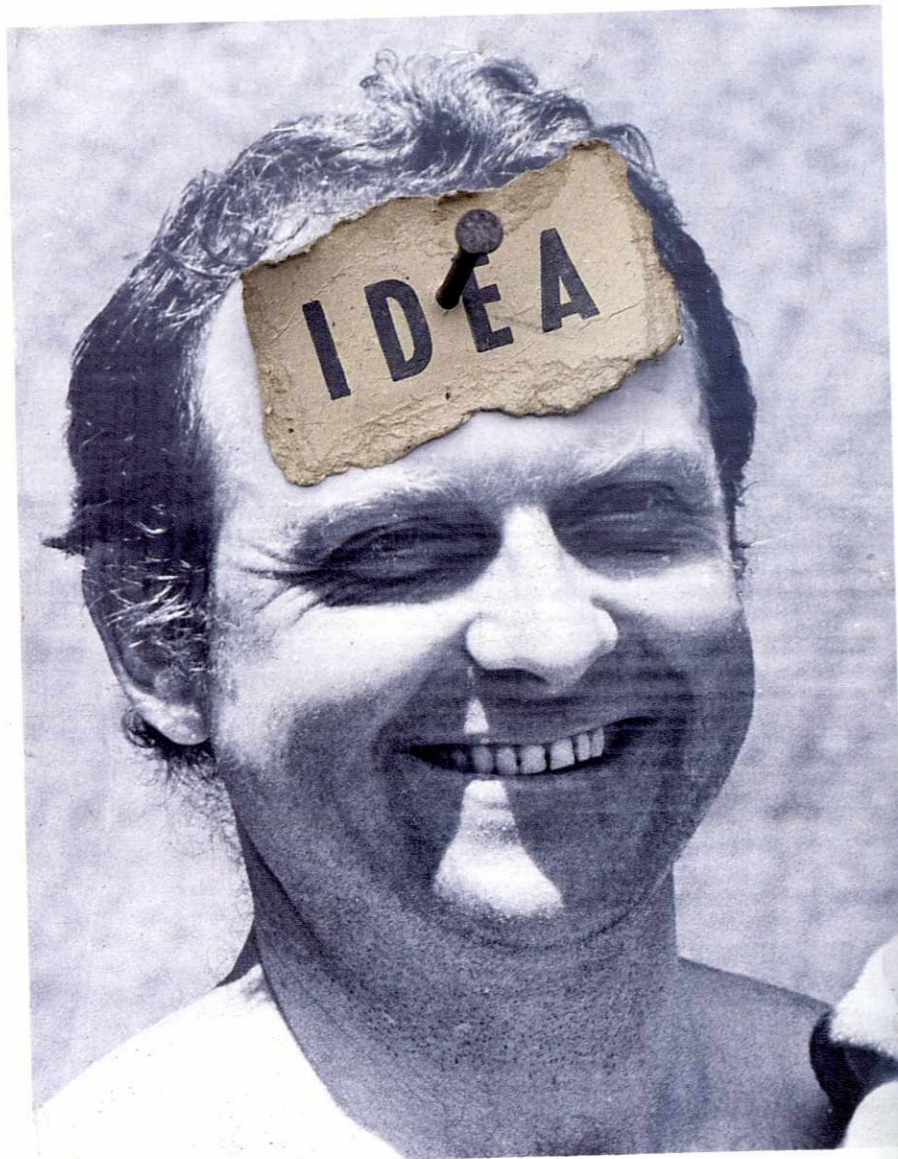


Sedemdesiate roky boli v oblasti tvorby, ktorú tradične nazývame sochárstvom a ktorá vo svete túto tradičnú oblasť programovo popierala, prekračovala a opúšťala, v znamení veľkých projektov a realizácií pretvárajúcich jednoduchým, ale pádnym gestom veľké prírodné, krajinné či urbánne rámce. Na Slovensku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



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

Juraj Meliš: IDEA - Dostriekaná. Z cyklu IDEA. 1976



Umenie konceptu a umenie idey

Pôvodne sa mala táto stať zaoberať konceptuálnym umením na Slovensku medzi rokmi 1970–1985. Nedávny pokus Jany Geržovej² ma len utvrdil v tom, že zaoberať sa na Slovensku konceptuálnym umením samým osebe nie je veľmi produktívne. Vychádzať totiž zo slovníkovej definície konceptuálneho umenia a potom vyhľadávať a voľne k sebe priradovať kreácie, ktoré by jej zodpovedali, nie je riešením, ktoré by zodpovedalo situácii umenia na Slovensku. Tak sa stalo, že namiesto oboznámenia sa so skutočným vývojom dematerializovaného umenia, u nás sa oboznámime so sledom viac-menej náhodne súvisiacich, často z hľadiska témy aj z hľadiska vlastných autorských programov okrajových kreácií. Mnoho nedorozumení vzniká vďaka nejasej predstave o tom, čo vlastne konceptuálne umenie predstavuje a aké sú jeho hranice. V umení 60. a 70. rokov na Slovensku nájdeme totiž len rozptýlené a nesúvislé doklady tohto typu umenia, teda konceptualizmu v užšom zmysle slova, toho, čo svojho času Lucy Lippardová nazvala ultrakonceptuálnym umením,³ čiže tvorbou, ktorá sa pýta na podstatu umenia,⁴ alebo ktorá je skúmaním základov konceptu umenia.⁵ Prieskum (*investigation*) je kľúčovým pojmom zakladateľskej osobnosti konceptuálneho umenia Josepha Kosutha a objavuje sa aj ako názov série jeho prác z prelomu 60. – 70. rokov. Podľa neho „ak chce byť dnes niekto umelcom, potom musí o povahе umenia pochybovať“,⁶ skúmať (spytovať) jeho povahu a predkladať nové propozície o nej.⁷ Kosuth sa odvolával na myšlienky súdobej anglosaskkej filozofie, opierajúcej sa o exaktné pravidlá lingvistiky a logiky, vo svojich základoch vychádzajúcich ešte z Kantovho kriticismu a jeho rozlišovania medzi analytickým a syntetickým súdom. Pre Kosutha je potom umenie analogické analytickej propozícii⁸ a „umelecké dielo je druhom propozície, prezentovaným v umeleckom kontexte ako komentár umenia“,⁹ je te-

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

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

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

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

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

OZNÁMENIE:

NEDOROZ U MEN I E

JÚLIUS KOLLER

1971

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

Dedičstvo šesťdesiatych rokov

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

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

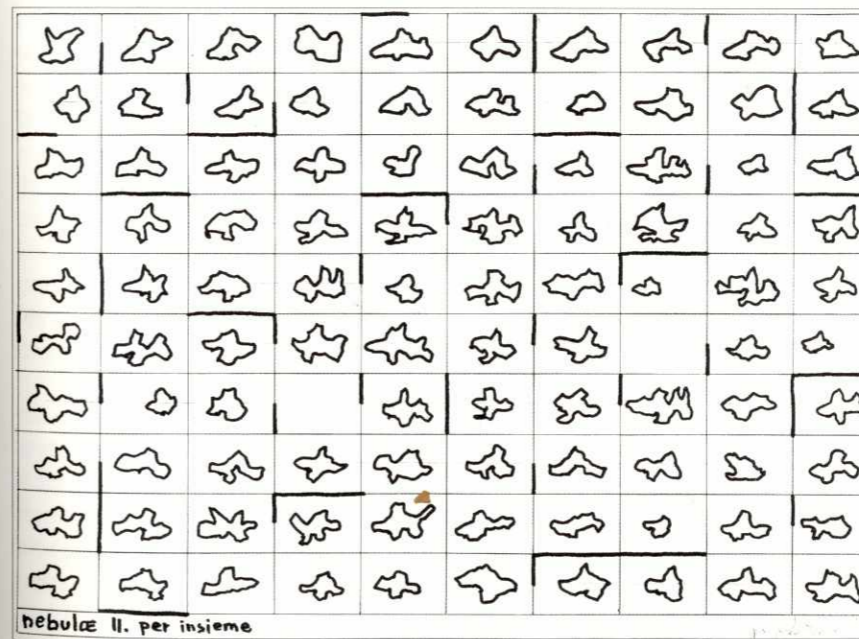
³⁵ ŠTRAUSS, Tomáš: *Tri otázky*. Bratislava 1993, s. 169. ³⁶ KOLLER, Július: *Z autorských programov a akcií*. In: 15, *Výtvarný život*, 1970, č. 8, s. 41. ³⁷ KOLLER, Július: *Kriticko-konstruktívna aktivita. Koncepty-akcie*. Autor-ská tlač, 1970, nepag. ³⁸ Július Koller v rozhovore s Aurelom Hrabušickým.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

JÚLIUS KOLLER ČSSR 1972

IDEA, KONCEPCIA: SOCIALISTICKÝ OBRAZ PERMANENTNÁ AKTIVITA

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

Milan Adamčiak: Nebulae II. Per insieme. 1979



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

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

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

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

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

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

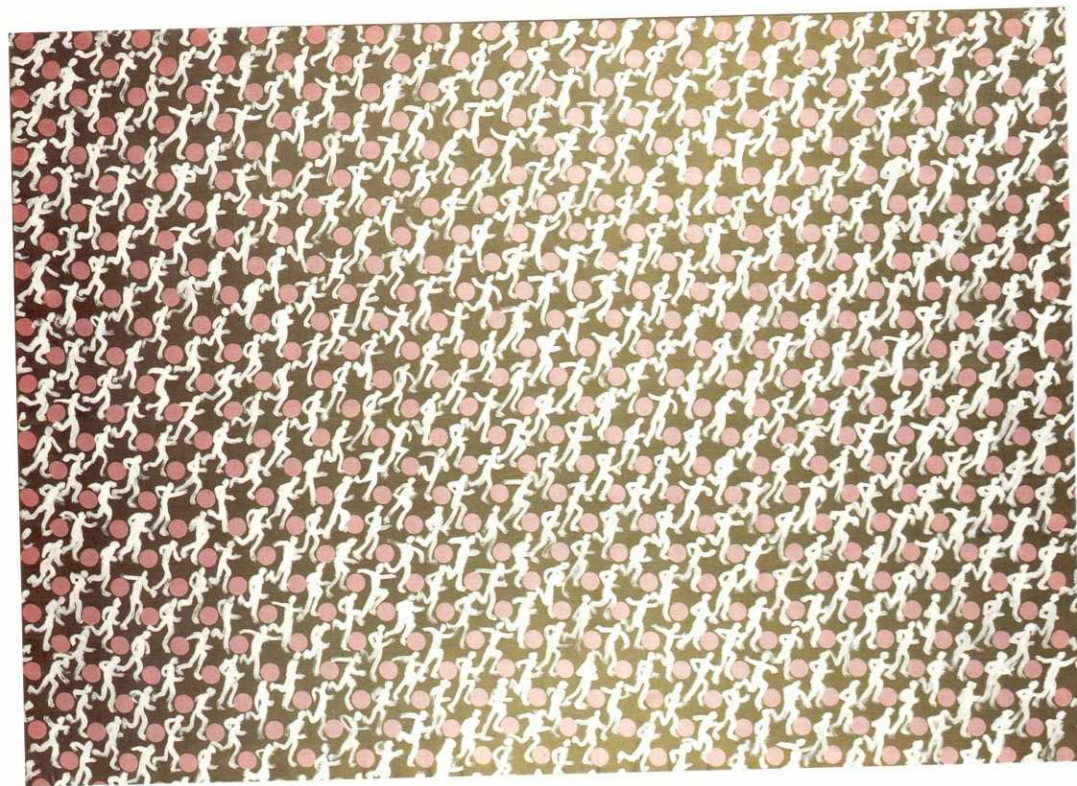
Viac ako analýzou pojmu umenia sa Koller zaoberal výskumom predpokladov fungovania obrazu a maliarskeho média vôbec. Kollerova tvorba neustále oscilovala medzi maľovaním a popieraním maľovania. Koller sa v zásade maľovania nikdy nevzdal, len hľadal jeho nové možnosti – predovšetkým v sérii *Anti-obrazov*,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

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

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

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

Július Koller: Futbal. Anti-obraz. 1973



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

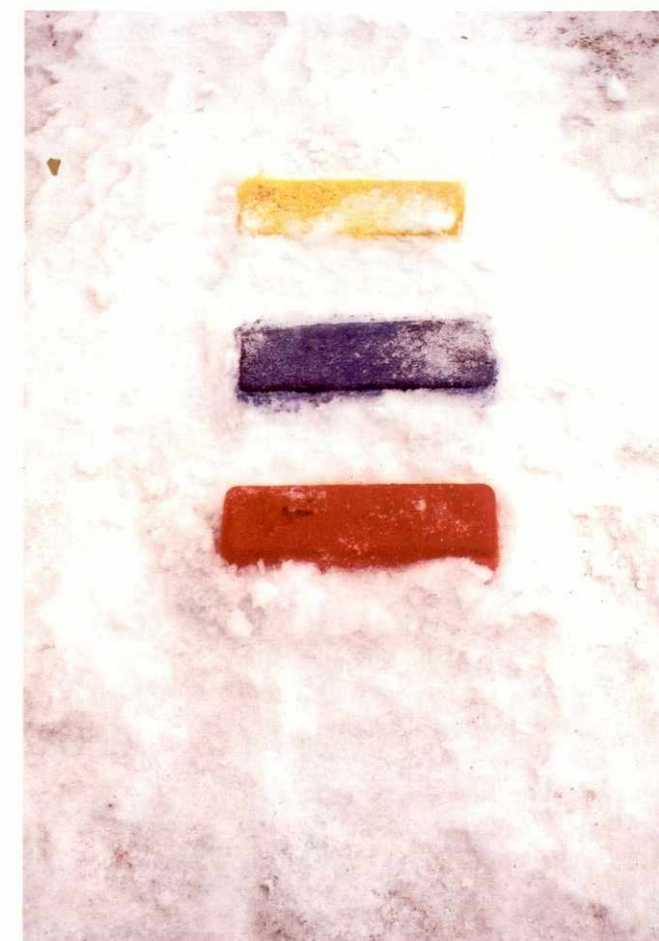
Kontext športových hier s uplatňovanou zásadou fair play tak zmäčkuje podmienky Kollerovej účasti na „štátnom happeningu“, je do istej miery ústretočným gestom, ktoré však ostalo neopätované.

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

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



Peter Bartoš: Rozpušťanie farebných ľadov. 1972



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

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

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

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

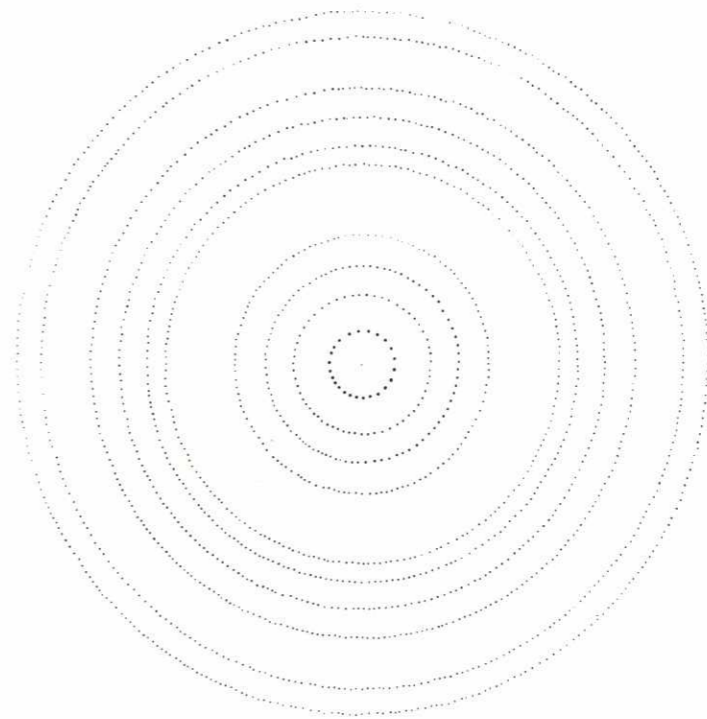
stupy k informácii – výkričníkom, otáznikom a bodkou“.⁵² Aj v tomto smere je kollеровská inšpirácia zrejme, Sikorove výpovede sú ale direktnejšie, nevystavujú všetko otázkam a spochybňovaniu. Preto sa bude v jeho ďalšej tvorbe objavovať viac výkričník. Ak spočiatku autor umiestňoval interpunkčné znaky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

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



Stanislav Filko: Kozmos, 1971

Stanislav Filko: Kozmos, 1972



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

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

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

Projekty fiktívnych architektúr a pomníkov

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

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

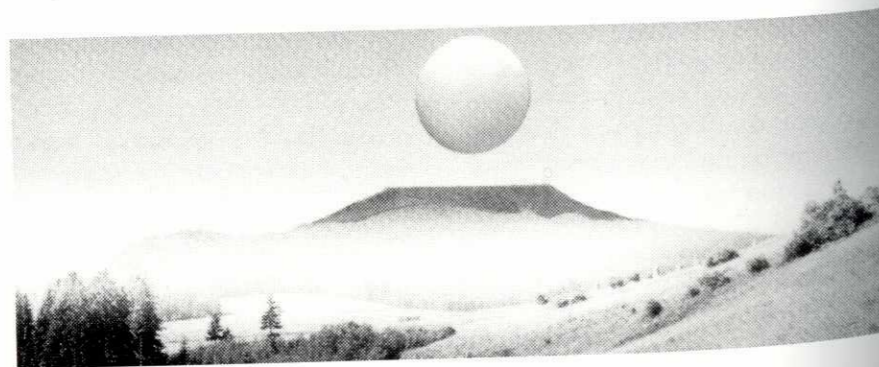
Kľúčovými projektmi perspektívnej architektúry skupiny VAL boli *HELIOPOLIS* (1968–1974) a *AKUSTICON* (1969–1971). Predchádzali im Mlynárčikove samostatné projekty, akési náčrty vo forme fotomontáží. Niektoré z nich ako napríklad *Megality XI. storočia* (1968) sa v Paríži aj realizovali. Nie je v mojej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



