

škvín. Malevičov suprematizmus a geometrická abstrakcia sa mení na dynamický tachizmus a euklidovská geometria a euklidovský priestor sa mení na einsteinovský zakrivený priestor a einsteinovskú relativitu priestoru a času.]

Aj film maliara Petra Meluzina *Loggia* – kamera a „strih“ výtvarný historik a kritik Radislav Matuščík – je na jednej strane vlastne časťou dokumentácie „výtvarnej“ akcie Terrazino z jari roku 1984, jednej z niekoľkých desiatok podobných akcií a land-artových diel realizovaných pod názvom Terén v krajine na štyroch stretnutiach viacerých slovenských akčných a výtvarne-akčných umelcov v štyroch ročných obdobiach v rokoch 1982–1984. Ako terén pre svoju akciu a svoje „land-art“ použil Meluzin ironicky terrazino – balkónik svojho panelákového bytu – a „land-art“ ironicky degradoval na utilitárne úpravy tohto balkóna, vyjadrujúc sa tak k možnostiam a schopnostiam obyvateľa paneláku. Premietanie filmu-dokumentácie na stretnutí priateľov a účastníkov Terénu i každé ďalšie premietanie je na druhej strane ako pri Ďurčekových filmoch aj súčasťou akcie, a aj toto premietanie ironicky zosmiešňuje očakávanie vzrušujúceho zážitku z veľkého umenia. Bombastická štvordielnosť filmu je len štvornásobným a nudným opakovaním toho istého filmového kotúča – ironickou parafrázou požadovaného štvornásobného a nudného opakovania utilitárneho natierania dreveného obkladu balkóna drevolakom. Využitím nudy pri premietaní ako akčného prvku tu Meluzin zaujímavovo nadviazal na niektoré podobné postupy Andyho Warhola.

[Niektoré spomenuté akcie a filmy, hlavne Kordošova *Aténska škola* a Ďurčekova *NFRMC* a Informácia o rukách a ľuďoch majú aj silné črty konceptuálneho umenia. Autori sú tu predovšetkým autormi a tvorcami projektov (konceptov) – priebeh ich konkrétnej realizácie je do značnej miery nezávislý na vôli ich autorov a do značnej miery by tieto projekty mohli konkrétne realizovať ktokoľvek. Remeselná zručnosť stráca na dôležitosti a do predia vystupuje schopnosť myslenia, práca s pojmami (concepts).]

V priebehu 80. rokov sa začínali zjavovať trhliny v „normalizačnej“ ideologickej a tvarovej blokade a našli sa možnosti pracovať aj v profesionálnych

podmienkach – hlavne v Slovenskej televízii. Film maliara Daniela Fischera *Altamira* z roku 1981 – animovaný v spolupráci s Petrom Geržom – je animáciou Fischerovej počítačovej grafiky z roku 1978. Nie je to ešte počítačová animácia v najvladnejšom zmysle, ale postupná zmena obrisu bizóna z maľby v jaskyni Altamira pomocou počítača na symbol nekonečna už možnosti a postupy počítačovej animácie veľmi pripomína a predpovedá. Rozmanité variácie znenia slova Altamira – hudba z roku 1979 od hudobného skladateľa Ilju Zeljenku – dopĺňajú a zvyrazňujú množstvo podôb, ktoré môže nadobudnúť pôvodný tvar, smerovanie k nekonečnu. Film vznikol v rámci publicisticko-kritickej relácie o výtvarnom umení Ateliér a dostal sa aj do vysielania.

Využitím strihu a montáže stojí za pozornosť film Sama Ivašku *Subjekt* z roku 1984. Z väčšej časti ide vlastne len o akýsi zostrih jedného celého ľudského života. Súvislosť a kauzalita je tu narúšaná len veľkými skokmi v skutočnom a prirodzenom čase medzi vybranými udalosťami. Ale tým – hoci ide o udalosti dostatočne individuálne – nad ich vnútornou kauzalitou, dejom a príbehom, kde to, čo nasleduje, vyplýva z toho, čo predchádzalo, čiže nad individuálnym úsilím človeka nadobúda nemilosrdnú prevahu kauzalita vonkajšia, nevyhnutnosť a rýchlosť starnutia a stereotypný kolobeh ľudského života od narodenia po smrť. Rozpätie a napätie medzi individuálnym a všeobecným – stereotypným umocňuje aj to, že film je nasnímaný „subjektívnou kamerou“, akoby z pohľadu jeho hlavného aktéra. Na jeho miesto si teda môžeme dosadiť „subjekt“ autora, ale rovnako aj „subjekt“ ktoréhokoľvek diváka.

Poznámka

Táto štúdia nebola pôvodne určená a napísaná pre tento katalóg. Je len pretlačou časti kapitoly „Experimentálny film“ z MAČEK, Václav – PAŠTEKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin, 1997, s. 456 a nasl. Pretlačou doplnenou [v hranatých zátvorkách] v slovenčine doteraz nepublikovanými časťami ešte pôvodnejšieho zdroja tejto kapitoly – štúdie Slovenský alternatívny a experimentálny film pre katalóg festivalu Stred Európy. Festivalu avantgardného filmu a videoumenia z Rakúska, Česko-Slovenska, Maďarska a Poľska v Centre súčasného umenia v Ujazdovskom zámku vo Varšave 15. – 21. apríla 1991. (MACKO, Jozef: Slovak Alternative and Experimental Film. In: *The Middle of Europe. The festival of avant-garde films and video art from Austria, Czechoslovakia, Hungary and Poland*. Warsaw, 1991, s. 23 a nasl.) Táto anglická verzia bola – redigovaná inými redaktormi a s odchýlkami v detailoch – pretlačena aj v časopise *Moveast*. Medzinárodnej filmovej štvrtročnejke vydávanej v Budapešti. (In: *Moveast. International Film Quarterly*. Budapest, 1992, č. 2, s. 25 a nasl.) Pôvodná štúdia nebola stavaná historicky-vývojovo. Mala iné radenie rozborov a výkladov jednotlivých filmov a chcela predstaviť a usporiadať určité rozličné spôsoby a typy „alternatívnosti“ a „experimentovania“ v slovenskom filme. Nechce a nemôže byť preto ani v tejto prispôbenej podobe ani zďaleka postihnutím všetkých významných diel a tvorcov a všetkých nuáns vývoja v tejto oblasti v 70. rokoch na Slovensku. Táto výstava chce predstaviť výtvarné umenie 70. rokov na Slovensku s presahom do širšej oblasti „vizuálneho umenia“ (visual arts), kam patrí aj film, a presahom „ducha“ tohoto obdobia do osemdesiatych rokov (cca do roku 1985). V tomto zmysle aj táto štúdia spomína ešte aj filmy Kvetoslava Hečka a Mateja Kréna *Atď...* (1987) a Lubomíra Ďurčeka *Biely+čierny* (1988).

