



k *Večeru trojkráľovému* (1978), kde sa korzety dámskych kostýmov otvárali ako gotické krídlové oltáre. Milan Ferenčík v nitrianskom divadle tvoril scénu ako pohyblivý, manipulovateľný objekt. Citácia konštruktivistického estetiky tvorila scénický objekt v hre *Herodes a Herodias* (1983) a obrázková, stavebnica z detských kociek s iluzívnym maľovaným prospektom v pozadí scénický objekt v *Jarnom prebudení* (1983) a napokon naklonená simulácia lode tvorí objekt v *Periklovi* (1984). Tu je scénografia ešte stále akčná, ale zároveň jej objektovosť je cielene výtvarne akcentovaná.

Akčná scénografia a inscenačný štýl, ku ktorému tvorila pendant, znamenali v slovenskom divadle prínos predovšetkým v iniciovaní dôrazného prehodnotenia a prevrstvenia vzťahov jednotlivých zložiek divadelnej syntézy a miesta scénografie v nej. Predstavuje kompaktný prúd scénografie „dramaturgickej“ orientácie, hoci vnútorne členený, spojený vo všetkých svojich variantoch s úsilím tvorcov slovenských divadiel experimentovať a experimentom posúvať vývin divadla.



Milan Ferenčík: F. Wedekind: Jarné prebudenie, 1983

SLOVENSKÝ ALTERNATÍVNY A EXPERIMENTÁLNY FILM

JOZEF MACKO

Na experimentálny film, ktorý radikálne polemizuje so zvyčajnými – dramatickými a epickými princípmi filmovej skladby a filmoveho rozprávania, kauzálnym dejom a príbehom, experimentuje s inými postupmi a možnosťami „moving pictures“ a smeruje k ozajstným „obrazom v pohybe“ – k voľne-asociatívnej, poetickej skladbe a „hre“ obrazov, museli, pochopiteľne, mimoriadne silno doľahnúť „normalizačné“ ideologické a tvarové obmedzenia a čistky na začiatku 70. rokov. Poslednými dozvukmi predchádzajúceho šťastného obdobia boli niektoré krátke filmy Dušana Hanáka. Jeho film *Deň radosti* z roku 1972 možno považovať za jeden z vrcholov Hanákovho úsilia experimentovať s využitím montáže a koláže či asambláže.

Východiskom tohto filmu je dokument o akcii – slávnosti *Deň radosti* – Keby všetky vlaky sveta, ktorej hlavným iniciátorom a organizátorom bol slovenský výtvarník Alex Mlynárčik a ktorá sa konala 12. júna 1971 v Zakamenom. Bola to veľká kolektívna akcia umelcov i „neumelcov“ s medzinárodnou účasťou, cesta starým vlakom Gondkulákom starou oravskou lesnou železnicou so zastávkami a umeleckými akciami účastníkov, výtvarnými objektmi, tanečnou ľudovou zábavou a hodovaním. Dušan Hanák pochopil akciu a cestu vlakom ako symbol ľudského života, cesty a smerovania človeka a spoločnosti, celej ľudskej civilizácie nevedno odkiaľ, kam a prečo, výraz karnevalového zmätku, kde sa obdiv a úcta k starému vlaku a starým veciam, inému spôsobu života, než žijeme my, a nakoniec aj tomu nášmu, mieša s úsmevom, radosťou i výsmechom. Dokumentárne zábery z akcie Hanák mieša s inými filmovými zábermi, archívnymi filmovými zábermi z obdobia okolo vzniku vlaku, fotografiami rytín a kresieb zo starých novín, časopisov a kníh, využíva anketu s účastníkmi akcie. [Rozličné pravidlá, predpisy a pokyny akoby sa nám šepkaním chceli a mali stať dôverne známymi a akoby sme sa s nimi mali a chceli stotožniť, zároveň je však v tejto vnucujúcej sa a reklamnej dôvernosti i v tom, čo ju

sprevádza v obraze, mnoho irónie a výsmechu.]

