

vydavateľstvo
politickej
literatúry

75 - 007 - 68
02/86 - Kčs 10,50

Jerzy J. Wiatr
ZÁNİK IDEOLÓGIE?

Kniha popredného poľského sociológa je sociologicko-filozofickou prácou, ktorá osvetľuje súčasné problémy v oblasti ideológie typických kapitalistických krajín i súčasnej poľskej spoločnosti, teoreticky objasňuje mnohé súčasné páčivé sociologické a filozofické problémy. Na otázku obsiahnutú v titule autor odpovedá negatívne a dokazuje, že zánik ideologickej zaangažovanosti nie je možný. Zo spoločenského hľadiska by bol škodlivý, pôsobil by konzervatívne. Kniha je zaujímavá práve polemikou s názormi o dezideologizácii v súčasnom svete.



T. ŠTRAUS

UMENIE
DNES



z edičného plánu edície

FILOZOFICKÉ AKTUALITY

**vydavateľstvo
politickej
literatúry**

J. J. Wiatr

ZÁNİK IDEOLÓGIE?

J. Cibulka

SPORY O DIALEKTIKU

M. Riška

METODOLÓGIA A FILOZOFIA

J. Suchý

MORÁLKA A POLITIKA

J. Bodnár

GENÉZA ANTROPOLÓGIE

M. Kusý

DIALEKTIKA ABSTRAKTNÉHO

M. Pecho

O NEVYHNUTNOSTI A MOŽNOSTI
V SPOLOČENSKO-POLITICKOM DIANI

vydavateľstvo
politickéj
literatúry

bratislava 1968

UNLIMITED EDITION, 2

MONOSKOP.ORG

ORIGINAL FROM

MICHAL MURIN

DIGITISED

14 JAN 2014

BRATISLAVA

T. ŠTRAUS

UMENIE DNES

POKUS
O KRITICKÚ
ESEJ



REDAKČNÁ RADA EDÍCIE

FILOZOFICKÉ AKTUALITY

Ján Boďnár (Filozofický ústav SAV), *Jaroslav Čelko* (Osvetový ústav), *Josef Gregor* (Vydavateľstvo politickej literatúry), *Andrej Kopčok* (Filozofický ústav SAV), *Miroslav Kusý* (Filozofická fakulta UK), *Juraj Nemeč* (Ideologické oddelenie ÚV KSS), *Róbert Roško* (Sociologický ústav SAV), *Michal Suchý* (Filozofická fakulta UK), *Drahotína Topoľská* (Vydavateľstvo politickej literatúry), *Ján Uher* (Filozofický ústav SAV).

© Tomáš Štraus, 1968

PREDHOVOR

Je ťažké, ba priam nemožné rozlíšiť, kde končí sféra dejín prekračujúcich prah čerstvej až najčerstvejšej súčasnosti. Nejde tu len o nový, ustavične sa rozmnožujúci a neohraničený materiál, ktorý ešte nestačil vykryštalizovať a primerane spevniť, aby sa mohol stať predmetom chladnej analytickej vedeckej pozornosti. Ide predovšetkým o stanovisko a metódu. Predkladaná práca sa hlási k dedičstvu — ako sa u nás doposiaľ hnevľivo hovorí — „neobjektívnych“ a „nehistorických“, to znamená horúcou ihlou bezprostredného zážitku zošivaných prieskumov novej tvorby. Od Herberta Reada po povedzme Jindřicha Chalupeckého (ktorému som navyše zaviazaný i za konkrétne pripomienky k rukopisu) je veľký rozptyl autorov, ktorí v posledných desaťročiach uvažujú o umeení — dnes. Priznávam sa k tejto tradícii programovo už i vlastným titulom práce.

Tomáš Štraus

Bratislava 31. marca 1967.

I

**NIEČO AKO SKEPTICKÝ ÚVOD:
EXISTUJE VÖBEC ESTETIKA MODERNÉHO
UMENIA?**

Na písanie eseje o modernom, alebo presnejšie, súčasnom umení som sa začal pripravovať tak, ako sa patrí. Vybral som z vlastnej knižnice všetko, čo tak či onak súvisí s teóriou a estetikou moderného umenia, a hoci toho už pri tomto prvom náhodnom výbere nebolo málo, bol som taký naivný, že som si považoval za povinnosť ponavštevovať svojich priateľov umelcov a teoretikov umenia a vyžiadať si — s pocitom previnenia — ďalšie publikácie. A tam, kde sa mi ani tento, u nás azda najbohatší zdroj získania nových kníh svetovej produkcie nezdal úplný, obrátil som sa na dostupné knižnice. K staručkému Worringerovi, Wilenskému, k vtipnému Ozenfantovi a k autorským vyznaniam pionierov — Kandinského, Kleea a Maleviča — pribudol úctyhodný Read a ďalší autori základných historických a estetických prác: W. Haftmann, W. Grohmann, M. Seuphor, L. Venturi, M. Brion, W. Hofmann, P. F. Schmidt a ďalší, ustavične sa množiaci autori,

ku ktorým v poslednom čase pribudli už aj niektorí domáci, českí a slovenskí.

Hoci sa hromada kníh a časopisov denne zúfalo zväčšovala a hrozilo, že zaberie všetky voľné priestory pracovne, stále som mal pocit, že mi ešte niečo chýba. Spočiatku som si myšlienku, že moje počínanie je márne, nepripúšťal. No postupne, ako sa hromadili ďalšie, stále ešte základné štúdie k téme, čím ďalej tým viac sa do mňa vkrádalo presvedčenie, že na systematické spracovanie doteraz vy danej literatúry je aj celý ľudský život prikrátky. Nakoniec som sa toho vzdal. Nielen preto, že som pochopil márnosť úsilia skompletizovať čo i len základnú literatúru k téme, ale aj preto — a toto poznanie bolo už o niečo radostnejšie — že to vari ani nie je také nevyhnutné. Pokúsím sa tento svoj poznatok zdôvodniť.

Celá teoretická literatúra o modernom umení je koncipovaná z dvoch základných aspektov. Prvý sa pokúša obhajovať a vysvetľovať základné estetické princípy umenia posledných desaťročí, a to tak, že mu robí priame alebo nepriame apologetické alebo osvetovo-propagačné služby. K tomuto základnému prúdu možno svojim spôsobom pripočítať celý rad kníh úplne opačného, kritického razenia, teda akúsi negáciu tejto „propagačnej“ literatúry. Je ich prekvapivo menej, aspoň tých serióznejších, ktoré si aj po určitom časovom odstupe zaslúžia primeranú kritickú pozornosť. Obvykle vychádzajú z rozboru nových umeleckých skutočností iba okrajove a nepomerne viac z apriórneho svetonázorového stanoviska. Literatúra tohto druhu u nás roky vychádzala a je dobre známa. Nemám pri tom na mysli len priame vulgarizátorské pamflety, o ktoré, žiaľ, tiež nebola núdza, ale i teoretikov podstatnej myšlienkovvej závažnosti. Na

jednom póle tu stojí neskorý Vlaminc, ale i Chirico a Hofer, polemizujúci i vo forme autorskej sebakritiky s modernou, z teoretikov napríklad vplyvný H. Sedlmayer, J. Maritain, W. Weidél a ďalší, poväčšine z katolíckych pozícií vychádzajúci autori. Na druhom konci je zase sociologizujúci G. V. Plechanov, W. Hausenstein a G. Lukács, u nás Z. Nejedlý, K. Konrad či S. K. Neumann.

Argumenty sú tu najrôznejšie. Mnohí autori vychádzajú poväčšine z pozície takzvaného klasickeho umenia a konštatujú jednostrannosť novodobého umenia, ktorá sa prejavuje vari od čias romantizmu, stratu miery (Goethe, ale i Hegel) či stredu (Sedlmayer). Tak či onak „úpadok“. Otázka však je, či je táto fetišizácia umenia minulosti, teda vždy len určitej konkrétnohistorickej podoby umenia, oprávnená. Na základe tejto kanonizácie klasickej tvorby minulosti všetci títo autori už od začiatku minulého storočia logicky konštatujú „zánik umenia“. V miernejšej podobe sa moderné umenie niekedy pripúšťa ako akýsi „experiment“ či „hľadanie“, pričom sa naznačuje bližšie nezodôvodnená paralela medzi výskumom vedy, techniky a umenia. Dôsledkom tejto v podstate pochybnjej hypotézy (umenie — na rozdiel od výroby, výskumu a techniky — nepozná totiž tzv. definitívu a štandard; umelecké dielo je vždy experimentálnym a jedinečným prototypom) je klasifikácia moderny ako nezávaznej hry alebo ako užitého umenia. (Pokiaľ ide o charakteristiku moderny ako „aplikovanej“ tvorby, tieto úsudky často ovplyvňujú nové materiály a výrazové formy, vyhradené predtým takzvanej okrajovej či užitej sfére umeleckej produkcie.)

Nechýba, prirodzene, ani podráždený hnev, pričom je charakteristické, že tí istí umelci, tie isté diela sú pre svoj „anarchizmus“, „nihilizmus“, „kultúrny bolševizmus“ alebo zase pre svoj „buržoázny charakter“ zatracované do horúceho pekla. Popri paušálnom ideologickom odsúdení nechýba ani „odborná“ analýza, ktorá u popredných priekopníkov moderny zisťuje, mierne povedané, „diletantizmus“, „primitivizmus“ či „infantilizmus“, alebo ostrejšie povedané, „chorobnosť“ a „ne-normálnosť“. Autoritu týmto hrubým útokom publika i kritiky už na prvé prejavy moderny v diele Cézanna, Gogha, Muncha a ďalších neraz dodávala takzvaná odborná psychológia či psychoanalýza. A to už od čias Müller-Freinfelsa či C. G. Junga, ktorý ani po roku 1945 nebol vo svojich útokoch na Picassa, Chagalla, Joyca a ďalších z najväčších predstaviteľov umenia nášho veku nijako vyberavý.

Kým autori či už apologetických alebo kritických štúdií o problematike moderny vychádzajú vždy z akéhosi úhrnného a syntetizujúceho pohľadu na terén novodobej umeleckej kultúry a v polemickom vare sa dopúšťajú, ako sa to pokúsime ukázať, neúplnej generalizácie a abstrakcie, teoretici druhej programovej tendencie sú zase príliš v zajatí umeleckého vývoja danej chvíle. Nepýtajú sa už na to, či je moderné umenie samo osebe nutné a užitočné, alebo nie. Berú ho jednoducho ako zaväzujúci program. Namiesto otázky „áno“ alebo „nie“ sústreďujú sa na argumenty o prvoradej oprávnenosti určitých foriem i určitých nových postupov a dokazujú scestie a neaktuálnosť foriem a postupov iných, starších, jednoducho nezodpovedajúcich danej programovej estetike.

Všetky novodobé umelecké smery sa rodili

pod priamou a výdatnou záštitou tejto „smerovej“ teórie a estetiky. Kým u impresionizmu raného štádia — ak ho vôbec mienime počítať medzi takzvané moderné smery — je ešte zjavná voľnosť v definícii umenia, neskoršia vlna toho istého smeru sa utvrďuje v striktnú, takzvanú vedeckú teóriu pointilizmu a divizionizmu. A podobne: zatiaľ čo revoltujúci prúd expresionistickej tvorby v počiatočnom období súvisí s novými estetickými a teoreticko-historickými koncepciami ešte iba voľne (M. Dvořák a viedenská umelekohistorická škola, ale i Croceho teória výrazu, neskoršie Bergsonova koncepcia intuitívnej slobody a podobne), po roku 1912 spätosť tvorby a teórie sa utužuje v záväzný, niekde až dogmatický a jednostranný estetický systém. Kubizmus, futurizmus, ďalej nonfigurácia z Kandinského (ale i purizmus, suprematizmus a konštruktivizmus z Malevičovho a Mondrianovho) okruhu, ako aj dadaizmus a surrealizmus napriek proklamovanému antiintelektualizmu vypracúvajú si na zdôvodnenie vlastných tvorivých princípov často veľkolepé a kompletne filozofické a esteticko-teoretické systémy.

Ide však o to (a tento jav dobre poznáme už i zo starších dejín estetiky a umeleckej kultúry), že ani jeden z kritikov a teoretikov týchto smerov nevystupuje len na obranu ním propagovaného prúdu, ale že v zápale polemického nadšenia vyhlasuje časť za celok, dočasné a relatívne za absolútne a podstatné. *Estetika jedného, v podstate vždy dobovo-historického slohového hnutia býva vyhlasovaná za estetiku a odkrytie podstaty umenia vôbec.* Spätosť s dobovými umeleckými výbojmi nezaprú nielen sami autori vo svojich denníkoch a svedectvách, ale nezaprú ju ani historici a kritici, teda na

jednej strane Apollinaire, Gleizes a Metzinger, Marinetti, Tzara, Breton a ďalší umelci-programátori umenia, na druhej strane zase nielen Hildenbrand, Walden, Meier-Graefe, Wölfflin, Worringer, Kramář, z novších Cassirer, Langerová, Panofsky a jeho škola, ale aj ich antipódi: Focillon alebo Šklovskij, Brik, Jacobson a Mukařovský, Bakoš, rovnako ako Bodkinová, Read a Teige, autori z okruhu projekčnej teórie a psychológie človeka, teda takmer všetci významní teoretici našich čias takého či onakého zamerania. Na ich zdôvodnenie sa formulujú nielen všeobecné estetické a umenovedné teórie, ako aj prehĺbené utilitárne zálety do dejín umenia, ale využívajú sa aj nové vedecké objavy. Helmholtz a Maxwell, Freud, Husserl a Einstein, psychoanalýza, tvarová a výrazová psychológia, sémantika a nová jazykoveda, v poslednom čase zase kybernetika a teória informácie stávajú sa nielen predmetom zvýšeného záujmu vedeckej estetiky, ale aj jej priamym slovníkom, zdôvodňujúcim konkrétny umelecký počin a jeho programový zásto, čo sa nezdá vždy logicky nutné a oprávnené.¹

Táto skutočnosť konkrétnej inšpirácie, utilitarizmu alebo „praktického“ východiska či

¹ „Pokus dešifrovať súčasné maliarstvo, v ktorom môžeme rozpoznať niektoré základné črty humanizmu našich čias, nás nesmie viesť k myšlienke, že naši autori vyšli z hĺbkovej analýzy pohybu našich čias alebo že preniesli do výtvarného umenia Einsteinove objavy priestoru a času alebo dôsledky dialektiky a kybernetiky. Môžeme iba konštatovať, že v určitom období dejín sa fyzici a maliari, technici a filozofi stretli s jedným a tým istým problémom a riešili ho — pri celej rôznorodosti jednotlivých odpovedí — spôsobom, ktorý nesie pečať ducha nášho času,“ konštatuje Roger Garaudy vo svojej prednáške *Parížska škola a humanizmus našich čias*. (Plamen č. 6, Praha 1965, 11.)

dosahu teórie — z hľadiska filozofie — sama o sebe nič neznamená. Už starí francúzski racionalisti zistili, že každé poznanie je nesené určitým záujmom, „vášňou“, alebo povedané našim slovníkom, „potrebami praxe“. K tomu možno ešte dodať, že z hľadiska syntetickej vedeckej teórie je táto relatívna podmienenosť dokonca spôsobom vnútorného vývoja estetickej teórie.² Ak však na túto relativitu pozrieme z hľadiska definície toho istého predmetu skúmania, čiže z hľadiska umenia v určitom jeho vývinovom momente, je táto podmienenosť taká veľká a vyhraneno rozrôznená, že nie je neoprávnený dojem, že sa jednotlivé tvrdenia navzájom vylučujú a popierajú. Skepsa k vlastnému použitiu základného charakterizačného pojmu „umenie“, alebo ešte lepšie, „moderné umenie“, ktorú v poslednom čase proklamujú mnohí seriózní bádatelia v oblasti estetiky³, zdá sa nám preto čím ďalej tým viac oprávnená.

Buďme však konkrétni. Ak náš náčrt smerovej protirečivosti základných koncepcií novodobého umenia rozvineme napríklad na impresionizme (i keď uznávame, že by sme podľa rovnakej logiky mohli začať výklad rovnako skôr, ako aj neskôr), začne sa estetická schéma výkladu moderny už pri oslnení realitou, respektíve jej konkrétno-zmyslovými kvalitami. Hedonistická estetika vnemu, excitovanej farby a premenlivého, no vždy časove presne definovaného svetla, tak ako vyžaruje z historických

² T. Štraus, *O mnohostrannosti metód estetického skúmania* (Náčrt programových možností syntetickej estetickej teórie). *Slovenský filozofický časopis č. 1*, Bratislava 1958, 17—34.

³ Pozri napríklad stat J. P. Hodina, *Existuje estetika moderného umenia?* *Estetika č. 1*, Praha 1966, 43—48.

diel francúzskej impresionistickej školy, neodlišuje sa z kontextu umeleckej kultúry tohto storočia v podstatnom filozofickom zameraní: v absolútnej dôvere vo východiskový objekt, ktorým je príroda ako prvotný zdroj inšpirácie umelca. Vzdáva jej programový hold ešte i veľký revolucionár novodobého maliarstva Paul Cézanne, keď definuje — ako je známe — maľbu ako optiku. Červ rozkladu, alebo ináč a nestrannejšie, elementy nového sú tu už prítomné. Spočívajú v rozčlenení doposiaľ celistvého vne- mu na jednotlivé samostatne vnímané obrazové elementy. Nie div, že expresionizmus, považovaný za ďalší východiskový smer k definícii moderny, z klasickej jednoty prostriedkov namiesto svetla vydeľuje kresbu a nervnú líniu a do stredobodu svojej estetiky posunuje subjekt tvorcu s jeho schopnosťou definovať sa osob- nostne, čiže výrazom. Renesančný panteizmus — klasické humanistické poňatie umenia a prí- rody, spočívajúce v koncepcii človeka ako har- monickej súčasťi, ale zároveň i vrcholu prírody — je podstatne naštrbený. Medzi vedecký a umelecký obraz prírody a spoločnosti, ale i medzi takzvané základné poznávacie mocnosti človeka: zmysly, cit a rozum sa vклиňuje predel. Dosť veľký a zreteľný, aby sme ho mohli na- zvať, ak to za každú cenu potrebujeme, hranič- ným kameňom alebo počiatkom procesu, ktoré- ho súčasné dôsledky a javové formy sme sa rozhodli skúmať.

Ale aj pri tomto skúmaní je potrebné znova varovať pred akoukoľvek formou zjednoduša- nia. Obrat od objektu k subjektu, od zmyslovej inšpirácie k hlasne proklamovanej intuícii, in- štinktu a temperamentu (expresionizmus, fau- vizmus) je totiž iba jednou, viac dočasnou než trvalou zastávkou sledovaného vývoja. Umenie

okolo roku 1912 robí ďalší, podstatne nový a odlišný revolucionizujúci kopernikovský obrat v definícii predmetu svojho záujmu. Umenie (ak chceme i realita), to je predovšetkým to, čo vidíme bez predsudkov — svet foriem: farby a tvary, čiže štvorce, kužele a uhlopriečky, kľu- katý a vôbec nekonečne rozmanitý priestor medzi tvarmi — hľa, bohaté kráľovstvo tvori- vého zraku. Vnímame línie, ďalej farby a plo- chy, geometrické a iné základné stavebné tvary v prírode i mimo nej, skrátka formu. A iba náš k pojmom inklinujúci rozmysel iluzívneho alebo konvenčného charakteru nám ex post dôvodí, že vidíme ženu, kvety alebo auto. Kubizmus, futurizmus, purizmus, suprematizmus a kon- štruktivizmus v najrôznejších modoch — tak sa nazývajú programové devízy tejto novodobej demontáže tajomstva zrakového vnímania. A nielen zrakového. Ten istý proces v rokoch 1910 až 1920 prebieha tak v tvorbe literárnej a hudobnej, ako aj v teórii. Slovo, imanentný rytmus a zvuk, stavba a systém, konštrukcia a kompozícia, umenie ako postup — to sú zá- kladné heslá novej estetiky, rúcajúcej a opozič- nej, rovnako ako utvrdzujúcej a budovateľskej. „Milujem pravidlo, ktoré koriguje vzrušenie,“ vyhlásil za všetkých G. Braque.

Lavínu, ktorá sa už raz spustila, ťažko za- stavíť. Lenže skôr ako by sa táto nová poetika a estetika mohla podľa vzoru klasických slohov minulosti utvrdiť v rigorózný a záväzný slohový systém, prichádza nový otras. Jeho vonkajško- vou formou, alebo presnejšie, impulzom je re- volučný šok rokov 1914—1919, rúcajúci sklené zámky do seba uzatvorených estetických pravi- diel. Vnútorňou hybnou silou je zas už spome- nutý, ako lavína sa rútiaci nervný proces zrýchleného umeleckého samovývoja, ktorý sa

nutne po čase sám neguje, neznášajúc príliš dlhé zastávky. („Čo sa už raz vymyslelo, je v procese rozkladu,“ konštatoval — nie nevýstižne — americký sociológ Jonathan Miller.) Dadaizmus a nastupujúci surrealizmus, narušenie výsadnosti formy až po jej absolútne popretie v mene novo definovaného obsahového gesta či zvrchovanej osobnosti — to sú nové estetické méty moderny, ktoré nahradzujú ešte neutvrdený, ale už zastaraný mýtus konštruktivismu. Nie Mondrian alebo Malevič, ale Kandinsky sa postupne stáva bardom a programovým vzorom víťaziacej „neformálnej“ abstrakcie. Pravidlo samo je vystriedané negáciou pravidla. Namiesto diela a jeho formových zložiek znova vstupuje po čase do stredobodu záujmu estetiky osobnosť, tentoraz definovaná vo svojom dôraze na voľnú predstavivosť, imagináciu, fantazijno a podvedomie.

Prirodzene, vývoj nie je ani na tejto zastávke ukončený. Ale už jeho schematický náčrt stačí, aby sme varovali pred akoukoľvek sa núkajúcou vágnou formou zovšeobecnenia. Päťdesiat až šesťdesiat rokov je v dejinách umenia obdobím kryštalizácie a vrcholenia klasických slohových systémov. Antická klasika, datujúca sa asi v rozpätí rokov 460 až 410 pred naším letopočtom, vrcholná renesancia v Taliansku v období 1490 až 1540, stredoeurópsky barok v rokoch 1700 až 1760 atď. núkajú tu príťažlivé umelecko-historické analógie. Sú z hľadiska vedeckej estetiky v niečom oprávnené? I keď nevyklúčame neúplnosť nášho pohľadu, možnosť, že tu budúce skúmanie objaví nový, prítomnosti doposiaľ skrytý hodnotiaci aspekt, analógie so spomenutými klasickými slohovými údobiami zdajú sa predsa len nepresvedčivé. Z doterajšieho náčrtu striedania hlavných smerov a prú-

dov moderny vyplýva totiž *skutočnosť ich vnútornej nekonzistenčnosti až protirečivosti*, ktorá v porovnaní s takzvanými klasickými slohovými epochami umenia vylučuje akékoľvek jednotiace monolitné poňatie. V novom vývoji umenia niet sa o čo oprieť. Chýba tu nielen spoločný svetonázorový a filozofický základ, charakterizujúci všetky veľké a vyhranené klasické epochy rozvoja umenia, ale chýbajú i jednotiace slohovo-estetické tvárne princípy a kritériá. I keď mnohí z najpoprednejších predstaviteľov novodobého umenia prináležali alebo prináležia do tábora politickej ľavice, inklinujúc k socializmu a k dialektickému materializmu, nie je táto politická a svetonázorová orientácia ani zďaleka taká jednoznačná, aby sme ju mohli vyhlásiť za východiskovú ideovú základňu, obdobnú humanistickému svetonázoru helénskeho obdobia. Popri anarchizujúcich neoimpresionistoch, revoltujúcich expresionistoch a organizovaných komunistoch, ako je Picasso, Leger, Tatlin, Lissickij, Meyer a iní ľavicoví predstavitelia Bauhausu, nemožno z dejín moderny vymazať filozofické teórie Kandinského, Maleviča alebo Mondriana, mystický anarchizmus Daliho, katolicizmus Rouaulta alebo výrazný l'art pour l'artizmus mnohých impresionistov a fauvistov, obdiv k fašizmu u niektorých predstaviteľov talianskych futuristov a podobne. (Prirodzene, ani opačný postup nie je odôvodnený: v mene niektorých takzvaných negatívnych svetonázorových prvkov, ktoré sú často voči vlastnej tvorbe vonkajškovú, negovať celú skutočnosť moderného umenia, čo bol postup, žiaľ, doneďavna zaužívaný aj u nás.)

Po neúspechu globálnej filozofickej, sociologickej a inej charakteristiky moderny pristúpme k pokusu o jej vnútorný, esteticko-kreačný

načrt. Uvidíme, že sám osebe nebude omnoho úspešnejší ako doterajšie, ako sme už povedali — vonkajškovo naskicované prístupy k problematike moderny. Najčastejšie sa moderné umenie definuje vo svojom zväčšujúcom sa odstupe od reality, pričom zvlášť príťažlivé sú pokusy poukazovať na paralelitu javov medzi stúpajúcou abstraktnosťou a sprostredkovanosťou modernej vedy (matematizácia fyziky, chémie a ostatných prírodných a spoločenských vied) a moderným umením. I keď táto analógia, ako napokon všetky analógie a čiastkové zovšeobecnenia, vystihuje nepochybne určitý výsek problému, to znamená skutočnosť moderného umenia, predsa je len čiastková. Popri stupňujúcom sa odklone od zmyslového sveta javových foriem opäť nájdeme v modernom umení aj celkom opačnú tendenciu: naturalistický až morbidne vecný opis a záujem o konkrétny detail, nemysliteľný napríklad v „opisnom“ 19. storočí. Ak vyššie spomenutá charakteristika platí v niečom napríklad o diele Kandinského, Kleca, Kupku a ďalších, nevzťahuje sa už vôbec na tvorbu Ernsta, Dalího, Tanguyho, na autorov z okruhu povojnovej Neue Sachlichkeit, ako i na súčasných neofigurálistov, pop-artistov a podobne. (Ale nevzťahuje sa ani na raného Kupku, Kubinu a ďalších významných autorov, ktorých žiaden seriózny bádateľ nemôže vylúčiť z análov priekopníkov moderny.) Ak sme teda nepochodili s definíciou moderny pomocou miery príklonu či odklonu od vizuálnej reality, pomôžeme si inými všeobecnými inšpiračnými východiskami modernej tvorby, ako sú úhrnná predstava, imaginácia alebo fantastičnosť? Vzťahujú sa zase napríklad na spomenutého Ernsta a ďalších surrealistov, ale už menej na Tatlinu a ďalších konštruktivistov,

Braqua a ďalších kubistov a podobne. Alebo je to dôraz na materiál, jeho tektoniku, výrazovú logiku, prednesové faktory a podobne? Logika je tu presne obrátená. Ernstom tentoraz vyvraciam Braqua alebo Tatlinu, dadaizmom alebo surrealizmom kubizmus, konštruktivizmus, hnutie Bauhausu atď. Protirečenia zásadného rázu charakterizujú pritom aj to isté autorské dielo. Pokiaľ tu ide o spomenutú alternatívu — racionalistická logika proti voľnej imaginácii a podvedomiu — vyvraciam Le Corbusiera nielen Gaudim alebo Picassa Ernstom, ale i raného Le Corbusiera alebo Picassa neskorým Le Corbusierom alebo Picassom atď. Skrátka, ide o uzavretý kruh, ktorý ťažko premeniť v nami hľadanú priamku. Nevymotali by sme sa z neho ani vtedy, keby sme do funkcie východiskového impulzu namiesto predstavy, reality a formy dosadili rozum, cit alebo podvedomie a pokúsili sa vysvetliť princípy moderného umenia raz ako proces racionalizácie, inokedy zase ako proces iracionalizácie tvorby. Podobne by sme ďaleko nezašli, keby sme moderné umenie chceli pochopiť ako zvláštny významový celok pomocou presunu jednotlivých elementov formy. (Kresba, farba, svetlo, tvar a obrys, plocha a priestor a podobne.) Napriek jednostrannej preferencii jedného výrazového prostriedku v jednom smerovom hnutí vcelku je tu dôraz takmer úplne rovnomerný. Každá sledovaná línia by preto výstižne postihovala určité súvislosti, iné by zase nutne musela obchádzať a zanedbávať, čo je z hľadiska exaktnosti skúmania postup iste neželateľný. (Nevylučuje sa, samozrejme, v kritike, ktorá sleduje iný než vedeckoanalytický cieľ, čiže v takzvanej apologetickej a propagačnej literatúre.)

Ak sa teda ukazuje, že je ťažké, ba priam

nemožné postihnúť umelecký vývoj uplynulého polstoročia formou abstrakcie nejakej jednotlivej monolitnej obsahovej či formovej idey, je možné — a zdá sa to jediný spôsob postihnúť základných filozofických a estetických kontúr takzvanej moderny — definovať ju nie jednou, akokoľvek pochopenou jednotiacou tendenciou, ale vždy zároveň i jej opakom, to znamená ako *vždy znovu aktualizované dialektické vývinové protirečenie*. Niektoré základné prvky tohto protirečenia nám už vyplynuli z doterajšieho výkladu: vecnosť a abstrakcia, individuum (či spoločnosť) a forma, alebo ináč, moment ideologický, spoločensko-humanistický a estetický. Pritom dôraz na jedinečnosť osobnosti znovu môže mať formu antinómie jednotlivých poznávacích schopností. (Ako východisko analýzy tu vystupujú zmysly, cit, predstava a rozum. V oblasti výrazových prostriedkov zase: línia, farba, plocha, tvar a pod.) Na smolenickej konferencii o úlohe umeleckých avantgard pokúsili sme sa o historické a estetické zjednotenie týchto rôzne ponímaných osnovných charakterizačných divergentných tendencií v koncepcii striedania formálno-konstruktívnych a deštruktívnych momentov vo vývoji moderny.⁴ Pojem deštrukcie je

⁴ Pozri *Problémy literárnej avantgardy*, SAV, Bratislava 1968. Na spomenutej konferencii vystúpil so zaujímavou, i keď, prirodzene, nie absolútne novou teóriou antinómie vývoja avantgardy a moderného umenia Vratislav Effenberger. Právom odmieta vývojovú charakteristiku moderny vo forme hybného protirečenia medzi akademickým a iným realizmom a takzvaným avantgardným irealizmom ako povrchnú, ktorá už dávnejšie nepostihuje najmä súčasné javy. Sám sa sústreďuje na protirečenie takzvaného ideologického a estetického myslenia ako dvoch základných a návratných typov starších a nových dejín umenia. Kým prvý, dynamický typ je najpríznačnejšie manifestovaný barokom, romantickou a sur-

prítom široký. Zahrňuje nielen odpor k prevládajúcemu slohovému normatívnemu systému, a teda prvky úzko formálnej dekompozície a protestu, ale často i prudké manifestačné gesto opozície estetickej, filozofickej, svetónázorovej a podobne.

Podľa tejto iste značne zjednodušenej vývojovej schémy stojí oproti estetike a výrazovej praxi impresionizmu a neoimpresionizmu ako smerov dovŕšujúcich predmetné zameranie umenia 19. storočia gesto osobnej revolty najvýznamnejších predchodcov avantgardy: Gogha, Gauguina, Muncha a ďalších, ktoré sa plne rozvinulo v neskoršom hnutí expresionizmu a fauvizmu. (Iný variant deskripcie vývojového zrodu moderny, ktorý sa v poslednom čase stále viac uplatňuje, je analýza dialektiky zrodu a negácie takzvaného hnutia secesie či Jugendstilu zo začiatku storočia.) Gesto protestu a opozície má vždy iba dočasnú platnosť. Je silné potiaľ, pokiaľ nie je rozložený vlastný objekt protestu: ilúzie o trvácnosti a progrese

realistickou koncepciou umenia, druhý, estetický (možno tiež povedať — statický) pól predstavuje renesančný a porenasanný klasicizmus, reprezentovaný v súčasnej dobe predovšetkým špekulatívnou vetvou abstraktného umenia. (V. Effenberger, *Od avantgardy k dnešku. Orientace č. 2*, Praha 1966, 12 a nasl.) Prírodzene, že spomenuté základné divergentné vývojové tendencie, ktoré postrehol už kedysi Aristoteles a ktoré klasická estetika často označuje ako realizmus a romantizmus, alebo ako realizmus a idealizmus (Hostinský) a podobne, môžu mať v aplikácii na novodobé umenie i ďalšie, rovnako príslušné termínové charakteristiky. (Na smolenickej konferencii sa napríklad hovorilo aj o tendencii antropologizácie a reifikácie v modernom umení a o iných dopĺňajúcich sa divergentných charakteristikách moderny.) Nám však k úvodnej orientácii v problematike postacia spomenuté schematizačné náčrty, ktoré sa v podstate dopĺňajú.

buržoáznej spoločnosti a jej umenia so všetkými sprievodnými znakmi. Preto ďalšími, čoraz rýchlejšie sa striedajúcimi hraničnými prelomovými etapami vývoja moderny sú: obdobie okolo roku 1912 s tendenciou novej kreácie formy (kubizmus, sčasti futurizmus a abstrakcia, najmä však neoplasticizmus a po desaťročia variovaný konštruktivizmus najrôznejších smerov a štýlových odtieňov), vojnové a povojnové roky s poetikou dadaizmu a surrealizmu, v poslednom čase zas pop-art a nová figurácia, na druhej strane zas op-art, neogeštaltizmus, kinetizmus a podobne.

*

V doterajších poznámkach na okraj mnohoznačnosti vymedzenia takzvaného moderného umeleckého diania sme postupovali v podstate zjednodušujúcou metódou. Logiku a noetiku jedného vývojového prúdu sme stavali proti druhému prúdu, poukazujúc na ich vzájomnú estetickú rôznorodosť a nezjednotiteľnosť. Tvorivý program a ideológiu jednotlivých snažení sme pritom na základe značne zjednodušujúceho predpokladu stotožnili so samou tvorbou, jej vrcholnými predstaviteľmi a konkrétnymi dielami tohto obdobia. No tieto metodologické východiská, vychádzajúce z určitého precenenia estetiky v umení, nemusia vždy a za každých okolností zodpovedať danej situácii. Jednotlivé umelecké diela a tvorba najvýznamnejších autorov posledných desaťročí totiž nielenže podmieňujú vznik ustavične nových slohovo-hodnotiacich kategórií a programových termínov, ale zároveň — práve mierou individuálnej umeleckej potencie — tieto hodnotiace a všeobecné kategórie prekračujú a rozbiehajú. Táto základná charakteristická črta vývoja umenia

sa však dodnes nestala všeobecne platnou metodologickou osnovou. Je totiž známe, že teoretici, kritici a vôbec široká konzumentská verejnosť, prichádzajúca do styku s moderným umením, berie pojmové štýlové a hodnotiace kategórie príliš vážne, pripisujúc im hodnotu samotného fenoménu alebo východiska, pričom jednotlivé diela posudzuje potom ako prejav týchto apriórne pochopených a od konkrétnych autorov i diel odtrhnutých esteticko-programových čít.

Kým pre aktívnych umelcov štýlová charakteristika znamená iba čiastkový pomocný pojmový aspekt hodnotenia, ktorý i sami priekopníci nového slohu prijímajú vždy s istou relativitou a nedôverou,⁵ pre kritika, teóriu umenia a konzumentskú verejnosť táto charakteristika často nahrádza samu tvorbu.

Pojmový redukcionizmus, nekritická viera v možnosť jednoznačnej interpretácie umenia, dogmatizmus teórie, pochopiteľný najmä u prvých tvorcov a propagátorov novej estetiky fo-

⁵ „Kubizmus sa nikdy neriadil podľa programu... Keď sme vynášali kubizmus, vôbec sme si nemali v programe. Chceli sme iba vyjadriť to, čo bolo v nás... Vyskytli sa pokusy vysvetlovať kubizmus matematicky, geometriky, psychoanalyticky. To je však iba literatúra. Kubizmus má výtvarné ciele. Vidíme v ňom iba priestor ako vyjadriť to, čo vidíme a poznáme, s využitím všetkých možností, ktoré nám dávajú základné vlastnosti kresby a farby. Znamená to pre nás zdroj neočakávaných radostí, východisko objavov,“ konštatoval Pablo Picasso.

„Pre mňa je kubizmus, alebo lepšie, môj kubizmus spôsobom umeleckého vyjadrovania, ktorý som si vytvoril pre seba, pre svoju potrebu a ktorého zmyslom je predovšetkým umožniť správny pomer môjho maliarskeho prejavu k môjmu talentu,“ sekunduje mu Georges Braque. (*Umelci o sebe a o svojom diele*. Antológia M. Lamača, Bratislava 1963, 114—132.)

riem, vyznačujú negatívne už vlastný zrod dejín umenia ako špecifickej disciplíny vedeckej a literárnej práce v osobe J. J. Winckelmanna i ďalšie osudy teoretickej a historickej publicistiky o umení. Sklon k výsadnej slohovo-estetickému analýze na úkor autorov a ich diel však nie je vždy len úhrnným omylom. Má isté oprávnenie predovšetkým tam a potiaľ, pokiaľ všeobecné slohové tendencie objektívne retušujú ešte nerozvinutú autorskú individuálnu osobnosť. Preto kým v takzvaných archeologických dejinných vrstvách je táto metóda dokonca jediným a výsadným spôsobom kategorizácie a hodnotenia umeleckého materiálu, s rastúcou úlohou osobnosti v dejinách jej význam však klesá. Bez ohľadu na krátke obdobie vývoja klasickej kultúry starých Atén so svojím historickým vývojom ešte predbiehajúcim individualizmom neraz sa už poukázalo na prelomový význam, ktorý v tomto procese kryštalizácie osobnosti v umení má obdobie takzvanej neskoršej gotiky a renesancie. Umenie nových čias, alebo ak chceme, *moderné umenie dovršuje tento proces vstupu individua do dejín* umeleckej kultúry, poznamenávajúc ich dokonca v rozhodujúcej a charakteristickej miere. Nedajme sa mýliť množstvom slohových pojmov a všeobecných kategórií, ktoré sú charakteristické práve pre toto obdobie. Ich triesťivosť a charakteristická mnohosť je vonkajším prejavom straty záväznosti všeobecných slohových dogiem, prejavom razantného vstupu jedinečnosti do dejín tvorby. Pripomeňme si už charakterizovaný nástup kubistickej generácie a jej vrcholných predstaviteľov. Čo vlastne dáva veľkosť a trvajúci význam tvorbe P. Picassa, G. Braqua alebo F. Légera; O. Gutfreunda, V. Špálu, V. Kubištu alebo J. Čapka, M. Galandu alebo E. Fullu? To

dobové a spoločné, t. j. stále viac sa strácajúci slohový impulz tvarovej estetiky novo poňatého priestoru a strohej poetiky tvarov, alebo niečo iné, nedefinovatelné, pretože v každom prípade individuálne, nové a tvorivé? Pre každého aspoň minimálne zainteresovaného obdivovateľa umenia je to zrejme rečnícka otázka . . . Kým slohovosť, naplnenie apriórneho dobového programu a vkusovej miery charakterizuje predovšetkým druhoradé talenty, veľké osobnosti sa jej vymykajú novosťou a presvedčivosťou individuálnej obmeny spoločnej dobovej estetickej miery.

Plný rozvoj individua ako konečnej entity, *postupný zánik éry všeobecných a záväzných riešení* mimo jedinečného času a situácie, charakteristika súčasnosti pomocou tzv. princípu odideologizovania — to nie je len propagačné heslo súčasnej americkej a západoeurópskej sociológie. I keď je istý politický (a nie vždy jednoznačne kladný) zástoj tejto tézy neoddiskutovateľný, stačí rekonštruovať ideové ovzdušie prvých troch desaťročí 19. storočia, ktoré je späté s rozmachom a rozkladom heglovskej školy v Nemecku (máme na mysli veľmi zaujímavú dobovú diskusiu o zániku filozofie), aby sme pochopili všeobecný metodologický dosah tejto tézy pri zrode špecifickejšieho marxistického myslenia. Idea o možnosti nahradit' akékoľvek apriórne hodnotiace stanovisko konkrétnou historickou analýzou ako základom spoločenskovedného výskumu a zdrojom progresívneho pohybu, plný a intenzívny rozvoj bytostných síl individua ako humanistický dôsledok reálnej a myšlienkového slobody, teda idea všestranného (materiálneho a duchovného) oslobodenia individua bola, prirodzene, za Marxa skôr revolucionizujúcim prospektom než reálnou skutoč-

nosťou. Spoločenský, ekonomický, politický a iný vývoj poskytuje v súčasnosti už určité reálne predpoklady uplatnenia klasického humanistického programu, pričom vedecká a umelecká tvorba dokonca na týchto predpokladoch už niekoľko desaťročí stavia. Treba však povedať, že viac živelne než uvedomelo. Nie je totiž málo tých, ktorí tento proces prijímajú s vrcholnou nedôverou a snažia sa mu všemožne zahatať cestu. I v oblasti teórie umenia je preto nemálo hlasov, ktoré práve v strate klasických dimenzií kolektívneho slohu a v postupnej individualizácii riešenia dobových umeleckých úloh hľadajú zdroj úpadku a latentne existujúcej krízy modernej civilizácie.

Nie je, prirodzene, možné tieto pesimistické hlasy s akousi novou, candidovsky prostou vierou v jednosmerný pokrok prehliadať. Tým, že ich budeme paušálne charakterizovať ako hlasy reakčné a zaostalé, problémy ešte nevyriešime. Je totiž isté, že proces uvoľňovania všeobecne zaväzujúcej normatívnej ideológie, etiky a estetiky prináša a bude prinášať mnoho nových negatívnych spoločenských javov: krajnú atomizáciu vedomia i bytia individua, plochý utilitarizmus a protispoločenskosť v presadzovaní osobných záujmov (so všetkými dôsledkami napríklad i v oblasti vzrastu kriminality) a podobne. I keď je ťažké stanoviť nejakú paušálnu diagnózu najmä tam, kde ide o javy čerstvé a ešte celkom nevykryštalizované, isté je, že v utvrdzovaní individuálneho vedomia ako vedomia suverénneho a tvorivého môže zohrať umenie úlohu významného sprostredkovateľa v znovunachádzaní „zmyslu života“, strateného odchodom kolektívnych ideológií. Rola jasnovidca alebo etického kazateľa kritikovi umenia však nesvedčí. Zostaňme preto v oblasti

analýzy súčasnosti. Pokiaľ ide o jej diagnózu a z nej vyplývajúce postavenie suverénneho individua v systéme vedenia a tvorby, je nesporné, že vedomie heroickej samoty je v čase definitívneho odchodu zjednodušujúcich abstraktných stanovísk a princípov dost' všeobecné. Vzťahuje sa rovnako na modernú vedu ako na moderné umenie či filozofiu. „To, čo Maxwell, Boltzmann, Gibbs vo svojich fyzikálnych prácach nazvali tepelnou smrťou, našlo obdobný výraz v etike Kierkegaardovej, dôvodiacej, že žijeme v svete chaotickej morálky. V tomto neprehľadnom svete je našou povinnosťou utvoriť lubovoľné ostrovčeky usporiadanosti a systému,“ napísal matematik a pionier kybernetiky Norbert Wiener.⁶

Áno, úloha je presne definovaná. Utvoríť „lubovoľné ostrovčeky usporiadanosti a systému“ — to a nič iné je hlavná a heroická úloha umenia našich čias. Zostaňme pri tomto konštatovaní. A to aj tam a vtedy, ak by sme sa vám — strhávaní nespornou logikou nových faktov a ich novej interpretácie — snažili nahovoriť niečo iné a konštruovali teoretické súvislosti, ktoré by presahovali rámec doteraz stanovených základných možností metodológie poznania a definície umenia.

⁶ N. Wiener, *Jsem matematik*, (Myšlenky 20. století), *Plamen* č. 9, Praha 1965, 68.

EXHIBÍCIA OSOBNOSTI A EXHIBÍCIA UMENIA

Rozmach osobnosti a exhibícia umenia v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch. Naplnenie programu surrealistickej estetiky v novom vývine umenia. Historické a sociálne zdroje.

Ako východisko k priamej charakteristike nového umeleckého diania si môžeme vziať — ak chceme — dve miesta z intímnych záznamov maliara Paula Kleea. „Je dôležitejšie sústrediť sa na obsah skrinky s farbami než na štúdium prírody. Potrebné je, aby som bol jedného dňa schopný zahrat slobodne na klavíri svojich farieb,“ píše umelec vo svojom *Deníku*. A keď tento „jeden deň“ tesne pred prvou svetovou vojnou nastal, zajasal: „Ja a farba jedno sme. Som maliar.“¹

Proces splývania čím ďalej tým menej slohove štylizovanej osobnosti s bezprostrednými danosťami formy je vari stredobodom celého toho komplikovaného vývojového procesu umenia, pre ktorý sme iba podmieniene pripustili prívlastok moderný či novodobý. Táto jednota výrazu a iba individuálne definovanej osobnosti sa totiž objavuje už v samom procese vzniku a rozkvetu meštianskej kultúry. Výstiž-

¹ M. L a m a č, *Paul Klee*, Praha 1965, 15.

ne charakterizuje psychologicky otrasné Rembrandtovo dielo, rovnako ako aj všeobecné, to znamená slohové smerovanie romantizmu a napokon i celého progresívneho pohybu maliarstva 19. storočia. Ak preto zárodok novodobého umeleckého pohybu objavíme už u Géricaulta, Daumiera či Maneta, sme rovnako presní, a to znamená i rovnako nepresní, ako keď postavíme do centra pionierskych tradícií tvorbu Cézanna, Seurata alebo Kandinského.

Isté je, že novšiu odnož toho istého jednotného pohybu, to jest umenie 20. storočia, na rozdiel od minulého storočia, charakterizuje predovšetkým *naliehavé osobnostné povedomie existencie formy*. Kým romantizmus na začiatku minulého storočia, či napokon impresionizmus na jeho konci, zvyrazňuje a oslobodzuje farbu predovšetkým cez revoltujúce povedomie rôzne sa definujúcej osobnosti (rovnako i tvar a námet napríklad v klasickom realizme courbetovského typu), v umení 20. storočia postupuje sa k tej istej méte, k jednote osobnosti a výrazu viac analýzou špecifickej logiky samého výrazu. Zakladateľská úloha Cézanna a po ňom generácie kubistov je tu nesporná. Vytvorenie novej a samostatnej obrazovej štruktúry sa dostáva do prvého plánu výskumných úloh novej tvorby. No márnosť akéhokoľvek úsilia o nadosobný systém ukazuje sa už po krátkom čase. Vášnivá cieľavedomá úpornosť, s akou sa tento systém buduje, urýchľuje len vedomie partikulárnosti, zdôrazňujúc tragický fakt, že nemožno nájsť akékoľvek širšie, všeobecné a zásadné estetické riešenie. Čo napokon zostáva, je zase len riešenie individuálne: subjekt tohto pohybu, a teda hľadač sám — to, čo sa vlastne programove malo eliminovať.

Vydelenie individuálneho sveta tvorivej osobnosti je dôsledok, a nie impulz tohto pohybu, ako to bolo ešte v minulom storočí. Kým denník, korešpondencia a intímne záznamy mladého Delacroix, Courbeta, Moneta, Corota, Pissara a ešte aj Gogha, Gauguina, Muncha a ďalších z predchodcov moderny sú plné naliehavých otázok o zmysle a jedinečnosti vlastnej osobnosti, senzibility a predstavivosti (to znamená zároveň aj otázok o štruktúre sveta), moderný maliar si problém vlastnej osobnosti a osobitosti už takto nekladie. Zaujíma ho predovšetkým maľba, jej špecifické problémy, a pokiaľ prichádza aj k opatrným záverom o sebe a širších problémoch svetového diania, argumenty a dôkazy poväčšine nachádza znova len vo svete umenia. Problém individuality, alebo ak chceme, problém štruktúry sveta sa dokonca vo vedomí tejto osobnosti premieta ako rýdzo umelecký problém. Staršie formy odpovedí: náboženstvo, politická a iná ideológia, filozofia, veda, literatúra, morálka atď. sú poväčšine vnímané a interpretované cez dôverne známu prizmu umenia. Ako keby sebavedomie umelca v súčasnom komplikovanom svete na viac nestačilo.²

² Napokon tento problém nie je podstatne odlišný ani v estetike a tvorbe novodobých expresionistov, tašistov, surrealistov a podobne, aj keď spomenutá kontrapozícia: forma diela a autorská osobnosť sú tu zdanlivo nastolené opačne — z pozície výsadnej individuality. Napriek deklaratívnemu odporu teoretikov týchto smerov poňatie individuality preda napokon vyústi v umelecký výraz, teda vo formu. Osobnostná výpoveď, svet citov, emocionálnych ideí, vízií a predstáv Salvadora Dalího alebo hoci André Massona nás nezaujíma pre svoju nesprostredkovanosť, čiže pre ľudskú úprimnosť, odkrytosť a neštylizované formulovanie podvedomých vrstiev psychiky, ale naopak, zaujíma nás pre svoju sprostredkovanosť, to jest

Ak si vymedzíme zdroj novodobého pohybu v umení takto (a ináč si ho vymedziť azda nie je možné), je logické, že sa do stredobodu historického diania dostávajú práve udalosti okolo roku 1912. Vrchol programových snáh kubizmu, vznik orlizmu a ďalších smerov ako prechod k postupnej hegemonii bezpredmetného alebo abstraktného výrazu takmer na celé polstoročie, to je generálna vývojová línia, sto-tožňovaná neraz — ako sa to pokúsime v ďalšej časti našej štúdie ukázať — nie vždy celkom oprávnené s podstatou umeleckej moderny ako takej. Abstraktné umenie, vstupujúce do dejín v rozmedzí spomenutého roku spočiatku ešte skromne ako výskum a odhad nového umeleckého terénu, akcentuje a domýšľa tento hlavný smer pohybu novodobého umenia od Cézanna, alebo širšie, od neoimpresionizmu, či azda programu secesie a Jugendstilu. Preto nie náhodou Kandinsky — vo svojej slávnej eseji *Über das Geistige in der Kunst* — definuje zmysel nastupujúceho umenia ako „samostatný život foriem“.

Hraničný bod tohto pohybu, prirodzene, ťažko zachytiť jednou polhrou, autorskou tvorbou či dielom. Mnohí z najvýznamnejších predstaviteľov novej orientácie umenia sa totiž ťažko viesnávajú do jednosmernej interpretácie vlastného programu, a ak sa aj nie všetci vracajú priamo k vecnej zmyslovej inšpirácii vo svete

schopnosť formulovať sa presvedčivo ako aktuálny a objavný umelecký počin. Miera osobnostnej ľudskej pravdy je podmienená mierou sily a presvedčivosti umeleckého riešenia. Umelec, či chce, či nechce, je a zostáva vždy umelcom. A nič iné ako radostné i trpké (vlastne, viac trpké ako radostné) spoznanie tejto základnej premisy je zdrojom teoretického i praktického sebapoznania umenia posledných desaťročí.

jedinečných predmetov a javov, menia obvykle zmysel svojho východiskového impulzu, dávajúc mu v priebehu dvadsiatych a tridsiatych rokov vždy nové podoby. Týka sa to nielen Kleea alebo povedzme Kupku, ktorí napríklad (na rozdiel od puristického a do programu imanentnej konštrukcie uzavretého Mondriana) zdanlivo obdobnému problému obrazového rytmu dávajú význam obsahovej paralely či dokonca výrazu akejsi všeobecnej formuly reálneho diania vecí, rastlín, ľudí a kozmu vôbec. Týka sa to rovnako Kandinského, ktorý po roku 1921 už podstatne odlišne experimentuje v ríši nonfigurácie, ako aj „vecného“ alebo k vecnosti ustavične sa vracajúceho Picassa, Grisa, Légera či Braqua a v podstate azda všetkých najvýznamnejších predstaviteľov maliarstva tejto epochy. (Nespomíname tu, pochopiteľne, vždy „vecnejších“ surrealistov a fantazijných maliarov, ako Miró, Ernst, Dali, Chagall a ďalší, alebo napríklad „zakladateľské“ sochárstvo, kde je táto oscilácia medzi rôznymi výrazovými pólmi a od nich späť k realite ešte pochopiteľnejšia. Ako exemplárny príklad možno tu spomenúť napríklad Archipenka, Arpa, Brancusiho, Giacomettiho, Gutfreunda, Laurensa, Lipchitza, Moora, Zadkina a ďalších.)

