

ISBN 80-88675-55-3

Gramatická a sémantická charakteristika
Jana Geržová - Ingrid Hrubaničová
Druhá polovica 20. storočia

JANA GERŽOVÁ – INGRID HRUBANIČOVÁ

KLÚČOVÉ TERMÍNY VÝTVARNÉHO UMENIA

DRUHEJ POLOVICE 20. STOROČIA

Gramatická a sémantická charakteristika

JANA GERŽOVÁ
INGRID HRUBANIČOVÁ

KLÚČOVÉ TERMÍNY VÝTVARNÉHO UMENIA
DRUHEJ POLOVICE 20. STOROČIA

Gramatická a sémantická charakteristika

Recenzenti:

prof. PhDr. Ján Horecký, DrSc.

Mgr. Miloš Štofko

Za cenné rady a pripomienky v záverečnej fáze práce ďakujú autorky
PhDr. Kláre Buzássyovej, CSc., a PhDr. Kataríne Rusnákovej.

© Kruh súčasného umenia PROFIL, 1998

© Jana Geržová, Ingrid Hrubaničová, 1998

Publikácia bola vydaná v spolupráci a s finančným príspevkom
Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave.

ÚVOD

Táto publikácia nie je tradičným terminologickým slovníkom. Jej charakter určovala na jednej strane potreba odboru – zjednotiť písanú a hovorenú podobu kľúčových termínov výtvarného umenia 2. polovice 20. storočia, na druhej strane aj skutočnosť, že doteraz na Slovensku nejestvuje pôvodná terminologická príručka či slovník z tohto odboru. Postupujúc v práci, ktorá sa začala v rámci polročného vedecko-výskumného grantu na Katedre teórie a dejín umenia Vysokiej školy výtvarných umení v Bratislave v r. 1996, sme zistili, že stav v tejto oblasti je príliš zložitý na to, aby jej výsledkom bol slovník obsahujúci iba jednotlivé termíny a ich definície. V konečnej fáze sme preto zvolili formu na rozhraní slovníka a štúdie. Okrem spracovania jestvujúcich termínov odhodlali sme sa aj na pojmotvorbu (navrhované riešenia). Pretože sme nemali k dispozícii korpusy vhodných textov, ktoré by nám poskytli terminologický materiál, obmedzili sme sa na vlastnú excerpciu odbornej domácej a prekladovej literatúry. Na ilustráciu reálneho stavu v slovenskej terminológii výtvarného umenia publikujeme aj časť excerpovaných textov a spoliehame sa na to, že niekomu poslúžia aj jazykové komentáre pri problematických heslách.

Slovník obsahuje 210 hesiel, 117 z nich spracúvame s príslušnou heslovou staťou (tzv. dominantné heslá) a 83 ako odkazové heslá. Uvedomujeme si, že čitatelia môžu medzi „kľúčovými“ pojmami z tohto obdobia hľadať aj tie, ktoré sa nám v slovníku nepodarilo zachytiť. Táto publikácia však nemá ambíciu suplovať výkladový slovník ani encyklopédiu umenia 2. polovice 20. storočia. Pokúsili sme sa v nej ukázať stav a navrhnúť riešenie aspoň niektorých aktuálnych problémov slovenskej výtvarnej terminológie.

CHARAKTERISTIKA SLOVNÍKA

Do slovníka sú zaradené tri kategórie hesiel.

Najpočetnejšie sú zastúpené heslá spájajúce sa s kľúčovými umeleckými tendenciami a hnutiami sledovaného obdobia (napr. *abstraktné umenie, fluxus, neskorá moderna, postmoderna*), umeleckými smermi (napr. *popart, opart, minimalistické umenie, konceptuálne umenie*) a skupinovými vystúpeniami (napr. *nový realizmus, transavantgarda, arte povera*).

Druhú skupinu tvoria heslá, ktoré súvisia s výtvarnými technikami (napr. *asambláž, akumulácia, frotáž, koláž, kombinovaná malba, mäkká plastika*) a umeleckými stratégiami (napr. *apropriácia, citácia, interpretácia, ready-made*).

V tretej skupine hesiel sú kľúčové slová, ktoré prekračujú hranice skúmania samotného umenia, nemusia bezprostredne súvisieť s výtvarným materiálom, ale podstatným spôsobom odrážajú dobové umelecké myslenie (napr. *gýč, anti-umenie, pluralizmus, simulakrum*).

ŠTRUKTÚRA HESLA

Heslová stať má troj- až štvorčlennú štruktúru.

Prvú časť hesla tvorí *záhlavie* (heslové slovo), pri jednoslovných termínoch nasleduje aj *gramatická charakteristika* (údaje o výslovnosti, o skloňovaní – prípona v genitíve alebo naznačenie, že výraz je nesklonný, uvedenie rodu podstatného mena), naznačuje sa *pôvod slova* a stručná a výstižná *sémantická*, aká sa uplatňuje vo všeobecnom výkladovom slovníku. Gramatická charakteristika nie je spracovaná celkom systémovo. Uvedenie príslušnej gramatickej, výslovnostnej informácie alebo informácie o pôvode slova sme volili v prípadoch, keď nám vyexcerpovaný materiál alebo zistený stav ukázali túto potrebu, vychádzali sme teda z komunikačných potrieb. Napr. pri termíne *dripping* sa výslovnosť [dripiŋg] uvádza preto, aby sme upozornili na neadekvátnu výslovnosť i písanie „drippink“. Podobne sa výslovnosť uvádza aj pri termíne *environment* [environment], aby sme poukázali na pretrvávajúcu neadekvátnu anglickú výslovnosť [invaɪrɒnmənt]. Do výtvarnej oblasti prichádza tento termín síce cez angličtinu (priestorová forma syntetického umenia), ale v slovnej zásobe slovenčiny už dávnejšie zdomácnel pôvodne francúzsky výraz *environnement* [anvɪrɔnmɑ̃] vo význame „prostredie, okolie“ a jeho súčasná kodifikovaná pi-

saná i výslovnostná podoba je *environment*. Pri heslách *fluxus, koláž, paketáž* sa už výslovnosť neuvádza, pretože je jasná a bezproblémová. Gramatické informácie ani informácie o výslovnosti sa neuvádzajú ani pri tých termínoch, ktoré sa odkazujú na nadradené (dominantné) termíny. Ide predovšetkým o terminologické synonymá, prípadne cudzojazyčné označenia. Tieto heslá sú vytlačené obyčajným typom písma. Dominantné heslá (s príslušnou heslovou staťou) sú vytlačené polotučne rovnako ako aj odkazové heslá označené stylistickým kvalifikátorom *profes*. Tento kvalifikátor znamená, že príslušný výraz hodnotíme ako profesionalizmus. Pod profesionalizmom chápeme taký výraz, ktorý je typický pre daný odborný kontext, ale nespĺňa všetky kritériá odborného termínu. Ide najmä o adaptované podoby anglických výrazov a spojení, ktoré sa používajú paralelne s ich domácimi ekvivalentmi (*action painting, mail-art, combine painting, airbrush, minimal-art*), ale aj takých, ktoré vhodné domáce ekvivalenty doteraz nemali (napr. *body-art, land-art, earth-art, hard-edge painting, bad painting, junk art, public art* a pod.)

Druhú časť hesla predstavuje text podávajúci všeobecnejšiu informáciu o histórii termínu a ním označovanej skutočnosti. V tomto texte sú niektoré pomenovania označené hviezdíčkom, ktorá naznačuje, že príslušný termín sa v slovníku spracúva ako samostatné heslo.

Tretiu časť hesla tvorí *dokladový materiál*, výberová *excerpcia* súčasnej slovenskej pôvodnej a prekladovej odbornej literatúry. Excerpcia bola východiskom pri mapovaní stavu v slovenskej výtvarnej terminológii a z nej vychádzali aj jazykové analýzy a navrhované riešenia. Rozsah excerpcie bol daný jednak textovými možnosťami, jednak mierou problematikosti príslušného termínu. Rozsiahlejší dokladový materiál sme volili aj v tom prípade, ak poskytoval spresňujúcu či rozširujúcu informáciu k výkladu daného termínu. Do stylistickej stránky citácii sme nezasahovali.

Štvrtú časť hesla tvorí jazyková poznámka s analýzou problematických a nejednoznačných pojmov, navrhované riešenia a odporúčania. V niektorých prípadoch obsahuje poznámka aj návrh na tvorbu nových termínov, a to najmä v tých, kde sa v odbornej komunikácii zaužívali významovo nepriezračné doslovné preklady inojazyčných termínov. Namiesto termínu *telové umenie* (body-art) navrhujeme označenie *telo ako umenie*, namiesto spojenia *recyklované umenie* (art recycling) spojenie *umenie recyklácie, zemné umenie* (land art, earth art) by mohol nahradiť termín *umenie v krajine, odpadové umenie* (junk art) termín *umenie z odpadu* a pod.

CHARAKTERISTIKA PROBLÉMOV

a/ Neproblémové, úplne adaptované termíny.

b/ Nesprávne používané termíny (napr. *drippink* namiesto *dripping*, *informel* – *informálny* namiesto *informelový*, *multipl* a *multipl* namiesto *multiplikát*).

c/ Mechanické zotrvávanie pri cudzojazyčných termínoch napriek tomu, že v domácom jazyku existujú adekvátne prekladové ekvivalenty (napr. *action painting* namiesto *akčná maľba*, *colour-field painting* namiesto *maľba farebných ploch*, *combine painting* namiesto *kombinovaná maľba*, *comics* namiesto *komiks*, *concept-art* namiesto *konceptuálne umenie*, *hard-edge painting* namiesto *maľba ostrých hrán*, *l'art brut* namiesto *umenie v surovom stave*, *mail art* namiesto *poštové umenie*, *post-painterly abstraction* namiesto *postmaliar-ska abstrakcia*, *process art* namiesto *procesuálne umenie*).

d/ Používanie cudzojazyčných termínov alebo ich krkolomne adaptovaných podob (napr. nesklonný výraz *performance* vo všetkých troch rodoch, prípadne skloňovaný *performanc*, *performans*) namiesto zdomácnenej výrazu *performancia*.

e/ Paralelné používanie viacerých termínov na označenie jednej skutočnosti, pričom toto používanie sprevádza značná neistota a rozkolísanosť foriem a tvarov. Patria sem termíny ako napr. *body-art*, *telové umenie*, *umenie tela*, *telo ako umenie*; *graffiti*, *graffity* (v nesklňovanej podobe), *grafity*; *land-art*, *earth-art*, *zemné umenie*, *krajinné umenie*, *umenie v krajine*; *junk-art*, *odpadové umenie*, *odpadkové umenie*, *umenie z odpadu* a pod.

ODPORÚČANIA

Stav v tej časti súčasnej výtvarnej terminológie, ktorou sme sa zaoberali, možno charakterizovať ako živý, pohyblivý a otvorený proces. Analýzou excerptovaných textov sme zistili, že od pojmu k pojmu je terminologický problém trochu odlišný, špecifický. Chceli sme sa vyhnúť uplatneniu jednostranného prístupu a striktným riešeniam, ktoré by viedli napr. k mechanickému odstraňovaniu termínov inojazyčného pôvodu. Každý prípad sme zvažovali osobitne. Naše závery však smerujú k tomu, aby sa vyriešili aspoň tie prípady, pri ktorých predkladáme riešenie akceptovateľné ako z hľadiska jazykovej stránky pojmu, tak i z hľadiska jeho významu (kategória b, c, d). V súvislosti s poslednou kategóriou rozkolísaných termínov navrhujeme nasledujúce riešenia:

1/ popri neadaptovanom nesklonnom tvare *graffiti* sa prikláňame k používaniu

zdomácnenej formy *grafity*, ktorá spomedzi všetkých zachytených podob najviac zodpovedá hláskovému a morfológickému systému slovenčiny. Písanie jedného f namiesto dvoch v koreni slova sa v slovenčine ustálilo aj pri staršom zdomácnenom výraze z oblasti výtvarného umenia *sgraffito* odvodeného z rovnakého základu ako *grafity* (z talianskeho slova *sgraffiare*).

2/ Paralelne s termínom *body-art* navrhujeme aj opisné označenie *telo ako umenie*. Doteraz zaužívané prekladové ekvivalenty *umenie tela*, *telové umenie* a *telesné umenie* nevystihujú podstatu skutočnosti, že telo sa stáva umeleckým prostriedkom aj výsledným, výstavným artefaktom. Spojenie *umenie tela* naznačuje skôr význam, že ide o pohybové umenie. Termín *telové umenie* je v tomto význame neadekvátny, adjektívum *telový* má význam „vzťahujúci sa na telo, telu vlastný, v tele sa nachádzajúci“ (napr. *telové dutiny*), a význam „taký ako telo“ (telová farba). Prídavné meno *telesný* (*telesné umenie*) asociuje na jednej strane opozitné významy „telesný, fyzický – duševný“, na druhej strane významy „typický pre telo, vlastný telu, z tela pochádzajúci“ (telesné tekutiny). V tomto prípade umeniu označovanému v angličtine *body art* by lepšie zodpovedalo spojenie *telo ako umenie*. Označením *telo ako umenie* by sa v slovenčine rozšíril ten typ odborného pomenovania, ktorý reprezentuje napr. spojenie *kniha ako objekt*.

3/ Paralelne s anglickými termínmi *land art* a *earth art* navrhujeme uviesť strešný pojem *umenie v krajine*. Pred termínom *junk art* preferujeme pomenovanie *umenie z odpadu*, pred *art recycling* domáce označenie *umenie recyklácie*.

4/ Nezdomácnenej termín *public art* navrhujeme zameniť za opisné pomenovanie *umenie verejných priestranstiev*. Ide o termín, ktorý sa čiastočne prekrýva s domácimi pojmami *monumentálne sochárstvo*, *socha v architektúre*, ale zároveň ich aj presahuje. Súvisí to s prienikom umenia druhej polovice 20. st. do verejných mestských priestorov (námestia, ulice, budovy, dopravné prostriedky, reklamné pútače), pričom tento typ umenia často reflektuje sociálne problémy spoločnosti (grafity, Christo, H. Haacke, J. Holzerová). S modifikovanou podobou termínu *public art* ako *art in public places* (umenie na verejných miestach) sme sa stretli v najnovšej literatúre, ktorá sa touto formou umenia zaoberá (Art Forum Berlin 1997. Berlin, Verlag der Kunst 1997).

Predkladané odporúčania nevychádzajú z potreby násilného poslovenčovania odbornej terminológie inojazyčnej proveniencie. Nechávame v slovenčine už dávnejšie zdomácnené výrazy, ako napr. *dripping*, *event*, *happening*, *mobil*, *opart*, *popart*, *ready-made*, *stabil* a ďalšie. Chceme iba naznačiť omnoho väčšie

možnosti pri adaptačnom procese odbornej terminológie, než bolo doteraz zaužívané. Vychádzame z porovnania situácie v iných krajinách, kde sme zaznamenali väčšiu tendenciu používať domáce prekladové ekvivalenty. V nemeckej jazykovej oblasti existuje viacero takýchto príkladov – *Aktionkunst* (akčné umenie), *Bucher der Künstler* (autorské knihy), *Buchobjekt* (knih ako objekt), *Verpackungskunst* (paketaž), *Fallenbild* (obraz pasca), *Plakatzerfetzung* (dekoláž).

Zaznamenali sme aj prípad, keď sa vo Francúzsku objavená a pomenovaná autorská technika *tableau-piège* (slovenský terminologický ekvivalent je *obraz pasca*) dostáva do slovenčiny v podobe adaptovaného nemeckého výrazu *fallendbild* – *fallenbild* (Thomasová, K.: *Dejiny výtvarných štýlov*. Bratislava, Pallas 1994, s. 89). Ide o preklad literatúry z nemčiny a prekladateľovi bolo zrejme pohodlnejšie využiť dispozíciu nemeckého výrazu a skloňovať ho ako slovenské podstatné meno mužského rodu, namiesto overovania, či v domácom jazyku už nejestvuje zaužívaný adekvátny termín. Pri práci s vyexcerpovaným materiálom sme nadobudli presvedčenie, že v našom kontexte je vo všeobecnosti zaužívané nahrádzať cudzie termíny mechanickým kalkom (doslovným prekladom). Nie vždy však táto ľahšia cesta vedie k nájdeniu významovo vhodného ekvivalentu inojazyčného pojmu a ním označovanej skutočnosti. Je to napr. prípad vyššie spomínaných termínov *telové umenie* – *body-art*; *odpadkové umenie* – *junk-art*; *recyklované umenie* – *art recycling* a pod. Konštatujeme aj skutočnosť, že uvedenie určitej podoby odborného termínu na Slovensku často nesúvisí so systematickým budovaním domácej terminológie, ale skôr s konkrétnymi udalosťami výtvarného života a s kontaktoými kanálmi, ktorými sa naše prostredie spájalo s európskym vývojom. Na označenie začiatkových foriem *inštalácie* sa napr. u nás v poslednom období používa pomenovanie *environment* preberané cez angličtinu, čo sa prejavuje aj zotrvávaním pri anglickej výslovnosti [in-vai-ronment] napriek tomu, že u nás je už dávnejšie kodifikovaná výslovnosť [en-vi-ronment]. Predtým, koncom 60. rokov, keď zaznamenávame prvé príklady vytvárania *environmentov*, ale aj ich opis a pomenovanie, sme našli niekoľko dokladov o preberaní tohto pojmu z francúzštiny v podobe *environnement*. V roku 1969 sa v katalogu Stana Filka (Stano Filko. 1965–69. Bratislava, A-PRESS 1969) objavuje popri tvare *environment* i niekoľko príkladov na použitie výrazu *environnement* (manifest Poézia. O priestore – kozme.) a s rovnakou formou *environnement* sme sa stretli aj v dobových recenziách (L. Saučín. *Výtvarný život* 1969, č. 8, s. 17). Výrazný podiel na časovo podmienenom uprednostňovaní tej-

to formy odborného termínu mala významná výstava, ktorá sa pod názvom *Cinétisme Spectacle Environnement* uskutočnila v roku 1968 v Grenobli a na ktorej participoval z domácich umelcov práve spomínaný Stano Filko a Milan Dobeš. Podobne sa na konci 60. rokov stretávame s cudzo znejúcim, doslovným prebratím nemeckého výrazu pre objektové umenie *der Objektkunst* (Matušík, R. – Šefčáková, E., – Trojanová, E.: *Nové tendencie slovenského výtvarného umenia 1964–71*. Samizdat, nestráňované) a v roku 1968 s ojedinelou formou termínu *neodada* vo verzii *new-dada* (Pinto, S.: *V tieni benzínových púmp*. *Výtvarný život* 1968, č. 10, s. 436).

Rozkolísanosť písania odbornej terminológie súvisí zväčša so začiatočnými štádiami vzniku a etablovania sa dobových tendencií. Tento proces postupnej kryštalizácie zaznamenávame nielen u nás, ale rovnako aj v krajinách, kde tieto tendencie vznikali. Dobře to ilustruje začiatočná terminologická rozkolísanosť pri pomenovaní tendencie, ktorá je dnes známa ako *minimalistické umenie*. V polovici 60. rokov, keď sa o tomto umení diskutovalo najviac, sa postupne objavilo niekoľko paralelných pomenovaní: *ABC art*, *cool art*, *primary structures* (*ABC-umenie*, *chladné umenie*, *primárne štruktúry*), ktoré boli zväčša odvodené z konkrétnej situácie. *ABC art* bol názov článku Barbary Roseovej v októbrom čísle časopisu *Art in America*, *primárne štruktúry* sa odvolávali na názov významnej výstavy, ktorá sa uskutočnila v New Yorku v roku 1966 (*Primary Structures*). Termín *minimal art* sa ustálil až koncom 60. rokov. V súčasnosti zaznamenávame napríklad konkurenčný vzťah medzi pojmami *digitálna*, *elektronická*, *počítačová*, *komputerová fotografia* na jednej strane a termínom *postfotografia* na strane druhej. Zatiaľ čo prvá skupina termínov akcentuje predovšetkým technologickú stránku vzniku nechemickej fotografie prostredníctvom elektronických prístrojov, termín *postfotografia* avizuje zásadný významový zlom vo vzťahu k médiu fotografie.

Iný typ termínov predstavujú expresívne, metaforické, ironizujúce či iné pomenovania, ktoré vznikli ako spontánne označenia, symboly, značky. Ich pôvodcami sú sami umelci alebo kritici. Sú zaužívané, ale nevznikli na širšej teoretickej platforme. Termíny tohto typu nemusíme nevyhnutne nahrádzať ich doslovnými prekladmi. Zachovávame napr. termín *arte povera*, ktorý sa pod vplyvom anglického pomenovania *poor art* (chudobné, úbohé umenie) objavuje aj v slovenskej významovo málo priesačnej podobe *chudobné umenie*. To isté možno konštatovať napr. aj pri anglickom výraze *bad painting*. Spojenie *zlá ma/ba*, ktoré sa používa ako slovenský ekvivalent tohto termínu, možno považovať iba za

doslovný preklad, z ktorého sa o charaktere maľby nič bližšie nedozvedáme.

V iných prípadoch môže zasa uprednostňovanie adaptovaných cudzojazyčných termínov asociovať zbytočnú „exkluzívnosť“ pojmu i celej problematiky, ako napr. pri anglickom *land-art* (land=krajina) a *earth-art* (earth=zem). U nás sa stretávame s nahrádzaním týchto anglických označení spojeniami *zemné umenie*, *krajinné umenie*, aj to rozpačito (zaznamenali sme text, v ktorom autor dáva za termín *krajinné umenie* do zátvorky otáznik). Táto rozpačitosť je na mieste skôr v prípade termínu *zemné umenie* (zaužíval sa zrejme pod vplyvom českého spojenia *zemní umění*). Pri výtvarných tendenciách pomenovaných v angličtine *land art* a *earth art* nejde o umenie pochádzajúce zo zeme, ale o prácu so zeminou, hlinou, pôdou, pieskom, o úpravu častí krajiny, o návrat k prírode a pod., čo presnejšie vystihuje navrhované spojenie *umenie v krajine*.

Naznačili sme tu len niektoré z problémov. Aj po spracovaní malej časti takej širokej problematiky, akou terminológia v oblasti výtvarného umenia bezpochyby je, nechápeme tento projekt za skončený a jeho verziu za definitívnu. Naše uvažovanie predkladáme širšej verejnosti a veríme, že ním otvoríme diskusiu pre viacerých odborníkov ako z oblasti výtvarného umenia, tak aj jazykovedy.

Autorky

POUŽITÉ SKRATKY A ZNAČKY

angl.	pôvod v angličtine
a pod.	a podobne
fr.	pôvod vo francúzštine
gr.	pôvod v gréčtine
lat.	pôvod v latinčine
m	mužský rod
mn.	množné číslo
napr.	napríklad
nem.	pôvod v nemčine
neskl.	nesklonné
obyč.	obyčajné
p. aj	pozri aj
pís.	písané
pôv. pís.	povodne písané
profes.	profesionalizmus
r.	rok
s	stredný rod
skr.	skratka
st.	storočie
sv.	svätý
svet.	svetový
syn.	synonymum
tal.	pôvod v taliančine
tzv.	takzvaný
z angl.	prevzaté z angličtiny
z fr.	prevzaté z francúzštiny
z gr.	prevzaté z gréčtiny
z lat.	prevzaté z latinčiny
z nem.	prevzaté z nemčiny
z tal.	prevzaté z taliančiny
ž	ženský rod
*	hviezdičkou označený výraz je v slovníku heslovým slovom
[]	hranaté zátvorky na označenie výslovnosti
()	okružle zátvorky vyčleňujú informácie o pôvode slova a spresňujúce informácie v texte
→	šípka odkazuje na dominantný termín

A

abstrakcia

→ **abstraktné umenie**

abstraktné umenie (lat. *abstrahere* odtiahnuť, oddeliť, vzdialiť); syn.: abstrakcia, nepredmetné umenie, nefiguratívne umenie, nezobrazujúce umenie

nezobrazujúci, nepredmetný, nefiguratívny výtvarný prejav zriekajúci sa priameho vzťahu k viditeľnej skutočnosti, založený na výrazových schopnostiach základných výtvarných prostriedkov – farby, tvaru, linie, štruktúry

V rámci umenia 20. st. sa abstraktné umenie realizovalo v dvoch základných líniiach – v *geometrickej* (konštruktívnej) a *štruktúrálnej* (lyrickej) *abstrakcii*. Začiatky predvojnovovej abstrakcie sa kladú medzi roky 1910 až 1913 a vzťahujú sa na prvé abstraktné práce V. Kandinského, F. Kupku a R. Delaunaya (lyrická abstrakcia). K zakladateľským osobnostiam geometrickej abstrakcie patrí K. Malevič a P. Mondrian. Druhá vlna koncentrovaného záujmu o abstraktné umenie sa objavila po 2. svet. vojne a kulminovala v 50. rokoch, keď vzniklo niekoľko línii abstraktného umenia – na jednej strane *abstraktný expresionizmus, *informel, *lyrická abstrakcia, *tašizmus, na druhej strane konštruktívne tendencie umenia – *kinetické umenie, *konkrétne umenie, *opart, *sve-

telné umenie, vrátane prejavov *postmaliarskej abstrakcie a *minimalizmu.

– *Úspech abstraktnej maľby rovnako ako aj abstraktného sochárstva vo Francúzsku bezprostredne po druhej svetovej vojne sa prejavoval vo veľmi rozmanitých podobách... Slovník sa neustálil ihneď: neskoršie sa bude hovoriť o abstrakcii lyrickej, o tašizme, o informeli...* (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 116)

– *Najnovšie maľby a grafiky vychádzajú z princípov súčasnej nefiguratívnej maľby. Významné postavenie má najmä séria Čunderlíkových Zrkadiel... Druhý popredný predstaviteľ nezobrazujúcich tendencií v mladej maľbe, mladší Rudolf Fila...* (Matušík, R.: Moderné slovenské maliarstvo 1945–63. Bratislava, SVKL 1965, text k obr. č. 72, č. 74)

– *V závere 50. rokov sa v slovenskom výtvarnom umení... objavil nový, doma dovtedy nepoznaný výtvarný názor – abstraktné, nepredmetné umenie.* (Bajcurová, K.: Pramene slobody. Štruktúrna, lyrická a gestická abstrakcia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 105)

abstraktný expresionizmus (z angl. *abstract expressionism*, *abstract* abstraktný, *expressionism* expresionizmus, lat. *abstrahere* odtiahnuť, oddeliť, vzdialiť)

jeden z prejavov povojnovej maliarskej nefiguratívnej a negeometrickej abstrakcie, ktorý charakterizuje bezprostredné sebavyjadrenie (odkazujúce až na psychický automatizmus surrealizmu), uvoľnený maliarsky rukopis a čistá spontánnosť, povýšená na jediný platný princíp zbavený akejkoľvek racionálnej kontroly

Pojem abstraktný expresionizmus sa prvýkrát použil v súvislosti s Kandinského dielom už v roku 1929, ale v aktualizovanej podobe sa udomácnil v Spojených štátoch až po roku 1951, keď sa v Múzeu moderného umenia v New Yorku konala výstava severoamerického *abstraktného umenia. Abstraktný expresionizmus vychádzal z tradície európskeho expresionizmu a výrazne naň vplýval aj post-surrealizmus. Gestické krídlo abstraktného expresionizmu – *akčná maľba sa vyvinulo v New Yorku paralelne s *lyrickou abstrakciou v Paríži.

– Pojem abstraktný expresionizmus, chápaný v jeho maximálnom priestorovom i časovom rozsahu, umožňuje oceniť význam príspevku americkej generácie z roku 1945 k rozvoju medzinárodného nefiguratívneho jazyka. (Pijoan, José: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 125)

– Willi Baumeister (1989–1955)... patrí k teoretickým i praktickým pripravovateľom abstraktného expresionizmu, hoci ani nie je v duchovnom spojení s vlastným expresionizmom skupiny Die Brücke, ale určujú ho skôr konštruktivisticko-expressívne tendencie Kandinského skupiny... (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 169)

– Hoci po ranej perióde ovplyvnenej vtedy v USA vládnucim abstraktným expresionizmom Ryman redukoval svoj výtvarný jazyk na biele monochrómy štvorcového či obdĺžnikového formátu... nemožno ho priradiť k ortodoxným minimalistom. (Kolesár, Z.: Veľké jablko na jeseň, v zime. Profil 1994, č. 2, s. 12)

– Riešiac krízu abstraktného expresionizmu.

prešiel v Amerike, ktorej význam začínal zatieňovať vplyv moderných európskych centier... Robert Rauschenberg cez svoje *White Painting* (1951) ku *combine-painting* (od konca 1953). (Matuščík, R.: ...Predtým. 1964–1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 167)

action painting [ekšn pei-] neskl. i action p-u m (angl. *action* činnosť, akcia, *painting* maľba, malovanie) profes.

→ akčná maľba

Poznámka: O vzťahu medzi používaním anglického pomenovania *action painting* a domáceho termínu *akčná maľba* pozri poznámku pri hesle **akčná maľba**.

adopcia

→ **apropriácia**

airbrush [erbraš] -u m (angl. *air* vzduch, *brush* štetec, náter) profes.

→ americká retuš

akcionizmus -u m i **viedenský akcionizmus**

jedna z včasných foriem akčného umenia spájaná s kruhom viedenských umelcov

Viedenský akcionizmus (Wiener Aktionismus) tvorili od roku 1960 Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfonz Schilling a Rudolf Schwarzkogler. Inšpiráciou skupiny boli freudovské témy erotického násil-

lia v ritualizovaných *performanciách, pohanské a kresťanské mýty v rozpätí od dionýzovských epifánií až po Kristovo ukrižovanie. Výrazným znakom viedenského akcionizmu bolo zámerné prekračovanie sociálnych a morálnych tabu prostredníctvom veľmi osobných sebaprezentácií, často s prejavmi sebapoškodzovania (R. Schwarzkogler). Typickou črtou akcií bolo používanie telesných materiálov, napr. krvi alebo masa zvierat v podobe inscenovaných verejných krvavých rituálov (H. Nitsch, A. Schilling).

– *Performance art* sa v mnohých svojich aspektoch zaoberá extrémami... Znepokojujúca povaha *performancov* „viedenských akčných umelcov“ (Vienna Actionists)... (Rozbitie rámcu. Profil 1993, č. 3, s. 9)

akčná maľba (z angl. *action painting*, *action* akcia, akčný, *painting* maľba, lat. *actio* vykonávanie, činnosť); syn.: gestická maľba, profes. *action painting* druh abstraktnej expresívnej maľby, v ktorej hrá významnú úlohu samotný fyzický akt maľovania ako záznam maliarovho vnútorného stavu v okamihu maľby

Termín akčná maľba (angl. *action painting*) zaviedol americký kritik Harold Rosenberg v súvislosti s interpretáciou expresívnych malieb J. Pollocka vytvorených technikou *drippingu (1947–1950). Pre Pollocka je proces vzniku maľby rovnako dôležitý ako výsledná maľba sama. Záznam procesu

maľovania alebo maľovanie verejne predvádzané pred publikom v istom zmysle anticipovalo *akčné umenie. Aktérom tohto procesu môže byť sám umelec zanechávajúci maliarske stopy na plátne položenom na dlážke (Pollock) alebo sa maľba realizuje pred očami divákov prostredníctvom živých modeliek (Kleinove antropometrie, 1960), ktoré zanechávajú farebné odtlačky svojich tiel na pripravenom plátne. Menej radikálnym prejavom *akčnej maľby je spontánne maliarske gesto, prostredníctvom ktorého sa farba nanáša v pastózných, hrubých vrstvách na plochu obrazu.

– Pre význam, aký Pollock prisudzoval fyzickému aktu maľovania, severoamerický kritik Harold Rosenberg pokrstil tento štýl, prevládajúci v maliarovom diele v rokoch 1947 – 1950, názvom „*action painting*“. Umelec pohľadajúci tradičnými nástrojmi – štetcom, paletou a maliarskym stojanom – používal všetko, čo mu prišlo do ruky: palice, nože, múrarske lyžice a niekedy aj len tuby s farbou, ktorú držal v ruke namiesto štetca. (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 144, text pod obrázok č. 126)

– Kornucikove veľké geometrie súčasne implikujú princíp *gestuálneho* či telového umenia – sú spracované prudkým, veľkým gestom, sú často spontánne koncipované, farebne útočné alebo magicky zahadné... (Bodnárová, J.: Jozef Kornucik. Výtvarný život 1989, č. 10, s. 30)

– Postupne sa pod tento pojem (abstraktný expresionizmus) začalo zahrňovať celé odvetvie americkej nefiguratívnej a negeometrickej maľby, na rozdiel od užšieho pojmu, *action painting* (akčná maľba), vyhradeného newyorskej gestuálnej abstrakcii... (Pijoan,

J.: Dejiny umenia 10. Bratislava 1986, s. 125) – R. Fila nerezignoval na to, čo ortodoxný in-formei odvrhol – na krásu a iluzivnosť ma-liarskej farebnej hmoty. Jedinečne spojil vý-razový repertoár lyrickej abstrakcie a gestic-kei abstrakcie. (Bajcurová, K.: In: Šesťdesia-te roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 203)

Poznámka:

V slovenských odborných textoch sa popri dvojslovnom pomenovaní *akčná maľba* vyskytuje aj pôvodné anglické spojenie *action painting*. V staršej literatúre (napr. Pijoan, 1986) má *action painting* charakter nesklon-ného citátového spojenia (cituje sa ako pôvodné pomenovanie americk-ého kritika H. Rosenberga, ktorým označil spôsob maľovania J. Polloc-ka), pričom sa pociťuje jeho „cudzosť“, ktorá sa naznačuje úvodzovkami ale-bo uvedením domáceho preklado-vého ekvivalentu v zátvorke za anglic-kým spojením. Postupne sa ako do-máci odborní termín vžil slovenský prekladový ekvivalent anglického *action painting* – *akčná maľba* (*action* = činnosť, akcia, *painting* = maľba, maľovanie), ktorý svojím významom zod-povedá pôvodnému anglickému spo-jeniu. Po tomto vývoji sme v súčas-nom používaní terminologie zazname-nali opätovnú konkurenciu medzi do-máciami termínmi a pôvodnými anglic-kými pomenovaniami, ktoré sa teraz začínajú objavovať nie ako inojazyčné citátové výrazy, ale v zdomácnenej skloňovanej podobe. Opäť sa vynára

otázka o charaktere a mieste cudzích, najmä anglických výrazov v domácej terminológii výtvarného umenia. Súvi-sí to so skutočnosťou, že v oblasti od-bornej lexiky výtvarného umenia sa v poslednom období do slovenčiny preberá väčšia skupina slov, ktoré majú v pôvodnom anglickom jazyku štruktúru dvojslovných pomenovaní. Tvorí ju substantívum *art* alebo *painting* a atribút v podobe anglického ad-jektiva alebo substantiva v pozícii ad-jektiva. Patria sem predovšetkým označenia výtvarných prúdov a sme-rov od polovice tohto storočia, napr. *colour-field painting* (maľba fareb-ných plôch), *hard-edge painting* (maľ-ba ostrých hrán), *bad painting* (zlá maľba), *op art* (optické umenie, opart), *land art*, *junk art*, *body art*, *public art*, *mail art* (poštové umenie). Hoci nás odborné texty presviedčajú o hľadani vyhovujúcich domácich ter-mínov, nie vždy býva slovenský pre-kladový ekvivalent najvhodnejším riešením (napr. *body art* telové ume-nie, *land art* zemné umenie; pozri po-známku pri týchto heslách), čo cítia aj sami používatelia. V úsilí vyhnúť sa ne-adekvátnym prekladom a významo-vým posunom zotrávajú pri pôvod-ných anglických výrazoch. Vyvíja sa tak silný tlak na poslovenčovanie, adaptovanie anglických termínov v našom jazykovom prostredí, čo sú-visí aj s nevyhnutnosťou tvoriv v komu-nikácii ďalšie odvodené slová a tvari slov. Spomínaný typ dvojslovných an-

glických pomenovaní má navyše aj dobré predpoklady na zdomácnova-nie – podstatné mená *art* a *painting*, zakončené tvrdou spoluhláskou, ľahko nadobúdajú charakter neživotných podstatných mien mužského rodu, skloňujú sa a možno od nich tvoriť ad-jektiva: *colour-field paintingu*, *colour-field paintingový*; *hard-edge paintingu*, *hard-edge paintingový*; *bad-paintingu*, *land-artu*, *land-artový*; *junk-artu*; *body-artu*, *body-artový*; *mail-artu* atď. Táto „vlna“ poslovenčovania anglic-kých termínov z oblasti výtvarného umenia však zasiahla aj tie termíny, ktoré už majú reálne fungujúce domá-ce ekvivalenty. V skupine „podvoj-ných“ pomenovaní sa tak opäť ocitli termíny *akčná maľba* – *action pain-ting*, *procesuálne umenie* – *process art*, *abstraktné umenie* – *abstract art*, *konkrétne umenie* – *concrete art*, *konceptuálne umenie* – *conceptual art*, *minimalistické umenie* – *minimal art* a pod. Úsiliu konštituovať domácu odbornú terminológiu je však takýto prístup už vzdialený. V slovenčine fun-gujú anglicizmy tohto druhu skôr ako emblémy, značky, nálepky. Z hľadiska obsahu pojmu sa používaním zdo-máčených anglických výrazov nena-značuje nič iné, iba to, čo aj domácí-mi termínmi *akčná maľba* (*action* = činnosť, akcia), *procesuálne umenie* (*process* = proces), *abstraktné umenie* (*abstract* = abstrakcia, abstraktný) atď. Niekedy sa argumentuje tým, že po-žitím cudzojazyčného termínu sa

naznačí „domovský“ kultúrny kon-text, miesto vzniku príslušného sme-ru, techniky, tendencie a pod. Dané umenie sa však zvyčajne neobme-dzilo iba na pôvodné prostredie a preniklo aj do iných kultúr, ktoré si ho pomenovali (svedčí o tom napr. francúzska alebo nemecká termino-lógia výtvarného umenia).

Naznačená problematika je jednou z otvorených otázok, ku ktorej je potrebná širšia diskusia vo výtvarnickej i jazykovednej obci. Štúdiom textov sme zistili, že od pojmu k pojmu je problém trochu odlišný, špecifický (si-tuácia je iná pri *body-arte*, *bad-pain-tingu* ako pri *procesuálnom umení* či *akčnej maľbe*), preto nemožno pove-dať jednoznačne áno alebo nie pre-vzatým inojazyčným termínom. Naše uvažovanie však smeruje k tomu, že vyneseními by mali byť aspoň tie prí-pady, kde jestvuje zodpovedajúci, presný a zaužívaný domáci termín. Ten by anglicizmy nemali vytláčať. Je to práve prípad *akčného umenia* (*action painting*), ale napr. aj *kombi-novanej maľby* (*combine painting*), *procesuálneho umenia* (*process art*), *konceptuálneho umenia* (*conceptual art*), *konkrétneho umenia* (*concrete art*), *minimalného* (*minimalistického*) *umenia* (*minimal art*) a pod.

akčné umenie (lat. *actio* vykonávanie, činnosť); syn. umenie akcie

súhrnný pojem pre rôzne formy in-termediálneho umenia, v ktorom sa

kladie doraz na živé predvádzanie deja a priamy kontakt s divákom vrátane možnosti jeho bezprostrednej spoluúčasti

Objavenie sa včasných foriem akčného umenia súvisí na jednej strane s prerastaním *abstraktného expresionizmu do *akčnej maľby (Pollockove gestické maľby, Kleinove antropometrie), na druhej strane s aktivitami hnutia *Fluxus (predovšetkým typ fluxusového koncertu), *neodadaizmu a *popartu, ktoré sa vyvíjali od *asambláži, *objektov a *environmentov k *happeningu. Za predchodcov akčného umenia sa považujú futuristické vystúpenia, dadaistické akcie, predovšetkým Cabaret Voltaire, ako aj činnosť Bauhausu (najmä vyústenie Schlemmerových sochárskych prác do experimentálnych pohybových akcií). V neskorých 70. rokoch sa k včasným formám akčného umenia – *happeningu a *eventu priraďuje *performance, ktorá preberá funkciu strešného termínu.