Pri takomto zužitkovaní najrozmanitejších a zdanlivo celkom nesúrodých zdrojov a už jestvujúcich a „nájdenných“ ľudských výtvorov a „predmetov“ a ich spájaní do jedného a nového dieľa možno hovoriť o asambláži – Hanákov postup sa dá prirovnať k asambláži, jednému z najcharakteristickejších postupov a najprovokujúcejších objavov avantgardného a moderného výtvarného umenia – podobne ako sa už aj pri podobnom Godardovom zužitkovaní „nájdenných“ textov a ich „vlepovaní“ do „prestrihnutého“ deja a príbehu mohlo hovoriť o koláži. Zároveň si možno uvedomiť, že určitý „eklekticismus“ a množstvo „citácií“, čo teraz zvykne nazývať postmodernou, má svoje podoby a zdroje už v najradikálnejšej avantgarde a moderne.

V snahe využívať aj postupy a možnosti iných umeleckých druhov a žánrov okrem drámy a epiky, divadla a literatúry sa Hanák popri výtvarnom umení inšpiruje aj hudbou. Záber na vysokú trávu pri trati s idúcim vlakom v pozadí vystrieda záber na dieťa s cumľom bežiacie cez vysokú trávu na lúke a tento šťastný začiatok cesty životom zas vystrieda záber na ľudí s taškami na ulici v každodennom zhone a pri zaoštarovaní nákupov pod taktovkou policajta – ľudí, ktorí akoby sa nevedeli rozhodnúť, či ísť dopredu alebo dozadu, do minulosti alebo budúcnosti – objavuje sa filmový trik so spätným chodom filmu – tiež jedna z Hanákových obľúbených možností narušenia zvyčajného, kauzálného filmoveho rozprávania. Prvý záber je sprevádzaný hrkotaním a klepotaním vlaku, druhý cvrlikaním lúčneho hmyzu, tretí hrkotaním a cengotaním fliaš – asi v taškách. Všetky tieto zvuky sa na seba podobajú a akoby boli variáciami toho istého rytmického pohybu – je to vlastne „konkrétna hudba“, na ktorej s Hanákom spolupracoval hudobný skladateľ Ilja Zeljenka.

Po víťaznom nástupe „normalizácie“ sa experimentálny film na Slovensku stáva „alternatívnym“ nielen v zmysle doslovného prekladu latin-

ského základu slova „alternatívny“, teda „inak zrodený“, nie zo zvyčajných postupov drámy a epiky, ale aj v zmysle „alternatívnej“, „neoficiálnej“ či „podzemnej“ kultúry – „undergroundu“, lebo takéto filmy práve preto, že chceli byť „inak zrodené“ a „inakšie“, už mohli vznikáť väčšinou len „neoficiálne“ a v amatérskych či poloamatérskych podmienkach, a ak aj začali vznikáť alebo sa im podarilo vzniknúť v profesionálnych podmienkach a s „oficiálnou“ podporou – v Slovenskom filme alebo Slovenskej televízii – väčšinou neboli dokončené, alebo sa z nich stali takzvané „pozastavené“ či „zakázané“ filmy, alebo sa jednoducho verejne nepremietali či nevysielali.

