

DANIEL GRÚŇ

ARCHEOLÓGIA VÝTVARNEJ KRITIKY

**SLOVENSKÉ UMENIE ŠESŤDESIATYCH ROKOV
A JEHO INTERPRETÁCIE**

slovart

Text © 2009 by Daniel Grůň
Cover Illustration © by Miloš Urbásek
Cover Design © 2009 by Martin Vydra
Slovak Edition © 2009 by Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o.,
Bratislava and Vysoká škola výtvarných umení

ISBN 978-80-8085-980-0

www.slovart.sk

*Venujem svojej rodine,
Alexandre a Dávidovi.*

Podakovanie

Rukopis knihy vznikol ako dizertačná práca v odbore teória a dejiny výtvarných umení na Katedre teórie a dejín umenia Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. Moje podakovanie na prvom mieste patrí školiteľke Márii Oriškovej za jej trpezlivý prístup a odborné rady pri písaní jednotlivých kapitol. Vďaka podpore Medzinárodného višegrádskeho fondu (IVF) som absolvoval semestrálny študijný pobyt na Univerzite Adama Mickiewicza v Poznani a Karlovej univerzite v Prahe. Študijný pobyt v Poznani mi umožnil konzultácie u Piotra Piotrowskeho, ktorý sa zaoberá vzťahmi umenia a politiky v krajinách bývalej východnej Európy, a v Prahe som sa mohol zaoberať vzťahmi slovenskej a českej výtvarnej scény v šesťdesiatych rokoch. Viaceré z kapitol boli publikované ako štúdie v odborných periodikách a prednesené na niekoľkých konferenciách. Mnohé súvislosti mi odkryli rozhovory s autormi, ktorí v šesťdesiatych rokoch aktívne pôsobili. Moje podakovanie preto patrí Tomášovi Štraussovi (Štrausovi) za cenné komentáre k interpretačným metódam a rekvizitám dobovej kultúrnej politiky. Mnoho ďalších podnetov pre túto knihu priniesli rozhovory s Ivou Mojžišovou, ktorej som zaviazaný za lektúry niektorých kapitol. Ďalej chcem poďakovať všetkým, ktorí venovali svoj vzácny čas mojim textom a rozhovormi na spoločné témy ma uviedli do dôležitých súvislostí – Zuzana Bartošová, Jiří Ševčík, Vojtěch Lahoda, László Beke, Zora Rusinová, Ľuba Belohradská, Ivan Gerát, Dušan Buran. V neposlednom rade by som chcel spomenúť legendárne prednášky Milana Hamadu na Trnavskej univerzite a vysloviť vďaka za rady a povzbudenie pri osobných konzultáciách. Fedorovi Matejovovi z Ústavu slovenskej literatúry SAV chcem poďakovať za viaceré inšpiratívne podnety v sledovaní vzťahov literatúry a výtvarného umenia.

Obsah

Na úvod	9
Interpretačné rámce nových tendencií v slovenskom výtvarnom umení 60. rokov	15
Radislav Matuščík a jeho kronika výtvarného diania	15
Šesťdesiate roky z perspektívy deväťdesiatych rokov	17
Mapovanie povojnového modernizmu	21
Kultúrna politika ako inštitucionálny rámec výtvarnej kritiky	27
Relativita slobody v období liberalizácie socializmu	27
Demokratizácia výtvarného života a rétorika moci v správe výtvarných organizácií	29
Ideologické hodnotenie nových tendencií 60. rokov	35
Avantgarda a neoavantgarda v socialistickej spoločnosti	37
Poslanie, jazyk a hodnotové kritériá výtvarnej kritiky	40
Progresívnosť verus autenticita	43
Antropologické hľadisko výtvarnej kritiky	47
Abstraktné umenie a návrat k princípom avantgardy	57
Oskár Čepan a teoretické východiská interpretácie abstraktného umenia	57
„Gramatika a slovník“ abstraktného umenia	60
Abstrakcia a realizmus, ideologické protiklady	67
Abstraktné umenie v programových textoch a interpretáciách	69
Problém univerzálnosti avantgardy	74

Proti démonom modernosti?	
K paradoxom interpretácie sochárstva	87
Dominik Tatarka a Skupina Mikuláša Galandu	87
Totem a uctievanie ako umelecká metafora	89
Moderná interpretácia pohanského kultu	91
Primitivizmus moderny a národný mýtus	94
Problémy s abstraktným sochárstvom	97
Koniec alebo nový začiatok sochárstva?	
Idea syntézy umení	102
Nová figurácia a humanistické perspektívy umenia	111
Kritika dehumanizácie v umení	111
Nová figurácia ako substanciálna premena obrazu	115
Spoločenská rola umelca	125
Kritika lyrickej abstrakcie a nová sociálna rola umenia	125
Pierre Restany – misionár novej avantgardy	132
Syntéza, teamwork, participácia publika	135
Polemika o civilizačnom procese v umení	143
Kritika reprezentácie z pozície umelca	149
Niekoľko poznámok k vizuálnej poetike 60. rokov	161
Životopisné medailóny kritikov	169
Literatúra	181
Summary	195
Menný register	203

Na úvod

Súbor štúdií, z ktorých pozostáva táto kniha, motivovali otázky: čo je to výtvarná kritika a aké sú jej funkcie, čím sa písanie o umeleckých dielach, výstavách a umelcoch definuje ako kritika umenia, aké faktory a kritériá konštituuju kritiku ako inštitúciu umenia? Zvolené otázky nás nasmerovali k problematike, o ktorej sa zriedka diskutuje, pretože bez toho, aby formovala samostatnú disciplínu, je kritika súčasťou práce historikov a teoretikov umenia, publicistov a spisovateľov. Prax písania o výtvarnom umení je v určitom zmysle príležitostná činnosť pre potreby aktuálnych polemík vyznačujúcich horúce témy. Bolo by nad naše sily pokúšať sa postihnúť nadčasový ideál kritiky a ľahko by sme mohli prísť o čitateľský pôžitok, keby sme sa pustili do hľadania jej počiatkov. Nasledujúce úvahy o kritike budú sústredené na prácu s jazykom – na pojmy, nástroje a metódy, ktorými kritika disponuje, aby uchopila predmet umenia. Zároveň pôjde o štúdie zacielené na texty približne jedného desaťročia, keď sa výtvarná kritika u nás plne konštituovala ako spoločenská prax. Znamená to, že nás bude zaujímať kritika v súvislosti s výtvarnými časopismi a rubrikami o umení v periodikách ako jedna zo zložiek publicistiky. Zameriame sa aj na publikácie o umení, katalógy výstav a sčasti sa budeme venovať i nepublikovaným rukopisom a archívnym materiálom. Zdalo by sa, že prísne vymedzenie časového úseku nám poskytuje záruku vyčerpávajúcej analýzy všetkých dokumentov zvoleného obdobia. Nie je to celkom tak. Naším zámerom je skôr vysledovať isté problémové ohniská dobových polemík o umení a na ich základe popísať praktiky formovania istých výpovedí a názorov, ktoré vytvárali rozpory, protiklady a napätia v názorových koncepciách aktuálneho umenia. Nepôjde preto o dejiny kritiky ani o dejiny istých výtvarných tendencií, ale na rozdiel od bezpečnej cesty chronológie sa nám tu predstaví niekoľko študijných exkurzov, ktoré ukážu fungovanie kritiky v rovine deskripcie, interpretácie a hodnotenia.

Predmetom našej metakritickej reflexie sú aktuálne tendencie umenia šesťdesiatych rokov, teda tie prejavy v umení, ktoré boli vní-

mané ako inovatívne, progresívne, prípadne revoltujúce. Umenie šesťdesiatych rokov v Československu a myslenie tejto dekády je, či už priamo, alebo nepriamo, spojené s tým, čo označujeme ako demokratizácia socializmu a reformný spoločenský proces. „Reformné myslenie“ predstavuje model, ktorým sa mnohé texty z tohto obdobia prejavujú navonok v rovine používaných rétorických figúr, ale zároveň je to aj akýsi predpoklad toho, že mnohé texty mohli vôbec vzniknúť. Preto opis toho, čo bolo o aktuálnom umení vypovedané, a diagnostiku predpokladov a funkcií tohto vypovedania ako mechanizmov spoločenskej prevádzky označujeme termínom *archeológia*. Archeológia výtvarnej kritiky rozvíja niektoré z podnetov obsiahnutých v diele Michela Foucaulta, Julie Kristevy, W. J. T. Mitchella, Georgesa Didi-Hubermana, Alexa Potts a Mieke Bal. Zvolený názov teda naznačuje, že nám nepôjde o genézu výtvarnej kritiky, ale o skúmanie umenia v rovine výpovedí o umení a že nás budú zaujímať pravidlá vypovedania dané možnosťami používania pojmového aparátu, nástrojmi a metódami interpretácie v konkrétnom prostredí a čase.

Často sa o „šesťdesiatych“ hovorí ako o kultúrnej najbohatšom desaťročí druhej polovice 20. storočia v Československu. Pre výtvarné umenie to nepochybne platí. Z hľadiska rôznych smerov a osobností, ktoré vzišli z tvorivej atmosféry tohto obdobia, ich možno považovať za mimoriadne pestré. Okolnosti domácej politiky a dynamický nástup nových tendencií na svetovej výtvarnej scéne sú dôvodom, aby sme šesťdesiate roky charakterizovali zároveň ako obdobie vyvrcholenia modernizmu so všetkými pozitívnymi aj negatívnymi dôsledkami tohto javu. Hoci reformný proces celkom nezbavil tlač cenzúry, redakcie českých a slovenských umeleckých a kultúrnych časopisov boli dôležitými strediskami slobodného myslenia a názorovej výmeny. Diferenciácia názorov v publicistike aj vo výtvarnej scéne sa následkom udalostí v roku 1968 zastavila. Mnohí predstavitelia kultúrneho a umeleckého života boli zbavení možnosti publikovať a verejne prezentovať svoju tvorbu. Tým aj aktuálne umenie šesťdesiatych rokov zostalo bez kontinuálnej umelecko-historickej reflexie.

Mýtus „zlatej éry“ mal za následok povrchový efekt vnímania tohto obdobia ako nebývalého progresu a slobody. Voľba problematiky aktuálnych tendencií preto sledovala nedostatok kritického skúmania a vznikla z potreby interpretovať dokumenty kritiky s dôrazom na analýzu vnútorných rozporov a napätí v kontexte domá-

ceho umenia a písania o umení. Výber tém, autorov a textov nie je a nemôže byť úplný, ale orientuje sa na ohniská dobových polemík. Tento prístup sme si mohli dovoliť aj vďaka práci predchádzajúcich bádateľov v tejto oblasti, ktorú vyhodnocujeme v prvej kapitole s názvom *Interpretačné rámce nových tendencií v slovenskom výtvarnom umení 60. rokov*. V tejto kapitole sú porovnávané rôzne teoretické interpretačné rámce v skúmaní nových tendencií od priekopníckej kritickej kroniky Radislava Matušтика, ktorá je založená na lineárnej vývojovej schéme permanentného progresu, až k nedávnym pokusom o analýzu umenia tejto dekády. Okrem výsledkov práce domácich historikov a teoretikov umenia prvá kapitola oboznámi čitateľa s geograficko-politickými modelmi skúmania modernizmu po roku 1945, ktoré sú vo vzťahu k našej problematike dôležité predovšetkým z hľadiska pochopenia politických súvislostí umenia v krajinách pod mocenským vplyvom Sovietskeho zväzu.

V druhej kapitole nazvanej *Kultúrna politika ako inštitucionálny rámec výtvarnej kritiky* sa zaoberáme definovaním umeleckej kritiky v rámci kultúrnej politiky centrálne riadenej komunistickou stranou. Hľadáme definície nielen pre odborné základy výtvarnej kritiky, jej úlohy, poslanie, jazyk a hodnotové kritériá, ale rovnako sledujeme aj jej funkcie v rámci kultúrnej politiky štátu. Pre tento výskum sme siahli popri dobových odborných časopisoch a dennej tlači aj k archívnym dokumentom výtvarných organizácií, ktoré boli poverené riadením výstavnej, publikačnej a vydavateľskej činnosti. V jednotlivých podkapitolách analyzujeme dobové diskusie o avantgarde a otázkach jej pokračovania a skúmame antropologickú orientáciu výtvarnej kritiky. Ďalej si všimame polemiky tzv. tradicionalistov a modernistov, týkajúce sa požiadaviek na spoločenskú reprezentatívnosť umenia. Neskôršie ich nahradili polemiky o autenticite verzus progresívnosti aktuálnych tendencií. V úvahách o umení sa často objavuje rôzne formulovaný model integrácie avantgardného umenia, založený na vnútornej determinante diela, ktorá splynula s marxistickým termínom antropologickej konštanty. Antropologickú podstatu umenia a humanistickú perspektívu avantgardy skúmame ako bežnú súčasť argumentačného aparátu výtvarnej kritiky.

Tretia kapitola s názvom *Abstraktné umenie a návrat k princípom avantgardy* je venovaná interpretáciám abstraktného umenia a zameriava sa na texty ústrednej postavy, literárneho vedca Oskára Čepana. Na príklade rozboru pojmov, jazyka a argumentácie Čepa-

nových textov o abstraktnom umení si všímame návrat k avantgardným princípom modernizmu. Rozsiahlejšie štúdie Oskára Čepana predstavujú materiál na demonštráciu interpretačných metód inšpirovaných ruskou formálnou školou, štrukturalizmom a psychoanalýzou. Okrem analýzy v rovine jazyka a pojmov interpretácie abstraktného diela sa zameriame na protiklad abstrakcie a realizmu slúžiaci ideologickým útokom proti abstrakcii ako degenerovanému umeniu kapitalistického sveta. Predmetom našich analýz v tejto kapitole sú jednak rôzne argumenty proti abstraktnému umeniu, a tiež programové texty, ktoré abstraktné umenie obhajujú ako plnohodnotný umelecký smer.

V kapitole s názvom *Proti démonom modernosti? K paradoxom interpretácie sochárstva* sa zaoberáme esejami spisovateľa Dominika Tatarku, ktoré venoval tvorbe členov Skupiny Mikuláša Galandu. Tatarka sa sústredil predovšetkým na sochárstvo, kde demonštroval svoju víziu národnej kultúry ako všeludského „obcovania“. V tvorbe sochárov oživoval predstavy slovanských kultových motívov pretrvávajúcich po stáročia v ľudovom výtvarnom prejave. Zaujímajú nás motivácie Tatarkových interpretácií moderného sochárstva v kontexte jeho literárnej tvorby aj jeho spoločenských postojov. Na pozadí polemiky o nových podobách výstavnej prezentácie sochárstva v neutrálnom prostredí parkov skúmame výstavné koncepcie Luby Belohradskej a Lubora Káru. Ich vzájomné porovnanie je dokladom rýchlej transformácie sochárstva v priebehu niekoľkých rokov. Ukazuje v prvom prípade odhodlanie merať autenticnosť umenia v parametroch národnej kultúry a v druhom prípade intenciu pripojenia domácej tvorby k progresívnym medzinárodným tendenciám.

Aj v tom najliberálnejšom období, keď si výrazové prostriedky volil umelec sám, zostával nad ním imperatív „spoločenskej zodpovednosti“ – požiadavka dôstojným spôsobom reprezentovať socialistické spoločenské zriadenie. Tejto problematike sa venujeme v kapitole nazvanej *Nová figurácia a humanistické perspektívy umenia*. Predmetom našej analýzy sú koncepcie literárnej a výtvarnej kritiky ovplyvnené antropologickou estetikou a filozofiou. Nová figurácia ako jedna z aktuálnych tendencií konca šesťdesiatych rokov vzišla z existenciálnej krízy človeka v „atómovom veku“ a sledovala otázky medziludských vzťahov, individua a spoločnosti. Písanie o umení sa sústreďovalo do názorov obhajujúcich autonómnosť, neutilitárnosť a humánne posolstvo umeleckého diela. V týchto postojoch sa pre-

mietajú inšpirácie fenomenológiou a existencializmom, pričom umelecké dielo je chápané ako humanizačný prvok človeka a sveta, jeho zmyslom je spájať dezintegrovaný svet a dávať mu nový zmysel. V tejto kapitole sa pokúsime o porovnanie postojov a rétorických figúr kritikov marxistickej a nemarxistickej orientácie.

Expanzia umenia do sféry života, ako ju uskutočnili vo svojej tvorbe viacerí autori, je témou kapitoly *Spoločenská rola umelca*. Zameriava sa na tranzit pojmov svetových avantgardných tendencií do nášho prostredia v deklaráciách a manifestoch tvorby mladej generácie domácich umelcov a v textoch kritikov, ktorí ich tvorbu sledovali. V tejto kapitole tiež rozoberáme výroky Pierra Restanyho, Jindřicha Chalupického, Jiřího Padrtu, Tomáša Štrausa a ďalších. Väčšina z textov o akčnom umení a tzv. objektívnych tendenciách vznikala v atmosfére blížiacej sa Pražskej jari, niektoré významné výstavy sa ešte uskutočnili vzápätí po okupácii krajiny, preto nás budú zaujímať vzťahy medzi umením a spoločenským dianím v tomto po-
hnutom čase.

Interpretačné rámce nových tendencií v slovenskom výtvarnom umení 60. rokov

RADISLAV MATUŠTÍK A JEHO KRONIKA VÝTVARNÉHO DIANIA

Historický a teoretický prieskum problematiky výtvarného umenia 60. rokov sa uskutočnil a bol publikovaný až v polovici 90. rokov s odstupom, ktorý si vynútila kultúrna politika obdobia normalizácie. Vôbec prvým synteticky hodnotiacim spracovaním výstavnej činnosti tohto obdobia je práca Radislava Matušťika *Prekročenie hraníc. Nové tendencie v slovenskom výtvarnom umení*. Výskum, ktorý Matušťík realizoval v autorskom kolektíve s Evou Šefčákovou a Evou Trojanovou v roku 1971, bol ideologickým zásahom v roku 1972 prerušený. Po prvý raz vyšiel ako samizdat distribuovaný úzkemu okruhu výtvarníkov a teoretikov v malom náklade v roku 1983 a až v roku 1994 bol text knižne publikovaný v korigovanej a rozšírenej verzii.¹ V Radislavovi Matušťíkovi, ako jednej z kľúčových postáv výtvarného diania sledovaného obdobia, sa navzájom spájajú dve pozície. Počas celého desaťročia vystupoval ako aktívny účastník a kritik na jednej strane a následne ako kronikár a dejepisec na strane druhej. Obidve Matušťíkove role sú vzájomne a neoddeliteľne prepojené. Samizdat zo 70. a 80. rokov nadviazal na dve knižné publikácie zo 60. rokov – *Moderné slovenské maliarstvo 1945-1963* a *Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957, Nástup 1961*, v ktorých autor mapoval predovšetkým dianie prvej polovice dekády.² V citovaných publikáciách Matušťík rozvrhol dianie na slovenskej výtvarnej scéne do niekoľkých vývojových fáz. Umelecov objavujúcich sa na výtvarnej scéne na prelome 50. a 60. rokov označil ako „novú vlnu“, ktorú ďalej rozčlenil na „Nástup 57“ a „Nástup 61“. Použitie razantných pojmov ako sú „nová vlna“ a „nástup“ signalizuje modernistickú paradigmatu nového začiatku, ktorý bol ozvenou politického odmäku postalin-skej éry v komunistickom Československu.

„Nástup 57“ Matušťík stotožnil so skupinou umelcov, ktorá vystúpila ako *Skupina Mikuláša Galandu* spoločnou výstavou v decembri 1957 vo výstavnej miestnosti Krajskej správy lesov v Žiline. Skupina sa prihlásila k rehabilitácii klasickej moderny a v programovom texte

akcentovala požiadavku rozvoja umeleckej individuality, životné pocity moderného človeka a civilné prostredie novej doby. Určujúcim podnetom „Nástupu 57“ bolo povolenie Zväzu československých výtvarných umelcov zakladať výtvarné skupiny.³ Ako „Nástup 61“ Matušík charakterizoval pomerne rôznorodú skupinu umelcov, ktorú sformovali najmä neverejné ateliérové výstavy v rokoch 1961 až 1965. Účastníci „Nástupu 61“ na rozdiel od predchádzajúceho „Nástupu 57“ nezaložili žiadnu výtvarnú skupinu. Aktivita jednotlivých výtvarníkov sa vyznačovala priamym kontaktom na českú scénu. Nadviazala na umelcov rozvíjajúcich nefiguratívne umenie a podľa ich príkladu si jej účastníci zvolili názov *Konfrontácie*. Nasledujúca generácia, tzv. „druhá nová vlna“, sa vyznačovala vo svojej umeleckej výpovedi tým, čo Matušík nazval „prekročenie hraníc“. Datuje ju od roku 1965 a jej účinkovanie vrcholí spolu s poslednými verejnými prehliadkami nových tendencií v roku 1971. Matušík „druhá novú vlnu“ spája s opúšťaním tradičných výtvarných druhov a príklonom k netradičným výrazovým formám, realizovaným často ako nevýstavné aktivity vo forme akcií, environmentov a happeninгов. Na rozdiel od predchádzajúcich „nástupov“, ktorých účastníci sa organizovali v spoločných výstavných podujatiach, nespájalo tzv. „prekročenie hraníc“ žiadne programové vystúpenie viazané na jeden spoločný dátum. „Prekročenie hraníc“ zaznamenáva Matušík enumeratívnym spôsobom ako postupné pričleňovanie, rozrastanie a diferencovanie umeleckej scény.⁴ Pracuje s pojmom „vývinových vrstiev“, v ktorých sa nová vlna štiepi do menších celkov pozostávajúcich z jednotlivých umeleckých indivíduí.

Matušíkovu metódu možno nazvať, podľa vlastných slov autora, „kritickou kronikou nových tendencií“. Ambíciou tejto kroniky nebola natoľko analýza a interpretácia diel, ako skôr podrobná chronologická dokumentácia nových tendencií a ich vzájomná konfrontácia, zasadzujúca diela do prúdu aktuálneho diania. Dokumentačná metóda zabezpečila tzv. prvotný výskum, podrobné faktografické spracovanie a chronológiu nových tendencií. V Matušíkovej koncepcii umenia 60. rokov prevláda avantgardná paradigma „nového“ a „iného“ umenia. V tejto paradigme autor uplatňuje uvažovanie v tradičných pojmoch „epochy“ a „slohu“, čoho výsledkom je evolučná teória vývinových fáz nového umenia. Práve pre povesťne precíznu faktografiu sa stala Matušíkova práca významným zdrojom informácií o skupinových a individuálnych, výstavných aj

nevýstavných aktivitách umelcov. Interpretálny model vychádza z lineárne vývojového chápania umenia, ktoré sa definuje ako zámeraná aj nezámerná odpoveď tradícii, ako polemika s rôznymi zložkami tradície v pozitívnom aj negatívnom zmysle.⁵ Ak sa dá hovoriť u Matušíka o umeleckohistorickej metóde, potom jeho „kritickú kroniku“ možno definovať ako blízku neopozitivismu. Charakteristika vyplýva z toho, že pre Matušíka je dôležitý časový horizont, resp. chronológia, systematika, spoločenský kontext, vývojový model umenia a dynamika rastu. Chronológia spočíva na mapovaní a dokumentácii „nástupov“; Matušík zaznamenáva postupné rozrastanie a diferenciaciu v rámci nových tendencií. Pozornosť venuje druhovému triedeniu smerov a ich vývoju, sleduje generačné napätia a vzťah k inštitúciám, zaznamenáva moment opúšťania galerijného priestoru a napokon aj prekračovanie hraníc, bariér a konvencií.

ŠEŠŤDESIATE ROKY Z PERSPEKTÍVY DEVÄŤDESIATYCH ROKOV

Najkomplexnejšie spracovanie umenia 60. rokov priniesla výstava, ktorú sprevádzala rozsiahla publikácia koncipovaná kolektívom autorov pod vedením Zory Rusinovej na pôde Slovenskej národnej galérie.⁶ Publikácia predstavila výtvarné dianie dekády s dôrazom na rozmanitosť a progres vo všetkých umeleckých disciplínach. Kolektív autorov sa sústredil na dokumentáciu celej škály tendencií v oblasti voľných umení, fotografie, architektúry a úžitkovej tvorby. Proti modernisticky lineárnej vývojovej koncepcii umenia ako cesty neustáleho pokroku a negácie predchádzajúceho postavila Rusinová pluralistický model na základe rovnocennosti tendencií a ich dejinnej špecifickosti s cieľom predstaviť epochu ako dynamický, vnútorne rozmanitý celok. Tento celok je predstavený v istom zmysle ako príbeh, resp. súbor príbehov, podložený veľkým množstvom zozbieraných dokumentov, reprodukcii diel, odkazov na dobovú tlač a katalógy výstav. Dopĺňa ich chronologické kalendárium kľúčových udalostí a medailóny umelcov. Interpretčne sa zvolená optika sústredila na nadväznosť a paralelnosť javov v domacom a svetovom umení so zámerom prezentovať umenie „šesťdesiatych“ ako „vyrovnanie kroku so svetom“. Výstavný katalóg s odstupom času zapadá do cyklu chronologicky postavených výstavných koncepcií, ktorých

cieľom bolo na pôde Slovenskej národnej galérie predstaviť dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia ako veľký súvislý národný príbeh.⁷ Napriek tomu, že autori sa usilovali zachytiť celú škálu výtvarných tendencií, ich príbehy o slovenskom umení sú vyrozprávané ako mýtus „zlatého veku“. Zámerom výstavy a katalógu bola nesporne aj rehabilitácia neoavantgardného umenia ako súčasť projektu rekonštrukcie dejín slovenského umenia z nových perspektív. Mnohé otázky boli naznačené a nezodpovedané: súvislosť s avantgardnými východiskami v medzivojnovom období, rozpory a napätia v orientácii umenia, reflexia spoločenskej role umelca. Pre ďalší výskum zostávajú aktuálne tiež otázky, ktoré sa týkajú interpretačných kontextov a najmä problematiky vzťahu slovenskej a českej výtvarnej scény v rámci Československa a vzťahov v rámci socialistických krajín strednej Európy. Ďalší okruh otázok tvorí politika výstavnej činnosti, vzťah kritiky a umeleckej produkcie a vzťahy medzi umením a masovou kultúrou.

Fenomén „šesťdesiate“ sa v kultúrnych dejinách 20. storočia asociuje s rokom 1968, s Pražskou jarou a „obrodným procesom“, ktorý jej predchádzal. Reformu politického a kultúrneho života spustila výmena politických vodcov v Moskve a útok Chruščova na stalin-
ský kult. Na základe toho v Československu došlo k zrušeniu Gottwaldovho mauzólea, odstráneniu obrovskej Stalinovej sochy, ktorá dominovala panoráme Prahy, odvolaniu z funkcií prominentných stalinistov, zriadeniu komisie na prešetrenie politických procesov a prvým tajomníkom ÚV KSS sa stal Alexander Dubček.⁸ „Obrodenie“ chápeme následne ako zavrhnutie ideologickej doktríny socialistického realizmu považovanej za jedinú umeleckú metódu a postupné diferencovanie a polarizovanie výtvarných tendencií. Obrodenie v spojení s kultúrnym pohybom tohto obdobia získalo mýtický pátos: „Slovom, od Výstavy mladej generácie roku 1957 cez Konfrontácie 1961–1965 a výstavy Mlynárčika, Filku, Kollera, Želibskej a ďalších až po tú veľkú Károvu výstavu sa odohral zázrak – slovenské umenie dokázalo, že sa vie vždy znovu obrodzovať.“⁹ Český historik umenia Vojtěch Lahoda vo svojej analýze počiatkov tohto procesu na konci 50. rokov v českom výtvarnom umení a kritike (dianie okolo výtvarných skupín Trasa a Máj) charakterizoval opätovný nástup modernizmu na oficiálnu scénu kľúčovým slovíčkom „krotký“. Modernizmus vracajúci sa do výstavných siení v tomto období sa musel predierať formulami rôznych foriem realizmu (so-

cialistického, impresionistického) a na svoju obhajobu si požičiaval často aj ideologické zbrane a nástroje.¹⁰ K dôkladnej historickej analýze výtvarného diania konca 50. rokov na Slovensku zatiaľ nedošlo. Napriek vedomiu týchto medzier vo výskume problematiky sa upriamime na štúdium nasledujúcej dekády, ktorou sú „šesťdesiate“, teda obdobie, keď sa v duchu „socializmu s ľudskou tvárou“ v slovenskom umení presadili nové tendencie, ktorých obhajcami sa stali aj bývalí ideologickí oponenti modernizmu.

Čo sa stáva v „šesťdesiatych“ predmetom kritiky, uvoľňovania a rozpúšťania, sú hranice – politického systému, myslenia a reálneho fungovania umeleckých disciplín. Termín „hranica“ sa stal jedným z kľúčových pojmov umenia tých čias: Jindřich Chalupecký pomenoval samizdatovú zbierku svojich príbehov o umelcoch tejto dekády *Na hranicích umění* a Radislav Matuščík rovnako ešte samizdatové vydanie svojej kroniky výtvarného diania označil slovným spojením *Prekročení hraníc*. Retrospektíve experimentálneho umenia 60. rokov sa venovali výstavy sprevádzané obsiahlymi katalógmi – *Akčné umenie 1965 – 1989* v koncepcii Zory Rusinovej¹¹ a *Akce, slovo, pohyb, prostor* – výstava organizovaná českým kurátorom Vítom Havráňkom.¹² Práve druhá spomenutá publikácia sa špeciálne zameriava na dokumentáciu a interpretáciu aktuálnych tendencií, ktoré posudzuje v internacionálnych kontextoch. Tým, že mapuje výtvarnú scénu v Československu, jej koncepcia nepodlieha tzv. národným rozprávaniam. Publikácia prináša niekoľko hodnotiacich pohľadov na celú škálu experimentov presahujúcich do architektúry, dizajnu, hudby, divadla a literatúry. Preto sa autorom publikácie podarilo zachytiť jeden z kľúčových rysov umenia 60. rokov, ktorým je rozpúšťanie hraníc a programová syntéza umeleckých disciplín.

Po páde komunizmu sa v kultúrnej verejnosti prebudil záujem o „šesťdesiate“, dovtedy utlmený aj v dôsledku informačnej „bariery“ v čase normalizácie a vznikla potreba konfrontovať súčasnosť s minulosťou.¹³ „Šesťdesiate“ sa príčinou politických udalostí takmer chirurgicky vydelujú z diania „pred“ a „po“, čím sa posilňuje ich mýtizované postavenie v rámci dejín slovenského výtvarného umenia. Je príznačné, že z hľadiska datovania na začiatku stoja výstavy Skupiny Mikuláša Galandu, ktoré museli čeliť ideologickej kritike, neverejné výstavy bratislavských Konfrontácií, cenúrou zrušené výstavy Mariána Čunderlíka alebo Milana Paštéku – až po

záver dekády na sklonku roku 1970, keď sa výtvarné dianie opäť uchýľuje do neverejnej sféry (Otvorený ateliér v dome Rudolfa Sikoru)¹⁴. Pojem „súčasný umenie“ má v 90. rokoch ešte pohyblivú historickú hranicu a u mnohých teoretikov vychádza práve z hodnotového kánonu obdobia 60. rokov.¹⁵ Jedným z použitých interpretačných rámcov umenia druhej polovice 20. storočia je premena avantgardnej situácie na postmodernú, a s tým súvisiace priznanie plurality umeleckých tendencií nielen v oblasti výtvarnej praxe, ale tiež v rovine teoretickej reflexie. Česká a slovenská scéna pulzovala mnohými, často i protirečiacimi si tendenciami, čo sa v rokoch 1968–1970 ukázalo ako pluralitný model v rešpektovaní viacerých názorových východísk a prejavov. Podľa Zuzany Bartošovej, stanovisko plurality v interpretácii umenia zastával vo výtvarných kritikách Tomáš Štraus a v prehliadkach aktuálneho umenia Zsuzsanna Kára.¹⁶ Pri hlbšom skúmaní súvislostí umenia, kritiky a kultúrnej politiky v danom období sa ukazuje pojem „pluralita“ ako nie veľmi vhodný. Pluralita nemohla vzniknúť v podmienkach, ktoré diktovali centralizované riadenie výtvarného života, nerovnomerný prístup k informáciám a v konečnom dôsledku aj nerovnosť šancí uplatniť sa na domácej a medzinárodnej scéne. Pokúsime sa skôr pracovať s pojmom „diferenciácia“, ktorý pôvodne použili vo vzťahu k aktuálnym tendenciám niektorí kritici v sledovanom období (R. Matušík, T. Štraus). Umenie 60. rokov u nás je silne postihnuté koncepciou vývojovej kauzality, avantgardného prekračovania a lineárneho pokroku. K dočasnej diferenciácii aktuálnych tendencií smerovalo slovenské umenie na konci dekády opatrnými krokmi. Ak prijmeme názor, že jadro toho, čo dnes označujeme „šesťdesiate“, v skutočnosti vzniká až rokom 1965, ako navrhuje Aurel Hrabušický, dospeli by sme k selekcii, ktorá si vyžaduje ďalšie špecifikovanie.¹⁷ Je nepochybné, že v rokoch 1965–1970 sa zvýraznila hodnota experimentu a programových presahov medzi výtvarnými disciplínami. Umelci so svojou tvorbou vstupujú do verejného priestoru a využívajú celú škálu technologických a ideových postupov – od svetelnej kinetiky cez geometrické štruktúry až po akciu. Radikálna premena základných kategórií priestoru a času sa stala neurádkom bodom umenia šesťdesiatych rokov.¹⁸ Ak máme teda pristúpiť k štúdiu vizuálneho umenia tejto dekády kriticky, musíme vychádzať z komparácie polemických koncepcií, ich vzájomných napätí a rozporov.

MAPOVANIE POVOJNOVÉHO MODERNIZMU

Ako dôsledok hegemonie „západných“ univerzalistických dejín povojnového umenia sa objavili ich kritické revízie a pokusy znovu definovať okolnosti umenia krajín stredo-východnej Európy. Kniha Márie Oriškovej *Dvojhlasné dejiny umenia*, nadväzujúc na tézu Hansa Beltinga, nahliada problematiku umenia tzv. východného bloku ako iného, druhého hlasu.¹⁹ Koncipovaná teoreticky ako analýza západných a východných diskurzov o neomodernizme, ponúka jasnú alternatívu k tradičným umelekohistorickým skúmaniam artefaktov. Z téz Márie Oriškovej vyplývajú niektoré dôležité poznatky, a to v niekoľkých bodoch. Bude nás zaujímať formovanie pojmov a umeleckých koncepcií z perspektívy sociálnopolitického a kultúrneho regiónu. Pokúsime sa nadviazať na kritické analýzy mýtov modernizmu na pozadí sledovaného historického obdobia. Z hľadiska postmodernej teórie sa Orišková sústredila na kritickú revíziu pojmov originality, novosti, štýlovej čistoty a vplyvu, s cieľom ukázať umenie nášho regiónu v nelineárnej a nehierarchickej perspektíve. „V krajinách tzv. východného bloku, tak ako v celej ‚nezápadnej kultúre‘, môžeme nájsť množstvo ďalších modernizmov, ktoré nie sú derivátmi, ale cielene vyberajú z jazykových idiomov západného modernizmu, aby hovorili o niečom inom. Nejde tu o neutrálny a pasívny eklektizmus, ale o vedomé vytváranie nových súvislostí, často na pozadí iných skúseností a s inými zámermi.“²⁰ Z tejto perspektívy sa Orišková upriamila na tie aspekty v umení po druhej svetovej vojne, ktoré sa chápu ako medzinárodné alebo globálne fenomény so zámerom nie legitimizovať ich existenciu za železnou oponou, ale ukázať ako fungovali a aké významy prinášali v inom kultúrnom a sociálnopolitickom kontexte.²⁰

Kultúrne tradície a politický osud krajín stredo-východnej Európy po roku 1945 ich predznamenať k istým spoločným charakteristikám, hoci vnútropolitický vývoj v 60. rokoch bol v jednotlivých krajinách tohto regiónu značne odlišný. Poľský teoretik umenia Piotr Piotrowski sa v knihe *Avantgarda v tieni Jalty* pokúsil o zavedenie novej geografie umenia krajín stredo-východnej Európy ako samostatného kultúrneho regiónu, berúc do úvahy všetky odlišnosti jednotlivých národných kultúr, politických aj kultúrnych vplyvov na formovanie povojnového modernizmu v jednotlivých krajinách.²¹ Centrálnym argumentom v prospech konštruovania tohto

umeleckohistorického regiónu je politická geografia určená rozdelením Európy po druhej svetovej vojne a predstavuje teritórium medzi tzv. železnou oponou a ZSSR, ktoré po Jaltskej dohode pripadlo pod kontrolu Moskvy. Stredo-východná Európa preto nie je totožná s regiónom, ktorý sa zvykol označovať ako Stredná Európa („Mitteleuropa“) – zahŕňa krajiny Československo, NDR, Poľsko, Maďarsko, Juhoslávia, Rumunsko a sčasti aj Bulharsko. Takémuto poslaniu môže podľa Piotrowskeho slúžiť reflexia v oblasti kritickej geografie umenia, ktorá nebola dosiaľ vo vedách o umení rozvíjaná. Kritická geografia, ako svoju metódu Piotrowski nazýva, oproti tradičnej geografii umenia, ktorá staticky operovala chápaním metafyziky miesta a jeho charakteru, formuluje dynamické interpretačné modely. Založené sú nielen na vzájomných vzťahoch medzi jednotlivými miestami na mape sveta, ale tiež medzi zainteresovanými smermi a krížením vektorov (nasmerovaných do jednotlivých miest tejto mapy), ktoré prebiehajú po vyznačených „trajektóriách“ (pojem Paula Virilia). Takto skonštruovaná dynamická geografia európskej kultúry, tvrdí Piotrowski, ukazuje v podstate nie jednu, ale mnoho Európ. Semiotika geografických pojmov a predovšetkým ich vektorov odкрýva dynamiku kultúry daného miesta a dovoľuje pochopiť napríklad idealizovaný obraz západného umenia v postlinskej ére alebo selektívnosť kultúrnych pohybov v Európe počas studenej vojny. Vo svojom výskume sa opiera o pojem „rámovanie“ (*framing*) Jonathana Cullera, čo mu umožňuje zbaviť sa nadbytočnej hierarchizácie. Metafora rámu predstavuje štrukturálne spojenie s textom, zastupuje kontext a má aktívny charakter, ktorý sa tvorí predovšetkým v procese interpretácie. Voľba metódy rámovania v aplikácii na umenie stredo-východnej Európy umožňuje dôraz na skúmanie spoločenských faktorov. Preto ju môžeme chápať ako jeden z účinných nástrojov skúmania umenia v totalitných režimoch pod kontrolou ideológie vládnucej moci. Situácia modernizmu „za železnou oponou“ volá po priamej interakcii historika umenia, ktorý sa v procese svojich analýz stáva účastným na tomto dianí.²²

Piotrowski upozorňuje na rôzne východiská povojnového umenia v jednotlivých krajinách stredo-východnej Európy, na množstvo oblastí a úrovní kultúry. Dôležitým faktorom je vlastná tradícia avantgardy, tradícia nezávislosti umenia, v estetickom aj inštitucionálnom zmysle. „Nová geografia stredo-východnej Európy musí v oblasti vlastnej reflexie obsiahnuť nielen metafyziku miesta, ale celý

rad historických faktorov, vyjavujúcich sa v styčných bodoch tradície, definície miesta zasadeného do lokálnych napätí, mytológií a komplexov, ale tiež politických a spoločenských štruktúr, na druhej strane trajektórie kultúry, recepcie kultúrnych vzorov, umeleckého importu a exportu a ďalších procesov.“²³ Bez takto komplexného uchopenia, píše Piotrowski, bude naďalej vnímaná ako periféria západnej kultúry.

Orišková a Piotrowski sa napriek odlišným metodologickým postupom aplikovaným v citovaných štúdiách zhodujú v podstatných otázkach, a tými sú kritika lineárnych modelov rozprávania dejín umenia a kritika hierarchického modelu centra a periférie. Mária Orišková zdôrazňuje jazykovokomunikačný model, ktorý umožňuje ukázať umenie regiónu z nelineárnej a nehierarchickej perspektívy. Znamená to, že aj v prípadoch, keď umelec nie je inovačný v oblasti formy, v odlišnom kontexte prebratým formám vkladá špecifické významy, a tým aj celkom odlišný zmysel.²⁴

V posledných rokoch sa ukazuje dôležitosť skúmania umeleckých tendencií v strednej a východnej Európe komparatívnym spôsobom, základom čoho sú kritické antológie, poskytujúce preklady dôležitých programových textov. Prinášajú často prvotnú informáciu o aktivitách neoficiálnej scény v rôznych lokalitách bývalého východného bloku, ktoré z dôvodu neexistujúcej jednotnej komunikačnej siete neboli dostatočne známe. Zásadné dokumenty východoeurópskej neoavantgardy priniesla publikácia *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, ktorú v mnohých ohľadoch dopĺňa publikácia *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*.²⁶ Obidve publikácie kontextuálnym spôsobom a na horizontálnej úrovni zhromaždili bohatý materiál k umeniu druhej polovice 20. storočia, vznikajúcemu v podmienkach neslobody. Vytvárajú tým spoločnú platformu pre komparáciu a interpretáciu umenia strednej a východnej Európy.

V eseji nazvanej *Decentralizácia umenia* Jiří Ševčík ukázal v niekoľkých príkladoch umenia 60. rokov na problém vnútorných rozdielov a konfliktov v rámci kultúrnej scény Československa. Aktivita slovenských umelcov Alexa Mlynárčika a Stana Filka okolo roku 1965 je tu Ševčíkom chápaná popri utváraní nového estetického priestoru v tom zmysle, že ich akcie viedli k dôležitej kultúrnopolitickej otázke decentralizácie v dualistickej krajine.²⁷ Dnes by sme mali oceniť radikálnu „inakosť“ týchto umeleckých aktivít na českej

a slovenskej scény spolu s možnosťou skúmať ich bez zväzujúcich „pseudoobjektívnych“ ilúzií či už národných, alebo federatívnych celkov predpísaných politickými záujmami.

Vo svetle naznačených súvislostí dejiny umenia druhej polovice 20. storočia môžu byť vnímané nielen ako sled artefaktov, ale aj procesov myslenia o umení, ktoré chápeme ako dejiny interpretácií v podobe rôznych programových alebo politických ideológií. Dnes ich môžeme skúmať ako doklad toho, „čím sa umenie v danom období definovalo a legitimovalo – tradíciou, národom, existenciálnou skúsenosťou, prestavbou skutočnosti, životnou praxou alebo samo sebou.“²⁸ Jednotlivé kapitoly sú organizované ako prípadové štúdie, v ktorých je pozornosť venovaná analýze pojmov, rétorike a argumentačným postupom. To vytvára aj rozdielny prístup od antológií, ktoré nám poskytujú prierezový prehľad dejinami cez komentované ukážky textov.²⁹ Zacielením na menší časový úsek nie sme odkázaní sledovať krok za krokom chronológiu nových tendencií vo výtvare umení. Máme tak možnosť kriticky uvažovať nad vybranými problémami a venovať sa textom a tematickým okruhom, ktoré sa nám z hľadiska dobových polemík ukazujú ako kľúčové.

Poznámky

- ¹ MATUŠTÍK, R.: ...predtým. *Prekročenie hraníc: 1964 - 1971*. Žilina: Považská galéria umenia v Žiline, 1994.
- ² MATUŠTÍK, R. a kol.: *Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957, Nástup 1961*. Bratislava: Pallas, 1969. Publikácia nadviazala na predchádzajúcu Matuščíkovu knihu s názvom *Moderné slovenské maliarstvo 1945-1963*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. Zatiaľ čo v prvej knihe ešte prevládali autorské osobnosti naviazané na medzivojnovú modernu, druhá publikácia predstavila mladé umenie v podobe dvoch „nástupov“ umelcov, ktorí debutovali na výstavách Skupiny Milukáša Galandu alebo na neverejných ateliérových podujatiach bratislavských Konfrontácií. Spoluautormi publikácie sú Bohumil Bachratý, Ludmila Jančová, Zita Kostrová, Mária Malíková a Eva Šefčáková.
- ³ MATUŠTÍK 1969 (cit. v pozn. 2), s. 29–32. Porovnaj *Skupina M. Galandu*. [Kat. výst.] Texty Členovia skupiny M. Galandu, R. Dúbravec. Žilina: Výstavňá miestnosť Krajskej správy lesov, december 1957.
- ⁴ MATUŠTÍK 1994 (cit. v pozn. 1), s. 15.
- ⁵ Ibidem, s. 165.
- ⁶ *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. [Kat. výst.] Ed. Z. RUSINOVÁ a kol. Bratislava: SNG, 1995.
- ⁷ ORIŠKOVÁ, M.: New Grand Narratives in East-Central European Art History? In: *Ars*, 2002, č.1-3, s. 234–240.
- ⁸ KUSÝ, M.: O čom som premýšľal v šesťdesiatych rokoch? MISUNDERSTANDING 68/69. Ed. J. DANYEL, J. SCHEVARDO, S. KRUHL. Berlin: Metropolis Verlag, 2008, s.194.
- ⁹ Radislav Matuščík v rozhovore s Aurelom Hrabušickým. In: BARTOŠOVÁ, Z. (ed.): *Očami X. Desiat autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: Orman, 1996, s. 58. Do publikácie prispeli Jiří Šetlík, Tomáš Štraus, Ján Bakoš, Ivo Janoušek, Etienne Cornevin, Ladislav Snopko, Zuzana Bartošová a v rozhovoroch Pierre Restany, Radislav Matuščík a Aurel Hrabušický.
- ¹⁰ LAHODA, V.: Krotký modernismus. In: *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963*. [Kat. výst.] Ed. M. JUDLOVÁ. Praha: Galerie hlavního města Prahy, Ústav dějin umění AV ČR. 1994.
- ¹¹ *Umenie akcie 1965 – 1989*. [Kat. výst.] Ed. Z. RUSINOVÁ. Bratislava: SNG, 2001.
- ¹² *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let*. [Kat. výst.] Ed. V. HAVRÁNEK. Praha: Galerie hlavního města Praha, 1999.
- ¹³ Najvýraznejšou z konfrontačných výstav mladej generácie s tvorbou osobností šesťdesiatych rokov bola IV. Výročná výstava SCCA Slovensko. 60/90. [Kat. výst.] Ed. P. HANÁKOVÁ, A. KUSÁ. Bratislava: SCCA, Galéria Medium, 1997.
- ¹⁴ SIKOROVÁ, E.: Nástup jednej generácie. In: *1. Otvorený ateliér*. [Kat.

výst.] Ed. M. MUDROCH, D. TÓTH. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia - Slovensko, 2000, s. 10. Autorka píše, že k poloverejnému vystúpeniu umelcov motivovalo obmedzovanie výstavných podujatí, zrušenie druhého ročníka Danuvius v roku 1970 a ďalších sympoziálnych akcií, čím sa menili kultúrno-spoločenské pomery v krajine.

- ¹⁵ BARTOŠOVÁ, Z. (ed.): *Očami X. Desť autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: Orman, 1996.
- ¹⁶ BARTOŠOVÁ, Z.: Niekoľko poznámok k stavu súčasného slovenského výtvarného umenia a jeho interpretácie. In: BARTOŠOVÁ 1996 (cit. v pozn. 15), s. 227–229.
- ¹⁷ HRABUŠICKÝ, A.: 60. roky. In: *Výtvarný život*, 39, 1994, č. 4–5, s. 52.
- ¹⁸ HAVRÁNEK, V.: V prostoru. In: *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let*. [Kat. výst.] Ed. V. HAVRÁNEK. Praha: Galerie hlavního města Praha, 1999, s. 178.
- ¹⁹ ORIŠKOVÁ, M.: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava: Petrus, 2002, s. 73.
- ²⁰ Ibidem, s. 79.
- ²¹ Ibidem, s. 79.
- ²² PIOTROWSKI, P.: *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Rebis, 2005.
- ²³ BAL, M. – BRYSON, N.: Semiotics and Art History. In: *The Art Bulletin*, 73, 1991, No 2, s. 175.
- ²⁴ PIOTROWSKI, 2005, s. 34.
- ²⁵ ORIŠKOVÁ 2002, s. 43–48 a 79.
- ²⁶ HOPTMAN, L. – POSPISZYL, T. (ed.): *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. New York: Museum of Modern Art, 2002.
IRWIN (ed.): *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. Cambridge, London: Afterall, 2006.
- ²⁷ ŠEVČÍK, J.: The decentralization of Art. In: *Kontakt ... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe*. [Kat. výst.] Wien, Köln: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag der Buchhandlung Walter König, s. 38–46.
- ²⁸ ŠEVČÍK, J./MORGANOVÁ, P./DUŠKOVÁ, D. (ed.): *České umění 1938–1989 /programy/kritické texty/dokumenty/*. Praha: Academia, 2001, s. 10.
- ²⁹ GERŽOVÁ, J.: *Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Bratislava: Afad Press, 2006, s. 13–18.

Kultúrna politika ako inštitucionálny rámec výtvarnej kritiky

RELATIVITA SLOBODY V OBDOBÍ LIBERALIZÁCIE SOCIALIZMU

Ako prvotný impulz politického odmäku spojený s liberalizáciou socializmu a celej sféry kultúry sa označuje XX. zjazd Komunistickej strany Sovietskeho zväzu v Moskve vo februári 1956, keď vtedajší politickí predstavitelia verejne odhalili zločiny Stalinovej éry a s nimi spojený model vládnutia označili ako „kult osobnosti“. Historik Lubomír Lipták v eseji *Slovensko v 20. storočí* (1968) píše, že tento impulz spustil v československej spoločnosti proces, ktorý nezostal len pri kritike stalinského modelu, ale postupne sa pokúšal na rôznych úsekoch hospodárstva, politiky, kultúry aj vedy vytvoriť a presadiť niečo nové, viac zodpovedajúce domácim tradíciám, potrebám, zvyklostiam a dožadoval sa demokratizácie verejného života. Napriek procesu „liberalizácie“, píše Lipták, sa 60. roky v komunistickej strane ešte ďalej niesli zotrvačnosťou režimu v atmosfére budovania socializmu, utopických hospodárskych plánov, studenej vojny a súťaženia s kapitalistickým Západom v oblasti hospodárskeho rastu, vojenského zbrojenia či kozmických výskumov.¹ Ak uvažujeme o 60. rokoch v spoločenských a politických súvislostiach, platnosť pojmov ako „sloboda tvorby“ a „pluralita tendencií“, ako aj samotná autonómnosť umenia, sú veľmi relatívne. Propaganda komunistickej strany prenikla do všetkých oblastí kultúry a napriek tomu, že jej pôsobenie časom ustúpilo jemnejším formám indukcie, neprestávala pôsobiť ani v období uvoľnenia politickej moci.² Dôvera intelektuálov a umelcov v reformu kultúrnej politiky, podporovaná nadviazaním na lokálne tradície aj aktuálne svetové trendy, bola taká veľká, že možno hovoriť o dvojakej ilúzii. Obdobie medzi koncom 50. a začiatkom 70. rokov sa zákonite stáva čímsi výnimočným, avšak aj túto výnimočnú etapu, ako píše Pavel Vilikovský, treba vnímať bez ružových okuliarov: „To, čo im dodávalo zvláštny pôvab, boli, ako sa ukázalo, dve veľké ilúzie – jedna takpovediac lokálna, že metódou „mierneho pokroku v medziach zákona“ sa napokon z československého socializmu podarí uhnieť znesiteľný režim, a druhá

globálna, že prírodné zdroje i hranice slobody sú nekonečné. Koniec desaťročia nás – tak lokálov, ako aj globálov – z oboch ilúzií radikálne vyliečil.“³

Začiatok novej éry v umení alebo fenomén, ktorý označujeme ako „šesťdesiate“, začína politickým odmäkom po roku 1956 veľmi opatrne, a v skutočnosti sa presadzuje až rokom 1963. Bol to rok, ktorý priniesol perspektívu zmeny vo všetkých oblastiach kultúry v Československu. Prvým tajomníkom ÚV KSS sa stal A. Dubček. Začali sa rehabilitácie ľudí odsúdených v politických procesoch. Uskutočnil sa zjazd českých a slovenských spisovateľov, kde bola prvýkrát vznesená požiadavka návratu k slobode tvorby. Ako jeden z mnohých symptómov zmeny možno menovať návštevu francúzskych filozofov Jeana-Paula Sartra a Simone de Beauvoir v Bratislave.⁴ Už od konca 50. rokov sa v Čechách a na Slovensku formovali ostrovy takzanej „paralelnej kultúry“, ktoré sa medzi rokmi 1964 a 1968 stali rezervoárom nonkonformnej tvorby a často aj režimu nepohodlných aktivít. Jej predstaviteľom, či už spisovateľom, alebo výtvarným umelcom, išlo predovšetkým o oslobodenie kultúry spod diktátu politického riadenia, preto sa estetická prax stávala skôr morálnym postojom. Napriek tomu sa nedá povedať, že by paralelná kultúra postalinskej epochy bola protestným hnutím v tom zmysle, aký mali hnutia okolo roku 1968 v západoeurópskych krajinách, skôr ju viedlo úsilie o reformu v rámci možností politického systému.⁵ Prvé impulzy demokratizácie výtvarného života na Slovensku sa ukázali na poli výtvarného umenia v koncepcii výstavy *Súčasnité slovenské výtvarné umenie*, ktorá sa uskutočnila v roku 1963 v Jazdiarni Pražského hradu.⁶ Na základe využitia tradičného výstavného modelu (komorná maľba, grafika, socha, monumentálna maľba) sa v Jazdiarni prezentovala kontinuita medzivojnovnej a povojnovnej moderny. Rehabilitácia moderného umenia prebiehala postupne od druhej polovice 50. rokov, na ktorú výstava v Jazdiarni oneskorene nadväzovala.⁷ Usporiadaná na podnet oficiálne deklarovaného obrodného procesu v socialistickej spoločnosti signalizovala začiatok diferenciácie výtvarných názorov, štýlov a tendencií. K vyvrcholeniu tohto procesu na Slovensku dochádza výstavou *Polymúzický priestor* v koncepcii Ľubora Káru, ktorá sa konala vo verejnom priestranstve piešťanských parkov v roku 1970.⁸ Medzi týmito dvomi výstavami sa odohral v slovenskom výtvarnom umení proces, pre ktorý sa zaužíval pojem „šesťdesiate“. Platformu pre prezentáciu výtvarného ume-

nia utvárali a strážili kritici schválení straníckym aparátom a z pozície svojich funkcií komisárov výstavných projektov sa ujali ideí obrodného procesu.

Spoločenská funkcia, jazyk a hodnotový systém výtvarnej kritiky na rôznych úrovniach preukazujú väzby na kultúrnu politiku a cieľom tejto kapitoly je poukázať práve na túto rovinu vzťahu ideológie a umenia. Analýza jazyka vybraných archívnych dokumentov, publicistiky a textov výtvarnej kritiky má za cieľ rekonštruovať jej inštitucionálny rámec. Odkrývať vzťah výtvarnej kritiky a rétoriky moci v rovine centralizovaného riadenia kultúry neznamená morálne hodnotiť postoje aktérov tých čias. Naše stanovisko je definované skúmaním jazyka výtvarnej kritiky v dobových inštitucionálnych rámcach. Nasledujúce riadky sú preto určené rozboru štátom riadených organizácií výtvarného života, ktoré mali zásadný vplyv na proces liberalizácie výstavnej činnosti a uverejňovanie kritických statí o nových tendenciách. Proces demokratizácie socializmu, považovaný za hlavný hnací motor diferenciácie názorov a koncepcií nových výtvarných tendencií, bol priamym dôsledkom politického riadenia štátu a súperenia v mocenskom centre komunistickej strany.⁹ Výtvarné umenie, ako aj architektúra a ďalšie odvetvia umenia mali za úlohu napĺňať dôležité spoločenské funkcie schválené výbormi vzäzových organizácií. Cieľom nasledujúcich úvah bude preskúmať mieru vplyvu štátnej kultúrnej politiky na výtvarnú teóriu a prax v tomto období, definovať výtvarnú kritiku cez pojmy moderna, avantgarda a neoavantgarda a naznačiť základné premisy hodnotenia výtvarného umenia.

DEMOKRATIZÁCIA VÝTVARNÉHO ŽIVOTA A RÉTORIKA MOCI V SPRÁVE VÝTVARNÝCH ORGANIZÁCIÍ

V 60. rokoch teror režimu ustúpil pokusom o jeho poľudštenú reformu, čo umožnilo niekoľko rokov tvorivého rozletu pre mladú generáciu vo všetkých odvetviach umenia a v kritike. Podmienky na výstavnú činnosť sa postupne uvoľňovali, ale naďalej zostávali centrálné ideologicky organizované inštitúciami založenými v prvej polovici 50. rokov. Na Slovensku to boli *Zväz slovenských výtvarných umelcov* (SSVU, ZSVU) a *Slovenský fond výtvarných umení* (SFVU). Podľa *Kultúrno-politického programu činnosti SFVU a jeho podni-*

kov pre rok 1956 zákonodarca určoval kultúrno-politický program činnosti SFVU tým, že stanovil účel Fondu „prispievať k rozvoju nového umenia postaveného do služieb prvoradého cieľa celej spoločnosti – výstavbe socializmu a kultúrnemu povzneseniu ľudu“. ¹⁰ Fond vo svojej mnohotvárnej agende každoročne organizoval výstavnú činnosť k politickým výročiam (tzv. plnenie kultúrno-politických úloh), organizoval súťaže, riadil a hodnotil činnosť umeleckých komisií (okrem iných oblastí komisie mali v náplni riadiť realizáciu pamätníkov a pomníkov), zaoberal sa propagáciou výtvarného umenia, edičnou činnosťou, poskytoval štipendiá, sociálne príspevky a príspevky na rekreácie, udeľoval ocenenia vo všetkých odvetviach výtvarnej tvorby a teórie. Podľa citovanej správy ďalej v odbore výstav ako propagačných akcií sa mal podnik Výzdoba zameriavať na „zosilnenie agitačnej sily propagačných prostriedkov zapojením teoretických odborníkov a výtvarných umeleckých pracovníkov, ktorí sa tak budú priamo zúčastňovať na masovopolitickej výchovnej práci“. ¹¹ Organizačná štruktúra Fondu mala hierarchický charakter a sledovala centralistický systém fungovania komunistickej strany. Strana týmto prenikala až do najvzdialenejších orgánov spoločnosti a zabezpečovala si tak absolútny vplyv na ich činnosť. ¹²

K správe SFVU patrila aj šéfredaktor a redakcia novozaloženého časopisu *Výtvarný život*. Do funkcie šéfredaktora bol v roku 1957 vymenovaný Ľubor Kára, ktorý v tejto funkcii pôsobil do roku 1972. *Situačná správa o činnosti výboru SFVU za dobu 1959–1962* koncepciu časopisu hodnotila nasledujúco: „Výtvarný život je jediným výtvarným časopisom na Slovensku, sústavne hodnotí súčasné slovenské umenie a jeho pokrokové tradície, prináša rozbor z veľkých tematických súťaží, ako aj výstav jednotlivcov. Hodnotenie a publikovanie nášho socialistického umenia je spojené s pohľadom na výtvarné umenie SSSR, ľudových demokracií a na pokrokové tendencie v umeleckej tvorbe kapitalistických krajín. Časopis sa sústavne zaoberá s otázkami súčasnej architektúry, monumentálno-dekoratívnej tvorby a umeleckého priemyslu. Koncepcia časopisu je teda zameraná na všestranný rozvoj socialistickej umeleckej tvorby, jej spoločensko-výchovnú úlohu a vytváranie kultúry nového životného prostredia.“ ¹³ Popri časopise *Výtvarný život* sledovali výtvarné dianie aj knižné publikácie z Vydavateľstva SFVU, ktoré začalo svoju činnosť v roku 1959 (od roku 1969 Vydavateľstvo Pallas). Začiatkom dekády vychádzali najmä monografie o domácich umelcoch; v krát-

kom období rokov 1967 až 1970 vydavateľstvo pripravilo niekoľko špecializovaných publikácií o avantgardách a nových tendenciách v svetovom umení. ¹⁴

Hodnotenie činnosti Zväzu, organizačné a personálne zmeny v jeho vedení či návrhy riadenia pre nasledujúce obdobie sa pre-rokúvali na Zjazdoch SSVU. V priebehu 60. rokov sa uskutočnili tri zjazdy – v 1961, 1964, 1968 a konferencia Zväzu v roku 1967. Poslaním zjazdov bolo zhodnotenie výsledkov vo všetkých oblastiach umenia, teórie a kritiky. Vyhodnocovala sa ich spoločenská účinnosť a aktivita, práca zväzových orgánov od posledného zjazdu a určovali sa vývojové (ideové, ekonomické a organizačné) perspektívy pre činnosť odborov umenia, teórie a kritiky. Zjazdy mali za úlohu zaoberať sa aj závermi posledných zjazdov Komunistickej strany Sovietskeho zväzu, uzneseniami zjazdov KSČ a ideologickými závermi zo zasadnutí ÚV KSČ. Zjazd SSVU v roku 1961 hodnotil predovšetkým výstavnú činnosť obdobia rokov 1957 až 1960. Výstavníctvo ako praktická umelecká činnosť sa považuje za „najdôležitejší ideový úsek Sväzu“. Záver 50. rokov je na Slovensku, na rozdiel od Čiech, ešte stále v znamení politických výstav a výprav umelcov medzi pracujúcimi ľuďmi.

V *Návrhu uznesenia Sjazdu delegátov Sväzu čsl. výtvarných umelcov* sa ešte v roku 1961 základná orientácia Zväzu vytýčila nasledujúco: „Vecou nás, výtvarníkov, predovšetkým bude všestranná mobilizácia všetkých tvorčích síl, ich politická a ideová príprava k plneniu veľkých spoločenských úloh. Našou vecou bude i prekonanie všetkých vnútorných ideologických problémov, ktoré dosiaľ komplikujú úspešný rozvoj nášho umenia, najmä prežitkov subjektivistického pojatia umeleckej tvorby, ktorá popiera nutnosť spojenia umenia so životom spoločnosti. Záležitosťou nášho Sväzu a výtvarných fondov bude i naďalej hľadať nové, účinnejšie spôsoby a formy uplatnenia výtvarného diela v rámci vznikajúceho socialistického životného slohu (...).“ ¹⁵ Ako ôsmy bod *Návrhu* sa uvádza poverenie Sekcie teoretikov sledovaním činnosti zväzového časopisu a vydavateľstva, podávaním správ o ich činnosti plenárnemu zasadnutiu Ústredného výboru, koordinovanie teoretickej činnosti na rôznych pracoviskách a účelná odborná príprava nových teoretikov pre odbory úžitkového a priemyselného výtvarníctva. Rok 1961 priniesol teda nové stanovy a zmeny v organizačnej štruktúre Zväzu, kde sa ako samostatná vyčlenila Sekcia teórie a kritiky

s dvomi odbormi – jeden odbor združoval teóriu a kritiku, druhý históriu umenia.¹⁶

Až Zjazd SSVU z roku 1964, celých šesť rokov po odhalení stalinských zločinov, priniesol kritiku dogmatizmu a nové úlohy výtvarnej kritiky vo vzťahu k umeleckej praxi. Predmetom rokovania sa stal materiál nazvaný *Súčasný problémy výtvarného umenia*, zaslaný SSVU vedením ÚV KSČ z dňa 28. 9. 1963 ako podklad na zvolanie zjazdu čl. výtvarných umelcov. Z materiálov citujem časť týkajúcu sa poslania výtvarnej kritiky: „Ak obdobie dogmatizmu a kultu osobnosti vulgárne zjednodušilo a tým zahmlilo problematiku socialistického umenia a socialistického realizmu, vynára sa dnes opäť naliehavo problém sústrediť pozornosť na skutočne marxistické a vedecky náročné riešenie týchto otázok. Neraz sa stretávame s náhľadom, že chybou minulého obdobia aj v oblasti umenia bolo to, že teória normatívne predbiehala prax a že liekom na túto situáciu by malo byť slobodné rozvíjanie sa tvorivej praxe. S týmto náhľadom nemožno súhlasiť, pretože by bol pravým opakom chýb z minulosti, len s tým rozdielom, že namiesto teórie by sa absolutizovala prax. Jednou zo základných poučiek marxizmu-leninizmu je zásada o jednote teórie a praxe, z ktorej vyplýva, že v oblasti výtvarného umenia je potrebné sústavne a vedecky náročne overovať teoretické princípy praxou a na druhej strane v tvorivej praxi sa orientovať a ju usmerňovať neustále sa prehĺbujúcou sústavou teoretických poznatkov o umení. V tomto zmysle sa ukazuje potrebným sústavne pracovať na prehĺbovaní teórie socialistického umenia a socialistického realizmu na pozadí vývinu v tvorivej praxi, pretože len tak bude možné, aby teória mala čo praxi povedať, nebola od nej odtrhnutá a nepociťovala sa ako neplodná, či násilná dogma.“¹⁷ Z citátu vyplýva, že reforma sa uskutocňovala v medziach daných princípmi marxizmu a leninizmu. Iba v zriedkavých prípadoch sa podarilo kritikom oslobodiť od ich poučiek. Predmetom zjazdových materiálov bol aj nový ideologický pohľad na funkciu výtvarných umení v socialistickej spoločnosti. Ak sa dovtedy pod pojmom výtvarného umenia rozumeli oddelené disciplíny voľného maliarstva, sochárstva a grafiky, dáva sa podstatný dôraz na spôsob ich integrácie v architektúre a priemyselnom výtvarníctve v záujme toho, aby sa priamo podieľali na vytváraní nového životného prostredia a životného slohu. Bez tohto impulzu zvnútra strany by bol proces diferenciacie nových tendencií a výstavná činnosť, ktorá tento proces sprevádzala, nemožný. Na rozdiel

od putovných výstav do JRD a priemyselných podnikov, ktoré organizoval SSVU ešte v druhej polovici 50. rokov, teraz sa položil dôraz na rozvoj monumentálno-dekoratívnych disciplín priamo spätých s architektúrou. Tento posun v ideologickom náhľade funkcie výtvarného umenia v spoločnosti priniesol predovšetkým množstvo štátnych zákaziek pre výtvarné riešenie a dekoratívne dotváranie architektúry v novej fáze budovania socialistickej architektúry. Dôraz na „slobodné rozvíjanie výtvarnej praxe“ v zjazdových materiáloch z roku 1964 bol jasným signálom na tvorivý rozlet nastupujúcej generácie umelcov a kritikov.¹⁸

Správa výtvarného života prostredníctvom členských organizácií (Zväzov) prebiehala až do konca roku 1966 bez výraznejších zmien v ideologickej podstate ich činnosti. Prvé volanie po reforme sa na Slovensku objavuje až začiatkom roka 1967. Podobne ako na známom IV. Zjazde československých spisovateľov v júni 1967 aj medzi výtvarnými umelcami odznievali hlasy volajúce po demokratizácii výtvarného života. *Celoslovenská konferencia ZSVU* sa uskutočnila 20. – 21. 2. 1967 v Bratislave po celoštátnej konferencii, ktorá sa konala ešte v decembri 1966. Hoci konferencie nemali kompetenciu rozhodovať o výmene vedenia Zväzu, boli zvolávané vtedy, keď sa pociťovala nutnosť riešiť zásadné otázky akútneho rázu. Na celoštátnej konferencii vtedy odznel názor za zrušenie Zväzu a prenos kompetencií na výtvarné skupiny, ktorých vplyv postupne narastal po obnovení skupinového organizovania výtvarných umelcov v druhej polovici 50. rokov. Konferencia slovenských výtvarníkov napokon „jednomyselne“ rozhodla o ponechaní centralizovanej inštitúcie Zväzu s tým, že navrhla organizačné reformy a zároveň ho posilnila ako jednotnú ideovo-organizačnú platformu.¹⁹ Konferencia vyslala signál o narastajúcej názorovej diferenciacii v rámci Zväzu a nových tendenciách v umení. Zo sekcie kritikov na konferencii vystúpili Tomáš Štraus a Karol Vaculík. Príhovory obidvoch kritikov uvádzam ako doklad toho, že kritici obhajovali koncepcie, ktoré by niekoľko rokov dozadu boli ideologicky nemožné. Vaculík reagoval na kritickú kampaň zo strany českých kolegov proti slovenskej účasti na *Bienále súčasného umenia* v Benátkach v roku 1966. Po prvý raz sa úlohy komisára československého pavilónu ujal slovenský teoretik. Vaculík obhajoval svoju koncepciu na tému „tradícia a modernosť“. Vychádzal z predpokladu, že ak predstaví ešte neopotrebovanú a nevyčerpanú výtvarnú senzibilitu domáceho prostredia

prostredníctvom diel Fullu, Bazovského, Matejku, Chmela, Uhra – až k umelcom mladšej generácie – Lалу, Paštěku a Kompánku, vytvorí protiváhu k „snobskej a prešpekulovanej umeleckej atmosfére výtvarných Benátok.“²⁰ Domnieval sa, že v prostredí triumfujúceho pop-artu a nových konštruktívno-vizuálnych tendencií má nádej na úspech, keď predstaví tendenciu nadväzujúcu na lokálne tradície. „Podľa mňa nebude československé umenie svetovým dovtedy, kým svoju domácu, lokálnu problematiku nerozpracuje do takých zaujímavých a prínosných foriem, aby ako také, nové, osobné, špecifické, ukotvené v domácej duchovnej sfére zaujalo svetovú verejnosť.“²¹ Tomáš Štraus na konferencii hovoril o otázkach hodnotenia a definície umenia, ktoré mali podľa neho priamy dosah aj na organizačné problémy v rámci Zväzu. Podľa Štrausa pojem umenia, ako bol tradične chápaný, je už prekonaný. Štraus ako jeden z prvých slovenských kritikov verejne obhajoval nové avantgardné tendencie prichádzajúce z vtedajšieho kapitalistického Západu, pop-art a antiumenie. V závere svojho príspevku vyzýval k diskusii o ideových, nie ideologických, problémoch umenia a k vzájomnej tolerancii medzi umelcami.

