápaného ako neopakovateľný a nezastupiteľný proces, v ktorom sa odráža jeho otvorenosť a nedefinítnosť. Prvé partitúry happeningu a akcie v 1. pol. 60. r. majú podobu scenára, verbálno-grafickej montáže a mixáže (A. Kaprow, T. Kantor, K. Stockhausen). Iné postulujú len glo-

## HOMMAGE A A. RIMBAUD



Balet pre päť tanečníkov a päť operových dvojič  
 vznikol v rámci projektu  
 Milan Adamčík

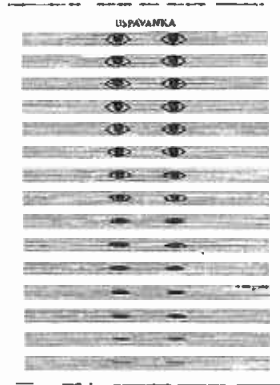
Milan Adamčík: Hommage à Rimbaud, 1969

J. Cagea, ktorý tvrdil, že dôležitý nie je materiál, ale idea. Súčasní skladatelia a výtvarníci majú možnosť pomocou počítačových programov transformovať akýkoľvek vizuálny záznam do zvukovej podoby a realizovať tak staré koncepty v novej forme. Túto polohu predstavil na Ars Electronica r. 1997 I. Toshio (1962). Pomocou 3D programu nechal na obrazovke počítača interaktívne a dynamicky sa pohybovať animované geometrické útvary po animovanej klávesnici, pričom virtuálny klavír na obrazovke vytváral adekvátnu hudbu. V 60. r. prenikajú informácie o svetovom výtvarnom dianí aj do Československa. Dôležitú úlohu sprostredkovateľa zohral brniansky teoretik a konceptuálny autor J. Valoch (1946). V r. 1969 zorganizoval prvú výstavu partitúr v Dome umenia v Brne a v Prahe, a tu sa začína práca na jeho monografii Partitúry, ktorá vyšla r. 1980 v pražskej polooficiálnej edícii JazzPetit. Najvýznamnejšou postavou českej scény je M. Grygar (1926), ktorý od r. 1964 vytvára akustické kresby (zvuk kresliacich predmetov, zväčša mechanických hračiek, je paralelne zaznamenaný na magnetofónový pás), pôdorysné partitúry (návody ku zvukovej aktivite), vzorcové a prepaľované partitúry. Postskriptívne záznamy spevu vtákov sa objavujú v tvorbe O. Karlíkovej (1923), let hmyzu a pohyb riečnych vln u M. Maura (1950), pohyb chodca u K. Adamusa (1943) a morských vln u M. Zeta (1959). Výtvarne riešené partitúry sú v tvorbe A. Lamra (1943), konceptuálne partitúry J. Steklíka (1938) a J. Valocha (1946) a g. p. určené na akustickú interpretáciu J. Pokorného (1952) a M. Pallu (1953).

Na Slovensku sa g. p. objavujú od 60. r. súčasne v tvorbe umelcov, ktorí sa s rovnakou suverenitou pohybujú v oblasti výtvarného umenia i hudby (Milana Adamčíka, 1946, Róberta Cypricha, 1951–1996), hudobných skladateľov (Ladislava Kupkoviča) i čistých výtvarníkov (Milana Dobeša, 1929, Dezidera Tótha, 1947, Štěpána Palu, 1944, Petra Kalmusa, 1953). Už na prvých dvoch ročníkoch medzinárodného sympózia Nová hudba (Smolenice 1968–1969) boli prezentované prvé g. p. Ladislava Kupkoviča (Osemhran samoty, nudy a strachu z r. 1962, s notovou osnovou v tvare kružnice). Protipólom je autorská znaková partitúra hudobne neškoleného Milana Dobeša, ktorú vytvoril v rámci svetelno-kinetického

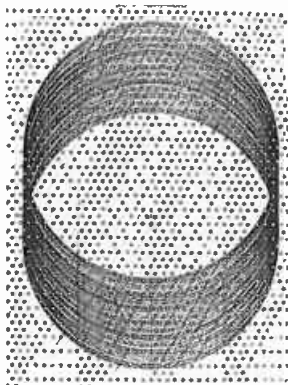
bálne kontúry diania a prostredia v podobe plánu, kresby, grafiky, koláže a pod. (W. Vostel, J. J. Lebel, M. Knižák). G. p. v tvorbe Wiener Gruppe (1954–1960) zastupuje radikál G. Rühm (1930). Po r. 1962 zasiahli do vývoja partitúr aktivity hnutia Fluxus – B. Patterson (1934), G. Brecht (1926), D. Higgins (1938), G. Chiari (1926), J. MacLow (1933), N. J. Paik (1932), L. M. Young (1935). Vznikajú verbálne partitúry v podobe elementárnej či globálnej inštrukcie (pre reálneho či potenciálneho interpreta). Partitúra sa tak stáva jednoznačným nositeľom konceptu tvorcu, otvoreným voči akýmkoľvek reálnym (faktickým, konkrétnym) či potenciálnym (imaginárnym, konceptuálnym, fiktívnym, virtuálnym) realizáciám. V tomto zmysle je partitúra jedným z modusov vivendi

programu pre symfonické skladby prezentované na koncertnom turné American Wind Symphony Orchestra r. 1971 v USA. K najvýraznejším osobnostiam v tejto sfére tvorby patrí Milan Adamčiak, ktorého Jiří Valoch prezentoval už na výstave partitúr r. 1969. Milan Adamčiak sa grafickej hudbe a g. p. venuje od r. 1965, paralelne s privátnymi akciami a vizuálnou → experimentálnou poéziou. Spolu s mladším kolegom Róbertom Cyprichom zrealizoval viaceré umeleckých projektov s intermediálnym presahom rôznych umeleckých žánrov. V r. 1969 to bol I. Večer novej hudby (Partitúry a projekty) v Ružomberku, kde v rámci Ensemble Comp. (M. Adamčiak, J. Revallo, R. Cyprich) bola realizovaná Adamčiakova Trojrozmerná partitúra. Na 2. medzinárodnom sympóziu Nová hudba v Smoleniciach (1969) predviedli skladby umelcov Fluxusu



Dezider Tóth: Uspávanka, 1976–1978

(B. Patterson: Paper Piece). Samostatnú výstavu (Visual Music) netradičných partitúr mal Adamčiak vo V-klube v Bratislave (1970). Tvorbe g. p. sa intenzívne venoval aj v nasledujúcich rokoch, pričom permanentne uvažoval o možnosti ich zvukovej realizácie. V centre jeho pozornosti je hudobná charakteristika štruktúry, rytmu a plochy a ich vzájomné vzťahy. Zaujíma ho otázka prostredia (Vodná hudba, 1970), inštrukcie na koncertné realizácie (Tentatori – Pokušitelia, partitúra pre hudobné divadlo, 1969), intermediálne presahy a syntéza hudby s divadelnou akciou (Homage à A. Rimbaud – Balet pre päť tanečných a päť speváckych dvojíc, 1969). Prezentoval ich v rámci niekoľkých samostatných výstav, napr. Partitúry a hudobné koncepty (Galéria ARTdeco, N. Zámky, 1991), Notácie (Gerulata, Bratislava, 1992), Partitúry a akustické objekty (Berlín, 1992). Najrozsiahlejšia prezentácia hudby podľa Adamčiakových g. p. sa uskutočnila počas multimediálnej performancie Ľavá ruka univerza v rámci projektu Piano Hotel (1997). U Dezidera Tótha zaznamenávame g. p. od r. 1971 (Ochrana prírody), ktoré naplno rozvinul v r. 1976–1978. Pod názvom Partitúry vytvoril blok 70 kresieb na notovom papieri, ktoré vystavil r. 1978 v Galérii mladých v Brne (kurátor J. Valoch) a r. 1982 ďalších 9 kresieb pod názvom Partitúry po zásahu. Jeho vizuálne paralely partitúr sú založené na výtvarných paradoxoch, verbálnych a vizuálnych hrách, humore, pôvabe banality. Sú lyrické až anekdotické a neboli určené na hudobnú interpretáciu. Po kontaktoch s Deziderom Tóthom vytvára od r. 1978 g. p. aj Štěpán Pala. Ide zväčša o kresby tušom, v ktorých reaguje na vlastnú štruktúru notovej osnovy, ktorú modifikuje a transformuje (dynamické zmeny rytmických plôch, zrkadlenia, prestupovanie myslených, *hudobných* plôch). Už v tých rokoch je naznačené stretnutie partitúr a jeho druhej línie tvorby – otvorenej geometrie rastu, zmnožovania rovnomenného štvorstenu. Od r. 1979 vytvára pomocou niekoľkých metronómov aj zvukové záznamy rytmických štruktúr a polí podľa svojich g. p. V r. 1998 realizoval na počítači (v programe 3D) partitúry, ktoré riešia vzťah priestorovej geometrie k pohybu v čase. Výstupom sú počítačové kresby, ale aj pulzujúce, tzv. pohyblivé partitúry, ktoré sú animáciou päťlinajkovej notovej osnovy ukotvené v geometrii štvorstenu. V tzv. Farebných partitúrach (1998) so stopami po tečení farebnej hmoty sa



Štěpán Pala: Partitúra č. 7, 1980

prejavuje záujem o plytú čas. Kon. 90. r. vznikajú realizácie g. p. vo forme sklenených objektov. Nezávisle od diania v bratislavskom centre vytvára v Košiciach Peter Kalmus Partitúry - básne (od r. 1983), ktoré prvýkrát vystavil v rámci albumových projektov v Prahe (1985) a r. 1988 na výstave v Galérii kontajner v Prešove. Komplexne boli prezentované na samostatnej výstave Monopolia (Galéria ŠUP, Bratislava 1995). Jeho partitúry sú reliéfné spracované voľné listy a časť je radená do dvoch kníh (100 a 200 strán). Pracuje s veľkými formátmi papiera (A1), dodržiava pravidelnosť notových línií, do ktorých zasahuje (napr. úderom), alebo plochy papiera vytrháva, lepi, perforuje, brúsi, frézuje. Vytvára monochrómné biele listy, ktoré vníma aj ako individuálne

kontemplácie, akýsi duchovný priestor, v ktorom rieši nielen estetické, ale aj filozofické otázky prázdna (L. Wittgenstein) a samoty (J. P. Sartre). Osobitú polohu vzťahu akustického a vizuálneho predstavujú maľby Svetozára Ilavského (1958), do ktorých vlepuje vlastné EKG záznamy z počúvania hudby a ich vizuálnu podobu komponuje do evokácii partitúry (Koncert pre J. Cagea, 1989-1991). V r. 1986 boli v rámci projektu Archeologické pamiatky a súčasnosť (konceptia L. Snopko, V. Ferus) prezentované aj Partitúry a projekty Milana Adamčiaka, Petra Machajdika (1961) a Michala Murina (1963). V r. 1989 a 1991 sa v austrálskom Perthu uskutočnili koncerty podľa Vizuálnej kompozície (1987) Michala Murina. Významná bola výstava Hommage à Cage (kurátor J. Cseres) v Bratislave r. 1992 a výstava grafických partitúr J. Cagea (1992, kurátor M. Adamčiak), na ktorej otvorení v SNG sa Cage osobne zúčastnil. Jedna z najkomplexnejších zbierok g. p. na Slovensku je sústredená a pravidelne prezentovaná v rámci projektu HEYERME<sup>ar</sup>S, ktorý pokračuje v aktivitách dnes už neexistujúcej ARTdeco Gallery v Nových Zámkoch. Na jej pôde sa v období 1991-1993 uskutočnili autorské výstavy partitúr Milana Adamčiaka, Štěpána Palu a Milana Grygara v koncepcii Jozefa Cseresa.

Lit.: LaMonte Young & MacLow, J.: An Anthology, N. Y. 1963. Pacht, J.: Hudobná grafika. In: Slovenská hudba, 1964. Thomas, E.: Notation. Darmstadt Beiträge zur Neuen Music IX, Mainz 1965. Karkoshka, E.: Das Schriftbild und Neue Musik. Malck, Celle 1966. Cage, J.: Notation, N. Y., Something Else Press 1969. Schnebel, D.: Mo-No: Musik zum Lesen, Du Mont, Cologne 1969. Schaeffer, P.: Konkrétní hudba. Praha 1971. Boretz, B. - Cone, E.T.: Perspectives on Notation & Performance. Norton, N. Y. 1976. Valoch, J.: Partitury. Jazz Pelit č. 3. 1980-1990. Kofroň, P.-Smolka, M.: Grafické partitúry a koncepty (tiež CD). Votobia 1997.

Michal Murin

**GRAFITY** (tal. *graffiare* vyrývať, škrabať, angl. *graffiti*), syn. sprejové umenie

Pomenovanie g. sa používa vo význame vyškrabávaní, vyrývania, ale označuje aj čarbanicu v podobe kresby alebo nápisu na stenách alebo verejných priestran-



Alex Mlynárčik: Most Alexandra III. v Paríži, 1966

stvách ako určitý atavizmus, prastaré zanechávanie stôp, odkazov a správ, pochádzajúcich od anonymných autorov. K najstarším patria egyptské, ale najmä pompejské g., ktoré vzbudili pozornosť archeológov v 19. st., ktorí tiež zaviedli toto odborné pomenovanie (Garrucci, R.: *Graffiti de Pompei*, 1856). Rovnako ako dnešné, aj antické g. možno považovať za kanál správ z okraja spoločnosti, čosi na hranici legálneho a ilegálneho. Hoci obsah týchto správ je zväčša banálny, mnohé z nich sú politickej či sexuálnej povahy. Fenomén g. je fenoménom typicky mestským a z hľadiska sociologického a psychologického sa viaže na anonymitu a odcudzenosť mestského prostredia. Dôvodov na vytváranie g. je mnoho, od nudy až po frustráciu či politickú rebeliu, a ich spoločenské hodnotenie je rovnako rozporuplné, siahajúce od vcelku pozitívneho sociálneho dokumentu po negatívne hodnotený vandalizmus. G. súvisia s umením ako činnosťou slobodnou, nezávislou či dokonca subverzívnou. Práve preto sa objavujú v umení 20. st. v súvislosti s futurizmom, ale najmä s dadaizmom a surrealizmom, napr. v rámci Duchampovho *korigovaného* → *readymadeu* vo forme fotomechanickej reprodukcie *Mony Lisy* s dokreslenými fúzmi a nápisom L.H.O.O.Q. z r. 1919. M. Duchamp tu použil stratégiu g. v podobe kritického komentára, ako enfant terrible, ktoré prostredníctvom g. dehonestuje vznešené ideály minulosti. Slobodné gesto zbavené konvencií poukazuje nielen na ambivalentnú sexualitu modelu i autora, ale i na možnosť nečakaným spôsobom, plným hravého espritu a provokácie, vstúpiť na pole moderného umenia. Inú polohu predstavuje g. v umení po druhej svetovej vojne, napr. v tvorbe A. Tápiesa (1923) alebo J. Dubuffeta (1901–1985). V rámci povojnovej abstrakcie, → informelu a → tašizmu išlo o experimentovanie s hrubou vrstvou farby a tzv. kaligrafickým písmom, ktoré priamo pripomína g. Obzvlášť diela A. Tápiesa evokujú opadané omietky múrov s vyškrabanými nápismi a znakmi.



Alex Mlynárčík.  
Pocsta Pravda (Permanentné manifestácie). 1968

J. Dubuffet vo svojom → umení v surovom stave, ktoré sa dovoľáva umenia detí a duševne chorých, ako nového, čistého žriedla umenia po vojnovej kataklizme, nachádza v g. záľubu pre jeho autenticnosť, barbarskú silu a vzdor. Groteskné figúry jeho obrazov sú výtvorným prejavom na hranici medzi karikatúrou a kresbami outsiderov či kriminálnikov. Na rozdiel od A. Tápiesa a J. Dubuffeta, využívajúcich vo svojich obrazoch princíp g. na spredmetnenie skrytých zákutí ľudského vnútra, sa európski afixisti (→ dekoláž) v 40. a 50. r. vzhľadli vo vonkajšej realite anonymného prostredia veľkomiest, plagátových stenách, roztrhaných, na seba nalepených vrstvách plagátov, ponechaných času a vandalizmu. Vo fragmentovaných plochách a vrstvách, ktoré afixisti preniesli z ulice do obrazu, sa tu zviditeľnil prvok náhody



a sociálnych interakcii. Práve preto súvisí umenie afišistov (R. Hainsa, J. de la Villeglêho, M. Rotellu) rovnako s → pop-artom či → novým realizmom, ako aj s umením ulice a s g. G. podobne kresby, znaky či gestické improvizácie sa objavujú aj v rámci amerického → abstraktného expresionizmu, napr. v tvorbe R. Rauschenberga (1925) a J. Pollocka (1912–1956). Avšak autorom, ktorý vo svojej maľbe absolútne vsadil na reč g., je C. Twombly (1928), americký maliar žijúci v Ríme. Hoci vyšiel z abstraktného expresionizmu, typické gesto premenil na spontánne až obsesívne písanie, blízke *automanickému písaniu* (*écriture automatique*) a g. V poliach jeho obrazov sa vznášajú akoby náhodné šifry, pripomínajúce nápisy na mestských múroch večného Rima, kde sa zverejňuje privátne, obscénne i heroické rovnakým spôsobom počas mnohých storočí. Novú kapitolu predstavuje od zač. 70. r. americké Subway Graffiti, keď newyorskí teenageri (nazývaní tiež *writers*) začali vytvárať svoje g. aerosólovými sprejmi v uliciach a na vagónoch metra. Od jednoduchých podpisov (Taki 183) a značiek (*tags*) po kompletne štýly (*wild-style*), ktoré vznikali preberaním z → komiksov, reklamy i vysokého umenia, expandovalo Subway Graffiti deklarujúce slobodu a kreativitu subkultúry. Od r. 1975 však vzbudzuje toto umenie ulice záujem galeristov – prvá výstava umenia g. sa realizovala pod názvom *United Graffiti Artists*, druhá r. 1980 bola vyprovokovaná veľkou sprejovou *hommage* na Warholovu Campbellovu polievku realizovanú na vagónoch metra Fab Five Freddie. Pokračujúcou popularizáciou a komercionalizáciou stráca g. auru romantickej či anarchistkej manifestácie slobody. Zač. 80. r. sa na scéne objavujú aj profesionálni umelci s vlastným g. štýlom, ako napr. K. Haring (1958–1990) alebo J.-M. Basquiat (1960–1988). K. Haring so svojim nezameniteľným štýlom obrázkového písma, nekonečného figurálneho dekoru, predstavuje g. umelca, ktorý delí svoju umeleckú prácu na maľovanie obrazov pre galérie a na umenie ulice alebo → umenie verejných priestranstiev.



Alex Mlynárčik: *Tapis d'honneur*  
- Pocta Václavovi Havlovi, 1991

Aj keď na Slovensku môžeme za jediného skutočného exponenta g. považovať Alexa Mlynárčika (1934), predsa sa u niektorých autorov objavuje maľovanie alebo písanie príbuzné g. Vladimír Popovič (1939) rovnako vo svojich obrazoch z 2. pol. 60. r., ako aj v projekte *Oblečená Mája*, pracuje formou slovných i kreslených poetických odkazov pripomínajúcich anonymné čarbanice. Rudolf Fila (1932), pracujúci v 60. r. na báze abstraktného gesta, premieňa spontánne gesto na gesto komentujúce nájdenú výtvarnú alebo tlačennú predlohu. Od 70. r. vytvára množstvo *korigovaných* → *readymades*, kriticky či ironicky zasahujúc do diel významných i menej významných umelcov. Alex Mlynárčik vychádza z odlišných pozícií. Je mu vlastná jednak výrazná potreba priamej komunikácie s divákom a po prvých kontaktoch s P. Restanym a francúzskym Novým realizmom ho už neopúšťa nielen predstava prefnutia umenia so životom v duchu 60. r., ale najmä konkrétneho privlastnenia (→ *apropriácia*). Privlastnené (objekty, miesta, spoločnosť) potom prenecháva publiku, čím jeho die-



lo nadobúda črty neosobnosti a splynúlia so životom v duchu blízkom → Fluxusu. K takýmto dielam patria jeho *Permanentné manifestácie*, kde sa objavuje g. ako forma anonymného odkazu či naliehavého posolstva, s ktorou sa Mlynárčik stretol osobne počas väznenia po neúspešnom úteku za hranice začiatkom 50. r. v Českých Budějoviciach. Na 1. Permanentnej manifestácii v Galerii Raymonde Cazenavovej v Paríži r. 1966 počítal Alex Mlynárčik s aktívnou účasťou divákov prostredníctvom g. – zanechania stôp na vystavených ženských figurinových torzách, stélach-epitafoch či hodinách bez ručičiek. V tom istom r. usporiadal tiež 2. Permanentnú manifestáciu vo verejných záchodoch na Hurbanovom

námestí v Bratislave pri príležitosti kongresu AICA, kde účastníci mohli pisaním na steny vzdať poctu významným umeleckým osobnostiam. V koncepcii takýchto provokatívnych akcií pokračoval r. 1967 na parížskej výstave Tentation (Pokušenie) spolu s Milošom Urbáskom (1932–1988) a v → environmente Villa dei Misterii, kde vytvoril labyrint z panelov so striptízovými fotografiami, na ktorých mohol divák zanechať stopu, kresbu alebo odkaz. 3. Permanentnú manifestáciu vytvoril Mlynárčik r. 1968 ako readymade privlastnením parížskej Sorbonny s jej stenami popísanými revolučným heslami a 4. manifestáciu r. 1969 ako environment Bonjour, Monsieur Courbet, v parížskom predmestí Châtillon. Pokračovaním niekdajších Permanentných manifestácií je tiež Pocta pravde I. z r. 1968 a Pocta pravde II., spolu s Poctou Václavovi Havlovi, ktoré vznikli po r. 1989, keď sa podobne, ako r. 1968 ukázalo, akým silným politickým nástrojom môže byť pouličné anonymné g. Zač. 80. r. používa text rozpadajúci sa do spontánnych čarbaníc blízkych g. Daniel Fischer (1950) vo svojom cykle Obrazobásne (1982). Po r. 1989 sa aj na Slovensku, rovnako ako vo veľkých svetových metropolách, objavujú čoraz populárnejšie pouličné g. ako výraz globalizácie a subkultúry so širokým spektrom štýlov.

Lit.: Gopnik, A.– Varnedoe, K.: *High and Low. Moderne Kunst und Triviale Kultur.* München 1990. Chalupecký, J.: *Na hranicih umění.* Praha 1990. Hunter, S.–Jacobus, J.: *Modern Art.* New York 1992. Restany, P.– Mlynárčik, A.: *Inde.* Bratislava 1995. Gablik, S.: *Selhala moderna?* Olomouc 1995.

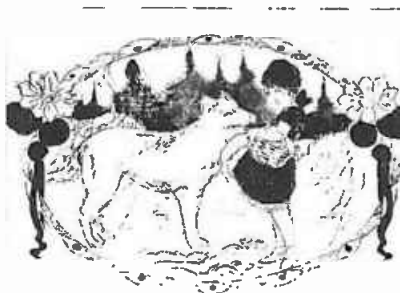
Mária Orišková

## GRATÁŽ

→ FROTÁŽ

## GÝČ (nem. *Das Kitsch*)

Podľa L. Giesza, ako uvádza U. Eco v knihe *Skeptikové a tešiteľé* (Praha 1995), by mal termín pochádzať z 2. pol. 19. st., keď americkí turisti chceli v Mnichove lacno kúpiť obrazy, a preto žiadali *sketch*. Odtiaľ nem. výraz pre hrubý umelecký brak určený kupcom dychtiacim po jednoduchých estetických zážitkoch (okrem toho *verkitschen* znamená v nem. lac-



Klára Bočkovayová: *Populárna tragédia, 1976*



Otis Laubert: Jeleň, 1994

obsah. Na ich báze vzniká tradícia banálnych, moralizujúcich, anekdotizujúcich a sentimentálnych výjavov, ktorá sa spája so vzostupom meštianstva vo Francúzsku druhého cisárstva a vo viktoriánskom Anglicku. Technický pokrok a rozmach kapitálu umožnil založiť priemysel reprodukcií, masové rozšírenie obrazov všetkých druhov a veľkostí a potom rozvinúť obchod s kvázi-umením. Trh požadoval najmä reprodukcie malieb a tlače obrazov veľkých formátov, ktoré sa realizovali prostredníctvom litografie, heliografie a chromolitografie ako produkty rýchlotlačiarň vo Frankfurte a Drážďanoch v období 1870–1920. Druhý boom nastal v tejto oblasti v strednej Európe po r. 1914. Ako určitý druh obrany voči krutosti každodennej vojnovnej reality vznikali obrazy s exotickými, ale i sladkobôľnymi a patetickými motívmi. Nimi sa neskôr inšpirovala aj ikonografia a typológia fašistického a → socialistického realizmu propagujúca heroizmus. Okrem náboženských motívov boli v malomeštianskych domácnostiach ku kon. 19. st. obľúbené krajínarske scény, najmä však mravokárny žáner. Estetická doktrína akademizmu sa tu spájala s požiadavkami naratívnej žánrovosti pointovanej často hrôzostrašnými efektmi. Z Francúzska pochádzala móda porcelánových predmetov (bibelotov), ale i náhrobkov detí s figúrami anjelov strážcov, rozšírená v 2. pol. 19. st., spolu s okridlenými alegorickými postavami, najmä Génia. K vyhľadávaným ozdobám patrili aj litografie svätých obrázkov, ktorými sa ešte v 30. r. 20. st. tapetovali celé steny. Po 1. sv. voj-

no predávať). H. Broch (c. d.) charakterizuje g. ako *neduh hodnotového systému umenia, zlo-myseľnosť všobecnej falošnosti života...*, g. sa ani tak *netýka umenia, ako skôr postoja a chovania, lebo existuje Kitsch-Mensch, ktorý takú formu ľži potrebuje, aby sa v nej mohol nájsť*. W. Killy (c. d.) stotožňuje g. s najnápadnejšou podobou masovej konzumnej kultúry, *možno však ukája neuhasiteľnú potrebu ilúzie, ktorú v sebe človek má*. U. Eco (c. d., s. 82), ktorý nachádza g. aj v oblasti literatúry a hudby, tvrdí, že g. je *komunikácia, ktorá smeruje k vyvolaniu efektu*. Historicky súvisí g. s pojmom *Wand-schmuck*, s konzumným artiklom (krajinou, žánrom, náboženským obrazom), ktorý sa ako dekorácia vešal na stenu. Vzorom boli meštianske salóny neskorého 19. st., tzv. *Gute Stube*. História nevkusy v dnešnom zmysle slova začína približne obrazmi J. B. Greuzeho z kon. 18. st., ktoré boli viazané skôr na literárny, než maliarsky



Peter Rónai: Dada memoriál, 1991

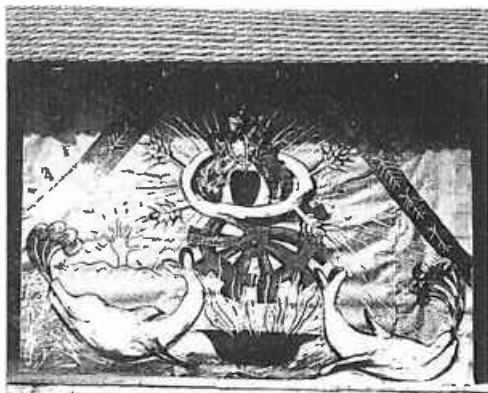
ne sa v strednej Európe rozšírili tzv. jedáleňské obrazy s tematikou zátiší, kvetov a ovocia, obľúbené sa stali poľovnícke výjavy, romantické a divoké lesné zákutia v pozlátených štukových rámoch veľkých formátov. Zvláštny rozmer získal v tomto čase obraz do spálne (tzv. Handtuch Format). V 2. pol. 20. st. sa najmä v Belgicku a Nemecku rozšírila móda maliarských kópií starých majstrov (Leonardova Posledná večera, Križ v horách G. D. Friedricha, Ecce Homo Q. Reniho, Mater Dolorosa C. Dolciho). Odvíja sa od nich masová produkcia litografických vyobrazení, ktorá čerpala aj z religiózneho repertoáru prerafaelitov a Nazarénov. Témy ako Kristus na Olivovej hore sa ďalej trivializovali a sentimentalizovali, aby sa priblížili diéúznemu vkusu drobných meštiakov. Typickými črtami trivializmu sú stereotypnosť, tendencia k štandardizácii prostredníctvom emblematických vzorov, redukcia tvaru na jednoduché základné črty. Príkladom je záhradný trpaslík, ktorého obľúba zahahuje aj súdobé dejiny, alebo kópie Nefertiti, ktoré vznikli stereotypizáciou prostredníctvom reprodukčných matric. V tejto súvislosti ožívajú myšlienky hnutia Arts and Crafts, najmä J. Ruskina a W. Morrisa, odmietajúce strojovú produkciu ume-



Simona Bubánová-Tauchmannová: Umenie byť jedinečný, 1990

leckého priemyslu. Špecifický význam nadobúda g. vo vzťahu k umeniu avantgárd. C. Greenberg (Greenberg, C.: Avantgarde and Kitsch. In: Mass Culture. Glencoe 1960.) ich stavia proti sebe a tvrdí, že *zatiaľ čo avantgarda je umením vo forme objavov a vynálezov, ktoré napodobňujú napodobňovanie, g. (chápaný ako masová kultúra) napodobňuje efekt napodobnenia*. Avantgarda teda ozrejmuje postupy vedúce k vytvoreniu diela a povyšuje ich na objekty svojho diskurzu, zatiaľ čo g. ozrejmuje reakcie, ktoré má vyvolať a za cieľ svojho konania si volí emotívnu reakciu užívateľa diela. U. Eco (c. d., s. 87) sa však domnieva, že medzi avantgardou a g. existuje hlboký dialektický vzťah: *nejde totiž len o to, že avantgarda vzniká ako reakcia na šírenie g., ale aj g. sa obnovuje a darí sa mu vďaka tomu, že neustále ťaží z objavov avantgardy*. Pre modernú industriálnu spoločnosť je typické, že štandardy sa rýchlo striedajú, takže aj na poli vkusu každá inovácia riskuje, že sa stane produktom budúcich návykov a zlovykov. Tak napríklad film a televízia poskytli nové možnosti a kvality ako obrazové nosiče. Obraz, image vytvorený reklamným priemyslom s cieľom stelesňovať civilizačné sny a sugerovať pocit šťastia, si privlastnil → pop-art, ale i → hyperrealizmus, stal sa frekventovaným médiom → postmoderny. Pri definovaní funkčnosti posolstva sa v súčasnom umení vkus a nevkus stávajú veľmi labilnými kategóriami, ktoré prechádzajú tromi úrovňami kul-

lúry: high (vysokou), middle (strednou) a low (nízkou). Táto škála je do takej miery bohatá na determinácie a možnosti, že v nej nastáva hra mediácii a vzájomných odkazov medzi kultúrou objavujúcou nové hodnoty, kultúrou rýchleho konzumu a kultúrou popularizačnou, ktoré sa len ťažko dajú vtesnať do kategórií krásy alebo g. Postmoderná spoločnosť, ktorá má z hľadiska sociologického i sémantického mnohonásobnú



Ivan Csuda - Laco Faier: Pa osamdestalet' 1988

štruktúru, sa vyznačuje schopnosťou využívať viaceré jazyky umenia. Vo svojom kóde odlišujúcom sa od moderny spája skutočnosť a fikciu, tradičné a moderné, elitárske a populárne, internacionálne a regionálne. Slovom B. Olivu: *Poetiky sa konečne osamostatnili, každý umelec pracuje na základe individuálneho východiska, ktoré fragmentarizuje spoločenský vkus a riadi sa zámermi vlastnej práce.* (Oliva, B.: In *Labyrinth der Kunst*. Berlin 1982, s. 58). Z tejto polysématickej máteže vyrastá tvorba viacerých predstaviteľov súčasného umenia, ktorí si privlastňujú rétorické figúry g. (napr. M. Broadthersa, G. Paoliniho, M. Knižáka, V. Komara a A. Melamida), ale i sexuálneho klíše, často na hranici perverzie a parodujú ich výrazový potenciál v duchu reverzibilných významov (J. Koons, J. Borofsky). Už nejde o zobrazenie reality, ale o zobrazenie prázdnoty a absencie, o simuláciu znavenú čara, o doviesenie atrapy. *Paradoxne sa môže zdať, že hodnoty sexu, zla a perverzie sa vďaka reklame zvýšili, všetko, čo bolo prekliate, oslavuje dnes svoje vzkriesenie, často programové,* komentuje túto sociokultúrnu situáciu J. Baudrillard (Baudrillard, J.: *O svadění*. Olomouc 1996, s. 5). A. Moles (Moles, A.: *Psychologie des Kitsches*. Mníchov 1972, s. 54) sa domnieva, že existujú dva druhy g. K prvému typu patria také predmety, ktoré sú vedome koncipované ako g. (napríklad suveniry, devocionálie, darčkový artikel a pod.). Predmety, prináležiace k druhému

typu (a tie dnes prevažujú), sa potom vyznačujú určitým symptómom g. a patria doň najmä technické novinky, ktoré majú polyfunkčne naplniť potreby každodenného života, ako napr. firmný darček vo forme kombinácie zapalovača-lampy-mikroskopu. G. sa nedá bezpečne určiť podľa tvarových elementov alebo súčastí nejakého predmetu, ale podstatne sa viaže aj na špecifické vzťahy, ktoré má človek k predmetom ako divák či kupujúci, ale aj k spoločnosti, kde g. vzniká.

V slovenskom výtvarnom umení zare-



Gabriel Hošovský: Bez názvu, 1988 - 1989

zonovala problematika g. v 60. r. okrajovo v rámci tvaroslovía → pop-artu v tvorbe Stanislava Filka (1937), Júliusa Kollera (1939) Alexa Mlynárčika (1934), Jany Želibskej (1941). V 70. r. a neskôr sa prejavila v gestických maliarskych intervenciách do gýčových tlačovín a kalendárov u Rudolfa Filu (1932), v → citáciach materiálov a vzorov (Dezider Tóth, Otis Laubert). Prácu s gýčovou predlohou posunom jej vizuálnych hodnôt v duchu parafrázy, zdôraznenú slovnou alúziou, nájdeme v obrazoch Kláry Bočkayovej (1948). Prisvojila si ikonografické motívy výšiviek, ktoré zdobili meštiacke domácnosti a prostredníctvom techniky → frotáž ich zapojila do nových významových asociácií a väzieb. G. ako motívická citácia sa vynára aj v tvorbe mladších výtvarníkov: v zmysle ironizácie heroickej rétoriky komunistických symbolov sa objavuje v emblematickej maľbe Laca Terena (1960). Bizar-



Peter Meluzin: Clon Line, 1998



ný, sentimentálny štýl postsecesie a sladkobôfna figurácia art deca charakterizujú obrazy Simony Bubánovej-Tauchmannovej (1961), ale aj šteklivé napätie, ktoré generuje komputerovaná banalita v obrazoch Ivana Csudaia (1959). V polohe falošného páťosu a sentimentality nachádzame g. aj v tvorbe generácie mladých autorov Syzýgie Miloša Nováka (1965), Gabriela Hošovského (1966) a Martina Knuta (1964). Čoraz diferencovanejšie obsahy masovej kultúry, jej cool medializácia a mašinéria rýchleho opotrebovania, rovnako ako čoraz rafinovanejšia formálna artikulácia predmetov, stupňujú symbiotickú hybridnosť g. V tejto podobe sa stáva aj predmetom ironizácie a diskurzu v tvorbe niektorých výtvarníkov v oblasti → objektu a → videoinštalácie (Jany Želibskej, Petra Meluzina, Petra Rónaia).

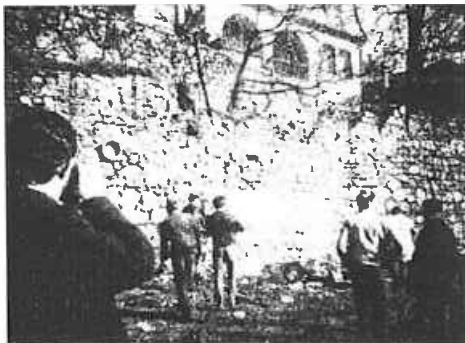
Lit.: Broch, H.: Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. In: Dichten und Erkennen. Essays I, Zürich 1955. Greenberg, C.: Avantgarde and Kitsch. In: Mass Culture. Glencoe 1960. MacDonald, D.: Against the American Grain, New York 1962. Killy, W.: Deutscher Kitsch. Göttingen 1962. Dorfles, G.: Kitsch. An Anthology of Bad Taste. London 1970. Giesz, Z.: Phaenomenologie des Kitches München 1971. Moles, A.: Psychologie des Kitsches. München 1972. Brückner, W.: Ellenreigen Hochzeitsraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940. Köln 1974. Oliva, B.: Im Labyrinth der Kunst. Berlin 1982. Eco, U.: Skeptikové a tēšitelé. Praha 1995. Baudrillard, J.: O svádění. Olomouc 1996.

Zora Rusinová

# H

## HAPPENING (angl. *to happen* stať sa, prihodiť sa)

Jedna z raných foriem → akčného umenia, ktorá má charakter organizovanej kolektívnej udalosti odohrávajúcej sa na pomedzí výtvarného umenia, divadla a hudby. Na rozdiel od divadelnej hry sa h. *môže konať v obchodnom dome, počas jazdy na diaľnici, pod kopou handier, v priateľovej kuchyni, a to naraz alebo postupne. Ak sa odohráva postupne, môže trvať aj viac ako rok. H. sa realizuje na základe plánu, ale bez skúšok, poslucháčov a repríz. Je umením, ale zdá sa, že je bližšie k životu* (Happening ve smyčce, VP, 16, 1968, č. 15, s. 5). Termín pochádza z názvu prvej výstavy A. Kaprowa (1927) 18 happeningov v šiestich častiach, ktorá sa uskutočnila r. 1959 v New Yorku (Reuben Gallery). A. Kaprow chápal h. ako umelecké dielo realizované v priestore, aktivované umelcami a divákmi a definoval ho ako *asembláž udalostí uskutočnených alebo vnímaných vo viacerých časoch a miestach*. (Kaprow, A.: *Assemblage, Environments and Happenings*. Harry N. Abrams. New York 1961). Prvý Kaprowov h. bol starostlivo pripravovanou multimedialnou udalosťou odohrávajúcou sa v troch miestnostiach, kde performerí čítali fragmenty textov, zaujímali pantomimické pózy, maľovali na plátna, hrali na husle, flautu a ukulele. Aktívnou zložkou h. bolo publikum, ktoré sa podľa pokynov presúvalo z priestoru do priestoru, dešifrujúc zmysel oddelených udalostí. Pred Kaprowom hovoril o h. už v pol. 50. r. skladateľ J. Cage (1912–1992), ktorého prednášky na Black Mountain College v Severnej Karoline, neskôr v New School for Social Research v New Yorku, navštevovala väčšina neskorších umelcov h. Za vôbec prvý h. sa považuje Cageom organizovaný *Untitled staged happening* (1952), na ktorom participoval svojimi maľbami R. Rauschenberg, tancom M. Cunningham, hudbou D. Tudor. Medzi najvýznamnejších amerických autorov h. patrili R. Rauschenberg (1925), R. Lichtenstein (1923), R. Grooms, J. Dine (1935) a C. Oldenburg (1929), ktorí však nikdy nevydali skupinový manifest definujúci h. ako špecifickú umeleckú formu, čo môže pomôcť objasniť jeho veľkú rozmanitosť. Horiaca budova (1962) R. Groomsa bola napr. evokáciou ohňa v štýle vaudevillu, zatiaľ čo tajomná strašidelná *Autobodies* C. Oldenburga, ktorá sa hrala v Los Angeles r. 1963, bola zaľudnená postavami na koliesko-



Kolektívna akcia: Happening pod bratislavským hradom, 1966

bou D. Tudor. Medzi najvýznamnejších amerických autorov h. patrili R. Rauschenberg (1925), R. Lichtenstein (1923), R. Grooms, J. Dine (1935) a C. Oldenburg (1929), ktorí však nikdy nevydali skupinový manifest definujúci h. ako špecifickú umeleckú formu, čo môže pomôcť objasniť jeho veľkú rozmanitosť. Horiaca budova (1962) R. Groomsa bola napr. evokáciou ohňa v štýle vaudevillu, zatiaľ čo tajomná strašidelná *Autobodies* C. Oldenburga, ktorá sa hrala v Los Angeles r. 1963, bola zaľudnená postavami na koliesko-



vých korčuľach a čiernobielymi autami inšpirovanými limuzínami prominentov z televízneho prenosu pohrebu prezidenta Kennedyho. Paralelne s americkým h. sa rozvíjali aktivity japonskej skupiny Gutai (založenej r. 1954 vedúcim umelcom J. Yoshiharom), ale ich práca nebola v New Yorku známa až do zač. 60. r. Predchodcami európskej a americkej tradície h. boli rôzne futuristické a dadaistické predstavenia s ich náhodne odvodenými kompozí-

ciami alebo úpravami už hotových vecí. Miešanie médií a záujem o každodenný život, ktorý sa prejavuje v h., je súčasťou širšieho fenoménu → pop-artu a → Fluxusu. Členovia Fluxusu (D. Higgins, B. Wats, Yoko Ono, B. Patterson a mnohí ďalší ) akceptovali h. ako všeobecný výraz pre akúkoľvek spontánnu, hravú a neorganizovanú skupinovú aktivitu. Bol manifestom pre rozvoj subkultúry, ktorej ideálom bol slobodný vývoj tvorivého výrazu a rozvoj vedomia na všetkých úrovniach (Happening a Fluxus, Dutch Art and Architecture Today, 1981, č. 9). Ďalšími významnými predstaviteľmi h. boli R. Filliou (1926-1987), D. Spoerri (1930), J. Beuys (1921-1986), N. J. Paik (1932), W. Vostell (1932-1998) a iní. Špecifickými h. sú architektonicko-sochárske realizácie (M. Minujinová, R. Santantoni, N. de Saint-Phaleová, J. Tinguely). V Čechách má h. najvýraznejšie zastúpenie v tvorbe M. Knížáka (1940) a E. Brikcusa (1942).

Na Slovensku môžeme prvé podoby kolektívnych akcií nájsť kon. 1. pol. 60. r., pričom ich domácim špecifikom je neverejný charakter a redukcia počtu zúčastnených na okruh najbližších priateľov a známych. Takúto podobu malo r. 1965 Puššanie lodičky do prúdu Dunaja Vladimira Popoviča (1939) a Rozdávanie školských obrazov Petra Bartoša (1938). V tom istom r. realizoval Stanislav Filko (1937) a Alex Mlynárčik (1934) kľúčovú prácu Happsoc I. (text manifestu spoluformulovala teoretička Zita Kostrová). V manifeste sa hovorí o nadväzovaní na celý rad počtov h., ale súčasne sa zdôrazňuje, že jeho výrazom je samotná neštylizovaná sku-

točnosť. Privlastnenie si holej skutočnosti prostredníctvom čistej verbálnej výzvy vyčleňuje Happsoc z pôvodného kontextu h. Podnetne uvažuje r. 1977 J. Chalupecký, ktorý zdôrazňuje, že *termín môže zmäst: ve skutočnosti happsoc má jen málo společného s h., zato se blíží příštimu → konceptuálnímu umění* (Chalupecký, J.: Příběh Alexe Mlynárčika. In: Na hranicích umění, Praha 1990) a za *rydzo konceptný* ho považuje aj P. Restany (Restany, P.- Alex Mlynárčik: Inde. SNG, Bratislava 1995, s. 22) hovoriac o ňom ako o *happen society* a *société trouvée*, teda spoločnosti ponímanej v zmysle → ready-



Jana Želibská: Snúbenie jari, 1970



madeu. Charakter textových oznamov mal aj Happsoc II. (1965) a Happsoc III. – akcia Univerzál (skutočno), ktorú r. 1966 uskutočnil už Stanislav Filko sám. Druhý z dvojice, Alex Mlynárčik, sa vyvíjal smerom ku kolektívnym akciám, ktorých prvé štádiom predstavovali Permanentné manifestácie, predovšetkým Permanentná manifestácia II. (Pocety) na tému pisoárových grafitov, s výzvou k močeniu a písaniu na mestskom pisoári (1966). V tom istom r. sa uskutočnili dva z pr-



Július Koller: J. K. (ping-pong klub), 1970

vých h. Happening pri bratislavskom hrade (27. 2. 1966) vychádzal z *Knížákovkej interpretácie Kaprowovho h.* (Radislav Matušik) a *Vinobranie v Modre* (24.–25. 9. 1966) Ivana Popoviča (1944) bolo privlastnením si dvoch dní reálneho modranského vinobrania. Od r. 1965 pracuje s dvojicou pojmov h. a antihappening Július Koller (1939). Jeho textové oznamy sú však bližšie poetike → Fluxusu a → anti-umenia ako h. Akčný charakter má, naopak, jeho *Časopriestorové vymedzenie psycholyzickej činnosti matérie* (1968), ktoré sa programovo realizovalo v neumeleckom, športovom prostredí (tenis) a h. J. K. – ping-pong klub (Galéria mladých, Bratislava 1970), kde bola športová aktivita prenesená na galerijnú pôdu. V r. 1968 spolupracuje Vladimír Popovič na filmovom projekte *Ela Havettu Slávnosť v botanickej záhrade*, ktorý je označovaný ako jeden z prvých h. vo filme. Za účasti viacerých priateľov výtvarníkov (Júliusa Kollera, Otisa Lauberta, Vladimíra Kordoša, Mariána Mudrocha, Dezidera Tótha, Vladimíra Popoviča a iných) uskutočnil Peter Bartoš kolektívnu akciu *Činnosť v piesku a blate na Dunajskom ostrove pri Karlovej Vsi* (19. 9. 1970). V tom istom r. realizovala Jana Želibská (1941) *Snúbenie jari* (Dolné Orešany) spolu s autorským kolektívom (Milan Adamčiak, Alex Mlynárčik, Miloš Urbásek, Ľuba Velecká). Zač. 70. r. sa v dôsledku nepriaznivej politickej situácie h. a akčné prejavy menia na komorné → eventy, sústredné na najbližší okruh výtvarníkov a priateľov. Jedinou výnimkou boli veľkolepo koncipované akcie-slávnosti Alexa Mlynárčika, ktoré začínali *Memoriálom Edgara Degasa* (1971), pokračovali *Dňom hier: Keby všetky vlaky sveta...* (1971) a končili *Evinou svadbou* (1972). Kon. 70. r. uskutočňuje *Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania* (predovšetkým Ján Budaj, Tomáš Petřivý a Vladimír Archleb) niekoľko kolektívnych akcií, ktoré majú atribúty h. Posledné pri-



Alex Mlynárčik: *Daň radosti – Keby všetky vlaky sveta*, 1971

pravované podujatie pod názvom *Tri slnečné dni* (3SD) pre bratislavskú *Medickú záhradu* (1980) bolo z politických dôvodov zakázané. V nasledujúcom období sa h. vo svojej čistej podobe vyskytuje menej často (zač. 80. r. je to niekoľko h. P. Meluzína – *Uľotbal*, 1981, *Dušíčky*, 1985). Niektoré jeho aspekty nachádzame skôr v syntézach s → konceptuálnym umením, → environmentom či → inštaláciou.

Lit.: Kaprow, A.: *Assemblage, Environments and Happenings*. Harry N. Abrams. New York 1961. Aikins, R.: *A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*. New York 1990. Štraus, T.: *Slovenský variant moderny*. Pallas, Bratislava 1992. Matuščík, R.: *...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971*. Žilina, PGU 1994. Rusinová, Z. (ed.): *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy*. SNG, Bratislava 1995. Kostelanetz, R.: *Divadlo zmiešaných médií*. In: Murin, M. (ed.): *Avalanche 1990–1995. Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*. Bratislava 1995.

Ivan Jančár

## HARD-EDGE PAINTING

→ MALBA OSTRÝCH HRÁN

## HOLOGRAFIA

→ SVETELNÉ UMENIE

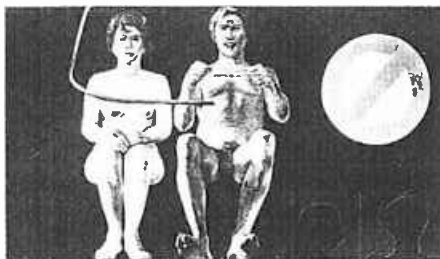
**HYPERREALIZMUS** (gréč. → lat. *hyper* prvá časť zložených slov s významom veľký, *realizmus* výtvarná tendencia 19. st.), syn. radikálny realizmus, extrémny realizmus, fotorealizmus

Medzinárodné umelecké hnutie, ktoré vzniklo v neskorých 60. r. 20. st. z duchovnej podstaty → pop-artu. Z umeleckého centra, ktorým bol New York a oblasť Kalifornie, sa hnutie vzápätí rozšírilo do západnej Európy, kde zač. 70. r. získalo širokú popularitu (kasselská Documenta 5.). Termín h. sa vzťahuje na tvorbu, ktorá sa usiluje o dosiahnutie precízneho zobrazenia reality, v užšom význame označuje typ veristickej maľby, ktorá je dôslednou replikou existujúceho fotografického záznamu skutočnosti (fotorealizmus). H. sa programovo vrátil k úsiliu o verné a exaktné zobrazenie, ale na rozdiel od historických

toriem realizmu nevychádzal z videnej skutočnosti, ale z reprodukcie obrazu reality získanej prostredníctvom iných médií (najčastejšie fotografie). Trojdimensionálnou verziou h. sú sochárske práce, vytvorené ako verné kópie modelu (odliatky ľudských postáv z rôznych, zväčša syntetických materiálov, napr. polyvinylu). Plastiky si zachovávajú veľkosť originálu a dôslednú veristickú úpravu povrchu (maliarsku simuláciu pleti, dôsledné aranžovanie vlasov, ochlpenia, odevu a rekvizít). H. riešil tradičné napätie medzi ideálnym a individuálnym s chladným odstupom a túto dištanciu násobil technickou perfektnosťou (použitie mechanických spôsobov prenosu informácií z fotografie na plátno). Pre takto formulované direktívne ciele využívali h. najmä maliarsku techniku → americkej retuše a umeleckú stratégiu *trompe l'oeil*. Miešanie rôznych imitatívnych spôsobov dostalo príznačné pomenovanie – úzkostlivé techniky (*meticulous technique*). Z pop-artu bola odvodená i fascinácia civilistickým → gýčom, ale aj jeho sarkastický komentár a zobrazenie citujúce iné zobrazenie. Medzi predchodcami h. boli najčastejšie uvádzaní predstavitelia veristickeho surrealizmu, z ktorých sa S. Dalí už r. 1973 vyhlásil rovno za otca h. Z pop-artu najmä J. Rosenquist (1933) a M. Ramos (1935), z americkej scény 30. a 40. r. sentimentálna narácia magického realizmu E. Hoppera (1882–1967) a A. Wyetha (1917), maliári novej vecnosti (*Neue Sachlichkeit*) a predstavitelia sociálneho realizmu 20. r. v Európe. Zo staršieho umenia bol deklarovaný záujem o výskum maliarskeho rukopi-



Julián Filo: *Dve ženy*, 1968



su D. Ingesa, G. de La Toura a J. Vermeera. K hlavným predstaviteľom boli zaraďovaní Američania J. De Andrea (1941), R. Bechtle (1932), Ch. Bell (1932), Ch. Close (1940), R. Cottingham (1935), D. Eddy (1944), R. Estes (1936), D. Hanson (1925), R. Goings (1928), R. Kleemann (1937), R. McLean (1934), J. Salt (1937) a B. Schonzeit (1942), Kanaďan A. Col-

ville (1920), Angličania M. Morley (1931) a R. Hamilton (1922) a Španiel C. Toral (1940). Terminologické vymedzenie tohto umeleckého smeru sa začalo už r. 1965 pri mapovaní nového superrealizmu (M. Amaya), v priamejšej súvislosti až po výstavách *Aspects of a New Realism* (Aspekty nového realizmu), Houston 1969, *Paintings from the Photograph* (Obrazy podľa fotografií), New York 1969, *Cool Realism* (Chladný realizmus), Buffalo N. Y. 1970, *Radical Realism* (Radikálny realizmus), Chicago 1971 a *Extrem Realisme* (Extrémny realizmus), Humlebaek, Dánsko 1973. Začiatkom 70. r. sa ustálili dve pomenovania: hyperrealizmus (*L'Hyperrealistes américains*, Paríž, Rim, Brusel 1973) a fotorealizmus (*Amerikanischer Fotorealismus*, Stuttgart, Frankfurt 1972 a *Photo-Realism*, Londýn 1972). V znamení h. bola reflektovaná aj druhá etapa → kybernetického umenia 70. r. s úsilím vytvoriť *model človeka pre účely animácie* (Janoušek, I.: *Slovníček pojmů elektronického a multimediálního umění*, Praha 1994). Za priamych nasledovníkov h. označil Leonard S. Rubinstein kalifornských tvorcov Big Artu (patrí k nim R. Olson, R. Price, P. Kol, J. Nieto, P. Whithead, M. Rueda), ktorí h. maliarskymi technikami spracúvali nezvyčajne rozmerné billboardy (5 x 15 m). Kon. 70. r. bola v Los Angeles usporiadaná retrospektívna výstava Big Artu v California Museum of Science and Industry.

Rovnako na Slovensku kotvili východiská h. v reakcii na → pop-art. Programovo sa k pop-artu hlásil Julián Filo (1921), ktorý po svojich obrazoch → asamblážach ešte v 60. r. pokračoval v rozmerných maľbách zvláštneho civilizačného napätia. Tému občianskych konfliktov postupne vystriedali kompozície s chladnejším záznamom.

Maliar svoj odstup od ich obsahu zdôrazňoval neosobnými technikami striekania (→ americká retuš) a kolážovou skladbou východiskových fotografických predlôh. Miloš Šimurda (1924) prešiel obdobným vývinom, ale v jeho obrazoch sa viac symbolicky premietla obnažená existenciálna situácia na zač. 70. r. Nastupujúca → normalizácia priniesla návrat k metóde → socialistického realizmu a na základe vonkajšej, formálnej príbuznosti sa v tomto kontexte objavujú príznačné dobové reakcie na h. ... *slovenskí maliari, ktorí využijú ... výrazové možnosti fotografie, uplat-*



Veronika Rónaiová: Tůžba, 1978-1979

ňujú ich iba v oblasti formy, ale obsahovo a tematicky sa zameriavajú na umelecké zobrazenie života ľudí v socialistickej spoločnosti (Jančí, Z.: V. Rónaiová, Bratislava 1984). Na rozdiel od oficiálnej, štátom podporovanej výtvarnej produkcie, predstavitelia → neoficiálnej scény, ktorí sa v 2. pol. 60. r. orientovali na impulzy vychádzajúce z pop-artu, reagovali na opakované nastolenie metódy socialistického realizmu príklonom ku → konceptuálnym a → analytickým tendenciám aktuálneho umenia. Milan Bočkay (1946), ktorý od kon. 70. r. dôsledne využíva stratégiu *trompe l'oeil*, posunul metódu h. v rovine spracovania (v začiatkoch pracoval výlučne technikou kresby farebnými ceruzkami na plátno a papier, od r. 1985 aj technikou maľby), ale aj v rovine námetu.



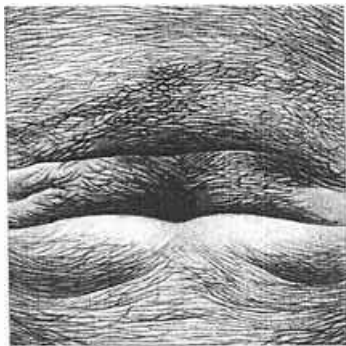
Zvláštnu analýzu minimálnej maľby, h. skúmanie jej iluzivnosti, využíva na premýšľanie o vzťahu medzi umeleckým dielom a realitou, obrazom a vyobrazením. Tento posun násobí autorov programový záujem o → citát cudzej výtvarnej predlohy, ako aj ironický komentár premietnutý do metafory názvov obrazov. Z mladších autorov je to predovšetkým Veronika Rónaiová (1951), ktorá bola výrazne ovplyvnená h. maľbou z prelomu 70. r. (obdiv tvorby M. Morleya i bezprostredný kontakt s dielom otca, J. Fila). Na rozdiel od neosobných prístupov amerických h., sú jej naratívne figurálne maľby existenciálnymi úvahami o človeku v prostredí mestskej civilizácie, ako aj maliarskym záznamom fragmentárnych obrazov vlastného súkromia. Od 80. r. rozširuje námety svojich obrazov o série autointerpretácií a interpretácií diel iných výtvarníkov. Zvláštnu filiaciu k princípom h. má tvorba Mateja Kréna (1958). Jedným z leitmotívov jeho tvorby je dôsledná výtvarná analýza zrakovej ilúzie, v ktorej dominuje zrkadlo ako základ väčšiny jeho prác. V inenciách tohto záujmu vytvoril M. Krén sériu h. malieb a kresieb (zväčša portrétov), ako aj animovaný film *That's a movie* (1990). Krénov *hyperiluzionizmus*, postavený na metóde nekonečného zrkadlenia, presiahol h. intelektuálnou úvahou o hraniciach videného, ako aj analytickým skúmaním premeny celku za *vrstvenú nekonečnosť detailu*. (Cornevin, E.: *Narcis a nekonečno*, Profil 1992, č. 18/19). V → postmodernej stratégii sa k h. priklonila Simona Bubánová-Tauchmannová (1961) tou časťou svojej tvorby, kde dominuje využitie výtvarného citátu v širokom spektre – od historických obrazov cez pastorálne obrázky až po novodobý → gýč reklamy.

Lit.: Amaya, M.: *Pop as Art. A Survey of the New Super Realism*. London 1965. Kultermann, U.: *New Realism*. New York 1972. Chase, L. - Dali, S.: *Les Hyperrealistes Américains*. Paris 1973. Abadie, D.: *L'hyperrealisme américain*. Paris 1975. Battcock, G.: *Super Realism. A Critical Anthology*. New York 1975. Lucie-Smith, E.: *Super Realism*. Oxford 1979. Meisel, L. K.: *Photo-Realism*. New York 1989. Meisel, L. K.: *Photorealism since 1980*. New York 1993.

Juraj Mojžiš

HYPERTEXT  
→ MULTIMÉDIÁ

Milan Bočkay: *Topografia I.*, 1975



## IMAGINATÍVNA FOTOGRAFIA (lat. *imaginatio* predstavnivosť)

Široký prúd fotografie, v ktorej dominuje logika nečakaných spojení, metafory, sna a podvedomia (Macek, V.: Slovenská imaginatívna fotografia. Fotofo, Bratislava 1998, s. 9), pričom podstatný rozdiel medzi → imaginatívnym maliarstvom a i. f. je v spôsobe zachytenia vnútorného modelu. V maliarstve sa preielne nesprostredkovane, ako výron, vo fotografii sa prejaví privlastnením si modelu vonkajšieho. Vo všetkých rovinách i. f., či už si vyžaduje aditívny (inšcenácie, manipulácie) alebo selektívny (nemanipulovaná tvorba) prístup fotografa, sme svedkami identického úsilia rozbiť konvenčné vnímanie sveta. Tieto snahy spôsobili, že i. f. získala silné väzby na surrealizmus.

Z hľadiska metodického prístupu (Kráľ, P.: Fotografie v surrealizmu. Torst, Praha 1994) možno v i. f. vytýčiť dve línie, pomenované podľa priekopníckych osobností: atgetovskú, ktorú charakterizuje tzv. bezprostredná fotografia (pri ktorej sa vylučuje manipulácia s negatívom) a manrayovskú, definovanú fotografiou inšcenovanou a manipulovanou. Ak automatizmus vizie (magický realizmus) má do činenia s atgetovskou líniou, automatizmus vytvárania (psychoautomatizmus) sa nedá jednoznačne aplikovať na líniu manrayovskú, pretože princíp neriadených tvorivých procesov je do určitej miery determinovaný možnosťami fotografickej techniky. Najrozšírenejšou tvorivou metódou i. f. je už od jej počiatkov záznam nájdenej objektov (objets trouvés), ktorý nie je výpoveďou autora o realite, ale skôr výpoveďou reality o sebe samej. *Objekt se musí prosazovať svou vlastní silou, musí uvolniť zdroj své vlastní poetické obsažnosti* (Kříž, J.). Imaginácia fotografov je orientovaná archetypovo, a predovšetkým antropomorfné. Priekopníkom i. f. sa okolo r. 1900 stal Francúz E. Atget (1857–1927), ktorý o desaťročie predstihol de

Chiricovu metafyziku všedného dňa a o dvadsaťročie surrealistickú poetiku konkrétnej iracionality. Od r. 1898 vytvoril stovky nostalgických fotografií, predovšetkým parížskych námestí, parkov, ulíc, uličiek a výkladných skriň obchodných štvrtí, ale až do svojej smrti bol takmer nezná-



Tibor Horňák: Zo súboru Stretnutia, 1947



Martin Martinček:  
Tancujúca Mexičanka, 1964

my. Kvality jeho i. f. výrazne ovplyvnili umelcov z okruhu surrealizmu, ktorí jeho tvorbu de facto objavili a prvý raz publikovali v časopise *La Revolution surréaliste* r. 1926. Atgetov odkaz môžeme dešifrovať v tvorbe mnohých európskych fotografů vrátane umelcov bývalého Československa. Atgetovskú poetiku objavíme v troch fotografických súboroch z r. 1934–1935 maliara J. Štyrského (1899–1942), ktorý dal indierentným predmetom zvláštnu naliehavosť, opatril ich neviditeľným artikulačným orgánom oznamujúcim neviditeľné obsahy viditeľných foriem (Žabi muž, Muž s klapkami na očiach a Pařížské odpoledne). Fascinácia nocou, snom

a spánkom je charakteristická pre predvojnové súbory Paříž v noci a Spáči od Brassai (1899–1984), pričom jeho cyklus *Graffiti* (1960) ovplyvňoval i. f. nastupujúceho decénia. V povojnovej i. f. existuje silná tendencia zdôrazňujúca význam bezvýznamného. Intoxikácia praobyčajných predmetov či dokonca odpadu pozoruhodným a nečakaným významom je aktom kompenzácie strát, ktoré si človek spôsobil jednostranným prímknutím sa k racionálnemu pólu svojej psychiky. Ambíciou časti medzivojnovéj i. f. bolo priblížiť sa čo najväčšími výrazu surrealistického maliarstva, po vojne je fotografia prifahovaná štruktúrnou → abstrakciou. Priekopník amerického fotografického → informelu A. Siskind (1903–1991) rozvíjal svoju koncepciu súbežne so zrodom informelu maliarskeho. Významným solitérom povojnovej i. f. je E. Hartwig (1909) a jeho poetika náhodných stretnutí, V. Reichmann (1908–1991) so zmyslom pre grotesknosť a tragikomickosť, E. Medková (1928–1985) a jej kult elementárnej všednosti a tiež L. Merlo (1935) nadväzujúci na predvojnový magický realizmus. Druhá, manrayovská línia i. f., poznačená fotografickými manipuláciami, začína r. 1922, keď M. Ray (1890–1976) vydáva knihu fotogramov *Slastné polia*.

Ak sa v bezprostrednej fotografii za reálnymi predmetmi skrývajú podivuhodné príznaky, vo fotograme sa za podivuhodnými príznakmi skrývajú reálne predmety. Neskutočno má teda reálne pozadie – rodí sa z reality samej. Výtvarná štylizácia a manipulačné techniky boli doménou viacerých fotografů zoskupených okolo O. Steinerta (1915–1978), ktorý v r. 1951, 1954 a 1958 usporiadal tri výstavy pod názvom *Subjektívna fotografia*. Steinert, ktorý s obľubou používal dvojexpozíciu a montáž negatívov, sa snažil reaktualizovať experimentátorstvo Bauhausu. Od 50. r. sa v → inscenovanej fotografii mylne vidí najadekvátnejší spôsob dosahovania imaginatívnych efektov, hoci tu väčšmi ide o afektovanú výtvarnú expresiu (J. Uelsmann, 1934, P. Halsman, 1906–1979). Jednotlivé tendencie i. f. zdokumentovala výstava *Fantazijná fotografia v Európe*, ktorú pre medzinárodný fotografický festival vo francúz-



Ladislav Borodáč: Fotogramy, 1961–1962



Magdaléna Robinsonová:  
Strážcovia úrody, 1970–1986

skom Arles pripravil L. Merlo r. 1976.

Na slovenskú i. f. vplývalo v prvých desaťročiach vývinu rozhodujúcou mierou české poňatie surrealistickej fotografie. V ďalšom období prevládali tendencie manipulačné a inscenačné, ústiace do rozsiahlej a koncepcne polyvalentnej tvorby Novej vlny československej fotografie. Faktickým zakladateľom slovenskej i. f. sa stal v Prahe pôsobiaci Tibor Honty (1907–1968) súborom *Zo starého cintorína* (1942), a predovšetkým súborom *Náhodné stretnutie* (od 1944). Honty predĺžil životnosť predvojnovnej podoby surrealistickej fotografie, pričom sa mu podarilo obohatiť ju o niektoré prvky rýdzo osobného videnia, vyplývajúce nielen z profesie dokumentaristu sochárskych diel (k nájdeným objektom pristupuje tak, akoby fotografoval umelecké objekty), ale i z *melancholického lyrizmu*, ktorým K. Teige charakterizoval celé jeho dielo. Od r. 1950 cieľavedome sleduje atgetovskú líniu i. f. Magdaléna Robinsonová (1924). V období 1970–1986 vytvorila súbor *Strážcovia úrody*, v ktorom originálny námetový okruh (poľné strašiaky) skúmala s rovnakou dôkladnosťou ako Brassai → grafity. Ak sú Honty a Robinsonová zaujati objektmi, ktoré už pri svojom zrode boli predurčené na to, aby pôsobili antropomorfné, Martin Martinček (1913) hľadá imaginatívnu polohu v objektoch a prostrediach mimo človeka. Latentné imaginatívne obrazy nachádza v dreve (súbor *Nezbadaný svet*, pred 1964), vode (*Svetlá vo vlnách*, pred r. 1969) a kameni (*Kamene vstali z mŕtvych*, *Pramene fantázie*, 60. r.). Tento prúd metaforickej fotografie, budovaný na princípe tvarových analógov, reprezentuje napr. tvorba Fera Tomíka (1941), ktorý objavuje inšpiráciu v skalách (súbor *Tváre*, 1963), alebo Ferdinanda Valenta (1940) inšpirujúceho sa škvrnami a roztečenými látkami (súbor *Preludy*, 1965–1966). Osobitým príspevkom i. f. sú súbory *Premeny* (1964) a *Objekty* (1965) Antona Štubňu (1934), ktorý nájdené objekty technického charakteru fotografované na neutrálnom pozadí mení na tajomné ideogramy.



Luba Laufova: Anatomické kořádky, 1994

Ladislav Borodáč (1933), po celé 60. r. experimentujúci s fotogramom a fotomontážou, prekračuje hranice → manipulovanej fotografie smerom k i. f. v cykle *Figurálne kompozície* (1964), inokedy vytvára ilúziu mentálnych či transcendentálnych priestorov (*Fotogramy*, 1960–1962). Na sklonku decénia pribúda záujem o → inscenovanú fotografiu. V 70. r. vnáša Peter Breza (1950) do i. f. princíp sekvencie. Montáže a → koláže Petra Lukáča (1952) vytvárané od r. 1983 v duchu magického realizmu sú obsahovo



Pavel Pecha: *Moje intuitívne divadlo*, 1991–1995

i štylisticky blízke tvorbe L. Merla. Princíp fotografickej koláže sa v kontexte i. u. objavuje na Slovensku už omnoho skôr, predovšetkým u umelcov, ktorých tvorba plynule prechádza viacerými médiami. Od 30. r. vznikali koláže básnika Rudolfa Fabryho (1915–1982), od 40. r. koláže ernstovskej poetiky surrealistu Alberta Marenčina (1922). Iróniou a súčasne silnou ima-



Peter Župnik: Psi, deň, 1985–1988

gináciou sú nasýtené koláže výtvarníka Alexa Mlynárčika (1934), predovšetkým cyklus *Metamorfózy* (1975–1979). Spomedzi fotografov je i. f. a technika koláže už od 70. r. spojená s tvorbou Ľuby Lauffovej (1949), ku ktorej sa intenzívne vrátila o dve dekády neskôr, kedy vznikli veľké cykly *Anatomické koláže* (1994) a *Moťyle* (1996), rezonujúce s estetikou fin de siècle. Spomedzi predstaviteľov Novej vlny slovenskej fotografie 80. r. (generácie narodenej okolo r. 1960) má k surrealizmu a i. f. najbližšie Vasil Stanko (1962). Pracuje s voľnými, ťažko interpretovateľnými asociáciami, s ľudskou postavou narába ako s bábkou či figurínou. Preferencia mužského aktu u Stanka predstavuje zaujímavú modifikáciu klasického surrealizmu zaujatého ženským telom. Pavel Pecha (1962) sa v súbore *Moje intuitívne divadlo* (1990–1995) vyjadruje štýlom blízkym surrealizmu okolo r. 1940. Peter Župnik (1961), na rozdiel od generačných druhov, rozvíja atgetovskú líniu i. f. a svojim bezprostredným fotografiam vtlača imagináciu minimálnym zásahom do diapozitívu (domafby). Spomedzi fotografov najmladšej generácie, ktorí pracujú s elektami i. f. treba, spomenúť najmä Roba Kočana (1968).

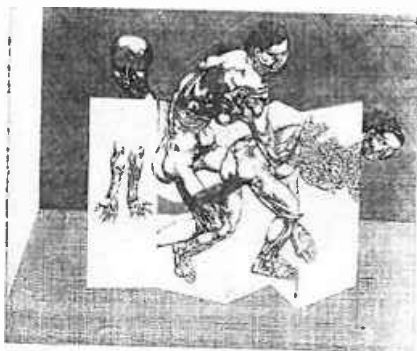
Lit.: Steinert, O. – Zykmund, V.: *Surrealismus und Fotografie*. Katalóg výstavy, Museum Folkwang, Essen 1966. Hall-Duncan, N.: *Photographic Surrealism*. Katalóg výstavy, The New Gallery of Contemporary Art, Cleveland 1979. Jaguer, E.: *Mysteres de la chambre noire*. Flammarion, Paríž 1982. Krauss, R. – Livingston, J. – Ades, D.: *Explosante-fixe*. Photographie et surrealisme, Centre Georges Pompidou, Paríž 1985. Král, P.: *Fotografie v surrealismu*. Torst, Praha 1994.

Jozef Ridilla

## IMAGINATÍVNE UMENIE (lat. *imaginatio* predstavivosť)

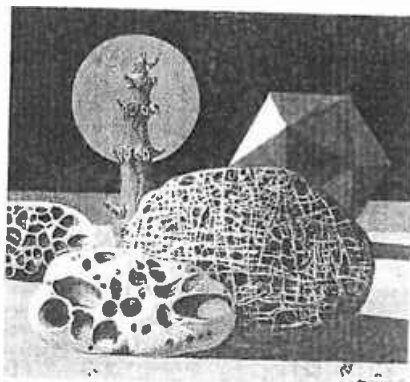
Kontroverzné označenie, často zamieňané s pojmom fantazijné umenie. Na významovú blízkosť imaginatívneho i fantazijného poukazuje rovnaký preklad oboch termínov: obrazotvornosť. Určitú ľubovornosť pri miešaní pojmov nájdeme aj u najaktívnejších propagátorov i. u.: *fantazijní představy jsou podstatou imaginativního maliřství* (F. Šmejkal). Vysvetlenie treba hľadať v situácii surrealistov po 2. sv. vojne. Parížska výstava *Le surréalisme en 1947*, ktorú v galérii Maeght pripravil A. Breton a M. Duchamp na tému *Nový mýtus*, mala po medzinárodných prehliadkach v Londýne (1936), Paríži, Amsterdame, Haagu (1938), Mexiku (1940) a New Yorku (1942) znovu potvrdiť internacionálny ráz surrealizmu. Organizátori chceli zároveň zaznamenať rozšírenie aktivít a výtvarných prejavov, ktoré boli so surrealizmom vnú-





Albin Brunovský: Pokušenie Antonína. 1964

ty s Lévi-Straussom a A. Camusom. Keď J. Heister s organizačnými ťažkosťami previezol výstavu v redukovanej podobe do Prahy (Topičův salon, 4. 11.–3. 12. 1947), sprievodné diskusie čoskoro odkryli problémy surrealistickej ideológie. V Prahe, niekoľko týždňov pred februárovým prevratom, bola situácia iná ako v Paríži, inak sa vnímal aj prakticky vyhrotený spor medzi budúcimi exponentmi totalitného režimu (V. Nezval, J. Honzl, L. Štoll a i.) a úzkym okruhom mladých maliarov a básnikov okolo osobnosti K. Teigeho (J. Istler, V. Tikal, L. Fára, J. Kotík, V. Effenberger, K. Hynek a i.). Teige bol označený za trockistu, mal zákaz publikovať a verejne vystupovať. Preto prechod do súkromia a aktivity okolo pracovných zborníkov určili činnosť jeho okruhu na zač. 50. r. K. Teige tu načrtnol aj projekt fantastického umenia. Neskôr A. Breton vydal monografiu o magickom umení (L' Art magique, 1957). Po Teigeho smrti (1951) skupina autentických surrealistov pokračovala v zborníkovej a anketovej činnosti, pri ktorej boli zdôraznené otázky čierneho humoru a konkrétnej iracionality. Ani v 1. pol. 60. r. nebolo v Československu možné hovoriť o surrealizme, a tak retrospektívu českého surrealistického maliarstva nazvali autori koncepcie výstavy (V. Linhartová a F. Šmejkal) Imaginativní malířství 1930–1950 (Hluboká 1964). Diskusia o termíne a koncepcii i. u. začala po odbornej konferencii usporiadanej na záver redukovanej reprízy výstavy v Prahe (1964). Dôležitý príspevok vyšli vo zvláštnom čísle časopisu



Ladislav Guderna: Kamenná krajina, 1965

Umění (1965, č. 5). Najväznejšiu opozíciu koncepcie i. u. predstavovali aktivity V. Effenbergera a skupiny UDS, ktorá vydala zborník Surrealistické východisko 1938–1968 (Praha 1968). Širší okruh surrealistickej obrazotvornosti a imaginatívne postupy uvádza aj Effenberger v knihe Výtvarné projevy surrealismu (Praha 1969). V duchu K. Teigeho v nej zdôraznil jednotu výtvarnej a básnickej inšpirácie, surrealistickú vývinovú reakciu na podstatu kubizmu, teóriu vnútorného modelu, automatizmus vytvárania a objektivný (čierny) humor či dynamiku

torne spriaznené v súčasnosti i v minulosti. Výstava prezentovala 100 autorov z 24 krajín a mala nezvyčajný ohlas u 40 000 návštevníkov. Téma nového mýtu zdôraznila protagonistov, ale upozornila, že ich tvorba vyšla z diela predchodcov (H. Boscha, W. Blakea, Chirica a i.) a medzi analogickými prejavmi bolo prezentované umenie v → surovom stave (J. Dubuffet), automatizmus vytvárania (J. P. Riopelle), magické prejavy (W. Lam, V. Brauner) a väčšiu interpretačnú otvorenosť dokumentovali kontakty

erotiky. Po rokoch tabuizovania nebolo ľahké odlišiť autentických účastníkov surrealistických aktivít od autorov inšpirovaných surrealizmom. Hoci už sám Breton nazval svoju zásadnú štúdiu o povahe nových výtvarných prejavoch Surrealizmus a maliarstvo (1928) a nie surrealistické maliarstvo, dodnes trvá pokušenie básnickú myšlienku diktátu sna vyjadriť novotvarom, približným terminom či analogickou podobou pojmu.

Na Slovensku, po počiatkových rozpakoch z výtržníkov nadrealistov (A. Mráz), sa ich zbierky postupne vnímali ako rozširovanie básnických možností. Aktivity okolo vydania troch almanachov počas vojnových rokov (Sen a skutočnosť, 1940, Vo dne a v noci, 1941, Pozdrav, 1942) boli prijaté ako jasné magické pramene a imaginácia prenikajúca do hlbín reality. Ale už r. 1945 ideológ nadrealizmu vyhlásil, že *predstavitelia nadrealistickej poézie nechcú tvoriť vyhranenú skupinu umelcov (...)* dnes sa táto generácia ocitla pred úlohami, ktoré sú platné pre celú národnú literatúru (M. Považan). Deviza umeleckej progresivnosti sa rýchlo a výhodne premenila na politickú angažovanosť. Albert Marenčin údel slovenského nadrealizmu lapidárne pomenoval *Ťažký život a ľahká smrť*. Aj keď sa v 60. r. slovenski nadrealisti prihlásili do diskusie pred tvárou všetkých, urobili tak iba s novou hrdosťou na svoje *heroické* obdobie. Rovnako bez hanby siahli po *prebendách* v normalizačnom dvadsaťročí. Ale v 60. r. pri príprave tematickej medzinárodnej výstavy surrealistov Princíp slasti (Praha, Brno, Bratislava 1968) a kreovaní časopisu Analogon (1969) spolupracoval s Effenbergerovým okruhom Albert Marenčin (1922) a Juraj Mojiš (1938). Neskôr



Karol Baron Z cyklu *Sumnabulovia a cynici*, Tri, 1974

na pôde Surrealistickej skupiny v Československu aj Karol Baron (1939) a Bohuslav Kováč. Aktivita skupiny v 70. a 80. r. sa utvárala na báze prísnej ilegality, sústreďovala sa na tvorbu zborníkov, rôznych ankiel, široko koncipovaných hier a účast' na výstavách i v publikáciách pripravených v zahraničí. Dokumentácia zostávala v ineditnej a samizdatovej podobe. Popritom boli na Slovensku aktivity autorov surrealizmom inšpirovaných usilovne registrované a toto kvalitatívne nerozlišovanie sa prejavilo v intenciách diel prezentovaných ako magické podoby skutočnosti (Trojanová, E.: *Magické podoby skutočnosti*. In: *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995). *Prískoky a odskoky* autorov ideovo spojených s nadrealistickými almanachmi



Albert Marenčin. *Koň 24*, 1965



(Jána Mudrocha, Vincenta Hložníka, Ladislava Gudernu, Jozefa Kostku a i.) kopírovali osudové zvrhly nadrealistických básnikov a teoretikov, napriek nesporným výtvarným kvalitám Ladislava Gudernu (1921–1999) v 60. r. Od r. 1963 vznikalo v domácich podmienkach nezvyčajné, žiaľ, neskôr len formálne bravúrne grafické dielo Albína Brunovského (1935–1997), ktoré sa po r. 1970 stalo ilustráciou diela normalizačných básnikov. Možno aj preto, ako uvádza grafikova monografistka, že *marxisticko-leninská estetika pojmy magický realizmus, fantastický realizmus a iné kvalifikuje výlučne ako pomocné štýlové kritéria, prípadne ako typy, formy umeleckého zovšeobecnenia. No nemožno ich akceptovať v zmysle vyššieho pojmu umeleckej metódy* (L. Peterajová, 1985). Na Slovensku sa k magickým podobám skutočnosti hlási veľa autorov, a tak v kontroverznej krajine imaginatívneho, ale aj fantazijného umenia, je ustavične ruch. Zužitkúva ho predovšetkým v grafike a ilustrácii Vladimír Gažovič (1939), Dušan Kállay (1948), z mladších Róbert Jančovič (1958).

Lit.: Breton, A.: *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris 1928. Barr, A. - Hugnet, G.: *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. New York 1936. Breton, A. - Legrand, G.: *L'Art magique*. Paris 1957. Pondělíček, I.: *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislost*. Praha 1964. Cailliois, R.: *Au coeur du fantastique*. Paris 1965. Vondráček, V. - Holub, F.: *Fantaskní a magické z hlediska psychiatrie*. Praha 1968. Effenberg, V.: *Výtvarné projevy surrealismu*. Praha 1969. Schmied, W.: *200 Jahre phantastische Malerei*. Berlin 1973. Scruton, R.: *Art and Imagination*. London 1974. Marenčin, A.: *Nikdy a Návraty na Muráň*. Bratislava 1996. Šmejkal, F.: *České imaginativní umění*. Praha 1996. Nádvořníková, A.: *K surrealismu*. Praha 1998.

Juraj Mojžiš

## INDIVIDUÁLNA MYTOLÓGIA (tr. *la mythologie individuelle* individuálna mytológia)

Vytváranie osobných mýtov prezentovaním vlastných zážitkov a skúseností prostredníctvom predmetov, ktoré nadobúdajú význam umelecky relevantných reálií.

I. m. je umelecká stratégia objavujúca sa kon. 60. r. súčasne v tvorbe viacerých umelcov, ktorí si napriek istým spoločným atribútom tvorby zachovali nezávislosť

a nikdy sa manifestačne nedefinovali ako skupina alebo hnutie. Termín sám sa v odbornej literatúre objavuje predovšetkým v 70. r. v súvislosti s názvami prvých väčších výstavných podujatí, neskôr len sporadicky. Najväčší priestor mu venovala nemecká historička umenia K. Thomasová v Dejinách výtvarných štýlov (Bratislava 1994), keď jednu z kapitol o → postmodernom umení uviedla názvom *I. m. a súkromné šifry*. Z hľadiska výstavnej prezentácie bola dôležitá Documenta 5. v Kasseli (1972), ktorá v rámci jednej zo sekcií ukázala tvorbu



Július Koller: Z cyklu *U.F.O.-naut*, (od r. 1970)



umelcov i. m. v koncepcii H. Szeemanna. Popri P. Thekovi (1933), E. Martinovi (1913) a Ch. Boltanskom (1944), vystavoval aj J. Beuys (1921–1986). Téma i. m. sa objavila aj na Documente 6. (1977), kedy spoločne s francúzskymi umelcami A. a P. Poirierovcami (obaja 1942) vystavoval J. Gerz (1940), M. Buthe (1944), A. Oppermanová (1940), N. Lang (1941) a Američan Ch. Simonds

(1945). Text do katalógu napísal G. Metken, ktorý špecifikoval jednu polohu i. m. termínom *Spurensicherung* (zaisťovanie stôp) a vzťahoval ho špeciálne na tvorbu charakteristickú záujmom o umeleckú rekonštrukciu zaniknutého sveta. V tejto línii i. m. sa archeológia a subjektívne skúmanie dávnych civilizácií stáva látkou pre reálnu i fiktívnu rekonštrukciu v podobe výsledných umeleckých artefaktov. V pôvodnom vymedzení termínu i. m. môžeme interpretovať dielo J. Beuysa, pre ktorého bolo vytváranie vlastných mýtov základom tvorby. Pod vplyvom tragických udalostí mladosti (zostrelenie na ruskom fronte r. 1943) a nezvyčajných okolností záchranu (vyliečený prírodnými praktikami tatárskych kočovníkov) vytvoril sériu → akcii a → performancii vychádzajúcich z praktík šamanských rituálov. Nezvyčajné materiály, ako plš, tuk, med (používané tatárskymi liečiteľmi) neviazal na vopred danú formu, využíval ich voľne a slobodne na vyjadrenie politického a ekologického obsahu, alebo na rozvíjanie vlastného mýtu a mystifikácie. P. Thek (1933) sa venoval kultovým montážam, v ktorých rozvíjal témy ľudského prežívania vo svete prísne rozdelenom na oblasť umenia a oblasť života. V environmentálnej soche *Death of a Hippie* (1967) inscenoval pyramidu, ktorá ukrývala umelcovu hrobku s voskovým odliatkom jeho vlastnej podoby. V hrobke boli uskladnené rôzne predmety odkazujúce na minulé i možný budúci život. Na toto dielo sa viazala aj séria objektov *Offerings* (Milodary), v ktorých umiestňoval umelé ľudské údy ako dôkazy rozkladu, znehodnotenia a frustrácie z pocitu rozdrobenia našej fyzickej a duchovnej podstaty. M. Buthe (1944) vytvára mytologické a symbolické inštalácie používajúc variabilné znaky, ktoré sú ako abeceda zašifrovaného znakového systému prístupné len zasväteným, teda tým, ktorí sa dokážu vziť do umelcovho súkromného labyrintu. Metkenov termín *Spurensicherung* je najbližší tvorbe umeleckej a partnerskej dvojice A. a P. Poirierovcov, ktorú nielen dôverne poznal, ale sa ňou i priamo inšpiroval pri svojich teoretických formuláciach. Dôležitým podnetom na orientáciu tvorby bol pre Poirierovcov pobyt vo Vile Medici v Ríme r. 1967. Postrehli, že celé bohatstvo minulosti je síce prístupné, ale jeho zmysel nie je, vzhľadom na frag-





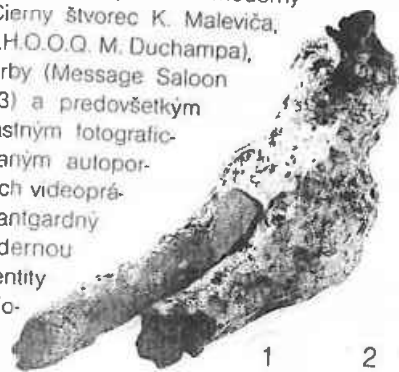
Viktor Oravec - Milan Paľač  
Oravec 30 Paľač, 1990

mentárnosť nálezov, vždy dostatočne zrozumiteľný. Vyžaduje nielen vedecké, ale aj umelecké sprostredkovanie. Z tohto dôvodu minulosť, zastúpenú reálnymi i fiktívnymi pamiatkami, ruinami, archeologickými nálezmi a dokumentmi, rekonštruovali z pozície individuálnej skúsenosti a poznania. Podľa Poirierovcov je umenie privilegovaný spôsob na porozumenie nielen našej úlohe a postaveniu v spoločnosti, ale aj cestou odkrývania našich koreňov v historickom príbehu ľudstva. Svoju prácu charakterizujú ako vstúpenie do rozpravy, kde sa používa jazyk unikajúci tyránii času a prísnyh pravidlám logiky. R. 1998 navštívili Slovensko a pre Synagógu Galérie Jána Koniarka v Trnave pripravili v rámci cyklu výstav Pamäť miesta (kurátorka Jana Geržová) ojedinelý

projekt, kde sa predmetom ich archeologického skúmania stala nedávna tragická minulosť spojená s holokaustom (Slzy zabudnutia). Traumatizujúce zážitky a tragické udalosti 2. sv. vojny sa viažu na časť diela CH. Boltanského (1944). O smrti a pomínutosti rozpráva prostredníctvom fiktívnych biografii, zhromažďovaných fotografií, šatstva, osobných záznamov a iných všedných predmetov viažucich sa s každodenným životom konkrétnych, i keď často anonymných ľudí. Americký sochár Ch. Simonds vytvára prostredníctvom drobných modelov stavieb imaginárne stopy neexistujúcej civilizácie.

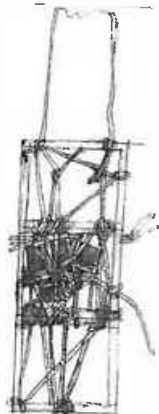
Na Slovensku sa stratégia vytvárania i. m. prejavila najmä v Manifeste Univerzálnokultúrnych Futurologických Operácií (U.F.O) Júliusa Kollera (1939). Kládne v nich dôraz na liktívne kultúrne akcie a operácie, ktoré by mali formovať kultúrne situácie zamerané do budúcnosti. Inscenuje projekt sebaapremeny na U.F.O.- nauta, bytosť z iného sveta, ktorá tieto individuálne akcie uskutočňuje pod spoločným logom U.F.O. U mladšieho Petera Rónai (1953), ktorý s J. Kollerom vytvoril dočasné umelecké zoskupenie Nová vážnosť (1990-1993), je vytváranie a mediálne šírenie i. m. základnou charakteristikou tvorby. Objavuje sa vo forme

→ apropriácii a manipulácii so symbolmi moderny a avantgardy (napr. Čierny štvorec K. Maleviča, Fontána a Mona Liza L.H.O.O.Q. M. Duchampa), autotitácii vlastnej tvorby (Message Saloon 1992, Alter ego, 1993) a predovšetkým v manipuláciach s vlastným fotografickým, alebo digitalizovaným autoportrétom. V jeho neskorších videoprácach sa kombinuje avantgardný narcizmus s postmodernou túžbou po prijímaní identity niekoho iného (Neodio-genetika, 1995, Alter ego, 1997). V tvor-



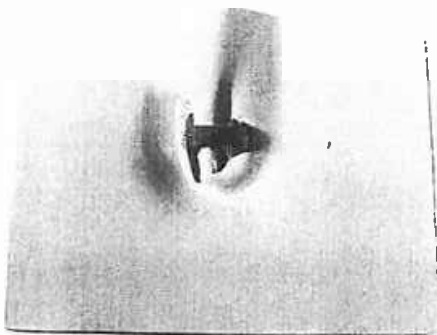
1

2



be Rudolfa Sikoru (1946) sa istá súvislosť s tendenciami i. m. objavuje kon. 70. r., keď začína používať osobné šifry v podobe grafických znakov \*†→. Po úvodnom cykle, kde sa zamýšľal nad existenčnými problémami ľudstva (Nekonečný kolobeh života, 1976–1979), ich redukoval na symboly narodenia a smrti a sugestívne vzťahoval ku vlastnej biografii (Níe! Níe! Áno?, 1980, Autoportréty, 1980). K tematizovaniu vyrovnávania sa s vlastným životom sa vrátil v 2. pol. 90. r. v cykloch Sám proti sebe (1995) a Pozemšťan/Syzifos (1996). Rituál a mýtus sa stali priamymi témami viacerých kolektívnych akcií Milana Pagáča (1960), Viktora Oravca (1960) a Ladislava Pagáča, ktorí r. 1979 založili skupinu Artprospekt P.O.P. Do r. 1985 pripravili vyše 50 akcií, → performancií a rituálov, ktoré sa zväčša odohrávali vo voľnej prírode, podľa vopred pripraveného scenára. *Tvorili isté individuálne vykročené z existujúcich pomerov, vyrovnanie sa s hlbšími existenciálnymi otázkami, išlo o obnovenie a zažitie osobných mytológií.* (Beskid, V.: Viktor Oravec – Milan Pagáč. Múzeum Vojtecha Löfflera, Košice 1995). Osobitý význam má v tomto kontexte výstava s názvom Oravec 30 Pagáč (Galéria SFVU, Bratislava 1990), v ktorej spektakulárnym a teatrálnym spôsobom tematizovali spoločný rok svojho narodenia (1960), konfrontujúc históriu individuálneho života s dramatickým vývojom spoločensko-politickej situácie v krajine do pádu železnej opony (1989). Špecifickým domácim príspevkom k stratégii *zaisťovania stôp* (Spurensicherung), bol projekt Archeologické pamiatky a súčasnosť, ktorý sa v koncepcii archeológa Ladislava Snopka a historika umenia Viktora Ferusa realizoval v rozpätí r. 1982–1986 ako polooficiálna kolektívna akcia zaštitená Mestskou správou pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave. Jej koncepcia vychádzala zo subjektívnych umeleckých interpretácií autentických archeologických nálezov alebo iných historických artefaktov, s cieľom sprítomniť historické, sociálne a kultúrne väzby na fragmenty našej histórie prostredníctvom individuálnej umeleckej interpretácie. Počas štyroch rokov sa na akcii zúčastnili desiatky domácich umelcov → oficiálnej i neoficiálnej scény (Karol Baron, Tibor Bartfay, Juraj Bartusz, Pavol Binder, Danuta Binderová, Miroslav Cipár, Ľudmila Cvenegrošová, Rudolf Fila, Daniel Fischer, Vladimír Havrilla, Ján Hoffstädter, Jozef Jankovič, Michal Kern, Vladimír Kordoš, Otis Laubert, Juraj Meliš, Milan Paštéka, Štefan Prokop, Peter Roller, Rudolf Sikora,

1. Milan Paštéka, 2. Miroslav Cipár, 3. Štefan Prokop, 4. Ján Hoffstädter: Archeologické pamiatky a súčasnosť, 1983



3



4

Bezider Tóth a mnohí ďalší).

Lit.: Metken, G.: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung Fiktive Wissenschaften in der Heutigen Kunst. Du Mont-Buchverlag, Köln 1977. Contemporary Artists, Maxmillan Publishers, England 1983. Dekan, J.- Ferus, V.- Snopko, L.: Archeologické pamiatky a súčasnosť. Bratislava 1983. Hrabušický, A.: Július Koller – Sondy. SNG, Bratislava 1991. Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov. Bratislava 1994. Beskid, V.: Viktor Oravec – Milan Pagáč. Múzeum Vojtecha Löfflera. Košice 1995.

Beata Jablonská

**INFORMEL** (fr. *informel* beztvárny, bezformový, nestorovaný), syn. štruktúrna abstrakcia

1. predstavuje spôsob maľovania v rámci negeometrickej → abstrakcie, ktorý sa zrieka zobrazujúceho motívu a formálne i kompozičné pravidlá artikuluje ako spontánny maliarsky akt (Lexikon der Kunst. Herder Verlag, Freiburg, Basel, Wien 1988). Je jedným z prúdov povojnovej abstrakcie, spolu s lyrickou abstrakciou a → tašizmom v Európe, ako aj → abstraktným expresionizmom a → akčnou alebo gestickou maľbou v USA. Toto nové alebo *iné umenie* (*l'art autre*), ako ho nazval francúzsky kritik M. Tapié v rovnomennej knihe r. 1952, sa dištancuje od predchádzajúcej tradície (hoci nad-

vážnosť na predvojnovú abstrakciu, najmä na Kandinského dielo a postupy psychického automatizmu surrealistov, sú evidentné) a demonštruje novú orientáciu človeka vo svete po 2. sv. vojne. Zdôrazňuje sa najmä devalvácia doterajších hodnôt a pocity existenciálnej úzkosti, s čím súvisí nový jazyk a nové formálne vyjadrovacie postupy, ako aj vlastný proces tvorby, zavrhujući intelekt a obracajúci sa

k inštitútnemu, spontánnemu tvoreniu, tvorivej extáze alebo ku kontemplácii. Tento nový druh tvorby sa chce revolučne a zásadne zbaviť pút tradície, sponchybňujúc klasické zákony krásy, formy, kompozície, priestoru atď. Zdôrazňuje svoju odlišnosť, založenú najmä na inom vnímaní reálna, kde *iba transcendencia je skutočne reálna* (Tapié, M.). Výsledkom sú potom diela naplnené čímsi tajuplným a nedefinovatelným. Umelec tu bez predsudkov a bez špekulácií vstupuje do svojho vnútra s maximálnym psychickým a fyzickým zaangažovaním. Už r. 1947 vystavujú J. Fautrier (1898-1964), H. Hartung (1904-1967) a O. Wols (1913-1951) v Paríži diela, ktoré možno označiť ako i. Charakteristickým pre ne je poňatie formy ako *neformy* (Zykmund, V.), ktorá je identická so štruktúrou hmoty (farby). V tom istom čase tvorí metódou → dripping (liatim farby z plechovky priamo na



Manan Cunderic: Archaiská figura, 1961

Miloš Urbásek: Štruktúrna grafika, 1963



vodorovne položené plátno) J. Pollock v USA svoje akčné maľby a vnáša do obrazu nový prvok – pohyb. Pohyb úplne iného charakteru využíva gestická maľba grafických znakov nazvaná → tašizmus, ktorá vznikla pod vplyvom čínskej a japonskej kaligrafie v dielach G. Mathieua (1921), M. Tobeyho (1890–1976) alebo H. Michauxa (1899–1984). K vrcholom tohto umenia patrí dielo J. Dubuffeta (1901–1985), stojace na pomedzi i. a → umenia v surovom stave. J. Dubuffet pracuje najmä so štruktúrami, odtlačkami predmetov a nápismi, podobne ako španielsky maliar A. Tápies (1923), ktorý posúva i. do novej polohy antiestetizmu, najmä v obrazoch opadávajúcich múrov s nápismi, ktorými sa stal jedným z predchodcov umenia → grafitov. Ďalšími významnými predstaviteľmi i. sú A. Burri (1915), E. Vedova (1919), A. Saura (1930) a ďalší.



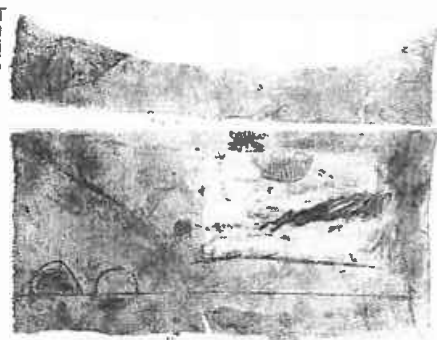
Jaroslav Kočiš:  
Raná ikona, 1964

Na Slovensku sa i. (a nefiguratívne umenie vôbec) objavuje až zač. 60. r., po určitom spoločensko-politickom uvoľnení, no i tak sa prezentuje spočiatku iba neverejne, v rámci neoficiálnych bratislavských Konfrontácií v ateliéroch a bytoch umelcov (1. konfrontácia v ateliéri Jozefa Jankoviča v Bratislave-Petržalke 1961, 2. konfrontácia v ateliéri Andreja Rudavského v Podunajských Biskupiciach 1962, 3. konfrontácia v byte hudobného teoretika Ivana Mačáka 1963, 4. konfrontácia na Malej scéne SND a piata v Galérii C. Majernika v Bratislave 1964). Konfrontácie, ako voľné združenie autorov, ku ktorým patrili Marián Čunderlík, Jozef Jankovič, Miloš Urbásek, Eduard Ovčáček, Jaroslav Kočiš, Dagmar Kočišová, Andrej Rudavský, Rudolf Fila, Dušan Valocký, Pavol Maňka, Anastázia Miertušová, Mira Haberernová, Jozef Beňo a Andrea Dobošová, znamenali na zač. 60. r. ďalší významný krok vo vývine moderného slovenského umenia a v ich rámci šlo o hľadanie špecifickej podoby abstrakcie (informelu). Nezanedbateľný bol kontakt s českou výtvarnou scénou – účastníkmi pražských Konfrontácií (najmä M. Medkom, V. Boudníkom a V. Koblasom), ako aj kontakty s poľským umením (M. Boguszom a galériou Krzywe Kolo vo Varšave). Hoci sa i. na Slovensku objavuje oneskorene, vzhľadom na európsky a svetový vývin má svoje opodstatnenie a aj isté špecifické črty. Jednou z nich je zväčša lyrický, meditatívny tón bez výraznejšej potreby zjavovať hlboko existenciálne pocity prostredníctvom rozdrásaných povrchov a hmôt (typické napr. pre český i.). Jeden z hlavných protagonistov slovenského i., Marián Čunderlík (1926–1983), vo svojich Kvadrátoch, Korpusoch a Zrkadlách pracuje



Rudolf Fila: Čierny akcent, 1963





Jozef Jankovič: Štruktúrálna grafika, 1961

s farbou ako s autonómnou matériou a postupne vnáša do obrazu bohatstvo štruktúr pomocou odtlačkov rozličných predmetov. Miloš Urbásek (1932–1988) vo svojich raných dielach uplatňuje materiálové štruktúry v kombinácii s → drippingom. V štruktúrálnej grafike (odtlačkoch nájdenných hrdzavých kovových platní) je jeho prístup blízky V. Boudníkovi. Eduard Ovcáček (1933) prechádza postupne od používania materiálových štruktúr v rámci antropomorfných tvarov k používaniu písma ako odtlačku, kde spája problematiku → lettrizmu s i. Tvorba Jozefa Jankoviča (1937) sa dotkla i. najmä v rámci jeho štruktúrálnej grafiky a v sochách reliéfného charakteru, kde uplatňoval bohatstvo štruktúr, ktoré čoskoro vystriedal → asamblážovými postupmi. Jaroslav Kočíš (1933–1990) vytváral svoje nepredmetné obrazy a sochy výlučne v dreve prostredníctvom deštruktívnych zásahov. Vo svojich asamblážových obrazoch používal i ďalšie materiálové štruktúry, napr. deštruované textilie, vzdialene pripomínajúce diela A. Burriho. Dagmar Kočíšová (1932) sa venovala najmä štruktúrálnej grafike. Dielo Rudolfa Filu (1932) viažuce sa na i., má svoje východiská v tzv. druhej vlne surrealizmu (A. Masson, B. Lacina). Okrem bohatých, takmer reliéfnych farebných štruktúr, pracuje najmä s gestom a predstavuje tak ojedinelú a špecifickú polohu → akčnej, gestickej maľby na Slovensku. Rudolfovi Filovi je blízky Štefan Schwartz (1927–1998), ktorého tvorba je cestou solitéra, mimo Konfrontácií a po ich doznení. Anastázia Mierušová (1927) spája jednoduché geometrické tvary s pomerne štruktúrovanou farebnou hmotou a kombinuje tak konštruktivistické prvky s i. Mira Haberernová (1939) sa pripojila ku Konfrontáciám až v ich závere (1964), keď problematika i. u jeho hlavných protagonistov už doznievala. Vytvárala reliéfné štruktúrne obrazy s použitím nájdenných predmetov, najmä deštruovaných tkanín.

Lit.: Tapié, M.: Un art autre. Paris 1952. Tapié, M.: Morphologie autre. Torino 1960. Šetčáková E.: Konfrontácie. Mladá tvorba 1964, č. 11, s. 38. Matuščík R. a kol.: Nové slovenské výtvarné umenie (Nástup 1957, Nástup 1961). Bratislava 1969. Crispolti, E.: L'informale. Storia e poetica (vol. I.-V.). Roma-Assisi 1971. Zykmond, V.: Stručné dějiny moderního malíství. Praha 1971. Nešlehová M. – Valoch J. – Dufek A.: Český informel. Průkopníci abstrakce z let 1957–1964. Katalóg výstavy. Praha 1991. Matuščík R.: Informel. Slovenská abstrakcia 1960–1966. Katalóg výstavy. Bratislava, Žilina 1991. Štraus T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

Mária Orišková

INSCENOVANÁ FOTOGRAFIA (angl. *staged photography, to stage režirovať*), syn. *fabricated photography*

Figurálna fotografia stavajúca na divadelno-tanečných efektoch, ktorá obvykle vzniká v ateliéri a vyžaduje si scenaristické a režijné schopnosti fotografa. Prehistória i. f. začína už v 19. st. (piktorialistická fotografia), ale jej moderná tradícia bola založená v 20. r. 20. st. K jej priekopníkom patrí americký maliar, fotograf a filmár

M. Ray (1980–1976), predovšetkým tou časťou svojej tvorby, v ktorej vytváral pôsobivé inscenované ženské akty (Kiki z Montparnassu, 1922, Meret Oppenheimová, ca 1933). Porovnateľný vklad do stredoeurópskej i. f. má dielo menej často citovaného Čecha F. Drlíkova (1883–1961). Na začiatku jeho vývoja stáli i. f. ovplyvnené secesným piktorializmom (Salome, 1913), neskôr bolo nahé ženské telo inscenované uprostred geometrických dekorácií a vrchol dosiahol v minimalistických fotografiách, v ktorých kládol dôraz na jednoduchú krásu ženského tela zvýraznenú dômyselnou prácou so svetlom a tieňom (Kruhový vir, 1929, Krok, 1929). Jeho



Rudo Prekop: Dik-obraz, 1986

tvorba nie je len syntézou viacerých avantgardných smerov, ale i presahom do kompetencie polymúzickej tvorby (divadelníctva – scénografie, choreografie). Priekopníčkou autoinscenačných postupov sa stala G. Arndtová (1902), jedna z prvých študentiek Bauhausu. V 20. r. prostredníctvom precíznej štylizácie nachádzala svoju identitu v obrazoch fantomatických žien, ktorých výzor obsahuje i reminiscencie na históriu módy (Deutsche Vogue, 1996, č. 11). Približne v pol. 30. r. nastupuje vo fotografii vlna inscenovaného surrealizmu, zvlášť silná v anglo-americkej oblasti. Scénografická kompozičná výstavba zblízuje tieto diela s obrazmi P. Delvauxa a S. Dalího, čo predstavuje nový pikorializmus, ktorý sa síce zbavuje ušľachtilých tlačí (olejotlači, gumotlači, bromolejotlači), neustupuje však od zámeru evokovať fotografiou maliarsky štýl (C. J. Laughlin, 1905, H. List, 1903–1975). V období 1950–1960 inscenačné snahy vo fotografii ustupujú a udržiavajú sa najmä v lone surrealizmu. V 60. r. sa v súvislosti s → body-artom a → performanciou obnovuje záujem o inscenačné a autoinscenačné aspekty tvorby. Pre fetišisticky zameraného P. Moliniera (1903–1976) je *perversita a nemravnosť kľúčom ku skúmaniu sexuálneho a psychického sveta* (Výtvarný život 1995, č. 4–5, s. 37). Fotografie R. Mapplethorpa (1946–1989) vznikajúce od pol. 70. r. provokujú homosexuálnu tematikou. Jeho inscenované

mužské akty sú autentickými portrétmi priateľov (napr. cyklus Čierni samci), v ktorých reflektoval také oblasti sexuality, ktoré doteraz neboli predmetom umenia. Vedomé uplatňovanie pornografických obrazov *chápu fotografií v prenesenom význame aj ako prejav obsesívneho a často násilného zaobchádzania s telom.* (Weimair, P.: Das Bild des Körpers. Schaffhausen 1993). *Za fin de siècle avant la*



Ján Krížik: Pozdrav Gabrielle d' Estrées a sestre, 1982



Vasil Stanko:  
Z cyklu *Spomienky osobnostiam: L. Olivier, 1989*

(orientácia na prítomnosť a budúcnosť), na druhej strane vyznávajú estetiku → citácie (orientácia na minulosť). Krajný subjektívizmus, sexualitu, panestetizmus, barokizáciu a retrospektívne momenty (patina snímky) ako signifikantné črty umenia fin de siècle nachádzame v tvorbe J.-P. Wilkina (1939). Inscenuje perverzné a hrôzostrašné výjavy, ktorých morbidnosť je až psychopatologického rázu. Autoinscenačné fotografické súbory C. Shermanovej (1954), v ktorých je autorka nielen v pozícii režiséra, ale aj v úlohe modelu, sa vyvíjali od čiernobielych fotografií simulujúcich filmové scény z 50. r. (Untitled Film Stills) až po súbor Historické portréty (1988–1990) evokujúci diela starého umenia v znepokojujúcej dekadentnej štylizácii. V jej fotografiách typu *ja je niekto iný* sa odráža nepripravenosť súčasného človeka na ideál absolútnej plurality, ktorá podstatnou mierou vplyva na krízu identity.

