





MAJ STROV STVO ZA DVERA MI

Majstrovstvá Bratislavy
v posune artefaktu
(1979–1986) v kontexte
bytových výstav 70. a 80.
rokov 20. storočia

JÁN KRALOVIČ

Publikácia je výstupom vedecko-výskumného projektu *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu (1979 – 1986). Neoficiálne bytové výstavy v 70. a 80. rokoch 20. storočia na Slovensku*, ktorý bol realizovaný v Centre výskumu – Sekcia vizuálnych a kultúrnych štúdií, Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, v rokoch 2013 – 2016.

Recenzenti

prof. PhDr. Zora Rusínová, PhD.
prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.

© Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r. o., 2017

ISBN 978-80-556-2731-1

S finančnou podporou Fondu na podporu umenia

u. fond
na podporu
umenia

>	VYSOKÁ ŠKOLA	<	CENTRUM VÝSKUMU VŠVU
>	VÝTVARNÝCH UMENÍ	>	SEKCIA VIZUÁLNYCH A KULTÚRNYCH ŠTÚDIÍ
>	ACADEMY OF FINE ARTS	<	AFAD RESEARCH CENTER
>	AND DESIGN	>	DIVISION OF VISUAL AND CULTURAL STUDIES

slovart

DEVĚNSKÁ NOVÁ VES - BRATISLAVA

19. decemb. 1979

VIŠNOVA 11

21. januar 1980¹

PODTATRANSKÉHO 3

12. decemb. 1985

19. dec. 1981

VIŠNOVA 11

17. decemb. 1983

LIPOVÁ 6

8. decemb. 1984

LIPOVÁ 6

18. decemb. 1982

JAŠŤKOVA 7

8. marec - 6. december

1979 - 1986

MOSKOVSKÁ 1

MIESTOPIŠ
PREZENTÁCII
POSUNOV

12. decemb. 1986

FIERLINGEROVA 4

OBSAH

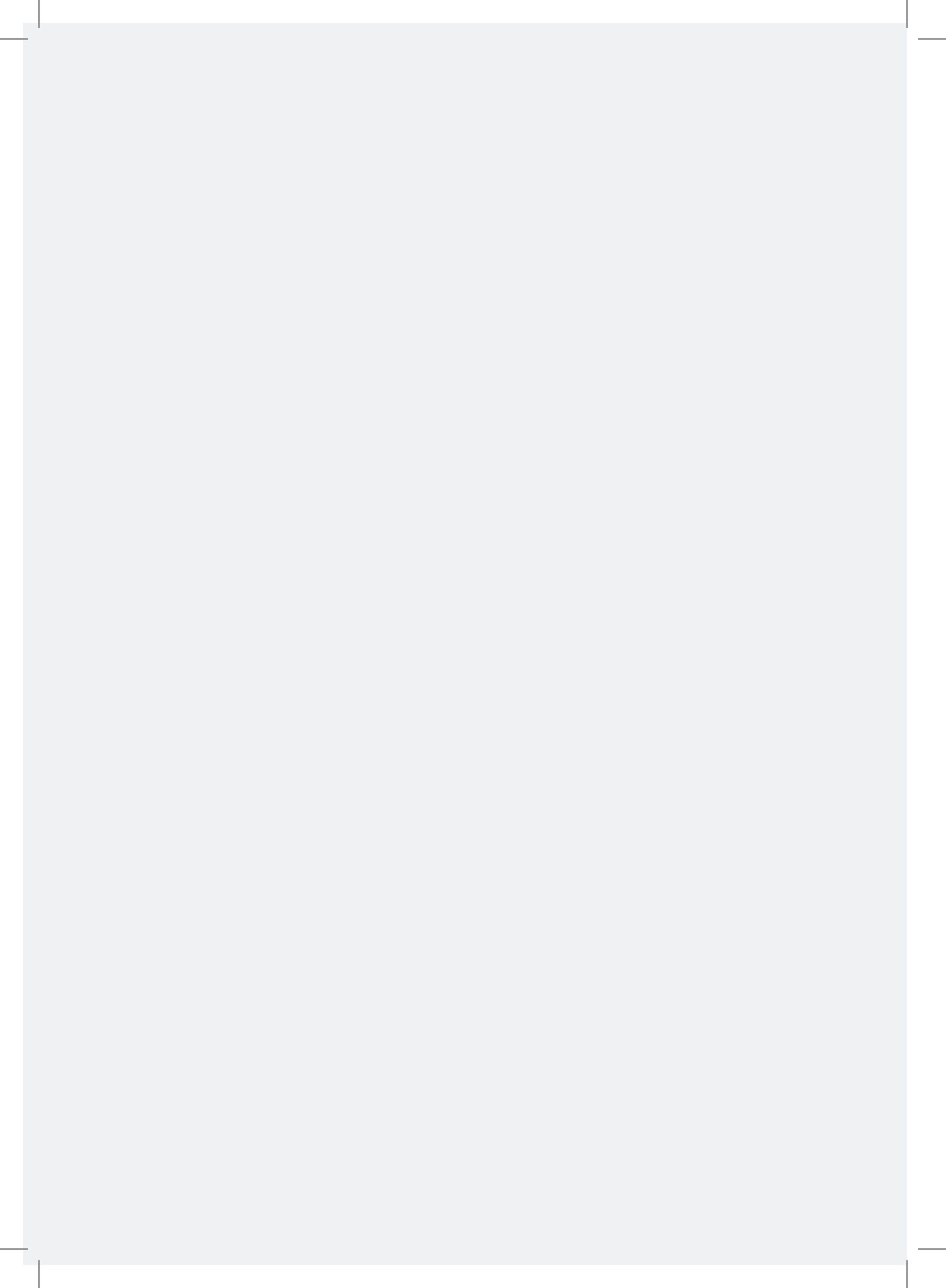
7	MAJSTROVSTVO BEZ VÍŤAZSTVA VÍŤAZA ¹	169	ZÁHADA ARTEFAKTU ⁹ V. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu
13	POSUNY V TEORETICKEJ REFLEXII ² Tematický rámec Posunov ^{2.1} Posuny v textoch ^{2.2}	185	VYMEDZOVANIE SPOJENÍM ¹⁰ VI. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu
29	O (NE)MOŽNOSTI REKONŠTRUKCIE CHVÍLE SPOMÍNANÍM ³ Umelecký kontext 70. a prvej polovice 80. rokov ^{3.1} Bytové aktivity a výstavy v 70. a 80. rokoch ^{3.2}	213	PREHOVOR K MÝTU ¹¹ VII. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu
67	OD DOMÁCEJ ÚLOHY K POSUNU ⁴ O (ne)autorstve ^{4.1} Motív citácie ^{4.2} „Na svedomí to má organizátor“ ^{4.3}	243	VYHASÍNANIE V OSVETLENÍ ¹² VIII. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu
85	LICHTENSTEIN AKO DOMÁCA ÚLOHA ⁵	269	MAJSTROVSTVÁ V PREMENE ¹³ IX. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu
91	PARAFRÁZY ZMYSELNOSTI ⁶ II. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu	283	TROJBODKA ZA POSUNMI ¹⁴
113	POSUNOK DOTYKOM ⁷ III. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu	289	PRED SMIEŠNOSŤOU NEPRESTÁVAM BYŤ V STREHU ¹⁵ Rozhovor Jána Kraloviča s Deziderom Tóthom
145	DVOJNÍK A JEHO ARTEFAKT ⁸ IV. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu	301	SUMMARY
		311	BIBLIOGRAFIA
		323	ZOZNAM REPRODUKCIÍ



**MAJ
STROV
STVO
BEZ
VÍŤAZ
STVA
VÍŤAZA**

Utkání

Zaznamenej kresbu cesty míče při fotbalovém nebo jiném utkání. Připiš jména soupeřů, výsledek zápasu, datum a hlavní titulky novinových správ.



V roku 1988, dva roky po ukončení podujatia nazvaného *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu* sa uskutočnil rozhovor Róberta Cypricha s organizátorom a iniciátorom Posunov Deziderom Tóthom. Jeho neskoršie pripísaný názov znel *Majstrovstvo bez víťaza* so zreteľne prečiarknutým slovom „víťazstvo“, ktoré bolo v pôvodnom názve. Z môjho pohľadu stála za touto korekciou ani nie nevedomená chyba, ale dodatočné bilancovanie osem rokov trvajúceho podujatia. Svedčilo o jeho očakávaných, no nie vždy naplnených cieľoch. Jeho priebehu a príbehu, a v konečnom dôsledku aj o vlastnej, autorskej sebareflexii.

„Nie je dôležité vyhrať, ale zúčastniť sa,“ je prvoplánovo interpretovaný odkaz tejto (ne)zámernej chyby. Ale nie je to úplne tak. Cieľom podujatia bolo vytvoriť slobodnú platformu k umeleckej hre, priestor na vzájomnú výtvarnú konfrontáciu širokého spektra umelkýň a umelcov. To bol v období, v ktorom normalizačné podmienky neumožňovali slobodný a necenzurovaný spôsob výtvarnej činnosti a vystavovania, dôležitý impulz na vytváranie alternatívnych polôh umeleckej prezentácie. Dôležitý bol aj ľudský faktor - vytvorenie priestoru na stretávanie, diskusie, udržiavanie kolektívneho vedomia možnej nezávislej a na inštitucionálnom aparáte neparticipujúcej umeleckej scény. Hoci podujatie nieslo priam súťažný názov, nebolo dôležité vyhlásenie ceny pre najlepší, ale skôr motivácia k výkonu. Ten, a to treba zdôrazniť, bol rôznorodý, podmienený osobnými ambíciami i individuálnym prístupom k téme časovo vymedzeného *Posunu*. Rovnako aj energia vložená do realizácie diel, prístup k jednotlivým témam či umelecká kvalita výsledného artefaktu vykazovali znaky oscilácie medzi hravým, ironickým

až subverzívnym odkazom, interpretačným komentárom a svojbytným, pre samotné podujatie koncipovaným artefaktom.

Súťaživosť či súťaženie fixované v názve boli skôr stimulačným faktorom - výzvou. Otvorením sa situáciám zintenzívnenej vnímavosti. Tá bola modelovaná programovými rámcami, zadaniami, ktoré vyzývali na prehodnotenie konvenčného nazerania na tematické práce či klasické diela z dejín umenia. Samotný príbeh tematicky a dramaturgicky vymedzeného stretávania sa začal naplno rozvíjať, zauzľovať a uberať smermi, ktoré ich iniciátor a organizátor pôvodne nepredpokladal. Pri počúvaní prerozprávania organizátorom a aktérmi si uvedomujem, že vytvoriť jednotný „obraz“ o *Posunoch* nebude celkom možné. Kým pre niektorých autorov bola účasť skôr doplnkovou aktivitou, pre iných bola podstatnou udalosťou. Podujatím, pre ktoré vznikli viaceré ťažiskové diela ich umeleckého portfólia.

Ak sa vrátim k nadpisu, ktorý dodatočne Dezider Tóth pripísal k nahrávke rozhovoru, je zrejmé, že organizovanie *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu* nesmerovalo k suplovaniu súťažných modelov v umení, a dokonca ani k elitárstvu. Zámerom bolo oživenie výtvarnej scény, vytvorenie možnosti na slobodnú prezentáciu. Napriek formátu zadania vo forme „domácich úloh“ smerovalo k nezáväznej aktivite. Zároveň je podujatie a diela, ktoré preň vznikli, aj určitým príznakom nezáväznosti, občas až citeľnej nezáväznosti. Dezider Tóth v jednej z otázok po skončení podujatia hodnotí: *„Tvorba je stroskotávanie. A hodnotiť z odstupu je ľahšie. Ale aj tak mám pocit, že nastal posun v hodnotení posunom časom. To, čo ma naplňovalo spokojnosťou v čase, keď Posun prebiehal, sa teraz javí ako málo, a to, čo som nedoceňoval vtedy, dnes funguje ako najcennejšia devíza. No predsa len, čo som očakával? Samozrejme, vždy o niečo viac od iných ako od seba.“*

Čím sa stali *Posuny* v kontexte umeleckých a neoficiálnych výstavných aktivít 70. a 80. rokov dnes? Aký je ich význam, prínos a v konečnom dôsledku aj odkaz z hľadiska dnešného povedomia o formovaní sa, preskupovaní a prelínaní umeleckých okruhov a autorov? V čom môže pri(e)beh *Posunov* skompletizovať a rekonštruovať obraz postupne vytváranej podoby neoficiálneho umenia v období normalizácie na Slovensku?

Je nutné zohľadniť aj status autora týchto riadkov. Keďže som nebol účastníkom času, o ktorom píšem, základným východiskom na spracovanie témy sa stali archívne materiály a rozhovory s iniciátorom

podujatia a účastníkmi. Bazálny výskum bol doplnený o čiastočne publikované výstupy a monografické práce zúčastnených autorov, ktorí na podujatie či diela na ňom prezentované alebo preň vytvorené spomínajú. Dôležitým motívom ku komplexnému sumarizovaniu diel a ich následnej kontextualizácii bola snaha o „pootočenie“ predošlých interpretácií. Pri vizuálnej konfrontácii diel sa ukazuje, že *Posuny* boli pre viacerých autorov príležitosťou vyskúšať si výtvarné či tematické polohy, ku ktorým v rámci svojej autorsky rozvíjanej tvorby neinklinovali a neboli obsiahnuté v ich programe.

Zaujímá ma testačný model podujatia, ktorého charakter umožňoval otvoriť sa inšpiráciám z iných diel v rámci dejín umenia, čo malo za následok revíziu premýšľania nad vlastnou tvorbou. Podstatným momentom bola spätná reflexia od kolegov, účastníkov „exhibičného“ stretnutia konaného na záver každého *Majstrovstva*. *Posuny* boli priestorom pre hru práve v experimentálnom zmysle. Vo význame overovania výtvarných stratégií v širokej výtvarno-mediálnej škále: od kresby a maľby k objektom, od konceptuálnych projektov až k performanciám. Tak ako každý experiment, aj *Posuny* boli rizikom. Rizikom, že pokus nedopadne úspešne, že bude zlyhaním. Každý ďalší ročník zmysluplnosť výtvarnej konfrontácie posilňoval a v konečnom dôsledku sa stretávanie v súkromných priestoroch či v prírode (napr. *Terény*, 1982-1987) stalo dôležitou formou alternatívnej umeleckej činnosti na Slovensku koncom 70. a v prvej polovici 80. rokov. *Posuny* boli výrazným príspevkom k formovaniu autonómnych zón v období radikálne zúžených možností vystavovania bez cenzúry.

Cieľom publikácie je odkryť motivácie vzniku *Majstrovstiev* a priblížiť ich priebeh. Zároveň verím, že vymedzenie témy práve na toto podujatie umožní odhaliť aj zdroje, ktoré ho napájali. Tie pochádzali tak z inšpiračných vplyvov od konkrétnych autorov, školského prostredia a umeleckých podnetov, ako aj z mimovýtvarných oblastí. Profil publikácie je pokusom vytvoriť nielen príznakový model fungovania skupiny výtvarníkov a ich iniciatívy presadzovania slobodnej tvorby v Československu obdobia normalizácie, ale je aj individuálnym príbehom iniciátora podujatia a všetkých participujúcich, ktorí vo viac či menej zreteľnej miere vstúpili do ich príbehu.

Spätná rekonštrukcia jednotlivých stretnutí, debát alebo podmienok vzniku diel už nie je plne možná. Často u zúčastnených zostali

reminiscencie na atmosféru, banálne udalosti, spontánne zážitky. Archívne dokumenty, príležitostné fotografie, krátke texty a predovšetkým súpis autorov a diel zúčastnených na *Posunoch*, vytvorený Deziderom Tóthom po definitívnom ukončení podujatia, sú základným materiálom napomáhajúcim koncipovať predkladaný text. Je nutné priznať i vlastné zlyhanie prameniace z faktu, že sa mi nepodarilo skompletizovať všetky diela, ktoré pre podujatie vznikli, resp. na ňom boli prezentované. V prípade dnes už nežijúcich autorov (Etienne Cornevin, Rudolf Fila, Igor Kalný, Július Koller, Ľuba Lauffová, Radislav Matuščík, Svetozár Mydlo) bolo komplikované viaceré diela dohľadať alebo sprostredkovať ich dokumentáciu. Podobne v prípade umelcov, ktorí zo zdravotných dôvodov (Jozef Jaňák) alebo z príčin emigrácie (Viliam Jakubík) neboli schopní svoje diela sprístupniť. V popise sa tak vyskytujú „biele miesta“, miesta-otázky. Symptomatický prvok pre mnohé aktivity, ktoré odpovedali na dobovo podmienený nomenklatúrny diktát hľadaním nezávislosti v neinštitucionalizovanej kultúre.

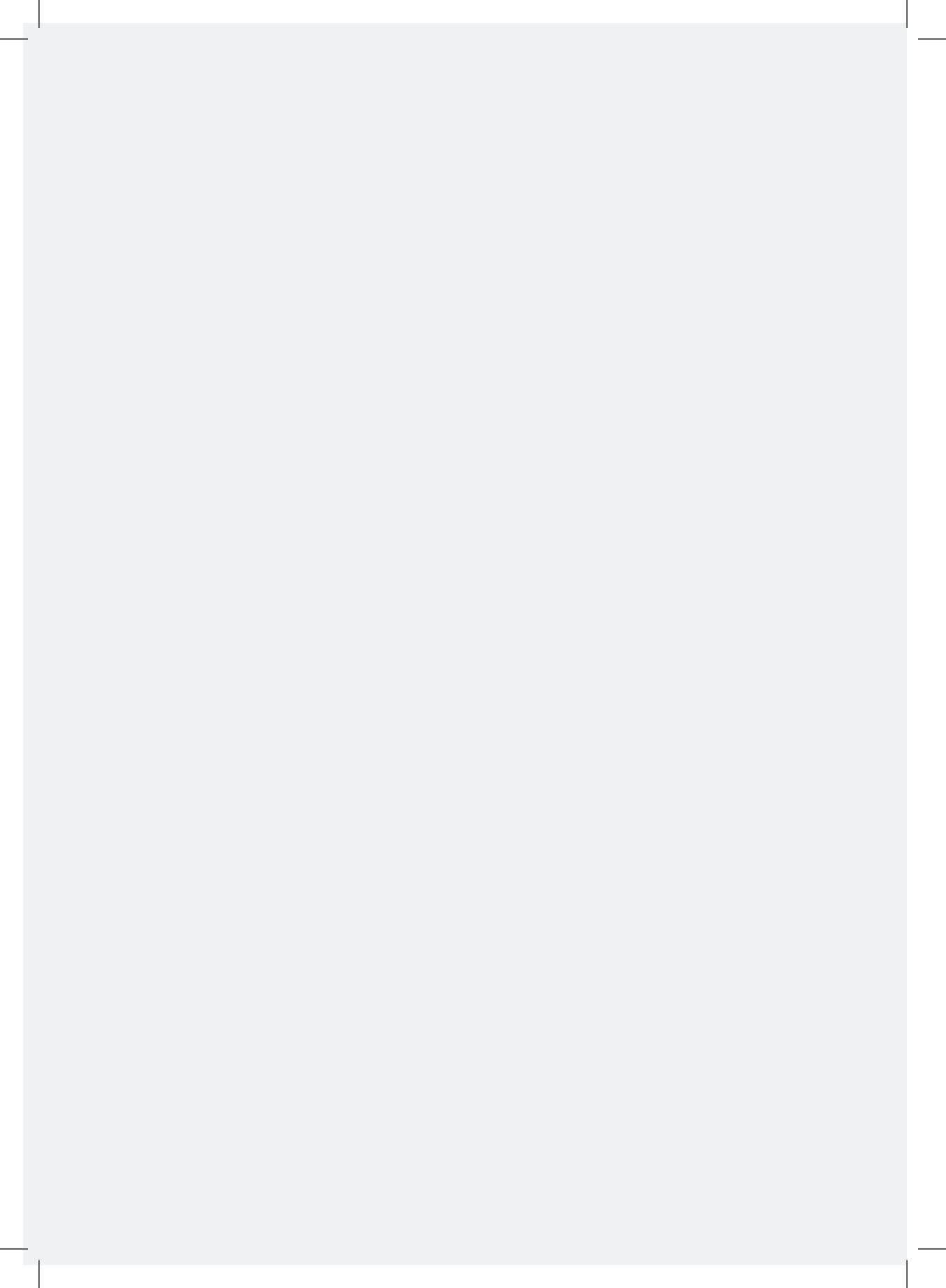
Posuny boli špecifické tým, že prepájali rôznorodé okruhy rôznych generačných, aj po formálnej i tematickej stránke odlišne uvažujúcich umelcov. Umelecké dielo sa stalo podmienkou zblíženia, ale nie vždy bolo aj ústredným zmyslom. Nik z autorov nepredpokladal, že sa raz interpretácia diel stane predmetom umelecko-historického výskumu. Komornejšie práce alebo diela, ktoré neboli autormi dôslednejšie uchovávané, sa stali „obeťami“ času, ich osud je neznámy, alebo sa ocitli v súkromných rukách dnes už ťažko vysledovateľných osôb. Zámerom textu je tematizovať aj túto neúplnosť, upozorniť na prítomnosť medzier, ktoré sú často zaplňované iba nedokonalosťou rozpomínania.

Ocitám sa teda v situácii, keď sprostredkovanie *Posunov* je nielen sumarizovaním faktov. Je re-produkovaním, či skôr vychýlením ich príbehu a zasadením do iného kontextu, v akom vznikali. V tomto prípade je úlohou sprostredkovanie, ktoré nevytvára ustálený, nemenný obraz o priebehu udalostí a ich význame, ale snaží sa o kritickú revíziu a pomenovanie neúspechov i kvalít, ktoré v sebe toto „majstrovstvo bez víťaza“ nieslo.

POSU NY V TEORE TICKEJ REFLE XII

Smysl hry jako umění neleží
vlastně v umění hry, ale
v samé ‚hře života‘...

Jiří Černý: Fotbal je hra



Predtým, ako pristúpim k zhodnoteniu jednotlivých stretnutí v rámci *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu* (v texte budem používať skrátený názov *Posun*, resp. *Posuny*, rovnako v texte používam termín *Majstrovstvo* v zmysle odvolania sa na jednotlivé stretnutia), považujem za dôležité po vecnom zhodnotení organizačnej a dramaturgickej štruktúry spomenúť, v akých súvislostiach sa o podujatí písalo a ako bolo reflektované v rámci umenovednej spisby na Slovensku. Rovnako je dôležité ozrejmiť spoločensko-politický i umelecko-historický kontext obdobia, ktoré *Posunom* predchádzalo a do ktorého samotné podujatie spadalo. Model putovných výstavných konfrontácií v bytoch a ateliéroch výtvarníkov umožňoval uniknúť striktnejšiemu represívnemu zásahu, a zároveň vytvoriť pravidelnú a koncepcne vyprofilovanú štruktúru.

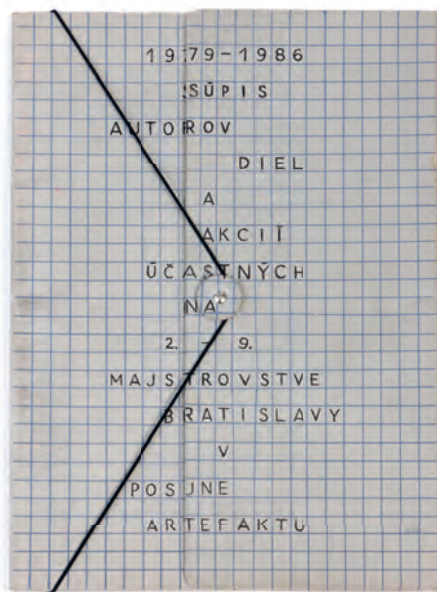
2.1 TEMATICKÝ RÁMEC POSUNOV

Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu organizoval pravidelne od roku 1979 do roku 1986 výtvarník Dezider Tóth v bytoch a ateliéroch jedného z účastníkov *Majstrovstva*. Štatút podujatia obsahoval podmienku deväťmesačného tematického posunu, v trvaní od 8. marca (sviatok MDŽ) do 6. decembra (Mikuláš). Každý z účastníkov mal vytvoriť „posun“ (parafrázu, interpretáciu, aplikáciu, apropiáciu, citáciu a pod.) ľubovoľného diela autora známeho z histórie umenia, obsahujúce zadanú tému, ku ktorej sa posun viazal. Témy zvolené organizátorom akcie boli koncipované ako široko stanovené rámce, ktoré umožňovali variabilitu a heterogénnosť umeleckého spracovania: 1979 - Zmyselnosť, 1980 - Dotyk,

1981 - Zdvojenie, 1982 - Tajomnosť, záhada, tajuplnosť, 1983 - Spojenie, 1984 - Mýtus, 1985 - Svetlo - osvetlenie, 1986 - Premena. Deväťmesačný tematický *Posun*, ako symbol ľudskej gravidity, bol ukončený stretnutím v byte jedného z účastníkov vzájomnou prezentáciou diel. Na *Posunoch* sa celkovo zúčastnilo 26 výtvarníkov a výtvarníčok, predovšetkým z prostredia bratislavskej výtvarnej scény a pre podujatie vzniklo vyše 160 diel.¹ A

Na spresnenie datovania *Posunov* treba podotknúť, že v roku 1979 sa začína *2. Majstrovstvom Bratislavy v posune artefaktu*, keďže Dezider Tóth svojou iniciatívou nadviazal na neformálnu aktivitu štyroch bratislavských výtvarníkov (Marián Mudroch, Vladimír Kordoš, Svetozár Mydlo, Peter Meluzin) z roku 1971, v ktorej sa ako „domácu úlohu“ rozhodli vytvoriť kópiu vybraného diela Roya Lichtensteina. *Posuny* sú tak chronologicky datované číslami 2.-9. V roku 1988 spracoval Dezider Tóth strojopisný *Súpis autorov diel a akcií na 2.-9. Majstrovstve Bratislavy v posune artefaktu*. Súpis obsahujúci témy každoročného zadania, miesta stretnutí, menoslov účastníkov a zoznam diel je primárnym zdrojom výskumu a interpretácie jednotlivých diel.² Mnohé z diel, ktoré pre *Posuny* vznikli, sú verejnosti dodnes neznáme a nikdy neboli zverejnené (publikované alebo vystavené). Bohatý materiál odкрýva rôznorodé prístupy tvorcov a v jeho zhromaždení, komparácii a zverejnení je odhalovaná rozmanitosť umeleckých prístupov. Niektoré diela, ktoré počas *Posunov* vznikli, sa dnes už stali ťažiskovými v rámci dejín slovenského umenia 20. storočia. Na aktivitách participovali etablovaní autori a výrazné osobnosti slovenskej výtvarnej scény (Dezider Tóth, Jana Želibská, Marián Mudroch, Daniel Fischer, Július Koller a i.), ale aj autori, ktorí ešte čakajú na dôslednejšie objavenie a monografické spracovanie (Jozef Jaňák, Svetozár Mydlo, Dušan Nágel, Peter Horváth a i.). Zaujímavá je

-
- 1 Kompletný súpis vznikol tesne po ukončení *Posunov*, v roku 1988 v niekoľkých strojopisných opisoch rozdанных zúčastneným. Nikdy nevznikol oficiálny katalóg ani publikácia, ktorá by podujatie dôsledne mapovala. Bližšie: TÓTH, Dezider: *Súpis autorov, diel a akcií účastníkov na 2.-9. Majstrovstve Bratislavy v posune artefaktu*, strojopis, 1988 (samizdat).
 - 2 Z publikovaných zdrojov zatiaľ faktograficky najkomplexnejšie mapuje *Posuny* (datovanie, menoslov účastníkov, tematické vymedzenie) monografická publikácia: MELUŠ, Boris – TÓTH, Dezider (eds.): *Monogramista T. D.: Nie som autor, som metafora*. Bratislava: O.K.O., 2011, s. 442 – 443.



A

1979 – 1986, Súpis autorov, diel a akcií účastných na 2. – 9. Majstrovstve Bratislavy v posune artefaktu, vyhotovený D. Tóthom v roku 1988

pestrosť mediálnych výstupov, ktorá je podmienená účasťou výtvarníkov z rôznych odborov a sfér: od maľby (Milan Bočkay, Daniel Fischer, Klára Bočkayová, Marián Mudroch) cez grafiku a ilustráciu (Dušan Nágel, Jozef Jaňák, Svetozár Mydlo), fotografiu (Luba Lauffová, Ivan Hoffman) až k akcii a performancii (Vladimír Kordoš, Július Koller, Peter Meluzin).

Okruh konceptuálne zmyšľajúcich a tvoriacich umelcov sa v tejto udalosti (bytových stretnutiach) prelína s autormi uplatňujúcimi sa aj v úžitkovej (knižnej, grafickej) tvorbe. Táto jedinečnosť a špecifickosť *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu* navyše plnohodnotne rozvíjala aspekty interpretácie, posunu, apropiácie či parafrázy, ktoré sa v slovenskom umení rozvíjali už od 60. rokov a ktoré následne pokračovali aj v „poposunovom“ období.³

Náčrt koncepcie *Posunov* v sebe implikuje niekoľko príznakov „neoficiálnej“ výtvarnej scény. Mierne ironizujúci názov, odkazujúci k športovej terminológii, je dobovým „mimikry“ snažiacim sa „posunúť“ aktivity

3 Napr. A. Mlynárčik – M. Urbásek: *Manifest o interpretácii vo výtvarnom umení* (1969), *Festival snehu* (1970), A. Mlynárčik: *Memoriál Edgara Degasa* (1971), *Evina svadba* (1972), tvorba R. Filu, tvorba *Skupiny A-R* (M. Bočkay, K. Bočkayová, M. Mudroch, L. Čarný, D. Fischer, M. Meško, I. Minárik, V. Kordoš), výstavný cyklus *Archeologické pamiatky a súčasnosť* (1982 – 1986) a i.

do roviny ne-vážnosti. Neoficiálne výtvarné prejavy, optikou režimu často vyhodnotené ako podvratná činnosť, sú „vyargumentované“ nezáväznou hravou formuláciou. Ďalším aspektom je stretávanie sa v súkromných bytoch účastníkov, princíp „migrovania“ zabezpečujúci možnosť úniku pred represívnym zásahom. Utváranie komunit, presun z výstavných priestorov do „negalerijných“, alternatívnych lokalít (ústavy SAV, verejné priestory, vysokoškolské kluby, divadlá a i.) je určujúcim symptómom „neoficiálnej“ scény. V neposlednom rade je zaujímavý symbolický aspekt podujatia ohraničeného dátumami, ktoré vymedzujú „zrod“ diela. S časovým ohraničením súvisela aj zvolená metodika, ktorá prezentáciu a stretnutie zabezpečovala iba aktívnym umelcom, ktorí splnili podmienky nariadených stanov. Jednoduchšie: stretnutia (záverečnej „exhibície“) sa mohol zúčastniť iba aktívny „posunovač“.

Posuny mali byť hrou autora nielen so sebou samým (v zmysle nastolenia výzvy, ktorú treba naplniť), ale aj s prizvanými umelcami – „spoluhračmi“. Mali byť príležitosťou na pýtanie sa na zmysel umenia v súčasnosti. A to aj cez stratégie nadsádzky, ironizácie. *Posuny* boli príležitosťou k humoru, ale zdá sa, že často sa skôr vtipkovalo. **B**

Ak dnes prechádzam súpisom k *Posunom* a „katalógom“ prác, ktoré v rámci nich vznikli, nachádzam medzi nimi také, ktoré sa stali už etablovanými a dokonca zbierkovými, inštitucionálne kodifikovanými dielami v rámci dejín slovenského umenia druhej polovice 20. storočia. K mnohým existujú odborné zhodnotenia a interpretácie. Nechcem pôsobiť naivne a sugerovať dojem, že podujatie a artefakty neboli v slovenskej umenovednej literatúre prezentované. Doteraz však nevznikol komplexný a obsiahly popis prác a reflexia ich vzniku. Výsledné práce sa vždy prezentovali skôr v súvislosti s autorkinou alebo autorovou tvorbou ako súčasť osobného programu či vývoja. Podujatie treba vnímať aj v celostnom charaktere ako výraznú súčasť neoficiálnych umeleckých či širšie kultúrnych aktivít konca 70. a prvej polovice 80. rokov. Bolo napájané z rôznych sfér, z rôzne formovaných a profilovaných autorských „prameňov“. Tým bola daná aj heterogénnosť, náročne uchopiteľná hybridnosť podujatia.



B

Výstrižok z novín zaslaný Petrom Meluzinom ako PF-ko Júliusovi Kollerovi, 1981

2.2 POSUNY V TEXTOCH

Základný materiál *Súpis autorov, diel a akcií účastných na 2.-9. Majstrovstve Bratislavy v posune artefaktu 1979-1986* je vecným faktografickým záznamom o termínoch, mieste a čase stretnutia so súpisom jednotlivých artefaktov, ktoré boli prezentované. Vyhotovený bol Deziderom Tóthom v roku 1988 a zaslaný bol všetkým zúčastneným. Súpis nemá charakter hodnotiacej štúdie, je prehľadovým záznamom. Jednotlivé technické a faktografické údaje boli v čase písania autorizované. c

Posuny neboli v čase vzniku a priebehu komplexne teoreticky reflektované. Jednak to situácia v dobových štátom vydávaných periodikách neumožňovala a jednak v rámci neoficiálnej umeleckej scény na Slovensku neexistovala publikačná platforma, ktorá by prezentovala texty zamerané na alternatívne umelecké aktivity mimo oficiálnych štruktúr. Niekoľko historikov umenia bolo o akciách predsa len informovaných. Radislav Matuščík sa dokonca v troch prípadoch (v roku 1981, 1982 a 1983) zúčastnil *Majstrovstiev* ako aktívny „posunovač“ vlastnými prezentovanými dielami. V roku 1984 bol prizvaný ako „výnimkár“, teda autor, ktorý sa nezúčastnil na prezentácii dielom, ale v úlohe diváka

Milý kolega !

Podarilo sa mi skompletizovať súpis autorov, diel, akcií, účastných na 2.-9. majstrovstve Bratislavy v posune artefaktu 1979-1986.

Ak máš o súpis záujem, môžeš si ho osobne u mňa prevziať.

Výrobná cena /preklep, obal, etc./ činí 20 Kčs. Súpis budem pre teba rezervovať do 1. mája 1988. Pretože počet súpisov zodpovedá počtu zúčastnených, dovoľujem si upozorniť, že po horeuvedenom termíne si osobujem právo disponovať s neprevzatými exemplármi.

C

Oznámenie o vydaní Súpisu, 1988

- teoretika. Po *Posune*, ktorého témou bol mýtus, bola dokumentácia zozbieraná a prezentovaná vo forme samizdatového katalógu rozdaného účastníkom. D Radislav Matuščík k nemu spísal záverečný text, v ktorom zhodnocuje nielen práve skončené *Majstrovstvo*, ale všeobecnejšie aj predošlé ročníky. Text je autentickým príspevkom k reflexii *Posunov*. Zaznievajú v ňom viaceré tézy, ktoré formát stretnutí charakterizovali. V prvom rade to bolo vytvorenie „neskorpumpovaného hracieho priestoru“, prepojenie každodennosti s istou profesnou, závažnou úlohou, spojenou s umeleckým výkonom. Matuščík spomína práve existujúcu disjunkciu, napätie či prepojenie medzi nevážnosťou priateľského posedenia a závažnosťou zámeru. „Ako často predtým, privoláva sa ironická imaginácia, aby vytvorila priestor a možnosť vysloviť vážne veci bez páto-su. Iná vec je, že sa potom táto aktivita nevyhne povrchnej dezinterpretácii tými, ktorým toto napätie uniká alebo vadí.“⁴ Atmosféra nemožnosti vytvárala prostredie pre bližšie príbuzenstvá, pre „teamworky“, ktoré spontaneitou a živorodosťou tvorili protiklad ku kultúrnym banalitám a umeleckému prospechárstvu oficiálnych „zväzových“ aktivít. Matuščík v texte nie je nekritický, práve naopak. Upozorňuje na prílišnú laxnosť, občasnú nekritickú tolerantnosť obsiahnutú v prácach i v reakciách. Uvádza síce, že *Posun* „nepadol do polohy spoločne tráveného času, nestal sa hrou na hru. Nevedel však vytvoriť kritickú komunikáciu, v ktorej by sa ihneď mohlo reagovať na každý názor a v ktorej by všetci mienku nielen prijímali, ale aj formovali. Tak sa *Posun* otvára aj tomu, čo chce



D

Obal samizdatového katalógu zo stretnutia v roku 1984 (téma mýtus)

*byť prítom' za každú cenu.*⁵ Z pohľadu „výnimkára“ odкрýva niektoré aspekty, ktoré si však z pohľadu organizátora uvedomuje aj iniciátor *Posunov*. Torzovitost', nedopovedanie, artefakt ako výtvor rétorickej fabulácie? Na záver sa Matuščík rečnícky pýta: „*Nemali by posunovači pridať?*“

V už zmieňovanom rozhovore Róberta Cypricha s Deziderom Tóthom organizátor na podobný kritický podnet reagoval: „*Boli sme nielenže príliš tolerantní, ale samotný štatút predostieral, že Majstrovstvo je súkromnou záležitosťou každého účastníka a tak v prípade, kedy nedošlo k naplneniu štatútu, sme to obchádzali mlčaním. Bolo to zvláštne mlčanie. Oveľa trýznivejšie ako akokoľvek vyslovené výhrady. (...) V každom prípade zmysel Posunu iba výsledky nedoložia.*“⁶

V prípade oboch fragmentov textov je citelný reflexívny (resp. sebareflexívny) tón, ale zároveň oba odkazujú na zmysel, ktorý prekračuje samotnú podobu a hodnotovú výpoveď artefaktov. Význam podujatia sa napĺňa aj v hodnote mimo vzniku umeleckého diela. Teda aj v hodnote vytvorenia spoločnosti, akejsi „dočasnej autonómnej zóny“,⁷ ktorá sa

5 Ibidem: nepag.

6 *Majstrovstvo bez víťaza* (rozhovor Dezidera Tótha s Róbertom Cyprichom), strojopis, 1988 (archív D. T.).

7 Americký ľavicový spisovateľ a esejista Hakim Bey (vlastným menom Peter Lamborn Wilson) koncom 80. rokov rozpracoval teóriu *dočasnej autonómnej zóny*, priestoru, kde môže umelec tvoriť

snaží prepojiť každodenný život s možnosťou kreatívneho vytvárania, exkluzívneho, hoci aj uzavretého prostredia, ktoré by bolo príležitosťou slobodnej diskusie.

Radislav Matuščík sa k niektorým aspektom, dielam a autorom vracal aj v neskorších textoch, napríklad v hodnotiacich úvodoch k *Terénom* (1982–1986) a v textoch neskoršieho obdobia, predovšetkým v 90. rokoch.⁸ Róbert Cyprich, hoci bol o priebehu akcií informovaný, sa im detailnejšie v textoch nevenoval. Za zmienku stojí aj fakt, že vo svojom texte z roku 1983 *Ex alio loco* venoval široký priestor princípu apropiácie, ktorý bol pre koncepciu *Posunu* dôležitý. Vzťahuje ho skôr k iným autorom (Mlynárčik, Koller, Cyprich) a ku kontextu medzinárodnej a ritualisticky zameranej performancie. Spomína aj autorov participujúcich na *Majstrovstvách* (Tóth, Kordoš).

Okrem uvedených teoretikov mal informácie o prebiehajúcich bytových, ateliérových aktivitách aj Tomáš Štraus. Bol v pravidelnom kontakte s viacerými umelcami zúčastnenými na *Posunoch* či už osobne (do roku 1980, keď emigroval), alebo neskôr prostredníctvom korešpondencie. Z českého, respektíve moravského prostredia vnímali aktivity viacerí teoretici, predovšetkým Jiří Valoch, ktorý v tom čase pôsobil v Dome umění v Brne a neskôr sa stal monografistom viacerých participantov na *Posunoch*.

Od roku 1978 pôsobil v Bratislave ako učiteľ francúzštiny Etienne Cornevin, ktorý sa cez fascináciu tvorbou Rudolfa Filu dostal do kontaktu s okruhom výtvarníkov, ktorých východiskom bolo pôsobenie na Strednej škole umeleckých remesiel. Išlo o autorov neskôr sformovaných do Skupiny A-R (Avance-Retard), ktorá sa oficiálne skonštituovala až po roku 1989. Pravidelné stretávanía a návštevy v ateliéroch dali vzniknúť

pre vlastné potešenie, pre potešenie z hry a nepodľahnúť politickému tlaku a spoločenským konvenciám. Hakim Bey v texte píše: „Projekt alternatívnej reality Dočasná Autonómna Zóna je umením stratit se systému z očí – existovat jinde.“ Bey, Hakim: *Dočasná Autonómna Zóna*. Praha: Tranzit, 2004, s. 39.

Nazdávam sa, že hľadanie alternatívnych priestorov na prezentáciu či realizáciu akcií (byty, ateliéry) bolo výsledkom takejto snahy. Bola za ním filozofia tvorby ako zdieľania myšlienky a názoru v prostredí s predpokladom porozumenia či reflexívnej reakcie.

8 Bližšie: MATUŠČÍK, Radislav: *Terén – alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000, napr. s. 92. Porovnaj aj neskoršie dodatky k textom z roku 1999, s. 209 a nasledujúce.

myšlienke textového spracovania podoby súčasného česko-slovenského umenia. Cornevin bol navyše aj aktívnym účastníkom *Posunov* v rokoch 1983 (téma spojenie), 1984 (mýtus) a 1985 (svetlo – osvetlenie). V roku 1988, po návrate do Francúzska, úspešne obhájil dizertačnú prácu venovanú súčasným tendenciám v česko-slovenskom umení.⁹ Časť textu bola publikovaná v roku 1996 v antológii *Očami X* pod názvom *Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave*.¹⁰

Intenzívnejší záujem o autorov a ich aktivity sa dostavil až začiatkom 90. rokov a bol prirodzeným dôsledkom postupného odkrývania archívov. Záujem o neoficiálne aktivity prichádzal aj s možnosťou publikovať, so vznikom nových periodík. Historici a historičky umenia „rehabilitovali“ autorov a aktivity, ktoré boli v čase socializmu opomínané alebo ktorým (z vlastnej vôle či z absencie poznania) nebola venovaná pozornosť.

V roku 1989 publikovala vo *Výtvarnom živote* Jana Geržová v dvoch častiach štúdiu *Citácia v slovenskej malbe*. Kým v prvej sa venuje analýze tvorby Rudolfa Filu, v druhej sa rámec témy roztvára širšiemu diapazónu autorských prístupov (M. Bočkay, K. Bočkayová, L. Čarný, M. Meško, D. Fischer, V. Kordoš).¹¹ Je zrejme, že autorka sa koncentruje na okruh autorov vznikajúcej Skupiny A-R, pre ktorých sa analytický princíp maľby, založený na izolovaní a reflexii samotných prostriedkov utvárania obrazu, ako aj princípov kontextualizácie, apropiácie a citácie, stal dôležitým nástrojom výtvarnej metodiky. Je nutné pripomenúť, že v prostredí *Posunov* vynikali variabilnejšie a heterogénnejšie prístupy. Možno práve metóda interpretácie, formulovaná aj v anotácii ku koncepcii *Majstrovstiev*, zvädza k zjednodušovaniu a profilovaniu podujatia čisto na tento výtvarno-metodický aspekt.

-
- 9 Práca pozostávala z viacerých častí. Kým prvá bola prekladom Chalupeckého „Príbehov“ (1. oficiálne vydanie: Chalupecký Jindřich: *Na hranicích umění*. Praha: Prostor, 1990), druhá bola venovaná tvorbe Rudolfa Filu. Ďalšia sa venovala práve autorom tzv. „Filovho okruhu“ (predovšetkým absolventom Školy umeleckého priemyslu v Bratislave). Súčasťou dizertačnej práce boli aj eseje o slovenských (M. Mudroch, O. Laubert, J. Jankovič a i.), ako aj českých (K. Gebauer, V. Boštík a i.) autoroch.
- 10 CORNEVIN, Etienne: *Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave*. In: BARTOŠOVÁ, Zuzana (zost.): *Očami X: Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: Orman, 1996, s. 147 – 181.
- 11 GERŽOVÁ, Jana: *Citácia v slovenskej malbe I*. In: *Výtvarný život*, roč. 34, 1989, č. 2, s. 11 – 16.
GERŽOVÁ, Jana: *Citácia v slovenskej malbe II*. In: *Výtvarný život*, roč. 34, 1989, č. 6, s. 10 – 16.

Stručnú zmienku o niektorých autoroch (D. Tóth V. Kordoš, Ľ. Lauffová) a ich dielach obsahuje aj prehľadová štúdia Tamary Archlebovej publikovaná ešte pred novembrom 1989 pod názvom *Príspevok k problematike konceptuálneho umenia na Slovensku*.¹²

Výstava *Interpretácie a reinterpretácie v priestoroch Slovenského rozhlasu* (1990), v koncepcii Jany Geržovej, rozšírila a kontextualizovala spôsob interpretačných východísk v slovenskom umení s presahmi až do 60. rokov. Zastúpené boli aj diela, ktoré pre *Posuny* vznikli (napr. D. Tóth: *Stolička*, interpretácia G. Seurata, 1980; Vladimír Kordoš: *Chorý Bacchus, Chlapec s košíkom ovocia*, 1980 a i.), alebo boli na *Posunoch* prezentované (napr. Ľ. Ďurček: interpretácie diel P. Mondriana a K. Maleviča). V Geržovej texte v súvislosti s *Posunom* ako udalosťou, ktorá sa rozvíjala v období nepriaznivej kultúrno-umeleckej situácie, zaznieva: „*Posun sa stal miestom prirodzených výtvarných konfrontácií, jedna z mála možností prezentácie i nevyhnutnej ľudskej i umeleckej komunikácie. Nútil vyjsť z pasivity, zaujať stanovisko, obnoviť prirodzený dialóg s minulosťou a prostredníctvom reflexie umenia umením hľadať svoju vlastnú identitu*.“¹³ Viaceré reflexie autorov a diel sa objavujú aj v textoch (Jana Geržová, Etienne Cornevin), ktoré boli súčasťou katalógu Skupiny A-R.¹⁴

Od polovice 90. rokov sa v markantnejšej miere objavuje kritická revízia umeleckých aktivít obdobia normalizácie či celkovo mapujúca neoficiálne umenie spreď roku 1989. Aspoň stručne zmienim niektoré texty: štúdia Eugénie Sikorovej *Umenie na okraji: Poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v r. 1970–1990*, zborník textov *Umenie sedemdesiatych rokov*, vydaný Vysokou školou výtvarných umení (VŠVU), ktorý okrem komplexnejších štúdií Aurela Hrabušického *Rozlúčka so sedemdesiatymi rokmi* či Zory Rusinovej *Paralela domov – svet*, ktoré odhaľujú kontexty a analógie konceptuálne profilovaných autorov 70. rokov, obsahoval aj text Juraja Mojžiša *Prvý čiže druhý posun alebo o citátoch a citovaní*. Ide o jeden z prvých textov, ktorý sa zaoberá *Posunom* ako samostatnou udalosťou, ako projektom, ktorý je nutné vnímať ako

12 ARCHLEBOVÁ, Tamara: Príspevok k problematike konceptuálneho umenia na Slovensku. In: SRNENSKÁ, Dagmar (ed.): *Súčasnú výtvarné umenie*. Bratislava: Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1989, s. 98 – 132.

13 GERŽOVÁ, Jana: *Interpretácie*. Bratislava: Slovenská výtvarná únia, 1990, s. 8.

14 Skupina A-R. (Katalóg.) Bratislava: Slovenská výtvarná únia, 1991.

výrazný príspevok k formovaniu bratislavskej výtvarnej scény. Mojžišov text je plný odbočiek a na jeho konci sa nachádza skôr faktografický popis *II. Posunu* konaného v roku 1979. Ústrednou témou sú motívy parafrázy a interpretácie, v ktorých autor vidí dialogický charakter nielen so zvoleným dielom – predobrazom, ale aj revíziu historického zásobníka námetov, ktoré sa sprítomňujú v nových postupoch kombinácie a seriálnosti. Mojžiš si všíma aj tematickú rôznorodosť, motív sebasprítomňovania a vlastnej tvorivej sebareflexie práve cez konštrukciu zvoleného dramaturgického rámca. „*Nazdávam sa, že z dnešného hľadiska na hodnotovej stupnici už parafrázu a citáciu prevýšila tematická bohatosť Posunov i jej rôzne koncepcie. Jednoducho viacznačnosť ako (nad)téma: Umenie z umenia a o umení. Rovnako nezabudnime, že korektívom použitia cudzieho zdroja a jeho prehodnotenia bola irónia, ktorá v čase normalizačnom bola výzvou, a to výzvou k rezistencii.*“¹⁵ Juraj Mojžiš sa vo svojich textoch viacnásobne vracia k motívom interpretácie, interakcie, poetickej manipulácie. Zaujímajú ho herné či skôr hravé princípy v umení. Esej *Šach a ťah – hra náhody a náhoda v umení 80. rokov na Slovensku* je zameraná práve na odkrývanie daných prvkov, predovšetkým v tvorbe Rudolfa Filu a Dezidera Tótha, opäť aj so zmienkou o jeho autorstve *Posunov*, ako aj Filovej pravidelnej účasti v spolupôsobení jeho trvalého záujmu o interpretačné formy gestických zásahov a premalieb.¹⁶

Okolo roku 2000 vznikajú viaceré súborné publikácie zhodnucujúce umenie druhej polovice 20. storočia na Slovensku či, presnejšie, obdobia 70.–80. rokov. Zmienky o *Posunoch* sa objavujú v publikáciách vydaných Slovenskou národnou galériou,¹⁷ ale aj v doplnkových textoch

-
- 15 MOJŽIŠ, Juraj: Prvý čiže druhý Posun alebo o citátoch a citovaní. In: KOLESÁR, Zdeno – MRENICOVÁ, Ľuba (zost.): *Umenie sedemdesiatych rokov*. Bratislava: VŠVU, 1997, s. 57.
- 16 MOJŽIŠ, Juraj: Šach a ťah – hra náhody a náhoda v umení 80. rokov na Slovensku. In: KOLESÁR, Zdeno – MRENICOVÁ, Ľuba (zost.): *Podoby súčasného umenia II*. Bratislava: VŠVU, 1999, s. 5 – 10. Princípom maliarskej intervencie a hravej transformácie autorov sa Juraj Mojžiš venuje na Filovom príklade aj v texte Naprogramovaná náhoda. In: *Romboid*, roč. 32, 1997, č. 4.
- 17 V tomto prípade mám na mysli predovšetkým publikáciu Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie pod editorským vedením Zory Rusinovej (RUSINOVÁ, Zora a kol: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie*. Bratislava: SNG, 2000. Bližšie aj: GERŽOVÁ, Jana: Citácia, interpretácia a aproprácia v súvislostiach analýzy médií. In: *Tamže*, s. 178 – 184), ako aj publikáciu *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985* v editorskej koncepcii Aurela Hrabušického. V rámci nej možno upozorniť predovšetkým na text: HRABUŠICKÝ, Aurel: *Umenie fantastického*

Radislava Matuščíka¹⁸ alebo v štúdiách Zuzany Bartošovej.¹⁹ Napriek tomu, že *Posuny* vstúpili v rámci datovania jednotlivých stretnutí až do druhej polovice 80. rokov, nezmieňujú sa o nich autori publikácie *Osemdesiate*.²⁰ Azda je to aj tým, že koncepcia i forma bytových aktivít, komunitného stretávania a v podstate aj charakter výstupov, je viac zakorenený vo výtvarných stratégiách rokov sedemdesiatych a počiatku 80. rokov. I keď je otázkou, či práve parafráza a posun ako dialóg s dielom „druhého“ neodkrýva princípy obsiahnuté v postmoderných stratégiách persifláže, pastišu a apropriácie. Z takéhoto pohľadu neboli *Posuny* striktným udržiavaním konceptuálnych tendencií, ale vstupovali výberom autorov i stratégiou do obdobia postmodernity.

Viacere aktivity a akcie interpretuje aj publikácia Zory Rusinovej *Umenie akcie 1965–1989*.²¹ Intenzívnejšiu pozornosť venuje *Posunom* Zuzana Bartošová vo svojej knihe *Napriek totalite*, kde v kapitole venujúcej sa bytovým a tvorivým stretnutiam v súkromí popisuje okrem základnej štruktúry a témy *Posunov* aj viacere diela autorov (hlavne Jany Želibskej a Dezidera Tótha).²² Na kratšie príspevky alebo časopisecké či v katalógoch publikované texty odkazujem v záverečnej bibliografii.

Diela v kontexte autorskej tvorby sú prirodzene zahrnuté do jednotlivých monografických publikácií.²³ Je v nich zreteľné, že diela vychádzajú z kontinuálne rozvíjaných autorských programov a *Posuny*

odhmotnenia. In: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava: SNG, 2002, s. 143 – 188.

- 18** MATUŠČÍK, Radislav: *Terén – alternatívne akčné zoskupenie 1982 – 1987*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000.
- 19** BARTOŠOVÁ, Zuzana: Neoficiálna výtvarná scéna na Slovensku medzi Chartou 77 a Nežnou revolúciou. In: SNOPKO, Ladislav – BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Dotyky a spojenia*. Bratislava: Orman, 2002, s. 15 – 38.
- 20** JABLONSKÁ, Beáta (zost.): *Osemdesiate: Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992*. Bratislava: SNG, 2009.
- 21** RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Umenie akcie 1965 – 1989*. Bratislava: SNG, 2001.
- 22** BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 194 – 198.
- 23** Samostatné kapitoly o *Posunoch* sa objavujú v monografiách Rudolfa Filu (MOJŽIŠ, Juraj: *Rudolf Fila*. Bratislava: Slovart, 1997, s. 112 – 113) a Ľuby Lauffovej (LICHÁ-ZÁBRANSKÁ, Elena: *Luba Lauffová*. Bratislava: FO Art, 2013, s. 93 – 96), ale v kontexte tvorby sa *Posuny* spomínajú aj v ďalších autorských monografiách (napr.: GERŽOVÁ, Jana: *Otis Laubert*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 2001; BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia: *Jana Želibská*. Bratislava: SNG, 2012).

sú zmieňované skôr v súvislosti s komunikačným a komunitným aspektom. Prostredníctvom monografií dochádza k vnímaniu organizovaných *Majstrovstiev* ako možnosti prezentačného fóra. Jiří Valoch, jeden z najaktívnejších tvorcov umeleckej scény 70.–80. rokov v Česko-slovensku (predovšetkým na Morave), pripomína udalosť vo viacerých monografických textoch.²⁴

Ku komplexnému zhodnoteniu tak pristupujem s vedomím a poznaním vyššie uvedených textov a publikácií. Snažím sa však prezentovať *Posuny* ako udalosť, ktorá utvorila komunikačnú platformu, hoci v rámci nej ostalo mnoho nedopovedaného, alebo naopak – hovorilo sa až príliš. Jednou z motívácií ku kompletizácii je uvedenie si, že podujatie trvajúce kontinuálne osem rokov presahuje zámer náhodného stretnutia či chvíľkovosti a smeruje k zvýznamneniu práve v schopnosti vytrvať, vytvoriť možnosť spontánnosti i zážitku. Ak bola v niektorých prípadoch tvorba pre *Posuny* stroskotaním, je zároveň aj „stroskotaním do prítomnosti“. Diela, ktoré vznikli, hovoria dnes už za seba. Sú znovu sprítomnením tejto spomienky. Sú faktom, ktorý hovorí aj o marginálnych a mimoumeleckých významoch stretnutí, ktoré napriek ich „inscenácii“ presiahli dramaturgickú rovinu a často skončili improvizovaním. Teoretička Zora Rusinová v texte Tóthovej monografie jedinečnosť udalosti zhrňa: *„Z dnešného zorného uhla sa javí táto iniciatíva ako jedna z najvýznamnejších kolektívnych snáh o obhájenie štatútu nášho alternatívneho umenia, hoci ju motivovala možno nezáväzná snaha o komunikáciu na určitej spoločnej vlnovej dĺžke uvažovania a platforma hravého zavádzania využívajúca odkaz histórie umenia.“*²⁵

24 Jiří Valoch je autorom textov vo viacerých publikáciách účastníkov *Posunov*. Jeho štúdie sa objavujú v monografiách Kláry Bočkovovej, Milana Bočkaya, Vladimíra Kordoša, Mariána Mudrocha, Rudolfa Sikoru i Dezidera Tótha. K presným bibliografickým odkazom pozri: Zoznam bibliografie v závere publikácie.

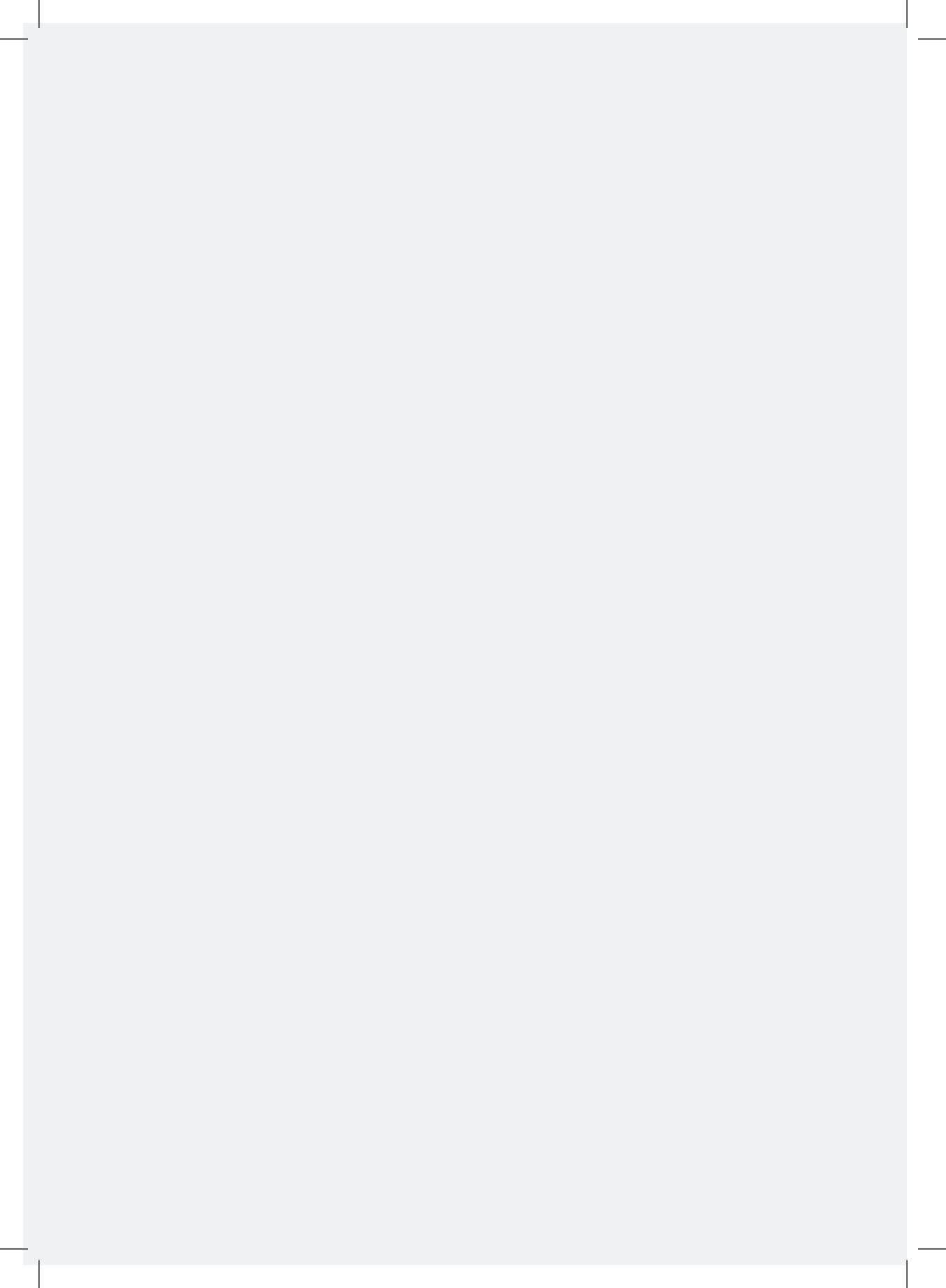
25 RUSINOVÁ, Zora: *Udalosť, výzva, ozvláštnenie, hra*. In: MELUŠ, B. – TÓTH, D. (eds.): *Monogramista T.D.: Nie som autor, som metafora*. Bratislava: O.K.O., 2011, s. 419.



**O (NE)
MOŽ
NOSTI
REKON
ŠTRUK
CIE
CHVÍLE
SPOMÍ
NANÍM**

Krátke pred koncom cesty po povraze spomaľ tvár, pribrzdi ju, zastav ju na nule, obráť ju obrazom k sebe.

Ján Ondruš: Chodec po povraze.



Text o minulej udalosti je vždy prerozprávaním príbehu. Konštrukciou. Možno aj dodatočným ozrejmnením niečoho, čo ostalo nedopovedané v čase vzniku a priebehu. Závoj času odfiltruje pocit autentického, ale na druhej strane vytvára odstup, ktorý hrozí dvoma možnými rizikami: nadhodnocovaním alebo prílišnou bagatelizáciou. Rozprávanie je vždy prepojením skutočnosti a subjektívneho vnímania, vlastnej transformácie príbehu. To je však na rozprávaní, pýtaní sa i odpovedaní fascinujúce. Obrátiť obraz udalosti k sebe.

S Deziderom Tóthom sme sa v Ne-ateliéri na Kocelovej ulici stretli mnohokrát. Vzniklo niekoľko hodín nahrávok rozhovorov, spomínaní, pýtaní sa i obsiahlych odpovedí. Ale aj kryštalizovania nových otázok. Treba priznať, že aj moje otázky boli schémou. Formuláciou niečoho, čo v čase *Posunov* nebolo prítomné. Úsilím tento nedostatok skúsenosti nahradiť porozumením.

Sled nasledujúcich riadkov vychádza z opätovného spracovania a počúvania záznamov, ktoré pri rozhovoroch vznikli. Prvé stretnutia boli venované kontextu obdobia, v ktorom sa formovalo niečo, čo dnes možno nazvať neoficiálnou či alternatívnou scénou.¹ Pojmy sa tu

¹ V slovenskom kontexte sa rozlíšeniu pojmov medzi „alternatívnou“ a „neoficiálnou“ scénou detailne venovala Zuzana Bartošová. Bartošová jednotlivé pojmy vymedzuje jasne: alternatívnou scénou rozumie výtvarné dianie do roku 1972, keď bolo možné ponúknuť variabilné možnosti tvorby a prístupov, zatiaľ čo po roku 1972 (po II. Novembrovom zjazde ZSVU) je nutné hovoriť o „neoficiálnom umení“, keďže sa stalo sférou zakázaného, nežiaduceho umeleckého prejavu. Bližšie: BARTOŠOVÁ, Zuzana: Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80. rokov z aspektu literatúry a terminológie. In: BELOHRADSKÁ, Ľuba (zost.): *Cesty a príbehy moderného umenia 2*.

zamieňajú, znejasňujú. Alternatíva vo výtvarnom umení je pojem, ktorý na Slovensku niesol špecifické znaky. Zora Rusinová píše o „jánusovskej podobe“ umeleckej scény, istej „dvojtvárnosti“, ktorá sa prelínala. Keďže umelci (vrátane autorov, ktorí sa podieľali na *Posunoch*) fungovali v tzv. slobodnom povolání, ich tvorba bola snahou o autentické vyjadrenie, ale aj predmetom ich zárobkovej činnosti. Prirodzene, viacerí autori sa podieľali aj na oficiálnych zákazkách (napr. „monumentáلكach“), fungovali v rámci pedagogických úvazkov na školách (najčastejšie ľudových školách umenia alebo Strednej škole umeleckého priemyslu – SŠUP), ako zamestnanci oblastných kultúrnych stredísk. Podieľali sa na oficiálnej (v zmysle inštitucionálne rámcovanej, štátom dotovanej) výstavnej produkcii, iní zase na tvorbe a úprave knižných a časopiseckých publikácií, ilustrácií a pod. Alternatíva spočívala v tom, čo možno nazvať vedomou a intenzívnou snahou o diferenciu.² Utváranie poľa produkcie, ktoré vykazuje mieru slobody v zmysle odpojenia sa od štátom presadzovanej podoby konzervatívneho umeleckého prejavu, angažovaných alebo nekonfliktných tém.³ Dôležitým momentom bolo vytvorenie autentických, autonómnych komunikačných platforiem, či už prostredníctvom diel, alebo cez komunitné stretávania, diskusie, výstavné prezentácie. Išlo o trpezlivú snahu vytvoriť v situácii, ktorá všetkými svojimi znakmi sugerovala vytváranie jednotného, kolektivistického pohľadu na umenie ako odrazu nomenklatúrnej podoby, odlišnú, paralelnú kultúru autentického zážitku z tvorby. Umenie ako postoj vymykajúci sa konvencionalizovaným, ideologickým pravidlám.

Bratislava: Združenie historikov moderného umenia, 2002, s. 24 – 57; BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 36 – 56, s. 320 – 322.

- 2 Slovo *diferencia* chápem ako pojem odvodený od latinského základu „differe“, ktorého význam sa stal dôležitý pre semiotickú analýzu Jasquesa Derrida (bližšie: DERRIDA, Jacques: *Texty k dekonstrukcii*. Bratislava: Archa, 1993, s. 151 – 152). Prvý význam slova „differe“ je odkladanie na neskôr, ohľad na čas pri určitej činnosti. Pojem v sebe implikuje okľuku, kalkuláciu a Derrida ho vníma ako pojem odkazujúci k temporalizácii. Druhý význam je bežný a znamená nebyť identický, byť iný, rozlíšiteľný. Implikuje v sebe určitú dištanciu. Alternatívna kultúra pre mňa predstavuje práve túto snahu inakosti, odlišnosti, odbočenia či obkľuky. Je snahou vymaniť sa z časového rámca nemennosti, „večnosti“ (v zmysle ideologického hesla: „na večné časy“) a vytvárať autonómne prostredie odlišnosti a (kritického) odstupu, i keď s rizikom provizórnosti.
- 3 Jednoznačný charakter alternatívnej umeleckej scény komplikuje aj fakt, že aj po roku 1972 niektorí autori ostávajú v straníckych štruktúrach napriek tomu, že ich tvorba vykazuje znaky experimentovania a invecného umeleckého spracovania (napr. Milan Adamčiak, Miloš Urbásek).

Alternatíva bola snahou udržiavať samotnú podstatu umenia – umenia ako slobodnej činnosti, ktorá reflektuje skutočnosť tým, že ju cez individuálne sprostredkovanie autora transformuje do podoby metafory, alebo ju (skutočnosť) samu používa ako zástupný znak odkazujúci k variabilným a heterogénnym životným situáciám. Diela vznikajúce v rámci alternatívneho umenia sú často distribuované a poznané iba v úzkom okruhu autorov, vytvárajú zároveň tmel spolupatričnosti a identifikačnej príslušnosti. Boris Groys na základe analýzy ruskej neoficiálnej scény pomenováva jeho stav: *„Toto umění je hluboce retrospektivní, nesnaží se překonat tradiční roli umělce, chce se k ní naopak vrátit, chce vytvořit uzavřené, autonomní umělecké světy, z nichž každý si nárokuje, že vyjadřuje definitivní pravdu o světě. Namísto kolektivní utopie klasické avantgardy nastupuje množství privátních, individuálních utopií...“*⁴ Nazdávam sa, že situácia v Československu bola podobná. Alternatíva mala za následok spomínanú dištanciu a aj zoskupovanie sa do subtilných a viac-menej uzavretých spoločenstiev. Z hľadiska tohto konštatovania predstavoval *Posun* miernu výnimku. Z okruhu zúčastnených autoriek a autorov je zrejmé, že spektrum i množstvo umelcov „rozrušovalo“ izolovanosť. Udalosť napĺňala predstavu metafory o prekračovaní hraníc. Prepojila viaceré okruhy slovenskej (alternatívnej) scény. Na druhej strane mal tento fakt za následok aj absenciu jednoznačnejšieho „programu“. V tom nadobúda zvláštny druh energie, ktorá predznamenávala už postmoderný prístup – otváranie sa rôznym umeleckým i (výtvare) strategickým polohám.

Ak sa vrátim k pojmom „alternatívneho“ či „neoficiálneho“ umenia, zdá sa, že nie je možná ich jednoznačná definícia, keďže autori tzv. neoficiálnej scény sa v niektorých prípadoch zúčastňovali aj na oficiálnych aktivitách, prehliadkach. Podstatným je určitý rys, a to nielen umelecký, ale hlavne názorový, súvisiaci so životným postojom. Tým je práve odklon od vládnuceho a prevládajúceho kultúrneho prúdu, ktorý predstavovala štátna, oficiálna (a teda aj masová, konzumná) socialistická kultúra, a zároveň referencia k umeleckým hodnotám, ktoré neboli

4 GROYS, Boris: Postutopické umění: od mýtu k mytologii. In: *Gesamtkunstwerk Stalin: Komunistické postkriptum*. Praha: VVP AVU, 2010, s. 91 – 92.

diktované z pozície „štátnych“ kritérií, ale boli výsledkom autentických a svojbytných umeleckých snáh.

Formu „alternatívnosti“ nechápem priamo v kontexte vymedzovania sa voči politickému režimu. Chápem ju ako formu nachádzania spôsobu, akým je možné slobodne komunikovať v čase neslobody. Alternatíva nie je iba možnosť robiť veci inak, spochybňovať dané fakty, ale znamená aj vytváranie istej platformy vzájomnosti, spoločnosti.⁵ Je nesporné, že sa v zhoršení situácie nastupujúcou normalizáciou priestor na vytváranie alternatívnych foriem tvorby a prezentácie zužoval. Alternatíva sa stala niečím netolerovaným, potláčaným štátnym aparátom.⁶ Nazdávam sa, že diferenciacia medzi pojmi „alternatívny“ a „neoficiálny“ spočíva skôr v rozdielnych pozíciách, z ktorých sa výpoveď prezentuje. Alternatíva je pre mňa skôr osobným, individuálnym postojom vymedzovania sa a (permanentného) hľadania možností tvorby. Súvisí s experimentom a narúšaním existujúcich noriem. Termín „neoficiálny“ chápem v kontexte kultúry a umenia ako pojem nadindividuálny, vyslovený z pozície analýzy spoločenského stavu. Alternatíva pomenúva postoj, kým „neoficiálnosť“ skôr štruktúru umeleckej sféry.

3.1 UMELECKÝ KONTEXT 70. A PRVEJ POLOVICE 80. ROKOV

Nutnosť „predhovoru“ k *Posunom* a hlavne lokalizovanie jeho začiatku do roku 1970 sa zdá byť jednou z možností porozumenia východiskám, ktoré na iniciátora podujatia vplývali. Obdobie do XIV. zjazdu KSČ (1971) bolo ešte poznačené ovzduším predchádzajúcej dekády a v oblasti umeleckých aktivít boli v tomto čase zrealizované viaceré významné umelecké prehliadky. Zuzana Bartošová v knihe *Napriek totalite* nazvala roky 1968

5 lat. *alternó* – 1. robiť jedno po druhom, striedať, 2. uvažovať, byť v pochybnosti. lat. *alternus*: 1. striedavý, 2. vzájomný, vospolný. Bližšie: ŠPAŇÁR, Július a kol.: *Latinsko-slovenský, Slovensko-latinský slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1962, s. 42.

6 K jeho objasneniu a preskúmaniu termínov „alternatívny“ a „neoficiálny“ prispela štúdia Zuzany Bartošovej *Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80. rokov z aspektu literatúry a terminológie*. (Bližšie: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80. rokov z aspektu literatúry a terminológie*. In: BELOHRADSKÁ, Luba (ed.): *Cesty a príbehy moderného umenia 2*. Bratislava: Združenie historikov moderného umenia, 2002, s. 24 – 57. Pozri tiež: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 36 – 56, s. 320 – 322.)

až 1972 obdobím „kultúrnej zotrvačnosti“, keďže sa obrodný spoločenský pohyb ani obraz výtvarného diania napriek vojenskej intervencii (v auguste 1968) ešte niekoľko rokov nemenil.⁷

V roku 1970 bola zrealizovaná monumentálne koncipovaná prehladka sôch, objektov a akcií pod názvom *Polymúzický priestor* (komisár Ľubor Kára) a *Festival snehu*, ktorý organizačne pripravili Milan Adamčiak, Róbert Cyprich, Alex Mlynárčik a Miloš Urbásek. Festival snehu sa uskutočnil pri príležitosti FIS – Majstrovstiev sveta v lyžovaní vo Vysokých Tatrách. Podľa autorského prehlásenia vydaného k podujatiu predstavoval festival prvú manifestáciu interpretácie vo výtvarnom umení ako prejav novej dimenzie myslenia. Motív efemérnosti v súvislosti s často využitým materiálom – snehom – je výrazom výtvarného prejavu, ktorý sa odľutava od komerčnej viazanosti. Akcia bola naplnením, zrealizovaním *Manifestu o interpretácii vo výtvarnom umení*, ktorý spísal Alex Mlynárčik s Milošom Urbáskom v júni 1969. Okrem iného v ňom zaznieva: „*Interpretácia vo výtvarnom umení je novou tvorivou dimenziou. Otvára ďalšie priestory ako plodné východiská z tzv. autentických gest, ktorých sme sa dosiaľ úzkostlivo pridržali. Je tvorivým realizovaním projektového alebo znovurealizovaním existujúceho výtvarného diela. Interpretácia vychádza z formy a ideovej podstaty pôvodniny. (...) Interpretácia je protikladom epigónstva ako neplodného preberania. (...) Zákonitosti interpretácie vo výtvarnom umení sa opierajú o svoju obdobu v iných umeleckých odboroch.*“⁸ Akcia predstavovala rozvíjanie prístupu citácie, apropriacie či „živohry“, ktoré boli, hlavne v Mlynárčikovom diele konca 60. a potom i neskôr v 70. rokoch, výrazne prítomné. Bola formou autorskej komunikácie s dielami iných autorov. Snahou pochopiť ich zámer a zároveň vlastný umelecký posun.⁹

7 BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalíte*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 74.

8 RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s. 78.

9 Mlynárčik s motívom radikálnej apropriacie pracoval aj v kolektívnom Manifeste „Happsoc“ (spoluautori: Stano Filko a Zita Kostrová), v ktorom dochádza k privlastneniu si „nájdenej reality“. Happsoc je vedomým prehlásením o objektívnej skutočnosti, ktorá môže byť predmetom subjektívnych stanovísk. Prechodom od Happsocu ako textu poukazujúceho na samotnú neštylizovanú skutočnosť smerom k interpretačným východiskám pracujúcim s odkazmi na dielo je napríklad Mlynárčikova inštalácia *Dobrá deň, Pán Courbet* (1969). Išlo o „reálnu alegóriu“, poctu Courbetovi a jeho činu, keď si v rokoch 1855 a 1867 dal postaviť búdu, v ktorej vystavoval svoje diela odmietnuté oficiálnou porotou na svetovej výstave.

Mlynárčik svojimi aktivitami, jednoznačne prepojenými aj na hnutie francúzskych Nových realistov, vnášal do slovenského prostredia práve podnety využitia reálnych vecí, predmetov a udalostí, ktoré transformoval, oživoval, a tým aj upriamoval pozornosť na dôležitosť kontextu, procesu, určitej hravej dištancie.

Dezider Tóth sa s Alexom Mlynárčikom po prvýkrát osobne stretol na *I. Otvorenom ateliéri. Otvorený ateliér*¹⁰ sa uskutočnil na Tehelnej ulici 32 v dome – ateliéri Rudolfa Sikoru 19. novembra 1970, t. j. deň predtým, ako bolo uvedené na pozvánke. Tóth, v tom čase ešte študent začínajúceho 5. ročníka na VŠVU v Bratislave, bol na akciu prizvaný. *Otvorený ateliér* bol akciou, ktorá v sebe niesla paradoxy daného obdobia. V čase, keď sa nemožnosť vystavovať stupňovala, bola iniciatíva zorganizovať kolektívnu akciu založenú na objektoch koncipovaných pre konkrétne miesto (dnes by sme mohli použiť termín *site-specific*) výnimočná. Išlo aj o upriamenie pozornosti na dve dôležité zložky, ktoré v sebe umenie obsahuje: na umenie ako prostriedok reflexie konkrétneho miesta, ale aj udalosti vzťahujúcej sa na osobitý kontext a podmienky, a na umenie ako aktivitu podieľania sa na spoločnej aktivite, kolektívneho prístupu k tvorbe. **A – B**

Otvorený ateliér uzatvoril obdobie slobodnejšie koncipovaných a rozsiahlejších akcií, a zároveň signalizoval presun umelcov do súkromných priestorov. Bol reakciou na zmarenie druhého ročníka bienále mladého umenia Danuvius '70, manifestáciou otvorených myšlienok a úsilím objavovať iné cesty umenia, cesty jeho plnej integrácie so skutočnosťou. V neposlednom rade bol významný vo vzťahu k čoraz viac obmedzovaným možnostiam vystavovať v oficiálnych priestoroch, „*bol novou formou tvorivej participácie v prostredí mimo výstavných siení*“.¹¹ Zároveň predstavoval miesto stretnutia, nadväzovania umeleckých i medziludských

10 Pojem *otvorený ateliér* sa objavil už skôr, presnejšie 27. októbra 1970, keď pozývali do svojho „otvoreného ateliéru“ Alex Mlynárčik s Robertom Cyprichom na spoločné zametanie bratislavských ulíc. Akcia, ktorá bola v pozvánke pomenovaná ako „Záhrady rozjímania“, bola poctou k 10. výročiu založenia Nového realizmu. K súpisu autorov a diel *I. otvoreného ateliéru* bližšie: MUDROCH, Marián – TÓTH, Dezider (zost.): *1. otvorený ateliér*. Bratislava: SCSU, 2000. V publikácii kontext a jednotlivé autorské prístupy mapuje text Eugénie Sikorovej *Nástup jednej generácie*. *Tamže*, s. 10 – 30.

11 SIKOROVÁ, Eugénia: *Nástup jednej generácie*. In: MUDROCH, Marián – TÓTH, Dezider (zost.): *Otvorený ateliér 1970*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 13.



A

Otvorený ateliér, pozvánka na účasť
(výrez), 1970



B

Atmosfera pred domom na Tehelnej 32 hodinu pred
sprístupnením Otvoreného ateliéru, 19. 11. 1970

kontaktov. Generačne starší výtvarníci ako Václav Cigler (1929), Milan Dobeš (1929), Miloš Urbásek (1932) či Alex Mlynárčik (1934) sa dostávali do priameho kontaktu s mladšími kolegami, v niektorých prípadoch ešte študentmi VŠVU (D. Tóth, V. Kordoš, M. Mudroch). Udalosti sa zúčastnil aj Róbert Cyprich, toho času študent vedy o výtvarnom umení na FF UK, a Milan Adamčiak, ktorý študoval hudobnú vedu. Eugénia Sikorová v texte *Nástup jednej generácie* upozorňuje na toto prepojenie výtvarníckych okruhov, teda generačne i z hľadiska metodiky tvorby vyprofilovaných výtvarníkov s mladými, na scénu práve vstupujúcimi autormi. V akejsi generačnej medzifére sa pohybovali autori, ktorí patrili k priekopníkom konceptuálneho umenia na Slovensku: J. Koller (1939), P. Bartoš (1938).

Stretnutie dalo vzniknúť aj viacerým okruhom, ktoré sa smerom k neskorším 70. rokom profilovali na spôsob autorských kolektívov (V. Kordoš, M. Mudroch, V. Jakubík) alebo skupín orientujúcich sa na ekologickú a kozmologickú problematiku. Sikorová v spomínanom texte zhodnotila: „*Otvorený ateliér sa stal nástupom najmladšej výtvarnej generácie. (...) Nie je to vystúpenie voči poetike a výtvarným podobám diela predchádzajúcej generácie. Naopak, nastupuje s ambíciou neutralizovať jestvujúce animozity. Prináša nový rozmer kolektívnej práce, kolektívnych realizácií a súčasne u niektorých autorov aj otvorenosť a ochotu vyviazať*

sa z osobných ambícií a rezignovať na auru autorstva.“¹² Je pravdou, že viaceré rozsiahle a aj organizačne a dramaturgicky náročné kolektívne akcie sa odohrali v rokoch 1970–1972.¹³

Nasledujúce roky (predovšetkým po roku 1971), ktoré boli dobovou terminológiou vyhodnotené ako „dejinné poučenie“, „obdobie konsolidácie“ a revízie podstaty tzv. „socialistickej demokracie“,¹⁴ sa v konečnom dôsledku stali periódou reštriktívnych opatrení, cenzorských zásahov a kádrovo-politických čistiek. Rozsiahlejšie a početnejšie kolektívne akcie nebolo možné realizovať. Pre oblasť umeleckej činnosti a jej perspektívy bol zásadný II. Novembrový zjazd ZSVU v roku 1972, ktorý verejne odsúdil progresívnych umelcov a kritikov predošlej dekády z formalizmu a vedomej dezorientácie výtvarnej obce a ustanovil metódu socialistického realizmu ako jedinú tvorivú metódu socialistického umenia, čo prirodzene oslabilo motiváciu k progresívnejším umeleckým aktivitám.¹⁵ Personálne čistky a previerky prebiehali vo všetkých oblastiach kultúry. Stali sa základom rekonštrukcie socialistickej spoločnosti a upevnením mocenskej úlohy strany. Gustáv Husák, ktorý stál od roku 1969 na čele KSČ, sa obklopil ortodoxnými straníkmi a prostredníctvom riadiaceho aparátu započal proces normalizácie. Ten sa stal synonymom návratu k predreformným konzervatívnym pomerom. Okrem spomínaných personálnych represí sa vyznačoval byrokratickými obmedzeniami, cenzúrou, zastrášaním, limitnými opatreniami a izoláciou nevyhovujúcich osôb. Nástrojom bol pocit strachu, vyživovaný s cieľom udržovať poslušnosť a lojalitu občanov.

-
- 12** SIKOROVÁ, Eugénia: *Nástup jednej generácie*. In: MUDROCH, Marián – TÓTH, Dezider (zost.): *1. Otvorený ateliér*. Bratislava: SCSU, 2000, s. 13.
- 13** M. Adamčiak: *Pax et gaudium*, 1970; A. Mlynárčik – R. Cyprich – M. Adamčiak – M. Urbásek: *Festival snehu*, 1970; Jana Želibská: *Snúbenie jari*, 1970; Alex Mlynárčik: *Deň radosti – Keby všetky vlaky sveta*, 1971; A. Mlynárčik: *Memoriál Edgara Degasa*, 1971; *Evina svadba*, 1972 a i.
- 14** Bližšie: PLEVZA, Viliam (red.): *Dejinné poučenie*. Bratislava: Pravda, 1979.
- 15** V zborníku z II. Novembrového zjazdu ZSVU zaznieva: „Popiera sa gnozeologická funkcia umenia tvrdením, že podstata umenia nespočíva v odraze skutočnosti, ale v jej výraze, pričom významnú úlohu hrá takzvaná aktívna deformácia (R. Matuščík).“ O niečo ďalej je text, z hľadiska „narušiteľov“ ešte konkrétnejší: „Negatívnu úlohu inšpirátora a samozvaného vodcu mladých zohral tu najmä R. Matuščík (ktorý v päťdesiatych rokoch predstavoval najkrajnejšiu dogmaticko-sektársku úchylku) spolu s výtvarníkmi E. Spitzom, M. Čunderlíkom, J. Jankovičom, D. Valockým, A. Rudavským a ďalšími.“ In: *Za socialistické umenie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974, s. 224, 230.

Znakom normalizovanej spoločnosti bola „panpolitizácia“ života. Každá činnosť bola vzťahnutá k politickému systému, každá aktivita ideologizovaná a ako taká následne vyhodnocovaná. Tento fakt úzko súvisel aj s umeleckou činnosťou, ktorá bola proskribovaná a odmietaná ako politicky nekorektná. A to napriek tomu, že sama o sebe nebola zamýšľaná ako ideologicky podmienené konanie. V konečnom dôsledku viedol tento proces k väčšej formálnosti požadovaných činností. Obdobie druhej polovice 70. rokov je periódou zrealnenia spoločenskej (dez)ilúzie. Václav Havel v eseji *Moc bezmocných* popisuje, ako fungoval reálne existujúci socializmus: „*To na čem záleželo, nebylo nitrně věřit tezími vládnoucí ideologie, nýbrž provádět vnější rituály a praktiky, jimiž táto ideologie získavala svou existenci.*“¹⁶ Moment ideologickej vyprázdnenosti založenej na repetitívnosti formálnych úkonov, doplnený o zdanlivo dostupný socialistický konzum, vytváral charakter totalitnej spoločnosti. Sociológ Josef Alan túto periódu výstižne charakterizoval: „*Oficiální hodnotový systém se vyprázdnil, proměnil se v pouhou účelovou fasádu a jeho implementace do chování nesla všechny rysy povinnosti formálně ho respektovat - a současně se z něj, nějak vyľhat.*“¹⁷

Dusivá atmosféra „reálneho socializmu“, podmienená ideologickými nástrojmi (byrokracia, ideologické heslá, panoptikálny charakter verejného priestoru, cenzúra médií a pod.), sa na jednej strane snažila vytvárať dojem nemennosti či dokonca „večnosti“, na druhej strane však mala všetky znaky dočasnosti. Tlak podmieňoval v prípade záujmu o iný ako ideologicky korektný prístup k tvorbe nevyhnutnosť stiahnuť sa do privátnych priestorov alebo do inštitúcií, ktoré neboli priamo určené na prezentáciu umeleckej či kultúrnej činnosti. S postupujúcou normalizáciou sa komplikovali možnosti slobodnej prezentácie tvorby. Vznikali okruhy autorov, ktoré boli navzájom prepojené. Formou osobných stretnutí i prostredníctvom korešpondencie sa vymieňali nielen osobné zážitky, ale dochádzalo aj k účasti na spoločných umeleckých projektoch. Pošta (mail-art) bola jednou z možných oboznámení kolegov umelcov alebo teoretikov so svojou aktuálnou tvorbou, a to nielen v rámci Československa, ale aj v zahraničí, predovšetkým v maďarskom

16 HAVEL, Václav: *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 58.

17 ALAN, Josef: Alternatívni kultura jako sociologické téma. In: ALAN, Josef (ed.): *Alternatívni kultura: Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Lidové noviny, s. 244.

či poľskom prostredí. Vzhľadom na situáciu bolo smerovanie k sociálnej interakcii, k utváraniu komunit, k participačným projektom (napr. obľúbeným *Albumom*) prirodzenou formou, ako ostať v kontakte a zabezpečiť zdieľanie a konfrontáciu vlastných umeleckých názorov.¹⁸ Umelecká tvorba sa stala jedným z tmelov sociálneho puta. Ale treba povedať, že nie jediným. Autori sa stretávali aj v rámci rozličných mimoumeleckých aktivít - futbal, turistika, divadlo, jazzové či folkrockové koncerty a pod. Umelecká tvorba sa takto naplno prekryla so životom, keďže slúžila istej forme vnútorného oslobodenia sa, a zároveň bola možnosťou spolupatričnosti. Možno hovoriť o sociálnom umení, ktoré kladie dôraz na kultúru prezencie, na prítomnosť v jej jedinečnej možnosti komunikačného sprostredkovania.

Na podobnú skutočnosť upozornila vo svojej knihe *Artificial Hells* (2012) americká teoretička Claire Bishop, keď v súvislosti s východoeurópskym umením v období normalizácie píše: „*Cielom participatívneho umenia za komunizmu bol v zásade individuálny zážitok, ktorý je koncipovaný ako účasť na privatizovanej skúsenosti - teda ide o výstavbu kolektívneho umeleckého priestoru medzi dôverne známymi kolegami. (...) Vzhľadom na nasýtenie každodennosti ideológiou umelec nepovažoval svoju tvorbu za politickú, skôr za existenciálnu a a-politickú, viazanú skôr k myšlienkam slobody a vlastnej predstavivosti.*“¹⁹

Termín „apolitickosti“ je zavádzajúci bez presnejšieho vysvetlenia. Umelecká a všeobecne kreatívna činnosť je vždy niečím, čo sa zo svojej podstaty snaží uniknúť normám a konvenciám. Navyše, mnoho autorov

18 Príkladom vzájomného vymieňania informácií (osobných i profesných) sú napríklad publikované vydania korešpondencie Tomáša Štrausa s rôznymi umelcami i osobnosťami kultúry v 60. – 80. rokoch. Bližšie: ŠTRAUSS, Tomáš: *Utajená korešpondencia*. Bratislava: Kalligram, 1999. (Kniha obsahuje aj niekoľko listov z 90. rokov. Časť korešpondencie bola zverejnená aj v rámci Štrausovej knihy: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992; bližšie aj: ŠTRAUSS, Tomáš: 1969 – 1989: *Slovensko v časoch všeobecnej stagnácie. Utajená korešpondencia II*. Bratislava: Kalligram, 2011.)

19 „However, and crucially, the individual experience that were the target of participatory art under communism were framed as shared privatised experience: the construction of a collective artistic space amongst mutually trusting colleagues. (...) Given the saturation of everyday life with ideology, artist did not regard their work as political but rather as existential and apolitical, committed to ideas of freedom and the individual imagination.“ BISHOP, Claire: *Artificial Hells*. London – New York: Verso, 2012, s. 129.

v období normalizácie svojimi dielami priamo reagovalo na politický kontext. Parodovali ho, ironizovali²⁰ alebo naopak – ak hovoríme o štátom etablovaných autoroch – upevňovali ho a legitimizovali. V každom prípade bola ich tvorba politická, keďže všetky aktivity boli prijímané v kontexte ideologických a štátnych noriem. V podstate vzniká paradoxná situácia, keď i snaha nezúčastniť sa, byť apolitický, je vnímaná ako činnosť podozrivá či podvratná a – v konečnom dôsledku – zakomponovaná do politického kontextu.

Vygenerovanie umeleckej scény snažiacej sa o vlastné výtvarné hodnoty bolo dôsledkom potreby realizovať netendenčné predstavy o umeleckej tvorbe. Takáto aktivita však pre výtvarníka nemohla byť zabezpečením životných istôt, a tak sa v období 70. rokov objavuje oscilovanie medzi oficiálnou a neoficiálnou umeleckou polohou. Napriek tomu nemožno hovoriť o výsostne „čierno-bielom“ charaktere pomerov. Lavírovanie medzi danými polohami bolo spôsobené „paraetikou každodennosti“ (M. Petrušek), ktorá „život v pravde“ (V. Havel) neustále rozrušovala pocitom existenčného ohrozenia a spoločenskej diskvalifikácie. Neoficiálna tvorba nebola iba udržiavaním progresívnej výtvarnej aktivity, ale aj rekonvalescenciou morálnej stránky spoločnosti, subjektívnym pokusom zviditeľnenia osobného presvedčenia. Charakteristikou alternatívnej scény na Slovensku sa stal stav rehabilitácie ľudských hodnôt. Oponentúra voči vyprázdnenosti a tézovitosti oficiálneho umenia. Túto oponentúru možno síce chápať ako intímnu a introvertnú,²¹ ale z hľadiska celkového vývoja umenia na Slovensku za nesmierne dôležitú.

V tomto kontexte treba zdôrazniť význam stretávania v dome u Rudolfa Sikoru na Tehelnej ulici č. 2 pre kreovanie umeleckej scény počiatku 70. rokov. Išlo o spôsob formovania nad-umeleckej až pozitivisticky orientovanej skupiny teoretikov a výtvarníkov. Stretnutia, tzv. „utorky“, smerovali predovšetkým k diskusným, filozofickým prehodnoteniam

20 Navyše dôkazom o reálnej neexistencii „apolitickosti“ je aj fakt, že mnohí autori boli za svoje aktivity či diela predvolaní na výsluchy, hoci v nich nebol primárne kódovaný priamy nesúhlas s režimom.

21 Tomáš Štraus v tejto súvislosti hovorí o umeleckej tvorbe 70. rokov ako o „umení pre umelcov“, „priateľov pre priateľov“. Bližšie: KOVALČÍKOVÁ, Mária (red.): Skepsa kontra optimizmus. In: *Výtvarný život*, roč. 35, č. 7, 1990, s. 2.

otázok týkajúcich sa vedy, človeka a prostredia, v ktorom žije.²² Umelecká činnosť bola sprostredkovaním daných úvah. C Umenie je tu zároveň formou, ktorou je možné komunikovať vedecko-technické, kozmologické či humanistické posolstvá. Prináša pohľad na umeleckú tvorbu, ktorá nie je samoučelným nositeľom estetických hodnôt, ale skôr apelom, manifestom. Tomáš Štraus v publikácii *Slovenský variant moderny* v texte *Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti* pomenúva daný variant slovenského konceptualizmu ako „vedecký“.²³ Rudolf Sikora, Stano Filko, Miloš Laky či Ján Zavarský predstavovali autorov, ktorí problematické otázky súčasnosti vzťahovali do širšieho časopriestorového kontextu minulosti i budúcnosti. Chápali prítomnosť ako nutnosť prostredníctvom najnovších vedeckých poznatkov pochopiť kauzálnosť nielen na úrovni individuálneho prežívania, ale aj v rozmere existencie a prežitia celej civilizácie. Hľadali lokalizovanie seba – človeka v priestore univerza.

Hoci sa Dezider Tóth daných stretnutí priamo nezúčastňoval (aktívne však participoval na *Symposione I., II., III.*), keďže hľadanie exaktných odpovedí nepokladal za vyčerpávajúci dôvod „prečo robiť umenie“. Predstavovali však pre neho formu alternatívneho „bytia“ v období, ktoré je charakteristické skôr uniformným prežívaním. Boli znakom,

-
- 22 Jíří Valoch v texte k Sikorovej monografii spomína pravidelné utorkové stretnutia, ktoré dali vzniknúť viacerým konceptuálnym projektom, prezentovaným formou plagátov a tlačovín. Na prvom, s názvom ?!+... (1971) sa podieľali J. Koller, S. Filko, R. Sikora a teoretik I. Gazdík. V nasledujúcich rokoch dochádza k ďalším spoločným akciám orientovaným na základné problémy ľudskej existencie a človeka: ...Čas I. (Moravský kras, 1973) ...Čas II. a nedokončené udalosti ...Čas III, IV... (zúčastnili sa ich: J. Zavarský, R. Sikora, J. Koller, S. Filko, neskôr aj M. Laky, P. Bartoš, M. Kern a teoretik T. Štraus). Ďalšou z aktivít boli tzv. Symposiony: *Symposion I.* (1974) a *Symposion II.* – zmrazená informácia (dokumentácia umeleckých diel bola uložená do kovovej schránky a zakopaná v lese nad Bratislavou 24. 1. 1975). K aktivitám v byte Rudolfa Sikoru bližšie: VALOCH, Jíří: Rudolf Sikora – konceptuální myšlení v proměnách doby. In: MUSILOVÁ, Helena (ed.): *Rudolf Sikora: Sám proti sebe*. Praha: Národní galerie – SNG, 2006, s. 7 – 36.
- 23 Tomáš Štraus aktivity, ktorých sa aj sám zúčastňoval, hodnotí v texte kriticky: „Umelci sa preto snažia voľnou hrou fantázie naplniť svoju, daným rozmachom vedeckého poznania a danými zvyklosťami praxe, ponúkajú možnosť uplatnenia. Že ju doposiaľ plne nevyužili a že výsledný návrh poetickú fantáziu priam vylučuje, je znova poučné. (...) Keď si s odstupom času prezerám individuálne návrhy, ktoré sa sem-tam u niektorých z nás ešte zachovali, vidieť, že mnohé najoriginálnejšie, ale tým aj najsubjektívnejšie formulované myšlienky zostali v konečnom znení nevyužitú.“ ŠTRAUS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s. 92.



C

Ateliér Rudolfa Sikoru, Tehelná 32, Bratislava, 1974

že aj v čase represii je možné pracovať a uplatňovať autorské kreatívne postupy, hoci v istej skrytosti. Zaujímavým aspektom neoficiálnej výtvarnej scény bolo aj vytváranie vlastného myšlienkového sveta a ireálnych, utopických konceptov či futurologických umeleckých vízií.²⁴ Vyzývajú k tomu samotné podmienky „reálneho socializmu“, keďže vytvárajú rozmanité formy diskrepancií: predstavu o budúcnosti často ako formu ilúzie, konštruovanie ideológie, ktorá vyprázdňuje samotný pojem hodnoty a idey. Spoločenský systém teda produkuje pocit dištancie,

24 V 70. rokoch sa v slovenskom umení objavuje výrazný záujem o utopické, futurologické koncepcie. Snaha prekročiť prah subjektívneho smerom k univerzálnemu, prítomnosti smerom k vizionárstvu a prognostike je zreteľne podmienená spoločensko-politickým kontextom. Prejavuje sa vo Filkových kozmologických projektoch, v podobe Kollerovho UFO-nauta ako autorského alter ega či v Mlynárčikovej Argílii ako fiktívnej krajine „odinakiaľ“. (K téme porovnaj: GRÚŇ, Daniel: Kozmos slovenskej neoavantgardy. Medzi utópiou, fikciou a politikou. In: *Crossing* 68/89. Berlin: Metropol Verlag, 2008, s. 136 – 153.)

Je tu prítomný aj silný moment nihilizácie, vyprázdnenia, očistenia či minimalizácie vo vzťahu k objektovosti či gestickosti. Tento trend vychádza nielen z vplyvov východných filozofií (predovšetkým zenového budhizmu), ale aj z opätovného čítania textov Kazimira Maleviča či návratom k avantgardám (predovšetkým ruským) 20. – 30. rokov. Rezonuje pojem „senzibility“ v zmysle opustenia predmetného záujmu o nehmotné, nepoznané. Nastáva prechod od transcendentálneho k transcendentnému. Napr. v *Manifeste – biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore* S. Filka, M. Lakyho a J. Zavarského (1973 – 1974) zaznieva: „Čistá senzibilita je metódou našej tvorby. Našou tvorbou sme prekročili a opustili výskum predmetného sveta a dostali sme sa do sféry nepoznaného, ktoré môže zobraziť iba čistá senzibilita.“

dezilúzie, rozporu medzi deklarovanými predstavami a skutočnosťou. Umenie tento motív vŕahuje do svojej agendy a reprezentuje často využívanými formami simulácie, fikcie, používaním pseudo-jazykového byrokratického „newspeaku“ a u istej časti autorov aj snahou uniknúť skutočnosti smerovaním k utopickým alebo mystifikačným koncepciám. Viaceré umelecké utopické koncepcie (S. Filko, M. Laky, J. Zavorský, J. Koller, R. Sikora) neboli však iba ironizáciou dobových pomerov. Boli ideami, ktoré vychádzali z vedeckých alebo technologických poznatkov a snažili sa ich kreatívnou formou posunúť do roviny vizionárskych koncepcií, ktoré predstavovali alternatívu voči smerovaniu strednoprúdových a oficiálnych umeleckých prejavov.