Alex Mlynárčik: Odkiaľ prichádzate – kam idete?, 1986

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

Alex Mlynárčik: Pocta nádeji a odvahe, 1974–1975

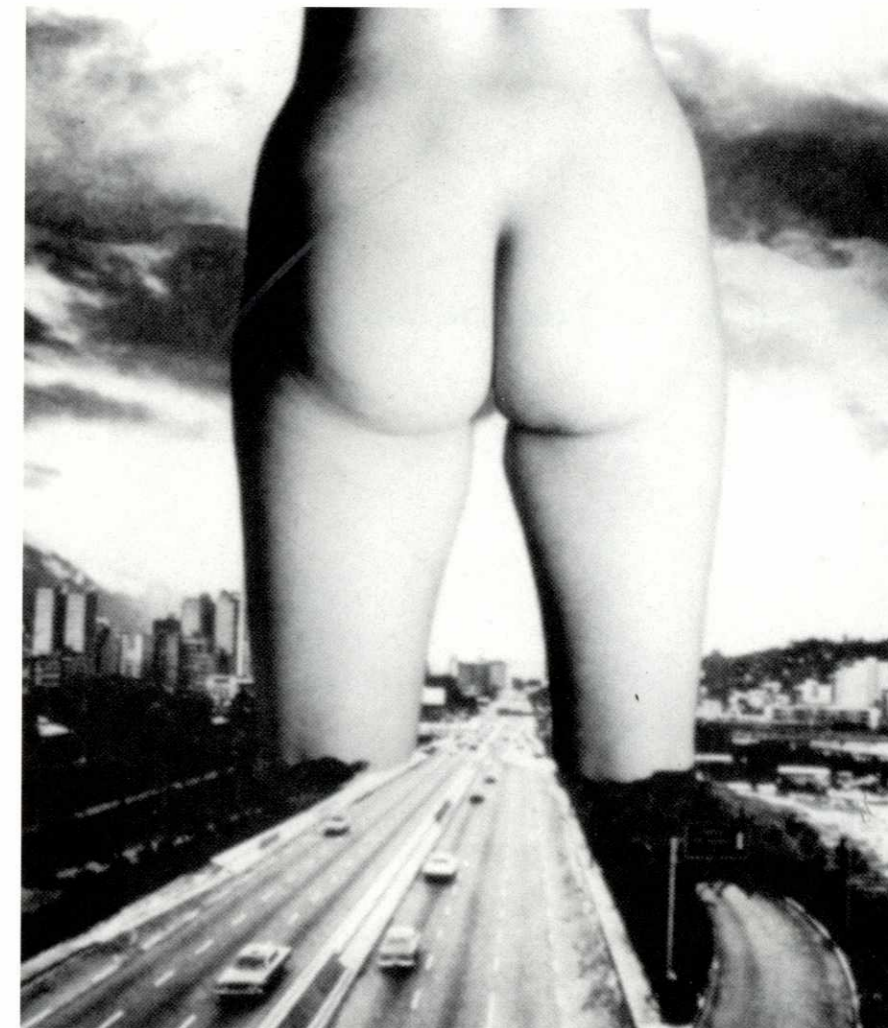


⁵⁶ Citované podľa MATUŠTIK 1994 (cit. v pozn. 13), s. 171. ⁵⁷ RESTANY, Pierre – MLYNÁRČIK, Alex: *Inde. D'ailleurs*. Paris–Bratislava 1994, s. 72. (preklad upravený podľa originálneho textu). ⁵⁸ ŠMEJKAL, František: *Kosmické vejce*. Citované podľa RESTANY, MLYNÁRČIK 1994 (cit. v pozn. 55), s. 259. ⁵⁹ Ibidem, s. 99 (preklad upravený podľa originálneho textu). ⁶⁰ Ibidem, s. 83 (preklad upravený podľa originálneho textu).

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

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

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



Alex Mlynárčik: Vitazný oblúk, 1974

Alex Mlynárčik: Skrutky, 1976

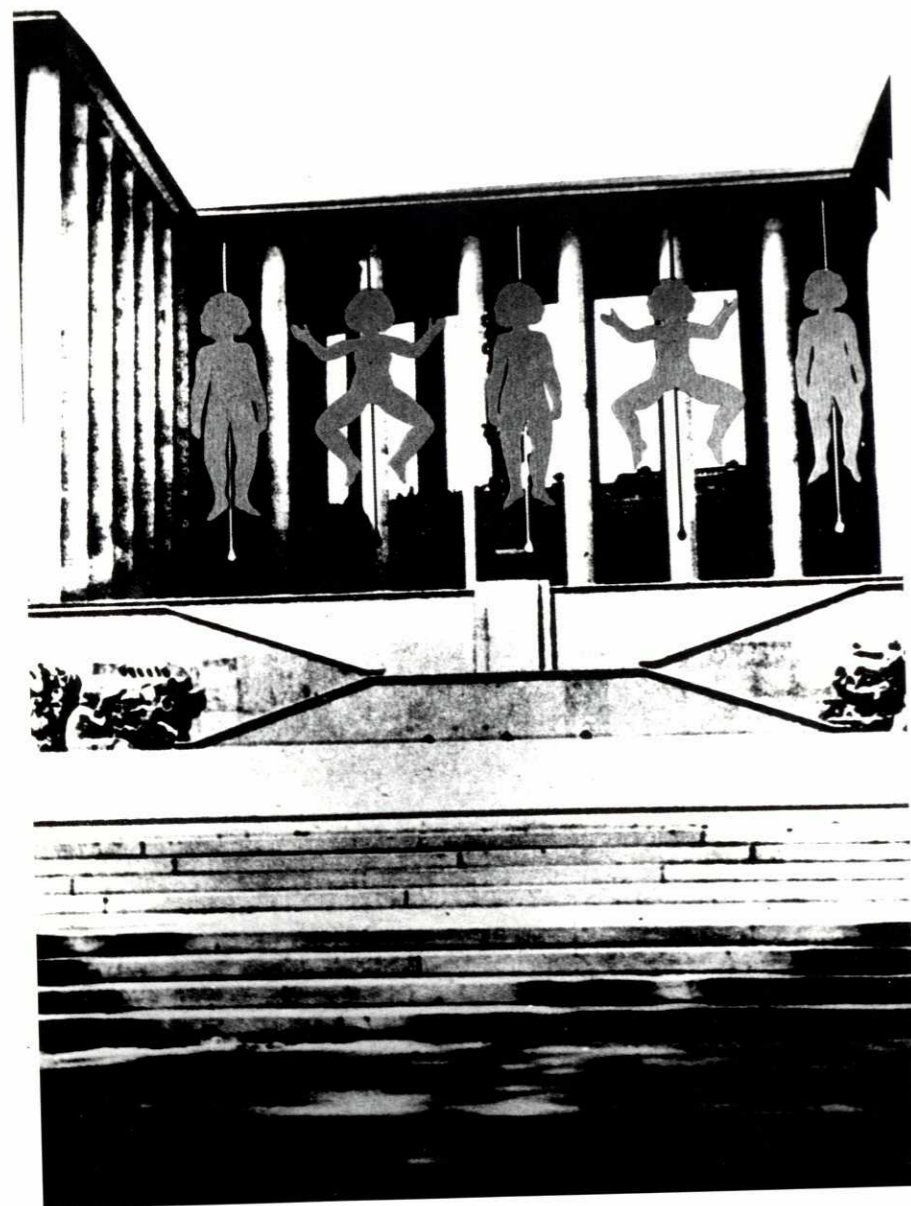


⁶¹ CHALUPECKÝ, Jindřich: *Na hranicích umění*. Praha 1990, s. 114.



Július Koller: Pingpongový monument. 1970-1972

Jana Zelibská: Concours miss d'amour. 1973



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

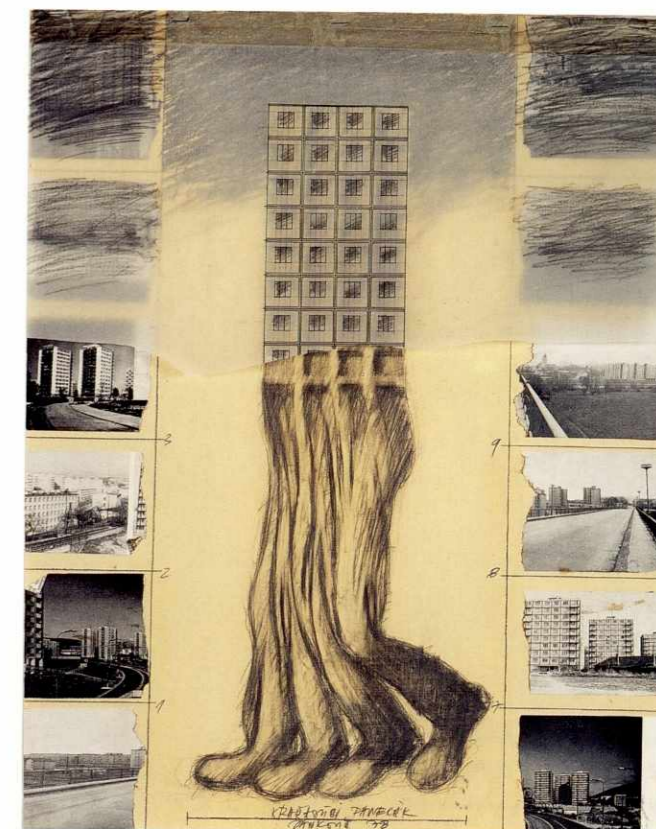
Téma zmrazeného alebo ztuhnutého ľudského gesta či pohybu Kollera v niečom približuje Jozefovi Jankovičovi, majstrovi tohto žánru. Medzi väčšinou projektov fiktívnych architekúr a Jankovičovými prácami je však podstatný rozdiel, v tom, že Jankovič nevyužíva reprodukčné médiá, ale ostáva v rovine architektonickej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

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

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

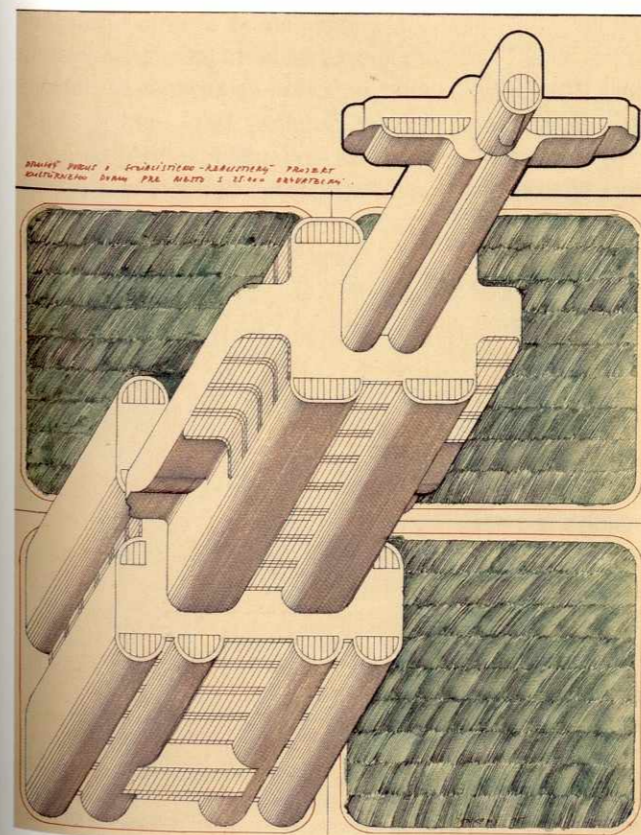


Jozef Jankovič: Arabský cyklus. 1972



Jozef Jankovič: Kráčajúci panelák. 1978

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



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

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

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

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

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



Juraj Meliš: Jeopardize '74. 1974

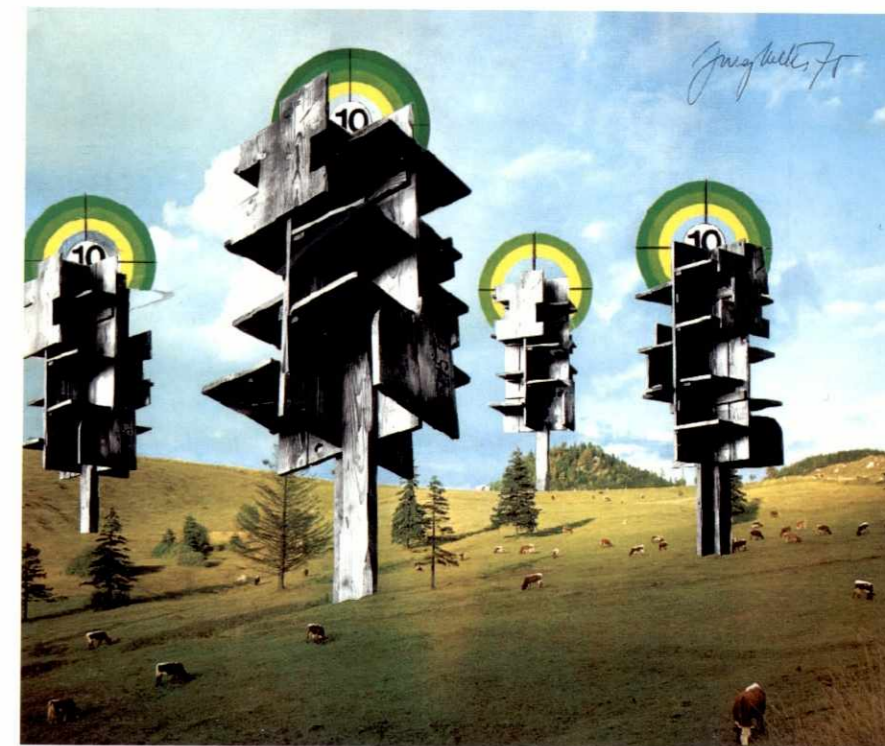
Od samého začiatku 70. rokov vznikajú fotomontáže objektov Michala Kerna, vznášajúcich sa na pozadí zasneženej horskej krajiny. Sú to vlastne zostavy mobilných geometrických útvarov s farebnými alebo reflexnými plochami. Pri bližšom pohľade je povrch zdanlivo pravidelných kvádrov narušený brázdami a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

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

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

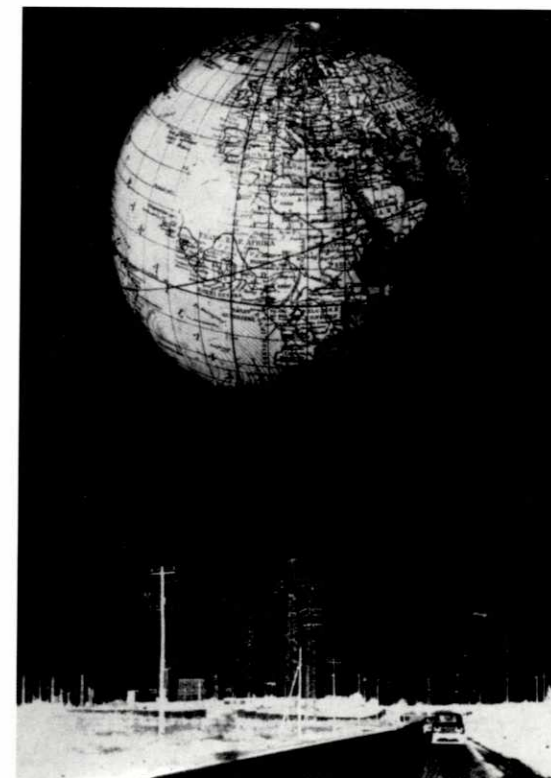
Od polovice 70. rokov vlna projektového umenia pomaly ustúpila – umelci sa už adaptovali na existujúce pomery a venovali sa prevažne iným žánrom. Len Jozef Jankovič rozvíjal ďalej svoj koncept figurálnej architektúry – z jednotlivých solitérnych stavieb alebo pomníkov sa stali celé sídliská a veľké urbanistické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

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



Juraj Meliš: Holubníky. 1974

Michal Kern: Naša Zem. 1975



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

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

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

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

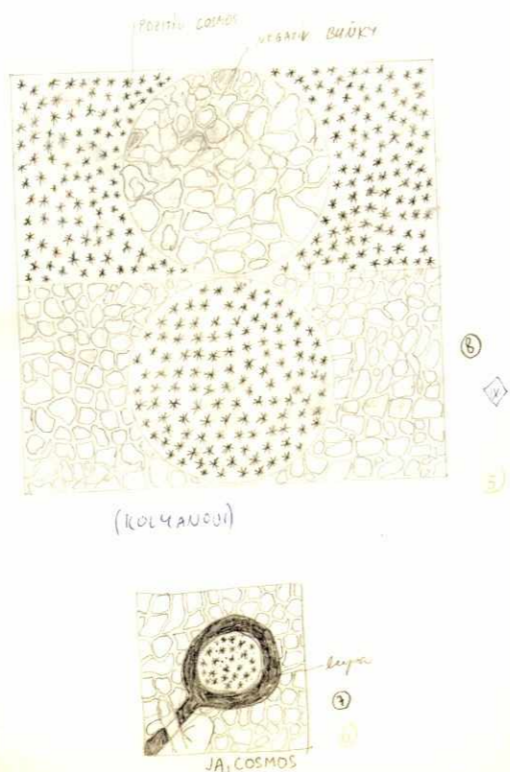
Je pravdou, že vedecké mimikri (tentoraz nie v zmysle privátnych mytológií) do istej miery umožnili prezentáciu diel z okruhu kozmických a kozmologických bádání. Na druhej strane ich celková intencia aj vizuálny jazyk nezodpovedal vtedajším ideologickým požiadavkám ani v oblasti vedy, ani v oblasti kultúry,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

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

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

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

Rudolf Sikora: Pozitív – negatív. 1976



PREBUD SA A ŽI!!
PREBUD SA CELE ŽITIE!!!
PREBUD SA A MYSL!!
PREBUD SA CELE MYSLI!!!

SIVÉ MOZGOVÉ SUŤKY NÁM ZATIAHNUTE ZAVOJOM.
30 ROKOV SA SNAŽIA ZÁJOJ ODTIAHNUT.