Prvé diela slovenskej i. f. pochádzajú z prelomu 50. a 60. r. R. 1960 nafotografoval Elo Havetta (1938–1975) bezhlavých papierových Milencov. Motiváciou tu bola snaha vizualizovať slovnú hračku (narážka na bezhlavú zamilovanosť). Juraj Šajmovič (1932) v období 1950–1970 vytváral okrem iného fotografie deštruovaných bábik a figurín ako možnú pripomienku tvorby H. Bellmera z 30. r. O i. f. sa intenzívne hovorí okolo r. 1960 v súvislosti s Novou vlnou česko-slovenskej fotografie. K jej predstaviteľom na Slovensku patrí Zuzana Mináčová (1931), Margita Mancová (1948), Milota Havránková (1945), Peter Breza (1950), Anton Sládek (1956) a iní. Pre ich tvorbu bola typická *inšpirácia symbolizmom, expresionizmom a v neposlednom rade aj súdobou módnou a reklamnou fotografiou a súčasne snaha o čo najväčšiu originalitu a schopnosť okamžite upútať diváka* (V. Birgus). Časťou svojej tvorby je i. f. blízky Pavol Breier (1953), v 70. r. Luba Lauffová (1949) využíva motív bezútešného prostredia

*lettire* možno považovať program *estetizácie hrôzy*, s ktorým prišiel v 70. r. výtvarník G. Helnwein (1948). Jeho údesná autoportrétna štylizácia je mäťoucou fúziou obete a démona. Umiernenú anticipáciu tohlo názoru predstavujú fotozáznamy a komentované fotografie ďalšieho rakúskeho výtvarníka, A. Rainera (1929), ktorý od r. 1968 premieňa svoju tvár a neskôr celé telo na grimasy a gestá pripomínajúce výrazovú reč duševne chorých. Na zač. 80. r. nastupujú vo svetovej fotografii dva výrazné, → postmodernou orientované trendy, ktoré na jednej strane odrážajú apokalyptické pocity fin de siècle

(orientácia na prítomnosť a budúcnosť), na druhej strane vyznávajú estetiku → citácie (orientácia na minulosť). Krajný subjektívizmus, sexualitu, panestetizmus, barokizáciu a retrospektívne momenty (patina snímky) ako signifikantné črty umenia fin de siècle nachádzame v tvorbe J.-P. Wilkina (1939). Inscenuje perverzné a hrôzostrašné výjavy, ktorých morbidnosť je až psychopatologického rázu. Autoinscenačné fotografické súbory C. Shermanovej (1954), v ktorých je autorka nielen v pozícii režiséra, ale aj v úlohe modelu, sa vyvíjali od čiernobielych fotografií simulujúcich filmové scény z 50. r. (Untitled Film Stills) až po súbor Historické portréty (1988–1990) evokujúci diela starého umenia v znepokojujúcej dekadentnej štylizácii. V jej fotografiách typu *ja je niekto iný* sa odráža nepripravenosť súčasného človeka na ideál absolútnej plurality, ktorá podstatnou mierou vplyva na krízu identity.

Prvé diela slovenskej i. f. pochádzajú z prelomu 50. a 60. r. R. 1960 nafotografoval Elo Havetta (1938–1975) bezhlavých papierových Milencov. Motiváciou tu bola snaha vizualizovať slovnú hračku (narážka na bezhlavú zamilovanosť). Juraj Šajmovič (1932) v období 1950–1970 vytváral okrem iného fotografie deštruovaných bábik a figurín ako možnú pripomienku tvorby H. Bellmera z 30. r. O i. f. sa intenzívne hovorí okolo r. 1960 v súvislosti s Novou vlnou česko-slovenskej fotografie. K jej predstaviteľom na Slovensku patrí Zuzana Mináčová (1931), Margita Mancová (1948), Milota Havránková (1945), Peter Breza (1950), Anton Sládek (1956) a iní. Pre ich tvorbu bola typická *inšpirácia symbolizmom, expresionizmom a v neposlednom rade aj súdobou módnou a reklamnou fotografiou a súčasne snaha o čo najväčšiu originalitu a schopnosť okamžite upútať diváka* (V. Birgus). Časťou svojej tvorby je i. f. blízky Pavol Breier (1953), v 70. r. Luba Lauffová (1949) využíva motív bezútešného prostredia



Tono Stano:  
*Malí litozofovia a iné významy, 1989*



Ivana Hoffmanna (1952), Antona Sládka či Jency Šimkovej (1954). Zač. 80. r. sa objavuje prepojenie i. f. na → body-art a → performanciu. Už r. 1980 realizoval Vladimír Kordoš (1945) sériu → výtvarných interpretácií troch obrazov barokového maliara Caravaggia (Chlapec uštipnutý škorpiónom, Chorý Bakchus, Chlapec s košíkom ovocia), ktorým prepožičal svoju vlastnú tvár. Charakter fotografií dokumentujúcich túto privátnu akciu evokuje cyklus Historické portréty Američanky C. Shermanovej, ktoré však vznikli o desať rokov neskôr. Rovnaký prístup volí zač. 80. r. i Ján Krížik (1943). Jeho interpretácie sa vyznačujú buď jemnou iróniou (Pozdrav Gabrielle d' Estrées a sestre, 1982), alebo výraznou expresivitou (Podľa Laokoona, 1989). V pol. 80. r. nastupuje Nová vlna slovenskej fotografie, združujúca autorov narodených okolo r. 1960. K najvýznamnejším predstaviteľom patrí Tono Stano (1960), Vasil Stanko (1962), Miro Švolík (1960), Rudo Prekop (1959), Peter Župník (1961) a Ján Pavlík (1963-1988). Ich tvorba sa vyznačuje vizuálnou atraktivnosťou, programovou viacvýznamovosťou, vyhrotenu subjektivitou, iróniou, paródiou a persiflážou. Typicky ateliérový inscenačný štýl tu vychádza z podnetov divadla, tanca, scénografie, body-artu, → happeningu a performancie. Najvýznamnejším výstavným podujatím bol projekt Hra na štvrtého (1986), ktorý pozostával z fotografovania určitých častí ľudského tela a nasledujúceho zostavovania snímok do prekvapujúcich triád (Michal Pacina - hlava, Rudo Prekop - trup, Tono Stano - nohy). Tento projekt bol inšpirovaný kolektívnymi surrealistickými hrami z 20. r. 20. st., pri ktorých sa nový komponent včleňuje do diela bez poznania komponentu predchádzajúceho. Prijemnosť a artistnosť Tona Stana je v kontraste k tvorbe Vasila Stanka,



Jozef Sedláč: Presila myšlienok 1+1, 1995

ktorý je goticky ponurým a caravaggiovsky brutálnym predstaviteľom Novej vlny slovenskej fotografie. Table-top súbory Pocty, Pomníky a Zátiašia Ruda Prekopa (od r. 1990) evokujú archetypálny horror vacui a pripomínajú medzivojnové fotoplastiky H. Bayera a fotografie rozoberateľných koláží F. Vobeckého. Miro Švolík uprednostňuje exteriér, v ktorom z nadhľadu sníma groteskný svet ľudí-molekúl. *Jeho tvorba je poetickým rozvinutím niektorých prvkov land-artu a body-artu* (Macek, V.: Miro Švolík. Jedno telo, jedna duša. Osveta, Martin 1992). I. f. v kombinácii s manipulačnými technikami (viacnásobnou expozíciou) rozvíja aj Kamil Varga (1962) a Jozef Sedlák (1958). Časť Vargovej tvorby rezonuje s termínmi zo psychológie a psychoanalýzy, dotýka sa otázok podvedomia a tabu (Jesenná psychoterapia a iné skúsenosti, 1988–1989). Posledné Sedlákovy práce s motívom lebiek a ľudských končatín majú súvislosť s fullerovskou *náladou pred zánikom* (Fuller, G.: Človek človeku vlkom. Profil 1996, č. 1–2).

Lit.: Walters, M.: Der männliche Akt. Berlin 1979. Greenfield, L.: Dance Photographs. Pennsylvania 1987. Weimar, P.: Das verbogene Bild. Geschichte des Männlichen Akt in der Photographie des 19. und 20. Jhr. Wien 1987. Kohler, M.- Barche, G.: Das Aktfoto. Aesthetik - Geschichte - Ideologi. München 1991. Weimar, P.: Das Bild des Körpers. Schaffhausen 1993. Ewig: The Body. Photoworks of the Human Form. Thames and Hudson, London 1996.

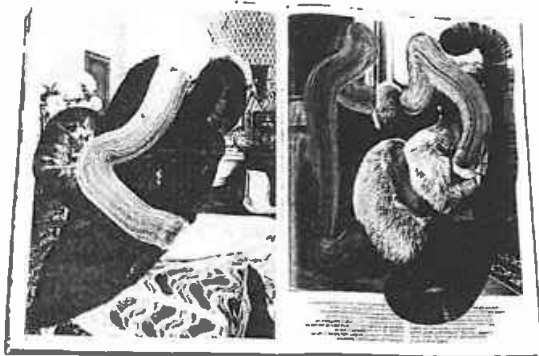
Jozef Ridilla

## INŠTALÁCIA

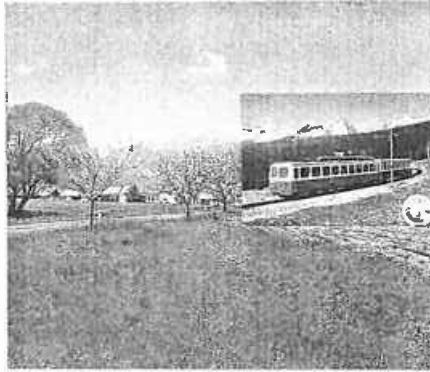
### → UMENIE INŠTALÁCIE

## INTERPRETOVANÁ KNIHA (lat. *interpretatio* výklad, vysvetlenie)

Druh → autorskej knihy, ktorá vzniká výtvarnou interpretáciou jednotlivých listov alebo celého knižného exempláru iného autora. Napriek širokej škále výtvarných zásahov do integrity knihy, ktoré sa pohybujú od premalby a prekrasovania cez → koláž a perforáciu až po vymazanie pôvodného textu a obrazových ilustrácií, má i. k. v zásade konceptuálny charakter. V tomto kontexte môžeme o i. k. hovoriť ako o modifikovanom → readymade, teda priemyselne vyhotovenom predmete, ktorý je umelcom dodatočne upravovaný. V zahraničnej odbornej literatúre nie je termín i. k. frekventovaný, jeho funkciu v plnej miere nahrádza pojem autorská kniha. Častejšie sa s ním stretávame v našom domácom kontexte (Mojžiš, J.: Rozhovor o knihe ako objekte. Profil 1994, č. 8–9–10, s. 22), kde je → výtvarná interpretácia jednou z najrozšírenejších umeleckých stratégií. História vzniku a rozšírenia i. k. je preto identická s dejinami autorskej knihy. Objavuje sa od ranných 60. r., predovšet-



kým v okruhu umelcov → Fluxusu. Prvá veľká výstava autorských a i. k. Book as Artwork bola r. 1972 v Nigel Greenwood Gallery v Londýne (kurátori G. Celant a L. Morrisová). Sumárny pohľad na problematiku autorskej a i. k. priniesla kasselská Documenta 6. (1977). K jej najvýraznejším reprezentantom i. k. patrí D. Roth (1930–1998), ktorý považoval prácu s knihou za najdôležitejšiu oblasť vlastnej tvorby. Jeho Zobrané spisy (Gesammelte Werke), ktoré okrem i. k. obsahujú aj desiatky exemplárov



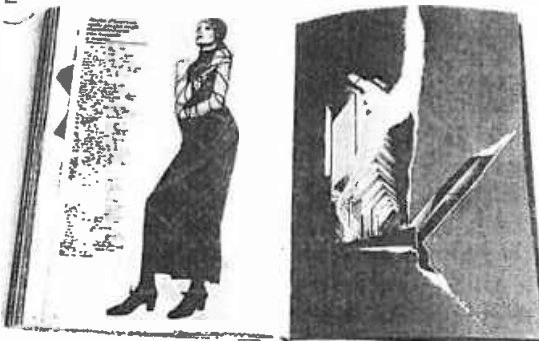
Otis Laubert. Bez názvu, 1979

autorských kníh a autorských poetických textov obsahujú 40 zväzkov a celkový počet jeho publikácií presahuje 500. Priebežne sa i. k. objavuje v tvorbe maďarského autora E. Tóta (1937), ktorý je zaraďovaný k európskym predstaviteľom Fluxusu. R. 1974 vyšla vo Veľkej Británii jeho i. k. Night Visit to the National Gallery, v ktorej boli jednotlivé strany s reprodukciami majstrovských diel z National Gallery v Londýne znečitateľne dôsledným začernením. V stredoeurópskom regióne je i. k. fažiskom tvorby Rakúšana A. Rainera (1929).

Na Slovensku sa i. k. spolu s autorskou knihou objavuje predovšetkým v tvorbe Rudolfa Filu (1932). Úzko súvisí s jeho > výtvarnými interpretáciami, v ktorých dominujú intervencie do prívlastnenej obrazovej predlohy, pohybujúce sa v širokej škále invenčných významových posunov. K prvým i. k. môžeme zaradiť Filove komentáre k samostatným listom knihy (Persifláž, 1970), ale v priebehu 70. r. sa stále častejšie objavujú výtvarné zásahy do celých knižných alebo časopiseckých exemplárov (Linea Italiana, 1974, Alpské majestáty, 1975–1976, Akty a akcie, 1977). Z výtvarného hľadiska dominujú kresbové a maliarske komentáre lušom a akrylom vytvárané so zmyslom pre vtipnú a ironickú redelináciu nájdenej knižnej

predlohy. Zriedkavejšie sa objavujú zásahy vznikajúce vytrhávaním, s efektom priestorového stvárnienia jednotlivých strán (Linea Italiana, 1979) a zvláštnosťou nie sú ani tzv. variety, keď sa Fila po určitom časovom odstupe vracia k rovnakým knižným vydaniám, ktoré už raz interpretoval. Podrobnú analýzu Filových výtvarných stratégií používaných v i. k. priniesol text A. Rainera (Fila-

1. 2. – Rudolf Fila: Linea Italiana, 1974, 1979



2



Roman Ondák: *Bludný kruh*, 1993

zof a blázon do knih z Bratislav 1994, č. 8-9-10, s. 23). Za predobraz Filových i. k. môžeme považovať v európskom kontexte ojedinelé i. k. českého maliara a spisovateľa Josefa Váchala (1884-1969), ktorý vytváral kresbové zásahy do tlačenej knihy už v prvých desaťročiach 20. st. (r. 1902 sú datované kresbové zásahy do knihy F. Gellnera, Po nás nech príde potopa a r. 1916 výtvarné komentáre k Básnickým spisom O. Březinu). Fila Váchalovu tvorbu dôverne poznal, obdivoval a v okruhu blízkych slovenských umelcov aj propagoval. V tvorbe mladšieho Otisa Lauberta (1946) je princíp výtvarného interpretovania jednotlivých listov z kalendárov uplatnený v sérii *Zdvojitosti* (1977). Autor technikou → koláže kombinuje dva typy nájdenej tlačí a rozvíja magrittovskú ideu obrazu v obraze. V sérii *Príspevok ku slovenskej*

gotike (1979) komentoval jednotlivé listy z kalendára s reprodukciami diel Majstra Pavla z Levoče drobným textilným materiálom. I. k. sa v koncentrovanej podobe objavuje zač. 90. r. v tvorbe Romana Ondáka (1966). Prívlasťuje si jednotlivé stránky starých kníh s prevažujúcou medicínskou tematikou. Minimálnymi zásahmi čiernym tušom vytvára nové absurdné a súčasne poetické situácie postavené na efekte čara nechceného (*Fraktúry*, 1992-1993, *Bludný kruh*, 1993, *Tri zlomené ruky*, 1994).

Lit.: Lyons, J. (ed.): *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Visual Studies Workshop Press, New York 1985. Atkins, R.: *Art'Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*. Abbeville Press, New York 1990. *The Artist's Book: The Text and its Rivals. Visible Language* 1991, vol. 25, No 2/3. Glasmeier, M.: *Die Bücher der Künstler. Kat. výstavy. Institut für Auslandsbeziehung, Stuttgart 1994.*

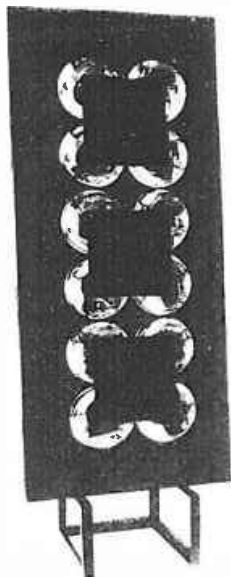
Jana Geržová

JUNK ART  
→ UMENIE Z ODPADU

## KINETICKÉ UMENIE, KINETIZMUS (gr. *kinesis* pohyb)

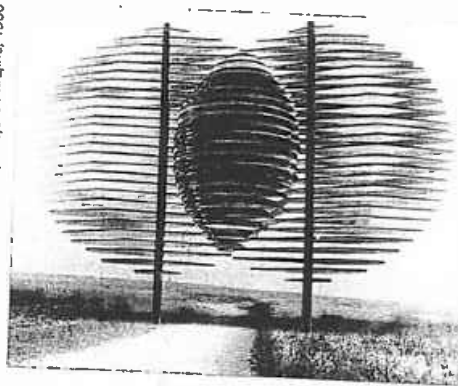
Tendencia v umení 20. st., prip. súbor umeleckých prejavov, ktorých hlavnou vyjadrovacou kategóriou je pohyb. Používa sa ako súborný pojem označujúci umelecké prejavy využívajúce spoločne s pohybom aj fenomén svetla (→ svetelné umenie), ktoré zrušili tradičné delenie umeleckých druhov smerom k ich kvalitatívne novej syntéze, programovo využívajúce poznatky a výtvarné vedecko-technické pokroky. V širšom zmysle slova sa pod pojmom k. u. rozumejú umelecké diela operujúce skutočným pohybom (umelým - viazaným na zdroj energie, ako aj prirodzeným fyzickým - viazaným na prírodný podnet) i diela vyvolávajúce dojem iluzívneho pohybu, virtuálne pohyblivé objekty dovolávajúce sa spoluúčasti diváka. V užšom zmysle slova sa termín k. u. viaže len na *pohybujúce* sa diela: → mobily, kinetické a svetelno-kinetické objekty a prostredia, svetelno-kinetické projekcie atď. Termín v tomto význame prvýkrát použil N. Gabo a A. Pevsner (Realistický manifest, 1920), ako prví nastolili problém *kinetických rytmov* - nového časopriestorového fenoménu a súčasne predpovedali syntézu umení. Ako umelecká kategória našiel pohyb svoj odraz už v estetike impresionizmu i raných európskych avantgárd: kubizmu, hnutia dada, futurizmu (skúmal kategóriu pohybu tradičnými statickými výtvarnými prostriedkami) a konštruktivismu. K predchodcom k. u., ktorí do svojich projektov a diel programovo zapojili skutočný pohyb (mechanický, resp. na elektrický pohon), patrili: M. Duchamp, M. Ray, V. J. Tatlin, N. Gabo, A. Pevsner, O. Schlemmer a L. Moholy-Nagy, ktorý svojimi experimentmi anticipoval problém luminodynamickkej plastiky. Okrem experimentov na pôde Bauhausu prispel k využitiu svetla a zvuku v syntetických audiovizuálnych predstaveniach a projektoch aj starší objav farebného klavíra (L. B. Castel, 1734) a analogické pokusy v 1. pol. 20. st. (Skrjabin, T. Wilfred, Z. Pešánek). Samostatný nástup k. u. súvisel s vývojom diferenciáciou *nových tendencií* v povojnovom období, koncom 50. r., kde hlavnú úlohu zohrali kolektívne zoskupenia: Skupina pre výskum vizuálneho umenia - Groupe de Recherche d' Art Visuel - GRAV (Paríž), skupiny N (Padova), T (Miláno), Equipo 57 (Španielsko), ZERO (Düsseldorf), Dviženiye (Moskva, Leningrad). Iniciačnú a programovú úlohu mali veľké medzinárodné prehliadky: Reagujúce oko (The Responsive Eye, MOMA, New York 1955), Svetlo-Umenie-Svetlo (Kunst-Licht-

Milan Dobeš.  
Putujúci rytmus II. 1962





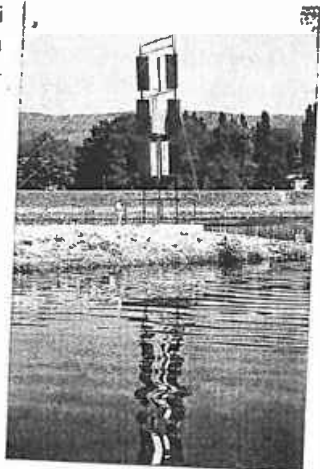
Stefan Belchradský: Objekt v krajine, 1966



Kunst, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven 1966), Optické a kinetické umenie (Optical and Kinetic Art, Tate Gallery, Londýn 1967), Svetlo a pohyb (Lumière et Mouvement, Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, Paríž 1967), O kinetickom umení (Zur kinetischen Kunst, Museum des XX. Jhdts., Viedeň 1968), Kinetika, predstavenie, prostredie (Cinétisme, Spectacle, Environnement, Maison de la Culture, Grenoble 1968) a ďalšie. K významným kurátorom a teoretikom patria

W. Seitz, K. Hultén a F. Popper, k ústredným predstaviteľom N. Schöffer (1912–1992), tvorca veľkorýchlych svetelných strojov, veží, prostredí transformujúcich časopriestorový charakter hmoty na pohyb-energiu a svetlo. Ako jeden z prvých využil na vznik a riadenie svojich diel kybernetiku. F. J. Malina (1912–1981), konštruktér svetelných obrazov, G. Kosice (1924) tvorca hydraulických skulptúr, J. le Parc (1928) vytvárajúci kontinuálne svetelné mobility na princípe permutácie, L. Nusberg (1937), autor luminodynamických, audiovizuálnych predstavení a ďalší. V skupine ZERO H. Mack (1931), G. Uecker (1930) a O. Piene (1928) v období 1958–1967 organizovali *svetelné akcie* v Nemecku a USA. V dadaisticko-surreálnej línii tematizovali element pohybu vo svojej tvorbe sochári: A. Calder (1898–1976), prvý tvorca mobilov, závesných sôch nevypočítateľných pohybov, meniacich konfiguráciu tvarov podľa prúdenia vzduchu, P. Bury (1922) so znepokojujúcimi a nebadane sa pohybujúcimi štruktúrami ukrývajúcejmi elektrický motorček, J. Tinguely (1925–1991), autor transcendentne pôsobiach strojov ironicko-sarkastického vyznenia, V. Takis (1925) experimentujúci s elektromagnetickými sochami. Tvorcovia k. u. vypracovali v priebehu rokov rozsiahly repertoár podôb, foriem a metód spájajúcich do nových syntetických a *turológických* celkov elementy pohybu, svetla a zvuku. Najfrekvencovanejšie z nich sú kinetické, svetlo-kinetické a audiovizuálne objekty, prostredia, projekty a projekcie, napr. kinetický film, kinetický balet, vizuálna hudba atď. Postupne, smerom k súčasnosti sa k. u. diferencuje do jednotlivých odnoží využívajúcich najnovšie výtvarné vedy a techniky laserové umenie, programované umenie, ( ▶ elektronické umenie), ktorých spoločným menovateľom je dematerializácia objektu i tvorivého procesu.

Hlavným a jediným programovým predstaviteľom k. u. na Slovensku je Milan Dobeš (1929), ktorý od zač. 60. r. inicioval na domácej scéne vývoj k. u. sú-



Milan Dobeš: Kinetická veža, 1970

bežný s medzinárodným pohybom a predstavil sa na veľkých prehliadkach (Licht-Kunst-Licht, Eindhoven 1966, Documenta 4., Kassel 1968). Svoj program, neskôr nazvaný *dynamický konštruktivizmus* (1988) postavil na syntéze formy, pohybu a svetla. Vytváral luminodynamické, vizuálno-kinetické a svetelno-kinetické objekty a kompozície, do ktorých zapájal aj zvuk (svetelno-kinetické programy pre symfonické skladby orchestra American Wind Symphony, 1971). Exaktné inžinierske myslenie, futurologickú víziu techniky a stroja však dokázal poľudštit zmyslom pre poetickú metaforu, novou senzibilitou súzvučnou s duchom nášho storočia. S kategóriou pohybu pracoval aj Štefan Belohradský (1930). Do svojich matematicky permutovaných a kombinatorických objektových zostáv zapojil kon. 60. r. pohyb vyvolaný elektrickým motorom, ale aj prirodzeným pôsobením prúdiaceho vzduchu. Výlučne princíp *samopohybu* využíval v 2. pol. 60. r. na rozhybanie svojich poetických *lietajúcich strojov* Anton Cepka (1936). Splietal ich z exaktných, ale krehkých mriežok a sietí, pravouhlých a kruhových tvarov i segmentov. Motorický i samovolný pohyb, ako aj audiovizuálne efekty, využíval vo svojich objektoch a prostrediach od 2. pol. 60. r. Stanislav Filko (1937). Jeho využívanie pohybu bolo na jednej strane viac podriadené konceptuálnej poetike a vo svojom významovom spektre smerovalo skôr k ironizácii myšlienkovanej techniky a civilizácie, na druhej strane bol pohyb jedným z prostriedkov vytvárania osobitých kozmologických vizíí. S pohybom ako vonkajším prvkom, ktorý definuje formu programovaných – časopriestorových plastík, experimentoval pred pol. 70. r. Juraj Bartusz (1936). Obdobne Viktor Hulík (1949) zapájal v priebehu 80. a 90. r. do svojich prác mechanickú stránku pohybu (avšak mimo poetiky k. u.) – rozličné zostavy jeho hýbačov a posúvačov vznikajú mechanickým pohybom rozložiteľnej a zložitejšej obrazovej štruktúry, zásahom výtvarníka, príp. diváka, ktorý môže posunmi vytvárať rozmanité konfigurácie diela.

Lit.: Pešánek, Z.: Kinetismus. Praha 1941. Kultermann, U.: Neue Dimensionen der Plastik. Tübingen 1967. Popper, F.: Art cinétique. Paris 1967. Popper, F.: Origins and Development of Kinetic Art. New York 1968. Konečný, D.: Kinetismus. Bratislava 1970. Ruttkay, J. (ed.): Milan Dobeš – úvodná štúdia J. Valoch. Bratislava 1994.

Katarína Bajcurová



Juraj Bartusz: Časopriestorová plastika, 1976

## KNIHA AKO OBJEKT (angl. book as object)

Výtvarná technika, ktorej výsledkom sú skulptúry, objekty a inštalácie konštruované z kníh. Ako nový fenomén sa k. o. objavuje v 60. r. 20. st. a okrem vlastných výtvarných podnetov z → objektového umenia, → readymade a → Fluxusu súvisí predovšetkým s postupnou zmenou štatútu knihy v kontexte kultúry 20. st., ktorá bola spôsobená masovým šírením nových audiovizuálnych médií. Vytlačili z centra kultúrnej komunikácie písané slovo a nahradili ho obrazom (film, televízia), hovoreným

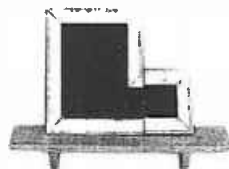
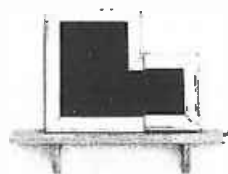
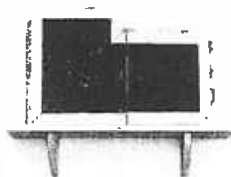


slovom (rozhlas), neskôr konkurenčnými elektronickými médiami (počítač, elektronická kniha) a komunikačnými technológiami (Internet, e-mail). Tento proces postupne oslabil tradičné komplexné chápanie knihy, v dôsledku čoho sa objavili nové možnosti výtvarnej manipulácie s jej jednotlivými zložkami. -> Konceptuálne umenie pracuje s textom separovaným od tela knihy, rôzne podoby objektového umenia si privlastňujú formu knihy. V kontraste ku krásnym knihám a bibliofíliám, ktoré zdôrazňovali dokonatú

harmóniu napísaného a zobrazeného a uctievali knihu ako drahocenný predmet, je k. o. útokom na jej tradičné postavenie a dokladom fascinácie umelcov z možnosti reagovať na tento kultúrny symbol našej civilizácie doteraz neprípustným a skutočne kacirským spôsobom (rôzne formy deštruovania privlastnenej knihy, vrátane jej fyzickej likvidácie pálením). Zásadným spôsobom prispeli k dejinám k. o. viacerí predstavitelia hnutia Fluxus. V r. 1964 začína G. Brecht (1926) pracovať na knihe *Book of the Tumbler on Fire*, ktorej stránky tvoria jeho jednodlivé objekty a obrazové skrinky, realizácia -> autorských kníh je dominantou tvorby ďalších príslušníkov Fluxusu, Nemca D. Rotha (1930-1998) a maďarského autora E. Tóta (1937). Z oblasti poézie sa k tvorbe k. o. prepracoval belgický surrealista a konceptualista M. Broodthaers (1924-1976), ktorý r. 1964 v objekte *Pense-Bête* (1963) deštruoval jednu z kópií vlastnej zbierky básní. Od r. 1958 vzniká séria k. o. Angličana J. Lathama, od r. 1964 vytvára veže z kníh (*Skoob Tower Ceremony*, 1964-1998), ktoré necháva spaľovať na verejnosti, pričom výber kníh a miesto verejnej deštrukcie tematizuje (vežu postavenú z kníh o umení spálil neďaleko budovy londýnskeho British Musea). Desafročie vývoja knihy ako umeleckej formy reflektoval vo svojej eseji r. 1974 G. Celant (*Das Buch als Kunstform 1960-1970*. In: *Interfunktionen* 1974, č. 11) a sumarizáciu problému prezentovala v samostatnej sekcii *Metamorfózy knihy* kasselská *Documenta 6*. (1977). V okruhu konceptuálneho umenia pracuje s k. o., ale aj s textom vytrhnutým z kontextu knihy J. Kosuth (1945), formu knižných zápisov používa od r. 1966 H. Darbovenová (1941). K. o. nie je viazaná na konkrétnu umeleckú tendenciu, ale sa objavuje v tvorbe viacerých autorov patriacich k rôznym výtvarným prúdom, pracujúcich s rôznymi umeleckými médiami. Charakterizuje časť tvorby -> neoexpresionistu A. Kiefera (1945), objavuje sa vo videoinštaláciách G. Hilla (1951), prostredníctvom konceptu tzv. *Stoffbücher* dominuje v diele F. E. Walthera (1939), vstupuje do -> inštalácií I. Kabakova (1933). V 90. r. vzniklo niekoľko projektov s ústrednou témou k. o. v generácii mladších umelcov. V rámci výstavy *Carnegie International 1991* v Pittsburgu to boli tri práce s charakterom k. o. Inštalácia *Unreadable Humidity* čínskeho autora H. Y. Pinga (1954), v ktorej ako metaforu ničenia kultúry v krajinách s totalitnými režimami použil deštruované knihy situované priamo do polic knižnice múzea. T. Rollins (1955) a sku-

pina K. O. S. pripravili verejný projekt Twenty-one books for the People of Homewood, v ktorom darovali mestskej knižnici v Pittsburghu 21 → interpretovaných kníh, ktoré mali výrazný vplyv na ich myslenie za posledných desať rokov a na príbuznom princípe pracoval aj K. Lum (1956). Výrazným spôsobom vstúpila do oblasti k. o. umelecká dvojica Clegg & Guttman projektom Open Public Library (od r. 1991). Tento sociálny projekt rehabilituje komunikačnú funkciu knihy, ktorá bola vo výtvarnom umení posledných rokov paralyzovaná. Nechránené knižnice s desiatkami kníh na voľné použitie umiestnili umelci do krajiny, na okraj ciest alebo do blízkosti obytných komplexov rôznej sociálnej štruktúry. Počas niekoľkých mesiacov testovali schopnosť obyvateľov rešpektovať nezvyčajné skulptúry, alebo dokonca participovať na ich oživení (požičiavaním kníh, diskusiami, cieľenými stretnutiami v novokonštituovanom spoločenskom centre).

Na Slovensku je k. o. veľmi rozšírenou stratégiou. Od 60. r. sa objavuje predovšetkým v tvorbe Alexa Mlynárčika (1934). V r. 1969 pripravil pre Miláno projekt Magnetické polia, v ktorom nadviazal na sériu Permanentných manifestácií I. až IV. (1966–1969). Prostredníctvom dvadsiatich piatich čistovaných exemplárov knihy, ktorá obsahovala 99 čistých strán provokoval divákov k priamej spoluúčasti. V r. 1969 prezentoval v kontexte výstavy Art Concepts from Europe v New Yorku privlastnený parížsky teletónny zoznam ako Ľudskú komédiu a r. 1971 projekt Anno Domini, ktorý mal charakter kolektívnej knihy pre parížske Bienále. Na tomto projekte participovali Mlynárčikom oslovení umelci a priatelia, ktorí prispeli jedným autorcky spracovaným listom. V Mlynárčikovej akcii doznievala atmosféra tímovej spolupráce 60. r., ale aj jeho vlastná idea vytvorí novodobú medzinárodnú umeleckú dielňu. Na princípe privlastnenia cestovného poriadku vznikli r. 1973 Malé príbehy bratov Polovcov. V tvorbe mladšieho Dezidera Tótha (1947) sa kniha objavuje v dvoch podobách. Schránka knihy odelená od jej textu charakterizuje otvorený cyklus Rezervácia (od r. 1991). Desiatky zozbieraných kníh tu vystupujú inkognito, s premaľovaným povrchom a zmrazenou informáciou, pričom autor sám priznáva *krutú radosť z autorstva palimpsestu*. Odkaz na staroveké praktiky, pri ktorých boli pergamenové rukopisy vymývané a prekrývané vždy novou vrstvou textu, vyvoláva na konci 20. st. zvláštne napätie. Autor neprepisuje staré texty z nedostatku iných možností písania, ale skôr z ich prebytku. Okrem typickej tóthovskej poetiky je tu kniha celkom zreteľne reflektovaná aj ako ohrozený druh (odtiaľ samotný názov cyklu Rezervácia). Už od zač. 80. r. vytvára série objektov, kde pracuje s textom separovaným od tela knihy. V knihe v prenatálnom stave (1983) namotával textilné pásky potlačené vetami opísanými zo stránok starých kníh na rôzne predmety (cievky od nití, palice) a v neskoršej Invokácii mŕtvym jazykom (1989) rozšíril tento postup o slovnú hru homonym, keď si rovnaké pásky mŕtveho textu (jazyka) namotával na vlastný vyplazený jazyk. V tvorbe Juraja Meliša je (1942) je k. o. viazaná na jednu, dnes už uzavretú, etapu



Dezider Tóth: Rezervácia, 1991–?

tvorby. Uväznené, zadržované a inak týrané knihy sa objavujú v 80. r. v kontexte veľkého cyklu *Idea*, ktorým reagoval na politickú situáciu u nás. Trojica kníh s preškrtnutým slovom *idea* (Knihy, 1984) evokuje podobné historické obdobia, keď sa likvidácia knihy (horiace knižnice a pálenie knihy) spájala s likvidáciou slobody. K. o. je jednou z kľúčových polôh tvorby Mateja Kréna (1958). Prvýkrát sa objavuje v inštalácii *Dejiny umenia* (1991), kde spochoybnil predstavu knihy ako archívu informácií a zrelativizoval to chápanie histórie i samotných dejín umenia, čo sa spoľieha výhradne na chronológiu a kauzalitu. Prostredníctvom chemického procesu vymazal obsah desiatich zväzkov populárnych Pichoanových *Dejiny umenia* a preniesol ich na plátno. Stoly a knihy s vymazaným obsahom zoradil tak, že naznačovali istú perspektívu, ktorá podľa neho jediná drží pohromade dejiny, ktoré sú inak absolútnou fikciou. Od zač. 90. r. vytvoril niekoľko variantov inštalácie *Idiom*



Matej Krén: *Idiom*  
 a) celok  
 b) pohľad dovnútra, 1992

(Oberwart, 1991, Amsterdam, *Arti at Amicitiae*, 1991, Paríž, Galéria Lara Vincy, 1992, Bienále Sao Paulo, 1994, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1995, Praha, Galéria Jiřího Švestku, 1996, Viedeň, Museumquartier, 1997, Praha, stála inštalácia v Knižovni GHMP, 1998 a ďalšie). Stavba vyskladaná zo stoviek reálnych kníh z vonkajšej strany pôsobí ako impozantná veža, na rozdiel od vnútorného priestoru, ktorý je ilúziou nekonečna, vytvorenou jednoduchým systémom dvojjice zrkadiel. Kniha tu funguje ako reálny stavebný materiál i ako metafora. Na princípe testovania hraníc medzi ilúziou a realitou, použitím zrkadiel a výtláčkov slovníka vznikla inštalácia *Kangarooom* (Medzi objektom a inštaláciou, Dortmund 1992). Z mladších autorov je k. o. fažiskovou stratégiou Romana Ondáka (1966). Na začiatku boli jednotlivé knižné výtláčky alebo súbory tematizovaných kníh použité ako → *readymade*, vložené do roztoku v patologických nádobách (*Ako sa dívať na obrazy*, 1992, *Osudy moderného umenia*, 1993, *Zázračné dieťa*, 1993). Neskôr autor formuluje ideu knihy ako konzervu, prostredníctvom ktorej problematizuje formy kultúrneho konzumu. Na konzum odkazujú ambivalentné názvy objektov a inštalácii (*Chuf myslenia*, 1995, *Sýta knižnica*, 1995, *Sýty stôl*, 1996, *Hlad*, 1996), a predovšetkým forma konzervy, alternujúca v Ondákových prácach tradičnú formu knihy. To, čo z knihy zostáva, sú len názvy diel z klenotnice svetovej literatúry od Danteho až po Eca, natlačené na prebaly potravín a jemná ironická hra s posunutými významami. Príležitostne sa k. o. objavuje aj v tvorbe Otisa Lauberta (1946), Ľubomíra Ďurčeka (1948) a Petra Kalmusa (1953). Otis Laubert v sérii *Knihy* (1991) použil nájdené knižné exempláre, ktoré komentoval rozrezaním a nasledujúcim zreparovaním do jedného celku (*Po deštrukcii konštrukcia*), alebo ich prešiel špagátom (*Obyčajná väzba*). Ľubomír Ďurček vstupuje do teritória k. o. cez svoju skúsenosť s → konceptuálnym umením a vytvára čistý textový variant knihy, v ktorej sú iba kombinácie dvoch



Roman Ondák: Sýta knižnica a) celok b) detail, 1995

slov ÁNO a NIE. Peter Kalmus v období r. 1983–1995 pracuje na cykle Partitúry-básne, ktoré vystavuje v podobe voľných listov i adjustovaných do podoby knihy. Už r. 1981 zorganizoval Gerhard Komora pri príležitosti Bienále ilustrácií Bratislava výstavu Kniha – svet dieťaťa (Výstavná sieň na Gorkého ulici), v ktorej prezentoval niekoľko ukážok k. o. (D. Tótha, P. Rollera, S. Mydla a ďalších). V r. 1991 sa k téme k. o. vrátil výstavou Pocta knihe (Umelecká beseda, Bratislava). V r. 1998 sa k. o. objavila v názve výstavy realizovanej Ivanom Jančárom v GMB, ktorá priniesla ukážky z tvorby štyroch autorov (R. Filu, J. Meliša, D. Tótha a R. Ondáka).

Lit.: Lyons, J., (ed.): Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook. New York 1984. Atkins, R.: Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords. Abbeville Press, New York 1990. The Artist's Book: The Text and its Rivals. Visible Language 1991, vol. 25, no. 2/3. Die Bücher der Künstler. Katalóg výstavy. Institut für Auslandsbeziehung, 1994.

Jana Geržová

### KOLÁŽ (franc. collage lepenie, glejenie)

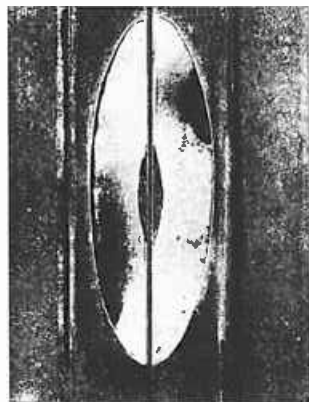
Technický a výrazový prostriedok spájania rôznych častí do nových celkov rozšírený v umení 20. st. Metóda k. sa čoskoro uplatnila aj v nevýtvarných oblastiach. Programovo v literatúre (Apollinaire, Marinetti, Döblin), neskôr v divadle, fotografii, filme, hudbe a → videoumeni. Rozmanitosť výrazových možností k. zaujala tvorcov ako nová, netradičná výtvarná technika, ktorá sa postupne stala všeobecne použí-

vanou metódou tvorby. Jej rozvoj spätne ovplyvnil aj niektoré klasické výtvarné i umeleckoremeselné disciplíny. Skladbovosť k. sa prejavila v umení 20. st. od provokatívneho antiromanického a ironického gesta, cez evokáciu skutočnosti v svojbýtnej obrazovej štruktúre (*papiers collés*) až po demonštrovanie dôslednej vizualizácie poézie. Metóda prekryvajúcich sa plánov (*plans superposés*) našla bohaté rozvetvenie ako architektonická geometrizácia v tvorbe neokonštruktivistov. Surrealistami vytvárané → asambláže boli zasa programovo



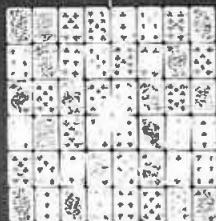
Albert Marenčin: Koláž č. 9, 1946

zužitkované v → pop-artistickej reakcii na → informelové tendencie 50. r. Rodokmeň k. sa najčastejšie uvádza v súvislosti s niektorými prejavmi maliarskeho umenia 19. st. (zátišia a kompozície rôznych predmetov stvárnené maximálne realisticky a materiálou ilúziou trompe l'oeil), inšpiráciou ľudovým umením a suvenírmi mestského folklóru, ktoré kombinovali reálne predmety s vystrihovačkami plošne znázorňujúcimi iné predmety. Prehľad k. by sme mohli skúmať už v hĺbke 12. st., či ešte skôr, od objavu papiera a vynálezu nožnic.

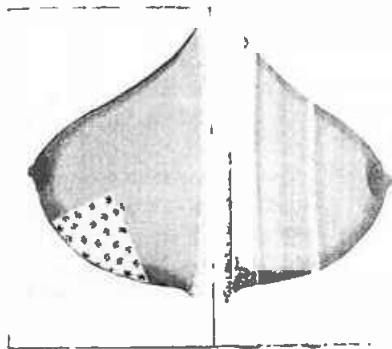


Marián Čunderlík: Zrkadlo, 1966

K. však významne súvisí s rozpadom celistvého videnia sveta na fragmentárne vnímanie, ktoré je skutočným fenoménom 20. st. Práve kaleidoskopická skladba fragmentov vhodne vyjadruje autonómny rytmus v svojbýtnej obrazovej štruktúre a zároveň k. uspokojuje aj odvekú túžbu výtvarníkov dotýkať sa predmetnej skutočnosti vecí, alebo ich transformovať, premiestňovať, posúvať, skrátka provokovať fantáziu diváka. K. sa dôrazne presadila v modernom umení a bola od počiatku vnímaná ako razantné i provokujúce gesto. Picassovo (1881–1973) Zátišie s prúteným výpletom stoličky, čiže predmetom prevzatým *priamo zo skutočnosti*, je datované 9. 11. 1912 a v rovnakom čase vzniká aj obraz s tromi vlepenými pruhmi tapety G. Braqua (1882–1963). Okrem rytmizovania a fragmentarizácie obrazových prvkov, kubistická k. obnovila záujem o farbu. Obaja protagonisti neskôr potvrdili, že k. dospeli k dôslednému rozbitiu kompozičnej jednoty a k presnému rozlíšeniu farby a formy, ako aj k *demonštrovaniu nezávislosti farby na forme* (G. Braque). Z tohto základu ďalej rozvíjali výrazové možnosti futuristi, ktorí do obrazového celku zakomponovali písmená a slová. Spolu so Schwittersovým (1887–1948) hromadením fragmentov reality ako inventára nájdeneho sveta, otvorili cestu → vizuálnej poézii 20. r., predovšetkým v knižnej grafike Bauhausu a agitačnej propagácii (A. Rodčenko, J. Heartfield). K. ako ironická prezentácia fragmentov banálnej reality zasa provokujúco oslobodzovala od konvencii práce dadaistov (H. Hoechovej, R. Hausmanna), pretože bola *systematickým vyťažnim náhodných alebo vyprovokovaných stretnutí dvoch či viacerých skutočností* (Max Ernst). Ernstove imaginatívne konštrukcie strojčekov z r. 1920 sú plné erotických predstáv a zároveň sú zmontované so zjavným sarkazmom a vôľou provokovať. A. Breton v nich rozpoznal vizuálny poriadok, ktorý zodpovedal princípom vznikajúceho surrealizmu. Metóda k. bola vynikajúcim prostriedkom spájajúcim nezlučiteľné roviny najneočakávanejším spôsobom do novej reality, nadreality. A. Breton nazval k. M. Ernsta *skokom cez priepasť* a zahrnul ich k metódam čistého psychického automatizmu pri vytváraní iritujúcej surreality sna a zázračnosti, pretože *len zázračné je krásne*. Ernst svojou tvorbou dôsledne spíňal Baudelairovu



Andrej Barčík: Terč na žltej osi I., 1967

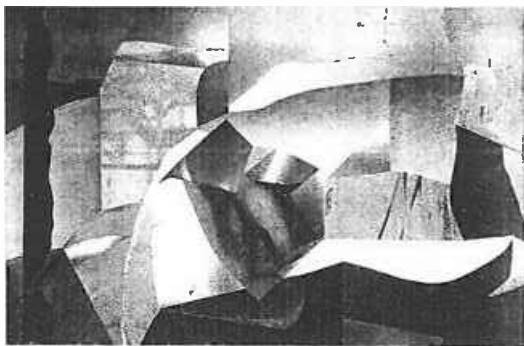


Jana Želibská: Prsia, 1967

požiadavku – nachádzať nové. Po vynáleze → frotáže pokračoval v k. súbo-roch, ktoré nazval román-koláž. Vyšli tri (1929–1934) a po vojne v mnohých vydaniach, ktoré boli oceňované ako zápalná iskra novej poézie. V jeho tvorbe sa k. čoskoro uplatnila ako tableau – objekt, objekt – obraz s rovnako šokujúcou surreálnou aplikáciou trojrozmerných predmetov. Útok na iluzívnu západnú tradíciu obrazu pokračoval zvláštnym spojením k. a objektu v asamblážach, snových objektoch, montážach nájdených objektov a v bás-

ňach – objektoch, ktoré v 30. a 40. r. pripravili pôdu pre demonštratívne posolstvo predmetov v 50. r. (pop-art, noví realisti). Nezvyčajný rozvoj a inšpiratívnosť k. sumarizovala výstava 50 r. koláže (Saint Étienne, Paríž 1964). Širke technik a ich kombináciám sa venovala H. Huttonová v monografickej práci (1968). Ako technické inovácie k. sa registrovali materiálové k. (→ kombinované maľby), textové k. → let-tristov, → dekoláže, → akumulácie, fixovanie stôp po akčných vystúpeniach, → pa-keťáže, ale rôzne k. z nezvyčajných materiálových sústav aj ďalej zaznamenávajú nové modifikácie.

V Čechách sa reakcia na metódu k. veľmi rýchlo rozšírila predovšetkým v súvislosti s tendenciami vizuálnej poetizácie moderného sveta. R. 1915 zužitkoval kubistickú lekciu k. E. Filla (1882–1953), neskôr A. Procházka (1882–1945). V 20. r. sa postupy k. uplatnili v typografii obálok (K. Teige, J. Štyrský, Toyen, F. Zelenka), neskôr vznikli súbory k. s jednoznačne sexuálne orientovanou imagináciou (Štyrský, Teige). Tvorbe k. priala pôda surrealistickej skupiny, kde K. Teige (1900–1951) programovo hovoril o troch zdrojoch k. – kubistickej k., dadaistickej fotomontáži, futuristickej typografii – ako o ceste k dôslednej vizualizácii poézie. Techniky k. vital ako prostriedky, ktoré umožnia maľovať bezrukým Raffaelom (1938). Na Slovensku, po skvelých konštruktivistických typografiách Mikuláša Galandu (1895–1938) a Ľudovíta Fullu (1902–1980), vytvoril Rudolf Fabry (1915–1982) kon. 30. r. k. obálky pre prvé zbierky básni nardrealistov a v 40. r. začal svoju rozsiahlu tvorbu k. Albert Marenčin (1922). O malej schopnosti reagovať na impulzy k. pre fúziu obrazu a poézie do jedného celku, svedčí aj odsudok k. ako čohosi menej-cenného oproti ozajstným surrealistickým obrazom (Štefan Žáry,



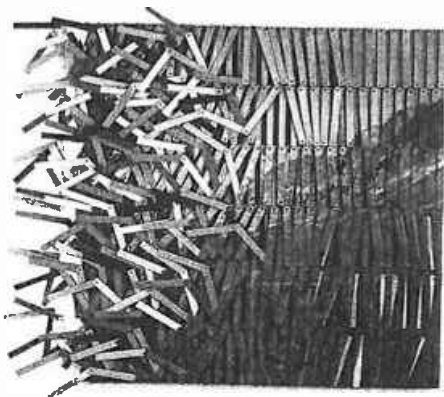
Ester M. Šimerová: Prestory, 1967



1941). V prvých povojnových r. vytvorili metódou k. J. Heister (1914–1953) a Toyen (1902–1980) realizované básne a neskôr už v emigrácii aj niekoľko kníh – objektov. Z autorov Skupiny 42 sa svetovo preslávil J. Kolár (1914) metaforicky bohatými k. a ich technickú originalitu zhrnul do Slovníka metód autentickej poézie. S rovnako invenčným Receptárom autonómnych k. pracoval L. Novák (1925–1999) na svojom veľkom príspevku → vizuálnej poézii. V 50. r. postupy k. často využíval vo Švédsku žijúci Andrej Nemeš (1909–1985) a v 2. pol. 60. r. poetický potenciál k. inšpiruje Ester M. Šimerová (1909). Albert Marenčin rozvinul svoj surrealistický rodokmeň do skvelého súboru obrazových básní z reprodukováných materiálov. Příklad k. → pop-artu, rovnako ako Rauschenbergove → assembláže z kartónových obalov či materiálové zoskupenia Tápiesa, boli v našom prostredí inšpirujúce. V 60. r. Alojz Klíma (1922) vkladá do obrazov rôzne stopy mesta, Marián Čunderlík (1926–1983) najskôr kolážou pozdvihne úroveň typografie a neskôr v objektoch zdôrazní mágiu nájdených predmetov a zvláštny rytmus ich geometrických foriem. Andrej Barčík (1930) od k. návrhov na plagáty sa sústredene venuje k. obrazom krajiny, figúr a terčov, pokojne uvažujúcim o baladickom rytme a štruktúre. Práca s písmom a textom, ktorej sa venovali Miloš Urbásek (1932–1988) a Eduard Ovčáček (1933), vychádzala z kombinácie k. s prekrývanými alebo prepafovanými → lettristickými štruktúrami. Postupy k. zhodnotil v ironických assemblážach Jozef Jankovič (1937) a neskôr v reliéfnych osudoch sochárovho symbolického figurálistu. V → neodadaistickej reakcii sa k. využívala v širokom registri postupov. Od šokujúcej témy (Stanislava Filka, Petra Rónaia) po precízne vypointované intelektuálne kalambúry (Ivana Štěpána) a erotické antipokúšanie (Jany Želibskej). Pod pedagogickým vedením Rudolfa Filu (1932) sa na SŠUP v Bratislave začala venovať zvýšená pozornosť k. a iným kombinovaným technikám, ktoré boli zdôrazňované odkazom na avantgardnú tradíciu ŠUR. Filka vo vlastnej tvorbe úspešne experimentoval s autorskými postupmi k. Z okruhu jeho žiakov inšpiratívne postupoval intelektuálne hravý Dezider Tóth (1947), ktorý minimalizovanými prostriedkami sledoval tvorbu k. v jej trvaní, v prúde výtvarnej poézie a Marián Meško (1945), opatrne konfrontujúci štruktúry povrchu s rytmom predmetov jeho k. Technika k. je ťažiskovo prítomná v tvorbe Otisa Lauberta (1946). Uplatňuje ju už od pol. 60. r. pri vytváraní prvých k. otvoreného cyklu



Otis Laubert: Zrodený z popola viaňajších péeliek, 1988



Viktor Hulík: Veľký posúvač VI., 1990

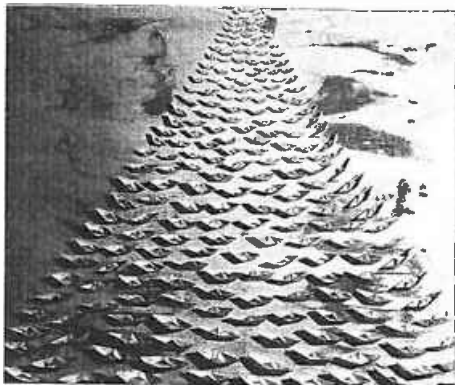
Zbierky, neskôr dominuje v sériách (napr. Blekenvajt, Tapisérie) a časom prerastá do objektov vytvorených ako → akumulácie a asambláže. Zvláštny kinetický prvok uplatňuje vo svojich mechanických k. Viktor Hulík (1949). Za pozoruhodné k. dielo možno považovať zrelé kreácie Romana Ondáka (1966).

Lit.: Hutton, H.: The technique of Collage. London/New York 1968. Cooper, D.: The Cubist Epoch. Oxford 1976. Spies, W.: Max Ernst-Collagen. Kolín nad Rýnom 1974. Klaus, E. - Hakon, R.: Collage und Collagieren. Kolín nad Rýnom 1990. Kolář, J.: Koláže, objekty. Katalóg výstavy. Praha 1993. Česká koláž. Katalóg výstavy. Praha 1997. Mojžiš, J.: Albert Marenčin - Koláže 1942-1997. Bratislava 1998.

Juraj Mojžiš

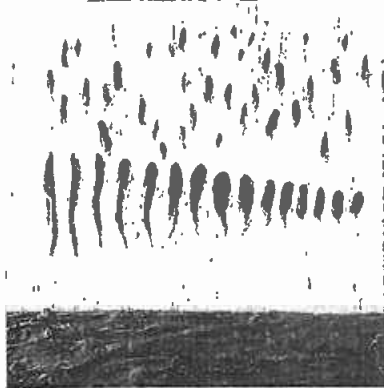
**KOMBINOVANÁ MAĽBA** (angl. *combine painting*, to *combine* kombinovať, spojiť, zlučovať, *painting* maľba)

Termín je spojený s menom R. Rauschenberga (1925), ktorý od r. 1955 začal vnášať do svojich expresívnych maliarskych plátien fragmenty fotografií, výstrižkov z novin alebo trojdimenzionálne predmety z každodenného veľkomestského prostredia. Po prvých → kolážach (včlenenie skrivaných kusov novin do čiernych maliarskych monochrómov) prešiel čoskoro ku kolážam z novinových ilustrácií, nástenných kalendárov, prospektov a reprodukcií umeleckých diel. Od r. 1954 zapájal do obrazového celku plošné reálne objekty, ako šatky, výstražné tabuľky, reklamné štíty. Ako určité významové akcenty pribudli čoskoro drobné objekty – coca-colová fľaša, budík, žiarovka a pod. R. Rauschenberg dovedol techniku k. m. v intenciách rukopisnej maľby do zaujímavých polôh: nalepené papiere a objekty sú maliarskymi prvkami a zároveň prvkami dramatickej konfrontácie. Maľba často prekračuje vmontované elementy, zakrýva ich, alebo voľne steká po plátne, kolážach a objektoch. Niektoré trojdimenzionálne maľby sa priestorovým riešením blížia kusom nábytku, posteli



Vladimír Popovič: *Lodky lodiek*, 1964

alebo skrini. Platí to aj pre vrcholné diela, ktoré vznikli medzi r. 1955 a 1960, pri ktorých sú reálne objekty (vypchaté zvieratá, stoličky, kufre, vankúše, pneumatiky) umiestnené pred, na ploche alebo vedľa plátna. Rauschenbergova k. m. je často porovnávaná s merz-obrazmi K. Schwittersa. Na rozdiel od nich však pridané prvky nie sú podriadené integrite celku diela, ale naopak, vyznievajú ako protirečivé faktory, ktoré priamo v diele konfrontujú umenie a život. Základné rozdiely spočívajú v umeleckom prístupe: zatiaľ čo u K. Schwittersa ide o koncept esleticko-poetický, rozhodujúce sú pre neho farebne-formálne kvality, u R. Rauschenberga ide o koncept existenciálne-ironický a včlenené objekty zostávajú vecnými faktormi reality, ktoré evokujú súveký život, urbánne prostredie. K. m. sa objavuje kon. 50. r. aj v maľbe J. Johnsa (1930) nadväzujúceho na → postmaliarsku abstrakciu, ktorý veľa pred obrazovú plochu voľne visiace predmety a využíva aj efekt tieňa, ktorý predmet vrhá na plochu. Okolo r. 1960 aplikuje princíp vrhnutého tieňa objektu,



Michal Studený: Pocta Eliášovi Havettovi, 1968

niekedy zaveseného, inokedy fixovaného na monochrómnou obrazovú plochu, vo svojich k. m. aj J. Dine (1935). Podobne T. Wesselmann (1931) integruje do svojej série kúpeľňových motívov, zostavenej často z veľkých pomaľovaných panelov, trojdimenzionálne objekty, zvyčajne fetišizované predmety spotrebného konzumu a ich časti a vytvára tak priestorový → environment. Od kon. 60. r. sa k. m. stáva všeobecne využívanou technikou ako súčasť heterogénnych výtvarných diel rozličných názorových polôh a štýlov. V našom umení sa s k. m. stretávame od zač. 60. r. u umelcov, ktorí pracovali s rozmanitými materiálovými štruktúrami v rámci → informelu (M. Čunderlíka, J. Kočiša, J. Jankoviča, E. Ovčáčka, R. Filu, M. Haberernovej). Obraz prerastá do priestorového objektu vmontovaním rôznych predmetov (textílií, plechoviek, fragmentov nábytku a kusov dreva, klincov, skrutiek, kovového odpadu). Takmer súčasne včleňuje do svojich maliarskych plátien fotografie, koláže a papierové objekty (lodičky, podnosy, vlastnou rukou tvorené krkváže) Vladimír Popovič (1939). Nájdený objekt využíva v spojení s kolážou, dekolážou a fotografiou vo svojich obrazoch viazaných najmä na život mesta v duchu → pop-artových tendencií aj Július Koller (1939). Po pol. 60. r. sa objavuje multiplikácia drobného nájdeného objektu (štvorlístka, pierka) na obrazovej ploche v maliarskych kompoziciách Michala Studeného (1939). V prepojení s písmom ho aplikuje vo svojich prácach aj Dezider Tóth (1947). Ide o zámerné hybridy, signalizujúce prestupovanie tradičných výtvarných druhov a nové vnímanie priestoru, ktoré vyústi až do → inštalácie. V prípade Jany Želibskej (1941) sa k. m. uplňuje v rámci pop-artového multimediálneho → environmentu ako aplikácia zrkadielok, umelých kvetov, farebných sklíčok a kusov ženskej bielizne na veľkopošných panelových maľbách. Od kon. 60. r. sa aj v našom umení k. m. stáva všeobecne využívanou technikou.

Lit.: Goldwater, R.: What is Modern Sculpture?. New York 1969. Franzke, A.: Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts. Köln 1982. Drechsler, W.-Fonto, D.: Faszination des Objekts. Museum moderner Kunst. Viedeň 1980. Rusinová, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: 60. roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

Zora Rusinová

**KOMIKS** (angl. *comics strips*, *comics* humorný, *strip* pruh, pásik, humorné pásmo, seriál)

K. je séria jednoduchých kreslených príbehov doplnená stručnými textami. Schéma je odvodená z tradície obrázkových archov, ktoré boli rozšírené už v 16. st. v širokých ľudových masách vo forme moralií, zábavných

niekedy zaveseného, inokedy fixovaného na monochrómnou obrazovú plochu, vo svojich k. m. aj J. Dine (1935). Podobne T. Wesselmann (1931) integruje do svojej série kúpeľňových motívov, zostavenej často z veľkých pomaľovaných panelov, trojdimenzionálne objekty, zvyčajne fetišizované predmety spotrebného konzumu a ich časti a vytvára tak priestorový → environment. Od kon. 60. r. sa k. m. stáva všeobecne využívanou technikou ako súčasť heterogénnych výtvarných diel rozličných názorových polôh a štýlov.

V našom umení sa s k. m. stretávame od zač. 60. r. u umelcov, ktorí pracovali s roz-



Vladimír Havlík: Komiksová kresba, 1968



príbehov a porekadiel. Svoje pokračovanie našli v časopiseckej ilustrácii 19. a 20. st., ktorá nenáročnou zábavnou formou vychádzala v ústrety vkusu širokých vrstiev detských i dospelých čitateľov. Veľkú popularitu získal k. v Spojených štátoch a pod jeho masovú popularitu sa okrem iného podpísala i nízka úroveň jazykových znalostí početných emigrantov, ktorí obrázkovú formu k. s minimom jazykových informácií vyhľadávali. Napriek tomu patrí prvenstvo k. nemeckému grafikovi W. Buschovi (1832–1908), ktorý vymyslel postavičky Maxa a Moriza. Za zakladateľov

amerického k. sú považovaní R. F. Outcault (The Yellow Kid, 1896) a R. Dirks (The Katzenjammer Kid, 1897). V dlhjej histórii k. figurujú desiatky mien zručných kresliarov, ktorí stvorili humorné postavy a postavičky. V rozpätí r. 1905–1914 kreslil W. McCay seriál Little Nemo, G. Herriman Krazy Kata (1916–1944), v 20. r. sa z filmového plátna dostali na stránky časopisov postavičky W. Disneyho Mickey Mouse a Dag Donald. Nového hrdinu s výnimočnými vlastnosťami uviedli r. 1938 na scénu J. Spiegel a J. Schuster pod menom Superman, z dielne B. Kaneho vyšiel Batman a J.-C. Forest stvoril ženskú k. postavu Barbarella. V 60. r. sa k. dostáva do pozornosti umelcov → pop-artu, ktorí sa zaujímali o triviálne prejavy masovej kultúry. Nadväzujúc na dadaizmus, najmä → readymade M. Duchampa (1887–1968), privlastnili si obrazový svet populárnej mestskej kultúry, s ktorým pracovali ako s nájdeným predmetom neutrálnej estetickej kvality. Formálnu stránku k. začal v raných 60. r. využívať vo svojej tvorbe predovšetkým R. Lichtenstein (1923–1997). Jeho obrazy, najčastejšie maľované v čierno-bielej farebnej škále alebo primárnymi farbami, vznikli niekoľkonásobným zväčšovaním k. predloh. Ku k. pristupoval ako

k. surovému materiálu, ktorý analyzoval z hľadiska jeho grafických kvalít a transformoval ho do svojho vlastného štýlu (napr. typický bodkovaný raster). Prvých šesť veľkoformátových olejomaľieb urobil r. 1961, neskôr vytváral tematizované série, ktorých námetom sa stali napr. domáce predmety, potraviny, vojna a násilie alebo science-fiction. V období 1960–1970 použil techniku odvodenú z analýzy k. na sériu reprodukcii majstrovských diel klasikov moderného umenia (Cézanna, Matissa, Légera, Mondriana). Ku k. predlohám sa vrátil r. 1988 v sérii Reflexie. Maľby inšpirované k. vytváral od r. 1960 aj A. Warhol (1928–1987). Zväčšené výrezy obľúbených k. (napr. Superman, Dick Tracy) premietal na plátno a v hrubých črtách ich premaľoval na podklad. Roku 1961 ich vystavil ako





Martin Knut: Bez názvu, 1991-1992

dekorácie výkladnej skrine v obchodnom dome Bonwit Teller v New Yorku. Po tom, ako sa zoznámil s k. tvorbou R. Lichtensteina, túto líniu svojej tvorby ukončil. Inšpirácia k. sa v 60. r. objavuje súčasne u ďalších amerických a európskych umelcov. Maľba E. Ruschu (1937) s názvom Dublin (1960) je považovaná za vôbec prvú pop-artovú prácu s priamym → citátom k. a M. Ramos (1935) sa stal známym obrazmi s typickými k. postavami Superman a Batman, ktoré prezentoval ako hrdinov súčasnej mytológie. Francúzi H. Téliémaque (1937) a B. Rancillac (1931) transformovali formu k. a ikony pop-artu do osobitého naratívneho jazyka maľby a tento aspekt k. dominoval aj vo veľkoformátových obrazoch O. Fahlströma (1928-1976). V nasledujúcej dekáde 70. r., počas ktorej na euro-americkú scénu

dominovalo → konceptuálne umenie, predchádzajúci záujem o masovú kultúru vystriedal chladný odstup. Ikonografia pop-artu sa opäť vrátila do pozornosti až s nástupom mladšej generácie umelcov hlásiacich sa o slovo v 80. r. Na rozdiel od 60. r., keď bol k. priamym zdrojom výtvarnej inšpirácie, mladší umelci k nemu zaujímajú postoj prostredníctvom stratégie → aproprácie. M. Bidlo (1953) robí s odstupom dvadsiatich deviatich rokov repliku Supermana A. Warhola (Nie Warhol, 1989) a v tvorbe J. Schnabela (1951) a D. Salleho (1952) je k. súčasťou nesúrodých obrazových fragmentov prevzatých z rôznych kontextov. Emblematica k. sa objavuje aj v okruhu umelcov → grafity (K. Haringa, J.-M. Basquiata) a v tradícii pop-artu pokračovali umelci neopopu, ktorí zväčša patrili k bývalým Warholovým asistentom (R. Cutron a M. Lancaster).

Na Slovensku je za zakladateľa klasického k. považovaný Jozef Schek (vl. menom Babušek). Vytvoril humornú postavičku Jožinka, ktorého príbehy vychádzali v r. 1965-1988 v časopise Roháč. Pre toto periodikum pracovala aj Božena Plocháňová, známa seriálmi príbehov Billa a Mary.

Kon. 60. r. vychádzajú prvé k. zošity prebraté zo zahraničia (napr. Tarzan, Buffalo Bill, vyd. VSS Bratislava) a v mnohých novinách a časopisoch sa objavujú k. v pokračovanie (napr. Rip Korby a Cisco Kid v Smene). V 70. r. nastáva v produkcii k. útlm a v tradícii kreslených seriálov pokračuje predovšetkým časopis Kamarál (napr. Prakovníček Jozefa Cesnaka, Traja cestovatelia Stana Dusika, Kamko a Kamka Pavla Moravčika). Oživenie nastáva s uvoľnením celkovej politickej situácie kon. 80. r., kedy sa objavujú nové mená kresliarov (Ladislav Csurma, Juraj Maxon, Jozef Gierli-Danglár). Po r. 1989 vznikajú špecializované k. časopisy (K.O.Mix, Jupílik, Mix Comics, Bublínky a pod.) a súčasne sa obnovuje vydávanie k. zošitov zahraničnej proveniencie

BLA  
BLA

(Teenage Mutant Hero Turtles, Micky Mouse, Tom a Jerry, ale aj klasický príbeh Ripa Korbyho), ako aj domácej produkcie (Danglárov Klaushouse, Nad Tatrou sa blýska kresliara Dušana Blažeka a pod.). V r. 1992 zorganizovalo Združenie autorov komiksu výstavu Comic x 5 (Blažek, Csiba, Maxon, Dubnický, Regitko), ktorá sa prvý raz v histórii uskutočnila na pôde umeleckej galérie (ŠG Nitra).



Jozef Giertl-Danglár: *The body language*, 1993

Stieranie hraníc medzi vysokým umením a masovou kultúrou, tak ako ho poznáme z tvorby reprezentantov euroamerického → pop-artu, nenašlo na Slovensku dostatočne živnú pôdu. V nerozvinutej konzumnej spoločnosti, ktorá trpela skôr permanentným nedostatkom ako prebytkom tovarov, a platí to i v súvislosti s dostupnosťou samotných k., je priama inšpirácia jeho estetikou skôr výnimkou, ako pravidlom. Potvrdzujú to aj ojedinelé práce Vladimíra Havrillu (1943) z neskorých 60. r., v ktorých cielene využíval k. tvaroslovie, ale aj princíp rozkreslených sekvencií súvisiacich s k. naráciou. Reflexia k. sa v tomto období objavuje častejšie v podobe nepriamych odkazov a narážok. Takou bola inštalácia Pochta Lichtensteinovi, ktorú pre 1. otvorený ateliér (1970) vytvorila trojica výtvarníkov – Marián Mudroch (1945), Vilam Jakubik (1945) a Vladimír Kordoš (1945). Vladimír Kordoš si privlastnil k. postavčku Barbarella aj v inej práci. Jej genéza vypovedá o politických tlakoch, ktoré nastali po okupácii Československa r. 1968 a po nástupe tzv. → normalizácie zač. 70. r. Ako technický redaktor časopisu Život sa r. 1972 dozvedel o likvidácii štočkov zakázaného k. seriálu Barbarella. Drobné kovové platničky z pozlátenej medi, ktoré zachránil pred likvidáciou z miestneho kovošrotu, prezentoval v tradícii Duchampovho čistého → readymade. Neskôr, r. 1979, pripravil pre Posun Dezidera Tótha (1947) interpretáciu reprodukcie Scherza F. von Stucka, do ktorej vmontoval texty z knihy O. H.

Proutyho na spôsob k. obláčikov. Vofná inšpirácia k. sa objavuje v 80. a 90. r. v tvorbe mladšej generácie, ktorá v rámci → postmoderného eklekticismu a synkretizmu preberala formálne prvky z rôznych, často kontroverzných výtvarných žánrov a štýlov. Poetiku jednoduchých k. kresieb, ako aj naratívnosť a seriálové opakovanie, môžeme dať do vofnej súvislosti s maľbami a kresbami Mateja Knuta (1964). K. využitý v kontexte poetiky paradoxu charakterizuje časť tvorby Marka Blaža (1972) a Cyriila Blaža (1970).



Cyriil Blažo: *Druhy vyskakovacích kopov*, 1993

Lit.: Livingstone, M.: Pop Art, London 1990. McLuhan, M.: Jak rozumět médiim, Praha 1991. Waldmanová, D.: Collage, Assemblage, and The Found Object. Harry N. Abrams, INC, New York 1992. Hrych, E.: Dějiny světového humoru, Praha 1994. Mráz, F.: Komiks. ŠPÚ, Bratislava 1998. Balogh, J.: Raz dávno pred Danglerom. Diplomová práca. VŠVU, Bratislava 1998/1999.

Jana Geržová



Vladimír Kordoš: Pocta Césarovi, 1970

stláčaním automobilových karosérii do rôznofarebných blokov pomocou hydraulického lisu. Césarove k. sú materializovaním ideí nového realizmu, o ktorých hovoril P. Restany, zdôrazňujúc hľadanie *nového zmyslu prírody, našej súčasnej, industriálnej, mechanickej, reklamnej prírody* (Restany, P.: *La réalité dépasse la fiction*. Paris 1961). Prvý raz boli vystavené na májovom Salóne v Paríži r. 1960, kde vyvolali búrlivé reakcie. Neskôr z nich vytváral miniatúrne repliky zo zlata, alebo ich prezentoval v monumentálnych rozmeroch, ako na poslednej individuálnej výstave na pôde národného pavilónu Francúzska počas benátskeho Bienále r. 1995.

Na Slovensku nenašla táto technika priamu odozvu. Objavuje sa skôr výnimočne, ako v prípade Vladimíra Kordoša (1945) a jeho Pocty Césarovi (1970), ktorú vytvoril pre 1. otvorený ateliér. Zatiaľ čo Césarove kompresie reagovali na konzumný spôsob života Západu, kde ponuka prevyšovala dopyt, Kordoš na získanie stoviek plechoviek od coca-coly musel vynaložiť veľké úsilie, pretože v tom čase bol jeden z najmasovejších výrobkov Západu na Slovensku luxusným tovarom. V Kordošovej akcii sa popri obdive francúzskeho autora a snahe inovovať jeho postup pridaním magnetofónovej pásky s autentickým zvukom čistenia, umývania a lisovania plechoviek, objavuje aj prvok humoru a recesie.

Lit.: Cabanne, P.: César, par César. 1971. Hazan, F. (ed.): *Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia*. Tatran, Bratislava 1973. Atkins, R.: *Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*. New York 1990.

Jana Geržová

KONCEPTUÁLNA FOTOGRAFIA  
→ KONCEPTUÁLNE UMENIE

KONCEPTUÁLNA POÉZIA  
→ EXPERIMENTÁLNA POÉZIA

KOMPRESIA (fr. *comprimere* stlačiť), syn. presáž

Autorská technika francúzskeho sochára Césara (vl. menom César Baldaccini, 1921–1998), jedného z výrazných predstaviteľov → nového realizmu. K. charakterizuje jednu líniu Césarovej tvorby, ktorú autor kontinuálne rozvíjal od raných 60. r. Po predchádzajúcich skúsenostiach so zvráňaním rôznorodého kovového odpadu (tzv. amalgámové obdobie) začal r. 1960 so sériou objektov – Kompresii, ktoré vytváral

DOVOLEJÚ SI VÁS  
POZVAŤ K ÚČASTI NA

HAPPSOC

BRATISLAVA 2.-8. MÁJ 1965\*

TRVANIE: 2-8. mája 1965

1. prvá zbierka Bratislava 2. mája 1965
2. druhá zbierka Bratislava 3. mája 1965
3. tretia zbierka Bratislava 4. mája 1965
4. štvrtá zbierka Bratislava 5. mája 1965
5. piana zbierka Bratislava 6. mája 1965
6. šiesta zbierka Bratislava 7. mája 1965
7. siedma zbierka Bratislava 8. mája 1965

## OBJEKTY

1. Jazyk	130,936
2. Hlas	128,727
3. Pa	69,592
4. Čas + prejavníci/	18,009
5. Bábky	165,236
6. Polnôhospodárske uveličenie	22
7. Pravidelové sudov	425
8. Byty	64,725
9. Uveličenie v bytoch	40,070
10. „... samo bytov	94
11. „Porany obzretelne	2,505
12. „... plynové	37,806
13. Jazyky	35,050
14. Očividnosť	17,514
15. Očísli Bratislava	1
16. Road	1
17. Titulaj v Bratislave	1
18. Počítanie jazyk	142,090
19. Titulovanie antény	179,724
20. Cankariv	6
21. Titulaj	1,000,801
22. O uveličenie ochotníkov	9
* Titulaj, sudov, obzretelne, vzá. vzhledy, troska- nauy, písanie stroje, rádka, obchody, knôžička, vzostanie atd.	



KONCEPTUÁLNE UMENIE, KONCEPTUALIZMUS (angl. *conceptual art, concept art, concept* pojem, *art* umenie), syn. projektové umenie, informačné umenie

Medzinárodné hnutie vznikajúce v pol. 60. r. na pôde Spojených štátov amerických, ktoré povýšilo na *najdôležitejší aspekt umeleckej práce myšlienku, alebo koncept* autora (LeWitt, S.: Poznámky o konceptuálnom umení. Profil 1994, č. 8-9-10, s. 30). Oproti prevládajúcemu perceptuálnemu umeniu *primárne určenému na podráždenie oka*, bol artikulovaný nový model umenia, postavený na príťažlivosť samotnej myšlienky, vedome sa hlásiaci k tézám M. Duchampa (1887-1968), ktorý v predstihu niekoľkých desaťročí ohlasoval názor, že umenie existuje predovšetkým ako zámer autora (*art as idea*). Toto východisko k. u. znamenalo nielen odmietnutie tradičného, unikátneho umeleckého objektu, ale v najradikálnejších prejavoch i zrieknutie sa výtarnej materializácie umeleckého diela, ktoré je alternovane písaným záznamom, číselnou štruktúrou, jednoduchým náčrtom, plánom, mapou, fotografiou, filmom a videom, ale predovšetkým samotným jazykom (textom). K. u. prinieslo novú formu umenia, ktorá môže existovať iba v myšli autoru a vyžaduje od diváka špeciálny druh pozornosti a mentálnej spoluúčasti (napr. umelecké dielo existujúce iba ako návod, vznik obrazu riadený tetelonicke, výstava existujúca len ako katalóg). Kritička a teoretička umenia L. Lippardová v eseji pre Art International (február 1968) hovorí o *dematerializácii umenia*, ktorá sa stala jedným z výrazných atribútov k. u. a J. Kosuth, jeden z najvýznamnejších umelcov tejto tendencie, zdôrazňuje presun *od perceptualizmu ku konceptualizmu*, ktorý je *presunom od fyzického k mentálnemu* (Arts Magazine, február 1969). V tomto zmysle nie je k. u. tradičným slohovým prejavom, ale tendenciou, ktorá priniesla radikálne nový spôsob uvažovania o charaktere umenia, podobne, ako viaceré príbuzné súdobé tendencie → procesuálne umenie, → umenie v krajine, → body-art. Termin sa etabloval po tom, ako r. 1967 publikoval minimalista S. LeWitt (1928) Odstavce o konceptuálnom umení v časopise Artforum a r. 1969 Myšlienky o konceptuálnom



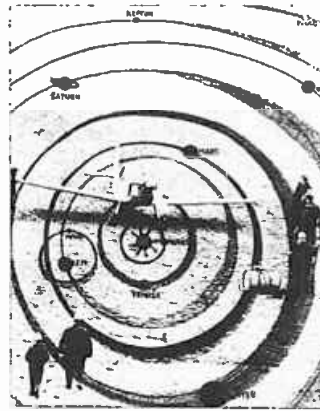
umení. Pred S. LeWittom sa termin k. u. objavuje zač. 60. r. u kalifornského umelca E. Kienhoza (1927–1994), konceptuálne metódy predznamenáva aj W. de Maria (1935) v texte nazvanom *Bezúčelová práca* z r. 1960 a r. 1961 hovorí o k. u. vo svojej eseji *Pojmové umenie (Concept Art)* H. Flynt. Východisko k. u. sa hľadá v postojoch M. Duchampa, ktorého → *readymades* (hotové, konfekčné predmety) radikálne spochybnili predstavu o originalite umeleckého diela a pozícii tvorcu. Za protokonceptuálne diela môžeme označiť niektoré práce → neodadaistov, ktorí v neskorých 50. r. nadviazali na M. Duchampa. Ide predovšetkým o Vygumovanú kresbu R. Rauschenberga (1925) z r. 1953, ktorá vznikla odstránením originálnej kresby W. de Kooninga, *Portrét Iris Clertovej*, existujúci len ako textové tvrdenie, alebo niektoré aktivity Y. Kleina (1928–1962) z okruhu francúzskeho → nového realizmu a talianskeho umelca P. Manzoniho (1933–1963). Po r. 1966 sa k. u. dostáva z pozície alternatívneho umeleckého prejavu do centra umeleckého diania. Prvé významné výstavy k. u. organizoval americký galerista S. Siegelau, ktorý v duchu k. u. experimentoval so samotnou formou výstav tak, že ju redukoval iba na prezentáciu diel prostredníctvom katalógu (Január 5–31, 1969). V r. 1969 predstavil v New Yorku tvorbu štyroch autorov: R. Barryho (1936), D. Hueblera (1924), J. Kosutha (1945) a L. Weinera (1942) na výstave, ktorá sa považuje za prvú prezentáciu k. u. V priebehu 60. r. získava filozofia hnutia širokú odozvu vo svete. V r. 1968 založili britskí umelci T. Atkinson, D. Bainbridge, M. Baldwin a H. Hurrell skupinu *Art & Language* a o rok neskôr časopis a nakladateľstvo rovnakého názvu, s ktorým spolupracoval aj J. Kosuth. Konceptuálny charakter majú práce M. Bochnera (1940), O. Kawaru (1933), ako aj H. Haackeho (1936). Vo Francúzsku patrí k protagonistom k. u. skupina *BMPT* (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), v Nemecku H. Darbovenová (1941), v Holandsku J. Dibbets (1941), ale tiež pôvodom poľský autor R. Opalka (1931). Niekoľko dôležitých výstav sa uskutočnilo v koncepcii kurátora H. Szeemanna, z nich najvýznamnejšia r. 1969 pod názvom *Keď sa postoje stanú formou (When Attitudes Become Form)* v Berne. Ďalšie kľúčové projekty sa realizovali r. 1970 v New Yorku, v Múzeu moderného umenia pod názvom *Information* a v Jewish Museum pod hlavičkou *Software*. Jednou z fažiskových postáv k. u., a to predovšetkým vzhľadom na vývoj na Slovensku, je

Američan J. Kosuth. Už od pol. 60. r. sa zaoberal skúmaním vzťahu medzi reálnym predmetom a jeho ideou, pričom v tomto procese umeleckej emancipácie idey zohrával dôležitú úlohu samotný jazyk. Prvú fázu Kosuthovej tvorby (tzv. *protoinvestigations* – predvýskumy) charakterizujú projekty, ako napr. *Jedna a tri stoličky*, 1965, *Jedna a tri police*, 1965, založené na prezentácii fotokópie slovníkovej definície predmetu, ku ktorej bola priradená fotografia predmetu a nako-



Július Koller: *More*, 1963–1964

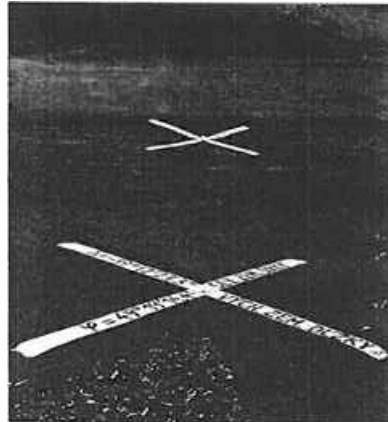
niec sám reálny predmet. Neskôr vytvára čisté textové zostavy rôznych definícií toho istého pojmu (Umenie ako idea ako idea, 1967, Umenie ako idea: Nič, 1968), čím začína sériu tzv. výskumov (*investigations*), ktorú ukončil r. 1973 Deviatym výskumom. V r. 1969 publikuje dôležitú esej Umenie po filozofii. Ako dominantná umelecká tendencia sa k. u. udržalo do pol. 70. r. 20. st. V súčasnosti sa tento termín používa v širšom význame a zastrešuje rôznorodé umelecké aktivity, ktoré majú mentálnu povahu, pracujú s textom, ale sa nezriekajú materializácie umenia (M. Kellyová, 1941, J. Holzerová, 1950, B. Krugerová, 1945 a ďalší). Od zač. 80. r. je v tvorbe samotného J. Kosutha evidentný zvýšený záujem



Stanislav Filko: Formilny sivechnej susisty, 1966-1969

o materializáciu svojich inštalácií, ktorých rad začínal manipuláciou textov S. Freuda (Zero Not) a vyvrcholil jeho participáciou na Documente 9. v Kasseli r. 1992. Významné postavenie v rámci k. u. má fotografia. Na jednej strane existuje ako špecifický spôsob → dokumentácie (záznamu a archivácie) umenia, ktoré je vo svojej podstate dematerializované. Na druhej strane sa prezentuje ako čistá k. fotografia, ktorú charakterizuje striktné obmedzenie subjektívnych výrazových priestorov. Zdôraznenie objektívnej stránky fotografie a sledovanie vlastnej k.j stratégie je typické pre tvorbu nemeckej manželskej dvojice B. a H. Becherovcov (1931, 1934). Redukcia skúmaných tém, vytváranie fotografických seriálov za účelom porovnávania, je typické aj pre generáciu mladších nemeckých umelcov, T. Strutha (1954), T. Ruffa (1958) a G. Forga (1952).

Na Slovensku našlo k. u. veľmi silnú odozvu napriek tomu, že informácie o tejto tendencii boli len sporadické a po r. 1968 s nástupom tzv. → normalizácie aj ťažko dostupné. Prvé práce k. charakteru sa objavujú už veľmi skoro, v pol. 60. r., takmer paralelne s ranými prejavmi k. u. vo svete. Na rozdiel od koncentrovanej podoby amerického k. u., typickým znakom nášho prostredia je určitý synkretizmus. Alex Mlynárčik (1934) a Stanislav Filko (1937), ktorí r. 1965 prezentovali prvú k. p. v podobe dvoch *sociologických happeningov* (Happsoc I., Happsoc II.), vyvíjali paralelné aktivity v ďalších dobovo aktuálnych tendenciách (→ environmentoch, rôznych formách → akčného umenia a ich prepojením s → gralitmi alebo → apropráciou a pod.). Happsoc I. (Bratislava 2.-8. mája 1965) a Happsoc II. (7 dní stvorenia) boli postavené na privlastnení reality a prezentovaní nájdenej skutočnosti (napr. mesto Bratislava), ktorá je ukázaná v nematerializovanej podobe, vo forme textového oznamu. Význam tejto ranej formy k. u. spočíva v tom, že



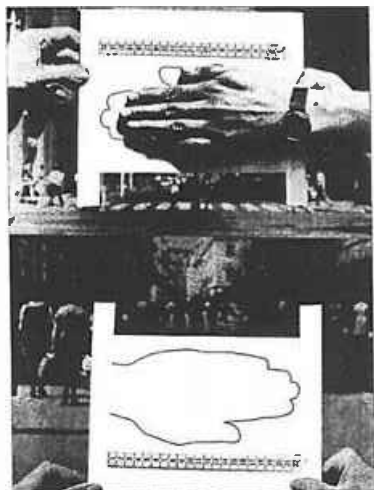
Rudolf Sikora. Pocta priesečníku poludnika  $\lambda = 19^{\circ}12'3''$  a rovnobežky  $\phi = 49^{\circ}19'14,4''$ , 1971



autori si boli plne vedomi zmyslu toho, čo robia (Mlynárčik, A. In: Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Samizdat. Bratislava 1979, s. 137) a svoje postoje artikulovali v samostatnom manifeste Čo je happsoc? (1. máj 1965, spolu s teoretičkou Zitou Kostrovou). Polohu čistého k. u. ďalej rozvíjal len Stanislav Filko (napr. manifest Plan projekt art z r. 1968–1969), napriek tomu sú k. východiská silne prítomné aj v ďalšej akčnej tvorbe Alexa Mlynárčika. Obidvaja umelci boli prezentovaní na významných medzi-

národných výstavách k. u., Stanislav Filko na výstave Plane und Projekte als Kunst (Bern, Kunsthalle, 1969) a Alex Mlynárčik na výstave Art Concepts from Europe (Galéria Bonino, New York, Buenos Aires, Rio de Janeiro 1970), pričom P. Restany píše o Mlynárčikovom diele už r. 1966 ako o *pionierskom a priekopníckom pre vývin konceptu a performancie* (Matušík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. PGU, Žilina 1994, s. 30). Od kon. 60. r. sa k. u. v spojení s akčným umením objavuje v tvorbe multimediálnych autorov, Milana Adamčiaka (1946) a Róberta Cypricha (1951–1996). Ich viaceré projekty boli prezentované na medzinárodných podujatiach, predovšetkým to bola participácia Róberta Cypricha na Penatbox (Miláno 1969) alebo na spominatej výstave Art Concepts from Europe (1970). V kontexte prevažne akčnej tvorby sa objavuje niekoľko k. prác aj u Vladimíra Popoviča (1939), ktoré majú formu zošitov s prevládajúcimi textami (Projekt oblečená Mája, 1967), alebo podobu projektov (Obrazy pre galériu, 1970). V pol. 60. r. sa inklinácia ku k. u. objavuje aj u ďalších domácich autorov. V r. 1965 uskutočnil Peter Bartoš (1938) privátnu akciu – rozdávanie školských obrazov, ex post hodnotenú ako predznamenanie jeho cesty ku k. a akčnému (Matušík, R.), ktoré sa naplno uplatnilo v 70. r. Dodatočne a nepresne je s k. u. spájaná aj jedna línia ranej tvorby Júliusa Kollera (1939). Použitie nápisu v obraze More (1964), ako vysvetľuje R. Matušik, musíme skôr vyvodíť z autorovho *obdivu k dadaizmu a z rovinovej relácii obraz-písmo v kubizme či futurizme*, pričom zásadný obrat v jeho tvorbe smerom ku k. u. je doložitelný až od r. 1968 (Matušík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. PGU, Žilina 1994, s. 27). Špecifickou skupinou, ktorá je svojou formou blízka k. u., sú textové oznamy, v domácom umení veľmi rozšírené. Okrem zakladateľského významu Happsoču z r. 1965, na ktorý nadviazali a smerom k akcii rozšírili Alex Mlynárčik s Róbertom Cyprichom v Záhradách kontemplácie (1970), sú to početné práce Júliusa Kollera (Antihappening, 1965, Permanentka /Šokializmu/, 1968, Nepozvánka na nevýstavu, 1969, Ume? nie!, 1970, Nedoraz umenie, 1970), ktoré viac ako na k. u. odkazujú na tradíciu dadaizmu, → neodadaizmu a → Fluxusu. Výrazná k. tvorby nastáva u nás zač. 70. r. v prostredí formujúcej sa → neoficiálnej výtvarnej scény a jej protagonistami sa stávajú mladší umelci, medzi ktorými dominuje Rudolf Sikora (1946). Už počas štúdií začal pracovať so špecifickým druhom informácií (topografickými náčrtmi, mapami a plánmi), ktoré zužitkoval v prvom cykle Topografie (1969). V cykloch Rezy civi-

lizáciu (1972), Čas...priestor (1971-1974), Habitat (1975) alebo Pyramídy (1976-1977) si kladol naliehavé otázky o prítomnosti a budúcnosti ľudskej civilizácie, pričom používal prostriedky blízke jazyku štatistiky. Celou jeho tvorbou sa ťahá paralelný záujem o oblasť vedy. Výrazne sa zaujíma o kozmológiu, ktorú transponoval v cykle Sústreďenie energií (1976-1980). Dôležité sú projekty zo zač. 70. r., v ktorých sa presúva ťažisko z akčného (Z mesta von, 1970, fotodokumentáciu tejto akcie použil na obálku svojej knihy Aktuele Kunst aus Ost-Europa, K. Groh, r. 1972), na k. (Pocta priesečníku poludníka a rovnobežky, 1971). Bol iniciátorom viacerých skupinových aktivít, ktoré vznikali zač. 70. r. a mali k. povahu: Dotazník UFO, 1972 (Filko, Koller, Gazdik, Sikora), Čas I., Čas II., 1973 (Sikora, Koller, Filko, Laky, Zavarský). Z mladších autorov sa k čistým polohám k. u. dopracovala dvojica Miloš Laky (1948-1975) a Ján Zavarský (1948), predovšetkým cyklom Antropomorfitické merania (1972-1973), aby sa od tejto tendencie odvrátila projektom Biely priestor v bielom priestore (1973-1974, spoločne so Stanislavom Filkom), ktorý bol už polemikou s k. u. Špecifickú podobu k. u. má tvorba Dezidera Tótha (1947), predovšetkým v tých polohách, kde sa križuje s → vizuálnou poéziou (Nočné spoje, 1976), → grafickými partitúrami (Partitúry, 1976-1978), alebo s → akčným umením (cyklus Ochrana prírody, od r. 1970). S akčným umením je prepojený aj k. Michala Kerna (1938-1994) a mladšieho Lubomíra Ďurčeka (1948). V tvorbe Michala Kerna, je príklon ku k. u. evidentný po pol. 70. r. Okrem čisto k. Gravitácie (1976), objavujú sa akčné práce sprevádzané nákresem (Hra s kockami, 1975, Dva obrazy v jednom, 1978), alebo fotodokumentácia súkromných akcií v prírode (Vytvoril som líniu sám sebou, svojím telom..., 1982), ktoré môžu mať i povahu návo-  
du. Ďalšou skupinou sú k. fotografie dokumentujúce Kernov vzťah k prírode, v ktorom dominuje pokora a vyhľadávanie, alebo inscenovanie elementárnych situácií (cyklus Lopúchy, 1979, Dvojité zrkadlenie, 1978, Našiel som tento tieň, 1980). Špecifickou podskupinou domáceho k. sú vizionárske architektonické projekty (Aix Mlynárčik, Jozef Jankovič) a návrhy fiktívnych pomníkov (Jozef Jankovič, Juraj Meliš). Výrazný vplyv k. u. pretrváva na Slovensku až do súčasnosti. Objavuje sa v stratégiách → výtvarnej interpretácie, postmodernej → citácie a → aproprácie, ako aj v tendenciách → neokonceptuálneho umenia 90. r. Prvá kriticko-teoretická reflexia k. u. na Slovensku bola zaradená do samizdatovej publikácie Tomáša Štrausa Slovenský variant moderny (Bratislava, 1979). Dianie na domácej scéne vrátane k. u. mapoval od 60. r. Radislav Matuščík a od zač. 70. r. aj brniansky k. autor a kritik Jiří Valoch. Výber slovenského k. u. (Peter Bartoš, Stanislav Filko, Jozef Jankovič, Július Koller, Juraj Meliš, Alex Mlynárčik) bol prezentovaný na medzinárodnej výstave Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s (Queens Museum of Art, New York 1999).



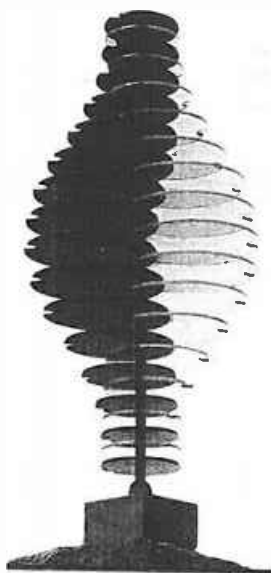
Miloš Laky - Ján Zavarský: Antropomorfitické merania, 1972-1973

Lit.: Meyerová, U.: *Conceptual Art*. New York 1972. Baltcock, G.: *Idea Art: A Critical Anthology*. New York 1973. Štraus, T.: *Slovenský variant moderny*. Samizdat, Bratislava 1979. (Pallas, Bratislava 1992). Šrp, K.: *Minimal & Earth & Concept Art*. Jazzová sekcia, Praha 1982. Kosuth, J.: *Art after Philosophy and After*. *Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, Massachusetts 1991. Smith, R.: *Conceptual Art*. In: Siangos, N. (ed.): *Concepts of Modern Art*. Thames and Hudson. London 1994. Matuščík, R.: ...predtým. *Prekročenie hraníc: 1964-1971*. PGU, Žilina 1994.

Jana Geržová

## KONKRÉTNA POÉZIA

### → EXPERIMENTÁLNA POÉZIA



Štefan Belohradský:  
Vretno IV., 1965

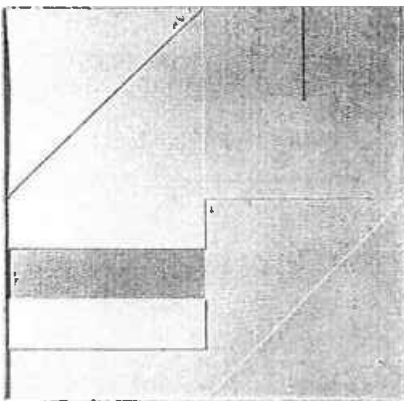
## KONKRÉTNE UMENIE, KONKRETIZMUS ( lat. *concretus* skutočný, hmotný, fr. *art concret*)

K. u. je samostatná odnož umenia novej geometrie, podmienená a podnietená širokým rozvojom konštruktívne orientovaného umenia po r. 1945 (kinetické umenie, svetelno-kinetické umenie a programované umenie, skupiny GRAV /Paríž/, T /Miláno/, N /Padova/, hnutie ZERO atď.). Pojem k. u. je odvodený od termínu konkrétia, ktorý r. 1918 použil H. Arp na označenie špecifických obrazových predstáv nesúvisiacich s viditeľným svetom. Po H. Arpovi tento pojem precizoval T. van Doesburg (Manifest konkrétneho umenia, Paríž, 1930). Rozlišuje pojem k. u. od → abstraktného umenia; konkrétne *prírodné* (od ktorého sa abstrahuje) od *umelého*, ktoré realizuje svoje vízie čisto výtvarnými prostriedkami; *prírodnú formu* od *duchovnej formy*. Podobne M. Bill (r. 1944 organizoval výstavu *Konkrete Kunst* v Kunsthalle v Bazileji) definoval k. u. ako *umenie, ktoré spredmetňuje rýdzo umeleckými prostriedkami abstraktné myšlienky ako také a tým spôsobom vytvára nové predmety* (Klivar, M.: *Estetika Maxe Billa*. *Estetika*, 25, 1987, č. 4, s. 234-235), umenie, ktorého cieľom je vyvinúť predmety duchovnej potreby podobné tým predmetom, ktoré človek vytvoril na uspokojenie svojich materiálnych potrieb. Prostredníctvom konkrétnej maľby a sochárstva tak vznikajú útvary, ktoré mož-

no vnímať ako predmetné. Na základe duchovnej tvorivej koncepcie, ktorej výrazovými prostriedkami sú farba, svetlo, pohyb, objem a priestor, vzniká nová realita v podobe nových predmetov. Konkréta, ako základ k. u., sú existujúce viditeľné a hmatateľné objekty, ktoré zviditeľňujú myšlienky a vzťahy.

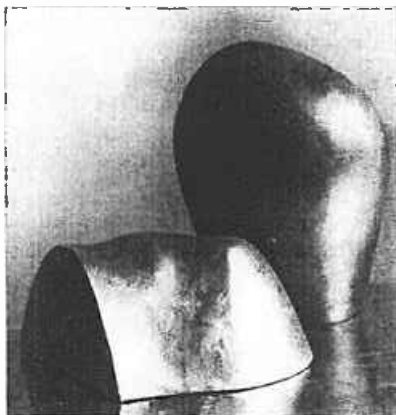
V Čechách a na Slovensku sa k. u. rozšírilo v 60. r. prostredníctvom aktivít Klubu konkretistov (KK). V apríli 1967 vznikla pražská sekcia KK, ustanovujúce valné zhromaždenie, na ktorom sa zúčastnilo 25 zakladajúcich členov z Prahy, Brna, Ostravy a Bratislavy sa konalo 14. 1. 1968 v Jihlave. KK poskytol programovú a organizačnú základňu názorovo spriazneným českým a slovenským výtvarníkom, ktorí sa od zač. 60. r. zriekli ilustratívnej, zobrazujúcej funkcie výtvarného diela a v programe → novej geometrie hľadali nový substanciálny i myšlienkový poriadok výtvarnej reči kompatibilnej so svetom modernej civilizácie, jej technickým a technologickým pokrokom. Program hnutia formuloval A. Pohrbný (v úvodoch katalógov výstav KK

v Jihlave, 1968, Karlových Varoch, 1969). Jeho východiskom bola pozitívna vizia života založeného na viere v pokrok modernej civilizácie, vedy a techniky, pokus prebudovať systém sveta pomocou a prostredníctvom nových umeleckých foriem – konkrét – novostvorených predmetov estetickej fascinácie. Základným výrazovým kódom k. u. sa stali geometrické princípy, spojenie s matematikou, programovaním a exaktnými vedami. V rovine tvorby k. u. podnietilo integráciu výtvarných druhov, prenikanie disciplín. Architektúra bola projektovaná ako socha a vice versa,

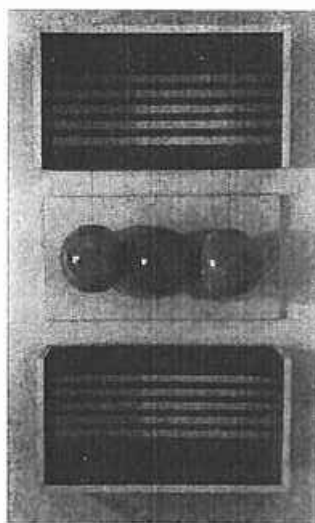


Eduard Antal: Kompozícia VII., 1969

obraz sa premieňal na plastiku, architektúra vstupovala do obrazu, obraz sa stával prostredím, projektom, básňou, akciou. V sektore priestorovej, interdisciplinárnej tvorby definoval A. Pohribný 10 základných tendencií: 1. jednoduchá archetypická štruktúra, 2. primárne štruktúry, 3. kompozície geometrických znakov a štruktúr, 4. konkrétna a vizuálna poézia, 5. exaktné programované alebo systematické asémantické umenie, 6. výskumy elementov a fenoménov, 7. koncept a process art, 8. metaobjekty, inštrumenty a aparatúry s radikálnym zapojením konzumenta, 9. zóna metaarchitektúry, inštalácií a environmentu, 10. akcie a performance. Manifestačným nástupom KK sa stala prvá prehliadka v Jihlave (1968), kde sa popri 26 členoch KK predstavili hostia z domova a zo zahraničia (A. Calder, R. Guarneri, F. Morellet, B. Riley, G. Wise, P. Sedgley, A. Hill, H. Gekeler, G. von Graevenitz, H. de Vries, J. Oda a ďalší). Otvorila krátke obdobie intenzívneho života, medzinárodných kontaktov a konfrontácií na vyše dvoch desiatkach výstav doma a v zahraničí (1968 – Jihlava, Žilina, Praha, Štuttgart, 1969 – Karlove Vary, Olomouc, Bratislava, Biberach, Záhreb, Florencia, Rím, Benátky, Turín, Neapol, Nijmegen, Viedeň, 1970 – Brno, 1971 – Frankfurt nad Mohanom). Zač. 70. r. priniesol útlm aktivity KK, ktorý bol spôsobený ideologickými zásahmi a nástupom normalizácie a nesúvisel s útlmom k. u. na medzinárodnej scéne. K. u. bolo odmietnuté ako *bezobsažné, formalistické umenie buržoáznej proveniencie*. Zo Slovenska sa na činnosti KK podieľali viaceri autori, v ktorých tvorbe našli svoj odraz výrazové a ideové princípy k. u., ako teoretička spolupracovala Ľuba Belohradská. Na podnetoch k. u. vybudoval kontinuálny celoživotný program Eduard Antal (1929), zaoberajúci sa výtvarným výskumom sústredeným do bieleho priestoru nízkeho reliéfu – objektu. Vytváral čisté geometrické kompozície – obrazy, ktoré budoval



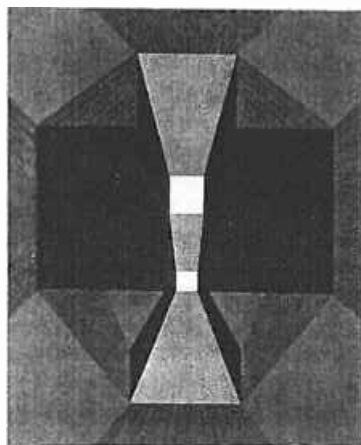
Mária Bartuszová: Variabilná plastika, 1966



Jarmila Čihánková:  
Malé hracie prostredie, 1969

ako autonómne vizuálne štruktúry. Juraj Bartusz (1933) v období dočasného zblíženia sa s k. u. experimentoval v reflexných reliéfoch s kinetickými efektmi vznikajúcimi vzájomným prenikaním elementárnych geometrických prvkov, v ktorých tematizoval napätie a konflikt univerzálnych elementov, resp. buďoval priestorové objekty permutačným vrstvením doskovitých tvarov (neskôr v časopriestorových postavách zo zač. 70. r. ako jeden z prvých programovo využil počítač a eliminoval podiel autorského subjektu). V ďalších prácach ho jednoduchosť elementárnych geometrických foriem priviedla kon. 60. r. na prah → minimalistického umenia. Inú, organickejšiu verziu k. u., predstavuje kon. 60. r. tvorba sochárky Márie Bartuszovej (1936–1996), ktorú A. Pohribný definoval ako *iracionálny konkretizmus*. Prvky striktnej geometrickosti sa u nej prelínali s prirodzene plynulým hravým a mäkkým rozvíjaním tvaru. K ústredným predstaviteľom konkretizmu, kto-

ry si v celoživotnom programe osvojil estetiku k. u., patrí Štefan Belohradský (1930). Multiplikované formy svojich sôch vytváral z matematicky projektovaných geometrických segmentov, ktoré navíjal na pevnú os, pričom otáčaním jednotlivých segmentov dosahoval tzv. statický kinetický efekt. Od stabilov prešiel neskôr k → mobilom. Jeho biomorfne i metaarchitekturné konštrukcie vytvárané z precízne technicky a opticky opracovaných materiálov (hliníka, duralu, plexiskla, antikora) pôsobili ako kultová vízia utopických habitatov budúcnosti. K hnutiu sa na čas priklonil aj Anton Cepka (1936) s hravými kinetickými mobilmi i Marián Čunderlik (1926–1983). Svoje informálne obdobie zavŕšil prechodom na pozície → geometrickej abstrakcie, keď sa jeho tvorba začala vyznačovať odosobneným racionálnym prístupom a dôrazom na monochrómnosť. Obrazy-objekty, do ktorých zapájal → nájdene predmety a rôzne technické súčiastky, si aj v tejto fáze zachovali charakteristickú črtu iracionálne prežívaného univerzalizmu. Jarmila Čihánková (1925) a Tamara Klímová (1922) inklinovali ku k. u. na základe konštruktívnych východísk svojich maliarskych programov. U oboch predstavovala táto fáza najradikálnejšie tvarové riešenia, ktoré Tamara Klímová neskôr (v 70. r.) rozvíjala v grafike, kým Jarmila Čihánková tento program opustila. Jarmila Čihánková kon. 60. r. vytvárala prostredia vyskladané zo základných geometrických útvarov – gule, kocky a valca,



Tamara Klímová: Dynamické plochy, 1967

prícom v priestorových obrazoch a objektových zostavách, ktoré mali charakteristický dekoratívny prízvuk, využívala aj hravý prvok pohybu. Tamara Klímová, aj keď matematicky presne, ale so vzácnym poetickým nádychom, tematizovala problém premeny dynamických vizuálnych štruktúr, ktorých rozmanité podoby riešila v obrazoch (cez vzťah farby a línie, plochy a fiktívneho priestoru), v reliéfoch z kovových fólií (cez vzťahy svetelno-reflexných optických hier) i v priestorových objektoch (cez vzťahy hry so zmnoženým a permutovaným tvarom). Anastázia Miertušová (1927) sa zaoberala maliarskymi kompozíciami na tému signálnych farebných vzťahov, Pavol Maňka (1929) experimentoval s objektmi, plošno-priestorovými vzťahmi a ich tvarovou kombinatorikou. K. u. nebolo v našich podmienkach štýlovo čistým javom, skôr zjednotilo rozmanité podnety dobového zaujatia programom *novej citlivosti*, geometrických a konštruktívnych tendencií obohatených o podnety vtedy aktuálneho kinetického umenia.