– Akčné umenie je výsledkom kreatívnej potreby bezprostrednej sebaaprezentácie. (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 94)
– Umenie akcie na Slovensku začína svoj príbeh dvojicou happsoc Stana Filka a Alexa Mlynárčika (Bratislava 2.–8. máj 1965, 7 dní stvorenia, 1965) a Antihappeningom Júliusa Köllera (Matuščík, R.: Performance (?). Profil 1993, č. 3, s. 4)
– HAPPSOC I a II sa uskutočnili v Bratislave v období mohutného nástupu happeningov

vo svete. V tom čase sa konali aj „udalosti“ Milana Knižáka v Prahe, no najmä „Soldier game“ – akcie Nitscha (Akcia pre dr. Turnera) a akcie Guntera Brusa (Viedenská prechádzka). (Restany, P.– Mlynárčík, A.: Inde. Paríž, Galéria Lara Vincy. Bratislava, SNG 1995, s. 22)

aktívna grafika

špecifická forma štrukturálnej grafiky objavujúca sa od r. 1955 v tvorbe českého výtvarníka V. Boudníka (1924–1968), ktorej východiskom sa stali odtlačky reálnych výrobných nástrojov a nájdeneho kovového továrenského odpadu

Aktívna grafika sa u Boudníka objavuje ako dôsledok jeho „explozionalistických“ experimentov, pri ktorých tradičnú grafickú maticu nahrádza poškodenými duralovými plechmi. Boudník neskôr do nájdenej plechov aktivne zasahuje a ich povrch rozrušuje prepaľovaním, perforovaním alebo vlisúvaním kovových úlomkov.

– Miloš Urbásek spoločne s Eduardom Ovčáčkom boli prví, ktorí sa najkonzekventnejšie priblížili k problematike štrukturálnej abstrakcie, jej „informelovej“ verzii predovšetkým v úzkej inšpiračnej vazbe na príklad explozionalizmu a aktívnej grafiky V. Boudníka, ktorý na prelome 50. a 60. rokov priam „opantál“ časť mladej generácie českého umenia. (Bajcurová, K.: Pramene slobody. Štrukturálna, lyrická a gestická abstrakcia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 110)

akumulácia -e ž (lat. *accumulare* hromadiť, nahromadiť)

jedna z včasných foriem objektového umenia, ktorej výsledkom je trojrozmerný výtvarný objekt vytvorený hromadením rovnakých, zväčša priemyselne vyrobených predmetov alebo nájdenej predmetov, z ktorých časť pochádza zo zdrojov civilizačného odpadu

Akumulácia vychádza z estetiky *popartu. Od roku 1960 pomenúva týmto termínom svoje objekty výtvarník Arman (Armand Fernandez, nar. 1928), jeden z predstaviteľov Nových realistov vo Francúzsku. Arman svoje akumulácie upravuje do podoby skriniek z plexiskla alebo ich upevňuje na pevný podklad (Akumulácia automobilových klaksónov, 1960; Tanto tiene, tanto vale, 1963; Farby Maxa Beckmanna, 1987). Akumulácia sa paralelne objavuje u ďalších umelcov z okruhu *nového realizmu, napr. u Césara, ale aj u J. Tinguelyho alebo Angličana J. Chamberlaina.

– ...čoskoro sa vzdá tohto náhodného zbierania a hromadí v škatuliach veľký počet rovnakých predmetov, pričom využije kopu odpadkov: staré pištoly, okuliare, umelé chrupy, ruky bábik, elektrické žiarovky atď. Nečakaný efekt dosahuje tým, že v týchto Akumuláciách predmety už svojím množstvom strácajú povodný konkrétny význam a stávajú sa v istom zmysle nesukutočnými prvkami. (Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia. Bratislava, Tatran 1973, s. 13)

– V hromadení niektorých objektov lampy dostáva sa (Stanislav Filko) až do blízkosti „akumulácie“. (Matuščík, R.: Predtým. 1964–1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGS 1994, s. 31)

– Zo sochárov sa najbližšie k estetike popu dostal Arman. Na jednej strane to boli „Nahromadenia“, zbierky veľkého počtu osobitného typu predmetu umiestneného v obale. (Procházka, M.: Oprášený popart. Profil 1992, č. 12–13, s. 33)

– Pocta Royovi Lichtensteinovi – za priezračnou „stenou“ s rastrom pravidelných kruhov stála kráska a púšťala mydlivé bublinky... Po chvíli vytiahla roletu – stenu a diváci mohli vstúpiť do Samoobsiuhy – akumulácie plechoviek popísaných textom „atmosféra 1970“ a „nedýchateľné“. (Skorová, E.: Umenie na okraji. In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Bratislava, Nadácia M. Šimečku 1996, s. 106)

akustická plastika (z angl. *sound-sculpture*, *sound* zvuk, *sculpture* socha); syn. zvuková plastika

plastika, objekt alebo inštalácia, ktorej neoddeliteľnou súčasťou sú akustické efekty (hluk, zvuky, tóny); akustický efekt môže vyvolať rezonančný materiál (bambus, sklo, plexisklo, pišťalová oceľ, drôt), na ktorý posobia prírodné sily (vietor, morský prboj), ľudská aktivita (dotyk), alebo sa využívajú nájdene zvuky (hluk ulice, klopanie klávesov písacieho stroja, automobilové klaksóny), prípadne zvuky a tóny hracieho mechanizmu

Záujem rozšíriť vizuálnosť moderného umenia o rozmer zvuku a hudby sa spája už s prvými rokmi 20. st.

V r. 1913 vydáva futurista L. Russolo manifest Umenie hluku a svoju teóriu prakticky aplikuje v činnosti vlastného orchestra vytvoreného z nezvyčajných hudobných nástrojov – hlukových strojov. Rokom 1916 sa datuje *ready-made M. Duchampa nazvaný S tajným zvukom, ktorého hluk produkoval neznámy predmet vložený do jeho dutiny. Divadelné využitie škály atypických zvukov (elektrické zvončeky, telefóny, morzeovka, lodné sirény a pod.) sa objavuje v tvorbe E. Satieho a v aktivitách Bauhausu. Kľúčovou postavou je J. Cage, ktorého experimenty doviedli k vytvoreniu preparovaného klavíra (1940). J. Cage má výrazný vplyv na umelcov z okruhu hnutia *fluxus. Novú podobu získavajú zvukové plastiky v súvislosti s *kinetickým umením (predovšetkým J. Tinguely, Takis, Y. Agam). U nás sa výskumom a prezentáciou zvukových skulptúr systematicky zaoberá Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu (SNEH).

V dvoch verziách je realizovaná aj ďalšia skladba – Sculpture Musicale (Hudobná skulptúra). Krátka poznámka na kúsok papiera, zahrnutá pôvodne do legendárnej Zelenej škatule, ktorej predvedenie môže nadobudnúť najrozmanitejšie podoby. (Cseres, J.: Hudobné omyly Marcela Duchampa? Profil 1992, č. 18–19, s. 6) – Každý z týchto aspektov sa môže rozdeliť zhruba do dvoch skupín: ľudia s hudobným alebo s iným umeleckým vzdelaním a nástroje (a zvukové skulptúry) navrhované buď pre koncerty, alebo pre výstavy, inštalá-

cie a environmenty, ktoré nemusia mať vždy priamy vzťah k týmto prostrediam. (Davies, H.: Prehľad nových nástrojov a zvukových skulptúr. Avalanches 1990–95. Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. Bratislava, SNEH 1995, s. 152)

akustické kresby
→ **grafické partitúry**

alternatívna grafika
→ **alternatívna technika tlače**

alternatívna technika tlače; syn: alternatívna tlač, alternatívna grafika

termín zahrnujúci rozmanité technické postupy reprodukčnej grafiky využívané vo výtvarnej tvorbe (monotypia, ofset, sieťotlač, počítačová tlač, xerokópia, laserová tlač)

Nástup a rýchle rozšírenie alternatívnych techník tlače súvisí na jednej strane s novými možnosťami techniky, na druhej strane s vnútorným vývojom umenia druhej polovice 20. st., v ktorom sa nanovo definovali hranice tvorby, postavenie umelca a výpovedná hodnota umenia vo vzťahu k svetu (otázky zaoberajúce sa vzťahom originálu, kopie a reprodukcie umeleckého diela v kontexte sveta ako *simulakra). V zárodkoch sa alternatívna technika tlače objavuje už v umení včasnej moderny (rayogramy Man Raya, nájdené tlače K. Schwittersa a M. Duchampa, *frotáž M. Ernsta), neskôr v umení *informelu v podobe *štruktúrálnej grafiky. Pozícia alterna-

tívnej techniky tlače sa upevňuje s nástupom *popartu, predovšetkým s aplikáciách *sieťotlače v tvorbe A. Warhola (od r. 1962). K širokému uplatneniu alternatívnych techník tlače dochádza v *konceptuálnom umení a neskôr v *neokonceptuálnom umení. Špecifickú kapitolu predstavuje vývoj v súvislosti s *elektronickým umením (od *počítačovej grafiky cez *xerografiu až po *laserovú tlač).

– Konceptia bienále súčasnej slovenskej grafiky sa nemenila v prospech alternatívnych tlači, veď spomedzi 48 vystavujúcich umelcov len u piatich možno hovoriť o alternatívnej tlači a aj tie sú odvodené z tradičných grafických techník. (Grafika alebo tlač. Súčasná slovenská grafika 1993. A. Vrbanová v rozhovore s J. Geržovou. Profil 1993, č. 12, s. 23)

alternatívna tlač
→ **alternatívna technika tlače**

alternatívne umenie (lat. *alternare* striedať, *alternans* jeden za druhým, striedavý, jeden z viacerých); syn. neoficiálne umenie

menšinové, štátom nepodporované umelecké prejavy a formy ako alternatíva k etablovaným formám umenia

Termín sa na Slovensku nepresne zamieňa za *underground*. V západnom umení sa pojem alternatíva objavuje koncom 60. rokov v súvislosti so založením neziskových súkromných galérií v New Yorku, ktoré viedli sami

umelci (napr. 98 Greene Street, Apple, 112 Greene Street) a ktorých cieľom bolo vytvoriť alternatívu k etablovaným prúdom umenia. Tieto nezávislé inštitúcie sa časom stali miestami prezentácie menšinových foriem umenia, ako bolo napr. *feministické umenie, umenie sexuálnych a národnostných menšín alebo subkultúrne umenie, napr. *grafity. Neskôr sa domovom alternatívnych priestorov stalo umenie *inštalácie, *performancii, *videoumenie. V priebehu 70. rokov sa alternatívne priestory stali veľmi rozšírenou umeleckou platformou a v 80. rokoch sa dokonca časť pôvodne alternatívnych priestorov dostala paradoxne do pozície establišmentu (napr. East Village v New Yorku). Na Slovensku sa pojem alternatíva spája predovšetkým s politickou situáciou po roku 1968 a s nástupom tzv. normalizácie, ktorá v oblasti kultúry priniesla opätovné nastolenie dogmy *socialistického realizmu. Bol to predovšetkým rok 1972, keď sa začalo obdobie diskriminácie experimentálneho a európsky orientovaného umenia, ktoré si postupne muselo na svoje prežitie vybudovať záchrannu sieť polooficiálnych a neoficiálnych výstav a podujatí. V tomto zmysle je na Slovensku alternatívne umenie predovšetkým opozíciou voči oficiálnej, štátnej kultúre.

– V sedemdesiatych rokoch potom zohrala kľúčovú rolu alternatívna kultúra, oslobodzujúca na hranici medzi dovoleným a zakázaným.

ako aj, hoci v podstate v menšom rozsahu ako v českej kultúre, paralelná kultura disentu. (Zajac, P.: Nedovršená modernizácia v čase doznievajúcej postmodernity. Profil 1996, č. 3-4, s. 27)

- Charakteristikou alternatívnej scény (nie len na Slovensku) sa stal stav postihnutej humanity ako oponentura vyprázdnenosti oficiálneho umenia. Obe strany - oficiálne aj neoficiálne umenie paradoxne vytvárali akúsi rovnováhu v spoločnosti. Tento paradox - ochromenie zo strany undergroundu sme mohli zaznamenať po roku 1989 aj v našom prostredí... Celá táto deformovaná spoločenská situácia, ktorá vytvorila štruktúry oficiálne a neoficiálne, medzivrstvy sympatizujúce a parazitujúce, kládla nároky predovšetkým na hodnoty mravné. Imperatív mravného ideálu, vernosť tvorbe, nezávislosti myslenia sa stal jednotiacou silou platformy alternatívneho myslenia. (Sikorová, E.: Umenie na okraji. In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Bratislava, Nadácia M. Šimečku 1996, s. 101)

- Inštalácie predstavujú nosný profil tvorby I. Némethovej, okrem toho ako zakladajúca členka umeleckého združenia STÚDIÓ ERTÉ sa od r. 1988 každoročne zúčastňuje medzinárodného festivalu alternatívneho umenia v Nových Zámkoch. (Hushegyi, G.: Németh Ilona - slovníkové heslo. Profil 1994, č. 5-6-7, s. 32)

- Andrej Jerofejev, hlavný komisár výstavy V izbách - v komnatách, ustavične opakoval slovo underground... Západní umeleckí historici a estetici však našej predstave undergroundu nerozumejú a označujú týmto slovom dobový jav obmedzeného rozsahu i významu... A naopak, niektorí teoretici z Východu underground niekedy chápu ako súhrn všetkého nonkonformného umenia z krajín bývalého socialistického tábora. Teda hneď od začiatku samé nedorozumenia. Vyplývajú z toho, že neoficiálne umenie

vznikalo v podmienkach neslobody... (Olič, J.: V izbách - v komnatách. Profil 1992, č. 1, s. 9)

- Umelci, ktorým išlo o podstatu, sa vzopreli takýmto okolnostiam a vzdali sa profesionálneho uznania, aby mohli skúmať nové oblasti. Mnohí si osvojili nástroje digitálnej techniky. Spoločnosť ich odvrhla, odmietla vziať na vedomie, vystavovať alebo zverejňovať ich diela. Umelci reagovali vznikom mnohých alternatívnych podujatí... (Brown, P.: Realita versus predstavy. Profil 1993, č. 1, s. 6)

- Jeden jej pól reprezentovalo oficiálne umenie prezentované na zväzových a fondových podujatiach, všestranne podporované a propagované, druhý nonkonformná kultúra vytlačená na okraj spoločenského diaľnia s nanúteným postavením undergroundu... Zdá sa, že na konci 80. rokov sa ostrie konflikt medzi oficiálnym a neoficiálnym čiastočne zmiernilo. (Geržová, J.: Suterén 89. Výtvarný život 1989, č. 10, s. 12)

ambaláž
→ **paketáž**

americká retuš; syn. profes. airbrush
technika maľby farebnými sprejmi na dosiahnutie hladkého, neosobného povrchu

Technika americkej retuše sa pôvodne používala v komerčnom umení. V 60. rokoch sa uplatnila predovšetkým v *poparte a *hyperrealizme. V literatúre sa ako prvý, kto pracoval technikou americkej retuše (airbrush), uvádza americký umelec Peter Phillips (od r. 1964).

- Výtvarník mení štetcovú techniku maľby,

ktorú ako školený reštaurátor dokonale ovládal, za iné médium, respektíve za kombináciu americkej retuše (airbrush) s minimálnym štetcovým zásahom do kompozícií so snahou napíňať ich dojemom priestorovosti a odhmotnenia. (Rusnáková, K.: In: Laco Teren - Naše ráje jsou vaše pekla. Katalog. PGU Žilina, Štátna galéria Banská Bystrica, bez uvedenia roku vydania, bez označenia strán)

- Z naratívosti novej figurácie a ikonickosti pop-artu vyrastá v 2. polovici 70. rokov v našich pomeroch variant fotorealistickej maľby v prácach Veroniky Rónaiovej (Úvahy o sebe, 1977). Už v jej raných kompozíciách dominoval fragment reality, kde zohráva hlavnú úlohu ľudská postava, monumentalizovaný detail a nezvyčajné uhly pohľadu s dôrazom na svetelné efekty a reflexy v kovových plochách... Často používala striekanie akrylových farieb pomocou techniky airbrush. v tom čase u nás ešte pomerne neznámej. (Rusínová, Z.: Paralela domov - svet? Umenie sedemdesiatych rokov. Zborník. Bratislava, VŠVU 1997, s. 31)

analytické tendencie

smer vo výtvarnom umení 70. r. 20. st. zameraný na tvorbu, ktorej podstatou je vizuálna analýza odrážajúca výtvarné skúmanie samotného média maľby, kresby alebo objektu

Táto tendencia sa objavuje v okruhu mladých francúzskych výtvarníkov, predovšetkým v Skupine 70 z Nice a s nimi názorovo spojených parížskych umelcov. Ich tvorba vypovedá o elementárnych vlastnostiach použitého výtvarného materiálu, napr. farby, plátna, dreva, a stáva sa svojbytnou

estetickou kvalitou a súčasne vlastným námetom diela. Podobné smerovanie sa v rovnakom období objavuje v tvorbe talianskych umelcov. Do kontextu našej domácej tvorby vniesol tento pojem brniansky kritik a teoretik Jiří Valoch. Analógiu k európskym analytickým tendenciám videl v tvorbe generácie, ktorá vstupovala na výtvarnú scénu v polovici 70. r. (napr. M. Bočkay, I. Minárik, D. Fischer, L. Čarný, M. Meško).

- Pri určení analytickej metódy Meška by bolo vhodné pracovať s pojmom „individuálna všeobecnosť“, ktorý patril do Sartrovej myslienkovvej výbavy. Pretože v tejto zobrazovanej jedinečnej osobnej - osobne zodpovedajúcej - perspektíve sa nám príhodne odkrýva výtvarný štýl Meška, ktorý nadväzuje na žvú fetiš analytických tendencií v súčasnom slovenskom výtvarnom umení, ktorú by sme mohli v našom prípade vyznačiť dieľom Arqza Křimu a Miloša Urbáska. (Mojžiš, J.: Marian Meško - retromaľby. Ateliér 1996, č. 4, s. 9)

- Na základe dominantných znakov kresieb, maľieb a objektov možno dať tvorbu Laca Čarného (1949) skôr do súvislosti s princípmi konceptuálneho, minimálneho alebo analytického umenia. Toto konštatovanie platí pre ten okruh prác... v ktorých prostredníctvom minimalizovaných stavebných a výrazových prostriedkov analyzuje všeobecné javy - vzťah sveta a teňa, fyziky a reality, zobrazenia a zrkadlenia. (Geržová, J.: Ladislav Čarný. Výtvarný život 1989, č. 9, s. 44)

antlumenie -ia s (lat. anti- proti + umenie)

umelecká tvorba odmietajúca a popierajúca charakter a funkcie konven-

čného umenia

Antiumenie je protestom proti konvencii etablovaného umenia. Vedome sa zrieka charakteru a funkcie toho umenia, ktoré odmieta. Za antiumenie sa označoval dadaizmus používajúci metodu ironie, šoku a absurdného gesta, ktorou mieril na konvencie meštiackej spoločnosti a jej umenia. Ideu antiumenia aktualizovalo po druhej svetovej vojne *neodadaistické hnutie, ale aj hnutie *Fluxus.

- Hans Richter (1888-1976) referuje vo svojej knihe *Dada - umenie a antiumenie (Dada - Kunst und Antikunst)* z vlastnej skúsenosti o tom, ako Arp a Tzara vo svojich umeleckých experimentoch hravo nachádzali princíp náhody... (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava. Pallas 1994, s. 80)

apropriácia -ie ž (z angl. *appropriation art*, lat. *appropriare* prisvojiť si, privlastniť si); syn.: adopcia

spôsob výtvarnej tvorby, ktorý charakterizuje privlastňovanie si už existujúcich reálií zo sveta médií, reklamy a umenia (vrátane umeleckých diel), ale aj samej mimoumeleckej reality

Stratégia apropriácie má svoje východiská v *ready-made (hotový výrobok, predmet) M. Duchampa vytvorenom v druhej dekáde 20. storočia. Začiatkom 60. rokov sa objavuje ako reakcia na ideu radikálnej inovácie moderny. Súvisí s redefiniáciou tvor-

vosti (zrovnoprávnenie vytvoreného a nájdeneého), so zvýznamnením kontextuálnosti umenia, s myšlienkou smrti autora (R. Barthes) a s víziou sveta ako *simulakra (J. Baudrillard). Princíp privlastnenia sa naplno uplatnil v hnutí *neodadaizmu, *popartu a v skupine francúzskych Nových realistov. Aproprácia dostáva novú podobu v 80. a 90. rokoch v *postmoderne, v tvorbe európskych a amerických umelcov (S. Levinová, M. Bidlo, C. Shermanová, J. Koons, H. Steinbach). Podľa D. Kuspita umelec, ktorý používa stratégiu aproprácie, nie je „vôbec ovplyvnený tým, čo si privlastňuje... a privlastnené nie je preňho inšpiráciou ani katalyzátorom... privlastnené je videné... ako jednoduchá vizuálna konštrukcia.“ Táto definícia špecifikuje apropráciu vo vzťahu k interpretácii, ktorá je na rozdiel od aproprácie vždy zaujatím postoja k predlohe, je jej výkladom, komentárom alebo posunom.

- ...na druhej strane je to **appropriation art** (*appropriation - privlastnenie*), ktoré testuje realitu umeleckého diela na základe médiami reprodukovanej skutočnosti a tovarového sveta... Ako upozorňuje kurátor výstavy M. Brudlerin, umelci... ktorí pracujú s reprodukciou časopiseckej fotografie a uplatňujú stratégiu **privlastňovania si prác klasickej moderny**... (red.: Aura. Profil 1994, č. 8-9-10, s. 26)

- **Adoptované akcie** Alexa Mlynárčika sú iného typu...Vo svojich *Permanentných manifestáciách III (Messages)* a *Permanentných manifestáciách IV (Graffiti)* nadviazal

na myšlienku sociologického happeningu a na **adopciu** nájdeneých nápisov na sochách Mosta Alexandra III. (Matuščík, R.: ...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 70)

- ...z roku 1980 je séria akcií, v ktorých (Kordoš) interpretuje Caravaggia (*Chorý Bakchus, Chlapec uštipnutý škorpiónom, Chlapec s košíkom ovocia*). *Desať rokov pred C. Shermanovou (Caravaggioho Chorého Bakcha si privlastnila v roku 1990) berie na seba cudziu podobu, mení svoju identitu, posúva sa v čase. Tento Kordošov cyklus vznikol pre Posun, na ktorom participovali mnohí výtvarníci alternatívnej scény na Slovensku. Skôr než sa na našej pôde udomácnil termín appropriation (privlastnenie), využívali túto stratégiu s plným vedomím a v súzvuku s duchom času.* (Geržová, J.: Extrémny pluralizmus, identita v prechodoch. Ateliér 1995, č. 9, s. 2)

- *Architektonicky čistý, kultivovaný priateľ galérie M. Boone si prisvoila v inštalácii Keď Dickinsonová zavrela svoje oči (1993) newyorská výtvarníčka Roni Hornová (1955)... Autorka si vybrala a privlastnila verše romantickojej poetky Emily Dickinsonovej...* (Rusnáková, K.: New York - Londýn. Profil 1994, č. 8-9-10, s. 42)

- *Z mojej filozofie nového realizmu si vybral dve základné myšlienky: „privlastnenia reality a reakciu publika“...“HAPPSOC“ - „happen society“, možno lepšie - „société trouble“, čiže „nájdeneá spoločnosť“ chápal celú spoločnosť ako ready-made...* (Restany, P.: Mlynárčik, A.: Inde. Paríž, Galéria Lara Vincy, Bratislava, SNG 1995, s. 22)

- *Tento rituál privlastňovania hotovej formy isto vedie ku vzkrieseniu... Ale keď hovoríme o privlastňovaní si práce iného autora, potom odtlačok mojej pečiatky na nej neznamená iba akt privlastňovania, ale fixuje istý časový okamih, odkrýva plynutie času, fixuje dokonca myšlienku plynutia času v tej práci... (Segay, S.: Gumový výlet po celom sve-*

te. Profil 1994, č. 3-4, s. 39;

aranžovaná fotografia

→ **Inscenovaná fotografia**

archetyp -u m (z gr. *archétypon* praforma, pravzor, pratyyp, pôvodnina)

vo výtvarnom umení prvotná podoba historicky sa menících tém a námetov, ktoré vyjadrujú základné chápanie a výklad sveta a postavenia človeka vo svete (smrť a zrodenie, dobro a zlo, ženský a mužský princíp a pod.)

Výkladom archetypov z hľadiska hlbšej psychoanalýzy sa zaoberá C. G. Jung, ktorý zdôrazňoval význam kolektívneho nevedomia. Napriek krajnému zovšeobecneniu podlieha podoba archetypu historickým zmenám, ktoré ovplyvňuje dobová etika a estetika. Preto archetyp, v ktorom sú obsiahnuté základné ľudské situácie a postoje, treba chápať aj v zmysle jeho cyklickosti a procesuálnosti. Klasické archetypálne predstavy, napr. začiatok sveta symbolizovaný vajčekom, kolobeh života, ktorý predstavuje strom, venuša ako symbol matriarchálnej témy, sa v umení 20. storočia objavujú menej. Predstava archetypu sa v tvorbe individuálnych umelcov, ale aj jednotlivých smerov druhej polovice 20. storočia (*arte povera, *umenie v krajine) častejšie stotožňuje s konkrétnym prírodným materiálom (drevo, voda, hlina, parafín, využitie stop ohňa) alebo s elementárnymi

tvarmi a formami (kruh, štvorec, trojuholník). V rôznych prejavoch *akčného umenia a *body-artu sa archetyp objavuje vo forme rituálnych akcii.

- Z týchto podnetov vytvoril cyklus archetypových masiek (*Maska I – III*, 1967), využívajúc drevorezy, v kombinácii s montážou v prospech pocitového účinku... Úsilie odhaliť archetypálnu prapodstatu formy a cesta k esenciálnemu výtvarnému znaku charakterizuje predovšetkým tvorbu ústrednej sochárskej osobnosti Skupiny M. Galandu Vladimíra Kompánka. (Kubíková, K.: Od archetypu k znaku. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 73)

- Takouto ilustráciou straty identity, keď sa postava stáva doslovnou „identifikáciou osoby“ v zmysle Jungovho archetypu človeka, ktorý obetoval všetko v mene kariéry, je napríklad Jankovičov prvý variant plastiky Miesto hore (1968). (Rusínová, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 187)

arte povera neskl. s (z tal. *arte povera*, *arte* umenie, *povero* chudobný, jednoduchý, prostý)

umelecké hnutie neskorých 60. rokov v Taliansku, ktorého predstavitelia programovo využívajú jednoduché nevýtvarné materiály prírodného a industriálneho pôvodu (uhlie, kameň, asfalt, sklo, zemina, bavlna, plastické hmoty) a zdôrazňujú ich primárny význam

Hnutie sa pôvodne spájalo výlučne s tvorbou talianskych alebo v Talian-

sku žijúcich umelcov (G. Anselmo, A. Boetti, L. Fabro, J. Kounellis, M. Merz, G. Paolini, M. Pistoletto, G. Penone, G. Zorio). Hnutiu dal meno kritik Germano Celant, ktorý v roku 1967 formuloval jeho východiská, v ktorých okrem „chudobnosti“, jednoduchosti materiálu zdôrazňoval aj vzťah prírody a kultúry a význam historickej pamäti. Iniciačná výstava *Arte povera – Im spacio* sa uskutočnila v roku 1967 v Janove a prvý manifest bol publikovaný v tom istom roku v novembrovom čísle časopisu *Flash Art*. Koncom 60. rokov sa hnutie *arte povera* dostalo do kontaktu s americkými tendenciami *minimálneho umenia, *umenia v krajine, *konceptuálneho a *procesuálneho umenia a toto názorové kríženie dokumentovala v roku 1970 výstava *Land Art – Arte Povera – Conceptual art* usporiadaná v Turíne G. Celantom. Dnes sa termín používa v širšom kontexte a zahŕňa aj časť práce takých umelcov, ako boli napr. J. Beuys, E. Hesseová, R. Morris, M. Broodthaers, alebo mladších výtvarníkov zdôrazňujúcich primárny význam materiálu v duchu filozofie *arte povera*.

- Používanie rozličných krehkých prvkov a zemín robí z tohto umelca (*Antonia Tàpiesa*) jedného z tvorcov tendencie známej pod názvom „*arte povera*“. (Pijoan, José.: *Dejiny umenia* 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 152)

- *Ilone Némethovej je blízka pozícia arte povera v nových reformuláciách. Imitácia pieskovcového piliera Stípacej siene v mierke 1:1 z plexiskla naplneného ľudskými vlasmi rôznych farieb, a kvalít (Stípa, 1995) ne-*

pôsobilá vôbec morbidne. (Rusnákova, K.: *Pars pro toto. Ateliér* 1995, č. 8, s. 9)

- *Dnešné sochárstvo sa rozšírilo s umením zberateľov a s väčšou alebo menšou úprimnosťou a účinnosťou aj so špekulačným obehom, keď sa stáva neprenosným (earth-art, výkopy, skulptúra-krajina), keď si privlastňuje bezvýznamné predmety (arte povera) a v krajnom prípade inscenuje happeningy...* (Pijoan, J.: *Dejiny umenia* 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 110)

- *Štýl jeho modernosti je neoddeliteľný od svetového trendu na konci šesťdesiatych a počas celých sedemdesiatych rokov, od konceptualizmu, od „land artu“, od telesného umenia, od akcionizmu a od „chudobného umenia“.* (Cornevin, E.: *Traum-art, trauma-art, stress-art.* In: Juraj Bartusz. *Žilina, Považská galéria umenia* 1993, s. 7)

Poznámka:

Vžitému termínu *arte povera* (pôvodne označoval meno skupiny talianskych výtvarníkov, neskôr výtvarný prúd) začína v súčasnosti konkurovať domáci prekladový ekvivalent *chudobné umenie*. K tejto situácii dochádza pravdepodobne pod vplyvom anglického pomenovania *poor art* (*poor*=chudobný, úbohý, núdzny), ktoré sa používa namiesto pôvodného talianskeho *arte povera* a súvisí s rozšírením kontextu tendencie. Motívom na uvedenie domáceho slovenského termínu je teda vplyv angličtiny, nie hľadanie vhodného domáceho označenia vo vzťahu k pôvodnému talianskemu pomenovaniu. Terminologicky sa však uvedením slovenského prekladu *chudobné umenie* z hľadiska obsahu pojmu nič nerieši. Spojenie

chudobné umenie je rovnako expresívne a metaforické ako anglické *poor art*. Vo vzťahu k označovanému umeniu je v slovenčine významovo málo prieszračné (môže dokonca asociovať, že ide o umenie nízkej umeleckej alebo myšlienkovovej úrovne). To isté platí aj pre možný variant *úbohé umenie*, ktorý sa v podobe *úbohého umění*, *úbohého sochárství* neúspešne pokúšajú zaviesť v českej odbornej literatúre (porovnaj: Krouťvor, J.: *Hlava Medusy*. Praha, Jazzpetit, s. 49, 51 a Baleka, J.: *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. Praha, Academia 1997; Kol. autorov: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha, Academia 1995). „Chudobnosť“ umenia *arte povera* spočíva v používaní jednoduchých materiálov (zemina, uhlie, drevo, sklo) a v zdôrazňovaní ich základného významu. Táto špecifická sémantika nie je z pojmov *chudobné umenie*, *úbohé umenie* zrejma. V tomto prípade je efektívnejšie zostať pri pôvodnom talianskom termíne *arte povera*, ktorý funguje už ako značka, embiém, meno skupiny.

asambláž [asa-] -e ž (fr. *assemblage* spájanie, zhromažďovanie, montáž)

1. trojrozmerný výtvarný objekt vytvorený spájaním (lepením, viazaním, zváraním, lisovaním a pod.) rôznych neumeleckých materiálov a predmetov každodenného života 2. výtvarná technika, ktorej výsledkom je priestorový pendant koláže

História vzniku asambláže sa spája s rokom 1912, keď P. Picasso v spolupráci s G. Barqueom vytvorili prvý asamblážový objekt. Postup sa okrem kubizmu využíval aj v dadaizme, surrealizme a konštruktivizme. Ďalšie rozšírenie techniky asambláže zaznamenali neskôr 50. roky, *neodadaizmus a *popart. Termín prvýkrát použili P. Selze a W. Seitz, kurátori priekopníckej výstavy The Art of Assemblage v Muzeu moderného umenia v New Yorku v roku 1961.

- *Tento sochár (César) vytváral spočiatku asambláže z vyradených strojových súčiastok a železného šrotu, v ktorých spravidla išlo o dosiahnutie náznakovej figuratívnosti.* (Pijoan, José.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 101)

- *Experiment - bez apriórnych tragických pocitov - viedol k svojbytnej „hre“ so štruktúrami, ďalšie zdôrazňovanie textúrálnej zložitosti diela, využitie novej techniky práce so syntetickými lakmi, obnovenie postupov asambláže a koláže zas v ďalšej fáze k obrazu-reliéfu.* (Bajcurová, K.: Pramene slobody, Štruktúrna, lyrická a gestická abstrakcia. In Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 110)

autorská kniha, syn.: umelecká kniha, avantgardná kniha

1. vo vizuálnom umení kniha, ktorej obrazovú a obyč. aj textovú časť vytvoril jeden autor 2. zásahmi umelca výtvarne interpretovaný knižný exemplár alebo iba niektorý aspekt prilaštenej knihy cudzieho autora

Pojem autorská kniha nadobudol význam, keď Dianne Vanderlipová zorganizovala výstavu Artists' Books v roku 1973 v Moore College of Art vo Filadelfii. V rovnakom roku Clive Philpott, knihovník Múzea moderného umenia, uviedol synonymný pojem *book art* - umelecká kniha (júlové-augustové vydanie Studio International 1973). Prvá veľká výstava autorských kníh bola v roku 1972 v Nigel Greenwood Gallery v Londýne. Dejiny autorskej knihy sa začínajú už vo včasnom 19. st. (ilustrované epické básne Williama Blakea), neskôr boli veľmi rozšírené v dadaizme a surrealizme (M. Ernst, M. Duchamp). V druhej polovici 20. st. sa k autorským kniham prihlásili výtvarníci blízki hnutiu *fluxus, *popart a neskôr i výtvarníci z okruhu *konceptuálneho umenia. U nás je výrazný vplyv autorských kníh J. Váchala (1884-1969) sprostredkovaný predovšetkým *interpretovanými knihami R. Filu.

- *Zaujímavými exponátmi výstavy sú predovšetkým Ernstove autorské knihy (livres d'artiste). Sú to kolážové romány La femme 100 têtes (r. 1929, s návodom pre čitateľa od A. Bretona a so 147 ilustráciami)... Jedným z vrcholných diel výstavy a Ernstovej knižnej grafiky vôbec je autorská kniha Maximiliana ou L'Exercice illégal de l'Astronomie (1964)... Kniha monumentálneho formátu má 120 strán s 34 rytinami a textom, ktorý kombinuje Tempelove citáty, kresby a Ernstove vlastné šifrované písmo. Maximiliana vyšla v 75 exemplároch* (Pedersenová, L.: Max Ernst - Grafika a kniha. Profil 1994, č. 2, s. 26)

- *Niet preto divu, že jedného dňa prišiel (R. Filu) na myšlienku maľovať do kníh. Eventuálnych predchodcov v tomto smere, Švajčiarov Wolffeihu, Souttera a Rotha, mohol azda poznať... Je mi záhadou, prečo namiesto nudného večného zakladania galérií nevznikne konečne vydavateľstvo originálnych umeleckých kníh... s Filom prichádza jediniec s ešte nerozvinutým médiom umeleckej knihy.* (Rainer, A.: Rudolf Fila - filazof a blázon do kníh. Profil 1994, č. 8-9-10, s. 23)

autorské techniky

súhrnné pomenovanie slúžiace na označenie špecifických výtvarných postupov a stratégií, ktoré objavili a vo svojej tvorbe uplatňovali konkrétne umelci (napr. frotáž - M. Ernst, mobility, stability - A. Calder, ready-made - M. Duchamp, kompresie - César, akumulácie - Arman, mäkká plastika - C. Oldenburg, paketáž - Christo, antropometrie - Y. Klein, roláž - J. Kolář)

avantgardná kniha

→ autorská kniha

B

bad painting [bed pei-] neskl. i bad p-u m (angl. bad zlý, painting maľba) profes.

expresívna, zámerne hrubá, nekultivovaná maľba prevažne s figurálnym námetom

Označenie *bad painting* sa prvýkrát objavilo v roku 1978 v súvislosti s maľ-

bami N. Jenneyho v Novom múzeu súčasného umenia v New Yorku. Kurátorka Marcia Turkerová použila v názve výstavy „Bad“ Painting dvozdovky v ironickom význame a výstava sama sa chápala ako reakcia na dematerializovaný *konceptualizmus. Expresívna, surová maľba ostro kontrastovala s emocionálne vyprázdneným *minimalizmom a *konceptualizmom a bola namieraná proti zjemnenému intelektualizmu 70. rokov. Prímárne je bad painting záležitosťou Spojených štátov (J. Brown, N. Jenney), neskôr sa hnutie bad painting stalo súčasťou globálnejších tendencií *neoespressionizmu a potvrdilo sa na medzinárodnej scéne viacerými významnými výstavami (A New Spirit in Painting, Londýn 1981, Zeitgeist, Berlin 1982).

- *Veľké rozmerné plátna novej generácie stvárnňovali mladého človeka, jeho svet: pastóznymi, sýtymi, jasnými farbami, expresívne a výraznými svetelno-tmavými kontrastmi, za čo dostali niekoľko pomenovaní: Neuen Wilden... Heftige Malerei. Transavant-gardia, Figuration libre, Bad painting* (Srnenská, D.: K niektorým problémom súčasnej maľby a grafiky 70. a 80. rokov in: Súčasné výtvarné umenie. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie Bratislava 1989, s. 76, poz. č. 18)

- *Po emigrácii a pobyte v Nemecku sa (Filko) usadil v Spojených štátoch amerických preto, aby ostal neustále v centre aktuálneho diania, čo, bohužiaľ, neodcržal, keď sa dal na bezštylové maľovanie „Bad painting“.* (Cornevin, E.: Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave in:

Očami X. Desaf autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Ed. Z. Bartošová. Bratislava, EKK 1996, s. 151)

Poznámka.

Pri pomenovaní *bad paintig* sa výnára otázka, či je v domácej terminológii potrebné nahradiť tento anglický termín zriedkavo sa objavujúcim prekladovým ekvivalentom *zlá maľba*, alebo používať pôvodné anglické spojenie ako citátový výraz či v zdomácnenej skloňovanej podobe. Prikláňame sa skôr k dvom posledným možnostiam. V samej angličtine je označenie „*bad painting*“ metaforické a ironizujúce a vzniklo ako názov výstavy, nie na širšej teoretickej báze. Dostatočnú motivovanosť nemá ani slovenský doslovný preklad *zlá maľba*. Doslovným prekladom cudzieho termínu sa nie vždy konštituuje vyhovujúci domáci termín, ktorý by bol dostatočne presný a zrozumiteľný.

body art i body-art [bo-] -u m (angl. *body* telo, *art* umenie) profes.; syn. telo ako umenie

jedna z foriem akčného umenia, pri ktorej sa ľudské telo (najčastejšie telo samého umelca) používa ako bezprostredné výtvarné médium v širokej škále od jednoduchých telesných odťahov cez zásahy do vlastného tela (rôzne formy zraňovania) až po testovanie psychofyzických možností umelca

Body-art sa objavuje v neskorých 60. rokoch v kontakte s *konceptuálnym

umením. Prejavuje sa často formou verejného alebo súkromného predvzania. V istom zmysle je predchodcom súčasnej *performancie. Precedensom body-artu sú niektoré aktivity M. Duchampa z prvých desaťročí storočia (hviezda vyholená na temene jeho vlastnej hlavy, 1921), na začiatku 60. rokov akcie Y. Kleina (antropometrie). V širšom význame sa k body-artu radia aj niektoré prejavy *viedenských akcionistov (predovšetkým G. Brusa, R. Schwarzkoglera, H. Nitscha). K hlavným predstaviteľom body-artu patria V. Acconci, Ch. Burden, T. Fox, M. Abramovičová – Ulay, výrazne sa prejavuje vo *feministickom umení (A. Mendieta). Body-art, ktorý sa často spája s násilím a sebazmrzačovaním, je umeleckou odpoveďou na devalváciu utrpenia, bolesti a absenciu prirodzeného postoja k smrti. Špecifickou formou body-artu je umelecký projekt dvojice Gilbert a George, tzv. *živá plastika (angl. *living sculpture*). Novú podobu nadobudol body-art v súvislosti s postmodernou a problematikou konštruovanej identity (C. Shermanová). V radikálnej podobe sa prejavuje v tvorbe francúzskej umelkyne Orlan, ktorá používa vlastné telo ako *ready-made (reálna zmena fyziognómie autorky v dôsledku plastických operácií). Inú podobu body-artu predstavuje ozdobovanie vlastného tela tetovaním, maľovaním a prepichovaním.