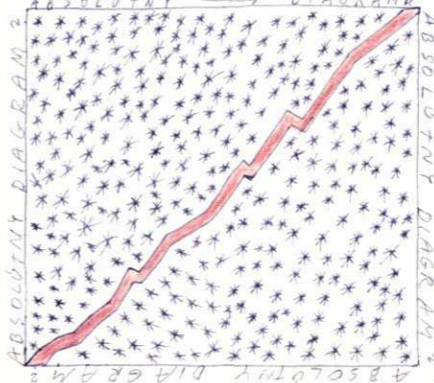
ODTIAHNEME ZAVOJ

POZNANIE

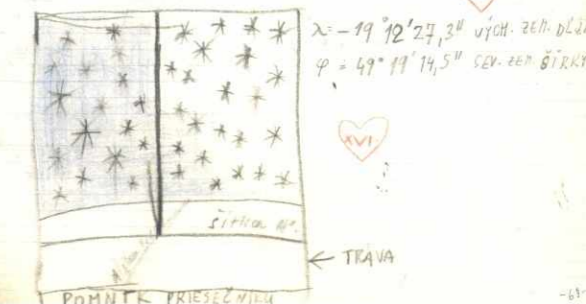
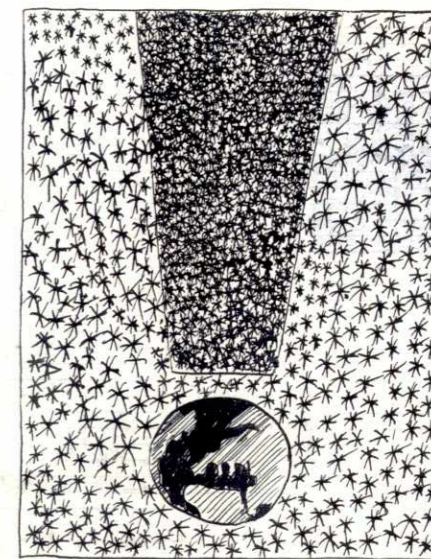
POZNANIE!!!

POZNANIE

POZNANIE JE POZVANIE
SOM POZVANÝ



Rudolf Sikora: Absolutny diagram. 1976



Rudolf Sikora: Vykričník. 1975

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

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

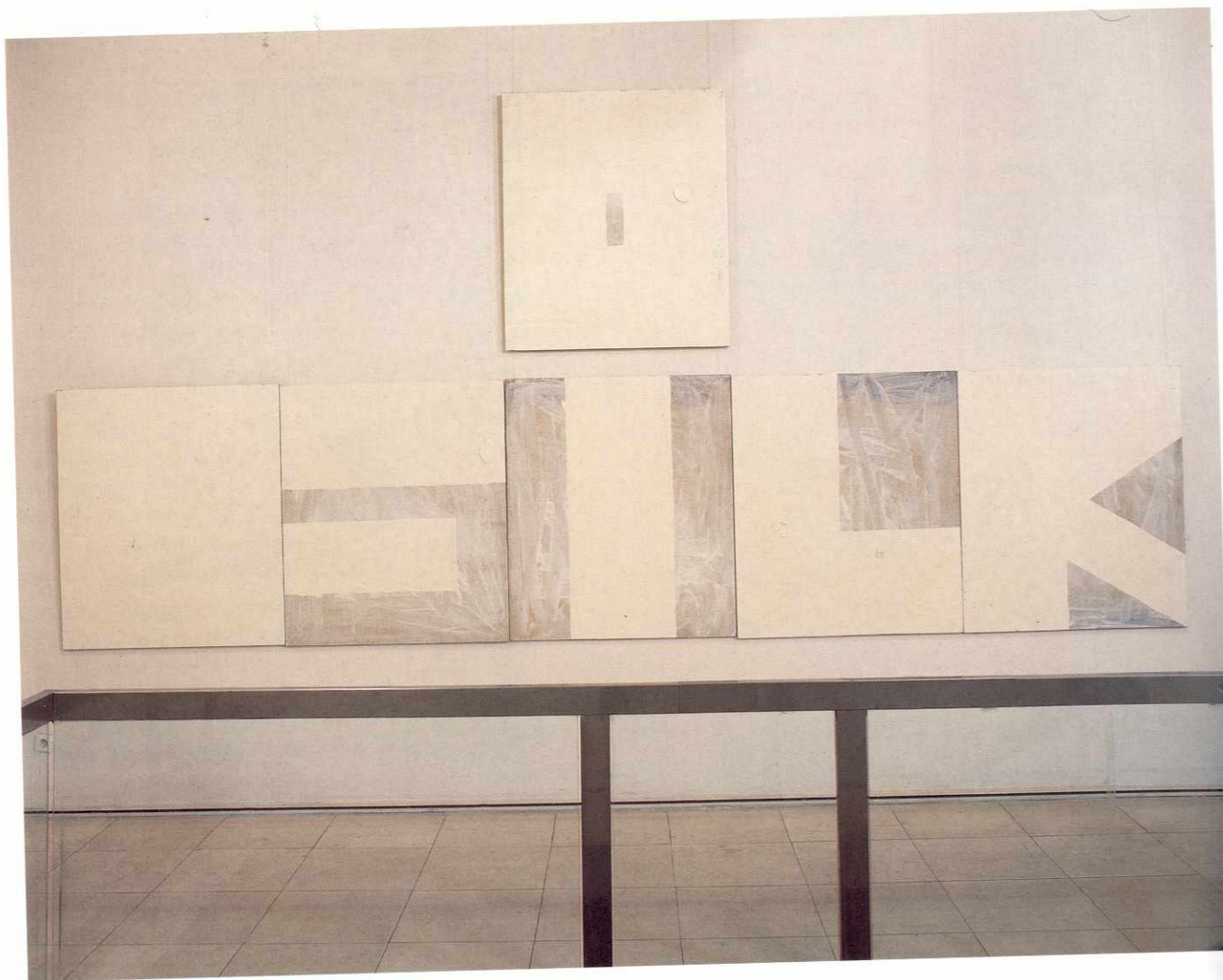
Postupne sa diskutujúci v krúžku, ktorý sa schádzal u Rudolfa Sikoru, pokúsili o prognostické a futurologické úvahy, pre ktoré hľadali primeranú ko-

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

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

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

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



Stanislav Filko: Autoportrét. 1975-1982

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

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

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

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

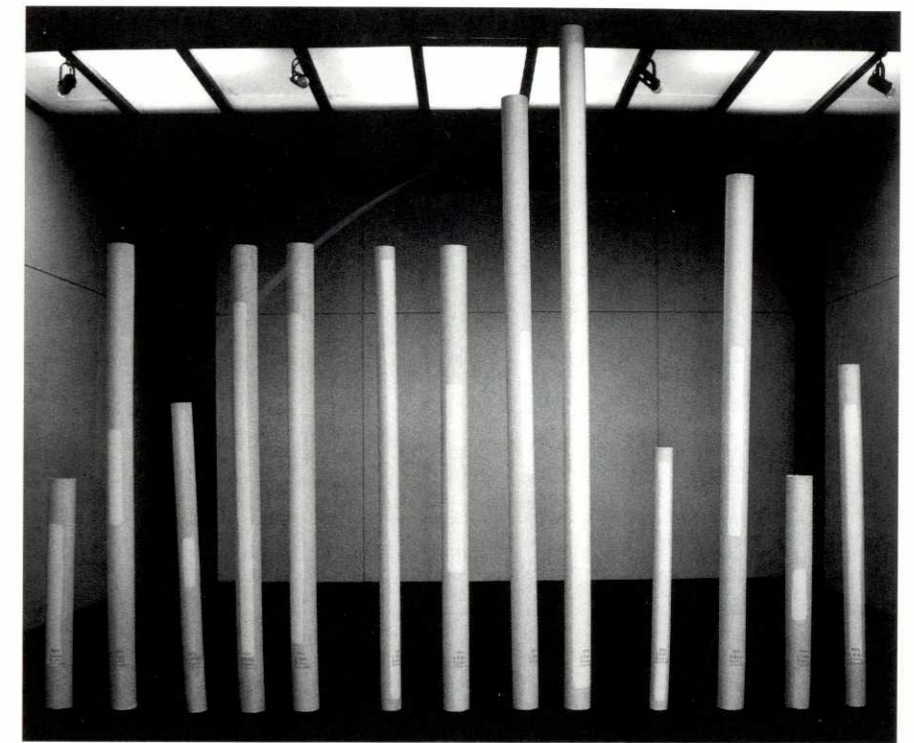
fáze venoval väčšiu pozornosť kresbeným náčrtom svojich projektov, aj keď zatiaľ len v rovine vizuálnych poznámok. Práve v nich sa postupne vykryštalizoval minuciózny grafický štýl, ktorý ovládol neskôr aj práce väčších formátov a tak isto sa tu prejavili princípy, na základe ktorých tieto práce vznikali,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

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

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

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

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



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

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

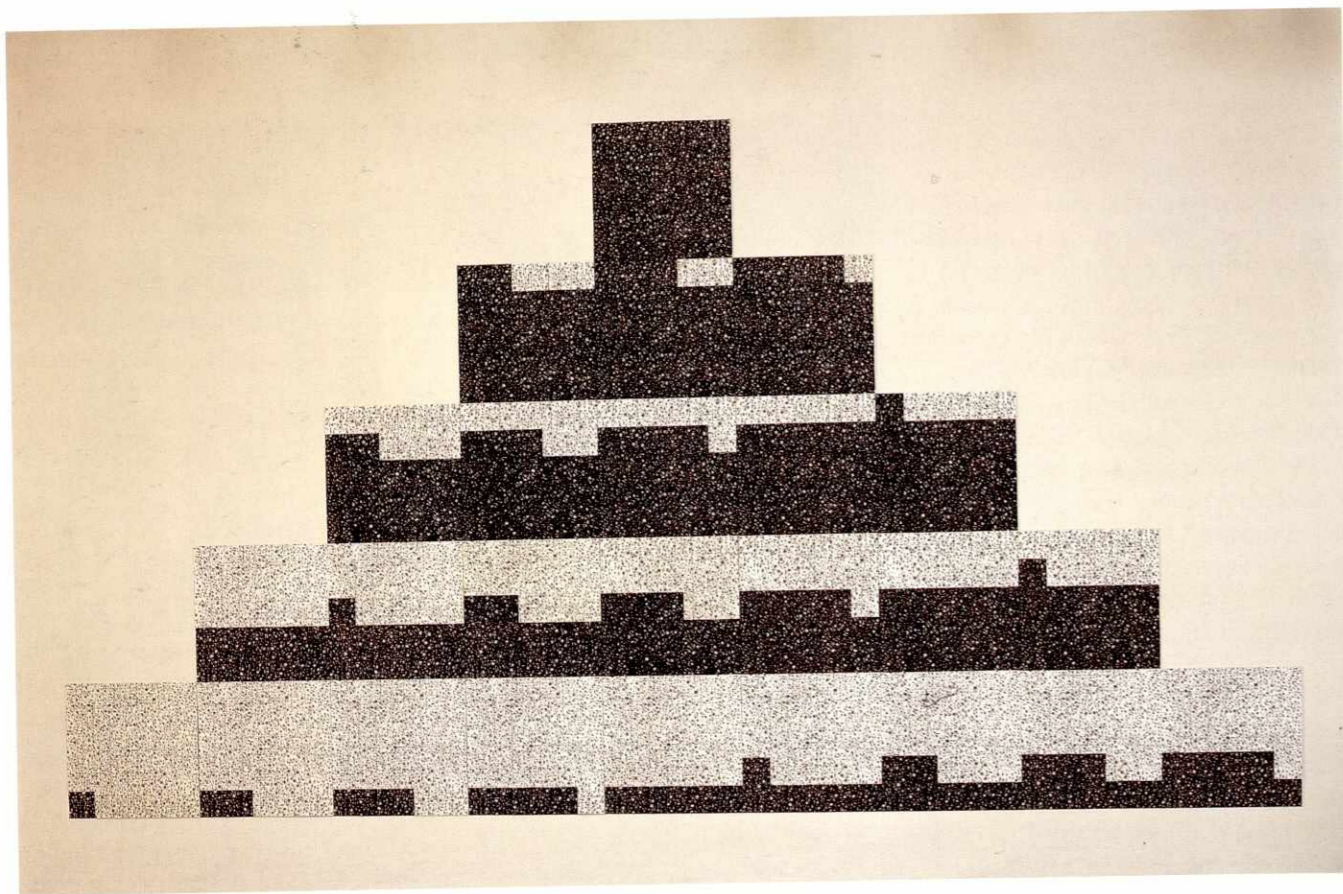
Ďalšiu fázu odhmotňovania umenia predstavoval projekt *Manifest čistej senzitivity*, v ktorom sa autori „dištancovali od všetkých foriem explikácie „čistej senzitivity“. Nepoužili už žiadne maliarske a ani iné materiálne prostriedky: „Naša čistá aktivita, super-subjektívna svojou podstatou, a „čistá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

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

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

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

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

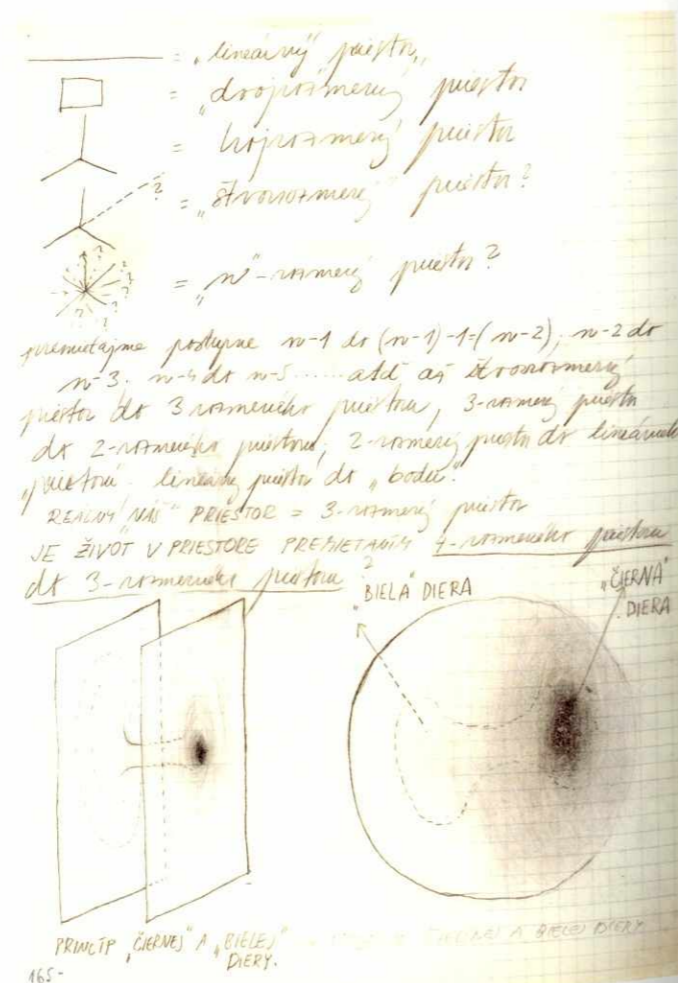


Rudolf Sikora: Pyramida IV. (z cyklu Kolobeh života.) 1976

Posledný zo série Filkových text-
artov *Transcendentálna meditácia*
(1980), čiže „nenáuková, nadreálna,
zanauková, zareálna, antivesmírna,
nadvesmírna, nadzmyslová, zazmys-
lová, čistá, nadčasová myseľ“. Alebo
zhrňujúco – „transcendentálna medi-
tácia je ponad, nad, za, ...“⁸⁵. Najčas-
tejšie sa opakujúcimi pojmami tohto
text-artu sú transcendentia a absolút-
no. Niekoľko rokov predtým v *Liste*
priateľom (asi z polovice 70. rokov) je
pre Filka ešte hlavnou témou „neko-
nečný priestor, nekonečný ako ves-
mír“. Ten je však už ponímaný z hľa-
diska „duchovnosti ako tvorivého prin-
cipu“, ktorému zodpovedá „nadčaso-
vá forma až metafyzicko-absolútna“⁸⁶.
Vtedy Filko začína svoju tvorbu kon-
cepčne rozdeľovať do troch ciest:
3. Biela – absolútna duchovnosť
2. Modrá – kozmológia
1. Červená – biológia.

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

Rudolf Sikora: Spojenie čiernej a bielej diery. 1977



Táto triáda sa bude neskôr v jeho
dielach pravidelne objavovať – naprí-
klad v anglickej verzii autorskej tlače
STANISLAV FILKO = WORKS-ART
(asi 1980) uzatvorenej dokonalou au-
torskou signatúrou-kozmozgramom.
Tvorí ho koncentrický obrazec zhrňu-
júci kríženie diagonálnej a vertikálnej
osi, vymedzujúcej tentoraz plochu
pre autorskú signatúru v pozitíve
a negatíve a trojuholník, známeho už
z autorskej publikácie *Stano Filko II*
(1965–1969), a napokon všetko uza-
tvárajúci kruh s tromi stupňami – ces-
tami autorovho diela, zodpovedajúci-
mi trom vrcholom trojuholníka.