Filmy Kvetoslava Hečka (...) využívajú podobne ako Hanákov film *Deň radosti* umelecké akcie a výtvarné umenie, ale spolupráca výtvarníkov a aktérov na týchto Hečkových filmoch je už oveľa výraznejšia, a tak tu už aj výtvarníci a aktéri – podobne ako vo svojej amatérskej či poloamatérskej filmovej aktivite a tvorbe – využívajú film. [Film režiséra Kvetoslava Hečka a výtvarníka Mateja Kréna *Atď...* (1987)] vychádza z dokumentu o umelcovi – maliarovi Matejovi Krénovi a jeho tvorbe. [Predstavovanie sa Mateja Kréna s menom, dátumom a miestom narodenia sa vynára zo šumu po opakovanom prehrávaní z jednej magnetofónovej pásky cez reproduktor a mikrofón na ďalšiu – tieto nahrávky sú zoradené v opačnom poradí. Zároveň sa vynára fotografia Kréna ako malého chlapca zo „šumu“ po opakovanom prehrávaní a zväčšovaní výrezu z fotografie a vznikajúcich zväčšenín – aj tieto zväčšeniny a pôvodná fotografia sú zoradené v opačnom poradí a animované. Krén sa tak predstaví svojou tvorbou či vynorí zo svojej tvorby, ktorá sa – aj v tomto filme – často dotýka problému narastania „šumu“ pri opakovanom prenášaní informácie.] Film je z veľkej časti montážou a kolážou dokumentárnych záznamov akcií nezávislých od filmu, ale už aj akcií pre filmovú kameru a film a – podobne ako pri Fischerovom filme *Altamira* či Havrillovom filme *Horiaca žena* – animácie Krénových výtvarno-umeleckých diel. Vo filme sú aj zábery z Krénových amatérskych filmov – výtvarných akcií pre filmovú kameru a film.

NIEKOTRÉ CHARAKTERISTICKÉ ČRTY KONCEPTUALIZMU NA SLOVENSKU

TOMÁŠ ŠTRAUSS

„Umelcom možno dnes byť iba za predpokladu, že sa vzdám akýchkoľvek ambícií robiť umenie...“ Gerhard Richter

Neviem, či názov mojej príležitostnej úvahy je v historickom zmysle korektný. Dejiny – a dejiny umenia nie ináč, než všetko v prírode a v spoločnosti – sa vyvíjajú svojím vlastným rytmom. Akákoľvek kategorizácia je tu vždy len dodatočná. „Konceptualizmus“, aby som sa dovoľal jedného z v poslednom čase na Slovensku obzvlášť frekventovaného pojmu, vyjadruje v neskorých 60. rokoch 20. storočia, podobne ako vari i neskoršie, viac nepretržitost' a návaznosť na doterajší vývin, než nejaké absolútne nóvum, izolované od ostatných štýlistických kategórií (tak napr. od pop-artu, minimalizmu, land-artu či „akčného“ umenia).

Moderné, či ako sa to prednedávnom hovorilo: avantgardné umenie nabralo pritom v priebehu 60. rokov i na Slovensku osobitnú dynamiku. Oslobodené z područia normatívnej estetiky vykazuje naše výtvarníctvo – najneskoršie od prelomovej výstavy v Jazdiarni Pražského hradu v roku 1963 – tempo, ktoré je i v širších medzinárodných súvislostiach pozoruhodné. Zásluhou Alexa Mlynárčika a jeho spolupracovníkov preniká i do Bratislavy predovšetkým z Paríža estetika deštylizácie, t.j. poetického civilizizmu a demokratizmu, lámajúca viac v Paríži než napr. v New Yorku usídlený výsadný aristokratizmus abstraktného umenia. Deklarácia Bratislavy ako príležitostného výstavného objektu z mája 1965 razí cestu tendenciám, označovaným neskoršie prívlastkom „konceptualizmus“. Nielen čoraz vtieravejšia reklama a predmety dennej spotreby tak, ako ich demonštruje napríklad anglický či americký pop-art, ale i slovný opis, pojem a štatistika (dnes sa tomu všetkému hovorí text), vyjadrujú nové dimenzie poézie.

Alex Mlynárčik a Stano Filko neboli vo svojom úsilí, novátorskom a provokačnom najmä v u nás tradične antiintelektuálnom teréne (spomeňme v tomto zmysle vari na všetkých profesorov bratislavskej VŠVU, s výnimkou vari iba manžielov Volavkovcov a Václava Cíglera) nijako osamotení. Július Koller, ktorého novátorský obraz *More* z roku 1964 je u nás – kto vie, prečo? – našou kritikou

spochybňovaný, chápe „antimaľbu“ (L. Beke o Kollerovi) predovšetkým ako osnovnú pracovnú pomôcku. „Popri obraze *More* vznikali i iné (poväčšinou menšie) maľby, v ktorých som používal vpišované slová (napr. krajina, vrchy, kôň, auto, žena, strom, ale i slovné označenie farieb) už v roku 1963. Obraz *More*, okrem ďalších malieb s ruskými motívami, bol inšpirovaný študentským zájzdom v Sovietskom zväze, kde som po prvýkrát v živote videl *more* a zažil na ňom búrku. Po rusky sa maľovanie nazýva mimochodom písanie...“, napísal mi Koller v nedávnom liste z 10. septembra 2000. Podobné tendencie chápať umenie (a rôznorodosť individuálneho prevedenia) ako pomôcku či prostú ponuku uvedomelejšieho videnia a žitia obmieňa v polovici 60. rokov a neskoršie aj Peter Bartoš, Vlado Popovič, Michal Studený, Alexander Eckerdt a mnohí iní, v tom čase mladí a nastupujúci autori.