Toto prelínanie alebo reálne súvislosti takzvanej predmetnej a výlučne artistickej (či zvyčajne, ale značne nepresne povedané — abstraktnej) formy a programu nevedú teoretikov abstrakcie k zdôrazneniu vývojovej kontinuity umenia, a tým k najpresvedčivejšej obrane abstrakcie, ale naopak, k popretiu kontinuity v mene jej jednostranného vyústenia. „Abstraktné umenie je umenie samo, uchopené vo svojej najhlbšej, večnej podstate,“ konštatuje Michal

Seuphor, vyhlasujúc istý historický výrazový modus nielen za pretrvávajúcu esenciu akéhokolvek umeleckého výrazu, ale aj za jeho hodnotiace kritérium. „Vo svetle súčasného vývoja posudzujeme každé umelecké dielo meradlami abstrakcie; nezáleží, či ide o tvorbu predmetnú či bezpredmetnú, zrozumiteľnú či nezrozumiteľnú.“³ Je jasné, že v takomto poňatí máme do činenia s najčirejším metodologickým subjektivismom, pred ktorým sme varovali už v úvode práce. Nezáleží pritom, či sa táto východisková slohová pozícia volá abstrakcia alebo povedzme realizmus. Dobove historické je nazerané nie vo svetle trvajúceho vývoja umenia ako jeho jedinečný a možný modus, ale opačne: samo umenie nie je ničím iným než javovou formou prejavu tejto „zázračnej“ esenciálnej podstaty. Je dokonalejšou, alebo menej dokonalou, dokonca i zlou, a teda neumeleckou formou, podľa toho, či sa blíži k mojej osobnej estetickéj predstave, alebo sa od nej vzdaluje. Nejde pritom len o abstrakciu, realizmus alebo o čokoľvek iné. Povyšovanie pars pro toto, dočasného a slohove historického na večné kritérium umenia je jednou z najväčších a, žiaľ, trvanlivých slabín akejkolvek teoretickej publicistiky o umení, ktorá je markantná najmä v takzvaných obranách abstraktného umenia.

Vplyvné pozície, ktoré si abstraktné umenie vybojovalo ani nie tak v prvých desaťročiach jeho vzniku a rozmachu (naopak, tu sa ešte vôbec neusilovalo vydeliť sa zo širokého rámca tvorby „inej“) ako v rokoch povojnových, nútia nás pokúsiť sa aspoň o relatívnu umelecko-

³ M. Seuphor, *Lexikon Abstrakter Malerei*, München—Zürich 1957, 12—20.

historickú a estetickú definíciu tejto tvorby. Pomerne precízne vymedzenie abstrakcie nájdeme napríklad v diele významného západonemeckého teoretika umenia Heinricha Lützelera.

1. Podľa Lützelera abstraktné umenie neodráža už nič z predmetného sveta, ktorý nás obklopuje.
2. Táto skutočnosť či ochudobnenie moderného umenia nás núti tým viac rešpektovať maľbu ako takú, nič k nej nepridávať. Kritériá hodnotenia, naše vnemy a predstavy sa už viac neodvodzujú z reality; v konečnej inštancii sme odkázaní na výrazové formy umenia — na kompozíciu, na samotné formy a farby.
3. Abstraktné nie sú tie obrazy, ktoré — hoci radikálne — štylizujú skutočnosť pomocou prvkov pochádzajúcich z reality samej. I keď išlo o prvky fantazijné a iné.
4. K skutočnosti abstraktného obrazu sa môžu viazať určité predstavy, tak ako môžeme napríklad v oblakoch odkryť siluetu koňa, lode, či čohokoľvek iného. Ale tým si zahrádzame cestu k porozumeniu. Správna cesta pochopenia nevedie totiž od abstrakcie k realite, ale opačne, od reality k jej abstrakcii.⁴

Táto Lützelera definícia abstraktného umenia určuje zároveň aj najširšie kontúry hodnotenia a vnímania tejto tvorby. Jeho vymedzenie abstrakcie, tak ako napokon väčšina obdobných definícií, či už pochádzajú z tábora priaznivcov a propagátorov abstraktnej tvorby alebo z opačného, „kritického“ tábora, je tak či onak jednostranné. Podáva výmer novej umeleckej skutočnosti iba vo vzťahu k realite predmetno-

⁴ H. Lützeler, *Abstrakte Malerei, Bedeutung und Grenze*, Gütersloh 1961, 16.

zmyslového sveta ako ku gnozeologickému východisku tejto tvorby. Problém abstrakcie si však možno načrtnúť aj inak, napríklad vývoje, vo vzťahu k vývinu umenia, k jeho jednotlivým výrazovým prostriedkom a k ich zmyslu ako celku.

Je totiž isté, že radikálny prevrat v tábore umenia — hegemonia abstrakcie, ku ktorej došlo v určitom momente vývinu moderného umenia, znamenal len hegemoniu určitého výrazového a formového typu abstrakcie. Z lexikónov a učebníc moderny, no najmä z teoreticko-kritických konfesíí, rozborov a definícií abstrakcie sa v priebehu minulých dvoch desaťročí postupne akosi stále viac vytráca osnovná vetva abstraktného zobrazenia, a to vetva formovokoňštruktívna alebo geometrická. Abstraktné umenie ako celok teoreticky i prakticky (v tvorbe rokov 1940—1960) splynulo s druhou, výrazovo-prednesovou, lyrickou či expresívnou vetvou tohto prejavu. *Nie Malevič, Delaunay a Mondrian, ale Kandinsky sa tak dostáva do stredobodu aktualizovaného záujmu.* A zase nie Kandinsky obdobia práce v Bauhause a neskorší, to znamená Kandinsky z hlavného, časove najdlhšieho a zreleho obdobia tvorby, ale len jedna, raná etapa životnej tvorby tohto pioniera nových ciest: etapa z rozmedzia rokov 1911—1920. Nemá však zmysel zatracovať túto skutočnosť, ide o to, pochopíť ju ako skutočnosť (i keď, prirodzene, jednostrannú ako každý konkrétny vývin umenia).

K stále zreteľnejšej nadvláde abstrakcie nedochádza totiž, ako sme na to už upozornili, v prvom a počiatočnom období jeho vývinu, ale až niekedy po roku 1940. Ani krajne spoločensky angažované gesto napríklad v Picassovej *Guernice*, u nás zas v otrasných protivoj-

nových prímeroch J. Čapka, E. Fillu, F. Muziku a ďalších z najväčších alebo — aby sme sa dotkli opačného pólu dobového maliarstva — úsilie sovietskych umelcov o nový komunikačný prejav pod zástavou socialistického realizmu nevykazujú hlbšiu spoločenskú platnosť. Umenie, i krajne angažované, burcujúce a agitujúce, nadstavené odkryto svojmu času a dianiu v ňom, nedokáže zahatať cestu hneďmu prívalu hrôzy a temna. Umelec zoči-voči skutočnosti fašizmu a tragike vojny poznáva, najmä v západnej Európe, svoju bezmocnosť a základnú spoločenskú izoláciu. Majerníkov *Don Quijote*, jeden z najbezprostrednejších a najaktuálnejších symbolických komentárov moderného slovenského maliarstva k svojmu času, vzniká sa dôstojne a smiešne v osamotení nad skutočnosťou, pričom on nevníma ju a ona nevníma zase jeho, pretože obaja — skutočnosť i smiešny rojko — sú z iného rodu. Rovnako ako kedysi obdobný hrdina Daumierov. Čo iné zostáva umelcovi, pokiaľ ešte vôbec chce zoči-voči hrozbe i skutočnosti fašizmu zostať umelcom, než útek do vnútornej reality: definovanie seba ako jedinej istoty. (Malraux, Lorca, Erenburg alebo Hemingway v španielskej občianskej vojne; ruský Filonov v dobrovoľnej protileteckej službe na nočných strechách Leningradu; Eluard, Sartre, Camus, ten istý Malraux alebo Saint-Exupéry v službách francúzskeho odboja; básnik Laco Novomeský a ďalší významní intelektuáli na čele príprav Slovenského národného povstania, Čapek, Filla alebo Vančura v nacistických koncentrákoch, či mladý maliar Janko Novák, hynúci ako neznámy partizán v slovenských horách — to je iný, nie podstatne odlišný prejav základnej bezmocnosti umenia ako umenia.) Umelecká analýza

fašizmu alebo vojny? Tá tu už existovala, a nie v bezvýznamnej podobe (pripomeňme si opäťtovne Picassovu Guernicu a ďalšie veľké diela), už pred rokom 1939. A máločomu zabránila.

Pokiaľ ide o štýlovú a estetickú kategorizáciu, ťažko odpovedať na otázku, či umenie štyridsiatych rokov, tvorba, ktorá dáva bezprostredné (pravda, negatívne) východisko a odrazový mostík umeleckej súčasnosti, formuje osobitné slohové hnutie. Charakteristika tejto tvorby ako informel, tachisme, action-painting a ináč poukazuje nesporne na určité nové programové stimuly sebauvedomenia tvorby. Zároveň sa však v teoretickej, historickej a kritической literatúre o „novom“ umení poukazuje na kontinuitu tejto tvorby predovšetkým s výbojnými nonfiguráciami z obdobia okolo roku 1912, ako aj so staršou tvorbou (s impresionizmom monegovského razenia). S uvedenými čerstvými programovými názvami splyva preto charakteristika nových tendencií ako „lyrickej“ či „expresívnej“ abstrakcie. Programový dôraz na novosť strieda vzápätí dôraz na niekoľkodesaťročnú, ba i niekoľkostoročnú tradíciu a zakotvenosť nových snáh, definujúcich sa neraz aj ako odkrytie dosiaľ zahmlenej večnej podstaty umenia vôbec (Brion, Seuphor, Grohmann, Lützel, Tapié, Rosenberg a pod.). Pozoruhodný je erupčný rozmach týchto nových tendencií, predstihujúci svojou silou a akčným rádiom pôsobnosti nástup ktoréhokoľvek zo starších slohových hnutí moderny, od impresionizmu po konštruktivizmus alebo surrealizmus. Pravda, na túto skutočnosť má nesporný vplyv rozmach obchodu s umením a nové masové spôsoby reprodukcie, propagácie umenia v tlači a iných prostriedkoch komunikácie.

Takzvané moderné umenie sa po roku 1945 v západnej Európe a už predtým v USA nachádza v pozícii hegemonného víťaza. Nemusi sa už prebojovať proti verejnej mienke. Prestalo byť — aspoň vo svojom spoločenskom dosahu — opozíciou proti väčšine a spoločnosti a i nechtiac sa stáva oficiálnym umením tejto spoločnosti. Najvýznamnejšie svetové múzea a galérie, ba i štátne kultúrne inštitúcie radikálne menia svoj postoj voči dovtedajším avantgardným snahám. Pravidelné medzinárodné festivaly a výstavy (Benátky, Paríž, Kassel, Sao Paulo a i.) upevňujú pozície týchto nových, až najnovších umeleckých výbojov. Stále dokonalejšia reprodukčná technika umožňuje zasprostredkovať zážitok z umeleckých diel čo najširším vrstvám. Svoju úlohu tu zohráva i príťažlivá literatúra a „drásavé“, pikantne a populárne koncipované filmy o umelcoch, ďalej pohotove zaznamenávané zprávy o senzáčných vzostupoch cien obrazov a v neposlednom rade v niektorých krajinách i zákonodarstvo, umožňujúce progresívne zníženie podnikateľskej dane pri nákupe umeleckých diel, a podobne. Fašizmus so svojou estetickou demagógiou kultúrneho ťaženia proti najlepším výtvarným novodobým umeleckým kultúram ako keby pohlol svedomím európskeho i amerického meštiaka, ktorí doteraz neboli príliš prístupní novým výbojom umenia. Prirodzene, že pohotovú obchod s umením, publicistickú reklamu a konjunkturálnu kritiku si túto príležitosť nenechávajú ujsť. Keďže voči expresionistom, kubistom, konstruktivistom a iným avantgardistom zo začiatku storočia, ba i voči surrealistom nemajú čisté svedomie, o to s väčším nadšením sa vrhajú na „nové“, povojnové umelecké tendencie.

Pravda, priekopníci týchto nových tendencií za to nemôžu, podobne ako ani generácia ich umeleckých otcov a starých otcov nemôže za podstatne iné, negatívne prijatie, ktoré takzvané moderné umenie dostalo do vena už pri svojom zrode. Kryštalizovanie nových snáh nebolo totiž ani tu o nič ľahšie a menej prácné ako kryštalizovanie hociktorých iných nových snáh v tisícročných dejinách umeleckej kultúry. Významná je tu už topografia nových tendencií. Centrum nových výbojov sa už v období tesne pred vojnou, ale najmä počiatkom a v polovici štyridsiatych rokov stále rozhodnejšie prenáša zo staručkej Európy na nový kontinent. Podobne, ako napríklad v oblasti vedeckotechnického myslenia, prezentujúceho sa úctyhodným prvenstvom v oblasti atómového bádania, aj vo výtvarnom umení sa skúsenosť a vysoká poetická inteligencia odchovcov európskej kultúry (Hofmann, sčasti i de Kooning, Rothko, Gorky a ďalší) zlievajú s dravým elánom nastupujúceho mladého pokolenia domáceho pôvodu (Calder, Kline, Motherwell, Pollock, Newman, Tobey a ďalší). Pravda, problém syntézy európskej tradície a nových domácich impulzov je tu o niečo zložitejší než povedzme vo vede, technike či literatúre.

Americké výtvarné umenie nášho storočia nemá za sebou tú primárnu výrazovú silu, akú dodala národnej literatúre nového sveta poetická prieraznosť diela W. Whitmanna, E. Poea a ďalších, starších i novších autorov, ktorí už na začiatku tohto storočia vymanili americké písomníctvo zo závislosti od Európy. Povesťná Armory Show z roku 1913 — historická výstava pionierov moderny na pôde Ameriky — má predovšetkým miestny význam. Hoci sa novú kultúru začiatkom dvadsiatych rokov

stáva útočiskom popredných síl moderného európskeho umenia najrôznejšieho zamerania (na jednej strane to boli sprvu dadaisti, ako Duchamp, Picabia, Hausmann, neskoršie surrealisti Dali, začas dokonca i Breton a Masson; expresionisti Grosz, Shahn alebo i náš Sokol; na druhej strane zas konštruktivisti, ako Gropius, Albers, Moholy-Nagy, Feininger, van der Rohe a ďalší), náznaky zákonodarnej sily podnetov širšieho medzinárodného dosahu nechávajú na seba ešte pomerne dlho čakať. S výnimkou pozoruhodného rozmachu tvorby Juhoameričana Orozca a jeho skupiny na prelome tridsiatych rokov najzakotvenejšie sa v samých USA zdajú byť impulzy estetiky kubizmu. Ešte v tridsiatych rokoch vyhlasuje budúci intelektuálny iniciátor nových umeleckých tendencií Arshile Gorky svoj osobitý hold tejto estetike. „Existuje vôbec niečo lepšie ako kubizmus? Nie veru. Budúci umelci budú ešte po stáročia ťažiť z gigantickej veľkosti tohto smeru.“⁵ Autor tohto vyhlásenia netušil, že neskoršie práve on sám dokáže opak týchto slov tým, že uvedie do pohybu slohové hnutie devaluujúce statiku tradičných slohov a označované preto v Gorkého novej vlasti nie nevýstižne ako „action-painting“.

Čin má však svoju vnútornú, dalo by sa povedať, vývojovú logiku. I keď nové poňatie maliarstva bolo nesporne spoločensky podmienené faktom vojnového rozvratu a snahou umelca-tvorcu uniknúť pred fatálnou a mimoracionálnou realitou, dožívajú v tomto čase v oblasti umenia predovšetkým podnety predvojnového surrealizmu. Jeden z najvplyvnejších novodo-

⁵ *Theorien zeitgenössischen Malerei*. Výber Jürgena Clausa, Hamburg 1963, 33.

bých umeleckých slohov nenašiel v prvom období svojho vývoja primerané umelecké rúcho. Daliho teória kritickej paranoie⁶, ktorú prijal aj Breton a ďalší, poväčšine druhoradi autori, zavliekla surrealistické maliarstvo do jednostrannej uličky, neraz slepej a bezvýchodiskovej práve vzhľadom na možnosti, ktoré naznačuje všeobecná filozofická a estetická teória tohto hnutia. Veristický naturalizmus, programovo reproduktívny vnemovú situáciu, t. j. totalitu objektov a javov pre ozrejmenie osobnostnej predstavy, je ťažkopádny a neadekvátny novým slohovým impulzom. Rozpor medzi okamžitou intenzitou vnemu a iluzívnym realizmom použitých prostriedkov alebo medzi vypätým osobnostným subjektivismom cítenia reality a chladným, racionálnym objektivismom jej realizácie tvorí bohatý odtieň riešení, ako sa oň v predvojnovom umení usilujú Ernst, Dali, do tridsiatych rokov Chirico, potom Giacometti, Magritte, Delvaux, Tunguy, Ray, Brauner, Šíma, Štyrský, Toyen a ďalší. Hoci tomuto úsiliu podneš nemožno uprieť istú aktualitu estetického príkladu (pozri napríklad súčasnú školu fantastických realistov v susednej Viedni, grafiku Hložníkovu a jeho žiakov — predovšetkým Brunovského — u nás, niektoré slohové impulzy v hnutí neo-dada a pod.), je očividné, že ďalší vývoj v rokoch vojnových i povojnových zdôrazní v surrealistickom odkaze viac zložku voľnej imaginácie než ťažkopádny opisný spôsob reprodukcie skutočnosti.

Antinómia videného, čiže sveta tvarov, a cíteného, čiže sveta vôle a pocitov, sa rieši totálnym pohltením a likvidáciou sprostredkujúceho

⁶ Pozri M. Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, Hamburg 1965, 168.

média takzvaných objektívnych vizuálnych foriem a tvarov. Svet evokatívnej subjektívnej predstavy tu stojí v pozícii absolútneho hegemóna. Výraz potlačil zobrazenie. Strelka kompasu umeleckého vývoja, kývajúca sa v minulých desaťročiach vývinu moderny striedavo sem i tam, ukazuje viac ako desaťročie jednoznačne a bez výkyvov smerom k vnútornej, psychickej sonde ako k spoločnému menovateľovi nových umeleckých úsilí. Kým ako umelecký symptóm odkazu zakladateľskej avantgardy preniká v tomto čase do vedomia umelcov i publika čoraz viac aktualizovaný Klee a Kandinsky, v konkrétnom povedomí bezprostredne pôsobia najmä surrealistickí autori, a to predovšetkým Miró, ktorý roku 1941 svojou veľkou retrospektívou v Múzeu moderného umenia v New Yorku sprostredkoval slohotvornú iniciatívu spomenutej americkej skupine nových autorov (Gorky, Matta, de Kooning, Hayter, Lam a iní). Z parížskych autorov je to zase starší Masson, ktorý žil za vojny s Bretonom v USA, i novší surrealistickí autori Michaux, Wols, Dominquez a ďalší, splývajúci už s nástupom novej vlny na výstavách Salon des Réalités Nouvelles (Hartung, Poliakoff, Schneider, Lapoujade, Soulages atď.) a Májového salónu (Singier, Manessier, Le Moal, Bazaine, De Stael, Gischia, Tel Coat a ďalší).

Aká je vnútorná estetická logika prechodu od predvojnových avantgardných smerov, predovšetkým surrealizmu, ktorý si aj počas vojny udržuje pomerne významné postavenie, k novým povojnovým nonfiguratívnym výbojom umenia? Je to predovšetkým *postupujúce odbúranie akejkoľvek apriórnej autorskej štýlizácie* a ďalších sprostredkujúcich medzičlánkov (téma, figurácia), zvyšujúci sa dôraz na spon-

tánný akt kresby, ktorý podmieňuje presunutie vývojového akcentu z veristickej odnože surrealizmu k takzvanej absolútnej maľbe. Okrem už spomenutých autorov, ako sú Masson, Lam, Matta, Michaux, Gorky a ďalší, blížia sa k tomuto poňatiu vo svojej neskoršej tvorbe aj klasickí predstavitelia figuratívneho krídla surrealizmu, ako Ernst, Brauner, Šíma a ďalší.⁷

Čo však rozumieť pod faktom hegemonie spontaneitý kresby v maliarstve týchto rokov? Poňatie kresby ako pomocného i samostatného umeleckého výrazového prostriedku je veľmi široké a aj v novodobom umení prechádza značnou vývojovou zmenou, ktorá je podmienená nielen všeobecnými historickými premenami poňatia estetického ideálu takzvanej ukončenosti maľby, ale koniec koncov aj osobnou tvorivou predstavou.⁸ Pri nástupe lyrickej či expresionistickej abstrakcie štyridsiatych a päťdesiatych rokov ide o novú definíciu funkcie kresby v celku maliarskeho diela. Domnievam sa, že problém prednedávnym výstižne špecifikoval významný umelecký kritik moderny dr. Werner Hofmann, keď pri rozборе zdrojov umeleckej súčasnosti poukazuje na komplikovanosť definície špecifiky vlastných výrazových prostriedkov už u prvého historického abstraktného Kandinského akvarelu z roku 1910. Ide tu o kolo-

⁷ Širšiu, historickú objektivitu nástupu nových tendencií dokumentuje u nás napríklad nesporne zaujímavý Boudník so svojim spontánnym „explozionalizmom“. (Pozri V. Boudník, *Explozionalismus, Výtvarná práce* 24/25, Praha 1966, 8.)

⁸ Na bližšie objasnenie zástoja kresby v staršom a novšom umeleckom tvorivom procese odkazujeme na našu staršiu prácu *Umelecké myslenie* (Bratislava 1962, 249 a ďalej), ako aj na katalóg prvej celoslovenskej výstavy študijnej kresby a drobnej plastiky. (Bratislava, august 1965.)

rovanú kresbu, pri ktorej výrazné farebné škvrny dopĺňajú energické ťahy pera, a teda akýsi tvar. Alebo je to naopak? Čo znamená, že na obraze markantná kresba vlastne nie je obvyklým lineárnym elementom náčrtu hoci skrytého (symbolického) tvaru, formy či akéhokoľvek iného významu, ale má zmysel iba pre seba a v sebe neodlišný napríklad od expresívne maliarsky rozhodných farebných škvrín?⁹ Otázka zostáva nezodpovedaná, i keď pri druhom možnom variante výkladu (kresba nevyjadruje nič iné ako seba, svoj vlastný priebeh zrodu) máme do činenia s novými prvkami výstavby umeleckej formy. Kresba prestáva byť kresbou v tradičnom zmysle slova (nič už nevykresľuje!), pričom ešte menej ju možno chápať ako pomocný študijný prostriedok, t. j. ako akúsi predprípravu či skelet malby. Tentoraz sa úplne rozplýva v malbe, stáva sa malbou, čo zároveň znamená, že malba svojou určitostou preberá funkcie dosiaľ tradične vyhradené kresbe. (Malba pritom úmerne stráca predovšetkým úlohu koloristickej charakteristiky a odlišenia. Preto počnúc expresionizmom a kubizmom nie náhodou badáme výrazný sklon k farebnému zjednodušeniu, stupňovanie výrazovej striedmosti, ktoré u viacerých popredných maliarov — od historického Maleviča po aktuálneho Kleina — vedie až k faktu monochromnosti malby.)

⁹ W. Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1966, 56. Hofmannovu domnienku o kvalitatívne novej symbióze farby a kresby možno doplniť špecifickou analýzou Kandinského kresieb z tohto obdobia, v ktorých sa k energickému rozmachu ťahu pera či štetca pripájajú vlastnosti tónovej a valérovej charakterizácie. (Pozri napríklad tušovú perokresbu ku Kompozícii č. 2 z roku 1910 a iné práce tohto druhu.)

U samého Kandinského táto nová funkcia kresby a farby — vystriedanie ich vzájomných úloh — existuje len ako možnosť obsiahnutá predovšetkým v jeho diele spred prvej svetovej vojny. Vidieť to z toho, že autor, hoci sa práve v tom čase intenzívne zaoberá teóriou tvorby (pripomeňme si, že je to obdobie, keď sa rodí esej *Über des Geistigen in der Kunst*), na túto skutočnosť výslovne neupozorňuje. Naopak, v zmysle svojskej filozofie, ktorú v tom čase zastáva, pokúša sa vysvetliť podnet abstrakcie ako účelového inštrumentu sprostredkovania akejsi vyššej, primárnej (kozmozologickej a inej) harmónie („Grosse Abstraktion“ znamená takto v poňatí autora „Grosse Realistik“), prípadne vyjadrenie predznamenaneho psychického stavu.¹⁰ Pravda, v diele veľkého priekopníka moderny ojedinele nájdeme aj iné motivácie vlastných počinov. Tak napríklad roku 1914 v komentári k výstave svojich diel v Kolíne nad Rýnom Kandinsky dosť jednoznačne napísal: „Nechcem maľovať nijakú Hudbu. Nechcem maľovať nijaký Stav duše ani nič podobné.“ V tej súvislosti uvádza maliar tri základné nebezpečenstvá, ktorých sa musí vyvarovať nová malba: nebezpečenstvo štylizovanej formy, nebezpečenstvo ornamentálnej formy a nebezpečenstvo experimentu. (Kým prvé i druhé „nebezpečenstvo“ jasne vyjadruje snahu autora dištancovať sa od dobovej secesie a Jugendstilu, tretím poukazom mieri pravdepodobne na estetiku a prax kubistického hnutia.) Zdá sa teda, že *Kandinského experiment alebo „krok do prázdna“ z roku 1910 nadobudol pevnú pôdu všeobecnej slohovej istoty iba*

¹⁰ R. Korn, *Kandinsky und die Theorie der Abstrakten Malerei*, Berlin 1960, 53, 76.

po roku 1945. Je preto logické, že tak ako sa jeho počín stal slohovou normou prevládajúcej časti umenia štyridsiatych a päťdesiatych rokov, rovnako jeho opak — podľa zákona prostého kontrastu — „nebezpečenstvo“, pred ktorým pionier abstrakcie najviac varoval, sa stalo všeobecnou devízou najnovšieho umeleckého vývoja.

Predbežne je isté, že nové výboje povojnového umenia s novou silou aktualizujú osamotené tvárne gesto Kandinského tvorby z čias pred prvou svetovou vojnou, ktorej estetický dosah, zdá sa, nebol vtedy ani samému tvorcovi dostatočne jasný. Ide predovšetkým o prehĺbenú subjektívizáciu tvorby, ba dokonca o absolútne dominantné a zvrchované definovanie tvorivej osobnosti v procese utvárania diela. Odbúrajú sa všetky slohové a všeobecné, t. j. mimo-osobnostné stimuly a normy, existujúce ešte nielen u fauvizmu a kubizmu, ďalej u konštruktivismu a iných smerov zo začiatku storočia, ale i v surrealistickej maľbe vecného a veristického razenia. Do nového umenia neprechádza nič zo sveta objektívnych tvarov, ale ani z ustálených subjektívno-estetických foriem a noriem. To znamená, že miznú akékoľvek podnety navodzujúce všeobecný zámer budúceho diela, prípadne mizne i vlastný moment racionálnej kontroly v priebehu tvorby. Autor tvorí spontánne — pravda, tiež v rámci istej, i keď novej slohovej dogmatiky — pričom maliarska inteligencia autora je v tom, prezentovať či neprezentovať túto spontánnu hru zdanlivej náhody s prípadnými možnosťami nových kombinácií a objavov ako zvrchovaný osobnostný výraz. Maľba sa takto stáva akýmsi seizmografom psychickej excitácie, výrazovým (objektívizovaným) ideogramom umelcovho vnútra. Je zjav-

ne asémantická, nemožno ju merať nijakým ustáleným kódovacím systémom. Jej jedinečnosť (a hodnota) je v jej odlišnosti.

Absolútna demokratizácia tejto estetiky znamená odbúranie akejkoľvek výlučnosti umenia. Teoreticky vzaté, takto maľovať môže každý. A mal by, hovoria nám teoretici „novej“ maľby. Výsledok je totiž pre samého tvorca objavom: termín „informel“ znamená aj nový stupeň sebaujadrenia alebo sebaopoznania. Hodnotenie tvorivého počínu so všetkými estetickými a remeselnými-výrazovými dôsledkami nasleduje len ex post tvorivého procesu. „Plátno mám hotové asi za dvanásť sekúnd,“ priznáva H. Hartung. „Ale v skutočnosti nerobím iba jedno; robím päť, sto, tisíc... Potom z toho vyberiem to, čo sa mi zdá najčistejšie. Len čo skončím výber, sústredím sa a premýšľam o kresbe, aby som jej pridal na sile, na výraze a odstránil všetky náhodnosti. Rozmýšľanie nasleduje u mňa vždy až po výkone.“¹¹ Kým u Hartunga existuje ešte moment racionálnej kontroly daný tým, že maliar najprv kreslí a potom z množstva kresieb prenáša na plátno iba niektoré z nich a zasahuje tak do procesu maľby predsa len určitým prvkom štylizácie, známe sú prípady (G. Mathieu a ďalší) zámerného koncentrovania tvorivého procesu do jedného nárazového momentu psychickej excitácie. Nemusíme sa tu azda zdržovať bližším opisom tejto skutočnosti; zlomyseľné zábery našich filmových týždenníkov a nechápajúcej žurnalistiky dostatočne názorne — i keď nie s veľkým pochopením — priblížili obraz nepríčetne rozdráždeného maliara,

¹¹ Rozhovor s Hartungem. *Výtvarná práca* č. 11, Praha 1966, 8.

útočiaceho zbraňou štetca na čisté plátno. To je však už prípad nielen „novej“ maľby...

Všeobecná pojmová charakteristika tohto typu maľby je pritom dosť sporná a nejednotná. Už sme upozornili na rozpory pri použití prívlasktu abstrakcie, ktorý sa nechápe jednoznačne ani v generácii jej priekopníkov (od roku 1910 sa paralelne hovorí i o nonfigurácii, bezpredmetnom, netematickom alebo dokonca i o konkrétnom či realistickom umení). V polovici štyridsiatych rokov sa pojmová nejednotnosť ďalej stupňuje. Popri termíne akčná maľba na podobné východisko (tzv. myslivá ruka ako zdroj výrazu) poukazuje napríklad aj pojem gestuálnej maľby (peinture gestuelle). Termín tašizmus, ktorý zastáva G. Mathieu a iní (H. Platschek), neraz sa používa so silným ironickým podtónom. Nepoukazuje na vlastný zmysel tejto maľby, ale iba na možný výsledok tvorby: plátno pokryté škvrnami (tache), pritom nie je všeobecný ani pre široký prúd „nového umenia“. Podobne ani termín kaligrafická alebo znaková abstrakcia necharakterizuje celú možnosť „novej“ formy. Oproti termínu expresívna abstrakcia, používanému v USA najmä pri hodnotení novej americkej maľby, výraz lyrická abstrakcia (Vers l'abstraction lyrique) používajú jeho autori (znova G. Mathieu roku 1947) predovšetkým ako negatívne určenie na označenie anti-geometrického umenia. Podobne polemický význam má aj termín „informel“ („ne-formálne“ umenie). Na označenie istých tendencií, ktoré sa vo svojich zdrojoch kryštalizovali už od počiatku storočia (radikálne zúčtovanie s európskym, predovšetkým klasicistickým povedomím, úcta k primárnym zdrojom inšpirácie vo folklóre a v tvorbe primitívnych národov a pod.), razil

zas napríklad maliar Dubuffet termín „l'art brut“. Nie div, že z tejto zmesi pojmov roku 1952 Michel Tapié presadzuje ako východiskový prostý a zahrňujúci termín „l'art autre“ („iné umenie“) na označenie celého historického vývinového prúdu, ktorý začali priekopníci dadaizmu (Tzara, Duchamp, Picabia, Schwitters) a ktorý trvá dodnes. I keď je tu nesporne zrejme určitá historická logika, nemožno povedať, že by tento maximálne široký a tolerantný pojem získal väčšiu popularitu než rôzne iné, užšie i širšie poňatia a pokusy o pomenovanie, a tým aj o špecifikáciu nových umeleckých prúdov.

Osobitne sa chcem zmieniť ešte o jednom termíne. Ide o program „automatickej maľby“, späť s najväčším rozmachom povojnového prúdu „novej abstrakcie“. Termín „Automatisme“ si dali roku 1947 do titulu šiesti mladí kanadskí maliari, vystavujúci s veľkým ohlasom v parížskej Galerie du Luxembourg. Spojenie čerstvých a intenzívnych impulzov novej záoceankej maľby s kultivovanými tradíciami francúzskeho umenia a École de Paris, to bol zrejme vrchol, ktorý táto nová vlna v druhej polovici štyridsiatych rokov dosiahla. Iniciatíva však zasahuje i nové, doteraz netradičné centrá umenia. Roku 1949 belgický básnik Christian Dotremont inšpiruje založenie skupiny Cobra, v ktorej sa združí najvýbojnejšia a najextrémnejšia časť ambiciózných mladých maliarov z viacerých európskych štátov (výrečný je tu už sám anagram skratiek mien Koda-ne, Bruselu a Amsterdamu v názve skupiny). Dánski maliari Asger Jorn, Egiel Jacobsen, Holanďania Constant, Corneille a Appel, Belgičan Alechinsky, ako aj ďalší prístupujúci maliari proklamujú vari hlasnejšie než ich fran-

cúzski či americkí druhovia požiadavku absolútnej slobody inštinktu. Podľa týchto maliarov, v tom čase i príležitostných teoretikov, má tento tvorivý inštinkt a nič iné obrodíť integritu človeka s univerzom, rozrušenú a deformovanú umelými racionálnymi konvenciami pokročilej technickej civilizácie. Umelecký experiment je zdrojom poznania smeru našich prianí, možností a hraníc, akousi žitou skúsenosťou. Nástrojom obnovy plných harmonických bytostných síl človeka má byť výbušný vitálny barbarizmus a vášnivá jednostrannosť katarznou cestou k obnoveniu stratenej jednoty prejavov vitálneho bytia človeka-súčasníka.

Dialektika spätosti objektu a subjektu je tu pritom zložitá, i keď nie nereálna. Sústreďením sa na číry objekt maľby uvoľňuje sa psychická energia tvorcu. (Je to teória navodzujúca estetikovi predovšetkým dosť starý ideál umenia ako hry, ktorý zastával už básnik Schiller a neskorší profesionálni teoretici umenia.) I keď táto excitácia rozihranou farebnou hmotou, umocnená dobrodružstvom voľného a od všetkých regulujúcich zásad odpútaného rukopisu, svojou úhrnnou umeleckou podobou pripomína predovšetkým americkú odrodu nového maliarstva — Pollocka, de Kooninga, Tobeyho, podobne ako zas teória tejto svojráznej a významnej skupiny pripomína napríklad Dubuffetov ideál „umenia v surovom stave“ a iné dobové teoretické dokumenty, nemožno jej uprieť všestranný inšpirujúci význam. A to i vtedy, keď skupina Cobra roku 1952 prestáva spoločne vystavovať. (Pripomenuli ju v poslednom čase niektoré významné výstavy: napríklad v lete 1966 súborná expozícia múzea v Rotterdame a i.) Vzhľadom na charakter tejto štúdie konkrétna rôznosť a odli-

šenie ambícií mladých Francúzov, Američanov, Kanadanov či Holanďanov nie sú však samy osebe naším cieľom. Ide nám predovšetkým o všeobecné estetické zdroje a impulzy tohto pohybu. A tie nás znova vracajú k už opustenému surrealizmu ako k najširšej teoretickej základni estetickéj explikácie nového umenia.

Konštatovali sme totiž, že vlastný surrealizmus sa v oblasti maliarstva vlastne nemal možnosť nikdy celkom rozvinúť. Nie preto, že by tu nebolo dosť času a priestoru. Iné smery košato rozkvitli do svojich vlastných možností v obmedzenejšom časovom a existenčnom priestorovom rámci. Príčina je niekde inde. Je ňou protirečenie medzi maliarskou praxou a estetickou teóriou surrealizmu, prípadne protirečenie vnútri samého teoretického konceptu surrealistickej tvorby. „Surrealizmus je čistý psychický automatizmus, ktorým sme si predsavzali vyjadrovať slovom, písmom alebo akýmkoľvek iným spôsobom skutočný pohyb myšlienky. Diktát myslenia bez akéhokoľvek rozumového dozoru, bez akéhokoľvek estetického alebo mravného zreteľa,“ napísal André Breton už v historickom *Manifeste surrealizmu* roku 1924.¹² Formulácia je jadrná a ďalší vývin k nej nepridáva podstatné zmeny. Napriek tomu je historickým paradoxom, že vari až prvá povojnová generácia naplnila túto devízu živou skutočnosťou umeleckého činu. Termín psychický automatizmus, ku ktorému sa v štyridsiatych rokoch hlásia mladí Francúzi, Američania, Kanadania, Holanďania i ostatní vtedajší vedúci umelci, nevyskytuje sa v programových vyhláseniach výstav týchto umelcov iba orna-

¹² Pozri *O sebe a svojom diele*. Antológia M. Lamača, Bratislava 1963, 303.

mentálne. Vývojová iniciatíva stala sa dedičstvom hnutia, ku ktorému sa poprední programátori surrealizmu — predovšetkým Breton, ale i Dali a niektorí ďalší umelci — stavali od začiatku s nedôverou. Nie div, že mnohí napokon všemožne okliešťujú význam téz, ktoré kedysi sami vyhlásili.

Popri bardoch francúzskej skupiny je tu charakteristický napríklad postoj K. Teigeho. Teige si dobre uvedomil praktický nezdar niektorých programových devíz surrealizmu v oblasti maliarstva, respektíve skutočnosť, že ich naplnili vlastne maliari z iného brehu, a preto vo svojich posledných prácach značne relativizuje východiskové pozície surrealistickej estetiky. „Otázka psychoautomatickej metódy vyžaduje, aby sa spresnila a v určitom zmysle relativizovala,“ konštatuje Teige v ankete V. Effenbergera krátko pred svojou smrťou. „Nemôže totiž vo všetkých prípadoch ísť o výlučne automatický postup, ale o to, aby iracionálny moment (to, čo nazývame inšpiráciou prýštiacou zo zdrojov hlbinného psychizmu a vyžadujúcou vnútorný model ako viac alebo menej vykryštalizovanú iracionálnu predstavu) mal v tvorbe prevahu nad racionálnou a voluntaristickou konštrukciou a aby nebol vo svojej podstate deformovaný a falzifikovaný vedomou estetickou štylizáciou a morálnou cenzúrou. Určitý rozdiel medzi automatickým textom a básňou, medzi rozmanitými druhmi grafického automatizmu a maliarskym alebo sochárskym dielom trvá a je nepopierateľný.“¹³

Čo vedie teoretikov surrealizmu k tomu, že proklamujú „existujúci rozdiel“ medzi automa-

¹³ K. Teige — V. Effenberger, *K ontológii a noetice surrealismu. Estetika* č. 1, Praha 1966, 52.

tickým textom a básňou, kresbou a maliarstvom či sochárstvom vtedy, keď vlastná tvorivá prax — najmä v oblasti výtvarných umení — tento rozdiel práve úspešne stiera, a tak napĺňa viac ako pred štyrmi desaťročiami vyslovený estetický ideál surrealizmu? Je to predovšetkým vykryštalizovaná prax surrealistického maliarstva, respektíve maliarstva, ktoré sa ako také charakterizuje. Poukázali sme už na protirečenie medzi ťažkopádnu metódou a údernou programovou teoretickou devízou v takzvanej veristickej odnoži surrealistickej maľby. Toto protirečenie má širší a všeobecnejší základ a prejavuje sa ako protirečenie medzi extro- a introvertnou orientáciou tvorby a teórie tvorby tohto maliarstva. „Námetom surrealistického maliarstva je takzvaná nadrealita,“ píše ešte v podstate „obranárskej“ stati Ján Bakoš. Odvolávajúc sa predovšetkým na Teigeho, konštatuje: „Nadrealita je podľa surrealistickej prítomná všade v realite, nie niekde mimo nej. Je teda chápaná ako akási prapodstata sveta a — čo zdôrazňujeme — ako prapodstata života. Ako takáto prapodstata je teda zároveň niečím neuchopiteľným ani rozumom, ale ani zmyslovo. A tu tkvie prvé vnútorné protirečenie surrealizmu, prvé protirečenie v samotnom chápaní nadreality. Nadrealita je prapodstata života, je niečo neuchopiteľné, a pritom sa jej surrealisti chcú zmocniť, chcú ju zachytiť. Nadrealita je niečo nepoznateľné, surrealisti ju chcú spoznať... Je to toto protirečenie, ktoré viedlo surrealistickej praxe ku kompromisu, totiž k istému popisovaniu prejavov nadreality, nie jej samej.“¹⁴

¹⁴ J. Bakoš, *Príspevok k noetike surrealistického umenia, Estetika* 1, Praha 1966, 32.

Prirodzene, Bakošom konštatovaný kompromis je kompromisom iba z hľadiska rýdzo teoretického aspektu vecí. Z hľadiska tvorby je isté, že napríklad tvorba Daliho, Tanguyho, Braunera, Delvauxa, Magritta, Štýrskeho a Toyen, sčasti Ernsta a ďalších autorov, o ktorých by tu mohlo ísť, je monolitná a konzekventná. (Nehovoriac o prínose týchto maliarov a tejto estetiky napríklad v oblasti koláže a umeleckej fotografie, ktoré sú svojimi výrazovými možnosťami poddajnejšie tézam výtvárneho surrealizmu ako tradičné maliarstvo alebo sochárstvo.) Táto tvorba je však konzekventná z hľadiska svojho vlastného estetického ideálu, ktorý by sme v zmysle súčasných estetických termínov (M. Brion a ďalší) mohli charakterizovať skôr ako fantastické či imaginatívne maliarstvo alebo ako imaginatívny realizmus, a nie ako surrealistické maliarstvo. Ak o ňom vôbec chceme hovoriť (aspoň v zmysle naplnenia určitých programových postulátov maliarskou tvorbou), potom namiesto predvojnového umenia, ktoré vo svojich najlepších dielach smerovalo inam, než si to samo zaumienilo, môžeme spomenúť predovšetkým čerstvý umelecký vývoj — estetickú skutočnosť včerajška, čiže maliarstvo z druhej polovice štyridsiatych rokov a z obdobia päťdesiatych rokov.

Tašizmus a jemu podobné smery pritom nielenže skrátili alebo aj úplne odstránili predel medzi tvorcom, jeho psychickými zážitkami a maľbou ako objektívnym výsledným dielom, čo sa v oblasti výsledného výrazu prejavilo napríklad ako odstránenie predelu medzi maľbou a kresbou. Uvedené smery, dovršujúc starší predvojnový vývoj, zrelativizovali aj vlastné hranice umeleckých žánrov a druhov. Ústup koloristickej charakteristiky odtienením (strata

tradičných valérových a tónových kvalít maľby) prináša ofenzívu nových funkcií maliarskej hmoty. Zvýrazňuje sa pastózny, rukopisný a reliéfno-hmotný charakter maľby, pričom práve stopy tohto konkrétneho deja zrodu obrazu tvoria osnovu bezprostredného psychického dramatismu novej estetiky. Sám rukopis s tradičnými technickými výrazovými prvkami a materiálmi tu už, prirodzene, nestačí. Hľadajú sa nové a nové prostriedky a materiály. Ak už André Masson v polovici dvadsiatych rokov skúšal utvárať obrazy posypávaním jemného piesku na plátno, technická vynaliezavosť súčasného umelca prakticky nepozná hranice. Textilie, plastické látky a kovy, chemikálie, voda, oheň a iné prírodné mohutnosti — všetko je zapojené do služieb vytvárania novej výtvarnej skutočnosti, pričom jej novosť je neraz práve novosťou použitých prostriedkov a len v ťažko odhadnuteľnom dôsledku novosťou emotívno-obsaňovej výpovede. K sémantickému pochopeniu novej maľby často nestačí prostá zrkovú registrácia vnemu, nutný je napríklad aj bezprostredný hmatový záznam diela, evidencia materiálivosti a stupňa reliéfnosti maľby. Haptický zmysel rozširuje optickú skúsenosť. Mizne takto — medziiným — aj rozdiel medzi maliarstvom a sochárstvom ako doposiaľ tradične samostatnými výtvarnými disciplínami.

A stráca sa nielen rozdiel medzi kresbou a maliarstvom, alebo maliarstvom a sochárstvom. Bývalý popredný predstaviteľ umenia talianskeho protifašistického odboja, benátsky maliar Emilio Vedova nie je jediný, ktorý začína budovať svoje obrazy ako denníkové memoáre do priestoru, vŕhujúc diváka medzi panelové časti rozostaveného obrazu. Obdobne

to robí aj sochárstvo, ktoré má ešte väčšie možnosti utvárať architektúru priestoru. Roku 1966 dostáva veľkú cenu benátskeho bienále Étienne Martin za svoje expanzívne Sochy-obydla: priestorové výtvy, cez ktoré môžeme nielen voľne prechádzať, ale sa v nich — ak sa nám zapáči — napríklad aj vyspať.

A francúzsky sochár nie je pritom v tomto hľadaní prvkov priestorovej syntézy nijako osamotený. (Z domácich tvorcov upútava na seba pozornosť svojim systematickým hľadačstvom predovšetkým mladý bratislavský maliar Stano Filko.) Snaha po novej koncepcii priestoru tu splyva s momentom akcie, so sebauvedomením a sebadefiníciou príležitostného konzumenta umenia. Vývin v tomto smere nie je ukončený a možnosti ďalšieho progresu ešte ani odhadnuté.¹⁵ Ide totiž vari predsa len o viac ako o provokáciu, keď Yves Klein pozve obecensťvo do Galerie Iris Clert na otvorenie výstavy, kde nie je vystavené vôbec nič, iba prázdne steny. Človek si v priestore uvedomuje najvýraznejšie silu nehmotnosti, možno povedať — svojej vlastnej existencie . . .

¹⁵ Nepochybujeme tu živé prelínanie postupov umeleckého remesla a tradičných disciplín výtvarného umenia, ktoré je už napokon staršieho dáta. Nielenže sa nové pracovné oblasti — od návrhárstva po oblasť takzvanej priemyselnej či technickej estetiky — inšpirujú umením, ale aj výboje takzvaného vysokého umenia sú dnes často nemysliteľné bez technickej a remeselnej zručnosti, bez zvládnutia nových hmôt, materiálov a postupov. Ani podstatný estetický zlom z obdobia rokov 1961—1964, ktorého analýza tvorí osnovu našej knižky, nič nemení na tejto, ale vari iba na tejto skutočnosti prechodu a preskupovania tradičných výtvarných (ako aj nevýtvarných — technických a iných) disciplín a odborov práce. Skôr naopak, dovŕšuje v nebývalej miere to, čo sa tu rysovalo už predtým.

Uvedené vývojové tendencie — nástup a hegemonia tažizmu a rodove príbuzných prejavov novej umeleckej tvorby — sú markantné predovšetkým z určitého časového a priestorového odstupu. Z hľadiska bezprostrednej reality povojnových výstav, nákupov galérií a múzeí, podľa ohlasov umenia u odbornej kritiky, ale najmä v dennej tlači a u konzumentského publika mohli by sme nadobudnúť aj iný obraz. Popri nových a najnovších prúdoch tu totiž prirodzene dožívajú, ba dalo by sa povedať, vyžívajú sa všetky smery a prúdy doznievajúce z dávnejšej i nedávnej minulosti. Nemám pritom na mysli len málo náročné umenie malo-meštiackych vrstiev, určené na okrasu bytov a pre uspokojenie nevysokých požiadaviek sentimentu, ktoré devaluje a vulgarizuje dávne výdobytky umenia. Mám na mysli náročné diela predvojnovéj avantgardy, ktoré sa práve v tomto čase dožívajú najširšieho uznania a svojim ohlasom predstihujú najnovšie experimentátorské prúdy. Stotožnenie avantgardného umenia a spoločnosti, respektíve spoločenskej objednávky, o ktorom sme hovorili ako o podstatne novej charakteristickej črte povojnovej situácie, je preto tiež len relatívne, i keď neuznávať markantný pokrok na tomto poli by znamenalo nevidieť očividné fakty. (Obraz rozpačitosti, i keď aspoň navonok maskovanej štítom pokroku, potvrdzujú niektoré najvyššie ocenenia súčasnej tvorby, tak ako ju po vojne prezentuje napríklad benátske bienále. Roku 1948 je veľkou cenou odmenený Braque, 1950 Matisse a Zadkine, 1952 Dufy a Calder, 1954 Ernst a Arp, 1956 Villon a iba roku 1960, čiže práve v čase podstatného zlomu a ústupu neformálnej abstrakcie, odnášajú si z Benátok palmu pôct poprední predstavitelia novej paríž-

skej školy Fautrier a Hartung. Roku 1962 Ma-
nessier a pod.)

Lenže umenie, aspoň to dobré a náročné umenie, nežije z očakávania počt a verejných uznání. Vyvíja sa svojím vlastným tempom a smerom. Problém je v odhade tohto smeru. Aké sú to sily a zákonitosti, ktoré tak markantne v tlačili povojnovému vývoju tentoraz podobu taštického, gestického alebo skrátka „neformálneho“, v každom prípade však monolitne prevažujúceho abstraktného prejavu? Zamyslieť sa nad touto otázkou je potrebné aj preto, že sa tento prejav po čase zákonite objavil aj u nás a v krajinách, ktoré ho spočiatku odsudzovali a stavali proti nemu podstatne iné stimuly a normy umeleckého prejavu. Na niektoré bezprostredné skutočnosti, ktoré podmienili únik do subjektívneho sveta nonfiguratívnej tvorby, sme už poukázali. Bol to predovšetkým nástup fašizmu, nemohúcnosť umenia zabrzdiť cestu hneďmu moru, ako aj konkrétna skutočnosť vojnových čias, ktorá hnala najcitlivejších do letargického zúfalstva, do osamotenía, skepsy a pesimistického nihilizmu. Situácia sa veľmi nezlepšila ani v povojnových časoch. Roku 1946 sa už znova vyhlasujú zásady takzvanej studenej vojny, ktoré rozdeľujú jednotu historickej kultúry na dva ostro proti sebe postavené politické tábory. Nesporným motívom rozmachu neformálnej abstrakcie: zvrchovane osobnostného postoja v umení, demonštrovaného pri rôznych príležitostiach (fiktívne, no subjektívne nesporne úprimne) ako gesto smelosti, nezávislosti a tvorivej slobody, či už umelcom zo západných krajín alebo mladým tvorcom u nás, v Sovietskom sväze či v inej socialistickej krajine, boli vulgarizátorské omyly ždanovovskej kultúrnej politiky, ktoré podlamovali

vplyv komunistickej strany a ľavice už od konca štyridsiatych rokov vo Francúzsku a v iných krajinách. Umelé konzervovanie vývojom prekonaných hodnôt, jednostranného vkusu a výrazových foriem nevyhnutne vedie k rovnako jednostrannej opozícii, čo v určitom období na poli výtvarníctva znamenalo manifestačný príklon k táboru abstrakcie.

Ale všetky tieto vysvetlenia, hoci sú bezprostredne pravdivé, poukazujú iba na subjektívny aspekt a niektoré osobnostné motívy prihlásenia sa umelcov k určitým vývinovým tendenciám. Tým sme však ešte neodpovedali na otázku, v čom je objektivita alebo nutnosť práve týchto, a nie iných vývinových prúdov. Dejiny umenia, ako dejiny rôznorodých prejavov života človeka a spoločnosti vôbec, okrem náhodných alebo momentných a bezprostredných podnetov zahrnujú aj svoje *hlbšie príčinné súvislosti*. Pre ozrejmienie tejto pravdy človek nemusí byť ani skalopevným vyznavačom Hegla, ba ani marxistom. Ale pochopiť určujúce motívy bezprostredne prežívaných dejín nie je nikdy jednoduché. Rôznorodosť odpovedí na otázku zdrojov moderného umenia v takmer neprehľadnej svetovej teoretickej literatúre, na ktorú sme upozornili už na začiatku štúdie, nás dostatočne presvedča o rôznych možnostiach riešenia problematiky, pričom apriórne nemožno vylúčiť ani riešenie na pohľad kontradiktórické, tak ako je kontradiktórický i sám umelecký vývin najnovších čias. A to aj vtedy, keď ide o ontológiu a estetiku jediného vývojového smeru, ako je to v prípade expanzie „neformálnej“ abstrakcie v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch.