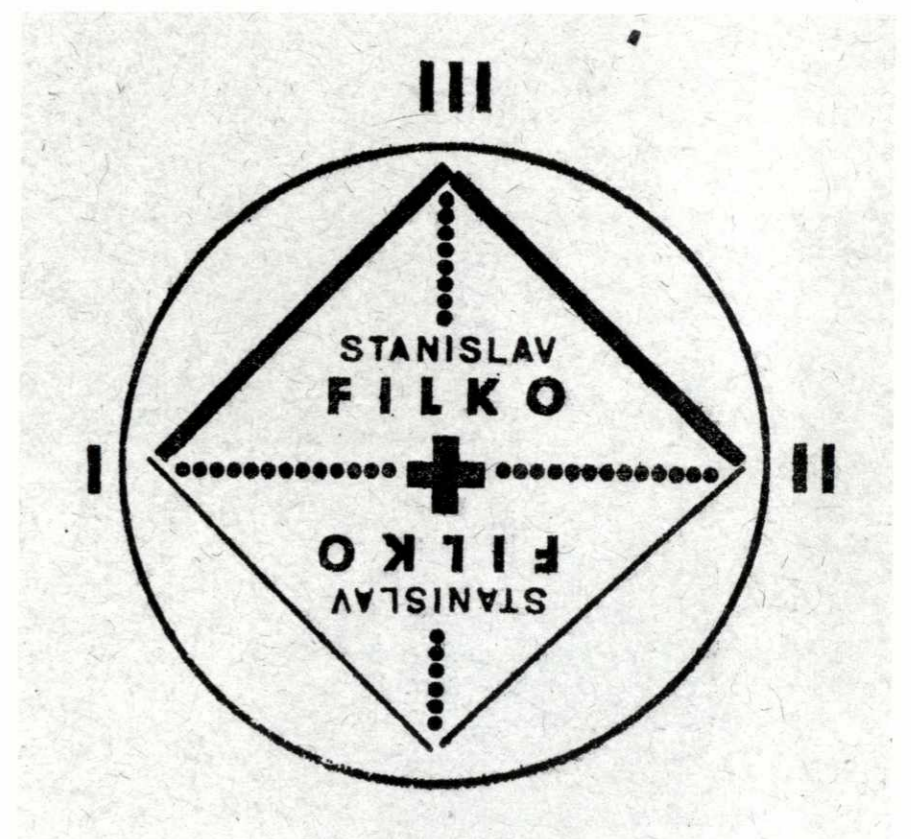
Kruhové, koncentrické obrazce,
známe už z jeho *Asociácií*, sa objavu-
jú v súvislosti s témou transcendentie
aj na maľbách z druhej polovice 70.
a zo začiatku 80. rokov. V niektorých
dnes už nezvestných prácach na pa-
pieri sa vynárajú biele sústredné kru-
hy s letmo načrtnutým nápisom
TRANSCENDENTAL. Uprostred, ako-
by v strede terča, je umiestnená drob-
ná biela polopostava a v nej prázdny
kruhový otvor – na princípe bielej
v bielej, alebo nehmotného v nehmot-
nom. Tieto práce vznikajú len o málo
neskôr ako veľký cyklus výtvarne in-
terpretovaných fotografií a tlačí *Trans-
cendencia* (1977–1979). Sú to bežné
čiernobiele dokumentárne snímky
z Filkovho života – vo väčších formá-
toch a so zlatotónovaným povrchom.
Autor v nich vybieľuje vlastnú postavu
alebo vystrihuje prázdny štvorec na-
miesto tváre. Prepadá sa tak do
„iného“ rozmeru, sebatranscenduje.
Podľa Tomáša Štraussa toto „sebavy-
mazávanie“ je zároveň aj „účtovaním
so sebou samým“⁸⁷. Pravdepodobne
na prelome 70. a 80. rokov, tesne
pred Filkovou emigráciou v roku 1981,
vznikajú plátna, v ktorých na takmer
nezreteľnom farebnom pozadí s mod-
rou a červenou sa objavujú biele kru-
hové obrazce, vznikajúce postupným
odtláčaním bicyklových a neskôr au-
tomobilových pneumatík, namočených
v bielej farbe. Odhmotňujúci účinok
týchto „malieb“ je mimoriadny.

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



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

Stanislav Filko: I, II, III. 1980

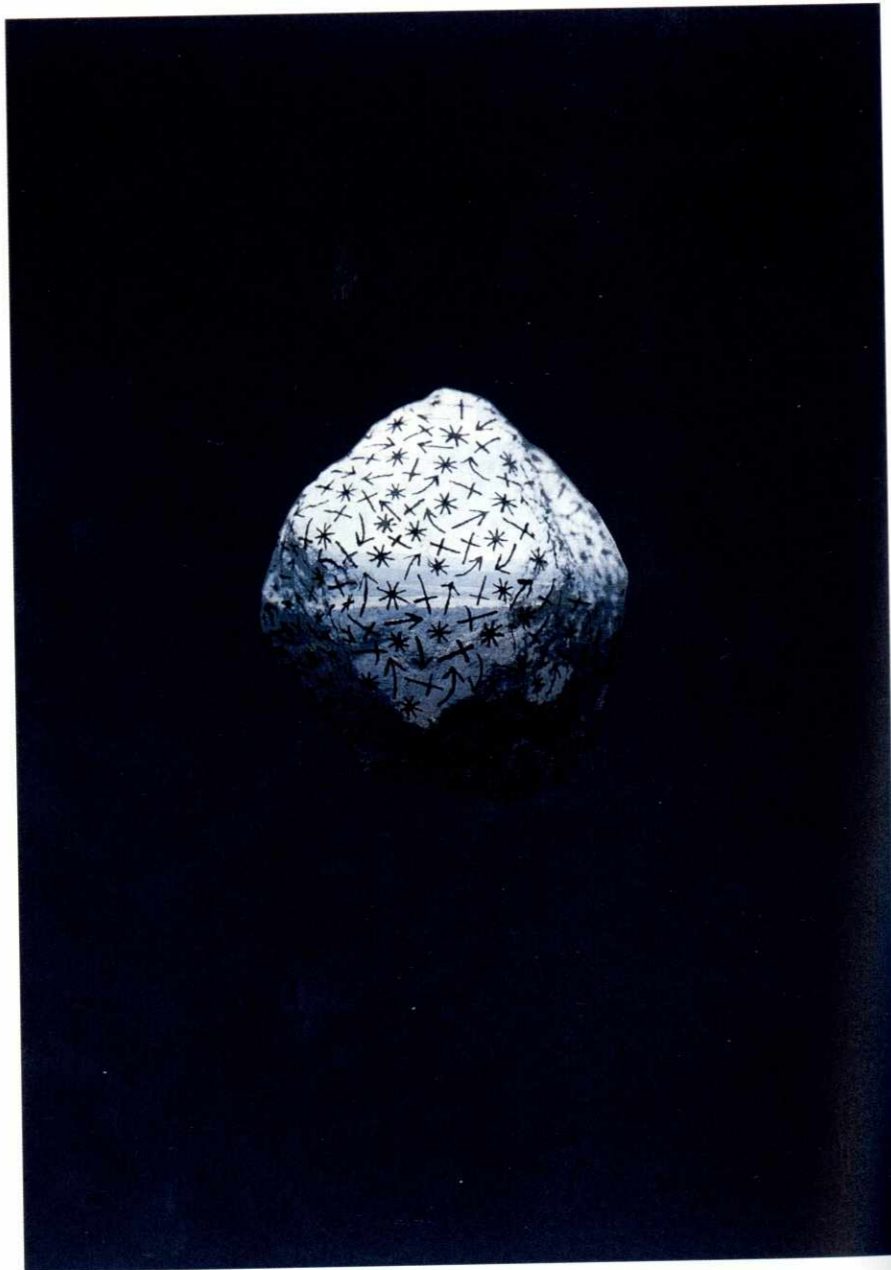


⁸⁷ STRAUSS, Thomas: *Die Frage nach Venedig, Kassel und anderswo: Osteuropa – was ist damit?* In: *Kunstforum International*, zv. 58, 1983, s. 29.

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

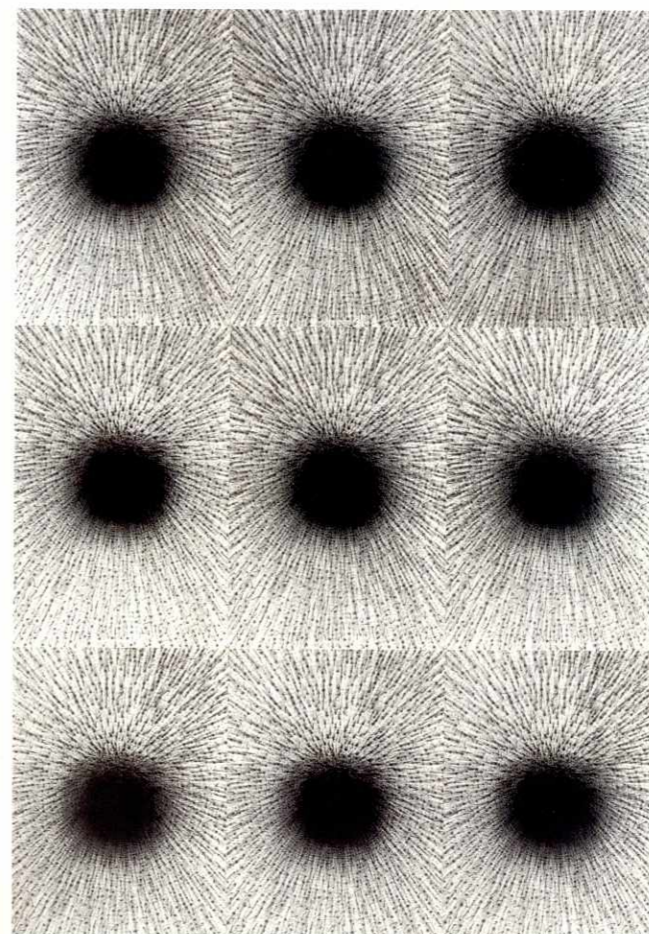
Ak sa Filkova tvorba jednoznačne odkláňa od vizuálnej kozmológie k pokusu o nové vymedzenie problému transcencie, Rudolf Sikora ani po roku 1975 kozmologickú tému nepúšťa, len ju vyjadruje iným spôsobom. Hľadá formu vizuálneho a zároveň subjektívno-symbolického presahu tejto témy. Medznikom sa stávajú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

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

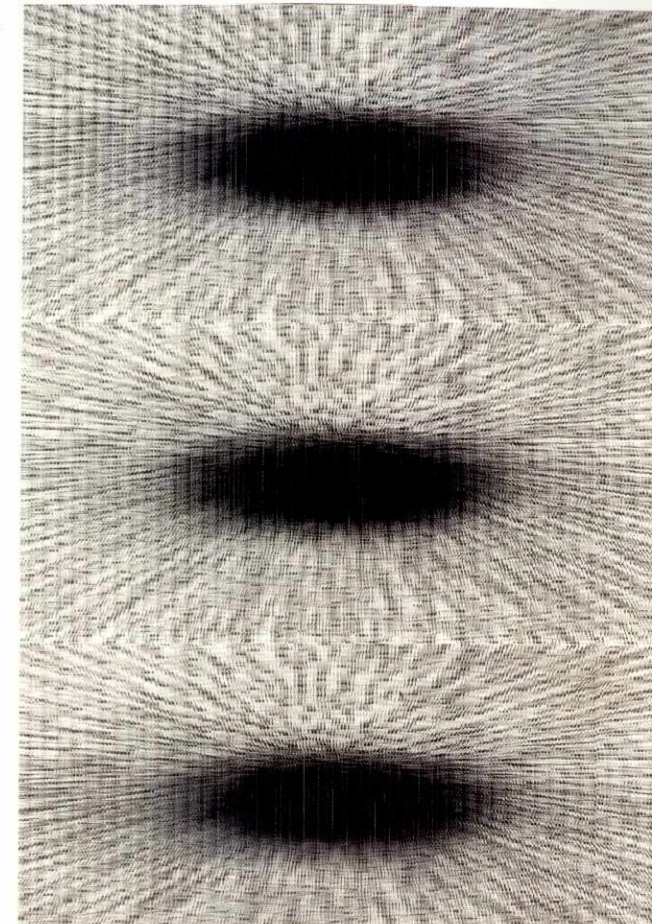


Rudolf Sikora: Z cyklu Iný svet (Kolobeh života). 1978

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

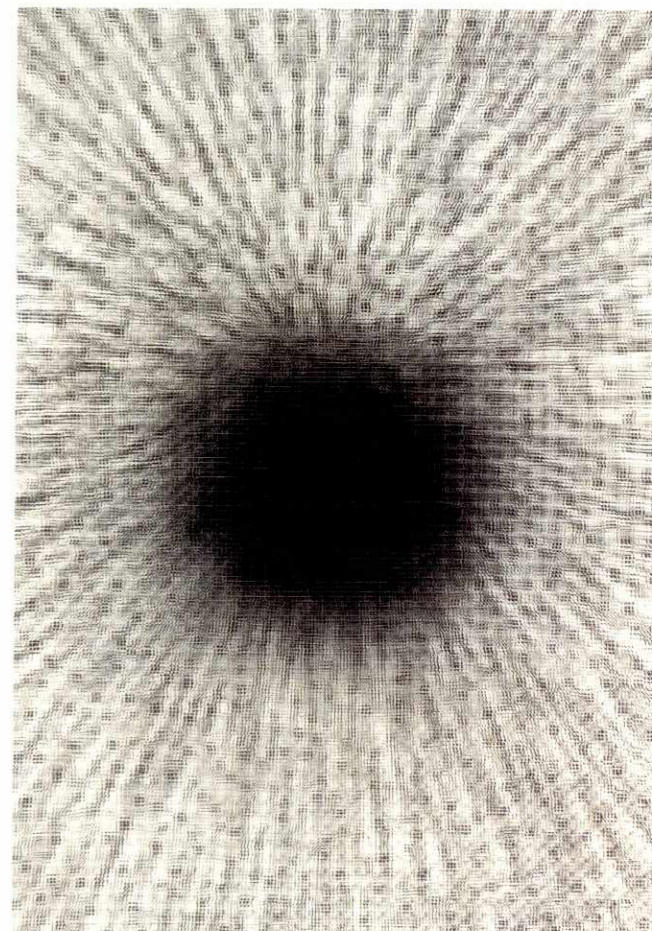


Rudolf Sikora: Sústreďenie energie (Čierna diera VI) I-III. 1978



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

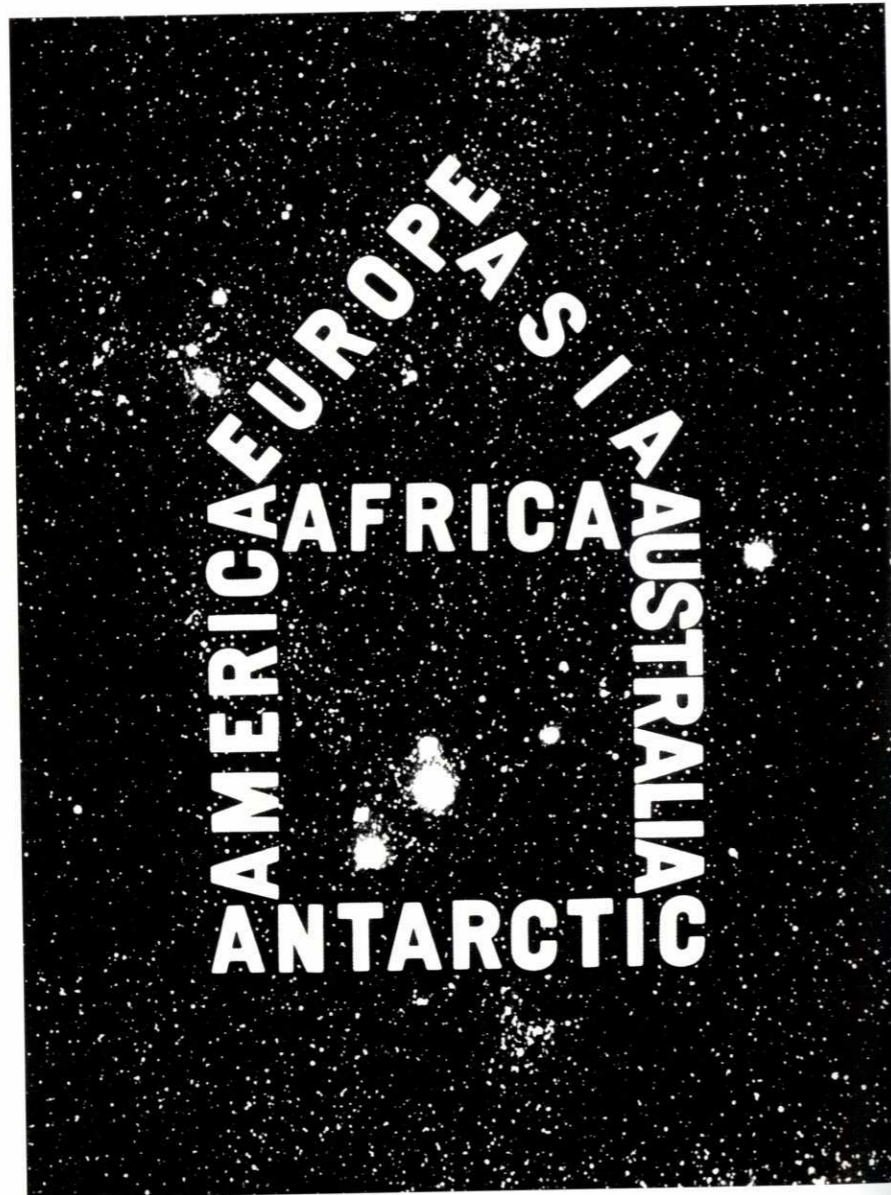
Pyramída sama o sebe je vlastne schematizovaným, vyspelejším variantom skoršieho Sikorovho motívu navrhenej hromady skál, ale obidva varianty autor vníma podobne – ako obraz navrhenej civilizačných vrstiev. Jednotlivý kameň je preňho „symbolom našej planéty, okolo ktorej (na ktorej) pulzuje život“.⁹³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