- *Osobitné postavenie medzi týmito partíc-*

páciami autorov, ktorí postupne a rozlične formovali vývin nových tendencií pred rokom 1970, má akcia Petra Bartoša Činnosť s hmotou Balnea... Pred (zväčša začudovateľným a rozpačiteľným) publikom si autor mazal ruky a nohy piešťanským bahnom a zanechával ich odtlačky na bielom plátne... Z dnešného pohľadu je jasné, že vtedajšie "čudáctvo" bolo vlastne cenným stretnutím polohy performance a body-artu. (Matušík, R.: ...Predtým. 1964–1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 122)

- *V tejto prednáške nám nepôjde o katalógizáciu rozmanitých podôb zobrazovania tela v súčasnom umení... Nepôjde nám napríklad o body art, či už v podobe performancii zo 70. a 80. rokov, alebo profánnejšej súčasnej forme komercializovaného ozdobovania tela (ako napr. piercing/prepichovanie, tetovanie, szjzovovanie).* (Sýkora, P.: Telo, telesnosť a sexualita v súčasnom umení. Profil 1996, č. 3–4, s. 98)

- *Podobne sa s konceptuálnym umením organicky prelínajú ďalšie umelecké druhy – land art (krajinné ? umenie), earth art (zemné umenie), body art (telové umenie)...* (Archlebová, T.: Príspevok k problematike konceptuálneho umenia na Slovensku. Súčasné výtvarné umenie. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie. Bratislava 1989, s. 104)

Poznámka.

V excerpovaných textoch prevláda používanie v slovenčine adaptovaného anglického pomenovania písaného oddelene so skloňovaným druhým slovom (*body artu*) a písaného so spojovníkom (*body-artu*). Otázka, či písať tento typ dvojslovných pomenovaní oddelene, alebo so spojovníkom, je problematická najmä vtedy, ak aj v samej angličtine je pri použí-

vaní spojovníka značné rozkolísanie. V slovenčine sa v dvojslovných pomenovaniach spojovník používa na vyjadrenie samostatnosti významov (*maďarsko-slovenský, bielo-modrý*, t. j. maďarský a slovenský biely a modrý), v prípadoch, keď ide o skrátené slovo typu *op-art* (optical art), *pop-art* (popular art), aj v prípadoch, keď prvá časť slova funguje ako symbol (*B-vitámín*) alebo istý druh predpony (*alfa-lúče, gama-žiarenie*). Pri spojení *body-art* možno pripustiť tretí spomenutý prípad (chápať prvú časť slova ako istý typ predpony, hoci v slovenčine predpokladáme aj tendenciu tvoríť jednoslovné zloženiny v linii *bodyguard* /telesný strážca/, *bodybuilding* /druh kondičného telesného cvičenia/) alebo sa oprieť o pôvodné anglické pisanie (*body art*). Otvorenou zostáva otázka o nahradení spojenia *body art* domácim pomenovaním. Doteraz sa objavujúce domáce synonymá *umenie tela, telové umenie* a *telesné umenie* nie sú najvhodnejšie, nevystihujú podstatu skutočnosti, že telo sa stáva umeleckým prostriedkom aj výsledným výstavným artefaktom. Spojenie *umenie tela* naznačuje skôr význam, že ide o pohybové umenie. Doslovný preklad z angličtiny – *telové umenie* (*body art*) je z hľadiska významu neadekvátny, adjektívum *telový* má význam „vzťahujúci sa na telo, telu vlastný, v tele sa nachádzajúci“ (napr. *telové dutiny*) a význam „taký ako telo; podobný, akým sa vyznačuje

telo“ (napr. telová farba). Pridavné meno *telesný* asocjuje na jednej strane opozitné významy „telesný, fyzický – duševný“, na druhej strane významy „typický pre telo, vlastný telu, z tela pochádzajúci“. Pravdepodobne najviac by anglickému *body art* zodpovedalo opisné označenie *telo ako umenie*, čím by sa rozšíril aj ten typ odborného pomenovania, ktorý reprezentuje spojenie *knihy ako objekt*. V slovníku zaradené heslo *telo ako umenie* preto uvádzame ako navrhovaný domáci ekvivalent anglického spojenia *body-art* namiesto doteraz rozpačito používaných spojení *umenie tela*, *telové umenie*, *telesné umenie*, pričom strešným termínom nateraz zostáva profesionalizmus *body-art*.

C

citácia -e ž (lat. *citare* uviesť, *citatus* uvedený); syn. citát

1. výtvarný prvok (téma, námet, kompozícia, dielo alebo jeho časť), ktorý autor vedome preberá od iného autora, z iného kontextu 2. výtvarný postup, pri ktorom sa citát stáva homogénnou súčasťou nového artefaktu

Citácia je umelecká stratégia, ktorej predobraz nájdeme už v parafrázach historického umenia. Voľne sa v nich prepracúva cudzia výtvarná predloha. Obľubu parafráz vznikajúcich zväčša obmenou formálnej stránky diela

iného autora, napr. témy, námetu alebo kompozície, dokladá dlhý rad významných diel od Raffaelovho Zasnúbenia Panny Márie, parafrázujúceho rovnomenný obraz jeho učiteľa Pietra Perugina, až po Manetovu Olympiu vychádzajúcu z Tizianovho obrazu Venuša z Urbina. V umení 20. st. parafrázu vytláča doslovné citovanie konkrétnej časti obrazovej predlohy za výdatnej podpory nových médií (fotografia, alternatívne tlače, video, počítač). Citácia je jednou z foriem *výtvarnej interpretácie a to aj vtedy, ak sa vzťah autora k citovanému dielu proklamuje menej alebo je dokonca indiferentný. Frekvencia citácií vo výtvarnom umení narastá s nástupom *postmoderny. Citácia sa spolu s plagiatom a travestiou stáva charakteristickou výbavou postmoderných diel, ktoré zámerne využívajú princíp eklektického spájania formálne i sémanticky nesúrodých prvkov. Inú podobu citácie predstavujú fragmenty vecnej skutočnosti vkomponované do výtvarného diela, ako boli textilie, piesok, fragmenty novin a tapiet v kubizme, *nájdene predmety v dadaizme, surrealizme a *poparte. Touto formou citácie sa akceleroval vývoj objektového umenia.

- *Manierizmus a všetci jeho dediči bývajú hodnotení na jednej strane ako extrémni porušovatelia tzv. prirodzených zákonov, dekadentní estéti a na druhej strane ako bezzásadoví eklektici, preberajúci bez vlastného prínosu objavy veľkých. Tento predsudok je*

spojený s problémom citácií, variácií na cudzie témy (hudba ho nemá ani literatúra – používa odjakživa variačné, permutačné, parodické princípy), ambivalentných pocitov, mnohoznačnosti, nostalgii až atavistických. (Fila, R.: *Imaginatívne aspekty umenia. Výtvarný život 1989*, č. 9, s. 50)

- *Díptych Neveriaci Tomáš (olej, 1990) a séria Malých obrázkov (oleje, 1990) Simony Bubánovej-Tauchmannovej sa na prvý pohľad najviac vzdávajú tematickému vymedzeniu výstavy... dokumentuje, že výtvarný citát nie je vždy zárukou artikulovanej interpretácie napriek tomu, že prítomnosť citovanej predlohy akosi samozrejme predpokladá ak nie vedomé kalkulovanie s jej výpovednou hodnotou, tak aspoň zaujatie istého postoja, ktorý je obsiahnutý v akte primárnej selekcie.* (Geržová, J.: *Interpretácie a reinterpretácie. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenský rozhlas 1990*, s. 7)

- *Vzťah k maľbe je výrazne cítiť v citácii Krížikovej verzii obrazu Jeana Cousina zo šiestnásteho storočia... Fotografie sú samozrejme interpretáciami tej istej reality ako maľba, takže sa zdá samozrejme, že môžu sprostredkovať rovnakú estetiku a obraznosť.* (Buchler, P.: *Figures, Cambridge Darkroom, 1987*. In: *Interpretácie. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská výtvarná únia 1990*, s. 6)

- *To isté platí o teórii kontextuality umenia, jeho komunikačnej identity, o ideí recepcie ako inherentnej zložky umeleckých diel alebo o objave dôležitosti citácií v modernom umení samotnom.* (Bakoš, J.: *Historický výskum súčasnosti. Slovenské pohľady 1989*, č. 4, s. 11)

- *Ak by sme chceli nájsť korene výtvarného postupu, ktorý v umení 20. storočia využíva doslovnú citáciu, alúziu alebo iné formy interpretácií cudzieho artefaktu, museli by sme sa vrátiť k avantgarde moderného umenia. Neboli to však len ready-mades*

M. Duchampa, ale predovšetkým nové pochopenie tvorivého aktu... ktorého základom je proces vytvárania... spájaním náhodne objavených alebo zámerne vyhľadávaných hotových artefaktov... Časový výskyt citovania cudzej výtvarnej predlohy v novej realite umeleckého diela je vymedzený povýšením princípu vychádzajúceho z koláže do kategórie tvorivého aktu. (Geržová, J.: *Interpretácie a reinterpretácie. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenský rozhlas 1990*, s. 7)

citát

→ **citácia**

colo(u)r-field painting [kolor-fild pei-ri neskl. i colo(u)r-field p-u m (amer. *COLOR*/ angl. *colour* farba, *field* pole, plocha. *painting* maľovanie, maľba) profes.

→ **maľba farebných plôch**

Poznámka: O vzťahu medzi používaním anglického spojenia *colour-field painting* a domáceho pomenovania *maľba farebných plôch* pozri poznámku pri hesle **maľba farebných plôch**.

combine painting [kombain pei-ri neskl. i combine p-u m (angl. *combine* kombinovný, zmiešaný, *painting* maľovanie, maľba) profes.

→ **kombinovaná maľba**

Poznámka: O vzťahu medzi používaním anglického spojenia *combine painting* a domáceho pomenovania *kombinovaná maľba* pozri poznámku pri hesle **akčná maľba**.

concept-art

→ **konceptuálne umenie**

copy-art

→ **xerografia**

D

dekoláž -e ž (fr. *décollage* odlepenie)

1. výtvarná technika, pri ktorej sa rozličnými spôsobmi (trhaním, pálením, premaľovaním) narúšajú vrchné obrazové vrstvy; opak techniky koláže
2. takto vytvorené dielo

Technika dekoláže, ktorá sa objavuje už v dadaizme a surrealizme, sa oživila v *neodadaizme, *poparte a v okruhu francúzskych Nových realistov. V ich rámci vznikla skupina *afišistov* (*affiche=plagát*), ktorí si vypracovali osobitú techniku dekoláže už v 50. rokoch. Patrili k nim R. Hains a J. Villeglé, F. Dufrenoy, ku ktorým sa svojimi dekolážami pridal i Talian M. Rotella. Osobitné postavenie medzi dekolážistami má svojrázny multimediálny nemecký umelec W. Vostell, ktorý túto stratégiu používa od roku 1954.

- *Mimmo Rotella, ktorý až dovtedy pracoval v Ríme osamotene, nadväzuje kontakt so svojimi parížskymi kolegami afišistami Hainsom a Villegléom.* (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 165)

- *Dekoláž je konzekventné pokračovanie v deštruktívnej redukcii formy, začatej berlínskymi dadaistami... Na dadaistickú gestiku*

trhanía plagátov ako zmeny materiálu nadväzuje Talian Mimmo Rotella... a Nemecký Wolf Vostell... (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 90)

- *Pracovali dvoma odlišnými spôsobmi: ...a ako „dekolážisti“. tvoriaci obrazy stíhaním plagátových vrstiev vylepených po múroch. Patrili sem Raymond Hains... Jacques de la Villeglé... Aj Nemecký Wolf Vostell... hoci k týmto „afišistom“ nikdy nepatril, používal túto techniku... (Procházka, M.: Oprášení popart. Profil 1992, č. 12-13, s. 33)*

- *Roku 1954 mu pri čítaní o leteckej havárii udrelo do očí, že slovo „décollage“. čo v leteckej terminológii znamená vzlietnutie, štart, obsahuje aj slovo „collage“- jeden z kľúčových pojmov tohto storočia. Vostell si prívlastnil výraz a upravil si ho podľa vlastného pravopisu - „décollage“ - a aplikoval ho na svoje fragmenty parížskych plagátov. (Busche, E. A.: Wolf Vostell: Posunovač, moralista a mystik. Profil 1992, č. 16-17, s. 1)*

Poznámka:

Popri termíne *dekoláž* sa v odborných textoch používajú aj výrazy *dekolážista* a *afišista* na označenie osoby, ktorá pracuje technikou dekoláže a vytvára dekoláže. V slovej zásobe slovenčiny sa tak rozširuje doposiaľ slovníkovo registrovaný význam zdomácneneho slova francúzskeho pôvodu *afišista* (*affiche* - plagát) - „maliar plagátov“ (podľa: Šalínová-Ivanová, M. - Maníková, Z.: Slovník cudzích slov. SPN, Bratislava 1983, s. 36) o význam „tvorca plagátových dekoláží (narúšaním vrchných vrstiev)“. Afišista - maliar plagátov, je osoba, ktorá navrhuje, prípadne aj sama realizuje nový plagát, kým dekolážista-afišista tvorí nový výtvarný ar-

tefakt zásahmi do starých plagátov, ich vrstvením, pretrhávaním, lepením, domaľovaním a pod.

digitálna fotografia (angl. *digital* číslíkový, pracujúci s dátami a informáciami prevedenými na číselné údaje); syn.: elektronická fotografia, počítačová fotografia, komputrová fotografia, postfotografia

tradičný fotografický obraz (fotografická zväčšenina, diapositiv) snímačmi prevedený do elektronickej podoby, ktorý sa ďalej spracúva počítačovým programom

Vyššiu formu digitálnej fotografie predstavuje nechemická, elektronic-ko-optická fotografia vytvorená prostredníctvom elektronických fotoaparátov, prípadne videotechniky.

- *V reklame používa dnes veľmi módnou computerovú fotografiu. Vo voľnej tvorbe sa jej však vyhýba. „Ludia sa veľmi rýchlo nasýtia computermi a montážou. Montáž je zaujímavá, ale my nie sme pripravení vnímať všetky technické triky. Po určitom čase nás to unaví... To, že prišli computerové médiá, vyvolalo renesanciu čiernej fotografie.“ (Breierová, S.: Yuri Dojc. Profil 1991, č. 12, s. 11)*

- *Tu mám na mysli napríklad analogovú a digitálnu obraz, kde funguje fotografia už iba ako pôvodný kód, ktorý je transformovaný alebo pohltý inou technológiou, a tu ležia aj ďalšie možnosti manipulovania nielen s fotografickou realitou, ale aj fotografovanou realitou. (Orišková, M.: 90. roky. Profil 1996, č. 1-2, s. 93)*

- *Produkt, ktorý je vytvorený prostrednic-*

tvou digitálnych technológií, ktoré spochybňujú povahu a funkciu fotografie ako reprezentácie, sa stáva postfotografiou. Postfotografické oko už nepotrebuje objektív a tmavú komoru, čo znamená koniec tradičnej fotografie. Postfotografia s explóziou nového obrazu a informačnými technológiami umožňuje zmeniť akýkoľvek prvok vo fotografii použitím digitálnej manipulácie... (Rusnáková, K.: Peter Rónai: Videantológia. Žilina, Považská galéria umenia 1997. neustránkované)

dokumentácia -e ž (lat. *documentum* doklad, svedectvo)

1. sledovanie, zaznamenávanie a archivovanie jestvujúcich (materiálnych) umeleckých prác formou fotografie alebo videa (fotodokumentácia, videodokumentácia) 2. fotografie alebo videozáznamy špecifických druhov vizuálneho umenia, ktorých materiálna existencia je časovo obmedzená (inštalácie, akčné umenie, umenie v krajine), alebo ktoré podliehajú zmenám (procesuálne umenie), alebo umenia, ktoré je vo svojej podstate dematerializované, jestvujúce iba ako záznam idey

Tento termín sa v umení druhej polovice 20. st. objavuje v dvoch významoch. V bežnom chápaní sa spája s dokumentovaním existujúcich umeleckých prác vo forme fotodokumentácie alebo videodokumentácie, ktorá funguje paralelne s existenciou diela. Špecifický spôsob dokumentácie sa objavil v súvislosti so záznamom a archiváciou *akčného umenia, *konceptuálneho umenia, *procesuálneho

umenia, *umenia v krajine a umenia *inštalácie. Ide o také formy umenia, ktorých materiálna existencia je časovo ohraničená (umenie *inštalácie, predovšetkým inštalácia pre dané miesto – angl. *site-specific art*, živé prejavy *akčného umenia, *umenie v krajine) alebo podlieha procesu premeny (*procesuálne umenie, *umenie v krajine), alebo ide dokonca o umenie vo svojej podstate dematerializované, existujúce len ako záznam idey (*konceptuálne umenie). Dokumentácia (predovšetkým fotografia) sa pri tomto type umenia stáva jedinou formou prežívania umeleckej práce. Ak ju robí sám autor, môže sa akceptovať ako umenie, možno ju teda vystavovať, zbierať a predávať.

– Na obale neskoršej dokumentácie (na ktorej vybavenie a výtvarnú úroveň kladie Mlynárčik čoraz väčšie nároky) sa podiel na Dni radosti rozpisuje. (Matuščík, R.: ...Predtým. 1964 – 1971. Žilina, PGU 1994, s. 152)

– Otázka dokumentácie nie je pre mňa až taká dôležitá. Rozhodujúci je zážitok. Aktivita, ktoré sme robili od 60. rokov, sme dokumentovali tak, ako sme vedeli. Zväčša amatérsky. Nie som proti dokumentácii, ale zasaď sa riadiť pravidlom, že jej cena nemôže prevyšovať cenu akcie. (M. Adamčiak v rozhovore s J. Geržovou. FIT. Profil 1991, č. 8, s. 4)

– Zmeny v chápaní fotografickej sekvencie spatne ovplyvnili dokumentáciu akčného umenia. (Slovenská fotografia 80. rokov vo výbere A. Hrabušického a V. Maceka. Katalóg výstavy. Mestská organizácia výtvarných umelcov v Bratislave, Bratislava 1989, s. 11)

dripping [dripping] -u m (angl. *to drip* kvapkať)

výtvarná technika založená na maľovaní priamym liatím farby (z plechovky, zo štetca a pod.) na plátno vodorovne položené na zemi

Technika drippingu sa objavila v súvislosti s *akčnou maľbou, ktorá bola jednou z línií amerického *abstraktného expresionizmu. Dripping je technika zdôrazňujúca procesualnosť maliarskeho aktu, v ktorom hrá dôležitú úlohu prvok náhody (mentálny a fyzický automatizmus pohybujúceho sa tela umelca), ako aj kauzalita fyzikálneho procesu (zemská priťažlivosť). Dripping používal ako autorskú techniku predovšetkým J. Pollock v rozmedzí rokov 1947–1950. Za predchodcu drippingu sa považujú maliarske experimenty M. Ernsta z neskorých 40. rokov.

– Max Ernst prostredníctvom obrazov Nepokojná planéta a Hlava muža znepokojená letom neeuklidovskej muchy (1947), na ktoré lial farbu z prederavenej konzervy zavesenej na povraze, podnietil k „drippingu“ Jacksona Pollocka, ktorý sa stal typickým symbolom amerického maliarstva. (Sedlář, J.: Noví divokí a postmoderna. Výtvarný život 1990, č. 7, s. 27)

– Hoci je kompozícia založená na výbušnom gestuálnom automatizme, vyznačuje sa táto nerozpleiteľná farebná spleť neobvyčajným rytmom. Na plátno položené na zemi rozstrekuje maliar farbu rovno z plechovky (dripping) alebo ju aj tíka štetcom (slash painting). (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, text pod obrázkom č. 125)

– Na rozdiel od Motherwella de Kooning a Hofmann používajú Pollockovu metódu *drip-painting* v čistej forme. (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 198)

– Pod jej vplyvom som začal Pollockovu techniku drippingu aplikovať na menšie formáty, na ktoré som lial acetónovú farbu. Výsledok však v mojom prípade nebol vzhľadom na priestorovú obmedzenosť mojich experimentov taký účinný ako na Pollockových obrovských plátnach... (Zdoufalé exerpanto Ladislava Nováka. Rozhovor J. Cseresa s autorom. Profil 1993, č. 1, s. 27)

– Kolektív Jakubík – Kordoš – Mudroch podujatie otváral intervenciou priestoru farebným dymom... Podobnú akciu zopakovali za umelého osvetlenia na dvore a nazvali ju *Farbenie ovdužia ako pendant k Upravenému záhonu, na ktorom mohol divák „maľovať“ farbou z pripravených plechoviek. Narážky na surrealistický dekalg a dripping, gestickú a akčnú maľbu boli celkom vedomé...* (Sikorová, E.: Umenie na okraji. In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Bratislava, Nadácia M. Šimečku 1996, s. 105)

Poznámka:

písanie a skloňovanie výrazu *dripping*

Termín *dripping* patrí k početnej skupine zdomácnených podstatných mien anglického pôvodu (z oblasti výtvarného umenia sem patrí napr. aj *happening*) zakončených koncovkou *-ing*. Hoci to nie je pôvodná slovenská koncovka, adaptačný proces týchto slov je dosť rýchly a nenaráža na jazykové prekážky – v slovenčine už dávnejšie zdomácnili výrazy tohto typu, napr. *kemping, marketing*. Takto zakončené slová majú význam slovesných podstatných mien a podľa za-

končenia tvrdou spoluhláskou radia sa k neživotným podstatným menám mužského rodu, skloňujú sa teda: 2. p. *drippingu*, 6. p. *drippingu*, 7. p. *drippingom*. Adjektívum má podobu *drippingový*. V excerpácii zaznamenaná písaná podoba „*drippink*“ je neadekvátna.

E

earth art i **earth-art** [ert art] -u m (angl. *earth* zem, *art* umenie) profes.
→ **umenie v krajine**

Poznámka:

Naznačená výslovnosť je zjednodušená. Odráža zistený stav, nie požadovanú anglickú výslovnosť. O mieste tohto anglického označenia vo výtvarnej terminológii u nás pozri poznámky pri heslách **akčná maľba** a **umenie v krajine**.

elektronická fotografia
→ **digitálna fotografia**

elektronické umenie (z angl. *electronic art, electronic* elektronický, *art* umenie)

termín na označenie rôznych foriem elektronicky tvoreného a šíreného umenia

p. aj **počítačové umenie, videoumenie, poštové umenie**

Začiatky elektronického umenia sia-

hajú do prvých rokov 20. st. Ako jeden z prvých projektov elektronickej hudby sa uvádza Teleharmónium z roku 1906. Vlastný nástup elektronickeho umenia sa spája s rozvojom počítačov a videotechniky v 50. a 60. rokoch. K priekopníkom patri N. J. Paik, L. Harison, D. Buchlu. V priebehu ďalších desaťročí vznikli okrem projektov elektronickeho umenia i špecializované časopisy (LEONARDO), medzinárodné spoločnosti pre elektronicke umenie (ISEA, ISAST) a medzinárodné sympóziá (FISEA). Patrí sem aj *telekomunikačné umenie (faxové umenie, elektronické *poštové umenie - e-mail art), elektronicky riadené objekty a inštalácie a projekty interaktívneho charakteru.

- V mnohých smeroch neprekvapuje, že túto otázku ľudského času a priestoru nachádzame v reálnych a fiktívnych svetoch kybernetickej kultúry... Weibel inde píše, že „skutočné“ elektronicke umenie sa nezakladá na priestore klasickej fyziky ani na prírodnom priestore, ale na priestore endofyziky. (Dyson, F.: Filozofika priestoru: zvuk, budúcnosť a koniec sveta. Avalanches 1990-95. Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. Bratislava, SNEH 1995, s. 146)
- Elektronicke médiá už dlhšie zasahujú do štruktúry myslenia i umenia, hoci prezencia elektronickeho obrazu je v rozpore s predstavou umenia ako jedinečného autentického aktu. Svet médií sa už dlho zúčastňuje na premene pojmu „umenie“... (Orišková, M.: 90. roky, Profil 1996, č. 1-2, s. 94)
- Počítač sa v súčasnosti veľmi veľa využíva v poštovom umení, ale pre mnohých súčasných umelcov, ktorí ho používajú, sa obme-

dzuje na lokálnu prácu - vytlačenie textu... E-poštové umenie býva označované aj poštovým umením budúcnosti... Uznávam výhody elektronickej pošty, ale výhody E-poštového umenia (E=elektronicke) sú v súčasnosti veľmi malé. (Janssen, R.: Elektronicke poštové umenie. Profil 1994, č. 3-4, s. 39)

empaketáž
→ **paketáž**

environment [envi-] -u m (z angl. *environment*, fr. *environnement* prostredie, okolie)

včasná forma syntetického umenia, v ktorej dominuje výtvarný objekt tvoriaci priestorový a časový celok s radom vizuálnych, sluchových, taktilných a pod. efektov rozširujúcich vnímanie a aktívnu participáciu diváka

Jedným zo znakov environmentu bola jeho interaktívnosť vytvárajúca priestor na aktívny podiel diváka na jeho pretváraní. Za predchodcov environmentu sa považujú viaceré aktivity skorej moderny, predovšetkým futurizmus, dadaizmus, Bauhaus a surrealizmus. V zárodkovej forme sa environment objavuje už v priestorovej koláži Merzbau (od roku 1920) dadaistu K. Schwittersa alebo v priestorových riešeniach surrealistických výstav, ktoré realizoval M. Duchamp (Paríž 1938, New York 1942). Environment sa naplno rozvinul v rámci *neodadaizmu a *popartu (vývoj smerujúci od objektového umenia a asambláže k priestorovým riešeniam), v *akčnom

umení ako relikť dovršenej udalosti, ale aj v tendenciách *svetelno-kinetického umenia a *umenia v krajine. V roku 1968 sa v Grenobli uskutočnila významná výstava Cinétisme, spectacle, environnement. V 80. rokoch termín environment vytlačil pojem *inštalácia.

- Kurt Schwitters svojim dielom Merzbau založil umeleckú formu environmentu... Environment sa široko rozvinul najmä v rámci pop-artu s jeho expanzívnu rozpínavosťou intencií stváriať priestor do jednoty celkom obopínajúcej pozorovateľa. (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 96)

- Po skúmaní takejto kompozičnej „logiky“ v rámci rôznych médií - či už poézie, prózy, maľby alebo hudby - surrealisti skutočne začali od parížskej výstavy v r. 1938 vytvárať trojdimenzionálne environmenty. Marcel Duchamp navrhol, ako uvádza Michael Kirby, „veľkú centrálnu halu s jazierkom obklopeným skutočnou trávou... (Kostelanetz, R.: Divadlo zmiešaných médií. Avalanches 1990-1995. Zborník spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. Bratislava, SNEH 1995, s. 192)

- Aký je vzťah napríklad medzi odvekým sadrovým modelom pripraveným na odliatie do bronzu a medzi Segalovými odliatkami živých modelov... Tieto sadrové odtlačky postávajú dosahujú nakoniec väčšiu sugestívnosť ako tie obsedantne pôsobiace „prostredia“ (environments) a Prenosný pomník, ktorý vytvoril z polyesteru iný Američan Edward Kienholz. (Pijoan, José.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 106)

- Napriek rozličnosti smerovaní a výsledkov spájala teda väčšinu individuálnych kolekcii i spomínaných príspevkov na prehliadke cesta k environmentu alebo aspoň k environmentálnej prezentácii k environmenta-

lizácii priestoru, ktorý sa svojou aktivizáciou výrazne odlišuje od inštalácie... Najvýraznejšie sa však táto tendencia environmentalizácie výstavného priestoru prejavila u Mlynárčika a Urbáska. Najvýraznejšie preto, lebo v spojení s akčným prejavom. (Matuščík, R.: ...Predtým.1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 53)

- Jeho záujem o maximálny prienik objektu a priestoru vyvrcholil v environmente Veľký pád, realizovanom na Danuviuse 68. Umelec tu zbavil dielo podnože i sokla a nechal priamo zo zeme vyrastať torzovité končatiny, evokujúce multiplikáciu formy mýtický lkarov pád, ktorý v mnohom predznamenal dobové udalosti. (Rusinová, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalog výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 190)

- Prostredie I, svojou podobou blízke environmentu, sa snaží pochopiť a realizovať ako jeden komplexne ponímaný priestor, ako dielo, v ktorom sa možno pohybovať a stať sa vlastne jeho súčasťou. (Jančár, I.: Juraj Meliš - Bilancia. Katalog. Galéria mesta Bratislavy 1994, s. 15)

- Medzičasom sa ale ťažisko záujmov prenáša na opačný pól - na testáčne environmenty. Vynuli sa z objektov a asambláží... Prvé environmenty Manifestations permanentes I Alexa Mlynárčika... Obydlie súčasnosti a skutočnosti Stana Filka... sú ešte koncipované v novorealistickom či neodadaistickom názore. (Hrabušický, A.: Počiatky alternatívneho umenia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalog výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 223)

- ...a nakoniec k okoliu či environmentu, k umeleckému utváraniu vo funkcii prostredia, ako výrazu prisvojovania si urbánneho života. (Saučin, L.: Výtvarný život 1969, č. 8, s. 17)

environmentálne umenie
→ **umenie v krajine**

event [event] -u m (z angl. *event* udalosť, lat. *evenire* stať sa, nastať, *eventus* udalosť); syn. udalosť

javisková alebo nejavisková akcia menších rozmerov vznikajúca na základe inštrukcie, návodu

- Event... je svojím spôsobom forma miniaturizovaného happeningu, akejsi elementárnej situácie, ktorá vzniká na základe inštrukcie, návodu. (Adamčiak, M.: *Event*, slovníkové heslo. Profil 1993, č. 8-9, s. 26)

- Približne polovica zo 40 najvýznamnejších členov hnutia Fluxus študovala hudbu v nejakej forme (hoci to neboli vždy tí istí ľudia, ktorí boli najaktívnejší na *eventoch* Fluxusu...)

Eventy obsahovali mnohé komentáre „k hudobným nástrojom...“ (Davies, H.: *Prehľad nových nástrojov a zvukových skulptúr. Avalanches 1990-95*. Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. Bratislava, SNEH 1995, s. 155)

- *Eventy* ako nájdene a ukázané situácie, udalosti, akcie s istým nábojom irónie figurujú v tvorbe Petra Meluzina, Dezidera Tótha a Vladimíra Kordoša. (Adamčiak, M.: *Event*, slovníkové heslo. Profil 1993, č. 8-9, s. 26)

- *Ide o návraty na novom, vyššom stupni. Moderne znejúce „performance“* nadväzuje nesporne na happening *events/pätdesiatych a šesťdesiatych rokov...* (Straus, T.: *Slovenský variant moderny (samizdat)*. Bratislava 1979, s. 64)

- *HAPPSOC I a II sa uskutočnili v Bratislave v období mohutného nástupu happeningov vo svete. V tom čase sa konali aj „udalosti“ Milana Knížáka v Prahe, no najmä „Soldier game“ - akcie Nitscha (Akcia pre dr. Turnera) a akcie Güntera Brusa (Viedenská prechádzka).* (Restany, P- Mlynářík, A.: *Inde. Paríž, Galéria Lara Vincy*. Bratislava, SNG 1995, s. 22)

Poznámka: skloňovanie výrazu *event*,

významový vzťah medzi výrazmi *event* a *udalosť*

Prí uvažovaní o začlenení pôvodom anglického slova *event* do slovenskej výtvarnej terminológie v prospech začlenenia svedčí v excerpzii zachytená frekventovanosť jeho zdomácnenej podoby. Pôvodne nesklonné anglické *event* sa vzhľadom na slovenčine vyhovujúcu hláskovú štruktúru a zakončenie slova, ktorým je v písanej podobe aj vo výslovnosti tvrdá spoluhláska, ľahko adaptovalo (skloňuje sa ako mužské neživotné podstatné meno zakončené tvrdou spoluhláskou - 2. pád jednotného čísla má tvar *eventu*, 3. p. *eventu*, 1. p. množ. čísla *eventy* atď). V teoretickej obci má *event* silné sympatie oproti jeho slovenskému prekladovému ekvivalentu - výrazu *udalosť*, ktorý sa v textoch zriedkavo tiež objavuje, obyčajne v úvodzovkách, aby sa pravdepodobne naznačilo, že nejde o termín, ale iba o jeho slovenský preklad (paradoxné je, ako sa v iných prípadoch presadzuje domáci preklad ako termín aj vtedy, keď je významovo nejasný - *chudobné umenie /arte povera/, odpadové umenie /junk art/, zlá maľba /bad painting/* a pod.). Tu chceme len upozorniť, že v susednom českom kontexte sa s výrazom *udalosť* v tejto súvislosti pracuje omnoho nezaťaženejšie, ako s rovnocenným, možno aj uprednostňovaným termínom pred anglickým *event*. Opatrnosť prijať slovenské slovo *udalosť* za odborný termín sa

opiera o argument, že je to výraz s príliš všeobecným významom. Pohľad do anglického výkladového slovníka však presvedča, že aj anglické *event* je slovo so všeobecným významom, ibaže nadobudlo aj špecifický, terminologický význam. Pôvodne vzniklo z latinského *eventus*, čo popri iných významoch znamená aj „udalosť, príbeh“, a sloveso *evenire* znamená „stať sa, uskutočniť sa, splniť sa“. Terminologizácia bežnej slovnej zásoby je rozšíreným a produktívnym spôsobom tvorby termínov. Videnie významových rozdielov medzi cudzím a domácim výrazom, podporené často trochu platonickým argumentom „to neznamená to isté“, je v prípade vzťahu medzi výrazmi *event* a *udalosť* neopodstatnené. *Eventy* vznikli v istom kultúrnom a jazykovom prostredí, ktoré ich pomenovalo. Tieto poznámky nevedú k vnucovaniu termínu *udalosť* ako náhrady za anglické *event*, iba naznačujeme, že taká možnosť tu je. Ak sa však používa v našom prostredí adaptovaný tvar *event*, nominatív množného čísla má podobu *eventy* (2. p. mn. č. *eventov*), nie *events*. *Events* je anglický tvar množného čísla a používať ho ako citát je v takom prípade nadbytočné.

experimentálna poézia

umelecký experiment s textom, pri ktorom sa narúša sémantická a gramatická syntax textu v prospech syntézy s výrazovými prostriedkami hud-

by a vizuálneho umenia vrátane nových médií (počítač)

Experimentálnu poéziu môžeme rozdeliť na *fónickú* (hlasové kompozície, ktoré sú syntézou hudby a literatury), *konceptuálnu* (vyrastá z konkrétnej a vizuálnej poézie a predstavuje vyšší stupeň minimalizácie, pričom texty majú často charakter jazykových tautológií), *konkrétne* (v manifeste z r. 1963 sa postulovala požiadavka objektivity), *kybernetickú* (počítač generujúci texty) a **vizuálnu* poéziu (tu sa zdôrazňuje vizuálny aspekt textu - gramatická syntax sa narúša usporadúvaním hlások, slov a viet do optických obrazcov). Korene experimentálnej poézie siahajú k poézii nonsensu Ch. Morgensterna z prelomu 19. a 20. st., k tendenciám súčasnej literárnej (Apollinaire - vizuálne básne, ideogramy) a výtvarnej moderny (futuristické kompozície Marinettiho), k surrealizmu a predovšetkým k dadaizmu (Tzarove simultánne básne, Hausmannove opticko-fonetické básne, Schwittersova Prasonáta). Význam experimentálnej poézie rastie s nástupom hnutia *Fluxus a neskôr v spojení s tendenciami *konceptuálneho umenia.

-*Toto je farba mojich snov... dieľo Joana Miróa. Text je tu včlenený do obrazu na spôsob vizuálnej básne: maliar v tom čase vyhlasoval, že nerozlišuje poéziu a maliarstvo.* (Pijoan, José: *Dejiny umenia 10*. Bratislava,

Tatran 1986, s. 24)

- Valochova konceptuálna poézia kotví vo vizuálnej poézii 60. rokov. Tu vystavené diela pracujú s minimálnym (či minimalizovaným) textom rátajúcim v rámci svojho sémantického poľa s dávkou intelektu a imaginácie diváka. (Orišková, M.: Détente Profil 1992, č. 2, s. 3)

- Vklad básnika a výtvarníka Ladislava Nováka z Třebíča dosiaľ nie je, napriek jeho dnes už neodiskutovateľnému podielu na priekopníckom otvorení možnosti vzájomných prienikov experimentálnej poézie s výtvarnou oblasťou... riadne docenený... Prezentovala všetky odtiene a varianty autentických novákovských druhov, žánrov a technológií - od prvých drippingov... až po objekty... ako aj rozmanité formy experimentálnej poézie - vizuálnu, tónickú a akčnú...

(Csereš, J.: Zdoulalé esperanto Ladislava Nováka Profil 1993, č. 1, s. 26)

- Práce Dezidera Tótha svojim metaforickým charakterom a výsostným záujmom o presúvanie významov patria medzi umenie vychádzajúce zo slovesnej poézie. Okolo konca päťdesiatych rokov sa začal nazývať tento druh výtvarnej poézie „vizuálna poézia“... (Cornevin, E.: Chameleónove cesty. In: A-R. Katalóg výstavy. Bratislava 1992, bez označenia strán)

- Už od r. 1969 vytvára vizuálnu papierovú poéziu. ku ktorej ho inšpirovali Apollinairove verše... Tieto verše ho zaujali... prepojením významu slova a jeho výtvarného ekvivalentu. K jeho metóde zobrazenia poézie sa vracia v r. 1974, keď v reliéfoch vytvára poeticky ladenú „drevenu“ poéziu realizovanú vypoľovaním. (Jančár, I.: Juraj Meliš - Bilancia Katalóg Bratislava, GMB 1994, s. 23)

extrémny realizmus

→ hyperrealizmus

F

fantazijné umenie

→ Imaginatívne umenie

feministické umenie (z angl. *feminist art*, *feminist* feministický, *art* umenie, lat. *femina* žena, *femininus* ženský)

širokospektrálne hnutie žien - výtvarníčok vznikajúce koncom 60. rokov v Spojených štátoch amerických a v Anglicku z pocitu spoločenskej diskriminácie žien, súvisiace s rozmachom feminizmu, teórie politickej, ekonomickej a sociálnej rovnosti pohľadí

Feministické umenie kladie naliehavé otázky o kultúrno-spoločenskom postavení ženy a je kritikou patriarchátu ako spoločenskej konštanty. Svojou výraznou naratívnoťou, autobiografickosťou, mýtizáciou a ritualizáciou bolo v opozícii voči čistote a exkluzivite moderny a pomáhalo urýchľovať vývoj smerom k *postmoderne. Prostredníctvom nových foriem, predovšetkým *performancie, *body-artu a *videoumenia nastoľuje staronové témy (identity, sexualita) reflektované z pohľadu ženy. V súvislosti s tvorbou postmoderných feministických autoriek (M. Kellyová, B. Krugerová, C. Shermanová, S. Levineová) sa začína hovoriť o *postfeminizme*. Americká kritička A. Jonesová spája s týmto pojmom novú fázu feminizmu, ktorá sa zrieka prvotnej kontroverznosti

mužsko-ženských postojov v prospech koncepcionej práce s vlastným telom ako objektom umenia.