Podstatne nová situácia nastáva po násilnom obsadení Československa v auguste 1968, resp. po nasledujúcej „konsolidácii“ umeleckých zväzov v roku 1971. Staronová estetika politickej propagandy umením a zjavný primitivizmus novodosadených predstaviteľov Zväzu výtvarníkov definovali situáciu jednoznačne. Hoci kolaborovať s novou mocou znamenalo zradu na sebe a na umení, nemálo z bývalých kolegov a kolegýň, medzi nimi i niektorí z tých najúspešnejších na nedávnom veľkolepom festivale avantgardy v Piešťanoch '70 (Goliáš, Ilečko, Trizuljak, Bartošiková, Lacko, predovšetkým však predbojovník neomoderny Uher, v grafike zas Hložník, Szabó či Dubay, tak isto ako Brunovský a jeho škola) sa podieľajú na „normalizačných“ výstavách nového režimu v bratislavskom Dome kultúry. Každé meno, ktoré sa postupne objavovalo na listine vrchnostou omilostených, sme prijímali s trpkosťou, cítiac sa čoraz viac osamotení. Vsádzať však na milosť Šturdíka, Schurmana či Kulicha – to nám však bolo jednoznačne jasné – žiaden zmysel nedávalo.

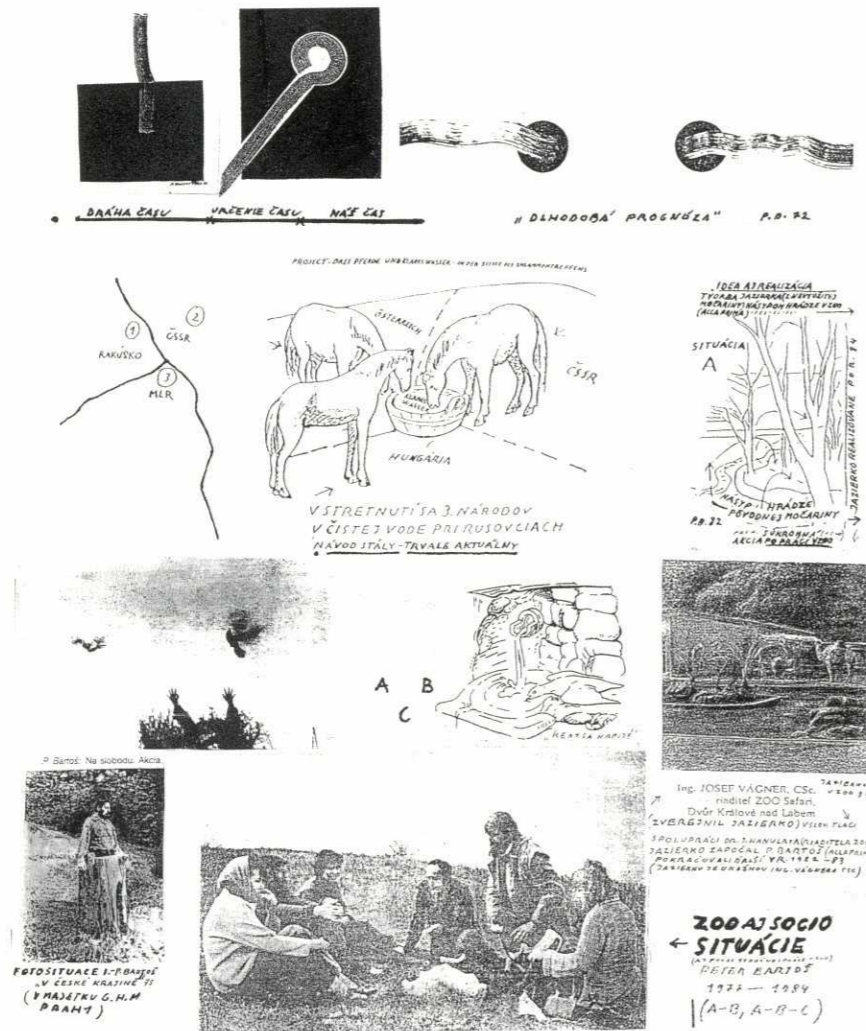
Abrakadabra nezmyselných slov a ľahkosť, s ktorou sa mnohí vpratili do nových okupačných pomerov, otriasla našou doterajšou vierou v súčasné či avantgardné umenie. V priateľských stretávaníach v byte Ruda Sikoru nešlo už po roku 1973 preto o to, ktorý štýl je nateraz najčasovejší a ako čo najlepšie robiť umenie. Šlo o to, v čo ešte verí a ako žiť, a neklamať pritom seba a iných. Umenie v tradičnom, ale i novodobom či avantgardnom zmysle nehralo pritom za týchto okolností nejakú obzvlášť úlohu, ba nebudem ďaleko od pravdy, ak poviem, že to, čo nás spájalo, bol práve jednoznačný odpor proti umeniu v tej podobe, v akej ho v tom čase chápalo naše bezprostredné okolie. Jediná možnosť udržať si zdravý rozum a neprepadnúť i nás sa sem-tam zmocňujúcej neistote bolo takto možnosť panujúce pomery proste ignorovať. Pokiaľ sa pamätám, nepadlo na našich stretávaníach nikdy napríklad meno Biľak, Husák alebo Kulich. A to nielen zo strachu či z taktických dôvodov. Naša mienka o tom, čo nás obklopovalo, bola vyhranená i bez toho, aby sme sa o tom spoločne a nahlas museli nejakým obzvlášť utvrdzovať. Hovoriť o zrejmych banalitách bolo navyiac nielen zbytočné, ale navodzovalo i nebezpečie, že strácajú od zjavne idiotskej reality akýkoľvek odstup, nás bahno, v ktorom sme nedobrovoľne žili – tak, ako už mnohých našich kolegov a kolegyně – napokon bez zvyšku pohltí.