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

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

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



Rudolf Sikora: Habitat III. 1975



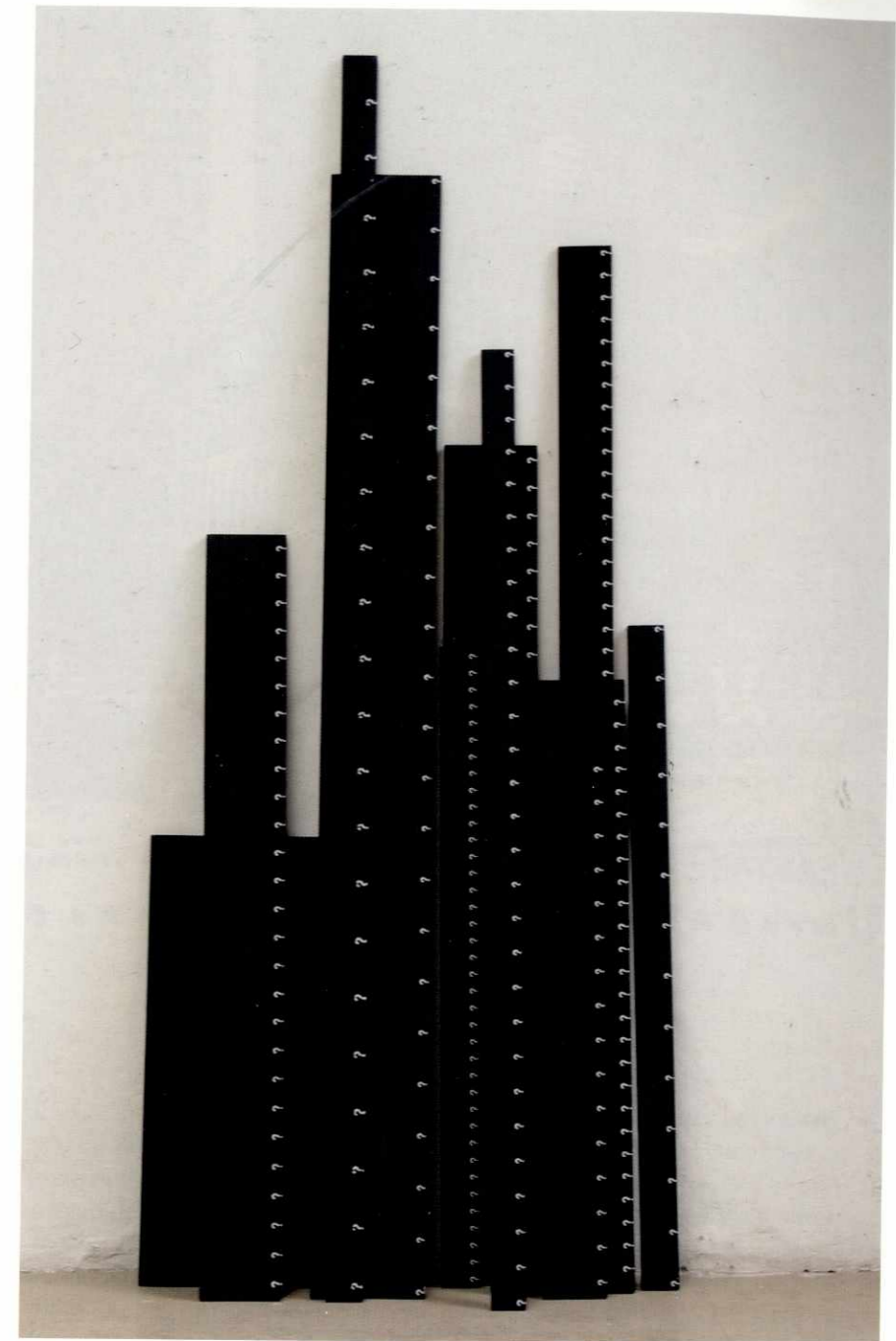
Peter Meluzin: Nová adresa. 1976

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

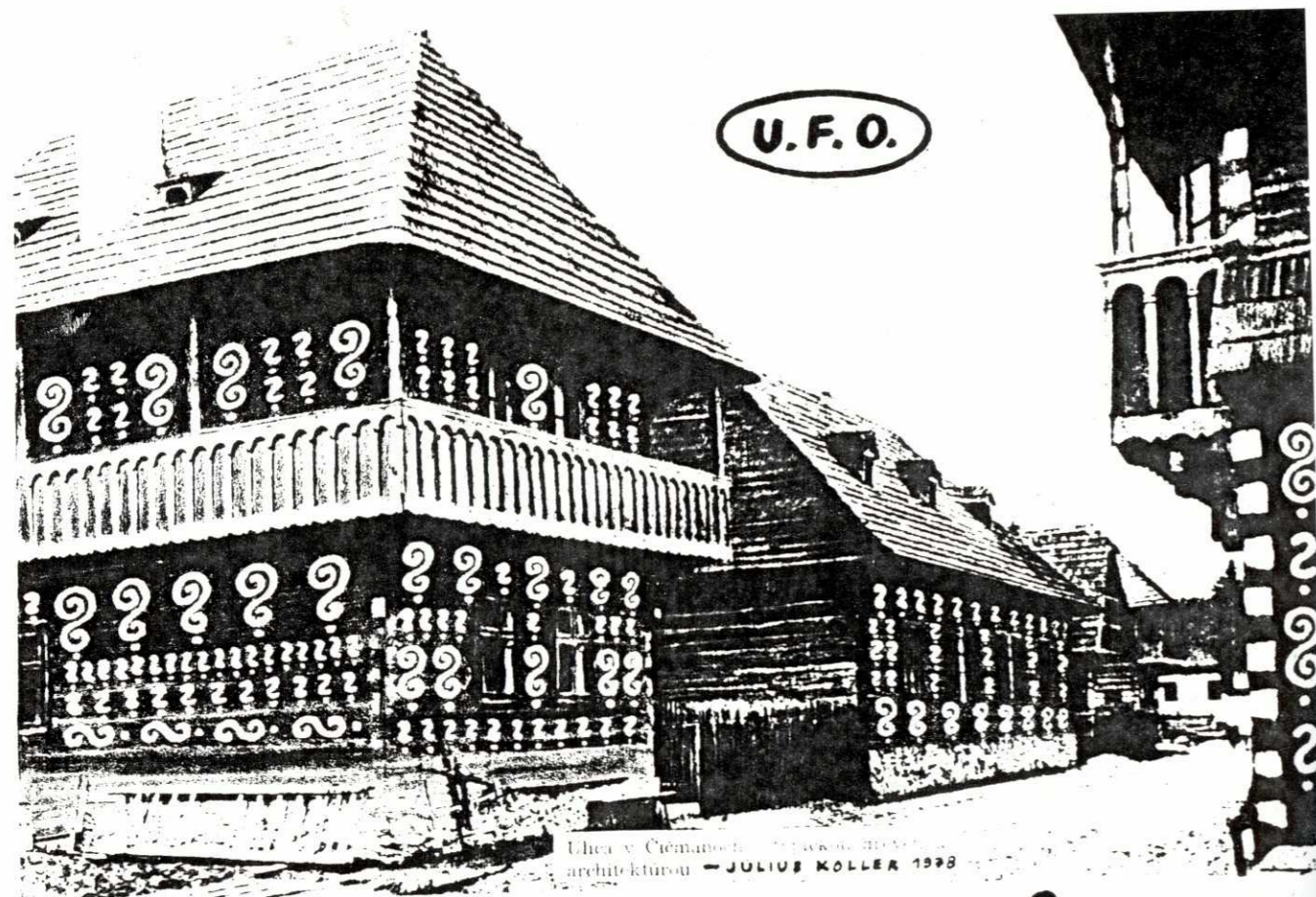
tov“ sa autor zaoberal aj priestorovými verziami plynulého spojenia bielej a čiernej diery. Vo vtedajších pomeroch však tieto mystické či mystifikujúce vízie nemohol realizovať.

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

⁹⁶ TÓTH 2002 (cit. v pozn. 32), nepag.



Dezider Tóth: Koán 8. 1977



Ulica v Čiernanomí, Bratislava, 1978
architektúrou — JULIUS KOLLER 1978

UNIVERZÁLNY FOLKLORISTICKÝ OBJEKT

Julius Koller 1978

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

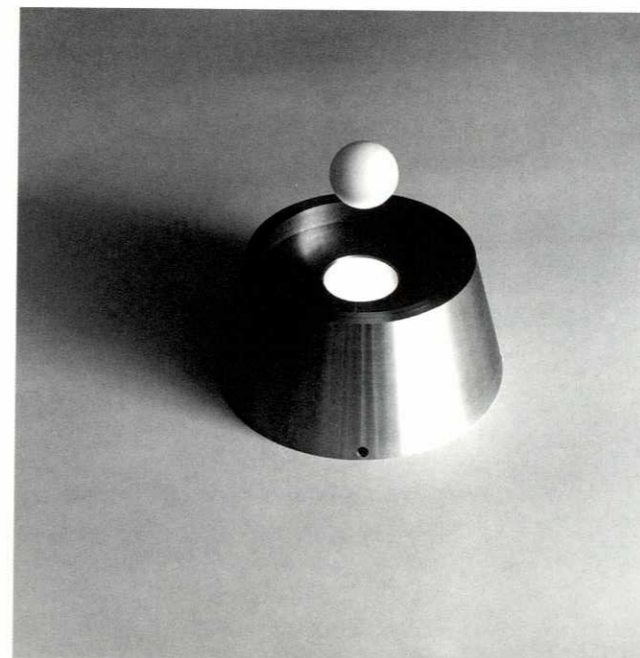
Niektorými vstupmi Júliusa Kollera do tejto témy sa budeme zaoberať až v nasledujúcej kapitole. Podobne príspevky Vladimíra Havrilla týkajúce sa vizuálnej transcendencie priblížime v iných súvislostiach. Na tomto mieste stačí upozorniť na fotomediálne dielo *Postconceptual Art „Romantic“* (1983), prípadne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

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

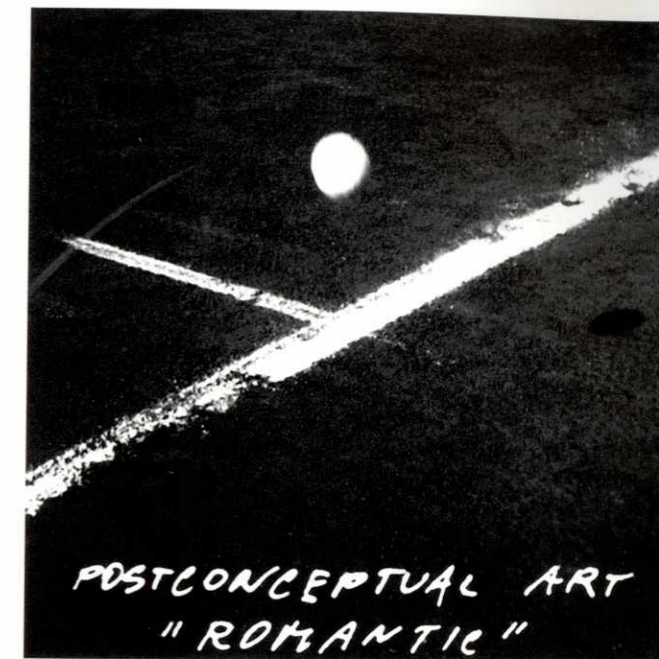
zostalo na pleciah Rudolfa Sikoru. Od roku 1982 svoje jednotlivé cykly zahrňuje pod mega-cyklos *Antropický princíp*. *Antropický princíp* predstavuje ďalšiu fázu subjektívizácie Sikorovej interpretácie vesmíru. Inšpirovala ho kozmologická teória „antropického princípu“, podľa ktorej „vlastnosti vesmíru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

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

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



Vladimír Havrilla: F.P.C. 1984



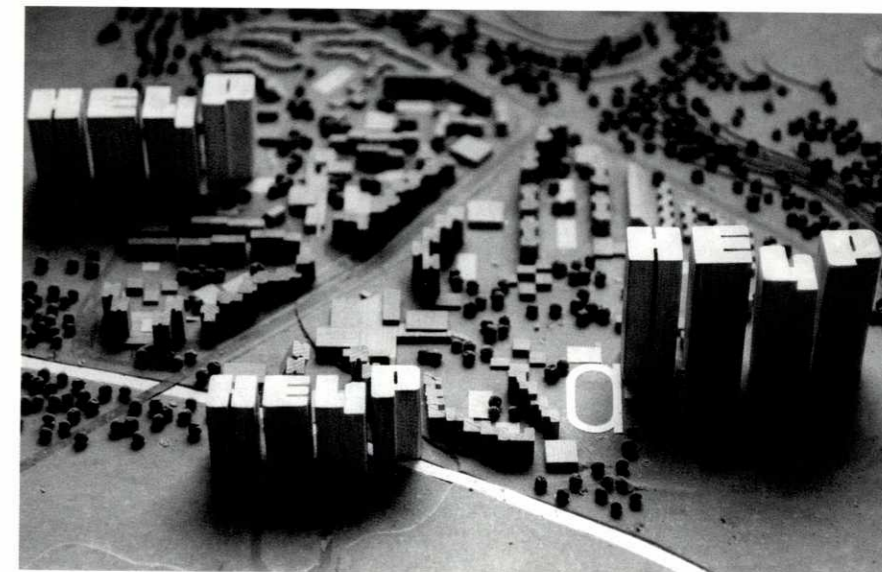
Vladimír Havrilla: Romantic. 1983

Vizuálne umenie a text. Vedecké mimikry. Vizuálna metafora

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

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

Juraj Meliš: Mestské sídlisko. 1978

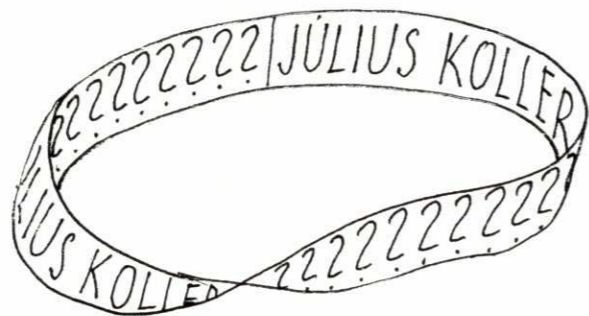


be komunikácie. V období rokov 1973–1975 sa vizualizácia ideí často spája s motívmi športových hier – objavujú sa transformované schémy ihrísk, v ktorých sa rozdeľujú súperiace „moje“ a „vaše“ idey, objavujú sa otázniky, tvarovo odvodené od drážiek v tenisových loptičkách a podobne.

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

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

JÚLIUS KOLLER 1978

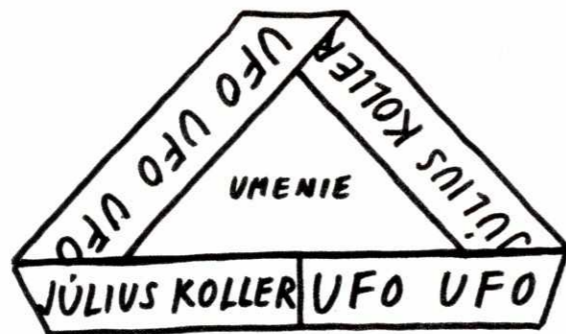


UNIVERZÁLNY FILOZOFICKÝ ORNAMENT 2.

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

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

JÚLIUS KOLLER 1980



„DIABOLSKÝ TROJUHLNÍK“ (U.F.O.)

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

nevermore

U.F.O.

J. KOLLER 1979

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

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

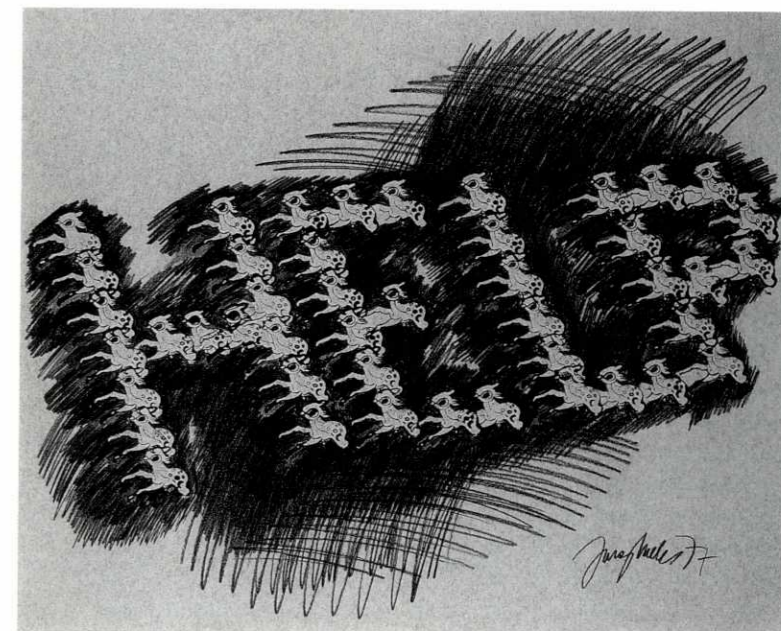
Obrat k redukcii tvarového repertoáru nastáva v roku 1975. Meliš začína zostavovať albumy ofsetových tlačí, ktoré predstavujú nielen jeho dovtedajšiu tvorbu, ale zároveň aj nové efemérne inštalácie, ktoré zanikli po odfotohrovaní. Hlavnou témou týchto často rozmerných diel je stesnené slovo – najskôr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

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



Juraj Meliš: Zásah. 1972

Juraj Meliš: Z cyklu HELP. 1977



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

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



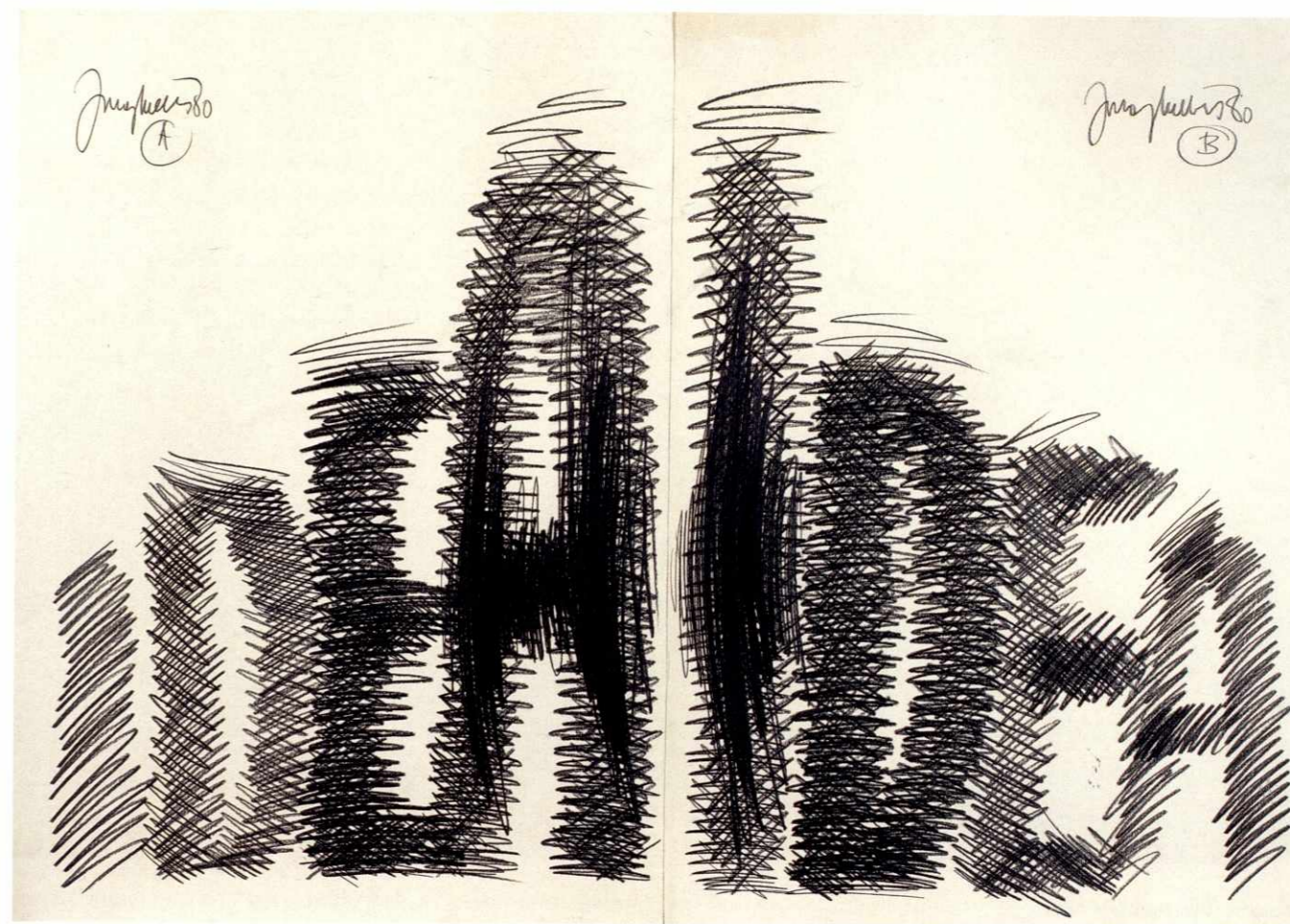
Juraj Meliš: Zbytočná otázka. 1972.