Potom, čo bol v roku 1975 Rudolf Sikora vystahovaný a dom na Tehelnej č. 2 určený na asanáciu, presunulo sa stretávanie časti výtvarníkov do bytu Dezidera Tótha na Moskovskú ulicu č. 1. Organizátor ho pomenoval *Depozit*. V byte na 4. poschodí prebiehali nielen živé neformálne diskusie, ale aj viaceré prezentácie výtvarných prác. Medzi rokmi 1976 a 1977 sa tu uskutočnili autorské výstavy J. Bartusza, M. Bočkaya, K. Bočkayovej, J. Liptáka a prvá autorská výstava D. Tótha, na ktorej bol predstavený rozpracovaný cyklus *Partitúry*. V byte bol kompletizovaný a odprezentovaný aj album *Symposion III/76* venovaný Milošovi Lakymu. Okrem autorských výstav, ktoré mali podobu klasickej prezentácie zavesených diel na stene, sa uskutočnili aj autorské prezentácie (R. Sikora, Ľ. Ďurček a i.). Na stretnutia prinášali viacerí autori svoje rozpracované alebo dokončené diela a intenzívne sa o nich diskutovalo. **D**

V roku 1976, 22. – 26. novembra, sa na zámku v Smoleniciach uskutočnila výstava *Rímsky klub - ekológia a umenie*, na ktorej participovali viacerí autori, ktorí sa stretávali na Tehelnej, i autori, ktorí sa neskôr zúčastňovali *Posunov* (účastníkmi výstavy boli P. Bartoš, S. Filko, J. Janovič, J. Koller, M. Laky, J. Meliš, R. Sikora, D. Tóth a J. Zavorský).

V rámci *Depozitu* zorganizoval Dezider Tóth aj bytové divadlo Vreca zoskupenia Pomimo (D. Tóth, D. Grečner). **E** Policajné predvolanie a výsluchy ukončili možnosť stretávania sa na jeseň v roku 1977. Od roku 1978 sa začala prebúdzajúca iniciatíva organizovania výstav nielen v bytových, súkromných priestoroch, ale aj v inštitúciách, ktoré na podobné aktivity neboli priamo určené, ale umožňovali rozsiahlejšiu prezentáciu. Z iniciatívy matematika Františka Mikloška sa v tom istom roku, v apríli, realizovala výstava v Ústave technickej kybernetiky SAV



D

Depozit, byt Deizdera Tótha, Moskovská č. 1,
Bratílava, 1977



E

Bytové divadlo Vreče, divadlo Pomimo
(zľava: Dušan Grečner, Dezider Tóth, 12. 3. 1977)

na Dúbravskej ceste v Bratislave (M. Bočkay, K. Bočkayová, D. Fischer, O. Laubert, M. Meško, I. Minárik, D. Tóth). V tom istom roku organizoval Mikloško s tými istými menami výstavu v Smoleniciach a na ďalší rok ďalšiu z výstav vo vestibule spomínaného ústavu (Ústav technickej kybernetiky SAV) s podobným okruhom autorov (doplneným o L. Čarného, L. Ďurčeka, M. Mudrocha a R. Sikoru). Výstava upútala pozornosť Štátnej bezpečnosti. Pokračovaním prezentačnej aktivity bola výstavná činnosť v Ústave aplikovanej kybernetiky SAV na Záluhách, najmä po roku 1985.²⁵ Výraznou a na dobové pomery rozsiahle koncipovanou sochárskou výstavou bolo *Stretnutie vedy a umenia* (Výskumný ústav živočíšnej výroby v Nitre, 1980 – výstavu inicioval Andrej Rudavský, komisárkou bola Zuzana Bartošová-Pinterová), na ktorej však žiaden z autorov zúčastnený na *Posunoch* neparticipoval.

Za dôležité v súvislosti s výstavnými aktivitami konca 70. rokov považujem spomenúť *Celoslovenské výstavy kresby* organizované ako bienále kurátorkou Danou Doricovou na pôde Považskej galérie v Žiline. Prvá sa uskutočnila v septembri 1979 a ich špecifikom bolo, že sa na nich zúčastnili aj viacerí autori neoficiálnej scény (M. Bočkay, K. Bočkayová, L. Čarný, J. Koller, I. Minárik, M. Mudroch, J. Meliš, D. Tóth a i.). Azda to

²⁵ Mapovaniu výstav sa aj s ich menoslovom venuje v kapitole *Individuálne aktivity – bytové a sivé výstavy* Zuzana Bartošová. Bližšie: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 268 – 277.

bolo umožnené aj mimocentrálnym umiestnením galérie, ako aj charakterom média, keďže grafika a kresba sa vnímali skôr v úlohe „služobného“ média alebo v istej úžitkovej funkcii. Z predstavených prác je zreteľné, že práve táto poloha umožňovala presadiť aj konceptuálne a analytické prístupy k umeleckej tvorbe. Kresba sa vďaka daným možnostiam legitimized ako svojbytné médium reflektujúce omnoho konzistentnejšie a priamočiarejšie aktuálne umelecké dianie.²⁶

Z výstavných projektov považujem za dôležité spomenúť cyklus *Archeologické pamiatky a súčasnosť* (1982–1986), ktorý na pôde Mestskej správy pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody (MSPSaOP) organizovali Ladislav Snopko a Viktor Ferus. Interpretáčny charakter vznikajúcich diel a „možnosti tvorivého posunu historického faktu“ sa stali základným dramaturgickým vstupom do koncepcie. Dochádza k priamemu prepojeniu historických, resp. archeologických artefaktov a k ich novému, tvorivému uchopeniu. „*Umelecká interpretácia vytvárala nové možnosti zaradenia archeologických nálezov do súčasnej kultúry. Tento prístup nekladie dôraz na podstatu ich pôvodnej historickej existencie a necháva ju len v náznakovej polohe.*“²⁷

Autori koncepcie výstavných cyklov cielene oslovovali aj autorov neoficiálnej výtvarnej scény. Vzácnosťou boli rozsiahle a výtvarne zaujímavé koncipované katalógy, ktoré k podujatiam vychádzali.²⁸ Tie umožňovali prezentovať výsledné diela (často v podobe konceptov, projektov, partitúr) v širšom poli, a zároveň sú aj dokladom, svedectvom o dielach, ktoré pre výstavu vznikli.²⁹

-
- 26** K prehľadu a zhodnoteniu Celoslovenských výstav kresby v Žiline bližšie: DORICOVÁ, Dana: Kresba na Slovensku v 2. polovici 20. storočia – celoslovenské výstavy kresby v Žiline. In: *X – časopis o súčasnej kresbe*. Bratislava: OZ Hardness & Blackness, 2013, s. 4–11.
- 27** SNOPKO, Ladislav. In: *Archeologické pamiatky a životné prostredie*. Bratislava: MSPSaOP, 1982.
- 28** Katalógy mali štvorcový formát 30 × 30 cm, ktorý evokoval prebal LP platne. Obal katalógu obsahoval voľné listy s reprodukciami diel či s koncepciami autorov, ktoré sa vzťahovali k jednotlivým interpretovaným archeologickým objektom (1982 – Veľkomoravský kostol na Devíne, 1983 – Črep pravekej nádoby, 1984 – Vydrická brána v Bratislave, 1985 – Dieťa v Starom meste – výstava k Medzinárodnému roku dieťaťa). Grafickú úpravu katalógov realizoval Peter Eliaš. Výtvarne zaujímavé bolo aj kolážované riešenie prebalu Albertom Marenčinom v roku 1985.
- 29** Súpisom jednotlivých výstav, tém a autorov, ktorí sa ich zúčastnili, sa venovala vo svojej publikácii Zuzana Bartošová. Bližšie: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 186–194.

Prvá polovica 80. rokov bola poznačená negatívnymi spoločensko-politickými vplyvmi pretrvávajúcimi zo 70. rokov. Spoločnosť sa dostala do stavu, ktorý možno charakterizovať ako „reálny socializmus“. Zúfalá simulačná hra mala iba zakryť postupný rozklad systému. „*Reálny socializmus je to, čo tu máme*“, charakterizoval dobové pomery a zakotvenosť daného stavu Vasil' Biľak.³⁰ Postupne začala bezperspektívnosť pomerov nadobúdať zreteľné kontúry „horizontu“. Dôležitou udalosťou (v rámci celoeurópskeho vývoja) bol nástup Michaila Gorbačova na miesto generálneho tajomníka KSSZ, čo naštartovalo obdobie „perestrojky“, pre-stavby totalitného režimu na základe demokratickejších princípov. Ako uviedol historik Dušan Kováč, zmeny sa nerodili ľahko: „*Československí komunisti, ktorí sa dostali k moci vďaka vojenskej okupácii v roku 1968, kládli akýmkoľvek reformám odpor. Obávali sa, že reformný prúd ich zmetie z dobre vybudovaných pozícií.*“³¹

Liberalizácia v našom prostredí postupovala pomalšie ako v okolitých štátoch. „Glasnosť“ však narušila hermetický spoločenský systém a vpustila dnu osviežujúci vzduch nových možností. Začínali ožívať aktivity občianskych iniciatív, predovšetkým ekologických a ochranárskych združení, ale aj ľudskoprávných a kresťanských komunit. Z hľadiska kultúrnej situácie zasiahla obdobie po roku 1985 „nová vlna“, ktorá priniesla nielen neoexpresívne formy v oblasti umenia, hudby či divadla, ale aj profilovanie odlišných názorových platforiem, vymedzujúcich sa voči štátom diktovanej normatívnosti. Nová „postmoderná situácia“ formovala svoju heterogénnejšiu podobu absorbovaním vplyvov mediálnej kultúry a technologického pokroku. Neoficiálna výstavná scéna získavala na prezentáciu čoraz viac „alternatívnych“ priestorov, opätovne sa obnovovali generačné vzťahy a smerom ku koncu dekády vznikali aj nové umelecké zoskupenia, výstavné projekty či festivaly. Hlavne po roku 1985 sa sformovali viaceré iniciatívy, ktoré predznamenávali otvorenejšie a výstavné agilnejšie smerovanie nastupujúcej generácie.³²

30 Cit. podľa: KUSÝ, Miroslav: Charta 77 a reálny socializmus. In: *Eseje*. Bratislava: Archa, 1991, s. 10.

31 KOVÁČ, Dušan: *Dejiny Slovenska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 308.

32 Od roku 1985 fungovalo experimentálne divadlo *Balvan* (Matúš Beňo, Eva Miklušičáková, Michal Murín, Alena Šefčáková), ktoré vo svojich performanciách presahovalo limity smerom k pohybovému divadlu, tancu či body-artu. Významnú umeleckú prezentáciu, prepájajúcu neoficiálnu výtvarnú a hudobnú scénu, predstavoval projekt *Dotyky a spojenia* (1985 – 1989),

Nové aktivity prirodzene upriamovali pozornosť na možnosť konfrontácie so širším publikom. Atmosféra sa otvárala aj postmoderným myšlienkam plurality, prepájaniu médií, fúziám v oblasti výtvarného umenia, divadla či hudby, znovu obnovenému záujmu o maľbu aj v jej veľkoformátovej, prezentačnej podobe. Tieto aspekty prirodzene oslabujú vplyv komunitnejšie zameraných bytových prezentácií, ako aj spôsobu tvorby, ktorý bol príznačný pre *Posuny*. Ostatne, na poslednom stretnutí v roku 1986 bol počet aktívnych „posunovačov“ najnižší (osem). Koniec 80. rokov priniesol aj prvé komplexnejšie festivalové vystúpenia, umožňujúce vzájomnú umeleckú konfrontáciu.³³ Spolupôsobila miera politického uvoľňovania a razantná snaha o presadenie sa novej mladej generácie, ktorá už nevyrastala v experimentálnej atmosfére 60. rokov, ale v dusnej a nepriepustnej situácii rokov sedemdesiatych. A tak s o to väčšou razanciou vtrhla na scénu v snahe prehodnotiť neoavantgarné princípy, stále zakorenené v istej exkluzivite a hermetickosti, smerom k väčšej pluralitnosti.

ktoré organizátorsky pripravovali Ladislav Snopko a Zuzana Bartošová. V roku 1987 sa v Dome techniky v Bratislave uskutočnil *Salón mladých* a o rok neskôr *Salón '88* ako výstavy legitimizujúce umelecké programy nastupujúcej generácie v novej postmodernej situácii. Výstava *Nový slovenský obraz* (1988) v priestoroch Československého rozhlasu pod kuratelou Zuzany Bartošovej bola odborným pokusom o prehľad aktuálnych umeleckých tendencií. V 80. rokoch boli zrealizované prvé maliarske sympóziá *Exteriér I. – III.* (1987 – 1988), *Výtvarné hody* v Čunove (1988) v priestoroch rozostavaného domu Jozefa Šramku alebo *Stretnutie československých výtvarníkov – Prešparty* v Prešove (1988).

V roku 1988 založili mladí umelci (Gabriel Hošovský, Martin Knut, Miloš Novák) spolu s Rudom Sikorom tvorivú skupinu *Syzígia*. V tom istom roku vzniklo voľné maliarske zoskupenie *Modré hrušky* (1988). V roku 1989 bolo založené, na podnet výtvarných umelcov a teoretikov (Zuzana Bartošová, Jozef Jankovič, Juraj Meliš, Ladislav Snopko) umelecké združenie *Gerulata* a zorganizovaná výstava v rusovskom Kostole sv. Víta.

- 33** Od roku 1987 sa v Nových Zámkoch organizoval festival akčného a alternatívneho umenia zabezpečený Studiom erté. V rokoch 1987 – 1988 Ladislav Snopko zorganizoval jednotňové rockové festivaly *Čertovo kolo* (hala Pasienky, Bratislava), počas ktorých boli vystavené práce mladých slovenských i českých výtvarníkov. Až scénicky inštalované veľkoformátové obrazy boli radikálnou demonštráciou generácie „divokej“ maľby. V máji 1989 zorganizoval „východoslovenský“ umelecký okruh festival *Malý veľký tresk* (ObKaSS III. – Vajnorská, Bratislava) ako konfrontáciu tvorivých postupov v súčasnom umení. Festival v pestrom dramaturgickom zložení naznačil intermediálny presah neoficiálnej výtvarnej scény s alternatívnym divadlom a hudbou.

V politickej oblasti doznievala konsolidácia a nastával „koniec nehybnosti“. Po počiatočnom skepticizme sa spoločnosť dávala do pohybu a väčšmi sa organizovala. Naplno sa začala odzrkadľovať „sila bezmocných“ (V.Havel), ktorá sa neprejavovala už len vnútorným hľadaním pravdy (ako existenciálnej, noetickej i politickej dimenzie), ale aj spájaním a organizovaním sa, ktoré vyústilo do revolučných udalostí v novembri 1989. Kultúrny priestor stále viac vyplňala samizdatová i (polo)oficiálna literatúra z filozofickej, nábožensko-duchovnej i umeleckej oblasti.

Napokon rok 1989 predstavoval vykročenie z tieňa, koniec jednej historickej etapy. Do dejín (umenia) začínajú prenikať mikropříbehy, rozdrobené udalosti a dovtedy ignorované alebo nepoznané aktivity. Už nielen metaforické, ale aj reálne odstránenie hraníc je výzvou na spätnú reflexiu v politickej a spoločenskej oblasti, a zároveň procesom „dekolonizácie“ a revízie bielych miest na mape umeleckého diania.

3.2 BYTOVÉ AKTIVITY A VÝSTAVY V 70. A 80. ROKOCH

Vzhľadom na celospoločenskú situáciu sa v závere 70. rokov represívna sila vystupňovala aj v súvislosti so vznikom občianskych iniciatív, predovšetkým Charty 77, ktorá rezonovala najmä v českom prostredí. Obdobie po Charte možno chápať ako zostrenie „konsolidácie“, ale zároveň ako stimul k spoločenskej premene. Napriek tlaku silnela letargia a apatia spôsobená pookupačným obdobím. Z neznesiteľnosti dobovej inercie sa rodila existenciálna potreba tvorivej, komunitnej aktivity. Práve polooficiálne výstavné prezentácie, ako aj bytové aktivity suplovali nepriepustnosť oficiálnych galerijných inštitúcií. Hlavne bytové priestory zaručovali príležitosť na prepojenie neformálneho spoločného trávenia času s prezentáciou prác, diskusiami, komornejšími výstavami, divadelnými predstaveniami či performanciami.

Okrem spomínaného okruhu stretávania u Rudolfa Sikoru alebo v *Depozite* u D.Tótha sa stretnutia v bytoch začali najmä ku koncu 70. rokov a v 80. rokoch zintenzívňovať. Počtom účastníkov a umeleckých výstupov najrozľahlejším a kontinuálne najdlhším projektom organizovaným v súkromných priestoroch boli *Posuny* (1979-1986). V danom období sa však paralelne vyskytovali aj ďalšie príležitostné výstavy či diskusie. Spomenúť možno viaceré komornejšie ladené i rozsiahlejšie bytové aktivity.

V roku 1977 organizuje Otis Laubert výstavu vlastných prác i diel iných autorov v improvizovaných privátnych priestoroch bytu svojej sestry na Moskovskej ulici.³⁴ F Neskôr, v 80. rokoch, aj v priestoroch vlastného domu na Železničiarskej ulici v Bratislave.³⁵ Tento privátny výstavný priestor prezentuje pod ironicko-hravým názvom *Filiálka Guggenheimovho múzea*. Na výstavy pozýval dôkladne vybraný okruh výtvarníkov, pričom každý dostal pozvánku s presným časom, kedy sa môže výstavy zúčastniť. Po vypršaní času už návšteva nebola možná. Laubertove súkromné prezentácie mali často charakter ironických, parodických či dokonca mystifikačných hier. K tomuto motívu sa vzťahoval aj spomenutý názov priestoru, odkazujúci k pobočke svetovo presláveného múzea. Myšlienku prezentácie určitých ideí, či dokonca možnosť niečo zažiť a vidieť iba v prípade odhodlania sa navštíviť autora v jeho súkromí, považuje Laubert za podstatnú. Ide aj o moment prekročenia prahu, nahliadnutia do prostredia, v ktorom autor žije, o prepojenie tvorby so životom a každodennosťou. G

Bytové výstavy sa stali dôležitými v prípade záujmu prezentovať výsledky svojej tvorby. Reagovali zároveň na cenzorské zásahy a prirodzený záujem o umocnenie pocitu spolupatričnosti. V 70. rokoch (od roku 1973) sa začala formovať širšia komunita v súvislosti s prenájmom

-
- 34 Prvou bola výstava vlastných kresieb (1977) a v tom istom roku aj výstava koláží pod názvom *Štvoro ročných období*. V roku 1978 zorganizoval výstavu fotografa Juraja Liptáka a v roku 1979 výstavu fotografa Dušana Dukáta a prezentoval tiež vlastné práce z cyklu *Interpretácie (Trojrozmerná interpretácia)*.
- 35 V roku 1986 Otis Laubert pripravil výstavu – prezentáciu zbierkových predmetov pod názvom *Medaily*, nasledovala výstava *Telovka* (1987) a výstava prác zosnulého priateľa Igora Kalného. Ďalšou prezentáciou bola monotematická výstava *Kvet* a skupinová výstava viacerých autorov neoficiálnej scény pod názvom *Keby (čo by sa stalo, keby sme išli touto cestou)*. Neskoršia výstava fotografa Juraja Liptáka reagovala na jeho neúčast na oficiálnej výstave československej fotografie, ktorá sa konala v Bratislave. V roku 1988 realizoval Laubert dve rozsiahle priestorové inštalácie: *Hyperkoláž* a *Aucájder*. V *Hyperkoláži* Laubert pracuje so svojimi dlhodobo zhromažďovanými či nájdenými predmetmi, predstavuje formu priestorovej inštalácie a zároveň akéhosi vizualizovaného denníka. Inštalácia *Aucájder* obsahuje 485 menších nájdených predmetov, ktoré v rovnakej výške visia zo stropu na tenkých hodvábnych nitkách. Umiestnené sú vo výške divákových očí, a tak sa pri pohľade vzájomne prekrývajú, vytvárajú vizuálnu štruktúru, ktorá prostredie miestnosti narúša. V rovnakom roku realizuje aj dve živé performancie – interpretácie predkolumbovskej sochy *Šaman* a interpretovanie detskej hračky *Gašparko* (1988).



F

Otis Laubert: výstava Kresby v byte autorovej sestry na Moskovskej ulici v Bratislave, 1977



G

Otis Laubert: Hyperkoláž, priestorová inštalácia v prízemí vlastného domu na Železničarskej ulici v Bratislave, 1988

viacerých bytových priestorov vo vile na Gorazdovej ulici v Bratislave.³⁶ Išlo o spoločenstvo ľudí túžiacich žiť aj v čase hlbokkej normalizácie slobodným, na štátnej moci nezávislým spôsobom. Komunita mala špecifickú skladbu nájomcov nielen z prostredia výtvarného umenia, ale aj amatérskych divadelníkov, psychológov, archeológov, študentov (a ich priateľov a priateľiek), či ľudí snažiacich sa svojimi myšlienkami, tvorbou, textami a životom o alternatívny, či skôr „zintenzívnený“ spôsob prežívania. K prvým nájomcom patrili sochár Juraj Mihalík a postupne sa pridávali ďalší: fotograf Stanislav Slušný, archeológovia Eduard Krokovič a Ladislav Snopko (s neskoršou manželkou, historičkou umenia Zuzanou Pinterovou-Bartošovou), študenti psychológie Július Gajdoš a Marián Lucký a mnohí ďalší.³⁷

K pravidelným návštevníkom patrili Ján Budaj, aktivista, performer, vydavateľ samizdatov a iniciátor pouličných a sociologicky (či participatívne) zameraných akcií. Častými hosťami komunity boli výtvarníci Vladimír Havrilla, Stanislav Filko, Peter Bartoš, Tomáš Petřivý. Na pozvanie prichádzali aj „návštevy“ z Čiech, konali sa folkové či jazzové

³⁶ K spomienkam na dom na Gorazdovej sa vracia Juraj Mihalík vo svojej knihe *Spomienky na zlyhania*. Bratislava: Svornosť 1993, s. 5 – 25.

³⁷ „Neskôr prišli Valkovič, Bertosiiewicz, Filo s bratom, Tedla, Krmíček, Kyselica. Partia sa rozrastala. Pridávali sa tí, ktorým sa atmosféra páčila. Nezáležalo na vzdelaní či oficiálnej úspešnosti. Striedali sa, menili, mnohé mená si už nepamätám. Bolo nás okolo tridsať.“ MIHALÍK, Juraj: *Spomienky na zlyhania*. Bratislava: Svornosť, 1993, s. 6 – 7.

koncerty.³⁸ Gorazdova sa stala istým zázemím neformálnych umeleckých skupín, ktoré sa formovali okolo Jána Budaja – predovšetkým skupiny DG (Degenerovaná generácia) a DSIP (Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania). Zaujímavá a pre danú dobu azda aj symptomatická je pestrosť osôb a osobností, ktoré sa na aktivitách na pomedzí hudby, divadla, poézie a literatúry či umeleckých a sociálno-aktivizačných činnostiach podieľali. Možno povedať, že komunita na Gorazdovej predstavovala jeden zo spôsobov hľadania alternatívneho modelu života, vytvárania podmienok pre slobodné aktivity nielen v privátnom priestore, ale aj v snahe expandovať do verejnej sféry.³⁹

V podobnom okruhu sa vyformovala koncom 70. rokov aj snaha organizovať cyklus odborných prednášok. „Lietajúca“ či „podzemná“ univerzita suplovala častú absenciu kritického myslenia a redukciu sprostredkovaných faktov v rôznych spoločenských a kultúrnych otázkach na vtedajších štátnych vysokých školách. Prednášky a diskusie sa konali za účasti kvalifikovaných odborníkov. Viedli ich napríklad Miroslav Kusý, Milan Šimečka, Tomáš Štraus alebo český filozof Václav Benda či Dana Němcová.⁴⁰ Jednotlivé stretnutia a následné neformálne rozhovory sa konali v bytových priestoroch a témami boli aktuálne

38 Mihalík spomína napr. Jaroslava Hutku, Vladimíra Mertu alebo Vladimíra Třešňáka.

39 Ladislav Snopko organizoval koncerty alternatívnej, jazzovej či folkovej hudby (napr. *Koncerty mladosti* v Pezinku, 1976 – 1977, neskôr v 80. rokoch hudobno-výtvarné festivaly *Čertovo kolo* 1987 – 1988 a i.), Július Gajdoš amatérske divadelné predstavenia, Ján Budaj bol iniciátorom performatívnych a umeleckých aktivít v uliciach Bratislavy.

Komunita na Gorazdovej, hlavne cez kontext života a aktivít Jána Budaja, sa detailnejšie venuje Mira Keratová, ktorá spomína viacero osôb patriacich do tohto okruhu (komunity na Gorazdovej či neformálnej skupiny Degenerovaná generácia). Išlo o básnika Vladimíra (Ráchela) Archleba, jeho manželku, kritičku umenia a poetku Tamaru Archlebovú, architekta Petra Sedala, výtvarníka Alexandra Szabóa. K návštevníkom komunity patril aj výtvarník Jaroslav Štuller, architekt Bohuslav Kraus, básnik a novinár Oleg Pastier, prozaik a publicista Martin Milan Šimečka, výtvarník Igor Kalný, umelec a teoretik Róbert Cyprich alebo básnik Jozef (Pepo) Schöttl. Keďže okruh bol založený na priateľských medziľudských vzťahoch, ich vývojom sa prirodzene rozširoval či scvrkával (v každom prípade „pulzoval“). Možno spomenúť aj Anicu Budajovú, Katarínu Daučíkovú, Oľgu Gyarfášovú (Konrádovú), Betku Karasovú (Vargovú), Jána a Gaba Langošovcov, Borisa Ozrutova, Nadu Šišovičovú (Jarkovskú), Filipa Vagača a ďalších. Detailnejšie: KERATOVÁ, Mira: *Performatívne umenie 60. a 70. rokov a jeho dokumentácia*. Bratislava: VŠVU, 2015, dizertačná práca, rukopis, s. 88 – 90.

40 K reflexii „podzemnej“ univerzity bližšie: ARCHLEBOVÁ, Tamara: Podzemná univerzita v Bratislave. In: *Kultúrny život*. roč. 14, 4. apríl 2001, s. 4 – 5.



H

V byte u Petra Sýkora počas prvej časti Heideggerovho seminára, okolo 1981 – 1982.
Zľava: Aurel Hrabušický, Peter Sýkora, Jozef Macko, Ľubomír Ďurček, Fedor Matejov

spoločensko-politické, filozofické i umelecké otázky. Bytové filozofické semináre sa uskutočňovali aj v byte biológa a filozofa Petra Sýkora v rokoch 1981–1982. Zamerané boli predovšetkým na otázky vzťahu filozofie k estetike či k problematike a terminológii fundamentálnej ontológie a myslenia Martina Heideggera.⁴¹ H

V spomínanom alternatívnom okruhu sa pohyboval aj výtvarník, sochár Jaroslav Štuller. Katalóg autora reprodukuje aj dve fotografie z jednodňovej výstavy z roku 1977, v súkromnom byte dnes už neexistujúceho domu v bratislavskom podhradí. V súkromnom bytovom priestore vystavoval Štuller aj v roku 1982 v Stupave.⁴²

V roku 1980 (27. septembra) sa v Stupave, v dome Borisa Ozrutova, uskutočnila tzv. trojhodinová výstava najnovších prác Kláry Bočkayovej.⁴³ Práve jednodňové, resp. niekoľkohodinové výstavy v bytových priestoroch s improvizovaným nainštalovaním diel, predstavovali znak istej exklúzie a segmentácie umeleckej scény. Pozvánky na dané výstavné aktivity boli rozosielené len užšej skupine autorov. Prirodzene, dobre fungovalo

41 Seminára sa zúčastnili aj viacerí historici a teoretici, napr. Aurel Hrabušický, Jozef Macko alebo literárny vedec Fedor Matejov. Z umelcov napríklad Ľubomír Ďurček.

42 Bližšie fotografie v katalógu: *Jaroslav Štuller – výtvarné dielo*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2009.

43 Pozvánka k výstave okrem termínu a miesta (Hviezdoslavova ulica) udáva aj presný čas konania, v rozmedzí od 14.00 až 17.00 hod.

aj ústne oznámenie. Ako už bolo spomenuté, výstavy boli krátkodobé, pozvánka presne vymedzovala časové rozpätie (napr. v prípade výstavy K. Bočkayovej v Stupave) alebo dokonca presnú minútáž (v prípade výstav u Otisa Lauberta), v ktorej sa návštevník mohol dostaviť.

V prípade *Posunov* ako každoročne opakovaného stretnutia bol podstatným faktorom aj „nomádsky“ charakter podujatia – striedanie jednotlivých miest, na ktorom sa stretnutie uskutočnilo. Prirodzené striedanie vychádzalo aj z osobných možností účastníkov, teda z pragmatického dôvodu disponovania vlastným priestorom či ateliérom.

V roku 1980 zorganizovala Jana Želibská vo svojom byte – ateliéri na Ulici Fraňa Kráľa v Bratislave performatívnu prehliadku autorských diel – kostýmov. *Malá módna prehliadka (Soirée I.)* mala charakter komorného vystúpenia – prehliadky pre úzky okruh divákov. Medzi nimi boli aj významní českí teoretici a historici umenia Jindřich Chalupecký, Milena Slavická, ako aj teoretik a výtvarník Róbert Cyprich.⁴⁴ Členité, štruktúrované libreto akcie zahŕňalo privítanie, predvedenie jednotlivých modelov šiat, šperkov a objektov, diskusiu a večierok. Prehliadku uvádzala výtvarno-graficky stvárnená pozvánka pripomínajúca strihy šiat s pre Želibskú typickým kosoštvorcovým znakom a zoznamom špeciálne ušitých predvádzaných modelov. Akcia v sebe niesla prepojenie výstavy a performatívnej zložky, priateľského stretnutia s prezentačnou platformou, istej neformálnosti s dramaturgickým konceptom, navyše doplnenej o zaujímavé výtvarné sprostredkovanie udalosti.

V prázdnom byte Pepa Schöttla zorganizoval v roku 1981 Vladimír Havrilla výstavu svojich grafík a performancií. Na akciu bolo pozvaných asi 40 návštevníkov. V performancii, ktorá prebehla v jednej z izieb, kľáčali štyri dievčatá v kruhu na zemi tvárou otočené k sebe a medzi nimi „vznášajúca sa platňa“ (*But the Other Side of the Record*, 1981). V druhej izbe bola nainštalovaná séria Havrillových serigrafii. Akcia bola násilne prerušená Štátnou bezpečnosťou a v nasledujúcich dňoch boli všetci jej aktéri predvolaní na vypočúvanie.⁴⁵

44 Účastníkmi *Malej módnjej prehliadky* boli okrem spomenutých aj Martin Ličko, Alex Mlynárčik, Dezider Tóth a Jana Želibská. Bližšie: BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia (zost.): *Jana Želibská – Zákaz dotyku*. Bratislava: SNG, 2012, s. 123.

45 Bližšie: RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965 – 1989*. Bratislava: SNG, 2001, s. 158.



I

Jana Želibská: Malá módna prehliadka (Soirée I.), performance v byte na Ulici Fraňa Kráľa v Bratislave, 1980. Zľava: Jana Želibská, Jindřich Chalupecký, Milena Slavická, Dezider Tóth

Báza tzv. „normalizačných“ inštitúcií prirodzene neumožňovala prezentáciu autorov a diel, v ktorých sa dobový estetický či najmä ideologický „kánon“ nezohľadňoval, alebo voči nemu neboli indiferentné. Autori, ktorých záujem sa preniesol skôr na konceptuálne či akčne (performatívne, body-artovo) orientované umelecké polohy, boli prirodzene z možností oficiálnych prezentácií vylúčení. Byť sa tak stal azylom, ktorý umožňoval sprostredkovať polohy tvorby, ktoré boli „verejnosti neprístupné“. Na druhej strane korešpondoval so špecifickými spôsobmi účasti a výmeny myšlienok v období „nehybnosti“. Dôležitými sprostredkovateľmi boli predovšetkým médiá, ktoré bolo možné šíriť poštou – fotografia, písaný text, kresebné koncepty či vytváranie vlastných textov, katalógov, autorských kníh či samizdatov. Nesmierne podstatným však ostal osobný kontakt, stretávanie. Trend „návštev v ateliéroch“ má svoje silne zapustené korene práve v tomto období.

Viacerí výtvarníci, hlavne akčného a konceptuálneho okruhu, svoj ateliér prirodzene nemali, alebo ani nepotrebovali (v zmysle priestorových či úložných možností). Lubomír Ďurček si v rodičovskom byte na Kuzmányho ulici v Bratislave v roku 1981 vyčlenil prechodovú miestnosť, kde z času na čas prezentoval svoje práce. Pomenoval ju *Medzi-priestor*. Išlo teda o „územie“, ktoré bolo súkromným, ale zároveň bolo aj priestorom istého otvorenia sa, ukazovania či zverejnenia svojich „šuplíkových“ prác. Často boli diela (napr. autorské knihy) v priestore odložené a návštevník musel nabráť odvahu na ich prezretie. Bol to



J

Medzipriestor, byt Ľubomíra Ďurčeka, Kuzmányho ulica, Bratislava, 80. roky.
Zľava: Zuzana Maličková, Tomáš Petřivý, Róbert Polanský s priateľkou

teda aj priestor, ktorý vyzýval na interakciu, komunikáciu a prekonalie dištancie. *Medzipriestor* utváral intímnu uzavretú atmosféru, stal sa možnosťou nenúteného sprostredkovania odkazu autorových súčasných prác. Navyše bol aj platformou kritickou. Predstavoval miesto, ktoré je vyhradené pre čas byť s dielom.⁴⁶ Nesie tak v sebe znaky až akejsi „kurátorskej“ koncepcie. Samotná miestnosť bola označená textovou kartou, na ktorej boli uvedené presné rozmery $3,9 \times 4,95 \times 3,3$ m a stručná anotácia: „*Chcem sprítomniť čas. Tento priestor nie je galéria. Tento priestor nie je ateliér. Je to medzipriestor. Od čoho k čomu? Čas v ňom strávený nie je Tvoj. Čas v ňom strávený nie je môj. Je to okamih k večnosti.*“ Koncepcia *Medzipriestoru* fungovala až do jeho zániku v roku 1991.

Byty a ateliéry výtvarníkov boli živými centrami, miestami „látkovej výmeny“ nielen v zmysle oboznamovania sa s dielami a umeleckými konceptmi, ale aj výmeny informácií, umeleckej, samizdatovej literatúry či katalógov (v okruhu bratislavských výtvarníkov bola známa napr.

46 Ľubomír Ďurček spomína, že návštevy v *Medzipriestore* občas ukončil performanciou, pri ktorej začal naraz reorganizovať predmety v byte. Na skrinku položil „obradné“ čierne súkno, sklo a navrch čistý biely papier. Koncentrovane kreslil na papier kruh a postupne rýchlosť točivého pohybu umocňoval až do vydratia papierového podkladu. Z čiernej skrumáže čiara začala opäť presvitať biela štruktúra papiera. Výslednú kresbu („od bielej k bielej“) opečiatkoval svojim logom a odovzdal návštevníkovi.



K-L

Peter Meluzin pri športovom výkone v bytoch Radislava Matušťika
a Róberta Cypricha v rámci akcie Jogging, 1982

bohatá knižnica historika umenia Igora Gazdíka, ktorá často slúžila na čerpanie informácií aj pre mnohých umelcov).

Akciou, ktorá tematizovala toto „obiehanie“ medzi bytmi a formu privátnych stretávaní posunula do roviny hravo-športového výkonu, bol *Jogging* Petra Meluzina z roku 1982. Súkromný event transformoval umelecký výkon do kondične náročnej aktivity – behu, ktorého dráhu vytyčovali konkrétne určené „stanovišťa“ – byty umelcov a kunst-historikov (Róbert Cyprich, Igor Gazdík, Július Koller, Radislav Matušťik). K-L Povýšil tradičné (novoročné) návštevy na športový výkon. Možno povedať, že umelcova hra je na rozdiel od tej športovej „hrou na hru“, ktorú sám vytvára a určuje jej pravidlá. V tomto prípade okrem športových východísk „hry“ ide aj o sociálne determinované „predstavenie“, časový prechod priestorom s cieľom stretnutia, návštevy.⁴⁷

Vo vlastnom byte, na hranici interiéru a exteriéru, realizoval Peter Meluzin svoj event *Terazzino* (1984), ktorý bol v podstate praktickou a nekreatívnou činnosťou natierania a úpravy loggie v panelákovom byte. Z akcie vznikol 22 minút dlhý filmový záznam s názvom *Loggia*, ktorý sa opakuje štyrikrát, rovnako ako návod na činnosť („natieranie dreveného obkladu drevodekórom štyri razy zopakujeme“). Privátne sa tu zároveň stáva zviditeľňované, dokonca zaznamenávané kamerou

47 V tomto kontexte možno chápať aj Meluzinom koncipované (športové) hry, futbalové či tenisové zápasy, ktoré skutočne neostávajú v rovine (umeleckej, autorskej) sebaaprezentácie a sebaapredstavenia, ale zohľadňujú predovšetkým funkciu sociálnu, funkciu spoločného prežívania hry a jej vzájomného zdieľania. Bližšie: GAZDÍK, Igor: Pokus o fiktívnu typológiu futbalového zápasu (Niekoľko poznámok na tému šport a výtvarné umenia). In: *Výtvarný život*. roč. 35, 1990, č. 9, s. 51.

(evokujúcou tajné zábery ŠtB), bežná až banálna činnosť je reprodukováaná a povyšovaná do roviny (video)performancie. M Meluzin sa pohráva aj s významom sledovania, zaznamenávania a často pseudo-interpretačného hodnotenia, ktorým štátny aparát často zhodnocoval a vykladal umelecké akcie a diela. Meluzinova performance je teda ironizáciou týchto postupov, je poukázaním aj na snahu ideologicky kontaminovať privátny priestor. Dôležité ostáva zaobľovanie hrany medzi každodennosťou (úpravou loggie) a umeleckou činnosťou, ktorá tentokrát zámerne rezignuje na originalitu či kreativitu, je len privlastnením funkcie maľovania-natierania.

Neustály presah či nemožnosť oddeliť bežné úkony a každodenný životný rytmus od umeleckých, performatívnych a gestických intervencií je charakteristickým znakom života a tvorby Júliusa Kollera. Privátny priestor balkónu na Kudláčkovej ulici č. 5 v Bratislave-Karlovej Vsi sa stal priestorom mnohých fotoakcií, ktoré tvoria záznamy situácií (Kollerových travestií či „duelov“ s pozvanými hosťami) a vizuálnym odkazom reflektujú aktuálnu spoločensko-politickú situáciu, alebo sú skôr komicko-ironickým (seba)hodnotením. Rozhranie či medzipriestor, ktorý balkón predstavuje, je odkazom k sprívátneniu verejného a naopak - zverejnením privátneho.⁴⁸

Prirodzene, táto kapitola týkajúca sa bytových výstav období 70.-80. rokov nemá ambíciu byť vyčerpávacím prehľadom všetkých uskutočnených výtvarných stretnutí a prezentácií. Niektoré aktivity sa odohrávali aj v akýchsi poloprivátnych priestoroch. Príkladom môžu byť fotoperformancie realizované Vladimírom Kordošom a jeho priateľmi, kolegami, zamerané na interpretáciu známych diel z dejín umenia, ktoré realizoval prevažne po skončení vyučovania v priestoroch bratislavskej Strednej školy

48 Téma bola venovaná výstava pod názvom: *Balkón na Kudláčkovej č. 5*. V kurátorskej koncepcii Richarda Gregora sa uskutočnila 14. 4. – 21. 5. 2012 v Galérii Cypriána Majerníka v Bratislave. V anotácii k výstave zaznieva: „Výber diel od prizvaných autorov spája kľúčový kollerovský pojem antitézy – snaha o vystúpenie z obvyklých umeleckých pravidiel tvorby, pozícií a rolí v rámci kultúrneho diania, či prekročenie v akomkoľvek zmysle ‚klasických‘ umeleckých foriem. Spoločný menovateľ – spochybnenie – sa prenáša aj do charakteru výstavy samotnej: neberieme ohľad na originály či parafrázy, na serióznosť či odľahčenie, na kontinuitu či dopovedanosť. Vedome tak rozostrojeme hranicu medzi autorom, dielom a kurátorskou predstavou o výstave.“ cit. podľa: <http://www.artdispecing.sk/?IDe=173529> [19. 7. 2015]



M

Peter Meluzin: Terazzino a polička
z filmu Loggia, 1984



N

Peter Meluzin: UFO-tbal, 1981

úžitkového priemyslu (ľudovo „ŠUPky“) na Palisádach.⁴⁹ K významným kolektívnym happeningom patrili futbalové zápasy organizované Petrom Meluzinom. V roku 1981 zorganizoval *UFO-tbal* (stretnutie vo futbale medzi TJ Súperbojš ŠUP a U.F.O. Lamač). **N** Išlo o koncepčne rozfrázovaný, štruktúrovaný a hravo-ironický happening, ktorého vyvrcholením bola športová hra – samotný futbalový zápas.⁵⁰ Zaujímavým „interiérovým happeningom“ bol aj Vladimírom Kordošom a Matejom Krénom iniciovaný *Veď človek nie je blázon, aby zmokol* (1983). Akcia paroduje bezstarostnú atmosféru letného opalovania, ktoré sa tentokrát presunulo do interiéru

49 K fotografickým performanciám sa detailne vrátim v interpretáciách jednotlivých diel v rámci *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu* 1979 – 1986.

50 Zápas detailne popisuje a dokumentuje *UFO-kronika*. Meluzin vo svojich akciách čato narába s persiflážou, ironickým komentovaním reality formou byrokraticky vyznievajúcich úkonov. Samotný zápas bol dômyselne zasadený do výtvarne poňatého kontextu s rôznymi eventami, ktoré mali charakter príprav lekárskej prehliadky, výmeny dresov, prípravy transparentov a pod. Súčasť dokumentácie tvoria písomné materiály, v ktorých sa Dezider Tóth, hráč za mužstvo Superboys, nechal kúpiť súperom ako člen tímu UFO. Zápasu sa zúčastnili mnohí umelci, ostatne „hráči“, ktorí sa na pravidelných futbalových zápasoch stretávali aj bežne (napr.: J. Koller, D. Tóth, R. Síkora, M. Mudroch, P. Meluzin, O. Laubert, D. Fischer, J. Jankovič, V. Kordoš, D. Nágel ako rozhodca, R. Cyprich a ďalší).



○

Vladimír Kordoš – Matej Krén: Veď človek nie je blázon,
aby zmokol. Happening, 1983

telocvične. ○ Inscenovanie udalosti do neprislúchajúceho kontextu, ako aj tematika viažuca sa k civilnému životu, ktorá sa uzavretím do interiéru stáva v podstate absurdnou hereckou etudou parodujúcou práve v socializme časté vykonávanie činnosti (gest) bez reálneho opodstatnenia či reálne prítomného kontextu, ktorý by ich mal podmieňovať.

Smerom k druhej polovici 80. rokov sa okrem významnej výstavnej aktivity v už spomínanej *Filiálke Guggenheimovho múzea* u Otisa Lauberta realizovali pravidelné výstavy u manželov Stachovcov. Pod názvom *Permanentná akcia - Galéria v paneláku* organizovali Marta Stachová a Ľubo Stacho vo svojom dvojizbovom byte na Sibírskej 52 výstavy svojich kolegov, známych a priateľov. Projekt vznikol ako prezentačná alternatíva voči umeniu predstavovanému v oficiálnych galerijných priestoroch. Na vernisáž bol prizývaný okruh priateľov a kolegov. Fotografie z výstav boli následne zasielané ako novoročné pozdravy („péefká“) širšiemu okruhu autorov. Výstavy boli detailne fotograficky dokumentované, čo je však zaujímavé, boli skôr prezentované v kontexte bežného rodinného života Stachovcov. P Nešlo teda o klasickú, vecnú a funkčnú dokumentáciu, ale skôr fotografiu, ktorá sprítomňuje aj aktuálnu atmosféru v rodine alebo momenty inštalácie, či charakter stretnutia na vernisáži. Fotografované sú často z rohu miestnosti, v miernom nadhľade a sprítomňujú takmer celý priestor izby. „Pohľad“ fotoaparátu tak vtlača fotografiám charakter bezprostredného monitorovania, zachytenia života



P

Ľubo Stacho – Marta Stachová: Permanentná galéria – Galéria v paneláku, Sibírska 52, Bratislava. Z výstavy Aleny Kučerovej, 1987

„pri čine“. Počas siedmich rokov bolo v byte uvedených 27 autorov. Išlo nielen o prezentáciu fotografií, ale aj grafík, kresieb, koláží či objektov.⁵¹

Výtvarník, fotograf a pesničkár Ivan Hoffman organizoval od roku 1988 tvorivé stretnutia s umelcami i kultúrnymi osobnosťami z Čiech i Slovenska, ktorých námetom boli predovšetkým duchovné, kresťanské témy (Okno, Biblia). Koncom 80. rokov sa z iniciatívy mladých výtvarníkov rozširujú výstavné projekty aj na ďalšie alternatívne priestory (výstavy *Exteriér I. - III.*, 1987-1988, *Výtvarné hody* v priestoroch rozostavaného domu J.Šramku v Čunove, 1987 a i.).

V stručnom prehľade akcií konaných v súkromných priestoroch som sa sústredil predovšetkým na bratislavské prostredie. Menšie komunity či iniciatívy boli roztrúsené aj v ostatných častiach Slovenska. K významným patrilo predovšetkým košický okruh okolo spisovateľa, filozofa,

51 Súpis výstav *Galérie v paneláku*: 1983 – grafika, koláž: Naďa Čančíková, Vladimír Gažovič, Juraj Špitzer, Daniela Toušová. 1984 – grafika: Albin Brunovský; český dokument: Bohdan Holomíček, Vladimír Kolář, Jozef Pokorný, Jindřich Štreit; grafika: Vladimír Gažovič; téma Vianoce a fašiangy v prácach: Vladimír Kompánek. 1985 – dokument: Jindřich Štreit; grafika: Jozef Jankovič; fotografia: Jan Saudek. 1986 – autoportrét: Ivan Hoffman; obrazy: Rudolf Fila; dokument: Bohdan Holomíček; vizualizmus: Štěpán Grygar; kresťanské motívy: Mária Štrompachová. 1987 – dokument z Ostravska: Viktor Kolář; kresba: Inge Kosková; grafika: Alena Kučerová; fotografia: Peter Župník. 1988 – kresba: Ladislav Teren; kresby: Igor Kalný. 1989 – grafika: Martin Knut; pláténé objekty: Július Koller.

mystika a hudobníka Marcela Strýka. Neformálne hudobné zoskupenie *Lesní speváci*, organizovanie bytových seminárov či vydávanie samizdatového časopisu *Trinásta komnata* boli aktivity, ktoré formovali charakter neoficiálnej scény na východnom Slovensku. Strýko navyše intenzívne komunikoval najmä s prostredím pražského undergroundu,⁵² čím prispieval k prepájaniu čiastočne izolovaných okruhov. Stretnutia, výstavy a diskusie sa realizovali nielen v Strýkovom košickom byte, ale aj na chalupe v Slanskej Hute, ktorá bola azylom hlavne pre konanie hudobných performancií.⁵³ K výrazným postavám košického undergroundu patrili aj Peter Kalmus, ktorého aktivity sa pohybovali na pomedzí výtvarného umenia, performatívnych praktík a hudby. Rovnako bolo intenzívne jeho napojenie predovšetkým na českú (pražskú) undergroundovú scénu, a to tak výtvarnú, ako aj hudobnú.

V novembri 1987 sa v byte Petra Lipkoviča na Mlynskej ulici v Košiciach zrealizovala privátna výstava skupiny výtvarníkov (J. Amrich, A. Bartuszová, J. Bartusz, A. Eckert, O. Jurín, P. Kalmus, A. a P. Lipkovičovi, Z. Prokop, V. Ševčík).⁵⁴ Fotodokumentácia zachytáva inštaláciu diel pokrývajúcich kompletne steny bytu a vytvárajúcich akúsi heterogénnu mozaiku, ktorá už bola príznakom preskupovania a difúznosti aj v autorských prístupoch k tvorbe a jej prezentácii, ktoré sa stali typické pre postmoderné prejavy.

Vzhľadom na prostredie a situáciu, aká v spoločnosti a kultúre bola, sa stali bytové či rôzne atypické priestory (ústavy SAV, oblastné kultúrne strediská, vysokoškolské kluby a kluby mládeže, športové haly) súčasťou prezentačných snáh a iniciatív, ktoré vytvárali príležitosť pre slobodnú tvorivú a umeleckú činnosť. Práve špecifikum priestorovej lokalizácie, ako aj systém nestálosti a „migrácie“ (striedanie miest stretnutí, utajovanie) akcentoval aj český sociológ Josef Alan v charakteristike alternatívnych

52 Ivan Martin Jirous („Magor“), Egon Bondy, František Stárek („Čuňas“), Mirek Vodrážka a i.

53 K životu a dielu Marcela Strýka bližšie: STRÝKO, Marcel: *Za vlastný život*. Košice: Nadácia Slavomíra Stračára, 1996. V roku 2015 vznikol v rámci televízneho cyklu *Fenoméni underground* dokumentárny film, ktorý sa venuje činnosti a aktivitám Marcela Strýka. Odvysielaný bol pod názvom *Divoký východ*. Bližšie: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10419676635-fenomen-underground/412235100221012-divoky-vychod/>

54 Bližšie: BESKID, Vladimír: *Cesty v tieni* (Paralelná výtvarná scéna na východnom Slovensku 1985 – 1992). In: *Elektrárň T*. Poprad: Tatranská galéria, 1993, nepag.

prístupov v umeleckej tvorbe. Tento spôsob prezentácie zároveň podmieňuje aj istú exkluzivitu, vytvára uzavreté prostredie, čím hrozí zvýšená miera nekritickej, resp. vyššia miera vzájomného tolerovania.⁵⁵

Bytové výstavy poskytovali rezistentný priestor vytvárajúci prostredie pre intelektuálnu a kreatívnu aktivitu, ktorá bola v prostredí oficiálnych inštitúcií často vylúčená. Okrem privátnych miest sa aktivita alternatívneho umeleckého myslenia presúvala aj do už spomenutých inštitúcií, ktoré neboli na to primárne určené a ktoré suplovali ideologicky zaťažené, prevažne výtvarne topornú prezentáciu v oficiálnych galerijných inštitúciách. Druhou výraznou lokalitou využívanou na prezentácie a akcie bolo prírodné prostredie. Aktivity v exteriérovom prostredí sa stali hlavne koncom 70. a 80. rokov častými aj v spoluutváraní významu diela. Teda v zohľadňovaní miesto-špecifických kvalít, v kontexte odkazu diela poukazujúceho na ekologické, environmentálne problémy, alebo s „ponukou priestoru“ na individuálnu či kolektívnu akciu, ktorá zohľadňuje špecifikum krajiny, miesta a času, dokonca ročného obdobia (túto poslednú polohu zastupovalo hlavne akčné zoskupenie *Terény*).⁵⁶ Treťou topograficky (ale aj ideovo) vymedzenou lokalitou, do ktorej viacerí autori neváhali vstúpiť, bol verejný mestský priestor.⁵⁷

Byt predstavoval ojedinelé teritórium, keďže zabezpečoval relatívnu izolovanosť od panoptikálnych praktík štátnej moci. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že odpočúvanie, sledovanie tajnou políciou či výsluchy neboli v kontexte doby ničím výnimočným. Stretávanie v jednotlivých bytoch sa tak často obmieňalo. Po pravidelnejších aktivitách v byte Rudolfa Sikoru a Dezidera Tótha, ktoré som čiastočne ozrejmil, sa

-
- 55 Bližšie: ALAN, Josef: Alternativní kultura jako sociologické téma. In: ALAN, Josef (ed.): *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Lidové noviny, 201, s. 32 – 33.
- 56 Porovnaj „manifest“ združenia Terén reprinted v publikácii MATUŠTÍK, Radislav: *TERÉN – alternatívne akčné zoskupenia 1982 – 1987*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000, nepag. V texte zaznieva: „*Terén je návrh, aby ste uskutočnili Vašu akciu, ktorej realizácia predpokladá a využíva voľnú krajinu, prírodu i ľudský zásah v nej, vo vymedzenom časovom úseku a priestore (...), je reakciou na frekvenciu jednej z možností situovať aktuálnu akciu, ktorej presné miesto a dátum, ako aj rozsah účasti a podobu zaznamenania určí autor v súlade so svojím zámerom.*“ Terény vznikli aj ako „protireakcia“ na stretávanie sa v bytoch, resp. ako paralelné stretávanie sa, ktoré podmienila uzavretosť stretnutí umelcov v rámci *Posunov*.
- 57 Aktivitám a akciám v mestskom priestore som sa detailne venoval v publikácii *Teritórium ulica: Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1965 – 1989 na Slovensku*. Bratislava: Slovart – VŠVU, 2014.

stretnutia postupne presúvali aj do bytov ďalších autorov, možno v menej lokalizačne ukotvenej koncentrovanej podobe, ale v o to pestrejšom, diverzifikovanejšom autorskom rozpätí. Miestami stretnutí, či už tvorivých, alebo priateľských, boli napr. byty Vladimíra Kordoša, Mariána Mudrocha, Róberta Cypricha, Júliusa Kollera, Mateja Kréna, Ľubomíra Ďurčeka, Petra Meluzina a mnohých ďalších.

V súvislosti s bytovými aktivitami sa v zahraničnej literatúre vyskytuje pojem *Apt-Art* (*Apartment Art*) a to predovšetkým v kontexte moskovskej konceptuálnej scény „predperestrojkového“ obdobia (pred rokom 1985). Pojmom *Apt-Art* pomenoval svoju bytovú galériu výtvarník Nikita Alexejev, ktorý vo svojom jednoizbovom byte začal počiatkom 80. rokov organizovať výstavy a výtvarné prezentácie na spôsob totálnych inštalácií. Priestor sa stal nielen miestom kontaktu a slobody, ale aj priestorom umeleckého experimentu. Reprezentoval spôsob prepojenia vizuálnych a textových materiálov, dynamického inštalačného prepájania médií formou kolážovania a asambláže presahujúcej do priestoru. Podľa Alexejevových slov v priebehu výstavy, ktorá trvala niekoľko dní, navštívilo jeho byt-galériu až 500 ľudí.⁵⁸ *Apt-Art* prezentoval platformu, kde byt neslúžil na vystavovanie prác, ale sám bol environmentom, ktoré výtvarné diela totálne okupovali, premenili.⁵⁹ Spôsob vystavovania a prezentácie prác v súkromí bol pre prostredie moskovského konceptualizmu príznačný. Aktivity vo svojom byte podnikal aj výtvarník, hudobník a básnik Andrej Monastyrskij. Miestom stretnutí bol byt Georgia Kostakisa, ktorý vlastnil rozsiahlu zbierku ruského avantgarného umenia, ale aj ruských ikon a diel mladých nonkonformných umelcov. Zároveň bol byt priestorom s možnosťou zoznámiť sa s dielami bezprostredne, bol teda akýmsi súkromným múzeom. V rokoch 1978–1985 prebiehali v byte doktora Šiška

58 Bližšie: heslo: *Apt-art*. In: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=198&lang=en> [22.7. 2015]

59 „*Apt-art was recognised as its own valuable genre when the first apartment exhibition was organized. Before apt-art, apartments exhibitions were an imitation of the traditional exhibitions in usual spaces, spaces from which unofficial artists were banned. Here we meet not only an imitation but also an attempt to play with expository conditions, i.e. conditions of the apartment.*“ MISIANO, Viktor: *Moscow Recollections*. In: IRWIN: *East Art Map*. London: Afterwall, 2006, s. 280 („*Apt-Art je cenný z hľadiska jeho prvenstva v organizovaní bytových výstav. Predtým výstavy v bytoch skôr imitovali tradičné výstavné priestory, ktoré však neumožňovali prezentáciu neoficiálnych umelcov. Tu sa však nestretávame s imitáciou, ale snahou „vyhrať“ sa so špecifickými expozičnými podmienkami v podmienkach súkromného bytu.*“ prekl. autora)

bytové semináře zamerané na presahy umenia a filozofie. Konceptuálne semináře sa tematicky venovali predovšetkým vzťahu slova a obrazu, lingvistiky a semiotiky.⁶⁰

Poznámka o ruských, resp. moskovských aktivitách v bytových priestoroch nie je samoučelná. Viacerí ruskí autori boli v kontakte s umelcami slovenskej alternatívnej výtvarnej scény. Bratislavu navštívili napríklad Ivan Čujkov, Ilja a Emília Kabakovci, Viktor Pivovarov či Anatolij Žigalov. Mnohé informácie o moskovskej konceptuálnej scéne sprostredkoval Jiří Chalupecký alebo Tomáš Štraus.

V krajinách bývalého východného bloku bol spôsob azylového stiahnutia do alternatívnych, negalerijných a bytových priestorov nevyhnutnosťou, pokiaľ sa u umelcov prejavila snaha tvoriť v širších rámcoch, ako bolo štátom presadzované socialistické umenie vnímané ako „vražná moderna“. Do dnešných dní sú viaceré akcie prezentované v podmienkach neoficiálnej kultúry predmetom archívneho či orálneho výskumu. Dotvárajú a v konečnom dôsledku aj rekonštruujú charakter dejín umenia druhej polovice 20. storočia a rehabilitujú prístupy, ktoré vlastný životný postoj a prežívanie neoddeliteľne prepájajú s tvorbou.⁶¹

60 Seminárov sa zúčastňovali viacerí významní moskovskí konceptualisti: I. Kabakov, B. Groys, I. Rubinstein, V. Nekrasov, E. Bulatov, I. Čuikov a i.

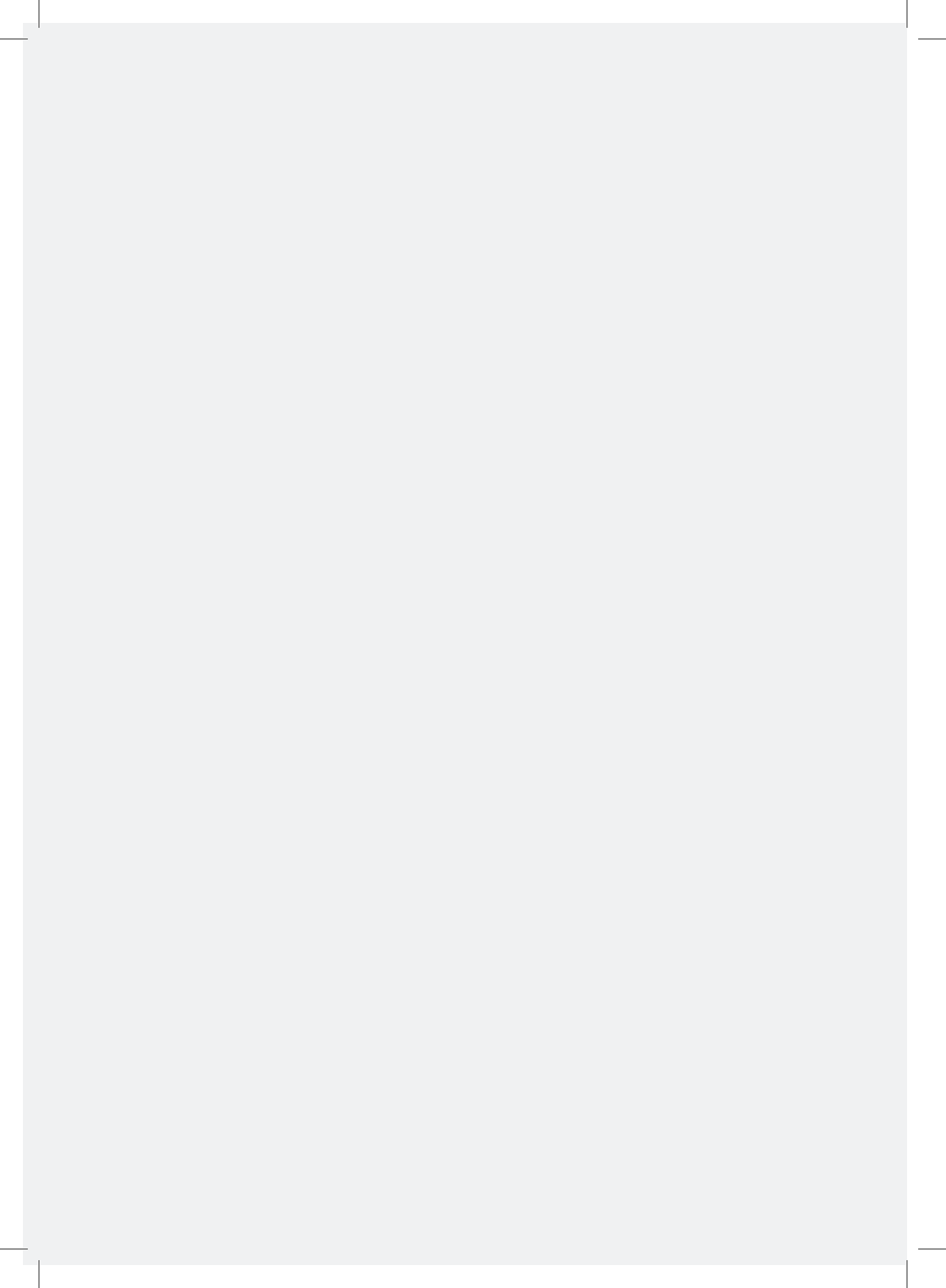
61 V liberálnejšom Poľsku existovala relatívne široká sieť nezávislých galérií a kultúrnych inštitúcií prezentujúcich aj tvorbu neoficiálnych výtvarníkov. (Na rozdiel od ostatných stredoeurópskych krajín bola situácia uvoľnenejšia i v 70. rokoch, za éry tajomníka strany Edwarda Giereka.) V Maďarsku sa neoficiálne výtvarné aktivity koncentrovali nielen do väčších miest a formujúcich sa komunit (napr. okruh okolo Miklósa Erdélyho a *Indigo Group*, stretávanie a výstavy výtvarníkov v *Young Artist Clube* alebo *Bercsényi Clube* v Budapešti), ale aj v menších, aktívnych centrách (aktivity Tamásza Szentjóbého a organizačné aktivity Györgya Galántaia v kaplnke v Balatonboglári). Bohato rozvetvená česká alternatívna scéna prinášala širšie spôsoby prezentácie od výtvarných sympózií (sochárske sympóziium v Poněšicích, 1979; sympóziium v Malechově, 1980 – 1981; sympóziium v chmelnici v Mutějovicích, 1983; stretnutie na tenisových dvorcoch TJ Sparty – Stromovka, 1982 a i.), krátkodobé výstavy (Galerie H v Kostelci nad Černými lesy, Galerie 55 v Kladne, organizačná aktivita Jindřicha Štreita v Sovinci, výstavy v kultúrnom dome Orlová, galerie Benedikta Rejta v Lounech, aktivity Josku Skalíka a Jazzovej sekcie a i.) alebo neoficiálne bytové stretnutia často s medzinárodnou účasťou (tajné stretnutia v podkroví na Templově ulici v Prahe v rokoch 1979 a 1980). Bližšie: SLAVICKÁ, M. – PÁNKOVÁ, M.: Zakázané umění I., II. In: *Výtvarné umění*. 1995, č. 3 – 4 a *Výtvarné umění*. 1996, č. 1 – 2. Moravskej scéne, bytovým aktivitám i ne-umeleckým stretnutiam sa v 70. – 80. rokoch detailne venovala Barbora Klímová: KLÍMOVÁ, Barbora: *Navzajem: Umělci a společenství na Moravě 70. – 80. let 20. století*. Praha: Tranzit – Brno: FAVU, 2013.



OD DO MÁCEJ ÚLOHY K PO SUNU

Autor je koncipovaný ako
minulosť svojej vlastnej knihy.

Roland Barthes: Smrť autora



Príbeh *Posunov* je aj príbehom ich iniciátora a organizátora Dezidera Tótha. Z jeho podnetu sa v roku 1979 uskutočnilo prvé (z hľadiska číslovania druhé) *Majstrovstvo* aj s exhibičným stretnutím. Východiská a vplyvy, ktoré autora, ale aj dobový kontext výtvarnej scény na Slovensku formovali, som sa snažil vecne zhrnúť. Rád by som sa teraz zameral na niektoré činitele, ktoré viedli k zorganizovaniu a vytvoreniu pravidelného cyklu konfrontačných stretnutí. Vytvorenie prípravnej a prezentačnej koncepcie a dramaturgického rámca je platformou, úsilie naplniť ho a vtiahnuť do hry pestrú paletu výtvarníkov, ktorí sú ochotní a schopní sa jej zúčastniť, je závažnejšou výzvou. *Posuny*, ako ich Dezider Tóth zamýšľal, mali byť priestorom pre intelektuálnu hru, ktorú je možné špecifikovať práve na základe zvoleného diela, ktoré si autor vybral ako „predlohu“ k svojej výtvarnej práci. Zámerom je intelektuálno-výtvarný posun diela, ktorý pôvodný zámer, kontext, význam transformuje a komunikuje súčasným výtvarným jazykom, zmnožuje otázky, ktoré samotné dielo na interpretanta kladie, alebo naopak - poskytuje jednu z možných odpovedí. Prístupov a v konečnom dôsledku aj návodov na interpretovanie diela je mnoho. Hra, hoci sa hrá podľa pravidiel, nemá presne stanovený priebeh a už vôbec nie záver, výsledok.

Smerovanie k závažnosti hry je pre koncepciu *Posunov* príznačným ukazovateľom. Ten sa rodí nielen v dobovej atmosfére, kde „hra“ je jednou z možností vnútorného oslobodenia sa, ale často rezonuje práve v autorských dielach Tótha z obdobia 70. rokov. „*Stále ma vzrušuje a inšpiruje nedostatočnosť, určitá nemožnosť niečo vyjadriť naplno. Tu sú*

*metaforickosť a poetickosť druhotné. Umenie je aj hra s pravidlami. Aj vyjadrenie mojej pravdy.*¹

Možno povedať, že pre 70. roky v slovenskom neoficiálnom ume- ní bolo charakteristické utváranie istých „herných spoločenstiev“. Išlo o snahu nájsť formu pre alternatívne umelecké polohy, ktoré by sa mohli rozvíjať mimo oficiálnych štruktúr. Mám na mysli hru ako nezáväznú slobodnú ľudské konanie, ktoré „vytrháva“ z každodennosti a napriek podriadeniu sa pravidlám je sprevádzané špecifickým vedomím alternatívnej reality. Ale mienim aj formu utvárania platforiem, spoločenstiev (autorov-umelcov), ktoré sú ochotné vytvárať s plnou vážnosťou diela a v nich obsiahnuté hodnoty. Forma (mimikry) hry umožňuje vysielat smerom k oficiálnym štruktúram signály istej okrajovosti, „mimochodnosti“. Hra je teda modelom, ktorý sám v sebe obsahuje za-vážnosť, avšak navonok pôsobí ako banalita a ľahko-vážnosť. Jej špecifikum je, že predstavuje model ľudskej existencie, ak sme v nej plne vložení. Z vnímania nezainteresovaného je iba mimovoľnou aktivitou.

Filozof Eugen Fink vo svojom diele *Oáza štěstí* píše o hre ako o zvláštnej „oáze“, mieste-čase, ktorá prerušuje kontinuitu nášho životného behu a „obdarováva“ nás prítomnosťou. V neskoršom obsažnejšom diele *Hra jako symbol světa* jej Fink navyše pripisuje schopnosť transcendencie – na základe možnosti sebaprekročenia vytýčených hraníc života, z ktorých vstupujeme do magického sveta s vlastnými, odvolateľnými pravidlami.²

Pre *Posuny* sa stala hra nielen rámcom, ale aj vnútorným konceptom, formotvornou štruktúrou. Štatút formuluje pravidlá, vymedzuje nutnosť pracovať s dielom známym z dejín umenia, obsahujúcim zadanú tému. „*V kultúre nenormálnosti, v ktorej sa zdalo, že je naveky, avšak mala všetky znaky dočasnosti, sme sa obracali k dielam, ktoré svoj čas presiahli, k nad-časovosti,*“ hovorí Dezider Tóth. Hra ako princíp je súčasťou tejto „diskusie“ s dielami i so sebou samým. Dokonca i s témou,

1 MOJŽIŠ, Juraj – TÓTH, Dezider: Umenie je hra s pravidlami. In: *Nové slovo*, roč. 7, 1997, č. 24 – 25, s. 33.

2 FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: Orientace, 1993, s. 252. „*V lidské hře se děje extáze našeho pobytu ke světu. Hraní je proto vždy více než jen chování uvnitř světa, jednání či působení člověka. Ve hře člověk ‚transcenduje‘ sebe sama, překračuje vytyčené meze, jimiž se obklopil a v nichž se ‚uskutečnil‘, takže se neodvolatelná rozhodnutí jeho svobody jakoby znovu stávají odvolatelnými, je pramenem sebe sama a z každé zafixované situace vplývá do životního základu tryskajících možností – vždy může začít znovu a odhodit břímě své životní historie.*“

ktorá sa v čase konania *Majstrovstiev* (teda počas deviatich mesiacov) zrazu častejšie vynára, je stále prítomná. Je to čas, v ktorom si ju zúčastnený autor môže detailnejšie všímať i tam, kde bola predtým opomínaná. Hra predstavuje pre Tótha uvedomenie si a zapájanie racionality pri tvorbe, a zároveň vytyčovanie a radostné dodržiavanie stanovených pravidiel. V prvom rade bolo však iniciovanie a potom dlhodobé organizovanie podujatia aj hrou samého so sebou. A kvalita každej hry klesá alebo sa stupňuje aj s kvalitou a ochotou „spoluhráčov“ sa na nej podieľať.

4.1 O (NE)AUTORSTVE

Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu v sebe zahŕňajú nutnosť autorského komentára zvoleného diela. Výsledok posunu sa má týkať interpretácie alebo apropiácie, a tak sa vo výbere i výslednom artefakte autorstvo zdvojuje, prekrýva. Ide o výtvarný komentár vybraného autora. Dialóg, rozhovor, prisvojenie, vychýlenie, oponovanie? Stratégie môžu byť rôzne. V každom prípade zadanie predpokladá nutnosť nachádzania a vnímania zvolenej témy naprieč spektrom dejín umenia a snahou o selekciu, ktorá korešponduje nielen s aktuálnou témou *Posunov*, ale aj s vlastným autorským výtvarným programom a jeho rozvíjaním. *Posuny* reagujú na stratégie, ktoré boli vo výtvarnom umení prítomné vždy. Nie sú jedinečnosťou tohto podujatia, ani sa neobjavujú s príchodom postmodernity. Vzájomné reagovanie výtvarných diel na seba alebo vzťah literatúry či hudby v ovplyvňovaní výtvarného umenia (a opačne), je v dejinách trvale prítomným podnetom.³ Transformácie, tematické

3 Azda najznámejším prípadom je snaha o vymedzenie hraníc medzi literatúrou, resp. poéziou a výtvarným umením v Lessingovej eseji o Láokoónovi. Na mýtickom príbehu o Trójskom kňazovi a jeho smrti, vymedzuje možnosti, ktoré má autor – sochár pri jeho spodobnení, a porovnáva ich s možnosťami literárneho či básnického popisu. Kým sochár sa sústreďuje na výstižný okamih, ktorý spodobňuje v snahe evokovať priebeh udalosti sochárskym „ustrnutím chvíle“, básnik vo svojom popise odhaľuje jednotlivé udalosti v chronológii čítania. Vlastnosťou maliarstva je zase plošnosť a metaforické zobrazenie udalosti, vystihnutie (literárneho) deja prostredníctvom maliarskych prostriedkov. Vlastnosťou sochárstva je teda „absencia“ časového rozmeru, snaha zobraziť výstižný okamih v priestorovom stvárnení. Vlastnosťou literatúry je popis, metafora a kontinuita písania a čítania v čase. Bližšie: LESSING E. Gotthold: Láokoón neboli o hranicih malířství a poesie. In: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Praha: Odeon, 1980, s. 279 – 386.

i formálne vplyvy sa prelínajú a v konečnom dôsledku sú výraznými vývojovými činiteľmi pre jednotlivé umelecké médiá. Práve v týchto mediálnych posunoch sa vymedzujú a rozostávajú aj hranice jednotlivých disciplín, určuje sa ich svojbytnosť a právo na legitimizáciu.⁴ V prácach Dezidera Tótha zo 70. rokov nachádzam mnohé diela vychádzajúce z existujúcich diel, reagujúce na ne práve cez prizmu dobového umeleckého kontextu, ale aj osobného zažívania daného diela, posunutia jeho možných významov.

Tematizuje sa to, čo Umberto Eco nazval vo svojom ťažiskovom diele „otvorenou štruktúrou diela“. Poetika otvorenosti je východiskom k zmnožovaniu významov, ale pri uvedomenej nutnosti rešpektovania východiskovej „predlohy“. Eco v knihe *Otvorené dielo* (*Opera Aperta*, 1962) tvrdí, že existujú tri druhy „otvorenosti“ diela: „1) *otvorená umelcká diela, pokud jsou umelckými díly v pohybu, charakterizuje vyzvání tvořit dílo spolu s jeho původcem*; 2) *do širšího okruhu (jako řád k druhu umelckého díla v pohybu) patří ta díla, které jsou fyzicky uzavřena, avšak přesto otevřena neustálému navazování vnitřních vztahů, které má recipient v aktu percepcie podnětové totality objevit a tříditi*; 3) *každé umelcké dílo, i když bylo vytvořeno v duchu výslovné nebo méně vyhraněné poetiky nutnosti, je ve své podstatě otevřeno potenciálně nekonečné řadě možných způsobů přečtení, z nichž každý podle osobní perspektivy, vkusu, provedení, dílo znovu ožívuje*.“⁵ I keď, prirodzene, je možné byť voči tejto koncepcii kritický, keďže hrozí autorsky nechcená, nezámerná interpretácia, či dokonca nadinterpretácia. Model otvorenosti diela

4 Clement Greenberg sa vo svojich textoch snaží vymedziť jednotlivé umelecké disciplíny na základe presného definovania vlastností, ktoré v sebe nesú. V tomto nadväzuje na Lessingovho *Láokoóna*. V eseji *K novému Láokoónovi* (1940) píše o potrebe zbavenia sa efektov pochádzajúcich z odlišných výtvarných disciplín. Tým dosiahnu jednotlivé umelecké žánre sebaurčenie, legitimitu. Greenberg sa aj v ďalších textoch (hlavne v eseji *Modernistická maľba*, 1960) venuje problému a analýze vlastného média – limitov médií ako dôkazu ich jedinečnosti. Maliarstvo sa má zbaviť všetkého „sochárskeho“ (priestorového) a literárneho (popisného, metaforického) a tým dosiahne vlastnú legitimizáciu, svojbytné postavenie v rámci umeleckých žánrov. Bližšie: GREENBERG, Clement: *Towards a Newer Laocoon*. In: HARRISON, Charles – WOOD, Paul (eds.): *Art in Theory 1900 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishing, s. 562 – 568.

5 ECO, Umberto: *Poetika otvoreného umelckého diela*. In: *Opus Musicum*, roč. 22, 1990, č. 5, s. 141.

v sebe prináša vedomie, že dielo nie je pasívnym, statickým útvarom, ale žije predovšetkým v diskusiách a interpretáciách.⁶

Výtvarná interpretácia je predsa len špecifickou formou posunutia významu diela, líšiacou sa od interpretácie textovej. Intencia autora predlohy nemusí byť prirodzene zohľadňovaná, je skôr voľná a nezáväzná. Alebo presnejšie, jej zohľadnenie je na autorovi, ktorý posun realizuje. V tomto je však viac odkázaná na zodpovednosť. Presnejším pojmom je v kontexte *Posunu* často opakovaná apropiácia – privlastnenie, prisvojenie. Appropriácia je výtvarná stratégia, ktorá spochybňuje koncepciu jedinečného unikátneho umeleckého diela a svoje východisko má v radikálnom Duchampovom akte readymadeu. Ten relativizoval originalitu diel ako niečo, čo vždy odkazuje na významové sedimenty, ktoré sú obsiahnuté mimo samotného sprostredkujúceho artefaktu. Appropriácia súvisí s kontextualizáciou umenia a čiastočne aj spochybnením predstavy o autorovi ako osobnosti, ktorá vytvára výsostne jedinečné dielo a navracia umenie k myšlienke recyklácie, pre-rozprávania. Upozorňuje na významovú transformáciu a dôležitosť časo-priestorového vnímania diela. Akcent sa presúva na subjekt toho vnímania. Postava autora prechádza revíziou, neoslabuje sa v jeho tvorivom čine, ale začína sa uvažovať nad polohou „diskurzívneho“ autorstva.

V roku 1967 napísal Roland Barthes esej *Smrť autora*. Barthesov text hovorí o vytrácaní sa autora na úkor textu. Text (v našom prípade aj umelecký artefakt) tak vystupuje do popredia, koncentruje v sebe nielen osobnosť a výpoveď autora, ale je aj tkanivom citácií pochádzajúcich z tisícich kultúrnych zdrojov. „Smrť“ v Barthesovom ponímaní je vzdialením sa autora. V texte píše: „*Dať textu Autora znamená vnútiť tomuto textu zarážku, znamená vybaviť ho posledným významom, uzavrieť písanie.*“⁷ Význam sa koncentruje až v samotnom „čítaní“, teda

6 Claude Lévi-Strauss reagoval na Ecovu knihu a tézu „otvorenosti“ skeptickejšie. Tvrdí, že umelecké dielo je: „objekt obdařený přesnými vlastnostmi, které je třeba analyticky izolovat a na jejichž základě může být toto dílo cele definováno.“ Cit. podľa: ECO, Umberto: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2009, s. 58. K reflektovaniu a komparovaniu Ecových ranných a neskorších textov ohľadom premien jeho chápania „otvorenosti diela“, ako aj jeho vzťahu k motívu interpretácie a nad-interpretácie porovnaj štúdiu: MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil: *Umenie a interpretácia: Eco vs. Eco*. In: *Interpretácia a film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov, 2008, s. 11 – 18.

7 BARTHES, Roland: *Smrť autora*. In: *Profil súčasného výtvarného umenia*. roč. 8, 2001, č. 1 – 2, s. 12.

v zmyslovej a myšlienkovej reflexii čítaného či vnímaného umeleckého diela. Čitateľ alebo vnímateľ diela je teda „priestorom“, kam sa vpisujú všetky citácie, z ktorých bol „text“ vytvorený. Barthes reaguje na Eco v koncept otvoreného diela tým, že presúva význam na čitateľa.⁸ Barthes akcentuje interpretať, a jeho zdroj je vykúpený „smrťou autora“.

Podobný obrat smerom k čitateľovi, resp. zvýraznenie úlohy kontextu a autorstva ako charakteristického spôsobu existencie, obehu a pôsobenia určitých diskurzov vo vnútri spoločnosti, pomenoval vo svojej prednáške *Čo je to autor?* Michel Foucault v roku 1969. Autora chápe Foucault v širších intenciách ako „iba tvorcu“ textu či umeleckého diela. Vníma ho ako princíp, ktorý formuje samotný text, cez ktorý sa fragmenty textov a udalostí prelievajú a sú zaznamenávané. Autor je tvorcom výpovede o určitej udalosti či objekte, ale túto výpoveď formujú okrem jeho vlastnej subjektivity aj konkrétne historické podmienky podieľajúce sa na formulácii tvrdení, podmienky pravidiel fungovania tvorby diela či textu v konkrétnej dobe. Foucault funkciu zhrňa: *„funkcie autora je väzba na právni a inštitucionálny systém, ktorý uzaviera, určuje, člení svet diskursu.“ Táto funkcia „není definovaná spontánnym prířknutím diskursu jeho tvůrci, ale sérii špecifických a konkrétných operáci: neodkazuje čistě a jednoduše k nějakému skutečnému jedinci, může simultánně vykonávat vícero ego, vícero postavení - subjektů, jež mohou být zaujata různými třídami jedinců.“*⁹ V texte Michela Foucaulta dochádza k upriameniu pozornosti na „diskurzívne pole“, ktorého je autor i text súčasťou. Diskurz je potom poľom tejto hry, medzi kódovaním a interpretáciou, medzi zámerom autora a jeho odkrývaním čitateľom. Samotné podmienky možnosti vzniku a realizácie diela, ktoré utvárajú jeho výslednú podobu, sa tak stávajú znakovým systémom, vstupujú do rádu označovaného.

8 Umberto Eco upozorňuje, že interpretácia balansuje medzi dezinterpretáciou a nadinterpretáciou a musí brať do úvahy dialektiku medzi *intencio auctoris* (zámerom autora), *intencio operis* (zámerom diela) a *intencio lectoris* (zámerom čitateľa). Eco kladie dôraz predovšetkým na intenciu textu: „Čtení literárních děl nás nutí k věrnosti a respektování v svobodě interpretace. Existuje jedna nebezpečná, pro dnešek typická kritická hereze, podle níž lze z literárního díla udělat, co se nám zlíbí, a to tak, že v něm čteme vše, co nám naštěptávají naše nejkontroverzejší impulzy. Není to pravda.(...) Abychom mohli pokračovat v této hře, je třeba, abychom byli poháněni hlubokým respektem vůči tomu, co jsme jinde nazvali intencí textu.“ ECO, Umberto: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, s. 10.

9 FOUCAULT, Michel: *Co je to autor?* In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994, s. 55.

Téma premien autorstva nebola v charaktere *Posunov* prítomná v takej vyhranenej a teoreticky reflektovanej podobe, ako som ju načrtol. Navyše texty spomenuté vyššie neboli v tom čase dostupné a nepredpokladám, že by ich autori poznali. Daný vzťah k pojmu autor, k významu interpretácie a v konečnom dôsledku aj vstupovanie do diela iného výtvarníka, komentujúce a reagujúce na jeho „otvorenosť“, boli latentne prítomné. Domnievam sa, že autor koncepcie *Posunov* pri ich formovaní počítal práve s dôležitosťou stratégie privlastnenia si autorstva či diela. Výber diela je vlastne aj sebareflexiou, možnosťou sebakúmania a v podstate aj sebaodhalenia. Interpretačný model alebo hra vzťahu diela a jeho autora v kontexte k vnímateľovi, v *Posunoch* navyše aj opätovnému „posunovačovi“ jeho významu, je vnášaná skôr zo zdrojov samotného výtvarného umenia ako filozofie či teórie. Už v 60. rokoch dochádza aj v slovenskom umení k rozvíjaniu princípov privlastnenia, k práci s reálnym, často banálnym objektom, k reflexii readymadeu. Do hry vstupuje relativizácia autorstva a smerovanie umenia skôr k preferencii zohľadnenia vzťahov, v akých tvorba vzniká, ku kontextuálnej tvorbe, kde je autor aj istým sociálnym poľom či „sociálnym telom“, ktorého zámerom je aj univerzálna, nadindividuálna výpoveď. Navyše funkciou (ne)autorstva sa vo svojej tvorbe zaoberá aj Dezider Tóth.¹⁰ Úsilie vytvoriť (ne)autora je spečatené v manifestatívnej zmene vlastného mena na Monogramistu T.D.¹¹ Hra autora vstupujúceho čestným prehlásením do sféry anonymity naznačuje snahu poukázať na fakt, že autora neutvára samotná individuálna umelecká tvorba, ale autor je niečím, čo je utvárané dielami, textami a ich interpretáciami.

4.2 MOTÍV CITÁCIE

Model „odvolávky“, privlastnenia, citácie pracuje s princípom vtiahnutia iného času (a autora) a ostatne aj sociálne determinovaného diela do prostredia súčasnosti. V slovenskom umení sa motív výtvarnej interpretácie objavuje neobvykle koncentrovane. Motivácia pracovať s už existujúcimi

10 Dezider Tóth počas pedagogického pôsobenia na VŠVU pomenoval svoje pracovisko Ne/ateliér.
11 Dňa 6. mája 1997 Dezider Tóth čestným prehlásením overeným notárom prehlasuje, že sa stáva monogramistom, vytvorené diela signuje monogramom T. D. a rovnaký monogram žiada uvádzať aj vo všetkých recenziách a teoretických úvahách týkajúcich sa jeho tvorby.

dielami je napájaná z niekoľkých zdrojov. Ak uvažujem špekulatívne, azda jedným z nich môže byť výraznejšia absencia výnimočných, aj v zahraničnom kontexte sa presadzujúcich umelcov. Navyše až do 60. rokov 20. storočia stálo slovenské umenie v pozícii, kedy aktuálne trendy vždy dobiehalo, snažilo sa im priblížiť a často sa k aktuálnemu umeniu vzťahovalo s časovým oneskorením alebo ho reflektovalo skôr v redukovanej, „vložnej“ podobe. Môže sa teda zdať, akoby inklinácia k motívu citácie bola príznačná pre umenie národa, ktorý v istej absencii výrazných umeleckých osobností siaha po vzoroch a transformuje významy iných diel.¹² Akoby frekventovanosť citácie predovšetkým v priebehu 70. a prvej polovice 80. rokov bola sublimáciou nenaplneného potenciálu. Snahy priblížiť a vtiahnuť do kontextu „malej“ kultúry diela, ktoré by pôsobili ako isté stimulačné body. Takéto zhodnotenie však celkom neobstojí, respektíve je jedným z možných, dodatočných zdôvodnení. Otázku o dôvodoch neobvyklej vysokej koncentrácie prác s citáciou v 70.–80. rokoch v slovenskom prostredí si kladie aj Jana Geržová v zmieňovanom článku *Citácia v slovenskej maľbe II.: „Je mohutná vlna záujmu o zužitkovanie cudzieho artefaktu v procese vlastnej tvorby výsledkom riešenia len špecifických výtvarných otázok, alebo je reakciou na všeobecnejšie umelecké a filozofické problémy našich čias?“*¹³ Geržová uvádza predovšetkým východisko v svetovom vývine umenia – hlavne v súvislosti s popartom a Francúzskym Novým realizmom. Nepochybne tento vplyv zasiahol mnohých výtvarníkov.

Sprostredkovanie vplyvov prichádzalo koncom 60. a počiatkom 70. rokov (až do roku 1971–1972, keď sa zmenili redakčné rady a začali sa naplno presadzovať cenzúrne zásahy) aj cez časopisy a publikácie. K významným v československom kontexte patrili predovšetkým *Výtvarná práca*, *Výtvarné umění* a *Výtvarný život*, ale aj mnoho literárnych, kultúrnych a filozofických periodík. Diela popartu či Nového realizmu väčšina autorov poznala predovšetkým z nekvalitných a často čierno-bielych reprodukcii. Výrazne rezonovala rozsiahla výstava amerického maliarstva, ktorá sa uskutočnila v roku 1969 na pôde Slovenskej národnej galérie.¹⁴ Na výstave sa mali možnosť návštevníci stretnúť s dielami výrazných

¹² Tento motív spomínal Tóth aj v našom spoločnom rozhovore.

¹³ GERŽOVÁ, Jana: Citácia v slovenskej maľbe II. In: *Výtvarný život*, roč. 34, 1989, č. 6, s.10.

¹⁴ Išlo o putovnú výstavu pod názvom *Zánik a znovuobjavenie obrazu: Maliarstvo USA po roku 1945*, ktorú organizačne zastrešil Medzinárodný program umenia a organizačne pripravila Národná

osobností amerického maliarstva 50. a 60. rokov. Zastúpení boli autori amerického abstraktného expresionizmu a „malby farebných polí“ či malby „ostrých hrán“ (Arshile Gorky, Mark Tobey, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Barnett Newman, Mark Rothko, Frank Stella, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland a i.), ale výrazne aj generácia umelcov popartu (Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist a i.). V roku 1969 sa uskutočnila aj významná a navštevovaná výstava Marcela Duchampa v Špálovej galérii v Prahe.¹⁵ Na výstavách sa bolo možné stretnúť s dielami v priamej konfrontácii, bezprostredne. Hlavne bratislavská výstava amerického maliarstva výrazne rezonovala u časti autorov, ktorí sa na popartové motívy odvolávajú vo svojich dielach nasledujúcich rokov (napr. Vladimír Kordoš a jeho intenzívny záujem o serialitu a komiks, účasť Kordoša, Mudrocha a Jakubíka na Otvorenom ateliéri s dielom *Dobrý večer (Pocta R. Lichtensteinovi)* a i.). Nielen cez výstavy, ale aj cez texty a obrazový materiál sa autori oboznamujú s „filozofiou každodennosti“ či „poetikou banálneho“, ktorá sa stala kľúčovou pre francúzskych Nových realistov.¹⁶ Navyše myšlienky nového realizmu boli sprostredkované aj cez Alexa Mlynárčika, predovšetkým v jeho interpretačných „živohrách“. Už spomínaný *Festival snehu* (1970), *Memoriál Edgara Degasa* (1971), *Evina svadba* (1972), protokolárne posolstvá Argílie, vystavované pod názvom *Metamorfózy* (1975–1979), v ktorých Mlynárčik kolážuje a dopĺňa reprodukcie slávnych obrazov (Bruegela, Tiziana, Botticelliho, Ingesa a ďalších) banalizovanými fotografiami zo

zbierka krásneho umenia Smithsonian Institution vo Washingtone. K výstave vyšiel a bol distribuovaný katalóg.

- 15** Výstava Marcela Duchampa v Galérii Václava Špálu v Prahe sa konala v termíne 22. 3. – 20. 4. 1969 a obsahovala prevažne Duchampom signované repliky autorových readymadov.
- 16** V spomenutých časopisoch bola tvorba autorov nového realizmu reflektovaná hlavne cez články Jindřicha Chalupeckého (predovšetkým v texte CHALUPECKÝ, Jindřich: Paříž 1964. In: *Výtvarná práce*, roč. 12, 1964, č. 11–12, s. 4–5, s. 16; pokračovanie č. 13, s. 4–5; pokračovanie č. 14–15, s. 4–5; pokračovanie č. 15–16, s. 4–5. Bližšie: CHALUPECKÝ, Jindřich: *Umění dnes*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966, s. 109–139), Jiřího Padrtu, ale aj Tomáša Štrausa či prekladové texty francúzskych teoretikov Michela Ragona, Pierra Restanyho a i. Vplyvu Nového realizmu na slovenskú (neoficiálnu) výtvarnú scénu, ako aj sprostredkovateľskej úlohe Alexa Mlynárčika sa venovala štúdia Zuzany Bartošovej *Nový realizmus a Slovensko. Rezonancia parížskeho Nového realizmu v mladom slovenskom umení šesťdesiatych rokov*. In: *50 rokov GMB: Zborník príspevkov z vedeckého sympózia k 50. výročiu založenia GMB*. Bratislava: GMB, 2011, s. 72–82.

súčasnosti.¹⁷ V kontakte s Alexom Mlynárčikom boli aj viacerí pravidelní účastníci *Posunov*. Mlynárčik sprostredkoval charakter interpretovaného diela často v jeho performatívnej potencii. Oživenie, hra, dokonca ironický, humorný posun a nadsádzka vniesli do slovenského umenia poetiku prameniaca v duchampovskom vnímaní umenia. U Mlynárčika bola sprostredkovaná cez záujem o vzťah reality a jej umeleckej transformácie, banálneho, úžitkového predmetu a jeho vlastného potenciálu stať sa esteticky nahliadaným objektom.

Pendantom k tomuto prístupu je vplyv, ktorý predovšetkým cez svoje pedagogické pôsobenie zanechal na svojich študentoch Rudolf Fila. Fila vyučoval na Strednej škole úžitkového priemyslu od roku 1960 až do roku 1990. Filov pedagogický prístup bol omnoho komplexnejší. Fila bol vedúci Aranžérsko-výstavníckeho oddelenia, jeho vplyv bol nielen celoškolský, ale presahoval aj samotnú inštitúciu. Jeho východiská boli napájané z rôznych rievčisk, nielen výtvarných, ale aj literárnych, hudobných, z intenzívneho záujmu o knižnú kultúru a poéziu.¹⁸ Kumulácia intelektuálnych vedomostí, nadhľadu a pedagogických schopností výrazne podmieňovala spôsob výuky, ktorý bol založený na syntéze, na interdisciplinárnych odkazoch a prepojeniach.¹⁹ V knihe rozhovorov s Petrom Zajacom a Barbarou Bodorovou-Haruštiakovou na tému učenia a učiteľstva poznamenáva: „*Pedagóg musí prebudiť zvedavosť žiakov a nasmerovať ich, aby vnímali výtvarnú kvalitu diela (...) Žiaci majú vedieť čosi o princípoch tvorby, aj to, ako zvládnuť jednotlivé prvky. (...) Učiteľ*

-
- 17** Pierre Restany v Mlynárčikovej monografii píše: „*Analýza týchto vizuálnych ready-mades, ktorými sú protokolárne posolstvá, podľa mňa podáva správny kľúč k duchampovskej odlišnosti. Premena sa súčasne zakladá na významovej premene titulkov a na priestorovo-časovom prenose skladby obrazu. Slovné hry sú neoddeliteľné od predmetových hier, falošných titulkov, montáže znakov (...)* Pripravené Mlynárčikom sa stávajú dielom našej spoločnosti. Poriadok svojho modelu narúša s jediným cieľom – nájsť v ňom miesto a „vsunúť“, zmeniť zmysel, ktorý v poslednej fáze akoby ani nebol jeho skutkom. No mechanizmus jeho montáže funguje na vzájomnom ovplyvňovaní dvoch tém tak, že Mlynárčik nám predkladá vlastnú tému cez tému – vnaďidlo.“ Bližšie: RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s. 150.
- 18** K týmto „rôznym rievčiskám“ sa Fila vracia v publikovaných rozhovoroch, ktoré autor viedol s Petrom Zajacom a Barbarou Bodorovou-Haruštiakovou. Bližšie: *Maľovanie / Milovanie. Rozhovory s Rudolfom Filom*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011, s. 171 – 179.
- 19** Príkladom takéhoto prepájania môže byť aj Filova kniha: *Načo je nám umenie* (Bratislava: Mladé letá, 1991), ktorá vychádza z jeho prednášok na SŠUP a ilustruje prepojenie textu s obrazom, výtvarného umenia s literatúrou či hudbou, akademického umenia s ľudovým. Hovorí o „synestetickom“ vnímaní umenia a tvorby.

*im pomáha zdokonaľovať svoje schopnosti a prekračovať dosiahnutý stav. Objavnosť ako základnú ambíciu nemá len umenie, ale aj technika a množstvo iných ľudských činností, ktoré čosi nanovo vytvárajú alebo pretvárajú. To spája umenie s vedou, technikou a mnohými ďalšími aktivitami.*²⁰ Popri pedagogickej činnosti spomínajú jeho žiaci na mnohé aktivity, ktoré v rámci školy vyvíjal – organizovanie menších výstav, vytváranie priestoru na diskusiu počas vyučovania, počúvanie hudby, čítanie poézie. Na druhej strane je potrebné podotknúť, že aj Rudolf Fila sa nechával spätne ovplyvniť tvorbou svojich žiakov. Aj jeho tvorba sa smerom ku koncu 70. rokov viac konceptualizovala.

Celoživotnou Filovou snahou bolo viesť dialóg s umením prostredníctvom umenia, a to v rôznych podobách pohybujúcich sa od obdivu cez prisvojenie, citáciu, až ku kritickému a odmietavému zhodnoteniu.²¹ Otázka dialógu a interpretácie významových štruktúr sa stala závažnou témou Filovho celoživotného diela. Citácia tu nie je „odzbrojením“ či prisvojením, ale často otázkou. Na vedenie dialógu však treba byť poučený o rôznych kontextoch a výtvarných názoroch. Iba v poučení je možné vyprofilovať vlastné výtvarné stanovisko. Komplexnosť a poznanie prirodzene smeruje k vnímaniu a reflektovaniu poznaného. Z toho vyplýva Filova práca s citáciou a interpretáciou, vedúca napokon až k seabdialógu vo vlastných premalbách, ale aj v mnohých neskorších prácach Filových žiakov. Nie je náhoda, že „jadro“ autorov zúčastnených na *Posunoch* prešlo Filovým školením: Viliam Jakubík, Milan Bočkay, Klára Bočkayová, Vladimír Kordoš, Dezider Tóth, Jozef Jaňák, Svetozár Mydlo, Matej Krén – každý z nich vo svojej neskoršej tvorbe rozvíjal polohy, ktoré súvisia s touto dialogizáciou, či už vo forme analytického maliarskeho skúmania iluzívnosti (M. Bočkay), v privlastňovaných fragmentoch banálnych rukodielnych artefaktov či polemike medzi vysokým a nízkym umením (K. Bočkayová),

20 ZAJAC, Peter – BODOROVÁ-HARUŠTIAKOVÁ, Barbara: *Maľovanie / Milovanie. Rozhovory s Rudolfom Filom*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011, s. 225 – 226.

21 Na túto skutočnosť upozorňuje Igor Gazdík vo svojom texte, pôvodne napísanom v roku 1982 *Dialógy a interpretácie: „Diela Rudolfa Filu využívajú vo svojich dialógoch s umením princíp priamej maliarskej citácie a post-citácie v takto novo sprítomňovaných obrazoch. Ak teda v nich v podstate išlo o interpretáciu, ktorá často vyplývala už z charakteru dialogizovaného subjektu a jeho výrazových a významových kontextov (a to aj v premalbe pôvodných diel)...*“ GAZDÍK, Igor: *Dialógy a interpretácie*. In: *Výtvarný život*. roč. 35, 1990, č. 7, s. 43.

v performatívnych živých obrazoch (V.Kordoš), alebo v polohe poetizácie a prelínania sa textu a obrazu, v ich hre ne-podobnosti (D.Tóth). Filu zaujímal aj posun ako forma výtvarného experimentu. Teda formy premeny, či naopak akcentácie významu predlohy, alebo jej fragmentu. Juraj Mojžiš, Filov monografista, k autorovým posunom píše: „*Spoločným menovateľom týchto experimentov bola poetická manipulácia, proces, pri ktorom sa fantázia uvoľňovala do netušených rozmerov. Zároveň však išlo o kontakt s realitou, zastúpenou gýčom, alebo reprodukciami alebo reklamnou tlačou, ktoré ho provokovali k ironickému komentáru, a teda k odpatetizovaniu skutočnosti, ale aj k vyjadreniu radikálnej nedôvery voči nej.*“²²

Filov prístup k interpretácii je prístupom reflexívnym, analytickým. Je snahou racionálne uchopiť obraz, a výtvarným zásahom sa už primárny východiskový materiál stane novým znakom nového diela. V knihe *Rozhovorov o maľbe* sa Jana Geržová Rudolfa Filu pýta práve na jeho pohľad na výrazné zastúpenie motívu citácie v slovenskej maľbe 70.–80. rokov. Fila odpoveď vzťahuje ku komplexnosti, k spomínanému syntetizmu a vplyvu, ktorý u neho vychádza z poznania princípov Bauhausu. Práve metodiku tejto umeleckej školy v jej snahe o variabilitu, multifunkčnosť a rôzne formy zručností, ktoré stimulujú rôzne manuálne i intelektuálne kvality, Fila vnáša aj do vyučovania v rámci SŠUP. Ostatne spomenutá kniha rozhovorov a hlavne dialógy so žiakmi, ktorí Filovo školenie na SŠUP absolvovali, potvrdzuje, že zanechal výrazný vplyv.²³

Prírodnou súčasťou *Posunov* bola aj Filova pravidelná účasť. Nezúčastnil sa iba na poslednom stretnutí v roku 1986. Fila však často nevytváral dielo priamo na zadanie, pre konkrétne stretnutie, čo sa čiastočne vymykalo zámeru, ktorý mal iniciátor. Filova prítomnosť zároveň v istom ľudskom rozmere zastrešovala stretnutie a vtlačala mu z vonkajšieho pohľadu zdanlivý charakter „filovskej“ školy.