- Vzťah dejín umenia a feminizmu sa môže zdať provokujúcim: provokujúca na ňom je akási hraničnosť, vyhranenosť - v pozadí však môžu byť naše vlastné obmedzenia i neinformovanosť... Feministickú orientovanú dejiny umenia ako súčasť ženského hnutia sa začali presadzovať od začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia... V oblasti feministickej teórie umenia dominuje otázka existencie „ženskej estetiky“... K problému súčasnosti sa vyslovuje aj feministicky orientovaná umelecká kritika, ktorá podľa umeleckej kritičky L. Lippardovej (1976) by mala spoluvytvárať obsah pojmu umenie... (Orišková, Š.: Dejiny umenia a feminizmus. Profil 1993, č. 2, s. 1-2)

- Tu sa reálne nebadané mení na ireálne, fyzické telo nadobúda abstraktnu podobu. Woodmanovej používanie ženského aktu nie je však feministickou výzvou k oslobodeniu obrazu ženy v konzumnej (a patriarchálnej) spoločnosti a kultúre... (Orišková, M.: Magické dielo Francesky Woodmanovej. Profil 1992, č. 2, s. 7)

- Medzi Oppenheimovou a Vargovou však vystáva celý rad ženských inkarnácií kreativity, ticho manifestujúcich svoje žensko bez kľúčového (eminentne mužského!) feminizmu. (Fila, R.: Čo všetko Eموke Vargová (ne)vystavuje. Profil 1992, č. 2, s. 8)

- Aj ďalšia mladá umelkyňa Zoe Leonardová nás konfrontuje so ženským telom... Obe autorky, Morová aj Leonardová, reprezentujú nové hnutie: neofeminizmus. (Diková, I.: Neofeminizmus. Profil č. 2, 1992, s. 14)

- Ambíciou projektu Paradigma žena bolo navodenie otázok v bohato štrukturovanej zóne, ktoré súvisia s rodom, identitou, telom, krásou, psychikou, sexualitou a intelektuálnym potenciálom žien, ako aj s ďalšími

aspektmi ženského umenia reflektujúcimi mentalitu 90. rokov. (Rusnáková, K.: Paradigma žena. Katalóg výstavy. Žilina, PGU 1996, s. 5)

- V autorkinom prístupe by som videla ten typ „feministického ikonoklazmu“ (termín Katherine Sykora), ktorý sa chce akoby vrátiť k pôvodnejším formám zmyslového kontaktu s okolím, než je zrak, a zároveň poukázať na ich vnútornú spojitosť so sexuálnou aktivitou... Do problematiky feministického akcionizmu a body-artu uviedol prítomných Dušan Brozman v rovnako nazvanej prednáške o tvorbe Valie Export a Mariny Abramovic... Vyzdvihol spätosť ich tvorby (hoci Marina Abramovic sa nepovažuje za feministku) s politickými aktivitami hnutia konca 60. rokov, keď išlo v prvom rade o „prepožičanie hlasu mlčiacej polovici ľudstva“. (Kálnická, Z.: Výtvarníčky na Dnoch Aspektu. Aspekt 1997, č. 1, s. 100-101)

fluxus -u m (z angl. *Fluxus*, lat. *fluxus* tok, prúd; tečúci, plynúci; *fluere* tiecť, plynúť, prúdiť)

1. pis. Fluxus, medzinárodné združenie umelcov sformované na začiatku 60. rokov v New Yorku zdôrazňujúce individuálnu potrebu umenia, antiprofesionálny umenia a umeleckej tvorby, kolektívnosť, anonymitu a ďalšie ciele sformované v manifeste G. Maciunasa
2. smer, hnutie v umení nadväzujúce na idey združenia Fluxus

Fluxus - jedno z najradikálnejších medzinárodných umeleckých hnutí druhej polovice 20. storočia, združujúce na príbuznej báze poetiky *neodadaizmu autorov z rôznych umelec-

kých oblastí (predovšetkým novej hudby, výtvarného a dramatického umenia, básnikov, autorov *akčného umenia a *videoumenia). Vzniklo v roku 1961 na podnet Georgea Maciunasa, jedného z bývalých žiakov Johna Cagea na New School for Social Research v New Yorku. Prvý festival Fluxusu sa uskutočnil vo Wiesbadene v roku 1962, manifest hnutia bol verejnosti predložený v roku 1963 na Akadémii umenia v Dusseldorfe. Podľa Maciunasa boli ciele Fluxusu „sociálne, nie estetické“ a hnutie smerovalo ku „kolektívnemu duchu, anonymite, antiindividualizmu a antieuropanizmu, odmietalo chápať umelecké dielo ako nefunkčný tovar, obchodný artikel a zdroj obživy umelcov“. Chcelo „učiť individuálnej potrebe umenia a bolo antiprofesionálne“ (z listu G. Maciunasa Tomasovi Schmitovi z januára 1964). Multimedialnosť aktivít Fluxusu spôsobila rozvoj takých experimentálnych foriem, ako sú *vizuálna poézia, *grafické partitury, fónická poézia, ale aj akčné formy umenia ako *event, *happening alebo dokonca *poštové umenie.

– *Kunstforum International sa v hlavnej časti zaoberá problémom Fluxu ako hnutia, jeho jednotlivých osobností a vplyvu fenoménu Fluxus na prejavy súčasného života... nové priestory umeleckej kreativity vytvorené Fluxom... známych umelcov fluxovej orientácie... Zároveň podčiarkol úlohu objektu vo Fluxe... Súčasťou výstavy boli i fluxové vydania vydavateľa Francesca Conza.* (Vaško-

vičová, H.: *From... Kunstforum International. Profil 1992, č. 7, s. 18*)

– *Viac než sto autorov, ktorí výrazne zasiahli do formovania dejín moderného umenia 20. storočia alternatívou fluxusu, je systematicky rozdelených na podskupinu umelcov patriacich k prehistórii fluxusu... na výtvarníkov inkubačného štádia pred fluxusom v rokoch 1958–1962... a na autorov, ktorí tvoria jadro fluxusu v rokoch 1962–1965... a priateľov fluxusu.* (Rusnáková, K.: *Spomeňme si na Benátky. Výtvarný život 1991, č. 1, s. 3–4*)

– *Medzi aktivitami Fluxusu nachádzame events (návody k udalostiam), hudobné i divadelné kusy (pieces), experimentálne básne i hudobnografické partitúry... pionierske podoby mail-artu i body-artu... (Adamčiak, M.: Fluxus, slovníkové heslo. Profil 1992, č. 22–23, s. 19–20)*

– *...postup Otisa Lauberta patrí skôr k fluxusovskej inšpirácii (Beuys, Brecht, Ben, Filliou, Knižák...), ale konfrontačná výstava by jasne ukázala jeho originalitu aj vnútri tohto „hnutia“, o ktorom dlhé roky veľmi málo vedel). (Cornevin, E.: Chameleonové cesty, In: A–R. Katalóg výstavy. Bratislava 1992, bez číslovania strán)*

Poznámka: skloňovanie výrazu *fluxus*, adjektívum *fluxusový*

V súvislosti s jazykovou stránkou termínu zaznamenali sme v používaní dvojaké skloňovanie výrazu *fluxus* zodpovedajúce dvom tendenciám pri skloňovaní podstatných mien latinského a gréckeho pôvodu v slovenčine:

1. starší spôsob, pri ktorom sa pôvodná latinská prípona *-us* zachováva iba v nominative a pri skloňovaní v ďalších pádoch odpadáva (2. p. *fluxu*, 7. p. *fluxom*, prídavné meno *fluxový*),

2. novšia je tendencia po zachovaní slovotvorného základu slova ako nezmeneného (pôvodná latinská prípona *-us* sa stáva súčasťou tvarotvorného základu slova, ku ktorému sa pripájajú príslušné slovenské pádové prípony (2. p. *fluxus-u*, 7. p. *fluxus-om*, prídavné meno *fluxus-ový*).

Doposiaľ je v slovenčine silnejšia druhá tendencia, pri ktorej sa prípony *-es*, *-os*, *-us* v slovách latinského pôvodu stávajú súčasťou tvarotvorných základov slov. Využíva sa najmä na rozlíšenie významu vlastného a všeobecného mena (centrum/centra – Centrum/Centrumu, fórum/fóra – Forum/Forumu). Aj pri výraze „fluxus“ (písané i *Fluxus* – názov skupiny) pomenúvajúcim umelecký a myšlienkový smer, hnutie sa prikláňame ku skloňovaniu v 2. páde *fluxusu*, 6. páde *fluxuse* atď. Prídavné meno môže mať podobu *fluxusový* (súvisiaci s fluxusom; týkajúci sa fluxusu) a *fluxusovský* (typický pre fluxus, podobný ako fluxus).

fónická poézia

→ **experimentálna poézia**

fotorealizmus -u m; syn. hyperrealizmus

tendencia vo výtvarnom umení 60. r. 20. st. založená na detailnej maľbe veľkorozmerných obrazov podľa fotografickej predlohy, čím vzniká maliarska reprodukcia fotografie pôsobiaca často pravdivejšie ako sama skutočnosť

Na rozdiel od tradície realizmu a naturalizmu nie je východiskom obrazu príroda a reálny svet, ale jeho mechanická reprodukcia (fotografia), ktorej zväčšenina odhaľuje pred divákom novú dimenziu skutočnosti (portréty Američana Chucka Closea odhaľujúce brutalitu detailného pohľadu na štruktúru ľudskej tváre). Fotografia ako médium maľby bola objavená už v 60. r., ale až na začiatku 70. r. vystúpili fotorealisti z tieňa *popartu. Sidney Janis zjednotil r. 1972 vo svojej newyorskej galérii umelcov, ako boli Chuck Close, Don Eddy, Richard Estes, Ben Schonzeit a iní pod označenie „Sharp Focus Realism“. Ich diela vznikali ako reprodukcie reprodukcií. Termín fotorealizmus sa zväčša používa ako synonymum *hyperrealizmus, u niektorých teoretikov (L. Meisel) sa však pojem fotorealizmus viaže výlučne na práce vznikajúce podľa fotografickej predlohy.

– *Z naratívosti novej figurácie a ikonickosti pop-artu vyrastá v 2. polovici 70. rokov v našich pomeroch variant fotorealistickej maľby v prácach Veroniky Rónaiovej (Uvahy o sebe, 1977). Už v jej raných kompozíciách dominoval fragment reality, kde zohráva hlavnú úlohu ľudská postava, monumentálny detail a nezvyčajné uhly pohľadu s dôrazom na svetelné efekty a reflexy v kovových plochách... Často používala striekanie akrylových farieb pomocou techniky air-brush, v tom čase u nás ešte pomerne neznámej. (Rusínová, Z.: Paralela domov – svet? Umenie sedemdesiatych rokov. Zborník. Bratislava, VŠVU 1997, s. 31)*

frotáž -e ž (fr. *frotter* trief)

1. výtvarná technika, ktorou sa vytvárajú odtlačky reliéfné štruktúrovaných predloh a materiálov (napr. drevo, textil a pod.) na papier najčastejšie pretieraním tuhou alebo pretláčaním

2. touto technikou vytvorené dielo

Frotáž sa povodne chápa ako ekvivalent tzv. automatického textu v surrealizme. Techniku uviedol medzi surrealistické výtvarné metódy Max Ernst v roku 1925 a prvýkrát ju aplikoval na listoch *Historie Naturelle* (Prírodopisu). S novou intenzitou sa frotáž využívala v 50. rokoch v súvislosti s *imaginatívnymi tendenciami a neskôr v kontexte *štruktúrálnej abstrakcie a *informelu. V druhej polovici 20. st. sa frotáž objavuje predovšetkým ako určujúci princíp v tvorbe viacerých autorov. Na Slovensku sú to v prvom rade frotáže R. Filu, Š. Schwartzu, M. Meška a K. Bočkovovej, pracujúce s odkazmi na konkrétnosť až banálnosť citovaných predloh.

- *Tieto vízie polospánku sa vracali ešte intenzívnejšie roku 1925, keď Max Ernst, pozorujúc v Pornicu v Bretónsku vydraté a uvoľnené parkety v hotelovej izbe, prišiel na myšlienku položiť na ne kresliaci papier a prechádzal po ňom tuhou. Takýmto spôsobom získal odtlačok nerovnomernej štruktúry, ktorá dráždila jeho zrak... Takto objavená frotáž vyvolávala u Ernsta „podráždenie jeho vizionárskych schopností“... (Pijoan, José: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 34)*

- *Ďalšou z Ernstových „banálnych“ techník je frotáž, s ktorou pracoval od r. 1925... kompozície vznikli pretláčaním prírodných štruktúr na tenký papier a potom sa reprodukovali svetlotlačou. (Pedersenová, Ľ.: Max Ernst - grafika a kniha. Profil 1994, č. 2, s. 26)*

- *Skicáre Rudolfa Filu... predstavujú aj zvláštne svedectvo o úsilí zhromaždiť maximálnu sumu poznania... K najpôvabnejším tohto druhu patrí skicár s označením „Ateliér v Příbrami“ 1:1, 1982-1983, ktorý tvoria kompletne frotáže v uvedenom pomere jedna ku jednej najrôznejších predmetov, štruktúr omietky či drev použitých na stene alebo polienok, rozličného maliarskeho náradia, drôtenej sieťky, podošvy papúč alebo reliéfného obalu starej knihy. (Mojžiš, J.: Skica o juveniliách Rudolfa Filu. Profil 1995, č. 1-2, s. 139)*

- *Od 1976 začína Bočkovová používať techniku frotáže, ktorou prenáša obrazový motív predlohy... na papier a plátno. V cykloch, ako napr. Populárna tragédia, 1976, alebo Až na svete..., 1977, ide o statický prepis predlohy, ktorá je ďalej interpretovaná akrylovou farbou. Zdokonaľovanie techniky frotáže vedie Bočkovovú... k rozhybaniu predlohy fázovaným frotovaním... (Geržová, J.: Bočkovová Klára, Profil 1992, č. 22-23, s. 19)*

G

geometrická abstrakcia; syn.: konštruktívna abstrakcia, objektívna abstrakcia

jedna z dvoch základných línií abstraktného umenia 20. storočia, pre ktorú je charakteristický postup od konkrétnej jednotliviny k tvarovému farebnému a priestorovému zjednodušeniu

Začiatky predvojnovy geometrickej abstrakcie sa spájajú s menami K. Maleviča (od r. 1913), P. Mondriana a T. van Doesburga a s aktivitami okolo časopisu *De Stijl* (od r. 1917), ako aj s menami ďalších umelcov, v Rusku napr. N. Gabo a A. Pevsner, El Lisickij, v Nemecku pôsobiaci L. Moholy-Nagy. Druhá vlna koncentrovaného záujmu o *abstraktné umenie sa objavila po 2. svet. vojne a vrcholila v 50. r., keď sa sformulovala inovovaná tendencia geometrickej abstrakcie, *maľba ostrých hrán (hard-edge painting), *maľba farebných plôch (colour-field painting), *kinetické umenie, *konkrétne umenie, *opart, *svetelno-kinetické umenie a v 60. r. *minimalizmus.

- *Predpoklady, ktoré v 1. polovici 60. rokov viedli k artikulácii konštruktívne orientovanej tvorby, vyplynuli z dvoch základných zdrojov: z procesu redukcie prirodzených foriem, ich analýzy a novej skladby do autonómnych obrazových celkov a z informálnej abstrakcie, ktorá dovedla niektorých umelcov od štruktúrálnej abstrakcie ku geometricky štruktúrovanej stavbe obrazu. (Bajcurová, K., Trojanová, E.: Medzi skutočnosťou a geometriou. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 136)*

- *Pri sumarizácii vývinu geometrických tendencií u nás vystupujú zreteľne špecifické črty geometrických postupov práce 2. polovice 60. rokov a o 20 rokov neskôr. Zdá sa, že kým „studená“ vlna geometrie ležala v línii Tatlin-Doesburg-Bill, 80. roky sa priklonili aj k línii Malevič-Reinhardt. (Beskid. V.: Geometrické tendencie na Slovensku. In: Geometria viva. Katalóg. Slovenská výtvarná*

únia, Bratislava 1993, bez označenia strán)

gestická maľba
→ **akčná maľba**

grafické partitúry; syn.: vizuálne partitúry, akustické kresby

forma hudobného zápisu, ktorá je svojbytným umeleckým dielom s výtvarnými a hudobnými aspektmi obšiahnutými v jednom celku

Grafické partitúry (grafický notový záznam) sa objavujú začiatkom 50. r. 20. st. medzi skladateľmi, akými sú J. Cage, M. Feldman, E. Brown. Jedna z prvých výstav sa uskutočnila v roku 1959 v Donaueschingene a koncipoval ju Anestesis Logothetis. Na Slovensku sa tvorbe grafických partitur venovali predovšetkým M. Adamčiak, R. Cyprich, D. Tóth, Š. Pala a príležitostne i ďalší výtvarníci.

- *Jiří Valoch konfrontuje v októbri v Brne a v decembri v Prahe v medzinárodnom rozsahu intermediálne prejavy zasahujúce do oblasti výtvarného umenia aj do oblasti hudby. Na výstave Partitury sa zo Slovenska zúčastnili Milan Adamčiak, Robert Cyprich a hudobný skladateľ Ladislav Kupkovič. Na rozdiel od textov a neskorších prejavov tohto typu hlásia sa tieto začiatky najmä k novej výtvarnej podobe interpretovateľnej partitúry... (Matusčík, R.: ...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 87)*
- *Výber autorov bol povodne limitovaný priestorovými možnosťami galérie ARTdeco a koncipovaný tak, aby dosiahol najrozmanitejšie polohy - od klasického obrazu cez*

grafické partitúry hudobné kompozície až po inštalácie konceptuálneho charakteru. (Hommage à Cage. J. Cseres v rozhovore s M. Murinom. Profil 1992, c. 14–15, s. 36)

grafity -ov mn. m i **graffiti** [grafity] neskl. (z angl. *graffiti*, tal. *graffito* technika vyrývania, škrabania; výsledný obraz, *graffiare* škrabať, driapať); syn. sprejové umenie

1. hrubé, neúhľadné nápisy a kresby na stenách verejných budov pochádzajúce od anonymných autorov, doložené už zo staroveku (archeológmi objavené nápisy na múroch antických Pompejí); ako zdroj umeleckej inšpirácie sa objavujú v niektorých prejavoch dadaizmu, surrealizmu, neskôr abstraktného umenia, predovšetkým informelu, tašizmu a amerického abstraktného expresionizmu 2. anonymný výtvarný prejav zo začiatku 70. r. 20. st. (USA); charakterizuje ho osobitý spôsob písania, kreslenia sprejom alebo kriedami na múry a veľké betonové plochy v mestách (podchody, mosty, tunely, steny metra), ale aj vagóny vlakov, trupy lietadiel a pod.

Najstaršie nápisy typu *XY bol tu*, ktoré pretrvali dodnes, sú známe už zo starovekého Egypta. Najslávnejšie kresby a čarbanice pochádzajú z antických Pompejí. Archeológovia ich objavili na stenách a múroch mesta v polovici 18. st. V taliančine sa pre ne ustálilo označenie *graffiti* odvodené zo slovesa *graffiare*, čo znamená

„škrabať, driapať“ (kresby a nápisy sa vyrývali do kamenných múrov zrejme aj preto, aby odolali vplyvu času a prostredia). Výraz *graffiti* sa začal používať v novom kontexte v 70. r. v USA na označenie subkultúrnej formy výtvarného prejavu – písania a kreslenia kriedami alebo sprejom na múry a veľké betonové plochy. Tento spôsob veľkoplošného výtvarného prejavu, ktorý bol zo začiatku produktom anonymných umelcov ulice, ich „anarchistickou manifestáciou sociálnej slobody“ (N. Mailer), odsudzovaný často ako vandalizmus, nadobudol neskôr akademickú dimenziu. O popularitu grafitov sa v 80. r. zaslúžil najmä americký výtvarník K. Haring. Jeho tvorbu začali oceňovať a žiadať významné galérie a múzeá aj vďaka politickému a širšiemu sociálnemu náboju projektov, ktoré realizoval (antidrogové kampane, kampane proti apartheidu). Na konci 80. a na začiatku 90. r. sa grafity prudko rozmohli aj v Európe, najmä v jej veľkomestách, a nadobudli rozmanité podoby. Plochami na tvorivosť tohto druhu sa stali vagóny vlakov, trupy lietadiel. Obrovskou galériou nápisov, kresieb a politických hesiel je v Nemecku dnes už zničený Berlínsky múr. V Taliansku sú popri nástenných maľbách známe aj grafity na okrajoch tisícírových bankoviek. Sú to krátke nápisy majúce charakter odkazu od jednoduchého ľúbostného vyjadrenia *Pijem coca-colu a myslím na teba, ty*

jeдинá po silnejšie, provokatívne, politicky ladené vety: *Strana a odbory = mafia a camorra; Všetku moc natvrdo uvarenému vajcu.*

– ...keď prišiel (Haring) z Pittsburghu do New Yorku a bol jedným z mnohých *graffiti artists* – umelcov ulice, budoval svoj nezameniteľný štýl práce... (Orišková, M.: K ilustráciám. Umelec ulice. Revue svetovej literatúry 1991, č. 3)

– Reč znakov a symbolov, taká príznačná pre *graffiti art*, ale aj warholovský pop-art... (tamže)

– Technickým predpokladom modernej masovej kultúry *graffiti* bol rozprašovač syntetických farieb... (Šimko, D.: Talianske graffiti. Profil 1993, č. 12, s. 15)

– Prenesenie *graffiti umenia* z ulice, kde spontánne vzniklo, na pôdu galérií a múzeí odhalilo jeho limity ako umeleckého žánru, na rozdiel od tej línie spontánneho prejavu, ktorý i naďalej pokračuje vo forme veľkomestského folklóru... (Geržová, J.: Graffiti. Slovníkové heslo. Profil 1994, č. 5-6-7, s. 33)

– Tvorba V. Westwoodovej bola neraz predchodcom tendenčných prúdov. V období punku to bolo napríklad kožené oblečenie s *graffiti* a dierami, potom pirátsky a novoromantický štýl... (Nedeľná pravda, 1995)

– ...sedí chlapec so zlomenou nohou. Má krásnu sadru, celú pokreslenú farebnými *graffiti*. len špička nohy je čistá, holá. (Piusi, L.: Krátky čas poletušky. Scenár hraneho filmu. Archív KFaTDaS VŠMU, 1996)

– K hviezdám sprejového umenia, ktoré prenikli až do galérií, patrí Keith Haring (nar. 1958) a Kenny Scharf (nar. 1958) so svojimi vtipnými karikaturami. (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov. Bratislava, Pallas 1994, s. 292)

Poznámka: možné tvary *grafity* a *graffiti* Excerpcia naznačuje tri popri sebe používané formy tohto slova – prevládajúci neadaptovaný nesklonný tvar *graffiti*, čiastočne adaptovaný skloňovaný tvar *graffity* – tvorca *graffitov* (Binder, E.: Graffiti. Diplomová práca. Katedra grafiky VŠVU, Bratislava 1995–96), kde zostáva písanie dvoch *f* v slove) a domácejmu jazyku prispôsobenú, pravopisne zjednodušenú, ohýbanú formu *grafity*. Tieto tri zachytené podoby sú takmer ukázkovým príkladom na to, ako prebieha proces zdomáčkovania cudzieho, v tomto prípade talianskeho výrazu v slovenčine. Doklady, ktoré tu ponúkame, nestačia na to, aby sa jednoznačne uprednostnila jedna či druhá forma objavujúca sa v slovenčine. Napriek tomu sa príkládame k upevňovaniu pozície zdomáčkenej formy *grafity* v slovnej zásobe slovenčiny, ktorá spomedzi všetkých zachytených podôb najviac zodpovedá hláskovému i morfológickému systému slovenčiny a odráža aj základné zmeny sprevádzajúce proces zdomáčkovania cudzích slov v slovenčine – zjednodušuje sa písanie pre slovenčinu netypických kombinácií hlások, slovo sa skloňuje a priberá príslušnú pádovú príponu. Písanie jedného *f* namiesto dvoch v koreni slova sa v slovenčine ustálilo napríklad aj pri výraze *sgraffito* odvodeného z rovnakého základu ako *grafity* (z talianskeho slovesa *sgraffiare*) pomenúvajúceho výtvarnú techniku

tvorenia obrazov preškrabávaním vrchnej vrstvy farebnej omietky i taký obraz.

Nedôveru môže vyvolať skutočnosť, že odporúčaná výraz má tvar množného čísla a tvar jednotného čísla by mal potom v slovenčine podobu *grafit*, ktorá sa zatiaľ v tomto význame nepoužíva a navyše je homonymná s *grafitom* – tuhou. Proti tomu stojí jednak argument, že homonymia je v našom jazyku bežným spôsobom rozširovania slovnej zásoby a treba vedieť aj ten fakt, že taliansky výraz *graffiti* je formou množného čísla k jednotnému číslu *graffito* s významom podstatného mena „technika vyrývania, škrabania a jej výsledok, výsledný obraz“ a angličtina pritom prevzala do svojej slovnej zásoby iba tvar množného čísla. Zistili sme však, že výraz *graffiti* prechádza v poslednom období adaptačným procesom aj v tých jazykoch, ktoré donedávna uvádzali vo svojich výkladových slovníkoch iba plurálovú formu *graffiti*. Merriam Webster's Collegiate Dictionary (1993) uvádza toto podstatné meno v jednotnom čísle v podobe *graffito* a tvar mn. čísla *graffiti*. Petit Robert (1994) uvádza iba pôvodnú plurálovú formu *graffiti* a popri nej aj variantný plurál s domácou francúzskou príponou – *graffitis*.

Ak sa teda prihovárame za zdomáčenú podobu *grafity*, spojeniam s prívlastkovým postavením slova *graffiti* typu *umelci graffití, umenie graffití* by

zodpovedala prívlastková funkcia podstatného mena v genitive, teda *umenie grafitov, umelci grafitov, technika grafitov* alebo odvodené slová *grafitisti, grafitizmus* i prídavné meno *grafitický*, napr. *grafitický prejav, grafické umenie*.

gýč -a m (nem. *Das Kitsch; verkitschen* lacno predávať)

poklesnutá výtvarná produkcia účelovo zameraná na vyvolávanie sentimentálnych estetických zážitkov; hodnotenie gýča sa mení v kontexte umeleckých stratégií popartu (stieranie hraníc medzi vysokou a nízkou kultúrou) a postmoderny

U. Eco v knihe *Skeptikové a tešiteľé* (Praha 1995, s. 76) uvádza v poznámke niekoľko etymológií výrazu gýč predložených Ludwigom Gieszom v knihe *Phaenomenologie des Kitches* (Heidelberg 1960). Gýč je produktom konzumnej kultúry, ktorá sa zameriava na vyvolávanie efektov. Objavuje sa všade tam, kde sa niečo predstiera, kde sa autentické bytie mení na teatrálné gesto a emócie sa degenerujú na sentimentalitu. Gýčový výrobok sa prispôbuje senzibilite strednej vrstvy, reprezentuje zjednodušené schémy s ľahko konzumovateľným obsahom. S nástupom modernej a avantgardy sa dualizmus vysokej a nízkej kultúry mení na kontroverzný vzťah. Túto situáciu vo svojej eseji

Avantgarde and Kitsch (1939) pomenoval C. Greenberg. Vzťah vysokej a nízkej kultúry sa opäť prediskutúva začiatkom 60. rokov s nástupom *popartu, ktorý z produktov masovej kultúry vytvára nové idoly (Warholove škatule Brillo, Campbellove konzervy). Programové stieranie hraníc medzi umením a triviálnou kultúrou vrcholí začiatkom 80. rokov a nástupom *postmoderny. Princíp *apropriácie a metóda dvojitého kódovania posúvajú problém do nových kontextov (J. Koons, C. Shermanová, M. Bidlo, B. Krugerová a iní).

– Tomáš Kulka v knihe *Umení a kýč* (Praha 1994) uvádza *popart*, ale spomína aj *totorealizmus* či *postmoderný eklekticismus...* Gregory Fuller v knihe *Kitsch-Art* (Kolín 1992) uvádza *monografickú literatúru z 80. a začiatku 90. rokov a na výtvarných prácach s rovnakým vročením analyzuje umenie gýča*. (Mojžiš, J.: *Poklesky úrovne kultúry*. Profil 1996, č. 3–4, s. 84)

– *Tu si začíname klásť otázku, do akej zóny vo svete konzumu vecí vôbec patria a kde je hranica medzi gýčom, umením a tým ostatným? Ako ďaleko má dekadentné k vulgárnemu alebo luxusné ku gýčovému?* (Orišková, M.: *Vysoké a nízke alebo nízke a vysoké*. Profil 1996, č. 3–4, s. 93)

– *Inú metódu tvorby predstavuje citát: Simona Bubánová vytvorila cyklus obrazov stelesňujúcich staronovú metódu, ktorej inovácia spočíva vo vybere, práci s detailom a v radení. Reklamy, gýče a rokokové pastóralne obrázky tvoria predlohu a osnovu diela.* (Olič, J.: *Simona Bubánová*. Profil 1993, č. 3, s. 15)

H

happening [hep(e)ny-] -u m (angl. *to happen* stať sa, prihodiť sa)

jedna z včasných foriem akčného umenia, v ktorej sa spájajú prvky divadla, hudobného koncertu, poézie a výtvarného umenia s cieľom aktívne zapojiť diváka do akcie

Termín prvýkrát použil A. Kaprow v roku 1959 pri akcii 16 happeningov v šiestich dieloch, ktorá sa uskutočnila v Reuben Gallery v New Yorku. Kaprow definoval happening ako „asambláž udalosti“ a v tomto zmysle bol happening výstetím vývoja, ktorý smeroval od *koláže a *asambláže cez *environment k happeningu. Happening sa koncom 50. rokov objavuje paralelne u ďalších umelcov predovšetkým z okruhu *Fluxusu a medzi bývalými poslucháčmi J. Cagea na Black Mountain College v Severnej Karolíne a neskôr na New School for Social Research v New Yorku. R. Kostelanetz rozlišuje štyri druhy happeningu – čistý, javiskový, javiskovú performanciu a kinetický happening. Za predchodcov happeningu sa považujú niektoré akčné prejavy včasnej moderny, predovšetkým dadaizmu, futurizmu a surrealizmu. Ako istá paralela k happeningu sa uvádza japonská skupina Gutai založená v roku 1954 v Osake.

– *Nové hnutie sa všeobecne nazýva hap-*

pening". Čo nie je príliš výstižné, lebo nie lenže majú všetky príklady nového divadla určitý scenár, ale aj veľmi málo využívajú náhodné procesy... Pri čistých happeningoch nie je scenár presne určený, čo umožňuje vznik nečakaných udalostí v nepredvídateľnej postupnosti... (Kostelanetz, R.: Divadlo zmiešaných médií. Avalanches 1990-1995. Bratislava, SNEH 1995, s. 193)
- Joseph Beuys sleduje svojimi divadelnými predstavami mixmediálneho charakteru (Experimenta, Frankfurt, 1969) - podobne ako Vostell - protipohyb k hranému happeningu. a to negáciou hereckého výkonu... (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 97)
- Tretím z „učiteľov“, ktorých príklad určil snahu pop-artu 60. rokov, je Rauschenbergov priateľ John Cage: Poskytol teoretické podnety svojou významnou Theory of Inclusion aj „praktické príklady“, najmä svojou Concerted Action na Black Mauntin Collage 1952, ktorá... predstavuje prvý happening. Rozvinie ho Allan Kaprow. (Matuščík, R.: ...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s.167)
- Dalo by sa skôr hovoriť o akomsi nezverejnenom happeningu, ktorý sa uskutočňoval spôsobom celkom nevznešeným, akým je pripodobenie k detskej hre. (Mojišiová, I.: Popovičova výstava v Galérii mladých. In: Výtvarný život 1968, č. 1, s. 86-87)

Poznámka: k jazykovej stránke termínu *happening* pozri poznámku pri hesle **dripping**.

hard-edge painting [hardedž pei-] neskl. ě hard-edge p-u m (angl. *hard* tvrdý, *ostrý*, *edge* hrana, *painting* maľba) profes

→ maľba ostrých hrán

Poznámka: O vzťahu medzi používaním anglického spojenia *hard-edge painting* a domáceho pomenovania *maľba ostrých hrán* pozri poznámku pri hesle **maľba farebných plôch**.

hotový predmet

→ ready-made

hyperrealizmus -u m (gréc. + lat. *hyper-* prvá časť zložených slov s významom veľký, prílišný + realizmus); syn.: radikálny realizmus, extrémny realizmus, fotorealizmus

prúd vo výtvarnom umení neskorých 60. rokov 20. st. usilujúci sa o precízne zobrazenie reality, pričom nevychádza z videnej skutočnosti, ale z reprodukcie obrazu reality získanej inými médiami, najčastejšie z fotografie (fotorealizmus); trojrozmernou verziou hyperrealizmu sú sochárske práce vytvorené ako verné kópie modelu

- *Drugs, maľba na lepenke liquitextom, ktorú vytvoril Richard Estes... Cieľom tohto „hyperrealistického“ diela bolo znovu zhodnotiť fotografický obraz a povýšiť ho na obraz maliarsky* (Pijoan, José.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, text pod obrázok 168)
- *Hanson, ktorý sa spolu s Johnom de Andreom stal sochárskou hviezdou amerického hyperrealizmu 60. rokov, sa predstavil v retrospektívnom zosrihu 16 sochami a súsošiami...* (Beskid, V.: Obrázky z Viedne. Profil 1992, č. 10, s. 19)

Ch

chladné umenie

→ minimalistické umenie, minimálne umenie

Imaginatívna fotografia (lat. *imaginatio* predstavivosť)

fotografia, ktorá prezentuje vnútorný model reality na základe privlastnenia si vonkajšieho modelu a odhalenia uvoľnenej vlastnej poetickej sily nájdených a fotograficky zaznamenaných objektov a skutočností

Imaginatívna fotografia sa objavuje v tvorbe Francúza E. Atgeta, neskôr v surrealizme. Po 2. svet. vojne ťaží zo zdrojov maliarskeho *informelu.

- *Iný druh fotografie rozvíjal dávnejšie tradície surrealistickej a vôbec imaginatívne orientovanej fotografie. Nie náhodou obidvaja autori, ktorí si túto orientáciu osvojili dávno pred 60. rokmi - Tibor Honty a Magdaléna Robinsonová - boli v kontakte s pražským prostredím.* (Hrabušický, A.: Zlatý vek slovenskej fotografie. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Bratislava, SNG 1995, s. 263)

Imaginatívne umenie (lat. *imaginatio* predstavivosť); syn. fantazijné umenie široký prúd v umení 20. st., ktorého jadro predstavuje surrealizmus

Hlavným princípom imaginatívneho umenia je realizácia fantazijných predstáv, ktoré vychádzajú z umelcovho podvedomia a prejavujú sa v rôznych polohách iracionálnej reflexie sveta - snovosť, iluzionizmus, symbolizmus. Podstatou imaginatívneho umenia sú fantazijné predstavy, princípom tvorby je asociativnosť. Špecifický koncept českého imaginatívneho umenia vypracoval v 60. rokoch výtvarný teoretik František Šmejkal. V roku 1996 vyšla posmrtno jeho publikácia České imaginatívni umění ako katalóg rovnomennej výstavy realizovanej v pražskej galérii Rudolfinum (1997). Na Slovensku sa táto línia umenia spája predovšetkým s grafickou tvorbou A. Brunovského a jeho nasledovníkov.

- *Fantaziiné a imaginatívne umenie, ktorého rodokmeň sa rozrastal v priebehu štyroch storočí, najmä tvorbou H. Boscha, J. Cranacha... El Greca, F. Goya či O. Redona a mnohých ďalších umelcov, vďaka najmä surrealizmu za oslobodenie sa od tradičných formúl, za možnosť slobodného vyjadrenia nekontrolovaných predstáv...* (Trojanová, E.: Magické podoby skutočnosti. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 85)
- *Posilňovanie fantaziinnej línie od 60. rokov vychádzalo jednak zo záverečnej grafickej tvorby V. Hložníka... a neskôr z diela A. Brunovského, ktorého priťahovalo svojím obrazom sveta.* (Srnská, D.: K niektorým problémom súčasnej maľby a grafiky 70. a 80. rokov. In: Súčasné výtvarné umenie. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej doku-

Individuálna mytológia

vytváranie osobných mýtov prezentovaním osobných skúseností, zážitkov, predmetov a pod. ako umelecky významných reálií

Vytváranie vlastných mýtov bolo základom tvorby napr. J. Beuysa (1921–1986). Vychádzajúc z tragických udalostí svojho života (zostrelenie na ruskom fronte v roku 1943) a z nezvyčajných okolností záchranu (vyliečený prírodnými praktikami tatárskych kočovníkov), vytvoril sériu akcií a *performancií s motívmi očisty a s prvkami šamanstva. Materiálovými stopami (plsť, tuk, med), ako aj technikou obaľovania a uchovávaní energie zvýraznil sociálny rozmer svojho diela. Z mladších autorov je tvorba vychádzajúca z traumatizujúcich rodinných a súčasne historických udalostí 2. svet. vojny čitateľná v diele Ch. Boltanského. V r. 1972 sa na tvorbu individuálnych mytológií zamerala jedna zo sekcií Dokumenty 5 v Kasseli. Okrem J. Beuysa a Ch. Boltanského vystavovali takí autori ako P. Thek, M. Buthe, E. Martin. Špecifická poloha tejto línie umenia 70. rokov, ktorá dostala v nemčine pomenovanie Spurensicherung (zaisťovanie stôp), je charakteristická sústredeným záujmom o umeleckú rekonštrukciu zaniknutého sveta (A. a P. Poirierovci, J. Brodwolf, L. Baumgarten). U nás sa

stratégia vytvárania individuálnych mytológií prejavuje v tvorbe napr. J. Kollera, P. Rónaia, P. Meluzina a ďalších autorov.

– *Prehľadka výtvarného umenia Documenta 5 (1972), ktorá sa zamerala na tematiku „individuálnej mytológie“ a po prvý raz sústredene predstavila verejnosti nový smer, ktorý proti potrebe objektivitu, manifestovanej minimal-artom, stavia rozhodné prihlásenie sa k subjektivite... (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov. Bratislava, Pallas 1994, s. 283)*

– *Je zrejme, že v sedemdesiatych rokoch v súvislosti s projektom U.F.O. sa Kollerova tvorba čoraz viac dostáva do okruhu „privátnych“ či „individuálnych mytológií“, tak ako ich označuje a podáva v publikácii Spurensicherung (1977) Günter Metken. (Hrabušický, A.: Sonda, Julius Koller /úvodný text v katalogu/. Bratislava, SNG 1991, neustránkované)*

– *Rovnako členité a početné dielo J. Beuysa, v ktorom sa stretáva nezameniteľná osobná filozofia umelca a excentrická výtvarná kreativita v rámci individuálnych mytológií. životodarnosť impulzov... (Rusnáková, K.: 90. roky. Profil 1996, č. 1–2, s. 87)*

informel -U m (z fr. *informel*, lat. *informis*, *informe* beztvárny, bezformový, nesformovaný); syn. štrukturálna abstrakcia

výtvarný prúd v povojnovej negeometrickej abstrakcii, pre ktorý je charakteristický spontánny, expresívny spôsob maľovania zriekajúci sa predmetu ako vnútorného alebo vonkajšieho modelu; európska obdoba amerického abstraktného expresionizmu; asémantická maľba „bez významu“

Pojem *informel* prešiel komplikovaným vývojom, než sa stal umenovednou kategóriou. Povodne sa termínom *informel* označovala „základná, zovšeobecnená, tvárna matéria“, z ktorej dielo iba vyrastá, čosi základné, smerujúce „k prapôvodným skúsenostiam človeka, jeho existencii, k svetu v okamihu zrodu“. Tento termín na začiatku 50. rokov presadzoval parížsky kritik Michel Tapié, najmä v súvislosti s programovou výstavou „Signifiants de l'informel“, ktorú Tapié usporiadal v Paríži r. 1951, no už zo skorých 20. rokov je známy koncept „*informe*“ sformulovaný a rozšírený Georgeom Batailleom. Definitívne bol do umenovednej terminológie uvedený v priebehu 60. rokov (E. Crispolti). Informel sa často zjednodušene stotožňuje s tým, čo popiera formu, tvar (*informe*). Každý obsah sa však v konečnom dôsledku realizuje cez svoju formu. Preto časť umeleckých kritikov a samotných umelcov odmieta synonymicky zamieňať pojmy *informel* a *neforma*, *neformálnosť* (*informa*). „Prekladať umenie *informelu* ako *neformálne umenie*, resp. *neformalizmus* (*informalizmus*) je zavádzajúce. Podstata je v tom, že umelci sa nevzdávajú záujmu o hodnotu formy, ale odmietajú disciplínu a štruktúru geometrickej abstrakcie“, konštatuje sa v Art Speak T. Atkinsona pri hesle *art informel* a Rosalinda Krausová v interview v časopise Art Press tiež v tomto duchu hovorí: „Väčšina z Dubuffeta

nie je „*informe*“, ale „*informel*“.