Lit.: Staber, M. (ed.): *Konkrete Kunst. Serielles Manifest XI*. Edícia Galerie Press, St. Gallen 1966. Rotzler, W.: *Konstruktive Konzepte*. Zürich 1977. Pohribný, A.: *Klub konkretistů*. Katalóg výstavy. Jihlava 1968. Belohradská, L.: *Výstava Klubu konkretistov*. Katalóg výstavy. Bratislava 1969. Belohradská, L. - Valoch, J.: *Výstava Klubu konkretistov*. Katalóg výstavy. Brno 1970. Pohribný, A.: *Spod znamenia princípu konštrukcie: Klub konkretistov po dvadsiatich rokoch*. *Výtvarný život*, 36, 1991, č. 2-3, s. 2-14. *Klub konkretistov po dvadsiatich rokoch II*. *Výtvarný život*, 36, 1991, č. 4, s. 33-41.

Katarína Bajcurová



**LAND ART** (angl. *land art, land* krajina, zem, pôda, pevnina, pozemok, *art* umenie)

Jedna z výtvarných tendencií → umenia v krajine, ktorá sa sformovala na americkej scéne v 2. pol. 60. r. a je charakteristická vytváraním diel v krajine, pôsobením umelcov v prírodnom prostredí či prácou s prírodnými materiálmi. V I. a. sa dielo viaže ku konkrétnemu miestu, vytvára s ním vnútorné vzťahy, jeho prostredníctvom reflektuje civilizačno-prírodné preporenia. Ku kulovým realizáciám I. a. patrí umelo vytvorené špirálové mólo zo zeme

a kamienka R. Smithsona (1938) *Spiral Jetty*, Veľké soľné jazero v Utahu (1969–1970), 400 bleskozvodov vybudovaných na pláni v Novom Mexiku W. de Mariu (1935), *Lighting Field* (1975–1977), Christove (1935) zabalené ostrovy a pobrežia *Wrapped Coast*, *Little Bay*, Austrália (1969), svetelná inštalácia v kráteri sopky J. Turrella (1943), *Roden Crater Project*, Arizona (od 1972). Okrem tejto tvrdej línie I. a., ktorá preferuje veľkorysé zásahy do krajiny v podobe dominantných umelých útvarov, často s ekologickým podtextom, sformovala sa v priebehu 70. r. aj intímnejšia línia I. a. V nej sa zdôrazňuje prostá prítomnosť autora v prostredí, jeho mentálna aktivita a prijímanie podnetov, alebo zásahy, ktoré majú charakter citlivého dovtvorenia krajinnárskeho kontextu a organického splynutia diela s prírodou. K tejto línii patrí D. Oppenheim (1938) a jeho zanechanie stôp v snehu v práci *Datová hranica* (1968), R. Long (1945) a H. Fullon (1946), pre ktorých je charakteristické niekoľkokodňové putovanie krajinou s fixovaním určitých situácií, vyznačených kameňmi,

A. Goldsworthy (1956) a jeho drobnopisná práca s prírodným detailom, akým sú vetvičky, farebné lístie, plody alebo ľad, ako aj W. Laib (1950) použíajúci charakteristické prírodné materiály (peľ kvetov, včelí vosk, mlieko).

Na Slovensku boli impulzy I. a. prijaté v dobovom kontexte končiacich sa 60. r. a zaznamenali viaceré špecifické výtvarné prejavy (→ *earth work*), hoci nevtvorili dominantný prvok na našej scéne a dodnes nemajú mnoho reprezentantov. Základný filozofický náboj I. a. výstižne charakterizoval Michal Kern (1938–1994), jedna z nosných postáv tejto tendencie u nás



Alex Mlynáček: Cas, 1969



Ilona Némethová: Záhradka, 1993



poznámkou, že od detských čias, keď si začal zreteľne uvedomovať prírodné javy a dokázal sa z nich tešiť, *od tých čias je toto môj ateliér v prírode a príroda v ateliéri* (Ateliér v prírode, 1982, rukopis). Kon. 60. r. Alex Mlynárčik (1934) uskutočnil rad akcií, posolstiev a obetovaní v otvorenej krajine (Trenie, Vysoké Tatry 1969, Pocta H. Ch. Andersenovi, Laponsko – Švédsko 1969, Mŕtvy čas, Mont Blanc, ľadovec Bossons 1969). V tomto období vzniká aj niekoľko utopických → konceptuálnych projektov, v ktorých výtvarníci pracujú s mapami, deklarujú presun celých pevnín a pod. (Juraj Bartusz, 1933, Jozef Jankovič, 1937, Stanislav Filko, 1937). Kmeňové práce konceptuálneho charakteru reflektujúce prírodno-vesmírnu problematiku vytvoril v priebehu 70. a 80. r. Rudolf Sikora (1946). V nich prešiel významnú cestu od geografického ukotvenia a exaktného výskumu časopriestorových situácií, k hlbším filozoficko-kozmologickým sondám a posolstvám s individuálnymi kódmi. Po prvých Topografiách a akcií Z mesta von I.–III. (1970), vytváral rad individuálnych (Kolobeh života, 1975–1977, Sústredenie a rozpad energií, 1976–1979) a kolektívnych projektov so silným humanistickým nábojom (Čas I.–III., 1972–1973). V 90. r. zaznamená-

vame práce, ktoré kriticky prehodnocujú vzťah prírodného a civilizačného prvku v našom živote a majú v sebe väčší ekologický náboj. Ide predovšetkým o tvorbu Jany Želibskej (1941): Krajina v krajine, Borinka (1993) – akt spálenia obrazu krajiny v identickom prostredí, Zelený kameň (1994) – muzealizácia *neónového* kameňa a inštalácie Ilony Némethovej (1963), v ktorých pertraktuje agresivitu a bezbranosť človeka a prírody (Brána, Bratislava 1992, Zelená záhradka, Piešťany 1993).

Lit.: Celant, G.: Conceptual Art, Arte Povera, Land Art. Turín 1970. Lucie-Smith, E.– Hunter, S.– Vogt, A. M.: Kunst der Gegenwart 1940–1980. Beardsley, J.: Earthworks and Beyond. New York 1984. Berlin 1985. Kellein, T.: Land art – ein Vorbereitung zur Deutung der Erde, in: Europa/Amerika (Die Geschichte einer künstlerischen Fascination seit 1940). Kolín 1986, s. 381–400. Matuščík, R.: Terén. In : Výtvarný život 1990, č. 3. s. 14–24. Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992. Zhoř, I.: Proměny soudobého umění. Praha 1994. Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava 1994. Gablíková, S.: Ekologický imperatív v umění. In: Vokno, leto 1994, s. 41–42.

Vladimír Beskid

## L' ART BRUT

→ UMENIE V SUROVOM STAVE

## LASEROVÉ UMENIE

→ SVETELNÉ UMENIE

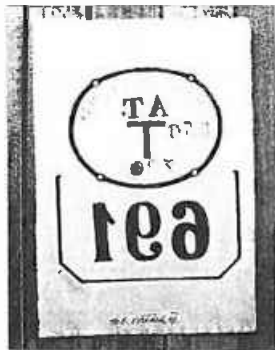
## LETTRIZMUS (franc. la lettre písmeno)

Termín pôvodne spojený s činnosťou maliarov pôsobiacich v Paríži od r. 1946, pre ktorých bol fenomén písma hlavným predmetom tvorby (I. Isou, M. Lemaître, R. Valeanuová, G. Pomerand a i.). Vydávali revue La Dictature Lettriste, stretávali sa



Ester M. Šimerová: Z cyklu *Kameň* 1969–1996

v knižkupectve La Porte Latine, kam prichádzali aj viacerí z → tašistov (G. Mathieu, H. Michaux, A. Tapiés). Vo svojich teoretických postulátoch medziiným proklamovali zvytvárnenie románu (*en plasticisant le roman*), zviditeľnenie slova a novú písmovú maľbu. Neskôr sa pojem I. uplatnil v širšom zmysle slova na označenie tvorby, ktorá integruje do výtvarného diela písmená alebo číslice. Vďaka svojej praktickej označovacej a estetickej funkcii tvorilo písmo oddávna komplementárny doplnok obrazu. Obraznosť vstupovala do jeho tvarov a naopak, ono ovplyvňovalo svojou stavbou výtvarný prejav. Preto sa história písma tesne spája s dejinami umenia už od výzdoby pravekých jaskýň. Od jednoduchých grafických znakov, cez nápisy a do tehál vypaľované piktogramy v Mezopotámii, egyptské hieroglyfy na hlinených tabuľkách a papyrusoch, antické mince, ozdobné iniciály stredovekých rukopisov, ako doplnok ikon, mozaik a fresiek prešlo písmo v rámci umenia rozličnými metamorfózami. Prvá základná diferenciácia funkcii písma a obrazu nastala v starovekom Grécku, druhá – rozlíšenie obsahovej a estetickej stránky písma – v umení raných avantgárd 20. st. V období secesie, keď sa zrovnoprávnila sféra voľnej a úžitkovej tvorby, sa písmo a jeho výtvarné podoby stali integrálnou súčasťou diel H. T. Lautreca, F. Vallotona, A. Muchu, V. Mignota atď. Ako neinformatívny, výtvarný znak vkomponoval písmo po prvý raz do maľovaného obrazu G. Braque (Portugalec, 1911). V analytickej fáze kubizmu, v kompozícii nečitateľne rozložených objemov, predstavovalo písmeno a číslica evokáciu vizuálne konkrétneho prvku. V syntetickej fáze upozorňovalo prostredníctvom fragmentu textu v kolážach G. Braqua, P. Picassa, J. Grisa na súvislosť s bezprostrednou realitou. Paralelne sa písmo ako výtvarný znak vynára aj v obrazoch a → kolážach futuristov (U. Boccioniho, G. Severiniho, C. Carrà), ktorí experimentovali s textom aj v oblasti literatúry. Novú významovú rovinu písma a textu ako privlastnenej reality prinieslo hnutie dada.



Mitoš Urbásek: Sei solo (B-A-CH), 1965

K. Schwitters používal v kolážach výstrižky z novin, obaly, pečiatky i samotné písmená, bol autorom geometricky strohých logotypov. Dadaisti, rovnako ako neskôr surrealisti, včleňovali do koláži texty z populárno-náučných kníh, slovníkov a časopisov (R. Hausmann, M. Ernst). Abstraktná kaligrafia blízka písmovým znakom sa objavuje u W. Kandinského, J. Miróa, P. Klea (tzv. *schrift-bild* a *rastlinné písmo*). Predstavitelia → informelu a → umenia v surovom stave integrovali písmo do štruktúrne spracovaného povrchu obrazu najmä rytím (J. Dubuffet). Maliarsky rukopis, ktorý sa uvoľnenou gestikou, psychologickým automatizmom blíži ku skriptuálnym hodnotám a kaligrafii, charakterizuje obrazy predstaviteľov → abstraktného expresionizmu (W. Schulze /Wols/, M. Tobey, C. Twombly a i.), → akčnej maľby (J. Pollock) a tašizmu (najmä H.

Michaux). Autorov → geometrickej abstrakcie prirahovala vnútorná architektúra písma, rastrové hodnoty a gestická multiplikáciu jedného znaku v ploche (V. Vasarely, K. P. Dienst, W. Schmidt, D. Roth, F. Kriwet). Písmo, ako jeden z nosných článkov masmédií a života mesta, expandovalo najmä kon. 50. a 60 r. v tvorbe predstaviteľov → pop-artu a → nového realizmu. K významným výstavám patrili najmä Skripturale Malerei (Berlín, 1962), Schrift und Bild (Frankfurt, Amsterdam, Baden Baden 1963), The Art of Writing, (Baden Baden 1963), Obraz a písmo (Praha 1966). Ako fragment rukopisu a textu i ako citácia prícestných smeroviek, billboardov a reklám vstúpilo písmo do koláží R. Hamiltona (1922), R. Rauschenberga (1925), E. Paolozziho (1924). Nápis



Alex Mlynárčik: Odeon, 1965

z obalov výrobkov, firemných značiek a bankoviek prenikli do ikonografie A. Warhola (1928–1987), C. Oldenbura (1929), J. Rosenquista (1933), plagátmi pophviezd a obálkami časopisov sa inšpiroval P. Blake (1931). R. Indlana (1928) vytváral veľké akrylové plátna, kde je písmo samotným námetom, pričom využíval aj jeho zrkadlový obraz, diagonálne vsúvanie architektúry celoplošných liter i písmená usporiadané do pravidelných vzorcov ako emblémy. Obaly výrobkov integrované do → asambláží a koláží sa vyskytli u T. Wesselmana (1931), ale i u Armana (1928), písmo a číslica traktované ako celoplošný plastický raster sa objavili u J. Johnsa (1930). R. Lichtenstein (1923) uplatňoval v obrazoch a litografiách prepis zväčšeného → komiksového písma. V rámci maliarskej interpretácie sa objavilo písmo obálok módnych časopisov v akrylových plátnach H. Kanowitza, cigaretové škatuľky prenikli do maľby L. Riversa (1923), zväčšené logá filmových spoločností do obrazov E. Ruschu (1937) a pod. V špecifickejšej podobe kompozícií zostavovaných z trhaných fragmentov plagátov sa písmo, text, obraz a farebná plocha

prevrstvili v dielach tzv. afišistov (W. Vostell, 1932–1998, M. Rotella, 1918, F. Dufrené, 1930–1982, R. Hains, 1926, J. de la Villéglé, 1926, G. Deschamps, 1937). Písmo firemných tabúľ obchodov a svetelných reklám rezonovalo aj v tvorbe predstaviteľov → hyperrealizmu. Sémantický a funkčný aspekt textu ožil a rozvinul sa najmä v umení → konceptu (G. Brecht, 1926, J. Kosuth, 1945, J. Beuys, 1921–1986, skupina Art and Language). Nevyhnutnú sprievodnú, informatívnu a dokumentačnú funkciu nadobudol text v umení → akcie a v rozmanitých podobách expandoval v multimediálnych formách súčasného umenia (najmä ako heslo, → citácia, text na displeji a pod.). Návrat k básni K. Schwittersa predstavujú plagátové texty a aranžmá z litier F. Moma, F. Kriweta, D. Rotha, E. Williamsa, H.



Vladimír Popovič: Idea, 1968

Gappmayera, ktoré znamenajú prechod od literatúry k čistému, sémanticky prázdnomu typoskriptu (antológia Movens). Špecifickú oblasť využitia písma predstavuje okrem I. aj → vizuálna poézia. U niektorých autorov sa obe roviny prelínajú (J. Kounellis, G. Rühm, kon. 50. r., M. Broodthaers, pol. 60. r., K. Bayer, Ch. Wool, r. 1990). B. Nauman aplikoval od 60. r. v nástenných objektoch neónové písmo, rovnako ako M. Merz, používajúci vo svojich inštaláciách neónové čísla. Verzálky, ale najmä skripturálne písmo, vo forme prezentácie slov, útržkov viet, proklamácií, textov, prikazov, odkazov sa stalo od r. 1956 bytosťou témou obrazov B. Vautiera (Ben) ako *vêrites subjectives, lettres-bâtons stylisées, poèmes, narrations* (séria 61 Gestes, 1958–1972).

V slovenskom výtvarnom umení sa písmo a text integrovalo ako rovnocenný výtvarný prvok do obrazového celku už v 30. r. 20. st. (kubizujúce zátišia Ester M. Šimerovej, 1909, civilistické obrazy Štefana Bednára, 1909–1976 a pod.). Dominantnejšia úloha pripadla písmu až v 60. r. v súvislosti s → informelom, prenikaním prvkov → pop-artu a → nového realizmu. V spojení so štrukturálne spracovaným podkladom, → dekolážou, ale i vo forme aplikácie nájdených reálií (šekov, rukopisov, listov) sa v r. 1964–1966 objavilo v kompoziciách a monotypiách Miloša Urbáška (1932–1988). Vytváral aj cykly pečiatkových prác, kde vrstvil a prekryval tú istú literu v súvislých rastoch (Tabute, 1965), alebo rozíhral variácie centrických zhlukov písmen (Polia, 1965). Urbásek vnímal písmená ako citáciu média masovej komunikácie, stopu bežnej mestskej reality i technologického rozvoja (odtlačky matric písmen, Ilačiarenské štočky), neskôr sa variácie a rešazenie zväčšených architekúr písmen stalo samonosným elementom jeho veľkoplošných seriálových obrazov. Z informelového základu vyrástli aj práce Eduarda Ovčáčka (1933), ktorý v obrazoch, → kolážach, grafikách i → objektoch využíval hlavne číslice a jednotlivé pís-

mená, niekedy ako prepaľované znaky. Útržky novín včleňovali do obrazovej kompozície aj Andrej Barčík (1928) a Rudolf Krivoš (1933). V symbióze s pop-artovým tvaroslovím a reklamnou ikonografiou sa citácie textov (mapy, obaly, značky, bankovky a pod.) vynárali v → asamblážach, objektoch a reliéfoch Jozefa Jankoviča (1937), Stanislava Filka (1937) a Juliána Fila (1932). Písmo predstavovalo výrazný výtvarný prvok v kreáciách Alexa Mlynárčika (1934) – najprv ako inšpirácia popísanými múrmi, potom písmo ryté do povrchu objektov i ako → grafity. Skripturálno-gestické aspekty písma, ale i sémantické hodnoty slova sa stali samonosným námetom obrazov Júliusa Kollera (1939). Sloganovo a gesticky uplatnený text a priamy skripturálny záznam myšlienky nájdeme v → konceptuálnych projektoch Vladimíra Popoviča (1939). V 60. r. sa písmo



Kárla Bocklavová: Sama sebe 1983



Daniel Fischer: Čmáranice po nebi, 1982

ako esteticko-výtvarný prvok objavilo aj v grafike (Juraj Deák, 1935, Dagmar Kočišová, 1932, Alojz Klimo, 1922 a pod.). Orientálnu kaligrafiu a zoomorfnu-antropomorfnú alegóriu písma ako znaku v duchu surreálnej poetiky akcentoval vo svojich obrazoch a pasteloch Karol Baron (1939). Mimoriadne dôležitú úlohu má písmo už od kon. 60. r. v tvorbe Dezidera Tótha (1947), vyrastajúce z kresleného humoru, ako aj z okruhu pop-artovej ikonografie (Receptáre, 1969). Jeho piktogramy, názorné pomôcky, skripturálne kaligramy, skryté texty, sú založené na konfrontácii slova a znaku. Práca s písmom a číslami vo forme sloganov, tabuliek (Nočné spoje, 1977), formulárov, akcie a konceptu (Parte, 1976) sa dodnes prekrýva s dimenziami

→ vizuálnej poézie. Na prechode 60. a 70. r. zarezonovalo písmo ako priamy vstup autora i ako citácia v topografiách, diagramoch a plánoch (mapy Stanislava Filka, Juraja Bartusza, kompozície Júliusa Kollera, Petra Bartoša, koláže Rudolfa Sikoru, projekty Milana Adamčiaka). V 70. r. Juraj Meliš (1942) aplikoval apelatívne slová a útržky intimne ladených textov vypaľovaním alebo maľovaním na povrch svojich kolorovaných reliéfov a objektov v polohe blízkej vizuálnej poézii (cykly Help, Ideotéka humanitatis, rozpracované aj v grafike), pričom sa slovo niekedy samo stalo námetom sochárskeho spracovania (Idea I.-VIII., 1979–1982). V novej podobe oznamu, informácie a dokumentácie sa objavilo písmo vo forme textu u predstaviteľov akcie a konceptu v 70. a 80. r. (Alexa Mlynárčika, Stanislava Filka, Júliusa Kollera, Jany Želibskej), → postmoderny, najmä → citácie z dejín umenia, otvorili nové možnosti aplikácie písma a textu. V rámci vstupu maliarskeho gesta do nájdených tlačovín (katalógov, kníh, kalendárov) sa vynára písmo → interpretáciach a persiflážach Rudolfa Filu (1932), v podobe odtlačku vo → frotážach Štefana Schwartza (1936–1998) a sloganu Kláry Bočkayovej (1948). V špecifickej podobe sa objavuje u predstaviteľov → poštového umenia, postkonceptu a → inštalácie. Tradície dadaistického a surrealistického spojenia textu a obrazu v 60. r. rozvíjal v rámci koláže Albert Marenčin (1922) a Juraj Mojžiš (1938). Bádanie v priestore medzi slovom a obrazom sa zač. 80. r. objavuje aj u Daniela Fischera (1950). V jeho Obrazobásňach z r. 1982 sa text sémanticky aj syntakticky mení na to, čo označuje. Z mladších umelcov sa programovo zaoberajú textom a písmom Karol Pichler (1957), Miloš Štofko (1958), z najmtadších Boris Ondreička (1969) a Dan Meluzin (1974).

Lit.: Banach, A.: Písmo i obraz. Krakow 1966. Hiršal, J.–Grögerová, B. (ed.): Slovo, akce, písmo, hlas. K estetice kultury technického věku. Praha 1967. Kullermann, U.: The New Painting. Londýn 1969. Gray, N.: Lettering as Drawing. Londýn 1971. Petránsky, L.: Písmo a obraz. Bratislava 1971.

Zora Rusinová

## LUMINOGRAFIA

→ MANIPULOVANÁ FOTOGRAFIA



Boris Ondreička: Series of Unsecurity, 1993



Dan Meluzin: Dr. Oetker, 1998

# M

**MALBA FAREBNÝCH PLÔCH** (angl. *color(u)r-field painting, color(u)r farba, field pole, painting malba*)

Jeden z prúdov povojnovej → abstrakcie, ktorý sa konštituoval v USA, a pre ktorý je charakteristická hladká maľba veľkých farebných plôch. Nadväzuje na výskumy tvarovej psychológie a na náuku o farbe rozvíjanú v Bauhause, najmä J. Ittenom a J. Albersom. Spolu s → maľbou ostrých hrán bola súhrne prezentovaná na výstave Post-Painterly Abstraction (Los Angeles, 1964) v koncepcii C. Greenberga. Ide o typ maľby zvyčajne bez individuálneho rukopisu, charakteristický redukciou výtvarných prostriedkov na primárne použitie základnej farby, ktorá, na rozdiel od maľby ostrých hrán, nie je geometricky vymedzená, ale artikuluje sa v kontemplatívnych farebných plochách s transparentným alebo nepravidelným okrajom. M. f. p. vznikla ako istá opozícia voči tým maliarskym tendenciám, ktoré sa na ploche obrazu snažili o vyvolanie ilúzie hĺbky. Tu je obraz, naopak, dôsledne prezentovaný vo svojej dvojdimenzionálnej podobe, plátno je priznaným povrchom a farebná plocha jediným obsahom zobrazenia. Zo staršej generácie umelcov mala na predstaviteľov m. f. p. vplyv tvorba M. Rothka (1903–1970), B. Newmana (1905–1970) a A. Reinhardta (1913–1967). K hlavným predstaviteľom patrí E. Kelly (1923), M. Louis (1912–1962), K. Noland (1924), J. Olitski (1922), H. Frankenthalerová (1928) a L. Poons (1937), pričom časť ich tvorby sa pohybuje na hrane medzi obidvomi tendenciami post-maliarskej abstrakcie. Osobitou podskupinou m. f. p. je tzv. *stain painting* (maľba škvrín), ktorú reprezentuje predovšetkým tvorba H. Frankenthalerovej a M. Louisa. H. Frankenthalerová už r. 1952 vymyslela techniku liatia zriedenej farby na nenašepsované plátno, čím dosiahla dokonale splyývavé spojenie

farby s podkladom a jej obrazy získali kvality bližšie sa lyrickej abstrakcii. M. Louis organizoval plochu svojich obrazov pomocou prúdov asymetricky liatych farebných pruhov (napr. *Gamma gamma*, 1959–1960) a jeho tvorba reprezentuje priestupnosť hraníc medzi gestickou a geometrickou abstrakciou.

V tvorbe domácich výtvarníkov je m. f. p., podobne ako → maľba ostrých hrán, zastúpená minimálne. V čase konštituovania tejto tendencie v USA u nás dominoval → informel a aj tí výtvarníci, ktorí sa hlásili ku → geometrickej abstrakcii, pokračovali v tradícii konštruktivizmu a → konkrétneho umenia. Čiastočne sem spadá tá časť tvorby Miloša Urbáška (1932–1988), kde používal kombinácie kruhov, poloblúkov a výse-



Miloš Urbásek: *Séria S: 165–172, 1971*

Lit.: Greenberg, C.: Post-Painterly Abstraction. Katalóg výstavy. Los Angeles 1964. Atkins, R.: Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords. New York 1990. Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava 1994.

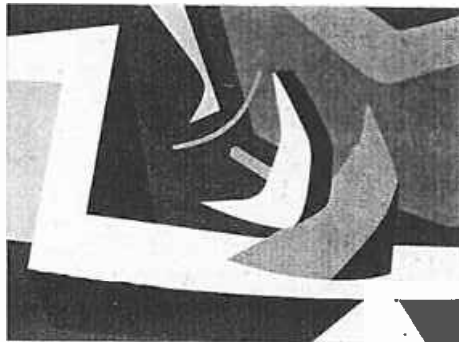
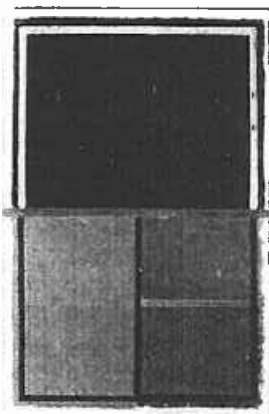
Jana Geržová

**MAĽBA OSTRÝCH HRÁN** (angl. *hard-edge painting*, *hard* ostrý, *edge* hrana, *painting* maľba), syn. studená abstrakcia, signálne umenie

Jedna z tendencií povojnovej → geometrickej abstrakcie, ktorá sa sformovala v USA v 1. pol. 60. r. Ide o maľbu charakteristickú redukciou výtvarných prostriedkov na čisté farebné plochy, ich presné rozhraničenie s *ostrými hranami* základných tvarov. Oproti akčnosti subjektívnej expresie (→ abstraktného expresionizmu) a mäkkým obrysom tvarov a plôch (*soft-edge*) v štýle M. Rothka (→ maľbe farebných plôch), presadzuje m. o. h. pevne definovaný statický útvar, jasnú plochu a mechanické realizovanie maľby bez individualizácie rukopisu. Uprednostňuje nelomenú farebnosť, zúženú často na základné farby, kde sa vlastná farebná plocha stáva hlavným nositeľom vizuálnej informácie. M. o. h. opúšťa európsku tradíciu geometrickej abstrakcie, nebuduje kompozíciu štruktúr, ich vyvážené vzťahy, ale prináša nové riešenie plochy maľby (symetriu, diagonálu) a až agresívne farebné vyznenie (žltú, červenú, modrú). Pre tieto charakteristiky sa m. o. h. zaraďuje k postmaliarskej abstrakcii (Greenberg, C.: Post-Painterly Abstraction. Katalóg. Los Angeles 1964), označuje sa aj ako *studená abstrakcia* (Sandler, I.: New Cool-Art. In: Art in America 1965, č. 1), či *signálne umenie* (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava 1994). Termín prvýkrát použil r. 1958 americký kritik J. Langsner v súvislosti s abstraktnými obrazmi umelcov západného pobrežia. Hlavnými predstaviteľmi sú: A. Held (1928), E. Kelly (1923), M. Louis (1912–1962), K. Noland (1924) a F. Stella (1936).

Osobitnú kapitolu v rámci m. o. h. tvoria *shaped canvas* (tvarované obrazy), ktoré prinášajú po r. 1960 predovšetkým E. Kelly a F. Stella (významná výstava *The Shaped Canvas*, S. Guggenheim Museum, New York 1964). Autori narúšajú pravouhlosť obrazového formátu a formujú ho do iného základného tvaru, alebo výsledné dielo vzniká priraďovaním dvoch či viacerých pláten rozličného tvaru.

Na slovenskej výtvarnej scéne 60. r. nenachádzame predstaviteľov, ktorí by si



Adam Szentpétery: Lietajúce geometrizmy, 1990



dôsledne osvojili a realizovali estetiku m. o. h. Na jednej strane tu nebolo vytvorené kultúrno-spoločenské zázemie pre práce → novej geometrie, a na druhej strane, jednotlivci či skupiny pokračovali v rozvíjaní tradičnej konštruktívnej a konkretistickej formy. Absentovalo odhodlanie prijať taký radikálne postavený program, aký reprezentovala m. o. h., jeho snahu vyprázdniť obrazové pole od geometrického tvaroslovía. Miloš Urbásek (1932–1988) sa dotýka m. o. h. tou časťou tvorby kon. 60. a 70. r., kde sa sústreďuje na zjednodušený element či plochu bez rozoznateľného rukopisu. Vychádzal pritom zo seriálových postupov so znakmi a → lettristickými prvkami, ich postupným zväčšovaním sa dopracoval k čistým farebným plochám (serigrafie sústredných kruhov, poloblúkov, fragmenty písmen). V maľbe preferoval vertikálne členenie na farebné plochy odlišnej charakteristiky. U Alojza Klímu (1922) možno zaznamenať obdobie exaktnejšie definovaných plôch až na prelome 80. a 90. r. v sériach *Narastanie*, *Štvorce*, *Plochy*, kde sa presúva ťažisko z rytmickej *řahanej* skladby na vyznenie disciplinovaných plôch. Až zač. 90. r. sa u nás zúročuje lekcia m. o. h. v tvorbe Adama Szentpetéryho (1956). Ide o rozmerné plátna ostrej farebnosti (žltej, červenej, čiernej), čistých plôch bez tradičnej grafomotoriky. Po r. 1993 uprednostňuje symetrické a diagonálne riešenie plochy maľby s jedným vizuálnym prvkom (kosoštvorcové *Horizonty*, dynamické *Diagonály*).

Lit.: Walker, J.: *Kunst seit Pop Art*. München 1975. *Geometric Abstraction and Minimalism in American Art*. Katalóg. Guggenheim Museum, New York 1981. Tuchman, M.: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. Katalóg. New York 1986. Wheeler, D.: *Art since Mid-Century 1945 to the Present*. London 1991 (Post-Painterly Abstraction s. 181–211). Thomasová, K.: *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Bratislava 1994.

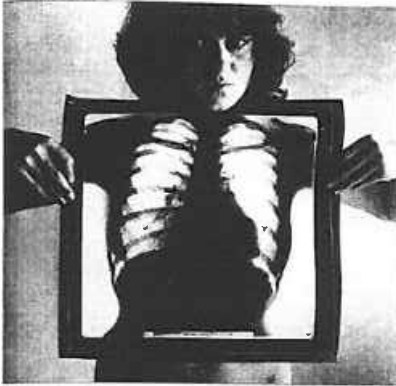
Vladimír Beskid

## MANIPULOVANÁ FOTOGRAFIA (angl. *manipulated photography*, to *manipulate* manipulovať, *photography* fotografia)



Stanislav Borodáč: Z cyklu *Figurálne kompozície*, 1964

Subjektívna fotografia, v ktorej sa na posilnenie individuálneho umeleckého výrazu využívajú špeciálne fotografické techniky, ako napr. pseudosolarizácia, neostré a zrnité zobrazenie, viacnásobná expozícia, tzv. Sabattierov efekt, fotogram alebo fotomontáž. Objavuje sa samostatne, ako čistá m. f., alebo v kombinácii s postupmi → inscenovanej a → imaginatívnej fotografie. Svojím charakterom stojí v opozícii proti tzv. bezprostrednej, priamej fotografii (angl. *straight photography*), ktorá sa vyznačuje striktným odmietaním inscenačných postupov, ako aj zásahov do negatívu. Tradícia m. f. sa viaže s viacerými hnutiami ranej avantgardy, s futurizmom (fotodynamizmus bratov G. a A. Bragagliovcov), dadaizmom (fotomontáže a rayogramy M. Raya), Bauhausom (fotomontáže L. Moholy-Nagya) alebo ruským konštruktivizmom (fotomontáže A. Rodčenkaj). Problém m. f. sa aktualizoval v 50. r., potom, ako O. Steinert (1915–1978) zostavil sériu kolektívnych

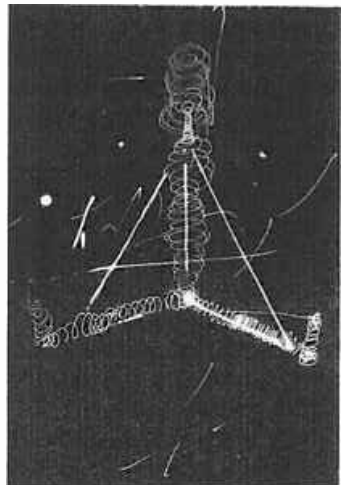


Judita Csáderová: Autoportrét, 1984

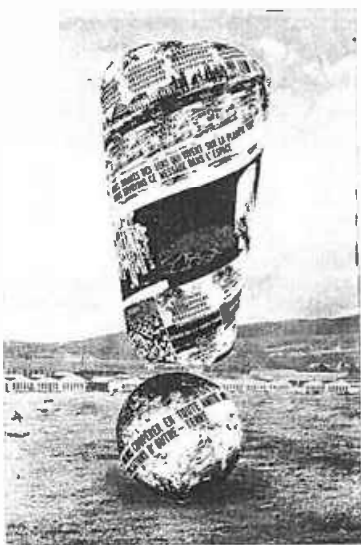
výstav pod názvom Subjektívna fotografia (1951, 1955, 1958). S nástupom → postmoderny sa stratégie m. f. stali všeobecne rozšírené a dnes sú spájané s viacerými individuálnymi umeleckými programami. Je pritom významné, že m. f., ktorá má intermediálnu povahu, nie je doménou výlučne fotografatov, ale jej efekty využívajú vo svojej tvorbe viacerí výtvarní umelci. K najvýznamnejším reprezentantom m. f. patrí J.-P. Witkin (1939), ktorý vytvára surreálne kompozície preškrabávaním negatívu, grécko-americký fotograf a → asamblážista L. Samaras (1936), dosahujúci dramatic-

ké význenie svojich fotografií maľbou prstami do vlhkej emulzie, nemecký fotograf a performer J. Klauke (1943), ktorý v cykle Prosecuritas (1987–1993) využil stopy röntgenového presvietenia, alebo nemeckí výtvarníci, ktorí v istom období svojej tvorby experimentovali s fotografiou (S. Polke, 1942, W. Dahn, 1954). Vo väzbe na domáci vývoj je zvlášť významný vplyv rakúskeho výtvarníka A. Rainera (1929), ktorý od zač. 70. r. vytvára série prekreslených a premaľovaných fotografií v širokej škále komentárov k vlastným autoportrétom alebo reprodukciami historického umenia (Messerschmidt, 1975–1976, Leonardo, 1976, van Gogh, 1977–1981 a pod.). Podskupinou m. f. je tzv. luminografia, špeciálna fotografická technika založená na zázname reality prostredníctvom dlho otvoreného objektívu, ktorá sa rozvinula od kon. 70. r. Jej výsledkom sú magické svetelné obrazy, postavené na transformácii reálneho svetelného zdroja na dynamické svetelné stopy, zaznamenané priamo na negatíve. V posledných dvoch desaťročiach je pozícia m. f. oslabená nástupom → postfotografie, v ktorej sú rôzne formy manipulovania realizované digitálne, s vylúčením mechanických a chemických procesov tradične realizovaných v tmavej komore.

Počiatky m. f. na Slovensku sa dávajú do súvislosti s diskusiami, ktoré vznikli ako reakcia na sériu výstav O. Steinerta Subjektívna fotografia. Napriek minimálnej tradícii (za zmienku stojí experimentálna fotografia Ireny Blühovej z 30. r. 20. st.) dosiahli viacerí domáci fotografi medzinárodný ohlas už v 60. r. Bol to predovšetkým Ladislav Borodáč (1933) a jeho cykly Fotogramy (1960–1962) alebo Figurálne kompozície (1964) a Ľubomír Rapoš (1934), ktorý už r. 1960–1961 dokresľoval negatív v tmavej komore a odvážne posúval hranice tradične chápanej fotografie. Osobitné postavenie má m. f. v tvorbe Antona Štubňu (1934), ktorý obraz reality deformoval zdvojením



Stano Slušný:  
Milovaný rohový panáčik, 1982



Rudolf Sikora: Z cyklu *Výkřičník*, 1972

alebo zrkadlovým obrátením záberu a Miloty Havránkovej (1941), ktorá vo svojich cykloch portrétov úspešne využívala tzv. Sabattierov efekt. Jej portréty – vizie ovplyvnili generáciu mladších fotografov (Ivana Koströňa, Petra Brezu, Antona Sládka). Po iniciačných 60. r. sa m. f. objavuje v tvorbe desiatok fotografov a výtvarníkov rôznych generácií a umeleckej orientácie. Z výtvarných postupov m. f. je najfrekventovanejšia fotomontáž, viacnásobná expozícia a luminografia. Fotomontáž, ktorá na rozdiel od → koláže vzniká v tmavej komore spájaním viacerých negatívov, dominuje v tvorbe čistých fotografií. Jej tradícia sa ťahá od prác Ladislava Borodáča, cez suggestívne symbolické montáže Pavla Hudeca-Ahasvera (1941), ich lyrickú podobu u fotografiek Viery Slávikovej (1946) a Margity Mancovej (1948) zo 70. r., až po fiktívne portréty Roba Kočana (1968), predstaviteľa naj-

mladšej generácie. Okrem čistej podoby sa montáž objavuje v kombinácii s rayogramom (Judita Csáderová) alebo s luminografiou (Kamil Varga). Princíp viacnásobnej expozície, ktorý je permanentne prítomný v slovenskej fotografii od 60. r., rozvinuli do nových polôh na prelome 80. a 90. r. Kamil Varga (1962) a Jozef Sedlák (1958). Najviac frekventovanou technikou m. f. je luminografia, ktorá sa objavuje súčasne u čistých fotografií (Ľuba Laulfovej, Jána Križika, Stana Slušného, Jozefa Sedláka, Kamila Vargu a Roba Kočana) i intermediálnych výtvarníkov (Vladimira Kordoša, Ľubomira Ďurčeka, Ľuba Stacha a výnimočne aj v tvorbe Rudolfa Filu a Dezidera Tótha). Osobitnou kapitolou je m. f. objavujúca sa v tvorbe výtvarníkov a literátov, ktorí sami nefotografujú, ale pracujú s prívlastnenou fotografiou na princípe koláže (Rudolfa Fabryho, Alberta Marenčína), výtvarných komentárov (interpretácie Rudolfa Filu, → asambáže Otisa Lauberta zo série *Fotografie* z r. 1989), používajú techniku koláže a montáže (Manipulované fotografie Vladimira Kordoša z r. 1979, cyklus *Transcendencie* Stanislava Filka, *Mlynárčikove Metamorfózy* z r. 1975–1979). Na druhom póle stoja výtvarníci-fotografi, ktorí vo svojej intermediálnej tvorbe striedajú rôzne techniky, od koláže cez montáž až po viacnásobnú expozíciu (Michal Kern), alebo si vypracovali autorské postupy m. f., ako je to v prípade rozsiahlej fotografickej tvorby Rudolfa Sikoru (1945), kde sa strie-



Vladimír Kordoš: *Manipulovaná fotografia*, 1979

da technika koláže s montážou, fotografia s kresbou (Energia ruky, 1982-1983) a tlačou z rúk (Dotyky II., 1981), alebo sa röntgenové snímky vlastnej hlavy a rúk stávajú podkladom grafického cyklu Antropický princíp II. (1985).

Lit.: Sharf, A.: Art and Photography. London 1968. Atkins, R.: Art'Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords. New York 1990. Macek, V.: Slovenská fotografia šesťdesiatych rokov. Bratislava 1995. Macek, V.: Slovenská imaginatívna fotografia 1981-1997. Fotofo, Bratislava 1998.

Jana Geržová



Lubomír Durček: Sveita, 1988

## MATERIÁLOVÝ OBRAZ (nem. *das Materialbild*)

druh maľby, resp. technika uplatňovaná v rámci povojnovej → abstrakcie, → informelu a → umenia v surovom stave. Po druhej svetovej vojne, keď sa spochybujú spôsoby tradičného maľovania štetcom i formálny jazyk umenia, dostávajú sa k slovu nové, umeniu dovtedy cudzie (non-artové) materiály, ktoré adekvátne Ilmočia dobové pocity existenciálnej úzkosti a devalvácie hodnôt. Popri farebných textúrach a rozdrásaných, takmer reliéfnych povrchoch, objavujú sa *surové materiály*, ako piesok, hlina, popol, živice, sadze, omietky, úlomky skla alebo organické materiály, ako tráva, ľan, drevo a pod. *Každý materiál má potom vlastnú reč, stáva sa jazykom* (J. Dubuffet). Materiálový obraz už nie je maľbou v tradičnom zmysle, ale maľbou, kde skutočnosť vstupuje do obrazu, na čo nadväzuje → asambláž a asamblážový obraz v rámci → nového realizmu a → pop-artu. K najvýznamnejším predstaviteľom m. o. patrí J. Dubuffet (1901-1985), A. Burri (1915-1995), A. Tàpies (1923) a J. Fautrier (1898-1964).

Na Slovensku sa m. o. objavuje v rámci → informelu, najmä v tvorbe sochárov Jozefa Jankoviča (1937) a Jaroslava Kočiša (1933- 1990). Odlišný charakter majú m. o. - kompozície z → nájdenných predmetov Otisa Lauberta (1946), ktorý od pol. 70. r. vytvára ich rozsiahle cykly, série a zbierky. Odhodené a diskvalifikované predmety (lísty z kalendárov, pohľadnice, veci z umelých hmôt, textilu i papiera) O. Laubert nielen zbiera a triedi, ale najmä komentuje, interpretuje a kladie do nových súvislostí, často v hravo-ironickom duchu. Od kon. 70. r. vytvára m. o. Igor Minárik (1948). Vznikajú ako jedna z odnoží jeho bohato štruktúrovaných → analytických maľieb, do plochy ktorých postupne vnáša nájdenné fragmenty predmetnej reality (skorodované kúsky plechu, útržky zaujímavého štruktúrovaného textiliu, kusy drôtu a špagátu, úlomky skla a keramiky, ale aj drobné predmety).

Lit.: Lecombe, S.: Eine Malerei ohne Tradition Leben. Katalóg výstav. Paris-Paris, CGP Paríž 1981.

Mária Orišková



Igor Minárik: 30. XI. 88-29. III. 89, 1989

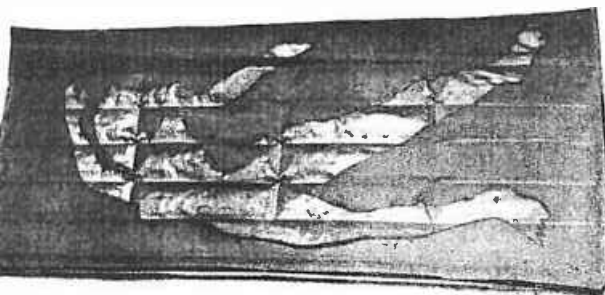


**MÄKKÁ PLASTIKA** (angl. *soft sculpture, soft object, soft mäkky, sculpture socha, object predmet*)

Objekty duchampovskej proveniencie vytvárané z mäkkých materiálov, ktoré spochybňujú predstavy o funkcii tradičnej plastiky. V opozícii proti estetickým a významovým kvalitám pevných a trvácich materiálov historickej sochy (kovu, kameňa, dreva) sa uprednostňuje mäkký a často i nestály materiál v širokej škále od textilu, gumy, umelých hmôt cez objekty vytvorené plnením vzduchom, alebo využívajúce mäkké potravinárske suroviny až po efemérne látky, ako je para, dym a pod. S odvolaním sa na niektoré polohy ranej moderny (dadaizmus, surrealizmus) sa m. p. objavuje zač. 60. r. 20. st. v hnutí → neodadaizmu, → pop-artu a → nového realizmu, neskôr je spájaná s tvorbou niekoľkých predstaviteľov → arte povera a → postminimalizmu, okolo pol. 80. r.

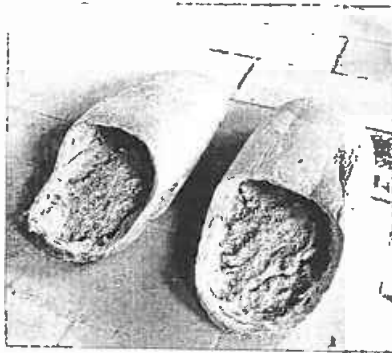
sa v inovovanej podobe objavuje v tvorbe viacerých → neokonceptuálnych umelcov. Najčastejšie sa m. p. spája s menom C. Oldenburga (1929), jedného z významných predstaviteľov amerického neodadaizmu a pop-artu. Už r. 1958–1959 vytváral prvé neodadaistické → asambláže z papiermaché, ktoré prerástli do komplexnejšie poňatých → environmentov (*The Street*, 1960, *The Store*, 1961). V nich začal používať repliky banálnych predmetov a konzumného tovaru (pisacie stroje, ventilátory, hamburgery, cheesburgery, zmrzlinové poháre), vytvorené ako nadrozmerné atrapy z mäkkých materiálov. Z hľadiska typológie Oldenburgových m. p. je dôležitý environment *The Home* (1962–1963), v ktorom použil triviálne predmety, ako kuchynské vybavenie, umývadlá, WC alebo telefóny vytvorené v troch rozličných podobách: tvrdý (*hard*) variant bol vymodelovaný z krikľavého vlnitého kartónu, druhému (*ghostly*) dominovalo bezfarebné plátno vyplnené kapokom a pri trefom, mäkkom (*soft*) variante použil vinyl. Prvá samostatná prezentácia Oldenburgových m. p. sa uskutočnila r. 1962 v Green Gallery v New Yorku a výrazne prispela k šíreniu pop-artu v New Yorku. S m. p. súvisia aj aktivity D. Spoerriho (1930), ktorý

v 60. r. prezentoval rôzne formy tzv. eat-artu (angl. *eat* jesť, *art* umenie), založené na povýšení banálnej konzumácie potravín na umelecký akt. V r. 1968 otvoril v Düsseldorfe Restaurant Spoerri a r. 1970 Eat Art Galerie. M. p. viazaná na využitie potravín ako výtvarnej suroviny má precedens v tvorbe D. Rotha (1930–1998), ktorý vytvoril prvú



Stanislav Filko: Nafukovacie ležadlo so ženskou lígúrou, 1966

plastiku z chlebového cesta už r. 1954. Špecifická forma m. p. sa viaže na pneumatické plastiky vytvorené plnením vzduchom alebo héliom, tzv. air-art (angl. *air* vzduch, *art* umenie) a sky-art (angl. *sky* obloha, *art* umenie). Na tejto tendencii, rozšírenej v 60. r., participovali takí umelci, ako O. Piene (1928) a H. Mack (1931) zo skupiny ZERO, H. Haacke (1936) a príležitostne aj A. Warhol (1928–1987), známy inštaláciou vznášajúcich sa strieborných vankúšov (New York, 1966) alebo Christo (1935) prezentujúci Zabalenie

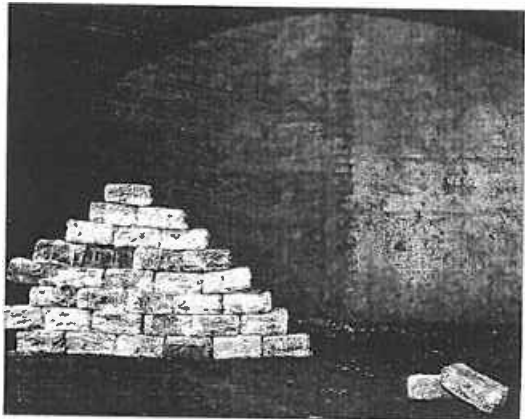


Monogramista T. D. (Oezder Jan): Ciel, 1998

5450 m<sup>3</sup> vzduchu (1967–1968). Využitie mäkkých materiálov (gumy, skleneného vlákna, plstí, živice, umelej hmoty, textílu) charakterizuje tvorbu viacerých → postminimalistických umelcov, predovšetkým E. Hesseovej (1936–1970), R. Morrisa (1931) a R. Serru (1933). V kontexte hnutia arte povera pracoval s mäkkými textilnými materiálmi vrátane textilného odpadu M. Pistoletto (1933), mäkký prírodný materiál využívali vo svojich inštaláciách aj G. Penone (1947) a M. Merz (1925). V tvorbe → neokonceptuálnych autorov sa m. p. objavuje ako mix vysokého umenia a gýča u J. Koonsa (1955). Známy je predovšetkým jeho plastikový Zajac (1986), ako aj objekty a inštalácie M. Kellyho (1954) vytvárané z detských plyšových hračiek a zvieratiek zo second handu.

Na Slovensku sa m. p. objavuje v 60. r. v tvorbe viacerých autorov ovplyvnených es-tetikou → pop-artu a → nového realizmu. Na jednej strane → autorská technika Jozefa Jankoviča (1937), založená na tvarovaní banálnych pančuchových nohavíc prostredníctvom tuhnucej sadry. Napriek výslednému pevnému tvaru sú zmnožené ľudské končatiny objavujúce sa v tvorbe umelca kontinuálne od 1. pol. 60. r. suggestívnou evokáciou fragmentov mäkkého ľudského tela. Na druhej strane sú to nafukovacie a plastikové objekty Stanislava Filka (1937), ktoré vytváral v 2. pol. 60.

r. (Nafukovacie ležadlo so ženskou figúrou, 1966, Pneumatické kolesá, 1968). Šité textilné objekty a bábky ako súčasť → environmentu otvoreného hravým aktivitám diváka sa v rovnakom období objavili v tvorbe Miry Haberernovej (1939). Inú podobu m. p. reprezentuje environment Megaloty XXI. storočia (Paríž 1968) Alexa Mlynárčika (1934), ktorý mal byť alúziou na prehistorické stavby typu Stonehenge a pozostával z monumentálnych 22 m vysokých gumených priemyselných objektov naplnených vzduchom.



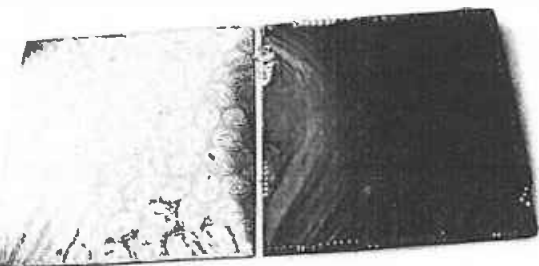
Katarína Zavorská: Múr, 1991



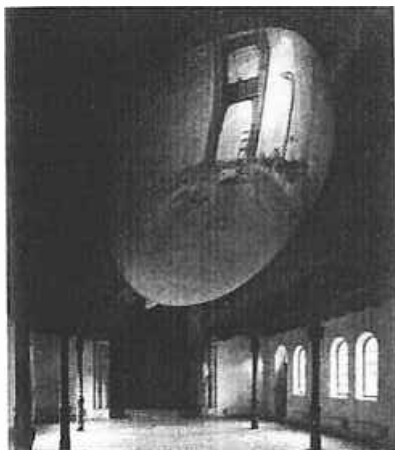
Roman Galovský: *Robertova skriňa*, 1992

Na príbuznom princípe bol postavený aj nerealizovaný projekt *Inhalátor Lola III.*, ktorý Alex Mlynárčik pripravoval pre *Danuvius' 68*. Bližšie k air-artu a sky-artu má Mlynárčikom koncipovaný kolektívny projekt *Posolstvo* (májový Salón, Paríž 1970), v rámci ktorého vypustil spolu so svojimi umeleckými priateľmi z celého sveta do vzduchu 12 balónov – *vzdušných dopravných prostriedkov jeho myšlienok a snov* (P. Restany). Za m. p. môžeme považovať sériu *Zmäkčenin* Mariána Meška (1945) zo zač. 80. r., v ktorej posunul techniku frotovania rôzne štruktúrovaných dlažieb k mäkkým reliéfnym objektom. Kon. 80. r. sa smerom k objektovému chápaniu textilného artefaktu vyvinula aj tvorba textilnej výtvarníčky Kataríny Zavorskej (1948–1999). Z textilných zvyškov vytvárala miniatúrne objekty (Brána, 1991) alebo inštalácie s aktuálnym spoločenským posolstvom (Múr, 1991, lisované bavlnené

zvyšky). Z mladších výtvarníkov je m. p. charakteristická pre tvorbu Karola Pichlera (1957). Vo svojich objektoch a inštaláciách sa pohybuje v širokom rozpätí použitých mäkkých materiálov, od papiera (napr. *Caelum*, 1990) cez mäkké textílie s výraznou symbolikou (zamat a koža) alebo ich lacné pop-artové napodobeniny (koženka v objekte *Sústava predstáv, názorov a pojmov* vyjadrená v rozličných formách spoločenského vedomia, 1986) až po nafukovacie objekty. Do blízkosti m. p. sa dostáva aj časť tvorby Emöke Vargovej (1965) prostredníctvom sústredeného skúmanie materiálových možností papiera, parafínu a textilu. Rovnako Ilona Némethová (1963) pracuje s mäkkými materiálmi. Čistými m. p. bolo 174 privlastnených vankúšov v inštalácii *Naše sny* (1996), v práci *Pozvánka na kus koláča* (1998) sa priblížila k tendenciám eat-artu (použitím kúpených cukrárskych výrobkov) a v *Dýchajúcej podlahe* (1998) k air-artu. M. p. sa príležitostne objavila aj u Romana Galovského (1962), predovšetkým v eroticko-sarkastickej inštalácii (*Robertova skriňa*, 1992), ktorej dominovala nalukovacia ženská figurína. Využitie mäkkých potravinárskych surovín a výrobkov sa sporadicky objavuje aj v tvorbe ďalších autorov. V inštalácii *Cvaot (Zástup)* tematizoval tragédiu holokaustu prostredníctvom výrazne symbolického materiálu Dezider Tóth (1947). 240 bochníkov čerstvého chleba s vybranou chlebovou striedkou sformoval do podoby 120 párov papúč uložených na podlahu synagógy v prisnej geometrickej osnove. V inštalácii dokumentoval



Karol Pichler: *Sústava predstáv, názorov a pojmov* vyjadrená v rozličných formách spoločenského vedomia, 1986



Patrik Kovačovský: blimp, 1998

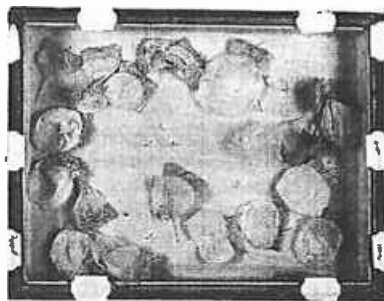
schopnosť prekonať pocit bolesti nad strachou prostredníctvom intenzívneho prežívania spomienky. V tvorbe Romana Ondáka (1966) sa prvýkrát objavuje jedlo (konzumácia) ako médium umenia v inštalácii Komunikatívny konzum (1997). Táto poloha bola istým spôsobom predznačená už v jeho starších prácach, ako napr. Sýta knižnica (1995), Chuť myslenia (1995), Hlad (1996), Sýty stôl (1997). Populárna žuvačka sa stala materiálom inštalácie Sladký život (1994) Marka Blaža (1972), pričom autor vedome pracoval s ambivalentnými kvalitami materiálu, pohybuje sa na hrane medzi odpor vzbudzujúcou banalitou a estetickou svojbytnosťou. Veľko-

rozmernú m. p. použil vo svojom projekte blimp (1998) Patrik Kovačovský (1970). Situovaním monumentálnej vzducholode do priestoru bývalej synagógy (GJK Trnava) radikálnym spôsobom redefinoval existujúci architektonický priestor i jeho významové štruktúry. Niekoľko zaujímavých m. p. sa objavilo v kontexte výstavy Paradigma žena (PGU Žilina, 1996). Okrem už spomínanej Ilony Némethovej, to bol projekt Petry Novákovej-Ondreičkovej (1968) zložený z viacerých rituálnych a fetišistických objektov vrátane mäkkých nábytkových objektov, vankúšov a odevov.

Lit.: Burnham, J.: Beyond Modern Sculpture. New York 1973. Atkins, R.: Art'Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords. New York 1990. Oldenburg, C.: An Anthology. Katalóg. National Gallery of Art, Washington D. C. 1995.

Jana Geržová

Marko Blaža: Zbierka bublín, 1994



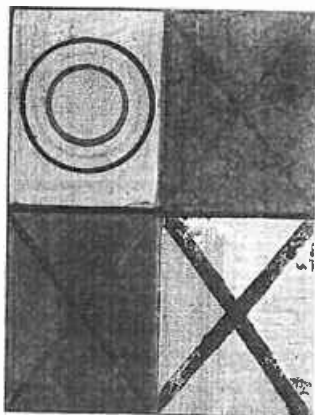
## MINIMALISTICKÉ UMENIE, MINIMALIZMUS (lat. *minor* menší, *minus* najmenší,

*minime* najmenej, angl. *minimal art*). syn. chladné umenie, ABC Art, primárne štruktúry

Americký smer 60. r., usilujúci o redukciu výtvarnej formy na minimum, resp. o minimálny stupeň výtvarného vyjadrenia. R. 1965 predstavila m. pod názvom ABC Art americká kritička B. Roseová v rovnomennom článku v časopise Art in America, ako novú senzibilitu mladej generácie amerických umelcov, pre ktorých je → akčná maľba málo presvedčivá, a preto sa radšej obracajú na abstraktné chromatické obrazy B. Newmana (1905–1970) alebo maliarske objektové hry–zástavy a terče J. Johnsa (1930). M. však predovšetkým volá o zjednodušenie a očistenie od expresívnych, emocionálnych obsahov maľby → abstraktného expresionizmu a chce redukovaním dospieť k *esencii* maľby, ako to predznamenal v 50. r. svojimi čiernymi štvorcami A. Reinhardt (1913–1967). Rovnakú snahu o zjednodušenie, redukciu a minimálnu intervenciu prezentuje J. Cage (1912–1992) ako predstaviteľ hudob-



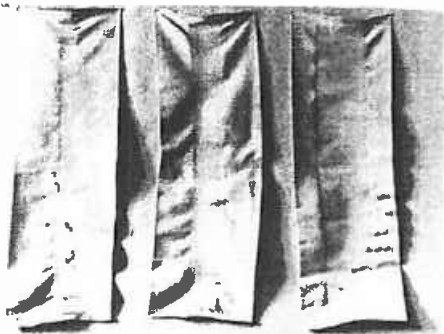
Alojz Klíma: Malé krížovalky, 1968



ného m., a zároveň umelci → pop-artu, zavádzajúci do sveta vysokého umenia predmety každodenného života, vychádzajúc z Duchampových → readymades. M. diela - maľby alebo sochy - pracujú s čistými, neutrálnymi formami, ktoré nechcú byť reprezentáciou vonkajšieho sveta, ale vzťahujú sa iba k sebe samým v zmysle výroku maliara F. Stella *To čo vidíte, je to čo vidíte*. F. Stella (1936), jedna z najvýznamnejších osobností umenia 2. pol. 20. st., predstavuje vykročenie za Reinhardtov Čierny štvorec svojimi plátnami - obrazmi-objektmi v tvare V, L a ich rôznymi permutáciami a sériami. Ich symetricky sa opakujúce uniformné farebné pásy sú usporiadané nehierarchicky a potierajú tak nielen dovtedajšie predstavy

o klasickej obrazovej kompozícii, ale aj princípy → geometrickej abstrakcie európskeho typu. Neeurópska je tiež naddimenzovaná mierka minimalistických obrazov a sôch i používanie priemyselných syntetických farieb, kde sa eliminuje rukopisná zložka tvorby. Avšak aj napriek snahe o matematicky pravidelnú a mechanicky neosobnú formu, diela viacerých m. maliarov pôsobia spirituálne svojimi delikátnymi sublimovanými monochrómnyimi povrchmi, ktoré rátajú aj s účinkami svetla (A. Martinová, 1912, R. Ryman, 1930, R. Mangold, 1937, B. Marden, 1938). Najvýraznejšie sa naplnili princípy m. v sochárstve. R. 1962 maliar a architekt T. Smith (1912-1980) predstavil svoju Kocku, prvú modulárnu oceľovú sochu bez podstavca v rozmeroch ľudského tela (180 x 180 x 180 cm), a otvoril tým éru kociek ako doslovných trojrozmerných objektov, zbavených vnútorného (symbolického) významu. Smithov sochársky program podstatnou mierou smeroval k predstave tzv. nových pomníkov, ktoré mali koexistovať s modernou architektúrou a s urbanizovanou krajinou vôbec. Priemyselne vyrábané diela kolosálnych rozmerov založili americkú tradíciu sôch pre mestské prostredie (R. Serra, 1939). Racionálnosť m. a dôvera v reálny priestor sa najvýraznejšie prejavili v tvorbe D. Judda (1928-1994),

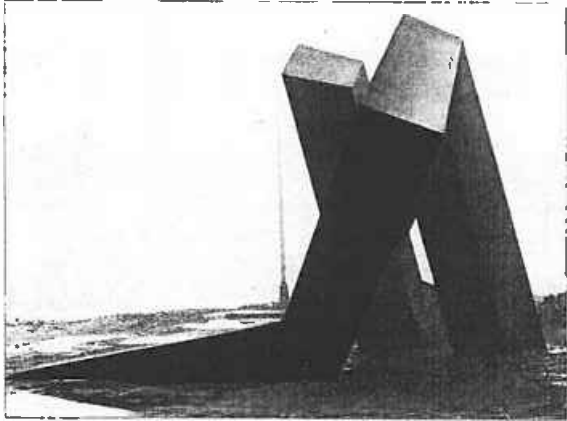
v jeho štandardizovaných elementárnych pravouhlých útvaroch vyrábaných z galvanizovaného železa alebo hliníka a natieraných vrstvou motocyklovej farby. Juddove kovové moduly, repetitívne radené do rôznych schém, najlepšie zodpovedajú pojmu *primárne štruktúry*, ktorý sa zaužíval vďaka rovnomennej výstave v Jewish Museum v New Yorku (1966). K významným m. sochárom patrí tiež R. Morris (1931), ktorý okolo pol. 60. r. pracoval s trojrozmernými geometrickými štruktúrami, pri ktorých ho zaujímala najmä spôsob vnímania divákom a vzťah k celku. Do statickej m. formy sa snažil



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

vniesť pohyb, čas a procesualnosť, napr. obložením stien kociek zrkadlami, ktoré reflektovali okolité prostredie, alebo rozkladáním celistvého tvaru na niekoľko rovnakých dielov. Od výskumov stabilnej formy prešiel R. Morris k *antiforme* a nestabilným materiálom, ako ich užíva → postminimalizmus a → procesuálne umenie. Teóriam D. Judda a R. Morrisa sú blízke princípy tvorby teológa a autodidakta D. Flavina (1933), ktorý prekvapujúco využil možnosti komerčného fluorescenčného svetla, keď prostredníctvom neónových trubíc – žiariviek – ako stanovených modulov, modifikoval reálny priestor. Neónovým svetlom, ktoré nevrhá tieň, vytváral svetelné zóny alebo meditatívne priestory. Mystický zážitok, transcendentno, je u D. Flavina ukotvené v priamej fakticite, racionálnej kompozícii svetelných prvkov a je dokladom možnej syntézy viery a rozumu. Rovnako ako R. Morrisa a D. Flavina, aj C. Andreho (1935) zaujímala idea sochy ako miesta (site), ktoré determinoval zostavou určitých prvkov (tehál, dlaždíc, kovových platní a pod.) na podlahe galérie. C. Andremu sa podarilo úplne eliminovať vertikálny stereotyp v sochárstve a nahradíť ho horizontálnosťou, ktorá mu ponúkla značné možnosti rozšírenia sochy do priestoru tak, aby jeho práce boli chápané *viac ako cesty než stavby*. Andreho ho-

rizontálna socha bez sokla je sochou, ktorú treba vnímať zhora a možno po nej prejsť podobne, ako je to v zemných prácach umelcov → land-artu. Blízka → konceptualizmu je tvorba sochára S. LeWitta (1928), ktorý zachoval z kocky len jej skelet ako otvorenú štruktúru. Priehľadnosť a mnohodielnosť štruktúrovanosť emailovaných hliníkových sietí je pozoruhodným príkladom primárnych štruktúr v odhmotnenej podobe, kde prestáva byť rozhodujúcou materiálno zložka. Redukcia hmoty na



Juraj Bartusz: Veľký šikmý objekt, 1968

minimum poukazuje na nemateriálne a nemateriálnu ideu diela, ktorú S. LeWitt považuje za dôležitejšiu ako formu. Ako jeden z prvých hovorí vo svojich teoretických textoch o koncepte a konceptuálnom umení, ktoré chce *zaangažovať divákovu myseľ viac ako jeho oči a city*. M. ako smer, ktorý po abstraktnom expresionizme spolu s ďalšími tendenciami vytvára obraz amerického moderného umenia po druhej svetovej vojne, nenašiel na európskom kontinente priamu odozvu. Hoci odkaz európskych avantgárd – kubizmu, neoplasticismu, suprematizmu či konštruktivismu je v m. zrejмый, predsa americkí umetci stavajú na odlišných princípoch, ale i na opozícii európskej tradícii. Najmä heroická mierka diel súvisí s veľkorysým priestorovým chápaním, architektúrou a urbanistickými koncepciami amerických veľkomiest, čo nerezonuje v európskych pomeroch. V európskom ponímaní m. ide skôr o také prejavy, ktoré šetría výrazovými prostriedkami a usilujú sa o dematerializáciu hmotného artefaktu, čo potom súvisí s konceptualizmom chápaným v širšom zmys-

le alebo aktivitami → Fluxusu.

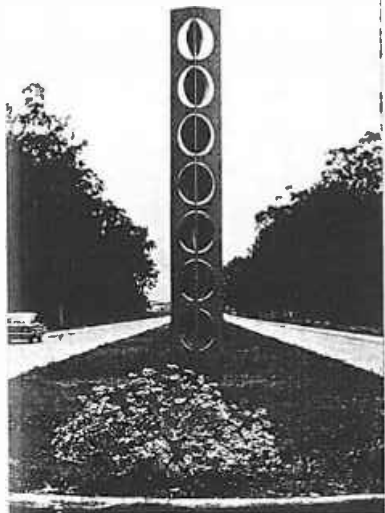
Na Slovensku, kde tradícia abstraktného prejavu nemá silné zázemie, a kde sa vyprofilovala línia lyrickej, → informelovej a → geometrickej konštruktívnej abstrakcie až zač. 60. r., možno hovoriť skôr o ojedinelých pokusoch než o konzekventnom programe či ortodoxnom m., ako ho predostreli americkí umelci vo svojej tvorbe i teoretických statiach. Popri pokusoch o formálne čisté artikulácie, kde nad exaktnosťou stále prevažuje intuitívny prístup (Alojz Klímo, 1922, Eduard Antal, 1929), objavuje sa v rámci geometricko-konštruktívnych tendencií nielen tvarová minimalizácia a redukcia, ale tiež princíp série a repetície, ktorý však namiesto striktnej systematickosti uprednostňuje možnosti porušenia pravidla (Miloš Urbásek, 1932–1988). Predstave m. sochárstva sa u nás najviac priblížil Juraj Bartusz (1933). V kontexte tvorby kon. 60. a zač. 70. r., keď spolupracoval s hnutím → konkretistov, vytvoril veľkorozmerné sochárske práce – Súhvezdie Veľký voz (1968), Veľký šikmý objekt (1968) a Kozmická brána (1973). Tieto chladné oceľové konštrukcie, pôsobiace jednoduchosťou veľkej formy umiestnenej na voľnom priestranstve, svedčia o snahe o maximálnu formovú redukciu. Juraj Bartusz sa však vo svojich sochách nestotožňuje s predstavou sústavy odosobnených bezvzťahových elementov v ortodoxnom m. duchu, ale hľadá skôr akúsi veľkú jednoduchú metaforu. K m., resp. → postminimalistickým snahám u nás možno priradiť Biely priestor v bielom priestore trojice autorov – Stanislava Filka (1937), Miloša Lakyho (1948–1975) a Jána Zavarského (1948) z r. 1973–1974. Biely priestor v období jeho vzniku, teda v časoch tuhej → normalizácie v našej krajine, sa chcel v prvom rade vysporiadať s konceptom, ktorý síce vo svete už doznieval, ale na Slovensku stále patril do centra záujmu → alternatívnych výtvarníkov. Autori Bieleho priestoru, rezignujúc na čistý textový koncept, zdôraznili význam monochrómej redukovanej maľby (biela maľba valčekom na pásach bieleho filcu) i jej pôvodcu K. Maleviča, čo znamenalo nielen polemiku s konceptom, ale i s maľbou a umením vôbec. Efemérnosť použitých materiálov a zdôrazňovaná senzitivnosť poukazujú na situáciu po racionálnom minimele a po koncepte. Rôzne konceptuálne prístupy s minimalizujúcimi riešeniami nájdeme v 70. r. u príslušníkov budúcej skupiny A-R (Mariána Mudrocha, 1945, Mariána Meška, 1945, Dezidera Tótha, 1947) a u odchovancov Václava Cíglera z oddelenia Sklo v architektúre VŠVU (Štěpána Palu, 1944 a Viktora Oravca, 1960).

Lit.: Atkins, R.: Art'Speak. New York 1990. Bodnárová, J.: Juraj Bartusz. Katalóg výstavy. Nové Zámky 1988. Geržová, J.–Zavarský, J.: Biely priestor v bielom priestore. Profíl 1994, č. 5. Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Hrsg. G. Stemmerich, Dresden, Basel 1995. Srp, K. (ed.): Minimal & Earth & Concept Art. Praha 1969. Pincus-Witten, R.: Post-Minimalism. London 1970. Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992. Valoch, J.: Kámen, kámen, kámen. In: Dorůžka, P.: Hudba na pomezí. Praha 1991. Valoch, J.: Štěpán Pala. Profíl 1991, č. 17/18, s. 28.

Mária Orišková

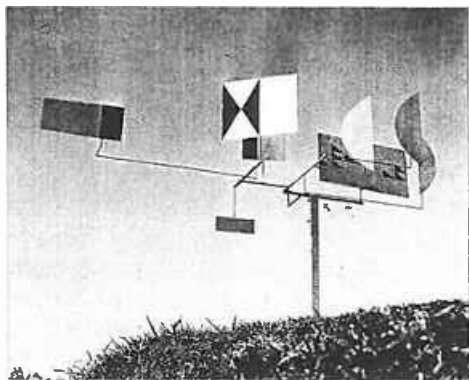
**MOBIL** (lat. *mobilis* pohyblivý), syn. kinetická plastika, pohyblivá socha

Výtvarný objekt založený na reálnom pohybe, ktorého zdrojom môže byť špeciálny prídavný mechanizmus (elektromotor, systém magnetov, počítačom riadený program), alebo je pohyb vyvolaný pôsobením prírodných síl (vzduchu, vody), prípadne cieľeným alebo náhodným dotykcom. V užšom význame sa termín vzťahuje výlučne



na abstraktné skulptúry A. Caldera (1898–1976), ktorých jednotlivé závesné časti sa pohybujú v dôsledku prúdiaceho vzduchu. Prvé pohyblivé plastiky boli vytvorené už v 20. r. 20. st. Kinetická konštrukcia poháňaná motorom, ktorú vytvoril N. Gabo je datovaná r. 1920. Pre tento typ umenia použil N. Gabo a A. Pevsner vo svojom Realistickom manifeste (1920) termín → kinetické umenie. Problémom reálneho pohybu umeleckých objektov sa venoval aj L. Moholy-Nagy, ktorý spolu so Z. Kemenym vydali r. 1922 manifest Dynamicko-konštruktívny systém síl, v ktorom sa zaoberali problematikou kinetizmu, ako aj M. Duchamp (rotoreliéfy). Tieto princípy sa naplno rozvinuli v rovnomennom umeleckom hnutí 60. r. – kinetizme. Označenie pohyblivých plastik termínom m. pochádza od M. Duchampa, ktorý nim označil abstraktné skulptúry A. Caldera, prvýkrát vystavené r. 1932 v galérii Vignon v Paríži. Calder nebol priamo ovplyvnený protokinetickými prácami N. Gabo, k problému pohybu sa dostal cez svoj záujem o detské pohyblivé hračky (Cirkus budovaný od r. 1927 z nájdených materiálov, kovového šrotu, kovových drôtov a pod.). Prvé Calderove m. boli poháňané rukou alebo elektrickými motormi, ktoré v neskoršom období opustil a konštruoval výlučne m. pohybujúce sa v dôsledku prúdiaceho vzduchu. V neskoršej fáze svojej tvorby prešiel k vytváraniu sôch pevne zasadených v zemi, ktoré H. Arp pomenoval stability. Kombináciou s kinetickými plastikami vznikli tzv. stability-mobily. Calder realizoval niekoľko monumentálnych m. pre Palác UNESCO v Paríži (1958) a pre letisko v Dallase (1968). Od zač. 30. r. sa problematike pohyblivých plastik venoval aj taliansky umelec B. Munari (1907–1998). Jeho tzv. neužitočné stroje (macchine inutili) sú konštruované z rôzneho i nájdeného materiálu a existujú vo verzii visiacej i stojacej. Líšia sa spôsobom, akým sú rozvinuté do priestoru a tiež typom pohybu, ktorý môže byť ovplyvnený tvarom, rovnováhou, prúdom vzduchu alebo zásahom diváka. Aktuálnosť m. vzrástla v kinetickom a svetelnom umení, v ktorých sa pohyb, čas a priestor stali základnými prostriedkami výrazu. V 60. r. obohatil register m. J. Tinguely (1925–1991) o pohyblivé akustické stroje, ktoré mali zakódovaný samodeštrukčný mechanizmus (Pocta New

na abstraktné skulptúry A. Caldera (1898–1976), ktorých jednotlivé závesné časti sa pohybujú v dôsledku prúdiaceho vzduchu. Prvé pohyblivé plastiky boli vytvorené už v 20. r. 20. st. Kinetická konštrukcia poháňaná motorom, ktorú vytvoril N. Gabo je datovaná r. 1920. Pre tento typ umenia použil N. Gabo a A. Pevsner vo svojom Realistickom manifeste (1920) termín → kinetické umenie. Problémom reálneho pohybu umeleckých objektov sa venoval aj L. Moholy-Nagy, ktorý spolu so Z. Kemenym vydali r. 1922 manifest Dynamicko-konštruktívny systém síl, v ktorom sa zaoberali problematikou kinetizmu, ako aj M. Duchamp (rotoreliéfy). Tieto princípy sa naplno rozvinuli v rovnomennom umeleckom hnutí 60. r. – kinetizme. Označenie pohyblivých plastik termínom m. pochádza od M. Duchampa, ktorý nim označil abstraktné skulptúry A. Caldera, prvýkrát vystavené r. 1932 v galérii Vignon v Paríži. Calder nebol priamo ovplyvnený protokinetickými prácami N. Gabo, k problému pohybu sa dostal cez svoj záujem o detské pohyblivé hračky (Cirkus budovaný od r. 1927 z nájdených materiálov, kovového šrotu, kovových drôtov a pod.). Prvé Calderove m. boli poháňané rukou alebo elektrickými motormi, ktoré v neskoršom období opustil a konštruoval výlučne m. pohybujúce sa v dôsledku prúdiaceho vzduchu. V neskoršej fáze svojej tvorby prešiel k vytváraniu sôch pevne zasadených v zemi, ktoré H. Arp pomenoval stability. Kombináciou s kinetickými plastikami vznikli tzv. stability-mobily. Calder realizoval niekoľko monumentálnych m. pre Palác UNESCO v Paríži (1958) a pre letisko v Dallase (1968). Od zač. 30. r. sa problematike pohyblivých plastik venoval aj taliansky umelec B. Munari (1907–1998). Jeho tzv. neužitočné stroje (macchine inutili) sú konštruované z rôzneho i nájdeného materiálu a existujú vo verzii visiacej i stojacej. Líšia sa spôsobom, akým sú rozvinuté do priestoru a tiež typom pohybu, ktorý môže byť ovplyvnený tvarom, rovnováhou, prúdom vzduchu alebo zásahom diváka. Aktuálnosť m. vzrástla v kinetickom a svetelnom umení, v ktorých sa pohyb, čas a priestor stali základnými prostriedkami výrazu. V 60. r. obohatil register m. J. Tinguely (1925–1991) o pohyblivé akustické stroje, ktoré mali zakódovaný samodeštrukčný mechanizmus (Pocta New

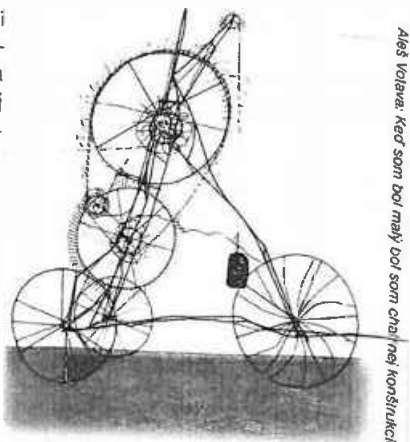


Anton Cepka: Kinetická plastika, 1968

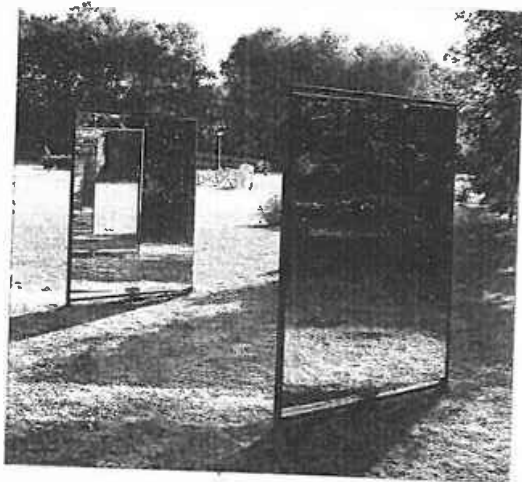
Yorku) a M. Takis (1925) experimentujúci s pohybom vyvolaným vplyvom elektromagnetov. V kontexte kinetického umenia bola problematika m. rozpracovaná v rozsiahlej tvorbe N. Schöffera (1912-1922). V inovovanej podobe sú kybernetické m. dominantou súčasnej tvorby Stelarca, ktorá patrí k najnovším experimentom → počítačového umenia.

Na Slovensku sa m. objavuje v 60. r. 20. st. v súvislosti s konštruktívnymi a → svetelno kinetickými tendenciami umenia. Na prvom mieste figuruje rozsiahla tvorba Milana Dobeša (1929), v ktorej autor riešil otázky kinetizmu v celej škále možností, od virtuálneho pohybu až po jeho reálnu prítomnosť v diele. Podoba čistého m., za ktorý získal I. cenu na Bienále v Montevideu (1969)

sa objavuje len zriedkavo. Spravidla ide o kombináciu viacerých prvkov, ako napr. v sérii Pulzujúci rytmus (od r. 1960), kde je pohyb kombinovaný so zvukom. Na základe záujmu o konštruktívne problémy plastiky sa k tvorbe m. prepracoval aj Štefan Belohradský (1930). Po predchádzajúcich výskumoch v oblasti vytvárania variabilov, kde pracoval s efektom virtuálneho pohybu (opakovanie a prieniky jedného modulu), zavádza do svojich objektov aj pohyb reálny. Významný vplyv na jeho vývoj malo spoznanie tvorby priekopníkov kinetizmu, predovšetkým N. Gaba a A. Pevsnera. Ako príklad čistého m. sa v literatúre uvádza realizácia z r. 1969-1970 Sinko nádeje. Najbližšie k prvotnej koncepcii Calderových m. založených na samopohybe, majú objekty Antona Cepku (1936). Kon. 60. r. vytvoril rad kinetických plastík a m., ktorých pohyb vyvolávalo spontánne prúdenie vzduchu alebo závan vetra. S estetickou → pop-artu 60. r. a s ironickou metaforou sú spojené objekty Stana Filka (1937), ako napr. Mobil II. z r. 1964. Z mladších domácich umelcov sa tvorbe m. systematicky venoval scénický výtvarník Aleš Votava (1963). Príležitostne sa m. objavuje v tvorbe ďalších autorov. Pre výstavu Priestor '93 (konceptia L. Kára) vytvorili v exteriéri piešťanských parkov m. - Zora a Štěpán Palovci (Zrkadlový mobil) a Viktor Hulík (Blýskač). V kontexte priestorových inštalácií získava m. nový význam v prácach Daniela Fischera (Memento, 1996), Miloša Štofka (Simu-



Aleš Votava: 'Keď som bol malý bol som chalan konštruktívne', 1992



Zora Palová - Štěpán Palovci: Zrkadlový mobil, 1993

to, 1996), Miloša Štofka (Simu-

lakrum, 1999) alebo Petra Meluzina (Memento vitae, 1998).

Lit.: Burnham, J.: *Beyond Modern Sculpture*. New York 1973. Marter, J. M.: *Alexander Calder*. New York 1991.

Rusinová, Z. (ed.): *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Katalóg. SNG, Bratislava 1995.

Jana Geržová

**MULTIMÉDIA** (lat. *multi* prvá časť zložených slov s významom mnoho, *médium* prostriedok), syn. hypermédiá, intermédiá

Termín mm. sa pôvodne používal v súvislosti s tvorbou, ktorá vzniká presahmi viacerých umeleckých oblastí (napr. výtvarného umenia, hudby, poézie a divadla). V posledných r. sa pre tento typ umenia preferuje názov intermédiá, ktorý už r. 1956 špecifikoval jeden z členov hnutia → Fluxus D. Higgins (1938). Vlastný pojem mm. sa ustálil ako výraz pre integráciu textu, statického obrazu, počítačovej animácie, videosekvencii a zvuku vo forme interaktívneho programu zaznamenaného na magnetických alebo optických analógových či digitálnych nosičoch informácie (videodisku, CD ROM-e), ako aj v počítačových sieťach. Takýto program, ktorý je realizáciou nelineárneho a interaktívneho scenára, môže predstavovať vzdelávací kurz, encyklopédiu, virtuálne múzeum a galériu alebo umelecké dielo per se. Niekedy sa používa aj pojem hypermédiá, pri ktorom sa kladie dôraz na spôsob prístupu k jednotlivým objektom interaktívneho programu pripomínajúceho pohyb vo virtuálnom hyperpriestore (viacrozmernom priestore). Najjednoduchším prejavom takejto paradigmy je hypertext. Je obdobou poznámok a záložiek v knihe, kde niektoré slová - v elektronickej forme zvýraznené kurzívou, farbou alebo hrúbkou - obsahujú odkazy na iné textové sekvencie, v ktorých sú opäť určité slová zrefazované s inými lexémami. Takýto spôsob umožňuje vytvoriť veľmi komplikovanú sieť odkazov v texte, ktorý sa potom číta nelineárne, t. j. nie spojito od začiatku do konca. Počítačová realizácia hypertextu umožňuje veľmi rýchlo prechádzať z jednej textovej stránky na druhú ukazovaním na zvolené časti textu a stláčaním tlačidla zariadenia na lokalizovanie polohy na monitore počítača (napríklad myši, obrazovky citlivej na dotyk alebo elektronickej pera). Ak sa namiesto textových segmentov sprístupní obraz, animácia, zvuk alebo videosekvencia, hovoríme o navigácii v hypermédiálnom priestore. Pretože mm. vyžadujú veľké kapacity pamäti na archivovanie údajov, zaznamenávame ich masový rozvoj až v súčasnosti. V 80. r. sa v USA vyvinul videodisk, ktorý umožnil záznam textu, obrazu, videa a zvuku analógovým spôsobom a jeho čítanie laserovým lúčom. Napriek tomu, že videodisky sa masovo nerozšírili, môžeme toto zariadenie vidieť aj na výstavách súčasného umenia v rámci interaktívnych → inštalácií s videom pripojeným k počítaču, tam, kde je potrebný rýchly a náhodný výber videosekvencií. Najdokonalejšiu formu hypermédiálneho priestoru predstavujú časti mm. programu geograficky distribuované, t. j. ak sídlia na rôznych počítačoch, vzdialených až tisícky kilometrov. Túto formu mm. predstavuje globálna počítačová sieť Internet a služba World Wide Web (celosvetová sieť), kde popis jednotlivých mm. dokumentov, nazývaných stránky, je zakódovaný v jazyku HTML (HyperText Markup Language). Tento spôsob publikovania mm. programov zaznamenáva v súčasnosti veľmi prudký nárast a počet počítačov, na ktorých sídlia takéto stránky sa odhaduje na desiatky miliónov. Takto sa prezentujú školy, výskumné ústavy, firmy, múzeá, galérie, konferencie, časopisy, ale aj politické strany, občianske združenia, hry, obchody s pornografiou atď. Stránky v HTML - ktoré sú v podstate textovým popisom rozloženia objektov, ako písmená, obrázky, okná, kde

sa prehráva video alebo počítačová animácia a odvolávky na iné stránky - sa stávajú aj umeleckými artefaktmi (jedna z kategórií súťaže v rámci festivalu Ars Electronica → elektronické umenie). Na svetovom trhu mm. titulov CD ROM vedú počítačové hry, firemné prezentácie, encyklopédie, elektronické formy katalógov a zborníkov konferencií. Prezentácie múzei, galérii, doplnky kníh a elektronické učebnice sú stále pomerne drahé a ich presadenie sa na trhu nespĺnilo očakávania. Reprezentačné elektronické knihy o umení, dramaturgicky, hudobne a výtvarne na veľmi vysokej úrovni, len ťažko konkurujú knižnej podobe. V tejto kategórii mm. produktov sa stali svetoznámymi produkty francúzskej firmy ODA Laser Edition s výtvarným riešením Andreja Hatalu, bratislavského rodáka, ktorý emigroval do Francúzska. Sú to napríklad laserové disky Louvre, d'Orsay, Picasso (neoficiálna svetová premiéra sa konala na pôde VŠVU v Bratislave) alebo CD ROM Múzeum človeka, Vermeer a jeho doba, Rembrandt a jeho doba a pod. Tvorba profesionálnych programov CD ROM si vyžaduje prácu kolektívu, kde každý je špecialistom na určitý prvok programu - grafický dizajn, snímanie a spracovanie fotografického obrazu, snímanie, spracovanie a strih video a audiosekvencií, animáciu plošných alebo priestorových scén. Jednotlivé prvky sa potom komponujú do celkového programu. Mnoho umelcov používa CD ROM ako katalóg svojich prác alebo ako ucelenú prezentáciu, ktorá je sama o sebe umeleckým dielom. V oblasti mm. programov v počítačových sieťach prevládajú vedecko-technické, komerčné a informačné publikácie (napr. prezentácie miest, regiónov a štátov) s rozdielnou úrovňou výtvarného spracovania. Stále viac umelcov používa Internet ako elektronické portfólium alebo ako médium pre svoju tvorbu. Tí, čo sú na zoznamoch elektronických diskusných fór alebo záujmových skupín, dostávajú denne správy o nových stránkach publikovaných v sieťi a tento vývoj sa neustále zrýchľuje. V posledných rokoch sa aj na Slovensku vytvorilo v produkcii súkromných počítačových firiem a inštitúcií niekoľko programov CD ROM, ako firemných prezentácií, turistických sprievodcov po niekoľkých vybraných regiónoch, sprievodca SNM, atlas ľudovej kultúry, mm. prezentácia Slovenska, gurmánsky atlas sveta alebo náučný interaktívny program o kreativite. Zúčastňovali sa na nich výtvarníci a poslucháči umeleckých škôl. Tvorbe mm. titulov ako umeleckých artefaktov sa doteraz nik systematicky nevenuje, aj keď pribúda dizajnérov, ktorí ponúkajú svoje služby pri spracúvaní komerčných titulov. Na Slovensku sa konalo niekoľko seminárov a školení o mm. pre umeleckú komunitu, spomeňme dvojdnový seminár v SNG (1994), medzinárodný jednodňový seminár s názvom Multimédiá, škola tretieho tisícročia alebo nová droga, ktorého súčasťou boli aj prezentácie umeleckých titulov (VŠVU v spolupráci s firmou DaD a Domom techniky, 1995), Multimédiá CD ROM v rámci Letnej školy maľovania a nových médií v Topoľčiankach (1996), ktorú v spolupráci s rakúsko-slovenskou agentúrou KulturAxe usporiadala VŠVU (G. Bielzová a M. Šperka). V r. 1995 sa konal kurz mm. na katedre výtvarnej výchovy Pedagogickej fakulty v Bratislave s podporou Open Society Found. Mm. sa zatiaľ nepodarilo presadiť ako predmet na vysokých školách, s výnimkou Slovenskej technickej univerzity, kde však ide viac o technickú, ako obsahovo-estetickú stránku. Propagácii mm. slúži aj kybernetická kaviareň Klub Internet - multimédiá, kde okrem možnosti prehliadania Internetu a titulov CD ROM bývajú aj prednášky z oblasti kybernetickej kultúry.

**MULTIPLIKÁT** (lat. *multiplicare* rozmnožovať, zväčšovať, *multiplex* mnohonásobný, angl. *multiple*)

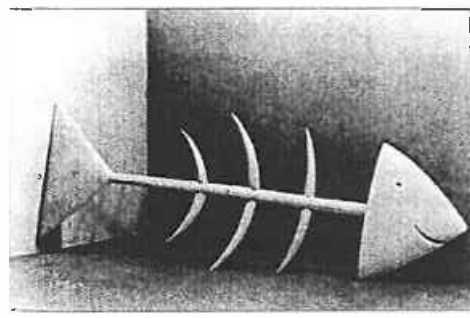
Trojrozmerný umelecký objekt rozmnožený v limitovanom počte signovaných exemplárov, ktorý je opakovanou unikátom. Tendencia vytvárať m. sa objavuje kon. 50. a zač. 60. r. 20. st. a súvisí s celkovou atmosférou doby, keď sa jasne artikulovali viaceré zásadné zmeny v postojoch výtvarných umelcov i v chápaní samotného umenia. Na prvom mieste figuruje spochybnenie originálnosti diela a tradične chápaného autorstva, ktorú predznamenal svojimi → ready-mades M. Duchamp (1887–1968). Privlastnenie si hotových konfekčných predmetov poukázalo na nové možnosti vytvárania umeleckých diel bez bezprostrednej spoluúčasti umelcovej ruky. Táto redefinícia kreativity posilnila význam signatúry, ktorá sa stala znakom pravosti a iba jej prostredníctvom sme schopní rozlišovať medzi umeleckým dielom a masovo produkovaným predmetom. Na druhej strane



Karol Pichler:  
In cealum aeternum, 1993

tohto procesu bolo rýchle zdokonaľovanie technických možností reprodukovania umenia – od fotografie cez → serigrafiu, → xerografiu, časopiseckú a novinovú reprodukciu až po digitálne šírenie obrazu, ktoré popri *strate aury umeleckého diela* (W. Benjamin) prinieslo aj svoje pozitíva, vo forme demokratizácie umenia. V tomto zmysle m. spochybňuje ideu unikátneho umeleckého diela patriaceho jedinému zberateľovi a vychádza v ústrety potrebe širšieho okruhu záujemcov. Limitované edície m. spĺňajú dve dôležité kritéria nového konzumenta umenia: finančnú dostupnosť a súčasne originalitu krytú autorskou signatúrou. História m. sa spája s r. 1955, keď umelci Y. Agam (1928) a J. Tinguely (1925–1991) navrhli parížskemu obchodníkovi s umením D. Renému vytvoriť prvú sériu m. diel významných moderných autorov. O štyri roky neskôr založil D. Spoerri (1930) v Paríži Edíciu M.A.T. (*Multiplication Arts Transformable*) produkujúcu m. napr. Caldera, Duchampa, Man Raya a Vasarelyho za prijateľné ceny, v limitovanom náklade sto kusov. Tvorba m. je charakteristická pre viacerých výtvarníkov → pop-artu a → nového realizmu. Systematicky sa im od 60. r. venoval C. Oldenburg (1929). Jeho súborná výstava

pod názvom *Multiples 1964–1990* sa uskutočnila r. 1991 vo Frankfurt nad Mohanom. Signifikantná je situácia okolo vzniku m. ready-mades M. Duchampa, ktoré stáli na začiatku idey m. (zmenšené repliky svojich najvýznamnejších diel uložených do špeciálneho kufríka – *Box-in-a-Valise* – vytváral od r. 1941). Prvé signované m. Duchampovej *Fontány* (1917) boli vytvorené už r. 1950. Paradoxom



Marin Knut: Verifiká potreba, 1993



jo, že vznikli bez existencie originálu, ktorý sa stratil, iba na základe fotografie A. Stieglitza. Ďalšiu sériu m. realizoval z iniciatívy švédskeho spisovateľa U. Lindeho sochár P. O. Ultvedt r. 1960 pre výstavu v Bok-Kornusm Gallery v Štokholme, ktorú M. Duchamp autorizoval. V r. 1963 urobil Linde ďalšie repliky Duchampových ready-mades a v tejto činnosti od r. 1964 pokračoval A. Schwarz. V r. 1968 sa v Kolíne nad Rýnom uskutočnila výstava *Ars multiplicata*, ktorá poukázala na rast významu reprodukčných umení a ich vzťah k ekonomickým a kultúrnym zmenám 20. st. Dnes sú limitované edície m. bežnou umeleckou praxou. K najpopulárnejším patrí špeciálna signovaná a limitovaná edícia švajčiarskeho časopisu *Parquet*, v ktorej sú touto formou sprístupnené diela významných súčasných umelcov (C. Shermanovej, R. Princa, K. Fritschovej, J. Turrella, T. Ruffa, L. Bourgeoisovej, R. Trockelovej, Ch. Raya, R. Hornovej a ďalších).

Na Slovensku nemá realizácia m. dlhú tradíciu. Prvý kontakt s formou m. sa spája s r. 1969, kedy kritik a kurátor J. Chalupický predstavil v Prahe prostredníctvom Schwarzovej milánskej edície m. tvorbu M. Duchampa (Galéria V. Špálu). V domácom kontexte sa na realizovanie limitovaných signovaných sérií trojrozmerných objektov nevytvorili vhodné podmienky. Chýbala nielen iniciatíva umelcov, ako ju zaznamenávame v západnom umení (J. Tinguely, D. Spoerri), ale aj záujem zberateľov a širšej verejnosti. M. sa preto objavuje len výnimočne, a to v kontexte individuálnej tvorby konkrétnych výtvarníkov. Alex Mlynárčik (1934) realizoval m. v podobe lizaniak pre svoj projekt *Dobry deň, Japonsko*, ktorý prezentoval v rámci Festivalu súčasného umenia v Japonsku (1970). V prostredí → alternatívnej kultúry vznikali v bývalom Československu z iniciatívy malého okruhu zberateľov svojpomocné edície diel, napr. V. Zykunda, V. Janouška alebo K. Nepraša. Malá kolekcia m. sa objavila aj v rámci medzinárodnej výstavy *Súhry '92* (Bratislava, 1992) kurátora Lubora Káru. V r. 1993 sa trojica mladých výtvarníkov zo Slovenska zúčastnila na medzinárodnej výstave *Serial* (Zürich). Jej idea bola založená na prezentovaní a predávaní malých sérií signovaných diel 45 vyzvaných umelcov, pričom podmienkou účasti bolo vytvorenie m. z prác posledného obdobia, alebo vytvorených špeciálne pre tento projekt. Spoločne napr. s P. Ristovou (1962), M. Dionom (1961), P. Fischlim (1952) a D. Weissom (1946) sa prezentoval Karol Pichler (1957) šiestimi m. In *caelum aeternum*, Matej Knut (1964) tridsiatimi exemplármi objektu, ktorý odkazoval na autorov animovaný film *Veľká potreba* (1992), a nakoniec Laco Teren (1960) grafikou *Tri* z r. 1993.

Lit.: Aikins, R.: *Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords* New York 1990  
 Oichneburg, C.: *Multiples 1964-1990. Katalóg výstavy*. Frankfurt 1991. *Serial. Katalóg výstavy*, Zürich 1993. Schwarz, A.: *Marcel Duchamp. The Complete Works* New York 1996.

Jana Geržová

# N

**NEODADAIZMUS** (gr. neo prvá časť zložených slov s významom nový, *adaizmus* výtvarné hnutie ranej avantgardy)

Americké umenie 50. r. inšpirované niekoľkými aspektmi dadaizmu. Termín bol prvýkrát použitý v súvislosti s prácami amerických umelcov rodiaceho sa → pop-artu – predovšetkým J. Johnsa (1930) a R. Rauschenberga (1925) – v jednom z článkov januárového čísla časopisu *Artnews* r. 1958. Na súvislosť s dadaizmom poukazuje na jednej strane zmysel pre paradox a ambivalenciu inšpirovaný takými osobnosťami, ako M. Duchamp (predovšetkým jeho → readymade) a K. Schwitters (nájdený objekt, → umenie z odpadu), na druhej strane dôsledné naplnenie idey stierania hraníc medzi umením a životom, ako aj výtvarné tematizovanie veľkomestskej reality. Prvá samostatná výstava J. Johnsa v galérii L. Castelliho (1958), na ktorej prezentoval sériu svojich odosobnených malieb s opakujúcimi sa motívmi americkej zástavy a terčov, podobne ako Rauschenbergove → kombinované maľby (od r. 1955), signalizovala zásadnú zmenu v definovaní umenia, ktorá sa naplno rozvinula v pop-arte. M. Livingston v súbornej publikácii o pop-arte (1990), zahrnul práce obidvoch umelcov do kapitoly s podnázvom *Johns, Rauschenberg a americké prototypy popu v 50. r.*, pričom vlastný názov kapitoly bol vypožičaný z titulu Rauschenbergovej práce z r. 1958 *Coca-Cola Plan*. V nej sa prvý raz objavujú v podobe readymade ikony americkej ekonomickej a kultúrnej identity (motívy fľaš coca-coly), ktoré neskôr s obľubou rozpracúvali ďalší umelci pop-artu (napr. Warholova serigrafia 210 fľaš coca-coly z r. 1962). H. Richter vo svojej knihe *Dada art and anti-art* (1965) postrehol paralelu medzi dadaizmom a nd. poukázaním na príbuznosť obidvoch historických situácií, keď sa: *fatalizmus a odmietnutie života stáva reakciou na svet, ktorý sa stal šialenejší než bol*. Zaujímavé boli reakcie M. Duchampa, ktorý poznal a kriticky komentoval práce amerických nd. Vyčítal im preferovanie estetických kvalít readymadeov, ktoré on cielene zo svojich prác vytesňoval: *Keď som objavoval readymades myslel som na odmietnutie estetiky. V neodadaizme použili moje readymade a našli v nich estetickú krásu. Hodil som do ich tváre sušič fľaš a pisoár ako výzvu a oni ho teraz obdivujú...* (Richter, H., s. 208). Kritická reflexia nd. sa objavila aj u kritika H. Rosenberga, ktorý ho definoval ako: *umenie reklamy, ktoré sa inzeruje ako umenie nenávidiace reklamu* (Richter, H., s. 203).

Vzhľadom na to, že nd. bol výlučnou záležitosťou Spojených štátov, na Slovensku sa s jeho prejavmi nestretávame. Termín sa však objavuje v textoch niektorých kritikov, zväčša ako pomocný prostriedok na diferencovaný prístup k jednotlivým polohám aktuálneho umenia 60. r. Radislav Matuščík stavia do protikladu surrealizmom poznačené práce Stanislava Filka (1937) odkazujúce na → pop-artové relá-

cie s antiestetickým postojom Ivana Štěpána (1937–1986), u ktorého zdôrazňuje: *nd. artikulovanú, interpretáciu banálneho* (Matušík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. PGU, Žilina 1994, s. 24). Na základe chronológie rozlišuje tieto pojmy aj Zora Rusinová, keď prvý spája s umením 1. pol. 60. r. a neskoršiu tvorbu identifikuje s rozvinutým pop-artom (Rusinová, Z.: V mene syntézy umenia a života, In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995, s. 186).

Lit.: Richter, H.: Dada art and anti-art. 1965. Livingstone, M.: Pop Art. London 1990. Matušík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. PGU, Žilina 1994. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

Jana Geržová

**NEOEXPRESIONIZMUS** (gr. *neo* prvá časť zložených slov s významom nový, *expresionismus* výtvarný smer prvých desaťročí 20. st.)