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

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

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

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



Juraj Meliš: Z cyklu IDEA. 1980.

vách, než z pojmov konceptuálneho umenia alebo umenia ideí. Jiří Valoch svojho času Tóthovu tvorbu vymedzil „pojmiami umenie ako hra, lyrická hra, metaforická reflexia, metaforická transpozícia a podobne“¹⁰⁴. Autor podľa neho prijaté podnety „znovu aktualizuje v podobe metaforickej reflexie“¹⁰⁵. O metaforických alebo metonymických postupoch v dielach našich umelcov už bola reč viackrát, dokonca tieto postupy vzájomne zblížujú tvorbu inak dosť odlišných autorov, ako Rudolf Sikora, Michal Kern, Dezider Tóth, Juraj Meliš,¹⁰⁶ no v tvorbe Dezidera Tótha sa prejavujú nejzreteľnejšie. Jeho „vizualizáciám paradoxov“ však viac zodpovedá nie metaforické, ale metonymické združovanie súmedzných predstáv. Súvisí to s tým, že Tóth často využíva riadkovú osnovu alebo schému didaktickej – muzeálnej a vedeckej prezentácie: notový a textový zápis v riadkoch, rozloženie objektov v muzeálnych vitrínach a zbierkach vzoriek¹⁰⁷ na spôsob obrazového písma,¹⁰⁸ plochu vývesných alebo školských tabulí, stĺpce údajov v cestovnom poriadku. Tento spôsob usporiadania bol obľúbený zvlášť vo fran-

Dezider Tóth: Nočné spoje. 1977.

PLAKÁT od 1977 NOČNÉ SPOJE

Vlasy	22.01	22.16	22.52	22.38	22.41	0.22
Čelo	22.17	22.17	23.53	22.37		
Obočie nad Očami	22.18	22.18	23.54	22.36		
Viečka	22.19	22.19	23.55	22.35		
Oči	22.05	22.22	23.05	23.57	22.34	
Líce	22.23	23.04	23.58	22.33		
Nos	22.24	23.07	23.59	22.32		
Úsi	22.25	23.08	24.00	22.31		
Horná pera	22.26	22.26	22.30	22.34		
Dolná pera	22.29	22.29	22.29			
Brada stred	22.30	22.30	22.28			
Krk	22.31	22.31	22.27			
Plecia	22.32	22.32	22.26			
Prsia	22.34	22.34	22.25		0.15	
Brucho	22.35	22.35	22.23			
Lono zastávka	22.36	22.36	22.22			
Prsty	22.43	22.43	0.11	22.34		
Päta	22.11	22.44	0.12	22.13	22.20	23.35
Prsty	22.43	22.43	0.11	22.34		
Päta	22.11	22.44	0.12	22.13	22.20	23.35

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



Dezider Tóth: Štátny sviatok fauny, 1975

cúzsom umení,¹⁰⁹ ktoré autor sledoval s osobitým záujmom.

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

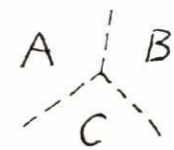
Spôsob riadkového, notového zápisu a kvázimuzeálneho usporiadania artefaktu sa objavuje aj v tvorbe ďalších umelcov na Slovensku. Na Dezidera Tótha v tomto smere bezprostredne nadväzuje Otis Laubert, ktorý v druhej polovici 70. rokov vytvára rozsiahly cyklus s príznačným názvom *Zbierky*. Sú to medzerovité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

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

Príroda ako médium.
Prírodné versus arteficiálne

Už v kapitolke Dedičstvo 60. rokov sa ako priekopník práce s prírodou ako médium predstaval Peter Bartoš. Predpokladom jeho ďalšej tvorby so živým médium, bezprostredných intervencií v prírodnom prostredí bola zmena konceptu tvorby od polovice 70. rokov, vyjadrená vizuálnym a textovým oznamom *ABC ako zhustený pojem* (1979). Pokiaľ sa skoršie Bartošove práce dotýkali spojenia dvoch bodov ako dráhy vychádzajúcej z prvo počiatku, alebo smerujúcej k stredbodu, neskoršie práce vychádzajú už z konceptu *ABC*, predstavujúceho „najmenší počet jednotiek“ nutných, podľa autora, ako „predpoklad pluralitnej komunikácie“.¹¹¹ A práca so živým médium a s prírodou je možná len na základe takejto komunikácie. Bartoša totiž už od začiatku 70. rokov zaujímalo aj „priame zoomédium“ či „animalart“, ako „biologická a psychologická predforma vzťahov medzi živými bytosťami na Zemi“ a v nadväznosti na to tvorba „ekologickej kultúry“.¹¹² Jeho projekty šľachtenia holubov vznikali podľa údajov v jeho monografickom katalógu už od roku 1969.¹¹³ Šľachtenie holubov je chápané podľa Tomáša Štraussa ako „umelecký počin“, ktorý vzniká vďaka „mysleniu cez živé médium“.¹¹⁴ Prvé výsledky autor predstavil v *Symposione* (1974) pod názvom *Zooparticipácie (Animalart)*. V nasledujúcom roku vystavil v Klube výtvarníkov v Bratislave „holuba estetického“.¹¹⁵ Zrejme jeho variantom je *Bratislavský holub estetický*, ďalším zas *Slovenský výstavný holub* a podobne. Dva holuby vypustené na slobodu v *Akcii ABC* v Galérii Remont vo Varšave v roku 1978 vytvorili spolu s rukami autora, ktorý ich vypustil, tri vrcholy trojuholníka ABC. Podobne v *Koncepte krajiny* (1980–1982) chránené krajinné pásmo rozvrhol podľa troch biotypov *ABC* (lesný, odlesnený, civilný). Ešte v čase spustenej železnej opony plánoval *Stretnutie troch národov ABC*, v ktorom sa dotýkali hranice troch štátov – Rakúska, Maďarskej ľudovej republiky a ČSSR.

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



AKO ZHUSTENÝ POJEM

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

BOD AKO PÔVODÉ STANOVISKO URČENIA CENTRA – TEĽA KONCENTRÁCIE, MÁ VÝZNAM HLAVNĽ ORIENTAČNÝ, JE VŠAK SÁM LEN MIESTOM NA PLOCHE, KÝM PREDPRAVDA ABC DÁVA MOŽNOSŤ HĽADANIA PRAVDY V PLOCHE PB 79

Peter Bartoš: ABC ako zhustený pojem, 1979



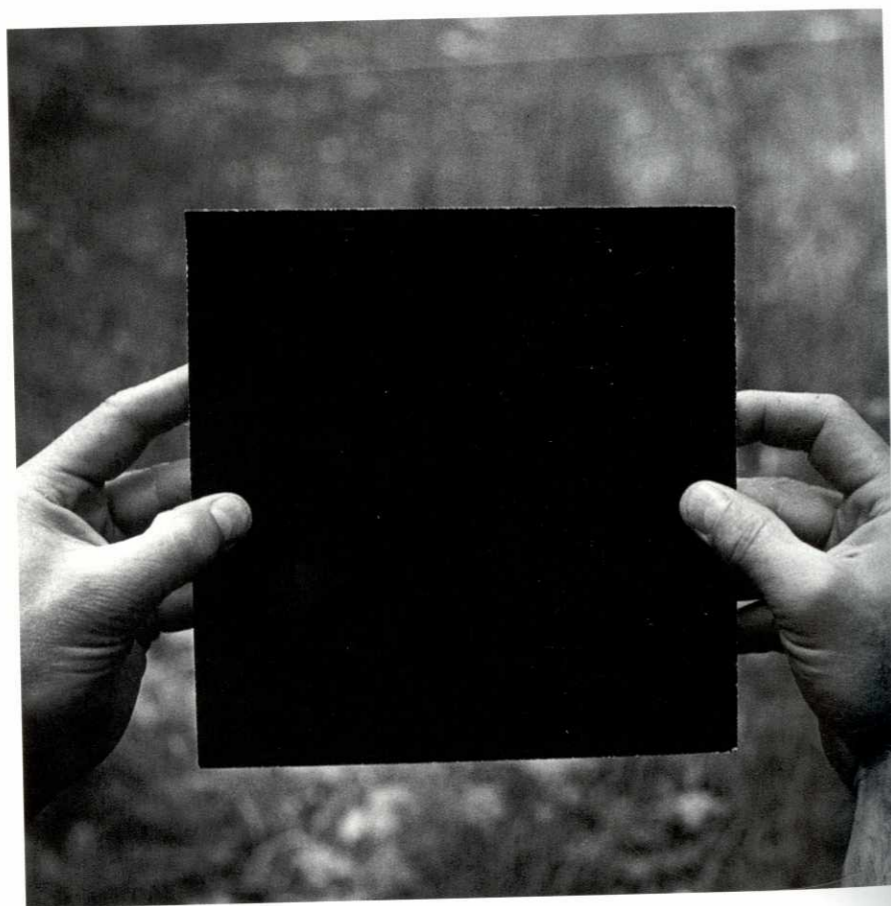
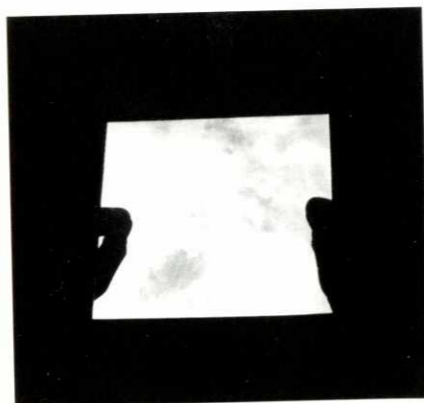
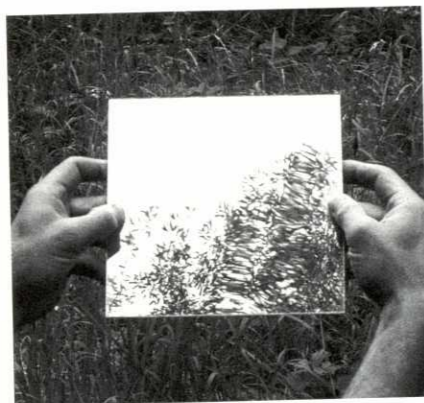
Peter Kalmus: 53-08-28, 1984–1985

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

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

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

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



Michal Kern: Hľadanie obrazu I–III. 1978

Michal Kern: Hľadanie tieňa. 1980

Michal Kern: Dvojité zrkadlenie. 1978



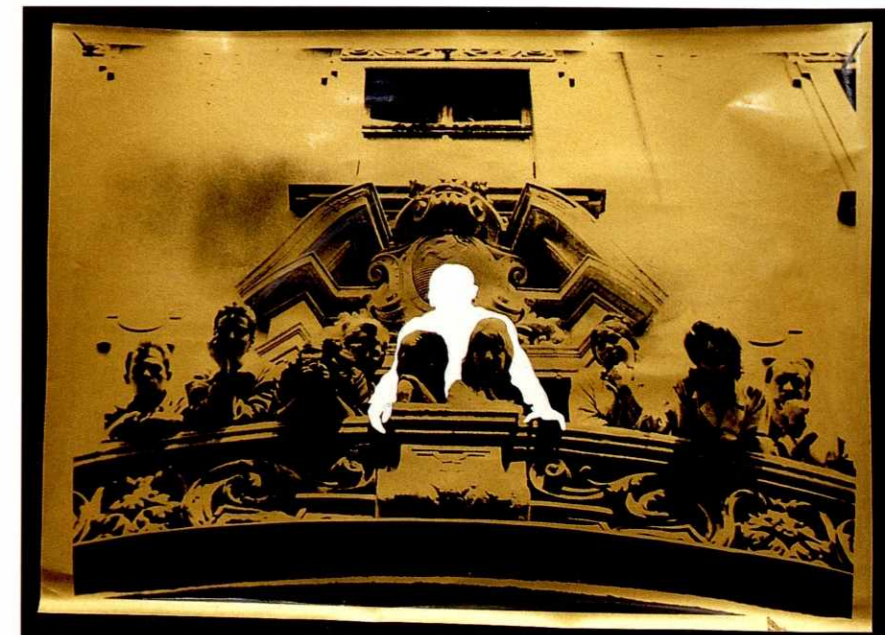
116 Michal Kern v liste A. Hrabušickému. 1989. Archív autora state. **117** SKALSKÝ, Ivan: Príroda je veľké zázračno. Rozhovor s Michalom Kernom. In: *Smena na nedelu*, 10. 8. 1990, s. 5. **118** Kern s Bartošom priamo spolupracoval na niektorých realizáciách jeho projektu *ABC*, ako napríklad v *Troch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

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

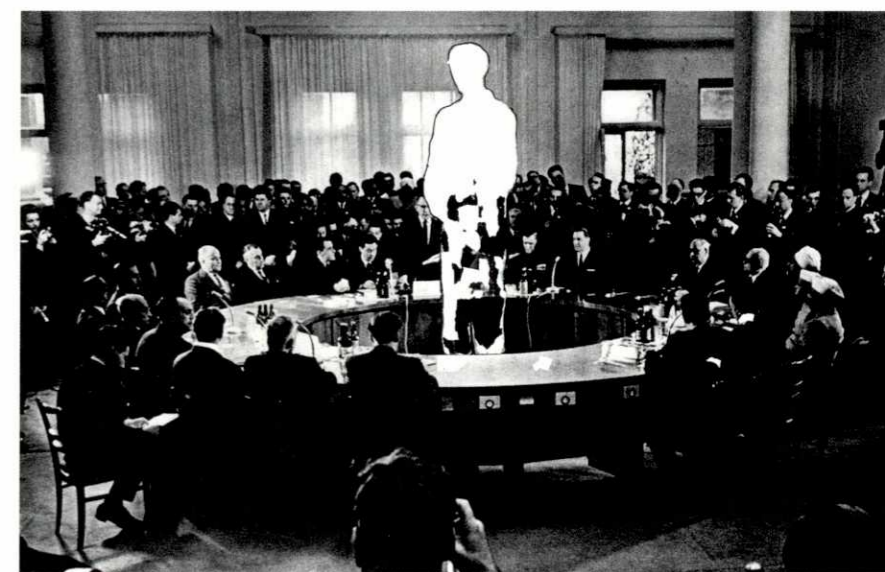
Kernovmu fotografickému zaznamenávaniu tieňov v prírode (*Teším sa, že na mojej dlani je tieň listov; Teším sa, že na mojej dlani je tieň trávy*, 1980–1981) predchádzali výskumy primárnych médií svetla a tieňa Ľubomíra Ďurčeka. V roku 1975 v akcii zo série *Zabudnuté objekty* zafixoval tieň stromu na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

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

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



Stanislav Filko: Z cyklu Transcendencia. 1978–1979



Ľubomír Ďurček: Z cyklu Fotografie. 1976–1986

Ľubomír Ďurček: Človek a jeho svet. 1978



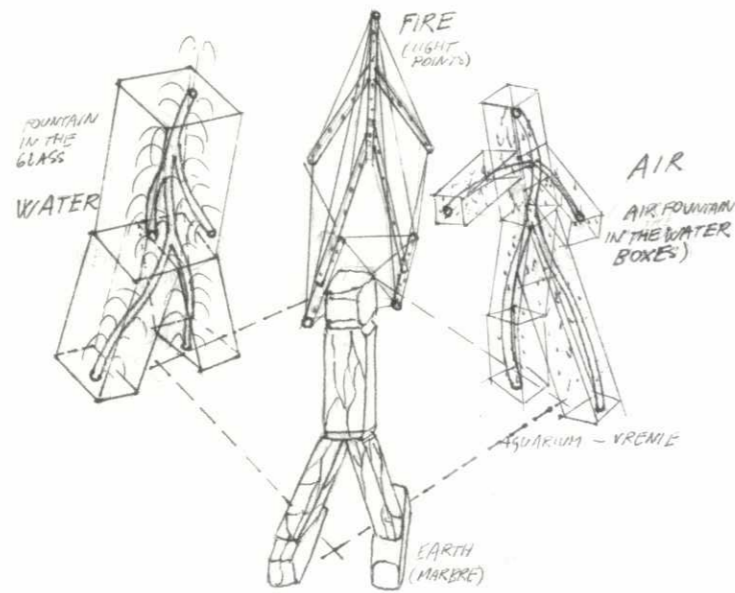
119 STRAUSS 2002 (cit. v pozn. 29), s. 133–134.