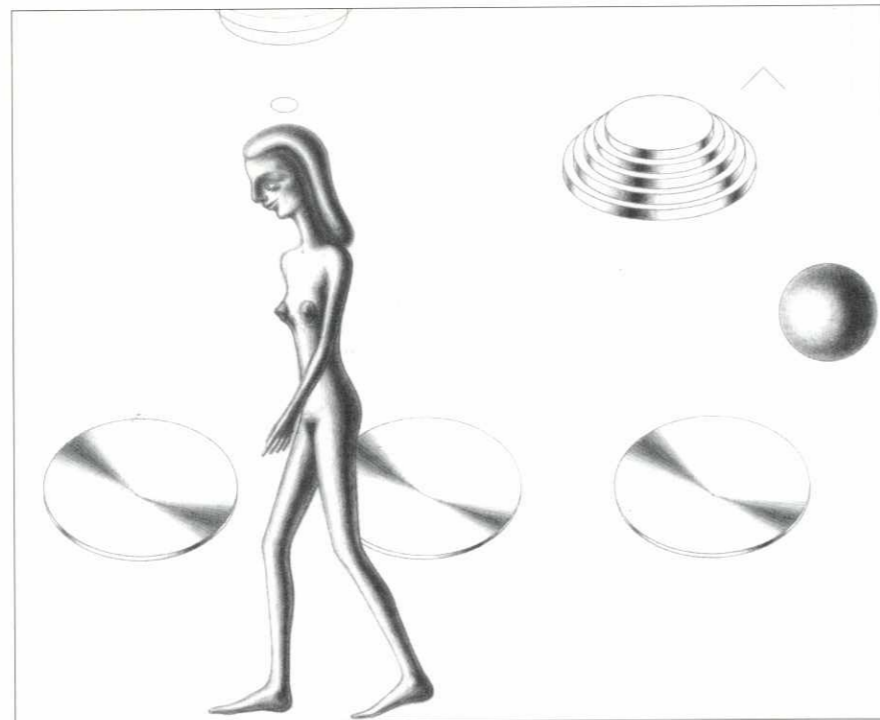
Výraznú úlohu tu zohrala amatérska či poloamatérska tvorba profesionálnych výtvarníkov, ktorí smerovali ku konceptuálnemu a akčnému prejavu, a s filmom sa popri jeho výtvarnej stránke mohli stretnúť a stretávali aj na pôde akcie – čo vlastne malo jeden zo svojich začiatkov už pri Hanákovom filme *Deň radosti*. Sochár Vladimír Havrilla mal úmysel celkom opustiť sochárstvo a venovať sa len filmu. Sochárstvo vraj príliš ľpie na hmote a hmotnom svete a je zafažené potrebou namáhavej fyzickej práce, nad čo sa chcel Havrilla povzniesť – uvažujúc podobne ako Leonardo – cez kreslenie a maľovanie až ku kreslenému a maľovanému animovanému filmu, čo vraj smeruje k svetu duchovnému. Niečo na tom je: anima znamená duša. Prejavila sa tu aj vtedajšia snaha konceptuálneho umeleckého smerovania potlačiť materiálnu a zdôrazniť intelektuálnu stránku umeleckej tvorby. Havrilla jemu úmysel pre stále narastajúcu nežičlivosť doby až tak celkom nevyšiel. V profesionálnych podmienkach Slovenského filmu mal ešte v roku 1974 možnosť urobiť skicu, ale už len skicu filmu *Horiaca žena* – animáciu – oživenie motívov Havrillaovej dovtedajšej sochárskej, kresliarskej a maliarskej tvorby. Potom však ešte urobil viacero filmov či filmových skíc v amatérskych podmienkach.

[Skica *Horiaca žena* sama vyjadruje kontrast medzi svetom hmoty – sochárstva a svetom kresby a maliar-

stva – ducha. Začína pohybom pevných, tvrdých kresebných a sochárskych útvarov – gúl a hranatých, stupňovito sa zužujúcich a zaostrujúcich útvarov. Symbolizujú kontrast a protiklad oblosti a hranatosti-ostrosti a stavbu sveta na protikladoch jin a jang podľa taoistickej filozofie a sú charakteristické pre Havrillovu sochársku tvorbu. Kráčajúca ľudská – ženská postava, ktorá sa tu objaví a má podobné sošné a pevné tvary, je neskôr pohľtená hmýrivým pohybom farebných giest a škvŕn na pomedzí gestickej abstrakcie a Seuratovho pointilizmu. Žena teda akoby horela a oheň je najpohyblivejším, najanimovanejším, najduchovnejším živlom a symbolom očisty a znovuzrodenia – krstu. Havrilla je veriaci kresťan a Ján Krstiteľ hovorí v Matúšovom a Lukášovom evanjeliu o tom, ktorý príde po ňom a bude kresťiť Svätým Duchom a ohňom.]