Nešlo pritom len o v týchto pomeroch azda nevyhnutnú duševnú hygienu. Šlo aj o každodenne nám hroziace bezprostredné nebezpečenstvo. I keď sme sa sami nezaujímali nijako o moc a jej – Zväzom výtvarníkov a inými – nadstavené na nás tykadlá, neplatila táto úmera naopak. I keď nám panujúca vrchnosť zostávala ľahostajná, neznamenalo to, že by sa aj moc, Zväz a iné dohliadacie úrady prestali tým pádom zaujímať o nás. Príslušné (a nepríslušné) orgány nás pravidelne volali k vypočúvaniu. Zavazovali pritom každého z nás osobitne zachovať o týchto vypočúvaniach mlčanie. Na to, čo kto z nás kedy povedal, alebo nepovedal, sme sa preto medzi sebou obzvlášť

nevyzvedali. Dôležité bolo predovšetkým naše skalopevné presvedčenie, že nekonáme nič proti daným zákonom, dokonca ani proti tým obzvlášť labilným a dočasným zákonom o ochrane socializmu, Republiky a priateľských bratských štátov. Situácia sa priostriala najmä po vystúpení Charty 77 v Prahe a po tzv. disidentskom „Bjeňále“ (slovník Vasilu Biľaka) v Benátkach. Niektorí z nás boli nútení podať v televízii a inde verejnú sebakritiku. Opatrne a v podstate i v zhode s vlastným presvedčením volené slová sice otriasli, ale nenašli našu ďalšiu spoluprácu.

Dôležité bolo cieľavedomé zameranie, odstup od hlúpej a deprimujúcej nás každodennosti a ešte užšia, všetko nepodstatné eliminujúca programatika nášho myslenia a práce. Bez toho, že by sme si to sami uvedomovali (kontakty so svetom, t. j. v tom čase so „západným“ umením, boli minimálne), problémy, ktoré nás vtedy bytostne zaujímali, boli však i tak zhodné s tematickou a štýlistickou profiláciou umenia a myslenia poza našim chotárom. Do stredobodu našich diskusií vstupovali takto najmä problémy perspektív a hraníc súčasnej technológie, na novo sa črtajúce aktuálne predpoklady vedy a komunikácie, problematika tzv. objektivizujúceho, ale i iluzívne a omylne prežívaného času. A tzv. kozmologický aspekt navyše. „Chceli sme sa pozrieť na obklopujúci nás svet (totalita a pod.) zhora. Bol to prekrásny únik. Časť svojej suverenity sme radi odovzdali na spoločné projekty...“ spomína na 70. roky vo svojom poslednom liste do Nemecka Rudo Sikora. Spájajúcim ohnískom medzi prvou (1964–1970) a druhou fázou konceptualizmu (po 1973), ako i medzi „slovenskou“ a zahraničnou, príbuzne zameranou estetickou je predovšetkým asi pozoruhodná záľuba v paradoxoch.

Snaha ozrejmiť (ak chceme: estetizovať) existujúce protirečenia spája pritom pionierov európskeho myslenia a potom predchodcov a renomovaných autorov klasickej logiky a filozofie s najnovšími výbojmi experimentujúceho umenia. Namiesto tzv. tradičnej logiky a potom vienského (a neskôr anglosaského) pozitivizmu prvej polovice 20. storočia, kanonizujúceho jednoznačnosť sémantickej výpovede, poukazujú už z antiky pochádzajúce kritické myšlienkové hry na relativitu a zásadnú ohraničenosť akýchkoľvek jednodimenzionálnych úsudkov. Zenonov



Peter Bartoš: Xeroxový patchwork pre T. Straussa. 1979

paradox o Achilovi a korytnačke otvára takto svojim spôsobom cestu novodobej teórii nekonečného radu. Poukaz na existujúce antinómie myslenia podnecuje zas tzv. Gödelovu teorému a kombinované svetelno-korpuskulárne osnovy moderného fyzikálneho dualizmu. Teória entropie doplná v súčasnom vedeckom myslení (Leo Szilard z roku 1929) číro kvantitatívne poňatie informácie a poznania. Či sa nám to už páči, či nie, ovplyvňuje takto Heisenbergov princíp neurčitosti (ak chceme: všeobecný kód filozofie postmodernity) čoraz viac čoraz viac i kultúru a všeobecnú teóriu súčasného umenia.

Myslenie starých Aténčanov sa nám otváralo v nových a prekvapujúcich súvislostiach. Ak klasickí myslitelia staroveku v zásadnej nedôvere k všeobecne sa privrávajúcej očividnosti či demagógii (mohli by sme i povedať: k ľudovej a ľahko stráviteľnej, politikou systematicky rozširovanej predfilozofickej „pravde“) sa pokúšali novými koor-

dinátmi myslenia vymaniť z nižín populistických pseudopráv, ocitli sme sa i my – viac než dve tisíc rokov neskôršie – na podiv v obdobnej situácii. Situácia (starogréckej) kultúry z čias autorizovaných povier a ešte neprebudenej pozitívnej filozofie a vedy je obdobná situácii českej a slovenskej kultúry 70. rokov, v ktorej bola svojbytné fungujúca veda dočasne (ale rádo by i natrvalo) odstavená na vedľajšiu, dobre utajenú koľaj.

To, čo sa v tomto čase okolo nás hlasito proklamovalo ako nevyhnutnosť (a ako spoznaná „pravda“), bol v skutočnosti len účelový propagandistický opar, z vrchu systematicky šírená pragmatická ideológia, zameraná vo svojej prostej jednoznačnosti viac na rutinné nemyslenie než na tak trochu vždy namáhavé a preto všeobecne aj nerado prijímané, pretože ku koreňom bytia siahajúce slobodné uvažovanie. Analytická filozofia a konceptuálne umenie preberajú takto za tých-

to okolností úlohy vyhradené ináč a bezvýhradne najmä vede. Modernému výtvarníkovi (od J. Albersa – uvádzaného na Slovensko M. Urbáskom – cez Vasarelyho a Eschera až niekde k Sol Lewittovi) poskytuje nezvyčajný vizuálny šok „pravdy postavennej na hlavu“ (azda najjednoduchšia definícia paradoxu) možnosť poukázať na:

1. tvrdenie, ktoré sa zdá rozporné, je však reálne,
2. tvrdenie, ktoré sa zdá pravdivé, v skutočnosti je však nezmyselné,
3. budovanie nového prototypu logickej (estetickéj) expozície, rešpektujúcej objektívne danú rozpornosť.