Uviaznutá a otelesnená figúra.
Autoportrét a strata tváre

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

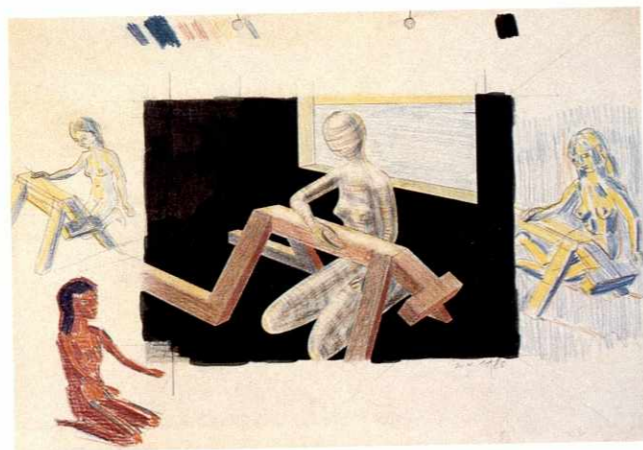
Ešte predtým, v roku 1974, Vladimír Havrilla v animovanom filme *Horriaca žena* nechal rozplynúť kráčajúcu ženskú postavu do sústavy vibrujúcich pozdĺžnych škvŕn v základných farbách, uprostred obrazového poľa zahustených tak, že vytvárali sotva zreteľný tvar figúry.

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

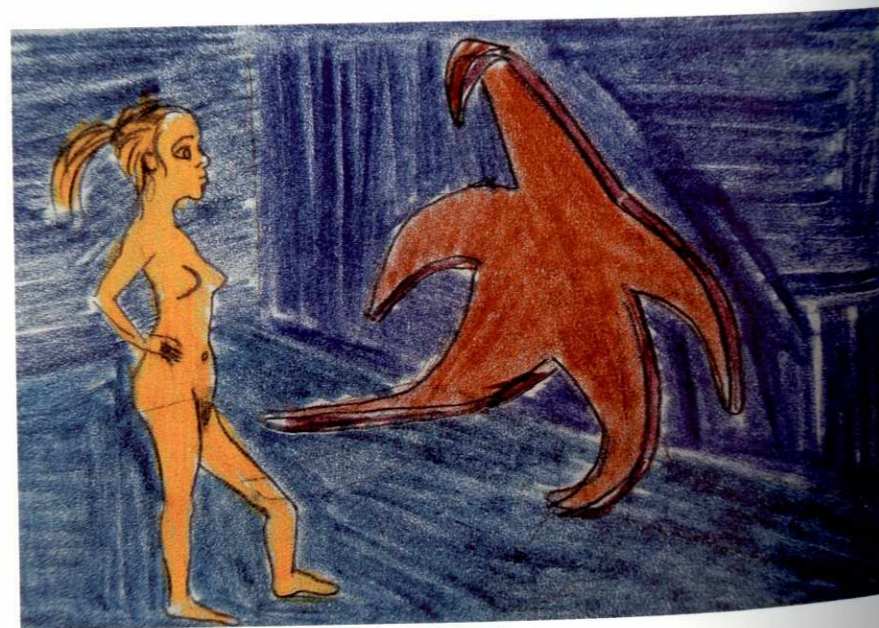


Vladimír Havrilla: 4 živly - návrh fontány. 1980

Vladimír Havrilla: Odysseov návrat. 1983



Vladimír Havrilla: Kráska a zvier. 1983



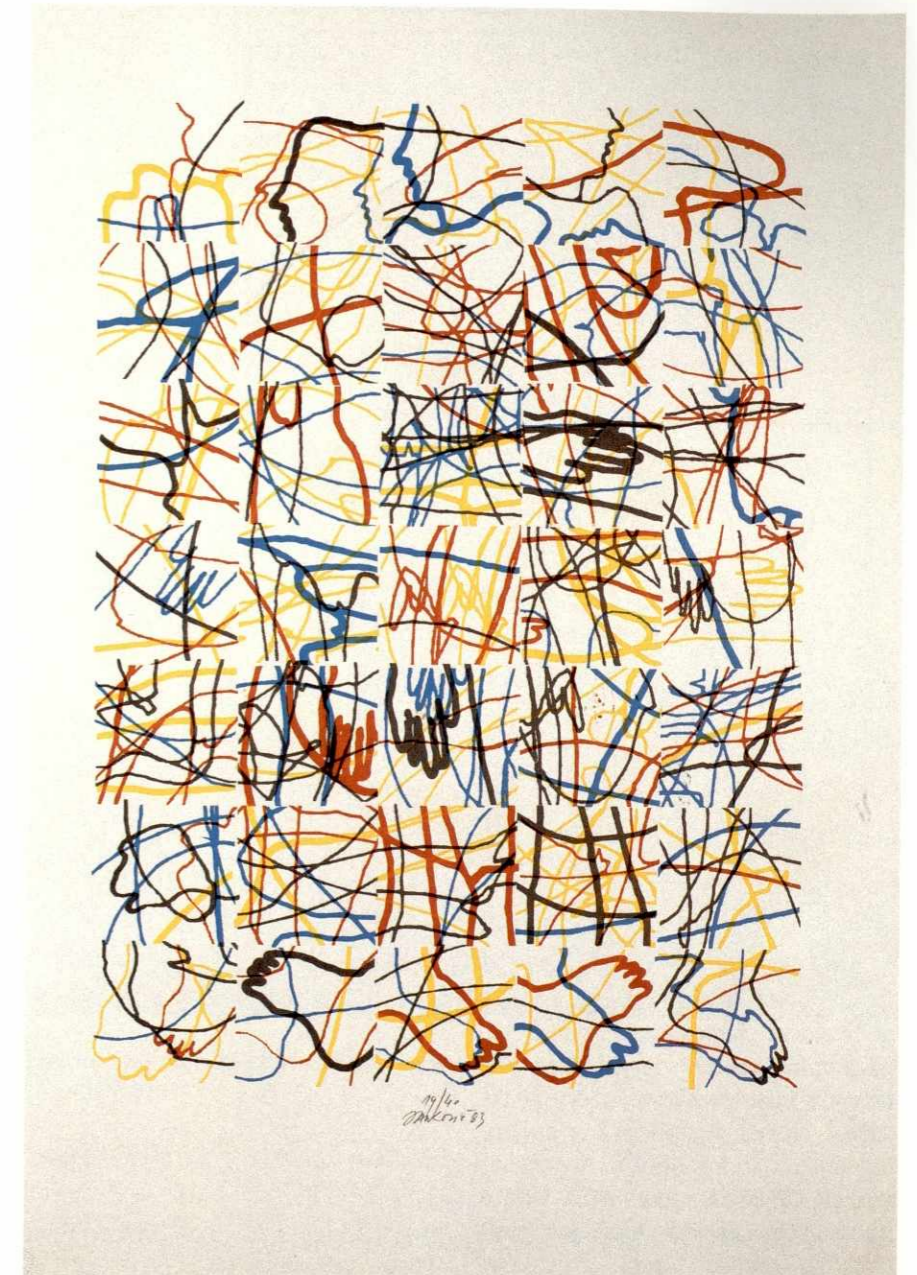
formy – poskladané sú z klátov pripomínajúcich maliarsky stojan alebo z ohybných plátov, napríklad v tvare päťcípnej hviezdy. Takáto červená päťcípna bytosť už nie je ideologickým emblémom a vzbudzuje skôr súcit.

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

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

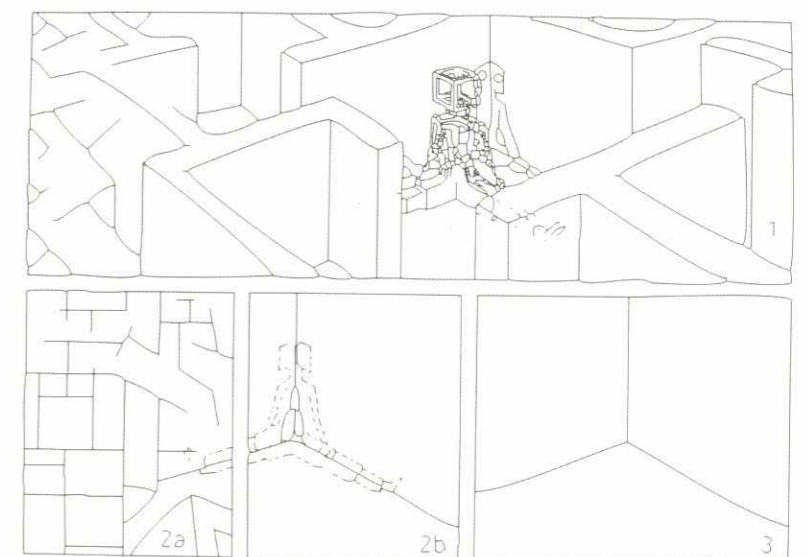
Medzičasom sa udiali aj premeny s jankovičovskou figúrou uviaznutou v hmote. Tento motív najprv našiel odozvu aj v akčno-konceptuálnych projektoch Miloša Lakyho a Jána Zavarského. Ľudské postavy sa tu napoly strácajú v jednom metri kubickom, aby tak získali „súkromie“. Iným variantom tohto motívu je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

Jozef Jankovič, ktorý sa postupne čoraz viac oboznamoval s možnosťami



Jozef Jankovič: 35 detailov. 1983

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

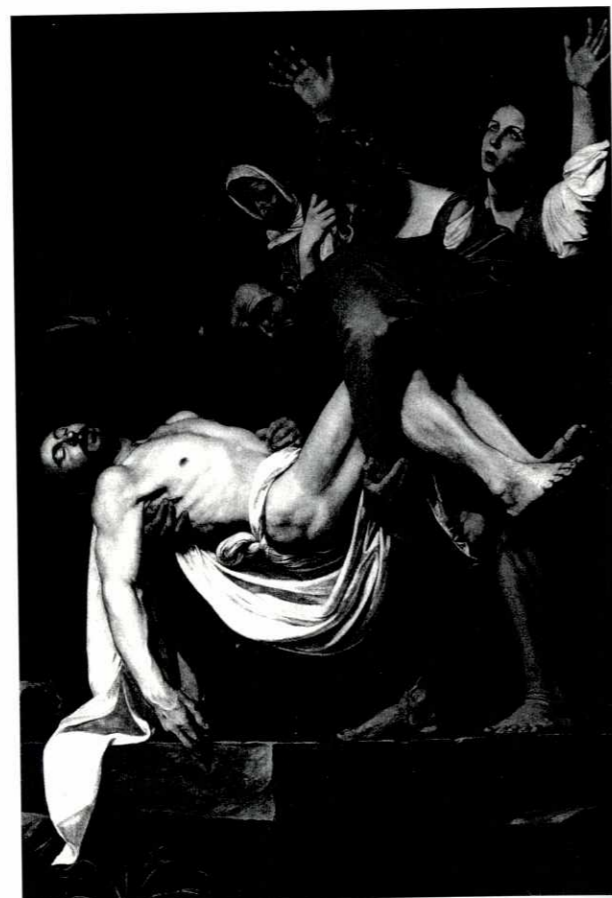




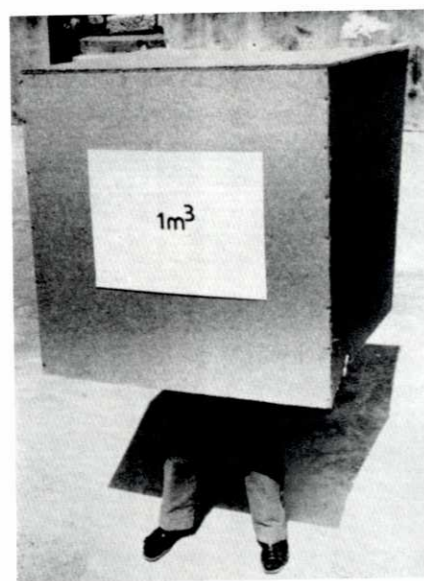
Peter Meluzin: Pieta. 1978

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

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



Miloš Laky, Ján Zavarský: 1m³. 1972



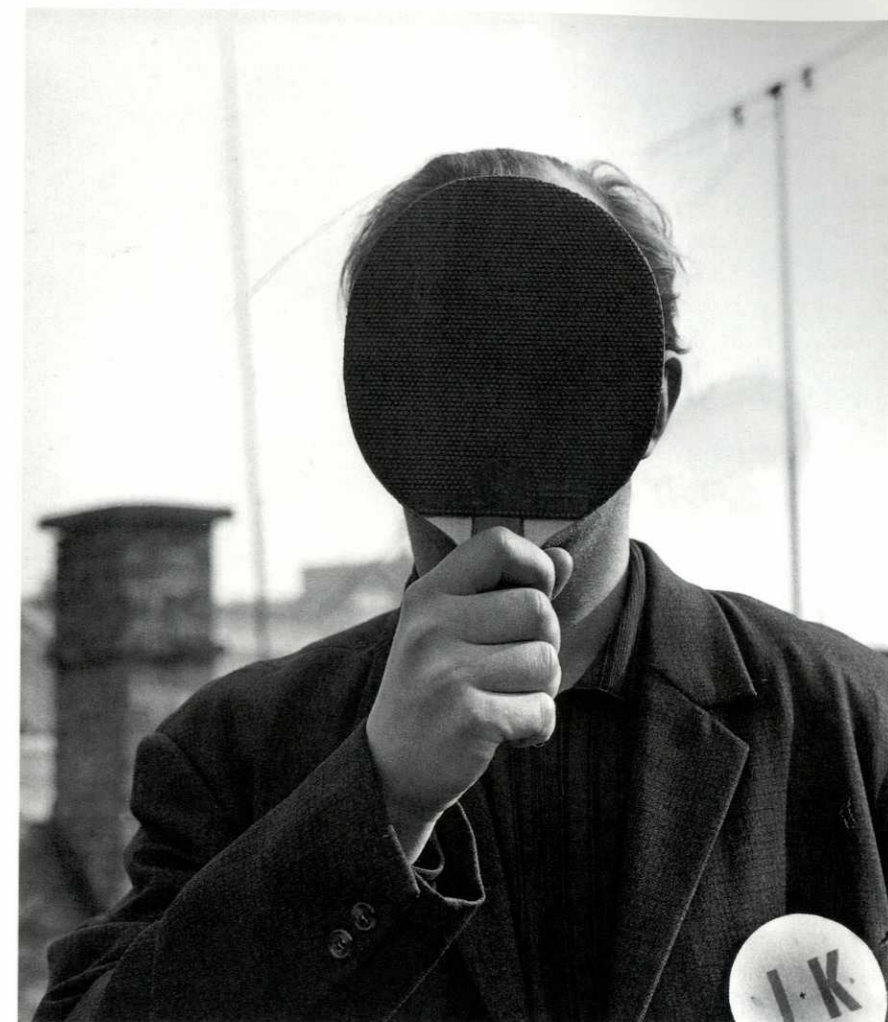
Miloš Laky, Ján Zavarský: Súkromie. 1972



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

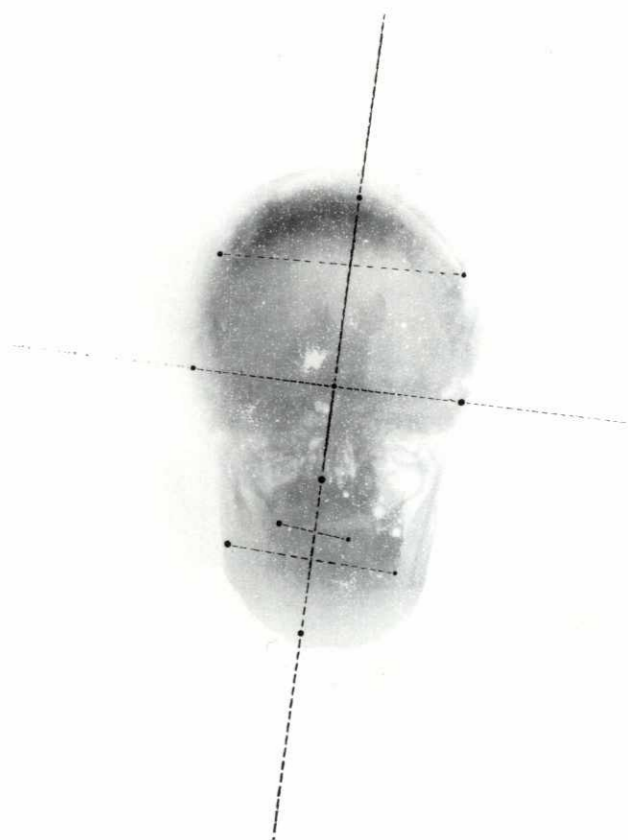
prípadne sa v procese medializácie nadosobného posolstva úplne stratí. Spomenuli sme už každoročný záznam premeny Júliusa Kollera na U.F.O.-nauta J. K., vystrihnutie vlastnej tváre vo fotografii v cykle *Transcendencia* Stana Filka a projekciu „vnútorného vesmíru“ do röntgenovej snímky svojej hlavy od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