Na filmovom triku je postavený Havrillov film *Lift* z roku 1974. Snimaním čiernej a bielej postavy – symbolu protikladov jang a jin, tmy a svetla, zeme a neba, hmoty a ducha – len pri výskoku, Havrilla navodil dojem levitácie, vznášania sa a letu vo vzduchu nad zemou. Je to zároveň vlastne animácia. Aj tento film je výrazom Havrillovej túžby povzniesť sa zo sveta hmotného do sveta duchovného. Cestou k tomu môže byť hra (protikladov) – plocha a biele čiary, nad ktorými sa postavy a protiklady vznášajú, pripomínajú tenisový kurt – tenis – hru, ktorú má Havrilla veľmi rád a ktorej sa vášnivo oddáva. Ale križ, nad ktorým sa postavy a protiklady stretnú, stratia a prejdú do duchovného sveta – stúpajúcej slnečnej a svetelnej gule, môže byť aj kresťanským symbolom utrpenia. Havrilla je veľký obdivovateľ východných filozofií a náboženstiev, ale aj veriaci kresťan.

Takéto výtvarné, animované a trikové Havrillove filmy majú blízko k niektorým filmom Normana McLarena. Niektoré Havrillove filmy majú blízko k niektorým filmom – krátkym akčným a konceptuálnym „gagom“ umeleckého hnutia Fluxus. Často tu možno hovoriť o „performance pre filmovú kameru a film“. Vychádza sa z jednej z foriem akčného umenia – performance – predstavenia, kde sa zachováva viac-menej zreteľný rozdiel medzi divákmi a aktérom-performerom. Jediným



Vladimír Havrilla: Horiaca žena. 1974

sprostredkovateľom medzi nimi sa stáva filmová kamera a film. V Havrillovom filme *No limit* z roku 1976 vidíme len sediacu ženu – Havrilla často vystupuje pod pseudonymom Roberta Weinerová –, ktorá akoby sa nevedela rozhodnúť pre jednu zo štyroch jednoduchých aktivít či akcií. Každú len začne, nikdy nedokončí a vždy prechádza k inej. (Roberta Weinerová sa rozhoduje medzi púšťaním gramofónovej platne, natieraním pier rúžom, pitím vody a čítaním textu na obale platne.) Toto rozhodovanie sa, táto nerozhodnosť, nechť a zároveň neustála túžba po aktivite sa nikdy neskončí. Je to výrazom toho, ako Havrilla charakterizoval sám seba: „Vladimír Havrilla – enfant terrible bratislavskej umeleckej scény. Keď modeluje sochu, myslí na poviedku. Keď píše poviedku, myslí na labute. Keď krmí labute, sníva o Slovenskom štáte. Keď ho volia za prezidenta Slovenského štátu, vzdáva sa kandidatury a modeluje sochu.“

[Film Vladimíra Havrilla *Žlté nebezpečenstvo* (koniec 70. rokov) vychádza z akčného maľovania, kde sa nepredstavuje divákovi len výsledná maľba, ale aj samo maľovanie, a spája tak maľba s akýmsi divadelným predstavením. Blíži sa k performance, druhu akčného umenia, pri ktorom sa na rozdiel od happeningu zachováva viac-menej zreteľný rozdiel medzi aktérom-performerom a divákmi. Jediným sprostredkovateľom medzi ma-