V tejto súvislosti sa ako vysvetlenie najčastejšie uvádzajú najširšie horizonty súčasných

technicko-civilizačných a spoločenských premen: pokrok vedy a techniky a ich dôsledky pre civilizačnú oblasť. Vzťahy a súvislosti tu však nemusia byť vzťahmi prostej príčiny a následku. Ontológiu a morfológiu takzvanej modernej tvorby, abstraktné umenie nového razeňa z toho nevynímajúc, je možné v mnohom vysvetliť nielen paralelnosťou s technicko-inžinierskymi a vedeckými premenami, ale aj opakom — nutnosťou úniku pred súčasnou civilizáciou, pričom práve voľne snovaný sen umenia má tu funkciu akéhosi prvotného ideálu, fantazijského sveta pokoja, slobody a voľnosti, ktorý je obdobný imaginatívnej predstave nábožensky veriaceho občana stredoveku či staroveku. Prehĺbené poznanie dávnovekých výrazových zdrojov umenia mimoeurópskych kultúr, či už ide o japonskú a čínsku inšpiráciu v generácii impresionistov, či o neskoršie oslnenie umením afrického a amerického kontinentu v ďalšom vývine (pričom i nami analyzovaná povojnová epocha odkrýva ešte nové vrstvy a inšpiratívne súvislosti), má tu nesporne svoj význam. Napokon aj prehĺbené teoreticko-estetické poznanie umenia, oslobodzujúce tvorbu zo živelne nastoľovanej služobnej funkcie tomu či onomu, zaiste má tiež inšpiratívnu úlohu. Hierarchiu takzvaných vnútorných a vonkajškových príčin a podnetov a ich logické a časové zrefazenie tu však ťažko jednoznačne definiť.

Keď významný francúzsky znalec moderny Jean Cassou vykresľuje duchovný svet súčasnosti ako dezilúziu z dvoch veľkých nádejí 19. storočia: vedy a revolúcie¹⁶, vyjadruje tým len

¹⁶ J. Cassou, *Panorama des arts plastique contemporaine*, Paris 1960, 763.

určitý možný aspekt a určité hodnotenie situácie. Ak však napríklad bulharský filozof Atanas Stojkov práve tento Cassouov výklad podrobil kritike a iste nie neprávom ukázal, v čom je jeho konkrétna spoločenská podmienenosť, tým sa ešte nedostáva ku konečnému plňšiemu či všestrannejšiemu riešeniu problematiky. „Reakčné vrstvy imperialistickej buržoázie potrebujú umenie, ktoré by otupovalo zodpovednosť pred ľudom a dejinami a ospravedlňovalo neludskú podpalačskú vojenskú politiku,“ konštatuje Stojkov.¹⁷ Pripusťme oprávnenosť tejto analýzy v tom zmysle, že poukázala na sociálneho nositeľa abstraktného umenia a novodobého umenia vôbec. (Za kapitalizmu je ním nesporne buržoázia, podobne ako za čias feudalizmu bola sociálnym konzumentom cirkevná a svetská aristokracia, ojedinele už rodiace sa meštianstvo a pod.) Pripusťme tiež, že nové, predovšetkým abstraktné umenie zahŕňa skutočne menší sociálny a politický apel, ako aj obmedzenejšiu deskripciu sociálnej reality než angažované umenie 19. storočia, čo je dané už samou jeho sémantickou štruktúrou. No — a tu je háčik tohto vysvetlenia — imperialistická buržoázia viedla agresívne a dobyvačné vojny už začiatkom tohto storočia, rovnako ako aj v minulých storočiach. Preto už od čias svojho zrodu ako triedy potrebovala ak nie agitujúce a bojovné buržoázne umenie (pretože také umenie neexistovalo a doposiaľ neexistuje), tak aspoň — pripusťme — „umenie, ktoré by otupovalo cit zodpovednosti“. Prečo sa teda nezrodilo už podstatne skôr? Povedzme v 17. storočí, v období rozmachu kolo-

¹⁷ A. Stojkov, *Kritika abstraktnogo iskusstva i jego teorii*, Moskva 1964, 74.

nializmu, keď buržoázia viedla neporovnateľne viac dobytých vojen? Alebo ako to, že si toto umenie, keď sa už okolo roku 1911 zrodilo, práve imperialistická buržoázia viac než tridsať rokov nepovšimla, hoci práve v tomto období, v období veľkého svetového vojnového požiaru roku 1914 a potom v období bolestivej hospodárskej krízy roku 1929 a iných otrasov spoločenského diania, by ópiové narkotikum, ak by skutočne existovalo, ozaj potrebovala (a nielen ona) bohatým priehršťať? A napokon — a tu sme znovu na samom začiatku problému — ako to, že sa abstraktné umenie tak masovo rozšírilo práve po roku 1945, v období, keď došlo — ako je známe — k podstatnej zmene mocenských síl, k oslabeniu tábora imperialistickej buržoázie atď.?

Ako vidieť, vzťahy medzi umením a spoločnosťou sú predsa len zložitejšie, než aby sa dali vysvetliť vonkajškovými sociologickými analógiami, ktorým chýba práve marxistická, t. j. príčinná analýza historických sociálnych vzťahov. Tak či onak, nejde o vzťah jednoduchý, ktorý by sa dal vysvetliť iba jednou kauzálnou reťazou alebo výmerovou rovnicou. A toto konštatovanie zatiaľ pre účely nášho náčrtu predbežne postačuje.

III

DUCHAMPOV STOJAN NA FĽAŠE AKO OPĀTOVNÝ SYMBOL UMENIA NAŠICH ČIAS

Návrat k realite. Nová sociálna a komunikatívna zaangažovanosť umenia. Vpád „okrajových“ disciplín do centra nových snáh. Krajné dôsledky: premena „umenia-dieľa“ na „umenie-čin“

Ako sa stalo, ako nie, fakt je, že okolo roku 1961 dochádza vo vývoji umenia — zdalo by sa, že neočakávane a náhle — k radikálnemu zlomu. Senzačné novinové zprávy o prekvapivom poklese cien abstraktných obrazov na známej newyorskej burze Sotheby alebo londýnskej Christie a v iných centrách svetového obchodu s obrazmi zdali sa spočiatku prehnané. Dlhú sme verili, že umenie so svojou hierarchiou hodnôt nie je obchod alebo akási mimokultúrna či kultúrna politika, riadená špekulatívnymi a subjektívnymi záujmami. Verili sme, že umenie je koncentrovanou sférou špecificky ľudského myslenia, vcitovania, predstavovania i tvorby, a preto vonkajškovým impulzom podlieha iba čiastočne, v miere, ktorá nezasahuje jadro jeho vývojového organizmu. Napokon nejde o vonkajškové zásahy obchodného dopytu a ponuky, i keď ani tieto stále významnejšie faktory nemožno z analýzy súčasnej umeleckej situácie vylúčiť. Ide o to, že aj tieto zásahy, ktoré sa prejavujú v objektívne vždy tak či onak zazna-

menateľnej relácii cien, sú napriek rôznym intervenciám a vplyvom výrazom hlbších zákonitostí života makro- a mikrokozmu umenia. Od zpráv o náhlom a zdanlivo prekvapivom poklese záujmu o umelecký výraz určitého zamerania a druhu treba preto prejsť k analýze vnútornej vývojovej zákonitosti samého umenia. Zaznamenanie pohybu a zmien v hodnotení presunu pozornosti od jedných autorov k druhým, doposiaľ neznámym a zabudnutým, alebo od určitého štýlu a výrazovej manieri k inému slohovému ideálu — to všetko samo osebe môže síce načrtnúť pestrý obraz našej súčasnosti, no nie je ešte ani jej komentárom, ani vysvetlením.

Isté je, že vnútorná hybná príčina prekvapivého obratu, ktorý v umení nastáva začiatkom šesťdesiatych rokov, vyplýva z logiky predchádzajúceho vývinu. Nová tvorba, hoci sa tvári nanajvýš netradične a novátorsky, je vždy — práve vo vlastnom fakte negácie — viacej ovplyvnená tým, z čoho vychádza, než si to stačí sama uvedomiť. Novátorstvo v umení je preto vždy novátorstvom relatívnym. Nebývalé poznanie kultúry minulosti, bohatstvo umeleckých prejavov dávnych čias, dostupné súčasníkovi v dobre vybudovaných múzeách a svetových galériách i stále dokonalejších knihách o umení, pružné a široko koncipované vedeckohistorické i teoreticko-estetické myslenie dovoľujú dnes tvorcovi postaviť bez väčšej námahy (a niekde i bez vlastného objaviteľského styku s realitou) taký variant výrazového problému umenia, ktorý bude mať nielen všetky znaky dobovej aktuálnosti, ale aj zdanlivej prekvapujúcej novosti. To, čo umelec so stále väčšou dávkou racionality chce, čo hlása, čomu sa teší, je pritom dialekticky vždy rov-



1. Asger Jorn: *Chéri — Bibi*, 1960. Olej na plátne

Asger Jorn, svojrázny maliar a mysliteľ o umení, je príznačný predstaviteľ abstrakcie päťdesiatych rokov — umenia, v opozícii ku ktorému sa programove formujú súčasné umelecké prúdy. Vydráždený farebný zmysel, dôraz na uvoľnený maliarsky rukopis, ktoré — ako ideogram vzrušenej psychiky a senzibility maliara — sú jediným „obsahotvorným“ činiteľom tohto maliarstva, zužujú doterajšie výrazové prostriedky umenia na istý abstraktno-expresívny alebo lyrický modus. Nie div, že umenie prvej polovice šesťdesiatych rokov láme tento subjektivistický dogmatizmus metódy a rozširuje radikálne možnosti výtvarného vyjadrenia.

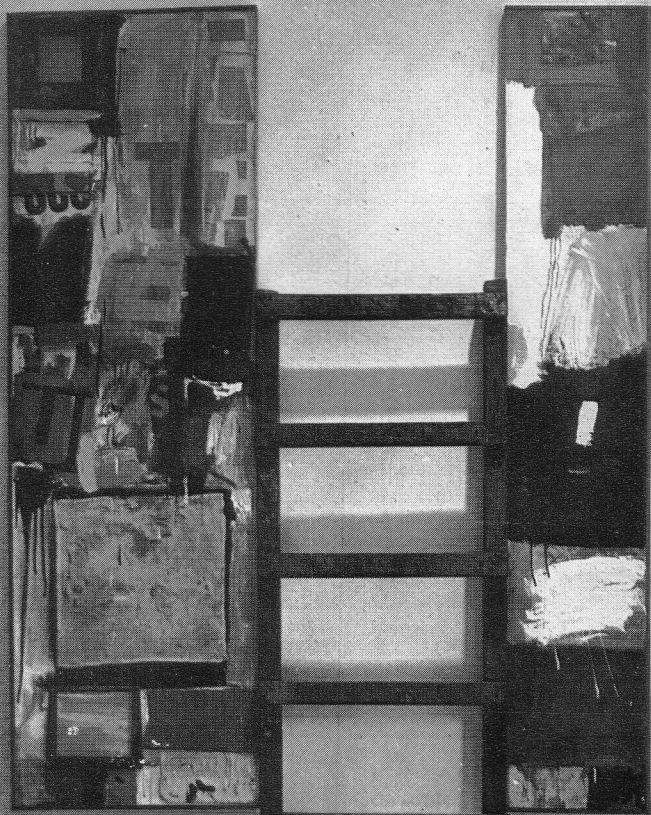


2. Jasper Johns: *Obraz s dvoma guľôčkami*, 1960. Enkaustika a koláž na plátne 65 × 54

Na prelome šesťdesiatych rokov sa najmä v USA dostáva k slovu mladá generácia autorov, neuspokojená ezoterizmom doteraz prevládajúcej abstraktnej tvorby. Písmená v dolnej časti Johnsovho obrazu, najmä však drevené guľôčky vložené do jeho vrchnej časti, dokumentujú vpád nových skutočnostných a formových prvkov do ináč ešte — v duchu abstraktného expresionizmu — tradične poňatej maľby.

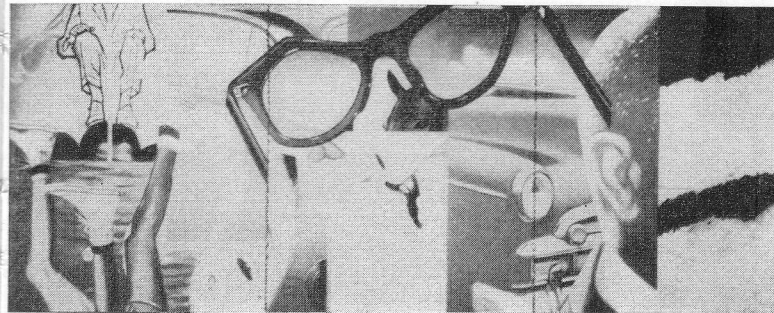
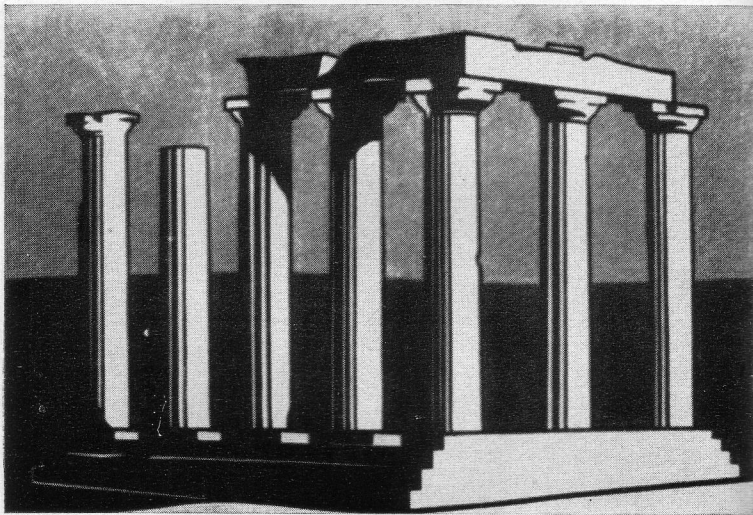
3. Robert Rauschenberg: *Zimná koláž*, 1959. Kombinovaná maľba na plátne 89 × 59

Nové skutočnostné prvky sa ešte radikálnejšie dostávajú k slovu v tvorbe Roberta Rauschenberga. Umelec smelo vkladá do obrazu zdánlivo protichodné, z reality každo-dennej skutočnosti vzaté predmety (v tomto prípade rebrik), aby ich zvrchovaným farebným opracovaním vytvoril nový umelecký objekt — „combine painting“. Cena udelená Rauschenbergovi na benátskom bienále v roku 1964 kodifikuje významné postavenie a iniciatívu, ktorou tento mladý americký maliar podnietil slohové hnutie takzvaného pop-artu.



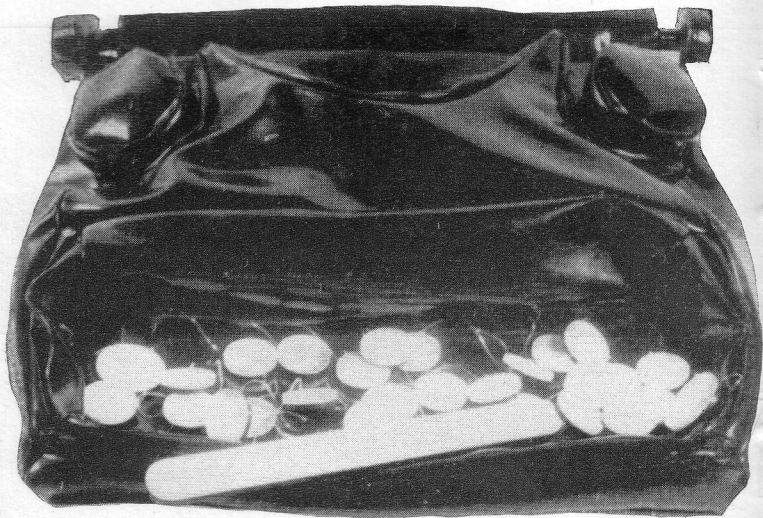
4. Roy Lichtenstein: *Apolónov chrám*, 1964. Olej na plátne 94 × 128

Predstavitel' mladšej vrstvy popartistických tvorcov Roy Lichtenstein sa už zrieka akéhokolvek tradičného poňatia maľby, ktorá sa uplatňovala ešte v prednesovej suverenite obrazov Johnsa a Rauschenberga. Lichtensteinova maľba imituje fotografické zrno a vulgárnu reč plagátu, obrazových seriálov (comics) a iných informačných a reklamných prostriedkov technickej civilizácie. Jej zdanlivý naivizmus a brutálny primitivizmus je pritom nesporne pôsobivý.



5. James Rosenquist: *Pocta americkému černochovi*, 1962. Olej na plátne 213 × 488

Ozrutné plátno J. Rosenquista nesie — podobne ako tvorba viacerých jeho amerických a iných druhov — silne angažovanú sociálnokritickú výpoveď o spoločnosti a prežívanom čase. V zhode s použitými prostriedkami mladé umenie pop-artistov pripomína masovú publicistiku, obrazové zpravodajstvo a tlač, reklamu a iné sociologické faktory, bez ktorých je život súčasníka už nemyšliteľný.



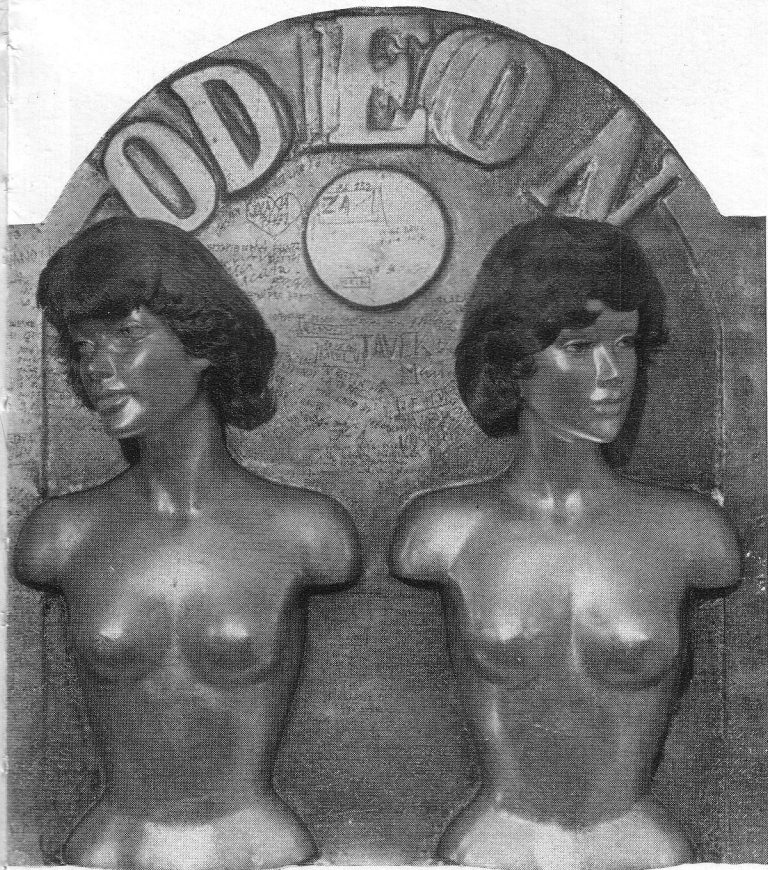
6. Claes Oldenburg: Mäkký písací stroj, 1963

Doména Oldenburgovej tvorby — úplne verná sochárska nápodoba predmetov, s ktorými prichádzame denne do styku, pôsobí na vnímateľa nesporne šokujúco. Ozruťanský zväčšená paradajka a iné zo sadry presne vymodelované a nafarbené („ako živé“) zvyšky jedál, vreče s múkou a pod. sú akousi príšernou expozíciou obklopujúceho nás prostredia a našej existencie v ňom.

7. Alex Mlynárčik: Epitaf XVI (Odeon)

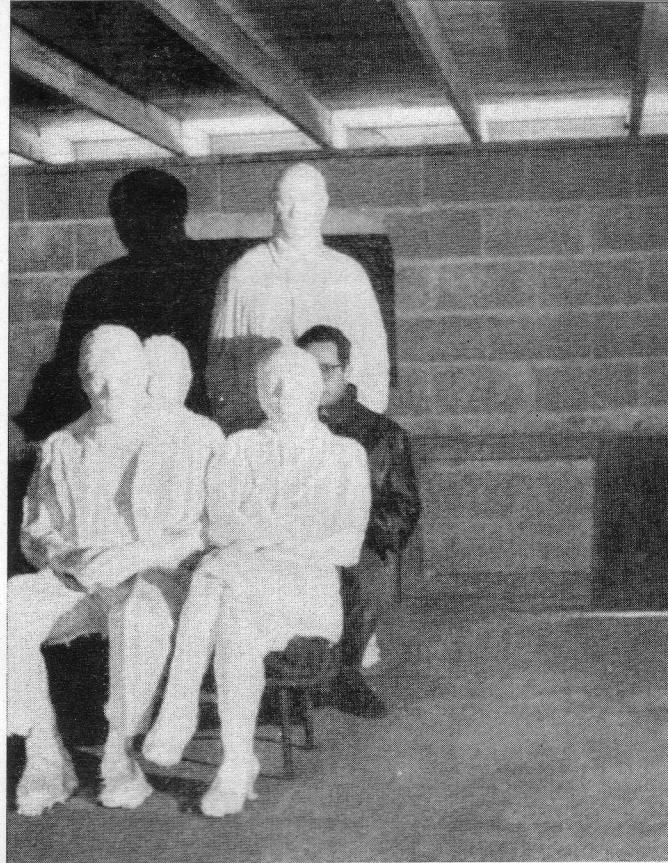
(Nápisy pochádzajúce z obdobia od 15. januára do 28. apríla 1966.)

Tvorba mladého slovenského autora, vystavená v roku 1966 v Galérii Cazenave v Paríži, na poslednom biennale mladých a na iných významných zahraničných výstavách, zvyrazňuje — bez brutálnosti mladých Američanov — poetizačnú erotickú notu. Pozlátané nápisy na sadrovej doske sú akýmsi umeleckým pomníkom spontánnych psychických hnutí, detských a infantilných čmáraníc, anonymného písomného folklóru ulice.



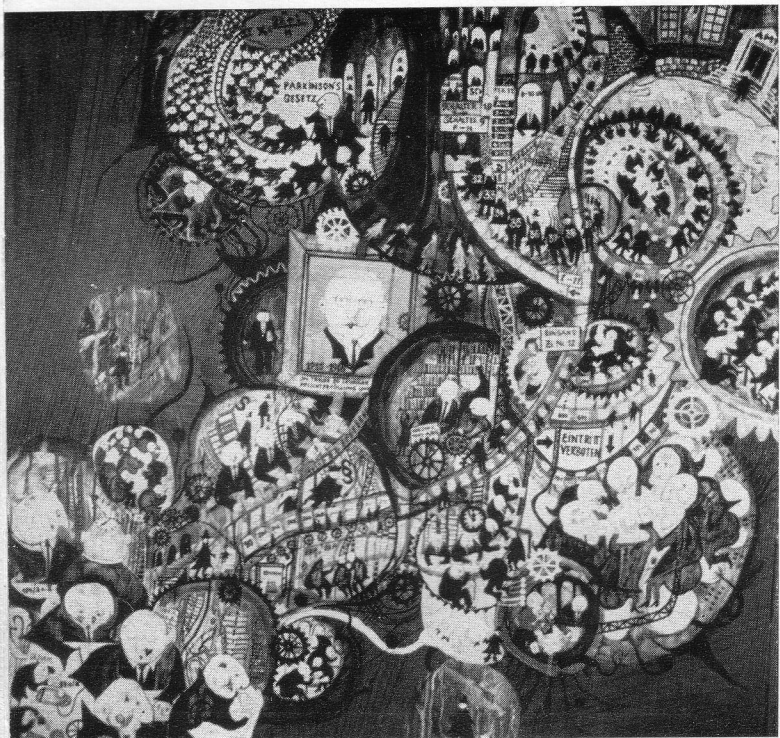
8. Jozef Jankovič: *Bez názvu* (č. 8), 1966.
Kombinovaná technika, výška 210

Výrazne agresívny tón, snahu nadstaviť panoptikálne hrôzostrašné zrkadlo skutočnosti dokumentuje i sochárska tvorba ďalšieho mladého bratislavského autora Jozefa Jankoviča. Ale okrem „skutočnej“ noty Jankovičove plastiky si zachovávajú isté „tradičné“ estetické kvality nielen povrchovou maliarskou úpravou, ale i modeláciou a dôrazom na výraznú sochársku kontúru.



9. George Segal uprostred skupiny svojich sadrových figurín
(Z výstavy v Galérii Sidney Janis v októbri 1965.)

Segalove sadrové imitácie ľudí možno azda prirovnať k Oldenburgovým „živým“ nápodobám všedných obklopujúcich nás predmetov. Majú však ešte otrasnejší účinok tým, že preberajú i reálne meradlo človeka. Stretnutie s figurínami, vsadenými obvykle do reálneho neimitovaného prostredia (kaviarenský stôl, kúpeľňová vaňa a pod.), ruší psychologický predel medzi návštevníkom výstavy a exponátmi. Uprostred týchto exponátov sa odrazu i sám návštevník výstavy stáva štylizovaným estetickým objektom, vtahovaným, či chce, či nechce, do diania . . .

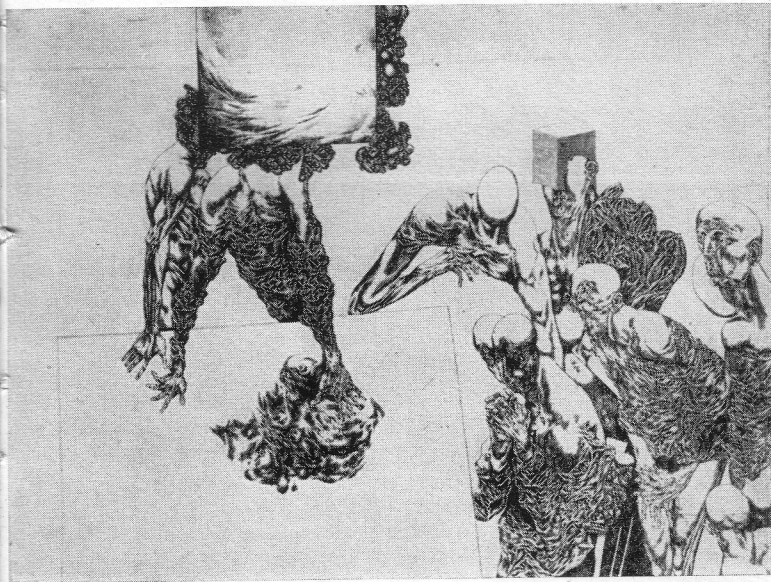


11. Albin Brunovský: *Anatómia*, lept, 1966

Obdobné, i keď trochu všeobecnejšie je aj panoptikálne zrkadlo, v ktorom je transformovaný človek a súčasne dianie v municiónnej grafickej tvorbe Albína Brunovského. Mnohé významné ocenenia z medzinárodných festivalov grafiky a výtvarnej tvorby (Lugano, Krakov, Lublana, Paríž), ktoré tento mladý výtvarník — žiak prof. V. Hložníka — dosiahol, dokumentuje aktuálnosť pretvorenia impulzov niekdajšieho surrealizmu vo fakt novej figurácie.

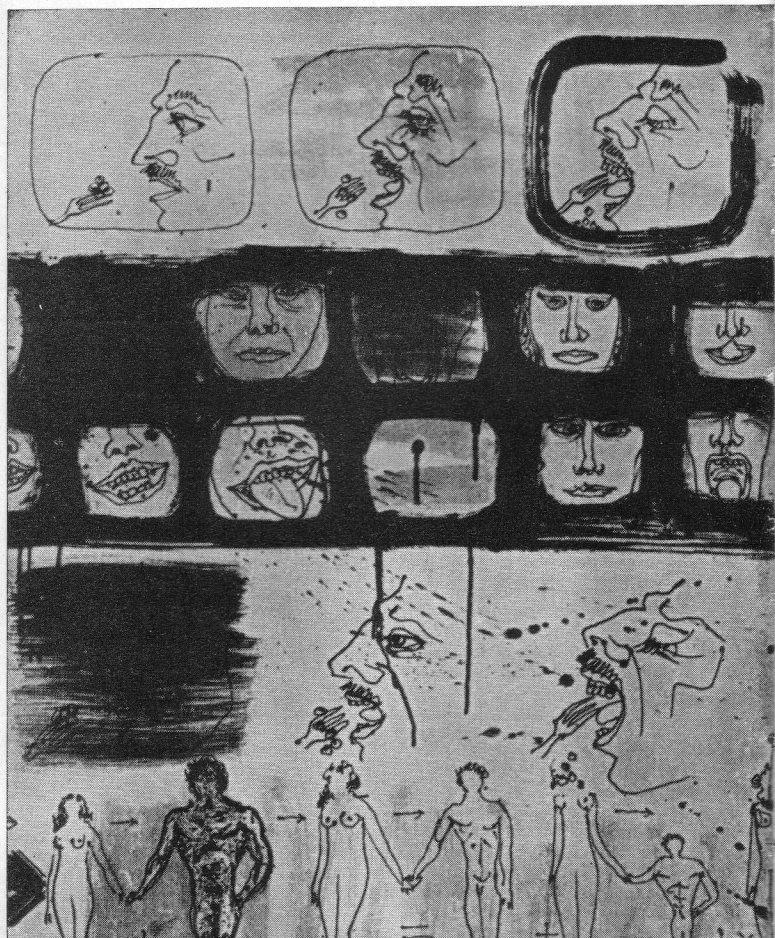
10. Guido Zingerl: *Pomník nesmrteľnej nemeckej byrokracii*, 1965. Olej na plátne 110 × 110

Guido Zingerl patrí k vplyvnej skupine mladých západonemeckých umelcov, združených okolo mnichovského časopisu *Tendenzen*. Autorov krutý humor pripomína tak trochu angažované politické umenie B. Brechta, ku ktorému sa títo autori i svojou spoločenskou a estetickou orientáciou výrazne priznávajú.



12. Peter Földes: *Zelený hrášok*, olej na plátne, 1962

Parižska výstava *Le Figuration Narrative*, ktorá bola v jeseni 1965 zostavená kritikom Gassiot-Talabotom a prenesená o rok neskoršie i do Prahy a Bratislavy, dokumentovala autentickú snahu o maximálne rozšírenie vyprávačského obrazového prvku. Princíp paralelne rozvíjaného deja, známy už zo starovekých miniatúr a zo stredovekého umenia, je znovu aktualizovaný v tvorbe viacerých súčasných umelcov.



13. Martial Raysse: *Obraz*, kombinovaná technika, 1966

Časovo-dejové pôsobenie je aj métou priestorového rozloženia jednotlivých častí obrazu významného predstaviteľa súčasnej parížskej avantgardy. Fotograficky verný portrét má viacero po sebe idúcich variantov, pričom posledný variant — povedľa všeobecných už popísaných cieľov „skutočnostného šoku“ — sleduje zrejme i štýl-zátorský architektonický efekt.



14. Stanislav Filko: *Atmosféra*. Obydlie súčasnosti. Kombinované asambláže, 1965–1966

Systém zrkadiel, svetlá, vmontované hrajúce rádiá a v neposlednom rade i papuče a pomaľované obleky, ktoré sa ponúkali návštevníkom výstavy S. Filku v Galérii na Karlovom námestí v Prahe vo februári 1967 (Obydlie skutočnosti) majú všestranne aktivizovať návštevníka, vtiahnuť ho doprostred sveta svojráznych autorových objektov, komplexných to estetických priestorov.

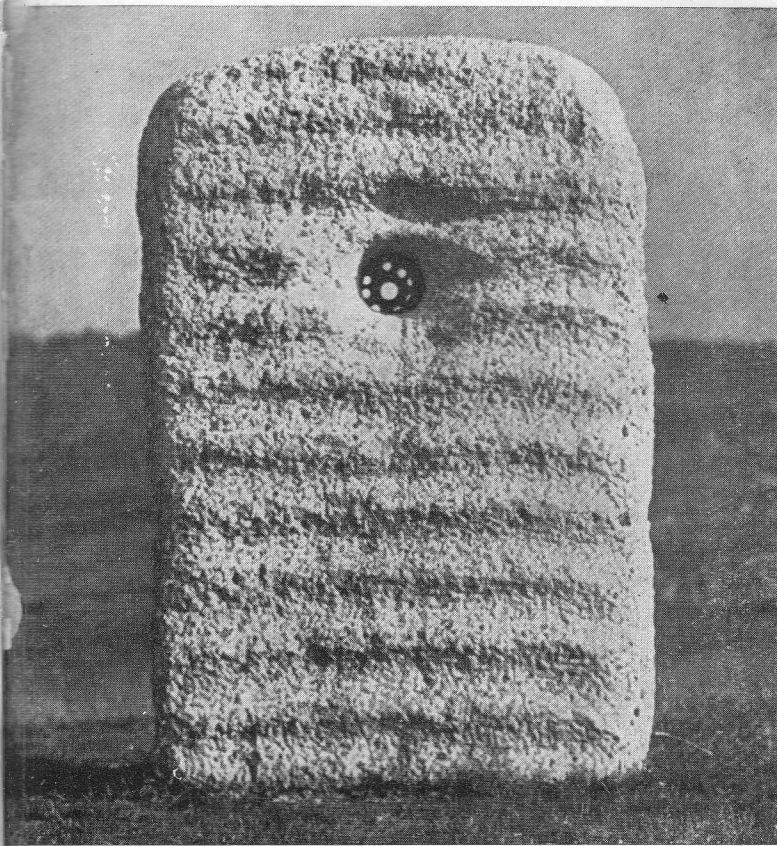
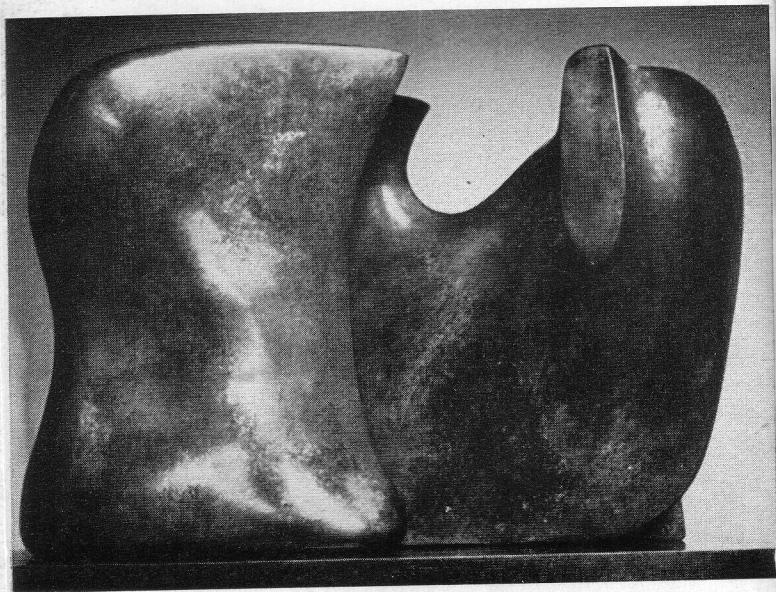
15.

Krajným dôsledkom v posledných rokoch prevládajúcej anti-štylizáčnej tendencie umenia je hnutie *happeningov*. Znamenajú programové pretavenie tradičného umenia-veci v skutočnosť samu, definovanú ako umenie-čin alebo umenie-akcia. *Knižákova* „Aktuálna prechádzka po Novom svete. Demonštrácia pre všetky zmysly“ z roku 1964 je klasickým prototypom akcií tohto druhu.



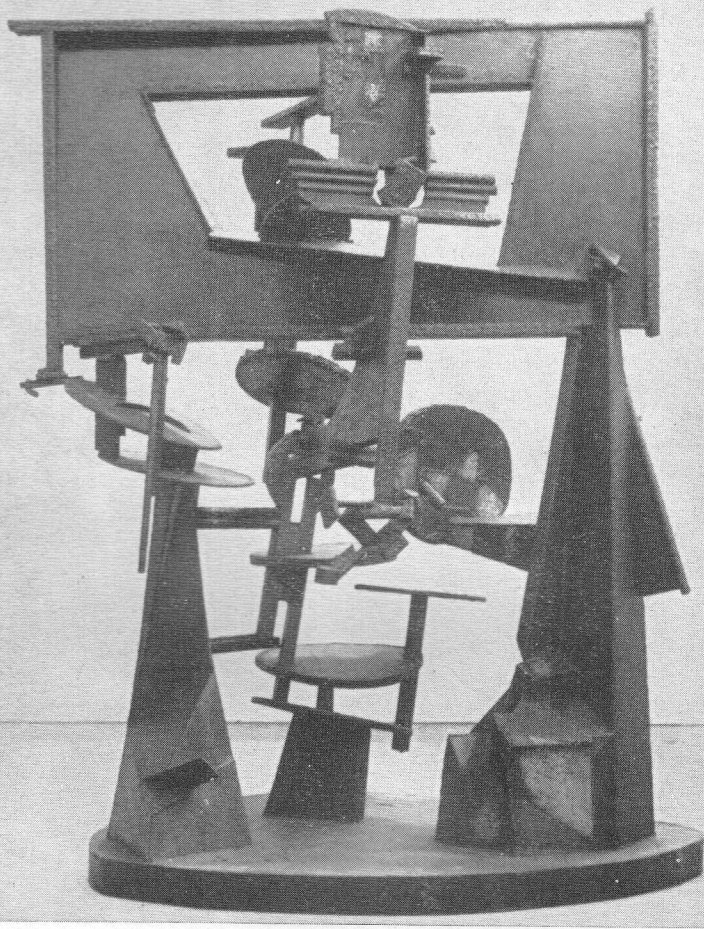
16. Henry Moore: *Ostrá hrana* (Dve časti), 1962. Bronz
28,5 × 72

Súčasnú sochárstvo, azda viac než maliarstvo a ostatné výtvarné disciplíny, kontinuitne nadväzuje na výboje predvojnovnej avantgardy. Abstrakcia tvaru v základné formové možnosti, oživované vždy impulzom nových konštrukčných východísk i nových materiálov, ukazuje nové cesty sochárskeho výrazu. Tvorba Henryho Moora, ktorú sme prednedávnom mali možnosť vidieť v širšom prehľade i u nás, je sama osebe presvedčivým dokladom tejto plynulosti tradícií, medzivojnovného umenia v dnešku.



17. Karl Prantl: *Kameň úvah*, 1963–1964. Konglomerát materiálov, výška 220 cm (Zo sochárskeho sympózia v St. Margarethen.)

Dôležitým faktorom súčasného sochárstva je to, že nadväzuje na prostredie, čiže idea tzv. organického sochárstva, ktorú zdôrazňuje napríklad aj Moore. Medzinárodné sochárske sympóziá vo voľnej krajine, ktoré sa v posledných rokoch realizujú v USA, Juhoslávii, Rakúsku, Izraeli, Československu a inde, naplňajú túto ideu živou realitou. Socha dodáva krajine novú tvárnosť, pričom vzájomná konfrontácia výsledkov kladie základ zaujímavým a pôsobivým múzeám v prírode.

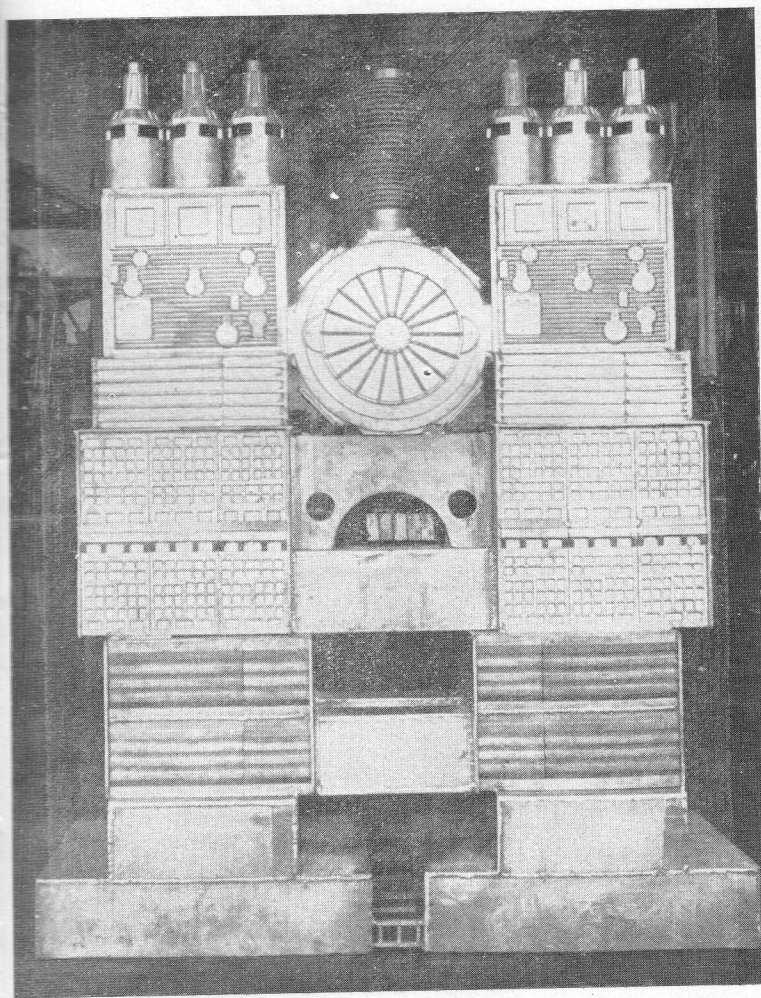


18. Robert Jacobsen: *Esbjerg*, 1963. Železo, výška 300

Tvorba dánskeho sochára Jacobsena, po zásluže ocenená na XXXIII. bienále výtvarného umenia v Benátkach, vo svojej rytmickej konštrukcii parafrázuje živočíšne a ľudské dianie prírody. Obraz človeka nie je v tomto zdanlivo humornom zrkadle omnoho príjemnejší a lichotivejší než ten, ktorý nám rozvíja napríklad súčasné neofiguratívne a popartistické maliarstvo.

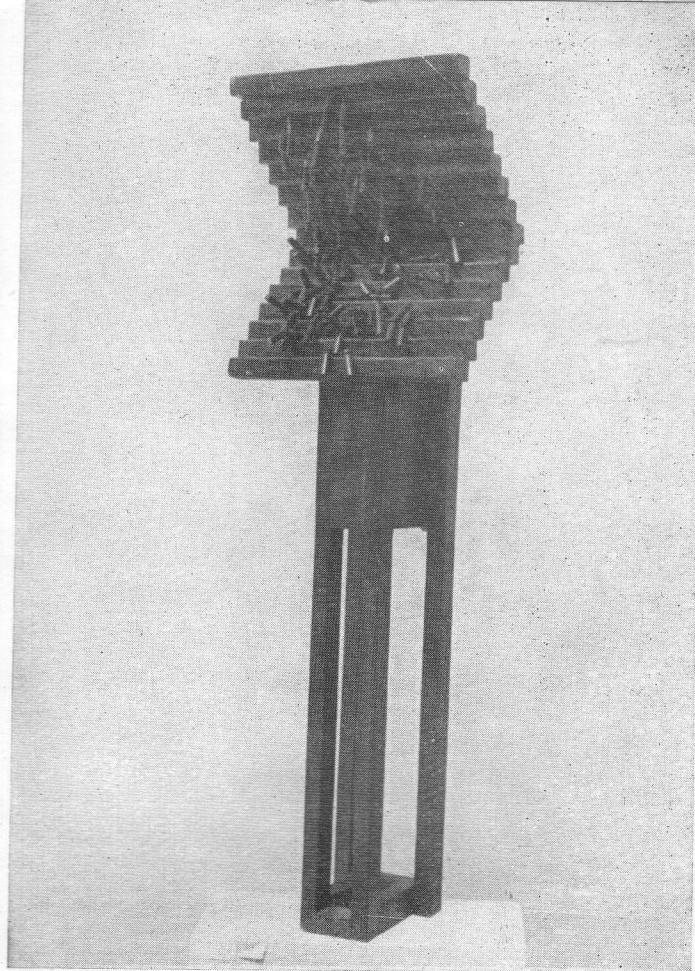
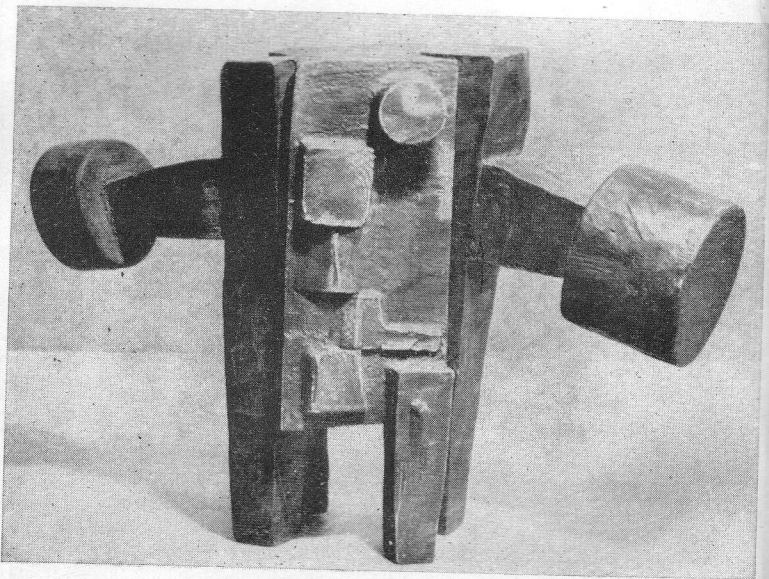
19. Eduardo Paolozzi: *Paralelné veže katafalku riše Sfinxov*. Aluminium 61 × 53, 1962

Sochárske kreácie anglického umelca Paolozziho, plné príznačného „anglického“, niekde až kriticky a tragizujúco znejúceho humoru, patria medzi najpribojnejšie diela mladej generácie popartistických tvorcov.



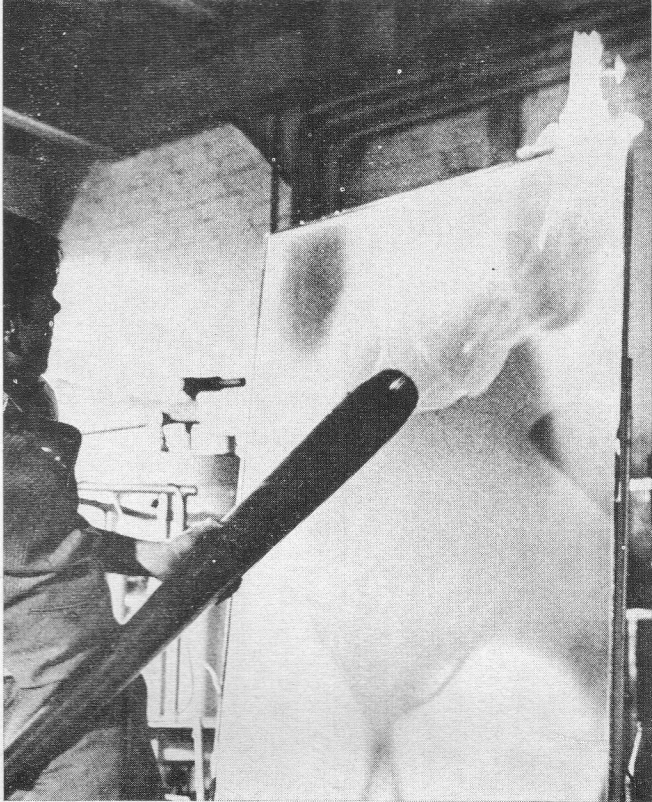
20. Vladimír Preclík: *Rečnik*. Polychromované drevo, výška 28 cm, 1965

V bohatom programe pražských výtvarných výstav upútala na jar 1964 pozornosť kritiky i obecnstva nová tvorba sochára Preclíka. Veľké a nemotorné drevené skulptúry so zdôraznenými neumelými skrútkami, kolešami, pákami a iným technickým príslušenstvom sa stali zľudšteným, pretože karikatúrnym obrazom súčasnej, od človeka odpútanej strojovej éry.



21. Pol Bury: *Mobil*. Drevo, 1962

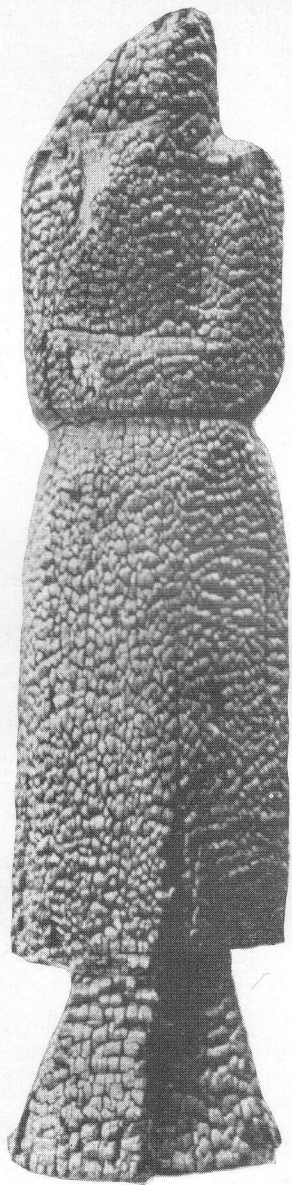
Tvorbu belgického umelca možno chápať nielen ako ironické a hrôzostrašné zrkadlo nastavené životu, ale aj ako posmech umeniu samému. Jeho pomaly pracujúce mechanizmy, ktoré privádzajú do temer nebadaného, no tým prekvapujúcejšieho pohybu malé drevené odrezky, sú parafrázou strojovej civilizácie a samoúčelnosti v súčasnej umeleckej tvorbe stále viac používaných mobilov. Surrealistické ovzdušie šoku navodzujú súčasnými výtvarnými prostriedkami.



22.—23. Yves Klein: *Maľba plynovým plameňom na papierovom paneli*, 49 × 69 cm, 1951

Veľkú úlohu v súčasnom umení má metodické využitie náhody. Tvorilo organickú súčasť systematických výbojov veľkého experimentátora súčasnej moderny Yvesa Kleina. Zámerná redukcia farebnej palety (monochrómia), maľba ohňom, vodou a vzduchom, ba i živými štetcami tela modeliek (antropometria), štúdie novej architektúry mesta a klimatizácie veľkých geografických priestorov, to všetko naplňalo program autorom proklamovanej „inmaterializácie umenia“ alebo systematického „hľadania stôp bezprostrednosti“, či už pôvodu ľudského a civilizačného, animálneho, vegetatívneho alebo atmosférického. „Predstavivosť je nositeľom senzibility. Prenášaní účinnou predstavivosťou dotýkame sa života, ktorý je sám osebe absolútnym umením,“ napísal Klein vo svojom predsmrtnom autorskom vyznaní roku 1964.





24. Vladimír Kompánek: Žena. Drevo. Výška 160 cm, 1962–1964

A ešte raz oheň. Stal sa tentoraz nehľadaným nositeľom pôsobivého výrazu. V auguste roku 1964 vypukol v umelcovom ateliéri na Drotárskej ceste požiar. Časť autorových diel sa podarilo ešte zachrániť, časť bola úplne zničená. Po požiari sa v rumoviskách našla i na povrchu zuhoľnatená socha krojovanej dedinskej ženy. Typický kompánkovský motív organickej symbiózy hranatých a veľkých sochárskych plôch a výraznej kontúrovej kresby bol pôsobením náhody ďalej dotvorený. Reprodukovaná plastika tvorila jeden z exponátov pôsobivej autorovej súbornej výstavy v bratislavskej Mestskej galérii koncom roka 1965.

nako závislé od toho, čo odmieta, a to je obvykle to, čo doteraz existovalo, rozvinulo sa, a preto je už neaktuálne. (Znovu si pripomenieme už citované slová amerického sociológa: „Čo sa už vymyslelo, podlieha zániku.“) Ak chceme pochopiť umeleckú skutočnosť najnovších čias, nemôžeme obchádzať východiskový bod tvorby dneška — abstraktný prejav druhej polovice štyridsiatych rokov a rokov päťdesiatych, ktorým sme sa zaoberali v predchádzajúcej kapitole. Z neho, a iba z neho, možno odvodiť nepopierateľnú silu a intenzitu, ako aj prudkú jednostrannosť a polemický zápal súčasného prejavu.