Okrem zmienených autorov sa na *Posunoch* zúčastnili aj ďalší absolventi SŠUP: Ľubomír Ďurček, Ľuba Lauffová, Otis Laubert, Marián Mudroch, Dušan Nágel. Pri prezeraní menoslovu účastníkov *Posunov* je zrejmé, že k účasti boli prizývaní aj ďalší výtvarníci a výtvarníčky. Okruh *Posunov* sa modeloval na základe rôznych profesných kontaktov,

22 MOJŽIŠ, Juraj: *Rudolf Fila*. Bratislava: O.K.O., 1997, s. 113.

23 Bližšie: GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o maľbe: Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie*. Bratislava: Slovart – VŠVU, 2009.

známostí z vysokej školy, výtvarníkov zúčastňujúcich sa na stretnutiach v rámci *Depozitu* (1976-1977), ale aj z mimo umeleckých sfér, pravidelných futbalov či kultúrnych akcií (koncerty, divadlo a i.). Široké spektrum autorov a prístupov k témam vtláčalo *Posunom* charakter, ktorý sa napriek stretnutiam prebiehajúcim v bytoch, v súkromí, snažil vystúpiť z izolácie, z istého „uzavretého“ okruhu smerom k väčšej rôznorodosti. Objavujú sa prístupy smerujúce k performativite, k striktné konceptuálnym východiskám rezignujúcim na artefakt. Teda aj polohy, ktoré sú reakciou na „filovský“ model intelektuálneho a rukodielne-kultivovaného analytického prejavu. Vzniká tvorivé napätie. Vymedzovanie sa a istá umelecká rivalita.

Bolo by naivné domnievať sa, že *Posuny* boli istým rezíduom „filovskej školy“, alebo že boli iba pokračovaním a rozvíjaním interpretačných motívov, udomácnených v našom prostredí. Ako sa zdá, ani interpretácia ako motív nie je napájaná z jedného zdroja. Jej výskyt pramení z mnohознаčných vplyvov vychádzajúcich z popartu a Nového realizmu, ale aj „duchampovských“ či neodadaistických princípov, ktoré sa uplatňujú na umelekej scéne výrazne od polovice 60. rokov. Determinanty však vychádzajú aj „zvnútra“, zo snahy o transformovanie a posuny hraníc média. Zo záujmu o literatúru, hudobné sprostredkovanie skúsenosti a snahy premýšľať o daných postupoch vo výtvarnom umení. Vychádzajú z performativity či divadelnosti, z úsilia pracovať s citáciou iba ako formou predlohy, adaptácie, ktorá umožňuje vziať vlastnú tvorbu k hlbším, a často aj historicky zakoreneným odkazom. Téma interpretácie je aj zviditeľnením motívov, ktoré sa objavujú naprieč dejinami, štýlmi a žánrami. Je poukázanie na univerzálne princípy a hodnoty. Možno práve preto bola v čase totality a potlačania ľudských slobôd tak intenzívne zastúpená. Tým sa rozmer apropriačných stratégií rozšíril na niečo, čo dosiahlo rozmer koncipovaného podujatia a v konečnom dôsledku malo rezonančný potenciál v rámci celého slovenského umenia druhej polovice 20. storočia.

4.3 „NA SVEDOMÍ TO MÁ ORGANIZÁTOR“

Posuny treba chápať aj ako autorský projekt. V ich koncepcii je obsiahnutých viacero určujúcich faktorov, ktoré Tóthovo autorstvo dosvedčujú: snaha o dramaturgický (textom vymedzený) koncept, záujem o princíp hry, ktorý zvýrazňuje mimikry názvu, úsilie o vytvorenie tvorivo-konfrontačnej

platformy. Jeho vlastné diela, ktoré pre *Posuny* vznikli, predstavujú neraz výrazné príspevky v rámci autorského portfólia.

Ak sa pristavím pri podnetoch, je nutné pripomenúť, že i Dezider Tóth priznáva silný vplyv Rudolfa Filu počas svojho štúdia na SŠUP. Ale vplyvy školy neboli iba „filovské“. Záujem bol širokospektrálny, smerujúci aj k divadlu, literatúre, absurdnej dráme, groteske, humoru. V už spomenutej knihe rozhovorov v koncepcii Jany Geržovej Tóth hovorí: *„Ja som bol Filom fascinovaný a čo teraz pomenúvam, je dodatočný komentár. Možno som mal šťastie, že som prišiel z vidieka a nemal som toľko zručnosti a šikovnosti, ako moji kolegovia, ktorým som úprimne závidel, a tak som sa Filovým epigónom nemohol stať tak ľahko. Druhým šťastím bolo, že som mal vedľa seba spolužiaka Joža Bednárika, ktorý odchádzal k divadlu. Nedokázal som vo svete, v ktorom sa absurdnosť a groteska stali znakom doby, sedieť v ateliéri a ticho maľovať. To proste nešlo. (...) Paradoxne, alebo celkom logicky mi pomohlo to, čo Rudo Fila v 60. rokoch bagatelizoval a ironizoval a čo sa do jeho registra dostalo až neskôr. Záujem o anekdotu, gýč, okrajové formy umenia.“*²⁴

V spoločných diskusiách sa vracia k Alexovi Mlynárčikovi, jeho akčným parafrázam, voľnému oživovaniu motívov vybraných diel, ale aj ku konfrontačným kolážam a montážam prepájajúcim klasické diela s banálnymi dobovými obrazmi. K ich prvému osobnému stretnutiu dochádza na *I. Otvorenom ateliéri*. Mlynárčikov prístup k východiskovému dielu spočíva v jeho snahe ho rešpektovať, ale prisvojením aj tak trochu „olúpiť“ o jeho časopriestorové zasadenie, o jeho autora a vyzdvihnúť rolu „čitateľa“ tohto diela. Tradícia posunu je prítomná v rôznych rovinách a vplyvoch. A prirodzene, aj v poznaní rôznych výtvarných posunov v rámci dejín umenia a u autorov, ktorí mu boli blízki. Tóth píše: *„Ide o to, že dávno predtým, než sa privlastnenie, či iný posun stal programom postmoderny, jednotliví autori vytvárali posuny. Nejde o to, že spracovali už pred nimi spracovanú tému, ale priamo citovali, či inak preberali už vytvorené diela. V posune ide o strategické gesto. Uvediem niekoľkých, na ktorých som si spomenul: Salvador Dalí vytvoril parafrázu na obraz Modliaci od Milleta, Pablo Picasso parafrázu na Velázquezov obraz, Marcel Duchamp intervenciu do obrazu*

24 Rozhovor s Deziderom Tóthom. In: GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o maľbe: Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie*. Bratislava: Slovart – VŠVU, 2009, s. 137.

*Mona Líza, Max Ernst namaľuje obraz Madona trestajúca Ježiška, Josef Šíma parafrázu Breughelovho obrazu Ikarus, Paul Gauguin reaguje na obraz Bonjour monsieur Courbet. Existuje aj iný druh posunu, kedy sa autor s posunovaným dielom stotožní. Nie je to iba kópia. Jan Zrzavý namaľuje obraz Ján Krstiteľ od Leonarda da Vinciho ako obraz Jana Zrzavého.*²⁵ Citácia a parafráza je postupom, ktorý významy vrství a diferencuje, ak sa s nimi narába citlivo. Rovnako však môže ľahko sklznúť k určitej hre na istotu. *Posuny* a ich výsledky ukazujú obe tieto polohy.

Podľa vlastných slov prešiel Tóth troma školami: SŠUP, druhou bola VŠVU v Bratislave, kde navštevoval ateliér monumentálneho maliarstva prof. Petra Matejku,²⁶ a treťou bolo neformálne školenie, ktoré podnietilo záujem o nadsádzku, humor či gag vo výtvarnej tvorbe. Tóth sa poznal s Janom Steklíkom aj Karlom Neprašom, kľúčovými postavami *Křížovnické školy čistého humoru bez vtípu*, na ktorej „externe“ študoval.²⁷ Práve

25 Citované z osobnej e-mailovej korešpondencie s D. Tóthom zo dňa 26. 7. 2015.

26 Dôsledne sa tzv. Matejkovej škole venovala Jana Geržová vo svojej štúdii *Matejkova škola*, ktorá je súčasťou publikácie *Rozhovory o malbe*. Dezider Tóth spomína na Petra Matejku ako na liberálneho pedagóga, ktorý v rámci vlastnej tvorby inklinoval skôr k „picassovským“ či „légerovským“ formám, ktoré sa v danom období už stali akademizmom. Hoci viacerí absolventi jeho ateliéru (napr. A. Mlynárčik, S. Filko, J. Želibská, V. Popovič, R. Sikora, M. Bočkay, K. Bočkayová, L. Čarný, D. Fischer) sa tejto polohe vedome vzdávali, takmer všetci sa zhodujú na tvrdení, že Matejka práve svojím liberálnym prístupom, umožnením slobodne tvoriť, napriek tomu, že tvorba študentov nezodpovedala jeho predstave o umení, umožnil viacerým autorom vyprofilovať si vlastný, svojbytný štýl. To je dôvod, prečo z jeho ateliéru vzišlo toľko invenčných autorov, ktorí sa neskôr uplatnili v rôznych polohách: od konceptu cez analytickú malbu až k objektom. K problematike „Matejkovej školy“ bližšie: GERŽOVÁ, Jana: Analýza a interpretácia rozhovorov cez optiku vybraných fenoménov: *Matejkova škola*. In: *Rozhovory o malbe: Pohľad na slovenskú malbu prostredníctvom orálnej histórie*. Bratislava: Slovart – VŠVU, 2009, s. 369 – 391.

27 *Křížovnická škola* bola neformálnym združením výtvarníkov a teoretikov, ktorí sa od roku 1963 pravidelne stretávali v hospode „U Křížovníků“ v Prahe. Stretnutia boli kombináciou bežného posedenia v krčme, poetiky vychádzajúcej z „hospodskej“ atmosféry, spontánnych hier a participatívnych projektov, rušiacich hranicu medzi sociálnou realitou a umeleckou nadstavbou. Vzniklo tak mnoho výtvarných, literárnych či hudobných iniciatív (napr. skupina *Sen noci svetojánské*, „hospodu“ navštevujú členovia *Plastic People of the Universe*). Pravidelnými návštevníkmi boli okrem výtvarníkov (Naděžda Plíšková, Zbyšek Sion, Otakar Slavík, Rudolf Němec, Aleš Lamr a i.) aj teoretici (Jan Kříž, Ivan Martin Jirous, Věra Jirousová, Josef Kroutvor, filozof Eugen Brikcius, psychológ Vladimír Borecký) a priaznivci kultúrneho undergroundu. Happeningy, tvorba kresleného humoru, hudobné improvizácie či poézia boli prostriedkami autorského vyjadrenia, spôsobom kolektívnej duševnej regenerácie, ale zároveň reflektovali aj dobový spôsob existencie, vytváranie živých spoločenstiev.

komunitné stretávanie, spôsob hravosti v jej spontánnosti i závažných aspektoch, ale aj humor ako situačná reflexia založená na napätí medzi bagatelizáciou a hyperbolou sú Tóthovi názorovo blízke. V tomto zmysle aj profilácia a priebeh *Posunov* v sebe nesie rukopis organizátora v zmysle koncepcie snahy o analýzu a rešerš, slobodu v prístupe a nezáväznosť spoločného stretnutia. Ale aj príležitosť k humoru, humoru bez vtipu.

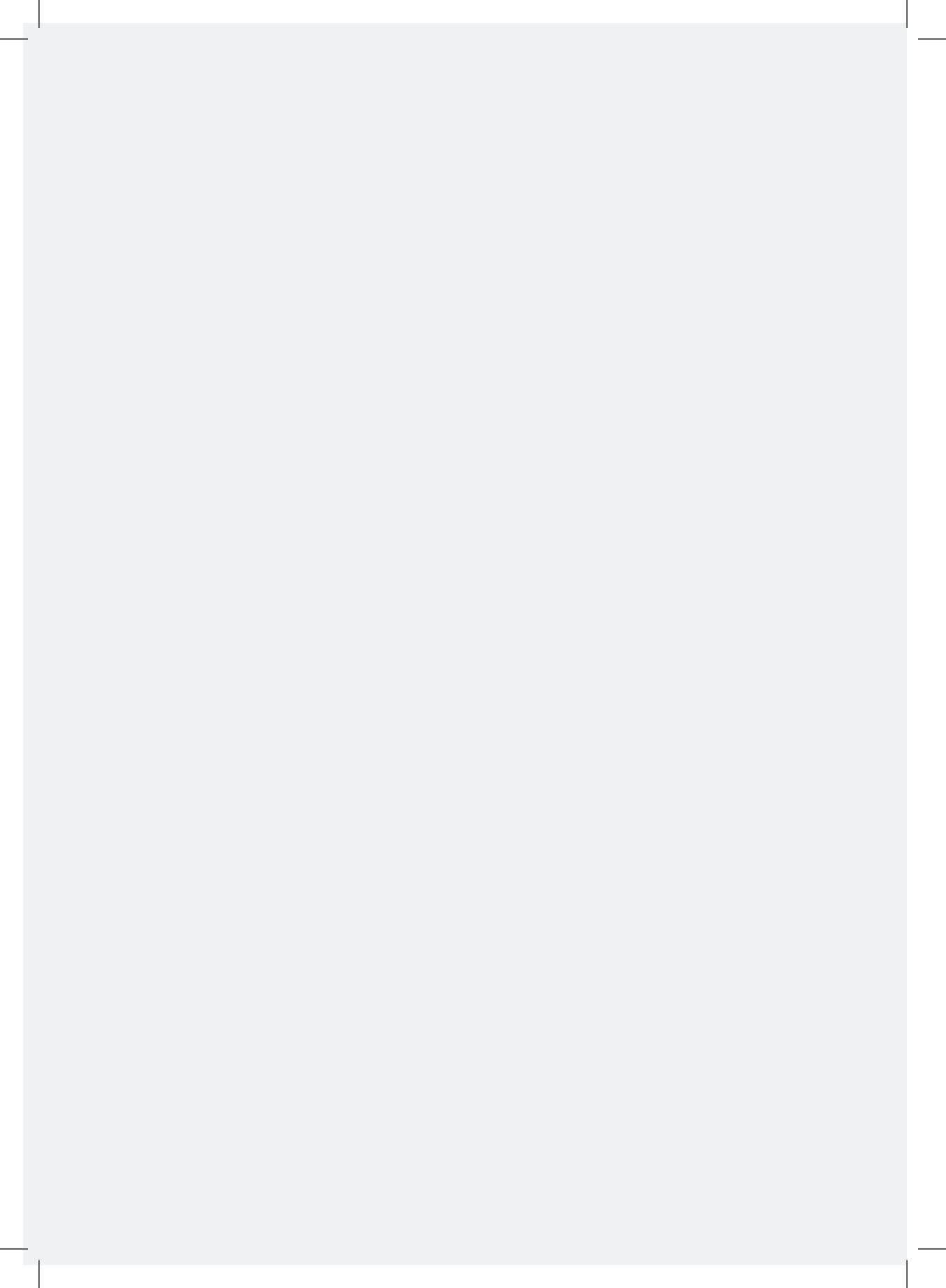
Posuny v sebe nesú zakódovanú dramaturgickú koncepciu vychádzajúcu z autorových pohnútok, ale prezrádzajúcu aj niečo z dobových možností a pomerov. V rokoch 1976 a 1977 organizoval Tóth vo svojom byte na Moskovskej ulici už spomínaný *Depozit* – pravidelné stretávanie raz mesačne, ktorého náplňou boli diskusie, prezentácie materiálov, diapozitívov, výstavy a divadelné predstavenie (predstavenie Vrece divadla Pomimo – pri príležitosti Tóthových 30. narodenín). Okruh pozývaných a zúčastnených autorov prepájal rôznorodé skupiny autorov – spolužiakov z bratislavskej SŠUP a z VŠVU alebo autorov zúčastnených na *I. Otvorenom ateliéri*. *Depozit* bol snahou vytvoriť príležitosť a prostredie na stretávanie sa po tom, čo bol zbúraný dom Rudolfa Sikoru na Tehelnej ulici. V roku 1977, po opatreniach v súvislosti s Chartou 77, bol Tóth predvolávaný na policajné vypočúvanie. Situácia sa zostrovala a následkom vypočúvaní sa aj zvnútra narúšala dôvera autorov a postupne aj energia a chuť niečo organizovať. *Depozit* na jeseň v roku 1977 na základe policajných vyhrážok končí. V roku 1978 však už vznikajú iniciatívy výstav organizovaných Františkom Mikloškom v Ústave aplikovanej kybernetiky SAV.

Rok 1978 možno v príbehu Dezidera Tótha považovať za „prechodný“. Rekonštruoval byt, vznikol významný cyklus *Dychovky* a pokračuje v cykle *Partitúry* (1976–1978). Samotná tvorba sa stávala komornejšou, meditatívnejšou. *Iluminácia ticha*, *Liečenie ticha*, *Jazvy tichom* – to sú názvy niektorých z *Partitúr*. Zvláštna atmosféra vákua, pocit strachu z nemožnosti. V spomienke zaznieva: „*To ticho som počul nahlas u svojich kamarátov. Z prázdna a nedostatočnosti sa zrodila myšlienka k aktivite.*“ V roku 1979 tak vyhlasuje tému k druhému *Majstrovstvu Bratislavy v posune artefaktu*. Na margo iniciatívy dodáva: „*Robiť niečo s druhými a pre druhých má cenu iba vtedy, ak robíte niečo so sebou. Posuny boli v prvom rade moja hra so sebou samým.*“²⁸

LICH TEN STEIN AKO DOMÁ CA ÚLOHA

D.S.: Ale i tak jste si komiksy oblíbil velice rychle – stačí se podívat na vaše dílo v rozmezí roku 1961. Přitahoval vás hlavně ten specifický vizuální jazyk nebo druh obrazového sdělení?

R.L.: Myslím, že nejvíce mě přitahovala překvapivá kvalita vizuální zkratky – skutečnost, že oko se nevyhnutně kreslí určitým způsobem a že člověk se naučí, jak to oko kreslit bez ohledu na možné důsledky, to bylo přímo v protikladu k mé tehdejší představě o tom, jak by se mělo umění dělat. A začalo mě to opravdu zajímat. Kliše zůstává kliše, pokud nic jiného neznáte, ovšem pokud jej dokážete mírně pozměnit, dosáhnout toho, aby v rámci malby mělo nějakou jinou funkci, podrží si při pohledu zvenčí svou kvalitu (...) V malbě můžete změnit z celého štočku obraz oka nebo nosu, stín nebo cokoli jiného a nikdo nepochopí, že šlo o umělecký záměr.



V roku 1971 vznikla iniciatíva štyroch autorov Vladimíra Kordoša, Mariána Mudrocha, Petra Meluzína a Svetozára Mydla vytvoriť kópiu vybraného diela amerického maliara Roya Lichtensteina. Jedným zo zdrojov bola parafráza domácich zadanií, cvičení, ktoré autori poznali zo svojich študentských čias, predovšetkým zo školenia u Rudolfa Filu na SŠUP v Bratislave. Druhým bol intenzívny záujem o popart ako novú umeleckú formu, ktorá reagovala na abstraktný expresionizmus, z ktorého sa stala v priebehu 50. a do polovice 60. rokov novodobá forma akademizmu. Popart v snahe vymedziť sa voči emocionalite a gestickému výrazu maliarstva, ktoré čoraz viac expandovalo do rozmerných spektakulárnych plátien, sa navracia k práci s banalitou, privlastnením mediálnych, gýčových obrazov masovej kultúry. Vzťahuje sa k popkultúre, ktorá je prezentovaná ako nový vizuálny reprezentant komodifikácie umenia. Prirodzene, americký popart má východiská v radikálne odlišnej spoločensko-politickej a kultúrno-ekonomickej situácii, aká bola v tom čase v Československu. Prisvojenie si diela významného umelca je preto aj rozmerom fascinácie a zaujatia svetom, kde bola kultúra a umenie výrazom zvrchovanej autorskej slobody a otvorenosti k vnímaniu a reflexii sveta. V kontexte Československa prvej polovice 70. rokov je apropriácia obrazu aj zvizuálnením túžby po slobodnejších možnostiach tvorby. Takáto interpretácia by však bola nedostatočná. Zaujatie popartom (predovšetkým Lichtensteinom), ako aj francúzskym Novým realizmom sa prejavuje u niektorých autorov už skôr. Pramení aj vo vnímaní banality ako zdroja námetov, ktoré v sebe v súvislosti s využitím vo výtvarnej tvorbe personifikujú priblíženie umenia k realite, zrušenie ich kontradiktického vzťahu. Umenie má byť súčasťou každodennosti. Snaha zbaviť sa elitárskych, akademických polôh a načieranie do námetov každodenného života sa stali koncentrovanejšou reflexiou sociálneho a kultúrneho prostredia, v ktorom sa umelecká a kultúrna scéna v polovici 70. rokov ocitla.

Vladimír Kordoš s Mariánom Mudrochom a Viliamom Jakubíkom na *I. Otvorenom ateliéri* pripravili akčnú parafrázu – *Poctu Lichtensteinovi*. Išlo o performatívne predstavenie, ktoré vívalo návštevníkov pri vstupe do jednej z miestností domu. Mladé dievča, stojace za polopriesvitnou roletou s ružovým bodkovaným rastrom, vypúšťalo prostredníctvom detského bublifuku mydlové bubliny. Alúzia na komiks a Lichtensteinove zväčšeniny jednotlivých políčok je zrejmá.

Princíp „pocty“ pre podujatie použili autori aj v iných svojich dielach. Vladimír Kordoš v *Monotónnej pocte Césarovi Baldiccinimu* cituje kompresie francúzskeho autora a „kváder“ lisovaných plechoviek od Coca-coly (ktorá bola v socializme skutočne vzácnym artiklom, určeným len pre zahraničných hotelových hostí), doplnený o magnetofón a nahrávku výrobného procesu. V diele *Atmosféra 1970 (Samoobsluha)* Kordoš – Mudroch – Jakubík vytvorili konzervované plechovky plnené bratislavským vzduchom. Navršené plechovky, pripomínajúce tovar v samoobsluhách, boli ponúknuté na voľný odber návštevníkom. Nápis „Atmosféra – nedýchatelné“, ktorý bol vytlačený na plechovkách, bol v tomto prípade jasnou narážkou na politickú atmosféru. Zároveň sa tu opäť uplatnili postupy „odvolávky“ k Armanovým akumuláciám alebo Duchampovmu Parížskemu vzduchu (*Paris Air*, 1919).

Záujem o popart a tvorbu Lichtensteina vychádzal aj z čiastočného oboznámenia sa s jeho dielami na spomínanej výstave *Zánik a znovuobjavenie obrazu: Maliarstvo USA po roku 1945* (SNG, 1969). Lichtenstein v polovici 60. rokov vytváral nielen maliarske adaptácie tlačených komiksov, ale transformoval do tohto rukopisu aj slávne diela (Picasso, Mondrian a i.). Dôležitá sa preňho stala komiksová tematika v odkaze na banalitu a klišé, s ktorými pracuje. Maliarsky zväčšené políčka, vytrhnuté z naratívneho kontextu, vlastné komiksu, sa stávajú sekvenčným obrazom, z ktorého je zrejmé, že mu príbeh predchádzal a že naň nadväzuje aj ďalší dej. Odizolovanie obrazu z jeho východiskového konceptu sa stáva hrou s možnosťou vytvoriť z políčka zástupný znak, ktorý však často autorovým výberom nič neodhaľuje, nesugeruje. Pracuje s ním ako so znakom, ktorý upriamuje pozornosť viac na vlastné (technické, maliarske) spodobnenie reprodukčnej techniky, na atribúty plošnosti, normatívneho spôsobu narábania s rozložením obrazu a textu a pod. Lichtenstein teda



Vladimír Kordoš: Dievča
(parafráza R. Lichtensteina), 1971



Marián Mudroch: Pneumatika
(parafráza R. Lichtensteina), 1971

tematizuje aspekty tvorby komiksu tým, že ho parafrázuje a akcentuje jeho stereotypy, hľadá určitý prazáklad či typológiu zobrazovania.¹

Domnievam sa, že práve ne-symbolickosť, priamosť samotného vizuálneho obrazu bez špekulatívnych konotácií zaujímali aj autorov, ktorí si „posun“ Lichtensteina zadali ako svoju „domácu úlohu“. **Vladimír Kordoš** si vyberá motív plačúceho dievčaťa, **Marián Mudroch** pneumatiku, **Svetozár Mydlo** pár tenisiek, a **Peter Meluzín** motív šunky. Akoby požiadavka na tvorbu v intenciách (socialistického) realizmu bola parodovaná a ironizovaná práve výberom banálnych motívov a ich „realistickým“ premalovaním. Navyše, ide o výber autora, ktorý bol reprezentantom „kapitalistického“ sveta, a to aj v námetoch, ktoré tento „svet“ reflektovali. Diela možno chápať ako ironickú hru, snahu priblížiť sa Lichtensteinovmu rukopisu, prisvojiť si motív obyčajného, „plochého“ diela a v podstate balansovať na hrane medzi „poctou“ autorovi a snahou sa z neho „vymalovať“. Neskoršia tvorba autorov sa uberala

1 Na tieto aspekty upozorňuje Roy Lichtenstein v rozhovore s Davidom Sylvesterom. K svojmu záujmu o komiks poznamenáva: „Nejsem si úplně jist, proč to dělám, ale mám dojem, že je to proto, abych založil ten nejpřísnější typ archetypu, jaký je jen možný. Když je něco podobného dosaženo, dostává se dílu jakéhosi úžasného vzezření. Rovněž si myslím, že něco takového nejde dosáhnout bez formální soudržnosti; samo o sobě to nefunguje. Jinými slovy, zvětšený komiks by sám nic neznamenal; byl by to jen takový vtíp. Já si ale myslím, že teprve když dosáhnete formální dokonalosti a právě v tom formálním aspektu – tedy že je to právě ten typ oka, o němž vám jde – pak to něco znamená.“ SYLVESTER, David: Pět rozhovorů. Praha: Arbor vitae, 2003, s. 39.



Svetozár Mydlo: Tenisky
(parafráza R. Lichtensteina), 1971



Peter Meluzin: Šunka
(parafráza R. Lichtensteina), 1971

iným smerom. Kordoš smeruje viac k performatívnosti a inscenovanej fotografii, Mudroch ku kresbe a grafickým technikám, Mydlo k ilustrácii a Meluzin k akčným a konceptuálnym projektom.

Keď na jar v roku 1979 zaslal Dezidert Tóth výzvu na účasť na *Majstrovstve Bratislavy v posune artefaktu*, vo výzve uviedol, že ide už o *II. Majstrovstvo*. Toto číslovanie má svoje dôvody, pre ktoré sa treba vrátiť ku koncu roku 1977. Po opakovaných predvolaniach na ŠTB sa Tóthovi vyhrážali trestnoprávnym postihom, pokiaľ v organizovaní *Depozitu* bude pokračovať. Predvolávaní na výsluchy však boli aj ďalší výtvarníci. Preto isté obavy a z nich vyplývajúca opatrnosť, ale aj reálna hrozba možných postihov poznamenali rok 1978 neochotou robiť spoločné stretnutia. Aby seba a kolegov od možných obáv „odľahčil“, použil Tóth vo výzve naivne pôsobiace, ale ako sa ukáže, účinné mimikry. Siahne po športovej terminológii, udáva čas trvania deväť mesiacov ako čas ľudskej gravidity. Volí pomenovanie *Posun* a zvyšuje ho na *Majstrovstvo*, pričom majstrovstvo zostáva osobnou vecou každého zo zúčastnených. K faktu, že začína druhým *Majstrovstvom*, je vložené prihlásenie sa - nielen k aktivite „domácej úlohy“ (Kordoš, Mudroch, Meluzin, Mydlo), ale aj k tomu, k čomu bude vyzývať pre každý rok Tóthom zvolená téma, ku ktorej sa majú diela vzťahovať a ktorá má byť implicitne obsiahnutá v umeleckej parafráze.

Mimikry takto formulovanej výzvy zapôsobia na obe strany. Ako odkaz pre strážcov ideológie („veď o nič nejde“) a, žiaľ, pomýlia aj niektorých účastníkov.

PARA FRÁZY ZMY SEL NOSTI

Emilie se tiše ztrácí z mých
dní, večerů a snů.

Také její bílé šaty ztmavěly
ve zpomínce.

Přestávám se červenati při
pomyšlení na záhadný otisk
zubů, který sem našel jedné
noci na jejím podbřišku.

Jindřich Štyrský: Emilie přichází ke mně ve snu



II. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu

Téma: **ZMYSELNOSŤ**

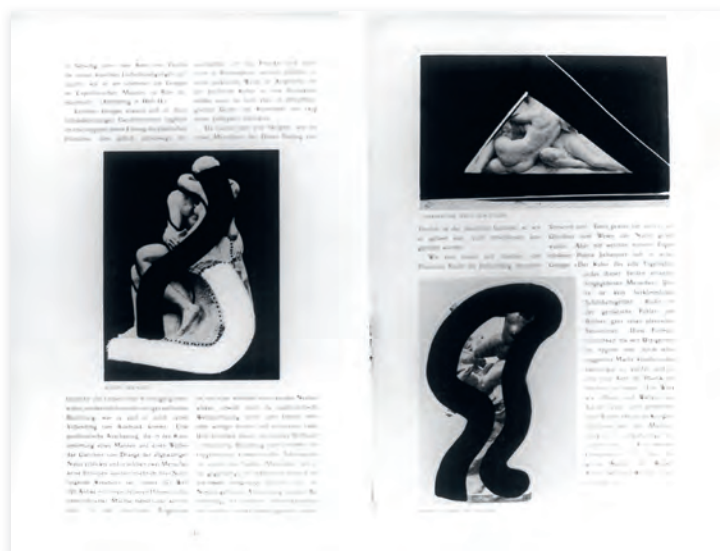
Miesto konfrontačného stretnutia:

dom Petra Horvátha, Devínska Nová Ves

19. december 1979, streda

Na medzinárodný deň žien (8. marca) v roku 1979 vyhlásil Dezider Tóth *II. Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu*. Približne v časovom rozmedzí adekvátnom k tomuto dátumu zaslal vybraným výtvarníkom výzvu, prípadne ju tlmočil osobne. Dnes už ostane nepoznané, mimo schopnosti rozpamätávania, koho z priateľov a kolegov výtvarníkov k *Posunu* vyzval. Isté je, že na princíp hry pristúpilo desať z nich. Keďže krátko predtým kúpil v Devínskej Novej Vsi Peter Horváth dom, umožnil v ňom organizovať záverečné stretnutie. *Posun* podľa zverejneného štatútu končil sviatkom sv. Mikuláša (v období socializmu odsväteným) a „exhibičné“ stretnutie prebehlo po tomto dátume. „Kondičnosť“ či požadovaná „výkonnosť“ tak mala byť výsledkom deväť mesiacov trvajúceho „tréningu“. Témou stretnutia bola zmyselnosť. Organizátorom bol vybraný motív, ktorý rezonoval v rámci celých dejín umenia a bol silne prítomný aj v jeho prácach 70. rokov (napr. *Story of Philomela*, 1971; *Nočné spoje*, 1976; *Pot, dych, smäd, oheň*, 1977 a i.).

K pravidelným účastníkom záverečnej „exhibície“ patrili **Rudolf Fila**. Jeho účasť bola zabezpečením prestíže, bola snahou konfrontačne prezentovať tvorbu pod kritickým pohľadom svojho bývalého učiteľa. Na



Rudolf Fila: Venus (1905), interpretovaná kniha, 1979

stretnutí prezentoval autorsky interpretovanú knihu Friedricha Fuchsa *Venus: Die Apotheose (Vorgöttlichung) des Weibes* (1905), ktorá sa cez textový a výrazný obrazový materiál zaoberala typmi ženskej krásy, ideálom ženy v rámci dejín umenia. Knihu mal Fila pravdepodobne z antikvariátu, ktorý pravidelne navštevoval. Vytváral zásahy do reprodukcí v súlade s jeho interpretačnými premaľbami. V rozhovore s Jurajom Mojžišom poznamenal: „Kniha patrila kedysi k duchovému domácejmu pokladu a iluminácie predstavovali vždy akúsi príručnú galériu... Dialóg mojimi zásahmi a interpretáciami vstúpil pravdepodobne do najčistejšieho prostredia, priestoru knihy, kde sa však už veľa udialo a mám sa s tým vyrovnáť. Ponechávam knihe všetky jej autonómie, čo sa týka štruktúry aj funkcie, zasahujem iba do jej výtvarna, zriedkavo slovesna.“¹ Kniha je poznačená, stráca svoju čistou reprodukčne vytvorenú podobu a intervenčné gesto vytvára dialogický vzťah fotografickej reprodukcie a originálneho maliarskeho prekrytia. V prípade témy je výber interpretovanej knihy opodstatnený. Nazdávam sa, že Fila nevytváral posun priamo pre stretnutie, ale priniesol už dlhšie existujúcu autorskú knihu. Jeho fascinácia knihou bola dlhodobá a s výtvarnými vstupmi do jej „vnútra“ začínal už v prvej polovici 70. rokov. Zaujímali ho zásahy aj do banálnych, gýčových, obrázkových či módných časopisov (napr. *Linea Italiana*, 1974),

1 MOJŽIŠ, Juraj: *Rudolf Fila*. Bratislava: Slovart, 1997, s. 90.

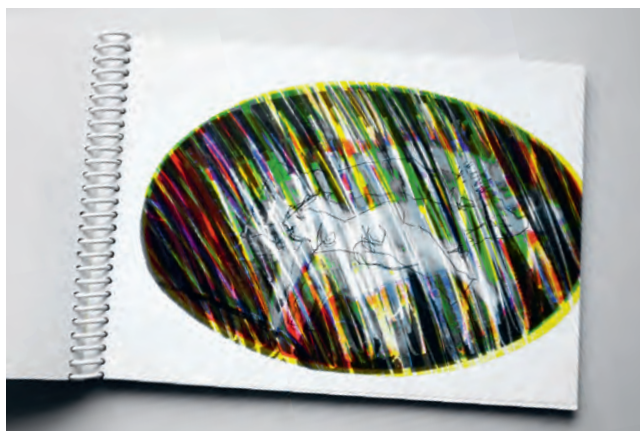
fotografických publikácií (*Who is who?*, 1973), ale aj kníh, v ktorých sa s témou zmyselnosti maliarskymi komentármi ženského tela maliarsky vyrovnával (*Akty a akcie*, 1977). V knihe *Venus* je jeho maliarsky komentár pretvorením figúry na anonymnú. Je gestom cielene nihilizačným. Zásah je mierený tak, aby potlačil kľúčové identifikačné znaky. Zmyselnosť figúr sa tak „pod rúškom farby“ niekedy stráca, inokedy nabera na intenzite. Gesto tak osciluje medzi cenzúrou a zosilnením erotizmu.

Daniel Fischer vychádzal vo svojej práci z mytologickej obrazovej témy *Jupiter a Antiopé*, stvárnenej francúzskym rokokovým maliarom Antoinom Watteauom v rokoch 1714–1719. Výjav zachytáva Antiopé, dcéru thébskeho kráľa Nyktea, spiacu v lese. Antiopé, preslávenej svojou krásou, sa v podobe satyra chystá zmocniť Zeus. Tento námet sa používal v rozličných obdobiach ako prostriedok zobrazenia ženského aktu.² Motív odhaľovania šiat, ktoré si Watteau volí, navodzuje vouyeristicko-erotickú atmosféru obrazu.

Fischer koncom 70. rokov experimentoval s počítačovou grafikou. Prostredníctvom offsetu selektoval základné obrysové linky z námetu obrazu, s použitím programu začal transformovať jednotlivé línie. O svojom záujme využitia počítačovej techniky na transformačné postupy obrazu povedal: „*Úlohou lineárnej transformácie je postihnúť kultúrne kontexty v čase, fázovaním premien východiskových kresieb do cieľových priamo modelovať časové premeny a vizualizovať čas ako fenomén spätý s ľudským bytím.*“³ Fischera zaujímajú časovo rozfázované premeny východiskového obrazu do podoby, ktorá v tomto prípade nahrádza erotický výjav obrazom hravosti. Pôvodná Watteauova kompozícia sa prostredníctvom deformácie mení v 28 poliach na podobu dvoch preskakujúcich sa žiab. Zmyselnosť premenená na detsky vyznievajúcu nezmyselnosť. Vznikajúce fázy možno chápať ako políčka animovaného filmu. Práve premenu obrazu v čase, jemný posun, ktorý v konečnom súčte celkom zdeformuje kompozíciu (z lascívnej na naivizujúcu), je možné sprostredkovať vďaka počítačovému programu a v technike preparovaného offsetu. Fischer v tomto období spolupracoval s programátorom Igorom Kalačanským a intenzívne sa venoval transformatívnym

2 Bližšie: HALL, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 51.

3 BERTÓK, Imrich – JANOUŠEK, Ivo: *Počítače a umění*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1989, s. 132.



Daniel Fischer: Jupiter a Antiopé, autorská kniha, 1979



Daniel Fischer: Jupiter a Antiopé, 1979

a dialektickým premenám obrazu prostredníctvom technického média (napr. rozsiahlejší cyklus *Altamira*, 1978). Výsledná podoba diela je vo forme knihy formátu A5, kde samotný proces listovania umocňuje sekvencnosť premeny výjavu. V 80. rokoch sa Fischer ďalej zaoberal aj prácou s citáciami z textov poézie, interpoláciou textu do podoby grafického symbolu (napr. práca s citáciami z textov poézie Velemira Chlebnikova, Guillaumea Apollinaira v 80. rokoch z cyklu *Obrazobásne*) alebo premenami jednotlivých písmových znakov v iné litery.⁴

Hostiteľ stretnutia **Peter Horváth**⁵ sa nechal inšpirovať dielom a autobiografickou spisbou významného francúzskeho maliara prelomu 19. a 20. storočia – Paulom Gauguinom. Gauguin po odchode na Tahiti stvárňuje predovšetkým miestne prostredie, zvyky, krajinu. Fascinujú ho tahitské ženy. Zaujatý je ich prirodzenosťou, nahotou a otvoreným prístupom k sexualite a telesnosti. Obraz *Nevermore* zachytáva vo fauvisticko žiarivých farbách ležiace dievča. Spodobňuje akúsi exotickú

4 Knižné ilustrácie a prebaly: Julio Cortazár: *Solentinamská apokalypsa* (Bratislava: Tatran, 1982) alebo Ladislav Švihran: *Výpravy do budúcnosti* (Bratislava: Mladé letá, 1986) a i.

5 Peter Horváth sa v 70. rokoch dostal do kontaktu s viacerými autormi neoficiálnej scény. Podľa vlastných slov sa ako návštevník zúčastnil na *I. Otvorenom ateliéri*, po roku 1978 participoval na aktivitách skupiny BAHAMA (spolu s Radislavom Matuščíkom a Petrom Breierom), tiež sa zúčastnil na viacerých aktivitách Alexa Mlynárčika (napr. *Češ a sláva Rousseauovi*, 1978).



Peter Horváth: Never amor, 1979

venušu so zvláštnym, trochu preľaknutým pohľadom, vyhýbajúcim sa pohľadu diváka.⁶ Horváth si berie ako predlohu xerokópiu Gauguinovho obrazu, vedľa nej vytvára vlastnú „konfrontáž“ diela. Do fotografickej reprodukcie exotického vyznenia včleňuje vlastnú fotografiu.⁷ Inscenuje sa vo výslednej koláži do podoby Tahitianky (polohou tela), ale zároveň aj do polohy autora – Gauguina (v zvolenom výzore). Zmyselnosť Gauguinovho obrazu (jej výrazným zdrojom je práve silná senzuálna farebnosť) sa stráca už v reprodukcii, ale v tejto polohe diptychu už obsahuje skôr význam ironizácie. Reaguje aj na Gauguinov osud. Autor po odchode na Tahiti viedol slobodomyselný život a zomrel vo veku 54 rokov na syfilis. *Posun* diela na seba-štylizáciu, parodickú kópiu, je zvýraznený aj slovnou hračkou – zmenou názvu diela z *Nevermore* (angl. už nikdy, nikdy viac) na *Never amor*.⁸

Jozef Jaňák je autorom, ktorého kontakty na organizátora i na viacerých ďalších účastníkov siahajú do školských čias na SŠUP. V tvorbe Jaňáka výrazne rezonuje Filov rukopis. V druhej polovici 70. rokov sa geometrická štylizácia prírodných a vidieckych motívov spája s „plaziým“ ťahom štetca, ktorý racionalitu kompozície narúša. Smerom k 80. rokom sa gestickosť a pastóznosť umierňuje a jemná, citlivá maľba,

-
- 6 Paul Gauguin vo svojich spomienkach píše: „*Namaloval jsem nahou dívku. Její pozici chybí jen málo a působila by neslušně. Ale chci ji mít právě tak. Zajímají mne pohyby a linie. Vidím trochu hrůzy v její tváři. U nás v Evropě, mladá dívka, překvapena v této pozici, by se vylekala. Maorská dívka nikdy.*“ In: LAMAČ, Miroslav (zost.): *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989, s. 46.
- 7 Postup kolážovania, práce s reprodukciami a predlohami slávnych diel a ich narúšanie, prisvojovanie a premieňanie včleňovaním iných postáv alebo zmenených prostredí sa prejavuje výrazne u Alexa Mlynárčika, napr. jeho interpretácie Ingresovho Tureckého kúpeľa (1979), Giorgioneho Venuše: *Driemajúca Venuša, zvaná Argilská* (1978) alebo Bruegelovej Poľovačky – *Poľovníci v snehu* (1979) a i.
- 8 Zvolená slovná hračka evokuje význam: žiadna láska, nikdy viac láska.

založená na koloristických nuansách, občas vyrušená pointlistickým rastrom či graficky vyznievajúcim zásahom vystupuje do popredia. Zdá sa, že Jaňáková tvorba čiastočne paralelne sleduje aj Filov vzťah k malbe a jeho štýlové premeny. Ako predlohu k *Posunu* volí dielo Lucasa Crancha *Salome* (okolo 1530). V tomto prípade Jaňák pracuje s reprodukciou, dokonca s jej fragmentom, ktorý zachytáva portrét Salome bez dôležitého kontextu celku – rúk držiacich hlavu Jána Krstiteľa. Do reprodukcie vlepuje na mieste čela Salome kresbu pripomínajúcu organicky vyznievajúce, nahromadené mužské prirodzenia. Azda viac ako o komplexnejšiu analýzu obrazu tu ide o vizuálny vtíp vo význame, ako ho komenoval Sigmund Freud: vtíp, ktorý má vždy charakter presunu, transformácie, nepriameho znázornenia. Narážky, ktorá vykazuje analogický vzťah k nevedomému či k snu.⁹ Možnou inšpiráciou vzniku diela je aj vzťah ku dramatizácii príbehu o Salome od Oscara Wilda, ktorý sa zameriava práve na motív (erotickej) zmyselnej túžby, snahy „zmocniť sa“ svätca, pre ktorú je Salome ochotná urobiť čokoľvek.¹⁰

V rámci druhého *Majstrovstva* sa privlastnenou z novín vystrihnutou fotografiou a priamou akciou na mieste udalosti prezentoval **Július Koller**. Prvým dielom je apropiácia readymadeu Marcela Duchampa *Koleso od bicykla* (1913), prvého z reálnych objektov, ktorý pôvodne slúžil Duchampovi ako nevyhnutný doplnok jeho ateliéru. Koller prezentoval na *Posune* výstrižok z dennej tlače, prilepený na biely papier, na ktorom vidíme návštevníkov brnianskeho veľtrhu udivene hľadiacich na obrovskú pneumatiku, so stručným popisom obrázku, akousi štatistikou spokojnosti návštevníkov s Medzinárodným veľtrhom.

V dolnej časti fotografie je rukou vpísaný text „*Duchamp - ČSSR 1979*“ a pod ním podpis „*U.F.O. - J. Koller, 1979*“. Popis diela (*Univerzálna-kultúrna futurologická operácia*) je typickou kollerovskou hrou so vzťahnutím reality, jej čiastočným upravením, vymazaním, a v takomto „ozvláštnení“ prisvojením si do podoby drobného artefaktu. V tom čase

9 Sigmund Freud vo svojej obsiahlej práci *Vtíp a jeho vzťah k nevedomému* upozornil: „úsilí vtípu získať starou slasť z nezmyslu alebo slasť ze slov, naráží pri normálnej nálade na námietku kritického rozumu a je jím potlačovaná, a námietka musí byť prekonaná v každom jednotlivom prípade. (...) Ve snové práci se řešení tohto úkolu pravidelně děje přesunem, výběrem představ, jež jsou na honu vzdálené těm, jejichž průchod cenzura pozastavuje.“ FREUD, Sigmund: *Vtíp a jeho vzťah k nevedomému*. Praha: Jiří Kocourek, 2005, s. 166 – 167.

10 Bližšie: WILDE, Oscar: *Salome*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1958.



Jozef Jaňák: Salome, 1979



Július Koller: Univerzálna kultúrna futurologická operácia (posun artefaktu), 1979

(1978–1979) Koller intenzívne pracoval s výstrižkami z novín a časopisov. Texty sú preparované, kolážované, prekryvané. Niekedy časti vymazáva a vytvára nové významy, slovné hry zdôrazňujúce absurdnú, humornú, ironickú polohu. Z oznamu sa tak stáva anti-oznam, zo správy absurdný komentár. Ostáva z nej iba nadpis alebo sa zabielené plochy a zvyšky textu dopĺňajú do podoby typografických, vizuálnych textov, ktoré sú Kollerovým obrazovým komentárom socialistickej spoločnosti. Text obrazu pre *Posun* je teda poctou Duchampovi, ktorého vťahuje prostredníctvom fotografie do sveta reálneho socializmu. Využíva na to najbežnejšie médium – noviny a banalitu reportážnej správy. Vyberá fotografiu z veľtrhu s informáciou o úspešnosti a štatistike a popisuje ju ako *Univerzálna kultúrna futurologická operácia*. Akoby podoba *Majstrovstva* na seba preberala podobu súťaže a súperenia, kde napokon organizátor vyhodnotí úspešnosť.¹¹ Zmyselnosť sa do diela dostáva cez nenápadnú vizuálnu narážku. Pneumatika previazaná reťazou akoby odkazovala na niektoré nezvyčajné sexuálne praktiky a zároveň poukazovala na jemný exhibicionizmus. Práve ten Kollerova práca nadľahčene komentuje.

11 Text novinového článku vybraného Kollerom v závere oznamuje: „Organizátori zvládli svoju úlohu na výbornú.“

Druhým príspevkom bola akcia, ktorá podľa očitých svedkov prebehla priamo na dvore domu. Koller vystúpil a potom pomaly zostupoval z dreveného rebríku. Po akcii rozdal všetkým zúčastneným lístoček s popisom *Akt zostupovania*. Performace bola alúziou na Duchampov obraz *Akt zostupujúci zo schodov*, ktorý predstavil na *Salóne nezávislých* v roku 1912. Podobne ako Duchampov obraz, ktorý je vyrovnávaním sa s kubizmom, a azda aj (ako upozorňuje Chalupecký)¹² jeho zosmiešnením, sa Koller vyrovnáva s odkazom Duchampa. Nezosmiešňuje ho ani neparoduje, ale opäť si prisvojuje motív. Už ho prirodzene nezaujímá obrazová stránka, rozpad tvaru (tak ako Duchampa na zmieňovanom obraze), ale samotné gesto – akt zostupovania. Význam aktu – zobrazenie nahého ženského alebo mužského modelu – tak transformuje na akt v zmysle aktivity, činnosti. Jemné homonymické vychýlenie a prevedenie „aktu“ realizoval Koller v danom roku aj v Slovenskom raji. Fotografia zachytáva zostup Kollera po úzkom železnom chodníku – stupajách v skalách aj s popisom *Akt zostupovania (M. Duchamp 1911 – J. Koller 1979)*.¹³ Kollerove vtahovanie bežných činností do kontextu umenia (asociatívnym spájaním s dielami alebo umelcami), vytváranie z absurdity či banality – akýsi univerzálny model skutočnosti, je kontinuálnym (seba)skúmaním vlastnej pozície v spoločnosti. Je dialektickým prepojením subjektívneho a objektívneho modelu, formy autorovej tvorby, vzťahu k umeniu a spoločensky nastavených pravidiel. Táto dialektika sa nakoniec stretáva v jednotlivých štylizovaných či inscenovaných situáciách alebo upravených dielach, asistovaných readymadeoch, ktoré nesú znaky reálneho objektu. Realita je však z neho preosievaná tak, aby oscillovala na tenkej hranici s fikciou a mystifikáciou.

Pravidelným účastníkom *Posunov* bol **Vladimír Kordoš**. Ako už bolo uvedené, bol jedným z autorov, na ktorých aktivitu Tóth pri organizovaní *Majstrovstiev* naviazal. Motív parafrázy a apropriácie sa na prelome 60. a 70. rokov objavuje u Kordoša hlavne cez komiks a dielo Roya Lichtensteina. Výrazným momentom v tvorbe bolo teda oboznámenie sa s popartom, ako aj náhoda, keď v bratislavskom Kovošrote našiel vyhodené štočky z populárneho komiksu Barbarella. Koncom 60. rokov sa

12 Bližšie: CHALUPECKÝ, Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998, s. 17.

13 Správne datovanie by malo byť o rok neskôr. Duchamp namaloval obraz *Akt zostupujúci zo schodov* na začiatku roku 1912. Bližšie: *Tamže*, s. 17.



Vladimír Kordoš: 9 x ah, 1979



Vladimír Kordoš: Hodina gitary
(podľa Balthusa), 1979

objavujú v jeho tvorbe motívy z tohto komiksu. Neskôr, predovšetkým cez kontakt s Alexom Mlynárčikom, sa pridávajú skôr akčné polohy. Smerom ku koncu 70. rokov začal Kordoš rozvíjať polohu sebaštylizaçnej či inscenovanej fotografie.

Východiskové vplyvy pochádzajú aj zo starších vzorov, z Messerschmidtových charakterových hláv alebo v sebaapremalbách, maliarskych komentároch vlastnej, často do grimasy či karikatúry štylizovanej podobizne Arnulfa Rainera. Z roku 1979 pochádzajú okrem manipulovaných fotografií (perforovaných, prešívanych, poznačených zošívачkou) aj kolážované práce, pri ktorých využíva predovšetkým námety z reklám alebo fotografie z módných časopisov. Motív koláže, apropríacie a komiksovej seriality sa prepája v dielach, ktoré vznikajú pre *Posun*. Kordošov monografista Jiří Valoch píše, že textový zásah v podobe komiksových bublín do diela Franza von Stucka *Scherzo* (1909) je autorovou prvou intervenciou do klasického diela. Využíva fragmenty textov z románu O. H. Prouthyovej s jemne lascívnym vyznením. V druhom, deväťpolíčkovom motíve variuje a do textu vkladá rôzne slovenské citoslovčia. Erotický náboj motívu je dotváraný zvukomalebne vyznievajúcimi komentármi. Valoch k cyklu poznamenáva: „Podle mne opět jedinečné, trochu hravé rozvinutí verbální sémantiky i nová podoba interpretace výchozí vizuální

*figury, počínaje comicsovými obláčky, přes serielní řazení, blízké popartu a novému realismu až po subtilní překontextování celku.*¹⁴

Tretím dielom bola opäť séria opakujúcich sa výjavov. Zmnožený detail slávnej Berniniho sochy *Extáza Sv. Terézie* (1644–1647), tentokrát s textovým titulkom: „9×ah“. Východiskovým motívom sa stáva parafráza častej interpretácie diela, ktorá hovorí o extatickom výzore sv. Terézie ako mystickom splynutí prirovnávanom k orgastickému zážitku.¹⁵ Serialita v tomto prípade oslabuje účinok samotnej sochy, stáva sa opakovaním, zmnožovaním videného, čím zámerne vytvára z detailu slávneho diela akési klišé. Kordoš nereaguje na podstatu Berniniho diela, ale skôr na formy reprodukovateľnosti, ktoré zbavujú dielo jedinečnosti. Komentárom ho posúva dokonca do roviny opakujúcej sa „filmovej“ erotickej sekvencie.

Štvrtým dielom prezentovaným na stretnutí je privlastnenie Balthusovho obrazu *Hodina gitary* (1934). Obrazy poľsko-Francúzskeho maliara Balthusa (vlastným menom Balthasar Klossowski de Rola) sú vouyeristické, plné sexuálneho napätia. Exponovaný erotizmus je u Kordoša zvýraznený priamym gestom. Miesto v blízkosti lona „preráža“ spinkami zo zošívачky. Spečatuje gesto postavy na obraze. Ukotvuje ho. Krutá nežnosť je týmto strohým „kancelárskym gestom“ rozvrátená. Evokuje prichytenie pri čine, in flagranti. S dielom autor nepracuje v intenciách rozvíjania jeho námetu, ale skôr „spečatenia“ významu.

Spôsobom spájania nekompatibilných fragmentov, reprodukcii s kúskami reality, neodadaistickým včleňovaním predmetu alebo obrazu do existujúcej predlohy, sa zaoberal v 70. rokoch aj **Otis Laubert**. Nejde tu o zosmiešnenie či persifláž, ale skôr o vytvorenie napätia, vzťahu prostredníctvom juxtapozície obrazov alebo reprodukcii a objektu. Často vytvára humornú konfrontáciu dvoch svetov. Postup vychádza z Laubertovej zberateľskej činnosti, z jeho fascinácie triedením, kategorizovaním,

¹⁴ VALOCH, Jiří: Tvorba jako interpretace. In: Vladimír Kordoš. Bratislava: FO ART, 2011, s. 18.

¹⁵ Vzťahom mystickej skúsenosti a erotiky sa zaoberá kniha Gerharda Rieda a Anselma Grüna: *Mystika a eros*. V nej autori citujú mimo iných aj Bataillov text *Jednota mystickej skúsenosti a erotika*. Autor píše, že systém mystiky a systém zmyslovosti sú v zásade rovnaké, že intencia a obraznosť sú v oboch prípadoch analogické a že ak dochádza k mystickému vzrušeniu v myslení, môže byť spontánne vyvolaný ten istý reflex, o ktorého vzbudenie sa pokúša aj obraz erotický. Bližšie: GRÜN, Anselm – RIEDL, Gerard: *Mystika a eros*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1996, s. 46.

kumulovaním predmetov. Od 70. rokov začína jeho intenzívnejšia práca a záujem o konfrontačný či asociatívny posun alebo interpretáciu. Námety z vizuálnej kultúry socializmu či zo zahraničných obrázkových časopisov prepája s reálnymi predmetmi. Inšpirácia vychádza nielen zo starších vzorov dadaistickej a surrealistickej koláže alebo fluxových vizuálnych hier, ale aj z českého prostredia – cez osobnosť Jiřího Koláři. Laubert však viac ako s kolážou pracuje s asamblážovaním – včleňovaním reálnych objektov do reprodukcie. I tu však platí to, čo k metóde koláže uviedol Tomáš Pospiszyl (v kontexte tvorby zmieneneho Koláři): „*Dohromady je spojuje až mysl toho, kto se na ně dívá. Tento pohled autor manipuluje rozložením výstřižků, určuje nám způsob propojování jednotlivých fragmentů.*“¹⁶

Laubertova výzva k *Posunu* korešpondovala s jeho aktuálnou tvorbou.¹⁷ Podľa vlastných slov bol preňho posun ideálnou príležitosťou vytvárať asociatívne vzťahy medzi vlastným záujmom o hru, gag, humornú nadsádzku a vzťah k umeniu minulosti. Forma domácich úloh či zadaní mu plne vyhovovala. Práve to je dôvodom faktu, že Otis Laubert sa spoločne s organizátorom Deziderom Tóthom ako jediný zúčastnil na všetkých ročníkoch *Posunov*.¹⁸

Pre II. *Majstrovstvo* vytvoril interpretačnú asociáciu k dielu Jana Van Eycka, konkrétne k časti *Gentského oltára* (1432). Farebnú reprodukciu krídlových častí s vyobrazením nahého Adama a Evy autor dotvoril pridaním reálneho mužského a ženského ochlpenia, ktorými zahalil lono reprodukováných postáv. Reprodukcia je teda odetá do reálneho organického materiálu, ktorý je na hranici zvodnosti a odpudivosti. Ochlpenie je navyše silne tabuizovanou časťou, ktorá nesie znaky intímnej telesnosti.

16 POSPISZYL, Tomáš: Koláže mezi generacemi. Jiří Kolář jako svědek modernosti a jeho současní pokračovatelé. In: *Asociativní dějepis umění*. Praha: Tranzit, 2014, s. 25.

17 Od roku 1976 vzniká rozsiahly cyklus *Interpretácie* založený na práci s nájdenými tlačovinami, reklamnými letákmi a ich včleňovaním do reprodukcí umeleckých diel. V roku 1979 usporiadal Laubert v byte na Moskovskej ulici súkromnú výstavu *Trojrozmerné interpretácie*, na ktorej prezentoval okolo 90 asambláží, ktoré vznikli kombináciou tlačovej predlohy a prepojenia s trojrozmerným objektom. Bližšie: GERŽOVÁ, Jana: *Otis Laubert*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 2001, s. 22.

18 Prepojenie Otisa Lauberta na Tótha či ďalších aktívnych účastníkov (Kordoš, Lauffová a i.) vychádzalo ešte zo stredoškolských čias na SŠUP. Napriek tomu, že Laubert nenastúpil na VŠVU, ostal v priamom kontakte s viacerými výtvarníkmi. Pravidelne si privyrábal tým, že sedával ako model na kurzoch kresby na VŠVU.



Otis Laubert: Interpretácia Gentského oltára, 1979

V materiálovej koláži je zreteľné prepojenie osobného, intímneho, ktoré sa včleňuje do reprodukcie biblického výjavu.¹⁹ S organickým materiálom pracoval už v šesťdesiatych rokoch Alex Mlynárčik. Možno spomenúť jeho manekýnové figuríny doplnené v časti lona pubickým ochlpením (*Sprievod cisárovnej Theodory*, 1968) alebo jeho „herbár“ vytvorený z rôzne sfarbeného ochlpenia (*Herbár alebo bylinkár veľmi užitočný*, 1977).

Po skončení *II. Majstrovstva* vznikla zo strany Lauberta iniciatíva, aby boli jednotlivé artefakty zdokumentované a mohli byť následne prezentované aj iným autorom, umelcom, ktorí sa *Posunu* nemohli alebo nechceli zúčastniť.²⁰ Oslovil fotografku Táňu Hojčovú, ktorá vytvorila čiernobiele fotografie jednotlivých diel. Treba upozorniť, že fotodokumentácia neobsahuje všetky diela, ktoré boli na *Posune* prezentované. Dôvodom bolo pravdepodobne nedodanie artefaktu zo strany účastníka.²¹

19 „Obom sa otvorili oči a spoznali, že sú nahí. Splietli figové listy a urobili si zástery.“ (Gn 3, 7) Bližšie: *Biblia, slovenský ekumenický preklad*. Banská Bystrica: Slovenská biblická spoločnosť, 2011, s. 21.

20 V pozostalosti Júliusa Kollera sa zachoval rukou napísaný list Otisa Lauberta, ktorý vyzýva Kollera na zapožičanie diela: „(...) chcem to ukázať ľuďom, ktorí nie sú aktívni výtvarníci a ktorí nestihli posun urobiť.“

21 Fotodokumentácia Táni Hojčovej neobsahuje príspevky Daniela Fischera a Petra Meluzina. Za zapožičanie dokumentácie patrí moje poďakovanie Otisovi Laubertovi.

Fotografka **Luba Lauffová** absolvovala pražskú FAMU v roku 1976 cyklom fotografických aktov. Vo fotografii tradičné motívy portrét a akt sa stali témou aj jej „absolventskej výstavy“ v Galérii Cypriána Majerníka vo februári roku 1978 (kurátorka Zuzana Pintnerová-Bartošová). Charakteristický bol pre ňu záujem o ateliérovú fotografiu, ako aj spôsob štylizácie kdesi na hranici snového a reálneho, telesného a duchovného (z fotografií daného cyklu je badateľný vplyv českých autorov Františka Drtikola, Josefa Ehma, Jindřicha Hatláka). Imaginatívna poloha je charakteristická pre Lauffovej neskoršiu tvorbu. Tá v niektorých dielach smerovala až k akčnému prevedeniu. Fotografia sa však stáva nielen záznamom udalosti (dokumentom), ale priamo sa na nej podieľa. Ide o akúsi metafotografiu alebo fotografiu fotografie (Etienne Cornevine ju nazval *parafotografiou*). V inšpirácii slávnou fotografiou Edwarda Westona *Plávajúci akt* (1939) vytvorila Lauffová pre *Posun* akčnú intervenciu vlastným fotografickým aktom, ktorý púšťa na hladinu plaveckého bazéna medzi hráčov vodného póla. Fotografia v životnej veľkosti sa stala alúziou na Westonovu kompozíciu. V neživotnej, na hladine sa vznášajúcej fotografickej reprodukcii, vstúpila do športovej hry a prerušila ju svojou krehkou erotickou zmyselnosťou. Weston, ktorého zaujímala hlavne haptickosť či všeobecne zmyselnosť fotografie v intencii „novej objektivity“,²² bol posunutý do roviny samotného zmaterializovania objektu. Lauffová použila fotografiu ako reprezentáciu živého dievčaťa. Jej subtilnosť, krehkosť, je „spodobnením“ a vpustením do situácie hry, aj s rizikom jej narušenia, poškodenia.

Druhým artefaktom je spojenie dvoch slávnych diel: Ingresovho *Tureckého kúpeľa* (1862) a interpretácie tohto diela Man Rayom *Ingresove husle* (1924). V prípade Lauffovej ide o posun posunu, zmnoženú interpretáciu. Východiskom je Man Rayova fotografia, ktorá vedome pracuje s apropriáciou. Lauffová motív ženy, ktorej krivky pripomínajú zmienený hudobný nástroj, dopĺňa o muža-hudobníka, ktorý v nežnom dotyku sláku dopovedá fotografickú kompozíciu. V tomto prípade je však interpretácia až príliš doslovná. Zdá sa, že dielo je tu skôr anekdotou

22 Waston v texte *Photography – non pictorial* píše: „(...) fyzická kvalita vecí môže byť podána s nejkrajnejší presnosť: kámen je tvrdý, kůra je drsná, tělo je živoucí, anebo mohou být učiněny tvrdšími, drsnějšími, více živoucími, pokud je to žádoucí. Jedným slovem, chtějme fotografickou krásu.“ ANDĚL, Jaroslav (zost.): *Myšlení o fotografii I*. Praha: AMU, 2012, s. 323.



Luba Lauffová: Akt vo vode, 1979



Luba Lauffová: Posun (J. A. D. Ingres: Turecký kúpeľ, M. Ray: Ingresove husle), 1979

a doplnkom výraznejšieho a subtilnejšieho *Plávajúceho aktu*. Etienne Cornevin považuje Lauffovej diela, ktoré vznikli pre *Posun*, za najvýraznejšie v jej tvorbe. V texte *Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave* píše: „Hlavnou témou jej snaženia je hľadať prirodzené v umelom a umelé v prirodzenom, využívajúc pri tom ofotografovaný predmet ako reálny a jeho umeleckú interpretáciu ako zásah do jeho fotografie.“²³ Luba Lauffová svojimi dielami smeruje k zrušeniu vytýčených mediálnych hraníc, jej tvorba sa pohybuje v sfére dokumentárnej (napr. fotografie z Mlynárčikovej akcie *Keby všetky vlaky sveta*, 1971), inscenovanej (cykly *Akty*, *Móda*) či imaginatívnej fotografie. Dielo je pre ňu živým, vstupuje doň svojou povestnou energiou, stáva sa súčasťou akčných, performatívnych procesov. Pre snímku buduje prostredie až do podoby scénicky pôsobiacich environmentov. V 80. rokoch sa podieľala aj na ilustráciách knižných publikácií.²⁴

23 CORNEVINE, Etienne: Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave. In: BARTOŠOVÁ, Zuzana (zost.): *Očami X. Desiat autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: ORMAN, 1996, s. 159.

24 Napr. Joanna Chmielovská: *Začarovaný dom*. Bratislava: Mladé letá, 1982; Daniel Hevier: *Krajina zázračno*. Bratislava: Mladé letá, 1983; kol. aut.: *Pod jablonkou pávy páska*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984 a i.

Peter Meluzin ukončil vysokoškolské štúdium na VŠVU v Bratislave v roku 1976 (po dvoch nedokončených štúdiách na Slovenskej vysokej škole technickej a Filozofickej fakulte UK). Už počas štúdia ho zaujíma la poetika popartu, motív koláže, irónie, podobne ako ho objavujeme u Vladimíra Kordoša, Svätozára Mydla alebo v prácach Otisa Lauerta z druhej polovice 70. rokov. Pre *Posun* v roku 1979 vytvoril podľa súpisu tri transformácie slávnych diel v podobe kolážovaných „konfrontáží“: Michelangelov *Posledný súd* (1536–1541), Manetove *Raňajky v tráve* (1863), *Olympiu* (1863) a Cézannovo *Veľké kúpanie* (1898). V tomto prípade došlo v súpise pravdepodobne k chybe. Podľa popisu je prvou „konfrontážou“ posun fragmentu Massaciovej fresky *Vyhnanie z raja* (1425), k reprodukcii ktorej Meluzin pridáva v akomsi triptychu fragment mapy Slovenského raja a kresbu z platinovej doštičky z planetárnej sondy Pioneer 11, ktorá pôvodne slúžila ako posolstvo pre prípadné mimozemské civilizácie. Dochádza tu skôr k vizualizovaniu slovnej hry. Raj v troch podobách: v biblickej, geografickej v podobe pohoria a napokon akéhosi imaginárneho sveta, ktorý je nepoznaný, neobjavený. Ďalšie tri spomenuté diela, rovnako založené na vstupe juxtaopozíčne radených obrazov a zásahov čiernou páskou do reprodukcie známeho obrazu, sa nepodarilo dohľadať.

K ich priblíženiu je však možné uviesť iné dielo z Meluzinovho archívu, datované už rokom 1972. V ňom k reprodukcii Cézannových *Kúpajúcich sa mužov* (1890) zaraďuje výstrižok z kulturistického časopisu. Evokácia novodobej predstavy o mužskej kráse je skôr spontánnou asociáciou k Cézannovmu koloristicky žiarivému živému spodobneniu mužských aktov. Podobnými evokatívnymi posunmi sa Meluzin zaoberal aj neskôr a varioval rôzne diela a ikonografické výjavy z dejín umenia. *Pieta* datovaná rokom 1974 obsahuje iba niekoľko privlastnených vystrihnutých reprodukcii z časopisov: Caravaggiove *Kladenie do hrobu* (1602–1604) a Michelangelovu *Pietu* (1498–1499) v konfrontácii s vizuálnym návodom ako poskytnúť umelé dýchanie a ako podať prvú pomoc. Ikonografický typ a formy jeho stvárnenia, ktoré sa kodifikovali v rámci dejín umenia, Meluzin komparuje s výstrižkami z dennej tlače a dobových časopisov, keďže mu typológie návodov, vizuálnych nákresov, reklám alebo módnych fotografií pripomínajú formálne a kompozičné stránky z citovaných diel. Pracuje s typizáciou, ktorú pretvára v čase, reprodukuje a aktualizuje. Tieto figúry nachádza a zviditeľňuje prostredníctvom



Peter Meluzin: Hľadanie strateného raja, 1979

montáže.²⁵ Práve vo vzťahu dvoch alebo viacerých diel vystupuje význam odkrývaný divákom. Ten nemusí byť obsiahnutý implicitne, ale rodí sa v divákovom pohľade, v interpretačnom procese.

Rudolf Sikora ukončil VŠVU v Bratislave v roku 1969 u prof. Petra Matejku. Nezachytilo ho teda normalizačné obdobie personálnych odsunov a striktného presadzovania konformných ideologických námetov. V pomerne slobodnom Matejkovom maliarskom ateliéri rozvíjal predovšetkým geometricko-abstraktný program, vychádzajúci aj z mapových obrazov a kartografických plánov. V roku 1970 organizoval *I. Otvorený ateliér*. V rokoch 1970–1979 intenzívne rozvíjal konceptuálne východiská tvorby založené na prepojení vedeckých, eko-sociálnych, kozmologických a umelecko-kultúrnych problémov. Pravidelne až do roku 1975 organizoval diskusné, na vedecko-umeleckej báze postavené stretnutia v dome na Tehelnej. Od roku 1976 sa začal intenzívne venovať cyklu *Pyramídy* (až do roku 1987). Symbol pyramídy, hierarchizácie našej spoločnosti, ale aj akéhosi energeticky nasýteného znaku, odkazuje na prepojenie pozemského s kozmologickým, Zeme s vesmírom, minulosti s budúcnosťou. Často do svojich prác včleňuje osobité značky: * zrodenia, → jestvovania, pohybu a † zániku, smrti.

25 Pojem *montáže* sa všeobecne používa vo filmovom jazyku – vo vzťahu k skladbe jednotlivých záberov, políčok filmu za sebou. V ich radení – juxtapozícii – sa rodí význam, ktorý jednotlivé zábery obsahujú. Teoretik filmu a fotografie André Bazin poskytuje stručnú a výstižnú definíciu montáže: „[montáž je] vytvárení smyslu, ktorý obrazy objektívne neobsahujú a ktorý vyvstáva z jejich pouhého vztahu.“ BAZIN, André: Vývoj filmové řeči. In: *Co je to film?* Praha: ČFÚ, 1979, s. 57. Ide tak o vzťah – nové usporiadanie, čím vzniká iný význam. Sergej Ejzenštejn v esaji *Montáž 1938* poznamenáva: „Dva jakékoli kousky položené vedle sebe se nevyhnutně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohto srovnání jako nová kvalita.“ EJZENŠTEJN, Sergej: *O stavbě uměleckého díla*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 10. Tento princíp a význam samotnej metódy montáže možno uplatniť aj na formy výtvarného umenia pracujúce s juxtapozíciou – asambláž či koláž.

Pre *Posun* vytvára Sikora dielo, ktoré sa vymyká z jeho umeleckého programu, vykazuje skôr charakter humornej nadsádzky, ale aj tematizovania osobného, intímneho života. To je práve čosi, čo *Posun* umožňoval. Vytvoril artefakt, ktorý vzniká „mimochodom“, bez priameho vzťahu k autorskej línii tvorby. Je určitou formou „prestávky“ či vybočenia. Sikora si k posunu vybral dve predlohy: dielo Dana Grahama *Piece* (1969) a prácu Dezidera Tótha, ktorý na Grahama reaguje *Story of Philomela* (1972). Už Tóth si privlastňuje štylizované nákresy sexuálnych pozícií z Grahamovho *Piece-u* a prenáša ich do textilnej podoby a kameňotlačí, ktoré evokujú textilné vzory na vyšívanie.²⁶ Sikora teda vytvára sériu dvojnásobne privlastnených posunov. Na úvodnom liste reprodukuje Grahamov *Piece* spočívajúci v dvanástich sexuálnych polohách ako inštruktáž k performancii. Sikora pod xerokópiu včleňuje vlastný ručne vpísaný text, ktorý prirovnáva posúvanie k sexuálnej aktivite, ale jasne odkazuje aj na udalosť narodenia syna v roku 1978.²⁷ V nasledujúcich reprodukciách variuje Tóthov *Príbeh o Filomele* a včleňuje doň vlastné intervencie: do polohy tiel kopulujúcich postáv vsádza svoje typické znakové motívy. K ďalšej polohe včleňuje do listu časo-priestorovú os alebo komponuje súložiacie postavy do trojuholníka a vytvára pre nich vesmírne kozmologické prostredie. Na inom liste priraduje mužovi z páru svoju podobou.²⁸ Cyklus je zakončený fotografiami dvoch bábik, opäť inscenovaných do sexuálnych polôh.

-
- 26 Reagoval tak na mýtus o Filomele, dcére kráľa Pandona a jej sestre Prokné. Podľa mytológie sa Prokné vydala za tráckeho kráľa Térea. Po desiatich rokoch odlúčenia sa jej zacnelo po mladšej sestre Filomele a požiadala manžela, aby ju priviedol na návštevu. Na spiatocnej ceste loďou sa zmocnila kráľa Térea vášeň a Filomele po vylodení odvliekol do lesa a znásilnil. Zo strachu pred vyzradením jej vyrezal jazyk. Filomele po čase našla barbarský stav, oživila ho nitami a do bielej osnovy votkala svoj príbeh.
- 27 „1) Posunovanie vo vertikálnej aj horizontálnej polohe v zmysle permanentných manifestácií: happeningu, Fluxu, akcií, eventu, Body artu a najnovšie performance. Proste posúval som, koľko som vládal. Svedkov (Svedkyňu) mám. Vo veľmi naliehavom naliehaní na vierohodnosť tvrdenia o uskutočňovaní posunu, resp. reakcií hore uvedených, partnerka potvrdí (dúfam) moje pokúšanie (pokusy).
2) Posunutie mínusový (-1 rok) – posúvanie (vysvetlené v bode 1) som realizoval za účelom hlavným – rozmnožovacím. V čase okolo 8. 3. – 3. 12. 1978 (teda od MDŽ 1978 do 3. 12. /teda 3 dni pred termínom/) sa mi narodilo umelecké dielo potvrdené aj v ankete o najlepšie umelecké dielo 1978 – viď Bartoš + Štraus december 1978). Potvrdenie: Michal Sikora nar. 3. 12. 1978, Bratislava, rod. č.: 781203/6078.“
- 28 Išlo o reprodukciu portrétu Rudolfa Sikoru, ktorý namaloval Dezider Tóth ešte počas vysokoškolských štúdií.



Rudolf Sikora: Posun, 1979

Zreteľné je nadľahčenie, dokonca akési priateľské podpichovanie. Sikora si vyberá zámerné motív posunu už apropriovaneho diela a dokonca si volí Tótha ako „autora známeho z histórie umenia“.²⁹ Azda aj narážky v zmienenom texte na „overenie posunu“ či plné vloženie energie do prípravy diela („posúval som, koľko som vládol“) je nadľahčovaným komentárom vo vzťahu k forme organizovania *Majstrovstva* a ich koncepcie.

Podľa vlastných slov pociťoval **Dezider Tóth** zodpovednosť za vlastný vklad k finálnej „exhibícii“. Predsa, ako na iniciátora, bola naňho sústredená zvýšená pozornosť. V období pred konaním *II. Posunu* sa koncentrovane venuje predovšetkým cyklom prác *Partitúry* (1976–1978), *Koány* (1977), *Dychovky* (1978–1979) a v roku 1979 vytvára zásahy do pohľadníc či reprodukcii (*Živé reprodukcie*, 1979 – včleňovanie obväzov, gázy či lekárskeho tampónov do reprodukcii), jemne poetické práce so svetlom (*Za svetlom*, 1979 – sklenené tabule okien zastreté papierom, ktorý je vydriapovaný nechtami) alebo autorské knihy (napr. *125 krajín*, 1979). Zintenzívňovanie citlivosti, vyprázdňovanie, efemérnosť, zvyšovanie senzibility je charakteristické pre tvorbu autora v druhej polovici 70. rokov. Vplyvy sú akoby variabilné – na jednej strane Malevičove práce a texty,³⁰ a na druhej

²⁹ Ako uvádza štatút *Majstrovstiev* vypracovaný D. Tóthom.

³⁰ V roku 1968 vyšiel v preklade Nadeždy Čepanovej a vedeckej redakcii Oskára Čepana výber z Malevičových textov vo vydavateľstve Tatran. Ten spustil vlnu záujmu o Malevičove diela a predovšetkým jeho myslenie, filozofiu založenú na redukcii, senzibilite a vzťahu medzi



Dezider Tóth: Nočný život vystavených diel, 1979



Dezider Tóth: Nočné osvetlenie pre svetové galérie (L. Bertolini: Nympha), 1979

zenová filozofia a motív koánu.³¹ Práca so slovom, pojmom, ktorý v čistej podobe evokuje pocit, vnem. Zaujíma ho vzťah medzi obrazom v slove a slovom v obraze, kognitívne preplietanie vzťahu vytvárania predstavy či naopak – fixovania pojmu na základe diváckej percepcie.

Tóth vytvára pre *Posun* tri projekty pre *Nočné osvetlenie*. Aký je život sôch po zatvorení múzea a zotmení? Vyberá si tri diela pre ich senzuálnosť, pre ktorú sa neskôr stali obľúbené vo forme rozšírených kópií, porcelánových zmenšení v meštianskych interiéroch: L. Bertoliniho *Nymphu* (1839), Falconetovu *Floru* (1751) a *Magdalenu* od Antonia Canovu (1909). Rokokové a klasicistické námety už sami o sebe obsahujúce ladnú eleganciu či lascívnu zvodnosť sú v projektoch Dezidera Tótha nasvetlené zreteľným lúčom, reflektorovým svetlom, dopadajúcim na lono. Božská postava Flory, mytologická Nymfa a dokonca aj svätica Magdaléna dostávajú nový atribút. Kým pre prvé dve akoby reprezentoval ich zvodnosť, krásu a plodnosť, pre tretiu je poukázaním na jej ľútosť a pokánie.³²

mystickou a reduktívno-racionalistickou tradíciou. Bližšie: MALEVIČ, Kazimir: *O nepredmetnom svete*. State 1915 – 1922. Bratislava: Tatran, 1968.

- 31 Koán je obvyklým, racionálnym a logickým chápaním neriešiteľný problém, ktorý má väčšinou formu krátkeho príbehu. Používa sa ako forma na rozmyšľanie v školách čchanového (zenového) budhizmu.
- 32 V prípade Nymfy a Flóry inscenovaná fotografia s nasvetlením ich lona evokuje aj ikonografický typ Danae, do ktorej Jupiter prenikol v podobe zlatého dažďa (v niektorých zobrazeniach aj v podobe svetla) a je aj predobrazom kresťanského zvestovania „Nepoškrvneného počatia“.



Jana Želibská: Koláž – neposun I.; II., 1979

V Tóthovom prípade erotizmus nie je lascívnym, ale skôr odhalovaním čohosi neviditeľného, ukrytého. Neosvetleného zákutia nášho života. Forma realizácie fotografie, neurčité čierne pozadie, z ktorého vystupuje v tieňových obrysoch socha, ako aj svetelný lúč pripomínajúci Malevičove suprémny, je formou vytvorenou k evokácii prepojenia senzibility so senzualitou – mimo zmyslového poznávania s telesným rozmerom.

V abecednom poradí bola poslednou účastníčkou *Posunu* **Jana Želibská**. Súpis však neudáva dielo, ktoré malo vzniknúť, a sprostredkúva informáciu: „koláž – neposun“. Autorkina monografia však udáva ako účasť na *Posune* dvojicu diel pod rovnakým názvom: *Koláž – neposun I. - II.* Ide o dve menšie papierové koláže. Na prvej sú z rôznych časopisov a novín vystrihnuté tvary kvetov, ktoré sú symetricky zoradené. Tvar kalicha kvetu je narúšaný fragmentmi slov (v hornom rade) alebo líniami štruktúr technických obrazov (v spodnom rade). Druhá koláž je tvorená štvoricou obrysových ženských figúr vystrihnutých z papiera s potlačou kvetín. Motív dopĺňa aj dvojica ruží. Obrysová línia ženskej figúry kompozične pripomínajúca vyzývavé gestá pin-up girls je tu doplnená symbolmi krehkosti, krásy, ale aj ženského pohlavia. Koláže vo svojej kompozičnej schéme pripomínajú vzorkovníky, akoby tabuľky rastlinných druhov. Majú v sebe schému vedeckých obrazov, ale svojou ľahkou, nezaťažanou formou a samotnými motívmi odkazujú skôr k témam nežnosti, ženskosti alebo latentne prítomnej sexualite.

**POSU
NOK
DOTY
KOM**

z miesta pohladenia dlaňou
na miesto bodnutia nožom
ÁNO
ktoré je to isté

Ján Ondruš: fragment z básne Prehľadanie vlasu



III. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu

Téma: **DOTYK**

Miesto konfrontačného stretnutia:
byt Vladimíra Kordoša, Višňová 11,
Bratislava

21. január 1981, streda

Nik zo zúčastnených si presne nespomína, prečo sa exhibícia Majstrovstva presunula až na začiatok roku 1981. Jednou z možností je fakt, že v decembri roku 1980 bola v Bratislave rozsiahla snehová kalamita, čo dosvedčujú aj správy v dobovej tlači. Azda aj kvôli nevhodnosti počasia či problému zohnať priestor na záverečné stretnutie došlo k neplánovanému odsunu. Majstrovstvo tak v tomto prípade netrvalo deväť, ale až vyše desať mesiacov. Artefakty sa „prenášali“.

Pri pohľade na súpis zúčastnených je zrejmé, že pribudli viaceré nové mená. *Posun* v roku 1979 sa osvedčil a v okruhu autorov vznikala chuť zúčastniť sa na ďalšom podujatí. Oproti minuloročným dvanástim sa začiatkom roku 1981 zúčastnilo exhibície šesťnásť výtvarníčok a výtvarníkov.

Jedna z mála fotografií zachytáva neformálnu atmosféru, v ktorej sa stretnutie nieslo.¹ Prezentácia prebiehala už osvedčenou formou:

1 Existovala dohoda, že na stretnutí sa nebude fotografovať, čo sa však striktne nedodržiavalo. Existuje niekoľko fotografií, ktoré zachytávajú moment prezentácie diel. V prípade neskorších performancií Vladimíra Kordoša (*Salome*, 1983), Mateja Kréna (*Autoportrét s cigaretou*, 1983)



Majstrovstvá Bratislava v posune artefaktu (téma dotyk), byt Vladimíra Kordoša, Višňová 11, Bratislava, 21. január 1981. Zľava: Vladimír Kordoš, Viera Kordošová, Milan Bočkay, Peter Meluzín, Dušan Nágel, Viliam Jakubík

predložením práce i jej predlohy, stručného objasnenia koncepcie a uvažovania nad dielom a následnej voľnej diskusie. Hoci dramaturgia podujatia bola daná, stretnutie malo skôr charakter priateľskej návštevy s možnosťou oboznámiť sa s uvažovaním a realizáciou svojich kolegov – výtvarníkov.

Milan Bočkay bol novým autorom v súpise „posunovačov“. Bočkay sa v závere 70. rokov intenzívne zaujímal o formu *trompe l'oeil*, t.j. iluzívnu formu zobrazenia, pri ktorej dochádza k zrakovkej evokácii, efektu, ktorý nie je prítomný, ale je dosiahnutý iba maliarskymi alebo kresebnými postupmi. Tendencia zmyslového klamu u Bočkaya paradoxne vychádza zo stratégií analytického prístupu k samotnému médiu. V cykle *Papiere* vytváral kresbou iluzívne podoby pokrčenia, pretrhnutia, prehnutia. Často včleňoval do diel písmový znak, citácie zo slávnych diel, vytváranie efektu pastóznosti či štruktúry maľby iba prostredníctvom kresby. Práve v cykle *Papiere*, kde pracoval so štruktúrou samotného podkladu a odhaloval ju prostredníctvom zmienených efektov, sa najviac prejavuje princíp tautológie. Kresba analyzuje mediálne limity a v konečnom dôsledku odkazuje sama na seba práve cez efekt iného. Konceptualizmus Bočkayovho uvažovania v kresbe či maľbe spočíva v tematizovaní samotného procesu, v doslovnom vyobrazení, predstavení podkladu,

a Kordošovho a Krénovho spoločného vystúpenia (*Orfeus a Eurydika*, 1984) vzniklo niekoľko farebných fotografií dokumentujúcich priebeh akcie. Rovnako existuje niekoľko čiernobielych záberov zachytávajúcich neformálne posedenie a akcie Petra Meluzína.



Prezenčná listina III. Majstrovstva



Milan Bočkay: Zrodenie človeka, z cyklu Papiere, 1980

s ktorým je manipulované iba prostredníctvom iluzívneho efektu. Ide o pohrávanie sa s hranicou medzi realitou, ilúziou a pojmom. Bočkayova tvorba sa stáva vizualizovaným textom, ktorý sa obrazu prispôsobuje alebo je ním vtiahnutý, deformovaný.

V cykle *Papiere* sa viacnásobne objavujú citáty zo známych diel: Henriho Rousseaua (Papier XL, 1982), Leonarda da Vinciho (Papier XXXII, 1980) či Kazimira Maleviča (Papier XLXII, 1982). Na exhibičnom stretnutí Bočkay prezentuje dielo symptomatické k téme dotyku: kresebný detail Adama natáhajúceho ruku k Bohu z výjavu v Sixtínskej kaplnke od Michelangela Buonarrotiho (okolo 1510). Vytvára obraz pripnutej pohľadnice - suveníru, ktorý si možno z návštevy Ríma odniešť, a nad ňou akoby nedokončený detail rúk, dvoch prstov vystretých k dotyku. Motívom šrafúr a tieňovania dosahuje ilúziu zvlnenia papiera. V tomto prípade pokrčený záhyb vytvára oponu, spoza ktorej sa týči ruka Adama (človeka), zatiaľ čo ruka Božia je nanesená v jemnej skici. Ostáva nehmotná, tušená. Dielo s označením *Papier XXXVII* zapadá do celkového spektra kresieb autora v danom období. Výber témy i podanie nadobúda spirituálnejšie konotácie. Autor navyše problematizoval aj vzťah reprodukcie a originálu (pohľadnice a jej prekreslenej podoby, detailu rúk) tým, že re-produkovaný akt reverzibilne prevrátil.

Klára Bočkayová sa od konca štúdia na VŠVU v Bratislave venuje predovšetkým maľbe a kresbe. Už od polovice 70. rokov ju zaujímal vzťah privlastnenia artefaktu, apropiácie či konfrontáže. V rokoch

1974–1975 začínajú vznikať diela založené na princípe frotáže, najskôr na textile, neskôr na papieri.² Prvé diela boli ešte zásahmi do originálov, predovšetkým ručne vyšívanych námetov, obrázkov domácich maliarov či púťových suvenírov. Frotáž ako postup snímania predlohy na papier prostredníctvom pretierania tuhou alebo grafitom sa pre autorku stala typickou technikou, ktorú variovala a našla si v jej limitoch osobité varianty a postupy. Prácou s touto detsky čistou technikou v prepojení s ľudovými, naivistickými námetmi a ich variáciami, prekryvaním a vrstvením, vzniká poetika, ktorá je lákavá práve v úprimnosti, doslovnosti, ktorú autorka neraz komentuje vlastnými maliarskymi zásahmi.

Záujem o domáce dekoratívne výšivky dostával smerom k 80. rokom až bádateľskú intenzitu. Využívala ich ako readymade, ktorý rozširuje kategóriu umenia o široké spektrum vizuálnej kultúry a ľudskej tvorivosti a poukazuje na prelínanie hraníc medzi vysokým umením a pokleslým či skôr naivizujúcim. V roku 1980 objavila Klára Bočková výšivku Leonardovej *Poslednej večere*, ktorá bývala v kuchynských interiéroch v našom prostredí často zastúpená. Slávny obraz, ktorý sa však častou reprodukciou stal až žánrovým výjavom, použila už nie v jeho originálnej monumentalite, ale nazrela naň práve cez ľudovú tvorivosť. Cez snahu spodobniť si výjav rukodielne a umiestniť ho v komornom domácom prostredí. Cyklus s *Poslednou večerou* obsahuje viacero modifikácií. V jednej z nich dokonca odhaľuje Jiří Valoch genderové pozadie, keď je výjav apoštolov s Kristom narušený, doplnený kolážovaným

-
- 2 K otázke práce s banálnymi kuchynskými textilnými obrazmi sa vyjadruje Klára Bočková v obsiahlom v rozhovore s Janou Geržovou. V ňom objasňuje pôvodnú iniciatívu i neskoršie objavenie rôznych postupov založených na posúvaní papiera na podklade a vytvárania akejsi ilúzie pohybu, prekryvania, zmnožovania postáv a pod. Odcitujem krátku pasáž: „(...) vedela som, že nemôžem len tak mechanicky pokračovať v tom, čo som robila v škole. Vtedy vzniklo niekoľko prechodových obrázkov, ale potom som prišla na prázdniny domov a príbuzná nám odkázala medziinými aj tieto výšivky. Nebolo ich veľa, približne dvanásť, a hneď ma oslovili. My sme nič podobné doma nemali a tá naivná poloha mala v sebe zvláštne čaro, navyše boli urobené na veľmi peknom materiáli, na jemnom plátne. Povedala som si, že ich skúsím pomalovať a s dvoma-troma som to aj spravila. Niekoľko som nalepila na sololit, ďalšie som napla na rám. Potom som si uvedomila, že keď pomalujem celú sériu, nič mi neostane, a kde ja také veci zoženiem? Vtedy mi Milan (Bočková, pozn. aut.) poradil, aby som ich frotovala, tak ako som to robila už v škole, a ja som sa tejto techniky chytila. (...) Celé maľovanie malo podobu výskumu, bolo to overovanie, čo všetko sa dá z takejto predlohy urobiť.“ Rozhovor s Klárou Bočkovou. In: GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o maľbe: Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie*. Bratislava: VŠVU – Slovart, 2009, s. 155.



Klára Bočková: Posledná večera, 1980

fragmentom, na ktorom sa v rohu objavuje postava kuchárky pripravujúcej jedlo.³ Jemný humor je prítomný vo všetkých variantoch. Autorka, podľa vlastných slov, prezentovala na stretnutí štyri diela z cyklu, všetky vo formáte A4, v technike frotáž na papieri.

Základná osnova da Vinciho kompozície je repetitívne zmnožovaná, až hlavy a telá apoštolov vytvárajú „telesnú“ mandorlu, akumuláciu postáv okolo centrálne umiestneného Krista. V ďalších dvoch prípadoch je obraz narušený frotážou štruktúry textílie. A v poslednom pravdepodobne frotážou časti steny alebo dlažby. Tu sa kompozícia vytráca, je prekryvaná „mapami“ omietky a autorka tu dosahuje efekt, ktorý aj dnes Leonardova *Posledná večera* po mnohých reštaurátorských zásahoch a permanentnom vlhnutí podkladovej omietky má. V princípe vrstvenia, ale hlavne seriality, vnímam aj odozvy popartu. Ten je napokon citelný aj vo vzťahu k banálnemu, neraz gýčovému námetu predlohy.

Hoci v Bočkovovej prípade je mechanickosť techniky dôležitým faktorom, nejde tu o nereflexívne preberanie námetu, ale skôr o ozvláštnenie. Vytrhnutie „kuchynského námetu“ z kontextu, prenesenie a pretvorenie, ktoré má v sebe nadsádzku a grotesknosť, ale zároveň aj istú fascináciu rukodielnou činnosťou „starých mám“.⁴

3 Bližšie: VALOCH, Jiří: Klára Bočková. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2005, s. 21.

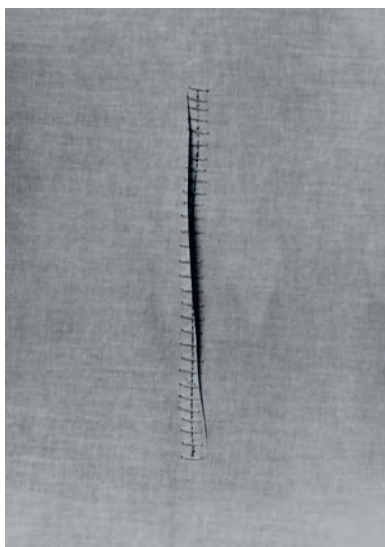
4 Ako výstižne napísal o tvorbe autorky Ludvík Kundera: „Lyrický humor, ktorý v jejich prácach vzniká povýšením „kuchynského kúče“ do jiné roviny, spojuje s podivuhodnou vynalézavosťou nostalgií s ironií, byť laskavou. A tak sa vlastne rehabilituje kouzlo, jímž tyto výtvoary zasáhly (bezděčně a bezpečně)

Lubomír Ďurček sa na *III. Posune* zúčastnil prezentáciou dvoch objektov, ktorých datovanie naznačuje skoršie obdobie vzniku. Od roku 1975 sa intenzívne venoval predovšetkým konceptuálnym polohám umenia a fotografii. Typické sú pre neho semiotické či participatívne situácie, snaha vytvoriť prostredie pre reaktívny vzťah s divákom, často náhodným chodcom (pri jeho realizáciách akcií na ulici), ale aj polohy smerujúce ku kontextualizácii média fotografie či k práci so slovom a autorskou knihou. Hoci bola aktivita autora v druhej polovici 70. rokov širokospektrálna, v tomto období sa autor intenzívnejšie zbavoval tradične chápaného artefaktu. Sprostredkúval posolstvo predovšetkým prostredníctvom časo-priestorovo fixovaných akcií, založených na kontexte, spolupráci a zdieľaní (napr. *Rezonancie*, 1979, koncepcia ku akcii *PROSÍM, OBRÁTĚ MA SPRÁVNÝM SMEROM, PROSÍM*, 1979), telesného včleňovania do prostredia (napr. *Určenosť miesta a času*, 1976–1977, *Bratislava*, 1977–1978), gestickej a proxemickej práce s telom a telesnosťou (napr. *Horizontálny a vertikálny pohyb (Transfigurácia)*, 1979), ako aj v práci s pojmom a jeho vizuálnym a obsahovým vzťahom (napr. autorské knihy: *PRAVDA*, 1976–1980, *ÁNO-NIE*, 1977–1979 a i.).

Na stretnutí prezentoval posun diela Lucia Fontanu, jeho priestorových konceptov perforovaných plátien, ktoré odhaľujú priestor nachádzajúci sa za obrazom. Ďurček ho tematizoval prostredníctvom fotografie. Biele plátno obrazu najskôr prerezal, aby ho v zapätí zošil viditeľnými stehmi. Dielo odfotografuje a fotografiu následne sám prerezal. Prezentáčnym artefaktom sa stala snímka ako výsledok procesu, ktorý v tomto momente iba fakticky zaznamenával. Procesom je však zasiahnutý aj samotný fotopapier, ktorého prerezaním autor ukazuje, že je opäť iba obrazom, reprezentantom skutočnosti. Kým Fontana vo svojom *Bielom manifeste* hovorí o štvrtjej dimenzii, ktorá sa perforáciou reprezentuje,⁵ Ďurček aktom rozrezania a zašitia, ktoré následne fotograficky snímal, uzemňuje tvrdenie a navracia dielo skôr k forme výpovede. Fontanova nadzmyselná a manifestatívna dimenzia je intrepetačne zmnožená, ale aj zvecnená. Aparát, ako upozornil vo svojej knihe Vilém Flusser, je

mysl většiny z nás, kouzlo uvádějící do pohybu všudepřítomné, byť mnohdy pozasuté fabulační vlohy a možnosti.“ KUNDERA, Ludvík: Kouzla Kláry Bočkovové. In: Klára Bočkovová: *Jesenní anjeli*. Katalóg k výstave. Bratislava: SCSU, 1998, s. 14.

5 Bližšie: FONTANA, Lucio: *Bílý manifest*. In: *Výtvarné umění*. Roč. 18, 1968, č. 10, s. 448 – 451.



Lubomír Ďurček: Fontana – Ďurček, 1978



Lubomír Ďurček: Malevič – Ďurček, 1975

nástrojom utvárania pojmov o svete, je vynálezom, ktorý slúži na vizualizovanie pojmov.⁶ Následne však túto fotografiu (tento „pojmem“) Ďurček opätovne spochybnil a vrátil dielu rozmer neuchopiteľnosti, tajomstva.

Druhou prácou je drobný objekt – zápalková škatuľka, obsahujúca dvanásť zápaličiek v troch farbách: štyri biele, štyri čierne a štyri červené.⁷ Čierny prebal škatuľky a nápis (na jednej strane „Kazimir Malevič“, na druhej „L. Ďurček“) je jasným odvolaním sa a vzťahnutím k suprematistickým Malevičovým prácam. „Malevič do vrečka“ je objektom, ktorý posúva význam jeho diela a je nazeraný skôr cez poetiku Fluxusu.⁸ Každý si z dvanástich farebných zápaličiek môže vytvoriť formou náhodného

6 Flusser píše: „Fotografie jsou jako všechny technické obrazy – pojmy zašifrované do věcných konfigurací, a sice jak pojmy fotografa, tak i pojmy, které byly naprogramovány do aparátu. (...) Fotograf kóduje své pojmy do fotografických obrazů, aby nabídl druhým informace, vytvořil pro ně modely a stal se tak v jejich paměti nesmrtelným.“ FLUSER, Vilém: *Za filozofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 43.

7 Prvýkrát bolo dielo vystavené, spolu s podobným objektom P. Mondrian (1942) – L. Ďurček (1975), na výstave *Interpretácie* v kurátorskej koncepcii Jany Geržovej v roku 1990 v Slovenskom rozhlase v Bratislave.

8 Známy zápalkový objekt vytvoril v roku 1964 Ben Vautier, nazvaný *Total Art Match-Box*. Sprevádzaný bol manifestatívnym textom hlásajúcim, že zápalky majú byť použité na spálenie všetkých múzeí a všetkého umenia. So zápalkovými škatuľkami vo svojej tvorbe kontinuálne pracoval aj slovinský umelec Marko Pogračnik (člen umeleckej skupiny OHO), ktorý z nich vytváral obrazové konfigurácie na spôsob puzzle (napr. *Rolling Stone match box*, 1968) alebo Matijaž Hanžek, ktorý krabičky polepil rôznymi textami (napr. *LSD užívam*, 1968).

rozhodenia či komponovaného zostavenia nové „suprematistické“ dielo. Vnáša do diela avantgardného autora aleatorický a ludistický princíp. Dôležitá je veľkosť - voľba zápalkovej krabičky - ktorá sa zmestí do dlane. Ostatne, motív dotyku, zovretej či otvorenej dlane, ale aj dlane zraňovanej (*Horizontálny a vertikálny pohyb (Transfigurácia)*, 1979), popísanej odkazom (*IDEA*, 1975) či slúžiacej ako komunikačný prostriedok (*Informácia o rukách a ľuďoch*, 1982), je pre Ďurčeka dôležitý.

Podobný charakter mal aj iný zo zápalkových objektov: *P. Mondrian (1942) - Ľ. Ďurček (1975)*, ktorý predstavoval Mondrianovu kompozíciu vlepenu do vnútra čiernej krabičky. Po otvorení sa teda ukázala pre autora typická žltomodročervená neoplasticistická kompozícia. Teoretička Jana Geržová v katalógu k výstave *Interpetácie* k Ďurčekovmu dielu píše: „*Prístup autora by sa dal skôr označiť slovom manipulácia, keby nemal tento pojem v sebe zakódované niečo pejoratívne. Možno výraz zmocniť sa by mohol byť adekvátny...*“ Podľa môjho názoru majú v sebe oba objekty vzťah k Fluxusu, ako aj k motívu Duchampových kufríkov, do ktorých si nechal vyrobiť zmenšeniny svojich diel a readymadeov. V tomto geste je čosi z grotesknosti, ktorá je s princípom zmenšenia či naopak naddimenzovania a zväčšovania vždy spojená. Diela však v sebe obsahujú aj odkaz na suvení - predmet, ktorý v sebe náznakovo obsahuje odkaz na zážitok, spomienku či vec, ktorá je neprenosná.

Je potrebné priznať, že nie všetky artefakty prezentované na *Posunoch* sa podarilo dohľadať. Či už z dôvodu, že v čase vzniku neboli archivované, stali sa predmetom darovania, alebo boli dokonca zničené. Niektoré sa ako sedimenty vrstvi v záplave iných diel a nebolo ich možné dnes už zreteľne identifikovať. Takýmto prípadom sú aj dve práce **Rudolfa Filu**, prezentované na *III. Majstrovstve* v zime 1981.⁹ Premaľby reprodukcií citovaných častí, detailov slávnych obrazov - v tomto prípade Tizianovej *Venuše Urbinskej* (1538) - mu umožňovali vytvárať maliarske komentáre. Biele body, ktoré pokrývajú podľa popisu nohy Venuše, sa objavujú u Filu pravidelne, predovšetkým v zásahoch do tlačovín

9 Úporná snaha zostavovateľa tejto publikácie i pani Doroty Filovej nakoniec nepriniesla úspech, ale v kontexte stručnej anotácie k dielu je možné identifikovať, že išlo o typické práce, ktorým sa Fila koncom 70. rokov venoval. Osobne som navštívil Rudolfa Filu dvakrát aj s presným popisom hľadaných prác. Keďže v čase návštevy nebol už Filov zdravotný stav v poriadku, sprostredkovanie prác zabezpečila pani Dorota Filová, za čo jej patrí vďaka.

a knižných reprodukcí. Znejasnenie obrazu alebo textu je umocnené až magneticky pôsobiacim bodom, sugestívne, opticky vtahujúcim momentom v maľbe. To si Fila uvedomoval aj cez poznanie detailných rozborov maliarskych prvkov a čítanie Ittenových, Kandinského či Kleeových pedagogických spisov, analyzujúcich jednotlivé maliarske komponenty.¹⁰ Azda je v týchto „telovkách“ aj kus maliarskeho glosátorstva, fetišu a fascinácie povrchom tela, rovnako ako štruktúrou tela maľby.¹¹ Fascinácia povrchom je práve v tom, že iba cezeň sa možno dostať hlbšie. Dotyk ako predispozícia k rozvinutiu citu, lásky (k maľbe).