S obrodným procesom na začiatku Pražskej jari súvisí vydanie *Súkromných listov Skupiny M. Galandu* v apríli 1968. Autori v otvorenom liste adresovanom výboru Zväzu slovenských výtvarných umelcov píše: „Nazdávame sa, že je najvyšší čas, v duchu obrodného procesu a rodiacej sa demokratizácie, priznať si právo sympatizovať, právo výberu a právo zbaviť sa falošnej kolegiality a znášanlivosti, ako pozostatku z obdobia uniformovaného Sväzu.“²² Skupinová iniciatíva, nazývajúca sa medzičasom už „pokolením štyridsiatnikov“, v druhej polovici 50. rokov rehabilitovala program medzivojnovéj národnej moderny, avšak tentoraz neprišla s programom estetickým, ale deklarovala kritické postoje politické a etické. Svoju kritiku adresovala výboru Zväzu slovenských výtvarných umelcov a distancovala sa od hierarchického spravovania vecí verejných a umelecko-estetických. Zmeny vo Zväze nenechali na seba dlho čakať. *Organizačný a pracovný poriadok ZSVU* prijatý Zjazdom delegátov ZSVU 4. 7. 1969 deklaroval Zväz ako dobrovoľnú organizáciu, pričom nebolo povinnosťou tvorivého pracovníka v oblasti výtvarného umenia byť členom tejto organizácie. Zároveň sa zdôrazňoval fakt, že Zväz má byť výberovou organizáciou a prijatie za kandidáta či člena ZSVU má podliehať splneniu daných podmienok a kritérií formu-

lovaných v prijímacích poriadkoch jednotlivých Združení Zväzu. V novom ideovom chápaní organizácie sa vyzdvihovalo ako charakteristický rys to, že ide o stavovskú organizáciu združujúcu maliarov, sochárov, grafikov, reštaurátorov umeleckých diel, výtvarníkov užitého umenia a priemyselného výtvarníctva, teoretikov, kritikov a historikov výtvarného umenia. Upravila sa organizačná štruktúra – na čele ZSVU stálo Prezídium Zväzu, ktoré malo byť výkonným orgánom Zjazdu delegátov. Upresnila a výrazne sa sprehľadnila celková organizačná štruktúra vrátane pracovnej náplne jednotlivých funkcionárov Zväzu, náplne jednotlivých orgánov Zväzu a zásad výstavnej politiky. Nemala však dlhé trvanie – konsolidované vedenie v roku 1972 zrušilo predchádzajúce stanovy a nahradilo ich hierarchickým centralizovaným modelom prísne podriaďujúcim členstvo vrcholným riadiacim orgánom a ich ideológií. Rok 1972 zaznamenáva radikálnu zmenu rétoriky aj ideologickej orientácie nielen v rámci Zväzu, ale súčasne aj v celej kultúrnej politike štátu.

IDEOLOGICKÉ HODNOTENIE NOVÝCH TENDENCIÍ 60. ROKOV

Okupácia Československa v roku 1968 a následný vývoj v strane, ktorý naštartoval na začiatku 70. rokov tzv. normalizáciu, zásadne ovplyvnil činnosť Zväzu výtvarných umelcov aj oficiálne hodnotenie nových tendencií v umení. Základný dokument tohto obdobia, nadväzujúci na *Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti po XIII. Zjazde KSČ*, je *Správa o činnosti Zväzu slovenských výtvarných umelcov* z roku 1972, publikovaná v roku 1974 knižne.²³ Nielen v rétorike, ale aj v konkrétnych obvineniach tento text poprel všetko, čo sa spájalo s demokratizáciou a internacionalizáciou umenia. Najdôležitejšie tendencie v umení 60. rokov sa tak mali ocitnúť v zabudnutí a viacerí z ich predstaviteľov boli vyradení z verejného života, nemohli vystavovať a publikovať. Paradoxne, kolektívna správa reprezentovaná tými, ktorí po ideologických čistkách vo Zväze zostali, predstavuje prvé súhrnné hodnotenie daného obdobia. Dokument vychádza z hodnotenia tzv. krízových rokov 1968 a 1969 a obdobia, ktoré mu bezprostredne predchádzalo. Cieľom tohto dokumentu bolo poukázať na príčiny, ktoré ku krízovému stavu viedli a následne označiť tzv. nositeľov deštruktívnych tendencií. Rétorika textu je založená na slovných spojeniach ako „dezorientácia výtvar-

nej obce“, „zrada programu socialistického realizmu“, „slepá koľaj formalistického umenia“. Podľa dokumentu výtvarná kritika zjednodušene ponímala a povrchno interpretovala socialistický realizmus, prijímala nemarxistické prvky, propagovala pravicovo oportunistické názory a útočila na spoločensky angažované umenie. Po roku 1965, keď sa na posty vo vedení Zväzu dostali predstavitelia mladšej generácie, označenej Radislavom Matuščíkom ako Nástup 1957 a 1961, Zväz strácal svoju „marxisticko-leninskú orientáciu“ a presadzoval „liberalistické a oportunistické tendencie“. Túto situáciu podporoval podľa dokumentu „jednostranný príliv informácií zo Západu“ cez rozhlas, televíziu, zahraničné časopisy, publikácie a pôsobenie domácich kritikov v tlači. Druhú polovicu 60. rokov charakterizuje ako obdobie narastajúceho ideového chaosu a názorovej zmätenosti, obdobie epigónstva a preberania výrazových prostriedkov, predháňania progresívnych ešte progresívnejšími. V umení sa prejavuje „hypertrofická dávka experimentátorstva“ a rýchle striedanie aktuálnych tendencií. Neverejná bratislavská výstava označovaná ako *Konfrontácie, Nástupy* a neskôr aj *Permanentné manifestácie* znamenali pre mladé výtvarné umenie prechod na „nepriateľskú ideologickú bázu, cudziu socializmu“ a skĺznutie na „scestie negácie základných princípov marxisticko-leninskej estetiky“, čím postupne viedlo k „samoúčelnosti, k izolácii od spoločnosti, k deštrukcii (...) falošnej svetovosti a kozmopolitickému l'art pour l'artizmu“.²⁴

Dokument označuje obdobie konca 50. rokov a začiatku 60. rokov ako začiatok krízy v slovenskom výtvarnom umení, nihilizácie umeleckých hodnôt a organizovaného nástupu proti socialistickému realizmu. Nástrojmi „ideologickej diverzie“ a „deštrukčných tendencií“ sa stali katedry vysokých škôl a výtvarné periodiká (časopis *Výtvarný život*), ktoré publikovali príspevky v rozpore s marxisticko-leninskou estetikou a „znehodnocovali každý realistický prejav a forsírovali abstraktné umenie“.²⁵ Nepriaznivý vplyv na slovenské výtvarné umenie mal podľa dokumentu aj Medzinárodný kongres teoretikov a kritikov AICA, ktorý sa stal „propagátorom dekadentných tendencií západného buržoázneho umenia“. Výtvarná kritika a teória na Slovensku začala ešte intenzívnejšie ako v minulosti viesť slovenské výtvarné umenie do „realizmu bez brehov“, čo dosvedčili výstavami *Danuvius* a *Socha piešťanských parkov – Polymúzický priestor*. Na ich podporu zverejňoval Ľubor Kára v časopise *Výtvarný*

život „výroky tzv. marxistických teoretikov kapitalistického Západu“. Ako hlavných predstaviteľov a šíriteľov tzv. dekadentných tendencií označil dokument teoretikov M. Várossa, R. Matuščíka, T. Štrausa, V. Zykunda, manželov Volavkovcov a z umelcov menovite predstaviteľov Skupiny M. Galandu, E. Spitzu, M. Čunderlíka, J. Jankoviča, D. Valockého, A. Rudavského, A. Mlynárčika, S. Filka. Na základe toho tzv. Dočasný prípravný výbor ZSVU na zasadnutí z dňa 22. 6. 1972 vykonal „očistu členskej základne“ od predstaviteľov politickej pravice, nazývanej ako oportunisti.²⁶

Jazyk tohto dokumentu, ktorý vykonal súhrnnú kritiku nových tendencií v umení 60. rokov, bol jazykom konajúcej inštitúcie. *Správa o činnosti Zväzu slovenských výtvarných umelcov* nemala v náplni zhodnotiť a rozlíšiť kvalitné a progresívne v rámci intenzívneho výstavného diania dekády od menej kvalitného. Všetky tendencie odkláňajúce sa od doktríny socialistického realizmu boli tu označené za ideologicky závadné, a tým istým aktom vyradené zo zoznamu oficiálneho umenia.

Čistky vo Zväze sa dotýkali najmä tých, ktorí preukázali nedostačujúcu aktivitu vo Zväze a v komunistickej strane a tých, ktorí vyjadrili nesúhlas so vstupom vojsk „spriatelenej“ krajiny v auguste 1968. Súhlasiť so vstupom vojsk potláčajúcich domnelú kontrarevolúciu a s následnou konsolidáciou v strane ako jediným správnym riešením krízového stavu bolo základnou podmienkou zotrvania vo Zväze a v strane.

AVANTGARDA A NEOAVANTGARDA V SOCIALISTICKEJ SPOLOČNOSTI

Avantgarda v tzv. socialistickom tábore nebola samozrejmosťou. Od počiatku sa nedefinovala len radikálnosťou a novátorstvom vo vzťahu k tradíciám a inštitúciám umenia, ale jej ambície smerovali k spoločenskej revolučnosti a ľavicovej protiburžoáznej rétorike. Marxistická kritika sa chopila tejto rétoriky avantgárd a zdôrazňovala ich revolučný humanizmus a sympatie s komunistickým hnutím. Až v 60. rokoch, keď sa problematika avantgárd dostala do centra pozornosti, priniesla pokus o rehabilitáciu v medziach využitia ich sociálnokritickej a protifašistickej orientácie na účely politickej reprezentácie pokrokovosti socialistického režimu.

V textoch výtvarnej kritiky z druhej polovice 60. rokov sa v súvislosti s nástupom nových tendencií často používali termíny ako neodada, neosurrealizmus, neokonštruktivizmus. Ak malo umenie tohto desaťročia v sebe čosi z radikalizmu predvojnových avantgárd, potom to bola manifestácia tvorivej individuality a rozšírenie prostriedkov umenia do sféry života. Problematiku rozlíšenia medzi modernizmom, avantgardou a neoavantgardou nachádzame v knihe nemeckého literárneho kritika a historika Petra Bürgera *Teória avantgardy*.²⁷ Bürger používa metodologické nástroje marxizmu, čo mu slúžia na demaskovanie štatútu umenia v buržoáznej spoločnosti. V analýze princípov avantgardného umenia vychádza z vymedzenia pojmu „umenie ako inštitúcia“ (*Institution Kunst, institution of art*). Zatiaľ čo modernizmus sa chápe ako spochybnenie tradičných spôsobov zobrazovania, avantgardy sú charakterizované ako radikálny útok proti inštitúcii umenia so zámerom integrácie umenia do životnej praxe. Rôzne stratégie negácie zároveň utvárajú rozdiel medzi modernizmom a avantgardou, z čoho vyplýva aj odlišná sociálna rola modernistického a avantgardného umelca. Základným aspektom Bürgerovej metódy je kritická analýza estetických teórií modernizmu a ich historizácia (W. Benjamin, T. Adorno, G. Lukács). Bürger dospieva k významnému záveru, že tieto teórie sú ideologicky determinované, a prispieva tak k odhaleniu historickosti estetických kategórií. Jeho zámerom je odvrátiť problém od pozitívneho či negatívneho hodnotenia avantgárd k problematike zlomu, ktorý avantgarda vykonala na umení ako inštitúcii.

Podľa Bürgera protestné gesto povojnovej neoavantgardy sa na rozdiel od jej predchodcov stáva neautentické. Vyplýva to z faktu, že neoavantgarda inštitucionalizuje avantgardu ako umenie, a preto úprimne neguje avantgardné zámery. Neoavantgardné umenie, podľa Bürgera, je autonómnym umením v plnom zmysle tohto pojmu, ktorý znamená, že neguje avantgardný zámer navrátiť umenie do životnej praxe. „Neoavantgarda, ktorá režíruje po druhýkrát avantgardný zlom s tradíciou, sa stáva manifestáciou, ktorá je pozbavená zmyslu a ktorá pripúšťa zaujať akýkoľvek význam.“²⁸ Problematickým bodom Bürgerovej teórie je fakt, že vidí historickú avantgardu ako absolútne pôvodnú a jej vývoj vykladá ako evolúciu. To má za následok, že chápe historickú avantgardu v zmysle pravdivej originality a neoavantgardu ako jej rozpoltené opakovanie.²⁹ Ak porovnáme názory Bürgera s úvahami českého marxistického estetika Květoslava

Chvatíka, prideme ku konštatovaniu, že v socialistickom Československu nemohla byť kritika avantgardnej praxe účinná, pretože bola potrebná jej obhajoba. Květoslav Chvatík v knihe *Zmysel moderného umenia* z roku 1965 tvrdí, že „moderná, avantgardná tvorba nesie svoju revolučnú hodnotu sama v sebe; hodí sa zo všetkých typov umenia najmenej k tomu, aby sa stala oficiálnym, reprezentačným umením.“³⁰ Podľa Chvatíka iba vzájomné konfrontácie a konflikty rôznych umeleckých koncepcií sú jedinou zárukou prirodzeného vnútorného vývoja umenia. Koncepcia kontinuity avantgardného modernizmu bola dôležitým bodom mnohých kritických úvah o nových avantgardných tendenciách. Dejiny umenia rozlišujú dva orientačné pojmy: „historická avantgarda“ – označuje umenie medzivojnových avantgárd a „neoavantgarda“ sa spája s vedomým návratom k postupom a programom historických avantgárd. Projekt avantgardnej jednoty sa mal stať dôležitým argumentom umenia programovo založeného na experimente, posúvaní a otváraaní hraníc umenia vo vzťahu k skutočnosti.

V textoch amerických kritikov Hala Fostera a Benamina Buchloha vystupuje do popredia otázka historických návratov a opakovaní, formulovaná prostredníctvom pojmu „neoavantgarda“.³¹ V tejto otázke sa spomenutí autori polemicky vracajú ku knihe Petra Bürgera *Teória avantgardy*, ktorá nastolila opakovanie a návrat ako centrálny problém. Sú neoavantgardné tendencie pasívnym opakovaním medzivojnových avantgárd, ak nie, aká je ich motivácia? Problematika neoavantgardy v stredo-východnej Európe je zadaná inak. Avantgardný umelec z „východného bloku“ sa nevymedzuje proti slobodnej inštitúcii umenia, ako je to v prípade „západných“ umelcov, ale proti totalitnej ideológii štátnej moci.³² Ďalším faktorom je diskontinuita a fragmentárnosť avantgárd. Vývoj od historických avantgárd k neoavantgardným tendenciám 60. rokov neprebíhal v Československu plynulo. Práve naopak, bol hlboko prerušovaný politickými udalosťami a determinovaný spôsobom, akým sa tu avantgarda objavovala – skôr útržkovito a selektívne.³³ Pre uvažovanie o nových tendenciách v modernizme 60. rokov je mimoriadne dôležité pochopenie širšieho rámca sociálnych utópií a progresívnych vízií v procese budovania národných inštitucií na Slovensku. V štúdiách venovaných architektonickým projektom tohto obdobia sa osvedčil pojem „lokálny modernizmus“ a „východný modernizmus“ (*Eastmodernism*).³⁴ Slovenská povojnová architektúra

preukazuje mnoho spoločného s dobovými trendmi v architektúre Západu. Dokazuje nakoľko boli architektonické štýly a teórie, napriek existencii železnej opony, globálnym fenoménom svojho času. Keďže modernizmus medzivojnového Československa bol aj v architektúre chápaný ako epocha, na ktorú sa vedome nadväzovalo, predstavovala moderna jedinú autentickú tradíciu, a to nielen pre architektov, ale aj pre umelcov. Návrat k medzivojnovému modernizmu v architektúre a výtvarnom umení znamenal oslobodenie od doktrín socialistického realizmu. Bol spoločným projektom emancipácie všade tam, kde išlo o progresívnosť a hľadanie autenticity výrazu.³⁵

Z predchádzajúcich úvah je zrejmé, že pojem „neoavantgarda“ je na označovanie nových tendencií 60. rokov v Československu problematický. Umelci dostali možnosť používať také výrazové prostriedky, aké uznali za vhodné, ale ich tvorba musela spĺňať základné požiadavky „spoločenskej zodpovednosti“. Preto aj nové tendencie museli dôstojne reprezentovať socialistické spoločenské zriadenie. Predstavitelia výtvarnej kritiky definovali nové tendencie vo vzťahu k historickým avantgardám. V textoch viacerých kritikov sa konštruuje a rekonštruje celistvosť moderného umenia ako kontinuálny vývinový proces.

POSLANIE, JAZYK A HODNOTOVÉ KRITÉRIÁ VÝTVARNEJ KRITIKY

Ak rozumieme kritiku ako disciplínu, resp. ako istú formu inštitúcie, ktorá sa riadi určitým systémom noriem a hodnôt, a ak umelecké hodnoty a normy sa stávajú predmetom súťaženia istých postojov, svetonázorov a nárokov na výklad spoločenských funkcií umenia, potom práve diskurzívne skúmanie výtvarnej kritiky môže byť efektívnym kľúčom k pochopeniu jej funkcie.³⁶ Výtvarná kritika totiž nielen rozpráva príbeh umeleckého individua a pojmovo uchopovala významy vizuálnych foriem, ale predovšetkým vlastnila normatívnu moc hierarchizovať, triediť a hodnotiť. Hovoríme o rovine verbalizovania vizuálnych faktov, ktorá je spätá s pojmami dobových spoločenských pohybov, duchovných a politických smerov či s pojmami civilizačného a technického pokroku.³⁷ Interpreti výtvarného umenia často čerpajú zo slovníkov aktuálnych filozofických smerov, ako

je marxizmus, existencializmus, fenomenológia, štrukturalizmus alebo z diskurzov iných humanitných vied (psychológia, etnológia, sociológia, jazykoveda, kybernetika a pod.).

Čo sa rozumie pod výtvarnou kritikou, čo znamená, čím sa vymedzuje a aké funkcie kritika vykonáva? Najlepšie na tieto otázky odpovieme slovami samotných kritikov. Podľa literárneho historika a kritika Václava Černého, všetky typy novej kritiky, ako sa rozvinuli od počiatku 19. storočia, majú spoločné to, že vidia v kráse skutočnosť historickú a pátrajú po dejinnej podmienenosti umeleckého diela. Na základe toho Václav Černý charakterizuje štyri kritické modalities: 1/ kritika biograficko-psychologická; 2/ kritika sociologická; 3/ kritika formalistická; 4/ kritika impresionistická, resp. moralistická.³⁸ Vo svojich tézach o kritike, ktoré napísal v duchu obrodného procesu druhej polovice 60. rokov, Černý zdôrazňuje, že problematická nie je mnohosť smerov a metód, ktorými môže byť dielo skúmané, omylom býva, keď s vylúčením ostatných volíme jedinú z nich a len tú ovládame. Z toho vyplýva, že umeleckým kritikom nie je, povedzme, marxistický kritik, ktorý vynáša súd nad dielom tak, že jeho kvalitu podmieňuje činiteľom politického boja za socializmus. Na otázku, čo teda je kritika, si Černý odpovedá negatívnym vymedzením jej pôsobnosti. Kritika nie je pedagogikou, pretože jej úlohou nie je vzdelávať autora ani čitateľa. Kritika nie je ani umením, keďže ťažko by asi znášala vedomie svojej sprostredkovanej umeleckosti, závislej od cudzej umeleckej inšpirácie. Na druhej strane, nič nestojí v ceste tomu, aby kritika bola konštituovaná ako veda. Veda, tvrdí Černý, je možná tam, kde sú splnené dve podmienky: musí mať svoj zvláštny predmet, osobitnú, samostatnú, vymedziteľnú a rozumom prístupnú oblasť javov, ktoré by skúmala, a v neposlednom rade musí mať svoju metódu. Černého definícia kritiky je zakotvená v paradigme modernizmu, čo znamená, že dielo skúma ako historický jav a nasleduje históriu vo vedcom poznávaní jedinečného a individuálneho. Charakterizovaná je ako *veda o umeleckých činoch*, pomenovaných ako *činy slobody*, v ktorých rozhoduje miera umelcovej samostatnosti, originality a tvorivej sily.³⁹ Podmienkou úspechu kritika je preto stotožnenie sa s tvorivým úmyslom umelca. Kritik má podľa Černého preniknúť ku konkrétnej intuícii života, uloženej v umeleckom diele, a adoptovať si pohyb umelcovho vnútra. Ak je prvým úkonom kritiky stotožnenie sa s úmyslom a dielom umelca, druhým úkonom a súčasne

cieľom bude kritický súd. Modernistická paradigma charakterizuje principiálne východisko kritiky 60. rokov, a to je spoločné pre literárnu aj výtvarnú kritiku.

Vo svojom osobnom manifeste *Obhajoba kritiky* (1964) definoval Jindřich Chalupecký funkciu výtvarnej kritiky ako otvorený proces, ako intelektuálnu činnosť, ktorá je integrálnou súčasťou a jednou z tvorivých zložiek výtvarného diania.⁴⁰ Vzťah interpreta a diela definoval prísne dialogicky – medzi kritikom a dielom sa rozvíja dialogický vzťah. Chalupecký hovoril o „disponibilité“ kritika (od slova „disponovanosť“), ktorá sa prejavuje tak, že kritik sa dáva k dispozícii tomu, čo je pred ním. Predstavuje schopnosť kritika počúvať prehovor diela, pričom táto zvláštnosť umeleckej kritiky priamo súvisí s podstatou umenia. Z toho vyplýva aj funkcia kritiky, čo spočíva v otvorení priestoru, kladení otázok a v neustálom hľadaní kritérií, ktoré však majú vždy iba dočasnú platnosť v jedinečnom kontakte s dielom. Krása je podľa Chalupeckého historickou hodnotou. Preto má mať kritik príslušné odborné vzdelanie, aby vedel, ako sa spoločenská funkcia krásy a jej konkretizácia v dielach prejavuje v súčasných dejinách. Tvrdí však, že na umenie, ktoré ešte len prichádza, nie je možné naplno uplatniť vedeckú výzbroj historika. Schopnosť kritika reagovať na nové umenie podľa Chalupeckého nezávisí od vzdelania a znalostí. To, čo kritik potrebuje, je schopnosť predstúpiť pred umelecké dielo ako človek, ktorý nevie nič o tom, čo to umelecké dielo je a kadiaľ má vývoj umenia smerovať.

Marian Váross definoval poslanie kritiky ako analýzu a hodnotenie umeleckej tvorby, najmä vznikajúcej, z čoho vyplýva úloha usmerňovať verejnú mienku a zároveň prispievať ku kryštalizácii umeleckých hodnôt. Váross na rozdiel od Chalupeckého podmienoval správanie kritika tým, ako sa definuje umelecká norma a umelecká hodnota. Umelecká kritika je preto podľa Várossa vo svojej podstate axiologická činnosť. Kritika sa podľa Várossa „začína tam, kde príberá a splňa intersubjektívne axiologické kritériá, kde (...) spoznáva, objavuje, definuje, nastoľuje, popiera, prekliešňuje a tvorí umelecké hodnoty v spoločenskom a ľudskom kontexte.“⁴¹ Tento názor, podobne ako Chalupecký, odvodzuje od povahy samotného umenia, avšak odlišnou cestou. Podľa Várossa súčasné umenie tvorí nielen vrstva novosti, ale patrí k nemu aj vrstva nadčasového, súvisiaca s konštantnou prítomnosťou ľudského činiteľa. Úlohy a podo- by umeleckej kritiky sú priamo odvodené od jej axiologického

založenia, od faktu, že sa ňou hodnotí umenie. Preto Váross rozlišuje kritiku spravodajskú, introspektívnu, smerovo exegetickú, galerijnú alebo kritiku ako muzeálnu expertízu.

V štúdií *O počiatkoch umeleckej kritiky* (1972) Iva Mojžišová definovala výtvarnú kritiku, na rozdiel od predchádzajúcich dvoch autorov, historicky – prostredníctvom analýzy jej vzniku a formovania vo Francúzsku v období klasicizmu, romantizmu a rodiacej sa moderny.⁴² Podľa Ivy Mojžišovej, skutočná výtvarná kritika vznikala v priebehu 19. storočia ako plod spoločnosti upriamenej na prítomnosť a ako dôsledok prudkých zmien v politickom, sociálnom a umeleckom dianí. Jednou zo zakladajúcich črt kritiky v tomto období bola mnohorakosť, čo znamená, píše Mojžišová, rozmanitosť kritických zámerov a koncepcií dovtedy celkom neznáma a nemožná. Formovala sa spoločne s oslobodením a uznaním individuálnej tvorivej sily umelca, keď sa k záujmu kritiky o dielo pripája záujem o osobnosť umelca. Individualita na strane kritiky sa zasa prejavila zameraním sa na kritický súd a jeho zdôvodnenie, z čoho vyplynulo formulovanie kritérií a obhajoba pravých a vitálnych hodnôt oproti zdanlivým a nepravým. Funkcia kritiky vznikla podľa Ivy Mojžišovej z potreby publika vojsť do dialógu s umením. Pri zrode umeleckej kritiky stál ideál autonómnej disciplíny, čo mal vyrovnávať otvorený vzťah k príbuzným humanitným odborom. Hoci predmet štúdie Iva Mojžišová stanovila zásadne historicky, vychádza z praktickej skúsenosti výtvarnej kritičky publikujúcej a zúčastňujúcej sa výtvarného diania v druhej polovici 60. rokov.

PROGRESÍVNOSŤ VERZUS AUTENTICITA

Základnou premisou výtvarnej kritiky 60. rokov bola elokvencia, priebornosť, zápas. Na tejto premise stávala kritika svoj cieľ presadiť moderné umenie ako hodnotu, ktorá má svoje miesto v socializmom spoločenskom zriadení. Radislav Matuščík, ktorý túto premisu vehementne zastával v praxi, aktívne vystupoval v diskusiách o povahe moderného socialistického umenia. Tieto diskusie sa rozpú- tali s „Nástupom 1957“ (Matuščíkov termín pre okruh umelcov zo Skupiny Mikuláša Galandu) a do roku 1962 sa odvíjali ako stret medzi tzv. modernistami a tradicionalistami. Po tomto roku, píše Matuščík, Galandovci začali vstupovať do „konvenčného súboru

prijímaných foriem vyjadrovania“ a z verejných súťaží vychádzali ako víťazi. V tomto období sa argumentovalo potrebou spojenia moderného a humanistického a pripomínala sa mladým autorom už „len“ spoločenská zodpovednosť.⁴³ Podľa Matuštika, „Nástup 1957“ bol „zásadným protestom proti dožívajúcemu vulgárnemu a dogmatickému poňatiu výtvarného prejavu a jeho úlohy v živote spoločnosti“.⁴⁴ Začiatok 60. rokov preto sprevádzajú v slovníku kritika slovné spojenia charakterizujúce bojovnú pozíciu mladých umelcov: „hľadanie kontinuity“, „zápas o moderné umenie“, „borba o národný prejav“.⁴⁵ Galandovci, ktorí označili svoju tvorbu za „umenie pevných a prostých tvarov“, po svojej druhej výstave usporiadanej v roku 1958 v Galérii Cypriána Majerníka čelili obvineniam z buržoázneho abstrakcionizmu.⁴⁶ Prihlásenie sa k tradícii slovenskej výtvarnej moderny tvorilo hlavný predmet ich umeleckej konštrukcie, a teda aj kosť ich predstáv o autenticite a očistení tradície moderného umenia. Čo mali Galandovci (tzv. „Nástup 1957“) a okruh bratislavských Konfrontácií („Nástup 1961“) spoločné, bolo úsilie o očistenie tradície moderného umenia. Matuščík v úvodnom texte knihy *Nové slovenské výtvarné umenie* cituje výrok Oskára Čepana, ktorý v texte *Konfrontácia 5* proklamoval: „očistenie tradície umeleckých avantgárd je namieste“.

S výstavou *Súčasnité slovenské výtvarné umenie* usporiadanou v roku 1963 v Jazdiarni Pražského hradu sa doslova pohli ľady: jej ohlas v českej a slovenskej tlači aj odborných periodikách bol mimoriadne priaznivý.⁴⁷ Na stránkach slovenského týždenníka Kultúrny život sa odohrala polemika medzi riaditeľom Slovenskej národnej galérie Karolom Vaculíkom, a komisárom výstavy pre komornú maľbu, Tomášom Štrausom. Celou polemikou sa u obidvoch kritikov, popri vzájomných osobných výpadoch a obvineniach z dogmatického hodnotenia v nedávnom období, nesie dobovo tendenčná rétorika obrodného procesu, charakterizovaná ako vymanenie sa výtvarného umenia z niekdajšej uniformovanosti. Vaculík označil obdobie mapované výstavou (1956-1963) ako začiatok obrodného procesu socialistickej spoločnosti a ústup praktík vulgárneho dogmatizmu. Z tohto dôvodu sa diskusia o novom smerovaní moderného umenia uberala k problematike autenticity a kánonu moderného slovenského umenia. Zatiaľ čo Vaculík chápal ako vyvrcholenie moderného umenia tvorbu tzv. Generácie 1909, Štraus presadzoval dovtedy marginalizovanú a málo „slovenskú“ košickú modernu a svoj výber obo-

hatil o abstraktnú tvorbu Mariána Čunderlíka, Rudolfa Filu a ďalších autorov najmladšej generácie.⁴⁸ Štraus bránil koncepciu výstavy v Jazdiarni ako pokus „revidovať niektoré z tradičných mýtov“ o slovenskom modernom umení. Problém krízy slovenského výtvarníctva videl v rozpore medzi jeho „tradičnou, značne obmedzenou intelektuálnou potenciou“ a vysokou racionálnou náročnosťou, ktorú moderná tvorba objektívne vyžaduje.⁴⁹ V ostrej polemike sa autori nevyhli ani otázke, čo má v hodnotení tvorby mladých umelcov prevažovať, či je to nadradenosť hľadiska spoločenskej funkčnosti alebo autonómne kritériá estetické hodnoty umeleckého diela.⁵⁰ Skúsenosť s mladým slovenským umením po pražskej výstave v Jazdiarni doviedla Tomáša Štrausa ku konštatovaniu, že „najširšie názorové rozhranie prebieha však nielen medzi tzv. modernistami a tradicionalistami, ale aj medzi tzv. modernistami navzájom.“⁵¹

Diferencovanie nových tendencií na slovenskej scéne prinieslo aj kritiku zavedených modelov hodnotenia umenia. V recenzii bratislavskej výstavy v Umeleckej besede na Dostojevského rade *Situácia 1967 – Výstava z diel mladých umelcov* reagoval Tomáš Štraus na Radislava Matuštika a jeho koncepciu nástupov. Základný princíp tvorby mladých výtvarníkov označil ako odlišnú definíciu umenia, keďže program obnovenia stratenej kontinuity s hodnotami predstaviteľov slovenskej moderny sa ukázal ako neaktuálny a v danej situácii už nepotrebný. „Originalita, výlučnosť a pôvodnosť, snaha nájsť za každú cenu svoj vlastný hlas, nie je už vrcholnou estetickou metou a programom (...). Negácia, alebo miernejšie – skepsa k samotnému tradičnému pojmu umenia, (...) k akýmkoľvek obrazom ako takým, je preto prvou a charakteristickou črtou celého nového generáčného usilovania.“⁵² Tomáš Štraus postavil proti sebe koncepciu umenia nadväzujúceho na tradíciu medzivojnovnej moderny a koncepciu nových tendencií upriamených na súčasný civilizačný proces.

Polemiku tzv. „modernistov“ a „tradicionalistov“ nahradila diskusia o nových tendenciách, kde sa kryštalizovali pozície na základe toho, či sa dôraz kládol na progresívnosť, alebo autenticosť prejavu. V otázke hodnotenia nových tendencií sa skutočne čoskoro rozchádzajú aj kritici spriaznení s tvorbou mladých umelcov. Proti výraznému a činorodému Matuščíkovi, ktorý pravidelne komentoval aktuálne výstavy na stránkach Kultúrneho života, vystúpila Iva Mojžišová a v ostrej kritike jeho textov poukázala na ich slabiny. Mojžišová ako prvá medzi slovenskými výtvarnými kritikmi prišla

s kritériami autenticity výrazu a pravdy umelcovej osobnosti, ktoré začiatkom 60. rokov do literárnej kritiky uviedol Milan Hamada. „Ďalším zdrojom nedorozumení je krátkozraké chápanie pojmov ako aktuálnosť a modernosť. Akoby zmyslom modernosti nebola autenticosť výrazu, v ktorej sa realizuje pravda umelcovej osobnosti a jeho konkrétny dialóg so svetom, ale vonkajší odev, časovosť najnovšieho dáta.“⁵³ Matuščíkovi vyčítala, že ako jediné hodnotové kritérium sú pre neho vonkajšie vlastnosti formy, konštruovanie umelých schém tzv. Nástupov a chápanie tvorby ako „štafety, ktorú jeden podáva druhému“. V rámci otvorenej diskusie o výtvarnej kritike na stránkach Kultúrneho života vystúpili viacerí umelci zo Skupiny Mikuláša Galandu proti svojmu bývalému členovi, Radislavovi Matuščíkovi (Matuščík bol v rokoch 1959-1962 teoretikom skupiny). Väčšinou zhodne vyčítali výtvarnej kritike vágnosť kritérií bez koncepcie a vitality.⁵⁴

V eseji s názvom *Čoho sa nám nedostáva* uverejnenej v denníku Smena nachádzame jasný postoj autorky k hodnotovým kritériám výtvarnej kritiky. Mojžišová tu píše o mravnej neistote v hodnotení súčasného umenia a faktoroch, ktoré ju vyvolávajú. Píše, že uvoľnenie, ktoré náhle prišlo v roku 1956, ešte neznamenalo jednoduché odstránenie starých predsudkov a obnovenie pretrhnutých súvislostí s tradíciami domova a svetovým umením. „Nedostáva sa vôle poctivo hľadať svoju prirodzenú nôtu. Nedostáva sa schopnosti a chuti rozlišovať, odhadovať, kedy znie čistý tón a kedy nevydarený alebo celkom falošný, vycítiť, kde máme do činenia s čímisi životaschopným a kde len so zaľatou a pyšnou prázdnotou. A nedostáva sa napokon dôvery, úcty k hodnotám, ba nedostáva sa ani rešpektu k dobrým dielam.“⁵⁵ Tieto faktory spôsobujú podľa Ivy Mojžišovej, že priemernosť rozhoduje o celkovej atmosfére a udáva tón. Otázka aktuálnosti výtvarnej tvorby neleží podľa Mojžišovej v zovňajšku a preberaní módnjej konfekcie, ale jej jediným skutočným atribútom je autenticosť. „Aktuálnosť sa chápe povrchno, jednostranne, dogmaticky, ako fazóna najnovšieho strihu alebo odmietanie známych sentencií o charaktere doby. Lenže aktuálne je to, čo je príznačné a naliehavé nielen pre dobu, ale pre každého človeka, čo je autentické a kľúč z osobnej skúsenosti, vedomia, citu i tela tvorca a čo sa zhmotňuje v diele spontánne, jasne a celistvo.“⁵⁶ Len tam, kde niet autenticity, píše Mojžišová, tam aj demonštrácia aktuálnych príznakov súčasnosti vyznie hluchou, ako fráza. V tomto takmer zabudnutom

texte Ivy Mojžišovej nachádzame stanovenie náročných morálnych kritérií v ešte náročnejšom období, čím tento text výrazne obohatil názorové rozpätie výtvarnej kritiky na sklonku dekády o dovtedy neuplatňované kritériá tvorby.

ANTROPOLOGICKÉ HLADISKO VÝTVARNEJ KRITIKY

Antropologizácia avantgardných smerov predstavuje v 60. rokoch jeden z ústredných argumentov marxistickej estetiky pri obhajobe moderného umenia. Nebola to len aktivita umelca, ktorý sa chytil Marxovej myšlienky o „antropologickej podstate umenia“, ako píše Ján Bakoš v štúdiu *Umelec v kľetke*. Ale predovšetkým aktivita výtvarnej kritiky, ktorá v úsilí o legitimizáciu slobodných princípov tvorby videla naplnenie humanistického spoločenského poslania umenia. Ján Bakoš píše, že tým bola opäť vzkriesená stará avantgardistická utópia o novej harmónii individuálnej slobody a spoločenskej angažovanosti, ideologickej kritiky a afirmatívnej sociotvornosti umenia.⁵⁷ V nasledujúcich riadkoch sa pokúsím dokázať, že Bakošova téza platí rovnako pre výtvarnú kritiku, ktorá Marxovu myšlienku antropologickej podstaty umenia premenila na argument v prospech moderného umenia. Ján Bakoš zúžil problematiku umenia v socialistickej spoločnosti na umeleckú prax, čím obišiel inštitúciu kritiky umenia. Bakošova téza sa netýka iba umeleckej praxe, v ktorej sa hmatateľne spája avantgardná idea so spoločenskými nárokmi umelca, ale vystihuje aj jeden zo základných aspektov výtvarnej kritiky 60. rokov. Práve idea spoločenskej angažovanosti a integrácia avantgardnej umeleckej praxe do života na jednej strane a antropologická podstata umenia na druhej strane sa ukazujú ako základné hodnotové kritériá výtvarnej kritiky.

Estetická a spoločenská rehabilitácia avantgardy sa uskutočňovala na Slovensku váhavo a postupne. Sľubným impulzom k historickému skúmaniu avantgárd sa mala stať konferencia Slovenskej akadémie vied organizovaná v roku 1965 pod názvom *Problémy literárnej avantgardy*.⁵⁸ V júni 1968 Ústav teórie a dejín umenia ešte uskutočnil konferenciu *Výtvarné avantgardy a dnešok*.⁵⁹ Proces rehabilitácie avantgardy sa zdal byť neodvratný, keď už aj strážcovia teoretických doktrín socialistickeho umenia začali diskutovať o význame avantgardných prúdov. Zborník z konferencie *Problémy literárnej avant-*

gardy rehabilitoval český surrealizmus a slovenskú Avantgardu 38, ktoré skĺbili avantgardné úsilia na poli literatúry a výtvarného umenia. Literárny vedec Mikuláš Bakoš v stati *O pojme umeleckej avantgardy* prednesenej ako otvárací prejav spomínanej konferencie píše: „Dnešné moderné úsilie umeleckej tvorby vracajú sa k avantgardným hnutiam nedávnej minulosti, čerpajú z nich, zámerne a vedome (ba často i nevedome), nadväzujúc na bohatstvo podnetov a nevyužitých možností, ktoré sú skryté v umeleckej avantgarde.“⁶⁰ Mikuláš Bakoš zdôrazňuje jednotu umeleckej a spoločenskej revolučnosti, v ktorej zároveň vidí jej „základný vnútorný rozpor“ a z pozície marxistického humanizmu avantgardu charakterizuje ustavičným prekonávaním tohto rozporu: „V tomto húževnatom úsilí o plné oslobodenie a sebauskutočnenie človeka stáva sa avantgarda veľkorysým pokusom o dejinnú anticipáciu revolučného vývinu ľudstva. Jej cieľom je vnútorné, duchovné oslobodenie človeka na báze jeho sociálneho, politického a hospodárskeho oslobodenia.“⁶¹ Mikuláš Bakoš pokladá pojem „neoavantgarda“ za odôvodnený za predpokladu nielen styčných bodov s historickou avantgardou, „ale predovšetkým ak máme na zreteli rozdiely a protiklady k niekdajšiemu vývinu avantgardy“⁶². Tento potvrdzujúci postoj k umeniu avantgárd motivovala Bakošova metodologická príslušnosť k vedeckej avantgarde (štrukturalizmus a ruský formalizmus) a nadrealistickému hnutiu 40. rokov (Avantgarda 38).⁶³ Na druhej strane, rétorika a argumenty ako „plné oslobodenie a sebauskutočnenie človeka“ a „dejinná anticipácia revolučného vývinu ľudstva“ usilujú o legitimizáciu avantgardného umenia v podmienkach socializmu. Spojenie avantgardy s marxistickým heslom revolučnosti a oslobodenia človeka tu funguje ako sociálna utópia implantovaná do štruktúry moderného umenia.

Významnou autoritou v oblasti teórie a estetiky moderného umenia bol Jan Mukařovský, ktorý už v štúdiách z druhej polovice 30. rokov poukázal na tzv. dialektické rozpory v modernom umení.⁶⁴ Mukařovský píše, že spoločným znakom všetkých avantgardných smerov je rozklad individua a jeho noetickej zodpovednosti. Namiesto osobnosti autorského individua vystupuje do popredia objektívna umelecká výstavba, ktorú Mukařovský chápe ako súbor protikladov. V štruktúre umeleckého diela sa prejavuje rozpor medzi umením a spoločnosťou, a tiež protiklad medzi dielom ako znakom autonómym a znakom dorozumievacím. Z opačnej perspektívy, sústredenej na analýzu existenciálnej skúsenosti umelca, sa na vývoj povojnové-

ho umenia vo vzťahu k avantgardám pozeral Jindřich Chaloupecký. Na Slovensku sa k tejto línii v literárnej kritike pripojil Milan Hamada. Chaloupecký v knihe *Umenie dnes* píše: „Dokonca ani s pojmom avantgardnosti si už dnes nevystačíme. Spočiatku išlo naozaj o nové, pretože toto nové znamenalo slobodu. Dnes už je táto sloboda otvorená dokorán. (...) Ale avantgardná novosť prostriedkov a vzhľadu bola a je iba vonkajším prejavom moderného umenia. Jeho vnútorný pôvod a zmysel je celkom inde: v hĺbke času. Jeho novosť vznikla skôr z nezáujmu o formu, z bezohľadného podrobovania formy novému pocitu sveta a novému poslaniu umeleckého diela než zo zámerného hľadania novej formy; a preto práve vtedy, keď sa záujem začal sústreďovať na hľadanie a kultiváciu nových foriem, na experiment s nimi, prostriedky avantgardy začali samé zväzovať umenie a odvádzať pozornosť od poslania, pre ktoré tu toto umenie malo byť.“⁶⁵ Milan Hamada, predstaviteľ literárnej kritiky sledovaného obdobia, vychádza z analýzy situácie, ktorú Mukařovský pomenoval ako rozklad individua. Následné premeny vo vývine historických avantgárd vykladá ako zánik avantgardnej ideológie moderného umenia.⁶⁶ Hamada, citujúc slová z manifestu českého básnika a výtvarníka Jiřího Koláře, poukazuje na novú skutočnosť, vytvorenú dôsledkami druhej svetovej vojny a obdobiím po nej, ktoré charakterizovalo aj nastolenie doktrín socialistického realizmu v umení. „Iracionálne sily, ovládajúce skutočnosť, prevýšili iracionalitu básnickej imaginácie, ktorá takto úplne stratila svoje poslanie – schopnosť oslobodiť človeka.“⁶⁷ Umelecká deštrukcia medzivojnových avantgárd, píše Milan Hamada, bola znásobená skutočnou deštrukciou človeka a sveta, čím sa to, čo bolo predmetom umeleckej provokácie v záujme nového videnia, oslabilo a anulovalo skutočným rozkladom. Podľa Hamadu, klasické avantgardy v tomto momente zanikajú. „Vznikla situácia, v ktorej už nejde o to, umelou cestou rozkladať, deštruovať, ale odpovedať na skutočnú deštrukciu, na svet vyprázdnený, bez významu, hľadať jeho stratený význam, novú organizáciu, novú humanitu.“⁶⁸ Situáciu po zániku historických avantgárd vystihuje podľa jeho slov práve existenciálny moment. Možnosti deštrukcie vypracované predvojnovými avantgardnými smermi môže umelec využívať v prospech analýzy vlastnej situácie a totožnosti. Hamada jasne ukazuje trhlinu vo vývoji avantgardného umenia a z tohto hľadiska interpretuje aj úsilia umelcov, predovšetkým básnikov nadväzujúcich na postupy medzivojnových avantgárd. Oproti Milanovi Hamadovi, Tomáš Štraus zdô-

razňoval rozvíjajúce sa tradície predvojnových avantgárd takmer vo všetkých umeleckých odvetviach. V ich vývine po roku 1945 poukazuje na vzájomne nadväzujúce protirečivé tendencie, ktoré majú pôvod už v medzivojnovom umení, a v súčasnosti sa zreteľne manifestujú v protirečivosti programov op-artu, teda chladných, inžiniersko-konštruktívnych postupov optického alebo kinetického umenia proti rôznym odrodám neodadaizmu. Podľa Štrausa pojem avantgardy je charakterizovaný skôr protirečivo a viacznačne. Až v laboratórne čistej podobe, píše Štraus, izoluje isté, doteraz v eklektickej harmónii vedľa seba existujúce východiskové stimuly tvorby, ako sú napríklad excitované zmyslové vnemy, city a vôľa, špecifická trieda a logika predstáv, osihotené stavebné prvky formy, manifestácia osobnosti tvorcu alebo proklamatívne nastoľovaná tzv. vedúca idea.⁶⁹

Ďalšia názorová perspektíva sa ukazuje u teoretikov, ktorých pozície a východiská sú spojené so surrealizmom – u spoluzakladateľa Skupiny Ra a teoretika brnianskej výtvarnej skupiny Parabola Václava Zykunda a zakladateľa československej surrealistickej skupiny UDS Vratislava Effenbergera. Václav Zykund tvrdí, že význam termínu umelecká avantgarda sa zmenil: stratil sa charakter umeleckej vzbury, v spoločnosti začala avantgarda hrať úlohu samozrejmeho faktu. „V tejto situácii sa zdá, že sa objavujú niektoré náznaky novej syntézy, ktorá signalizuje opätovné zjednotenie kultúry, kde nepochybne silný vplyv výsledkov umeleckých avantgárd neprestane existovať.“⁷⁰ Vratislav Effenberger v záujme zachovania pôvodného významu ostro kritizoval narábanie s termínom avantgarda: „... čo sa tu deje s týmto pojmom, historický obsah ktorého je zhodou okolností veľmi zreteľný a dnes sa zrazu prisudzuje dielam, ktorých podstata je a nevyhnutne musí byť ďaleko od toho, čomu tento pojem zodpovedal v minulosti.“⁷¹ Dôsledkom toho je amorfnosť kritérií, akademizácia avantgardy a inflačný návrat niekdajších objavov. „Najrôznejšie neodadaizmy, vrátane pop-artu, reprodukujú, tentokrát na báze estetickéj samoúčelnosti a nového vkusu, horúčku, ktorá zachvátila duchovnú atmosféru modernej civilizácie pred päťdesiatimi rokmi (...).“⁷²

Umenie 60. rokov tak vyrastá na troskách estetických systémov predvojnových avantgárd, ktorých stavbu Jindřich Chalupecký v eseji z roku 1946 *Koniec modernej doby* pomenoval ako monumentálnu konštrukciu trčiacu do prázdna, podobajúcu sa nehotovému domu, ktorý jeho stavitelia opustili.⁷³ Chalupeckého metaforické označenie situácie v modernom umení krátko po druhej svetovej vojne sa uka-

zuje ako veľmi výstižné. Až začiatkom 60. rokov sa na tejto „opustenej stavbe“ opäť obnovuje pracovná činnosť. V dobových úvahách o súčasnom umení sa často objavuje rôzne formulovaný model integrácie avantgardného umenia založený na vnútornej determinante diela, ktorá splynula s marxistickým termínom antropologickej konštanty. Antropologická podstata umenia funguje doslova ako *topos* o marxizmus sa opierajúcej teórie umenia 60. rokov. Pojem antropologickej konštanty či humanistickej perspektívy avantgardy je zakomponovaný v koncepciách viacerých filozofov, teoretikov a kritikov umenia. Problém človeka sa stáva ústredným vo vzťahu k novým umeleckým smerom. Východiská a ciele antropologizácie umenia boli rôzne. V mnohých prípadoch ide o argument, ktorý v univerzálnosti antropologickej konštanty videl záruku opodstatnenia avantgardnej umeleckej praxe v podmienkach socializmu.

Poznámky

- ¹ LIPTÁK, L.: *Slovensko v 20. storočí*. Bratislava: Kalligram 2000 (pôvodne vydané 1968), s. 326–354.
- ² ZÁVACKÁ, M.: *Kto žije za ostrým drôtom? Oficiálna zahraničnopolitická propaganda na Slovensku, 1956 – 1962: teórie, politické smernice a spoločenská prax*. Bratislava: Ústav politických vied SAV a Vydavateľstvo SAV, 2005, s. 17–20.
- ³ VILIKOVSKÝ, P.: Malá recenzia na minulosť. In: *SME* 4. 1. 2007, s. 40.
- ⁴ Pozri Sartre a De Beauvoir v Bratislave. In: *KRITIKA & KONTEXT*, 7, 2002, č. 1, s. 8–21.
- ⁵ FELIX, Z.: Prag 1968. Zur Situation der Kultur am Schnittpunkt der Geschichte. In: *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. [Kat. výst.] Ed. M. L. SYRING, Köln: DuMont, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1990, s. 9 a 17., s. 149–152.
- ⁶ *Súčasnité slovenské výtvarné umenie*. [Kat. výst.] Hlavný komisár M. VÁROSS. Praha: Jazdiareň Pražského hradu, September–november 1963. Komisárom pre komornú malbu bol T. Štraus, komisárom pre plastiku K. Kahoun, komisárom grafiky a kresby bol R. Matuščík a monumentálnodekoratívnu malbu predstavil E. Kára. Jednotlivým aspektom v súvislosti s výstavou sa venujem v kapitolách 3. a 6.. Tomáš Štraus aj s odstupom desaťročí považuje výstavu v pražskej Jazdiarni za zlomovú. Pozri: GRŮŇ, D. - ŠTRAUSS, T.: Aj modernizmus má mnoho smerovaní. Rozhovor o výtvarnom umení. In: *KRITIKA & KONTEXT*, 10, 2005, č. 1, s. 81.
- ⁷ LAMAČ, M.: *Zakladatelia moderného českého umění*. (kat. výst.) Dům umění města Brna, Brno 1957.
- ⁸ *Polymúzický priestor. Socha – Objekt – Svetlo – Hudba* [Kat. výst.] Komisár E. KÁRA. Piešťany: ZSVU, jún – september 1970.
- ⁹ KOVÁČ, L.: *Prírodopis komunizmu. Anatomia jednej utópie*. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 82.
- ¹⁰ V 50. rokoch, kedy sa organizoval život umeleckých pracovníkov do zväzov, vedenie Fondu sa zodpovedalo Zväzu výtvarných umelcov. Na základe organizačného prehľadu SFVU a v zmysle vládnej vyhlášky č. 154 zo dňa 18. 5. 1954, ktorá podľa § 80 odst. 3 autorského zákona č. 115/1953 Zb. upravovala organizačný a spravovací poriadok kultúrnych fondov, sa SFVU stala samostatnou právnickou osobou so sídlom v Bratislave. Fond na rozdiel od Zväzu nemal členskú základňu. Členov výboru vymenovávala Slovenská sekcia Ústredného zväzu československých výtvarných umelcov. Za hospodárenie Fondu a za ideologické riadenie sa Fond zodpovedal štátu, resp. Poverenictvu školstva a kultúry. Správu SFVU obstarával päťčlenný výbor. Vymenovanie členov potvrdzoval povereník kultúry. Administratívny aparát SFVU viedol riaditeľ, ktorý riadil a organizoval všetku činnosť Fondu a jeho podnikov, uskutočňoval a zabezpečoval uznesenia výboru Fondu. Riaditeľovi Fondu priamo podliehali: vedúci správy Fondu,

- vedúci autorskej ochrannej organizácie a vedúci podnikov Fondu. Dňom 31. 7. 1955 bol zrušený podnik Slovenského fondu výtvarných umení Tvar a dňom 1. 1. 1956 boli zriadené tri nové podniky: Dielo, Reklama, Výzdoba. Funkčnú náplň tvorila propagačná práca v hospodárskom, kultúrnom a politickom živote. Propagácia mala napomáhať v plnení plánu vo výrobe, ako aj v prechode spoločnosti k socializmu a jej novým poslaním sa stala prevýchova pracujúceho človeka. SNA, Slovenský fond výtvarných umení. Sekretariát riaditeľa, organizácia SFVU 1954–1970. Kultúrno-politický program činnosti SFVU a jeho podnikov pre rok 1956, s. 1.
- ¹¹ Ibidem, s. 1.
 - ¹² KOVÁČ 2007 (cit. v pozn. 9), s. 51–52.
 - ¹³ SNA, Slovenský fond výtvarných umení. Sekretariát riaditeľa, organizácia SFVU 1954–1970. Situačná správa o činnosti výboru SFVU za dobu 1959–1962.
 - ¹⁴ Z publikácií o nových tendenciách to boli predovšetkým nasledujúce: Slovník súčasného slovenského umenia (1967, zostavovateľ Marian Váross); Radislav Matuščík: Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957, Nástup 1961 (1969); Marian Váross: Nová figurácia (1969); Tomáš Štraus: Op-art a ABC umenie (1969).
 - ¹⁵ SNA, Materiály zo zjazdov 1961–1967. Zjazd SSVU 1961. Návrh uznesenia Sjazdu delegátov Svazu čl. výtvarných umelcov.
 - ¹⁶ Celkovú štruktúru organizácie ZSVU tvorili: Vedúce orgány ZSVU (Zjazd ZSVU, Konferencia ZSVU, Výbor ZSVU /37 členov/, Predsedníctvo ZSVU /13 členov/), Odborné sekcie výboru ZSVU (Sekcia MSGR, Sekcia UP, Sekcia teoretikov), Krajské organizácie ZSVU, Sekretariát predsedníctva ZSVU, Pracovné komisie ZSVU, Administratívny aparát ZSVU. SNA, Základné dokumenty činnosti ZSVU – organizačné pracovné poriadky, organizačná štruktúra, štatúty, poriadky komisií 1961, 1969, 1977–1982, 1984, 1988–90. Nové stanovy a niektoré zmeny v štruktúre orgánov SČSVU.
 - ¹⁷ SNA, Materiály zo zjazdov 1961–1967. Zjazd SSVU 1964. Súčasnité problémy výtvarného umenia, s. 5.
 - ¹⁸ Prehľadka názorov a cieľov. *Pravda* 11. 12. 1964; Prísľub ďalšieho rozmachu. *Pravda* 12. 12. 1964. Na zasadnutí delegátov Zväzu československých výtvarných umelcov v Prahe sa novým predsedom stal Adolf Hoffmeister, umelec prepojený s medzivojnovou avantgardou, ktorý sa navyše netajil svojím vzťahom k slovenskému nadrealizmu. Kritika Zväzu smerovala k nedostatočnej kultúrnej výmene medzi Českom a Slovenskom, žiadala prehĺbenie obojstrannej spolupráce a kritizovala fakt, že významné svetové výstavy stále obchádzajú Československo. Ako pozitívum naopak hodnotila vznik spoločného českého a slovenského výtvarného periodika Výtvarná práca.
 - ¹⁹ KARŠAY, A.: So zväzom a či bez neho? In: *Lud*, 19. 2. 1967, s. 12.
 - ²⁰ SNA, Materiály zo zjazdov 1961–1967. Celoslovenská konferencia ZSVU

20. – 21. 2. 1967 v Bratislave /stenografický záznam/, s.105.
- ²¹ Ibidem, s. 105.
- ²² List skupiny Mikuláša Galandu výboru Svazu slovenských výtvarných umelcov dňa 26. 3. 1968, s. 2. In: *Súkromné listy Skupiny M. Galandu*, Apríl 1968, č. 1. Rediguje Juraj Mojžiš. Grafická úprava Igor Imro. Autori čísla: V. Kompánek, M. Láluha, I. Láluha, I. Mojžišová, D. Tatarka. Náklad 2000 kusov.
- ²³ Publikácia sa stala neslávne známou pod názvom „žltá kniha“, vyšla bez uvedenia autorov a zostavovateľov. *Za socialistické umenie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1974, s. 219–258.
- ²⁴ Ibidem, s. 232.
- ²⁵ Ibidem, s. 232.
- ²⁶ SNA, Dočasný prípravný výbor ZSVU – očistka členskej základne 1972.
- ²⁷ BÜRGER, P.: *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- ²⁸ Ibidem, s. 61.
- ²⁹ FOSTER, H.: Who's Afraid of Neo-Avant-Garde? In: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, London: MIT Press, 1996, s. 11.
- ³⁰ CHVATÍK, K.: *Smysl moderního umění*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 17.
- ³¹ Hal Foster (cit. v pozn. 29) sa opiera o štúdie Benjamina Buchloha, súborne publikované v knihe: BUCHLOH, B.: *Neo-Avant-Garde and Cultural Industry*, Cambridge, London: MIT Press, 2003.
- ³² ORIŠKOVÁ, M.: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava: Petrus, 2002, s. 24–25; PIOTROWSKI, P.: *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Rebis, 2005, s. 14–34.
- ³³ CHALUPECKÝ, J.: *Umění dnes*. Praha: NČVU, 1966, s. 42–43.
- ³⁴ HURNAUS, H./KONRAD, B./NOVOTNY, M.: *Eastmodern. Architecture and Design of the 1960s and 1970s in Slovakia*. Wien, New York: Springer, 2007, s. 187.
- ³⁵ Pozri MORAVČÍKOVÁ, H.: Late modernism in Slovakia. Expanding the limits. In: Ibidem, s. 192.
- ³⁶ Pojem diskurz vo vzťahu k výtvarnej kritike budem používať v nadväznosti na jeho definíciu v prednáške Michela Foucaulta z roku 1970 *Rád diskurzu*. Diskurz, píše Foucault, „nie je jednoducho tým, čo zjavuje (alebo skrýva) túžbu; je to tiež predmet túžby; a pretože – história nás o tom neprestáva poučovať – diskurz nie je iba tým, čím sa prejavujú boje alebo systémy nadvlády, ale aj tým, pre čo a čím sa bojuje, je mocou, ktorej sa snažíme zmocniť.“ FOUCAULT, M.: *Řád diskurzu*. In: *Diskurs, autor, genealogie. Tři studie*. Prekl. P. Horák. Praha: Svoboda, 1994, s. 9.
- ³⁷ BAXANDALL, M.: Jazyk umelecké kritiky. In: KESNER, L.: *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H & H, 2005, s. 251–259.

- ³⁸ ČERNÝ, V.: *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*. Brno: Blok, 1968, s.15–25.
- ³⁹ Ibidem, s. 58–60.
- ⁴⁰ CHALUPECKÝ, J.: Obhajoba kritiky. In: *Umění dnes*. Praha: NČVU, 1966, s. 47–51.
- ⁴¹ VÁROSS, M.: Umelecká kritika a umelecká hodnota. In: *Výtvarný život*, 12, 1967, č. 3, s. 98–100.
- ⁴² MOJŽIŠOVÁ, I.: O počiatkoch umeleckej kritiky. In: *Ars*, 1975–76, č. 1–4, s. 239–258.
- ⁴³ MATUŠTÍK, R. a kol.: *Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957, Nástup 1961*. Bratislava: Pallas, 1969, s. 28.
- ⁴⁴ Ibidem, s. 10.
- ⁴⁵ Ibidem, s. 10–18.
- ⁴⁶ Skupina Mikuláša Galandu. [Kat. výst.] Žilina: Výstavná miestnosť Krajskej správy lesov, 1957. Výstava bola nasledujúci rok reінštalovaná v Galérii C. Majerníka. V polemike o výstave sa na obranu Galandovcov postavili Radislav Matuščík a Tomáš Štraus. Pozri: Ako je to s Galandovcami? In: *Kultúrny život*, 10, 1958, č. 7.
- ⁴⁷ K názorom a pohľadom na výstavu pozri *Výtvarný život*, 9, 1964, 2–3. Číslo bolo tematicky venované výstave *Súčasnité slovenské výtvarné umenie* v Jazdiarni Pražského hradu. Obsahuje texty M. Várossa, A. Hoffmeistera, J. Kotalíka, J. Šetlíka, L. Hlaváčka, V. Zykunda a J. Pečíru (pôvodne publikované v periodikách Práca, Literární noviny, Výtvarná práce, Pravda, Rudé právo, Kulturní tvorba).
- ⁴⁸ VACULÍK, K.: Dodatok k záveru. In: *Kultúrny život*, 18, 1963, č. 45, s. 9.
- ⁴⁹ ŠTRAUS, T.: O Jazdiarni a o inom. In: *Kultúrny život*, 18, 1963, č. 47, s. 8 a 10.
- ⁵⁰ Ibidem, s. 8. a 10.
- ⁵¹ ŠTRAUS, T.: O tom podstatnom v súvislosti s Jazdiarňou. In: *Kultúrny život*, 19, 1964, č. 5, s. 10.
- ⁵² ŠTRAUS, T.: Situácia 1967. K bratislavskej výstave mladých výtvarníkov. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 5, s. 200.
- ⁵³ MOJŽIŠOVÁ, I.: O „istej“ slobode. In: *Kultúrny život*, 17, 1967, č. 22, s. 9.
- ⁵⁴ Viac pozri v publikácii GERŽOVÁ, J.: *Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Bratislava: Afad Press, 2006, s. 183. Do diskusie iniciovanej redakciou *Kultúrny život* sa zapojili Vladimír Kompánek, Milan Paštéka, Eva Šefčáková, Ľudo Petránsky.
- ⁵⁵ MOJŽIŠOVÁ, I.: Čoho sa nám nedostáva. *Smena*, 25. 6. 1967. In: *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov*. Bratislava: AF, 1994, s. 179.
- ⁵⁶ Ibidem, s. 180.
- ⁵⁷ BAKOŠ, J.: *Umelec v kletke*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia - Slovensko, 1999, s. 175.
- ⁵⁸ Konferencia sa uskutočnila 25. – 27. októbra 1965 v Smoleniciach. Knižne boli jednotlivé príspevky uverejnené v rovnomennej publikácii. Z výtvar-

ných teoretikov na konferencii vystúpili T. Štraus a V. Zymund. BAKOŠ, M. (ed.): *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968.

⁵⁹ Výtvarné avantgardy a dnešok. K výročiu školy umeleckých remesiel v Bratislave (1928-1938). Smolenice 12. – 14. júna 1968. Príspevky z konferencie boli uverejnené v časopise *Ars* 1969/2.

⁶⁰ BAKOŠ, M.: O pojme umeleckej avantgardy. In: (cit. v pozn. 58), s. 9.

⁶¹ Ibidem, s. 13. Podľa názoru Mikuláša Bakoša, najucelenejší a najväčkorysejší pokus o všestranné oslobodenie človeka predstavuje koncepcia svetového surrealizmu, ktorý považuje za najrozvinutejší z radu avantgardných hnutí.

⁶² Ibidem, s. 16.

⁶³ Prvé avantgardné prepojenie, zjavne inšpirované pražským dianím, sa uskutočnilo v Spolku pre vedeckú syntézu (1937-1940), kde sa podľa autorových slov združovali nadrealistickí básnici, výtvarní umelci a mladí učitelia. Bakoš tvrdí, že spoločným menovateľom tohto združovania bol záujem o otázky znaku a významu. BAKOŠ, M.: Umelecká avantgarda na Slovensku a hnutie A 38. In: *Avantgarda 38*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969, s. 34-35.