Nonfiguratívne umenie „neformálneho“, to jest lyrického či expresívneho okruhu, počnúc Kandinským a Kleeom až po jeho búrlivý rozptyl v päťdesiatych rokoch, exponovalo vari zo všetkých možných strán a polôh jeden a ten istý predmet: človeka v plnosti jeho temperamentu, pocitov a nálad, výrazových myšlienok a vôbec všetkého, čo sprevádza psychiku a všetky aspekty osobnostnej senzibility a individuality jednotlivca. Ďalší rozvoj tohto umenia je daný tým, že existuje možnosť ďalej pozitívne rozvíjať tento základný predmet umeleckého poznania, to znamená nachádzať v ňom vždy nové a nepoznané podstatné výrazové (a to znamená aj skutočnosťné) aspekty. Inak a jednoduchšie: ide o otázku konečnosti či nekonečnosti takto ohraničeného postaveného predmetu novodobého umeleckého výrazu. Skutočnosť, a najmä rozvinutá skutočnosť abstraktného umenia päťdesiatych rokov nepotvrdila totiž optimistické prognózy priekopníkov nonfigurácie z obdobia okolo roku 1911 a ich neskorších teoretických interpretov o nekonečnej variabilite, a tým aj o neuzavretých možnostiach vý-

razu bez sprostredkujúceho média vizuálnych a formových prvkov. Umelecká prax, čiže rozvinutý prejav týchto spočiatku takých lákavých možností avantgardy zo začiatku storočia, ukázala, že pokusy v tomto smere nie sú nevyčerpatelné. Zaiste nejde o absolútnu vyčerpatelnosť. Podľa jednoduchého matematického prepočtu nekonečného množstva permutácií i podľa pristupujúcich psychologických hľadísk je množstvo variabilných odtieňov jednej východiskovej skutočnosti — duševného života jednotlivca — teoreticky bezhraničné. Teoretická možnosť nekonečnej variability je však prakticky — to znamená esteticky a výrazove — bezvýznamná.

*„Ak chcete urobiť dadaistickú báseň,
vezmite nožničky.
Vezmite nožničky.
Vyberte v novinách článok taký dlhý, akú
dlhú chcete mať svoju báseň.
Vystrihnite článok.
Potom starostlivo vystrihajte slovo za slovom
z tohto článku
a nahádzte ich do vrecúška.
Lahko zatrepťe,
potom vyťahujte výstrižky jeden za druhým
a skladajte ich v tom poradi, v akom sté ich vyťahovali.
Starostlivo slová odpište.
Báseň sa vám bude podobať.
A naraz ste spisovateľ nesmierne originálny,
čarovnej senzibility,
i keď — pravda — nechápanej nevzdelancami,“*

radil s nádychom irónie Tristan Tzara už vo svojom dadaistickom manifeste z roku 1920, predvídajúc možnú devalváciu objavných výdobytkov avantgardy. Táto devalvácia dosiahla v súčasnosti obrovské rozmery. „Protikladom slobody v umení nie je dnes už jednostranný abstraktný systém doktrín, ale výpredaj, vlast-

ná inflácia a rozptyl,“ právom konštatuje nemecký kritik Jürgen Claus.¹ Ak umenie nemá zostať hrou, ba čo viac — podvodom a snobským gestom, musí sa čím skôr zbaviť vlastných novoutvorených akademických konvencií a slohovej výrazovej rutiny, čiže musí urobiť radikálny krok k svojej vlastnej premene.

A tento krok nedal na seba príliš dlho čakať. Jeho topografia nie je dodnes presne zaevidovaná, preto môžeme zaznamenať iba niektoré jeho obrysy. Počiatky kvasia zrejme vo fakte kritiky a negácie bezprostredne existujúceho. Monochromatické maliarske propozície a ďalšie experimenty a provokácie Y. Kleina, Tingelyho „stroj na abstraktné maľovanie“, predvedený na I. parížskom bienále mladých, Armanove akumulácie objektov i potrhané plagáty Hainsa, Dufřena, de la Villégého a ďalších patria zrejme do prvého — protestného východiskového radu. Pravda, nevyklučuje to trvalý zážitok, ktorý máme dodnes napríklad z ušlachtelej faktúry Kleinových monochrómov a z niektorých iných diel, napriek ich zrejmemu provokatívnemu východiskovému zámeru. Na jar 1960 parížsky kritik Pierre Restany pri príležitosti výstavy obrazov svojich druhov v Miláne formuluje prvý manifest Nových realistov. 27. októbra toho istého roku dochádza v byte Y. Kleina aj k organizačnému založeniu skupiny, v ktorej sa okrem spomenutých mladých hľadačov nového výrazu združili i ďalší výrazní novátori, ako sú Raysse, Spoerri, César, Rotella, Christo, Niki de St. Phalle a iní. Títo a ďalší prevzali na čas iniciatívu v hľadani a nachádzani nových ciest umeleckého výrazu šesťdesiatych rokov. Definovanie nových

¹ J. Claus, *Kunst heute*, Hamburg 1965, 13.

pravidiel umeleckej hry však nie je vyhradené iba a predovšetkým Parížu. Roku 1956 americký maliar Kitaj vystavil v Anglicku obraz, do ktorého vpísal iniciálky POP. Londýnske-
mu kritikovi Lawrence Allowayovi slúžili na mierne ironickú programovú charakteristiku novonastupujúcich širších tendencií. Niečo tu v tomto čase už zákonite viselo vo vzduchu. Anglické New Realism ako heslo veľkej programovej výstavy newyorskej Sidney Janis Galerie sa nápadne zhoduje s názvom Nouveaux Realistes, ktorý propagujú parížski maliari Spoerri, Arman, Christo a iní. Ich teoretik Pierre Restany, podobne ako Angličan Lawrence Alloway, hovorí o „prírode 20. storočia“ — o technológii, urbanistike, reklame, publicite a priemysle — ako o nových skutočnostiach umenia. Vlna „nového umenia“ sa nákazlivo šíri. Aristokratický post abstraktného maliara, ktorý hľadá na plátne neobyčajne zložité a ťažko pretlmočiteľné zákonitosti vlastnej psychiky a senzibility alebo „objektívneho“ kozmického bytia, začína byť vo svetle novej, omnoho prostoduchejšej estetiky kňazsky výstredný, neskutočný až smiešny . . .

Ale aby tieto nové, nesporne vývinove nutné tendencie „oživovania“ umenia boli aj niečím viac než výtrznickým gestom protestu proti snobskej výlučnosti doposiaľ prevládajúceho umenia, potrebovali predovšetkým svojich protagonistov: umelcov tej presvedčivej výrazovej sily, akú prvej vlne abstrakcie vtlačili jej zákonodarcovia: Kandinsky, Klee, Kupka, Mondrian alebo Malevič. Zdá sa, že túto úlohu protagonistu zohráva v novom hnutí americký maliar Robert Rauschenberg. Vyslúžilý vojak z druhej svetovej vojny márne hľadá v Paríži a v New Yorku svoju cestu v spleti apartných

dobových mód. Je príliš Američanom, čo znamená tiež antitradicionalistom, človekom viac živelné momentným, hravým, slobodným a dravým než kontinuálne hlbavým, mystickým alebo estétskym, a stáva sa preto v istom momente zvestovateľom nového programu, i keď sa zdá, že o to vôbec nestojí. Dialektika je tu zákonitá. V čase nadvlády dogmatickej estetiky alebo vykryštalizovaného slohu (a takým je aj abstraktné umenie päťdesiatych rokov) je práve maximálna prostota a vyhranený protiestetizmus tým novým rozhodujúcim slovom, ktoré má stimulovať ďalší vývin. Rauschenbergova tvorba tu preto stojí v pozícii oslobodzujúceho impulzu, a nie nového zaväzujúceho kánonu. Jeho porovnanie s pioniermi abstrakcie nebolo presné. Hádám by viac obstálo prirovnanie k hľadajúcej tvorbe deväťdesiatych rokov, ktorá siaha až po slohové impulzy protestujúceho umenia expresionizmu, futurizmu a dadaizmu. Ide skôr o rozbitie zábran a konvencií zdanlivo neohraničenými možnosťami nového vyjadrenia ako o vlastnú propagáciu určitého modu tohto vyjadrenia. Rauschenbergov prípad je však tak či onak príznačný pre prvú etapu slohového postoja hnutia, označovaného ako pop-art.

Ak má veľmi široké riečište novonastupujúcich umeleckých prúdov vôbec niečo spoločné, je to práve zdôraznený antidogmatizmus, *vyhranená nechť definovať sa ako uzavretý estetický (tým viac svetonázorový alebo iný) systém, a teda vedome manifestovaný protislohový postoj*. V doterajších konfrontáciách popartistického umenia vrodenej estetiky antidogmatizmus, rozdiel medzi vedome či bytostne a živelné nastolenými postulátmi tvorby určuje nesporne vedúce postavenie mladých Američanov.

Antitradicionalizmus ako akt provokatívnej vzbury dokazuje mladý Európan, odchovaný hlbokým zázemím tisícročnej kultúrnej tradície, príliš cielavedome a ostentatívne. Vkus, maliarska inteligencia a vtip, lyrická apartnosť, schopnosť primerane, najkratšou cestou, a preto elegantne realizovať svoj zámer sú tu viac nedostatkom a prekážkou než prednosťou. Na rozdiel od kultivovaných mladých Francúzov, Talianov, Belgičanov či Čechov alebo iných Európanov americkí pop-artisti — podľa slov J. Chalupeckého — „nie sú formalisti ani natoľko, aby boli antiformalisti. Nepopierajú žiaden zo starých ani nových spôsobov, nebojujú proti žiadnemu a používajú akýkoľvek“.²

Nie div, že v tejto situácii sa výtvarnej publicistike darí lepšie postrehnúť to, čo jednotlivých autorov odlišuje, ako to, čo ich navzájom spája. Akékoľvek estetické zovšeobecnenie nevyhnutne privoláva nebezpečenstvo neúplnej abstrakcie javu príliš živého a mnohostranného. I keď si toto nebezpečenstvo partikulárneho estetického zovšeobecnenia uvedomujeme, problém ani za danej situácie nie je neriešiteľný. Sám charakter umeleckej antislohovosti, ktorý mnohí odborníci i laici iba sčasti dešifrovali ako „antiumenie“, dáva pre zovšeobecňujúce závery určitú relatívne pevnú oporu. Zdanlivo slobodné a nezáväzné gesto popartistického tvorcu je totiž vyjadrené v určitej estetikej, kultúrno-umeleckej, spoločensko-politickej, civilizačno-technickej a inak determinovanej situácii, a táto situácia sa napriek subjektívne poctivo mieneným protestom a prípadne i proti vôli autora zákonite premieta do umeleckého diela.

² J. Chalupecký, *Paříž 1964. Výtvarná práce* č. 11—12, Praha 1964, 16.

Napriek sebahlasitejším protestom a deklaráciám i „anti-sloh“ je istý sloh. Predmet negácie im pritom veľmi zreteľne a konkrétne predurčuje sám charakter a smer tejto negácie.

Ako sa teda tieto nové alebo novonastolované umelecké postupy javia v najširších rámcoch? Bez ohľadu na mnohé viac zatemňujúce než objasňujúce jednotlivosti sa zdá, že je to práve spomenutá schopnosť dezintegrácie maľby, ktorou sa vyznačujú predovšetkým najnovšie tendencie popartisticky orientovanej mladej generácie. Do výtvarného diela vstupujú reálne, zo života vzaté predmety, alebo lepšie, umelecké dielo stáva sa samo predmetom života, nijako neskrývajúc svoju pôvodnú predmetnú inšpiráciu. Aby bolo jasné: *rozširovanie oblasti tradičnej maľby o nový optický reflex*, daný zaujímavými štruktúrami alebo proporciami vecí okolo nás, bolo už doménou kubistickej a futuristickej avantgardy z obdobia okolo roku 1911. (Najčastejšie sa v tejto súvislosti spomína tvorba K. Schwittersa. Ale nielen jeho.) Rozdiel je tu však podstatný. Kým v objektoch kubistov a surrealistov vec alebo torzo veci vytrhnuté zo svojho reálneho kontextu a funkcie nadobúda nový poetický zmysel, nezávislý alebo často i protirečivý svojmu pôvodnému určeniu, v expozičnom objekte pop-artistu predmet nestráca úplne pôvodnú funkciu, ba niekedy „umenie“ túto funkciu len zvýrazňuje.

Vývoj vnútri ešte mladého hnutia toto „odmaliarštenie“ len utvrdzuje. Kým v diele Rauschenberga alebo Johnsa si predmet (rebrík, vypchatá zver, útržok plagátu, vrece piesku, ba dokonca i povestná Rauschenbergova posteľ) kultivovanými koloristickými zásahmi udržiava svoj špecifický maliarsky zmysel, poukazujúci na pôvodné východisko oboch umelcov v ab-

straktnom expresionizme, mladšia generačná vrstva zatracuje akékoľvek estetizačné zásahy. Jim Dine bez rozpakov posielala na výstavu celú toaletnú stenu z kúpeľne so zubnými kefkami, mydlom a holiacimi potrebami. Medzi predmetom, ako ho stretávame v živote, a predmetom na výstave už neexistuje nijaký rozdiel. Umenie je predĺžením každodenného života, jeho zámerným exponovaním. Nič viac a nič menej. Bod, ktorý však znamená zánik umenia ako zvláštnej funkcie. Asi tak, ako kedysi Malevičov čierny štvorec na bielej ploche, prázdne plátno talianskeho abstrakcionistu z päťdesiatych rokov, Kleinova výstava bez ničoho alebo iné historické diela, ktoré dôsledne domýšľajú krízovú situáciu novodobej výtvarnej tvorby.

Povedali sme, že na závery treba počkať. Ak Dine, „umelec-intimista“, stiera hranice medzi umením a životom tak, že obe roviny dôsledne zrovnocňuje (devaluje tak tradičné slohové postavenie umenia), jeho druhovia pokračujú ďalej na tejto ceste, započatej kubistami (alebo azda Rauschenbergom), a rovinu života dvíhajú nad štylizovanú slohovú rovinu umenia. Claes Oldenburg, udržiavajúci reálnu podobu vecí, exponuje takzvané najvšednejšie objekty, s ktorými prichádzame denne do styku, do umocnenej estetickej roviny. Silne expresívne kolorované sadrové odliatky potravín sú „ako živé“, čo znamená i „príšerne živé“ a či brutálne šokujúce. Parížsky César vystavuje odliatok svojho palca v postriebrenom bronze vo výške 1,80 m. Účinok vyráža dych. Obdobne pôsobia už povestné Segalove postavy, ktoré boli po New Yorku, Paríži a Gente vystavené v jeseni roku 1964 na viedenskej výstave pop-artu. Sadrova figurína v presných proporciách a podobách živého člove-

ka sedí za reálnym kaviarenským stolom a popíja (našťastie nereálne, i keď pohyb by už ilúziu reality zvlášť neumocnil) z reálneho hrnčeka. Dojem je ohromujúci. Návštevník výstavy stráca akúkoľvek istotu a odstup. Meravo sediaca postava ho bezo zvyšku vtiahla do diaľnia. Prestáva s estetickým odstupom posudzovať a začína byť sám (s estetickým odstupom?) posudzovaný. Je koniec výstav. Umelec tu našepkáva, že celý svet je vlastne pozoruhodnou výstavou, v ktorej objektom si napokon aj ty sám. Filozofické závery? Expozícia faktu odcudzenia? Módne konštatovaná strata identity človeka, tentoraz už nielen v abstraktných pomeroch, ale aj v konkrétnej totalite obklopujúcich nás vecí? Netreba sa unáhlieť. So závermi radšej ešte chvíľku počkáme.

Otvorenosť objektu-veci, lepšie povedané, jeho brutálny vpád do výsadnej ríše umenia nie je nijakou novou estetickou ideou. Ak by sme aj — pre rôznosť metodických prístupov — odmietli analógiu s integračným procesom kubizmu, nemôžeme nepripomenúť príliš zjavnú podobnosť s revoltujúcim hnutím DADA z obdobia rokov 1918—1922. Vyznačuje ju krajne protidogmatický postoj, ktorý vedie až k anarchickému popretiu všetkých estetických hodnôt, definícia umenia ako gesta, a nie ako diela alebo tvorby (Duchamp už roku 1914 posielala na Salón nezávislých povestné ready-mades: stojan na fľaše alebo neskoršie dokonca záchodovú misu sériovej výroby) a iné základné črty všeobecného estetického postoja. Tento postoj, motivovaný subjektívne ako fakt odboja proti umeniu, vnucuje obom hnutiam nápadnú zhodnosť nielen čo do východísk, ale aj čo do objektívnych výsledkov ako individuálnej realizácie tohto postoja. Preto keď Rauschenberg a jeho

druhovia preberajú na seba znovu charakteristiku umelca ako „maliara zo smetí“, ktorou takmer pred polstoročím častovali Schwittersa v období jeho postkubistického hľadania, iste to nie je len symbolický prímer. Záujem o nové spôsoby netradičného vyjadrenia, metóda prekvapivej montáže hotových a minimálne štylizovaných prvkov až po expozíciu reálneho objektu z takzvanej každodennej skutočnosti ako svojského umeleckého diela (Duchampova záchodová misa alebo Dinova stena z kúpeľne), to je logický sled tvorivých postupov, vyplývajúcich z vlastného faktu definície umenia ako *predĺženia života alebo dispozície ducha, z nadradenia jedinečného prípadu nad pravidlo*.

Zhodnosť nového so starým je na prvý pohľad prekvapivá. Nie div, že jadro nie príliš myslivej svetovej kritiky označilo nové hnutie zlomyselne ako „neo-dada“. Na radosť bulvárnej tlače sa k tejto charakteristike pripojila i väčšina dosiaľ žijúcich účastníkov dadaizmu. Kým pre Maxa Ernsta je popartistické smerovanie „bezvýznamným, a najmä hlboko smutným charakteristickým prejavom našich čias“, definuje ho otec dadaizmu Richard Huelsenbeck (dnes psychiater v New Yorku) ako „nemanželské dieťa dadaistického protiumeleckého snaženia, ktorého obsahom je v podstate dadaistické pranie negovať abstraktné umenie“. Výtvary mladých Američanov a Európanov prirovnáva k známym figurinám madame Tussaud a podotýka, že tu ide „viac než o umenie, o zmrazenú skutočnosť alebo ustrnutý život“.³ Kým pripomienka podobnosti

³ Podobne sa vyjadril i Raoul Hausmann a ďalší vedúci predstavitelia predvojnového dada. (Pozri napríklad *Das war Dada, Dichtungen und Dokumenten*, München 1963, 161.)

alebo priam dadaistických návratov u mnohých progresívnych kritikov i umelcov staršej generácie vedie k estetickému zatriedeniu snáh mladšej generácie do rodokmeňa moderny, historické paralely v argumentácii politických i estetických spiatočníkov nadobúdajú značne odlišný, poväčšine jednoznačne odsudzujúci charakter. Nie je preto náhodné, že najvplyvnejší denník katolíckej pravice v Taliansku *Corriere della Sera* svoje hodnotenie XXXII. bienále uzaviera: „mnoho ručnej práce a mechaniky, ale málo umenia“. Ako je známe, roku 1964 talianska kresťanskodemokratická vláda i prezident po prvý raz odopreli výstave oficiálnu záštitu s odôvodnením, že ide o „bienále Beatles“, pričom cirkevná cenzúra návštevu bienále výslovne neodporúčala. Postaviť proti týmto skutočnostiam politickú a estetickú autoritu kladnej charakteristiky pop-artu napríklad v hodnotení člena ÚV TKS Renata Guttusa a iných by bolo „riešením“, pred ktorým sme varovali už v úvodnej poznámke. „Riešením“ ad hoc, ktoré nič nerieši.

Isté je, že protagonisti nového umenia dobre vedia, prečo sa bránia mechanickému porovnaniu s hnutím dada. Argumentácia odlišnosti mieri od výkladu umeleckého aktu samého (kde poukázať na diferencie s dada je veľmi ťažké) k filozofickej a estetikej charakteristike zmyslu tohto aktu. „Gesto Rauschenberga,“ píše Alan R. Soloman v základnom texte katalógu americkej expozície v Benátkach z roku 1964, „je gestom pozitívnym a koňštruktívnym. Nevzrušuje ho fakt sociálny alebo kritický. Zmyslom prekvapivých materiálov a postupov nie je psychický šok, ale radostný fakt nového videnia, vyjadrenie presvedčenia o bohatosti javov tohto sveta, odkrývané všade: napríklad aj na

ulici.⁴ Solomonov poukaz na novú úlohu civilizačného prostredia v interpretácii súčasnosti umením je asi dosť podstatný. Pokiaľ ide o predvojnovú avantgardu, menovite o program dadaizmu (vynárajúci sa v prvom rade v súvislosti s novými tendenciami neofigurácie), je ich vzťah k reálnemu svetu obklopujúcich nás predmetov a civilizačných javov — negácia umenia v mene skutočnosti — súčasťou celkovej deštruktívnej a protestujúcej psychiky. Prvok opozície a vedome budovaného zastráňujúceho šoku, ktorého podstatnou súčasťou je práve „neumelecký“ predmet všedného života, prezentovaný ako umenie (anti-umenie), je charakteristickým znakom myslenia celej generácie vrstvy. To znamená nielen berlínskeho, ale aj švajčiarskeho a parížskeho dada, kde toto tvárne gesto bolo vedome vykladané ako súčasť opozícnej a protiburžoáznej estetiky. Nejde však len o historické dada. Ako je známe, povýšenie útržkov reality na umelecký objekt bolo už súčasťou prvých kubistických výbojov vo Francúzsku alebo aj u nás. Spočiatku útržky papierov, novín, nálepiek na fľaše, handier, ba v Picassovom *Zátiší s pletenou stoličkou* (1911 až 1912) aj slama vo funkcii sedadla stoličky a podobne už začiatkom storočia lámu tradičný iluzionizmus nápodoby, doposiaľ výhradne považovaný za funkciu umenia. Pravda, o úlohe výtvarnej citácie reality v dielach kubistov existuje viacero rôznorodých teórií.⁵ Nesporné je, že tak či onak ide o dominantné pôsobenie šoku z novosti a neobvyklosti dojmu. U súčas-

⁴ A. R. Solomon, *The New American Art*. XXXII. International Biennial Exhibition of Art, Venezia 1964.

⁵ Zaujímavý a systematický výklad zmyslu a funkcie začleňovania hmotných detailov do celku umeleckého

ných umelcov to tak v pravom slova zmysle nie je.

Pre pochopenie novej funkcie neštylizovanej predmetovosti v dielach súčasného umenia treba predovšetkým zvážiť rozhodujúci fakt civilizačných premien, ktorý nastal v uplynulom storočí. Stroje, moderná technika a ich rôznorodé produkty, vyznačujúce reálne prostredie života vo veľkomeste, stratili pre umelca ráz prekvapivej, fascinujúcej či odpudivej novosti. Súčasný tvorca — a nemusí to byť nijaký „apologet amerikanizmu“, ale môže to byť napríklad aj sovietsky básnik Voznesenskij alebo maliar Dejneka či Nisskij — necíti sa už zočivoči automobilu, raketovému lietadlu a iným výplodom techniky a vedy cudzo a odcudzene. Post romanticky ladeného básnika a umelca-samotára, unikajúceho do prírody pred nepochopiteľným, cudzím a unavujúcim mestom, príznačný pre generáciu priekopníkov — Gogha, Muncha, Gauguina a ďalších, u nás ešte pre rovesníkov Benku a Bazovského, je dnes už značne štylizovaný a neprirodzený. (Intaktná príroda so svojimi naturálnymi krásami — ak sa ešte vôbec niekde na väčších územiach zachovala — je dnes najviac ak objektom ne-deľných a prázdninových výletov za mesto, a nie každodennou realitou života, práce, a preto aj umenia, ako to bolo kedysi v minulosti.) Nielen príroda, ale aj osihotený človek, jeho emócie, temperament, vízie, sny a nádeje, ako východisková skutočnosť ešte pre generáciu expresionistov a surrealistov alebo pre abstrakt-

diela u Picassa a Braqua podal v polemike s Kahnweilerovou a Kramářovou interpretáciou problému Karel Teige. (*Vývojové proměny v umění*, Praha 1966, 172.)

ný prejav minulých desaťročí, strácajú dnes na svojej príťažlivej zaujímavosti.

V tomto fakte obratu *od analýzy prírody a individua k analýze spoločnosti ako celku* môžeme vidieť — a to je aspekt pesimistický — súčasnú situáciu stále viac odindividualizovanej, vysoko industrializovanej spoločnosti, ktorá ako predmet masovej spotreby zahrnuje aj zdroje jeho bývalej osobnej jedinečnosti: sny a emócie, osobnostný ideál šťastia, sex a rodinný i súkromný život a podobne. Môžeme tiež — a to je aspekt bezprostredne historický, zdanlivo optimistickjší — v tomto príklone k životu vidieť fakt stotožnenia umelca a umenia s obklopujúcim ho životom. Spoločenská realita pre súčasného umelca, ktorý žije v metropolách Európy či v USA, nie je už skutočnosťou nezamestnanosti, hladu, biedy a štrajkujúcich, ako sa javila citlivému expresionistovi dvadsiatych rokov. Nie je ani skutočnosťou koncentračných a pracovných táborov, plynových komôr, rozhlasových ampliónov, vyslovujúcich príkazy a zákazy, ako to bolo v druhej masovej generácii abstrakcionistov. Skutočnosť — to je jednoducho prostredie, v ktorom nám je súdené žiť a tvoriť a ktoré nevnímať, prípadne odsudzovať, ale aj oslavovať a idealizovať môžeme len relatívne, s veľkou dávkou subjektivismu.

Určenie „relatívne“ je tu veľmi dôležité. Mýlili by sme sa totiž, ak by sme na základe uvedeného pozíciu súčasnej umeleckej tvorby identifikovali s akousi whitmanovskou heroizáciou modernej mestskej civilizácie, ako sa v oblasti výtvarníctva prejavila napríklad v teoretickom programe futurizmu. Césarove alebo Chamberlainove špecifické sochárske kreácie (lisom stlačené karosérie automobilov) lapidárnou a tragickou rečou navodzujú príznak novej masovej

smrti, ktorú naši predkovia ešte nepoznali. Veľké plochy a nové valcované hmoty, formované do nového estetického tvaru, majú tu pritom — a to je druhá civilizačná tvár súčasnej tvorby — aj svoju estetickú vzrušivosť a eleganciu, pripomínajúcu Marxovu formuláciu o hmote usmievajúcej sa na renesančného filozofa ešte svojím celostným, zmyslovým a poetickým leskom. Určitý prvok, ak tak možno povedať, uzmiernenia a ironizujúcej poetizácie, ale azda rovnako aj protestu alebo poukazu na vzrastajúcu moc obklopujúcich nás takzvaných masových prostriedkov komunikácie s rekvizitami publicity a reklamy je v nových umeleckých prúdoch nesporný. Spomenuli sme už fakt odtrhávania a úpravy plagátov u parížskych Nových realistov. Podobne verne sprítomňuje masové obrazové seriály časopisov, takzvané comics, vo svojich zväčšených kópiách fotografií Roy Lichtenstein, pričom práve neobvykle zväčšený formát alebo fakt tradičnej maľby napodobňujúcej i raster fotografického zrna poukazuje na úbohosť a nezmyselnosť sprostredkovaného obsahu. Tá istá technika v podaní Rosenquista alebo napríklad mladých španielskych maliarov má ešte radikálnejšiu podobu. Môže slúžiť i na vyjadrenie priamych sociálnokritických a agitačných ideí asi v tej funkcii, akú plnila fotomontáž u pokrokových nemeckých antifašistov a sovietskych autorov dvadsiatych a tridsiatych rokov.

Nejde však len o priamu tendenčnú výpoveď. Sociálna kritika alebo hlbšie: analýza spoločenského vedomia, alebo ešte hlbšie a podstatnejšie: analýza spoločenských pomerov, v ktorých žijeme, je obsiahnutá v samotnej poetike a estetike smeru, ktorý sa snažíme opísať. Osamostatnené vízie vecí, vytrhnuté zo svojho orga-

nického rámca vo zväčšenej, až hrozivo monumentálnej expozícii — to je predovšetkým hlboký obraz spoločnosti, ktorá stratila kontrolu nad produktmi svojej vlastnej civilizácie. Všeobšiahla vláda tovaru nad človekom, ktorý ho vytvoril, to je — ako vieme — diagnóza spoločenskej skutočnosti, podaná ešte Marxom. Zmeny dovršujúce prerod klasického kapitalizmu 19. storočia v takzvanú industriálnu alebo konzumnú spoločnosť na tejto skutočnosti vzťahov medzi vecami (pomermi) a ľuďmi nič nemenia. Naopak, len ju umocňujú a zvýrazňujú. Po jeden a pol storočí mlčania, ba prikrášľovania skutočnosti ako skutočnosti spoločenskej (ojedinelý fakt kritiky tu nič nemenil, naopak, idealizoval túto skutočnosť, pretože podával škaredé ako jedinečný a výnimočný prípad!) prichádza napokon — po kritickej filozofii minulého i tohto storočia — aj umenie, aby človeku názorne ozrejmiло situáciu, v ktorej sa nachádza. Expozícia pohybu do jedného momentu dovoľuje vidieť a pochopiť sám tento pohyb, v ktorom ideálna nápodoba a výtvyry človeka zastreli vlastnú realitu existencie. Americká anekdota o matke, ktorá na obdiv vyjadrený nad krásou jej dieťaťa, ktoré tlačí v kočíku, odpovedá: „To nie je nič, pane, keby ste tak videli jeho fotografiu!“, vystihuje samu podstatu tohto zvráteného vedomia reality.

Moment analýzy, ktorý si pritom umelec zvolí, nemusí mať — a obyčajne ani nemá — v tradičnom zmysle slova sociálnokritickú podobu. Ba zdalo by sa, že práve naopak. Typ súčasníka v dielach mladých umelcov Ameriky i Európy nie je totiž nijaký fantazmagorický, zmrzačený a okyptený ošklivec, ako človeka vykresľovala ešte napríklad expresionistická alebo surrealizmom inšpirovaná tvorba. Nie je ním

ani skarikovaný zbrojnoš v rovnošate hrozivého imperialistu. Je ním obvykle skôr idealizovaná reklamná predstava skutočnosti: chlap či deva v zdanlivo najľudskejšej, lebo „najcivilnejšej“ a najobnaženejšej podobe — oblečený či zoblečený krásavec a krásavica, ako sa patrí. A práve títo „kalodontoví“ ľudia bez duše: človek-svalovec, striptízová tanečnica uprostred „vzornej“ domácnosti (The Ideal Home), plnej predmetov masového konzumu, ako ich nakopil vo svojej známej koláži anglický maliar Richard Hamilton, všade len žijúce obnažené mäso, bezduchá technika alebo mumifikovaný masový ideál úsmevného kliše filmových hviezd (Warholova Marilyn Monroe) — to sú primery obrazu človeka bez individuálnych rozmerov, človeka, ktorý je vytrhnutý zo svojej prirodzenosti života a pomerov, a preto rovnocenný hoci aj funkcii povestnej záchodovej misy, ktorú kedysi poslal na výstavu M. Duchamp, alebo inému úžitkovému výrobku masovej spotreby.

Moment postihnutia pomerov, sociálnej kritiky „zvecnenia“ alebo „neautenticity“ človeka preto nie je v symbolike jednotlivosti a v jedinečnej výpovedi, ale v samom východisku a tendencii tohto umenia. Pravda, môže byť aj tam, no tento sociálnokritický moment je často skôr akýmsi dôsledkom či výslednicou interpretačných vzťahov, do ktorých sa dielo dostáva, než priamo overiteľným zámerom autora. Na Iublanskom grafickom bienále roku 1965 v individuálnej expozícii prizvaných autorov právom upúťali pozornosť Rauschenbergove *Tiene*. Na päť rovnomerne za sebou rozložených dosiek z plexiskla, projekčne pôsobivo osvetlených zadným svetlom, ktoré samo osebe vytváralo nie neefektný objekt takzvaného vizuálneho či kinetického umenia, naniesol autor priamou foto-

chemickou cestou núkajúce sa typické obrazové symboly súčasnosti. Všetko to zoradené za sebou premieta sa do akéhosi zhrnujúceho dramatického videnia dneška. Prízrak neprehľadných demonštrujúcich zástupov splýva s vizionárskym nájazdom divokých jazdcov i s hemžením hráčov rugby, neodlišujúcim sa napríklad od hemženia mravcov či iných živočíchov pozorovaných z náležitého odstupu. Na pozadí maliarsky efektne rozložených čiernych rukopisných škvŕn (pripomeňme si znova autorovo východisko vo výrazovej elegancii abstrakcie americkej expresionistickej školy) vynára sa v ďalších vrstvách portrét usmievajúceho sa prezidenta Johnsona i obrysy washingtonského Bieleho domu. Všetko to vzájomne splýva a prepleta sa v čudesné a monumentálne koncipované strašidelné i smiešne divadlo dneška. Nevedno, v akom zmysle autor komentoval prebiehajúci dej. Objekt vznikol roku 1964. Prehĺbenie vietnamskej krízy a stále sa stupňujúca hrozba svetovej katastrofy, ktorej rozmery sú podnes viazané na rozvahu a rozhodnutia jedného muža, ktorého portrét čudesne presvitá vizionárskymi obrazmi prímerov dneška, dodávajú dielu zvláštnu naliehavosť a prenikavú apelatívnuosť. (Podobne napríklad portrét prezidenta Kennedyho, ktorý americkí pop-artisti pôvodne kreslili na plátno možno a pravdepodobne karikatúrne, no nepochybne s odstupom a humorom, 22. novembra 1963 tragickým atentátom na prezidenta nadobudol nový významový zmysel.)

Tendencia paralelne nasadzovať viacero obrazov — princíp montáže viacerých zdanlivo kontrastných a rôznorodých skutočnostných obrazových prvkov, ako je to u Rauschenberga, alebo toho istého obrazového prvku: prostá simul-

tánnosť, ako je to u Warhola, Foulkesa a iných amerických a európskych autorov — je viacmenej príznačná. Vyjadruje chuť rozprávať, tendenciu rozvinúť časovokontinuitný prvok pri expozícii základnej idey diela. V októbri 1965 zostavil parížsky kritik Gerald Gassiot-Talabot pri príležitosti parížskeho bienále medzinárodnú výstavu diel šesťdesiatich piatich autorov pod súhrnným názvom La Figuration Narrative dan l'art Contemporain. Názov tejto výstavy, ktorá bola v lete 1966 prenesená z parížskej galérie Creuze aj do Bratislavy, vyjadruje nielen určitú historickú realitu, ale je aj aktuálnym estetickým a umeleckým programom. Dôraz je tu postavený na širokom fakte novej komunikatívnej výtvarnej prejavu. Naratívnaosť ako fakt základnej umelcovej tendencie vtlačíť do vedomia vnímateľa široký dejový, myšlienkový alebo predstavový asociatívny okruh je tu nielen jediným, ale aj základným východiskom združenia svojskej skupiny vyhranených a známych autorov. Pravda, naratívnaosť sama osebe nie je novým výtvarným objavom. Charakterizuje umenie už v samých jeho začiatkoch: v jaskynných kresbách, totemových a kultových prejavoch. Prechádza potom rôznymi výkyvmi, raz ustupuje, inokedy sa zasa tlačí do popredia (gotické a renesančné umenie) a znova sa zvýrazňuje napríklad v historickej a žánrovej maľbe 19. storočia. (Okrem týchto dejinných súvislostí je nám, najmä na Slovensku, blízky a pochopiteľný aj rozprávačský základ tradičného odkazu národného ľudového umenia.) Impresionizmus a po ňom nastupujúca moderna — fauvisti, kubisti, futuristi a ďalší — zatlačili tento dejový prvok do úzadia (s výnimkou určitých momentov v expresionizme a surrealizme), vyčiarknuc ho miestami vôbec z registra

výrazových prostriedkov umenia. Nie div, že sa po čase zákonite ozýva znova. Jeho formou je rozvinutý časovokontinuálny prvok. Obsah i spôsob rozprávania je pritom rôznorodý.

Kým rozvinutý dejovo-naratívny prvok skoncentrovaný do momentnej časovej juxtapozície charakterizuje najviac pôsobivé exponáty Petra Földesa alebo známe plátno Eduarda Arroyoa *Tri šaláty, nôž a šesť listov*, obsahovo-vyprávačský moment napríklad Berniho obrazu *Kozmonaut pozdravuje Juanitu Lagunu* neodlišuje sa už ničím podstatnejším od angažovanej tematickej tvorby, ktorá v určitom období bohato prekvitala aj u nás. Túto modernú spoločenskú angažovanosť dosahujú i ďalšie diela výstavy, ktorú sme videli i u nás: *Poznámky k nečakanej smrti Antonia Diasa*, ďalšie plátna Recalcatiho (*Vietnam*), Barbieriho *Kárové eso filistrom* a niektoré iné obrazy. Pôsobivé prvky synchronizácie fantazijných dejov, montážneho výseku a evokatívneho chápania vizuálneho pohybu — to všetko v dráždivom monochromatickom farebnom podaní — nájdeme na obraze Jacqua Monoryho *Vladimírov ústup*. Stupeň výtvarnej náročnosti spracovania dejového prvku je tu rôzny. Kým Forresterovo *Zátišie na oslavu ruží a jablka* alebo plátna Kei Hurogu dosahujú značnú rafinovanosť vo využití kultivovaných, v podstate ešte tradičných maliarskych prostriedkov, fotografizmus Bertiniho alebo Klasena (mec-art), vtieravá maľba Telemaqua, Chevala alebo Bancillaca (plagátový štýl maľby „jé-jé-jé“, aby sme použili tento hodnotiaci termín parížskej kritiky) sa najviac približujú spomenutým prostriedkom i deštruktívnej tendencii umenia popu. Ako vidieť, ide o rozptyl, ktorý nielen naplňuje, ale aj rozrušuje akúkoľvek striktné chápanú formálno-vý-

razovú či esteticko-obsahovú jednotiacu tendenciu tvorby.

Tak či onak, vo výpovednej tendencii i v použitých prostriedkoch je umenie súčasných európskych neofiguralistov a narativistov, ako aj anglických a amerických pop-artistov spoločensky zainteresované, a preto v najširšom zmysle slova demokratické. Možno si k nemu nájsť cestu cez každodennú optiku obklopujúceho nás civilizačného života v mestách. Je jej predĺžením, nadstavením: poetickou i satirickou expozíciou zároveň. Hlupák (nezáleží na tom či v New Yorku, či v Bratislave) hromžiaci v minulých rokoch na nezrozumiteľnosť abstraktného umenia sa v súčasnosti pre zmenu práve touto všeobecnou zrozumiteľnosťou cíti zase zaskočený. Už v minulých rokoch čítal vo svojich večerníkoch niečo o Picassovi a azda aj o Kandinskom, Kupkovi a Kleeovi. Hľadá preto v novej tvorbe hlbkomyselne inotaje, a keďže ich nenachádza, cíti sa v súčasnej tvorbe zase len (odkedy už vlastne?) nesvoj. Žiaľ, návod na „správne“ vnímanie umenia tu zase neexistuje. Komu však nestačia oči, aby aj v umení rozpoznal aspoň to, čo každodenne vidí a prežíva, tomu niet rady ani pomoci.

Rozprávačský prvok: *preliv umenia do sféry sociologickej publicistiky a masových komunikačných prostriedkov* je len jedným aspektom stále pokračujúceho procesu relativizácie hraníc umenia a umení. V minulej kapitole v súvislosti s vývojom umenia v druhej polovici štyridsiatych rokov, a najmä v päťdesiatych rokoch sme upozornili na tento jav osobitne s ohľadom na zánik tradičných rozmedzí medzi jednotlivými výtvarnými disciplínami (kresba — maliarstvo — plastické umenia — umelecké remeslá). V súčasnosti nadobúda tento proces

stále širšie rozmery. Prejavuje sa najmä v smere tlaku na takzvané okrajové disciplíny a žánre životného slohu, označované dosiaľ striktné za javy periférne, vulgárne a protiumelecké. Sentimentalita gýča, umenie ulice, karikatúrne sladká nápodoba života, proti ktorej sme ešte pred niekoľkými rokmi v mene takzvaného vysokého umenia boli ochotní viesť netolerantné estetické a kultúrno-politické kampane, sa zrazu poetizujú a prenikajú neraz do centra vážnych umeleckých snáh. „Umením neumenia“ nazval preto Werner Hofmann pri príležitosti viedenskej výstavy pop-artu a pridružených smerov programové zameranie súčasnej tvorby.

Prirodzene, *intergrácia prvkov reality do takzvanej vysokej tvorby* sama osebe nie je novou črtou výlučne súčasnej tvorby. Už Umberto Boccioni v takzvanom technickom manifeste futuristického sochárstva z roku 1911 proklamoval používanie dreva, železa, konského vlasu, kože, látok atď. — každej živej i neživej matérie pre súčasnú tvorbu. A pokiaľ ide o prax, spomenuli sme už Picassove a Braquove pokusy v tomto smere, pričom ani tu nejde o absolútne novátorstvo. Ak raz navštívite florentskú galériu Uffizi, hodno si v nej všimnúť Botticelliho portrét šľachtica *Vicile*, ktorý drží v rukách reálny plastický erb vsadený do maľby ako symbol stavu. Nie je to ojedinelý prípad — neskorý stredovek vkladal do pomalovaného povrchu dokonca pravé polodrahokamy a iné vzácne kovy. Boli pritom celé epochy, ktoré túto „rustikalizáciu“, prejavujúcu sa v intergrácii slohových prvkov, stojacich doposiaľ mimo takzvaného vysokého umenia, ba až v opozícii k nemu, povýšili na základ svojho slohu (neskorý Rím a i.). Súčasní pop-artisti a neofigurativisti nie sú teda bez predchodcov. Ba čo viac, poetizačnú

silu týchto podnetov podvedome precítovali i takzvané najprísnejšie a nejezoterickejšie slohové etapy. Katalóg spomenutej viedenskej výstavy pop-artu nie bez potešenia cituje práve slová Asgera Jorna zo začiatku štyridsiatych rokov (čiže práve z obdobia vyvrcholenia neformálnej abstrakcie), že nikde na svete nemožno vidieť tolko nevkusných vecí ako práve v Paríži. „A práve preto je Paríž mestom, kde umelecká invencia nedokázala nikdy vyhasnúť.“⁶ Novátorstvo súčasnej tvorby je preto — i z hľadiska estetických ideálov, i z hľadiska tvorivých postupov — len relatívnym novátorstvom. Je novátorstvom vzhľadom na určitú konkrétnu spoločenskú a estetickú, tak či onak však — historickú situáciu. No viete o nejakom inom, absolútnom a nadčasovom novátorstve?

Dôsledky súčasného slohového vývoja umenia pre oblasť estetiky sa teda prejavujú — a to aj pri porovnaní s radikalizmom umenia päťdesiatych rokov — ako *ďalšie narušenie statických hraníc a klasickej predstavy umenia*. V užšej sfére výtvarnej tvorby postupuje tento vývin zasa k zrelativizovaniu kritérií hodnotenia. Ak už minulý vývin (nástup lyrickej a expresívnej abstrakcie v povojnovom období, ale aj predvojnový surrealizmus) prinášal nadvládu kritérií výrazu a vyjadrenia nad statickými zákonitosťami formálnej kvality, pokračuje teraz vývin v sledovanej línii ešte ďalej. Sila a presvedčivosť výrazu, hľadisko neobvyklosti a novosti až po dojem prekvapenia a šoku, ktorý — zdá sa — tróni na vrchole tejto hierarchie hodnôt, neprípúšťajú abstraktné druhové a žánrové kritériá ani tradičné poňatie kultúry a tradície

⁶ *Pop-art*, etc. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, September—Oktober 1964, 7.

malby. Keďže tento vývoj (v teórii, ale najmä v konkrétnej praxi jednotlivých umeleckých druhov) potom dosť podstatne narušuje samy hranice medzi umením a neumením, nie div, že úplne stiera i rozdielnosť poňatia takzvaných vyšších a okrajových sfér výtvarnej tvorby.

V súvislosti s vývojom abstraktného umenia v minulých desaťročiach upozornili sme už na expanziu technicko-remeselných postupov z oblasti umeleckých remesiel či užitého umenia do vysokej, „akademickej“ tvorby. S postupujúcim procesom rustikalizácie výsadných hodnotových kritérií „vysokého“ umenia už v prvých dvoch desaťročiach nášho storočia zároveň so záujmom o umenie prírodných národov rastie aj záujem o ďalšie inšpiratívne sféry primárneho a predsudkami školenej kultúry nezaťaženého výrazu napríklad v detskom výtvarnom prejave. Pôvodne účelový nástroj výchovy, pedagogický a psychologický dokument rozširovania vedomostného okruhu záujmov detí odstupňovaného veku stáva sa pre moderné umenie silným inšpiratívnym zdrojom očistného a bezpredsudkového videnia, takrečeno koncentrovanej výtvarnosti. Mnohí z najväčších tohto storočia: Kandinsky a Klee, Nolde, Miró, Picasso, Brauner, u nás zas Čapek, Fulla, z povojnových avantgardistov predovšetkým Dubuffet a ďalší povýšili túto spontánnosť zázračného sveta najmenších na vrcholnú kultúru pre najväčších a najďalej dovidiacich. Že tým spätne ovplyvnili i vlastné poňatie funkcie detského výtvarného prejavu,⁷ je už otázka odborná — pedagogická,

⁷ „Najväčšou cnosťou detskej kresby nie je jej spontánnosť, ale výtvarnosť, ktorá je z nášho hľadiska takzvanou znovu nájdenou bezprostrednosťou a v ktorej nechýba účasť výtvarnej kultúry našej doby.“ (J. Uždil, *Dítě a svět*, Praha 1966, 17.)

psychologická a iná — a nespadá do vytýčeného rámca estetiky a dejín novodobého umenia.

V medzivojnovom období, najmä pod vplyvom poetiky expresionizmu a neskôr obzvlášť surrealizmu, zvyšuje sa záujem o umenie choro-myseľných a o iné patologické psychologické javy. Zdá sa, že v súčasnosti práve pod vplyvom nástupu neofigurácie a popu sú najpríťažlivejšie zase takzvané diletantské výtvarné postupy, tradične označované ako naivné, sviatočné či insitné umenie, maliarstvo čistého srdca a podobne. Ešte pred vojnou kuriozita estétskeho záujmu zberateľov à la Wilhelm Uhde, neraz však iba predmet číro etnografického záujmu niekoľkých zainteresovaných, stáva sa toto umenie v posledných rokoch trvalou — a zdá sa, že aj výnosnou — akvizíciou honosných parížskych galérií z okolia Rue du Faborg Saint-Honoré. Prekvapujúci komerčný záujem je tu, ako napokon vždy, výrazom určitých širších estetických vývinových zákonitostí. Stojí za to, aby sme mu v súvislostiach našej štúdie venovali aspoň malú pozornosť, už so zreteľom na iniciatívny význam, ktorý si získalo Slovensko a Bratislava v rozvoji tejto tvorby.

Problémom je už vlastné vymedzenie a s tým spojená charakteristika tejto tvorby. Suverénne označenie tohto druhu výtvarníctva ako spontánna, primárna či naivná tvorba problém nešpecifikuje. Zahrnuje totiž v rôznej proporcionality všetky vyššie spomenuté sféry, z ktorých novodobé umenie tak výdatne čerpá: ľudové umenie i prejavy starých kultúr národov Afriky a Océánie, detský výtvarný prejav, umenie choro-myseľných i dnešnú „sviatočnú“ tvorbu maliarov-amatérov. Iste i medzi týmito zdanlivo takými rôznorodými zdrojmi primárnej výtvar-

nosti je nielen určitá esteticko-výrazová, formová a iná príbuznosť, ale aj príbuznosť historicko-genetická: sociologická, psychologická a podobne. Umenie súčasných primitívnych tvorcov, alebo ako ich niektorí estetici a organizátori bratislavských prehliadok prednedávnom (zdá sa, že nie veľmi úspešne) začali nazývať: insitných tvorcov, preberá nesporne isté funkcie tradičného folklórneho prejavu, či už európskeho alebo mimoeurópskeho. Dosť podstatné styčné body nepochybne nájdeme najmä v oblasti psychologickéj podmienenosti, ale i v oblasti výrazu a formy medzi detským výtvarným prejavom a ostatnými sférami tejto „intaktnej“ oblasti výtvarnej kultúry.

Otázky sa však otvárajú tam a vtedy, ak aj takzvané špičkové oblasti výtvarnej tvorby zámerne a programovo preberajú znaky charakterizujúce doposiaľ iba mimohistorický slohový vývoj. Ak nás preto popredný znalec umenia naivistov Otto Bihalji-Merin ubezpečuje, že „predpokladom pre vznik skutočne naivného umenia nie je iba dekoratívna jednoduchosť a rozprávačská primitívnosť podania, ale najmä neohraničená radosť z objavovania a na fantáziu bohatá obrazotvornosť“,⁸ možno túto charakteristiku uplatniť aj na súčasné umelecké dianie vôbec alebo aspoň na jeho dosť podstatnú a charakteristickú odnož. Ak vznikali a vznikajú isté rozpaky už nad tým, ako charakterizovať zvláštny svet Utrillových čarovných podobizní novodobej mestskej civilizácie, značné problémy nastávajú s dvojdomovým zatriedením tvorby Henryho Rousseaua, ale aj na-

⁸ O. Bihalji-Merin, *Stretnutie naivných umelcov sveta v Bratislave*, I. triennale insitného umenia. Katalóg, Bratislava august-október 1966.

príklad Maďara Tivadara Kostku-Csontváryho, Gruzínca Nika Pirosmanišviliho, Čecha Jana Zrzavého a iných veľkých postáv moderny, ktoré na jednej strane nemožno jednoznačne zatriediť do nejakého prevládajúceho dobového slohového hnutia, no na druhej strane ich zasa nemožno vyradiť z análov umenia posledného storočia, ak pre nič iné, tak už pre ich nesporný inšpiratívny vplyv na svojich súčasníkov a mladšie umelecké generácie.

Ak Wilhelm Uhde prezentuje ešte roku 1928 popri Rousseauovi ďalšiu historickú gardu „maliarov svätého srdca“: tvorbu Louisa Vivina, Seraphiny Louisevej, Camilla Bomboisa a André Bauchanta ako osobitý a zvláštny esteticko-slohový fenomén, bolo to možné iba pre nerozvinutosť povedomia o určitých všeobecných nových slohových úsiliach v súčasnej tvorbe. Vonkajškovo sociologické faktory — neškolenosť autorov, nadvláda v podstate ešte intaktného dedinského prostredia nad civilizačnou inšpiráciou z modernej mestskej kultúry u niektorých národov — zastiera ešte na čas páľivosť problému. No ako ukázala i prvá bratislavská medzinárodná prehliadka tejto tvorby v jeseni roku 1966 a s ňou spojené teoretické sympóziu, je veľmi ťažké, ba priam nemožné jednoznačne vyčleniť charakterizačné znaky takzvanej umelej či vysokej a neškolenej či spontánnej tvorby v dobe, keď sa oslobodenie od tradičných konvencií a výrazových znakov európskej kultúry považuje za všeobecný slohový faktor a ideál umenia dneška. V dobe, ktorej vlačili pečať už nielen Picasso, Léger, Derain, Nolde, Modigliani, Klee a Ernst, ale i Ben Shahn a Rivera, Čapek a Fulla, Duchamp a Schwitters, Dubuffet a Rauschenberg, Hockney a Lichtenstein, Antes a Paštéka.

Umelci primárni a spontánni. Naivní. Umelci demaskujúceho videnia, obchádzajúci všetky doterajšie výdobytky tvorby stáročí: bohatstvo múzeí a svojich vlastných dejín. Umelci — práve preto — vysoko rafinovaní a kultivovaní. Jedno od druhého vari dnes už ťažko oddeliť. A v tom je podstata celej zložitosti problému.