– *Keďže aktivity okolo Konfrontácií nadväzovali na českú verziu európskeho informelu... prvýkrát tento pojem – ako alternatívu k dobovému označeniu štrukturálna abstrakcia – aj na slovensku situáciu explicitne využil J. Valoch v intenciách koncepcie výstavy Českv informel, ktorú v roku 1991 uviedla M. Nešlehová. (Bajcurová, K.: Pramene slobody. Štrukturálna, lyrická a gestická abstrakcia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 108, pozn. 11)*

– *Tak sa v Konfrontáciách uplatnila popri etikách informelu geometrická abstrakcia. (Matuščík, R.: Informel. Slovenská abstrakcia 1960 – 1966. Katalóg výstavy. PGU Žilina. GMB Bratislava, 1991 – 1992)*

– *V archaických figurách sa totiž u Čunderlíka prvýkrát vyskytujú postupy informálnej maľby i využitie estetických kvalít štrukturálnej maľby... Čunderlík výrazne posunul svoj záujem z formy do látky, čistej informálnej matérie... Tu začína opať prevažovať geometricko-konstruktívna zložka nad informálnou. hoci napätie medzi týmito dvoma pólmami jeho diela nikdy nezmizlo. (Orišková, M.: Marián Čunderlík. Katalóg. Bratislava, SNG 1992, neustránkované)*

– *Dva obrazy Jeana Fautriera (1898–1964), patriaceho k najzaujímavejším osobnostiam smeru označovaného ako informálne umenie, ktorý bol v rokoch 1945–1960 európskou obdoboú amerického abstraktného expresionizmu. (Piioan, José.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 140)*

– *Štrukturálna abstrakcia, ktorá stála na začiatku záujmu o nepredmetný, nefiguratívny prejav a ktorá bola dodatočne podľa českého vzoru označená aj v slovenských podmienkach ako *informel*, vyrastala z diametrálne iných tvorivých (i spoločenských) pohľadov ako európsky *informel*... Cieľ infor-*

melového diela: byť „bez významu“, myšlienkového i obrazového... (Bajcurová, K.: Pramene slobody. Štruktúrna, lyrická a gestická abstrakcia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 107-108)

Poznámka: tvorenie adjektiva od termínu *informel*

Pre slovenský teoretický umenovedný kontext, ako aj prekladovú literatúru je pri *informeli* príznačné zamieňanie, resp. synonymické používanie adjektív *informelový* a *informálny*, dokonca adjektívum *informálny* je v tejto súvislosti dominantné, ako to dosvedčuje excerpčia (pozri citácie vyššie). Používanie adjektiva *informálny* častejšie ako adjektiva *informelový* ovplyvňujú zrejme dve skutočnosti. Na jednej strane je to vplyv češtiny, kde sa v odborných textoch často používa adjektívum *informální* (z angl. *informal*), ktoré sa do slovenčiny mechanicky prekladá ako *informálny*. Na druhej strane to môže súvisieť s úsilím vyjadriť viac ako len príslušnosť k *informelu* (adjektívum *informelový*), naznačiť aj kvalitu, vlastnosť popierania formálnosti, zamerania na iné hodnoty ako na formu. Na pozadí angličtiny utvorený výraz *informálny* znamená *neformálny* (lat. *in-* = *ne-* + angl. *formal* = formálny), prídavné meno *neformálny* však v slovenčine nemá význam „zbavený formy, tvaru, bezformový, nestvárnený“, ale význam „nenútený, nezakladajúci si na forme, formálnosti“. V súvislosti s tvorbou *informelu* je ter-

minologicky presnejšie použitý výraz *informelový*, napr. *informelová maľba, poetika*, čo už samo v sebe implikuje nielen príslušnosť k smeru, ale aj kvalitu, filozofiu, ktorou sa daný smer vyznačuje, alebo namiesto toho pracovať so synonymným výrazom *nestvárnený (nesformovaný)*, alebo s výrazmi *beztvarý, beztvárny, bezformový*, pretože *čistá, „informálna“ matéria* je vlastne nesformovaná, je bez formy. Problém je komplikovaný azda v akomsi predsudku, že výrazy *nesformovaný, bezformový, nestvárnený* atď. akoby nie dostatočne vystihovali súvislosti *informelu*, v skutočnosti však dostatočne jasne vyjadrujú podstatu veci. Táto úvaha je len vysvetľujúca, pretože nám nejde ani tak o hľadanie nového adjektiva, ale o uprednostnenie používaného adjektiva *informelový* pred adjektívom *informálny*.

Inscenovaná fotografia: syn. aranžovaná fotografia

fotografia s figurálnym námetom vznikajúca zvyčajne v ateliéri, pri tvorbe ktorej sa uplatňuje režijnoscenaristický prístup aranžovania fotografických objektov (vrátane ľudských postáv) a prostredia

Arteficiálnosť inscenovanej fotografie stojí v protiklade k bezprostrednosti dokumentárnej fotografie. Inscenovaná fotografia sa objavuje už začiatkom 20. st. (M. Ray, G. Arndtová)

a v 30. rokoch v surrealizme. V druhej polovici 20. st. sa princípy inscenovanej fotografie prelinajú s aktuálnymi tendenciami *performancie, *body-artu a neskôr *postmoderny (R. Mapplethorpe, C. Shermanová). Na Slovensku sa inscenovaná fotografia spája s novou vlnou československej fotografie (Z. Mináčová, M. Havránková, P. Breza) a neskôr s nástupom mladých slovenských fotografov, absolventov pražskej FAMU narodených okolo r. 1960 (R. Prekop, M. Župník, T. Stano, M. Švolík, K. Varga).

- Fotograf Kamil Varga sa o analýzu tvorivosti pokúša už viac rokov... Formálne sa jeho práca radí k novej vlne slovenskej inscenovanej fotografie, ale toto začlenenie je vo Vargovom prípade pomerne zavádzajúce. (Stryko, M.: Kamil Varga. Výtvarný život 1995, č. 2, s. 46)

- Prekopova tvorba a jej následné prezentácie v rokoch 1989-1994 porušili rutinnú názorovú schému na jednoznačné smerovanie „inscenátorov“ tzv. slovenskej novej vlny. (Benická, L.: Rudo Prekop. Profil 1994, č. 8-9-10, s. 32)

Inštalácia -ie ž (z angl. installation, lat. *installare* umiestniť)

1. výstavná prezentácia autonómnych umeleckých diel podľa istej umeleckej koncepcie 2. (od pol. 80. r.) intermedialna a multimedialna forma výtvarného umenia založená na spolupôsobení výtvarných elementov a architektonického alebo prírodného prostredia, zameraná na intenzívne prežívanie priestoru a času, na ktorom

sa podieľajú klasické i nové médiá (videoumenie, počítačové umenie, virtuálna realita)

V prípade, že ide o inštaláciu vytváranú pre konkrétne miesto bez možnosti ďalšej re-inštalácie, používa sa na takto vytvorené dielo termín *inštalácia v danom priestore, inštalácia pre daný priestor, inštalácia „in situ“* (na mieste) - (angl. *site-specific art*). Prvé náznaky umenia inštalácie sa objavujú už v hnutiach včasnej moderny, predovšetkým vo futurizme, dadaizme, v Bauhause a surrealizme. Bezprostredným predchodcom inštalácií bola tvorba syntetických prostredí - *environmentov, ktoré vznikli v rámci *neodadaizmu a *popartu (vývoj smerujúci od objektového umenia a *asambláže k priestorovým riešeniam).

- Od roku 1989 sme vďaka výstave Suterén (Bratislava, koncepcia R. Matuščík) „zoficiálnili“ naše vnímanie inštalácie - nového syntetizujúceho prejavu na hranici medzi obrazným, resp. predmetným a konceptuálnym médiom ovládajúcim priestor a zároveň podmieneným a limitovaným. (Vrbanova, A.: UNTITLED. Katalóg výstavy. ŠG Banská Bystrica, 1995, nestránkované)

- Intermediálny projekt Story bol pripravený pre unikátny výstavný priestor bývalej synagógy v Trnave ako tretie pokračovanie cyklu výstav Umenie aury. Projekt bol dôsledne pripravený ako inštalácia robená „in situ“, pre daný priestor a danú chvíľu... Mladí výtvarníci Monika a Bohuš Kubinskí... vytvorili inštaláciu, ktorá je... zaujímavým príspevkom do diskusie o podobách umenia 90. rokov...

(Geržová, J.: Umenie aury 3. Katalóg výstavy. Galéria J. Koniarka. Trnava 1996)

- Ako základný druh vnímam inštaláciu vo všetkých jej formách: priestorovú, in situ, multimedialnú, architektonicko-intervenčnú, procesuálnu, video- a komputerovú inštaláciu. (Rusinová, Z.: 90. roky. Profil 1996, č. 1-2, s. 91)

- Inštalácia „Čo sa porobilo s tvojimi vlasmi“ (1994) nadväzuje priamo na inštaláciu „Sophia vytvára kruhy“. Aj tu hrá nosnú úlohu vzťah, v rámci ktorého sa návštevník alebo návštevníčka uvedu k monitoru...

(Keilová, E.: Video, vidím, ich sehe. Profil 1994, č. 5-6-7, s. 48)

- Na rozdiel od meditatívnych či lyrických inštalácií v sýpke mali inštalácie v konvente charakter viac konceptuálny... S politickými a ekologickými obsahmi pracoval v svojej inštalácii v kaplnke sv. Bernarda aj už spomínaný Belgičan Geert Bischoff. Čiernobiely fotografiu veľkého formátu klasicisticky chápanej harmonické krajiny zo Šumavy.. konfrontoval s pôvodnou barokovou nástennou maľbou v apside kaplnky s námetom sv. Bernarda rozprávajúceho sa s prírodou a so zvieratami. (Zemánek, J.: Fungus v Plasoch. Profil, č. 8-9-10, 1994, s. 54)

- Umenie inštalácie alebo site-specific art má stále svoje opodstatnenie v rámci plurality súčasného umenia. (Rusnáková, K.: Deväťdesiate roky. Anketa. Profil 1996, č. 1-2, s. 99)

intermediálna tvorba

→ tvorba zmiešaných médií

Interpretované knihy

druh autorskej knihy, ktorá vzniká výtvornou interpretáciou (zásahmi do textovej a výtvarnej časti jednotlivých strán prívlastnenej knihy - premaľbou, prekreslením, kolážovaním, vy-

mazaním) už existujúceho knižného exempláru iného autora

K najvýraznejším predstaviteľom interpretáčného prístupu ku knihe patrí nemecký umelec D. Roth, Holanďan J. Voss, osobitý charakter majú interpretované knihy rakúskeho autora A. Rainera, u nás predovšetkým R. Filu.

- Jednu - a zdá sa mi, že nosnú možnosť som už vyskúšal. Dala by sa jednoducho nazvať variety. Po určitom časovom odstupe som bez prezretia už raz interpretovanej knihe reagoval na to isté. (Mojžiš, J. - Fila, R.: Rozhovor o knihe ako objekte. Profil 1994, č. 8-9-10, s. 22)

- Pri interpretovaných knihách Fila nezriedka použil techniku dekalku a v tomto prípade ju využil aj so zámerom nechať farebnú hmotu rozoznieť aj na prázdnej protiľahlej strane. (Mojžiš, J.: Rudolf Fila. Bratislava, Slovart 1997, s. 93)

J

Junk art i **Junk-art** [dža-] -u m (angl. junk staré železo, papier a iné suroviny; obnosené a vyhodené predmety, art umenie) profes.

→ umenie z odpadu

K

kinetické umenie (gr. kinesis pohyb, kinein pohybovať sa); syn. kinetizmus smer v umení druhej polovice 20. st.

využívajúci pri tvorbe objektov reálny pohyb (objekty sa uvádzajú do pohybu skrytým mechanizmom - elektromotorom alebo pôsobením vonkajších faktorov - prúd vzduchu, tok vody, dotyk ruky)

p aj **svetelné umenie**

Kinetizmus, ktorý sa ako smer objavil koncom 50. rokov, prekonal statické chápanie sochy, na čo využil tri základné zložky - pohyb, čas a priestor. Pojem sa prvýkrát objavil v Realistickom manifeste N. Gaba a A. Pevsnera v roku 1920. Problematiku kinetizmu avizovali už umelecké experimenty prvých dvoch desaťročí 20. st. (futurizmus, konštruktivizmus, M. Duchamp, N. Gabo, A. Pevsner, V. Tatlin, O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy). Prvé kinetické plastiky vytvoril už v 20. rokoch 20. storočia N. Gabo (Kinetická konštrukcia z roku 1920 poháňaná motorom). Od začiatku 30 rokov sa problematike pohyblivých objektov - *mobilov súčasne venuje A. Calder. Na tieto výsledky nadviazali v 60. rokoch zväčša skupinové aktivity medzinárodných združení (parížska skupina GRAV, düsseldorfská skupina Zero, talianske skupiny N a T, Nul v Holandsku, Experimenta in Art and Technology v USA, Dviženije a Prometheus v ZSSR, Syntéza v ČR), ako aj výrazné umelecké individuality (N. Schöffer, Le Parc, G. Kosice). Problém pohybu sa obohacuje o jeho vnímanie v čase a predovšetkým v priestore (spacio-

dynamizmus). V 60. a 70. rokoch sa v kinetickom umení objavila línia, v ktorej umelci pracovali s pohybom farebného svetla (*luminodynamizmus*). Diela, v ktorých sa využíva premietanie svetla, svetelný odraz alebo svetelná polarizácia, bývajú zahrnuté pod užší pojem *svetelno-kinetické umenie* (napr. svetelný kinetizmus - M. Dobeš).

- Na rozdiel od Macka a Pieneho futuristicky orientovaný kinetický moderátor svetla Nicolas Schöffer si za nositeľa funkcie svojich cybernetických svetelných skulptúr zvolil urbánny priestor... (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 187)

- Roku 1962 Mack a Piene spolu s Uckerom založila skupinu Nula, ktorá zavádza kolektívnu prácu: jeden z ich Svetelných salónov vystavil na Documente v Kasseli (1964) a jeden z ich kinetických reliéfov nazvaný Svetelné mlyny na bienále v Paríži (1965). (Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia. Tatran. Bratislava 1973, s. 193)

- V období plného rozvoja konštruktívneho umenia, keď sa napríklad v Amsterdame konala prvá retrospektíva kinetického umenia, u nás prichádzal na scénu informel. Napriek tomu už v bratislavskom ateliéri Miliana Dobeša fungoval Pulzujúci rytmus I (1960), prvý kinetický objekt v Československu (Trojanová, E. - Bajcurová, K.: V ustretí elementárnemu poriadku sveta. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 156)

kinetický objekt

→ mobil

kinetizmus

→ **kinetické umenie**

knihy ako objekt

skulptúry, objekty a inštalácie konštruované z kníh

Využívanie kníh ako objektu súvisí s postupnou zmenou štatútu knihy v kontexte kultúry 20. st., ktorá umožnila oddelenie textu knihy (*konceptuálne umenie) a jej formy (rôzne podoby objektového umenia) a ich nezávislú umeleckú existenciu. Nové prvky do tohto smerovania vnesla dominancia elektronických médií (elektronická kniha), stratégia intertextuálnosti a nástup nových komunikačných technológií (internet). Po r. 1945 sú na začiatku záujmu o knihu ako objekt predstaviteľa hnutia *Fluxus (G. Brecht, S. Brouwn, R. Filliou). Záujem sa koncentruje v 60. a 70. rokoch. Zo starších umelcov sa knihe ako objektu venoval M. Broodthaers (1924–1976), D. Roth, z okruhu konceptuálneho umenia J. Kosuth, H. Darbovenová, On Kawara, z mladších napr. A. Kiefer. Jednu etapu knihy ako umeleckého objektu sumarizovala v samostatnej tematickej sekcii Metamorfózy knihy kasselská Documenta 6 v roku 1977. V 90. r. vzniklo niekoľko projektov s ústrednou témou knihy ako objektu v generácii mladších umelcov: Clegg a Guttman (Open Public Library od r. 1991), A. Hamiltonová (Aleph, 1992), R.

Whitereadová (Five Shelves, 1995–96). Na Slovensku sa táto stratégia začala rozširovať od 60. r. (A. Mlynárčik), neskôr je ťažiskom tvorby D. Tótha, z mladších umelcov dominuje u M. Kréna a R. Ondáka.

– Pri príležitosti Bienále ilustrácií Bratislava roku 1981 urobil G. Komora vo výstavnej sieni na Gorkého ulici komornú výstavu „neobvyklých“ kníh pod názvom „Kniha – svet dieťaťa“. Objektív–knihy či koncepty–knihy, ktoré prešli svetovými galériami, konečne videlo aj bratislavské publikum. (Sikorová, E.: Umenie na okraji. In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Bratislava, Nadácia M. Šimečku 1996, s. 118)

– Za viac ako tridsať rokov od babylonskej knižnice po Knihu z piesku, počas ktorých J. L. Borges rozprestrel oblúk nad tvoriteľským dielom Nekončnej knižnice a Nekončnej knihy, v modernom výtvarnom umení by sme mohli sledovať nemenej dobrodružnú históriu vynálezcov svojbytných kníh – objektov. Otázky... som sformuloval s vedomím, že Filov trvalý záujem o interpretovanú knihu ako výtvarný objekt otvorený interpretáciám prináša rad podnetov...(Mojžiš, J.: Rozhovor o knihe ako o objekte. Profil 1994, 8–9–10, s. 22–23)

koláž -e ž (fr. *collage* glejenie, lepenie)

1. technika vytvárania výtvarného diela lepením, vlepovaním, nalepovaním rôznorodých výstrižkov (noviny, knihy, reprodukcie, fotografie a pod.) na podklad 2. takto vytvorená plošná výtvarná kompozícia

Východiskom koláže bol postup,

ktorý G. Braques a P. Picasso nazvali *papiers collés* (1912) a ktorý označoval techniku vlepovania útržkov rôznych materiálov – novin, tapiet, plátna – do obrazových zátiší. Po analytickej kubizme sa koláž uplatnila v ruskom konštruktivizme (priestorové montáže, predovšetkým Tatlinov kontrareliéf) a talianskom futurizme. Po 1. svet. vojne našla koláž veľké využitie v dadaizme (fotomontáž) a jej možnosti sa osobitým spôsobom uplatnili v tvorbe K. Schwittersa, ktorý prešiel od plošných koláží (Merzbilder) k priestorovým asamblážam (Merzbau). V rámci surrealizmu sa koláži systematicky venoval predovšetkým M. Ernst, pričom na princípe kolážovania vzniklo viacero spoločných projektov (séria Fatagaga v spolupráci M. Ernsta s H. Arpom, kolektívna surrealistická hra Cadavre Exquis). Po 2. svet. vojne v rámci *neodadaizmu a *popartu našiel princíp koláže nové možnosti vývoja prostredníctvom techník *asambláže, *kombinovanej maľby, *akumulácie, *kompresie a v *obrazoch pascách D. Spoerriho. Opakom koláže je *dekoláž.

– ...Picasso zavádzaním predmetných materiálov do tabuľového obrazu dosahuje oslobodenie od prísnej technickej kategorizácie plošnej olejomalby. Tým, že reálny, už sformulovaný materiál... začleňuje do procesu maľby, eliminuje iluzórnú existenciu predmetu v plošnej maľbe... Úsilím smerujúcim k reálnej skutočnosti, k objektívnosti umenia sleduje technika koláže rovnaké zámery ako

analytický kubizmus. (Thomasova, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 50)

– Koláž ako princíp tvorby znamená použitie rôznej látky (v zmysle materiálovom i v zmysle sémantickom) vedľa seba, vo vzájomnej nadväznosti, konfrontácii, kombinácii, prekrývaní, vrstvení a pod. (Čarný, L.: Koláž – slovníkové heslo. Profil 1992, č. 24, s. 7)

kombinovaná maľba (z angl. *combine painting*, lat. *combinare* spájať); syn. profes. combine painting

výtvarná technika používajúca ako materiálový základ maľbu, do ktorej sú kolážovitým spôsobom zakomponované trojrozmerné predmety

Prvýkrát sa kombinovaná maľba objavuje začiatkom 50. rokov u R. Rauschenberga, ktorý do svojich expresívnych maliieb postupne vnašala rôzne materiálové fragmenty. Táto stratégia vzniká u Rauschenberga ako reakcia na opotrebovanosť *abstraktného expresionizmu a svojim zužitkovaním dadaistického objektu a predovšetkým Duchampovho *ready-made už pripravuje nástup nových tendencií *neodadaizmu a *popartu. Termín sa nesprávne prekladá spojením *kombinovaná technika*, ktoré označuje výtvarné dielo vytvorené kombinovaním niekoľkých techník (napr. niekoľko grafických techník použitých v jednom grafickom liste, maľba kombinovaná s tlačou a pod.)

– Jeho prvé combine paintings z roku

1952... predstavujú koláže nájdených predmetov na expresionistickom maliarskom pozadí... umelec sa pokúša o určitú syntézu abstraktne expresionistického maliarstva a tvaroslovného dedičstva dadaizmu. V Rauschenbergovej tvorbe prišiel na pomoc ready-made... (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 167)

– ...v Amerike prešiel Robert Rauschenberg cez svoje *White paintings* (1951) ku *combine-paintings* (od konca 1953). Spojil prvky maľby v duchu temperamentného *action-paintingu* s trojrozmernými a dvojrozmernými prvkami – nájdenými predmetmi. (Matuščík, R.: ...Predtým. 1964–1971. Prekročené hranice. Žilina, PGU 1994, s. 167)

– *Integrácia maľby, fotografie a koláže sa objavuje v polovici 60. rokov i v tvorbe Vladimíra Popoviča. Už v r. 1964 v cykle jedenástich obrazov Lodičky aplikuje multiplikovaný objekt na maľovaný obraz na spôsob combine painting.* (Rusinová, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 170)

– *Na druhej strane Rauschenbergove „kombinované“ maľby ako Dar pre Apolóna (1959).* (Procházka, M.: Oprášený popart. Profil 1992, č. 12–13, s. 32)

Poznámka:

O vzťahu medzi používaním termínu *kombinovaná maľba* a anglickým spojením *combine painting* pozri poznámku pri hesle **akčná maľba**.

komika, pŕv. pís. **comics** -u m (angl. *comics*, skr. *comic strip*, *comic humorný*, vtipný, *strip* pásik, pruh)

humorný alebo dobrodružný obrázkový seriál v časopisoch, obyč. s textom dialógov

Schéma kreslených príbehov doplnených stručnými textami je odvodená z tradície obrázkových hárkov (ilustračný cyklus rozšírený v 16. storočí v širokých ľudových masách vo forme moralít, zábavných príbehov, porekadiel a pod.), ktoré našli svoje pokračovanie v časopiseckej ilustrácii 19. a 20. storočia. Za zakladateľov amerického komiksu sa považujú R. F. Outcault (*The Yellow Kid*, 1897), R. Dirks (*The Katzenjammer Kid*, 1897), na ktorých nadviazal W. Disney. Formálnu stránku amerických komiksov si privlastnili umelci *popartu, ktorí sa zaujímali o triviálne prejavy masovej kultúry. Na obsahovú prázdnotu komiksov reagoval predovšetkým R. Lichtenstein vo svojich obrazoch, ktoré vznikli niekoľkonásobným zväčšovaním komiksových predloh.

– *Comic strip a strata reality v hudbe... Johna Zorna. Inšpiračným zdrojom hudobníka Johna Zorna sú komiksové obrázky, porovideá a fotografie newyorského fotoreportéra Weegeeho... Zorn si osvojil estetiku komiksu.* (Kampmann, W.: *The big Gundown. Avalanches 1990–95. Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu.* Bratislava, SNEH 1995, s. 132)

– *Comics je vlastne také médium vo výtvarnom umení ako pop-music v hudbe. Dokáže ihneď veľmi silno, emotívne... zapôsobiť. Comics je konkrétny a ako taký je zbraňou, ktorou sa dá umelecky efektívnejšie pôsobiť na diváka.* (5x COMICS. Profil 1992, č. 8, s. 16)

komprasla -ie ž (lat. *comprimere*

stlačiť); syn. *presáž*

autorská technika francúzskeho sochára Césara (vlastným menom César Baldaccini), ktorou vytvára rôznofarebné skulpturálne bloky stláčacím automobilových karosérií pomocou hydraulického lisu

Kompresie charakterizujú jednu líniu Césarovej tvorby, ktorú kontinuitne rozvíjal od začiatku 60. rokov. Po predchádzajúcich skúsenostiach so zváraním rôznorodého kovového odpadu (tzv. amalgámové obdobie) začína v roku 1960 so sériou objektov – Kompresií, ktoré vytvára stláčaním automobilových karosérií do rôznofarebných blokov. Prvý raz ich vystavil na Májovom salóne v Paríži v roku 1960.

– *Ale César... čoskoro pocíti potrebu obnoviť sa, ísť za novými výrazovými prostriedkami: z toho vznikne povestná séria Kompresii automobilových karosérií, ktoré vystaví roku 1960 na Májovom salóne.* (Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia. Bratislava, Tatran 1973, s. 57)

– *Na týchto „kompresiách“, ktoré vyvolali pohoršenie na Májovom salóne roku 1960, Césara fascinuje to, že sú to priemyselné kondenzáty státisícov úkonov odlievania a zvárania, surové bloky vytvorené jediným drviacim pohybom, z ktorých potom neváhal zhotoviť miniatúrne repliky zo zlata.* (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 103)

– *V roku 1970 vytvoril Vladimír Kordoš poctu francúzskemu sochárovi Césarovi a jeho po-*

vestnej sérii Kompresii zo 60. rokov... Zatiaľ čo Césarova séria Kompresii automobilových karosérií bola v istom zmysle reakciou na konzumný spôsob života Západu, kde ponuka prevýšila dopyt, musel Kordoš na získanie stoviek plechoviek od coca-coly vynaložiť obrovské úsilie typické pre systém prevrátených hodnôt, v ktorom sa jeden z najmasovejších výrobkov stal tovarom exkluzívnym. (Geržová, J.: Keď dvaja robia to isté. Profil 1992, č. 14–15, s. 23)

komputerová fotografia
→ **digitálna fotografia**

konceptualizmus
→ **konceptuálne umenie**

konceptuálna poézia
→ **experimentálna poézia**

konceptuálne umenie (z angl. *conceptual art, concept art*, lat. *conceptus* pojem, myšlienkové uchopenie niečoho, vnímanie, *concipere* sformulovať, myšlienkovy uchopiť, chápať); syn. konceptualizmus, projektové umenie, umenie ideí, *protes. concept-art*

medzinárodné hnutie vo výtvarnom umení (2. pol. 60. rokov), ktoré zdôrazňuje mentálnu stránku umeleckého procesu; vo svojich radikálnych prejavoch sa zrieka materializácie umeleckého diela a sústreďuje sa na prezentáciu idey a umelcovho myšlienkového procesu (artefakt nahrádza písaný text, číselná štruktúra jednoduchý náčrt, mapa, fotografická dokumentácia alebo existuje iba

v myslí autora a vyžaduje od diváka špeciálny druh pozornosti a mentálnej spoluúčasti, napr. vznik obrazu riadený telefonicky)

Termín konceptuálne umenie sa uviedol po tom, ako v roku 1967 publikoval Sol Le Witt Odseky o konceptuálnom umení v časopise Artforum a v roku 1969 Myšlienky o konceptuálnom umení. Pred Sol Le Wittom hovorí o konceptuálnom umení už v roku 1961 vo svojej eseji Konceptové umenie H. Flynt a konceptuálne metody predznamenáva aj W. de Maria v texte nazvanom Bezúčelová práca z roku 1960. Kritička a teoretička L. Lippardová v eseji pre Art International (február 1968) hovorí o dematerializácii umenia, ktorá sa stala jedným z výrazných atribútov konceptuálneho umenia. Korene konceptualizmu sa hľadajú už v postojoch M. Duchampa, ktorého *ready-made zvyrazňuje význam kontextu v umení a dokumentuje presun z vizuálnej stránky umenia na mentálnu stránku. Konceptuálne umenie v jeho radikálnejších prejavoch prezentuje iba písaný text, číselná štruktúra, jednoduchý nákras. Umeni sa obmedzujú napríklad iba na informácie o plánovanom diele uvádzané v katalógoch a tento text – koncept vystavujú. Prvé dve významné výstavy konceptuálneho umenia sa uskutočnili v roku 1970 v New Yorku, v Múzeu moderného umenia pod názvom Informa-

tion a v Židovskom múzeu pod hlavičkou Software. Jednou z kľúčových postáv konceptuálneho umenia je Američan J. Kosuth, ktorý od roku 1965 pracuje so slovníkovou definíciou predmetov a samotných ideí (Jedna a tri stoličky, 1965; Umenie ako idea, 1967) a ktorý v roku 1969 publikuje dôležitú esej Umenie po filozofii. Ako dominantná umelecká tendencia sa konceptuálne umenie udržalo do polovice 70. rokov 20. st. V súčasnosti sa termín konceptuálne umenie používa v širšom chápaní na označenie rôznorodých umeleckých aktivít vrátane *umenia v krajine, *performancie, *videoumenia a *neokonceptuálneho umenia.

- *Sformulovali teóriu alternatívnych priestorov. Koncept bol podstatou ich umenia. Umenie bolo ideou a idea bola ich umením, v celom ich diele bola obsiahnutá eliminácia kritiky a požiadavka, aby umelci saturovali aj kritickú funkciu, aj interpretáciu umenia.* (Kingová, E. K.: Kto a čo zabíja umenie. Profil 1994, č. 1, s. 6)

- *V konceptuálnom umení je najdôležitejším aspektom diela idea alebo koncept... znamená to, že všetky plány a rozhodnutia sú urobené vopred a realizácia je formálnou záležitosťou. Myšlienka sa stáva strojom, ktorý robí umenie... Cieľom umelca, ktorý sa zaoberá konceptuálnym umením, je urobiť dielo pre vnímateľa myšlienkovou zaujímavým, a preto ho chce spravidla zbaviť emócií.* (Sol LeWitt: Poznámky o konceptuálnom umení. Profil 1994, č. 8–9–10, s. 30. Prebraté z antologie Esthetics Contemporary, New York, Buffalo, 1989)

- *Prezentácia najvýznamnejších umelcov*

concept-artu zo Spojených štátov a Európy na výstave Konzeption – Conception roku 1969 na zámku Morsbroich pri Leverkusenne, ktorá sústredila ich ideové projekty na papieri a modrom pauzáku, veľmi efektne demonštrovala, ako sa čistý concept-art vzdáva materiálnej idey. (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov. Bratislava, Pallas 1994, s. 92)

- *Dnes, s odstupom času, môžeme rozlíšiť medzi čistým konceptom 70. rokov (napr. Filko, Koller, Gazdík, Sikora: Dotazník UFO, 1972; Sikora, Koller, Filko, Laky, Zavorský: Čas I, Čas II, 1973, individuálne aktivity Kollera a Bartoša) a tvorbou výtvarníkov, ktorí vstúpili do výtvarného diania v okamihu, keď bol boom konceptuálneho umenia aj u nás už za svojím zenitom (a jeho revitalizácia v raných 90. rokoch se nedala ešte ani predpokladať)... Kresba... už nebola len dokumentom konceptu, ale opäť aj svojbytnou, vizuálne prítlačivou matériou...* (Geržová, J.: Krátky historický exkurz. Katalóg Skupiny A-R. Bratislava 1992, s. 7)

- *Je to predovšetkým konceptualizmus a rôzne varianty akčného umenia, ktoré vniesli nové podnety do fotografie. Napríklad explózia fotografických cyklov a sekvencií... nie je mysliteľná bez nového prístupu k času a časovosti v umení konceptu...* (Hrabušický, A. – Macek, V.: Slovenská fotografia 80. rokov. Katalóg. Bratislava 1989, s. 7)

- *Kosuth ako jeden z najvýznamnejších konceptuálnych autorov vôbec, prešiel od prezentácie rozličných slovníkových definícií v 60. rokoch k analýze komplexnejších vzťahových systémov zakotvených v základnej otázke jeho „umenia ako definície umenia“ (ktoré nepotrebuje hmotnú existenciu a existuje ako koncept, idea, výrok.* (Orišková, M.: Délente. Profil 1992, č. 2, s. 3)

- *Od polovice 70. rokov Sikora realizuje svoje metaforické kompozície už bez pomoci textov priamou fotomontážou... Odráža sa*

v nej skúsenosť z konceptuálneho umenia, umenia ideí a projektov. (Hrabušický, A. – Macek, V.: Slovenská fotografia 80. rokov. Katalóg. Bratislava 1989, s. 64)

- *Paradoxné na Bielom priestore je to, že vznikol ako istá polemika s konceptom, ktorý i keď už proskribovaný, bol ešte stále vedúcou tendenciou... na druhej strane tu boli isté signály o tom, že sa vyčerpáva... že konceptu hrozí nebezpečenstvo estetizácie... z manifestu Bieleho priestoru je zrejmé, že sme rezignovali na dominantné postavenie rozumu a na racionálny výklad sveta... postavili sme sa proti konceptu, ale atmosféra začiatku 70. rokov ním bola natoľko presiaknutá, že sám Valoch, ktorý o ňom písal veľmi pozitívne, príliš zdôrazňoval prepojenie s konceptom.* (Zavorský, J. v rozhovore pre Profil 1991, č. 4, s. 2)

Poznámka: O vzťahu medzi používaním termínu *konceptuálne umenie* a anglickým spojením *concept-art* pozri poznámku pri hesle **akčná maľba**.

konkretizmus
→ **konkrétne umenie**

konkrétne poézia
→ **experimentálna poézia**

konkrétne umenie (z fr. *art concret*, lat. *concretus* skutočný, hmotný); syn. konkretizmus

smer vo výtvarnom umení 30. až neskorých 50. r. nadväzujúci na prejavy geometrickej abstrakcie (holandská skupina De Stijl, 1917–1931) a konštruktivismu; jeho základom je tvaroslovie čistých, elementárnych výtvarných prvkov

Pojem konkrétne umenie označuje paradoxne abstraktné výtvarné prejav napriek tomu, že predstavitelia hnutia odmietali spájať svoju tvorbu s abstrakciou. V tom zmysle zaviedol pojem holandský maliar a teoretik, predstaviteľ skupiny De Stijl Theo van Doesburg. Jeho základnou myšlienkou bolo dosiahnuť objektivnu harmóniu umeleckého diela prostredníctvom úplnej redukcie všetkých tvarov na základné geometrické prvky. V r. 1930 vydáva Doesburg časopis Art concret s manifestom konkrétneho umenia a zakladá v Paríži rovnomennú skupinu ako pokračovanie hnutia De Stijl. Konkrétne umenie buduje svoje tvaroslovie z čistých, elementárnych výtvarných prvkov, ktoré nechcú byť napodobovaním, ale ani abstrakciou prírodných tvarov. Ako prejav novej geometrie sa konkrétne umenie rozvíja aj po r. 1945 paralelne s konštruktívne orientovaným umením (*kinetické umenie, svetelno-kinetické umenie). Kľúčovú výstavu Konkrétne umenie zorganizoval v r. 1944 švajčiarsky umelec M. Bill, ktorý založil aj špeciálny časopis Abstract-Concret. Dnes sa konkrétne umenie považuje za uzavretú etapu konštruktivismu. Pôvodné chápanie konkrétности sa rozvíjalo v maliarskej tendencii *maľba ostrých hrán predovšetkým v USA, neskôr sa niektoré aspekty objavili v *oparte.

- Dôraz na geometrický tvar a konštruktívnu

skladbu charakterizuje aj konkretistické objekty Márie Bartusovej, Antona Cepku, Jarmily Čihánkovej... (Matušík, R.: ...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 89)

- Iným spôsobom aplikovali a využívali princíp série vo svojej tvorbe umelci, ktorí participovali na hnutí Klubu konkretistov... Princípiálnou otázkou východísk filozofie konkretizmu bola rezignácia na klasický obraz. (Trojanová, E. - Bajcurová, K.: V ústrety elementárnemu poriadku sveta. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 142)

konštruktívna abstrakcia
→ **geometrická abstrakcia**

korešpondenčné umenie
→ **poštové umenie**

kybernetická poézia
→ **experimentálna poézia**

kybernetická umenie (z angl. *cybernetic art*, gr. *kybernan* viesť, riadiť)
počítačovým programom riadené umelecké objekty a inštalácie, ktoré majú interaktívny charakter

Šúčasťou kybernetického umenia môžu byť čiastkové prejavy *svetelno-kinetického umenia, *elektronického umenia a *počítačového umenia. Za prvé dielo kybernetického umenia sa považuje kybernetická socha CYSPI, ktorú zostrojil v roku 1957 Nicolas Schöffer, maďarský umelec žijúci v Paríži. V 70. rokoch sa kybernetické

projekty orientujú na vytvorenie syntetického modelu človeka, na trikové scény v oblasti filmu a animácie (syntetická Marilyn Monroe vytvorená v laboratóriách MIRALab v Montreale). V súčasnosti smeruje kybernetické umenie k vytváraniu virtuálnych prostredí.

- Ten istý autor uskutočnil r. 1957 v New Yorku svoju luminodynamickú projekciu, z jej skúseností vychádza projekt kybernetickej veže pre Liège. (Matušík, R.: ...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 169)

- Diskurz kybernetickej kultúry sa ešte len rodí. Zatiaľ je to často neprehľadný chaos rozmanitých pojmov vypožičaných z rozmanitých oblastí, počnúc počítačovou technológiou cez molekulárnu farmakológiu, dekonštruktivizmus, feminizmus, počítačovú kriminalistiku k filmovým sci-fi a literárnemu cyberpunku... (Sýkora, P.: Telo, telesnosť a sexualita v súčasnom umení. Profil 1996, č. 3-4, s. 106)

land art i **land-art** -u m (angl. *land* krajina, zem, *art* umenie) profes.
→ **umenie v krajine**

l' art brut
→ **umenie v surovom stave**

laserová tlač [laser-] (angl. *laser print*, *laser* laserový, *print* tlač); syn. profes. laserprint

tlač prostredníctvom počítača a la-

serovej tlačiarne

- Ďalšími sú vlastne reprodukčné tlače v P. Rónaia (ofset na fólii) a V. Havrilla (laserprint). (Grafika alebo tlač. Súčasná slovenská grafika 1993. A. Vrbanová v rozhovore s J. Geržovou. Profil 1993, č. 12, s. 23)

laserprint [laserprint] -u m (angl. *laser* laser skr. *light amplification by stimulated emission of radiation* kvantový zosilňovač optického žiarenia. *print* tlač) profes.