⁶⁴ MUKAŘOVSKÝ, J.: Dialektické rozpory v moderním umění. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.

⁶⁵ CHALUPECKÝ, J.: *Umění dnes*. Praha: NČVU, 1966, s. 37-38.

⁶⁶ HAMADA, M.: Avantgarda a súčasnosť. In: *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968, s. 111; štúdia bola po prvýkrát publikovaná v Slovenských pohľadoch 82, 1966, č. 2, s. 5-9.

⁶⁷ Ibidem, s. 112.

⁶⁸ Ibidem, s. 113.

⁶⁹ ŠTRAUS, T.: Estetické kontúry hnutia avantgárd. In: *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968, s. 73.

⁷⁰ ZYKMUND, V.: K otázce upřesnění významu termínu „umělecké avantgardy“. In: *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968, s. 35.

⁷¹ EFFENBERGER, V.: Koniec avantgardy. In: *Slovenské pohľady*, 81, 1965, č. 10, s. 22.

⁷² EFFENBERGER, V.: Od avantgardní tvorby k dnešnímu umění. In: *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968, s. 50. Esej pod názvom *Od avantgardy k dnešku* bola publikovaná v časopise *Orientace* 1, 1966, č. 2, 12-15.

⁷³ CHALUPECKÝ, J.: Konec moderní doby. In: *Listy*, 1, 1946, č. 1, s. 1-23.

Abstraktné umenie a návrat k princípom avantgardy

OSKÁR ČEPAN A TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ INTERPRETÁCIE ABSTRAKTNÉHO UMENIA

Na konci 90. rokov boli po prvýkrát súborne vydané zväčša nepublikované štúdie Oskára Čepana o abstraktnom umení, ktoré ťažiskovo spadajú do obdobia 60. rokov. Komentáre editora knihy Juraja Mojžiša k Čepanovým textom oboznamujú čitateľa s historickými súvislosťami ich vzniku a menšiu pozornosť venujú metodologickým aspektom interpretácie abstraktného diela. Nasledujúca kapitola je zameraná práve na túto oblasť a vychádza z porovnávacieho štúdia medzi dvomi disciplínami: teóriou modernej literatúry a teóriou moderného výtvarného umenia. Oskár Čepan ako literárny vedec so zameraním na medzivojnovú literatúru a slovenskú literatúru 19. storočia uplatnil pri interpretácii abstraktného umenia metodologické nástroje literárnej vedy. Hoci v tom čase mohli Čepanove štúdie zohrať istú úlohu pri integrácii predstaviteľov výtvarnej skupiny Konfrontácie do sféry akceptovaného umenia, nedosiahli výraznejší spoločenský účinok a len niektoré z nich boli publikované. Proti abstraktnému umeniu, ktoré na Slovensku nemalo pevnú oporu v medzivojnovom umení, stála štátnou kultúrou preferovaná teória realizmu. Navyše už v polovici 60. rokov sa proti abstrakcii postavili nové výtvarné tendencie založené na programovej syntéze umenia a života. Čepanove štúdie nevznikli ani na spoločenskú objednávku, ani ako prejav hlavnej činnosti ich autora. Príťažlivosť týchto textov je paradoxne v ich marginálnosti. Popri svojej odbornej literárnovednej práci sa výtvarnému umeniu venoval s kolísavou intenzitou, najvýraznejšie sú však práve texty interpretujúce tvorbu členov bratislavského združenia Konfrontácie. Oskár Čepan nevstupoval do aktuálnych dobových polemík na poli výtvarného umenia, ktoré spoluutvárali živú atmosféru 60. rokov. Jeho doménou bola hĺbková analýza skladby a štruktúry abstraktného diela. Čepanove texty sa vyznačujú mimoriadnou erudíciou v oblasti avantgardného umenia, predovšetkým v problematike jazyka výtvarnej abstrak-

cie. V čase normalizácie na začiatku 70. rokov tri najvýznamnejšie monografické štúdie – o Mariánovi Čunderlíkovi, Rudolfovi Filovi a historická štúdia o ruskom avantgardnom umelcovi Vladimirovi Tatlinovi – už nemohli byť v čase svojho vzniku publikované.¹ Napokon sa pred nami otvára ešte jedna zásadná otázka. Môžeme u Čepana hovoriť o ucelenej *teórii* abstraktného umenia? Pomerne heterogénny súbor textov o výtvarnom umení možno charakterizovať: 1/ ako z hľadiska teórie umenia marginálny a fragmentárny; 2/ ako verný avantgardám a slobode tvorby tých rokov. Práve posledná z predbežne načrtnutých charakteristík mieri k rozvinutiu interpretačných nástrojov a konštruktívnej imaginácie, ktoré Čepan spojil v slobodnom pohybe svojho písania.

Predmetom nasledujúcej štúdie bude štýl, východiská a motivácie Čepanových textov o abstraktnom umení. Za východisko sme si zvolili tézu o programovej blízkosti štrukturalizmu a kreatívnych postupov historických avantgárd. Túto spriaznenosť vedeckej metódy sústreďenej na vnútornú skladbu, charakter materiálu, funkčnosť a ďalšie aspekty s princípmi medzivojnových avantgárd – funkcionalizmu, konštruktivismu či surrealizmu – pokladáme za model, ktorý sa v Čepanovom myslení o výtvarnom umení opakuje alebo presnejšie, aktualizuje. Tento model by mohli v medzivojnovom umení predstavovať väzby medzi štrukturalizmom Pražského lingvistického krúžku (predovšetkým teórie Jana Mukařovského) a umeleckou avantgardou (predstavitelia českého Devětsilu – Karla Teigea, Vladislava Vančuru a Vítězslava Nezvala). Podobné pokusy o prepájanie vedy a moderného umenia s časovým posunom do konca 30. rokov sú známe aj v súvislosti s bratislavskou nadrealistickou skupinou Avantgarda 38 a Spolkom pre vedeckú syntézu.² Na tieto vzťahy upozornil prvýkrát Květoslav Chvatík v štúdii *Avantgarda a štrukturalizmus*, kde tvrdí, že štrukturalistická estetika je svojou základnou metodologickou inšpiráciou „verným odrazom reálnej, objektívnej štruktúrnej premeny modernej kultúry a moderného umenia“.³ Tejto téze sa dá vyčítať fakt, že je podmienená argumentom v prospech fúzie marxizmu a štrukturalizmu. Napriek tomu vzťah medzi modernou umenovedou a moderným umením vytvára východiská Čepanovho záujmu o abstraktné umenie a jeho formulovanie „programu“ skupiny bratislavských Konfrontácií. Z dnešného pohľadu Čepanove texty predstavujú príťažlivý materiál pre kritické čítanie, analýzu pojmového aparátu a rozbor meto-

dológie. Pokúsime sa ukázať súvislosti medzi na prvý pohľad vzdialenými oblasťami, medzi literárnou teóriou a ruskými výtvarnými avantgardami na jednej strane a lyrickou, resp. expresívnou abstrakciou na druhej strane. Cieľom tejto kapitoly je tiež ozrejmiť vzťah medzi teóriou integrujúcou metodologické postupy štrukturalizmu, ruského formalizmu a psychoanalýzy pri interpretácii tvorby príslušníkov výtvarnej skupiny Konfrontácie. V jednom z otváracích prejavov k ich výstave Čepan hovorí o „zdanlivej teoretickej aprogramovosti“ a zdôrazňuje, že okrem základných predpokladov nepredmetnosti skupina nedôveruje nijakým apriórnym schémam.⁴ Čepan svoje interpretačné úsilie sústredil najmä v štúdii *Konfrontácia 5*, uverejnenej v roku 1965 v Slovenských pohľadoch, a následne v dvoch monografických štúdiách – o Mariánovi Čunderlíkovi a Rudolfovi Filovi. Združenie bratislavských výtvarníkov popri pražských Konfrontáciách, brnianskej Parabole či súčasných trendoch v Poľsku a Maďarsku spoluvytváralo vlnu abstrakcie začiatkom 60. rokov.⁵ S pojmom avantgardy sa u Čepana stretávame na jednej strane v rovine skúmaného predmetu, na druhej v rovine metodologického prístupu. Doslova možno povedať, že Čepan avantgardne premýšľa o avantgarde. Isté východiská jeho prístupu ukazuje štúdia s názvom *Poznámky k výskumu súčasného umenia čiže o kríze*, publikovaná prvýkrát v roku 1964, neskôr v známej knihe *Literárne bagately*.⁶ Ako živnú pôdu avantgárd charakterizoval Čepan krízovú situáciu, stav, v ktorom sa istá jednota ničí, ale zároveň sa vytvára iná jednota, jednota odlišného. Pojmami, ktorými zastrešil imanentné pohyby avantgardy, bude operovať aj pri charakteristike abstraktnej tvorby svojich súčasníkov. „Negáciu“ definoval ako zánik existujúceho estetického systému, pričom analógiou zániku má byť revolučný čin a cieľom nový organizujúci princíp. Hľadanie východísk tohto uvažovania nás zavedie ku Karlovi Marxovi, ktorého definíciu krízy využil Čepan v literárnohistorickej štúdii *Rozklad romantizmu*.⁷ V prípade avantgárd zdôrazňuje najmä pojem „aktualizácia“, súvisiaci bezprostredne s tým, čo nazýva „mechanizmom krízového procesu“, ktorého logickým prejavom je kontinuita a diskontinuita vo vývine umenia. Pojem „aktualizácia“ chápe Čepan jednak v súvislosti s pretrhnutou kontinuitou avantgardného vývinu, jednak ako východisko obnovovania živého vzťahu medzi umením a skutočnosťou. Napriek diskontinuite vo vývine umenia Čepan bezpodmienečne obhajuje logiku v prejavoch avantgardy a ich napojenie

na súčasnosť. „Cesta moderného umenia je v podstate logická a nezvratiteľná. Napriek vlastným i naoktrojovaným doktrínam. Vždy tu išlo o nové pokusy definovať vzťah k premenlivej skutočnosti.“⁸ Kam teda vyúsťuje táto logická a nezvratiteľná cesta?

„GRAMATIKA A SLOVNÍK“ ABSTRAKTNÉHO UMENIA

Povedali sme, že pre Čepana pojem „negácia“ znamená zánik existujúceho estetického systému, pričom jeho analógiou je revolučný čin a cieľom nový organizujúci princíp. Znamená to teda, že pojem „negácia“ úzko súvisí s pojmom „tradícia“ a s kategóriou novosti uplatňovanou pri interpretácii aktuálnych umeleckých tendencií.⁹ Ak výtvarná skupina Galandovcov zvolila konzervatívnejší prístup syntézy ľudového a moderného v nadviazaní na tvorbu Mikuláša Galandu, Cypriána Majerníka a Miloša Bazovského, v prípade združenia Konfrontácie hovorí Čepan o „ne-tradícii“, dokonca o zničenosti a skompromitovaní tradície jej predstaviteľmi, potenciálnymi predchodcami abstraktného umenia. „Na akú tradíciu majú nadväzovať príslušníci Konfrontácie, zväčša žiaci tých, ktorí chciac-nechciac namiesto dovršovania svojich výbojov prerušili avantgardnú činnosť a voľky-nevoľky stáli sa vlastnými obžalobcami a obžalovanými?“¹⁰ Čepan tu naráža predovšetkým na niekdajších protagonistov avantgardných tendencií z okruhu tzv. Avantgardy 38, ktorí v 50. rokoch popreli svoje východiská. Čo potom umiestniť na post tradície, keď v krátkych dejinách moderného slovenského umenia nemala abstrakcia jednoznačného predchodcu? Čepan charakterizuje situáciu nepredmetného umenia zánikom dualizmu subjekt – objekt a zdôrazňuje zložku suverénneho tvoriaceho subjektu, ktorý vonkajší svet dostáva pod svoju kontrolu.¹¹ Jeho ústredným argumentom sa preto stáva tvrdenie, že abstraktná tvorba má ľudské dimenzie a ľudskú perspektívu. „A práve cez analógiu napätia subjekt – objekt udržiava sa toto umenie v medziach vzťahu človek – realita, a tým aj v medziach ľudského zaujatia, senzibility a ľudského osudu.“¹² Tento argument následne rozvinie v monografických textoch o tvorbe Rudolfa Filu a Mariána Čunderlíka pod pojmom „antropologická konštanta“ (alebo aj „antropomorfná konštanta“). V čitateľovi týchto textov vzniká podozrenie, že Čepanova posadnutosť konštrukciou, mon-

tážou a abstrakciou je motivovaná kreovaním suverénneho sveta, ktorý sa odpútava od skutočnosti a dostáva sa pod kontrolu maliarskeho subjektu. Podľa Oskára Čepana pri expresívnej aj geometrickej abstrakcii prevahu v nefiguratívnej tvorbe získava „monistický univerzálny pohľad na rôzne vrstvy skutočnosti“. Vzhľadom na mnohosť rôznych výkladov slova „pohľad“¹³ treba ozrejmiť, v akých súvislostiach Oskár Čepan pracuje s pojmom „univerzálny pohľad“. Z jeho úvahy vyplýva, že suverénnym nástupcom na post tradície a novým univerzálnym princípom sa stáva „reč, písmo, znaky a kódy nepredmetného umenia vytvárajúce spoločne univerzálnu gramatiku a slovník nepredmetnej reči“.¹⁴ Zásadnou sa z tejto pozície javí otázka, či Čepan skutočne hovorí o možnosti čítania obrazu. Vytvárajú abstraktné maliarske znaky nejakú gramatiku a slovník? Máme dočinenia len so štylistickou metaforou autora alebo ide o argument presvedčajúci čitateľa o možnosti univerzálnych výpovedí abstraktného umenia?

V Čepanovej teórii sú frekventované pojmy ako „negácia“, „gramatika a slovník“ nepredmetného umenia, „univerzálny pohľad“ (resp. „vizuálny univerzalizmus“) a „antropomorfná konštanta“. Považujeme ich za kľúčové pre Čepanovu argumentáciu v prospech nefiguratívneho výtvarného prejavu. Aplikuje ich v prípade dvoch ťažiskových monografických esejí o tvorbe Mariána Čunderlíka a Rudolfa Filu, textov z roku 1970 a 1971, v ktorých zužitkoval nielen svoju orientáciu v oblasti abstraktného umenia v tvorbe obidvoch autorov zo 60. rokov, ale krížil v nich aj viaceré metodologické prístupy. V eseji *Od človeka na prah univerza* venovanej dielu Mariána Čunderlíka (1926–1983) má ľudský, antropomorfný princíp centrálnu dôležitosť a súvisí s jeho pozvoľným prechodom od figurácie ku abstrakcii. Čepan tvrdí, že ľudský princíp sa z Čunderlíkovej tvorby nevytráca napriek tomu, že figúra na jeho malbách postupne mizne. V Čunderlíkovej tvorbe sa tento proces odohráva koncom 50. rokov a možno ho sledovať pri porovnaní obrazu *Ženy s džbánom* (1958, olej, majetok SNG) a malieb z nasledujúceho cyklu *Archaické figúry* (1959–1961), kde využíva gvaš a kombinovanú techniku s odtláčaním predmetov.¹⁵ Práve v súvislosti s prechodom od figúry k abstrakcii hovorí Čepan o antropomorfných črtách, ktoré sa okrem prírodných živlov alebo vedy a techniky v abstrakcii uplatňujú. „Ide o premenu figuratívne poňatej individuality vecí a javov na antropomorfizovane zovšeobecnené veličiny a na pokusy prevteliť a dôslednejšie ich vý-

tvarne materializovať v tvarosloví vizuálneho univerzalizmu.¹⁶ Vo výraze Čunderlíkových pracovných postupov, v postupnej redukcii a amorfizácii tvarov vidí Čepan prejav „vizuálneho univerzalizmu“, pričom jeho diela zachovávajú „nezničiteľnú šifru človeka“. Pri formulovaní „ľudského princípu“ v tvorbe Mariána Čunderlíka Čepan nadväzuje na niektoré tézy Jana Mukašovského. V antropologickom základe umenia nachádza Mukašovský nevyčerpatelný zdroj možností a každá z nich zodpovedá určitej spoločenskej štruktúre či skôr životnému postoju, ktorý je tejto štruktúre vlastný.¹⁷ Mukašovský tvrdí, že každá výtvarná realizácia odhaľuje nový pohľad na „základné ustrojenie človeka“. V Čepanovej interpretácii abstraktného umenia sa Mukašovského téza o „základnom ustrojení človeka“ objavuje v pojmovom vyjadrení „nezničiteľnej šifry človeka“. V inej štúdii Mukašovský priznáva „umeniu bez sujetu“ komunikatívny význam: „Tak napríklad farby a línie obrazu, niečo znamenajú, napriek tomu, že v nich chýba akýkoľvek sujet – pozri, absolútnu malbu Kandinského alebo diela určitých surrealistických maliarov. Práve v tomto virtuálne semiologickom ráze, formálnych zložiek spočíva vyjadrovacia sila umenia bez sujetu, ktorú my nazývame rozptýlenou. Ak máme byť presní, musíme teda povedať, že opäť funguje ako význam celá štruktúra umeleckého diela, a to i ako komunikatívny význam.“¹⁸ Pre objasnenie Čepanovho chápania abstraktného diela iste nie je zanedbateľné, že Mukašovský hovorí o virtuálne semiologickom charaktere foriem diela, ktoré je ako celok znakom. Na tento motív ešte neskôr nadviažeme. Ďalším pojmom je „vizuálny univerzalizmus“. V Čepanovej teórii pozostáva z porozumenia abstraktného diela ako znakového systému zostaveného z „gramatiky a slovníka“ nepredmetného umenia. Tento predpoklad platí, ak jeho chápanie diela ako jazyka nie je iba metaforou pre výtvarné výrazové prostriedky. K samotným aspektom „vizuálneho univerzalizmu“ poukazuje smerovanie tvorby Mariána Čunderlíka od cyklov *Zrkadlá* (1961–1963) a *Objekty* (1963–1964) k dielam z konca 60. rokov, kde výrazne využíva odindividualizovanie maliarskeho gesta prostriedkami a objektmi technickej civilizácie. Ešte aj v jeho planetárnych a vesmírnych obrazoch asociujúcich dobové sondy do kozmu (cyklus *Satelity*, 1969) nachádza Oskár Čepan „nezničiteľnú šifru človeka“. „Veď práve ona sa stáva alumíniovým zrkadlom, do ktorého vryva svoje geometrizované stigmy dnešný svet odosobnenej techniky a sérieovej civilizácie.“¹⁹

V štúdii o diele Rudolfa Filu *Maliar medzi Erosom a Thanatosom* opäť vyvstáva otázka rozdielu medzi slovom a obrazom. Zdá sa dokonca, akoby tento rozdiel Čepan zámerne stieral a rozmazával, keď na adresu Filových obrazov hovorí: „Hlások, slová a celé významové segmenty akoby patrili do sústavy neznámeho, neskonvencionalizovaného a ťažko artikulovateľného jazyka.“²⁰ Opozícia slovo – obraz sa ešte viac komplikuje, keď berieme do úvahy názvy Filových obrazov a ich sémantický vzťah k samotnému námetu nepredmetnej malby – spomeňme len niektoré obrazy z rokov 1967 a 1968 – *Prienik*, *Zauzľina*, *Bezočivosť*, *Pokus o epiku* (s výnimkou prvého, ceruza a tempera na papieri, všetky realizované technikou oleja na plátne). Filov maliarsky proces nielenže disponuje dejovými prvkami vo vrstvení gestických ťahov, ale konečný motív výrazne evokuje jeho pomenovanie. Hádanku Filových obrazov lúšti Oskár Čepan v krížení psychických energií, telesného gesta a jeho znakovosti. „Kde je Champollionova rosetská tabuľka s paralelným textom, ktorá by umožnila tento jazyk dešifrovať? Nazdávam sa, že ju pri prvom dotyku s Filovým dielom z nedostatku iných možností môže zastúpiť prihliadnutie k mechanizmu pochodov hĺbkovej psychológie a tzv. snovej práce.“²¹ Ako naznačuje samotný názov Čepanovej štúdie, autor sa interpretačne opiera o Freudovu psychoanalytickú teóriu neskorého obdobia, predstavovanú štúdiami *Za princípom slasti* (1920) a *Ja a Ono* (1923), v ktorých Freud podstatne zrevidoval svoju teóriu pudov.²² Čepan na základe Freuda vytvára trojzložkovú konštrukciu maliarskeho subjektu, čo má na základe Filovho východiska v surrealizme a maliarstve informelu svoje opodstatnenie. Zvláštnosťou tejto konštrukcie je, že neberie do úvahy psychologické dispozície autora ani udalosti jeho života, ale plne sa sústreďuje na dosadenie vedomých a nevedomých zložiek maliarskeho procesu do Freudových kategórií – Ja, Nadja a Ono. Čepan tu nepoužíva trojčlennú konštrukciu subjektu po prvýkrát. Interpretačne ju preveril na rozборе vnútorného monológu, ktorý chápe ako psychický, jazykový a literárny fakt. „Vnútorný monológ je tribúnou, na ktorej môžu prehovoriť, diskutovať a hádať sa archaické vrstvy ľudskej psychiky s vrstvami mladšími, povrchovými a konvenčnými.“²³ „Archeológia“ maliarskeho subjektu ponúka ďalšiu analógiu k interpretácii literárneho textu, a to najmä v tom, že Čepan ho chápe ako vrstevnatú štruktúru. Každá z Freudových kategórií je viacvrstevná a u rôznych maliarskych individualít nadobúda odlišný charakter. U Filu sa zviditeľňuje spontánnou energiou

robenia maľby, besu maľovania, ktorému Čepan hovorí v nadväznosti na Freudov pojem libida – „pinxido“.²⁴ „Pinxido“ je zdrojom pre maliarsky záznam zápasu energií a síl. Navonok sa prejavuje v deštruktívnom geste, ktoré dynamizuje proces tvorby tak, že „výsledný obraz je manifestovaním procesu, v ktorom sa postupne niekoľkonásobne zakrývajú, potláčajú alebo celkom deštruujú prechodné stupne stability medzi vizuálnymi predstavami.“²⁵ Filovo maliarske gesto má v Čepanovom chápaní ambivalentnú povahu: je nositeľom významových, ako aj materiálovo-výrazových vlastností; je deštruktívne a súčasne konštruktívne utvárajúce, „je to gesto, ktoré nielenže nesie význam, ale súčasne ho aj tvorí“.²⁶ Týmto spôsobom v obrazovej ploche realizuje nevedomé procesy ovládané pudmi života a smrti. Táto charakteristika maliarskeho gesta sa prejavuje v rozbere skladby Filovho obrazu: rozlišuje v nej plán významu, ekvivalencie, ktorý spája s paradigmatickou osou jazyka a oproti nemu stojí plán výrazu, ktorý sa radí k syntagmatickej osi jazyka. Prvá sa viaže k surrealistickej zásobnici metaforických významov, zatiaľ čo druhá má základ v metonymickom založení informelu (napr. skladba materiálu). Vytýčenie dvoch osí výtvarného „jazyka“ Filovej maľby odкрýva Čepanovu metódu rozboru syntaxe obrazu a jeho výstavbových možností. Dve základné osi jazyka opísané Ferdinandom de Saussure prevzal Roman Jakobson, a práve on striedavú povahu týchto dvoch alternatív rozšíril aj na sféru vizuálnych umení. „Striedavá prevaha jedného alebo druhého z týchto dvoch procesov v žiadnom prípade nie je obmedzená na umenie slova. Tá istá oscilácia sa objavuje aj v iných znakových systémoch ako je jazyk. Nápadným príkladom z dejín umenia je výrazne metonymická orientácia kubizmu, kde je predmet transformovaný do súboru synekdoch; surrealistickí maliari na to reagovali výslovne metaforickým postojom.“²⁷ Dva spôsoby usporiadania jazykových znakov načrtol Jakobson na príklade slovesných umení aj v štúdiách *O realizme v umení* (1921) a *Kontúry Glejtu* (1935), ktoré pravdepodobne mali vplyv na aj na Čepanovu literárnovednú metódu.

Významový princíp Filovej maľby pomenoval Čepan ako šifrovanie vecí prekrývaním, druhotnou interpretáciou a viacnásobným spracovaním východiskových motívov, čo charakterizuje pojmom vrstvenia. V súvislosti s pojmom vrstvenia sa objavuje pojem druhotného spracovania, ktorý priamo súvisí s Freudovými pojmami vytesnenia a premiestnenia, a Čepan ním označuje tak premenu li-

bidinózných motívov na maliarske prvky pinxida, ako aj druhotnú interpretáciu existujúceho motívu. Využitie Freudovej dualistickej koncepcie pudov a ich vzájomnej polarity umožnilo Čepanovi postihnúť jednotu Filovej tvorby v neustálom konflikte gesta a farby. Erosa charakterizuje sklon k formalizovanej figurácii a geometrickej štylizácii predmetného námetu, naopak Thanatos sa prejavuje deštruktívne uvoľneným gestom. Výsledkom ich vzájomného pôsobenia je prevrstvovanie plánov a dynamika kompozičnej schémy obrazu. Čepanov pokus o psychoanalytickú interpretáciu výtvarného diela možno v našom prostredí porovnať s celkom ojedinelým úsilím Karola Terebessiho, ktorý sa vôbec ako prvý laický adept zaoberal u nás vzťahmi lingvistiky a psychoanalýzy. V nadrealistickom zborníku *Vo dne a v noci* (1941) publikoval štúdiu pod názvom *Jazyk a hlbinná psychológia*, kde sa venoval úlohe afektívnych síl pri vývine reči a procesmi zhustenia, ktoré sú podľa autora najrozhodujúcejším kritériom nadrealistickej tvorby.²⁸ Pri objasňovaní mechanizmov snovej práce si autor pomohol explikáciou na príklade obrazu Edgara Degasa *Femme à la potiche*. Kytica kvetov vo väze ako symbol nežnosti a lásky je maliarom podaná tak, že sa nápadne podobá na telo pavúka, čo má byť prejavom nevedomej reality maliara a jeho ambivalentného pomeru k zobrazenej žene. Oproti Terebessimu, ktorého výklad protichodných tendencií v procese zhustenia sa obmedzuje na motívickú rovinu obrazu (plán symbolu a významu), Čepanova interpretačná štruktúra počíta aj so syntagmatickým plánom výrazu, ktorý je pre gestickú a informelovú povahu Filových diel zásadný. Interpretáciu diel Rudolfa Filu stavia na semiotickom základe obrazu, ale na rozdiel od Mukašovského nerozumie výtvarné dielo ako autonómny znak, ale ako dynamický systém znakov. Nie je to len „výtvarný znak ako primárny nositeľ významu“,²⁹ ale aj jeho významový exponent, výtvarné gesto a jeho vlastný protiklad, ktorým je farba. V interpretácii Oskára Čepana sa kontúry Filových obrazov ukazujú v krížení semiotickej a psychoanalytickej terminológie. Transformácia psychických energií v pojmoch libida a pinxida utvára na Filových obrazoch maliarsky ekvivalent telesných a sexuálnych motívov, ktoré „maliar neguje, pretvára a zakrýva výtvarnými znakmi“.³⁰ V tejto pozícii „podkladu“ sa neskôr ocitnú aj Filove staršie figuratívne práce a postupne aj prenesené motívy z dejín umenia a populárnej kultúry. Čepan vo svojich úvahách odkryl tie aspekty Filovej maľby, ktoré interpretácie iných autorov zanechali

nedotknuté. Ide o telesné aspekty maliarskeho gesta a ich dynamické dejové stvárnenie, čo tkvie aj vo vlastnej autorovej formulácii: „maľovaním sa človek realizuje rovnako ako milovaním“³¹

Pri porovnaní metodologických východísk interpretácie Filovej tvorby u Oskára Čepana a Jána Bakoša sa ukazujú špecifiká a difference dvoch rozdielnych prístupov. Zatiaľ čo Čepan vychádza z formálnej znakovej analýzy diela a výkladu nevedomých zložiek jeho vrstevnatej štruktúry, Bakoš inšpirovaný filozofiou Martina Heideggera interpretuje umelecké dielo ako bytie podmienené paradoxom transcencie a imanencie: „Umelecké dielo samo sa má stať bytím a ako každé bytie podľahne jeho paradoxu: je a nie je samo sebou. Je v sebe len tak, že transcenduje nad seba.“³² Čepan zdôrazňuje materiálnosť vrstiev, farebnú hmotu, znakový výraz gesta a jeho význam, Bakoš naopak vyslovuje hypotézu, že „predmetom Filovho diela je to duchovné, a nie to hmotné v bezpredmetnom bytí sveta“.³³ Na pozadí celkom odlišného pojmového uchopovania vizuálneho faktu Filových malieb Čepan napokon tiež nachádza v jeho obrazoch imaginárny priestor podriadený zákonitostiam objektívneho univerza: „Svetlo, nehmotné spojivo protihľých svetov, je signálom – obrazne povedané – dúhy po potope, alebo má črty čerenia vln na hladine, do ktorej zapadlo ťažké bremeno.“³⁴

Zostáva tu ešte nezodpovedaná otázka, prečo majú pojmy negácia a deštrukcia, neoddeliteľne prepojené s pudom smrti, v Čepanovej teórii také výhradné postavenie. Čepan sa im pokúša prisúdiť v konečnom dôsledku pozitívny účinok: „nihilizmus, agresivita, anulovanie seba samého, dezorganizácia výraziva, farebné orgie a bezuzdná amorfnosť sú manifestáciou oslobodeného pinxida.“³⁵ Fila v maliarskom procese, tvrdí Čepan, „chce preniknúť k vizuálne stvárniteľnej prapodstate bytia.“³⁶ Deštrukcii priznáva v jeho maliarskej koncepcii výsostnú pozíciu. Hoci teóriu pudov Sigmunda Freuda treba chápať v súvislostiach biologizmu 19. storočia a autorových špekulatívnych filozofujúcich úvah, pud smrti v jeho koncepcii predstavuje základnú tendenciu každej živej bytosti dospieť do anorganického stavu.³⁷ Thanatovský pud deštrukcie v podstate dovoľuje Čepanovi postihnúť transcendentné obsahy Filovej maľby: „dezorganizácia, nihilizácia, anulovanie, zastieranie, prevrstvovanie a niekoľkokrát interpretácia rôznych plánov diela sú len pomocné pracovné postupy, ktorými chce prísť k jadrú vecí.“ Ďalej píše, že Fila „chce prísť až na dno chaosu, ktorý mu predchádzal a ktorý

je vlastne počiatkom a koncom všetkého.“³⁸ V úvode sme naznačili, aký význam prikladal pojmu negácie v súvislostiach vývinu moderného umenia: avantgardný umelec, ako aj avantgardný teoretik umenia, tvrdí Čepan, ruší akýsi ideálny, kontinuálny, plynulý vývinový proces aj organickými, aj neorganickými zásahmi a často násilne ničí jestvujúcu idylickú pohodu, ktorá si ešte ani neuvedomuje, že je odsúdená na sterilnosť a ako ďalej argumentuje, robí to v mene nevyhnutného a neprestajného obnovovania vzťahu umenia a skutočnosti. Pojmy negácia a deštrukcia implicitne označujú vymedzenie sa proti normám socialistického umenia dôrazom na prirodzenosť maliarskeho procesu a individualitu prejavu umelca. „Vo vývoji moderného umenia sa nastoľuje stále silnejšia úloha charakteru v totalite osobnosti umelca. Je to samozrejmy následok, ale i predpoklad stúpajúcej miery sebavyjadrenia umelca. Čím nahradí toto kritérium v nedávnej minulosti, keď toľkí odvolali?“³⁹ Slová Rudolfa Fila zdôrazňujú priamu spojitosť medzi originalitou tvorcu a jeho charakterom oproti akémukoľvek ideologickému diktátu. Z tohto hľadiska by sme mohli Čepanove pojmy vnímať v rozšírenom význame ako gesto oslobodenia z determinantov sociálnej reality; v podstate im však politický rozmer chýba a sústreďujú sa výhradne na procesy Filovej maľby.

ABSTRAKCIA A REALIZMUS, IDEOLOGICKÉ PROTIKLADY

Zhodnotenie abstraktného umenia v bývalom východnom bloku by nebolo úplné bez analýzy ideologických protikladov abstrakcia – realizmus, čo sa priamo dotýka recepcie nefiguratívneho umenia v našom prostredí.⁴⁰ Ak máme hovoriť o abstrakcii a realizme ako ideologických protikladoch v teórii a kritike umenia, bude potrebné zdôvodniť najprv pojem „ideológia“. W. J. T. Mitchell rozlišuje dvojaký zmysel tohto pojmu: ortodoxné chápanie ako falošné vedomie, systém symbolických reprezentácií, ktorý odráža historickú situáciu dominantnosti istej triedy, čo slúži zakrytiu dejinnej povahy a triednych záujmov v tomto systéme pod maskou prirodzenosti a univerzálnosti. Druhý, jemnejší význam tohto pojmu, spočíva v spojení s usporiadaním hodnôt a záujmov, ktoré dávajú formu každej reprezentácii skutočnosti.⁴¹ Prechod od predmetného umenia k nepredmetnému, od figuratívneho zobrazenia k nefiguratívne do istej

miery Čepan odôvodňuje spoločenským vývojom v krajine po druhej svetovej vojne. „Obdobie zlomu, stagnácie a schematizmu pripravilo a čiastočne aj vykonalo úlohu veľkého skoku, veľkého prelomu so všetkými jeho deštruktívnymi črtami, bez ktorých sa pravidelne nezaobíde prechod od predmetno-figuratívneho umenia k nepredmetnému,“ píše Oskár Čepan o období 50. rokov v Československu vo svojej úvahe o bratislavských Konfrontáciách.⁴² Nefiguratívne umenie u nás nielenže nemalo pevnú základňu v medzivojnovom umení, ale netešilo sa ani priazni zo strany výtvarnej kritiky.

V roku 1961 bola publikovaná kniha kritika výtvarného umenia a predstaviteľa marxistickej estetiky Mariana Várossa *Teória realizmu vo výtvarnom umení*, ktorou autor vytýčil predpoklady pojmu „realizmus“ a realistického umenia vo všeobecnosti ako základného stavebného kameňa umenia v socialistickej spoločnosti.⁴³ V kapitole *Realizmus a abstrakcionizmus* Váross vyvracia hlavné tézy teoretikov abstraktného umenia – Marcela Briona a Michela Seuphora. Útočí predovšetkým na ich základné argumenty teórie abstraktného výtvarného prejavu: nárok na univerzálnosť výrazových prostriedkov, vyjadrovanie čistej duchovnosti a bezprostrednosť sebavyjadrenia. Váross tvrdí, že termín „abstraktné umenie“ je nezmyselný, keďže nijaké umelecké dielo ako zmyslom dostupná realita nemôže byť abstraktné: „bolo ilúziou tvorcov abstraktného umenia, keď si mysleli, že vylúčením figuratívneho motívu odstránia jeden – podľa nich zbytočný a obmedzujúci článok umeleckého tvorivého procesu a že používaním ‚abstraktného‘ výtvarného jazyka objavili možnosť bezprostredne vyjadrovať univerzálnu, duchovnu.“⁴⁴ Podľa Várossa tvrdenie abstrakcionistov, že abstraktné umenie je výsledok naliehavej potreby sebavyjadrenia, je sčasti pravdivé, ale nelogické, lebo abstraktné umenie „nie je ani povolané, ani schopné byť dostatočným ‚médiom‘ na sebavyjadrenie výtvarného umelca.“⁴⁵ Napriek tomu, že z teoretického hľadiska bolo abstraktné umenie podľa Várossa nedostatočným na sebavyjadrenie umelca, jeho stanoviská sú podstatne „mäkšie“ než názory vplyvného predstaviteľa estetickej teórie realizmu György Lukácsa.⁴⁶ Na rozdiel od Lukácsa, Városove názory reprezentovali smerovanie kultúrnej politiky štátu. Ako predstaviteľ estetiky realizmu Marian Váross akceptoval zaradenie autorov orientovaných na nefiguratívnu tvorbu do výberu moderného slovenského umenia pre výstavu *Súčasnité slovenské výtvarné umenie* v Jazdiarni Pražského hradu v roku 1963, ktorej bol generálnym

komisárom. V úvodnom texte katalógu výstavy Váross píše: „Každý z nás si predstavuje socialistické umenie inak a bolo by zhubné, keby názor ktoréhokolvek z nás sa stal dogmou, znásilňujúcou ostatných (o príklady z rôznych úchyliet z minulosti niet núdze). Oveľa rozumnejšie je využiť tvorivú energiu ľudí tak, aby v priaznivých materiálo-organizačných podmienkach mohol každý uskutočňovať svoju predstavu ideálu, a tým sa podieľať na tvorbe spoločenského ideálu. V socialistických spoločenských podmienkach, hoci by boli akokoľvek vnútorne protirečivé, musí napokon vzniknúť socialistická kvalita umenia. Tejto zákonitosti treba dať priechod, pretože je to zákonitosť marxistická, definujúca životné podmienky socialistickej umeleckej práce.“⁴⁷ Výstava *Súčasnité slovenské výtvarné umenie* predstavila reprezentatívny výber z tvorby autorov nadväzujúcich na vývojové línie slovenského moderného umenia v socialistických podmienkach. Ukázala slovenské výtvarné umenie po roku 1956 v názorovej diferenciácii a bola výrazným impulzom na ústup socialistického realizmu ako jedinej tvorivej metódy.

ABSTRAKTNÉ UMENIE V PROGRAMOVÝCH TEXTOCH A INTERPRETÁCIÁCH

Prvá knižná reflexia výtvarného diania týchto rokov z pera kritika Radislava Matušitka zaviedla modelové schémy „nástupov“, tzv. „Nástup 1957“ reprezentovaný skupinou Galandovcov a „Nástup 1961“ tvorený prevažne členmi združenia Konfrontácie. Matušík o výstave v Jazdiarni napísal: „Pražská výstava však súčasne znova upozornila, že pod povrchom diania vznikla nová vrstva, druhá vrstva novej vlny, ktorá má odlišné znaky, problémy a ciele: nástup 1961.“⁴⁸ Matušítkova schéma nezachytáva sledovanú problematiku návratu k avantgardným princípom, ktorý sa nemohol uskutočniť naraz, s „nástupom“ jednej či dvoch „generačných vrstiev“. Na prelome 50. a 60. rokov zaznamenal „nástup“ dvoch výrazných skupín umelcov, ktoré medzi sebou vymedzil, pričom potvrdil ich kvalitu. Výrazne sa postavil na stranu nových výtvarných tendencií, ale na rozdiel od Čepana sa nepúšťal do hlbších analýz ich tvorby. Na základe Matušítkovej kroniky výtvarného diania môžeme rekonštruovať pozíciu abstraktného výtvarného prejavu na Slovensku. „Iba neverejný charakter chránil Konfrontácie pred útokmi,

ktorým sa vystavovali v rokoch 1961–1962 verejné podujatia umelcov, čo razili nový výtvarný názor (...) Postupná rehabilitácia slovenskej modernej tradície pripravovala pôdu na prijatie umenia nástupu 1957, ale o nonfiguratívnych epizódach v diele Fullu a Garlandu sa mlčalo, hoci nie sú nepodstatné. Prevaha nástupu 1957, ako aj väčšina umelcov zo starších vývinových vrstiev mala k nepredmetnému umeniu odmietavý postoj, alebo aspoň vážne výhrady.⁴⁹ Matušík neskôr upozornil na medzery v Čepanovom programovom texte *Konfrontácia 5*, keďže už na samotnej výstave v Galérii Cypriána Majerníka sa objavili diela, ktoré jeho vymedzenia nefiguratívneho umenia prekračovali citovaním fragmentov reality smerom ku asambláži (Jozef Jankovič) a lettrizmu (Miloš Urbásek).⁵⁰

Podľa výtvarnej kritičky Evy Šefčákovej boli ústrednou motiváciou bratislavského združenia Konfrontácie otázky okolo intenzity a čistoty výtvarného výrazu spôsobené vytriezvením z horúčky veľkých námetov a monumentálnych kompozícií bez monumentálnej koncepcie.⁵¹ Z toho vyplýva tvrdenie, že nefiguratívne umenie nesie pečať opozície proti doktríne socialistického realizmu s hlavným národom na slobodu individuálnej tvorby. Šefčákovej prvoradá požiadavka pri abstraktnom obraze je výtvarná kvalita, dokonalosť jeho formálnej stránky. „Obraz ako samostatný objekt, ako produkt ľudskej činnosti neobstojí bez dokonalej formy.“⁵² Posudzujúc aspekty „dokonalej formy“, Tomáš Štraus v štúdiu z roku 1967 *Surrealizmus a „neformálne“ maliarstvo povojnových čias* upozornil na kontinuálnu tradíciu, vykryštalizovanú prax surrealistického maliarstva v českom prostredí, na rozdiel od slovenského, a jeho vplyv na rozvinutie nefiguratívneho výrazu. Vlastnou intenciou Štrausovej kritiky surrealizmu bolo upozorniť na rozpor maliarskej praxe a estetickéj teórie surrealizmu, ktorý pokračuje aj v povojnovej abstrakcii. „Autor tvorí – pravda, tiež v rámci istej, i keď novej slohovej dogmatiky – spontánne, pričom maliarska inteligencia autora spočíva v tom, prezentovať či neprezentovať túto spontánnu hru náhody s prípadnými možnosťami nových kombinácií a objavov ako zvrchovaný osobnostný výraz. Malba sa takto stáva akýmsi seizmogramom psychickej excitácie, objektivizovaným ideogramom umelcovho vnútra. Je zjavne asémantická, nemožno ju merať žiadnym ustáleným kódovacím systémom. Jej jedinečnosť (a hodnota) spočíva v jej odlišnosti.“⁵³ Postoj Tomáša Štrausa k tzv. štrukturálnej abstrakcii je oproti Oskárovi Čepanovi skeptický. Na rozdiel od Čepana zdôraz-

ňuje isté napätie medzi „slohovým dogmatizmom“ a spontaneitou tvorcu, preto v asémanticky chápanom abstraktnom diele kód, jazyk či gramatika nemajú svoje miesto. Tento názor zopakoval Štraus aj v knihe *Umenie dnes* (1968), kde sa pokúsil odôvodniť vznik abstrakcie v socialistických krajinách ako prejav osamotenosti a skepsy z čias druhej svetovej vojny a ideologického rozdelenia Európy studenou vojnou. Svojimi tézami o vývoji moderného umenia k súčasným tendenciám 60. rokov výrazne relativizoval ideologizované protiklady abstrakcie a realizmu. Na adresu nefiguratívneho umenia lyrického a expresívneho okruhu sa Štraus vyjadril, že exponovalo zo všetkých strán a polôh jeden a ten istý predmet, ktorým je ľudská psychika a všetky aspekty osobnostnej senzibility a individuality. Z tohto tvrdenia vychádza aj Štrausova skepsa pri hodnotení expresívnej línie abstraktného prejavu: „Skutočnosť, a najmä rozvinutá skutočnosť abstraktného umenia päťdesiatych rokov nepotvrdila totiž optimistické prognózy priekopníkov nonfigurácie z obdobia okolo 1911 a ich neskorších teoretických interpretov o nekonečnej variabilite, a tým aj o neuzavretých možnostiach výrazu 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 nevýčerpateľné.“⁵⁴ Východiskovou premisou Štrausových úvah o modernom umení je presvedčenie, že jediný spôsob postihnúť základných filozofických a estetických kontúr takzvanej moderny je definovať ju nie jednou, akokoľvek pochopenou jednotiacou tendenciou, ale „vždy zároveň i jej opakom, to znamená ako vždy znovu aktualizované dialektické vývinové protirečenie.“⁵⁵ Štrausov príklon k možnostiam poznávacieho procesu skutočnosti umeleckou tvorbou a potreba „chápať formu nie ako osobnostnú a subjektívnu danosť a výraz, ale ako všeobecnú definíciu a formulu univerza“,⁵⁶ ukazujú, že ako progresívnu líniu abstrakcie v druhej polovici 60. rokov vnímal tendencie vychádzajúce z medzivojnového konštruktivismu a geometrickej abstrakcie – neokonštruktivizmus, op-art a kinetizmus. Práve medzivojnová avantgarda a najmä konštruktivizmus boli pôdou, na ktorej sa teoretici Tomáš Štraus a Oskár Čepan z rozličných pozícií a názorových východísk stretávali, avšak ich prístupy boli diametrálne odlišné.⁵⁷

Ak stredoeurópsky variant tzv. informelu sledujeme z pozície politického „odmäku“, ktorý priniesol uvoľnenie doktríny socia-

listického realizmu a kritiku kultu osobnosti po roku 1956, ukazujú sa nám možnosti porovnávania v rámci jednotlivých „ostrovov slobody“ v Poľsku, Čechách a na Slovensku. Práve z pozície vzťahu totalitarizmu a modernizmu skúma danú problematiku poľský teoretik a historik umenia Piotr Piotrowski.⁵⁸ Diferencie jednotlivých umeleckých scén sa ukazujú predovšetkým v porovnávaní z hľadiska kontinuity s tradíciou medzivojnového modernizmu a následne aj v recepcii impulzov francúzskeho informelu a myšlienkových prúdov tohto obdobia. Význam tradície modernizmu sa ukazuje najmä oproti kultúrnej politike komunistickej moci, inštitucionalizácii socialistického realizmu po roku 1948 a predurčuje aj vratkú pozíciu abstrakcie na Slovensku, ktorú si dobre uvedomoval aj Oskár Čepan. Na rozdiel od kontinuity abstraktného umenia s tradíciou surrealizmu v Čechách, kde si tento smer utvoril široké zázemie ešte v 30. rokoch, na Slovensku bola situácia so vzťahom ku tradícii odlišná. Tradícia modernizmu sa tu formovala v dialógu s ľudovým umením a v súčinnosti s hľadaním národnej identity umenia. V tomto smere môžeme vidieť neklamné znaky kontinuity v tvorbe Mariána Čunderlíka s dielom Ludovíta Fullu, ktorého bol žiakom. Na druhej strane fakt je, že oproti rozmnožovaniu tradície mali predstavitelia bratislavských Konfrontácií podľa slov Oskára Čepana postaviť konštruktívne obrazoborectvo. Oproti pestovaniu podnetov folklóru smerovala Čunderlíkova maľba k vizuálnemu univerzalizmu nepredmetného sveta. Čunderlíkovo „folkloristické obdobie“, tvorené hlavne cyklom ženských figurálnych kompozícií s názvom *Nevesty*, spadá do rokov 1956 – 1957 a nasleduje ho dôsledný prechod od figurácie k abstrakcii sprevádzaný doznievaním dekomponovaných figúr (cyklus *Archaické figúry*). Hieratický výzor týchto kompozícií na pomedzí figurácie a abstrakcie tvorí jeden zo špecifických znakov slovenského prostredia, odlišujúci ich od bežnej postkubistickej produkcie.⁵⁹ Keďže na Slovensku si informel nenašiel natolko pevnú základňu ako v Poľsku alebo v Čechách, bolo by produktívnejšie hodnotiť ozvenu tohto smeru v dielach jednotlivých autorov, ktorých tvorba sa k nemu viaže. Skupina výtvarníkov vystavujúcich v rámci spočiatku neverejných Konfrontácií, ktoré sa odohrávali v negalerijných priestoroch (v ateliéroch Jozefa Jankoviča, Andreja Rudavského alebo v súkromnom byte muzikológa Ivana Mačáka), nebola jednoliata a stála. Jej jadro tvorili okrem Čunderlíka Miloš Urbásek, Eduard Ovčáček, Jozef Jankovič, Jaroslav Kočiš, Dagmar Kočišová

a okrajovo aj Rudolf Fila, Mira Haberernová a Andrej Rudavský. U väčšiny z nich tvorí informel iba istú fázu v napĺňaní ich osobného programu. Výnimočné je tu práve spojenie skupiny výtvarníkov s aktivitou literárneho teoretika, ktorý v analýzach tvorby účastníkov Konfrontácií jedinečným spôsobom rozvinul metódy interpretácie abstraktného diela. Čepan sa navyše aktívne podieľal na príprave výstav Konfrontácií mimo ich bratislavského centra – vo varšavskej galérii Krzywe Kolo (1963) a v Prahe v galérii Nová síň (1965) ako autor otváracieho prejavu, resp. textu do katalógu.

Recepcia informelu v Poľsku a Československu, ako poznamenaná v Piotrowski, súvisela ešte s iným faktorom, rovnako dôležitým ako lokálna tradícia, ktorým bol záujem o filozofiu existencializmu. Keďže ponúkala istú polemiku s materializmom a kolektivismom marxistickej filozofie, v tomto kontexte sa aj informel ukazuje ako obrana individualizmu a hodnôt osobnej slobody tvorby.⁶⁰ Vzhľadom na svetonázorovú a metodologickú orientáciu Čepanových literárno-teoretických štúdií a teoretických statí o abstraktnom umení zo 60. a začiatku 70. rokov môžeme konštatovať, že jeho východiská neboli v existencializme, ale vo formálnej metóde ruskej školy, štrukturalizme Pražského lingvistického krúžku a v psychoanalýze. Ak silným impulzom pre členov bratislavských Konfrontácií bola orientácia na pražskú výtvarnú scénu, Čepanov vzťah k abstraktnému umeniu sa utváral na základe súbežnosti skúmaní štruktúrálnej lingvistiky v oblasti jazyka a ruského konštruktivismu vo sfére elementárnej gramatiky výtvarných foriem v heroickom období avantgárd.⁶¹ Pri porovnaní Čepanových textov z rokov 1963 až 1971 s programovým textom českého nefiguratívneho umenia z pera Františka Šmejkal *Nefigurativní umění v Československu* (1960) zaznamenáme rozdielny výklad abstraktného umenia. Šmejkal zdôrazňuje, že v českom nefiguratívnom umení na rozdiel od tašizmu a action painting je tvorba výsledkom úzkostnej transcendencie, vstupom neustále zraňovanej existencie do svojbytného organizmu obrazu. Podľa Šmejkal objavujú českí umelci výhradne rôzne podoby sveta svojho vlastného vnútra, ich tvorba je obratom od vonkajšej skutočnosti ku skutočnosti vnútornej a k nevyčerpatelnému poľu čistého bytia.⁶² Tadeusz Kantor v programovom texte poľského informelu *Abstrakcia zomrela – nech žije abstrakcia* (1957) dáva dôraz na inštinkt a emócie, na automatizmus a náhodu, ako nástroje dadaizmu a surrealizmu. Informel charakterizuje ako výsmech ambíciám po-

chopiť veci intelektom, keďže malba sama sa stáva kreáciou a manifestáciou života a jeho pokračovaním.⁶³ Zatiaľ čo zdôrazňovanie povrchovej matérie obrazu ako „krásnej hmoty“ u českých abstraktných maliarov malo zodpovedať vnútornej skutočnosti a stavu bytia, Čepan postupne doviedol svoje interpretácie k analýzam významovej a výrazovej skladby abstraktného obrazu.

PROBLÉM UNIVERZÁLNOSTI AVANTGARDY

Keď sme porovnali Čepanove interpretačné metódy s programovými textami ďalších výtvarných kritikov, môžeme sa opäť zamerať na problematiku jeho výkladu abstraktného diela. Napriek jednoznačnej názorovej orientácii, ktorú sme charakterizovali v úvode, Čepanova interpretačná metóda nesie so sebou isté napätia a protiklady. Návrat k avantgardným princípom sa prejavil v rovine pojmov jeho „konštruktivistického“ myslenia; v rovine interpretačnej metódy sa stretáva u neho semiotické chápanie umeleckého diela ako znakového systému s hľadaním antropologickej konštanty diela.⁶⁴ Ak sme jeden zdroj Čepanovej terminológie lokalizovali v prostredí Pražského lingvistického krúžku, najmä u Jana Mukařovského a Romana Jakobsona a následne v pojmoch neskorého obdobia Freudovej psychoanalýzy, druhým zdrojom bude tvorba ruskej avantgardy – v poézii predovšetkým Veľimir Chlebnikov a vo výtvarnom umení Kazimir Malevič, Vladimir Tatlin, a napokon aj ruskí emigranti Vasilij Kandinskij a Sergej Šaršún. Malevičovmu suprematizmu a Tatlinovmu konštruktivismu venoval sústredenú bádateľskú pozornosť, čoho dokladom sú publikácie s rozsiahlymi úvodnými štúdiami k spomenutým autorom a ich avantgardným koncepciám.⁶⁵ Zvlášť zaujímavá pre rozbor terminológie je štúdia *Tatlinova iniciatíva* (1971), zasaňujúca problematiku ruskej avantgardy vôbec. Čepanova interpretácia „piateho rozmeru“ ako najvyššej dimenzie diela, zdôrazňuje trojicu pojmov „tektonika – faktúra – konštrukcia“. Definovaná je práve v spojitosti so suprematizmom a konštruktivismom: „Aj keď sa navonok argumentovalo zväčša politickými a ideologickými faktami, v samom základe tohto obratu a všetkých iných zmien v „ľavom bloku“ sovietskej avantgardy bola otázka novej dimenzie tvorby, tzv. piaty rozmer umenia.“⁶⁶ V súvislosti s problematikou „piateho rozmeru“ sa ukazuje podnetnou otázka, aký je vzťah medzi Čepano-

vou výskumnou iniciatívou na poli histórie nepredmetného umenia a kritickou reflexiou jeho výtvarných súčasníkov. Ide Čepanovi o sformulovanie akéhosi všeobecného princípu abstraktného umenia, ktorý by bol schopný vysvetliť jeho univerzálne zákonitosti? Postupy Oskára Čepana sa oproti formalizmu amerického teoretika abstrakcie Clementa Greenberga výrazne líšia. Čepanovým zámerom bolo zdôrazniť skôr „východné“ špecifickú vývinu abstrakcie (na ruskej avantgarde) a vnútornú dynamiku procesu tvorby abstraktného obrazu (na tvorbe predstaviteľov bratislavského združenia Konfrontácie).⁶⁷ Čepana v podstate nezaujímal genealógia avantgardných smerov, ale ich programové formovanie. Neargumentoval v prospech modernistickej malby z hľadiska kontinuity s umením minulosti, ale z perspektívy zlomu, krízy a neustáleho obnovovania zložitého vzťahu abstraktného diela ku skutočnosti. Pýtanie sa na súvislosť medzi Čepanovými analýzami ruského konštruktivismu a jeho záujmom o model expresívnej abstrakcie svojich súčasníkov nás dovedie k jeho charakteristikám tzv. „piateho rozmeru“. Ten definoval ako „univerzálny princíp výstavby diel alebo kľúč k výstavbe a organizácii jednotného zmyslu tvorby“.⁶⁸ V skorších textoch o estetike abstraktného umenia argumentoval prepojením objavov ruskej avantgardy s vedou a smerovaním k univerzálnosti konštrukcie. Svojím obratom k vnútornej podstate umenia, píše Čepan, sa avantgarda priblížila k pochopeniu politických a sociálnych revolúcií. Radikálnosť ruských avantgárd vnímal ako prirodzenú analógiu politických a sociálnych búrok nielen v Rusku, ale aj v celej Európe a ich princípy chápal ako smerovanie k univerzálnosti.⁶⁹

Spôsob, ktorým si vytvorili avantgardy nárok na univerzálnosť, demonštroval Oskár Čepan aj na poli literárnej teórie. V knihe *Literárne bagately*, najmä v piatej časti *Kapitoly z teórie súčasnej literatúry*, pracuje Čepan s pojmom „montáž“ a jeho významom v modernej poézii. Montáž, tento nástroj avantgardných smerov, stavia do protikladu k zákonitostiam kauzálne a hierarchicky odôvodnenej kompozície. Pri montáži zdôrazňuje moment „významovej protikladnosti“ a moment „násilia“ na logickej stavbe esteticky štylizovanej skutočnosti. Montáž, ktorá vznikla vo vizuálnych umeniach – výtvarnom umení a filme – podľa Čepana spôsobila rozklad tradičných jednôt a odvekých prípustných súvislostí, čím diskvalifikovala pojem tradičnej kompozície. „Montážový princíp je v súčasnosti pilierom estetickej aktualizácie. Je metódou, ktorou možno konštruo-

vať a rekonštruovať súvislosť básnického pohľadu na komplikovanú a značne „diskontinuitnú“ skutočnosť bez toho, že by sa niečo iba iluzionisticky predstieralo.“⁷⁰ Pri opise fungovania montáže sa Čepan odvoláva na Sergeja Ejzenštejna. Napriek tomu, že sa táto technika viaže na povahu istého materiálu a jeho skladbové možnosti, je skutočným spojivom medzi umením založeným na vizuálnom obraze a slove ako básnickom jazyku. Svojím jednoduchým momentom významovej protikladnosti a kontrastu umožňuje prácu rovnako s verbálnymi aj vizuálnymi obrazmi. Podobne je to aj s pojmom „konštrukcia“, ktorý má vyjadrovať vzťah materiálu a napätia, doslova „dynamické napätie medzi kontrastne postavenými plánmi rôznorodých materiálov“ s vylúčením či potlačením významu a tvaru.⁷¹ Analógie slova a obrazu sa ukazujú pri porovnaní Tatlinových diel s princípmi futuristickej poézie. Básnici ruskej literárnej avantgardy uviedli do poézie tzv. zvukový obraz, t.j. súhrn zvukových elementov slova účinkujúcich na našu psychiku mimo jeho významového obsahu. Montáž a konštrukcia, vzájomne si príbuzné pojmy, tvoria nielen centrum Čepanovho uvažovania o avantgarde, ale sú aj zárukou univerzálnosti jej princípov vo sfére vizuálnych umení a literatúry. Obidva avantgardné nástroje majú nepochybne svoje miesto v experimentálnych tendenciách 60. rokov a Čepan sám ich výtvarne preveril vo svojich kolážach a komorných abstraktných kompozíciách.⁷²

Komplexnejšie zaradenie Čepanových teoretických prác o abstraktnom umení dotvárajú mená autorov, ktorí sa systematickejšie venovali problematike ruských avantgárd – Zdeněk Mathauser a Jiří Padrta.⁷³ Zdeněk Mathauser v úvahách o ruskej futuristickej poézii vyzdvihol analogické kvality diela, ako sme to videli u Čepana: „Futurizmus je monistický a doberá sa priamo k podstatám. Dostáva sa k nim stonásobnou negáciou tak, že nihilisticky odhadzuje falošné, prezreté, neživotné formy bytia.“⁷⁴ Tu sa opäť dostávame k pojmu „negácia“, ktorý Oskár Čepan použil pri charakterizovaní tvorby svojich súčasníkov a zastrešil ním aj imanentné vlastnosti avantgardy. Jiří Padrta v nepublikovaných esejistických textoch o Kazimirovi Malevičovi a suprematizme z celkom odlišných východiskových pozícií použil obdobné trojčlenné spojenie „bezpredmetnosť – negácia – absolútne“. „Pretože čím iným je vlastne bezpredmetnosť podľa Malevičových výrokov než čistým stavom vzrušenia z nebytia – druhom eufórie a extázy roznieťenej osobnej senzibility?“⁷⁵ Padrta na

rozdiel od Čepana interpretačne zapojil Malevičov suprematizmus do tradície nemeckého idealizmu, teozofie aj mystiky a poukázal na styčné body s myslením Nietzscheho a Heideggera. Padrta sledoval a kriticky interpretoval abstraktné umenie od konca 50. rokov a v polovici 60. rokov sa stal jedným z hlavných teoretikov konštruktívnych tendencií.⁷⁶

Lúštenie šifier vizuálneho univerzalizmu sa spája v Čepanových analýzach vo sfére literárnej a výtvarnej avantgardy a uzatvára sa syntézou v štúdiách o tvorbe Mariána Čunderlíka a Rudolfa Filu. Ak jeho chápanie výtvarného diela ako jazyka nie je iba metaforou, potom porozumenie abstraktného diela ako *znakového systému zostaveného z gramatiky a slovníka nepredmetnej reči* ukazuje na tendenciu semiotického postulovania obrazového znaku. Výsledkom však nie je násilné splynutie jazykového a obrazového znaku so zámerom hľadania univerzálného modernistického kódu, ale zdôraznenie podobnosti a rozdielov obidvoch modelov: „Vizuálny obraz v básni však nenahradí slovo a zasa slovo vpísané na grafický list alebo namaľované na plátno vypadne z kontextu jazyka a zapadne do víru línií a farieb. (...) Je teda rozdiel medzi prostriedkami poézie a umenia vizuálneho.“⁷⁷ Čepanov záujem o prepojenia medzi sférami vizuálnych a verbálnych znakov súvisí s interpretačnými postupmi prevzatými z literárnej teórie, ktoré jedinečným spôsobom zužitkoval v analýze nefiguratívnych diel Čunderlíka a Filu, čím sa priblížil súčasným výskumom v oblasti vizuálneho znaku.⁷⁸ Na druhej strane však to, čo pomenoval Čepan zánikom dualizmu subjekt – objekt, sa ukazuje ako imaginatívne konštruovanie „syntaxe“ abstraktného obrazu, ktorého svet je odpútaný od objektívnej skutočnosti, a nie ako vedecky podložená semiotická teória. Čepan sa v slobodnej sfére svojho písania realizuje ako avantgardný konštruktér a vizuálne znaky výtvarnej abstrakcie transformuje do jazyka teórie. V procese svojej analýzy interpretuje svoju túžbu a svoju lásku k metaforickému objektu maskovanú semiotickým scientizmom: tie mu umožňujú rozvíjať psychický priestor, v ktorom so svojou láskou zachádza ako s diskurzom. Tento psychický priestor je scénou, kde rozohráva zápas pudov života a pudov smrti reprezentovaných Erosom a Thanatosom, ako nám ho Čepan inscenuje v eseji o tvorbe Rudolfa Filu. Na porovnanie s Čepanovou esejou *Maliar medzi Erosom a Thanatosom* uvádzame citát z eseje Julie Kristevy *Freud a láska: nespokojnosť v liečbe*, kde autorka píše: „Na tomto základe bude musieť analytik

– pretože je analytikom, a nie dobrým pastorm či svedníkom – okrem iného naznačovať, že je tiež prchavým, slabým, ba abjektým subjektom túžby. V psychickom priestore, ktorému umožnila jeho láska vzniknúť, potom rozohrá tragikomédiu pudov života a pudov smrti, pričom vo svojej nevedomosti vie, že keď sa Eros stavia proti Thanatovi, nebojujú proti sebe rovnocennými zbraňami. Thanatos je totiž čistý, zatiaľ čo Eros je odjakživa vyživovaný Thanatom, pretože pud smrti je „najpudovejší“ zo všetkých pudov (Freud) ...⁷⁹ Kristeva píše v súvislosti s Lacanom a Freudom o psychickom priestore, a tento imaginárny priestor, tvorený zápasom psychických energií, výstižne charakterizuje „scénografiu“ eseje o tvorbe Rudolfa Filu. Čepan psychoanalytickú metódu interpretácie využil predovšetkým vo svojich literárno-vedných prácach (*Kontúry naturizmu*, Bratislava 1977 a *Stimuly realizmu*, Bratislava 1984). Zatiaľ čo vo svojich interpretáciách tvorby členov bratislavských Konfrontácií sa sústredil na výklad skladby abstraktného obrazu, v spomínaných teoretických spisoch o slovenskej literatúre prirovnáva archaický svet dedinského prostredia k princípom snovej práce.⁸⁰

Literárneho vedca Oskára Čepana možno dnes právom považovať za prvého výtvarného kritika abstraktného umenia na Slovensku. V jeho textoch sa aktualizovali avantgardné princípy a obnovili sa „významové tkanivá“ moderného umenia. Skôr než systematické uchopenie problematiky abstrakcie charakterizuje jeho myslenie principiálne zotrúvanie na programe moderny, resp. avantgardy.⁸¹ Situovanie Čepanovho myslenia o výtvarnej abstrakcii do perspektívy avantgárd potvrdzuje aj princíp inovácie a originality. Tu vidíme aj ďalšie možnosti v charakteristike Čepanovho myslenia o výtvarnom umení – vo vzťahu „jazyka“ abstrakcie a nemenných, biologicky determinovaných antropologických konštánt. Tento vzťah sa prejavuje ako súčinnosť formálnej metódy výkladu skladby obrazu a hlbinej analýzy maliarskeho subjektu.