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



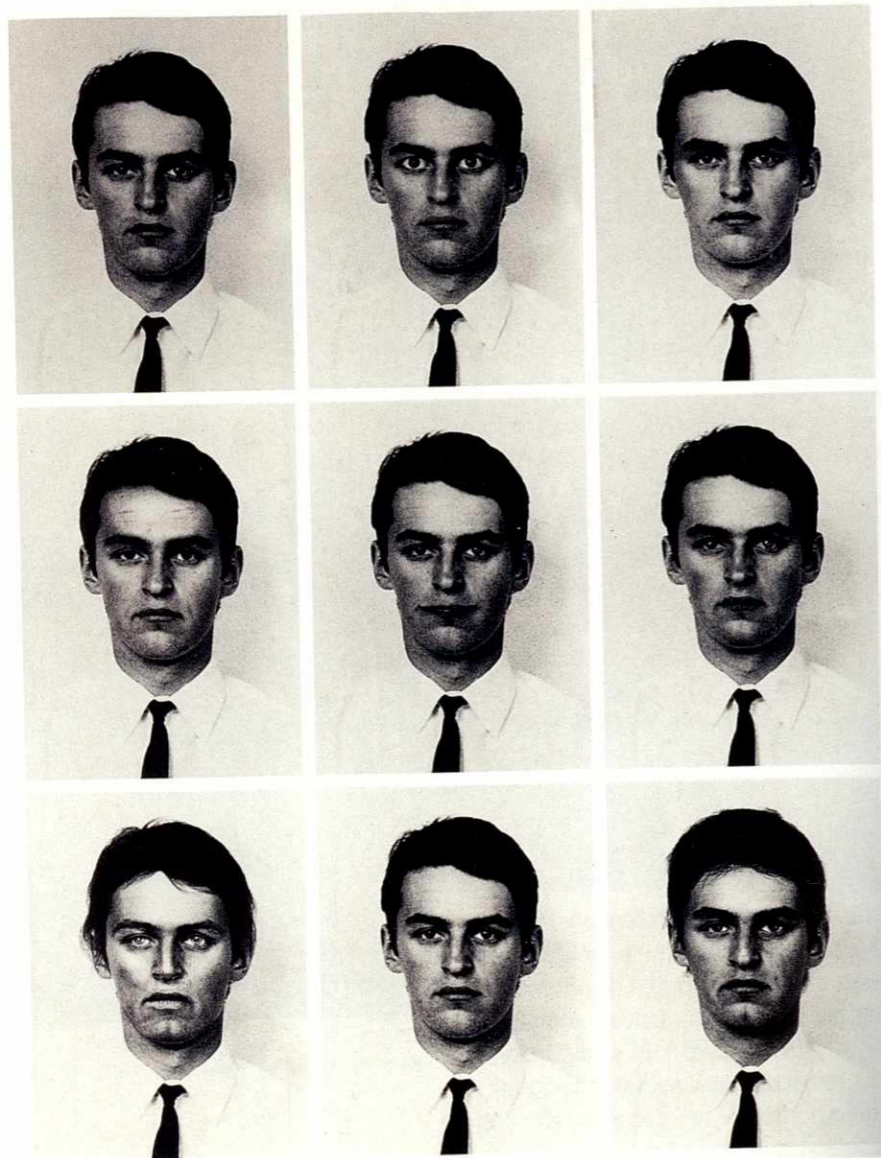
Július Koller: Univerzálna Futurologická Orientácia (U.F.O.). 1970

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



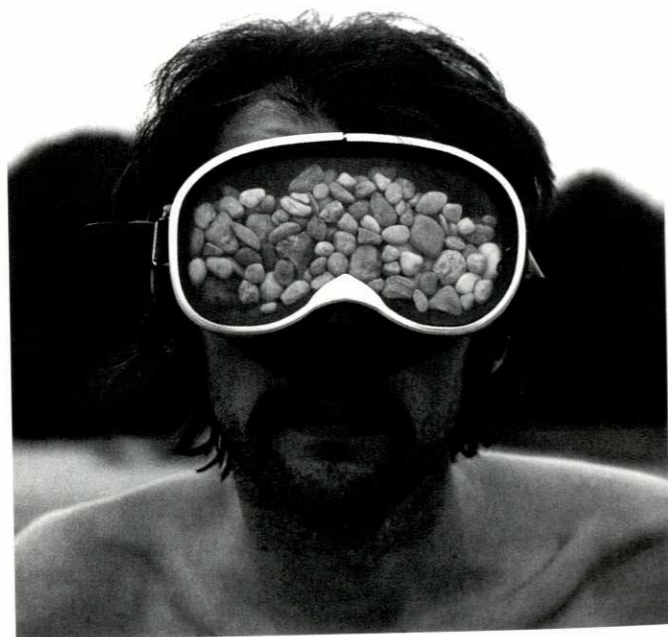
Nové možnosti fotomédiá

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



Lubomir Ďurček: Projektovanie vlastnej fyziognómie. 1976

Lubomir Ďurček: Autoportrét s potápačskými okuliarmi. 1978



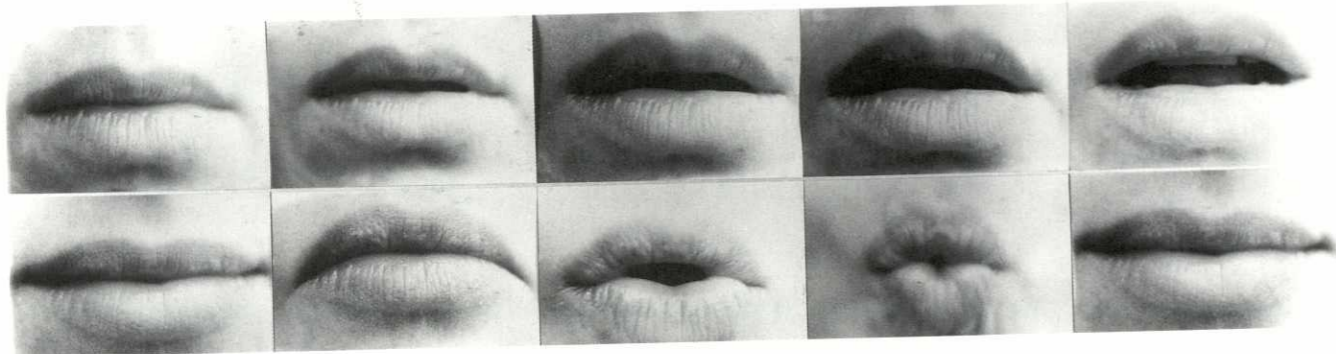
¹²¹ KRAUSSOVÁ, Rosalind. E.: Notes sur l'index. In: *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris 1993, s. 76. ¹²² MACEK, Václav: Sekvencie. Postkonceptuálna fotografia. In: HRABUŠICKÝ, Aurel – MACEK, Václav: *Slovenská fotografia 1925-2000*. SNG, Bratislava 2001, s. 302-345.



Rudolf Fila: Kresby so svetlom. Okolo 1980

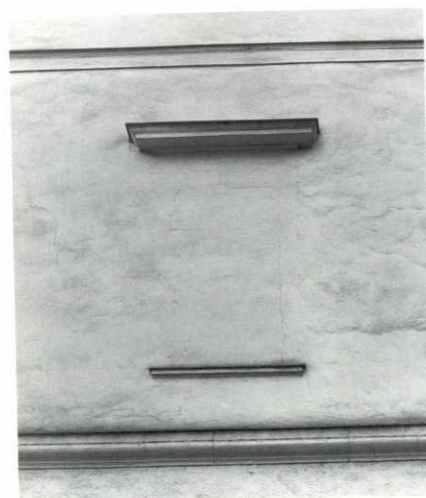
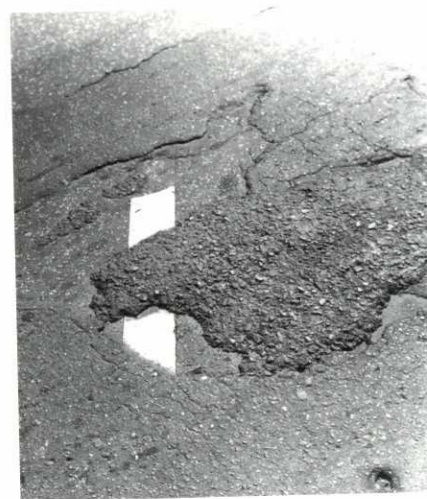
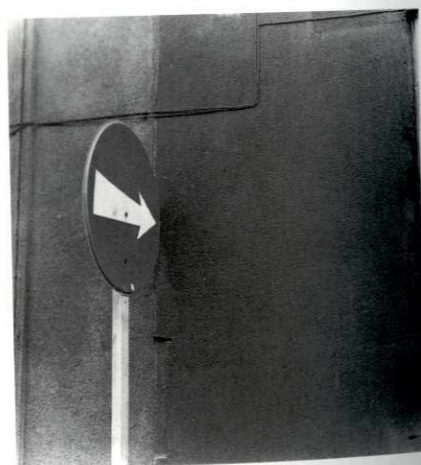
Rudolf Fila: Kresby so svetlom. Okolo 1980





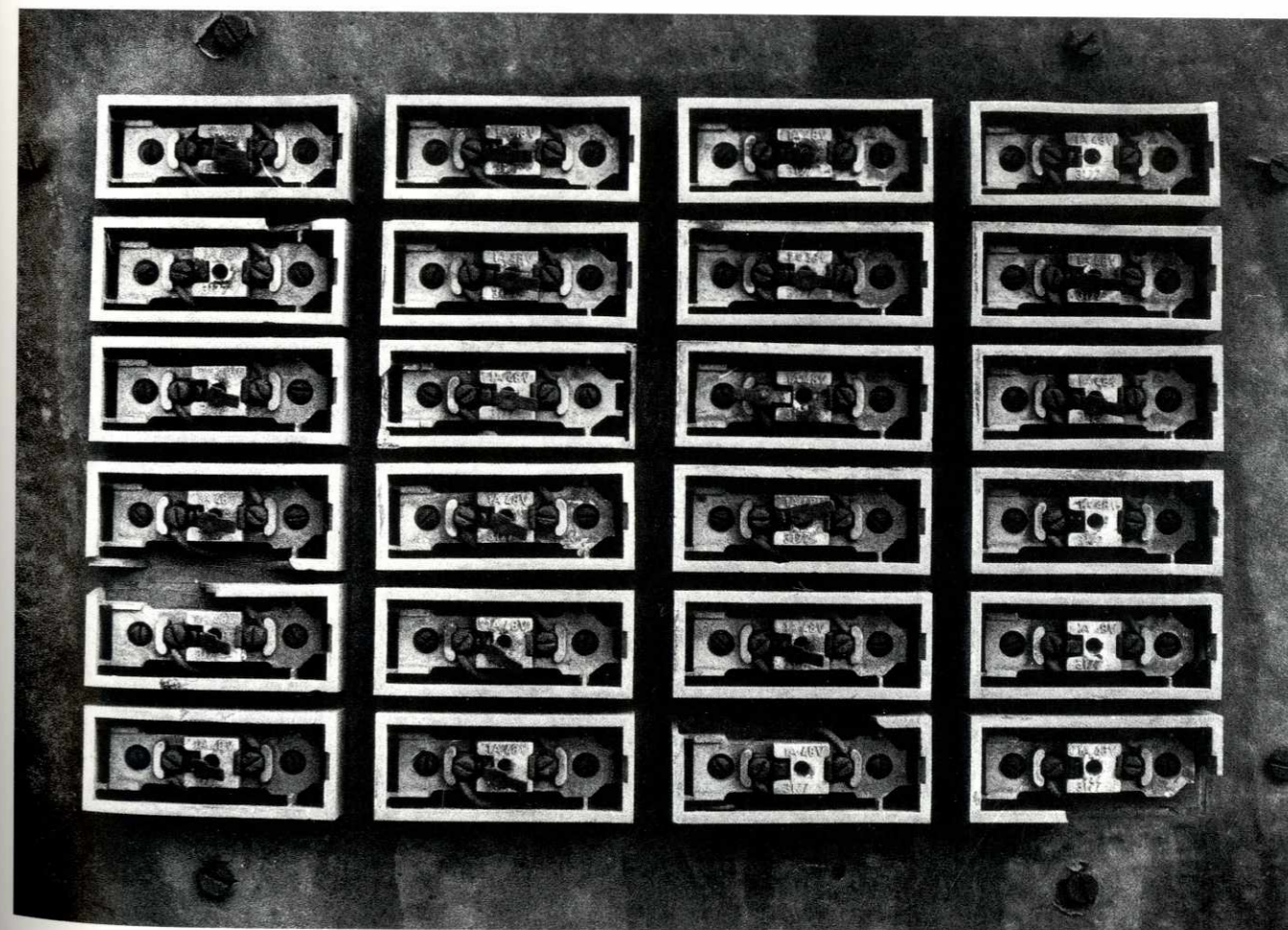
Katarina Zavorská: Dve možnosti. 1976

Lubomír Ďurček: Osvojené objekty. 1970–1980



Ivan Matejka: ZELENINA BRATISLAVA. 1977

Ivan Matejka: Bez názvu. 1981

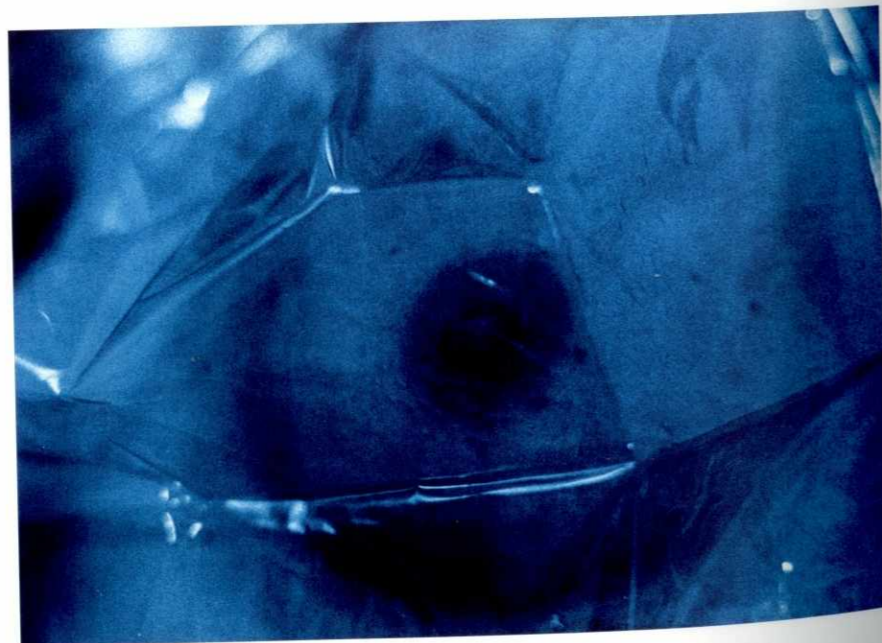


Nielen na týchto vystavených dielach, ale aj vo „fotózáznamoch“, ktoré vznikli pri iných príležitostiach, sa prejavuje štruktúrna analýza vybraného problému, rozvíjaná buď v sekvencii snímok (napr. v Ďurčekových *Osvojených objektoch*, subtilných fotografických záznamoch rôznych porúch socialistického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



Jana Želibská: Bez názvu. 1977

Jana Želibská: Bez názvu. 1977



UMENIE AKCIE

ZORA RUSINOVÁ

V intenciiach „spoluvorby lepšieho sveta“

Vo svojom príspevku, ktorý má z hľadiska rozsahu skôr charakter resumé, sa zameriavam iba na podstatné javy a osobnosti akčného umenia v období rokov 1970–1985.¹

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

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

pričom často bola východiskom „pocita“ ako dialóg s umením či už prítomnosti alebo minulosti. Dominantný sociálny aspekt jeho akcií nebol teda deštruktívny (ako napr. v Kaprowových happeningoch) alebo temne absurdný či agresívny (ako u Vostella). Vyrastal nielen z entuziazmom naplneného ducha tvorivosti 60. rokov, ale aj z ideí významných osobností ruskej avantgardy prvých desaťročí 20. storočia. Aj pre Mlynárčika bolo umenie sociálnym produktom a malo sa podieľať na zrode novej kultúry, nového životného štýlu. V symbolickej rovine sa vláčik Gondkuľak môže javiť aj ako vzdialená rezonancia revolučného 'agitpojezda' (v ktorého výzdobe nahradili pôvodné plagáty trvanlivejšou výtvarnou výzdobou maľovanou priamo na steny). Všetky myšlienky späť s odkazom avantgard zverejnil Mlynárčik roku 1971 v *Memorande v mene totality umenia a života*. Napokon, každú jeho realizáciu sprevádzala teoretická formulácia vlastných vízií, zvyčajne v slovenčine a vo francúzštine, keďže úzko spolupracoval najmä s teoretikmi Pierrom Restanym³ a Raoulom-Jeanom Moulinom.

Alex Mlynárčik: Deň radosti / Keby všetky vlaky sveta... 1971



¹ Pre bližšiu orientáciu v problematike odkazujem na text katalógu *Umenie akcie 1965–1989*, SNG, Bratislava, 26. apríl – 19. august 2001 (Ed. Zora RUSINOVÁ) ako aj na iné texty o umení akcie podľa v ňom uvedenej základnej bibliografie. ² *V Dni radosti / Keby všetky vlaky sveta...* (12. 6. 1971) zapojil Mlynárčik do akcie-slávnosti úzkokofajný vlak (Gondkuľak) premávajúci z Novej Bystrice do Zakameného. Cestu vyzdobeného, umelcami a dedičkami ovešaného vlaku sprevádzali zastávky nazvané podľa akčných príspevkov jednotlivých umelcov. V závere akcie, filmovej režisérom D. Hanákom, bol ohňostroj L. Nussberga. *Memoriál Edgara Degasa* (1971) mal 2 časti: *aukcii* (Bratislava, 29. 6. 1971) a *Memoriál – konské dostihy* (Liptovský Mikuláš, 31. 7. – 1. 8. 1971). P. Restany sprostredkoval na aukcii dary niektorých Nových realistov. K výťažku aukcie, ktorej predmety tvorili ceny, prispeli aj V. Kordoš a M. Mudroch, M. Urbásek a J. Želibská.

Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

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

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

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

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

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

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

Translation © Beata Havelská 2002
Graphic design © Ivan Csudai 2002

ISBN 80-8059-073-7

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

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

Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

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



Slovenská národná galéria v Bratislave

Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

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