liarom-performerom a divákmi je pri Havrillovom *Žltom nebezpečenstve* film. Možno ho teda nazvať maliarsko-výtvarným performance pre filmovú kameru a film, aj keď z Havrilla – performeru vidieť iba detail jeho ruky. Film vznikol vlastne len ako spontánny krátký dodatok ku svetelným skúškam novej Havrillovej kamery. Spolu s týmito skúškami však môže byť obrazom toho – ako hovorí sám Havrilla – ako sa neposedný a vrtošivý umelec Havrilla nemohol udržať pri strohých skúškach a urobil na záver maliarsko-výtvarný, akčný a filmový žart. Samo *Žlté nebezpečenstvo* je postavené na kontraste vecnej fotografie ľudskej tváre a uvoľneného maliarskeho gesta, na premene či znetvorení črt a výzoru ľudskej tváre jej prekryvaním a pretváraním dvoma najagresívnejšími farbami: žltou a červenou. Ide o fotografie v novinách alebo časopisoch – masmédiách a o ich pop-artu podobné využitie a maliarsko-výtvarné komentovanie. Žartovné a ironické komentovanie správ, fám a nebezpečenstiev, ktorými podobné masmédiá rady hrozia, alebo ktoré sa naopak snažia zatajiť či poprieť a ktoré samy spoluvytvárajú. Červené nebezpečenstvo začína nevinne, akoby išlo o kráslenie ľudskej tváre, farbenie pier pri ženskej kozmetike. Žlté nebezpečenstvo hrozí šikmými očami a nakoniec je prepepené fotografiou seriózne vyzerajúceho staršieho Japonca v okuliaroch. Do hry sú vtiahnuté rasové a ideologické nebezpečenstvá a predsudky.]



Lubomír Ďurček: Domov (zábery z filmu). 1983

Akcia a film maliara Vladimíra Kordoša *Aténska škola* z obdobia okolo polovice 70. rokov má na jednej strane črty skupinového performance pre filmovú kameru a film. Na druhej strane má aj črty happeningu, akcie pre väčší počet účastníkov, kde sú všetci zároveň hercami i divákmi. Kordoš tu obliekol a usporiadal skupinu viacerých známych slovenských výtvarníkov, medzi nimi aj pedagógov Školy umeleckého priemyslu v Bratislave i žiakov tejto školy v jej foyer podľa známeho Raffaelovho obrazu *Aténska škola*, alegórie zobrazujúcej zástup starovekých filozofov s rozličnými symbolickými gestami a pozíciami. Potom dal spustiť filmovú kameru a všetko ďalšie dianie nechal bez akýchkoľvek ďalších pokynov či vysvetlení na nehybných účastníkoch akcie. Skúmal, či a ako dlho účastníci akcie vydržia alebo budú ochotní nehybne zotrvať pri svojich gestách a vo svojich pozíciách. Možno tu hovoriť o akomsi ironickom body arte, jednej z foriem performance, ktorá skúmala možnosti ľudského tela. Postupný rozpad kompozície renesančného obrazu možno chápať ako ironizovanie jej vyumelkovanosti a neprirodzenosti a poukaz na nemožnosť strnulo zotrvať pri postupoch starého umenia, ale aj ako poukaz na neúctu k jeho hodnotám. Kordoš tu ešte mal k dispozícii profesionálneho televízneho kameramana – akcia a film boli súčasťou širšieho projektu viacerých „oživených diel starých majstrov“ v Slovenskej televízii. Ani prvá časť – *Aténska škola* – však už nebola dokončená pre vysielanie a nikdy sa nevysielala, hoci sa film zachoval.

Výrazná experimentálna amatérska či poloamatérska filmová aktivita a tvorba profesionálnych výtvarníkov pokračo-