Poznámky

- ¹ Pozri: MOJŽIŠ, J. (Ed.): *Znepokojené múzy*. Bratislava: SCSU, 1999. Kniha pozostáva z pôvodne publikovaných aj nepublikovaných textov, resp. štúdií, ktorých vydanie bolo zamedzené z dôvodov cenzúry na začiatku 70. rokov. Okrem spomínaných troch monografických štúdií do publikácie Mojžiš zaradil aj ďalšie kratšie texty z konca 50. a 60. rokov, venované tvorbe predstaviteľov bratislavského združenia Konfrontácie (katalógové texty a otváracie prejavy k výstavám) a problematike ruských avantgárd. Niektoré publikované štúdie a recenzie o výtvarnom umení sa do spomínaného výberu nedostali. Upozorňuje na to recenzia Fedora Matejova. MATEJOV, F.: [Bez názvu], recenzia knihy Juraja Mojžiša *Znepokojené múzy*. Slovenská literatúra, 47, č. 2, 2000, s. 173. Štúdie a texty Oskára Čepana zaradené do výberu Juraja Mojžiša budem citovať z tejto publikácie, pričom ako prvú uvediem informáciu o pôvodnom vydaní, resp. datovanie textu.
- ² Spomeňme tri nadrealistické zborníky, kde boli spoločne publikované ukážky tvorby výtvarných umelcov, básnikov aj teoretikov: *Áno a nie* (1938), *Sen a skutočnosť* (1941) a *Vo dne a v noci* (1941). BAKOŠ, M.: Umelecká avantgarda na Slovensku a hnutie A 38. In: *Avantgarda* 38. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969, s. 34. O dvoch krídlach, racionalistickom a iracionalistickom v slovenskom avantgardnom hnutí pozri: HAMADA, M.: Básnická avantgarda a moderné filozofické myslenie. In: *Syzifovský údel*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994, s. 238–240.
- ³ CHVATÍK, K.: Avantgarda a strukturalizmus. In: BAKOŠ, M. (ed.): *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968, s. 91. (Štúdia bola prvýkrát publikovaná v revue *Orientácie I*, 1966, č. 2, s. 16–20). Výrazným spôsobom do diskusie o avantgardách prispel preklad knihy talianskeho teoretika avantgardného umenia MICHELI, M. de: *Umelecké avantgardy dvadsiateho storočia*. Praha: SNKLHU, 1964.
- ⁴ ČEPAN, O.: Prejav pri otvorení výstavy Konfrontácie v Prahe (1965). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 54. Spomedzi šiestich Konfrontácií išlo o posledné spoločné vystúpenie v pražskej galérii Nová siň (z toho prvé tri boli neverejné), ktoré nazval Čepan ako „päť a polť“. Okrem otváracích prejavov k jednotlivým Konfrontáciám je Čepan autorom katalógového textu k zatvorenej výstave Mariána Čunderlíka (1958) v Galérii Cypriána Majerníka, a napísal tiež text do katalógu výstavy štruktúrálnej grafiky Čunderlík, *Ovčáček, Urbásek* vo varšavskej galérii Krzywe Kolo v roku 1963. Viac pozri v citovanej publikácii J. Mojžiša.
- ⁵ K histórii bratislavských Konfrontácií pozri štúdiu BAJCUROVÁ, K.: *Pramene slobody. Štruktúrna, lyrická a gestická abstrakcia*. In: *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. [Kat. výst.] Ed. Z. RUSINOVÁ a kol. Bratislava: SNG, 1995. Chronológiu vzniku a formovania bratislavských

- Konfrontácií zaznamenal katalóg výstavy *Informel. Slovenská abstrakcia 1960–1966*. [Kat. výst.] Ed. R. MATUŠTÍK. Žilina: Považská galéria, 1994. Podrobnú dokumentáciu a chronológiu výstavnej činnosti bratislavských Konfrontácií spracovala Sabína Jankovičová v zatiaľ nepublikovanej diplomovej práci o bratislavských Konfrontáciách. Chronologický prehľad Konfrontácií, do ktorého zasadil jednotlivé Čepanove štúdie, uvádza aj vyššie citovaná kniha Juraja Mojžiša. S predstaviteľmi a tvorbou skupiny českých Konfrontácií oboznamuje publikácia NEŠLEHOVÁ, M.: *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha: Base, ARTetFACT, 1997.
- ⁶ ČEPAN, O.: Poznámky k výskumu súčasného umenia čiže o kríze. In: ČEPAN, O.: *Literárne bagately*. Bratislava: Archa, 1992 (Tatran, 1971), s. 7–14; pôvodne publikované: Slovenská literatúra, 11, 1964, č. 2, s. 155–159.
- ⁷ Čepan pri charakterizovaní situácie národnej romantickej literatúry v polovici 19. storočia pracuje s Hegelovým výkladom dejinného procesu a jeho ďalším rozvinutím vo filozofii Karla Marxa. „Ku kríze rovnako vedú i pokusy násilne, zvonku a neorganicky vnútiť samostatným častiam princíp jednoty. Tento však už vnútorne protirečí, alebo sa nezhoduje s charakterom vzťahov medzi izolovanými momentmi a predpokladaným princípom jednoty.“ ČEPAN, O.: Rozklad romantizmu. In: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1965, s. 25.
- ⁸ ČEPAN, O.: Človek pred obrazom a obraz za človekom. In: *Slovenské pohľady*, 80, 1964, č. 1, s. 135–137. Text vyšiel ako recenzia na publikáciu zostavenú Miroslavom Lamačom *O sebe a o svojom diele* (Bratislava 1964), ktorá bola prvou súhrnnou správou o avantgardných smeroch a ich predstaviteľoch.
- ⁹ Pozri BÜRGER, P.: *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, s. 63.
- ¹⁰ ČEPAN, O.: Konfrontácia 5. In: *Slovenské pohľady*, 81, 1965, č. 1, s. 123–128. Citované podľa MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 57. Štúdia bola prvým uverejneným textom o tvorbe predstaviteľov bratislavských Konfrontácií.
- ¹¹ ČEPAN, O.: Prejav pri otvorení výstavy Konfrontácie v Prahe (1965). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 58.
- ¹² Ibidem, s. 60.
- ¹³ Na dôležitosť tohto pojmu v dejinách umenia už upozornili viacerí predstavitelia tzv. nových dejín umenia. Pre jeho ozrejmenie odkazujem k štúdii Margaret Olinovej v publikácii NELSON, R. S. – SCHIFF, R. (ed.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: N-CSU, Slovart, 2004, s. 368–381.
- ¹⁴ ČEPAN, O.: Prejav pri otvorení výstavy Konfrontácie v Prahe (1965). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 59, 60.
- ¹⁵ *Marián Čunderlík*. [Kat. výst.] Ed. M. ORIŠKOVÁ – A. HRABUŠICKÝ. Bratislava: SNG, 1992.
- ¹⁶ ČEPAN, O.: Od človeka na prah univerza. (1970, text, ktorého pôvodné publikovanie bolo zamedzené). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 110.

- ¹⁷ MUKAŘOVSKÝ, J.: Může míti estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 83. Na súvislosť medzi dejinami umenia a Mukařovského ponímaním antropologickej konštanty poukázal Ján Bakoš v stati Československý štrukturalizmus a dejepis umenia. Pozri: BAKOŠ, J.: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Bratislava: Veda, 2000, s. 190–197.
- ¹⁸ MUKAŘOVSKÝ, J.: Umění jako semiologický fakt. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 87.
- ¹⁹ ČEPAN, O.: Od človeka na prah univerza. (1970, text, ktorého pôvodné publikovanie bolo zamedzené). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 113.
- ²⁰ ČEPAN, O.: Maliar medzi Erosom a Thanatosom. (1971, text, ktorého pôvodné publikovanie bolo zamedzené). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 117.
- ²¹ Ibidem, s. 117.
- ²² FREUD, S.: *Za princípom slasti*. Prekl. Adam Bžoch a Milan Krankus. Bratislava: Kalligram, 2005. V knihe sa nachádzajú obidve spomenuté štúdie.
- ²³ ČEPAN, O.: Kapitoly z teórie súčasnej literatúry. Tretia. In: ČEPAN 1992 (cit. v pozn. 6), s. 45; text bol pôvodne publikovaný v Slovenských pohľadoch 81, č. 8, 1965, s. 65–68.
- ²⁴ Interpretačné použitie pojmu „pinxido“ korešponduje skôr s Jungovým rozšírením pojmu libido na označenie psychickej energie vo všeobecnosti, zatiaľ čo pre Freuda je libido viazané na sexuálny pud a označuje jeho psychický aspekt. LAPLANCHE, J. – PONTALIS, J.-B.: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava: Veda, 1996, s. 202–204.
- ²⁵ ČEPAN, O.: Maliar medzi Erosom a Thanatosom. (1971). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 118.
- ²⁶ Ibidem, s. 118.
- ²⁷ JAKOBSON, R.: Dva aspekty jazyka a dva typy afatických porúch. In: *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995, s. 70. K problematike: KUBÍNOVÁ, M.: Obrazné pojmenování, obrazné vyjadřování, básnický obraz. Pokus o teoretické uchopení. In: ČERVENKA, M./ JANKOVIČ, M./ KUBÍNOVÁ, M./ LANGEROVÁ, M.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002, s. 238–242.
- ²⁸ K vzťahu teórie a avantgardy v súvislosti s Terebessiho prácami pozri: BŽOCH, Adam: Karol Terebessi, osud a dielo. In: TEREBESSI, K.: *Jazyk, kultura a hlbinná psychológia*. Zost. Adam Bžoch. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 21–25.
- ²⁹ ČEPAN, O.: Maliar medzi Erosom a Thanatosom. (1971, text, ktorého pôvodné publikovanie bolo zamedzené). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 123.
- ³⁰ Ibidem, s. 125.
- ³¹ Z ateliérov. Malé úvahy. Z tvorby Rudolfa Filu. In: *Výtvarný život*, 10, 1965, 2, s. 78.
- ³² BAKOŠ, Ján: Tajomstvo sveta a diela Rudolfa Filu. Slovenské pohľady, 84,

- 1968, č. 1, s. 103–109. Citované podľa BAKOŠ, J.: *Umelec v kletke*. Bratislava: SCSU, 1999., s. 61.
- ³³ Ibidem, s. 62.
- ³⁴ ČEPAN, O.: Maliar medzi Erosom a Thanatosom. (1971). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 130.
- ³⁵ Ibidem, s. 125.
- ³⁶ Ibidem, s. 130.
- ³⁷ Organizmus sa usiluje deštruktívny pud eliminovať tým, že ho z veľkej časti preorientuje smerom von a nasmeruje na objekty vonkajšieho sveta, a tak sa stáva pudom dobývania a vôle k moci. Dualizmus pudov života a smrti v libidinóznom vývoji jedinca Freud opísal na formách sadizmu a masochizmu. LAPLANCHE, J. – PONTALIS, J.-B.: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava: Veda, 1996, s. 412.
- ³⁸ ČEPAN, O.: Maliar medzi Erosom a Thanatosom. (1971). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 130.
- ³⁹ Z ateliérov. Malé úvahy. Z tvorby Rudolfa Filu. In: *Výtvarný život*, 10, 1965, 2, s. 78.
- ⁴⁰ Štúdia Lórandy Hegyiho o postavení výtvarnej abstrakcie v krajinách bývalého východného bloku (Poľsko, Maďarsko a Československo) osvetlila základné zákonitosti vo vzťahu k teórii socialistického realizmu. Nezmiňuje sa však o žiadnom z predstaviteľov bratislavských Konfrontácií. *Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950–1980* [Kat. výst.] Ed. L. HEGYI. Wien: Museum Moderner Kunst-Stiftung Ludwig, 1992, s. 23. Pozri tiež kapitolu Jazyk abstrakcie v knihe ORIŠKOVÁ, M.: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava: Petrus, 2002. Komparatívne štúdiu umenia krajín Stredo-východnej Európy je venovaná publikácia Piotra Piotrowskeho, ktorý umenie informelu spája s politickým „odmäkom“ druhej polovice 50. rokov. PIOTROWSKI, P.: *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Rebis, 2005, s. 66.
- ⁴¹ MITCHELL, W. J. T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, s. 151–159.
- ⁴² ČEPAN, O.: Konfrontácia 5 (1965). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 58.
- ⁴³ VÁROSS, M.: *Teória realizmu vo výtvarnom umení*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1961, s. 175–198.
- ⁴⁴ Ibidem, s. 181.
- ⁴⁵ Ibidem, s. 185.
- ⁴⁶ LUKÁCS, G.: The Meaning of Contemporary Realism. London 1963. In: HARRISON, Ch. – WOOD, P. (ed.): *Art in Theory 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers, 1996, s. 677–678.
- ⁴⁷ *Súčasná slovenská výtvarná umenie*. [Kat. výst.] Hlavný komisár M. VÁROSS. Praha: Jazdiareň pražského hradu, September–november 1963. Vý-

- stava zachovávala tradičné delenia umeleckých druhov. Hlavným komisárom výstavy bol Marián Váross, komisárom pre komornú maľbu Tomáš Štraus, komisárom pre plastiku Karol Kahoun a komisárom grafiky a kresby bol Radislav Matuščík. Z predstaviteľov Konfrontácií boli do koncepcie výstavy zaradení Marian Čunderlík, Rudolf Fila, Jozef Jankovič, Jaroslav Kočiš, Pavel Maňka a Andrej Rudavský. Spomenutí autori sa predstavili už na Výstave mladých, ktorá sa konala jún–júl 1963.
- ⁴⁸ MATUŠČÍK, R.: *Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957, Nástup 1961*. Bratislava: Pallas, 1969, s. 32.
- ⁴⁹ Ibidem, s. 33.
- ⁵⁰ MATUŠČÍK, R.: *...predtým. Prekročenie hraníc: 1964 - 1971*. Žilina: Považská galéria umenia v Žiline, 1994, s. 23.
- ⁵¹ ŠEFCÁKOVÁ, E.: Konfrontácie. In: *Mladá tvorba*, 9, 1964, č. 11, s. 38.
- ⁵² Ibidem, s. 41.
- ⁵³ ŠTRAUS, T.: Surrealizmus a „neformálne“ maliarstvo povojnových čias. In: *Výtvarný život*, 12, 1967, č. 1, s. 6.
- ⁵⁴ ŠTRAUS, T.: *Umenie dnes. Pokus o kritickú esej*. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry, 1968, s. 65–66.
- ⁵⁵ Ibidem, s. 20.
- ⁵⁶ Ibidem, s. 124.
- ⁵⁷ Približne v tom istom období, keď Oskár Čepan pripravoval knihu *Tatlinova iniciatíva (Od konštruktivismu k produktivismu)*, ktorá mala byť publikovaná v roku 1971, pracoval Štraus (od roku 1969) na publikácii Kassák. *Ein ungarischer Beitrag zum Konstruktivismus*, vydaná v Nemecu kolínskou galériou Gmurzynska v roku 1975.
- ⁵⁸ PIOTROWSKI, P.: Totalitarianism and Modernism: “The Thaw” and Informel Painting in Central Europe, 1955–1965. In: *Artium Questiones X*, 2000, s. 121.
- ⁵⁹ HRABUŠICKÝ, A.: Mimo hlavného prúdu. In: *Marián Čunderlík*. [Kat. výst.] Ed. M. ORIŠKOVÁ – A. HRABUŠICKÝ. Bratislava: SNG, 1992., s. 12–13.
- ⁶⁰ Ibidem, s. 132.
- ⁶¹ BUCHLOH, B.: Od faktury k faktografii. In: CÍSAŘ, K. (ed.): *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann a synové, 2004, s. 176.
- ⁶² ŠMEJKAL, F.: Nefigurativní umění v Československu. In: ŠEVČÍK, J./MORGANOVÁ, P./DUŠKOVÁ, D. (ed.): *České umění 1938–1989 /programy/kritické texty/dokumenty/*. Praha: Academia, 2001, s. 239–241.
- ⁶³ KANTOR, T.: Abstrakcia umarla – niech žije abstrakcia. Citované podľa PIOTROWSKI 2000, (cit. v pozn. 58), s. 134–135.
- ⁶⁴ V tomto smere sú dôležité dva pohľady z oblasti literárnej vedy na Čepanovu interpretačnú metódu: „Oskár Čepan nepovažuje semiotiku za univerzálne platnú metódu – umelecký znak vníma umiestnený medzi zložitými priesečníkmi autora, kultúry, spoločenskej situácie, atď. Za týmto všetkým je u Čepana umiestnená antropologická konštanta chápaná v dynamic-

kom procese premeny.“ MIKULOVÁ, M.: Oskár Čepan a avantgarda alebo o jednom palindrome. In: *Slovenská literatúra*, 42, č. 2–3, 1995, s. 152. K podobnému zhodnoteniu prichádza aj Fedor Matejov v recenzii súborného vydania Čepanových textov o výtvarnom umení: „Texty O. Čepana predstavujú pre mňa zaujímavé a ďalšie domýšľanie provokujúce prekríženie funkcionalisticky ‚prevzdušnenej‘ estetiky znakovkej, komunikatívnej, semiotickej a ‚masívnej‘ estetiky materiálno štruktúrnej, prírodne kozmickej, afektívne energetickej, neurosenzibilnej.“ MATEJOV 2000, (cit. v pozn. 1), s. 173.

⁶⁵ Ako prvý dokončil knihu Kazimir S. Malevič: *O nepredmetnom svete*. Bratislava 1968 s úvodnou štúdiou *Malevičov suprematizmus*. ČEPAN, O. (ed.): *Kazimir S. Malevič. O nepredmetnom svete*. Prekl. Nadežda Čepanová. Bratislava: Tatran, 1968. V roku 1971 pripravil publikáciu *Tatlinova iniciatíva (Od konštruktivismu k produktivismu)*. Napriek tomu, že už bola pripravená do tlače, jej vydanie bolo z ideologických dôvodov zamedzené. Išlo o antológiu textov o Tatlinovi s rovnomenou úvodnou štúdiou autora. ČEPAN, O. (ed.): *Tatlinova iniciatíva (Od konštruktivismu k produktivismu)*. Prekl. Nadežda Čepanová. Bratislava: Tatran, 1971 (zozbierané). Čepan mal v úmysle vydať podobnú prácu aj o predstaviteľovi parížskej vetvy ruskej avantgardy – Sergejovi Šaršúnovi (Serge Charchoune), publikovaná však bola iba informatívna štúdia v *Revue svetovej literatúry*. Pozri: ČEPAN, O.: Serge I. Charchoune. In: *Revue svetovej literatúry*, 3, 1967, č. 5, s. 41–48. O Vasilijovi Kandinskom vyšla štúdia v tom istom časopise rok pred tým: ČEPAN, O.: Stupne Vasilija V. Kandinského. In: *Revue svetovej literatúry*, 2, 1966, č. 2.

⁶⁶ ČEPAN, O.: Tatlinova iniciatíva (1971), In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 173.

⁶⁷ Rozdiel v myslení týchto autorov ukazuje spôsob opisu abstraktného diela. Greenberg píše: „Ale čo je najdôležitejšie zo všetkého, samotný obrazový plán nadobúda na plytkosti, sploštuje sa a stláča dokopy fiktívne plány hĺbky, pokiaľ sa nestretnú ako jedna na reálnom a materiálnom pláne, ktorý je skutočným povrchom plátna; kde ležia bok po boku alebo prepojené alebo transparentne uložené jedna na druhej.“ GREENBERG, C.: Towards a Newer Laocoon. In: HARRISON, Ch. – WOOD, P. (ed.): *Art in Theory 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers, 1996, s. 558. Text bol pôvodne publikovaný v *Partisan Review*, 7, č. 4, 1940, s. 296–310. Čepan na jednotlivom prípade Filových malieb ukazuje práve prevrstvovanie plánov: „dezorganizácia, nihilizácia, anulovanie, zastieranie, prevrstvovanie a niekoľkokrát interpretácia rôznych plánov diela sú len pomocné pracovné postupy, ktorými chce prísť k jadru vecí.“ ČEPAN, O.: Maliar medzi Erosom a Thanatosom. (1971). In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 130.

⁶⁸ ČEPAN, O.: Tatlinova iniciatíva (1971), In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 174.

⁶⁹ „Ruské avantgardné umenie z rôznych východných polôh a postojov smerovalo ako celok k univerzálnemu „postrojeniu“ – konštrukcii, k umeleckému artefaktu ako ‚veci‘, k organizmu, ktorý sa realizoval na rovnakých princípoch ako prírodná a technická skutočnosť.“ ČEPAN, O.: Manifesty ruskej výtvarnej avantgardy. In: *Slovenské pohľady*, 80, 1964, č. 11, s. 51. V súvislosti s estetikou abstrakcie sa vyjadruje: „Umenie súčasnosti sa zaujíma o obnažené prvky mikro- a makrokozmu.“ ČEPAN, O.: O estetike abstraktného umenia. In: *Slovenské pohľady*, 78, 1962, č. 6, s. 130–133. Recenzia knihy S. E. Možňagun: *Abstrakcionizmus – rozklad estetiky*, Moskva 1961.

⁷⁰ ČEPAN, O.: *Kapitoly z teórie súčasnej literatúry. Piata*. In: ČEPAN 1992 (cit. v pozn. 6), s. 66; stať bola pôvodne publikovaná v *Slovenských pohľadoch*, 81, 1965, č. 11, s. 81–83.

⁷¹ ČEPAN, O.: Tatlinova iniciatíva (1971), In: MOJŽIŠ 1999, (cit. v pozn. 1), s. 176.

⁷² *Výtvarník Oskár Čepan (1925 – 1992)*. [Kat. výst.] Ed. J. VALOCH – B. BODOROVÁ. Trnava: Galéria Jána Koniarka, 2005.

⁷³ Na túto súvislosť upozornil v recenzii knižného vydania Čepanových štúdií o výtvarnom umení Fedor Matejov. MATEJOV 2000, (cit. v pozn. 1), s. 176.

⁷⁴ MATHAUSER, Z.: Nihil et infinitum ruského futurizmu. In: *Nepopulárni studie*. Praha 1969, s. 48.

⁷⁵ PADRTA, J.: *Kazimír Malevič a suprematizmus*. Praha: Torst, 1996, s. 22.

⁷⁶ Jiří Padrt v roku 1957 uverejnil v časopise *Výtvarné umění* rozsiahlu štúdiu mapujúcu vznik, vývoj a súčasný stav abstraktného umenia. PADRTA, J.: Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj. In: *Výtvarné umění*, 7, 1957, č. 4, 5.

⁷⁷ ČEPAN, O.: Vesmírne veci veľiké a veľký vesmír vecí. In: *Kultúrny život*, 1964, č. 51–52. Citované podľa reedície v revue *Slovenská literatúra*, 47, 2000, č. 2, s. 166.

⁷⁸ Spomeňme spoločné prvky s teóriou Jiřího Veltruského, bývalého člena Pražského lingvistického krúžku. Pozri BAKOŠ, J.: Od ikonológie k semiotike. In: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Bratislava: Veda, 2000, s. 318.

⁷⁹ KRISTEVA, J.: *Jazyk lásky*. Prekl. Jozef Fulka. Praha: One Woman Press, 2004, s. 139.

⁸⁰ BŽOCH, A.: *Psychoanalýza na periférii (K dejinám psychoanalýzy na Slovensku)*. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 156–157.

⁸¹ MATEJOV 2000, (cit. v pozn. 1), s. 174.

Proti démonom modernosti? K paradoxom interpretácie sochárstva

DOMINIK TATARKA A SKUPINA MIKULÁŠA GALANDU

Nasledujúca kapitola je venovaná analýze esejistických textov spisovateľa Dominika Tatarku o výtvarnom umení v konfrontácii s aktuálnym výtvarným dianím na sklonku 60. rokov. Tatarkove texty nadväzujú na tradíciu neracionalistického, emfatického písania a interpretovania výtvarných diel. Na základe ich analýzy sa pokúsime priblížiť k riešeniu niektorých paradoxných vzťahov medzi modernizmom a anachronizmom, presnejšie medzi progresívnymi humanistickými myšlienkami o národnej kultúre a mytologickými motívmi národnej prehistórie. Na ktorej strane identifikujeme Tatarkovu pozíciu interpreta umenia a kultúrneho kritika? Na strane kriesenia národnej identity z panteónu dávnej slovanskej mytológie alebo ideálov slobodnej obce, spoločenstva, pre ktoré je umenie jedným zo základných spôsobov dorozumenia so svetom i so sebou samým? Prežívanie mýtov viazaných na národné príbehy je jeden zo znakov kultúrneho priestoru strednej Európy a u Tatarku sa niektoré z nich prebudili s politickým odmäkom konca 60. rokov.¹ Paradoxy etnocentrizmu neskorej moderny na Slovensku vysvetľuje anachronizmus spojenia medzi „Teraz“ a „Dávny“, zrážkou moderného s preddejinným.²

Keď sa skupina mladých slovenských umelcov v čase doznievajúceho stalinizmu, v rokoch 1956 a 1957, prihlásila k odkazu medzi-vojnového slovenského maliara Mikuláša Galandu (1895 – 1938), bol to signál, že v slovenskom umení sa začína obdobie odmäku. Medzi prvým vystúpením v decembri 1957 v Žiline a štvrtou spoločnou výstavou skupiny v máji až júli 1965 v Bratislave a Prahe sa jadro skupiny (nazývanej tiež Galandovci) ustálilo na týchto členoch – Andrej Barčík, Anton Čutek, Vladimír Kompánek, Rudolf Krivoš, Milan Laluha, Milan Paštéka, Andrej Rudavský, Ivan Štubňa a Pavol Tóth. V priebehu 60. rokov viacerí predstavitelia skupiny presadzovali novú podobu moderného umenia, ktoré podľa nich nemalo byť ani socialisticko-realistické, ani abstraktné, ale civilné „umenie

pevných a prostých tvarov“. ³ Skupina ako celok a aj jej najvýraznejší predstavitelia mali svojich interpretov a kritikov. Spočiatku to bol výtvarný kritik Radislav Matuščík, neskôr jeho mladší nasledovníci Juraj Mojžiš, Iva Mojžišová, Ján Bakoš a napokon aj spisovateľ Dominik Tatarka. Dominik Tatarka, ktorý debutoval ako prozaik už v roku 1942, sa živo zaujímal o výtvarné umenie, čo dokazujú aj početné články a eseje venované výtvarným umelcom, výstavám a polemikám o súdobom umení. Napriek tomu, že v prvej polovici 50. rokov bola jeho tvorba poplatná schematizmu socialistického realizmu, Tatarka ako prvý slovenský spisovateľ publikoval kritiku kultu osobnosti pamfletom *Démon súhlasu* (1956, knižne 1963) a neskôr, v rokoch 1967 a 1968 sa postavil do čela demokratizačného procesu v Československu. Zo svojej pozície arbitra morálnych a ľudských hodnôt sa Tatarka v tomto období vyjadroval k metafyzickým otázkam národnej existencie – k poslaniu a svedomiu národa. Pri všetkej úcte k demokratickej tradícii prvej Československej republiky (1918 – 1938) Tatarka nebol zástancom koncepcie T. G. Masaryka o jednom československom národe. Rozhľad v modernej európskej kultúre, nadobudnutý štúdiami v Prahe a Paríži, sa stal predpokladom jeho kozmopolitného cítenia a vlastenectva, vzdialeného akejkolvek podobe nacionalizmu. Výklad Tatarkových názorov na výtvarné umenie sa úzko dotýka dobových úvah o spoločnosti, motivovaných tzv. obrodným procesom socializmu v druhej polovici 60. rokov. Mnohé z jeho statí o výtvarnom umení publikované v týždenníku Kultúrny život a ďalších periodikách vyšli knižne v roku 1968 pod titulom *Proti démonom*.⁴ Sú dokladom, aké dôležité postavenie nadobudla národná kultúra a umenie pri neúspešnom pokuse realizovať ideál humanistickej verzie socializmu. Tatarka vo svojich úvahách značnú pozornosť sústredil na sochárstvo a svoju víziu *kultúry ako obcovania* projektoval do diel svojich súčasníkov. O generáciu starší spisovateľ objavil v tvorbe niektorých členov Skupiny Mikuláša Galandu hodnoty zviazané so svetom ľudových a praslovanských motívov. Zbližovalo ich úsilie nadviazať stratené spojenie s medzivojnovou modernou a rehabilitovať jej pravdivé hodnoty v lokálnych špecifikách. Pre skupinu mladých umelcov to znamenalo sledovať príklad Miloša Alexandra Bazovského, Ľudovíta Fullu, Cypriána Majerníka a Mikuláša Galandu v zobrazení slovenského človeka, v pamäti krajiny a jej mýtických prvkoch.⁵

TOTEM A UCTIEVANIE AKO UMELECKÁ METAFORA

V eseji *O uctievaní bohov*, publikovanej prvýkrát v Slovenských pohľadoch v roku 1967, Tatarka napísal, že zmyslom sochárstva je tvorenie bohov. Odvolávajúc sa na analýzy myslenia prírodných národov francúzskeho štrukturalistu Clauda Lévi-Straussa, imaginárne múzeum spisovateľa André Malrauxa a etnografické výskumy slovenského bádateľa Rudolfa Bednárika, Tatarka tvrdí, že sochárstvo je tvorbou foriem a znakov, ktoré sa stávajú prostriedkom dorozumenia medzi ľuďmi a národmi.⁶ V jeho úvahách v tejto súvislosti vystupuje aspekt materiálnych symbolov a archetypov zviazaných s národným povedomím, ktoré nazýva aj uctievaním predkov. Vo väzbe na ľudový výtvarný prejav zdôrazňuje ich viditeľné sprítomnenie na verejných priestranstvách a v krajine. Tatarka píše o božstvách objektivizovaných do podoby monumentov, o sochárskych spodobeniach mýtických ochrancov a svätých miest. Sochárstvo podľa Tatarku vytvára predpoklady všeludského dorozumenia prostredníctvom univerzálne platných foriem a znakov. Aké to boli *formy a znaky*, v ktorých Tatarka hľadal potvrdenie svojej koncepcie kultúry ako všeludského obcovania?

Pri skúmaní Tatarkových esejí musíme brať do úvahy fakt, že ich autor nebol teoretik ani kritik umenia a jeho zámerom ani nemohlo byť hodnotenie výtvarnej tvorby súčasníkov. Ak máme uvažovať o tom, aký zámer sledoval Tatarka svojimi úvahami o výtvarnom umení, vychádzajme z toho, čo Milan Hamada pomenoval *koncepciou kultúry* a Václav Černý ako Tatarkovu *púť kultúrou*. Vzhľadom na voľné, imaginatívne a poetické narábanie s jazykom bude vecnejšie pracovať s pojmami „vízia“ alebo „imaginácia“, ktorými možno voľnejšie uchopiť projekciu istých predstáv do výtvarnej tvorby. Na základe rozboru textov venovaných výtvarnému umeniu vieme rozlíšiť v Tatarkovom uvažovaní niekoľko rovín, z ktorých menujme dve: prvá je politická a definuje ju spoločenské postavenie spisovateľa v období snáh o ustanovenie československej federácie v roku 1968.⁷ Druhá by sme mohli označiť ako poetickú a v nej sa stretáva Tatarkova angažovaná vízia národnej kultúry s rozprávačskou vrúcnosťou vo vzťahu k predmetu písania. Český literárny teoretik a historik Václav Černý charakterizoval Tatarkov vzťah ku kultúre ako „prirodzený dôsledok a korunu ľudského obcovania“.⁸ Pojem „obcovanie“ používal Tatarka v spojení obidvoch významov tohto slova:

po prvé, obcovanie ako intímne stretnutie muža a ženy a po druhé, obcovanie ako stretávanie sa, a teda predpoklad existencie obce ako spoločenstva ľudí. Pri čítaní Tatarkových textov zisťujeme, že v jeho interpretácii výtvarného diela zohráva dôležitú úlohu senzualizmus a reprezentácia ženského tela. Analýza rodovej problematiky by vystačila na celú štúdiu, preto uvádzame iba niekoľko príkladov, ktoré sa priamo týkajú interpretácie výtvarného diela. Už v Tatarkovej postsurrealistickej próze *Panna zázračnica* (1944) nájdeme ústredný motív ženy ako predstavy a objektu výtvarného zobrazenia. Tatarka vo svojej prozaickej aj esejistickej tvorbe rozvinul modernistický topos *femme fatal* – osudovej ženy, ženy ako zdroja umeleckej inšpirácie a predmetu zobrazenia. Metonymické zobrazenie predmetu túžby figuruje v obrazotvornosti autora ako fetiš. Spojenie žena–socha–fetiš sa objavuje práve v jeho vízii sochárskej tvorby v druhej polovici 60. rokov. Ďalšie analógie sa ukazujú aj medzi povrchom tela a vizuálnymi kvalitami predmetov a hmôt. Tieto Tatarku priam vyzývajú k dotyku, k „opáčeniu“, takže ich prijíma haptickým vnemom, v telesnom kontakte s matériou. Tieto analógie pridávajú v Tatarkových esejach soche materiálnu povahu fetiša, resp. privátneho objektu túžby.⁹

Socha je pre Tatarku stelesnením kultu, a to nielen kultu súkromného, ale rovnako aj verejného. Kult pozostáva z rôznych rituálnych prejavov vo vzťahu k sochárskemu objektu, ktoré majú spoločenský charakter – v náboženských aj sekularizovaných formách pripomínania si významných osobností a pamätných udalostí. Kult dáva zmysel trojrozmernému zobrazeniu. Socha je určená na uctievanie, zvečnenie a prekonanie časovosti. K samotnej soche Tatarka priraduje akt vztyčovania, ktorý považuje za spoločenský prejav uctievania, prejav v priestore sa realizujúcej moci. Podstatu sochárskeho diela naplňajú zmyslové vnemy rozvíjané v hmatovom kontakte s materiálmi. Sochár „obnovuje praveké cítenie v dreve“ a „znak drevenej dediny povyšuje na dorozumievací národný znak v súčasnosti“.¹⁰ Socha má tiež svoje miesto, ktoré vytvára jej komunikačný kontext: „Ony samy a tiež miesto, kde sú postavené, stávajú sa znakom, výrazom dorozumenia a porozumenia, výrazom a miestom kultu človeka, kultom toho, čo všetci uznávajú, čo je evidentné.“ Preto vzťah sochy a miesta má archetypálny rozmer: „Na začiatku v sochárstve je kameň, položený do hláv hrobu, je balvan, postavený na pohrebišti, balvan je len balvanom, ale vše značí aj monument ľudského osudu,

aj úcty k nemu.“¹¹ Počiatok sochárstva objavuje vo vztýčenom monamente nad hrobami predkov.

Ak v článku uverejnenom v týždenníku Kultúrny život v roku 1966 s názvom *Kompánkovi drevení penáti* uvažuje Tatarka o jeho dielach ako o penátoch, čiže drevených stĺpoch, ktoré označujú drevený náhrobný pomník, tvaroslovím a znakom slnka pripomínajúci predkresťanskú éru slovanskej kultúry, o dva roky neskôr v esejí *Kultúra ako obcovanie* vo všeobecnejšej rovine charakterizuje slovenskú kultúru ako kultúru drevenú.¹² Drevené skulptúry Vladimíra Kompánka (1927) sú v predstavách spisovateľa zobrazené v podobe, ktorú možno doložiť známym a často citovaným výrokom: „Sú to moderné fetiše a totemy, kmeňové a národné, sú to naši penáti, ochranné božstvá nášho detstva.“¹³ Viackrát sme spomenuli priamočiaru líniu medzi ľudovou tradíciou a moderným umením, líniu, ktorá sa u Kompánka ukazuje na prvý pohľad ako bezprostredná a priama. Prvá retrospektívna výstava Kompánkovej sochárskej tvorby v Bratislave na prelome rokov 1965 a 1966 ukázala postupné smerovanie k znakovému prepisu zážitkov a spomienok na krajinu a ľudí spätých s ňou. Krok za krokom u neho narastá vedomie zakorenenej v domácej tradícii, najmä v početnom súbore prác s drevom. Dôraz kladie na totemickú vertikálnosť a na redukciu výrazových prostriedkov: „párkrát zatať do dreva na správnom mieste...“.¹⁴ Toto smerovanie v jeho tvorbe potvrdila s odstupom troch rokov kritika druhej samostatnej Kompánkovej výstavy z pera Ivy Mojžišovej, ktorá vtedy napísala: „Rastúc z pudovej potreby vymedziť a upevniť vlastné bytie, vlastnú prítomnosť v istej krajine a v istom ľudskom spoločenstve, Kompánkov výtvarný prejav nadobúda úplnosť, obracia sa k druhým, vysvetľuje a upevňuje zároveň bytie obce, privoláva úctu k predkom a prebúdza ducha dejín, ukrytého v pamäti tvaru.“ Kompánkov výtvarný prejav charakterizovala ako rehabilitáciu kultúrnej pamäte a zabudnutej obrazotvornosti detstva, ktoré „zaklínajú škodlivé a zlé mocnosti dneška“.¹⁵

MODERNÁ INTERPRETÁCIA POHANSKÉHO KULTU

Tatarka sa vo svojich úvahách často odvoláva na skúmania slovenského etnografa Rudolfa Bednárika. Bednárik publikoval od 40. rokov 20. storočia viacero štúdií venovaných ľudovej výtvar-

nej kultúre na Slovensku – z nich najznámejšie sú práce *Zvykoslovné pramene výtvarného prejavu* (1942), *Ludové náhrobníky* (1947) a *Slovenské úle* (1957). V prvej z menovaných kníh sa Rudolf Bednárík metodologicky sústredil na to, aby opodstatnil väzby výtvarného ľudového prejavu na ľudovú slovesnosť a vzájomne ich zdôvodnil, čo malo pre uvažovanie o umení na Slovensku ako umelecko-historickom regióne zásadný význam. Vo svojich tézach zdôrazňuje Bednárík apotropajný charakter niektorých prejavov ľudovej výtvarnej kultúry – na úloch, oltárikoch, idolochoch či náhrobníkoch zdôrazňuje jej magický a ochranný obsah, ktorý pretrval po stáročia a postupne splynul v procese kristianizácie ľudových kultov so symbolmi kresťanstva. Predpoklad kauzálnej spojitosti foriem ľudového výtvarného prejavu na území Slovenska s jedným jazykovým etnikom a jeho slovesnosťou po prvé a paralela medzi ľudovými výtvarnými prejavmi a predkresťanskými slovanskými motívami po druhé naznačujú problematiku kontinuity medzi etnickou prítomnosťou a dávnou slovanskou minulosťou.¹⁶ Utvára sa romantická predstava etnicky uzavretej ľudovej kultúry, po stáročia nehybne prítomnej na danom území. Bednáríkova teoretická konštrukcia, ktorá v danom období zjavne poslúžila mocenským praktikám, pre Tatarku predstavuje objav rovnocenný koncepcii kultúry André Malrauxa. K podobným záverom dospieva v jednej z raných štúdií, venovanej interpretácii stredovekých nástenných maliieb na Slovensku, český historik umenia Karel Stejskal. Vybavený marxistickou argumentáciou Stejskal vypracoval ikonologický výklad mytologicko-kozmozologického obsahu slovenského nástenného maliarstva, kde na rôznych príkladoch ukázal prepojenie kresťanských motívov so slovanskými pohanskými kultmi. Jeden z nich stojí za to citovať aj na tomto mieste. Ide o obraz Svätej Trojice v podobe starca s tromi tvármi (Stejskal ju opísal tak, že jedna z tvárí tohto božstva pozerá naľavo, druhá dopredu a tretia doprava, takže hlava má tri nosy, troje ústa, ale iba dve oči) nájdený v gotickom kostole v Hornom Jasene, ktorý Stejskal spája so sochou Svantovita, objavenou v Zbruči a považovanou za idol západoslovanského božstva.¹⁷

Náš prehľad interpretačného slovníka sa nezaobíde bez zbežného prehľadu pojmov definujúcich archaický čas uctievania. Hovoríme o základných kategóriách „západnej“ kritiky náboženstva – o trojici pojmov *idolatria*, *fetišizmus* a *totemizmus*. Trojica pojmov *idol/fetiš/totem* však nesúvisí len s primitívnymi praktikami uctievania, ale

bola aplikovaná aj do modernej spoločenskej kritiky. Vychádzame tu z názoru W. J. T. Mitchella, ktorý navrhuje považovať túto trojicu pojmov nie za tri rôzne kategórie objektov, ale za pomenovanie troch rozdielnych vzťahov k veciam, ako tri formy objektových vzťahov. Z toho vyplýva, že jeden a ten istý objekt môže v závislosti od sociálnych praktík a príbehov, ktoré ho obklopujú, fungovať ako totem, fetiš alebo idol. Preto rozdiel, ktorý tieto tri druhy objektových vzťahov zakladajú, nemusí byť nevyhnutne viditeľný, ale môžeme ho pochopiť na základe rituálov a mýtov, čo okolo neho cirkulujú. Ak napríklad v zlatom teľati vidíme zázračnú podobu Boha, je to idol. Keď v ňom nachádzame rozpačito utvorený obraz kmeňa alebo národa, potom ide o totem a keď sa zdôrazňuje jeho materiálnosť v súvislosti s telesnými časťami, stáva sa fetišom.¹⁸

Vráťme sa opäť k objavom neskorej moderny, k objavom živej „primitívnosti“ slovenského vidieka. V nepublikovanom texte s názvom *Žasnúci vól* zo začiatku 70. rokov, ktorý bol pôvodne pripravovaný pre bulletin Oravskej galérie, Tatarka píše o dielach Štefana Siváňa, insitného rezbára objaveného Galandovcami začiatkom 60. rokov.¹⁹ Dá sa povedať, že Tatarka, ako pravdepodobne aj jeho priatelia Galandovci, nachádzal v Siváňových dielach „výraz večitej skúsenosti roľníckeho ľudu“. ²⁰ Vo svojich esejach evokuje obraz zvierata, Siváňovho „žasnúceho vola“, podobne aj obraz Kompánkových sôch, ktoré nazval „drevení penáti“, či figuratívnych sôch Pavla Tótha, pomenovaných Venuše. Podľa Tatarku sa vyznačujú tým, že sú to objekty uctievania. Raz sú to *fetiše* a inokedy *totemy*, v ktorých sídli duchovná existencia národa. Rovnako im prisudzuje mýtický charakter a vidí v nich pokračovanie pohanských kultov. Svedčí to o tom, že u Tatarku súkromné uctievanie, ktorého výsledkom je *fetišizmus* a verejné uctievanie, spojené s materializáciou kmeňových, resp. národných symbolov, charakterizované ako *totemizmus*, splyvajú v jedno.

Integrácia národných špecifik do rámcov modernizmu vyvrcholila zapojením sochára Vladimíra Kompánka do architektonického návrhu a následne aj realizácie prvého krematória na Slovensku, ktorým bol poverený mladý architekt, rovesník Galandovcov, Ferdinand Milučký (1929). Krematórium spolu s urnovým hájom (1962 – 1968) je dnes pokladané za jedno z kľúčových diel slovenskej architektúry povojnovej moderny a odborníkmi cenené ako najprenikavejší príklad minimalistickej redukcie v architektúre.²¹

Komplex bratislavského krematória sa nachádza na vonkajšom svahu Karpatského masívu a je výnimočný tým, ako je zakomponovaný do prírodného prostredia. Vo svojej koncepcii spája podnety tvorby L. Mies van der Roheho a F. L. Wrighta spolu s odkazmi na ľudové staviteľstvo, ktoré pre Milučkého nepredstavovalo naivné ozdobovanie, ale uchopenie fundamentálnej prostoty. Ako píše autor Milučkého monografie Matúš Dulla, tieto podnety ho viedli k uvoľneniu pôdorysu a rozbiehaniu sa stien objektu ďaleko do krajiny. Architekt komponoval svoj objekt ležiaci na svahu pozdĺž vrstevníc. Extrémne minimalizoval deliaci efekt priečných stien, čím sa z nich stali sklené plochy od stropu až po zem. Horizontály budovy zasadené do terénu sú vyrovnávané vertikálou významového stredobodu stavby – komína. Ako súvisí architektonická koncepcia bratislavského Krematória s pohanským kultom? Tatarka vo svojej úvahe o Milučkého krematóriu zdôrazňuje spoluprácu architekta so sochárom Kompánkom. Tvrdí, že architekt Milučký sa rozhodol riešiť spoločenskú objednávku ako problém uctievania predkov, konkrétne kultu matky.²² To je úloha, ktorej sa rovnako zhostil Kompánek a vytvoril pre areál Krematória totemickú drevenú plastiku. Spoločenská objednávka znamenala v tom období požiadavku na moderné riešenie idey pietneho miesta, kde sa nahradenie kresťanskej zbožnosti dávnym pohanským kultom ukázalo ako ideologicky neškodné. Tatarka pochopil architektonické riešenie bratislavského Krematória ako spojenie prísne redukovanej hmoty budovy koncipovanej s logickou účelnosťou ako pasáž a ako výraz desakralizovaného rituálu – prírodné javisko kultu.

PRIMITIVIZMUS MODERNÝ A NÁRODNÝ MÝTUS

Pojem „moderná socha“ možno chronologicky definovať v rozpätí dvoch medzníkov, z ktorých prvý predstavuje významom i rozsahom monumentálny celok sochárskeho diela Augusta Rodina a druhý definitívnu kolíziu sochárstva na konci 60. a začiatku 70. rokov 20. storočia.²³ Až s uzatvorením epochy modernizmu prichádzajú prvé pokusy prehodnotiť „mýtus“ originality a jedinečnosti viazaný s moderným umením. Rosalind Kraussová v štúdiu venovanej tvorbe Alberta Giacomettiho zdokumentovala na základe analýzy textov jeho súčasníkov (André Breton, George Bataille,

Jacques Dupin, Michel Leiris) z 20. a začiatku 30. rokov 20. storočia východiská fascinácie negerskou plastikou, idolmi kykladskej kultúry a predkolumbovskej Ameriky.²⁴ V našom prípade by mohlo spomenuté hľadanie primitívneho výrazu predstavovať model, ktorý slovenské sochárstvo ešte dobiehalo v 60. rokoch, pričom zdroje neštylizovaného „primitivizmu“ nachádzalo v ľudovom výtvarnom prejave. V istom zmysle išla táto vízia proti prúdu avantgardného modernizmu. Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti sa má podľa Waltera Benjamina oslobodiť od väzby na rituálne a kultové funkcie.²⁵ Tatarkov vzťah k sochárstvu, ktorý má nesporné znaky fetišizmu, keď sochársky objekt vstupuje do sféry intímne telesného a dotykového, obnovuje niektoré znaky tohto moderného primitivizmu. V jeho nekonvenčnom prístupe voľných zmyslových asociácií rezonuje surrealistická koncepcia nájdeného objektu, ako ju predstavil André Breton v prednáške s názvom *Surrealistická situácia objektu*, ktorú prvýkrát predniesol v Prahe v roku 1935.²⁶

Oživenie romantických predstáv mýtických svätých miest a pahorkov viazaných s kultúrnym povedomím národa bolo u Domínika Tatarku poučené práve primitivizmom v medzivojnovom modernom sochárstve. Tatarka využil teoretické koncepcie André Malrauxa a Carla Einsteina, aby magické praktiky spojené so sochárstvom vložil do súvislostí koncepcie národnej kultúry.²⁷ Názory na umenie a kultúru francúzskeho súčasníka Andrého Malrauxa, v tom čase vplyvného francúzskeho politika a ministra kultúry, Tatarka poznal a niekoľkokrát citoval.²⁸ Na svojich cestách do Paríža, pri návštevách *Musée du Louvre* a *Musée de l'Homme*, Tatarka pochopil to, čo si dobre uvedomovali aj umelci zo Skupiny Mikuláša Galandu. Doma, na slovenskom vidieku, môžu nájsť stále živé doklady dávných kultových objektov, ktoré považovali za celkom súčasné. Preto Tatarka objavil v Kompánkovej tvorbe antropologickú os v pojme drevených penátov, praslovanských idolov a ochranných božstiev ľudu. Myslel pritom aj na pôvod slova „penát“. Archaické slová ako „penát“ alebo „nátoň“ sa odvodzujú zo slova ťať, ktoré sa asociuje s drevom: „Starobylé slovo ma fascinovalo. Slovo nátoň pochádza z koreňa ,tenti‘, ,ťat‘, označuje sa ním kmeň, niekedy i klát, na ktorom sa ťala klesnina, stínal sa na ňom krk kohútom. Označuje sa ním nielen objekt, ale i príjemné miesto, v ktorom mužské pokolenie nachodilo obzvlášťne zaľúbenie.“²⁹

Alex Potts v knihe *Sculptural imagination* uvádza dva príklady interpretácie sôch Constantina Brancusiho, ktorých autormi sú básnici Ezra Pound a William Carlos Williams. Alex Potts sa zaoberá predovšetkým myšlienkou striedania dvoch modov interpretácie Brancusiho sôch: jeden smeruje k formalistickému umeleckému objektu a druhý k sexualizovanému objektu fantázie. Brancusiho dielo vo svojej ambivalentnosti poskytuje dvojitý modus interpretácie spájajúc konštruktívny purizmus formy s magickým evokovaním časti tela. Preto v takom jednoduchom motíve, aký nesie socha s názvom *Princezná X*, píše Potts, možno vidieť charakteristický moderný rozkol medzi vnímaním sochy ako ženskej busty alebo dokonca mužského penisu, a potom na druhej strane ako dotykom umelcovej ruky nepoškvrnený modernistický objekt, pričom tu nenachádzame nič, čo by nám sprostredkovalo plynulý prechod od jedného k druhému.³⁰ Tatarka smeruje k tejto ambivalentnosti sochárskej formy, ktorú reprezentuje kultový magický objekt. Brancusiho životné dielo poskytovalo argument, že socha ako modernistický objekt môže „primitívny“ výraz čerpať z remeselných tradícií ľudového umenia. Brancusi bol pre Tatarku a Galandovcov nepochybne inšpiratívny z viacerých dôvodov. Pôsobivá sila obrazu „posvätných miest národa“ a jej uplatnenie v koncepcii Milučkého Krematória má autentický predobraz v Brancusiho pamätníku z Tigru Jiu, postavenom v rokoch 1937 a 1938. Brancusi tu vytvoril známu trojicu diel – *Stôl ticha*, *Brána bozku* a *Nekonečný stĺp* –, ktorá v mnohom anticipovala integráciu sochárstva s monumentálnymi formami architektúry v duchu odvekých symbolov kozmického mystéria a dávnych ľudových tradícií. Interpretovaný v duchu rumunských zdrojov, súbor diel v Tigru Jiu môže byť chápaný ako rozsiahla alegória ľudskej existencie, tvrdí Edit Balas. „Duša vstupuje do života bránou dokonalej lásky, život samotný je reprezentovaný rodinným stolom a napokon *Nekonečný stĺp* vo svojom dvojakom aspekte náhrobných stĺpov a strešných pilierov označuje rovnako koniec života a vstup do inej, transcendentnej formy existencie. Ľudové tradície sú tu využité v novom kontexte, ktorý zároveň zosobňuje a transformuje ich dôverné významy.“³¹ Motívy uplatnenia dreva v ľudovom remesle a stavebníctve, stavenie posvätných hájov a magických kultových miest, nie sú exkluzívnym prvkom jednej národnej kultúry, ale majú ich viaceré ľudové tradície viazané na geografický región Karpatského masívu.

Paradox etnocentrickej orientácie sochárstva v okruhu Skupiny Mikuláša Galandu spočíval v tom, že úsilie o moderný výraz motivovali návraty k ľudovej tvorivosti a rehabilitácia národného mýtu. Tieto princípy hľadania národnej identity konkretizoval Tatarka spoločne s výtvarníkmi a spriaznenými kritikmi v manifeste *Súkromné listy Skupiny M. Galandu*, vydanom v apríli 1968. V jednej z esejí Vladimír Kompánek napísal: „náš pocit predkov nie je len krpec na nohe a širák na hlave (...) ale povedzme zázrak drobnej sošky – piety kdesi vo výklenku.“³² Skupinová iniciatíva, ktorá v druhej polovici 50. rokov nadviazala na program progresívnej medzivojnovy moderny, tentoraz neprišla s programom estetickým, ale deklarovala kritické postoje politické a etické. Spochybnila ideologické základy riadenia kultúrnej politiky štátu, poukázala na uniformnosť kultúry a zdôraznila rôzne kultúrne korene Čechov a Slovákov v spoločnom štáte.

PROBLÉMY S ABSTRAKTNÝM SOCHÁRSTVOM

Obrana archaických predstáv a tvarov v modernom sochárstve išla ruka v ruku s uplatňovaním metódy *taille directe*, ktorým sa tvorivý proces a výraz hmoty stali súčasťou výslednej realizácie diela. Sochári sa už neuspokojovali s izolovanou prezentáciou svojho diela v interiéri alebo ako ozdobného prídavku v rámci architektúry a ideologických riešení pamätníkov. Výraz sochy ako svojbytného elementu našli v exteriéri, kde môže dielo rozširovať hranice svojho pôsobenia vo vzťahu k okolitej prírode. Všetky tieto poznatky sa stali súčasťou emancipácie sochárstva, ktorú podporovala idea medzinárodných sochárskych sympózií a exteriérových výstav. Na Slovensku tento proces vyvrcholil v organizácii dvoch podujatí – *Socha piešťanských parkov* a *Medzinárodné sochárske sympózium Vyšné Ružbachy*. Sochárske sympózium vo Vyšných Ružbachoch, ktoré iniciovali sochári Andrej Rudavský a Rudolf Uher, vychádzalo z predpokladu evokovať mýty sochárskou expanziou do krajiny, priamou tvorbou sochárov v travertínovom lome. Vzájomný vzťah skulptúry a voľnej prírody mal využiť vlastnosti a osobitosť terénu pre optimálne vyznenie každého vybraného diela v rozľahlých aj intímnych partiách krajiny.³³

V roku 1967 na stránkach týždenníka Kultúrny život prebehla polemika medzi Dominikom Tatarkom a Ľubou Belohradskou, mladou teoretickou umenia a komisárkou výstavy *Socha piešťanských parkov*.

Výstava prezentovaná ako *I. trienále slovenského sochárstva* po prvýkrát na Slovensku predstavila kolekciu exteriérových plastík ako dokumentáciu vývoja súčasného domáceho sochárstva. Vo svojom článku Dominik Tatarka nešetril expresívnym slovníkom a výstavu označil za „trh márnosti, trh vypožičaných a prázdnych foriem“, pomenoval ju apokalypticky ako „hromadný, konečný zánik bohov“, z ktorých „zostali už iba vyprázdnené modly“. ³⁴ Tatarka vo svojej kritike výstavy diagnostikoval rozpad oficiálneho pamätníkového sochárstva. V tomto svetle sa ukázala výstava exteriérových plastík ako apoliticky zamerané pokračovanie snáh o hľadanie spoločenskej funkcie súčasného moderného sochárstva, ktorého nedávnu minulosť poznačila socialisticko-realistická lekcia. Podľa Tatarku bol práve tu kameň úrazu, keď viacerí predstavitelia tzv. oficiálneho sochárstva konvertovali k nefiguratívnym, výpovedne neutrálnym a formu kultivujúcim prejavom, ktoré okrem relaxačných účinkov neponúkali žiadnu silnú alternatívu. Diela na výstave označil ako tradicionalisticky, resp. modernisticky konvenčné a výpoveď ich materiálov ako frázu duniacu prázdnotou. ³⁵ Jemnejšie ladená kritika výstavy od Ivy Mojžišovej, ktorá napokon nemohla byť uverejnená, akcentovala spojitost parkovej sochy s lokálnou tradíciou božích múk a svätých za dedinou ako optických dominánt v priestore. ³⁶ Ale vráťme sa späť k Tatarkovi. V jeho kritike výstavy vyniká odmietnutie monumentalít figurálnych politických pomníkov na jednej strane a abstraktného sochárskeho tvaru na druhej strane. Na pozadí tejto polemiky sa vykryštalizovalo jeho stanovisko k súčasnému sochárstvu: 1/ kritikou tzv. nepravých božstiev – stotožnil ich s idolmi dobyvateľov, resp. osloboditeľov a v sochárskej tvorbe ich definoval ako pomníkovú tvorbu so symbolmi cudzích hrdinov; 2/ kritikou prázdnej a bezduchej abstrakcie – Tatarka nebol apriórne proti abstraktnému tvaru, ale kritizoval myšlienkovú nenáročnosť a relaxačný charakter nefiguratívnych kompozícií; 3/ kritikou sochy bez miesta – umiestnenie sochy považoval za súčasť jej výpovednej hodnoty.

V eseji publikovanej pod názvom *Vyznanie sochárom* odmietol Tatarka abstrakciu v sochárstve a svoju kritiku adresoval predovšetkým sochárovi Rudolfovi Uhrovi: „Chcel by som seba i vás priviesť k tomu, prečo nás pochytil a drží démon abstrakcie vo výtvarnom umení.“ ³⁷ Odmietla nielen monumentalitu figurálnych politických pomníkov, ale na druhej strane aj abstraktný sochársky tvar. Na pozadí názorov na tvorbu jeho súčasníkov môžeme sledovať Tatarkov

ontologický model výtvarného diela, ktorý, ako tvrdí literárny teoretik Valér Mikula, je plný zábavných anachronizmov, no on ho vidí ako vznešený archaizmus. ³⁸ Tatarka postavil svoj pátos, povedané spolu s Mikulom, proti rozbiehavosti moderného sveta, ako úsilie zabrániť dezintegrácii národnej kultúry a rozmetaniu sústav jej dorozumievacích znakov. Od sochy požaduje, aby bola viazaná na kult predkov, na istú societu, obec, národ, aby sa spájala s jedinečným miestom, pre ktoré má byť ešte pred vytvorením určená. Preto výrazovo najcennejším materiálom sa stáva drevo. Podľa Tatarku sochári obnovujú naše staré, praveké cítenie v dreve a znak drevenej dediny povyšujú na dorozumievací národný znak. Odmietla čistý funkcionalizmus formy: „Démon modernosti, démon abstrakcie, démon pýchy, démon prázdnoty ženie nás redukovať sochu na číročistý pomysel: na funkciu.“ ³⁹ Funkciu sochy, naopak, vytvára kultúrne povedomie, a preto je viazaná na konkrétne miesto označené dejinami a kultúrou národa. Socha naplňuje u Tatarku hlbokú motiváciu mýtického návratu k počiatku, ktorý uchováva, zvečňuje a sprítomňuje. „Socha sa zrodila a žije zo smädu po nesmrteľnosti, z potreby aspoň čosi z nás, aspoň kohosi zvečniť, čo si zvečnenie a uctenie zasluhuje.“ ⁴⁰

Rudolf Uher, ktorý v prvej polovici dekády postupne opúšťal figurálnu tvorbu, patril k popredným osobnostiam slovenského sochárstva. Po avantgardných začiatkoch sa na jeho tvorbe čiastočne podpísal diktát realistickej doktríny, z ktorej sa očisťoval prechodom k formálnemu skúmaniu sochárskej kompozície a tvaru. Príznačným pre jeho tvorbu v tomto období bolo, že sa neobmedzoval na výrazové možnosti iba jedného materiálu, ale svoje abstraktné kompozície realizoval tak v dreve, ako aj v kameni a zo zváraných kovov. Boli to okrem iného aj nové technologické postupy, ktoré menili podobu sochárskeho objektu a pomáhali sochárovi zbavovať ho nielen ideologických, ale aj literárnych obsahov spájaných s klasickými sochárskymi postupmi. Vznik medzinárodných sochárskych sympózií a verejných exteriérových výstav znamenal otvorenie nebývalých možností pre sochu, k čomu prispeli aj sídliskový urbanizmus a nové sociálne a priestorové podmienky rozvíjajúcich sa miest. ⁴¹ Ak uvažujeme o súbore Uhrových kompozícií v dreve, ktoré vystavil v Prahe (*Plastiky a kresby*, Nová síň, 1966) a Bratislave (*Plastiky*, Dom umenia, 1967), Tatarka nezavrhol Uhrove analýzy princípov tektoniky, statiky a lability hmôt. Zmysel takýchto redukcií sochárskeho diela videl v návratoch ku kmeňovým kultúram a kultivácii osamostatnených

rudimentárnych zákonitostí tvaru a hmoty. Uhrovo tvorbu však poznal v jej figuratívnej fáze, keď sochárovi v roku 1957 otváral výstavu plastík. Neskoršiu kultiváciu základného jazyka sochárskeho výrazu dokladajú aj názvy Uhrových sôch: etuda, skladba, vzťahy, paralely. Čo však Tatarka podrobil ostrej kritike, bola zmenená funkčnosť týchto sôch. Uher sa takpovediac dostal na rozhranie dvoch oblastí: neosobnej geometrie obnažujúcej konštrukčné princípy a tradičného sochárskeho modu ručného opracovania robustných blokov materiálu, v ktorom zostávala prítomná spomienka na ľudovú tvorbu. Vedome oslobodil sochu od reprezentácie skutočnosti, ale v jej výrade ponechal index sochárskej práce, výrazné stopy po spôsobe opracovania povrchu. Pre Tatarku taká funkcia sochy, ktorej chýba väzba k miestu určenia a je odpútaná od mýtckej pamäte krajiny a predkov, znamená vykročenie do prázdna.

Inak už hodnotil Uhrovo „vykročenie do prázdna“ autor jeho monografie, Ľubor Kára. Pomenoval ho ako „vzťah sochára k rozličným polohám archetypu, nielen k jednej, domácej tvárnej tradícii“, keďže, píše Kára „nevyrastá bezprostredne z kánonu slovenského ľudového výtvarného prejavu alebo z estetických sústav priamo z neho transponovaných; jeho prístup k rudimentárnemu je viacej svetoobčiansky“. ⁴² Kára v recenzii nových skulptúr Rudolfa Uhra vyzdvihuje práve ich „drevený svet“. Píše o emóciách archaizmu, o odvážne zjavenom vnútornom videní, ktoré predstavuje drevený svet jeho skulptúr, rovnako súčasný ako staroslovanský. ⁴³ Zdôrazňuje v tvorbe sochára práve tie hodnoty, ktoré Dominik Tatarka označil za podstatné a v novej Uhrovej tvorbe chýbajúce. Konkrétnejšie vyjadril Uhrov skladobný princíp Ľuboš Hlaváček ako návrat k samotným počiatkom sochárskeho umenia, keď ešte splyvalo so stavebnou činnosťou a bolo súčasťou konštrukčného rozvrhu a tektoniky architektonických článkov. ⁴⁴ V tomto smere sa ukazuje aj jasný rozdiel medzi princípmi Kompánkových a Uhrových drevených kompozícií, predovšetkým kolekcie robustných diel z rokov 1965 až 1967, na ktorý upozornila Zuzana Bartošová: „Kým v Kompánkovi ide o nadviazanie na „slovenskosť“ a povýšenie fenoménov ľudového umenia do sféry vysokého umenia v rovine moderného vyjadrenia, Uhrovi, ktorý zašiel v svojej inšpiračnej väzbe hlbšie, k rovine predumeleckého, k rovine remeselného – a to neumelého – spracovania dreva, sa podarilo nájsť inú podobu výtvarného archetypu v spôsobe opracovania, v upozornení na prácu a každodennosť ako takú.“ ⁴⁵

Český teoretik Luděk Novák prišiel s pokusom o vytvorenie systému kritérií hodnotenia súčasného sochárstva na základe princípu plurality kategórií, ktoré by sledovali na tie časy príznačnú typologickú mnohotvárnosť v disciplíne. Bol zástancom autonómnej sochy s funkciou myšlienkovu a esteticky stvárňovať prostredie v procese hľadania nových „symbolov humanity“, kde by mal svoje miesto aj odvážny experiment. Socha ako autonómny objekt vo verejnom priestore už nemala byť viazaná na politický kult, ale naopak, mala nasledovať maximu „umenie pre ľudskú sebarealizáciu, pre humanistické sebauskutočňovanie človeka“. ⁴⁶ Autor tvrdí, že rozšírenie nefiguratívneho sochárstva bolo dôsledkom zmien vo voľbe východísk moderného sochárstva. Zodpovedá „humanizačnému procesu“, kde ľudská postava predstavuje len jednu z možností sochárskej predmetnosti. Zakladateľmi tejto abstraktnej línie už nie sú Rodin a Maillol, ale Arp, Gonzales a Moore. Niektoré aspekty skutočnosti presahujúce hranice tradície sochárskeho tvaru, tvrdí Novák, by sa inak vôbec nemohli stať predmetom zobrazenia. Tento argument má východisko v marxistickej estetike a „humanistická perspektíva umenia“ sa v 60. rokoch stáva jej ústrednou tézou. Popri kompozíciách českých sochárov – Vladimíra Janouška, Miloslava Chlupáča, Stanislava Kolíbala alebo Evy Kmentovej, dielo *Pohyb veľkej rieky* Rudolfa Uhra sa v kombinácii rustikality materiálu a stereometrických prátvarov viaže k námetu tradičným sochárstvom nevládnutelnému. ⁴⁷ Prechod k univerzalistckej línii sochárstva privítal aj slovenský kritik Radislav Matuščík ako nemýtcký, neidolický pól sochárstva, vernejší nádejam technickej civilizácie. ⁴⁸ Abstraktné sochárstvo nadobúdalo istejšie postavenie aj v prácach mladých absolventov umeleckých škôl. Ľuba Belohradská v recenzii košickej výstavnej činnosti upriamila pozornosť na mladých sochárov. Princíp organickej plastiky v tvorbe Márie Bartuszovej pomenovala ako inklinovanie k biomorfne odvodenému čistému abstraktnému tvaru, ktorý je sústredený na výrazový kontrast veľkého oblého objemu a jemného vrásnenia. ⁴⁹

Tatarkov romantický anachronizmus možno najlepšie objasniť v konfrontácii so širším kontextom slovenského sochárstva druhej polovice 60. rokov, kde národný mýtus definitívne stratil centrálnu postavenie. Napriek tomu jeho koncepcia „posvätných miest národa“ bola oprávneným a dodnes plne nedoceneným pokusom o rehabilitáciu národnej pamäte. V aktuálnych tendenciách vývoj nezadržateľne ukazoval na opúšťanie klasických propozícií sochárskeho diela.

Rosalind Kraussová píše o dvoch základných líniách v sochárstve konca 60. rokov. Prvá, vychádzajúca z obrany modernistickej podstaty sochárstva, bola založená na „idealistickom mýte“ a úsilí o vnútornú integritu sochárstva a druhá mala východisko v hľadaní ponad hranice tradičnej disciplíny, pričom využívala divadlo, nové technológie a vizuálne efekty ako nástroje nového výrazu.⁵⁰ Avšak tento „idealistický mýtus“, ktorý Rosalind Kraussová spojila s obranou toho, čím sochárstvo „bolo“, má nepochybne svoju paralelu v celkom inom „mýte“, a tým je utopická predstava neohraničeného experimentu a syntézy umení. Manifestáciou týchto prístupov sa stala na Slovensku výstavná koncepcia Ľubora Káru – *Polymúzický priestor*.⁵¹ Prejavovala sa v úsilí o synestetické zapojenie zmyslov diváka, v mnohých prípadoch aj priamej interakcie s dielom a následne aj funkčným začlenením diela do civilizačného a krajinného prostredia.

KONIEC ALEBO NOVÝ ZAČIATOK SOCHÁRSTVA? IDEA SYNTÉZY UMENÍ

V rámci nových tendencií, ktoré vyvrcholili v poslednej tretine 60. rokov, zohrala v slovenskom umení významnú prezentačnú úlohu plenérová expozícia *Polymúzický priestor* s podtitulom *Socha – Objekt – Svetlo – Hudba* uskutočnená v roku 1970. Autorom výstavného projektu bol výtvarný teoretik, šéfredaktor časopisu *Výtvarný život*, Ľubor Kára.⁵² V dôsledne vypracovanej koncepcii expozície *Polymúzický priestor* Kára nadviazal na pôvodnú myšlienku exteriérových sochárskych výstav *Socha prieštanských parkov*, ako ju realizovala Ľuba Belohradská. Na rozdiel od pôvodnej koncepcie sa tu však už ťažko dá hovoriť len o exteriérovej plastike, keďže autor projektu sa rozhodol prezentovať súčasné názorové tendencie, ktoré by boli „pokusom o syntézu rôznych disciplín umenia“.⁵³ Trend v „prestupovaní hraníc“, pre toto obdobie mimoriadne aktuálny, naznačili už predchádzajúce medzinárodné výstavné projekty v réžii Ľubora Káru – *Danuvius* 68 v bratislavskom Dome umenia a exteriérová prehliadka *Socha piešťanských parkov* 69.