Zrelativizovanie pojmu umenia, ktoré vo svojich dôsledkoch znamená zánik konvenčných druhových a žánrových hraníc a porušenie statiky kritérií hodnotenia umenia, nezasahuje len uzavretú oblasť výtvarného umenia. Pôsobí na oblasť umenia ako na celok. Posunuje ho výrazne k svojmu opaku — neumeniu až k rozmedziu úplného zániku umenia, k jeho pretaveniu v skutočnosť samu. Nie je to program nový. Už umenie z konca otrokárskej éry v starom Ríme a inde — a po ňom i stredovek, až po proskribované 19. storočie — nastoľovalo striedavo ideál absolútneho verizmu nielen pod dojmom vždy nového oslnenia realitou, ale aj ako výraz zákonitej rustikalizácie, gesto protestu proti ezoterizmu doteraz prevládajúcej kanonizovanej umeleckej tvorby v mene hlasito proklamovaného života a skutočnosti. (Detronizovaný ideál helénskej klasiky v posledných storočiach pred naším letopočtom a po ňom zas renesancia a nespočetné ďalšie slohové hnutia a relatívne vykryštalizované umelecké systémy.) Iróniou dejín sa ale pôvodne revoltujúci antiestetizmus obracia veľmi rýchlo vždy vo svoj pravý opak. Estetizuje sa a je preto zanedlho prijímaný publikom ako nový, až takmer absolútny výrazový modus, teda to, proti čomu rustikalizujúca tvorba pôvodne tiahla vlastne do boja. Fraškovitý výjav korunovania bývalých rebelov, posmievajúcich sa ešte prednávkou — a nie neúčinne — mocným tohto sveta, ako i vlast-

nému aktu korunovacie vôbec, navracia sa zákonite i v tisícročných dejinách maliarstva. Duchampova záhodová misa, myslená ako krajný akt protestu a výsmechu umenia, stáva sa dnes posvätnou muzeálnou relikviou. (Ešte šťastie, že bola zakúpená v obchodnom dome zo sérieovej výroby, takže „originál“ sa nedá odlíšiť a vystaviť napríklad v Múzeu moderného umenia v Paríži či New Yorku.) Nie je však jednoducho muzeálnou rekvizitou! Rauschenberg a jeho druhovia uzakoňujú bývalé individuálne opozičné gesto ako všeobecný slohový počín a výrazový modus, vyčarujú z neho fakt novej malby (combine-painting). Organizmus umenia je nezničiteľný. Niet takej odchýlky a takého vzbúreneckého osobnostného počínu, ktorý by sa zakrátko nedal masovo napodobniť, neosobne oklieštiť a vypreparovať, uzakoniť ako norma a presadiť — hoci do vyučovacích osnov posmievanej Akadémie. Za tejto situácie je azda jediný spôsob, ako si sám pred sebou udržať čistotu zážitku a uchrániť sa pred vulgarizáciou rozriedenia a nápodobou — nerobiť umenie. Alebo presnejšie: nerobiť ho v materiálnej či zachovateľnej podobe. „Za cenu umenia vzdávame sa umenia,“ proklamoval tak už koncom tridsiatych rokov slovenský básnik Rudo Fábry.

Týmto faktom premeny umenia-diela a objektu, ktorý doposiaľ charakterizoval výtvarné umenie (nie celkom presne, lebo aj „umenie-dielo“ je pre samého tvorca vždy len jednorazovým počínom a zážitkom, viazaným na akt svojho vzniku), na jednoznačný čin nemateriálneho charakteru začína sa logika súčasného hnutia happeningov, environmentov, takzvaných games of art, dekoláží a podobne. Jeho zmyslom je poukaz na skutočnosť, jej predstavenie

v zdanlivo novom svetle už len tým, že ide o predstavenie umelecké, i keď vlastný objekt predstavenia — život vo svojej každodennosti — je nám vlastne dôverne známy. Začiatkom mája 1965 poslali v tomto zmysle bratislavskí výtvarníci svojim známym poštou toto oznámenie:

„Stano Filko a Alex Mlynárčik dovoľujú si Vás pozvať na Happsoc Bratislava 2.—8. máj 1965.

Objekty:

1. Ženy	138 936
2. Muži	128 727
3. Psi	49 591
4. Domy (s provizóriami)	18 009
5. Balkóny	165 236
6. Poľnohospodárske usadlosti	22
7. Prevádzkové budovy	525
8. Byty	64 725
9. Vodovody v bytoch	40 070
10. Vodovody mimo bytov	944
11. Sporáky elektrické	3 505
12. Sporáky plynové	37 804
13. Práčky	35 060
14. Chladničky	17 534
15. Celá Bratislava	1
16. Hrad	1
17. Dunaj (v Bratislave)	1
18. Pouličné lampy	142 090
19. Televízne antény	128 726
20. Cintoríny	6
21. Tulipány	1 000 801
22. Divadlá (aj ochotnícke)	9
23. Kiná, trolejbusy, komíny, električky, vechy, autá, písacie stroje, rádiá, obchody, knižnice, nemocnice atď.	

Realizácia:

1. prvá skutočnosť — Bratislava 2. mája 1965
2. druhá skutočnosť — Bratislava 3. mája 1965
3. tretia skutočnosť — Bratislava 4. mája 1965
4. štvrtá skutočnosť — Bratislava 5. mája 1965

5. piata skutočnosť — Bratislava 6. mája 1965
6. šiesta skutočnosť — Bratislava 7. mája 1965
7. siedma skutočnosť — Bratislava 8. mája 1965

Trvanie: 2.—8. mája 1965.“

I keď bezprostredná následnosť nových prúdov s pop-artom a novou figuráciou je tu historicky evidentná, teoretické predpoklady hnutia umenia ako akcie môžeme odvodiť aj zo základného filozofického a svetonázorového stanoviska modernej vedy, ktorá počíta so subjektom ako aktívnym účastníkom procesu poznania. Akékoľvek konštatovanie o realite je závislé od stanoviska pozorovateľa, to jest od stanoviska toho, kto tento výrok o realite vyslovuje — zdôvodňuje v rôznych rovinách i dôsledkoch pre jednotlivé sféry poznania Einstein, Heisenberg i povedzme Marx a Husserl. Umenie s týmto faktom možnosti a nutnosti subjektívnej interpretácie objektívnej reality počítalo už od čias impresionizmu alebo prinajmenej od Cézanna. No hľadisko interpreta v takzvanom modernom umení zahrnovalo doposiaľ iba hľadisko tvorcu, nie hľadisko konzumenta diela, ktorý sa doteraz z procesuálneho konceptu umenia mlčky vypúšťal. Ak sa s ním počítalo, tak iba ako s pasívnym účastníkom alebo konzumentom hry, ktorého vrcholnou úlohou je vžiť sa do myšlienkového sveta tvorcu, pochopiť ho a čo najvernejšie reprodukovať. Interpretácia ako osobitý a zmysluplný proces, moment tvorivej aktivity je tu vylúčená.

Inak je to u niektorých nových prúdov, ktoré vedome počítajú s osobitou reakciou takzvaného konzumenta umenia. Segalove sadrové figuríny nie sú samy osebe pekné, nie sú vari ani odpudivé alebo inak osobitne esteticky významné. Ale doplnené reáliami a rozostavené v reálnom

priestore majú schopnosť vyvolávať vlastný špecifický účin (ireality?) v samom vnímateľovi. Estetický objekt: vec alebo prostredie (environment) majú takto význam nie samy osebe, ale iba v predpokladanom účinku na človeka. Môžu byť dokonca nulté, ako je to v prípade historickej Kleinovej výstavy prázdna (ničoho) v galérii Iris Clert roku 1958 v Paríži. Moment nečakanosti a prekvapenia, napríklad stretnutia sa s ničím tam, kde očakávame Niečo, aktivizuje inak spoločnosťou (i súčasným umením a kultúrou) dezaktivizovaného človeka. Núti ho konať. Ostrejšie, než by to sám predpokladal. A práve o to ide. Človek v priebehu tejto reagencie na umelecký podnet spoznáva seba nie už sprostredkovane (prostredníctvom iného — tvorcu a jeho výpovede o svete, ako je to pri konzume klasického umenia), ale priamo a bezprostredne.

Účastník historického zürišského dadaizmu Hans Richter približuje v opise jedného z večerov v historickom Café Voltaire zaujímavú zmenu postojov zúčastnených divákov na servírovaných podnety. Spočiatku, píše Richter, sa obecnstvo správalo ako konvenčné divadelné či koncertné obecnstvo. Očakávajú určité miery neobvyklosti, reagovalo pokojne i na básne Huelsenbeckove a Kandinského, na Eggelingovu prednášku o abstraktnom umení, ba i na Tzarove simultánne básne. Škandál vypukol, keď Walter Serer čítal — chrptom k obecnstvu — svoje anarchistické vyznanie viery v dada. Jednotlivé výkriky sa začali meniť na koncert hluku, až obecnstvo, rozzúrené ľahostajnosťou prednášajúceho, začalo — ako spomína Richter — preskakovať na javisko a demolovať kusy zariadenia. Autor spomienky uvádza, že ho istý jeho známy, zpravodajca

popredného švajčiarskeho denníka, schmatol za kravatu a bez dychu asi desaťkrát naňho v extáze zvolal: „Ste predsa inak rozumný človek!“ Dotýčný si neuvedomil, že z konceptu „rozumného človeka“ vypadol tentoraz on sám. Nepríčetnosť hnevu zmenila jednotlivcov na masu. Keď sa zapálili svetlá, vášne postupne prerástli v poznanie, že omnoho neľudskejšia ako pôvodne predsa len naaranžované a štylizované impulzy bola predovšetkým reakcia zúčastnených. Štylizované impulzy priviedli zúčastnených k poznaniu seba samých. Keď sa potom po prerušení začal ďalší program, sedelo už obecnstvo ticho a sklúčene i po stupňujúcich sa ďalších provokáciách.

Pravda, jednosmerné organizovanie akcií, ktorých zmysel je provokovať obecnstvo, a tým aj uvoľniť asociácie a deštruktívne psychologické podnety, je len jedným aspektom programových úsilí premeny umenia na čin a akciu. Vyznačovalo viac historické dada, teda predchodcov dnešných organizátorov happeningov, než dnešnú súčasnosť. „Hovorí sa o recidíve dada. Dada to bola odpoveď na prehnité formy umenia, používajúca takzvané mimoumelecké prostriedky. Tie sú aj našim materiálom. Ale inak nejde o urážky a provokácie. Spokojne možno použiť akúkoľvek negáciu urážok a provokácií. Sú to iba niektoré z prvkov skutočnosti, a to dosť pôsobivé. Ona však jediná je tvorivým materiálom tohto umenia. Facka nie preto, že bolí, ale že po nej opuchne tvár . . .“ konštatuje jeden z pražských inciátorov hnutia happeningov Milan Knižák.⁹ Knižákov programové vy-

⁹ M. Knižák, *Proč právě tak*. Text nepronosené přednášky o happeningu. *Výtvarná práce* č. 24/25, Praha 1965.

hlásenie zodpovedá i historickým faktom lavínovitého rozvoja tohto hnutia v posledných rokoch. Ako dokumentuje už i jeho kronikárske spracovanie,¹⁰ prvé verejné predstavenie, označujúce sa ako happening, usporiadal Allan Kaprow začiatkom októbra 1959 v New Yorku pod titulom 18 happenings v šiestich častiach. V dômyselnom aranžmán kombinovalo sústredené dojmy z rôznych oblastí tvorby: sochy v priestore s tanečným pohybom účinkujúcich, filmovú diaprojekciu s dojomom z monumentálnych diel nástenného maliarstva, konkrétnu hudbu s čítaním literárnych monológov a podobne. Aktivita divákov, odlišujúca tieto akcie napríklad od tradičných divadelných a umeleckých matiné (koncert, predstavenie, vernisáž výstavy a pod.), sa dosahovala tým, že sa jednotlivé časti umeleckého rituálu konali v rôznych priestoroch galérie. No premiestňovanie účastníkov ešte nezaručovalo primeranú aktivitu ani jedinečný skutočnosťný účin. Preto Rod Grooms, ktorý o dva mesiace neskôr organizoval ďalší historický happening — *Horiaci dom* (The Burning Building), upúšťa už od náviku jednotlivých častí predstavenia a ponecháva tanečníkom, spevákom a ďalším aktívnym účastníkmi možnosť istej improvizácie vo vyhotovení len všeobecne načrtnutého scenára.

Do hľadania nových foriem predstavení sa účinne zapájajú predovšetkým už spomínaní popartistickí maliari Jim Dine, Andy Warhol, Claes Oldenburg a ďalší výtvarníci. Kombinujú aranžmán dojmu napätia napríklad z organizovanej zrážky áut (*The Car Crash* v jeseni 1960, Reuben Gallery v New Yorku) s individuálnou

¹⁰ *Das Happening: Ursprünge in New York. Happenings, Fluxus, etc.* Hamburg 1965, 351.

produkciami autora-jednotlivca (Dinova *Svietiaca posteľ* v decembri 1960). Organizátori happenings zapájajú do akcií postupne nezvyčajnosť prostredia (roku 1962 Kaprow organizoval prehliadku novostí v tmavých pivniciach a chodbách podsvetia pri happeningu nazvanom *Služba smrti I*, podobne Milan Knižák a bratislavskí autori), ďalej prekvapenie z rôznych svetelných, atmosferických a iných porúch i trhanie a nivočenie a iné spôsoby novej aktivity zúčastnených. Nemecký maliar „dekolážista“ Wolf Vostell (jeden zo zakladateľov v súčasnosti už mohutného hnutia Fluxus, ktoré organizuje aj festivaly, koncerty, má vlastné vydavateľstvo s periodickým časopisom i galérie) snaží sa o programové oddivadelnenie akcií tým, že ich podniká výhradne v reálnom prostredí s úsilím o programovú tvrdosť a intenzívny šok, neraz s výrazne spoločensky zaangažovaným zámerom (*Psom a Aziatom vstup zakázaný*, happening v New Yorku 1966, ale i často citovaný nemecký happening *In Ulm, um Ulm, und um Ulm herum* z jesene 1964 a iné). Vplyvný hudobný okruh okolo J. Cagea, zahrňujúci napríklad i maliara R. Rauschenberga a ďalších mladých amerických umelcov, vnáša zas — opačne — do hnutia svojim poňatím umeleckých hier (Games of Art) prvok intelektuálno-lyrickej ušľachtilej štylizácie audiovizuálneho vnemu, ktorý transponuje do uzavretého slohu aj jedinečný prvok náhody. Ako vidno, rozloha súčasných experimentov je široká. Právom sa preto bráni akýmkoľvek predčasným zovšeobecneniam.

Pripomienka princípu aleatoriky, doposiaľ najdôslednejšie rozvedená do systému v modernej hudbe, ale i analógia s divadlom, proti ktorej sa však väčšina organizátorov happenin-

gov bráni, naznačujú určitý možný smer estetickej kategorizácie nových umeleckých javov. Výhrady autorov voči týmto analógiám sú veľku bezpredmetné. Nejde totiž o hudbu a divadlo v klasickom význame týchto umeleckých fenoménov. Už prví priekopníci divadelnej avantgardy zo začiatku storočia okrem všeobecného integračného princípu zdôrazňovali predovšetkým ideál podstatných premien alebo rustikalizácie a zoživotnenia novodobej koncepcie divadla až k hraniciam jeho programového sebazrušenia. Tak napríklad Nikolaj Nikolajevič Jevrejnov, jeden z prvých teoretikov avantgardy, učiteľ Tairova a Vachtangova, publikuje roku 1908 svojskú koncepciu takzvaného divadelného inštinktu ako zdroja všeobecnej životnej energie človeka. Divadelnosť ako základná estetická, ba čo viac, antropologická kategória znamená u Jevrejnova¹¹ radosť z realizácie, z poznania a stelesnenia seba samého, z premeny i z výrazu, bytostnú hravosť akéhokoľvek druhu. Divadelná hra je iba malým odleskom a sprostredkovaným prejavom základnej divadelnosti života, ktorého logiku a zmysel má umenie odkryť.

V zmysle tejto koncepcie uvažoval Mejerchold, podobne ako kedysi Marinetti, najmä v porevolučnom období o premene tradičného divadla v akési nové masové slávnosti pre všetkých, podobné v niečom antickým divadelným slávnostiam, renesančným karnevalom a cirkevným oslavám, ako aj novodobým masovým politickým, telovýchovným a iným vystúpeniam. Vyjadroval tým určité širšie filozofické a estetické koncepcie psychohygieny, o ktorých ďale-

¹¹ P. Pörtner, *Experimentální divadlo*, Praha 1965, 29.

kosiahle uvažovali i samy špičky novej sovietskej moci. „Pamätám sa, bolo to pred piatimi rokmi. Bol som na byte u Lenina a tam sme sa rozhovorili o tom, čím nahradiť náboženstvo,“ spomína v jednej svojej verejnej prednáške revolučný komisár M. I. Kalinin. „Vladimír Iljič myslel tak, že okrem divadla niet ani jednej inštitúcie, ani jedného orgánu, ktorý by mohol nahradiť náboženstvo. Veď nestačí náboženstvo odstrániť, a tak úplne oslobodiť ľudstvo od najstrašnejších pút nábožnosti, ale náboženstvo je potrebné čímsi nahradiť, a súdruh Lenin hovorí, že namiesto náboženstva zostane divadlo...“¹²

V tom istom čase (1924) formuluje podobný program pionier francúzskej divadelnej avantgardy, herec, režisér, básnik a teoretik Antonín Artaud. „... Bolo by potrebné, aby prísne divadelná stránka divadla bola zrušená. Obecenstvo by sa tam nechodilo už iba dívať, ale zúčastniť sa... Predstavenie musí otriasať, musí byť udalosťou v pôvodnom zmysle slova. Ovládne diváka a bude mať význam liečby. Divadlo bude kolektívnou sugesciou...“ A ešte raz Artaud, tentoraz o desať rokov neskoršie (1934): „... orchestrácie, ktorej sa zúčastnia nielen zmysly a intelekt, ale aj celá nová citovosť, ktorú obecenstvo bežne používa iba pri mimodivadelných príležitostiach: pri sociálnych hnutiach, intímnych katastrofách, nehodách a vzrušeníach všetkého druhu, čo robí zo života najgrandióznejšiu tragédiu.“¹³ Potiaľ dejinné fakty z teórie vývoja divadla. Potvrdzovať ich aj konkrétnym rozborom vývoja divadla (a či

¹² Pozri T. Štraus, *Náboženstvo a umenie — historicky a aktuálne* v zborníku *Za marxistické poňatie ateizmu*, Bratislava 1963, 262.

¹³ *Divadlo* č. 1, Praha 1967, 47.

azda — anti-divadla) od Craiga a Appiu, alebo ešte lepšie, od Mejercholda, Piscatora a Brechta po Weissa a súčasných mladých Angličanov, nie je azda potrebné.

To, čo sme povedali, stačí na to, aby toto široké poňatie pojmu divadla a divadelnosti (odvolávajúce sa na vlastnú podstatu umeleckého druhu, a nie na jeho doterajšie historicky dožívajúce javové formy) pomohlo odstrániť jalové nedorozumenia, ktoré vznikajú pri estetikej kategorizácii nových umeleckých javov. Vedome sa zdráhame napísať „výtvarných“. Kým totiž americkí hudobníci a popartistickí výtvarníci alebo aj Wolf Vostell, ktorý výdatne spolupracuje s mestským divadlom v Ulme, pripomienku „divadelnosti“ chápú ako negatívne určenie a svoje počiny stále zatrieďujú do oblasti javov výtvarných, realizuje napríklad avantgardný poľský maliar Tadeusz Kantor výboje podobného charakteru pod rúskom divadla, respektíve reformy divadla. „V dnešnom divadle je dosť štýlových odtieňov: divadlo pseudonaturalistické ako výplod lenivosti a pohodlnosti (od Zolových čias autori zožali od kritiky za naturalizmus časté šlahy); divadlo pseudoexpresionistické, ktorému po autentickej deformácii expresionizmu zostala len obmedzená, mŕtva, štylizovaná grimasa; divadlo pseudosurrealistické, uplatňujúce úbohé ozdoby podľa vzoru výstavných siení domov módy; divadlo, ktoré nechcelo nič riskovať a nemalo čo povedať, používajúc umiernenosť s kompilačnou eleganciou; divadlo pseudomoderné, uplatňujúce také alebo onaké prostriedky prevzaté z rozličných disciplín moderného umenia — umelé a nenáročné. Návrat k nule životnej praxe znamená negáciu a deštruktívnosť. V umení však môže vyvolať výsledky temer opačné,“

zdôvodňuje svoj program experimentálneho Nultého divadla bývalý významný tašista. „Vytvára takú skutočnosť, takú zhodu okolností, ktoré s drámou nesúvisia ani logicky, ani analogicky, ani paralelne alebo opačne, a také pole napätia, ktoré by vedelo rozbiť určitú zábavnú škrupinu drámy. To sa uskutočňuje v atmosfére šoku a škandálu.“¹⁴

Nechuť až odpor k priamej pojmovej charakteristike svojich experimentov temer u všetkých predstaviteľov nových tendencií je pochopiteľná. Tradičné druhové pojmy divadla či výtvarného umenia (ale i hudby a umenia vôbec) sú príliš sprofanované. Majú ale svoju životnosť tam a potiaľ, pokiaľ dožíva a existuje konvenčný a tradičný prejav vo všetkých týchto druhoch umeleckej tvorby. (A ten bude pravdepodobne existovať ešte veľmi dlho, možno vôbec neodumrie!) Seriózny teoretický výskum, ktorý by dokázal diferencovať všeobecnú podstatu a zmysel existencie jednotlivých druhov umenia od ich historicky prechodnej javovej podoby, dosiaľ v estetike neexistuje. Pritom niektoré skutočnosti sú tu, ako sa hovorí, na dosah ruky. Dôležité je len odpútať sa od tradičného teoretického uvažovania príliš zataženého historizmom už existujúcich foriem a povšimnúť si určité elementárne, možno povedať, psychologické (v Jevrejnovovom poňatí „divadelné“) podoby prejavov človeka v spoločnosti ako podstatnej formy sebarealizácie človeka. *Ide o nutnosť reakcie gestom (zložitejšie: slovom, výrazom a pod.) na pravidlá nepoznanej či zabudnutej alebo falošne vedenej hry života. Kto*

¹⁴ T. Kantor, *Divadlo Cricot 2. Manifest Nultého divadla. Výtvarný život* č. 5, Bratislava 1966, 188—189.

z nás doteraz nepocítil chuť vykročiť z usporiadaného radu, zahvízdať alebo aspoň kýchnúť tam, kde sú všetci ticho, i napriek hrozbe trestu a prípadných administratívnych represálií?

V tejto súvislosti si spomínam na zásobu primárnych skúseností z organizovania tzv. recesii v prostredí a vo veku, keď sa ešte sčasti tolerujú (a preto sa k nim možno dnes už verejne priznať!). Naplnení energiou, ktorej zdroje sme nepoznali, neuspokojení obklopujúcim nás školským a malomestským prostredím, vypracovali sme si celú metodiku násilných i menej násilných udalostných zásahov. Keď sme sa už pre hrozbu administratívneho trestu neopovážili ďalej rozvíjať svoje kúsky v škole, vytiahli sme — vari ako všetci šestnásť-, sedemnásťroční — do ulíc. Podnet prvého organizovaného „happeningu“ bol príležitostný. Na jednej fasáde starých domov hlavnej ulice východoslovenskej metropoly opravovali omietku. Vietor, dážď alebo možno i človek postrhával z výstražného drôtu natiahnutého asi 20 cm nad zemou farbisté papieriky a ľudia, ktorí sa v prítomí ponáhľali, zakopávali oň tak žartovne, že ak nechceli upadnúť, museli dohnať stratenú rovnováhu zrýchlenou frekvenciou pohybu nôh. Výsledok, pozorovaný z boku, bol pre nás prekvapivo komický. Pripomínal štylizovaný pohyb nemých Chaplinových grotesiek. Zaujímavá bola aj reakcia postihnutých na spočiatku samočinné, potom už — po rokoch to možno priznať — pripravené nástrahy. Spočiatku plní hnevu a túžby po fyzickej odplate pripájali sa postihnutí po chvíli k davu prizerajúcich sa a s ešte väčšou zlomyseľnou radosťou očakávali príchod ďalších obetí. Ak dav prizerajúcich prevyšoval už návštevnícke publikum blízkej opery, bolo vhodné zmiznúť . . .

Ďalšie organizované kúsky, pri ktorých sme boli už aktívnymi hercami (obstúpenie prázdneho výkladu na frekventovanej ulici za dňa, pochod v rade, úctivé zdravenie prekvapených neznámych chodcov a iné typické stredoškolské žarty), mali už inú metodiku. Ľudia sa dobromyseľne usmievali, kým boli presvedčení, že ide o hru, do ktorej nie sú zapájaní sami. Ochotne a láskavo chceli napríklad poskytnúť pomoc jednému z vylosovaných, ktorý mal za úlohu obsedieť aspoň päť minút za dňa na frekventovanom chodníku vtedy, ak si mysleli, že je napojený alkoholom alebo že sa mu niečo stalo. Keď však pochopili, že ide o hru, ktorej pravidlá a zmysel nepoznajú, vycítiač, že si tu niekto z niekoho uťahuje už aj tým, že neberie dosť vážne prebiehajúci pouličný zhon a jeho účastníkov, očerveneli hnevom a boli ochotní hneď volať bezpečnosť.

Utiekanie sa k administratívnym opatreniam ako výraz ochrany pospolitosti pred rušivými živlami, ktoré negujú pravidlá v danom momente prijatej všeobecnej hry života, je typické. Postihuje rovnako tých najmenej škodlivých, napríklad beatníkov, ktorí narušujú pravidlá odievania, i organizátorov súčasných happeningov. V New Yorku, Tokiu, v západnom Berlíne, Ulme, Viedni (reakcia na vystúpenie H. Nitscha), rovnako ako povedzme v Bratislave. Keď Alex Mlynárčik začiatkom októbra 1966 s povolením verejnej správy zorganizoval III. happsoc tým, že namontoval do verejných záchodov na Hurbanovom námestí zrkadlá a prichystal čisté papiere, aby na ne každý namiesto obligátnych skrytých miest napísal nehatene svoju mienku o kadečom, bola na pár dní pobúrená celá verejnosť. Pohotová tlač (Práca, Smena a pod.) zorganizovala anketu „odborní-

kov“ dokazujúcich asociálnu zvrátenosť organizátorov, zasadali porady atď. Pred represáliami zachránilo autora vari iba odvolanie sa na to, že ide o umelca, riadneho člena Sväzu slovenských výtvarníkov, autora vystavujúceho s úspechom v Paríži, Miláne, Ríme, ba i v Tokiu a navyše — a to je na veci najžartovnejšie — že ide o asistenta výtvarnej akadémie. Bratislavská epizóda je aj tým typická pre súčasnú situáciu experimentálnych prúdov v spoločnosti a umení. Len čo autori odmietajú tradičné formy, ba i vlastný pojem umenia odkrývajú svoj zámer, nútení sú stiahnuť sa nazad do posmievaného skleneného zámku estetiky a umenia, ba čo viac, zabarikádovať sa v ňom, odvolávajú sa na to, čo pred chvíľou sami presvedčivo zamietli. Darmo je, život a spoločnosť sa bránia uzrieť v zrkadle svoju pravú tvár a stredoveký šašo vedel, prečo si oblieka pestrý kostým výmyslu a neskutočnosti ako výsadný dobový symbol vtedajšieho umelca. Ten, kto si ho včas nenavliekol, zahynul totiž upálením na hranici . . .

„Miera previnenia“ voči spoločnosti pritom rastie hĺbkou odkrývajúcej kritickéj výpovede. Stredoškolskí recesníci dozrejú sami v „zodpovedných“ občanov a spoločnosť časom vždy odpustí a zvykne si na svojich zarastených beatnikov s určitým či neurčitým pohlavím i na iné masové výstrelky módy. Zvykne si azda časom aj na pop-art, happeningy a iné extravagancie umenia, kým sú skutočne len dobovou módou a nič viac. Zvykne si tak, ako si už zvykla na abstrakciu, ale i na kubizmus alebo napríklad na romantizmus, barok či klasicizmus. No ukrižovala svojho Ježiša, Husa i Giordanna Bruna, uštvála a vyhostila Danteho, Michelangela, Villona a Rembrandta, Griboje-

dova, Máchu a Puškina, Gogha, Cézanna a Ensora. Kto vie, kto kráča dnes ich cestou?

Metodika odkrývania talentov je zauzlená. Ak každý nový, či už umelecký, vedecký alebo filozofický objav vyvoláva, keď aj nie priamo škandál, tak aspoň pocit prekvapenia a šokujúcej novosti, neplatí to naopak. Škandál nemusí ešte znamenať nastolenie nových horizontov videnia. „Škandalista, ktorý presiahne rozmer epizódy,“ hovorí právom francúzsky filozof, „je ten, kto je vedený hlbokou potrebou dovidieť, kto sa prieči kalkulácii a trikom, kto poskytuje — temer bez postrannej (i estetickéj) myšlienky — a to je na všetkom najvzácnjšie — jedinečné svedectvo, schopné samo osebe otriasť falošnou žulou večných hodnôt. Ten, kto nám, ako hovorí Sartre, nastavuje zrkadlo, ktoré doposiaľ používame podľa svojej vlastnej vôle.“ A ďalej: „Konštatovať, že niekto je zloděj, pederast, zradca, podobne ako že je svetlovlasý, že je Parížan alebo že má inú krvnú skupinu, znamená vyhlasovať prostý fakt, ktorý je dôležitý pre zberateľov kuriozít a antropometrických pracovníkov. Sokrates nepoburoval Aténčanov svojím pôvodom či formou svojej tváre, ale preto, že chce byť múdry, urážal tradičný obraz kalogathas.“¹⁵

De Gandillac má tu iba sčasti pravdu. Okrem predsudkov „obsahových“ existujú aj predsudky „formálne“. Iste na aténskom filozofovi asi viac než rozbitý nos dráždilo to, že verejne priznával svoju nevedomosť, tým zosmiešňoval ostatných a „kazil mládež“. Avšak na poli umenia a estetiky existuje ešte dosť „antropometrických pracovníkov“, pre ktorých sú dô-

¹⁵ M. de Gandillac, *Stručné poznámky na okraj metafyziky škandálu*. Divadlo č. 1, Praha 1967, 20.

ležitejšie povrchové formové javy (dobové módy, či už historické alebo súčasné): to, či sa maľuje tým alebo oným spôsobom, a nie to, čo táto maľba nesie — vlastné svedectvo umenia o živote. Estetika môže teda prispieť do radov „škandalistov pravdy“ tým, že pomôže vyvrátiť aspoň časť doposiaľ prevládajúcich formových mýtov: estetických zaklínadiel tradičných i módnych, vo funkcii programu neprávom povyšovaných na samu podstatu umenia. Nezáleží pritom, či ide o zaklínadlá v mene Raffaela, Kandinského či Rauschenberga.

IV

DRUHÝ SYMBOL: MALEVIČOV ČIERNY ŠTVOREC NA BIELOM POZADÍ

Od skutočnosti späť k umeniu. Nová aktualizácia geometrickej abstrakcie a konštruktivismu: optické, vizuálne a kinetické umenie. Nová abstrakcia. Racionalizácia tvorivého procesu. Experimentálne útvary

Ako vidieť, preteky umenia so životom — snaha vplynúť do života, roztaviť sa v ňom — sú márne a svojim spôsobom aj zbytočné. Aj najdrastickejší výtvar popartistickej tvorby a najdômyselnejšie zorganizovaný happening bledne zoči-voči plnosti a prekvapivej nečakanosti udalostí, ktoré dennodenne prináša všedný život. Fotografie ohnivých fakiel za živa sa spájajúcich budhistických mníchov na uliciach Saigonu; vždy znovu a znovu sa začínajúce vojnové avantúry a všetko to, čo ich sprevádza: vypálená a vybombardovaná civilizácia, popravy, mučenia zajatcov, násilné evakuácie s hrozným pohľadom na plačúce matky s malými deťmi, ale napokon i nečakané prírodné katastrofy, zemetrasenia a záplavy, ktoré ako nevypočítateľná neznáma doliehajú na povedomie racionality takzvaného technického a vedeckého veku, to všetko — či chceme, či nie — tvorí rámec našej existencie vo svete. Pravda umenia i pri najdokonalejšej štylizácii je napokon vždy len odleskom stále silnejších šokov z reality.

Videl som napríklad sám už stovky a tisícky umeleckých diel. Okrem iného zažil som brutálny vpád amerického pop-artu do európskeho kultúrneho povedomia na XXXII. benátskom bienále a na nasledujúcich európskych výstavách. Nemôžem povedať, že to mnou vtedy netraslo. Chamberlainove stlačené torzá automobilových karosérií navodzovali príliš živú tragiku rastúcej hrozby novodobej dopravy, Oldenburgove plastické napodobeniny požívatin vyvolávali zas až fyziologické podráždenie a nechuf a podobne. No akákoľvek brutalita výmyslu a dômyselnej štylizácie: Chamberlain, Oldenburg, Vostell, ba i Franz Kafka a parížske divadlo hrôzy bledne, keď sa mi v mysli vynorí zážitok, na ktorý z prostých psychohygienických dôvodov nedokážem často spomínať. Ide o nedávnu turistickú návštevu osvienčimského vykynožovacieho tábora. Trvalo mi zostal v pamäti najmä jeden z barákov, v ktorom boli ako muzeálne panoptikálne predmety zhromaždené drevené barly a umelé chodidlá vážňov odsúdených do plynu. Sú tam zdanlivo drastickéjšie exponáty: hĺby hračiek malých detí, zostrihané vlasy, vytrhané zuby, tisíce okuliarov a podobne. Avšak barly a umelé chodidlá nie sú len bežným nakopením industriálnych predmetov. (Strašidelný objekt, ktorý tak často pripomína i súčasný pop-art.) Sú príliš prispôbené konkrétnej miere človeka, aby sme na neho mohli pri pohľade na tieto torzá zabudnúť. Malé a obrovské miery drevených chodidiel, remence upevnené v rôznej výške (fajersky, pedantne, či lajdácky) príliš živo pripomínajú rôzne nohy, rôzne postavy, ba i rôzne povahy, ku ktorým patrili a ktoré reprezentovali. Niektoré sú také dokonalé, že iste budili ilúziu elegantnej chôdze. Iné — áno, tamtie — zase ošumelo trčali

spod nohavíc nejakého chudáka alebo staršieho človeka, ktorému už tak nezáležalo na dokonalom zovňajšku. Teraz tu všetky ležia v obrovských hrbach, upravené k miere človeka, bezvládne, a márne čakajú na svojich nositeľov.

Alebo ďalší, trochu podobný osobný zážitok. Keď som po prvý raz v polovici päťdesiatych rokov turisticky navštívil Sovietsky sväz a Moskvu, upútal ma nezvyčajný pohľad na pouličný víchor, opierajúci sa do manžiet širokých mužských nohavíc, ktoré tu vtedy boli v móde. Sklonil som sa s filmovou kamerou na úroveň bulváru Gorkého ulice v úmysle nakrútiť trošku zlomyseľný šot nôh okoloidúcich chodcov. Keď som si ale film doma premietol, nadobudol pôvodne humorne myslený zámer nečakanú tragiku. Diskrétno, ale o to viac šokujúco pripomínal nedávnu vojnu. Príliš mnoho okoloidúcich mužských nôh bolo drevených... Jedinčná realita života predstavuje akákoľvek realitu predstavy. *Človek sa svojím umením zostáva tak zoči-voči skutočnosti vždy bezradný, dalo by sa povedať — zaskočený.*

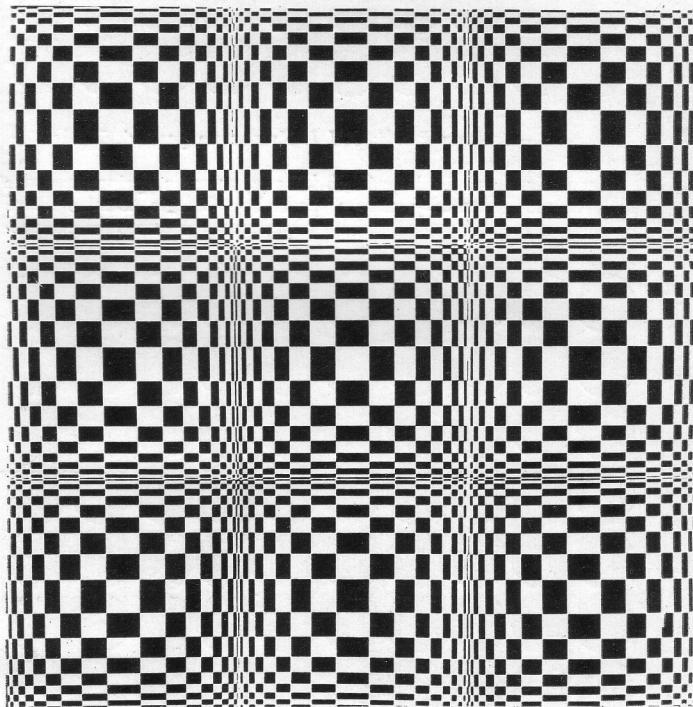
Ide však o to — a v tom je aj relatívna útecha umelca, i keď nie práve popartistického — že nikdy nie sme schopní ani ochotní prijať a uvedomiť si celú drastičnosť, výrazovú plnosť a dosah prežívanej skutočnosti. Máme preto tendenciu zúžiť a prispôbiť si ju v skutočnosť výrazovú, tak či onak — estetickú. I keď je to ľudsky cynické, zprávy o vraždách Aziatov, Afričanov a iných občanov planéty, ktoré na nás denne doliehajú, vnímame predovšetkým ako novinové zprávy, ako súčasť takrečeno pohotového televízneho zpravodajstva, a teda ako fakt sprostredkovaný, a nie ako súčasť života a skutočnosti samej. Inklinujeme k tejto sprostredkovanosti. I keď filozofia, ná-

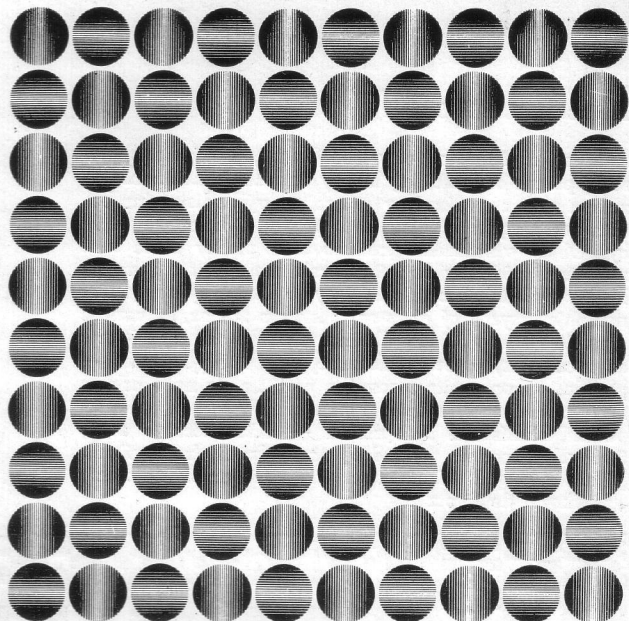
boženstvo, umenie a kritické zpravodajstvo nás už stáročia presvedčajú o tom, že naše šťastie, klud a existencia vo svete sú dennodenne vykupované utrpením a nešťastím iných, táto myšlienka je príliš trpkou tabletkou, než by sme ju mohli bez následkov ohrozenia našej vlastnej existencie do dôsledkov vstrebať. Nie sme schopní vyrovnáť sa ani s nešťastím a so smrťou svojich najbližších a namiesto revokácie faktov alebo nešťastí, ktoré sme bezprostredne zažili, radšej sa vzrušujeme nad televíznym dektívnym seriálom, futbalovým zápasom alebo nad skazou Titanicu či tragickou smrťou prezidenta Kennedyho, dodnes sprítomňovanou pohotovou žurnalistikou, čiže nad faktmi, voči ktorým si môžeme udržať odstup pozorovateľa a posudzovateľa. Tento odstup vyhovuje prirodzenosti väčšiny z nás viac než rola priameho tragéda a nositeľa udalostí. Pokiaľ ním človek zatúži byť, dopadá to v dnešnej (nami vybudovanej, t. j. sprostredkovanej, civilizovanej) skutočnosti neprírodzene, násilne, až tragicky. Neprírodzene tam, kde ide o umelo organizované a štylizované zásahy do reality — o skutočnosť tzv. happeningov, environmentov a pod. Násilne, až tragicky tam, kde tento estetický a štylizátorský zámer chýba a kde sa hra a intenzívny vnem skutočnosti mení v skutočnosť samu. (Väčšina násilných zločinov — krádeží, individuálnych a hromadných vražd a podobne — vo vyspelej priemyselnej spoločnosti už nemá charakter previnení z materiálnej alebo inej nutnosti, ale má charakter zorganizovaných udalostných happeningov. Happeningov, ktorým chýba štylizátorský odstup umeleckého počinu.)

V nepriamych pretekoch so skutočnosťou života — v urputnej, ale márnejšej snahe vyrovnáť

1. Edoardo Landi: Serigrafia, 1963

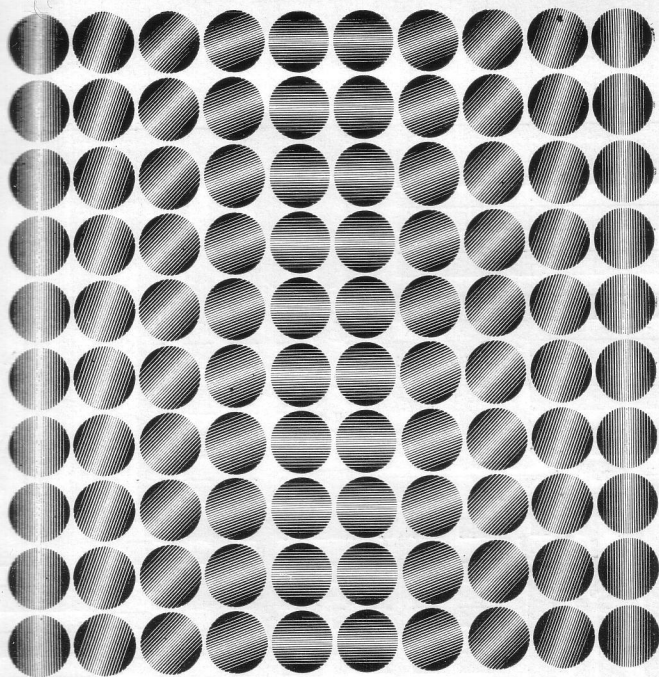
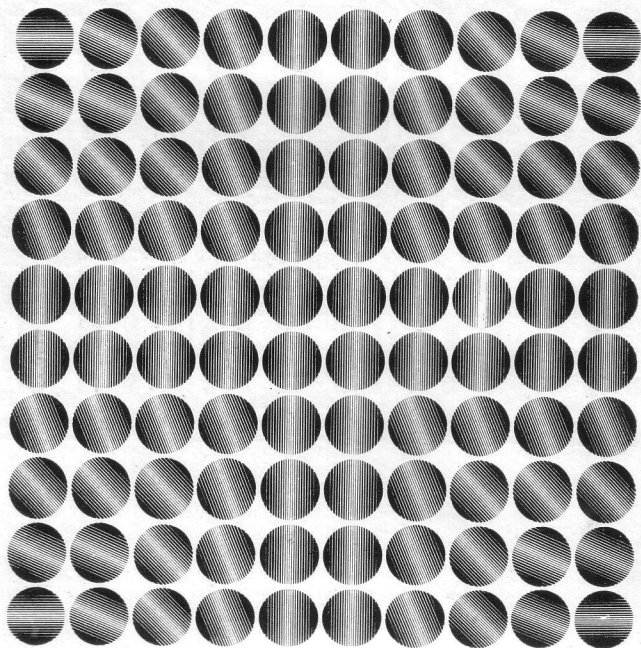
Analýza zvyčajného zrkovitého klamu, ktorý na papierovej ploche serigrafickej kresby navodzuje ilúziu hĺbky, zmenu rytmu a vizuálny pohyb, je východiskovým bodom umeleckých výbojov tzv. optickej či kinetickej tvorby. Objav vizuálneho prelomovania plochy môže mať nedozerné dôsledky najmä v praktickej aplikácii, napríklad v architektúre. (Stena izby, v ktorej bývame, nám ustupuje. Psychický priestor, v ktorom žijeme, sa variuje a rozširuje a pod.) Predbežne je však viac využívaný, až zneužívaný v tzv. aplikovanej tvorbe. Nájdeme ho — pravda, v anonymite masového použitia — na vzorkách textilu šiat, na dámskych i pánskych košeliach, na kravatách, okuliaroch i napríklad — dáždňoch, v aranžérskych nápadoch výkladov, na reklamných plagátoch, pútačoch a pod. Naplnili sa tým azda ambície umenia „zasahovať do života“?



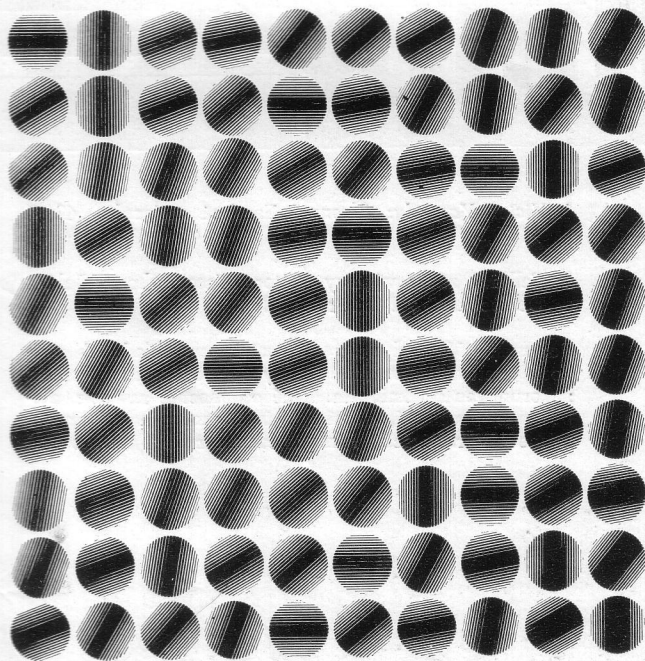


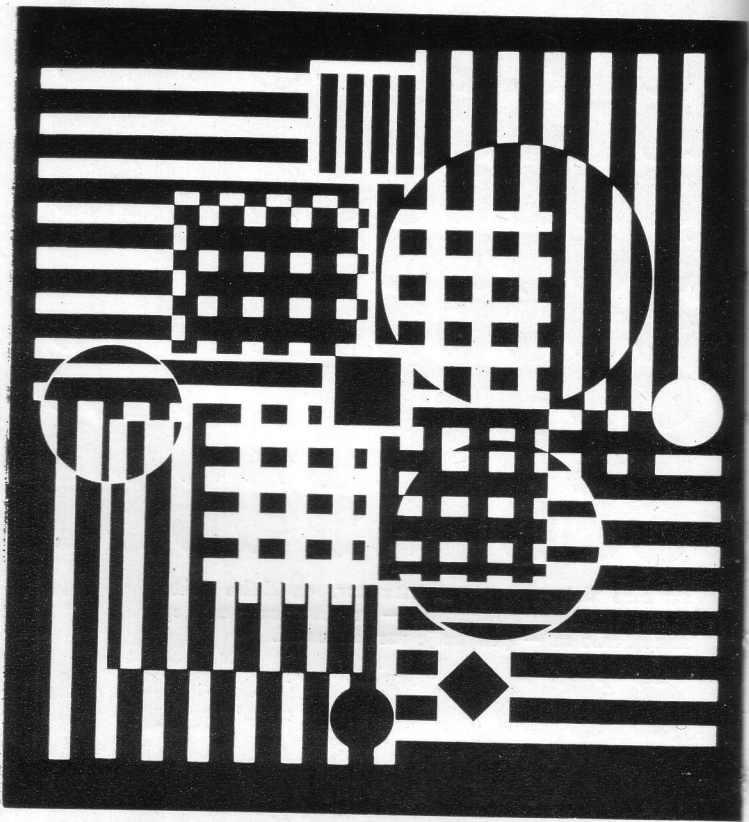
2.—3. Ivan Picelj: *CM I*. Kresba na papieri, 1964

Kresbové štúdie záhrebského výtvarníka, pripravené pre monotematický album parížskej Galérie Denise René a rezumujúce už bohaté experimenty v tomto smere, pre-



svedčivo dokumentujú aktivitu tzv. optického sektora vnímania. Ilúzia postupného — zrýchľujúceho sa i spomaľujúceho sa — pohybu je vari dokonalá.