Výtvarný smer, ktorý sa širil od kon. 70. r. z Nemecka a Talianska do ďalších krajín Európy a USA. Termín sa používal od r. 1982 v súvislosti s → postmodernou, v rámci ktorej bolo definované nové nemecké umenie *Neue Wilde* (Noví divokí) a talianske umenie *transavantgardy*. Analogické názvy vyjadrujúce príbuzné tvorivé snahy sú *New Wave*



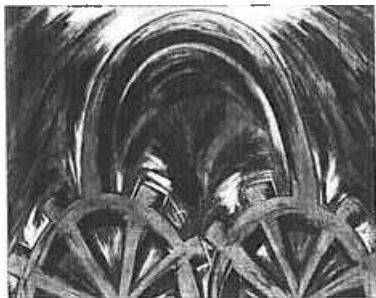
Daniel Burenovsky: Melancholia (Casl, 1986)

(Nová vlna), *New Image* (Nový obraz) a → *Bad Painting* (Zlá maľba). N. vznikol na kon. 70. r., keď vyčerpaná avantgarda hľadala oživenie a obnovu prostredníctvom návratu figuratívneho obrazu. Vo vrcholných štádiách trval do pol. 80. r. a doznieval ešte pár rokov potom, keď sa jeho vývoj uzatvoril. Dnes ho možno považovať za ukončený. N. umelci si privlastnili tradičné formy maľovania obrazov v monumentálnych formátoch a oživilí záujem o soľptúru. Nemeckí *Neue Wilde* čerpali inšpiráciu z tvorby priekopníkov expresionizmu (V. van Gogha, E. Muncha), revitalizovali formálne prvky nemeckého expresionizmu zo zač. 20. st. (G. Grosz, O. Dix, M. Beckmann, E. Nolde) a → abstraktného expresionizmu (K. Appel, CoBra, W. de Kooning), často v maľbách monumentálnych rozmerov. Tento smer zopakoval na novej úrovni subjektívizmus spojený s ranými historickými formami expresionizmu, vyznačoval sa gestickým, vitálnym štetcovým prednesom a kompozíciami s hybnými figúrami. V n. sa uplatňuje → pluralizmus, žánrový synkretizmus, eklektizmus, dvojznačnosť, irónia, odmietnutie autorít, spojenie vysokého a nízkeho, profanácia a fragmentárnosť. N. umelci si vyberajú z rezervoáru kultúrno-myto-logických, alegorických, národnohistorických, erotických a primitívizujúcich tém. Otcami n. v nemeckom umení boli G. Baselitz (1938), A. R. Penck (1939), M. Lüpertz (1941) a A. Kiefer (1945), ktorí sa kon. 70. r. začali zaujímať o témy spojené s históriou Nemecka. S metro-



Jozef Šramka:  
Babylon, 1988

polou Berlina súvisí tvorba výtvarníkov, ktorí sa snažili postihnúť polaritu schizofrenickej klímy, skupinových pocitov a vypätého individuálneho subjektivismu. Patria k nim R. Fetting (1949), H. Middendorf (1953) a J. Immendorf (1945). A. Kiefer sa zaoberal typicky nemeckými motívmi, často spojenými s kontroverznou históriou a maľoval spektakulárne obrazy s mytologickými témami, nevyhýbajúc sa povojnovej traume z minulosti. V Kolíne mala na vznik skupinových aktivít vplyv aj hudobná scéna. Okrem P. Bömmelsa (1951) a W. Dahna (1954) je dôležitým predstaviteľom J. G. Dokoupil (1954), ktorého tvorbu charakterizujú časté striedania výtvarných štýlov a rukopisu jeho ironických malieb, plných slovných hier a reklamných citátov. Pre diela M. Kippenbergera (1953–1997) a A. Oehlens (1953) z Hamburgu platí tiež ironia, provokácia a persifláž s anarchistickými sklonmi, ako aj spochybňovanie sociálneho, kultúrneho, politického a umeleckého statusu. Termín transavantgarda, ktorého autorom je taliansky umelecký kritik A. B. Oliva, vstúpil do platnosti na Bienále v Benátkach výstavou mladého umenia Aperto r. 1980 a stal sa identifikačným znakom pre talianskych umelcov, ktorí inklinovali ku klasickým mýtom. S. Chia (1946) nadviazal na metafyzickú maľbu G. de Chirica, psychologizujúca subjektívna tematika a sexuálne konotácie sú príznačné pre F. Clementeho (1952), E. Cucchi (1950) sa vyslovuje k existenciálnej problematike maľby a plastiky, ale aj obrazy M. Paladina (1948) sú plné zašifrovaných → citácií, generujúcich kultúrne spomienky. K americkým predstaviteľom n. patria D. Salle (1952), R. Longo (1953), E. Fischl (1948), S. Rothenbergová (1945), D. Baechler (1956) a J. Schnabel (1951), ktorí vytvorili osobité diela plné alúzií. Maľby J. M. Basquiata (1960–1986), K. Haringa (1958–1990) a D. Wojnarowicza (1954–1992) reprezentovali umenie → grafity, objavujúce sa okolo r. 1980, zviazané rovnako ako americký n. so štvrtou East Village v New



Yorku. Sochárske objekty a skulptúry S. Armajaniho (1939), J. Borofského (1942), J. Shapira (1941) a J. Pfaffovej (1946) reflektovali idey postmodernizmu a problémy, ktoré riešili v maľbe so zmyslom pre slobodné narábanie s materiálmi a médiami s vtipom a humorným nadhľadom. Z francúzskych predstaviteľov n. je najvýznamnejší G. Garouste (1946). Z medzinárodných výstav n. k najdôležitejším patrii: Bad Painting, New York 1978, New Image Painting, New York 1978, Aperto, Bienále v Benátkach 1980, Die Neuen Wilden, Aachen 1980, Documenta 7., Kassel 1982, New Wave, New York 1981, A New Spirit in Painting, Londýn 1981, Zeitgeist, Berlín 1982, Transavantgardia,



Stanislav Bubán: Smrt krásných smců, 1986

dielach, pre ktoré je typická ironická skratka, rudimentárnosť a primitivizujúca forma so zmyslom pre surovú vizuálnosť materiálu (Peklo, 1987, Slnko, 1987, Loď odvážajúca Babylon, 1987). → Postmodernú estetiku individuálne rozvinul Ivan Csudai (1959) v obrazoch, ktorých ikonografia vychádza z hlbších filozofických prienikov, stredoeurópskej kultúrnej pamäte a existenciálnych subjektívnych pocitov. S tým súvisí aj ich symbolická reč, ktorá odráža psychologické stránky, erotické napätie, tajomnosť a nejednoznačnosť (Krok, 1988, Kúpeľ, 1989). Veľkoformátorové obrazy, kresby a objekty Laca Terena (1960) so symbolikou mýtov a archetypov (1987–1988) vystriedali kon. 80. r. stratégie príbuzné soc-artu, ktoré sa približovali neo-popu v aktualizovaných politicko-alegorických konotáciách (Žalva, Rozložte kolesá, Nič nás nezastaví, všetky 1988). Simona Bubánová-Tauchmannová (1961) rozpracovala v raných obrazoch n. slovník, ktorý čerpal z kultúrnej pamäte a ambivalentných symbolov (Posvätný vták, 1985, Zlé jazyky, 1988, Stádo, 1988). Postupne ich nahradila → citáciami z dejín umenia, spolu so zapájaním obrazových fragmentov



Ivan Csudai: Kúpeľ, 1989

Italia – America, Modena 1982.

Situácia na Slovensku má pri vzniku n. podobnú genézu ako v Čechách. Po 2. pol. 80. r. sa sformovalo voľné zoskupenie výtvarníkov s tvorivými kontaktmi na českú scénu (skupina Tvrdohlaví, od r. 1987). K nosným autorom, uplatňujúcim n. aspekty v tvorbe, patril Jozef Šramka (1957), ktorého sochy, objekty, maľby a kresby sa vyznačujú tvarovou redukcíou figuratívnych námetov. Sú inšpirované mytológiou, → archetypmi i banálnymi motívmi. Najpresvedčivejšie vyjadrenie dosiahol v trojrozmerných



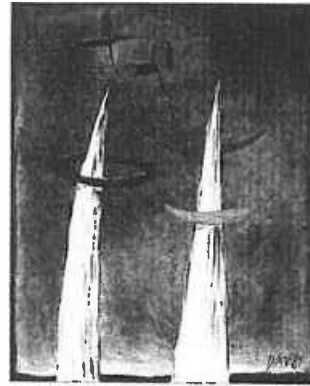
Juraj Bartusz: Rudenie, 1990

súvisiacich s reklamou, mas-médiami a → gýčom. S ironickým podtónom v nich reflektovala otázky krásy, ženského aspektu v umení, spolu s mixom vysokého a nízkeho, sakrálneho a profánneho. K ďalším výtvarníkmi, ktorí prijali n. intencie v tvorbe, patril Daniel Brunovský (1959), Stanislav Bubán (1961), ktorý túto polohu neskôr opustil v prospech → abstrakcie, Stanislav Černý (1956), Daniel Jurkovič (1960) atď. Títo výtvarníci vystavovali spoločne na tzv. Exteriéroch I.–V., 1987–1991. V 2. pol. 80. r. uskutočňuje zmeny vo svojom autorskom programe sochár Juraj Bartusz (1933), ktorý uplatňuje n. a radikálny subjektívizmus v mo-

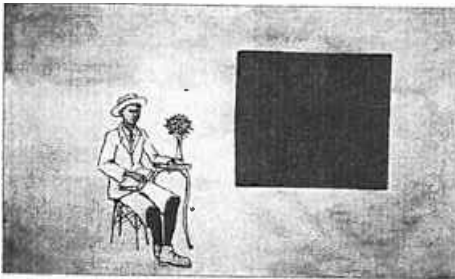
numentálnych maľbách a sochách, odkazujúcich na mýty a symboly kolektívnej pamäte vo vzťahu k súčasným pocitom človeka. Osobitým príspevkom k n. je časť tvorby Stanislava Filka (1937), ktorá sa viaže na jeho pobyt v USA (1983–1990). Vo veľkoformátových obrazoch alebo → asambľážach okrem tém, ktoré súvisia s AIDS, podaných v → letristických transkripciách a analogických manipuláciach s písmenami svojho priezviska, usiloval sa aj o konštituovanie špecifických slovanských ikonických symbolov, vychádzajúcich z prehistórie Slovenska. Martin Knut (1964) s Gabrielom Hošovským (1966) a Milošom Novákom (1965) vytvorili spolu s Rudolfom Sikorom (1946) r. 1987 združenie Syzygia a ich tvorba sa uberala smerom k redukcii expresívnych motívov, uplatňovaniu stratégie vyprázdňovania a sociálnej vyblednutosti, so snahou o definovanie problémov súvisiacich s identitou. Svoju činnosť ukončili zač. 90. r.

Lit.: Oliva, B. A.: The Italian Transavantgarde. Miláno 1980. Ashton, D.: American Art since 1945. New York and London 1982. Godfrey, T.: The New Image: Painting in the 1980 s. London 1986. Tomkins, C.: Post to Neo: The Art World of the 1980 s. New York 1988. Lucie-Smith, E.: Art in the Eighties. Oxford 1990. Honnef, K.: Contemporary Art, Köln 1994. Lucie-Smith, E.: Art Today. Současné světové umění. Praha 1996.

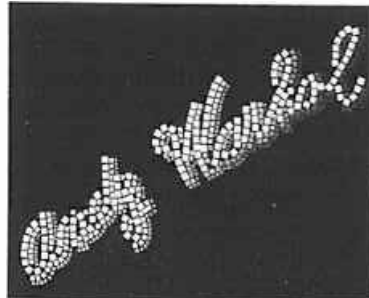
Katarína Rusnáková



Daniel Jurkovič: RRRomanika, 1989



Martin Knut: Bez názvu (Černoch v kresle), 1990



Miloš Novák: Portréty významných slovenských osobností (Warhol), 1987

## NEOFICIÁLNE UMENIE (lat. officium služba, úrad)

Umenie, ktoré sa tvorí, rozvíja a prezentuje mimo rámca oficiálnych kultúrno-politických štruktúr. Znamená nerešpektovanie a odmietnutie núteného systému umeleckých hodnôt v totalitných režimoch (umenie 3. ríše, → socialistického realizmu) a formovanie partikulárnych skupín či subkultúr s preferovaním odlišného kultúrneho modelu a výtvarného myslenia. Používané synonymá: nonkonformné umenie, alternatívna scéna, paralelná scéna, v širšom poňatí: dísent, underground, ilegálna avantgarda, partizánska kultúra, vnútorná emigrácia, ostrovy pozitívnej deviácie. Pre protagonistov n. u. je príznačná oscilácia medzi rezignáciou na politický kontext a programovou opozíciou voči moci. Prvý postoj konkretizoval vo svojom texte

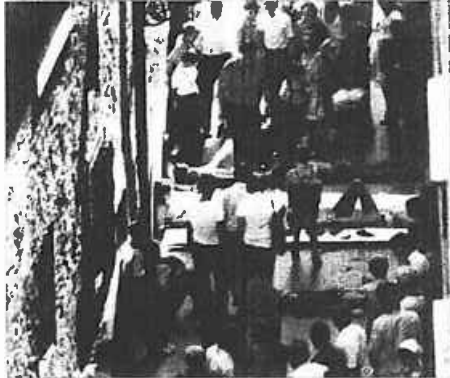
ruský kritik a kurátor A. Jerofejev, podčiarkujúc, že výtvarníci n. u. sú v pozícii: *svojráznych pozorovateľov umeleckého procesu, nezapojených do spoločensky prospešnej práce, a teda v pravom slova zmysle zbytočných pre spoločnosť* (Jerofejev, A.: Umenie zbytočných ľudí. In: V izbách. Katalóg. Bratislava 1992, s. 23). Na druhej strane je jasne artikulovaná politická opozícia formulovaná v texte českého kritika J. Šetlika: *manifestační účast na vernisážích, soukromých sympoziích - a také na pohřbech - měla vedle přátelského, morálního a odborného významu stále zřetelněji i smysl jako politická opozice* (Šetlik, J.: Umělecká a občanská odpovědnost poválečné generace. In: Výtvarné umění 1995, č. 3-4, s. 15). V obidvoch postojoch je prítomný dôležitý fakt: vstup politiky, jej totalitného a doktrínárskeho myslenia do kultúrnej oblasti, uplatňovanie rovnostárstva v umení a potom diskriminačných metód voči *odpadlíkom*. Etablovanie oficiálneho umenia ako štátnej estetickéj doktríny má svoj začiatok vo vytvorení jednotných umeleckých zväzov ako oficiálnych reprezentantov uznaného umenia (Sojuz chudožnikov SSSR v Sovietskom zväze, 1932, Reichskammer der bildende Künste v Nemecku, 1933, ZSVU na Slovensku, 1949, obnovený ZSVU, 1972). Druhá historická etapa n. u. sa viaže k politickým udalostiam 2. pol. 20. st. (r. 1956 v Maďarsku, r. 1968 v bývalom Československu a pod.). Symbolicky možno toto obdobie n. u. vyznačiť dvoma akciami. Železnou oponou (Iron Curtain) bulharského emigranta Christa, ktorý zabarikádovaním ulice olejovými barelmi (Paríž, 1962) reagoval na stavbu berlínskeho múra a akciu českého výtvarníka D. Černého, ktorý po páde reálneho komunizmu natrel na ružovo ruský tank z pamätníka v Prahe-Smichove (1991). Na Slovensku bolo medznou udalosťou násilné odstránenie súsošia Jozefa Jankoviča Obete varujú (1972) z areálu Pamätníka SNP v Banskej Bystrici, ktorým sa reálne začalo obdobie → normalizácie a zabalenie pomníka Milicionára od komunistického sochára Jána Kulicha



r. 1989, ako symbolický akt skončovania s doktrínou socialistického realizmu. Špecifickou odpoveďou výtvarníkov strednej a východnej Európy na ideologický tlak a politizáciu umenia bolo používanie takého arzenálu prvkov, kde sa socialistická kultúra videla v krivom zrkadle s výsmechom mumifikovaných gest a vyprázdnených významov. Do tohto kontextu spadá moskovská škola soc-artu (E. Bulatov, 1933, V. Komar, 1943, A. Melamid, 1945), ost-pop českého emigranta M. Kunca (1944), Maďara S. Pincze-



Dezider Tóth: Depozit, 1976-1977



hélyiho (1946), či slovenskej skupiny IRWIN. Zo slovenských umelcov je to napr. účasť Jozefa Jankoviča (1937) na Bienále v Benátkach (1970) s *pošľapávanou* vstupnou realizáciou vo farbách trikolóry, jeho Kráčajúci pomník (1987), ako aj Veľká gumipuška (1970) Vladimíra Popoviča (1939), tehlové pyramidy Rudolfa Sikoru (1946) s nápisom Budúcnosť (1976), fotodipytychy Ľuba Stacha (1953) z 80. r., v ktorých konfrontoval komunistické a kresťanské nápisy a symboly, narábanie

so socialistickou emblematickou na ironických → postmoderných plátnach (1988) Laca Terena (1960).

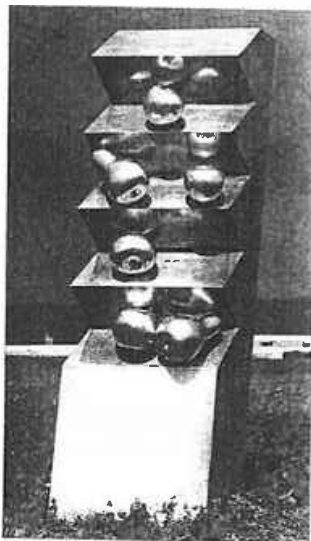
Na Slovensku sa pojem n. u. používa predovšetkým v súvislosti s kultúrno-politickou situáciou po r. 1968, po nástupe tzv. → normalizácie, kedy bola potvrdená platnosť dogmy → socialistického realizmu (Za socialistické umenie. Bratislava 1974). Zlomový bol r. 1972, keď nastúpili represívne kroky zo strany moci voči umelcom a kritikom, ktorí sa nepodriadili politickému tlaku (od vylúčenia zo ZSVU cez zákaz vystavovania a publikovania až po likvidáciu sochárskych diel). Tí, čo neakceptovali tento diktát, boli nútení vytvoriť si → alteratívne štruktúry (výstavy, publikácie, akcie), v rámci ktorých mohli obhajovať svoj duchovný priestor, kultúrne hodnoty a spôsob tvorby. Toto prostredie bolo postavené na pluralite názorov, osobnej slobode, spolupatričnosti a spoločnej skúsenosti. Charakteristickou črtou sa *stal stav postihnutej humanity ako oponentúra vyprázdnenosti oficiálneho umenia. ...Celá táto deformovaná spoločenská situácia, ktorá vytvorila štruktúry oficiálne a neoficiálne, medzivrstvy sympatizujúce a parazitujúce, kladla nároky predovšetkým na hodnoty mravné. Imperatív mravného ideálu, vernosť tvorbe, nezávislosť myslenia sa stalo jednotiacou silou platformy alternatívneho myslenia* (Sikorová, E.: Umenie na okraji. In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Bratislava 1996, s. 101–102).

Pri zaznamenávaní najvýraznejších podujatí n. u. po r. 1968 musíme konštatovať, že Medzinárodné bienále mladých, Danuvius '68 v Bratislave a Polymúzický priestor v Piešťanoch r. 1970 (kurátor L. Kára), tvoria záver otvorenej atmosféry 60. r. V 70. r. sa aktivity postupne presúvajú z verejných priestorov do súkromia ateliérov, čím sa opakujú modelové situácie, ako ich poznáme z neoficiálnych Konfrontácií ranných 60. r. (1961–1963). Z kolektívnych akcií to bol historický 1. otvorený ateliér za účasti 19 umelcov, teoretikov a hudobníkov (v bratislavskom byte Rudolfa Sikoru, 1970),



Aktéri prezentácie akcie Terén v byte Mateja Kréna, 1983  
zľava: J. Koller, V. Kordoš, R. Matušík, M. Krén, P. Meluzin





ná generácia, ktorá sa prezentuje výlučne v štruktúrach n. u. V r. 1978 sa Ústav technickej kybernetiky SAV v Bratislave stal miestom prvého vystúpenia Milana a Kláry Bočkayovcov, Daniela Fischera, Otisa Lauberta, Mariána Meška, Igora Minárika a Dezidera Tótha. Táto základná zostava sa zopakovala na výstave v priestoroch SAV v Smoleniciach (1978) a o rok neskôr rozšírená o tvorbu Ladislava Čarného, Ľubomíra Ďurčeka, Mariána Mudrocha a Rudolfa Sikoru opakovane na SAV v Bratislave. Od kon. 70. r. organizoval na SŠUP v Bratislave autorské prednášky Rudolf Fila, kde prezentoval ukážky z prác starších autorov, ktorých tvorba bola

## DOTYKY A SPOJENIA 6

obrázok na strane 187 a 188 (Práca Vladimíra Hauritha a Juraja Bartuza)



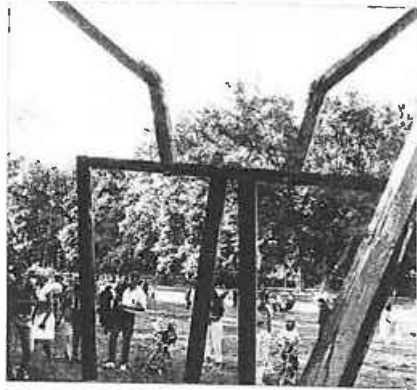
Dotyky a spojenia 6, 1987

Na obálke reprodukcia práce Vladimíra Hauritha

stretnutie 11 výtvarníkov Symposion I. (1973) a Symposion II. (13 zúčastnených, 1974) a projekt interpretácií výtvarných diel Posun (Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu) v období 1979-1986 (z iniciatívy Dezidera Tótha). Spadajú sem kolektívne akcie iniciované Alexom Mlynárčikom od Festivalu snehu vo Vysokých Tatrách (1970), cez Memorál Edgara Degasa (Bratislava/Liptovský Mikuláš, 1971) a Evinu svadbu (Žilina, 1972), až po utopický projekt Argillia (zakladajúca listina z r. 1974). Kon. 70. r. sa z iniciatívy Jána Budaja ustanovila Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania, ktorá zrealizovala rad akcií priamo v uliciach Bratislavy (Týždeň fiktívnej kultúry, 1978-1979, zakázané podujatie 3 SD, 1980). V 70. a 80. r. sú to obnovené privátne aktivity Surrealistického skupiny v Československu (zo Slovenska participoval Albert Marenčin, Karol Baron a Juraj Mojžiš). Kon. 70. r. nastupuje mladá výtvar-

ná generácia, ktorá sa prezentuje výlučne v štruktúrach n. u. V r. 1978 sa Ústav technickej kybernetiky SAV v Bratislave stal miestom prvého vystúpenia Milana a Kláry Bočkayovcov, Daniela Fischera, Otisa Lauberta, Mariána Meška, Igora Minárika a Dezidera Tótha. Táto základná zostava sa zopakovala na výstave v priestoroch SAV v Smoleniciach (1978) a o rok neskôr rozšírená o tvorbu Ladislava Čarného, Ľubomíra Ďurčeka, Mariána Mudrocha a Rudolfa Sikoru opakovane na SAV v Bratislave. Od kon. 70. r. organizoval na SŠUP v Bratislave autorské prednášky Rudolf Fila, kde prezentoval ukážky z prác starších autorov, ktorých tvorba bola z hľadiska socialistického realizmu považovaná za poklesnutú (J. Váchafa, F. Bilka, V. Preissiga), alebo tých súčasných výtvarníkov, ktorí nemali žiadnu publicitu (A. Klímu, M. Urbáaska, J. Jankoviča). Od r. 1976 realizoval v súkromných priestoroch svojho bytu v Bratislave sériu neoficiálnych výstav Dezider Tóth (K. Bočkayová, M. Bočkan, J. Bartusz, J. Lip-ták), od r. 1977 vyvíjal podobné aktivity v byte svojej sestry (od r. 1986 vo vlastnom dome) Otis Laubert a Ľubo Stacho v projekte bytovej Galérie v paneláku (1983-1989). Špecifickou črtou n. u. 70. r. boli veľkorysé kozmické posolstvá, vesmírne koncepty a nerealizovateľné projekty (Juraja Bartuza, Stanislava Filka, Jozefa Jankoviča, Rudolfa Sikoru). Na hrane medzi oficiálnym a neoficiálnym bola prezentácia viacerých výtvarníkov n. u. na pôde štátnych galérii (Celoslovenská výstava kresby v Galérii umenia v Žiline od r. 1979 v kurátorskej koncepcii Dany Dericovej) a v 1980. r. v Bratislave

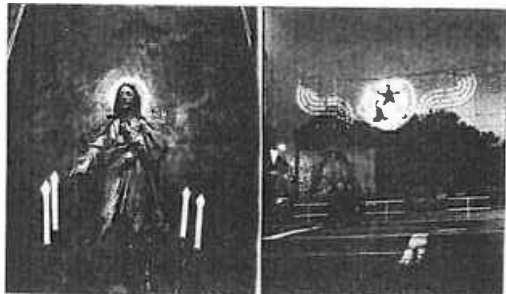
Andreja Rudavského v koncepcii Zuzany Bartošovej uskutočnila exteriérová výstava plastík *Stretnutie vedy a umenia* v Nitre, ktorá prezentovala práce 44 sochárov od oficiálne akceptovaných, až po výtvarníkov n. u. Napriek istej diplomacii vo výbere autorov (nevystavoval Jozef Jankovič a Juraj Meliš), bola to jediná výstava tých čias urobená bez cenzorských zásahov. Zač. 80. r. sa uskutočnilo niekoľko privátnych akcií v → land-artových Terénoch I.- IV. (1982-1984, 13 umelcov). V období 1982-1988 vyzýval Ladislav



Snopko spolu s Viktorom Ferusom českých a slovenských výtvarníkov n. u. k účasti na projekte interpretácie archeologických pamiatok mesta súčasným jazykom (*Archeologické pamiatky a súčasnosť*). Ladislav Snopko a Zuzana Bartošová realizovali hudobno-výtvarné stretnutia *Dotyky a spojenia* (ObKaSS Bratislava III., 1985-1989). V r. 1987-1988 sa mimo oficiálnych štruktúr uskutočnil rad kolektívnych akcií mladej generácie → postmodernej maľby (1987- *Čertovo kolo*, *Exteriér I.*, *Výtvarné hody Čuňovo*, *Pezinok '87*, 1988 - *Exteriér II.* a *III.*, výstava 5 mladých výtvarníkov ZG Senica). Štúdio Erté založilo v Nových Zámkoch tradíciu *Festivalu alternatívneho umenia* (1987). V r. 1988 Zuzana Bartošová kurátorsky pripravila výstavu *Nový slovenský obraz*, kde sa po dlhom období absencie objavila tvorba fažiskových výtvarníkov n. u. V r. 1989, tesne pred revolúciou, sa uskutočnila výstava inštalácií *Suterén* v pivničných priestoroch v Bratislave v koncepcii Radislava Matušiča (Peter Meluzin, Jana Želibská, Matej Krén, Viktor Oravec, Milan Pagáč, Milan Adamčiak, Peter Rónai), Jana Geržová s Katarínou Hubovou pozvali do Bratislavy výrazné ženské osobnosti n. u. českej scény (Adrienu Šimotovou, Věru Janouškovú, Jitku a Květu Válové), ktoré sa prezentovali spolu s domácimi výtvarníkmi (*Výberové príbuznosti*), vzniklo prvé občianske združenie nezávislých umelcov a kritikov *Gerulata*. Na východnom Slovensku bolo výrazné účinkovanie Juraja Bartusza (spoločné maľovania mladých v ateliéri Bartuszovcov), projekty → umenia pečiatok Igora Ďurišina, hudobno-výtvarné stretnutia *Nacem pore* (1981-1984) pod vedením Marcela

Strýka, výstavy s česko-slovenským zastúpením *Prešparty* a *Noc kúzelníkov* v Prešove (1988) a iné (*Syntéza*, Prešov 1987, *Humno* 1988 a *Neón I.-II.*, 1989-1990 v Košiciach).

V tomto období vznikali aj početné albumové projekty, dôležité pre komunikáciu v prostredí n. u. Najvýznamnejším bol československý *Album '76* z iniciatívy Iva Janouška (66 autorov 1976) *Symposion III.* (16 me



moriam M. Laky, 26 slovenských autorov, 1976), albumy, vznikajúce v Prahe u Kataríny Kissóczyovej (1980–1987), album Hommage à L. Kassák (1987) z iniciatívy Juraja Meliša. V tejto situácii vznikali aj početné samizdatové materiály, katalógy a lexty (Tomáš Štraus 1977, Radislav Matuščík 1983). Protagonisti n. u. udržiavali intenzívne kontakty s českou scénou a zúčastňovali sa na mnohých výstavách a projektoch (Praha, Olomouc, Brno, Kostelec nad Černými lesy, Sovinec, Orlová a pod.).

Lit.: Groh, K.: Aktuelle Kunst aus Osteuropa. Kolin 1972. Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1977/1992. Matuščík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. PGU, Žilina 1994. Štrauss, T.: Umenie v bývalom socialistickom spoločenstve (1949–1989). In: Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava 1994. Europa, Europa (das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Katalog. Bonn 1994. Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956–1986. London 1995. Sikorová, E.: Umenie na okraji (poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v r. 1970–1990. In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Bratislava 1996. Zakázané umění I–II. In: Výtvarné umění 1995, č. 3–4. Výtvarné umění 1996, č. 1–2. Chaloupecký, J.: Tíha doby. Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968–1988. Olomouc 1997.

Vladimír Beskid

**NEOKONCEPTUÁLNE UMENIE, NEOKONCEPTUALIZMUS** (gr. *neo* prvá časť zložených slov s významom nový, *konceptuálne umenie* výtvarná tendencia 60. r. 20. st., angl. *neo-conceptualism*)

Výtvarný smer, ktorý sa začal rozvíjať okolo pol. 80. r. v New Yorku ako stratégia → postmodernizmu, založená na → apropriacii a simulácii, odkazujúca na Baudrillardovo → simulakrum. Nk. bol čiastočne negatívnou reakciou na → neoexpressionizmus, jeho ikonografiu a subjektívnosť. Dominantným znakom nk. je synkretické spájanie vplyvov → pop-artu, → minimalistického a → konceptuálneho umenia, využívanie nových médií a rehabilitovanej lotografie, ale predovšetkým privlastnenie tovarového sveta konzumnej spoločnosti. K predchodcom nk. patrí na jednej strane protokonceptualista M. Duchamp a jeho → readymade, na strane druhej A. Warhol a jeho fetišizácia predmetov a symbolov konzumnej kultúry. Na rozdiel od svojich predchodcov, nk. umelci prijali skutočnosť, že sú chytení do pasce konzumnej spoločnosti a môžu robiť umenie iba „nakupovaním“ existujúcich artefaktov a obrazov (I. Sandler). Za ich na-



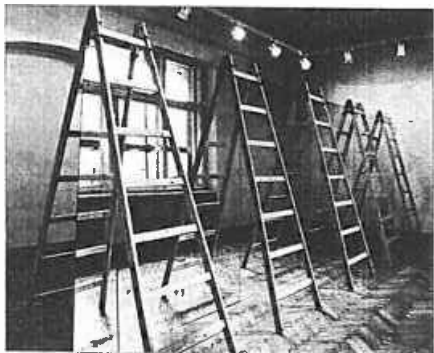
Viktor Oravec - Milan Pagáč:  
Pozor napášte Oravec-Pagáč životu nebezpečné, 1991

vonok vyprázdnenou formou apropriová-  
ných predmetov sa však skrývajú ambi-  
valentné postoje ku konzumnej spoloč-  
nosti vrátane ironickej a kritickej reflexie  
aktuálnych problémov sociálneho, poli-  
tického a kultúrneho kontextu, ako aj kri-  
tika trhu a konzumu. S nimi sú späté  
otázky každodenného života, atak mas-  
médií, reklama, banalita a povýšenie  
→ gýča do sféry umenia. Do počiatočnej  
fázy nk. je zahrnutá stratégia neo-geo  
(neogeometrický konceptualizmus), v kto-  
rej sa dôsledne uplatňuje simulácia  
nájdeneho predmetu, domestikovaného



readymadeu alebo priemyselného výrobku so vzhľadom tovaru ako letiša obchodného sveta a konzumu. Predstavitelia neo-geo, ku ktorým patri skupina amerických umelcov z East Village v New Yorku: A. Bickerton (1959), P. Halley (1953), J. Koons (1955) a M. Vaisman (1960) vystavovali prvýkrát r. 1986 v Sonnabend Gallery, ktorá potvrdila ich vzostup. Z ďalších Američanov sa k nim radia H. Steinbach (1944) a A. McCollum (1945). K modelovým ukážkam filozofie nk. patri Mučivý autoportrét (1987–1988) A. Bickertona, kde sa autor s ironickou nadsázkou definoval prostredníctvom koláže obchodných značiek tovarov tvoriacich súčasť jeho životného štýlu (Marlboro cigarettes, Citibank, Renault, Bayer aspirin atď.), inštalácie

H. Steinbacha oscilujúce medzi predstavou umenia ako obchodného a spotrebného tovaru prezentovaného ako umenie, alebo série plastík J. Koonsa (The New, 1980), v ktorých vystavoval spotrebné predmety ako napr. sériu vákuových vysávačov (New Hoover Convertible, 1981–1986) takým spôsobom, že sa z nich stali vznešené objekty erotického a fetišistického rázu. Iný charakter má tvorba P. Halleyho, ktorý si privlastňuje formy → geometrickej abstrakcie ranej moderny (predovšetkým suprematizmu a konštruktivismu) alebo séria Plaster Surrogates (1982–1984) A. McColluma, ktorá simuluje tradíciu monochrómej maľby, reprezentovanú menami K. Malevič, A. Reinhardt, Y. Klein. Oboch umelcov zaraďujú i do širšieho prúdu neoabstrakcie. Spotrebný charakter objektov a fascinácia chladnými materiálmi a technikami zaznamenali na viacerých výstavách, napr. Documenta 8., 1987 Kassel, Aperto 1986, 1988, 1990 v rámci Bienále v Benátkach. Po r. 1989 sa termín neo-geo používa zriedkavo, hoci umelci, ktorí s ním boli spojení, pokračujú v tvorbe typických hybridných produktov ďalej a sú prijímaní so všeobecnou pozornosťou ako predstavitelia nk. Figuratívny variant amerického nk. sa označuje ako chladný barok alebo neobarok. Nk., ktorý sa rozšíril aj do Európy, vyjadruje rovnako stratégie juxtapozície, manipulácie, → apropiácie a irónie, ktoré sa pohybujú od dada cez znovuoceňovaný pop-art a konceptuálne umenie až po aktuálne tendencie 80. r. V neskej fáze nk. sa obnovuje záujem o príbeh, rastie dôraz na ekologické, psychologické a sexuálne témy, súvisiace s telom, návratom subjektu, ako aj s otázkami identity, rodu a postfeminizmu. Frekventované sú diela, v ktorých rafinované konštruované readymades (zvyčajne nejde o privlastnenie, ale o vyhotovenie nových predmetov) používajú nábytok alebo jeho fragmenty na vyjadrenie neprítomnosti človeka (tela) v objektoch a inštaláciách. Nastofujú tiež otázky súvisiace



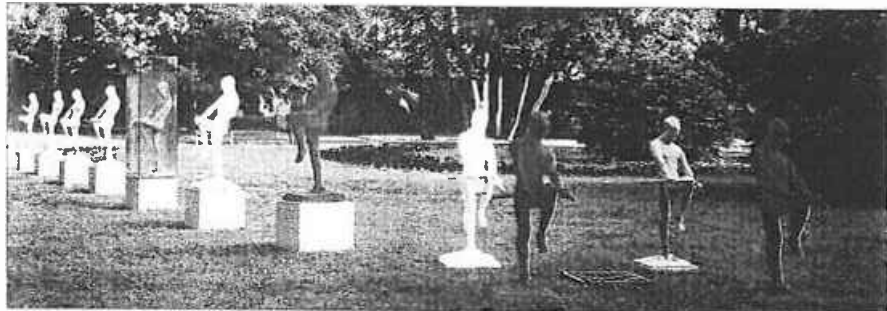
Matej Krén: Zdávanie, 1991



s civilizačnými chorobami, AIDS, smrťou, stratenou nevinnosťou, pamäťou alebo zneužívaním. K umelcom, ktorí pracujú s týmito aspektmi, patria Američania R. Gober (1954), J. Holzerová (1952), B. Krugerová (1945), S. Levinová (1947), C. Shermanová (1954), C. Nolandová (1956), Nemky R. Hornová (1944), R. Trockelová (1952), Francúz Ch. Boltanski (1944), Švajčiar J. Armleder (1948), Angličania D. Hirst (1965), J. Opie (1958), R. Whitereadová

(1963), Kubánc F. Gonzalez-Torres (1957–1996), Mexičan G. Orozco (1962), Kolumbijčanka D. Salcedová (1958) atď. Mladší umelci stratégie nk. smerujú k výraznejšiemu minimalizmu, používajú efemérne, chudobné alebo recyklované materiály.

Na Slovensku boli prvými presadzovateľmi princípov, ktoré inklinovali k nk., výtvarníci pôvodne zviazaní s → neoficiálnym a → alternatívnym umením. V ranej tvorbe si osvojili východiská súvisiace s → pop-artom a → novým realizmom, neskôr sa identifikovali s → konceptuálnym umením. Mnohí z nich vystavovali ešte na neoficiálnej výstave Suterén v obytnom dome v Bratislave r. 1989 (Jana Želibská, Peter Meluzin, Peter Rónai, Matej Krén, Milan Pagáč, Viktor Oravec atď.). Vystúpili na nej zväčša s → inštaláciami založenými na → apropiácii a rekontextualizácii nájdeneho predmetu industriálneho a technicistického charakteru so zmyslom pre iróniu. Predznamenané intencie nk. sa mohli naplno rozvinúť až v 90. r. Jana Želibská (1941) používa v inštaláciách a videoinštaláciách užitočné predmety, priemyselné alebo nábytkové objekty, ktorých tovarový charakter rekontextualizuje v súlade s ironizáciou konzumu a tém, súvisiacich s femininými aspektmi, erotikou, telom, ale aj s prírodou (Posledné kŕmenie, 1992, Slovak T.V.?, 1994). Peter Meluzin (1947) uskutočňuje v sarkastických inštaláciách a videoinštaláciách sociálnu analýzu nielen spotrebného spôsobu života, ktorý podrobuje kritike (Trump Tower, 1997), ale všima si aj konzum informácií a telekonzum a ich manipulatívny charak-

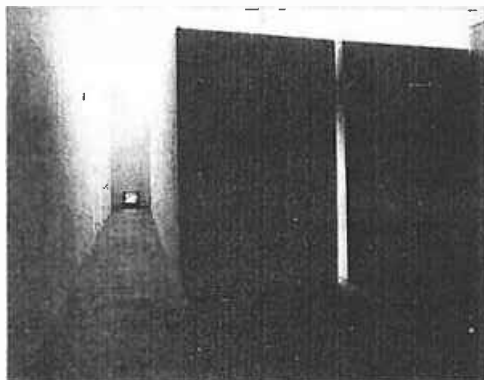


Jozef Šramka: 12x15=18. 1993

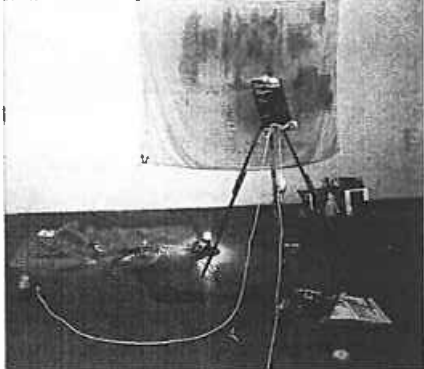
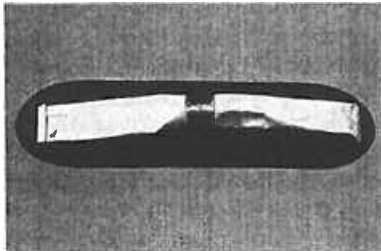
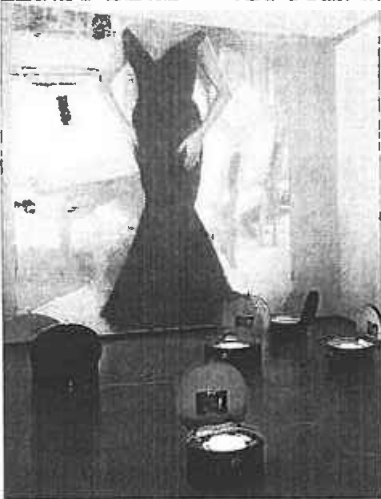


ter s nebezpečným vplyvom na človeka (Teletextament, 1995, Dead Man Watching, 1995, Televangelium, 1996). Peter Rónai (1953), hlásiaci sa otvorene k odkazu M. Duchampa, pracuje s readymade v → multimediálnych dielach v intenciách dekonštrukcie. Jeho subverzívne výpovede zahŕňajúce ironický skepticizmus a → individuálnu mytológiu sú permanentným kladením otázok, sponchýbňovaním dosiahnutého, relativizáciou hodnôt a vytváraním nových tautológií (autoReverse, 1997). Matej Krén (1958) sa v sofistikovaných inštaláciách, využívajúcich aspekty simulácie, → apropiácie, recyklácie a dekonštrukcie (Dejiny umenia, 1991), zaujíma o viacdimerziálne aspekty reálneho

priestoru, ktorý stavia do kontrapozície s manipulatívnymi možnosťami smerujúcimi k tvorbe ilúzií (Idiom, od r. 1991). Inštalácie Josefa Šramku (1957) reagujúce s iróniou na banalitu a → gýč, saturujú tiež sociálnokritické aspekty, ktoré diagnostikujú aktuálne procesy v spoločnosti zahltenej balastom politiky, konzumu a pseudoumenia (2 x 15 = 18, 1993). Nk. stratégie sa stali východiskovými v tvorbe inštalácií menších rozmerov Karola Pichlera (1957). Používa v nich subtilne, krehké, nové i privlastnené materiály v individuálnej ikonografii s hermetickými symbolmi vyjadrujúcimi ambivalentné filozofické posolstvá, ktoré vychádzajú zo vzťahov medzi človekom a univerzom s ambíciou vnútorného zdokonalenia a premeny ľudí (Caelum, 1992). Milan Pagáč - Viktor Oravec (obaja 1960) apropiujú produkty a fragmenty výrobkov z industriálneho prostredia, ktorými manipulujú spolu s umelým svetlom v rámci inštalácií pôsobiach exaktnou technicistickou estetikou (Pozor napätie, 1991, 1448 Zrkadlení, 1993). Roman Ondák (1966) rafinovane kombinuje nájdene predmety a readymade s ich sochársky konštruovanými → simulakrami, ktoré odkazujú na viacznačnosť konzumu (Sýta knižnica, 1995, Chuť myslenia, 1995) ako jedla, tak i duševnej potravy (umenie, filozofia). Jeho antropomorfizácie nábytku (Zázračné dieťa, 1993) sú alúziou na fyzickú stránku človeka a konotácie, ktoré súvisia s medicínskou hermeneutikou. Boris Ondreička (1969) uplatňuje radikálny prístup v plošných alebo priestorových inštaláciách, ktoré provokujú anarchistickým gestom, výstrednosťou materiálov a vizuálnymi šířami čerpajúcimi zo sveta komercie, reklamy, hudby, filmu, mystických a hermetických učení, ako aj z osobných skúseností (Bastard je vernejší, 1996, Láska mení predstavy o láske/Pojebaná dielňa, 1997).



Peter Rónai: Alter ego, 1993/1997



Lit.: Lucie-Smith, E.: *American Art Now*. Oxford 1985.  
 Lucie-Smith, E.: *Art in the Eighties*. Oxford 1990.  
 Wheeler, D.: *Art Since Mid-Century, 1945 to the Present*. London 1991. Waldman, D.: *Collage, Assemblage, and the Found Object*. New York 1992.  
 Honnet, K.: *Contemporary Art*. Köln 1994. *Art in America*, Výtvarné umění 1995, č. 1-2. Lucie-Smith, E.: *Art Today. Současné světové umění*. Praha 1996.  
 Morgan, R. C.: *Art into Ideas. Essays on Art*. Cambridge 1996. Sandler, I.: *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York 1996.

Katarína Rusnáková

## NEKORÁ MODERNA, NESKORÝ MODERNIZMUS (angl. *late modernism, late modernism*)

(angl. *late modernism, late modernism*)  
 neskorý, moderna umelecká tendencia 1. pol. 20. st.)

Termín voľne používaný v umeleckej kritike a teórii, najčastejšie spájaný s obdobím po klasickej moderne, súvisí na jednej strane s koncom idey moderného umenia, na druhej strane s nástupom → postmoderny. Ch. Jencks definuje neskorý modernizmus v architektúre ako *pragmatický a technokratický vo svojej spoločenskej ideológii a približne od r. 1960 privádzajúci veľa štýlistických myšlienok a hodnôt modernizmu do extrému, aby oživil otupený alebo odumierajúci jazyk. Neskoromoderné umenie je tiež takýmto spôsobom jedinečne zakódované a podobne ako modernizmus Clementa Greenberga má tendenciu k sebareferenčnosti a záujem o svoj špeciálny umelecký jazyk, dokonca minimalistický v takej koncentrovanej, ako na to poukázali viacerí kritici* (Postmoderna a neskorá moderna – základné definície. Profil 1994, č. 2, s. 5). V tomto zmysle charakterizujú nm. americkí teoretici umenia S. Hunter a J. Jacobus hovoriac o *pokročilom formalizme modernizmu, ktorý v r. 1968–1970 triumfuje v minimalizme*. Podľa nich dospelo moderné umenie, posadnuté racionalistickým hľadáním a sebaočisťovaním, k maximálne redukovanej lorme – kocke a monochrómnemu štvorcovému obrazu. Ponechajúc iba sebareferenčné stanovisko, zbavil sa → minimalizmus nielen iluzionizmu, ale aj vzťahu k vonkajšiemu svetu a posunul neustálym abstrahovaním umeleckú formu (aj samotné umenie) k tzv. nulovému bodu. Ak moderna po 2. sv.

vojne pokračovala v modernistickom koncepte bez jeho kritiky a rozvinula ho do medzinárodného euro-amerického štýlu, po minimalizme začína kritika označovať modernistickú paradigmu (najmä teórie C. Greenberga a H. Rosenberga) ako dogmatickú, akademickú a elitársku. Minimalizmus tak uzavrel jednu líniu modernizmu (s jeho ambíciou o úplnu autonómiu umenia a útek od života), hoci už fungoval popri tendenciách demonštrujúcich spojenie umenia a života (→ pop-arte, → Fluxuse a → happeningu). Po minimalizme sa ukazujú nové možnosti v hľadaní súradníc s vedou, filozofiou a jazykom (→ konceptuálne umenie), zemou a prírodou (→ umenie v krajine), divadlom a telom (→ performancia, → body-art). Tu všade začína zohrávať dôležitú úlohu namiesto čistej uzavretej formy tzv. antiforma a namiesto definitívneho materiálu proces a nestále, efemérne materiály (→ procesuálne umenie, → arte povera) alebo → dokumentácia procesov a akcií. Všetky uvedené smery po minimalizme bývajú tiež označované ako → postminimalistické a tvoria prechod k postmodernizmu. Od kon. 60. r. fungujú paralelne a sú akosi predzvesťou postmoderného → pluralizmu. Dôležitým medzníkom a mapovaním situácie v umení po minimalizme bola výstava *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, uskutočnená H. Szeeanom v Kunsthalle Basel r. 1969. Okrem Ch. Jencksa sa problematike vzťahu moderny a postmoderny venovali najmä postmoderní filozofi, napr. J. F. Lyotard (*La condition postmoderne*, 1979), ktorý nekladie modernu a postmodernu do radikálnej opozície ako Ch. Jencks a nechce likvidovať dedičstvo avantgárd. Istú príbuznosť možno nájsť v *Nedokončenom projekte moderny* (1980) J. Habermasa, ktorý postmodernu nevydáva za antimodernu a zamýšľa sa nad *estetickou modernou, prednesenou druhýkrát v 60. r.* Považuje ju za prekonanú a hovorí o konci idey moderného umenia s jej univerzalistickými nárokmi. Nemecký historik umenia H. Belting (*Das Ende der Kunstgeschichte*, 1983) hovorí o *neskorom kulte moderny*, v ktorom mu ide o povojnové obdobie, sledujúc najmä osudy nemeckého umenia, skompromitovaného nacizmom. V tejto súvislosti potom používa tiež termín H. Klotza *druhá moderna* – v rozpätí od 2. sv. vojny po r. 1972, keď je moderna už kanonizovaná a univerzálna. Druhá moderna je na jednej strane už súčasťou dejín (umenia), ale na druhej strane je oslavovaná ako živá súčasnosť, napr. v prípade diela J. Beuysa. H. Klotz (*Die zweite Moderne*, 1996) chápe termín *druhá moderna* ako *súčasnú umenie, v ktorom mediálna kultúra zmenila tvár moderny* a ide mu o povojnové umenie, kde moderna začala existovať druhýkrát, avšak nie v Európe, ale v USA. Rakúsky umelec a teoretik nových médií P. Weibel (in: H. Klotz: *Die zweite Moderne*, 1996) uvažuje o pojmoch moderna, neomoderna, postmoderna a druhá moderna. Za neomodernu považuje povojnové pokračovanie projektu moderny po jeho prerušení talianskym fašizmom, nemeckým nacizmom a stalinským komunizmom v sovietskom Rusku v 30. r. V tomto kontexte považuje za druhú modernu *sebaanalýzu, kritiku a revíziu moderny prostredníctvom progresívnej postmoderny* (cez pojmy ako moc, hegemonizmus a nacionalizmus). Hoci slovenské výtvarné umenie (v rámci bývalého Československa) nevstupovalo zásadným spôsobom do svetového umeleckého pohybu a základné koncepty a modernistické princípy po druhej svetovej vojne najskôr opatrne prijímalo a až neskôr spoluvytváralo, obdobie 60. r. sa všeobecne považuje za desaťročie paralelných pohybov a súzvuku s ostatnou Európou. Slovenská neomoderna, počnúc → informelom, konštruktívnymi tendenciami, objektovým sochárstvom, → environ-



mentom. → happeningami a → konceptuálnymi prejavmi, mohla však, na rozdiel od iných krajín východného bloku (napr. Poľska a Maďarska), len ťažko nadväzovať na domácu tradíciu predvojnových avantgárd. Okrem zakladateľov slovenskej moderny – Ľudovíta Fullu a Mikuláša Galandu (po r. 1957 tiež Skupina Mikuláša Galandu) – tu nebolo mnoho osobností, ku ktorým by sa mohlo umelecké po rokoch vojny a vnútenej dogmy → socialistického realizmu vztahovať. Koncept domácej moderny bol fragmentárny a prerušovaný, a tak sa neoavantgardné pohyby obracali často cez Prahu k západnej Európe, najmä k Francúzsku. Je tiež paradoxné, že na sklonku 60. r., keď sa euro-americký modernizmus považoval za neskorý a vyčerpaný, na Slovensku prebiehalo vrcholné obdobie neoavantgardných pohybov. V rámci spomenutých tendencií v r. 1964–1971 je rozhodujúce najmä rozširovanie poľa umeleckej kreativity, výskum možností a hraníc umenia, vykročenie za rámec tradičného obrazu a sochy. Koniec moderny tu neznamená prirodzené vyčerpanie jednej paradigmy, ale násilné prerušenie vývoja na pozadí politických zmien. Po r. 1968, v období tzv. → normalizácie, možno hovoriť skôr o pokračovaní moderny v → neoficiálnom umení, najmä v podobe → akčných a postkonceptuálnych prejavov.

Lit.: Archer, M.: *Art Since 1960*. London 1997. Betting, H.: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München 1995. Groh, K.: *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. Köln 1972. Habermas, J.: *Moderna – nedokončený projekt*. In: Gál, E.– Marcelli, M.: *Za zrkadlom moderny*. Bratislava 1991, s. 299–318. Kára, L.: *Danušius 1968*. Katalóg výstavy. Bratislava 1968. Lippardová, L.: *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*. London 1973. Matuščík, R.: *...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971*. PGU, Žilina 1994. Štraus, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992. Weibel, P.: *Probleme der Moderne – Für eine Zweite Moderne*. In: Klotz, H.: *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*. München 1996, s. 23–41

Mária Orišková

## NEUE WILDE

### → NEOEXPRESIONIZMUS

## NORMALIZÁCIA (lat. *normalis* pravidelný, normálny)

Termín vzťahujúci sa na kultúrno-politickú situáciu Československa po okupácii krajiny vojskami Varšavskej zmluvy (1968), keď bol pokus o reformu socializmu a liberalizáciu kultúry násilne prerušený s katastrofálnymi dôsledkami na moderné a súčasné umenie. N. je identická s opakovaným nastolením dogmy → socialistického realizmu a s represívnymi opatreniami voči tvorbe a tvorcom, ktorí sa odmietli podriaďovať diktátu jedinej umeleckej normy. V r. 1971 minister kultúry Miroslav Válek rozpustil ZSVU a vymenoval prípravný výbor na čele s predsedom Róbertom Dúbravcom a členmi – Vladimírom Vestenickým, Orestom Dubayom, Františkom Gajdošom, Jánom Hraškom, Jánom Kulichom, Júliusom Machajom, Jánom Paľom a Rudolfom Pribišom. Mal dohliadať na očistu kultúry od tých, čo *zradili program socialistického umenia a stali sa hiásateľmi buržoáznej estetiky* (Za socialistické umenie. Bratislava 1974, s. 220–221). Na 2. zjazde novokonštituovaného ZSVU bola prijatá metóda socialistického realizmu a verejne odsúdená tvorba umelcov a kritikov (najčastejšie sa uvádzal J. Jankovič, M. Čunderlík, A. Mlynárčik, z teoretikov L. Kára, R. Matuščík a T. Štraus), ktorí patrili ku kľúčovým postavám reformného obdobia. Po r. 1972 sa silnejší tlak prejavil nielen zákazom činnosti a citovania (okrem už uvedených kritikov bola takto postihnutá aj E. Šefčáko-

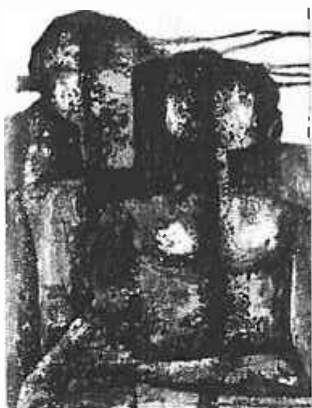
vá, O. Čepan, A. Marenčin, I. Mojžišová, J. Mojžiš a ďalší), ale aj fyzickou likvidáciou konkrétnych diel. Z areálu Pamätníka SNP v Banskej Bystrici bolo r. 1972 odstránené súsošie Jozefa Jankoviča Obete varujú (1968–1969). O dva roky neskôr sa likvidovali sochy vytvorené v rámci niekoľkých ročníkov Medzinárodného sochárskeho sympózia v technikách dreva v areáli DVUA v Moravanech n/Váhom a na príkaz riadiacich orgánov Bratislavy (r. 1973) boli z verejných priestranstiev mesta odstránené a zničené (1976) sochárske práce viacerých výtvarníkov (napr. Jozefa Jankoviča a Andreja Rudavského). Paralelne sa konštituovala inštitúcia cenzorstva, ktorej padli za obet viaceré projekty pripravené na realizáciu alebo dokonca distribúciu. Zákaz šírenia dostal r. 1971 filmový portrét Rudolfa Filu Obrazy, režiséra Alexandra Strelingera, pôvodne pripravený pre Kunstmesse v Bazileji, monografia Rudolfa Filu od Oskára Čepana pripravená pre vydavateľstvo SFVU Pallas, ďalšie dve monografie Oskára Čepana o Mariánovi Čunderlíkovi a Vladimírovi Tallinovi, publikácia Tomáša Štarusa Neoplasticizmus. Samostatnou kapitolou boli zrušené výstavy a projekty, ktorých dlhý rad začínal zákazom ďalšieho ročníka medzinárodnej výstavy mladých umelcov Danuvius (kurátor L. Kára). Prvým vedomým protestom proti mocenským zásahom bol 1. otvorený ateliér v dome Rudolfa Sikoru na Tehelnej ul. 32 v Bratislave, ktorého účastníci v nasledujúcom období významne formovali → neoficiálnu scénu na Slovensku (M. Adamčiak, P. Bartoš, V. Cigler, R. Cyprich, M. Dobeš, I. Gazdík, V. Jakubík, J. Koller, V. Kordoš, O. Laubert, J. Meliš, A. Mlynárčik, M. Mudroch, R. Sikora, I. Štěpán, D. Tóth, M. Urbásek a J. Želibská). Na Tehelnej ulici sa naďalej stretával okruh najmä → konceptuálnych autorov, ktorí vytvorili viacero kolektívnych projektov (Dotazník?!, Čas I.–IV.). Napriek problémom s ŠTB, skupina iniciovala prezentáciu projektu Symposium I. vo forme plagátu (1974). Symposium II. (1974–1975), na zásah magistrátu mesta Bratislavy a pod hrozbou trestného stíhania účastníkov už nezverejnili, ale v nezničiteľnej schránke zakopala v lese za Bratislavou. Zosilnené tlaky nastali po vydaní Albumu '76 (Ostrava), ktorý inicioval Ivo Janoušek, a ktorý bol prvým spoločným vystúpením českých a slovenských umelcov neoficiálnej scény (zo Slovenska na ňom participovali: J. Bartusz, A. Brunovský, R. Fila, S. Filko, D. Fischer, J. Jankovič, M. Kern, G. Kladek, A. Klimo, V. Kompánek, J. Meliš, A. Mlynárčik, M. Paštéka, A. Rudavský, R. Sikora, E. M. Šimerová, D. Tóth, M. Urbásek a J. Zavorský). Album '76 bol vystavený na Bienále v Benátkach r. 1977 a tento fakt, ako aj súvislosť s Chartou '77 (niektorí českí umelci zúčastnení na Albume boli jej signatármi), vyvolal prudké reakcie zo strany moci (V. Biľak ho v odsudzujúcom prejave nazval *beniále*). V čase, keď v Ostrave vznikal Album '76, v Bratislave sa pripravoval album Symposium III., in memoriam Miloš Laky (J. Bartusz, M. Bočkay, K. Bočkayová, L. Ďurček, R. Fila, S. Filko, D. Fischer, V. Havrilla, V. Jakubík, J. Jankovič, M. Kern, J. Koller, V. Kordoš, O. Laubert, J. Meliš, I. Minárik, A. Mlynárčik, M. Mudroch, R. Sikora, I. Štěpán, T. Štraus, P. Thurzo, D. Tóth, M. Urbásek, J. Zavorský a J. Želibská). Oba albumy boli v pozornosti zväzových orgánov i ŠTB a pojem *album* sa stal synonymom ideologicky závadnej tvorby. V 70. r. boli represívne opatrenie voči umelcom neoficiálnej scény najdôraznejšie. Na zásah tajomníka ZSVU J. Ondřísku bola časť expozície Súčasná slovenská grafika IV. v Banskej Bystrici uzatvorená a výstava zostala vo fragmente (1977). V r. 1979 protestoval výbor Revolučného odborového hnutia SAV pri príležitosti výstavy mladých výtvarníkov na jej pôde. Po zásahu ŠTB Michal Kern zrušil pri-

pracované stretnutí českých a slovenských výtvarníkov v Liptovskom Mikuláši – Močiaroch. Na základe negatívnej recenzie Ladislava Skraka, bola r. 1980 predčasne ukončená výstava pedagógov LŠU v Bratislave (M. Mudrocha, I. Minárika, D. Fischera). V r. 1980 dostal zákaz projekt Jána Budaja 3 SD. Deň pred vernisážou bola na zásah ŠTB zrušená autorská výstava D. Fischera v Českom Těšine (1982). R. 1983 boli z podnetu Ľubomíra Podušela, námestníka riaditeľa SNG, vylúčení z výstavy k jubileu Petra Matejku na pôde SNG, viacerí jeho bývalí poslucháči (R. Sikora, D. Fischer, D. Tóth, K. a M. Bočkayovci, I. Minárik, L. Čarný). Súčasťou represívnych opatrení boli direktívne zásahy štátnych a zväzových orgánov do medzinárodných projektov. V r. 1976 boli z bienále grafiky v Krakove stiahnutí slovenskí umelci pozvaní priamo usporiadateľmi, v tom istom r. bol po zásahu čl. veľvyslanectva vylúčený zo VI. medzinárodného bienále plagátu vo Varšave R. Sikora (ktorého práce boli navrhnuté na ocenenie), Vladimír Rostoka, Dušan Junek a Ivan Štěpán. V krajnom prípade bol výtvarníkovi odobratý pas (J. Jankovič, 1977). V r. 1982 usporiadal Slovenský fond výtvarných umení, v ktorom boli registrovaní aj nečlenovia normalizovaného ZSVU, pacovnú výstavu Mladí bratislavskí výtvarníci. Táto neverejná výstava, na ktorú boli pozvaní aj umelci neoficiálnej scény, sa stala zámenkou seminára o *škodlivosti buržoáznych smerov v umení a filozofii* (prof. T. Kuklinková). Uvedené príklady nevyčerpávajú problematiku zakázaného umenia, ktorá nebola dodnes spracovaná, ale sú ukážkou modelových situácií, ktoré sa opakovali. V dôsledku silnejúceho tlaku proti avantgardne a stredoeurópsky orientovanému umeniu, sa časť výtvarníkov a kritikov rozhodla emigrovať. V predtuchu budúceho regresu opúšťa krajinu už r. 1968 Štefan Schwartz (1927–1998) a Ladislav Guderna (1921–1999). V období najsilnejších tlakov v 70. r. odchádza napr. Viliam Jakubík (1945) a fotograf Juraj Liplák (1948), r. 1980 kritik Tomáš Štraus (1930) a r. 1982 Stanislav Filko (1937). Na druhej strane sa v prospech socialistického umenia angažovali okrem Jána Kulicha, Tibora Bartfaya, Oresta Dubaya a Jozefa Šturdíka aj Ignác Kolčák, Michal Jakabčič, Ivan Schurmann, Július Lörincz, Eugénia Lehotská, Ivan Vychlopen, z teoretikov predovšetkým Ľudovít Petránky, Pavol Michalides, Ladislav Saučin, Zdenek Jančí, Bohumír Bachratý, Peter Mikloš, Ladislav Skrak, Ľubomír Podušel a ďalší. Ako opozícia proti oficiálnej kultúrnej politike sa od 70. r. konštituovala → alternatívna a → neoficiálna umelecká scéna, ktorá si vytvorila vlastnú štruktúru podujatí. Odohrávali sa v súkromí bytov alebo v okrajových kultúrnych zariadeniach. Tento stav trval až do pol. 80. r., keď sa pod vplyvom politických zmien v Sovietskom zväze začala liberalizácia kultúry aj u nás.

Lit.: Groh, K.: Aktuelle Kunst in Osteuropa. Köln 1972. Za socialistické umenie. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1974. Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1977/1992. Sloboda a zodpovednosť umelca. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1978. Dnešok umenia, tvorba budúcnosti. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1982. Budaj, J. (ed.): Tri slnečné dni. Samizdat, Bratislava 1988. Junek, D.: Moderný slovenský plagát '91. GJK, Trnava 1991. Janoušek, I.: Album '76. In: Profil 1991, č. 6, s. 2. Matuščík, R.: Socialistický realizmus. Slovníkové heslo. Profil 1993, č. 4, s. 15–18. Štraus, T.: Umenie v bývalom socialistickom spoločensve (1949–1989). In: Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štylov 20. storočia. Bratislava 1994. Sikorová, E.: Umenie na okraji (Poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v r. 1970–1990). In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Bratislava 1996.

Jana Geržová

NOVÁ CITLIVOSŤ  
→ KONKRÉTNE UMENIE



## NOVÁ FIGURÁCIA (nem. *Neue Figurationen*)

Pojem n. f. použil po prvý raz r. 1959 maliar H. Plattschek v súvislosti s princípmi → abstraktnej maľby: *Za prostým slovom skutočnosť sa skrýva mnohosť artefaktov, gest, vrstiev, obrazov a údov, figurácie sú ...širované udalosti... znaky sa figurujú, stávajú sa čitateľnými, blížia sa skutočnosti, sugerujú ju, ale ju neoznačujú...* (Claus, J.: *Kunst heute*. Reinbek bei Hamburg 1965, s. 18). N. f. je tendenciou, ktorá sa kon. 50. r. vyvinula v USA i v Európe ako reakcia na → abstraktný expresionizmus a → akčnú maľbu, súběžná a prelínajúca sa s → pop-artom a → novým realizmom. Niektorí teoretici (napr. K. Thomasová) ju chápu ako širší názorový prúd figurácie, do ktorej patrí aj figurácia

hard-edge, kapitalistický realizmus, magický realizmus a nová imaginácia. Toto chápanie sa prejavilo na výstave POP etc. r. 1964 (Museum des XX. Jahrh., Viedeň), kde sa prezentovali umetci USA, Veľkej Británie, Francúzska a Beneluxu v širokej škále prejavov od tradičného realizmu cez nový realizmus, pop-art až po tzv. *nájdenu skutočnosť* a n. f. Ako ukázal neskorší vývoj, mimo pop-artistov a nových realistov sa medzi najvýraznejšie postavy n. f. zaradili z vystavujúcich najmä F. Bacon (1910–1992), A. Saura (1930), H. Antes (1936), W. de Kooning (1904–1997), E. Baj (1924), K. Appel (1921), M. Raysse (1936), N. Pistoletto (1933), D. Boshier (1937), P. Blake (1931), D. Hockney (1937) a R. Kitaj (1932). Označenie n. f. sa začalo v užšom zmysle slova aplikovať na špecifický, subjektívny výrazový pól figurácie. Podľa L. Nováka je n. f. vlastne *...informelom aplikovaným na figuráciu...* V informeli však prevažuje romantický tragizmus, zatiaľ čo nová figurácia je útočná, blastemická... je nepochybne širším hnutím ako pop-art, klenie sa až k meditativnému výkladu osudu človeka... (Novák, L.: *Nová figurace*, Praha 1970). N. f. nie je neosobná a dištančná ako americký pop-art, ale naopak, vyznačuje sa subjektívnym spôsobom videnia, odhaľuje spontánnosť procesu tvorby, často je výrazom existenciálnej úzkosti. Všeobecne možno n. f. charakterizovať ako synkretizmus informálneho a figuratívneho, ako umenie bezprostrednej reakcie na aktuálnu situáciu.

Jeden z prvých teoretikov, ktorý sa na Slovensku pokúsil definovať základné princípy tohto nového pohybu a predstavil tvorbu niekoľkých výtvarníkov svetovej vlny, bol Marián Vároš: *Nová figurácia je zakaždým aj viac-menej dôraznou „refiguráciou“ a to na historicky a esteticky novej rovine... Nemožno ju chápať len ako protipól existujúcich pólov abstrakcie, ale aj ako odporcu väčšiny podôb imitatívneho výtvarného prejavu vrátane tých, ktoré priniesla moderna... Pojem refigurácia*





refigurácie sa používa najmä expresívna tvarová nadsádzka, zväčšený telesný detail, groteskná drsnosť, hravá spontánnosť maliarskeho gesta, ale i neosurrealistická a → neodadaistická tvaroslovná poetika a naratívnosť. Často je ovplyvnená lokálnymi špecifikami a umením primitívnych národov. Filozoficko-existenciálne ladenie nadobúda figurácia v tvorbe F. Bacona (1909–1992), P. Blaka (1931), ale i sochára A. Giacomettiho (1901–1966) v jeho štíhlych, pretiahnutých, takmer odhmotnených postavách alebo G. Segala (1924), ktorý odlieval figúry do sadry podľa živých modelov a zapájal ich do → environmentov s reálnymi predmetmi, či A. Marisolovej (1930), ktorá svoje hranolovité drevené formy pokrývala maľbami. V r. 1964 sa v Paríži uskutočnila výstava Mythologies quotidiennes (Každodenné mytológie) v koncepcii G. Gassiota-Tallabota, na ktorej sa prezentovalo svojimi dielami 34 umelcov vrátane jadra tzv. naratívnej figurácie (P. Kalinowski, A. Recalcati, G. Cremonini, M. Pistoletto, E. Arroyo, Arnal, G. Aillaud, A. Segui a pod.), ktoré evokovali prvky plagátovosti a seriálového radenia. Na rozdiel od pop-artistov

v nich umelci reagovali na všednú dobovú realitu v duchu sarkazmu, so zmyslom pre dynamizmus diania a premennosť, ktoré sa premietli do obrazov následnosťou scén, alebo prepojením rozličných časových rovín. Napr. obrazy M. Pistoletta (1933) pozostávajú zo siluet postáv lepených na zrkadlovo reflexnú plochu spôsobom, ktorý odráža fotografickú reprodukciu, pričom medzi figúry, spodobené z boku alebo zozadu sa premieta aj divákov obraz. Na tejto výstave sa predstavil aj J. Monroy (1934), ktorý vo svojich kompozíciách využíval špecifickú filmovú reč (uhol pohľadu, členenie obrazu, multiplikáciu sekvencií), teda princíp stroboskopického sledu obrazov. Prísna kompozícia, monochrómna farebnosť, hladká faktúra maľby približujú jeho scény fiktívnej realite. O rok neskôr (1965) zorganizoval G. Gassiot-Tallabot výstavu La figuration narrative dans l'art contemporain (Naratívna figurácia v súčasnom umení), ktorú v redukovanom výbere realizoval v spolupráci s Evou Petrovou aj v Prahe, v Galérii V. Špálu r. 1966. V tejto súvislosti špecifikoval pojem naratívna figurácia ako projekcia existujúcej skutočnosti absurdných situácií i každodenných rytmov do obrazu v rámci časovej dimenzie (s ktorý-



Dušan Králik: Pred zrkadlom, 1968

mi pracuje aj film a divadlo): *Umelec však hľadá niečo iné ako prostú informáciu, je to jeho vlastná viziya, ktorú premieta na plátno, je to jeho vlastný vnútorný svet, ktorý priezračne viaže na realitu predmetov a konkrétnu situáciu.* Podľa toho, ako umelci nakladali s časom, stanovil 4 kategórie: 1. anekdotické rozprávania v kontinuálnom štýle alebo nasedujúcich scénach, 2. vývojová figurácia v mutáciách a metamorfózach osôb alebo predmetov s vyznačeným pohybom a smerom, 3. rozprávania v juxtapozíciách časových plánov v jednej kompozícii, 4. rozprávania v portrétoch alebo scénach umiestnených do priehradok (tzv. *scènes cloisonnées*). K výrazným črtám n. f. však patril aj dôraz na fyzickú deštrukciu ľudského tela, prostredníctvom ktorej sa tlmočil rozpad jednoty vzťahu človeka a sveta, narušenie jeho psychických väzieb s okolím. Na demonštráciu týchto myšlienok sa využívali rozličné postupy: naturalistický a fotografický prepis, reportážna skrinka, mechanická reprodukcia, zapájanie optických rastrov, → lettristických prvkov, → citácia a parafráza slávnych diel, fragmentarizácia, → multiplikácia, deformácia, zväčšený detail a vplyv masmediálnych techník, najmä filmovej sekvencie a obrazového strihu. Zodpovedá mu aj priestorové rezanie plochy obrazu ako postupnosti jednotlivých fragmentov deja.

Na Slovensku sa vynára n. f. okolo pol. 60. r. ako opozícia voči dočasnej doméne → abstrakcie, ktorá sice u nás nemá hlbšiu tradíciu, ale ani neustupuje zo svojich pozícií ihneď a definitívne. Naopak, pretrváva popri figurácii a vyznieva až do ďalšieho desaťročia. Po zážitku s → informelom figurácia už nemôže byť taká ako predtým. Rovnako ako jej filozofické a estetické pramene, ktorými sú hlavne antropocentrizmus, filozofia života, existenciálne odcudzenie a úzkosť osamelej ľudskej bytosti (plastiky a objekty Jozefa Jankoviča, 1937) i jej štýlová rozptýlenosť je viazaná na individuálny špecifický umelecký prejav tvorcu a často prepojená s prvkami → pop-artu a → nového realizmu. V maľbe Viery Kraicovej (1920) v tomto období oživa figúra v spontánnosti línie, perspektíve detského videnia, dôraze na silu a nenávratnosť okamihu. V kresbách a maľbách nášho najvýraznejšieho predstaviteľa n. f. Milana Paštéku (1931–1998) prerastá redukcia figúry na elementárne formy do permanentného zápasu medzi predmetnosťou a abstraktným tvarom, medzi figurálnym prvkom a pastóznou farebnou škvrnou, medzi často dynamickou obrysou líniou a neohraňenou, pretekajúcou formou. Deformáciu sa postava často plošne emblematickúje, stáva sa veľkým znakom, inokedy sa jej formy oddeľujú a opäť spájajú, akoby v zrastenci z balvanovitých útvarov, ktorý sa vznáša v prázdnom alebo len naznačenom priestore. Vzťah k človeku ako k centrálnej kategórii bytia určuje často inštinktívna expresivnosť, deformácia figúry a zdôraznenie jej telesnosti (obrazy Rudolfa Krivoša, 1933). U niektorých autorov sa figurácia prelína s reakciou na fotografické a reklamné idoly doby (Miloš Šimurda, 1924), pričom je naratívny obraz niekedy členený do zvislých kompozičných pásov ako úsekov deja (Julián Filo, 1921). N. f. treba aj u nás chápať vo všeobecnom zmysle ako *refiguráciu*, ako odmietnutie abstrakcie,



Viera Kraicová: *Žltočervená postava*, 1969

ale zároveň i vstrebanie jej prínosov, najmä gestickosti (Peter Bartoš, 1938), zmyslu pre štruktúru povrchu, slobodu línie i farbu ako matériu. Objavuje sa aj surrealistická grotesknosť a art brutistická kontroverzia medzi celkom a detailom (sadrové plastiky Dušana Kráľika, 1941) prerastajúca do tvarovej kaligrafie na pomedzí antropoidno-zoomorfných mutácií (pastely a oleje Karola Barona, 1939) a pretiahnutosti figúr (Agnesa Sigetová, 1939).

Lit.: Novák, L.: Nová figurace. Praha 1970. Petrová, E.: Nová figurace. Katalóg výstavy. Galerie výtvarného umění Litoměřice 1993. Váross, M.: Nová figurácia. Bratislava 1966. Claus, J.: Kunst heute. Reinbek bei Hamburg 1965. Haltmann, W.: Malerei im 20. Jahrhundert. Mníchov 1965. Chalupecký, J.: Umění dnes. Praha 1966. Rusinová, Z. (ed.): 60. roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

Zora Rusinová

**NOVÁ GEOMETRIA** (angl. *new geometry, new nový, geometry* geometria, vo význame geometrická abstrakcia)

Široký prúd obnovenej → geometrickej abstrakcie, nastupujúci na prelome 70. a 80. r. po desaťročí, v ktorom dominovalo predovšetkým → minimalistické, → konceptuálne a → akčné umenie. Súbežne s → postmodernou rehabilitáciou expresívnej maľby prichádza nová generácia výtvarníkov, ktorí si za vlastný výrazový prostriedok volia jazyk geometrie. Ide o umelcov, ktorí sa zväčša narodili až po 2. sv. vojne a neboli priamymi účastníkmi veľkého pohybu geometrie 60. r. (→ op-art, → maľba ostrých hrán, → maľba farebných polí, → kinetizmus, konštruktívne tendencie).

Vo svojej tvorbe však na výsledky predchádzajúceho vývoja reagujú, recyklujú idey uplatnené v 60. r., alebo dokonca používajú

stratégie → citácií a → apropriacii geometrickej abstrakcie ranej

avantgardy. K hlavným protagonistom n. g. na americkej pôde

patria S. Scully (1945), P. Halley (1953), P. Taaffe (1955), na

európskej scéne J. Armleder (1948), G. Förg (1952), H. Federle (1944), I. Knoebel (1940). Problematika abstraktného umenia vrátane n. g. bola súhrne prezentovaná

na výstave Po páde – Aspekty abstraktnej maľby

od r. 1970, (After Fall – Aspects of Abstract

Painting since 1970), ktorá sa uskutočnila v New

Yorku, kurátorsky pripravená L. Weiovou.

Na Slovensku je obnovený záujem o zužitkovanie geo-

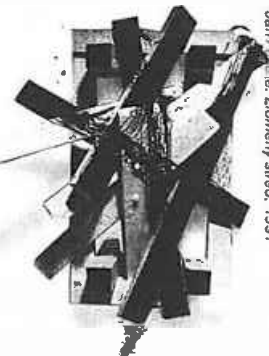
metrických princípov čitateľnejší až v 2. pol. 80. r. a na pre-

lome r. 90. Na rozdiel od studenej vlny geometrie 60. r., kto-

rej dominovala konštruktívno-industriálna poľoha s uplatnením

kinetizmu a svetla, ako aj použitie nových materiálov (hliníka, ple-

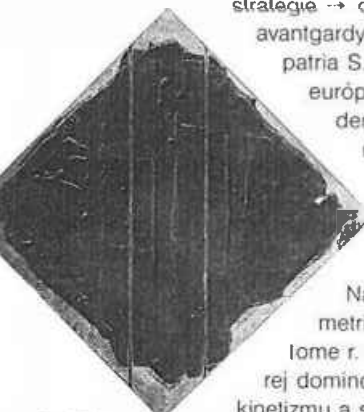
xiskla, kovových fólií), 80. r. sú v znamení krehkej geometrie s ná-



Ján Friele, Zlomový stred, 1991



Stanislav Bubán, Okno, 1997



Fero Zajac: Červené čiary, 1986

vratom ku klasickým materiálom a zložitejším významovým konotáciám. V našom prostredí však absen-tuje tá poloha obnoveného záujmu o geometriu, ktorá vychádzala zo skúseností → konceptuálneho umenia a prejavila sa využívaním stratégie recyklácie, → citácie a → aproprácie → geometrickej abstrakcie klasickej moderny. Od zač. 80. r. rozvíja svoj asketický geometrický systém, často so štruktúrnou plasticitou plôch, osamotený Fero Zajac (1949). Adam Szentpétery (1956) vytvára po r. 1988 rozptýlené štruktúry levitujúcich prvkov na plátne, či rozpracované série rytmov v polohe *integrovanných obvodov* maľby. Po r. 1993 sa prikláňa k zjednodušeným plošným realizáciám, blízkym → maľbe ostrých hrán. Tvorba Márie Balážovej (1956) prináša po r. 1994 redukciu farebnej škály na čierno-šedú a modifikáciu základného archetypálneho vzorca hada (Hadia geometria) predstavuje autorský program s obohatenou sémantikou. Od zač. 90. r. sa smerom k n. g. vyvíja časť tvorby Stanislava Bubána (1961), pôvodne zviazaná s nástupom → neoexpresívnych tendencií, ako aj tvorba Jána Feketeho (1958). V tradíciách nášho konštruktivismu pokračuje od zač. 90. r. Róbert Urbásek (1965) a jeho tvorba sa posúva smerom k problematike hutných monochrómov. Hraničné polohy v oblasti geometrie 90. r. prináša Petra Nováková-Ondreičková (1968), ktorá kolážovým spôsobom premieta architektonické priestory na plochu, alebo na báze iluzionizmu konštruuje ambivalentné vnútorné priestory svojich objektov (séria objektov Bez názvu z r. 1993, Samota v dave, 1995).

Lit.: Deitch, J.- Halley, P.: Cultural Geometry. Katalóg, Atény 1988. Deitch, J.: Strange Abstraction. Katalóg, Tokio 1991. Wheeler, D.: Art Since Mid-Century 1945 to the Present. Londýn 1991. Lucie-Smith, E.: Art Today. Současné svetové umění. Praha 1996. Beskid, V. (ed.): Geometria viva (Cesty geometrie na Slovensku po roku 1980). Katalóg, SVÚ, Bratislava 1993.

Vladimír Beskid

## NOVÝ REALIZMUS (franc. *Nouveau Réalisme*)

Je európskou názorovou, výtvarnou i časovou paralelou amerického → pop-artu. Sústredčoval sa na prezentovanie umenia ako života mesta, tovární, masmédií, nových technológií, informácii, sveta reklamy a tovaru. Združoval umelcov rozličného pôvodu a smerovania. Jeho teoretický fundament formuloval francúzsky kritik P. Restany (Manifeste des Nouveaux Réalistes), ktorý inicioval aj výstavu skupiny v Galerie Apollinaire v Miláne r. 1960 a ďalšie aktivity, koncentrované do Paríža. Programovým vyznaním integrujúcim Duchampovo → readymade bola výstava 40 degrés au dessus de Dada (40 stupňov nad dada) uskutočnená r. 1961 v Restanyho galérii „J“ v Paríži, ktorá bola až do r. 1966 experimentálnym laboratóriom n. r. Uviedol aj výstavu Nouveaux Réalistes v Sidney Janis Gallery v New Yorku (1962),



Petra Nováková-Ondreičková: Bez názvu, 1993



Mária Balážová: Hadia geometria 10, 1996



Julius Koller: Dada maska, 1963



kde spolu vystavovali americkí a európski umelci, ktorých nespájala výtvarný štýl, ale predovšetkým umelecký postoj. Výstava pod názvom *Nieuwe Realisten* v haagskom Gementee múzeu (1964) po prvý raz podala celistvý obraz o divergentných podobách n. r. vo svete. V rámci oslavy novej, mestskej, sprostredkovanej prírody využívali výtvarníci n. r. bezprostredný vstup každodenných reálií do oblasti umenia (výstava *Nature moderne*, 1968, Palais de Glace, koncepcia P. Restany, M. Ragon). Výrazovo ani formálne neboli Noví realisti takí agresívni ako americkí pop-artisti, zato väčšmi inklinovali k manifestáciám a demonštráciám, ktoré mali niekedy násilnícky, emotívny, *angažovaný* charakter. Napriek určitému

ikonoklazmu to bolo najmä → umenie z odpadu a erotizmus, čo determinovali dieľa viacerých členov skupiny *Novi realisti*. K hlavným predstaviteľom patria Arman (1928), Y. Klein (1928–1962), D. Spoerri (1930), R. Hains (1926), J. de la Villeglé (1926), F. Dufrené (1930), M. Raysse (1936), J. Tinguely (1925–1991), neskôr César (1921–1998), N. de Saint-Phalleová (1930), G. Deschamps (1937), M. Rotella (1918), Christo (1935) a T. Kudo (1935). Charakterizuje ich dadaistická revolta voči oficiálnym ustanovizniám, snaha o maximálnu syntézu umenia a života často s uplatnením surrealistickej metódy konfrontácie a juxtapozície nesúrodých predmetov. Akčné prejavy n. r. ovplyvnili predstavitelia absurdného divadla, najmä E. Ionesco a S. Beckett. Noví realisti používali techniky → koláže, fotomontáže, → asambláže, → objektu a špecifickú techniku → dekoláže, ktorej výsledkom sú informálne kompozície z vytrhávaných kúskov plagátov, s uplatnením princípu náhody, fragmentmi slov a písmen (najmä M. Rotella, J. de la Villeglé, R. Hains, W. Vostell). Ich práce reprezentujú *špinavú* realitu, konglomeratívny, romantický prúd. K ďalším významným predstaviteľom n. r. patril Nemecký A. Köpcke (1928–1977), Švéd Ö. Fahlström (1928–1977), Francúz E. Dietmann (1937). N. r. ovplyvnila okrem iného aj *Theory of Inclusion* J. Cageho (1912–1992), → *environmenty*, → *happenings* A. Kaprowa (1927), J. Dineho (1935), C. Oldenbarga (1929), expandujúce umenie → *Fluxusu* G. Maciunasa (1931–1978), → akcie, ktoré sa konali na zač. 60. r. v New Yorku, ale predovšetkým rôznorodé aktivity Y. Kleina. Jeho monochrómne obrazy, objekty-asambláže (špongiové reliéfy), *pinceaux vivants* – proces odtlačovania pomaľovaných nahých tel na biele plochy papiera (antropometrie), maľby ohňom, práce s obľúbenou modrou farbou a zlatom i apoteóza prázdna, rozvádajú ďalej európsku tradíciu dadaizmu a umeleckého gesta. Dadaistický princíp estetizácie banality a banalizo-



Jozef Jankovič: Autoportrét III., 1964

vania estetiky využíval aj Arman zbieraním každodenných predmetov a → akumulovaním v plexisklových schránkach a vitrínach. Christo systematicky rozvíjal dadaistickú poetiku múrom z plechoviek prehradzujúcim ulicu (1962, Paríž), ale najmä špecifickou technikou → paketáž, pri ktorej obaľoval rozličné predmety, neskôr i budovy a časti krajinného reliéfu do plastovej fólie. Absurdné asambláže, inšpirované surrealistickými a dadaistickými ideami *krátkeho spojenia* a *topografie náhody*, vytváral, aj D. Spoerri. Dosky stola pokryté predmetmi a nástrojmi spojenými s konzumáciou vešal na steny ako *Tableaux-pièges* (obrazy-pasce). J. Tinguely asambloval kovové súčiastky a rôzne fragmenty nájdených predmetov do fantastických *virtuálnych plastík*, opatrených elektrickým motorom a pedálmi, ktoré sa pohybovali, vydávali zvuky a často boli koncipované ako sebazničujúce (*Méta-Mecaniques* a *Méta-Matiques*). Téma izolácie, klišé a z vulgarizovanej sexuálnej tematiky našla svoj výraz v pomaľovaných polyesterových objektoch N. de Saint-Phalleovej ironizujúcej gestickú maľbu i zneužitie ženského tela v reklame (Strelnica, 1960–1961). V podobnom duchu vytváral Ö. Fahlström *variabilné maľby*, v ktorých sa dalo hýbať obrazovými elementmi po ploche obrazu a zostavovať nové konfigurácie. Ironizoval v nich, rovnako ako v rozmerných dielach zostavených z fotokoláží a montovaných figurín, svet konzumu a reklamného klišé. Stereotypy ženskej fyziognómie transponované svetom reklamy sa objavili vo fotomontážach a objektoch M. Rayssa, ktorý sa svojou imagináciou i technikou najviac priblížil americkému pop-artu. Vo sérii *tableau affreux* (ohavných obrazov) sa inšpiroval dielami starých majstrov, ktoré *vylepšoval* kričľavými farbami a neónmi. César vytváral svoje → kompresie lisovaním automobilového šrotu. Z r. 1965 pochádzajú jeho prvé experimenty s umelými hmotami. Využíva vlastností polymerizácie za prítomnosti vzduchu ako katalyzátora na otvorených akciách v parížskych uliciach, kde takýmto spôsobom nechal expandovať a tuhnúť hmotu. Od týchto expanzií potom prešiel k riadeným procesom (*expansion dirigée*).



Stanislav Filko:  
Z cyklu *Mapa sveta*, 1967

Niektoré z princípov n. r. prenikli v 60. r. aj na Slovensko, kde sa prepojili s vplyvmi → pop-artu. Išlo najmä o koncept → neodadaistického → objektu a → akcie, na ktorý nadviazali v 70. r. aj umelci mladšej generácie, najmä okolo 1. Otvoreného ateliéru (Bratislava, 1970), ktorý logicky vyústil do umenia → Fluxusu. Alex Mlynárčik (1934), ktorého P. Restany nazval r. 1966 *veľkňazom industriálneho folklóru*, mal bezprostredné vzťahy s parížskymi n. r. Od r. 1964, po návrate z Paríža na Slovensko, rozvíjal *slovenskú líniu* n. r. (J. Chalupský). Z Restanyho filozofie si osvojil hlavne prívlastnenie reality a reakciu publika. Z myšlienky, že umenie dotvárajú diváci, sa r. 1965 zrodil HAPPSOC I. (spolu so Stanom Filkom a Zitou Kostrovou) s koncepciou celej spoločnosti ako → readymade. V r. 1964 až 1968 vytvoril série objektov inšpirovaných ženskou figúrou, ale i motívom času a hodín, ako i → asambláž z pozláteneho dreva, vytvorených na spôsob epitafov a relikvárov. Niektoré z nich predstavil na Permanentných manifestáciách I. (galéria Raymonde Cazeneuvej Paríž, 1966), kde ich dotváral vstup divákovho písma. Bezprostredná výtvarná, významová, individuálne psychologická i sociologicky komunikatívna hodnota

písma ako spontánných procesuálnych → grafilov, sa prejavila aj na Permanentných manifestáciách II. (mestské záchody, Bratislava, 1966). V tomto duchu pripravil Alex Mlynárčik r. 1967 v Paríži → environment Pokušenie (v spolupráci s Milošom Urbáskom). V tom istom roku organizoval v Konsthalle v Lunde v rámci Restanyho a Hogersattovej aktivity environment Villa dei Misteri ako zábavno ironizujúce erotické centrum. Jeho novorealisticky motivované aktivity dopĺňajú Permanentné manifestácie III. (Odeon, Sorbonna, Paríž, 1968) a akčné Záhrady rozjímania s Róbertom Cyprichom (1951–1996), ktoré sa uskutočnili 27. X. 1970 vo forme celonočného zametania ulíc na počesť 10. výročia založenia n. r., paralelne s oslavami skupiny v Miláne. Aj v tvorbe Vladimíra Popoviča (1939) sa v pol. 60. r. vynára novorealizmu blízky dôraz na *záznam, scenár, aranžmá*, v mene čoho sú často kombinované izolované elementy reality. V tomto duchu vytvoril štruktúrované kolážové reliéfy so zakomponovanými nájdenými papierovými podnosmi s prvkami → dekoláže a kombinované obrazy z papiera (6 dní v ateliéri) – popísané, perforované, trhané strojopisné stránky či

RÓBERT CYPRICH - ALEX MLYNÁRČIK  
**„ZÁHRADY ROZJÍMANIA“**  
 POČTA 10. VÝROČIA ZALOŽENIA NOVEHO REALIZMU



DOVEĽEME SI VÁS POCYŤ DO NÁŠO „STVORENÉHO ATELIÉRU“  
 OD 27. OKTOBRA 1970 SA MÔŽETE KAŽDÝ VEČER O 21.30 HOĎ. DOSTAŤ  
 DO TECHNICKÝCH SLUŽIEB MESTA, GAZDÁR 6, BRATISLAVA, ČESOSLOVENSKEJ  
 ODDIELENIE „ZAMETANIA ULÍC“ (SO - KČS ZA NOC A OSOBU)

Róbert Cyprich - Alex Mlynárčik: Záhrady rozjímania, 1970

papierové figúrky pripevnené na milimetrovom papieri a papierové objekty-krkváže. Jeho intermediálna aktivita, vzájomný prienik poézie a výtvarnosti v mixáži intímnych deníkových záznamov, kresieb, autotypii a fotografií syntetizoval v projekte Oblečená Mája, z r. 1963–1967. V → neodadaistických intenciách asambloval v 1. pol. 60. r. objekty z kovového odpadu a nájdených predmetov aj Jozef Jankovič (1937). Grafiky Stanislava Filka (1937) z 2. pol. 60. r. charakterizuje konfrontácia rozličných spôsobov reflektovania skutočnosti v rovine citačnej (mapa ako → readymade), gestuálnej (priamy brutálny vstup farebnou hmotou), a sémantickej (vstup písma a ľudskej postavy ako znaku).

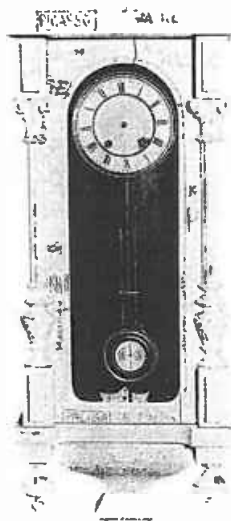
Na svojej výstave Obydlie súčasnosti a skutočnosti (Praha, 1967) vystavil okrem objektov aj použité a výtvarne dotvorené šatstvo v rámci environmentu s dlažkou pokrytou zrkadlami, takže divák sa stával súčasťou zmoženej reality. Július Koller (1939) už r. 1963 v drobnom oleji Dada maska včlenil do kompozície vlastnou rukou prepísaný úryvok z dadaistického manifestu. Ostentatívne sa tak programovo hlásil k odkazu M. Duchampa a jeho readymade. Vystavil použité objekty vychádzajúce z princípov estetiky spotreby. Pre svoje *anti-obrazy* si vyberal bežný metrážový textil potlačený vzorkou a do tohto už daného tlačeného rastra včleňoval drobný izolovaný figurálny motív. V prácach Dezidera Tótha (1947) sa uplatňuje najmä využitie nájdeného predmetu v zmysle odpadu a jeho recyklácie. Záujem o objekt, vyrastajúci zo surrealistických, ale aj neodadaistických tendencií, ohlasujúci princípy n. r., pop-artu, → novej figurácie, nájdeme v tom čase aj u Ivana Štěpána (1937–1986).

Lit.: Smith, L.: Late Modern. The Visual Arts since 1945. London 1969. Kullermann, U.: The New Painting. London 1969. Kullermann, U.: Leben und Kunst. Zur Funktion des Intermedies. Tübingen 1970. Restany, P.: L' avantgardes de XX. siècle. Paríž 1971. Sager, P.: Neuen Formen des Realismus. Kolin 1973. Restany, P. - Mlynárčik, A.: Inde. SNG, Bratislava 1995. Rusinová, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995. Zora Rusinová



## OBJEKT, OBJEKTOVÉ UMENIE (angl. *object* predmet, vec)

Neskulptúrna forma trojdimenzionálneho charakteru, privlastnená alebo vytvorená umelcom (montážou, demontážou), využívaná v oblasti umenia od čias raných avantgárd 20. st. O. sa vyskytuje ako solitér, prípadne ako súčasť → koláže, → asambláže, → kombinovanej maľby, → akumulácie, série, multiplikácie, → environmentu, priestorovej → inštalácie. Za prvý o. sa pokladá Picassova (1881–1973) *Gitara* (1912) vytvorená ako autentický materiálový ekvivalent reálneho predmetu z kovových plechov, ktorá postavila umenie o. na roveň modelovanej alebo z materiálu vytvorenej plastike. Kubistické o. sa vyznačujú novým stvárnením objemov v priestore prostredníctvom superpozície priestorových plánov, alebo vyklenutím rovín. Picassove konštrukcie z kartónu, dreva a plechu sú plastickými metaforami reálnych vecí či kurióznymi fetišmi z ich fragmentov (býčia hlava zostavená z riadiel a sedadla bicykla). Objavenie sériového priemyselného výrobku, ktorý zbavil trónu unikát sakralizovaný umením, hlboko ovplyvnil umelecké dianie. Hoci rozmanité prírodné i vytvorené o. vstupovali do sféry kultúry človeka už od praveku (ako súčasť kultov a rozličných zbierok), ozajstný štalút umeleckého diela dal o. až M. Duchamp (1887–1968) využitím → *readymade*. Vyčlenenie banálneho o. z bežnej reality prostredníctvom aktu voľby a jeho zrovnoprávnenie s umeleckým dielom znamenalo revolučný zvrät v oblasti tvorby, vnímania a definície výtvarného diela. Zatiaľ čo dadaisti (R. Hausmann, F. Picabia, K. Schwitters) pri výbere o. zdôrazňovali anonymitu a banalitu predmetov, surrealistom išlo o provokujúce spojenia absolútne odlišných vecí, o krásne náhodné stretnutie *šijacieho stroja a dáždňika na operačnom stole* (Lautréamont). Kombináciou o. a ich dotvorením na základe voľných asociácií a nezvyčajných, absurdných či ironických kontextov chceli surrealisti vrátiť dlváka späť k *pravdivosti* a dynamickjšiemu stavu percepcie prostredníctvom skratu v myslení. O. J. Miró (1893–1983), M. Raya (1890–1976), O. Domingueza (1906–1958), M. Ernsta (1891–1976), W. Paalena (1905–1959), ale aj ďalších (M. Oppenheimovej, K. Seligmanna, M. Henryho), zložené na fantázii a podvedomých predstavách, boli často mechanicky funkčné. V r. 1924 A. Breton (1896–1966) navrhoval vyrábať a dávať do obehu o., ktoré sa objavujú v *snoch* (Báseň-Objekt, 1937). V r. 1938 S. Dalí



Alex Mlynárčík: *Permanentné manifestácie XIII.*, 1966

Karol Baron: Goya, 1967



(1904–1989) definoval princíp o. jeho symbolickou funkciou. Výstavy z 30. r. 20. st. v Londýne, New Yorku, najmä však medzinárodná výstava surrealizmu r. 1938 ukázala ako o. prerástol do environmentu. Tradícia surrealistického o. sa rozvíjala v Európe i Amerike (J. Cornell, B. Lacey, A. Masson, Y. Tanguy, M. Marién, R. Magritte), neskôr v 60. r. charakterizuje tvorbu M. Broodthaersa (1924–1976) a J. Charliera. V r. 1949 sa v Bruseli konala výstava skupiny CoBrA pod názvom Objekt v priebehu vekov, doplnená o koše, kam mohli diváci vkladať svoje vlastné o. Akcelerácia produkcie a konzumu v 50. r., masové rozšírenie o., ich efemérny charakter, podmienili akumuláciu

odpadkových vecí. Odvtedy sa o. objavuje v kontexte nových mytológií, na ktoré upozornil R. Barthes: je to opäť charakter objektu – fetiša, skutočnosť, že o. je *perfektný, a pritom nie je originálom* (Mythologies, 1957, s. 151). V tomto zmysle sa o. stáva súčasťou tvorby predstaviteľov → pop-artu. Najprv sa objavuje u R. Rauschenberga (1925) ako súčasť jeho → kombinovaných maliieb. Pop-artové o. sú často exaktnou replikou sériového výrobku, iba niekedy sa od neho odlišujú veľkosťou, alebo alternujú jeho výzor iným spôsobom, napríklad použitým materiálom (A. Warhol). Prikladom sú aj gigantické hamburgery C. Oldenburga (1929), blízke tradícii Picassovho Pohára



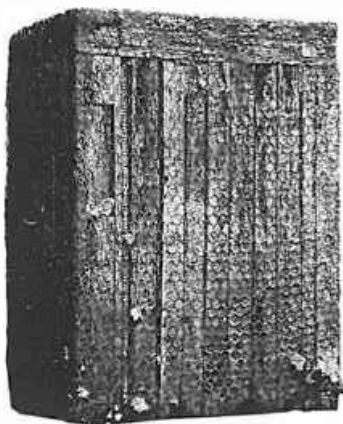
Jozef Jankovič: Bez názvu, 1966

absintu (1914) a non-skulpturálnych asociatívnych o. predvojnových surrealistov. Dôraz na využitie industriálneho o. v zmysle → neodadaistickej poetiky sa presadzuje v tom čase aj u predstaviteľov → nového realizmu (obrazy pasce D. Spoerriho, Armanove → akumulácie, Césarove → kompresie, Christove → pakeťáže). O. už nemá ilustratívnu ani reprezentatívnu funkciu ako v dielach raných avantgardistov, nie je aluzívny ako u surrealistov, stáva sa súčasťou autentickej životnej skúsenosti v mestskom kontexte. Spojenie nájdených a vytvorených o. charakterizuje inštalácie členov → arte povera (najmä M. Merza, J. Kounellisa, M. Pistoletta, G. Penoneho), ktorí sa návratom k prírodným a všedným materiálom usilujú oslobodiť subjekt od fetišizácie o. Na druhej strane sa v priamom dialógu s technologickým a vedeckým pokrokom už od druhého desaťročia rozvíjajú koncepty dynamizovaných futuristických o., zostavených zväčša z dreva, kartónu, kovu (U. Boccioni), polyfunkčných alebo funkčných konštruktivistických, funkcionalistických a → svetelno-kinetických o. (Tatlinove kontrareliéfy z r. 1915, Puniho suprematistické konštrukcie, Lisického prouny, svetelno-priestorové modulátory L. Moholy-Nagya z 20. r.). V 50. r. na ne nadviažu zvukové, spatio a luminodynamické veže, kybernetické CYSP-y N. Schöf-



Juraj Meliš: Zázračnosť zrodu, 1985-1986

fera (1912-1992), → multiplikáty V. Vasarelyho (1908), Takisove (1925) elektrosignály a pod. Calderove (1898-1976) stability a → mobility anticipovali objekty bez podstavca A. Cara (1924). Mnohé z týchto pohyblivých o. sa predstavili na výstave Mouvement v Paríži r. 1955. Výskum stálosti v čase, vibrácii svetla, pohybových a vizuálnych metamorfóz o. daných aj divákovou manipuláciou charakterizuje tvorbu J. Agama (1928), G. Alvianioho (1939), J. Le Parca (1928), J. R. Sota (1923), F. Sobrina (1923), J. Steina (1926), F. Morelleta (1926) a iných príslušníkov GRAV (výstava Lumière et Mouvement, Paríž 1967). Špecifický charakter nadobúda o. v tvorbe → minimalizmu. Pri príležitosti výročnej newyorskej výstavy r. 1965 zavádza D. Judd (1928-1994) pojem *object specific* pre o., ktorý je na rozdiel od tradičného umeleckého diela jednoduchou, unifikovanou formou a nie integritou, konštituovanou koherentnými vzťahmi svojich vnútorných častí. R. Morris (1931), v ktorého myšlienkach rezonuje Gestalt-psychológia, ešte zdôrazňuje túto jednoduchosť v pojme *anti-form*, oslobodenia sa od vopred prisúdenej formy a usporiadania vecí. Je to odmietnutie procesu estetizácie diela ako jeho predpísaného účelu (r. 1968 sa na výstave *Anti-form* prezentujú diela R. Ferrera, E. Hesseovej, B. Le Va, B. Naumana, C. Oldenburga, A. Sareta, R. Smithsona a K. Sonnieru). Aj minimalisti uprednostňujú realizáciu o. v sériách, zvyčajne na báze variácií či permutácií jedného elementárneho geometrického útvaru (napr. kocky), čo súvisí okrem iného aj s novým chápaním času a priestoru. V 70. r. do umenia čoraz viac preniká sociologická dimenzia, s ktorou súvisí mystifikácia a fetišizácia o. J. Beuys (1921-1986) konfrontuje o. bežného života (stoličky, baterky atď.) s mysterióznymi prírodnými materiálmi (tukom, voskom, medom, kožušinou) a vytvára tak špecifickú syntézu všeobecných a → individuálnych mytológií. Z ich významových kontextov vyrastajú aj o. R. Whitereadovej (1963), ktoré sú sadrovými odliatkami vnútrajškov reálnych predmetov a interiérov miestností, ale i C. de Monchauxovej (1960), obohatené skrytými významami sublimovaného erotizmu. V 80. r. sa etablojú nové významové kontexty o., najmä ako predmetov narastajúcej tovarovej spotreby a výmennej hodnoty. O. ako readymade alebo dokonalá forma (v intenciách → postminimalizmu) sa stáva zároveň nástrojom estetického i sociálneho jazyka. J. Koons (1955) zvyrazňuje fetišistický aspekt značkového výrobku, fixuje jeho auratický obraz v mystifikačných termínoch tradičnej estetiky v polohe → gýča. H. Steinbach (1944) sleduje vo

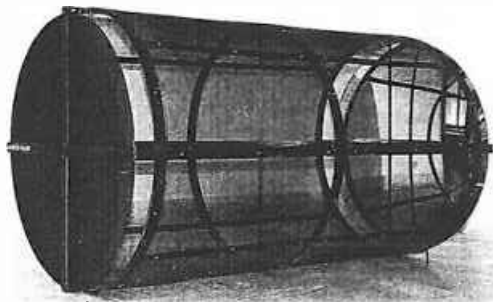


Jozef Štrarka: Objekt, 1991

svojich zostavách o. najmä významy → ap-ropriácie a zberateľstva. Situovaním o. na etážové triangulárne poličky vyvoláva alúzie na muzeálnu či antikvárnú prezentáciu. V podobnom duchu, s dôrazom na → simulakrum kolekcií či produkciu v sériách, ktorých jednotlivé kusy sa líšia len veľkosťou alebo farbou, využíva o. aj A. Mac Colum (1944) či B. Lavier (1949). Vďaka počítačovej technike a videu sa o. stáva čoraz heterogénnejším konglomerátom materiálov i významov. Od 80. r. tvorí súčasť priestorových inštalácií, pričom je často nejasné, kde sú ich vzájomné hranice (výstava *Zwischen Objekt und Installation*, Dortmund 1992, kurátorka Jana Geržová, Ada Krnáčová-Gulleber).