Úsilia viacerých domácich teoretikov a umelcov medzi rokmi 1968 a 1970 smerovali k novému internacionálnemu „slohu“ prekračujúcemu nielen hranice disciplín, ale aj reálne politické hranice východnej a západnej Európy. Ľubor Kára budoval novú koncepciu

piešťanských výstav na zásade anulovania hraníc medzi umeleckými disciplínami v spojení s myšlienkou ich spolupráce, súhry a integrácie. Na základe tejto idey vznikla medzinárodná exteriérová výstava *Socha piešťanských parkov* 69, ktorá mala predstaviť hlavne diela experimentujúcich umelcov z vtedajšieho Západu – Getulio Alviani, César Baldaccini, Niki de Saint Phalle, Martial Raysse, Philip King, Pol Bury, David Lamelas, Heinz Mack, Nicolas Schöffer, Günter Uecker a ďalší. Výberom diel popredných predstaviteľov európskeho sochárstva sa opäť v plnej miere zopakovali tézy o dvoch tendenciách v tejto disciplíne, konštatované domácimi kritikmi. Ivan Jirous, mladý kritik a neskoršie ústredná postava českého undergroundu, písal o beznádejnosti rozvíjania tradičného moderného sochárstva, o únave z neustálych deformácií tvaru a násilnej mediativnosti sugerujúcej divákovi rôznymi skrytými symbolmi tajomstvo obsiahnuté vnútri diela.⁵⁴ *Polymúzický priestor* napriek tomu, že manifestačne vystúpil z mantinelov takto chápaného sochárskeho objektu, bol v tomto smere do značnej miery kompromisom spájajúcim obidve orientácie dovedna. Ako hlavné body svojej koncepcie uviedol Kára tvorbu diel do konkrétneho prostredia, pre vybranú lokalitu výstavného priestoru. Program integrácie diela do životného prostredia zakladal nie na hľadaní miesta pre hotové dielo, ale nastúpila tu tvorba diel pre vyhľadané miesto. Cieľom bolo vytvoriť orchestrálny výraz v zapojení svetla aj hudby a Kára im prideliť medzi komponentmi expozície „jednu z rozhodujúcich funkcií“, na čo malo slúžiť technické zabezpečenie audiovizuálnych efektov, reprodukováná hudba, slovo a experimentálny film. Zdá sa, akoby Kára zužitkoval aj Tatarkovu kritiku „sochy bez miesta“, keďže ako jedno z predsavzatí expozície vytýčil spojenie čistej prírody s mestským prostredím, na čo sa rozhodol „využiť súhru i polaritu považskej krajiny a mesta na Váhu pre obsahový repertoár a pre výrazovú aktivitu výstav.“⁵⁵ Kára skutočne integroval vo výslednej expozícii širokú škálu experimentálneho umenia a predstavil ho v spoločnom celku s tradičnými polohami sochárstva, ako ich reprezentovala u nás skupina Galandovcov a jej príbuzní autori. Zvláštnosťou celého projektu je fakt, že v rámci jednej expozície sa stretli overené exteriérové plastiky (išlo prevažne o abstraktné kompozície, ani jedna z nich nebola realistická) s radikálnymi experimentmi presahujúcimi do environmentu, priestorovej, svetelnej a zvukovej inštalácie alebo akčnej tvorby. Rozhodne medzi nich patrili environmenty Stanislava

Filka, ktorý pre výstavu realizoval dve diela priamo integrujúce prírodné živly, vzduch a vodu – *Dýchanie* (elektrickým ventilátorom nafukovaná guľa vo veľkosti 640 x 640 x 900 cm) a *Prečerpávanie vody* (elektromotorom poháňané prečerpávanie vody systémom trúbic z rieky do umelého bazéna, 50 x 20 x 1,3 m). V ďalších dvoch dielach nazvaných *Asociácie* Filko pracoval s prenosom zvuku a slova, s dimenziami civilizačného a kozmického priestoru, ako to definoval vo svojom programovom texte *Plan projekt art*. Milan Dobeš v rámci svojej neokonštruktivistickej orientácie vytvoril Kinetickú vežu a jej nočné svetelno-kinetické predstavenie nazval *Pulzujúci rytmus XXII*. Alex Mlynárčik realizoval akcie *Juniáles* a *Nedelné hody*, v ktorých premenil hodnotu umeleckého originálu na jedálny lístok a darčkové predmety. Neokonštruktivistickými sochárskymi objektmi, ktoré sa koncepcne blížili americkému minimalizmu, sa predstavil Juraj Bartusz. Ivan Štěpán v duchu op-artu realizoval environment *Optipolytón I. – Testačný priestor*. Károva koncepcia po prvý raz v histórii slovenského výstavníctva siahla po alternatívnych spôsoboch inštalácie diel v exteriéri. Diela Jany Shejbalovej-Želibskej, nazvané *Hodvábnik morušový*, boli inštalované ako závesné objekty na konároch stromov. Plastika Jozefa Jankoviča plávala na hladine rieky Váh. Hravý objekt Vladimíra Popoviča *Veľká gumipuška* s politickým podtextom oživujúcim spomienku na augustovú okupáciu roku 1968 vznikol dotvorením sedem metrov vysokého kmeňa stromu. Boli to predovšetkým radikálne priestorové environmenty a experimentálne plastiky spomenutých autorov, ktoré sa stali neklamným znakom výrazného posunu vo výstavnej koncepcii oproti staticky prezentačným exteriérovým expozíciám moderného sochárstva. Spolu s Radislavom Matuščíkom možno konštatovať, že expozíciou vyvrcholila v slovenskom umení idea prekročenia hraníc výtvarných disciplín. Ich vzájomným prelínaním, ako aj prestupovaním do životného prostredia, výstava manifestovala ideu syntézy a internacionálnosti umeleckej tvorby.

Vývoj v oblasti sochárstva a priestorových disciplín nezadržateľne ukazoval na opúšťanie klasických propozícií sochárskeho diela. Kritiku tohto trendu, mienenú v zmysle obrany hodnôt klasického modernizmu, najlepšie vystihuje esej amerického teoretika Michaela Frieda s názvom *Umenie a objektovosť* z roku 1967. Autor tu vystúpil proti teatralnosti, ktorá vtrhla do sféry sochárstva, výrazne narušila senzibilitu moderného umenia a ohrozila chápanie kvality a hodno-

ty diela. Čo sa týka sochárstva, pre Frieda to bol práve pojem času a splývanie časovej skúsenosti vnímania sochy s reálnym časom, čo vytláča plastické umenia do sféry divadla.⁵⁶ Napätie vyvolané medzi klasickým modernizmom a novými tendenciami (v Spojených štátoch amerických ich predstavoval minimalizmus, v Európe predovšetkým neokonštruktivizmus a kinetizmus), sa dá vystopovať aj v domácich polemikách. Kritika abstraktnej formy ako „zániku bohov národa“ formulovaná Dominikom Tatarkom, oproti kritike divadelnosti, ako ju prezentoval Michael Fried, vyjadruje skôr konflikt lokálnych tradícií a nových postupov, ktoré predstavovalo abstraktne sochárstvo. Oneskorený nástup sochárstva v slovenskom prostredí mal vplyv na utváranie národnej identifikácie sochárskej tvorby, ktorá sa posunula oproti iným krajinám až do neskorej moderny. Na druhej strane, otázka integrácie umeleckých odvetví bola aktuálna koncom dekády v celom Československu. Vo vzťahu k architektúre ju formuloval Petr Wittlich v štúdiu nazvanej *Možnosti integrace*. Z perspektívy architektúry a urbanizmu budúcnosti ju rozpracoval Michel Ragon, ktorého kniha *Où Vivrons-nous Demain* vyšla v roku 1967 v českom preklade.⁵⁷ Pokúsili sme sa spomenuté princípy doložiť v koncepcii výstavy *Polymúzický priestor*. Hoci výstava zaznamenala vyústenie avantgardných pohybov na slovenskej scéne 60. rokov, nemohla už dať odpoveď na otázku, čo poskytuje táto integrácia pre jednotlivé disciplíny a aký bude ich nasledujúci vývoj. Keďže sa tu stretli predstavitelia obidvoch línií sochárstva, mala konfrontačný charakter a jej význam spočíval skôr v uplatnení nových prístupov v tvorbe expozícií do prostredia mestskej krajiny. Károva výstavná koncepcia *Polymúzického priestoru* z dnešného pohľadu pôsobí zjednocujúco. V exteriéri kúpeľných parkov integrovala širokú škálu prístupov: znakovú abstrakciu Galandovcov, analyticky tvarovú abstrakciu Rudolfa Uhra a experimentálne diela mladšej generácie. Súvislosti politického vývoja v Československu po roku 1970 zanechali sľubný projekt v podobe torza. Do dejín slovenského umenia sa zapísal ako ukončenie a vyvrcholenie jednej epochy. Z pohľadu prípadných dejín výstavníctva, v aplikovaní nových postupov a výstavných praktík preto stojí nie na začiatku, ale na konci jednej epochy.

Poznámky

- ¹ Problematiky sa z rôznych strán dotýkajú tri citované publikácie: KREKOVIČ, E./ MANNOVÁ, E./ KREKOVIČOVÁ, E.: *Mýty naše slovenské*. Bratislava: Academic Electronic Press, 2005. *Slovenský mýtus*. [Kat. výst.] Ed. A. HRABUŠICKÝ. Bratislava: SNG, 2006. LAHODA, V. (Ed.): *Local Strategies International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918–1968*. Praha: Artefactum a Ústav dějin umění AVČR, 2006.
- ² Odkazujeme na štúdiu Georgesa Didi-Hubermana, venovanú analýze dialektického obrazu u Carla Einsteina a Waltera Benjamina. DIDI-HUBERMAN, G.: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (Les éditions de minuit. Paris 2000). *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Prekl. R. Šafaříková. Bratislava: Kalligram 2006, s. 191–253.
- ³ Výstava skupiny M. Galandu. Katalóg výstavy. Výstavná miestnosť krajskej správy lesov. Žilina 1957. Na rozdiel od českej výtvarnej scény a výtvarného diania v Poľsku, štruktúrálna abstrakcia na Slovensku nastupovala oneskorene až rokom 1961 a jej výstavy boli spočiatku neverejné. Pre porovnanie pozri: PIOTROWSKI, P.: *Awangarda w cieniu Janty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Rebis, 2005, s. 95–97.
- ⁴ TATARKA, D.: *Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968. Pozri tiež BRABENEC, P. (Ed): *Dominik Tatarka: un écrivain en dissidence*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- ⁵ ABELOVSKÝ, J.: *Identita a moderna*. In: *Slovenský mýtus*. [Kat. výst.] Ed. A. HRABUŠICKÝ. Bratislava: SNG, 2006.
- ⁶ TATARKA, D.: O uctievaní bohov. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 43, 51, 53. Pôvodne In: *Slovenské pohľady*, 83, 1967, č. 2.
- ⁷ Tieto snahy vyvrcholili vydaním tzv. Súkromných listov Skupiny M. Galandu. Aj keď názvom sa odvolávajú na prvý modernistický manifest slovenských umelcov Mikuláša Galandu a Ľudovíta Fullu z roku 1930, išlo v nich skôr o kritické hodnotenie pomerov v kultúre a spoločnosti. *Súkromné listy Skupiny M. Galandu*, Apríl 1968, č. 1, s. 3. Redigoval Juraj Mojžiš. Grafická úprava Igor Imro. Náklad 2000 kusov.
- ⁸ ČERNÝ, V.: Púť Dominika Tatarku Slovenskom a kultúrou. Prekl. J. Vanovič. In: *Slovenské pohľady*, 106, 1990, č. 3, s. 47.
- ⁹ Na porovnanie uvádzam príspevok českého filozofa Jana Patočku. Patočka sochársky objekt charakterizoval z vizuálneho hľadiska hapticko-dynamicky ako súčasť kinetického smerovania do reálnej hĺbky, ktoré sa s plochami vyrovnáva ako s prekážkami na tejto ceste. Sféra haptického je neoddeliteľná od pohybu tela, takže dotyk a ohmatávanie sú výsledkom pohybovej aktivity a jej súčasťou sú aj vizuálne dojmy. PATOČKA, J.: Úvahy nad Readovou knihou o sochařství (1969). In: *Umění a čas I*, Praha, 2004, s. 443.

- ¹⁰ TATARKA, D.: Vyznanie sochárom. In: *Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968, s. 418. Pôvodne In: *Kultúrny život*, 23, 1968, č. 2, s. 3.
- ¹¹ TATARKA, D.: O uctievaní bohov. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 43 a 48. Pôvodne In: *Slovenské pohľady*, 83, 1967, č. 2.
- ¹² TATARKA, D.: Kultúra ako obcovanie (Úvaha o pohybe národa). In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 63. Pôvodne In: *Kultúrny život*, 23, 1968, č. 31, s. 6–8.
- ¹³ TATARKA, D.: Kompánkovi drevení penáti. In: *Kultúrny život*, 1966, č. 1, s. 1.
- ¹⁴ Vladimír Kompánek. Plastika, kresba. Katalóg výstavy. Mestská galéria v Bratislave, 1965–1966.
- ¹⁵ MOJŽIŠOVÁ, I.: Nad dielom Vladimíra Kompánka. In: *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov*. Bratislava: AF, 1994, s. 146. Pôvodne In: *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 7, s. 14–18.
- ¹⁶ BEDNÁRIK, R.: *Zvykoslovné pramene výtvarného prejavu slovenského*. Martin: Matica slovenská, 1942, s. 9.
- ¹⁷ STEJSKAL, K.: *K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku*. In: *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava 1965, s. 194.
- ¹⁸ MITCHELL, W. J. T.: Totemism, Fetishism, Idolatry. In: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005, s. 188 – 189.
- ¹⁹ Štefan Síván. *Plastiky*. [Kat. výst.] Dolný Kubín: Oravská galéria, Horný Smokovec: Tatranská galéria, júl–august 1974.
- ²⁰ TATARKA, D.: Žasnúci vól. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 132.
- ²¹ DULLA, M.: *Architekt Ferdinand Milučký*. Bratislava, SAS 1998, s. 8, 14. DULLA, M. – MORAVČÍKOVÁ, H.: *Crematorium*, Bratislava. In: Frampton, K. – Qinnan, Z.: *World Architecture 1900 - 2000: A Critical Mosaic*. Wien, New York, Springer Verlag 1999.
- ²² TATARKA, D.: Milučkého krematórium a pár slov o výtvarnej kultúre. In: *Kultúrny život*, 23, 1968, č. 28, s. 1 a 6.
- ²³ POTTS, A.: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. New Heaven, London: Yale University Press, 2000, s. 103. V 30. rokoch k prvým autorom teoretických statí o modernom sochařstve patrili C. Einstein a C. Giedion-Welcker, neskôr D. H. Kahnweiler, M. Seuphor, W. R. Valentiner, A. C. Ritchie, H. Read, E. Trier.
- ²⁴ KRAUSS, R.: *The Originality of the Avant-garde and the Other Modernist Myths*. Cambridge, London: MIT Press, 1985.
- ²⁵ BENJAMIN, W.: Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti. In: *Iluminácie*. Prekl. A. Bžoch. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 200.

- ²⁶ EIS, Z.: *Dominik Tatarka. Mezi domovem, Prahou a Paříží*. Praha: Gutenberg, 2001.
- ²⁷ GERÁT, I.: Tschechoslowakische Staatssymbolik und slowakische Nationalmythen im Werk von Ludovít Fulla (1902–1980). In: BARTETZKY, A./DMITRIJEVA, M./TROEBST, S./FICHTNER, T. (Ed.): *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2005, s. 83–84.
- ²⁸ MALRAUX, A.: *The Voices of Silence*. Transl. S. Gilbert. Princeton: Princeton University Press, 1990. Pôvodné vydania: *Le Musée Imaginaire*. Geneva 1947. Neskoršie vydanie *Le Voix du Silence*. Paríž, 1951.
- ²⁹ TATARKA, D.: O uctievaní bohov. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 46. Pôvodne In: *Slovenské pohľady*, 83, 1967, č. 2.
- ³⁰ POTTS 2000, c. d. (v pozn. 17), s. 135–144.
- ³¹ BALAS, E.: *Brancusi and Rumunian Folk Traditions*. New York: Columbia University Press, 1987, s. 30.
- ³² KOMPÁNEK, V.: Sme postihnutí trpkým osudom. In: *Súkromné listy Skupiny M. Galandu*, Apríl 1968, č. 1, s. 3. Redigoval Juraj Mojžiš. Grafická úprava Igor Imro. Náklad 2000 kusov. Pozri tiež MATUŠTÍK, R. a kol.: *Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957, Nástup 1961*. Bratislava: Pallas, 1969, s. 40.
- ³³ KÁRA, L./JEDRENÁK, L.: Projekt rozmiestnenia skulptúr vo Vyšných Ružbachoch. In: *Výtvarný život*, 16, 1971, č. 1, s. 16–22. Pozri tiež KOTÁLÍK, J.: K myšlienke medzinárodných sochárskych sympózií. In: *Medzinárodné sochárske sympóziium Vyšné Ružbachy*. [Kat. výst.] Poprad: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1966. V travertínovom lome realizovali svoje sochárske práce v rokoch 1964–66 Karl Prantl (Rakúsko), Herbert Baumann (Nemecko), Miloslav Chlupáč, Olbram Zoubek, Rudolf Uher, Andrej Rudavský, Maurice Lipsi (Francúzsko), Yasuo Mizui (Japonsko), Zdeněk Palcr, Barnabas Sartori (Rakúsko).
- ³⁴ TATARKA, D.: Ešte raz o piešťanskom Trienále. In: *Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968, s. 406. Pôvodne In: *Kultúrny život*, 22, 1967, č. 32, s. 11.
- ³⁵ TATARKA, D.: Trienále nedorozumenia a rozpakov? In: *Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968, s. 401. Pôvodne In: *Kultúrny život*, 22, 1967, č. 29, s. 3. Na kritickú Tatarkovu recenziu reagovala komisárka výstavy Ľuba Belohradská obhajobou svojej koncepcie. Napriek tomu, že Belohradskej koncepcia mala plné opodstatnenie a bola vôbec prvou z iniciatív plenérových výstav u nás, Dominik Tatarka si ponechal v tejto polemike právo posledného slova, aby vysvetlil svoje myšlienky o „zmysle a poslaní výtvarnej tvorby v národe“ (cit. v predchádzajúcej pozn.). BELOHRADSKÁ, Ľ.: Okolo I. trienále slovenského sochárstva v Piešťanoch. Otvorený list Dominikovi Tatarkovi. In: *Kultúrny život*, 22, 1967, č. 32, s. 10–11.

- ³⁶ MOJŽIŠOVÁ, I.: Socha v parku. 1967. Neuverejnené. In: *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov*. Bratislava: AF, 1994, s. 112.
- ³⁷ TATARKA, D.: Vyznanie sochárom. In: *Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968, s. 426. Pôvodne In: *Kultúrny život*, 23, 1968, č. 2, 3–6.
- ³⁸ MIKULA, V.: Tatarka alebo Démon pátosu. In: *Od baroka k postmoderne. Interpretčné sondy do slovenskej literatúry*. Levice: LCA, 1997, s. 107.
- ³⁹ TATARKA, D.: Vyznanie sochárom. In: *Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968, s. 422.
- ⁴⁰ Ibidem, s. 424.
- ⁴¹ K podujatiu patrilo už spomínané Medzinárodné sochárske sympóziium v kameni – Vyšné Ružbachy, Medzinárodné sympóziium v technikách dreva v Moravanoch nad Váhom a Medzinárodné sympóziium v kove v Košických Východoslovenských železniarňach. Samostatnú kapitolu predstavujú plenérové sochárske výstavy, ktoré v rokoch 1967 až 1970 zohrali mimoriadnu úlohu v transformácii slovenského sochárstva a spôsoboch jeho prezentácie. BELOHRADSKÁ, Ľ.: *Nové priestory pre sochu*. In: *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. [Kat. výst.] Ed. Z. RUSINOVÁ a kol. Bratislava: SNG, 1995, s. 269–281.
- ⁴² KÁRA, Ľ.: *Rudolf Uher*. Bratislava: Pallas, 1969, s. 30 a 32.
- ⁴³ KÁRA, Ľ.: Nové skulptúry Rudolfa Uhra. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 3, s. 110–114.
- ⁴⁴ HLAVÁČEK, Ľ.: Plastika jako skladba. In: *Kultúrná tvorba*, 4, 1966, č. 18, s. 12. Recenzia vyšla pod názvom K výstave Rudolfa Uhra. In: *Výtvarný život*, 11, 1966, č. 5, s. 168–171.
- ⁴⁵ BARTOŠOVÁ, Z.: *Sochár Rudolf Uher*. Levice: LCA, 2000, s. 54.
- ⁴⁶ NOVÁK, Ľ.: K estetice súčasného sochařství. In: *Výtvarné umění*, 18, 1968, č. 1, 2, s. 13.
- ⁴⁷ Ibidem, s. 15.
- ⁴⁸ MATUŠTÍK, R.: Socha, prostredie, dnešok. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 9, s. 402.
- ⁴⁹ BELOHRADSKÁ, Ľ.: Sochársky pohyb na východnom Slovensku. In: *Výtvarná práca*, 15, 1967, č. 6, s. 6.
- ⁵⁰ KRAUSS, R.: *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: MIT Press, 1998 (pôv. vyd. 1977), s. 242.
- ⁵¹ *Polymúzický priestor. Socha – Objekt – Svetlo – Hudba* [Kat. výst.] Komisár Ľ. KÁRA. Piešťany: ZSVU, jún – september 1970.
- ⁵² Meno Ľubora Káru sa spája s neslávnym budovaním Stalinovho pomníka v Prahe na Letnej. Kára sa podieľal na ideologickom riadení a výbere návrhov pomníka. Po príchode na Slovensko sa stal šéfredaktorom časopisu *Výtvarný život* v roku 1957. Viac pozri v publikácii HOJDA, Z./POKORNÝ, J.: *Pomníky a zapomínky*. Praha – Litomyšl, 1996, s. 205–218.
- ⁵³ *Polymúzický priestor. Socha – Objekt – Svetlo – Hudba* [Kat. výst.] Komisár Ľ. KÁRA. Piešťany: ZSVU, jún – september 1970.

- ⁵⁴ JIROUS, I.: Socha piešťanských parků 69. In: *Výtvarné umění*, 1970, č. 1, s. 20.
- ⁵⁵ *Polymúzický priestor. Socha – Objekt – Svetlo – Hudba* [Kat. výst.] Komisar L. KÁRA. Piešťany: ZSVU, jún – september 1970.
- ⁵⁶ KRAUSS, R.: Mechanical Bullets: light, motion, theater. In: *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998 (pôv. vyd. 1977), s. 203 – 204. Esej Michaela Frieda *Art and Objecthood* pôvodne vyšla v časopise *Artforum* 5, 1967, s. 12–23; v českom preklade publikovaná In: POSPISZYL, T. (ed.): *Před obrazem. Antologie americké teorie a kritiky*. Praha 1998, s. 47 – 71.
- ⁵⁷ WITTLICH, P.: Možnosti integrace. In: *Výtvarné umění*, 1970, č. 6, s. 254; RAGON, M.: *Kde budeme žít zítra?* Praha 1967, s. 80.

Nová figurácia a humanistické perspektívy umenia

*Ach, člověk!
Slnečník slnečnice,
dáždník dážďoviek,
barlička pod pazuchami hlíny!*

Miroslav Válek, *Skľúčenosť, Milovanie v husej koži*, 1965

KRITIKA DEHUMANIZÁCIE V UMENÍ

V jednej z najvážnejších literárnych polemík 60. rokov, v eseji nazvanej *Spor s básnikom*, literárny kritik Milan Hamada otvorene vystúpil proti dehumanizácii a nihilizmu v poézii Miroslava Válka. Základným postojom básnika je gesto ničovania, píše kritik. Básnický jazyk Váčkovej zbierky *Milovanie v husej koži* (1965) zachvátila amorfnosť, torzovitosť a fragmentárnosť. Najpresnejšie tento stav vystihujú podľa Hamadu práve výtvarné listy Rudolfa Filu, sprevádzajúce knižné vydanie Váčkovej poézie. Hamada píše, že básnik do krajnosti dovádza obraz ľudskej bezmocnosti, vyprázdneného sveta bez boha a napokon aj bez človeka. „Niet v nej, v tej hre, človeka, ktorý tento neľudský svet ľudsky prežíva.“¹ Podľa Milana Hamadu, Válek zlyháva práve v pokuse o hlbšiu analýzu ľudskej situácie. Ohrozenie človeka a rôzne formy artikulácie existenciálnych stavov a situácií, i keď ťažko hovoriť o nejakom programe, nájdeme v tvorbe u väčšiny z generácie výtvarných umelcov 60. rokov v Čechách aj na Slovensku. V nasledujúcej kapitole bude reč o humanistických perspektívach umenia 60. rokov. Problematiku budeme analyzovať na porovnaní marxistických a nemarxistických východísk výtvarnej kritiky, ktorých perspektívy, akokoľvek odlišné, sa stretávajú v záujme o problém existencie človeka, formulovaný v súvislosti s vlnou novej figurácie vo výtvarnom umení. Ako súvisí problém dehumanizácie vo Váčkovej poézii s výtvarným umením? Pokúsím sa to objasniť na základe porovnania literárno-kritických statí Milana Hamadu s interpretačnými metódami výtvarných kritikov Ivy Mojžišovej a Jána

Bakoša. Hamada vzniesol v polemike o Váľkovej poézii požiadavku tzv. ontotvornej činnosti umenia, pod čím rozumel požiadavku zno-va utvárať rozbitý a rozsypaný svet, dávať mu v umení nový zmysel a brániť sa z vlastných vnútorných zdrojov deštruujuúcemu a rozkladnému tlaku.² Vráťme sa ešte k rozboru Váľkovej poézie. Spočiatku Milan Hamada označil Miroslava Váľka za analytika človeka a jeho situácie, keď napísal, že Váľkov vývin je súhlasný s vývinom svetovej umeleckej avantgardy po druhej svetovej vojne, ktorá sa líši od umeleckých avantgárd 20. a 30. rokov predovšetkým humánnou transcenciou ich experimentátorských úsílí.³ V známej kritike nasledujúcej Váľkovej básnickej zbierky už Hamada hovorí o redukcii, ktorá absolutizuje samotný pád, o aktivite bezvarného živlu a silách entropie vo Váľkovej poézii. „Absolutizácia pádu, ktorý potvrdzuje takmer dennodenne historická aj individuálna skúsenosť, je neustálym leitmotívom Váľkovej poézie. Pád človeka v človeku predovšetkým. Ničivý, vraždiaci mechanizmus pracuje bez oddychu.“⁴ Hamada sa aj v ďalších esejach zaoberal básnickou transcenciou, ktorú označil za podstatnú schopnosť reči správať sa autonómne k sociálnym aktom a procesom inštitucionalizácie reči.

U mladšej generácie kritikov sa stáva bytostnou otázkou zmyslu modernistickej tvorby a umeleckého experimentu, ktorý prekračuje všetky dovtedy známe ohraničenia. Základná požiadavka kladená na umeleckú tvorbu spočívala v schopnosti transcendovať skutočnosť a odpovedať tým na procesy degradácie, depersonalizácie a zvecnenia. Preto ju môžeme vo výtvarnej a literárnej publicistike daného obdobia označiť ako kritiku dehumanizácie. Kritika dehumanizácie súvisela s otázkami vzťahu umenia a estetických hodnôt. Stala sa jedným z ústredných problémov v kritických reflexiách literatúry a umenia druhej polovice 60. rokov. Odkazujúc na filozofiu Jana Patočku rozlišuje Hamada medzi tzv. „autonómnymi teleologickými hodnotami“ a utilitárnymi, tzv. „nepravými teleologickými hodnotami“.⁵ Umenie, ktoré má schopnosť nadviazať funkčne neutilitárny vzťah k svetu, ktoré má svoj zmysel samo v sebe, nepodriaďuje sa iným skutočnostiam, ale dáva samo v sebe možnosť prehovoriť o celej skutočnosti, má v tomto nenahraditeľnú silu a hodnotu. Pomocou tejto hodnoty, píše Hamada, človek opäť objavuje v sebe a v skutočnosti stratené transcendentno. Neutilitárnosť estetickej hodnoty je zakotvená v sile umenia klásť odpor degradácii a iným ohrozeniam človeka. Estetická hodnota je podľa Hamadu svojpráv-

na a neredukovateľne spojená s antropologickou konštantou človeka a ako naznačuje už samotný pojem, je nadčasová. „...V dobe najväčšej ohrozenosti človeka je dôraz na autonómnosť a neutilitárnosť estetickej hodnoty najhumánnejším činom, pretože niekedy iba takýmto spôsobom sa signalizuje degradácia ľudského obsahu revolučnej premeny sveta. Ako vidno, kontakt umenia so skutočnosťou, so životnými záujmami človeka, sprostredkúva práve umelecké dielo, ktoré sa nevzdáva svojej autonómnosti a slobody a ktoré (...) nevyrastá z programových požiadaviek kladených životu, ale priamo z neho.“⁶ Napriek tomu, že tieto tézy Hamada formuloval v súvislosti s hodnotením literárnej tvorby, bez toho, že by si to nárokovali, zasahujú celkovú problematiku umenia tých čias. Nároky na pravosť umeleckého diela vzniesol nielen proti zvonka aplikovaným doktrínam programu socialistického realizmu, ale aj proti funkcionalizácii a utilitarizácii umeleckej tvorby. Pravosť umeleckého diela je preverovaná kritériom jeho autonómnosti. Podľa Hamadu umelec a jeho dielo sú ako spoločenský jav vystavené predovšetkým neosobným silám výroby. Nastáva rozpojenie pôvodnej jednoty umenia a sveta, čo má za následok, že sa „tvorivý individuálny proces premieňa na proces technologický, výrobný“.⁷ Dominantné postavenie v ňom nadobúdajú neosobné sociálne sily, ktoré umelecký proces tvorby uvádzajú do závislosti od vonkajších určení, píše Hamada, a zbavujú ho vnútornej svojprávosti a najmä základného fenoménu slobody. Charakter bezprostredného šoku, vzrušenia a dojatia, resp. sezónna platnosť umeleckého trendu podliehajú rozkladnej funkcionalizácii. Preto požiadavka autonómnosti umenia je jediná záruka univerzálnosti umeleckej výpovede. Hamada tvrdí, že čím je umelecké dielo autonómnejšie, tým univerzálnejšia je jeho mimoestetická, t. j. životná platnosť. Kritériom umeleckej hodnoty je preto „schopnosť konštituovať v sebe celé bohatstvo tzv. mimoestetických hodnôt, to znamená univerzalizovať sa (...)“.⁸ V úvahách kritikov ako Milan Hamada, Jindřich Chalupecký, Iva Mojžišová, Ján Bakoš sa objavuje premisa o „ontotvornej činnosti umenia“. Táto premisa je postavená na tom, že umenie má možnosť a zároveň aj povinnosť byť humanizačným prvkom človeka a sveta, že môže dezintegrovateľný svet znovu utvárať a dávať mu nový zmysel. Estetická hodnota vo svojej neutilitárnosti a autenticke, ako ju formuloval vo svojich esejach Milan Hamada, mala brániť jednotu umenia proti silám entropie a taktiež proti ideologickej deformácii.

Obrodný proces v spoločnosti bol príležitosťou, keď sa humanistická perspektíva umenia stala efektívnym nástrojom a rétorickou formulou reformovaných marxistických kritikov. Korigovaním vlastných koncepcií teórie realizmu vo výtvarnom umení smerom k antropologickej estetike sa Marian Váross pokúšal integrovať medzi tzv. angažované umenie aj nové tendencie. V priebehu celej dekády publikoval štúdie a recenzie v časopisoch *Výtvarný život* a *Estetika*, vydal niekoľko knižných publikácií z oblasti antropologickej estetiky a monografií o umelcoch slovenskej výtvarnej moderny. Problematická dvojznačnosť v pozadí dobového modelu humanistickej perspektívy umenia sa odкрýva práve pri porovnaní marxistických a nemarxistických teoretických východísk aktívne publikujúcich výtvarných kritikov.

Luděk Novák, jeden z českých teoretikov novej figurácie, použil pojem deformácia vo vzťahu k ľudskej figúre i vo vzťahu k jej modernistickému zobrazeniu. Podľa Nováka sa do umenia vracia hľadisko antropocentrizmu, ktorým umenie odpovedá na rehumanizačný proces v socialistickom svete. Ľudská figúra, ktorá skôr platila ako ideál krásy, sa teraz ukazuje ako stelesnený otáznik ľudskej existencie. „Až keď sa deformácia dostala do samotného obsahu a priniesla pocit nezmyselného, nelogického sveta, stal sa tento prejav adekvátny. Bola to nekonvenčná kritická tendencia, ktorá nemala spoločnú filozofickú základňu v jednotnom názore, ale bola akýmsi sarkasticko-cynickým humanizmom.“⁹ Oproti ostatným trendom v umení, podľa Nováka, nová figurácia zobrazuje drámu jedinca nielen individuálne, ale aj verejne a spoločensky. V súvislosti s porovnaním novej figurácie a konštruktívnych tendencií hovorí o vzájomnom vyrovnávaní sa dvoch opačných výtvarných smerovaní a ich integrácii v „totálnom humanizme súčasného umenia“.¹⁰ Marian Váross, ktorý svoju štúdiu o tejto výtvarnej tendencii publikoval knižne v roku 1969 pod rovnomenným názvom *Nová figurácia*, fenomén novej figurácie rozčlenil do termínov neo-figurácia a re-figurácia, ako nový a zároveň obnovený nástup figuratívneho výrazu. Váross ešte na začiatku 60. rokov publikoval štúdie o realizme vo výtvarnom umení a s Ludkom Novákom ho spájala marxistická teoretická základňa, z ktorej sa obaja teoretici usilovali o liberalizáciu vo výklade pojmu realizmus a o zmierenie princípov moderného umenia a socialistického realizmu. Váross charakterizoval dejiny výtvarného umenia ako „zrkadlo ľudského prístupu k svetu“ a avantgardné smery ako

„výraz ľudského noetickej expanzie do sveta“. Ako jeden z filozofických podnetov novej figurácie označuje Váross „rozpad tradičného gnozeologického modelu“ a „vedomie o ontotvornom postavení človeka vo svete“, čo znamená, že svet sa stáva priestorom, v ktorom sa „odohráva ľudská existencia a ktorý sa touto existenciou poľudšťuje“. Podľa Várossa sú jej ideovými predchodcami tendencie a umelci, ktorí vo svojej tvorbe predznamovali „existenciálny zástoj človeka vo svete“, resp. odhalili „existenciálne dimenzie človeka“. Z toho potom vyplýva aj dôraz na problematiku človeka vo vzťahu k spoločenským mechanizmom, ktorú Váross nazýva „aktuálnosťou antropologického prístupu k základným svetonázorovým otázkam“.¹¹ Svetonázorové východisko teoretika je však zakotvené v ideológii vedeckého marxizmu, ktorý, akokoľvek liberálne, podmienoval jeho uvažovanie o modernom umení. Luděk Novák a Marian Váross zdôrazňovali antropologické hľadisko marxistickej estetiky orientované na spoločenského menovateľa všetkých umeleckých procesov.¹² Základná kvalita a vlastnosť umenia spočívala podľa nich v jeho ľudskej povahe, a preto tzv. antropologický model umenia mal prekonať vo svojej podstate nezmieriteľné determinácie individualizmu a kolektivismu.¹³

NOVÁ FIGURÁCIA AKO SUBSTANCIÁLNA PREMENA OBRAZU

Paradox imanencie a transcendencie umeleckého diela v aktuálnej tvorbe nových tendencií, označovaných ako pop-art, nový realizmus a naratívna figurácia, pomenoval Jindřich Chalupecký v eseji *Prítomnosť človeka* (1968). Okrem toho, že sa pokúsil načrtnúť paralelu medzi fenomenológiou a moderným umením, Chalupecký charakterizoval nové metódy tvorby u umelcov v odlišných častiach sveta, ktorým pri ich rôznosti ide v podstate o to isté: dostať sa so svojím dielom do sveta objektívneho priestoru a času.¹⁴ Heslo novej figurácie, upozorňuje Chalupecký, nemá žiaden súvis s návratom k starému realizmu. Naopak, v tomto umení nejde o spodobovanie človeka, ale o jeho prezentáciu „v bezprostrednej naliehavosti svojej telesnej blízkosti a cudzoty svojho zmyslu.“¹⁵ Zobrazenie nahrádza nesprostredkovaná prítomnosť človeka, posolstvo toho, kto zanecháva vlastnú stopu ako evidenciu svojej prítomnosti.

Odtlačky a odliatky ľudského tela sú krajným dôsledkom tejto estetiky. Sme bezohľadne uvrhnutí do hmotnej skutočnosti, píše Chalupecký. Umelca od diváka už nič neoddeľuje, ide mu o „mravný zmysel sveta“.¹⁶ Keďže ide o umenie, ktoré sa uskutočňuje dôsledne vnútri fyzickej skutočnosti sveta, je to umenie úplne realistické. „Bude možno potrebné dokonca celkom zanechať spodobovanie a hľadať spôsoby, ako ukázať skutočnosť v jej holej prítomnosti.“¹⁷ Chalupecký napokon veľmi výstižne charakterizoval nielen podstatné znaky tzv. novej figurácie ako novej tendencie druhej polovice 60. rokov, ale v jej rozšírenom chápaní definoval étos domáceho progresívneho umenia. Nová figurácia nie je definovaná novými spôsobmi zobrazenia človeka, ale ako smer, ktorého príslušníci siahajú po rôznorodých prostriedkoch, ktorými by vyjadrili existenciálnu skúsenosť človeka v modernom svete.

Práve moment „existenciálnej dimenzie človeka“, oslobodený od marxistických filiácií, je plne využitý v interpretáciách mladšej generácie slovenských výtvarných teoretikov – u Ivy Mojžišovej a Jána Bakoša. Iva Mojžišová sa v rozmedzí rokov 1963 až 1968 venovala výtvarnej publicistike a od roku 1969 publikovala niekoľko štúdií v akademickom časopise *Ars*. Problematiku tzv. novej figurácie zasahuje jej esej venovaná tvorbe maliara Milana Paštéku, ktorý nastúpil na výtvarnú scénu koncom 50. rokov ako člen Skupiny Mikuláša Galandu. Svoj individuálny prejav rozvíjal smerom k stvárneniu ľudskej postavy v hraničných stavoch a existenciálne vypätých situáciách. Javová podstata Paštékových maliarskych diel inšpirovala Mojžišovú, aby situovala jeho tvorbu do radu umelcov (Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, Francis Bacon), ktorí „urobili z ľudskej figúry stredobod svojho záujmu, zhmotňujúc v nej psychofyzické jestvovanie človeka“.¹⁸ Pridáva sa k ohlasom myslenia francúzskych existencialistov sústredených na otázky osobnej zodpovednosti a konkrétnej skúsenosti človeka vo svete. Jej interpretáciu Paštékových diel výrazne ovplyvnila lektúra fenomenologických statí francúzskeho filozofa Mauricea Merleau-Pontyho, ktoré vyšli pod názvom *Phénoménologie de la Perception* (1945) a eseje o umení, ktorá bola dostupná v českom preklade nazvanom *Oko a duch*.¹⁹ Iva Mojžišová nadviazala na základné tézy Merleau-Pontyho: všetko poznanie o svete, aj vedenie dosiahnuté pomocou vedy, získavam na základe svojho videnia sveta, prípadne skúsenosti o svete.²⁰ Vedomie, píše Mojžišová, sa opiera o telo, ktoré vďaka zmyslom v istej rovine vie o svete viac než

samo vedomie – a to platí aj pri uskutočňovaní vlastného maliarskeho výrazu. V interpretácii maliarovej tvorby rozlišuje niekoľko rovín „maliarskeho výrazu“, ktoré samostatne opisuje: „malba“, „kresba“, „nedokončenosť“ a „priestor“. V rozlíšení jednotlivých rovín sa ozyva teoretický postulát Romana Ingardena o javovej diferencii medzi malbou a obrazom, ktorý poukazuje na tieto dva spôsoby vnímania zobrazených vecí, pričom Mojžišová tento model, bez toho, aby sa naň odvolávala, dopĺňa a rozširuje.²¹ Zdôrazňuje „obnaženosť“ malby, ktorá „akoby zviditeľňovala najprv fyzické tkanivo a vzápätí aj utajenejšie vnútorné pulzovanie, vegetatívny životný prúd, sám pocit jestvovania“.²²

Analýzy malieb Milana Paštéku smerovali k definovaniu maliarskeho špecifika a osobitosti jeho tvorby. V citovanej štúdii sa ukazujú v tomto smere isté hodnotové opozície. Mojžišová píše o dejinách slovenského moderného výtvarného umenia ako o krátkej a vzhľadom na európske dianie diskontinuitnej epizóde zavŕšenej honbou za „socialisticko-realistickou chimérou.“²³ V umení 60. rokov, ktoré vychádzalo z novonadobudnutej slobody umeleckého prejavu, zdôraznila vnútornú etiku tvorby a individualitu umelca podmienila jeho integritou, schopnou odolať netvorivému preberaniu programov a „neo“ štýlov. Iva Mojžišová postavila do popredia koncepciu autenticity, originality a tvorivej individuality umelca. Tvorba Milana Paštéku mala v tomto období blízko k novej figurácii, ktorá bola v roku 1969 rekapitulovaná pražskou a brnenskou výstavou v koncepcii Evy Petrovej a Ludka Nováka. Zatiaľ čo na českej výtvarnej scéne znamenala istý protipól ku konštruktívnym tendenciám, na Slovensku ich diferenciácia nebola natoľko ostrá.²⁴

Zhliadnutie retrospektívy sochára Alberta Giacomettiho v tuile-rijskej Oranžérii v Paríži na sklonku roka 1969 bolo pre Ivu Mojžišovú natoľko silným impulzom, že sa rozhodla preskúmať fenomenologickú problematiku videnia v interpretácii Giacomettiho diel.²⁵ Výsledkom bola štúdia, ktorá položila základné otázky o kategóriách videnia, plasticity a priestoru, čím do prostredia slovenskej výtvarnej teórie priniesla aktuálnu, hoci osamostatnenú metodickú inováciu. Fenomenologické štúdie Merleau-Pontyho mali významný vplyv na výtvarnú kritiku najmä v 60. rokoch, keďže svojím novým prístupom myslenia o videní predstavovali radikálnu alternatívu ku konvenčnej formálnej analýze. Francúzsky filozof videnie charakterizoval nie ako nezávislú činnosť osamostatneného oka, ale priamo

spojenú s telom a situovaním tela vo fyzickom priestore. Merleau-Pontyho fenomenologické skúmania o vizuálnej percepcii, spriaznené s prehodnotením sochárskeho objektu, mali značný vplyv na anglo-americkú výtvarnú kritiku (Michael Fried a Rosalind Krauss). Ich rôzne využitie pri interpretácii abstraktného a minimalistického sochárstva výrazne obohatili diskusie o nových formách výtvarného zobrazenia.²⁶

V oblasti výtvarnej publicistiky dosiahla Iva Mojžišová spomedzi slovenských výtvarných kritikov asi najväčšiu mieru hravosti a súznenia s aktuálnou výtvarnou produkciou. Dokazuje to nielen kvantita textov publikovaných časopisecky v priebehu druhej polovice 60. rokov, ale predovšetkým jazyk týchto textov, ich naladenie pre novú výtvarnú senzibilitu.²⁷ Nepochybne celkom nový spôsob písania a interpretácie ukazuje text z roku 1967 publikovaný v katalógu výstavy Vladimíra Popoviča *Objekty/kresby* v bratislavskej Galérii mladých. Hodnoty, o ktoré sa Mojžišová vo svojej kritickej práci opiera, sú jednoznačným protikladom spoločenskej angažovanosti umenia: je to zážitok z umeleckého diela, ktorý je priamo úmerný divákovej obrazotvornosti. Zdroj experimentálnej poézie a surrealistickej asociatívnosti sa spája s návratom k existencii reálnych vecí. „Sme ustavične obklopení papierom, stohmi papiera, úhľadne naukladaného, hladučkého, presne orezaného v pravých uhloch. Zaujímá nás na ňom zväčša všeličo iné, len nie jeho jedinečná papierová substancia.“²⁸ Mojžišová hovorí o Popovičových papierových kreáciách ako o súkromnom happeningu a pripodobňuje ich k variáciám Morgensternovej poézie. „Popovič – pripomeňme tu Palmströma – vezme kus tenkého papiera, pokrkvá ho, ako sa mu zachce, vzápätí ho nechá trochu vydýchnuť a už má figúrku, hrdinu príbehu.“²⁹ Prepojenie výtvarnej tvorby s divadlom, príznačné pre situáciu v umení konca 60. rokov, bolo dôležitým východiskom uvoľnenia výtvarného prejavu a Mojžišová to zaznamenala aj v recenzii výstavy Ivana Štěpána z roku 1966.³⁰ Táto orientácia sa ukázala práve v hľadaní „iných“ zdrojov kreativity – v umení objektu, asambláže, happeningu a rôznych nemaliarskych techník.

Spomedzi viacerých esejí Jána Bakoša venovaných domácomu modernému umeniu a novým tendenciám 60. rokov sa upriamime na štúdiu nazvanú *O premene obrazu*. Esej bola publikovaná v roku 1968, teda v období, keď sa autor zaoberal otázkami ontológie moderného umeleckého diela. Bakoš sledoval výtvarný vývoj Galan-

dovcov v recenziách ich skupinových výstav, ako aj jej jednotlivých členov. V roku 1965 pri príležitosti *IV. výstavy Skupiny M. Galandu* publikoval recenziu, kde sa zaoberal otázkami spoločného programu a prínosom jednotlivých autorov v rámci rozvíjania domácej tradície moderného umenia. Za spoločného menovateľa v tvorbe jednotlivých členov skupiny považuje Bakoš ľudskú figúru, dôraz na kompozíciu a racionálne uchopenie námetu. Tvorbu skupiny nechápe ako homogénnu; rozlišuje tu v zásade dva póly. Jeden pól spája s geometrickou deformáciou figúry a druhý pól charakterizuje ako deformáciu popierajúcu proporčné vzťahy figúry, pričom tvorbu jednotlivých autorov citlivo posudzuje vo vzťahu k týmto pólom. Celkový prínos skupiny charakterizoval ako racionálnu zaangažovanosť ich figuratívnej tvorby: „Ľudská figúra je zámerne deformovaná a deštruovaná. Človek sa tu chápe ako zgeometrizovaný tvar, resp. ako zdeformovaná hmota. Ide vždy o istú myšlienku, ktorá je podkladom diela (...) Galandovcom ide o vyjadrenie súčasného postoja človeka vo svete a v spoločnosti, človeka jednotlivého a subjektívneho v celej jeho determinovanosti a intimite. Táto silná ľudská a myšlienkovito spoločenská zaangažovanosť nie je síce výhradným znakom Galandovcov, ale je jedným z hlavných znakov ich tvorby.“³¹

V štúdiu *O premene obrazu* si Ján Bakoš dal za úlohu načrtnúť zmenu v ontologickom ponímaní umeleckého diela, ktorá nastala medzi nástupom dvoch generačných vln – Galandovcov a tzv. „nefigurativistov“ z okruhu predstaviteľov bratislavských Konfrontácií. Jeho téza znie, že umenie medzi týmito dvomi generačnými vlnami sa stalo niečím iným, čo znamená, tvrdí Bakoš, že „premenilo sa samo ontologické ponímanie umeleckého diela“. Obidve generačné vlny spájalo úsilie o samostatné a nezávisle uvažujúce individuum a snaha presadiť autonómnosť umeleckého diela. Rozdiel medzi tvorbou dvoch zoskupení výtvarníkov definoval Bakoš vo vzťahu k tradícii. Tradicionalizmus Galandovcov chápe ako spôsob zakotvenia a udržiavania kontinuity s prameňmi moderného slovenského umenia a v opozícii proti doktrínam socialistického realizmu: „Domnievam sa, že Fullov a Galandov spôsob stanovenia vzťahu sveta a človeka, a tým aj bytia umeleckého diela ako celku bol práve taký, aký mohol očistiť dobu z druhej polovice päťdesiatych rokov – v dobe socialistického pseudorealizmu došlo k popretiu ľudskej individuality a individuálnej aktivity.“³² Ich cieľom sa preto malo stať

„oslobodenie človeka“ – jeho tvorivých síl a túžby slobodne sa vyjadrovať. Zatiaľ čo u Galandovcov sa dielo ešte vzťahuje ku svetu, vypovedá o ňom z dištancie, dielo „nefigurativistov“ sa usiluje stať vyjavením bytia, jeho realizáciou. „Dielo prestáva byť správou, stáva sa priamym bytím, bezozbytkovou premenou na svoj predmet, ktorým je bytie.“³³ Bakošova filozofická terminológia sa opiera o pojmy neskorých textov Martina Heideggera, predovšetkým jeho štúdie *Zrodenie umeleckého diela*, ktorá bola v českom preklade publikovaná v roku 1966 v revue *Orientace*. Pre Bakoša mohla byť v tomto období určujúca Heideggerova premisa: *Byť dielom znamená: ustanoviť svet*.³⁴ Z analýz figuratívnej tvorby Galandovcov a nefiguratívnych diel Rudolfa Filu a Jozefa Jankoviča vyplynulo pre Bakoša zrušenie duality človeka a sveta, zrušenie rozdielu medzi obrazom a svetom. Odstránenie tejto duality spočíva v stotožnení hmotnej veci s dielom, čo je charakterizované „hmotnou prítomnosťou bytia“ v diele. V eseji venovanej tvorbe Rudolfa Filu označuje za základný princíp jeho tvorby odkrývanie skrytého, pričom skutočnosť chápe ako bezpredmetné bytie. Stotožnenie diela a sveta vedie k tomu, píše Bakoš, že „umelecké dielo samo sa má stať bytím a ako každé bytie podľahne jeho paradoxu: je a nie je samo sebou (...) Je v sebe tak, že transcenduje nad seba.“³⁵ Paradigma modernizmu, v rámci ktorej výtvarné dielo sústreďuje hodnoty transcendujúce skutočnosť, predpokladá humanistický a etický odkaz výtvarného diela. Koncept diela ako manifestu proti dehumanizácii charakterizuje v tomto období tvorbu sochára Jozefa Jankoviča.

Za leitmotív súdobej sochárskej tvorby Jozefa Jankoviča možno považovať metaforu pádu. Motív pádu je inscenovaný v podobe deformovaných párov ľudských nôh a rúk. Václav Zykmond interpretoval Jankovičovú tvorbu ako humanistický boj s ničivým vraždiacim mechanizmom. Jankovič motív pádu zobrazoval spočiatku ako „drámu hmoty“ a následne aj vo figuratívnych prácach – reliéfoch, voľne stojacich plastikách a sochárskych prostrediach, kde využíval znaky násilia na torzách deformovanej figúry. Václav Zykmond tento zápas pomenoval ako konflikt umelca so svetom. „Súčasný znaky moderného sochárstva sú veľmi často brutálne, lebo netreba byť milosrdný k tomu, čo plodí tragédie. Táto nemilosrdnosť nie je prejavom antihumánneho postoja, lež naopak: moderný umelec – bez páťosu práve tak, ako bez kompromisnej snahy zmierovať dobro so zlom – chce sa stať v prvom rade *svedomím*...“³⁶ Antropologický koncept

umenia ako spoločenského svedomia preverila konkrétna historická udalosť – august 1968.

Na medzinárodnej prehliadke mladého umenia *Danuvius 1968* získal Jankovič hlavnú cenu poroty za sochársky environment nazvaný *Pád*. Dielo chtiac-nechtiac zachytávalo súbežne ľudskú aj politickú situáciu, ktorá nastala krátko po vstupe vojsk Varšavskej zmluvy do krajiny, hoci kritikou to nebolo priamo vyslovené. Kritika pozitívne hodnotila vznešenú monumentalitu Jankovičovho diela, ktoré evokovalo hieratický les zväčšených ľudských končatín, spájajúci v sebe mýtus a grotesku.³⁷ Environment pozostával z deformovaných fragmentov tiel, usporiadaných tak, akoby padali dolu hlavou. Konceptne prehliadka vychádzala ešte z klasického delenia výtvarných disciplín (maľba, plastika, grafika), ale svojou orientáciou naznačila dôraz na „progresívny prístup k umeleckým otázkam dneška a aktuálnym problémom našej doby“.³⁸ Expozícia výstavy *Danuvius 1968*, ako poznamenáva v recenzii francúzsky kritik Pierre Restany, prudko kontrastovala s prostredím mesta, ktoré ešte nieslo čerstvé stopy vojenskej invázie: „Po udalostiach ostalo v uliciach síce už len málo materiálnych stôp, ale aké sú výrečné: niekoľko mramorových tabúl s niekoľkými menami a pod nimi záplava stále čerstvých kvetov. Na rohoch niekoľkých budov vidieť múry zasiahnuté guľkami.“³⁹ Popri francúzskom kritikovi zvláštny zjav avantgardy v Bratislave zaznamenal aj nemecký kritik Jürgen Weichardt: „Tak dnes v Bratislave vidieť neobyčajný zjav, že v socialistickej krajine obsadenej sovietskymi vojskami sa koná výstava, ktorá prevažne protirečí všetkým normám marxisticky determinovateľnému, socialistickému realizmu.“⁴⁰ Nová figurácia, ktorej univerzálne definovaná estetika korešpondovala s aktuálnou filozofickou problematikou a zároveň s obrodným procesom v československom umení, signalizovala spomínané zmeny. Dielu Jozefa Jankoviča preto ďalšiu vrstvu čítania pridali pohnuté udalosti v krajine po auguste 1968. Jankovičov kolorovaný „les končatín“, evokujúci jednotu československej trikolóry, symbolizuje historický moment, v ktorom sa rozplynuli nádeje na demokratickú reformu socializmu.

Poznámky

- ¹ HAMADA, M.: Spor s básnikom. In: *Básnická transcendencia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969, s. 40.
- ² HAMADA, M.: Pokračovanie sporu. In: *Básnická transcendencia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969, s. 48.
- ³ HAMADA, M.: Zvon ľudského nepokoja. In: *V hľadání významu a tvaru*. Bratislava: Smena, 1966, s. 228.
- ⁴ HAMADA, M.: Spor s básnikom. In: *Básnická transcendencia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969, s. 41.
- ⁵ HAMADA, M.: Hodnoty a kritériá hodnôt. In: *Básnická transcendencia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969, s. 238–239.
- ⁶ Ibidem, s. 243.
- ⁷ Ibidem, s. 244.
- ⁸ Ibidem, s. 245.
- ⁹ NOVÁK, L.: K estetice nové figurace. In: *Výtvarná práce*, 15, 1967, č. 25, s. 12. Citované podľa ŠEVČÍK, J./MORGANOVÁ, P./DUŠKOVÁ, D. (ed.): *České umění 1938–1989 /programy/kritické texty/dokumenty/*. Praha: Academia, 2001, s. 316–317.
- ¹⁰ Ibidem, s. 317.
- ¹¹ VÁROSS, M.: *Nová figurácia*. Bratislava: Pallas, 1969, s. 24–26. Na porovnanie realistických východísk Mariana Várossa a Ľudéka Nováka pozri diskusiu o realizme v časopise *Výtvarné umění*, 7, 1957, č. 6 a 7. Cit. podľa ŠEVČÍK, J./MORGANOVÁ, P./DUŠKOVÁ, D. (ed.) 2001 (cit. v pozn. 10), s. 206.
- ¹² Pozri štúdie VÁROSS, M.: Antropologické hľadisko v umení a estetike. *Estetika* VI, č. 1, 1969, s. 52; NOVÁK, L.: *Umění a odcizení*. In: *Estetika*, 6, 1969, č. 3, s. 157.
- ¹³ VÁROSS, M.: *Slovenská výtvarná prítomnosť*. Bratislava: Tvar, 1953.
- ¹⁴ CHALUPECKÝ, J.: Přítomnost člověka. In: *Výtvarné umění*, 18, 1968, č. 1/2, s. 2–12. Cit. podľa In: CHALUPECKÝ, J.: *Cestou – necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 88.
- ¹⁵ Ibidem, s. 90.
- ¹⁶ Ibidem, s. 91.
- ¹⁷ Ibidem, s. 87.
- ¹⁸ MOJŽIŠOVÁ, I.: Milan Paštéka. In: *Ars*, 1969, č. 1-2, s. 169.
- ¹⁹ MERLEAU-PONTY, M.: *Oko a duch*. Orientace, 1, 1966, č. 3, s. 65–70. Pozri tiež neskoršie knižné vydanie *Oko a duch* a jiné eseje (Prekl. O. Kuba). Praha: Obelisk, 1971.
- ²⁰ MERLEAU-PONTY, M.: *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945, s. 96.
- ²¹ INGARDEN, R.: *O štruktúre obrazu* (prel. E. Andráš). Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.
- ²² MOJŽIŠOVÁ, I.: Milan Paštéka. In: *Ars*, 1969, č. 1-2, s. 170.

- ²³ Ibidem, s. 163.
- ²⁴ Nová figurace [Kat. výst.] Text E. Petrová, Praha: Mánes, jún – august 1969; Brno: Dům umění, január – február 1970.
- ²⁵ MOJŽIŠOVÁ, I.: Giacomettiho oko. In: *Ars*, 1971, č. 1-2, s. 191–204. Spomínaná retrospektíva sa uskutočnila 15. 10. 1969 – 12.1. 1970. *Alberto Giacometti* [Kat. výst.] Text J. Leymarie, Paris: Orangerie de Tuilleries, 1969.
- ²⁶ POTTS, A.: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. New Heaven, London: Yale University Press, 2000, s. 208–209. Blížšie pozri kapitolu *The Phenomenological Turn*, s. 207–234.
- ²⁷ Časopisecké recenzie a štúdie Ivy Mojžišovej možno nájsť v súbornom vydaní MOJŽIŠOVÁ, I.: *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov*. Bratislava: Vydavateľstvo AF, 1994.
- ²⁸ Vladimír Popovič. *Objekty/Kresby* [Kat. výst.] Text I. Mojžišová. Bratislava: Galéria Mladých, 1967. Citované podľa MOJŽIŠOVÁ 1994 (cit. v pozn. 40), s. 98.
- ²⁹ Ibidem, s. 100.
- ³⁰ MOJŽIŠOVÁ, I.: Objekty Ivana Štěpána. In: *Výtvarná práce*, 14, 1966, č. 7, s. 4.
- ³¹ BAKOŠ, J.: O Skupine Mikuláša Galandu. In: *Výtvarný život*, 10, 1965, č. 6, s. 210.
- ³² BAKOŠ, J.: O premene obrazu (Od autonómneho umeleckého diela k dieľu-bytiu – poznámka k ontológii mladého slovenského výtvarného umenia). In: *Slovenské pohľady*, 84, 1968, č. 10, s. 70–81. Citované podľa: BAKOŠ, J.: *Umelec v kletke*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia – Slovensko 1999, s. 42.
- ³³ Ibidem, s. 44.
- ³⁴ HEIDEGGER, M.: Zrození uměleckého díla (prel. I. Michňáková). In: *Orientace*, 1968, č. 5–6, s. 77. Heidegger píše o rozdiel medzi vystavením diela na výstave a ustanovením, ktoré neznamena len umiestnenie, ale realizáciu posvätného dielom.
- ³⁵ BAKOŠ, J.: Tajomstvo sveta a diela Rudolfa Filu. In: *Slovenské pohľady*, 84, 1968, č. 5, s. 71–75. Citované podľa: BAKOŠ, J.: *Umelec v kletke*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia – Slovensko, 1999, s. 61.
- ³⁶ ZYKMUND, V.: K výstave Jozefa Jankoviča. In: *Výtvarný život*, 10, 1965, č. 7, s. 268–271.
- ³⁷ JIROUS, I.: Danuvius – bienále na Dunaji. In: *Výtvarný život*, 19, 1969, č. 2-3, s. 36. Pôvodne uverejnené: *Listy*, 5. decembra 1968.
- ³⁸ *Medzinárodné bienále mladých výtvarníkov Danuvius 1968*. [Kat. výst.] Komisar L. KÁRA. Bratislava: Dom umenia, október – november 1968. Sekretariát – Igor Holák a Iva Mojžišová. Organizačný komitét v zložení: Bohumír Bachratý, Miroslav Cipár, Eduard Heger, Jozef Jankovič, Milan Jankovský, Ľubor Kára, Iva Mojžišová, Juraj Mojžiš, Andrej Miklis, Milan Paštéka, Vladimír Popovič, Andrej Rudavský, Alexander Trizuljak. Vý-

stava sústredila diela 120 výtvarníkov, z ktorých 49 bolo zo zahraničia. Na výstave sa stretli diela západoeurópskych umelcov (najmä z Talianska, Francúzska, Nemecka a Švédska) a východoeurópskych umelcov z Československa, Juhoslávie, Poľska a Maďarska. Medzi zahraničnými účastníkmi boli aj Frank Stella, Martial Raysse a Getulio Alviani.

³⁹ RESTANY, P.: Ponaučenie o relativite. In: *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 2-3, s. 45. Pôvodne uverejnené: *Combat*, 16. decembra 1968.

⁴⁰ WEICHARDT, Jürgen: Avantgarda v Bratislave. In: *Výtvarný život*, 19, 1969, č. 2-3, s. 40. Pôvodne uverejnené: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. novembra 1968.

Spoločenská rola umelca

KRITIKA LYRICKEJ ABSTRAKCIE A NOVÁ SOCIÁLNA ROLA UMENIA

V tejto kapitole sa budeme venovať výpovediam, ktorých deklaratívny charakter úzko súvisí so spoločenským pohybom druhej polovice 60. rokov. Pokus umelcov preformulovať základné východiská svojej tvorby je kritikmi spočiatku označovaný termínom *nouvelle tendance* (nové tendencie), ktorých princípom sa stalo privlastnenie priemyselných technológií, presun od individuality tvorca ku skupinovým aktivitám a „teamworku“, začlenenie efektov svetla a zvuku, dematerializácia umeleckého artefaktu, priestorová aktivita a bezprostredná participácia publika. Fascinácia technickými vymoženosťami ľudstva odкрýva nové perspektívy technologického humanizmu a urbánneho plánovania, podnecuje ku kozmickej imaginácii a predovšetkým rozkladá tradičnejšie antropocentrické poslanie umenia. Výtvarný kritik Radislav Matuščík ako účastník a komentátor týchto premien zaznamenal, že v umení tohto obdobia nešlo o polemiku štýlov, ale sociálnych koncepcií.¹ Žiadna tendencia či štýl nebol dominantný, skôr išlo o súperenie širokého spektra individuálnych, resp. skupinových pozícií, v rámci ktorých prebiehala polarizácia na základe rozšírenia tradičných kategórií umenia. Súčasne dochádzalo k miešaniu výrazových prostriedkov výtvarného umenia, hudby, poézie, divadla a zameranie na každodennú všednosť stimulovalo otvorenie sa spoločenským a politickým problémom. Demokraticizácia výpovede umelca sa realizovala multiplikovaním diela a aktívnou participáciou publika. Anti-umenie ako reakcia na krízu reprezentácie a komodifikáciu umeleckého predmetu najviac radikalizovalo rolu umelca v dvoch krajných možnostiach: uzavretie sa do autonómnej sféry na jednej strane a mnohotvárne vstupy do života spoločnosti na strane druhej. Konflikt týchto dvoch pozícií vyvolali rozdielne reakcie na tvorbu Marcela Duchampa, spojené s oslavou alebo kritikou jeho diela.² Ako sa zmenila spoločenská rola umelca a čím bola premena v sebaurčení umelca motivovaná? Pôjde o ana-

lýzu stanovísk a deklarácií tak kritikov, ako aj umelcov samotných. V ich textoch budeme hľadať pohyb termínov a spôsoby označovania umeleckej praxe, čo sa v našom prostredí udialo v nadväznosti na prijatie spomenutých princípov nových tendencií.

V roku 1964 Jindřich Chalupecký napísal správu z návštevy parížskej výstavnej sezóny po zhliadnutí súboru amerického pop-artu a francúzskej skupiny Nových realistov v Salon de Mai.³ Chalupecký tu prišiel k zásadnému poznatku, že totiž zmena v aktuálnych umeleckých trendoch už nespočívala v štýlovej charakteristike, ale v preformulovaní sociálnej koncepcie umenia. Predpokladom tejto zmeny sa stala kritika modelu abstraktného umenia: „Abstrakcia uviazla vo vlastnej pasci: v pasci obrazu. Akonáhle sa stratil nielen teoreticky, ale aj prakticky všetok vzťah obrazu k fenomenálnej skutočnosti, tu sa obraz začal uzatvárať sám do seba, do svojej vlastnej estetickej enklávy, a z dobrodružstva poznania, ktorým chcel pôvodne byť, sa menil na niečo celkom opačné: na pôvabný objekt d'art, vítaný predmet obchodu a reprezentačný kus zariadenia (...) A paralely tohto regresívneho vývoja od moderného umenia raz k derealizácii diela na nehmotný pomysel a inokedy k prázdnomu krasorečneniu, by sme našli aj u nás.“⁴ Kritika modelov abstraktného umenia bola zároveň predpokladom definovania vnútorných premien v oblasti umenia. Nebola to už prorocká komunikácia umelca s prírodnými silami a kozmom, ale svetom týchto umelcov sa stáva civilizácia so všetkým, čo so sebou prináša: technológie, masovú kultúru, médiá.⁵

Ak sa v tomto čase v umení práve odohrával obrat k novým objavom technickej civilizácie a k vizuálnym kódom masmédií, súčasne sa začali objavovať aj politické, sociálne a ekologické problémy ľudstva v globálnych rozmeroch. Systematické priblíženie vedy, techniky a výtvarného umenia sa odohrávalo práve v tomto období na rôznych stupňoch u celej generácie mladých umelcov, testujúcich netradičné výtvarné postupy. V rovine výpovedí a deklarovaných postupov sa odohrával tranzit pojmov, ideí a utopických predstáv, čo umožnilo čiastočné otvorenie železnej opony a diferenciácia výtvarných tendencií. Najdôslednejšie polaritu modelov lyrickej abstrakcie a nastupujúcich konštruktívnych tendencií komentoval Jiří Padrta, ktorého texty bezprostredne súviseli s novým programom skupinových iniciatív československých umelcov.⁶ Úvodnú tézu podporujú pozície viacerých kritikov, ktorí obhajovali orientáciu novej výtvarnej generácie idúcu proti prevažujúcim tradíciám len nedávno opäť etablo-

vanej moderny. Jednotlivé aspekty obratu k sociálnym koncepciám umenia skúmame v deklaráciách a interpretáciách umenia ako zmeny dotýkajúce sa predovšetkým role umelca v spoločnosti.