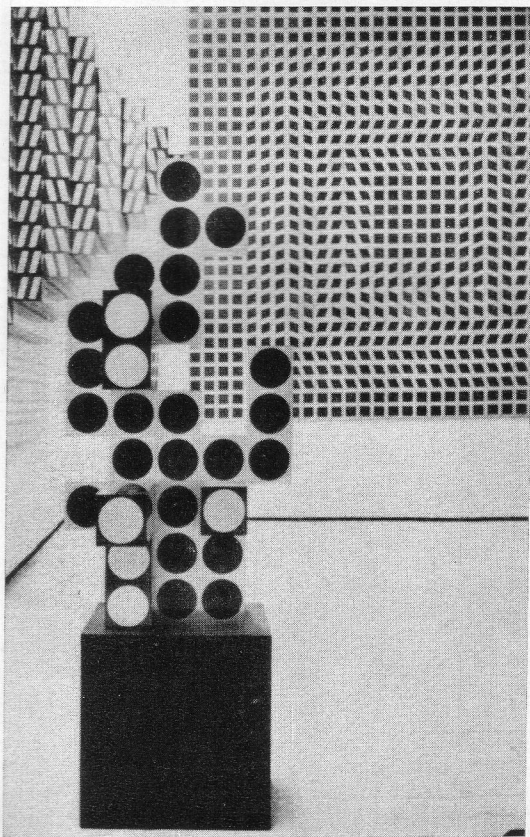


4. Victor Vasarely: *Pleonne*. Farebná serigrafia, 42 × 39,3

5. Celkový záber výstavy Victora Vasarelyho v Galérii Denise René v Paríži roku 1964

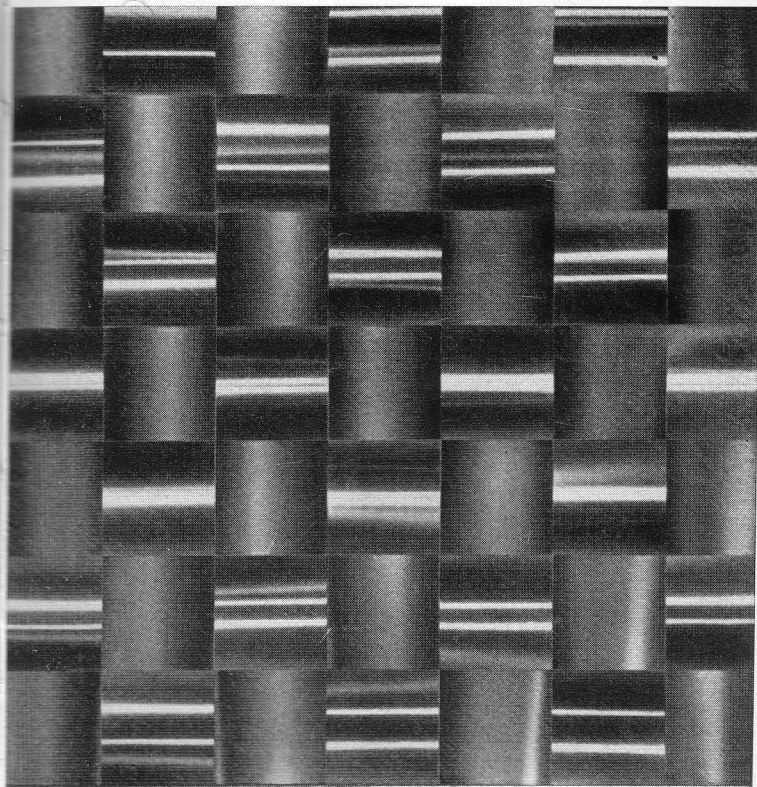
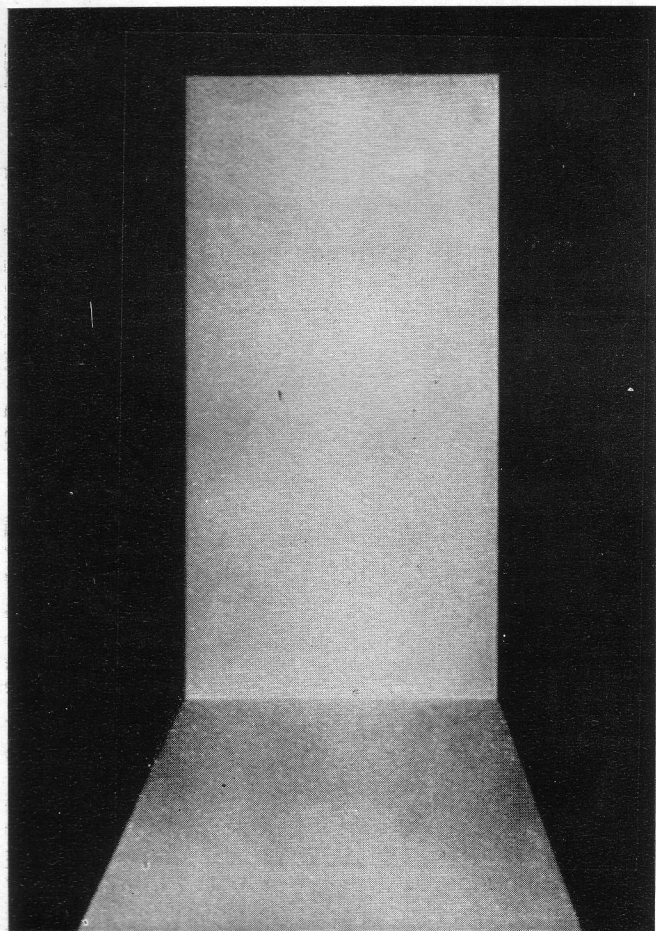
Postavenie Vasarelyho v súčasných tzv. chladných prúdoch svetovej výtvarnej tvorby je postavením akéhosi nekorunovaného kniežata. Plné osobnostné zaujatie, alebo ináč povedané, osobitosť, inteligencia a nekompromisnosť v realizácii, v neposlednom rade i zvrchovaná

maliarska elegancia, všestrannosť a výrazová kultivovanosť dodávajú jeho tvorbe veľkú presvedčivosť. „Geometria (štvorec, kruh, trojuholník atď.), chémia (kadmium, chróm, kobalt atď.) a fyzika (súradnice, spektrum, kolorimetria atď.) sú konštanty. Považujeme ich za kvantitu; naša miera, naša citlivosť a naše umenie robia z nich zasa kvalitu. Nejde tu ani o tzv. euklidovskú, ani o tzv. einsteinovskú, ale o čisto umeleckú geometriu, ktorá funguje vynikajúco i bez presných znalostí,“ napísal Vasarely vo svojom programovom Žltom manifeste. „... Účinok umeleckého diela k nám prichádza (s odtieňom intenzity a kvality) od prostej zábavy až k šoku krásy ...“



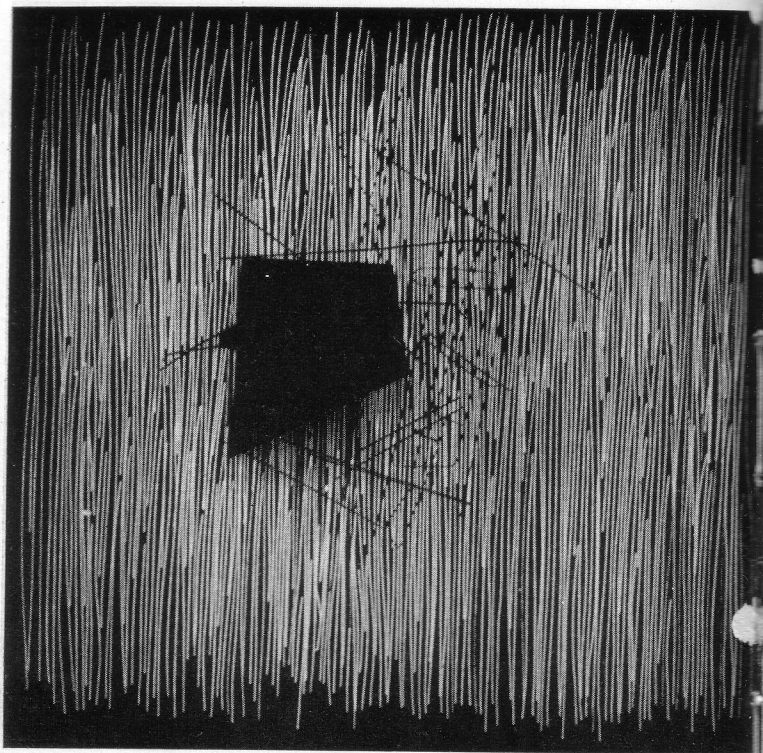
6. *Ellsworth Kelly: Biely uhol.* Maľované alumínium
182,8 × 91,4 × 182,8, 1966

Mladý americký autor je jedným z vedúcich predstaviteľov tzv. novej abstrakcie, budovanej na intenzite kontrastného pôsobenia veľkých a základných farebných plôch obrazu. Celkové štýlotvorné zameranie i snaha pracovať s novými materiálmi zblízuje tento program do určitej miery s kineticko-optickými výbojmi popredných európskych tvorcov.



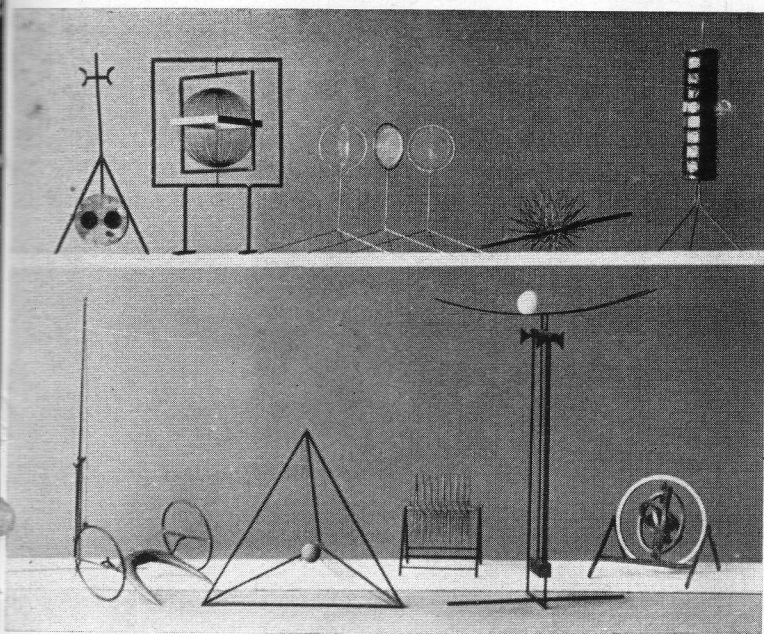
7. *Getulio Alviani: Pohyb štruktúr v dvojrozmernom priestore.* Alumínium 98 × 98, 1963

Veľkú úlohu v kreáciách súčasných predstaviteľov op-artu a príbuzných smerov hrá estetická kvalita používaného materiálu. Navodzuje želané posolstvo čistej a racionálnej krásy formy, ušľachtilosti, jednoduchosti, a tým — i keď je to v umení paradoxné — účelnosti, trvanlivosti a dokonalosti, všetky symptomatické vlastnosti, ktoré vyhladávame na výrobkoch, ktoré nás obklopujú a tvoria preto základné komponenty novej technickej estetiky dneška.



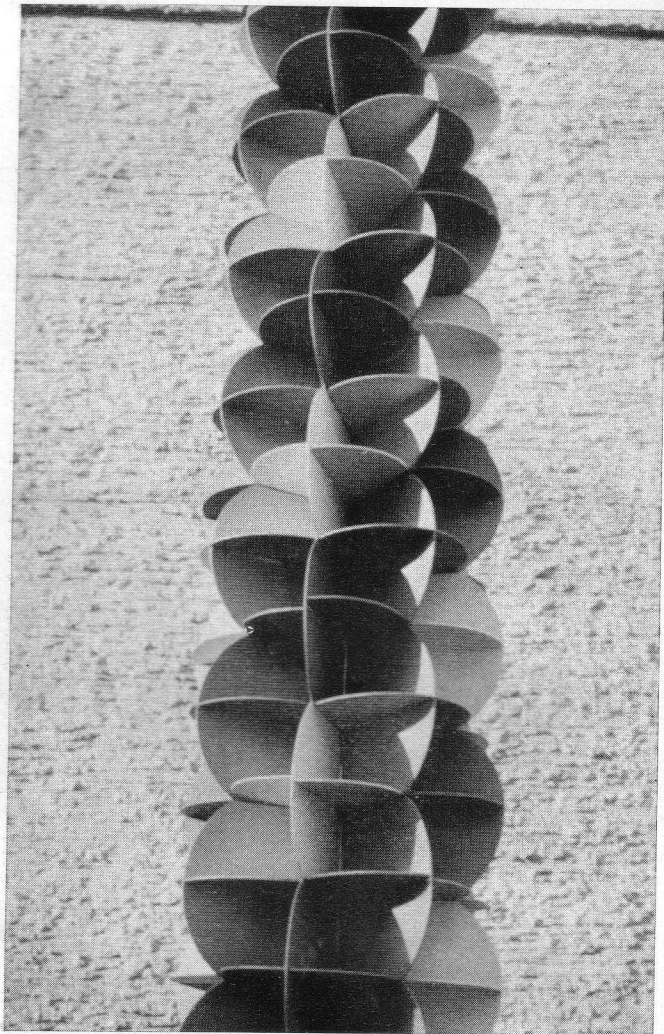
8. Jesus Raphael Soto: Pohyb čiernej formy, 1966

Prechodný článok od statických vizuálno-optických obrazov a konštruktivistických objektov k pohybovým mobilom kinetickej tvorby predstavuje svojrázne dielo pozoruhodného venezuelskeho výtvarníka. Premiestovanie a aktivita návštevníka, s ktorou sa v súčasných realizáciách umenia stále viac počíta, navodzuje vizuálny pohyb samotného objektu. Statické monolitné teleso na rytmickom pozadí dômyselne rozložených vertikál oživa. (Skúste pohnúť knižkou vľavo i vpravo, dostanete čiastočný a nedokonalý obraz o pôsobivosti ináč priestorovo poňatej kompozície.)



9.

Na výstave pražského kongresu svetovej organizácie výtvarných pedagógov INSEA v roku 1966 budili zaslúženú pozornosť študijné pohybové variácie žiakov prof. Wenera Gailisa z berlínskej Vysoké školy výtvarných umení. V duchu bauhausovských pedagogických zásad nie sú tieto objekty myslené ako umelecké prototypy a jedinečné artefakty, ale skôr ako škola zručnosti v nácviku konštruktívnej kinetickej hravosti pri výchove budúcich umelcov. Teda kinetická hravosť nie ako umenie, ale ako predpoklad možného umenia.

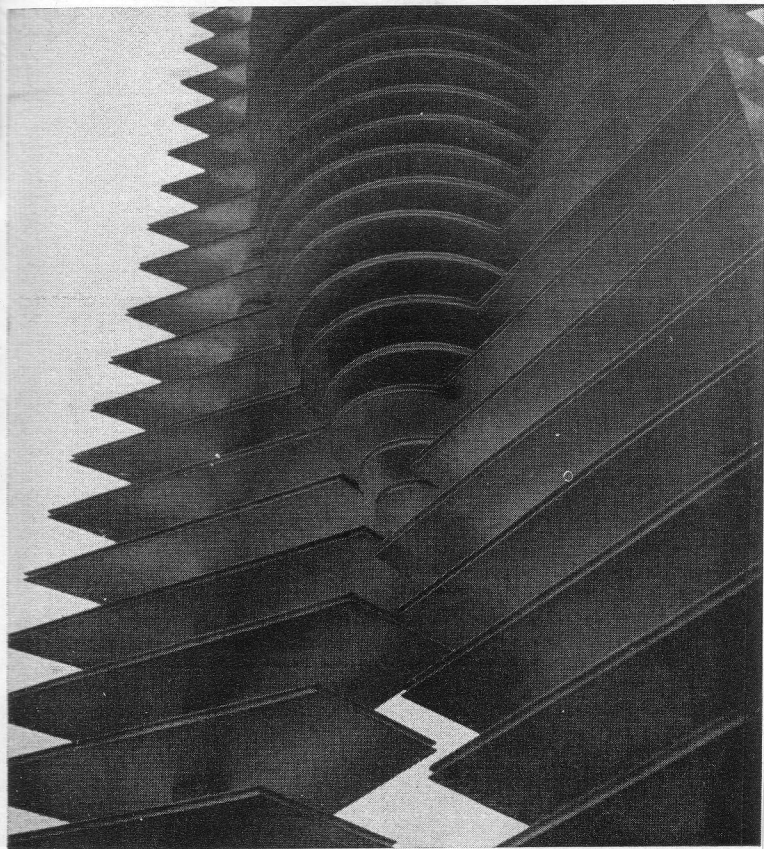


10. Jorrit Tornquist: *Stĺp*. Syntetické materiály, 1966

Živo rozihnaná farebná vertikála mladého rakúskeho výtvarníka Jorrita Tornquista, vystavená na skupinovej výstave Forum Stadtpark Graz začiatkom roku 1967 v Bratislave, je pozoruhodná viac než svojou celkovou konštrukciou smelým striedaním rotačne k sebe priradovaných ostro farebných plôch. Opartistická plastika tohto druhu priam žiada priestorové využitie.

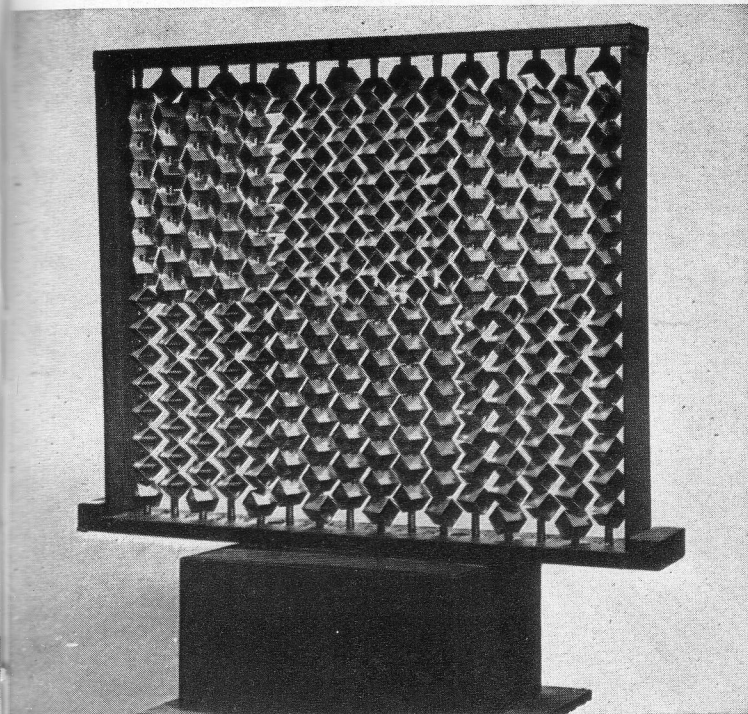
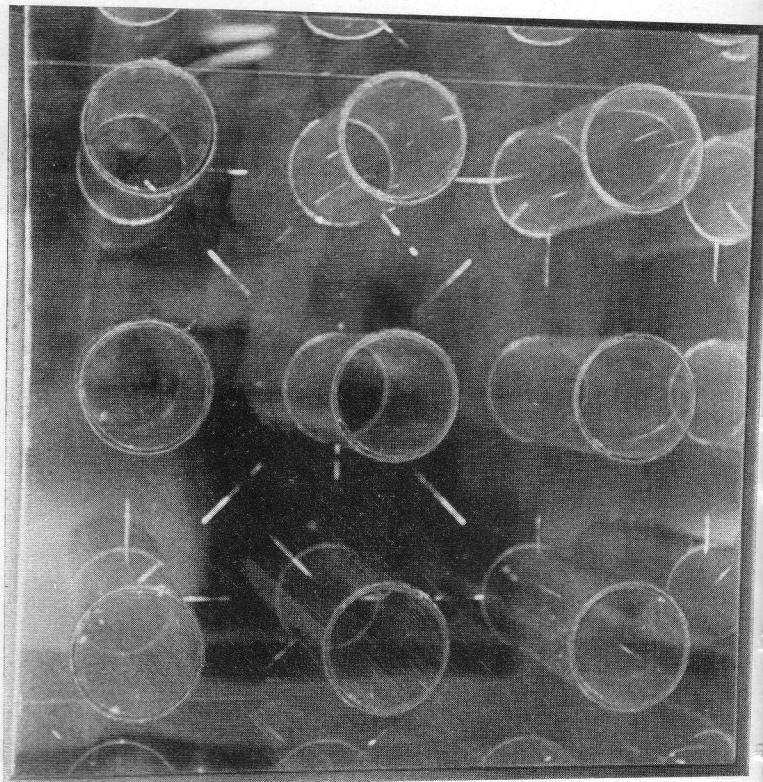
11. Štefan Belohradský: *Premeny*, 1965/66

... A tu sú už určité možnosti jej monumentálneho použitia. Osem metrov vysoká, z veľkých kovových plôch na prostú diagonálnu osnovu montovaná plastika je pôsobivou dominantou novoutváraného priestoru pred vstupom do závodu Chemlon v Humennom.



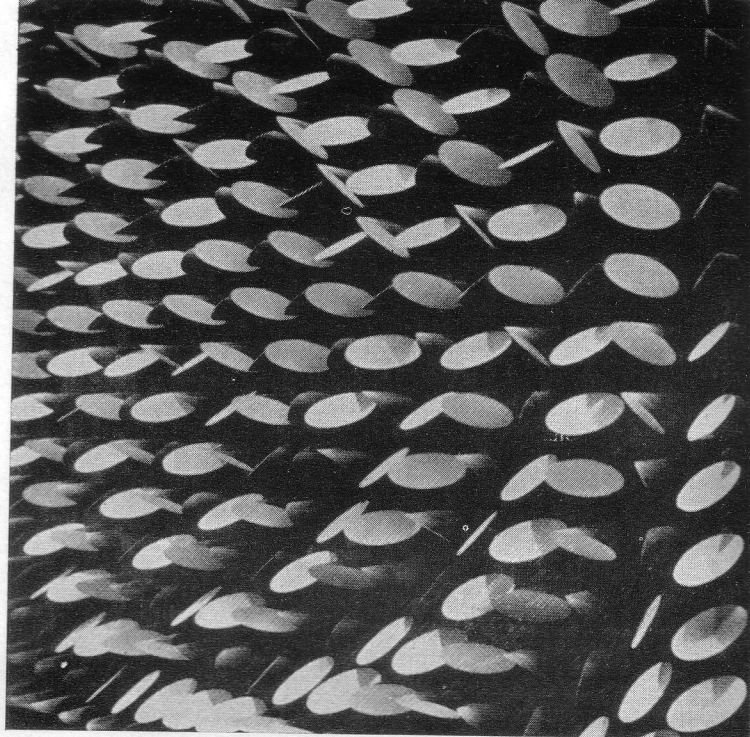
12. *Martha Botová: Prerušované svetlá. Mobil 60 × 60 × 5, 1964*

Príklad pomerne jednoduchého pohybového objektu, stanovaného v duchu všeobecných racionalizačných konštruktívnych zásad (príznačných pre programovú estetiku parížskej Groupe Recherche d'Art Visuel, ktorej je M. Botová aktívnou účastníčkou) na osnove rytmického striedania a zapájania cylindricky do dosky nasadených svetiel.



13. *Milan Dobeš: Vertikálne premeny štvorcov. Mobil (39) 36 × 45 × 7, 1965*

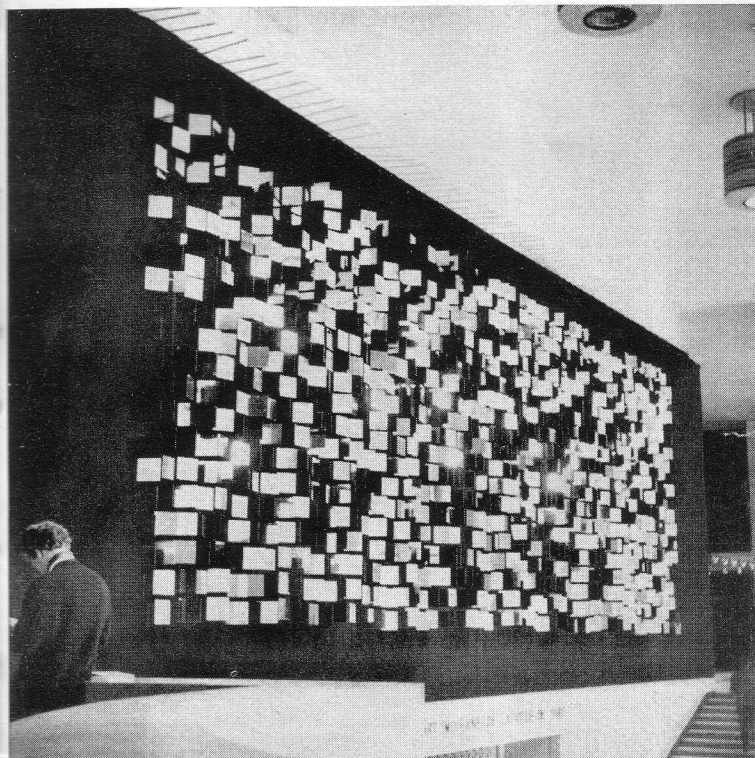
V podstate z podobných konštruktívnych princípov vychádza i tvorba bratislavského Milana Dobeša. Jeho Vertikálne premeny štvorcov rezonuje paralelný diagonálny pohyb troch skupín v ušľachtilej mosadzi farebne zabrúsených štvorcov, umocnených ešte horizontálnym predelom. Striedanie frekvenčnej rýchlosti poskytuje množstvo zaujímavých vizuálnych variácií, pričom ešte väčšie výhlady (autorom využité pri konštrukcii objektov so zadnou filmovou projekciou) dáva tieňová kresba pohybu vertikál.



14. *Julio Le Parc: Stupňované rýchlosti rotácie. Detail.*
Drevený reliéf, 1960

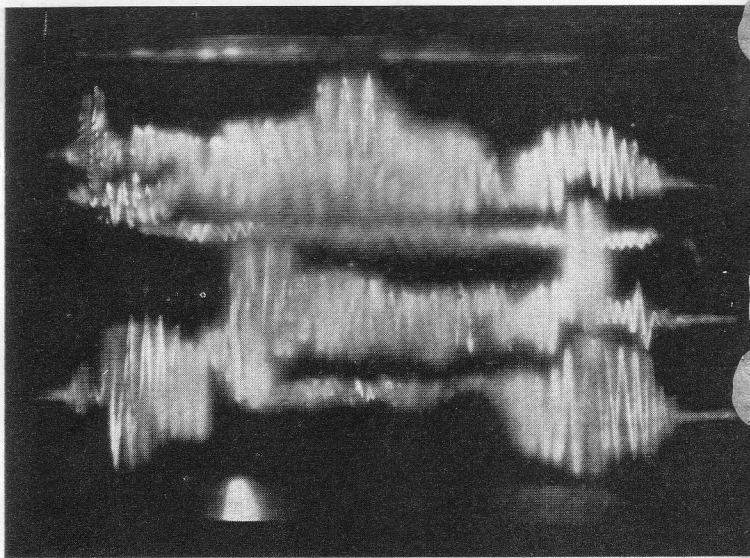
15. *Julio Le Parc: Veľký pohybový reliéf. Kombinácia materiálov, 1963 (Z výstavy v Múzeu moderného umenia v Paríži.)*

Veľká cena benátskeho bienále z roku 1966 upozornila na osobité postavenie, ktoré má v skupine parížskych — i v Paríži pôsobiacich — kinetikov čínorodá tvorba Argentínčana Julia Le Parca. Jeho dielo zahrňuje v širokom oblúku veľké tvorivé rozpätie od základných študijných vizuálnych úloh, sústredených na sledovanie dojmu klamného pohybu (14), cez konštrukcie pohybu ľahkých fólií na vlásočnicovej niti, ktorú rozchýbe už aj najjemnejší pohyb vzduchu (15), k syntetickým kinetickým predstaveniam na spôsob veľkých lunaparkových „show“ pre malých i dospelých. Treba pritom, pravda, pripomenúť, že táto postupná nadvláda prvkov aleatoriky a voľnej zábavnej hry nad pôvodným racionalistickým kreačným východiskom autora nie je svetovou kritikou oceňovaná jednoznačne kladne.



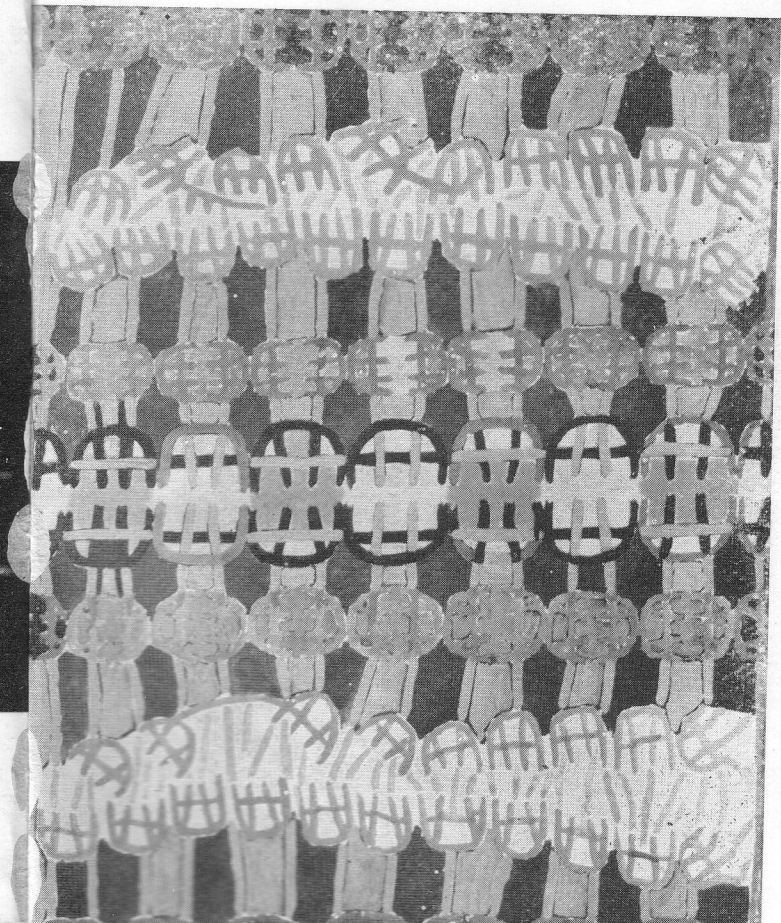
16. Frank J. Malina: *Mozgové vlny*. Lumidyne systém.
Elektro-objekt 78 × 120, 1964

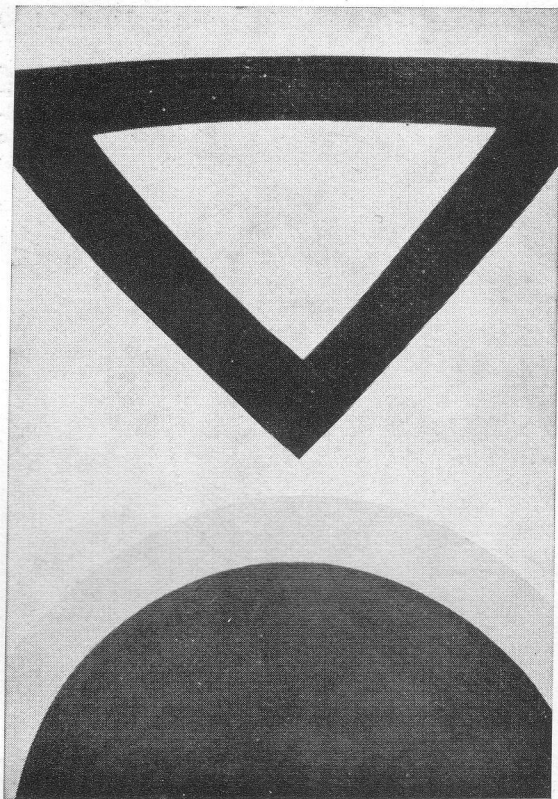
Elektromaliarstvo Franka Malinu, známe i z nedávnych výstav autorovej tvorby v Československu, nadväzuje na predvojnové pokusy v tomto smere, ale predovšetkým na nezachované veľké pohyblivé panneau Richarda Mortensena, vystavené roku 1944 v Múzeu moderného umenia v Kodani. Pokiaľ ide o Malinu, napriek vágnosti použitých prostriedkov zostáva autorov úhrnný maliarsky výraz ešte značne viazaný na výdobytky klasickej lyrickej abstrakcie štyridsiatych a päťdesiatych rokov.



17. Giuseppe Capogrossi: *Kompozícia č. 19*, olej, 1950

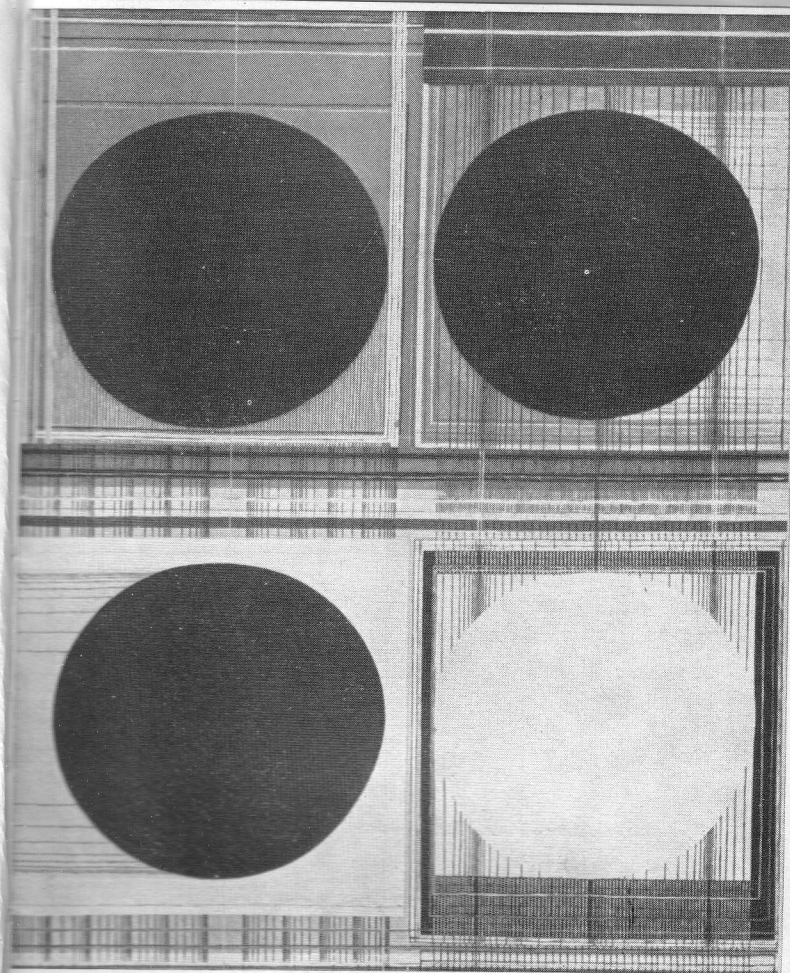
Racionalistický dekor inžinierskej abstrakcie má svoje prirodzené ohraničenie. Pri istej už existujúcej rehabilitácii geometrie a matematického rytmu dobre padne odchýlka, čisto výtvarný humor, ak chceme, i karikatúra týchto princípov, ktoré prerážajú i v svojráznej tvorbe Taliana Capogrossiho.





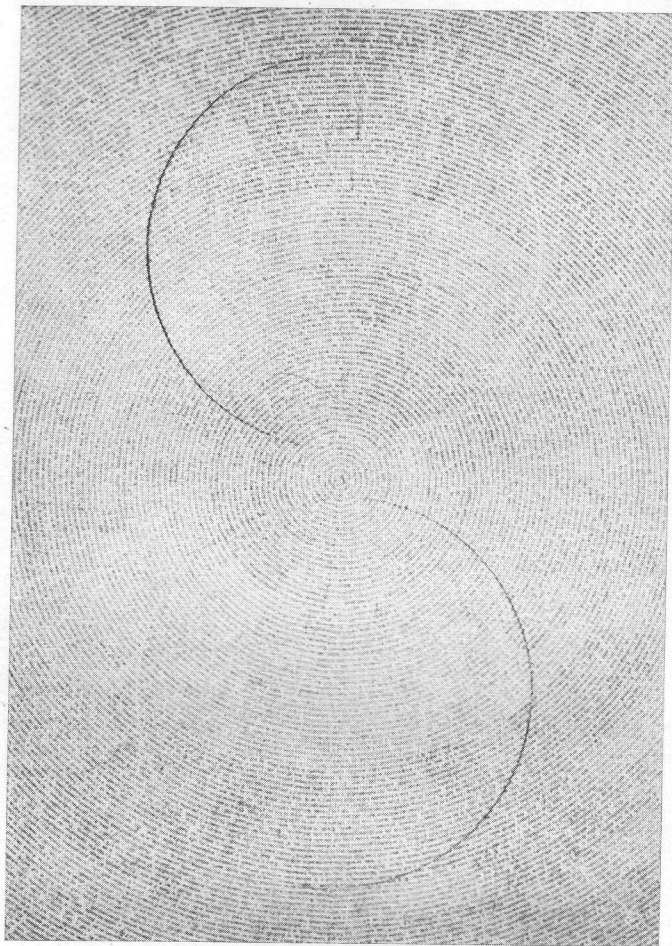
18. Al Held: *Trojuholník a kruh*. Olej na plátne, 152 × 106, 1963

Kinetika a rozvinutie novej techniky v umení je len jedným z prúdov širšej racionalistickej obrody umenia, rozloženého abstraktnou malbou typu informel a action-painting. Rehabilitácia základnej formy: návrat geometrického ornamentu a kontrast veľkých farebných plôch na ináč tradičnom závesnom dvojrozmernom obraze tvorí východisko slohového hnutia tzv. Novej abstrakcie, ktoré je populárne najmä v USA.



19. Toshinobu Onosato: *Trie čierne kruhy*. Acrylic na plátne, 1958

Využitie tradičného ornamentu a národných ľudových obyčajov (kaligrafia a pod.), ktoré možno výrazne sledovať v tvorbe mnohých moderných japonských výtvarníkov, je ďalšou oporou tohto súčasného vzkriesenia a rehabilitácie „tradičného“ maliarstva.



22. Jiří Kolář: *Pocta auditívnej poézii. Chiasmáz* 100 × 70, 1965

Živým dokladom tejto organickej symbiózy nových umeleckých výbojov z klasickej pôdy predtým rozdelených druhov je i osobnosť a svojrázna tvorba českého básnika a maliara Jiřího Kolára.

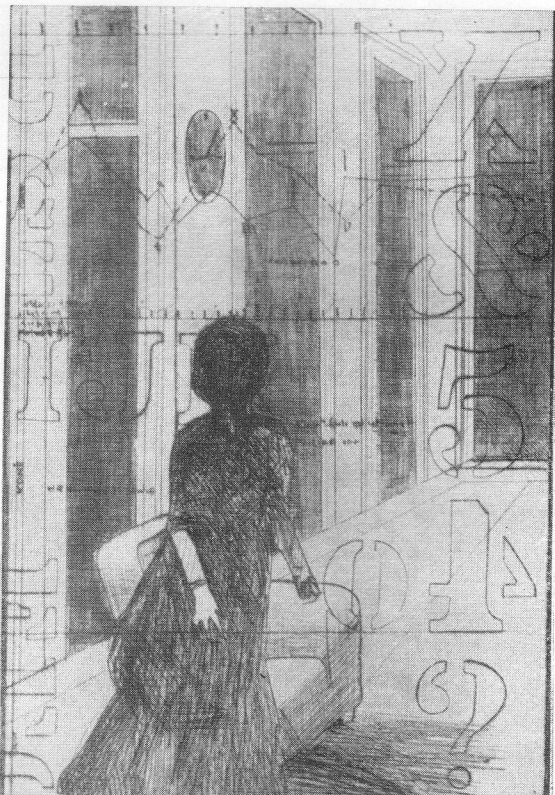
23. Miloš Urbásek: *Sei solo*. Koláž 150 × 120, 1965

M. Urbásek napísal: „Pre mňa je litera dvojky zvrchovaný námet obrazu. To sa môže zdať nepochopiteľné väčšine ľudí, ktorí písmeňu chápu iba ako prostriedok tlmočiaci myšlienku. Práve tak — totiž utilitaristicky — nazerali (a nazerajú) na veci okolo seba. Ale maliari zátiší a neskoršie maliari mestskej civilizácie ukázali, že mažiar nie je iba na roztlkanie a elektrické stožiare neslúžia len na vedenie prúdu.“



24. Jiří Balcar: *Dáma*. Suchá ihla 24,5 × 16,5, 1965

Zlúčenie dvoch protikladných elementov: figurácie a písmovej ornamentalistiky, bystro odporozovaného skutočného prvku s abstraktnými, matematickými východiskami organizácie formy — charakterizuje novú grafickú tvorbu pražského Jiřího Balcara. Pravda, hľadanie novej komunikácie, úsilie o usporiadanosť, identifikovateľnosť, merateľnosť a transponovateľnosť reality v súčasnom umení tu má výrazne poetický, neraz až humorný a satirický podtext. Harmonizačný a racionálny op-art tu kráča ruka v ruke so svojim priamym protikladom — deštruktívnym a ironickým pop-artom. Také je však už umenie. Aspoň to dnešné, súčasné.



sa s realitou — je umenie odkazované do svojich vlastných hraníc, uvedomujúc si po trpkých skúsenosti dejinného poučenia, čo môže a čo nie, čo je jeho úlohou a poslaním. Po zúrivých nájazdoch do skutočnosti, ktoré navodzujú predstavu jazdy svetoznámeho rytiera fikcie bojujúceho proti reálnym veterným mlynom v mene vlastnej subjektívnej poetizujúcej idey, vracia sa umenie skrúšene do svojej vlastnej pevnej ulity. *Po obdobiach príklonu k realite a splynutia s realitou nasledujú vzápätí obdobia hermetizácie a izolácie umenia od reality.* Deštruktívny obsahový zreteľ, zameranie navonok sa zákonite strieda so zameraním do vnútra, so zvýšenou pozornosťou ku konštruktívnym a formálnym problémom stavby umenia. A tu sme u druhého východiskového prúdu súčasných výtvarných tendencií, označovaných striedavo ako neokonštruktivizmus, op-art, vizuálne a kinetické umenie, geometrická a studená abstrakcia atď.

Striedanie krajností a protihľých estetických pólov, rustikalizácie a realizmu na jednej strane, formalizácie tvarových zákonitostí na druhej strane nevyznačuje, prirodzene, len umeleckú súčasnosť. Naopak, ako sme to naznačili už v úvodných poznámkach štúdie, tento ustavičný výkyv a rozptyl tvorby patrí medzi najpodstatnejšie vnútorné hnacie impulzy vývoja umenia. Môžeme ho pozorovať vo všetkých historických slohových obdobiach — v staroveku rovnako ako v stredovekom európskom umení i začiatkom novoveku (renesancia — barok a klasicizmus — romantizmus a podobne). Kým však wölfflinovská kategorizácia vývoja umeleckých tvarov vo formy lineárne a malebné, plošné a priestorové, uzavreté a otvorené, rozmanité a jednotné atď.

(a podobná historická charakteristika celých umeleckých epoch ako klasicizujúcich či uzavretých, romantizujúcich či otvorených) zachytávala ešte v podstate dosť výstižne tradičné javové amplitúdy tohto pohybu, v súčasnom vývine nadobudol tento dialektický výkyv také ostré protirečenie, že je už tradičnými slohovými kategóriami jednoducho nevyčerpatelný. Ide tu — a to vari od čias nástupu takzvanej moderny — o samotné bytie či nebytie umenia. Keďže generácia expresionistov a predchádzajúca pionierska vrstva moderny (Gogh, Gauguin, Munch a ďalší) je ochotná obetovať umenie v mene takzvanej pravdy života, definujú novodobý voluntarizmus ako slohový estetický postoj dokonca i vo vysoko kultivovanom prostredí Francúzska (fauvizmus), je zákonité, že výrazové snahy nasledujúcej generácie pôjdu v opačnom smere: konštruktívnom a stavebnom. Organizmus umenia, ako každý živý organizmus, sa bytostne bráni proti akejkoľvek jednostrannosti. Po akcii nasleduje reakcia. Ak nechceme zastaviť vývoj, rozložené treba vždy znovu zložiť. Tento údel re-konštrukcie základných formových elementov, rozkladaných predchádzajúcim vývojom, pripadol v novodobom vývine umenia po prvýkrát kubistickej generácii. Cézannov poukaz na to, že všetky tvary v živej prírode sa dajú redukovať na základné geometrické obrazy, ktorými sa začína vlastná skutočnosť obrazu, poslúžil koncom prvého desaťročia nášho storočia Picassovi a jeho druhom ako východisko k nastoleniu podstatne nového estetického modelu umeleckej tvorby.

Ale kubistický vývoj, či už z prvej — analytickej, alebo z neskoršej — syntetickej etapy, nemožno redukovať na duchovné dobrodružstvo čirej výstavby obrazu z rudimentárnych

elementov, ako problém v teoretickej rovine nastolila už dobová umenoveda (Fiedler, Woringer a iní). Úsilie o prečistenie palety výrazových prostriedkov, ba o ich redukciu na jeden elementárny a základný stavebný prvok ešte dosť podstatne zblízuje toto úsilie (prirodzene, len v programe, nie v realizácii) so starším programom fauvistov. Namiesto farby vstupujú do pozornosti tvorca iné prostriedky zdôraznenia tektoniky obrazu. (Bolo by však možné napísať aj — tektoniky zdôraznenia skutočnosti umením.) Sú odvodzované približne v tom istom čase (ide o rok 1907, čo je, mimochodom, aj dátum historickej Cézanneovej výstavy v Paríži) tak z vnemu krajiny (Braquova L'Estaque alebo Picassova Horta z Aragónie), ako aj zo snahy zjednotiť figurálny rytmus do základnej plošnej formuly (Picassove Les demoiselles d'Avignon). Cieľ je však ten istý: pádnejšia a jadrnejšia definícia reality pomocou paralelných formových komponentov alebo očistenie náhodne dojmového, neprehľadnej mnohosti a chaosu vnemu na podstatné a základné. „Obraz nemožno vymyslieť . . . Neexistuje abstraktné umenie, vždy treba s niečím začať. Nemožno ísť proti prírode. Je silnejšia ako najsilnejší človek,“ zdôrazňuje neraz mladší i starší Picasso.¹

Príznačné je, že keď tento veľký a evokatívny diktátor slohu moderny črtal v pyrenejských horách svoje prvé objavné záznamy nového spôsobu videnia, v najužšom kruhu svojich parížskych priateľov — ako to vo svojich spomienkach zachytila Gertruda Steinová — dokazoval pádnosť svojej metódy predovšetkým

¹ W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956, 53.

fotografiami dediniek z okolia Zaragozy. Preto skutočnosť akcent kubizmu, vytrvalo zdôrazňovaný samými autormi i D. H. Kahnweilerom a inými teoretikmi tohto hnutia (V. Krať), zatrieduje úsilie kubistickej generácie z hľadiska novodobých konštruktívnych prúdov viac do kategórie reformných než novátorsko-revolučných úsilí. Otázka však je, či je takéto rozlíšenie vôbec možné a či sme exaktne schopní (ako sme na to viackrát upozornili, inak stojí problém z hľadiska programovej estetiky a teórie) nájsť jednoznačnú deliacu hranicu medzi novým a starým, čiže vystopovať presné začiatky a tradície niektorého zo súčasných umeleckých hnutí.

Program redukcie mnohosti prvkov reality a obrazu na určité konštantné základné stavebné osnovy, snaha vysledovať pretrvávajúce elementárne formové estetické zákonitosti nie sú totiž nijako nové a neprislúchajú iba kubizmu. Georges Seurat, pionier formového racionalizmu moderného umenia a spolu s Cézannom aj najvýznamnejší predchodca analytickej formovej estetiky moderny, odvoláva sa vo svojich teoretických vývodoch nielen na dobovú prírodu: Maxwella, Helmholtza a Rooda, ale napríklad aj na Grammaire des arts du dessin Charlesa Blanca (1867) a na iných teoretikov 19. storočia, ktorí položili základy formovo-analytickému poňatiu umenia (Humbert de Superville, Charles Henry a ďalší). No stopy racionalistických úvah vedú ešte hlbšie do dejín. Ako na to upozorňuje Werner Hofmann,² teoretické vývody D. H. Kahnweilera o vnútornej imanencii a zákonitostiach redukcie slov-

² W. Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1966, 271.

nika umenia v programe kubizmu nápadne pripomínajú podobnou argumentáciou historickú Hogarthovu *Analysis of Beauty* (1753). Pravda, teoreticko-historické skúmanie môže tu — a nie bez úspechu — siahnuť ešte k ďalším zdrojom. Napríklad až k starogréckemu platonizmu, alebo ešte lepšie — ku škole pytagorejcov, ktorá položila filozofické základy akéhokoľvek experimentu v umení, a tým vytvorila aj pretrvávajúci teoretický model tvorby, vychádzajúci z predpokladu estetickej účinnosti skladu a harmonizácie základných formových elementov diela (ba možno povedať — „formalizmu“ v umení i v teórii umenia). Ale úloha sledovať zrod a vývoj estetiky jedného vývojového prúdu umenia a jej teórie presahuje osnovy našej štúdie.

Všetky tieto možné deskripcie vzťahu starého a nového, hľadanie zdroja súčasnosti tu i tam — i keď nie bez určitého momentálneho oprávnenia — sú vždy značne subjektívne. Nepresahujú rozmer analógií programových úloh, východísk a postupov ani v bezprostredných osnovách takzvaných moderných smerov v umení, pokiaľ máme na mysli napríklad Cézannov odkaz, kubizmus alebo už pointilizmus. Daný stupeň vývoja umenia — rozklad impresionizmu a neskoršie zas expresionizmu a fauvizmu — nastolil pred pionierskou gardou z konca alebo začiatku storočia (podobne ako dnes) historickú úlohu *obrodiť umenie rehabilitáciou estetickej účinnosti jeho základných, po storočia pretrvávajúcich formových elementov*, prekliessiť cestu estetickému voluntarizmu poukazom na takzvanú objektivnosť výstavby diela až po hranice aktualizácie mimoumeleckých možností: vedeckých a inžinierskych postupov v umení. Zákonitý je preto vždy opätovný ná-

vrat k racionalizmu v metódach tvorby, azda aj istá podobnosť pri konkrétnom riešení dobou nastolených kreačných úloh (podobnosť formovej stavby). Ak však nechceme presiahnuť rámec exaktných umeleckohistorických postupov, nemôžeme konštatovať nič iné okrem všeobecného faktu analógie hlavných smerových úloh programovania tvorby umenia.

Ak sme teda odmietli sledovať korene niektorých súčasných tendencií v slohových úsiliach neoimpresionizmu a kubizmu, prípadne ešte v starších výbojoch umenia, nemôžeme si už nevšimnúť ďalšiu historickú slohovú vlnu, ktorá vznikla jednak ako vlastné doznievanie kubizmu a ostatných spomenutých programov výtvarnej moderny, jednak ako polemika a zamietnutie tradicionalistických a nanovo oživujúcich deštruktívnych „skutočnosťných“ prúdov v novodobom umení (sčasti futurizmus, ale najmä dadaizmus a surrealizmus). Ide o program Mondrianovho neoplasticizmu a hnutie Stijl, o parížsky orfizmus a purizmus, o ruský suprematizmus a konštruktivizmus i o neskoršie hnutie nemeckého a stredoeurópskeho Bauhausu. Obdoba so súčasnými tendenciami vizuálneho a optického umenia i s obrodou geometrickej, novej či chladnej abstrakcie presahuje už rámec tejto analógie aj reálny súvis s opačným pólom racionalizačných programov — historickým dadaizmom a dnešným hnutím neofigurácie a pop-artu. Ide pritom nielen o tesnú následnosť programov a postupov, ale v osobách niektorých mladších predstaviteľov predvojnového konštruktivistického hnutia ide dokonca aj o priamu historickú kontinuitu minulosti s dneškom. (Albers, Herbin, Itten, Tauber-Arpová, Bill, Stazewski, Kassák, Vasarelyho

učiteľ Bortnyik a ďalší ešte dnes alebo done dávna tvoriví autori.) Bude preto správne, ak sa namiesto vymenovania evidentných estetických i umeleckých súvislostí sústredíme radšej na obťažnejší metodologický aspekt problému, na otázku rozdielnosti a špecifika súčasných umeleckých úsilí. To, čo dnešok spája s predvojnovým úsilím avantgárd, možno pritom rozobrať súčasne. Je súčasťou kontinuálneho procesu umenia: uchovávanía a rozvíjania minulosti v dnešku.

Ak si chceme postaviť nie ľahkú otázku, aký je rozdiel medzi dnešnými a minulými konštruktívnymi tendenciami, a teda otázku špecifickosti súčasnej situácie, markantnejšiu východiskovú odpoveď nájdeme skôr vo sfére umeleckého programu, respektíve vo vzťahu programu a tvorby, než vo vlastných realizáciách umenia. Vzťah súčasného tvorcu k svojej práci (pokiaľ sa o ňom vôbec môžeme exaktne vyjadriť, pretože programové vyhlásenia tvorcov v zmysle predvojnových deklaratívnych konfesií a manifestov sú čím ďalej tým zriedkavejšie aj u konštruktívnej vetvy dnešných tvorivých úsilí) v podstate ničím nevybočuje z doteraz konštatovaných všeobecných filozofických a svetonázorových súvislostí v inom, súčasnom type tvorby. Je nielen plný nedôvery, skepsy a neviery voči akémukoľvek všeobecnému programovaniu umenia, ale je rovnako opatrný a zdržanlivý v odhade možností vlastnej tvorby a jej širšej spoločenskej a estetickej funkcie. Pokiaľ tento východiskový postoj súčasného tvorcu nie je opakovaním predvojnových téz konštruktivistickej avantgardy, je vždy skôr partikulárny a hypotetický než všeobecný a rezolútny. Vo svojej špecifickosti sa pritom ozrejuje najmä pri porovnaní s en-

tuziazmom a priamym inštrumentalizmom tvorby a estetiky prvých troch desaťročí nášho storočia.

Spomeňme si napríklad na prvého veľkého osnovateľa nového racionalizačného programu umeleckej tvorby v súčasnej západoeurópskej umeleckej kultúre Pieta Mondriana, ktorý je práve pre tento východiskový inšpiratívny pátos pri kladení základov moderny považovaný za antipód Kandinského. Umelecovo stretnutie s Parížom začiatkom druhého desaťročia nášho storočia — vsiaknutie a dotvorenie slohových impulzov kubizmu a potom spolupráca s van Doesburgom, konkretizovaná v osnovách revue *De Stijl* — vedie k novému rozvinutiu tých impulzov, ktoré moderne naznačil už Cézanne a generácia neoimpressionistov. Úsilie o čistú formu a imanentnú obrazovú logiku a poriadok, odosobnenie a odstránenie akéhokoľvek sprostredkujúceho média prepisu tradičných vizuálnych tvarov vrcholí v programe neoplasticismu, ktorý je prísny domyslením tvorivých podnetov umeleckého vývoja stáročí. Namiesto mnohotvárnosti, všestrannosti a premenlivosti, o ktoré sa usiluje ešte Picasso a jeho druhovia, vstupuje do programu umenia osnovná jednoduchosť, smerujúca k maximálnej redukcii javového bohatstva formy na jeho elementárne tvary a pomery.