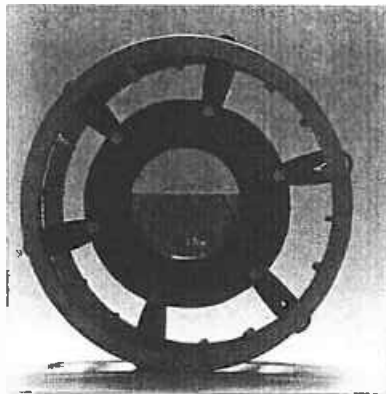


V našom prostredí sa o. objavuje po prvý raz v 1. pol. 60. r. spolu s → informelom, → pop-artom a pod vplyvom technicizmu. Využitie → readymade, najmä priemyselného odpadu a jeho → asambláže do nového organizmu diela sa takmer súčasne vynára v tvorbe Jozefa Jankoviča (1937), Andreja Rudavského (1933), Stanislava Filka (1937) a Jaroslava Kočiša (1933–1990). Už okolo r. 1963 využíva Jozef Jankovič aj prepojenie obrazu a o., prípadne nájdeným o. dotvorí novovytvorenú plastiku. Voči pop-artovej asambláži a realite nájdených predmetov stojí ako antitéza geometricko-konštruktívny, → kinetický a luminodynamický o. Demonštruje druhú *estetizovanú* podobu reality chápanú ako čistú odosobnenú formu. Už r. 1960 vytvára Milan Dobeš (1929) Pulzujúci rytmus I., prvý kinetický o. Štefan Belohradský (1930) montuje z lesklých kovov a plexiskla → mobily a stability ako vertikálne štruktúry na báze jednoduchých tvarových modulov. Geometrické konštrukcie z reflexných kovov, ktoré evokujú virtuálny pohyb charakterizujú aj o. Juraja Bartusza (1933), Márie Bartuszovej (1936–1996) a Antona Cepku (1936). Ku skulptúrnemu o. doplnenému o reálne predmety v tradícii umenia v → surovom stave, sa blížia aj niektoré diela Dušana Králika (1941) z kon. 60. r. Zo surreálnej tradície vyrastajú o. Karola Barona (1939) a Ivana Štěpána (1937–1986), u ktorého sa pre-



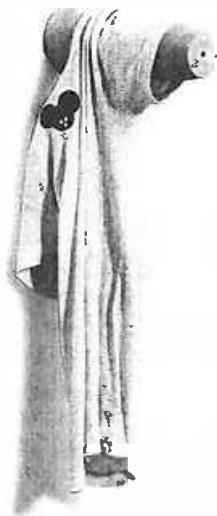
Peter Ondrušek, Objekt, 1995

krývajú s vplyvom pop-artu. V r. 1965 sa v Galérii V. Špálu v Prahe uskutočnila výstava Objekt (konceptia Eva Petrová), na ktorej sa zo Slovenska zúčastnil Jozef Jankovič a Stanislav Filko. Pop-artový o., ktorý využíva dráždivú erotickosť ženskej figúry, vyústil kon. 60. r. do → environmentov doplnených o audiovizuálne efekty (Stanislava Filka, Alexa Mlynárčika, Jany Želibskej). Multimediálny o., ako syntéza snáh 60. r., dominoval na exteriérovej výstave Polymúzický



priestor I. - Socha, objekt, svetlo, hudba (Piešťany, 1970, koncepcia Lubor Kára). Niektorí autori 60. r. rozvíjajú svoj program v práci s o. aj v nasledujúcich desaťročiach. Jozef Jankovič pokračuje v environmentálnom o. v duchu expresívnej figurácie, Andrej Rudavský v tradícii montovaných objektov, šindľových skulptúr, v ktorých oživuje aj pôvodné techniky ľudového staviteľstva. Využívaním kombinácie rozličných materiálov (dreva, kovu, kameňa, drôtu, železa, nájdených reálií) sa environmentálnemu o. od 70. r. systematicky venuje najmä Juraj Meliš (1942). Jeho cykly

prerastajú najmä v 80. r. do expresívnej výpovede o individuálnej trýzni tvorcu v rámci dobovej politickej situácie, zvýraznenej aj aplikáciou úšľakbku umelcovej predčasne urobenej posmrtnej masky. V 80. r. sa o. vníma nielen ako predmetné, ale najmä ako reflektujúce médium spoločenských a kultúrnych dejov. Ako ozvláštnený, autorskému zásahu podriadený solitérny, ale i sériový výrobok v duchu mýtizácie banality a banalizácie mýtu sa objavuje v kreáciach Dezidera Tótha (1947). V 90. r. sa o. presadil v nových významových kontextoch v prepojení so svetelnými médiami v rámci priestorovej → inštalácie in situ. Toto nové využitie o. predznamenala r. 1989 výstava Suterén (kurátor Radislav Matuščík). Predstavili sa na nej umelci 60. r., ale aj výtvarníci generácie mladší, ktorí demonštrovali súvislosti nájdeného o. v rámci postmoderných → citácií a → neokonceptuálnych obsahov, často v depersonalizovaných reláciach cool médií, najmä → videa (Jana Želibská, 1941, Peter Meluzin, 1947, Peter Rónai, 1953). V realizáciách autorskej dvojice Viktor Oravec (1960) a Milan Pagáč (1960) sa prejavuje jednak tendencia k minimalizovanej forme o., jednak o. ako súčasť rituálnych komponentov (víno, mäso, zvieratá). V inštaláciách Romana Ondáka (1966) nachádzame o. prezentovaný v duchu depersonalizácie a chladnej dištancie, Otis Laubert (1946) pracuje s o. na základe estetických a vizuálnych podobností a kontrastov, u Karola Pichlera (1957) ide o intelektuálne hry a alúzie. Do práce s o. sa premietla narastajúca obľuba prírodných a organických materiálov s dôrazom na meditatívne obsahy, prípadne procesuálne stavy (Ladislav Černý, 1949, Ján Hoffstädter, 1951, Anton Čierny, 1963). V tvorbe najmladších výtvarníkov niekedy vífazi geometricko-konštruktívna poloha (o. zo skla a kovu Patrika Kovačovského, 1970, Mateja Gavulu, 1972) alebo → postminimalistická skulptúra (Peter Ondrušek, 1973). Metaforický aspekt nájdeného o. využitý v rámci podobenstiev o. strate kontaktu s prírodou a prirodzenosťou charakterizuje realizácie Ilony Némethovej (1963). Hravé mystifikačné črty o. ako novodobého fetiša akcentujú o. Denisy Lehockej (1971), na beuysovskú tra-



Denisa Lehocová.  
Bez názvu, 1996



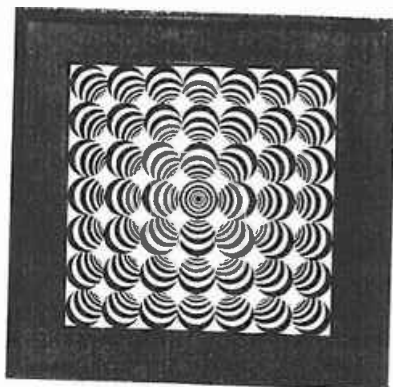
diciu objektu v duchu paródie reaguje Boris Ondreička (1969). Dômyselnými ručnými technikami práce s textilom a autorským papierom sa vyznačujú solitérne o. Emôke Vargovej (1965) a Anabely Žigovej (1974).

Lit : Goldwater, R.: What is Modern Sculpture? New York 1969. Rotzler, W.: Objekt Kunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart. DuMont, Kolín 1975. Richter, H.: Kunst und Antikunst. DuMont, Kolín 1975. Restany, P.: Autre face de l'art. Paris 1979. Restany, P.: Les Objets-plus. Paris 1989. Mredieu, F.: Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne. Paris 1994. Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia Pallas, Bratislava 1994. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

Zora Rusinová

OBJET TROUVÉ  
→ READYMADE

OBRAZ PASCA  
→ NOVÝ REALIZMUS



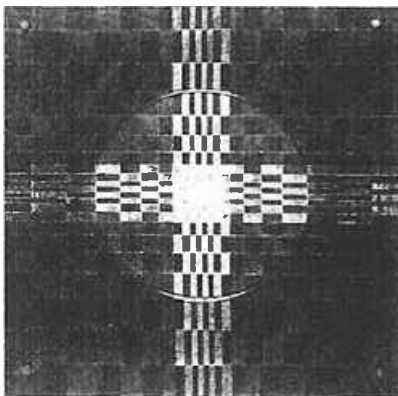
Milan Dobeš: Malý modrý centrálny bod, 1964

OP-ART (skrátaná forma angl. *optical art* optické umenie), syn. optické umenie, retinálne umenie, sieťnicové umenie

Jedna z tendencií → geometrickej abstrakcie, špeciálna odnož → kinetického a → svetelno-kinetického umenia, v 60. r. označovaná aj spoločným názvom *nové tendencie*. O. narába so špecifickými vlastnosťami línie a plochy, farby a svetla, pričom výsledkom je priestorová a pohybová ilúzia dosahovaná na dvojdimenzionálnej ploche obrazu, tzv. statický kinetický efekt (dojem pohybu vzniká na sieťnici divákovho oka). Pojem bol prvýkrát použitý r. 1964 v súvislosti s prípravou výstavy Reagujúce oko (The Responsive Eye) v Múzeu moderného umenia v New Yorku r. 1965. Spoločný nástup o. a kinetického umenia

sa datuje od publikovania Žltého manifestu vydaného k výstave Pohyb (Mouvement) v Galerie Denis René v Paríži r. 1955. V 60. r. sa o. a kinetické umenie stali protiváhou aktuálnych tendencií zaoberajúcich sa návratom k ľudskej figúre a skutočnosti (→ pop-artu, → nového realizmu, → novej figurácie). O. nadviazal na staršie prvky pohybového iluzionizmu (barokový *trompe l'oeil*), teóriu farebného vnímania (G. Berkeley, D. Hume, J. W. Goethe, J. Helmholtz, E. Delacroix). Princípy o. vo svojich dielach predpracovali G. Seurat, P. Mondrian, L. Moholy-Nagy (Bauhaus) a ďalší. V rámci o. možno rozlíšiť, vzhľadom na to, že operuje priestorovými vlastnosťami svetla a plošným základom farby, dva smery: *kinetický op-art* v trojdimenzionálnom vzdušnom priestore a *statický op-art* na dvojrozmernej ploche obrazu (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava 1994, s. 182). O. využíval sériovú štruktúrnú syntax geometrickeho konštruktivismu, umožňujúcu zviditeľňovať fyziologické vizuálne fenomény intenzívnych vibračných plošných recepcií (tamže), kombinatoriku elementárnych tvarov (bod, kruhu,

línie, trojuholníka, štvorca) a elementárnu silu farby: čierno-biely kontrast, ako aj simultánne videnie komplementárnych farieb. Sériové rastovanie, variabilné hry foriem poskytujúce množstvo štruktúr a kombinácií otvorili cestu k programovanému a kybernetickému umeniu. Jedným z cieľov o. bolo odstrániť subjektívno-výrazový princíp maliarskeho gesta v mene novej formovej objektivity, originál nahradil sériovou tlačou (často používaná reprodukčná technika → serigrafia), štýlové a vizuálne prvky o. tak presiahli z voľnej tvorby do disciplín úžitkového umenia, dizajnu a interiérovej architektúry. K najvýznamnejším predstaviteľom o. patril V. Vasarely (1908–1996), maďarský umelec žijúci vo Francúzsku, ktorý dovedol možnosti statického o. k vizuálnej dokonalosti, s lineárnym efektom *moaré* experimentovala B. Rileyová (1931), v trojrozmernom priestore J. R. Soto (1923), ďalej R. Geiger (1908), A. Mavigniera (1925), F. Morellet (1926) G. Aliviani (1939), G. von Graevenitz (1934) a ďalší.



Tamara Klimová, Kruh II., 1968

O. sa v slovenskom umení nestal vyhranenou štýlovou kategóriou, jeho jednotlivé postupy využívali viacerí umelci pracujúci v duchu konštruktívnych (*nových*) tendencií. Prvky o. vo svojom diele programovo využíval → kinetista Milan Dobeš (1929) – spočiatku v čierno-bielej disonancii kruhových štruktúr, neskôr v početných farebných → serigrafických, tvorbe optických koláží, štruktúrálnych optických reliéfov, kde moment pohybu dosahoval tvarovaním reflexnej fólie. O. štárie boli v Dobešovom diele súčasťou komplexného programu *dynamického konštruktivizmu*, ktorý definoval v manileste r. 1988. Podmienečne možno o. inšpirácie uviesť aj do súvislosti s časťou diela Miloša Urbáška (1932–1988). Jeho zaujatie → lettrizmom vyústilo do rozvinutia problému permutácií a kombinatorických zostáv geometrizovaných fragmentov písmen a čísiel, ktoré varioval v čiernobielych a farebných serigrafických cykloch (5–3–0). Vo svojom diele, ktoré sa vyvíjalo smerom k abstrakcii veľkých farebných plôch, → maľbe ostrých hrán, sa však nikdy nevzdal kontemplatívnosti výpovede a individuálneho autorského gesta. O. motívy v 2. pol. 60. r. využíval aj grafik Orest Dubay (1919), Tamara Klimová (1922) a Jarmila Čihánková (1925). Stanislav Filko (1937) pracoval s o. rastrami v priestorových → pop-artových objektoch.

Lit.: Hulién, K. – Vasarely, V. – Bordier, R. a kol.: Le Mouvement. Katalóg výstavy. Galerie Denis René, Paris 1955. Seitz, W. C.: The Responsive Eye. Katalóg výstavy. MOMA, New York 1965. Oster, G.: Optical Art. Applied Optics. Vol. 4, No. 11 novembre 1965. Optical and Kinetic Art. Katalóg výstavy. Tate Gallery, London 1967. Popper, F.: Art cinétique. Paris 1967. Popper, F.: Origins and Development of Kinetic Art. New York 1968. Štraus, T.: Op-art. Bratislava 1969. Rotzler, W.: Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. Zürich 1977, 1988. Ruttkay, J. (ed.): Milan Dobeš (úvodná štúdiá J. Valoch). Bratislava 1994.

Katarina Bajcurová

# P

**PAKETÁŽ** (fr. *paquetage* zabalenie, obal), syn. *empaketáž* (fr. *empaquetage*), *ambaláž* (fr. *emballage*)

Technika ozvláštnenia bežných, každodenných objektov ich zabalením alebo zakrytím. Zabalenie objektu (od triviálnych predmetov cez architektúru až po prírodné útvary) má viesť k prehodnoteniu vzťahu k zmyslovej skutočnosti a k schopnosti pozeráť sa na svet inými očami. Na jednej strane je technika p. spojená s mystériom tajomstva, ale môže mať i polohy ironizujúce konzumný spôsob života súčasnej spoločnosti. Predznamenanie techniky p. objavíme už u klasikov avantgardy (Travell's Folding Item od M. Duchampa z r. 1916, Hádanka pre Isidora Ducassea od M. Raya z r. 1921), ale naplno sa rozšírila až v 60. r. 20. st. P. sa stala → autor-skou technikou Christa (1935), výtvarníka bulharského pôvodu (vlastným menom Christo Javacheff), ktorý prišiel r. 1958 do Paríža a spolu so svojou manželkou začali vytvárať prvé série zabalených objektov. Na začiatku to boli triviálne predmety, ako napr. topánky, bicykel alebo detský kočiarič, zabalené do textílu, ktoré vznikli v období r. 1959–1965. Okrem mystéria tajomstva kládol Christo dôraz na samotný materiál použitý pri p. – látku, ktorú chápal ako extenziu ľudskej kože. Paralelne s p. drobných predmetov sa už od r. 1961 objavujú prvé návrhy zabalených budov, ktoré realizuje ako monumentálne akcie od kon. 60. r. až dodnes (p. mosta Pont Neuf v Paríži, 1968, Zabalenie 5450 m<sup>3</sup> vzduchu, 1968, obalenie budovy Reichstagu, Berlín 1995). Podľa P. Restanyho patrí Christo medzi architektonických vizionárov → nového realizmu, čo sa naplno prejavilo v projektoch, kde sa objektom p. stali rozsiahle krajinné útvary. Takýmto spôsobom vizuálne ozvláštnil skalnaté pobrežie Austrálie (Wrapped Coast, 1969), veľkou oranžovou záclonou rozdelil na dve časti monumentálne údolie v Colorade (Valley Curtain, 1972), alebo realizoval vizuálnu premenu jedenástich ostrovov v Biskajskom zálive, ktoré obalil takmer 2 mil. m ružovej polypropylénovej látky (Obklopené ostrovy/Surrounded Islands, Florida 1980–1983). V tomto chápaní už nie je p. umeleckou akciou jednotlivca, ale kolektívnym projektom, ktorý si vyžaduje dlhé obdobie prípravných prác (od finančného zabezpečenia až po právne záležitosti týkajúce sa využívania súkromných pozemkov) a nákladnú technickú realizáciu. Napriek tomu ide o efemérne práce, ktoré prežívajú iba v dokumentácii a v pamäti tých divákov, ktorí sa stali priamymi účastníkmi otvorených spektakulárnych → environmentov.

Na Slovensku sa p. objavuje len ako okrajová technika, v kontexte viacerých akčných prác. V r. 1968 pripravil Ivan Štépán (1937–1986) pre Nocturno Danuvius (sprievodnú akciu Danuvius '68) pohybovo-tanečnú akciu Igelitový zábal, počas ktorej bola tancujúca dvojica pomaly obaľovaná do pásov igelitu. Na podobnom princípe realizoval Peter Bartoš spolu s Petrom Snopekcom akciu Zabalenie živej

hmoty (1968). Priamy odkaz na p. Christa nájdeme v kolektívnej akcii → poštového umenia Petra Meluzina (1947), Senza titolo (1981), na ktorej sa zúčastnili viacerí domáci autori (Rudolf Sikora, Juraj Meliš, Milan Bočckay, Vladimír Kordoš, Lubomír Ďurček, Svetozár Mydlo a ďalší). Ich úlohou bolo dotvoriť tlačovú predlohu (xerox fotografie zabalenej dopravnej značky) a vybrať pre ňu najvhodnejší názov. Peter Meluzin oslovil samotného Christa a vyzývaci list napísal v bulharčine. Odpoveď umelcovej kancelárie, ktorá žiadala o komunikáciu v zrozumiteľnom jazyku, sa stala súčasťou záverečnej prezentácie akcie s typickými prvkami Meluzínovho zmyslu pre rozohranie absurdných situácií. Do tejto kategórie narážok na p. spadajú aj fotomontáže Pavla Breiera (1953) zo série zabalených pamätníkov socializmu.

Lit.: Bourdon, D.: Christo: Surrounded Islands: Biscayne Bay, Creater Miami, Florida, 1980–1983. New York 1986. Christo. Editions 1964–1982. Katalóg, Mnichov 1982. Matuščík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. PGU, Žilina 1994. Baal-Teshuva, J.: Christo and Jeanne-Claude. Cologne, 1995.

Jana Geržová

### PERFORMANCIA (angl. *performance* vykonanie, predvedenie, predstavenie)

Jeden z hlavných pojmov → akčného umenia, ktorý sa kon. 70. r. začal používať v súvislosti s umeleckými aktivitami prezentovanými pred publikom. Zahŕňa prvky hudby, tanca, poézie, divadla, ale aj nových médií, napr. → videa. Termín sa spätne aplikuje aj na označenie skorších foriem akčného umenia realizovaných v rámci → Fluxusu, → feministického umenia a → body-artu. V dôsledku tohto rozšírenia a prelinania významov sa termín p. stal neobyčajne otvorený, ale aj menej presný. Identifikačným znamienkom p. je prezentácia akcie pred divákmi, a práve nevyhnutná prítomnosť obecnstva odlišuje p. od ostatných prejavov akčného umenia, kde sa obecnstvo môže redukovať na účastníkov (→ happening), alebo úplne abscentuje (→ event). Prehľad p. siaha v rámci umenia 20. st. k aktivitám dadaistov, surrealistov a Bauhausu, samotná história je spojená so 60. r., keď viacero umelcov začalo hľadať nové spôsoby bezprostrednejšej komunikácie s divákmi než to dovoľovali tradičné umelecké vyjadrovacie prostriedky. Ich aktivity boli inšpirované rozmanitosťou zdrojov vizuálneho umenia, od historického dadaizmu, ktorého idey šíril skladateľ J. Cage (1912–1992) v povojnovom New Yorku, až po → akčné maľby J. Pollocka (1912–1956) a antropometrie Y. Kleina (1928–1962). Rané p. mali často → konceptuálne východisko a nie vždy sa podobali na divadelné alebo tanečné predstavenia. To bol dôvod, prečo až do kon. 70. r. umelci odmietali termín p. pre jeho divadelné asociácie. *Myšlienka a akcia sa prelinajú natoľko, že ťažko medzi nimi rozlišovať. Podstata happeningu a performance spočíva v predvážaní „holej prítomnosti“, ktorá umožňuje divákovi, aby životný príbeh videl ako dejinnú udalosť* (Rezek, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Praha, Jazzpetit, 1982, č. 17, s. 163). Prvé p. sa konali v galériách alebo exteriéri v trvaní od niekoľkých minút až po niekoľko dní, a len výnimočne sa predpokla-



Peter Bartoš: Balnea, 1970

Ján Budaj a kol.: Rodinný neďelňý obed, 1979



dalo ich reprízovanie. Druhá generácia umelcov p. sa vynorila kon. 70. r. Odmietla strohosť → konceptuálneho umenia a jeho tradične kritický postoj k populárnej kultúre a posilnila spektakulárnosť p., ako aj jej intermediálny charakter, v rámci ktorého sa začali uplatňovať aj nové médiá, predovšetkým video. K najvýznamnejším predstaviteľom p. patrí dvojica Gilbert (1943) & George (1942), ktorá sa od r. 1969 pasovala za → živé so-

chy, objavujúce sa ako robotické umelecké objekty na vlastných vernisážach alebo v uliciach Londýna. V rámci používania tela ako významového znaku boli výraznými predstaviteľmi p. V. Acconci (1940), D. Oppenheim (1938), B. Nauman (1941), Ch. Burden (1946), K. Rinke (1943) alebo umelecká dvojica M. Abramovičová (1946) a Ulay. V kontexte → feministického umenia to boli p. takých umelkýň, ako napr. G. Paneová (1939–1990), V. Exportová (1940), R. Hornová (1944), C. Schneemannová, L. Labowitzová, S. Lacyová, ktorá r. 1977 vytvorila Record Company Performance, usmerňujúcu pozornosť na zneužívanie obrazov žien v reklamnom priemysle. V posledných desaťročiach sa objavilo viacero umelcov prechádzajúcich z jednej umeleckej disciplíny do druhej, ktorých korene môžu byť vystopovateľné v p. Typickou reprezentantkou intermediálnych aktivít je americká výtvarníčka a hudobníčka L. Andersonová (1947), ktorej p. sa prezentovali ako ambiciózne projekty zahŕňajúce hovorené slovo, obraz a experimentálnu hudbu (predovšetkým štvordielny cyklus United States, 1980). V takto chápanej p. sa stiera rozdiel medzi živým predvádzaním, avantgardným koncertom a divadlom. Dnes sa p. realizuje najmä v divadlách a kluboch, býva súčasťou vernisáží, alebo sa prezentuje ako videozáznam či film.

Za predchodcu p. môžeme na Slovensku považovať Igelitovú zábal s divadelno-tanečnými prvkami Ivana Štěpána (1937–1986), ktorý prezentoval v rámci Nocturno



P. O. P. (Ladislav Pagáč-Viktor Oravec - Mian Pagáč): Kazimír, 1984

Danuvius r. 1968 alebo → body artová p. s piešťanským bahnom Petra Bartoša (1970), ktorý v priebehu 70. r. realizoval viacero p. s rybami, neskôr s holoľubmi a kurčatami v rámci zoolmanifestov a zoo-akcií. Z hľadiska idey p. je významný I. večer Novej hudby v Ružomberku (1969), predovšetkým záverečná Music sytola pre 6 magnetofónov, 2 gramofóny a Orfov inštrumentár Milana Adamčiaka (1946)

a Róberta Cypricha (1951–1996). Tvorba Milana Adamčiaka je s → akčným umením a p. spojená už od r. 1964. Jej genézu naznačujú počiatočné Sizyfovské roboty, neskôr Transmusic comp. (1989–1996) v podobe od veľkých koncertov (People to People, Dni slovenskej kultúry v Regensburgu a pod.) až po komornejšie aktivity, často spojené s vernisážami výtvarníkov. V r. 1970



Vladimír Kordoš: Jánovská, 1985

realizoval v spolupráci s Jozefom Revallom a Róbertom Cyprichom Vodnú hudbu v krytej plavárni internátu J. Hronca v Bratislave, v tom istom r. Dislokáciu II. na III. medzinárodnom seminári pre Novú hudbu v Smoleniciach. Od r. 1978 realizovalo niekoľko predstavení na hranici medzi tradičným divadlom, body-artom a p. divadlo Labyrint spolu s ďalšími bratislavskými divadlami (Faust, Pegasnik, Pomimo). S ich aktivitami korešpondovala Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania (1979–1981), v rámci ktorej zorganizoval r. 1979 Ján Budaj (1952) so spoluautormi niekoľko p., ako napríklad Rodinný nedefný obed vo vofnom priestranstve medzi panelákmi bratislavského sídliska. Intermediálny projekt Tri slnečné dni (Medická záhrada, Bratislava 1980), kde sa mali prezentovať viaceré p. (napr. Ľubomíra Ďurčeka, 1948) bol niekoľko dní pred uskutočnením zrušený z politických dôvodov. Významným prínosom do dejín p. na Slovensku sú aktivity združenia Artprospekt P.O.P. v zložení Ladislav Pagáč (1949), Viktor Oravec (1960) a Milan Pagáč (1960), ktorých rituály, často realizované v otvorenej krajine (1979–1985), majú znaky kríženia p. s body-artovými akciami a → happeningom (Kazimír, 1984, kde sa ako spoluaktéri objavili R. Cyprich, V. Kordoš, R. Matuščík a P. Meluzin). Od r. 1987 sa p. domácich a zahraničných umelcov pravidelne prezentovali v rámci cyklicky sa opakujúceho Medzinárodného festivalu alternatívneho umenia v Nových Zámkoch (organizácia Ilona Némethová, R. József Juhász, Otto Meszároš ). V r. 1987

vystúpil v rámci festivalu Ľubomír Ďurček, ktorý reprizoval p. z r. 1977, na treťom ročníku dominovala Pocta Messerschmidtovi Vladimíra Kordoša (1945) a 12 minút zo svojho života Petra Rónaia (1953), ktorý sa na festivale opakovane zúčastňoval so svojimi p. (napr. Vyskúšaj svoje šťastie, 1992). Kľúčovým obdobím festivalu boli r. 1990–1992 a dnes zahŕňa zoznam participujúcich umelcov širokú škálu generačných i autorských prístupov k p. (Jana Želibská, Milan Adamčiak, Július Koller, Juraj Bartusz, Stanislav Filko, Anna Daučíková, Miroslav Nicz, Ľubo Stacho, Peter



Anabela Žigová. Paradoxný postoj, 1996

Kalmus, Anabela Žigová a ďalší). Polemika s p. sa objavuje v tvorbe viacerých autorov, najvýraznejšie u Petra Rónaia, ktorý v rámci sprievodných podujatí k výstave → Fluxus v Nemecku 1962–1994 (Dom umenia, Brno), realizoval antiperformanciu Luxus-fluxus. V rámci hudobných aktivít býva p. súčasťou viacerých podujatí SNEHu (od r. 1990), ktorej založenie inicioval Milan Adamčiak. Prvky p. sa objavujú aj na divadelnej scéne. Okrem autorskej dvojice Blahoslav Uhlár a Miloš Karásek s divadelným súborom Disk (napr. Tanap) je to od r. 1991 divadelný súbor Stoka vedený Uhlárom (Impasse, K.P.B., Pasole, Rysavá Jalovica, Hommage à Fredy Mercury), ktorého predstavenia by sa dali charakterizovať aj ako zmnženie viacerých p.

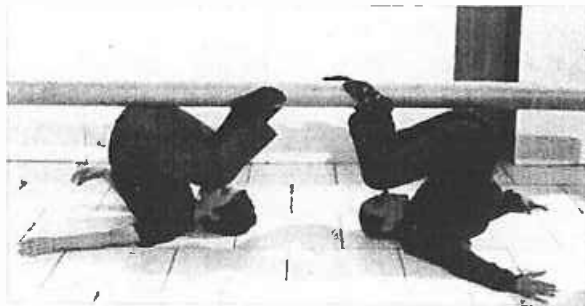


Michal Murin: Individuálny intuitívny kôlko, 1991

Za ďalšie p. môžeme označiť časť aktivít divadla Gunagu ( HLT, 1991, K.P.B. recitácia textov Viliama Klimáčka), súboru Balvan (Tanec Hypochondra, Archeoteater, Objekt a vietor), Spoločností pre šírenie a pestovanie palafyziky (Rekonštrukcia mašiny na myškovanie mozgov, Predávanie televízora na nám. SNP, Burláci na Volge pred SNR a iné) a divadelného združenia HUBRIS (Kríkľavé trúbky ničoty, 1991, Oysseus, 1992). Michal Murin (1963), člen Balvanu, paralelne realizoval viaceré individuálne p. ako napr. Pocta Munchovi a Przybyszewskému, 1987, Výkrik pod röntgenom, 1987, Sebaexhumácia, 1989, Sebaukameňovanie, 1990 a iné.

Lt.: Gate, P.: Performance by Artists. Toronto 1979. Baltcock, G. – Nickas, R.: Art in Performance. A critical Anthology. New York 1984. Atkins, R.: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords. New York 1990. Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Pallas, Bratislava 1992. Tematické číslo časopisu Profil 1993, č. 3. s. 1–14. Matuščík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. PGU, Žilina 1994. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995. Hushegyi, G. (úvodný text): Transart Communication – Studio Erté. CD-ROM. 1997. Out of Action: Between performance and the object, 1944-1979. MOCA, Los Angeles 1998.

Ivan Jančár



Anna Dautčková – Eva Fllová: vedinevadi, 1996

**PLURALIZMUS** (lat. *plures* väčší počet niečoho, početnejší, viac)

Jedno z kľúčových slov → postmoderny, ktoré ohlasuje, že modernistická požiadavka jednoty sveta stratila svoju platnosť. Predstavu o jednotnom celku vystriedalo poznanie, že dnešná spoločnosť je určená rozmanitými a navzájom si i odporujúcimi prvkami, ktoré nespája v jeden celok žiadne spoločné ohnisko. Pre post-

moderný p. je preto charakteristická absencia stredy, pre ktorú francúzsky filozof M. Foucault používa výraz *heterotopia* (Foucault, M.: *The Order of Things, An Archeology of the Human Sciences*. New York 1970). V praxi to znamená, že p. predpokladá existenciu rôznych duchovných, navzájom od seba nezávislých podstát sveta a je súčasne obhajobou autonómnych práv na ich vyznávanie. Problémom p. sa vo svojich prácach zameraných na tému diferencie venoval G. Deluze (*Diférence et répétition*, 1968), ako aj J. Derrida v prednáške *Les fins de l'homme* (In: *Marges de la philosophie*, Paris 1972). Podľa W. Welscha (Naše postmoderní moderna, Praha 1994, s. 62) Derrida uvažuje o p. v súvislosti s novým nemetafyzickým myslením, hovorí o stratégii zásadného p., ktorý vidí ako nový spôsob písania – hovoriaci súčasne viacerými jazykmi a vytvárajúci súčasne niekoľko textov. Základnú definíciu p. podal vo svojom diele *La Condition postmoderne* (1979) francúzsky filozof J.-F. Lyotard, ktorý zdôrazňoval, že na p. sa treba dívať bez výhrad a resentimentu, a že ho treba prijať ako pozitívum. Na jeho myšlienky nadviazal nemecký postmoderný filozof W. Welsch, ktorý domyslel Lyotardove východiská a postuloval tézu radikálneho p. ako formy jeho zintenzívnenia (*Postmoderne – Pluralität als ethischer und politischer Wert*, 1988). V súvislosti s kultúrou a umením je dôležité Welschovo rozšírenie p. smerom k interkulturalite (zrušenie kultúrnej uniformity moderny, zrovnoprávnenie mimoeurópskeho umenia) a intrakulturalite (akceptovanie kultúrnej diferenciacie v rámci jedného teritória, zrovnoprávnenie menšinových umeleckých prejavov, ako napr. → feminizmu, umenia národných a sexuálnych menšín, subkultúrneho umenia a pod.). V umeleckej praxi sa p. postmoderného sveta prejavuje v synkretizme a eklekticizme ako opozícii voči modernistickej žánrovej a druhej čiste, v negácii individualizmu, originality a idey pokroku v umení a z nich vyplývajúcich praktík → citácie a → apropriácie. Jednou z hlavných kompozičných foriem je → koláž, ktorú J. Derrida považuje za primárnu formu postmoderny, brikotáž a pastiš. V súvislosti s postmoderným umením sa v 80. r. objavuje kritické nazeranie na p., ktoré najjasnejšie formulovala americká kritička S. Gabliková vo svojej knihe *esej Selhala moderna?* (Gablik, S.: *Has Modernism Failed?* London 1985). Jednu z kapitol, nazvanú *Pluralizmus*, príznačne doplnila podtitulom *Tyrania slobody*, ktorý naznačuje smer jej kritických úvah. O p. uvažuje z pozície modernistu ako o *norme, ktorá všetky normy popiera*, pričom ho vidí ako *pascu ničím neobmedzenej slobody* (s. 85).

Lit.: Welsch, W.: *Postmoderne – Pluralität als ethischer und politischer Wert*. 1988. Lyotard, J. F.: *O postmodernizmu*. Filozofický ústav AV ČR, Praha 1993. Welsch, W.: *Naše postmoderní moderna*. Praha 1994. Gablik, S.: *Selhala moderna?* Olomouc 1995. Grenz, S.: *Úvod do postmodernizmu*. Praha 1997. Jana Geržová

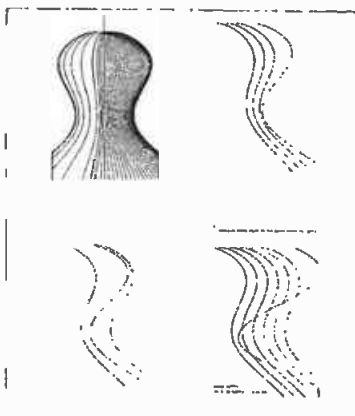
## POČÍTAČOVÁ GRAFIKA (angl. *computer graphics*, *computer počítač*, *graphics grafika*)

Termin p. g. má niekoľko významov. Je to vedecká disciplína zaoberajúca sa teóriou syntézy obrazu pomocou počítačov, názov pre počítačové zariadenia a programy využívajúce vstup a výstup údajov v grafickej forme i výtvarná tvorba podporovaná počítačom. Prvé p. g. s výtvarným zameraním – Lissajousove obrazce (oscilóny) počítal na analógovom počítači a zobrazoval na oscilografe B. Laponsky v 50. r. v USA. Oscilóny vznikajú superpozíciou dvoch harmonických pohybov



a v predpočítačovom veku sú známe ich záznamy fotografické (luminografie), ako aj grafické (napr. Švajčiara H. Erniho v 30. r.). U nás tvoril podobné kresby pomocou kyvadla, ale až v dobe číslicových počítačov, sochár Štefan Belohradský (1930). Pre zaujímavosť uvedme, že kon. 19. st. tvorili podobné obrázky (ich motivácia však bola vedecká) pomocou mechanického analógového počítača dvaja profesori na budapeštianskej technike pochádzajúci zo Slovenska – A. Jedlík a G. Boleman. S analógovými počítačmi, ktorých výrazové prostriedky sa obmedzovali na skladanie periodických priebehov, robil aj vedec a umelec H. Franke. Princíp analógového počítača používali aj priekopníci → videoumenia. Rozšírenie dokonalejších, číslicových (digitálnych) počítačov v 60. r. (druhej a tretej generácia) a vznik súradnicových zapisovačov znamenalo väčšie možnosti v tvorbe strojovej kresby. Spôsob grafického výstupu a výpočtové možnosti vtedajších počítačov nadväzovali na tendencie v súbežných, ako aj doznievajúcich prejavoch → abstraktného umenia (neoplasticizmu, konštruktivismu, → minimalistického umenia, → op-artu, → kinetického umenia). Častým námetom sa stával digitálny prepis tých klasických diel moderny, ktoré sa vyznačovali jednoduchými algoritmizovateľnými postupmi (P. Klee, H. Hartung, P. Mondrian, B. Rileyová alebo V. Vasarely). Dôležitú

úlohu v rozvoji p. g. ako umenia zohrali vedci. V USA to bol zamestnanec Bellových laboratórií M. Noll (v r. 1964–1965 robil aj prvé stereografické statické a pohyblivé obrazy, r. 1975 vytvoril systém, ktorý možno považovať za predchodcu → virtuálnej reality) a kolega B. Julesz (jeho práce boli predchodcami v súčasnosti populárnej vlny autostereogramov). V Nemecku to bol H. Franke a žiaci M. Benseho, spoluzakladateľa teórie informačnej estetiky, G. Nees a F. Nake, v USA maliar Ch. Csuri, ktorý ako prvý použil metódu morfogenézy jedného tvaru na iný (r. 1996 sa zúčastnil na výstave E-Mail Art 3 v Bratislave). V súčasnosti používa najmodernejšie programy svojich študentov, ktorí sa zúčastňujú aj na tvorbe počítačových trikov v svetoznámych hollywoodskych filmoch. K ďalším priekopníkom patria



Juraj Bartusz: Obalové krivky pre hlavu, 1974

K. C. Knowlton, L. Mezei, J. Schäffer, W. A. Fetter a L. Schwartzová (známa kompozíciou polovic portrétov L. da Vinciho a Mony Lizy). V 60. r. vznikli aj prvé sochy, tvorené pomocou počítača (R. Mallary). R. 1965 sa konalo niekoľko významných výstav p. g. – G. Neesa vo Wendelin Niedlich Gallery v Stuttgarte, B. Julesza a A. M. Nolla v Howard Wise Gallery v New Yorku a r. 1968 tiež kolektívna prezentácia p. g., počítačovej hudby, skulptúry a počítačom animovaného filmu v Londýne, v koncepcii J. Reichardtovej (Cybernetik Serendipidy – Computer and Art). Na medzinárodnú prehliadku umenia Bienále Benátky (1970) bola zaradená expozícia experimentálnej p. g. pod názvom Umenie a technika. V 2. pol. 80. r. vznikla digitálna fotografia. V súvislosti s poklesom cien a rozvojom osobných počítačov Apple Macintosh, IBM PC a Commodore Amiga (používal aj A. Warhol), p. g. začala prenikať do grafických dizajnerských štúdií. Jej masové používanie malo za následok zrušenie tejto kategórie (1991) v súťaži o Zlatú Niké na najstaršom fes-

tivale → elektronického umenia Ars Electronica v Linzi. P. g. sa integrovala do počítačovej animácie, multimediálnych programov a → virtuálnej reality.

Vývoj v Československu bol poznačený viacerými skuločnosťami. Na jednej strane nedostatkom počítačov s grafickými vstupnými a výstupnými zariadeniami, na druhej strane negatívnym postojom oficiálnej kultúry k modernému a súčasnému umeniu, ako aj skeptickým postojom mnohých výtvarníkov k počítaču ako rovnocennému médiu v umení, ktorý pramenil z nedostatočnej informovanosti. Prvým výtvarníkom, ktorý od r. 1966 používal počítač vo svojej tvorbe, bol maliar Z. Sýkora. Spolu s matematikom J. Blažkom vypracovali koncepciu programu pre permutácie geometrických vzorov, ktoré počítač prezentoval vo forme abecedne číslicových znakov. Tieto symboly potom Z. Sýkora manuálne interpretoval do konkrétneho obrazu. Neskoršie začal používať počítač M. Klívar, L. Sochor, Z. Čechová, Z. Frýbl. V r. 1968 sa konala prvá výstava počítačovej grafiky v Brne (kurátor J. Valoch) a okrem L. Sochora sa jej zúčastnili len zahraniční autori - Ch. Csurí, L. Mezei, F. Nake, G. Nees a M. Noll. Druhá výstava sa konala v tom istom r. v Prahe. Na Slovensku používal počítač ako prvý sochár Jozef Jankovič (1937) od r. 1973. Jeho práce možno charakterizovať ako jednotiaci postup hľadania spoločného vzoru človeka, sochy a architektúry. Potom, čo bola odstránená jeho socha z Pamätníka SNP v Banskej Bystrici (1972), začal robiť grafiky - fiktívne architektúry, ktorých formálne spracovanie pripomínalo strojovú kresbu. To bola jedna z motivácií jeho spolupráce s matematikom Imrom Bertókom. V prvých p. g. využíval základné geometrické transformácie východis-



Jozef Jankovič: Karus, 1974

kového tvaru (Ikarus, 1974, Pohyb v kruhu, 1974), neskôr ich varioval do zaujímavých kompozícií (Miesto hore, 1979, Expanzia I., 1980) a uplatnil v monumentálnej tvorbe do architektúry (napr. Kultúrny dom Dunajská Streda, 1976). Bol prvým slovenským výtvarníkom vystavujúcim na medzinárodnej výstave v rámci najväčšej konferencie počítačovej grafiky, SIGGRAPH 1985. V r. 1973 sochár Juraj Bartusz (1933) v spolupráci s programátorom S. Haltenbergerom vytvorili program pre kreslenie obrysových kriviek a ich náhodný výber. Tieto slúžili ako šablóny na sústruženie rotačných, antropomorfných kovových skulptúr (Hlavy). Zámerom autora bolo obmedziť subjektívny faktor pri tvorbe diela. Niektoré sochy zostavil z prestaviteľných lamiel, čím dostalo dielo novú - časovú dimenziu a umožnilo interakciu s divákom.



Daniel Fischer: Altamira, 1979



Maliar Daniel Fischer (1950) spolu s programátorami Igorom Klačanským a Pavlom Fischerom sa sústredili na techniku, ktorá lákala mnohých počítačových umelcov – morfologenézu. Najznámejší je cyklus jeho p. g. Altamira (od r. 1978), založený na transformácii kresby altamirského býka na znak nekonečna. Spolu s režisérom Petrom Geržom vytvorili r. 1980 prvý počítačovo animovaný film – dokumentujúci výtvarnú premenu prehistorickej kresby súčasnými prostriedkami. Pretože Jozef Jankovič a Daniel Fischer patrili v dobe → normalizácie k *neželaným* umelcom, a ich mená sa stali synonymom počítačového umenia, dostala sa p. g. na okraj záujmov oficiálne podporovaného umenia, ktoré sa nesmelo vystavovať v oficiálnych galériách. Práce vznikali vo výskumných a vedeckých pracoviskách a vystavovali sa v rámci vedeckých konferencií, napríklad Soľsem 1975 v Jasnej, alebo Počítačová grafika 1978, 1983, 1986 v Smoleniciach. P. g. sa kon. 80. r. čiastočne venovala aj Agnesa Sigetová (1939), ktorá vytvorila jednoduché animácie využívajúc záznam vzniku diela na video a maliar Orest Dubay ml., ktorý používal počítač pre kresby komplikovaných priestorových objektov. Na prelome 80. a 90. r. vytvoril Stanislav Černý (1956) niekoľko animácií na osobnom počítači Amiga. Prvá výstava v oficiálnej galérii na Slovensku, kde boli zastúpené diela p. g., bola autorská výstava Jozefa Jankoviča v Bratislave r. 1990 a prvá medzinárodná výstava p. g. sa konala v Štátnej galérii v Banskej Bystrici 1992. V r. 1994, 1995 a 1996 nasledovali medzinárodné výstavy Počítačová grafika a Internet (Electronic Mail Art), kde sa diela distribuované pomocou Internetu, vytlačili a vystavili klasickým spôsobom v Bratislave, B. Bystrici, Žiline, Brne a Wroclavi. V r. 1996 sa začal systematicky zaoberať počítačovým modelovaním s realistickou syntézou obrazu sochár Vladimír Havrilla (1943). Z mladších autorov sú to p. g. Simona Bubánovej-Tauchmannovej (1961) a Pavlína Čiernej (1967).

Lit.: Bertók, I.– Jankovič, J.: A Collaborative Investigation of the Line; Interactive Computer-Aided Drawings. Leonardo 1988, č. 1. Bertók, I.– Janoušek, I.: Počítače a umenie. SPN, Bratislava 1989. Tematické číslo časopisu Profil 1993, č. 1., s. 1–20. Noll, M.: The Beginnings of Computer Art in the United States: A Memoir. Leonardo 1994, č. 1. Šperka, M.: Mifniky počítačovej grafiky na Slovensku. Profil 1993, č. 3. Šperka, M.: Origins of Computer Graphics in the Czech and Slovak Republics. Leonardo 1994, č. 1.

Martin Šperka

## POČÍTAČOVÉ UMENIE (angl. *computer art*. *computer počítač*, *art umenie*)

Termín p. u. sa vzťahuje na oblasť použitia počítačov v umení od formy jednoduchého nástroja, akým je → počítačová grafika a hudba cez počítačovú sochu, automatický text, použitie počítačov v scénografií, baletе, animácii, najnovšie formy aplikácií počítačov v → multimédiách, → virtuálnej realite, až po simulovanie života (genetické a evolučné umenie) a úplnej automatizácie tvorivého procesu, ako je výpočtové umenie – (*Computational Art*) alebo umelé umenie (*Artificial Art*). Snaha

automatizovať tvorivý proces a formalizovať posudzovanie umeleckých diel sprevádza ľudstvo od pradávna. Tesne pred objavom počítačov publikoval D. Birkhoff knihu *Aesthetic measure* (Harvard, 1933), kde písal o harmonických proporciách a navrhol metódu výpočtu komplexnej estetickej miery geometrických vzorov. Prvé počítačové práce mali podobu vizuálnych a zvukových efektov (jednoduchých až ornamentálnych vzorov) a boli komponované periodickými, harmonickými funkciami na analógových počítačoch (zvukové a video syntezátory). Neskôr v 60. r. sa začali používať číslicové počítače, ktoré umožnili tvoriť diela napodobujúce niektoré trendy moderného umenia (→ geometrickej abstrakcie, → op-artu, → minimalistického umenia). Súčasne s praktickými experimentmi, pod vplyvom kybernetiky, teórie informácií, ale aj štrukturalizmu, vznikla informačná estetika, jej hlavnými predstaviteľmi bol i Francúz A. Moles a Nemeč M. Bense, ktorí sa snažili nájsť metódy formálneho a exaktného kvanlifikovania estetických kritérií. Umelecké dielo – literárne, hudobné alebo výtvarné, možno štruktúrovať na menšie časti – lexikálne, syntaktické alebo sémantické jednotky (napr. znaky alebo sémantémy). Obrátená pravdepodobnosť výskytu prvkov celku je mierou prekvapenia – entropie (ktorá sa používa v termodynamike). Možnosti počítačov variovať určitú množinu znakov a ich zhukov – superznakov (napríklad pomocou určitých gramatických pravidiel a stochastických procesov, ako sú Markovove refazce) a ich nasledujúcu interpretáciu vo forme konkrétnych textových a zvukových sekvencií alebo tvarov, využívali mnohí priekopníci p. u. Názorný príklad lejtej metódy v → počítačovej grafike sú diela Čecha Z. Sýkora a Argentínca M. Barbadilla. S masovým nástupom počítačov (osobných počítačov s farebnými rastrovými grafickými monitormi) sa záujem presunul na interaktívne grafické systémy a ich aplikácie v grafickom dizajne, počítačom modelovaní a animácii. Otázka *môže byť stroj tvorivý?* sa dostala do úzadia. Kon. 80. r. sa znovu vynorila v súvislosti s rozvojom umelej inteligencie, ktorá má dva hlavné smery – symbolický a konekcionistický. Zatiaľ čo prvý smer reprezentovaný expertnými systémami simuluje schopnosť logického usudzovania na základe formálnych pravidiel so symbolmi a akumulovaných vedomostí, druhý smer je bližší modelom živých systémov a proces učenia je skôr na subsymbolickej úrovni. Vysokovýkonné počítače, nové teoretické poznatky vo fyzike, matematike, biológii a kognitívnych vedách (konceptuálne modely vedomia) vzbudzujú pozornosť teoretikov a umelcov. Umelý život, umelá inteligencia, genetické algoritmy, simulovaná evolúcia, dynamické systémy (komplexné systémy so spätnou väzbou, ktorých správanie sa aj keď je deterministické, je zdanlivo nepredvídateľné), fraktály (objekty s neceločíselným rozmerom, umožňujúce modelovať tvary prírody) a ich počítačové modelovanie rezonujú nielen na vedeckých, ale aj na umeleckých konferenciách (Ars Electronica, ISEA). Teoretické a praktické experimenty v oblasti výpočtového a umelého umenia (Computational Art, Artificial Art), ktoré si kladú otázku, či stroje môžu tvoriť umelecké diela autonómne a spontánne (simulujúc vedomie, motiváciu, emócie, inšpiráciu), porovnateľné s ľudskými dielami, sú čiastočne v pozadí. Dôvodom je veľmi prudký vývoj praktických aplikácií počítačov a počítačových sietí, ako aj teórie kyberkultúry. V súčasnosti je ťažko posudzovať aký vplyv budú mať tieto tendencie na umenie, teoretické prednášky majú interdisciplinárny charakter a pri mnohých dielach ťažko nájsť ostrú hranicu medzi *laboratorným* vzorom technického objektu a umeleckým artefaktom. Výstavy, ako napr. Ars

Electronica r. 1993, ktorá bola zameraná na otázky genetického umenia a umelého života, ukázali nové pohľady na túto problematiku. Mnohokrát p. u. upúta len svojím komplikovaným a pre mnohých aj ťažko pochopiteľným technickým stvárnením, ale je veľa takých prác, ktoré dokážu zaujať jednoduchou myšlienkou i realizáciou. Prvý teoretický článok o vzťahu kybernetiky a informatiky publikoval na Slovensku Miroslav Klívar (Kybernetika a teória odrazu vo vzťahu k umeniu. Slovenské pohľady, 1962). Bolo to krátko po tom, ako sa zmenil oficiálny postoj ku kybernetike, ktorá sa predtým považovala za buržoáznu pavedu (v bývalom ZSSR, ale aj u nás sa používal skôr názov automatizácia). P. u. sa u nás najvýraznejšie prejavilo v hudbe, kde sa do procesu zapojili viacerí hudobníci, teoretici, ale aj matematici a inžinieri. Vo vizuálnom umení to bola predovšetkým oblasť → počítačovej grafiky, v ktorej pracovali niekoľkí výtvarníci, teoretici umenia a vedci bez toho, aby vytvorili jednotnú školu alebo hnutie. Boli to skôr osamotené snahy jednotlivcov a používanie počítača tvorilo len časť ich celkovej tvorby, aj keď bola v určitom období ich vývoja dominantná (Jozef Jankovič, 1937, Daniel Fischer, 1950, Juraj Bartusz, 1933). Ich tvorba zostala bez hlbšieho teoretického a filozofického reflektovania (systematicky sa jej venoval len brniansky kritik, kurátor a konceptuálny autor Jiří Valoch) a v porovnaní s vývojom v Nemecku, USA alebo iných krajinách, napr. aj v Maďarsku (kde však väčšina výtvarníkov p. u. žila v exile – napr. V. Molnarová, L. Mezei) i bez dostatočných impulzov pre akceleráciu vývoja. Táto situácia pretrváva aj v období po r. 1989, aj keď sa podmienky, hlavne dostupnosť techniky a prístup informácií, podstatne zlepšili. Z mladších výtvarníkov sú to ojedinelé pokusy o využívanie prvkov → virtuálnej reality (Roman Galovský, 1962) alebo interaktívne projekty Marka Kvetána (1976).

Lit: Bertók, I. – Janoušek, J.: Počítače a umenie. Bratislava 1989. Giloth, C. – Gerbel, K. – Weibel, P.: Genetische Kunst – Künstliche Leben. Ars Electronica '93, Linz 1993. Malina, F.: Visual Art, Mathematics and Computers: Selection from the Journal Leonardo. Oxford 1979. Levy, P.: Le deuxième Déluge. Rapport sur la cyberculture. Paris 1996. Moles, A.: Kunst und Computer. Köln 1973. Pocock, C. – Williams, L.: A Selected Chronology of Computer Art: Exhibitions, Publications and Technology. Art Journal, Fall 1990. Siggraph '92, Siggraph '93. Visual Proceedings. A Special Issue of Computer Graphics. Chicago, Los Angeles 1992, 1993. Šperka, M.: Počítačové umenie – genéza a súčasnosť. In: Podoby súčasného umenia. Zborník prednášok o súčasnom výtvarnom umení a architektúre. Bratislava 1994. Šperka, M.: Reality, Representations and Cybergraphy. In: ISEA '95 Proceedings. Montreal 1996.

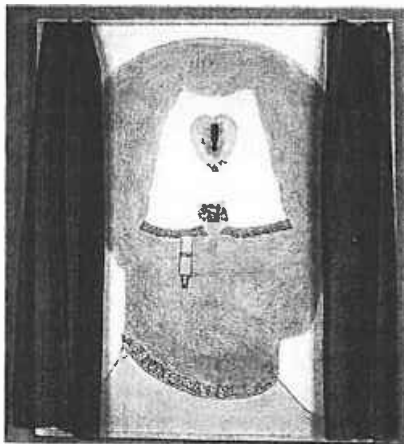
Martin Šperka

**POP-ART** (skráteneá podoba angl. *popular art* populárne, masové umenie)

Významná umelecká tendencia, ktorá vznikla okolo pol. 50. r. nezávisle od seba v dvoch centrách – v Anglicku a v USA a kulminovala okolo r. 1965. Podľa teoretika L. Allowaya sa termín p. udomácnil po prvý raz na prechode r. 1954–1955 v okruhu členov anglickej skupiny Independent Group (IG), neformálnej organizácie architektov, spisovateľov a umelcov. Prameňom p., jeho ikonografie a tvorivých postupov, je predovšetkým životný štýl konzumnej spoločnosti, expanzia nových masmediálnych techník a prostriedkov reklamy. *Médium už viac nie je len prostriedkom posolstva, formou či nositeľom komunikácie, ale stáva sa jeho témou, výpoveďou a významom samým v sebe. Masmédiá sa tu v podstate zaujímajú samé o seba* (Osterwold, T.: Pop Art, s. 41). Pojmy estetika spotreby a nový brutalizmus (1955), presadzované R. Banhamom v rámci IG s cieľom priblížiť sa syntéze

umenia a života, agresívne konkurovali vtedajším idealistickým teóriam. Allowayova ťažisková esej *The Arts and the Mass Media* (Architectural Design, February 1958) ešte zvýraznila túto výzvu: novú úlohu krásnych umení videl v tom, že budú jednou z možných foriem komunikácie v expandujúcom systéme zahŕňajúcom aj masmédiá. Dôležitým stimulom rozvoja p. bol odkaz hnutia dada, najmä myšlienky M. Duchampa (1887–1968). Podľa L. Lippardovej práve od neho prevzal p. črtu idealistickej anarchie odmietajúcej pompéznosť akéhokoľvek druhu, obrátenie sa k umeniu ľudovému, populárnemu, reflektujúcemu bežný život. P. sa vyznačuje vzájomným prestupovaním umeleckých druhov. M. McLuhan už r. 1964 formuloval v knižke *Ako rozumieť médiám túto metaforu: Nové médiá a technológia... predstavujú obrovskú kolektívnu chirurgickú operáciu, prevádzanú na tele spoločnosti bez akýchkoľvek anestetík... Účinok rozhlasu je vizuálny, účinok fotografie je sluchový. Každý nový dopad mení vzájomný pomer zmyslov.* Konceptuálna báza programu IG žiť s kultúrou, zachytávajúca pulz života mesta, hru, dav a módu vyvrcholila na výstave *This is Tomorrow* (White Chapel Art Gallery, Londýn 1956). Zrodilo sa tu veľa z typického inventára p., ako je pózujúci ženský a mužský akt, zvuková nahrávka, → koláže prezentované ako → environment, simulované priestory ulice, karnevalu, križovatky s autami, atď. Prvý p. environment vytvoril už F. Bacon (1909–1992) r. 1953 na výstave *Paralely života a umenia* v Londýne zo svojich obrazov, realizovaných fotokolážou a stieracími technikami. Pre anglický p. je príznačné rozpracovanie témy v sérii diel (*sexidol ženy* v obrazoch a → objektoch A. Jonesa, kolážach E. Paolozziho s tematikou sci-fi z r. 1954, automobilových pretekov R. Hamiltona). Zatiaľ čo anglický p. sa sústredil predovšetkým na figurálnu maľbu, v Amerike sa zrodil p. ako reakcia na maliarsku → abstrakciu príklonom k životu mesta, trivialite konzumnej spoločnosti a jej vizuálnemu kliše (autokarosérie, fast food, prenikavá predmetnosť novinovej reklamy, billboardy, → komiksy). Most medzi → expresívnou abstrakciou a tvrdým p. vytvorili r. 1950 R. Rauschenberg (1925) svojou → kombinovanou maľbou a J. Johns (1930) obrazom zástavy (obraz sa stal vecou a vec obrazom). Aj v USA bolo cieľom otvoriť tradičné výtvar-

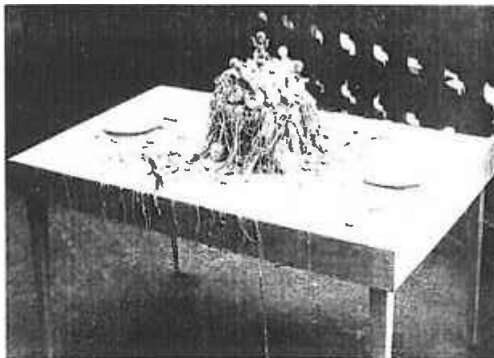
né druhy iným žánrom, vstupu priameho života, divadlu, hudbe, čo vyvrcholilo v → happeningoch A. Kaprowa (1927), → akciách J. Cageho (1912–1992), environmentoch C. Oldenbarga (1929), R. Groomsa (1937), v scénických návrhoch, tanci, herectve, réžii a choreografii R. Rauschenberga, v *Dance Company* R. Cunninghama. R. Indiana (1928) sa špecializoval na precíznu interpretáciu optickej reči znakov – číslíc a písmen, ktorými pokrýval aj svoje hravé montované objekty. T. Wesselmann (1931) sa sústredil na prostredie kúpeľne a spálne ako svätostánkov konzumnej spoločnosti. V *Great American Nude* monumentalizoval ženu ako sexidol, ďalej rozpracoval



Jana Želíbská: *Striptiz*, 1967

motív krajín s plážovou tematikou, ale i zátišia doplnené predmetmi civilizovaných fetišov, najmä umelých kvetov. J. Rosenquist (1933) sa vrátil najbližšie k surrealizmu svojou perfektnou hladkou maľbou a kolážovaním fragmentarizovaných motivov aditívnym, asociatívnym spôsobom. Narážku na Cash and Carry systém uplatňuje v objektoch potiahnutých fóliou. Už zač. 60. r. použil A. Warhol (1928–1987) komerčné → sieťotlačové techniky a reprodukovanie fotografie priamo na plátno, čím popri multiplikácii nájdených objektov obohatil proces vnášania konkrétnej reality do obrazu. Sieťotlačou reprodukoval multiplikované kartónové škatule a obrazovými sériami populárnych osobností etabloval nový typ *industriálnej ikony* (B. Buchloch) ako fenoménu masovej produkcie. R. Lichtenstein (1923) sa inšpiroval rukopisom → komiksov a vytvoril maľbu prostredníctvom napodobnenia ich bodového rastra. Prevzatie industriálnych výrobných techník, vyzdvihnutie a zrovnoprávenie úžitkového umenia, subkultúrnych žánrov a krásneho umenia stoja za prameňmi umenia → objektu, → asambláže a → readymade. Christo (1935) poľahoval nájdene objekty transparentnou fóliou, čím ich odcudzil ich kontextu a funkcii, Chamberlain vytváral skulptúry z automobilového šrotu a pestro ich pomalúval. K typickým znakom p. patrí zväčšený detail, ktorý má svoj ikonografický pôvod v reklamnom billboarde. R. Smith, anglický popartista druhej vlny, žijúci v USA, vystavil už r. 1961 na výstave Premiums v New Yorku abstraktné obrazy zväčšenín hodínok a cigaretovej škatuliek, pričom si prívlastnil žiarivú farebnosť a lesklý povrch obálok reklamných magazínov, T. Weselmann zavŕšil svoje eroticky motivované obrazy obrovskými detailmi pootvorených úst s cigaretou. Aj v USA sa objavuje sci-fi žáner (abstraktné plátna N. Krushenicka, jedného z predstaviteľov neskorého amerického p.), ktorý M. Kozloff nazval Dissimulated Pop - pretvarujúci sa pop - a pod ktorým rozumel opätovný dialóg p. ikonografie s abstraktným umením. Kvet, ako jeden z výrazných motívov p., rozpracoval vo farebných sériach už A. Warhol. K typickým p. technikám patrí plastový nafukovací objekt tzv. *cool pop-artovej* imaginácie (C. Oldenburg). V r. 1964 získava R. Rauschenberg ako prvý Američan veľkú cenu za maľbu na Bienále Benátky, čím sa americký p. dostáva oficiálne na európsku pôdu, kde sa prelína s duchovne spriaznenými tendenciami → umenia z odpadu či → nového realizmu. Vďaka → pluralizmu vrcholil kon. 60. r. v módnom pop-internacionalizme.

U nás sa ujímajú len jednotlivé prvky p., ktoré konvencujú všeobecnému domácemu záujmu o problematiku mestského života. Ohlasy masmediálnej kultúry v našom prostredí signalizujú predovšetkým významné rozšírenie myšlienkovvej i motívickej škály ako nového jazyka civilizizmu. Bol hlavne obranou pred všeobecnou estetickou unifikáciou, každodennou realitou novovznikajúcich a rozrastajúcich sa panelákových súdlisk, pred stereotypnosťou a neinvenčnosťou rozmáhajúcej sa kolektivistickej nivelizácie hodnôt. Prepojenie jednotlivých sfér umenia, divadla, hudby a výtvarných aktivít charakterizuje tvorbu Vladimíra Popoviča (1939), Ivana Štěpána (1937–1986) a Dezidera Tótha (1947). P. spolu s → novým realizmom prenikajú hlavne do škály použitých techník: → koláže, → dekoláže (V. Popovič, J. Koller), → kombinovanej maľby (V. Popovič, J. Koller, M. Studený, D. Tóth), → akumulácie, → asambláže, → readymade, → objektu (J. Jankovič, A. Rudavský, S. Filko, A. Mlynárčik, J. Želíbská, I. Štěpán), → multiplikácie, seriálovosti (J. Koller, M. Studený, D. Tóth), striekania farebnými lakmi (J. Jankovič), práci so šablónou



(J. Koller), fotomaľby (P. Bartoš), → serigrafie, monotypie (M. Urbásek, M. Čunderlík, J. Jankovič, J. Želibská, R. Sikora), perforácie (V. Popovič, D. Tóth). P. signalizuje aj výber dovtedy nepoužívaných materiálov: umelej hmoty, nájdenných a opotrebovaných objektov, priemyselného odpadu, rozličných druhov papiera, textilu a iných spotrebných materiálov, ako je sklo, zrkadlové

úložky a pod. (S. Filko, J. Jankovič, A. Mlynárčik, J. Želibská). Typické p. motívy prenikajú do ikonografie výtvarných diel: topografia, mapy a diagramy (E. Ovčáček, S. Filko, J. Koller, J. Jankovič, R. Sikora), terč, zástava, turizmus, automobilové preteky (J. Koller), sci-fi a tematika kozmu (J. Koller, S. Filko, V. Havrilla), akt, torzo, manekýnska figúra, erotizmus atď. (I. Štěpán, J. Filo), ktoré niekedy prerastú do multi-mediálneho → environmentu (A. Mlynárčik, S. Filko, J. Želibská).

Lit.: Lippardová, L.: Pop art. New York 1967, Osterwold, T.: Pop art. José, P.: Lexikon der Pop art. Kultermann, U.: Leben und Kunst. Zur Funktion des Intermedies. Tübingen 1970. Restany, P.: L'avantgardes de XX. siècle. Paris, 1971. Waldman, D.: Collage und Objektkunst vom Kubismus bis Heute. Köln 1993. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

Zora Rusinová

**POST-** (lat. *post* po, za, prvá časť zložených slov s významom nasledujúci za niečím, po niečom)

Vo sfére umenia označuje predpona *post-* nástup nových tendencií, ktoré majú ambivalentný vzťah k dovtedy platným pravidlám. Na jednej strane sú ich kritickou revíziou, na druhej strane sa nedefinujú vlastným názvom. Ťažiskovo je predpona *post-* zviazaná s umením → postmoderny. Vo výtvarnom umení sa objavuje nezávisle od budúceho vývoja postmoderny a bez vzťahu k jej filozofii, už kon. 19. st. Termín postimpresionizmus, ktorého autorom bol R. Fry, zahŕňal neskorú tvorbu maliarov, ako P. Cézanna, G. Seurata, A. Signaca, P. Gauguina, v. van Gogha, ktorí prekonalí limity historického impresionizmu. Svojimi dielami sa ťažiskovo prezentovali na výstave Manet a postimpresionistí (Londýn 1910). V 1. pol. 60. r. sa ako solitérny termín objavuje postmaliarska abstrakcia (*post-painterly abstraction*). Pod týmto názvom sa r. 1964 uskutočnila výstava koncipovaná C. Greenbergom v County Museum v Los Angeles. Ide o strešný pojem zahŕňajúci niekoľko podôb povojnovej → geometrickej abstrakcie, a to → maľbu ostrých hrán a → maľbu farebných plôch. V 60. r. začína význam predpony *post-* radikálne narastať v súvislosti so zmenami technicko-ekonomického zázemia postindustriálnej spoločnosti a ohlasujúcou sa kultúrou postmoderny. Vzrastajúcu frekventovanosť a mnoho-významovosť predpony *post-* dokladá už v pol. 60. r. L. Fiedler, ktorý konštatoval, že celá západná kultúra sa stáva *post-humanistickou*, *post-mužnou*, *post-heroickou*, *post-bielou* a *post-židovskou* (Hubik, S.: Postmoderní kultura. Úvod do problemati-



ky. Olomouc 1991). Ťažiskovo je predpona post- zviazaná s filozofiou postmodernity a postmoderného umenia a ich kritickým vzťahom k moderne. Základný sémantický výklad nájdeme u J.-F. Lyotarda, ktorý rozlišuje tri významy prefixu post- v súvislosti s postmodernou. V prvom význame je: slovo „post-“. *chápané v zmysle časového sledu, diachronickej sekvencie rôznych období... Toto „post“ označuje niečo ako určitý obrat: nové zameranie striedajúce zameranie predchádzajúce.* Druhý význam post- sa podľa Lyotarda dá pozorovať ako zánik *onej dôvery, ktorú západný človek dvoch posledných storočí choval k princípu obecného pokroku ľudstva.* Túto stratu dôvery spája Lyotard so zločinmi proti ľudstvu, ktoré pre neho, podobne ako pre T. Adorna, zastupuje meno Osvienčim a je jedným z hlavných aspektov stroktovania projektu moderny. Tretie chápanie predpony post- je viazané na formy myslenia. V tomto zmysle post- *neznamená nejaký pohyb, come back, flash back, feed back, teda pohyb opakovania, ale určitý proces, ktorý možno označiť slovami začínajúcimi na „ana-“ proces analýzy, anamnézy, anagogie, anamorfózy, ktorý spracováva počiatočné zabudnutie.* (Lyotard, J.-F.: Poznámky o rúných významoch slúvka „post-“. In: O postmodernizmu. Praha 1993). Napriek revidovaniu princípov moderny v postmoderne, nie je význam predpony post- identický s predponou anti- (v zmysle radikálneho odmietania). Významovo je najbližšie k predpone trans-, ktorá špecifikovala výtvarnú tendenciu ranej postmodernity v Taliansku, transavangardu, ako ju artikuloval A. B. Oliva (La Transanguardia Italiana, 1980). V 70. a v 80. r. sa v relativnej nezávislosti od vývoja postmoderného umenia objavuje niekoľko termínov špecifikujúcich dobové tendencie vo výtvarnom umení predponou post-, a to post-pop-art, → postminimalizmus a postkonceptualizmus. Na rozdiel od predpony neo-, ktorá spravidla vyjadruje pozitívne hodnotenie a vedomé prihlásenie sa k predchádzajúcemu umeleckému vývoju (→ neоекspresionizmus, → neodada, → neokonceptualizmus), je prefix post- vyjadrením predovšetkým kritickej revízie a vedomým prekročením umeleckých limitov predchádzajúcej tradície. Od kon. 70. r. sa v dôsledku etablovania postmodernity predpona post- široko aplikuje na rôzne, i čiastkové oblasti umenia (Ch. Jencks hovorí o post-performancii v súvislosti s D. Oppenheimom, A. Jonesová o postfeminizme, etabluje sa pojem → postfotografia). V širších súvislostiach spoločnosti a kultúry sa hovorí o post-histórii (H. Belfing, A. C. Danto), postmodernej teológii (H. Cox), postmodernej sociológii (J. W. Murphy). Nadužívaním sa rozlišovacia schopnosť predpony post- stráca a devaluje do pojmových koláží, ako napr. post-postmodernizmus (Welsch, W.: Naše postmoderní moderna, Praha 1994, s. 20). Túto infláciu kriticky reflektoval už r. 1980 americký teoretik D. Davis v štúdií s názvom Post-Everything, vo februárovom čísle časopisu Art in America.

Lit.: Fiedler, L.: Doba nové literatury. Orientace 1969, č. 3, č. 4. Pincus-Witten, R.: Postminimalis. New York 1977. Tomkins, C.: Post- to Neo. The Art World of the 1980. New York 1980. Davis, D.: Post-Everything. Art in America, Feb. 1980, s. 12-14. Taylor, P.: Post-pop art. Cambridge, Massachusetts 1989. Hubík, S.: Postmoderní kultura. Úvod do problematiky. Olomouc 1991. Lyotard, J.-F.: Poznámky o rúných významoch slúvka „post-“. In: O postmodernizmu. Filozofický ústav AV ČR, Praha 1993. Welsch, W.: Naše postmoderní moderna. Praha 1994. Jonesová, A.: Přítomnost a kalkulovaná absence. Výtvarné umění 1995, č. 1-2, s. 101. Michalovič, P.: Démon postmodernity. Profil 1996, č. 3-4, s. 38.

Jana Geržová

## POSTMALIARSKA ABSTRAKCIA

## → MAĽBA FAREBNÝCH PLÔCH, → MAĽBA OSTRÝCH HRÁN

POSTFOTOGRAFIA (lat. *post* po, za, prvá časť zložených slov s významom nasledujúci za niečim, po niečom, *fotografia* umelecké médium)

Je to médium hybridnej povahy, ktoré sa začalo profilovať v euro-americkom umení v priebehu 80. r. 20. st. integrujúc tvorivé stratégie → elektronického umenia, → počítačového umenia, → videoumenia a digitálnej fotografie. P. je častou interaktívnych multimediálnych systémov a súvisí s ich prienikom do výtvarného umenia. P. sa pôdieľa na rozširovaní polí komunikácie a na zmene vnímania umenia v závislosti od rozvoja elektronických technológií. Hlavným príkladom p. praktík sa stalo februárové číslo *National Geographic* z r. 1982, ktoré prinieslo fotografie pyramíd v Gíze, ktoré boli digitálne manipulované tak, aby sa prispôbili úprave obálky časopisu (Robins, K.: *The Virtual Unconscious In Postphotography*. In: Druckrey, T. (ed.): *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. Aperture Foundation, New York 1996). Status fotografického dokumentu ako svedectva bol sponchybný a vzťah medzi fotografickým obrazom a skutočným svetom destabilizovaný. P. rozvíja alternatívne spôsoby zobrazovania a podmiňuje analógovú fotografiu, ktorá od svojho vzniku (1839) plní predovšetkým funkciu reprezentácie reality. Počas posledných dvoch dekád tradičnú fotografiu čoraz viac pohlcuje digitálna fotografia. P. nevyžaduje mechanické a chemické procesy, nepotrebuje svetlo a tmavú komoru, nakoľko je založená na generovaní obrazov elektronickými médiami. P. obrazy môžu byť vytvorené v počítači, alebo existujúce obrazy (fotografie, reprodukcie, diapozitívy, video atď.) sa môžu doňho importovať prostredníctvom skenera a potom nekonečne manipulovať počítačovým programom. Spravidla bývajú vytlačené na papieri, fólii alebo prepísané na CD ROM. Počítač spojený s digitálnym fotoaparátom alebo kamerou, skenerom a tlačiarňou ponúka individuálne možnosti na manipuláciu obrazov. Technológie počítačových simulácií operujú vo → virtuálnej a materiálnej realite. Hypermediá poskytujú priestor na nelineárne spájanie a prúdenie multimediálnych dát, otvorené zmene kontextov, sémantickým skokom a prebleskujúcim asociáciam. Digitálna manipulácia umožňuje transformovať akýkoľvek prvok alebo časť fotografie a dovoľuje flexibilne vytvárať množstvo obrazov. P. konštruje prostredníctvom *bezšvovej* elektronickej montáže nový obrazový svet, ktorý je mixom reálneho a nereálneho, skutočnosti a fikcie, historického a nehistorického. Neguje časovú lineárnosť a stiera tiež hranicu medzi súkromným a verejným. V p. zlyháva rutina pozerania sa a takisto sú



Peter Róna: *Hlava XXII.*, 1996

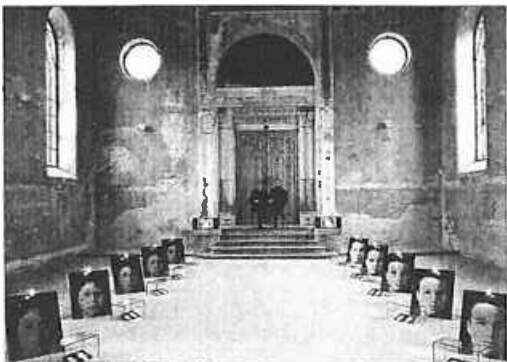


narúšané zaužívané návyky vnímania diel. Charakter p. korešponduje s výskumami súčasného výtvarného umenia, ktoré sa týkajú identity, manipulácií s telom, súvisia s rodom, sexualitou, homoerotizmom, narcizmom, ale i so vzťahmi a otázkami rodiny, násillia vrátane politického, sociálnymi problémami, verejným priestorom, ekológiou, kultúrnou diskontinuitou, reklamou, masmédiami a pod. K hlavným predstaviteľom p. sa radia Američania N. Bursonová (1949), K. Groveová (1948), K. Cottinghamová (1965), D. Lee (1947), Japonec Y. Morimura (1951), Holanďanka I. van

Lamsweerdeová (1963), Kanadan J. Wall (1946), Angličania V. Burgin (1941), A. Laneová (1967), N. Westová (1961), Nemecký A. Müller-Pohle (1951), v českom umení k nim patrí napr. V. Bromová (1966). P. bola zastúpená na výstavách, ako napr. Metropolis, Berlín 1991, Nové priestory fotografie, Wrocław 1991, Iterations: The New Image, New York 1993-1994, I. International Photo-Biennial, Tokio 1995, Photography After Photography, Mnichov 1996, Digital Territories, Rotterdam 1997, Close Echoes Public Body and Artificial Space, Praha 1998.

Na Slovensku sa p. začína rozvíjať v 2. pol. 90. r., najmä v súvislosti s tvorbou → videoumenia, uplatňujúceho kombinácie videotechnológií a počítačových technológií. Peter Rónai (1953) je priekopníkom výskumov p., ktorá súvisí so zmenou vnímania identity a mapovaním možnosti médií v intenciách jeho → individuálnej mytológie. S charakteristickou sebaíroniou narába s fotografickými portrétmi z rôznych období svojho života pochádzajúcimi z osobných albumov, ale nevyhýba sa ani banálnym fotografiám do pasu alebo snímkam z automatu, ktoré mu poskytujú materiál na ďalšie tvorivé procesy. Prostredníctvom počítačových manipulácií ich podrobuje rôznym transformáciám, mutáciám a *meta-mortóзам*. Výstupom týchto procesov sú čierne biele p. portréty na fóliách alebo na papieri v modifikovaných veľkostiach a repetíciách, ktoré tvoria dôležité časti jeho videoinštalácií, ako napr.

Camera obscura, 1992-1997. Podratné autodeformácie sú príznačné tiež pre videozáznam manipulovaný počítačom doplnený videotlačami, ktoré adjustoval v podobe série *spomienkových fotografií* ako rovnocenného pendantu videoinštalácie Hlava XXII., 1996. Seriálovosť a väčšie meradlo prezentoval Rónai vo farebných laserových tlačiach After Ego, 1997, na ktorých delujú vtipné a hravé *morphingy* jeho autoportrétu. (Morphing je termín, ktorý sa objavil v 80. r., jeho



Jana Želibská: Ona - On?, 1998



podstatou sú premeny obrazu na báze počítačových manipulácií.) Skúsenosť s elektronickou vizualizáciou fotografického obrazu uplatnila aj Jana Želibská (1941) v portrétoch mladej ženy a muža v inštalácii *Ona = On?*, 1998. Nasnímala ich videokamerou, a potom z videozáznamu vytvorila čiernobiele portrétné p., ktorých anestetický výraz evokoval pocit umŕtvenia. Využitím možností elektronických technológií autorka s jemným posunom zároveň zneistila vžitý

úzus portrétnej reprezentácie a rodovej identifikácie muža a ženy, pričom v p. zachovala istý stupeň pravdivosti. Eleny Pätoprstú (1960), ktorá sa venuje videoumeniu a → počítačovému umeniu, zaujímajú otázky súvisiace s feministickými témami, ako je krása, telo alebo limity ženskej sexuality. Súčasne sa zaoberá aj problematikou vzťahov k dieťaťu a jeho telesnosťou vyvolávajúcou reverzibilné významy narážajúce na bezpohlavnosť i erotiku. Vo videoinštalácii *Rozdvojenie* (1997) výtvarníčka konfrontovala počítačovo manipulovaný videoprogram, ktorého hlavnou postavou bola jej malá dcéra, s dvoma videotlačami – výstupmi z videa. Jej nahé telo bolo predmetom *morphingov*, ktoré vyvolávali ambivalentné narážky na genérické technológie, klonovanie alebo detskú pornografiu. Videotlače prezentovali p. ako maximálne konštruované obrazy vytvorené počítačom. Osobné intencie, ktoré sa vzťahujú na ženskú identitu, myslenie a senzibilitu s autobiografickými odkazmi, sa objavujú v tvorbe Pavliny Čiernej (1967). Táto autorka sa pohybuje v zónach počítačového umenia, → počítačovej grafiky, → inštalácií a videoumenia, pričom jej sugestívnym posolstvom nechýba subtilný humor a emocionalita. Digitálne upravované fotografie a práca s počítačom tvoria fažisko jej multimediálnych diel. Významovým i vizuálnym ohniskom inštalácie *Objímanie*, 1997, sú p. autportréty umelkyne doplnené → citáciami digitalizovaných fotografií z rôznych období a kontextov spolu s lakonickým textovým mottom, ktoré autorka realizovala v cykle ink-jetových tlači na fóliách, adjustovaných v šiestich priehľadných objektoch vytvorených z plexisklových svetlíkov.

Lit.: Ritchin, F.: *The End of Photography as We Have Known It*. In: Wombell, P. (ed.): *Photovideo: Photography in the Age of the Computer*. Rivers Oram 1991. Willis, A. M.: *Digitalisation and the Living Death of Photography*. In: Hayward, P. (ed.): *Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century*. John Libbey, 1991. Mitchell, W.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MA: MIT Press, Cambridge (Mass.) 1992. Tomas, D.: *From Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye*. In: Druckrey, T. (ed.): *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. Aperture Foundation, New York 1996. Robins, K.: *The Virtual Unconscious In Postphotography*. In: Druckrey, T. (ed.): *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. New York, Aperture Foundation 1996. Ascott, R.: *Photography at the Interface*. In: Druckrey, T. (ed.): *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. Aperture Foundation, New York 1996.

Katarína Rusnáková

**POSTMINIMALISTICKÉ UMENIE, POSTMINIMALIZMUS** (lat. *post* po, za, prvá časť zložených slov s významom nasledujúci za niečím, po niečom, *minimalizmus* výtvarná tendencia 60. r., angl. *postminimalism*)

Mária Bartusová: Bez názvu, 1965



Umenie vytvorené na báze → minimalizmu, prekonávajúce jeho striktné formulované geometrické formy príklonom k mäkkším tvarom vynúteným charakterom použitého materiálu (guma, skleneného vlákna, plste, živice, umelej hmoty, textilu). P. u. bolo ohlasované výstavou Výstredná abstrakcia (Eccentric Abstraction), ktorú r. 1966 zorganizovala L. Lippardová, dovtedajšia obhajkyňa striktného minimalizmu. Výstava prezentovala práce viacerých umelcov, v ktorých sa neočakávaným spôsobom prepojilo využitie seriálových štruktúr typických pre minimalizmus s odkazmi na daizmu, surrealizmu a expresionizmu. Termín zaviedol kritik R. Pincus-Witten, ktorý už v reakcii na Lippardovej výstavu, porovnávajúc ju s paralelne bežiacim projektom čistého minimalizmu v koncepcii A. Reinhardta, hovoril o konci *minimalizmu* a začiatku „post“ alebo „opaku“ *minimalizmu*. Neskôr, v novembrovom čísle časopisu Artforum (1971), v článku nazvanom Post-Minamalism into Sublime, týmto termínom špecifikoval odlišnosť diel nemeckej autorky E. Hesseovej (1936–1970) a Američana R. Serra (1933) od priemyselného dizajnu minimalistických prác D. Judda (1928–1994) a R. Morrisa (1931). Zatiaľ čo práce minimalistov vyjadrujú fundamentálne štruktúry a ich skladobnosť, práce p. u. sa cez experiment s materiálom vzťahujú viac na organické, zdôrazňujú význam procesu a dematerializáciu minimalistického objektu, čím sa stávajú paralelné s tendenciami → procesuálneho umenia, → konceptuálneho umenia, → umenia v krajine, ale aj → body-artu, ktoré tvoria už prechod k → postmoderne. Vývoj od minimalizmu k p. u. je charakteristický pre viacerých umelcov na kon. 60. r. R. Morris po Poznámkach o skulptúre (Notes on Sculpture), ktoré boli obhajobou minimalizmu, publikoval dva texty – Anti-forma (Anti-Form, 1968) a Za predmetmi (Beyond Objects, 1969). Tie už ohlasovali estetiku p. u., podobne ako výstava 9 in Warehouse (1969), ktorú inicioval. Základný význam pre vývoj smerujúci k estetike p. u. má dielo E. Hesseovej a R. Serra. Na rozdiel od racionálneho minimalizmu sú ich neskoršie práce vytvá-

rané na báze stretnutia geometrického a organického, mäkkého a tvrdého, na čo obratne využívali kombináciu nových materiálov. E. Hesseová použila v priestorovej inštalácii s názvom Right After (1969) liatu živicu, sklenené vlákno a povrazy aby vytvorila štruktúry evokujúce až surreálnu väzbu na nevedomie. R. Serra sa stal známy svojimi sériami Splashings a Castings (1968–1969). Pracoval v nich s masou roztaveného olova (Splashings), ktorú v prudkom



Ilona Némethová: Naše sny, 1996

autorskom geste hádzal do priestoru medzi stenou a podlahou miestnosti, pričom tieto efemérne práce fotograficky dokumentoval a dnes predstavujú jeden z prvých príkladov → procesuálnej skulptúry.

Na Slovensku nebol problém p. u. reflektovaný v dobe jeho vzniku. Jeden z dôvodov bol ten, že na našej pôde sa neujal ani minimalizmus a z trojice dominujúcich tendencií 60. r. (→ minimalistické umenie, → konceptuálne umenie a → umenie v krajine) sa presadil predovšetkým konceptualizmus. Druhý z dôvodov sa viaže na dobový politický kontext. Kon. 60. a zač. 70. r., keď bol problém p. u. vo svete najdiskutovanejší, nastupovala na Slovensku tzv. → normalizácia, ktorá priniesla represívne opatrenia voči aktuálnemu umeniu prichádzajúcemu zo Západu, čo v konečnom dôsledku znamenalo stratu kontinuity domáceho vývoja s vývojom vo svete. Ex post môžeme za príspevok k problému p. u. považovať projekt trojice autorov Stanislav Filko (1937), Miloš Laky (1948–1975) a Ján Zavarský (1948) Biely priestor v bielom priestore (1973–1974), ktorý sa programovo dištancoval od konceptuálneho umenia, tendencie dominujúcej v okruhu vtedajšieho → neoficiálneho umenia. Projekt bol postavený na použití monochrómej bielej farby, pričom bol zdôraznený význam použitého materiálu (filc) a neosobná technika maľby valčekom. Doteraz nebola s p. u. spájaná ani tvorba Márie Bartuszovej (1936–1996), ale jej vývoj od geometrie → konkretizmu k organickému sochárstvu, ktorý naznačujú už realizácie z kon. 60. r. je aj vzhľadom na časové relácie súběžný s problémami riešenými v tvorbe E. Hesseovej. Od r. 1964 rozvíjala M. Bartuszová osobitú → autorskú techniku, tzv. gravitačné, pneumatické tvarovanie, pri ktorom povýšila do vtedy pomocný sochársky materiál, sadru, do pozície nosného média. Technikou odlievania sadry do plastických gumených hmôt, resp. jej nadflahčovaním vo vode, vytvorila desiatky krehkých objektov pohybujúcich sa na hrane medzi formou a neformou. Samotný termín postm. sa v domácej odbornej literatúre objavuje oveľa neskôr, v súvislosti s tvorbou niekoľkých osobností neskorých 80. a 90. r. Najčastejšie je vzťahovaný na práce Ilony Némethovej (1963), ktorá vo viacerých inštaláciách skombinovala materiálovú mäkkosť a symbolickú mnohoznačnosť použitých materiálov (174 nájdených vankúšov, privlasnené cukrárenské výrobky) s princípom systematického usporiadania a mnohonásobného opakovania (Naše sny, 1996, Pozvánka na kus koláča, 1998).

Lit.: Pincus-Witten, R.: Postminimalis. New York 1977.  
Tomkins, C.: Post- to Neo: The Art World of the 1980s. New York 1980. Pincus-Witten–R., Serra, R.: Slow Information. In: Postminimalism into Maximalism: American Art 1966–1986, reprinted in The New Sculpture 1965–1975, kat. Whitney Museum of American Art. New York 1990.  
Sandler, I.: Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s. New York 1996.

Jana Geržová

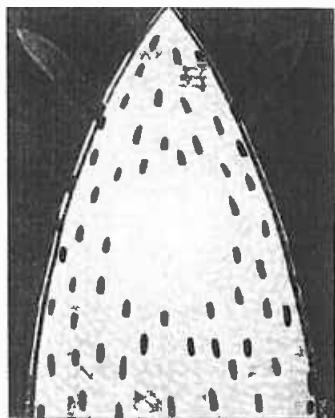
**POSTMODERNÉ UMENIE, POSTMODERNA, POSTMODERNIZMUS** (lat. *post* po, za prvá časť zložených slov s významom nasledujúci za niečím, po niečom, *moderna* umelecká tendencia 1. pol. 20. st.)

Súhrnný pojem pre rôzne prejavy euro-ameríc-



Daniel Brunovský: Poblúdený, 1985

kej kultúry a umenia poslednej tretiny 20. st., ktoré sú vo väzbe na zmenu technicko-ekonomických podmienok postindustriálnej spoločnosti a súvisia s kritikou a revíziou moderny a avantgardy. P. u., ktorá býva definovaná ako stav mysle alebo skôr stav ducha (J.-F. Lyotard), nie je uchopiteľné v tradičných kategóriach slohu a štýlu, pretože sa prejavuje množstvom odlišných individuálnych a skupinových umeleckých stratégií. Tento štýlový eklecticismus funguje pod dáždnikom spoločného zamerania p. kultúry, ktorej *jednota je ikonografickej povahy, skôr než povahy štylistickej* (K. Levinová). Za hlavné znaky p. u. sa považuje: → pluralizmus, ktorý je obhajobou autonómnych práv vyznávan



nia rozdielnych životných a umeleckých foriem; stieranie hraníc medzi vysokou, elitárnou a masovou, komerčnou kultúrou; synkretizmus ako opozícia voči modernistickej snahe o žánrovú a druhovú čistotu; negácia individualizmu, originality a idey pokroku v umení a z nich vyplývajúce praktiky → citácie, → aproprácie a dekonštrukcie; nostalgia ako výsledok spochybnených avantgardných utópií; zánik hĺbky v prospech intertextuálnosti a nové technológie, podieľajúce sa na dominancii tzv. kultúry → simulakra. Niektoré aspekty p. u. sa objavujú už v 60. r. v → neodadaizme, → pop-arte a cez túto líniu siahajú jej korene až k M. Duchampovi. Prvý výskyt pojmu sa viaže s r. 1870, resp. 1917 (podrobnú genézu podal vo svojej knihe *Naše postmoderní moderna* W. Welsch, nem. orig. Weinheim 1991), ale kontinuita diskusií začína až r. 1959, keď I. Howe v eseji *Mass Society and Postmodern Fiction* (Partisan Review XXVI) aplikuje termín prebratý od A. Toynbeeho (*A Study of History*, 1947) na oblasť literatúry. Diskusia pokračovala kľúčovými štúdiami L. Fiedlera (1967, 1969), v ktorých ohlasoval koniec éry modernej literatúry, reprezentovanej menami ako M. Proust, J. Joyce alebo T. Mann. V architektúre a výtvarnom umení sa problém p. u. artikuloval v pol.



Simona Bubánová-Tauchmannová: Čo bude, 1989

70. r., keď infiltroval z oblasti sociálnej teórie (Bell, D.: *The Coming of Post-Industrial Society*. New York 1973) a literárnej teórie (Fiedler, L.: *The Case for Post-Modernism*. Freiburg 1967, *Cross the Border - Close the Gap*, Playboy 1969) a bol potvrdený kľúčovými filozofickými prácami (Lyotard, J.-F.: *La Condition postmoderne* 1979, *Le Différend* 1983). V umení bolo p. u. primárne analyzované na príkladoch súčasnej architektúry (Ch. Jencks, *The Rise of Post-Modern Architecture*. In: *Architecture - inner Town Government*. Eindhoven 1975, *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1977) a postupne aplikované i na oblasť vizuálnych umení (Jencks,

Ch.: Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture, London 1987), kde bol zdôraznený rastúci význam predmodernistickej minulosti, predovšetkým maliarskeho klasicizmu. Prvá vlna p. u. je spojená s hnutím → neoexpresionizmu a s talianskou transavantgardou. Táto fáza p. u., reprezentovaná predovšetkým nemeckým neoexpresionizmom (G. Baselitz, 1938, A. Kiefer, 1945, M. Lüpertz, 1941, A. R. Penck, 1939), sa vyznačovala návratom k figurálnej maľbe, nadužívaním expresívnych výrazových prostriedkov, reštitúciou archetypálnej symboliky, vstúpňovanou senzibilitou až zmyselnosťou, ako aj stratégiami citácie a apropiácie, ktoré praktizovali predovšetkým americkí umelci J. Schnabel (1951) a D. Salle (1952). Umenie transavantgardy definované kritikom A. B. Olivom (La Transavanguardia Italiana, Miláno 1980) zdôrazňovalo stratégie eklekticismu, žánrového synkretizmu a nomádizmu,

ktoré umožnili umelcom voľný pohyb v rôznych oblastiach historických a súčasných umeleckých štýlov a boli reprezentované menami F. Clemente (1952), S. Chia (1946), E. Cucchi (1950), M. Paladino (1948). Táto fáza p. u. vrcholila výstavami, ako napr. New Spirit in Painting (Royal Academy of Arts, Londýn 1981), alebo Transavanguardia, Italia - America: Mostra (Galeria Civica, Modena 1982). V 80. r. sa do centra p. u. dostávajú nové témy. Na prvom mieste je problém krízy identity. Americká kritička K. Levinová (Krize identity dnes. Konec modernizmu a problém kulturni identity. Výtvarné umění 1995, č. 1-2, s. 10-11) načrtla tri stratégie prekonávajúce túto krízu. *Derridovským riešením* nazýva cestu *teoretického spochybnenia autora, ktorá sa manifestuje v túžbe po bezautorstve* (C. Shermanová). Príbuznú stratégiu simulácie (*Baudrillardovo riešenie*) charakterizuje *únik pred individuálnou identitou a prijímanie identity niekoho iného* (S. Levinová, 1944, M. Bidlo, 1953). Tretia je podľa K. Levinovej spojená so vzrastajúcim vedomím skupinovej identity v škále od etnickej cez rasovú až po sexuálnu identitu. Od 80. r. sa v p. u. objavuje tematizovanie delikátnejších problémov umelec-



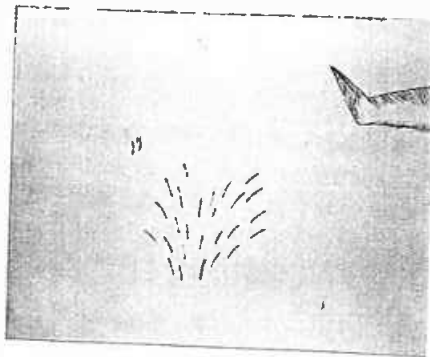
Daniel Fischer:  
Maľba v krajine  
č. 22, 1988



Katarína Kissóczyová: Červený nos, 1988



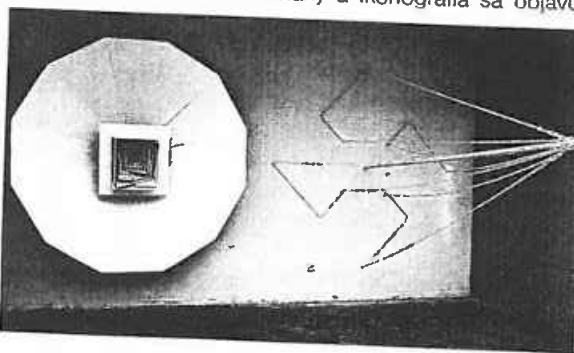
kých minorít - lesbizmus ( N. Friedová, 1945, S. Leeoveová, 1967), mužská homosexualita (R. Mapplethorpe, 1946-1989, R. Gober, 1954, M. Barney, 1967) a v jej rámci napr. tematizácia epidémie AIDS (D. Wojnarovicz, 1954-1992, D. Jarman, 1942-1994). Etablovanie p. u. od počiatku sprevádzali kontroverzné názory na charakter súčasnej spoločnosti a umenia. Kritický postoj k p. u. formuloval filozof J. Habermas v reči *Moderna - nedokončený projekt* (1980). V oblasti vý-



Martin Krut: *Banálna katastrofa*, 1990

tvárneho umenia to bola, okrem, iného kniha americkej teoretičky S. Gablikovej *Selhala moderna?* (originál 1985). Naposledy bola idea p. u. relativizovaná N. Rosenthalom a Ch. M. Joachimidesom, významnými kurátormi medzinárodnej výstavy *Vek moderny* (Martin-Gropius-Bau, Berlín 1995), ktorá mapovala umenie od r. 1906 po súčasnosť, považujúc 20. st. za umenie moderny, ktorá existuje kontinuálne od Picassa po Kounellisa, od Maleviča po G. Hilla.

Na Slovensku, resp. v bývalom Československu, sa diskusie o p. u. začali rovnako ako vo svete, na poli architektúry. Prvé recenzie Jencksovej fažiskovej publikácie (1977) sa objavili veľmi skoro v časopisoch *Architektura ČSR* (1978) a *Umění* (1979), pričom vlastný pojem sa do nášho kultúrneho kontextu dostal už r. 1969 uverejnením podstatnej časti prednášky L. Fiedlera (*Orientate* 1969, č. 3). Priekopnícku teoretickú a kurátorskú činnosť urobil v 80. r. tandem Jana a Jiří Ševčíkovci. Prvý preklad J.-F. Lyotarda vyšiel na Slovensku až r. 1991 (Gál, E.- Marcelli, M.: *Za zrkadlom moderny*. Archa, Bratislava), ale zasvätený Lyotardov vykladač W. Welsch sa objavuje v preklade Petra Zajaca v trefom čísle časopisu *Romboid* už r. 1989. Medzi prvé domáce príspevky k problému p. u. patrili samizdatové texty Róberta Cypricha, diticky bola p. reflektovaná v štúdií Jána Bakoša *Historický výskum súčasnosti* (Slovenské pohľady 1989, č. 4). Prvá vlna p. u. je na Slovensku pod výrazným vplyvom → neoexpresívnych tendencií a talianskej transavantgardy, ktorých formálne znaky a ikonografia sa objavujú po pol. 80. r., predovšetkým



Karol Pichler - Boris Ondrečka: *Obliekanie panciera*, 1992

v tvorbe Daniela Brunovského (1959), Jozefa Šramku (1957), Simony Bubánovej-Tauchmannovej (1961), Stanislava Bubána (1961), Laca Terena (1960), Ivana Csudaia (1959), Daniela Jurkoviča (1960) a čiastočne aj Stanislava Černého (1956), Kataríny Kissóczyovej (1956), Svetozára Ilavského (1958) a ďalších. Po prvých individuálnych prezentáciach sa explózia výstav kon-

centruje do r. 1987, kedy vzniklo niekoľko fažiskových, zväčša intermedialných podujatí (Rokfest '87, Praha, Čertovo kolo, Bratislava, Výtvarné hody, Čuňovo) a duch novej maľby preniká aj do oficiálnych výstavných štruktúr (Salón mladých, Bratislava 1987). Z hľadiska generáčnej profilácie je dôležitá séria plenérových výstav Exteriér I. až V. (1987-1991), z ktorých prvá bola organizovaná ma-



Andrea Lipkovičová: Mosť, 1988

liarom Danielom Brunovským. Na Exteriéri II, r. 1988 sa k mladým výtvarníkom prvékrát pripojila generáčna teoretička Ada Krnáčová-Gutleber. V r. 1988 sa v Záhorskej galérii v Senici uskutočnila programová výstava piatich umelcov (S. Bubánovej-Tauchmannovej, S. Bubána, I. Csudaia, J. Šramku, L. Terena) s fažiskovými textami Jiřího Oliča, ktorý sa stal zasväteným vykladačom ich prác. Druhé centrum neoexpresívnej maľby sa koncentrovalo na východnom Slovensku. V kontexte viacerých alternatívnych podujatí (napr. Humno, Košice 1988) sa objavili nové mená - Anna Bartuszová (1961), Andrea Lipkovičová (1962), Peter Lipkovič (1960), Lena Lešková (1963), v Prešove sa aktivizovala tvorba Jozefa Švača (1958) a Dušana Štrausa (1959). Pozíciu východného Slovenska potvrdila československá výstava PREŠPARTY '88 v Prešove, ktorá bola prvým prepojením nastupujúcej p. generácie so staršími autormi → neoficiálneho umenia (hl. organizátor maliar D. Štraus). Zo starších autorov sa po pol. 80. r. k jazyku neoexpresie prikláňa tvorba Juraja Bartusza (1933) ovplyvnená koncepciou tzv. *novej senzibility* maďarského teoretika L. Hegyiho. Formálne je s neoexpresiou prepojený aj voľný cyklus Daniela Fischera (1950) Maľba v krajine (od r. 1985), hoci koncepcia diptychov (spojenie veľkoformátovej expresívnej maľby s fotografiou maľby v krajine) je skôr polemickou s dobovým nadužívaním maliarskej expresie a živelnosti. Náznak vyčerpania neoexpresívnej orientácie signalizuje kon. 80. r. tvorba mladších výtvarníkov, v tom čase poslucháčov VŠVU - Gabriela Hošovského (1966), Miloša Nováka (1965) a Martina Knuta (1964), združených v umeleckej skupine Syzygia (1988-1990), ktorú založili spolu s Rudolfom Sikorom (1946). Do popredia sa dostávajú otázky krízy autor-skej identity, ako aj stratégia dekonštrukcie a → apropriacie (Vladimír Kordoš, Peter Rónai, Peter Meluzin), pričom zmena orientácie sa prejavuje aj v tvorbe viacerých autorov pôvodne zviazaných s jazykom neoexpresie (S. Bubánovej-Tauchmannovej, L. Terena, I. Csudaia, J. Šramku). Kon. desaťročia sa problém p. u. analyzuje v širších súvislostiach a jeho princípy sa hľadajú aj v tvorbe starších autorov



Cyril Blažo: Vedia o tom rodičia? 1992

→ neskorej moderny (Geržová, J.: Postmoderná v tvorbe Rudolfa Filu. In: Súčasné výtvarné umenie. Bratislava 1989). Významná je tvorba Karola Pichlera (1957), ktorý od nástupu p. u. stál programovo mimo hl. prúdu neoexpresie a svojím príklonom k → neokonceptualizmu predznačil zmenu orientácie mladších výtvarníkov vstupujúcich na scénu zač. 90. r. – Romana Ondáka (1966), Cyríla Blaža (1970), Denisy Lehockej (1971), Borisa Ondreičku (1969), Petry Ondreičkovej-Novákovej (1968). V 2. pol. 90. r. je s p. u. spojená tvorba najmladších výtvarníkov, ktorá sa vyvíja niekoľkými paralelnými prúdmi v širokom rozpätí od návratu k figurálnej maľbe (Dorota Sadovská, Bohdan Hostiňák) až po tvorbu hybridných objektov a inštalácii (Erik Binder). Platformu na odborné diskusie o situácii súčasného umenia s pertraktovaním vybraných problémov p. u. vytvorilo svojimi aktivitami v 2. pol. 90. r. Sorosovo centrum súčasného umenia v koncepcii riaditeľky Márie Hlavajovej. Okrem tematiky výročných výstav (Interiér versus exteriér, alebo Na hranici možných svetov, 1996, 60./90., 1998) to bola verejná prednáška W. Welscha (Umelé rajské záhrady?, Bratislava 1995), cyklus panelových diskusií o aktuálnych problémoch filozofie a umenia (In: Profil 1996, č. 3–4) a medzinárodná konferencia Subjekt – autor – audítórium (Častá – Píla 1996).

Lit.: Jencks, Ch.: Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture. London 1987. Hubík, S.: Postmoderní kultura. Úvod do problematiky. Olomouc 1991. Lyotard, J.-F.: O postmodernizmu. Filozofický ústav AV ČR. Praha 1993. Welsch, W.: Estetické myslenie. Archa, Bratislava 1993. Stangos, N. (ed.): Concepts of Modern Art. Thames and Hudson, London 1994 (kapitola Postmodernism and Art of Identity, s. 271). Welsch, W.: Naše postmoderní moderna. Praha 1994. Pod jednou stíechou. Fenomen postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění. Sborník textů. Masarykova univerzita, Brno 1994. Sandler, I.: Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s. New York 1996.

Jana Geržová

## POŠTOVÉ UMENIE (angl. *mail art*), syn. korešpondenčné umenie (angl. *correspondence art*)

P. u. je najrozšírenejšie a najmasovejšie medzinárodné umelecké hnutie 20. st., ktoré predstavuje najdemokratickejšiu formu umeleckého komunikovania tejto epo-

chy. Desiatilise profesionálnych i neprofesionálnych umelcov využíva služby pošty ako sprostredkovateľa komunikácie, ako prostriedku nadväzovania a udržiavania kontaktov, zasielania umeleckých odkazov. Kľúčovými pojmami p. u. sú odoslať, dostať, pretvoriť, vymeniť, zbierať, prezentovať a vystaviť. Jednotným komunikačným jazykom je angličtina, základnými výtvarnými technikami sú → koláž, → asambláž, vystrihovanie, kopírovanie, lepenie, pečatenie, fotografia, → xerox atď. Pod pojem p. u. môžeme zahrnúť všetky výstupy zámernej umeleckej komunikácie, ktorá bola sprostredkovaná poštovou službou, ako napr. pohľadnicu, grafiku, kresbu, fotografiu, ale aj zvukový záznam, videozáznam alebo nájdenny predmet. Príbuznými, dnes už samostatnými oblasťami p. u. sú → umenie pečiatok (*rubber stamp art*) a → umelecké známky (*artist's stamp*), ale aj umenie kópii (xerox), telekopírovania (fax), e-mail art a najnovšie aj Internet. Počiatky p. u.