→ **laserová tlač**

laserové umenie [laser-] (angl. *laser* skr. *light amplification by stimulated emission of radiation* kvantový zosilňovač optického žiarenia)

→ **svetelné umenie**

lettrizmue -u m (fr. *la lettre* písmeno)

1. výtvarná tendencia z polovice 20. st. zavedená skupinou parížskych maliarov (I. Isou, M. Lemaitre, G. Pomerand), ktorí za hlavný výrazový prostriedok svojich prác považovali písmená a ich konfigurácie vo výtvarných obrazoch 2. širokospektrálna výtvarná tendencia vyznačujúca sa zakomponovaním rozličných podob písma, textu alebo číslic do výtvarného diela (napr. lettristická koláž) 3. súhrnné označenie pre rozličné tendencie v umení 20. st. hľadajúce vzťahy a väzby medzi písmom, textom a výtvarným umením

Povodne sa pojem lettrizmus spájal so skupinou parížskych maliarov, ktorí od r. 1946 povýšili písmo na hlavný motiv svojich prác (M. Lemaître, I. Isou, G. Pomerand) a ktorí boli v kontakte s tašistami. Vďaka univerzálnej estetike a informačnej hodnote písma má táto tendencia dlhú predhistóriu. V umení včasných avantgárd sa objavuje v kubizme (G. Braque), futurizme (U. Boccioni, G. Severini) a dadaizme (koláže s vlepovanými novinovými výstrižkami). S novou intenzitou sa text a písmo reflektujú v *štruktúrálnej abstrakcii, *neodadaizme a *poparte.

– **Lettrizmus** na prechode od štruktúralného spracovania povrchu cez využitie spontánnej dekoláže, koláže nájdenej realii (rukopisy, listy, časti šekov), skôr ich výtvarnej než informatívnej hodnoty, a dominujúceho písma ako znaku charakterizuje aj tvorbu Miša Urbáka. (Rusinová, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 175)

luminodynamizmus – u m (lat. *lumen* svetlo, gr. *dynamis* sila)

→ **kinetické umenie**

M

mail art i **mail-art** [meil-] -u m (angl. *mail* pošta, *art* umenie) profes.

→ **poštové umenie**

maľba farebných plôch (angl. *colour-field painting*, *colour* farba, *field* pole, *painting* maľba); syn. profes. *colo(u)-field painting*

prúd v povojnovej americkej geometrickej abstrakcii, pre ktorý je charakteristická hladká maľba veľkých farebných plôch

Maľba farebných plôch (*colour-field painting*) je v istom zmysle reakciou na gestickú štetcovú maľbu *abstraktného expresionizmu. Objavuje sa v polovici 50. rokov paralelne s *maľbou ostrých hrán (*hard-edge painting*) pod súhrnným označením *postmaliarska abstrakcia.

– *Gestuálne krídlo* hnutia *action painting* sa vyvinulo v New Yorku celkom súčasne s explóziou lyrickej abstrakcie v Paríži. Kontemplatívnejšie, priestorovo-koloristické krídlo, ktorého predstaviteľmi sú Tobey, Still a Rothko, sa vyvíja smerom k prúdu „*color field painting*“ umelcov ako Newman a Reinhardt. (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 125)

– Na Danuviuse 68 vystavil Koller dva perdanťové obrazy *Horská električka I, II*, v ktorých seriálovo rozvíjal časový prvok – príchod a odchod lanovky, v rozčlenení kompozície i technike maľby sa tu priblížil unifikácii a plošnosti na spôsob „*color field*“. „*Color field*“ je pojem označujúci hladkú, plošnú maľbu... zostavenú z unifikovaných plôch bez známkov rukopisu... (Rusinová, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 179, poz. 14, s. 180)

– *Permutačnú* písomnú disciplínu vystrie-

dajú v 70. rokoch obrazy prinášajúce do nášho kontextu geometrickú konfiguráciu so vzťahmi k *hard edge* či *color field painting*. (Matušík R.: Rudolf Urbásek. Slovníkové heslo. Profil 1993, č. 1, s. 17)

Poznámka:

V súvislosti s výtvarným prúdom v angličtine označovaným *colour-field painting* podobne ako aj s inými výtvarnými tendenciami vznikajúcimi na americkom kontinente v 2. polovici nášho storočia – napr. *action painting*, *hard-edge painting*, *combine painting* – prenikajú do slovenskej odbornej slovnej zásoby ako termíny citátové anglické (americké) výrazy (*color* v americkej angličtine, *colour* v britskej). Skutočnosť si však vyžaduje pomenovať aj ďalšie s touto problematikou súvisiace veci, napr. osobu, ktorá tvorí svoje diela v duchu príslušného smeru, alebo utvorí príslušné prídavné meno a pod. Aj tu je možnosť tvoriť odvodené slovné druhy pridaním slovenskej prípony k poslednému slovu viacslovného pomenovania, napr. *predstaviteľa colour-field paintingu*, adjektívum *colour-field paintingový*. Kým v prípade dvojslovných pomenovaní *combine painting*, *action painting* sú už v slovenčine vžitie domáce termíny *kombinovaná maľba*, *akčná maľba*, anglické termíny s trojčlennou štruktúrou *colour-field painting*, *hard-edge painting* ako prejavy postmaliarskej abstrakcie také ekvivalenty doteraz nemajú. Núka sa nám však možnosť uplatniť ako termín domáci pre-

kladový ekvivalent anglického *colour-field painting* – viacslovné pomenovanie *maľba farebných plôch* (*painting*=maľba, maľovanie; *colour*=farebný, farba; *field*=pole, plocha), v prípade *hard-edge painting* zasa spojenie *maľba ostrých hrán* (*painting*=maľba, *edge*=hrana, *hard*=tvrdý, ostrý). Podobne sa k týmto termínom pristupuje napr. aj v susednom českom kontexte: encyklopedická charakteristika maľovania M. Rothka, jedného z hlavných predstaviteľov tohto prúdu, sa pomenúva ako *maľba farebných plôch*. Jeho obrazy sa charakterizujú ako veľké, väčšinou štvoruholníkové, navzájom sa presahujúce farebné polia, farba je riedka, lazúrovaná, hranice tvarov prechádzajú mätko cez seba, tradičná priestorová ohraničenosť sa stráca, farebné polia akoby presahovali plochu obrazu (Malířske umění od A do Z. Rebo Productions, Praha 1995, s. 623). Obidva zdomácnené anglické pomenovania (*colour-field painting*, *hard-edge painting*) by v odbornej lexike mali charakter profesionalizmov, nie dominantných domácich termínov.

maľba ostrých hrán (angl. *hard-edge painting*, *hard* tvrdý, ostrý, *edge* hrana, *painting* maľba); syn. profes. *hard-edge painting*

prúd v povojnovej americkej geometrickej abstrakcii, pre ktorý je charakteristická maľba ostro ohraničených farebných tvarov a plôch

V maľbe ostrých hrán sa zdôrazňujú formálna stránka diela. Tendencia sa objavuje v neskorých 50. rokoch v USA paralelne s *maľbou farebných plôch (súhrnné označenie pre obidve tendencie je *postmalierska abstrakcia). K jej hlavným predstaviteľom patria E. Kelly a K. Noland. V r. 1965 vznikol Kellyho obraz Červená-modrá-zelená-žltá, na ktorom sú ostro ohraničené tvary a presne k sebe priliehajúce výrazné farby, odtiaľ pochádza názov *hard-edge painting*. K. Noland, ktorý maľoval hladké, veľkoplôšne obrazy bez známky rukopisu, od r. 1958 maľoval obrazy s horizontálne prebiehajúcimi pruhmi farieb. Páry paralelne ukladaných akrylových farieb vyplňajú celú plochu obrazu bez toho, aby vytvárali stred obrazu. „Ide o to naniesť farbu v čo možno najtenšej vrstve a plochy ostro ohraničiť, akoby boli zrezané žiletkou. Ide iba o farbu, plochu a to je všetko“ (citované podľa: Malířství 20. století. Rebo Productions, Praha 1996, s. 137). Termín *hard-edge painting* prvýkrát použil v r. 1958 kritik J. Langsner v súvislosti s americkými maliarmi Západného pobrežia. Tendencia bola v istom zmysle opozíciou voči *gestickej maľbe a voči *abstraktnému expresionizmu a predznamenala neskorší nástup *minimálneho umenia.

- Prístup Elswortha Kellyho k minimalizovaniu pretransformovaniu jeho záujmov o architektúru a prírodu do maľby zdôraznil

jasnosť línie, formy a hrany, označený odbornou terminológiou ako Hard-edge (Tvrdá hrana). (Rusnáková, K.: New York – Londýn Profil 1994, č. 2, s. 10–11)

Poznámka: O možnosti domáceho pomenovania tohto prúdu pozri poznámku pri hesle **maľba farebných plôch**.

mäkká plastika (z angl.: *soft sculpture, soft object; soft* mäkký, *sculpture* socha, *object* predmet)

1. objekt vytváraný z mäkkých materiálov (textil, kombinácia prírodných textilií so sadrou, plastické materiály)
2. technika utvárania objektov z mäkkých materiálov objavujúca sa začiatkom 60. r. 20. st. v hnutí *neodadaizmu, *popartu a *postminimalizmu

Mäkká plastika predstavuje objektové umenie, ktoré spochybňuje predstavu o diele vytvorenom z pevných a trvácich materiálov, ako je kameň, drevo alebo kov, tradične spájanú s historickým umením. Technika mäkkej plastiky sa najčastejšie dáva do súvislosti s menom C. Oldenburga, jedného z výrazných predstaviteľov amerického *popartu. Oldenburg vytvára od začiatku 60. rokov nadrozmerne napodobeniny potravín – hamburgerov, cheesburgerov, sendvičov a zmrzlinových pohárov, ako aj repliky banálnych predmetov (Mäkká toaleta, 1966). Tvarové zmäkčenie bežných, banálnych predmetov, ktoré sa dosa-

huje použitím rôznych materiálov (moleskin vypchatý kapokom, zrebné plátno so sadrou), sa dostáva do rozporu s predstavami divákov o reálnom svete, ako aj o funkcii tradičnej plastiky.

- *Soft Sculptures* Claesa Oldenburga vychádzajú svojím haptickým účinkom v ústrety starým nárokom na exkluzivnosť umenia. (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 238)

- *Ako sme videli, skulptura sa dnes živí všetkým a ničím. Ba čo viac, preberá najrozličnejšie postoje, je poslušná všetkým možným tropizmom podľa svojej energie a temperamentu. Vznáša sa (Martha Panova), klesá (Morris, Oldenburgove mäkké plastiky)...* (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 110)

- *Transformovala ich na rituálne predmety, relikvie, fetiše a klenoty intímnej autobiografie, ktoré adjustovala v juxtapozíciách na poličkách alebo priamo na stene (cyklus Ty a ja), resp. separátne ako nábytkové objekty či mäkké plastiky.* (Rusnáková, K.: Paradigma žena. Katalóg. Žilina, PGU 1996, nestránkované)

- *Autorka si privlastnila vankúše, ktoré sú typom mäkkých readymades.* (Rusnáková, K.: Paradigma žena. Katalóg. Žilina, PGU 1996, nestránkované)

mestské umenie

→ **umenie verejných priestranstiev**

minimal art i **minimal-art** -u m (angl. *minimal* minimálny, *art* umenie) profes.

→ **minimalistické umenie, minimálne umenie**

minimalizmus

→ **minimalistické umenie, minimálne umenie**

minimalistické umenie i **minimálne umenie** (z angl. *minimal art*, lat. *minor* menší, *minus* najmenší, *minime* najmenej); syn.: minimalizmus, chladné umenie, primárne štruktúry, profes.: *minimal art, minimal-art*

1. výtvarná tendencia objavujúca sa predovšetkým v americkom sochárstve 60. rokov, vyznačujúca sa redukciami výtvarnej formy na elementárne geometrické priestorové a plošné tvary, usporiadané podľa prísnych štruktúrnych pravidiel (zmnoženie, opakované radenie) 2. v širšom význame smer v umení – hudbe, literatúre, dizajne, charakteristický zámernou redukciami, jednoduchosťou až esenciálnosťou prejavov

Minimalizmus vznikol ako reakcia na expresivitu a emocionalitu *abstraktného expresionizmu, proti ktorým postavil očistené a citovo indiferentné výtvarné prvky. Pre svoj vzťah k priestoru mal minimalizmus úzke väzby s architektúrou (predovšetkým T. Smith). Za istú paralelu k minimalizmu sa považujú viaceré smery včasnej moderny – neoplasticizmus, suprematizmus, konštruktivizmus. Ťažisková výstava pod názvom „Primary Structures“ (Primárne štruktúry) sa uskutočnila v r. 1966 v Židovskom múzeu v New Yorku. K hlavným predsta-

viteľom patria: D. Judd, R. Morris, D. Flavin, C. Andre. Minimalizmus v maľbe reprezentuje napr. A. Martiňová, R. Ryman a ďalší.

- Zo všetkých terminov, ktoré označujú americké smery približne posledných dvoch rokov, sa mi obsahový a politický termín „minimalizmus“ vidí najvhodnejší. Uvedomujem si pritom, že... sa nemusí nevyhnutne zhadovať iba s galaxiou „Minimal Art“ ... Abstrakcia, ktorá sa rodí z krízenia smerov, ako sú „hard edge“ a „shaped canvas“ Kellyho, Stelli, Nolanda a iných, sa poväčšine nazýva „Post-Painterly Abstraction...“ alebo „Systematic Painting“... Trojrozmerné diela si zaslúžili meno „Primary Structures“... Ďalej sú to termíny viac novinárske ako kritické - „ABC Art“, „Non Art“, „Cool Art“... (Pinto, S.: V tieni benzínových pump. Výtvarný život 1968, č. 10, s. 441)

- Abstraktné tendencie tentoraz vychádzajúce z najlepších tradícií čistých geometrických foriem anglickej podoby neoplasticizmu... vyústili do britského variantu minimal artu, ako ju rozvinul a o prvky amerického minimal artu obohatil v 70. r. najmä Barry Flanagan a Michael Craig Martin. Ani minimalistická skulptúra nie je situovaná na piedestáli, ale spočíva na dlážke... (Rusinová, Z.: Súčasné britské sochárstvo. In: Premeny sochárstva. Zborník referátov. Bratislava 1994, s. 43)

- Ostaňme pri minimalizme - venovala sa mu aj jedna z výstav filiálky Guggenheimovho múzea v SoHo... Predstavila plošnú tvorbu amerických minimalistov... Obe tieto úrovne sa v americkom minimale prelínajú a ťažko ich jednoznačne identifikovať. (Kolesár, Z.: Veľké jablko na jeseň, v zime. Profil 1994, č. 2, s. 13)

Poznámka: O vzťahu medzi používaním

domáceho termínu *minimalistické (minimálne) umenie* a anglického spojenia *minimal art* pozri poznámku pri hesle **akčná maľba**.

mixmediálna tvorba
→ tvorba zmlašaných médií

mobíl (lat. *mobilis* pohyblivý); syn.: pohyblivá plastika, kinetický objekt
výtvarný objekt založený na pohybe, ktorého zdrojom môže byť špeciálny prídavný mechanizmus (elektromotor, počítačový program) alebo pôsobenie prírodných síl (prúdiaci vzduch, voda), ako aj zámerný alebo náhodný dotyk

Prvé pohyblivé plastiky vytvoril už v 20. r. 20. st. N. Gabo (Kinetická konštrukcia poháňaná motorom). Pre tento typ umenia použil N. Gabo (1920, spolu s A. Pevsnerom) a neskôr L. Moholy-Nagy (1922) označenie *kinetické umenie. Termín mobil pochádza od M. Duchampa, ktorý ním označil prvé pohyblivé diela A. Caldera, vytvorené začiatkom 30. rokov a poháňané motorom. Neskôr sa Calder vzdal použitia motora a mobilom začal označovať aj diela, ktorých pohyb vyvolávalo prúdenie vzduchu. Aktuálnosť pohyblivých objektov vzrástla v *kinetickom umení a *svetelnom umení, v ktorých sa pohyb, čas a priestor stali základnými prostriedkami výrazu.

- Roku 1932, tridsať rokov pred svojimi prvými kinetickými sochami, vystavuje v Galérie Vignon v Paríži zoskupenia abstraktných foriem poháňaných rukou alebo elektrickými motormi, ktoré Marcel Duchamp ihneď navrhne nazvať „mobily“. Keď sa v nasledujúcom roku zriekne motorov, tento názov slúži na označenie všetkých diel, ktorých pohyb spôsobuje len prúdenie vzduchu. Jeho prvý mobil Ocelová ryba z roku 1934 meria nemenej ako tri metre. (Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia. Bratislava, Tatran 1973, s. 47)

- O tom svedčí ďalšia miestnosť... kde I. Baumannová-Havlíčková vybrala „iba“ jedno dielo Aleša Votava známeho... i ako konštruktéra mobilov. (Oravcová, J.: 6+6. Profil 1992, c. 11-12, s. 8)

- Belhradského geometrický názor koncom 60. rokov silno rezonoval aj v monumentálnych realizáciách... - od variabilov prešiel k mobilom (Slanko nádeje, 1969-1970). (Trojanová, E., Bajcurová, K.: V ústrety elementárnemu poriadku sveta. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 143)

monotypia -ie ž (gr. *monos* jeden, *typos* tlač)

technika jednorazovej tlače, pri ktorej sa maľba alebo kresba (olejovými, temperovými a pod. farbami) na kovovej doske (alebo inom podklade) odtlača na papier

Pri monotypii možno odtlačok vyhotoviť iba raz, pri opakovanej tlači sa musí zopakovať základná maľba. Posun v tejto technike predstavujú autorské tlače, pri ktorých východiskom nie je maľba, ale materiál rozmanitého

charakteru. Ten sa procesuálne odtlača na podklad. Skorodované nájdene platne odtlačené (položené) na papier sú základom cyklu Koróna grafika P. Kalmusa (1992-1993). Ľ. Stacho, využívajúc princíp monotypie, necháva pôsobiť mokrú fotografiu na plátne (Kvety, Kríž, 1996).

- Jediným súčasným autorom, ktorý taktó kombinuje reprodukciu s monotypiou, je v Bratislave Daniel Fischer (1950): aj on pracuje často s ofsetom a zasahuje pred vytlačením, aby z každej tlače urobil autorskú. (Cornevin, E.: Malá metafyzika v pozitive obrázkov v negative. In: Mojžiš, J.: Marián Mudroch. Bratislava 1996, nestránkované)

- Ide o pseudomonotypie Ľ. Stacha a P. Kalmusa... Grafický list (v prvom prípade plátno, v druhom papier) je odtlačkom z matrice. (Grafika alebo tlač. Súčasná slovenská grafika 1993. A. Vrbanová v rozhovore s J. Geržovou. Profil 1993, č. 12 s. 23)

- Pracuje na báze monotypii získaných korodovaním platne (ready-madu) na papieri, prípadne inom podklade. (Vrbanová, A.: Alternatívna slovenská grafika. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica. 1998, nestránkované)

multimediálna tvorba (lat. *multum* mnoho, *medium* stred, prostriedok)

umelecké aktivity využívajúce na vytvorenie jedného celku výrazové prostriedky viacerých druhov umenia - výtvarného umenia, divadla, filmu, hudby, tanca - a elektronické média p. aj **tvorba zmlašaných médií**

Ako synonymum sa používajú aj pojmy *intermédiá*, *mixmédiá* alebo tvor-

ba zmiešaných médií, ktoré sa však v posledných rokoch ustálili iba na označenie čistej spolupráce viacerých umeleckých odborov bez využívania bázy *elektronického umenia. Multimediálne umenie sa rozvíja od 60. rokov a ako prvý multimediálny projekt sa uvádza The Theatre of Mixed-Means Richarda Kostelanetza z roku 1962.

- Pod multimédiom sa rozumie médium, ktoré zahŕňa text, statický obraz (vrátane počítačovej grafiky), zvuk (hudbu alebo hovorené slovo) a pohyblivý obraz (vrátane animácie), pričom všetky tieto principiálne odlišné informačné zdroje sú integrované v jednom celku. (Németh, J.: Multimédia alebo prezentácia umenia po novom. Profil 1993, č. 1, s. 15)

- V multimediálnych priestorových projekciách matematicky vymedzené čiastočné svetlá takisto korešpondujú v danostiach čisto teoretických a fiktívnych. (Rusinová, Z.: 90. roky. Profil 1996, c. 1-2, s. 100)

- Čoskoro nato sám Marinetti postuloval divadlo zmiešaných médií (ktoré nikdy nezrealizoval), ktoré by využívalo „vynálezy 20. storočia - elektrinu a film“ a zároveň poéziu, scénu a rekvizity... Zatiaľ čo futurizmus objavil, že nové technológie sa stanú vhodnými nástrojmi pre mixmediálne umenie, dadaizmus postavil všetkých nasledujúcich moderných umelcov do konfrontácie s netradičnými materiálmi... (Kostelanetz, R.: Divadlo zmiešaných médií. Avalanches 1990-95. Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. Bratislava, SNEH 1995, s. 197)

multiplikát -u m (lat. *multiplicare* rozmnožovať, zväčšovať, *multiplex* mnohonásobný); syn: replika

trojrozmerný umelecký objekt roz-

množený v limitovanom počte exemplárov

Tendencia vytvárať multiplikáty, ktorá sa objavuje koncom 50. a začiatkom 60. rokov 20. storočia, súvisí s ideou spochybňovania unikátu umeleckého diela patriaceho jedinému zberateľovi. R. Atkins v Art Speak spája pojem s r. 1955, keď umelci Y. Agam a J. Tinguely navrhli parížskemu obchodníkovi s umením Denisovi Renému robiť multiplikáty. O štyri roky neskôr založil D. Spoerri v Paríži edíciu M.A.T. (Multiplication Arts Transformable) produkujúcu multiplikáty napr. Caldera, Duchampa, Man Raya, Vasarelyho za prijateľné ceny v limitovanom náklade sto kusov. V roku 1968 sa v Kolíne nad Rýnom uskutočnila výstava Ars multiplicata, ktorá poukázala na rast významu reprodukčných umení a ich vzťah k ekonomickým a kultúrnym zmenám správdzajúcim spoločenský vývoj 20. storočia.

- Niektorí umelci sa na multiplikáciu svojich diel rozhodli používať fotografickú reprodukciu, ktorá je ale založená na nových a veľmi rôznorodých princípoch. Hovorí sa o „multiplikátoch“... V 80. rokoch sme svedkami ešte prehĺbenejších výskumov, ktoré umožňujú umelcom slobodne pracovať v oblasti multiplikátov... Multiplikát podnietil vznik vynikajúceho, ako aj zlého umenia. Autentickí umelci svojimi postupmi rozširujú pole pôsobnosti multiplikátov. Iní vidia iba možnosť ľahšie predať svoje diela. (C. Germinagni: Multiplikáty. Profil 1994, č. 1, s. 15)

- Proces zavádzania tradičných, repetitívnych, variačných, kombinačných a multiplikáčnych metód do umeleckej tvorby nadviazal na emancipačnú líniu akceptovania všednej predmetnej a životnej reality v umení... Na úrodnú pôdu dopadli aj v tvorbe Claesa Oldenburga, ktorého *multipl. modely a kresby...* vytvára repliky a rozmnoženiny najrozmanitejších predmetov... Retrospektíva Oldenburgových *multipl. približila európskemu publiku menej známu tvorbu tohto významného umelca.* (Cseres, J.: Claes Oldenburg - Multiples 1964-1990. Profil 1993, č. 4, s. 20)

Poznámka:

Z jazykového hľadiska treba v súvislosti s týmto termínom upozorniť na nesprávne používanie tvarov podstatných mien *multipl* a *multipl.* Výraz *multipl* je v slovenčine neústrojný zo slootovného hľadiska. Neživotné podstatné mená cudzieho pôvodu tohto typu majú v slovenčine koncovku *-el, -er, -or* a pod. s pohyblivou samohláskou, tá však vypadáva pri skloňovaní, nie v nominative jednotného čísla (*bicykel - bicykla, artikel - artikla, debakel - debakla*). *Multipl* je výraz zo susedného českého jazyka a v slovenčine mu zodpovedá slovo *multipl* s doterajšou platnosťou termínu z oblasti telekomunikácií, označujúceho zariadenie, sústavu vodičov prepájajúcich, resp. spájajúcich body rovnakého určenia. Slovesné podstatné meno *multiplovanie* znamená „vzájomné prepájanie rovnofahlých východov spájacieho poľa“. Výraz *multipl* vo význame „jeden z viacerých ume-

leckých produktov“ sa do slovenčiny dostáva z angličtiny ako akýsi „doslovný“ preklad anglického *multiple*. v množnom čísle *multiples* (multiplý). Pre tento význam však máme v slovennej zásobe už zaužívaný starší zodmácnený výraz *multiplikát* označujúci niečo, čo je výsledkom multiplikácie, rozmnožovania, násobenia jednej veci. Slovo *multiplikácia* je latinského pôvodu a je odvodené z podstatného mena *multiplicatio*, resp. od slovesa *multiplicare* - „rozmnožovať, zväčšovať, násobiť“. Synonymom *multiplikátu* je výraz *replika*.

N

nájdený objekt

→ **nájdený predmet**

nájdený predmet (z fr. *objet trouvé*, *objet* objekt, *predmet*, *trouvé* nájdený, *trouver* nájsť); syn. nájdený objekt
predmet z mimoumeleckej skutočnosti (prípadne realita sama), ktorý sa voľbou umelca začleňuje do umeleckého kontextu

Nájdený predmet je produktom charakteristickej surrealistickej stratégie, v ktorej sa tvorba redukuje na okamih objavu mimovýtarnej reality a jej povýšenie do stavu umenia. Nájdený predmet reflektuje viaceré zásadné črty surrealizmu - psychický automatizmus, zdôraznený interpretačný prin-

cip a imaginativnosť. V Dictionnaire abrégé du surréalisme (1938) sa uvádzajú skutočné a umelé surrealistické objekty, pohyblivé a nemé objekty, interpretované (upravované) objekty, včlenené objekty, objekty-fantómy a bytosti-objekty na rozdiel od tých objektov, ktoré nie sú vytvorené a zostavené, ale nájdené (prírodné objekty, porušené, matematické objekty a pod.). Nájdený predmet sa často zamieňa za *ready-made, ktorý od r. 1913 vytváral M. Duchamp. Obidva prístupy našli široké uplatnenie po 2. svet. vojne v hnutí *neodadaizmu, *popartu, ako aj v tendenciách posledných desaťročí - *neo-geo, *post-konceptuálne umenie.

- Surrealistické hnutie prejavovalo veľký záujem o objekt (nájdený objekt, komponovaný objekt, prírodný objekt), a to nie vo výsmešnom zmysle, ako to bolo v dadaizme s jeho ready-made, ale preto, že v ňom videlo výrazový prostriedok básnický v najvyššej miere. (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 13)

- Na prezentáciu objektu a jeho interpretáciu v assembláži, ako aj na dramaticko-režijné organizovanú akciu sa tu reagovalo nájdenou skutočnosťou, ktorá sa mení v čase. V dodatočnom texte-manifeste ČO JE HAPPY, hovoria preto autori... o vzťahu k happeningu, ale zdôrazňujú neštylizovanosť pôvodnej skutočnosti... - Z mladších pokračovali v tejto práci s nájdeným objektom vo svojich assemblážach Stanislav Filko. Na rozdiel od Jankovičovho zužitkovania nápatia medzi sochárskym a mimovýtvárnym sledujú Filkove práce dôsledne princípy

skladby nájdeného predmetu, antiestetickú prezentáciu mimovýtvárneho objektu. (Matušík, R.: ...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 29, 31)
- Kvetiny Ivana Štěpána v predzáhradke z konfekčných elementov - vysávačových hadíc a svietiacich žiaroviek - posúvali dadaistický princíp interpretovaného nájdeného predmetu do dizajnerskej dokonalosti... (Sikorová, E.: Umenie na okraji. In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Bratislava, Nadácia M. Šimečku 1996, s. 105)

nefiguratívne umenie
→ **abstraktné umenie**

neodadaizmus -u m (gr. neos nový + dadaizmus)

umenie skorých 50. rokov inšpirované niekoľkými aspektmi dadaistického hnutia 20. rokov 20. st. (nonsense, paradox, ambivalencia, metóda šoku)

Termin sa prvýkrát použil v r. 1958 v súvislosti s prácami amerických umelcov rodiaceho sa *popartu, predovšetkým J. Johnsa a R. Rauschenberga v jednom z článkov januárového čísla časopisu Art News. Na súvislosť s dadaizmom poukazuje na jednej strane zmysel pre paradox a na strane druhej výrazný vplyv takých osobností ako M. Duchamp (predovšetkým *ready-made) a K. Schwitters (*nájdený predmet, *umenie z odpadu).

- V prvej polovici 60. r. a v ich kontexte ne-

ustáleho hľadania a živého experimentovania si princípy neodada, masmediálnych techník a estetiky spotreby podmanili aj oblasť nášho sochárstva. (Rusinová, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy, Bratislava, SNG 1995, s. 186)

- ... je to duch new-dada ešte stále zahalený do mýtu alternatívnej technologickkej spoločnosti... (Pinto, S.: V tieni benzínových púmp. Výtvarný život 1968, č. 10, s. 436)
- ... (Ivan Štěpán) rozvíja ironickú, neraz neodadaistickú artikulovanú interpretáciu banálneho... (Matušík, R.: ...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 24)

neoexpresionizmus -u m (gr. neos nový + expresionizmus)

prúd v európskom maliarstve neskorých 70. rokov objavujúci sa v kontexte postmodernej najskôr v Nemecku (Neuen Wilden - Noví divokí) a Taliansku (transavantgarda), neskôr aj vo Francúzsku (Figuration libre), Rakúsku a Švajčiarsku, hlásajúci návrat k expresívnej figurálnej maľbe

Neoexpresionizmus bol reakciou na dominanciu chladného *konceptuálneho umenia predchádzajúceho desaťročia. Vrátil sa k tradícii premodernistickej a modernistickej maľby (predovšetkým nemecký expresionizmus zo začiatku 20. st.) a jej prostredníctvom revitalizoval žáner expresívnej figurálnej maľby vrátane klasických a mýtických námetov. Z hľadiska záujmu o figuru má neoexpresionizmus isté vzťahy aj s *novou figuráciou 50.

a 60. r. (F. Bacon). Americkou verziou neoexpresionizmu je hnutie *bad painting, *nová vlna (new wave) a *nový obraz (new image). Tendencia kulminovala začiatkom 80. rokov v sérii významných výstav.

- Postmodernistický model kultúry reprezentovaný u nás predovšetkým výtvarným neoexpresionizmom začína presakovať do vedomia našej kultúry. (Geržová, J.: Suterén 89. Výtvarný život 1989, č. 10, s. 17)
- V polovici 80. rokov sa razantne prihlásila o slovo vlna mladých výtvarníkov, ktorí sympatizovali s postmodernistickým myslením a jeho neoexpresívnymi intenciami. (Rusnáková, K.: Jozef Šramka. Profil 1992, č. 22-23, s. 17)
- Dielo prvého neoexpresionistického obdobia zahŕňa necelé tri roky tvorby a roku 1987 sa v podstate končí. (Olič, J.: Laco Teren. Profil 1992, č. 18-19, s. 17)

neoficiálne umenie
→ **alternatívne umenie**

neo-geo neskl. s (angl. skrátená podoba neogeometric conceptualism nový geometrický konceptualizmus) profes.

→ **neokonceptuálne umenie**

neokonceptuálne umenie (gr. neos nový + konceptuálne umenie); syn. profes. neo-geo

smere vo výtvarnom umení 80. r. 20. st. (v USA a v Európe) nadväzujúci na niektoré prejavy konceptualizmu 60. rokov

Neokonceptuálne umenie sa obja-

vuje v New Yorku v skupine mladých umelcov *neo-geo, ako aj v Európe v kontexte niekoľkých prúdov *post-moderny. Na rozdiel od čistého *konceptualizmu, ktorý smeroval k dôslednej dematerializácii umenia, neokonceptuálni umelci sa nezriekajú vizuálneho pôsobenia svojich prác. Využívajú na to všetky dostupné formy, od maľby až po *ready-made, pričom uprednostňujú stratégie *citácie a *apropriácie. Označenie *neo-geo je menej odborným termínom a viac variantom obchodnej značky, ktorej vlastníctvo sa stalo dôležité v kontexte umeleckého trhu zameraného na objavovanie nových mien a tendencií. Termín sa spája s menami štyroch mladých amerických umelcov (J. Koons, P. Halley, A. Bickerton, M. Vaisman), ktorých tvorba je na prvý pohľad veľmi rôznorodá. To, čo ich spája, je konceptuálne východisko ich umenia a chladná ironia vo vzťahu k popartovým stratégiám. *Neo-geo sa dáva do súvislosti predovšetkým s výstavou v Sonnabend Gallery v New Yorku v roku 1986, ktorá znamenala pre štvoricu umelcov rýchly štart do umeleckého sveta. Od roku 1989 sa termín používa už iba zriedka.

- Baudrillardova filozofia má okrem prívržencov či obdivovateľov aj svoj estetický rozmer: jednak v zámernom reduktívizme, ukazujúcim halucinačnú prázdnotu sveta (umelci smeru Neo-geo)... (Orišková, M.: Vysoké a nízke alebo nízke a vysoké. Profil 1996, č. 3-4, s. 93)

- ...rozhodne považujem za dôležité neokonceptuálne stratégie, ktoré na rozdiel od ortodoxného konceptualizmu neopovrhujú artefaktom, práve naopak, privlastňujú si predmety i obrazy, teda pracujú s umelým svetom ľudských produktov. (Orišková, M.: 90. roky. Profil 1996, č. 1-2, s. 91)

neopopart

→ **postpopart**

nepredmetné umenie

→ **abstraktné umenie**

neskorá moderna (z angl. *late modernism*, *late neskorý modernism* modernizmus, lat. *modernus*, *modo* práve teraz)

posledná fáza modernizmu; spája sa s nástupom nových tendencií vo výtvarnom umení 60. rokov 20. st. (od popartu až po polovicu 80. rokov) a ohlasuje kolaps modernistického princípu vybudovaného na báze eurocentrizmu a reprezentovaného ideou inovácie, vierou vo vedecký pokrok a utopickou víziou budúcnosti

Prvé príznaky oslabenia štyroch pilierov moderny – sekularizácie, scientizácie, industrializácie a demokratizácie badať na konci 50. r. a súvisia s postupným akceptovaním *pluralizmu a multikultúry. Vo výtvarnom umení nastupuje neskorá moderna na začiatku 60. rokov, keď sa na scéne objavuje postupne *popart, *minimalizmus a rôzne formy *konceptuálneho

umenia. Umenie neskorého moderny popiera svoje modernistické východiská na jednej strane extrémnym vystupňovaním princípov moderny (napr. samoreferenčný charakter konceptuálneho umenia), na druhej strane odmietaním jej hlavných hodnôt (zrovnoprávnenie vysokého a nízkeho umenia v *poparte ako programový protiklad k elitárstvu moderny), čím bezprostredne ohlasuje nástup *post-moderny. Fenoménu neskorého moderny sa komplexne venoval predovšetkým Ch. Jencks v práci *Postmoderna a neskorá moderna – základné definície* (1989), ale aj S. Gabliková (*Zlyhala moderna?*, 1985, H. Bellting (*Koniec histórie umenia*, 1987), A. Danto (*Koniec umenia*, 1984). Novým impulzom na úvahy o súčasných pozíciách moderny, neskorého moderny a post-moderny bola výstava *Vek moderny*, ktorú v r. 1997 usporiadal N. Rosenthal a Ch. M. Joachimides (Martin-Gropius-Bau, Berlín) a ktorá odmietla postmoderňu, považujúc 20. st. za storočie moderny existujúcej kontinuálne od Picassa po Kounelisa a od Maleviča po Garyho Hilla.

- ...Tu sa napokon dostávame k základnej definícii neskorého modernizmu: v architektúre je neskorý modernizmus pragmatický a technokratický vo svojej spoločenskej ideológii a približne od roku 1960 privádza veľa štýlistických myšlienok a hodnôt modernizmu do extrému, aby oživil otupený (alebo odumierajúci) jazyk. Neskoromoderné umenie je tiež takýmto spôsobom jedinečne za-

kódované a podobne ako modernizmus Clementa Greenberga má tendenciu k samoreferenčnosti a záujem o svoj špecifický umelecký jazyk, dokonca minimalistický v takej koncentrovanej, ako na to poukázali viacerí kritici, napríklad Umberto Eco. (Jenck, Ch.: *Postmoderna a neskorá moderna – základné definície*. In: *Antológia Esthetics Contemporary*, revised edition, edited by R. Kostelanetz. New York: Buffalo, 1989, preklad uverejnený v *Profile* 1994, č. 2, s. 3-5)
- *Ale postmodernizmus, ako píše Ch. Norberg-Schulz, sa nezačal ako povrchná hra s formami. Vznikol skôr ako protest proti sterilnej prázdnote neskorého modernej architektúry.. Postmodernizmus odmietol devalvované schémy modernizmu i kompozičný expresionizmus neskoromodernistov a nastolil (ale aj realizoval) návrat významu v architektúre.* (Dulla, M.: *Neskorý modernizmus a postmodernizmus v slovenskej architektúre*. *Výtvarný život* 1990, č. 7, s. 21)
- *Upozorňuje na to, že mnohí autori, medzi nimi aj Lyotard a pred ním Ihab Hassan, si jednoducho postmodernizmus pletú s neskorým avantgardizmom. A tak v záujme predist terminologickému kolapsu odporúča používať pojem „postmodernizmus“ v komplementárnej súčinnosti s pojmom „neskorý modernizmus“...* (Cseres, J.: *Anti či ante-umenie*. OS, august 1997, č. 4, s. 69)

network [network] -u m (angl. *network* sieť) profes.

→ **poštové umenie, elektronické umenie**

Neuen Wilden

→ **nový dvokl**

new image

→ **nový obraz**

new wave

→ **nová vlna**

nezobrazujúce umenie

→ **abstraktné umenie**

nová figurácia

figuratívne tendencie v umení 50. r. 20. st. (USA, Európa) objavujúce sa ako reakcia na rôzne podoby dobového abstraktného, nefiguratívneho umenia

Termín zahŕňa figurálne orientovanú tvorbu individuálnych umelcov (F. Bacon, L. Chadwick, A. Seguí) a paralelne vznikajúce tendencie *popartu a *nového realizmu. Nová figurácia reprezentuje osobitú podobu neoexpresívnej figurálnej maľby, ktorej cieľom bolo podať nový obraz človeka, poznačeného existenciálnym rozčarovaním a pocitom odcudzenia.

– *Nová figurácia ako globálna štýlová poloha, ktorá sa u nás ujala s určitým časovým sklzom, sa v európskom umení vyznačuje (na rozdiel napríklad od amerického pop-artu) predovšetkým autentickou črtou subjektívneho videnia...* (Rusinová, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy, Bratislava, SNG 1995, s. 203)

nová vlna (z angl. *new wave*, *new nový*, *wave vlna*)

súhrnný pojem na označenie nových výtvarných tendencií 80. rokov v USA

Pôvodne sa termín objavil na označenie avantgardného filmu vo Francúzsku na konci 50. rokov (F. Truffaut, J.-L. Godard). V polovici 70. rokov sa použil v súvislosti s generáciou mladých hudobníkov punkovej scény v Spojených štátoch, ktorí čoskoro začali spolupracovať s umelcami alternatívneho umenia. Neskôr sa tento termín začal používať vo vizuálnom umení, ktoré svoju estetiku ozrejmiť na dvoch výstavách – v r. 1980 (Time Square Show) a v r. 1981 (New York New Wave), ktorú kurátorsky pripravil René Ricard. Termín *new wave* tu v sebe zahrnul tvorbu *grafitov, *neoexpresionizmu a umenie „East Village“.