Na Mlynárčikove provokujúce presadenie klasických diel maliarstva do reality súčasného veľkomesta (ženský akt ako parížsky Víťazný oblúk) reaguje Sikora číro vizuálnou rovnicou premeny niečoho v nič (a naopak). „Biele v bielom“ Filkovho kolektívu stiera akékoľvek, pre maliarstvo doposiaľ východiskové rozdiely. Obdobne ako Kollerove deštylizácie maliarstva sú Melišove parafrázy sochárstva v tomto zmysle viac než len žartovné. A Jankovičove odhalenia odlúštenosti súčasnej socrealistickej, mechanickej a zuniformovanej architektúry zakotvujú vizuálne podobnosť zvrátenosti v reálnej súčasnosti mesta z čias „normalizácie“. Ukážkami poburujúcich „nenáležitostí“ (na chodníku ležiaci neznámy, alebo nevšimavo k svojmu reálnemu okoliu niekde na ulici obedujúca rodina a i.) sa hlási o slovo aj podstatne mladšia generácia „budajovcov“. Etymológia pojmu paradoxon („para“ a „doxos“) poukazuje na demaskáciu či na zásadný opak akejkoľvek apriornej viery. Klamlivosť bežného vnímania, neskutočnosť tzv. očividnej pravdy (Tóthove samozrejmosti štylizované ako „učebná pomôcka“), resp. toho, čo sa za túto pravdu zbežne vydáva, a teda akákoľvek cieľavedomá manipulácia bolo to, čo nás momentne zaujímalo najviac. Na umenie so svojimi vonkajškovými reprezentačnými atribútmi sa v tom čase medzi nami obzvlášť neprihliadalo.

Dôležitým a novým – a to nielen v slovenských pomeroch – bol predovšetkým vzájomný vzťah autorov, resp. produktov ich myslenia a tvorby. Už antika a potom renesancia a všetky ďalšie nasledujúce epochy tzv. klasickej moderny zachovali mnohoraké doklady o vzájomnej rivalite umelcov, vychádza-

júcej už z prostého faktu, že každé svoje dielo si vytvára i svojské a osobitné kritériá vnímania a hodnotenia. Vo svete výtvarného umenia (iný typ predaja a konzumácie tvorby než napr. v literatúre, hudbe, divadle a i.) je priestrená konkurencia diel a autorov nie výnimkou, ale svojho druhu pravidlom. Tým však, že náročné a experimentujúce umenie stratilo zrazu akékoľvek publikum, stalo sa nevyhnutným zimprovizovať si túto chýbajúcu verejnosť a podporujúce nás publikum akosi svojpomocne. I keď to štátotvorným výtvarníkom a ich ochrannej polícii nebolo možné vysvetliť: záujem, vzájomná úcta a pochopenie autorov boli v tom čase práve tým jediným životodarným humusom, ktorý poskytoval šancu prekonať danú nepriazeň času a pomerov.

Šlo tu takto principiálne o viac než len sem-tam dokonca aj medzi umelcami občas existujúce priateľstvá. Šlo o elementárnu možnosť tvorby, žitia a prežitia. Príznačné je v tomto zmysle, že k našim pravidelným bratislavským stretávaniam dochádzal zo Žiliny napríklad A. Mlynárčik, z Mikuláša M. Kern a z Košíc občas J. Bartusz. Pokiaľ sa pamätám, všeobecne vzájomné pochopenie a panujúcu harmonickú pracovnú atmosféru narušil raz iba príležitostný spor o tvorbu Júliusa Kollera. Jeho zdánlivo tvrdohlavé zotrvávanie na médiu maliarstva vyvolávalo rozpačky. Zásadná a ostrá, avšak bez akejkoľvek osobnej nevráživosti vedená diskusia poodkryla škálu ešte sa vtedy len črtajúcich možností typicky postmodernej mnohoznačnosti: odstupu, autorskej irónie a sebaíronie. Július Jakoby a niektorí ďalší, sarkastickým humorom obdarení autori dostali po mnohých rokoch (Umenie ako karikatúra, karikatúra ako umenie. In: *Výtvarný život*, 7, 1962, č. 5, s. 178-185.) dôstojného pokračovateľa, neváhajúceho zásadne spochybniť vari i tradičný žáner maliarstva ako takého.

Kým akýsi bezbrehý optimizmus a nie vždy zdôvodnená dôvera v pokrok vyžarovala napríklad z tvorby a myslenia S. Filka, R. Sikoru a M. Lakyho, zostával tu vždy zásadne skeptický najmä P. Bartoš (a po ňom J. Meliš, M. Kern, D. Tóth a iní). „Nebudme ohúrení civilizáciou, budú sa nám za sto rokov smiať,“ napísal Bartoš roku 1979 v liste svojim najbližším priateľom. Dnes azda jeden z najdôležitejších svetonázorových

problémov, triediaci politicky a ináč zapadoeurópsku inteligenciu, sa nám v tých časoch nezdal vari až tak dôležitý. Asi aj tak trochu naivne sme sa domnievali, že sa ekológia a ekonómia vyvažujú navzájom a dopĺňajú. Ochrana prírody a životného prostredia nemožno dnes už takto dosiahnuť prostým únikom z prítomnosti, ale len využitím a maximálnou koncentráciou súčasných technologických a ekonomických predpokladov a možností.