JAKUBÍK – KORDOŠ – MLYNÁRČIK – MUDROCH

Mlynářčík

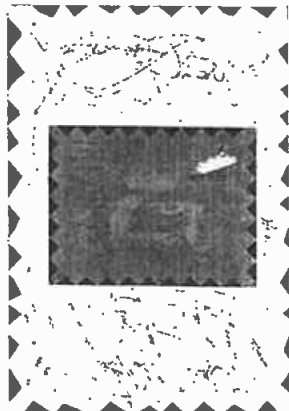


Mlynářčík

**brapatokuk**

Viliam Jakubík – Vladimír Kordoš –  
– Alex Mlynářčík – Marián Mudroch:  
Brapatokuk, 1971

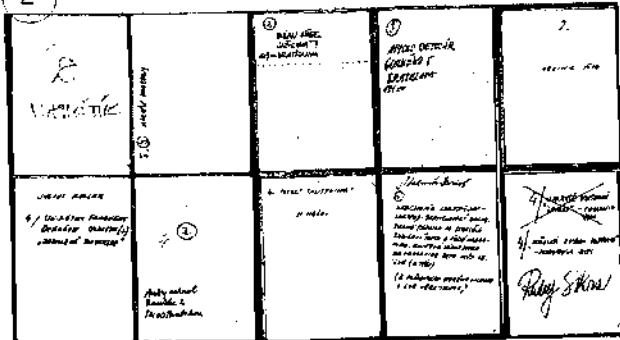
siahajú už k M. Duchampovi (1887–1968), ktorý ako prvý prišiel s nápadom nazeráť na poštu ako na sprostredkovateľa komunikácie. Merz-kresby K. Schwittersa (1887–1948) sa považujú za prvé umelecké pečiatky, resp. za prvé predzvesti umenia pečiatok a prvú umeleckú známku vyhotovil r. 1941 pravdepodobne K. Schwessig. K rozšíreniu hnutia p. u. prispela kon. 50. r. vo veľkej miere komunikácia medzi aktívnymi členmi hnutia → Fluxus a neskôr → nových realistov. P. u. sa priraduje k najvýraznejším výtvarným tendenciám 60. a 70. r. Záujmom o vzťah umenia a spoločnosti, skúmaním imanentných otázok umenia, ako aj samotného umeleckého média, sa p. u. dostáva do tesnej blízkosti → konceptuálneho umenia. P. u. sa ako masové, medzinárodné a nadnárodné hnutie konštituovalo v duchu bojkotovania oficiálneho, inštitucionalizovaného umenia. Práve pošta a jej služby zaručovali nezávislosť od galérií a múzeí, ako aj dištanc od umeleckého trhu či dobového vkusu. V p. u. nie je rozhodujúca umelecká hodnota, ale ochota komunikovať. Druhým závažným momentom je demokratický charakter p. u., jeho otvorenosť pre všetkých a každého. Je to novodobé *ľudové umenie*, pretože bez rozdielu vzdelania, veku, miesta bydliska či zamestnania sa môže každý rovnakou mierou zapojiť do činnosti tejto horizontálne budovanej siete a posielat svoje estetické, politické a umelecké poetiky poštou. Vývoj p. u. gradoval až do prvej mohutnej výstavy a konštituovania prvých inštitúcií (napr. New York Correspondence School of Art – N.Y.C.S., International Artist's Corporation atď.). Ako jednoznačné pozitívum tohto vývoja sa môže prezentovať jeho masovosť, ktorá zasiahla rovnako krajiny na Západe, ako aj na vtedajšom Východe (štáty tzv. reálneho socializmu), dominovala v centrách umeleckého života, ako aj v regiónoch či dokonca na perifériách. Za negatívum možno považovať oficiálne etablovanie p. u., ktoré sa v priebehu 70. r. stalo predmetom umeleckého obchodovania, ako aj zberateľskej vášne filatelistov a galeristov. Okrem spomínaného konceptuálneho umenia mala na p. u. bezprostredný vplyv → vizuálna poézia, → minimalistické umenie, ale aj → body-art a → zemné umenie. Za zakladateľa p. u. sa jednoznačne považuje newyorský maliar R. Johnson (1929–1995), ktorý v 50. a 60. r. posielal svojim priateľom a známym poštou obrazy a koláže, ktoré vznikali zostríhaním vlastných prác, resp. kópií výtvarných diel iných autorov. Jeho pričinením vznikla r. 1962 N.Y.C.S. Rovnako mal zásluhu na etablovaní autonómneho výrazového aparátu, ktorý sa stal samostatnou verbálno-vizuálnou kvalitou. Okrem klasickej formy p. u., t. j. zaslania zásielky adresátovi priamo, a to s obsahom individuálne cieľeným, siahol R. Johnson aj po prikaze *send to*. Prekročil tak rámec jednoduchej komunikácie medzi odosielateľom a adresátom a obohatil ju o status sprostredkovateľa, čím prispel k postupnému prepájaniu väzieb a kontaktov a k vytvoreniu siete (*networku*) mail-artistov. Rovnakou mierou uplatňoval prikaz *add to and return to*, keď adresát zásielky podľa tohto pokynu vykonal určitý úkon, spracoval istý návrh a zásielku odoslal späť iniciátorovi. Výsledkom tejto činnosti bola sieť osôb týmto spôsobom navzájom komunikujúcich. Úsilie Johnsonovej školy bolo v 70. r. korunované prvou veľkolepou výstavou p. u. vo



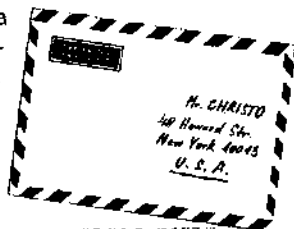
Ots Laubert: *Bez názvu*, 1989

Whitney Museum of American Art v New Yorku. Ďalšou významnou osobnosťou p. u. je K. Friedmann, člen N.Y.C.S. R. 1972 vytvoril adresár obsahujúci viac ako tisíc aktívnych umelcov a laikov, čo sa na jeho výzvu ohlásili a založil International Contact List of the Arts. Prvé osobné kontakty umelcov dovtedy komunikujúcich iba prostredníctvom zásielok sa uskutočnilo už kon. 70. r. Juhoslovanský autor B. Szombathy (1950) uskutočnil sériu stretnutí pod názvom *bálinth szombathy with ...* (1976) a charakter osobných stretnutí networkerov mal aj Cavellini Festival, ktorý r. 1980. organizoval G. A. Cavellini (1914–1990). Výrazný prielom nastáva pohybom autorov-turistov, či autorov-nomádov r. 1986. Tento rok vyhlásili švajčiarski umelci H. R. Fricker a G. Ruch za rok zjazdu mail-artistov. Prvý medzinárodný decentralizovaný kongres p. u. sa realizoval r. 1992 prostredníctvom mnohých stretnutí minimálne dvoch členov siete. Výrazová škála p. u. sa sústavne obohacuje. Ku kopírovaciemu prístroju (xeroxu, 60. r.), pribudol telekopírovací prístroj (fax, 70. r.) a od 80. r. aj elektronická pošta (e-mail) a Internet.

V krajinách bývalého socialistického tábora vrátane bývalého Československa, znamenalo p. u. takmer jediná formu relatívne nekontrolovanej komunikácie umelcov so svetom. V tomto zmysle bolo prostriedkom prenosu informácií a prenikania našich *neoficiálnych* umelcov na euro-americkú výtvarnú scénu. V Čechách sa p. u., aspoň prechodne, venovali napr. K. Adamus (1943), J. Hampl (1932), M. Klivar (1939), J. H. Kocman (1947), M. Knížák (1942), J. Kolář (1914), L. Novák (1925–1999), J. Steklík (1938), P. Štembera (1945) a J. Valoch (1946). Po teoretickej stránke v prvom rade J. Valoch a J. Hůla (1944). Na Slovensku sa kon. 60. r. venovali p. u. Alex Mlynárčik (1934), Milan Adamčiak (1946) a Róbert Cyprich (1951–1996), v priebehu 70. r. Rudolf Sikora (1946), Július Koller (1939), Dezider Tóth (1947), Marián Mudroch (1945) a iní, v 80. r. Peter Rónai (1953) a Stúdió erté, v prvom rade József R. Juhász (1963). Alex Mlynárčik pripravil r. 1969 pre parížske Bienále mladých kolektívnu akciu Donácia, kde vyzval priateľov-umelcov z celého sveta, aby mu prostredníctvom pošty zaslali jeden objekt podľa vlastného uváženia. 2430 predmetov, čo dostal, bolo vystavených v sekcii poštových zásielok a v závere akcie verejne spálených. Na podobnom princípe výmeny myšlienok prostredníctvom korešpondencie a distribúcie verejnou poštou bol postavený aj projekt Anno Domini (1971). O rok skôr zorganizoval A. Mlynárčik akciu Posolstvo, na ktorej malo participovať dvanásť výtvarníkov (napr. A. Kaprow, W. Vostel, E. Dietmann, M. Urbásek). Každý z účastníkov dostal poštou zásielku s meteorologickým balónom, ktorý mal vypustiť spolu so svojim dielom do stratostéry ako posolstvo vesmíru. Z r. 1971 je spoločná akcia výmeny pohľadníc Brapatokuk (1971) medzi Alexom Mlynárčikom, Mariánom Mudrochom, Vladimirom Kordošom (1945) a Viliamom Jakubikom (1945). V r. 1981 realizoval pod názvom Senza titolo projekt p. u. Peter Meluzin (1947). Prostredníctvom výzvy distribuovanej poštou sa obrátil na viacerých domácich autorov (Rudolfa Sikoru, Juraja Meliša, Milana Bočkaya, Vladimíra Kordoša, Ľubomíra Ďurčeka, Svetozára Mydla a ďalších), aby participovali na dotvorení grafického listu (zabalená dopravná značka) výberom najvhodnejšieho názvu preň. Vzhľadom na to, že išlo o vtipnú alúziu na techniku → paketáže Christa, pôvodom bulharského autora, vyhodnotenie bolo v duchu rozohranej patafyzickej hry plánovanej na deň štátneho sviatku Bulharskej republiky. V r. 1990–1994 realizoval medzinárodný projekt p. u. Zahalené tajomstvo Ľubo Stacho



(1953), do ktorého zapojili 150 výtvarníkov reagujúcich na východiskovú autorovu fotografiu. Domáce podoby p. u. sú výrazne ovplyvnené → konceptuálnym umením, sú prepojené s → performanciou a → vizuálnou poéziou. Parafrázu p. u. v podobe komentovania predlohy a bez nároku na komunikáciu prostredníctvom pošty, resp. networku, u nás priebežne od 70. r. uplatňuje Otis Laubert (1946) v sérii Mail Art (Orišková, M.: Niekoľko poznámok k Otisovi Laubertovi. Výtvarný život 1993, č. 2.). Významnú medzinárodnú akciu, iniciovanú zo Slovenska, zorganizoval József R. Juhász (spoločne s Tivadrom Krauszom) pri príležitosti stého výročia narodenia Lajosa Kassáka r. 1986 (výstava sa uskutočnila v nasledujúcom r. v Budapešti). V 2. pol. r. 1987 József R. Juhász a Ilona Némethová (1963) rozoslali výzvu na akciu Dúdor mail-art (realizácia výstavy 1988), r. 1989 iniciovali akciu Vizuálna poézia a → počítačové umenie v Nových Zámkoch. József R. Juhász zastupoval Československo na medzinárodnej výstave Stamp Images (Budapešť, 1987). V 90. r. sa svojimi konceptuálne ladenými prácami zapája do medzinárodnej siete aj Peter



Christo: Le Pont Neuf Empaqueté, pont sur Paris.

New York, October 5th, 1981

James Christy c/o  
400 Howard Street  
New York, NY 10014  
USA

Dear Mr. Meluzin,

Thank you very much for sending us a copy of a letter, but we unfortunately do not understand your language and we ask you to be kind enough to let us know in English or in French the contents of the latter.  
With best friendly thoughts.

Jean-Claude Christo  
Mrs. Jean-Claude Christo

3

Господин Мелузин,

мы бы не хотели участвовать в экспозиции на границе, которую фотографировали вы раньше. Каждый из нас во многом отличается от вас по своему мышлению!

1. Предоставить письмо за Будапешт культурой конгресс, Жюльетт Христо (Роман) и др.
2. События на границе (2), проводимые от 1981 до ...
3. Граница '81 - картина от В. Ларсон посланная на экспозицию на 27. (1)
- 4.

Каждый из нас отличается, мы не идеальны, мы не знаем о месте вы не знаете страну из фотографии, фотографировали вы друга до 1.11.1981 год, на 7.11.1981 год. (выражения в русском на БР) не являются оригиналом с помощью моего и моего друга. За оригиналом обращайтесь к моему другу!

Peter Meluzin  
Bukarest 20  
Luna-Poziiv

PEL 00 Budeklovan

Прислать другу пожалуйста 2 ...

Peter Meluzin: Senza titolo, 1981 (1. východiskový objekt). 2. odpovedь vyzvaných výtvarníkov s názvami, 3. korespondencia s Christom.

Rónai (akcia Flux Flag, vyhlásená r. 1992 Art-Pool – Budapešť). R. 1993 bola vyhlásená akcia p. u. v Múzeu moderného umenia rodiny Warholovcov v Medzilaborciach pod názvom Hommage á Cavellini, v tom istom r. bola prezentovaná akcia s témou Network, ktorú realizoval Jaroslav Supek a časopis Profil, zastúpený Michalom Murinom (1963). R. 1995 nasledoval Mészöly Miklós Mail Art k 75. narodeninám maďarského spisovateľa, ktorý iniciovala bratislavská redakcia mesačníka Kalligram (Zoltán Hísznyai). Významnú úlohu zohrávajú zbierky p. u., medzi najvýznamnejšie patria Archive Dr. Klaus Groch (Al-Siedlung), Archive Shom (Stadsgalerie Stuttgart), Administration – Guy Bleus (Kerkplein), zbierka Györgya Galántaia Artpool (Budapešť) atď. Najnovšie sa do polohy iniciátora p. u. dostávajú aj výstavné inštitúcie, proti ktorým hnutie p. u. pôvodne vzniklo. Štátna galéria v Banskej Bystrici napr. zorganizovala r. 1997 medzinárodnú výstavu p. u. pod názvom Zrkadlo siete.

Lit. · Sebök, Z.: Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig. (Slovník nového umenia od roku 1945 až po súčasnosť.) Novi Sad 1987. Amikor Kassák valaki más 1887–1987 (Keď je Kassák niekto iný 1887–1987). Katalóg. Budapest 1987. Dúdor mail-art 1988. Katalóg. Marcelová 1988. Húla, J.: Mail-art. Poštovní umění. Technický magazín 1992, č. 3. Perneckzy, G.: The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of their Periodicals 1968–1988. Köln 1993. Supek, J.: Mail-art, čiže poštové umenie. Profil 1993, č. 3, č. 6–7. Supek, J. – Murin, M.: Network – Mail-art projekt Profilu. Profil 1994, č. 3–4. Nová encyklopedie českého výtvarného umění. I.–II. zv., Praha 1995. Geržová, J.: Otis Laubert: The Art of its Prenatal Existence. Quarterly The Soros Centers for Contemporary Arts 1995, č. 5. Von Berswordt, C.: Mail Art. Osteuropa im internationalen Netzwerk. Katalóg. Schwerin 1996. Hushegyi, G.: Stúdió erté 1987–1997 In: Juhász, J. (ed.): TRANSART COMMUNICATION. 7th International Contemporary Art Festival – 8th International Contemporary Art Festival 1995–1996. (CD ROM) Nové Zámky 1997.

Gábor Hushegyi

## PROCESUÁLNE UMENIE (angl. *process art*, *process* priebeh, *art* umenie)

Tendencia objavujúca sa v 1. pol. 60. r. 20. st. v západnej Európe a v Spojených štátoch amerických. Zahŕňa širší okruh výtvarníkov, ktorých záujem nie je jednostranne zameraný na vytváranie definitívneho artefaktu, ale sa orientuje na prezentovanie procesu vzniku, resp. zániku diela, alebo akcentuje vlastný priebeh mechanickej, chemickej, či biologickej premeny výtvarného materiálu. Hlavným znakom p. u. je proces transformácie, ktorá prebieha v reálnom čase, preto sem môžeme zaradiť aj niektoré diela → konceptuálneho umenia (R. Opalka, H. Darbovenová, O. Kawara). P. u. sa objavuje paralelne s inými dobovými tendenciami, akými bolo → postminimalistické umenie, už spomínané konceptuálne umenie, → umenie v krajine, alebo → arte povra a bolo potvrdené dvoma významnými výstavami r. 1969 – When Attitude Become Form v Berne (kurátor H. Szeeman) a Anti Illusion: Procedures/Materials (kurátori J. Monte a M. Truckerová). Významnú úlohu v presadzovaní procesuálnosti v umení zohrali reprezentanti postminimalizmu (E. Hesseová, R. Serra, R. Morris), ktorí proti unitárnemu minimalistické-



Viliam Jakubík – Vladimír Kordoš –  
– Marián Mudroch:  
Upriamte pozornosť na komín  
domu, 1970

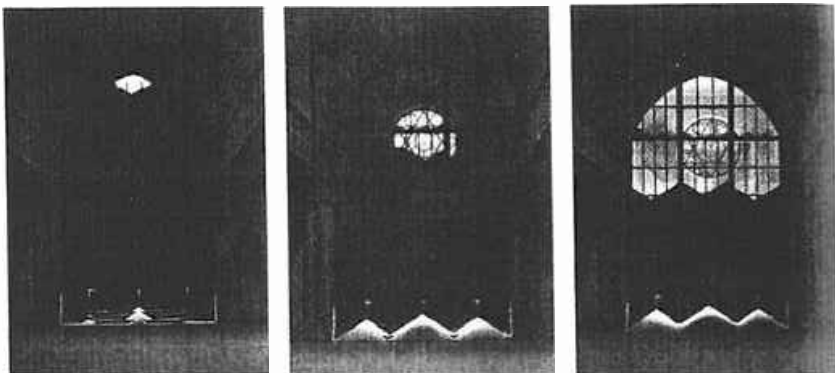


mu objektu postavili prácu so špecifickým mäkkým materiálom (plstou, umelým vláknom a pod.), ktorý ich doviedol k vytváraniu otvorenej, meniacej sa formy. Za modelový predobraz p. u. možno považovať Nešťastné → readymade (1919) M. Duchampa (1887–1968), ktoré daroval svojej sestre ako svadobný dar. Readymade interpretované samotným Duchampom ako hold pominuteľnosti, pozostávalo z učebnice geometrie, ktorá bola podľa písomnej inštrukcie autora umiestnená na balkóne tak, aby bola vystavená deštruktívnemu pôsobeniu počasia až k samotnému zničeniu. O procesualnosti v umení sa začína výraznejšie diskutovať v neskorých 50. r. v súvislosti s ranými prejavmi → akčnej maľby, → akčného a → kinetického umenia. Zatiaľ čo predstavitelia akčnej maľby J. Pollock (1912–1956) a Y. Klein (1928–1962) zdôrazňujú proces vzniku maľby, J. Tinguely (1925–1991) v Pocte New Yorku (1960) tematizuje jeho samodeštrukciu. Od zač. 60. r. používa D. Roth (1930–1998) vo svojich obrazoch a objektoch, ktoré sú postavené na procesoch prirodzených zmien, potraviny – napr. čokoládu alebo korenie. Z r. 1965 pochádzajú prvé experimenty Césara (1921–1998) s umelými hmotami, využívajúce vlastnosti polymerizácie za prítomnosti vzduchu ako katalyzátora na otvorených akciách v Paríži, kde takýmto spôsobom nechal expandovať a tuhnúť umelú hmotu. V 60. r. sa procesmi cyklickej premeny jedného materiálu na iný intenzívne zaoberal H. Haacke (1936). Jeho záujmom bolo: *...robiť niečo neurčité, čo vždy vyzerať inak, forma, ktorá nemôže byť presne predvídateľná, ... robiť niečo, čo reaguje na svetelné a teplotné zmeny, ... na gravitáciu.* (Burnham, J.: *Beyond Modern Sculpture*. New York 1973, s. 347). Od r. 1965 vytváral kondenzačné kocky založené na procese vyparovania a kondenzácie pary, z r. 1966 je permanentne ľadová tyč reagujúca na prirodzenú vlhkosť prostredia. R. Serra (1939) sa stal známym svojimi sériami *Splashing*s a *Castings* (1968–1969). Pracoval v nich s masou roztaveného olova (*Splashing*s), ktorú v prudkom autorskom geste hádzal do

Viktor Oravec - Milan Pagáč:  
Steam-Dream, 1993



Anton Čierny: Svitane, 1997



priestoru medzi stenou a podlahu, pričom tieto efemérne práce fotograficky dokumentoval a dnes predstavujú jeden z prvých príkladov procesuálnej skulptúry. Kon. 60. a zač. 70. r. rozšírili problematiku p. u. predstavitelia zemného umenia a umenia v krajine. Na jednej strane to boli inštalácie vytvorené ako → site-specific art, situované v otvorenej krajine, ktoré sa stávali súčasťou prostredia a často podliehali procesu prirodzených zmien v závislosti od zmeny prírodných podmienok. Proces postupnej deštrukcie dokumentuje napr. Špirálové mólo (1970) R. Smithsona (1938–1973). Inú formu procesuálnosti dokumentujú práce v krajine, ktoré boli postavené na vizualizovaní prírodných úkazov, ako napr. Svetelné pole (1974–1977) W. De Mariu (1935), kde nainštaloval 400 bleskozvodov na pláni v Novom Mexiku. Samostatnú kapitolu p. u. tvoria experimentálne výtvarné práce využívajúce chemické a biologické procesy spôsobujúce zmeny organickej i anorganickej hmoty. R. Bianco (1922) vyvoláva od r. 1964 pri svojich chemických reakciách zmenu syntetických farieb, H. A. Schull (1939) prezentuje Biokinetické situácie (1969), pri ktorých dosahuje úkazy kinetických mutácií prostredníctvom rozkladu kultúr baktérií a húb. V r. 1986 vytvoril pre nemecký pavilón v Benátkach nástenné maľby S. Polke (1941). Vzdialené motívy benátskej krajiny evokoval prostredníctvom hydroskopických farieb, ktoré reagovali na zmenu vlhkosti vzduchu, a tým sa menili z modrej na červenú a opačne. Umelo vytvorené rastlinné skulptúry, založené na princípe fotosyntézy (Les Arbrorigenes, 1984), vytváral francúzsky výtvarník E. Pignon-Ernst (1942). V súčasnom umení netvorí p. u. uzavretú výtvarnú tendenciu, ale je jedným z výtvarných postupov, ktorý sa objavuje v tvorbe veľmi rozdielnych výtvarníkov. Procesuálnosť postavená na mechanickej deštrukcii dominuje v prácach britskej výtvarníčky C. Parkerovej (1956). Jej inštalácie sú vytvorené z fragmentov predmetov, ktoré zostali po ich zámernej hromadnej detonácii, pričom jednotlivé fázy rozpadu sú fotograficky zdokumentované. Zmena skupenstva sa stala východiskom procesuálnej práce Američanky A. Hamiltonovej (1956). V inštalácii Obeta (1991) nechala roztopiť votivne parafrínové hlavy tak, že tekutá masa stekala nadol cez dve ďalšie poschodia, zanechávajúc sugestívnu materiálovú stopu. Permanentný proces kondenzácie rozhorúčeného vzduchu na paru dominuje v inštalácii R. Finn-Kelceyovej (Chisenhale Gallery, Londýn 1992). Iný typ procesuálnosti je prítomný v prácach J. Antoniovej (1964), ktorá v inštalácii Liznutie a pena (1993) olizovaním

a omývaním vodou menila podobu portrétnych búst odliatych z čokolády a mydia. Na Slovensku sa p. u. objavuje od neskorých 60. r. predovšetkým v kontexte → konceptuálneho a → akčného umenia. V r. 1969 pripravil Alex Mlynárčik (1934) pre VI. Bienále v Paríži akciu Donácia, v ktorej sa procesualnosť viazala na vznik kolektívneho diela, jeho prezentáciu i záverečnú deštrukciu. 2430 kusov rôznorodých predmetov, ktoré mu na výzvu poslali prostredníctvom pošty oslovení umelci a priatelia, v závere akcie verejne spálil. Procesualnosť viazaná na sledovanie premeny hmoty charakterizuje časť akčnej tvorby Petra Bartoša (1938). V r. 1969 to bol Rozptyl rastro v snehu, r. 1970 dve akcie postavené na práci so špecifickou hmotou bahna. Pre 1. otvorený ateliér pripravil Činnosť s hmotou balnea, počas ktorej zanechal odliatky vlastného tela natretého piešťanským bahnom na bielom plátne. V otvorenej krajine na Dunajskom ostrove pri Karlovej Vsi realizoval Činnosť v piesku a blate, za účasti pozvaných hostí (Bázlika, Fulierovej, Gejmovského, Kollera, Kordoša, Krošťáckovej, Lauberta, Maurerovej, Melkovičovej, Mudrocha, Popoviča, Tótha). Procesuálny charakter malo viacero akcií, ktoré pre 1. otvorený ateliér (1970) pripravil kolektív autorov Marián Mudroch (1945), Viliam Jakubík (1945) a Vladimír Kordoš (1945). Reálny pohyb detských mechanických hračiek dominoval v akcii Czechoslovakia a vypúšťanie farebného dymu z komínov v práci nazvanej Upríamte pozornosť na kominy domu. V súvislosti s realizáciami v otvorenej krajine sa procesualnosť stala jedným z výrazných znakov tvorby Michala Kerna (1938–1994). V akcii Vytvoril som líniu sám sebou, svojim telom (1982) a v sérii záznamov akcií Vymedzenie priestoru I.–III. (1984), Stotožnenie (1984) a Stopy I.–III. (1985), kreslil vlastným telom stopy do snehu, pričom tieto záznamy podliehali permanentnej premene, ktorá bola vymedzená nestálosťou prírodného podkladu. Marián Meško (1945) realizoval r. 1984 fotodokumentáciu procesualnej maľby ohňom, pri ktorej využil ako východisko reprodukciu obrazu Priateľky, klasika českej moderny J. Zrzavého. Výsledkom Meškovej → výtvarnej interpretácie, ktorá bola založená na zámene iluzívneho zdroja osvetlenia v originálnom obraze za reálne zapálenú prskavku, je dokumentácia deviatich fáz procesu horenia. Dvojica Viktor Oravec (1960) a Milan Pagáč (1960) vytvára objekty a inštalácie, v ktorých pracuje s reálnou svetelnou a tepelnou energiou (Dvojkabínkový environment, 1992), alebo zapojí proces zahrievania vody do bodu varu ako súčasť zložitejšieho celku diela postaveného na slovných hrách honovým (Steam dream, 1993). Zaujímavým príspevkom k problematike p. u. bol projekt Antona Čierneho (1963) Svitanie (Synagóga, GJK, Trnava 1997). Pracoval v ňom s časom, nielen ako s metaforou, ale materializoval ho i do podoby procesualnej inštalácie, počas ktorej sa masa piesku umiestnená v monumentálnej deliacej stene postupne vysypala na podlahu synagógy. Procesualnosť sa stala jedným z výrazných znakov tvorby 90. r. Ladislava Čarného (1949). Na jednej strane sa viaže na cyklické striedanie dvoch fáz vizuálneho príbehu, do ktorého aktívne vstupuje samotný divák (Minos 1993, Labyrint 1994), alebo je založená na postupnej zmene skupenstva (roztápanie fadovej plastiky v inštalácii Trans-substancia 1995). Najvýraznejšie je procesualnosť prítomná v inštalácii Putrefactio est omnium rerum mater (od r. 1995), v ktorej použil odliatky jednej z Charakterových hláv barokového sochára F. X. Messerschmidta naočkované hnilobnými baktériami. Hlavy uložené v sklenených vit-



Ladislav Čarný: *Putrefactio est omnium rerum mater*, 1995

rinach prezentujú jednotlivé štádia svojho rozpadu, pričom umelo vyvolaný proces deštrukcie nemožno spájať s morbidnosťou či agresivitou. Čarného inštalácia je skôr príspevkom k problému recyklácie v umení, kde sa rozklad chápe ako predpoklad vzniku inej kvality.

Lit.: Burnham, J.: *Beyond Modern Sculpture*. New York 1973. De Oliveira, M.-Oxley, N.-Petry, M.: *Installation Art*. London 1994. Thomasová, K.: *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Bratislava 1994. Geržová, J.: Ladislav Čarný. *Obrazy, objekty, inštalácie*. Katalóg výstavy. Bratislava 1995. Rusinová, Z.: *Rovnica a metafora*. In.: *Postmoderna... a čo ďalej?* Zborník prednášok VŠVU a SNG, Bratislava 1996. Sandler, I.: *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York 1996.

Jana Geržová

PUBLIC ART

→ UMENIE VEREJNÝCH PRIESTRANSTIEV

# R

**READYMADE** (angl. *readymade* hotový, konfekčný, sériovo vyrábaný predmet)

Rm. je predmet každodenného života, najčastejšie priemyselný výrobok, využitý v oblasti umenia. V dôsledku revolty voči akceptovaným a etablovaným formám umenia radikalizoval r. 1913 M. Duchamp (1887–1968) umenie → objektu svojim prvým rm. (Koleso z bicykla) a otvoril tak cestu → konceptu. Do prostredia múzea sa dostal nezvyčajný predmet, napr. pisoár nazvaný Fontána, ktorý M. Duchamp zaslal na Salón nezávislých v New Yorku r. 1917 a signoval pseudonymom R. Mutt. Samotný termín použil Duchamp až r. 1915, v súvislosti s rm. Čakanie na zlomenú ruku. Výber rm. (sušič fľaš, lopata na sneh, vešiak na klobúky, plechová reklamná tabuľka a pod.) nemá byť z hľadiska dadaistickej poetiky dištancie založený na estetickom súde, ani na dobrom či zlom vkuse. Keďže rm. je vo svojom normálnom kontexte sériovým výrobkom, hocikedy nahraditeľným iným kusom zo série, nemôže byť originálnym objektom v tradičnom zmysle slova. M. Duchamp rozlišoval čistý rm. (priemyselý výrobok prezentovaný v pôvodnej forme bez zásahu umelca, doplnený iba signatúrou autora) od modifikovaného rm., ktorý je umelcom rôznym spôsobom upravovaný. Na špecifikáciu svojich rm. používal niekoľko kategórií: asistovaný rm. (*assisted rm.*), usmerňovaný rm. (*rectified rm.*), imitovaný-usmerňovaný rm. (*imitated rectified rm.*), modifikovaný tlačený rm. (*modified printed rm.*) a polovičný rm. (*semi-readymade*). K. Schwitters začal v 20. r. používať objet trouvé – nájdený predmet civilizačného odpadu (papierové produkty, konzervy, fľaše a pod.). Vytváral z nich objekty, tzv. *merz*. V 30. r. 20. st. predstavoval rm. dôležitú súčasť surrealistického objektu (Man Ray, M. Oppenheimová a pod.). Proces včlenenia už hotového, nájdeného predmetu do umeleckej tvorby pokračoval vplyvom rozmachu priemyselnej výroby. Vrcholný → pop-art stavia do centra pozornosti predovšetkým sériový, multiplikovaný objekt bežného konzumu. Americké zástavy a plechovky piva sa objavujú u J. Johnsa (1930), fľaše od coca-coly, škatule potravín a elektrické žiarovky charakterizujú A. Warhola (1928–1987), zostavy keramických hrnčekov sú typické pre R. Lichtensteina (1923–1997). Anglický pop-artista A. Jones (1937) rozpracoval motív topánky nielen v sérii kresieb a grafík, ale aj rm. a objektov. Konštruoval absurdné kusy nábytku, kde je ženské telo ako nehumánny sexuálny predmet stolom, stoličkou a pod. Už od zač. 60. r. sa rm. stáva súčasťou → environmentu (T. Wesselmann, 1931). G. Segal (1924) situoval odliatky reálnych osôb z bielej sadry do často ozvučeného interiéru spálni, kúpeľní, garáži a pod. Rm. sa objavuje aj v Kienholzových (1927–1994) kuriózných rekonštrukciách interiérov stredného stavu. Výpožičky z reálneho sveta boli v 70. r. typické aj pre



Peter Róna:  
Elastická realita, 1997

sochárov → hyperrealizmu. D. Hanson (1925) a J. Andrea (1941) aplikovali v kvázixaktnej rekonštrukcii osôb a výjavov ozajstné vlasy, skutočné odevy, použité sociálne a kultúrne konotované predmety. Predstavitelia → nového realizmu využívali priemyselny odpad a nájdený objekt v zmysle priamej prezentácie bezprostrednej reality v umení. Od r. 1959 zostavuje Arman (1928) tzv. *colres* (prezentáciu vo fragmentoch deštruovaných rm.), ale i → akumulácie a napokon → asambláže. V duchu neodadaistickej dištancie tu umelec prezentuje veci s malou alebo takmer žiadnou indikáciou osobného života. V násobení toho istého predmetu a jeho fragmentov rezonuje kvantifikácia priemyselnej výroby (tuby od farieb, gombíky, uzávery, štetce a pod.). Spotrebné predmety tvoria jadro → mobilov G. Brechta (1926), dopĺňajú aj ironické totemické skulptúry R. Indianu (1928). Kovový odpad ako produkt industriálnej éry podnietil J. Tinguelyho (1925–1991) k vytvoreniu konštrukcií obrovských objektov ako *absurdných strojov* s určitým vnútorným priestorom (*Meta-mecaniques*, 1955), ale i D. Smitha (26 objektov v továrenskej hale v Spoliete, 1962). G. Uecker (1930) pokrýval v 60. r. nábytok, klavír, televízor a pod., klinecami.

P. Manzoni (1933–1963) radikalizoval koncept rm. tým, že celý svet deklaroval ako objekt umiestnením na sokol do parku (*Socle du monde*, 1962). Rm. integrovali do svojich inštalácií aj členovia → arte povera, ale vrástli i do rodiačich sa videoobjektov a videoinštalácií. R. 1963 N. J. Paik (1932) realizoval vo Wuppertali inštaláciu s preparovaným klavírom, zvukovým nástrojom. Špecifické využitie našiel rm. u niektorých autorov → minimalistického umenia (multiplikácie tehál C. Andreho, fluorescenčné objekty D. Flavina zo štandardných neónových trubíc). Obľúbeným rm., interpretovaným v rozličných významových kontextoch, sa stala v 70. r. kniha. Na kasselskej Documente 6. (1977) predstavovala špecifickú sekciu prezentácií A. Kiefera (1945), M. Knižáka



Otis Laubert: *Bicykel*, 1995

(1940), L. Laknera, J. Lathama, W. Vostella (1932–1998), J. Beuysa (1921–1986), H. Gojowczyka a mnohých ďalších. Na líniu využitia industriálneho odpadu a banálnych predmetov všedného dňa, rozvíjanú M. Duchampom, K. Schwittersom (1887–1948), R. Rauschenbergom (1925), J. Johnsonom (1930) a J. Chamberlainom (1927), nadviazal T. Cragg (1949), ktorý vrstvil nájdený materiál (tehly, kartón, kusy dreva či plsti) do priestorových zostáv v rámci umenia recyklácie. Aj B. Woodrov (1948) vytvára nový objekt montážou použitých domácich spotrebičov a ich fragmentov, a tak komentuje recykláciu odpadu bežného života. → Individuálne mytológie sú spolu s *Art Memory* bazálnym východiskom pre fetišizované nájdené predmety Ch. Boltanského (1944), prezentované vo vitrinách, alebo priestorových inštaláciách (kusy odevu, kocky cukru, nožiky, zažltnuté fotografie a pod.). V reflexii na subkultúrny → gýč sa fetišizovaný objekt objavuje u J. Koonsa (1955). H. Steinbach (1944) ukladá použité predmety (chrómované kanvice, nádoby na odpadky a pod.) v sérii po dvoch alebo po štyroch, pričom rozmanito kolorované police ich majú posunúť do sféry umenia. Podobný princíp využíva aj R. Trockelová (1952). Samotný rm. nie je ani minimálne transformovaný, je iba vyčlenený zo svojho prostredia a funkcie a vystavený v muzeálnom priestore. Poličkový a soklový spôsob

prezentácie je prevzatý z formy súkromných zbierok (suveníry a trofeje). Z tejto perspektívy je výber predmetov alebo materiálov rozhodujúci. Čira prezentácia rm. sa vyskytuje aj v nábytkových inštaláciách B. Bloomovej (1951), R. Gobera (1954), A. Lemieuxovej (1957). Znášaný sériový priemyselný výrobok využíva v odosobnených významových kontextoch A. Leccia (motocykle), B. Lavier (chladničky), J. L. Vilmouth (hodiny, kladivá) a mnohi ďalší súčasní umelci.

V našom umení sa rm. (textílie, fľaše, husle, kusy nábytku a pod.) objavuje v 1. pol. 60. r. ako súčasť → informelových → asambláží (často v rámci integrovaných fragmentov priemyselného odpadu) a pestro pomaľovaných → objektov Jozefa Jankoviča (1937). Kovový priemyselný odpad (klince, skrutky a pod.) v tom čase vrasť aj do prvých veľkorozmerných drevených či bronzových sôch a objektov Andreja Rudavského (1933). Spontánne a široké využitie našiel rm. u Stanislava Filka (1937), ktorý ho používal v duchu estetiky → pop-artu (nafukovacie a plastikové predmety, ležadlá, rolety pomaľované ženskými figúrami, kusy nábytku). V 1. pol. 60. r. vytvára Filko z fragmentov kovových priemyselných výrobkov a náradia stability, → mobility, ktoré prezentuje v rámci → environmentu, parodujúc mýtizáciu techniky. → Neodadaistické využitie rm., hlavne opotrebovaných predmetov, realizuje vo svojich objektoch od kon. 60. r. aj Juraj Meliš (1942). V rámci sochárskeho environmentu (Prostredie II., 1971) zhromaždil prírodné reálie a metaforicky ich transponoval v umelom aranžmán v interiéri galérie. Záujem o rm. a nájdený predmet často v duchu mýtizácie banality a banalizácie mýtu charakterizuje v 70. r. aj tvorbu Dezidera Tótha (1947). Pohybuje sa od grafiky, pre ktorú si ako podklad vyberá použité lístky a potvrdenky až po tzv. soc-ready-made (lyžičku, tanierik, ktoré sa nedajú použiť). Kon. 70. r. začína využívať → knihu ako nájdený objekt, ktorý prezentuje v sériách na poličkách ako muzeálny exponát. Z hľadiska → postmoderných interpretácií zaujala kniha ako rm. v 70. r. aj Rudolf Filu (1932), ktorý prepoil maľbu ako klasické médium

s reakciou na nájdený materiál, zväčša → gýč (kalendáre, katalogy, technické príručky i celé knihy). Ako prívlastnený stavebný element využíva knihu, ale aj iné rm., vo svojich → inštaláciách Matej Krén (1958). Už od pol. 70. r. je drobný nájdený predmet hlavným stavebným elementom asambláží, objektov a inštalácií Otisa Lauberta (1946). Od kon. 80. r. sa rm. stáva súčasťou priestorových inštalácií a videoinštalácií, často v rámci polemiky s históriou moderného umenia vo významových → citáciách a reinterpetáciách v duchu čirej prezentácie → prívlastnenia, ale i reverzibility vžitých významových kontextov (Jana Želibská, 1941, Peter Meluzin, 1947, Peter Rónai, 1953, Roman Ondák, 1966, Ilona Némethová, 1963 a iní). U mlaších umelcov evokujú použité priemyselné výrobky a predmety dennej spotreby depersonalizáciu a vyprázdnenosť obsahu súčasnej reality (Boris Ondreička, 1969, Denisa Lehocká, 1971 a ďalší). Lit.: Roizler, W.: Objekt Kunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart. DuMont, Köln 1975. Franzke, A.: Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts. Köln 1982. Drechsler, W.-Ronte D.: Faszination des Objekts. Museum moderner Kunst. Wien 1980. Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Pallas, Bratislava 1994. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995.

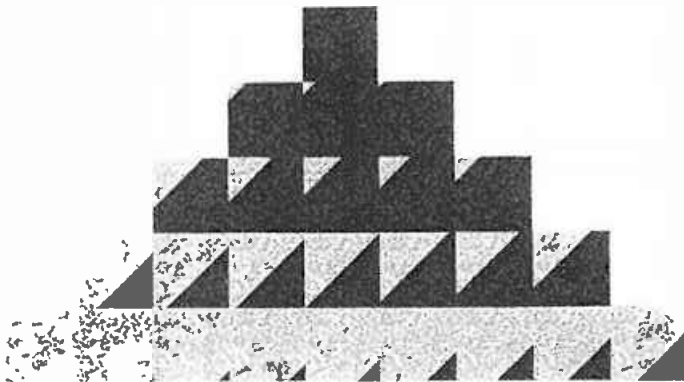


Jana Želibská:  
Jej pohľad na neho, 1996

# S

**SERIGRAFIA** (lat. *sericum* hodváb, gr. *grafein* písať, angl. *screen print*, *screen sito*, *print* tlač), syn. sieťotlač

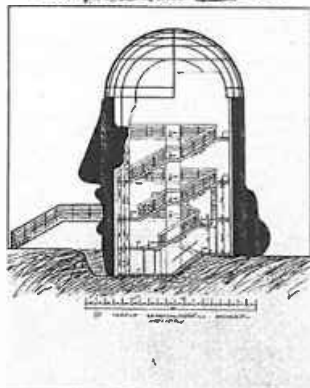
S. je reprodukčná technika tlače, pri ktorej je obrazový podklad (kresba, grafika, fotografia a pod.) rozmnožovaný pomocou šablóny (jemnej sieťoviny z textilného alebo syntetického vlákna vypnutej na ráme). Je jednou z najpoužívanejších grafických techník, ktorá sa vyvinula v oblasti reprodukčnej a propagačnej grafiky a súvisí s rozvojom textilného priemyslu, kde sa pre túto techniku vžil aj názov *filmová tlač*. Jej prehistória siaha až k tradičným orientálnym spôsobom farbenia látok (Čína, Japonsko, India), ktoré boli v Európe a USA aktualizované v 20. r. 20. st. a do sféry voľného výtvarného umenia prenikli až kon. 50. a zač. 60. r. v súvislosti s tendenciami → nového realizmu a → pop-artu. Už dadaisti, vychádzajúc z príkladu K. Schwittersa (1887–1948), pri využití → readymade zapájali mechanicky zhotovenú fotografiu alebo novinovú reprodukciu do obrazovej kompozície, ale až v pop-arte je fotografia povýšená na úroveň maľby. R. Rauschenberg (1925) a J. Johns (1930) začali používať s. ako prostriedok svojho výskumu a definovania hranice *maliarstva medzi životom a umením*, pričom ako podklad používali reálne fotografie. Pop-art však formuloval predovšetkým A. Warhol (1928–1987) svojimi seriálovými obrazmi, využívajúc techniku farebnej s. v radikalizovanej plagátovej farebnosti. Námetom jeho diela sa stali idoly konzumnej spoločnosti a samotné fetiše spotrebného priemys-



lu. Warhol princípom seriálovosti a využitím reprodukcie otvoril významnú kapitolu dejín moderného a → postmoderného umenia, osobitne rozvinul tému straty aury originality umeleckého diela (W. Benjamin). Od r. 1964 aplikoval s. na smalt a porcelán R. Lichtenstein (1923), vo Veľkej Británii nadviazal na dadaistickú fotokoláž G. Hamilton (1922). Už v 1. pol. 60. r. používal s. v dielach ironizujúcich konzumnú spoločnosť oviádanú reklamami. V európskej paralele amerického pop-artu, novom realizme, založenom r. 1960 v Paríži, ktorého reprezentanti uprednostňovali prácu s → objektom, sa s. príliš nevyužívala. Výrazným spôsobom sa uplatnila v tvorbe Francúza A. Jacqueta (1939), ktorý nebol členom hnutia, ale myšlienkovito bol s ním spriaznený. Významným spôsobom obohatil využitie s. ako autonómnej grafickej techniky Nemecký J. Albers (1888–1976), ktorý v 30. r. emigroval do USA. Tu sa stal významným iniciátorom – otcom amerického → op-artu. Zaujatý problematikou fyzikálnej dynamiky optického vnímania, vytvoril s. umelecko-teoretické albumy (vyšli v edícii MAT D. Spoerriho r. 1958). Farebná s. sa ujala potom v tvorbe → konkrétistov vychádzajúcich z ruského konštruktivismu a nemeckého Bauhausu. S. vyhovovala programu optického a → kinetického umenia svojou autonómnou účinnosťou nedomulovanej farebnej plochy. V 60. r. využívali túto techniku predovšetkým M. Bill (1908–1994), R. P. Lhose (1902–1988) a V. Vasarely (1908–1996). → Konceptuálni výtvarníci (J. Kosuth, 1945) a im blízki príslušníci hnutia → Fluxus (J. Beuys, 1921–1986, W. Vostel, 1932–1998) využívali ofset a s. zväčša na dokumentárne účely, dodatočnú prezentáciu svojich akcií a projektov.

V slovenskom výtvarnom umení registrujeme rozmach s. až kon. 60. r., a to v tvorbe autorov orientovaných na → geometrickú abstrakciu a → konkrétne umenie.

Ako jeden z prvých túto techniku využíval Miloš Urbásek (1932–1988) v seriálovo rozpracovaných cykloch vychádzajúcich z → lettrizmu. Paralelne s ním aj Milan Dobeš (1929), ktorý vytvára grafické cykly odkazujúce na svoje → op-artové objekty. Neskôr začali s. používať Alojz Klíma (1922) a Tamaara Klimová (1922) s programom geometrickej abstrakcie. Kon. 60. r. sa s. objavuje v tvorbe → konceptuálne orientovaných autorov – Stanislava Filka (1937), Alexa Mlynárčika (1934) a zač. 70. r. aj Rudolfa Sikoru (1946), Dezidera Tótha (1947), Mariána Mudrocha (1945), Juraja Meliša (1942) a Jozefa Jankoviča (1937), ktorý ako podklad na tlač použil počítačom progra-

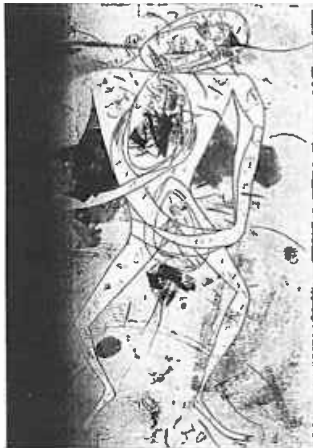


Jozef Jankovič: Projekt reprezentatívneho maliarskeho ateliéru, 1977



Daniel Fischer: Topologická krajina, 1980





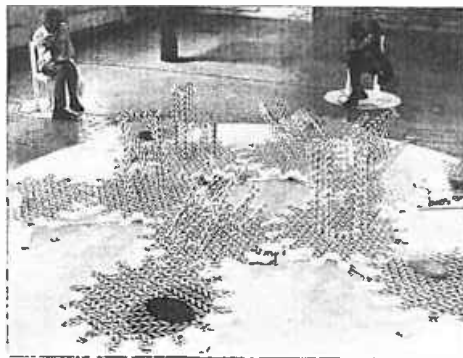
mované grafiky. Kon. 70. a zač. 80. r. využíval s. aj ďalší z významných tvorcov našej → počítačovej grafiky, Daniel Fischer (1950), a tiež Peter Rónai (1953). Často sa s. objavuje v kombinácii s ofsetom. V našom kontexte takto pracovali v 70. a 80. r. Marián Mudroch, Jana Želibská (1941) a Viktor Hulík (1949). S. je rozšírená aj v grafike 90. r. (Vojtech Kolenčik, 1955). Používajú ju aj viaceri autori → postmoderny - Laco Teren (1960), Ivan Csudai (1959), Daniel Brunovský (1959), Stanislav Bubán (1961) a Martin Knut (1964). V umení 60. a 90. r. nachádzame, napriek obdobiu totalitnej spoločnosti s negatívnymi dôsledkami na progresívne umenie, istú kontinuitu. Ide o prepojenie medzi konceptuálnym umením 60. a 70. r. a → neokonceptuálnymi tendenciami 80.

a 90. r. Autori, ktorí začali používať techniku s. v 60. r., kontinuálne pokračujú v jej aplikovaní aj v 90. r. (predovšetkým Milan Dobeš, Alojz Klímo, Tamara Klímová, Vladimír Popovič a Jozef Jankovič). Iní aplikujú s. ako jednu z viacerých paralelne využívaných techník, prípadne ako techniku doplnkovú (Jana Želibská, Rudolf Sikora, Juraj Meliš, Viktor Hulík). V kontexte umenia 90. r. sa popri voľnom grafickej prejavu využíva s. aj ako technika sprostredkujúca projekty a koncepty do plošnej vizuálnej transkripcie (Roman Ondák, 1966, Petra Ondreičková-Nováková, 1966, Pavlína Čierna, 1967).

Lit.: Súčasná slovenská grafika XII. Katalóg výstavy. Štátna galéria Banská Bystrica 1993. Súčasná slovenská grafika XIII. Katalóg. Štátna galéria Banská Bystrica 1996. Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995. Lucie-Smith, E.: Art Today. Současné světové umění. Slovart, Praha 1996. Kol.: Slovník světové kresby a grafiky. Odeon, Praha 1997.

Alena Vrbánová

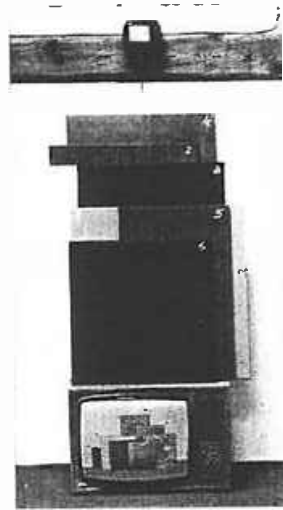
**SIMULAKRUM** (lat. *simulacrum* obraz, umelé dielo, prelud, prizrak, tieň, *simulare* napodobniť,



Miloš Štolko: Simulakrum, 1999

predstavovať, predstierať), syn. simulácia

Vo všeobecnosti je pojem s. a simulácia spájaný s nereálnou, hmlistou a neurčitou podobou niečoho (predmetu, obrazu, človeka). V súvislosti s rozvojom nových technológií, vďaka ktorým sa do obehu dostávajú mediálne kópie reality, sa vymedzil špecifický druh s., ktorý nepozná rozdiel medzi predmetom a jeho zobrazením, vecou a ideou, originálom a kópiou. pretože nemá základ v žiadnej realite a odkazuje iba na čistú simuláciu (napodobovanie). Teoretikom s. sa v 20. st. stal francúzsky filozof J. Baudrillard, ktorý vo



viacerých prácach (Symbolic Exchange and Death, 1976, Agónia reálneho, 1977, Simulakrá a simulácie, 1981, Fatálna stratégia, 1983) postavil a precizoval tézu o tom, že reálne už neexistuje, pretože sa stratil rozdiel medzi predmetom a jeho zobrazením, originálom a kópiou, pričom dominanciu simulačných stratégií vyvodil z charakteru konzumnej spoločnosti. V práci Symbolic Exchange and Death (1976) pomenoval tri systémy simulácie, ktoré spojil s historickým vývojom západnej civilizácie. Napodobovanie (vo význame angl. *counterfeit*) je dominantnou schémou epochy od renesancie po industriálnu revolúciu. Výroba (vo význame angl. *production*) charakterizuje industriálnu éru a s. určuje charakter súčasnosti. Baudrillard postavil s. ako opozíciu voči reprezentácii (znázorňovaniu, zobrazeniu, spodobeniu z angl. *representation*), ktorá vychádza z princípu, že znak a realita sú ekvivalenty. Baudrillard definoval štyri fázy vzťahu obrazu a reality.

V prvej je obraz reflexiou základnej reality, v druhej túto východiskovú realitu maskuje a prekrúca, v tretej obraz maskuje absenciu reality a v záverečnej fáze sa obraz vyvíja zo vzťahu k realite a je čistou simuláciou. V Baudrillardovej koncepcii vyúsťuje s. do fázy hyperreality (sveta samoreferenčných znakov) a stáva sa základným princípom sociálnej existencie v ére high-tech kapitalizmu. V oblasti výtvarného umenia Baudrillardova filozofia aktualizovala otázky pátajúce po vzťahu medzi originálom umeleckého diela a jeho reprodukciou, ktoré sa objavili už v 1. pol. 20. st. v súvislosti s fotografiou a filmom (Benjamin, W.: Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti, 1936) a boli akcelеровané nástupom → post-moderny a nových možností elektronických médií a → elektronického umenia. V 80. r. sa v rámci postmodernity objavuje tendencia → neo-geo, ako jeden z prejavov → neokonceptuálneho umenia, kde sa na princípe opakovania jazyka ranej → abstrakcie uplatňujú rôzne simulačné hry (P. Halley, 1953) uplatnené i ako redefinícia → readymadeu (H. Steinbach, 1944). Problém simulačných stratégií reflektovalo kon. 80. r. niekoľko významných výstav, ako napr. Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture, Institut of Contemporary Art, Boston 1986, alebo Art and Its Double, Madrid 1987.

Na Slovensku sa vplyv Baudrillardovej filozofie objavuje v tvorbe Petra Rónaia (1953), predovšetkým v tých prácach, v ktorých dôsledne spochybňuje pozíciu autentického autora a originálneho, unikátneho umeleckého diela. Sú to v prvom rade inštalácie vybudované na princípe → apropriácie diel vytvorených inými umelcami alebo dokonca simulacionistické hry s relikmi vlastných starších prác (Message Saloon, 1992, Pamätná izba, 1993, Alter Ego, 1993). V projekte T.R.A.N.Z.I.T. (1992) prezentoval zahalené maľby, pričom ich pôvodná podoba sa dala sledovať iba sprostredkovane, na obrazovke televízora. V tomto prípade sa *simulácia, v baudrillardovskom význame tohto termínu, značne komplikuje, pretože s. nesubstituuje realitu samu, ale jej artikuláciu umeleckým obrazom* (Cseres, J.: Zastretá realita. Profil 1994, č. 8–9–10, s. 50). Baudrillardov pojem s. použil cieľ-

ne ako názov inštalácie vytvorenej pre cyklus výstav Vymedzenie priestoru (Synagóga pri GJK v Trnave, 1999) Miloš Štofko (1958). Jeho projekt je postavený na skúmaní vzťahu medzi reálne existujúcim artefaktom a jeho textovými interpretáciami, ktoré nevznikajú ex post, ale ako neoddeliteľná súčasť diela. Štofkova koncepcia otvoreného diela predpokladá procesuálne narastanie práve textovej (interpretáčnej) zložky práce, pričom sa nevylučuje, že textové s. môžu spôsobiť reálne vymiznutie východiskového → kinetického objektu. V rámci 4. ročníka Mesiaca fotografie (koncepcia Václav Macek, Judita Csáderová) sa konalo sprievodné teoretické podujatie, na ktorom odznelo viacero príspevkov domácich a zahraničných účastníkov dotýkajúcich sa problému prezentácie, reprezentácie a simulácie (Herbert Hrachovec, Peter Michalovič, Jozef Cseres).

Lit.: Baudrillard, J.: *Agónia reálneho*, fr. orig. 1977 (*Agonie des Reales*, Berlin 1978, *Fataľna stratégia, Les stratégies fatales*, Paris 1983. Poster, M. (ed.): *Jean Baudrillard. Selected Writings*. Stanford University Press 1988. Welsch, W.: *Estetické myslenie*. Archa, Bratislava 1993. Michalovič, P.: *Reprezentácia alebo simulácia?* Profil 1994, č. 8-9-10, s. 10. Bruderfín, M.: *Lesť aury*. Profil 1994, č. 8-9-10, s. 27. Cseres, J.: *Zastretá realita*. Profil, 1994, č. 8-9-10, s. 50. Baudrillard, J.: *Praecessio Simulacrorum*. In: *Host, Literárny revue* 1996, č. 6, s. 3.

Jana Geržová

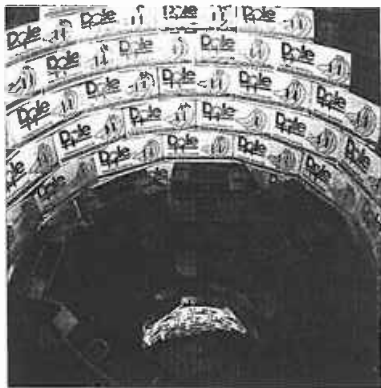


Jana Želibská:  
*Amanita muscaria*, 1970

**SITE-SPECIFIC ART** (angl. *site* miesto, *specific* špeciálny, *art* umenie), syn. inštalácia in situ, inštalácia pre daný priestor

Multimediálna disciplína výtvarného umenia, ktorá má pôvod v USA, odkiaľ sa v 2. pol. 60. r. širila do západnej Európy. Je to špecifický druh → umenia inštalácie definovaný priestorom a jeho charakteristickou lokalizáciou, ktorá sa výraznou mierou podieľa na vizuálnej stránke diela (otvorená krajina, jednotlivé krajinné útvary, verejné mestské priestory, konkrétne architektonické objekty, nonartové výstavné priestory sakrálneho alebo technického pôvodu a pod.). Miesto a jeho priestorový rámec sú dôležité z hľadiska architektonických dimenzií (mierky, proporcií, svetla), historického a kultúrneho, ale aj sociálneho a psychologického kontextu. Diela považované za s.-s. a. sú realizované in situ a nedajú sa bez ďalších zásahov a prispôbení preniesť na iné miesto. Tým sa stávajú neopakovateľné a jedinečné, na rozdiel od umenia inštalácie, ktoré sa v určitých prípadoch dá modifikovať a reinštalovať v priestoroch s príbuznou atmosférou alebo v neutrálnych galerijných prostrediach s podobným architektonickým charakterom. Za predchodcu s.-s. a. možno považovať K. Schwittersa a jeho *Merzbau* (od r. 1920), sochársky → environment C. Brancusiho v *Tirgu Jiu* (1935-1938) a M. Duchampa, ktorého environment *Étant Donnés* (1946-1966), vybudovaný na princípe *peep show*, bol prenesený r. 1969 do špecifického priestoru Múzea umenia vo Filadelfii. Kľúčovou osobnosťou 60. r., keď bola aktuálna predstava umeleckého diela ako s.-s. a. alebo environment, bol Američan R. Smithson

(1938–1973), ktorý r. 1968–1969 formuloval rozdiel medzi polohou (miestom), resp. jednotlivým priestorom (site) a nepriestorom (nonsite). Vzťah týchto kategórií demonštroval prezentovaním konkrétneho materiálu zo site (fyzickej, surovej reality – kamene, zem a pod.) alebo jeho dokumentáciou (fotografiami, mapami a pod.) v galérii, ktorá patri ku kategórii nonsite. S.-s. a. zahŕňa diela vytvorené v exteriéri, ktorých základom je manipulácia s terénom vo vzdialenom areáli alebo na území určenom na vytvorenie → umenia v krajine, rozvíjajúceho sa od r. 1966. Situovanie prác v ťažko



Marek Krčmář: Objekt, 1989

dostupných územiach – Špirálové mólo (1969–1970) R. Smithsona na Veľkom soľnom jazere v Utahu, Roden Crater (1972) J. Turrella (1943), lokalizovaný v priestore vyhasnutej sopky v Arizone, alebo vytváranie prekážok, ktoré musí divák prekonať (projekt J. Turella Ťažká voda, 1991, kde bol divák nútený ponoriť sa do vody, aby objavil fascinujúce svetelné prostredie), súvisí s odmietnutím komercializácie umeleckého diela a zdôrazňuje unikátnosť s.-s. a. K významným americkým umelcom ďalej patria M. Heizer (1944), W. de Maria (1935), D. Oppenheim (1938) a R. Morris (1931). Anglickí sochári R. Long (1945), A. Goldsworthy (1956), ale aj Mexičan G. Orozco (1962) tvoria efemérne práce z prírodných materiálov v krajine, pričom nejde o radikálne zmeny terénu, ale iba subtilné zásahy, často fotograficky dokumentované. V urbanizovanom prostredí New Yorku vytvára Ch. Simonds (1945) na nečakaných miestach, vo výmoľoch chodníkov, ciest alebo vo výklenkoch budov tzv. sídla malých ľudí. Intervenčné demolácie a deštrukcie stavieb realizoval G. Matta-Clark (1943–1978). T. Kawamata (1953) pracuje s architektonickými elementmi a simuluje ich štruktúry v intenciách dekonštrukcie. Podobné princípy, súvisiace so zásahmi do mestského prostredia, uplatňuje v maliarsky poňatých environmentoch s pásovými kódmi Francúz D. Buren (1938). Bulharsko-francúzsky environmentalista Christo (1935) uskutočňuje od r. 1969 projekty obafovania objektov, mostov, pobreží a ostrovov, limitované niekolkými dňami alebo týždňami trvania, kde je celý proces súčasťou diela. Termín s.-s. a. sa vzťahuje aj na → umenie inštalácie, vytvorené špeciálne pre jednotlivé galerijné priestory alebo významné svetové výstavy (Documenta v Kasseli, Bienále v Benátkach), v rámci ktorých sa prezentovali také osobnosti, ako Ukrajinec I. Kabakov (1933), Američan J. Kosuth (1945), Nemeck H. Haacke (1936), ale aj umelci s dlhodobými realizáciami in situ – Angličan R. Wilson (1953), Nór P. Barclay (1955) alebo



Peter Meluzin: Megalit, 1993

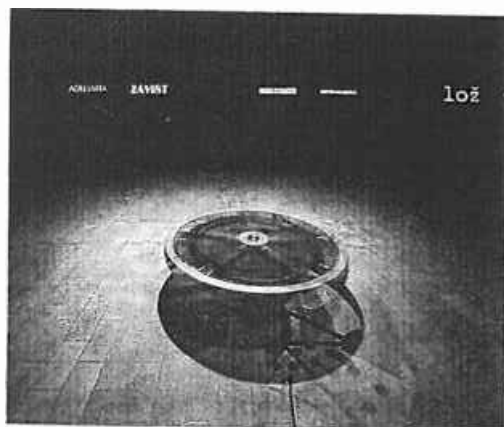
Ilona Němeřhová: Cesta, 1996



Američan W. de Maria (1935). Možno sem zaradiť aj s.-s. a. určené pre verejné priestory Nemca J. Beuyasa (1921–1986), Američanov D. Flavina (1933), R. Serru (1939), C. Oldenburga (1929), grécko-talianskeho výtvarníka J. Kounellisa (1936), Taliana M. Merza (1925) a iných.

Na Slovensku bol predstaviteľom tvorby → environmentov, ktoré možno chápať ako s.-s. a. Alex Mlynárčik (1934), vychádzajúci z intencii → neodaizmu, → nového realizmu a → akčného umenia. V r. 1967 realizoval spolu s Milošom Urbáskom (1932–1988) v Galérii R. Cazenavovej v Paríži výstavu – akciu Pokušenie, založenú na koncepte prostredia, rovnako environmenty Vila mystérii 1966–1967 v Lunde a Flirt slečny Pogányovej r. 1969 v Miláne, ako aj Bonjour Monsieur Courbet, r. 1969 v Paríži – Châtillone. V r. 1968 vytvoril monumentálny exteriérový príspevok k s.-s. a. – Megaloty XXI. storočia v Paríži – Châtillone, vyrobený z priemyselných prvkov ako civilistickú alúziu na prehistorické kultúrne stavby. Príkladom s.-s. a. založeného na médiu svetla a na kinetických princípoch bolo opticko-mechanické zariadenie Milana Dobeša (1929), ktoré generovalo luminodynamický pulzujúci svetelný rytmus, evokujúci fiktívne prostredia na výstave Documenta 4. r. 1968 v Kasseli. Neskôr vytvoril pre túto prestížnu prehliadku svetového umenia (Documenta 7., 1982) s.-s. a. Zánik v maľbe Stanislav Filko (1937). Ďalšie práce zaraďujúce sa do tejto kategórie umenia vznikli na Slovensku v netradičných civilných prostrediach. Bol to napr. 1. otvorený ateliér Rudolfa Sikoru na Tehelnej ul. č. 32 v Bratislave (1970), ktorý zorganizoval spolu s Viliamom Jakubíkom ako akciu pre 19 výtvarníkov. Priestorovými prácami zaujala Jana Želibská (1941) a Dezider Tóth (1947). V podobných intenciách pokračovala výstava v kúpeľnom parku a priestore Piešťan – Polymúzický priestor I. Socha, objekt, svetlo, hudba (1970), kde sa opäť overili zaujímavé s.-s. a. J. Želibskej, S.

Filka, A. Mlynárčika alebo M. Dobeša. V priebehu 70. a 80. r., počas obdobia → normalizácie, nebolo možné rozvíjať progresívne umelecké tendencie v dôsledku presadzovania oficiálneho umenia → socialistického realizmu. Umelci boli nútení hľadať si alternatívne priestory mimo galérii v rámci štruktúr → neoficiálneho umenia. V období *perestrojky* sa objavili aktivity mladej generácie výtvarníkov → postmoderny a → neoexpressionizmu, ktorí organizovali v období 1987–1989 s.-s. a. v mimogalerijných prostrediach tzv. Exteriéry I.–IV. Významným vystúpením pred-

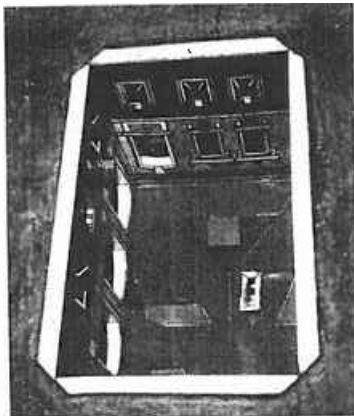


Daniel Fischer: Memento, 1995

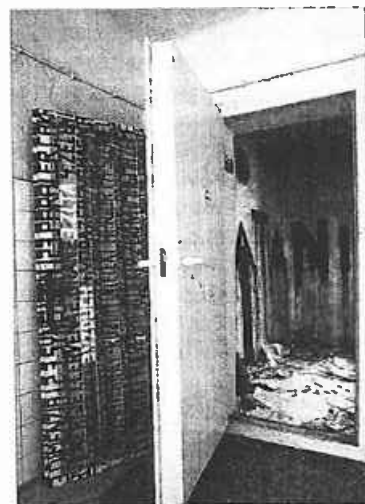
staviteľov avantgardy 60. r. spolu s mladšími výtvarníkmi bola výstava s.-s. a. Suterén r. 1989 (konceptia R. Matuščík) v obytnom dome v Bratislave. Po r. 1990 vznikol na Slovensku rad výstavných projektov, ktoré iniciovali vznik s.-s. a. v netradičných priestoroch galérií – Genius Loci, PGU, Žilina 1991, (konceptia K. Rusnáková), Oscilácia, Komárno 1991, (konceptia Z. Bartošová), Barbakan, ŠG Banská Bystrica, 1992 (konceptia A. Vrbanová), Tajomstvo, PGU, Žilina 1993, (konceptia K. Rusnáková), Elektráreň Poprad, 1993–1996, Synagóga GJK v Trnave s cyklom výstav Umenie aury (1995–1996) a Pamäť miesta (1997–1998) v koncepcii J. Geržovej, Laboratórium – Prešov 1992, – Poprad a Tatry 1994 – Košice 1996 (konceptia V. Beskid), projekty v Synagóge v Šamoríne (od r. 1996), Priestor '93, Piešťany 1993 (konceptia L. Kára) ako reminiscencia na Polymúzičný priestor (Piešťany 1970). V areáli priemyselného podniku Cosmos v Bratislave sa r. 1996 uskutočnila 3. výročná výstava SCCA (konceptia M. Hlavajová, M. Smoliková), založená prevažne na prispevkoch s.-s. a. (predovšetkým Marko Blažo, Peter Ondrušek, Ilona Némethová, Boris Ondreička, Roman Ondák, Peter Rónai, Denisa Lehocká) a r. 1997 4. výročná výstava SCCA 60/90 (konceptia S. Kusá, P. Hanáková), realizovaná v parteroch objektov centra Bratislavy, Galérie Medium a Galérie Živa, na ktorej vzniklo niekoľko s.-s. a. (predovšetkým spoločná realizácia S. Filka a B. Ondreičku SPOLOCNE-KAZDYSAM). Z medzinárodných projektov bola významná účasť slovenských výtvarníkov na výstave Umelci strednej a východnej Európy v Múzeu inštalácií v Mattress Factory v Pittsburghu (1995–1996), kde každý z účastníkov reagoval na vybraný kontext a situáciu v súlade s vlastnou filozofiou tvorby (L. Čarný, D. Fischer, O. Laubert, P. Meluzin, R. Ondák, L. Stacho, D. Tóth).

Lit.: Ashton, D.: American Art Since 1945. New York – London 1982. Srp, K.: Minimal, Earth, Conceptual Art. Jazzová sekce. Praha 1982. Sonfist, A.: Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art. New York 1983. Beardley, J.: Earth-works and Beyond: Contemporary Art in the Landscape, New York 1984. Rosenzweig, P. – Cooke, L.: Mattress Factory: Installation and Performance 1982–1989. Pittsburgh 1991. Butlerfield, J.: The Art of Light and Space. New York 1993. De Oliveira, M. – Oxley, N. – Petry, M.: Installation Art. London 1994.

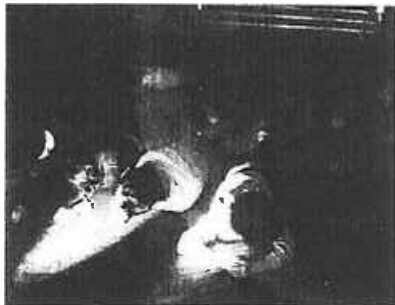
Katarína Rusnáková



Marko Blažo: 3D 4D, 1996



Stanislav Filka – Boris Ondreička:  
Spolocnekazdysam, 1997



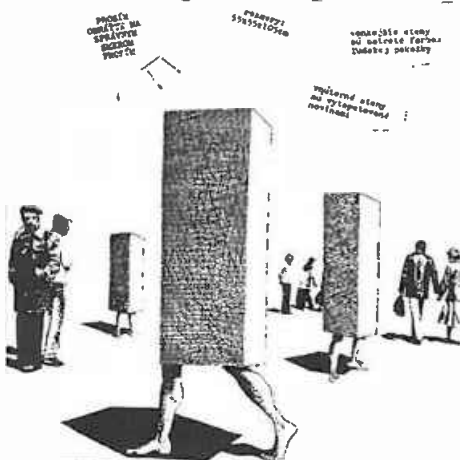
(1914–1974) a Lettrist International s výraznou postavou Francúza G. Deborda (1931). Korene s. sa hľadajú v surrealizme, predovšetkým v postojoch, ktoré deštruovali konvencie buržoáznej spoločnosti. V textoch G. Deborda sa ako kľúčová idea objavuje rovnako naliehavá výzva k zmenám v spoločnosti. *Chceme oslobodzujúce zmeny spoločnosti a života, v ktorom sa cítime uväznení. Vieme, že tieto zmeny sú možné cez adekvátne činy.* (Debord, G.: *Writing from the Situationist International*. In: Harrison, Ch. – Wood, P.: *Art in Theory. 1900–1990*. Malden 1997, s. 693). Medzi viacerými s. metódami G. Debord uvádza ako fažiskové tzv. *détournement* (odvrátenie, odklonenie) a *dérive* (kolísanie). Tieto teoretické východiská sa premietli do umenia jednotlivých členov SI, ktoré sa však nevyznačovalo jednotným umeleckým štýlom. Okrem uvedených autorov sa k s. hlásila aj nemecká skupina Spur, Francúz A. Bertrand alebo Talian G. Pinot Gallizio. Nástrojom s. bol kritický pohľad na spoločnosť, od ktorého sa odvíjali umelecké akcie zamerané na obnovu verejného života, ako aj ponímanie mestského prostredia ako miesta sociálnej komunikácie. Idey s. našli odozvu aj v sociálnych a politických hnutiach r. 1968 (generálny štrajk vo Francúzsku v máji 1968). Činnosť hnutia bola ukončená r. 1972. Veľká retrospektívna výstava *On the Passage of a Few People through*

SITUACIONIZMUS (angl. *situationism*)

Medzinárodné hnutie objavujúce sa kon. 50. r. v západnej Európe, kriticky reagujúce na sociálne zmeny modernej spoločnosti, predovšetkým na občiansku pasivitu a preferovanie modelu konzumnej spoločnosti. Hnutie The Situationist International (SI), bolo založené r. 1957, formálnym zlúčením hnutia Movement for an Imaginist Bauhaus, na čele ktorého stál bývalý člen skupiny CoBrA Dán A. Jorn

a Rather Brief Moment in Time sa uskutočnila v Centre Georga Pompidou r. 1989. Hnutie s. ovplyvnilo niekoľkých európskych umelcov → konceptuálneho umenia a → arte povera a v istom zmysle ohlasovalo stratégie → postmoderny, ako sa neskôr prejavili v subverzívnom používaní jazyka reklamy (B. Krugerová, R. Prince, J. Koons).

Na Slovensku boli k ideám s. najbližšie neprofesionálni divadelníci, literáti, výtvarníci a ekológovia → alternatívnej scény v Bratislave, ktorí sa napriek nepriaznivým politickým podmienkam tzv. → normalizácie pokúšali kon. 70. a zač. 80. r. o verejné projekty s priamymi dôsledkami na spoločnosť. Jedným z výrazných zoskupení bolo divadlo Labyrint, ktoré



Ľubomír Ďurček: *Prosím obráťte ma správnym smerom*, 1980

sa prezentovalo niekoľkými typmi akcií. Na hranici medzi tradičným divadlom, → body-artom a → performanciou bol spoločný beh účastníkov vzájomne zviazaných lanom prezentovaný na festivale študentských divadiel (V-klub, Bratislava 1979). V spolupráci s rodiacou sa Dočasnou spoločnosťou intenzívneho prežívania sa realizovali pouličné akcie (Stretnutia, Bratislava 1979), ktoré boli zamerané na aktivizovanie i provokovanie ľahostajnosti okoloidúcich. Z tohto podhubia vyrástli fažiskové aktivity Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania, ktorá existovala v období 1979–1981. Jej iniciátorom bol Ján Budaj (1952), okolo ktorého sa zokupili osobnosti z rôznych oblastí kultúry, od divadla, hudby a literatúry až po výtvarné umenie (Tomáš Petřivý, Vladimír Archleb, Jaroslav Štuller, Igor Kalný, Bohuš Kraus, Olga Konrádová, Alexander Szabo, Oleg Pastier, Jozef Tichý, Pepo Schottl a sporadicky i ďalší). Cieľom zoskupenia, ktoré využívalo metódy experimentálneho divadla, psychológie a sociológie, bolo modelovať situácie, ktoré by prinášali zážitky meniace vedomie aktérov i divákov. V r. 1978 bola bratislavská verejnosť testovaná plagátmi, so zámerne nepravdivými informáciami, ako napr.: Letecká doprava je najlacnejšia (Centrálne trhovisko), r. 1979 to bol Týždeň fiktívnej kultúry, počas ktorého boli distribuované plagáty a pútače na neexistujúce kultúrne podujatia, ktoré by sa vzhľadom na politickú situáciu a otvorené nepriateľstvo voči západnému umeniu nemohli v tom čase vôbec uskutočniť (Salvador Dalí in memoriam. Slovenská národná galéria, alebo Bob Dylan – ABBA v PKO). V r. 1980 pripravoval Ján Budaj podujatie 3 SD (Tri snečné dni, Medická záhrada, Bratislava), kde mali participovať aj profesionálni akční výtvarníci, ktorých tvorba je blízka ideám s. (Lubomír Ďurček, 1948, Dezider Tóth, 1947, Július Koller, 1939, Vladimír Havrilla, 1943 a ďalší). Podujatie bolo z politických dôvodov zakázané a pripravovaný bulletin skartovaný.

Lit.: Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1979/1992. Knabb, K.: Situationist International Anthology. California 1989. Budaj, J. (ed.): 3 SD. Samizdat, Bratislava 1989. Atkins, R.: Art/Speak. New York 1990. Snopko, L.: Situacionizmus na Slovensku – Kapitola z dejín apelatívneho umenia. In: Bartošová, Z. (ed.): Očami X. Desaf autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Európsky kultúrny klub na Slovensku, Bratislava 1996. Debord, G.: Writing from the Situationist International. In: Harrison, Ch. – Wood, P.: Art in Theory. 1900–1990. Malden 1997.

Jana Geržová

## SOCIALISTICKÝ REALIZMUS (rus. socialističeskij realizm)

Estetická doktrína dogmaticky nadväzuje na historicky vymedzený program realizmu (1850–1880) a sociálneho umenia, ktorá zdôrazňovala verné znázornenie skutočnosti a zobrazovanie prostredia života a práce chudobných vrstiev so sentimentálnym i kritickým zafarbením. Pôvodný militantný postoj voči iným estetickým ideálom rozšíril s. r. o obraz triedneho nepriateľa. S. r. zaviedol v Sovietskom zväze Lenin po vytýčení hlavnej úlohy komunistickej strany pri nastolení diktatúry prole-



Mária Medvecká: Mičurinky, 1953



tariátu (Štát a revolúcia, 1918). Rozhodujúcu rolu zohrala jeho nedôvera k umeleckej avantgarde a presvedčenie, že intelektuálnu a umeleckú tvorbu treba priviesť k poslušnosti. Termin s. r. pochádza z r. 1932 (M. Gorkij) a potvrdzuje Stalinovu požiadavku, že dielo musí slúžiť marxisticko-leninskej ideológii a ilustrovať kladné stránky socializmu. Stalinovým kritikom bol Trockij s ideou permanentnej revolúcie a radikálne skeptickým postojom voči s. r. Spolu s A. Bretonom sformulovali manifest *Za nezávislé revolučné umenie*, kde požadovali necenzurované a úplne slobodné umenie. Po 2. sv. vojne A. A. Ždanov presadzoval, aby sa s. r. stal záväzným programom v krajinách socialistického bloku vo vých. a stred. Európe a v Číne. Normy doktríny s. r. boli precizované spolu so stupňovaním útokov proti *reakčnejmu subjektivismu*. Najskôr na pôde Proletkultu (1917), ale po jeho obvinení z protibolševických ideí Lenin sformuloval rezolúciu O proletárskej kultúre (1920), ktorá vyhlásila *nezmieriteľný boj s protiludovými formalistickými prúdmi v umení*. Neskôr boli tieto dogmy s. r. šírené v zborníkoch *Sovietske umenie po 15 rokoch* (1933), *Proti formalizmu a naturalizmu v umení* (1937), *Lenin o kultúre a umení* (1938), ktoré spolu s rešpektovanými, ale dogmatizmu posluhujúcimi teoretickými prácami (G. Lukácsa, B. Brechta) boli u nás v 50. r. vydávané v desaťtisícových nákladoch. Po Ždanovovom referáte (1946) o inteligencii, ktorá sa *zriekla revolúcie a skončila v bahne reakčnej mystiky a pornografie*, agitačný úlohu zohralo Lebedevovo *Sovietske výtvarné umenie*, *Varšavského Úpadkové umenie západu pred súdom ruských umelcov-realistov* i zborníky *Sovietska architektúra*. Vybrané state o umení. Pre túto publicisticko-propagandistickú prácu boli v československých štátnych vydavateľstvách angažovaní najmä mladí editóri (J. Šetlík, L. Kára). Na Slovensku vznikol Blok slovenských výtvarníkov (1946), v ktorom od počiatku prevládol náhľad na protifašistický odboj ako na víťazstvo komunistického hnutia. Po prevrate r. 1948 bola v marci nasledujúceho roku na 1. zjazde slovenských výtvarníkov autoritatívne vyslovená požiadavka s. r. (Štefan Bednár, Ladislav Čemický). Na IV. celoslovenskej výstave (1949) už boli kladne hodnotené iba *práce s tematikou socialistickej výstavby*. K najortodoxnejším reprezentantom s. r. po r. 1949 patrili: Ladislav Čemický (1909), Štefan Bednár (1909–1976), Ctibor Belan (1920), Ľudovít Iľečko (1910), Mária Medvecká (1914–1987), Ľudovít Goga (1912), Ján Hučko (1910–1973), Rudolf Pribiš (1913–1984) a Ján Kulich (1930). Výtvarníci sa postarali aj o publikačnú činnosť. Ostrieľanému Štefanovi Bednárovi a demagogickému

Ladislavovi Čemickému sekundoval Ľudovít Kudlák (1890–1960) a načas sa militantne priradil aj Ladislav Guderna (1921–1999). Po dezorientovanom Mikulášovi Bakošovi dogmy s. r. rozpracúval Marián Városov a ďalej ich opakovali iniciatívni P. M. Fodor, Júlio Horváth, z mladých Ľudmila Peterajová, Radislav Matuščík a Tomáš Štraus. V 2. pol. 50. r. sa časť teoretikov distancovala od s. r. (M. Városov, T. Štraus, R. Matuščík, Ľ. Peterajová). Do čela koryfejev s. r. sa v tomto období postavil



Ján Kulich: Pamätník V. I. Lenina v Žiline, 1971

sochár Ján Kulich a jeho dogmatickú podobu bezohľadne presadzoval až do novembra 1989. Vznik Skupiny M. Galandu (1957) s programom nadväznosti na tradície umenia avantgardy podporilo obnovenie činnosti Skupiny 29. augusta (1958) s rovnakým dôrazom na moderný realizmus. Bolo dôležité, že na pôde skupín spolupracovali teoretici, ktorí sa po predchádzajúcej obhajobe s. r. usilovali získať priestor na slobod-



Michal Jakabčič: Pocta V. I. Leninovi, 1972

nejšiu tvorbu bez vulgarizujúcej podoby tejto metódy (Lubor Kára, Radislav Matuščík), neskôr sa pripojila minulosťou nezafažená Eva Šeifčáková. Marián Čunderlík (1926–1983) s Ernestom Špitzom (1927–1960) sa zaslúžili o založenie Galérie C. Majernika (1958), pôvodne určenej na prezentáciu zámerov mladých výtvarníkov. Dogmaticí však už na Zjazde socialistickej kultúry (1959) oživilí direktívy s. r. Medzi angažovanými kádrami vynikala Mária Medvecká, František Studený (1911–1980), Tibor Bartfay (1922), Vladimír Vestenický (1919–1978) a Július Nemčík (1909–1986). V 60. r. konflikt ortodoxných zástancov s. r. a odporcov tejto doktríny postúpil od opatrne presadzovanej koexistencie rôznych umeleckých metód až k praktickému odmlčaniu sa ideologických lídrov s. r. O to razantnejší bol ich návrat po okupácii Československa (1968). Rozpustenie umeleckých zväzov (1971) a nasledujúce konštituovanie výberových zväzov (1972) odštartovalo trpké smutné obdobie → normalizačnej reinkarnácie s. r. ako jedinej metódy umeleckej tvorby. *Očistu od zradcov* reprezentoval menoslov uvedený v bielej knihe *Za socialisticke umenie* (1974). Ustavičného boja proti porazeným pravicovým revizionistickým silám sa ujal predsedajúci Róbert Dúbravec (1924), ďalej Vladimír Vestenický, Orest Dubay, František Gajdoš, Ján Hraško, Ján Kulich, Július Machaj, Ján Pafo, Rudolf Pribiš, neskôr Ludovít Petránky a Milan Jankovský. Morálny rozklad výtvarnej obce bol kodifikovaný stimulujúcimi úplatkami Slovenského fondu výtvarných umení, cenami na výstavách k výročiu komunistickej strany či jej zjazdov, štátnymi cenami, spoluprácou so štruktúrami štátnej bezpečnosti. V pestrom aktívne predstaviteľov s. r. v normalizačnom dvadsaťročí vynikali povedľa Jána Kulicha, Tibora Bartfaya, Oresta Dubaya (1919), Jozefa Šturdíka (1920–1992) aj staronové kádre, ako Ignác Kolčák (1931), Michal Jakabčič (1930), Ivan Schurmann (1935), Július Lörincz (1910–1980), novú krv reprezentovala Eugénia Lehotská (1943), Ivan Vychlopen (1941–1998) a i. V *zdravom jadre* ideologického tajomníka Ludovíta Pezlára, ministra kultúry Miroslava Válka a pod kridlami Viliama Plevzu *rozkvili* aktivity usmerňujúcej umenovedy, najmä v podaní Ludovíta Petránkeho, Olivera Bakoša, Pavla Michalidesa, Ladislava Saučina, Zdenka Jančího, Bohumíra Bachratého, Petra Mikloša, Ladislava Skraka, Lubomíra Podušela, ale nezaostávali za nimi ani mnohí iní. Preklad reprezentačnej publikácie M. Germana *Plameny Řijna* (Odeon 1980) z r. 1977 prinavrátil na výtvarnú scénu aspoň časť avantgardnej tvorby a zdôrazňoval kvality umenia V. Kandinského,



A. Rodčenko, E. Lisického, K. Maleviča a i. V 70. a 80. r. sa ako alternativa oficiálneho umenia s. r. vytvorila štruktúra → neoficiálnej kultúry s mnohými privátnymi aktivitami (výstavami, albumami, akciami). V tomto kontexte boli dôležité osobné kontakty s tvorcami leningradskej a mos-

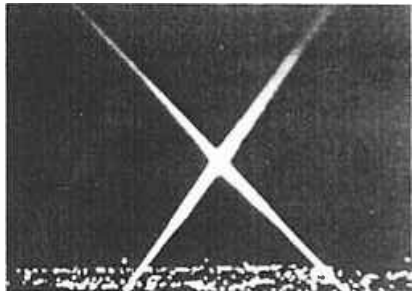
kovskej alternatívnej scény (I. Kabakovom, I. Čujkovom, V. Pivovarovom) a oboznámenosť s teoretickými prácami B. Groysa o vzťahu avantgardy a totalitného umenia. Vniesli tak do atmosféry vyvolanej duchom Helsinskej konferencie určitú devizu a argumenty pre vznikajúce iniciatívy. Z nich najvýznamnejšia bola Charta 77. V hystericky rozpútanej akcii proti *odpadlikom, strokotancom a samozvancom* v tzv. Anticharte sa väčšina výtvarnej obce servilne pridala *k vlne rozhorčených hlavov pracujúcich proti intelektuálčine a prisľúbila tvoriť v duchu socialistického realizmu*. Tomuto jadrú, odolávajúcemu aj *perestrojkovému otepľovaniu*, najviac poslušil Dušan Slobodnik, ktorý opätovne oslavoval *princípy, ktoré sa v tých vzrušujúcich časoch (internacionalizmu SNP) stali východiskom pre budovanie socialistickej spoločnosti* (1984). Ten istý autor ešte r. 1985 vehementne dokazoval, že *s. r. nie je meravou schémou dovoleného, zákazov a obmedzení, ako by to chceli svetu nahovoriť ideovi nepriatelia, ale širokou, koncepcňnou metódou, v ktorej má každý autentický tvorca s marxistickým svetonázorom, uvedomujúci si realitu a smerovanie čias, priestor na to, aby vyslovil svoje umelecky a poznávaco, ideovo a eticky závažné slovo* (Perspektivnosť socialistického realizmu, SP, č. 2, 1985). O epitóg estetickej doktríny s. r. sa v 90. r. pokúsilo niekoľko ambiciózných výstavných projektov: Umenie a diktatúra v koncepcii Jana Tabora, Tyrania krásneho – architektúra stalinských čias v koncepcii Petra Noevera a Borisa Groysa (oba Viedeň 1994), výstava sovietskeho umenia stalinskej éry pod názvom Agitácia ku šťastiu (Kassel 1993, Praha 1994), ktorú pripravila Jevgenija Petrova a Jozef Kiblit-sky. Na Slovensku to bol projekt Veľký sen (Bratislava 1990) v koncepcii Jiřího Oliča. Tieto výstavy porovnali v širších súvislostiach umenie totalitných politických systémov a upozornili aj na zvláštne konotácie s nacionalistickými prejavmi v umení.

Lit.: Slovenské výtvarné umenie na ceste k socialistickému realizmu. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1950. Za socialistické umenie. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1974. Sloboda a zodpovednosť umelca. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1978. Dnešok umenia, tvorba budúcnosti. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1982. Matuščík, R.: Socialistický realizmus. Slovníkové heslo. Profil 1993, č. 4, s. 15-18.

Juraj Mojžiš

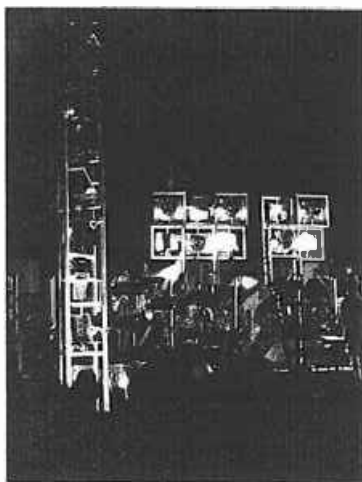
## SVETELNÉ UMENIE (angl. *light art, light* svetlo, *art* umenie)

Výtvarná tvorba 20. st., ktorej určujúcim prvkom je využitie umelého alebo prirodzeného monochrómneho a farebného svetla ako hlavnej výrazovej kvality umeleckého diela (→ objektu, → environmentu, → inštalácie). Umenie svetla využíva rozličné možnosti programového riadenia svetelných tokov a ich pohybu v priestore, modulácie intenzity, chromatickej a achromatickej hodnoty, reflexov a priestoro-



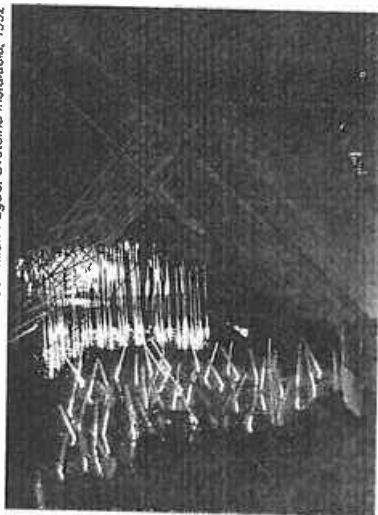
vých efektov vznikajúcich pri kontakte s určitými transparentnými, ale aj kompaktnými povrchmi a materiálmi (sktom, lešteným kovom, zrkadlom). Súvisí s → kinetickým umením, → op-artom, → minimalistickým umením, → umením v krajine (land artom), → elektronickým umením a → počítačovým umením. Špecifickou odnožou je laserové umenie, v ktorom sa výtvarné a priestorové svetelné efekty dosahujú prostredníctvom využitia laserových lúčov. Predobraz s. u. možno nájsť v myšlienke farebného organu, ktorou sa okolo r. 1723 zaoberal L. B. Castel, a v prvých desaťročiach 20. st. ju ďalej rozvinul L. Survage (*farebné rytmy*), T. Wilfred (nástroj *lumia* pre svetelnú hru), A. Skrjabin, či V. Baranov-Rossiné. Vo svojej dobe ostala nedocenená aktivita českého autora Z. Pešánka, ktorý r. 1922–1928 zostrojil farebný klavír a ďalej pokračoval experimentmi so svetlom ako špecifickým sochárskym materiálom, ktorý ho doviedol k vytvoreniu osobitého druhu luminiscentnej plastiky. V okruhu Bauhausu, v súfadi so zameraním školy otvárajúcej umeniu nové multimediálne horizonty, definoval problém svetelnej plastiky L. Moholy-Nagy (*Modulátor svetla a priestoru*, 1928–1930). Od 50. r. sa rozvoj s. u. viaže na kinetické (svetelno-kinetické) umenie, ktorého je organickou súčasťou.

Iniciačnú útohu zohrali kolektívne zoskupenia – GRAV (Paríž), N (Padova), T (Miláno), ZERO (Düsseldorf), DVIŽENIJE (ZSSR) a veľké medzinárodné výstavy *Licht und Bewegung* (Bern, 1965), *Kunst-Licht-Kunst* (Eindhoven, 1966), *Lumière et Mouvement* (Paríž, 1967) a ďalšie. Predstavitelia kinetického a svetelno-kinetického umenia, programovo využívajúci technicky delinovanú a determinovanú jednotu a vzájomnú podmienenosť svetla a pohybu, vytvorili celý rad monumentálnych luminodynamických objektov (F. Malina, N. Schöffer, G. von Graevenitz), environmentov a audiovizuálnych predstavení (H. Mack, G. Uecker, O. Piene zo skupiny ZERO, L. Nusberg zo skupiny DVIŽENIJE). S. u. ako súčasť kinetického (svetelno-kinetického) umenia dosiahlo medzinárodný vrchol ku kon. 60. r., kedy sa uskutočnilo jeho rozsiah-



Milan Dobeš: Svetelno-kinetický program, 1971

Viktor Oravec-Milan Pagáč: Svetelná inštalácia, 1992

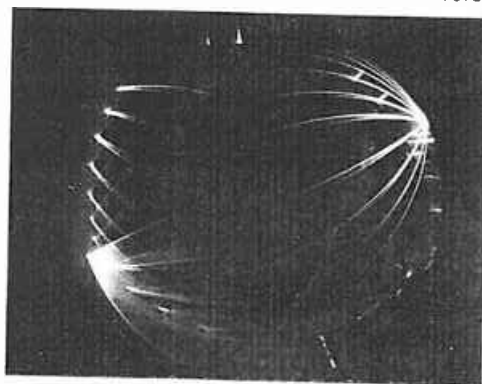


le výstavné i knižné zhodnotenie a stalo sa súčasťou mnohých muzeálnych a galerijných expozícií (svojou inštitucionalizáciou však zároveň nadobudlo črtu istej akademickejosti). V priebehu 70. r. sa svetlo ako výrazový prvok aktualizovalo na pôdoryse mimialistického umenia, napr. v neónových nápisoch B. Naumana (1941). Nový, komplexne emocionálny spôsob naplnenia našlo v dielach umelcov land artu (umenia v krajine) i → konceptu. Významnú úlohu v novej definícii úlohy svetla v umení zohrali americkí umelci hnutia Light and Space (Svetlo a priestor). So svetlom pracujú oveľa mnohostrannejšie, rezignujú naň ako na prostriedok adorácie techniky a technologického pokroku. Tak ako silnejú pocity dezilúzie z rozvoja a možností strojovej civi-

lizácie v antitíze k 60. r., dielo a tvorivý proces sa dematerializujú, popri umelom, arteficiálnom svetle sa v oveľa väčšej miere využíva prírodné – prirodzené – svetlo, ktorým sa modeluje priestor: architektonický, urbanistický, každodenný (mestské, civilné prostredie) i krajinný. Narastá význam spontánnosti, spirituálnosti, fenomenálnosti, situačnosti zážitku sprostredkovaného svetlom, percepcie priestoru divákom, využíva sa jeho ambivalentná, unikajúca, neuchopiteľná, iluzívna povaha, sémantizovaná chromatická a achromatická sila. K najvýznamnejším *umelcom svetla a priestoru* patria R. Irwin (1928), J. Turrell (1943), E. Orr (1939), D. Oppenheim (1938), M. Nordmanová (1943), D. Wheeler (1939), L. Bell (1939), D. Flavin (1933) a ďalší. Z nových technológií sa uplatňuje holografia (vytváranie virtuálneho trojrozmerného obrazu predmetu, ktorý nie je predmetom pozorovaným okom). Aj napriek zložitosti a náročnosti tejto technológie a množstvu pokusov ovládnuť a podriaďovať si jej pravidlá a prednosti, vznikli aj tu významné diela takých umelcov, ako napr. Alexandra (1927), H. Casdin-Silverovej (1935), R. Berkhouta (1946). Smerom

k 80. a 90. r. sa svetlo stáva komplexnou kategóriou, tvorí neodmysliteľnú súčasť umenia inštalácie (→ site-specific art) a disciplín postavených na najnovších → multimediálnych technológiách.

Za prvého slovenského umelca svetla možno označiť Milana Dobeša (1929), výlučného reprezentanta → kinetického umenia na Slovensku. Svoju tvorbu, ktorou si už v 60. r. získal medzinárodný rešpekt a uznanie, postavil na programovom využití fenoménu svetla v súvislosti s pohybom, pričom proble-



Miloš Boďa - Juraj Ďuriš: 100 x V, 1993

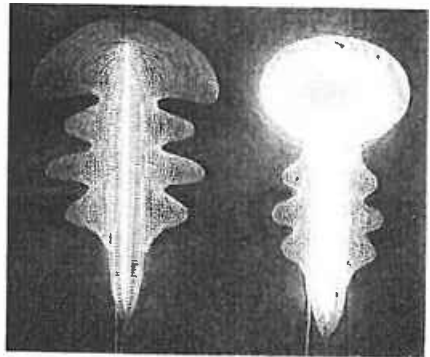
malíku svetla aktualizoval v luminodynamických objektoch a reliéfoch vo viacerých podobách (využíval reflexné vlastnosti materiálov, vonkajšie i vnútorné zdroje žiarenia, dopady svetla na geometricky zmnosený a sériovo rozvinutý pohybujúci sa tvar atď.). Z hľadiska realizácie monumentálnych svetelno-kinetických programov vyvrcholila Dobešova tvorba zač. 70. r. (kinetický program Pulzujúci rytmus XXII. pre Polymúzický priestor, 1970; svetelno-kinetický program pre čl. pavilón na EXPO v Ósake, 1970; svetelno-kinetické programy pre orchesler American Wind Symphony, 1971). V tom istom čase sa multimedialne rozvinula aj tvorba Ivana Štěpána (1937-1986), keď pre piešťanský Polymúzický priestor (1970) vytvoril časopriestorový audiovizuálny → environment Optipolytón I., ozvláštnený pohybom, hudbou a svetlom. Rozvoj týchto (ako aj iných) progresívnych



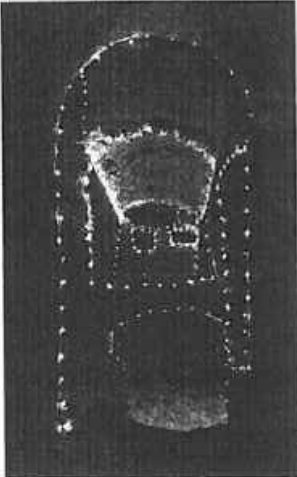
Ladislav Černý: Mimos, 1993

tendencií bol počas tzv. → normalizácie zablokovaný oficiálnym režimom. Experiment so svetlom sa počas 70. r. presunul do oblasti *úžitkových disciplín*. Jeho využitie ako špecifickej výtvarnej matérie bolo možné len v rámci *aplikovaných* (propagandistických) cieľov, do istej miery podľa sovietskeho príkladu, kde sa príležitosťou na realizáciu s. u. stalo slávnostné osvetlenie navrhované pre štátne sviatky. To však neznižuje význam Svetelnej slávnosti (1974) Juraja Bartusza (1933), ktorý svoj projekt realizoval, spolu s Gabrielom Kladekom, za pomoci vojenských svetlometov na nočnej košickej oblohe k 30. výročiu SNP. Svoje → land-artové utopické vízie zo 60. r. uskutočňoval aj na Slovensku pôsobiaci sklársky výtvarník Václav Cigler (1929). Formu svetelných environmentov – predstavení mali jeho projekty pre Pamätník SNP v Banskej Bystrici (1975), Dóm sv. Martina v Bratislave (1976), v ktorých využil skúsenosti z realizácie monumentálnych, programovaných osvetľovacích objektov pre SND (1970) či Bratislavský hrad (1974). Využitie svetla ako výrazového, sémantického, emocionálneho elementu výtvarného diela

sa na Slovensku novým spôsobom zaktualizovalo až s nástupom a rozvojom → inštalácie, → elektronických médií a → videoumenia. V protoinštaláciách – *univerzálnych prostrediach* – využíval výtvarný a sémantický účinok umelého svetla už v 60. r. Stanislav Filko (1937), okrajovo sa elementy bodového umelého svetla vyskytli na zač. 80. r. v konceptuálne ladených prácach Jany Želibskej (1941), Vladimíra Havrillu (1943), ktorí žiarivkami a žiarovkami akcentovali exponované body svojich kompozícií. Jana Želibská mnohostrannejšie využívala prvok svetla v → neónových objektoch (Dekorovaná,



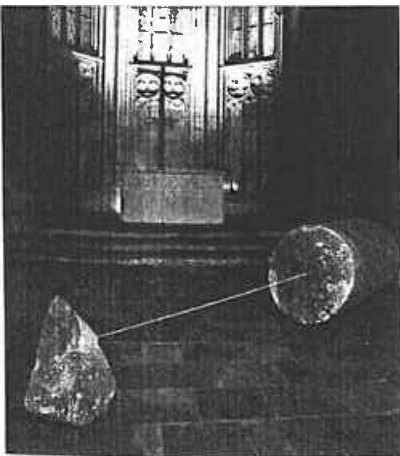
Jaroslav Drotár: Lovci, 1993



1988, Amatér kontra renesancia, 1989, Kreslo pre hosta, 1991), → akciách a → inštaláciach 80. a 90. r. (napr. Oživenie kameňa, 1991, Hlavná cesta, 1994, Zelený kameň, 1994, Láska-Rozum, 1995). Čiastkovo, ako funkčný, signálny či symbolický prvok, uplatnil svetlo vo svojich dielach napr. Rudolf Sikora (Vifazný oblič. Bosna-Bosna, 1993), Peter Meluzin (Art is not Dead, 1991, Megaliti, 1993, KONTAolNERY, 1994), Daniel Fischer (Nekonečno, 1993), Marián Mudroch (minimalistické neónové kresby z 90. r.) a ďalší, i keď v ich prípade nemožno hovoriť o vytvorení špecifickej kvality s. u. či svetelnej inštalácie. Svetlo sa stalo ústredným vyjadrovacím prostriedkom a sémantickým úbežníkom v diele Ladislava Čarného (1949), ktorý prostredníctvom fenoménu umelého i prirodzeného svetla programovo riešil problém ambivalentnosti skutoč-

nosti a ilúzie. Spočiatku pracoval s efektmi svetla vytváranými transparentnými a reflexnými materiálmi (zrkadlami), neskôr, vychádzajúc z konceptuálnej základne → analytických tendencií, realizoval virtuálne *maľby svetlom* (1991, 1992), alebo prostredníctvom diaprojekcie interpretoval cudzie výtvarné predlohy (Blízke stretnutia, 1993, Labyrint, 1994). Arteficiálne svetlo a maľba fosforom tvoria dôležité prvky aj v Čarného procesuálnych inštaláciach z pol. 90. r. (Minos, 1993, Konceptuálna maľba, 1995). Práca s umelým svetlom sa v priebehu 90. r. stala neodmysliteľnou zložkou umenia inštalácie. Výrazné výsledky dosiahla v tejto oblasti dvojica Viktor Oravec (1960) – Milan Pagáč (1960). V rozmedzí ich spoločnej tvorby siahajúcej od kon. 80. r. do pol. 90. r. možno hovoriť o vzniku špecifickej disciplíny svetelnej inštalácie, v ktorej si vypracovali charak-

teristický systém mediálneho kódovania, kde dominuje symbolika základného kontrastu zelenej, studenej a červenej, teplej energie, odvíjajúca sa od osobnostných, kultúrnych a historických konotácií (Pozor napätie, 1991, +-, 1992, Blízke stretnutia, 1993). Zač. 90. r. sa svetelné inštalácie pre konkrétne historické priestory stali charakteristické pre tvorbu Romana Galovského (1962). Inštaláciu *Genius loci* (1991) vytvoril v rámci rovnomennej výstavy v suterénnych priestoroch barokového jezuitskeho kláštora v Žiline (kurátorka Katarína Rusnáková) a *Light house* (1992) pre projekt Barbakan '92 v Banskej Bystrici (kurátorka Alena Vrbanová). Zaujímavý pokus o vytvorenie totálneho svetelného, vonkajšieho a vnútorného prostredia, cestu od *farieb*

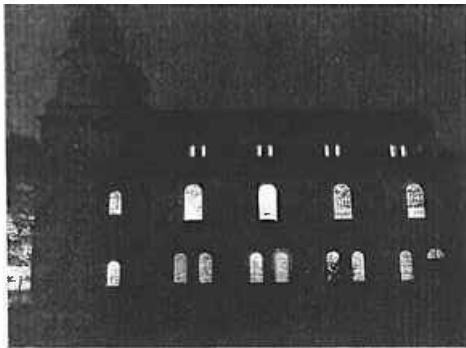


Bohuš Kubinský: Znenie ticha, 1994

k svetlu predviedla maliarka Dorota Sadovská (1973) v projekte Lumínia (1997) pre trnavskú synagógu GJK v rámci cyklu Pamäť miesta (kurátorka Jana Geržová). Vzhľadom na finančnú a technickú náročnosť, nachádzame experimentovanie s laserom len ojedinele, napr. v dielach sochára Bohuša Kubinského (1966), v projekte Znenie ticha (kaplnka sv. Jána, Bratislava 1994), realizovanom spolu s Monikou Kubinskou (1966), ktorá v spoločnom projekte Story (Synagóga pri GJK Trnava, 1995, kurátorka Jana Geržová) ako prvá na Slovensku experimentovala s holografickým obrazom rituálnych židovských predmetov. Záujem o → elektronické umenie a → počítačové umenie priviedol k projektom laserových inštalácií Miloša Bođu (1953), ktorý na medzinárodnom workshope Symbióza umenia a techniky (Mojmírovce, 1993) vytvoril laserové projekcie v synchronizácii s elektroakustickou hudbou. Tento workshop bol prvým projektom na Slovensku, kde sa spolu s významnými zahraničnými účastníkmi, ako R. Finn-Kelceyovou (Veľká Británia), B. Kowitzovou a R. Schnellovou (Rakúsko) prezentovali aj ďalší domáci autori, Stanislav Bubán (1961) a Ján Fekete (1958). V rámci projektu Socha a objekt III. (1998) dotvoril kompozíciu laserového lúča bratislavské korzo kolektív Ladislav Čarný, Milan Pagáč, Viktor Hulík v spolupráci s kolektívom architektov (Michaľom Bogárom, Ľubomírom Králikom, Ľudovítom Urbanom). Z mladších autorov využíva neónové svetlo v kombinácii s drôtenými priestorovými konštrukciami Jaroslav Drotár (1965) a rôzne podoby svetla zakomponoval do svojich inštalácií aj Marek Kvetán (1976). Od projektov s využitím plošnej diaprojekcie (1997), v ktorých vytváral ilúziu priestorovej hĺbky, prešiel k práci so silikónovými objektmi s vnútorným svetelným vyžarovaním (README, 1998).



Lit.: Popper, F.: Kunst-Licht-Kunst. Katalóg výstavy. Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum 1966. Kultermann, U.: Neue Dimension der Plastik. Tübingen 1967. Popper, F.: Origins and Development of Kinetic Art. Londýn 1968. Craig E. Adcock: The Art of Light and Space. Berkeley 1990. Butterfield, J.: The Art of Light and Space. New York 1993. Šperka, M.: Laserové umenie. Profil 1993, č. 8-9, s. 34-35. Ruttkay, J. (ed.): Milan Dobeš, úvod. štúdiá J. Valoch. Bratislava 1994. Geržová, J.: Ladislav Čarný. Obrazy, objekty, inštalácie. Katalóg výstavy. PGU, Žilina 1995. Beskid, V.: Viktor Oravec - Milan Pagáč. Katalóg výstavy. Košice, Múzeum V. Löfflera 1995. Lucie-Smith, E.: Art Today. Slovart, Praha 1996.





T

### TAŠIZMUS (fr. *tache* škvrna, fľak)

Spolu s → informelom a → akčnou maľbou druh povojnovej → abstrakcie v Európe. Na rozdiel od informelu, ktorý často pracuje s farbou ako hmotou a vytvára bohato štruktúrované povrchy, t. je skôr maľbou gestickou, ktorou sú vytvárané grafické znaky alebo spontánne písanie. Za zakladateľa t. sa považuje G. Mathieu (1921), ktorého tvorbu rovnako ako tvorbu H. Michauxa (1899-1984), bezprostredne ovplyvnila čínska a japonská kaligrafia. Na Slovensku tento typ maľby nenašiel priamu odozvu. Za blízke t. môžeme považovať niektoré práce Rudolfa Filu (1932) a Štefana Schwartza (1927-1998).