Druhá polovica 60. rokov predstavuje vyrovnanie sa s aktuálnym dianím vo svetovom umení a časový stres spôsobený zhusteným striedaním nových výrazových prostriedkov v snahe udržať krok s dobou postihol rovnako umelcov aj kritikov. Podnety aktuálnych tendencií a transformácie estetických programov avantgárd v tomto období zaznamenali dve knižné publikácie, *Umění dnes* (1966) českého kritika Jindřicha Chalupeckého a rovnomenná kniha slovenského kritika Tomáša Štrausa *Umenie dnes. Pokus o kritickú esej* (1968). Obidve knihy boli zostavené autormi na základe časopisecky publikovaných článkov a spoločná je aj ich platforma kritického skúmania aktuálnych tendencií v umení po roku 1945. Každú však tvoria odlišné východiská, rozdielna svetonázorová orientácia a napokon sa u oboch autorov výrazne líšia aj interpretačné metódy. Chalupecký objasňuje zmysel umenia v modernom svete ako neustále hľadanie prístupu umelca k svetu. Ústredná esej tejto knihy nazvaná *Iné umenie* (termín *l'art autre* použil francúzsky kritik Michel Tapié v roku 1952) predstavuje výklad umenia ako krízy moderného sveta. V Chalupeckého textoch chce byť umenie obhájené vo svojej exkluzivite a jeho výlučnosť je vymedzená oproti reči, komunikácii či technológii v mýtickom a symbolickom rozmere času. Podľa Chalupeckého avantgardná novosť prostriedkov a vzhľadu je len vonkajším prejavom moderného umenia. Vnútorný pôvod a zmysel umenia nachádza v „hlbke času“, v sprítomnení mýtichej dimenzie sveta.⁷ Možno práve preto začína svoju úvahu o *inom umení* pri spojení poézie a maliarstva v tvorbe Michauxa, Tobeyho, Fautriera, Wolsa, Dubuffeta a táto úvaha ho dovedie k vyvráteniu pojmovej opozície abstrakcia – realizmus. Pojmové spojenia „človek a svet“, „dielo a skutočnosť“ tu vystupujú ako agenti nových výtvarných postupov vymykajúcich sa zaužívaným pojmovým kategóriám. Jazyk Chalupeckého esejí sa neopiera príliš o formalistické kategórie a v „novosti“ umenia považuje umelecké formy oproti „novému pocitu sveta a poslaníu umeleckého diela“ za druhotné.

S výnimkou eseje *Umění a skutečnost*, ktorá vznikla v roku 1957, napísal Chalupecký jednotlivé texty v období rokov 1963 až 1965 a boli publikované v časopise *Výtvarná práce*. Kľúčové state knihy Tomáša Štrausa sa kryštalizovali rovnako ako v prípade Chalupec-

kého knihy v časopiseckých publikáciách (Výtvarný život, Výtvarná práce, Estetika) v rokoch 1965 až 1967. Dvojročný posun a generačný rozdiel autorov robí tieto dve publikácie takmer neporovnateľné. Medzi Chalupckým, ktorého úvahy vychádzali z bezprostredného kontaktu s moderným českým umením, a ambicióznym slovenským kritikom, rozvíjajúcim marxistické myslenie na poli estetiky, bol výše dvadsaťročný vekový rozdiel. Čo majú tieto dva texty spoločné, je istý priesečník avantgardných pohybov medzi Moskvou a Parížom, ktorý by sme však našli aj u iných výtvarných kritikov. Tomáš Štraus sa od začiatku 60. rokov zaoberal estetickými programami avantgárd a nadviazal na Chalupckého úvahy o aktuálnych premenách spoločenskej role umelca. Východiskom týchto premien sa stala práve kritika modelu povojnovej abstrakcie (uvádzanej v terminológii pod rôznymi názvami – lyrická abstrakcia, gestická maľba, tašizmus, informel, expresionistická abstrakcia). Keďže povojnová abstrakcia sa objavila zákonite aj v socialistických krajinách východného bloku, kde bola odsudzovaná ako formalistické buržoázne umenie, bola aj tu potrebná reflexia jej teoretických východísk. Pre Tomáša Štrausa nebol v abstrakcii určujúci dôraz na vnútorný model ako protipól schematických doktrín socialistického realizmu. Subjektivismus abstraktnej maľby, ako gesto nezávislého slobodného tvorcu, nebol postačujúci. Abstraktné umenie, tvrdí Štraus, sa rozvinulo ako dôsledok studenej vojny, ktorá rozdelila jednotu historickej kultúry na dva ostro proti sebe postavené politické tábory a v socialistických krajinách ako reakciu na oficiálnu kultúrnu politiku. „Nesporným motívom rozmachu abstrakcie (...) ako gesta smelosti, nezávislosti a tvorivej slobody, či už umelcom zo západných krajín, alebo mladým tvorcom u nás, v Sovietskom zväze či 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.“⁸ Ako marxistický kritik kladol Štraus dôraz na sociálnu angažovanosť umeleckej tvorby. Na rozdiel od abstraktného umenia heslom nových tendencií prichádzajúcich zo západnej Európy a USA sa stáva negácia pojmu umenie a integrácia reálií každodennosti do sféry umenia. Umenie stráca svoju výsadu jedinečnosti a stáva sa predĺžením a exponovaním každodenného života.

Pre široké spektrum nových tendencií používa Štraus niekoľko základných charakteristík. *Antidogmatizmus*, vedome manifestovaný

neslohový postoj a odmietnutie definovať sa ako uzavretý estetický systém. Ako druhú charakteristiku vyplývajúcu z definície umenia označuje predĺženie života a nadradenie jedinečného prípadu nad pravidlo. Tretím znakom poetiky a estetiky nových umeleckých prúdov je obrat od analýzy prírody a individua k analýze spoločenského vedomia. Pridávajú sa aj ďalšie charakteristiky: stotožnenie umelca a umenia so životom, presun umenia do sféry sociologickej publicistiky a masovo-komunikačných prostriedkov, integrácia prvkov reality do vysokého umenia, a s tým súvisiace narušenie jeho pôvodných hraníc. Ďalším dôsledkom má byť fundamentálna premena umeleckého diela na umelecký čin, ktorá súvisela s nástupom happeningu. Objasnenie predpokladov *akčného umenia* je jadrom Štrausovej estetickej teórie. Odvodzuje ich z filozofického stanoviska modernej vedy, ktorá počíta so subjektom ako aktívnym účastníkom procesu poznania a stanovisko pozorovateľa zrovnoprávňuje s výsledkom pozorovania.⁹ Štrausove teoretické východisko spočíva v koncepcii umeleckého myslenia ako špecifického poznávacieho procesu a má základ v marxistickej filozofii, ktorá chápe proces poznania ako spôsob odrazu skutočnosti vo vedomí človeka. V metodologickej rovine uprednostňuje gnozeologické hľadisko pred ontologickým a psychologickým. Tieto teoretické východiská sa u Štrausa spájajú so štúdiom programových koncepcií medzivojnových avantgárd a programovej blízkosti moderného umenia a modernej vedy. Štrausovu interpretačnú metódu môžeme charakterizovať ako využitie princípu marxistickej dialektiky. Zložitý vývoj estetických programov avantgárd navrhuje „definovať nie jednou, akokoľvek pochopenou jednotiacou tendenciou, ale vždy zároveň i jej opakom, to znamená ako vždy znovu aktualizované dialektické vývinové protirečenie“.¹⁰ V knihe *Umenie dnes* sa predstavil ako fundovaný kritik a zástanca nových tendencií, ktoré obhajoval s obratnosťou skúseného novinára. Zdôrazňuje relativitu estetických súdov a skepticky odmieta apriórne povýšenie akéhokoľvek programového výtvarného prúdu za absolútne platný celok. Pokus o „estetickú teóriu“ moderného umenia a príklon k experimentálnym formám, ako sú akčné a konštruktívne tendencie, motivoval jeho príklon k exaktnosti vedeckého poznania. Svoju úlohu definuje, citujúc matematika Norberta Wienera, ako úsilie utvárať „ľubovoľné ostrovčeky usporiadanosti a systému“.¹¹ Hlavným argumentom sa stáva tvrdenie, že podstatou nových tendencií je obrat k analýze spoločnosti ako celku. Spoločenská realita pod-

mieňuje výrazové prostriedky tej ktorej avantgardy a každý výrok o skutočnosti sa preto stáva relatívnym. Výpoveď nových tendencií je podľa Štrausa štruktúrovaná ako sociálna kritika a analýza spoločenského vedomia. „Osamostatnené vízie vecí, vytrhnuté zo svojho organického rámca vo zväčšenej, až hrozivo monumentálnej expozícii – to je predovšetkým hĺbkový obraz skutočnosti, 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 dovŕšujúce prerod klasického kapitalizmu 19. storočia na takzvanú industriálnu alebo konzumnú spoločnosť na tejto skutočnosti vzťahov medzi vecami a ľuďmi nič nemenia.“¹² Štraus ako príklad použil „americkú anekdotu“ o matke, ktorá obdivovala viac krásu svojho dieťaťa na fotografii než jeho skutočnú podobu.

Teoretické pozadie kritických postojov Jindřicha Chalupeckého je zásadne odlišné od metodologickej základne, ktorú sme charakterizovali na textoch Tomáša Štrausa. Napriek tomu sa približujú v jednom bode. Chalupecký vychádzal z presvedčenia, že umenie má sociálne a historické poslanie a preto je schopné v rámci istých limitov pôsobiť na sociálnu skutočnosť. Týmto spôsobom analyzoval v eseji *Úzkou cestou* (1966) akčné prejavy v českom a svetovom umení. Rolu avantgardného umelca definoval na pozadí opozície klasických pojmov *ars* a *furore*. Zatiaľ čo *ars* – znalosť vytvárať krásne veci, sa začleňuje do sústavy špecializovaných činností, ktoré spoločnosť potrebuje pre svoje fungovanie, *furore* – sila tvorivej predstavivosti, umelcovo miesto v spoločnosti problematizuje. Chalupecký si vybral príklad dvoch českých umelcov, ktorí v našom prostredí významnou mierou zasiahli do predstáv o spoločenskej role umelca a umeleckého diela – Vladimíra Boudníka a Milana Knížáka. Podľa Chalupeckého nutným dôsledkom ich činnosti, odstraňujúcej rozdiel medzi životom a umením, je zrušenie umeleckého diela. „Umelec je rozhodnutý, že svoju skúsenosť o svete, svoje zanievanie, svoje *furore* vypovie najbezprostrednejším spôsobom. Nebude už skutočnosť znázorňovať. Povedie k nej, aká je: nekonečne rozmanitá, nevyčerpatelne premenlivá.“¹³ Chalupecký však Boudníkove manifestácie explozionalizmu, Knížákové pouličné demonštrácie, akcie a happeningy hodnotí značne skepticky: v samotnej podstate týchto akcií, píše, je skryté osudné protirečenie. „Umelcovi preto na jednej strane hrozí, že zapadne do umenia; jeho dielo zostane vo vnútri zvláštnej

oblasti umeleckosti, oddelené od všetkého ostatného života. Na druhej strane mu rovnako hrozí, že jeho podnet život pohltí; zničí ho alebo zmení na niečo, čo vôbec nechcel. Tak či onak stane sa spoluvinníkom sveta, od ktorého sa umelec chcel dištancovať alebo proti ktorému chcel protestovať.“¹⁴ To, čo umelcovi v týchto súvislostiach zostáva, je práve táto „úzka cesta“, existencia na hranici medzi životom a umením, ktorú charakterizuje neustále napätie medzi autonómiou umenia a heteronómiou života.

Už v eseji *Svet, v ktorom žijeme* (1940), ktorá sa stala programovým textom českej Skupiny 42, vyzýval k návratu človeka k životu, ku skutočnosti, odkiaľ ho vytrhol strojový kolobeh moderného sveta. Umenie má objavovať skutočnosť a svet, kde sa odohráva každodenná „dráma človeka“. Túto skutočnosť reprezentuje mesto so všetkým, čo sa v ňom nachádza. Zmena sociálnej role umenia a obrat v umení k civilizačným témam evokovali Chalupeckému jeho viac než dvadsať rokov staré tézy, ktoré formuloval pri vzniku Skupiny 42. Chalupecký, ktorý neskôr v texte *Happening a spol.* (1969) nachádza v akčnom umení rituálny prejav a rituálne archetypy, vedie úvahu k téze, že umenie obnovuje zbožný vzťah človeka k svetu. Problematické v prípade happeningu je podľa Chalupeckého vymedzenie estetického javu alebo rituálneho konania a svetskej reality. Veci, ľudia a javy sa už nenachádzajú v iluzívnom priestore a čase, ale v tom istom čase ako všetci ostatní, preto záleží hlavne na tom, nakoľko je vôbec ten, ku komu sa dielo obracia, pripravený a schopný do tohto nového priestoru a času vstúpiť.¹⁵ Chalupecký v kritických textoch z druhej polovice 60. rokov postupne načrtáva obraz umenia ako výraz civilizačnej krízy, kde hlavným poslaním umelca je rehabilitovať umenie.¹⁶ Niektorí teoretici mu vyčítajú nedostatok analytického prístupu, a to i napriek tomu, že sám svoju metódu charakterizuje ako polemiku s umeleckými dogmatizmami a snahu hájiť umenie a jeho skúsenosť pred teoretickými konštrukciami.¹⁷ Neskôr v 70. rokoch prehľbuje fenomenologickú interpretáciu umeleckého diela a jeho podstatu definuje ako transcendentnú: „Čo robí dielo umeleckým, nepochybne nespočíva v jeho hmotnej existencii a v jeho zmyslových kvalitách, ba ani v predstavách, citoch či úvahách, ktoré môže vyvolávať. Zmyslom umeleckého diela je, aby odkazovalo mimo seba, k niečomu, čo nemôže byť v jeho materiálnosti.“¹⁸ Vo svojej heroickej úlohe umenie sublimuje náboženské túžby a dielo sa stáva nástrojom iniciácie, aby „zväzovalo náš každodenný

život a našu skutočnosť s týmto *nehmotným pôvodom a zmyslom*.“¹⁹ Tieto tézy vyslovené v súvislosti s tvorbou Alexa Mlynárčika nie sú len zdôraznením dematerializácie diela smerom k nehmotnej podstate, ale aj požiadavkou kladenou na umenie, aby sa bezprostrednejšie zapojilo do materiálnosti všedného sveta a účinnejšie fungovalo v každodennom dotyku so svetom.

PIERRE RESTANY – MISIONÁR NOVEJ AVANTGARDY

Keď Radislav Matuščík vo svojej kronike výtvarného diania rokov 1964 až 1971 na Slovensku charakterizoval proces prekročenia hraníc umenia tromi trasami, vychádzal predovšetkým z teórií Pierra Restanyho. Tieto tri trasy predstavujú: prienik výtvarného a vedeckého, vzťah k priemyselnému a dôraz na masové a kolektívne.²⁰ Restanyho vplyv na československú výtvarnú scénu sa udial v znamení priateľstva a umeleckých kontaktov s Alexom Mlynárčikom, *enfant terrible* umeleckej scény na Slovensku. V roku 1964 Mlynárčika zaviedlo do Paríža objavovanie aktuálnych tendencií, ktoré boli v znamení triumfu skupiny Nových realistov. Restany 16. apríla 1960 v Miláne publikoval manifest *Deklarácia zámeru Nových realistov* a kontakt s týmto okruhom umelcov bol pre Mlynárčikovu tvorbu rozhodujúci.²¹ V rokoch 1964 až 1969 Pierre Restany navštevoval pravidelne Československo a na pozvanie Jiřího Šetlíka pracoval ako zahraničný korešpondent umeleckých časopisov *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce*. V roku 1966 sa podieľal na príprave Mlynárčikovej výstavy *Permanentné manifestácie* v parížskej galérii Raymonda Cazenava a v tom istom roku sa spoločne s Michelom Ragonom a Jindřichom Chalupeckým zúčastnil aj Mlynárčikových *II. Permanentných manifestácií* počas Medzinárodného kongresu AICA v Bratislave. Pierre Restany do Bratislavy opätovne zavítal v roku 1968 ako jeden z porotcov medzinárodnej výstavy mladých výtvarníkov Danuvius 68, ktorá sa uskutočnila bezprostredne po augustovej okupácii. S odstupom času v knihe *Druhá tvár umenia (L'Autre Face De L'Art)* vydané v Paríži roku 1979, označil Mlynárčikove akcie spoločne s akciami Milana Knížáka a Tadeusza Kantora za pionierske pre vývin konceptu a happeningu vo východnej Európe.²²

V máji 1966 vystavil Mlynárčik svoje reliéfne objekty – *Epitafy* a *Permanentné manifestácie* v parížskej galérii Raymonda Cazenava.

va. Pierre Restany v katalógu k výstave použil pojmy ako rítus, fetiš a kult. „Ale u Alexa Mlynárčika, veľkňaza priemyselného folklóru, manifestácia je permanentná a my všetci sme vyzvaní k rítu. Expresivita je kolektívna a rituálna patina na sebe navrstvených nápisov dodáva každému fragmentu reálnu hieratickú slávnosť kultových objektov.“²³ Vlastnosti diela ako kultového objektu sa objavujú už v reliéfnych objektoch autorov z okruhu bratislavských Konfrontácií – Jaroslava Kočiša, Eduarda Ovčáčka alebo Jozefa Jankoviča, následne aj u Stana Filka v jeho reliéfnych asamblážach nazvaných *Oltáre súčasnosti*. Český výtvarný kritik Jiří Padrta pomenoval Filkove diela ako profánne oltáre-fetiš spojené s apoteózou banality a rituálom, ktorý je čitateľný v triviálnych a provokatívnych symboloch. „V pozadí celej tejto Filkovej aktivity sú zreteľne citelné reminiscencie na folklór, liturgickú pompu a snáď aj na barokové ľudové divadlo – samozrejme zironizované v zmysle modernej banality a absurdity.“²⁴ Apollonio Umbro v recenzii výstavy piatich mladých slovenských umelcov vo florentskej galérii Numero pocítil v dielach spojenie so silou byzantskej tradície. Tradícia podľa talianskeho teoretika vedie slovenských autorov k vytváraniu „moderných ikon“.²⁵ S príbuznými pojmami ako kult, idol a fetiš narába aj Dominik Tatarka vo svojich textoch o drevených skulptúrach Vladimíra Kompánka. „Ritualizácia“ umeleckého objektu bola trendom aktuálneho umenia tých čias, čo dokazujú skulptúry, objekty a asambláže viacerých domácich autorov z obdobia rokov 1963 až 1966. V domácom prostredí diela Filka a Mlynárčika nie sú ešte interpretované v rovine tzv. mestského folklóru, ale ako špecifická obdoba aktuálnych neodadaistických prúdov.²⁶ Pojem tovarového fetišizmu použitý Karlom Marxom pre tovarový charakter spotrebných predmetov sa stal jedným z interpretačných kľúčov amerického pop-artu.²⁷ Na domácej scéne sa reakcie na pop-art a umenie objektu interpretujú ako etická kritika modernej spoločnosti. Mladý kritik Juraj Mojžiš charakterizuje tento prúd rezignáciou na symbolické výklady, ako faktografiu, ktorá nespodobňuje, ale zrkadlí brutalitu samotnej civilizácie. Podľa Mojžiša, ak sa nové umenie objektu stane otázkou kultivovania a reakciou len na umenie, spoločnosť ho povýši na módu. Základnou podmienkou autenticity tvorby sa preto stáva vernosť ostrému a surovému pocitu života.²⁸ Mladá slovenská kritika vyznačuje novú etapu umenia práve tvorbou Filka a Mlynárčika. Ich objekty a asambláže sú charakterizované maximálnou snahou o objektivitu a najmodernejšie

vyjadrenie reality. Na rozdiel od exponovania zázračného a magického či stupňovania absurdity v českom umení, diela mladých slovenských umelcov sú stotožnené s rečou každodennej skutočnosti. Stotožnenie s rečou skutočnosti znamená oslavu technologickkej civilizácie, čo napokon vystihujú aj slová generačného kritika Ľuda Petráskeho: „velebia skutočnosť práve v tej polohe, ktorá je podstatou ich existencie.“²⁹ Na Slovensku sa dva výtvarné svety vychádzajúce z kultovej povahy rituálnych objektov stávajú nezmieriteľné: jeden zostáva ukotvený v domácej pôde a lokálnych tradíciách, druhý hľadá výraz v globálnych črtách mestského prostredia, masovej spotrebnej kultúre a technologickom fetišizme.

V Restanyho vizionárskych teóriách sa 20. storočie skončilo rokom 1960, keď sa vývoj v umení obrátil smerom k uvedomeniu si nového zmyslu prírody, do ktorej vstupuje priemyselný a mestský prvok. „Aktuálne umenie (...) čerpá svoje morfológické prvky v mestskom folklóre a technologických zdrojoch. Jeho realistické vyjadrovanie obsahuje v sebe novú psychozmyslovú definíciu senzibility a zodpovedá novým spoločenským danostiam: mestskej prírode zodpovedá mestská senzibilita.“³⁰ Skupina *Nouveau réalisme*, založená okolo Restanyho ako paralelné hnutie k americkému pop-artu, mala prekonať pesimizmus a odcudzenie svetu u predchádzajúcej generácie abstraktných umelcov. Restany charakterizuje ich umenie ako integrované s realitou, ako umenie účasti a nie úniku alebo vzbury, čo sa ukázalo v prípade predstaviteľov informelu. U skupiny Nových realistov zdôrazňuje oproti medzivojnovkej avantgarde odlišné zaujatie nájdeným objektom – „ready-made“, ktorý začleňuje do syntaxe svojich diel na základe jeho technologickkej podstaty. Restany píše o prisvojení častí mestskej prírody, preto používa pojem „technický folklór“, keď sa nové výtvarné postupy (asambláž, montáž, superkoláž) rozvíjajú k priestorovým formám a k programovanej kolektívnej tvorbe (happening). Preto neváha tvrdiť, že aktuálna avantgarda je rozhodne realistická, pretože prekonala technologické odcudzenie abstraktného maliarstva. Podľa Restanyho vývoj súčasného umenia vytvára úplne novú komunikačnú štruktúru, ktorá spočíva na ústrednom pojme správania diváka. „Vyjsť z estetiky objektu a vyústiť do priestorového urbanizmu – takto možno definovať štrukturálny rebríček komunikačných vzťahov, o ktorý sa opiera sociálna opodstatnenosť umenia.“³¹ V prednáške *Umenie a technológia* publikovanej v časopise *Výtvarná práca* Restany roz-

víja základné body svojho teoretického programu: spojenie umenia s pokrokmi technológie, hľadanie nových syntetických dimenzií, integrácia umelca v spoločnosti a „urbanizácia“ tvorivého myslenia v architektúre. „Fenoménu mesta ako základný prirodzený kontext sa stal jedným z nových bezprostredných dát tvorivého vedomia. Estetika priemyselného predmetu, ktorá je založená na tejto *urbanizácii* myslenia a cítenia, vyzdvihuje sociologický moment umeleckého výrazu.“³² Príťažlivosť Restanyho textom pridáva apelatívne používanie budúceho času. Perspektívu nového umenia umiestňuje do budúcnosti a naopak prítomnosť má pre neho futuristické črty. Do katalógu výstavy SUPERLUND vo švédskom meste Lund v roku 1967 napísal: „Umenie avantgardy už nie je umením revolty, ale umením participácie.“³³ Azda najsilnejším z nových podnetov, ktoré Alex Mlynárčik rozpracoval vo svojich deklaráciách o akčnej tvorbe, je aktívna participácia publika.

SYNTÉZA, TEAMWORK, PARTICIPÁCIA PUBLIKA

V porovnaní s akciami Milana Knížáka a skupiny Aktual v Čechách možno ako exemplárny príklad sociologického obratu v umení označiť aj tvorbu Alexa Mlynárčika a Stana Filka na Slovensku.³⁴ Mlynárčik a Filko spoločne s teoretičkou Zitou Kostrovou v roku 1965 publikovali manifest *Čo je HAPPSOC? Teória anonymity*. Manifest HAPPSOC nepochybne súvisí s aktivitami umelcov po celom svete, ktorí deklarovali nové princípy experimentálnej tvorby a v písomne formulovaných prejavoch zverejnili myšlienky nového umenia. Autori manifestu charakterizujú HAPPSOC ako akciu nábádajúcu na vnímanie skutočnosti vymedzenej zo stereotypu každodennosti. Diváka má šokovať svojou „holou existenciou“ a jeho výrazom je na rozdiel od happeningu „neštylizovaná skutočnosť“.³⁵ Dielo preberá podobu oznámenia rozosieleného poštou. Oznámenie je formulované ako pozvanie na účasť na skutočnosti Bratislavy, vymedzenej trvaním siedmich dní – od 2. do 8. mája 1965. V štatistickom výpočte informuje o objektoch mesta vrátane obyvateľov, vymedzenej trvaním siedmich dní. Výpočet reálnych vecí predstavuje poetickú evidenciu mesta vo faktickej existencii vecí, ktorých enumerácia vytvára nečakané vzťahy. Manifest *Čo je HAPPSOC?* priniesol nový podnet: vymedzovanie skutočnosti zo stereotypu ako nájdenej rea-

lity označenej v priestore a čase. Autori svoj postup pomenovali ako „nenásilnú všeobecnú angažovanosť“ a „syntetický prejav spoločenskej existencie“. Rovnako deklarovaná „teória anonymity“ sa následne u oboch autorov, Mlynárčika aj Filka, rozvinula u každého iným spôsobom. Filko integroval nájdenú skutočnosť ako fotografickú, textovú a zvukovú informáciu a teóriu HAPPSOC rozvinul vo forme textového oznámenia a priestorového environmentu. Na rozdiel od Filka, Mlynárčik uplatnil anonymitu vo výraze graffiti – spontánnom písaní po objektoch a múroch verejných priestorov i vlastných vystavených diel. Neskôr rozšíril pojem anonymity vo svojich kolektívnych ľudových slávnostiach.

Z programu *Nového realizmu* si tvorcovia zobrali dve základné myšlienky – privlastnenie reality a reakciu publika. Restany navrhuje rozkladať významovo nejasný pojem HAPPSOC ani nie tak na „happen society“, ako skôr na „société trouvée“, čiže „nájdenná spoločnosť“, pretože celú spoločnosť rozumie ako „ready-made“. ³⁶ Preto ju stačí ukázať, upozorniť na jej vnímanie, v zmysle „nenásilnej všeobecnej angažovanosti“, ako v manifeste vyhlasujú autori. Ani pojem „angažovanosť“ nemá v tomto prípade ustálenú definíciu. Tomáš Štraus interpretoval HAPPSOC vo svojej knihe *Umenie dnes* zdôraznením stanoviska pozorovateľa, konzumenta diela. Aktívne zapojenie diváka do procesu vnímania a interpretácie považuje za kľúčový moment, ktorý dovtedy nebol moderným umením dostatočne zohľadnený. ³⁷ Angažovanosť HAPPSOC spočíva v zdôraznení vnímania spoločenských vzťahov uprostred socialistickej spoločnosti. Predstavuje vymedzenie akcie v čase medzi dvomi najvýznamnejšími sviatkami socializmu – Sviatkom práce a Sviatkom oslobodenia. Pokračovanie HAPPSOC však prvotnú apelatívnu strácalo a autori zdôraznili viac poetickú rovinu, ktorá stimulovala imagináciu. Prvý HAPPSOC ešte nevedel ku kritike reprezentácie a statusu umeleckého diela, ale deklaroval utopickú expanziu reálneho do sféry umenia. Druhý HAPPSOC nazvaný *7 dní stvorenia* opäť tematizoval mýtický čas prenesený do bezprostrednej súčasnosti. Tretí HAPPSOC s podtitulom „Oltár súčasnosti“, ktorý už realizoval Stano Filko samostatne, pozýval na univerzálnu akciu v životnom priestore celého územia Československa počnúc rokom 1966 bez časového ohraničenia. Stano Filko zavŕšil celú sériu v roku 1968 falickým symbolom rakety nasmerovanej do kozmu s pozvánkou na vesmírne cestovanie. Koncept priestoru a času v posledných

dvoch realizáciách HAPPSOC vedie v prvom prípade k extenzii času a v druhom k extenzii priestoru. Paralelne k HAPPSOC rozvíjal Mlynárčik od roku 1965 svoje *Permanentné manifestácie*, ktoré charakterizoval ako „zvýraznenie hmoty komunikácie narastajúcej v čase“. „Sú výslednicou viac alebo menej, teoreticky alebo prakticky usmernenej provokácie adresáta (konzumenta – partnera) a jeho vedomej i podvedomej reakcie. Môžu byť jedným zo spôsobov uvoľnenia tvorivého mechanizmu partnera. Vytvárajú kus všeobecne platnej ľudskej poézie.“ ³⁸ V snahe definovať novú skúsenosť a nové umelecké formy, ktorými rozširujú hranice svojej disciplíny, už to nie sú iba výtvarní kritici, čo pomenúvajú vizuálne fakty, ale sami umelci definujú princípy svojej tvorby. Najčastejšie skloňovanými pojmami sa stávajú „univerzálnosť“ a „syntéza“; tieto dva pojmy sú kľúčové pre generáciu umelcov rozvíjajúcich svoj umelecký program v druhej polovici 60. rokov.

Rôzne reakcie publicistov a kritikov na prejavy akčného umenia vyvolala Mlynárčikova akcia *II. Permanentné manifestácie*. V dňoch 1. až 3. októbra 1966 sa v Bratislave konalo stretnutie teoretikov a kritikov v rámci Medzinárodného kongresu AICA. Mlynárčik sa v tomto období zaoberal spontánnym grafickým prejavom ľudí na verejných miestach. Akcia spôsobila mimoriadny verejný rozruch, keďže za jej miesto si Mlynárčik zvolil verejné toalety v centre mesta. Do pisoárov nechal inštalovať na šikmo postavené zrkadlá, na ktoré napísal ako prejav pocty mená svätý Anton, Hieronymus Bosch, Gabriel Chevalier, Godot, Michelangelo Pistoletto, Stanislav Filko a chemický vzorec močoviny. Okrem transparentov ohlasujúcich názov akcie tu umiestnil aj papiere a perá na písanie. Mlynárčik odôvodnil svoju akciu ako teoretický a praktický výskum nápisov na verejných miestach, ako súčasť vlastného prieskumu verejnej mienky. Následne bol v denníku *Práca* publikovaný rozsiahly rozbor akcie pod názvom „Výskum na čudnom mieste“. Článok obsahoval názory odborníkov – psychológa, psychiatra, sexuológa a sociológa, ktoré všetky negatívne hodnotili metódu tohto výskumu. Upozorňovali na to, že tento spôsob prejavu je „importom zo Západu“, že ide o prejav, a tým aj o výskum hraničiaci so zvrátenosťou, nevкусom a vulgárnosťou. ³⁹ Vtedy jediné hlasy zo strany domácich teoretikov na obhajobu umelca zazneli od Tomáša Štrausa a Jindřicha Chalupického. Štraus publikoval vo *Výtvarnom živote* esej *K otázke premeny „umenia-dieľa“ na „umenie-čin“*, kde naznačil súvislosti a kontext akčného umenia

od prvých happeningov Allana Kaprowa a Wolfa Vostella až po Milana Knížáka, Tadeusza Kantora a Alexa Mlynárčika. Podľa Štrausa zachránilo Mlynárčika pred represiami iba odvolanie sa, že ide o umelca, ktorý je členom Zväzu slovenských výtvarných umelcov a známeho autora, s úspechom vystavujúceho v zahraničí. Autor sa musel odvolať opäť na kontext umenia, aby jeho akcia nebola vysvetlená ako zámerné narušenie verejného poriadku.⁴⁰ Happening, ktorý sa v socialistickej krajine konal na verejnom mieste, nemohol byť ukončený inak než administratívnym opatrením v záujme ochrany občanov pred rušivými živlami. Zaujímavý je práve spôsob, akým sa Tomáš Štraus pokúša obhájiť oprávnenosť happeningu ako novej výrazovej formy. Odvoláva sa na výroky ruského avantgardného režiséra V. E. Mejercholda o premene tradičného divadla v porevolučnom období na masové telovýchovné slávnosti, cituje absurdné výroky sovietskeho revolučného komisára M. I. Kalinina o Leninových plánoch nahradiť v záujme oslobodenia ľudstva náboženstvo divadlom.⁴¹

Deklarčné prehlásenia Alexa Mlynárčika zaznamenali posuny v umeleckom programe v priamej spojitosti so spoločenskými postojmi dianím na konci 60. a začiatku 70. rokov: „*Zatvorené pre neupotrebitelnosť*“ 18. máj 1968, *Paríž, Musée National d'Art Moderne (Malé úvahy k veľkej udalosti)*; *Memorandum v mene totality umenia a života* (1971) a text k akcii *Evina svadba* (1972). Tieto tri texty zaznamenávajú vývoj umelcovho myslenia a vyznačujú jeho umelecký program v prepojení na dobovú spoločenskú situáciu. Účasť Alexa Mlynárčika na májových študentských protestoch roku 1968 v Paríži po boku Pierra Restanyho formovala zásadným spôsobom jeho skúsenosť a názory na rolu umelca v spoločnosti. Mlynárčik preberá nielen dikciu Restanyho deklarácií, ale najmä používanie budúceho času a budúcnosti ako očakávaného momentu približujúceho sa v čase. Restany sa počas pohnutých udalostí mája 1968 stáva tribúnom ľudu – študentov a umelcov útočiacich na skostnatené inštitúcie prekonanej buržoáznej kultúry: „Umenie zajtrajška bude umením technologickej metamorfózy, estetiky zovšeobecnenej na úroveň ľudu. Odteraz umelec nie je marginálnym páriom, fabrikujúcim výrobky krásy, revolucionár vo svojom ateliéri a ochočený v buržoázných salónoch. Uvedomuje si svoju novú spoločenskú funkciu, ktorá bude rozhodujúca v spoločnosti zajtrajška, priemyselnenej a zautomatizovanej do krajnosti, ovládanej hrozivým problémom

voľného času: pripravuje sa stať jej inžinierom a básnikom.“⁴² Študentské protesty motivovali Alexa Mlynárčika k vlastnej predstave umeleckej revolúcie, ktorej výsledkom sa mala stať predstava nového slohu – a to ako pojmu, v ktorom je obsiahnutá aktivizácia sumy umeleckých snažení v ich syntéze. Predstava nového slohu je spojená s pojmom syntézy a teamworku ako kolektívnej pracovnej skupiny prekonávajúcej individualizmus tvorcu. „Okrem úzkej rovnocennej spolupráce s celou veľkou oblasťou úžitkovej výtvarnej tvorby čaká nás záverečný a najdôležitejší problém. Najvyššou fázou slohu je syntéza umení v ich šírke, tzn. nájsť syntetický prejav všetkých ostatných umeleckých disciplín. O tom, že je takáto perspektíva reálna, nás presvedčajú dejiny!“⁴³ Deklarácie umelca predstavujú zhustený utopický potenciál a ich dikcia pôsobí na čitateľa apelatívne a optimisticky vo svetle nových úloh, ktoré pred umelcom stoja. V ôsmom čísle časopisu *Mladá tvorba* uverejnil Mlynárčik reportáž o študentských nepokojoch v Paríži a nasledujúc výroky Pierra Restanyho postavil sa na stranu študentského hnutia. Odvolal sa na futuristický manifest Gina Severiniho a ďalšie avantgardné manifesty, aby zdôraznil význam návratu umenia do ulíc a hľadanie nového publika, ktoré mu bolo odcudzené.⁴⁴

Po návrate do Československa v auguste 1968 sa revolučná atmosféra, pri ktorej ľudia vstúpili do ulíc pre Mlynárčika zopakovala v podstatne iných súvislostiach. Na september pripravovanú veľkolepú medzinárodnú prehliadku nových tendencií *Danuvius – Bienále mladých výtvarníkov*, kde bol Mlynárčik prizvaný k účasti, poznačil vstup vojsk Varšavskej zmluvy do krajiny. Mlynárčik publikuje výzvu adresovanú spoločne so švédskym sochárom Erikom Dietmannom k jej bojkotovaniu. „Nech sa stane DANUVIUS 68 pomníkom boja proti násiliu! Zahaľte svoje snaženia (...) čiernym flórom. Nechajte steny bez obrazov – no so svojou menovkou. Možno sa DANUVIUS 68 neuskutoční – potom viete, kde je Vaše miesto. Viac ako kedykoľvek predtým – patria nám ulice a steny domov. Maľujme a kreslíme to, čo si myslíme – budeme užitoční, ľudia nás opäť poznajú, zoberú medzi seba, lebo len medzi nimi je naše miesto.“⁴⁵ Pre Alexa Mlynárčika sa manifest HAPPSOC stal dôležitým východiskom, ale v ďalšom programe opúšťa vymedzovanie „neštylizovanej skutočnosti neovplyvnenej priamym zásahom“ a hľadá formy, ktoré vedú k naliehavosti a účinnosti výzvy. Najprv to boli ešte v roku 1965 „Permanentné manifestácie“, pri ktorých je zdôrazňovaný komuni-

kačný aspekt a anonymný adresát. Text *Memorandum v mene totality umenia a života* (1971), ktorý podpísal spolu so svojou ženou ako EMA (Elena – Alex Mlynárčik), je skôr zbierkou citátov zaznamenávajúcich postup vývinových fáz k poslednému štádiu, ktorým je „totalita umenia a života“ a „teamwork – novodobá huta ako forma realizácie“.⁴⁶ V programovom texte k akcii-slávnosti *Evina svadba* z roku 1972 sa Alex Mlynárčik prihlásil k sovietskemu avantgardnému divadlu ulice (Mejerchold, Majakovskij, LEF) a k eventom šesťdesiatych rokov (Kaprow, Vostell). Termínu „happening“ sa vyhýba a slávnosť označuje ako „živohru“ – „skutočné verejné divadlo“, ktorého základom sa stáva skutočná udalosť, svadobný folklór a spoločenský rituál.⁴⁷

Aj napriek spoločnému východisku Stano Filko a Alex Mlynárčik išli od roku 1965 každý inou cestou. Čo však majú umelecké výpovede oboch autorov z obdobia druhej polovice 60. rokov spoločné, je obnovený a opäť aktualizovaný mýtus radikálnych avantgárd.⁴⁸ Predovšetkým je to mýtus utopickéj vízie civilizačného pokroku, zrušenie autonómnosti umenia a integrácia umenia do života. V optimistických víziách sa ich tvorba má stať začiatkom novej epochy umenia. Filkova tvorba je afirmatívna k technologickému pokroku a expanzii civilizácie do kozmu. Kozmos sa u neho stáva ústrednou témou. Vo Filkových priestorových projektoch sa nanovo objavuje opätovná artikulácia štvrtej dimenzie priestoru, ktorej sa venovali predstavitelia ruskej avantgardy. Pierre Restany oslavuje Filka ako „architekta informácie“ a v jeho tvorbe sa skutočne dostáva k slovu všetko, čo prinášajú posledné výdobytky civilizácie: rakety, cestovanie do kozmu, mediálny prenos zvuku a obrazu, syntetické materiály, nové technológie a postupy. Restany na adresu Filkovej tvorby píše: „Umelec ako odborník na vizuálnu komunikáciu si objektívne prisvojuje daný moment všeobecnej činnosti: jeho práca spočíva v tom, že predkladá ‚výsek zo života‘ a vybaví ho funkčnou štruktúrou so zreteľom na účinnú spoluúčasť publika.“⁴⁹ Táto spoluúčasť publika na diele sa rozvinula predovšetkým vo Filkových environmentoch. Umeľcove *Úvahy o prostredí* zdôrazňujú interaktívny a multimediálny charakter prostredia, ktoré predstavuje ako živú realitu, kde sa aktívny účastník stáva živou súčasťou diela. Filko sa so svojimi environmentmi pokúšal zmeniť spôsob vnímania umeleckého diela, ktoré charakterizoval ako: „aktívne, dynamické, neustále sa meniace prostredie, ktoré na rozdiel od akademického a klasic-

kého umenia predstavuje rozohranú partiu hry, ktorá čaká na živú akciu a spoluúčasť návštevníka – človeka.“⁵⁰ V zjavnom protiklade k národne orientovanému modernizmu zdôrazňuje totálnu internacionálnosť, kolektivitú a syntézu všetkých oblastí ľudských činností, techniky, vied a umení. V každom bode Filkových *Úvah o prostredí* sa črtá neskrývaná utopická vízia novodobého *gesamtkunstwerku*. V rokoch 1966 až 1970 svojou tvorbou propaguje nový technologický kolektivismus a optimizmus civilizačnej expanzie do vesmíru. Za cieľ a zámer svojho kozmického environmentu vytyčuje „oslavu priestoru, ktorý je internacionálny“ a používajúc symbol prieniku civilizácie do kozmu – raketu –, chápe svoje dielo ako „oslavu reality“.⁵¹ Syntéza nových technológií a populárnej obraznosti ohlasovala paradigmatickú zmenu v mode výtvarného diela na princípe splynutia diváka s dielom. Táto forma avantgardnej utópie sa u Filka stala plne aktuálna. *Univerzálne prostredie* alebo o rok neskorší environment *Poézia o priestore a kozme* fungujú ako projekčná plocha pre narcizmus umelca, kde vyzývavé siluety ženských postáv, nastriekaných na silikónové závesy elektrickou pištoľou, vystriedal falický obraz rakety. Technické obrazy „pin-up girls“ a športových áut boli premietané do dynamicky pôsobiaceho prostredia. Motívy mužskej sexuálnej dominancie sprevádzajú aj Mlynárčikove objekty a environmenty zo 60. rokov (Mlynárčik vyzýval účastníkov výstavy, aby graficky zasiahli do povrchu jeho diel – napr. *Lola (Permančná manifestácia)*, 1966; *Villa dei Misteri*, 1966 – 1967).⁵² Zatiaľ čo Filko a Mlynárčik svojimi prostrediami aktivizovali libidinóznú mužskú energiu diváka naladenú na vizuálne potešenie (zmnožené u Filka prostredníctvom nekončiacich sa zrkadlových odrazov), rodovo podmienená reprezentácia u Jany Želibskej spochybnila nadradený model mužského diváka tým, že medzi znak ženskej sexualitý a pohľad muža nastavila zrkadlo.

Keďže Alex Mlynárčik vedel pripútať na seba pozornosť a dokázal dobre využiť svoje organizačné schopnosti, pritiahol k participácii na svojich eventoch množstvo ďalších umelcov a kritikov. Zo vzájomnej spolupráce vzišli aj proklamácie mladších autorov – Róberta Cypricha a Milana Adamčiaka. V rokoch 1969 až 1972 sa aktívne zúčastnili viacerých podujatí iniciovaných Mlynárčikom – *Dobrá deň, pán Courbet* (1969), *Festival snehu* (1970), *Keby všetky vlaky sveta...* (1971) – a spoločne realizovali niekoľko vlastných akcií (*1. večer novej hudby*, 1969 a *Vodná hudba*, 1970). Pozoruhodný príspevok

oboch autorov k akčnému umeniu je zakomponovaný v manifestoch Róberta Cypricha ČAS SLNKA a Milana Adamčiaka ENSEMBLE-COMP, ktoré publikovali spoločne v časopise Mladá tvorba v roku 1969. Milan Adamčiak, ktorý reagoval na podnety aleatorickej hudby, vo svojom manifeste deklaruje prepojenie troch sfér – poézia, hudba a event. Vo všetkých zdôrazňuje realizačný potenciál interpreta, čitateľa, diváka. Poézia pre umelca predstavuje aktívnu – v istých prípadoch aj akčnú – činnosť čitateľa pri dotváraní textových variácií a programovaní textových kódov, permutácii a mixáži textových jednotiek. Vznikajú týmto experimentálne útvary pomenované ako bipoézia, patest, numerické texty, selektívne texty, preparované texty, montážne a mixážne texty, verbálne, fónické, auditívne, vizuálne, predmetové a napokon tiež pohybové, destatické a priestorové básne. V tomto smere Adamčiak rozvíjal podnety nemeckých a rakúskych experimentálnych básnikov, predstaviteľov hnutia Fluxus a nových tendencií programovaného umenia.⁵³ V hudbe nasleduje principiálne zaangažovanie interpreta skladby a publika – hudobné dielo nemá byť presne determinované, ale stáva sa návodom na sebarealizáciu interpreta. Event je chápaný ako syntéza dvoch predchádzajúcich kategórií a pre Adamčiaka znamená: „zaangažovanie publika v tvorivej činnosti plnou mierou stiera rozdiel medzi tvorcom a konzumentom, nivelizuje diferencie medzi umelcom a publikom (...) dovoľuje subjektu aktivizovať svoje ľudské tvorivé schopnosti, permanentne sa zúčastňovať a manifestovať svoj skutočný pomer k daniu životnému i spoločenskému.“⁵⁴ Ak Adamčiak hovorí o uvedomení si *aktívnej existencie*, jeho partitúry predstavujú realizáciu tohto „oslobodeného vedomia“ a stávajú sa otvorenou hrou s tými, ktorí sú pripravení na nej participovať. V proklamačných textoch Cypricha a Adamčiaka sa ozývajú heslá novej estetiky totálneho umenia: „ušli sme z galérií ale nenašli sme si miesto v spoločnosti, povalačsky ešte privoniavame k všedným veciam a nahlas vykrikujeme a chválime sa vecami, ktoré nám počas hľivenia v ateliéroch unikli. Konečne je na čase prestať s mesiašským egoizmom, je na čase nájsť si svoje miesto na ulici, miesto medzi elementárnymi faktami výrokov. Umenie zaplatilo za svoju revolučnosť: znegovalo sa.“⁵⁵

Cyprichov scenár akcie ČAS SLNKA z roku 1969 môžeme čítať ako subtilnú metaforickú reakciu na spoločenskú situáciu v krajine po auguste 1968. „Išlo nám všetkým spoločne o preklenie hraníc ako konštitutívnych, tak ideových v tomto rozdelenom svete.“ Scenár nie

je komponovaný ako veľkolepá akcia typu happeningových slávností a dáva dôraz na konanie. „Odmeraním ČASU SLNKA sme vytvorili novú syntézu spolucítania a spoluvinu. Meranie sa nekonalo na báze exaktných poludníkových prepočtov, ale na platforme medziľudských vzťahov. Na platforme sebauvedomovacieho prekonania odcudzujúcej ľahostajnosti.“⁵⁶ Akcia pomenovaná ako „forma cvičenia“ sa mala odohrať paralelne na dvoch miestach – v Ružomberku a v Londýne za spolupráce anonymných účastníkov ako „manifestácia fyzického a psychického neubližovania.“⁵⁷ Scenár Cyprichovej akcie odovzdáva posolstvo solidarity a mieru, čo má byť realizované ako nenápadné cvičenie, ktorého aktéri sústreďujú pozornosť na meranie času znamenávaním tieňov provizórnych slnečných hodín. Romantická predstava, že umelec si nájde „miesto uprostred života“, vyplynula ako dôsledok utopických plánov o syntéze vied a umení a ich integrácie do života. Tieto umelecké plány, ktoré vznikali súbežne s obrodným procesom v československej spoločnosti sa ukázali ako iluzívne a umelec napokon do života vstupuje celkom inou cestou.

POLEMIKA O CIVILIZAČNOM PROCESE V UMENÍ

V kritickej úvahe *K situaci* venovanej mohutnej expanzii a narastajúcej mnohotvárnosti výtvarnej tvorby okolo roku 1967 český výtvarný teoretik Jiří Padrta vyslovil svoje základné tézy k polemike o civilizačnom procese v umení. Táto polemika vyplynula z opozície v zásade dvoch modelov umenia: za jedným stáli obrancovia lyrickej abstrakcie a za druhým apologéti konštruktívnych tendencií. Prvý model sa kryje s výtvarným názorom rozšíreným hlavne v prvej polovici 60. rokov predovšetkým v českom prostredí – lyrickou abstrakciou a imaginatívnym umením nadväzujúcim na surrealistickú estetiku. Padrta charakterizoval názory obhajujúce prvý model za obmedzené, pretože plynú z myslenia sústredeného na metafyzické špekulácie. Ignorujú akúkoľvek možnosť radikálnej zmeny duchovných pozícií a prehľbujú svoju odcudzenosť vedecko-technickej orientácii súčasnej civilizácie. Abstraktné umenie lyrickej povahy informelu označil za prekonané a krízu tohto smeru za nezadržateľnú.⁵⁸ Vo veľkej dileme celej klasickej moderny medzi osobnou meditáciou a aktívnou spoločenskou silou, bezprostredne angažovanou v tvorivom civilizačnom procese, víťazí podľa Padrtu druhá eventua-

lita. Prvá, stotožnená s povojnovými odnožami surrealizmu a informelu, sa stáva terčom zosmiešnenia: „Paberkovanie na smetiskách podvedomia, vybrakovaného takmer až do dna oboma klasickými fázami surrealizmu, večne rovnaké freudovské hry na homo sexualis vrátane oných zabehaných súkromných aj akciových malých ústavov pre súdnu patológiu osobného vnútra, vyťahujúcich na svetlo stále tie isté defekty, nádory a plesne – celý ten krám s biologickou hrôzou, vykurovaný posvätnými kadidlami nezbadateľných tajomstiev a prešpikovaný do omrzenia omieľanými licitáciami rituálov, pripomína dnes už skôr bliší trh než vážnu konkurenciu na súčasnom fóre nových myšlienok.“⁵⁹ Expresívny Padrťov slovník je namierený proti domácej českej tradícii stotožnenej s variáciami predvojrovej moderny, pre ktoré v novom vedeckotechnickom diskurze nenachádza miesto.

Jiří Padrta základné tézy konštruktívnych tendencií postavil ešte v roku 1966 v súvislosti s aktivitou skupiny *Křižovatka* a tvorbou jej členov – Zdeňka Sýkoru, Karla Malicha a Jiřího Koláři. Ich tvorbu charakterizoval ako „poľudštenú geometriu“, vychádzajúcu z tradície suprematizmu, konštruktivismu, De Stijl, Bauhausu a majúcu prísny racionálny základ.⁶⁰ Program konštruktívnych tendencií sa v roku 1968 rozšíril výstavou *Nová citlivost*, kde sa zúčastnil podstatne širší okruh autorov vrátane niekoľkých umelcov zo Slovenska. V texte katalógu výstavy zaznieva opäť optimistická vízia tzv. druhej prírody, technického sveta poznačeného ľudskou činnosťou prijímaného apriórne ako pozitívna skutočnosť. Podľa Padrtu sa v nej aktualizuje pojem nádeje a dôvery v zmysel ľudskej existencie a znázornenie myšlienky nového humanizmu. Nový typ umenia, píše Jiří Padrta, má byť prísny a presný, konkrétny a jasný, vecný, názorný a pozitívny vo vzťahu k človeku, zaujatý víziou „novej jednoty človeka a univerza“. Padrta transformoval kľúčové myšlienky teórie Pierra Restanyho o mestskom folklóre a civilizačnej prírode. Použil ich ako argumentačný nástroj, aby obhájl formujúci sa konštruktivistický prúd v domácom umení. Padrta sa v tomto období zaoberal myšlienkovým pozadím suprematizmu Kazimíra Maleviča a jeho vzťahom k novým tendenciám svetelného kinetizmu v Rusku, ktoré reprezentovala skupina *Dviženie* (Pohyb) na čele s Levom Nusbergom. Predstavu o novom umení plne ovládlo hlásanie svetelného pohybu, kolektívnej práce, vedeckej racionality, syntézy rôznych umeleckých odvetví a v neposlednom rade ich aplikácia v civilnom priestore hra-

ničiaca s utopickou futuristickou víziou.⁶¹ Nové pole výtvarnej senzibility slovenských a českých umelcov vyznačila priestorová syntéza zdôrazňujúca význam časopriestorových súvislostí a energetických polí priestoru. Priestorová syntéza, v ktorej vyvrcholil avantgardný pohyb liberálnych 60. rokov, sa stala priesečníkom ideí francúzskych a nemeckých predstaviteľov neoavantgardy (Yves Klein, skupina Zero) s tradíciou ruských radikálnych avantgárd (suprematizmus a konštruktivismus). V eseji *Pracovať v súlade s kozmom a živlami* Jiří Padrta definoval priesečník týchto vplyvov v tvorbe Karla Malicha: „Umenie Malichovho typu je nepochybne dedičom týchto postulátov a tradícií a Malich sám je z hľadiska svojich výtvorov a výpovedí (...) priamo jedným z nových prototypov onej intuitívnej energetickej hypersenzitivity, ktorú predpovedal Malevič, ale ktorou bola vybavená na inom odľahlom póle súčasnosti excentrická a prorocká osobnosť Yvesa Kleina.“⁶² Padrta zdôrazňuje u Malicha v duchu konštruktivistickej tradície novú koncepciu priestoru zlúčenú s časovým komponentom ako záznam zmien stavov a napätí v silových poliach. Konštatuje nové výstavné praktiky mimo overené postupy galerijnej inštalácie do voľného bezťažového priestoru. Listovanie Malichovým skicárom prebúda u Padrtu asociácie nielen s vrcholnými dielami ruskej avantgardy, ale aj s futuristickými projektmi, koncentrujúcimi kolektívnu vidinu ľudstva. Táto futuristická utópia je pomenovaná ako humanistické stanovisko, ktoré súčasnú vedu a techniku nechápe ako nástroje zotročenia človeka, ale ako kvalitatívne nový pozitívny planetárny fenomén reálne pretvárajúci ľudský svet. Umelec je tvorcom humanistických vízií budúcnosti, urbanistických komplexov, kde vládne harmónia živlov a realizuje sa utopická predstava ideálnej spoločnosti.⁶³ Úlohou umelca tu nie je napokon dotiahnutie projektov do reálnych funkčných dôsledkov, ale tvorba nových experimentálnych priestorových konceptov.⁶⁴ Umelec sa v nových podmienkach ukazuje po boku vedca ako vizionár a inžinier schopný vrátiť technológiám poetické dimenzie.

Príslušnosť Miloša Urbáška k programu konštruktívnych tendencií Padrtu prvýkrát formuloval v texte *Z ateliéru Miloše Urbáška* publikovanom v roku 1967. Tu sa ešte ako základný problém ukazoval proces, keď umelec v priebehu desaťročia prechádzal fázami transformácií aktuálnych prúdov a ich výtvarného jazyka: informel, nový realizmus, pop-art, lettrismus a neokonštruktivismus. „Každý z týchto podnetov je dnes vlastne univerzálnym majetkom a otázka

ich pôvodného autorstva hrá už len historickú rolu. Dnešné chápanie výtvarnej reči presiahlo okrem toho už dávno väčšinu obmedzení, daných starými romantickými výkladmi originality. Čo zostáva podstatné, je účel, na ktorý slúžia tieto metódy novej reči. V Urbáskovom prípade vyrastá autenticky z dnešnej reality, z prostredí, ktoré stvorila táto civilizácia. Zo života spútaného štatistikami a formulármi, ovládaného režimami série a programovania, poriadkom litery a cifry.⁶⁵ Pre Padrtu sa podstatným znakom Urbáskovej tvorby stáva smerovanie k elementarizmu a dokonalé zbavenie sa starých symbolov a schém. Slovenský kritik Ľudovít Petránsky, ktorý sa v tomto období venoval vzťahu obrazu a písma, napísal o Urbáskovej výstave potom, ako bola prenesená z Prahy do bratislavskej galérie Cypriána Majerníka. Petránsky videl na jednej strane súvislosť Urbáskovej tvorby v aplikácii pojmu časových štruktúr s hudbou Stockhouse na a na druhej strane s písmovým maliarstvom amerického pop-artu, na rozdiel od ktorého zdôrazňuje u maliara princíp rozkladu a variácie.⁶⁶

Nemecký výtvarný teoretik Hans-Peter Riese v katalógovom texte z roku 1970 zaradil Urbáskovu tvorbu medzi línie dvoch tendencií – lettrismus a konštruktivizmus.⁶⁷ Intenzívne obdobie Urbáskovej tvorby rokov 1965 až 1970 podľa Rieseho predznamenal tvorba abstraktného maliara Františka Kupku, textové koláže Jiřího Kolára a informelové začiatky. Dôležitý z pohľadu „západného“ kritika je práve vývoj k aktuálnym konštruktívnym tendenciám, ktorý v tomto období Riese zaznamenal u viacerých československých umelcov. Riese si všima najmä aspekty Urbáskovej práce s písmenom, ktoré spočiatku funguje ako štrukturálny prvok maliarskej kompozície a neskôr je použité v seriálnom radení. Významným krokom v maliarovom vývoji je podľa neho oslobodenie od znaku ako takého a izolovanie geometrických foriem z tvaru písma, čo sa uskutočnilo v rade obrazov využívajúcich číslicu, resp. písmeno „0“. V rôznych štádiách derealizácie, píše Riese, rozkladá Urbásek znak na jednotlivé tvary uvedené v seriálnej kombinácii alebo ako samostatný prvok. Ako podstatnú charakteristickú črtu týchto prác označuje odpútanie sa od idey jedného obrazu. Séria sa už neodohráva v jedinom obraze, ale všetky obrazy jednej série sa dajú navzájom vymieňať a kombinovať. Dôležitým medzníkom bola podľa Rieseho samostatná výstava v Galérii na Karlovom námestí v Prahe roku 1967, kde Urbásek prvý raz predviedol, že obrazy nemusia visieť na stene, ale že sa hodia

práve na to, aby vytvorili z jedného prvku a jeho kombinatoriky určitý druh prostredia. Ako podstatnú vlastnosť Urbáskových grafík a malieb označuje princíp série, čo je jedným zo základných faktorov priemyselnej výroby. Geometrické členenie základného tvaru určovalo jednotlivé prvky celkového poriadku. Meno Miloša Urbásku (spolu s Eduardom Ovčáčkom) sa objavuje aj v kontexte tzv. konkrétnej poézie, nazývanej tiež „poéziou nového vedomia“, ku ktorej sa najmä v Čechách zapojili predovšetkým básnici Jiří Kolář, Vladimír Burda, Václav Havel, Jiří Valoch, Jozef Hiršal, Bohumila Grögerová. V literatúre predstavovali prúd analogický k vizualizmu, konštruktivismu a op-artu. Pojem začal používať Ernst Gomringer na označenie špecifickej oblasti experimentálnej a vizuálnej poézie založenej na matematickom programovaní elementárnych prvkov písma. K vizuálnej poézii sa priklonili aj niektorí výtvarníci a v širšom meradle ich kritici interpretovali skôr v reláciách vzťahu obrazu a písma.⁶⁸ Impulzy neokonštruktivismu získavali na konci 60. rokov všeobecnú platnosť, čo dokazovalo založenie Klubu konkretistov v roku 1967, ktorý sa predstavil viacerými výstavami v Čechách aj na Slovensku v nasledujúcich rokoch 1968 až 1970. S aktivitou Klubu sa spájala aj činnosť viacerých teoretikov – Arséna Pohribného, Luby Belohradskej a Jiřího Valocha.⁶⁹

Ako prvý sa ku konštruktívnym tendenciám na Slovensku verejne prihlásil Milan Dobeš samostatnou výstavou v bratislavskej galérii Cypriána Majerníka v roku 1965.⁷⁰ Výstavu otváral Tomáš Štraus, ktorý sa už v tom čase špecializoval na estetické programy medzivojnových avantgárd a zaujímal sa o mohutný nástup neokonštruktivismu, kinetického umenia a op-artu na medzinárodnej scéne. Štraus uprednostňoval túto výtvarnú orientáciu aj preto, lebo uskutočňovala program zblížovania umenia a vedy. Jej význam videl v rozširovaní vedeckých metód do sféry umenia, ktoré sa malo čoraz viac zblížiť so súčasným civilizačným rytmom veku vedy a techniky a nájsť nové cesty prieniku k masovému konzumentovi. Problematike neokonštruktivismu je venovaná posledná kapitola jeho knihy *Umenie dnes*, nazvaná *Druhý symbol: Malevičov Čierny štvorec na bielom pozadí*. Neokonštruktivizmus interpretuje v rámci dialektickej koncepcie vývoja avantgárd, ktorú naznačil v presúvaní dôrazu medzi „intenzitou“ a „extenzitou“. Pre avantgardné tendencie to znamená pozíciu vychýlenia k extenzite. Opustenie úzkeho rámca tradičného umenia a príklon k predmetnému svetu a reálnej skutoč-

nosti znamená podľa Štrausa postoj vedca, inžiniera a tvorcu nových sociálnych dimenzií. Oproti utopickým ideálom medzivojnového konštruktivismu charakterizuje novú generáciu neokonštruktivistov skepticizmom a nedôverou v možnosti obrody človeka a spoločnosti umením. V opozícii k prevládajúcemu názoru viacerých domácich výtvarných teoretikov a kritikov tých rokov Štraus tvrdí, že umenie neokonštruktivismu svojím vplyvním do života sa stáva jeho neoddeliteľnou súčasťou, čím nijako neprispieva k želanej humanizácii prostredia života a človeka.⁷¹ Umenie sa podľa neho vracia od spomínanej extenzity, príznačnej najmä pre medzivojnový konštruktivizmus, k intenzite – koncentrácii na výskumnícke laboratórne úlohy, čoho výsledkom je sústredenie tvorby do seba samej. „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 programovo racionalistického zamerania.“⁷² Tento postoj podľa Štrausa charakterizuje symbiózu umenia so súčasnou érou vedeckej a technickej civilizácie, preto neokonštruktivistická abstrakcia predstavuje vizuálny výskum vnímania. „Hľa, celé vzrušujúce bohatstvo všeobecných ideí súčasnej logiky, filozofie 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.“⁷³ Vývinové dialektické protirečenie nových avantgardných smerov znamená aj neustálu regeneráciu umenia tým, že vystupuje zo svojich ustálených hraníc (extenzifikácia) a následne sa do nich znova vracia (intenzifikácia). Prvý pohyb prináša načerpanie mimoumeleckých impulzov a druhý naopak utvrdenie imaginárneho jadra umenia na vyššom stupni. Pre Milana Dobeša, s ktorého tvorbou sa Štrausova teoretická činnosť spájala od roku 1965, bola príznačná práve výskumnícka rola umelca v oblasti optiky, vizuality a techniky. „Výtvarný objekt s aktívnou účasťou svetla a mechanického pohybu poskytuje nekonečný rad nových možností výtvarného vyjadrenia. Prvotný problém vyrastá predovšetkým z momentov povýšenia mechanického pohybu na zdroj estetického zážitku. Zo snahy o vyvolanie výtvarných a estetických, zrakových aj hmatových dojmov prostredníctvom a použitím čo najjednoduchšej, geometrickej kompozície. (Vychádzajúc z toho, že priamka, kruh, elipsa či bod, sú idealizované telesné objemy). Podstatné je i kompozične

a priestorovo vyvážiť vzťahy telesných objemov s priestorom, ktorý nimi preniká. Toto všetko v súčinnosti a pomocou pohybu možno súvislo sledovať v čase a vznikajúce dojmy ľubovoľne opakovať. Pohyb a svetlo vytvára teda možnosť na uplatnenie ďalšieho výtvarného prvku, časopriestoru, ktorý je cieľom a podstatou požadovaného účinku.“⁷⁴ Bolo len otázkou krátkeho času, kým sa Dobeš dostal od teoretických formulácií k praktickému zapojeniu časopriestorového účinku do svojich diel. Práve tento moment vyzdvihol v Dobešových dielach renomovaný teoretik kinetických tendencií a neokonštruktivismu Frank Popper a charakterizoval ho ako účasť diváka na vizuálnom a polyzmyslovom environmente.⁷⁵ Umelec sa takto približuje vedcovi a inžinierovi, aby exaktnými postupmi uskutočňoval vizuálny výskum, realizoval laboratórne úlohy na poli psychológie vnímania, fyziky a elektrodynamiky aplikáciou najnovších technológií.

KRITIKA REPREZENTÁCIE Z POZÍCIE UMELECA

Východisko neoavantgardy 60. rokov v krajinách stredo-východnej Európy charakterizovala kríza reprezentácie, úsilie o nové vymedzenie pojmu umenia a oslobodenie tvorby od diktátu ideológie. Toto východisko pomenoval poľský historik umenia Piotr Piotrowski ako „kritiku obrazu“. Kritika obrazu reflektuje živú polemiku s lokálnymi tradíciami modernizmu a aktuálnymi tendenciami, umocnenú v krajinách tzv. východného bloku skúsenosťou s manipuláciou kultúry a umenia na účely politickej propagandy.⁷⁶ Sféru anti-umenia výtvarná kritika zaznamenávala len okrajovo, preto sa v tejto časti zameriam skôr na umeleckú prax a písomný prejav samotného umelca, v ktorom je deklarovaná jeho kritická rola. Ako príklad si vyberiem tvorbu Júliusa Kollera, ktorý stál skôr na okraji výtvarného diania. Kollerova umelecká činnosť a jeho miesto v danom kontexte bolo plne rozpoznané až dodatočne a dodnes je predmetom polemík.⁷⁷

Paralelne s HAPPSOCmi Alexa Mlynárčika a Stana Filka, ktoré deklarovali apropiáciu nájdennej skutočnosti, vznikala na báze označovania a textovej deklarácie tvorba Júliusa Kollera. Koller na rozdiel od Filka a Mlynárčika rozvíjal svoju analýzu maliarskeho média a akčnú tvorbu v ústraní, bez významnejšej reflexie u výtvarnej kritiky. Oproti razantne sa presadzujúcim kolegom, ktorí končili štúdiá

na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave približne v tom istom čase (okolo roku 1965), Kollerova pozícia ako umelca zostávala do konca 60. rokov neistá, dalo by sa povedať „pseudoavantgardná“. V čom spočívala Kollerova pseudoavantgarda? Napriek tomu, že sa v závere 60. rokov zúčastnil obidvoch významných domácich prehliadok neoavantgarných tendencií (Danuvius 1968 a Polymúzický priestor 1970), Koller reagoval na aktuálne tendencie happeningu a pop-artu kriticky, so značnou dávkou skepticizmu a irónie. V tomto období vytvoril niekoľko sérií anti-obrazov a anti-happenin-gov, ktorými zásadne spochybnil povahu moderného obrazu, socialistický kánon zobrazovania a estetické definície umenia. Jeho tvorba mala deklaratívny, angažovaný charakter „proletárskeho pop-artu“, spochybňovala základné predpoklady obrazu a napochytro preberané vlastnosti aktuálnych trendových prúdov v umení. V jednotlivých sériách anti-obrazov využíval zámerne neumelecké predmety a pracoval postupmi, ktoré prevracali základné princípy akademickej malby. Kollerova estetika negácie sa priamo vyjadrovala k technickej produkcii spotrebnej spoločnosti, ktorá si vyžadovala tvorbu obrazov reprezentujúcich kultúrnu, ekonomickú a politickú moc. Kollerove anti-obrazy vznikali v procese maliarskej hry, improvizácie a experimentu z lacných a odpadových materiálov bez hodnoty – vstupujúc do sféry predmetov každodenného použitia a spotreby. Orientáciu na výtvarný experiment a maliarsku hru medzi sférou umenia a civilnou skutočnosťou dokumentovala správa z výstavy Júliusa Kollera v bratislavskej Galérii Mladých v roku 1967, uverejnená v populárnom časopise Život. V ranej maliarskej tvorbe Koller nachádzal inšpiráciu predovšetkým v témach mestskej všednosti predstaviteľov českej Skupiny 42, dadaizmu a neodadaizmu. Koller v rozhovore pre časopis Život uvádza, že jeho záujem sa pohybuje v okruhu civilizačných tém a paródii na tieto témy, ktoré vznikajú pri pozorovaní života mesta a mestskej krajiny, dopravy, techniky, športu, reklamy. Vo svojich maliarskych začiatkoch, keď využíval princíp montáže výstrižkov, komixových polí a slov, prípadne fragmentov textu, zdôrazňoval, že nejde o hľadanie osobného výrazu, ale o používanie určitého zvoleného výrazu. Popri maliarskych dielach vystavil prvýkrát aj obraz *More* (1963-1964), namalovaný gestickou kaligrafiou, spoločne s nafukovacou loptou zavesenou zo stropu.⁷⁸ Okrem tradičných maliarskych výstav sa Koller verejne prezentoval rôznymi alternatívnymi spôsobmi: v roku 1968 spolu s Petrom Bar-

tošom vytvoril anti-galériu vo výklade komunálnej opravovne pančúch. Obrazové formáty, autorom nazývané ako *Textextily*, tvoria siete lacných, konfekčne vyrábaných látok dobovo módného vzoru a často práve typológiou vzoru pripomínajú abstraktné geometrické malby. Ako v istom zmysle paródia na abstraktné umenie obsahujú opakujúce sa série otáznikov a nápisy vytvorené bielou latexovou farbou na konfekčnom vzorovanom textile.