V duchu tejto zásadnej znášanlivosti a priateľstva sme sa takto na Bartošov podnet podobrali napríklad jednu nedeľu na kolektívnu pracovnú brigádu v Horskom parku. Za úlohu sme si dali prečistiť koryto v lese ešte pretekajúceho potôčika od nahádzaných doň civilizačných odpadkov. Keď sme sa večer unavené a spokojní vracali nazad do mesta, neuvažovali sme obzvlášť, či tu vlastne šlo o akčné, konceptuálne či napokon vôbec o nejaké to umenie. Dnes už azda nepochopiteľný fakt, že z tejto „akcie“ neexistuje žiaden faktický, na výstavu vhodný dokument, je pritom svojim spôsobom príznačný. Ak by sa niekto z nás bol vtedy pokúšal o fotografovanie, asi by sa dotkol cti a urazil by všetkých ostatných, v tom čase ešte presvedčených, že ide niekedy aj o veci principiálne dôležitejšie, než je konvenčne daná hra na umenie.

Lahostajnosť voči umeniu ako takému sa ukazuje medziiným v tom, že sa práve z tohto času zachovalo málo „hotových“ diel. Kto z celého okruhu priateľsky prepojených autorov veril i vtedy – ako vari jediný – bezvýhradne naďalej v umenie a v svätosvätú avantgardu, bol Stano Filko. Iba jeho zásluhou sa zachoval azda jediný kolektívny dokument pretrvávajúcej diskusii o nadchádzajúcom 21. storočí (ŠTRAUSS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1979–1992, s. 193). Doterajšie tradičné chápanie umenia ako svojho druhu sebamaniestácie (a živobytia) stratilo pre nás akékoľvek zdôvodnenie. Nikto z nás nepredpokladal, že hocičo z toho, o čom sme vtedy v izolácii rozmýšľali, bude raz chápané ako dobové umenie, diskutované a vystavované ešte za nášho života dokonca v Slovenskej národnej galérii. Akýkoľvek kontakt s publikom a objednávateľmi či sponzormi (na Slovensku už vždy aj tak chabý) bol v tom čase úplne sprehraný.

Ak sme sa za týchto okolností definovali sami ako amatéri: „pseudovedci“, „pseudomyslitelia“, predovšetkým však „pseudoumelci“, bol to – bez akéhokoľvek nádychu koketérie – odraz našej reálnej (či pseudoreálnej) existencie. Táto situácia, vylúčenie zo Zväzu výtvarníkov a tým uvoľnenie z akýchkoľvek tradičných spoločenských a ekonomických väzieb, poskytovala však nebývalý pocit voľnosti a slobody. V krátkom čase, intenzívne a bez predsudkov sme sa zvedavo otvárali celému svetu, dohľadujúc takto to, čo nám nedávala naša doterajšia rutinná remeselná-umelecká či kunsthistorická výuka. A akési, za daných podmienok isteže paradoxné sebavedomie, alebo skromnejšie: sebauspokojenie navyše. „Natiadol som šnúru od stromu k stromu. Zavesil som na ňu kameň. Bol ťažký a oba tenké stromky sa pod váhou kameňa vrcholmi prehli k sebe. Kameň – tak, ako kameň mŕtvcov – smeroval do stredu zeme. V tomto bode som si i ja našiel svoj stred zemegule,“ poznamenal si na jar roku 1980 do svojho zápisníka niekdajší maliar Michal Kern.

Tento radikálne prehodnocujúci a neskrývane existenčný, ak chceme: i skryte politizujúci a spoločenský podtext niektorých charakteristických diel tohto obdobia („archeologizácia“ prítomnosti, symbolické zakopanie autorovej kolekcie Sympózia IV, ležiace dodnes hlboko v zemi kdesi v karpatských vrškoch, ako i mnoho iného), dodával vtedajšej prítomnosti doposiaľ u nás nepoznanú nótu romantizujúceho, niekde pritom až sebaovražedného maximalizmu nárokov na tvorbu a na seba samých. Ak poviem, že nám pritom chýbalo akékoľvek kultúrne zázemie, nebudem vari ďaleko od pravdy. Pokiaľ napr. dobové české umenie, ako to zodpovedá krajine s c. a k. Akadémiou umenia už z 18. storočia, prebrusuje a prehľbuje – a to aj vo svojich vrcholoch (pozri povedzme tvorbu Malicha, Kolíbala, Šimotovej a iných, dokonca i Knižáka) – už vydobytú poéziu 60. rokov, a pokiaľ sa o niečo už slobodnejší Maďari, Juhoslovania a najmä Poliaci obracali neskrývane na dobový Západ, vykročilo slovenské umenie riskantne do prázdna.

Vo všetkých okolitých krajinách existovala už v tom čase zreteľná opozícia, prejavujúca sa v rozvinutej samizdatovej produkcii dokonca i v oblasti

filozofie, politológie, práva, sociológie a kritickej novinárskej publicistiky. Na Slovensku sme nič také nemali. Naša aktivita suplovala nevyhnutne celý dia-pazón doposiaľ tu ešte chýbajúceho slobodného myslenia. Umenie sa u všetkých našich bezprostredných susedov začalo už azda podobať na meritorné (t.j. západné) umenie. U nás si len akosi skusmo ohmatávalo svoju črtajúcu sa novú spoločenskú funkciu, možnosti a poslanie.

Ústredný problém konceptualistickej filozofie umenia: vzťah obraz a slova či pojmu, ktorému som sa sám systematicky začiatkom 60. rokov venoval (*Umelecké myslenie*. SFVU. Bratislava 1962), prechádzal v 70. rokoch radikálnou premenou a nebol takto ani v našom bratislavskom krúžku chápaný jednoznačne. Keď sa pripravoval nový album undergroundových diel (Sympóziu IV. – ?, ktorý skončil napokon zakopaný v karpatských vrškoch), požiadal ma Stano Filko v mojom pripravovanom príspevku o čiru obraznosť, t.j. o elimináciu akéhokoľvek slova (!). Dobré. Pokúsil som sa v reflexívnej fotokoláži vyjadriť na pozadí dobového autoportrétu centrálnu métu môjho a nášho vtedajšieho uvažovania: prechod od fiktívneho či obrazného vyjadrovania k reálnemu (povedzme spoločenskému) priestoru, alebo od „umenia“ k výskumu, či k propozícii a k dizajnu skutočnosti. Uvedená požiadavka bola takto v rozpore s globálnou estetikou, ku ktorej sme sa všetci – Stano Filko pritom najvehementnejšie – všeobecne priznávali.