No táto redukcia — a v tom je podstata problému — nie je pre Mondriana len redukciou prvkov umeleckej formy, nutným vývojovým impulzom v rámci súčasnej estetiky. *Je niečo viac*. Programová redukcia a vystihnutie zložitosti umeleckej formy sú akt vystihujúci skladbu univerza ako takého; vrcholná meta Mondrianovej umeleckej filozofie — odkrytie rovnováhy elementárnych prvkov — je cestou

ku kreácii akejsi transcendentálnej rovnováhy vôbec. Je očisťujúcim programom, ktorý umelec vo funkcii biblického mesiáša vnáša do ináč chaotického života. „Rovnováhu dosiahnutú vyrovnávaním prírody a ducha, univerzálneho a individuálneho, ženského a mužského, túto rovnováhu ako všeobecný princíp neoplasticismu treba uskutočniť nielen v umení, ale aj v človekovi samom, aj v spoločnosti. A práve tu môže vyrovnanie medzi látkou a duchom vytvoriť doposiaľ neznámu harmóniu,“ proklamuje s nadšením svoje krédo reformátora života Piet Mondrian.³ Umelecká kreácia má takto vyšší, metafyzický až absolútny zmysel. Znamená kreáciu a konštituovanie prvkov, ktoré doposiaľ súčasnému jednostrannému životu, človekovi a spoločnosti chýbali. Samo umenie — východisková forma, ktorej čistotu autor proklamuje — je tu len sprostredkujúcim médiom tohto hľadania a podľa slov autora je odsúdené na to, aby „mizlo v tej miere, ako sám život bude získavať na rovnováhe“.

Dualizmus poňatia zdanlivo abstraktnej, čisto imanentne poňatej formy a jej vyššieho, ideového a metafyzického zmyslu nie je charakteristický len pre Mondriana. Je všeobecnou generačnou devízou, pričom akékoľvek pokusy zjednotiť tieto protirečivé filozofické východiskové elementy vedú obvykle k popretiu výsadnosti formy, až k jej absolútnej negácii k „aformalizmu“, a teda k rehabilitácii stanoviska, voči ktorému sa Mondrian a jeho skupina púšťa pôvodne do boja. Zdanlivo absolútny protiklad medzi Kandinským a Mondria-

³ P. Mondrian, *Allgemeine Prinzipien des Neoplasticismus*. M. Seuphor, Mondrian, Köln 1957. V slovenčine: *Maliari o sebe*, Bratislava 1963, 222.

nom sa takto v podstate redukuje na protiklad metód „definovania univerza“. Kým u Kandinského a prúdov, ktoré naň nadväzujú, bezprostredným nástrojom tejto definície je osobnosť so všetkými svojimi psychologickými a inými zložkami, konštruktivisti sa usilujú likvidovať akýkoľvek romantický mýtus prostriedkov, vrátane autorskej osobnosti, jej stôp v diele, v rukopise i v umeleckom diele vôbec. *Namiesto krajného subjektivismu nastupuje krajný objektivismus.* Cieľ dosiahnuť vonkajškový výraz vnútornej nevyhnutnosti ako výraz vyššej, transcendentálnej harmónie je tu ale spoločný.

Protiklad poňatia elementárnej formy a jeho transformujúceho ideového významu je ešte zrejmejší u druhého veľkého priekopníka novodobej racionalistickej abstrakcie v umení Kazimíra Maleviča. Rusko-poľský autor, ktorý si v prvom štádiu svojho vývinu s príznačnou vervou a dôkladnosťou vážil nosnosť zakladateľských snáh futurizmu, kubizmu a orfizmu, sa už okolo roku 1913 logicky dostáva ku krajne vyhrotenému formulovaniu konzekvencií z doterajšieho vývoja umenia. Malevičov *Čierny štvorec na bielom podklade* je lapidárne domyslená a realizovaná idea „čistého maliarstva“. Zdá sa — a vyhlasuje to sám autor a jeho ruskí nasledovníci — že za ňou už niet ďalšej cesty. No že to tak nie je, dokazuje nielen ďalší vývoj autora (mám na mysli najmä jeho monochromatické obdobie, ktoré si problém konštrukcie stavia v ešte „čistejšej“ podobe tým, že ako výraz vydráždenej maliarskej senzibility variuje napríklad problém bieleho tvaru na bielom podklade a podobne), ale aj ďalší vývoj konštruktivistických tendencií v predrevolučnom a porevolučnom Rusku. A nielen

v ňom. Pokiaľ ide o Malevičovú tvorbu, ale aj o tvorbu iných, nové horizonty výkladu tu otvára jej vlastné polemické smerovanie, definované teóriou tejto tvorby, ktorú Malevič načrtol už vo svojom Manifeste suprematizmu roku 1915 a v porevolučnom období rozviedol dôsledne ďalej. „Pod suprematizmom chápeme nadvládu čistého pocitu v umení,“ jednoznačne vyhlasuje autor svoj maliarsky program.⁴

Čo však znamená táto „čistá výtvarná senzibilita“, ako sa jej — i v určitej premenlivosti svojho významu v neskorších rokoch — v podstate stále húževnato dovoľáva suprematizmus? I keby proti tomu azda sám autor protestoval, znamená predovšetkým ďalšie uvoľnenie cesty voluntaristickému subjektivismu a stratu objektívnych komunikatívnych východísk i kritérií kreácie formy. Spolu s odmietnutím sveta objektivity s jeho predmetnosťou, variabilitou foriem s nekonečnými „praktickými a mimoumeleckými“ významami (hovorené v Malevičovej terminológii) stráca toto umenie akúkoľvek širšiu fundamentálnu bázu vlastného rozvoja. „Zobsahovanie“ formy, jej redukcia na pocit a výraz senzibility znamená likvidáciu nielen mimoumeleckej predmetnosti a funkčnosti, ale aj likvidáciu konzistencie formy, jej rozpustenie v metafyzickej idei či v pociate. Jej „objektivizovanie“ sa môže diať už iba za cenu značne temného a mystického stotožnenia jedinca so zákonitostami univerza, čo je nielen protirečivá programová dilema umeleckej filozofie Kandinského, ale aj teoretických východísk Mondriana a Maleviča. Protirečenie, z ktorého predbežne niet východiska.

⁴ Pozri K. Malewitsch, *Die Gegenstandlose Welt*, Köln 1962, 67 a i.

Jediná možnosť ďalšieho pozitívneho rozvoja konštruktivistickej tvorby je chápať formu nie ako osobnostnú a subjektívnu danosť a výraz, ale ako všeobecnú definíciu a formulu univerza. Najst bod, v ktorom je potrebné prejsť od intenzity k extenzite. Pre nové smery to znamená nutnosť vyjsť z doterajšieho úzkeho rámca tradičného umenia a zaujať tak diametrálne odlišný postoj nielen k estetike a umeniu, ale predovšetkým k predmetnému svetu, k bohatosti jeho foriem a k reálnej skutočnosti vôbec. Znamená to zaujať postoj laboratórneho vedca, alebo inak: postoj inžiniera a tvorcu, a to predovšetkým tvorcu nových tvarov a foriem, ale tiež aj nových sociálnych dimenzií. A to je cesta, ktorou sa vydali Malevičovi mladší sovietski spolupútnici a celé povojnové konštruktivistické hnutie: holandský De Stijl, Kassakov Ma, nemecký Bauhaus a podobne. Je to cesta predznamenaná už teoretickými a sociálne organizátorskými ideami Marxa, Sempere, Ruskina, Morrisa a ďalších z najďalej dovidiacich projektantov nového už v minulom storočí. *Predstava novej sociálnej skutočnosti je v celej koncepcii predvojnového konštruktivismu dosť podstatná.* Nie však len v teórii, ku ktorej sa dosť jednoznačne priznávajú sovietski avantgardisti a poprední predstavitelia Bauhausu: Gropius, Moholy-Nagy, Meyer i ďalší, ale aj v bezprostrednej tvorivej praxi, čo znamená v zameraní zmyslu svojej práce. Nie je náhoda, že roztržka medzi Malevičom a jeho prívržencami z radov mladých umelcov vrcholí najmä po revolúcii roku 1917. Kým pre Maleviča „problémy praktického života“, nová sociálna skutočnosť revolúcie so svojimi dôsledkami a umenie sú dve nezlučiteľné entity, mladší predstavitelia konštruktivistickej avantgardy,

združení okolo Tatlina, vychádzajú z predstavy čo najširšej služby životu a dostávajú sa až po programovo nastolované rozplynutie umenia v takzvanom praktickom živote. Architektúra, priemyslová výroba, návrhárstvo a reklama, takzvaná úžitková tvorba, film, fotografia a ty-pografia ako najmasovejšie „umenia“ — to sú nové, doposiaľ intaktné sféry, ktorými si nová estetika trúfa preniknúť k životu každého jednotlivca. Ide o to, hlása podľa príkladu sovietskej avantgardy Gropius a ďalší bauhausisti, aby sa nové podmienky života pre človeka utvorili tak, aby ho nútili k tvorivosti sublimujúcej sa do všetkých sfér života.

Pojem architektúry tu zahrnuje symbiózu všetkých sociálnych a umeleckých úsilí: architektúru nového života a nielen osihotenej stavby či dokonca exkluzívneho umeleckého diela. To je nenávratne odkázané do múzeí, pričom sám pojem „maliar“ a „maliarstvo“, ako pripomína jeden z maďarských účastníkov historického Bauhausu⁵, znamenal u mladých ironickú nadávku a posmech. Treba priznať, že toto poňatie je vzhľadom na voľbu určitého typu tvorby dosť konzekventné, a pokiaľ sa mu niektorý z predvojnových konštruktivistov chce vymknúť, darí sa mu to iba relatívne. Tak napríklad jeden z pôvodných aktívnych spolupracovníkov skupiny okolo moskovského Inštitútu umení a remesiel sochár a všestranný inšpirátor nového Naum Gabo so sociálnymi ideami svojich vrstovníkov nesúhlasil, nazývajúc ich „snom romantikov, sneným s otvorenými očami“, alebo „opičím delíriom pradávného rajského sna, žitým s modernými šatami“. (Pozri autorov

⁵ *Művészet Dokumentációs Központ Közleményei*, III. Bauhaus szám, Budapest 1963, 11.

Realistický manifest z roku 1920.) Opúšťa, ako čiastočný, v tom čase dosť ojedinelý výraz osobného protestu proti novej spoločenskej skutočnosti, spolu so svojím bratom Pevsnerom v rokoch 1922—1923 definitívne Sovietsky sväz. A práve tento umelec o dve desaťročia neskôr v liste Herbertovi Readovi píše prekrásne slová o spoločenskej zodpovednosti a ideáloch predvojnového hnutia. „Abstraktnosť nie je dôvod, prečo nazývam svoje dielo konštruktívnym. Jadro konštruktívnej idey, ku ktorej sa priznávam, nie je totiž abstraktné,“ píše Gabo v jednom z najzaujímavejších programových dokumentov konštruktivizmu. „Táto idea znamená pre mňa viac. Zahŕňa celý komplex ľudských vzťahov k životu. Je to spôsob myslenia, tvorby, vnímania a žitia. Konštruktívna filozofia uznáva iba jeden prúd v našom bytí — život (môžete to nazvať tvorbou, ale je to to isté). Konštruktívny je každý predmet alebo čin, ktorý rozširuje život, poháňa život vpred a pridáva k nemu to, čo spôsobuje rásť, expanziu a vývoj. Ako, to je významove druhoradé.“⁶

Zdá sa, že táto veľká viera v obrodnú funkciu formovej estetiky chýba predstaviteľom súčasných umeleckých tendencií najrôznejšieho razenia. Skepticizmus, opatrnosť a nedôvera pri formulovaní širšieho východiska a zmyslu tvorby sú iste zákonitou reakciou na neblahý koniec a blamáž sociálne zaangažovaných ideí predvojnových konštruktivistov. Spoločenská skutočnosť v druhej polovici tridsiatych rokov v krajinách, kde bolo toto hnutie najsilnejšie, je iste sama osebe dosť silným faktickým argu-

⁶ List N. Gaba H. Readovi z júla 1944. *Estetika* č. 4, Praha 1965, 348.

mentom kritiky akejkolvek sociálnej utópie v oblasti estetiky. Avšak ani pri analýze spoločenských zdrojov vzniku a rozvoja racionalistického konštruktivizmu v umení sa nemožno unáhliť. Najmä pokiaľ ide o prvú vlnu tohto hnutia, treba tu predovšetkým uvážiť — ako na to už pred vojnou upozornil významný teoretik modernej architektúry Gideon — že jadro popredných predstaviteľov tohto hnutia pochádzalo z prevažne agrárnych a priemyslovo vtedy ešte málo rozvinutých krajín — z Ruska, Poľska, Nemecka, Maďarska a podobne, a nie povedzme z Anglicka, USA, Francúzska a z iných civilizačne rozvinutých oblastí, kde by sa ovplyvnenie estetiky ideami technického veku zdalo byť predovšetkým logické. Ide však o to, že predvojnový konštruktivizmus bol viac než skutočnosťou a výrazom technického a priemyslového veku, predovšetkým ešte *snom a krásnym utopickým ideálom*, ktorý vo svojej estetizácii techniky a geometrie bol pochopiteľný práve a iba tam, kde sa ešte neprejavili záporné dôsledky modernej doby. Hnevlivé reči Alfréda Loosa proti ornamentalizmu nevyrastajú náhodne z civilizačne ustrnutého a konzervatívneho prostredia cisárskej Viedne. A pochopiť napríklad intenzitu, dosah a lyrickú čistotu Kupkovho orfizmu tiež môže iba ten, kto pozná zdanlivo také protirečivé prezdobené a secesne znejúce vecné a figuratívne satirické a iné kresby z prvého, pražského a viedenského obdobia umelcovej tvorby.

Bez pochopenia týchto realít zdá sa skutočne nepochopiteľné — ako sa to zdalo väčšine západoeurópskej kritiky z príležitosti veľkej Lisického výstavy roku 1966 v NSR a Holandsku — že v diele jedného a toho istého umelca nielen následne, ale i paralelne znejú zdanlivo

celkom protikladné esteticko-výrazové tóny: po-
pri abstraktných kompozíciách rýdzo konštruk-
tívneho zamerania náladové obrázky, expresív-
no-židovský folklór chagallovského typu. *Zákon
kontrastu ako výraz všeobecnej ideovej negácie
danej skutočnosti umelcom je pri analýze zdro-
jov výrazu predvojnovkej avantgardy určujúci
a základný.* Nezáleží pritom, že už nemá so-
ciálnokritickú formu, ako napríklad v expres-
ionistickej generácii, ale formu estetického sna
o svete rozumu, čistoty a harmónie.

V porovnaní s minulosťou je problém zdro-
jov racionalistického výrazu v dnešnej generá-
cii neokonštruktivistov vôbec značne obmenený.
Nejde pritom len o priame poučenie a o negá-
ciu odvodenú predovšetkým zo stroskotania ideí
predvojnovkej avantgardy. Ide o zmenenú so-
ciálnu situáciu súčasného umelca a o dôsledky,
ktoré z týchto objektívnych vývinových zmien
vyplynuli pre tvorivý proces. Súčasný tvorca
zostáva skeptický a nedôverčivý k možnostiam
sociálnej funkcie a obrody človeka a spoloč-
nosti umením aj tam, kde — na rozdiel od
generácie otcov — nachádza dnes priaznivé
možnosti svojho priameho uplatnenia. Spolu
s postupným, niekedy až prekvapivo rapídny
presadzovaním sa nového umenia v živote spo-
ločnosti (faktor, o ktorom snívali, no ktorého
sa v podstate nedožili predvojnoví avantgar-
disti) objavujú sa aj nové, predtým nepredpo-
kladané ťažkosti a problémy. Umelecké dielo
už v poňatí predvojnových konštruktivistov
stratilo svoju výsadnosť ako jedinečný a ne-
opakovateľný arte-fakt. Neokonštruktivistické
umenie, rozvíjajúc sa od tradičného závesné-
ho obrazu smerom k architektúre, remeslu
a užitému spotrebnému výrobku, vplynulo do
života tak, že sa stáva jeho nedeliteľnou sú-

časťou, no nijako pritom neprispieva k želanej
humanizácii prostredia života človeka.

*Identifikácia času a priestoru umeleckého
výtvoru s časom a priestorom konkrétnej exist-
encie človeka,* o ktorú sa usilujú — ako sme
na to poukázali v minulej kapitole — vari
všetky vedúce umelecké prúdy súčasnosti, vo
svojich sociálnych a estetických dôsledkoch zna-
mená pohltie umeleckého diela realitou, jeho
pretvorenie na vec, na predmet, prispievajúci
neraz iba k ďalšiemu odcudzeniu človeka vo
svete tovaru. Umenie, ale ani bohatosť života
sa nezmnožuje, ak sa napríklad rytmus tvarov
z krásneho Vasarelyho obrazu prenáša na
škatuľku s mydlom, na reklamu, plagát, dám-
sku kabelku, podprsenku alebo šaty. Popula-
rita André Courregea alebo iného významného
dobového návrhára geometrických vzorov tex-
tilu alebo módy nemusí ešte nutne znamenať
triumf a popularitu umenia. Naopak, môže
prispievať k utvrdeniu presvedčenia o márnosti
a neprekonateľnosti priehrady medzi tvorivým
poznáním a jeho masovým rozšírením a upo-
tobením, a tým prehlbovať bytostný pesimiz-
mus v názoroch na situáciu súčasného umenia.
Pre umenie sa stáva osudnou predovšetkým
jeho snaha vzdať sa vlastných interpretačných
dimenzií. Stôl, stolička, auto, šaty, pohár na
vodu a iné predmety okolo nás nemajú svoj
vlastný rozmer. Ich priestor, forma a čas je
predĺžením ľudského tela, našej vlastnej exist-
encie. Je to tak i s umením? Nestráca umenie
práve tým, že sa vzdáva práva na vlastné
interpretačné rozmery, podstatný zmysel svojej
vlastnej existencie?

Pohotová vulgarizácia a rozriedenie umelec-
kých objavov ako príznačný prejav economic-
kého tlaku a nebývalého zmasovenia kultúry

sú príčinou, prečo sa umenie znova vracia od extenzity, charakteristickej pre program predvojnovkej avantgardy, k intenzite. Tento návrat nemusí nevyhnutne znamenať rehabilitáciu komorného závesného obrazu, i keď ani táto možnosť nie je vylúčená. Prejavuje sa predovšetkým ako plánovitá koncentrácia na výskumnícke laboratórne úlohy estetiky a umenia. *Intenzifikácia a sústredená koncentrácia tvorby do seba samej* nemá pritom nič spoločné s transcendentálnou interpretáciou racionalistickej a geometrickej abstrakcie, ako sme to videli napríklad u Mondriana alebo Maleviča. Chýbajú jej predovšetkým akékoľvek črty abstraktného metafyzického programu. Postoj súčasného neokonštruktivistu k svojej práci je postojom novodobého vedeckého pracovníka, a nie tradičným postojom kňaza, filozofa či osvietenského ideológa, ako sa oň usilovala doterajšia tvorba nielen romantického, ale aj programove racionalistického zamerania.

A práve tento postoj, a nie utilitárne odvolanie sa na tú alebo onú filozofickú či vedeckú teóriu a hypotézu, charakterizuje hlbokú symbiózu umenia so súčasnou érou vedeckej a technicko-inžinierskej civilizácie. *Snaha zbaviť umelecký tvorivý proces akejkoľvek romantickej výlučnosti* vedie pritom k utvrdzovaniu množstva ďalších paralelných znakov umeleckého a vedeckého poznania našej doby. Zaujímavá je napríklad tendencia vyjsť zo súkromia ateliérov a podľa vzoru vedeckých a inžinierskych kolektívov pracovať v základných teamových zostavách. Parížska Groupe de recherche d'art visuel, viaceré talianske skupiny — padovská N, milánska T, Cibernetica a pod., západonemecká Zero, moskovská a leningradská skupina Dviženiye, španielska Equipe 57 a ďal-

šie, čo aj na krátku dobu sa združujúce umelecké kolektívy, ako aj doterajšie festivaly týchto skupín a prizvaných jednotlivcov (Záhreb, Benátky, Paríž a i.): Nouvelle Tendence, organizované na spôsob vedeckých konfrontačných sympózií, sú svojou formou charakteristických prejavom hlavných tendencií súčasnosti. Právitko a rysovacie potreby, fyzikálne prístroje, skúmavky a chemikálie až po tradičný biely plášť výskumníka neodvolateľne vpadli aj do ateliérov umelcov. Dôsledkom sú — medzi iným — hlboké zmeny vo vlastnom poňatí umeleckého diela, proklamované priekopníkmi nových tendencií. „Ak chcelo byť umenie včera ešte takzvaným vcítením sa a tvorbou, môže byť dnes iba takzvaným navrhovaním a predvádzaním,“ napísal v jednom zo svojich programových manifestov Victor Vasarely. „Zatiaľ čo životnosť diela vyrastala včera ešte z kvality materiálu, použitých techník a z remeselného majstrovtva, kladie sa dnes už podmienka možnosti reprodukcie, rozšírenia a rozmnoženia. Spolu s umeleckým remeslom mizne tak i mýtus majstrovského diela. Vďaka stroju bude triumfovať dielo schopné masového rozšírenia. ... Naše postavenie sa zmenilo; naša etika, estetika sa musí zmeniť tak isto.“⁷

Súvislosť medzi dnešnou vedou a novými umeleckými tendenciami prekročila rámec vonkajškových analógií spôsobov, foriem a výsledkov práce. Zahrnuje i vlastnú stavbu výskumných úloh, a to nielen v určitej voľnej obdobe celkového zamerania myslenia a úhrnnej filozofickej stavby (paralely medzi klasickou me-

⁷ *Le Mouvement*. Účelová tlač Galerie Denise René. Paris 1955. V preklade časť — *Žltý manifest*. *Výtvarná práce* č. 24/25, Praha 1965.

chanikou vo fyzike a realizmom v umení, podobne zase medzi takzvanou neeuclidovskou geometriou, novou filozofiou fyziky a moderným umením a podobne). Pokiaľ ide o súčasné tendencie takzvanej optickej či vizuálnej tvorby, markantná je tu najmä priama či nepriama závislosť od výbojov takzvanej geštalistickej školy a experimentálnej psychológie vnímania vôbec. Ich zdroje spočívajú v objave psychofyziologickej paralelity, ktorú formuloval ešte E. Mach a ďalší. Experimentálny výskum vnímania pohybu ukázal, že sa objektívne javy fyzického sveta odlišne prepisujú v našich vnemoch. Ide o jav zdanlivého alebo iluzívneho pohybu, konštatovaný M. Wertheimerom a jeho žiakmi (W. Köhler, K. Koffka a iní) už v druhom desaťročí nášho storočia. Jednoduché delenie zrakového poľa na figúru a pozadie, ich približovanie a odďaľovanie (a na tom základe iluzívne doznievanie vnemu) odkryli určitý mechanizmus základného návykového zoskupovania foriem reality. Je napríklad známe, že figúra sa obyčajne vníma bližšie ako pozadie, má zreteľnejšie obrysy a je konštantnejšia. Rovnako dôležitý ako tento jav, ktorý rovnako využívajú psychologické výskumy (E. Rubin), ako aj klasické a nové umenie, je nábeh nášho vedomia vylepšovať vnímané formy do pravidelných geometrických útvarov. Asymetria je po určitý stupeň vnímaná ako symetria, štvoruholník ako štvorec, elipsa ako kruh, a to aj vtedy, ak je zostavená z prerušovaných čiar a podobne. „Figúre následného efektu“ býva zase pripisovaná skutočnosť, že ak človek dlhší čas nehybným okom fixuje konkávnu čiaru, javí sa mu čoraz viac ako priamka, a ak sa zase bezprostredne po konkávnej čiare demonštruje priama čiara, javí sa ako konvexná.

I keď zdroje a priame psycho-fyziologické príčiny týchto javov (teória nasýtenosti a podobne) zostávajú pre súčasnú psychológiu ešte predmetom mnohých diskusií, je isté, že aktivita zraku pri vnímaní utvára odvetné reakcie, nový či takzvaný „optický sektor“ (W. Köhler) ako proces špecifickej reflektorickej činnosti človeka a osobitné pole vzájomného pôsobenia človeka a objektu.

Tieto zaujímavé úkazy vnímania, bohato popisované v súčasnej psychologickej literatúre,⁸ nemôžu, prirodzene, nevyplývať na tie experimentálne výboje umenia, ktoré sa práve — zhodne s psychológiou — usilujú rekonštruovať základné zákonitosti obrazovej formy. I keď stupeň priamej závislosti a inšpirácie tu ťažko rukolapne dokázať, je nesporné, že viacerí z najvýznamnejších autorov nových umeleckých tendencií racionalistického zamerania začínajú svoju tvorbu v tomto smere práve elementárnymi konfiguráciami iluzívno-optického zoskupenia. (Okrem Vasarelyho už klasickej „zebrovej série“ a starších pokusov Albersových patria sem aj mladší autori najrôznejšieho zoskupenia, či už ide o parížskeho Moreleta, Yvarala, Steina, Le Parca a ďalších, o Američanov Arnuszkiewiczza, Cunnighama, Levinsona, o významných umelcov z talianskych, španielskych a nemeckých skupín alebo o paralelne hľadajúceho nášho Sýkoru, Dobeša, či azda Hudečka, o anglických „osamelých bežcov“ a podobne.) I keď je tu ťažké predpo-

⁸ Pozri napríklad W. Köhler a H. Wallace, *The Figural After-Effects. Psychological Theory*, New York 1952, 355; alebo v úhrnnej podobe a populárnejšie M. D. Vernon, *The Psychology of Perception*, New York 1966, 256.

vedat budúci vývoj, doterajšia tvorba najvýznamnejších autorov „chladného“ zoskupenia naznačuje, že takzvaný „vizualizmus“ (predstavený — nie bez problémov — súhrnne na známej newyorskej výstave *The Responsive Eye* v roku 1965) je iba odrazovým mostom a východiskom k ďalšej rozrôznenej tvorbe, či už sa v anglickom slangu striedavo nazýva (náš terminologický slovník je v tomto smere ešte nerozvinutý) ako *Art-optical*, *concret*, *manufactured*, *engineered*, *programmed*, *neat*, *cool*, *calculated*, *ABC* či *mini* a podobne. Vývoj — pohyb k vyšším formám estetickej organizácie foriem — je tu tak či onak (ak sa má pri týchto prúdoch vôbec hovoriť o umení) nevyhnutný. Ak totiž abstrakcia v časoch svojho zrodu predstavovala „umenie bez faktov“, súčasná vývinová etapa umenia predstavuje vari — ako to pripomínajú viacerí jeho kritici — zase akési „fakty bez umenia“: číry vizuálny výskum vnímania, na ktorom sú estetické a výrazové faktory iba okrajové a mimofunkčné. (Asi tak, ako je estetická farebne i materiálovo zladená nová lesklá zubná vrtáčka alebo ordinačné kreslo u lekára.)

Z doterajších experimentálnych smerov vydeluje sa pridaním výrazovej sily farby k základným vizuálnym konštantám vnímania (či umenia) takzvaná *nová abstrakcia* ako pomerne už dosť pevne fixovaný vývojový prúd s bohatým umeleckým zázemím, najmä v USA. Súvislosť tohto prúdu so základnými psychologickými a výrazovými predpokladmi takzvanej vizuálnej tvorby možno zreteľne sledovať v základnom teoretickom diele v súčasnosti azda najpoprednejšieho predstaviteľa a novodobého priekopníka tejto tvorby Josepha Albersa. Albers vo svojej teoretickej koncepcii novej výra-

zovej funkcie farby⁹ vychádza nielen zo skúseností predvojnovnej avantgardy, ktorej bol priamym účastníkom (okrem teórií Bauhausu tu právom doznieva predovšetkým Delaunay), ale prenáša do oblasti teórie tvorby i nové poznatky vedeckého poznania. Ide najmä o poznatok paralelity, a nie identity sveta fyzických a psychologických fenoménov. Pokiaľ ide o farbu, možno podľa Albersa hovoriť o jej vecnom a bezprostrednom význame (*factual — actual*). K vecnému zmyslu patria jej fyzikálne a optické hodnoty, dané vlnovou dĺžkou, vlastnosťami priestoru a podobne. Z hľadiska jej bezprostredného a ľudského významu je tu dôležitý fakt „konštantnej energie“ (Van Doesburg), ktorý sa prejavuje ako dianie, pohyb a zmena. Dosahuje sa už prostým spojením dvoch farebných priestorov do jedného obrazu. Prístupujúca farba pretvára nielen koloristickú a emociálnu, ale aj priestorovú hodnotu základnej farby. Plná priestorová (a vôbec vyššia — signalizačná) hodnota farby sa pritom nevytvára aktivitou a kombinačnou schopnosťou, ktorá vždy stavia na určitej intuícii maliara, ale až prístupom tretieho partnera — o ktorého pri akejkolvek umeleckej transkripcii vlastne ide — vnímateľa. Jeho aktivita realizuje vonkajší popud vo fakt špecifickej farebnej idey. Sprostredkujúcim faktorom je tu hoci aj najjednoduchší geometrický útvar (napríklad pre Albersa charakteristické variácie vzájomne do seba vklbebných štvorcov a pravouholníkov). Použitie geometrie ako organizujúceho činiteľa obrazu spája Albersovu tvorbu s dielom mladších (Stella,

⁹ J. Albers, *The Interaction of Color*, New York 1963.

Kelly, Noland, Louis a ďalší mladí Američania). Vo Francúzsku sem možno zatriediť tvorbu Jeana Gorina, Augusta Herbina, Jeana Dewasnea, neskoršie dielo Vasarelyho a ďalších, ktorí nepodľahli silnému tlaku módy maliarstva typu informel.

Odbúraním presných kresbových kontúr v diele M. Rothku a predstaviteľov takzvanej „washingtonskej školy“ (Newman, Reinhardt) dosahuje sa nová skúsenostná hodnota farby, formulovaná vo výklade W. Seitzu ako hodnota náboženská a transcendentálna.¹⁰ Farba sa osamostatňuje od tvaru, je neobmedzená. Dekompozícia, strata tradičného obrazového ťažiska (spomienka na Pollocka) dáva voľnosť oku i fantázii vnímateľa. Namiesto výrazovej hodnoty farby napríklad vo fauvizme alebo konštruktívnej hodnoty u Albersa a ďalších pripomína sa tu skúsenostná hodnota farby, oslobodená od dejín, symbolov i geometrie. Poďľa príkladu už viackrát spomínaného Kleina z rokov 1946–1956 vracajú sa aj niektorí Američania k monochromatickej malbe. „Farby sú barbarské, telesné, nestále, ustavične navodzujú malbe cudzie predstavy,“ vyhlasuje Ad Reinhardt a k programovému odmietnutiu farby pridáva aj odmietnutie textúry a rukopisu, kaligrafie a znaku, skíc a kresby, svetla i pohybu. Čo zostáva, demonštruje autor na už historickej výstave roku 1963 („The American“) v Los Angeles, New Yorku, Londýne a Paríži. Pravidelné hladké natreté čierne dosky rovnakého formátu, rozvešané po stenách galérie, dávajú na seba zabudnúť. Sú vo svojom pôsobení (pravda, nie v zámere) negáciou seba: deko-

¹⁰ W. Seitz, *The Responsive Eye. The Museum of Modern Art*, New York 1965, 17.

rom, ktorý sa vo svojom monotónnom rytme neodlišuje od bielych stien alebo povedzme od hlavic pravidelne do nich zatĺčených klincov, od funkčných či dekoratívnych galerijných panelov a pod. V odstupe jedného polstoročia v takmer doslovnej formulácii opakujú Malevičov počin bielej maľby na bielom pozadí ako absolútnej negácie umenia. I v rámci estetiky takzvanej novej abstrakcie je teda vývojový kruh uzavretý. Estetika excitovaného farebného vnemu sa rozvinula až do svojho sebaopopenia.

Reinhardtovo domyslenie alebo — čo je to isté — negácia ideí takzvanej novej abstrakcie využíva (treba priznať, že logicky) určitú nedôslednosť v základnej formulácii programu tejto školy, ako ho teoreticky i prakticky nastolil už Albers. Ak poväčšine geometrická forma je iba sprostredkovateľom elementárneho zážitku z farby, je logické, že dôsledné konštruktívne úsilie musí viesť k jej redukcii, až k jej vymýteniu. Skutočná funkcia základného tvaru v dielach predstaviteľov novej maliarskej vlny je však markantnejšia. Vyžaduje si to zmeniť sa aspoň o niektorých základných aspektoch funkcie línie a geometrického ornamentu v novodobom umení. *Ornament*, ktorý bol viac ako pred polstoročím vyhnaný z umenia a ktorý Loos vyhlásil vehementne za „zločin“, vracia sa dnes triumfálne do umenia a po páde informelu zaujíma pozíciu hegemonného organizujúceho štýlotvorného elementu. Spolu s citáciou reality v kreáciách pop-artistov a neofiguralistov je vari zvrchovaným a výsadným charakteristickým prejavom umeleckého slohu súčasnosti. Asi tak, ako ním bol napríklad už v starom Egypte, v predklasickej dobe gréckeho umenia, v Byzancii a ranom kresťanskom umení, ako aj v mimoeurópskych slohových úsi-

liach (arabsko-perzské tradície) a podobne. Prosté pridávanie — addícia, repetícia, multiplikácia, juxtapozícia a iné racionálne postupy pri narábaní so základným obrazovým motívom — stalo sa formou rozvinutia alebo umocnenia jednoduchého, ktoré by samo osebe bolo azda nepostrehnuteľné. Ak už Platón vo Filébovi považoval symetriu za základ pravdy a krásy, pridali tu stáročia toľko variácií, že i estetická podstata javu je pochopiteľná — a to aj pokiaľ ide o súčasné umenie — iba vo všeobecných rovinách. Bol to francúzsky básnik Valéry, ktorý odhadol jednotiacu úlohu ornamentu, keď ju prirovnal k funkcii matematiky vo vedách.

Analógia funkcie však nevyjadruje plný význam, postavenie a aplikabilitu racionalizačného úsilia matematiky v umeleckom ornamente. Antický ornament, ako to presvedčivo vyjadril Max Bense, nadväzuje predovšetkým na matematické tradície Egypťanov a Euklida a stáva sa tak autentickým zdrojom poznania, najmä stavu predeuklidovskej matematiky, o ktorej inak nemáme dosť pramenných zpráv.¹¹ Poznanie histórie však prekračuje prah súčasnosti. Opakujúca sa symetria, vyvolávajúca potrebu (alebo predstavu nutnosti) ďalšieho rovnakého kompozičného elementu, alebo inak povedané, organický vzťah časti k celku, naznačuje — ako sa na to opätovne odvoláva Bense — modernú teóriu množín, jej reálnu prehistóriu. Aktualizácia estetiky je nutná. Striedanie názorov na úlohu ornamentu v umení ukazuje, že tu nejde o plynulý proces rozvoja. Súvislosti sú tu preto odkrývané vždy ex post. Viac než kontinuita charakterizuje vývoj umenia v každej

¹¹ M. Bense, *Die Mathematik in der Ornamentik*. Das Kunstwerk 4, Baden-Baden 1965, 25.

etape moment diskontinuity a odboja proti existujúcemu. Súvislosť viac horizontálna než vertikálna. Ak sa preto po rokoch a stáročiach do umenia vracia predtým vyhnaný a príkro odsúdený *jednotiaci formový či ideový zámer*, podnetom sú tu vždy nové úlohy súčasnosti, a nie tradícia sama osebe.

A tu, pri analýze všeobecnej korešpondencie súčasnej ikonológie umenia s prevládajúcimi faktmi nášho času, čaká nás objavné prekvapenie, ktoré naznačuje zdroje súčasnej rehabilitácie ornamentu v umení. Súčasný „ornament“, ako si to zo súčasných tvorcov všimol predovšetkým Max Bill, vyjadruje nielen neexistujúce: sen a ideál harmónie, ako to bolo vždy, ale po prvý raz už aj novú technickú skutočnosť a optickú kultúru dneška. Vyjadruje predovšetkým celú škálu aktuálnych úloh súčasnej fyziky, geometrie a matematiky. Prípomene si niektoré z nich. Je to štrukturalizácia reality; krása opakovateľnosti a význam symetrie ako stredy i kritéria; variácie a permutácie; rozťahovanie a definícia priestoru, ohraničenosť bez presných hraníc; zmena vždy len relatívnych foriem v subjektívne vymedzenom priestore; problém konečna a nekonečna (absolútneho a prerušeného rytmu) a relativity stanoviska pozorovateľa; zjednodušujúca formula mnohosti a rozdielnosť zdanlivej podobnosti; relativita nehybnosti a pohybu, ich vzájomné prechody až praktická neodlíšiteľnosť; silové pole so všetkými nekonečnými variantmi jeho pôsobenia v priestore — dočasně ohraničená energia hrozivo vŕahujúca do seba vlastnosti okolia, centrifugálne a centripetálne siločiar; energia hrozíaca roztriahnuť sa ako predzvesť nebezpečného narušenia daného poriadku; paralely, ktoré sa pretínajú, a neko-

nečno, ktoré sa zas vracia k sebe ako prítomnosť; štvorec a kruh vo svojej nádhernej plnosti a ohraničenosti; premena krivky na priamku a naopak; a zase — priamka, jednoduchá nádherná priamka, ktorá zostáva priamkou ako neskutočnosť, pretože stálosť v tomto svete ustavičnej premeny atď. atď. — Hľa, celé vzrušujúce bohatstvo všeobecných ideí súčasnej logiky, filozofie, fyziky a matematiky! Nie bezprostredne odrážaná skutočnosť, ale jej vedecký extrakt: poznanie definované ako univerzálne krásno. Krásno rytmu a systému, bez ktorého niet ani biologického, ani spoločenského bytia. Že by to bol konečne už ten dlho očakávaný hlas nádeje, viery a oslavy dneška, doposiaľ tvrdošijne odopieraný súčasťou najmä pesimisticky naloženou tvorbou?

*

Popisovaný vývoj na ceste k novej rekonštrukcii formy nie je ale — ani v takzvanom racionalizačnom tábore — všeobecný. Orientácia na novú formuláciu farebných hodnôt, realizovaná statikou geometrického ornamentu, je charakteristická — zdá sa — viac pre mladých Američanov, v Európe zasa predovšetkým pre mladých západných Nemcov (Geiger, Pienne, Micus, Jochims, Quinte a ďalší) než pre ostatných. Pri vzájomných konfrontačných výstavách mladých Francúzov, Talianov, Juhošľanov a ďalších, organizovaných od roku 1961 pod názvom *Nové tendencie*, prevažuje čím ďalej tým markantnejšie predovšetkým úsilie vykresliť vizuálny (optický) ireálny pohyb. Okrem ostatných už spomenutých faktorov je takto *dynamizácia umeleckého vnemu* ďalšou markantnou estetickou črtou oddeľujúcou star-

šie a novšie konštruktivistické úsilia. Odbúranie statiky programovo sprevádza zvýšená pozornosť k novým vymoženostiam súčasnej techniky, postupne transponovanej do umenia. „Príslušníci Nových tendencií tvrdia,“ píše sa v katalógu parížskej výstavy z roku 1964, „že prekonávajú práve tak pojmy neformálneho ako konštruktívneho umenia. Búria sa proti zneužívaniu geometrických tvarov zdedených po Malevičovi alebo Mondrianovi. Uznávajú, že lyrická a geometrická abstrakcia sa vyrovnávajú (neutralizujú), lebo ponad tie princípy, ktoré ich stavajú proti sebe, nastupujú nové hodnoty: *pohyb, svetlo a monumentálny priestor*.“¹² Uvedené slová nie sú už len proklamáciou určitého estetického ideálu. Sú aj vyjadrením existujúceho faktu: vývojovej skutočnosti vizuálneho a optického hnutia posledných rokov.

Veľká cena udelená na XXXIII. bienále v Benátkach Juhoameričanovi Juliovi Le Parcovi je objektívnym vyjadrením tohto smerovania a ocenením syntézy doterajších kinetických úsilí. Posledná tvorba tohto pozoruhodného príslušníka parížskej experimentálnej skupiny vizualistov je zámerne komponovaná ako syntetická prehliadka všetkých možných postupov v určitom zvolenom východiskovom smere. K hlavným, dalo by sa povedať, študijným dielam, ktoré skúmajú základnú vizuálnu kompozíciu dynamizovaného rytmu striedaním „efektu obrysu“ s „efektom figúry“ (prstá pozitívno-negatívna multiplikácia základného geometrického ornamentu bez kompozičného stredu), pristupuje stále rafinovanejší mecha-

¹² *Nouvelle Tendance*. Múzeum dekoratívnych umení. Louvre. Pavillon de Marsan, Paríž 1964, 9.

nický pohyb, dosahovaný všetkými prostriedkami, od chvenia vzduchu po elektrinu a mobily poháňané návštevníkmi. Jednoduchá osnova vizuálneho kontrastu a symetrie sa sčasti zachováva i v grációznom pohybe ľahkých pingpongových loptičiek na šedom či čiernom podklade. (Niekdokonca i na bielom podklade, ako to zodpovedá už viackrát konštatovanej vývojovej tendencii k monochrómmii.) Ale len sčasti. Vizuálny a optický efekt ako základné psychologické konštanty dojmu chvenia plochy sú narušované priamym pohybovým impulzom tam, kde pôvodný racionálny základ prechádza vo voľný impresívny vnem a zdanlivú hru náhody. Avšak posudzovanie je aj tu trochu neisté. Racionalizačný kánon nemôže byť totiž samoúčelný a možno práve prvok aleatoriky je novým, tvorivým a súčasným rozvedením základnej východiskovej estetickej osnovy staronových formalizačných úsilí. Nachádzame ho v celom súčasnom rozpätí autorovej tvorby. Odhad architektúry priestoru a úlohy diváka v ňom podmieňuje totiž v Le Parcovej expozícii ďalšie umocňujúce efekty: sústavu zrkadiel, rôznorodé okuliare pre návštevníkov, ba i drevené stupne a chodidlá meniace nadhľadovú situáciu spoluúčastníka na vždy novú kombináciu vnemu. Jeho racionálny odhad — podobne ako ťahy rozohranej šachovej partie — je vopred nevypočítateľný. Náhoda dodáva umeleckému zámeru vzlet voľnej kombinatoriky (hry). Pokiaľ však ide o estetiku, možno konštatovať, že tu spomenuté proklamované méty mladých tvorcov zo skupiny Nových tendencií — pohyb, svetlo a svojský priestor — našli nesporne svoj lapidárny syntetický výraz.

Práve tieto nové výrazové prostriedky, ktorými sa hnutie Nových tendencií vydefuje zo

širokého rámca súčasných racionalizačných tendencií, umožňujú hovoriť o kinetike ako o zvláštnom odvetví súčasnej výtvarnej tvorby. Pravda, formulácia základných programových premisí, ako aj niektoré súčasné kreácie nie sú samy osebe nijako nové. Frank Popper, francúzsky teoretik tohto hnutia, datuje začiatky kontinuálneho procesu rozvoja myšlienky pohybu v umení od roku 1860.¹³ Začiatkom 13. storočia 138
zostrojuje jezuita I. B. Castel takzvaný claverin oculaire, predchodcu rôznych novodobých klavíruxov, kolografo, kín-optofónov a iných prístrojov, hromadne konštruovaných najmä koncom dvadsiatych rokov. Pioniersku úlohu tu zohrali najmä scénografické pokusy divadelnej avantgardy, či už ide o zakladateľskú vrstvu Appia — Craig, či o neskoršie pokusy, z ktorých hodno zaznamenať najmä výboje sovietskej scénografickej školy. Z okruhu Mejercholda vyšiel napríklad Concert optofonique V. Baranova-Rossinu, nadväzujúci na známe Skrjabinove pokusy farebnej projekcie hudobnej skladby (roku 1915 v Carnegie Hall v New Yorku, 1916 vo Veľkom divadle v Moskve). Castelova myšlienka stojí i v zárodku Wilfredových a iných pokusov (1919 a neskôr). Paralelné pokusy vo filme a v divadle (Eggeling, Richter, Ruttmann a ďalší, „mechanický balet“ Fernanda Légera a pod.) smerujú k tým istým estetickým métam. Z dielne Bauhausu vychádzajú pokusy o komponovanie ucelených svetelných farebných predstavení (Reflektorische Farblichtspiele). Publikácie Hirschfeld-Macka, vychádzajúce z ovzdušia tejto školy, rezumujú tieto pokusy, zdôrazňujúc paralelný rozvoj

¹³ F. Popper, *Naissance de l'Art kinetique*, Paris 1967. (Rukopis som dostal v štádiu prípravy publikácie.)

hudby, ako aj priestorových i plošných foriem a svetla.

Táto idea je aj v súčasných realizáciách stále aktuálnejšia. I keď sa pamätné diela tejto prvej „pionierskej“ vlny priekopníkov kinetiky dostávajú čoraz viac do stredobodu záujmov historikov umenia i divadla, pričom niektoré objekty (ako je napríklad *Lumia suite* Thomasa Wilfreda) majú už svoje trvalé miesto vo svetových múzeách moderného umenia (New York), je dodnes sporné, či a nakoľko tu ide o nové technické objavy a nakoľko o vlastné umenie.

Pri odpovedi na túto otázku, ako aj na ostatné otázky programovej (smerovej) teórie tohto nového výtvarného prejavu možno sa bezpečne obrátiť na jednu z priekopníckych predvojnových domácich estetických štúdií v tomto odbore, na knihu českého architekta, žiaka sochára Štursu, nedávno zosnulého Zdenka Pešánka. Kinetizmus v Pešánkovom poňatí je predovšetkým osobitá a nová technika, pričom táto novovynájdená technika môže znamenať „práve tak nový odbor práce ako nový druh umenia“. Reálne možnosti, ba priam zákonité premeny techniky na nový druh a sloh umeleckého myslenia vyplývajú z vlastnej civilizačnej skladby dneška — z úlohy, ktorú technika hrá v živote modernej spoločnosti. Technika dáva umeleckému mysleniu nové, doposiaľ netušené impulzy. „I najjednoduchším aparátom je možné vyvolať nekonečný rad variácií. Je logicky nemožné, aby niektoré z nich nepôsobili aj emocionálne, čím by sa približovali k umeniu.“¹⁴ Impulzívny vplyv je, pravda, vzájomný. Kým sa aplikované umenie zameriava na využívanie hotových vzorov, umenie

¹⁴ Z. Pešánek, *Kinetizmus*, Praha—Brno 1941, 19.

v pravom zmysle slova tvorivé kladie vždy nové tvárne požiadavky, a tým i nové stimuly na rozvoj techniky. Z celku prevratných technických novôt súčasnej civilizácie môžu nadobudnúť najväčší potenciálny vplyv na organizmus umenia svetelno-kinetické techniky. So zreteľom na ich súčasnú aplikáciu na oblasť vizuálnej výtvarnej kultúry rozoznáva Pešánek túto kategorizáciu umeleckých javov svetelno-vizuálnych:

A — plošné:

1. Film
2. Farebnofonmové svetelné hry reflektorické
3. Farebný klavír
4. Farebné svetelné hry
5. Plošné presvecovanie
6. Metódy svetelnej reklamy a tieňohry

B — priestorové:

1. Ohňostroj
2. Svetelné fontány
3. Svetelno-kinetické plastiky
4. Kinetické iluminácie
5. Reflektorické hry priestorové
6. Kombinácie rôznych metód

Z tohto registra možností prvoradý estetický význam pripisuje Pešánek novým výhľadom, ktoré sa otvárajú temporalizáciou vizuálneho vnemu. *Zavedenie časovej continuity* rozširuje doterajšie poňatie výtvarného umenia. Pozornosť k hudbe ako k výsadne časovému umeniu tu má nielen osobnostne zafarbený nádych (autorova nesporná muzikabilita, detstvo a výchova v organovej dielni, ktoré Pešánek neraz pripomína). Je vycítením nových estetických možností výtvarného obrazu. Vizuálny vnem sa stáva akordom, ktorý sa zvýrazňuje iba v rámci širšieho harmonického systému. Jeho kostrou sa stáva sled akordov vo význame melodického princípu. „Harmónia bola doposiaľ

známa i vo výtvarníctve. Melódiu umožňuje iba kinetika. Sú to farebné tóny alebo formy, ktoré sa objavujú po sebe ako zvukové tóny v hudbe.“¹⁵

Pešánkove programové tézy i jeho umelecké realizácie z tejto oblasti rozvíjajú často do monumentálneho meradla určité laboratórne pokusy, ktoré v dvadsiatych rokoch analyticky nastolil predovšetkým L. Moholy-Nagy. Tento najvýznamnejší priekopník kinetickej syntézy pracoval v rokoch 1922–1930 na modeli takzvanej svetelnej rekvizity. Podľa popisu autora tento syntetický experimentálny kinetický pokus pozostával z kubusovej skrine s kruhovým otvorom (tzv. javiskový otvor). Okolo otvoru prvý plán vytvárala sieť elektrických žiaroviek, kontrastujúca s druhou paralelnou sadou vnútri skrine. Žiarovky sa zapalovali podľa predurčeného plánu, takzvanej autorskej partitúry. Vnútri priestoru samostatný dejový pohyb (tzv. druhý námetový plán) vyvolával mechanizmus, ktorý pozostával z priesvitných a priehľadných materiálov, aby bolo možné docieľiť pokiaľ možno lineárne tieňové útvary na zadnej stene uzavretej skrine (projekcia ako samostatný vizuálny prvok). Nositeľom mechanizmu bola kruhová doska, na ktorej bol postavený trojdielny rám. Každý z troch sektorov rámu obsahoval jednu pohybovú hru, uvádzanú paralelne do činnosti. Už rozdielny pohyb, dosahovaný rozdielnou frekvenciou, tvoril pôsobivé vizuálne predstavenie.

Všeobecný princíp paralelných vizuálno-časových pohybov, nastolený Moholy-Nagyovými svetelnými rekvizitami, stal sa východiskom i najznámejších Pešánkových realizácií. Už ich

¹⁵ Tamtiež, 17.

definícia ako „svetelno-kinetických plastík“ ukazuje značný stupeň autorovho teoretického rozhladu. Pešánek totiž na nejednom mieste svojho *Kinetizmu* poukazuje na pomýlenosť obvyklého riešenia svetelných plastík pomocou zadného presvecovania v podstate ešte tradične poňatých sôch. (Ak je materiál nepriesvitný, vidieť iba siluetu plastiky; ak je priesvitný, vidieť zase iba rozžiarené žiarovky. Forma pozorovateľovi tak či onak uniká.) Najznámejšou Pešánkovou realizáciou, vychádzajúcou zo spomenutých Moholy-Nagyových experimentov i z vlastných teoretických zásad a praktických syntetizačných pokusov (*Pomník padlým letcom*, 1924–1926), bola výzdoba pražských elektrických podnikov v Jeruzalemskej ulici roku 1930.¹⁶ Ohlas a kontinuita týchto pokusov zostala pomerne uzavretá. Napriek tomu, alebo lepšie, práve tým sa splnili programové slová u nás vtedy pôsobiaceho a všestranne inšpirujúceho Moholy-Nagya: „Predpokladom zostáva prirodzené stanovenie elementov optického výrazu, aby tým skutočne nadanému človekovi bola daná možnosť, aby

¹⁶ Naratívny námet, daný objednávateľom, Pešánek rozpracoval do štyroch základných dejovo-sujetových momentov. Prvý svetelný moment zvyraňoval mená Benjamina Franklina a jeho českého antipóda Prokopa Diviša. Ampérove pravidlo, ako druhý moment, srieda obvyklé písmo, navodzujúc v ďalšom rozkreslený princíp elektromotoru, pričom ako záver tohto názorne ilustratívneho výkladu objavuje sa rozvinutý graf rastu elektrickej energie. Vlastný mechanizmus je riadený kódovaným záznamom zapojovania. Pri jeho konštrukcii Pešánek využil predovšetkým staršie skúsenosti takzvaného elektrického alebo mechanického klavíra. Svetelno-kinetický dej tu bol jemne rozvedený aj v postupne preskupovaný farebný akord, vznikajúci v oku vnímateľa ako jednotný vizuálny vnem.