V sérii anti-happenin-gov a súbore nazvanom *Textkarty* sa Koller zamerlal na aktivitu v sociálnom priestore bez akýchkoľvek znakov umeleckého artefaktu. Podstata jeho činnosti spočívala v postupnom presune významu tvorby z realizácie objektu (malby) na subjekt (formovanie seba samého). V tomto presúvaní významu tvorby Koller deklaratívne zapájal do duchovnej sféry umenia bežnú športovú činnosť, akou je tenisová hra a úprava tenisového ihriska v anti-happeningu *Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie (Tenis)* z roku 1968. Prvým anti-happenin-gom Júliusa Kollera bola textkarta *Anti-happening. Systém subjektívnej objektivity* (1965) oznamujúca nekonanie happeningu a „vyjadrenie postoja proti modernej umelosti, aranžovanej divadelnosti, kultizmu, módnosti a primitívnosti“.⁷⁹ Séria *Textkariet* z druhej polovice 60. a začiatku 70. rokov využívala zakaždým zelené pečiatkové písmo. Väčšinou slúžili ako pozvánky alebo oznamy o fiktívnych či reálnych akciách, pričom ich aktérom bol sám umelec a jeho vymedzovanie skutočnosti. *Textkarty* sú umelcom charakterizované ako komunikačná informácia-signal v totožnej rečovej oblasti, pričom narábajú s pojmami a navodzujú asociácie. Koller túto činnosť nazýval vo svojich manifestoch, publikovaných v roku 1970, „systémom subjektívnej objektivity“. V manifeste *Potreba kozmohumanistickej kultúry* Július Koller definoval svoju rolu v súčasnom umení ako autora signálov vysielaných do kozmu: „V tomto zložitom časopriestore pociťujem potrebu novej kultúry. Moderné umenie už pohlcuje do seba všetko tzv. umelecké i tzv. neumelecké, celá civilizácia s fascinujúcou technikou a celá príroda je zásobnicou súčasného umenia. V tejto situácii stávam sa autorom signálov vysielaných do priestoru nášho vesmíru, používajúc individuálnym výberom určené prvky tohto vesmíru, bez ohľadu na tradičné umelecké prostriedky a prostredia. Cieľom nie je moderné umenie, ale účasť autora na formovaní novej, kozmohumanistickej kultúry.“⁸⁰ Ak niektorí teoretici umenia zaraďujú Kollera k protagonistom akčného umenia, treba brať do úvahy

fakt, že autor sa proti prejavom akčného umenia striktnie vymedzuje a na princípe syntézy umenia a života smeruje jeho tvorba od happeningu k „novému kultúrnemu formovaniu subjektu“. Jeho „akcie“ sú v skutočnosti „ne-akcie“, ich význam spočíva v textovej deklarácii, prípadne fotografickom zázname činnosti, ktorá je vlastne vymedzovaním istých reálií nájdenej skutočnosti (napríklad akcia *Kontakt*, 1969).⁸¹ V súbore textkariet dospel k úplnej premene umeleckého artefaktu a jeho materiálnej povahy na dematerializovanú komunikačnú rovinu oznámenia. Táto transformácia artefaktu sa uskutočnila spoločne s premenou identity umelca a vyústila do akcií nazvaných *Univerzálna Futurologická Operácia (Útok)* a *Univerzálna Fyzikálna Operácia (Obrana)*, ktoré Koller realizoval v roku 1970.⁸² V týchto akciách koncipovaných na princípe fotografickej dokumentácie uskutočnil premenu svojej identity, čím naplnil vlastný program kultúrneho formovania subjektu. Využil atribúty pingpongovej hry, aby sám seba situoval ako medzičlánok v komunikácii pozemského s kozmickým. Séria týchto fotografií ukazuje nielen absurdnú transformáciu subjektu, ale vypovedá aj o komunikácii umením v podmienkach postupujúcej kultúrnej stagnácie po roku 1970. Koller zobrazil sám seba ako cudzorodý element, čím fakticky vyslal signál o svojom rozporení a kultúrnej situácii svojej krajiny do budúcnosti. V priamej nadväznosti na tieto akcie usporiadal Július Koller v tom istom roku výstavu *Ping-pong klub J.K.* v bratislavskej Galérii Mladých, kde inštaloval pingpongový stôl a vyzval návštevníkov galérie k športovej hre. Výstava mala smerovať prostredníctvom mechanizmu hry k potlačeniu individuality a materiálnosti umeleckého diela a ideový obsah mal za úlohu formovanie spoločenských vzťahov na základe prenesenej skutočnosti.⁸³

Koller preberal a komentoval viaceré motívy tvorby svojich kolegov, a tak sa pravdepodobne zámerne stal kritikom nielen ich tvorby, ale aj niektorých princípov sledovaných predstaviteľmi neoavangardy, predovšetkým teatrálnosti a samoúčelnosti happeningu. Počiatok Kollerových anti-happeningov sa časovo spája s akciou *HAPPSOC I. „BRATISLAVA 2. – 8. MÁJ 1965“*, ktorú Alex Mlynárčik a Stano Filko realizovali ako textovú deklaráciu spoločne s manifestom *Čo je HAPPSOC? Teória anonymity*. Synoptické prepojenie Kollerovej tvorby s akciami Mlynárčika a Filka ukazuje aj Kollerova „anti-akcia“ *Permanentné mystifikácie. Všade stále vo všetkom* (1968), ktorá je ironickou mutáciou názvu akcie Alexa Mlynárčika *Permanent-*

nentné manifestácie. Koller svoje „anti-akcie“ koncipoval v dematerializovanej podobe ako pečiatkované textové deklarácie a oznámenia. Kollerova akcia *Permanentka na všetky akcie šokializmu* (1969) mala zjavný politický podtext a vychádza z použitia slovnej hračky spájajúcej slová „šok“ a „socializmus“. Išlo o faktické upozornenie, že akcie premieňajúce stav vecí v spoločnosti sa dejú všade navôkol. *Permanentka* označovala predplatený vstup v životnom priestore, kde sa šokujúce „akcie“ stali súčasťou každodennej skutočnosti a dnes ju možno interpretovať ako dôsledok šoku československého socializmu po vpáde okupačných vojsk Varšavskej zmluvy, ktoré ukončili tzv. Pražskú jar v auguste 1968. Nie je náhoda, že väčšina anti-obrazov vznikla práve okolo roku 1968, pričom niektoré z nich aj priamo komentujú vzniknutú politickú situáciu. Kollerovou odpoveďou na meniacu sa spoločenskú realitu okolo roku 1968 boli stále sa rozrastajúce série otáznikov maľovaných latexovou farbou na tkaniny rôzneho druhu. Dôležitým aspektom je prítomnosť kolektívnych predstáv a ich populárne masovokomunikačné stvárnenie. V procese svojich umeleckých hier⁸⁴ využíval prvky komixu, čerpal z futurologických vízií bulvárnych novinových správ o výskyte U.F.O., privlastňoval si estetiku športu.

Revolta v umení okolo roku 1968, napriek zjavným spoločným črtám, má v krajinách bývalého východného bloku celkom odlišné ciele a významy než na Západe. Môžeme hovoriť o inverznej situácii dvoch paralelných, ale ideologicky rozdielných svetov, v ktorých bariéra studenej vojny vyvolala odrazu neskrývaný záujem o idey z druhej strany železnej opony. Analýzy kapitalistickej spoločnosti v textoch E. Blocha, H. Marcuseho, W. Reicha, T. W. Adorna a ďalších, študentské vzbury na univerzitách a radikálne umelecké hnutia čerpali z revolučných teórií K. Marxa, L. Trockého a V. I. Lenina. Oproti tomu v Československu väčšina literárnych a výtvarných kritikov písala v období 60. rokov o potrebe revízie dogmatického modelu umenia a estetiky tvrdo poznačenej stalinskou epochou, a tieto idey následne vyústili aj v obrodnom spoločenskom hnutí Pražskej jari. Zatiaľ čo revoltujúci umelci, intelektuáli a kritici západného sveta nasledovali ľavicové heslá a snívali o deštrukcii kapitalistického tovarového fetišizmu, mladých slovenských umelcov lákala univerzálna syntéza umení a vied, ktorá sa projektovala v predstavách kontaktu s kozmom a vo futuristických víziách civilizácie. Priama ozvena ultraľavicových myšlienok je evidentná výlučne v akciách

Alexa Mlynárčika a viaceré z nich aj boli realizované v prítomnosti francúzskych ľavicových intelektuálov (R. J. Moulin, P. Restany, M. Ragon) v rokoch 1968 až 1972. Terčom Mlynárčikovej tvorby sa stala hodnota umeleckého diela, a to konkrétne v akciách *Donácia* pre Bienále Mladých v Paríži 1969 a *Aukcia v prospech Memoriálu Edgara Degasa*, usporiadaná v Bratislave 29. júna 1971. Ako motto druhej z nich si zvolil slová Pierra Restanyho: „Ak je cena hodnotou, umenie je bez hodnoty. Cena umenia je hodnota nehodnoty. Ak umelci sú hodnoty, hodnoty sú bez ceny. Ceny umelcov sú nehodnoty hodnôt.“⁸⁵

Informačná výmena so Západom, vyburcovaná hladom po novom, dosiahla historické maximum. Technologický humanizmus a mestská príroda nového realizmu, totálne umenie, participácia publika a konceptualizácia tvorby predstavovali zásadné impulzy pre mladých výtvarníkov z Československa. Alex Mlynárčik ohlasoval svoje Permanentné manifestácie, v zmysle *vox populi* – navrstvené posolstvá stien ulíc a domov patriace všetkým. Máj 1968 v Paríži a august 1968 v Československu pridali Mlynárčikovým ideám účinnosť ako angažovanej tribúne slobody, sprevádzanej heslom návratu umenia do ulíc. Oproti tomu Filko prezentoval svoje mediálne experimenty v konštruovaných environmentoch chápaných ako aktívne, dynamické, neustále sa meniace prostredia. Filko sa v nich predstavil ako novodobý výskumník, ako „architekt informácie“ (P. Restany) a vo svojich prostrediach ponúkal rozohranú partiu hry, ktorá čaká na živú akciu a spoluúčasť návštevníka. Vo svojich úvahách – manifestoch deklaroval oslavu priestoru, ktorý je internacionálny a oslavu reality bez ohraničenia, pretože časovo presahuje do budúcnosti a priestorovo má obsiahnuť celý kozmos. V manifeste *Plan projekt art* z rokov 1968 a 1969 predstavil tvorbu o skutočnom, reálnom a aktuálnom živote, ktorá ruší akademický trojuholník – ateliér, galéria, múzeum. Uvedomujúc si vyčerpanosť zaužívaných kategórií, Koller medzi rokmi 1968 a 1970 uskutočnil premenu umenia na „kultúrne situácie“. Zdôrazňoval neantropologický humanizmus a športovú aktivitu, prostredníctvom ktorých sa umelec stáva autorom signálov vysielaných do kozmu.

Poznámky

- ¹ MATUŠTÍK, R.: ...predtým. *Prekročenie hraníc: 1964 - 1971*. Žilina: Považská galéria umenia v Žiline, 1994, s. 170.
- ² *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. [Kat. výst.] Ed. M. L. SYRING, Köln: DuMont, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1990, s. 9 a 17.
- ³ CHALUPECKÝ, J.: *Umění dnes*. Praha: NČVU, 1966, s. 109.
- ⁴ Ibidem, s. 111.
- ⁵ Ibidem, s. 120.
- ⁶ PADRTA, J.: K situaci. In: *Výtvarné umění*, 18, 1968, č. 1, s. 69–81.
- ⁷ CHALUPECKÝ, J.: *Umění dnes*. Praha: NČVU, 1966, s. 37.
- ⁸ ŠTRAUS, T.: *Umenie dnes. Pokus o kritickú esej*. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry, 1968, s. 58.
- ⁹ ŠTRAUS, T.: K otázke premeny „umenia-diela“ na „umenie-čin“. In: *Výtvarný život*, 12, 1967, č. 4, s. 147.
- ¹⁰ ŠTRAUS, T.: *Umenie dnes. Pokus o kritickú esej*. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry, 1968, s. 20.
- ¹¹ Ibidem, s. 27.
- ¹² Ibidem, s. 79–80.
- ¹³ CHALUPECKÝ, J.: Úzkou cestou. In: *Výtvarné umění*, 16, 1966, č. 6/7, s. 369.
- ¹⁴ Ibidem, s. 369.
- ¹⁵ CHALUPECKÝ, J.: Happening a spol. In: *Cestou – necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 103.
- ¹⁶ CHALUPECKÝ, J.: Umění 1967. In: *Výtvarné umění*, 17, 1967, č. 10, s. 482.
- ¹⁷ CHALUPECKÝ, J.: *Umění dnes*. Praha: NČVU, 1966, s. 45.
- ¹⁸ CHALUPECKÝ, J.: Příběh Alexe Mlynárčika (pôvodne samizdat z roku 1979). In: *Na hranicích umění*, Praha: NČSVU, 1990, s. 110.
- ¹⁹ Ibidem, s. 110.
- ²⁰ MATUŠTÍK 1994, c. d. v pozn. 2, s. 72–75.
- ²¹ HARRISON, Ch. – WOOD, P. (ed.): *Art in Theory 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers, 1996, s. 306.
- ²² RESTANY, P.: *L'Autre Face De L'Art*. Paris: Ed. Galilée, 1979, s. 135.
- ²³ *Alex Mlynárčik. Inde*. [Kat. výst.] Ed. P. RESTANY, A. MLYNÁRČIK. Bratislava: SNG, Paris: Galéria Lara Vinci, 1995, s. 246.
- ²⁴ PADRTA, J.: Stano Filko. In: *Výtvarná práce*, 15, 1967, č. 5, s. 5.
- ²⁵ *Alex Mlynárčik. Inde*. [Kat. výst.] Ed. P. RESTANY – A. MLYNÁRČIK. Bratislava: SNG, Paris: Galéria Lara Vinci, 1995, s. 245. Pozri tiež: *Filko, Haberernová, Jankovič, Mlynárčik, Valocký* [Kat. výst.] Florencia: Galéria Numero, 16.–28. októbra 1965.
- ²⁶ FELIX, Z.: Dnešek mladé generace. In: *Výtvarné umění*, 17, 1967, č. 2, s.

- 67.
- ²⁷ HOFMANN, W.: Umenie neumenia. K problematike pop-artu etc. In: *Výtvarný život*, 10, 1965, č. 7, s. 254.
- ²⁸ MOJŽIŠ, J.: Dnešná situácia objektu. In: *Slovenské pohľady*, 80, 1964, č. 12, s. 118. O rok neskôr sa nová tendencia objektového umenia stala témou pražskej výstavy *Objekt* [Kat. výst.] Text E. PETROVÁ. Praha: Špálova galerie, september 1965. Na porovnanie pozri tiež PETROVÁ, E.: Umění objektu. In: *Výtvarné umění*, 16, č. 6-7, 1966, s. 302-310.
- ²⁹ PETRÁNSKY, L.: Na okraj niektorých tendencií. In: *Mladá tvorba*, 11, 1966, č. 3, s. 47-48.
- ³⁰ RESTANY, P.: Filozofia budúcnosti. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 3, s. 116. Text vznikol pôvodne k výstave Superlund, ktorú Restany usporiadal vo švédskom meste Lund v roku 1967. Zo Slovenska sa výstavy zúčastnil Alex Mlynárčík s environmentom Villa dei Misteri.
- ³¹ Ibidem, s. 121.
- ³² RESTANY, P.: Umění a technologie. In: *Výtvarná práce*, 15, 1967, č. 15, s. 3.
- ³³ RESTANY, P.: Superlund. Un panorama du présent. Une philosophie du futur. Lunds Konsthall, Lund 1967. Pozri tiež: MATUŠTÍK (cit. v pozn. 1), s. 171.
- ³⁴ SRP, K.: „Toto není happening, ale ...“. Akce, tělo, české umění šedesátých let. In: *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let*. [Kat. výst.] Ed. V. HAVRÁNEK. Praha: Galerie hlavního města Praha, 1999, s. 33.
- ³⁵ *Alex Mlynárčík. Inde.* [Kat. výst.] Ed. P. RESTANY, A. MLYNÁRČÍK. Bratislava: SNG, Paris: Galéria Lara Vinci, 1995, s. 27.
- ³⁶ Ibidem, s. 26.
- ³⁷ ŠTRAUS, T.: *Umenie dnes. Pokus o kritickú esej*. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry, 1968, s. 95.
- ³⁸ Memorandum v mene totality umenia a života (jún – august 1971). In: *Alex Mlynárčík. Inde.* [Kat. výst.] Ed. P. RESTANY, A. MLYNÁRČÍK. Bratislava: SNG, Paris: Galéria Lara Vinci, 1995, s. 236.
- ³⁹ *Alex Mlynárčík. Inde.* [Kat. výst.] Ed. P. RESTANY, A. MLYNÁRČÍK. Bratislava: SNG, Paris: Galéria Lara Vinci, 1995, s. 24-25.
- ⁴⁰ ŠTRAUS, T.: K otázke premeny „umenia-diela“ na „umenie-čin“. In: *Výtvarný život*, 12, 1967, č. 4, s. 151.
- ⁴¹ Ibidem, s. 150.
- ⁴² Zbúrať ďalšiu buržoázu Bastilu: Po Sorbonne Múzeum moderného umenia. In: *Alex Mlynárčík. Inde.* [Kat. výst.] Ed. P. RESTANY, A. MLYNÁRČÍK. Bratislava: SNG, Paris: Galéria Lara Vinci, 1995, s. 57.
- ⁴³ „Zatvorené pre neupotrebitelnosť“ 18. máj 1968, Paríž, Musée National d'Art Moderne (Malé poznámky k veľkej udalosti). In: *Alex Mlynárčík. Inde.* [Kat. výst.] Ed. P. RESTANY, A. MLYNÁRČÍK. Bratislava: SNG, Paris: Galéria Lara Vinci, 1995, s. 59-61.

- ⁴⁴ MLYNÁRČÍK, A.: Malé zamyslenie na Pont Neuf (Plebiscit budúcnosti). In: *Mladá tvorba*, 13, č. 8, 1968, s. 55-57.
- ⁴⁵ Ibidem, s. 67.
- ⁴⁶ Memorandum v mene totality umenia a života. In: *Alex Mlynárčík. Inde.* [Kat. výst.] Ed. P. RESTANY, A. MLYNÁRČÍK. Bratislava: SNG, Paris: Galéria Lara Vinci, 1995, s. 262-265.
- ⁴⁷ *Alex Mlynárčík. Inde.* [Kat. výst.] Ed. P. RESTANY, A. MLYNÁRČÍK. Bratislava: SNG, Paris: Galéria Lara Vinci, 1995, s. 136.
- ⁴⁸ KRAUSS, R.: *The Originality of the Avant-garde and the Other Modernist Myths*. Cambridge, London: MIT Press 1985, s. 157.
- ⁴⁹ RESTANY, P.: Architekt informácie. In: *Stano Filko. 1965/1969. Tvorba II* [Autorský kat.]. Bratislava: 1971, neustránkované.
- ⁵⁰ *Univerzálnne prostredie*. Ibidem, neustránkované. Pozri tiež: Z ateliérov. *Úvahy o prostredí*. *Výtvarný život* 13, 1968, č. 3.
- ⁵¹ *Poézia o priestore – kozme – environment*. In: *Stano Filko. 1965/1969. Tvorba II* [Autorský kat.]. Bratislava: 1971, neustránkované.
- ⁵² Zora Rusinová ukázala na podstatný rozdiel v tvorbe Stana Filka a Alexa Mlynárčika na jednej strane a Jany Želibskej na druhej strane, ktorý spočíva v rozdielnej pozícii subjektu: „Pre všetkých troch je ženské telo *indexom* – priamo indikujúcim pôžitok, a je teda diagramom jednej jeho funkcie – erotického potešenia. Každý z nich sa však tela „zmocňuje“ inak a pre každého z nich je spojené s inou osobnou skúsenosťou a rozdielnou genealógiou jazyka.“ RUSINOVÁ, Z.: Reč tela alebo iné čítanie. K zrodu problému tela a pohlavia v slovenskom výtvarnom umení. In: *Ročenka SNG*, Bratislava 2002, s. 13 a 18.
- ⁵³ HIRŠAL, J./GRÖGEROVÁ, B. (ed): *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- ⁵⁴ ADAMČIAK, M.: ENSEMBLE-COMP. In: *Mladá tvorba*, 14, 1969, č. 10, s. 28.
- ⁵⁵ CYPRICH, R.: ČAS SLNKA. In: *Mladá tvorba*, 14, 1969, č. 10, s. 24.
- ⁵⁶ Ibidem, s. 22.
- ⁵⁷ Ibidem, s. 22.
- ⁵⁸ PADRTA, J.: K situaci. In: *Výtvarné umění*, 18, 1968, č. 1, s. 69-81.
- ⁵⁹ Ibidem, s. 69.
- ⁶⁰ PADRTA, J.: Konstruktivní tendence. In: *Výtvarné umění*, 16, 1966, č. 6-7, s. 327-328.
- ⁶¹ PADRTA, J.: Suprematizmus a dnešek. In: *Výtvarné umění*, 17, 1967, č. 8-9, s. 447. Celé dvojčíslo časopisu bolo venované problematike ruských avantgárd a konštruktívnym tendenciám v súčasnom umení.
- ⁶² PADRTA, J.: Pracovat v souladu s kosmem a živly. K současné tvorbě Karla Malicha. In: *Výtvarné umění*, 19, č. 1, 1969, s. 5.
- ⁶³ Padrta použil ako príklad Malichovho humanistického stanoviska jeho urbanistický projekt „mesta v bezpolicačnom štáte“ s takou priestorovou

- konceptiou, kde nebolo možné strieľať do ľudí. Ibidem, s. 6-7.
- ⁶⁴ PADRTA, J.: Hugo Demartini. In: *Výtvarné umění*, 19, č. 8, 1969, s. 375.
- ⁶⁵ PADRTA, J.: Z ateliéru Miloše Urbáska. In: *Výtvarné umění*, 17, 1967, č. 5, s. 242-243.
- ⁶⁶ PETRÁNSKY, L.: Témy a variácie Miloša Urbáska. In: *Výtvarný život*, 12, 1967, č. 7, s. 314.
- ⁶⁷ *Miloš Urbásek* [Kat. výst.] Ed. H.-P. RIESE. Nürnberg: Galerie Teufel, Koblenz – Institut für moderne Kunst, 1970-71, s. 11-26. Riese tiež usporiadal výstavu *Konstruktive Tendenzen aus der Tschechoslowakei*. Studio Galerie der J. W. Goethe Universität. Frankfurt nad Mohanom 3.11. – 15.12. (Nepag. Katalóg, úvod Hans-Peter Riese, biografie. Miloš Urbásek tu vystavoval maľby s latexom na plátne zo série Téma 0: 0-30, 0-51, 0-52, 0-53, 0-55, 1966 – 1967.
- ⁶⁸ Pozri programové texty Maxa Benseho a Ernsta Gombringera publikované v zborníku HIRŠAL, J./GRÖGEROVÁ, B. (ed): *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 29-37; 46-48.
- ⁶⁹ *Klub konkrétistů*. [Kat. výst.] Ed. A. POHRIBNÝ. Jihlava: Oblastní galerie Vysočiny, Nakladatelství KANT, 1997.
- ⁷⁰ *Milan Dobeš. Vizuální objekty*. [Kat. výst.] Text T. ŠTRAUS. Bratislava: Galéria Cypriána Majerníka, november 1965. Katalóg obsahuje úryvok zo Štrausovej štúdie o súčasných konštruktívnych tendenciách. Výstava bola s istými obmenami a novým katalógom reінštalovaná v Prahe. *Milan Dobeš. Vizuální kinetické objekty*. [Kat. výst.] Praha: Výstavní síň SČSP, Václavské nám, jún 1966.
- ⁷¹ ŠTRAUS, T.: *Umenie dnes. Pokus o kritickú esej*. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry, 1968, s. 128-129.
- ⁷² Ibidem, s. 130.
- ⁷³ Ibidem, s. 140.
- ⁷⁴ BACHRATÝ, B.: Milan Dobeš o svojej kinetickej tvorbe. In: *Mladá tvorba*, 7, č. 3, 1967, s. 57.
- ⁷⁵ POPPER, F.: *Die Kinetische Kunst. Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion*. Köln: DuMont, 1974, s. 141.
- ⁷⁶ PIOTROWSKI, P.: *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*. Poznań: Rebis, 2005, s. 185. V kapitole s názvom *Kritika obrazu* Piotrowski porovnáva prístupy neoavantgardných tendencií v stredo-východnej Európe a zdôrazňuje ich špecifické aspekty oproti „Západu“, podmienené najmä politicky a geograficky.
- ⁷⁷ Odlišné názory na Kollerovu tvorbu sa objavili v textoch viacerých domácich aj zahraničných kritikov a historikov umenia: BEKE, L.: *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*. In: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s*. New York 1999, s. 41-51. GERŽOVÁ, J.: *The Myths and Reality of the Conceptual Art in Slovakia*. In: GERŽOVÁ, J. – TATAI, E.

- (ed.): *Conceptual Art at the Turn of the Millenium*. Budapest, Bratislava: AICA Section Hungary, Slovak Section of AICA, 2002, s. 22-35. SCHÖLLHAMMER, G.: Engagement Instead of Arrangement ... Július Koller's Erratic Work on the Re-Conception of Aesthetic Space since 1960. In: *Július Koller. Univerzálne Futurologické Operácie*. Köln: Kölnischer Kunstverein und Verlag der Buchhandlung Walter König, 2003, s. 124.
- ⁷⁸ Maliarska hra. K výstave Júliusa Kollera. *Život*, č. 22, 29. 5. 1967.
- ⁷⁹ Július Koller. Z autorských programov a akcií. In: *Výtvarný život*, 15, 1970, č. 8, s. 40-41. Koller zverejnil svoje manifesty a zoznam akcií na spoločnej dvojstrane s Petrom Bartošom.
- ⁸⁰ Ibidem, s. 41.
- ⁸¹ Ibidem, s. 41.
- ⁸² GROH, K.: *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. Köln: DuMont, 1972. V publikácii sa Kollerove akcie prvýkrát objavili v kontexte východoeurópskeho experimentálneho umenia a konceptualizmu.
- ⁸³ Bulletin výstavy obsahuje súpis akcií Júliusa Kollera od roku 1965 a informačný text k výstave od Igora Gazdika. *Július Koller*. [Kat. výst.] Text I. GAZDÍK. Bratislava: Galéria Mladých, marec 1970.
- ⁸⁴ ŠTRAUS, T.: Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier. In: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s. 106. V text publikovanom ako samizdat v roku 1979 používa autor pojem „umelecké hry“, pričom cituje Júliusa Kollera: „Hra použitá ako symbol uskutočnenej koncepcie života s fair pravidlami pre všetkých“.
- ⁸⁵ *Alex Mlynárčik. Aukcia v prospech Memoriálu Edgara Degasa* (XV. ročník Ceny Liptova – jazdeckých pretekov). Bratislava, 29. júna 1971. Na aukcii sa dražili diela známych umelcov: César, A. Miralda, F. Dufrêne, J. M. Sanejouand, G. Bertini, M. Rotella, N. de Saint Phalle, G. Kosice, V. Jakubík.

Niekoľko poznámok k vizuálnej poetike 60. rokov

Na záver súboru textov venovaných problematike interpretácií umenia 60. rokov v slovenskom umení sa ponúka krátky exkurz do vizuálnej poetiky. Zatiaľ čo v jednotlivých kapitolách sme skúmali metódy a koncepcie výtvarnej kritiky, môžeme teraz voľnejšie pristúpiť k otázke vzájomných vzťahov jednotlivých umeleckých disciplín, predovšetkým literatúry, výtvarníctva a filmu. Proces prekračovania hraníc vlastnej disciplíny je charakteristický pre experimentálny pohyb v jadre každej z aktuálnych tendencií 60. rokov a nadväzuje na prerušené aktivity medzivojnových avantgárd. Už len samotné využitie princípov montáže, asambláže, citácie, variácie a série prechádza teoretické polia viacerých umeleckých odvetví a provokuje k následným úvahám o „rozšírenej obraznosti“¹, resp. o vizuálnej poetike.

Budovateľský kolektivismus umenia socialistického realizmu sa od konca 50. rokov stáva predmetom kritiky dogmatizmu. Je to model, proti ktorému sa explicitne alebo implicitne vymedzovali mnohí predstavitelia výtvarnej kritiky. Václav Zykmond vo svojej knihe *Umenie a gýč* označil obraz namalovaný metódou socialistického realizmu za gýč, ktorý uplatňuje na divákovi mágiu nerealizovateľného šťastia, podobne ako akýkoľvek iný gýč.² Ako protipól tohto modelu sa zákonite ukazuje výraz existencie a jedinečnej prítomnosti človeka vo svete (J. Chalupecký), ľudská singularita, ktorej doménou je obraz človeka presahujúci neosobné mechanizmy zvecnenia (M. Hamada). V literatúre a výtvarnom umení na začiatku 60. rokov sa dá hovoriť o paralelnom pohybe očisťovania výrazu smerom k autentickému prejavu mysliaceho a cítiaceho subjektu. Tak ako sa v mladšej poézii prvej polovice desaťročia oproti „agitátorovi“ a „rétorovi“ predchádzajúceho obdobia presadzuje ako dominantné – gesto básnika³, u mladých nastupujúcich maliarov a sochárov sa akcentuje gesto „pevných a prostých tvarov“⁴. Hľadanie mladej generácie básnikov a výtvarníkov sa sústreďuje okolo rozpoznávania dôverných miest civilnej každodennosti. Tieto znaky sú spoločné pre tzv. trnavskú skupinu Konkretistov a súčasne pre Galandovcov – Skupinu

Mikuláša Galandu. Paralelu medzi poéziou a výtvarným umením možno naznačiť jednak v rovine syntaxe diela návratom k avantgardným technikám fotografickej alebo textovej montáže, a zároveň ako objavovanie prirodzeného sveta vecí, ich odtlačkov a stôp. Krehká existencia samozrejmych vecí v ranej tvorbe Jána Ondruša nie náhodou evokuje interpretovi jeho básní zátišia Andreja Barčíka.⁵ Ikarovský mýtus ako leitmotív poézie Miroslava Válka, absolutizujúci kozmický pád človeka, má svoj pendant v rovine motívu u Jozefa Jankoviča. Deformované fragmenty tiel v Jankovičových plastikách, dramaticky obrátené v priestore, mnohonásobne artikulujú existenciálne rozpoloženie moderného človeka. Povýšenie archaických konštánt národnej kultúry v básnickej tvorbe Milana Rúfusa korešponduje s maliarskym dielom Milana Lалуha, znakovou abstrakciou v sochárskom čítaní Vladimíra Kompánka a s fotografickými cyklami Martina Martinčka, kde je navyše podložená spoluprácou na spoločných knižných projektoch. Kompánek zaznamenáva mýtický svet vidieckeho človeka miznúci modernizáciou slovenskej krajiny. Znak, ku ktorým sa obracajú títo autori, zastupujú autentické zdroje kultúry; zaznamenávajú intenzitu živého, prežitého tvaru. K etnografickému skúmaniu týchto znakov vyzýva esejistická tvorba Dominika Tatarku z druhej polovice 60. rokov, evokujúca národný mýtus v čase, keď sa otázky koncepcie národnej kultúry objavujú medzi polemikami o politickej federácii dvoch národov v Československu.

Od pôvodného programu Galandovcov sa najviac vzdialil maliar Milan Paštéka. Iva Mojžišová pomenovala maliarsky proces v jeho tvorbe ako súhrn psychofyzických energií a spôsob ich jestvovania zapríčinený vrhnutím človeka do sveta. Mojžišová píše, že ľudský tvar v priestore je maliarskym ideogramom bytia. Umelec vychádza z konkrétnej existencie, zo svojej vlastnej autentickej skúsenosti a jeho vedomie sa opiera o telo, ktoré vďaka zmyslom vie o svete viac než samo vedomie.⁶ Malba Milana Paštéku je charakterizovaná ako obnažená. Zviditeľňuje vnútorné pulzovanie v osamostatnených škvrnách a farebných pastách, gestika uvoľnenej maľby zaznamenáva samotný „pocit jestvovania“ (I. Mojžišová). Napätia medzi osamotenými, líniou tela uzavretými dejmi a vonkajším prostredím obrazovej plochy exponuje figúra v stroho naznačenom priestore, resp. intímny vzťah figúry k figúre ako zobrazenie konfliktu dvoch oddelených svetov na pomedzí drámy a grotesky. Do priestorového napätia básnickej obraznosti nás strhnú verše Jána Ondruša z okru-

hu zbierky *Šialený mesiac* (1965). Exaltovaná telesnosť, bolestne obnažujúce seba-skúmanie pomenované kritikom Milanom Hamadom ako „mučivé hľadanie vlastnej tváre“⁷, variačná obraznosť, opakovaný návrat motívov a slovných spojení, inscenovanie fantaziem, analytické podrobenie si jazyka a rozklad básnického subjektu ponúkajú sa početným paralelám v súdobom výtvarnom umení. Hamada prichádza s atypickou charakteristikou Ondrušovych básní ako trojrozmerných organizmov (v používaní všetkých troch gramatických osôb). Z hľadiska vizuálnej reprezentácie by pravdepodobne bolo možné obhájiť analógie v neklasických prístupoch k výtvarnému priestoru. Premena kategórií priestoru a času začala pri kubistickej deštrukcii lineárnej perspektívy a naplnila sa povedzme aktom rozrezania obrazovej plochy v *Concerto spaziale* Lucia Fontanu.⁸ Fontanov obraz analogicky k Ondrušovej básni možno chápať cez fenomenológiu jazvy, jediného spojenia, ktorým prúdi energia z oboch strán básnikovho/maliarovho gesta. K predmetu analýzy sa dostáva samotný jazyk písania a komponovanie predstáv, v čom nemožno prehliadnuť vtedy aktuálne impulzy francúzskej tendencie *l'art brut*, naratívnej maľby a špeciálne hraničných situácií a psychických stavov v maľbách Francisa Bacona. Analytický proces vrstvenia a deštrukcie maliarskych hmôt v obrazoch Rudolfa Filu, charakterizovaný Oskárom Čepanom ako „prenikanie k vizuálne stvárnenej prapodstate bytia“⁹, rozvíja naopak podnety gestickej abstrakcie. Poetiku diela súhlasne s básnickým exponovaním vnútorných konfliktov, však do značnej miery určuje dráma psychických síl maliarskeho/básnického subjektu.

V roku 1965 dvojica autorov Alex Mlynárčik a Stano Filko spolu s teoretickou Zitou Kostrovou publikujú manifest HAPPSOC, ktorý je založený na princípe štatistického výpočtu reálnych objektov v živom organizme mesta. Tento impulz prichádza v čase, keď Marschal McLuhan otvoril diskusiu o vplyve médií a masovej kultúry na komunikáciu v 20. storočí.¹⁰ Vo výtvarnom umení sa tento proces odohráva ako integrácia reálnych prvkov – čísel, spontánnych nápisov na stenách, štatistických informácií, máp, reportážnych fotografií a projektovaných obrazov spotrebného tovaru (M. Urbásek, S. Filko, A. Mlynárčik). Jindřich Chalupecký komentoval McLuhanovu knihu ako filozofiu človeka technického veku, elektronického človeka, ktorý je „intenzívne vizuálny“.¹¹ Umelecký výskum každodennosti je slovenským kritikom Tomášom Štrausom nazývaný analýzou spo-

čenského vedomia a bezprostredne súvisí s technologickým humanizmom Pierra Restanyho či mestským civilizmom Jindřicha Chalupeckého. V poetike hraného filmu viacerí autori obohatili možnosti filmového umenia prechodom od kauzálnu-príbehovej stavby k voľnej asociatívnej stavbe filmu. Vo filme Ela Havettu *Slávnosť v botanickej záhrade* (1969) môžeme sledovať viaceré motívy objavujúce sa v priebehu desaťročia vo výtvarnej tvorbe: hľadanie záračnosti (gestické maľby Rudolfa Filu alebo papierové objekty Vlada Popoviča), púťová estetika (asambláže Stana Filka) a napokon aj samotný pojem „slávnosť“, ako variant happeningu – organizovanej kolektívnej akcie s prvkami paródie, pocty a participácie publika (tvorba Alexa Mlynárčika).

Člen básnickej skupiny Osamelí bežci, Ivan Štrpka, publikoval roku 1967 v časopise Mladá tvorba krátku esej nazvanú *O „otvorenej básni“*. Autentickú existenciu a prchavý tok života môže vyjadriť podľa autora tzv. báseň – sieť. „BÁSEŇ – SIETĚ (je) otvoreným sieťovitým systémom v protiklade k definitívnemu uzavretému ukončenému tvaru označenému ako BÁSEŇ – RYBA, pôsobiaca sama v sebe ako konečná vec uzavretá do svojho systému.“¹² Otvorená báseň, pomenovaná na základe štruktúry siete, kladie podľa Štrpku rozhodný odpor hotovému, definitívnemu jazyku, prekonávajúc násilie, ktoré v sebe nesie jeho uzavretý systém. Otvorenosť štruktúry diela, analyzovaná estetikom Umbertom Ecom (*Opera aperta*, 1962) na poli výtvarného umenia, literatúry, hudby a zdôrazňovaná práve v experimentálnom umení, predstavuje univerzálny model vizuálnej poetiky 60. rokov. Princíp označený Štrpkom metaforicky ako *báseň – sieť* vystopujeme vo vtedy už nepochybne známych a prekladaných programových textoch medzinárodnej neoavantgardy.¹³ Komuničákny priestor a textová materiálnosť básnickej skladby u Maxa Ben-seho, idey konkrétnej poézie ako napätia slov a vecí v časopriestore u Augusta de Campos, pokusy v oblasti vizuálne vnímanej literatúry u Ferdinanda Kriweta alebo Jiřího Kolářa, experimenty na poli aleatorickej hudby vplyvného skladateľa Johna Cagea a napokon aj obnovenie skupinových iniciatív so širokou medzinárodnou participáciou na báze hnutia Fluxus. To sú podnety, ktoré viedli Milana Adamčiaka k formulovaniu základných princípov tvorby programovo spájajúcej poéziu, hudbu a akčné umenie s výrazným zapojením publika do procesu tvorby. Pre mnohé diela je charakteristická dočasná existencia – sú určené pre danú časovo a miestne ohraničenú

udalosť. V tomto smere sa uplatňujú veľké prehliadky svetelných objektov, kinetických skulptúr a interaktívnych prostredí s výrazným zastúpením nových technológií – sú to napríklad medzinárodné prehliadky organizované vo francúzsku Frankom Popperom (s účasťou Stana Filka a Milana Dobeša),¹⁴ ku ktorým možno zaradiť aj domácu výstavu *Polymúzický priestor. Socha – Objekt – Svetlo – Hudba* (1970). Výtvarné dielo sa premieňa na súhrn vizuálnych impulzov, rozohraných autorom pre vybranú príležitosť, vyzýva k interakcii diváka bez nároku na úplnosť a uzavretosť vlastných výpovedí.

Základným koncepčným prvkom Havetových filmov je prchavosť a dočasnosť, typická pre karnevalovú grotesku, dočasné oslobodenie sa od panujúceho poriadku, zrušenie hierarchických vzťahov, spoločenských noriem a zákazov.¹⁵ Počiatky filmovej tvorby Juraja Jakubiska a Ela Havettu, no predovšetkým rané diela Vlada Popoviča, Ivana Štěpána, Alexa Mlynárčika a Júliusa Kollera ovplyvnila koncepcia tvorby ako hry. V textoch z konca 70. rokov Tomáš Štraus dodatočne používa pojem „umelecká hra“.¹⁶ Kollerove akcie skutočnosť označujú a vymedzujú, ich základnou výpoveďou je signál, hra a kontakt s vecným usporiadaním každodennosti. Východiskom je športová hra, ktorá sa pre Kollera stáva nástrojom zrušenia výlučnosti akademického pojmu „umenie“. Akčná tvorba Petra Bartoša je vymedzená experimentom s elementárnymi jednotkami hmoty (hlina, bahno, sneh, voda, pigment) a výtvarného procesu – bod, línia, rozptyl, rozpúšťanie, liatie, tvarovanie. „Zaujímam sa o dianie hmoty,“ hovorí Bartoš. Nemenej dôležitým podnetom je divadlo, ktoré tvorilo zázemie pre mladých autorov (Vlado Popovič, Milan Sládek, Elo Havetta, Juraj Herz, Juraj Jakubisko) na Škole umeleckého priemyslu v Bratislave, kde, ako píše Iva Mojžišová, od počiatku išlo o divadlo výtvarné, divadlo obrazov, s minimálnou účasťou literatúry.

Popri múzickom spájaní umeleckých disciplín s novými technológiami sa v kontexte umenia 60. rokov ukazujú mnohé napätia a rozpory v pochopení orientácie modernizmu a v spoločenskej role umelca. Súvisia s hľadaním autentického výrazu a jedinečného zobrazenia existencie človeka na jednej strane a na druhej s opúšťaním antropologických podstat umenia spolu so všetkým, čo s nimi súvisí. Opúšťanie antropocentrickej orientácie vychádzalo z kritiky introspektívnych modelov abstraktného umenia. Stávalo na technologickom optimizme, oslobodení sa od centrálného postavenia umelcovej osobnosti a jedinečnosť umeleckého aktu vystriedalo

označovanie reálnych predmetov a situácií so zámerom ich vtiahnutia do umeleckej praxe. Kozmológia ako mediálny produkt sovietsko-americkéj „mierovej“ propagandy stimulovala predstavivosť umelcov o budúcich kontaktoch civilizácií a inšpirovala futurologické vízie zajtrajška.

Ak sme sa zamerali na aktuálne tendencie umenia 60. rokov a podrobili sme ich teoretické východiská a dobové interpretácie kritickej analýze, našim úmyslom bolo prehodnotiť pramene umeleckých koncepcií z ich vlastných zdrojov, ktorými sú textové dokumenty. Opätovné čítanie programových textov, polemík, recenzií a esejistických interpretácií, ktoré sme si – skôr metaforicky než exaktne vedecky – nazvali archeológiou, nachádza a zdôrazňuje súvislosti medzi jednotlivými výroky, dokonca aj takými, ktoré sa nemuseli vzájomne konfrontovať, ale vznikali súčasne a z rôznych aspektov formulovali určité názory. V podrobných analýzach sme potom zámerne nechali vyniknúť kontrasty a rozpory, nachádzali sme vzdialené súvislosti a genealógie, aby sme naznačili čo možno najširšiu spleť podobností a rozdielov v myslení o umeleckých dieľach a mechanizmoch, ktoré ich spoluutvárali.

Poznámky

- ¹ LANGEROVÁ, M.: Vizuální aspekty básnického díla. In: ČERVENKA, M./JANKOVIČ, M./KUBÍNOVÁ, M./LANGEROVÁ, M.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002, s. 379. Pozri tiež kapitolu autorky Variace a pohyb mezi texty, s. 477.
- ² ZYKMUND, V.: *Umenie a gýč*. Bratislava: VŠFVU, 1966, s. 122.
- ³ MATEJOV, F.: *Lektúry*. Bratislava: SAP, 2005, s. 77. V knihe nachádzajúce sa štúdie venované ťažiskovo básnickej generácii 60. rokov v mnohých smeroch otvárajú možnosti komparatívneho skúmania literatúry a výtvarného umenia, ktoré zatiaľ u nás stále nemá adekvátnu metodologickú základňu.
- ⁴ MOJŽIŠ, J.: *Galandovci. Skupina Mikuláša Galandu*. Trenčín: Q-EX, 2003, s. 10–11.
- ⁵ MATEJOV 2005, (cit. v pozn. 3), s. 89. Pozri tiež interpretáciu Ondrušovej zbierky *Šialený mesiac – jeho kontexty a významové utváranie*. Ibidem, s. 64.
- ⁶ MOJŽIŠOVÁ, I.: Milan Paštéka. In: *Ars*, 1969, č. 1-2, s. 169–170. Tieto tézy Mojžišová formuluje na metodologickej inšpiračnej báze dobovo aktuálnej fenomenológie vnímania francúzskeho filozofa M. Merleau-Pontyho.
- ⁷ HAMADA, M.: Nahý plameň poézie. In: *Básnická transcendencia*, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969, s. 67.
- ⁸ HAVRÁNEK, V.: V prostoru. In: *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let*. [Kat. výst.] Ed. V. HAVRÁNEK. Praha: Galerie hlavního města Praha, 1999, s. 178.
- ⁹ ČEPAN, O.: Maliar medzi Erosom a Thanatosom (1971). In: MOJŽIŠ, J. (ed.): *Znepokojené múzy*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 1999, s. 130.
- ¹⁰ McLUHAN, M.: Jak rozumět médiím: extenze člověka. Praha: Odeon, 1991 (*Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, 1965).
- ¹¹ CHALUPECKÝ, J.: Umění v našem věku. In: *Výtvarné umění*, 20, 1970, č. 2, s. 65–74.
- ¹² ŠTRPKA, I.: O otvorenéj básni. In: *Mladá tvorba*. 1967 K histórii časopisu pozri DAROVEC, P./ BARBORÍK, V.: *Mladá tvorba (1956 – 1970 – 1996) Časopis po čase*. Levice: L.C.A., 1996.
- ¹³ HIRŠAL, J./GRÖGEROVÁ, B. (ed): *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- ¹⁴ POPPER, F.: *Die Kinetische Kunst. Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion*. Köln: DuMont, 1974.
- ¹⁵ Dočasnosť a sviatočnosť karnevalu, ktorú analyzuje Michail Bachtin v knihe *François Rabelais a ľudová kultúra stredoveku a renesancie* (Praha: Odeon, 1975) alebo skúmanie princípov hry v kultúre od Johana Huizingu v práci *Homo Ludens* (Praha: Mladá fronta, 1971). Pozri MACKO, J.: Kar-

nevalizácia v diele Ela Havettu. Úvod do analýzy a výkladu filmov Slávnosť v botanickej záhrade a Lalie poľné. In: *Elo Havetta (1938 – 1975)*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1990, s. 61–62.

- ¹⁶ ŠTRAUS, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s. 101–107.

Životopisné medailóny kritikov

OSKÁR ČEPAN

Narodil sa roku 1925 a zomrel roku 1992 v Bratislave. Po absolvovaní gymnázia v Trnave (1944) a Filozofickej fakulty na Univerzite Komenského (1949, slovenčina – filozofia) sa celý život venoval výskumu v oblasti literárnej histórie a teórie v Ústave slovenskej literatúry SAV v Bratislave. V 40. rokoch ho oslovila surrealistická koláž a realizoval série koláží, kresieb a geometrických kompozícií. V roku 1958 napísal text k neuskutočnenej výstave Mariána Čunderlíka. V rokoch 1961 až 1965 bol spoluorganizátorom neverejných výstav a stretnutí výtvarníkov nazývaných Konfrontácie. Paralelne s literárnovedným výskumom sa venoval od konca 50. rokov teórii abstraktného umenia, písal otváracie prejavy k výstavám a eseje o predstaviteľoch bratislavských Konfrontácií (Marián Čunderlík, Rudolf Fila). Bol editorom publikácií a autorom štúdií o predstaviteľoch ruskej avangardy (Kazimir Malevič, Vladimir Tatlin, Vasilij Kandinskij, Sergei Šaršún). V esejoch o abstraktnom umení spájal štrukturalistickú metódu interpretácie s psychoanalytickými sondami a vychádzal z vedeckých a umeleckých avantgárd 30. a 40. rokov. Jeho analýzy abstraktného výtvarného diela tvoria paralelu k štúdiám o avantgardnej poézii a literatúre (eseje uverejnené súborne v knihe *Literárne bagately*). Väčšina Čepanových teoretických statí o výtvarnom umení, ktoré mali kriticky a inšpiratívne zasiahnuť do tvorivého kvasu 50. a 60. rokov, sa pre ideologické obmedzenia k adresátom vôbec nedostala. V roku 1965 publikoval v Slovenských pohľadoch štúdiu s názvom *Konfrontácia 5*, ktorá oboznamovala čitateľov s tvorbou štrukturálnej abstrakcie bratislavských výtvarníkov. Viaceré publikácie, ktoré Čepan pripravil do tlače, boli zošrotované alebo ich vydanie bolo zamedzené na začiatku normalizácie.

Najvýznamnejšie texty a publikácie: *Marián Čunderlík* (1958), *Konfrontácia 5* (1965), *Malevičov suprematizmus* (1967), *Stupne Vasilija V. Kandinského* (1966), *Sergei I. Šaršún* (1966), *Od človeka na prah univerza* (1970), *Maliar medzi Erosom a Thanatosom*

(1971), *Tatlinova iniciatíva* (1971), – nepublikované texty súborne vydané v knihe Juraja Mojžiša – *Znepokojené múzy* (1999); *Rozklad romantizmu* (1965), *Literárne bagately* (1971), *Kontúry naturizmu* (1977).

JINDŘICH CHALUPECKÝ

Narodil sa 1910 v Prahe a zomrel tamtiež 1990. Po maturite na gymnáziu (1928) študoval na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity (1932). Tesne pred druhou svetovou vojnou sympatizoval s komunistickou stranou a podnikol ako tajný kuriér dve cesty do Rumunska. V čase vojny bol členom ilegálne pracujúcej Výtvarníckej päťky. Pôsobil v rôznych organizáciách výtvarných umelcov, ako tajomník Českého bloku výtvarných umelcov a umeleckej rady Zväzu čs. výtvarných umelcov, vedúci výtvarník Textilnej tvorby, vedúci teoretického oddelenia Ústavu pre bytovú a odevnú kultúru, vo výstavníckom oddelení Ústrednej ľudovej a umeleckej výroby a predovšetkým ako vedúci Špálovej galérie (1965 – 1970). Hneď po ukončení štúdií sa venoval výtvarnej a literárnej kritike, písal aj rozsiahlejšie teoretické štúdie a eseje, kde zaujímal postoje k aktuálnym filozofickým a umeleckým problémom. Vytvoril typ filozoficky orientovanej esejistiky, ktorej predmetom boli otázky moderného umenia. Počas vojnových rokov sa stal teoretikom a hovorcom Skupiny 42, ktorá ho priviedla k témam civilizizmu. V povojnovom období sa zaoberal krízou modernizmu, reagoval na aktuálne podnety existencializmu a podnety kultúrno-politických polemík o vzťahu marxizmu, avantgárd a slobody umeleckého prejavu. Eseje a glosy publikoval v revue *Listy*, kde pôsobil ako redaktor (1946 – 1948). V rokoch 1949 až 1962 začal v prostredí priemyselného výtvarníctva publikovať state a recenzie o výtvarnom umení. V roku 1964 bol prijatý za člena medzinárodnej organizácie kritikov umenia AICA. V zmysle programu Skupiny 42 ho zaujímali v svetovom umení tie smery, ktoré viedli od abstrakcie ku zvecneniu, rituálu alebo k civilizačným aspektom (pop-art, vizualizmus, kinetizmus, akčné umenie). Štúdie z estetiky a výtvarného umenia vydával v 60. rokoch v rôznych domácich (*Výtvarné umění*, *Výtvarná práce*) a v zahraničných revue a zborníkoch (Paríž, Miláno, Londýn, New York, Wisconsin, Mexico City, Varšava a ďalšie). Zúčastnil sa organizácie výstav českého umenia pre Západný Ber-

lín (1966), Rím a Haag (1969). V roku 1967 pripravil pre Špálovu galériu výstavu *13 zo Slovenska*, ktorou objavil niekoľko individualít slovenského umenia. Po roku 1970 publikoval výhradne v zahraničí. Zo samizdatov boli známe jeho state venované výnimočným českým a slovenským výtvarníkom (*Na hranicih umění*).

Najvýznamnejšie publikácie: *Smysl moderního umění* (1944), *Richard Weiner* (1947), *Umění dnes* (1966), *In surrealismo eretico di Ladislav Novák* (1974), *Richard Weiner a český expresionismus. Richard Weiner a skupina Le Grand Jeu* (1975), *Marcel Duchamp a osud moderního umění* (1975), *Podobizna umělce v moderním věku, Duchampovské meditace* (1982), *Na hranicích umění* (1987, 1990), *Nové umění v Čechách* (1988, 1995), *Obhajoba umění* (1988, 1991), *O dada, surrealismu a českém umění* (1980).

LUBOR KÁRA

Narodil sa 1927 a zomrel 1994 v Bratislave. V rokoch 1946 až 1951 študoval na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity. V 50. rokoch pôsobil ako redaktor Štátneho nakladateľstva krásnej literatúry, hudby a umenia v Prahe. V 50. rokoch sa angažoval v prospech socialistického realizmu a ideologickej kritiky moderného umenia. V roku 1957 bol vymenovaný za šéfredaktora časopisu *Výtvarný život*, čím sa začalo jeho pôsobenie v Bratislave. Od roku 1959 bol teoretikom Skupiny 29. augusta. V 60. rokoch sa stal jednou z ústredných postáv výtvarného diania na Slovensku. Organizoval mnohé výstavné podujatia – *II. výstava Skupiny 29. augusta* (1959), *Hrozby a nádeje ľudstva* (1961), *Ferdinand Hložník: obrazy 1946 – 1966* (1966), monografie umelcov a priemyselných výtvarníkov. Bol hlavný komisár *Medzinárodného bienále mladých výtvarníkov – Danuvius 1968* v Bratislave, organizátor výstavného podujatia *Socha piešťanských parkov – Medzinárodná výstava plastík, skulptúr, objektov* (1969) s významnou účasťou medzinárodnej výtvarnej scény. V roku 1970 realizoval v exteriéri piešťanských parkov prelomovú výstavu slovenských umelcov s názvom *Polymúzický priestor – Socha, objekt, svetlo, hudba*. Začiatok normalizácie znamenal prerušenie jeho kurátorskej a kritickej činnosti do roku 1989. V roku 1972 bol zbavený funkcie šéfredaktora časopisu *Výtvarný život*, od roku 1974 bol vylúčený zo Zväzu slovenských výtvarných umelcov.

Najvýznamnejšie publikácie: *Ladislav Guderna* (1960), *Hrozby a nádeje ľudstva* (1961), *Orest Dubay* (1961), *Peter Matejka* (1963), *Magdaléna Robisonová* (1964), *Rudolf Uher* (1969), *Julián Filo* (1971). O priemyselnom výtvarníctve a dizajne: *Slávka Pecháčková: textilie* (1970), *Ludmila Purkyňová, Vladimír Nývlt* (São Paolo, 1969), *Viktor Holešák Holubár* (1971), *Čestmír Pechr: plagáty* (1971), *Lubomír Blecha* (1972).

RADISLAV MATUŠTÍK

Narodil sa 1929 v Čejči na Morave a zomrel 2006 v Bratislave. Štúdium začal na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe a dokončil na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1953). V roku 1966 získal titul kandidáta vied o umení a v tom istom roku sa stal členom medzinárodnej organizácie kritikov AICA. V roku 1969 obhájil monografickú prácu o Ľudovítovi Fullovi a bol menovaný docentom na Univerzite Komenského. Monograficky sa venoval osobnostiam slovenskej modernej maľby – Ľudovít Fulla, Vincent Hložník a Ernest Zmeták. V šesťdesiatych rokoch intenzívne publikoval o nových tendenciách vo výtvarnom umení, recenzoval výstavy (*Kultúrny život, Výtvarný život, Výtvarná práca*) a podporoval avantgardný pohyb na domácej scéne. Autor knižných kroník o modernom slovenskom maliarstve a o výtvarnom dianí tzv. „Nástupov“, dvoch vlnách mladej generácie slovenských výtvarných umelcov, združených okolo Skupiny M. Galandu a bratislavských Konfrontácií. Autor najkomplexnejšieho spracovania výstavnej činnosti a mimogalerijných aktivít nových tendencií pod názvom „prekročenie hraníc“. Po roku 1972 ho postupne zbavili všetkých možností pedagogického a publikačného pôsobenia a na konsolidačnom zjazde Zväzu slovenských výtvarných umelcov (1972) odsúdili ako propagátora „dekadentných tendencií“. V osemdesiatych rokoch sa podieľal na aktivitách neoficiálnej scény a po roku 1989 výrazne prispel k obnove výstavnej činnosti.

Najvýznamnejšie publikácie: *Vincent Hložník* (1962), *Ľudovít Fulla* (1966), *Moderné slovenské maliarstvo* (1965), *Nové slovenské výtvarné umenie* (1969), *Prekročenie hraníc 1964–1971* (1971 dokončenie hlavného textu; 1984 samizdat; 1996 prvé knižné vydanie). *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982–1986* (2000).

IVA MOJŽIŠOVÁ

Narodila sa 1939 a žije v Bratislave. V rokoch 1956 až 1961 študovala dejiny umenia na Univerzite Komenského. Štúdium završila diplomovou prácou pod názvom *Príspevok k dejinám scénografie v Slovenskom národnom divadle*, v ktorej zdokumentovala scénografickú tvorbu Ľudovíta Fullu. Od roku 1963 pracovala pod vedením Mariana Várossa na Ústave pre teóriu a dejiny umenia (pôvodný názov Kabinet teórie a dejín umenia) Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Popri dejinách scénografie sa výskumne zamerala na problematiku medzivojnových avantgárd (Bauhaus a Škola umeleckých remesiel v Bratislave). V druhej polovici šesťdesiatych rokov publikovala články, recenzie a tiež rozsiahlejšie štúdie o nových tendenciách v slovenskom a svetovom umení po roku 1945. Viaceré štúdie publikované na konci dekády dokazujú interdisciplinárnu orientáciu a záujem autorky o objasnenie sociálnych a filozofických motívov tvorby. Spolupracovala na niekoľkých významných projektoch 60. rokov: *Slovník súčasného slovenského umenia* (1967), medzinárodný výstavný projekt *Danuvius 1968*, konferencia *Výtvarné avantgardy a dnešok* (1968), *Súkromné listy Skupiny Mikuláša Galandu* (1968). Články a recenzie publikovala v časopisoch *Výtvarný život*, *Výtvarná práca*, *Slovenské pohľady*, *Revue svetovej literatúry*, *Kultúrny život*, *Pravda a Smena*. Jej výtvarná publicistika je zameraná na obranu morálnych hodnôt tvorby, autenticitu a pravdu umeleckej výpovede.

Najvýznamnejšie texty zo šesťdesiatych rokov: *Objekty Ivana Štěpána* (1966), *Vladimír Popovič: Objekty/Kresby* (1967), *Čoho sa nám nedostáva* (1967), *Politika je moderný osud* (1968), *Nad dielom Vladimíra Kompánka* (1969) – súborne vydané v publikácii *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov* (1994); štúdie: *Scénická tvorba Bauhausu* (1964), *Náčrt dejín Školy umeleckých remesiel v Bratislave* (1968), *Milan Paštéka* (1970), *Giacomettiho oko* (1971), *O počiatkoch umeleckej kritiky* (1972, publ. 1975). Knižné projekty: *Irena Bluhová* (spolu s Václavom Macekom a Dušanom Škvarnom, 1991), *Fotografické etudy Ladislava Foltyna* (2002), *Slovenská divadelná scénografia 1920 – 2000* (spolu s Dagmar Poláčkovou, 2004).

JIŘÍ PADRTA

Narodil sa 1929 a zomrel 1978. Po absolvovaní Filozofickej fakulty Karlovej univerzity v Prahe v roku 1953 sa stal redaktorom časopisu Výtvarná práce, kde publikoval prvé recenzie a články. Rozhodujúci obrat v jeho aktivite výtvarného kritika priniesol niekoľkomesačný pobyt vo Francúzsku v roku 1956, z ktorého vyťažil nové poznatky o západoeurópskom abstraktnom umení. Publikoval ich ako štúdiu pod názvom *Umění nezobrazující a neobjektívni, jeho počátky a vývoj* v časopise Výtvarné umění, ktorá predstavovala prvú ucelenú informáciu o tejto výtvarnej tendencii v Československu. Spoločne s Miroslavom Lamačom a Janom Tomešom sa podieľal na príprave výstavy Zakladatelé českého moderního umění (1957), ktorá prvýkrát po období stalinizmu rehabilitovala počiatky českého moderného umenia. Padrtova bádateľská činnosť sa sústredila na kubizmus (monografie o Picassovi, 1960 a Bracquesovi, 1964). Trojväzbová syntetická práca o kubizme (pripravovaná spoločne s Miroslavom Lamačom) a monografia o Marcelovi Duchampovi už nemohli vyjsť z dôvodov cenzorského zásahu. Patrí ku kľúčovým postavám českej výtvarnej kritiky, je autorom početných textov v katalógoch a časopiseckých publikáciách o aktuálnom umení, ktoré publikoval v priebehu celých 60. rokov. Ako kritik sa Jiří Padrta profiloval v oblasti nefiguratívneho umenia a v druhej polovici dekády obhajobou tzv. chladnej abstrakcie – neokonštruktivizmu. V roku 1964 založil spolu s Jiřím Kolářom skupinu *Křižovatka*, v rámci ktorej sa formovali lettristická a konštruktivistická línia. Popri organizácii výstav aktuálneho českého umenia (*Obráz a písmo*, 1966 a *Nová citlivost*, 1968) publikoval sériu článkov a štúdií o predstaviteľoch nových konštruktívnych tendencií (Demartini, Malich, Sýkora, Urbásek, Kolář). Po návšteve Moskvy v roku 1965 sa Padrtov záujem cielenie orientuje na skúmanie ruskej avantgardy. Po roku 1970 je Výtvarná práce, kde pôsobil ako šéfredaktor, zrušená a pre zdravotné ťažkosti odchádza na predčasný dôchodok. V posledných rokoch života napísal niekoľko významných štúdií o programe Malevičovho suprematizmu.

Najvýznamnejšie texty a publikácie: *Umění nezobrazující a neobjektívni, jeho počátky a vývoj* (1957), *Pablo Picasso, Unbekannte Gemälde und Zeichnungen* (1960), *Georges Braque* (1964), *Obráz a písmo* (1964), *Koláže Jiřího Koláře* (1964), *Neue Tendenzen in der zeitgenössischen tschechischen Malerei Manuscripte* (1965), *Vladimír Boudník* (1965), *Mikuláš Medek* (1965), *Běla Kolářová* (1966), *Kon-*

struktivní tendence (1966), *Stano Filko* (1967), *Neue Kunst in Moskau* (1967), *Joan Miró* (1967), *K situaci* (1968), *Václav Boštík* (1968), *Zdeněk Sýkora* (1968), *L'art concret* (1968), *Hugo Demartini* (1969), *Pracovat v souladu s kozmem a živly - K. Malich* (1969), *Kazimír Malevič a suprematismus*.

PIERRE RESTANY

Narodil sa 1930 a zomrel 2003 v Paríži. Študoval filozofiu, estetiku a dejiny na univerzitách vo Francúzsku, Taliansku a Írsku. Výtvarný kritik, ľavicový publicista, korešpondent mnohých výtvarných periódik, cestovateľ, organizátor medzinárodných podujatí, autor početných publikácií. Jedna z najvýraznejších osobností svetovej umeleckej scény druhej polovice 20. storočia, autor pojmu „technologický humanizmus“. Bádateľ v oblasti vzťahov umenia a technológie a sociológie umenia, neskôr aj v oblasti marginálnych kultúr a ekológie umenia. Zakladateľ a tvorca teoretického programu *Le Nouveau réalisme – Nového realizmu* (Arman, César, Christo, Deschamps, Dufrène, Hains, Klein, Raysse, Rotella, Niki de Saint-Phalle, Spoerri, Tinguelli, Vileglé), ktorý spočíval na znovuobjavení mestskej prírody a humanizme priemyselného objektu. Skupina vznikla v roku 1960 v Paríži a Miláne ako európska paralela amerického pop-artu. Od roku 1963 spolupracoval s časopisom pre architektúru a umenie *Domus*. V roku 1967 organizačne spolupracoval na koncepcii Bienále v São Paulo ako generálny komisár sekcie umenie a technológia. Od roku 1962 sa podieľal na organizácii Bienále v Tokiu. V roku 1968 bol jedným z porotcov Medzinárodného bienále mladých výtvarníkov – Danuvius v Bratislave. Spolupráca s časopisom *Planète*. V rokoch 1964 až 1968 parížsky korešpondent československých časopisov *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce*. Výrazne ovplyvnil generáciu slovenských výtvarníkov okolo Alexa Mlynárčika (1934), s ktorým úzko spolupracoval od roku 1964 a osobne sa zúčastnil viacerých akcií organizovaných Mlynárčikom – *Permanentné manifestácie* (1966), *Evina Svadba* (1972), *Argillia* (od roku 1974).

Najvýznamnejšie publikácie: *Lyrisme et Abstraction* (1958), *Livre Rouge de la Révolution picturale* (1968), *Livre Blanc de l' Art Total* (1968), *L' Autre Face de l' Art* (1978), *Yves Klein: le feu au coeur du vide* (1990), *Ailleurs – Alex Mlynárčik* (1994).