Obzvláštny problém tvorila pritom otázka redukcie či eliminácie akýchkoľvek tradičných vyjadrovacích zvyklostí umenia a estetiky vôbec. Kým undergroundová produkcia napríklad v českých krajinách bola za všeobecného poklesu obklopujúcej nás kultúrnosti akcentovane výtvarná, ba výtvarnejšia než oficiálne pripustená tvorba, čo pri dodatočnej retrospektíve a porovnaní s paralelne zameranou odbojovou produkciou v ostatných socialistických krajinách vyvoláva dnes skôr rozpaky (Samizdat jako opozice. In: *Lidové noviny*, Praha, 15. júla 2002; výstava Samizdat. Národní muzeum Praha, leto 2002), zapadá demonštratívny „amaterizmus“ Bratislavčanov organicky do zdôrazneného nihilizmu protestného hnutia 70. a 80. rokov, čo – prirodzene

– nie je samo osebe ešte hodnotový súd. Faktom však je, že sme v týchto rokoch – a to nielen pod tlakom polície, ktorá podozrievavo sliedila predovšetkým po našich stykoch s Čechmi – častejšie vystavovali a chodili pravidelne do Varšavy a Vroclavi, Budapešti, Ostravy a Brna, ba dokonca i do Moskvy, než povedzme do Prahy. Dôvody tu boli i čiro estetické.

Slovenský konceptualizmus bol v porovnaní s Prahou niečím zásadne iným. Všetkým a ničím zároveň. Istú analógiu nachádza náš „konceptualizmus“ predovšetkým v rovnako neslobodnom Rusku. Keď som koncom 70. rokov sprevádzal po Slovensku Ivana Čujkova, konštatoval tento nie bez prekvapenia, že sa v Bratislave cíti akosi viac doma než v Prahe, kde predtým – na pozvanie Chalupeckého – istú dobu pobýval. Táto poznámka padla, pokiaľ sa pamätám, po návšteve príležitostnej výstavy v Ústave technickej kybernetiky na Patrónke, kde sa po prvýkrát pozoruhodne na verejnosti predstavili Mudroch, Laubert, Fischer, Kordoš, Bočkayovci a mnohí iní mladší autori z tzv. druhej vlny bratislavského konceptualizmu. K organickému spojeniu ich tvorby s našim doterajším úsilím však, žiaľ, nedošlo, na čom mám aj ja nejakú tú vinu, čo isteže ľutujem. Mnoho som z prekvapujúcej spontánnosti mladých, signalizujúcej už nastupujúcu novú transavantgardu a neomaliarsku estetiku 80. rokov, možno nepochopil, no napriek tomu si i dnes ešte myslím, že to, čo sa tak urputne nazýva konceptualizmom, je s hermetickou estetikou a maliarskym imanentizmom R. Filu, z ktorého myšlienkového dielne väčšina z menovaných autorov pôvodne vyšla, nezlučiteľné, alebo len čiastočne zlučiteľné.

Hoci sme k našim stretávaniam pozývali matematikov, logikov, ekologov a iných spoločenských a prírodných vedcov, zostali sme predsa len uzavretí sami v sebe. A to i napriek našim hlasitým protestom proti akejkoľvek estetike. Išlo takto napokon predsa len o stretávanie absolventov jednej jedinej, a to bratislavskej Vysokej školy výtvarných umení. U niektorých vrcholných autorov (a práve u nich) dostávali sa ich zručnosti a iné konvencie remesla do stredobodu kritickej diskusie. Tak to bolo napr. s architektonickou stavebnosťou, ak chceme: „krásou“ grafov R. Sikoru, s pôsobivou výtvarnosťou

fotografií M. Kerna i s monumentálnymi realizáciami dvojice: Urbásek – Mlynárčik a s inými vrcholnými dielami zo 60. a 70. rokov. Autori sami sa za túto nezámernú („vonkajškovú“) dokonalosť niektorých svojich diel skôr ospravedlňovali. Najčistejšie sa z hľadiska rigorózneho konceptualizmu javili „makulatúry“ a „antropometrie“ Lakyho a Zavarského, vykazujúce najpresvedčivejšie paralely s čerstvým dobovým dianím na Západe.

Apropo Západ. Dovoľte mi byť tak trochu osobný. V týchto dňoch v meste, kde bývam, t.j. v Kolíne nad Rýnom, končí monumentálne koncipovaná výstava popredného predstaviteľa amerického konceptualizmu Lawrencea Wienera. V obrovskej sále, ktorá už po roky slúži na prezentáciu súčasnej tvorby predovšetkým tu usadených autorov, kričí tentoraz zrkadlivo oproti sebe inštalovaný text: As far as the eye can see. Sedem slov z 18 čiernych písmen na bielom plátne tvorí zvláštnu slovnú skulptúru, ktorá v poňatí západného konceptualizmu je už zmyslom sama o sebe. „Ak sa zaoberáme rečou, otvára sa nám nekonečné pole aktivity. Reč nikdy nekončí,“ píše v inom texte spomenutý americký autor. Niet tu sporu. Nové slohové koordináty vznikli v odboji proti všemohúcnosti a všadeprítomnosti prefabrikovaného obrazu.