Druhým dielom je interpretovaný reklamný katalóg strojárskkej firmy JOHAN, opäť poznačený rastrom bielych bodov a kruhov. Mohlo by sa zdať, že ide o gesto spontánne, ironizujúce až dadaistické. V prípade Filu však nejde o nihilizujúci, provokujúci zásah, ale o motív vychýlenia, dokonca vizuálneho kultivovania. Premeny kontextu. Ide o prerod subordinácie na lyrizáciu. Sám Fila však vo svojej tvorbe nevidí nejakú striktnú metódu. Hovorí skôr o nutnosti individuálneho prístupu k jednotlivým parafrázovaným či citovaným dielam, ktoré niekedy vyžadujú minimálny posun, inokedy sú motívom potlačené, „prevrátené“.

Viliam Jakubík sa aj vzhľadom na svoju neskoršiu emigráciu do USA zúčastnil na *Posune* iba jediný raz. Jeho príspevok bol poctou českému konceptuálnemu umelcovi, autorovi akcií, performancií, objektov

-
- 10** Pre Filu bola pedagogika Bauhausu, ako aj spisy spomenutých autorov dôležitým impulzom hľadania imanentných významov elementárnych foriem v maľbe, ako aj snahou syntetizovať výtvarnú reč, úsilia viesť dialóg s obrazom vo forme umeleckých výtvarných prostriedkov. V Kandinského spise *Bod – línia – plocha* (1926) vníma jeho autor bod ako elementárny útvar, matematickú veličinu, ale na druhej strane mu prisudzuje aj neexaktné, metaforické významy, keď hovorí o „zrode k životu“, „semienku naplnenom energiou“ či „zrnom piesku v mŕtvej púšti“. Paul Klee v *Pedagogickom náčrtníku* (1925) vníma bod, kruh ako prvý tvar, ktorým je možné dynamizovať i uzemniť „plochu“ obrazu v závislosti od okolitých prvkov a použitia farby. Bližšie: KANDINSKY, Wassily: *Bod – línie – plocha*. Praha: Triáda, 2000; KLEE, Paul: *Pedagogický náčrtník*. Praha: Triáda, 1999.
- 11** V zbierkovom fonde Slovenskej národnej galérie sa nachádza pod inventárnym číslom K 13986 dielo nazvané *Posun*, datované rokom 1981. Ide o gvaš na kartóne, na ktorom je detail ženských nôh, pravdepodobne vybraná citácia z obrazu z dejín umenia. Fragment pripomína Tizianove kompozície (i keď v tomto prípade chýba ruka prekrývajúca lono, ktorá sa u Tiziana objavuje). Viditeľný je jemný zásah do premaľby prostredníctvom bielej vlnovkovitej línie. Hoci pravdepodobne nejde o dielo, ktoré bolo na stretnutí prezentované, daná práca ukazuje, aký charakter dielo malo.

a autorských kníh a tlačí, Jiří H. Kocmanovi.¹² Dielo predstavovalo konceptualizáciu skutočnosti. Prisvojenie si dotyku formou notárskeho osvedčenia. Zväčšený odtlačok vlastného prsta, overený a okolkovaný notárom potvrdzujúcim jeho pravosť, poukazoval na absurdný štátno-byrokratický aparát v období socializmu. Dielo z popisu pripomína konceptuálnu akciu Juraja Bartusza *Úradné potvrdenie (Fotografická próza)* z roku 1971. V nej sa autor necháva fotografovať počas dňa pri vykonávaní bežných rutinných činností (vstávanie, raňajky, odchod do ateliéru, kúpa novín, odomykanie, spánok a pod.) a potvrdiť pravosť udalostí notárskym schválením. Jakubík má podobný zámer, ale jeho koncepcia je vzťahnutá k akcii J.H. Kocmana *Touch activity* (1971). Pri nej ostávajú pri bežných činnostiach autora na predmetoch či vlastnom tele, ktorého sa dotýka, viditeľné odtlačky prstov.¹³ Tie slúžia ako fyzické signatúry, biometrické údaje prenesené na predmety a tvár. Jakubík sa dotýka papiera. Ten je pre J.H. Kocmana nielen najpoužívanejším materiálom jeho diel, ale aj médiom, prostriedkom komunikácie.¹⁴ Následne apropriáciu fixuje do podoby úradného dokumentu. Gesto osciluje na hranici medzi kafkovským ponímaním úradníckej spoločnosti a vlastnou sebaironizáciou. Akt sňatia odtlačku prstu zároveň sugeruje motív identifikácie, „prichytenia pri čine“. Jakubík v danom geste, posune akcie J.H. Kocmana, ironizuje ideologický aparát, ktorý preniká do všetkých sfér a snaží sa podriaďiť normám aj každodenné aktivity.

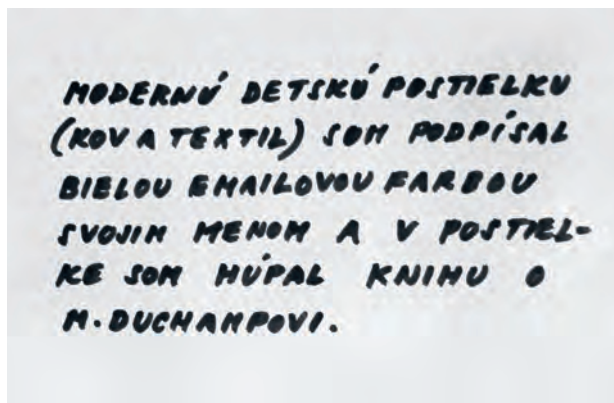
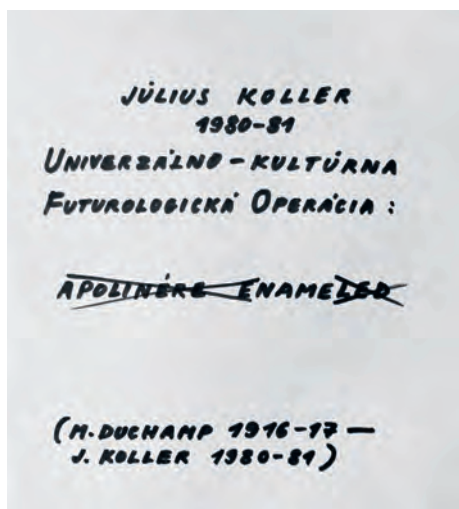
Igor Kalný si ako predlohu vybral Picassov obraz z modrého obdobia *Žena žehliaca spodnú bielizeň* (1904). Reprodukciu diela pokrčil a spätne, v imitácii postavenia ženy na predlohe, sám prežehlil. Na mieste bielizne

-
- 12** S Viliamom Jakubíkom žijúcim aktuálne v San Franciscu sa mi podarilo telefonicky spojiť, ale osud diela či jeho existenciu sa nepodarilo vypátrať. Vychádzam z popisu a rozhovorov s Deziderom Tóthom a Petrom Meluzinom, ktorí si na artefakt pamätali.
- 13** Možno spomenúť prácu Denisa Oppenheima *Identity Stretch* (1970 – 1975), ktorý odtlačok vlastného prsta a prsta svojho syna Erika prenáša do podoby monumentálnej „maľby“ dechtom na plochu bývalej priemyselnej skládky. V rokoch 1970 – 1975 ju pravidelne fotografoval. Vytváral tak dielo na pomedzí procesuálneho a landartového charakteru, avšak so silným osobným motívom.
- 14** V predslove publikácie *Médium papír* Kocman uvádza: „*Médium papír – odkazuje na nové pojetí, kterého se papír ve výtvarném umění dočkal v posledním čtvřtstoletí. Papír již není jen podložka, na níž defilují vyšší výtvarní žánry, ale stal se svébytným uměleckým médiem. Paper Art je novou uměleckou kategorií.*“ KOCMAN, Jiří H.: *Médium papír*. Brno: VUT, 2000, s. 5.

sa teda ocitá obraz, respektíve jeho reprodukcia. Ide o pohrávanie sa so zmnožením (nie však vrstvením) odkazov a s názvom, ktorý vyzýva k aktualizácii či performovaniu námetu. Igor Kalný na stretnutie priniesol fotografiu, záznam z akcie. Na prelome 70. a 80. rokov sa Kalný okrem pečiatkových kresieb využívajúcich vzory zvierat z detskej tlačiarňičky venoval aj jednoduchým privátnym fotograficky dokumentovaným akciami. V tomto kontexte možno spomenúť akciu *Dotyk*. Na bielom papieri formátu A1 rukou kapitálkami napísal slovo DOTYK. Ďalšie tri fotografie zachytávajú papier vždy v novej fáze roztrhnutia a preloženia na spodný list. Trhanie znečitateľnilo slovo. Dotyk deštruoval možnosť vnímania napísaného DOTYKu. Ide teda o formu tautológie, zvláštnu formu narábania so slovami, čo predurčujú činnosť, ktorá je obsiahnutá v ich význame. Ludwig Wittgenstein vo svojich *Filozofických skúmaníach* píše: „*Existuje nejasnosť o tom, jakou roli hraje v našem zkoumání představitelnost. Do jaké míry totiž zajišťuje smysl nějaké věty. Pro pochopení nějaké věty je to, že si člověk při ní něco představuje, zrovna tak málo podstatné jako to, že podle ní něco nakreslí. Místo ‚představitelnost‘ je tu možno také říct: Zpodobitelnost v určitém prostředku zpodobnění. A od takového zpodobnění může ovšem vést spolehlivá cesta k dalšímu použití. Na druhé straně se nám může nějaký obraz vnucovat a nebýt vůbec k žádnému užitku.*“¹⁵ Kalného akcie sú vizualizovanými tautológiami, spodobneniami prostredníctvom spodobnenia. Ich priamosť a strohosť je zarážajúca. Je čímisi, čo predstavuje haiku – i tu ide o vzťah dvoch elementov (slova a akcie, obrazu a performatívnosti) bez metaforizácie. V prípade fotodokumentácie zo „žehlenia“ je moment interpretácie diela skôr prvoplánový. Poetika Kalného prác sa prejaví výraznejšie v ďalších príspevkoch a predovšetkým v jeho širšej tvorbe na začiatku 80. rokov.

Július Koller si ako východisko k dielu vyberá opäť dielo Marcela Duchampa, autora, ktorý sa v celej svojej tvorbe venuje princípu preformulovania významov, filtrácie a pretvárania kontextu diela či slovnými manipuláciami. V prípade akcie pre *Posuny* vychádzam zo spomienok zúčastnených. V Kollerovej pozostalosti, uloženej v SNG, sa nachádza popis k akcii: „*6. 12. 1980 (Performance) Operácia: Posun Duchampovho readymadeu ‚Apolinére enameled‘ (vývesná reklama maliarskych*

15 WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filosofické zkoumání*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 150.



Július Koller: Apolinère enameled, 1980/1981

materiálov) *Univerzálnokultúrna futurologická operácia.*“ Na kartónovom lístku stručný popis priebehu akcie: „*Modernú detskú postielku (kov a textil) som podpísal bielou emailovou farbou svojím menom a v posteli som húpal knihu o M. Duchampovi.*“ Duchampov asistovaný readymade vznikol premaľovaním reklamného vývesného štítu firmy ponúkajúcej maliarske potreby Sapolin Enamel. Premaľovaním a vynechaním písmen vzniká novotvar Apolinère Enameled – smaltovaný Apollinaire. Duchampa zaujímal moment významovej premeny, pseudo-reklamy vytvorenej doplnením písmen.¹⁶ Koller situáciu ozvlášťňuje performatívnym prevedením. Duchampovu monografiu vkladá do detskej kolisky a húpe ju, „uspáva“.¹⁷ Navyše akt prisvojovania demonštruje vlastnou signatúrou. Akciu ukončil rozdáním lístčikov s textom: „*Univerzálna futurologická operácia: APOLINÉRE ENAMELED M. Duchamp 1916/17 - J. Koller 1980/81.*“ Prihlásil sa tak nielen k autorstvu, ale aj k odkazu Duchampa. Koller rozvíja motív, ktorý sa objavil aj v jeho predošlej participácii na *Posune*.

- 16 Duchamp mal k Apollinairovi ambivalentný vzťah. Zaujímala ho jeho poézia či bibliografické dielo o Sadem, ale vyjadruje sa pohľadovo o jeho kritikách: „*Apollinaire psal o umění hrozně nesmysly, ale byl to okouzlující člověk.*“ Bližšie: CHALUPECKÝ, Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovské meditace.* Praha: Torst, 1998, s. 202 – 204.
- 17 Motív detskej postielky a uspávania sa objavuje u Kollera azda aj v súvislosti s faktom, že v tomto čase trávi veľa času s Miškom, malým vnukom jeho životnej partnerky Květy Fulierovej. V Kollerovej pozostalosti sa napríklad objavuje dielo, textová karta s popisom diela, ktoré z tejto „starostlivosti“ priamo vychádza: „*jún 1981, Pocta Christovi – UFOpatrenie – obalenie rohov nábytku, aby sa u nás Miško nezranil.*“

Živé prevedenie, transformovanie významu diela, personifikovanie a záverečné ukončenie strohým oznámením, ktoré v slovnej hračke dopĺňa významový kontext.

Dôslednejšie sa pristavím pri cykle inscenovaných fotografií, ktoré pre *III. Posun* vytvoril **Vladimír Kordoš**. V rozmedzí deväťmesačného trvania *Majstrovstiev* vytvára hneď niekoľko diel: posun Rembrandtovho *Návratu strateného syna*, Velazquéza v diele *Obed I. a II.*, Caravaggioho *Chorého Baccha*, *Chlapca s košíkom ovocia* a *Chlapca uštipnutého jaštericou*, a Tintorettoho *Kladenie do hrobu*. Autorom fotografií je Ján Krížik. Diela vznikli „po škole“ na SŠUP za účasti kolegov a priateľov. Kordoša evidentne fascinujú a priťahujú diela majstrov, ktorí pracujú s divadelnou atmosférou, s výraznou inscenáciou postáv v obraze, reflektorovým nasvetlením, expresivitou gesta a mimiky. Kordoš reprodukuje autorom zvolenú kompozíciu, obsadzuje do rolí postáv živých hercov a rovnako sa väčšinou aj sám ako aktér podieľa na oživení obrazu.

V prípade Kordoša ide o performanciu, ktorá v podobe fyzických osôb skonkrétnuje samotný obraz, aby bola následne, po jeho zinscenovaní, umŕtvená fotoaparátom. Stlačením spúšte. Možno povedať, že ide o predvádzanie v zmysle vytvorenia podobnosti¹⁸ prostredníctvom imitácie mimických gest, telesného postavenia, rozmiestenia postáv. Vždy však s rôznou formou zámeny predovšetkým v rovine atribútov, predmetov dopĺňajúcich figurálnu kompozíciu (civilné oblečenie postáv, použitie iných predmetov vzťahujúcich sa k civilnému prostrediu s náznakom absurdity - dobová náterová farba Industrol, žemle, sušené kvety a pod.). Ide o vytvorenie *živého obrazu* (nem. *Lebende Bilder*, fr. *Tableau Vivant*, angl. *Living picture*) ako nehybného zoskupenia ľudí predstavujúceho skutočné alebo fiktívne osoby.¹⁹ Živé obrazy predstavujú podľa nemeckej historičky umenia Brigit Joos štylizované, za prítomnosti živých osôb inscenované predstavenie významnej historickej udalosti, reprezentatívnej scény či náboženského námetu. Z hľadiska historického kontextu sa objavujú živé obrazy od polovice 15. storočia, predovšetkým v súvislosti s profánnymi slávnosťami (napr. korunovácia), alebo sú pripomenutím významných sakrálnych (kresťanských) sviatkov. Brigit Jooss

¹⁸ *Mimézis*, t. j. napodobenia, lat. *mimus*, gr. *mimos* – napodobňovanie, tí, ktorí napodobňujú, mím.

¹⁹ Bližšie: PAVLOVSKÝ, Petr (red.): *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004, s. 287.



Vladimír Kordoš: Oběd II. (podľa Velázquezova, 1); Návrat strateného syna (podľa Rembrandta, 2);
Chlapec uštipnutý jaštericou (podľa Caravaggia, 3), 1980

v knihe *Lebende Bilder (Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit)* píše, že živé obrazy predstavovali vizuálnu formu, ktorá sa nachádzala medzi klasickým maliarskym komponovaním obrazu a režijnou inscenáciou divadelného predstavenia.²⁰ Z dnešného pohľadu performatívnych štúdií možno povedať, že išlo o akt zbavenia sa naratívneho podania deja (diegesis) a jeho redukciu na komponovaný výjav. Na spodobnenie je vybraný „výstižný okamih“, ktorého predvádzanie však vybraný moment udalosti opätovne navracia k závislosti na čase a priestore a predvádza sa divákovi ako určitá vizuálna scéna.

Prístup Vladimíra Kordoša je v tomto kontexte napájaný z dvoch dôležitých domácich vplyvov. Prvým je jeho učiteľ, výtvarník a dlhoročný pedagóg na SŠUP, Rudolf Fila. Druhým je stretnutie s osobnosťou a dielom Alexa Mlynárčika, predovšetkým jeho akcií založených na interpretácii. K domácim vplyvom sa pridávajú vplyvy opätovne odkazujúce na gestické či mimické štylizácie (F.X. Messerschmidt, A. Reiner) a vplyvy prepájajúce akčné, performatívne polohy s maľbou (Y. Klein, G. Mathieu). Neskôr sa Kordoš zoznámil s tvorbou autorov, ktorí sú mu svojím sebaštylizáčnym, sebainscenovaným prístupom blízki. Na tvorbu Luigi Ontariego v polovici 80. rokov upozornil pohľadnicou český historik umenia Jiří Valoch. Koncom 80. rokov prichádzal do kontaktu s tvorbou anglického

20 Bližšie: JOOSS, Birgit: *Lebende Bilder (Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit)*. Berlin: Reimer, 1999.

umelca a režiséra Dereka Jarmana. Rovnako sa ponúka často zmieňovaná analógia s prácou americkej umelkyne Cindy Sherman.

Kordošove práce sa objavovali na verejných prezentáciách zriedkavo, príležitostne skôr na výstavách fotografií.²¹ Teoretička Jana Geržová upozorňuje na moment privlastnenia, travestie či odcudzenia vlastnej identity.²² Sebaidentifikácie ako možnosti vkláznutia do inej úlohy. Tieto symptómy počiatku postmodernity nachádza práve v prácach Vladimíra Kordoša zo začiatku 80. rokov. V jeho teatralizovaných štylizáciách videla vciťovanie do pluralitných identít a zároveň motív revízie, reaktualizácie klasického závesného obrazu performatívnou formou.

V Kordošových prácach ide o snahu oživiť obraz, „dotknúť sa (t. j. pochopiť, prežiť, zúčastniť sa)“ samotného námetu. Roland Barthes v texte *Svetlá komora* paradoxne hovorí o umrtní, smrti fotografického gesta: „... jestliže mi však fotografický snímek připadá bližší divadlu (než malbě), je to zprostředkováno zvláštní instancí: Smrtí.“²³ Vo fotografii dochádza k znehybneniu času monštruóznym spôsobom. Barthes akcentuje, že jedným zo základných odkazov fotografie je, že „táto vec tu bola“. Fotografický obraz je spojením skutočnosti a minulosti.²⁴ Fotografia je dôkazom, že akcia, performatívny výstup alebo scénická inscenácia sa na základe obrazovej predlohy skutočne udiala. Zároveň sa vo forme fotografického výstupu stáva otvoreným dielom, ktoré môže byť nanovo definované. Stáva sa exponátom pre výstavu, môže byť cieľom pozorovania a výskumu. Je predmetom kontextualizovania a analógií v rámci širších umeleckých výstupov.²⁵ Jednou z charakteristických vlastností fotografie je uchovanie momentu, a tým paradoxne poukázanie na neúprosť plynutia času.

21 Napr. výstava s Lubou Lauffovou. Kultúrny dom Trnávka, 1986; *Slovenská fotografia 80. rokov* v roku 1989 vo výbere Václava Maceka a Aurela Hrabušického; výstava *Interpretácie* v roku 1989 v koncepcii Jany Geržovej.

22 GERŽOVÁ, Jana: Extrémny pluralizmus, identita v prechodoch. In: KOLESÁR, Zdeno – MRENICOVÁ, Luba (zost.): *Postmoderna... a čo ďalej?* Bratislava: VŠVU, 1996, s. 26.

23 BARTHES, Roland: *Světlná komora*. Praha: Agite/Fra, 2005, s. 36.

24 *Tamže*, s. 75.

25 Susan Sontagová o význame fotografie poznamenáva: „Věci se stávají zajímavými, když jsou viděny v analogii s něčím jiným.“ SONTAGOVÁ, Susan: *O fotografii*. Praha: Paseka – Barrister & Principal, 2002, s. 156.

Kordoš teda námet inscenačne a dramaticky „oživil“, aby ho nechal následne prostredníctvom fotografie fixovať („umŕtviť“). V jeho fotoakciách padne rozhodnutie o stvárnení momentu ešte pred stlačením spúšte. Diela sú tak skôr performatívnou fotografiou.²⁶ Inscenovanie tu neprebíha len v kontexte prítomnosti fotografa, ale jeho predlohou je existujúci obraz. Komponovaním a následným „zmrazením“ scény nevytvára udalosť (akciu) ani alogické spojenie medzi „tu“ a „vtedy“, ale vytvára obraz prostredníctvom telesného ustrnutia. Na analógiu medzi „smrťou“ vo fotografii a smrťou v scénickej rovine – ustrnutím v „živý obraz“ – upozornil vo svojej knihe *Divadelní věda* aj Andreas Kotte.²⁷ Kotte pripomína aj iný Barthov výrok zo *Svetlej komory*, kde prirovnáva fotografiu a motív snímania, respektíve štylizovania snímanej skutočnosti, k prapodstate divadla.

Ako je to však s fotografiou, ktorá zaznamenáva živý obraz? Každá fotografická štylizácia (ateliérová fotografia) je inscenovaním, snahou vytvoriť o sebe obraz, aký chceme mať alebo považujeme za vhodný. V prípade štylizovania sa do predlohy a inscenovania prostredia je dôležitý fakt, že *tableau vivant* sa odohráva pred cvaknutím spúšte a nie po nej. Dôležitou súčasťou živých obrazov je, že sa skutočne stali (reálne alebo v naratívnej rovine), že sprítomňujú nejakú existujúcu alebo minulú udalosť. Ide teda o produkciu sprítomnenia nielen za účasti modelu, transformácie výjavu, ale aj sebatransformácie (prítomnosť autora v obraze). Tá je dôležitou súčasťou performativity, ako upozorňuje vo

-
- 26 Americký teoretik performatívnych štúdií Philippe Auslander vo svojom texte *The Performativity of Performance Documentation* vymedzuje dve základné kategórie performancií vo vzťahu k fotodokumentácii; dokumentovaných (*documentary*) a predstieraných (*theatrical*). Pre dokumentárnu je charakteristický fakt, že samotná akcia stojí „pred“ aktom vytvorenia fotografického záznamu, t.j. je primárnym dejom, ktorý je sekundárne zaznamenávaný. Pre teatrálnu, predstieranú performanciu platí, že fotografia je jej súčasťou či dokonca podmienkou realizácie akcie. Auslander používa bežnejší pojem „performativity“, ktorý rozširuje jeho záber aj o inscenovaných, manipulovaných alebo štylizovaných fotografiu, keďže všetky tieto formy súvisia s problematikou prevedenia, predvádzania. Kľúčovým sa tak stáva termín „*performed photography*“, t.j. predvádzaná fotografia (fotografia založená na performancii/predvádzaní). Fotografia je súčasťou performancie, je kodifikáciou a ustanovením performatívneho aktu. Bližšie: AUSLANDER, Philip: *The Performativity of Performance Documentation*. In: *Performing Arts Journal*, 84 (2006), pp. 1–10, dostupné: [<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/pajj.2006.28.3.1>]
- 27 Bližšie: KOTTE, Andreas: *Divadelní věda*. Praha: Akademie muzických umění – KANT, 2010, s. 35.

svojej knihe *Postdramatické divadlo* Hans Thies Lehman.²⁸ Ak je teda pre Barthesa fotografia „zrodom seba ako iného“, možnosťou uvidieť samého seba ako objekt a zažívaním skúsenosti smrti, nazdávam sa, že pre Kordoša bola prítomnosť fotografa skôr možnosťou akcentácie vlastnej prítomnosti. Dôležitým sa stáva samotné utváranie obrazu, inštalovanie rekvizít, inscenovanie a dramaturgia. Teatrológ Július Gajdoš v knihe *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci* o vzťahu fotografie a performancie píše: „*Spíš než s divadlem mají totiž tableaux vivants s jejich údajným umrtvováním na fotografickém snímku něco společného právě s performančním uměním a instalací. Důležitou roli v nich ovšem hraje ideál authenticity a naplno prožité neopakovatelné přítomnosti (...)* Pro postmoderní tendence, v jejichž rámci je proces tvorby důležitějším než výsledné dílo/objekt, se stává nejpodstatnější právě účast na tomto neopakovatelném okamžiku čisté přítomnosti, obrazně řečeno, prožitek toho, co předchází stisknutí spouště.“²⁹ Akoby sa Kordoš snažil prinavrátii auru diel prostredníctvom ich spätného predvedenia. Je zrejmé, že diela, ktoré si Kordoš vyberá prevažne z obdobia manierizmu či baroka, sú zviazané s dobovým kontextom a podmienkami zobrazovania. Ich jedinečnosť je v zjavovaní dialky, nech by boli akokoľvek blízko (W. Benjamin). Kordoš sa snaží o oživenie auratickosti práve aktualizovaním námetu (cez atribúty, postavy), ale aj ich posunom, gestickým či mimetickým vychýlením. Fotografia v týchto prípadoch Kordošových diel (z roku 1980) predstavuje hranicu medzi viditeľným a neviditeľným, medzi minulosťou a súčasnosťou. Je vizuálnym obrazom, ktorý sa nás dotýka napriek tomu, že prezentuje niečo vzdialené.

V kontexte zvolenej témy je často citovaným motívom dotyku výjav *Stvorenie človeka* (Adama), detail stropu Sixtínskej kaplnky vo Vatikáne, vytvorený Michelangelom Buonarrotim, dokončený okolo roku 1512. Zobrazenie sa objavuje už v práci Milana Bočkaya a rovnaký výjav si vyberá aj **Otis Laubert** pre svoj príspevok. Reprodukcia výjavu je doplnená kolážovaným fragmentom, na ktorom sa prsty oboch postáv spojili v dotyk. Michelangelov výjav, ktorý kladie dôraz na iniciatívu Božej ruky ňaťahujúcej sa k Adamovi, ktorý ju vystiera skôr zdržanlivo, je v Laubertovej

28 Bližšie: LEHMAN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 159.

29 Bližšie: GAJDOŠ, Július: *Od inscenaci k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: Kant, 2010, s. 164.



Otis Laubert: Zrodenie človeka, 1980

práci dopovedaný. Tajomstvo sa rozjasnilo a moment dotyku dvoch rúk posunul kontext významu k vyjasneniu. Napätie, s ktorým pracuje originál, sa vytratilo. Premena sa uskutočnila v detaile, ktorý je napriek nepostrehnuteľnosti radikálny. Pri formáte diela (70 × 50 cm) a včlenení kresby, ktorá s reprodukciou takmer splýva, skúma pozornosť kolegov a vyzýva ich na odhalenie svojho posunu.

Druhým dielom, ktoré uvádza súpis, je dielo *Kentaur*, pri ktorom išlo o asambláž reálneho šípu vystreleného do reprodukcie. V kontexte Laubertovej práce ide o prácu potvrdzujúcu jeho záujem o konfrontáciu, kontrast obrazu a predmetu, reality a obrazovej reprezentácie. Na podobných vychýleniach bol založený autorov cyklus *Pohľadnice a kalendáre* z roku 1976–1977. Autor buduje napätie dvoch reprodukcí, ktoré vytvárajú raz úsmevnú, inokedy na materiálovom kontraste vznikajúcu pointu. Laubertova umelecká práca je založená na neustálej kontradikcii medzi analytickým a syntetickým prístupom. Medzi evokatívnym včleňovaním, kontrastnou hrou s dielami, ktoré majú charakter nájdených, banálnych až gýčových reprodukcí alebo vecí, a syntetickou, až zberateľsky a kategorizačne zadefinovanou prácou. V prezentovaných dielach je dôležitým odkazom poukázanie na princíp rozvratu tradičného vnímania, ktorý však nie je uštipačným výsmechom, ale skôr vizuálnym vtipom.³⁰

30 Motívom interpretácií, kolážovaných zdvojení a citácie sa venovala aj výstava Otisa Lauberta nazvaná *Témy* pod kuratelou Aleny Vrbanovej (Štátna galéria v Banskej Bystrici v spolupráci s Tatranskou galériou v Poprade, 1994).



Luba Lauffová: z cyklu *Dotyk*, 1980

Spôsob, ktorý Henri Bergson pomenoval *komičnom*, je založený na náhlom stotožnení dvoch nezávislých sledov.³¹ Preplietanie významov, ich narušenie alebo zrušenie, je potenciálom Laubertových prác, snahou vniesť do umenia nezáväznosť a ne-vážnosť, t.j. závažnosť uvedomenia si, že umenie môže byť aj „kotrmeľcom“ prevracajúcim svet naruby.

Fotografka **Luba Lauffová** si pre tento ročník nevybrala priamu citáciu z dejín umenia, ale interpretovala vlastné dielo. Pracovala so zväčšenou fotografiou aktu. Cyklus štyroch fotografií (*Dotyk I. - IV.*, 1981) odкрýva jednotlivé fázy posunu. V prvej je farbou zatieraná tvár a prsia modelky na fotografii. Na druhej fotografii sa ruka dotýka stehna a následne lona. Vytvára erotické napätie medzi modelom, fotografiou a živým gestom. Posledná fotografia prezentuje celok, čiastočne prekrytú tvár, prsia, brucho a stehná dievčaťa.³² Vzťah prepojenia jednotlivých médií - fotografie, „dotykovej“ maľby i časovo závislej akcie - je sprievodným znakom diela. Lauffová pracuje s tematizáciou vlastnej práce, dokonca s rovnakou fotografiou ako v akcii *Akt vo vode* (1979). V tomto prípade sa však motív viac

31 Bližšie: BERGSON, Henri: *Smiech: Esej o význame komična*. Bratislava: Tatran, 1966, s. 68 – 69.

32 Lauffovej monografistka Elena Lichá-Zábranská píše: „Lauffová sa rozhodla poskytnúť ďalšiu veľkoformátovú fotografiu aktu dievčaťa v životnej veľkosti výtvarníkom Lakymu, Filkovi a Zavorskému. Dovolila im dotýkať sa nahoty dievčaťa rukou namáčanou do bielej farby tak dlho, až ju z obrazu vymazali.“ LICHÁ-ZÁBRANSKÁ, Elena: *Luba Lauffová*. Bratislava: FO ART, 2013, s. 94. Táto poznámka je nesprávna. Miloš Laky zomrel v roku 1975, Stano Filko v roku 1981 emigroval do Nemecka. Mužom zatierajúcim fotografiu bol Dezider Tóth.

personifikuje. Akoby sa autorka vžila do pasívnej úlohy objektu. Necháva pomalovať svoje telo bielou farbou a tematizuje aj stereotypizáciu mužsko-ženských vzťahov. Lauffová prostredníctvom akcií s fotografiami odkrýva aj rodové hľadisko. To bolo ostatne prítomné už v interpretácii Wastonovho *Aktu vo vode*, momentu pustenja veľkoformátovej (pasívnej) fotografie ženského aktu medzi hráčov vodného póla. Autorku navyše zaujímala aj procesualita, narušanie samotného povrchu fotografie. Kým v predošlej akcii sa rozrušoval vodou, teraz bol povrch zatieraný farbou a rovnako dochádzalo vlhkosťou k jej zvlneniu. Povrch fotografie sa stal reprezentantom kože a haptické konotácie vytvárajú vzťah napätia medzi dotykom a pohľadom. Nazdávam sa, že práve následnosť fotografií toto napätie evokuje, približuje v časovom príbehu, ktorý podriaďuje objektivitu fotografie subjektívnemu prežitku a „intímnemu zásahu“ do jej povrchu.

V roku 1979 sa **Peter Meluzin** aktívne na *Posune* nezúčastnil, keďže mal autonehodu. V nasledujúcom ročníku sa túto udalosť rozhodol tematizovať. Prezentoval ju formou informovania o autonehode a následného rozdania krátkeho Mototestu pre „posunovačov“, analogického s testami pre kandidátov na vodičský preukaz. Udalosť prezentoval ako dielo, prepojenie umenia a života (aj v jeho tragickej stránke) a kontextualizoval ho súvislosťou s prácou Andyho Warhola *Green car crash* (1963). Tú vytvoril Warhol v rámci rozsiahlejšej série *Death and Disaster* (Smrť a katastrofa) v 60. rokoch prisvojením si fotografie automobilovej nehody publikovanej v júnovom vydaní novín Newsweek. Warhol až obsedantne pracoval s tematikou smrti, havárií a tragických nehôd. Koncipoval ich do cyklov a prostredníctvom serigrafii jednotlivé privlastnené zábery množoval. Akoby sa chcel množením záznamu tragédie zbaviť svojho strachu, multiplikáciou ho vyprázdniť.

Udalosť, ktorá postihla Meluzina, ostala našťastie bez vážnejších následkov. Pre autora je charakteristické vtahovanie vlastných, závažných i banálnych zážitkov k dielam z dejín umenia. Rovnako aj opačne; chápanie života ako modelu, ku ktorému je možné nájsť isté umelecké predlohy, propozície. Metódou posunu, čiže parafrázy alebo interpretácie diela, sa Meluzin zaoberal už od začiatku 70. rokov. Z roku 1980 pochádza viacero konceptov k vytvoreniu posunu, ale aj realizovaných akcií. V tomto roku organizoval akciu *Grillage*, na ktorú prizval aj Júliusa Kollera a Radislava Matušтика, aby spolu vytvorili ironizujúcu interpretáciu známeho Gauguinového obrazu *A zlato ich tiel*. V tomto prípade je grilovanie kurčiat, ich



Peter Meluzin: Wartburg, 1980



Peter Meluzin: Lovers on a bed, 1980

potieranie „zlatým“ olejom a opaľovanie sa na slnku sarkastickou narážkou na obľúbený princíp „hommage“. Akcia *R-mutácia* (1980) sa uskutočnila na Veľkú noc v roku 1980. Ukladanie dezinfekčných a dezodoračných vajíčok do pisoára je narážkou na slávny ready-made M. Duchampa.

Druhým Meluzinovým príspevkom bol Posun diela Georgea Segala *Lovers on a bed* (Milenci v posteli, 1962). Textová karta oznamovala: „Akad. mal. PETER MELUZIN S MANŽELKOU, dovoľujú si Vám oznámiť, že dňa 6. XII. 1980 o 23:00 uskutočnia vo svojej spálni posun diela G. Segala: *LOVERS ON A BED*. Poznámka pod čiarou: *Termín ukončenia posunu nepretiahnem.*“ Poznámka je dvojsmyslom a narážkou na organizačný štatút a dôslednosť pri realizáciách a prezentáciách, ktoré sa snažil organizátor *Posunov* Dezider Tóth udržiavať. Kartička odkazuje ku konceptuálnym postupom, text-kartám, ktoré iba faktograficky informujú o priebehu či udalosti. Dôraz na ideu a vykonávanie činnosti na úkor jej dôslednej prezentácie, sú tu už čiastočne nahliadané ako persifláž. Práca s humorom, v uplatnení napätia medzi byrokratickým jazykom a samotným významom oznámenia, ako aj medzi milostným aktom a možným „pretiahnutím“ termínu posunu, je akčno-konceptuálnou parodizáciou, ktorá charakterizuje Meluzinovu tvorbu z prelomu 70.-80. rokov.³³

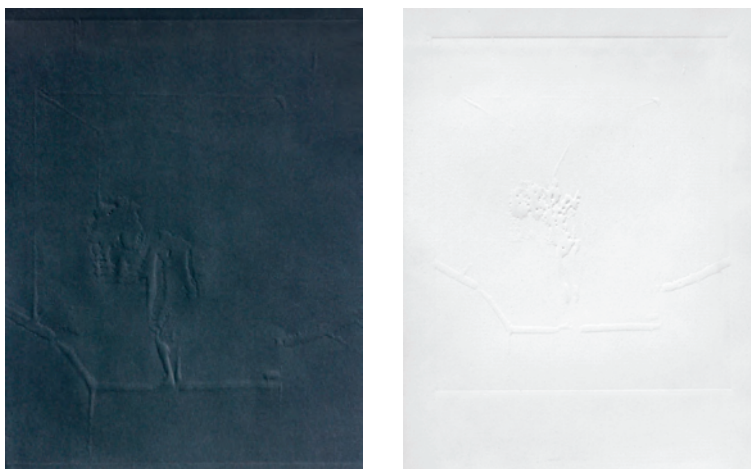
33 V archíve autora sa nachádza aj iný koncept pre posun k téme dotyk. Vychádza z diela Claesa Oldenburga: *Elektrická šnúra*. Autor v koncepte plánuje polozenie reprodukcie diela na zem a na stenu pripevnenie cedule: „Je nebezpečné dotýkať sa drôtov aj na zem spadnutých.“ Alternatívou

Prelom 70. a 80. rokov patril k intenzívnym tvorivým obdobiam **Mariána Mudrocha**. Už v cykloch *Konvergenzie* (1979) a *Konvergenzie II* (1979) využíval apropriačný odkaz alebo fotografickú reprodukciu. V prípade *Konvergenzií* v odkaze nielen k Rembrandtovi, ale aj k tvorbe svojho otca Jána Mudrocha, výraznej postavy slovenskej moderny. V *Konvergenziách II* pracoval s fotografiou ľudskej stopy na mesiaci amerického kozmonauta Neila Armstronga, ktorú prekryval lineárnym znakom vychádzajúcim z rozsiahlych kresieb, ktoré sa našli v Peruánskej púšti. Prepojenie dobývania vesmíru s archaickou, až „landartovo“ pôsobiacou geometrickou kresbou reprezentuje spôsob uvažovania, ktorý smeruje ku komplexnosti, univerzalizmu. Chápaniu ľudského myslenia a tvorby v širšom kontexte ako schopnosti osvojenia si sveta, v túžbe lepšie mu porozumieť a zdokonaľovať ho práve premenou seba samého. Jemná geometrická artikulácia je dôkazom záujmu o sémantickú plnosť reduktívnych zásahov smerujúcich k meditativnému pôsobeniu. Tie sa ostatne prejavujú v nasledovných cykloch *Meditácie* (1980) a *Kontemplácie* (1980). Ovplyvnený cestou do Japonska a návštevou zenových záhrad v kláštore Rjóandži varioval svoju fotografiu z daného miesta, farebne ju tónoval a v technike slepotlače dosiahol krehký reliéf - zrnenie evokujúce efemérnosť a zraniteľnosť. Nuansy v štruktúre, redukcia prvkov a asketický prístup k farebnosti je badateľný aj v cykle *Autoportrét* (1980). Nahá mužská postava vstupujúca do neuchopiteľného tmavého priestoru sa dáva poznať iba v tienistých kontúrach.

Pre *Posun* si Mudroch vybral svojho obľúbeného autora - anglického fotografa Eadwearda Muybridgea a jeho cyklus zachytávajúci fázy skoku muža (1887).³⁴ Francis Bacon vo svojej *Štúdii aktu* (1952-1953)

k dielu bolo aj použitie reprodukcie Toma Wesselmana (*Great American nude*) s upozornením o nedotýkaní sa elektrickej zástrčky. Obe diela (i plánovaný koncept) dosvedčujú ešte stále prítomný intenzívny záujem o popart práve v jeho schopnosti parodovať a ironizovať etablované témy z dejín umenia a vtiahnúť do hry aj témy a predmety každodennosti, ktoré pracujú viac s metonymickým a synekdochickým významom ako s metaforou.

- 34 Eadweard Muybridge chápal svoje fotografické výskumy prísne vedecky. Sám o nich píše: „... demonstrierajú jistá fakta, jež se dějí v pravidelné sekvenci se stejnými intervaly během jistého aktu pohybu, a tak umožňují pohodlně studovat fáze charakterizující přechod z jedné části pohybu do druhé (...) Autor doufá, že výběr námětů byl proveden uváženě a že umělec jich bude užívat s rozvahou. Budou-li jisté fáze pohybu považovány za dostatečně přirozenou uměleckou hodnotu, aby mohli být kopírovány bez poškození uměleckého účinku, je nezbytné připomenout, že s tímto úmyslem nebyly publikovány: jejich posláním je prostě přiblížit zákony řídící zvířecí (autor sa v tomto komentári vyjadruje k snímaniu fáz



Marián Mudroch: Posun (E. Muybridge: Man performing standing broad jump, F. Bacon: Study of the Nude), slepotlač, 1980

rovnako pracoval s námetom „Muybridgeovho“ muža chystajúceho sa k výskoku. Mudroch obe diela prepája. Ide o „konvergenciu“ fotografickej vedeckosti, faktickosti a maliarskej introspektívnosti. Fázuje dielo do cyklu troch slepotlačí, ktoré vznikajú v dvoch variantoch: čiernej a bielej. Serialita sa v tomto cykle blíži Muybridgeovým fázam fotografických záberov, ktorými snímал následnosť pohybov ľudí alebo zvierat. *Skákajúci muž*, vytvorený sériou automatických expozícií v krátkych časových intervaloch, podnietil Mudrocha k uvažovaniu nad sériou grafík ako istou ex-pozíciou, stavom zobrazenia, ktoré vždy prezentuje istú telesnú pozíciu: od podrepu k vyrovnaniu a výskoku. Z Bacona sa do pôvodného štočku dostáva motív prázdnej kletky, scénicky pôsobiacej konštrukcie vymedzujúcej priestor, vykresľujúcej jasné biele línie na tmavom pozadí javiska. Divadelnosť je tu zreteľná. Je to však divadelnosť antispektakulárna. Ide skôr o skok do seba, introspektívne predstavenie autora a jeho osobný rozhovor s dvojicou parafrázovaných autorov.

Cez osobné kontakty zo SŠUP, ako aj cez pravidelné futbalové zápasy či divadelné predstavenia a spolupráce,³⁵ sa do okruhu bratislavských *Posunov* dostal výtvarník **Dušan Nágel**. Kým v prvej polovici

zvieracieho pohybu, ale princíp je platný i pre zachytenie pohybu ľudského, pozn. aut.) *pohyby a ukázat, jak jsou ony pohyby uskutečňovány.*“ In: ANDĚL, Jaroslav (ed.): *Myšlení o fotografii I.* Praha: AMU, 2012, s. 134.

35 Dušan Nágel v rokoch 1979 – 1981 účinkoval v predstaveniach Radošinského naivného divadla Jánošík a Alžbeta (Krv story). Vďaka týmto vystúpeniam sa dostal aj pred filmovú kameru. Ako herec si

70. rokov pôsobil v redakciách viacerých novín a časopisov (Učiteľské noviny, Zornička, Kamarát), na prelome 70. a 80. rokov sa aktívne venoval ilustrácii kníh.³⁶ Jeho prvá účasť v roku 1980 (resp. 1981, vzhľadom na termínový odklad) sa neskôr premenila na pravidelnú participáciu na podujatí. Dušan Nágel, absolvent SŠUP a neskôr VŠVU (1970–1976, v ateliéri prof. Albína Brunovského), vytvoril pre tému dotyku dielo, ktoré je kresebnou kópiou Cranachovej *Lukrécie*. Výber námety nie je, v súvislosti s témou, náhodný. Ikonografický námet bol obľúbený hlavne v čase renesancie a baroka.³⁷ Lucas Cranach sa mu intenzívne venoval a z jeho dielne vzniklo viacero verzií.

Nágelovo dielo je kolorovanou tušovou kresbou vo formáte A2 vychádzajúcou z autorovej snahy o verné až veristické citovanie Cranachovho diela.³⁸ Zášahom do diela je výrazné zdôraznenie ochlpenia pohlavia ženskej postavy. Nágel tak do dramatickej scény vnáša zámerne niečo nepatričné. V hypertrofii detailu ochlpenia až zarážajúce a vzhľadom na dramatickosť príbehu humorne pôsobiace. Dochádza k navodeniu situácie absurdnosti, nepatričnosti, bergsonovskej komiky, ktorá námet

zahral aj vo filmoch *Prášky na spanie* režiséra Juraja Nvotu, *Celé nebo nad hlavou* režiséra Stanislava Párnického, *Albert, Albert* režiséra Jara Riháka a *Sedem jednou ranou* režiséra Dušana Trančíka.

36 V čase účasti na *III. Posune* (1980 – 1981) mal Nágel za sebou ilustrácie viacerých knižných publikácií, napr.: J. Štiavnický: *Modří diabli* (Bratislava: Mladé letá, 1974), M. de Carrión: *Početné ženy* (Bratislava: Smena, 1976), L. Sejfullinová: *Virineja* (Bratislava: Smena, 1977), J. Websterová: *Vždy Vaša Judy* (Bratislava: Mladé letá, 1977), F. M. Dostojevskij: *Ponížení a uražení* (Bratislava: Smena, 1978), F. Vitalij: *Cesty – necesty*. (Bratislava: Mladé letá, 1979), J. Puškáš: *Štvrtý rozmer* (Bratislava: Smena, 1980) a i.

37 Lukrécia bola podľa starorímskej legendy manželkou rímskeho šľachtica Lucia Tarquinia Collatina. Znásilnil ju syn rímskeho kráľa Lucia Tarquinia Superba, Sextus. Zneuctená žena dala prednosť samovražde pred životom v zahanbení. Táto udalosť údajne podľa legendy predznamenovala skazu etruského kráľovského rodu a zánik rímskeho kráľovstva v roku 510 pred Kr. Ikonografický námet Lukrécie prebodávajúcej sa nožom sa objavuje vo viacerých slávnych dielach, napr. Lorenzo Lotto *Lucretia* (okolo 1530), Tintoretto *Lucretia* (1578 – 1580), Artemisia Gentileschi *Lucretia* (1620), Guido Reni *Lucretia* (1636 – 1638) alebo Rembrandt van Rijn *Lucretia* (1664) a mnohých ďalších. V súvislosti s námetom je možné vysledovať aj isté feministické konotácie. Motív potupenia ženy, ktorá bola znásilnená a dobrovoľne volí smrť, môže byť z dnešného pohľadu chápaný ako voľba, ktorá poukazuje na sexuálne zotročovanie a mužskú nadvládu. Lukrécia je tam aj ikonografickou postavou, poukazujúcou na dobrovoľný odchod zo sveta, než by sa mala podvoliť tejto mužskej svojvôli a poníženiu. Je symbolickým gestom nutnosti postaviť sa voči nerovnoprávnosti a sexuálnemu násiliu.

38 Dielo Dušana Nágela *Lukrécia* sa dnes nachádza v súkromnej zbierke.

odľahčuje a vizuálne bagatelizuje tragickú udalosť. Komika tu vychádza z divadelného gesta Lukrécie, z disharmónie medzi konaním postavy a fyzickým zjavom, resp. detailom intímnej časti tela. Podoba prezentovaného artefaktu však po formálnej a technickej stránke neprekračuje autorove realizácie ilustrácií. Vychádza z jeho veristickej a dôslednej kresby, do ktorej zasahuje nepatričným, komicky deformujúcim motívom.

Rudolf Sikora si k parafráze vybral, rovnako ako Viliam Jakubík, konceptuálnu akciu J. H. Kocmana *Touch activity* (1971). Sikora tentokrát (v porovnaní s *II. Posunom*) neunikol zo svojho programu. Intenzívny záujem o budúcnosť, kozmologické, energetické a antropocentrické témy vstupujú aj do diela prezentovaného na *Posune*. Zmieňovaná trojica znakov (*, †, →), s ktorou autor intenzívne pracoval od roku 1976 (na počiatku bolo dielo *Nekonečný kolobeh života*, 1976–1979), sa v rôznych frekvenciách a intenzitách zhlukuje (cyklus *Sústredenie a rozpad energií*, 1976–1979) alebo sa zhmotňuje v Čiernych a Bielych dierach.³⁹ Pre *III. Posun* vychádza zo značiek zrodu a zániku (*, †), ale ako poctu Kocmanovi ich vtlačá do reprodukcie prostredníctvom vlastnej dlane. Na fotografickom zábere horskej zasneženej krajiny sa objavuje motív hviezdy a kríža. Tie v sebe, pri bližšom pohľade, nesú aj odtlačok ruky, je možné vnímať čiary ľudskej dlane. Podobne ako v prípade Kocmanovej akcie sú viditeľné biometrické črty odtlačku prstov na jeho tvári a predmetoch, ktorých sa dotkol.

V porovnaní s časom vzniku vesmíru a nášho sveta (planéty Zem) je ľudský život v jeho trvaní zanedbateľnou časticou v časovej neohraničenosti vesmíru. Napriek „zanedbateľnosti“ v kontexte času je každý človek, a to je aj odkazom Sikorovej práce, vždy originálnym individuum s jedinečnou schopnosťou myslenia, tvorby a cítenia. V geste otlačenia znaku sa objavuje motív „priloženia ruky k dielu“, motív nevyhnutnej

39 Rudolf Sikora k významu a použitiu znakov – znamienok sám píše: „... Paralely... Môj vnútorný vesmír – môj záznam Vzniku, Existencie, Zániku. Môj záznam stavebných jednotiek, z ktorých staviam, budujem, resp. chcem vybudovať svoj pohľad na „Veľký“ (nekonečný?) kolobeh života – kolobeh vo svojich zákonitostiach i rozpornostiach... Vznik, sústredenie a rozpad: zánik a znovuzrodenie... Život – smrť... mikro – makro vývoj... veľký kolobeh čokoliek, všetko je v kolobehu... prerod čiernej do bielej a späť... ponor do hĺbín – a súčasne nadhľad nad všetko... na zemi aj na „nebi“... medzi nebom a zemou... medzi životom a smrťou.“ MUSILOVÁ, Helena (ed.): *Rudolf Sikora: Sám proti sebe*. Praha – Bratislava: NG – SNG, 2006, s.168.



Rudolf Sikora: Dotyky II, 1980 – 1981

ľudskej prítomnosti vo svete a podmienenie existencie vesmíru práve touto ľudskou prítomnosťou. Antropický princíp je koncentrovaná hypotéza vychádzajúca z biomechanických, fyzikálnych a kozmologických téz, podľa ktorých je podnetom jestvovania nášho vesmíru vo svojej aktuálnej podobe existencia človeka. Fyzikálne zákony, ako aj biochemické procesy sú organizované tak, aby mohol vzniknúť inteligentný život - ľudský jedinec. Sikorova viera v tento princíp sa posúva od objektivizačných snáh a univerzalistického hľadania symboliky na prelome 70.-80. rokov skôr k osobnejšej prezentácii.

Troma prácami sa prezentoval na januárovom stretnutí v byte Vladimíra Kordoša **Dezider Tóth**. Predlohou prvého posunu sa stala Rodinova socha dvoch k sebe naklonených rúk, ktoré v jemnom pokrčení prstov naznačujú letný dotyk. Rodin nazval dielo *Katedrála* (1908). Detail rúk na podstavci pripomína sochársku štúdiu, v ktorej sa v kompozícii rúk vyjadruje vnútorný pocit, odkrytie psychického stavu neprítomnej postavy, alebo skôr dvojice postáv, ktorým ruky patria. Katedrála je zároveň pomenovaním pre kresťanský sakrálny priestor. Klenba rúk a ich naklonenie k spojeniu je týmto posväcujúcim, sakrálnym pôsobiacim priestorom, pripomínajúcim loď gotických chrámov. Tóth vytvoril svoje súkromné „katedrály“, svoje osobné „posvätné“ kontakty - dotyky s otcom, mamou a babičkou. Fotozáznam z akcie ukazuje spojenie ich rúk. V prípade Tóthových akcií k dotyku dochádza. Čiernobiely fotografie kompozične pripomínajú Rodinovu *Katedrálu* a evokujú aj slová, ktoré



Dezider Tóth: Katedrála (s babičkou, s otcom), 1980

o motíve rúk napísal R. M. Rilke v štúdiu k Rodinovmu dielu: „*Ruce jsou složitý organismus, jsou deltou, v níž se stéká z dalek příští život, aby se vlil do velkého toku činu. Ruce mají své dějiny, mají opravdu svojí kulturu, svoji zvláštní krásu: přiznáváme jim také právo na vlastní vývoj, vlastní přání, pocity, nálady a záliby. (...) Ruka kladoucí se na něčí rameno nebo stehno přestává náležeti pouze k tělu, z kterého vyšla, z ní z předmětu, jehož se dotýká, neboť jehož se chápe, vzniká nový útvar, útvar bohatší, který nemá jména.*“⁴⁰

Druhým dielom je „udalosť pre fotografa“, pri ktorej bola biela stolička obsypávaná farebnými konfetami. Rôznofarebné krúžky sa na stoličke pokrytej lepidlom zachytávali a zmes farebných bodov ju pretvárali a dynamizovali. Akoby dotyk farebných bodiek oberal vec o materiálnosť. Východiskom k dielu sa stala maliarska pointilistická technika Georgea Seurata. Dotyk štetca na plátne, nespočetnekrát opakované kladenie čistých farieb v bodoch vedľa seba v úsilí dosiahnuť chvenie, vibráciu a plasticnosť objektu, boli v prípade Tóthovho diela nahradené samotnou akciou. V jednoduchom akte bol maliarsky postup suplovaný hravým rozhádzaním konfiет, ktoré predmet premieňajú skôr na výtvarný aktefakt a zbavujú ho jeho funkcie.

40 RILKE, Reiner Maria: *Rodin*. Praha: Vladimír Žikeš, 1946, s. 33 – 34.



Dezider Tóth: Stolička, 1980

Treťou realizáciou bola minútová meditácia nad knihou otvorenou na mieste s reprodukciou slávneho El Grecovho obrazu *Sv. Pavla čítajúceho knihu* (1580–1586). Svätý Pavol v El Grecovom stvárnení stojí nad Bibliou a rukou sa dotýka prečítaného slova. Dezider Tóth zaujatý daným výjavom princíp zdvojuje. V akcii, ktorá nebola fotograficky dokumentovaná, sa dotýkal reprodukcie knihy na mieste, kde sv. Pavol kladie ruku na knihu. Nejde mu však o tautológiu, potvrdenie dotyku dotýkaním. Pre autora bol dôležitý skôr moment „osvietenia“ v pohľade nad rozčítaným textom, kde gesto dosvedčuje náhle porozumenie. Pre Tótha predstavovalo miesto, kde Pavol otvoril a začítal sa do knihy, moment jeho obrátenia – motív záblesku, prenikavého svetla, ktoré ho ožiarilo.⁴¹ Kniha, resp. text má moc premeniť človeka.⁴² Ak neverím vlastným očiam, mám potrebu sa dotknúť.⁴³ Dotyk je teda overením,

-
- 41 „No ako som sa okolo poludnia na svojej ceste blížil do Damasku, znenazdania ma obklopilo prenikavé svetlo z neba. Padol som na zem a počul tieto slová: Šavol, Šavol, prečo ma prenasleduješ.“ (Sk 22, 6–7) „Pretože som bol žiarou toho svetla oslepený, moji spoločníci ma viedli za ruku a tak som prišiel do Damasku...“ (Sk 22, 11)
- 42 S motívom premeny, osvietenia v súvislosti s knihou, textom pracuje Tóth aj v ďalších prácach, ktoré vytváral pre *Posun: Moje okno, moja knižnica* z roku 1982, alebo v roku 1985 v rámci témy Svetlo – osvetlenie „meditáciu“ *Svetlo knihy* s otvorenou knihou so zrkadlami (na motív Velásquezovho obrazu *Sv. Ján na ostrove Patmos*). Interpretácii oboch prác sa venujem ďalej v texte.
- 43 Dotyk ako gesto viery alebo skôr (s)poznania vnímam aj na základe interpretácie biblického citátu z Evanjelia sv. Jána: „... ak nevložím prst do rán po klíncoch a nevložím svoju ruku do jeho boku, neverím.“ (Ján, 30, 25)

gestom spojeným s údivom a premenou. Nie je náhoda, že si Tóth vybral postavu sv. Pavla, o ktorom filozof Alain Badiou napísal, že je „básnikom udalosti“, „aktivistickou figúrou“, „zakladateľom univerzalizmu“. Osobnosťou, ktorá cez vlastnú premenu sprostredkúva možnosť premeniť sa aj u iných. Svätý Pavol je biblickou postavou, ktorá pravdu vymaňuje z područia komunity a ohlasuje ju v širokom kontexte, hlása jej univerzálnu platnosť.⁴⁴ Performanciu však tematizuje predovšetkým význam gesta. Gesta ako niečoho, čo taliansky filozof Giorgio Agamben pomenoval, že v ňom nikto nič nevytvára, nikto nejedná, ale prijíma sa niečo, čo je zverené k vykonávaniu. Gesto ovláda oblasť étosu ako oblasť človeku najvlastnejšiu. „*Gesto je prezentace schopnosti zprostředkovat, je to zviditelnění prostředku jako takového.*“⁴⁵

Práca s kolážou bola pre Janu Želibskú typická už od polovice 60. rokov. Pre III. Posun vyvorila jednoduchú montáž prisvojeného obrazu – fragmentu z Botticelliho *Zrodenia Venuše* (1485–1486), kde hlavu Venuše kladie na sochársky podstavec, na ktorom je strojom vpísaný text: „*Ako sa mala? O čom rozmýšľala? Bola spokojná?*“ Tému tela a telesnosti v ich erotickom aspekte, ktorá sa s originálom diela spája, vypúšťa a sústreďuje sa na Venušinu tvár. Z formálneho hľadiska je skôr vybočením z kontinuity autorkinej tvorby. Vykazuje podobnosť s predošlými kolážami *Ne-posun I. – II.* (1979), v ktorých z časopisov a farebných kvetinových tapiet vystrihovala obrisy kvetín a ženských siluet a vlepovala ich do rámu ako akúsi prírodovednú zbierku. V tomto čase Želibská pracovala predovšetkým na rozsiahlejšom cykle *Svetelných bodov* (1980) a realizovala aj svoju výnimočnú akciu – módnou prehliadku či *Soirée* (1980) s predvádzaním vlastných, ručne šitých modelov.

Diela prezentované na *Posune* udržujú skôr charakter jej starších diel, azda ešte z druhej polovice 60. rokov (*Tabule*, 1965, *Chrobáky*, 1966). Motív koláže používala v zmysle dekonštrukcie tradičného akademického artefaktu či žánrových tém z dejín umenia (portrét, akt), zakomponovala do nich text a vytvárala skladačky nových celkov. Kým v minuloročných *Ne-posunoch* (1979) je polarita medzi taxonomickým pôsobením „tabuľky“ a výtvarnou ironizáciou, v diele *Bez názvu I. (Venuša)*

44 Bližšie: BADIOU, Alain: *Svätý Pavel – zakladateľ univerzalizmu*. Praha: Svoboda Servis, 2010, s. 8.

45 AGAMBEN, Giorgio: Poznámky o gestu. In: *Prostředky bez účelu*. Praha: SLON, 2003, s. 52.



Jana Želibská: Bez názvu I. (Venuša), 1980

ide o osobnejší vklad, skúmanie vlastnej identity ženy. Hlava Venuše sa stáva možnou reprezentantkou otázok, ktoré si autorka kladie v rámci svojho uvažovania nad Botticelliho dielom a zároveň ich vzťahuje k svojej úlohe ženy – autorky v takmer čisto mužskom umeleckom svete.⁴⁶ Koláž *Bez názvu I.* je v kontexte tvorby Jany Želibskej skôr marginálnym dielom. Zdá sa tak, že v niektorých prezentovaných prácach je citelné, že sú vytvorené skôr preto, že artefakt bol podmienkou účasti. Samotná koncepcia či vyznenie diela sú druhoradé, keďže ústredným motívom sa stala príležitosť stretnúť sa.

⁴⁶ Viaceré autorky odkrývajú latentne prítomný feminizmus (ako ho nazvala teoretička Zora Rusinová) v tvorbe Jany Želibskej. Vladimíra Büngerová v texte autorkinej monografie píše, že Želibskej práce nemožno priradiť k tzv. vlne radikálneho feminizmu, skôr má znaky vplyvov psychoanalýzy, liberálneho feminizmu a hlavne ekofeminizmu. Uvádza: „... v minulosti bolo feministické vnímané ako pejoratívna konotácia. Proti ženskému umeniu a feminizmu vôbec vládnu v našej spoločnosti predsudky v podstate dodnes (...) primeraného umeleckohistorického ocenenia Želibskej prínosu sa dostalo až v deväťdesiatych rokoch.“ BÜNGEROVÁ, Vladimíra: *Sex, príroda a video*. In: BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia: *Zákaz dotyku: Jana Želibská*. Bratislava: SNG, 2013, s. 27. K téme porovnaj aj štúdiu: RUSINOVÁ, Zora: *Očami ženy alebo „večná nevesta jari“*. In: *Tamže*, s. 5 – 23.

DVOJ NÍK A JEHO ARTE FAKT

... zrcadla jsou velmi zvláštní
věc. Zrcadla vám dávají pocit,
že existuje váš dvojník.

Jorge Luis Borges: Zrcadla jsou zvláštní věc



IV. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu

Téma: **ZDVOJENIE**

Miesto konfrontačného stretnutia:
byt Vladimíra Kordoša, Višňová 11,
Bratislava

19. december 1981, sobota

Motív dvojníka, *alter ega* alebo zrkadlenia sa v dejinách umenia objavuje v nespočetných príkladoch. Stála fascinácia umelcov obrazom, ktorý zdvojuje alebo identifikuje, je daná špecifickou úlohou umenia, ktorou je reprezentácia. Tá je založená na vyňatí témy z bežného použitia, jej transformácii, premene skrze vychýlenie a ozvláštnenie námetu alebo skrze zmenu kontextu, časopriestorovo vymedzeného prostredia. Podstata umeleckej tvorby spočíva vo vytváraní reprezentácií viditeľného alebo neviditeľného (psychického, intelektuálneho) sveta, kde v motíve „zdvojovania“ či „multiplikovania“ dochádza k vizualizácii vecí a javov, ktoré sú často nepovšimnuté. Dochádza k stenčovaniu „kože“ citlivosti na svet, v ktorom žijeme.

Jorge Luis Borges v poviedke *Zrkadlo a maska* opisuje príbeh írskoho básnika Ollana, ktorý má na poctu víťazstva svojho kráľa vo vojne skomponovať oslavnú báseň.¹ Báseň nakoniec zloží až na tretíkrát. Hoci už prvá je úchvatná, kráľ ho poverí, aby ju ešte vycibril. Druhá je textom

1 BORGES, J. L.: Zrkadlo a maska. In: *Kniha z piesku*. Bratislava: Tatran, 1980, s. 49 – 52.



Atmosféra medzi zúčastnenými pri prezentácii diela Petra Meluzina: Sterilita, 1981

zahŕňajúcim v sebe všetku dynamiku a pátos boja, ale kráľ ho poveruje ešte jedným pokusom. Pri každej básni mu za odmenu venuje dar: raz zrkadlo, druhýkrát masku. Tretia báseň, má iba jeden riadok a po jej vypočutí kráľ konštatuje, že nič podobné ešte nepočul. Zrkadlo a maska, atribúty sebareflexie a premeny identity, introspekcie a exhibície, zdvojenia vonkajšieho sveta a zahalenia tu vystupujú ako atribúty umeleckej tvorby. Tá napokon vyvrcholí v čistom extrakte jednej vety, ktorá kráľa „odzbrojí“ a básnika privedie ku skonu.

Zrkadlo a masku chápem ako metaforické objekty, ktoré hovoria o všeobecnom princípe umeleckej tvorby. Zrkadlo odráža verne, ale napriek tomu je utopickým miestom. V zrkadle sa vidím tam, kde nie som. V neskutočnom, virtuálnom priestore. Zrkadlo je však aj heterotópiou, „inomiesto“, ako ho interpretuje Michel Foucault, keď píše: „(zrkadlo) *činí miesto na ktorom se nachádzím, ve chvíli kdy se dívám na sebe do zrcadla, součastně úplně skutečným, spojený s celým prostorem, který je obklopuje a absolutně neskutečným, neboť aby mohlo být vnímáno, musí projít skrze virtuální bod, který se nachází tam.*“² Táto charakteristika je pre mňa aj metaforou umenia. Umelecká tvorba je „inomiestom“, ktoré nám pomáha uvedomiť si vlastnú pozíciu vo svete. Je reflexívna v tom význame, že vytvára zástupné prvky, ktoré prehľbujú náš vzťah nielen k objektovej, ale aj zmyslovej stránke života. Prehľbuje našu senzitivnosť.

2 FOUCAULT, Michel: O jiných prostorech. In: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 1996, s.77.

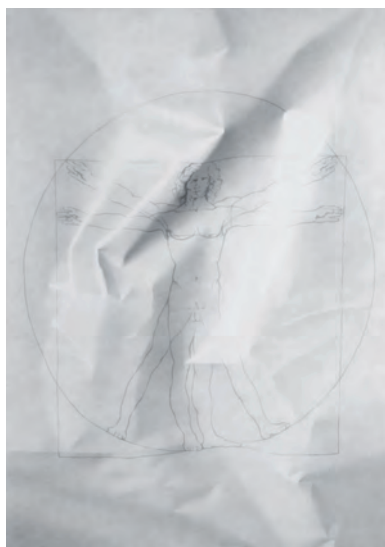
Napriek tomu, že som sa v úvode zameral na metaforu zrkadla, realizácie prác v rámci *IV. Posunu* ponímali zadanie rôznorodo. Všeobecnú úvahu je potrebné skonkretizovať v ich interpretácii.

Citácie a fragmenty zo známych obrazov z dejín umenia sú neraz súčasťou jednotlivých diel **Milana Bočkaya**. Vždy s nimi pracuje v rovine porušenia alebo ilúzie. V cykle sa objavuje motív práce Henriho Rousseaua (*Papier XL*, 1982), Henriho Matisa (*Papier XLV*, 1983), Kazimira Maleviča (*Papier XLXII*, 1982) alebo už spomínaný detail Michelangelovho *Stvorenia človeka* (*Papier XXXVII*, 1980).³ Pre tému zdvojenia si vyberá kresbu Leonarda da Vinciho *Vitruviánsky muž* (okolo 1490). V nej Leonardo vychádza z Vitruiovej teórie o dokonalých proporciách ľudského tela, ktorým majú zodpovedať aj proporcie v architektúre. Fascinácia geometriou, hľadaním jej princípov aj v organickom svete a vo fyziológii človeka, bola typická pre renesančnú paradigmu. Telo tu vystupuje ako dôkaz božskej dokonalosti prejavujúcej sa v geometrii. Matematickej disciplíne, ktorá dokáže ozrejmiť vzájomné vzťahy medzi jednotlivými časťami, ale i vzťahy človeka a prostredia, v ktorom žije.

Bočkayova dvojica kresieb s týmto motívom vytvára dve rôzne alternatívy. V prvej posúva Leonardov námet prostredníctvom iluzívneho pokrčenia papiera. V druhom prípade vytvára ilúziu natrhnutia. Efekt *trompe l'oeil* dovedený do iluzívnej dokonalosti mu dovoľuje vytvoriť v diele efekt skice, ktorá sa povaluje v ateliéri a časom sa pokrčí, roztrhne, dokonca sa na jej povrchu objavujú zaschnuté stekance farby, ktorou autor náhodne poprskal papier pri maľovaní. Bočkayove *Papiere* sú druhom záznamu, fiktívneho denníka jeho tvorby. Odkrývajú nielen záujem o výrazné postavy maliarstva v rámci histórie umenia, jeho minuciózne podanú kresbu a schopnosť mimetického stvárnenia, ale majú v sebe aj vizuálny humor, moment prekvapenia. Hyperrealizmus vystupuje ako sebatematizácia a zároveň vytýčenie limitov maľby a kresby, alebo maľby v kresbe a opačne.⁴ Bočkayove práce sú analytickým skúmaním

3 Milan Bočkay v rozhovore s Janou Geržovou priznáva, že impulzom k vytváraniu citátov mu boli práve *Posuny*. Citácia bola „povinná“ a tak sa začal dôslednejšie zaoberať výberom diel a autorov z dejín umenia. Bližšie: GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o maľbe: Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie*. Bratislava: VŠVU – Slovart, 2009, s. 127.

4 Bočkay si k *trompe l'oeil* kresbám a maľbám vytváral makety. O ich úlohe hovorí: „Ja maľujem sám seba, sám seba som si modelom, alebo presnejšie, maľba a kresba sú mi modelom. Dodnes to takto robím,



Milan Bočkay: PAPIERE XXII, 1980

plynutia času. Sú jeho relativizovaním. Moment pokrčenia, roztrhnutia sa tu natáha na dlhé minúty či hodiny drobnokresbnej práce. Tvorba ako kontemplácia. Kresba ako to, čo stratifikuje trvanie.

Záujem o knihy a knižnú kultúru je u **Rudolfa Filu** prítomný od detských či študentských čias. Na decembrovom stretnutí, podľa informácie v súpise, prezentoval dve interpretované knihy. Išlo o nemecké obrazové publikácie *Alpine Majestäten und Ihr Gefolge* (Mníchov, 1901), dve identické vydania knihy so secesnou väzbou. Každá zo strán knihy obsahujúca panoramatické zábery alpskej prírody alebo rôzne výjavy z fauny a flóry je výtvarne komentovaná maliarskym zásahom. Široké spektrum intervencií od geometrických línií, bodových rastrov, prudkých gestických premalieb s farebne tónovaným ťahom štetca, akcentácia vybraného detailu v krajine či naopak úplné potlačenie zobrazenia na reprodukcii, vytvára slovník „filovských“ foriem maliarskych parafráz. Fila sa k metóde vyjadruje v rozhovore s Petrom Zajacom a Barbarou Bodorovou-Haruštiakovou: „*Vždy je to súhra, ale aj protihra vedomého a vidomého, toho čo je náhodné, čo závisí od okamžitého gesta a materiálu. Svoju rolu hrá technika, v ktorej sa gesto realizuje. Niektoré maliarske*

ale príprava už nebýva definitívna, viac improvizujem. Gesto, ktoré trvá sekundu, premalúvam hodiny a hodiny.“ In: GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o malbe: Pohľad na slovenskú malbu prostredníctvom orálnej histórie*. Bratislava: VŠVU – Slovart, 2009, s. 126.



Rudolf Fila: Alpine Majestäten,
interpretovaná kniha, 1975 – 1976



Rudolf Fila: Alpine Majestäten,
interpretovaná kniha, 1982?

techniky sú blízko toho, namalovalo sa to samo'. Prihrávajú istému gestu, keď napríklad farba steká po materiáli. A zase sú naopak techniky, ktoré sa bez autorského podržania rozsypú, a nič z toho momentu neostane.“ Racionálna úvaha a aleatorický moment vytvára napätie medzi jednotlivými reprodukciami.

Nejasné je datovanie interpretácie oboch kníh. Na prednej strane prvej z nich je datovanie rokom 1975-1976. Čiže išlo o staršiu, z „archívu“ prinesenú prácu. Druhá publikácia je signovaná rokom 1982, ktorý ale nesedí vzhľadom na realizáciu *Posunu* (1981). Dá sa predpokladať, že k prvej, staršej autorskej knihe, bola v čase konania *Posunu* dokúpená druhá. Autor tak vytvoril „diptych“. Je možné, že datovanie druhej knihy bolo dodatočné, s nezámernou nepresne uvedeným rokom.⁵ Fila o svojom postoji ku knihám a ich výtvarnému spracovaniu v rozhovore s Jurajom Mojžišom povedal: „Som ochotný sa dať premenovať na Bibliofilu. Biblioman už som. Knihe z tohto dôvodu objektovosť nepridávam. Považujem ju za zvrchovaný objekt a z hľadiska duchovnej potenciality dokonca za

⁵ Pri osobnej návšteve si Rudolf Fila na túto skutočnosť nepamätal. Filove dielo obsahuje množstvo výtvarne reprodukovaných reprodukcí, časopisov, kalendárov alebo kníh a je možné, že vo viacerých prípadoch je ich datovanie dodatočné.

*najobjektivejší. Pre mňa až na hranici sfetišizovania. Premalby a trýzne-
nia kníh sú asi iba formou boja s týmto nebezpečenstvom.“⁶*

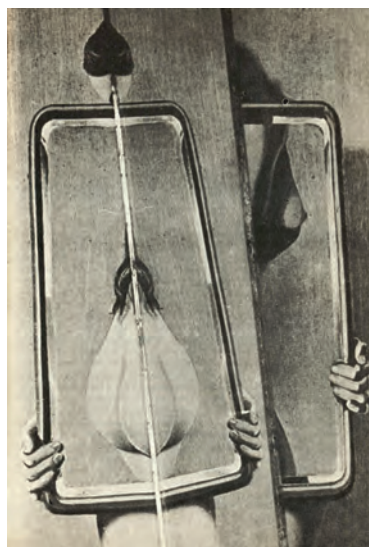
Druhým prezentovaným artefaktom bola výtvarná intervencia do autoštylizaçnej fotoperformancie Arnulfa Reinera. Dielo sa však nepoda-
rilo v archíve Rudolfa Filu dohľadať. Intencia diel vychádza zo záujmu
o výtvarné kalambúry. O vytvorenie juxtaopozície medzi fotografiou a maľ-
bou. V prípade autorských kníh sú zásahy kamuflážami, „atentátmi“,
kde línie, škrvny či delkalky ničia neporušenosť, panenskosť papierovej
krajiny. Výber prírodných námetov tiež nie je náhodný. Filu zaujímal roz-
mer pochopenia prírody práve cez istú dialektiku. Podobne ako tvorba, aj
príroda je dianím. Český filozof Miroslav Petříček v esejistických textoch,
ktorých obsahové témy je možné vzťahnúť aj na tvorbu Rudolfa Filu,
píše práve o prírode a prírodnej filozofii. Podobne, ako je Filova tvorba
založená na antagonizmoch a polaritách, aj prírodný kolobeh má svoju
analógiu v neustálych premenách: „... v napätí sil odstredivých a dostře-
divých neboli – řečeno jazykem pozdního Schellinga – v napětí mezi láskou
a egoismem, jasného a temného, svetla a tíže.“⁷ Fila v interpretovaných
knihách (fotografiách, reprodukciách) rozohráva hru napätí. Výtvarné
„karamboly“ strieda s minimalistickým až sotva badateľným akcentom.
V druhej, „mladšej“ z kníh využíva motív vystrihovania a kolážovania
vizuálne pripomínajúceho surrealistickú prácu. Dochádza k situáciám
evokujúcim literárny magický realizmus, spájanie „snového“ s reálnym.
„Magrittovské“ témy, vylúpnutie časti obrazu z obrazu, demonštrujú Fi-
lovo chápanie zdvojenia. Dvojhrý medzi reprodukciami na dvojstranách
otvorenej knihy, ale predovšetkým zápasu medzi maľbou a fotografiou.
Ale aj zachytením prírody a samotnou nespútanosťou rukodielneho
zásahu. Následná racionalizácia, gestická askéza či „strihová montáž“
smerujúca k absurdite je dôkazom Filovej komplexnosti.

Daniel Fischer pracoval v roku 1981 na súbore diel, v ktorých sa pod-
statným aspektom kompozície stáva motív zrkadlenia. Súbor desiatich
diel bol v nasledujúcom roku vydaný formou ilustrácií k dielu Julia
Cortázara *Solentinamská apokalypsa*.⁸ Kým prebal a frontispice knihy

6 MOJŽIŠ, Juraj (red.): Rozhovor o knihe ako o objekte: Rozhovor s Rudolfom Filom. In: *Profil*.
Roč. 4, 1994, č. 8, 9, 10, s. 22.

7 PETŘÍČEK, Miroslav: *Obraz a slovo, slovo a obraz*. Bratislava: VŠVU, 2014, s. 91.

8 CORTÁZAR, Julio: *Solentinamská apokalypsa*. Bratislava: Tatran, 1982.



Daniel Fischer: (1) *Dievča čítajúce dopis*; (2) *Nebezpečné známosti*
(ilustrácie ku knihe *Solentinamská apokalypsa*), 1981

tvorí pre Fischera v tomto období charakteristický motív transformácie písmových znakov prostredníctvom počítačového algoritmu, ilustrácie knihy odkazujú k výtvarným parafrázam či posunom obrazu krajiny jej optickým narušením. Dve práce, parafráza Vermeerovho *Dievčaťa čítajúceho dopis* (1657) a Magrittovho diela *Nebezpečné známosti* (1936), boli prezentované na stretnutí v rámci „exhibície“ *Majstrostiev*.

Obe predlohy už v sebe obsahujú motív zrkadlenia, ktoré Fischer znásobuje a tým premieňa východiskovú kompozíciu. V prípade *Dievčaťa čítajúceho dopis* už nevidíme tvár mladej ženy priamo, ale iba v dvojitom zrkadlení, v skle okna. Okno tu už nie je iba zdrojom charakteristického osvetlenia Vermeerových obrazov, ale je aj „rúškom“, ktoré reálnu podobu nahrádza odrazom, ktorý sa navyše duplikuje.

Záujem o optické efekty a deformácie sa prejavuje i v premene druhej parafrázy. Magrittova žena (*Nebezpečné známosti*) drží pred svojou nahou postavou zrkadlo, v ktorom sa odráža ďalší akt, stojaci akoby na mieste diváka. Žena teda zahaľuje svoje telo zrkadlom, v ktorom sa „zobrazuje“ to, čo malo byť skryté. Fischer si vyberá motív v zrkadle, ktorý osovo preklopí tak, aby sa postava celkom vytratila a ostal iba vizuálny znak. Spoza výjavu sa však vynára „Magrittov“ obraz, ktorý poukazuje na východiskový zdroj. Daniel Fischer vytvára ilúziu zrkadlovej deformácie obrazu, pričom sa zameriava na parafrázu zrkadlovej plochy – miesta, ktoré referuje o niečom, čo sa z pozície zrkadla na obraze nenachádza.

Podľa informácie zo súpisu autorov a diel interpretoval **Jozef Jaňák** dielo renesančného maliara Lucasa Cranacha. Transformoval ho na objekt, ktorým bolo možné manipulovať, preskupovať ho. Napriek úsiliu sa však dielo nepodarilo dohľadať a tak jeho jedinou indíciou je tento stručný komentár. V súvislosti s témou je však pravdepodobné, že Jaňák zvolil formu hry a parafrázy formou preskupenia klasického renesančného diela na reverzibilný objekt. Na podobný princíp možno poukázať v prípade neskoršieho Jaňákovho diela, ktoré vytvoril v roku 1985 pre tému svetlo - osvetlenie, keď parafrázoval Rudolfa Filu. Predpokladom je, že podobný princíp asambláže sa objavuje aj v príspevku pre IV. ročník *Posunu*.

Igor Kalný mal v čase prezentácie 24 rokov a bol druhým najmladším účastníkom *Posunov* (Mladší bol iba Matej Krén). IV. ročníka sa zúčastnil s dvomi realizáciami. Dielo je možné reflektovať len na základe spomienok účastníkov a stručného popisu. Východiskovou predlohou k akcii sa pre fotografa stalo dielo Reného Magritta *Bez názvu (Zakázaná reprodukcia)* z roku 1937. Obraz zachytáva stojaceho muža, tvárou obráteného k zrkadlu.⁹ Zrkadlo neodráža jeho tvár, ale zátylok. Presne tú časť, ktorú vidí aj divák. Nelogickosť zobrazenia je podčiarknutá objektom knihy, ktorá leží na parapete. Ide o knihu E. A. Poea *Les aventures d'Arthur Gordon Pym* (Príbehy Arthura Gordona Pyma). Kniha sa zrkadlí správne. Kalný vo svojej akcii toto zrkadlenie zdvojuje a manipuluje. Ide o princíp, ktorý uplatnil aj v diele intepretujúcom Picassovu *Ženu žehliacu prádlo*.

Reprodukcii Magrittovho obrazu postavil pred krivé zrkadlo a fotograficky snímal. Išlo o fotografiu zrkadlového, vizuálne skresleného odrazu obrazu Reného Magritta. Multiplikovaná manipulácia je v intenciách výtvarných postupov, ktoré na začiatku 80. rokov Kalného zaujímali. Možno spomenúť zmnožovania pečiatkových odtlačkov až do podoby rozostrenia, znečitateľnenenia východiskového tvaru. V akcii a následnom zázname dochádza k posunu diela už prostredníctvom katoptrického efektu. Keďže je dosiahnutý krivým zrkadlom, strácajú sa obligátne vlastnosti zrkadlenia ako faktickosť, absolútna ikonickosť,

9 Muž na obraze je Edward James, Magrittov patrón a básnik (hoci jeho tvár nie je na obraze spodobená). Daný obraz je jeden z troch, ktoré vytvoril Magritte pre tanečnú sálu Jamesovho domu v Londýne. Bližšie: CALVOCORESSI, Richard: *Magritte*. London: Phaidon, 1984, s.106.

zdvojovanie, vernosť odrazu s predlohou. V tomto prípade je deformujúce zrkadlo, ako upozornil Umberto Eco, zvláštnou „protézou“, ktorá „nehovorí pravdu“. Obraz, ktorý deformujúce zrkadlo vracia, je symptómom toho, že zrkadlo ako médium je skutočne deformujúce.¹⁰ Magrittova alogická zobrazenia, vzhľadom na naše divácke poznanie, ako zrkadlo funguje. Zrkadlo sa stáva znakom, ktorý odkazuje k logickej nevysvetliteľnosti zobrazenia, ktoré si Magritte volí. Obraz tu už nie je sám sebou, ale stáva sa iným. Stáva sa Kalného obrazom – posunom, ktorý nie je docielený priamym autorským zásahom, ale prostriedkom, ktorý využil aj autor predlohy – zrkadlom.

Táto zmnožená hra podobnosti a deformácie sa rozvíja aj v ďalšom príspevku, pre ktorý sa stala východiskom karikatúra Honoré Daumiera *Krajina* (1865). Na kresbe sú zobrazení dvaja maliari. Prvý sedí v plenéri a skicuje krajinu, zatiaľ čo druhý mu nazerá cez plece a prekresľuje jeho kresbu. Daumier reaguje na aktuálnu tému druhej polovice 19. storočia – spor medzi akademizmom a plenérizmom, bezprostredným, „živým“ spôsobom maľby a dožívajúcimi neoklasicistickými tendenciami. Kalného kresba „kopíruje druhého, ktorý kopíruje prvého, ktorý kopíruje prírodu“.¹¹ Nie je jasné, čo Kalného kresba zobrazovala, či pohľad na maliara zobrazujúceho krajinu alebo maliara kresliaceho, ako iný maliar zobrazuje krajinu. V každom prípade sa uplatňuje rovnaký princíp ako v predošlých prácach. Tentokrát v médiu kresby. Róbert Cyprich v samizdatovo publikovanom texte naráža na Kalného metódu práce, keď píše o prenášaní existujúcej vizuality do parafráz a tautologických zobrazení.¹² Inšpiráciou postupu bolo nesporne aj dielo Reného Magritta a jeho „hry podobností“. Podobnosť sa rozvíja v radoch, ktoré nemajú začiatok ani koniec. Kým napodobenie slúži reprezentácii, podobnosť slúži opakovaniu, ktoré ňou prebieha. Podobnosťou sa dostávame do

10 Bližšie: ECO, Umberto: O zrcadlech. In: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 35 – 38.

11 TÓTH, Dezider: *Súpis autorov, diel a akcií účastných na 2. – 9. Majstrovstve Bratislavy v posune artefaktu 1979 – 1986*, strojopis, s. 14.

12 Bližšie: text Róberta Cypricha. In: *Igor Kalný 1983 – 1986, samizdat*. Bratislava, cca 1987. Zborník textov, kde sa nachádzajú aj príspevky Róberta Cypricha, Jiřího Valocha, Jiřího Oliča a Etienna Cornevina. Zborník nie je vročený. Vyšiel pravdepodobne po výstavách, ktoré mal Kalný v roku 1986 (Lekárska fakulta, Bratislava; VŠ internát Mlynská dolina, Bratislava).

obehu simulakra.¹³ Kalný predlžuje rad kópií a podobností. Jeho kresba je otázkou hľadania podstaty vytvárania umeleckého diela, ktoré môže byť reflexiou videného, ale môže byť aj reflexiou mentálneho obrazu videného. V prípade prác pre *Posuny* však tento princíp už opakuje a zmnožuje. Analytická poloha tak smeruje až k prepriatej konceptualizácii (ako upozornil v zmienenom texte už Róbert Cyprich). I keď Kalného spontánnosť a v neposlednom rade i silne pociťovaná zodpovednosť za prezentované diela boli motívmi, ktoré ho k prvkom podstaty umeleckej tvorby navracali.

Nedokumentovaná akcia **Júliusa Kollera** vychádzala z jeho záujmu o hru ako projekt vlastného života, ako projekt „kultúrnej situácie“. Akcia prebehla priamo na mieste, v byte Vladimíra Kordoša. Koller tu hral pingpong sám so sebou o plochu veľkého zrkadla. Predlohou sa mu stal objekt tenisovej rakety s dvomi rúčkami.¹⁴ Hra ako celoživotný princíp sebatvorby a sebarealizácie sa prejavila v „športových výkonoch“ a tematických, hlavne tenisových a stolnotenisových parafrázach. Vzťah k športovej činnosti nebol kritický, ale transpozitívny. Usiloval sa o modelovanie na spôsob znakovito-estetickéj operácie, vytvorenie kultúrnej udalosti, ktorá eliminovala radikálne gestá na každodenné úkony.¹⁵

Kollerova hra samého so sebou, ktorá sa stáva prostredníctvom zrkadla aj iluzívnou „dvojhrou“, vychádza z jeho koncepcie antihappeningov. K problematike sa vyjadril český teoretik Vít Havránek: „*Z glossy ‚antihappening‘, jež má ovšem pro Kollera typickou explikaci ‚systém subjektivní objektivity‘, vyznačuje převaha reflexe nad aktivismem, vžitý distanční postoj.*“¹⁶ Kollerov prístup je formou metaakcie, meta(anti)-happeningu. Jeho umelecký postoj nie je v rovine iluzívnosti, ale stáva sa aktérom otvoreného kultúrneho deja snažiacim sa o prekonanie

13 Bližšie: FOUCAULT, Michel: *Toto nie je fajka*. Bratislava: Archa, 1994, s. 56 – 57.

14 Východiskové dielo sa nepodarilo dohľadať. Charakterom podobné dielo vytvoril neskôr, v roku 1995 americký umelec Donald Lipski pod názvom *Roland Garros 1995*. Ide o asambláž dvoch tenisových raket, ktoré sú spojené výpletom, t.j. majú dve rúčky a spoločný výplet v tvare srdca.

15 Bližšie: SCHÖLLHAMMER, Georg: Július Koller: Kozmológ, skeptik – a hráč. In: HRABUŠICKÝ, Aurel – HANÁKOVÁ, Petra (eds.): *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava: SNG, 2010, s. 52.

16 HAVRÁNEK, Vít: J. K. a slovenská kultúrna situace. In: ONDÁK, Roman (ed.): *Július Koller. Univerzálne futurologické operácie*. Köln: Kölnische Kunstverein – Tranzit, 2003, s. 224.

epigonizmu, a v prvom rade o skutočné preklopenie medzi umením a prežívaným bytím.¹⁷

Kollerove športové výkony a hry vychádzali práve z tejto koncepcie. Už v roku 1968 uskutočnil antihappening s názvom *Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie (Tenis)*. Na výstave v Galérii mladých v Bratislave (1970) inštaloval do galérie stolnotenisový stôl a návštevníci si mali možnosť počas trvania výstavy zahrať pingpong. Hru Koller chápal ako „symbol uskutočnenej koncepcie života s fér pravidlami pre všetkých“.¹⁸ V roku 1980 sa uskutočnil zápas-akcia *Eadvantyč Júliusa Kollera s Petrom Meluzinom*. K športovému zápasu sa pridávalo viacero ironizujúcich prvkov s reverzibilnými konotáciami.¹⁹

Kollerov tenis či pingpong je anti-umeleckým gestom, ktoré pojem umenia neruší, ale rozširuje. Akcia je anticipáciou možného východiska k formácii kultúrneho prostredia ako priestoru pre hru. Športové zápolenie tak bolo iba jedným z možných variantov širšieho Kollerovho projektu. Bolo možnosťou, ako prostredníctvom „nevážneho“ vysloviť vážnu pochybnosť (otázku) nad pravidlami súdobej spoločnosti. Hra je prirodzeným vyústením možností tvorby, ktorá sa už nedá odčleniť od každodenného. A práve preto je tým, čo Koller nazýval „kultúrnou situáciou“. Koller teda v zrkadle zdvojuje sám seba, hrá hru so sebou. Simuluje udalosť aktuálnej normalizačnej kultúrnej situácie, ktorá podmieňuje k vytváraniu osobných, často uzavretých, výrazovo kontemplatívnych aktivít umelca pre seba či najbližšie okolie.

Vladimír Kordoš si tentokrát vybral mytologickú tému spracovanú Caravaggiom (*Narcis*, 1597-1599). Narcis je postavou symbolizujúcou sebalásku, zahľadanie sa do samého seba, neschopnosť odpútať sa od vlastného ega. Postava Narcisa je tragickou, je v nej obsiahnutý motív nenaplnenej lásky k nymfe Echo a zamilovania sa do vlastného obrazu

17 Bližšie citát z listu Júliusa Kollera Tomášovi Štrausovi z roku 1979 podľa: HRABUŠICKÝ, Aurel: Uvedenie do diela Júliusa Kollera. In: HRABUŠICKÝ, Aurel – HANÁKOVÁ, Petra (eds.): *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava: SNG, 2010, s. 150 – 151.

18 Bližšie: *Tamže*, s. 152.

19 Peter Meluzin signoval Kollerovu raketu nalepením pásky so svojím (technicky) vytlačeným menom. Potlačil tak vlastný rukodielný akt signatúry na formálnu alúziu readymadeizácie predmetu. Koller zase prekryl značku Meluzinovej rakety (Artis) tak, aby vznikol „artový“ objekt (zamaľovaním posledných dvoch písmen značky) a posunul ju do roviny „kultového“, výstavného diela.



Vladimír Kordoš: Narcis, 1981

na vodnej hladine. Neschopnosť rozoznať obraz od reality voviedie Narcisa do žiaľu a napokon zomiera utopením. Kordoš mytologický námet posúva do roviny série fotografií. Umelec nahnutý nad zrkadlovú sklenenú plochu, s knihou položenou vedľa seba - otvorenou na reprodukciu Caravaggioho obrazu, hľadá sám na seba. Sled fotografií postupne rozostreje námet až do podoby akéhosi tieňa. Podobne ako Narcis sa nakláňa nad hladinu, až sa jej dotkne a odraz rozčerí, aj Kordoš postupne obraz vymazáva. Štylizáciu a kompozične analogické inscenovanie vzhľadom na originál tu autor prepája so svojím záujmom o serialitu, príbeh. Vracia sa k princípu diegézy, teda forme naratívnej fikcie. Fotograficky túto Kordošovú inscenáciu snímal Štefan Bukšár a na stretnutí bola prezentovaná v sérii šiestich záberov. Fotografia ako „ontologický fakt“²⁰ je tu spochybňovaná práve jej technickým rozostrovaním, zahmlievaním. Aparát je tematizovaný, zviditeľňuje sa cez svoje možnosti.

Kultúrny historik Gustav René Hocke vo svojom diele *Svet ako labyrint* o motíve Narcisa píše: „Zde dospěl manýrismus opět k ‚nulovému bodu‘: zrcadlo skýtající obrazy, symboly ‚ideje‘, zcela neutralizuje situaci objektu - subjektu, situaci obrazu v zrcadle a zrcadlicího se subjektu.

20 André Bazin v texte *Ontologie fotografického obrazu* (1960) upozorňuje na výrazný prevrat spôsobený vynájdením fotografie v kontexte problematiky zobrazovania. Fotografia sa stáva mierou „zásadnej objektivity“ obrazu vo vzťahu ku skutočnosti. Bazin tvrdí, že pokiaľ boli všetky dovtedajšie druhy umenia založené na prítomnosti človeka (a teda na jeho subjektivite), jedine fotografia umožňuje jeho neprítomnosť. Bližšie: BAZIN, André: *Ontologie fotografického obrazu*. In: CÍSAŘ, Karel (ed.): *Co je fotografie?* Praha: Herrmann, 2004, s. 21 – 25.



Otis Laubert: Zdvojenie (posun M. Rayssa), 1981

*Narcistické zrcadlo je emblém abstraktní metaforiky. Veškerá příroda strácí na významu, dokonce i ‚příroda‘ ve vlastní mysli, pokud jí není vlastní ‚já‘, konkrétně již - v této intimitě - naprosto nesdelitelné ‚já‘.*²¹ Téma Narcisa je uvažovaním nad vnímaním sveta, ktoré je vždy podmienené tým, kto sa díva. Moje „ja“ je neoddeliteľné od poznávania. Ak sa moje ego stane zrkadlom všetkých procesov, hrozí, že nebudem schopný oddeliť fiktívny obraz od samotnej skutočnosti. Kordošov posun tak chápem ako skeptické a ironické nahliadanie na túto formu narcizmu. Ako dielo, v ktorom sa autor síce „zrkadlí“, ale zároveň sa z neho postupne vytráca, aby do popredia vystúpila „tieňohra“ samotného motívu.

Otis Laubert, pravidelný účastník *Posunov*, vytvoril pre tento ročník vrstvenú papierovú asambláž. Reprodukciu diela Martiala Rayssa, ktorá obsahuje štylizovanú siluetu ľudskej hlavy realizovanej na kartóne, položenej na dlážku galérie, objavil Laubert v dobovom katalógu.²² Reprodukciu vystrihol a na samotnú siluetu prilepil farebné (biele, šedé a čierne) papiere, ktoré zodpovedali jej tvaru. Štylizovaná forma začala vrastať do priestoru. Názov je prevzatý z diela Martiala Rayssa *Návrh č. 3: Originalita formy sa meria tým, ako sa dokáže presadiť v každom stave*. V tomto prípade ide skôr o jednoduchý vizuálny vtíp. Plochosť objektu (ešte zdôraznená fotografickou reprodukciou) kartónovej busty sa premieňa na plastický objekt, tentokrát však už nie v iluzívnej forme.

21 HOCKE, Gustav René: *Svět jako labyrint: Manýrismus v literatuře*. Praha: Triáda – H&H, 2001, s. 265.

22 Išlo o katalóg k výstave: *Martial Rayssa: Obrazy a objekty*. Praha: Národní galerie, 1969.

Laubert k téme pristupuje inak ako v cykle *Zdvojitosti* (1978–1979). V tejto sérii tematizoval ideu obrazu v obraze. Včleňoval do farebných reprodukcii kalendárov alebo pohľadníc iný obraz, ktorý k nej v nejakej súvislosti – kompozičnej, námetovej, tematickej – pasoval. Dvojica obrazov bola založená na vizuálnej súvislosti, ale včlenenie, konfrontácia je zároveň rozvíjaním imaginatívnej skutočnosti obrazu. Pre *Posun* napokon autor vsadil na techniku vrstvenia a v konečnom vyznení akéhosi anti-diela. Z tohto hľadiska však predstavuje jedno z autorových menej invenčných diel v kontexte jeho účastí na bytových prezentáciách.

Na *Posune* sa aktívne zúčastnil aj teoretik **Radislav Matuščík**. V tomto prípade nie v úlohe kritika, ale v pozícii aktéra. Umelecké spolupráce neboli Matuščíkovi cudzie. Od roku 1978 sa aktívne podieľal na aktivitách združenia BAHAMA.²³ Rovnako participoval na viacerých akciách Alexa Mlynárčika, predovšetkým pre projekt fiktívnej krajiny Argília. V spolupráci s Petrom Horváthom a Pavlom Breierom vytvoril fotoakcie založené na parafráze. V akcii *I'm real realist – Really?* (1980) apropriovali *piece* britského konceptuálneho fotografa a výtvarníka Keitha Arnatta (*I'm real artist*, 1972).

Radislav Matuščík prezentoval na *Posunoch* dielo *Crossing*, ktoré predstavovalo interpretačný posun Kleinových *Antropometrií* (1960). V akcii Radislav Matuščík, tentokrát v spolupráci s Pavlom Breierom, Petrom Meluzinom a Rudom Sikorom, na prímestskej ceste medzi Záhorskou Bystricou a Devínskou Novou Vsou neďaleko Bratislavy vytváral absurdný prechod, v ktorom boli biele pruhy nahrádzané obrysom ležiacich postáv. Obkreslená figúra ako *Hommage á Yves Klein* sa stala vodorovným dopravným značením. A znakom nezmyselnosti a neporozumenia, keďže „prechod“ nenadväzoval na žiadnu príslušnú komunikáciu. Šablóna je nahradená ľudskou figúrou. Akčná maľba je hravo transformovaná. Akcia ju priamo neparoduje, posúva Kleinovo gesto otláčania ženskej postavy do polohy pracovnej činnosti, brigády (na ceste bolo umiestnené značenie „Pozor, na ceste sa pracuje!“), ktorá bola v socialistickej spoločnosti považovaná za záslužnú, zmysluplnú aktivitu. Negatívne stopy, ktoré zanechali ležiace telá na vozovke, sú symptómom nielen personálnej, ale aj spoločenskej situácie. Akcia v sebe nesie odľahčenosť,

23 Združenie tvorili fotograf Pavol Breier, výtvarník Peter Horváth a historik umenia Radislav Matuščík.



Radislav Matuščík (spolupráca P. Breier, P. Meluzin a R. Sikora): Crossing, 13.12. 1981

parafrázovanie zmyselnej Kleinovej performacie do roviny technického, „cestárskeho“ prepisu a zaznamenania. Odtlačok (resp. negatív) je teda motívom zdvojenia či zmnoženia tiel v ich neprítomnosti.²⁴

Peter Meluzin vytváral parafrázy a ironicko-skeptické apropiácie aj mimo kontext *Posunov*. V jeho tvorbe často dochádzalo k dvojnásobnému posunu – nielen vzhľadom na výber diela či umelca, ale aj presunu významu pojmu „artefakt“ smerom k časovému a zážitkovému rámcu akcie. Pre tému zdvojenie realizoval dvojicu príspevkov. Prvý, prezentovaný vo forme fotodokumentácie, vychádza z body-artovej performancie Denisa Oppenheima *Čitateľská pozícia pre popáleniny II. stupňa*, ktorú realizoval americký umelec v roku 1970 na pláži Long Islandu. Oppenheim vystavil svoje telo slnku, pričom si na hrud' položil kožený zväzok knihy *Tactics*.²⁵ Po niekoľkohodinovom opaľovaní ostalo na jeho tele biele miesto po knihe, zatiaľ čo pokožka bola silne spálená. Meluzin v akcii ne-reagoval len na moment tejto „samomaľby“ prostredníctvom slnečného žiarenia, ale aj na vzťah východného umenia k západnému. Dôležitým momentom sa stalo nájdanie danej reprodukcie Oppenheimovho diela

-
- 24** Motív odtlačku, telesného indexu sa hlavne v tvorbe Petra Meluzina, participanta na akcii *Crossing (Antropometrie)*, objavuje pomerne často. Možno spomenúť jeho akciu *Jogging (1982)*, kde pri klikovaní na mokrom asfalte vtlačá o mokrý povrch vlastné telo alebo akciu *Pokus o analýzu vlastného tieňa (1982)*, kde zaznamenáva fázu a pohyb vlastného tieňa počas jedného dňa a „archeologicky“ vykopáva jeho obrys.
- 25** Kniha *Tactics* obsahovala plány a podrobné popisy vojenských taktík pre pešie a delostrelecké pluky.