Lit.: Tapié, M.: *Un art autre* Paris 1952. Tapié, M.: *Morphologie autre*. Turin 1960. Zykmund, V.: *Stručné dějiny moderního malířství* Praha 1971. Srp, K.: *Henri Michaux*. Katalóg, Praha 1993.  
Mária Orišková



Rudolf Filo: *Bez názvu*, 1964

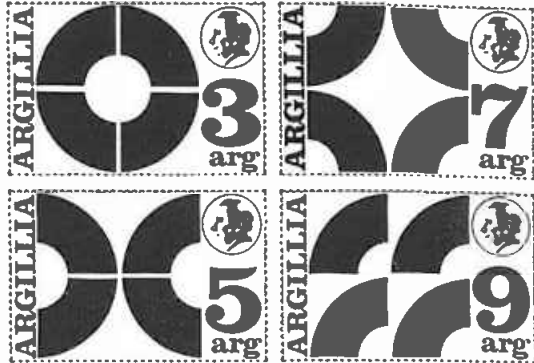
### TRANSAVANTGARDA

→ NEOEXPRESIONIZMUS, → POSTMODERNÉ UMENIE

U

## UMELECKÉ ZNÁMKY (angl.

*artist's stamp*), syn. autorské známky U. z. sú poštové známky navrhnuté a vyhotovené výtvarníkom pre vlastnú potrebu umeleckej komunikácie. Úzko súvisia s rôznymi prejavmi a polohami → poštového umenia, predovšetkým s → umením pečiatok a majú široké autorské zázemie. Prvé u. z. boli vyholovené pre pomerne úzky okruh zasvätených a pochádzajú z okruhu hnutia → Fluxus, ktoré svojou iróniou a absurdnosťou v prvom rade provokovalo. V 60., a najmä v 70. r., sa koncepcia autorských známok



Miloš Urbásek: Argillia, známková emisia správcu Národnej pošty a guvernéra Národnej banky, 1977

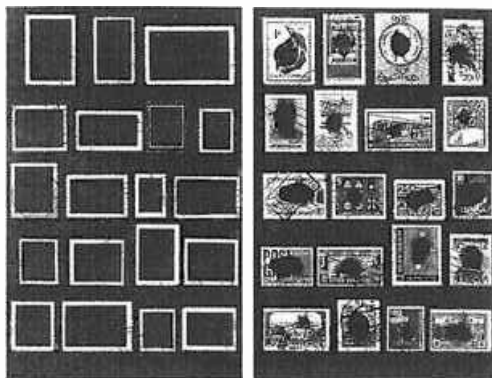
prehodnotila a do popredia sa dostal moment demokratickosti, pričom akcent sa kládol na komunikáciu v sieti. Týmto zameraním ustúpil artistický charakter známok do úzadia a do popredia sa dostala utilitárna aplikácia formy a tvaru známky. Z typologického hľadiska majú dominantnú pozíciu známky s autopoitrétom umelca, medzi ktorými vynikajú v prvom rade práce G. A. Cavelliniho a V. Baroniho, ďalej známky s portrétmi priateľov výtvarníkov (G. Schraenen), v rovnakej miere sa uplatňuje aj orientácia na ontológiu (G. Bleus), na tvar a formu známky (S. Wewerka, E. Tót), pričom známku v podobe trojuholníka prvýkrát použil R. Jansen. V rôznorodosti u. z. nájdeme aj skupinu autorských známok, ktoré interpretovali ich perofráciu (J. Supek a A. Schnyder), dotvárali a prepracovali už existujúce oficiálne poštové známky (M. de Coster, G. Colonna) a v extrémnom prípade ich menili na objekty (Guigou). U. z. sa opiera o techniku gumených autorských pečiatok, čierno-bieleho a farebného → xeroxu, fotografie a najnovšie aj → počítačové umenie.

Na Slovensku sa tvorba u. z. programovo nerozvíjala. V zaujímavom kontexte sa objavila v kolektívnom projekte fiktívnej krajiny Argillia (od r. 1977), ktorú inicioval Alex Mlynárčik (1934). Miloš Urbásek (1932–1988) vytvoril pre potreby Argillie známkovú emisiu správcu Národnej pošty a guvernéra Národnej banky (1979). Okrajovo sa s u. z. stretávame aj v okruhu novozámockého Stúdió erté, v rámci ktorého sa na medzinárodnej scéne prezentoval predovšetkým József R. Juhász (1963). K parafráze u. z., ako aj → poštového umenia, prispel Otis Laubert (1946) v otvorenej sérii Mail Art (od r. 1979). Vytvoril napr. kolekciu listov z fotoalbumov, kde sú proti pravidlám filatelie prezentované známky – torzá alebo album Modrý Mauritius

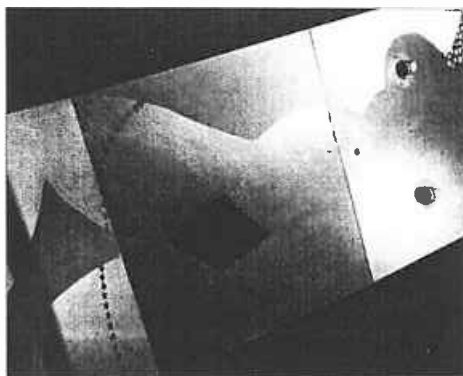
(1982), v ktorom sa obradným a súčasne ironickým spôsobom prezentuje parafráza najdrahšej známky sveta.

Lit.: Bélyegképek Stamp Images. Katalóg. Budapest 1987. Hűla. J.: Pošta a výtvarní umělci: Olis Lauberl. Poštovní kurýř 1992, č. 9. Vetroc, M. E.: Dispatches from the Jungle of Art. Art in America, April 1993. Perneckzy, G.: The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the light of their periodicals 1968-1988. Köln 1993. Restany, P.- Mlynářčik, A.: Inde. Bratislava 1995. Mail Art. Osteuropa im internationalen Netzwerk. Katalóg. Schwerin 1996. Perneckzy, G.: A háló. Budapest 1991.

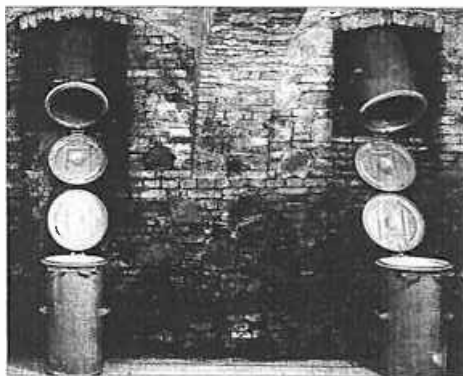
Gábor Hushegyi



## UMENIE INŠTALÁCIE, INŠTALÁCIA (lat. *installare* umiestniť, angl. installation)



Jana Želibská: Možnosť odkryvania, 1967



Peter Meluzin: Suterén, 1989

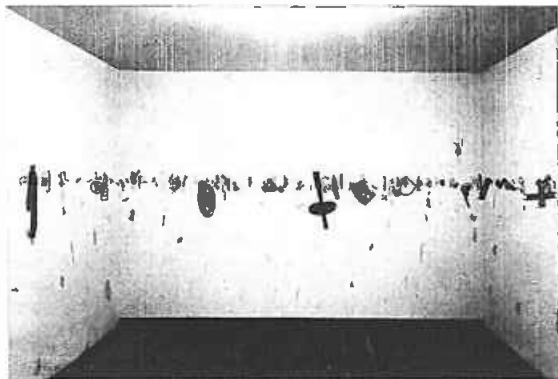
Multimediálna disciplína výtvarného umenia, ktorej hlavnou podstatou je práca s priestorom a časom v symbióze s využitím médií klasických médií (sochy, → objektu, maľby) i nových (→ videoumenia, → počítačového umenia, → virtuálnej reality). Obsahuje princípy skulptúry, architektúry, divadla a → performance s ambíciou vyjadriť ideu totálneho umenia. I., ktoré sú fixované na konkrétne miesto a determinované jeho architektonickým, kultúrnym, sociálnym a inštitucionálnym kontextom, sa špecifikujú pojmom → site-specific art. U. i. je relatívne nový termín, frekventovaný od pol. 80. r. v rámci → postmoderny. Má však významné filiacie k rôznym umeleckým smerom 1. pol. 20. st. - futurizmu, kubistickej → koláži, Duchampovmu → readymade (1913), dada, El Lisického konštruktivismu (Proun, 1923), → environmentom K. Schwittersa (Merzbau, od r. 1920), princípom tvorby priestoru definovaným K. Malevičom (Manifest suprematizmu, 1915), surrealizmu. Od 60. r. vznikali predpoklady na rozvoj u. i. najskôr v USA, potom v Európe v rámci environmentov, site-specific art, → happeningov (A. Kaprow, 1959), akti-

vít → neodadaizmu, → pop-artu (tableaux E. Kienholza, C. Oidenburga, G. Segala), multiplikácie a seriálovosti objektov A. Warhola (1928–1987), → nového realizmu (Armanove akumulácie) a → Fluxusu. U. i. sa stalo integrálnou súčasťou → umenia v krajine, → konceptuálneho umenia, → procesuálneho umenia, → arte povera, ale aj → neokonceptualizmu. V 80. r. sa u. i. začalo presadzovať na medzinárodných výstavách – Chambres d'Amis, Gent 1986, Documenta 8., Kassel 1987, Apero 1988, Biennale Benátky 1988, 1990, Metropolis, Berlin 1991, Documenta 9., Kassel 1992, Posthuman, Hamburg 1992, Biennale v Benátkach 1993, 1995 a pod. Už v 70. r. vznikli galérie, ktoré sa venujú prezentovaniu a zbieraniu u. i.: De Appel, Amsterdam, Haly pre nové umenie, Schaffhausen, v 80. r. PS 1, New York,



Mattress Factory, Pittsburgh (1982) a Múzeum inštalácii, Londýn (1990). K umelcom, ktorí začali vo svojej tvorbe upltaňovať princípy i. patrí J. Beuys (1921–1986). Už od 50. r. vytváral i. (často ako relikty happeningov a performancií), v ktorých invenčne uplatňoval špecifické materiály so zmyslom pre procesuálne zmeny objektov (med, vosk, tuk, plsť). Porovnatelnou osobnosťou v USA, zasahujúcou do viacerých oblastí a médií je B. Nauman (1941). Osobitý príspevok do vývoja i. prinieslo → minimalistické umenie. Od 60. r. narábali s repetíciami non-artových materiálov konštruovaných do geometrických i. viaceri umelci (D. Judd, C. Andre, R. Morris, S. LeWitt, R. Serra a D. Flavin). Inú podobu i. prinášajú konceptuálni umelci J. Kosuth (1945), H. Haacke (1936), H. Darbovenová (1941), ktorí v i. dematerializujú objekty v prospech ich mentálnej stránky a skúmajú interakcie medzi priestorom, textom a sprievodnými elementmi. S príbuznými intenciami, so zmyslom pre nečakané spojenia materiálov arte povera, pracujú J. Kounellis (1936),

M. Merz (1925), G. Anselmo (1934) alebo M. Pistoletto (1933). I. Kabakov (1933) v i. simuluje interiéry izieb a používa v nich nábytok na vyjadrenie sociálneho, kultúrno-politického i. psychologického kontextu a skúsenosti s totalitným systémom. Ch. Boltanski (1944) evokuje v i. archívy spomienok na tragickú minulosť. Ďalší umelci neokonceptualizmu (J. Koons, H. Steinbach, A. Bickerton, B. Bloomová) reagujú v i. na aktuálne otázky súvisia-



Otis Laubert: Aucájer, 1988

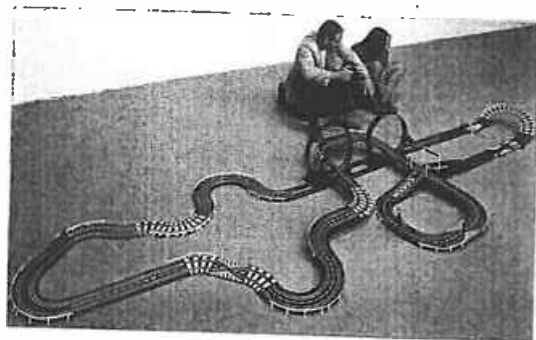
Ilona Németková: Beh pod šibajúcimi prútmi, 1994



ce s tovarovým svetom a konzumom so zmyslom pre iróniu a ambivalentné reflexie. Časté je aj používanie nábytku alebo jeho fragmentov ako metafory tela s konotáciami, ktoré sa spájajú s pocitmi úzkosti, frustrácie človeka a témou smrti, ale aj s obnovou ľudského prvkú v umení (R. Gober, D. Salcedová, R. Whiteheadová, D. Hirst, A. Hamiltonová). Telesné a erotické aspekty vrátane psychoanalytických alúzií prinášajú i. R. Hornovej (1944) a L. Bourgeoisovej (1911). Média v zmysle manipulácií (reklamy, politiky) využívajú v i. J. Holzerová, B. Krugerová, K. Wodiczko a vo → videoumeni N. J. Paik, G. Hill, B. Viola, D. Birnbaumová a ďalší. Hybridnú líniu medzi → performanciami, videom, objektmi a i. pre-

zentuje M. Barney. I. založené na dominancii architektonického prostredia a manipulácii s jeho prvkami sú typické pre G. Matta-Clarka, T. Kawamatu a D. Burena. Skulpturálne i. vytvárajú M. Jetelová, T. Cragg, A. Gormley, A. Kapoor a K. Smithová.

Na Slovensku sa u. i. etablovalo r. 1989 neoficiálnou výstavou Suterén, v obytnom dome v Bratislave (konceptcia Radislav Matuščík); po r. 1989 nastáva jeho rýchly rozvoj, ktorý generovali výstavy v galériách: Sen o múzeu, PGU Žilina 1991 (konceptcia Radislav Matuščík), Barbakan, ŠG Banská Bystrica 1992 (konceptcia Alena Vrbanová), Objekty a inštalácie, PGU Žilina 1992 (konceptcia Katarína Rusnáková), Labyrinty, GJK Trnava 1993 (konceptcia Ada Krnáčová-Gutleber), výstavný triptych v konceptcii Katarína Rusnákovej Fyzický/Mentálny, 1995, Paradigma žena, 1996, Medzi mužom a ženou, 1997 (všetky PGU Žilina), alebo v non-artových priestoroch: Oscilácia, Komárno 1991 (konceptcia Zuzana Bartošová), Elektráreň T, Poprad 1993 (konceptcia Vladimír Beskid), cyklus výstav Umenie aury (1995-1996), a Pamäť miesta (1997-1998) v Synagóge GJK v Trnave (konceptcia Jana Geržová), Interiér vs exteriér (Na hranici možných svetov), Cosmos, a. s., Bratislava 1996 (konceptcia Mária Hlavajová, Marta Smoliková). K zahraničným prezentáciám i. sloven-



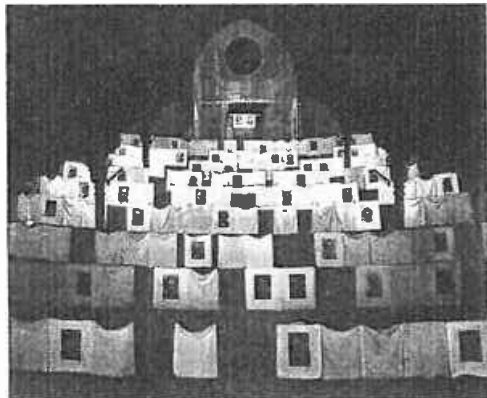
Karol Pichler: Cogit in unum (spája v jedno), 1997

ských umelcov patria výstavy: Medzi objektom a inštaláciou, Dortmund 1992 (konceptcia Jana Geržová, Ada Krnáčová-Gutleber), Fragmenty, Viedeň 1994 (konceptcia Mária Orišková), Bez limitov, Kunsthalle Drážďany 1997 (konceptcia Zora Rusinová), ako aj participácia domácich autorov na medzinárodných projektoch: Metropolis, Berlín 1991 (Otis Laubert), Umelci strednej a východnej Európy v Mattress Factory,

Pittsburgh 1995–1996 (Ladislav Čarný, Daniel Fischer, Otis Laubert, Peter Meluzin, Roman Ondák, Ľubo Stacho, Dezider Tóth), Jitro kouzelníků, Veletržní palác, NG Praha 1996–1997 (Ladislav Čarný, Daniel Fischer, Matej Krén, Otis Laubert, Ilona Némethová). Predznamenaním u. i. boli aktivity Alexa Mlynárčika (1934), usilujúceho o syntetizujúce akcie a prostredie (od r. 1966), príspevky Stanislava Filka (1937), ktorý začal tvoriť v tom istom čase → environmenty a Jany Želibskej (1941), koncipujúcej r. 1967 výstavu Možnosť odkryvania v Bratislave ako *protoinštaláciu*. Ich snahy boli ovplyvnené → neodadaistickými → asamblážami, → pop-artom a → novým realizmom. Predchodcom výstav i. bol 1. otvorený ateliér Rudolfa Sikoru v Bratislave (1970) v súkromnom dome, kde vystavovalo 19 výtvarníkov, ako aj Polymúzický priestor I. Socha, objekt, svetlo, hudba v Piešťanoch 1970 (konceptia Ľubor Kára). V pol. 70. r. patril k najvýznamnejším vkladom do rozvoja u. i. Biely priestor v bielom priestore (Stanislav Filko, Miloš Laky, Ján Zavorský), Brno 1973–1974, Paríž 1975, ktorý bol vyjadrením spirituálnych dimenzií a senzibility. Otis Laubert (1947) realizoval r. 1988 z nájdených predmetov i. Hyperkoláž (idea z r. 1976) vo svojom ateliéri, ktorý sa stal miestom pre ďalšie i. (Aucâjder, 1988). Jana Želibská pokračuje v 80. r. v tvorbe i., v ktorých rozvíja úvahy o žene, erotike a prírode, často s ironickým nadhľadom. Peter Rónai (1953) v i. odkazujúcich na M. Duchampa, → Fluxus, → konceptuálne umenie a dekonštrukciu, uplatňuje subverzívne aspekty, ktoré sa profilujú v zmysle jeho individuálnej mytológie. Súčasťou i. sa stávajú → etelektronické médiá a nové technológie, ktoré expandujú v 90. r. v dielach Viktora Oravca a Milana Pagáča (obidvaja 1960), Romana Galovského (1962), Ladislava Čarného (1949) alebo Mateja Kréna (1958), ktorý využíva iluzívne aspekty pri práci s priestorom. Tvorba i. Jany Želibskej, Petra Rónaia a Petra Meluzina sa posúva smerom k → videoinštaláciám. Sofistikované i., zamerané na posolstvá z filozofie, hermetických učení a osobnej ikonografie, sú typické pre Karola Pichlera (1957) a Borisa Ondreičku (1969). V i. Romana Ondáka (1966) pozorujeme muzeifikáciu i konzerváciu poznania, umenia a života vo forme vtipných → simulácií nájdených predmetov, kombinovaných s nábytkovými objektmi. Analogické postupy s knihami ako



Anton Čarný: Permenantná permutácia, 1995



Ľubo Stacho: Plátna spomienok a zabúdania, 1997

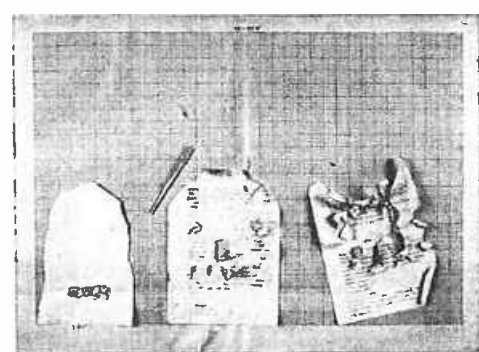
duchovnými exponami uplatňuje v i. aj Dezider Tóth (1947). Ekologické a kritické konotácie i. Juraja Bartusza (1933) apelujú na etiku. Surovosťou a excentrickosťou materiálov vrátane animálnych prvkov atakovali divákov i. Jozefa Šramku (1957). K princípu arte povera sa bližia i. Ilony Némethovej (1963), založené na prírodných materiáloch a procesualnosti alebo i. Antona Čierneho (1963), v ktorých sa objavujú príbuzné stratégie.

Lit.: Rosenzweig, P. - Cooke, L.: *Mattress Factory: Installation and Performance 1962 - 1989*. Pittsburgh 1991. Waldman, D.: *Collage, Assemblage, and the Found Object*. New York 1992. Benjamin, A.: *Installation Art*. London 1993. *Installation Art. Art and Design Magazine*. Academy Group Ltd., London 1993. Slavická, M. (ed.): *Umeni instalace. Výtvarné umění 1994*, č. 4. De Oliveira, M. - Oxley, N. - Petry, M.: *Installation Art*. London 1994.

Katarína Rusnáková

## UMENIE PAPIERA (angl. *paper art, paper papier, art umenie*)

U. p. chápe papier ako svojbytný výrazový materiál. Pracuje sa s papierovými vláknami a papierovou kašou - papierovinou ale aj s továrensky zhotovenými druhmi papiera. Často sa používajú tradičné papierenské technológie - ručné čerpanie na sito. Takto zhotovené listy sa prezentujú ako autorské ručné papiere, alebo sa z papierovej hmoty vytvárajú sochy, → objekty, → autorské knihy a pod. V širšom význame zahŕňa diela vytvorené na papieri vrstvením, → kolážovaním, → dekolážovaním, strihaním, perforovaním a pod. Umelci pracujúci v tejto oblasti vytvorili medzinárodné združenie International Association of Papermaker and Paper Artists (AIPMA). K najvýznamnejším medzinárodným prehliadkam, na ktorých sa prezentuje u. p. patrí Bienále papierového umenia (Düren), Bienále tapisérie (Lausanne), Trienále textilu (Lodž). V kontexte českého výtvarného umenia je u. p. spájané predovšetkým s tvorbou J. H. Kocmana (1947), autora ručných papierov a autorských kníh-objektov (ktorým dal autor názov *paper-re-making books*). Papier sa stal dôležitou súčasťou tvorby ďalších dvoch českých sochárok, E. Kmentovej



Vladimír Popovič: Z cyklu *Šesť dní v ateliéri*, 1966

(1928-1980) a A. Šimotovej (1926). E. Kmentová pracovala s papierom ako so sochárskou hmotou. Jej priestorové objekty a reliéfy vznikali krájaním, strihaním, krčnením a vrstvením. A. Šimotová si obľúbila techniku vrstvenia uhľového papiera, ktorý pomocou širokej škály mechanických zásahov pretvárala na nástenné figurálne objekty. V 2. pol. 80 r. sa sústredila na zobrazenie ľudského tela prostredníctvom → frotáže cez vrstvy hodvábného



papiera. Už r. 1985 zorganizoval M. Klivar v Prahe výstavu České umění papíru a výtvarníci pracující s papírem založili skupinu Papiriál, ktorej myšlienka sa objavila r. 1988 počas trvania výstavy S. Klímeša a J. Látrala s identickým názvom (Salon Mina, Litvínov). V r. 1990 sa uskutočnila výstava Hosté Papiriálu

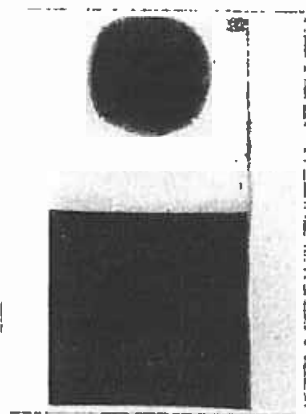


Karol Pichler: In virtute tue (v moci boje), 1994-1995

'90 (Praha, Liptovský Mikuláš), kde sa zo Slovenska prezentoval Karol Pichler. Na Slovensku sa u. p. venujú v rámci čiastkových programových úsilií viacerí výtvarníci. Vladimír Popovič (1939) vytvoril na princípe → asambláže cyklus Lodičky (1964). Z detských hier známe papierové skladačky nalepoval na plochu obrazu. Neskôr na obrazovú plochu upevňoval kusy pokrúvaného hodvábného papiera, ktorý bol zväčša pozostatkom autorových akcií – neverejných súkromných → happeningov. Peter Kalmus (1953) sa téme čistého papiera venuje v cykle Partitúry-básne (1983-1995). Pomocou širokej škály zásahov (rýpaním, rezaním, vytrhávaním, lepením) expresívne deštruuje telo papiera. Väčšina slovenských autorov pracuje s papierom ako s geometrickým objektom, ktorý v kontexte ich tvorby nesie rozličné konotácie. Najvýraznejšie prispel do problematiky u. p. Karol Pichler (1957), ktorý použil papier v niekoľkých inštaláciách. V ranom cykle Pontus (More) z r. 1988-1989 porušil prísnu geometrickú kompozíciu papierových objektov deštruktívnymi zásahmi, napr. krkvaním. V jednej z posledných inštalácií In virtute tue (1994-1995) pracoval s drobnými papierovými objektmi, ktorých formu si privlastnil z bežne predávaných osviežovačov vzduchu. S výrobou autorského ručného papiera sa viažu začiatky tvorby Emöke Vargovej (1965), ktorú neskôr obohatila konštruovanými papierovými objektmi vytváranými pomocou zložitého skladania, strihania a lepenia (Objekt, 1996). Jozef Bajus (1958) ako školený textilný výtvarník sleduje v práci s papierom skôr jeho formálne a vizuálne vlastnosti. Používa strihaný papierový materiál, najmä v geometrizujúcich kolážach a objektoch.

Lit.: Hueber V.: Papiriál '88. S. Klímeš, J. Látrál. Katalóg. Salon Mina, Litvínov 1988. Janoušek I.: Papiriál '90. Katalóg. Galéria P. Bohúňa, Liptovský Mikuláš 1991. Mojžišová, I.: Vladimír Popovič. Objekty/Kresby. Katalóg. Galéria mladých, Bratislava 1967. Rusinová Z.: Pars Pro Toto (inštalácie). SNG, Bratislava 1995. Rusinová Z.: Emöke Vargová, Gabriela Medvedová, Alexander Garda. Katalóg. SNG, Vermesova vila, Dunajská Streda 1996. Zatloukal, Z.: Papíry, knihy. Ateliér 1991, č. 15.

Beata Jablonská



Emöke Vargová: Z cyklu 33 x 33, 1996

**UMENIE PEČIATOK** (angl. *stamp art*, *stamp* pečiatka, *art* umenie), syn. umenie gumených pečiatok (angl. *rubber stamp art*, *rubber* gumený, *stamp* pečiatka, *art* umenie)  
→ Poštové umenie obsahuje a prifajhuje rad príbuzných žánrov a techník – umenie



Juraj Bartusz: Úradné potvrdenie, 1971



kópii (→ xeroxu), telekopirovania (faxu), → videoumenie, e-mail-art a Internet. Do kontaktu s poštovým umením sa dostalo aj u. p., ktoré zahŕňa širokú škálu autorských pečiatok dávajúcich poštovej zásielke či umeleckej komunikácii prostredníctvom pošty osobitý charakter. Už kon. 60. a zač. 70. r. sa mail-artisti začali zaoberať problematikou gumených pečiatok, pričom sa pečiatkovanie stalo špeciickou grafickou technikou. Pôvodne neosobná byrokratická činnosť sa zmenila na výsostne subjektívnu aktivitu s individuálne a umelecky cieľeným obsahom. Záujem o gumené pečiatky prebudil v r. 1963–1966 D. Roth (1930–1998) svojou krabicovou zásielkou galériam a k tomuto impulzu prispelo aj hnutie → Fluxus. Pre autorov, ako napr. G. Brechta (1926), R. Fillioua (1926–1987), J. Beuysa (1921–1986), M. Knižáka (1940),

W. Vostella (1932–1996), sa *overovanie* svojich prác samostatne vyhotovenými pečiatkami stalo bežnou záležitosťou a dôvodom na ironizovanie byrokratického štátneho a oficiálneho umeleckého aparátu. Rovnako aj v radoch → nových realistov, u Armana (1928), Y. Kteina (1928–1962) a D. Spoerriho (1930) sa tento spôsob autorizovania stal bežnou umeleckou praxou. Za predchodcu u. p. sa však jednoznačne považuje nemecký dadaista K. Schwitters (1887–1948) so svojimi Merz-kresbami. Pravdepodobne prvú autorskú pečiatku slúžiacu nielen na overenie a signovanie svojich diel, vyhotovil r. 1961 B. Vautier (1935). Imanentnú umeleckú formu a štruktúru u. p. vytvárajú medzinárodne akceptované práce českého autora J. H. Kocmana (1949), pochádzajúce z 1. pol. 70. r. Kocmanove pečiatky odhaľujú logiku a estetický rozmer zvolených komunikačných prostriedkov a techník. Brniansky autor sa do dejín u. p. zapísal aj prvou medzinárodnou antológiou Stamp Activity (1972), ktorá podnietila záujem o túto formu komunikácie a iniciovala vznik monografie H. Fischera Art el Communication Marginale (1974), obsahujúcu práce približne 120 autorov. U. p. sa vyvíjalo v kontexte s → konceptuálnym umením, (napr. K. Friedman, E. Tôt), konkrétne a → vizuálnou poéziou (J. Steklík, J. Valoch),



ako aj s → umením v krajine. Významným medznikom bolo založenie prvej galérie zbierajúcej a prezentujúcej u. p. v Amsterdame (Galéria Sempelpaats, 1978–1981), ktorá sa stala miestom výstav, akcií a sídlom redakcie časopisu Rubber, najvýznamnejšieho periodika vychádzajúceho v oblasti u. p. Na Slovensku sa prvé prejavy u. p. objavujú už v 60. r. V kontexte svojich → lettristických aktivít vytváral Miloš Urbásek (1932–1988) cykly pečiatkových prác, v ktorých narábal s odtlačkom konkrétneho písma alebo jeho zhlukov (Tabule, 1965, Polia, 1965). Neskôr, r. 1977, vytvoril pre fiktívnu krajinu Argillia Alexa Mlynárčika sériu úradných znakov (Kráľovskú pečat, znak Národnej banky a pod.). V r. 1971 realizoval akciu Úradné potvrdenie Juraj Bartusz (1933), ktorý s výraznou dávkou humoru a ironie zapojil do štruktúry umeleckej komunikácie administratívu štátnej správy (reližácia skutočného notárskeho overenia). Ku konceptuálnemu rozmeru u. p. prispeli Július Koller (1939) a Peter Rónai (1953). Z mladších autorov Igor Kalný (1957–1987) cyklom Pečiatkové kresby z r. 1981–1982. Z hľadiska Slovenska nie je zanedbateľná medzinárodná reflektovaná aktivita Igora Ďurišina a Igora Gibodu z Košíc, ktorí sa uvádzajú aj v Archíve L. Spiegelmana v Los Angeles medzi aktívnymi mail-artistami (v oblasti u. p.). Igor Ďurišin a Igor Giboda vydali periodiká International Stamp Book (1982) a Rubber Stamp Book (1983).

Lit.: Hůla, J.: Pošta a výtvarní umělci: Otis Laubert. Poštovní kurýř. 1992, č. 9. Hůla, J.: Stamp-art neboli razítkové umění. Poštovní kurýř 1992, č. 5. Perneczky, G.: The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of their Periodicals 1968–1988. Köln 1993. Segay, S.: Gumený výlet po celom svete. Profil. 1994, č. 3–4. Mail Art. Osteu-ropa im internationalen Netzwerk. Katalog. Schwerin 1996. Gábor Hushegyi

### UMENIE V KRAJINE, *syn. land-art, earth work*

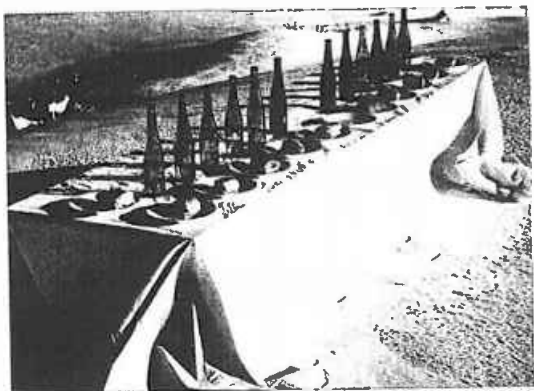
Súhrnné pomenovanie pre výtvarný smer formujúci sa v 2. pol. 60. r., predovšetkým v USA, ako súčasť širšej platformy radikálnych hnutí tohto obdobia (→ minimalistického umenia, → konceptuálneho umenia, → procesuálneho umenia a pod.). Objavuje sa pod dvoma ťažiskovými názvami → land art (angl. *land* vo význame krajina, zem, pôda, pevnina, pozemok) a → earth work (angl. *earth* vo význame zem, hlina). Zatiaľ čo land art zahŕňa predovšetkým práce vytvárané v krajine, reagujúce na jej bezprostredné hodnoty (*genius loci*), v prípade earth worku ide skôr



Igor Kalný: Z cyklu Pečiatkové kresby. 1981–1982



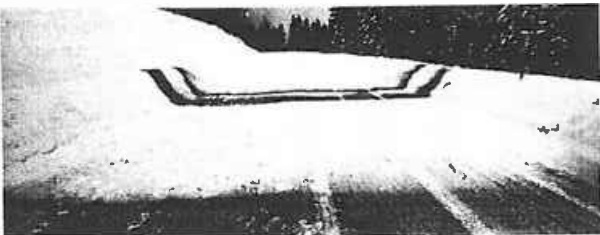
Igor Ďurišin:  
International Stamps Book N. 1, 1981



o výtvornú činnosť využívajúcu fyzikálne vlastnosti daného prostredia v širokej škále prírodných materiálov (zeminu, piesok, kamene, hlinu, trávu, vodu, konáre, listie a pod.). U. k., ktoré pri-náša individuálne vykroče-nie umelcov do mimogale-rijného priestoru, ako aj no-vé prehodnotenie vzťahu človeka, krajiny a prírody, patrí k najvýraznejšiemu hnutiu v povojnovej výtvar-nej kultúre.

Protagonisti u. k. veľkoryso realizovali svoje útvary či *umelé* civilistické zásahy do prírody, alebo iba dotvárali, podčiarkovali atmosféru určitého miesta, pracujúc s veľkou škálou prírodných materiálov. Zaznamenávame široké rozpätie jednotlivých prístupov: od výkopov (negatívnych objemov) M. Heizera (1944), cez putovanie krajinou R. Longa (1945), až po programovú ekologickú akciu 7000 du-bov (1982) J. Beuysa (1921- 1986). Charakteristickým momentom realizácii u. k. je ich krátka trvácnosť, prijatie prirodzeného plynutia času, zahrnutie vzniku, existencie a deštrukcie diela do výtvarného procesu. Pôvodne išlo o nekomerčne oriento-vanú tvorbu, ktorá odmietala trhovú manipuláciu s artefaktmi. Ambíciou nebol ple-nérový prepis romantickej krajiny, jej *malebnej* krásy, ale vstup do *neutrálneho* územia mimo mestských aglomerácií, bytostné zaujatie krajinou, zemou, pôdou a osobné intelektuálne vyhodnotenie prírodných reálií ako priestoru ľudskej existencie. Už v 60. r. nášho st. sa kryštalizuje aj širšie ekologické a environmentálne povedomie v našej civilizácii (r. 1962 R. Carson publikuje *Silent Spring* o dôsled-koch DDT a syntetických pesticídov na životné prostredie, r. 1969 J. Lovelock pred-náša hypotézu o Gaii - Zemi ako celistvom samoregulovateľnom bioorganizme, r. 1969 sa zakladá Greenpeace, r. 1970 v USA oslavujú prvý raz Deň Zeme a v tom istom roku UNESCO vyhlasuje Rok ochrany prírody atď.). Kľúčové práce u. k. boli vytvorené v období 1967-1973. Medzi najvýznamnejších predstaviteľov u. k. patria: M. Heizer (1944), Christo (1935), W. de Maria (1935), D. Oppenheim (1938), R. Smithson (1938-1973), J. Turrell (1943), R. Long (1945) a A. Goldsworthy (1956). Ich tvorba však nenesie znaky jednoliateho skupinového programu, ide

skôr o niekoľko príbuz-ných individuálnych stra-tégii. V dejinách v rozlič-ných kultúrach, existuje mnoho príkladov monu-mentálnych realizácii a pro-jektov, ktoré sa odohrávali priamo v krajine, tam mô-žeme hľadať zdroje u. k.. Tieto historické pravzory



Alex Mlynářík: Interpretácia diela P. Brünunga (*Cesty*), Festival snehu, 1970

však mali zväčša kozmologický a nábožensko-rituálny charakter (menhiry, dolmeny, obrazce v Peruánskych Andách, olmécke hlavy, pohrebné polia, zikkuraty, kamené záhrady zenbudhistických mníchov, barokový záhradný urbanizmus atď.).

Na Slovensku vrcholí prekračovanie *galerijných hraníc* kon. 60. r. nášho st. a v tomto kontexte zaznamenávame prvé práce spojené s prírodou, ktoré majú niekoľko charakteristických spoločných znakov. Predovšetkým neregistrujeme práce monumentálnych rozmerov, typické pre anglo-americké prostredie. Pri dielach realizovaných u nás môžeme hovoriť skôr o prírodnom kontexte, zakotvení v krajine, používaní prírodných materiálov, ktoré sa zväčša viažu s tendenciami → konceptuálného a → akčného charakteru. Príroda tu vystupuje ako spoluhráč, komunikačný kanál výpovede, časť omnoho širších významov. Diela u. k. vznikajúce na našom

území sa vyznačujú väčšou introvertnosťou, intimitou nastoľovaných obsahov a väzieb i silným intelektuálnym nábojom, čo bolo ovplyvnené aj našou politickou situáciou. V období 1967–1989 vznikali tieto prejavy ako súčasť → neoficiálnej výtvarnej scény. K prvým konceptuálno-prírodným realizáciami, kde krajina figuruje v reálnej či len deklarovanej polohe, sa dopracoval na prelome 60. a 70. r. Peter Bartoš (1938), Alex Mlynárčik (1934), Július Koller (1939) a Rudolf Sikora (1946). Mnoho z realizovaných prác tohto obdobia vzniká v kontexte skupinových podujatí, ktorých spoločným menovateľom je reakcie výtvarníka na zvolený prírodný kontext (Festival snehu, Vysoké Tatry 1970, Terén I.-IV., 1982–1984, Laboratórium, Poprad – Vysoké Tatry, 1994). Nosnou postavou u. k. na Slovensku bol Michal Kern (1938–1994). Ako solitér žijúci v prostredí podtatranskej krajiny



Michal Kern: *Stotožnenie sa*, 1984

(Liptovský Mikuláš – Močiare), vytváral od r. 1969 vlastný svet krehkých spojení a stotožnení sa so zažitou krajinou. Vo svojich konceptoch–akciách zachytával vlastnými rukami rytmus prírody a prenikajúce svetlo (*Čiary života*, 1979), alebo sa utvrdzoval v ľudskej existencii prostredníctvom zanechaných stôp v krajine v duchu filozofie, ktorú približuje názov jednej z jeho prác – *Vytvoril som líniu sám sebou, svojím telom, napísal som ju bod po bode, krok za krokom* (1982). Jana Želibská (1941) vytvára popri charakteristických akciách – slávnostiach zo 70. r. niekoľko realizácií s prírodným akcentom. Sú založené na silnejšom momente antitézy, zdvojení či vedomej manipulácii s krajinárskym výsekom (*Kus zeme, Nízke Tatry* 1974). V 90. r. časťou svojej tvorby reflektuje deštruktívne pôsobenie v prostredí využívajúcim nových technických prostriedkov (neónu, videa). Konceptuálne stretnutia s prírodou rozvíja aj Dezider Tóth (1947). Od zač. 70. r. formuje svoje vystúpenia v krajine ako intelektuálne jednorazové vstupy s prevládajúcim motívom prvej pomoci (cyklus *Ochrana prírody*, od r. 1974). Neskôr sa pridružuje niekoľko akcií, v ktorých nastoľuje predovšetkým otázku intimného spolunažívania s prírodou (*Púť k milosrdným putám*, 1984). V centre pozornosti Daniela Fischera (1950) je zasa skúmanie vzťahu medzi prírodným a arteficiálnym v širokom zábere otázok dotýkajúcich

sa etiky a estetiky, chaosu a entropie. Koncepcia jeho voľného cyklu Maľba v krajine (od r. 1985), postavená na splynutí veľkoformátovej abstraktnej maľby s fotografiou tej istej maľby reálne prenesenej do otvorenej krajiny, vyjadruje autorovu pokoru pred prírodou, ktorú chápe ako vyšší mravný princíp. Z mladšej generácie slovenských výtvarníkov sú to akcie a projekty združenia Artprospekt P. O. P. – Ladislav Pagáč (1949), Viktor Oravec (1960), Milan Pagáč (1960), ktoré v období 1979–1985 vytvorilo celý rad → happeningov land-artového charakteru (vyšľapávanie v snehu, línia *grafikonu* v tráve, *spútané* → performancie v spojení s prírodnými živými). V širšom kontexte patria k u. k. aj niektoré inštalácie Ilony Némethovej (1963), v ktorých pracuje s prírodným materiálom a krajinárskym kontextom (Elementárny objekt II., 1994). V medzinárodnom kontexte boli práce slovenských autorov reagujúce na vzťah umenia a prírody prezentované na výstave Naturally /Nature and Art in Central Europe v Budapešti (Ernst Múzeum, 1994), kde sa v kurátorskom výbere Mária Oriškovej predstavila Jana Želibská, Dezider Tóth, Michal Kern a Daniel Fischer.

Lit.: Henry, A.: *Enviroments and Happenings*. London 1974. Celant, G.: *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*. Torino 1970. Ballcock, G.: *Idea Art*. New York 1973. Tiberghien, G. A.: *Land Art*. Princeton 1995. Kol.: *Art and the Natural Environment*. In: *Art and Design 1994*, č. 5–6. Srp, K.: *Minimal and Earth and Concept Art I.–II.* Jazzpetit Praha 1982. Kol.: *Naturally /Nature and Art in Central Europe*. Katalóg výstavy. Ernst Múzeum, Budapest 1994.

Vladimír Beskid

### UMENIE V SUROVOM STAVE (fr. *l'art brut*, *brut* surový, neopracovaný, *l'art* umenie)

Termín *l'art brut* zaviedol a používal po r. 1945 francúzsky maliar J. Dubuffet (1901–1985), vzhľadom na čistý, neškolený, spontánny výtvarný prejav detí, duševne chorých alebo primitívov. Toto umenie – detské a patologické kresby alebo anonymné → grafity oslobodené od estelických kánonov a rozumových korekcií, sa stalo pre J. Dubuffeta bohatým zdrojom inšpirácie. Uprednostňujúc *umenie surové pred umením kultúrnym*, zozbieral J. Dubuffet množstvo prác neškolených autorov, ktoré sú dnes v múzeu v Lausanne (Collection del' Art Brut). Dubuffetove rané *surové* kresby kriedovým pigmentom pripomínajú detské čmáranice, neskoršie figuratívne i nefiguratívne obrazy pracujú s vrstvou farby i s rôznymi organickými a anorganickými materiálmi (popolom, lávou, pieskom, listami, lišajníkmi, motýľmi a i.) a ich odtlačkami, ktoré dávajú maľbe takmer reliéfnu podobu. Svojrázne archetypálne či groteskné figúry tak nadobúdajú silný výraz práve prostredníctvom materiálu. Nedôvera v tradičné médium maľby viedla J. Dubuffeta k použitiu non-artových materiálov a k vytváraniu tzv. → *materiálových obrazov*. Na Slovensku nenašla táto úzko vymedzená tendencia priamu odozvu, ale ako istá analógia sa objavuje v → *materiálových obrazoch*, → *asamblážach*, štruktúrálnych maľbách a grafikách viacerých predstaviteľov → *informelu*.

Lit.: Kříž, J.: *Jean Dubuffet*, Praha 1989.

Mária Orišková

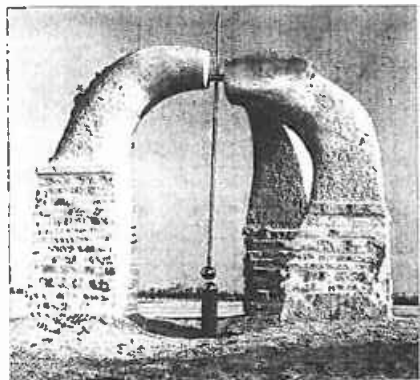
### UMENIE VEREJNÝCH PRIESTRANSTIEV (angl. *public art*, *public* verejný, *art* umenie)

Umenie prezentované mimo rámca múzei a galérií, vo verejnom priestore rôzneho typu, od priechodí budov, plôch drobnej mestskej architektúry, verejných dopravných

prostriedkov, veľkoplošných reklamných tabúľ, až po mestský urbanizmus a voľnú krajinu. K najstarším formám u. v. p. patria verejné pomníky a pamätníky, realizované kontinuálne počas celého 20. st. v širokej škále dobových estetik, vznikajúce na objednávku, ktorých prvoradou funkciou bola reprezentácia významných historických a kultúrnych udalostí. V tejto sfére tvorby nastáva v 2. pol. 20. st. radikálny odklon od tradičnej estetiky realizmu a naturalizmu smerom k presadzovaniu aktuálneho umeleckého výrazu. Pozitívny vývoj dokladá už niekoľko projektov neskorého 19. st. a prvých desaťročí 20. st. (model pre Pamätník práce A. Rodina, 1894, model Pamätníka III. internacionály V. Tatlina, 1920). Akceptovanie progresívnych výtvarných projektov bolo často sprevádzané dramatickými verejnými diskusiami, akou bola ešte zač. 80. r. polemika okolo Pamätníka vietnamských veteránov vo Washingtone (M. Linová, 1981). Ťažisko úvah o vstupe výtvarného umenia do mestského interiéru sa zač. 2. pol. 20. st. koncentruje do dvoch ďalších oblastí. Na jednej strane je to úsilie architektov o komplexné urbanistické riešenia miest, ktoré vyvolalo užšiu spoluprácu s výtvarnými umelcami na dotvorení verejných priestranstiev. Ako raný príklad môže slúžiť umelecký program pre komplex budov UNESCO v Paríži (1952–1958), do ktorého boli zakomponované diela viacerých významných sochárov (P. Picassa, H. Arpa, J. Miróa, A. Caldera, H. Moora, I. Noguchiho), neskôr urbanistické, architektonické a výtvarné riešenie parížskej štvrte La Défense so súborom exteriérových sochárskych diel (A. Caldera, V. Takisa, Césara, J. Agama, zo Slovenska J. Jankoviča), alebo veľkorysá prestavba Berlína po páde Berlínskeho múra. Iná forma expanzie voľnej plastiky a objektu do mestského interiéru súvisí s umeleckými tendenciami 60. r. (minimalistickým, kinetickým, svetelným umením, umením v krajine, ale aj novým realizmom), v ktorých sa v rôznej intenzite presadzovala idea vykročenia za hranice galerijného priestoru. Od raných 60. r. precizoval sochársky program postavený na prezentovaní oceľovej sochy bez podstavca, situovanej v mestskom prostredí, americký → minimalista T. Smith (1912–1980). S myšlienkou *humanizácie urbanistického prostredia* prostredníctvom skulptúry prišiel aj nemecký sochár O. H. Hajek (1925). Od 70. r. situuje do mestského prostredia svoje priemyselne vytvárané objekty, ktorých industriálnu estetiku verejnosť nie vždy pozitívne prijíma, ďalší americký minimalista, R. Serra (1939). V r. 1989 bol jeho objekt *Tilted Arc* odstránený z námestia v New Yorku, na základe protestu 13 000 zamestnancov sídliačich v budove, pred ktorou bola práca umiestnená. K u. v. p. prispeli aj via-



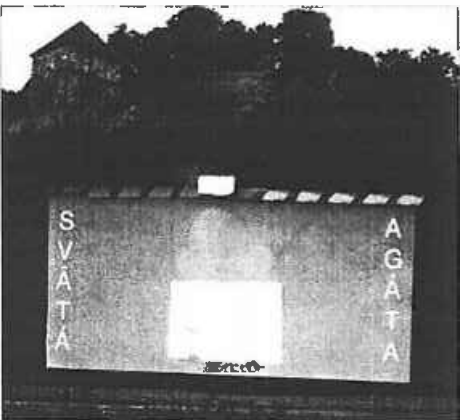
Rudolf Uher: Mechanická sochárska sympóziálna Vysnė Ružachy, 1964



Juraj Čutek: Sympóziálna na hranici, 1992

cerí predstaviteľia svetelno-kinetického umenia. Sú to predovšetkým projekty N. Schöffera (1912–1992), ktorý od 50. r. vytváral s podporou elektroniky → kinetické, ozvucené sochy-architektúry. Viaceré z nich boli vytvorené pre konkrétny mestský interiér (napr. priestor pred Palais des Congrès v Liège). Za pamätníky humoru a irónie sú považované monumentálne verejné plastiky → pop-artistu C. Oldenburga (1929), ktorými vytvoril poctu takým banálnym predmetom, ako je rúž (Yale University, 1969), alebo kolík na bielizeň (Central Square Plaza, Philadelphia, 1976). Inú podobu intervencie umelca do mestského, krajinného, ale aj sociálneho prostredia predstavuje séria → paketáži Christa (1935). Od 70. r. okupujú verejné priestranstvá umelci → grafitov, manifestujúci nezávislosť prejavov umenia subkultúry. Toto undergroundové hnutie vznikajúce v USA sa v ďalších desaťročiach stalo autentickou súčasťou väčšiny svetových veľkomiest. V 60. a 70. r. vznikajú početné projekty zamerané na trvalú prezentáciu plastík v parkoch a záhradách (Openluchtmuseum v Middetheimparku v Antverpách, od r. 1950, súbor exteriérových plastík v Múzeu moderného umenia v Louisiane, od r. 1958), sochárske sympóziá realizované v otvorenej krajine (Sympóziium európskych sochárov, St. Margarethen, od r. 1959, Grizedale Sculpture Project, od r. 1977), ale aj cyklické výstavy zamerané na prezentáciu

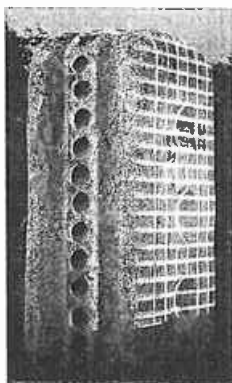
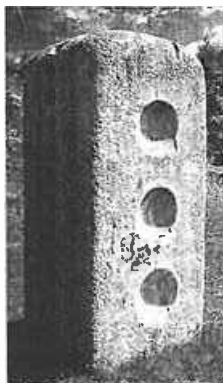
sôch, objektov a inštalácií vo verejnom mestskom prostredí (Skulptur Projekte in Münster). Viaceré z týchto skupinových aktivít neboli orientované len na estetické dotváranie prostredia, ale cielene reagovali na sociálny až politický kontext vybranej lokality. Takýto charakter mal projekt Point of Reference 38/88, uskutočnený v rakúskom Grazi pri príležitosti päťdesiateho výročia násilného obsadenia Rakúska fašistickým Nemeckom. Verejný projekt H. Haackeho (1936), ktorý upozorňoval na spoluzodpovednosť rakúskych občanov za minulosť, bol týždeň pred ukončením akcie zničený. Na zmenenú politickú situáciu po r. 1989 reagovali



Dorota Sadovská: Svätá Agáta, BillboART, 1995

agovali prostredníctvom verejných projektov umelci participujúci na akcii The Finiteness of Freedom (Berlín, 1990), medzi ktorými sa objavili práce H. Haackeho, R. Hornovej, J. Kounellisa, K. Wodicka a ďalších. Okrem skupinových projektov sa k problematike u. v. p. individuálne vyslovilo niekoľko osobností euro-americkej scény. Veľkoplošné svetelné projekcie na verejné budovy realizuje od 60. r. K. Wodicko (1943). Americká → konceptuálna umelkyňa J. Holzerová verejne prezentuje textové projekty Truizmy (od r. 1977), od r. 1982 ich situuje na mestské veľkorozmerné elektronické reklamné tabule (New York 1982, Londýn 1988–1989), alebo ich vpisuje na vonkajšie steny vagónov metra (Hamburg 1987). Výrazným spôsobom vstúpila do oblasti u. v. p. umelecká dvojica Clegg and Guttman svojim sociálnym projektom Open Public Library (od r. 1991), v ktorom rehabilitovali komunikačnú funkciu knihy. Britská výtvarníčka R. Whitereadová vyvolala kontro-

verzným projektom Dom (Londýn 1993) verejnú diskusiu o funkcii umenia vo verejných priestoroch. Sumarizujúci pohľad na situáciu súčasného u. v. p. priniesla kasselská Documenta 10. (1993), rozšírená o verejné priestory mesta (pešiu zónu, mestské podchody, priestory stanice), kde prezentovali svoje verejné projekty H. Haacke, Ch. Hillová (1968), M. Kippenberger (1953–1997), S. Lafontová (1949).



Peter Kalmus – Michal Murin:  
Meditatívna videoakcia na Prantľovom kameni, 1998

Na Slovensku je u. v. p. spájané s početnou produkciou pamätníkov a pomníkov, ktoré boli po r. 1949 poplatné komunistickej ideológii a v štýle → socialistického realizmu oslavovali významné historické udalosti. Časť z nich bola projektovaná ako rozsiahle areály situované v otvorenej krajine, napr. pamätníky na Dukle a vo Svidniku (budované od r. 1959), Pamätník Červenej armády na Slavíne ukončený r. 1960 (kolektív autorov: arch. Štefan Svetko, sochári – Ján Kulich, Alexander Trizuljak, Rudolf Pribiš, Tibor Bartfay), Pamätník SNP v Martine z r. 1964 (arch. Ladislav Beisetzler, soch. Ladislav Snopek). V 2. pol. 60. r., keď bola doktrína socialistického realizmu opustená a domáce umenie obnovilo násilne prerušený kontakt s relevantným európskym vývojom, sa pamätníková tvorba prezentovala v novej kvalite. Originálne riešenie predstavuje Pamätník-múzeum SNP v Banskej Bystrici (arch. Dušan Kuzma, soch. Jozef Jankovič), ktorého expresívne súsošie Obete varujú (1968–1969) vytvoril Jozef Jankovič (1937). Tento pozitívny vývoj bol po r. 1970 nástupom tzv. → normalizácie opäť násilne prerušený, čoho dôkazom bolo ideologicky motivované odstránenie Jankovičovej plastiky z areálu pamätníka (1972), ako aj stovky oficiálnych pomníkov vznikajúcich v nasledujúcich desaťročiach na objednávku komunistickej strany v duchu normalívnej estetiky socialistického realizmu (Pamätník SNP v Bratislave, 1974, arch. Dušan Kuzma, soch. Ján Kulich, pomník Víťazná zástava v Krompachoch, 1981, soch. Arpád Račko, Pomník K. Gottwalda v Bratislave, 1980, arch. Virgil Droppa, soch. Tibor Bartfay, Karol Lacko, Juraj Hovorka). V rámci → neoficiálneho umenia predstavuje osobitý prínos do u. v. p. tvorba Alexa Mlynárčika (1934). Bol to predovšetkým jeho záujem o → grafity, ktorý ho dovedol k privlastneniu si autentických nápisov na verejných budovách počas študentských nepokojov v Paríži (Sorbonne '68, Permanentné manifestácie, Paríž), v čase okupácie Československa (Pocta pravde I., Permanentné manifestácie, 1968), ako aj jeho skoršia akcia na verejnom záchode na Hurbánovom nám. v Bratislave (Permanentné manifestácie II. – Pocty, 1966). Od 60. r. je u nás u. v. p. spájané so špecializovanými sympóziami, ktoré boli lokalizované do špecifického krajinného a mestského prostredia. V travertínovom kameňolome vo Vyšných Ružbachoch sa uskutočnilo niekoľko úspešných ročníkov medzinárodného sochárskeho sympózia (od r. 1964), ktorého zámerom bolo vybudovanie areálu exteriérových plastik. V parku Domu výtvarných umelcov a architektov



v Moravoch nad Váhom to bolo Medzinárodné sochárske sympóziu v technických dreva (od r. 1967) a vo VSŽ v Košiciach Medzinárodné sochárske sympóziu v kove (od r. 1967). Sľubný rozbeh všetkých troch podujatí bol po okupácii Československa (1968) a nasledujúcej tzv. normalizácii násilne prerušený a časť sympoziálnych prác bola z ideologických dôvodov z miest prezentácie odstránená (Moravy nad Váhom, 1974), alebo projekty pokračovali, ale ich pôvodná idea bola nástupom normalizácie deformovaná (Vyšné Ružbachy). Podobný osud postihol i projekty Socha v meste (Bratislava, 1967), a predovšetkým Socha piešťanských parkov (od r. 1967), ktorá po úspešnej prehliadke európskeho umenia r. 1969, zašúpeného tvorbou napr. A. Caldera, N. Schöffera, Césara, G. Ueckera, M. Rayssa a legendárnom Polymúzickom priestore r. 1970, degradovala v nasledujúcich desaťročiach normalizácie na prezentáciu oficiálneho umenia. V 80. r. sa v rámci → alternatívnej a → neoficiálnej kultúry objavili osamotené pokusy o u. v. p. (predovšetkým aktivity Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania, 1979–1981). Po r. 1989 vzniklo niekoľko podujatí zameraných na prezentáciu u. v. p. V Bratislave sa vytvorila nová tradícia prezentácie sôch a objektov na nádvoriach, uliciach a námestiach (Socha a objekt, koncepcia Viktor Hulík). V Prešove inicioval kurátor Vladimír Beskid založenie medzinárodného sympózia Laboratórium (od r. 1992), ktorého jednotlivé ročníky sa uskutočnili vo verejných negalerijných priestoroch. Úvodný ročník bol situovaný do historického centra Prešova. r. 1994 sa pracovalo v urbánnom prostredí Popradu a prírodných lokalitách Vysokých Tatier, r. 1996 to bolo prostredie psychiatrickej kliniky v Košiciach a r. 1998 sa organizátori a účastníci pokúsili oživiť areál plastík vo Vyšných Ružbachoch, mieste legendárneho sochárskeho sympózia. R. 1993 to bol prvý ročník sochárskeho Sympózia troch krajín, situovaného do vonnej krajiny na rakúsko-slovensko-maďarskej hranici neďaleko Rusoviec (iniciátor zo slovenskej strany sochár Peter Roller). Novú formu prezentácie súčasného umenia na reklamných billboardoch inicioval kurátor Juraj Čarný (Bratislava, 1995). Na projekte s názvom billboART sa zúčastnili mladí výtvarníci, vtedy ešte poslucháči VŠVU (Marko Blažo, Pavlína Čierna, Emil Drličiak, Robo Kočan, Elena Pätoprstá, Dorota Sadovská, Dušan Zahoranský). Tandem Juraj Čarný (kurátor) a výtvarník Marek Kvetán (1976) koncipoval aj projekt READ-ME prezentovaný vo verejných priestoroch bratislavských knižnic (1998).

Lit.: Grasskamp, W.: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. München 1989. Felshin, N. (ed.): But is it Art. The Spirit of Art as Activism. Saette 1995. Lacy, S. (ed.): Mapping the Terrain. New Genre Public Art. Saettle 1995. Belohradská, Ľ.: Nové priestory pre sochu. In: Umenie šesťdesiatych rokov. Zborník prednášok. VŠVU, Bratislava 1995, s. 49. Grasskamp, W.: Heightening Location. In: Art Forum Berlin. Katalóg. Verlag der Kunst 1997, s. 20. Bultener, C.: Concerning a Public Function of Art Today. In: Art Forum Berlin. Katalóg. Verlag der Kunst 1997, s. 31.

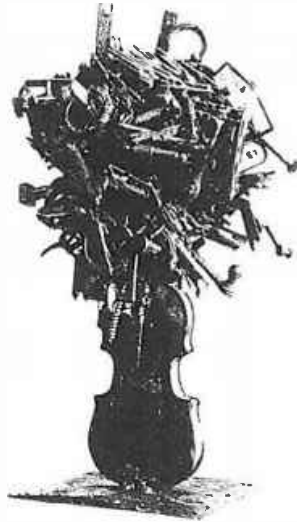
Jana Geržová

UMENIE Z ODPADU (angl. *junk art*, *junk* odpad, *haraburdie*, *art* umenie). syn. *junk sculpture*, *junk culture*

Súhrnné pomenovanie pre umenie 2. pol. 20. st. vytvárané z civilizačného odpadu. Zahŕňa rôzne formy objektového umenia, od nájdených predmetov cez materiálové → koláže a → asambláže, až po autorské techniky, ako → kompresie (César, 1921–1998), → akumulácie (Arman, 1928) alebo obrazy-pasce (D. Spoerri, 1930).

Zakladateľskou osobnosťou je nemecký dadaista K. Schwitters (1887–1948), ktorý vytváral koláže a asambláže z nájdeného odpadu (použitých cestovných lístkov, útržkov tlačných textov, zápalek, kúsok drôtu, topánkových zvrškov a pod.) už od r. 1919, pomenujúc túto techniku slovom *merz*. Neskôr, na rovnakom princípe hromadenia pozostatkov konzumnej civilizácie, vytváral obrazy a priestorové konštrukcie Merzbau (od r. 1920). V 30. r. využíval odpadový materiál pri tvorbe svojich poetických objektov Američan J. Cornell (1903–1972) a tiež A. Calder (1898–1976), predovšetkým v súbore drobných postavičiek klaunov a akrobatov (Cirkus). Výtvarné využitie odpadu sa aktualizovalo kon. 50. r. v rámci → neodadaizmu a neskôr dominovalo v tendenciách → pop-artu a → nového realizmu. Výrazne sa prejavuje v → kombinovaných maľbách R. Rauschenberga (1925) a → inštaláciách E. Kienholza (1927–1994), z okruhu francúzskych nových realistov dominuje v Armanových, Césarových a Spoerriho prácach, ako aj v pohyblivých strojoch J. Tinguelyho (1925–1991). V rámci idey stierania hraníc medzi umením a životom sa civilizačný odpad stal materiálom drobných objektov viacerých príslušníkov medzinárodného hnutia → Fluxus. Kon. 60. r. sa u. z o. stáva súčasťou výtvarných stratégií umelcov z okruhu talianskeho → arte povera (napr. M. Merza, J. Kounellisa, M. Pistoletta). Z mladších výtvarníkov využíval zač. 80. r. nájdené odpadové materiály (predovšetkým umelé hmoly) v objektoch a inštaláciách britský umelec T. Cragg (1949).

Na Slovensku civilizačný odpad začína využívať v 60. r. vo svojej tvorbe viacero autorov vstupujúcich na scénu s prvými → objektmi a → asamblážami. Sochár Jozef Jankovič (1937) uplatňoval kombináciu rôznych nájdených predmetov vo viacerých reliéfnych cykloch už od r. 1964 (Svedectvo, Autoportrét) a → akumulácia kovového odpadu je charakteristická aj pre nezochovaný objekt Malá nočná hudba alebo Muž so stratenou tvárou (oba 1964). V 2. pol. 60. r. vytváral pod vplyvom → pop-artu niekoľko typologicky vyhranených objektov s využitím nájdených predmetov Stanislav Filko (1937). Je to predovšetkým séria oltárov, ktorú súborne prezentoval na výstave Obydlie súčasnosti a skutočnosti v Prahe (1967). Najvýraznejšou postavou pracujúcou v kontexte u. z o. je Otis Laubert (1946). Od pol. 60. r. je



Jozef Jankovič: Malá nočná hudba, 1964



Stanislav Filko: Oltár súčasnosti, 1962–1963



Blažej Baláž: *Výk/h/lad*, 1992

v centre jeho pozornosti drobný civilizačný odpad (napr. polámané ceruzky a perá, stratené kľúče, zapaľovače a hodinky, použité pohľadnice, obálky, obaly zo žuvačiek a čokolád, drobné gýčové plastiky, fragmenty detských hračiek), ktorý zbiera a systematicky ukladá do svojho privátneho depozitu. Z takto pripraveného materiálu vytvára v rámci voľného cyklu Zbierky a neskorších otvorených sérií (Interpretácie, Mail Art, Blekenvajt, Tapisérie a pod.) → koláže, asambláže, objekty a priestorové inštalácie. Do r. 1989 sa prezentoval predovšetkým kolážami a asamblážami výlučne v prostredí → alternatívnej scény a → neoficiálneho umenia. V r. 1988 vytvoril prvé → inštalácie, pričom projekt Aucájder bol úspešne prezentovaný na medzinárodnej scéne (Metro-

polis, Berlín 1991). Po r. 1989 sa jeho tvorba sústredila na priestorové inštalácie, ktoré vytvoril v kontexte skupinových výstav (Medzi objektom a inštaláciou, Dortmund 1992, Hills and Mills, Amsterdam 1992, Pars pro toto, SNG, Bratislava 1995) a individuálnych prezentácií (Svetlo vecí, Synagóga pri GJK, Trnava 1996). Od r. 1965 vytvára rozsiahly súbor s názvom *Odpadková kultúra Július Koller* (1939), v ňom sa snaží o transformáciu banálneho materiálu na *kultúrne originály*. Do kontextu u. z o. patria tiež → zvukové objekty a hudobné inštrumenty Milana Adamčiaka (1946), ktoré vytvára od 60. r. a komplexnejšie ich predstavil na výstave Suterén (Bratislava 1989). Z mladších autorov sa tematika civilizačného odpadu objavila v skupinovom projekte Supermarket (Košice 1991), ktorý pripravila štvorica výtvarníkov – Peter Kalmus (1953), Peter Lipkovič (1960), Štefan Potočníak (1960) a Stanislav Šalko (1959). S príznačným sarkazmom a ironickým postojom ku konzumnému spôsobu života ponúkali na predaj širokú škálu opotrebovaných predmetov, od použitých zošitov cez rozbité bábiky, sady hrncov a zbierku obno-

sených topánok až po nefunkčné detské kočíky a časti automobilových karosérií. Príležitostne sa nevýtvarný odpadový materiál objavuje v tvorbe viacerých autorov rôznych generácií. Juraj Meliš (1942) využíval kombináciu drôteného odpadu a nefunkčného telefónneho prístroja pri tvorbe objektov zo série *Monológy* (1984). V r. 1992 vytvoril z textilného odpadu niekoľ-



Peter Kalmus – Peter Lipkovič – Štefan Potočníak – Stanislav Šalko: *Supermarket*, 1991

ko inštalácií Blažej Baláž (1958) pri príležitosti samostatnej výstavy v GJK v Trnave, a obnosené šatstvo tematizovala v projekte ...vo vrstvách... (Galéria Gerulata, 1994) aj textilná výtvarníčka Katarína Šujanová (1942).

Lit.: Richter, H.: Dada Art and Anti-Art. Thames & Hudson, London 1965. Block, R. (ed.): Fluxus in Deutschland 1962-1994. Katalóg. IFA 1995. Joachimides, Ch.-Rosenthal, N.: The Age of Modernism. Art in the 20<sup>th</sup> Century. Katalóg, Martin-Gropius-Bau, Berlín 1997.

Jana Geržová



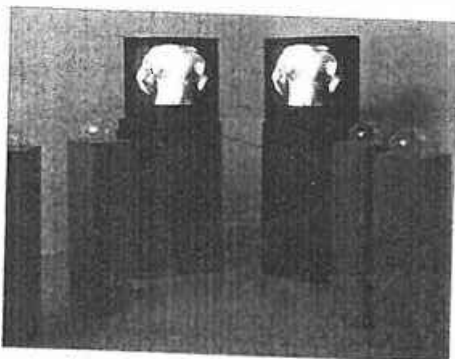
*Otis Laubert: Svetlo veci, 1996  
celok a detaily*





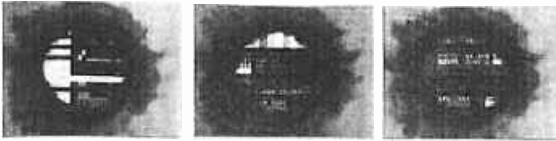
## VIDEOUMENIE (lat. *videre* vidieť, *divaf sa*, angl. *video art*)

Multimediálna disciplína výtvarného umenia, ktorá je založená na elektronickom pohyblivom obraze, zvuku a reálnom čase. Patri k novým médiám, ktoré umelci používajú na vyjadrenie svojich ideí prostredníctvom technického vybavenia (videokamery, videorekordérov, televíznych monitorov, LCD projektorov). Vznik v. v Európe a USA na zač. 60. r. súvisí s hnutím → Fluxus (W. Vostell, N. J. Paik). Už v r. 1958 používal W. Vostell (1932) technické a elektronické zariadenia vo svojich → dekolážach, vrátane blikajúcich TV obrazoviek. Skutočný zrod v. sa datuje od r. 1963, kedy mal N. J. Paik (1932) prvú videovýstavu v galérii Parnass vo Wuppertale, kde použil zostavu televízorov s rozpadnutým obrazom (*Zen for TV*). Ďalším medzníkom bol r. 1965, keď opäť N. J. Paik použil prvýkrát prenosnú videokameru, ktorou urobil videozáznam z okna taxíka. V r. 1966 vytvoril TV kríž z ôsmich monitorov, patriaci medzi prvé videoskulptúry. V r. 1971 videoumelec českého pôvodu Woody Vasulka (1937) so ženou Steinou (1940) založili v New Yorku *The Kitchen*, centrum pre novú hudbu, video a intermediálne umenie, ktoré podstatným spôsobom ovplyvnilo ďalší vývoj v. Videopásky môžu predstavovať autonómne videopribehy, alebo tvoria súčasť videopreformancií, videoskulptúr a videoinštalácií. Pohyblivé videobrazy sú vývojovým štádiom obrazu, ktorý geneticky súvisí s líniou uberajúcou sa od krídlového oltára cez vznik závesného obrazu, rytín a tlačí, vynález fotografie v pol. 19. st., filmu na zač. 20. st., masové používanie televízie (od 50 r.) a → elektronických médií. Videoskulptúry a videoobjekty inkorporovali videá a TV monitory do konštruovaných skulptúr alebo nájdených predmetov na kon. 60. r. a v 70. r. (najmä N. J. Paik a S. Kubotová). V priebehu 70. r. sa rozvinuli do priestorovo náročnejších súborov videoinštalácií, v 80. r. začali expandovať, aby v 90. r. nadobudli



Jana Žalibská: *Koncert pre činely a prsia*, 1994

rešpekt ako dominantná kategória v. Videoinštalácia, ktorej podstatu tvorí technické vybavenie, obsahuje aspekty skulptúry, architektúry alebo performancie a stáva sa high-tech multimediálnym spektaklom. Typológia videoinštalácií je otvorená a závisí od vývoja nových technológií. Pôvodne minimalizovaná aparatúra TV a videa so sprievodnými elementmi sa vyvinula do náročnejších priestorových scén, kde pohyblivé obrazy dopĺňajú objekty, fotografie, texty atď., alebo má podobu multimonitorových inštalácií s dominanciou videotechniky. Vo videoinštalácii

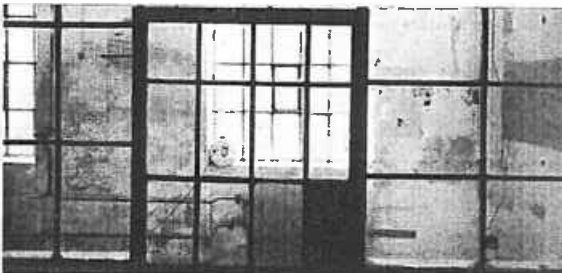


Peter Meluzin: *Teletextament*, 1995

closed-circuit (uzavretého okruhu) je divák zahrnutý do videoobrazu, na ktorý sa simultánne pozerá v reálnom čase, čo je dôležitý krok k interakcii. Prvú interakčnú videoinštaláciu vytvorila L. Hershmannová v rozpätí r. 1979–1983. V r. 1982 začal J. Shaw používať veľkoplošné videoprojekcie (LCD projektory) s obrazmi, ktorými mohol divák manipulovať. Tieto kreatívne možnosti v mali vplyv na zmenu percepcie nielen v a nových médií, ale aj tradičných druhov umenia. Hlavnými predstaviteľmi v. sú:

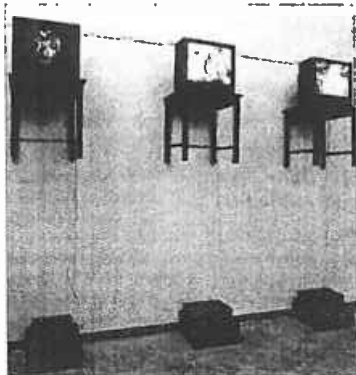
Američan kórejského pôvodu N. J. Paik (1932), Japonka S. Kubotová (1937), Američania V. Acconci (1940), B. Nauman (1941), D. Graham (1942), B. Viola (1951), G. Hill (1951), W. Vasulka (1937), D. Birnbaumová (1946), A. Hamiltonová (1956), T. Oursler (1957), M. Barney (1967), Islandanka S. Vasulková (1940), Nemeč M. Odenbach (1953), Rakúšan P. Weibel (1945), W. Exportová (1940), Maďar G. Bódy (1946–1985), na českej scéne R. Pilař (1931–1993), M. Bieltický (1954), T. Ruller (1957), z mladších T. Mašin (1966), J. Vidová-Žáčková (1963). K významným výstavám v. patrili: TV as a Creative Medium, Howard Wise Gallery, New York 1969, Whitney Biennale, New York od r. 1975 (videopásky), od r. 1979 (videoinštalácie), Documenta 6., 1977 Kassel, Documenta 8., 1987, Kassel, Documenta 9., 1992 Kassel, Documenta 10., 1997 Kassel, Video-Skulptur: Retrospektiv und Aktuell, 1963–1989, Berlín-Zürich 1989, Passages de Images, Paríž 1990, Video Spaces, New York 1995, Biennale v Benátkach 1990, 1993, 1995, 1997, Mediascape, New York 1996. Od r. 1979 festival Ars Electronica v Linzi, ktorý prezentuje najnovšie technológie v umení.

Na Slovensku boli predchodcami v. aktivity umelcov na prelome 60. a 70. r., súvisiace s amatérskym 8 mm a profesionálnym 35 mm filmom, ktoré však v období → normalizácie a → socialistického realizmu neumožňovali profesionálny vývoj smerom k v. Absenciu videotechniky v tomto období alternovali náhradné riešenia.



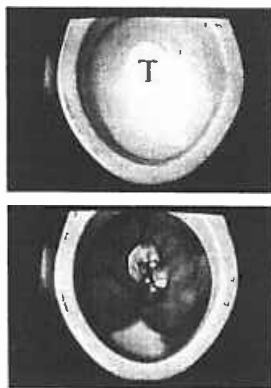
Peter Rónai: *Slovenská virtuálna realita*, 1996

Už v 60. r. použil Stanislav Filko (1937) vo svojich prostrediach diaprojekcie (Katedrála humanizmu, 1968) a podnikal ďalšie pokusy s filmom a záznamami svojich → environmentov. V lakonických komorných *protovideoinštaláciach* Pomník hlasu, zvuku a obrazu ... (1966–1967) a Svetlá-multiple I.–X. (1967) použil televízory. V 70. r. pracoval s filmom ako surogátom videa Vladimír Havrilla (1943), ktorý realizoval krátke animované filmy (Vtáčia žena) s témami týkajúcimi sa umenia. Od r. 1980 fotograficky a prostredníctvom filmu dokumentuje svoje akcie a → performancie vybudované na princípe → výtvarných interpretácií obrazov starých majstrov Vladimír Kordoš (1945), od 90. r. pokračuje v rovnakej stratégii s využitím v. (napr. Blízke stretnutia 1993, Madona s dieťaťom 1996). Film na vyjadrenie poetických posolstiev používal v 80. r. aj Ľubomír Ďurček (1948). Z → akčného umenia vychádzajú filmové záznamy Petra Meluzina (1947). K priekopníkom v. patrí Peter Rónai (1953), ktorého tvorba od začiatku inklinovala k multimedialnosti s východiskami v dadaizme a → Fluxuse, neskôr bola ovplyvnená ideami → konceptuálneho umenia a → postmodernou. V 80. r. vytvára prvé práce v oblasti v., tzv. antivideá, keď zasahuje do vysielaného programu TV prelepením monitorov fóliami; podieľa sa aj na tvorbe videopások (videozáznam akcie s P. Bartošom ABC 1985/1986 alebo autonómna videopáska Mixed memoriál 1987/88), neskôr robí videozáznamy z performancií. Po r. 1989 sa najdôležitejšou oblasťou jeho tvorby stávajú videoplastiky, videoobjekty a videoinštalácie. V súčasných interaktívnych videoinštaláciách (Fragment, Benátsky projekt, 1997) a videoobjektoch sa uplatňuje subverzívny charakter a ironická skepsa, ktoré zodpovedajú jeho → individuálnej mytológii s dávkou sebaíronie (napr. Cogito ergo Kunst, 1994, Cannibale ante portas, 1996–1997, Slovenská virtuálna realita, 1994–1997). Aj pre ďalších slovenských výtvarníkov sa začínajú možnosti tvorby v. otvárať až v 90. r., kedy popri menšom zastúpení autonómnych videopások (Petra Meluzina, Jany Želibskej, Anny Daučíkovej, Eleny Pätoprstej) nadobudli prevahu videoinštalácie. Jana Želibská (1941) sa im venuje od r. 1992 a v jej tvorbe predstavujú syntézu stratégií, ktoré si odskúšala v tvorbe skorších prostredí, akcií, performancií a inštalácií, vzťahujúcich sa k poeticko-ironickej reflexii tém, ako žena, erotika, príroda a ekológia (Zákaz dotyku, 1992, Kamene, 1993, Koncert pre činely, 1994, Jej pohľad na neho, 1996). Peter Meluzin (1947) vytvára od r. 1993 videoinštalácie, ktorých mentálna podstata je často založená na texte alebo obraze ako → readymade, nasnímanom na páske (Aber Achtung, 1994), ktoré potom tvoria jadro ironických, sociálno-kritických videoinštalácií, založených na → neokonceptuálnych stratégiách. Permanentnými témami, ktoré ho zaujímajú, sú život a smrť (Life after Life, 1993, Teletextament, 1995), otázky súvisiace s tvorbou a umením (Impo(r)tant, 1993), zmyslom etických hodnôt (Trump Tower, 1997, Clon Line,



Roman Galovský: Virtual he-art, 1994

1998) a s fenoménom času (Megalit, 1993). K mladšej generácii autorov, ktorých aktivity sa dotýkajú aj v., sa radia Roman Galovský (1962), Miroslav Nicz (1963) a Richard Fajnor (1965), z najmladších Marek Kvetlán (1976). Prvou prezentáciou medzinárodného v. na Slovensku bola putovná výstava Imago v koncepcii R. Coelho (Bratislava 1991), na ktorej sa predstavili také osobnosti, ako napr. J. Shaw, r. 1992 to boli ukážky holandských videoumelcov v rámci výstavy Hills and Mills (konceptia Jana Geržová, Radislav Matuščík). K špecializovaným domácim výstavám v. na Slovensku patrí On/Off Bratislava 1993, medzinárodná výstava video – vidím – ich sehe, PGU Žilina, Brno (1994), Bratislava a Thun (Švajčiarsko) r. 1995 (konceptia K. Rusnáková, Esther M. Jungová, M. Smolenická), autorská výstava Petra Rónai Videoantológia v koncepcii Kataríny Rusnákovej (PGU, Žilina 1997).



Lit.: Battcock, G.: New Artists Video. A Critical Anthology. New York 1978. Herzogenrath, W. – Decker, E.: Video-Skulptur: Retrospektiv und Aktuell, 1963–1989. Cologne 1989. Hanhardt, J. G.: Video Culture: A. Critical Investigation. New York 1990. Hall, D. – Fifer, S. J.: Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art. New York 1990. Morgan, R. C.: Commentaries on the New Media Arts: Fluxus and Conceptual, Artists Books, Mail Art, Correspondence Art, Audio and Video Art. Passadena 1992. World Wide Video. Art and Design Magazin. London 1993. Penny, S.: Critical Issues in Electronic Media, New York 1995. Rusnáková, K.: I. P. Meluzin - Mouse Killer. Katalóg. PGU, Žilina 1996. Matuščík, R. – Rusnáková, K.: Jana Želibská, výber z rokov 1966-1996. Katalóg. PGU, Žilina 1997. Rusnáková, K.: Peter Rónai, Videoantológia. Katalóg. PGU Žilina 1997.

Katarína Rusnáková

**VIRTUÁLNA REALITA** (angl. *virtual, virtuality* zdanlivá, mystená skutočnosť, simulovaná realita), syn. modelovaná skutočnosť, umelá realita

Termín v. r. zaviedol Američan J. Lanier, matematik, hudobník a podnikateľ (zakladateľ firmy VPL Research) v 2. pol. 80. r. Výstižnejší by bol termín umelá skutočnosť, ktorý používal M. Krueger v knihe s rovnomenným názvom Artificial Reality (1983). Princípy v. r. zhrnul vo svojej dizertačnej práci už r. 1974. Alternatívne sa používa aj pojem kybernetický vesmír alebo kybernetický priestor (*cyberspace*), ktorý má však širší význam v kontexte → počítačového umenia a → multimédií. V. r. je názov pre médium (počítač s vhodnými vstupnými a výstupnými zariadeniami), ktoré umožňuje interaktívnu simuláciu a audiovizuálne vnímanie (experimentálne aj so zapojením iných zmyslov) virtuálneho sveta. V. r. je špeciálnym prípadom multimédií, kde navigačný priestor tvoria diskretné priestory, reprezentované oknami obrazovky s multimediálnymi objektmi. Naproti tomu vo v. r. je možný spojitý pohyb vo virtuálnom svete, tvorenom topologicko-geometricko-fyzikálnym modelom objektov, svetiel, atmosféry a optického systému pozorovateľa – účastníka virtuálnej reality. Ďalším stupňom vývoja, ktorý poskytuje ilúziu vnorenia sa do virtuálneho sveta vďaka stereoskopickému a hyperrealisticky vernému zobrazeniu v kombinácii s trojrozmerným zvukom, je vnorená (*immersive*) v. r. S predchádzajúcimi pojmami súvisí aj termín zvýraznená (*augmented*) realita, používaný pre technický systém využívajúci podobné technické prostriedky, t. j. napríklad okuliare s miniatúrnymi po-



čítačovými monitormi. Tieto okuliare sú priehľadné a umožňujú zmiešanie syntetického (počítačom generovaného) obrazu so skutočným svetom, na ktorý sa ich nositeľ pozerá. Systémy v. r. umožňujú aj pohyb vo vzdialenom skutočnom alebo fiktívnom svete. Takémuto spôsobu prítomnosti hovoríme teleprezencia - t. j. skúsenosť bytia vo vzdialenom svete. Na rozdiel od ideových predchodcov, t. j. telekonferenčných systémov alebo elektromechanických teleoperátorov, takýto spôsob vyžaduje, aby bol model skutočného alebo fiktívneho sveta, a tiež senzory, resp. efekторы na počítačoch umiestnené na oboch koncoch komunikačného kanála. Doslova revolučný proces v teleprezencii znamenala služba World Wide Web a rozšírenie koncepcie jazyka HTML (→ multimédiá) na jazyk VRML (*Virtual Reality Modeling Language*), ktorý umožňuje tvorbu priestorových scén, dosažiteľných na diaľku pomocou počítačovej siete. Vyšší stupeň predstavuje písanie programov v počítačových sieťach (Java) a vytváranie komplikovaných interaktívnych priestrodov telekomunikácie v globálnej sieťi a realizáciu myšlienky kolektívneho tematického prostredia. Aj keď všetky komponenty systémov v. r. existovali a používali sa v leteckých, lodných a automobilových trénažeroch, hlavne v armáde, už



Roman Galovský: *Inside*, 1996

kon. 60. r., až zníženie cien počítačov umožnilo široké použitie tejto techniky, čo potom vyvolalo záujem umelcov, ale aj diskusie o filozofických otázkach vzťahu medzi zmyslovým vnímaním a skutočnosťou. Tak sa pojem v. r. začal používať v širšom kontexte, napríklad aj v digitálnej fotografii. M. Krueger hovorí: *V. r. nie je len technika - je to kultúra - definujúca médium ako film alebo televízia. Jej použitie sa bude posudzovať estetickými, ako aj technickými kritériami, či už pôjde o umelecký prejav alebo praktickú aplikáciu.* V. r. je predmetom mnohých vedeckých, fi-

lozofických, kultúrnych a umeleckých sympózií, kde rezonuje otázka jej aplikácií, pozitív, ako aj zneužitia. J. Lanier (v interview s L. Rosselton, šéfredaktorom mesačníka *Wired* zaoberajúceho sa problematikou kybernetického vesmíru) povedal: *Myslím si, že jeden z najdôležitejších aspektov budúcnosti v. r. je to, že si ľudia môžu vytvárať vlastné zdanlivé svety. Že budú tvoriť a narábať s materiálom, ktorý tam nájdu .... To neznamená, že každý bude majster architekt alebo maliar, ale každý bude môcť svojou malou mierou prispievať k tvorbe virtuálneho vesmíru. Práve tak, ako každý prispieva svojou troškou k našej spoločnosti vo veľkom.... Vo svojej podstate je to sociálne médium, niečo, čo umožňuje kontakty medzi ľuďmi... verím, že najpozitívnejšie ľudské činnosti, ako je kultúra a umenie, krása a kontakty, spoločnosť a sympatia a všetky tieto činnosti aj keď sa pretransformujú do ľubovoľných médií, zostanú stále platné* (Wiering, F.- Schroeder, M.: *BEELD-STORM, Voorlopig handboek voor de digitale revolutie*. VPRO, Amsterdam 1994). Prvým priamym predchodcom v. r. bola v 60. r. Senzoráma M. Helinga, mechanický objekt umožňujúci vnorenie diváka do prostredia integrujúceho stereoskopický film, stereo-zvuk, mechanické vibrácie, vietor, vône a interakciu diváka s ním. V tom istom období skúmal prvé elektronické a počítačové modely virtuálnych svetov aj I. Sutherland (otec interaktívnej počítačovej grafiky) a M. Noll, pôvodne inžinier a vedec, ktorý je považovaný aj za jedného z pionierov počítačového umenia.

Medzinárodný festival a sympóziu elektronického umenia Ars Electronica v rakúskom Linzi predstavujú každoročne aj inštalácie týkajúce sa v. r. Pozornosť si zaslúžia projekty J. Shawa (1944) Virtuálne múzeum (1991, interaktívny model galérie Landesmuseum v Linzi) a Zreteľné mesto - interaktívna inštalácia bicykla so senzormi, umožňujúca virtuálny výlet po meste. Rakúsky umelec a teoretik nových médií profesor P. Weibel (1945) predstavil niekoľko interaktívnych inštalácií virtuálnych priestorov, ktoré vystavoval okrem iného aj na výstave HiTech umenie v Brne (1995). K najdokonalejšie integrovaným priestorom patril projekt The Media Pavilion, ktorým sa Rakúsko prezentovalo na Bienále v Benátkach r. 1995 za účasti umelcov P. Koglera (1959), R. Kriescheho (1940), C. Ruhmovej (1963), P. Sandbichlera (1964) E. Schlegelovej (1960), a R. Schnellovej (1956). Teoretickým, ako aj praktickým problémom v. r. v umení, sa venuje svetové sympóziu elektronického umenia ISEA. V r. 1996 dalo vedenie najväčšieho prístavu na svete v Rotterdame umelcom k dispozícii prístavný simulátor s pohyblivou platformou a mnohopočítačovým vizualizačným systémom na projekt, ktorý predstaví multikulturálne prostredie mesta vo forme globálneho virtuálneho priestoru. Jednou z tém sympózia bolo vzdelávanie v budúcnosti, na ktorom participovali integrované tímy umelcov a vedcov. Projekt virtuálneho planetária s názvom Výlet do živej bunky prezentoval americký sochár R. Fisher ako netradičnú formu vzdelávania detí vo veku audiovizuálnych médií. V USA zamestnávajú superpočítačové výpočtové strediská aj umelcov, ktorí sa podieľajú na estetickom stvárnení interpretácie výpočtov formou vizualizácie modelovaných fyzikálnych a iných javov. Už v súčasnosti existuje viacero projektov počítačového modelovania a rekonštrukcie architektonických a archeologických pamiatok.

Na Slovensku sa s aplikovaním v. r. v oblasti výtvarného umenia stretávame len výnimočne, vzhľadom na chýbajúce základné technické vybavenie. V tejto oblasti systematicky pracuje Roman Galovský (1962), ktorý predstavil prvú výtvarne orientovanú v. r. na Slovensku r. 1996 v GJK v Trnave (cyklus výstav Umenie aury v koncepcii Jany Geržovej). Jeho predchádzajúce aktivity, ako ani výstavy iných výtvarníkov s názvom v. r. nemali charakter interaktívnej komunikácie, a preto ich zaraďujeme do → inštalácii s použitím → videa, resp. počítačovej animácie.

Lit. Krueger, M: The Artistic Origins of Virtual Reality. Computer Graphics Visual Proceedings, New York 1993. Mondés virtuels. Zborník prednášok sympózia IMAGINA. Monte Carlo 1993.

Martin Šperka

## VIZUÁLNA POÉZIA

→ EXPERIMENTÁLNA POÉZIA

## VIZUÁLNE PARTITÚRY

→ GRAFICKÉ PARTITÚRY

## VÝTVARNÁ INTERPRETÁCIA,

INTERPRETÁCIA (lat. *interpretatio* výklad, vysvetlenie)

V. i. je stratégia zahŕňajúca širokú škálu postupov, od alúzie, → citácie, invokácie, kamufláže, komentára, persifláže, premalby až po recykláciu a rein-



Milan Adamčiak: Interpretácia R. Margrítta  
- Cadové ryby, 1970



degas

Alex Mlynárčik: *Memoriál E. Degasa, 1971*

terpretáciu, ktoré sú založené na reflexii umenia umením, i. výtvarného diela iným výtvarným dielom. V takto definovanom probléme sa čiastočne prekrýva so stratégiou → apropriácie. Ako špecifický odborný termín sa objavuje predovšetkým v domácej literatúre a úzko súvisí s charakterom domáceho umenia 2. pol. 20. st. Ťažiskovými postavami sú Alex Mlynárčik (1936) a Rudolf Fila (1932). Ako prví konkretizovali problém v. i. Alex Mlynárčik s Milošom Urbáskom (1932–1988) v Manifeste o i. vo výtvarnom umení (1969), kde bola i. pochopená ako *tvorivý násobok originálu*. Prvý raz sa tu artikuluje nové chápanie originálu, ktorý už nie je myslený len ako unikátne dielo, ale aj ako výtvarná práca vybudovaná na princípe reinterpretácie či recyklácie pôvodiny. Teoretické východiská Manifestu sa prezentovali v kolektívnom podujatí I. festival snehu, ktoré sa uskutočnilo pri príležitosti Majstrovstiev sveta v lyžovaní vo Vysokých Tatrách (1970). Iničiátori Alex Mlynárčik a Miloš Urbásek si prizvali Milana Adamčiaka (1946) a Róberta Cypricha (1951–1996) a vo svojich prácach vytvorených v atypickom sochárskom materiáli – snehu, parafrázovali diela Brueghela, Leonarda da Vinciho, klasickej moderny (Maleviča, Boccioniho) i svojich súčasníkov (Christa, Armana, Dietmanna). V tvorbe Alexa Mlynárčika sa i. objavuje od 2. pol. 60. r. v sérii monotypii (napr. Pocta XXII., 1967, Ingres, 1967) a koncom desaťročia aj v priestorových → environmentoch (Megality XXI. storočia, Paríž 1968), pričom časť z nich vyzývala divákov k aktívnej spoluúčasti (Dobrý deň, pán Courbet, Paríž 1969). Táto vývojová línia vyvrcholila dvojicou veľkolepých kolektívnych akcií – Memoriál Edgara Degasa (Bratislava/Liptovský Mikuláš, 1971) a Evina svadba (Žilina, 1972). Ťažiskom podujatí bola voľná interpretácia obrazu Edgara Degasa Dostihové kone pred tribúnou z r. 1879 a olej Svadba, klasika slovenskej moderny Ľudovíta Fullu z r. 1946. Mlynárčik sa ešte raz vrátil k stratégii v. i. v cykle Metamorfózy (1975–1979), ktoré vznikli v kontexte jeho projektu fiktívnej monarchie Argillia. Použil reprodukcie známych obrazov (Botticelliho Zrodenie Venuše, Tizianovho obrazu Venuša z Urbina, Giorgioneho Prameň), do ktorých vkláňoval občianske foto-



Róbert Cyprich: *Interpretácia J. Kounellisa, 1970*

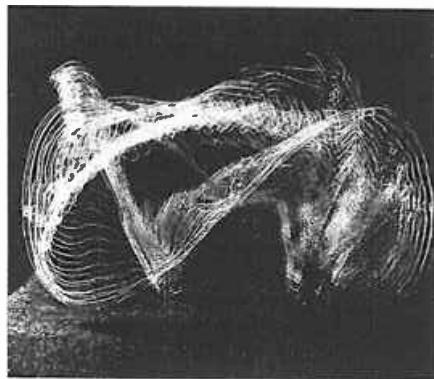
grafie svojich priateľov, ako aj fragmenty mestských aglomerácií typických pre 20. st. Rovnako významnou postavou je maliar Rudolf Fila. Jeho osobitým prínosom sú na jednej strane v. i. v podobe vizuálnych intervencií do privlastnenej obrazovej predlohy (od listov z kalendárov a kníh až po maliarske kópie originálov), ktoré v jeho tvorbe dominovali v 70. a 80. r. Na druhej strane sú to textové analýzy, ktoré spolu s Manifesom Alexa Mlynárčika a Miloša Urbáska udomácnili túto stratégiu v našom umení a prispeli k tomu, že v. i. sa stala aj slovenským terminologickým špecifikom. Fila obhajoval i. ako rovnoprávnou umeleckú stratégiu, opierajúc sa o paralelné príklady z hudby a literatúry (Fila, R.: Katalóg. Nové Zámky 1977, nepaginované). Poukazoval na vzťah medzi notovým

záznamom hudobného diela a jeho živým akustickým predvádzaním a tento model uplatnil v cykle Evokácie (od r. 1987), keď neprítomnú reprodukciu výtvarného diela zastúpenú iba technickým popisom nahradil maliarskym gestom interpretujúcim absentujúci obraz. Východisko tejto Filovej orientácie vidí Juraj Mojžiš (Mojžiš, J.: Rudolf Fila. Slovart, Bratislava 1997, s. 16) už v neskorých 50. r., keď Fila ako študent komentoval katalóg zbierok drážďanskej obrazárne (1957), do ktorého ceruzou zaznamenával kompozičné dominanty obrazov Rembrandta alebo El Greca. Tradícia v. i. sa objavuje paralelne aj na pôde Surrealistickej skupiny v Československu. Boli to predovšetkým interpretačné hry postavené na kolektívnych komentároch k vybraným predlohám, medzi ktorými sa objavovali aj citáty historických malieb (Gauguina, Dejneku). V priebehu 70. r. sa uskutočnilo osem akcií, na ktorých zo Slovenska participoval Albert Marenčin (1922) a Juraj Mojžiš (1938). Tvorba Alexa Mlynárčika a Rudolfa Filu podstatne ovplyvnila mladších umelcov rozvádzajúcich princíp v. i. Na jednej strane to bolo nadviazanie na mlynárčikovskú tradíciu akčného prejavu, na druhej strane zložitá štruktúrovanosť obrazu, *oscilujúca medzi hmotou a duchom* charakteristická, pre Filu.

Do druhej skupiny prác môžeme zaradiť maľby, kresby, tlače, fotografie, objekty a inštalácie, v ktorých hrá prítomnosť cudzej výtvarnej predlohy významnú úlohu, ale nemá pozíciu jedinej umeleckej stratégie. Významná je predovšetkým prítomnosť → analytických postupov, ktoré posúvajú výtvarný → citát do nových súvislostí. Milan Bočkay (1946) využíva od kon. 70. r. techniku *trompe l'oeil* na dosiahnutie dokonalej ilúzie kresby papiera na papieri, na ktorom simuluje neexistujúcu perforáciu alebo pokrčenie. V tomto kontexte analytického skúmania sa začína objavo-



Rudolf Fila: Evokácia Francesca Melzho, 1987



Daniel Fischer: Altamira, 1982

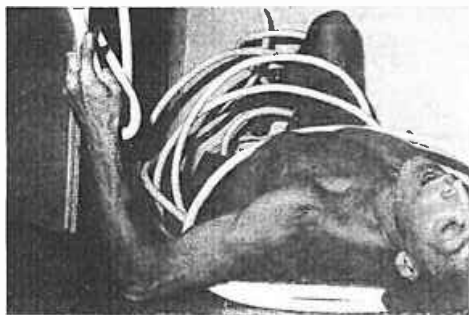
Lubo Stecho: Hommage à Vincent, 1986-1989



vať citát obrazu colníka Rousseaua (Papier XL., 1982), Leonarda da Vinciho (Papier XXXII., 1980), Michelangela (Papier XXXVIII., 1980) alebo Maleviča (Papier XLVI., 1982). Analýza procesu vzniku obrazu je charakteristická aj pre početnú sériu Konvergenie (1976) Mariána Mudrocha (1945), ktorej východiskom boia ofsetová reprodukcia Rembrandtovho autoportrétu komentovaná grafickým prepisom fotografie umelcovho otca, významného maliara. Túto sémantickú rovnu rozvíjal Mudroch paralelne so zverejnením procesu vzniku a premien ofsetovej grafiky, ktorá je čitateľná z posunov farebnej kvality jednotlivých listov. V tvorbe Mariána Meška (1943) sa komentáre k cudzej výtvarnej predlohe objavujú okolo pol. 80. r. Zaujímavý posun realizoval r. 1984 zásahom do reprodukcie obrazu J. Zrzavého

Priateľky, keď iluzívny zdroj osvetlenia (maľba sviečky) alternoval reálne zapálenou prskavkou a jednotlivé fázy horenia fotograficky dokumentoval. Od kon. 70. r. je práca s cudzou výtvarnou predlohou dominantná v tvorbe Daniela Fischera (1950). Na jednej strane sú diela, v ktorých je interpretačný moment oslabený v prospech analytického skúmania historickej maľby ako elementárnej výtvarnej matérie. Takým je olej Dialektika (1977) vychádzajúci z obrazu P. Brueghela Lovci v snehu, ktorý maliar podrobil výtvarnej analýze, redukujúc žánrový výjav na základnú geometrickú osnovu. V otvorenom cykle Altamira (od r. 1978) sa popri pretrvávajúcich analytických postupoch precizovaných pomocou počítačového programu objavuje nová poloha – vedomé reflektovanie kultúrohistorického kontextu. Východiskovú kresbu býka z prehistorického jaskyne Altamira a jej premenu na matematický symbol nekonečna môžeme interpretovať ako koalíciu s minulosťou, s dejinami ľudskej kultúry, proti chaotickej rozpornosti našej prítomnosti. Tento spôsob myslenia v historických súvislostiach sa ozve aj neskôr, v počítačovej grafike Venuša z Lespugue (1984). Ladislav Čarný (1949) pracoval s privlastnenými historickými obrazmi už v 80. r., ale fažiskom jeho tvorby sú 90. r., keď vznikli inštalácie komentujúce nielen reprodukcie, ale aj originálne obrazy zo zbierok GMB (Blízke stretnutie I., II., 1993). Tam, kde siahol po predlohe diel Leonarda, Goyu, Duchampa,

ale aj neznámych historických maliarov, využíval často efekty svetelných diaprojekcií (Labyrint, 1994), ako aj autorskej techniky maľba fosforovými farbami (Konceptuálna maľba, Synagóga GJK, Trnava 1995). Inštalácia Putrefactio est omnium rerum mater (1995), v ktorej použil osem papierových odliatkov jednej z charakterových hláv barokového sochára F. X. Messerschmidta naočkovaných hnilobnými baktériami, posunul



Ján Krížik: Podľa Laokoona I., 1989

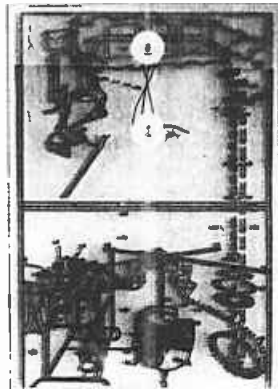
problém v. i. k problematike recyklácie v umení, kde sa rozklad chápe ako predpoklad vzniku inej kvality. Tvorba Vladimíra Kordoša (1945) zaujíma v kontexte sledovanej témy pozíciu na rozhraní medzi vplyvom Rudolfa Filu a Alexa Mlynárčika. V r. 1980 vytvoril pre kolektívnu akciu Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu iniciovanú Deziderom Tóthom (1947), sedem ťažiskových → performancí. Okrem troch Caravaggiových obrazov to bola reálna animácia Vélazqueza, Tintoretta, a predovšetkým dorozprávany príbeh Rembrandtovho Návratu strateného syna. O rok neskôr to bol súkromný happening (Bratislava 1981), v ktorom premenil novodobý príbeh Aténskej školy



Veľorika Rónaiová: Návrat strateného syna, 1990-1993

transformujúci pôvodnú Raffaelovu kompozíciu oslavujúcu rozum a poznanie na príbeh našich súčasnikov. V r. 1989 pripravil pre Festival alternatívneho umenia v Nových Zámkoch jedno z prvých verejných predvádzaní. Pocta F. X. Messerschmidtovi, v ktorej sa inšpiroval unikátnou zbierkou Charakterových hláv barokového umelca, sa stala akciou na hrane medzi → konceptom a → body-artom, v ktorej s maximálnym osobným nasadením oživil expresívne výrazy sochárskych predlôh. Po r. 1989 začal intenzívnejšie pracovať v oblasti → videa a problematiku v. i. posunul do nových súvislostí (predovšetkým dva projekty pre výstavu Kultúrna identita, 1993). Do druhej skupiny prác môžeme zaradiť tie, ktoré pokračujú v rozvíjaní mlynárčikovskej tradície a súčasne prinášajú nový prvok – stratégiu jazykových hier, ktorú precizoval rakúsky filozof L. Wittgenstein v súvislosti s analýzami jazyka ako sebestačného systému s vlastnými pravidlami. Sem môžeme zaradiť tvorbu Petra Meluzina (1947), predovšetkým jeho objekty a inštalácie, kde sa objavuje doslovný citát alebo alúzia na neprítomné dielo iného autora. Z r. 1993 je monumentálny objekt Megalit, situovaný v krajine, odvolávajúci sa na prehistorické stavby typu Stonehenge, posilnený citátom z knihy M. Prousta

Hľadanie strateného času v podobe svetelného textu. Charakter ironického komentára k objektom Američana J. Koonsa má inštalácia, ktorej názov je vtipnou jazykovou prešmyčkou (Kunst – Koonst, 1994). Meluzin sa však neobmedzuje len na privlastnenie diel iných autorov, ale využíva aj elektronické obrazy vypožičané zo sveta televíznych seriálov (Home video, 1996). Od 80. r. dôsledne využíva stratégiu → apropriacie cudzích umeleckých diel Peter Rónai (1953). Sú to predovšetkým početné odkazy na Marcela Duchampa (DUCHAMPION, SAM IZ DADA, 1984, MATERČINA – Opačne Fungujúce Umenie, 1990, MUTT R, 1992, Postduchamp, 1991-1992). Zač. 90. r. prerástla táto stratégia do vytvárania tautologických refazcov, kde sa objektom privlastnenia stali vlastné diela autora (Message Saloon, 1992, Pamätná izba, 1993, Alter Ego, 1993). U mladších → postmoderných umelcov zohráva



Peter Rónai: Postinštalácia, 1992

významnú úlohu výtvarný citát prezentovaný ako maliarska kópia historických obrazov (Bronzovna Alegória lásky v obraze Verím v silu lásky, 1991) v tvorbe Simony Bubánovej-Tauchmannovej (1961). Ťažisková je variabilná zostava Malé obrázky (1990), kde je evidentná zmena postoja oproti staršej generácii výtvarníkov. Pre Bubánovú-Tauchmannovú je charakteristický chladný odstup maliarky od prívlastnených predlôh, vytratila sa potreba komentára, výkladu alebo posunu. Tento postoj je symptomatický pre mladšiu generáciu, ktorá už nerozlišuje medzi originálom, kópiou a plagiatom (Gabriel Hošovský, Cyril Blažo). V. i., ktorej charakteristickým znakom je vedomý postoj k predlohe, snaha o výklad, komentár, dopovedanie alebo posun, sa objavuje aj v tvorbe ďalších domácich autorov. Vo fotografii je významný cyklus Jána Krížika (1943) Pozdrav Gabrielle d' Estrées a sestre (1982), ktorý je reálnym oživením historickej maľby Jeana Cousina zo 16. st., alebo parafrázy helenistického súsošia Laokoon (Podľa Laokoonu, 1989). Pribuzná je séria počt Ľuba Stacha (1953), predovšetkým Pocta Vincentovi van Goghovi a Depresia – pocta Vincentovi van Goghovi (obidve 1987). V r. 1980 vznikajú prvé práce zo série Otisa Lauberta (1946) Pikasovo modré obdobie a Pikasovo ružové obdobie. Ide o vtipné parafrázy raných monochromatických období Pabla Picassa vytvorené z farebne homogénnych drobných nájdenných predmetov z autorovho depozitu. Sporadicky sa i. objavuje aj v tvorbe ďalších výtvarníkov. Peter Bartoš (1938) realizoval r. 1969 akciu Rozsievanie na spálenú zem, ako i. rovnomenného obrazu van Gogha. V r. 1972 i. Leonardovu Poslednú večeru Juraj Meliš (1942) a rovnakú predlohu komentovala aj Klára Bočková (1948). Odkaz



na tvorbu K. Maleviča sa objavuje u Michala Kerna (1938–1994) v podtitule prác Hľadanie obrazu I.–III. (1980) a v obrazových cykloch (Hrob suprematizmu, 1991, Malevičov hrob, 1994) Rudolfa Sikoru (1946). Parafrázy Maleviča a Mondriana charakterizujú aj drobné objekty (zápalkové krabičky) Ľubomíra Ďurčeka (1948). Veronika Rónaiová (1951) vytvára v 90. r. sériu malieb, v ktorých interpretuje viaceré akcie domácich umelcov. Zaujímavo posunula fotografický záznam Kordošovej performancie Návrat strateného syna (1980), keď ho opäť prepísala do maľby (1990–1993). Peter Kalmus (1953) v objekte Mr. Mondrian, It's only rock and roll (1994) vyskladal z 2000 drevených farebných kociek abstraktný povrch evokujúci princíp malieb raného modernistu. Na tému v. i. sa v prostredí → neoficiálneho umenia uskutočnilo niekoľko kolektívnych akcií. Od r. 1979 sa v pravi-



Vladimír Kordoš: Blízke stretnutia, 1993



delných ročných intervaloch konalo Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu, ktorého štatút vypracoval výtvarník Dezider Tóth. Akcia, na ktorej s zúčastňovali viacerí domáci výtvarníci a kritici (napr. Vladimír Kordoš, Matej Krén, Otis Laubert, Marián Mudroch, Svetozár Mydlo, Daniel Fischer, Rudolf Fila, Radislav Matuščík, Ladislav Čarný, Ľuba Lauffová, Peter Meluzin, Peter Horváth) nadväzovala na I. posun z r. 1971 iniciovaný Mariánom Mudrochom, Petrom Meluzinom a Svetozárom Mydlom. Zmyslom podujatia, ktoré trvalo až do r. 1986, bolo vyhotoviť posun ľubovoľného diela autora známeho z histórie umenia v zmysle témy, ktorá bola pre každé pokračovanie osobitne vyhlásená (napr. Zmyselnosť, 1979, Dotyk, 1980, Spojenie, 1983, Premena 1986). V rámci cyklu Archeologické pamiatky a súčasnosť (1982–1988, koncepcia Ladislav Snopko, Viktor Ferus) sa r. 1983 uskutočnila Interpretácia fragmentu stredovekej keramiky. Zúčastnili sa na nej viacerí československí umelci neoficiálnej scény (zo Slovenska napr. Jozef Jankovič, Rudolf Sikora, Michal Kern, Juraj Bartusz, Daniel Fischer, Vladimír Kordoš, Vladimír Havrilla, Dezider Tóth, Ján Hoffstädter, Peter Roller a mnohí ďalší). Rôzne poohy výtvarnej interpretácie a apropiácie boli prezentované na výstave Interpretácie a re-interpretácie v kurátorskom výbere Jany Geržovej (Československý rozhlas, Bratislava 1990) a na výstave Interpretácie (Galéria V. Špálu, Praha 1991), kde sa prezentovali viaceré osobnosti domácej scény (napr. Rudolf Fila, Milan Bočkay, Daniel Fischer, Marián Mudroch, Ladislav Čarný, Marián Meško, Peter Meluzin, Simona Bubánová-Tauchmannová, Ľubo Stacho, Ľubomír Ďurček, Ján Krížik a ďalší). V r. 1993 vyzval kurátor Ivan Jančár súčasných výtvarníkov komentovať historické obrazy zo zbierky Galérie mesta Bratislavy. Na výstave s názvom Kultúrna identita sa zúčastnila Agnesa Sigetová (1939), Viktor Oravec (1960) a Milan Pagáč (1960), Viktor Hulík (1949), Vladimír Kordoš, Ladislav Čarný, Peter Rónai, Ján Krížik a Jozef Bajus (1959).