Na Slovensku v 70. rokoch však o mediálnej expanzii hovorí ešte nebo-

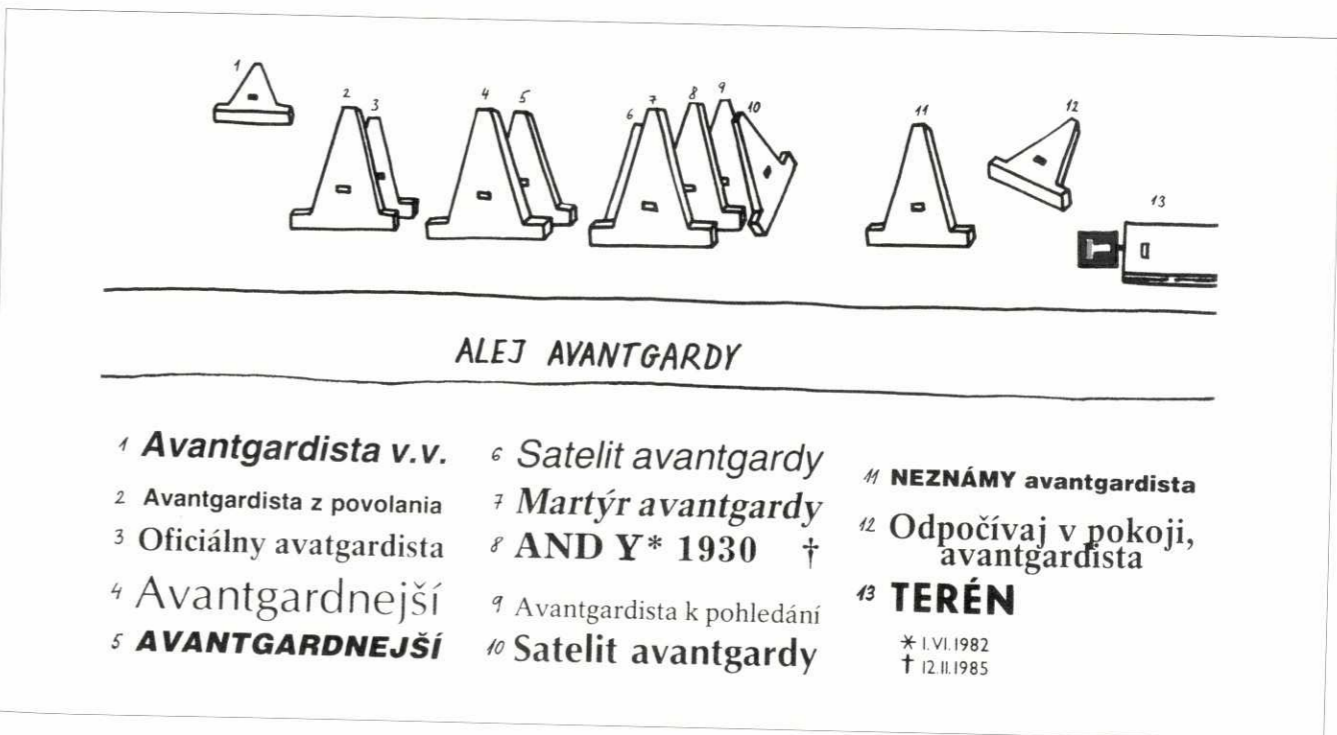
lo možné. Pamätám sa, ako sme sa okolo roku 1974 všetci „my“ (t.j. Filko, Meliš, Sikora, Ďurček, Štrauss a možno i viacerí ďalší) čudovali, keď nám moji bývalí kolegovia z Katedry telovýchovy Univerzity Komenského niekde na štrkoveckom jazere predviedli asi prvé v Bratislave kompletne fungujúce video s celým svojim príslušenstvom. Budúci športoví tréneri ho používali k analýze pohybových zručností svojich zverencov, my ešte nevedno k čomu. Havrilla, Ďurček, Kladek a Budaj pracovali v tom čase popri fotografii najviac ak tak len so značne ťažkopádnu filmovou kamerou. Aj tá pôsobila v tom čase ešte exkluzívne.

Vráťme sa však k Wienerovej výstave. Keď som si len niekoľko dní po vyčerpávajúcej operácii dal námahu doterigať sa do centrálnej výstavnej miestnosti mesta kdesi na kolínskom Neumarkte, neuspokojil som sa s rýchlo prečítaným textom na protifaľných stenách pavilónu. Hoci som sem chodil často, nevyšiel som si nikdy rafinovane skosenú celosklenenú povalu a na všetky strany otvorené veľké okná. Na priehľadných takto stenách bolo možné vidieť stopy v lete uhynuvších vtákov, v pestrých jesenných farbách i hrajúce usušené listy stromov a iné niekdajšie prírodné deje. (Michal Kern by tu prekvapene žmurkal na všetky strany, spomenul som si na už nežijúceho niekdajšieho dobrého priateľa.)

Ale nielen to. Bola pracovná, či ešte lepšie: konzumná sobota, a po od Rýna vedúcej centrálnej dopravnej osi sa pred našimi očami nepretržite mihali rýchle vozidlá a neurotizovaní chodci. Kontrast uhynuvšieho niekdajšieho života prírody a aktuálneho mestského bytia nemohol byť nikde inde než práve tu – pod príležitostnou Wienerovou kaskádou slov – markantnejší. Konkrétne okolnosti čítania textu podmieňovali nový a rozšírený zmysel. Umením (zjavením) je v zmysle Wienerových slov všetko to, na čo – všade okolo seba – stačíme dovidieť. Keď vystupujeme na vysokú horu, robíme tak kvôli očakávanému výhľadu do ďalekého okolia. Vidina orientácie a niečoho neočakávaného a doposiaľ nám ešte neznámeho, naše vlastné vzrušenie nás pritom poháňa rýchlo vpred. Samotná cesta: nami a inými už prešliapaný chodník, vedúci niekde na nateraz ešte nedohľadnú rozhláďňu na vrchole, nás sám o sebe obzvlášť nezaujima. Z prečnievajúcej, v hustom lese schovanej pozorovateľne dúfame pochopiť predovšetkým naše bezprostredné okolie, ak chceme, cestu, ktorú sme doteraz prešli a tak koniec koncov: samých seba. Áno, reč je tu o „konceptuálnom“ umení Slovenska neskorých 60., potom 70. a prvej polovice 80. rokov.

(Autorom dodatočne rozšírený referát na konferencii SNG Na križovatke kultúr? Stredná Európa a umenie 20. storočia. 12.–13. októbra 2000 v Bratislave.)

Peter Meluzin: Alej avantgardy. 1985



Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

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

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

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

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

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

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

Translation © Beata Havelská 2002
Graphic design © Ivan Csudai 2002

ISBN 80-8059-073-7

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

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

Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

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



Slovenská národná galéria v Bratislave

Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

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