Peter Meluzin: ART TADY, 1981

v knihe ART TODAY. V pivnici, za použitia žiarenia „horského“ slnka, sa v potápačských okuliároch „opaluje“ s priloženou knihou ART TODAY na hrudi. Knihu vzápätí sníma a odhalí nápis na pokožke „ART TADY“.²⁶ Reaguje na moment epigónstva, ktorý je podsúvaným symptómom „východného“ umenia napodobňujúceho západné vzory, ktoré sa k umelcom východného bloku dostávali skrze zriedka sa objavujúce publikácie. Pre Meluzina typický sarkazmus prostredníctvom akcie transformuje západný vzor body-artovej performancie a prenáša ju do „lokálnych“ podmienok. Prímorskú pláž zamieňa za chladnú pivnicu, slnko za UV žiarič a knihu taktík za ART TODAY, akúsi „bibliu“ západného umenia tých čias.

Druhým príspevkom je dokumentačná fotografia a textová karta. Fotografia zachytáva autora, ako vymieňa bielu posteľnú plachtu, ktorá je „poznačená“ autorovou spermou. K nej prikladá textovú kartu, ktorá je slovnou parafrázou na tvorbu Stana Filka a (fonenticky) rovnako znejúcej značky PHILCO, výrobcu pračiek. Autorova „akčná“ maľba, biela na bielej, je pseudo-bodyartovou performanciou. *Sterilita* (1981) prirodzene reaguje na Filkov koncept čistej maľby, čistej senzibility či koncepciu

26 V archíve autora sa nachádza krátke libreto priebehu akcie:

- taktikou slovenského umelca je pozorné štúdium publikácie ART TODAY v pivnici pri RTG žiarení („horské slnko“)
- tajné nasávanie informácií a ich citlivé filtrovanie cez ochranné okuliare
- meditácia
- „pretavenie“ (ART TADY nie je čechizmus, ale záhorácky dialekt z okolia Lamača, kde je trvalé bydlisko autora).



S PHILCO práčkou stane sa Vám pranie hračkou!

REKLAMÁCIE zasielajte:

S. FILKO

Šnežienkova 26

809 00 Bratislava

Tel: 470-70

Peter Meluzín: Sterilita, 1981

*Bieleho priestoru.*²⁷ „S PHILCO práčkou stane sa Vám pranie hračkou,“ znie reklamný slogan na karte. Pod ním sa nachádza text, že v prípade reklamácie je potrebné kontaktovať S. Filka, pričom nasleduje presná adresa a telefónne číslo. Meluzín v akcii opäť ironizuje, tentokrát priamejšie, prvoplánovejšie. Využitie slovnej hry je subverziou a skeptickým nahliadáním na niektoré prvky tvorby svojho kolegu. Meluzín je ironik, ale jeho výsmech nie je záškodný či cynický. Je vždy namierený aj k samému sebe, je sebaironizovaním a ponímaním akcie ako formy „pohrávania sa“ s významami. Tentokrát nie v analytickej podobe zvažovania kontextuálneho významu diela, ale vo význame vtípu. V tomto ohľade je pre mňa parafráza Oppenheimoho diela príspevkom, ktorý zreteľnejšie poukázal, hoci v podobe karikovania, na isté modely a konvencie v umeleckej tvorbe slovenských umelcov.²⁸

-
- 27** Práve v manifeste *Biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore* (autori: S. Filko, M. Laky, J. Zavorský 1973 – 1974) zaznievajú tézy, na ktoré Meluzín ironicky reaguje. „Pomaľovaním čistého bieleho priestoru bielym priestorom vzniká napätie, ktoré predstavuje vnútornú dynamiku nekonečna (...) Pomocou čistej senzibility zvytvárňujeme nekonečnú prázdnotu. Vytvárame biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore.“ In: *Biely priestor v bielom priestore*. Brno, 1973 – 1974, nepag.
- 28** Vnímam významový rozdiel medzi vtípom a humorom. Vtip je zameraný na náhlu pointu, ktorej úlohou je vyvolať úsmev, pobavenie. Humor chápem analytickejšie. Pointa je reflexívnejšie, hlbšie zakorenená a pre jej pochopenie je nutné poznanie súvislostí. Humor je narábanie so stavebnými prvkami (slovami, obrazmi) takým spôsobom, ktorý závažnú a analytickú myšlienku



Dušan Nágel: Dvojportrét (posun diela Hansa Holbeina ml.), 1981

Ilustrátor **Dušan Nágel** si pre interpretáciu vyberá slávy dvojportrét Hansa Holbeina ml. *Sir Thomas Godsalue a jeho syn John* (1528).²⁹ Predpokladám, že výber bol determinovaný žánrom a záujmom o renesančnú maľbu, ktorá umožňuje vytvoriť prechod medzi mimetickou stránkou kópie a vlastným, v tomto prípade aktualizačným vkladom. Nágelov posun spočíva v transformácii. Syna Johna odieva namiesto dobového odevu typického pre anglickú šľachtu 16. storočia do úradníckeho *dress codu* – košele s kravatou a „nasadenými“ okuliarmi. Vytvára predstavu o tom, akoby John Godsalue, ktorý bol poslancom anglického parlamentu a členom Kráľovskej mincovne, vyzeral v roku 1981. Paradox je zosilnený aj kresebnou formou, ktorá sa z jasnosti prevedenia snaží pointu akcentovať momentom nesúlady, náhleho vizuálne formulovného vtípu. V tomto prípade Nágel nezohľadňuje význam historického diela, ani úlohu, ktorú reprezentovali postavy. Skôr využíva napätie duality v zámene šiat, ktorá ilustruje autorov zmysel pre zveličenie.

Hoci **Rudolf Sikora** absolvoval maliarsky ateliér na VŠVU, vo svojej tvorbe sa venuje predovšetkým práci s fotografiou, serigrafiou, kolážami, konceptuálne ladenými projektmi. S tým sa spája záujem o námetovú

„odieva“ do zdanlivo nezáväznej, trpko-úsmevnej formy. Nie je posmechom, gagom, ale cez efekt nevážnosti smeruje k závažnosti.

29 Sir Thomas Godsalue bol vplyvným notárom a sudcom v prvej štvrtine 16. storočia v anglickom meste Norwich. Jeho syn John sa stal poslancom parlamentu. Hans Holbein ml. namaľoval hneď niekoľko verzií portrétov Johna Godsalvea.



Rudolf Sikora: Nie, Nie, Áno? (9 fáz), 1980

osnovu diel, ktorá súvisí s prepojením vlastného vnímania sveta s úsilím porozumieť témam, ktoré ľudské trvanie tu na zemi presahujú. Súvisí s tým aj pojem „subjektívneho vesmíru“, ktorý Sikora často používa. *„Človek v tomto mojom vesmíre bol vždy, ibaže až neskôr sa stal viditeľným. Nakoniec som zistil, že ten človek som vlastne ja sám a priznal som to. Pravdaže, nenárokujem si na privilegované postavenie. Som vymeniteľný i vo svojom súkromnom vesmíre. Inak by to nemalo zmysel. Vieme, že v každej našej bunke je vývojová matrica celého tela, ja som však presvedčený, že i celého vesmíru. Sme bytosti vynárajúce sa z kozmu.“*³⁰

Rudolf Sikora v cykle, ktorý predstavuje na téme zdvojenie, vychádza z deviatich fotografií, na ktorých stojí s rukami pred tvárou. Na rukách má odtláčené znamienka zrodu (*) a zániku (†). V jednotlivých trojiciach (ak ich čítame zľava do sprava) je zreteľný pohyb hlavou. *Nie, Nie, Áno?* – tak znie názov diela. Motív odmietnutia a súhlasu vyjadrený základným gestom tela. V pozadí, za autorom, je tabuľa s nakreslenými znamienkami. Autor vstupuje zo svojho vlastného vesmíru roztvorenými dlaniami ako gestom pokory. Dlaň sa otvára pozdravu, ale v istej plachosti je skôr sebaodhalením.³¹ Motív pohybu je v diele ťažiskový. Sám autor

³⁰ Rudolf Sikora. In: *Rudolf Sikora: Sám proti sebe*. Praha – Bratislava: NG – SNG, 2006, s.160.

³¹ Chiromantia, čítanie z ruky, resp. z dlane, je náukou, ktorá tvrdí, že z čiar na ruke je možné vyčítať mnohé povahové rysy osoby, jej budúcnosť, ale aj minulé udalosti. Sikora nevyužíva dlaň v tomto význame a nespája ju s ezoterickou náukou. Poukazuje iba na formu gesta, ktoré je otvorené, odhaľujúce.

k jeho významu hovorí: „*Na jednej z mojich fotografií - triptychu Nie, Nie, Áno? - ukazujem na rukách odtláčené znaky vzniku a zániku. V prvej a druhej časti krútim odmietavo hlavou - tvár však nestrácam... V tretej časti prikyvujem, tvár strácam, rozmazáva sa v lokajskom ‚pritakávacom‘ geste... Človek sa narodí a zomrie. Medzitým má právo súhlasiť, ale musí vedieť povedať aj: Nie!... Je to pre mňa veľmi dôležité. Doteraz.*“³² Dielo *Nie, Nie, Áno?* existuje vo viacerých variantoch. Na *Posune* prezentuje Sikora už spomenutých deväť fáz. Deviatka je symbolom a výrazom citu pre čas, je motívom komplexnosti.³³ Kompilátom, či presnejšie koncentráciou fáz je fotografická koláž, kde je zobrazenie „vygenerované“ zo spojenia všetkých častí. Sikora tak z vlastného diela vytvára ďalší obraz. Poukazuje na myšlienku, že naša vlastná osobnosť sa formuje na základe činov a skutkov, ktoré sme urobili. Sme obrazom našich vlastných rozhodnutí a postojov.

Áno a Nie sú radikálne výroky, nie sú významovými nuansami či ústupkom. Ich prerývanie spochybňuje, naznačuje osciláciu medzi dvoma antagonizmami. Po dvoch záporoch preváži súhlas. So súhlasom sa však vytráca identita autora. Rozmazáva sa. Význam daných slov a gest je však širší. Názov predstavuje vždy určitú verbálnu sínusoidu, naznačuje vstupovanie a vystupovanie z komunikačnej hry. Odkazuje na nerovnováhu, ale aj na konečné rozhodnutie, ktoré sa nerodí ľahko.

Téma zdvojenia je symptomatická pre samotný charakter podujatia. Zdvojenie ako reflexia už existujúceho, prekročenie či prihlásenie sa k odkazu vybraného diela. Téma je úvahou nad hodnotou a významom tvorby a diel, a zároveň možnosťou určenia vlastnej pozície v umeleckom priestore. Motív dvojníka, častý v umení či literatúre (spomeniem napríklad Stevensonov *Podivný prípad doktora Jekylla a pána Hyda*, Dostojevského *Dvojníka*, Wildeov *Obraz Doriana Graya* či poviedku E.A.Poea *William Wilson*), je možné ponímať v rôznych rovinách.

Voľnou parafrázou na hru podobností Reného Magritta a jeho dielo *Toto nie je fajka* (*Ceci n'est pas une pipe*, 1929) je práca **Dezidera Tótha** *Toto nie je štvorec* (*Ceci n'est pas un carré*, 1981), v ktorej sa vracia k téme zraniteľnosti a k motívu Malevičovho štvorca. Dielo Kazimira Maleviča

32 Rudof Sikora. In: *Rudolf Sikora: Sám proti sebe*. Praha – Bratislava: NG – SNG, 2006, s.170.

33 Bližšie: LURKER, Manfred: *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005, s.79.

bolo v tom čas pre Tótha „živým“ aktuálnym problémom. Rozdúchava ho, ošetruje, vytvára tautologické „malevičovské“ koány. V tomto prípade na plátno natreté na červeno, na štvorcovom ráme, prikladá kusy gázy a necháva vlhkú červenú plochu mokvať cez gázu. Ide o akési „ošetrovanie obrazu“. Koncom sedemdesiatych rokov sa v tvorbe autora objavujú viaceré diela, kde pracuje so zranením, zraniteľnosťou, alebo s motívom gázy, ktorou obväzuje privlastnené reprodukcie (cyklus *Živá reprodukcia*, 1979). Červený štvorec predstavuje model. Štvorec je tvarom, ktorý v umeleckej praxi nadobúda obrovskú pestrosť významov.³⁴ Prirodzene, farebnosť diela evokuje zranenie, farbu krvi. Je výstrahou, výkričníkom. Spisovateľ Pavel Vilikovský k inému Tóthovmu dielu podobného charakteru (*Ranený obraz I.*, 1976) píše: „*Stelesnil, skonkretizoval moju dovtedy skôr nejasne pocíťovanú predstavu o smrteľnosti umeleckých diel, keď sa presakujúcou krvou prihlásil medzi živé bytosti, s vlastným životom či osudom.*“³⁵

Druhou prezentovanou prácou bola performancia realizovaná priamo na mieste stretnutia pod názvom *Akcia*, ktorá vychádzala z Duchampovho *Zrkadlového objektu* z roku 1917. V tom istom čase, azda ešte pred Duchampovou realizáciou, vytvoril podobný multiplikovaný autoportrét aj poľský dramatik Stanislaw Ignatz Witkiewicz (*Zmnožený autoportrét v zrkadlách*, 1915–1917). Pre samotného Duchampa bola téma reflexie vlastného „ja“ ústrednou v jeho tvorbe. Vytváral mnoho „tieňových“ autoportrétov, travestií, kde sa štylizoval do polohy ženy alebo androgýna. V prípade *Zrkadlového objektu* autor sedí s fajkou v rukách pri stole, ktorý je opretý o štvoricu zrkadiel. Duchampa vidíme ako diváci zozadu. Tvár odhaľuje zrkadlový odraz. Zrkadlá zároveň vytvárajú ilúziu skupiny mužov debatujúcich okolo stola. V skutočnosti je to kontemplatívny rozhovor autora samého so sebou. Jindřich Chalupský vzhľadom na

34 Vo svojej monografii autor píše o osobnej forme performance, ktorú občas uskutočňuje: „V 70. a 80. rokoch, v čase normalizácie, som nemal šancu prezentovať svoju tvorbu v oficiálnej výstavnej sieni. O to intenzívnejšie boli súkromné návštevy teoretikov a kolegov v byte. Ohlásenú návštevu som čakal v bielom pracovnom plášti. Plášť mal na chrbtovej strane namaľovaný červený štvorec. Počas preznetácie tvorby vyzliekam plášť, pod ním na bielej košeli ten istý štvorec s mokvajúcimi okrajmi. Po chvíľke vyzliekam aj košelu, pod ňou mám biely náteľník a na ňom štvorec rozpitý do červenej škurny.“ MELUŠ, Boris – TÓTH, Dezider: *Monogramista T. D.: Nie som autor, som metafora*. Bratislava: O.K.O., 2011, nepag.

35 VILIKOVSKÝ, Pavel: Je to asi... In: *Tretia tehla*. Trnava: Galéria Jána Koniarka, 2007, s. 103.

problematiku sebareflexie v Duchampovom diele píše: „Člověk vztahuje vše k svému já: mluví o těle, světu myšlenkách, citech, svém životě. To vše patří k jeho já, ale nic z toho není já. Já není věcí ani událostí a není tedy ničím v prostoru ani v čase. Je podmínkou poznání, ale samo není poznatelné. Je to vlastně samozřejmé: já, aby mohlo být podmínkou vědomí, nemůže samo spadat do vědomí: vědomí se nedá vysvětlit z vědomí.“³⁶ Kontemplácia Marcela Duchampa je úvahou nad motívom uvedomenia si nemožnosti dokonalého sebazpoznania.³⁷

Tóth akciu a zrkadlové zobrazenie prevracia. Okolo stola so stoličkami položil pred každú malé toaletné zrkadlo. Stoličky neboli otočené k stolu, ale smerom do miestnosti. Tóth si postupne na ne sadá, a kým sa účastníci dívajú priamo na jeho tvár, v zrkadielku sa odráža jeho zátylok, jeho „odvrátená strana“. Rozhovor je prostredníctvom otočenia autora smerovaný k účastníkom. Akcia teda nie je rozhovorom autora samého so sebou, ale je skôr tematizovaním prázdna uprostred stola, určitej odvrátenej strany. „Pozadia“ samotného autora a jeho tvorby. Zrkadielka odrážajú priestor, v ktorom sa účastníci nachádzajú, a samotný autor a miesto, kde sa akcia odohráva, ostávajú prázdne, neprístupné zrkadlovému obrazu. Ich rozmiestnenie tak tematizuje prázdno, ktoré sa nachádza za ich odvrátenou stranou, za vyleštenou plochou skla. Tematizuje motív „čo je za zrkadlom“. Kým zrkadlo je chápané ako reflexívna strana, ako metafora tvorby, otázka je položená smerom k východiskám umenia. Toto bola pre autora aj otázka, ktorá ho podnietila *Posuny* organizovať.³⁸ Realizácia akcie sa tak stala metaforou celého podujatia.

36 CHALUPECKÝ, Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998, s. 265.

37 Duchamp vo vlastnej prednáške z roku 1960 *Má mať umelec vysokú školu?* hovorí: „... jedinec je ve skutečnosti naprosto sám a jediný a charakteristiky společné všem jedincům chápaným v souhrnu nemají žádný vztah k samotářskému výbuchu jedince odkázaného na sebe sama.“ *Tamže*, s. 266 – 267.

38 Z osobného rozhovoru s autorom.

ZÁHA DA AR TEFAK TU

Tajomstvo nemôže ,nemať‘
význam, tajomstvo ktoré je
de facto evokované viditeľným
a neviditeľným a de jure môže
byť evokované myslením, čo
zjednocuje ,veci‘ v poriadku,
ktorý evokuje tajomstvo.

Z listu Reného Magritta Michelovi Foucaultovi
z 23. mája 1966



V. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu

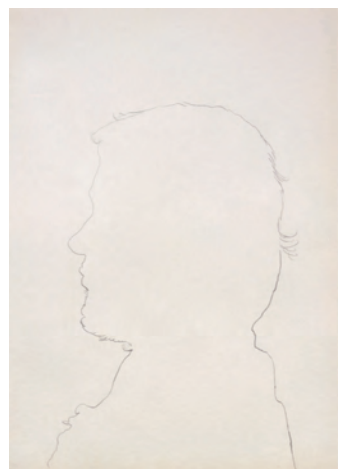
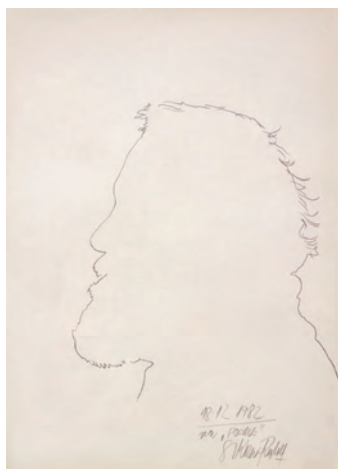
Téma: **TAJOMNOSŤ, ZÁHADA,
TAJUPLNOSŤ**

Miesto konfrontačného stretnutia:
byt Dušana Nágela, Jašíkova 7,
Bratislava

18. december 1982, sobota

V rámci prezentácie prác *V. Majstrovstva* podstúpili niektorí z účastníkov krátky rituál. Posadili sa na stoličku a z boku boli nasvietení prudkým svetlom stolovej lampy tak, aby tieň ich profilu dopadal na stenu. Hostiteľ Dušan Nágel na miesto projektovania tieňa položil biely papier a prekreslí kontúru tieňa. Autorom napokon ešte dal možnosť, aby priamo na mieste svoj obrys dotvorili. Z dvanástich účastníkov vzniklo obrysových podobizní iba deväť. Možnosti dotvoriť vlastný obraz či umelecký program, ktorý v rámci tvorby autori presadzovali, mal byť aj odkazom k motívu vychýlenia, seba projektovania v novom kontexte.

Na stretnutí sa zúčastnilo dvanásť autorov, z ktorých všetci už aspoň na jednom z predošlých *Majstrovstiev* participovali. Ak postúpim pri popise v abecednom poradí, na úvod spomeniem artefakt **Milana Bočkaya**. Bočkay pokračoval aj v roku 1982 v rozsiahlom cykle *Papierov*. Ako upozornil Jiří Valoch: „... jeho témam se v průběhu let stalo snad vše, co se může s papírem odehrát, nalézal a skoumal skutečně systematicky celou škálu možných zásahů a proměn, které vůbec bylo možno jako



Kresby Dušana Nágela (výber): Rudolf Sikora,
Jana Želibská, Igor Kalný, 1982

*prostředkem, to jest iluzivní kresbou, zpřítomnit.*¹ Pre posun si vybral fragment diela Leonarda da Vinciho *Mona Lisa* (1503–1505). Citát z Leonardových diel sa v Bočkayovej tvorbe objavil už viackrát. Nepochybne to bolo aj fascináciou racionálnym, vedeckým uvažovaním da Vinciho nad procesom maľby. Leonardo považoval maliarske prevedenie svojich nadobudnutých poznatkov za omnoho ušľachtilejšie ako ich teoretický vedecký výskum. Samotný proces maliarstva nazýval *cosa mentale* (vec mysle) a základným koncepčným predpokladom uvažovania sa mu stala kresba, respektíve grafické spracovanie. Jeden zo znalcov Leonardovho diela André Chastel tvrdí, že základnou myšlienkou Leonardovho diela je, že všetko je v konečnom dôsledku podriadené zmyslu. „... *toto pozorování převzaté, či spíše formulované do grafického znázornění, teprve vytváří pozorovaný jev. Chci tím říci, že Leonardovo dílo, skládající se z malých i velkých kreseb, stejně jako z textů, je plné pozorování, jež se konkretizovala díky náčrtkům, díky grafickému znázornění.*“²

Krátka odbočka smeruje k môjmu presvedčeniu, že pre Bočkaya sa týmto „vedeckým výskumom“ stala kresba. Ide tu o vzťah medzi videním a rozumom, ktorý sa neustále preplieťa. Na stretnutí prezentuje Milan Bočkay *PAPIER*, na ktorom je znázornený kúsok z Leonardovho diela

1 VALOCH, Jiří: Milan Bočkay. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2005, s. 28.

2 CHASTEL, André: *Leonardo da Vinci aneb věda o malířství: Gesto v umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008, s. 46.



Atmosféra exhibičného stretnutia v byte Dušana Nágela

(1) zľava: R. Sikora, R. Fila, M. Bočkay, D. Nágel, P. Meluzín, R. Matuščík;

(2) zľava: P. Meluzín, R. Sikora a R. Matuščík v spoločnej diskusii

Gioconda, akoby uchytený pripínačkou o podklad. Vedľa sa nachádza iný „vytrhnutý“ detail, ktorý evokuje časť pasparty a rámu. V útržkoch sa tematizujú aj maliarske komponenty. Rám ako „okraj“, ktorý vymedzuje obraz, určuje jeho formát a podobu. Rám, ktorý zakladá obraz ako obraz, je tu sám obrazom, či dokonca obrazom v obraze. Z *Mony Lisy* vidíme iba jej tvár, ktorá sa stala predmetom dlhých a stále nevyriešených úvah o identite postavy, o jej tajomnom úsmeve zahalenom šerosvitom rozmazávacím kútiky úst. Tajomstvo obrazu *Giocondy* tak Bočkay vracia aj k primárnej nutnosti uvedomiť si, že ide o obraz, ktorý má svoj „rám“, svoje limity.

Rudolf Fila mal v roku 1982 aktívny výstavný rok.³ Na stretnutie v rámci *Majstrovstva* priniesol dielo z cyklu premaľovaných reprodukcii z kalendárov. Ako aj v prípade iných diel, túto prácu sa nepodarilo presne identifikovať a dohľadať. Podľa údajov v súpise a informácií od Doroty Filovej išlo o fotografickú reprodukciu kvetinového zátišia, ktorá bola premaľovaná v jemnej „pointilistickej“ technike pseudoakvatinty.

³ K Filovým päťdesiatinám bola zorganizovaná na SŠUP v Bratislave *Jubilejná výstava*. V Trnave vystavoval autor na samostatnej výstave na Okresnej správe podniku racionalizácie riadenia poľnohospodárstva a výživy. Rovnako absolvoval medzinárodnú výstavnú účasť na výstave v galérii PRAgXIS v Essene-Kettwigu (spolu s R. Sikorom a S. Filkom) pod názvom *Bilder aus der Slowakei (1965 – 1980)*, ktorú pripravil Tomáš Štraus. Fila bol zastúpený aj na *II. celoslovenskej výstave kresby* v Žiline (kurátorka Dana Doricová).



Milan Bočkay: Mona Liza
(z cyklu PAPIERE), 1982



Daniel Fischer: Julio Cortazár: V každom ohni
oheň, interpretácia poviedky Rieka, 1982

Tá prekryvala a znečitateľnila výjav na podklade. Jana Geržová v štúdiu *Citácia v slovenskej maľbe I.* upozornila, že práve v tomto období sa intenzívnejšie objavujú u Filu diela hlásiace sa k citácii cudzieho artefaktu.⁴ Objavuje sa zjednocujúci bodkovaný rukopis, konfrontácia technickej fotografie a farebného rastru. Smerom hlbšie k 80. rokom sa objavujú mnohé premalby a „pocty“ (*Manieristické telovky* citujúce detaily z diela Domenica Beccafumioho, 1982; *Pocta Leonardovi – Kalné médium*, 1985; *Pocta Velázquezovi*, 1987 a i.), ale aj zmieňovaná adaptácia kalendárov (z roku 1982 pochádza napríklad cyklus *Listov z kalendára o Majstrovi Pavlovi z Levoče*).

Peter Michalovič upozornil, že takmer všetky diela a metódy tvorby Rudolfa Filu smerujú k motívu palimpsestu. Z východiskovej reprodukcie vrstvením ubera jej identitu, premalbou ju prekryva. Zahaľuje ju rúškom tajomstva. U Filu vždy ide o akúsi sebatematizáciu obrazu. Obraz v obraze. Michalovič vzťahuje metódu ku kontextu času, hovorí o „transverzálnom prechode“.⁵ Výpoveďou Filových obrazov je premena obrazu v čase. Ale tento čas je práve v procese tvorby diela. Stratifikuje sa v samotnom výslednom artefakte.

4 GERŽOVÁ, Jana: Citácia v slovenskej maľbe I. In: *Výtvarný život*. roč. 34, 1989, č. 2, s. 15.

5 Bližšie: MICHALOVIČ, Peter: Takmer neviditeľný pásik (predhovor ku knihe). In: PETŘÍČEK, Miroslav: *Rudolf Filo: Obraz a slovo, slovo a obraz*. Bratislava: Slovart – VŠVU, 2014, s. 9.

Daniel Fischer vychádzal pri svojej účasti zo svojej skúsenosti s ilustráciou kníh. Išlo o dielo z širšieho cyklu *Obrazobásne*. V roku 1971 vyšiel v preklade Petra Brabenca výber z poviedok Julia Cortáзара *V každom ohni oheň* (Bratislava: Tatran, 1971). Práve zásluhou prekladateľa sa dostal k ilustrácii knihy Daniel Fischer. O vyše desať rokov neskôr vychádza druhý z Cortázarových výberov *Solentinamská apokalypsa* (Bratislava: Tatran, 1982) opätovne s Fischerovými ilustráciami. Pre tému tajomnosti a záhady sa autor vracia k svojej ilustrátorskej prvotine.⁶ Používa krátky citát z poviedky *Rieka* („... sme už príliš jedna a tá istá vec v zamotanom kľbku, kde biela...“), ktorý kresbou prepisuje. Napokon sa slová začínajú uzliť, až sa z písmen stane zmeť čiar pripomínajúcich detskú čarbanicu, zamotané kľbko. Autor kladie dôraz na prechod medzi sústredenosťou textu a živelnosťou obrazu. Kresba imitujúca písmo, jeho font, sa postupne gesticky uvoľňuje v dynamickej skrumáži línií. Dielo je súčasťou série *Obrazobásní*. Tá obsahuje niekoľko diel: fragment z Apollinairovho textu,⁷ ktorý sa transformuje do podoby obrazu Georgea Braqua. Citát Jiřího Koláře⁸ tvoril základ druhého z diel cyklu. Veta sa „rozpúšťa“ v kresbe zobrazujúcej ľudí na ulici s dáždňikmi. Ďalšou prácou je názov zbierky Vladimira Chlebnikova *Čmáranice po nebi*, kde sa text pretransformuje do podoby farebných skrumáží. Posledným dielom série je citát z Pijoanových *Dejín umenia* týkajúci sa Rembrandtovho diela, prelínajúci sa do motívu evokujúceho rukopis barokového maliara.

Fischer vo svojom diele i v celom cykle reaguje na vzťah slova a obrazu. Významu, ktorý je možné evokovať slovnou metaforou, ale aj výtvarnými prostriedkami - líniou, farbou, gestom. V ktorom bode premeny sa slovo rozpúšťa v obraz? V človeku sa neustále prejavuje úsilie vizualizovať si text, príbehy a naopak - vykladať a slovne interpretovať obrazovú skutočnosť. Proces translácie je súčasťou komunikačného procesu. Je mechanizmom neustále vystavujúcim oba okruhy: sféru obrazu i textu vo vzájomnej konvergencii. Hranice sa tak neustále ohýbajú, preskupujú,

6 Fischer ilustroval neskôr viacero kníh. Napr.: I. Stadtrucker: *Chuť jablák*. Bratislava: Mladé letá, 1983; Man'jósú: *Neskoro je, neodchádzaj*. Bratislava: Tatran, 1984; L. Švihran: *Výpravy do budúcnosti*. Bratislava: Tatran, 1986 a i.

7 „Kubistický obraz sa číta ako moderná báseň, moderná báseň sa číta ako kubistický obraz.“

8 „Pre básnika je to hrozná vec: milovať a vedieť, že sú ľudia okolo nešťastní.“

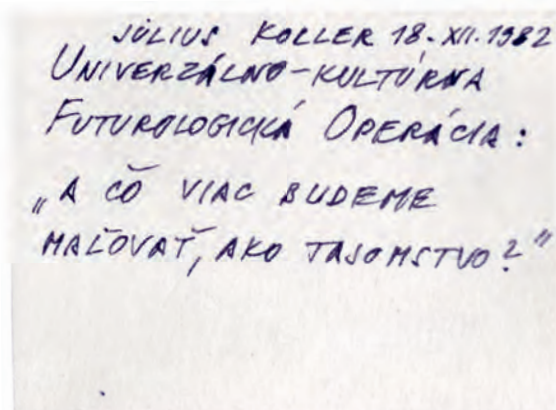
no napriek tomu nedochádza k ich úplnému splynutiu.⁹ Každá z oblastí si vytvára diskurzivitu vzhľadom na nástroje a metódy vyjadrenia. Táto danosť každého z médií utvára jeho (akokoľvek „tekutú“) identitu, ktorá je garantom toho, že možno vôbec hovoriť o intermediálnosti. Fischera zaujíma proces myslenia obrazom (alebo obrazového myslenia) a vzťah, ktorý k sebe obe „disciplíny“ vykazujú. Dôležitý je tu navyše princíp transformácie interpoláciou, prostredníctvom technického prostriedku – počítačového programu. Do premeny vstupuje medzistupeň odosobneného, riadeného stroja. Fischer však v cykle *Obrazobásni* upozorňuje na ešte jednu závažnú skutočnosť. Na fakt, že texty si vždy imaginujeme, vnímame v nich obrazy a o obrazoch vždy hovoríme. Ako píše Miroslav Petříček: „... není možné zaujmout stanovisko zcela extrémní, oddělit zkušenosti textů od zkušenosti obrazu právě proto, že kdybychom se snažili hledat takové myšlení obrazem, které není čtením obrazu, už bychom si na samém začátku vážně protirečili: o obrazech mluvíme i tehdy, když se chceme zaměřit na čtení obrazů.“¹⁰

Dve práce **Igora Kalného** predstavujúce začiernenu znejasnenú reprodukciu renesančných diel sa nedohľadali. V jednej z nich si vybral dielo Jana van Eycka, pričom maliarsku, vo farbe reprodukovánú kompozíciu prekryl tak, aby reprodukcia nebola zreteľná. Tajomstvo je v tomto prípade asociované skôr tušením, zahalením.

V pozostalosti **Júliusa Kollera**, uloženej v archíve Slovenskej národnej galérie, sa zachovali autorove rukou písané lístky, ktoré identifikujú názov diela prezentovaný na *Posune* v roku 1982. V Kollerovom prípade išlo o východiskové dielo Giulia Paoliniho *A čo viac budeme milovať, ako tajomstvo* (1969). V intenciách parafrázy vytvára Koller autorskú knihu so slovným vychýlením východiskového názvu diela *A čo viac budeme maľovať, ako tajomstvo?* (1982) a s príznačným dodatkom: Univerzálnokultúrna Futurologická Operácia. Presná podoba knihy, ako aj forma parafrázovania východiskového diela nie je známa. V jednom zo „zelených“

9 Miroslav Petříček poznamenáva: „Je důležité trvat na tomto rozdílu, to jest na neredukovatelnosti a nepřevoditelnosti jednoho na druhé, protože jen tak se lze vyhnout pasti nejrůznějších předsudků. Ale na této nesouměřitelnosti je nezbytné trvat také proto, aby bylo možné klást například problém překladu, to jest přecházení od jednoho média k druhému přiměřeným způsobem.“ PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 8.

10 Tamže, s. 10.



JULIUS KOLLER 18. XII. 1982
UNIVERZÁLNO-KULTÚRNA
FUTUROLOGICKÁ OPERÁCIA:
„A ČO VIAC BUDEME
MALOVAŤ, AKO TAJOMSTVO?“

Július Koller: A čo viac budeme maľovať,
ako tajomstvo? 1982



Otis Laubert: Václav Levý, monografia
s vyrezanou reprodukciou, 1982

Kollerových zošitov sa zachovala kresba reprodukovájúca v skici Paoliniho dielo *Amor a Psyché* (1981). Je predpoklad, že toto dielo talianskeho autora podnietilo Kollerov záujem o jeho tvorbu, z ktorej, vo forme slovnej hry, čerpal aj na tohtoročnom *Posune*.

Príspevok **Otisa Lauberta** pre *Posun* v roku 1982 je založený na zásahu do monografickej knižnej publikácie Václava Levého, významného českého sochára 19. storočia, učiteľa Josefa Myslbeka.¹¹ Hoci *Súpis* hovorí o monografii Leonarda da Vinciho, je potrebné túto informáciu revidovať. V zázname *Súpisu* sa uvádza trojica zásahov, „deformácií“: 1) chýbajúca strana, 2) vyrezanie reprodukcie, 3) zlepenie stránok s reprodukciami o seba. V existujúcej knihe, uchovanej v archíve autora, sa nachádza však iba jeden zásah - vyrezaná reprodukcia. Kniha položená na stole bola určená účastníkom na nahliadnutie. Absenciu reprodukcie bolo možné odhaliť iba po detailnom listovaní. V tomto prípade je posun skôr vecným gestom. Katarzný či objavný efekt sa nedostavuje. Pri diele nezostal priestor pre rafinovanejšie spracovanie témy tajomstva. Je skôr cvičením pozornosti „posunovačov“.

Radislav Matuščík prezentoval pri svojej druhej účasti autorskú knihu, ktorej parafrázovaným východiskom bol Duchampov objekt *S tajným zvukom* (1916). V Duchampovom prípade išlo o asistovaný readymade,

11 Václav Levý (1820 – 1870) je jeden zo zakladateľov moderného českého sochárstva. K jeho najzaujímavejším realizáciám patria skalné sochy tzv. „Čertove hlavy“ v obci Želízy (1841) alebo postavy českých národných dejín vytesané v pieskovci pri Blaníku u Klácelky (1850).



Radislav Matuščík: posun diela M. Duchampa:
Tajomný zvuk – kniha-objekt, 1982



Peter Meluzin: Wanted (Tajomstvo), 1982

v ktorom je kľbko z motúzov uzavreté medzi dve kovové doštičky pomocou dlhých šraubov. V dutine kľbka sa nachádzal tajomný predmet, ktorý pri pohybe vydával chrastivý zvuk. Keďže bol objekt pevne uzavretý, nebolo možné zistiť, o aký predmet ide. Matuščík asocioval podobný postup, ale zvolil si na jeho sprostredkovanie formu knihy. Vlastnú publikáciu datovanú rokom 1979, označenú MAT 1972–1979 necháva upraviť dvoma knižnými chrbtami. Vzniká objekt knihy, ktorú nie je možné otvoriť. Obsah knihy ostáva iba tušeným, ostáva v rovine tajomstva. Nemožnosť poznania jej obsahu je asociatívnou konotáciou Duchampovho readymadeu. Matuščík ako historik umenia zároveň svoj text (alebo iba čisté listy papiera?) zneprístupňuje. Gesto možno interpretovať aj ako reakciu na nemožnosť slobodného publikovania v čase normalizačných cenzúrnych zásahov.

Peter Meluzin sa opätovne snažil o únik z formátu stretnutia založeného na prezentácii a objasnení koncepcie diela. S rozmernými doskami používanými na kresby a grafiky sa zúčastnil na stretnutí a pozorne počúval „obhajoby“ diel ostatných autorov. Prirodzene, už v predstihu sa viacerí autori zaujímali, čo bude Meluzin tentokrát na „exhibícii“ prezentovať. Autor však odpoveda konštatovaním, že treba počkať na čas prezentácie. Rozmerné dosky s viditeľne prilepeným tlačným štítkom *V. Majstrovstvo v posune artefaktu (Tajomstvo)* a štítkom so signatúrou Petra Meluzina rozhodne zaujali. Keď sa autorova prezentácia blížila, Meluzin nenápadne z bytu odišiel. Čo bolo v doskách ukryté, ostáva tak dodnes tajomstvom. Doslovnosť Meluzinovho výstupu má v sebe pre autora príznačný humor.

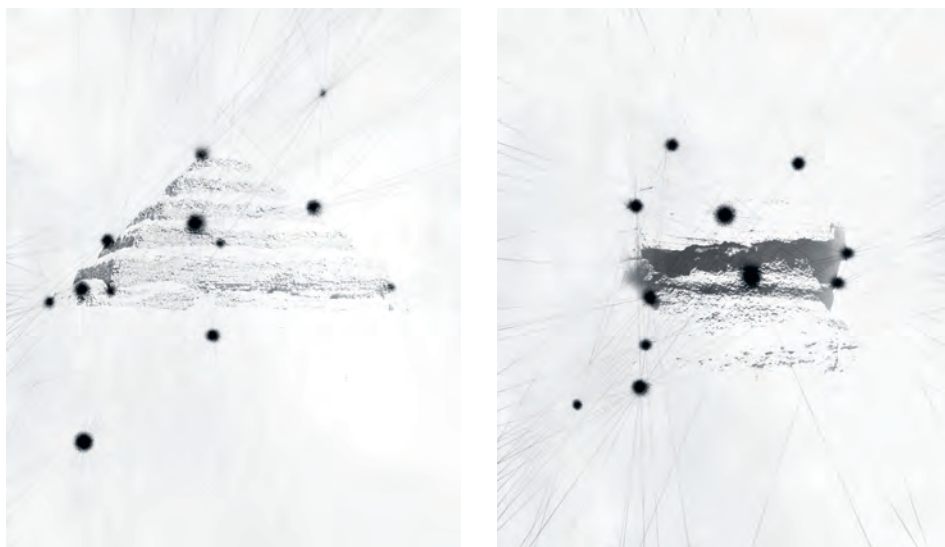
Je zřejmé, že ako dielo možno chápať „performanciu“ s vytvorením atmosféry očakávania, pre ktorú mu poslúžila pripravená rekvizita obalu aj s označením. Ako predlohu k svojej akcii si vybral Warholov cyklus *13 najhľadanejších mužov USA* (1964) – serigrafie vytvorené na základe policajných fotografií, slúžiacich na identifikáciu hľadaných zločincov.

V našom rozhovore autor viacnásobne spomenul, že formát *Posunov* (t.j. „domácej úlohy“) mu nevyhovoval. Napriek tomu sa *Posunov* zúčastnil šesťkrát z ôsmich možných stretnutí. Príspevky vždy pracujú s narúšaním bodov štatútu, s úsilím subverzívne poukázať na „školo-mestskú“ štruktúru. Meluzinove diela navyše vychádzali takmer vždy z akcie a z princípov ironicko-skeptickej situačnej komiky. V tomto prípade nejde ani tak o rozvíjanie komického momentu ako o situačný gag. Gag je podmienený publikom, jeho východiskom je situácia, ktorá je možná iba v zdieľaní.¹²

Dušan Nágel si vybral námet egyptských *Memnonových kolosov*, 17 metrov vysokých kamenných sediacich sôch, spodobňujúcich Amenhotepa III. Téma je sama o seba lákavá nielen v princípe záhady zahalujúcej život panovníka, ale aj realizáciou kamenných artefaktov viac ako 13 storočí pred Kristom. Nágel pokračuje v línii kresieb, ktoré prepájajú racionálnu presnosť s rafinovaným vybočením z jasného mimetického zobrazenia. S vynechaním, zámerným nedokončením diela, čo jeho význam jemne paroduje. V prípade námetu *Memnonových kolosov* realizuje Nágel v technike akvarelu na ručnom papieri decentné spodobnenie frontálnej časti jednej zo sôch. Hlava faraóna však ostáva v čistom kubuse kameňa. Nágel odkazuje k sochárskemu kódu maliarskym spôsobom. Hoci je spodná časť tela sochy už poznačená časom a eróziou, hlava je nedokončená. Čas, ktorý má svoje krajné „póly“ v pomínutelnosti a večnosti, sa kondenzuje do princípu výtvarnej práce. Kontrast medzi kubickým (so zveličením možno povedať „kubistickým“) tvarom a časom poznačenou drúzovitou podobou spodnej časti je vizuálnym vyjadrením moderného a archaického, minulosti a súčasnosti, zániku a kreácie.

Staroveké motívy sfingy a pyramídy, ku ktorým sa pridáva aj téma dolmenu, využíva aj **Rudolf Sikora** vo svojom triptychu *Energii* (1982–1985).

12 Bližšie: ORLICKÝ, Jan: *Záhady komična: Teorie komična, vtípu, gagu a smíchu*. Praha: Futura, 2003, s. 214 – 245.



Rudolf Sikora: (1) Energia pyramidy; (2) Energia sfingy, 1982

Základom sa stala plocha, podexponovaný fotografický detail, v ktorom je zakomponovaný raster bodov, malých „čiernych dier“, zhlukov, zložených z troch základných Sikorových (výtvarných) znamienok (*, †, →). Sieť línií prestupujúcich cez jednotlivé body posilňuje účinok koncentrácie, energetického rozptylu. V účinku bieleho pozadia a výrazných čiernych bodov vyznievajú diela ako minimalizmom ovplyvnené, meditatívne pôsobiace obrazy. Oko blúdi a zastavuje sa v jednotlivých skrumážach, „energetických“ bodoch. K téme tajomstvo si Sikora vyberal objekty až sakrálného vyznenia - pyramidu, sfingu a dolmen. Prekrýva ich nerovnomerný raster bodov pripomínajúci súhvezdia. Prepojenie archaického a kozmologického ako jeden z prvkov Sikorovho záujmu o čas, ktorý prepája minulosť s budúcnosťou, je princípom, ktorý kontextualizuje pozemské historické udalosti s nekonečným vesmírom. Prepojenie vonkajšieho a vnútorného vesmíru, motív čiernej energetickej koncentrácie, zhľuku sémantických existenčných znamienok a v prípade daného cyklu aj prepojenie v rovne chronologického času, je základnou osnovou práce. V jednom z listov Tomášovi Štrausovi Sikora píše: *„V súčasnosti kreslím „Moje súhvezdia“ a „Ich súhvezdia“. Samotné názvy ti asi veľa nezapovedia. Zhľuky mojich drobnejších nápovedných energií (znamienka zrodu, trvania, zániku) spájam kombináciou množstva priamok, ktoré sa tiahnu z nekonečna do nekonečna. Obrazce vytvárajú takto „moje“ alebo*

„ich“ súhvezdia, z ktorých pripravujem obrazy.“¹³ V liste zmienené cykly boli pokračovaním „energetickej“ série, ktorá sa neskôr oslobodzuje od samotnej „podkladovej“ fotografie. Na viacerých prácach autor redukuje kompozíciu iba na samotné „súhvezdia“ (napr.: *Energia kruhu III*, 1982–1987, *Nekonečná energia? III*, 1982–1987).

Keď si v prehľade diel prezerám realizáciu **Dezidera Tótha**, prichádza mi na um text knihy rozhovorov Umberta Eca s Jeane-Claudom Carrièrom, ktorá vyšla pod názvom *Knih se jen tak nezbavíme*.¹⁴ V nej obaja autori odhaľujú zákutia svojich knižníc, priznávajú sa k svojej láske ku knihám a odhaľujú dôvod fascinácie týmto objektom. V jednej z odpovedí Umberto Eco píše: „Nevím, jestli je ta moje (knižnica) k mému obrazu. Už jsem řekl, že sbírám díla, kterým nevěřím, a jde tedy o můj obraz naruby. Anebo možná je to můj protikladný obraz.“¹⁵ J.-C. Carrièr sa na inom mieste rozhovoru vyjadruje: „V knihovně nutně nemusí být jen knihy, které jsme četli nebo budeme číst, to je skutečně dobré zdůraznit. Jsou tam knihy, které můžeme číst. Nebo které bychom si mohli přečíst. I když to nikdy neuděláme.“¹⁶ Oba výroky ilustrujú, že knižnica je komplexným obrazom svojho zostavovateľa. Obsahuje jeho záujmy i poznatky, ale aj paradoxy jeho osobnosti. Knižnica je krajinou, ktorá nie je nikdy poznaná, napriek tomu, že je čitateľom vytváraná. Skrýva v sebe tajomstvá a kontradikcie. Zostavenie a budovanie knižnice je teda odhaľovaním seba. Nielen svojich vedomostí, ale aj túžob, fascinácií, dokonca skrytých, zamlčaných podôb, ktoré nikdy nikomu nevyzradíte. Knižnica je úzko prepojená s tajomstvom.

Dezider Tóth, inšpirovaný dielom Jeana-Françoisa Boryho (*Lettre sous forme de livré á Nietzsche e Wagner*), reagoval na priestor svojho bytu. Akciu pre fotografa nazval *Moja knižnica - moje okno*. V jednotlivých fázach vršil stenu z kníh, ktorú vkladal medzi špalety okna. Postupne vyplnil celý priestor okna, len spomedzi priezory a škáry kníh

¹³ Z listu Rudolfa Sikoru Tomášovi Štraussovi z 18. marca 1983. In: ŠTRAUSS, Tomáš: 1969 – 1989: Slovensko v časoch všeobecnej stagnácie. *Utajená korešpondencia II*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 146.

¹⁴ CARRIÉR, Jean-Claude – ECO, Umberto: *Knih se jen tak nezbavíme*. (Zost.: DE TONNAC, Jean Philippe.) Praha: Argo, 2010.

¹⁵ *Tamže*, s. 230.

¹⁶ *Tamže*, s. 202.



Dezider Tóth: Moja knižnica – moje okno, 1982

prenikalo slnečné svetlo. Efekt je umocnený sériou čiernobielych fotografií, zachytávajúcich fázy „zatmenia“ okna knihami z vlastnej knižnice.

Pre úplnosť treba dodať, že verzie vznikli dve. V jednej (častejšie reprodukovanej v kontexte tvorby autora) je kniha používaná ako „stavebný materiál“. Knihy sú kladené na seba, ale autor necháva medzi chrbtami kníh mierne medzery na prepustenie denného svetla. Druhou verzou je „vsypanie“ kníh medzi rámy oblokov, čím vzniká efekt akéhosi zrútenia, rozsypania. Dielo evokuje aj procesualnosť spojenú s knihou, presnejšie s jej čítaním. Čítaním sa totiž „otvárame“, rozširujeme si obzor a obraz o svete. Oba cykly boli na stretnutí prezentované vo forme fotografií vsadených do knižnej väzby.

Jedným z východísk, ktoré dali vzniknúť dielu, bola staršia autora realizácia zo 70. rokov, pri ktorej na biele plátno napísal: „*Vědení je zdrojem všeho tajemného.*“ Plátno následne pokrčil tak, že výrok sa stal nečitateľným. Výrok sa mu v súvislosti s realizovanou akciou pre *Posun* 1982 pripomenul a prepojil s objektom knihy. Kniha je reprezentantom poznania. Knižnica je „vypestovanou“ krajinou, v ktorej sa jej tvorca pohybuje. Má rôzne zákutia, neobjavené skuliny. Existujú v nej knihy, ktoré sme nečítali a nikdy nebudeme, a naopak - ku ktorým sa sústavne vraciame. Tóth knihami „zamuruje“ výhľad z okna. „Moja“ knižnica je teraz mojím oknom. Poznanie determinuje videnie sveta alebo presnejšie: možnosti a príležitosti, ktoré poznanie formovali, určujú teraz „môj“ rozhľad. Svetlo preniká v útržkoch. Záverečná fotografia z akcie odhaľuje

prekrytie denného svetla stenou z kníh. Knihy sa stávajú oknom do sveta a zároveň jeho limitom, hranicou.

Historik umenia Radislav Matuščík videl v diele jeden zo zárodkov autorovho neskoršieho cyklu *Rezervácií*. Podľa neho predstavuje jeho „priame predznamenanie“.¹⁷ Kniha v interpretovanom diele vystupuje ako stavebný materiál, v *Rezerváciách* skôr ako schránka, ktorá uchováva a zhromažďuje nielen poznanie, ale aj zabúdanie. Od roku 1982 sa začala Tóthova práca na *Knihách v prenatálnom stave* (1983) a neskôr jeho *Vykostených básňach* (1984) a *Vykostených knihách* (1985). Kniha však bola súčasťou autorovej práce už skôr. Pripomeniem *Vychádzkové básne* (1973), *125 krajín* (1979), *Paysage - Poème* (1979) *Uspávanku* (1979) alebo *Fosílie* (1980). Navyše od roku 1974 sa Tóth živil ako ilustrátor, prevažne detských kníh.¹⁸ Rovnako sa motív okna v autorových dielach objavuje nielen ako formálny prvok, ale aj ako metafora videnia a zviditeľňovania (*Za svetlom*, 1979; *Biely a čierny štvorec v oknách*, 1985), alebo sa objavuje ako sprievodný motív jeho ilustrácií textu knihy (Stanislaw Jerzy Lec: *Neučesané myšlienky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986).

Podobne ako už spomenutí autori (Nágel, Sikora) si na tohtoročný posun vybrala **Jana Želibská** motív egyptskej pyramídy a sfingy. *Predpokladaná záhada I.-III.* je názov „triptychu“ kolážovaných čiernobielých reprodukcí pamiatok, doplnených v tretej časti o vlepý motív čiernych trojuholníkov. Ide teda odkaz na kosoštvorcový znak „orgánu zrodenia“, vaginálnu symboliku. Koláž je jednoduchým zrkadlovým dovtvorením pyramídy do podoby kosoštvorcového znaku. Ten sprevádza tvorbu autorky už od 60. rokov. Grafický symbol je od prehistorickej doby vnímaný ako znak životodarného materského lona. Podobne ako mandorla odkazuje na „bránu života“. Existujú rôzne varianty, ktoré význam ženskej symboliky variujú vo formálnej podobe, pričom význam ostáva uchovaný (napr. mušľa, lastúra).¹⁹ Kosoštvorec významovo súvisí aj s pravekým symbolom úrodnej zeme. Je spojený s odkazom na životodarnú pôdu rodiacu nový život. Spojenie materského lona s pôdou, zrodenia

17 Bližšie: MATUŠČÍK, Radislav: In: *Dezider Tóth: Rezervat 1991 – ?* Banská Bystrica: Štátna galéria v Banskej Bystrici, 1993, nepag.

18 Prvou knihou, ktorú autor ilustroval, bola zošitová omaľovávala *Ples v Zoo* (Bratislava: Mladé letá, 1974).

19 Bližšie: LURKER, Manfred: *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005, s.352.



Jana Želibská: Predpokladaná záhada I. – III., 1982

s „vyklíčením“, je uvedomelo obsiahnuté v jeho symbolike. Želibská ho vkladá do reprodukcie záhadou opradených pyramíd.²⁰

Autorka námet ironizuje a tajomstvo civilizácie konfrontuje so symbolom, ktorý sa postupom času stal vyprázdneným, skôr vulgárne vyznievajúcim. Ak príspevok chápem v kontexte diel, ktoré vznikli v podobnom čase, rozumiem mu ako forme prisvojenia záhady, premene objektu na emblematický motív (*Premeny I.*, 1981; *Premeny II.*, 1982). Proces presunu a zdvojenia motívu starovekej civilizačnej kultúry pretvára do podoby personifikovanej koláže. Doplnenie tvaru do podoby evokujúcej radikálne odlišný význam je opäť skôr pohrávaním sa s formálnymi elementmi diela.

20 Motív záhady či tajomstva v súvislosti s pyramídami nebol obsiahnutý iba v ich architektonickej a koncepcnej dôslednosti a monumentalite, ale aj cez vtedy populárne knihy Ericha von Dänikena. Vďaka jeho prepojeniu na mimozemské civilizácie získavajú stavby aj rozmer kozmologickej záhady. Želibská však na tento prvok reaguje skôr skepticky či ironicky.

VYME DZO VANIE SPOJE NÍM

Program slávnosti

Slávnostné spojzdenie mosta Hrdinov Dukly bude zajtra 17. decembra o 11:00 hodine. Zraz účastníkov v čase od 10:00 - 10:50 hod v priestore mosta Hrdinov Dukly na petržalskej strane. Po štátnej hymne a otvorení slávnosti odznie hlásenie o splnení združeného socialistického záväzku. Po slávnostnom prejave a prestrihnutí pásky bude prehliadka stavby.



VI. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu

Téma: **SPOJENIE**

Miesto konfrontačného stretnutia:
ateliér Mateja Kréna, Lipová 6,
Bratislava

17. december 1983, sobota

Na prvej strane *Večerníka* z piatka 16. decembra je nad tradičným heslom, ktoré sprevádzalo každé vydanie („*Proletári všetkých zemí, spojte sa!*“), panoramatická fotografia nového bratislavského mosta Hrdinov Dukly – „symbolu spojenia a vzájomnosti“. Hneď pod fotografiou sa nachádza pozvánka na otváraciu slávnosť.

Dňa 17. decembra sa v podvečerných hodinách stretli „posunovači“ v ateliéri Mateja Kréna na Lipovej 6. Témou sa stalo spojenie. Téma, ktorá v náhodnom „súznení“ rezonovala vo všetkých vydaniach novín. Zhoda okolností je aj akousi symptomatickou náhodou. V socializme frekventovaná veta o spojení a družbe (v ideologických konotáciách) prirodzene s tohtoročným *Posunom* vôbec nesúvisela. Téma však „visela vo vzduchu“. Nie z hľadiska byrokratickej reči a socialistických hesiel, ale skôr z pohľadu samotného zamerania *Posunu* – prepájania východísk a významov dvoch či viacerých diel. Nachádzania formálneho alebo ideového základu v práci u autorov z minulosti, ktoré účastník rozvíja. Zvolená téma bola predpokladom možnosti vytvorenia diel, ktoré tému nechápu konvenčne a formalisticky. Príležitosťou pre diela, ktoré význam pojmu nevyprázdňujú, ale naopak naplňajú koncentrovaným obsahom.

Šiesteho majstrovstva sa opätovne zúčastnili manželvia Bočkayovi. **Milan Bočkay** svojím posunom diela Morrisa Louisa *Hot Half* (1962), **Klára Bočkayová** „readymadeom“, konfrontáciou nájdenej výšivky na motívy autoportrétu Madame Lebrun s novinovou reprodukciovou daného diela.

Bočkayova maľba tentokrát reprodukuje Louisov obraz a v jemnom tieňovaní vytvára efekt zvlneného, zle napnutého plátna. Trojrozmernosť je evokovaná v ploche. Napodobňovanie (*mimézis*) nie je chápané v platónovskom význame, ako „kópia kópie“, ako negatívny jav zmnožovania napodobenín, a nekorešponduje úplne ani s Aristotelovým vnímaním. Ten upozorňuje skôr na napodobenie ako model skutočnosti. Zobrazenie môže byť vylepšením, doplnením, akcentáciou. Azda najbližšie má Bočkayova práca ku Gadamerovmu chápaniu, ktorý *mimesis* rozumie ako poznávanie podstaty. Zobrazenie podstaty nie je kopírovaním, ale skôr ukazovaním: kto napodobňuje, musí vynechať a vyzdvihovať.¹ Podobne ako dieťa napodobňuje, aby spoznávalo svet, aj umelec napodobňuje, aby samotné efekty napodobnenia (v „platónskom“ význame) kriticky spochybnil. Bočkay zamieňa význam originálu a kópie v hre podobností. Ak je vytváranie kópie diela aj meditáciou nad dielom, ktoré „napodobňujem“, ide o hru, ktorá zamieňa realitu za realitu hry. Vyníma ju z kontextu a v tomto predvádzaní premieňa aj toho, kto sa na nej podieľa.

Klára Bočkayová prezentovala už zmienenú konfrontáciu. Azda výber autorky Madame Lebrun súvisel s momentom sebaidentifikácie. Výber bol aj jej vlastným autoportrétom – ženy, matky, v objatí s dieťaťom. K amatérskej výšivke na motív obrazu Élisabeth Le Brunovej pridala novinovú reprodukciovú obrazu. Akoby dve verzie reprodukcie. Jedna „živá“, ručne vytvorená. Druhá verná fotografická reprodukcia v tlači. „Oživenie“ reprodukcie je u Bočkayovej aj uvažovaním o tvorbe ako všeludskej činnosti. Snahe vytvoriť niečo nové, čo spája človeka s túžbou po sebe niečo zanechať. V tomto prípade však nepremieňa námet lyrickým posunom ani výtvarnou anamorfózou. Ostáva skôr v rovine nedopovedania. Spojenie je v priblížení dvoch diel. Škoda, že sa v danej realizácii nerozvíja viac lyrický humor, taký charakteristický pre Bočkayovej prácu, ktorý Ludvík Kundera pomenoval „*podivuhodnou vynalézavosťou nostalgii s ironií, byť*

¹ Bližšie: KOHLER, Georg: doslov k monografii Milana Bočkaya. In: VALOCH, Jíří: *Milan Bočkay*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2005, s. 148.



Milan Bočkay: Teplá polovica, 1983



Klára Bočkayová: Autoportrét: Matka s dieťaťom, 1983

laskavou“.² Kúzlo Kláry Bočkayovej a jej jemne „barokovej rozpustilosti“ sa zrkadlí zreteľnejšie v iných autorkiných prácach.

Etienne Cornevin, francúzsky učiteľ, prišiel do Bratislavy v roku 1976 a na gymnáziách (Tomášikova a Metodova) vyučoval francúzsky jazyk. Cez iného z lektorov, Gérarda Conioa, sa zoznámil s Rudolfom Filom, ktorého tvorba ho zaujala. Intenzívnejšie prenikanie do bratislavskej umeleckej scény na konci 70. rokov vychádzalo z priateľských kontaktov i z hlbšieho záujmu o tvorbu autorov, ktorí sa neskôr sformovali do Skupiny A-R. Témou jeho doktorskej práce sa napokon stala bratislavská výtvarná scéna, ktorú doplnil aj o kontext československého umenia.³ Cez kontakt s Deziderom Tóthom začala jeho trojnásobná účasť na *Posunoch*. Cornevin nebol profesionálnym výtvarníkom ani historikom umenia, hoci tvorbu viacerých autorov, ktorí participovali aj na *Posunoch*, mapoval. Cornevinov záujem bol širší, a aj v jeho dielach cítiť inklináciu k vizuálnej, experimentálnej poézii, hlavne k dadaistickým

2 KUNDERA, Ludvík: Kouzla Kláry Bočkayové. In: VALOCH, Jiří: *Klára Bočkayová*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2005, s. 110.

3 Po roku 1988 sa Cornevin vrátil do Francúzska a v roku 1989 obhájil dizertačnú prácu. Rozsiahly, takmer 1200 stranový text obsahoval štyri časti: prvou bol preklad Chalupeckého „Príbehov“, druhou rozsiahla štúdia o Rudolfovi Filovi a tretia a štvrtá časť boli tvorené vybranými prípadovými štúdiami o československých autoroch: M. Mudrochovi, J. Jankovičovi, V. Boštíkovi, K. Gebauerovi, M. Bartuszovej, J. Bartuszovi, O. Laubertovi a ďalšími. Fragmentárna časť dizertačnej práce vyšla aj v zborníku *Očami X* zostavenom Zuzanou Bartošovou pod názvom *Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave*.

alebo patafyzickým postupom. Jeho účasť na *Posunoch* v roku 1983 bola pre neho samotného výzvou konfrontovať sa s výtvarníkmi aj v procese vizuálneho uvažovania. Téma spojenie „vyzvala“ Cornevina na vytvorenie troch diel. V prvom z nich vo „filovskom“ geste dopĺňa reprodukciu slávneho zobrazenia *Danae* od Rembrandta van Rijna (1636–1643) rastrom žltých bodov spodobňujúcich „zlatý dážď“. Mytologická téma, ktorá sa v dejinách umenia stala príležitosťou na zobrazenie nahej ženskej postavy, je tu prekryvaná zlatožltými bodmi, čím sa podstata námetu zaháľuje farebným závojom.

Druhý príspevok vychádzal z kompozície Vermeera van Delfta a jeho obrazu *Ženy čítajúcej dopis* (1664). Pre Cornevina bolo dielo predispozíciou na uvažovanie, ako transformovať námet čítania, ktoré je vždy aj kontemplatívnou, sústredenou aktivitou. Čítanie posúva do roviny akejsi kartotéky, taxonomického delenia čistých prázdnych listov, ktorými evokuje divákovu neznalosť samotného obsahu listu. Kým u Vermeera je toto „tajomstvo“ zosilnené frontálnym osvetlením, mäkkosťou svetla dopadajúceho na tvár a ramená ženy, Cornevin použil materializovaný artefakt pauzovacieho papiera, ktorý túto valérovú svetelnú mäkkosť sublimuje. Prezентuje škatuľu s listovými obálkami z priesvitného papiera, ktoré obsahujú prázdne stánky v modrej a hnedej farebnosti, asociujúcej Vermeerov obraz. Artefakt nadobúda objektovú, hravo-dadaistickú podobu. Listovanie a náhodné vyberanie „slepých“, prázdnych listov mení tradičné vnímanie obrazu skôr na proces spojený s manuálnou aktivitou.

Posledným príspevkom je zdvojená apropriácia: posun ready-madeu Marcela Duchampa *Stojan na flaše* (1914).⁴ Duchamp svoje ready-madey považoval za objekty, ktorých výber a „voľba“ nebola náhodná. Umiestnenie do nepatričného prostredia je iba jednou z charakteristík priemyselne vyrobenej veci, ktorá bola pre Duchampa dôležitá. Jindřich Chalupecký v *Duchampovských meditáciách*, v kapitole *Symbolika ready-madeu* píše, že pre Duchampa bola táto voľba problematická, podnietená protestom voči sietnicovému umeniu. Vyberal neutrálne predmety, pri ktorých je minimalizovaná estetická skúsenosť. Ready-madey, ako píše

4 Pôvodný ready-made z tohto roku (1914) sa nezachoval, existuje iba replika vyhotovená Duchampom z roku 1964.

Chalupecký: „*Nejsou voleny náhodně a nejsou to předměty lhostejné. Readymadey měly být a jsou symboly. Jsou výrazem významnosti světa, která předchází všem významům jednotlivým a zakládá je.*“⁵ Readymade teda nie je iba „ozvláštnením“ vo význame, ako ho používa Viktor Šklovskij.⁶ Vec nie je „iba“ vyzdvihnutá z anonymnosti do stredu pozornosti. Vyberá predmety, ktoré nepútajú svojou zmyslovou podobou, keďže práve vtedy vystupuje to nedotknuteľné. Slovam Chalupického: „*Symboly ve své nové významnosti mohou vyvstat jen na místě a ve chvíli, kdy osud jednotlivcův a osud světa se v sobě zrcadlí. (...) Objekt sám se zjevuje jako subjekt: svět symbolů je světem subjektivit.*“⁷ Túto amorfnosť, striktnosť výberu Duchampových readymadeov Cornevin vo svojom príspevku bagatelizuje. Sušiak na fľaše, ktorý bol druhým readymadeom autora, inak bežne používaný objekt, symbolizuje istú monotónnosť, alebo pre Duchampa typickú „márnosť neplodnej sexuality“ (podobne, ako je to v prípade *Fontány* z roku 1917). Cornevinov posun je v rovine skôr úsmevnej hry a voľného odkazu k Duchampovi, nie v analýze spomenutého chápania readymadeu. Posun tvoria dve plné fľaše dobrého šampanského s vinetami, ktoré nesú nápisy „*Duchampov vešiak sa nudí*“ a „*Za chvíľu vypité umenie*“. Tie boli ponúknuté účastníkom ako výzva na spoločné zdieľanie obsahu „umeleckého“ objektu. Tu je prítomná skôr Cornevinova patafyzická poloha, ktorá vnáša vtip do diela v polohe absurdného prepájania slov a ich významov s kontextom, ku ktorému sa viažu.

Nedohľadaným dielom, podobne ako v predošlom ročníku, je pseudoakvatinta **Rudolfa Filu**. V práci interpretoval dielo Lorenza Costu *Zvestovanie*. Farebná reprodukcia diela talianskeho renesančného maliara bola doplnená o tušové a akrylové škrvrny.

Motív *Elégie pre sláčikové nástroje a sólové husle*, kompozično-hudobného diela Ilju Zeljenku, si ako východisko k príspevku vybral **Daniel Fischer**. Fischerov záujem o hudobné motívy a intenzívny kontakt

5 CHALUPECKÝ, Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998, s. 191.

6 Metódu „ozvláštnenia“ (rus. *ostranenie*) charakterizuje Viktor Šklovskij na príklade literárneho diela Leva Tolstého v štúdiu *Umění jako metoda*. Jeho charakteristika metódy ako „*znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání*“ s dôrazom na „*pocit věcí jako faktů vidění*“ je však univerzálna použiteľná i na iné umelecké druhy. Bližšie: ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Umění jako metoda*. In: *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948, s. 9 – 26.

7 CHALUPECKÝ, Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998, s. 192.

so skladateľmi (nielen so Zeljenkom, ale hlavne Mirom Bázlikom a Romanom Bergerom) inšpirovali aj jeho výtvarné postupy. Smerovanie k permutačným či kombinatorickým prístupom v tvorbe sa prejavili u Fischera už skôr. Štrnásť preparovaných ofsetov vychádzajúcich z fotografie prírodného prostredia sa v procese tlače postupne farebne rozostreje, až nakoniec autor dospieva k východiskovému bodu, bielej ploche papiera s čiernym, na okraji umiestneným obdĺžnikom. V prezentačnej rovine postup vymenil. Vznikol sled grafík, ktoré sa postupne - farebne i kompozične - rozrastajú. Motív klíčenia alebo vzniku bol analogickým vzhľadom na hudobnú kompozíciu. Výsledný ofset tematizujúci prírodu ako princíp ukrývajúci abstraktné štruktúry, ktoré sa zviditeľňujú v konkrétnej krajine, bol nakoniec zasadený do prostredia, z ktorého predloha vzišla. Fischer sa na základe spomienky vydal na miesto, kde prvotne fotografoval. Grafika zavesená v „interiéri“ lesa sa stala základom pre výslednú fotografiu.

V postupe tvorby je možné vysledovať znaky permutacionálneho umenia a postupov hudobného minimalizmu. Ako píše vo svojom manifeste *Permutacionálneho umenia* Abraham A. Moles: „*Permutaci rozumíme kombinatoriku jednoduchých elementů s omezenou rozmanitostí, která otevírá vnímání nezměrné pole možností. (...) Permutacionální umění bude produktem přechodu od světa analytického k světu syntetickému.*“⁸ Komplexnosť je teda záležitosťou skúmania jednotlivín. Variabilita a rozvíjanie motívu, opakovanie a serialita však vo Fischerovom prípade dospeli k farebne i kompozične štrukturovanejšiemu dielu. V hudbe sa motívy opakovania a seriality prejavili v polohách hudobného minimalizmu konca 50. a počiatku 60. rokov.⁹ Podmienením je aj strojová estetika, nové generatívne postupy, zdokonaľovanie a rozširovanie aplikácie počítačových technológií. Vo Fischerovom diele vnímam aj tieto aspekty. Technická reprodukovateľnosť grafického postupu, zmnožovanie, záujem

8 MOLES, Abraham A.: První manifest permutacionálního umění. In: HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (zost.): *Slovo, akce, písmo, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 54.

9 K zhrnutiu a charakteristike niektorých princípov hudobného minimalizmu (strojovosť, opakovanie, serialita, vplyv východnej filozofie, fascinácia okamihom, úsilie o zmenu vnímania, nedistančné počúvanie, odosobnenie, aktivizácia poslucháča a i.) bližšie: KOFROŇ, Petr: *Estetika hudebního minimalismu*. In: DORŮŽKA, Petr (zost.): *Hudba na pomezí*. Praha: Panton, 1991, s. 157 – 170.



Daniel Fischer: posun *Elégie* Ilju Zeljenku, 1983

o kombinatoriku a vedecké technologické postupy sa prejavujú už od polovice 70. rokov predovšetkým v práci s počítačovými technológiami. Opakovanie ako zosilnenie výpovede a napokon aj výsledná fotografia, ktorá je opäť reprodukčným médiom. V cykle je evidentný záujem o čas. Ten sa završuje samotným návratom na miesto a osadením diela. Pri navrátení obrazu do jeho krajiny. V prípade Fischerovho diela však repetitívnosť nie je cyklická ani statická, opakovaním sa motív rozvíja, buduje a „kľučí“. Je zároveň snahou uniknúť z pravidiel minimalizmu ako istej filozofii „neustálej prítomnosti“, smerom ku koncentrovanému uvedomeniu si, že každé „teraz“ je prítomné iba chvíľu, a tú treba naplno prežiť, pretože sa nikdy v identickej miere nevráti.

V rozhovore autor uviedol, že práve cyklus *Elégie* ho podnietil k ďalšiemu skúmaniu možností priameho maľovania v krajinnom prostredí. Vsádzanie rozmerných plátien do krajiny, transformácia videného krajinného prostredia do maliarskych prostriedkov, snaha o vystihnutie princípu krajiny v jej vnútornom pnutí sa pre autora neskôr stali trvalo tematizovanými motívami.

Tvorbu **Jozefa Jaňáka** charakterizuje záujem o krajinárske a figurálne motívy s citeľným vplyvom tvorby Rudolfa Filu, ako aj jeho neskoršieho pedagóga na VŠVU Jána Želibského.¹⁰ V jeho podaní sa

¹⁰ Jozef Jaňák (text: Ján Vlček). Liptovský Mikuláš: Galéria P. M. Bohúňa, 1985; Jozef Jaňák (text: Milan Lehký). Bratislava: ZSVU, 1989. S autorom sa mi podarilo telefonicky skontaktovať, ale

strieda detailná maľba so spontánnejšími zásahmi, ktoré akoby podklad rozbíjali rastrom škvŕn. V inej polohe sa zase blíži Želibskému a v hrubých ťahoch vystavia kompozíciu krajiny, ktorá sa formuje do podoby geometrizujúcich tvarov. V reprodukciách sa objavuje motív aktu, „teľovky“ poznačenej „sprchou farby“, ale aj citácie z renesančných diel. V práci pre *Posun* je princíp tvorby viac nezáväzný. Akoby si autor mohol dovoliť odpútať sa od svojej úlohy akademického maliara. Jeho práce sú založené skôr na výtvarnej anekdote. Pre *Posun* v roku 1983 vytvára koláž, kde do Mondrianovej kompozície prenáša „citovaný“ fragment vznášajúcich sa ženských úst z obrazu *Man Raya Milenci* (1936). Jaňák vsádza do červenej, pravouhlo vymedzenej plochy umelohmotný objekt červených pier. Výsledkom je asambláž prepájajúca dva charakteristické prvky diel modernistických autorov, navyše s odlišným výtvarným uvažovaním: Mondriana v striktnej racionálne vymedzenej ortogonálnej sieti založenej na matematických pomeroch a primárnych koloristických aj vzťahových elementoch. Man Raya fascinovaného imagináciou a prepájaním iracionálnych vzťahov vo forme koláže či filmovej montáže. V tomto prípade možno dielo čítať ako nadľahčenie neoplasticizmu popartom, v zastúpení plastických červených pier. Dielo je zároveň reakciou na ikonickú kompozíciu Mondrianových diel, ktorá sa začala objavovať vo forme reklamného vizuálu či módnych dezénov.

V prípade **Igora Kalného** sa viaceré diela jeho portfólia nepodarilo odkryť. Vzhľadom na vek bola Kalného tvorba nesmierne pestrá. Napriek faktu, že jeho najčastejším vyjadrovacím médiom bola kresba, sa výrazovo nelimitoval a svoju tvorbu rozšíril aj o performanciu, hudobné experimenty,¹¹ konceptuálne prejavy či poéziu. Výrazne sa podieľal aj na širšom kultúrnom a vydavateľskom dianí.¹²

vzhľadom na zhoršujúce sa zdravotné problémy nebolo možné sa stretnúť a detailnejšie objasniť jeho príspevky z *Posunov*.

- 11 V roku 1982 založil spolu s Josefom Schöttlom hudobné teleso CUCU, ktorého prezentácia bola viazaná prevažne na priateľské stretnutia a vernisáže výstav. Okrem klasických nástrojov (napr. gitara, klavír) používali členovia CUCU pri vystúpeniach predmety a nástroje bežnej potreby (pingpongové loptičky, sklo, mlynček, krém na topánky a i.)
- 12 Od roku 1980 sa Kalný spolupodieľal na vydávaní samizdatového časopisu KONTAKT a od roku 1986 spolupracoval so samizdatovým časopisom FRAGMENT.

Dnes sa viaceré jeho práce nachádzajú v zbierkotvorných inštitúciách i súkromných zbierkach. Časť ostala v pozostalosti jeho otca Sláva Kalného a časť, prevažne dokumentárna a textová, sa nachádza v archíve SNG. Kalný podľa spomienok zúčastnených a textu súpisu prezentoval dve práce. Prvou je fotozáznam z akcie, ktorú realizuje v priestore nádvo-ria Galérie mesta Bratislavy, v ktorej v tom čase pracoval na výstavnom oddelení. Akcia súvisela so súsoším V.O.Tilgnera *Triton a Nymfa* (1874), ktorého kópia stojí na nádvorí GMB, v Mirbachovom paláci. Fotozáznam z akcie sa však v archíve nenašiel.

Druhým dielom bola interpretácia slávneho anglického gobelínu s výjavom mýtického príbehu o Heró a Leandrovi. Námetom sa potom zaoberal aj v nasledujúcom ročníku s témou mýtus. V tomto prípade uvádza *Súpis* techniku koláže. V pozostalosti sa zachovala kresba, v ktorej motív z kompozície gobelínu „vybodkoval“ na bielom papieri formátu A2. Zachovalo sa viacero kresieb vytvorených bodmi, ktoré vychádzajú z významných obrazových kompozícií (napr. z diela Cranacha, Gauguina). Vzhľadom na zmienku o technike koláže sa zdá, že na stretnutí bolo prezentované iné dielo, i keď východiskový „posúvaný“ námet bol identický.

V príspevku k *Posunu* v roku 1983 na tému spojenie prenášal **Vladimír Kordoš** živý obraz priamo do prostredia konania exhibičného stretnutia. Prezentovaným výsledkom už nie je fotografia, ktorá vznikla na základe teatralizovanej performancie, ale akcia, ktorá bola fotograficky zaznamenaná. Performancia sa udiala pred zrakmi účinkujúcich. Dielo Franza von Stucka *Salome* (1906) a motív opery Richarda Straussa *Salome* (1905) sa stali libretom akcie. Profesionálna baletka tancovala part zo Salome a po ukončení jej Vladimír Kordoš priniesol na tábke odliatok vlastnej tváre, vyhotovený z huspeniny, aspiku a pudingu, ktorý následne zúčastnení autori skonzumovali. V tomto prípade vystupuje fotografia vo forme dokumentu. Jej determinatívny činiteľ vedúci k teatralite a inscenovanej performativite, ako v predošlých prípadoch Kordošových účastí, sa stráca.

Kordoš privlastnenie posúva do časo-priestorovej roviny. Neperformuje sám, ale prizýva profesionálnu tanečnicu. Ako autor je reprezentovaný v podobe odliatkov tváří. Inscenovanie a štylizácia predošlých Kordošových diel z posunov sa tentokrát zhmotnili v „messerschmidtovskej“ grimase vlastnej tváre, v materializovanej, dokonca konzumnej podobe. Libreto súvisí s príbehom o Salome, ktorá si za svoj zvodný



Vladimír Kordoš: Salome (performancia), 1983

tanec nechala ako odmenu priniesť štátú hlavu Jána Krstiteľa. Priebeh je oživením príbehu. „Živý obraz“ je interpretovaný a scénicky posunutý. Kordoš uvedomelo pracuje aj s motívom fikcie. Fikcia vytvára samostatný, na skutočnosti nezávislý svet, ktorý môže existovať sám o sebe a ktorý sa riadi svojimi vlastnými vnútornými pravidlami. V prípade Kordošových diel možno hovoriť o fikcii skôr ako o referenčnom znaku, odkazujúcemu ku skutočnosti – k predlohe. Fikcia je tu re-konštrukciou reality (resp. jej javovej stránky) a predstavuje referenčný proces pomáhajúci prekonať dištanciu medzi subjektom a prisvojeným obrazom. Možno povedať, že si zachováva mimetickú funkciu v zmysle, že jej významová funkcia závisí od originálneho modelu skutočnosti, ku ktorému sa odvoláva. Cieľom fikcie nie je poskytnúť ilúziu skutočnosti, ale skutočnosť zobrazíť. Kordošove akcie, ako aj teatralizované fotografie sa vzťahujú k pojmom mimickosti a mimetickosti, performativity a dramatizácie, grotesky a humoru. Nikdy však nie výsmechu či persifláže. Interpretovaním obrazov zdôrazňuje ich humánne východiská.

V podobnom charaktere sa nesie aj eventové predstavenie **Mateja Kréna**, hostiteľa tohtoročného podujatia *Posunu*. Krén (nar. 1958) bol najmladším zo všetkých účastníkov. V roku 1981 bol z ideových dôvodov vylúčený z VŠVU a odišiel študovať do Prahy. V roku 1983 bol teda ešte stále študentom (štúdium ukončil v roku 1985). Predlohou interpretácie sa stal obraz Edwarda Muncha z roku 1895 *Autoportét s cigaretou*. Krén, scénicky nasvetlený s predĺženým „expresionistickým“ tieňom, sa vciťuje do obrazovej predlohy. Stojí ticho s cigaretou pred účastníkmi, odevom

odkazuje k Munchovmu autoportrétu. Reflektorové osvetlenie, ako aj deformácia vlastnej postavy spôsobená hustým cigaretovým dymom, sa projektuje do tieňa ako podoby akéhosi *alter ega*, umelcovho dvojníka. Tieň vystupuje vo forme zviditeľnenia archetypu, vyjavenia obsahu „vyplavením“ z nevedomia do oblasti vizuálneho.¹³ Motív teatralizačného spodobnenia (živého obrazu) supluje úlohu masky. Krén sa štylizuje do výjavu a vytvára inscenovaný obraz seba samého ako „iného“.

V osobnom rozhovore autor zdôrazňuje svoj záujem o motív tieňa ako indexového znaku, ktorý naznačuje prítomnosť v neprítomnosti, obraz ktorý dopadá na plochu a reprezentuje bytie, ale sám o sebe je iba stopou, negatívnou projekciou tohto bytia.¹⁴ Ako píše v Krénovom katalógu filozof Peter Sýkora: „*Tieň je niečím, čo obsahuje obe stránky: Bytie i ničotu, niečím, čo predstavuje rozhranie medzi nimi. V šere (tieň) svet prestáva byť súborom jasných a zreteľných objektov.*“¹⁵ Záujem je tu koncentrovaný na tieň, ktorý reprezentuje expresívnu, vnútornú pocitovosť, ktorá nemá jasné kontúry, ale zjavuje sa iba v náznaku seba.

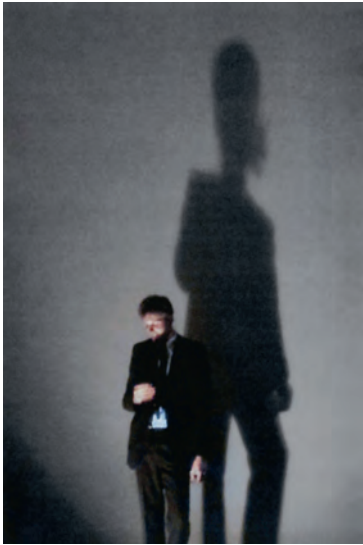
Otis Laubert si ako predlohu vybral kolorovanú kresbu Albrechta Dürera *Ruky apoštola* (1508) zachytávajúcu detail spojených rúk v modlitebnom úkone. Gesto vyskytujúce sa v západnom kresťanstve od 11. storočia a symbolizujúce „vazalský“, prosebný postoj, motív vyjadrujúci túžbu a nádej.¹⁶ Laubert gesto transformuje do dotyku so sebou samým cez plochu zrkadla. Dotyk ruky zdvojuje a ich pôsobenie vyznieva ako spojenie dlaní pri modlitbe. Význam je položený na samotné koncentrované gesto, v tomto prípade dokonca odkazujúce k sakrálnemu, symbolickému vyjadreniu *iunctis manibus* (lat. spojenými rukami, zopätými

13 „Archetyp v podstatě představuje nevědomý obsah, který se uvědoměním a vnímáním mění, a to ve smyslu toho kterého individuálního vědomí, v němž se objevuje.“ JUNG, C. G.: *Výbor z díla II.: Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 100.

14 S tieňom pracuje Matej Krén napríklad v akcii *Manipulácia s vyrezaným tieňom* (1984), kde obrys tieňa zaznačuje na trávniku a následne trávnik vyrezáva. Takto vlastnú „postavu“, jej indexový obrys, prenáša. Analógiou môže byť akcia Petra Meluzína *Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa* z roku 1982, pri ktorej autor zaznamenáva jednotlivé podoby a polohy vlastného tieňa v rôznych fázach dňa.

15 „Twilight is something part from both being and nothingness, representing a boundary, and interface between the two. In twilight the world stops being a collection of clear and distinct objects.“ SÝKORA, Peter: *Twilighter Matej Kren*. In: *Matej Kren*. Bratislava: Orman, 1994, nepag.

16 Bližšie: SCHMITT, Jean-Claude: *Svět středověkých gest*. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 224.



Matej Krén: Autoportrét s cigaretou, 1983



Otis Laubert: Posun diela Albrechta Dürera: Ruky apoštola (1508), 1983

rukami). Obraz však nie je duplikátom ruky, ale skôr duplikátom stimulačného poľa. Nezdvojuje teda realitu, ale vytvára ilúziu zdvojenia reality. Táto iluzívnosť je priblížením sa iluzívnosti Dürerovej kresby, ktorá tiež nie je reálnym gestom, ale jeho kresebnou nápodobou. Autor pracuje s duplikátom vlastného tela - subjektu a prostredníctvom katoptrického efektu zrkadla ho mení na telo-objekt. „*Ta krádež obrazu, ustaviční svod mít se za někoho jiného, to všechno dělá ze zkušenosti s obrazem zkušenost naprosto ojedinelou na prahu mezi vnímáním a významem. Právě z této zkušenosti s absolutním ikonismem se rodí sen o znaku,*“ píše o motíve zrkadla Umberto Eco.¹⁷ Laubert tak vyjadruje, ako sa rodí znak, ako zmnožením, duplikáciou či prenosom referenčného poľa vznikajú podobnosti s gestom vyjadrujúcim previazanosť. V tomto prípade je spojenie aj nahradením. Zrkadlový efekt tu nahrádza znakový svet, gesto rukodielnu kresbu, akcia nahrádza obraz. V tomto nahradení autor hľadá motív prepojenia, ktorý je obsiahnutý v účelnosti (modlitebného) gesta.¹⁸

17 ECO, Umberto: O zrcadlech. In: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 25 – 26.

18 Giorgio Agamben o geste píše: „*V gestu tak není žádná oblast samoučelu, ale oblast čistého sprostředkování bez účelu a právě ta se děluje lidem. (...) Gesto je v tomto smyslu zdělením zdělitelnosti. Nemá samo o sobě co říct, protože to, co ukazuje, je lidské bytí v jazyce jako čistá schopnost sprostředkování. Poněvadž ale bytí v jazyce je něco, co nelze vypovědět v pouhých větách, gesto je ve*

Fotografka **Luba Lauffová** si v súvislosti s témou vybrala dve predlohy, ku ktorým svoje dielo vzťahla. Voľné spojenie fotografie Josefa Sudka *Socha obrastená brečtanom* a dielo *Stolička obrastená listím* sa stali základom pre inscenovaný triptych fotografií. Prvá spodobuje drevenú stoličku obrastenú popínavým brečtanom. V ďalších dvoch sedí na stoličke nahé dievča a brečtan ju postupne celú zahaľuje. Modré, chladné sfarbenie fotografií vtlačá námetu snový výraz. Obnažené dievča sediace na stoličke evokuje statickosťou sochu, ktorá postupne, vplyvom času, zarastá a stráca sa vo výhonkoch rastliny. *Ako vzniká socha znie ako zdanlivo paradoxný názov. Vznik ako časové plynutie, a zároveň zánik ako zrod niečoho nového. Spojenie ako konvergencia, prepojenie dvoch odlišných skutočností, z ktorej vzniká nový objekt. Podoba i telo dievčaťa v poslednej zo série fotografií ostáva iba tušené, ukrývajúce sa pod vegetatívnym „šatom“.* Výsledná fotografia pripomína Sudkove zátišia, atmosféru krehkých detailov v jeho fotografiách. Súbor Lauffovej fotografií možno chápať aj ako úvahu nad tvorbou a umením v premene času. Nad dianie ako trvalou a nevyhnutnou podmienkou zachytávania momentov podmienenou stlačením spúšte, ktoré sa snaží dianie zachytiť, „umŕtvením“ ho ukázať.

Treťou účasťou sa na stretnutí prezentoval **Radislav Matuščík**. K interpretáčnej parafráze si zvolil tentokrát text – román Antoina de Saint-Exupéryho *Zem ľudí* (1939). Z informácie od organizátora *Posunov* malo ísť o fotozáznam z realizovanej akcie s doplneným textom. Vzhľadom na východisko je možné sa domnievať, že akcia súvisela s akčnými parafrázami, na ktorých sa Matuščík podieľal v rámci aktivít združenia BAHAMA alebo iných skupinových akčných realizáciách.¹⁹ Zároveň bola poetika diela Saint-Exupéryho zapustená v aktivitách súvisiacich

své podstatě vždy signálem, že si nějak musíme poradit s jazykem.“ AGAMBEN, Giorgio: *Prostředky bez účelu*. Praha: Slon, 2003, s. 53.

19 Radislav Matuščík inicioval alebo participoval na viacerých akčných aktivitách. V roku 1981 na akciách *Safety first I, II*, a *Geometrical* (spolu s P. Breierom, P. Meluzinom a R. Sikorom). V októbri 1981 realizoval (spolu s P. Breierom) akciu *Mensurability* a v rovnakom roku aj už spomínanú akciu *Crossing*. V roku 1982 participoval na aktivitách 1. *Občiansky c/k obrad* (spolu P. Breierom, P. Meluzinom, J. Melišom a R. Sikorom) a akciách *D.U.A. Scholarship* v rámci konceptu Argília (spolu s P. Breierom, V. Kordošom, P. Meluzinom a D. Tóthom). Matuščík bol iniciátorom akčného združenia Terén a na viacerých aktivitách sa podieľal organizačne i aktívne – ako performer (*Nástroj*, 1983, *Muž s valcom*, 1984).



Luba Lauffová: Ako vzniká socha, 1983

s ideovým projektom Argílie – „krajiny odinakial“, ktorý od počiatku 70. rokov rozvíjal Alex Mlynárčik. Matuščík sa na viacerých akciách Argílie podieľal.²⁰ V súvislosti s Matuščíkovými aktivitami tohto obdobia tak pravdepodobne išlo o fotografiu z akcie, doplnenú o privlastnený textový fragment z Exupéryho románu.

Novým účastníkom v rámci *VI. Majstrovstiev* bol sochár **Juraj Meliš**.²¹ Meliš sa dlhodobo, od polovice 70. rokov, venoval ekologickým a apelačným témam, ktoré výtvarne reflektoval nielen v práci s autentickým, často nájdeným odpadovým materiálom v koloristickom dotvorení sôch, objektov a reliéfov, ale tiež v práci so slovom. Diela, často na hranici vizuálnej poézie, ideovo odkazujú na nutnosť uvedomenia si ekologického a humanistického ohrozenia. Kladú dôraz na nutnosť citlivosti, vnímavosti voči vlastnému okoliu i spoločnosti. Cykly *HELP* (1975–1978) a *IDEA* (1976 – pol. 80. rokov) kontinuálne rozvíjali autorove myšlienky vo variabilných formách. Odrážalo sa v nich autorove pojmové myslenie, akcentované v jednoduchých, zrozumiteľných heslách. „*Chcem naliehať,*

20 Alex Mlynárčik do svojho konceptu krajiny Argílie zahrnul viacero kolegov – výtvarníkov, ako aj jednoduchých vidieckych ľudí. Išlo o fiktívne kráľovstvo, reálnu hru priateľov v duchu Mlynárčikovej koncepcie živohier. Na viacerých aktivitách sa podieľal aj teoretik Radislav Matuščík, ktorý bol menovaný za Rektora Duchampovej univerzity Argílie. Bol spoluautorom *Kráľovského protokolu Argílie* (1980).

21 Melišovu účasť dokumentuje aj jedna z fotografií (neznámeho autora), ktorá ho zachytáva pri prezentovaní diel. Napriek tomu, že medzi účastníkmi bola nepísaná dohoda o nefotografovaní počas prezentácie, v prípade *VI. Posunov* niekoľko dokumentačných záberov vzniklo. Fotografie dokumentujú predovšetkým akciu Vladimíra Kordoša *Salome*.



Juraj Meliš (prezentuje svoje diela): Krakatit (z cyklu IDEA), 1983

aby sa zásadné pravdy vyslovovali holou vetou,“ píše vo svojej habilitačnej prednáške *Ako sa stať sebou samým?* (1991).²² Komplementárnosť pojmového a vizuálneho sa v diele prepája voľne, litera je vnímaná ako výtvarný znak a naopak – sochárske či maliarske prostriedky niekedy ustúpia, „uskočia“, aby sa plne „obnažili“ význam slov. Cyklus *IDEA* má široké významové rozpätie. Niekedy význam používa autor v zmysle „myšlienky“ či konceptu diela, inokedy v silne osobnom motíve. V subjektívnom vyjadrení názoru, často aj v prepojení s autoportrétom. Na cyklus sa nemožno dívať ako na sériu, skôr ako na rôznorodé varianty diel, kde sú námety mozaikami komplexnejšieho obrazu problémov jednotlivca v spoločnosti, tematizáciou myšlienky porozumenia.

Súpis udáva, že Meliš prezentoval tri objekty z cyklu *IDEA*.²³ Uvádza však iba názov jedného z nich, diela *Krakatit* (1983), ktorého východiskom sa stala základná synopsa a posolstvo románu Karla Čapka, prvýkrát vydaného v roku 1924. Pacifistické posolstvo, nutnosť zabrániť nukleárnej vojnovnej hrozbe a potreba obnovy základných ľudských hodnôt je motívom nielen tejto Melišovej realizácie. Čapkov *Krakatit*, príbeh o vynájdení a zneužití ničivej výbušniny, ktorým anticipuje neskoršie objavenie atómovej bomby, bol pre Meliša už od mladosti silným mementom, pripomenutím vojenských konfliktov. V danej dobe (v 70. – 80.

22 MELIŠ, Juraj: *Ako sa stať sebou samým?* In: *Juraj Meliš: De principiis*. Nové Zámky: Galéria umenia Ernesta Zmetáka, 2012, s. 4.

23 Na spomenutej fotografii vidno, ako autor v ruke drží aj ďalšie dielo s trojnásobne sa opakujúcim textom *IDEA* (biela farba na sololite). Tretie dielo sa nepodarilo dohľadať.

rokoch 20. storočia) sa mu asociatívne spájal so zbrojením a udalosťami tzv. „studenej vojny“. Drevený, nahrubo zrezaný podstavec vo farbe trikolóry s „dostriehlanými“ perforovanými otvormi reprezentuje motív zranenia. Deštruovaná a červenou farbou postriekaná kniha Karla Čapka na drevenom „podstavci“ je napojená zmotaným káblom. Objekt pôsobí ako výbušnina, a každý jednotlivec nesie zodpovednosť za jej prípadnú aktivizáciu. Meliš tak spojenie berie v zmysle prepojenia literárneho odkazu s vlastným, dlhodobou tvorivo rozvíjaným programom IDEY ako dôrazu na silu myšlienky, ktorá by napriek nepriazni okolností či systému nemala byť nikdy zahnaná do kúta.

Čapkovo dielo končí scénou, pri ktorej sa hlavná postava románu, chemik Prokop, stretáva s postavou starca, akýmsi archetypálnym obrazom vlastného svedomia (alebo ak chceme: Boha). Ten k nemu v závere knihy prehovára: *„Milý, milý, už neudeláš to nejvyšší a nevydáš všechno. Chtěl si se roztrhnout samou silou: a zůstaneš celý, a nespasíš svět, ani jej nerozbiješ. Mnoho v tobě zůstane zavřeno jako v kameni ohně: tak dobrá, je to obětováno. Chtěl si dělat příliš veliké věci, a budeš dělat věci malé. Tak je to dobrě.“*²⁴

Britský umelec Stuart Brisley realizoval v roku 1972 náročnú performanciu. Každý deň, po dobu dvoch týždňov, ležal dve hodiny vo vani, ktorá bola plná zvieracích vnútorností. Rozkladný proces spôsobil, že orgány začali hniť, v kúpeľni sa širil neznesiteľný zápach. Brisley podstúpil dobrovoľne štrnásťkrát po sebe tortúru ponorenia sa do vane, ako formu „meditácie“ o ľudskej dočasnosti, zmysle utrpenia a smrti.²⁵ **Peter Meluzin** si vybral toto dielo ako prepozíciu k svojmu príspevku. Opätovne ho však „prezentoval“ spôsobom snažiacim sa vykľznuť z organizačných noriem *Majstrovstva*. Meluzin sa osobne finálnej prezentácie nezúčastnil. Prezentácia „posunovačov“ vždy prebiehala v abecednom poradí. V čase, keď prišiel rad na Meluzina, jeden z inštruovaných účastníkov (pravdepodobne Radislav Matuščík) zisťoval dôvod jeho neúčasti.

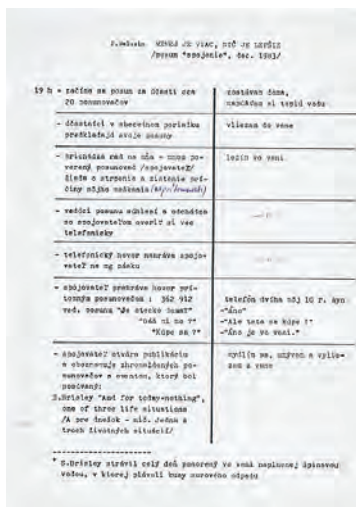
²⁴ ČAPEK, Karel: *Krakatit*. Praha: Fr. Borový, 1948, s. 426.

²⁵ Z dlhobovej enduračnej performancie *And for today... nothing* (A pre dnešok... nič) z roku 1972 vznikol neskôr postprodukčne 16 mm film s názvom *Arbeit macht frei* (Práca oslobodzuje), ktorý priamo reagoval na hrôzy, neľudské zaobchádzanie a masové vraždenie v koncentračných táboroch. Heslo, ktoré bolo pred vstupom do táborov umiestnené, tak aj v názve filmu odkazuje k mementu – nutnosti nikdy nezabudnúť.

Autorova absencia sa preverovala telefonicky. Podľa Meluzinovej inštruktáže sa hovor zaznamenával aj na magnetofónovú pásku. Akcia bola následne dokumentovaná do podoby textového zápisu. Z neho sa dozvedáme, že telefón zdvihol autorov 10-ročný syn a oznámil, že otec nemôže ísť k telefónu, keďže sa kúpe. Po ukončení hovoru odprezentoval „spojovateľ“ – jeden z prítomných na stretnutí, ktorý zastupoval autora (pravdepodobne Radislav Matuščík) – reprodukciu s Brisleyho performanciou s oznámením, že autor práve realizuje posun v domácom prostredí. Podmienka osobnej účasti, na ktorej Dezider Tóth trval, sa teda nezrealizovala. Akcia paralelného posunu bola však napriek tomu akceptovaná, s poznámkou o telefonickej verifikácii.

Existenciálny a fyzicky drastický vypätý rozmer Brisleyho akcie autor zmierňuje. Berie si iba námet kúpania, ktorý však vníma v praktickom rozmere každodennej hygieny. Meluzin prehľbuje konceptuálne východiská, dielo premieňa na inštruktáž. Prepojenie vzniká kontextualizáciou k Brisleyho performancii, ale aj upriamením na niečo, čo sa nesie Meluzinovou tvorbou dlhodobo. Prepájanie každodennosti, obyčajných pracovných či banálnych aktivít s umeleckou aktivitou, tvorbou. Meluzin akciou reaguje aj na komunitný, uzavretý charakter bytových stretnutí. Vo vlastnom byte sa teda k stretnutiu pripája, ale zároveň poukazuje na limitovanosť a výtvarnú profiláciu, ktorú pre neho *Posuny* reprezentovali.

Prepojenie reprodukcí viacerých diel v hravom objekte – v stavebnicových kockách – sa stalo koncepciou príspevku **Mariána Murdocha**. Vo výbere sa opätovne objavili obľúbení autori, s ktorých dielami už Mudroch buď priamo pracoval v rovine citácie, alebo ktorých princípy tvorby ho ovplyvňovali. Muybridgeov ženský akt kráčajúci dole schodmi, Duchampov *Akt zostupujúci zo schodov*, Richterova *Ema* a vlastný „čierny“ autoportrét, ktorý vychádza s Muybridgeovej kompozície, sa stali základom pokrytia šiestich strán stavebnicových kociek. Vzniká dvanásť objektov, z ktorých je možné vyskladať rôzne kompozície. Objekt poskytuje možnosť skladania, spojenia a vytvorenia vždy novej zostavy. Dôležitou témou všetkých vybraných diel je pohyb. V Muybridgeovom prípade až obsedantná snaha ho prostredníctvom fotografie frázovať, štiepiť a porozumieť tak fyziologickým procesom. V prípade Duchampa, ovplyvneného v tom čase kubo-futurizmom, snaha o syntézu času a pohybu rozfázovaním abstrahovanej postavy v simultánnom výtvarnom



Peter Meluzin: Menej je viac, 1983



Marián Mudroch: Spojenie, 1983



zobrazení. Gerhard Richter už úmyselne pracoval s oboma týmito „predobrazmi“. Jeho *Ema* vyznieva ako maliarsky znejasnená fotografia. Ide však o maľbu na plátno, kde sa efekt fotografickej reprodukcie evokuje maliarskym rozptýlením kontúr a svetla.