– *Po teoretickom oboznámení sa s princípmi umenia „novej senzibility“ (L. Hegyl) začal J. Bartusz vytvárať cykly prác, v ktorých reaguje na odklon od racionálneho objektívizmu v prospech radikálneho subjektívizmu „novej vlny“.* (Bodnárová, J.: Juraj Bartusz. Profil 1993, č. 1, s. 20)

noví divokí (z nem. *Neuen Wilden*, *Neuen noví*, *Wilden divokí*)

1. pis. **Noví divokí** skupina nemeckých výtvarníkov hlásiaca sa k neoexpresionizmu 2. neoexpresívny smer v nemeckom maliarstve neskorých 70. r. nadväzujúci na tradície domáceho expresionizmu zo začiatku 20. st., ktorý charakterizuje expresívna, prevažne figuratívna maľba

Hnutie nových divokých (Neuen

Wilden), objavujúce sa koncom 70. r. v Nemecku, v opozícii voči intelektualizmu *konceptuálneho umenia predchádzajúceho desaťročia proklamovalo návrat subjektívneho maliarstva a bezprostredné nadväzovanie na tradíciu domáceho expresionizmu zo začiatku 20. st. (skupina Die Brücke, O. Kokoschka). K ďalším zdrojom inšpirácie patrila expresívno-subjektívna figurácia včasných 60. rokov (B. Koberling, K. H. Hodicke) a vplyv maliarov skupiny Cobra. K hlavným predstaviteľom patria G. Baselitz, A. R. Penck, M. Lupertz, A. Kiefer. S umeleckou klímou Berlína sú spojené mená R. Fettinga, H. Middendorfa a J. Immendorffa. V Kolíne nad Rýnom pôsobila skupina Mülheimer Freiheit.

– *... aj berlínske divoké maliarstvo je zmiešaniec dionýzovského opojenia, exhibicionizmu, agresie, obsesie, osamotenosti a skupinového pocitu.* (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 295)

– *A vtedy zrazu, uprostred modernizmu... vystupuje na verejnosti talianska transavantgarda, nemecká skupina Die neuen Wilden a americká nová vlna (New Wave alebo New Image Painting).* (Sedlár, J.: Noví divokí a postmoderna. Výtvarný život 1990, c. 7, s. 28)

– *Internacionála „upadnutého“ maliarstva – a nemeckí „divosí“ obzvlášť – nechávajú pozdravovať Bratislavu.* (Štraus, T.: Slovensko 1920–1990. Medzi folklórom a radikálnou modernou. In: Očami X. Desiat autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Ed. Z. Bartošová. Bratislava, EKK 1996, s. 39)

nový obraz (z angl. *new image*, *new*

nový, *image obraz*)

jedna z amerických verzií neoexpresionizmu, ktorú charakterizuje návrat k figuratívnej maľbe

Označenie nový obraz je odvodené od názvu výstavy „New Image Painting“, ktorú pre Whitney Museum v New Yorku pripravil r. 1978 kurátor Richard Marshall. Výstava združila umelcov rôznych štýlov, ktorých spoločným menovateľom bol návrat k figuratívnej maľbe vyvolaný charakterom *abstraktného expresionizmu Philipa Gustona. Napriek istým spoločným východiskám je tvorba umelcov okolo tendencie nový obraz (New Image) výrazne individuálna (S. Rothenberg, R. Moskowitz, N. Jenney). Medzi príslušníkov skupiny sa zaraďuje aj J. Borofsky vytvárajúci mixmedialné inštalácie.

– *A vtedy zrazu, uprostred modernizmu... vystupuje na verejnosti talianska transavantgarda, nemecká skupina Die neuen Wilden a americká nová vlna (New Wave alebo New Image Painting).* (Sedlár, J.: Noví divokí a postmoderna. Výtvarný život 1990, č. 7, s. 28)

nový realizmus (z fr. *nouveau réalisme*, *nouveau nový*, *réalisme realizmus*)

tendencia vo francúzskom umení vyvíjajúca sa na báze neodadaizmu; reprezentuje ju skupina Noví realisti založená v 60. r. 20. st. v Paríži, pre ktorú je charakteristická popartová ikonografia uplatnená v tvorbe asam-

bláži (M. Raysse), akumulácii (Arman), kompresii (César), obrazov pasci (D. Spoerri) a pod.

Skupina Noví realisti (Nouveaux Réalistes) bola duchovne spriaznená s paralelne sa rozvíjajúcim *neodadaizmom a *popartom. Manifest skupiny sformuloval kritik Pierre Restany, ktorý bol kľúčovou postavou francúzskej umeleckej scény 60. rokov. Programová výstava s názvom Štyridsať stupňov nad dada sa uskutočnila v roku 1961 v Galérii J v Paríži, ktorá bola až do roku 1966 domovskou galériou skupiny. K hlavným predstaviteľom patria Arman, Y. Klein, D. Spoerri, R. Hains, M. Raysse, J. Tinguely, César, Christo, M. Rotella, N. de Saint-Phalle. Bezprostredný kontakt so skupinou Nových realistov, predovšetkým s P. Restanym, nadviazal už roku 1964 Alex Mlynárčik, ktorý sa aktívne zúčastňoval na mnohých medzinárodných výstavách organizovaných Restanym (Superlund, Lund 1967; Permanentné manifestácie III, Odeon, Sorbona, Paríž 1968).

- K stretnutiu Mlynárčik-Restany došlo na vrchole mojej angažovanosti v novom realizme... Diskutoval som s Alexom o svojom presvedčení: o podobe vzťahu medzi umením a životom... Umenie je život mesta, továme, masmédiá a rýchlo napredujúcej technologickej informácii... Hovoril som s Alexom tiež o mojich rozpakoch... Stačili štyri roky od založenia skupiny Nových realistov (1960-1964), aby konzumná spoločnosť prijala jej základnú koncepciu... (Restany, P. -

Mlynárčik, A.: Inde. Paríž, Galéria Lara Vincy, Bratislava, SNG 1995, s. 3)

O

objekt -u m (lat. *obiectum* predmet, *obicere* hodiť do cesty, nastaviť)

trojrozmerný výtvarný predmet, ktorý nemá sochársky charakter, ale vznikol na základe privlastnenia si už existujúcich foriem (ready-made, nájdenný predmet)

Objekt sa prvýkrát objavuje paralelne v niekoľkých smeroch včasnej avantgardy (kubizmus, dadaizmus, surrealizmus) a opakovane v súvislosti s nástupom *neodadaizmu, *popartu a *nového realizmu. Z hľadiska typológie môžeme hovoriť o solitérnom objekte alebo o jeho použití v rôznych materiálových kombináciách - *asamblážach, *kombinovanej maľbe, *akumuláciách, *obrazoch pascách a priestorových usporiadaniach - *environmentoch a *inštaláciách.

- Rozvoj práce s objektom a vývin asambláže sleduje roku 1965 prehľadne pražská výstava OBJEKT, ktorú zostavila Eva Petrová pre Špálovu galériu. Okrem (českých) umelcov... zúčastnili sa na nej zo Slovenska Stanislav Filko a Jozef Jankovič. (Matuščík, R.: ...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 24)

- Rodí sa objekt ako nový heterogénny druh artefaktu. Jeho podstatu a zároveň výrazové novum... predstavuje využitie ready-made a technika asambláže... (Rusinová, Z.: V me-

ne syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy, Bratislava, SNG 1995, s. 186)

objektívna abstrakcia

→ **geometrická abstrakcia**

objekt trové

→ **nájdenný predmet**

obraz pasca (z fr. *tableau-piège*, *tableau* obraz, *piège* pasca); syn. Objekt pasca

specifický druh asambláže, v ktorej sú zakonzervované (prilepené, pripevnené a pod.) neštylizované stopy obyčajného života, pozostatky bežných ľudských činností, predmetov dennej potreby alebo jedla

Obraz pasca je autorskou technikou Daniela Spoerriho, jedného z predstaviteľov francúzskeho *nového realizmu. Jeho obraz pasca z r. 1961 Robertov stôl vznikol pripevnením predmetov tak, ako sa práve nachádzali vo svojich polohách, na drevenú dosku stola (popolník s ohorkami a nedofajčenou cigaretou, zápalková škatuľka, zvyšky sendviča na papieri, škatuľka žitanesiek, ceruzka a pod.). Preklopením dosky stola do vertikálnej polohy sa objekt prezentoval ako bežný obraz visiaci na stene. Názov sám naznačuje zámer autora petrifikovať banálnu skutočnosť s využitím momentu náhodného výberu prostredia a času.

- V akumuláciách a „fallenbildoch“ Fernandeza Armana (nar. 1928) a Daniela Spoerriho (nar. 1930) sa nový realizmus... dokumentuje v najčistejšej forme... S rovnakým zámerom, ako zmrzuje Arman udalosti a pohyby, dokumentuje náhodu aj Spoerri... (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov Bratislava, Pallas 1994, s. 89); - V tomto diele z roku 1965, nazvanom: *Obraz-pasca*... sa dá spozorovať jeden z typických objektov-pasci, ktoré sú charakteristické pre tvorbu Daniela Spoerriho. Umelec sa v nich usiluje „poľapať“ pomiňajúci okamih reálneho života tak, že znehybňuje určitú náhodnú zostavu predmetov. (Pijpan, José.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 174)

Poznámka:

V excerpicii sme zaznamenali použitie adaptovanej podoby nemeckého výrazu *fallenbild* na označenie výtvarného objektu, ktorý povodne vznikol a bol pomenovaný vo Francúzsku ako *tableau-piège* (*tableau* obraz, *piège* pasca). Zarádovať nemecký výraz *fallenbild* do slovenskej výtvarnej terminológie nie je nevyhnutné. *Fallenbild* je prekladovým ekvivalentom pôvodného francúzskeho výrazu *tableau-piège*, znamená to isté: *falle* pasca, *bild* obraz. Francúzskemu i nemeckému výrazu zodpovedá slovenský prekladový ekvivalent *obraz pasca*. Dvojslovné termíny tohto typu (vo funkcii prívlastku sa ocitá podstatné meno v nominative) sú v slovenčine rozšírené napr. v oblasti filmových žánrov, kde sa zaužívali termíny ako napr. *film anketa*, *film názor*, *kino oko*.

ofset -u m (angl. *to set off* odsadiť)

druh tlače z plochy, pri ktorej sa text alebo obraz (fotochemicky) prenáša na kovový platnu, odtiaľ pomocou farby na gumový valec a z neho sa odtlača na papier

Táto povodne reprodukčná technika využívaná v tlačiarstve sa akceptuje aj ako umelecká technika (autorský ofset), keď výtvarník sám zasahuje priamo do tlačiarstve. Prvý ofsetový stroj bol vyrobený v roku 1907 v Nemecku a jeho autorom bol litograf Kašpar Hermann pochádzajúci z Čiech.

- Z roku 1976 pochádza rozsiahla séria *Konvergencií*, ktorých východiskom bola ofsetová reprodukcia Rembrandtovho autoportrétu, komentovaná elementárnym geometrickým znakom. (Geržova, J.: *Čítacia v slovenskej maľbe II. Výtvarný život 1989*, č. 6 s. 14)

- *Pať rokov po absolvovaní VŠVU začal Marián Mudroch sériou grafík Konvergencie (1976, ofset, sietotlač, akryl. 49 x 49) svoj výskum možností priestoru. Takmer stovka ofsetových reprodukcii s výrazným zásahom do Rembrandtovho autoportrétu...* (Mojžiš, J.: *Marián Mudroch. Priznané pochybnosti*. Bratislava 1996, nestránkované)

op-art i opart -u m (skrátená forma angl. *optical art* optické umenie); syn.: optické umenie, retinálne umenie, sietnicové umenie

výtvarný smer z konca 50. rokov 20. st. využívajúci permutácie a transformácie

mácie geometrických obrazcov, rastre, vzájomné prekrývanie lineárnych a plošných konfigurácií na dosiahnutie optických efektov, ilúzie pohybu, oscilácie a pod. na ploche obrazu

Opart je jedna z podob povojnovej *geometrickej abstrakcie založená na výtvarnej manipulácii s plochou, líniou, farbou a svetlom na vyvolanie ilúzie pohybu na dvojrozmernej ploche obrazu. V širšom význame sa termín vzťahuje aj na tvorbu, ktorá nepracuje len s virtuálnym, ale aj reálnym pohybom (rotoreliéfy, kinetické objekty). Termín prvýkrát použil sochár G. Rickey v roku 1964. Opart dosiahol uznanie výstavou *The Responsive Eye* v Múzeu moderného umenia v New Yorku v roku 1965.

- *Op-art má korene v dvoch rozličných, kauzálnych spojených myšlienkových princípoch umeleckej konkrécie, ktoré vyrástli z experimentálnych tradícií Bauhausu a ruského konstruktivizmu... rozlíšenie priestorového svetla a plošnej farby zakladá dva smery opticky manipulujúceho umenia - kinetický op-art... a statický op-art...* (Thomasová, K.: *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Bratislava, Pallas 1994, s. 182)

- *V kresbách a obrazoch výstavy v Galérii Cypriána Majernika reagoval na op-art. V objektoch prešiel od skúmania zrakového vnímania k mechanickému pohybu a elektrickému svetlu.* (Matuščík, R.: *...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc*. Žilina, PGU 1994, s. 25)

- *V kresbových a maliarskych dielach rozpracoval systém vizuálnych optických štruktúr založených na rýchlych striedaní čierneho*

-bieleho lineárneho rastra, ktorý vyvolával dojem zmeny. Problém virtuálneho pohybu sa stal prvoradým vo vzťahu k jeho záujmom... Vedľa tzv. op-artových prác M. Dobeš experimentoval s novými materiálmi, umelou živcou... (Trojanová, E., Bajcurová, K.: *V ústrety elementárnemu poriadku*. In: *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 156)

optické umenie

→ op-art, opart

P

paketáž -e ž (fr. *paquetage* zabalenie, obal); syn.: empaketáž, ambaláž

technika zahalovania, obaľovania, zakrývania rozličných objektov, architektúry, prírodných útvarov a pod. do obalov z rozmanitých materiálov, napr. plastové fólie, gáza, textil, papier, čím sa dosahuje ich ozvláštnenie

Predznamenanie techniky balenia sa objavuje už u klasikov avantgardy (Travell's Folding Item od M. Duchampa z roku 1916, Hádanka pre Isidora Ducassa od M. Raya z roku 1921), ale naplno sa paketáž rozšírila až v 60. rokoch 20. st. v Európe i v Spojených štátoch. V rámci skupiny Nových realistov sa paketáž stala autorskou technikou výtvarníka bulharského pôvodu Christa (paketáž mosta Pont Neuf v Paríži, 1968; Obklopené ostrovy, Florida 1980-

1983; obalenie budovy Reichstagu, Berlín 1995). Technika paketáže sa spája na jednej strane s mystériom tajomstva, ale môže mať aj polohy ironizujúce konzumnosť materiálnej spoločnosti 20. storočia. Zabalenie objektu (vecí, architektúry, prírodných útvarov) má viesť k prehodnoteniu vzťahu k zmyslovej skutočnosti a k schopnosti pozeráť sa na svet inými očami.

- *„Umelecky balič“ Christo (nar. 1935) experimentuje s variáciami balenia do obrovských plastických fólií. Tento proces sa prezentuje na exemplárnych baličských happeningoch, na ktorých sa nečakane zahafujú konkrétne, stále viditeľné objekty - ako estetická kvalita mystifikácie.* (Thomasová, K.: *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Bratislava, Pallas 1994, s. 247)

- *Predtým, okolo roku 1960, obaľoval svoje formy do pásov gázy, potom do zvyškov náplaste, ktoré ich tajomne prekrývali.* (Odvtedy Dietmann... (Od Rodina po Moora. *Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia*. Bratislava, Tatran 1973, s. 79)

- *Tretie desaťročie, desaťročie medzinárodného rozšírenia i uzatvorenia dadaizmu bude v znamení vyústenia žiňského a kolínskeho zgrupovania alebo do abstrakcie, alebo do surrealizmu, berlínskeho naopak do politiky* Prinesie však celý rad podnetov... *Pripomeňme napríklad predznamenanie empaquetage v obalení šijacieho stroja v Man Rayom The Enigma of Isidore Ducasse. (Matuščík, R.: ...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 166)*

- *Duchampov stojan na fľaše alebo pisoár. Kleinove maľby živými štetkami, Manzoniho hovná umelcov alebo Christove paketáže pobrežia sú „veci“, ktoré existujú, niektoré nástojčivo, ale pod onou takmer posvätnou*

rovinou... (Cornevin, E.: Malá metafyzika v pozitívne obrázkov v negatívne. In: Mojžiš, J.: M. Mudroch. Priznané pochybnosti. Bratislava 1996, nestránkované)

performancia -e ž (z angl. *performance*) predvedenie, verejná prezentácia alebo exhibícia)

forma akčného umenia, v ktorej sa spájajú prvky viacerých umeleckých druhov (divadla, hudobného koncertu, poézie a výtvarného umenia), určená na verejné predvádzanie

Performancia je jedným z kľúčových pojmov *akčného umenia. V užšom zmysle sa performancia vzťahuje na rôzne formy umeleckých aktivít, ktoré sa prezentujú naživo, pred divákmi. Na rozdiel od divadelných predstavení sa neviažu na konkrétny divadelný priestor, nemajú pevný scenár a nie sú určené na opakovanie. Časť performancií je založená na sebaaprezentácii, ktorá môže mať veľmi osobný až biografický charakter, napr. v *body-arte. Od neskorých 70. rokov sa termín performancia používa ako nadradený termín na označenie rôznych podob akčného umenia vrátane body-artu a niektorých prejavov *feministického umenia.

- *Moderne znejúce „performance“ nadväzuje nesporné na happening 50. a 60. rokov, pričom sa nevytlučujú ani priame poučenia a citácie klasickej avantgardy z rodu dada, predovšetkým odkazy na - zdá sa - základodarca tohto typu výtvarnej aktivity*

M. Duchampa. (Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava. Pallas 1992, s. 101)

- *Najvýznamnejším predznamenaním súčasného performance sú však (napriek prevažujúcej absencii divákov) rituály, iniciácie... ide o semiotickú perspektívu, v ktorej je „performer“ znakom samého seba, nie niečoho iného, a to ani sekundárne“ (Glusberg). (Matuščík, R.: Performance/?/. Profil 1993, č. 3, s. 5-7)*

- *Zaručuje hravé a relativizujúce zaobchádzanie s masmédiami, na čom buduje svoje vystúpenia nasledujúca generácia performance artists (umelcov performance)... či už ide o skupinový performance, alebo o spoločný performance jednotlivcov (Performance a performance art. Preložené a prebraté z Kunstforum International 1988. Preložila Ľ. Tvarožková. Profil 1993, č. 3, s. 4)*

- *Úvodom prepokladám, že by bolo vhodné definovať význam slova „performance“, ktorý sa u nás absenciou slovníka súčasného výtvarného jazyka často interpretuje nejasne alebo nesprávne... A Kaprow delí performance na divadelný a nedivadelný... u nás sa spája s alternatívnym a udergroundovým umením... (Murin, M.: 3 otázky Vladimírovi Kordošovi. V. Kordoš v rozhovore s M. Murinom. Profil 1993, č. 3, s. 8)*

- *Performance sa koncom 70. a na začiatku 80. rokov dal vidieť v divadlách, kluboch - ako hudba alebo sólová „komédia“ - na videu alebo vo filme. (Murin, M.: Performance, slovníkové heslo. Profil 1993, č. 3, s. 18)*

Poznámka:

K jazykovej stránke termínu: anglický výraz *performance* znamená v slovenčine „predstavenie, predvedenie“. Ani slovo *predstavenie*, ani *predvedenie* sa v slovenskom kontexte neujalo ako termín z oblasti výtvarného umenia, ktorý by bol rovnocenným ekviva-

lentom anglického termínu *performance*, zavedeného približne koncom 70. rokov v súvislosti s rôznymi formami akčného umenia. Argumentuje sa tým, že *predstavenie* i *predvedenie* sú vzhľadom na charakter toho, čo sa chápe pod anglickým *performance*, príliš široké pojmy. Ani v samej angličtine nemá termín presné hranice a jeho definície sa u jednotlivých teoretikov umenia i u samých autorov tohto žánru líšia. Rozlišuje sa napríklad „performance“ v širšom a v užšom zmysle (Rose Lee Goldbergová), A. Kaprow delí „performance“ na divadelný a nedivadelný. U nás sa spája s formami alternatívneho umenia (Profil, 1993). Všetci teoretici sa však zhodujú v tom, že ide o špecifický druh predstavenia „so semiotickou perspektívou, v ktorej je ak-tér (*performer*) znakom samého seba, nie niečoho iného, a to ani sekundárne“ (R. Matuščík, citujúc J. Glusberga). V tomto umeleckom žánri, ktorý sa realizuje pred obecnosťou v rozmanitom priestore (otvorenom či uzavretom) a ktorý je založený na väčšej či menšej miere improvizácie, dochádza k spájaniu a využívaniu viacerých prvkov - hudby, tanca, divadla, videa, výtvarného umenia. Akcie prebiehajú za sebou alebo paralelne, predstavenie má často charakter akéhosi rituálu.

Ak sa výraz a umelecká forma nim označovaná stávajú súčasťou odbornej terminológie aj u nás, treba uvažovať o takej písanej i výslovnost-

nej podobe slova „performance“, ktorá by zodpovedala nášmu jazykovému systému a zároveň spínala vlastnosti odborného výrazu. Doteraz sa v slovenčine používa toto slovo v prevažujúcej miere ako citátový anglický výraz „performance“, t. j. neskláňuje sa, z kontextov však vyplýva, že sa mu prisudzujú všetky tri rody - mužský, ženský aj stredný: Zaznamenali sme aj v rozličnej miere adaptované, skloňované výrazy:

a/ performanc (mužský rod)

- *Znepokojujúca povaha performancov viedenských akčných umelcov... V prebehu performancu... (Rozbitie rámca. Profil 1993, č. 3, s. 9)*

b/ performans (mužský rod)

- *Oveľa zaujímavejšie sú live prezentácie v podobe performansu... Takto to bolo v prípade dvoch najnovších projektov multimedialnej performancv Laurie Andersonovej... Andersonová je najvýznamnejšia performerka USA a predstavuje nevidanu kombináciu humoru, schopnosti využitia techniky v kombinácii s avantgardnou senzibilitou... Bez poznania jej diel sa k súčasnému hi-tech, performansu a multimédiám nedá objektívne vyjadrovať. (Murin, M.: Ars electronica. Profil 1995, č. 1-2, s. 27)*

c/ performancea (ženský rod)

- *Nepojde nám napr. o body-art, či už v podobe performancii zo 70. a 80. rokov, alebo v profánnejšej súčasnej forme komercionalizovaného ozdobovania tela... Keďže autormi MUD-ov sú ich hráči, predstavujú novú formu kolektívne písanej literatúry, ktorá má veľa spoločného s performančným umením, divadlom na ulici, divadlom improvizácie, komédiou dell'arte a písaním scenárov... (Sýkora, P.: Telo, telesnosť a sexualita*

v súčasnom umení. Profil 1995, č. 3-4, s. 104)

Pretože výraz prechádza do slovenčiny z angličtiny, prvé dve formy – *performanc* a *performans* zodpovedajú svojoj pravopisnou a výslovnostnou podobou aj zaradením k príslušnému skloňovaciemu vzoru adaptačným zmenám sprevádzajúcim tento prechod do slovenčiny. Problematikou však zostáva dvojaká koncovka slova (*performac* – *performance*, *performancový*; *performans* – *performansy*, *performansový*). Je zbytočné zápasíť s touto dvojakosťou, pretože sa akoby zabudlo na to, že slovenčina už má v svojej slovnej zásobe bežne málo používaný, na latinskom základe dávnejšie zdomácnený výraz *performancia*: **performancia** -ie ž. (lat.) lingv. (podľa generatívnej gramatiky) činnosť, ktorú produkuje hovoriaci pri tvorení jazykového prejavu, pri rečovej činnosti, pri komunikovaní, pri tvorení viet a pod. (Šalíngová-Ivanová, M.-Maniková, Z.: Slovník cudzích slov. SPN. Bratislava 1983). Ten sa udomácnil v súvislosti s termínmi z oblasti jazykovedy – generatívnej gramatiky N. Chomského. V angličtine má tento lingvistický termín podobu *performance* a podľa Merriam Webster's Dictionary z r. 1993 je tento lingvistický termín 6. významom viacvýznamového slova *performance*, pri ktorom sa v 3. význame uvádza aj: „verejná prezentácia alebo exhibícia“.

Z naznačeného vyplýva, že formálny aj významový základ lingvistickej aj vý-

tvarenej *performancie* je rovnaký (činnosť, predvádzanie, konanie). Nemáme preto dôvod hľadať vo výtvarenej terminológii inú podobu výrazu označujúceho rovnakú skutočnosť. Aj v umenovednom kontexte je najefektívnejšie používať jazykovú podobu *performancia* namiesto mnohých rozkolísaných, čiastočne adaptovaných tvarov i namiesto nesklonného citátového anglického výrazu *performance*, ktorý neposkytuje odvodzovaciu bázu pri tvorení ďalších slov, napr. prídavného mena. Prídavné meno odvodené od podstatného mena *performancia* má podobu *performanciový* i *performančný*.

pluralizmus -u m (lat. *plures* väčší počet niečoho, početnejší, viac)

postmodernistický filozofický princíp prekonávajúci modernistickú koncepciu jednoty a uznávajúci za základ sveta viaceré samostatné, svojbytné a nezávislé podstaty; civilizáciu rešpektovaný samostatný rozvoj svojbytných sociálnych, kultúrnych, etnických, náboženských a pod. skupín

Pluralizmom nastal koniec predstavy o jednom celku a vystriedalo ho poznanie, že dnešná spoločnosť nie je určená jednou základnou normou, ale zmesou často veľmi silno diferencovaných formácií. Postmoderná pluralita je obhajobou autonómnych práv na vyznávanie rozdielnych životných foriem. Základnú definíciu plurality

podal vo svojom diele *La Condition postmoderne* (1979) francúzsky filozof J.-F. Lyotard. Na jeho myšlienky nadviazal nemecký postmodernistický filozof W. Welsch, ktorý dopracoval Lyotardove východiská a namiesto pluralizmu postuloval radikálnu pluralitu ako formu zintenzívnenia plurality (*Postmoderne – Pluralität als ethischer und politischer Wert*, 1988). V súvislosti s kultúrou a umením je dôležité Welschovo rozšírenie plurality smerom k interkultúre – zrušenie kultúrnej uniformity moderny, zrovnoprávnenie mimoeurópskeho umenia – a intrakultúre – akceptovanie kultúrnej diferenciácie v rámci jedného teritória, zrovnoprávnenie menšinových umeleckých prejavov, ako napr. feminizmu, umenia národných a sexuálnych menšín, subkultúrneho umenia.

- *Chcel by som ešte pripomenúť diskusiu o postmoderne. Ak sa postmoderna v niečom závažne odlišuje od moderny, potom je to práve v tom, že nepristupuje k pluralite so zatŕatými zubami ako k nechcenej, no nevyhnutnej realite, ale spoznáva oslobodzujúce aspekty tejto plurality a z presvedčenia s ňou súhlasí.* (Welsch, W.: *Estetické myslenie*. Bratislava, Archa 1993, s. 143)

- *Nechápu nielen pluralizmus otvorenú škálu viacerých modelov a koncepcií, ale stále žijú v akomsi militantnom „avantgardnom nadšení“, v umení ako „boji o niečo“, „proti niečomu“.* (Rusinová, Z.: 90. roky. Profil 1996, č. 1-2, s. 100)

- *Obrana plurality už rad rokov predstavuje zaujatie nového postoja voči skutočnosti.*

Odmietanie zjednodušujúcich normatívnych modelov a hľadanie nových konceptov má svoje hlboké zdôvodnenie v kolapse myslenia a umenia totalitných režimov. (Mojšiš, J.: *Zrkadlový obraz aury umeleckého dieťa*. Profil 1994, č. 8-9-10, s. 25)

počítačová fotografia
→ **digitálna fotografia**

počítačová grafika (z angl. *computer graphics*, lat. *computare* počítať, sčítať)

1. technika tvorby a spracovania grafiky pomocou počítača 2. grafika vytvorená počítačom

Počítačová grafika je jednou z dominantných oblastí počítačového umenia. Pojem zaviedol v roku 1960 W. A. Fetter, výskumný pracovník firmy Boeing. Prvé počítačom generované kresby sa vytvárali na analógových počítačoch už v roku 1944-45. Rýchly rozvoj nastáva zavedením číslicových počítačov. V roku 1965 sa konalo niekoľko prvých výstav počítačového umenia (Wendelin Niedlich Gallery, Stuttgart; Howard Wise Gallery, New York). V tomto období sa počítačovej grafike venujú prevažne matematici a programátori, ktorí používajú ako východisko na počítačové experimenty maľby a kresby renomovaných umelcov (A. Noll parafrázuje P. Mondriana, F. Nake H. Hartungu a P. Kleea). K výraznému nástupu počítačovej grafiky dochádza v 60. a 70. rokoch. V roku 1970 sa v rámci

Benátskeho bienále prezentovala ex-
pozícia experimentálnej počítačovej grafi-
ky pod názvom Umenie a technika.

- V roku 1968 organizuje Jasja Reichardt
dôležitú výstavu *Cybernetic Serendipity-
Computer and Art* v Inštitúte súčasného
umenia v Londýne, na ktorej boli popri poči-
tačovej grafike prezentované aj výsledky poči-
tačovej hudby, počítačom animované filmy
a tiež prvá počítačová soľptúra. (Geržová,
J.: Počítačová grafika. Profil 1993, č. 1, s. 19)
- R. 1978 na konferencii Počítačová grafika
78 v Smoleniciach sa konala výstava poči-
tačového umenia, v rámci ktorej vystavovali
J. Jankovič a výtvarník D. Fischer. (Šperka,
M.: Mířniky počítačovej grafiky na Slovensku.
Profil 1993, č. 1, s. 11)
- Paralelne od 70. rokov pracuje podnetne aj
v médiu alternatívnych grafických techník -
ofsetová tlač, serigrafia, tlač na fólie, compute-
rová grafika a animácia, často vo výrazovom
prepojení s videom. (Vrbanová, A.: Alternatívna
slovenská grafika. Štátna galéria Banská
Bystrica, november 1997 - január 1998)

počítačové umenie (z angl. *computer
art*, lat. *computare* počítať, sčítať)

umenie objavujúce sa od druhej po-
lovice 50. r. 20. st., pri ktorom sa po-
čítač stáva špecifickým pomocným
nástrojom umelca pri tvorbe umelec-
kých diel (napr. filmová počítačová
animácia, vytváranie špeciálnych fil-
mových efektov, tvorba dizajnu užitoč-
ného umenia, počítačová grafika
a pod.)

Počítačové umenie preniká od 60.
rokov do všetkých druhov umenia od
literatúry cez hudbu, dramatické ume-

nie až po samotné výtvarné umenie.
Významným odvetvím počítačového
výtvarného umenia je *počítačová
grafika, počítačová animácia, poči-
tačový dizajn. Do oblasti počítačo-
vého umenia patrí aj *videoumenie
alebo interaktívne *inštalácie. Prvá sú-
borná výstava počítačového umenia
sa uskutočnila v roku 1968 v Londýne
pod názvom *Cybernetics Serendi-
pity - Computer and Art* (Inštitút of
Contemporary Art). Na sledovanie vý-
voja vo sfére počítačového umenia sa
zameriavajú špeciálne časopisy (LEO-
NARDO), festivalové prehliadky (Ars
Electronica v Linzi od roku 1988), kon-
ferencie (SIGGRAPH). V súčasnosti
počítačové umenie využíva nové for-
my komunikácie prostredníctvom tele-
komunikačných a počítačových sietí
(INTERNET, WWW).

- ...a vytvoríť tak tvorivé prostredie, ktoré ma-
lo signifikantný význam pre ďalší vývoj ako
v oblasti počítačovej vedy, tak aj umenia...
Tradičnou oblasťou, kde sa v zahraničí aj
u nás používali počítače, je textilný návrh
s nadväznosťou na priemysel... V zahraničí
sú známe aplikácie počítačov pri spracova-
ní skla a v keramike. (Šperka, M.: Počítače
na školách. Profil 1993, č. 1, s. 14)

- Medzi účastníkmi tejto panelovej diskusie
bola aj Patric Princeová, šéčka putujúcej
výstavy počítačového umenia konferencií
SIGGRAPH. (Šperka, M.: Imagina 93. Profil
1993, č. 4, s. 22)

- Dnes existuje na Slovensku viac spoloč-
ností, kde sa robí počítačová animácia a po-
čítače v štúdiách a ateliéroch umelcov sa
stávajú nutnosťou. To, čo bolo treba na-
máhavo tvoriť niekoľko dní alebo mesiacov,

sa stáva rutinou, a na moderných poči-
tačoch s komerčnými programami sa to stá-
va otázkou hodín a dní. (Šperka, M.: Mířniky
počítačovej grafiky na Slovensku. Profil
1993, č. 1, s. 11)

pohyblivá plastika

→ mobil, kinetické umenie

polymúžické umenie

→ tvorba zmiešaných médií

pop-art i **popart** -U m (skrátaná podoba
angl. *popular art* populárne, masové
umenie)

dominantný výtvarný smer 60. rokov
20. st. inšpirujúci sa veľkomestskou
kultúrou a jej vizuálnymi prejavmi (fo-
tografia, film, reklama, masmediálne
prostriedky, komiksy)

Popart sa širil okolo polovice 50.
rokov nezávisle z dvoch umeleckých
centier - z Londýna a New Yorku,
nadväzujúc na myšlienky dadaizmu
a predovšetkým na tvorbu M. Du-
champa. Vo Veľkej Británii sa smer vy-
hranil v prostredí skupiny *Indepen-
dent Group* (Nezávislá skupina), ktorá
na pôde Inštitútu súčasného umenia
v Londýne organizovala od roku 1952
diskusie na témy súvisiace s kultúrou
masmediálnych prostriedkov (film, re-
klama, science-fiction, populárna hud-
ba). Na verejnosti sa skupina prezen-
tovala dvoma kľúčovými výstavami
Parallel of Life and Art (1953) a *This is
Tomorrow* (1956), na ktorej už partici-

povali aj americkí predstavitelia pop-
artu. Termín sa prvýkrát objavil u an-
glického teoretika L. Allowaya, jeho
iniciačná esej *The Arts and Mass
Media* (Umenie a masmédiá) vyšla
v roku 1958 vo februárovom čísle ča-
sopisu *Architectural Design*. V Ameri-
ke sa prvá fáza popartu vyvinula ako
reakcia na vyčerpanosť *abstraktného
expresionizmu (Rauschenbergove
*kombinované maľby). K hlavným
predstaviteľom patria J. Johns, C. Ol-
denburg, T. Wesselmann, R. Lichten-
stein, A. Warhol.

- Pravda, americký život je základnou inšpi-
ráciou pop-artu, ale začiatky treba hľadať
podľa niektorých autorov vo Veľkej Británii...
medzi rokmi 1954-1955 grupuje sa jadro
anglického pop-artu na *Royal Collage of
Art*. (Matuščík, R.: ...Predtým. 1964-1971.
Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 168)

- Názov pop-art by nebol dosiahol takú im-
moriadnu popularitu, keby ho nebola začiat-
kom r. 1960 prevzala newyorská kritika na
označenie folklórnych asambláží a *combine
paintings* druhej vlny nasledovníkov neoda-
daizmu, priamych a niekedy veľmi nada-
ných epigónov Rauschenberga a Jaspera
Johnsa. (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bra-
tislava, Tatran 1986, s. 178)

- Jednoznačné liliácie k pop-artu najdeme
v tom čase aj v neustále sa transformujúcej
tvorbe Stana Filka. Popartová vyzývavosť sa
objaví najmä v jeho nafukovacích a plastiko-
vých objektoch, roletách... (Rusinová, Z.:
V mene syntézy umenia a života. In: Šesť-
desiate roky v slovenskom výtvarnom umení.
Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 194)

poet- (lat. *post* po, za, prvá časť zlo-

žených slov s významom „nasledujúci za niečím, po niečom“)

vo výtvarnom umení je predpona *post-* súčasťou slov označujúcich nové smery s ambivalentným vzťahom k smerom, za ktorými nasledujú – na jednej strane sú ich revíziou alebo aj popretím, na druhej strane sa však nedefinujú vlastným názvom (postimpresionizmus, postmodernizmus)

Vo výtvarnom umení sa predpona *post-* objavuje už koncom 19. storočia v súvislosti s neskorou tvorbou Cézanna, Seurata, Gauguina, van Gogha, ktorá sa označovala za postimpresionistickú. V prvej polovici 60. rokov sa objavuje termín „Post-Painterly Abstraction“ (*postmalierska abstrakcia), ktorý zahrnul niekoľko podob povojnovej americkej *geometrickej abstrakcie. V 60. rokoch začína význam predpony *post-* radikálne vzrastať v súvislosti s ohlasujúcou sa kultúrou *postmoderny a postindustriálnej spoločnosti. Vzrastajúcu frekvenciu a mnohovýznamovosť predpony *post-* dokladá už v polovici 60. rokov L. Fiedler, ktorý konštatoval, že celá západná kultúra sa stáva „posthumanistickou, postmužskou, postheroickou, postbelošskou a postžidovskou.“ Začiatkom 70. rokov sa objavuje niekoľko termínov špecifikujúcich dobové tendencie v umení predponou *post-*: *postpopart, *postminimalizmus, *postkonceptualizmus. Predpona *post-* sa najvýraznejšie spája

s filozofiou *postmoderny a postmoderného umenia a s ich kritickým vzťahom k moderne. Základný sémantický výklad nájdeme u J.-F. Lyotarda, ktorý rozlišuje tri významy predpony *post-* (Lyotard, J.-F.: Poznámky o rôznych významoch slůvka „post-“. In: O postmodernizme. Praha 1993). V 80. rokoch dochádza k širokému používaniu predpony *post-* v rozličných sférach kultúry a spoločnosti (posthistória, postmoderná veda, postmoderná teológia, postmoderná sociológia), v dôsledku čoho sa význam stáva veľmi vágnym. Ako uvádza W. Welsch, na stránkach amerického New Yorker sa hovorí dokonca o postpostmodernizme (Welsch, W.: Naše postmoderní moderna, Praha 1994, s. 20). Túto devalváciu kriticky reflektoval už v roku 1980 americký teoretik D. Davis v štúdií s názvom Post-Everything vo februárovom čísle Art in America.

– *Prefix, ktorý sa v súčasnosti hojne nadužíva, u nás sa hovorí dokonca už aj o postdemaršovej ére. Prefix, ktorý sám osebe je veľmi ambivalentný. Na jednej strane totiž poukazuje na niečo, čo prichádza po niečom, a na druhej strane to, čo prichádza po, nie je schopné alebo sa zámerne nechce označiť vlastným menom, parazituje na mene, ktoré bolo pred po v obehu, a pripája k nemu známymy prefix post-*. (Michalovič, P.: Démon postmoderny. Profil 1996, č. 3–4, s. 38)

postfotografia
→ **digitálna fotografia**

postmalierska abstrakcia (z angl. *post-painterly abstraction, post-painterly posmaliersky, abstraction abstrakcia*)

súhrnné pomenovanie jednej línie povojnovej abstrakcie, ktorá sa objavuje v dvoch výrazných polohách ako maľba farebných ploch (color-field painting) a maľba ostrých hrán (hard-edge painting)

Termín sa objavuje v prvej polovici 60. rokov, odvolávajúc sa na staršiu tradíciu *abstraktného umenia. Pod názvom Postmalierska abstrakcia (Post-Painterly Abstraction) sa v roku 1964 uskutočnila výstava pripravená C. Greenbergom v County Museum v Los Angeles.