vala a rozvíjala sa aj v 80. rokoch. Akcia *NFRMC* a film *Informácia o rukách a ľudoch* maliara Lubomíra Ďurčeka z roku 1982 má tiež na jednej strane črty skupinového performance pre filmovú kameru a film a na druhej strane aj črty happeningu, kde sú všetci účastníci a herci zároveň aj divákmi, aj keď hovoriť o divákoch tu nie je celkom presné, lebo sa môžu „dívat“ iba rukami. Ďurček tu priviezol a zhromaždil skupinu mladých ľudí z rozličných miest Bratislavy so zakrytými očami na smetisko v devastovanej krajine. Pred vstupom do „hry“ im neposkytol ani možnosť vzájomného kontaktu, ani informáciu o totožnosti ostatných účastníkov akcie. Na smetisku ich zhromaždil okolo čierneho stola. Všetci museli položiť obidve ruky na stôl. Ními mohli – stále so zakrytými očami – vyvíjať akúkoľvek aktivitu – za predpokladu, že sa bude odohrávať v priestore vymedzenom doskou stola. Nesmeli hovoriť ani vydávať žiadne iné zvuky. Akcia a film môžu byť metaforou zdevastovaného životného prostredia a hroziacej katastrofy civilizácie, kde ľudia strácajú prirodzené možnosti a schopnosti komunikácie a musia hľadať iné. Zároveň im to však umožňuje tieto nové a netušené možnosti a schopnosti nájsť. V rozlúčkovej informácii pre účastníkov akcie Ďurček hovorí: „Zážitok človeka, ktorý môže zrazu poznať iba hmatom, môže byť rovnako silný ako zážitok slepca, ktorému bolo umožnené použiť zrak... Ale o zajstnu bodku bude premietnutie filmu.“

Film i jeho premietanie je tu teda len jednou zo súčastí širšej akcie a jej súčasťou je aj kniha s fotografiami, diapozitívmi a inými materiálmi. Pri takýchto Ďurčekových filmoch už umelecká akcia naplno využíva film. Pri Hanákovom filme *Deň radosti* ešte film vy-



užíval akciu. Aj Ďurčekov film *Domov* je len jednou zo súčastí akcie, ktorá sa začala happeningom v roku 1983, kde boli štyria mladí muži so zakrytými očami odvedení s pomocou iných účastníkov akcie na neznáme miesto v lese a zašití do veľkej kocky z plátna. Sám film je postavený na montáži a koláži čiernobielych záberov kocky, pohybujúcej sa v lese, a farebných fotografií z vnútra kocky – tepla domova. Ide tu o útok prírody na domov, neznámeho a nespútaného na racionálne vymedzený a uzavretý priestor.

Pri takýchto Ďurčekových akciách možno film chápať aj ako súčasť ich dokumentácie. [Aj tu ide o „rozpad štvorca“, „rozpad kocky“, útok dynamického na geometrické. (...) Výtvarným performance pre filmovú kameru a film je film Lubomíra Ďurčeka *Biely+čierny* (1988). Rozvíja podnet Malevičovho Čierneho štvorca na bielom podklade, ktorý bol výrazom redukcie maliarstva a sveta, hľadaním ich najzákladnejšieho a najjednoduchšieho stavebného prvku. Ten bol vymedzený štvorcem, podobným či tým istým jednoduchým a základným priestorovým útvarom, akým bol vymedzený prázdny priestor (podklad, vymedzený rámom obrazu) – ako pri karteziánskom a kantovskom chápaní priestoru ako základného predpokladu a podmienky nášho sveta a bytia. V Ďurčekovom performance-filme *Biely+čierny* sa tento zdanlivo pevný základ dáva do pohybu. Najprv sa podklad, zdanlivo prázdny, mení pokrčením skôr na starogrécky apeiron, bezmedzno, z ktorého sa všetky veci vynárajú a do ktorého sa znova navracajú a ktoré je plné bezmedzných možností bytia. Maľba, čierny štvorec, sa po odtlačení na tento podklad a jeho rozprestretí rozpadá na množstvo pohyblivých čiernych

škvŕn. 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 najvlastnejšom 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 vznikajúci zväčšeniny – 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.

NIEKTORE 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 štylistických 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 manžiel 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 vrchnosťou 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 strácajúc 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

Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

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

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

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

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

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

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

Translation © Beata Havelská 2002
Graphic design © Ivan Csudai 2002

ISBN 80-8059-073-7

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

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

Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

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



Slovenská národná galéria v Bratislave

Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

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