Mudrochov záujem o napätie antagonických prvkov pohybu a stálosti, času a nemennosti, je obsiahnutý vo viacerých dielach. Rovnako reflexia fotografie ako procesu, ktorý kodifikuje čas a zobrazuje to, čo je inak v kontexte časopriestoru nepostrehnuteľné.²⁶ Na druhej strane však stojí autorov koncentrovaný záujem o veci trvácne, akoby nepodliehajúce času.²⁷ Mudroch si vyberá motív chodcov. Chôdza ako prirodzený pohyb tela je však pri zostupovaní akousi dramatizáciou – chodec pri schádzaní zo schodov musí intenzívnejšie koncentrovať pozornosť, inak mu hrozí pád.²⁸ Chôdzu je možné vnímať nie iba ako fyziologický

- 26 Marián Mudroch absolvoval na Strednej škole umeleckého priemyslu oddelenie fotografie.
- 27 Tu nachádzam aj vplyv jeho vysokoškolských štúdií. Mudroch absolvoval na VŠVU odbor Sklo v architektúre, ktorý viedol Václav Cigler. Inklinácia k sústredenej práci, ktorá je pri skle nevyhnutnosťou, sa prepája s jeho širokospektrálnymi záujmami. Pedagóg Václav Cigler svojím rozsahom a uplatnením vzbudil v Mudrochovi záujem o rozmanité mediálne výstupy. Ciglerova inklinácia ku konceptuálne zameraným dielam, hoci v artefaktovej podobe, je pre Mudrocha v jeho ďalšom diele príznačná. Meditatívnosť, dôraz na detail a formálne (kompozičné, koloristické a i.) nuansy, prehĺbenie intenzity vnímania sú princípmi, ktoré sa objavujú takmer vo všetkých Mudrochových prácach.
- 28 O inšpiratívnej interpretácii chôdze a „zakopnutia“ bližšie: HODROVÁ, Daniela: Klopýtnutí. In: *Chvála schoulení*. Praha: Malvern, 2011, s. 349 – 354.

proces tela, ale aj v symbolickom rámci. Zostupovanie je formou inscenovanej chôdze, je v nej istá performatívnosť. Hrozí zakopnutie, je nutné byť obozretný. V procese kráčania je prítomné niečo rituálne. Moment uvedomenia, koncentrácia pohybu, ktorý je prekonaním prekážky, ale aj téma predvádzania. Rovnako je nad chôdzou, zostupovaním, možné uvažovať ako nad analógiou k procesom myslenia. Je totiž vykročením a opustením pozície stability a vystavením sa neistote. Ako v analógii píše filozof Miroslav Petříček: „*Chůze je v každém okamžiku složitým hledáním rovnovážného bodu v pohybu, který ale čelí stále nové situaci, novým okolnostem, novým, často i nečekaným překážkám. (...) Chůze není ani rozmotávání, ani zjednodušování: je to proces v procesu.*“ A o kúsok ďalej dodáva: „*Příklad z chůzí tedy vůbec není libovolný. Je-li myšlení také uvažováním a je-li uvažování něco takového jako cit pro rovnováhu v měnící se situaci, potom to znamená, že myšlení sahá svými kořeny až k elementární, tělesné zkušenosti živé bytosti.*“²⁹ Diela Mariána Murdocha reprezentujú vyjadrenia procesu intelektuálneho pohybu práve v elementárnych, symbolicky vyznievajúcich motívoch odkazujúcich k telu prostredníctvom minimalizovaných, koloristicky potlačených kompozícií.

Hoci stál **Svetozár Mydlo** nevedome pri prvotnej myšlienke vzniku *Posunov*, jeho prvá účasť na *Majstrovstve* sa odohrala až v roku 1983. Mydlo po absolvovaní VŠVU (v roku 1973) pracoval ako výtvarný redaktor vo vydavateľstve Mladé letá (od roku 1975) a spolupracoval aj na výtvarnej identite a scénografických návrhoch pre Radošinské naivné divadlo. Výtvarné vyjadrenie sa u neho pohybovalo medzi ilustrátorským chápaním námetu a objektovou, neodadaistickou polohou. Ilustrácia nesie typické znaky karikatúrneho rukopisu s niekedy až manieristickým prebujnením námetu, kde sa kresba presadzuje v ploche a farba je uvoľnená. V objektových polohách čerpá predovšetkým z nájdených, upravených predmetov, bizarného, humorne absurdného spájania vecí dotvorených maliarskym zásahom.³⁰ Mydlova tvorba sa niesla skôr v polohe objektu

29 PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 30 – 31.

30 Mydlovi bol vlastný skôr humorno-ironický potenciál prác. V jednej zo študentských spoluprác s Deziderom Tóthom vytvárali aranžérske vstupy do mestských výkladov holičstva, kaderníctva a kozmetického salónu v Bratislave. Autori vizuálne pretvorili niekoľko výkladov a následne, pred pozvanými priateľmi, čítali parodické, (para)odborne formulované texty vzťahujúce sa



Svetozár Mydlo: Spojenie P. Modriana a J. Ladu, 1983

a artefaktu. Smiech tu vystupoval ako jedna z možných polôh, ako „byť“ s umením.

V príspevku vychádzal z témy spojenia v doslovnom význame. Prepája v diele charakteristické prvky dvoch autorov, ktorí sa v tvorbe radikálne odlišujú – puristu a avantgardného mystika Pieta Mondriana a českého maliara, ilustrátora a karikaturistu Josefa Ladu. Do kópie Modrianovej kompozície vnáša jeden z typických Ladových „atribútov“, motív snehových vločiek, ktorý často dodáva idylický ráz jeho kompozíciám z vidieckeho prostredia. Vzniká tak vizuálny vtíp, ktorý neakcentuje napätie či výtvarný rozpor oboch umelcov, ale je skôr pohrávaním sa s ich vizuálnou identitou. Hra sa v tomto prípade nerozvíja naplno, dielo je skôr rozcvičkou pred jej plným rozohrávaním.

V podobnom charaktere vizuálneho gagu sa niesla aj práca **Dušana Nágela**. Spojenie tu bolo manifestované jasným, „úderným“ gestom. Už tradične dôsledná kresba, reprodukcia Michelanglovej fresky

k umeniu aranžovania, a zároveň vtípne reagovali na konkrétne výkladové objekty. Podtón hravo-subverzívnej dadaistickej poetiky bol prijatý s nevôľou a výklady museli byť pre sťažnosti do niekoľkých dní odstránené. Reakciou na performanciu bolo zverejnenie „dotvorených“ výkladov, ktoré sa objavilo v dobovom humoristickom časopise Roháč (*Roháč*. 1972, 16. február, č. 7, s. 2). V čase, keď realizovali *Konceptaranžmá* vo svojej teoretickej časti diplomovej práce, Tóth uviedol: „*Konceptaranžmá je kategória, ktorá zahŕňa v sebe taký koncept, ktorý funkčnosť, určenie výkladu nedotvára len estetickými ozdobami, ale využíva pôsobenie vizuálne príťažlivých objektov na balanc medzi propagáciou a odvrhnutím.*“ TÓTH, Dezider: *Problémy okolo Festivalu mestského folklóru*. (Diplomová práca.) Bratislava: VŠVU, 1972, nepag.

Zrodenia človeka, presnejšie detailu natáhujúcich sa rúk, je v mieste medzery medzi prstami Adama a Boha prerazená zošívачkou.³¹ Úsilie po spojení, ktoré vedie k zrodeniu, je nahradené mechanickým, strojovým gestom. Ocelovým švom. Do duchovného rozmeru kompozície sa včleňuje cudzorodý civilizačný prvok. Rozpor práve medzi mystickým a technickým je zámerne prepojený v Nágelovom diele. Akoby jeho odkaz hlásal, že súčasný človek sa rodí a je formovaný aj mašinistickým prostredím. Zrod človeka už nie je podmienený vierou v nadprirodzené, ale vierou v technickú civilizáciu, ktorá dáva vzniknúť modelu sveta ako mechanizmu, ktorý je riadený rozumom.

Autorsky diverzifikovaný program **Rudolfa Sikoru** mal v rámci účasti na *Posunoch* aj isté odbočky smerom k nezáväznejším polohám, alebo dokonca otvoril umelca k využitiu nových postupov v tvorbe. Text *Súpisu* priraduje Sikorovi tri diela vytvorené ako interpretačné parafrázy na práce Jindřicha Štyrského, Čestmíra Kafku a Francisca Infanteho. Ako jedno z možných diel prezentovaných na stretnutí v ateliéri Mateja Kréna v roku 1983 uvádza prácu reprodukovánú v autorovom katalógu z výstavy v Nových Zámkoch *Fotoodchádzanie* pod názvom *Vianoce*, datované 1983–2011.³² Predlohou bola koláž Jindřicha Štyrského *Škola dobrodruhů (Hřbitov sebevrahů, 1925)*. Umelohmotné snehové vločky, využívané ako vianočný socialistický dekoratívny prvok, sú v Sikorovej práci pospájané motívom čiernych krížov. Symbolické vyjadrenie zrodu (*) a zániku (†) je prenesené do priestorovej asambláže. Farebné duality bielych „hviezdičiek“ a čiernych krížov akcentujú znakový význam. Objekt je akousi stavebnicou do seba zapadajúcich znakov, významovo prepájajúcich život a smrť. Práci rozumiem ako autorovej meditácii, kde

-
- 31 Námiet Michelangelovej fresky *Zrodenia človeka* (1510) zo *Sixtínskej kaplnky* sa objavuje v rámci prezentácií *Posunov* už po niekoľkokrát. Využil ho Milan Bočkay vo svojom *PAPIERI Zrodenie človeka* (1980) aj Otis Laubert v posune k rovnakej téme dotyk v roku 1980, keď kolážovaním spojil prsty Boha a Adama. Rovnako sa vyskytuje aj motív „spojenia“ zošívачkou, napr. u Vladimíra Kordoša v jeho práci pre tému zmyselnosť (posun Balthusovho diela *Hodina gitary*, 1979), ale aj v iných jeho prácach z tohto obdobia. S motívom „zošitia“ či so spinkami z kancelárskej zošívачky pracoval v 70. a 80. rokoch aj Otis Laubert.
- 32 MARKUSOVÁ, Helena (zost.): *Rudolf Sikora: Fotoodchádzanie*. Nové Zámky: Galéria umenia v Nových Zámkoch, 2011, reprodukcia na s. 26. V publikácii *Rudolf Sikora: Sám s fotografiou* (Bratislava: OZ FOTOFO, 2016) je reprodukcia diela na str. 209 datovaná pravdepodobne chybné: 1993 / 2011.



Rudolf Sikora: Vianoce, 1983

čas predvianočný je aj obdobím rozjímania nad zrodením, ktoré má však význam a naplnenie aj vo svojom protipóle – smrti. Zároveň možno dielo chápať ako zhmotnenie koncepcie antropického vesmíru, kde jednotlivec obsahuje v sebe celý kozmologický princíp a naopak. Autor prostredníctvom diel nielen vyjadruje úvahu nad zmyslom existencie človeka, ale zároveň zahŕňa otázku nad morálnymi a etickými zásadami.³³

Cyklus diel Michelangela Pistoletta nazvaný *Zrkadlové obrazy* zahŕňa fragmenty banálnych výjavov, „momentiek“, na zrkadlovej ploche. Pri pohľade na ne sa obraz stáva súčasťou námetu. Ocitám sa v diele a toto „ocitnutie sa“ je pripomenutím, že obraz, ktorý vidím (nielen obraz v zmysle umeleckého diela, ale aj obraz sveta, ktorý si utváram, teda pojmy a názory o prostredí, v ktorom žijem) je dielom subjektívneho prežívania a myslenia. Italo Calvino v knihe *Palomar* v poviedke *Svet sa pozerá na svet* píše: „No ako sa možno na niečo pozeráť s vylúčením „ja“? Čie sú pozerajúce sa oči? Bežne je „ja“ chápané ako človek, ktorý sa opiera o svoje oči ako o dáku podokenicu a hľadí na svet, čo sa pred ním rozprestiera v celej svojej šírke. Existuje teda okno s výhľadom na svet. Za ním je svet. A z vnútornej strany? Aj z tej. Čo iné by tam malo byť?“³⁴

33 V liste Tomášovi Štrausovi z 18. marca 1983 píše: „Mám ja, slabý človek, byť dobrý alebo zlý, a čo podľa kozmologického poriadku znamená byť dobrým alebo zlým? Mám byť verný sebe alebo sa prispôbiť aktuálne u nás panujúcemu spoločenskému poriadku a daným zvyklostiam?“ ŠTRAUSS, Tomáš: 1969 – 1989. *Slovensko v časoch všeobecnej stagnácie: Utajená korešpondencia II*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 146 – 147.

34 CALVINO, Italo: *Palomar*. Banská Bystrica: Drewo a srd, 2001, s. 114.



Dezider Tóth: Načieranie, 1983

Svoje okolie vnímam vždy svojimi očami a môj pohľad, názor je vždy aj mojou reflexiou. Jedným z metaforických, často používaných obrazov tejto sebareflexie je zrkadlo. V tomto ponímaní ho nevnímam ako plochu, ktorá duplikuje zobrazované, ale ako reflexívny nástroj.

Načieranie je zrkadlový objekt vytvorený **Deziderom Tóthom** v roku 1983. Hra zdvojenia, alúzia na pokojnú hladinu, ktorá zrkadlí, ale bez jej podstatnej vlastnosti, „prelomí“ jej plochu a rozčerí ju. Nabráť z nej, načrieť hlbšie. Vo vedre je hladina nahradená zrkadlom. Načieranie je ilúzia, ale uvidenie seba (seba-spoznávanie) je realitou iluzívneho obrazu.

Ak budem parafrázovať slová autora, možno povedať, že pre Tótha je objekt metaforou samotného spájania vo význame stretávania sa - *Posunov*.³⁵ Pragmatickosť stretnutia je „vyvážená“ sebaspoznávaním cez iného. Tóth si vyberá zámerne bežný objekt, predmet až „proletársky“ prostý. Bez glancu. Predmet tak umožňuje uvidieť nielen vlastný obraz, ale práve aj obraz každodennosti. Zrkadlo nesie paradox tým, že v povrchu, v ploche, zobrazuje priestor. Reprezentuje teda uvidenie obsahu v povrchu. Cieľom je uvedomenie si hĺbky, ktorá nie je prítomná fyzicky (fyzikálne), ale metaforicky, alebo ak chceme - výtvarne. Objekt je reprezentantom princípu obrazu. Sugeruje predstavu o svete, ktorého fyzická prítomnosť odkazuje na skutočnosti, ktoré nie sú prítomné, alebo sú prítomné iluzívne či imaginárne.

35 Vychádzam z osobného rozhovoru o diele *Načieranie* s autorom z 8. apríla 2014.

Podstatou diela *Načieranie* je identifikácia. Ako divák si uvedomujem seba ako súčasť diela nielen v zmysle umeleckého artefaktu, ale uvedomujem si, že som súčasťou komplexnejšieho diela sveta. Zrkadlo je vec znepokojivá, je predmetom semiotických paradoxov.³⁶ Pokiaľ vnímam umelecké dielo ako znakový systém, potom je dielo, ktoré využíva zrkadlo, tým, čo tematizuje vidiecke a viditeľné ako komponenty toho istého „tela“ sveta. Jurij Lotman, významný predstaviteľ Tartuskej semiotickej školy, k motívu zrkadla uvádza: „*Lidská tvář, jež se odráží v zrcadle, odráží se i v každém sřepu; sřepy představují část zrcadla a zároveň jeho obdobu. V semiotickém mechanismu je jednotlivý text (ale v našem případě aj obraz, pozn. autora) z určitého hlediska izomorfní celému textovému světu a existují zřetelné paralely mezi individuálním vědomím, textem a kulturou jako celkem.*“³⁷ Na tieto paralely, podobnosť medzi subjektom a textom – obrazom, individuálnym vedomím a objektívnym svetom, sa snaží upriamiť pozornosť aj Tóthovo dielo.

Formou spojenia troch „jazdeckých“ výjavov v podobe kolážovaného triptychu, asociatívne i kompozične odkazujúceho na formát krídlového oltáru, sa prezentovala **Jana Želibská**.³⁸ Ústredným „obrazom“ je fotografia amerického prezidenta Ronalda Reagana na koni. Po ľavej strane sa nachádza reprodukcia neskorogotického obrazu *Sv. Juraja zabíjajúceho draka* od Barnata Martorella (okolo 1435) a vpravo ranorenesančný portrét panovníka. V obrazovej juxtapozícii ide o prepojenie ikonografických námetov z troch rôznych etáp. Azda aj o alúziu na „oltár súčasnosti“, ktorého stredobodom je postava aktuálneho amerického prezidenta v maliarsky tradičnej a obľúbenej kompozícii „panovníka“ na koni. Práca je úvahou o premene reprezentatívnych pôdob – od svätca v podobe rytiera víťaziaceho nad zlom (sv. Juraj), cez spodobnenie silného panovníka zo 16. storočia, až po dobovú alúziu na súčasného

36 Zaujímavou monografickou publikáciou o podobách a významových polohách zrkadla je práca Jana Lukavce *Zneklidňující svět zrcadel* (Praha: Malvern, 2010). V nej na základe rôznych literárnych textov, ale aj obrazov odkrýva rôzne významové vrstvy zrkadla – od jeho symbolickej roviny cez motív zdvojenia a sebareflexie až po technologický význam zrkadlových strojov.

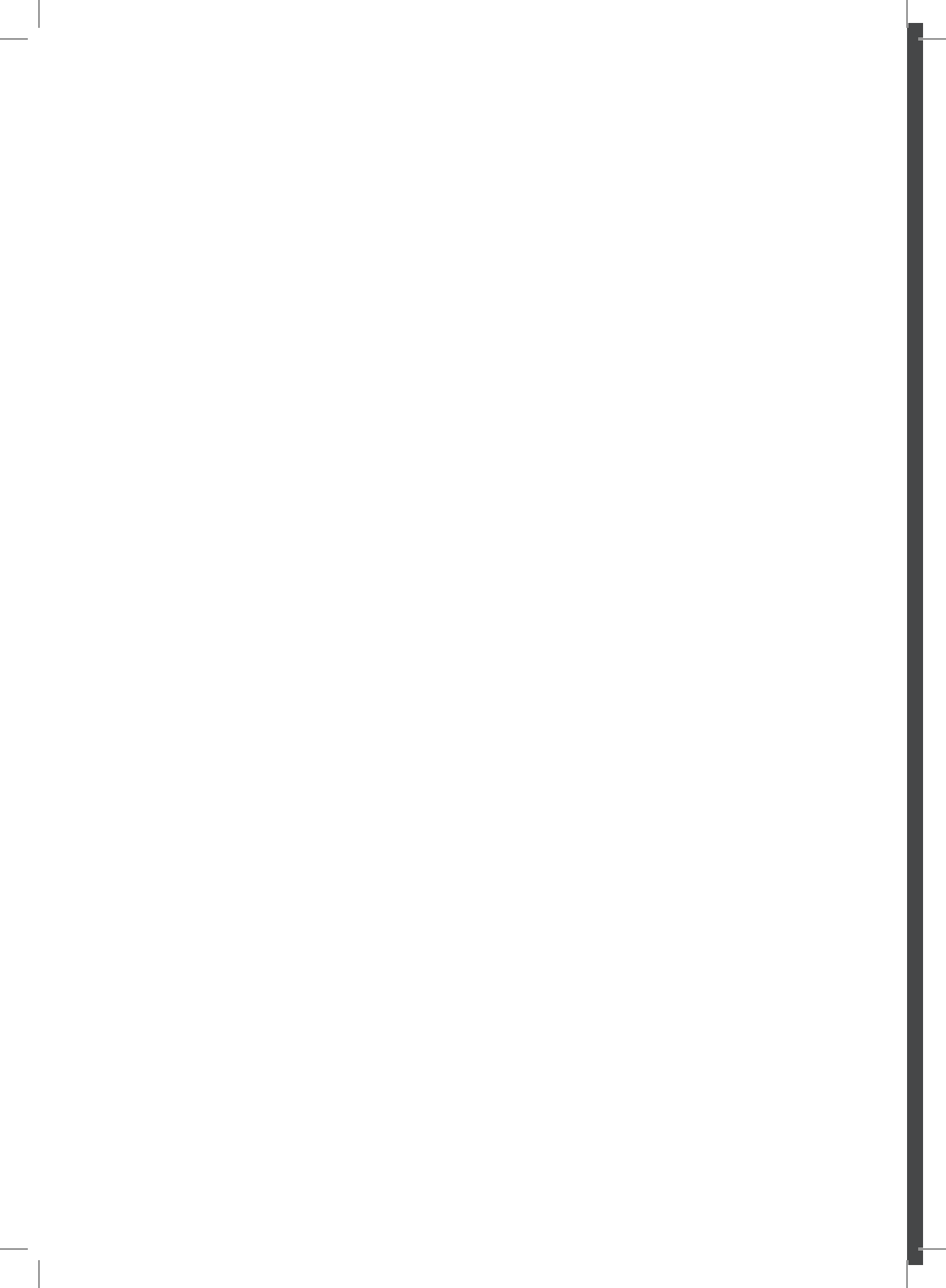
37 Cit. podľa: GLANC, Tomáš: *Povaha a sebareflexie Tartuské školy*. In: *Tartuská škola: sborník filmové teorie 2*. Praha: Národní filmový archiv, 1995, s. 218.

38 Hoci v autorkinej monografii (*Jana Želibská: Zákaz dotyku*. Bratislava: SNG, 2012, nepag.) v záverečnom súpise diel je dielo vytvorené pre *Posun* v roku 1983 sprevádzané poznámkou – „nezachované“, v mailovej korešpondencii mi autorka fotografiu vyššie spomenutého diela zaslala.



Jana Želibská: Gotický oltár (aktualizácia, fotokoláž), 1983

„vládcu“, bývalú hollywoodsku hviezdu a 40. prezidenta Spojených štátov Ronalda Wilsona Reagana. Imidž a mediálna sebareprezentácia, ktorej súčasťou sú aj fotky z rodinného prostredia či z bezstarostného trávenia voľnočasových aktivít „v sedle“, je novodobou formou atribútu reprezentujúceho postavenie hlavy štátu. Reaganova politika v 80. rokoch zároveň predstavuje konzervatívny a militaristický postoj a je charakteristická zvyšovaním nákladov na zbrojenie. Politický a ideologický aspekt Želibská prenáša skôr do vizuálnej hry založenej na napätí medzi symbolickými zobrazeniami, ktorými sa líšia jednotlivé historické etapy. Želibskej prispievok je nadľahčením ťaživej politickej situácie. Je montážou, v ktorej je význam sprostredkovaný cez obrazovú súvislosť medzi reprodukovanými fotografiami (symbolický význam sv. Juraja - reprezentačný význam panovníckeho jazdeckého portrétu - mediálny obraz Ronalda Reagana).



PREHO VOR K MÝTU

Čím je v současné době mýtus? Bez otálení předložím okamžitou, velmi prostou odpověď, jež je v dokonalém souladu s etymologií: mýtus je určitá promluva.



VII. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu

Téma: **MÝTUS**

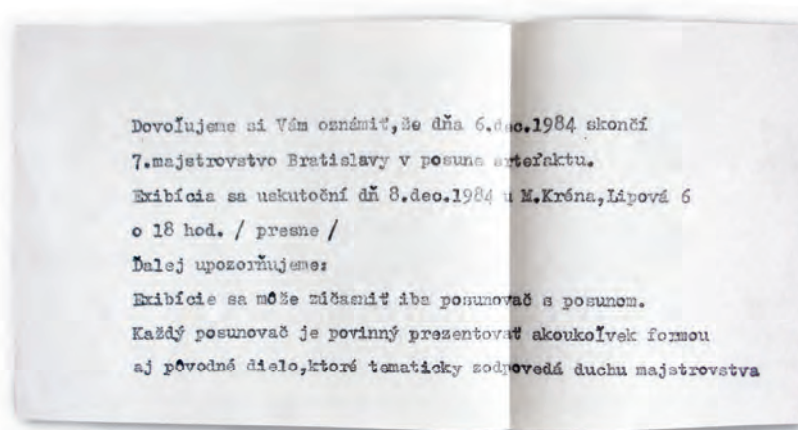
Miesto konfrontačného stretnutia:
ateliér Mateja Kréna, Lipová 6,
Bratislava

8. december 1984, sobota

Motívom 7. ročníka *Posunov* sa stal mýtus. Téma v bežnom vnímaní pojmu evokujúca nadčasovosť odkazujúca k archaickým príbehom o zrode a stvorení či pra-vzoroch konania a morálnych a etických princípoch. Čím je však v skutočnosti mýtus, a najmä čím je mýtus dnes?

Mýtus je ontologický model. Príbeh, ktorý vyjavuje skutočnosť *par excellence*. Je exemplárnym, nadindividuálnym modelom. Mýtus je niečím, čo je pravdivé a objektívne, a jeho hlavnou funkciou je fixovať pra-formy všetkých rituálov a ľudských aktivít. To hovorí o mýte v kontexte svojej knihy *Posvätní a profánné* rumunský religionista Mircea Eliade.¹ Ľudské myslenie však postupne pristupuje ku kriticky konštruovaným kognitívnym operáciám. K spochybňovaniu nemenných, archetypálnych právd. Prekonáva cestu od mýtu smerom k logu. V knihe s rovnomeným názvom (*Od mýtu k logu*) Jan Bouzek a Zdeněk Kratochvíl o mýte píše: „Mýtus je z väčšej časti neuvědomělou, spontánně žitou podobou toho, co je rámcem našich zkušeností, o co se opírá veškerá naše aktivita (včetně

¹ Bližšie: ELIADE, Mircea: *Posvätné a profánné*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994.



List Dezidera Tótha oznamujúci účastníkom Posunu
blížiaci sa dátum stretnutia – exhibície, 1984

intelektuálni), co môže byť spätne uvedoměno a uchopeno jakožto Foucaultova ‚epistémé‘.“² Autori teda prirovnávajú mýtus k epistémě ako podobě kódu, na základe ktorého funguje každá kultúra. Epistémě je akýsi univerzálny princíp, implicitné vedenie, na ktoré nás odkazujú znalosti, filozofické idey, bežné názory, ale tiež inštitucionálna prax a zvyklosti.³

V stručne načrtnutom ponímaní možno vnímať aj dnešný výklad mýtu. Roland Barthes vo svojej knihe *Mytologie* v záverečnej kapitole *Mýtus dnes* tvrdí, že mýtus je formou prehovoru, t.j. toho, akým spôsobom je výpoveď vyslovená. Alebo presnejšie, určuje, aké sú podmienky možnosti vyslovenia (vykonania a pod.) nejakej výpovede (uskutočnenia činu, skutku a pod.). Mýtus sa podľa Barthesa nedefinuje „*předmětem svého zdělení, ale tím jakým způsobem toto zdělení vyslovuje: existují formální meze mýtu, nikoli však meze substanciální*“.⁴ Barthes o mýte hovorí ako o prehovore vychádzajúc z výkladu tohto slova, ako ho používa Ferdinand de Saussure. Ten prehovor (*parole*) vníma v oblasti lingvistiky ako spôsob kombinácie jazykových invariantov. Prehovor

2 BOUZEK, Jan – KRATOCHVÍL, Zdeněk: *Od mýtu k logu*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 57.

3 Epistémé, epistémě – z gr.: *poznání, vědomost, epistemologie* – teória poznania, gnozeológia. Michel Foucault epistému chápe ako typ myslenia a poznania charakteristického pre určitú dejinnú epochu. Ako symptomatické (nevedomé) myslenie doby, ustálený, prevažujúci spôsob poznávania, ktorý dodáva epoche osobitú povahu, ku ktorej patria špecifické pravidlá formujúce podmienky možností poznávania (t.j. pole poznávania). Blížšie: MICHALOVIČ, Peter – MINÁR, Pavol: *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava: Iris, 1997, s. 155 – 156.

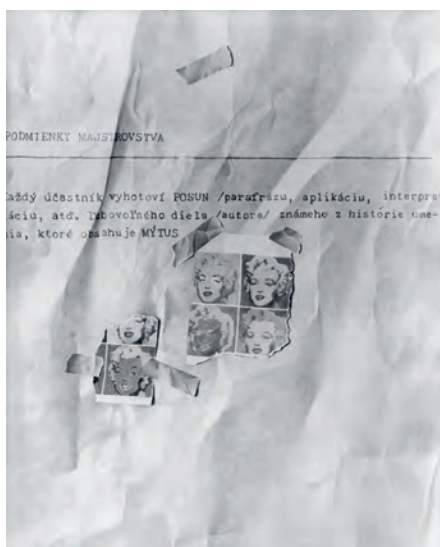
4 BARTHES, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004, s. 107.

konotuje premenlivé, jedinečné, je variantom. Mýtus u Barthesa teda nie je predmetom „zdelenia“, ale špecifickým spôsobom, ako sa toto zdelenie „vyslovuje“, sprostredkováva. Mýtus parazituje na prehovore pôvodného jazykového systému a snaží sa produkovať zreteľný, vedome kontrolovateľný, významovo uzavretý znak. Barthes hovorí, že mýtus je forma sekundárneho semiologického systému, kde znaky (modernej spoločnosti) produkujú produktívne významy.⁵ Hovorí o mýte ako o systéme, ktorým nám vnucuje určité obrazy a významy a vedie vnímateľa k pochopeniu.

Akým spôsobom však s termínom a jeho analýzou (hoci prenese-nou do výtvarného jazyka) pracujú autori, účastníci *Posunu*, je možné predstaviť na detailnejšej prezentácii ich prác. Zdá sa, že kontextu, ktorý som naznačil, sa skôr buď vyhýbajú, alebo čerpajú z konvenčnejšieho výkladu pojmu.

Milan Bočkay si k interpretácii vybral dielo Andyho Warhola, ktorý v serigrafických množeniach zhmotňuje portrét americkej herečky a speváčky Marilyn Monroe. Warhol bol fascinovaný tvármi známych osobností, televíznych a mediálnych „superstar“. Portrét Marilyn Monroe sa v 50. rokoch objavoval na stránkach všetkých významných časopisov. Zmnožovaním a reprodukovaním jej podoby akoby rozširoval jej „auru“ až do miery, keď sa stráca v bezbrehej obrazovej a mediálnej extenzii. Tvár Marilyn Monroe už u Warhola nereprezentuje osobnosť či individuálne rysy, ale stáva sa „maskou“. Je typizáciou, variantom reprezentujúcim ideál krásy a úspechu. Prirodzene, motív je v západnej (americkej) kultúre vnímaný v odlišnom kontexte ako v danom čase u nás. Bočkay si prívlastnil „odkaz“ s vedomím Warholovho použitia. Výber bol založený na ikonickosti tváre herečky, ktorá sa stáva novodobým idolom. Bočkay Warholovo dielo deštruuje. V rámci série *PAPIEROV* imituje natrhnutie reprodukcie a jej vlepenie na papier. Naň zároveň prepisuje fragment štatútu *Posunu*. Verná reprodukcia strojopisnej typografie odkazuje na list, ktorý rozosielať Dezider Tóth v čase chystaného stretnutia. Dochádza k prepojeniu „insajderskej“ formy so slávnym ikonickým dielom. Dielo zároveň pôsobí ako skica, vytrhnutý list z náčrtníka, na ktorom si autor

5 Bližšie: BÍLEK, Petr A.: Barthesovy Mytologie jako cesta k dekonstrukci mytologizací (Doslov). In: *Tamže*, s. 162.



Milan Bočkay: Z cyklu PAPIERE
– Marilyn Monroe, 1984



Klára Bočkayová: La Clé des
songs, 1984

pripravuje svoju realizáciu. Do diela vpísaný text sa spolu s alúziou na Warholovo dielo stáva súčasťou zobrazenia. Odkazuje na fakt, že vizuálna reprezentácia sa nedá oddeliť od jazykovej referencie, že napodobenie sa nedá oddeliť od tvrdenia.⁶

Hra významov medzi slovom a zobrazením je námetom viacerých diel Reného Magritta. Jedným z nich je aj *La Clé des songes* (Kľúč snov, 1930), ktoré si na intepretáciu zvolila Klára Bočkayová. Alogické pripájanie slov k obrazovému spodobneniu je znejasňovaním a zväčšovaním škáry medzi namaľovanou vecou a namaľovaným slovom. Ak čítame jednotlivé „okná“ obrazu zhora nadol a zľava doprava, tak potom je vzťah nasledovný: Vajce – Agát, Topánka – Luna, Klobúk – Sneh, Sviečka – Strop, Pohár – Búrka, Kladivo – Púšť. Ako tvrdí o Magrittovi Michel Foucault: „Magritte spája verbálne znaky a výtvarné prvky, no bez toho, aby si najskôr vytvoril izotopiu; vyhýba sa afirmatívnemu základu diskurzu, na ktorom pokojne spočívalo napodobnenie; číre podobnosti a verbálne výpovede rozohráva v nestabilite nevyznačeného objemu a neorganizovaného priestoru.“⁷ Namaľované písmo v Magrittových obrazoch vstupuje

6 O tomto princípe hovorí Foucault vo svojej knihe *Toto nie je fajka* (Bratislava: Archa, 1994) venovanej Magrittovmu dielu. V obraze, kde je zobrazením aj slovo (slovo je z rovnakej „látky“ ako maľba – obraz), dochádza k stotožneniu faktu napodobenia posilnením puta reprezentácie.

7 FOUCAULT, Michel: *Toto nie je fajka*. Bratislava: Archa, 1994, s. 72.

do nedefinovateľného priestoru vzťahu so samotnou maľbou. Priestor medzi nimi vytvára významovú prieluku a upozorňuje na to, „že maľovať neznamená tvrdiť,“ a na to, „že žiadny predmet nie je so svojím menom spojený tak, aby nebolo možné nájsť pre neho iné, ktoré by sa k nemu hodilo lepšie“.⁸

Magritta zaujíma vzťah medzi reálnym predmetom a slovom, ktorým predmet označujeme. A zároveň tým, čo sa so vzťahom stane, ak predmet zobrazíme, namaľujeme. V liste Michelovi Foucaultovi z 23. mája 1966 píše: „V tejto súvislosti je zrejmé, že namaľovaný obraz - ktorý je svojou povahou nehmatateľný - nič neskrýva, kým hmatateľný viditeľný predmet nevyhnutne skrýva nejaký iný viditeľný predmet - pokiaľ veríme vlastnej skúsenosti.“⁹ Rovnaká látka slova i veci na obraze z nich teda robí nehmatateľné významy - znakové systémy buď v ikonickom význame, alebo vo forme textu.

Klára Bočková vo svojom diele vyrezala z reprodukcie Magrittovho diela všetky obrazy predmetov okrem jedného, ktorý nahrádza reálnym predmetom - keramickým dekoratívnym vajíčkcom. Obraz sa stráca, je nahradený prázdnom, akoby sa prepadol do skutočnosti. Alogický význam slov zostáva, už ale nepomenováva zobrazenia (i keď z obrýsu vyrezaných častí je dedukciou odvoditeľný charakter predmetu). Text pomenúva tajomstvo, sen o obraze, ktorý je evokovaný prázdnom. Logika sna je tak čímisi, čo nefunguje v kontexte racionálneho vedomia, ale podlieha slobodným kritériám podvedomej činnosti. Maľba predmetu sa v jej diele vytráca, ostáva „sen“, ktorý iracionalizuje naše poznanie a deštruuje tradičnú semiotickú schému rozoznatelnosti označujúceho a označovaného.

Tri diela prezentoval **Etienne Cornevin**. *Špirála* je akousi pseudo-fosíliou vytesanou do sadrového základu. Mementom času vytvoreným na znak toho, že minulosť sa vždy zjavuje v prítomnosti, vo forme spomienok. Pamäť je tu „petrifikovaná“ do podoby zhodnotenia času, do formy umeleckého dokumentu. Amonit predstavuje symbol cyklického pohybu, kolobehu života. Rozvíjania prvotnej formy do labyrintickej podoby - špirály, ktorej tvar reprezentuje putovanie.¹⁰ Sám autor v stručnej

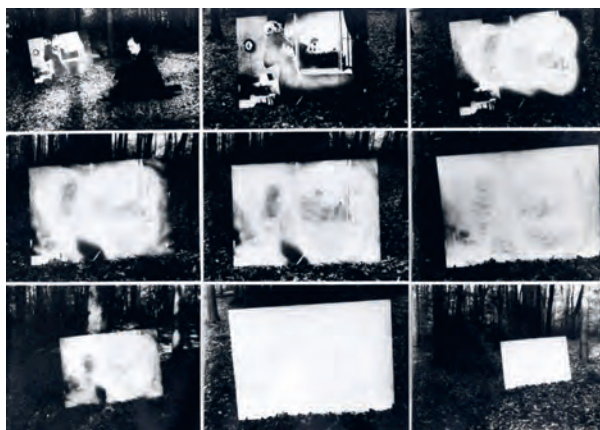
8 Bližšie: *Tamže*, s. 73.

9 List Reného Magritta Michelovi Foucaultovi. In: *Tamže*, s. 76.

10 Bližšie: LURKER, Manfred: *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005, s. 476.



Etienne Cornevin: Špirála, 1984



Etienne Cornevin: dra, 1984

anotácii k dielu píše: „*Pokúsil som sa slovami situovať ju v chaose začiatkov. Tiež som si ju chcel predstaviť v nepredstaviteľnej pyramíde chronológu. Chvilami to pôsobilo. Cítil som sa ťažší o niekoľko miliónov storočí. Malá špirálová fosília sa stala zároveň symbolom: Každý z nás je takou špirálou v čase, aj keď sa nám zdá, že bytosť našej bytosti je v poslednom ‚kupé‘ našej ulity. Teraz je po zjavení. Ostávajú stopy toho, čo ho umožnilo. Fosília fosílií.*“¹¹

Dielo pre mňa nie je alúziou pamäti. Je alúziou na indexovú stopu. Je vytvorením fosílie ako dokumentu, ktorý balzamuje čas, stratifikuje ho a ukazuje nám ho vo svojom vlastnom „tele“. Fosília poskytuje dôkaz o svete práve tým, že tento dôkaz je pripravený o svet, ktorý má dokazovať. Je dôkazným bremenom, ktoré nepodlieha zabúdaniu, ale koncentruje v sebe pamäť času.

Druhá práca už tému týmto smerom nerozvíja a pohráva sa s prívlastnenou reprodukciou diel. Na roztvorenú knihu Pijoanových dejín umenia, na dvojstránku s reprodukciou diela Paola Uccella *Sv. Juraj s drakom* (okolo 1456) položil autor hračku – gumeného draka, výzorovo nápadne pripomínajúceho Uccellovo zobrazenie. Dielo pomenoval *Judrak*. Reprodukcia sa spodobila do detskej gumenej hračky. Dadaistický fór alebo úsmevné stretnutie v priestore knihy?¹²

¹¹ CORNEVIN, Etienne: Špirála. In: *Mýtus, samizdatový katalóg k VII. Majstrovstvu v posune artefaktu*. Bratislava, 1984, nepag.

¹² Stručný autorov text k dielu: „*Svätý Juraj bojuje proti drakovi. Drak bojuje proti svätému Jurajovi. Svätý Juraj je drak. Drak je svätý Juraj. Drak bojuje proti drakovi. Svätý Juraj bojuje proti...*“ *Mýtus, samizdatový katalóg k VII. Majstrovstvu v posune artefaktu*. Bratislava, 1984, nepag.

Tretím autorovým príspevkom je dielo označené názvom „dra“ (1984). Cornevin v ňom rozvil slovnú hru, ktorú začal pri predošlej realizácii. Tentokrát vytvoril asociáciu slov obsahujúcu slovo „dra“: z-dra-vý, dra-matické, dra-stické, dra-vec, dra-k, dra-kula.¹³ Slová mu poskytujú základnú osnovu príbehu, ktorú fázuje do fotografických záberov, v ktorých sa odvíja udalosť akcie. V prvom zábere rozpoznávame autora sediaceho v lese so zväčšenou fotografiou jedného z kľúčových záberov filmu Fridricha W. Murnaua *Upír Nosferatu* (1922).¹⁴ Postupne záber detailne zachytáva plochu zväčšenej fotografie, ktorá sa pôsobením svetla vytráca. Dochádza k vymazávaniu scény osvetľovaním. Posledný záber „scénosledu“ zobrazuje bielu plochu papiera zasadeného v lesnatej krajine. Vymazávanie či miznutie obrazu je alegóriou na vyhasínanie, stratu pamäťovej stopy. Obecne možno „drakulovský“ príbeh interpretovať ako víťazstvo rozumu (v symbole svetla, svitania, rozjasňovania) nad iracionalitou a bludom (v symbole mýtickej postavy upíra). Na začiatku je Cornevinovo rozjímanie nad zmieňovanou scénou. Postupne sa premieňa, výjav sa „zahmlieva“ svetlom. Dramatický pátos sa mení na kontemplatívne pôsobiacu kompozíciu.

Na tohtoročnom *Posune* po prvýkrát participoval **Ladislav Čarný**. Čarný absolvoval VŠVU, odbor maľba, v roku 1974. Po smrti ateliérového pedagóga Petra Matejku dokončil odbor u Františka Gajdoša. Výraznejšie vstúpil na scénu po roku 1979, keď po pobyte v Poprade, kde sa na čas presťahoval z rodinných dôvodov, prišiel do Bratislavy. V tomto roku prijal pozvanie zúčastniť sa ako hosť na výstave v Slovenskej akadémii vied na Patrónke (z iniciatívy Františka Mikloška). Tu dochádza k hlbšiemu napojeniu na skupinu bývalých absolventov SŠUP (ktorých umelecké myslenie silne ovplyvnil ich vtedajší pedagóg Rudolf Fila).¹⁵ Od roku 1983

13 Bližšie: *Mýtus*, samizdatový katalóg k VII. *Majstrovstvu v posune artefaktu*. Bratislava, 1984, nepag.

14 *Upír Nosferatu* (1922) je klasické dielo nemeckej expresionistickej kinematografie. Keďže sa režisérovi F. W. Murnauovi nepodarilo získať práva na spracovanie románu Brama Stokera *Dracula*, pozmenil mená osôb a dejisko príbehu zasadil do fiktívneho mestečka Wiswar. Príbeh však v podstate kopíruje Stokerov sujet. V úlohe hlavnej postavy sa predstavil výrazným výkonom nemecký herec Max Schreck. Často zmieňovanou zaujímavosťou filmu je, že interiérové scény sa natáčali na Oravskom zámku.

15 Ladislav Čarný školením Rudolfa Filu neprešiel. Absolvoval Strednú všeobecnovzdelávaciu školu v Žiline. Viaceré znaky jeho tvorby sa však blížili výtvarnému vyjadrovaniu aktérov Skupiny A-R. Rovnako je pre Čarného typický záujem o interpretačné modely tvorby.



Ladislav Čarný: Konštrukcia z troch deštrukcií, 1984

začal pracovať na dlhodobejšom projekte s názvom *Mimikry*. Inšpiroval sa procesmi premien prebiehajúcimi v ríši živých organizmov, vytváral práce založené na maliarskych transformáciách, ktoré evokujú nutnosť prispôsobenia sa človeka v rôznych životných i psycho-spoločenských situáciách. Podľa vlastných slov bol v roku 1984 po prvýkrát pozvaný na *Posuny*, kde sa rozhodol parafrázovať nie dielo výtvarné, ale textové - knihy Starého a Nového Zákona. Čarný akcentuje jednu z hlavných kresťanských cností - odpustenie. Rozvíja ju v podobe vizuálneho objektu *Konštrukcia z troch deštrukcií*.

Objekt pozostáva z troch častí, z troch plôch, vytvárajúcich trojuholník. Spodnou plochou („základňou“) je prasknuté zrkadlo. „Ramenami“ sú potom plochy priehľadného plexiskla a biela papierová časť. Trojuholníková forma kompozície je základnou a najjednoduchšou formou vyjadrujúcou uzavretosť. Tri ramená sú znakom komplexnosti. Zmysel diela sa projektuje v bielej ploche papiera. Pri dopade svetla na rozbité zrkadlo sa tieň rozptyľujú a „zachytávajú“ na ploche. Zrkadlo do seba poníma lúče, ktoré prechádzajú plexisklom, odráža ich a tak sa z tieňov stáva abstraktná kresba. Čarný rozpracováva myšlienku, že aj deštrukcia môže v spätnej projekcii nadobudnúť zmysel.

V kresťanskej tradícii je chápaná Kristova smrť a zmŕtvychtanie ako motív vykúpenia za hriechy človeka. V tomto zmysle je dielo metaforou hriechu (narušenia, rozbitia). Motív zrkadla je využitý zámerne. Zrkadlo vŕha do svojho obrazu toho, kto sa naň díva. Téma sa personifikuje.

V osobnom rozhovore autor uviedol, že práve udalosť *Posunu* ho vyzvala hlbšie uvažovať nad motívom, ktorý sa v jeho neskoršej tvorbe začal kontinuálne rozvíjať. Motív deštrukcie ako kreatívny transformačný princíp nového významu. „*Rozbitie zmysluplného obrazu sveta sa dostáva do kontextu, kde nadobúda nový zmysel ako metafora vykúpenia,*“ hovorí autor o základnom motíve diela.¹⁶ Jana Geržová videla v diele *Konštrukcia z troch deštrukcií* aj autorove smerovanie k heterogénosti vyjadrovania základných myšlienok jeho tvorby. Akoby sa autorova názorová koncepcnosť a profilovanosť vyjadrovala v prostriedkoch diskrepantných znakov. „*Prvýkrát sa objavuje jeho prasknutie, ktoré predznamenáva neskoršiu sériu rozbitých zrkadiel a otvára pre Čarného novú významovú potenciú tohto v dejinách umenia tak často frekventovaného symbolu. Deštruovanie zrkadla obsahujúce dôležitý motív fragmentu sa použilo ako istá analógia k stavu divergentného myslenia postmoderného sveta neskorého 20. storočia, i ako jeden zo symbolov rozpadajúcej sa homogénosti súčasnej kultúry.*“¹⁷ Čarný s rozbitými zrkadlami, motívom črepín, hlavne po roku 1987 intenzívne pracuje napríklad v dielach *Okno* (1986), *Kubistický portrét* (1987), *Uzol* (1989), cykle *Masky* (1990) alebo diele *Salvador Mundi I.* (1991) a i.

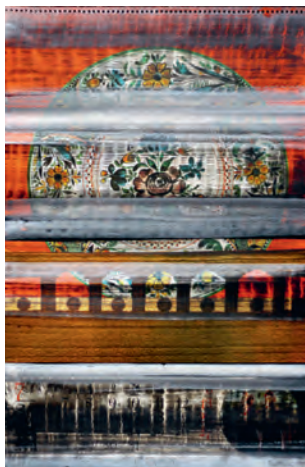
V poznámke k diele *Konštrukcia z troch deštrukcií* si Ladislav Čarný poznačil výrok českého filozofa, fenomenológa Petra Rezka: „*Jestliže by se náš život skládal z chvílí s Těžkou dobou, z chvíl, na kterých je důraz, které život člení, a těch, které jsou jen pokračováním života, pak mýtus je chvílí s těžkou dobou. Chvíli, ve které se rodí mýtus, lze nazvat mýtickou situací.*“¹⁸ Dielo vnímam ako autorov príspevok k chápaniu mýtu ako udalosti, ktorá traktuje čas, narušuje jeho linearitu, a mýtickú situáciu označuje ako dej, ktorý otriasa samozrejmosťou.

Keď som spolu s Vladimírom Kordošom navštívil v jesenných mesiacoch v roku 2014 **Rudolfa Filu** v jeho byte na Klobúčnickej ulici, jeho zdravotný stav sa už zhoršil. Ešte aj vtedy ležali na jeho pracovnom stole množstvá listov určených k prealbám, dokonca k prealbám seba samého – interpretáciám interpretácií s istým časovým odstupom. Pani

¹⁶ Z osobného rozhovoru s Ladislavom Čarným.

¹⁷ GERŽOVÁ, Jana: *Ladislav Čarný: Obrazy, objekty, inštalácie*. Žilina: PGU, 1995, nepag.

¹⁸ REZEK, Petr: *Mýtus: chvíle s těžkou dobou*. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 105.



Rudolf Fila: interpretácia kalendára: Ludové taniere, 1984

R. Fila: Inštalácia cyklu, 1984

Dorota Filová prebrala úlohu rozprávača a náznakovo komentovala diela. Zo súpisu prác, ktoré Fila prezentoval na *Posunoch*, sa podarilo dohľadať iba niektoré. Fila bol autorom pracovitým a produktívnym: Z množstva diel bolo problematické určiť, ktoré bolo prezentované v rámci *Majstrovstva*, v roku 1984 však pomohla fotografia uverejnená v samizdatovom zborníku zo stretnutia. Fila nemal problém na akúkoľvek interpretačnú tému vybrať niečo zo svojho bohatého portfólia. V prípade mýtu volil kalendár ľudovej slovenskej keramiky z roku 1980.

Mýtický čas je časom ahistorickým, cyklickým, nelineárnym. Fila si vybral k téme mýtu podklad jasne sa dotýkajúci času a jeho plynutia. A tento „čas“ prekrýva vlastným lineárnym zásahom. V prerušovaných pásoch pôvodnej reprodukcie sa vyjavuje námet. Výrazná farebnosť je tu síce prekrývaná, ale stále presvitá. Zaujímavejší ako samotné dotvorenie kalendára je spôsob inštalácie zaznamenaný čiernobielyou fotografiou. V rade naukladané listy z kalendára vytvárajú dekoratívnu „cestu“ členenú geometrickou kruhovou líniou reprodukováných objektov. Vede k veľkému sklu, za ktorým sa nachádza interpretovaná reprodukcia z kalendára, s ľudovými krojmi a zvykmi („*Tanečníci ľudu*“). V tomto prípade drobné husté kvapky farby zahaľujú krojované postavy. Živá archaická ľudová kultúra sa dnes stáva muzealitou. Vnímam umeleckú výpoveď ako upozornenie na fakt, že isté mýtické (v ľudovej tradícii udržované) zvyky sa postupne vytrácajú, sú prekrývané skôr vedecko-technologickými poznatkami a predstavované ako exponáty.

Piata účasť **Daniela Fischera** na *Majstrovstve* bola podnietená interpretáciou paleolitickej sošky známej ako *Venuša z Lespugue*. 15



Daniel Fischer: Venuša z Lespugue, 1984

centimetrov vysoká idolická soška z mamutoviny, ktorej vek sa odhaduje na 25 000 rokov, bola kompozičným východiskom ku kresbnej a neskôr plastickej transformácii. Predkreslenie charakteristického „vretenovitého“ tvaru venuše, so zvýraznenými bokmi a prsiami, sa stalo podkladom k počítačovej sérii „rozpletania“ tvaru. Výsledná kompozícia kresieb odkazuje k primárnej podobe venuše. Akoby sa archaický ideál ženy a ženskosti v umelcovom subjektívnom poňatí transformoval do jeho vlastného ideálu – podoby manželky.

V druhom diele autor vytvára na základe presného naprogramovania jednotlivých bodov kompozície do počítača trojrozmerný model. Objekt zo skrumáže drôtených línií utvára popretkávaný, štruktúrovaný vnútorný priestor. Vo svojej transparentnosti priamo odhaľuje konštrukciu. Z výslednej podoby je zreteľný odkaz k archaickej soche. Fischer práve tým, že pristupuje k tvorbe analyticky, odhaľuje spoločnú kosť, výstuž vecí. Narába s číselnými kódmi (v prípade počítačových programov) ako formou štruktúrálnej mriežky, na základe ktorej objekt vzniká. Francúzsky antropológ Claude Lévi-Strauss vo svojej knihe *Strukturální antropologie* hovorí: „Ať je mýtus znovu vytvořen subjektem nebo je převzat z tradice, ze svých zdrojů, individuálních či kolektivních, mezi nimiž neustále dochází ke vzájemnému prolínání a výměnám, čerpá pouze obrazový materiál, který používá, struktura však zůstává táž a právě skrze ni se symbolická funkce uskutečňuje.“¹⁹ U Fischera je prítomné

19 LÉVI-STRAUSS, Claude: *Strukturální antropologie*. Praha: Argo, 2006, s.180.

subjektívizovanie obraznosti, ale pri zachovaní istej „štrukturálnej mriežky“, ktorá je daná mimosubjektívnym poznaním. Fischer nepodlieha slepej viere v technologickú neomylnosť a vieru v samospasiteľnosť techniky v službách umenia.²⁰ Využíva ju ako nástroj sebakritiky vlastného média. Oslobodzuje kresbu od plochy a expanduje do priestoru, kde sa haptická skúsenosť i viacpohľadovosť stáva dôležitým atribútom poznania a pochopenia vecí. Fischerovu tvorbu možno vnímať v procese vzniku diela ako postkonceptuálnu. Prvý východiskový objekt (napr. v prípade apropriovaných diel) je dematerializovaný do podoby úlohy, zadania operačnému programu. Vzniká nová podoba, ktorá je navyše prenesená do objektu, čím sa premenená myšlienka opäť materializuje.²¹ Princípom umelcovej tvorby je dialektika, skúmanie vzťahov vecí, nazretie za javovú stránku zobrazenia.²² Fischer o tomto probléme hovorí: *„Zaujímalo ma zobraziť práve proces vzniku tohto usporiadania, tohto preštruktúrovania, tejto kvalitatívnej premeny od - do, alebo aj nejakým spôsobom tento proces zaznamenávať. (...) Pritahuje ma tento proces pretkávania, otázka: čo to je, čo vytvára predpoklady na to, aby došlo k vytvoreniu živého, řádu‘. Je to tá pretrvávajúca sila, ktorá je pri vzniku každého umenia, to čo pretvára kamene na architektúru, slová na poéziu alebo zvuky na hudbu.“*²³

Účasť na *Posune* u **Igora Kalného** sa vždy trochu vymykala z jeho výtvarného programu. V tomto období končil jeho záujem o pečiatkové kresby a prikláňal sa ku geometrickej osnove kresby, ktorú vždy dopĺňa spontánnym zásahom.²⁴ Horizontála, vertikála, štvorec alebo trojuholník sú v ploche papiera vždy narušené farebnou rozbuškou detsky „nekoordinovanej“ čmáranice, alebo naopak - usmernenými ťahmi zdôrazňujúcimi niektorú z geometrických častí obrazca. Kalného zaujíma napätie medzi racionálnou osnovou a živelnosťou tvorby. Tá sa pretaví do jeho

20 Bližšie: GERŽOVÁ, Jana: *Citácia v slovenskej malbe II*. In: *Výtvarný život*. Roč. 34, 1989, č. 6, s. 15.

21 V roku 1985 vytvoril podobne plexisklový objekt na základe svojho dlhodobého cyklu *Altamira*, pri ktorom transformoval východiskovú pravú kresbu býka zo známeho španielskeho archeologického náleziska.

22 *Dialektika* je aj názov jedného z dôležitých autorových obrazov vytvorených v roku 1977.

23 Rozhovor s Danielom Fischerom. In: GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o malbe: Pohľad na slovenskú malbu prostredníctvom orálnej histórie*. Bratislava: Slovart – VŠVU, 2009, s. 192 – 193.

24 Završením záujmu o techniku pečiatky a využívanie detskej zvieracej tlačiarňičky sú Kalného ilustrácie k Orwellovej *Zvieracej farme* (1984).



Igor Kalný: Heró a Leander, intepretovaná kniha, 1984

obťahových kresieb, pri ktorých využíva banálne predmety (pravítko, nožnice, vešiak a i.) a vytvára z nich až dekoratívne pôsobiace negatívne obrazce, kde z tvaru predmetu vychádzajú prudké škrtance, striedajúce sa s usmernenými, kompozične premyslenými líniami.

Pre *Posuny* tentokrát Kalný nevytvára akciu (či fotografický dokument z performance), ale pracuje s médiom knihy. Vyberá si publikáciu zameranú na vizuálne spracovanie starogréckeho mýtu o Heró a Leandrovi.²⁵ Kniha reprodukuje známe bratislavské gobelíny zachytávajúce výjavy z mýtického príbehu.²⁶ Kalný knihárskym dierkovačom prerazil jednotlivé strany knihy, deštruoval reprodukcie i text. Vo vzťahu k príbehu o nešťastnej láske Heró a Leandra, ktorá končí tragickou smrťou oboch, vyznieva zásah ako forma istej stigmaty, rany zasahujúcej cieľ. „Dostrieľaná“ kniha, kniha zraňovaná, ktorá zároveň pri jednotlivých reprodukciách odhaľuje na miestach „prerazenia“ listov svoje prázdno. Akoby nenaplnenie vrúcneho citu, ktoré je obsahom mýtu, dalo vzniknúť forme evokujúcej zranenie a ne-prítomnosť. Prázdno je dôležitým prvkom v celej Kalného tvorbe. Ako upozornila autorka jeho monografie, Daniela Čarná: „Prázdno, ktoré nie je neprítomnosťou a protikladom plnosti či

25 Podľa legendy plával Leandros, mladík z Abydu, vždy v noci cez úžinu na druhý breh do Séstu, aby sa tu stretol so svojou milou Heró. Smer mu určovala horiaca pochodňa, ktorú držala Heró v ruke. V jednu noc začala na mori silná búrka, ktorá zhasla horiacu pochodňu a Leandros, neschopný nájsť smer cesty, sa utopil. Heró sa v zúfalstve vrhla do mora. Ovidius v *Listoch heroín* rozpáva o milencoch, ale vynecháva udalosť ich smrti. Námet sa stal obľúbeným hlavne v nizozemskom maliarstve 17. storočia. Bližšie: HALL, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991, s.160.

26 Ide o knihu: ŠÁŠKY, Ladislav – BORODÁČ, Ladislav: *Heró a Leandros: Tapisérie Prímaciálneho paláca v Bratislave*. Bratislava: Pallas, 1977.

*absenciou významu, ale naopak zachytením jeho hĺbky a smerovaním k podstate, ktorá je často bežnými prostriedkami nevypovedateľná.*²⁷ V realizácii „autorskej knihy“ to, čo po „prázdnych“ miestach ostalo, autor uchováva. Sú to fragmenty, ktoré po ich doplnení na správne miesto vytvorí opäť komplexný obraz.

Živým vystúpením sa prezentovala dvojica autorov – **Vladimír Kordoš** a **Matej Krén** – tentokrát vo vzájomnej spolupráci, keď interpretovali dielo Gustava Moreaua *Orfeovo zúfalstvo* a opernú áriu Christopa Willibalda Glucka *Orpheus a Eurydika*, mýtický príbeh o thráckom spevákovi Orfeovi a jeho žene Eurydike.²⁸ Scénosled akcie bol založený na troch základných dramaturgických častiach: po premietnutí obrazu Franza von Stucka diaprojektorom cez vlastné postavy a prečítaní *Mýtu o Orfeovi*, prezentovali autori niekoľko mesiacov cvičenú opernú áriu. Matej Krén doprevádzal spievajúceho Vladimíra Kordoša hrou na klavíri. Amaterizmus v predvedení árie bol nahradený snahou a mierou sebaštylizácie, zosilnenou v použití kostýmov a výrazovom interpretovaní hudobnej partitúry. K vystúpeniu patrila aj jednoduchá scéna: kvet v črepníku dopĺňajúci improvizovanú scénu a na klavíri vystavená antická sadrová busta. Vystúpenie je zaznamenané na magnetofónovej nahrávke.²⁹

Ak Vladimír Kordoš i Matej Krén v rozhovore viacnásobne hovorili o istom stotožnení a „dotyku“ s dielom minulosti, pri opätovnom prehlíadaní ich práce mám pocit, že tomu tak úplne nie je. Performatívnosť vystúpenia sa blíži skôr termínu Bertolda Brechta *Verfremdungseffekt* (V-effekt), ktorý značí alineáciu alebo odcudzenie, t. j. vytvorenie dištancie medzi hercom a postavou, istý druh citácie alebo predstavovania. Aby sa efekt odcudzenia vystihol, performer by sa nemal stotožniť s postavou, ktorú hrá, ale mal by ju prezentovať ako druh citácie. Brecht píše: „*Je však jasné, že táto citácia musí obsahovať všetky akcenty, úplnú ľudskú, konkrétnu plasticitu prejavu: rovnako ako aj gestá, ktoré ukazuje a ktoré*

27 ČARNÁ, Daniela: Nič než umelec. In: ČARNÁ, Daniela – VALOCH, Jiří: *Igor Kalný*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2008, s. 23.

28 Text mýtu je reprodukováný v katalógu. Bližšie: *Mýtus*, samizdatový katalóg k VII. Majstrovstvu v posune artefaktu. Bratislava, 1984, nepag.

29 Na druhej strane kazety zaznieva rovnaká časť skladby v profesionálnom prevedení opernej speváčky Anny Kajabovej Peňaškovej.



V. Kordoš, M. Krén: (1) posun diel G. Moreaua: Orfeovo zúfalstvo a Ch. W. Glucka: Orfeus a Eurydika (opera);
(2) MC kazeta, záznam z opernej árie, 1984

teraz predstavujú isté kopírovanie. Musí dokonale obsiahnuť telesnosť ľudských gest.“³⁰ Herec si v tomto odcudzení môže dovoliť „vysloviť“ vlastný názor na dielo (postavu). Brecht volá po kritickom spoločenskom stanovisku, po aktualizácii. Kordoš s Krénom v zmieňovanej performancii rozhodne nie sú kritickými autormi v tomto zmysle. Ich performancia je skôr nadľahčením. Nepochybniteľný patetizmus operného spevu je autormi skôr imitovaný a v tejto imitácii sa čiastočne reviduje aj odkaz samotných diel, ktoré sa stali predlohou. Historický obraz i operná kompozícia sú vytrhnuté z dobového kontextu a vsadené do prostredia, ktoré je im cudzie a ktoré ho premieňa na simuláciu či fikciu. Práve fikciu považujú teoreticky Aleksandra Jovičević a Ana Vujanović za kľúčový prejav postmodernej performancie. V prípade Kordošových, ale i Krénových prác je možné k nim vztiahnuť a uplatniť na nich celú radu pojmov, ktoré súvisia s postmodernou (procesualita, viacznačnosť, subverzia, apropriácia, mýtizácia, heterogénnosť a i.) a postdramatickým divadlom (motív odcudzenia, živej skulptúry, gesto ako vektorový prostriedok).

Vladimír Kordoš sa od roku 1980, od svojich prvých teatralizovaných apropriácií, kompozičných spodobnení slávnych diel, zaoberal motívom imitácie. Gesto je skôr potenciou, stimulačnou možnosťou, ktorá neprechádza do priameho aktu, nevyčerpáva sa v ňom, ale ostáva akoby „zabývaná“.³¹ Druhým dôležitým momentom je imitácia a „vcítanie sa“

30 BRECHT, Bertolt: Dialektika divadla. Cit. podľa: JOVIČEVIĆ, Aleksandra – VUJANOVIĆ, Ana: Úvod do performatívnych štúdií. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 51.

31 Bližšie: LEHMAN, Hans Thies: Postdramatické obrazy tela. In: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 247.

do obrazu. To používa aj Krén v interpretácii Munchovho autoportrétu (1983). Performatívnosť je v prípade diela *Orfeus a Euridyka* založená na re-produkcii (obraz) a imitácii (operná ária). Dôležitý je však proces, ktorý performancii predchádzal. Krén nacvičil klavírny úryvok skladby napriek tomu, že daný nástroj neovládal, Kordoš sa snaží čo najbližšie priblížiť opernému speváckemu predvedeniu. Do diela vstupuje čas ako prostriedok cibrenia a kryštalizácie diela. Teatrológ Július Gajdoš v stati *Mezi mimesis a performativitou* píše o význame performativity: „Dovolávaní se živého umění a neutichající potřeba oživit, jsou průvodním jevem těchto uměleckých projevů juxtapozičně se vymezujících vůči tomu, co již ‚nežije‘ nebo odumírá, a inklinujících k novému, živému a rodícímu se. Jsme součástí tohto velkého příběhu v dějinách umění, ve kterém to současné, zítra již nasycené a měnící se v minulé, vyvolává touhu po novém.“³²

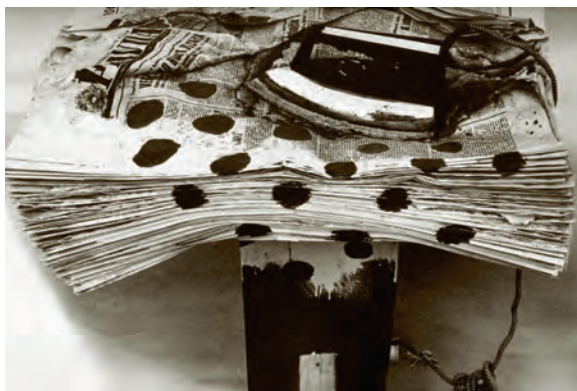
Hoci štatút *Majstrovstva* uvádza, že každý účastník má vytvoriť „posun“ ľubovoľného diela autora známeho z dejín umenia, **Otis Laubert** si k tohtoročnému posunu zvolil sám seba. Prirodzene, toto rozhodnutie bolo motívom zámernej sebaironizácie. Navyše téma mýtu umožňuje narušiť aj isté zásady vlastnej životosprávy. Dielo ako prekročenie a prekonanie seba, ako porušenie osobného princípu, sa stalo základom krátkého fotograficky dokumentovaného eventu. Stručný popis znie: „*Otto Laubert, vo svojom okolí známy ako nefajčiar a abstinent. Pre tohtoročný Posun 8. marca 1984 – 6. decembra 1984 s témou Mýtus som sa rozhodol uskutočniť búranie mýtu o sebe. V deň predvádzania posunu som si zapálil cigaretu a pil alkohol.*“ V katalógu k *Posunu* je reprodukována fotografia zachytávajúca Otisa Lauberta sediaceho pri okne, fajčiaceho cigaretu a popíjajúceho gin.³³ Event vnímam aj ako poukázanie na nutnosť „nemýtizovať“ skutočnosť. Vo význame nutnosti vnímať veci s kritickým a reflexívnym odstupom. Prirodzene, Laubert volí nezáväznú, hravú formu, ktorá je pre jeho výtvarný prejav charakteristická. Zbúraním mýtu o sebe však v konečnom dôsledku potvrdil jeho existenciu. A tú do dnešných dní kontinuálne udržuje.

32 GAJDOŠ, Július: Mezi mimesis a performativitou. In: *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: Disk, 2010, s.102.

33 Podľa údajů autora vznikla fotografia pred konaním stretnutia a na „exibícii“ už prezentoval samotný dokument z akcie.



Otis Laubert: Búranie mýtu o sebe, 1984



Juraj Meliš: Pravda-Amanitopsis, 1984

Svojou druhou participáciou na *Posune* sa prezentoval **Juraj Meliš**. Vybral si tému, ktorá presahuje subjektívnu výpoveď a dotýka sa všeludských súvislostí. Objekt *Pravda - Amanitopsis* alebo *Pravda muchotrávka* (1984) je opätovne, ako v prípade diela z predošlého roku, kombináciou nájdeného objektu s výtvarnou asistenciou. Drevený podstavec, na ktorom leží hrubý zväzok novín *Pravda* zaťažený žehličkou, evokuje svojou podobou hriáb - muchotrávku. *Pravda* ako dobové, cenzorskými zásahmi a ideologickými populistickými informáciami nasýtené médium je prirovnaná k toxickému pôsobeniu. Ako uvádza Katarína Bajcurová; závažné témy sú odľahčené (ale nie bagatelizované) cez smutno-smiešne, ironické, nedadaistické výtvarné stratégie. „Autor sa vysmieva cenzúre, sliedičstvu a osobnému ponížovaniu ľudí, prenasledovaním v humornom, skôr maliarskom ako sochárskom „skeči“.“³⁴ V rámci „skeča“ odrýva Meliš závažnú tému. Motív pravdy ako možnosti vyslovenia názoru, ktorý sa nestotožňuje s fiktívnou a utopickou podobou štátno-právneho systému. Motív pravdy ako idey, ktorú vlastní ten, kto určuje rámec výpovede toho, čo je možné za pravdivé považovať. V podaní „nevážnosti“ sa závažnosť uvedomenia si nutnosti hľadania pravdy podprahovo akcentuje. Meliš používa médium aj vo forme otázky oprávňujúcej vysloviť nahlas to, čo dobové médiá nesprostredkúvali.³⁵ Prirodzene, v prípade Melišovho diela

34 BAJCUROVÁ, Katarína: Byť sochárom. In: BAJCUROVÁ, Katarína – JANČÁR, Ivan: *Juraj Meliš*. Bratislava: Tatran, 2002, s. 99.

35 S motívom novín *Pravda* aj s významom politickej manipulácie či cenzúry pracoval dlhodobo Lubomír Ďurček. Spomenúť možno jeho event *Písanie pravdy* (1984), keď písal na hladinu

sa možno pýtať na interpretáciu akého artefaktu sa odvoláva a aký má vzťah k téme ročníka. Podnázov diela uvedený v katalógu znie *Od mýtu k pravde - a naopak*. V tomto zmysle mu rozumiem ako hre s „Pravdou“ (názvom novín i samotného pojmu) vo význame dejinného vyjasňovania poznatkov, ktoré napokon dospievajú k striktne vedeckému poznaniu pravdy. Na základe neho sa vytráca postupná viera v mýtus, ktorý je nahradený exaktnosťou.

Stratégiu ne-účasti alebo skôr paralelných aktivít rozvíja vo svojom príspevku - akcii - **Peter Meluzin**. Parafrázuje výrok Marcela Duchampa: „*The Great Artist of Tomorrow will Go to Underground*.“ (Veľký umelec zajtrajška pôjde do undergroundu.) Meluzin pozýva svojich známych a kolegov umelcov, s ktorými sa stretol v pivnici domu, v ktorom bol ateliér Mateja Kréna. Simultánky sa zúčastnili: Milan Adamčiak, Róbert Cyprich, Ľubomír Ďurček (v neprítomnosti, zastúpený svojou fotografiou, ktorú pri tejto príležitosti Meluzinovi dodal), Peter Meluzin, kunsthistorik Jozef Molitor, Viktor Oravec, Milan Pagáč, Ladislav Pagáč s priateľkou Táňou a Peter Thurzo. Kým hore prebiehal v podvečerných hodinách *Posun*, v podzemných priestoroch vytvoril Meluzin priestor skôr pre bežnú diskusiu, rozhovory, občerstvenie či hru šachu. Skupina „posunovačov“ na stretnutí nevedela o paralelnej akcii v pivnici. Účastníci stretnutia v podzemných priestoroch zase neboli oboznámení s prezentovanými dielami na „exhibícii“. Jediným avízom pre účastníkov *Posunov* o paralelnom stretnutí bol zámerný odchod jedného z účastníkov „paralelky“ - Milana Adamčiaka - už pred začiatkom. Na schodisku sa stretol s autormi zhromažďujúcimi sa na *Majstrovstvo*. Zároveň Meluzin inštruoval jedného z účastníkov (pravdepodobne Radislava Matuščíka), aby v Krénovom ateliéri vyvesil transparent s Duchampovým sloganom a jeho

Počúvadlianskeho jazera štetcom slovo „Pravda“, ktoré bolo a zároveň aj nebolo prítomné. Zrkadliaca hladina jazera bola písaním rozčerená, ale zároveň je písanie neviditeľného pojmu sebaupísaním, tichou meditáciou nad jeho významom. V akcii *Návštevník* (1980) Ďurček navštevoval svojich známych a s ústami vyplnenými novinami – Pravdou – ostal nemo stáť pred dverami a vzápätí náhle odišiel. Jeho autorský zošit *PRAVDA* (1976 – 1980) je založený na prepise slova „pravda“ na pauzovacom papieri, čím slová (a prenesene aj významy) presvitajú, prekývajú sa, stávajú sa ťažko čitateľnými. Vo fotografickom evente *HLAVA V PRAVDE* (1989) sa necháva snímať s hlavou obalenou novinami. Dochádza k strate vizuálnej identity, k jej prekrytiu masovo-komunikačnými prostriedkami, fragmentmi informácií a často manipulovaných a absurdných správ.



Peter Meluzin: (1) Simultánka;
(2) Transparent na stene pivnice, 1984



Lubomír Ďurček: Antiposun, 1984

doslovným slovenským (či skôr záhoráckym) prekladom: „Najvakší pôjde dneska - zajtra do pivnice! M.D.“ Zúčastnení na *Simultánke* odchádzali postupne bez toho, aby prišlo k odhaleniu zo strany „posunovačov“. Obe stretnutia teda prebehli bez akejkoľvek konfrontácie. Na záver paralelného „Posunu“ účastníci *Simultánky* premiestnili (posunuli) nezabrzdené auto Rudolfa Sikoru - účastníka oficiálneho *Posunu* - asi o 30 metrov.

Meluzin už po tretíkrát v rámci príspevkov k *Posunu* vytvoril simultánnu akciu.³⁶ V prvom prípade nepriamo, keď prezentoval textové oznámenie, že v čase ukončenia *Majstrovstva* 6. decembra 1980 uskutočnil posun diela Georga Segala *Lovers in bed*. Po druhýkrát na predošlom ročníku, keď vykonával posun diela Stuarta Brisleyho doma vo vani a spojenie prebehlo iba telefonicky, cez autorovho syna. Treťou akciou bolo neformálne stretnutie, ktorého charakterom Meluzin reagoval na dramaturgickú koncepciu *Posunov*. Na nutnosť vytvoriť dielo v termíne a vzťahnúť ho k apropriácii, parafráze. Udalosť v pivnici prebiehala v uvoľnenej atmosfére. Konzumujúci účastníci debatovali, hrali šach ako odvolanie sa na Duchampovu „hráčsku“ vášeň a využívanie šachu

36 Meluzinova akcia, resp. fotografická dokumentácia nie je reprodukováaná v katalógu k *Posunu* – *Mýtus* 1984.

v objektoch.³⁷ Zástupnou účasťou, formou fotografickej reprodukcie, prispel Ľubomír Ďurček. V zábere vidím jeho fotografiu sediaceho a fajčiaceho v rohu miestnosti. Fotografia je i v prípade „pivničného“ stretnutia umiestnená v rohu. Ide teda o akýsi dokument dokumentu. Sprítomnenie cez formu reprodukcie, mediálnej re-prezentácie. Práve podobná hra s vrstvením a médium ako prostriedkom sprítomnenia bola pre Ďurčeka v 80. rokoch príznačná.

Atmosféra udalosti, ako aj „zostup“ umelcov do podzemia má dobové konotácie. V období socializmu čiastočnú slobodu v tvorbe často zabezpečovalo umelcom iba stiahnutie sa do sféry neoficiálnej kultúry – t.j. ich snaha smerovala k rozvíjaniu paralelných aktivít, tvorby, ktorá nebola oficiálnymi štruktúrami rešpektovaná. Stiahnutie sa do bytov, vytváranie aktivít a akcií v prírode či v inštitúciách, ktoré neboli na výtvarnú prezentáciu určené, umožňovalo nestagnovať vo výtvarnej kvalite diel a prezentovať aktuálnu a progresívnu tvorbu. I keď nemožno tvrdiť, že na Slovensku v 80. rokoch existoval vo sfére akademických umelcov (t.j. umelcov v slobodnom povolaní) výtvarný „underground“, pivnica sa v prípade stretnutia stala metaforou nutného „zostupu“ do pozícií umožňujúcich cenzorsky neregulovanú tvorbu. Meluzin vytvára dokonca alternatívu k samotným *Posunom*, ktoré sami o sebe predstavovali počtom účastníkov najrozsiahlejšiu aktivitu alternatívnej výtvarnej scény. V súvislosti s Duchampovým výrokom a jeho ironicko-úsmevným slovenským prepisom upozorňuje, že v Československu je pozícia „undergroundového“ umelca založená na rozhodnutí neparticipovať aktívne na ideologicky podmienenej tvorbe.

Svetozár Mydlo priniesol na stretnutie autorský zošit s podtitulom *škica - Posun '84*. Obsah odhaľuje pôvodný zámer i ľahko úsmevnú interpretáciu diela. Predlohou sa stala nájdená reprodukcia v časopise od francúzskeho vizuálneho umelca Bertranda Laviera *La Sculpture moderne* (1984).³⁸ Lavalier pracuje kontinuálne s predmetmi každodenného života, ktoré prezentuje vo výstavných miestnostiach. Premieňa sociálny

37 Marcel Duchamp sa celoživotne intenzívne venoval hre šachu. V rokoch 1922 – 1923 sa zúčastnil viacerých významných turnajov v Európe. V roku 1924 sa stal šachovým majstrom Francúzska. Reprezentoval Francúzsko aj na Olympiáde a vydal knihu o šachových taktikách.

38 Bertrand Lavalier (1949) je francúzsky architekt a výtvarný umelec. Lavalier nadväzuje svojou tvorbou na tradíciu readymadeu. Relativizuje postavenie umeleckého objektu vo

status predmetu vplyvom prostredia a umiestnenia. Dielo *La Sculpture moderne* predstavuje na drevenom sokli osadenú publikáciu dejín moderného francúzskeho sochárstva. Mydlova apropiácia vychádza z vlastnej „sebatransformácie“. Fotografia autora vo výstavnej sieni je vplením textu mierne pozmenená. Na autorovom fotografickom portréte visí dokreslená tabuľka: „*Pozor! čerstvo namazaný.*“ Ďalšia strana zošitu potom obsahuje „zloženie“ jednotlivých „náterov“: od 9.00 - do 13.30 domáca vínovica (I. náter), od 13.30 do 14.00 červené víno (II. náter) a od 14.00 - 23.00 (III. záverečný náter). Využitie prvoplánovej slovej hry s „namazaním“, ktorý evokuje maliarske nátery, ale aj celodenné popíjanie alkoholických nápojov, je na poslednej strane „dokumentované“ trhanou kolážou autorovho portrétu, evokujúcou rozostrené vnímanie. Ako divákovi, ktorý pozná iba dokumentačný materiál, mi nie je zrejmá súvislosť so zvoleným interpretovaným dielom Bertranda Laviera a rovnako ani kontext anticipácie motívu mýtu. Prítomnosť Mydla v galerijnom priestore, ktorý zachytáva dokumentačná fotografia, ho prezentuje ako „umelecký objekt“. Mydlo ironicky uvádza aj rozmery (168 cm, 76 kg), techniku (kombinovaná technika) a vročenie (1984). Radislav Matuščík v texte pre samizdatové vydanie katalógu k *Posunu* 1984 v závere textu poznamenáva, že rôznorodosť príspevkov sa vyznačuje rozkolísanou kvalitou. „*Niektorí sa vyhnuli posunu diela (autora) a ,bodovali' iba výberom alebo vytvorením vlastného vzťahu k mýtu. Často sa poňal mýtus povrchno ako výtvor fabulačnej funkcie: posun zostal v prvoplánovej ponáške, paralele. (...) Nemali by posunovači ,pridať'?*“³⁹ Nazdávam sa, že Mydlova realizácia je skôr v rovine záujmu „byť pri tom“. Čerpá zo slovného vtípu, ktorý autor ilustruje sériou koláží a fotografií. Absentuje rozmer konzekventnejšieho rozvíjania témy a reflexívneho prehodnotenia diela zvoleného k interpretácii.

Výber renesančného diela si zvolil **Dušan Nágel**, pre ktorého sa počas všetkých autorových participácií na *Posunoch* stali základom skôr diela klasických dejín umenia. Interpretácia Mantegnovej kompozície bola dotvorená priamym akčným zásahom. Predlohou je výjav *Sv. Sebastián*

vzťahu k banálnym predmetom a prenáša pozornosť skôr na inštitucionálny rámec produkcie umeleckých diel.

39 MATUŠČÍK, Radislav: Text ku katalógu. In: *Mýtus*, samizdatový katalóg k VII. *Majstrovstvu v posune artefaktu*. Bratislava, 1984, nepag.



Svetozár Mydlo: „Čerstvo namazaný“, 1984

(okolo roku 1470).⁴⁰ Priehľad do mestskej krajiny i celkové zasadenie centrálnej postavy boli dôležité vo vyjadrení alegórie zániku antického sveta, vo význame snahy o znovuoobrodienie jeho ideálov. Nágel sa viac sústredil na postavu ranokresťanského svätca, pre autorské dotvorenie kresby bol dôležitý aj spôsob jeho martýria.

Nágel si z obrazu vyberá iba stojacu mužskú postavu, ktorú stvárnil na biely papier. Ten následne zavesil na stenu a postavu niekoľkokrát prestrelil vzduchovkou. Došlo k poznačeniu - perforovaniu papiera.⁴¹

⁴⁰ Sv. Sebestián/Šebastián bol podľa legendy kresťanským svätcom a mučeníkom, údajne dôstojníkom pretoriánskej gardy za vlády Diokleciána v 3. stor. Za svoju kresťanskú vieru bol odsúdený na smrť. Bolo nariadené, aby bol usmrtený šípmi. Popravcovia v domnení, že je už mŕtvy, ho po strelbe zanechali. Šíp mu však nezasiahol žiaden zo životne dôležitých orgánov. Legenda vraví, že mu rany následne vyliečila vdova menom Irena. Sebestián sa vrátil k cisárovi a verejne sa opätovne priznal k svojej kresťanskej viere. Napokon bol usmrtený ubitím na smrť kyjom a jeho telo bolo hodené do rímskeho kanála Cloaca maxima. Hlavne v renesancii sa postava sv. Sebestiána stala pre maliarov a sochárov možnosťou pre zobrazenie mužského aktu. Často je zobrazovaný ako ústredná postava v devocionálnych obrazoch alebo v rámci skupinových, naratívnych scén obklopený strelcami. Sv. Sebestián bol od 4. storočia uctievaný ako ochranca proti moru. Bližšie: HALL, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 435.

⁴¹ Proces zraňovania obrazu pripomína aj performance Níky de Saint Phalle. Francúzska maliarka začiatkom 60. rokov umiestňovala na svoje nedokončené obrazy balóny či vrecúška plnené farbou a strelila do nich vzduchovkou. Farby sa rozlievali a strelbou sa perforovalo a deštruovalo aj samotné plátno. Autorka pracuje aj s motívom abstrahovanej postavy, symbolu vzdávajúceho sa či bezbranného, ktorý agresívnym gestom strelby poznačuje. Níky de Saint



Dušan Nágel: Sv. Šebastián, 1984

V prípade Nágelovej kresby má akcia „ritualizačný“ podtón: zraňovanie, umŕtvovanie obrazu mechanickým zásahom. Následne je časť papiera s postavou vytrhnutá a vlepená na plochu A2 pripomínajúcu svojou abstraktnou štruktúrou poškriabanú omietku. Evokácia svätca, postaveného „k múru“, sa tak završuje.⁴² Mýtus je tu opätovne chápaný skôr v jeho legendickom charaktere, teda vo význame „osvieteneckej“ predstavy o mýte ako o príbehu, ktorý je konštrukciou historických faktov a vymyslených udalostí.

V cykle *Antropický princíp*, kontinuálne rozvíjanom od roku 1982, pokračoval **Rudolf Sikora**. V rámci *Majstrovstiev* prezentoval časť svojho dlhodobého umeleckého výskumu. V tomto prípade nereaguje priamo na tému, skôr vŕahuje možné konotácie s cyklom k vybranému dielu (*Benedictio: Mýtus o Kristovi I., II.*).

Jednotlivé Sikorove diela medzi rokmi 1982–1985 predstavujú časti komplexu. Prepojenie mikro a makrokozmu. Vtiahnutie vesmíru do seba či naopak – chápanie vlastného vedomia ako súčasť univerza.

Phalle pracuje uvedomene s napätím medzi usmerneným a náhodným vznikom obrazu, ale aj kontradikciou medzi ženskou krehkosťou a krásou (Niky de Saint Phalle pracovala ako modelka pre časopis *VOUGE*) a agresívnym gestom výstrelu, medzi náročnosťou a časovým trvaním maliarskeho procesu a krátkym momentom stlačenia spúšte. Deštrukciou, ktorá dáva vzniknúť niečomu novému. Smrťou obrazu vzniká nové dielo, vyplávajúce v sebe konvergenciu procesu tvorby i zániku.

42 Dielo *Sv. Šebastián* je v súčasnosti v rukách súkromného zberateľa v Nemecku.

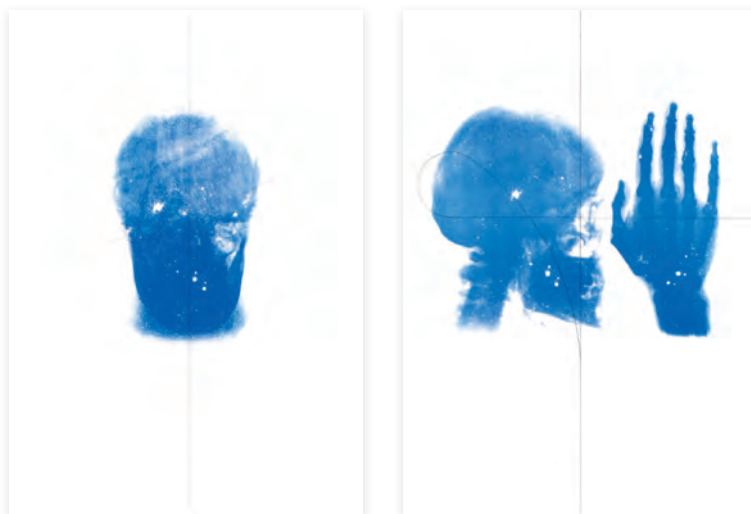
Aurel Hrabušický v interpretácii cyklu poznamenáva: „*Inšpirovala ho kozmologická teória antropického princípu, podľa ktorej vlastnosti vesmíru musia byť také, aby v ňom bol možný život (R. Sikora), vrátane jeho najvyššej formy – človeka. Pre autora z toho vyplynulo, že vesmír akoby bol vytvorený podľa miery človeka, takmer podľa ‚božského zámeru‘.*“⁴³ Sikora začal od roku 1983 pracovať s röntgenovými snímkami vlastného tela, predovšetkým hlavy a rúk. V nich sa „odráža“ nekonečný vesmír, obraz vonkajšieho a vnútorného univerza. Hlava – lebka je v dielach prezentovaných na *Posune (Autoportrét I., Autoportrét II.)*⁴⁴ predstavená ako forma, ktorou je možné nahliadnuť do nekonečného priestoru, do človeka – univerza. Sikora pracoval predovšetkým s reprodukčnými technikami: röntgenom, fotografiou a kopírovaním. Aj v technike sa zachovala kontinuita prenosu, re-produkcie. Postupne na prelome rokov 1986–1987 sa začala túžba po jednote a komplexnosti vytrácať a podľa vlastných slov autora, už nebolo možné ísť ďalej – koža ani mäso už neboli, ostal len skelet a ten sa rozbil.⁴⁵ Časopriestor diela sa prepadáva do seba, fragmentarizuje sa a Sikora sa začína viacej venovať analýze komponentov v maliarskych polohách.

V diptychu *Autoportrét I., II.* je dôležitá ultramarínová farebnosť serigrafie a jej rozmer (1000 × 700 mm). V tejto veľkosti i v kontraste farebnosti a bielych bodov, súhvezdí, pripomínajúcich rozstriedané farebné body, je vizuálne pôsobenie umocnené. Rovnako práca s obrysom hlavy a ruky je vďaka snímke jemne rozostrená. Farba vytvára hĺbku a dáva vyznieť svetlým bodom. Sikora v diptychu uvažoval nielen nad témou, ale aj nad jej technickým prevedením. Čistota podkladovej plochy akcentuje pohľad do vnútra, je vizuálnou introspekciou vesmíru. Ako píše v jednej zo svojich poviedok o Palomarovi Italo Calvino: „*Ak preskočíme samých*

43 HRABUŠICKÝ, Aurel: Rudolf Sikora – aktivista a pozorovateľ. In: MUSILOVÁ, Helena (zost.): *Rudolf Sikora: Sám proti sebe*. Praha: Národní galerie, 2006, s. 46.

44 V autorovej monografii je diptych nazvaný *Autoportrét I., Autoportrét II.* (z cyklu *Antropický princíp*) a je datovaný rokom 1985. Z hľadiska toho, že *Autoportrét I.* je reprodukován aj v katalógu k *Mýtu*, predpokladám, že dielo bolo prezentované už priamo na stretnutí – „exhibícii“ a vzniklo teda v roku 1984. Bližšie: MUSILOVÁ, Helena (zost.): *Rudolf Sikora: Sám proti sebe*. Praha: Národní galerie, 2006, s. 194 – 195.

45 Bližšie: HRABUŠICKÝ, Aurel: Rudolf Sikora – aktivista a pozorovateľ. In: MUSILOVÁ, Helena (zost.): *Rudolf Sikora: Sám proti sebe*. Praha: Národní galerie, 2006, s. 46.



Rudolf Sikora: z cyklu Antropický princíp: Autoportrét I., II., 1984

*seba, nemôžeme poznať nič mimo nás. Vesmír je zrkadlo, v ktorom môžeme zvažovať len to, čo sme sa naučili poznať v sebe.*⁴⁶

Motív mýtu ako ritualizovaného úkonu, cyklicky sa opakujúceho, sa objavuje aj v tvorbe **Dezidera Tótha**. Jeho „ritualizačne“ zamerané akcie boli skôr privlastnením koncepcie mýtologickej udalosti. Už na jar v roku 1984 realizoval Tóth v rámci *Terénu* akciu *Púť k milosrdným putám*. V evente si potrel nohy medom a obalil si ich semenami rastlín, aby takto „obutý“ vkročil do krajiny. Symboliku putovania možno chápať ako motív oplodnenia zeme.

Rituálnym úkonom preniknutia do prírody je motivovaná aj jeho akcia prezentovaná na *Posunoch*. *Daflorácia* datovaná v opačnom smere chronologickej osi: 3. júnom 1984 - 3. júnom 1984 pred Kr., je alegóriou aktu zbavovania panenskosti (defloráciou). Na drevo pripášané k bedrám, ktoré pripomína falus, si postupne nastokáva a perforuje listy kríka. Tóth odkazuje na prechodové rituály prírodných animistických náboženstiev, kde bola deflorácia aktom zasvätenia. So stratou panenstva súvisela príprava na funkciu matky. Akt, často drastický a násilný, bol spájaný s rozmnožovacou mágiou.⁴⁷ Tóthov akt je poetizáciou ritualizačných praktík, je otváraním sa prírodnému prostrediu, snahou o splynutie, preniknutie do krajiny.

⁴⁶ CALVINO, Italo: Vesmír ako zrkadlo. In: *Palomar*. Banská Bystrica: Drewo a srd, 2001, s.120.

⁴⁷ Zasnávacujúce a iníciačné rituály prírodných národov (totemistických a animistických náboženských systémov) často súvisia s procesom ritualizovaných sexuálnych aktov, panenskej deflorácie ako umožnenia vniknutia duchovného plodu. U viacerých afrických kmeňov (napr. u Pareov alebo



Dezider Tóth: Daflorácia, 1984

Autor svoju performanciu vzťahuje k antickému mýtu – k príbehu Apollóna a Dafné. V ňom sa Apollón pod vplyvom zásahu Amorovho šípu zamiluje do krásnej nymfy Dafné a snaží sa jej zmocniť. Dafné sa mu nechce poddať, prosí svojho otca Péneia, aby ju zachránil. Najvyšší boh Zeus ju nakoniec premení vo vavrínový strom. Tému si vybral ako námet svojho súsošia z roku 1624 taliansky barokový sochár Lorenzo Bernini. Mladý Apollón dostihol Dafné a rukou ju chytá okolo drieku. V tomto momente sa nymfa premieňa na krík. Výjav momentu premeny, víťazstva čistoty nad vášňou, je fascinujúcim sochárskym výkonom v akcente na gesto, ktoré scénu drammatizuje. Večná snaha po dotyku, kontakte, je teda námetom stále obnovovanej túžby po splynutí.⁴⁸

Pogorov) sa dokonca objavuje rituálna súlož s posvätným stromom (tzv. arbogamia) ktorá má zabezpečiť sexuálnu túžbu, plodnosť a hojné potomstvo. K téme iníciačných sexuálnych rituálov a symbolickému významu deflorácie bližšie: STARKBAUER, Ján: Sexogonické mýty a iníciační obřad: Iniciační obřady, Deflorace. In: *Věčné tabu: Eros a etos v náboženských systémech*. Bratislava: CAD Press, 1993, s. 65 – 105.

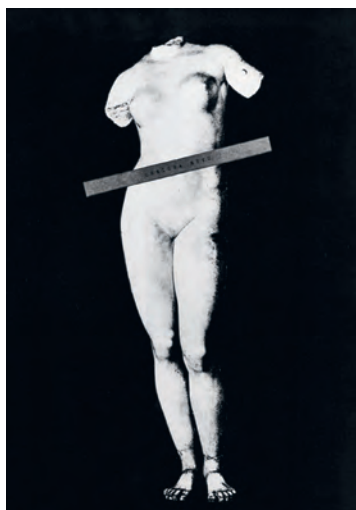
- 48** Analógiu k rituálom prírodných národov nachádzame aj v antických rituáloch – predovšetkým Eleusínskych mystériách (vykonávaných od 15. stor. pred Kr.). Ich presný priebeh ani účel nie je známy. Iniciácia odkrývala „zjavené“ božské pravdy, ale zároveň kontinuitu života a smrti. Mircea Eliade píše: „Možno pripustiť, že eleusínske mystériá súviseli s agrárnou mystikou a je pravdepodobné, že sakrálnosť pohlavného úkonu, rastlinnej plodnosti a potravy utvárala aspoň čiastočne iníciačný scénár.“ ELIADE, Mircea: *Dejiny náboženských predstáv a ideí I*. Bratislava: Agora, 1995, s. 255.

Ak sa vrátim k Tóthovej performancii, práve z kontextu antického mýtu vychádza aj jemne pozmenený názov (deflorácia - *Daflorácia*). Teatralizované prevedenie úkonu symbolizuje proces osvojovania. Bernini si vyberá „výstižný moment“, Tóth v časovom slede, v kontinuite úkonov, poukazuje na dôležitosť času, ktorý umožňuje nazerať na mýtus kritickým pohľadom. V anotácii k akcii píše: „*Obnovovanie mýtického pocitu na dva spôsoby: artificioznou interpretáciou - kedy sa apollónska časť vo mne snažila zmocniť sa prírody. Čas - ten krutý priateľ srdca - evidenciou pocitov vyústil vo výsledku v parodický princíp (...) Túžil som celý sa prírode odovzdať, splynúť s ňou do nezdeliteľného, neevidovateľného pocitu, do akcie, ktorá nemala výsledok. Odstup nebol možný. Žil som mýtus časom, čo trval miliardy dní...*“⁴⁹ Akoby v procese sa zbavuje času a vracia sa v sústredenom úkone do momentu počiatku, stavu zrodu. Tóth má však na pamäti vždy hru a aj udalosť akcie je depatetizovaná civilným výzorom, neštylizovaným a neteatralizovaným prevedením. Radislav Matuščík v zhodnocujúcom texte k *Posunu* na záver poznamenáva, že Tóthovo dielo bolo preňho najvýraznejšie z prezentovaných, keďže pochopil „*mýtus ako snahu o poznanie zmysluplných súvislostí sveta*“.⁵⁰ Ritualizačné aspekty v slovenskom umení 70. a 80. rokov pripomína v texte *Ex alio loco* Róbert Cyprich. V sumárnom zhodnotení, kde menuje práce Jany Želibskej, Alexa Mlynárčika a Dezidera Tótha zaznieva: „*Ludové predstavenia tabuizovaného aktu sú častým náboženským zvykom, ktorého korene sú v šamanizme a primitívnej mágii. Umenie a náboženstvo tak aktivitami realizovanými v polosvetle rituálneho privlastnenia zaisťujú zóny pre prejav oslobodených inverzií sociálneho návyku. Môžu sa tu prejavovať činy inšpirované verejnou morálkou a simultánne strácať svoju silu, aby vyvážili a doplnili životný pocit, aby pevne kontrolovali vyplnený tieň reality v priestore ich výskytu.*“⁵¹ Nazdávam sa, že akcia *Daflorácia* je oslobodením sa od konvencií a zdôraznením názoru, že umelecký proces je možným spôsobom zmeny vnímania, a to aj v niečom takom fixnom, ako je mýtus.

49 Mýtus, samizdatový katalóg k VII. Majstrovstvu v posune artefaktu. Bratislava, 1984, nepag.

50 Tamže, nepag.

51 CYPRICH, Róbert: *Ex alio loco*. In: MATUŠČÍK, Radislav: *Terén: Alternatívne akčné zoskupenie 1982 – 1987*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000, s. 146.



Jana Želibská: Cenzúra mýtu, Venuša, 1984

Poslednou autorkou predstavujúcou svoju prácu bola **Jana Želibská**. K téme si vybrala apropriaciu antickej sochy Venuše, ktorej fotografickú reprodukciu dopĺňa strojopisným textom na zlatom pozadí „*Cenzúra mýtu!*“, ktorým reprodukciu prelepuje.

Text supluje tradičný Želibskej „škrtanec“, reprezentuje zásah, narušenie. Historička umenia Lucia Gregorová-Stach k motívu uvádza: „*Motív narušenia, páska, škrtanec, zábrana - sa u Želibskej objavuje pravidelne vo všetkých médiách ako poukaz na porušenie tabu, zákaz a cenzúru, alebo aj rezistenciu.*“⁵² Ženský sochársky akt je „scenzúrovaný“ iba slovne, akosi vlašne, a páska, ktorá vetu nesie, nič nezakrýva. S podobným motívom, avšak vzťahnutým k fotografickej reprodukcii z „pánskeho“ časopisu zachytávajúcej obnaženú ženu, pracovala Želibská v tom istom roku (*Cenzúra*, 1984 - dielo bolo autorkiným príspevkom k projektu Josku Sakalíka *Minisalón*). Kým v prezentácii na *Posune* cenzuruje sochárske dielo, v podstate kanonizovanú umeleckú podobu ženskej krásy v období antiky, v diele pre *Minisalón* pracuje otvorene s erotickým námetom a s podobou súčasného ženského ideálu. Kým na jednej strane upozorňuje na umelecké chápanie ženského tela, na strane druhej akcentuje skôr voyeristický, túžobný pohľad muža na ženu ako sexuálny objekt.

52 GREGOROVÁ, Lucia: Jej pohľad na neho a na ňu. In: BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia: *Jana Želibská: Zákaz dotyku*. Bratislava: SNG, 2013, s. 57.

VYHA SÍŇA NIE V OS VETLE NÍ

Sladké je svetlo a očiam lahodí
vidieť slnko.



VIII. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu

Téma: **SVETLO — OSVETLENIE**

Miesto konfrontačného stretnutia:
ateliér Mariána Mudrocha,
Podtatranského 3, Bratislava

12. december 1985, štvrtok

Tému svetlo - osvetlenie vyhlásil Dezider Tóth na začiatku roku 1985. Organizátor dnes považuje predposledné *Posuny* za tie, ktorými sa ich príbeh preklopil do rozuzľujúcej pointy. Je pravdou, že v nasledujúcom roku vyhlasuje ešte jednu tému. Účasť v roku 1986 však je už skôr reziduálna. Tóth teda hovorí o svetle - osvetlení ako o stretnutí, ktoré predznamenal vyčerpanie ich formátu. „*Posuny započali svoje vyhasínanie v osvetlení.*“¹

Výrok napokon dopĺňa aj autorova iniciatíva výberu textov o svetle od rôznych autorov, ktoré súviseli s jeho očakávaniami výsledných prác *Majstrovstiev*. Pred prezentáciou všetkých účastníkov/účastníčok prečítal vybraný fragment textu, ktorý sa snažil vybrať tak, aby vystihoval spôsob tvorby a výtvarného rozmýšľania daného autora/autorky.