Lit: Berger, J.: Ways of Seeing, London 1972. Šíp, J.: Interpretace výtvarného díla výtvarným dílem. Umění 1981, č. 6, s. 526–529. Geržová, J.: Citácia v slovenskej maľbe I., II. Výtvarný život 1989, č. 2 a č. 6. Geržová, J.: Interpretácie a reinterpretácie. Katalóg. Slovenský rozhlas, Bratislava 1990, Galéria V. Špálu, Praha 1991. Restany, P.–Mlynárik, A.: Inde. SNG, Bratislava 1995. Rusinová, Z.: Peter Rónai – Vlastný život ako umenie a vlastné umenie ako ready made. Katalóg výstavy Re-konštrukcia 1975 – 1995. SNG, Bratislava 1995. Mojiš, J.: Prvý, čiže druhý posun, alebo o citátoch a citovaní. In: Umenie sedemdesiatych rokov. Zborník prednášok. VŠVU a SNG Bratislava 1997, s. 51. Snopko, L. (ed.): Pamiatky a súčasnosť. Katalógy výstav. Bratislava 1982–1988.

Jana Geržová



Peter Meluzin: Home video, 1996





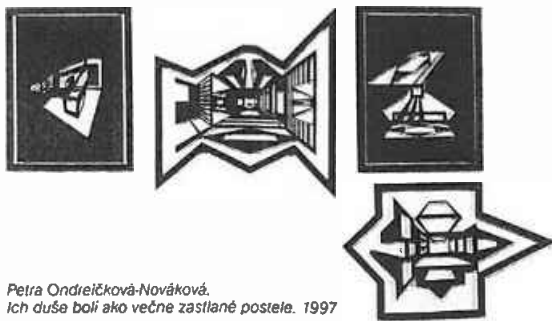
Matej Krén: Portrét, 1988

**XEROGRAFIA** (gr. *xerox* suchý, *grafein* písať, angl. *copy-art*, *copy opis*, výťažok, exemplár; opísať, napodobniť, kopírovať, art umenie)

Pôvodne reprografická technika, ktorá sa vyvinula kon. 30. r. v USA, kde bol vyrobený prvý elektrostatický kopírovací prístroj (autor vynálezu Ch. F. Carlson, 1938). Vývinu x. predchádzal refazec významných objavov – od samotného prevratného objavu fotografie cez fotokópiu na báze fotografických a fotochemických procesov, až po aktuálne elektrostatické a digitálne kopírovacie výstupy, ktoré už pracujú s laserovým snímaním predlohy. Do výtvarného umenia prenikla technika x. v 60. r. ako súčasť → alternatívnej techniky tlače, resp. novej formy grafiky. Špecifickým znakom x. je, na rozdiel od tradičných grafických techník, nerozlišovanie medzi originálom a kópiou a nelimitovaná výška nákladu. Ide o technic-

ké médium s neobmedzenou možnosťou vytvárania → multiplikátov, pričom tieto nemusia byť identické. X. svojimi technickými kvalitami umožňuje ďalšiu výtvarnú manipuláciu – napr. deformáciu predlohy, vymazávanie, pohybové efekty, farebné posuny, ako napr. pri ofsete, kumulovanie viacerých predlôh (originálov) do jedného diela, ktoré vychádza z princípu koláže, kombinovanie plošnej predlohy s predmetom a mnoho iných voľne variovaných postupov. Výtvarné využitie x. sa spája s pojmom multiplikovateľnosť výtvarného originálu, ktorú predznamenal predovšetkým A. Warhol (1928–1987) v → sieťotlačí. Otvoril tak priestor na akceptovanie reprodukčných techník tlače a ich výstupov ako originálov. O skutočnom rozšírení x. do sféry výtvarného umenia možno hovoriť až v 70. r. Jedným z prvých autorov v Európe, ktorý túto techniku začal využívať, bol taliansky futuristický výtvarník a dizajnér B. Munari (1907–1998). Neskôr túto techniku aplikovali príslušníci hnutia → Fluxus a → konceptuálni umelci na sprostredkovanie a šírenie svojich projektov a akcií. Po Taliansku, kde priekopnícku úlohu zohral Munari, sa x. rozšírila v 70. r. predovšetkým vo Francúzsku. X. kreatívne rozvinuli P.-A. Gette, N. Metayer a G. Wolmann, ktorý r. 1974 vytvoril aj prvé farebné x. V USA sa x. aplikuje tiež od 70. r., medzi priekopníkov sa radí aj B. Smithová, Ch. Arnold, T. Norton a ďalší. V Južnej Amerike sa x. rozšíril až zač. 80. r., významnú úlohu zohral v Brazílii P. Bruscky, ktorý prezentoval krajinu na Bienále v Sao Paulo r. 1980 objektom – kni-

hou, nazvaným Transparenčia, kde použil xerografickú tlač na transparentné fólie. Prvé umelecké kurzy x. viedla S. L. Sherldanová a v priebehu 80. r. sa táto technika stala súčasťou výučby na výtvarných akadémiách v Düsseldorfe a Hamburgu. Nemeč T. Ulrichs (1940) uplatnil vo svojom diele Fotokópia, fo-



Petra Ondreičková-Nováková.  
*Ich duše boľi ako večne zaslané postele. 1997*

tokópia, fotokópia už r. 1967 systém postupnej transformácie originálu gradovaním detailu na úplne nový obraz. Výrazové prvky x. prenikli aj do maľby. Tu sa zreteľne napína téza W. Benjamina o strate aury umeleckého diela v dôsledku jeho technickej reprodukovateľnosti v tom zmysle, že sa prostredníctvom x. artikuluje idea recyklácie. Nová fixácia aury však nastáva, paradoxne, v médiu maľby. V Nemecku G. Richter (1932), a predovšetkým S. Polke (1941), prenášajú výrazové prvky fotokópií do svojich obrazov. Postupné rozšírenie x. viedlo ku vzniku mnohých medzinárodných výstavných projektov i k založeniu špecializovaného múzea a zbierky v Nemecku (Museum für Fotokopie v Mülheime r. 1985).

V slovenskom výtvarnom umení sa x. rozšírila ako forma → alternatívnej grafiky. Jej výrazové kvality využívajú od 80. r. Matej Krén (1958), Peter Rónai (1953), Ľubo Stacho (1953), z mladšej generácie Roman Ondák (1966), Boris Ondreička (1969), Cyril Blažo (1970), Petra Ondreičková-Nováková (1968), Pavlína Čierna (1967). X. sa tiež uplatňuje ako technický a výrazový medzičlánok maľby (Ivan Csudai, 1959), grafiky (Milan Sokol, 1952) a tiež ako nosná technika → poštového a faxového umenia a od 90. r. tiež e-mail artu.

Lit.: Firpo, P.: Copy art - The First Complete Guide to the Copymachine. New York 1978. Galloway, D.: Artware - Kunst und Elektronik. Düsseldorf, Wien, New York, 1978. Möller, K. H.: Die Grundländen des Fotokopierens. Kassel 1986. Möller, K. H.: Life in Xerox - You are Just a Copy. Kassel 1986. Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Pallas, Bratislava. 1994. Zhoř, I.: Proměny soudobého výtvarního umění. Praha 1992. Smith, E.-L.: Art Today. Současné světové umění. Praha 1996. Kolektiv autorov: Slovník světové kresby a grafiky. Praha 1997. Vrbánová, A.: Alternatívna slovenská grafika. Štátna galéria B. Bystrica 1997. Tropp, S.: Copy-art. techniky, postupy, metódy. Metodické centrum, Banská Bystrica 1997.

Alena Vrbánová

Boris Ondreička: *Protector a Antagóna. 1995*





**ZVUKOVÝ OBJEKT, ZVUKOVÁ PLASTIKA, ZVUKOVÁ INŠTALÁCIA** (angl. *sound object, sound sculpture, sound installation, sound zvuk*), syn. akustický objekt, akustická plastika, akustická inštalácia

Súbor terminov vyskytujúci sa od 1. pol. 60. r. vo sfére výtvarného umenia, hudby a intermediálnej tvorby. Vzťahuje sa na trojrozmerné objekty (predmety, plastiky, konštrukcie, mechanizmy a pod.), ktorých autentickou súčasťou je produkcia organizovaného zvuku (šumu, tónov, hudby). Z. o., plastika a inštalácie pracujú s *nájdennými* akustickými predmetmi, doma vyrobenými nástrojmi (*home-made instruments*) a akustickými konštrukciami, ktoré ozvučujú interpreti alebo publikum buď mechanicky, elektronicky, alebo interaktívne cez pripojený počítač. Z. o. nemusia byť zákonite predurčené na koncertné použitie, ale prezentujú sa aj ako výtvarné objekty syntetizujúce akustické a vizuálne aspekty umeleckej práce. Prehľad z. o. siaha až do staroveku, známe sú vetrom aktivizované akustické mechanizmy (napr. *spievajúca* socha Amenhotepa II. zo 14. st. pred. n. l. v Tébach, starogrécke *aeólske harfy* a *aeólske* akustické píšťaly či staročínske *veterné zvončeky*). Inú podobu reprezentujú vodným prúdom a tlakom rozohrávané antické *vodné organy*, stredoveké *spievajúce fontány* a *hrajúce vodné mlyny*. V širšom zmysle sem môžeme zaradiť aj stáročia živý záujem o konštrukciu hracích mechanizmov, bicích a hracích hodín, orlojov, obrazov a hudobných automatov v podobe hracích skriň, orchestríónov či figurín. Nekonenčným dychovým a bicím nástrojom sa venoval aj Leonardo da Vinci (1452–1519), napr. Madridský skicár, alebo A. Kircher (1602–1680), ktorý vo svojom diele *Musurgia universalis* (1650) predložil hudobno-akustické mechanizmy. V 20. st. súvisí záujem o inkorporáciu zvuku do výtvarného diania s potrebou vyrovnáť sa s podnetmi industriálnej civilizácie, pričom vývoj z. o. možno sledovať vo dvoch základných tendenciách. Na jednej strane je to tendencia kopírujúca vývoj technológií, najmä dobovej *hi-tech*, od hydrauliky, elektroakustiky, elektroniky až po internetové siete, lasery a pod. Na druhej strane úsilie o využitie prírodných a civilizačných zdrojov, nevyužívaného potenciálu mimoeurópskych kultúr spolu s recyklovaním materiálov súčasnosti, resp. ich odpadom. Futuristický maliar a hudobník L. Russolo konštruje (1913) ručne ovládané mechanické *intonarumori* (krabicové nástroje s rezonátormi s laditeľnými zvukmi) a neskôr klávesový *rumorarmonium* (1928) a enharmonický klavír (1931) s cieľom rozšíriť inštrumentár tradičného orchestra. Myšlienka farebného organa a klavíra sa objavuje pred pol. 18. st. (L. B. Castel) a v prvých desaťročiach 20. st. ju ďalej rozvinuli L. Survae, T. Wilfred, A. Skrjabin, A. Lászlo, V. Baranov-Rossině, ako aj český výtvarník Z. Pešánek. Zvukové sirény používal E. Varèse (*Ameriques*, 1921) a vo svojom monumentálnom predstavení k výročiu VOSR v Baku (1921) aj skladateľ

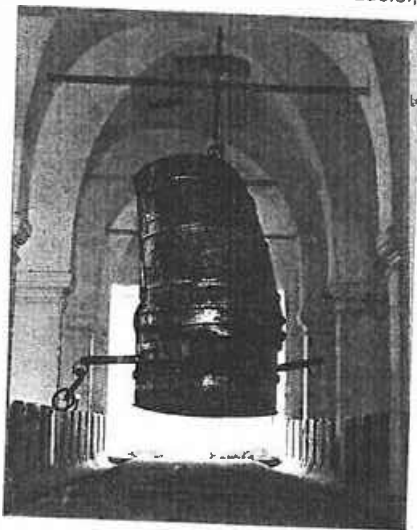
a muzikológ A. Avraamov. Ľudský hlas ako aktívny zvukový element vstupuje do dadaistických predstavení predovšetkým v kontexte rôznych foriem → experimentálne poézie (Tzarove simultánne básne, Hausmannove optofonetické básne a pod.). V produkcii Bauhausu, najmä v divadelných a baletných predstaveniach, zohráva významnú úlohu skladateľ P. Hindemith, ktorý pre záverečnú časť Triadického baletu O. Schlemmera používal prototypy elektronických nástrojov a mechanické hudobné nástroje (pohyb tanečníka je živou akustickou skulptúrou). V r. 1920 E. Satie predkladá koncept *musique d'ameublement* (hudba a nábytok), anticipujúc tak ambientnú hudbu. Akustickými sú aj → kinetické plastiky L. Moholy-Nagya (Licht-Raum modulator, 1922), A. Caldera a → readymades M. Duchampa. E. Varése prezentuje už od r. 1921 a J. Cage (1912–1992) v 30. r. orchester bicích nástrojov obohatený o sirény a brzdové bicie, čím záujem o dosiaľ nevyužívané konkrétne zvuky narastá. V 40. r. J. Cage, tri roky po svojom manifeste *Budúcnosť hudby: Krédo*, predstavuje *preparovaný klavír*, t. j. kridlo, v ktorého strunách sú vložené skrutky, gumové a korkové tmiče, lyžice a pod., modifikujúce zvuk klavíra na nepoznanie. K pokračovateľom tejto línie patria N. J. Paik (1932), W. Vostell (1932–1998), J. Jones (1934–1993), J. Beuys (1921–1986) a iní členovia → Fluxusu, ktorí preparovaný klavír používajú v audio-kinetickej i v akčnej produkcii. Od r. 1948 sa hluk motorov a pohybujúcich sa konštrukcií stal zámerom a akcentom poetiky J. Tinguelyho (1925–1991). V duchu Cageovej skladby 4 min. 33 s. ticha (1952) umelci v 60. r. prinútili mlčať a deštruujú hudobné nástroje (Armanove rozostrieľané, Paikove rozmlátené, Wehovej zasypané husle, Vostelov spálený klavír, Beuysov v plsti zašitý klavír alebo zabetónovaný magnetofón B. Naumana zo 60. r.). Analogicky môžeme považovať za z. o. rôzne aplikované, dekomponované či deštruované gramofónové platne a magnetofónové pásky (Arman, M. Križák, Anastasi, N. J. Paik). Ďalšie *nájdene* akustické objekty sa objavili v tvorbe skladateľa M. Kagela (1931), podomácky zhotovené nástroje charakterizujú široké spektrum tvorby od I. A. MacKenziho (30. r.), H. Partcha (40 r.), až po S. La Planta a J. Pomeroya (70. r.). Od r. 1954 vytvára špecifické z. o. N. Schöffer (1912–1992), v ktorých pomocou elektroniky prepája formu, pohyb a zvuk. Z. o. sa prezentujú buď ako estetické vizuálne objekty, pri ktorých je evidentná aj akustická dimenzia, alebo ako výsledky sónických výskumov, ktorých prezentačná forma spĺňa vizuálne atribúty. Súborny Novej hudby, experimentálneho rocku a industriálnej alternatívnej hudby pracujú s vlastnými nástrojmi ako objektmi obohatenými o inštalácie a performancie. Akusticky využívajú rôzne materiály (vodu, papier, drevo, sklo) členovia Fluxusu (B. Patterson, T. Schmit, D. Higgins, La M. Young) v akciách, ktoré sa objavili už v 60. r. Osobitnú skupinu z. o. tvoria rozmermi predimenzované konštruk-



Alex Mlynárčik: *Firt slečny Pogary*, 1969

rozostrieľané, Paikove rozmlátené, Wehovej zasypané husle, Vostelov spálený klavír, Beuysov v plsti zašitý klavír alebo zabetónovaný magnetofón B. Naumana zo 60. r.). Analogicky môžeme považovať za z. o. rôzne aplikované, dekomponované či deštruované gramofónové platne a magnetofónové pásky (Arman, M. Križák, Anastasi, N. J. Paik). Ďalšie *nájdene* akustické objekty sa objavili v tvorbe skladateľa M. Kagela (1931), podomácky zhotovené nástroje charakterizujú široké spektrum tvorby od I. A. MacKenziho (30. r.), H. Partcha (40 r.), až po S. La Planta a J. Pomeroya (70. r.). Od r. 1954 vytvára špecifické z. o. N. Schöffer (1912–1992), v ktorých pomocou elektroniky prepája formu, pohyb a zvuk. Z. o. sa prezentujú buď ako estetické vizuálne objekty, pri ktorých je evidentná aj akustická dimenzia, alebo ako výsledky sónických výskumov, ktorých prezentačná forma spĺňa vizuálne atribúty. Súborny Novej hudby, experimentálneho rocku a industriálnej alternatívnej hudby pracujú s vlastnými nástrojmi ako objektmi obohatenými o inštalácie a performancie. Akusticky využívajú rôzne materiály (vodu, papier, drevo, sklo) členovia Fluxusu (B. Patterson, T. Schmit, D. Higgins, La M. Young) v akciách, ktoré sa objavili už v 60. r. Osobitnú skupinu z. o. tvoria rozmermi predimenzované konštruk-

cie a nástroje, ktoré majú predchodcov vo veľkých exteriérových veterných harfách zo 17. a 18. st. Nástroje s dlhými strunami, ktoré ako rezonátory využívajú podlahu alebo steny, realizuje P. Panhuysen (1934) s J. Goedhartom (tiež v Bratislave, 1992). Naopak, zvuky miniatúrnych predmetov každodennej potreby využíva H. Davies (tiež v Bratislave 1991, 1994) a rastlinné materiály J. Cage. Vplyvom rozvoja techniky sa do z. o. implantujú senzory a počítače, ktoré dodávajú objektom a akustickým inštaláciám interaktívny rozmer. V niektorých inštaláciách sa konštruujú zvuky ako súčasť virtuálnych – iba v počítači matematicky definovaných – interaktívnych architektúr a objektov (Knowbotic Research, Ars Electronica, Linz 1993). Najnovšie technológie v akustických objektoch a inštaláciách prezentuje kon. 90. r. hlavne medzinárodný festival Ars Electronica v Linzi (M. Heckert, 1958), ktorý bol r. 1987 špeciálne venovaný z. o., → inštalácia a → environmentom. Osobitnou kapitolou je používanie tela ako objektu, ale aj zdroja zvuku (skladateľ A. Lucier, 1931), performer a reprezentant kybernetického umenia P. Stelarc. Zo zahraničných tvorcov, ktorí majú väzby na slovenský kultúrny priestor, je to maďarský autor V. Lois (1950), vytvárajúci z. o. z civilizačného odpadu a dolnozemskej Slovakia Vladimír Labat (1946), ktorý realizuje strunové a bicie z. o. od kon. 70. r. V tvorbe slovenských výtvarníkov sa z. o. objavuje prvýkrát v 60. r. 20. st. Sú to predovšetkým rané audiokinetické skulptúry a prostredia Milana Dobeša (1929), pri ktorých svetelno-kinetickú produkciu sprevádza manipulovaný zvuk na báze synchronizácie impulzov (napr. cyklus Pulzujúci rytmus od r. 1963). Neskôr M. Dobeš realizoval špeciálny svetelno-kinetický program pre American Wind Symphony Orchestra na symfonické skladby T. Mayazumiho a K. Pendereckého (séria koncertov r. 1971 v USA). V r. 1969 Alex Mlynárčik (1934) využil v pocte C. Brancusimu plastikové vajíčka, ktoré po rozhybaní divákmi zvonili. Toto interaktívne prostredie, ktoré gestom návštevníka zmenilo nielen konšteláciu objektov, ale aj akustickú kvalitu priestoru, prezentoval v milánskej Galérii Apollinaire pod názvom Flirt slečny Pogany. O rok neskôr vzniká v spolupráci s Miroslavom Filipom a Vierou Meckovou nerealizovaný Mlynárčikov projekt Akustikon, zamýšľaný ako programovaný hudobný nástroj, ktorého zvuk je závislý od pohybu diváka po vzostupnej a zosupnej špirále. V rámci prepojenia hudby a vizuálneho umenia realizovali niekoľko akčných akustických projektov Milan Adamčiak (1946) a Róbert Cyprich (1951–1996). V r. 1969 to bola hudobná zložka akcie Alexa Mlynárčika Trenie (Vysoké Tatry), r. 1970 samostatný hudobný projekt Vodná hudba, v ktorom aktualizovali rovnomennú skladu G. F. Händla a spolu s Jozefom Revalom ju realizovali v krytej plavárni vysokoškolského internátu J. Hronca v Bratislave. Milan Adamčiak samostat-



Mikos Bodri – Jura Duriš, Schellenbergský skrinok, 1991

ne participoval na hudobnom dotvorení akcie Jany Želiskej Snúbenie jari (Dolné Orešany, 1970), Žltý environment Jarmily Čihánkovej (Polymúzický priestor I., Piešťany 1970) a Róbert Cyprich na projekte Tri grácie Alexa Mlynárčika (I. otvorený ateliér, Bratislava 1970). V r. 1968 vytvoril Stanislav Filko (1937) v rámci medzinárodnej výstavy Danuvius '68 syntetické prostredie Katedrála humanizmu, v ktorom použil aj konkrétnu hudbu (zvuk reprodukovajúci vysielanie rozhlasu). V 60. a 70. r. sprevádza častejšie z. o. akcie, → happeningy a → performancie, je súčasťou prostredia a → environmentov bez toho, aby sa zvuk stal dominantou a neoddeliteľnou súčasťou diela. Na výstave Polymúzický priestor I. v Piešťanoch r. 1970 (konceptcia Lubor Kára) sa realizovalo niekoľko projektov, v ktorých zvuk a hudba mali svoju úlohu. Bol to sochársky objekt v podobe *klepotajúceho mlyna* (Súkolie času) Vladimíra Mňofovského (1928), Andrej Goliáš (1937) vytvoril pomocou komponovanej hudby archaické Obydlie, Stanislav Filko nechal čerpadlami



Milan Adamčiak: Piano, 1997

prúdiť voľu, ako individuálnu ponášku na *vodné hry a spievajúce fontány* a optofonetický priestor spočívajúci v synchronizácii vizuálnych, akustických a architektonických elementov prezentoval Ivan Štěpán (1937–1986). V 80., a hlavne v 90. r., sa z. o. stáva jedným z príťažlivých modelov výtvarno-hudobných aktivít. Manifestačne túto líniu prezentuje na scénu sa vracajúci Milan Adamčiak. Na výstave Suterén (Bratislava, 1989) predstavuje

rozsiahlu → inštaláciu pozostávajúcu zo z. o. a hudobných nástrojov vytvorených prevažne z nájdených materiálov. Adamčiak zákonite dospieva k iniciovaniu intermedialného ansámblu Transmusic comp. (1989–1996), ktorý pri viac než stovke performancii, koncertov a akcií využíval jeho *home made* inštrumentár, ako aj akustické sochy a nábytky Petra Strassnera (1954). Rad autorov realizuje *umlčané* akustické objekty, deštruované a dekomponované hudobné nástroje alebo ich citácie, ktoré sú často pozostatkom performancie. Na druhej strane sa niektoré plastiky a objekty pre ich akustické kvality používajú na hudobnú produkciu (sochy Juraja Meliša použité pri koncerte Transmusic comp.), alebo sa realizujú interaktívne akustické objekty (Miloš Boďa – Juraj Ďuriš, Schrattembergský škriatok, 1991). Jedným z najrozmernejších z. o. bolo Travelling Art Museum – Hudobné ekotakty a artefakty od eocénu až po futorocén (sympóziium Kép-Ze-Let, Tatabánya, 1997), projekt umeleckej dvojice LENGOW HEyeRMEarS (Michal Murin, Jozef Cseres). Od raných 60. r. sa objavuje tendencia stretávania aktivít výtvarníkov a skladateľov (Rudolf Fila – Miroslav Bázlik, Iľja Zeljenka, 1971, Daniel Fischer – Iľja Zeljenka, 1979, 1993, Viktor Hulík – Peter Machajdik, 1993, Miloš Štofko – Martin Burlas, 1994, Bohuš a Monika Kubinski – Iris Szeghyová, 1995, Jaroslav Drotár – Marek Piaček, 1995, Dorota Sadovská – Daniel Matej, 1997), alebo ide o prepojenie hudobnej a výtvarnej tvorby jedného autora (Svetozár Ilavský, od r. 1991). Pri tejto spo-

lupráci však absentuje taká vzájomná neoddeliteľnosť vizuálnej a akustickej zložky, ako je to charakteristické pre z. o., akustické prostredie a pod. S príbuzným problémom zápasili strelnutia hudby a závesného obrazu v cykle výstav a koncertov *Obraz a hudba* (1989–1990) Ivana Jančára a Zuzany Martinákovovej, alebo projekty *Dotyky a spojenia* v koncepcii Ladislava Snopka a Zuzany Bartošovej (1985–1989). Na 9. pokračovaní podujatia (1988), sa predstavil Jozef Schottl (1955) a hudobná skupina CUCU (pôvodné obsadenie výtvarník Igor Kainý, 1957–1987 a Jozef Schottl), ktorej protagonisti okrem klasických hudobných nástrojov využívali aj banálne predmety (detský mlynček na kávu, pingpongové loptičky a pod.). Podobné aktivity sledujeme v spolupráci hudobníka Petra Machajdika (1961) a Michala Murina (1963). Od r. 1995 sa interaktívne z. o. koncepcie prezentujú v rámci cyklu medzinárodných výstav *SOUND OFF*, ktoré každoročne pripravuje Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu (SNEH) v alternatívnych výstavných priestoroch. Na výstave *Piano Hotel* (kurátor Michal Murin) sa r. 1997 predstavilo sedem upravených klavírov prezentovaných ako akustický objekt (zo Slovenska participovali Otis Laubert, Milan Adamčiak, Peter Kalmus a Jozef Cseres). O rok neskôr vyšlo v Austrálii CD R. Bolleter *Left Hand of the Universe* so skladbami, ktoré odzneli v rámci multimedialnej performancie na z. o. vytvorených pre výstavu *Piano Hotel*. V r. 1998 bolí témou výstavy *SOUND OFF* husle a táto iniciatíva viedla k presídleniu Rosenbergovho múzea, ktoré založil r. 1991 austrálsky huslista J. Rose (1951) reprezentant improvizovanej a interaktívnej hudby, na Slovensko, do obce Violín (kurátor Jozef Cseres).

Lit.: Schaeffer, P.: *Konkrétní hudba*. Supraphon, Praha 1971. *Klangskulpturen '85*. Katalóg. Würzburg 1985. Panhuysen, P.: *Echo: The Images of Sound*. Apollohuis, Eindhoven 1987. Matuščík, R.: *Suterén*. Katalóg. Bratislava 1989. Block, U. – Glasmeyer, M.: *Broken Music – Artists' Recordworks*. DAAD a Gelbe Musik. Berlin 1989. *15 years of Ars Electronica*. CD ROM, Linz 1994. Blackburn, P. (ed.): *Harry Parch: Historic Speech – Music Recordings*. Composer Forum, CD. Minesota 1995. Kneisel, Ch. – Osterwold, M. – Weckwerth, G. – Motte-Haber, G.: *Klangkunst*. Prestel – Verlag, Mníchov a Akademie der Kunst, Berlin 1996. Davies, H.: *Prehľad nových nástrojov a zvukových skulptúr*. In: Murin, M. (ed.): *AVALANCHES 1990 – 1995*. SNEH. Bratislava 1996. Cseres, J.: *Rosenberg Museum*. In: Rose, J.: *String them up*. Berlin 1998. Murin, M.: *Piano Hotel & Cseres, J.: Rosenberg Museum*. WARP-SNEH, Perth–Bratislava–Violín 1998. Bolleter, R. (ed.): *Left Hand of the Universe*. CD. Sunset Music. Austrália 1998. Pichlerová, K. (ed.): *Crossings – Art and Sound*. Kunsthalle Wien. Katalóg, Viedeň 1998.

Michal Murin

Z



SHATRA POSISTOVKA

Publiko číslo 47-33-865064

1. Vstupnica - Allocated.	2. Účastník predstavuje sa, jeho meno vpredpisuje
3. Repetícia	3. Účastník predstavuje sa, jeho meno vpredpisuje
4. Recitácia	4. Účastník predstavuje sa, jeho meno vpredpisuje

1. Vstupnica - Allocated.	2. Účastník predstavuje sa, jeho meno vpredpisuje
3. Repetícia	3. Účastník predstavuje sa, jeho meno vpredpisuje
4. Recitácia	4. Účastník predstavuje sa, jeho meno vpredpisuje

## ŽIVÁ PLASTIKA (angl. living sculpture)

Je špeciálna forma → body-artu, v ktorej je zrušená hranica medzi autorom a jeho vlastným dielom a umelec sa prezentuje na verejnosti ako živý objekt-socha. Termin sa najčastejšie spája s umeleckým projektom dvojice Gilbert (1943) & George (1942), ktorí r. 1969 prvý raz vystúpili na verejnosti v úlohe ž. p. oblečení do konzervatívnych tvrdých oblekov s tvárou a rukami pomaľovanými zlatou farbou. K ich najznámejším → perormanciám patrí Underneath the Arches (Sonnabend Gallery, New York 1971), počas ktorej sa viac ako osem hodín mechanicky pohybovali v rytme melódie populárnej v 20. r. 20. st., vytvárajúc napätie medzi textom trampskej pesničky a ich zmechanizovanými pohybmi. Vo svojej podstate sociálny projekt ž. p. ukončili r. 1977 performanciou The Red Sculpture. Už r. 1961 prezentoval pod názvom ž. p. svoj projekt aj taliansky umelec

P. Manzoni (1933-1963). Na rozdiel od dvojice Gilbert George, Manzoni nepracoval s vlastným telom, ale s prítvorenými nahými telami modeliek, ktoré svojim podpisom povýšil do pozície umeleckého diela. V rovnakom r. vytvoril The Magic Pedestal, podstavec, pripravený pre potenciálnych záujemcov zo širokej kultúrnej verejnosti prezentovať sa v úlohe umeleckého objektu. Vstup autora alebo diváka do umeleckého diela sa dáva do súvislosti s prekračovaním tzv. estetickej hranice (Rezek, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Jazzpetiit, Praha 1982, s. 53) smerom k sociálnej komunikácii.

U nás sa práca so živým modelom ako umeleckým objektom objavuje kon. 60. a zač. 70. r. Alex Mlynářík (1936) spolu s Róbertom Cyprichom (1951-1996) uskutočnili na 1. otvorenom ateliéri r. 1970 projekt Tri grácie (poistka č.



Otis Laubert: Interpretácia detskej hračky - Gašparko, 1988





47-831-865064). K participácii pozvali tri mladé modelky, ktoré prezentovali ako objekty poistené proti telesným úrazom. Ako ž. p. sa prezentoval aj Otis Laubert (1946), keď pre jedno z pokračovaní kolektívneho podujatia Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu (1986) pripravil živú interpretáciu predkolumbovskej sochy s názvom Šaman. Akciu zopakoval r. 1988 na výstave Polosochy vo svojom dome v Bratislave a doplnil ju o ďalšiu ž. p. Gašparko. S využitím cielene vybraných rekvizít zo svojho depozitu sa mu podarilo vytvoriť dokonale simulovanú realitu predcivilizačnej Ameriky (Šaman) i dojímavu smiešnu parafrázu detskej mechanickej hračky (Gašparko). Častejšie ako čistá forma ž. p. sa na Slovensku objavujú rôzne podoby → body-artu, kde je prítomnosť umelcovho tela prezentovaná v širšom umeleckom kontexte. Telo tu môže vystupovať ako súčasť hry (napr. Biatovisko Juraja Bartusza, 1984), komentár k nájdennej skutočnosti (eventy Ľubomíra Ďurčeka) alebo ako elementárny nástroj nesúci alúziu na dobovú politickú situáciu (Event-ualita Petra Meluzina, 1981).

Lit.: Goldberg, R.: Performance Art. From Futurism to the Present. London 1988. Sandler, I.: Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s. New York 1996. Out of Actions - Actionism, Body Art, Performance, 1949-1979. Los Angeles 1998.

Jana Geržová





Mgr. JANA GERŽOVÁ (nar. 1951 v Bratislave). Autorka koncepcie a zostavovateľka publikácie *Študovala odbor veda o výtvarnom umení na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1970–1975)*. Do r. 1986 pracovala na Mestskej správe pamiatkovej starostlivosti v Bratislave ako výskumná pracovníčka. Od r. 1986 do r. 1990 pôsobila ako nezávislá kritička a kurátorka. V r. 1990 spoluzakladala časopis pre súčasné výtvarné umenie *Profil*, od r. 1990 bola jeho redaktorkou a neskôr šéfredaktorkou (1992–1996). V súčasnosti pracuje ako kurátorka *Synagógy – centra súčasného umenia pri GJK v Trnave* (od r. 1994). Venuje sa umeniu 2. pol. 20. st. V r. 1988 získala teoretické štipendium SFVU na tému *Citácia v slovenskom umení 2. pol. 20. st.* Jeho výsledky publikovala vo *Výtvarnom živote* (1989) a prezentovala na výstave *Interpretácie a reinterpretácie (Slovenský rozhlas, Bratislava 1990, Galéria V. Špálu, Praha 1991)*. Pripravila desiatky výstav doma i v zahraničí: *Hills and Mills (Amsterdam, Bratislava 1992)* s R. Matušikom, *Medzi objektom a inštaláciou (Dortmund 1992)* s A. Krnáčovou-Gutleber. V r. 1993 vyhrala konkurz na prezentáciu Slovenska na XLV. Biennále v Benátkach s multimediálnym projektom D. Fischera *Nekonečno*. Participovala na príprave viacerých monografických výstav (D. Fischer, L. Čarný, O. Laubert, R. Fila, I. Minárik, M. Mudroch, A. Šimotová). Spolu so F. Zwanikken pripravila medzinárodné sympóziu *Kultúrna identita (Close Encounter, Bratislava 1993)*. Spolupracovala na výstave *Šedá cieta (Klatovy 1993)*, sympóziu *Fungus (Plasy 1994)*, medzinárodnej konferencii *Crossroad in Central-Europe (Budapešť 1996)*, medzinárodnom mobilnom sympóziu *White Flags (Budapešť 1997)* a projekte *Elementárne výstavy (SCCA, Bratislava 1997)*. Pre zrekonštruovaný priestor *Synagógy v Trnave* pripravila cyklus výstav *Umenie aury (1995–1996)*, *Pamäť miesta (1997–1998)* a *Vymedzenie priestoru (1999–2000)*, na ktorom participovali domáci umelci (L. Čarný, A. Čierny, R. Fajnor, D. Fischer, R. Galovský, X. Imrová, P. Kovačovský, M. a B. Kubinskí, O. Laubert, I. Némethová, P. Rónai, D. Sadovská, L. Stacho, M. Štofko, D. Tóth, E. Varguvá, I. Vaško, D. Zahoranský) a renomovaní zahraniční umelci (J. Ambrúz, L. Vímr z Českej republiky, A. Oldorp z Nemecka, A. a P. Polierovci z Francúzska, Z. Janin z Poľska). Vydala publikáciu *Kľúčové termíny výtvarného umenia 2. pol. 20. st. (s I. Hrubaničovou)*, ktorá je výsledkom vedecko-výskumného grantu na Katedre teórie a dejín umenia VŠVU (1996). Je autorkou odborných textov v katalógoch výstav (napr. *A–R, Bratislava 1992, Metropolis, Martin Gropius-Bau, Berlín 1991, Labyrinty, 1. výročná výstava SCCA, GJK Trnava 1993, Der Riss im Raum, Martin Gropius-Bau, Berlín 1994, Repres Slovaques, Paríž 1996*). Pravidelne publikuje v domácich a zahraničných periodikách (*Profil, Výtvarný život, Ateliér, Neue Bildende Kunst, Quarterly*), zborníkoch (*Súčasné výtvarné umenie. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, Bratislava 1989, Podoby súčasného umenia a Postmoderna a čo ďalej? Zborníky VŠVU a SNG, Bratislava 1994, 1996*), ako aj v kultúrnych časopisoch (*Kultúrny život, Domino fórum*). V r. 1990–1995 bola podpredsedníčkou Výboru Asociácie teoretikov, kritikov a historikov umenia pri SVÚ a predsedníčkou Rady SCCA Bratislava (1992–1994), pôsobila v odbornej komisii súťaže *Mladý slovenský umelec roka (1996–1998)*. Je členkou galerijnej rady GMPB, briľantskeho Domu umění, Slovenského syndikátu novinárov, International Federation of Journalist (od r. 1993) a slovenskej sekcie AICA (od r. 1998).

JURAJ MOJŽIŠ (nar. 1938 v Bratislave). Spoluautor koncepcie.

Študoval na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1956–1960). V 60. r. pracoval v Galérii mladých (1964–1969) a pravidelne spolupracoval s odbornými a kultúrnymi časopismi – *Slovenské pohľady, Revue svetovej literatúry, Výtvarný život*. Bol členom Skupiny českých a slovenských surrealistov. R. 1969 stratil zamestnanie a možnosť publikovať. Od pol. 70. r. pôsobil vo výtvarnom oddelení Československej televízie v Bratislave ako scénický výtvarník. V súčasnosti je pedagógom na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. Po r. 1989 obnovil svoj záujem o súčasné umenie a publikoval desiatky recenzií výstav domácich autorov. Koncepcie pripravil rad monografických výstav (Albert

Marenčín, Eva Hrabovská, Bohdan Hostišíák, Ľmôke Vargová) a tematických výstav. V r. 1998 to bol výstavný projekt Archetyp-mýtus-utópia (ŠG Banská Bystrica, GMB Bratislava), ku ktorému vyšiel katalóg s esejami domácich a zahraničných autorov. Pre GMB pripravil výstavu - dvojportrét Rudolfa Filu a Arnulfa Rainera pod názvom Pochť Messerschmidtovi (1999). Konceptčne pripravil súborný katalóg Mariána Mudrocha Príznaná pochybnosť (Bratislava 1995). Publikoval významnú esej na benjamínovskú tému Zrkadlový obraz aury umeleckého diela (Profil 1994, č. 8-9-10, s. 24) a zasvätenú recenziu s ukázkami z knihy Gregory Fullerá Násada pred zánikom (Profil 1998, č. 1-2, s. 120). V r. 1997 vyšli jeho súborné monografie o tvorbe Alberta Marenčína a Rudolfa Filu. Pravidelne publikuje v odborných domácoch a zahraničných periodikách (Profil, Výtvarný život, Ateliér, Os) a v odborných zborníkoch (Prvý, Čiže druhý posun alebo o citátoch a citovaní. In: Umenie sedemdesiatych rokov. Zborník prednášok. VŠVU a SNG Bratislava 1997, s. 51). Bol v redakčnej rade časopisu Profil (1993-1996), je členom odbornej komisie súťaže Mladý slovenský umelec roka (od r. 1999).

## SPRACOVATELIA JEDNOTLIVÝCH HESIEL

PhDr. KATARÍNA BAJCUROVÁ (nar. 1957 v Prešove)

Vyštudovala odbor veda o výtvarnom umení na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1976-1980). Po absolvovaní internej aspirantúry na katedre estetiky a vied o umení FFUK v Bratislave (1980-1983) pôsobila ako vedecká asistentka, neskôr ako vedecká pracovníčka v Umenovednom ústave Slovenskej akadémie vied v Bratislave, od r. 1990 reorganizovanom na Ústav dejín umenia SAV (1983-1994). Od r. 1994 pôsobí v Slovenskej národnej galérii ako kustódka zbierky slovenského maliarstva 2. pol. 20. st. a neskôr ako odborná námestníčka riaditeľa (1995-1997), od r. 1999 vo funkcii generálnej riaditeľky SNG. Zaoberá sa slovenským maliarstvom a sochárstvom 20. st. Publikovala rad odborných štúdií a článkov doma i v zahraničí. Je autorkou monografie Jozefa Kostku (1994), albumu Ex/Moderné slovenské výtvarné umenie (1997), kurátorka slovenskej expozície diel Jozefa Jankoviča na XLVI. Biennale v Benátkach (1995), spoluautorka výstavy Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení (SNG 1995), Viery Krajcovej (1996), Via lucis - Súčasné slovenské sklo v rámci prehliadky Presence Slovaque pre Boulogne sur Mere (1996), Jozefa Jankoviča (SNG 1997). Pripravila monografické výstavy Jána Zoričáka (GMB 1994), Ivana Csudeia (SNG Dunajská Streda 1996), Jána Hoffstädtera (SNG, Dunajská Streda 1996), Miloša Balgavého (SNG, Dunajská Streda 1997), Petra Rollera (SNG, Zvolen 1998). Kurátorsky sa podieľala na príprave obnoveného Medzinárodného sympózia sochárstva v dreve v Moravoch nad Váhom (1992, 1993, 1994) a výstavy Rozpamätávanie 6. 7 (GMB 1996, 1997) Spou s Jánom Abelovským pripravila knižnú syntézu Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890-1949 (Slovart a Peter Popelka, 1998).

PhDr. VLADIMÍR BESKID (nar. 1962 v Semďuboch)

V r. 1985 absolvoval Filozofickú fakultu UK Bratislava, odbor veda o výtvarnom umení. Doktorát filozofie získal r. 1988 na FFUK Bratislava. Pracoval v rôznych kultúrnych inštitúciách (TG Poprad, ŠRA Bratislava, VSM Košice a pod.). Od r. 1992 spolupracuje so Spolkom C+S Art Košice a od r. 1993 je dramaturgom a kurátorom výstav v Múzeu V. Löfflera v Košiciach - Starom meste. V r. 1998 začal pôsobiť ako pedagóg na katedre výtvarných umení FJU TU v Košiciach. Kurátorsky pripravil vyše 30 individuálnych výstav domácich a zahraničných výtvarníkov (napr. Bohdan Hostišíák, Peter Kalmus, Viktor Oravec - Milan Pagáč, Roman Ondák, Ľubo Stacho, Ivan Csudei-Laco Teren, Denisa Lehocká, Marko Blažo) a viacero kolektívnych výstav a projektov: Jatr(o)jmánia, TG Poprad 1993, UBS Bratislava 1993. Geometria viva, Dom umenia Bratislava 1993. Elektráreň T, TG Poprad 1993. Založil biennale Medzinárodné výtvarné sympórium Laboratórium a doteraz zorganizoval jeho štyri pokračovania (Prešov 1992, Poprad - Vysoké Tatry 1994, Košice 1996, Vyšné Ružbachy 1998). Pripravil výstavu Šesť súčasných slovenských maliarov, BWA Zakopane 1998, BWA Rzeszow 1998, MG Miskolc 1999,

MTC Oradea 1999. Ako spolukurátor participoval na projekte *Public district, Ústí n. Labem* 1999, *Vzdialené podobnosti, alebo niečo lepšie ako kozmetika, NG Veletržní palác, Praha* 1999. Bol členom autorského tímu výstavy a publikácie *Rusina I. a kol.: Barok, SNG Bratislava* 1998. Pôsobil ako člen odbornej komisie súťaže *Mladý slovenský umelec roka (1996-1998)*. Je členom výtvornej komisie *Sorosovho centra súčasného umenia Bratislava (od r. 1998)* a členom *Správnej rady SCCA (od r. 1999)*. V r. 1995-1998 bol členom medzinárodnej organizácie ICOM, od r. 1999 je priradeným členom slovenskej sekcie AICA.

**Mgr. GÁBOR HUSHEGYI** (nar. 1959 v Bratislave)

Študoval na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1980-1985), odbor filozofia-estetika. V r. 1990-1994 pracoval na katedre výtvarnej výchovy Pedagogickej fakulty v Nitre, od r. 1994 prednáša na katedre maďarského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty UK v Bratislave. Ťažisko jeho práce je v publikačnej činnosti. Pravidelne prispieva do časopisov *Kalligram, Új Művészet, Ateliér a Új Szó*. K významnejším textom patrí *Atom egy múzeumról? (Sen o múzeu?) Kalligram* 1996, č. 3, s. 127-133. A *provincializmuson től (Za hranicami provincializmu - Ilona Némethová)*. *Új Művészet*, 7, 1996, č. 12, s. 53-56. *Kinetizmus és poétizmus (Z. Pešánek)*. *Új Művészet* 8, 1997, č. 7-8-9, s. 9-12. Bol zostavovateľom a autorom niekoľkých odborných textov do katalógov domácich umelcov (Ilona Némethová, GJK, Trnava 1996. *Stúdió érté 1987-1997*. In: *Transart Communication. 7th International Contemporary Art Festival - 8th International Contemporary Art Festival. Katalóg na CD-ROM-e. Nové Zámky* 1997. Participoval na zborníku *Kalligram: Brogyányi Kálmán művészetkritikai és művészettörténeli tevékenységére a művészettörténet és a magyar nyelvű irodalomtörténet tükrében (Umeleckokritická a teoretická činnosť Kálmána Brogyányiho vo svetle dejín umenia a domácich dejín maďarskej menšiny literatúry)*. In: *Eszmetörténeti és irodalomtörténeti hagyományok - Ideové a literárhistorické tradície. Zborník. Kalligram - KIMR, Bratislava* 1997, s. 98-105. Spolupracoval na výstavách domácich umelcov - *Petra Rónaia, Juraja Bartusza, Ilony Némethovej a na projekte preMOSTenie*.

**Mgr. BEATA JABLONSKÁ** (nar. 1967 v Bratislave)

Teóriu a dejiny umenia absolvovala na Filozofickej fakulte UK v Bratislave r. 1991. Od r. 1995 pracuje v SNG ako kurátorka zbierky kresby 20. st. Venuje sa aktuálnym podobám výtvarného umenia, problematike súčasnej maľby a úlohe obrazu v umení 20. st. Kurátorsky pripravila viaceré výstavy (výber): *Bazén, kotoľná kúpaliska na Žižkovej ulici v Bratislave (1991)*, *Basic, GJK Trnava (1995)*, *Práce pro místo IV., Galéria Sýpka (ČR, 1997)*, „XYZ“, *UBS Bratislava (1998)*, *Medzisvet, SNG Bratislava (1998)*, *Na papieri - Zo zbierky kresby 20. storočia. SNG zámok Zvolen (1999)*. Je iniciátorkou a spolukurátorkou *Medzinárodného sympózia maľby spojeného so založením Zbierky súčasného umenia v Oravskej galérii v Dolnom Kubíne*. Spolupracuje na príprave syntetickej publikácie *Slovenské výtvarné umenie 20. storočia (v rámci cyklu Dejiny umenia na Slovensku)*, v ktorej je autorkou kapitoly *Maľba v postmodernej situácii*. Publikuje v periodikách *Vlna, Ateliér, Galéria - Noviny o umení, Bulletin Moravskej Galerie (ČR)* a v denníkoch *Národné obroda a Sme*

**PhDr. IVAN JANČÁR** (nar. 1959 v Trenčianskych Tepličiach)

Študoval odbor veda o výtvarnom umení na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1979-1983), kde r. 1986 získal doktorát. Od r. 1983 pracoval ako kurátor modernej grafiky a ilustrácie v Galérii mesta Bratislavy. V r. 1997 bol poverený vedením galérie a r. 1998 bol menovaný jej riaditeľom. V r. 1993 získal štipendium Americkej asociácie múzeí na pobyt v Univerzitnom múzeu v Tuscone v Arizone. V r. 1994 sa zúčastnil na workshope pre súčasné umenie vo Viedni, r. 1995 workshope pre manažment v Brne a v tom istom roku na pozvanie Rady Európy na kolokviu o súčasnom umení v Štrasburgu. V r. 1996 vyhral konkurz na pobyt v Múzeu moderného umenia v Oxforde, r. 1997 získal Fulbrightovu cenu. V zahraničí realizoval viacero výstav (*Práce na papieri, Univerzitné múzeum v Tuscone, USA, Súčasná slovenská umenie, Kunsthau Hamburg, Nemecko, Mladé slovenské umenie, Manéž,*

Moskva, Rusko, Súčasná slovenská grafika, Dom umenia, Atény, Grécko, Vladimír Gažovič, Galéria mesta Prahy, Česká republika, Umenie prelomu 19/20 storočia, Kunstforeningen, Dánsko (spolu s D. Bořutovou), Moderná slovenská grafika, Dom umenia Jeruzalem, Izrael, Moderná slovenská grafika, Národná galéria Harare, Zimbabwe, Súčasné slovenské umenie, Národná galéria, Ulan Bátor, Mongolsko, Moderná slovenská grafika, Galéria moderného umenia, Pretória, Juhoafrická republika). Na Slovensku participoval na viacerých rozsiahlych projektoch, ako napr. Rozpomätávanie I.-VII., GMB, 60. roky v slovenskom výtvarnom umení, SNG Bratislava, Obraz a hudba I.-III., GMB. Doma i v zahraničí mal viacero prednášok o súčasnom umení (Kultur Kontakt, Viedeň, Rakúsko, Univerzitné múzeum v Tuscone, USA, Národná galéria, Múzeum moderného umenia, Oxford, Anglicko, Národná galéria Harare, Zimbabwe, Galéria moderného umenia, Pretória, Juhoafrická republika). Je autorom monografie Juraja Meliša a spoluautorom monografie Kolomana Sokola, ako aj publikácie Galéria mesta Bratislavy. Od r. 1999 je pričleneným členom slovenskej sekcie AICA.

Ing. MICHAL MURIN (nar. 1963 v Prešove)

Študoval Vysokú školu ekonomickú v Bratislave (1981-1985). Od r. 1999 je poslucháčom magisterského štúdia v odbore Intermediá na Fakulte výtvarných umení (Vysoké učení technické, Brno). V r. 1991 pracoval v oddelení kultúry redakcie spravodajstva STV. Od r. 1991 bol redaktorom časopisu Profil súčasného výtvarného umenia (v období 1992-1995 zástupcom šéfredaktora). Od r. 1995 je kurátorom zbierky umeleckých diel v Galérii Slovenskej sporiteľne, a. s. v Bratislave a Banskej Bystrici. Publikuje v časopisoch Ateliér (ČR), Javisko, Medzičas o divadle (člen redakčnej rady 1992-1994), Dotyky (vlastnú literárnu tvorbu), Kultúrny život, Slovak Music, Ticho (časopis pre súčasnú hudbu) a v spravodajstve Slovenskej televízie (r. 1991). Je editorom prvej publikácie o intermediálnych presahoch výtvarného umenia, hudby a divadla AVALANCHES 1990-1995. Vydavateľsky pripravil niekoľko publikácií (Cage, J.-Feldmann, M.: Radio happenings I-IV., Langerová, S.: Význam v hudbe a pod.) a knižnej edície G.L.A.C.I.E.S. Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. Publicisticky mapuje nové médiá, performanciu, alternatívne a experimentálne divadlo, intermediá a multimédiá. Pre CD-ROM časopis 5R pripravil multimediálny profil festivalu Ars Electronica. Patrí tiež k osobnostiam slovenského alternatívneho umenia. Je zakladajúcim členom alternatívneho, nonverbálneho, experimentálneho pohybového divadla Balvan (1987-1992) a hudobno-divadelno-improvizačného zoskupenia Transmusic comp. (od r. 1989). Od r. 1987 prezentoval vlastnú tvorbu, je autorom takmer dvoch stoviek performancií, zúčastnil sa na mnohých zahraničných umeleckých sympóziách a festivaloch. Je predsedom Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu (SNEH) a kurátorom niekoľkých výstav (SOUND OFF, 46.411, Piano hotel). Spolu s J. Cseresom je spoluautorom projektu LENGOW & HERMEY'S Travelling Art Museum / Pojazdné múzeum súčasného umenia. V r. 1998 mu vyšlo v Austrálii CD - Left Hand of the Universe - hudba pre zruinované klavire ako akustické objekty z Piano Hotelu.

Mgr. JANA ORAVCOVÁ (nar. 1962 v Bratislave)

V r. 1981-1985 študovala odbor veda o výtvarnom umení na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Od r. 1985 pracovala na Slovenskom fonde výtvarných umení. Po zrušení Galérie SFVU, ktorú kurátorsky viedla, bola odbornou pracovníčkou v Slovenskej národnej galérii (1991-1993). Po zrušení Galérie súčasného umenia SNG pôsobila v Slovenskom centre dizajnu (1993-1998). Od r. 1998 je zamestnaná v Sorosovom centre súčasného umenia ako Visual Art Program Coordinator. Venuje sa súčasnému umeniu. Pripravila rad výstav umelcom domácej a zahraničnej výtvarnej scény: Mária Balažová, Blažej Baláž (1987, 1991), Stanó Černý: Bastiárium (1987), Milan Dobeš: Dynamický konštruktivizmus (1988), Anna Horváthová-Peter Horváth (1989), Jozef Šramka-Stanislav Diviš (1989), Daniel Jurkovič-Martin Mainer (1989), Katarína Zavorská-Fero Tomík (1990), Viktor Oravec-30-Milan Pagáč (1990), Nová vážnosť: Peter Rónai, Július Koller (1990), Dobromír Ešan-Jakob Gasteiger (1990), Miroš Štolko (1991). Pravi-

delne publikuje v odborných a kultúrnych periodikách (*Výtvarný život, Revue svetovej literatúry, DeSignum, Profil, Domino fórum*). V r. 1996–1998 bola členkou odbornej komisie SCCA. Je členkou Zdrúženia teoretikov súčasného umenia. V r. 1992 absolvovala odbornú stáž *Courant d'Est* vo Francúzsku.

**Mgr. MÁRIA ORIŠKOVÁ** (nar. 1952 v Košiciach)

V r. 1970–1975 študovala odbor veda o výtvarnom umení na katedre dejín umenia Filozofickej fakulty UK v Bratislave. Od r. 1975 až do r. 1994 pracovala v Slovenskej národnej galérii v Bratislave v zbierke moderného umenia. Od r. 1994 prednáša na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Pre SNG kurátorsky pripravila rad súborných výstav významných domácich umelcov: *Gustáv Malý (1979), Ján Mudroch (1989), Marián Čunderlík (1992)*, v spolupráci s Aurelom Hrabušickým a výstavu *Štefan Schwartz (1992)*, ku ktorej vyšla monografia v ABC Verlag Zürich (spolu s F. Billeterovou). Súčasne na Slovensku prezentovala tvorbu zahraničných umelcov (*Adolfa Frohnera, Šarišská galéria, Prešov 1993, Gorana Petercola, SCCA Bratislava a Galéria Medium, Bratislava 1996*) a participovala na medzinárodných projektoch (*Naturally/Természiesesen – Nature and Art in Central Europe, spolu s J. Sturczom, Ernst Múzeum Budapešť 1994, Three Photographers, spolu s B. Bačovou, Historiska Musset, Stockholm 1996*). V r. 1994 pripravila výstavu *Fragmente/Fragments-Slowakische Kunst der Neunziger Jahre* vo Viedni a výstavu mladých umelcov *Drahuši Lányiovej a Sóry Perneckej* pod názvom *Vyšetrovanie/Examination* v Galérii Medium v Bratislave (1997). Zúčastnila sa na viacerých medzinárodných sympóziách: *Situation of the avant-garde in the context of political changes in Europe (Chorvátska sekcia AICA, Zagreb 1994), Priestor v priestore, slovenská sekcia AICA, Bratislava 1996, Embodied Logos, Ludwig Museum, Budapešť 1997, East/West Dialogue, Rhode Island School of Design, Providence, R. I., USA 1998*. V r. 1994 absolvovala odbornú stáž v Tate Gallery v Londýne. r. 1998 vyučovala na Rhode Island School of Design v Providence, R. I., USA. Zúčastnila sa na *Summer Institute in Art History and Visual Studies at the University of Rochester, N. Y., USA (1999)*. Spolupracovala s radom výtvarných a kultúrnych časopisov (*Výtvarný život, Profil, Ateliér, Revue svetovej literatúry, Kontura*). Je členkou slovenskej sekcie AICA a členkou rady Sorosovho centra súčasného umenia.

**Mgr. JOZEF RIDILLA** (nar. 1971 v Ipanoch)

Študoval odbor veda o výtvarnom umení na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1990–1995). Štúdium ukončil diplomovou prácou na tému *Vývoj svetovej a slovenskej imaginatívnej fotografie*. V r. 1994–1997 pracoval ako odborný pracovník/kurátor Šarišskej galérie v Prešove. Od r. 1997 je historikom umenia a kurátorom Múzea v Kežmarku. Od r. 1993 publikuje články o výtvarnom umení v rôznych domácich a zahraničných periodikách (*Dotyky, Profil, Výtvarný život, Ateliér, Galéria, Originál, Literárny týždenník, Fototip, Imago*). Špecializuje sa predovšetkým na fotografiu, súčasne výtvarné umenie a dejiny umeleckých remesiel. Pre Šarišskú galériu pripravil monografickú výstavu neslora slovenskej imaginatívnej fotografie *Tibora Hontyho: Neznámy – Surrealistické fotografie (1997)*, ktorá sa reprizovala vo viacerých mestách na Slovensku. Tvorbu súčasných výtvarníkov predstavil v projekte *Rôznaki (Miloš Kopták, Pavol Megyesi, Juraj Poliak)*, ktorý realizoval v Oravskej galérii v Dolnom Kubíne (1998). Pre Elektrárňu Tatranskej galérie v Poprade (1998) pripravil tematickú výstavu *Piatok trinásteho (Gotika v súčasnom slovenskom výtvarnom umení)*.

**PhDr. ZORA RUSINOVÁ** (nar. 1950 v Bratislave)

Študovala odbor veda o výtvarnom umení na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1968–1973). V r. 1973–1977 pôsobila na Umenovocnom ústave SAV v Bratislave, v r. 1977–1979 na ZSVU a neskôr ako redaktorka vydavateľstva *Tatran (1979–1992)*. Od r. 1992 pracuje v Slovenskej národnej galérii ako kustódka zbierky moderného a súčasného sochárstva. Je šéfredaktorkou novin o súčasnom umení *Galéria (od r. 1994, vydavateľ SNG)*, od r. 1996 prednáša históriu umenia na Trnavskej Univerzite. Pre SNG kurátorsky pripravila niekoľko súborných výstav domácich sochárov a participovala na ich mono-

grafických publikáciách (V Kompánský, 1993 a A. Rudavský, 1994, v spolupráci s K. Kubikovou, J. Jankovič, 1997, v spolupráci s K. Bajcurovou a A. Hrabušickým). V r. 1995 bola generálnou kurátorkou projektu *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení i redaktorkou katalógu*. Na pôde SNG pripravila niekoľko tematických výstav (*Paris pro toto*, 1995, *Epiuruova záhrada*, 1996) a medzinárodnú výstavu *Barok a súčasnosť – Stratonij raj*, ktorá bola súčasťou cyklu *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok* (1998). Pre *Kunsthalfe in Drážďanoch* realizovala výstavu *Limitts* (1997) a participovala na projekte *Das Bauhaus im Osten. Slovak and Czech Avantgarde of 1920–1938* (generálny kurátor Susanne Anna) *Städtisches Museum Leverkusen, Dussau, Zwickau, Germany* (1997). V samostatných výstavách predstavila tvorbu Petra Rónai, Veroniky Rónaiovej, Otisa Lauberta, Petra Meluzina. Pravidelne publikuje v časopisoch *ARS*, *Výtvarná kultura*, *Ateliér* (ČR), *Galéria* a v zborníkoch: *Súčasné britské sochárstvo. Sympóziu. Premeny sochárstva 1960–1990 pri príležitosti výstavy Ota H. Hajeka* (VŠVU v spolupráci s Goetheho inštitútom, 1994); *Mytus v súčasnom umení*. In: *Zborník prednášok Podoby súčasného umenia*, VŠVU-SNG, 1994, s. 8–16. *Ravnica a metafora*. In: *Zborník prednášok Postmoderna a čo ďalej*, VŠVU-SNG, 1996, s. 29–43. *Paralela domov – svet?* In: *Zborník prednášok Umenie sedemdesiatych rokov*, 1997, s. 25–38. *Súčasné francúzske umenie*. In: *Zborník prednášok Podoby súčasného umenia II.*, VŠVU-SNG, 1997–1998. Je členkou ICOM.

PhDr. KATARÍNA RUSNÁKOVÁ (nar. 1959 v Žiline)

Vystudovala odbor veda o výtvarnom umení na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1979–1983). V r. 1983–1985 absolvovala študijný pobyt na katedre estetiky a vied o umení FFUK. Pracovala ako výskumný pracovník Na útvare hlavného architekta mesta Žilina (1985–1990). V r. 1990–1991 bola kurátorkou v Považskej galérii umenia v Žiline, neskôr jej riaditeľkou (1992–1997). r. 1997 bola zvolaná ministrom Hudecom bez udania dôvodov. Od r. 1997 pôsobí ako nezávislá kritička a kurátorka, od r. 1999 je riaditeľkou *Zbierok moderného a súčasného umenia NG Praha*. Venuje sa súčasnému umeniu, predovšetkým tvorbe objektov, inštalácií a videoumenia. Konceptčne pripravila a realizovala desiatky tematických výstav - *Genius loci*, PGU, Žilina 1991, *Objekty a inštalácie*, PGU, Žilina 1992, *Tajomstvo*, PGU, Žilina 1993. R. 1993 pripravila medzinárodnú výstavu *video - vidím - ich sehe* (spolu s E. M. Jungovou a M. Smolenickou z Bernu), výstavu *umenia 90. r. Sen o múzeu*, 1995 a *triptych výstav Mentálnymfy-zický*, 1995, *Paradigma žena*, 1996 a *Medzi mužom a ženou*, 1997. Realizovala niekoľko monografických výstav (*Laco Teren*, 1994, *Roman Ondák*, 1995, *Peter Meluzin*, 1999, *Peter Rónai*, 1997, 1998, *Janka Vidová*, 1999). V zahraničí pripravila výstavu *Ilona Němethovej* (Galerie V. Špálu, Praha, 1998) a výstavu *1 + 1 = 3* (Ilona Němethová, Peter Rónai) v *Ludwigovom múzeu v Budapešti* (1999). Participovala na viacerých medzinárodných výstavách, ktoré boli reinkalované v PGU Žilina (*Venfica 8 + 1*, 1992, *Milan Knížák*, 1992, *Jiří David*, 1993, *New Media*, 1993, *Anders Lander*, *Andere Sitten*, 1993–1994, *Joseph Kosuth/ Ilya Kabakov – Koridor dvoch bananí*, 1996). Okrem sprievodných katalógov k autorským výstavám textovo prispela do katalógov ďalších výstavných projektov. *Labyrinth* (SCCA Bratislava, 1993), *Považská galéria umenia 1976–1996* (1996), *Michal Kern* (1996), *Jana Želíbská* (1996). Pripravila monografiu o tvorbe Petra Rónai - *Videoantológia* (1997). Zúčastnila sa na študijnom pobyte vo Veľkej Británii (1991). R. 1994 jej udelili *Cenu M. Benku za invenčné kurátorské projekty a významnú profiláciu činnosti PGU*. Pôsobila v *Rade Sorosovho centra súčasného umenia – Slovensko* (1993–1998), bola členkou redakčnej rady časopisu *Profil* (1993–1996). Výboru *Asociácie teoretikov, kritikov a historikov umenia na Slovensku* (1996–1998), v r. 1994 a 1996 bola členkou medzinárodnej poroty 2. a 3. výročnej výstavy SCCA – Slovensko, pôsobila v odbornej komisii súťaže *Mladý slovenský umelec roka* (1997–1998). Je členkou *International Federation of Journalists* (od r. 1995), vedeckej rady *Vysokiej školy výtvarných umení* (od r. 1997) a *slovenskej sekcie AICA* (od r. 1998). Pravidelne publikuje v domácich a zahraničných odborných periodikách - *Profil*, *Kultúrny život*, *Výtvarný život*, *Ateliér* (ČR), *Bildende Kunst* (Nemecko) a *Domingo* (Itum).



**Doc. Ing. MARTIN ŠPERKA, CSc.** (nar. 1945 v Banskej Bystrici)

V r. 1970 absolvoval *Elektrotechnickú fakultu ČVUT v Prahe*, odbor *Technická kybernetika*. V r. 1981 študijný pobyt na *Ohio State University, Columbus* a r. 1986 v *Ústave kybernetiky a informatiky Akadémie vied NDR v Berlíne*. V r. 1972 až 1991 pracoval ako *výskumný a neskôr vedecký pracovník v Ústave technickej kybernetiky SAV v Bratislave* a súčasne pôsobil ako *externý pedagóg na Slovenskej vysokej škole technickej a Univerzite J. A. Komenského*. Spolupracoval na *vývoji programov pre televíznu grafiku a počítačovú animáciu v Slovenskom filme a Slovenskej televízii*. Od r. 1990 pôsobí ako *externý* a od r. 1991 ako *interný pedagóg na VŠVU v Bratislave*. V r. 1993–1995 bol *zakladajúci člen a vedúci katedry vizuálnych médií na VŠVU*. V r. 1994–1995 viedol *prvé kurzy počítačovej animácie na katedre animovanej tvorby Filmovej a televíznej fakulty VŠMU*. V r. 1996 bol *externým metodikom pre multimediálne prezentácie v Slovenskom národnom múzeu* a *podieľal sa na vzniku elektronické kaviarne Klub internet - multimediá v tomto múzeu*. Od r. 1996 je *docentom na katedre informatiky a výpočtovej techniky Fakulty elektrotechniky a informatiky STU* a *externý učiteľ na VŠVU*, od r. 1994 aj na *Academii Istropolitana v Bratislave*. Jeho *výskumná činnosť je zameraná na komunikáciu človek-stroj pomocou vizuálnej reprezentácie modelovaného sveta*. Je *autorom mnohých článkov o počítačovej grafike a počítačovom umení*. Bol *členom rôznych pracovných skupín akadémii vied bývalých krajín RVHP, spoločnosti Eurographics a ISEA*. V súčasnosti je *členom redakčnej rady časopisu Languages of Design (Elsevier Science Publishers)* a *členom rady vedenia medzinárodnej Spoločnosti pre výpočtové modely tvorivých procesov (SCMCP) so sídlom v San Franciscu*. *Organizoval niekoľko výstav počítačovej grafiky a e-mail artu, medzinárodných seminárov a spoluorganizoval pracovné dielne Laserové umenie, Video umenie a Multimediá CD-ROM v rámci Lotnej akadémie maľovania v Topoľčiankach*.

**PhDr. ALENA VRBANOVÁ** (nar. 1960 v Prievidzi)

Študovala na *Filozofickej fakulte UK v Bratislave*, odbor *veda o výtvarnom umení (1979–1983)*. Doktorát získala r. 1988 na *FFUK*. Od r. 1984 pracuje ako *historik umenia v Štátnej galérii v Banskej Bystrici*. V r. 1992–1995 bola *riadičkou galérie*, odvolaná r. 1995 *ministrom Hudecom* r. 1995 *bez udania dôvodu a prepustená zo zamestnania*. V *Štátnej galérii v Banskej Bystrici* začala *opäť pracovať* r. 1996 a r. 1999 bola *znovu menovaná jej riadičkou*. *Venuje sa súčasnému výtvarnému umeniu so zameraním na prezentáciu aktuálneho umenia strednej a mladej generácie ako aj výskumu alternatívnej grafickej tvorby*. *Kurátorsky pripravila desiatky individuálnych a kolektívnych výstav domácich a zahraničných umelcov*. Z *individuálnych to bol napr. Mikuláš Palko, 1991, Juraj Bartusz, 1992, 1996, Ivan Csudai, 1993, 1996, Jurgen Faust, 1993, Otis Laubert, 1994, Ľubo Stacho, 1994, Daniel Brunovský, 1994, Peter Kalmus, 1995, Anton Čierny, 1995, Peter Meluzin, 1997, Stanislav Bubán, 1998, Marián Mudroch, 1999, Pavlína Čierna, 1999, Blažej Baláž, 1992–1999*. R. 1992 pripravila *medzinárodnú výstavu inštalácií Barbakan '92, výstavu Združenie 1992 + hostia, Združenie '92 (Stacho, Kalmus, Štraus)*. Bola *kurátorkou troch posledných ročníkov cvicoslovenskej prehliadky grafiky Súčasná slovenská grafika (1993, 1996, 1999)*. R. 1996 pripravila *výstavu Xylon - podoby súčasnej výskotlače* a r. 1997 *výstavu Alternatívna slovenská grafika*. R. 1998 *konceptčne pripravila retrospektívnu výstavu Postmoderna v umení 2, pol. 80. r. R. 1984 jej udelili absolventskú Cenu M. Benku za diplomovú prácu*. Od r. 1991 pôsobila v *Háde galérii Slovenska*, od r. 1994 ako *členka výboru*. Je *členkou výtvarného Združenia 1992, členkou Asociácie teoretikov, kritikov a historikov umenia pri SVÚ, členkou Združenia teoretikov súčasného umenia (od r. 1999)* a od r. 1999 je *príčiennou členkou slovenskej sekcie AICA*. *Pôsobí v redakčnej rade periodika SNG - Galéria. Publikuje v odborných periodikách - Profil, Výtvarný život, Ateliér (ČR), Imago, Graphem (Nemecko), Galéria, Romboidi*.

- Abstraktné umenie  
 Abstraktný expresionizmus  
 Akčná maľba  
 Akčné umenie  
 Akumulácia  
 Alternatívna grafika  
 Alternatívna scéna  
 Americká retuš  
 Analytické maliarstvo  
 Antiumenie  
 Aproprácia  
 Archetyp  
 Arte povera  
 Asambláž  
 Autorské knihy  
 Autorské techniky  
 Bad painting  
 Body-art  
 Citát  
 Dekoláž  
 Dokumentácia  
 Dripping  
 Earth work  
 Elektronické umenie  
 Environment  
 Event  
 Experimentálna poézia  
 Feministické umenie  
 Fluxus  
 Frotáž  
 Geometrická abstrakcia  
 Grafická partitúra  
 Grafity  
 Gýč  
 Happening  
 Hyperrealizmus  
 Imaginatívna fotografia  
 Imaginatívne umenie  
 Individuálna mytológia  
 Informe  
 Inscenovaná fotografia  
 Interpretovaná kniha  
 Kinetické umenie  
 Kniha ako objekt  
 Koláž  
 Kombinovaná maľba  
 Komiks  
 Kompresia  
 Konceptuálne umenia  
 Konkrétne umenie  
 Land art  
 Lettrizmus  
 Maľba farebných plôch  
 Maľba ostrých hrán  
 Manipulovaná fotografia  
 Materiálový obraz  
 Mäkká plastika  
 Minimalistické umenie  
 Mobil  
 Multi-média  
 Multiplikácia  
 Neodadaizmus  
 Neexpresionizmus  
 Neoficiálne umenie  
 Neokonceptuálne umenie  
 Neskorá moderna  
 Normalizácia  
 Nová figurácia  
 Nová geometria  
 Nový realizmus  
 Objekt  
 Op-art  
 Paketáž  
 Performancia  
 Pluralizmus  
 Počítačová grafika  
 Počítačové umenie  
 Pop-art  
 Post-  
 Postfotografia  
 Postminimalistické umenia  
 Postmoderné umenia  
 Poštové umenie  
 Procesuálne umenie  
 Ready-made  
 Serigrafia  
 Simulakrum  
 Site-specific art  
 Situacionizmus  
 Socialistický realizmus  
 Svetelné umenie  
 Tašizmus  
 Umelecké známky  
 Umenie inštalácie  
 Umenie papiera  
 Umenie pečiatok  
 Umenie v krajine  
 Umenie v surovom stave  
 Umenie verejných priestranstiev  
 Umenie z odpadu  
 Videoumenie  
 Virtuálna realita  
 Výtvarná interpretácia  
 Xerografia  
 Zvukový objekt  
 Živá plastika

# MENNÝ REGISTER

Do registra sú zaradené mená slovenských, alebo so slovenskou umeleckou scénou zviazaných osobností. Hrubo vyladené číslo označuje stranu, na ktorej je reprodukované výtvarné dielo.

- Adamčiak, Milan 21, 22, **25**, 26, 52, 64, 73, 75, 77, 79, 86, **93**, 94, **94**, 95, 96, 106, 148, 159, 187, 195, 215, 216, 238, 284, **291**, 292, **302**, 303, 304
- Antal, Eduard 16, **90**, 91, **151**, 172
- Archleb, Vladimír 22, 106, 257
- Bachratý, Bohumír 196, 259
- Bakoš, Ján 234
- Bakoš, Mikuláš 258
- Bakoš, Oliver 259
- Baláž Blažej **264**, 285
- Balážová, Mária 16, 92, 201, **201**
- Barčík, Andrej 22, 64, **136**, 139, 158
- Baron, Karol 115, 115, 119, 159, **206**, 208
- Bartlay, Tibor 119, 259, 281
- Bartoš, Peter 18, 20, **20**, 21, 35, 52, 57, 64, 75, 75, 86, 105, 106, 148, 149, 159, 187, 195, 200, 212, **218**, 214, 225, 243, 277, 288, 296
- Bartošová, Zuzana 181, 255, 270, 304
- Bartusz, Juraj 16, 18, 21, **22**, 27, 44, 52, 53, 69, 75, 91, 119, 131, **131**, 152, 155, 159, **171**, 172, 182, **182**, 186, 187, 195, 208, 215, **218**, 219, 222, 235, **261**, 263, 272, **274**, 275, 297, 306, **306**
- Bartuszová, Anna 235
- Bartuszová, Mária 51, 52, 91, **151**, 152, 208, **230**, 231
- Bážík, Miroslav 243, 303
- Bednár, Štefan 158, 258
- Belan, Ľubor 258
- Belohradská, Ľuba 151
- Belohradský, Štefan 16, 91, **130**, 131, **150**, 152, 174, 208, 218
- Beňo, Jozef 121
- Bertók, Imrich 219
- Beskid, Vladimír 29, 119, 255, 270, 282
- Binder, Erik 236
- Binder, Pavol 51, 53, 119
- Binderová, Danuša 119
- Blážek, Dušan 143
- Blážo, Cyríl 27, 143, **143**, **235**, 236, 296, 299
- Blážo, Marko **142**, 143, 169, **169**, 255, **255**, **282**
- Bočkay, Milan 31, 31, 32, 33, **60**, 62, 109, **109**, 186, 195, 196, 213, 238, 293, 297
- Bočkayová, Klára 31, 33, 53, 87, **88** **99**, 103, 109, **158**, 159, 186, 195, 196, 296
- Boda, Miloš **282**, 265, **302**, 303
- Bogár, Michal 265
- Borodáč, Ladislav 111, 112, **162**, 163, 164
- Breier, Pavol 124, 213
- Breza, Peter 112, 124, 164
- Brunovský, Albin 114, 116, 195
- Brunovský, Daniel **180**, 182, **231**, 234, 235, 250
- Bubán, Stanislav 16, 38, 92, 182, **182**, **200**, 201, 234, 235, 250, 265
- Bubánová-Tauchmannová, Simona 37, 42, 60, 62, **101**, 103, 109, **181**, 182, 220, **220**, **232**, 234, 235, 296, 267
- Budaj, Ján 22, **49**, 50, 106, **185**, 186, 196, **214**, 215, 239, 257
- Burlas, Martin 303
- Cepka, Anton 131, 152, **173**, 174
- Cesnak, Jozef 142
- Cigler, Václav 195, 263
- Cipár, Miroslav **118**, 119,
- Cornevin, Etienne 109
- Csáderová, Judita 125, **163**, 164, 252
- Cseres, Jozef 96, 251, 252, 303, 304
- Csuda, Ivan 26, **26**, 42, **42**, **102**, 103, 182, **182**, 234, 235, 250, 299
- Csurma, Ladislav 142
- Cvengrošová, Ludmila 119
- Cyprich, Róbert 21, 21, 22, 49, 52, 75, 79, 86, **93**, 94, 95, 148, 195, 204, **204**, 215, 234, 238, 292, **292**, 302, 303, **304**, 305
- Čarný, Juraj 282
- Čarný, Ladislav 28, 31, 33, **33**, 38, 53, **53**, 62, 186, 196, 209, 243, 244, **244**, 255, **263**, 264, 265, 271, 294, **296**, 297
- Černický, Ladislav 258
- Čepan, Oskar 40, 195
- Černý, Stanislav 182, 220, 234
- Čierna, Pavlína 26, 220, **228**, 229, **242**, 243, 272
- Čierny, Anton 182, 209, 229, **242**, 243, 250, **271**, 272, 282, 299
- Čihánková, Jarmila 16, 73, 86, 91, 152, **152**, 211, 303
- Čunderlík, Marián 12, 16, 40, 42, 52, **120**, 121, **136**, 138, 140, 152, 194, 195, 225, 259
- Čutek, Juraj **279**
- Daučíková, Anna 82, **82**, 215, **216**, 288
- Deák, Juraj 159
- Dobeš, Milan 16, 25, 72, **72**, 73, **90**, 92, **92**, 94, **129**, 130, **130**, **173**, 174, 195, 206, **210**, 211, **248**, 249, 250, 254, **261**, 263, 302
- Dobošová, Andrea 121
- Donica, Jozef 22
- Drotár, Jaroslav **283**, 264, 303
- Dubay Orest 211, 259
- Dubay Orest, m. 220
- Dúbravec, Hóbert 259
- Đurček, Ľubomír 18, 19, 49, **55**, 57, 62, 70, 75, 134, 149, 104, 164, **165**, 186, 195, 213, 215, 238, 257, **256**, 288, 296, 297, 306, **306**
- Đuriš, Juraj 303, **302**
- Đurišin, Igor 187, 275, 275

Dusík, Stanislav 142  
Fabry, Rudoľf 113, 137, 164  
Fajnor, Richard 289  
Fedáková, Anna 50  
Fekete, Ján 16, **200**, 201, 265  
Ferus, Viktor 96, 119, 187, 297  
Fila, Rudolf **13**, 16, **17**, 18, 24, **30**, 33, 38, 40, 42,  
49, 52, **60**, 61, 87, **87**, 98, **99**, 103, 119, 121, **121**,  
122, **126**, 127, **127**, 128, 135, 138, 140, 157, 164,  
186, 195, 236, 247, 266, **266**, 292, 293, **293**,  
295, 297, 303  
Filip, Miroslav 302  
Filko, Stanislav 25, 38, 42, **45**, 47, 50, 52, 53, **71**,  
72, 73, 86, 103, 105, 106, 131, 138, **145**, 147,  
**147**, 148, 149, 155, 158, 159, 164, **166**, 167, **170**,  
172, 174, 179, 183, 186, 195, 196, 203, **203**, 204,  
208, 211, 215, 224, 231, 247, 249, 254, 255, **255**,  
271, 283, **283**, 288, 303  
Filo, Jullán **23**, 24, 30, **107**, 108, 109, 158, 199,  
225  
Filová, Eva **216**  
Fischer, Daniel 25, 28, 30, 31, 32, **32**, 50, 53, **61**,  
62, 69, 99, 119, **158**, 159, **219**, 220, 222, **233**,  
**235**, **249**, 250, **254**, 256, 264, 271, 277, 278, **293**,  
294, 297, 303  
Fischer, Pavol 220  
Fodor, P. M. 258  
Fulierová, Kveta 243  
Fulla, Ľudovít 15, 38, 61, 91, 137, 194, 292  
Gajdoš, František 259  
Gal, Egon 234  
Galanda, Mikuláš 15, 91, 137, 194, 258  
Galovský, Roman 26, 70, 168, **168**, 222, 264,  
**264**, 271, **288**, 289, **290**, 291  
Gavula, Matej 211  
Gazdik, Igor 149, 195  
Gažovič, Vladimír 116, **116**  
Gejmovský 243  
Gerža, Peter 220  
Geržová, Jana 28, 82, **118**, 187, 208, 236, 256,  
265, 270, 289, 291, 297  
Giboda, Igor 275  
Gierlil-Danglár, Jozef 142, **143**  
Goga, Ľudovít 258  
Goláš, Andrej 303  
Guderna, Ladislav **114**, 116, 196, 258  
Habermannová, Mira 73, 121, 122, 140, 167  
Hallenberger, S. 217  
Hanáková, Petra 255  
Havella, Eliáš 106, 124  
Havránková, Milota 124  
Havrilla, Vladimír 23, 26, **140**, 143, 119, **186**, 195,  
220, 225, 257, 264, 288, 297  
Hlavajová, Mária 236, 255, 270  
Hložník, Vincet 116  
Hoffmann, Ivan 125  
Hoffstädler, Ján 119, **119**, **208**, 209, 297  
Honly, Tibor **110**, 112  
Horváth, Julo 259  
Horváth, Peter 297  
Hošovský, Gabriel 39, **102**, 103, 183, 235,  
296  
Hostiňák, Bohdan 42, **42**, 236  
Hrabušický, Aurel 41  
Hračovec, Herbert 257  
Hraško, Ján 259  
Hubová, Katarína 82, 187  
Hučko, Ján 258  
Hudec-Ahasver, Pavol 125, 164  
Hulík, Viktor 32, **52**, 53, 92, 131, **138**, 139,  
250, 265, 282, 297, 303  
Chalupecký, Jindřich 105, 178, 203  
Charchoun, Sergej 15  
Ľavský, Svetozár 96, 234, 303  
flečko, Ľudovít 258  
Jakabčič, Michal 196, 259, **259**  
Jakubík, Viliam **23**, 24, 66, 75, 143, 195, 196,  
234, **236**, 238, **240**  
Jančár, Ivan 135, 297, 304  
Jančáa, Branko 21  
Janči, Zdenek 196, 259  
Jančovič, Róbert 116  
Jankovič, Jozef 16, 24, 26, 42, **48**, 47, 52, 69,  
73, **73**, 76, 87, 119, 121, 122, **122**, 138, 140,  
149, 155, 158, 165, 167, 184, 185, 186, 187,  
194, 195, 196, 199, **202**, 204, **208**, 208, 209,  
219, **219**, 220, 222, 224, 225, 247, 249, **249**,  
250, 279, 281, 283, **283**, 297,  
Jankovský, Milan 259  
Janoušek, Ivo 50, 108  
Jasusch, Anton 15  
Juhász, Jozef, R. 215, 238, 239, 287  
Junek, Dušan 196  
Jurkovič, Daniel 182, **183**, 234  
Kállay, Dušan 116  
Kalmus, Peter 26, **44**, 45, 50, 53, 92, 94, 96,  
134, 135, 215, 273, **281**, 284, **284**, 296, 304  
Kainý, Igor 18, **18**, 26, 32, 33, 50, 106, 257,  
275, **275**, 304,  
Kára, Lubor 21, 73, 174, 178, 194, 195, 209,  
255, 258, 271, 303  
Karásek, Miloš 216  
Kern, Michal 22, **56**, 58, **64**, 65, 79, 119, **148**,  
149, 155, **164**, 195, 243, 277, **277**, 278, 296,  
297  
Kiss, Csaba 29  
Kissoczzyová, Katarína 188, **233**, 234  
Klačanský, Igor 220  
Kladek, Gabriel 196, 263  
Klimáček, Viliam 216  
Klimo, Alojz **14**, 16, 25, **89**, 91, 138, 159, **161**,  
162, **170**, 172, 186, 195, 249, 250  
Klimová, Tamara 16, 25, 91, 152, **152**, 153,  
211, **211**, 249, 250

- Klivar, Miroslav 219, 222, 238, 273  
 Knut, Martin 103, 142, 143, 177, 178, 183, 183, 234, 235, 250  
 Kočan, Robo 113, 164, 282  
 Kočoš, Jaros'av 16, 24, 46, 47, 121, 121, 122, 140, 165, 208  
 Kočišová, Dagmar 16, 121, 122, 159  
 Kolčák, Ignác 196, 259  
 Kolenčík, Vojtech 250, 250  
 Koller, Július 21, 22, 23, 26, 34, 35, 52, 74, 75, 84, 86, 103, 105, 106, 116, 118, 119, 140, 146, 148, 158, 159, 178, 195, 202, 204, 215, 224, 225, 238, 243, 257, 275, 277, 284  
 Komora, Gerhard 135  
 Kompánek, Vladimír 39, 41, 195  
 Konrádová, Oľga 106, 257  
 Kordoš, Vladimír 22, 23, 24, 36, 38, 57, 58, 58, 62, 66, 75, 106, 119, 125, 141, 143, 144, 144, 164, 164, 194, 195, 213, 215, 215, 235, 238, 240, 243, 288, 295, 296, 296, 297  
 Kornucik, Jozef 21, 92  
 Kosika, Jozef 116  
 Kostroň, Ivan 164  
 Kostrová, Zita 105, 148, 203  
 Kováč, Bohuš 115  
 Kovačovský, Patrik 169, 169, 209, 209  
 Kraicová, Viera 42, 199, 199  
 Králik, Dušan 198, 200, 208  
 Králik, Lubomír 265  
 Kraus, Bohuš 106, 257  
 Krausz, Tivadár 239  
 Krén, Matej 22, 27, 30, 34, 109, 109, 134, 134, 187, 189, 190, 191, 247, 253, 271, 297, 298, 299  
 Krivoš, Rudolf 64, 158, 197, 199  
 Krížik, Ján 62, 123, 125, 164, 294, 296, 297  
 Krnáčová-Gutleber, Ada 208, 235, 270  
 Krošlákova, Ivica 82, 243  
 Kubinská, Monika 28, 70, 265, 303  
 Kubinský, Bohuš 270, 264, 265, 303  
 Kudlak, Ľudovít 258  
 Kukiňková, Teodora 196  
 Kulich, Ján 258, 258, 259, 281  
 Kupkovič, Ladislav 94  
 Kusá, Alexandra 265  
 Kvetán, Marek 69, 70, 222, 265, 265, 262, 289  
 Laký, Miloš 50, 53, 149, 149, 170, 172, 188, 196, 231, 271  
 Laluha, Milen 40, 41, 87  
 Laubert, Otis 24, 24, 26, 32, 47, 47, 53, 73, 85, 86, 100, 103, 106, 119, 127, 128, 136, 138, 138, 164, 165, 186, 195, 209, 238, 243, 246, 247, 255, 267, 268, 269, 270, 283, 285, 304, 306  
 Laučík, Ivan 79  
 Lauřová, Luba 112, 113, 124, 164  
 Lehocká, Denisa 83, 192, 209, 209, 236, 247, 255  
 Lehotská, Eugénia 196, 259, 260  
 Lešková, Lena 235  
 Lipkovič, Peter 284, 284, 235  
 Lipkovičová, Andrea 235, 235  
 Lipták, Juraj 196  
 Lőrincz, Július 259  
 Lukáč, Peter 112  
 Mačák, Ivan 121  
 Macek, Václav 126, 252  
 Machaj, Július 194, 259  
 Machajdik, Peter 96, 303, 304  
 Mancová, Margita 124, 164  
 Maňka, Pavol 16, 91, 121, 153  
 Marcelli, Miroslav 234  
 Mareňčin, Albert 113, 115, 115, 135, 137, 138, 159, 164, 186, 195, 293  
 Martínáková, Zuzana 304  
 Martineček, Martin 110, 112  
 Matej, Daniel 303  
 Matejka, Peter 196  
 Matušik, Radislav 22, 29, 50, 75, 82, 106, 148, 149, 179, 180, 187, 188, 194, 209, 255, 258, 259, 270, 289, 297  
 Maxon, Juraj 142, 143  
 Mecková, Viera 302  
 Medvecká, Mária 257, 258, 259  
 Meš, Juraj 47, 50, 62, 72, 73, 78, 79, 87, 120, 132, 133, 135, 149, 159, 182, 188, 195, 207, 209, 213, 283, 247, 249, 250, 264, 295  
 Melkovičová, Eva 243  
 Meluzin, Dan 159, 159  
 Metuzin, Peter 22, 22, 35, 35, 38, 55, 57, 62, 68, 68, 75, 103, 103, 175, 187, 190, 192, 213, 235, 238, 239, 247, 253, 255, 264, 268, 271, 287, 288, 295, 297, 297, 303, 304  
 Meško, Marián 53, 62, 64, 87, 88, 88, 138, 166, 168, 172, 186, 241, 243, 294, 297  
 Meszáros, Otis 215  
 Michalides, Pavol 196, 259  
 Michalovič, Peter 252  
 Mierťušová, Anastázia 16, 121, 122, 153  
 Mikloš, Peter 259  
 Mináčová, Zuzana 124  
 Minárik, Igor 31, 31, 32, 33, 165, 165, 186, 195, 196  
 Mlynárčík, Alex 19, 21, 21, 22, 24, 25, 38, 39, 42, 47, 48, 49, 52, 59, 60, 61, 64, 65, 71, 72, 75, 86, 96, 97, 98, 98, 99, 103, 105, 106, 106, 113, 133, 145, 147, 148, 149, 154, 155, 157, 158, 159, 164, 167, 168, 178, 186, 195, 203, 204, 204, 205, 208, 224, 225, 236, 238, 243, 249, 254, 267, 271, 275, 276, 277, 281, 292, 292, 293, 295, 301, 302, 303, 304, 305  
 Možiš, Juraj 40, 115, 126, 159, 186, 195, 293  
 Možišová, Iva 52, 195  
 Moravčík, Pavol 142  
 Mofovský, Vladimír 303  
 Mudroch, Ján 116

- Mudroch, Marián 23, 24, 25, 31, 32, **32**, 53, **53**,  
 62, 66, 75, 106, 143, 172, 186, 195, 196, **236**,  
 238, **240**, 243, 249, 250, 264, 294, 297  
 Murin, Michal 96, **216**, 240, **281**, 303, 304  
 Mydlo, Svetozár 135, 213, 238, 297  
 Nemčík, Július 259  
 Nemeš, Andrej 138  
 Némethová, Hona 43, 44, **67**, 68, **81**, 83, **154**,  
 155, 168, 169, 209, 215, **230**, 231, 239, 247, **254**,  
 255, **270**, 271, 272, 278  
 Nič, Miroslav 65, 215, 289, **289**  
 Novák, Miloš 103, 183, **183**, 235  
 Olič, Jiří 235, 260  
 Ondák, Roman 27, 128, **128**, 134, 135, **135**, 139,  
 169, **191**, **191**, 209, 236, 247, 250, 255, 271, **272**  
 299  
 Ondreička, Boris 26, **27**, 27, 159, **159**, 191, **192**,  
 210, **234**, 236, 247, 255, **255**, 271, 299, **299**  
 Ondreičková-Nováková, Petra 16, 27, **83**, 169,  
 201, **201**, 236, 250, **299**, **299**  
 Ondriška, Ján 197  
 Ondrušek, Peter **28**, **208**, 209, 255  
 Oravec, Viktor 22, 42, **43**, 45, 57, **57**, **118**, 119,  
 172, 187, **188**, 190, 191, 209, **214**, 215, **241**, 243,  
**262**, 264, 271, 278, 297  
 Oriško, Štefan 80  
 Orišková, Mária 239, 270, 278  
 Ovičáček, Eduard 16, **64**, **66**, **76**, 79, 121, 122,  
 138, 140, **156**, 158, 225  
 Pacina, Michal 125  
 Pagáč, Ladislav 22, 44, **57**, **57**, 119, **214**, 215,  
 278  
 Pagáč, Milan 22, 42, **43**, 45, 57, **57**, **118**, 119,  
 172, 187, **188**, 190, 191, 209, **214**, 215, **241**, 243,  
**262**, 264, 265, 271, 278, 297  
 Pala, Štěpán 94, 95, 96, **96**, 170, 174, **174**  
 Palová, Zora 174, **174**  
 Pafo, Ján 194, 259  
 Paštéka, Milan 42, **116**, 119, 195, **197**, 199  
 Pastier, Oleg 106, 257  
 Pátoprstá, Elena 229, **229**, 282, 288  
 Pavlík, Ján 125  
 Pecha, Pavol **112**, 113  
 Peterajová, Ludmila 116, 258  
 Petránsky, Ludovít 196, 259  
 Peľtívý, Tomáš 22, 106, 257  
 Piaček, Marek 303  
 Pichler, Karol 92, 159, 168, **168**, 177, 178, **189**,  
 191, 209, **234**, 235, **270**, 271, 273, **273**  
 Plevza, Viliam 259  
 Plocháčová, Božena 142  
 Podušet, Lubomír 192, 196, 259  
 Pohribný, Arsen 91, 150, 151, 152  
 Popovič, Ivan 79, 106  
 Popovič, Vladimír 20, **20**, 21, 24, 49, **50**, 52, 64,  
 73, 75, **78**, **79**, 86, 97, 105, **105**, 106, **139**, 140,  
 148, **157**, 158, 185, 204, 224, 225, 243, 250, **272**,  
 273  
 Potočník, Štefan 284, **284**  
 Prekop, Rudolf **123**, 125, 126  
 Pribiš, Rudolf 258, 259, 281  
 Prokop, Štefan 119, **119**  
 Repka, Pavol 79  
 Restany, Pierre 38, 60, 61, 65, 72, 73, 98, 105,  
 144, 148, 168, 201, 203, 204  
 Revallo, Jozef 302  
 Robinsonová, Magdařena 111, 112  
 Roller, Peter 120, 135, **186**, 282, 297  
 Rónai, Peter 23, 26, 36, 38, **38**, 39, 53, 62, **62**,  
 65, 70, **70**, 75, **100**, 103, 109, 117, 118, 138, 187,  
 190, 191, **191**, 209, 215, 216, **227**, 228, 235, 238,  
 240, **245**, 247, 250, 251, **251**, 255, **268**, 271, 275,  
 278, **287**, 289, 295, **295**, 297, 299  
 Rónaiová, Veronika **29**, 30, **108**, 109, **295**, 296  
 Rostoka, Vladimír 196  
 Rudavský, Andrej 16, 24, **40**, 41, 47, 121, 187,  
 195, 208, 209, 224, 247  
 Rusinová, Zora 41, 180, 270  
 Rusnáková, Katarína 28, 83, 255, 265, 270, **289**  
 Sadvovská, Dorota **82**, 83, 236, 265, **265**, **280**,  
 282, 303  
 Sautin, Ladislav 196, 259  
 Schek, Jozef **141**, 142  
 Schottl, Pebo (Jozef) 257, 304  
 Schurmann, Ivan 259  
 Schwarz, Štefan 25, 52, 87, **87**, 88, 122, 159,  
 196, 266  
 Sedlák, Jozef **125**, 126, 164  
 Sigetová, Agneša 220, 297, **198**, **297**  
 Sikora, Rudolf 22, **25**, 26, 30, 50, 53, 62, 65, **65**,  
 86, 92, **117**, 119, **147**, 148, 149, 155, 159, 164,  
**164**, 183, **184**, 185, 186, 195, 196, 213, 225, 235,  
 238, **248**, 249, 250, 254, 264, 271, 277, 296, 297  
 Sikorová, Eugénia 185  
 Skrak, Ladislav 196, 259  
 Sládek, Anton 124, 125, 164  
 Slobodník, Dušan 260  
 Slušný, Stanó **163**, 164  
 Snopek, Peter 212  
 Snopek, Ladislav 281  
 Snopko, Ladislav 96, 119, 187, 297, 304  
 Sokol, Milan 26, **26**, 209  
 Slacho, Lubo 27, 39, **52**, 53, 62, 164, 185, 186,  
**187**, 215, 236, 255, 271, **271**, 296, **294**, 297, 299  
 Stanó, Tono **124**, 125  
 Stanko, Vasil **113**, **124**, 125, 126  
 Strassner, Peter 303  
 Strelinger, Alexander 195  
 Strýko, Marcel 187  
 Studený, František 259  
 Studený, Michal **140**, **140**, 224  
 Szabo, Alexander 106, 257  
 Szeghiová, Iris 304  
 Szentpeléry, Adam 16, 92, 162, 201, **161**

Sajmovič, Jura; 124  
Šalko, Stanislav 284, **284**  
Šolcáková, Eva 88, 194, 259  
Šimerová, Ester, M. 11, 15, **137**, 138, **155**, 158, 195  
Šimková, Jena 125  
Šimurda, Miloš 108, **108**, 199  
Šperka, Marlin 176  
Špliz, Ernest 259  
Šramka, Jozef **180**, 182, **190**, 191, 207, **232**, 234, 235, 272  
Štěpán, Ivan 21, **47**, 49, 73, 94, 95, 138, 180, 195, 196, 204, 208, 212, 214, 224, 225, **225**, 263, 303  
Štoľko, Miloš 169, 174, **250**, 252, 303  
Štraus, Dušan 235  
Štraus, Tomáš 32, 50, 148, 149, 188, 194, 195, 186, 258  
Štrpka, Ivan 79  
Štubňa, Anton 112  
Štuller, Jaroslav 106, 257  
Šturdik, Jozef 259  
Svač, Jozef 235  
Švolik, Miro 125, 126  
Teren, Laco 30, 42, 62, **61**, **102**, 103, 178, **181**, 182, 185, 234, 235, 252  
Tichý, Jozef 257  
Tomik, Fero 112  
Tóth, Dezider 18, **18**, 25, 41, 42, 50, 53, 58, **58**, 75, 79, **79**, **86**, **86**, 95, **95**, 103, 106, 120, 133, **133**, 135, 138, 140, 143, 149, 150, 164, **167**, 168, 172, **184**, 186, 195, 196, 204, 209, 224, 225, 238, 243, 247, 249, 254, 255, 257, 271, 272, 277, 278, 295, 297  
Tóth, Pavol **41**, 42  
Trizuljak, Alexander 281  
Trojanová, Eva 115  
Uher, Rudolf **15**, 40, 41, **279**  
Uhlár, Blaho 216  
Urban, Lucovit 265  
Urbásek, Miloš 16, 21, 25, 26, 52, **63**, 64, 66, 72, **85**, 91, **91**, 99, 107, **120**, 121, 138, **156**, 158, **162**, 172, 186, 195, 211, 225, 238, 249, 254, 267, **267**, **274**, 275, **276**, 292, 293  
Urbásek, Róbert 92, 201  
Válek, Miroslav 259  
Valentia, Ferdinand 112  
Valoch, Jiří 31, 49, 50, 79, 94, 95, 149, 219, 222, 238  
Valocký, Dušan 12  
Varga, Kamil **125**, 126, 164  
Vargová, Emöke **44**, 45, 168, 210, 273, **273**  
Váross, Marián 197, 258  
Velecká, Luba 106  
Vestenícký, Vladimír 259  
Votava, Aleš 171, **174**  
Vrbanová, Alena 255, 265, 270  
Vychlopen, Ivan 259  
Zahoranský, Dušan 282  
Žajac, Fero **16**, **200**, 201  
Žajac, Peter 234  
Zavarska, Katarina **167**, 168,  
Zavarský, Ján 50, 53, **149**, **149**, **170**, 172, 195, 231, 271  
Zeľjenka, Iľja 303  
Zykmund, Vaclav 17, 120  
Želibská, Jena 21, 22, **41**, 42, 52, 62, 64, **67**, 66, 73, **80**, 82, 83, 86, 103, **105**, 106, **137**, 138, 140, 155, **155**, 159, 187, 190, **190**, 195, 208, 209, **215**, **223**, 224, 225, **228**, 229, 247, **247**, 250, **252**, 254, 264, **268**, 271, 277, 278, **286**, 288, 303  
Žigová, Anabela 83, **83**, 210, 215, **215**  
Župnik, Peter 113, **113**, 126

Prvý výkladový slovník výtvarného umenia na Slovensku, ktorý zaplňa veľkú medzeru v po-  
znaní tvorby druhej polovice 20. storočia, vznikol v neštandardných podmienkach. Bola to  
predovšetkým politická situácia v období 1993–1998, ktorá vynesla na významné posty  
v kultúre ľudí nacionálne orientovaných, s negatívnym až nepriateľským postojom voči mo-  
dernému a súčasnému umeniu. Táto extrémna profilácia štátnej kultúry sa neodrazila len  
v odmietavom postoji štátnych inštitúcií k myšlienke zmapovať tvorbu slovenskej moderny  
a postmoderny v kontexte svetového vývoja, ale deformovala aj profesionálne a medziľud-  
ské vzťahy. Tento všeobecný morálny úpadok postihol aj projekt Slovníka, pretože aj tam,  
kde existovali dobré podmienky na jeho realizáciu, sa vďaka postojom konkrétnych ľudí  
uskutočnenie projektu zámerne marilo.

Prvá verzia Slovníka mala podobu pravidelnej prílohy časopisu Profil súčasného výtvarného  
umenia, ktorá vychádzala v rokoch 1992–1994. V roku 1994 bol projekt knižného vydania  
Slovníka zahrnutý do plánu aktivít Slovenskej výtvarnej únie a jeho koordinovaním bola  
Radou ŠVÚ poverená šéfredaktorka Profilu, redakčná rada v zložení Katarína Bajčurová,  
Jana Geržová a Juraj Mojiš vypracovala podrobnú koncepciu Slovníka výtvarných umelcov  
a umeleckých tendencií druhej polovice 20. storočia a tieto podklady boli zapracované do  
žiadosti o grant na European Commission (Kaleidoscop), ktorý bol ŠVÚ pridelený roku 1995.  
Pre nekorektný postoj vtedajšej predsedníčky Slovenskej výtvarnej únie Eлены Károvej a fa-  
hosťajnosti predsedníčky Asociácie teoretikov, kritikov a historikov umenia Viery Luxovej, sa  
grant EK nepoužil na pôvodný účel a jeho nevyčerpaná časť, v situácii totálnej finančnej ne-  
dostatočnosti, sa dokonca vrátila. Tieto fakty uvádzam preto, aby som zdôvodnila, prečo sa  
taký významný projekt musel realizovať ako súkromná iniciatíva, ktorú neskôr zaštitilo  
občianske združenie Kruh súčasného umenia Profil a finančne podporili výlučne neštátne  
inštitúcie: Sorosovo centrum súčasného umenia – Slovensko a Stredisko pre švajčiarsko-  
slovenskú kultúrnu výmenu Pro Helvetia.

Jana Geržová