TOMÁŠ ŠTRAUS (ŠTRAUSS, STRAUSS)

Narodil sa 1931 v Budapešti. Vyrastal vo Zvolene a v Košiciach. Štúdium absolvoval na Filozoficko-historickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe. Od roku 1955 pôsobil na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, kde habilitoval v roku 1966 a pôsobil ako docent dejín a teórie umenia, vedúci Kabinetu estetiky. V druhej polovici 60. rokov bol predsedom sekcie teórie a kritiky pri Zväze slovenských výtvarných umelcov a stal sa členom medzinárodnej organizácie kritikov AICA. V roku 1963 spolupracoval ako komisár komornej maľby na výstave *Súčasné slovenské výtvarné umenie* v Jazdiarni Pražského hradu. V roku 1965 otvoril prvú neokonštruktivistickú výstavu Milana Dobeša v Bratislave. Pôsobil ako publicista, výtvarný kritik a estetik (Výtvarný život, Výtvarná práca, Estetika, Predvoj, Kultúrny život, Pravda a ďalšie). Kritické články a estetické štúdie (marxistická estetika a gnozeológia umenia) vyrovnávajúce sa s ideologickými doktrínami publikoval od druhej polovice 50. rokov. V 60. rokoch sa profiloval ako teoretik avantgárd a nových výtvarných tendencií (neokonštruktivizmus, op-art, akčné umenie). V druhej polovici 60. rokov zastával teoretické pozície antiumenia, dematerializácie a premeny diela na aktivitu v priestore. Ako prvý slovenský kritik písal úvahy o konštruktivizme (1965), akčnom umení (1967) a konceptuálnom umení (1978). Po roku 1970 mal zákaz pedagogickej a publikačnej činnosti a prepustili ho z univerzity.

Najvýznamnejšie publikácie: *Umelecké myslenie. K otázke špecifickosti umeleckého poznania* (1962); *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej umeleckej avantgardy* (1966); *Umenie dnes* (1968); *Op-Art. ABC umenie* (1969); *Kassák. Ein ungarischer Beitrag zum Konstruktivismus* (1975), *Slovenský variant moderny* (1978–79, 1992).

DOMINIK TATARKA

Narodil sa 1913 v Plevníku – Drienovom a zomrel 1989 v Bratislave. Gymnázium začal studovať v Nitre, maturoval roku 1934 na Čsl. reálnom gymnáziu v Trenčíne. V štúdiu pokračoval v rokoch 1934 až 1938 na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe (odbor slovenčina a francúzština) a v rokoch 1938 až 1939 na parížskej Sorbonne. V rokoch 1939 až 1944 pôsobil ako stredoškolský profesor

francúzštiny a slovenčiny na Gymnáziu v Žiline a v Turčianskom Svätom Martine; zúčastnil sa aj SNP. Začiatkom 40. rokov sa pohyboval v kruhu bratislavskej nadrealistickej bohémy (próza *Panna zázračnica*). Po roku 1945 pracoval v redakciách denníkov Pravda a Národná obroda, vo vydavateľstve Tatran, ako scenárista Československého štátneho filmu v Bratislave. Bezprostredne po februári 1948 sa začlenil medzi budovateľov programu socialistického realizmu v literatúre. Neskôr sa stal jednou z ústredných postáv demokratického procesu 60. rokov na Slovensku. V roku 1956 publikoval v Kultúrnom živote filozofickú esej a autobiografickú prózu precitnutia – *Démon súhlasu (Fantastický traktát z konca stalinskej epochy)*. V 60. rokoch napísal súbor esejí „o kultúre a obcovaní“, kde opísal svoju koncepciu výtvarnej tvorby z pohľadu národa aj moderného umenia. V Kultúrnom živote, Slovenských pohľadoch a iných periodikách sa objavovali jeho úvahy o tvorbe Ervína Semiana, Rudolfa Uhra, Vladimíra Kompánka, Ferdinanda Milučkého, Pavla Tótha, Andreja Rudavského, Milana Laluhu. V roku 1968 publikuje v *Súkromných listoch Skupiny M. Galandu* esej *Povedomie kultúry*. Poukazuje na krízu oficiálneho pomníkového sochárstva a stavia proti nemu uctievanie kultu predkov a kultúru ako obcovanie. Na protest proti príchodu vojsk Varšavskej zmluvy na naše územie vystúpil v roku 1969 z KSS a následne bol vylúčený zo všetkých členských organizácií aj zo Zväzu slovenských spisovateľov. Pod dozorom ŠtB v rokoch 1970 a 1971 pracoval ako pomocný robotník v Lesnom závoде v Bratislave. V roku 1976 sa presťahoval do Prahy, kde nadviazal kontakt s českým disidentským hnutím.

Najvýznamnejšie publikácie: *Panna zázračnica* (1944), *Farská republika* (1948), *Démon Súhlasu* (1956 časopisecky, 1963 knižne), *Človek na cestách* (1957), *Rozhovory bez konca* (1959), *Prútené kreslá* (1962), *O uctievaní bohov* (1967, časopisecky), *Proti démonom* (1968). Výbery z Tatarkových esejí vyšli pod názvom *Hovory o kultúre a obcovaní* (1995) a *Kultúra ako obcovanie* (1996).

VÁCLAV ZYKMUND

Narodil sa 1914 v Prahe a zomrel 1984 v Brne. Po maturite na reálnom gymnáziu v Rakovníku študoval na Karlovej univerzite a na Fakulte architektúry a staveľstva ČVUT v Prahe deskriptívnu geo-

metriu a kreslenie. Do roku 1938 učil na reálnom gymnáziu v Mukačeve, kam bol poslaný za svoje ľavicové postoje. V rokoch 1948 až 1952 vystriedal viacero zamestnaní, pracoval v brnenskom štúdiu bábkového filmu, neskôr prednášal na FF MU (kde získal tituly PhDr. a CSc.), na JAMU a externe na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (1960 – 1965). V rokoch 1960 – 1972 viedol na Filozofickej fakulte Univerzity Palackého v Olomouci katedru výtvarnej teórie a výchovy. Od začiatku 30. rokov sa venoval výtvarnej tvorbe (maľbe, grafike, kolážam, fotografii). V roku 1933 mal prvú výstavu v Rakovníku, v roku 1936 v Prahe. V roku 1936 založil v Rakovníku literárnu edíciu Ra, pre ktorú prekladal z francúzštiny poéziu a niektoré jej čísla sám ilustroval. V tomto období až do roku 1945 písal a publikoval aj vlastnú poéziu. V súvislosti s edíciou vznikla Skupina Ra (patrili k nej J. Istler, V. Tikal, B. Laci-na). Často vystavoval samostatne aj na rôznych skupinových výstavách doma a v zahraničí. Skupina Ra opäť ožila v roku 1945, avšak politický tlak a vnútorné rozpory viedli v roku 1948 k jej rozpadu. Zykmond bol členom viacerých združení a výtvarných skupín – BLOK, Mánes, Parabola, Združenie Q, AICA, Zväz českých výtvarných umelcov. V rokoch 1952 až 1972 sa aktívne venoval výtvarnej kritike, teórii umenia a estetike. Po roku 1972 dostal zákaz učiť a publikovať pod vlastným menom. Opäť sa sústredil na vlastnú výtvarnú, filmovú a spisovateľskú tvorbu. V 60. rokoch intenzívne publikoval časopisecky, napísal množstvo textov do výstavných katalógov, viacero monografií a niekoľko kníh o teórii a pedagogike moderného umenia. Z aktuálnych tendencií sa venoval najmä abstraktnému umeniu, postsurrealizmu a imaginatívne umeniu, neskôr sa zaujímal o neodadaizmus a pop-art. V teórii umenia rozvíjal podnety semiotiky, zaoberal sa teóriou fotografie, skúmal symboly a archetypy v umeleckej tvorbe, venoval sa vzťahom umenia a masovej kultúry.

Najvýznamnejšie publikácie: *K základní otázce estetiky* (1957), *Co je realismus? Pokus o vymezení kategorie realismus* (1957), *Surrealismus* (1962), *Moderné umenie a dnešok* (1964), *Umění které mohou dělat všichni?* (1964, 1968), *Umenie a gýč* (1966), *Stručné dějiny moderního malířství* (1971). Vydal monografie o Františkovi Foltýnovi, Vilémovi Plockovi, Vilémovi Reichmannovi, Alfrédovi Justitzovi, Marcovi Chagallovi. Napísal texty do katalógov o slovenských umelcoch – Rudolf Fila a Jozef Jankovič. V rokoch 1952-1972 prispieval

do mnohých časopisov - *Estetika*, *Výtvarné umění*, *Výtvarná práce*, *Výtvarný život*, *Fotorevue*, *Čs. fotografie*, *Host do domu*, *Světová literatura* a iné.

MARIAN VÁROSS

Narodil sa 1923 v Martine a zomrel 1988 v Bratislave. Stredoškolské a vysokoškolské štúdium s aprobáciou slovenčina a filozofia absolvoval v Bratislave. V praxi sa ako zamestnanec Štátneho psychotechnického ústavu zaujímal aj o psychológiu. Úzke prepojenie filozofie a psychológie sprevádzalo jeho odborné zameranie, nielen vzhľadom na témy, ale aj pokiaľ ide o metódu. Už od gymnaziálnych čias pravidelne písal a publikoval eseje a články o výtvarnom umení. Vlastnú profesionálnu dráhu začal doktorskou dizertáciou *Osobnosť ako hodnotiaci akt. Pokus o psychologickú analýzu hodnôt* (1945). Absolvoval študijné postgraduálne pobyty na Sorbonne (1945 – 1947) a v Cambridge (1947 – 1948). V tomto období sa začal venovať axiológii a teórii hodnôt. V 50. rokoch pôsobil ako ideológ socialistického realizmu (*Slovenská výtvarná prítomnosť*, 1953) a zaoberal sa estetickou problematikou teórie realizmu (*Teória realizmu vo výtvarnom umení*, 1961). Po ustanovení SAV v roku 1953 inicioval založenie Kabinetu pre teóriu a dejiny umenia, z ktorého neskôr vznikol Ústav teórie a dejín umenia. Stal sa jeho riaditeľom a v tejto funkcii pôsobil do roku 1970, keď ho odvolali z funkcie a zbavili možnosti publikovať. V priebehu 60. rokov pôsobil predovšetkým ako teoretik moderného umenia a výtvarný kritik (*Kultúrny život*, *Výtvarný život*, *Estetika*, *Umění*, *Ars*). Autor početných monografií moderných slovenských výtvarných umelcov a autor mnohých úvodov v katalógoch umelcov. V roku 1963 bol hlavným komisárom výstavy *Súčasně slovenské výtvarné umenie* v Jazdiarni Pražského hradu. Editorsky pripravil publikáciu *Slovník současného slovenského umenia* (1967), do ktorej prispeli viacerí predstavitelia mladej slovenskej výtvarnej kritiky. Ako jeden z prvých sa na Slovensku stal členom AICA (1965) a propagoval moderné slovenské výtvarné umenie v zahraničí. Recenzoval veľké medzinárodné prehliadky súčasného umenia (Bienále v Benátkach, Bienále mladých v Paríži). Na konci 60. rokov sa venoval figuratívnym tendenciám v súčasnom maliarstve a teoreticky ich hodnotil (*Nová figurácia*, 1969).

Najvýznamnejšie publikácie: Alexy (1944), Lea Mrázová (1944), Benka (1952), *Slovenská výtvarná prítomnosť* (1953); Treskoň (1954), *Slovenské maliarstvo 1950–1952* (1954), *Martin Benka – Výber z olejomalieb* (1955), *Ludo Fulla – Malby a drevorezy* (1955), *Augusta* (1956), *Moderne Maler der Slowakei* (1961), *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945* (1961), *Teória realizmu vo výtvarnom umení* (1961), *Rudolf Pribiš* (1962), *Imro Weiner-Kráľ* (1963), *Eugen Nevan* (1964), *Vincent van Gogh* (1964), *Gustav Mallý* (1965), *Esteticko, umenie a človek* (1969), *Nová figurácia* (1969), *Úvod do axiológie* (1970), *Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia* (1971).

Literatúra

KNIŽNÉ PUBLIKÁCIE A ZBORNÍKY

- BAKOŠ, J.: *Umelec v kletke*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia - Slovensko, 1999.
- BAKOŠ, J.: *Periféria a symbolický skok*. Bratislava: Kalligram, 2000.
- BAKOŠ, J.: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Bratislava: VEDA, 2000.
- BAKOŠ, V.: *Avantgardistický projekt modernity (Z dejín slovenskej vedeckej a umeleckej avantgardy)*. Bratislava: VEDA, 2006.
- BALAS, E.: *Brancusi and Rumunian Folk Traditions*. New York: Columbia University Press, 1987.
- BARTETZKY, A./DMITRIEVA, M./TROEBST, S./FICHTNER, T. (ed.): *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2005.
- BARTHES, R.: *Mytologie*. Prekl. Jozef Fulka. Praha: Dokořán, 2004.
- BARTOŠOVÁ, Z. (ed.): *Očami X. Desť autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: Orman, 1996.
- BARTOŠOVÁ, Z.: *Sochár Rudolf Uher*. Levice: LCA, 2000.
- BENJAMIN, W.: *Iluminácie*. Prekl. Adam Bžoch. Bratislava: Kalligram, 1999.
- BUCHLOH, B.: *Neo-Avant-Garde and Cultural Industry*. Cambridge, London: MIT Press, 2003.
- BÜRGER, P.: *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BŽOCH, A.: *Psychoanalýza na periférii (K dejinám psychoanalýzy na Slovensku)*. Bratislava: Kalligram, 2007.
- CÍSAŘ, K. (ed.): *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann a synové, 2004.
- ČERVENKA, M./JANKOVIČ, M./KUBÍNOVÁ, M./LANGEROVÁ, M.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002.

- FOUCAULT, M.: *Archeologie vědění*. Prekl. Č. Pelikán. Praha: Hermann a synové, 2002.
- FOUCAULT, M.: *Diskurs, autor, genealogie. Tři studie*. Prekl. P. Horák. Praha: Svoboda, 1994.
- FOSTER, H.: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, London: MIT Press, 1996.
- EIS, Z.: *Dominik Tatarka. Mezi domovem, Prahou a Paříží*. Praha: Gutenberg, 2001.
- FREUD, S.: *Za principom slasti*. Prekl. Adam Bžoch a Milan Krankus. Bratislava: Kalligram, 2005.
- GERÁT, I.: *Stredoveké obrazové témy na Slovensku*. Bratislava: Veda, 2001.
- GERŽOVÁ, J. (ed.): *Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Bratislava: Afad Press, 2006.
- GERŽOVÁ, J./TATAI, E. (ed.): *Conceptual Art at the Turn of the Millenium*. Budapest, Bratislava: AICA Section Hungary, Slovak Section of AICA, 2002.
- HAMADA, M.: *Syzifovský údel*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994.
- HARRISON, Ch./WOOD, P. (ed.): *Art in Theory 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.
- HOJDA, Z./POKORNÝ, J.: *Pomníky a zapomníky*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1996.
- HOPTMAN, L./POSPISZYL, T. (ed.): *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. New York: Museum of Modern Art, 2002.
- HURNAUS, H./KONRAD, B./NOVOTNY, M.: *Eastmodern. Architecture and Design of the 1960s and 1970s in Slovakia*. Wien, New York: Springer, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Prekl. R. Šafaříková. Bratislava: Kalligram 2006.
- CHALUPECKÝ, J.: *Na hranicích umění*, Praha: NČSVU, 1990.
- CHALUPECKÝ, J.: *Tíha doby. Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968–1988*. Olomouc: Votobia, 1997.
- CHALUPECKÝ, J.: *Cestou – necestou*. Jinočany: H & H, 1999.
- IRWIN (ed.): *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. Cambridge, London: Afterall, 2006.
- JAKOBSON, R.: *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995.

- KESNER, L.: *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H & H, 2005.
- KRAUSS, R.: *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- KRAUSS, R.: *The Originality of the Avant-garde and the Other Modernist Myths*. Cambridge, London: MIT Press 1985.
- KREKOVIČ, E./MANNOVÁ, E./KREKOVIČOVÁ, E.: *Mýty naše slovenské*. Bratislava: Academic Electronic Press, 2005.
- KRISTEVA, J.: *Jazyk lásky*. Prekl. Jozef Fulka. Praha: One Woman Press, 2004.
- LAHODA, V. (ed.): *Local Strategies International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918–1968*. Praha: Ústav dějin umění AVČR, 2006.
- LAPLANCHE, J./PONTALIS, J.-B.: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava: Veda, 1996.
- LIPTÁK, L.: *Slovensko v 20. storočí*. Bratislava: Kalligram, 2000.
- MALRAUX, A.: *The Voices of Silence*. (Transl. Stuart Gilbert) Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- MATEJOV, F.: *Lektúry*. Bratislava: SAP, 2005.
- MATUŠTÍK, R.: *...predtým. Prekročenie hraníc: 1964 - 1971*. Žilina: Považská galéria umenia v Žiline, 1994.
- McLUHAN, M.: *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Odeon, 1991.
- MIKULA, V.: *Od baroka k postmoderne. Interpretačné sondy do slovenskej literatúry*. Levice: LCA, 1997.
- MOJŽIŠ, J. (ed.): *Znepokojené múzy*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 1999.
- MOJŽISOVÁ, I.: *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov*. Bratislava: AF, 1994.
- MITCHELL, W. J. T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- MITCHELL, W. J. T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2005.
- NELSON, R. S./SCHIFF, R. (ed.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: N-CSU, Slovart, 2004.
- NEŠLEHOVÁ, M.: *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha: Base, ARTetFACT, 1997.
- ORIŠKOVÁ, M.: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava: Petrus, 2002.
- PADRTA, J.: *Kazimir Malevič a suprematizmus*. Praha: Torst, 1996.

- PATOČKA, J.: *Umění a čas*. Praha: OIKOIMENH, 2001.
- PIOTROWSKI, P.: *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 1999.
- PIOTROWSKI, P.: *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Rebis, 2005.
- POSPISZYL, T. (ed.): *Před obrazem. Antologie americké teorie a kritiky*. Praha: OSVU, 1998.
- POTTS, A.: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. New Heaven, London: Yale University Press, 2000.
- REZEK, P.: *K teorii platičnosti*. Praha: Triáda, 2004.
- TEREBESSI, K.: *Jazyk, kultúra a hlbinná psychológia*. Zost. Adam Bžoch. Bratislava: Kalligram, 1999.
- TUROWSKI, A.: *Awangardowe marginesy*. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.
- ŠEVČÍK, J./MORGANOVÁ, P./DUŠKOVÁ, D. (ed.): *České umění 1938-1989 /programy/kritické texty/dokumenty/*. Praha: Academia, 2001.
- STRAUSS, T. (ed): *Westkunst – Ostkunst. Absoderung oder Integration?* München: scaneg, 1991.
- ŠTRAUS, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992.
- TATARKA, D.: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996.

ŠTÚDIE

- BAL, M./BRYSON, N.: Semiotics and Art History. In: *The Art Bulletin*, 73, 1991, No 2, s. 175.
- BAJCUROVÁ, K.: Ku genéze tradície v slovenskom novodobom sochárstve. In: *Ars*, 1990, s. 67.
- ČERNÝ, V.: Púť Dominika Tatarku Slovenskom a kultúrou (prel. Július Vanovič). In: *Slovenské pohľady*, 106, 1990, č. 3, s. 47.
- DULLA, M.: *Architekt Ferdinand Milučký*. Bratislava, SAS 1998, s. 8, 14.
- HRABUŠICKÝ, A.: 60. roky. In: *Výtvarný život*, 39, 1994, č. 4–5, s. 52.
- MACKO, J.: Karnevalizácia v diele Ela Havettu. Úvod do analýzy a výkladu filmov Slávnosť v botanickej záhrade a Ľalie poľné. In: *Elo Havetta (1938 – 1975)*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1990, s. 61–62.

- MATEJOV, F.: [Bez názvu], recenzia knihy Juraja Mojžiša Znepokojený múzy. In: *Slovenská literatúra*, 47, č. 2, 2000, s. 173.
- MIKULOVÁ, M.: Oskár Čepan a avantgarda alebo o jednom palindrome. In: *Slovenská literatúra*, 42, č. 2–3, 1995, s. 152.
- MOJŽISOVÁ, I.: Prostriedky nesvätia účel. In: *Galéria*, 3, 1996, č. 1, s. 8–9.
- ORIŠKOVÁ, M.: New Grand Narratives in East-Central European Art History? In: *Ars*, 2002, č.1-3, s. 234–240.
- PIOTROWSKI, P.: Totalitarianism and Modernism: “The Thaw” and Informel Painting in Central Europe, 1955–1965. In: *Artium Questiones*, X, 2000, s. 121.
- RUSINOVÁ, Z.: Reč tela alebo iné čítanie. K zrodu problému tela a pohlavia v slovenskom výtvarnom umení. In: *Ročenka SNG*, Bratislava 2002, s. 13 a 18.
- STEJSKAL, K.: K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku. In: *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava 1965, s. 194.

DOBOVÉ PUBLIKÁCIE, ŠTÚDIE A ČLÁNKY

- BAKOŠ, J.: O Skupine Mikuláša Galandu. In: *Výtvarný život*, 10, 1965, č. 6, s. 210.
- BAKOŠ, J.: O premene obrazu (Od autonómneho umeleckého dieľa k dielu-bytiu – poznámka k ontológii mladého slovenského výtvarného umenia). In: *Slovenské pohľady*, 84, 1968, č. 10, s. 70–81.
- BAKOŠ, J.: Tajomstvo sveta a diela Rudolfa Filu. In: *Slovenské pohľady*, 84, 1968, č. 1, s. 103–109.
- BAKOŠ, M. (ed.): *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968.
- BAKOŠ, M.: *Avantgarda 38*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969.
- BEDNÁRIK, R.: *Zvykoslovné pramene výtvarného prejavu slovenského*. Martin: Matica slovenská, 1942.
- BELOHRADSKÁ, L.: Okolo I. trienále slovenského sochárstva v Piešťanoch. Otvorený list Dominikovi Tatarkovi. In: *Kultúrny život*, 22, 1967, č. 32, s. 10–11.
- BELOHRADSKÁ, L.: Sochársky pohyb na východnom Slovensku. In: *Výtvarná práca*, 15, 1967, č. 6, s. 6.

- ČEPAN, O.: *Literárne bagately*. Bratislava: Archa, 1992 (pôvodne Tatran, 1971).
- ČEPAN, O.: Rozklad romantizmu. In: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1965.
- ČEPAN, O.: Človek pred obrazom a obraz za človekom. In: *Slovenské pohľady*, 80, 1964, č. 1, s. 135–137.
- ČEPAN, O.: Konfrontácia 5. In: *Slovenské pohľady*, 81, 1965, č. 1, s. 123–128.
- ČEPAN, O.: Serge I. Charchoune. In: *Revue svetovej literatúry*, 3, 1967, č. 5, s. 41–48.
- ČEPAN, O.: Stupne Vasilija V. Kandinského. In: *Revue svetovej literatúry*, 2, 1966, č. 2.
- ČEPAN, O. (ed.): *Kazimir S. Malevič. O nepredmetnom svete*. Prekl. Nadežda Čepanová. Bratislava: Tatran, 1968.
- ČEPAN, O. (ed.): *Tatlinova iniciatíva (Od konštruktivizmu k produktivizmu)*. Prekl. Nadežda Čepanová. Bratislava: Tatran, 1971 (zošrotované).
- ČEPAN, O.: Manifesty ruskej výtvarnej avantgardy. In: *Slovenské pohľady*, 80, 1964, č. 11, s. 51.
- ČEPAN, O.: O estetike abstraktného umenia. In: *Slovenské pohľady*, 78, 1962, č. 6, s. 130–133.
- ČEPAN, O.: Vesmírne veci veľiké a veľký vesmír vecí. In: *Kultúrny život*, 1964, č. 51–52.
- ČERNÝ, V.: *Co je kritika, co není a k čemu je ve světě*. Brno: Nakladatelství Blok, 1968.
- EFFENBERGER, V.: Koniec avantgardy. In: *Slovenské pohľady*, 81, 1965, č. 10, s. 22.
- EFFENBERGER, V.: Od avantgardy k dnešku. In: *Orientace*, 1, 1966, č. 2, 12–15.
- FELIX, Z.: Dnešek mladé generace. In: *Výtvarné umění*, 17, 1967, č. 2, s. 67.
- GROH, K.: *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. Köln: DuMont, 1972.
- HAMADA, M.: *Básnická transcendencia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969.
- HAMADA, M.: *V hľadání významu a tvaru*. Bratislava: Smena, 1966.
- HEIDEGGER, M.: *Zrození uměleckého díla*. (prel. I. Michňáková). In: *Orientace* 1968, č. 5, 6; 1969, č. 1, s. 77.
- HLAVÁČEK, L.: Plastika jako skladba. In: *Kulturní tvorba*, 4, 1966, č. 18, s. 12.

- HLAVÁČEK, L.: K výstave Rudolfa Uhra. In: *Výtvarný život*, 11, 1966, č. 5, s. 168–171.
- HOFMANN, W.: Umenie neumenia. K problematike pop-artu etc. In: *Výtvarný život*, 10, 1965, č. 7, s. 254.
- CHALUPECKÝ, J.: Konec moderní doby. In: *Listy*, 1, 1946, č. 1, s. 1–23.
- CHALUPECKÝ, J.: *Umění dnes*. Praha: NČVU, 1966.
- CHALUPECKÝ, J.: Úzkou cestou. In: *Výtvarné umění*, 16, 1966, č. 6/7, s. 369.
- CHALUPECKÝ, J.: Umění 1967. In: *Výtvarné umění*, 17, 1967, č. 10, s. 482.
- CHALUPECKÝ, J.: Happening a spol. In: *Sešity*, č. 33, 1969, s. 13–16.
- CHALUPECKÝ, J.: Přítomnost člověka. In: *Výtvarné umění*, 18, 1968, č. 1/2, s. 2–12.
- CHALUPECKÝ, J.: Umění v našem věku. In: *Výtvarné umění*, 20, 1970, č. 2, s. 65–74.
- CHVATÍK, K.: *Smysl moderního umění*. Praha: Československý spisovatel, 1965.
- INGARDEN, R.: *O struktuře obrazu* (prel. E. Andráš). Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.
- JIROUS, I.: Danuvius – bienále na Dunaji. In: *Výtvarný život*, 19, 1969, č. 2–3, s. 36.
- JIROUS, I.: Socha piešťanských parků 69. In: *Výtvarné umění*, 1970, č. 1, s. 20.
- KÁRA, L.: *Rudolf Uher*. Bratislava: Pallas, 1969.
- KÁRA, L.: Nové skulptúry Rudolfa Uhra. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 3, s. 110–114.
- LASCAULT, G.: Les Jeux de la Lumière et du Mouvement. In: *Paris – Normandie*, No 7364, 28. 6. 1968, s. 7.
- MATUŠTÍK, R.: *Moderné slovenské maliarstvo 1945–1963*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.
- MATUŠTÍK, R. a kol.: *Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957, Nástup 1961*. Bratislava: Pallas, 1969.
- MATUŠTÍK, R.: Socha, prostredie, dnešok. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 9, s. 402.
- MATHAUSER, Z.: *Nepopulární studie*. Praha 1969.
- MICHEL, M. De: *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha 1964.

- MOJŽIŠ, J.: Dnešná situácia objektu. In: *Slovenské pohľady*, 80, 1964, č. 12, s. 118.
- MOJŽIŠOVÁ, I.: Objekty Ivana Štěpána. In: *Výtvarná práce*, 14, 1966, č. 7, s. 4.
- MOJŽIŠOVÁ, I.: O „istej“ slobode. In: *Kultúrny život*, 17, 1967, č. 22, s. 9.
- MOJŽIŠOVÁ, I.: Milan Paštéka. In: *Ars*, 1969, č. 1-2, s. 169.
- MOJŽIŠOVÁ, I.: Nad dielom Vladimíra Kompánka. In: *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 7, s. 14–18. MOJŽIŠOVÁ, I.: O počiatkoch umeleckej kritiky. In: *Ars*, 1975–76, č. 1–4, s. 239–258.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- NOVÁK, L.: K estetice současného sochařství. In: *Výtvarné umění*, 18, 1968, č. 1, 2, s. 13.
- NOVÁK, L.: K estetice nové figurace. In: *Výtvarná práce*, 15, 1967, č. 25, s. 12.
- NOVÁK, L.: Umění a odcizení. In: *Estetika*, VI, č. 3, 1969, s. 157.
- PADRŤA, J.: Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj. In: *Výtvarné umění*, 7, 1957, č. 4, 5.
- PADRŤA, J.: K situaci. In: *Výtvarné umění*, 18, 1968, č. 1, s. 69–81.
- PADRŤA, J.: Stano Filko. In: *Výtvarná práce*, 15, 1967, č. 5, s. 5.
- PADRŤA, J.: Konstruktivní tendence. In: *Výtvarné umění*, 16, 1966, č. 6-7, s. 327–328.
- PADRŤA, J.: Suprematizmus a dnešek. In: *Výtvarné umění*, 17, 1967, č. 8-9, s. 447.
- PADRŤA, J.: Pracovat v souladu s kosmem a živly. K současné tvorbě Karla Malicha. In: *Výtvarné umění*, 19, č. 1, 1969, s. 5.
- PADRŤA, J.: Hugo Demartini. In: *Výtvarné umění*, 19, č. 8, 1969, s. 375.
- PADRŤA, J.: Z ateliéru Miloše Urbáska. In: *Výtvarné umění*, 17, 1967, č. 5, s. 242–243.
- PETRÁNSKY, L.: Témy a variácie Miloša Urbáska. In: *Výtvarný život*, 12, 1967, č. 7, s. 314.
- PETRÁNSKY, L.: Na okraj niektorých tendencií. In: *Mladá tvorba*, 11, 1966, č. 3, s. 48.
- PETROVÁ, E.: Umění objektu. In: *Výtvarné umění*, 16, č. 6-7, 1966, s. 302-310.
- POHRIBNÝ, A.: Konkrétizmus v diskusii. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 5, s. 212–217.

- POPPER, F.: *Origins and Development of Kinetic Art*. London: Studio Vista, 1968.
- POPPER, F.: *Die Kinetische Kunst. Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion*. Köln: DuMont, 1974.
- RAGON, M.: *Kde budeme žít zítra?* Prekl. Věra Smetanová. Praha: Mladá fronta, 1967.
- RESTANY, P.: Ponaučenie o relativite. In: *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 2-3, s. 45.
- RESTANY, P.: Filozofia budúcnosti. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 3, s. 116-121.
- RESTANY, P.: Umění a technologie. In: *Výtvarná práce*, 15, 1967, č. 15, s. 3.
- RESTANY, P. (ed): *Le plastique Dans L'Art*. Miláno: Ed. André Sauret, 1973.
- RESTANY, P.: *L'Autre Face De L'Art*. Paris: Ed. Galilée, 1979.
- ŠEFČÁKOVÁ, E.: Konfrontácie. In: *Mladá tvorba*, 9, 1964, č. 11, s. 38.
- ŠEFČÁKOVÁ, E.: Klub konkretistov v Bratislave. In: *Výtvarný život*, 15, 1970, č. 4, s. 22–23.
- ŠMEJKAL, F.: Kozmické vejce. Příspěvek k problému archetypální symboliky. In: *Umění*, 23, 1975, č. 3, s. 253-254.
- ŠTRAUS, T.: *Umelecké myslenie. K otázke špecifickosti umeleckého poznania*. Bratislava: Vydavateľstvo SFVU, 1962.
- ŠTRAUS, T.: O tom podstatnom v súvislosti s Jazdiarňou. In: *Kultúrny život*, 19, 1964, č. 5, s. 10.
- ŠTRAUS, T.: O Jazdiarni a o inom. In: *Kultúrny život*, 18, 1963, č. 47, s. 8 a 10.
- ŠTRAUS, T.: Depatetizácia, racionalizácia, mýtus moderny. Poznámka na okraj estetickej problematiky rokov 1956 – 1966. In: *Výtvarný život*, 11, 1966, č. 6-7, s. 26.
- ŠTRAUS, T.: Situácia 1967. K bratislavskej výstave mladých výtvarníkov. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 5, s. 200.
- ŠTRAUS, T.: K otázke premeny „umenia-diel“ na „umenie-čin“. In: *Výtvarný život*, 12, 1967, č. 4, s. 147.
- ŠTRAUS, T.: Ako je to s Galandovcami? In: *Kultúrny život*, 10, 1958, č. 7.
- ŠTRAUS, T.: Surrealizmus a „neformálne“ maliarstvo povojnových čias. In: *Výtvarný život*, 12, 1967, č. 1, s. 6.
- ŠTRAUS, T.: *Umenie dnes. Pokus o kritickú esej*. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry, 1968.

- ŠTRAUS, T.: K výstave konkrétníků v Bratislavě. In: *Výtvarný život*, 15, 1970, č. 4, s. 18–21.
- ŠTRAUS, T.: *Kassák. Ein ungarischer Beitrag zum Konstruktivismus*. Köln: Galerie Gmurzynska, 1975.
- TATARKA, D.: Vyznanie sochárom. In: *Kultúrny život*, 23, 1968, č. 2, 3–6.
- TATARKA, D.: Ešte raz o piešťanskom Trienále. In: *Kultúrny život*, 22, 1967, č. 32.
- TATARKA, D.: Trienále nedorozumenia a rozpakov? In: *Kultúrny život*, 22, 1967, č. 29.
- TATARKA, D.: O uctievaní bohov. In: *Slovenské pohľady*, 83, 1967, č. 2.
- TATARKA, D.: Tiché plesanie. In: *Matičné čítanie*, 2, 1969, č. 18, s. 4.
- TATARKA, D.: Tóthove Venuše. In: *Kultúrny život*, 22, 1967, č. 46, s. 11.
- TATARKA, D.: Kompánkovi drevení penáti. In: *Kultúrny život*, 1966, č. 1, s. 1.
- TATARKA, D.: Milučkého krematórium a pár slov o výtvarnej kultúre. In: *Kultúrny život*, 23, 1968.
- TATARKA, D.: *Človek na cestách*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967.
- TATARKA, D.: Hovory o kultúre I. In: *Matičné čítanie*, 2, 1969, č. 7, s. 1 a 4.
- TATARKA, D.: *Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968.
- TATARKA, D.: Kultúra ako obcovanie (Úvaha o pohybe národa). In: *Kultúrny život*, 23, 1968, č. 31, s. 6–8.
- TATARKA, D.: Kompánkovi drevení penáti. In: *Kultúrny život*, 21, 1966, č. 1, s. 1.
- VÁROSS, M.: *Slovenská výtvarná prítomnosť*. Bratislava: Tvar, 1953.
- VÁROSS, M.: *Teória realizmu vo výtvarnom umení*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1961.
- VÁROSS, M. (Ed.): *Slovník súčasného slovenského umenia*. Bratislava: VŠFVU, 1967.
- VÁROSS, M.: Umelecká kritika a umelecká hodnota. In: *Výtvarný život*, 12, 1967, č. 3, s. 98–100.
- VÁROSS, M.: *Nová figurácia*. Bratislava: Pallas, 1969.
- VÁROSS, M.: Antropologické hľadisko v umení a estetike. In: *Estetika*, VI, č. 1, 1969, s. 52.

- VÁROSS, M.: Benátske Bienále 1968 čiže problémy sa prehľbujú. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 10, s. 456.
- WEICHARDT, J.: Avantgarda v Bratislavě. In: *Výtvarný život*, 19, 1969, č. 2–3, s. 40.
- WITTLICH, P.: Možnosti integrace. In: *Výtvarné umění*, 1970, č. 6, s. 254.
- ZYKMUND, V.: *Umenie a gýč*. Bratislava: VŠFVU, 1966.
- ZYKMUND, V.: Spíš antiteorie než teorie. In: *Výtvarná práce*, 15, 1967, č. 4, s. 9.
- ZYKMUND, V.: K výstave Jozefa Jankoviča. In: *Výtvarný život*, 10, 1965, č. 7, s. 268–271.
- ZYKMUND, V.: *Stručné dějiny moderního malířství*. Praha: SPN, 1971.

MANIFESTY, DEKLARÁCIE, AUTORSKÉ TEXTY UMELCOV

- Z ateliérov. Malé úvahy. Z tvorby Rudolfa Filu. In: *Výtvarný život*, 10, 1965, 2, s. 78.
- Z ateliérov. Malé úvahy. Stanislav Filko - Úvahy o prostredí. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 3.
- Z ateliérov. Malé úvahy. Vladimír Kompánek. In: *Výtvarný život*, 8, 1963, č. 3, s. 118.
- Július Koller. Z autorských programov a akcií. In: *Výtvarný život*, 15, 1970, č. 8, s. 41.
- Peter Bartoš. Z autorských programov a akcií. In: *Výtvarný život*, 15, 1970, č. 8, s. 40.
- MLYNÁRČIK, A.: Malé zamyslenie na Pont Neuf (Plebiscit budúcnosti). In: *Mladá tvorba*, 13, č. 8, 1968, s. 55–57.
- BACHRATÝ, B.: Milan Dobeš o svojej kinetickej tvorbe. In: *Mladá tvorba*, 7, č. 3, 1967, s. 57.
- HIRŠAL, J./GRÖGEROVÁ, B. (ed): *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- Súkromné listy Skupiny M. Galandu*, Apríl 1968, č. 1. Rediguje Juraj Mojžiš. Autori čísla: V. Kompánek, M. Láluha, I. Láluha, I. Mojžišová, D. Tatarka. Náklad 2000 kusov.

KATALÓGY VÝSTAV (CHRONOLOGICKY)

- Skupina M. Galandu.* [Kat. výst.] Texty Členovia skupiny M. Galandu, R. Dúbravec. Žilina: Výstavná miestnosť Krajskej správy lesov, december 1957.
- II. výstava Skupiny 29. augusta.* [Kat. výst.] Text L. KÁRA. Bratislava: ZSVU, december 1959.
- Hrozby a nádeje ľudstva.* [Kat. výst.] Text J. ŠPITZER. Bratislava: Vydavateľstvo slovenského fondu výtvarných umení, 1961.
- Súčasná slovenská výtvarná umenie.* [Kat. výst.] Hlavný komisár M. VÁROSS. Praha: Jazdiareň Pražského hradu, September–november 1963.
- Filko, Habernová, Jankovič, Mlynárčik, Valocký* [Kat. výst.] Florencia: Galéria Numero, 16.-28. októbra 1965.
- Milan Dobeš. Vizuálne objekty.* [Kat. výst.] Text T. ŠTRAUS. Bratislava: Galéria Cypriána Majerníka, november 1965.
- Milan Dobeš. Vizuální kinetické objekty.* [Kat. výst.] Text T. ŠTRAUS. Praha: Výstavní síň SČSP, Václavské nám., jún 1966.
- Vladimír Kompaněk. Plastika, kresba.* [Kat. výst.] Text J. POLAKOVIČ. Bratislava: Mestská galéria v Bratislave, december 1965 – január 1966.
- Rudolf Fila.* [Kat. výst.] Texty R. MATUŠTÍK, V. ZYKMUND. Bratislava: Výstavná sieň SSVU, máj – jún 1966.
- R. Uher* [Kat. výst.] Text J. ŠETLÍK. Praha: Nová síň, marec 1966.
- Medzinárodné sochárske sympóziium Vyšné Ružbachy.* [Kat. výst.] Poprad: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1966.
- Vladimír Popovič. Objekty/Kresby* [Kat. výst.] Text I. Mojžišová. Bratislava: Galéria Mladých, 1967.
- 13 ze Slovenska.* [Kat. výst.] Komisár výstavy J. CHALUPECKÝ. Praha: Špálova galérie, 11. 5. – 11. 6. 1967.
- Socha piešťanských parkov '67. I. Trienále slovenského sochárstva.* [Kat. výst.] Komisár L. BELOHRADSKÁ. Piešťany: ZSVU, 16. 6. – 15. 9. 1967.
- Medzinárodné bienále mladých výtvarníkov Danuvius 1968.* [Kat. výst.] Komisár L. KÁRA. Bratislava: Dom umenia, október – november 1968.
- Environnement – Reflections – Upon Milieu.* [Kat. výst.] Text J. WEICHARDT. Oldenburg: Galerie Ursula Wendtorf Kunstverein, 1968.

- Medzinárodná výstava plastík, skulptúr, objektov. Socha piešťanských parkov 69.* [Kat. výst.] Ed. L. KÁRA. Piešťany: ZSVU, 1969.
- Polymúzický priestor. Socha – Objekt – Svetlo – Hudba* [Kat. výst.] Komisár L. KÁRA. Piešťany: ZSVU, jún – september 1970.
- Nová figurace* [Kat. výst.] Text Eva Petrová, Praha: Mánes, jún – august 1969; Brno: Dům umění, január – február 1970.
- Július Koller.* [Kat. výst.] Text I. GAZDÍK. Bratislava: Galéria Mladých, marec 1970.
- Miloš Urbásek* [Kat. výst.] Ed. H.-P. RIESE. Nürnberg: Galerie Teufel, Koblenz – Institut für moderne Kunst, 1970-71.
- Stano Filko. 1965/1969. Tvorba II* [Autorský kat.]. Bratislava: 1971.
- Štefan Sivák. Plastiky.* [Kat. výst.] Dolný Kubín: Oravská galéria, Horný Smokovec: Tatranská galéria, júl-august 1974.
- Yves Klein.* [Kat. výst.] Paris: Centre Georges Pompidou. Musée national d'art moderne, 1983.
- Marián Čunderlík.* [Kat. výst.] Ed. M. ORIŠKOVÁ – A. HRABUŠICKÝ. Bratislava: SNG, 1992.
- Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft.* [Kat. výst.] Ed. M. L. SYRING, Köln: DuMont, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1990.
- Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950–1980* [Kat. výst.] Ed. L. HEGYI. Wien: Museum Moderner Kunst-Stiftung Ludwig, 1992.
- Informel. Slovenská abstrakcia 1960–1966.* [Kat. výst.] Ed. R. MATUŠTÍK. Žilina: Považská galéria, 1994.
- Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963.* [Kat. výst.] Ed. M. JUDLOVÁ. Praha: Galerie hlavního města Prahy, Ústav dějin umění AV ČR. 1994.
- Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení.* [Kat. výst.] Ed. Z. RUSINOVÁ a kol. Bratislava: SNG, 1995.
- Alex Mlynárčik. Inde.* [Kat. výst.] Ed. P. RESTANY, A. MLYNÁRČIK. Bratislava: SNG, Paris: Galéria Lara Vinci, 1995.
- Klub konkrétistů.* [Kat. výst.] Ed. A. POHRIBNÝ. Jihlava: Oblastní galerie Vysočiny, Nakladatelství KANT, 1997.
- 60/90.* [Kat. výst.] Ed. P. HANÁKOVÁ, A. KUSÁ. Bratislava: SCCA, Galéria Medium, 1997.
- Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s.* [Kat. výst.] Ed. L. CAMNITZER. New York: The Queens Museum of Art, 1999.

Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let. [Kat. výst.] Ed. V. HAVRÁNEK. Praha: Galerie hlavního města Praha, 1999.

1. Otvorený ateliér. [Kat. výst.] Ed. M. MUDROCH, D. TÓTH. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia - Slovensko, 2000.

Umenie akcie 1965 – 1989. [Kat. výst.] Ed. Z. RUSINOVÁ. Bratislava: SNG, 2001.

Výtvarník Oskár Čepan (1925 – 1992). [Kat. výst.] Ed. J. VALOCH – B. BODOROVÁ. Trnava: Galéria Jána Koniarka, 2005.

Slovenský mýtus. [Kat. výst.] Ed. A. HRABUŠICKÝ. Bratislava: SNG, 2006.

Kontakt ... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe. [Kat. výst.] Wien, Köln: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2006.

Summary

ARCHEOLOGY OF ART CRITICISM.

SLOVAK ART OF THE 1960's AND ITS INTERPRETATIONS

The period of the 1960's in Czechoslovakia represents a special position in the history visual art of 20th century. It is frequently characterized as the golden age, a period of creative freedom and a flourishing of all fields of arts that crossed the boundaries and conventions of the traditionally defined notion of art. It is usually described as the beginning phase of pluralism in art or as the key period in the development of post-war modernism. In this period not only the processes with a deep impact on creative activity appeared, but also in the entire political and social sphere of Czechoslovakia. We can follow these processes in visual art in terms of the continuation and completion of the efforts of the inter-war avant-gardes, and also as an outcome of repetitions and returns to their creative strategies. From another perspective, the issues of the sharpening of paradoxes, internal tensions and contradictory conceptions within the framework of post-war modernism open up for us. In spite of the fact that it is a relatively short period, it is richly differentiated internally, by numerous layers of opinions and in terms of visual art production, remarkably central period in the history of Slovak visual art after 1945.

The historical survey of the issues of visual arts of the 1960's was implemented on a wider scale and published in the mid 1990's within an interval that was extorted by the cultural politics of the period of so called "normalization" during the Communism. The book by Radislav Matuščík titled *Crossing Borders. New Tendencies in Slovak Visual Arts 1964 – 1971* is the first synthetic evaluation processing of artistic activities of this period. The research implemented in 1971 by Matuščík along with his co-authors Eva Šefčáková and Eva Trojanová, was interrupted in 1972 by ideological intervention. It was first published as a samizdat distributed within the small circle of artists and art critics in 1983. It wasn't until 1994 that the text was published in book form and in a corrected and extended version.

Thus Radislav Matuščík played a double role for the art of the 1960's – as an active participant and critic on one hand and as the chronicler and historiographer on the other hand. Both roles are mutually and inseparably interconnected since this work was a continuation of two books from the 1960's – *Modern Slovak Painting 1945-1963* (published in 1965) and *New Slovak Painting. Commencement 1957, Commencement 1961* (published in 1969), in which he mapped the events of the first half of the decade. We can describe Matuščík's method, in the author's own words, *a critical chronicle of the new tendencies*. Ambition of Matuščík's chronicle was a detailed documentation of events, setting them into the context of the period and, as a result, was a confrontation of various tendencies and approaches. He was instrumental especially in the so called the primary research of new tendencies which he designated as *crossing borders* (of a traditionally acknowledged concept of art).

The most comprehensive theoretical processing of the art of the decade was brought about by an exhibition accompanied by an extensive publication arranged by a team of authors under the leadership of Zora Rusinová at the Slovak National Gallery. The publication introduced the visual art of the decade in its full diversity and focused on the documenting of the whole scale of tendencies in the field of visual arts, architecture and design. Rusinová posed the pluralistic model in opposition to the modernist linear development conception of art as a path to permanent progress and the negation of the previous based on the equal value of tendencies and their historically specific character, with the goal of introducing the époque as a dynamic, internally multifarious unit. In a certain sense this unit is introduced as a story or a set of stories based on a large number of collected documents, reproductions of works and references to the press and exhibition catalogues of that period. In terms of interpretation, the selected optics focused on continuity and the parallel character of phenomena in domestic and "Western" art with the intention of presenting the art of the 1960's as "a keeping step with the world". With the benefit of hindsight, the exhibition catalogue fits into the cycle of chronologically set exhibition concepts whose aim at the Slovak National Gallery was to introduce the history of 20th century Slovak fine art as a grand narrative. Authors to a great extent strengthened the mythical image of the art of "the golden age" that has more or less been maintained up to the present. Methodologi-

cal questions connected with the issues of the relationship between art and politics (within the framework of Czechoslovakia and East-Central Europe) and the relationship of the region towards the art centers (or the relationship of the local and global in the cultural identity) are also especially important. This is why questions connected with the politics of exhibition activity and last but not least the relationship of the interpreter (art criticism) towards art production remained unsolved.

The first sign of democratisation is the sphere of visual art became evident in the concept of the exhibition *Contemporary Slovak Art* that took place in 1963 in the Equestrian Hall at Prague Castle. The concept of the exhibition hinted at the continuity between inter-war modernism and post-war modernism using the form of the traditional model (painting, graphics, sculpture, monumental painting). This process unambiguously culminated with the exhibition *The Polymusic Space, Sculpture—Object—Light—Space* in Kára's conception, which took place in the parks of the town of Piešťany in 1970. If we accept the opinion that the core of what we consider today as "the sixties" in fact came into existence only in 1965, as Aurel Hrabušický proposes, we reach a selection that requires further specification. Without any doubt, from 1965 to 1970 the value of experiment, medial overlapping and program synthesis in art were emphasized. Artists took their work into a public space and used a wide range of methods – from light kinetics through geometrical structures up to action. The radical change of the fundamental categories of space and time became the neuralgic point of the art of the 1960's. So if we are to approach the study of visual art of this decade in a critical way it must be based on the comparison of polemic concepts and their mutual tensions, not by the isolation of individual tendencies.

The goal of our research is not to examine new tendencies systematically, but to focus on visual art through the optics of the period interpretations. Approach applied in this book could be defined as a critical analysis of the concepts and interpretations of the art of the 1960's. The prime material of our research are the documents, critical essays and interpretations – the published and unpublished texts of the key figures of art criticism and the texts of the representatives of literary criticism, writers, estheticians and philosophers, expressing their opinions regarding visual arts. Analyzing the key

texts of art theory and criticism our aim is to expose problematic fields such as argumentation structures or language of ideology in the interpretation of a work of art.

Following debates regarding the work-interpretation relationship in the Slovak art of the 1960's it is necessary to confront the small domestic scene within the framework of the related political and geographical region. On the first plane, it encompasses the links between the Slovak and Czech scenes, which were established on the basis of the common state, but also on their cultural and language proximity. The cultural tradition and political destiny of the countries of East-Central Europe after 1945 anticipated certain common characteristics for this region, despite the fact that the internal political development was significantly different in the individual countries of this region.

How neo-avant-garde movements legitimized itself under the conditions of the socialist society? Art theory distinguished between two notions: *the historical avant-garde* – the notion designating the art of the inter-war avant-gardes and *neo-avant-gardes*, the notion connected with the deliberate return to the techniques and programs of the historical avant-gardes. The project of avant-garde unity was to become an important argument of art, which in terms of program, is based on experiment, the shifting and opening of the boundaries of art in relation to facts of every day life. In fact, the development of eastern avant-gardes was deeply disturbed by political events and determined in the manner of how the avant-garde appeared here – rather haltingly and selectively. On the other hand the theoretical and critical representatives were the ones who defined and defended the new tendencies in relation to the historical avant-gardes. We frequently encounter the evolution, semantics or differently situated reconstruction of modernism as a continuity from the historical avant-gardes to the new tendencies in publications, studies and shorter texts of theoreticians and critics of art who maintained the relationship towards the actual tendencies of art.

In terms of reflections on abstract art, Oskár Čepan, the literary critic, who wrote a number of shorter texts and several longer analytical studies regarding the issues of non-figurative fine art expression, appears as the central figure of abstract art theory in Slovakia. However many of his works could not be published due to censorship and only decades later could we uncover their well-researched

depth and interpretative richness. Considerable part of my research I dedicated to the relationships between the renewed principles of avant-gardes and the interpretation of abstract art at the beginning of the 1960s. Čepan, as a theoretician of the Bratislava group, "Konfrontácie", from 1963 to 1965, opened group exhibitions and commented on the work of artists. In the analysis of the notional apparatus and interpretation techniques we also touch on the issues of the historical proportions of the perception of an abstract artwork in the period of the 1960's, for which Čepan's text forms suitable research material. According to Čepan, the keys to the understanding of an abstract artwork lie in the notions of avant-garde negation, montage and visual universalism. Based on them we can outline a continuous parallel with his contemplations regarding Russian avant-gardes and the theory of literature of the Russian formal school. Čepan along with domestic inspiration, continued in the research of the Prague Linguistic Circle, the esthetic studies of Jan Mukařovský, Roman Jakobson, Viktor Šklovský, the psychoanalysis of Sigmund Freud and the montage theory of Sergei Eisenstein. He concentrated his interpretation efforts in study *Confrontation 5*, which was published in 1965 in the *Slovenské pohľady* magazine and later in two monographic studies on Marián Čunderlík and Rudolf Fila. Artistic group "Konfrontácie" based in Bratislava along with Prague homonymous group, Parabola in Brno and contemporary trends in Poland as well as in Hungary, created a wave of abstraction at the end of 1950s and beginning of the 1960's throughout East-Central Europe as a result of political thaw after the Stalinist period.

From the opposite perspective and in opposition to the lyrical abstraction of the mid 1960's, the concepts of cold geometric abstraction were formed. The radical appearance of the new tendencies of visual art was accompanied by a change in the social role of the artist, who with a new civilization élan fully embraced the folklore of the technical world, images of consumption and new communication media. Jindřich Chalupecký in the Czech Republic and Tomáš Štraus in Slovakia became the protagonists of a new paradigm of radical expressions on the border of art, such as action art and happenings. They considered the new paradigm as the turning point of the influences of late surrealism and the end of the internal conflicts of the artist's existence and the world, which was denied by the subject of the artist. The program of constructive tendencies was

built by Jiří Padrta, the Czech theoretician and critic. The fine art events from 1966 to 1968 in the Czech Republic and Slovakia were closely observed by Pierre Restany, the French theoretician, who had an influence on Czech and Slovak art scenes as a missionary of the New Realism avant-garde, and especially as a promoter of the work of Alex Mlynářčík and Stano Filko. The expansion of art into life became a new method and was implemented as a radical synthesis of art disciplines within the framework of the total joining of art with life and the environment. In this setting the artists themselves had the final say on who published their manifests, deliberations and proclamations. This renewal of the avant-garde controversy targeted against the institution of art became a utopia under the conditions of reformed socialism after 1968. I follow the utopian vision of the synthesis of art and life, which defined the position of the new tendencies of art in Czechoslovak society through the reflection of the work of Slovak artists in the works of foreign theoreticians such as Pierre Restany, Frank Popper and Jürgen Weichardt.

The requirements of the national specifics of creation still lingering in the art of the 1960's from the inter-war period appear in the polemics regarding the form and function of plastic art. In the interpretations of the new plastic art forms, the influence of the domestic tradition as opposed to the universalism of internationally situated concepts was emphasized within various limits. The extensive corpus of essays of writer and influential intellectual, Dominik Tatarka are first and foremost. Plastic art, according to Tatarka, creates the prerequisites for the common understanding for all mankind through universally valid forms and signs. It should evoke in viewer's mind the respect of memory through the representation of protective deities and as signs of the national self-consciousness objectified to preserve the metaphysical dimension and pathos of the national myth. In the course of the second half of the 1960's, Tatarka elaborated the concept of national culture, which he developed in his interpretation of the works of members of the Group of Mikuláš Galanda. For Tatarka, a sculpture is an embodiment of a cult, and not only a private cult, but also a public cult. A cult consists of various expressions in relation to the plastic art object which are of a primarily social character – religious, state, national or power. At the same time, a cult is the sense of a three-dimensional depiction. Sculptures are designed for worshipping, eternalizing and overcoming temporality. In sev-

eral essays on the works of sculptor Vladimír Kompánek, Tatarka outlined the line between the archetypal, habitual-folk, mythical and on the other hand, the modern, topical and progressive. Kompánek's totemic plastic art objects represent protection and the worship of archaic values of national existence. My analysis leads towards the return to the primitivism of the folk culture analogically to the fascinations of the early modernists in the archetypal aspects of natural nations and ancient cultures. I explain it as a catching up with one of the myths of Western modernism in the Slovak environment. The polemics regarding the work of Rudolf Uher, the sculptor, which were generated by Tatarka's criticism, marked out the conflict of two interpretative alignments concerning plastic art. The issue of abstraction became the core of the polemics and in that respect it was also connected with the concepts of exterior plastic art in the parks of the spa town of Piešťany, implemented by authors Ľuba Belohradská and subsequently by Ľubor Kára. It was Kára's exhibition concepts, which were exclusively oriented on international aspects of the synthesis of artistic branches that destabilized classical modern plastic art. The three most important Kára's exhibitions were: *Danuvius '68*, *Sculpture of the Piešťany parks '69* and *Sculpture-Object-Light-Music – Polymusic space*.

The second half of the 1960's was also characterized by so-called new figuration. In its Central-European modification of pop art it integrated new moments and techniques such as the esthetics of pop culture, narrative elements and figural expressiveness and post-surrealistic imaginativeness. In connection with the wave of new figuration, art theoreticians (Luděk Novák and Eva Petrová in the Czech Republic, Marián Vároš and partially Iva Mojžišová and Ján Bakoš in Slovakia) emphasized its social-critical potential and its depiction of the existential drama of man in the contemporary world. The central goal of the artwork of this period may be defined as the humanistic message of art. Total humanism was the main argument not only of those tendencies that directly depicted man, but it also involved the program of cold geometrical abstraction – the so-called constructive tendencies and neo-concretism.

In the study we try to show the polarity of opinions regarding the thinking in the field of fine art. The different nature of the concepts is demonstrated in their mutual confrontation, as in the case of plastic art where it is possible to follow the vector returning to the roots

of Slovak culture through the universal language of modernism and the line of international universalism inculcating the definitive synthesis of art disciplines. The model of lyrical abstraction based on the existential conflict of the artist's subject with the world became an object of criticism after the first half of the 1960's with the start of a different paradigm connected to civilization and technological progress, where the work's inwardness is replaced by its total transparency. On the other hand, the anthropological essence of art functions literally as the topos of the theory of art of the 1960's based on Marxism. The notion of the anthropological invariable or humanistic perspective of avant-garde is incorporated in the concepts of several philosophers, estheticians, critics and theoreticians (Květoslav Chvatík, Jindřich Chalupecký, Luděk Novák, Oskár Čepan and others). The anthropologization of avant-garde movements represents one of the central arguments of Marxist esthetics in the theory of the modern art and literature of the sixties. The idea of social involvement and the integration of avant-garde art practice into life appear to be a fundamental value criterion. Along with various and frequently contradictory concepts of tendencies and streams of fine art in the criticism and theory of the 1960's, it was the "humanism without borders" and the faith in the universal values of man that designated the spiritual atmosphere of the period. After 1968 this illusion gradually fell apart until it completely disintegrated internally as a result of the normalization censorship, publishing bans, restriction of contacts from abroad, all-present control and deformation of human character.

Menný register

- | | |
|--------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Adamčiak, M. 141, 142, 164 | César 103, 159, 175 |
| Adorno, T. W. 38 | Culler, J. 22 |
| Alviani, G. 103 | Cyprich, R. 141-143 |
| Arp, H. 101 | |
| | Čepan, O. 12, 44, 57-78, 163 |
| Bacon, F. 116, 163 | Černý, V. 41, 89 |
| Bachratý, B. 25, 123, 158 | Čunderlík, M. 19, 37, 45, 58-62, 72, 77 |
| Bachtin, M. 167 | |
| Bakoš, J. 25, 47, 66, 88, 112-120 | Degas, E. 65, 154 |
| Bakoš, M. 48 | Didi Huberman, G. 10 |
| Bal, M. 10 | Dietmann, E. 139 |
| Balas, E. 96 | Dobeš, M. 104, 147-149, 165 |
| Barčík, A. 87, 162 | Dubuffet, J. 116, 127 |
| Bartoš, P. 151, 159, 165 | Dufrêne, F. 159 |
| Bartošová, Z. 20, 100 | Duchamp, M. 123, |
| Bartusz, J. 104 | Dupin, J. 95 |
| Bartuszová, M. 101 | |
| Baumann, H. 108 | Eco, U. 164 |
| Bazovský, M. A. 34, 60, 88 | Einstein, C. 95, 106 |
| Beauvoir, S. de 28 | Ejzenštejn, S. 76 |
| Belohradská, L. 12, 97, 101, 102, 108, 147 | |
| Belting, H. 21 | Felix, Z. 152, 155 |
| Benjamin, W. 38, 95 | Filko, S. 104, 133-141, 152, 154, 163 |
| Bense, M. 158, 164 | Fontana, L. 163 |
| Bloch, E. 153 | Foster, H. 39 |
| Brancusi, C. 96 | Foucault, M. 10, 54 |
| Brion, M. 68 | Fried, M. 104, 105, 110, 118 |
| Buchloh, B. 39 | Fulla, L. 34, 70, 72, 88, 119 |
| Burda, V. 147 | |
| Bürger, P. 38-39 | Gazdík, I. 159 |
| Bury, P. 103 | Giacometti, A. 94, 116-117 |

- Giedion-Welcker, C. 107
 Gombringer, E. 147, 158
 Gonzales, J. 101
 Greenberg, C. 75, 84
 Grögerová, B. 147
- Haberernová, M. 73
 Hamada, M. 46, 49, 89, 111-113, 161, 163
 Havel, V. 147
 Havetta, E. 164-165
 Havránek, V. 19
 Heidegger, M. 66, 77, 120, 123
 Herz, J. 165
 Hiršal, J. 147
 Hlaváček, L. 100
 Hrabušický, A. 20, 25
- Chalupecký, J. 13, 19, 42, 49, 50, 113, 115, 116, 126-132, 137, 161, 163, 164
 Chlebnikov, V. 74
 Chlupáč, M. 101, 108
 Chmel, V. 34
 Chvatík, K. 39, 58
- Ingarden, R. 117
- Jakobson, R. 64, 74
 Jakubík, V. 159
 Jakubisko, J. 165
 Jankovič, J. 37, 70, 72, 83, 104, 120, 121, 133, 162
 Jirous, I. 103
 Jung, C. G. 81
- Kahnweiler, D. H. 107
 Kahoun, K. 52, 83
 Kalinin, M. I. 138
- Kandinskij, V. 74
 Kantor, T. 73, 132
 Kaprow, A. 138, 140
 Kára, L. 12, 18, 20, 28, 30, 36, 100-105, 109
 Kassák, L. 83
 King, P. 103
 Klein, Y. 145
 Kmentová, E. 101
 Kočiš, J. 72, 83, 133
 Kočišová, D. 72
 Kolář, J. 49, 144, 146, 147, 164
 Kolíbal, S. 101
 Koller, J. 18, 149-154, 165
 Kompánek, V. 54, 55, 87, 91, 93-97, 100, 133, 162,
 Knížák, M. 130, 132, 135, 138
 Kosice, G. 159
 Kostrová, Z. 25, 135, 163
 Kotalík, J. 55
 Krauss, R. 94, 102, 118
 Kristeva, J. 10, 77, 78
 Kriwet, F. 164
 Kupka, F. 146
- Lacan, J. 78
 Lahoda, V. 18
 Laluha, M. 34, 54, 87
 Lamač, M. 80
 Lamelas, D. 103
 LEF 140,
 Leiris, M. 95
 Lenin, V. I. 138, 153
 Lipták, L. 27
 Lukács, G. 38, 68
- Mack, H. 103
 Mačák, I. 72
 Maillol, A. 101

- Majakovskij, V. 140
 Malevič, K. 74, 76, 77, 144, 145, 147
 Malich, K. 144, 145
 Maňka, P. 83
 Marcuse, H. 153
 Marx, K. 47, 59
 Matejov, F. 79, 84
 Mathauser, Z. 76
 Matuščík, R. 11, 15-17, 19, 20, 36, 37, 43-47, 52, 55, 69, 70, 83, 88, 101, 104, 125, 132
 McLuhan, M. 163
 Mejerchold, V. E. 140
 Merleau-Ponty, M. 116-118, 167
 Mikula, V. 99
 Mitchell, W. J. T. 10, 67, 93
 Mlynářčík, A. 18, 23, 37, 104, 132-154, 163-165
 Mojžiš J. 54, 57, 79, 88, 123, 133,
 Mojžišová, I. 43, 45-47, 54, 88, 91, 98, 111-118, 123, 162, 165
 Moore, H. 101
 Morgenstern, Ch. 118
 Moulin, R. J. 154
 Mukařovský, J. 48, 49, 62
- Novák, L. 101, 114, 115, 117
 Nusberg, L. 144
- Ondruš, J. 162, 163
 Orišková, M. 21, 23,
 Ovčáček, E. 72, 79
- Padrta, J. 76, 77, 85, 126, 133, 143-145, 157
- Paštéka, M. 55, 87, 116, 123, 162
 Patočka, J. 106, 112
 Petránsky, L. 55, 146,
 Piotrowski, P. 21-23, 72, 73, 149, 158
 Popovič, V. 104, 118, 123, 164, 165
 Popper, F. 149, 165
 Potts, A. 10, 96
 Pound, E. 96
 Prantl, K. 108
- Ragon, M. 105, 132, 154
 Raysse, M. 175
 Read, H. 106, 107
 Reich, W. 153
 Restany, P. 13, 25, 121, 132-135, 136, 138-140, 144, 154, 164
 Riese, H.-P. 146, 158
 Ritchie, A. C. 107
 Rodin, A. 94, 101
 Rotella, M. 159
 Rudavský, A. 73, 83, 87, 97, 108, 123
 Rúfus, M. 162
 Rusinová, Z. 17, 157
- Saint Phalle, N. de 159
 Seuphor, M. 68, 107
 Severini, G. 139
 Sládek, M. 165
 Spitz, E. 37
 Stockhausen, K. 146
- Šaršún (Charchoune), S. 74, 84
 Šefčáková, E. 15, 25, 55, 70
 Šetlík, J. 25, 55, 132
 Ševčík, J. 23

- Šmejkal, F. 73
Štěpán, I. 104, 118, 165
Štraus, T. 13, 20, 33, 34, 37, 44,
45, 49, 50, 52, 70, 71, 127-
130, 136-138, 147, 148, 164,
165
Štrpka, I. 164
- Terebessi, K. 65
Trojanová, E. 15
- Uecker, G. 103
Uher, R. 97, 99, 100, 108
Urbásek, M. 70, 72, 79, 145-147
- Vaculík, K. 33, 44,
Válek, M. 111
Valocký, D. 155, 192
- Valoch, J. 147
Váross, M. 37, 42, 43, 53, 55,
68, 83, 114, 115, 122
Vilikovský, P. 27
Virilio, P. 22
Volavka, V. 37
Vostell, W. 138, 140
- Weichardt, J. 121
Williams W. C. 96
Wittlich, P. 105
- Zero 145
Zoubek, O. 108
Zykmund, V. 37, 50, 55, 56,
120, 161
- Želibská, J. 104, 151, 157

DANIEL GRÚŇ

ARCHEOLÓGIA VÝTVARNEJ KRITIKY

**SLOVENSKÉ UMENIE ŠESŤDESIATYCH ROKOV
A JEHO INTERPRETÁCIE**

Prvé slovenské vydanie

Vydalo vydavateľstvo SLOVART, spol. s r. o.,
v spolupráci s Vysokou školou výtvarných umení
v Bratislave roku 2009.

Sadzba a zalomenie do strán Martin Vydra.

Obálku s použitím ilustrácie Miloša Urbáška

(Obálka časopisu *Mladá tvorba*, 6/1967) upravil Martin Vydra.

Jazyková redaktorka Alexandra Grúňová.

Editorka Daniela Marsinová.

Tlač XXXX.

ISBN 978-80-8085-980-0

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

www.slovart.sk