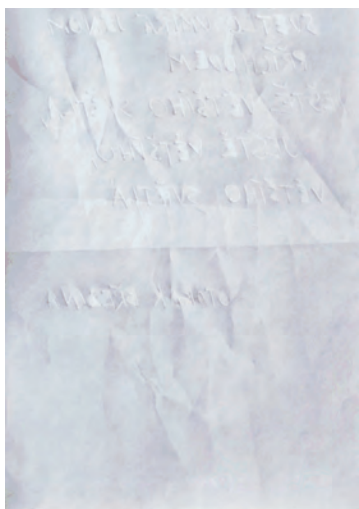
1 Rovnako názov kapitoly *Vyhasínanie v osvetlení* je voľnou parafrázou slov Dezidera Tótha. Napokon táto poetika a pomenovanie bola prítomná aj v Tóthových prácach či názvoch diel, výstav. V roku 1989 bola Tóthova výstava v Sovinci nazvaná *Vyhasínanie do svetla* (kurátorka Zuzana Bartošová). Výstava bola filmovo dokumentovaná a vznikol z nej film Petra Geržu s rovnomeným názvom (1989).

Po zozbieraní prác a rozšírení katalógu k mýtu, ktorý bol autorom rozdáný na začiatku roku 1985, vznikla ambícia aj po stretnutí s témou svetla – osvetlenia rovnako skompletizovať materiál a vydať k *Posunu* súbornejšiu dokumentáciu. Z iniciatívy Mariána Mudrocha, u ktorého sa exhibícia konala, sa podarilo zdokumentovať väčšinu z prezentovaných diel. Napokon sa však nerealizovala finálna podoba katalógu.

„Škála procesů, které se s papírem odehrávali, stále narůstala, jako důležité pro celé sledované téma bylo především uplatnění na předloze umístěných citátů, jak ryze vizuálních, tak textových,“ napísal k premenám cyklu **Bočkayových PAPIEROV** Jiří Valoch.² Bočkay si tentokrát vybral textový fragment z básne Otakara Březinu „*Světlo umírá jenom příchodem ještě většího světla,*“ ktorý zrkadlovo prekreslil na papier. Dielo, číslované ako *Papier LII* (1985), súvisí s vnášaním textových citátov do obrazu a tematizovaním kresby slova ako obrazu pojmového myslenia. Poézia Otakara Březinu bola autorovi sprostredkovaná ešte azda zo stredoškolských čias, keďže Březina patril k obľúbeným autorom Bočkayovho pedagóga Rudolfa Filu.

Kresba evokuje napísaný list, kde jednotlivé písmená vytvárajú tlakom tuhy jemný reliéf pretlačeného písma. Bočkay papier obracia na druhú stranu. Nastáva túžba diváka na papier siahnúť, obrátiť ho, aby si mohol slová prečítať. Akoby išlo o anticipáciu vizuálnej hry, v ktorej Parrhaisis predčil Zeuxa (podľa antickej anekdoty, ktorú zaznamenal Plínius st.), keď jeho spodobnenie zahalenia pred obrazom vytvorilo tak vizuálne dokonalú clonu, že sa ju Zeuxis pokúsil odhrnúť. Sme opäť chytení do Bočkayových *trompe l'oeil*.

Svetlo nie je vnímané iba vo svojom fyzikálnom, ale skôr vo filozofickom rozmere. Reprezentuje poznanie, je symbolom osvietenia ako skúsenosti, vyjasňovania pojmov a predstáv (F.W.Schelling). So stupňujúcim sa poznaním vždy aj niečo vyhasína, vždy sa predošlé predstavy rozdrobujú a zanikajú, a sú formované novými. Spirituálna („*Boh povedal: Nech je svetlo. A bolo svetlo. Boh videl, že svetlo je dobré a oddelil svetlo od tmy...*“ – Gn 1, 3-4) a intelektuálna (Múdrosť „*je odleskom večného svetla*“ – Múd 7, 26) povaha svetla je zakorenená už v biblickej tradícii.



Milan Bočkay: PAPIER LII, 1985



Klára Bočkayová: Posun P. O. Rungeho, 1985

Poznanie je šifrované nielen zrkadlovým obrátením, ale aj jemnou tieňohrou, ktorú autor dosahuje šrafúrou kresby.

Dielo Philippa Otta Rungeho je príkladom často reprodukovanej a v meštiackych (biedermeierovských) interiéroch obľúbenej alegorickej maľby. *Der Kleine Morgen* (Malé ráno, 1808) predstavuje alegóriu zrodu obsiahnutú v každodennom cyklicky sa opakujúcom momente svitania. Symetrická kompozícia v sebe prepája antické a kresťanské motívy a možno ju čítať ako víťazstvo svetla nad tmou. V symbolickom význame aj ako víťazstvo umenia ako „svetla zraku v temnotách“ nad tmou nevedomosti.³ Kompozičná schéma i výrazná farebnosť posúvajú dielo na hranicu uspokojovania meštiackeho vkusu, ale rozhodne mu nemožno uprieť istú enigmatickosť. Azda z toho dôvodu zaujalo aj Kláru Bočkayovú, ktorá si jeden z jeho fragmentov vybrala k *Posunu*. Autorku dlhodobo zaujíma „prepis“ rukodielných kuchynských výšiviek a obrazov a ich vizuálna i interpretačná transformácia. Prepojenie „nedeľnej“ tvorby anonymných tvorcov s umeleckou výpoveďou je rehabilitovaním veci nie v jej úžitkovej podobe, ale v polohe dekoru. Z Rungeho obrazu si vybrala námiet zo spodného okraja - dvoch anjelov v podobe detských postáv dívajúcich sa na zatmené slnko. Nahrádza ich postavami z nájdenej výšivky a variuje ich v niekoľkých prevedeniach. Farebná, žltó-červeno-oranžová šrafúra

3 Dielo P. O. Rungeho je pravdepodobne ovplyvnené dielom nemeckého ranoromantického básnika Novalisa, predovšetkým jeho knihou *Modrý kvet*.

pripomína slnečné žiarenie a vyplňa celú plochu obrazu. Postavy sa v nej vznášajú v beztiažovom stave. Voľnosťou a disproporčnosťou nadviazala na rukopis ľudových prác. Z diela *Der Kleine Morgen* necháva do svojich kresieb preniknúť jemne mystickú atmosféru a hru svetla a tieňa. Frotáž jej umožňuje reprodukovat štruktúru a jej posúvaním vytvárať raster, ktorý bielu plochu papiera člení a prežaruje.

Podľa súpisu prezentoval **Etienne Cornevin** až tri diela, hoci v archíve Mariána Mudrocha boli prostredníctvom fotografií dokumentované iba dve. V prvom posune si k téme vybral autora, ktorý sa vzťahom svetla a tmy vo svojej tvorbe kontinuálne zaoberá – Georgesa de La Toura. V súvislosti so sakrálnymi námetmi, v použití svetla sviece ako atribútu svätice (sv. Mária Magdaléna) je svetlo príznakom oživenia, rozpochybovania námetu. Vnímanie La Tourových obrazov sa Cornevin snaží transformovať do živej akcie, z ktorej prezentuje sériu fotografií. Výskyt detských postáv v La Tourových obrazoch nahradil autor vlastnými deťmi.⁴ Vytvoril kompozičné schémy so živými účastníkmi a reálnym motívom svetla sviečky. Cez tento „živý obraz“ diaprojektorom premietal reprodukcii La Tourovho obrazu.

V druhej prezentácii prostredníctvom diaprojektoru premietal na stenu výber známych diel z dejín umenia 19. a 20. storočia. Diela sa na seba vrstvlili, prekryvali sa. Postupne sa znečitateľnovali. Nebolo ich možné identifikovať. Obraz, ktorý reprezentuje koncentráciu poznania, je vyjadrením skúsenosti i vedomostí autora, sa v zmnožení znejasňoval. Vo výsledku dochádzalo k rozpusteniu jednotlivých obrazov v chaotickej skrumáži vizuálnych znakov.

V treťom prezentovanom diele (fotografia z projekcie sa zachovala v archíve Mariána Mudrocha) pracoval s podobným princípom prekryvania, tentokrát dvoch projekcií. Kým jedna prezentovala fotografický záber, druhú vyberal z dejín maľby práve so zameraním na svetlo v obraze. Realistické či luministické maliarstvo tak konfrontoval v prelínaní s fotografickým záberom. Svetlo premietacky navyše vytváralo v rámci

4 Možno upozorniť na častý výskyt detí v de La Tourových obrazoch. Deti sa stávajú často „svetlonosičmi“, čo možno vnímať v symbolickom vnímaní – dieťa ako postava reprezentujúca čistotu, nevinnosť, vnáša, rozjasňuje videnie, pohľad na svet. Detská postava so sviečkou sa objavuje napr. v dielach: *Sen sv. Jozefa* (1640), *Ježiš v tesárskej dielni* (1645), *Chlapec s petrolejovou lampou* (1649), *Vzdelávanie Panny Márie* (okolo 1650) a i.



Etienne Cornevin: Posun Georgesa de La Toura, 1985



Etienne Cornevin: Posuny, 1985

duplikácie diazáberov špecifický luministický efekt. Cornevin úmyselne pracoval nielen s obrazmi a ich témami, ale aj so samotným zdrojovým svetlom reprodukčného média.

Vo všetkých troch prezentovaných prácach Cornevin tematizoval samotný zdroj a reproduktívny moment prezentácie. Bežné fotografické a filmové médium je podmienené svetlom: len svietiace a osvetlené objekty sa môžu stať vnímané a vnímateľné (t.j. môžu sa stať aj fotografickými a filmovými objektmi).⁵ Možno povedať, že svetlo je organizujúcim činiteľom, ktorý odhaľuje vzťahy medzi objektmi a podriaďuje ich vyššiemu poriadku. Cornevina zaujíma aj funkcia expresie, ktorú svetlo vytvára. V dielach využíva premietačku alebo lampu, ktorá presvetľuje reprodukcie diel, ktoré v sebe tému svetla sprítomňujú. Ide teda o duplikáciu: zobrazenie svetla osvetlením.

Ladislav Čarný posúval Mariána Mudrocha. Rozhodnutie vyplynulo nielen z miesta konania záverečnej exhibície, ale aj z témy, ktorá je prítomná v predošlej tvorbe oboch výtvarníkov. Marián Mudroch v tomto období intenzívne pracoval predovšetkým v kresbe a v technike ofsetu s motívom čiernej na čiernej. Druhým inšpiračným bodom bola tvorba Milana Bočkaya z 80. rokov, predovšetkým jeho cyklu *Papierov*. Kým Bočkay imitoval pokrčený či roztrhnutý papier prostredníctvom kresby,

5 K základným podmienkam vnímania založeného na svetelnom toku bližšie: AUMONT, Jacques: *Obraz*. Praha: AMU, 2005, s.14 – 17.

Černý sa v niektorých svojich dielach pokúšal o opak. Reálne pokrčenie papiera sa snaží ilúziou kresby vyhladiť, vytvoríť dojem čistého, neporušeného podkladu.⁶ Tieto dva východiskové zdroje boli inšpiratívnymi modelmi pre vytvorenie diela *Čierny kríž* (*Mudrochov kríž*, 1985).

Akoby paradoxne, v rámci tém svetlo - osvetlenie pracuje Černý s čiernou. S hĺbkou tmavej farby, ktorej štruktúra je rozpoznateľná iba na základe bočného osvetlenia. Čarného dielo je „fenomenológiou“ maľby v tom, že sa zameriava na základné komponenty výpovede média. Na skúmanie esencií, z ktorých obraz vzniká.⁷ Ukazuje svetlo na základe tematizácie tmy. V čiernom štvorcovom poli plátna maľuje pastózny vertikálny ťah čiernou hmotou farby. Cez neho potom, horizontálne, vytvára ilúziu farebnej pasty. Vzniká kríž s dvoma „ramenami“, ktorý stelesňuje dialektiku prepojenia horizontály a vertikály a zároveň, ako mnohovýznamový symbol odkazuje aj k spirituálnym kresťansko-mystickým konotáciám. Kríž je starým archaickým symbolom vyjadrujúcim zjednotenie protikladov, pričom jeho stred je prepojením, „kozmicným“ centrom. Je vyjadrením prepojenia duchovno-mužského princípu (vertikála) s materiálno-ženským (horizontála).⁸ V kresťanskej tradícii je nástrojom utrpenia a umučenia Krista, ale zároveň znakom zmŕtvychvstania - znamením spásy.⁹ Dielo vychádza z autorovej kontinuálnej línie tvorby, v ktorej rozpracováva motív svetla a jeho dualít (tmy, tieňa). Pracuje s nimi ako s nehmotnými prostriedkami, ktoré budujú a zviditeľňujú matériu obrazu.

Rudolf Fila bol milovníkom kníh. Vo svojej knižnici nemal iba diela beletrie alebo poézie, ale aj viacero originálnych autorských kníh svojich kolegov výtvarníkov. Ostatne sám sa formátu autorskej, či skôr interpretovanej

6 Podľa informácie z osobného rozhovoru s Ladislavom Černým.

7 Tu chápem fenomenológiu v zmysle charakteristiky Petra Rezeka: „*Fenomenologie si k výzkumům obvykle volí hraniční fenomény. Když např. fenomenolog hovoří o nemoci, pronese přednášku jakoby o něčem jiném – o zdraví; když chce objasnit, co je halucinace, mluví o vnímání. (...) Fenomenologická přednáška je nutně jakoby o něčem jiném, než udává její název, protože k věci není nikdy vhodné přistoupit rovnou, jestliže nám nemá zmizet z pohledu. Věc stačí obcházet, a když nic nevynucujeme, objevuje se sama.*“ REZEK, Petr: *Fenomenologie popartu*. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 12.

8 Bližšie: LURKER, Manfred: *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005, s. 247.

9 „*Veď slovo o kríži je bláznovstvom pre tých, čo sú na ceste k zdhube, nám však, ktorí smerujeme k spáse, je Božou mocou.*“ (1 Kor, 1, 18)



Ladislav Čarný: Čierny kríž (Mudrochov kríž), 1985



Rudolf Fila: posun autorskej knihy
J. H. Kocmana, 1985

knihy intenzívne venoval. V rámci *Posunu* prezentoval knižnú premalbu hneď na niekoľkých ročníkoch (v roku 1979 na tému zmyselnosť, v roku 1980 na tému dotyk, v roku 1981 na tému zdvojenie). V roku 1985 vytvoril dielo priamo pre tému *Posunu* a exhibičné stretnutie. Dielo je juxtapozíciou autorskej knihy *Kniha noci* J.H.Kocmana¹⁰ a Filovho posunu - eventu, pri ktorom do bielej nepopísanej knihy, postriekanej čiernym drobným rastrom farby, vstupuje lupou s osvetlením značky *Fila II*. Využíva slovnú hru identického názvu výrobku so svojím menom.

Arnulf Reiner vnímal Filov záujem o knihu a jej interpretáciu formou maliarskeho vstupu ako nutnosť pracovať s komorným formátom, vzhľadom na malý súkromný ateliérový byt, ale aj vzhľadom na skladnosť: knihu ľahko vložíte do ruky či prenesiete v taške.¹¹ Kniha je objektom,

¹⁰ Jiří Hynek Kocman je významným autorom celoživotne sa venujúcim médiu papiera a autorskej forme knihy. Svoje diela prezentoval ako *Paper Art*. Hoci neprešiel akademickým výtvarným školením, umeleckej práci s papierom sa venuje dlhodobo. Súkromne študoval náuku o papieri a knižnú väzbu u Jindřicha Svobodu a reštaurovanie papiera a kníh u Tomáša Vyskočila. J. H. Kocman prednáša na FVU VUT v Brne a od roku 1998 vedie Ateliér papier a kniha, ktorý je v jeho konceptuálnom poňatí jediným v stredoeurópskom univerzitnom prostredí. *Kniha noci* je Kocmanovou autorskou knihou, ktorá bola vo vlastníctve Rudolfa Filu. Čiernych zuhoľnatených kníh ako akejsi podoby knihy mementa či knihy – fosílie vytvoril J. H. Kocman viaceru (napr. kniha: *Havran/Raven*).

¹¹ Bližšie: REINER, Arnulf: Rudolf Fila, filozof a blázon do kníh z Bratislavy. In: *Profil*. Roč 4, č. 8, 9, 10, 1994, s. 23.

ktorý je možné listovať. Do procesu prehliadania vstupuje rovina času a príbehu. *Kniha noci*, čierna zuhoľnatená knižka z ručne vyrobeného papiera, tak leží vedľa knihy s väčším formátom, ktorá je presvetľovaná a jednotlivé bodky sú zväčšované lupou. Slovo sa vytráca, ostáva iba farebný rozptyl, ktorý ho supluje. Fila tentokrát gestom ruky nevytvára premalbu, ale iba gestickú hru. Zväčšuje „prázdno“ v knihe, osvetľuje ho, akoby chcel upriamiť pozornosť na motív ticha, mlčania.

Fotograf a pesničkár **Ivan Hoffman** sa v roku 1985 zúčastnil na *Posunoch* prvý a jediný raz. Azda účasť na *Posune*, ich tematické vymedzenie a spôsob prezentácie ovplyvnili neskôr autora k organizovaniu dvoch stretnutí vo vlastnom byte v roku 1988 a 1989 na tematické motívy Okno a Biblia.

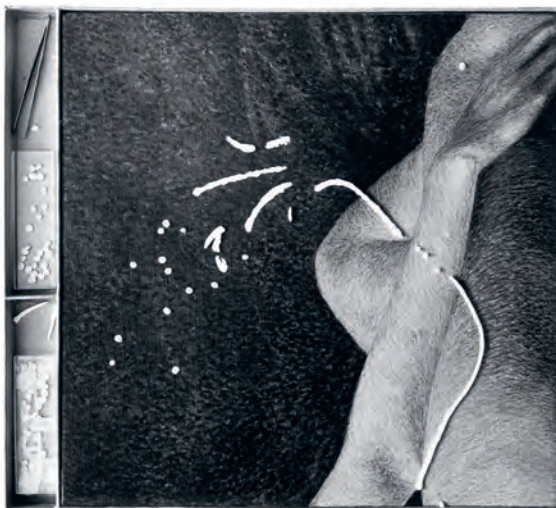
Hoffman patril k výrazným postavám slovenského disentu. V druhej polovici 80. rokov pôsobil ako redaktor samizdatového časopisu *Fragment K*, prispieval článkami do *Bratislavských listov* alebo časopisu *Střední Evropa*. Aktívne sa podieľal aj na organizovaní a účinkovaní na folkových koncertoch a pôsobil v štruktúre kresťanských komunit. Ako signatár manifestu *Hnutie za občiansku slobodu* (október 1988) bol pod neustálym štátnym dozorom. V polovici 80. rokov sa živil predovšetkým ako fotograf. V tomto období fotografoval aj sakrálne pamiatky a nástenné maľby do pripravovanej publikácie o stredovekej nástennej maľbe na Gemerí.¹² Práve z návštevy v Kyjaticiach, malej obci v okrese Rimavská Sobota, vznikla aj fotografia prezentovaná na exhibícii.

Autorova fotografia zachytáva starý mobiliár evanjelického kostola, nachádzajúci sa vyhodенý a zdevastovaný pred chrámom. Štruktúra rozpadávajúcich sa lavíc a polámaného dreva je v jasnom slnečnom svite podčiarkutá poetizujúcim textom: „*Nakoniec sa našlo pár ochotných rúk, ktoré vyniesli staré lavice na svetlo. Kostolík, ktorý spustol, keď dedina stratila kňaza i farníkov, čaká na opravu... Tak sa po rokoch vracajú lavice domov, do života prírody a opakujú si zážitky svojho detstva: dážď, vietor, sneh, horúčavu, prijímajú odovzdane svoj účel dreva, ktoré človeku doslúžilo. Údel dreva, ktoré sprevádzalo človeka a ktoré ho nasleduje v próze zrodu a zániku, dreva, ktoré si podržalo svoju hrdosť i takto na hromade i v bezvýhľadnosti svojej situácie. Snažím sa to*

12 Bližšie: TOGNER, Milan: *Stredoveká nástenná maľba na Gemerí*. Bratislava: Tatran, 1989.



Ivan Hoffman: Kyjatice, 1985



Jozef Jaňák: posun Rudolfa Filu, 1985

pochopiť.“ V závere textu zaznieva až nadnesený tón, prepájajúci moment pohľadu so symbolikou času a jeho pôvodnej sakrálnej funkcie: „*Takéto drevo, nasýtené ľudskou drinou, oslávené ľudskou vierou a preniknuté ľudskou láskou ma prinútilo hlboko v srdci klaknúť a chváliť Stvoriteľa, hoci ako fotograf som iba vybral fotoaparát, zaostřil a rutinne stlačil spúšť.*“ Hoffman nachádza v banálnom výjave vyhodenej starých lavíc metaforické zobrazenie časozberného príbehu, osudu nielen kostola, ale aj obyvateľov dediny. Ruiny lavíc vynesené na svetlo spodobňujú ako zátišie, *natura mortem*, vyjadrujúce metaforu kolobehu prírodného cyklu, „večného návratu“. To je i základom viery: smrť nepredstavuje konečnosť, ale je prechodom k inému stvoreniu. Kresťanské a sakrálne motívy sa u Hoffmana objavujú nielen v jeho fotografickej tvorbe, ale aj v jeho spievanej poézii.

Jozef Jaňák na svojej štvrtej účasti na *Posunoch* vytvoril parafrázu diela na motív tvorby svojho stredoškolského učiteľa Rudolfa Filu. Na zobrazenie si vybral námet „telovky“, ktorej sa Fila v aktuálnej dobe výrazne venoval. Časť tela ženskej postavy Jaňák podáva členitým štetcovým rukopisom. V neoimpresionistickom duchu rozvibruje plochu. Dielo dopĺňa papierovými bodmi, kúskami bielych šnúrok a pinzetou. Plátno sa má stať interaktívnou plochou, ktorú môže každý z účastníkov doplniť. Jaňák vytváral hravú podobu diela - skladačky určenej k voľnej skladbe a variabilným podobám. Biele body reprezentujú svetelné body, záblesky, ktoré sa neskôr v autorových figurálnych i krajinárskych kompozíciách začali výrazne objavovať (napr. *Mutácia luminiscencie*,

1986; *Poruchy*, 1988; *Diskrétné svetlo*, 1988 a i.). Tu však vystupujú v trojrozmernej podobe, v motíve asambláže. Jaňák v rámci *Posunov* viacnásobne experimentuje s výtvarnými prístupmi, s pre neho neobvyklou technikou. Koláže, objekty, manipulácie či asambláže sa objavujú skôr ako „spodný“ prúd tvorby, inak zameranej hlavne na klasický maliarsky závesný obraz.

Ako bolo spomenuté, Dezider Tóth vybral pred stretnutím pre každého z účastníkov jeden citát, ktorým autora uviedol. Pre **Igora Kalného** citát sugerujúci jeho senzibilitu: *„Zatvoriť oči, aby už nič nevidel – ale k tomu by potreboval viečka na celom tele.“* (Peter Handke) Kalného dielo je silne autoportrétno. Je projekciou, ktorá má až denníkový charakter. Kresby sú záznamom zo „zápisníka“. Kalného bezprostrednosť však nie je nekritická, ako autor je zámerne sebareflexívny. V jeho diele dochádza k uvedomeniu si seba ako tvorcu. Rozhodne však nie je špekulatívny. Úprimnosť výrazu je devízou Kalného diela, ktoré sa, bohužiaľ, rozvíjalo len krátko. Od roku 1985 pracuje Kalný s obkresbami predmetov a objavujú sa aj prvé záznamy obkresľovania vlastného tela alebo jeho častí. Kalný zmyslovosť či dokonca zmyselnosť nechápe iba ako privilégium zraku, vníma ju celým telom. Práve ono mu je určitou hranicou, medzou, ktorú sa snaží permanentne prekročiť, rozostriť jasné kontúry. Jiří Olič v texte o Kalného obkresbách (datovanom 15. 10. 1985) napísal: *„Igor Kalný bere do rukou tušku (nebo pero s tuší), aby jeho pohyb, grafický záznam čirým nutkáním (psychickým, viscerálním atd.) našel pravý znak a ten správný ‚automatický‘ tvar. (...) Řekl jsem, že jde o hodnoty mezní, ‚hru doopravdy‘. Ruka vykonávající grafický obřad zanechává výtvarné svědectví, které bylo jinak nesdelitelné. Dál než do nicoty se jít nedá: je možné ještě to, že v pohybující se ruce nebude žádný kreslicí nástroj. (...) Zdá se občas neuvěřitelné, že z mechanických a únavných grafismů lidské ruky vzejde poesie: z toho, co se zdá být jen libovolnou kvalitou.“*¹³

Pre *Posun* si Kalný zvolil motív diela Van Gogha *Stolička so sviečkou* (1888). Fotografia zaznamenáva otvorenú knihu dejín umenia s dvojstranou, kde sa nachádza Van Goghova reprodukcia. Ťahy grafitových línií obkresľujú knihu, pričom na niekoľkých miestach zasahujú aj do jej stránok. V celkovom pohľade je vidno, že schéma preplietajúcich sa,

13 OLIČ, Jiří: *Úvaha o novém díle Igora Kalného*. In: *Igor Kalný 1983 – 1986*. Bratislava, samizdat, nepag.



Igor Kalný: Sviečka na stoličke, 1985

vrstvených línií pripomína abstrahovaný tvar stoličky. V súpise nachádzame informáciu: „*kniha s reprodukciou Van Gogha obkresľovaná po tme*“. Autor necháva v tomto prípade „umŕtviť“ svoj zrak a dielo s výrazným motívom svetla (plameňa sviece) adaptuje tak, aby základný kompozičný tvar prekreslil iba na základe pamäti. Kresba neimituje tvar predmetu (knihy), ale motívu na obrazovej reprodukcii - stoličky. Svetlo či osvetlenie anticipuje skôr vo vnútornom pohľade na vec, vo význame rozpomínania, uchovávaní v pamäti. Vo výsledku je kniha vynesená na svetlo, aby odhalila charakter autorovho projektovaného telesného gesta.

Vladimír Kordoš realizuje dielo v spolupráci s **Lubou Lauffovou**. K prvej performatívnej polohe si vybral ako predlohu slávnu Michelangelovu sochu *Otrok (Umierajúci otrok, 1513-1515)*. Odliatok sochy sa nachádzal aj vo vestibule SŠUP v Bratislave, ktorú Kordoš ako študent navštevoval a potom na nej dlhodobo pedagogicky pôsobil. Vladimír Kordoš vystupoval nahý na podstavec k soche a v duchu svojich predošlých performatívnych vystúpení mimicky i telesným postojom ju napodobňuje. Výraznú úlohu zohráva svetlo, ktoré v danom okamihu dopadá cez okno na kópiu Michelangelovho *Otroka*. Vzhľadom na výraz sochy a tému skonu získava jej nasvietenie slnečným svetlom dojem odovzdania sa. Socha pôsobí ako barokový výjav, kde je svetlo symbolom mystického splynutia ducha a tela. Rozostrením fotografie dosahuje Lauffová imateriálnosť, snovosť výjavu. Nastavením dlhej expozície sa Kordošova postava rozmazáva, je zachytená v pohybe, v niekoľkých fázach.



Vladimír Kordoš (spolupráca Ľuba Lauffová):
Otrok, záznam z performance, 1985



Vladimír Kordoš: Svetlo, 1985

Druhé dielo je tautológiou, zosilnením významu slova SVETLO jeho svetelnou projekciou.¹⁴ Autor stojaci so štvorcovým zrkadlom oproti premietačke „odráža“ projekciu slova a osvetľuje ním objímajúci sa pár. Jiří Valoch daný posun práce so slovom a s „čisto konceptuálnym princípom tautológie“ vidí už v realizáciách novoročieniek (napr. *PF vlastným telom*, 1982) či v menších eventových akciách (*Hostina*, 1983), ktoré autor realizoval.¹⁵ Z roku 1985 však pochádza celý rad diel, ktoré pracujú s fotografickou expozíciou a svetlom v tzv. svetelných kresbách. V nich Kordoš používal významové paradoxy (napr. *Pocťa Daliborovi Chatrnému*, 1985 – v diele kreslil svetlom slová „tma“ a „voda“) alebo pracuje s vlastnou siluetou tela (*Pocťa Leonardovi*, 1985). Diela, ktoré autor prezentoval na *Posune*, nemožno z tohoto kontextu vyňať.¹⁶ V performancii je dôležitý

-
- 14** Ludwig Wittgenstein charakterizoval tautológiu ako výrok, ktorý nie je v nijakom reprezentujúcom vzťahu k realite. Výrok tak nepredstavuje inú skutočnosť, ako tú, čo hlása. Wittgenstein v *Logicko-filozofickom traktáte* píše: „V tautológii sa podmienky zhody so svetom – reprezentujúce vzťahy – navzájom rušia, takže tautológia nie je v nijakom reprezentujúcom vzťahu so skutočnosťou.“ WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Bratislava: Kalligram, 2003, s. 93.
- 15** Bližšie: VALOCH, Jiří: Tvorba jak interpretace. In: *Vladimír Kordoš*. Bratislava: FO Art, 2001, s. 36.
- 16** Kordoš sa svetlom ako dematerializačnou formou v tomto roku i v rokoch nasledujúcich intenzívne zaoberal. V roku 1985 realizoval aj svoju performanciu *Pálenie vlastného tieňa*, o rok neskôr zase pracoval so slovom *Sny*, vyskladaným zo sviečok (*Pocťa Ludvíkovi Kunderovi*, 1986). Neskôr, v roku 1991, pracoval s nemeckým pojmom *Licht* (svetlo), ktorý sa v jednotlivých šiestich diapozitívoch zväčšoval. Vo štvrtom už vidíme iba slovo „Ich“ (ja) a posledný pôvodnú čiernu plochu zamieňa za svetlú.

aj protetický charakter zrkadla. Svetlo nedopadá priamo, ale je odrážané, sprostredkované. Zrkadlo je využité na projekciu svetelných lúčov, je kanálom, ktoré odráža svetlo. Ako upozornil Umberto Eco, v takomto prípade nemá nič spoločné zo zrkadlovým obrazom, stráca svoju semiotickú funkciu. Už nie je znakovým symptómom niečej prítomnosti, ale je využité v rovine metafory sprostredkovania.¹⁷

Matej Krén sa z dôvodu nástupu na povinnú vojenskú službu nemohol stretnutia zúčastniť. Prítomným umelcom zaslal iba zdravicu, ktorou reagoval na svoj aktuálny status vojaka. Tento stav podmienil výber reprodukcie, doplnenej o komiksovú bublinu s textom: „... a pozdravujem všetkých posunovačov, Des. Abs. Matej Krén.“ Keďže Krén pôsobil ako desiatnik v armádnom výtvarnom štúdiu, zvolil reprodukciu týkajúcu sa vojenského prostredia, navyše z „produkcie“ Grekovovho štúdia výtvarných umelcov Sovietskeho zväzu.¹⁸ V duchu socialistického realizmu je na ňom spodobnený vojak na stráži a dvojica dohovárajuúcich sa kolegov. Výjav rámcujú rozoznatelné „kulisy“ kasární. S príznačnou dávkou irónie zasiela svoje „ospravedlnenie“. Krén, pre ktorého bola po skončení školy (AVU v Prahe v roku 1985) vojenská služba veľmi frustrujúcou skúsenosťou, karikuje absurditu socialistického systému. Reprodukcia svojou atmosférou evokuje šed' „socialistickej reality“ a text reguje na aktuálne postavenie autora ako „armádneho“ maliara.

V dvoch performatívnych vystúpeniach sa predstavil pri svojej siedmej účasti na *Posune Otis Laubert*. Prvou je „pocta“ Bedřichovi Dlouhému, jeho asambážovaným objektom, do ktorých zapájal predmety každodenného použitia. V jednom z jeho diel sa Laubert stretol s motívom žiarovky, vydávajúcej mäkké chvejivé svetlo. Vizuálne fascinujúca skúsenosť „vyzvala“ Lauberta ku koncepcii akcie, ktorú realizuje priamo v byte počas stretnutia. Pred akciou poprosil o zhasnutie svetla a do úst si nenápadne vložil malý svetelný zdroj napájaný baterkou. Po zhasnutí sa rozžiarila Laubertova tvár svetlom, ktoré prenikalo cez líca a pery.

¹⁷ Bližšie: ECO, Umberto: O zrcadlech. In: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 23.

¹⁸ Jedna z umeleckých inštitúcií československej armády bolo Armádne výtvarné štúdio (od roku 1953), ktoré vzniklo na základe plánov inšpirovaných Grekovovým štúdiom výtvarných umelcov v Sovietskom zväze. Armádne štúdio, ktorého členom bol počas vojenskej služby aj Matej Krén, sa venovalo rôznym výtvarným, ideológiu podmieneným činnostiam (výzdoba, realizácia plagátov, hesiel a pod.).

„Živú plastiku“ možno chápať ako špecifickú formu performativity, prezentácie formou vlastného tela. Telo autora je miestom, v ktorom sa prítomnosť stáva situáciou, o ktorej filozof Petr Rezek hovorí, že je chvíľou naliehavosti.¹⁹ Naliehavosti v zmysle zosilnenej prítomnosti (akcentácie „tu a teraz“). Je formou „holej prítomnosti“, ale v Laubertovom prípade aj formou aktivity, založenej na performatívnosti skutočnosti a vystavaných momentoch prekvapenia. V prípade živých plastík je odkaz telesnej konfigurácie v spolupôsobení prostredia ako symbolického aktu. Z akcie bola fotografická dokumentácia vytvorená až dodatočne, znovu inscenovaním udalosti pre fotografa.

Druhou akciou je opätovne prevedenie na hranici body-artu. Tentokrát aj s rizikom poranenia. Laubert si na seba obliekol špeciálne upravené biele tričko, na ktorom boli šnúrkami prichytené zápalky. Tie postupne zapáľoval, pričom oheň prepaľoval látku. Výsledkom nie je iba samotný zážitok z akcie, ale aj artefakt, ktorý vznikol. Tričko prepálené ohňom neskôr Laubert zaradil do svojho dlhodobjšieho cyklu asamblážovaných odevo-objektov *Čo na seba*. Dôraz kladie na efekt svetla v potemnenej miestnosti a na moment, keď sú jednotlivé prezentácie prerušené skoncentrovaním vnímania na udalosť. Predlohou k dielu bol jeden z listov Dürerovej *Apokalypsy*.²⁰ V kontexte Dürerovej práce nadobúda akcia závažnejšie významy. Je zrejmé, že nejde iba o scénické oživenie exhibície, ale že pre autora je dôležitý moment poznačenia a hrozby zranenia. Performancia pracuje so závažným motívom – rozžiarenie sa a osvetlenie miestnosti prebieha iba na úkor ujmy, poznačenia. Dielo je v metaforickom význame aj alúziou rituálu obety. V tom tak vhodne deklaruje výrok pochádzajúci z Knížákovho *Obradu horiacej mysle*, ktorý na úvod, pred Laubertovou prezentáciou, predčítal Dezider Tóth.²¹

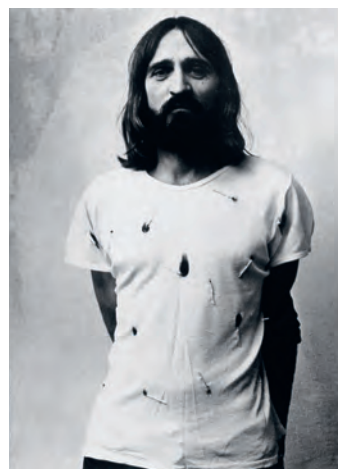
19 REZEK, Petr: Mýtus: chvíle s těžkou dobou. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 113.

20 Ide pravdepodobne o drevorez k Dürerovej ilustrácii Zjv 6, 13: „nebeské hviezdy padali na zem, ako keď figovník zmietaný veľkým vetrom zhadzuje svoje nezrelé zimné plody...“

21 „Lidé se vyšplhají na velikou skálu, svléknou si oděvy, sbalí do balíků, polejou hořlavinou, zapálí a metají ze skály dolů. Potom šijí z předem přinesené látky nové oděvy.“ (Milan Knížák: Libreto k *Obradu horiacej mysle*.) Bližšie: KNÍŽÁK, Milan: *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace*. Praha: Gallery, 2000, s. 206.



Matej Krén: Grekovovo štúdio, 1985



Otis Laubert: (1) posun diela Bedřicha Dlouhého;
(2) posun diela Albrechta Dürerra: Apokalypsa, 1985

„Myslí, že jdou, a zatím už jsou přilepeni k té světelné pasti, myslí, že žijí, a zatím už je pohltila věčnost,“²² píše vo svojom nedokončenom filozofickom románe *Citadella* Antoine de Saint-Exupéry. Literárne dielo sa stalo inšpiratívnym východiskom k parafráze v sérii fotografických záberov pre **Lubu Lauffovú**. V nich však pracuje s dotvorením kópie Michelangelovej sochy *Otroka* prostredníctvom svetelných trubíc. Motív prepojenia nachádza v mlčanlivej monumentalite Michelangelovho diela. V momente, ktorý parafrázuje už Vladimír Kordoš, myšlienky životnej cesty človeka ako súčasti širšieho celku a smrti ako prekročenia prahu času smerom „k večnosti“. V Michelangeovej tvorbe (nielen vo výtvarnej, ale predovšetkým v jeho neskoršej poézii) sa objavujú hraničné motívy, napätie medzi zrodom a zánikom. V práci tak vnímam ako primárne východisko skôr Michelangelovu sochu, Exupéryho úvahu zas ako myšlienkové pozadie.

Ako už bolo spomenuté, Lauffová spolupracovala na Kordošovej performancii *Otrok*. V autorkinej monografii uvádza Elena Lichá-Zábranská jej dielo pod názvom *Spomienka na vrátené svetlo* alebo *Poceta Michelangelovi* a datuje ho rokom 1986.²³ Z fotosérie je vidieť, ako pracuje

²² SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: *Citadela*. Praha: Vyšehrad, 2014, s. 85.

²³ Lichá-Zábranská spomína súvislosť s Kordošovým cyklom a uvádza, že autorka sa neskôr vrátila a realizovala svoj cyklus. Podľa mnou získaných informácií z rozhovoru s Vladimírom Kordošom vznikla séria Lauffovej fotografií súčasne s performanciou *Otrok*, t. j. v roku 1985. Bližšie: LICHÁ-ZÁBRANSKÁ, Elena: *Luba Lauffová*: Bratislava: FO ART, 2013, s. 133.



Luba Lauffová: Spomienka na vrátené svetlo
(Pocta Michelangelovi), 1985



Luba Lauffová: Svetlo (posun diela
D. Chatrného: Stín), 1985

Lauffová so svetlom z ohýbaných neónových trubíc, ktoré kladie na sochu a sníma v dlhom expozičnom čase. Vytvára na soche svetelnú aureolu. Pracuje s luminografiou, kreslením svetelným zdrojom v priestore a jeho zaznamenávaním.²⁴ Postava *Otroka* je modelovaná ostrým neónovým svetlom a plochami tieňa. Nadobúda dramatický rozmer, ktorý pokojnému výrazu Michelangeovej sochy dodáva divadelno-patetický akcent.

Lauffová už na prelome rokov 1983–1984 pracovala na súbore fotografií s názvom *Pocta svetlu*.²⁵ Neónovú farebnú trubicu prikrývala priesvitným pauzovacím papierom a vytvárala mäkký rozptyl. Motív trubice a pokrčeného či potrhaného papiera tvoril scénické krajiny, akoby pohľady do jaskýň, priezorov. Krehký vlnený papier a pretrhané otvory so svetelným podfarbením odkazovali na symboliku ženského lona. V prípade Michelangelovho *Otroka* pracuje s objektom, sochárskym kánonom mužského tela. Kladie tu väčší dôraz na ostrosť svetelných kontrastov, na dramatický akcent celkového vyznenia fotografického záberu.

²⁴ Technika luminografie je v 80. rokoch populárna v rámci fotografickej i všeobecnejšej výtvarnej scény. Prvé diela v tomto smere realizoval Rudolf Fila, neskôr už spomenutý Vladimír Kordoš a fotograf Ján Krížik. Luminografiu sa intenzívne venovali aj Stano Slušný, Jozef Sedlák či Kamil Varga. Bližšie: HRABUŠICKÝ, Aurel – MACEK, Václav: *Slovenská fotografia 80. rokov*. Bratislava, 1989, s. 9.

²⁵ Bližšie: LICHÁ-ZÁBRANSKÁ, Elena: *Luba Lauffová*. Bratislava: FO ART, 2013, s. 133.

V druhom prezentovanom diele je východiskovou predlohou obraz Dalibora Chatrného *Stín* (1977). Chatrný vo svojich dielach pracoval so slovom, ktoré je premalované, zahladené vrstvou farby alebo sa stráca v skrumáži písmových znakov. Lauffová pokračuje v luminografických „cvičeniach“. V tomto prípade píše svetlom slovo „Svetlo“ na fotocitlivý papier. Čierny nápis sa prekrýva ďalšími „kreslenými“ vrstvami až sa stane nečitateľným. V poslednom piatom zábere pôsobí papier ako zuhoľnatený. Upriamuje pozornosť na motív svetelného paradoxu – svetla ako osvetľujúceho, ale aj oslepujúceho a spaľujúceho. Lauffová i Kordoš pracujú s významom podčiarknutým aj technikou či médiom, ktorým dielo sprevádzajú. V slovenskom kontexte pracoval s podobným princípom zhustovania slova či obrazu Igor Kalný, ktorý hlavne vo svojich pečiatkových kresbách „rozpíja“ kontúru obrázku. Pre autorov bol nepochybné inšpiratívnym východiskom práve Dalibor Chatrný.

Intenzívny záujem **Mariána Mudrocha** o prehĺbenie obrazu „nefarbou“, prácou s bielymi a čiernymi tónmi, sa týka snahy dotknúť sa jadra zobrazovaného. Prekonať hĺbku a odraziť sa od dna. Tieň v tme je námetom aj jeho zobrazenia vychádzajúceho z fotografického ženského aktu Františka Drtikola. V technike duplexnej autotypie pracuje s rozložením pôvodného obrazu prostredníctvom jemnej sieťky na body, ktoré potom spätne reprodukuje na fotopapier. Extrakt „tieňovej“ figúry mierne svetlejšími tónovaním vystupuje z čierneho pozadia.²⁶ V prípade *Pocty Drtikolovi* (1985) ide o technologický posun. Mudroch ním manipuluje vďaka použitiu technologického prostriedku a fotografia ako reprodukčná technika podmienená svetelnou intenzitou sa tu úmyselne vytráca v prehľbovaní tmavého podkladu. Zo ženskej postavy je badateľný obrys, ktorý sa vyjavuje alebo stráca aj v závislosti od uhla pohľadu a dopadu svetla na samotné dielo. Svetlo sa tak tematizuje dvakrát. Raz ako vnútorný princíp vzniku, druhýkrát ako osvetlenie samotného artefaktu.

Čo však vnímam ako primárnu funkciu Mudrochových diel (vrátane *Pocty Drtikolovi*), je tematizovanie videnia, pohľadu. „*Umění nereprodukuje viditelné, nýbrž činí viditelným,*“ zaznieva v úvode *Tvůrčího*

26 S motívom „čiernej na čiernej“ pracuje Mudroch kontinuálne a intenzívne hlavne v 80. rokoch v technike kresby, ofsetu i duplexnej autotypie (napr. séria *Autoportrétov*, 1980; *Konvergenie III*, 1982; *Meditácie*, 1980; *Rozpamätávanie*, 1988 a i.).

vyznání Paula Kleea.²⁷ Motív „činenia viditeľným“ vnímam, akoby paradoxne, v úmyselne znejasňujúcej polohe Mudrochových prác. „*Oči nejsou subjektem vidění, staly se z nich věci viděné a to, co se nazývá vidění, má svůj původ ve schopnosti myslet,*“²⁸ napísal Maurice Merleau-Ponty vo svojom nedokončenom diele *Viditelné a neviditelné*. Videnie spája Merleau-Ponty s telesnosťou, s uvedomením si, že nielen videnie je fyziologickou vlastnosťou môjho tela, ale aj ja sám som viditeľným telom, t.j. som súčasťou viditeľného sveta. Pre Merleau-Pontyho je viditeľno „rozmerom Bytia“, ktorý v sebe vždy zahŕňa aj neviditeľno. Videnie podmieňuje aj myslenie, ktoré analyzuje a rekonštruuje to, čo je očiam neprístupné. „*Neexistuje žádné vidění bez myšlení (...), vidění je podmíněné myšlením,*“ uvádza Merleau-Ponty vo svojej eseji *Oko a duch*.²⁹ Obraz má byť skôr sprostredkovaním videnia, protézou, ktorá nám umožňuje uvedomiť si limity viditeľného a podmieniť vnímateľa k odhaľovaniu jeho záhybov.

V polovici 80. rokov sa **Svetozár Mydlo** živil prevažne ako ilustrátor detských kníh a ako výtvarný redaktor vydavateľstva Mladé letá, ale spolupracoval aj na dramaturgickej či vizuálnej úprave materiálov ďalších kultúrnych inštitúcií (od roku 1971 spolupracoval napr. s Radošinským naivným divadlom).

V tom čase sa populárna prehľadová publikácia *Súčasně české a slovenské umenie* nachádzala takmer v každej domácnosti.³⁰ Výraz súčasný korešpondoval s dobovým vnímaním pojmu. Prirodzene, opomína alternatívnejšie a aktuálnejšie prejavy umenia. Azda práve kvôli frekventovanosti publikácie ju autor dopĺňa o žiarovku a diódy, ktorými „vyhľadáva“ kladný a záporný pól. Žiarovka bola napojená na batériový zdroj a tak sa po pripojení objekt rozsvietil. Kladným pólom bol autorov obľúbený umelec Josef Lada, „záporný“ bol umiestnený na reprodukciu Jana Rambouska.³¹ Mydlo pracuje s dávkou ironizácie, subjektívneho zhodnotenia obsahu, v ktorom nachádza výtvarníkov, ktorých preferuje,

27 KLEE, Paul: Tvůrčí vyznání. In: *Kunst-Lehre: Nauka umění*. Praha: Togga, 2009, s. 59.

28 MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 38.

29 MERLEAU-PONTY, Maurice: *Oko a duch*. In: *Oko a duch jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 20.

30 Zostavovateľmi a autormi textov publikácie *Súčasně české a slovenské umenie* (Bratislava: Tatran, 1983) boli Jan Baleka, Luboš Hlaváček a Ludmila Peterajová.

31 Informácie pochádzajú z osobného rozhovoru so Svetozárom Mydlom.



Marián Mudroch: Pocta Drtikolovi
(posun diela Františka Drtikola), 1985



Svetozár Mydlo: Kniha – objekt, 1985

i tých, ktorých tvorba je preňho neprínosná. Práve v nutnosti protikladu je však podmienka toho, aby sa kniha stala „fungujúcim“ objektom, dokonca zdrojom osvietenia.

S knihou, ale vo forme zásahu do jej obsahu, reprodukcí, pracuje v interpretačnom zhodnotení k téme svetlo - osvetlenie aj **Dušan Nágel**. Predlohou sa stala monografia Tivadara Kosztku Csontváryho. Nágel vybral jednotlivé reprodukcie podľa ich tematického zamerania. Selekcii volil na základe prítomnosti motívu svetla v Csontváryho obrazoch. Svetlo je dôležitým prvkom nielen v jeho krajinárskych kompozíciách, ale aj v neskoršej tvorbe nasýtenej mystickými výjavmi.

Kosztku Csontváry bol maliarom, ktorý bol počas celého života zaznávaný. S uznaním sa stretol skôr za hranicami vtedajšieho Uhorska, predovšetkým na svojich cestách po Francúzsku, hlavne v Paríži. Sklon k vizionárskym a fantazijným maliarskym témam súvisí s mystickým zážitkom z mladosti, keď počul hlas, ktorý mu vstúpil, že sa stane slávnym maliarom.³²

32 Tivadar Kosztku Csontváry pracoval ako lekárnik a malbe sa začal venovať až po tejto skúsenosti, vo veku 27 rokov. Štúdium začal vo svojich štyridsiatich rokoch v Mníchove a neskôr v Karlsruhe. Témy obrazov často spodobňujú námety z jeho bohatých ciest nielen po Uhorsku, ale aj Taliansku, Francúzsku, Dalmácii či Blízkom východe. Kosztku Csontváry je rodákom zo Sabinova (1853) a zomrel vo veku 66 rokov v Budapešti (1919).



Dušan Nágel: intepretovaná kniha – monografia Tivadara Kosztku Csontváryho, 1985

Zaujímavý životný osud i fascinácia dielom Tivadara Kosztku Csontváryho podnietili Nágela k výberu prác a k minimálnym zásahom do reprodukcí, keď podčiarkol jeho atmosférické pôsobenie malieb. Nágel pracuje s vymazávaním, so svetelnou líniou, ktorá vstupuje do kompozície obrazu. Prvok svetla, alebo presnejšie zosvetľovania, dosahuje bielením, vytvorením imitácie svetelného slnečného „lúča“. Ten preniká do obrazu v rôznych kompozičných obmenách. Niekedy Nágel reaguje na samotnú tému obrazu, „lúč“ prichádza z okna či z otvorenej oblohy. Na iných dielach zase vstúpi do obrazu nelogicky a premazáva postavu alebo zasiahne do krajiny.

Príprava a premýšľanie nad témou *Posunu* mala u autorov prirodzene trvať zvolené obdobie, čiže deväť mesiacov. Na začiatku oznámil **Dezider Tóth** potenciálnym účastníkom tému *Posunu*, a keď sa termín blížil, opätovne aj dátum a miesto konania. Všeobecne práca s textom a literárnymi citátmi bola aj prostriedkom ku kontextualizácii a analýze tém. Pri čítaní si Tóth zaznamenával citáty, ktoré boli neskôr prednesené pred príspevkom každého zo zúčastnených.

Tóth plánoval prezentovať dve diela. Prvé z nich však ostalo vo forme projektu. Inšpiráciou boli grafické návrhy ilustrujúce barokové *Feuerwerky* v 17. a 18. storočí.³³ Tie boli súčasťou veľkolepých spektakulárnych slávností konaných pri rôznych príležitostiach (oslavy víťazstiev,

33 K téme barokových Feuerwerkov bližšie: SALATINO, Kevin: *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.

korunovacie, návštevy významných osobností, začiatky rokovania sne-
mov, otvorenie univerzít a škôl a i.). Barokové slávnosti boli vystavané na
premyslenej dramaturgii, kde svoju úlohu zohrávali duality, kontrasty,
symbolické elementy alebo evokácie živlov, predovšetkým ohňa a vody.
Marián Zervan vo svojom príspevku o *Barokových slávnostiach* uvádza:
„Oheň vo svojej prírodnej forme alebo vo forme olejových lúčok, fakiel
a rakiet umocňoval atmosféru iluminačnými hrami a ohňostrojmi.“³⁴
Slávnosť mala byť ohromujúcou udalosťou, ktorá prerušovala rytmus
každodennosti a nahrádzala ho pocitom pospolitosti. Išlo teda aj o „kon-
centrované úsilie v pôsobivých syntetických gesamtkunstwerkových for-
mách sprostredkovať alegoricky a emblematicky ťažiskové myšlienky
a ustálené formy správania dvora v časoch absolutizmu“.³⁵ Tótha však
viac ako tento význam zaujala vizuálna podoba. Grafické návrhy, ktoré
nadobúdali charakter scénických dekorácií, takmer vždy v súznení s ar-
chitektúrou, s celkovou kompozíciou prostredia, v ktorom sa odohrávali.
Tóthove projekty pre nočné osvetlenie mesta (tu možno nájsť analógiu
k jeho staršiemu projektu pre nočné osvetlenie muzeálnych objektov
v roku 1979) ostali v koncepte a slovnom popise. Neónovými trubicami
mali byť na významných stavbách Bratislavy obrysovo znázornené iné
emblematické stavby európskych veľkomiest. Bratislavský hrad sa mal
v noci zmeniť na aténsky Parthenón, Dóm sv. Martina na Eiffelovu vežu.
Dominanty hlavného mesta sa v noci vytratia, výrazne sa inovuje panorá-
ma mesta. Zároveň je v tomto vizuálnom gagu prítomný aj motív preme-
ny identity m(i)esta. Identity, ktorá je utváraná fixnými identifikačnými
bodmi, ktoré, ak sa vytratia či pozmenia, spôsobia zmenu charakteru.
Projektové návrhy predznamenávajú aj procesy, ktoré sa neskôr stali
v rámci slovenskej výtvarnej scény frekventované: práca so svetlom ako
súčasť inštalácie, narábanie s chladným neónovým žiarením ako formou
dematerializovanej koloristickej formy.

Druhou prezentáciou je séria dokumentačných fotografií z akcie
realizovanej ešte v letných mesiacoch na Železnej studničke v Bratislave.

34 ZERVAN, Marián: Barokové slávnosti. In: RUSINA, Ivan a kol.: *Barok: Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: SNG, 1998, s. 44. K téme barokových slávností a „performancií“ bližšie aj: FIDLER, Petr: Barokní „performance art“. In: MRENICOVÁ, Ľuba – KOLESÁR, Zdeno: *Barok a súčasnosť*. Bratislava: VŠVU, 2001, s. 30 – 36.

35 Tamže, s. 44.



Dezider Tóth: Svetelný projekt pre nočné osvetlenie mesta (Bratislavský hrad ako Parthenón), 1985



Dezider Tóth: Svetlo knihy, 1985

Svetlo knihy, ako prezrádza názov akcie, je v Tóthovej akcii vyjadrené implicitne. Predlohou sa stal obraz Diega Velázquezova *Sv. Ján na ostrove Patmos* (1618). Podľa legendy tu dostal sv. Ján zjavenie, ktoré sa stalo východiskom pre napísanie Apokalypsy. Na Velázquezovom obraze vidíme postavu svätca sediaceho s otvorenou knihou. V ruke drží pero a s pohľadom upretým do rohu, v ktorom sa zjavuje anjelská postava, zaznamenáva Boží hlas. Motív svetla sa objavuje aj v *Prológu* Jánovho Evanjelia, kde sa hovorí o Bohu ako o pravom svetle, ktoré tma nepohltí, svetle, ktoré osvecuje každého človeka.³⁶

Diela - motív Velázquezovho obrazu, ako aj *Prológ* Jánovho Evanjelia - tematizujúce svetlo vo vizuálnej i verbálno-metaforickej rovine sa stali základom Tóthovej performancie. S otvorenou knihou Biblie si sadol na lavičku v lesoparku. Na mieste jednej zo stránok mal v knihe vložené pre tento účel špeciálne vyrezané zrkadlo. Knihu nastavil tak, aby slnko odrážalo od zrkadla ostrý jas priamo do autorovej tváre. „Pečať“ odrazeného svetla vytvára masku. Intenzívne svetlo znemožňuje ďalšie

36 „V ňom bol život a život bol svetlom ľudí. A to svetlo vo tme svieti a tma ho nepohltila. Od Boha bol poslaný človek, volal sa Ján. Prišiel ako svedok vydať svedectvo o svetle, aby všetci prostredníctvom neho uverili. On sám nebol svetlom, ale prišiel vydať svedectvo o tom svetle. Bolo tu pravé svetlo, čo osvecuje každého človeka, to prichádzalo do sveta.“ (Jn 1, 4 – 9) Biblia, slovenský ekumenický preklad. Bratislava: Slovenská biblická spoločnosť, 2011, s. 96.



Jana Želibská: Moje meno je vpísané len vo mne, 1985

čítanie. Spaľuje tvár na znak sily, ktorá môže byť v knihe ukrytá. V jej slovách, ktoré dokážu meniť našu tvár, našu podobu.

Autor nazval akciu meditáciou. Upriamene sa dívať do svetla bolí. Človek musí za chvíľku odvrátiť zrak. Kniha i poznanie majú spoločný symbolický atribút. Ním je svetlo. Zmysel akcie je v poukázaní na fakt, že aj poznanie „vychádzajúce“ z kníh, z nahromadených a kodifikovaných vedomostí a skúseností (či dokonca mystického zjavenia) môže byť oslepujúce. Môže nás zároveň aj limitovať. Mystický zážitok sa vytráca v prostej kráse všedného letného dňa. Svetlo autora oslepuje a on preň túto radostnú každodennosť nevidí. A možno akcia naznačuje, že aj my sami sa môžeme stať zdrojom, „svetlom“. Že môžeme byť tými, ktorí sprostredkujú niečo dosiaľ nepoznané. V závere textu o svetle Dezider Tóth píše: „volám: svetlo v očiach. Privolávam objav zdrojov osvetlenia. Pohlcujem ho. Som jeho dôvod. V slabnutí. Silniem. Vyhasínaním...“

Dielo *Moje meno je vpísané len vo mne* (1985) predstavuje prelomovú prácu v tvorbe výtvarníčky **Jany Želibskej**. Motiváciou na vytvorenie nebola iba téma zadaná vyzývateľom, ale aj intenzívnejšie „stretnutie“ s tvorbou amerického konceptuálneho umelca Brucea Naumana. Predovšetkým s jeho svetelnými objektmi, ktorým sa začal venovať v polovici 60. rokov. Naumanove dielo *My Name as Though It Were Written on the Surface of the Moon* (1968), v ktorom autor znásobuje (6x) každé písmeno svojho krstného mena, je ironizovaním „váhy“ autorskej signatúry. Je sebaironizáciou významu umelca, ktorý sa stratí, ako náhle opustí

prostredie, kde je dôverne známy. V prostredí s nižšou „príťažlivosťou“ je nutné meno znásobovať a presadzovať.³⁷

Želibská pracuje vo svojom diele s ohýbanými fosforujúcimi svetelnými trubicami. Technológia sa začína objavovať v súvislosti s reklamnými a obchodnými pútačmi. S týmto vedomím s ňou pracuje aj Nauman, i keď jeho dielo vzniklo o dosť skôr. Želibská do obrysu ženskej tváre „vpisuje“ svoje meno „Jana“. Radislav Matuščík chápe dielo ako prelomové aj v súvislosti s témou svetla: „*Využíva svetlo už nie v zmysle ‚osvetlenia‘ a ‚presvetlenia‘, ale ako ‚inú kresbu‘.*“³⁸ Vpísanie či „vkreslenie“ vlastného mena do siluety je znakom uvedomovania a uchovania si vlastnej identity. A to v zmysle umeleckej, ale aj ženskej, vo vtedajšom prevažne mužskom umeleckom svete. Meno má v židovsko-kresťanskej tradícii významnú úlohu. Pomenovať niečo či niekoho znamená vštepiť mu istú vlastnosť, determinovať jeho osud. Moje meno ma nejakým spôsobom vymedzuje, je vo mne „zakorenené“ ako súčasť identity. Využitie chladného („cool“) svetla a možností ohýbania trubice, umožnilo Želibskej vstúpiť do priestoru. Objekt podmienil ďalšie autorkino umelecké uvažovanie a bol nasledovaný ďalšími podobne poňatými prácami.³⁹ Chladná, akoby sterilná estetika, ktorú neónový (reklamný) nápis vzbudzuje, nie je snahou o propagáciu, ale je skôr projekciou do podoby vizuálneho znaku. Ak v doterajších prezentáciách na *Posunoch* pracovala Želibská skôr s komornejšími formátmi (fotografia, koláže), vo svojej poslednej účasti prezentuje jedno z diel, ktoré je pre jej tvorbu druhej polovice 80. a počiatku 90. rokov priam symptomatické. Odzrkadľuje jej osobnú zainteresovanosť, ale zároveň istý dištanc, ktorý sprostredkúva cez objekty „netaktilnej“, „chladne“ odosobnenej povahy.

37 Nauman šestnásobným opakovaním písmen svojho mena a zvoleným názvom diela (*My Name as Though It Were Written on the Surface of the Moon*) reaguje na fakt šestnásobne menšej príťažlivosti na Mesiáci, ako je na planéte Zem.

38 MATUŠČÍK, Radislav: *Jana Želibská: Výber z rokov 1966 – 1996*. Žilina: PGU, 1996, nepag.

39 V prácach pre výstavu Suterén: *Dekorovaná*, 1988; inštalácia *Večný kolobeh*, 1989; v *Inštalácii*, 1989 a následne v intenzívnej práci s neónom v objektoch a inštaláciách v 90. rokoch.

MAJ STROV STVÁ V PRE MENE

Není nutné, abys vycházel
z domu. Zůstaň u svého stolu
a naslouchej.

Ani nenaslouchej, jen čekej.
Ani nečekej, buď úplně tichý
a sám.

Svět sa ti nabídne k odhalení,
nemůže jinak, okouzlen bude
se před tebou vinout.

Franz Kafka: Úvahy o hříchu, utrpení, naději
a pravé cestě



IX. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu

Téma: **PREMENA**

Miesto konfrontačného stretnutia:
byt Igora Kalného, Fierlingerova 4,
Bratislava

12. december 1986, piatok

Z dnešného pohľadu možno vnímať predošlé dva ročníky *Posunov* (1984 mýtus, 1985 svetlo - osvetlenie) ako vyvrcholenie formátu konfrontačných stretnutí. V počte účastníkov, ako aj v kvalite jednotlivých diel predstavovali kvalitatívne zhodnotenie celkového vývoja a priebehu podujatí. K obom zároveň vznikli dokumenty. K mýtu bol vydaný katalóg spracovaný po skončení *Posunu* so záverečným textom Radislava Matuščíka. K svetlu sa formu katalógu nepodarilo pripraviť, i keď s týmto cieľom vznikala fotodokumentácia diel.

Po úspešných ročníkoch sa Dezider Tóth rozhodol organizovať ďalší *Posun*, i keď tentokrát už v zmenenej spoločensko-kultúrnej atmosfére. Hoci liberalizácia v našom prostredí postupovala pomalšie ako v okolitých štátoch, „Glasnosť“ mierne narušila hermetický spoločenský systém. Začínali ožívať aktivity občianskych iniciatív, predovšetkým ekologických a ochranárskych združení, ale aj ľudskoprávných a kresťanských komunit. Z hľadiska kultúrnej situácie zasiahla obdobia po roku 1985 „nová vlna“, ktorá priniesla nielen neoexpresívne formy v oblasti umenia, hudby či divadla, ale aj profilovanie odlišných názorových platforiem vymedzujúcich sa voči štátom diktovanej normatívnosti. Zintenzívňovala

sa aj výstavná činnosť, hoci len v oblastných kultúrnych strediskách či regionálnych galériách. Viacerí, hlavne konceptuálne zameraní autori prezentovali svoju tvorbu aj na výstavách amatérov či v rámci fotografických expozícií.¹

Nová „postmoderná situácia“ formovala svoju heterogénnejšiu podobu absorbovaním vplyvov mediálnej kultúry a technologického pokroku. Neoficiálna výstavná scéna získavala čoraz viac „alternatívnych“ priestorov na prezentáciu, opätovne sa obnovovali generačné vzťahy a smerom k druhej polovici 80. rokov vznikali nové umelecké zoskupenia, výstavné projekty či festivaly. Postupne sa rozvíjali aj väčšie výstavné prehliadky (*Archeologické pamiatky a súčasnosť*, 1982–1987, *Dotyky a spojenia* 1985–1989) a možnosti autorských prezentácií (napr. Ústav aplikovanej kybernetiky, SAV Bratislava), ktoré som už v texte čiastočne spomínal.

Aj tieto faktory nevyhnutne ovplyvnili pomerne nízku účasť v rámci *Posunu* na finálnej prezentácii konanej v byte Igora Kalného v Petržalke. Témou sa stala premena. Akoby symbolický výber témy odkazujúcej ku koncu, k pretvoreniu. I keď viacerí umelci pracovali skôr v kontinuálnom prepojení na svoj umelecký program, objavujú sa aj výrazné, dodnes rezonujúce diela. Premena nadobúda ešte emblematickejší význam v kontexte ďalších udalostí. O necelý rok, v novembri 1987, ukončil dobrovoľne svoj život v byte na Fierlingerovej ulici Igor Kalný. V ponímaní jeho životného príbehu nadobúda *premena* konotácie akéhosi prevtelenia.

„*Těla jak v podoby nové se změnila, vyprávět hodlám. Bohové mocní, vás prosím, vždyť vy jste strůjci těch proměn.*“ *Zaznieva v Prológu Ovidiových Metamorfóz.*² Za *Posunmi* tak vytvára udalosť tragickej smrti 30-ročného autora tichú, mlčiacu bodku.

1 Spomenúť možno výstavy, na ktorých participovali aj autori zúčastnení na *Posunoch*. V roku 1985 prebehla výstava *Fotografia a čas* v Oblastnom kultúrnom stredisku v Bratislave. Na výstave sa zúčastnil napr. Ľubomír Ďurček (*Geometrický priestor*, 1975), Dezider Tóth (*Moja knižnica – moje okno*, 1982) alebo Ivan Hoffman. V 1986 prebehla reінštalácia výstavy v revidovanej podobe v Oblastnom kultúrnom stredisku v Chebe (kurátorom oboch expozícií bol Antonín Dufek) pod názvom *V čase*. V roku 1986 sa konala aj rozsiahla výstava *Tělo v československé fotografii 1900 – 1986* v Muzeu v Kroměříži. Opäť sa na nej objavujú aj viacerí autori participujúci na *Posunoch* (Ľ. Ďurček, D. Tóth, L. Lauffová, R. Sikora, P. Meluzin, I. Kalný).

2 Publius Ovidius NASO: *Proměny*. Praha: Avatar, 1998, s. 28.

Milan Bočkay v diele *Žlté vertikály* (1986) nadviazal na Duchampov readymade *3 Stoppage etalon* (1913–1914). V readymade si Duchamp privlastnil metrický systém, pôvodne francúzsky súbor noriem, neskôr rozšírený po celom svete. Jeden meter dlhé nite kladie na plátno a fixuje. Vznikajú zvlnené časti dĺžkovo rovnakých nití, z ktorých následne vyrába „pravítka“ ako možnosť vždy nového zakreslenia náhodnej linky. Milan Bočkay technikou oleja na plátne vytvára iluzívne zobrazenie troch napnutých špagátov na ľavom okraji obrazu. V divákovi vyvoláva optický dojem chybné napnutého plátna na ráme. Ďalšie dve línie nití v pravej časti usilujú o iluzívnosť. Jedna z nich roztrhnutá, voľne visiaca, narúša minimalistický akcent diela.

Bočkay na povrch predmetu reaguje svojimi maliarskymi schopnosťami. Zvýraznenie banality rukodielnym majstrovstvom je zvláštny paradox Bočkayovej tvorby. Paradox, ktorý sa stáva podstatný v uvažovaní nad tým, čo je viditeľný svet, čo reprezentuje a ako je ho možné spoznávať. Natiahnuté špagáty na jeho obraze vrhajú tieň, zdvojujú sa. To je jeden z motívov, ktoré kontinuálne rozvíjal Marcel Duchamp. V diele *Tu m'* (Ty mne) pracuje s podobou zobrazenia predmetu a jeho tieňa. Rosalind Kraussová o ňom píše: „*Duchamp je na povrchu plátna zachytil projekciu, zachycením vržených stínů jež ke zmíněným objektům* (Kolesu od bicykla, Stojanu na klobúk - t.j. Duchampovým readymade-om, pozn. aut.) *poukazují pomocí indexových stop jako znaky. Na smysl obrazu nás pro jistotu upozorňuje i realisticky namalovaná ruka, kterou Duchamp umístnil doprostřed díla.*“³ Je to „index finger“, poukázanie na väzbu medzi jazykovým znakom „toto“ a jeho referentom. Podobne u Bočkaya je tieň špagátu poukázaním na prítomnosť objektu, ktorý však reálne prítomný nie je. *Žlté vertikály* sú iba malbou, ktorá hovorí, že „to, čo vidíte, nie je to, čo vidíte“.

Výrazný príspevok priniesol na tohtoročné „exhibičné“ stretnutie **Jozef Jaňák**. Dôležitým pre samotné dielo bol postup a proces jeho vzniku. Jaňák si vybral reprodukciu z módného časopisu, na ktorú nechal pôsobiť oheň. Papier síce vzplanie, ale podrží si tvar. Zuholnatie. Farby na reprodukciách vyhasnú a premenia sa na čiernobiele. Tento efekt

3 KRAUSSOVÁ, Rosalind: *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*. In: CÍSAŘ, Karel (ed.): *Co je fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 253.



Milan Bočkay: Žlté vertikály, 1986



Igor Kalný: Obkresby (Telovka), 1986

je spôsobený masťou polygrafických farieb. Opálenú reprodukciu, tentokrát už v čiernobielej farebnosti, lepí autor na pripravený podklad. Opatrne kladie krehké plátky zhorenej reprodukcie. Jeho práca sa podobá procesu zlátenia, akoby položil plátky zlata na poliment. Z reprodukcie tak vyskladá jej novú, už „vyhoretú“, nezretelnú podobu. Z módného časopisu sa vytratila farba i glanc. Ostal iba jemný, vetčný papier. Vyhorenie a postupné vyhasínanie pretvorí „módny“ lesk a priblíži reprodukciu akejsi starej fosílii, zuhoľnatej správe o súčasnom svete.

Igor Kalný ako hosťiteľ prezentoval priamo pred účastníkmi dielo z cyklu „obrysokresieb“, neskôr s preferovaným označením „telovky“. Vzhľadom na nedokumentovanie akcie a nemožnosť dopátrať sa presného diela či diel, ktoré boli na stretnutí prezentované, sa pokúsim zhodnotiť skôr všeobecný princíp cyklu. Od roku 1985 sa zintenzívňuje Kalného tvorba založená na obťahovaných, výraznou grafickou šrafúrou prekresľovaných predmetoch. Často dochádza k ich „rozpadu“ alebo fragmentácii (napr. *Okuliare*, 1985). Na druhej strane ich zmnožuje (napr. *Vešiaky*, 1986). Predmety každodennej potreby zamieňa za časti svojho tela, predovšetkým prsty, ruku, časti chodidla. Gestický prúd šrafúr zvýrazňuje iba jednu z línií, inokedy ním obťahuje celú časť. Akoby sa jeho telo rozpadalo na úlomky údov, na časti, ktoré sa snaží fixovať. Telesný rozmer akcie nadobúda až akýsi fenomenologický rozmer projekcie vlastného tela, jeho fragmentu ako formy vnímania seba v reflexii sveta.

Autorovo telo sa v kresbách stáva angažovaným, je nástrojom spolužitia. Chápem ho ako miesto, v ktorom sa stretáva spoločenská

situácia s osobným prežívaním. Zároveň sa ho obkresľovaním autor vzdáva, kúskuje ho a decentralizuje. Telo sa tak vizuálne rozpadá, stáva sa z neho tieň, obrys, ktorý však zmnožením línií expresívne prerastá do plochy papiera. Akoby autor opúšťal svoje prirodzené telesné prostredie.

Gilles Deleuze s Félixom Guattarim vo svojej post-existenciálnej analýze charakterizujú takéto telo ako „telo bez orgánov“, ako pole „asubjektívnej individualizácie“, ako „limit“.⁴ Z hľadiska ich interpretácie telesnosti možno Kalného kresby – performancie – chápať ako konglomerát intenzívnych afektov „stelesnených“ do gesta, v ktorom telo nielen splýva s emocionalitou, ale je i „platformou“, z hľadiska ktorej vykazuje intímnu spriaznenosť s myslením. Deleuze s Guattarim píšú: „*Odtrhnout vědomí od subjektu, aby se stalo nástrojem průzkumu, odtrhnout nevědomí od označování a interpretace, a vytvořit z něj takto skutečnou produkci určitě není o nic více ani méně obtížné než odtrhnout tělo od organismu.*“⁵

Kalného vždy zaujímal motív premeny. Napätie medzi procesom, obkresbou a vlastnou stopou (priestor, kde sa nachádza autor, telo či jeho časť, ostáva napokon vždy prázdny) je snahou o rovnováhu medzi mechanizmom a teológiou.⁶ „Telovsky“ možno chápať ako svojrázny prístup k žánru autoportrétu. Do seba uzavreté postavy, v ktorých sa obrysové linky prekrývajú a zmnožujú, sú zároveň chytením sa do vlastnej pasce. Na jednej strane teda vystupuje subtilnosť samotného média, na druhej krehkosť vlastného tela i duševného stavu. Napriek tomu je súčtom oboch komponentov silný výraz diela, ktoré je zároveň fúziou umeleckých záujmov: analytického vzťahu ku grafickým technikám, momentu zmnožovania, kumulácie a napokon rozpadu. Prepojenia akčnej, performatívnej polohy s meditatívnejšou, s rukodielnou kresbou. Kalného dielo má vzťah k performatívnej aktivite zaznamenávanej

4 Bližšie: DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: 28. listopad 1947 – Jak ze sebe udělat „Tělo bez orgánů“. In: *Tisíc plošin – Kapitalismus a schizofrenie II*. Praha: Herrmann & synové, 2010, s. 171. K téme pozri aj: KOUBA, Petr: Tělesnost a myšlení na pomezí individuálního bytí. In: *Filosofický časopis*, roč. 56, 2008, č. 5, s. 661 – 666.

5 DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: 28. listopad 1947 – Jak ze sebe udělat Tělo bez orgánů. In: *Tisíc plošin – Kapitalismus a schizofrenie II*. Praha: Herrmann & synové, 2010, s. 183.

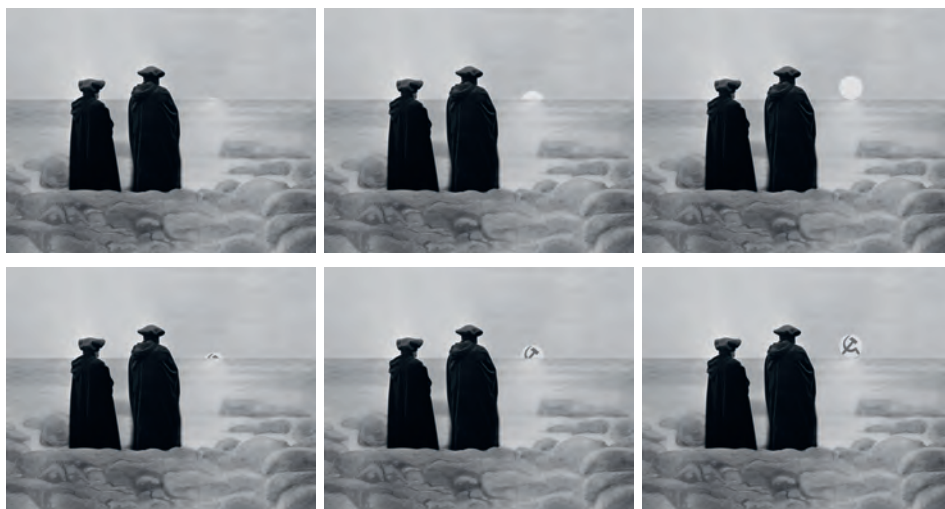
6 Etienne Cornevin práve v tomto momente vidí styčnú plochu medzi Kalného tvorbou a dielom Dalibora Chatrného. Bližšie: CORNEVIN, Etienne: O niekoľkých zásadných problémoch všeobecne a zvlášť o Igorovi Kalnom alebo naopak. In: *Igor Kalný 1983 – 1986, samizdatový katalóg*, 1987, nepag.

v procese a priestore kresby. Ako analógiu možno pripomenúť sériu akcií americkej akčnej umelkyne Carolee Schneeman *Up to and Including Her Limits* (1973–1976), keď sa nahá, zavesená na gumenom lane, vrhala na papier a zaznamenávala svoje pády, vznášala sa nad plochou a fixovala svoj nekontrolovateľný pohyb. Podobný charakter vykazuje aj „kresebná performancia“ Stuarta Brisleyho. Napríklad v akcii *Bodyspace* (1978) vlastným telom rozotieral na stene a podlahe pigmenty a grafit a vytváral abstraktnú kresbu podmienenú rozsahom a vlastnosťami tela. Východisko k dynamickej šrafúre bolo u Kalného možné nájsť aj v pre-kresbách rakúskeho umelca Arnulfa Reinera.

Po spoločnej performancii z roku 1984, keď **Vladimír Kordoš** s **Matejom Krénom** adaptovali opernú áriu Richarda Straussa *Salome*, vytvorili pre tohtoročný *Posun* fotografickú sériu na motívy dvoch obrazov Caspara Davida Fridricha *Zwei Männer am Meer bei Mondausgang* (1817) a *Zwei Männer bei Mondaufgang am Meer* (1835–1837). Výsledkom je „komiks“ s jednoduchou pointou. Imitatívna snaha priblížiť sa originálu bola dosiahnutá divadelnými prostriedkami. Kordoš s Krénom si vytvorili ilúziu pozadia Fridrichovho obrazu, do ktorého vstúpili v oblečení napodobňujúcim postavy. Fotograf snímal záber tak, aby verne imitoval kompozíciu predlohy. Obaja umelci sa v prvej fotosérii dívajú na východ mesiaca. V ôsmich záberoch sa kruh mesiaca vynára nad hladinu mora.⁷ Obraz aj dvojica mužov ostáva statická. Druhá séria spodobňuje identický námet s tým rozdielom, že v kruhu mesiaca sa objavuje symbol reprezentujúci komunizmus – kosák prekrytý kladivom.⁸

Romantizujúca atmosféra Fridrichových obrazov je založená na umiestnení postavy do krajiny, ktorá sa stáva ústrednou témou, metaforou duševného pnutia a pocitov. *Rücken Figur* – postava otočená chrbtom k divákovi upriamujúca svoj (neviditeľný) pohľad do otvorenej krajiny, je symbolom kontemplatívnej prítomnosti, zástupným znakom

-
- 7 Každá z dvoch sérií obsahuje osem záberov. Jednotlivé zábery nie sú snímané nanovo, ale je vytvorený iba jeden a v ďalších je posúvaný iba vychádzajúci kruh mesiaca. Autorom fotografií je Pavol Blažo. Fotografie vznikli v záhrade pred ateliérom Mateja Kréna na Lipovej 6 v Bratislave.
- 8 Kosák a kladivo reprezentujú symboly komunistického štátneho zriadenia a ideológie. V ich spoločnom prepojení sa vyjadrovala myšlienka jednoty poľnohospodárskych pracovníkov a robotníkov v priemysle. Od roku 1924 je symbol používaný na vlajke Sovietskeho zväzu (v červenom poli žltý kosák prekřížený kladivom).



Vladimír Kordoš, Matej Krén: Mondausgang, fotoseriál z akcie, 1986

prepájajúcim pohľad diváka s nespútanosťou prírodného živelného prostredia. Ako pripomína Zdeněk Hrbata a Martin Procházka, o Fridrichových dielach možno uvažovať ako o gestách a situáciách subjektu, ktoré vypovedajú o túžbe splynúť s priestorom, nechať sa ním pohltiť.⁹ Postavy upriamujú pohľad na to podstatné. Sú médiom odkazujúcim na upriamenie pozornosti na priestor ako vznešený aspekt odrážajúci prírodnú energiu, ale reprezentujúci aj pocitové kategórie.

V splne mesiaca sa zjavuje symbol komunizmu, v 80. rokoch všadeprítomný ideologický znak predstavujúci v podstate ideologickú vyprázdnenosť režimu obmedzenú na fráзовitosť a absurdne fungujúci totalizujúci systém. Upriamené pohľady strnulo, akoby „v úžase“ sledujú „východ“ (sic!). Fotografie mimo osemdielneho cyklu zachytávajú, ako jeden z autorov ukazuje na mesiac, a druhá snímka zobrazuje, ako si podávajú ruky „po dobre vykonanej práci“. Celá séria tak svojou atmosférou i prevedením dokumentuje moment persifláže prisvojujúcej si kompozičnú schému, ale meniacej základný význam obrazu. Kým pre Fridricha ním bol „nekonečný“ priestor, v ktorom objavuje nesmiernosť a *pathos* živlov, Kordoš s Krénom využívajú úderný symbol, ktorý sa zjavuje aj napriek svojej vyprázdnenosti. Do diela tak vstupuje politicko-spoločenská rovina, ktorej sa autori v predošlých dielach skôr vyhýbali.

9 Bližšie: HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005, s. 55.

Rozhodnutie realizovať performanciu bolo u **Otisa Lauberta** podmienené snahou ukázať aj inú polohu svojho výtvarného uvažovania. Základom sa pre Lauberta stala reprodukcia indiánskej predkolumbovskej plastiky objavená v podobe reprodukcie v časopise. Na stretnutí u Igora Kalného vytváral na základe banálnych nájdených predmetov atmosféru šamanského rituálu. Na reprodukcii sa nachádzal šaman schovaný pod korytnačím pancierom, s vypchaným obradným kultovým zvieraťom a rituálnymi predmetmi. Laubert využil predmety bežnej potreby v duchu estetiky „arte povera“. Autor schovaný pod kartónovou krabicou (ako alúzia na pancier) je obkolesený predmetmi osobného každodenného (rituálneho) používania a v ruke drží vypchaného havrana. Krátkou akciou imitujúcou pohybmi i neartikulovaným spevom šamanské rituály sprítomňuje šamana-čarodejníka súčasnej doby.

Akciu Laubert opakoval o dva roky neskôr pri príležitosti rozlúčky s Etiennom Cornevinom, ktorý ukončoval svoj „študijný“ pobyt v Československu. Vo vlastnom byte, ktorého jednu z miestností vypratá a využíval na výstavné a performatívne prezentácie pod názvom *Filiálka Guggenheimovho múzea*, realizoval performace pod názvom *Šaman*. V nej dôslednejšie rozviedol motív z *Posunu* 1986. V neskoršej akcii sa však už vzdialil predlohe. Na dokumentačnej fotografii z roku 1988 vidíme autora ako polonahý sedí na akomsi obradnom stolci, vyzdobený farebnými pierkami a koráľkami, obklopený „magickými“ predmetmi (v skutočnosti rôznymi nájdenými banálnymi objektmi) a hrá na písťalke. Laubert pretvára svoju akciu a vtlačá jej ešte výraznejšie teatralizované rysy s bohatšou scénickou výzdobou.

Ak sa vrátim k autorovej prezentácii na *Posune*, jeho výber i prevedenie možno chápať ako uvažovanie nad ritualizačnou a transformačnou funkciou umenia. Čím sa stáva každodennosť, ak je prezentovaná v neobvyklej situácii? Čo predstavuje bežný predmet, ak ho využijem v inej funkcii, než na akú je určený? Sú aj v dnešnej dobe rituály bežnou súčasťou našich životov? Laubert do diela vťahuje hru s až detsky nezaťaženým pohľadom. Domnievam sa, že práve vytvorenie otvoreného poľa možnej interpretácie, umeleckej hry ako niečoho, pri čom neustále hrozí aj nezáujem „spoluhráčov“, dokonca riziko pre-hry, je výzvou, ktorá v nevážnej závažnosti Lauberových diel rezonuje.

Dušan Nágel v premene nevytvára pre svoju tvorbu typické ilustratívne interpretácie, ale naopak – deštruuje. K parafráze si vybral



Otis Laubert: Šaman, indiánska plastika, záznam z performance, 1988



Dušan Nágel: Portrét Doriana Graya, 1986

reprodukciiu diela Ivana Albrighta *Portrét Doriana Graya* (1943). Reprodukciiu pochádzajúcu z knihy o fantazijnom umení zapálil a oheň nechal pôsobiť na dvojstránku.¹⁰ Po náhlom zahasení vytvorilo jeho pôsobenie „živelné“ vytvorené narušenie stránky. Deštrukcia spôsobila znejasnenie reprodukcie a vstúpila do knihy formou nekontrolovateľnej náhody. Zanechala na stránke prázdnu mapu vypáleného papiera. Oheň je tu elementom pre-tvorenia. Vzniku nového v deštrukcii.

Tak chápe oheň vo svojej psychoanalytickej analýze živlu aj Gaston Bachelard: „*Oheň je živý, ktorý vše oživuje, ktorému vše vděčí za své bytí, je princíp života a smrti, jsoucností a nicoty. Působí jednak sám sebou, jednak je nositelem působící síly.*“¹¹ Nágel vzťahuje reprodukciiu k vybranému textu od českého astrofyzika Jiřího Grygara.¹² V kontexte nadobúda dielo aspekt vízie, možného trvania a konečného zániku Zeme.

10 Išlo o knihu: GONT, Vilijam: *Fantastično slikarstvo: od Hieronymusa Boscha do Salvadora Dalija*. Osijek: Grafički zavod Hrvatske, 1980.

11 BACHELARD, Gaston: *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá fronta, 1994, s. 80.

12 Text J. Grygara znie: „Ak ľudstvo nezahynie na následok nejakej chyby v priebehu ďalšieho rozvoja, môže na Zemi zotrvať 4 – 6 miliárd rokov. Počas tejto doby Slnko vyčerpá dostupné zásoby vodíka a jeho stavba sa podstatne zmení. Jadro sa zmrští a obal sa začne výrazne rozpínať. Slnko bude prechádzať fázou červeného obra. V tomto štádiu 100-krát prevýši svoj terajší žiarivý výkon. Rozmery slnečnej gule vzrastú tak, že planéty Merkúr, Venuša, Zem a pravdepodobne aj Mars prestanú existovať. Teplota na Zemi sa zvýši natolko, že horúčava sa stane pre všetky živé organizmy neznesiteľná, voda z oceánov, jazier a riek

Dielo má viac možností čítania. V jednej rovine ako vzťah náhody k imaginácii a fantázii, ktorú v umeleckých prejavoch tematizovala zvolená publikácia. V druhej je predobrazom apokalypsy, ktorá čaká planétu Zem za 4-6 miliárd rokov. Treťou rovinou je výber reprodukcie od v našich končinách pomerne málo známeho amerického autora. Fantasticko-magický obraz zachytávajúci starnúceho Doriana Graya, kde je celá kompozícia spleťou surrealistických vízií a dráždivej farebnosti, je fantomatizáciou Dorianovej posadnutosti vlastnou krásou, ktorá ho nakoniec dovedie do nešťastia. Motív výberu reprodukcie i poškodenie je aj dialógom s dielom tematizujúcim nezvratnosť času. Nágelovo dielo reprezentuje premenu v komornom vyznení, pozmenenie knižného objektu a reprodukcie. Stáva sa aj znakom nevyhnutnej premeny, ktorá postihne všetko živé a je súčasťou kozmického kolobehu.

Ako posledný sa predstavil dvoma príspevkami **Dezider Tóth**. Prvou prácou bola adaptácia známej Man Rayovej fotografie *Jablko a skrutka* (1930). V akcii Tóth položil na drevenú dosku jablko a prerazil ho klincom. Kým Rayova fotografia je jemným prepojením prírodného a technického, v tomto geste je deštrukciou jablka vytvorený skôr odkaz k „spečateniu“. V súvislosti s inými autorovými dielami možno v evente vidieť aj eko-sociálny aspekt. Z pohľadu záverečného stretnutia osem rokov trvajúcich *Posunov* je metaforou „zaklincovania“, uzavretia celého konfrontačného cyklu.

V druhej práci sa necháva inšpirovať dielom Karla Nepraša a Jana Steklíka, dvoch výrazných zástupcov *Křížovnickej školy čistého humoru bez vtipu*. V jednom zo svojich objektov vytvorili imitáciu vianočnej ryby - kapra tak, že ho vymodelovali z hovädzieho mäsa. Tótha zaujalo prepojenie s jedlým objektom. V prípade jedla sa totiž tvar známeho objektu ihneď spája aj s chuťou. Dochádza k synestéze. Tóth v tomto prípade vytvoril imitáciu jablka z hrušky. Hrušku zrezal do guľatej podoby jablka, potravinárskym farbivom simuloval jeho farbu a rozdal účastníkom. Tí až po zahryznutí zistili, že ide o iné ovocie. Hra s rozporom výzoru, tvaru a chuti je skôr anekdotický príspevok v kontexte Tóthovho záujmu o jedlé (umelecké) objekty. Tie sa v jeho portfóliu objavujú viackrát:

sa vyparí, potom sa začne topiť zemská kôra, kamene budú tiecť prúdom a nakoniec celé obrovské zemské teleso sa zmení na plyn, ktorý sa stane súčasťou rozsiahlej slnečnej sústavy.“ Z archívu D. Nágela.



Dezider Tóth: Jablko (posun Man Raya), 1986



Dezider Tóth: Hruška ako jablko, 1986

či už v prípade *Športového rybolovu* (1971), keď pracuje s rybárskymi háčikmi upečenými z cesta alebo v prípade akcie *Jedlé rukavice* (1971), keď formu rukavice pečie zo zemiakového cesta a ponúka ľuďom v jeden mrazivý deň na ulici v Bratislave. Neskôr sa objavuje v umelcovom portfóliu aj práca s jedlým, ale zároveň symbolickým objektom chleba (*Cvaot*, 1997). Posledné práce Dezidera Tótha sú zároveň dôkazom toho, čo bolo už viacnásobne naznačené. *Posuny* boli príležitosťou aj pre rozvíjanie polohy humoru, možnosťou zdieľať dielo aj v rovine anekdoty.

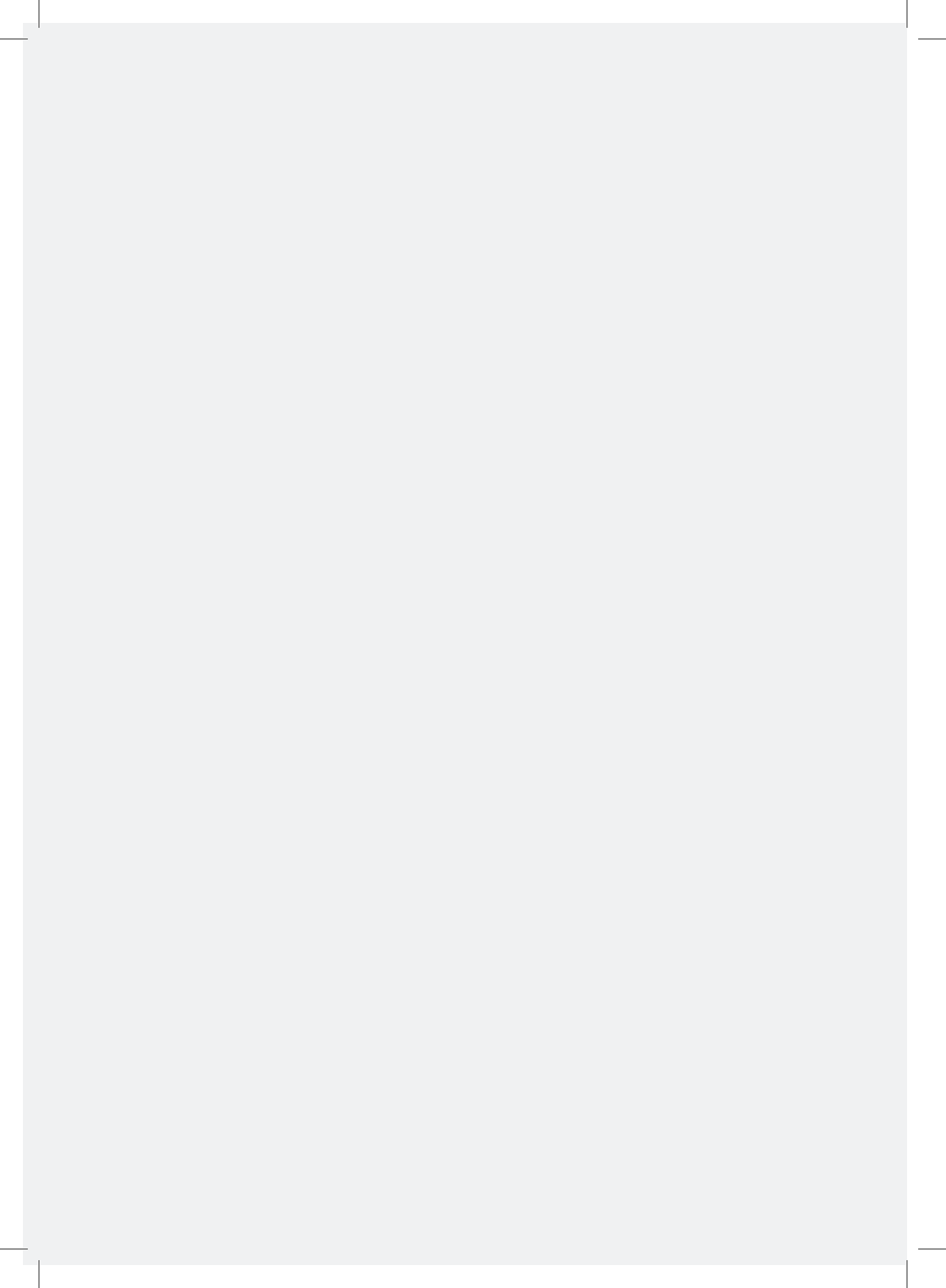
Posuny sa ukončili v premene. Tému vybral organizátor, keďže už tušil, že tento ročník bude oficiálne posledným. *Posuny* postupne vyprchávali aj v nutnosti interpretačného umeleckého spracovania zvoleného diela. Napriek, alebo vďaka tomuto „obmedzeniu“, vzniklo počas ôsmich ročníkov viacero originálnych umeleckých artefaktov, z ktorých mnohé dnes už patria k dielam rezonujúcim v slovenskom umení druhej polovice 20. storočia.



TROJ BODKA ZA PO SUNMI

Jednou spadl Čao-ču do sněhu
a volal: „Pomoc! Pomoc!“
Přišel mnich a lehl si vedle
něho. Čao-ču se zvedl a odešel.

Koán Čao-ču, Henri Brunel: Oceán v kapce rosy
– zenové příběhy



Predmetom publikácie bolo zhodnotenie *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu* ako jednej z foriem alternatívnych výstavných prezentácií, lokalizovaných v súkromných priestoroch. Tie boli dôležitým prostredím pre svojbytné aktivity, ktoré sa vymykali oficiálnym zväzovým a galerijným výstavám. *Posuny* napomáhali spoluutvárať a motivovať umeleckú komunitu k tvorbe v období všeobecnej stagnácie. Boli prostriedkom, ako vyzvať seba (z pohľadu organizátora) i druhých, aby opätovne našli zmysel v tvorbe ako forme komunikácie. Preto obsahovali aj zvolené zadania, tematické a „dramaturgické“ vymedzenia formátu. Úsilím bolo popri zhromaždení a interpretovaní prác, ktoré vznikli, ozrejmiť aj jednotlivé prístupy autorov, aj v kontexte ich širšieho portfólia. Spoločenská determinácia zase spoluutvárala mantinely možností a formu výstavných konfrontácií „za zatvorenými dverami“. To, že *Posuny* neboli ojedinelé, ale v rámci 70. a 80. rokov sa súkromné podoby vystavovania v Slovenskom kontexte objavovali aj z iniciatívy iných výtvarníkov a v iných formách, rovnako spoluutváralo podobu textu.

V koncepcii textu bolo dôležité hľadanie vzťahu medzi výtvarne interpretovaným dielom - formou privlastnenia, citácie či „vychýlenia“ - a postavením samotného autora. Ten sa na základe faktu, že už nevytvára dielo úplne nanovo, ale východiskovo pracuje s celkom alebo fragmentom iného umelca, zbavuje časti svojho nároku na autorskú jedinečnosť a posilňuje rozmer mnohovrstevného čítania diela. Rezonancia výtvarnej interpretácie je podľa môjho názoru spojená s tým, aké bolo postavenie autora-umelca v spoločnosti v období 60.-80. rokoch 20. storočia. Autor sa stal sprostredkovateľom diel a významov iných autorov. Často išlo o komunitnú formu, keďže diela boli známe iba v užšom

okruhu výtvarníkov. Výtvarná interpretácia bola snahou o vedenie dialógu s dielami umelcov známych z dejín či zo súčasného umenia, a tak aj úsilím o legitimizáciu vlastného postavenia. V kontexte doby sa stávali vzácnymi a vyhľadávanými informácie o aktuálnom umeleckom či teoretickom dianí. Ich obmedzená dostupnosť zintenzívňovala narábanie s obrazmi a textami, ktoré sa sporadicky k autorovi dostávali. Paradox vzácnosti informácie posilňoval potrebu jej šírenia aj formou citácie.

Sprostredkovanie aktuálnych tendencií - od druhej polovice 60. rokov predovšetkým umenia environmentov, objektu, akčného a konceptuálneho umenia - narúša identitu autora ako jediného nespochybniteľného tvorca a vtláča mu charakter koordinátora, iniciátora, ktorého završenie dochádza až v aktivizácii diela divákom. Umelec vyberajúci si dielo iného autora k opätovnej adaptácii vyjadruje súčasne úsilie komunikovať s ním. Rehabilitačná snaha významov alebo disponibilita diela tak umožňuje autorovi vrstviť odkazy, ktoré už nie sú obsiahnuté iba v jeho vlastnej tvorivej činnosti, ale aj v použítom diele alebo jeho fragmente. Motív interpretácie vytvára platformu komunikácie smerujúcu na jednej strane do vnútra samotnej umeleckej scény, na druhej strane ide o možnosť reflektovania súčasnosti, resp. širších dobových pomerov cez sprostredkovanie a adaptáciu diela iného.

Predmetom úvah o umeleckom diele je vždy aj vzťah medzi dvomi štruktúrami: štruktúrou v poli produkcie umeleckých vzťahov a štruktúrou objektívnych vzťahov v priestore diel, ktoré determinuje pole kultúrnej produkcie vrátane inštitucionálnych a sociálnych faktorov. Umelec je spoluutváraný aj dielami, o ktorých často vedome ani nevie. Autori, ich tvorivé myslenie, je tvorené vždy aj inými autormi. Dielo druhého sa stáva znakom, ktorý je použitý v inom časo-priestorovom kontexte.