Pravda, i keď všetko tu bolo prekomponované, ako sa patrí, Pešánek, ako väčšina predvojnových entuziastic-

základné stanovené elementy povýšil na ume-
nie. To bol hlbší dôvod všetkých umeleckých
a pedagogických úsilií posledných rokov v ob-
lasti optiky.¹⁷

Ako vyzerá situácia v aplikácii kinetických
výbojov dnes? Značne rozrôznená. Neprehlad-
nosť a rôzne programové zameranie najvýznam-
nejších tvorcov tohto typu dovoľujú azda s au-
torom bystrej porovnávacej štúdie o súčasných
vývojových tendenciách v kinetike konštatovať,
že „tu nejde ani tak o skupinu autorov zviaza-
ných spoločným programom ako o určitý počet
vzájomne nezávislých umelcov, používajúcich
podobnú techniku“.¹⁸ Ako v určitom zmysle
reprezentačný príklad možno tu pripomenúť
i u nás známu tvorbu Franka Malinu (pripo-
meňme výstavu autorovho diela roku 1966
v Prahe a v Bratislave). Viac ako jeho kinetic-
ká tvorba, príliš poplatná klasickej lyrickej
abstrakcii päťdesiatych a skorších rokov, púta
Malina pozornosť predovšetkým svojim príznač-
ným osobnostným autorským profilom a smelou
aplikáciou techniky v maliarstve. Všestranné

kých navrhovateľov, nepočítal s otupeným mechanizmom
praktickej prevádzky, nerešpektujúcej pôvodný autorský
vizuálno-časový scenár. Ako to často býva, lajdácka
obsluha postupne likvidovala monumentálny umelecký
projekt na bežnú svetelnú reklamu. Napriek tomu tento
projekt vo forme myšlienkového impulzu, ktorý nebolo
možné neregistrovať, zohral svoju progresívnu úlohu.
Spopularizovaný koncom tridsiatych rokov režisérmi
Otakarom Vávrom a Františkom Pilátom v abstraktnom
filme *Svetlo preniká tmou* uzaviera prvú etapu teoretic-
kých i užitých pokusov o aplikáciu nových zásad dyna-
mizovania vizuálneho vnemu v predvojnovom Českoslo-
vensku.

¹⁷ L. Moholy-Nagy, *Od pigmentu k svetlu*,
Telehor 1—2, Brno 1936, 35.

¹⁸ S. Bann, *Unity and Diversity in Kinetic Art*,
Kinetic Art, London 1966, 52.

prírodovedné vzdelanie, a najmä dobrá tech-
nická predstavivosť predurčili totiž syna čes-
kých vystaňovalcov stáť v prednom rade auto-
rov prvých amerických raketových projektov
(WAC Corporal z roku 1945 a iné). Okrem
toho je Malina známy aj ako geofyzik svetového
mena. V rokoch 1947—1953 pôsobí zas ako
predstaviteľ americkej vedy v Medzinárodnej
astronautickej akadémii a Astronautickej feder-
ácii pri UNESCO. Jeho všestranný autorský
profil vedca, technického vynálezcu a inžiniera,
popri zreteľne prerážajúcej osobnostnej ná-
klonnosti k hudobno-intervalovému rozloženiu
a vnímaniu maliarskych predstáv, preráža
v Malinovej výtvarnej tvorbe najmä z posled-
ných rokov. Kinetický systém „reflectodyne“
umožňuje totiž vhodne uplatniť excitované ly-
rické, nie príliš presne vyhranené koloristické
čítanie autora. Kým odrazová projekcia fareb-
ného svetla na transparentnú dosku umožňuje
voľne asociatívne premeny, kresba svetelných
obrazov v staršom Malinovom systéme, rozvíja-
nom okolo roku 1955 („lumidyne“), bola príliš
determinovaná, jednoznačnejšia a konkrétnejšia.
(Biele svetlo žiaroviek, upevnených v pozadí
objektu, sa sfarbovalo podľa presného programu
pri prechode otáčajúcim sa rotorom a podľa
potreby naberalo ďalšie farby na statore, aby
na matnici vykreslilo výsledný obraz, premen-
livý iba vo svetelnej intenzite, vo farbách
a v podružných, nepodstatných detailoch.)¹⁹

Prístup i technológia je tu — a nielen v Ma-

¹⁹ Nie náhodou námetom týchto starších umelcových
diel boli predovšetkým kozmické a nukleárne motívy.
Malina tu využil svoje všestranné znalosti a skúsenosti
vedca-astrónoma a fyzika na emocionálnu transkripciu
a poetizáciu nových objavov a výdobytkov techniky.

linovom prípade — značne osobnostná. Pokiaľ ide o technológiu, kým napríklad Le Parc vo svojich starších dielach namiesto Malinovej elektriny používal chvenie vzduchu, ďalší Argentínčan (východoslovenského pôvodu) Gyula Kosice hydraulickú silu, Parížan M. Raysse zas neónové žiarovky, grécky sochár V. Takis využíva prítažlivú silu magnetu, Francúz Aubertin pôsobenie ohňa, Izraelčan P. K. Hoenich slnečnú energiu a podobne. Pokiaľ ide o výraz, rozpätie od pôvodného geometrizmu i v kinetických realizáciách (typu mobilov M. Botovej, G. Vardenaga či povedzme nášho M. Dobeša) k šokujúcim komplexným technickým a iným predstaveniam ostatných autorov je tu príliš veľké, prakticky až neobsiahnuteľné jednou estetickou formulou. No zdá sa, že jednu črtu majú predsa len zhruba spoločnú: je to už u Le Parca konštatovaný postupný prechod od východiskovej racionálnej kresbovej osnovy k metafyzickej realite hry a k stále silnejšiemu uplatneniu citových a intuitívnych výrazových prvkov, a tým niekde aj priame popretie a karikatúra pôvodného technického a inžinierskeho východiskového stanoviska. Pátos racionalistu: vedca, konštruktéra a objaviteľa zostáva už len Malinovou minulosťou, životopisnou kuriozitou, za ktorú sa zrelý autor už akoby hanbil, snažiac sa priblížiť k tradičným koloristickým a výrazovým normám abstraktno-lyrického maliarstva École de Paris. Podobne je to u Schöffera a ďalších. Prvok popretia techniky a „vedeckej“ civilizácie: imaginácia a fantastično, irónia alebo aspoň zreteľná skepsa sú u niektorých autorov vedome obsiahnuté už v samom estetickom zámere. Obrovitý nezmyselný Tinguelyho stroj, ktorý sa sám pred zrakmi návštevníkov výstavy ničí, už svojimi názvami (*Métamécanique*, *Mé-*

tamatic, *Relief métamécanique sonore* a pod.) svedčí o svojom zameraní za seba a mimo seba. Karikatúrne nápodoby strojov v duchu Pica-biovho historického „racionálneho stroja“, ako ich z dreva vyrába napríklad Čech Preclík alebo z kovov, plastických látok, ba i z papiera Angličan Paolozzi, či mlčanlivé surrealistické drevené príklady Belgičana Paula Buryho s takmer nebadateľným, ale tým nemenej pôsobivým pohybom sú pólom, kde sa stretáva súčasné racionálne konštruktívne úsilie so svojim pravým opakom: kinetika a op-art s pop-artom a neofiguráciou. Kruh sa takto uzaviera.

Pravda, existuje z neho teoretické východisko. Smeruje však viac von, mimo umenia — do architektúry a užitej priemyselnej tvorby — než do stredobodu súčasných myšlienkových polôh umenia. Victor Vasarely, ktorý už pred vojnou robil výskum priestorového trojrozmerného tvaru, dodnes verí v možnosť transponovať do umenia ďalší rozmer: hĺbku a čas. Samy programové zásady Vasarelyho tvorby: meniteľnosť, opakovanosť a schopnosť nielen strojove rozmnožovať „prvovýrobok“, ale aj meniť jeho pôvodné meradlo do ľubovoľnej nastavovateľnej veľkosti a funkcie, svedčia o zásadnej tendencii vykročiť z tradičného rozmedzia umenia. Ktovie, možno sa to autorovi a po jeho vzore kráčajúcej mladšej generácii sčasti aj podarí. Študijné experimenty skupín a jednotlivých umelcov z Paríža, Moskvy, Padovy a Milána, Záhrebu, ale najmä z Južnej Ameriky, kde, zdá sa, kinetické tendencie zapustili obzvlášť hlboké korene, poukazujú už dnes na mnohé zaujímavé možnosti.²⁰ Predvídať ďalší

²⁰ O masovom využití alebo zneužití objavov op-artu a kinetiky v reklame, módnom návrhárstve a aranžérstve

vývoj a vyslovovať konečné hodnotiace súdy je tu mimoriadne ťažké. Možno však bezpečne konštatovať, že umenie mení svoje podoby, estetické zameranie, sčasti a pomalšie aj svoje základné hranice, a tým aj spoločenskú funkciu. Jedno je však isté: kontinuita a návratnosť jednotlivých úloh zabezpečujú jeho „večnú“ trvanlivosť. Umenie regeneruje tým, že vystupuje zo svojich zaužívaných a ustálených hraníc, rovnako ako tým, že sa do nich znova a znova vracia. Nová extenzifikácia prináša vždy i novú intenzifikáciu a naopak. Zaujímavé sú tu nielen vybočenia, ktoré znamenajú — ako sa po čase vždy ukazuje — utvrdenia a návraty, ale aj jednotlivé presahy. Výtvarné umenie smeruje vždy zároveň von, k neumeniu, vstrebávajúc postupne nové mimoumelecké impulzy (v našom prípade techniku), a zároveň smeruje vždy i dovnútra, smerom k iným druhom umenia i k imaginárnemu jadrú „umenia vôbec“, a tým i k pochopeniu a utvrdeniu seba na vyššom stupni.

Na jednotlivé vývinové premeny a posun výtvarného umenia smerom k rozbitiu a rozšíreniu vlastných hraníc (malíarstvo, sochárstvo, užité umenia, architektúra a podobne; ďalej výtvarníctvo, divadlo, náboženstvo, sociológia, reklama a publicistika atď.) sme už postupne v priebehu nášho výkladu ukázali. Kinetika, dynamizovanie a temporalizácia estetického vnemu, rozširuje poňatie výtvarného umenia najmä smerom k hudbe, odvodene i k filmu ako novodobému najpopulárnejšiemu časovo-dejové-

sme sa už zmienili. No — nezabúdajme — z hľadiska Vasarelyho programovej estetiky táto expanzia štýlu znamená plus, ba konečnú métu laboratórnej umeleckej tvorby.

mu umeniu. Ešte nám zostáva aspoň stručne sa zmieniť o ďalšej oblasti výbojov výtvarníctva, tentoraz smerom k literatúre, predovšetkým k poézii. Zo základne súčasných racionalizačných úsilí a novej rehabilitácie formy, o ktorej sme už podrobnejšie hovorili, vyrastá aj *záujem o písmo* ako nielen abstraktno-formový, ale vždy čiastočne aj sémantický významový ornament. Je taký starý, ako je staré výtvarné umenie a písomná komunikácia vôbec. Jedno s druhým súvisí. Písmo ako svojský oznamovací znak vzniká abstrakciou obrazu, predchodcu dnešného hláskového písma. Abstraktný, čiže znakový a sprostredkovaný charakter písma sa pritom ďalej utvrdzuje sériovou roznožiteľnosťou predovšetkým po objavení knižtlaču. Súčasný umelec znovu odкрýva tento zabudnutý estetický charakter všeobecných znakov našej civilizácie, ktoré nás obklopujú od skorého rána do noci, možno povedať všade, kde sa pozrieme. (Noviny, knihy a veda, plagáty a reklama, predpisy, rôznorodé pravidlá, dopravné značky a podobne určujú v každej chvíli naše konkrétne správanie. Rastom civilizácie nadobúda písmo čoraz viac determinujúcu úlohu.)

Nejde preto len o estetickú a dekoratívnu hodnotu týchto výskumov. Ide o ich výrazovú hodnotu. V tomto zmysle je zákonité, že písmo v súčasnej pretechnizovanej a sprostredkovanej civilizácii je pre dnešného umelca neraz tou východiskovou realitou osobnostnej inšpirácie, akou bola pre maliara minulých storočí napríklad ľudská figúra. Slúži ako podnet záujmu nie samo osebe, ale ako zdroj špecificky umeleckej konštrukcie i najvhodnejší objekt videnia a meditácie o živote a prežívanom čase. V tomto zmysle sa medzi starým a súčasným, napríklad lettristickým umením, nič nezmenilo, i keď zdroj

a príčina všeobecnej zámeny človeka za písomný znak stojí za filozofickú, a možno nie veľmi optimistickú úvahu. „... Nieкто môže maľovať roľníka s vrecom na pleciah, nieкто zase písmeno,“ napísal o svojom maliarstve Miloš Urbásek. „Pre mňa je litera dvojky zvrchovaný námet obrazu. Väčšine ľudí, ktorí písmeňu chápu iba ako prostriedok tlmočiaci myšlienku, môže sa to zdať nepochopiteľné. Práve tak — totiž utilitaristicky — nazerali (a nazerajú) na veci okolo seba. Ale maliari zátiší a neskoršie maliari mestskej civilizácie ukázali, že maľiar nie je iba na roztlkanie a elektrické stožiare neslúžia len na vedenie prúdu.“²¹

Zdroje takzvanej vizuálnej či grafickej poézie nie sú len v samom výtvarníctve a v oživenom záujme o kaligrafický ornament, i keď tento záujem je nesporne významný.²² Tieto zdroje spočívajú i vo vlastnej reči, respektíve v jej demontáži v novodobej literatúre, predovšetkým v poézii a dráme. „Voľná obraznosť a oslobodené slová nás zoznámia s podstatou hmoty. Vytvorením nových analógií medzi vzdialenými a naoko protikladnými vecami naučíme sa ich presnejšie oceňovať,“ napísal F. T. Marinetti. Jeho *Oslobodené slová* znamenali nielen prevrat pre typografiu a užité výtvarné disciplíny, ale ukázali aj nové fonické dimenzie modernej

²¹ M. Urbásek, *Malé úvahy, Výtvarný život* č. 5, Bratislava 1966, 198.

²² Písmo a rukopis ako osobnostný a individualizovaný prejav človeka, a tým aj ako významný estetický fenomén patrili totiž aj do sféry výskumov taštickej tvorby a do postsurrealizmu štyridsiatych a päťdesiatych rokov. Rozdiel medzi spontánnym psychickým ideogramom takého Michauxa, Wolsa alebo Pollocka a súčasnými výsostne štylizovanými realizáciami lettristov zodpovedá diametrálnej rozdielnosti dvoch podstatne odlišných estetických východísk a metód práce.

poézie, využívané výdatne básnikmi futurizmu a dadaizmu (Chlebnikov, Ball, Hausmann, Schwitters a ďalší). Ich výskumy sú zas východiskom pre súčasné audiovizuálne pokusy o novú mimojazykovú či verbofonickú poéziu, ktorá odstraňuje v rôznej miere syntax a obvyklé sémantické funkcie jazykovej komunikácie. No zblíženie literatúry s výtvarníctvom nemusí ísť až touto krajnou cestou, ktorá znamená v podstate odbúranie funkcie literatúry ako literatúry. (Súčasný „konkretistický“ básnik ryčí, chrčí, hvizdá, chrápe a chrochtá ako zvukový gejzír, ale k naplneniu svojej výsostnej funkcie — štrukturálnej analýzy reality, respektíve možností a praxe jej existujúceho jazykovo-estetického vyjadrenia historickým človekom — prispieva minimálne. Poézia sa tu približuje iným výrazovým oznámeniam, predovšetkým súčasnej hudbe do tej miery, že globálne prijíma jej výrazové prostriedky, a tak prestáva byť sama sebou.) Apollinairove kaligramy ukazujú preto cestu pokojnejšej symbiózy oboch tradičných disciplín umenia, pri ktorej vizuálny výraz umocňuje reč slova a slovo zas splnokrvňuje a dáva zmysel úhrnnému vizuálnemu tvaru.

Avšak proces rozkladu literatúry na základné stavebné elementy nemá len podnet estetický, ale paralelne s tým i vedecký a filozofický. Vedecký v rozvoji modernej sémantiky, štrukturalistickej jazykovedy a teórie informácie a kybernetiky. Filozofický impulz, spočívajúci v rozpade monolitného svetonázoru na atomizované oznámenie (ako výraz komunikácie i nemožnosti komunikácie a dorozumenia zároveň), možno dobre sledovať i v samej literatúre, v takzvanom novom románe, ale predovšetkým v dráme, pričom máme na mysli najmä stále

aktuálne posolstvo takého Ionesca, Becketta, ale aj nášho Václava Havla. Tento skepticizmus voči globálnym gestám a myšlienkam, snaha i esteticky a výrazove analyzovať všeobecné predpoklady a jednotlivé základné prvky oznámenia skôr, ako by sme sa nimi bezstarostne pokúsili vyslovovať pocity a súdy (zodpovedajúce viac našej momentálnej situácii a subjektívnym motívom než samotnej realite), sú napokon všeobecné. Vyznačujú postoj súčasnej progresívnej, kriticky orientovanej vedy a filozofie a súčasne rovnako odrážajú i smerovanie jednotlivých umení.

Pohľad na analytické a syntetizačné snahy súčasného výtvarníctva, či už v smere kinetiky, lettrizmu a podobne, nás teda opätovne privádza k širšej základnej problematike sumárnej charakteristiky smerovania súčasného vývinu vôbec. A je to pochopiteľné. Odborné rozdielnosti v deskripcii postupu súčasného umenia nie sú napokon pre nášho čitateľa zaujímavé. Umenie vyrastá zo súčasného života a jeho rôznorodých prejavov, z bohatosti *všetkých* civilizačných a kultúrnych foriem. Preto ak sa niektorými poukazmi a informáciami o umeleckej súčasnosti podarilo navodiť širší smer úvah o našej prítomnosti vôbec, štúdia splnila svoj účel. Analýza umenia je vždy i čiastočnou analýzou doby, z ktorej umenie vyrastá, a naopak, plne pochopiť súčasné umelecké prejavy možno iba na širokej základni mnohostranných poznatkov o dnešku. A to je bod, kde sa estetik nutne dovoľáva pomoci svojich kolegov: filozofov, sociológov, kritikov, novinárov a vôbec všetkých, ktorých zaujíma čas, v ktorom žijeme. Príležitostná štúdia o smerovaní umenia súčasnosti nemôže preto končiť inak ako otáznikom. Otáznikom k smerovaniu umenia i k smerova-

niu zdrojov jeho vývojovej podmienenosti. Otáznikom, ktorý je zároveň i výzvou k ďalšiemu štúdiu. Aktivizujúcim impulzom zvedavých ľudí dneška. Výrazom nikdy neukončeného poznania našej súčasnej civilizácie.

ИСКУССТВО СЕГОДНЯ

Литература о современном искусстве сильно разрослась. Однако необходимо подвергнуть критическому изучению само понятие современного искусства. Оно имеет с одной стороны слишком узкое а с другой стороны слишком широкое, даже безбрежное назначение. Самая частая ошибка так называемой программной эстетики — это отождествление поэтики определенного эволюционного течения с сутью современного искусства вообще. Изменение выразительных средств потом ощущается почти как отмирание, или же упадок искусства. Задача науки — опровергать любые статистические эстетические иллюзии. Это, однако, лучше всего осуществляет развитие самого искусства. Его все более быстрые перемены опровергают постепенно любые однозначные стиливые характеристики, будь они из области морфологии и поэтики, поэтики и философии или социологии и т. п. Ничего, кроме факта постоянного и противоречивого развития и перемены, невозможно констатировать о собственной сущности современного искусства (искусства вообще).

Автор доказывает эту действительность прежде всего на развитии искусства после 1961 года. Исходным пунктом и трамплином служит ему абстрактное искусство 40-х и 50-х годов. Первоначальный импульс Кандинского с времен до первой мировой войны разросся в доминирующий стиль также и под влия-

янием некоторых новых общественных явлений (фашизм, вторая мировая война и ее последствия, положение художника в обществе, влияние торговли и рекламы и т. п.). С точки зрения эстетики экспрессивная и лирическая абстракция наполняет программные девизы теории сюрреализма (полное проявление личности как самоопределение, спонтанность и психический автоматизм, освобожденное выражение и т. п.). Что касается развития изобразительных искусств, то здесь примечательна тенденция стереть грань между жанрами (рисование-живопись-скульптура-архитектура), которая продолжает существовать и в новейшем развитии.

Резкий поворот от закрытой действительности искусства к открытой действительности жизни, который произошел в начале 60-х годов, можно объяснить лишь фактом сопротивления против до сих пор существовавшего положения. Подчеркивающие действительность жесты нового искусства, формулирующегося часто как антиискусство, во многом напоминают исторические дадаистические провокации. Однако они исходят из многих новых фактов. Прежде всего из развитой цивилизации передового индустриального общества, характеризованного преобладающей реальностью жизни современного большого города. Фетишизм товара, анализированный еще Марксом, удвоен фетишизмом рекламы и новых коммуникационно-публицистических средств, на которые реагирует современный художник, даже если нам этого и не хочется. Искусство сегодняшнего дня по своему основному принципу демократично. Прогрессирующая девальвация границ между отдельными жанрами искусства и искусством и неискусством является новым подтверждением этой демократизации стилевого поста современного искусства. Эти эстетические тенденции автор преследует путем новой актуализации так называемых периферийных жанров, главным образом детского творчества, а также творчества так называемых случайных или же наивных художников.

Крайним последствием постепенной ликвидации бывшей высокомерной привилегированности художественного творчества является факт отрицания самого искусства, его превращение в нематериализованный поступок. Движение хеппинингов, энвиронментов, деколажей и т. п. имеет глубокие источ-

ники не только в самом художественном творчестве (развитие поп-арта), но и в других отраслях искусства, главным образом в музыке и театре (фугуризм, дада-кабаре, выступления русского и советского авангарда). Его можно однако извлечь и из всеобщей теории игры, из естественной психологической реакции человека на привычки и условности своей среды (вековые студенческие репрессии, но и антиобщественные опасные криминалистические починки, которых не случайно становится все больше и больше и т. п.).

Наряду с приближением к действительности, вторым характерным признаком современного творчества является программное возвращение к элементарным конструктивным закономерностям художественной формы, предзнаменованное еще Сезанном, кубистами, Малевичем и Мондрианом, но и довоенным движением Баухауза. Довоенному авангарду здесь однако снова противостоит новая общественная действительность. В то время как для старшего поколения конструктивистов приближение к математике и геометрии (если не принимать во внимание некоторых мистических элементов в художественной философии Малевича и других) было прежде всего сном о прекрасном цивилизационном мире передовой техники, для современного молодого поколения этот сон стал уже действительностью. Хотя шансы на применение искусства в архитектуре и в так называемом прикладном искусстве прямо непредвидимы, современный творец гораздо более скептичен в определении целей и смысла своего творчества. Ему не хватает социального размаха и оптимизма его предшественников. Этот жизненный пессимизм подкрепляется и небывалой быстрой вульгаризацией и подражанием художественным открытиям, которые закономерны при современном общественном и рыночном положении искусства.

С эстетической точки зрения современное творчество приносит много новых интересных фактов. Это прежде всего ликвидация любых еще и у довоенного авангарда существующих последних реминисценций романтического понимания искусства. Тип инженера-исследователя заменяет бывшее божественное представление художника-нелюдима со всеми будущими перспективами (работа в группах, приме-

нение новых научных исследований в творчестве и т. п.). Новые перспективы открывают современные возможности искусства главным образом для экспериментального исследования визуальных закономерностей восприятия движения, но и для элементарного психологического исследования влияния формы и цвета (так называемая новая абстракция, леттризм, новая орнаменталистика и т. п.). Особое внимание автор уделяет современным кинетическим усилиям и их историческим традициям в нашей стране (Пешанек). Аналогия задач между наукой и искусством существовала, естественно, еще в прошлом. Но она была оттеснена другими теориями и поэтому сегодняшний день бросает на нее новый свет. Дальнейшее развитие в этом отношении еще трудно предугадать.

RESUME

ART - TODAY

Literature on modern art has grown immensely. It is, however, necessary to analyse the concept of modern art itself. On one hand its aims are too narrow, on the other too wide, almost boundless. The greatest mistake of the so-called programme aesthetics is to identify the poetics of a certain current of development with the essence of modern art in general. A change in the means of expression is then conceived of as almost a decline or decadence of art. The task of science is to refute any static aesthetic illusions. This is best achieved, however, by the development of art itself. Changes in art, growing continuously more rapid, challenge any unequivocal style characteristics arising from the field of morphology and poetics, noetics and philosophy, sociology, etc. It is not possible to state anything definite about the actual essence of modern art except that it is undergoing continuous development and change.

The author demonstrates this first of all on the development of art after 1961. His starting point is abstract art in the 'forties and 'fifties. The original impulse of Kandinsky dating from before the First World War has grown into a dominant style due to the influence of certain new social conditions (fascism, the Second World War and its effects, the position of the artist in society, influence of commercialism and advertisement, etc.). From the aspect of aesthetics, expressive and lyrical configuration succeeds former surrealism (full manifesta-

tion of the personalty as self-definition, spontaneity and psychic automatism, free expression, etc.). As far as the development of graphic and plastic arts is concerned, there is a remarkable tendency to brean down the frontiers between various kinds of art (drawing — painting — sculpture — architecture), which is continued in the latest development.

The rapid turn from the closed reality of art into the open reality of life that took place in the early 'sixties can only be interpreted as a revolt against the prevailing situation. The emphatic real expressions of the new art, often formulated as anti-art, greatly resemble historic dadaistic provocations. They are, however, the outcome of many new factors, in the first place of the highly developed civilization of an advanced industrial society characterized by the overwhelming reality of life in a modern city. The fetishism of commodities, already analysed by Marx, is intensified by the fetishism of advertisement and new means of publicity and communication to which the contemporary artist, however reluctantly, is bound to react. Contemporary art is on principle democratic. The continuing breakdown of frontiers between various kinds of art and between art and non-art is another proof of this democratization of style in contemporary art. The author examines these aesthetic tendencies in the actualization of the so-called marginal genres, particularly children's art and naive art.

The ultimate outcome of the gradual breakdown of the former Olympian detachment of artistic creation is the negation of art itself, its metamorphosis into a materialized act. The movement of happenings, environments, etc., has deep roots not only in graphic and plastic arts themselves (the development of pop-art), but also, in other branches of art, particularly in music and the theatre (futurism, dada-cabaret, the expansion of the Russian and Soviet avantgarde). It can, however, be deduced from the general theory of play, from the natural psychological human reaction to customs and conventions of the environment (the eternal recessions of students but, on the other hand, also the socially dangerous criminal behaviour which is, not simply by chance, on the increase).

Besides closer inclination to reality, the second characteristic symptom of contemporary art is the conscious return to elementary constructive laws of creative form noticeable already in the work of Cezanne, the Cubists, Malevič and Mondrian, as well as in the pre-war

Bauhaus movement. In comparison with the pre-war avantgarde, however, allowances must be made for the altered social reality. Whereas for the older generations of constructivists the inclination towards mathematics and geometry meant (except for certain mystical elements in the artistic philosophy of Malevič and others) first of all a dream of a beautiful, highly civilized world with advanced technology, for the present young generation, on the other hand, this dream has already become a reality. Although the prospects for the application of art in architecture and in the so-called applied art are practically unforeseen, the contemporary artist is definitely more sceptical in the evaluation of the purpose and meaning of his work. The social vigour and optimism of his predecessors are missing. This innate essential pessimism is intensified by the unprecedented, rapid vulgarization and imitation of new trends and discoveries in art, a natural outcome of contemporary social and commercial position of art.

From the aesthetic point of view, contemporary art has many new and interesting characteristics. In the first place it is the departure from any remaining reminiscences of the romantic conception of art, still prevalent in the pre-war avantgarde. The solitary isolated artist from the past — this Bohemian idea — is succeeded by the type of technician-research worker with all his present perspectives (work in teams, application of new scientific discoveries to art, etc.). New perspectives make possible the expansion of contemporary art especially in experimental research of the visual perception of movement, but also in the elementary psychological research on the effects of shape and colour (the so-called New Abstraction, lettrismus, new ornamentalism, etc.). The author pays particular attention to contemporary kinetic trends and their historical traditions in our country (Pešánek). Of course, an analogy between the tasks of science and art has already existed before, but it has been obscured by other theories. Today it is seen in a new light, its future development is as yet unknown.

BIBLIOGRAFICKÁ POZNÁMKA

Základné idey tejto štúdie kryštalizovali v nasledovných autorových časopiseckých štúdiách minulých rokov:

- Objavy nie zvlášť objavné*
(XXIX. bienále výtvarného umenia v Benátkach)
Kultúrny život 32, 1958
- O tom, čoho sa jej nedostáva*
(K aktuálnym diskusiám o úlohách kritiky umenia)
Kultúrny život 9, 1960
- Komplikácie — nielen s moderným umením*
Kultúrny život 10, 1962
- Niekoľko metodologických úvah na okraj vzťahu literatúry a umenia*
Estetika 3, 1964
- Že by nový sloh?*
(Poznámky k smerovaniu umenia roku 1964)
Kultúrny život 1, 2, 1965
- Milan Dobeš*
Katalóg maliarovej výstavy, Bratislava 1965
- Vedecká tvorba — umenie budúcnosti?*
Predvoj 48, 1965
- K problematike vplyvu moderného umenia na divadlo*
Estetika 2, 1966
- Z rodokmeňa kinetizmu u nás*
Estetika 3, 1966
- Julio Le Parc a problémy kinetickej syntézy*
Výtvarná práca 21, 1966

Súčasné výtvarné tendencie

Výtvarný život 9, 1966

Mnohostrannosť teórie a jedinečnosť praxe umenia

Pravda 28. XII. 1966

Niektoré výňatky z predkladanej štúdie boli v rokoch 1967 zverejnené v časopise *Výtvarný život* a *Výtvarná práca*.

ZOZNAM OBRAZOVÝCH PRÍLOH

- I. 1. Asger Jorn: Chéri — Bibi, olej na plátne, 1960
2. Jasper Johns: Obraz s dvoma guľôčkami, enkaustika a koláž na plátne, 1960
3. Robert Rauschenberg: Zimná koláž, kombinovaná maľba na plátne, 1959
4. Roy Lichtenstein: Apolónov chrám, olej na plátne, 1964
5. James Rosenquist: Pocta americkému černochovi, olej na plátne, 1962
6. Claes Oldenburg: Mäkký písací stroj, sadra, 1963
7. Alex Mlynárčik: Epitaf XVI, pat. sadra, 1966
8. Jozef Jankovič: Bez názvu, komb. technika, 1966
9. Georges Segal uprostred skupiny svojich figurín, 1965
10. Guido Zingerl: Pomník nesmrteľnej nemeckej byrokracii, olej na plátne, 1965
11. Albín Brunovský: Anatómia, lept, 1966
12. Peter Földes: Zelený hrášok, olej na plátne, 1962
13. Martial Raysse: Obraz, komb. technika, 1966
14. Stanislav Filko: Atmosféra, komb. asambláže, 1965—1966
15. Milan Knížák: Aktuálna prechádzka po novom svete. Demonštrácia pre všetky zmysly, Praha — 1964
16. Henry Moore: Ostrá hrana, bronz, 1962

17. Karl Prantl: Kameň úvah, kameň, 1963—1964
 18. Robert Jacobsen: Esbjerg, železo, 1963
 19. Eduardo Paolozzi: Paralelné veže katafalku ríše Sfinxov, alumínium, 1962
 20. Vladimír Preclík: Rečník, polychrom. drevo, 1965
 21. Pol Bury: Mobil, drevo, 1962
 - 22.—23. Yves Klein: Maľba plynovým plameňom na papierovom paneli, 1961
 24. Vladimír Kompánek: Žena, drevo, 1962—1964
- II.
1. Edoardo Landi: Serigrafia, 1963
 - 2.—3. Ivan Picelj: CM I., kresba na papieri, 1964
 4. Victor Vasarely: Pleionne, far. serigrafia, 1959
 5. Celkový záber zo súbornej výstavy V. Vasarelyho v Paríži, 1964
 6. Ellsworth Kelly: Biely uhol, pol. alumínium, 1966
 7. Getulio Alviani: Pohyb štruktúr v dvojrozmernom priestore, alumínium, 1963
 8. Jesus Raphael Soto: Pohyb čiernej formy, 1966
 9. Werner Gailis: Študijné konštrukčné modely, 1962—1966
 10. Jorrit Tornquist: Stĺp, synt. materiál, 1966
 11. Štefan Belohradský: Premeny, montovaný kov, 1965—1966
 12. Martha Boto: Prerušované svetlá, mobil, 1964
 13. Milan Dobeš: Vertikálne premeny štvorcov, mobil 1965
 14. Julio Le Parc: Stupňované rýchlosti rotácie, drevo, 1960
 15. Julio Le Parc: Veľký pohybový reliéf, komb. materiál, 1963
 16. Frank J. Malina: Mozgové vlny, elektro-objekt, 1964
 17. Giuseppe Capogrossi: Kompozícia č. 19, olej, 1950
 18. Al Held: Trojuholník a kruh, olej na plátne, 1963
 19. Toshinobu Onosato: Tri čierne kruhy, akrylik, 1958
 20. Tomas Schmit: Báseň pre písací stroj, 1963
 21. Ilse a Pierre Garnier: Z cyklu Prototypy, 1963
 22. Jiří Kolář: Pocta auditívnej poézii, chiasmáž, 1965
 23. Miloš Urbásek: Sei solo, koláž, 1965
 24. Jiří Balcar: Dáma, suchá ihla, 1965

MENNÝ REGISTER

- Antes, H. 91
 Albers, J. 40, 118, 133, 135, 136, 137
 Alechinsky, P. 49
 Alloway, L. 68
 Appel, K. 49
 Appia, A. 102, 143
 Apollinaire, G. 12, 155
 Archipenko, A. 32
 Aristoteles 21
 Arman, F. 67, 68
 Arnuszkiewicz, R. 133
 Arp, J. 32, 57
 Arroyoa, E. 84
 Artaud, A. 101
 Aubertin, F. 150
- Bakoš, J. 53, 54
 Bakoš, M. 12
 Ball, H. 155
 Bancillac, B. 84
 Bann, S. 148
 Baranov-Rossina, V. 143
 Barbieri, E. 84
 Bauchante, A. 91
 Bazaine, J. 42
 Bazovský, M. 77

Beckett, S. 156
Benka, M. 77
Bense, M. 138
Bergson, H. 11
Berni, A. 84
Bertini, G. 84
Bihalji-Merin, O. 90
Bill, M. 118, 139
Blanc, Ch. 116
Boccioni, U. 86
Bodkinova, M. 12
Boltzmann, L. 27
Bombois, C. 91
Boudnik, V. 43
Bortnyik, A. 119
Boto, M. 150
Botticelli, S. 86
Brancusi, C. 32
Brauner, V. 41, 43, 54, 88
Braque, G. 15, 19, 23, 24, 32, 57, 77, 86, 115
Brecht, B. 102
Breton, A. 12, 40, 41, 42, 51, 52
Brik, J. 12
Brion, M. 7, 37, 54
Bruno, G. 106
Brunovský, A. 41
Bury, P. 151

Cage, J. 99
Calder, A. 39, 57
Camus, A. 36
Cassirer, E. 12
Casson, J. 60
Castel, B. I. 143
César, B. 67, 72, 78
Cézanne, P. 10, 14, 29, 31, 95, 107, 114, 115, 116, 117, 120
Claus, J. 40, 67
Coat-Tel, P. 42
Constant, B. 49
Corbusier, Le 19
Corneille, B. 49
Courreges, A. 129
Corot, C. 30
Courbet, G. 30
Craig, E. G. 102, 143



Croce, B. 11
Csontváry-Kostka, T. 91
Cunnigham, M. 133

Čapek, J. 24, 36, 88, 91

Dali, S. 17, 18, 30, 32, 40, 41, 52, 54
Dante, A. 106
Daumier, H. 29, 36
Dejneka, A. A. 77
Delacroix, E. 30
Delaunay, R. 35, 135
Delvaux, P. 41, 54
Derain, A. 91
Dewasne, J. 136
Dias, A. 84
Dine, J. 72, 74, 98, 99
Diviš, P. 147
Dobeš, M. 133, 150
Doesburg, T. van 120, 135
Dominquez, O. 42
Dotremont, Ch. 49
Dubuffet, J. 49, 50, 88, 91
Dufrêne, F. 67
Dufy, R. 57
Duchamp, M. 40, 49, 73, 74, 81, 91

Effenberger, V. 20, 21, 52
Eggeling, V. 96, 143
Einstein, A. 12, 95
Eluard, P. 36
Erenburg, I. 36
Ernst, M. 18, 19, 32, 41, 43, 54, 57, 74, 91, 107
Euklides 138
Exupéry Saint, A. 36

Fabry, R. 93
Fautrier, J. 58
Feininger, L. 40
Fiedler, C. 115
Filla, E. 36
Filko, S. 56, 94
Filonov, A. 36
Focillon, H. 12
Földes, P. 84
Forrester 84

Foulkes, A. 83
Franklin, B. 147
Freud, S. 12
Fulla, L. 24, 88, 91

Gabo, N. 125
Galanda, M. 24
Gandillac, M. 107
Garaudy, R. 12
Gassiot-Talabot, G. 83
Gaudi, A. 19
Gaugin, P. 21, 30, 77, 114
Geiger, R. 140
Gericault, T. 29
Giacometti, A. 32, 41
Gibbs, J. W. 27
Gideon, S. 127
Gischia, L. 42
Gleizes, A. 12
Goethe, J. W. 9
Gogh, V. 10, 21, 30, 77, 107, 114
Gorin, J. 136
Gorky, A. 30, 40, 42, 43
Gribojedov, A. 106
Gris, J. 32
Grohmann, W. 7, 37
Grooms, R. 98
Gropius, W. 40, 124, 125
Grosz, G. 40
Gutfreund, O. 24, 32
Guttuso, R. 75

Haftmann, W. 7
Hains, R. 67
Hamilton, R. 81
Hartung, H. 42, 47, 58
Hausenstein, W. 9
Hausmann, R. 40, 74, 155
Havel, V. 156
Hayter, W. 42
Hegel, G. F. 9, 59
Heisenberg, W. 95
Helmholtz, W. 12, 116
Hemingway, E. 36
Henry, Ch. 116
Herbin, A. 118, 136

Hess, W. 115
Hildenbrand, A. 12
Hirschfeld-Mack, L. 143
Hložník, V. 41
Hockney, D. 91
Hodin, J. P. 13
Hoenich, P. K. 150
Hogarth, P. 117
Hofer, K. 39
Hofmann, H. 39
Hofmann, W. 7, 43, 44, 86, 116
Hostinský, O. 21
Hudeček, F. 133
Huelsenbeck, R. 74, 96
Huraga, K. 84
Hus, J. 106
Husserl, E. 12, 95

Chagall, M. 10, 32
Chalupecký, J. 5, 70
Chamberlain, J. 78, 110
Chaplin, Ch. 104
Cheval, J. 84
Chirico, G. 9, 40
Chlebnikov, V. 155
Christo, J. 67, 68

Ionesco, E. 156
Itten, J. 118

Jacobsen, E. 49
Jacobsen, R. 12
Jevrejinov, A. A. 100, 103
Jochims, R. 140
Johns, J. 71
Johnson, L. B. 82
Jorn, A. 49, 87
Joyce, J. 10
Jung, C. G. 10

Kafka, F. 110
Kalinin, M. I. 101
Kandinsky, W. 7, 11, 16, 17, 18, 29, 31, 32, 35,
42, 43, 45, 46, 65, 68, 85, 88, 96, 108, 120, 121,
122, 123
Kantor, T. 102, 103

Kahnweiler, D. H. 77, 116
Kaprow, A. 98, 99
Kassák, L. 118, 124
Kelly, E. 136
Kennedy, J. F. 82, 112
Kierkegaard, S. 27
Kitaj, R. B. 68
Klasen 84
Klee, P. 7, 18, 28, 32, 42, 65, 68, 85, 88, 91
Klein, Y. 56, 67, 72, 96, 136
Kline, F. 39
Knižák, M. 97, 99
Koffka, K. 132
Köhler, W. 132, 133
Konrad, K. 9
Kooning, W. de 39, 42, 50
Korn, P. 45
Kosice, G. 150
Kramář, V. 12, 116
Kubin, A. 18
Kubišta, B. 24
Kupka, F. 18, 32, 68, 85

Lam, W. 42, 43
Lamač, M. 23, 28
Langerova, S. 12
Lapoujade, R. 42
Laurens, H. 32
Léger, F. 17, 24, 32, 91, 143
Lenin, V. I. 101
Levinson 133
Lichtenstein, R. 79, 91
Lipchitz, J. 32
Lisickij, E. 17, 127
Loos, A. 127, 137
Lorca, G. 36
Louis, M. 136
Lukács, G. 9
Lützel, H. 34, 37

Magritte, R. 41, 54
Mach, E. 132
Mácha, K. H. 107
Majerník, C. 36
Malevič, K. 7, 11, 16, 17, 35, 44, 68, 72, 122, 123,
124, 130, 137, 141

Malina, F. 148, 149, 150
Malraux, A. 36
Manet, E. 29
Manessier, A. 42, 58
Marinetti, F. T. 12, 100, 154
Maritain, J. 9
Martin, E. 56
Marx, K. 25, 79, 80, 95, 124
Masson, A. 30, 40, 42, 43
Matta, R. 42, 43
Mathieu, G. 47, 48
Matisse, H. 57
Maxwell, J. C. 12, 27, 116
Meier-Graefe, J. 12
Mejerchofd, V. E. 100, 102, 143
Meyer, H. 17, 124
Metzinger, J. 12
Micus, E. 140
Michaux, H. 42, 43, 154
Michelangelo, B. 106
Miller, J. 16
Miró, J. 32, 42, 88
Mlynárčik, A. 94, 105
Moal Le, J. 42
Modigliani, A. 91
Moholy-Nagy, L. 40, 124, 146, 147, 148
Monet, C. 30
Mondrian, P. 11, 16, 17, 32, 35, 68, 118, 120, 121,
123, 130, 141
Monory, J. 84
Moore, H. 32
Morelet, F. 133
Morris, W. 124
Motherwell, R. 39
Mukařovský, J. 12
Müller-Freinfels, R. 10
Munch, E. 10, 21, 30, 77, 114
Muzika, F. 36

Nadeau, M. 41
Nejedlý, Z. 9
Neumann, S. K. 9
Newman, B. 39, 136
Nisskij, G. 77
Nitsch, H. 105
Noland, K. 136

Nolde, E. 88, 91
Novák, J. 36

Oldenburg, C. 72, 98, 110
Orozco, J. C. 40
Ozenfant, A. 7

Panofsky, E. 12
Parc, J. le 133, 141, 142, 150
Pašteka, M. 91
Paolozzi, E. 151
Pešánek, Z. 144, 145, 146, 147
Phalle St., Niki 67
Piene, O. 140
Picabia, F. 40, 49, 151
Picasso, P. 10, 17, 19, 23, 24, 32, 35, 37, 76, 77,
85, 86, 88, 91, 114, 115, 120
Pilát, F. 148
Pirosmanišvili, N. 91
Piscator, E. 102
Pissaro, C. 30
Preclík, V. 151
Platon 138
Platschek, H. 48
Plechanov, G. V. 9
Poe, E. A. 39
Poliakoff, S. 42
Pollock, J. 39, 50, 136, 154
Popper, F. 143
Pörtner, P. 100
Puškin, A. S. 107

Quinte, L. 140

Raffael, S. 108
Rauschenberg, R. 68, 69, 71, 72, 73, 75, 81, 82, 91,
99, 108
Ray, M. 41
Raysse, M. 67, 150
Read, H. 5, 7, 12, 126
Recalcati, A. 84
Reinhardt, H. 136, 137
Rembrandt, H. 29, 106
Restany, P. 67, 68
Richter, H. 96, 143
Rivera, D. 91

Rouault, G. 17
Rohe, van der 40
Rood, O. N. 116
Rosenberg, H. 37
Rosenquist, J. 79
Rotella, M. 67
Rothko, M. 39, 136
Rousseau, H. 90, 91
Rubin, E. 132
Ruskin, J. 124
Ruttmann, W. 143

Sartre, J. P. 36, 107
Sedlmayr, H. 9
Segal, G. 72, 95
Seitz, W. 136
Semper, W. 124
Seraphine, L. 91
Serner, W. 96
Seuphor, M. 7, 33, 37, 121
Seurat, G. 29, 116
Singier, G. 42
Skrjabin, A. 143
Shahn, B. 40, 91
Schiller, F. 50
Schmidt, P. F. 7
Schneider, G. 42
Schöffler, W. 150
Schwitters, K. 49, 71, 91, 155
Sokol, K. 40
Solomon, A. R. 75, 76
Soulages, P. 42
Spoerri, D. 67, 68
Staël, N. 42
Stazewski, H. 118
Stein, J. 133
Steinova, G. 115
Stella, F. 135
Superville, H. 116
Sýkora, Z. 133

Šima, J. 41, 43
Šklovskij, V. 12
Špála, V. 24
Štursa, J. 144
Štýrsky, J. 41, 54

Takis, V. 150
Tanguy, Y. 18, 41, 54
Tapié, M. 37, 49
Tatlin, V. 17, 18, 19, 125
Tauber-Arpova, S. 118
Teige, K. 12, 52, 53, 77
Telemaque, H. 84
Tinguely, J. 67, 150
Tobey, M. 39, 50
Toyen 41, 54
Tzara, T. 12, 66, 96

Uhde, W. 89, 91
Urbásek, M. 154
Utrillo, M. 90
Uždil, J. 88

Valéry, P. 138
Vančura, V. 36
Vardenaga, G. 150
Vasarely, V. 129, 131, 133, 136, 151, 152
Vávra, O. 148
Vedova, E. 55
Venturi, L. 7
Vernon, M. D. 133
Villeglé, J. 67
Villon, F. 106
Villon, J. 57
Vivin, L. 91
Vlaminck, M. 9
Vostell, W. 99, 102, 110
Voznesenskij, A. 77

Walden, H. 12
Wallace, H. 133
Warhol, A. 81, 83, 98
Weidlé, W. 9
Weiss, P. 102
Wertheimer, M. 132
Whitmann, W. 39
Wiener, W. 27
Wilenski, R. 7
Wilfred, T. 143
Winckelmann, J. J. 24
Wölfflin, H. 12, 113

Wols (O. A. Schulze) 42, 154
Worringer, W. 7, 12, 115

Yvaral, J. P. 133

Zadkine, O. 32, 57
Zola, E. 102
Zrzavý, J. 91



VECNY REGISTER

ABC umenie 134
abstraktné umenie 18, 32, 34, 58
akčná maľba 40, 48
aleatorika 66, 99, 142
anti-umenie 70, 93
architektonické presahy 56, 151
art-brut I' 49, 88
automatická maľba 49, 52

Bauhaus 118
bezpredmetné umenie 48

Cobra 49

Časovosť (temporalizácia) 151

Dada 73, 96
dekoláž 93
demokratizmus nových výbojov 47, 85
druhovú splývajúce 43, 55, 87, 143, 152
dynamizmus vnemu 140

Elementarizmus 123, 138
environment 93, 96, 112
experiment 9
explozionalizmus 43
expresívna abstrakcia 37, 48

Farebnosť nová 135
farebné hry 143
festivaly umenia 38, 57
figurácia naratívna 83
fluxus 99
folklórne umenie 90
formalizmus 117

Games of Art 93
geometrické umenie 113, 137
gestuálna maľba 48
geštaltizmus 132

Happening 93
happsoc 94, 105
hranice druhov 55, 85, 152

Chladné umenie 134

Ikonológia nových tendencií 139
imaginatívne maliarstvo 54
impresionizmus 13
„iná“ maľba 48, 49
individualizácia 25, 29, 46
informel 37, 47, 48
integračný proces 86, 152
insitné umenie 89
inžinierske umenie 134

Kalkulované umenie 134
kinetika 142
klasičnosť 16
konštruktivizmus 15, 118
konkrétne umenie 45, 48, 134
konzistentnosť teórie moderny 8, 9
koláže 76
kriticismus novej tvorby 81
kubizmus 15, 23, 115

Lettrizmus 153
lyrická abstrakcia 37, 48

Maliari svätého srdca 91
matematická inšpirácia 138
materiál maľby 55, 71
mec-art 79, 84

mesianizmus moderný 125
metafyzický idealizmus 53, 123
mini-umenie 134
monochromatická maľba 44, 122, 136

Neodadaizmus 74
neoplasticizmus 120, 121
nonfigurácia 48
nová abstrakcia 134
nové tendencie 131
nový realizmus 67

Optické umenie 134
orfizmus 118, 127
ornamentalizmus 137, 154

Panteizmus renesančný 14
politikum umenia 36, 58, 75, 82, 124
pop-art 68
priestorová syntéza 56
programované umenie 134
psychologická interpretácia 133
purizmus 15, 118

Racionalizmus 19, 125
ready-mades 73
realizmus 48
realizmus imaginatívny 54
realizmus nový 67, 79
redukcionizmus 116
rustikalizmus 86, 92

Simultanita 82
skripturalizmus 154
slohová štylizácia 24, 62
socialistický realizmus 58
sociologické zdroje 68, 78, 127
spacializmus 55, 56
spoločenská funkcia moderny 38, 57, 61, 127
stijl de 120
suprematizmus 15, 118, 122
surrealizmus 30, 41, 51, 52, 53
svetelné hry 146
svetonázorový rámec 17

Tašizmus 37, 48, 54
technizácia 150

tradície — poňatie 70, 152
triednosť umenia 61
tvorivý proces — zmeny 47, 130, 150

Veda — vedecká inšpirácia 12, 130, 132, 149
vizualizmus 134

Washingtonská škola 136

OBSAH

PREDHOVOR	5
I. <i>Niečo ako skeptický úvod: existuje vôbec estetika moderného umenia?</i>	7
II. <i>Exhibícia osobnosti a exhibícia umenia. Rozmach osobnosti a exhibícia umenia v štyridsiatych rokoch. Naplnenie programu surrealistickej estetiky v novom vývine umenia. Historické a sociálne zdroje</i>	28
III. <i>Duchampov stojan na fľaše ako opätovný symbol umenia našich čias. Návrat k realite. Nová sociálna a komunikatívna zaangažovanosť umenia. Vpád „okrajových“ disciplín do centra nových snáh. Krajné dôsledky: premena „umenia-dieľa“ na „umenie-čin“</i>	63
IV. <i>Druhý symbol: Malevičov Čierny štvorec na bielom pozadí. Od skutočnosti nazad k umeniu. Nová aktualizácia geometrickej abstrakcie a konštruktivismu: optické, vizuálne a kinetické umenie. Nová abstrakcia. Racionalizácia tvorivého procesu. Experimentálne útvary</i>	109
Резюме	159
RESUMÉ	163

BIBLIOGRAFICKÁ POZNÁMKA	167
ZOZNAM OBRAZOVÝCH PRÍLOH	169
MENNÝ REGISTER	171
VECNÝ REGISTER	182



filozofické
aktuality



TOMÁŠ ŠTRAUS

**UMENIE
DNES**

**POKUS
O KRITICKÚ
ESEJ**

Vydalo Vydavateľstvo politickej literatúry
v edícii Filozofické aktuality
ako svoju 884. publikáciu
I. vydanie, Bratislava február 1968

Recenzovali: *Ján Uher, CSc., dr. Marian Városov, DrSc.*

Obálku navrhol *Karol Rosmány*

Zodpovedná redaktorka *Drahotina Topoľská*
Technická redaktorka *Gita Mihalovičová*
Korektorka *Dana Viceníková*

Vytlačila tlačiareň Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS, Bratislava
— Počet strán 185 — Náklad 1000 ex. — AH 11,94 (AH textu
9,73 + obrázková príloha 2,21) — VH 12,15 — Tematická
skupina 02/86 — Povol. SÚKK č. 1040/I — 1967 — Cena brož.
Kčs 10,50 — K-07*81045

75 — 007 — 68. Brož. Kčs 10,50

v edícii

FILOZOFICKÉ AKTUALITY

vyšlo:

F. T. Michajlov
HADA ĽUDSKÉHO JA

Kardelj
AHY O NAŠEJ SPOLOČENSKEJ KRITIKE

Mináč
RADOXY

R. Richta a kol.
CIVILIZÁCIA NA RÁZCESTÍ

M. Topol'ský
FILOZOFIA, PRÍRODNÉ VEDY A MEDICÍNA

J. Hranička
KOMUNISTI A KATOLÍCI. Problém dialógu
SPYTOVANIE SA NA ČLOVEKA. Zo sympózia česko-
slovenských a juhoslovanských filozofov

L. Nový
MARX V NSR

J. Cvekl
ŠTRUKTÚRA A FUNKCIA MARXISTICKEJ FILOZOFIE.
Príspevok k problému

J. Klaučo—E. Duda
FENOMÉN TECHNIKY. K otázkam vedeckotechnickej
revolúcie

M. Kangrga
ETIKA A SLOBODA