Formát *Posunov* sa vo viacerých ohľadoch otvára už postmoderným stratégiám. A to nielen v motíve interpretácie, tematického limitu, ale v niektorých prípadoch diel aj v motívoch ironizácie, humoru, persifláže. Nešlo iba o komentár k dielu, ale autori reagovali aj na seba navzájom a, prirodzene, do diel vstupovali aj významy reagujúce na dobové politické pomery. V dielach sa objavujú presahy do multimediálnosti, do práce s novými materiálmi (napr. Jana Želibská: *Moje meno je vpísané len vo mne*, 1985), s presahom medzi tradičným médiom a performativitou (Igor Kalný: *Telovka*, 1986). Zloženie autorov utvárané na základe profesných i priateľských vzťahov napomáhalo prelínaniu a variabilným

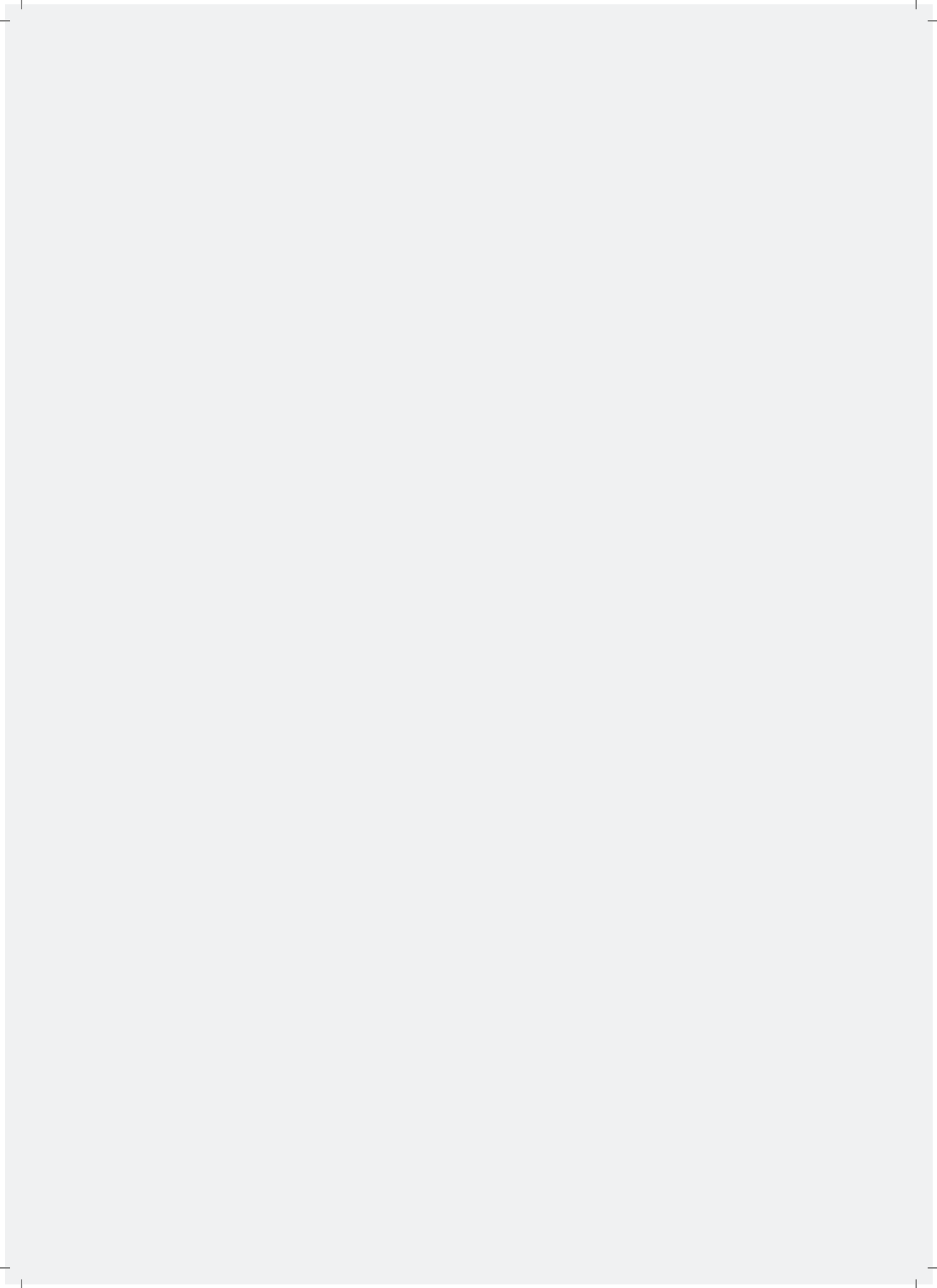
konceptným prístupom. Z tohto hľadiska boli *Posuny*, napriek už viacnásobne spomínanej rozkolísanej úrovni diel, podujatím otvoreným konceptuálnym, akčným, ale aj klasickým maliarskym, sochárskym či kresebno-grafickým prístupom. To považujem za jedinečnosť, ktorá zároveň spôsobila možnú nevyváženosť, nekoncentrovanosť niektorých prác, pocit mimovoľnosti či sprievodnosti. Táto „mimovoľnosť“ na druhej strane otvorila niektorým z nich „vstupné dvere“ k novým pohľadom na vlastnú tvorbu. Paradoxnosť tohto tvrdenia je práve symptomatickým paradoxom podujatia. *Posuny* boli občas zlyhávaním, aby inde či inokedy došlo k ráznemu vykročeniu k objavným prístupom. Objavujú sa nové autorské techniky a prístupy spracovania tém. „Mimochodnosť“ akoby viedla k tomu najpodstatnejšiemu. K rozširovaniu a inovácii autorských stratégií.

Prvotným úsilím textu bolo dať za *Posunmi* bodku. Napokon sa zdá, že napriek snahe musím pridať ešte dve. Niežeby ich príbeh nebol z historického hľadiska ukončený. Nie je však dopovedaný. Alebo presnejšie, nadväzuje na neho mnoho iných príbehov. Na jednej strane pokračuje čiastočne v tvorbe mnohých autorov, ktorí sa na *Posunoch* zúčastnili. Na druhej je neúplný aj preto, že to, čo bolo jeho podstatou, nie je možné adekvátne priblížiť. Slová majú svoje limity. Neúplnosť výpovede priznávam.



**PRED
SMIEŠ
NOS
ŤOU
NEPRE
STÁVAM
BYŤ
V STRE
HU**

Rozhovor Jána Kraloviča
s Deziderom Tóthom



JK Predstavte si, že sa na pulloch kníhkupectiev objaví kniha o Posunoch a na zadnej strane prebalu alebo na záložke bude tento text: V rokoch 1979-1986 Dezider Tóth inicioval, organizoval a animoval Posun - deväťmesačné Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu. Každoročne po uplynutí Majstrovstva viedol Dezider Tóth exhibičné stretnutie v byte niektorého zo zúčastnených. Súhlasí to?

DT Súhlasí. Musíme však doplniť, že Dezider Tóth to bol, kto v roku 1987 rozhodol, že Majstrovstvá už naďalej prebiehať nebudú.

JK Ale trvalo to osem rokov, osem ročníkov, kým toto rozhodnutie padlo. Mňa, ktorý ten čas nezažil, zaujímajú nielen dôvody, že to taký dlhý čas vydržalo, ale aj to, prečo nezasiahla a nezastavila to Štátna bezpečnosť. Máte na to nejaké vysvetlenie? Alebo ste boli takí chytrí a oni to neodhalili?

DT O Štátnej bezpečnosti máte naivné predstavy. O utajení nemohlo

byť ani len pomyslenia. Opak bol pravdou. Moja teória je, že nezasiahli preto, lebo mali o Majstrovstvách a predovšetkým o stretávaníach dostatočné informácie.

JK Ako, veď ste to nepublikovali.

DT Mali svojich informátorov.

JK Boli ste informátorom?

DT (mlčky záporne krúti hlavou)

JK Ale vedeli ste, že existuje, že je medzi vami. Veriť sa nechce, že ste v organizovaní pokračovali.

DT Slovensko je malá krajina. Stane sa, že ste rodinne alebo miestom pôvodu, konfesiou spriaznený s najrozličnejšími osobami. A tak sa dozviete niečo, čo malo zostať len v spisoch.

JK Nebolo naivné tomu uveriť?

DT Máte pravdu. Dôvody boli iné, vážnejšie, prečo som v tom pokračoval a prečo ŠtB nezasiahla.

Na výsluchy som chodil ešte pred Posunom. V rokoch 1976 - 1977 som organizoval v byte na Moskovskej ulici číslo 1 Depozit. Byt navštevovali časté návštevy z Prahy. Viacerí z nich podpísali Chartu. Na ŠtB som chodil nielen na výsluchy, ale som si tam vypočul aj obvinenie. Síce len ústne, ale obvinili ma podľa paragrafu, číslo vám teraz neviem odcitovať, z protizákonného stretávania. A to už bolo vážne. Ale časom moja intuícia vycítila, že sme pre nich potrební. Len si predstavte: v Českej republike je široká vlna chartistov, v mestách žije underground, polícia je v strehu a predovšetkým má výsledky. Vykazuje činnosť. Predstavujem si, ako náčelník buzeruje eštechákov na Slovensku: ako to, že ich tu nemáte. Máte ich, len nie ste dostatočne aktívni. Chcete mať kariérny postup, chcete odmeny? Tak sa čiňte! Podľa mňa je to tak, že sme im padli do výkazov. Jedno, čo potrebovali: čo najpresnejšie informácie. Pravdu povediac, naša činnosť až také nebezpečenstvo nepredstavovala. Že to, čo sme vytvárali, nespĺňalo požiadavky socialistického realizmu? To nech si rieši Zväz výtvarníkov. Súdruhovia to zvládnu.

JK Takže ste v organizovaní pokračovali.

DT Pokračoval, ale až po roku. Nie, že by som sa menej bál. A zase sme pri tom. Pravý opak je pravdou. Ja som už o tom písal, tak to zopakujem. Po roku strach z eštechákov nevyhasol, naopak, bol vo mne väčší. Ale už to nebol strach z postihov štátnej moci. Bol to strach, že preseriem príležitosť, ktorú má generácia možno iba raz za život, darovaný čas pre vlastný spev. Bál som sa, že nebudem robiť umenie svojho času. A toho som sa bál tak, že ešte teraz sa chvejem.

JK Takže ste pokračovali.

DT Áno, použijeme plurál. Nebol som sám a už v žiadnom prípade osamotený.

JK Skúsím sa pýtať inak. Boli ste, cítili ste sa byť v tom darovanom čase undergroundovým umelcom?

DT Požiadam vás, aby ste slovo underground v súvislosti s mojou osobou nepoužívali. Príliš si ctím a vážim tých, ku ktorým toto pomenovanie patrí. Žili ho. Ja som tak nežil.

JK Ale oficiálny umelec ste neboli.

DT (záporne krúti hlavou)

JK A čo tak umelec alternatívny?

DT Pripúšťam, že to, čo som vytvoril, vyrástlo a malo ambície byť alternatívnym.

JK Budem sa teda pýtať: Ako sa začal formovať okruh tých výtvarníkov, ktorých tvorbu zo 70.-80. rokov dnes radíme do kolónky alternatívne umenie?

DT S alternatívou je to na Slovensku zvláštne. Aby bolo jasné, budem hovoriť, odvážim sa hovoriť o tom, čo som zažil, čiastočne prispel k jeho podobe. A to je výtvarná scéna, predovšetkým to, čo vznikalo v Bratislave.

Ak si urobíme analýzy príbehov tých, ktorí sa ocitli v alternatíve, slovo ocitli je tu namieste, lebo často nešlo o vec osobného rozhodnutia, prideme k prekvapujúcemu zisteniu. V porovnaní s inými príbehmi, povedzme v Čechách, ale stačí, ak začneme porovnávať scénu v Košiciach.

Pre Bratislavu je typické, že až na jednu, dve výnimky to boli absolventi Vysokej školy výtvarných umení, teda občania s potvrdením profesie v občianskom preukaze - profesionálny výtvarník. Ale alternatíva, ktorá nezomrela

socializmom, ako hýbateľ umenia žije, mala, má svoj pobyt, svoje miesto mimo inštitúcie. Živí ju postoj a miesto, z ktorého sa rodí. A tým je okraj. Odtiaľto, z okraja vedie boj s profesionálnymi inštitúciami. Časom sa z výkrikov, gest môže zrodiť program. Väčšinou sa tak stane, ak je to súčasťou generáčnej výpovede.

Zistenie ďalšie. Pri zrode alternatívneho výtvarného umenia v 70. rokoch na Slovensku nebol v pozadí len generáčny postoj.

JK Takže tu boli vedľa seba ľudia rôznych generácií.

DT A rôznych ľudských príbehov. Zámerne volím slovo príbeh, lebo čítať to len cez výsledky - výtvarné diela - sa mi javí nedostačujúce. Tak sa prihodilo, že niekedy okolo polovičky 70. rokov sa príbeh Dezidera Tótha, teda toho, kto s pečiatkou „slobodné povolanie“ v občianskom preukaze začínal, stretol s príbehmi tých, ktorí začínali v 60. rokoch, viacerí z nich mali za sebou výstavnú aktivitu, a to aj na dôležitých európskych fórach.

JK Môžeme povedať, že za vás spolurozhodla aj doba? Vznikalo by aj bez jej prispenia alternatívne umenie? A aká by bola jeho podoba?

DT Nevieľ, akú by malo umenie podobu, neviem ani to, aká by bola miera mojej účasťi. Pretože však viem, že alternatíve je dobre na okraji, a to je aj moje miesto, asi by som nechýbal.

JK Takže v čase totality to bolo s alternatívou jednoduchšie.

DT V niečom áno. Malý rum je veľký rum chudobného, hovorili Karel Nepraš a Honza Steklík. Boli takí reprezentanti alternatívneho umenia, najmä v susedom Česku: spomeňme Martina Jirouša, ktorý z pozície kunsthistórie, ktorú vyštudoval, bol na začiatku otvorený umeniu 60. rokov (jeho sestrou bola Zorka Ságlová, prvou ženou Věra Jirousová), a časom dával väčší a väčší dôraz na občianske postoje umelca. Uveril, že morálka umelcovho bytia sa prelieva do diela. Tak sa mi to aspoň javilo, podľa toho, čo „Magor“ za hodnotné výtvarné umenie pokladal. Jeho odmietavé postoje ku konceptuálnemu umeniu vyvierali aj z toho, ako sa v ňom vršilo priznanie hodnoty tým dielam, ktorých autori žili radikálne, ale ich výtvarná tvorba sa radí kamsi do stredného prúdu a za alternatívu to pokladať nemôžeme. Jednoducho s umeleckým dielom je to zložitejšie. Tak je to aj s alternatívou.

Čo by to urobilo s Magorom, ak by sa dožil koncertu, na ktorom odznali niektoré jeho zhudobnené texty spoločne s interpretáciami partitúr Milana Adamčičaka? Milan Adamčičak bol v čase, kedy Jirous sedel vo väzení, aktívnym členom Komunistickej strany Slovenska na Ústave dejín hudby Akadémie vied. Čo by urobil Magor so mnou, ktorý to píšem a ktorý pokladá to, čo Milan Adamčičak v 70.-80. rokoch vytvoril, za oveľa alternatívnejšie umenie než práce, ktoré som vytvoril ja?

JK Takže ako by sa to dalo komentovať?

DT Aj v undergrounde, aj na alternatívnej scéne existovali kamarátske, cirkevnícke a pijácko-kumpánske dohovory.

JK Ale aj v Posunoch sa s tým stretávame. Boli ste taký chytrý, keď ste organizovali Posun, alebo vám to došlo až po Posune?

DT Bol som chytrý. Ale tou zdravou chytrosťou. A zdravej chytrosti nečistota nestojí v ceste. Otváral som sa tomu, čo mňa samotného mohlo viesť k zmene. Ani vo sne mi nenapadlo, že to, čo robím, bude raz spoluvytvárať príbeh slovenského umenia. A potom, ja

som nič nezačínal. Hra už bola rozohraná.

JK Hra čoho?

DT Od konca 60. rokov sa časť toho, čomu sme vtedy hovorili moderné umenie, otvárala ku kolektívnym akciám a k rôznym sociálnym a ekologickým výzvam. Viaceré prezentácie expandovali z galerijných priestorov von, do parkov, do prírody, do ulíc miest. Ako poslucháč začínajúceho piateho ročníka na Vysokej škole výtvarných umení som sa zúčastnil 1. otvoreného ateliéru na Tehelnej ulici číslo 32. Dom dnes neexistuje, v mojom príbehu ho zbúraním nezlikvidovali.

JK Ak by som sa vrátil k slovu hra, akú hru ste hrali vŷ?

DT Čo chcete počuť? To čo som povedal v rozhovore Robovi Cyprichovi, nedlho po tom, čo Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu skončili? Vtedy som to bagatelizoval a povedal: hral som takú polhru. Dnes po rokoch na vašu otázku odpovedám rovnako: hral som polhru. Čo však, ak z tejto polhry vznikli moje najlepšie práce? Nevytvorila ich bytie neradikalita? Vtedy som si myslel, že je to vec nedostatku odvahy. Dnes

viem, že je to dar. Hrať hru, ktorá sa neuspokojuje len s hravosťou. Kdesi v pozadí rodí sa radosť takého autorstva, ktoré chce zostať nevidené. Ale toto porozumenie mi nesprostredkovalo len umenie, toto ja som zažil už v detstve, počas svadiieb, zabíjačiek, počas ktorých moji strýcovia – Silvester, Peter, František pripravovali pre účastníkov ozvláštnenia – happeningy. Už vtedy som sa chvel, hoci som netušil, že toto chvenie nie je výrazom slabosti, ale toho, že som pri tom, že sa chvejem z účasti na niečom, čo sprostredkuje len a len umenie.

A potom, nezabúdajte, že kdesi v pozadí bolo čuť temný nápev: čo je to autor, čo je to autorstvo. Nemožnosť formulovať moje autorstvo v politických kulisách doby, korešponduje s vytrvalou prácou na formovaní neautorstva na euroamerickej scéne.

JK Z toho, čo hovoríte, mi vyvstáva, že by sme mali vygumovať tvrdenia, že kdesi v pozadí pri vzniku Posunov bola aktivita Rudolfa Filu. Skôr mi tu naskakuje príbeh a interpretácie Alexa Mlynárčika.

DT Gumovať netreba nič. Taký text nikdy nebol. To iba zotrvačnosť kunsthistorikov opakuje: Filov žiak. A je to vybavené. Áno, som Filov žiak, hrdo sa k Filovi

hlásim. Tí, čo to budú po mne opisovať, netušia k akému Filovi sa hlásim.

Posunov sa zúčastnilo 26 autorov. Z toho ôsmi sme Filovi žiaci. A ak k tomu pripočítame Rudolfa Filu dostaneme číslo 9. Prečo je 9 väčšina z 26, tomu som neporozumel.

Ale mal som aj iných učiteľov. Od konca 70. rokov som externe študoval na Križovnickej škole čistého humoru. Poznal som sa osobne s oboma riaditeľmi, Karlom Neprašom aj s Honzom Steklíkom. Kreslením kresleného humoru som intenzívne popri škole moju hlavu zamestnával. Čudujete sa, odkiaľ sa to vo mne berie?

A nezabúdajte, že v projekte Alexa Mlynárčika - Argilia, zastávam post Vyslanca na piatej planéte Malého princa. Viem, mal som o tomto hovoriť možno dôraznejšie. Ja som však vždy, keď som k tomu mal príležitosť, o tom hovoril, ako o niečom, čo má takú vysokú cenu, že ju chráni záväzok mlčanlivosti.

A čo sa týka vystopovania východísk k Posunom, lebo oni tu sú a hrdo sa ku nim hlásim, temer nikomu z komentátorov nenapadlo, že Manifest o interpretácii vo výtvornom umení nenapísal Rudolf Fila, ale Alex Mlynárčik a Miloš Urbásek, a to v júni roku 1969!

Chcete ešte viac? Listujte nielen monografiami, ale aj v príbehoch umelcov.

A potom je tu iné slovo, slovo majstrovstvo. Podstatné slovo pre Posuny. Nájdeme ho hneď v prvom riadku I. Festivalu snehu, Vysoké Tatry 1970.

Toto, čo vám tu hovorím, nehovorím ako výsledok dohovoru s ostatnými účastníkmi, boli to moje východiská, v čase kedy som začal Posun organizovať.

JK A natíska sa ešte iné slovo: šport.

DT Možno presnejšie a spravodlivejšie voči športovcom, ktorí to musia hodiny a hodiny trénovať, by bolo vhodné upresniť, že sa tu pracuje s prebranou športovou terminológiou: majstrovstvo, exhibícia... a aj to v ironizujúcich podobách.

JK 12. decembra 2016 to bude 30 rokov, čo sa konalo posledné exhibičné stretnutie Majstrovstva Bratislavy v posune artefaktu. Dostatočne dlhý čas. Neuvažovali ste, že ten príbeh spracujete do podoby knihy?

DT Uvažoval.

Ibaže medzičasom som bol plne ponorený do organizovania

a dramaturgickej výstavby Neateliéru na VŠVU. Písal som, prednášal, publikoval. Venoval som sa voľnej tvorbe. Pracoval na vlastnej monografii. A sem tam v skulinách času ku mne doľahol príkaz: mal by si podať správu o Majstrovstvách Bratislavy. Prípravu knihy som odkladal. Jediné, čo som k neexistujúcej knihe mal, bolo venovanie. Ale ako vieme, venovanie sa píše na záver, keď je už kniha napísaná. Teraz, keď je rozprávačom príbehu Posunov iný autor (JK), rád to venovanie zverejňujem.

venovanie

básnikovi lordovi Byronovi (posunovačovi), ktorý 3.5. 1810 za silného vetra preplával morskú úžinu medzi európskou Séstou a maloázijským Helléspontom za 1 hodinu 10 minút, aby preveril a potvrdil, čo dokáže zamilovanosť.

Posunuté dielo: antický príbeh Héro a Leandros.

(Pozri: Slovník antické kultury, vyd. Svoboda Praha, 1974. Heslo: Musaios.)

JK Keď som si prezeral diela, ktoré po Majstrovstve zostali, tak mi pri mnohých napadlo, že sú príliš škicovité. Nemali ste, nemáte ten pocit?

DT To je dobrý postreh, aj keď by som slovo škica rád vymenil za iné. Za slovo, ktoré je opakom slova škica. Lenže také slovo nepoznám. Slovo škica je slovom nádeje a prísľubu budúceho diela. To slovo, ktoré je jeho opakom, je produktom kalkulu, chytráčenia a dohovoru. Často je vykrádaním cudzích ideí, ale aj vykrádaním autora samotného. Posun nie sú len nenaplnené možnosti, ale aj zber potvrdeniek, overených istôt a klišé.

JK Úha! Oplatilo sa vôbec Posun organizovať?

DT Ak za osem rokov majstrovstva nájdete osem diel, ktoré vás oslovujú, tak áno.

Ale poďme od biblickej dikcie k realite. Budem hovoriť o sebe. Nejakým darom som porozumel, že ma čaká práca s banalitou. Nielen preto, že to bol dobový fenomén, ale preto, že banalita má na sebe zraniteľné miesto, aj ona má Achillovu päť. A možno vás to rozosmeje, ak poviem, že meno toho miestečka je: večnosť. O ten malý kúsok som usiloval. Je jedno, či v organizovaní, či vo vlastnej práci. Bola to vážna hra.

JK Bola to vážna hra?

DT Nielen osud hrá s človekom, ale aj človek hrá s osudom. Keďže vie, že na protihráča nemá, tak predstiera, roztrubuje: v tejto hre o nič nejde. Začnem od toho podstatného. Tým najpodstatnejším v tejto hre bolo to, čo uniká. Majstrovstvá trvali deväť mesiacov. Ich priebeh, intenzita, bola ponechaná na každého jednotlivého účastníka. Tu je odpoveď, aká to hra bola? Samotný (dodatkový) večer exhibície, mimo čas majstrovstva, netrval viac ako niekoľko hodín. Nie a nie to nejak o dať do súvislostí. Ale zoberte si malý kalendárik a vystrihnite si z neho, tak ako som to robieval ja, všetky dni od 8. marca po 6. december. A potom tam v zbytku hľadajte číslicu dňa exhibície. Viem, starý Zrzavý hovorieval: platí jenom to, čo je uděláno. Ale majstrom Bratislavy v posune artefaktu sa mohol stať aj ten, kto to „neudělání“ intenzívne deväť mesiacov žil. Myslím, že v tomto je neopakovateľnosť Posunov.

Toto ponorenie sa do spoločného, občasné nezáväznú diskusie, v ktorých som neraz uprostred leta počul „ale to má čas až v decembri“, a pri tom som vedel, že ak je vypísanou témou Majstrovstva spojenie, mám deväť mesiacov príležitosť skúmať, nachádzať, tešiť sa. Ľahko sa to hovorí, ľahko žije, ak tým žijete. Ťažko prežíva,

ak počas prezentácie zúčastneným na exhibícii pohoríte. Ale to, že to boli plamene, z ktorých vznikali ohníky aj iných mojich prác, to vie len a len môj príbeh.

JK Ale nasmiali ste sa? Podľa toho, čo poznám zo zverejnených výsledkov, ale aj z výskumu u jednotlivých autorov, sa mi to tak javí.

DT Mám taký pocit, že ak by nás pozoroval nezúčastnený, mnohým našim prácam, ale predovšetkým spôsobu, akým boli prezentované, nechýbalo niečo z nemých grotesiek, akýsi druh smiešnosti, ktorá má ale iné, hlbšie dno. Ironizácie bývalo navrch, ale mňa to nemýlilo. Nemýlilo ma, že Igor Kalný prichádzal na stretnutie temer za každým posilnený alkoholom. Málokto z nás prežíval čas Majstrovstva, a čas Majstrovstva nebolo pre Kalného iba tých niekoľko hodín stretnutia, s takou nehou, takou zraniteľnosťou, ako to robil on. Bolo to smiešne, ale ja som pred takouto smiešnosťou bol a chcem zotrvať v strehu. Ona je často lepším svedkom o skutočnom ponore, ako múdro sa tváriace gestá a „prevolania“. A že Igor Kalný znamenal pre príbeh Posunov ich nevidený spodný prúd, dosvedčuje aj fakt, že keď som cítil, že organizovanie Posunov vymenia iné

aktivity, rozhodol som sa posledný exhibičný večer spolu usporiadať v jeho byte na bývalej Fierlingerovej ulici v Petržalke. Z okna toho istého bytu vyskočil Igor Kalný o necelý polrok, do inej dimenzie.

Bolo to nezvratné gesto a ja som dokázal urobiť jediné, to, čo sa mi vtedy javilo ako smiešnosť.

Urobil som súpis účastníkov a aktivít 2. až 9. Majstrovstva Bratislavy v posune artefaktu.

JK Takže je to pre budúcnosť spočítané.

DT Myslíte si, že strom spočítava na sebe listy? Ľahko vyriechnúť: nie. A ešte ľahšie áno, ak je to v situácii, keď ho na jeseň listy opúšťajú. Posun neskončil 8. Majstrovstvom, ktorého témou bola premena. Posun skončil v plnom osvetlení, 7. Majstrovstvom, s témou svetlo, osvetlenie.

Našťastie sme to ja a ani moji kolegovia nevedeli. Bolo smiešne pokračovať. Ja však neprestávam byť pred smiešnosťou v strehu.

Bratislava 2014-2015

SUM- MARY

Summary

Championship behind Doors

Bratislava Championships in the Shift of Artefact (1979 – 1986)
in the context of home exhibitions 1970s and 1980s

CONTEXT

The subject of the book *Majstrovstvo za dverami [Championship behind Doors]* is the research, evaluation and interpretation of a cycle of presentations in homes, organized every year from 1979 to 1986 by the artist Dezider Tóth, under the title *Bratislava Championships in the Shift of Artefact*. The book looks at the events in the context of socio-political and cultural events.

The first chapters focus on depicting the period's circumstances and historical contexts, concentrating on the late 1970s and early 1980s. This period is not a homogeneous whole. The normalization era (post-1972) was then termed a “time of consolidation” and revision of the essence of “socialist democracy”. Ultimately it was a time of restrictive measures, censorship and high-level political purges. The early

1980s was marked by negative socio-political impact left over from the 1970s. Society was coming to experience what could be characterized as “realistic socialism”. Societal circumstances in turn had impact on artistic and cultural developments, opportunities to present art, and the organization of art exhibition. Artists unwilling to adapt to the possibilities available to gallery institutions took the initiative to meet and exhibit in alternative spaces or private homes. The trend of private home-based presentations, exhibitions, seminars and confrontations was determined by the time's censorship and the ideologically-conditioned conception of official exhibition halls. Private and semi-official spaces became a platform for freer presentation, and an opportunity for the non-official art scene to come together. They represented an alternative, a space for free

discussion and creation in a period marked by a socialistic discourse in society.

**PRESENTATIONS AND
EXHIBITIONS IN HOMES**

Though this publication gives detailed attention to assessing *Bratislava Championships in the Shift of Artefact* (referred to hereafter by the shorter *Shift* or *Shifts*), it gives significant space to assessing all residential exhibitions and activities in private spaces. These gatherings “behind closed doors” were no part of public spaces subject to bureaucratic restrictions. They became places to communicate and discuss openly. The *Open Studio* at Rudolf Sikora’s (1970) brought to a conclusion the days of more freely-conceived 1960s actions while signaling artists’ moves into private spaces. The *Open Studio* was a response to the thwarting of the second Danuvius Biennale for young artists, a new form for creative collaboration in an environment outside exhibition halls.

It is in this context that I stress the significance of the gatherings at Sikora’s at Tehelná 2 for the creation of the early 1970s arts scene. Here was a way of shaping a positivist-oriented group

of critics and artists that went beyond the artistic. The meetings tended mainly to become discussions and philosophical reassessments of issues related to science, humans and the environment they live in.

After Rudolf Sikora was evicted in 1975 and his building at Tehelná 2 demolished, some of the artists moved the meeting to Dezider Tóth’s home on Moskovská 1. The organizer called it *Depozit* [*Deposit*]. His 4th-floor apartment flat hosted informal discussions and many visual art exhibitions. A number of solo exhibitions were mounted here in 1976 and 1977 (by J. Bartusz, M. Bočkay, K. Bočkayová, J. Lipták, and D. Tóth, and the presentation of the *Symposion III/76* album, dedicated to Miloš Laky).

Besides encounters at Sikora’s and *Deposit* at Tóth’s, gatherings in homes grew more frequent, especially in the late 1970s and the 1980s. In quantity of participants and art works, the most extensive and longest continuous project organized in private space was *Shifts* (1979–1986). In 1977 Otis Laubert organized an exhibition of his own work and that of others in improvised private space in his sister’s flat on Moskovská, and later, in the 1980s, in his own home on Železničiarská in Bratislava. He

presented this space under the ironic/mischievous title of *Branch Guggenheim Museum*.

Starting in 1973, a wider community started to form in connection with renting multiple spaces in a house on Bratislava's Gorazdová street. This collection of people wanted to live even in the depths of normalization in a manner free and independent of the state's power. The community consisted of a special composition of tenants, comprised of some with visual arts backgrounds along with amateur theatricals, psychologists, archaeologists, students (with their partners) and other individuals endeavouring to find, in their ideas, works, writings and lives, an alternative, "intensified" way of life.

A similar agglomeration came together in the late 1970s, in an effort to coordinate a cycle of expert lectures. This "underground" university was a supplement for the frequent deficiency of critical thinking and the reduction in providing facts on a variety of social and cultural issues in the state's universities of the time. Its lectures and discussions took place with participation from qualified experts (such as Miroslav Kusý, Milan Šimečka, Tomáš Štraus, the Czech philosopher

Václav Benda, Dana Němcová and others). The biologist and philosopher Peter Sýkora also held seminars in philosophy at his home in 1981-1982. These concentrated mostly on the question of philosophy's relationship to aesthetics, and issues and terminology of Martin Heidegger's fundamental ontology and thought. There were also a number of individual home exhibitions (including one by the sculptor Jaroslav Štuller in 1977 in a private flat of a now-demolished Bratislava building near the Castle, a three-hour exhibition of new work by Klára BočKayová on 27 September 1980 in Stupava, an exhibition by Vladimír Havrilla in the home of Pepo Schöttl in 1981, and others).

In 1980 Jana Želibská organized in her home/studio on Bratislava's Fraňa Kráľa street a performative show of her costume pieces. *Malá módna prehliadka [Little Fashion Show] (Soirée I)* had the character of a chamber performance/show for a close circle of spectators. In 1981 in his flat on Kuzmányho street v Bratislava the conceptual artist Ľubomír Ďurček set aside a walk-through room where he occasionally presented his work. He called it *Medzipriestor [Interspace]*. This was "territory" both private and

somewhat open, to show or publicize his “closet” pieces.

Under the title *Permanentná akcia - Galéria v paneláku* [*Permanent Action - Gallery in Block of Flats*] Marta Stachová and Ľubo Stacho organized, in their two-room flat on Sibírská 52, exhibits by their colleagues, acquaintances and friend. Friends and colleagues were invited to openings, and they would then send photographs of the exhibitions as new-year's greetings to a wider community of artists.

Starting in 1988 the artist, photographer and songwriter Ivan Hoffman organized creative gatherings for artists and cultural personalities from both the Czech and Slovak Republics, where the main themes were spiritual and Christian (Okno, Biblia [Window, Bible]). By the late 1980s initiatives by younger artists spread exhibition projects to further alternative spaces (the *Exterior I-III* exhibitions in 1987 and 1988, *Výtvarné hody* [Artistic Fete] in the partly-built house of J. Šramka in Čunovo in 1987, and others).

SHIFT, CITATION, PARAPHRASE

An important part of assessing the *Bratislava Championships in the Shift of Artefact* event is analysis

of the principles of paraphrasing and citation. A condition for participating in the event was the interpretation of a chosen work from art history, making the issue of artistic commentary and appropriation an element of every piece. In some cases this was a minor commentary or humorous artistic adaptation, while in others the interpretation was more thorough and analytical.

Shifts were a response to a strategies that have always been present in visual art. They are not unique to this event, and they did not first appear with the advent of the post-modern. Transformations and influence in theme and form all inter-permeate, and ultimately become marked developmental agents in individual artistic media. It is these medial shifts that describe and sharpen the boundaries of individual disciplines, determining their separateness and claims to legitimacy. Given the theme, the publication also assesses the standing of each artist and the authorship motif. I take into consideration the unofficial art scene's domestic context in particular, but also approach the theme of authorship more generally with reference to relevant literature (U. Eco, M. Foucault, and R. Barthes).

In Slovakia, the chief starting-point motifs for intensive relationships to interpretation come from two remarkable artistic figures: Rudolf Fila and Alex Mlynarčík. Fila taught at Bratislava's secondary art school. Many of his students participated in *Shifts*, and he was himself invited. Fila's approach to interpretation was based on his broad cultural knowledge and interdisciplinary scope. This came across in his painted artistic commentaries, citations and overpainting. Alex Mlynarčík was influenced more by the French *New Realists*, and a sense for play, performance, living pictures, and more conceptual perception of reality. The motif of play, playfulness, and contextual and often humorous paraphrases also influenced the *Shifts* organizer Dezider Tóth as well as many of those involved in the event. It would be naive to assume that *Shifts* was a sort of residue of the "Fila school", or that they continued and developed interpretational motifs domesticated for Slovakia. Interpretation as motif did not come from a single source. It occurred because of the impact of popart and *New Realism*, but also from the influence of Marcel Duchamp and Neo-Dadaism, which were markedly applied on the art

scene starting from the mid-1960s. The theme of interpretation likewise points to universal principles and values. Perhaps for this very reason it made such intensive appearances in totalitarian times of repressed human freedoms.

BRATISLAVA CHAMPIONSHIPS IN THE SHIFT OF ARTEFACT

The by-laws for *Bratislava Championships in the Shift of Artefact* stipulated a nine-month period lasting from 8 March (International Women's Day) to 6 December (Saint Nicholas Day). Each participant was to create a "shift" (i.e. a paraphrase, interpretation, application, appropriation, citation or the like) based on a work by an artist known in art history that featured the theme given for that year. The action's organizers conceived themes of a broad framework allowing variability and heterogeneity of artistic application: 1979 - *Sensuality*; 1980 - *Touch*; 1981 - *Doubling*; 1982 - *Mysteriousness, Mystery, Secrecy*; 1983 - *Connection*; 1984 - *Myth*; 198 - *Light - Lighting*; 1986 - *Transformation*.

Nine months were given for each *Shift*, symbolizing human pregnancy and concluding with a gathering in the home of

a participant to present the pieces. Altogether 26 artists took part in these *Shifts*, most of them from the Bratislava art scene, and they produced over 160 pieces for the event.

In dating the *Shifts* it must be noted that they started in 1979 with the 2nd Bratislava Championship in the Shift of Artefact, as Dezider Tóth held the initiative to be linked to the activity of four Bratislava artists (Marián Mudroch, Vladimír Kordoš, Svetozár Mydlo and Peter Meluzin) in 1971, who decided to do the “homework” of copying a selected Roy Lichtenstein piece. *Shifts* are therefore numbered chronologically from 2 to 9. In 1988 Dezider Tóth wrote up a typewritten *Inventory of artists' works at the 2nd-9th Bratislava Championship in the Shift of Artefact*. This catalogue, featuring each year's themes, gathering site, and lists of participants and works, is a primary source for research and interpretation of the individual pieces created for *Shifts*. Many of these were unknown to the public and never published or exhibited. This rich material reveals the variety of the artists' approaches, and as they are grouped, compared and published a great diversity of artistic processes emerges. Established

artists and striking personalities of Slovakia's arts scene (Dezider Tóth, Jana Želibská, Marián Mudroch, Daniel Fischer, Július Koller and others) participated in these activities, but so did others who have yet to receive thorough discovery and monograph attention (such as Jozef Jaňák, Svetozár Mydlo, Dušan Nágel, Peter Horváth and more). The variety of media used is remarkable, caused by participation from artists of various specialties and domains: from painting (by Milan Bočkay, Daniel Fischer, Klára Bočkayová, Marián Mudroch) through prints and illustration (Dušan Nágel, Jozef Jaňák, Svetozár Mydlo) and photography (Ľuba Lauffová, Ivan Hoffman), to actions and performance (Vladimír Kordoš, Július Koller, Peter Meluzin).

The *Shifts* conception subsumed several implications of the “unofficial” art scene. The slightly satirical title, which references sporting terminology, is period “mimicry” intending a “reinterpretative shift” to a level of non-seriousness. Unofficial artistic expressions, often framed by the regime as seditious, are “argued” here as trivial playful formulations. Another aspect is the gathering at participant's private homes, a “migrating” principle that

allowed for escaping from repressive intervention. Not least important was the interesting symbolic aspect of an event with limited dates, defining the “birth” of the piece. Connected to this is the selected methodology, by which only active artists fulfilling the bylaws’ conditions are included in the presentation and encounter. *Shifts* provided space for play in the experimental sense, meaning a trying-out of artistic strategies in a broad creative/media scale: from drawing and painting to objects, from conceptual projects to performances.

The publication’s purpose is to discover the motivation behind the *Shifts*, and description of how they unfolded. The *Shifts* were unique in their interlinking of various communities of different generations and differently-thinking artists, both formally and thematically.

**THEMES OF BRATISLAVA
CHAMPIONSHIPS IN THE SHIFT
OF ARTEFACT GATHERINGS
(1979 – 1986)**

The core of this publication is a description and interpretation of the individual meetings and pieces presented within them. The intentionally incorrect dating

of the first gathering - called the *2nd Championship* - launched the cycle of home meetings occurring annually until 1986. Seven more were to follow. Each encounter was defined by a theme.

The theme given for the *2nd Shift* was **Sensuality**. The meeting took place in the home of Peter Horváth, and 13 artists participated. Among the most notable works were *Plávajúci akt* [*Floating Nude*] by the photographer Ľuba Lauffová, and a night lighting design for museum pieces by Dezi-der Tóth.

There was no gathering in 1980. That year’s edition took place early in 1981 in Vladimír Kordoš’ home. Kordoš’ work, a photographic performance paraphrasing the work of major Baroque painters, was among the most noteworthy artefacts. The theme of this year’s *Shift* was **Touch**, and 15 artists participated. The gathering in December 1981 again took place at Vladimír Kordoš’, on the theme of **Doubling**. Igor Kalný, Július Koller and Peter Meluzin were among those presenting intriguing art, and a total of 13 artists presented artefacts. The theme **Mystery, Secrecy, Mysteriousness** was the subject of the 1982 encounter, which took place in the home of the illustrator

Dušan Nágel. Interestingly, as in the previous year the theoretician Radislav Matuščík presented a piece. Dezider Tóth presented with an expressive photography cycle from his spatial installation *Moja knižnica - moje okno* [*My Library - My Window*], a metaphorical demonstration of knowledge as a given, which conditions our view of the world and ability to reflect on it. 11 artists presented that year. In 1983 the 6th *Bratislava Championship in the Shift of Artefact* took place in Matej Krén's home, on the subject of **Connection**. The abundant participation on the part of 20 artists testified to the success of this format of meeting, discourse and mutual critique. The range, which included Juraj Meliš' sculpture, Marián Mudroch's playful object, Peter Meluzin's conceptually-presented action and Ľuba Lauffová's photographic cycle, indicates the wide range of media employed. The 7th *Shift* theme, in 1984, was **Myth**. This meeting took place in Matej Krén's studio, and after it a samizdat catalogue was completed, including a text by the theoretician Radislav Matuščíka. The catalogue features reproductions of the artefacts presented, and evaluates the significance and course of the action. With its

17 participants, this year ranks among the largest of them all. The last year but one in 1985 had the theme of **Light - Lighting** in the home of Marián Mudroch. Participation from 17 artists and the diversity and quality of the works made for one of the most memorable years. Milan Bočkay's illusory piece, Klára Bočkayová's artistic paraphrases, Vladimír Kordoš and Ľuba Lauffová's photographic performance, Dušan Nágel's interventions in reproductions, and Dezider Tóth's projects variously brought out the motif of light. Otis Laubert's actions directly in front of spectators, and the neon light object by Jana Želibská, were the most interesting pieces.

The last gathering, with the lowest participation, was in 1986 on the theme of **Transformation**, and held in the home of Igor Kalný. The number participating (8 artists) was an indication that the format of the event had played itself out. Societal changes connected to "perestroika" were creating some opportunities for exhibiting in galleries and cultural institutions. Also, the necessity of the *Shifts* to make such artistically-developed interpretations of a given piece was gradually disappearing. For all these new "limitations", its eight years

produced a number of original creative artefacts, of which many are now regarded as resounding pieces in Slovakia's late 20th-century art.

CONCLUSION

Shifts helped shape the artistic community and motivate it to act at a time of general stagnation. It was a means of challenging themselves and others to find meaning in creating as a form of communication. Societal determinants combined to shape the bounds of possibilities and forms of artistic confrontations "behind closed doors". The gatherings' format in many ways opened it to post-modern strategies, in a motif of interpretation and

of satire, humour and persiflage. Well beyond just commenting on a given piece, the artists were responding to one another and to the period's political conditions. The pieces demonstrate efforts with multi-media, new materials and reaching from traditional media to performance. The composition of artists, based on professional relations and friendships, facilitated overlapping and flexible-concept approaches. Thus *Shifts*, for all the inconsistent quality of the work, was a meaningful event open to conceptual and action approaches along with classical painting, sculpture and graphics. The *Shifts* were occasionally unsuccessful attempts, in ways that led later to striking out boldly in heuristic approaches.

BIBLIO- GRAFIA

ARCHÍV A PRIMÁRNA LITERATÚRA

2. *Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu*, 1989
Téma: *Zmyselnosť*. Album čiernobielych fotografií diel. Zostavil: Otis Laubert, samizdat, 1980.

7. *Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu*, 1984
Téma: *Mýtus*. Katalóg účastníkov a diel. Zostavil a autorsky upravil Dezider Tóth, text Radislav Matuščík, samizdat 1985. (Počet 18 kusov.)

8. *Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu*, 1985
Téma: *Svetlo – osvetlenie*. Fotodokumentácia diel. Zostavoval Marián Mudroch, album nerealizovaný.

Súpis autorov, diel a akcií účastných na 2. – 9. *Majstrovstve Bratislavy v posune artefaktu*. (Pocta Igorovi Kalnému) Zostavil: Dezider Tóth, 1988, samizdat. (Počet 20 kusov.)

Majstrovstvo bez (víťaza) víťazstva.
Rozhovor Dezidera Tótha s Robertom Cyprichom. Strojopis, koniec 80. rokov.

Posun. In: TÓTH, Dezider (zost.): *Dezider Tóth 67–94*. Bratislava: O.K.O., 1994, náklad 800 kusov.

Od 1. ateliéru po Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu. In: TÓTH, Dezider – MELUŠ, Boris (Eds.): *Nie som autor, som metafora*. Bratislava: O.K.O., 2011, náklad 700 kusov.

From the 1st Open Studio to the Bratislava Championship in Artefact Shift. In: TÓTH, Dezider – MELUŠ, Boris (Eds.): *I am not an Author, I am a Metaphor*. Bratislava: O.K.O., 2011, náklad 300 kusov.

BIBLIOGRAFIA

Knižné publikácie

AGAMBEN, Giorgio: *Prostředky bez účelu*. Praha: SLON, 2003. 112 s. ISBN 80-86429-24-5

ALAN, Josef (Ed.): *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. 610 s. ISBN 80-7106-449-1

AUMONT, Jacques: *Obraz*. Praha: Akademie muzických umění v Praze, 2005. 326 s. ISBN 80-7331-045-7

BADIOU, Alain: *Svatý Pavel – zakladatel univerzalizmu*. Praha: Svoboda Servis, 2010. 98 s. ISBN 978-80-86320-64-9

BADOVINAC, Zdenka: *Body and the East from the 1960's to the Present*. Lublana: Moderna galerija Ljubljana, 1999. 194 s. ISBN 0-262-52264-0

BACHELARD, Gaston: *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá fronta, 1994. 128 s. ISBN 80-204-0505-4

BACHTIN, M. Michail: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. 406 s.

BAJCUROVÁ, Katarína – JANČÁR, Ivan: *Juraj Meliš*. Bratislava: Tatran, 2002. 160 s. ISBN 80-222-0505-2

BARKER, Chris: *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006. 206 s. ISBN 80-7367-099-2

BARTHES, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. 170 s. ISBN 978-80-7363-359-2

BARTHES, Roland: *Světlá komora*. Praha: Agite/Fra, 2005. 122 s. ISBN 80-86603-28-8

MAJSTROVSTVO ZA DVERAMI

- BARTOŠOVÁ, Zuzana – SNOPKO, Ladislav: *Dotyky a spojenia*. Bratislava: GMB, 2002, 186 s. ISBN 80-967816-9-3
- BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011. 360 s. ISBN 978-80-8101-570-0
- BENAMOU, Genevieve: *L'Art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*. Paris, 1979. 190 s.
- BERGSON, Henri: *Smiech: Esej o význame komična*. Bratislava: Tatran, 1966, 150 s.
- BERTÓK, Imrich – JANOUŠEK, Ivo: *Počítače a umenie*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1989. 198 s. ISBN 80-08-00037-6
- BESKID, Vladimír (Ed.): *Tretia tehla*. Trnava: Galéria Jána Koniarka, 2007. 112 s. ISBN 978-80-85132-52-6
- BEY, Hakim: *Dočasná autonómna zóna*. Praha: Tranzit, 2004. 86 s. ISBN 80-903452-1-2
- BISHOP, Claire: *Artificial Hells*. London: Verso, 2012. 382 s. ISBN 978-1-84467-690-3
- BORGES, J. L.: *Kniha z piesku*. Bratislava: Tatran, 1980. 84 s.
- BOURRIAUD, Nicolas: *Postprodukce*. Praha: Tranzit, 2004. 104 s. ISBN 80-903452-0-4
- BOUZEK, Jan – KRATOCHVÍL, Zdeněk: *Od mýtu k logu*. Praha: Herrmann & synové, 1994. 175 s.
- BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia: *Jana Želibská: Zákaz dotyku*. Bratislava: SNG, 2013. 240 s. ISBN 978-80-8059-171-7
- CALVINO, Italo: *Palomar*. Banská Bystrica: Drewo a srd, 2001. 126 s. ISBN 80-88965-29-2
- CARRIÉR, Jean-Claude – ECO, Umberto: *Knih se jen tak nezbavíme*. Praha: Argo, 2010. 238 s. ISBN 978-80-257-0266-6
- COLLINI, Stefan (Ed.): *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1992. 146 s. ISBN 80-7115-080-0
- CORTÁZAR, Julio: *Solentinamská apokalypsa*. Bratislava: Tatran, 1982. 158 s.
- ČÁPEK, Jakub: *Jednání a situace*. Praha: OIKOYMENH, 2007. 216 s. ISBN 80-7298-280-6
- ČÁPEK, Karel: *Krakatit*. Praha: Fr. Borový, 1948. 430 s.
- ČARNÁ, Daniela – VALOCH, Jiří: *Igor Kalný*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2008. 150 s. ISBN 978-80-7165-701-9
- DAVID, Sylvester: *Pět rozhovorů*. Praha: Arbor vitae, 2003. 112 s. ISBN 80-86300-36-6
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: *Tisíc plošin: Kapitalismus a schizofrenie II*. Praha: Herrmann & synové, 2010. 585 s. ISBN 978-80-87054-25-3
- DIDI-HUEBERMAN, Georges: *Ninfa moderna*. Praha: Agite/Fra, 2009. 212 s. ISBN 978-80-86603-84-1
- ECO, Umberto: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. 330 s. ISBN 80-246-0704-9
- EJZENŠTEJN, Sergej: *O stavbě uměleckého díla*. Praha: Československý spisovatel, 1963. 124 s.
- ELIADE, Mircea: *Dejiny náboženských představ a ideí I*. Bratislava: Agora, 1995. 398 s. ISBN 80967210-1-1
- ELIADE, Mircea: *Posvátné a profánní*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994. 155 s. ISBN 80-85795-11-6

BIBLIOGRAFIA

- EURINGER-BÁTOROVÁ, Andrea: *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia: Akcie Alexa Mlynárčika*. Bratislava: Slovart – VŠVU, 2011. 328 s. ISBN 978-80-556-0438-1
- FILA, Rudolf: *Cestou*. Bratislava: Petrus, 2003, 330 s. ISBN 80-88939-58-5
- FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993. 268 s. ISBN 80-202-0410-5
- FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992. 62 s. ISBN 80-204-0224-1
- FLUSSER, Vilém: *Komunikológia*. Bratislava: Media Institute, 2002. 248 s. ISBN 80-968770-0-3
- FLUSSER, Vilém: *Za filosofií fotografie*. Praha: Hynek, 1994. 76 s. ISBN 80-85906-04-X
- FOUCAULT, Michel: *Dozerať a trestať*. Bratislava: Kalligram, 2004. 310 s. ISBN 80-7149-663-4
- FOUCAULT, Michel: *Toto nie je fajka*. Bratislava: Archa, 1994. 78 s. ISBN 80-7115-084-3
- FOSTER, Hal – KRAUSSOVÁ, Rosalind – BOIS, Yve-Alain – BUCHLON, Benjamin: *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8
- FREUD, Sigmund: *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha: Jiří Kocourek, 2005. 252 s. ISBN 80-86123-21-9
- GADAMER, Hans-Georg: *Aktualita krásného*. Praha: Triáda, 2003. 86 s. ISBN 80-8613-48-8
- GAJDOŠ, Július: *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: Kant, 2010. 198 s. ISBN 978-80-7437-037-3
- GERŽOVÁ, Jana – HRABUŠICKÝ, Aurel – VRBANOVÁ, Alena: *3 eseje (o fotografiách Luba Stacha)*. Bratislava: FO ART, 2004. 160 s. ISBN 80-88973-13-9
- GERŽOVÁ, Jana: *Otis Laubert*. Bratislava: Profil, 2001. 160 s. ISBN 80-968283-1-2
- GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o malbe: Pohľad na slovenskú malbu prostredníctvom orálnej histórie*. Bratislava: Slovart – VŠVU, 2009. 398 s. ISBN 978-80-8085-939-8
- GERŽOVÁ, Jana (Ed.): *Slovník slovenského a svetového výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Kruh súčasného umenia – Profil, 1999. 320 s. ISBN 80-968283-0-4
- GOLDBERG, Rose Lee: *Performance from Futurism to Present Days*. New York: Harry N. Abrams, 1988. 216 s. ISBN 0-8109-2371-8
- GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin: Komunistické postskriptum*. Praha: AVU, 2010. 190 s. ISBN 978-80-87108-17-8
- HALL, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991. 518 s. ISBN 80-204-0205-5
- HANÁKOVÁ, Petra – HRABUŠICKÝ, Aurel: *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava: SNG, 2010. 366 s. ISBN 978-80-8059-148-9
- HAVEL, Václav: *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990. 64 s. ISBN 80-7106-005-4
- HOCKE, Gustav René: *Svět jako labyrint: Manýrismus v literatuře*. Praha: Triáda/H&H, 2001. 598 s. ISBN 80-861-138-21-6
- HODROVÁ, Daniela: *Chvála schoulení*. Praha: Malvern, 2011. 424 s. ISBN 978-80-86702-91-9

MAJSTROVSTVO ZA DVERAMI

- HRABUŠICKÝ, Aurel (Ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava: SNG, 2002. 240 s. ISBN 80-8059-073-7
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005. 418 s. ISBN 80-246-1060-4
- HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*. Praha: Mladá fronta, 1971. 226 s.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: *Na hranicích umění*. Praha: Prostor/Arkýř, 1990. 200 s. ISBN 80-85190-06-0
- CHALUPECKÝ, Jindřich: *Príbeh Alexa Mlynárčika*. P. S.: *Zápisky z cesty A. M. Vlastným nákladom*, 2011. 302 s. ISBN 859-40-315-0665-2
- CHALUPECKÝ, Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998. 454 s. ISBN 80-7215-050-2
- CHASTEL, André: *Leonardo da Vinci aneb věda o malířství: Gesto v umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008. 108 s. ISBN 978-80-7364-050-7
- JABLONSKÁ, Beata (Ed.): *Osemdesiate: Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992*. Bratislava: SNG, 2009. 286 s. ISBN 978-80-8059-140-3
- JOOSS, Birgit: *Lebende Bilder (Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit)*. Berlin: Reimer, 1999. 448 s. ISBN 978-34-9601-19-72
- JOVIĆEVIĆ, Aleksandra – VUJANOVIĆ, Ana: *Úvod do performatívnych štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012. 206 s. ISBN 978-80-89369-24-9
- KERATOVÁ, Míra (Ed.): *Ľubomír Ďurček: Situačné modely komunikácie*. Bratislava: SNG, 2013. 236 s. ISBN 978-80-8059-175-5
- KLEE, Paul: *Kunst-Lehre: Nauka umění*. Praha: Togga, 2009. 137 s. ISBN 978-80-87258-17-0
- KLÍMOVÁ, Barbora: *Navzájem: Umělci a společenství na Moravě 70. – 80. let 20. století*. Praha: Tranzit – Brno: FAVU, 2013. 250 s. ISBN 978-80-87259-21-4
- KNÍŽÁK, Milan: *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*. Praha: Gallery, 2000. 334 s. ISBN 80-86010-26-0
- KOCMAN, Jiří H.: *Médium papír*. Brno: VUT, 2000. 85 s. ISBN 80-214-1551-7
- KOLÁŘ, Jiří: *Návod k upotřebení*. Praha: Dokořán, 2007. 76 s. ISBN 978-80-7363-141-3
- KOTTE, Andreas: *Divadelní věda*. Praha: Akademie muzických umění – KANT, 2010. 216 s. ISBN 978-80-7437-019-9
- KOVÁČ, Dušan: *Dejiny Slovenska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 422 s. ISBN 978-80-7106-899-0
- KRALOVIČ, Ján: *Teritórium ulica: Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1965 – 1989 na Slovensku*. Bratislava: Slovart – VŠVU, 2014. 336 s. ISBN 978-80-89259-85-4
- KUSÝ, Miroslav: *Eseje*. Bratislava: Archa, 1991. 242 s. ISBN 80-7115-007-X
- LAMAČ, Miroslav (Zost.): *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. 514 s. ISBN 80-207-0087-0
- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse comte de: *Poézia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 366 s. ISBN 978-80-88987-81-9

BIBLIOGRAFIA

- LESSING, E. Gotthold: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Praha: Odeon, 1980. 544 s.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Strukturální antropologie*. Praha: Argo, 2006. 374 s. ISBN 80-7203-713-7
- LICHÁ-ZÁBRANSKÁ, Elena: *Luba Lauffová*. Bratislava: FO ART, 2013. 264 s. ISBN 978-80-89664-03-0
- LIPPARD, Lucy R.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 1997. 272 s. ISBN 0-520-21013-1
- LURKER, Manfred (Ed.): *Slovník symbolů*. Praha: Knižní klub, 2005. 614 s. ISBN 80-242-1588-8
- MALEVIČ, Kazimír: *O nepredmetnom svete: State 1915 – 1922*. Bratislava: Tatran, 1968. 230 s.
- MATUŠTÍK, Radislav: *... predtým. Prekročenie hraníc 1964 – 1971*. Žilina: PGU, 1994. 215 s. ISBN 80-88730-08-2
- MATUŠTÍK, Radislav: *Terén: Alternatívne akčné zoskupenie 1982 – 1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000. 270 s. ISBN 80-968089-6-6
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Oko a duch jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. 154 s.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 1998. 278 s. ISBN 80-7298-098-X
- MIHALÍK, Juraj: *Spomienky na zlyhanie*. Bratislava: Príroda, 1993. 196 s. ISBN 80-07-00580-3
- MICHALOVÍČ, Peter – MINÁR, Pavol: *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava: IRIS, 1997. 320 s. ISBN 80-88778-44-1
- MOJŽIŠ, Juraj: *Rudolf Fila*. Bratislava: Slovart, 1997. 184 s. ISBN 80-7145-251-3
- MUDROCH, Marián – TÓTH, Dezider (Zost.): *Otvorený ateliér 1970*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000. 142 s. ISBN 80-89009-02-6
- MUSILOVÁ, Helena (Ed.): *Rudolf Sikora – sám proti sebe*. Praha: Národní galerie, 2006. 298 s. ISBN 80-7035-341-4
- NASO, Publius Ovidius: *Proměny*. Praha: Avatar, 1998.
- ORIŠKOVÁ, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava: Petrus, 2002. 205 s. ISBN 80-88939-51-8
- ORLICKÝ, Jan: *Záhady komična: Teorie komična, vtipu, gagu a smíchu*. Praha: Futura, 2003. 262 s. ISBN 80-85523-93-0
- PAVLOVSKÝ, Petr (red.): *Základní pojmy divadla: Teatologický slovník*. Praha: Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9
- PETŘIČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009. 202 s. ISBN 978-80-87054-18-5
- PETŘIČEK, Miroslav: *Obraz a slovo: Slovo a obraz*. Bratislava: Slovart – VŠVU, 2014. 146 s. ISBN 978-80-80-85-297-9
- PLEVZA, Viliam (Red.): *Dejinné poučenie*. Bratislava: Pravda, 1979. 320 s.
- POSPISZYL, Tomáš: *Asociativní dějepis umění*. Praha: Tranzit, 2014. 208 s. ISBN 978-80-87259-28-3
- PÖRTER, Paul: *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965. 176 s.

MAJSTROVSTVO ZA DVERAMI

- RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1994. 284 s. ISBN 80-85188-08-2
- REZEK, Petr: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982.
- RILKE, Rainer Maria: *Sonety Orfeovy*. Praha, 1944 (samizdat). Nepag.
- RILKE, Reiner Maria: *Auguste Rodin*. Praha: Vladimír Žikeš. 1946, 106 s.
- RUSINOVÁ, Zora (Ed.): *20. storočie: Dejiny Slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: SNG, 2000. 638 s. ISBN 80-8059-031-1
- RUSINOVÁ, Zora (Ed.): *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: SNG, 1995. 395 s. ISBN 80-85188-58-9
- RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965 – 1989*. Bratislava: SNG, 2001, 318 s. ISBN 80-8059-054-0
- RUSNÁKOVÁ, Katarína: *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*. Bratislava: VŠVU, 2006. 300 s. ISBN 80-89259-04-9
- SAINT-EXUPERY, Antoine de: *Citadela*. Praha: Vyšehrad, 2014. 438 s. ISBN 978-80-7429-046-6
- SCHMITT, Jean-Claude: *Svět středověkých gest*. Praha: Vyšehrad, 2004. 340 s. ISBN 80-7021-729-4
- SONTAGOVÁ, Susan: *O fotografii*. Praha: Paseka – Barrister & Príncipal, 2002. 182 s. ISBN 80-7185-471-9
- STARKBAUER, Ján: *Věčné tabu: Eros a etos v náboženských systémech*. Bratislava: CAD Press, 1993. 282 s. ISBN 80-85349-16-7
- STRÝKO, Marcel: *Za vlastný život*. Košice: Nadácia Slavomíra Stračára, 1996. 204 s. ISBN 80-967492-5-0
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948. 282 s.
- ŠTRAUSS, Tomáš: *1969 – 1989: Slovensko v časoch všeobecnej stagnácie*. Bratislava: Kalligram, 2011. 180 s. ISBN 978-80-8101-563-2
- ŠTRAUS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992. 288 s. ISBN 80-7095-013-7
- ŠTRAUS, Tomáš: *Umenie dnes*. Bratislava: Pallas, 1968. 186 s.
- ŠTRAUS, Tomáš: *Utajená korešpondencia*. Bratislava: Kalligram, 1999. 184 s. ISBN 80-7149-275-2
- TÓTH, Dezider: *Nemá kniha*. Bratislava: VŠVU, 2005. 160 s. ISBN 80-88675-94-4
- TÓTH, Dezider – MELUŠ, Boris (Eds.): *Nie som autor, som metafora*. Bratislava: O.K.O., 2011. 472 s. ISBN 978-80-88805-09-0
- VALOCH, Jiří: *Klára Bočkayová*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2005. 130 s. ISBN 80-7165-537-6
- VALOCH, Jiří – MOJŽIŠ, Juraj – RUSINOVÁ, Zora: *Marián Mudroch: Skúsenosť z údivu*. Bratislava: Pictonica, 2011. 272 s. ISBN 978-80-970752-0-0
- VALOCH, Jiří: *Milan Bočkay*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2005. 150 s. ISBN 80-7165-538-4
- VALOCH, Jiří a kol.: *Vladimír Kordoš*. Bratislava: FO ART, 2011. 224 s. ISBN 978-80-88973-78-2

BIBLIOGRAFIA

- WELSCH, Wolfgang: *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993. 168 s. ISBN 80-7115-063-0
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. 294 s. ISBN 80-7007-040-4
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Bratislava: Kalligram, 2003. 230 s. ISBN 80-7149-600-6
- Za socialistické umenie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974. 168 s.
- ZAJAC, Peter – BODOROVÁ-HARUŠTIAKOVÁ, Barbara: *Maľovanie/Milovanie: Rozhovory s Rudolfom Filom*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011. 280 s. ISBN 978-80-7165-844-3
- ZÁLEŠÁK, Ján: *Umění spolupráce*. Praha: AVU – Brno: Masarykova Univerzita, 2011. 292 s. ISBN 978-80-87108-26-0 (AVU), ISBN 978-80-65707-4 (MU)
- Antológie a zborníky**
- ANDĚL, Jaroslav (Zost.): *Myšlení o fotografii I*. Praha: AMU, 2012. 462 s. ISBN 978-80-7331-235-0
- BALADRÁN, Zbyněk – HAVRÁNEK, Vít (Eds.): *Atlas transformace*. Praha: Tranzit, 2009. 812 s. ISBN 978-80-87259-03-0
- BARTOŠOVÁ, Zuzana (Ed.): *Očami X: Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: Ornan, 1996. 255 s. ISBN 80-967545-2-1
- BISHOP, Claire (ed.): *Participation*. Cambridge: MIT Press – London: Whitechapel, 2006. 208 s. ISBN 978-0262524643
- BUDAJ, Ján (Ed.): *3SD*. Bratislava, 1988. 2. vyd. Samizdat, nepag.
- CÍSAŘ, Karel (Ed.): *Co je fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004. 365 s. ISBN 80-239-5169-6
- DORŮŽKA, Petr (Zost.): *Hudba na pomezí*. Praha: Panton, 1991. 294 s. ISBN 80-7039-125-1
- EVANS, David (Ed.): *Appropriation*. London-Cambridge: Whitechapel – MIT Press, 2009. 240 s. ISBN 978-0-85488-161-1 (Whitechapel) ISBN 978-0-262-55070-3 (MIT Press)
- GÁL, Egon – MARCELLI, Miroslav (Eds.): *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: Archa, 1991. 320 s. ISBN 80-7115-025-8
- GERŽOVÁ, Jana – TATAI, Erzsébet (Eds.): *Konceptuálne umenie na zlome tisícročí*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2002. 174 s. ISBN 80-968902-0-4
- GERŽOVÁ, Jana (Ed.): *Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej kritiky*. Bratislava: VŠVU, 2006. 504 s. ISBN 80-89259-07-6
- HARRISON, Charles – WOOD, Paul (Eds.): *Art in Theory 1900 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001. 1258 s. ISBN 978-0-631-22703-3
- HIRŠÁL Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila: *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovateľ, 1967. 242 s.
- IRWIN (ed.): *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. London: Afterall, 2006. 526 s. ISBN 1-84638-005-7
- KARUL, Róbert – MURÁNSKÝ, Martin – VYDROVÁ, Jaroslava (Eds.): *Vnímat, konať, myslieť*. Bratislava: Filozofický ústav SAV, 2008. 264 s. ISBN 978-80-969770-2-4

MAJSTROVSTVO ZA DVERAMI

- KOLESÁR, Zdeno – MRENICOVÁ, Ľuba (Eds.): *Umenie šesťdesiatych rokov: Zborník prednášok o výtvarnom umení a architektúre*. Bratislava: VŠVU, 1995. 62 s. ISBN 80-88675-15-4
- KOLESÁR, Zdeno – MRENICOVÁ, Ľuba (Eds.): *Umenie sedemdesiatych rokov*. Bratislava: VŠVU, 1997. 72 s. ISBN 80-88675-48-0
- KREKOVIČ, Eduard – MANNOVÁ, Elena – KREKOVIČOVÁ, Eva (Zost.): *Mújty naše slovenské*. Bratislava: Premedia Group – SAV, 2013. 246 s. ISBN 978-80-8159-026-9
- KULKA, Tomáš – CIPORANOV, Denis (Eds.): *Co je umění? Červený Kostelec: Pavel Mervart*, 2010. 438 s. ISBN 978-80-87378-46-5
- MRENICOVÁ, Ľubica – ČARNÝ, Ladislav (Eds.): *Podoby súčasného umenia: Zborník prednášok o súčasnom výtvarnom umení a architektúre*. Bratislava: VŠVU, 1994. 56 s. ISBN 80-88675-05-7
- MURIN, Michal (Zost.): *Avalanches 1990-95*. Bratislava: SNEH, 1995. 216 s. ISBN 80-967206-4-3
- SRP, Karel (Zost.): *Minimal & Earth & Concept Art I., II.* Praha: Jazzpetit, 1982. 606 s.
- Katalógy**
- BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Rudolf Fila*. Bratislava: SNG, 1993. Nepag. ISBN 80-85188-29-5
- BARTOŠOVÁ, Zuzana – SIKORA, Rudolf: *Rudolf Síkora: Pozemšťan – pozorovateľ*. Praha: Galerie Václava Špály, 1996. Nepag. ISBN 80-967768-1-9
- BOČKAYOVÁ, Klára: *Jesenní anjeli*. Bratislava: SCSU, 1998. 40 s. ISBN 80-967619-1-9
- ČARNÁ, Daniela: *Igor Kalný: Vstup do ticha*. Bratislava: GMB, 2005. Nepag. ISBN 80-88762-2
- FILKO, Stano – LAKY, Miroslav – ZAVARSKÝ, Ján: *Biely priestor v bielom priestore*. Brno, 1973-74. Nepag.
- GERŽOVÁ, Barbora: *Pasce vizuálnej ilúzie: Súčasné podoby Trompe l'oeil*. Nitra: Nitrianska galéria, 2010. 80 s. ISBN 978-80-85746-46-4
- GERŽOVÁ, Jana (Ed.): *Skupina A-R*. Bratislava: Slovenská výtvarná únia, 1991.
- GERŽOVÁ, Jana: *Interpretácie*. Bratislava: Slovenská výtvarná únia, 1990.
- GERŽOVÁ, Jana: *Ladislav Čarný: Obrazy, objekty, inštalácie*. Žilina: PGU, 1995. Nepag.
- HORVÁTHOVCI, Anna a Peter: *Keramika, maľba*. text: Jana Demová, Bratislava: Galéria SFVU 1989
- HRABUŠICKÝ, Aurel (Zost.): *Pavol Breier – Fotografie odinakiaľ*. Bratislava: ObKaSS, 1990. Nepag.
- HRABUŠICKÝ, Aurel – MACEK, Václav: *Slovenská fotografia 80. rokov*. Bratislava, 1989. 78 s.
- Igor Kalný 1983 – 1986. Bratislava, 1987 (?). Samizdat, Nepag.
- KLOBUČNÍKOVÁ, Magdaléna (Red.): *Juraj Meliš: De Principiis*. Nové Zámky: Galéria umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch, 2012. 44 s. ISBN 978-80-89330-24-9
- KRÉN, Matej: *Matej Krén – Index*. Bratislava: Orman, 1994. Nepag.

BIBLIOGRAFIA

- LEHKÝ, Milan: *Jozef Jaňák*. Bratislava: Galéria Cypriána Majerníka, 1989. Nepag.
- MARKUSOVÁ, Helena: *Rudolf Sikora: Fotoodchádzanie*. Nové Zámky: Galéria umenia 2011. 32 s. ISBN 978-80-89330-22-5
- MATUŠTÍK, Radislav: *Dezider Tóth: Rezervat 1991 – ?*. Banská Bystrica: ŠGBB, 1994. Nepag. ISBN 80-88681-09-X
- MATUŠTÍK, Radislav: *Jana Želibská: Výber z rokov 1966 – 1996*. Žilina: PGU, 1996. Nepag.
- MATUŠTÍK, Radislav: *Rudolf Sikora: Počas rozpadu*. Žilina: Považská galéria menia – Banská Bystrica: Štátna galéria, 1994. 64 s. ISBN 80-88730-05-8
- NÁGEL, Dušan, katalóg k výstave. text: Marián Kvasnička. Nové Mesto nad Váhom: Mestské kultúrne stredisko 1989, Nepag.
- ONDÁK, Roman (Ed.): *Július Koller: Univerzálne futurologické operácie*. Köln: Kölnische Kunstverein – Tranzit, 2003. Nepag. ISBN 3-88375-744-6
- SNOPKO, Ladislav: *Archeologické pamiatky a životné prostredie*. Bratislava: MSPSaOP, 1982.
- SNOPKO, Ladislav – FERUS, Viktor: *Archeologické pamiatky a súčasnosť*. Bratislava: MSPSaOP, 1984. 76 s.
- SNOPKO, Ladislav – ORAVEC, Juraj: *Pamiatky a súčasnosť*. Bratislava: MSPSaOP, 1985. 90 s.
- TÓTH, Dezider (Zost.): *Dezider Tóth 67–94*. Bratislava: O.K.O., 1994. 108 s. ISBN 80-900939-9-X
- VLČEK, Ján (Ed.): *Jozef Jaňák – maľba*. Liptovský Mikuláš: Galéria Petra Michala Bohúňa, 1985.
- VRBANOVÁ, Alena (Zost.): *Otis Laubert: Témy*. Banská Bystrica: ŠGBB, 1994. ISBN 80-88681-14-6
- Zánik a znovuobjavenie obrazu: Maliarstvo USA po roku 1945*. Bratislava: SNG, 1969. 84 s.
- Štúdie, články, rozhovory**
- ANDREJČÁKOVÁ, Eva (Zost.): *Mám rád makovník: Rozhovor s Otisom Laubertom*. In: *Domino fórum*, roč. 11, 2002, č. 2, s. 14. ISSN 1335-4426
- ARCHLEBOVÁ, T.: *Podzemná univerzita v Bratislave*. In: *Kultúrny život*, roč. 14, 4. apríl 2001, s. 4–5. ISSN 1335-6976
- ARCHLEBOVÁ, Tamara: *Príspevok k problematike konceptuálneho umenia na Slovensku*. In: SRNENSKÁ, Dagmar (Ed.): *Súčasný výtvarný umenie*. Bratislava: Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1989, s. 98–132.
- AUSLANDER, Philip: *The Performativity of Performance Documentation*. In: *Performing Arts Journal*, č. 84, 2006), s. 1–10.
- BARTHES, Roland: *Smrť autora*. In: *Profil súčasného výtvarného umenia*, roč. 8, 2001, č. 1–2, s. 8–13. ISSN 1335-9770
- BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Askéza privilegovaných*. In: *Umenie Slovenska – jeho historické funkcie*. Bratislava: Ústav dejín umenia SAV, 1999, s. 121–133. ISBN 80-968295-0-5
- BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Neoficiálna výtvarná scéna na Slovensku medzi Chartou 77 a nežnou revolúciou*. In: SNOPKO, Ladislav – BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Dotyky a spojenia*. Bratislava: Orman, 2002, s. 15–38. ISBN 80-967816-9-3

MAJSTROVSTVO ZA DVERAMI

- BARTOŠOVÁ, Zuzana: Nový realizmus a Slovensko: Rezonancia parížskeho Nového realizmu v mladom slovenskom umení šesťdesiatych rokov. In: *50 rokov GMB: Zborník príspevkov z vedeckého sympózia k 50. výročiu založenia GMB*. Bratislava: GMB, 2011, s. 72 – 82. ISBN 978-80-89340-33-0
- BARTOŠOVÁ, Zuzana: Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80. rokov z aspektu literatúry a terminológie. In: BELOHRADSKÁ, Ľuba (Ed.): *Cesty a príbehy moderného umenia 2*. Bratislava: Združenie historikov moderného umenia, 2002, s. 24 – 58. ISBN 80-968872-6-2
- BAZIN, André: Vývoj filmové reči. In: *Co je to film?* Praha: ČFÚ, 1979, s. 42 – 60.
- BESKID, Vladimír: Cesty v tieni: Paralelná výtvarná scéna na východnom Slovensku 1985 – 1992. In: *Elektráreň T*. Poprad: Tatranská galéria, 1993, nepag.
- BESKID, Vladimír: Osobnosti výtvarného diania na východnom Slovensku a jeho súčasné problémy. In: KEKEŇÁK, Mikuláš (red.): *Múzeum V. Löfflera – zborník činnosti*. Košice: Múzeum V. Löfflera, 1999, nepag.
- DORICOVÁ, Dana: Kresba na Slovensku v 2. polovici 20. storočia – celoslovenské výstavy kresby v Žiline. In: *X – časopis o súčasnej kresbe*. Bratislava: OZ Hardness & Blackness, 2013, s. 4 – 11. ISSN 1339-2522
- ECO, Umberto: O zrcadlech. In: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 13 – 50. ISBN 80-204-0959-9
- ECO, Umberto: Poetika otevřeného uměleckého díla. In: *Opus Musicum*, roč. 22, 1990, č. 5, s. 129 – 144.
- FONTANA, Lucio: Bílý manifest. In: *Výtvarné umění*, roč. 18, 1968, č. 10, s. 448 – 451.
- FOUCAULT, Michel: Co je to autor? In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994, s. 41 – 73. ISBN 80-205-0406-0
- FOUCAULT, Michel: O jiných prostorech. In: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 71 – 86.
- GAZDÍK, Igor: Dialógy a interpretácie. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 7, s. 43
- GAZDÍK, Igor: Pokus o fiktívnu typológiu futbalového zápasu. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 9, s. 51.
- GERŽOVÁ, Jana: Citácia v slovenskej maľbe I. In: *Výtvarný život*, roč. 34, 1989, č. 2, s. 11 – 16.
- GERŽOVÁ, Jana: Citácia v slovenskej maľbe II. In: *Výtvarný život*, roč. 34, 1989, č. 6, s. 10 – 16.
- GRŮŇ, Daniel: Kozmos slovenskej neoavantgardy: Medzi utópiou, fikciou a politikou. In: *Crossing 68/89*. Berlin: Metropol Verlag, 2008, s. 136 – 153. ISBN 978-3-940938-08-4
- HRABUŠICKÝ, Aurel (zost.): Július Koller: Návšteva v ateliéri. In: *Výtvarný život*, roč. 34, 1989, č. 9, s. 40 – 42.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: Experimentální umění: Happeningy, events, de-koláže. In: *Výtvarná práce*, roč. 13, 1966, č. 9, s. 1, 7.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: Paříž 1964. In: *Výtvarná práce*, roč. 12, 1964, č. 11 – 12, s. 4 – 5, s. 16; pokračovanie č. 13, s. 4 – 5; pokračovanie č. 14 – 15, s. 4 – 5; pokračovanie č. 15 – 16, s. 4 – 5.
- KOŤÁTKO, Petr: Umělecké dílo konceptuální. In: *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, roč. 5, 2011, č. 10, s. 42 – 57. ISSN 1802-8918

BIBLIOGRAFIA

- KOUBA, Petr: Tělesnost a myšlení na pomezí individuálního bytí. In: *Filosofický časopis*, roč. 56, 2008, č. 5, s. 651 – 668. ISSN 0015-1831
- KOVALČÍKOVÁ, Mária (red.): Skepsa kontra optimizmus I. In: *Výtvarný život*, roč. 35, č. 7, 1990, s. 1 – 10.
- KOVALČÍKOVÁ, Mária (red.): Skepsa kontra optimizmus II. In: *Výtvarný život*, roč. 35, č. 8, 1990, s. 1 – 12.
- KRALOVIČ, Ján: Krúženie okolo vlastnej osi. In: *Časopis X*, č. 7/2016, s.12 – 23, Bratislava: Hardness and Blackness, 2016. ISSN 1339-2522
- KRALOVIČ, Ján: Posun autora (Výtvarná interpretácia a úloha autorstva). In: *Art communication and Popular culture*. 2016, č. 2. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016, s. 53 – 69. ISSN 1339-9284
- MERLEAU-PONTY, Maurice: Vnímaný svet. In: NOVOTNÝ, Karel (vyd.): *Co je fenomén?* Červený Kostelec: Pavel Mervart – Praha: OIKOYMENH, 2010, s. 37 – 83. ISBN 978-80-87378-24-3 (Mervart), ISBN 978-80-7298-429-9 (OIKOYMENH)
- MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil: Umenie a interpretácia: Eco vs. Eco. In: *Interpretácia a film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov, 2008, s. 11 – 18. ISBN 978- 80-969873-2-0
- MLYNÁRČIK, Alex – MATUŠTÍK, Radislav: 60. roky: Rozhovor. In: *Výtvarný život*, roč. 40, 1995, č. 4 – 5, s. 18 – 21. ISSN 0139-7214
- MOJŽIŠ, Juraj: Naprogramovaná náhoda. In: *Romboid*, roč. 32, 1997, č. 4, s. 8 – 12, ISSN 0231-6714
- MOJŽIŠ, Juraj (Red.): Rozhovor o knihe ako o objekte: Rozhovor s Rudolfom Filom. In: *Profil*, roč. 4, 1994, č. 8, 9, 10, s. 21 – 23. ISSN 1335-9770
- MOJŽIŠ, Juraj: Šach a ťah – hra náhody a náhoda v umení 80. rokov na Slovensku. In: KOLESÁR, Zdeno – MRENICOVÁ, Luba (zost.): *Podoby súčasného umenia II*. Bratislava: VŠVU, 1999, s. 5 – 10. ISBN 80-88675-71-8
- MOJŽIŠ, Juraj (zost.): Umenie je aj hra s pravidlami: Rozhovor s T. D. In: *Nové slovo*, roč. 7, 1997, č. 24 – 25, s. 32 – 33. ISSN 1336-2984
- REINER, Arnulf: Rudolf Fila, filozof a blázon do kníh z Bratislavy. In: *Profil*, roč. 4, č. 8, 9, 10, 1994, s. 22 – 23. ISSN 1335-9770
- SIKOROVÁ, Eugénia: Umenie na okraji: Poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v r. 1970 – 1990. In: KUSÁ, Jolana – ZAJAC, Peter (Zost.): *Prítomnosť minulosti, minulosť prítomnosti*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 96 – 125. ISBN 80-967156-8-2
- ŠTRAUS, Tomáš: K otázke premeny „umenia diela“ na „umenie čin“. In: *Výtvarný život*, roč. 12, 1967, č. 4, s. 146 – 151.

Dizertačné a diplomové práce

KERATOVÁ, Mira: *Performatívne umenie 60. a 70. rokov 20. storočia a jeho dokumentácia*. (Dizertačná práca.) Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení, 2016. 160 s.

TÓTH, Dezider: *Problémy okolo Festivalu mestského folklóru*. (Diplomová práca.) Bratislava: VŠVU, 1972. 12 s.

ZO- ZNAM REPRO- DUKČÍ

ZOZNAM REPRODUKCIÍ

- 17 1979–1986, Súpis autorov, diel a akcií účastných na 2. – 9. Majstrovstve Bratislavy v posune artefaktu, vyhotovený D. Tóthom v roku 1988 – z archívu D. Tótha, foto: P. Gála
- 19 Výstrižok z novin zaslaný Petrom Meluzinom ako PF-ko Júliusovi Kollerovi, 1981 – z archívu J. Kollera, archív SNG, Bratislava
- 20 Oznámenie o vydaní Súpisu, 1988 – z archívu J. Kollera, archív SNG, Bratislava
- 21 Obal samizdatového katalógu zo stretnutia v roku 1984 (téma mýtus) – z archívu D. Tótha, foto: P. Gála
- 37 Otvorený ateliér, pozvánka na účasť (výrez), 1970 – z archívu R. Sikoru
- 37 Atmosféra pred domom na Tehelnej 32 hodinu pred zahájením Otvoreného ateliéru, 19. 11. 1970 – z archívu R. Sikoru
- 43 Ateliér Rudolfa Sikoru, Tehelná 32, Bratislava, 1974 – z archívu R. Sikoru
- 45 Depozit, byt Dezidera Tótha, Moskovská č. 1, Bratislava, 1977 – z archívu D. Tótha
- 45 Bytové divadlo Vreče, divadlo Pomimo (Dezider Tóth, Dušan Grečner, 12. 3. 1977) – z archívu D. Tótha
- 53 V byte u Petra Sýkoru počas prvej časti Heideggerovho seminára, okolo 1981–1982. – z archívu Ľ. Ďurčeka
- 56 Medzipriestor, byt Lubomíra Ďurčeka, Kuzmányho ulica, Bratislava, 80. roky. – z archívu Ľ. Ďurčeka
- 116 Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu (téma dotyk), byt Vladimíra Kordoša, Višňová 11, Bratislava, 21. január 1981. – z archívu P. Meluzina
- 117 Prezenčná listina III. Majstrovstva – z archívu P. Meluzina
- 148 Atmosféra medzi zúčastnenými pri prezentácii Petra Meluzina, 1981 – z archívu P. Meluzina
- 216 List Dezidera Tótha oznamujúci účastníkom Posunu blížiaci sa dátum stretnutia – exhibície, 1984 – z archívu J. Kollera, archív SNG, Bratislava

Bočkay, Milan

- 117 Zrodenie človeka, z cyklu Papiere, 1980 – kresba farebnými ceruzami, 85 × 60 cm, foto: Sylvia Sternmüllerová
- 150 PAPIERE XXII, 1980 – kresba farebnými ceruzami, 85 × 60 cm, foto: Sylvia Sternmüllerová
- 174 Mona Líza (z cyklu PAPIERE), 1982 – kresba farebnými ceruzami, 85 × 60 cm, foto: Sylvia Sternmüllerová
- 189 Teplá polovica, 1983 – kresba farebnými ceruzami na plátne, foto: z archívu M. Bočkaya
- 218 Z cyklu PAPIERE – Marilyn Monroe, 1984 – kresba farebnými ceruzami, 85 × 60 cm, foto: Sylvia Sternmüllerová
- 247 PAPIER LII, 1985 – kresba farebnými ceruzami, 85 × 60 cm, foto: Sylvia Sternmüllerová
- 274 Žlté vertikály, 1986 – kresba farebnými ceruzami na plátne, foto: z archívu M. Bočkaya

Bočkayová, Klára

- 119 Posledná večera, 1980 – frotáž, grafit na papieri, 65 × 50 cm, z archívu K. Bočkayovej
- 189 Autoportrét: Matka s dieťaťom, 1983 – nájdená výšivka konfrontovaná s náhodnou reprodukciou v novinách, z archívu K. Bočkayovej
- 218 La Clé des songes, 1984 – škatuľka, tempera na kartóne, sklenené vajíčko, 41 × 31 × 4,5 cm, z archívu K. Bočkayovej
- 247 Posun P. O. Rungeho, 1985 – frotáž na papieri, 82 × 60 cm, z archívu K. Bočkayovej

Čarný, Ladislav

- 222 Konštrukcia z troch deštrukcií, 1984
– zrkadlový objekt, foto: reprodukované
zo samizdatového katalógu Mýtus
- 251 Čierny kríž (posun diela Mariána
Mudrocha), 1985 – uhol a akryl na
čiernom papieri, 90 × 90 cm

Cornevin, Etienne

- 220 Špirála, 1984 – sádrový objekt, foto:
reprodukované zo samizdatového
katalógu Mýtus
- 220 dra, 1984 – 9 fotografií, foto:
reprodukované zo samizdatového
katalógu Mýtus
- 249 Posun Georgesa de La Toura, 1985
– reprodukcia a diaprojekcia, z archívu
M. Mudrocha
- 249 Posuny, 1985 – fotografie a diaprojekcia,
foto: z archívu M. Mudrocha

Ďurček, Lubomír

- 121 Fontana – Ďurček, 1978 – čb fotografia,
z archívu Ľ. Ďurčeka
- 121 Malevič – Ďurček 1975 – objekt, foto:
z archívu Ľ. Ďurčeka
- 233 Antiposun, 1984 – čb fotografia
umiestnená v rohu pivnice u M. Kréna,
foto: z archívu Ľ. Ďurčeka

Fila, Rudolf

- 94 Venus (1905), interpretovaná kniha, 1979
– z archívu O. Lauberta, foto: T. Hojčová
- 151 Alpine Majestäten und Ihr Gefolge,
interpretovaná kniha, 1975–1976
– výtvarné zásahy do knihy, z archívu
R. Filu, foto: T. Chlapečka
- 151 Alpine Majestäten und Ihr Gefolge,
interpretovaná kniha, 1982? – výtvarné
zásahy do knihy, z archívu R. Filu, foto:
T. Chlapečka
- 224 Interpretácia kalendáru: Ludové taniere,
1984 – z archívu R. Filu, foto: T. Chlapečka
- 224 Inštalácia cyklu – foto: reprodukované zo
samizdatového katalógu Mýtus

- 251 Posun autorskej knihy J. H. Kocmana, 1985
– objekt, autorská kniha, foto: z archívu
M. Mudrocha

Fischer, Daniel

- 96 Jupiter a Antiopé, autorská kniha; Jupiter
a Antiopé, 1979 – z archívu D. Fischera
- 153 Dievča čítajúce dopis; Nebezpečné
známosti (ilustrácie ku knihe
Solentinamská apokalypsa), 1981 – foto:
z knihy: J. Cortázar: Solentinamská
apokalypsa. Bratislava: Tatran, 1982
- 174 Julio Cortazár: V každom ohni oheň,
interpretácia poviedky Rieka, 1982
– kresba a maľba na papieri, z archívu
D. Fischera
- 193 Posun Elégie Ilju Zeljenku, 1983
– z archívu D. Fischera
- 225 Venuša z Lespugue, 1984 – maľba
a kresba na papieri, drôtený objekt,
z archívu D. Fischera

Hoffman, Ivan

- 253 Kyjatice, 1985 – čb fotografia, z archívu
M. Mudrocha

Horváth, Peter

- 97 Never amor, 1979 – autorské leporelo,
z archívu O. Lauberta, foto: T. Hojčová

Jaňák, Jozef

- 99 Salome, 1979 – z archívu O. Lauberta, foto:
T. Hojčová
- 253 Posun Rudolfa Filu, 1985 – objekt
k manipulácií, foto: z archívu M. Mudrocha

Kalný, Igor

- 227 Heró a Leander, intepretovaná kniha, 1984
– foto: reprodukované zo samizdatového
katalógu Mýtus
- 255 Sviečka na stoličke, 1985 – kniha a kresba
na papieri, foto: z archívu M. Mudrocha
- 274 Obkresby (Telovka), 1986 – kresba
na papieri, foto: Ladislav Sternmüller,
pozostalosť I. Kalného

ZOZNAM REPRODUKCIÍ

- Koller, Július**
- 99 Univerzálno-kultúrna futurologická operácia (posun artefaktu), 1979 – z archívu O. Lauberta
- 126 Apolinère enameled, 1980/1981 – z archívu J. Kollera, archív SNG
- 177 A čo viac budeme maľovať, ako tajomstvo? 1982 – z archívu J. Kollera, archív SNG
- Kordoš, Vladimír**
- 60 Matej Krén: Veď človek nie je blázon, aby zmokol. Happening, 1983 – farebné fotografie, z archívu V. Kordoša
- 89 Dievča (parafraza R. Lichtensteina), 1971 – olej na plátne, z archívu V. Kordoša
- 101 9 × ah, 1979 – čb fotografie, z archívu V. Kordoša
- 101 Hodina gitary (podľa Balthusa), 1979 – čb fotografia, z archívu O. Lauberta
- 128 Obed II.; Návrat strateného syna; Chlapec uštipnutý jaštericou, 1980 – fotozáznamy z akcií, foto: J. Krížik
- 158 Narcis, 1981 – fotozáznam z akcie
- 196 Salome (performancia), 1983 – fotozáznam z performancie
- 229 MC kazeta, záznam z opernej árie, 1984 – MC kazeta: z archívu D. Tótha, foto: P. Gála
- 256 Otrok, záznam z performancie, 1985 (spolupráca Luba Lauffová) – foto z performancie, z archívu V. Kordoša
- 256 Svetlo, 1985 – fotografia z akcie, foto: z archívu M. Mudrocha
- Kordoš, Vladimír – Krén, Matej**
- 229 Posun diel G. Moreaua: Orfeovo zúfalstvo a Ch. W. Glucka: Orfeus a Eurydika (opera) – fotozáznam z performancie
- 277 Mondausgang, fotoseriál z akcie, 1986 – fotografia z akcie, foto: P. Blažo
- Krén, Matej**
- 198 Autoportrét s cigaretou, 1983 – z archívu M. Kréna
- 259 Grekovovo štúdio, 1985 – foto: z archívu M. Mudrocha
- Laubert, Otis**
- 51 Výstava Kresby, výstava v byte autorovej sestry na Moskovskej ulici v Bratislave, 1977 – z archívu O. Lauberta
- 51 Hyperkoláž, priestorová inštalácia v prízemí vlastného domu na Železničiarkej ulici v Bratislave, 1988 – z archívu O. Lauberta
- 104 Interpretácia Gentského oltára, 1979 – čb fotografia, z archívu O. Lauberta
- 132 Zrodenie človeka, 1980 – čb fotografia, z archívu O. Lauberta
- 159 Zdvojenie (posun M. Rayssa), 1981 – papierový objekt, archív O. Lauberta
- 177 Václav Levý, monografia s vyrezanou reprodukciami, 1982 – z archívu O. Lauberta, foto: T. Chlapečka
- 198 Posun diela Albrechta Dürera: Ruky apoštola (1508), 1983 – z archívu O. Lauberta
- 231 Búranie mýtu o sebe, 1984 – z archívu O. Lauberta, foto: reprodukované zo samizdatového katalógu Mýtus
- 259 Posun diela Bedřicha Dlouhého – čb fotografia, foto: z archívu M. Mudrocha
- 259 Posun diela Albrechta Dürera: Apokalypsa, 1985 – čb fotografia, foto: z archívu M. Mudrocha
- 279 Šaman, indiánska plastika, záznam z performancie, 1988 – farebná fotografia, z archívu O. Lauberta
- Lauffová, Luba**
- 106 Akt vo vode, 1979 – čb fotografia, záznam z akcie, z archívu O. Lauberta
- 106 Posun (J. A. D. Ingres: Turecký kúpeľ, M. Ray: Ingresove husle), 1979 – čb fotografia, z archívu O. Lauberta
- 133 Z cyklu Dotyk, 1980 – čb fotografie, z archívu L. Lauffovej
- 200 Ako vzniká socha, 1983 – z archívu L. Lauffovej

MAJSTROVSTVO ZA DVERAMI

- 260 Spomienka na vrátené svetlo (Pocta Michelangelovi), 1985 – čb fotografia, z archívu L. Lauffovej
- 260 Svetlo (posun diela D. Chatrného: Stín), 1985 – foto: z archívu M. Mudrocha
- Matuščík, Radislav**
- 161 Crossing, 13.12. 1981 (spolupráca P. Breier, P. Meluzin a R. Sikora) – z archívu P. Meluzina
- 178 Posun diela M. Duchampa: Tajomný zvuk – kniha-objekt, 1982 – z archívu D. Tótha, foto: P. Gála
- Meliš, Juraj**
- 201 prezentuje svoje diela, 1983 – farebná fotografia, z archívu D. Tótha
- 201 Krakatit (z cyklu IDEA), 1983 – objekt, z archívu J. Meliša
- 231 Pravda-Amanitopsis, 1984 – objekt, foto: reprodukované zo samizdatového katalógu Mýtus
- Meluzin, Peter**
- 57 pri športovom výkone v byte Radislava Matuščíka a Róberta Cypricha v rámci akcie Jogging, 1982 – fotografie z performancie, z archívu P. Meluzina
- 59 Terazzino a polička z filmu Loggia, 1984 – čb fotografia z akcie, z archívu P. Meluzina
- 59 UFO-tbal, 1981 – čb foto z akcie, z archívu P. Meluzina
- 90 Šunka (parafráza R. Lichtensteina), 1971 – olej na plátne, z archívu P. Meluzina
- 108 Hľadanie strateného raja, 1979 – konfrontáž nájdených reprodukcí, z archívu P. Meluzina
- 135 Wartburg, 1980 – xerox, z archívu P. Meluzina
- 135 Lovers on a bed, 1980 – textkarta, z archívu P. Meluzina
- 162 ART TADY, 1981 – fotografie z akcie, z archívu P. Meluzina
- 163 Sterilita, 1981 – čb fotografia z akcie, z archívu P. Meluzina
- 178 Wanted (Tajomstvo), 1982 – fotografia z akcie, z archívu P. Meluzina
- 204 Menej je viac, 1983 – xerox, z archívu P. Meluzina
- 233 Simultánka, 1984 – súbor čb fotografií, z archívu P. Meluzina
- 233 Transparent na stene pivnice, 1984 – čb fotografia (výrez), z archívu P. Meluzina
- Mudroch, Marián**
- 89 Pneumatika (parafráza R. Lichtensteina), 1971 – olej na plátne, 50×50 cm
- 137 Posun (E. Muybridge: Man performing standing broad jump, F. Bacon: Study of the Nude), slepotlač, 1980 – z archívu M. Mudrocha, foto: T. Chlapečka
- 204 Posun Spojenie, 1983 – objekt, foto: z archívu M. Mudrocha, v zbierke Nitrianskej galérie, Nitra
- 263 Pocta Drtikolovi (posun diela Františka Drtikola), 1985 – fotografia, z archívu M. Mudrocha
- Mydlo, Svetozár**
- 90 Tenisky (parafráza R. Lichtensteina), 1971 – olej na plátne, z archívu S. Mydla
- 206 Spojenie P. Modriana a J. Ladu, 1983 – olej na plátne, z archívu S. Mydla
- 236 „Čerstvo namazaný“, 1984 – autorský zošit, z archívu S. Mydla
- 263 Kniha – objekt, 1985 – foto: z archívu M. Mudrocha
- Nágel, Dušan**
- 164 Dvojportrét (posun diela Hansa Holbeina ml.), 1981 – kresba ceruzou, z archívu D. Nágela
- 237 Sv. Šebastián, 1984 – z archívu D. Nágela
- 264 Intrepretovaná kniha – monografia Tivadara Kosztku Csontváryho, 1985 – zásahy do farebných reprodukcí v Csontváryho monografii, z archívu D. Nágela

ZOZNAM REPRODUKCIÍ

- 279 Portrét Doriana Graya, 1986 – reprodukcia
poznačená ohňom, z archívu D. Nágela
- Síkora, Rudolf**
- 110 Posun, 1979 – výber z fotografickej série,
z archívu R. Sikoru
- 140 Dotyky II, 1980 – 1981 – fotografia, tlač
z rúk, 57 × 42,5 cm, z archívu R. Sikoru
- 165 Nie, Nie, Áno? (9 fáz), 1980 – 9 čb
fotografií, 330 × 500 mm (každá), SNG
Bratislava
- 180 Energia pyramídy, 1982 – fotomontáž,
ceruza, papier 572 × 479 mm, z archívu
autora
- 180 Energia sfingy, 1982 – fotomontáž,
ceruza, papier 572 × 479 mm, z archívu
autora
- 208 Vianoce, 1983 – fotografia, giclée,
duralumínium, 69,5 × 64,5 cm, z archívu
R. Sikoru
- 239 Z cyklu Antropický princíp: Autoportrét
I, II, 1984 – serigrafia, ofset, papier
1000 × 700 mm (každá), NG Praha
- Stacho, Lubo – Stachová, Marta**
- 61 Permanentná galéria – Galéra v paneláku,
Sibírska 52, Bratislava. Z výstavy Aleny
Kučerovej, 1987 – čb fotografia, z archívu
autora, foto: L. Stacho
- Tóth, Dezider**
- 111 Nočný život vystavených diel, 1979
– kresba na papieri, z archívu D. Tótha
- 111 Nočné osvetlenie pre svetové galérie
(L. Bertolini: Nympha), 1979 – čb
fotografia, z archívu D. Tótha
- 141 Katedrála (s babičkou, s otcom), 1980
– fotozáznam z akcie, 58 × 45 cm,
z archívu D. Tótha
- 142 Stolička, 1980 – fotozáznam z akcie,
z archívu D. Tótha
- 182 Moja knižnica – moje okno, 1982
– fotozáznam z akcie, z archívu D. Tótha
- 209 Načieranie, 1983 – objekt, foto: z archívu
D. Tótha
- 240 Daflorácia, 1984 – fotozáznam z akcie,
3. jún 1984 – 3. jún 1984 pred n. l.,
z archívu D. Tótha
- 266 Svetelný projekt pre nočné osvetlenie
mesta (Bratislavský hrad ako Parthenón),
1985 – návrh na zásah do architektúry, čb
fotografia, z archívu D. Tótha
- 266 Sveto knihy, 1985 – fotozáznam z akcie,
z archívu D. Tótha
- 281 Jablko (posun Man Raya), 1986 – čb
fotografia, z archívu D. Tótha
- 281 Hruška ako jablko, 1986 – čb fotografia,
z archívu D. Tótha
- Želibská, Jana**
- 55 Malá módna prehliadka (Soirée I.),
performancia v byte na Ulici Fraňa
Kráľa v Bratislave, 1980 – čb fotografia,
z archívu J. Želibskej
- 112 Koláž – neposun I.; II., 1979
– kombinovaná technika, koláž, lepenka,
18 × 23 cm, z archívu J. Želibskej
- 144 Bez názvu I. (Venuša), 1980
– kombinovaná technika, koláž, lepenka,
23 × 18 cm, z archívu J. Želibskej
- 183 Predpokladaná záhada I. – III., 1982 – čb
fotografie, koláž, lepenka, 28,7 × 28,7 cm,
z archívu J. Želibskej
- 211 Gotický oltár (aktualizácia, fotokoláž),
1983 – koláž, z archívu J. Želibskej
- 242 Cenzúra mýtu, Venuša, 1984
– kombinovaná technika, koláž, lepenka,
z archívu J. Želibskej
- 267 Moje meno je vpísané len vo mne, 1985
– neón, drevo, kombinovaná technika,
40 × 30 cm, v zbierke Prvej slovenskej
investičnej skupiny

MAJ STROV STVO ZA DVERA MI

Majstrovstvá Bratislavy
v posune artefaktu
(1979–1986) v kontexte
bytových výstav 70. a 80.
rokov 20. storočia

JÁN KRALOVÍČ

Jazyková korekcia Miroslava Kuracinová Valová
Preklad Michael Frontczak
Grafický dizajn a sadzba Peter Gála
Tlač Tiskárna Grafico s. r. o.
Náklad 600 ks

Prvé slovenské vydanie. Vydalo Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r. o. v spolupráci s Vysokou školouýtvarných umení v Bratislave v roku 2017. Tento projekt bol finančne podporený Centrom výskumu VŠVU a z verejných zdrojov poskytnutých Fondom na podporu umenia. Publikácia reprezentuje výlučne názor autora a fond nezodpovedá za obsah publikácie.

Autor a vydavateľ vynaložili všetko úsilie, aby zistili majiteľov autorských práv a získali ich súhlas. Ospravedlňujeme sa za prípadné neúmyselné vynechanie mien, radi ich uverejníme v nasledujúcom vydaní knihy.

Všetky práva vyhradené. Nijaká časť tejto publikácie nesmie byť použitá, šírená elektronickou, mechanickou, fotografickou formou či iným spôsobom bez predchádzajúceho písomného súhlasu majiteľov autorských práv.

Reprodukcia na patitule:
Ľuba Lauffová: z cyklu Dotyk, 1980,
čb fotografia, z archívu D. Tótha.

Reprodukcia pri obsahu:
Miestopis prezentácií Posunov vyhotovený
D. Tóthom, z archívu D. Tótha.

www.slovart.sk
www.vsvu.sk

ISBN 978-80-556-2731-1