– *Majster neoplasticizmu Piet Mondrian sa počas emigrácie stal zakladateľom takzvanej „postmalierskej abstrakcie“ (Post-Painterly Abstraction), ktorá sa ako na čistú výrazovú silu plne koncentrovala na fenomén farby.* (Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 174)

postkonceptuálne umenie (z angl. *post-conceptual art, post-conceptual postkonceptuálny, art umenie*)

umenie reagujúce na vyčerpanie ortodoxnej línie odmaterializovaného konceptuálneho umenia čiastočným návratom k tradičným výtvarným prostriedkom, bez toho, aby sa zrieklo dôležitosť mentálneho kontextu súčasného umenia

– *Patterson je fabulačný a jeho letecké dráhy alebo Mendelejevova tabuľka Národných maliieb spája mená osobností vo voľnom asociatívnom kultúrnom šume postkonceptuálne prízvuky sa ozývajú aj v inštalácii M. Kellyho.* (Sikorová, E.: Doubletake. Profil 1993, č. 1, s. 32)

– *...druhú skupinu tvoria postkonceptuálne metamorfózy existujúcich racionálnych tvarov, ktoré Kalný vedome pretransformováva do „svojej“ iracionálnej roviny.* (Cyprich, R.: Igor Kalný 1983–1986. Samizdat. neštránkované, bez udania vydavateľa a roku vydania)

postminimálne umenie (z angl. *post-minimal art, post-minimal postminimálny, art umenie*)

umenie prekonávajúce striktné formulované geometrické formy minimalizmu priklonom k väčším tvarom vynúteným charakterom použitého materiálu (guma, sklenené vlákno, plsť, umelá hmota, textil)

Termín prvýkrát použil kritik Robert Pincus-Witten v novembrovom čísle časopisu Artforum v roku 1971 v súvislosti s tvorbou nemeckej autorky E. Hesseovej (1936–1970) a Američana R. Serra (1933). V článku nazvanom Post-Minimalism into Sublime použil tento termín, aby zvýraznil odlišnosť diel oboch umelcov od priemyselného dizajnu minimalistických prác D. Judda a R. Morrisa. Zatiaľ čo práce minimalistov vyjadrujú fundamentálne štruktúry a ich skladobnosť, práce postminimalistov sa svojim experimentovaním s materiálom bližja

viac k organickému. Práca E. Hesseovej má základný význam pre vývoj smerujúci k procesualnej estetike postmoderného umenia v USA. Na rozdiel od racionálneho minimalizmu Hesseová vytvára diela na báze stretnutia geometrického a organického, mäkkého a tvrdého, na čo obratne využíva kombináciu nových materiálov.

- *Mäkká podlahová inštalácia Ilony Németh nazvaná „Naše sny“ je alúziou na ľudské telo. Jej postminimalistický charakter, založený na akumulácii a repetícii 147 vankúšov uložených do rastra, intenzifikuje vnímanie fyzických a mentálnych zážitkov divákov.* (Rusnáková, K.: Paradigma žena. Katalóg výstavy PGU Žilina, 1996, s. 11)

- *Ako tretiu stratégiu vníman postminimalistické východisko antičiny a úspornosť výrazových prostriedkov smerom k transcendentálnym hodnotám (James Turrell, Robert Irwin, ale i napríklad Michel Verjux).* (Rusinová, Z.: 90. roky. Profil 1996, č. 1-2, s. 91)

Postmoderna, postmodernizmus

(lat. *post-* po, za + *moderna*, modernizmus, lat. *modernus*, modo práve teraz)

súhrnný pojem pre rôzne prejavy euro-americkéj kultúry poslednej tretiny 20. storočia, v ktorých dominuje kritický vzťah k moderne

Postmodernizmus je široký pojem na označenie euro-amerických kultúrnych (umenie, veda, filozofia) prejavov z konca 70. r., ktoré reagujú na zmeny technických, ekonomických a politických

podmienok postindustriálnej spoločnosti. Do oblasti výtvarného umenia sa postmoderna dostáva z oblasti sociálnej teórie (D. Bell) a literárnej teórie (L. Fiedler). Kľúčovou filozofickou prácou bola publikácia *La condition postmoderne* (1979) J.-F. Lyotarda. V umení sa postmoderna primárne analyzovala na príkladoch súdobej architektúry (Ch. Jencks: *The Rise of Post-Modern Architecture*. In: *Architecture – inner Town Government*, Eindhoven 1975, *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1977) a paralelne sa začala aplikovať aj v oblasti vizuálnych umení (Ch. Jencks: *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*, London 1987). Medzi hlavné znaky postmodernej kultúry a umenia patrí: *pluralita, ktorá je obhajobou autonómnych práv na vyznávanie rozdielnych umeleckých foriem; stieranie hraníc medzi vysokou, elitárskou a masovou, komerčnou kultúrou; synkretizmus ako opozícia voči modernistickému úsiliu o žánrovú a druhovú čistotu; negácia individualizmu a originality a z toho vyplývajúce postupy *apropriácie a *citácie; nostalgia ako negácia avantgardných utopii; zánik hĺbky v prospech intertextuálnosti a nové technológie zabezpečujúce dominanciu tzv. kultúry *simulakra (kultúry preludu, tieňa, prizraku). Prvý výskyt pojmu sa spája už s r. 1870, resp. 1917 (podrobne o tom Welsch, W.: *Naše postmoderní moderna,*

Praha 1994), ale široko sa o problematike začalo diskutovať v rôznych oblastiach kultúry a spoločnosti až v 70. r. 20. st.

- *V závere tejto časti o Lyotardovi by som chcel so zreteľom na kontroverziu s Habermasom ešte raz ozrejmiť, ako sa môže postmoderné myslenie pri svojom distancovaní sa od moderného myslenia odvolávať práve na moderné umenie... Najzaujímavejším na tejto kontroverzii je, že postmoderný mysliteľ sa usiluje... odvolávať na moderné umenie ako na svedka. Z toho je ešte raz úplne jasné, do akej miery je táto postmoderná filozofia spätá s motívmi moderného umenia.* (Welsch, W.: *Estetické myslenie*. Bratislava, Archa 1993, s. 70)

- *Teória i tu, ako už toľkokrát, pomáhala kliesniť cestu postmoderne ešte prv, než si sama uvedomila latentné vyústenie svojich snáh. Je ľahko možné, že jej išlo len o spravodlivosť, o vyváženie extrémov a že sa v nej nevytlupoval z jadra implicitný posmodernizmus... V nami sledovanej súvislosti je rozhodujúca otázka: máme v postmoderne pred sebou novú paradigmu alebo len ďalší variant avantgardistického princípu sebaopierania?* (Bakoš, J.: *Historický výskum súčasnosti. Slovenské pohľady* 1989, č. 4, s. 10, 11)

- *Vieme, že používať termín postmoderna v historickom chápaní je veľmi riskantné... Podľa môjho názoru by sme termín postmoderna mohli rezervovať na označenie celého prepletenca zmien a prechodov, ktoré nie sú ukončené... Termín postmoderna sa vo filozofii používa veľmi frekventovane... Do okruhu postmoderných filozofov sa zvyčajne začleňujú Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean Baudrillard, Richard Rorty, Paul Feyerabend, Gianni Vattimo.* (Michalovič, P.: *Démon postmoderny. Profil* 1996, č. 3-4, s. 40, 41)

postpopart -u m (z angli. *post-popart*, lat. *post-* po + *popart*): syn. *profes neopopart*

1. pojem označujúci na začiatku 70. rokov tendencie minimalistického, konceptuálneho umenia a umenia v krajine, ktoré prichádzali po poparte a stáli v opozícii k jeho estetike 2. syn. *neopopart*; tvorba objavujúca sa v 80. rokoch ako prejav obnoveného záujmu o popart v generácii mladších amerických umelcov (C. Shermanová, D. Salle, S. Levinová, K. Scharf), charakterizovaná ako dopovedanie popartových princípov v kombinácii s konceptuálnym prístupom

Okrem *apropriácie, repetície a multiplikácie, ktoré sa priamo viažu na obraz z „druhej ruky“, je pri postpoparte zvýraznený aj vzťah k predmetom konzumnej kultúry. Táto poloha, reprezentovaná predovšetkým menami J. Koons a H. Steinbach, býva označovaná aj termínom *neo-geo (*neo-geometric conceptualism*). Novú fázu záujmu o popart podnietila smrť A. Warhola (1987) a vyvolala vlnu retrospektívnych výstav, biografických publikácií a revidovaných vydani jeho vlastných kníh.

poštové umenie (z angli. *mail art*, *mail* pošta, *art* umenie), syn.: *korespondenčné umenie*, *profes. mail-art*, *mail art* medzinárodné hnutie kolektívnej výtvarnej tvorby založené na vzájomnej výmene, odovzdávaní, dotváraní

a pod. rôznorodých objektov (pohľadnic, fotografií, kresieb, koláží, nájdenných predmetov a pod.) prostredníctvom verejnej poštovej siete
p. aj **elektronické umenie**

Za zakladateľa poštového umenia sa považuje americký maliar Ray Johnson, ktorý svoje obrazy a koláže distribuoval prostredníctvom pošty. Vyústením jeho individuálnej činnosti v 50. a 60. r. bolo založenie newyorskej korešpondenčnej školy (New York Correspondence School, N. Y. C. S.), ktorá v spolupráci s Whitney Museum of American Art usporiadala aj prvú výstavu poštového umenia. Jeden z členov N. Y. C. S. Ken Friedman zostavil v roku 1972 medzinárodný adresár umelcov komunikujúcich prostredníctvom poštovej siete, ktorý obsahoval viac ako 1000 adries a ktorý prispel k budovaniu a postupnému medzinárodnému prepojeniu siete poštových umelcov. V súčasnosti sa poštové umenie chápe predovšetkým ako prostriedok komunikácie, preto sa do siete zapája stále viac neumelcov. V súvislosti s rozvojom počítačovej komunikácie a *elektronického umenia sa poštové umenie rozrástlo o formu elektronického poštového umenia (e-mail art, elektronická sieť, elektronický network).

- Spojenie „poštové umenie“ (Mail art, mailart, príp. MA) sa stalo najrozšírejším termínom po tom, ako sa začalo používať na

celom svete na označenie aktivít v rámci tohto zoskupenia. Hoci má výhodu v stručnosti, má aj svoje nevýhody – tento termín je zjavne americký a je oprávnená obava, že pod takýmto názvom môže byť zaškatulovaný... Existuje niekoľko alternatívnych termínov, ktoré sa často používajú v medzinárodnom kontexte, pričom každý má svoj vlastný, jemne odlišný, koncepčný význam napr. Correspondence art (korešpondenčné umenie), otvorená éterová sieť (EON), sieť poštového umenia (PAN), nekonečná sieť (Pawson, M.: Zoskupenie Poštové umenie, Komunikácia. Participácia. Hra. Profil 1994, č. 3–4, s. 42)

- Každý, kto publikoval v katalógoch poštového umenia... Na vysvetlenie komunikácie poštového umenia... (Ruch, G.: Epilóg. Profil 1994, č. 3–4, s. 43)

- Poštové umenie je moderný fenomén v umení 20. st. a pôsobí ako duchovný model, ktorý je odrazom okolitého sveta. Jednou z odnoží tejto siete je umenie vzájomného kontaktu alebo turizmus ako vyjadrenie túžby umelcov po priamom kontakte a spolupráci. (...) Podstatou kongresu členov skupiny poštového umenia je duchovná výmena medzi umelcami. (Tišma, A.: VU Kongresy, zoskupenia. Počas vojny a v období blokady. Profil 1994, č. 3–4, s. 40)

- Toto využitie služby pošty súvisí s účasťou francúzskej poštovej správy na sekcii „Envoyées“. „Zaslané“ bolo vtedy širšou tendenciou, ktorá vyústila v mail. Mlynárik reagoval na túto problematiku spolu s Jakubíkom, Kordošom a Mudrochom rozposlaním „kaleidoskopu BRAPATOKUK z Bratislavy, Paríža a Tokia. (Matuščík, R.: ...Predtým. 1964–1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 151)

- Network vzišiel z neskorých foriem mail-artu... V polovici 80. rokov došlo však v networku k istej prirodzenej selekcii autorov... (Supek, J.: Mail art. Fenomén network. Profil 1994, č. 2, s. 35)

- Networkisti (účastníci siete) začali cestovať a osobne sa kontaktovať... Networkistov v rámci networku môžeme rozdeliť do dvoch základných skupín: na networkistov – hostí a networkistov – hostiteľov. (Supek, J.: Mail art. Fenomén network. Profil 1994, č. 2, s. 35)

- Juhoslovanský kongres bol príležitosťou otestovať sieť v živote – či je to naozaj svetové hnutie solidarity, porozumenia, spolupráce, alebo či je to iba prázdna fráza. (...) Jeden čisto juhoslovanský kongres (neprišiel žiaden z pozvaných zahraničných umelcov) sa uskutočnil 18. augusta v Odzaci – svetovom stredisku účastníkov siete (žije tu 5 členov siete z počtu obyvateľov 10 000). (Tišma, A.: YU – Kongresy, zoskupenia. Počas vojny a v období blokady. Profil 1994, č. 3–4, s. 40)

Poznámka:

Spojenie poštové umenie sa používa ako najrozšírejší a nadradený termín (z jazykového hľadiska je aj najvhodnejším termínom – zodpovedá presne tomu, čo znamená anglické mail art; mail = pošta) napriek niektorým názorom o možnosti viacerých špecifikujúcich pomenovaní tohto umenia, ktoré sa používajú ako úplné alebo čiastočné synonymá pomenovania poštové umenie (pozri: Pawson, M.: Zoskupenie poštové umenie. Profil č. 3–4, 1994, s. 42) – korešpondenčné umenie, otvorená éterová sieť, sieť poštového umenia, nekonečná sieť. V súvislosti s mladšími odnožami poštového umenia sa u nás používajú ešte výrazy network ako zdômačnená podoba anglického výrazu (network=sieť) a jeho domáci sloven-

ský ekvivalent sieť. Živé sú aj odvodeniny od obidvoch podstatných mien, a to podstatné mená účastník siete a networkista (druhé so štylistickým príznakom profesionalizmu) a rovnako prídavné mená sieťový a networkový. Anglicizmy mail-art, mail-artista charakterizuje príslušnosť k profesionálnej lexike.

presáť
→ **kompresia**

primárne štruktúry
→ **minimalistické umenie, minimálne umenie**

process art
→ **procesuálne umenie**

procesuálne umenie (z angl. process art, lat. *processus* postup, pokrok, *procedere* vychádzať, vystupovať; postupovať ďalej, dopredu); syn. umenie v procese, profes. process art

1. tendencia vo výtvarnom umení objavujúca sa v západnej Európe a USA v prvej polovici 60. r. 20. st., ktorá za cieľ tvorby nepovažuje definitívny umelecký artefakt, ale proces tvorby prezentovaný ako dokument vzniku, priebehu alebo deštrukcie diela 2. v súčasnosti umelecký prístup (umenie v procese) zdôrazňujúci význam reálneho času, sústredený na štúdium vlastností zväčša prírodných materiálov a ich premenu (napr. voda – para, ľad – voda, proces rozkla-

du biologického materiálu a pod.)

Cieľom umelcov procesuálneho umenia nie je vytváranie definitívneho artefaktu, ale zverejnenie procesu, ktorý môže dokumentovať vznik diela (napr. *akčná maľba), ale aj proces jeho deštrukcie (napr. Pocta New Yorku od J. Tinguelyho, 1960). Proces sám osebe sa môže stať jediným cieľom prezentácie (Kondenzačná kocka H. Haackeho, 1963–1965). Procesuálne umenie potvrdili dve významné výstavy v roku 1969 – When Attitude Becomes Form v Berne (kurátor H. Szeeman) a Procedures /Materials (kuratori J. Monte a M. Truckerova). Dnes nie je procesuálne umenie výtvornou tendenciou, ale skôr umeleckou stratégiou (umenie v procese), ktorá sleduje také ciele, ako je napr. alchymistická premena jedného materiálu na iný materiál (voda-pára, ľad-voda, rozklad spôsobený biologickým materiálom).

R - Dnes už viaceri umelci pracujú v rámci procesuálneho umenia s plesňami, hnilobnými baktériami, biologickým, prípadne iným materiálom, ktorý mení svoj charakter v priebehu času... Aj v našom umení sa v posledných rokoch presadzuje tendencia k procesuálnemu umeniu, kde su technické postupy založené na štúdiu vlastností materiálov a zmene ich skupenstva. Spomeňme práce Ladislava Čarného, najmä Phase of Nigreda z projektu Recycling of the Idea (1995) pre Mettress Factory v Pittsburghu. (Rusinová, Z.: Rovnica a metafora. In: Postmoderna... a čo ďalej? Zborník prednášok VŠVU a SNG Bratislava, VŠVU 1996, s. 33)

- Proti bežným umeleckým stratégiám, v ktorých sa prezentuje umelecké dielo ako výsledok predchádzajúcej činnosti, postavil Čarný myšlienku zverejnenia samotného procesu. Nadviazal tak na aktivity, ktoré sú trvale prítomné v umení 2. polovice 20. st. Na rozdiel od ich prevažnej väčšiny (počnúc Pollockom a Y. Kleinom cez predstaviteľov tzv. process art až po akčné umenie) neukázal proces, ktorý vedie k vzniku diela, ale pochod opačný. Rozpad diela. (Geržová, J.: Ladislav Čarný – obrazy, objekty, inštalácie. Katalóg. Bratislava 1995, s. 16)

- K týmto stratégiám možno priradiť tiež process art s intenciami diania, zmeny, prechodnosti a pominuteľnosti, ktorý narába sa oslobodzujúcimi kvalitami netrvanlivých materiálov, režírovaných v neobvyklých pozíciách, v akciách, v rôznych prírodných situáciách (Robert Smithson, Bruce Nauman). (Rusnáková, K.: Ex post. In: Michal Kern 1938–1994. Žilina, PGU 1996, nestránkované)

Poznámka:

O vzťahu medzi používaním termínu procesuálne umenie a anglického spojenia process art pozri poznámku pri hesle **akčná maľba**.

projektové umenie

→ **konceptuálne umenie**

public art -U m (angl. public verejný, art umenie) protes

→ **umenie verejných priestranstiev**

R

radikálny realizmus
→ **hyperrealizmus**

ready-made i **readymade** [redy-meid] neskl. i-U m (angl. ready-made hotový, konfekčný; sériovo, priemyselne vyrábaný predmet); syn. hotový predmet

bežný, sériovo vyrábaný predmet prezentovaný ako umelecký artefakt bez zásahu umelca alebo s minimálnymi úpravami (napr. pridanie alebo odobratie nejakého atribútu, písmen, podpisu a pod.); povodne autorská technika M. Duchampa, jedna z najrozšírejších foriem nájdeného predmetu

Prvý Duchampov ready-made pochádza z roku 1913 (Bicyklové koleso), ale samotný termín použil Duchamp až v roku 1915 v súvislosti s ready-made Čakanie na zlomenú ruku (lopata na sneh), ktorú vytvoril v Spojených štátoch. Najdiskutovanejším ready-made bola Fontána, písosárová misa podpísaná pseudonymom R. Mutt, ktorú Salón nezávislých v roku 1917 odmietol. Renesancia záujmu o ready-made nastáva v 60. rokoch v *neodadaizme a *poparte, pričom manifest Nového realizmu (1961) rozširuje pojem *nájdeného predmetu a ready-made na privlastnenie celého komplexu moderných aktivít, ktoré súvisia s veľkomestským životom a jeho masovou kultúrou. Novú podobu získava ready-made v súčasných tendenciách *neokonceptualizmu.

- Marcel Duchamp robil svoje ironicky a kri-

tický zamerané kinetické trojrozmerné experimenty od r. 1913; v tom istom roku skonstruoval svoj prvý ready-made (bicyklové koleso pripievané k stoličke). (Pippan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986 s. 244)

- Ak by sme akčný rádus Rónaiove; tvorby chceli vymedziť teritoriálne, potom by jedna jeho línia viedla od dadaistického Duchampovho ready made (DUCHAMPION, SAM IZ DADA, projekty 1984)... (Rusinová, Z.: Peter Rónai – Vlastný život ako umenie a vlastné umenie ako ready made. Katalóg. SNG Bratislava 1995)

- ...z mladších tvorbu P. Rónaia, ktorý ale súčasne využíva i klasický duchampovský ready-made ako aj postupy, ktoré sú privlastnením ready-made iného autora (napr. Duchampovej Fontány). (Geržová, J.: Nájdený predmet. Profil 1992, č. 18–19, s. 20)

- Ide tu o absolútne využitie Duchampovej idey ready-made, kde rozdiel medzi predmetom dennej potreby a umeleckým predmetom leží iba v definovaní umeleckého aktu. (Orišková, M.: 90. roky. Anketa. Profil 1996, č. 1–2, s. 91)

- Roman Ondák si privlastňuje premisy, ktoré súvisia s duchampovským rodomkeňom v narábaní s readymadom vrátane jeho ďalších modifikácií. V jeho verziách readymadu dochádza k subjektívizácii objektu premyslenou individuálnou manipuláciou, ktorá je syntézou nájdeného a vytvoreného. Separované predmety sú rafinované konštruované alebo simulované, „lingované readymades“... (Rusnáková, K.: Roman Ondák – objekty a kresby. Katalóg. Žilina, PGU 1995, nestránkované)

- Výtvarník pracuje so slovami alebo textom ako s materiálom a objektom schopným uvoľňovať asociácie ironických a sociálno-kritických konotácií. Vybratý fragment textu... možno chápať v polohe akéhosi textového readymadu alebo nájdeného objektu. (Rusnáková, K.: Videopulzacie. In: Meluzin – katalóg. Žilina, PGU 1996)

replika

→ **multiplikát**

retinálne umenie

→ **op-art. opart**

S

serigrafia -ie ž (lat. *sericum* hodváb, gr. *grafein* písať)

→ **sieľotlač**

sietnicové umenie

→ **op-art. opart**

sieľotlač -e ž (z angl. *screen print*, *screen* sito, *print* tlač); syn. serigrafia

reprodukčná technika tlače, pri ktorej sa obrazový podklad (kresba, grafika, fotografia a pod.) aplikuje špeciálnymi postupmi na šablónu z jemnej textilnej alebo syntetickej sieťoviny a nanosením farby sa pretláča na papier alebo iný materiál

S Sieľotlač sa povodne objavila koncom 19. st. v USA a vo Veľkej Británii v súvislosti s rozvojom textilného priemyslu. Veľmi rýchlo sa začala používať v oblasti propagačnej grafiky a od začiatku 60. rokov 20. st. sa výrazne uplatnila aj vo sfére umenia, kde sa zaužíval užší termín *serigrafia. Techniku sieľotlače spopularizoval A. Warhol, ktorý od r. 1962 vytváral prvé sieľotlače dolárových bankoviek. Pro-

stredníctvom tejto anonymnej, strojovej reprodukčnej techniky sa Warhol dotkol závažných problémov umenia druhej polovice 20. st. (vzťah originálu a kopie, straty autorstva, problému simulácie).

- *Serigrafie a litografie Rudolfa Filu, tvorené jednoduchou lineárnou konfiguráciou, tlačennou na nájdenny materiál (reprodukcie, fotografie)... patrili k najlepším autorským kolekciami, rovnako ako litografie a sieľotlač Jozefa Jankoviča...* (Valoch, J.: *Súčasná slovenská grafika v Brne. Výtvarný život 1973*, č. 6, s. 30)

- *Rovnaký analytický postup používa (D. Fischer) v cykle Rozhovory množín (maľba, serigrafia, 1978-1979), kde ako východisko využíva ďalší z Brueghelových obrazov Dulle Griet (Bláznivá Margaréta). Primárna analýza cudzej výtvarnej predlohy je tu konfrontovaná s elementárnou geometrickou štruktúrou, ktorá svojimi kvalitami (minimizácia stavebných výrazových prostriedkov, grafická technika sieľotlače) je protipólom historickej vrstvy obrazu.* (Geržová, J.: *Citácia v slovenskej maľbe II. Výtvarný život 1989*, č. 6 s. 15)

- *Vo veľkej časti svojich obrazov sa Warhol obmedzuje na výber senzačných fotografií, ktoré prenáša na svoje plátna technikou serigrafie.* (Pijoan, J.: *Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986*, s. 172)

- *Ak (neskoršia) „Energia kríža“ (1985) predznamenáva problémy záverečného, tretieho obdobia Sikorovej tvorby, „Energia ruky“ alebo - presnejšie - ruka z tohto listu „potrebuje“ prejsť röntgenom a (spolu s röntgenovým zobrazením autorovej lebky) vstúpiť tak do úvodného dyptichu „Autoportrét I, II“ (1985). Touto kombináciou ošetu a serigrafie sa teda otvára „antropický“ cyklus... (Matusčík, R.: *Premenlivá jednotka. 3-krát R. S. In: Rudolf Sikora. PGU Žilina, Štátna ga-**

léria Banská Bystrica 1994, s. 17)

simulakrum -ra mn. -rá s (lat. *simulacrum* obraz, umelé dielo; prelud, príznak, tieň, *simulare* napodobniť, predstavovať; predstierať); syn. simulácia

1. nereálna, hmlistá, neurčitá podoba niečoho 2. špecifický druh simulácie, ktorý nepozná rozdiel medzi predmetom a jeho zobrazením, vecou a ideou, originálom a kópiou, pretože nemá základ v žiadnej realite a odkazuje iba sám na seba, na čistú simuláciu

Teoretikom simulácie sa v 20. st. stal francúzsky filozof J. Baudrillard, ktorý vo svojich viacerých prácach (*Symbolic Exchange and Death*, 1976, *Agónia reálneho*, 1977, *Simulakrá a simulácie*, 1981, *Fatálna stratégia*, 1983) vyslovil a precizoval tézu o tom, že reálne už neexistuje, pretože sa stratil rozdiel medzi predmetom a jeho zobrazením, originálom a kópiou, pričom dominanciu simulačných stratégií vyvodil z charakteru konzumnej spoločnosti. Vo svojej práci *Symbolic Exchange and Death*, 1976, pomenoval tri systémy simulácie, ktoré spojil s historickým vývojom západnej civilizácie. Napodobovanie (vo význame anglického *counterfeit*) je dominantnou schémou pre obdobie od renesancie po industriálnu revolúciu, výroba (vo význame anglického *production*) charakterizuje industriálnu éru

a nakoniec simulácia, ktorá určuje charakter súčasnosti. Baudrillard vysvetlil simuláciu ako opozíciu voči reprezentácii (znázorňovanie, zobrazenie, spodobenie - z anglického *representation*), ktorá vychádza z princípu, že znak a realita sú ekvivalenty. Simulácia v Baudrillardovej koncepcii vyúsťuje do fázy hyperreality (svet samoreferenčných znakov) a stáva sa základným princípom sociálnej existencie v ére high-tech kapitalizmu. V oblasti výtvarného umenia Baudrillardova filozofia aktualizovala otázky dotýkajúce sa vzťahu medzi originálom umeleckého diela a jeho reprodukciou, ktoré sa objavili už v prvej pol. 20. st. v súvislosti s fotografiou a filmom (W. Benjámín: *Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukateľnosti*, 1936) a ktorých význam vzrástol s nástupom *postmoderny a nových možností elektronických médií a *elektronického umenia. Problém simulačných stratégií reflektovalo koncom 80. rokov niekoľko významných výstav, ako napr. *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, *Institut of Contemporary Art, Boston 1986* alebo *Art and Its Double*, *Madrid 1987*.

- *Dnes by nebola napríklad mysliteľná mediálna simulačná stratégia na záchranu všetkých svetových pamätihodností pred zničením, ktoré im hrozí v dôsledku masovej turistiky... Takýto terapeutický scenár... však môže fungovať len v takej podobe, v ktorej*

už aj tak čoraz viac napreduje anestetizácia v zmysle znecitlivenia pre vnímanie rozdielu medzi simuláciou a originálom. (Welsch, W.: Estetické myslenie. Bratislava, Archa 1993, s. 16)

- *Dív sa tak ocitol simultánne zoči-voči zahalenej maľbe, ktorú síce nevidí, no ktorú mu umelec sprostredkúva televíznou obrazovkou. Simulácia, v baudrillardovskom význame tohto termínu, sa značne komplikuje, pretože simulakrum v tomto prípade nesubstituuje realitu samu, ale jej artikuláciu umeleckým obrazom.* (Cseres, J.: Zastretá realita. Profil 1994, č. 8-9-10, s. 50)

- *A tak paradoxne vďaka virtualite sa z umenia metafora vytráca a nahrádza ju simulácia. Ako hovorí Baudrillard, vystala nová genialita - simulacrum.* (Rusinová, Z.: Rovnica a metafora. In: Postmoderna... a čo ďalej? Zborník prednášok VŠVU a SNG. Bratislava, VŠVU 1996, s. 36)

- *To, že je originálne umenie pozbavené aury, spôsobuje, že jeho simulacrum auru znovu nadobúda. Mediálna kópia originálu sa stáva miestom jeho utrpenia, odcudzenia, jeho putovania púšťou, jeho križom.* (Bruderlin, M.: Lesť aury. Profil 1994, č. 8-9-10, s. 27)

- *Podobnosť, ktorá vystriedala napodobenie, prináša so sebou celý rad závažných dôsledkov. Prvým je ten, že znak odteraz nie je reprezentáciou, ale simulakrom odkazujúcim skutočnosť do histórie.* (Michalovič, P.: Reprezentácia alebo simulácia? Profil 1994, č. 8-9-10, s. 10)

Poznámka:

Termín *simulakrum* sa začal frekventovanejšie používať koncom 70. rokov 20. st. v súvislosti s filozofiou francúzskeho teoretika Jeana Baudrillarda. Napriek tomu, že v slovenčine nie je

tento výraz lexikograficky zachytený, rozhodli sme sa uviesť ho ako odborný termín. Blízky pojem *simulácia* nevyjadruje špecifické sémantické odlišnosti, ktoré sú významné v kontexte postmodernity a postmoderného umenia.

simulácia

→ **simulakrum**

situacionizmus -u m

medzinárodné hnutie objavujúce sa koncom 50. rokov v západnej Európe, kriticky reagujúce na sociálne zmeny kapitalistickej spoločnosti, predovšetkým na občiansku pasivitu a uprednostňovanie modelu konzumnej spoločnosti

Medzinárodné hnutie situacionizmu bolo založené v roku 1957 a k jeho hlavným protagonistom patrili vo Francúzsku A. Bertrand a predovšetkým G. Debord, A. Jorn v Dánsku a skupina Spur v Nemecku. Základným nástrojom hnutia bola analýza stavu spoločnosti, od ktorej sa odvíjali jeho umelecké aktivity zamerané na obnovu verejného života a na chápanie mestského prostredia ako miesta sociálnej komunikácie. Idey situacionizmu našli uplatnenie aj v sociálnych hnutiach roku 1968 (generálny štrajk vo Francúzsku v máji 1968). Hnutie situacionizmu skončilo činnosť v roku 1972. Veľká retrospektívna výstava venovaná situacionizmu sa uskutočnila

v Centre Georgea Pompidou v roku 1989. Na Slovensku bola myšlienkam situacionizmu najbližšie Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania, ktorá existovala v rokoch 1979-1981.

- *Situacionizmus nemotivuje a ani nechce motivovať výlučne pozitívne reakcie. Ako som už uviedol, jeho méto je skôr obnažovať problémy, ktoré spoločnosť obalila svojou všednosťou bez toho, aby ich nejako riešila.* (Snopko, L.: Situacionizmus na Slovensku - kapitola z dejín apelatívneho umenia. In: Očami X. Desaf autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Ed. Z. Bartošová. Bratislava, EKK 1996, s. 204)

socialistický realizmus

kultúrno-politická doktrína zdôrazňujúca stranický postoj v umení; formálne vychádzala z výtvarného realizmu a bola vypracovaná v 30. rokoch 20. storočia v sovietskom Rusku, po II. svet. vojne sa stala záväznou umeleckou dogmou v totalitných režimoch krajín bývalého sovietskeho bloku a bola podriadená požiadavkám komunistickej strany s výrazným represívnym postojom k umeleckým avantgardám

Tendencia, ktorej pomenovanie pochádza od M. Gorkého (1932), sa na Slovensku etablovala v rokoch 1949-1950, koncom 50. r. nastáva prvé obdobie uvoľňovania a postupného odmietania metódy socialistického realizmu predovšetkým v tvorbe mladých výtvarníkov (Výstava mladej generá-

cie, Bratislava 1957). Úspešné napojenie na dobové tendencie euro-amerického umenia od *abstraktného umenia cez *popart k *akčnému a *konceptuálnemu umeniu sa opäť násilne prerušilo okupáciou Československa (1968) a nástupom normalizácie, ktorá prináša druhý pokus o vnútenie dogmy socialistického realizmu (po r. 1972). Ako reakcia na diskrimináciu experimentálneho, európsky orientovaného umenia sa v časti domácej kultúry postupne konštituuju štruktúry *alternatívneho, *neoficiálneho umenia.

- *Domnievam sa, že osobné presvedčenie, marxisticko-leninský svetonázor, socialistická ideológia a v nej socialistický realizmus, mnou chápaný ako súhrn názorov a vzťahov k spoločnosti, ako metodologická báza prístupu umelca k zobrazovaniu...* (Hraško, J.: O angažovanosti v socialistickom realizme. Výtvarný život 1973, č. 2-3, s. 61)

- *Vrcholné rokovanie československých komunistov - XVII. zjazd KSČ - zodpovedne zhodnotilo situáciu, v ktorej sa nachádzame, posúdilo, čo sa nám pri výstavbe rozvinutej socialistickej spoločnosti podarilo dosiahnuť, a súčasne ukázalo na nedostatky, ktoré brzdia náš postup vpred... V tomto zmysle, ako to vyplýva z Hlavných smerov hospodárskeho a sociálneho rozvoja ČSSR, bude nevyhnutné ďalej prehľbovať socialistický charakter kultúry...* (Podušel, L.: Slovenska národná galéria do budúcnosti. Výtvarný život 1987, č. 3, s. 23)

- *Oficiálnymi reprezentantmi „zakladateľského“ obdobia socialistického realizmu po roku 1949 boli najmä Š. Bednár, L. Černický,*

T. Belan, L. Ilečko a M. Medvecká v malbe, L. Goga, J. Hučko, R. Pribiš a Časkoro aj J. Kulich. (Matušík, R.: Socialistický realizmus. Profil 1993, č. 4, s. 16)

spaciodynamizmus -u m (lat. *spatium* priestor, gr. *dynamis* sila)

→ **kinetické umenie**

sprejové umenie

→ **grafity, graffiti**

stabil -u m (lat. *stabilis* pevný, stály, trvalý)

pevne zasadená, nepohyblivá, často nadrozmerná plastika

Pojem použil prvý raz J. Arp na označenie prác, ktoré vytvoril A. Calder, známy aj tvorbou ľahkých pohyblivých plastík, *mobilov. Stabily (vytvárané Calderom od r. 1937) sú zväčša monumentálne kovové objekty pevne ukotvené v zemi. Kombináciou obidvoch princípov vytvára Calder neškôr stability-mobily, v ktorých spája pôvab a robustnosť (1970).

- Od roku 1937 vo svojom ateliéri v Roxbury (Connecticut) kuje sochy pevne zasadené v zemi. Jean Arp ich pokrstil na „stability“. (Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia. Bratislava, Tatran 1973, s. 47)

- V práci konkretistov prevažuje stabil. ale nechýba ani pokúšenie uplatniť pohyb... (Matušík, R.: ...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 89)

- V rokoch 1934-1940 konštruuje veľké objekty určené do plenéru, pôsobiace viac-menej živočišným dojmom. Tieto objekty ohlasujú budúce „stability“ (termín vymyslel Arp)... (Dejiny výtvarného umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 94)

svetelné umenie

výtvarná tvorba, v ktorej dominuje svetelná kvalita výtvarného objektu

p. aj **kinetické umenie**

Svetelné umenie sa úzko spája s *kinetickým umením (pohyb svetla v priestore - svetelno-kinetické umenie), *opartom, *minimalistickým umením (využitie neónových trubíc), ako aj s *elektronickým umením a *počítačovým umením. Začiatky experimentovania so svetlom siahajú do 18. st. (farebný organ L. B. Castela). V prvých desaťročiach 20. st. sa téma svetelných objektov objavila niekoľkokrát (Survage, T. Wilfred). Od 20. r. sa myšlienkou svetelných plastík intenzívne zaoberal český autor Z. Pešánek, maďarský umelec žijúci v Paríži L. Moholy-Nagy a ďalší. V povojnovom vývoji zohral kľúčovú úlohu N. Schöffer (prvá svetelná veža z r. 1961). V druhej polovici 60. r. pribudli ďalší významní autori (Agam, Morellet, Vardanega), ktorí sa prezentovali na kľúčových medzinárodných výstavách - Kunst-Licht-Kunst v Eindhovene (1966) a Lumière et Mouvement v Paríži (1967). K svetelnému umeniu sa priraďuje aj *laserové umenie,

v ktorom sa výtvarné svetelné priestorové efekty dosahujú dynamickými, chvejúcimi sa zväzkami laserových lúčov.

- Interes o luminodynamické a kinetické prejavy je mladší. Domáci objav osihotenej kvality Milana Dobeša, tvorcu luminodynamických objektov, urýchlili uznanie cudzinou a zaradenie jeho diela do medzinárodného súboru KUNSTLICHTKUNST v Eindhovene. (Matušík, R.: ...Predtým. 1964-1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994, s. 39)

- Verejnosť sa zoznámila s luminokinetickým umením na niekoľkých výstavách, predovšetkým na výstave Svetlo a pohyb v parížskom Múzeu moderného umenia roku 1967, kde všetky vystavené diela kombinovali svetlo s reálnym pohybom... Bolo tu možné konštatovať aj existenciu luminokinetického umenia vytvárajúceho prostredie, a to pomocou priameho svetla... Programované svetelné prostredia vytvárajú aj umelci nemeckej skupiny Zero... (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 258)

Š

štruktúrálna abstrakcia, syn. informel
jeden z prúdov povojnovej negeometrickej abstrakcie
p. aj **informel**

- Štruktúrálna abstrakcia, ktorá stála na začiatku záujmu o nepredmetný, nefiguratívny prejav a ktorá bola dodatočne podľa českého vzoru označená aj v slovenských pod-

mienkach ako *informel*, vyrastala z *diametrálne iných tvorivých (i spoločenských) pruhnutí ako európsky informel*. (Bajcurová, K.: Pramene slobody. Štruktúrálna, lyrická a gestická abstrakcia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 107)

štruktúrálna grafika

grafická tvorba 50. a 60. rokov zameraná na výtvarné vyznenie abstraktných, negeometrických štruktúr: na tento cieľ používa nájdené nevýtvarné materiály (piesok, textil, piliny, drôty a pod.) asamblážovým spôsobom upravené na povrchu kovovej dosky - matrice, ktorá slúži ako východisko pre tlač

Štruktúrálna grafika sa objavuje v okruhu výtvarníkov spriaznených s umením *informelu. Priamy vplyv na jej rozšírenie u nás mala tvorba českého autora V. Boudníka (1924-1968), ktorý vytváral štruktúrálnu grafiku od r. 1959.

- V štruktúrálnej grafike a leptoch (cykly Kvádr, Bloky, Sloje, 1962, Kvarty, 1963) modifikoval (M. Urbásek) boudníkovské krédo: *grafiku nechápal ako subjektívny psychogram umelca, viac ho zaujímal estetické pôsobenie a výrazové možnosti štruktúr (ako grafické matrice používal skorodované nájdené plechy, podobne ako M. Čunderlik v cykle Koláže, 1963)*. (Bajcurová, K.: Pramene slobody. Štruktúrálna, lyrická a gestická abstrakcia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 111)

T

tableau-piège
→ **obraz pasca**

tašizmus, pís. i **tachizmus** -mu m (fr. *tache* skvrna, ffak)

výtvarný smer francúzskeho povojnového abstraktného expresionizmu, ktorý charakterizuje spontánna maľba vytvorená ako voľná kompozícia farebných škvŕn liatych a striekaných bez štetca priamo z tuby

Tento spôsob maľby, ktorý patrí do okruhu automatickej, gestickej maľby, pomenoval francúzsky kritik Michael Seuphore (*le tachisme*). Tašizmus vzdvíhuje matériu farby, zdôrazňuje automatizmus a spontánnosť tvorby a odmieta jej racionálnu kontrolu (Wols, Michaux, Bissiere, Manessier, Bazaine, de Stael).

- *Vzniklo niekoľko súbežných tendencií abstraktného expresionizmu... v Európe a najmä vo Francúzsku boli prúdy lyrickej abstrakcie a tašizmus.* (Bajcurová, K.: *Pramene slobody. Štruktúrna, lyncká a gestická abstrakcia*. In: *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy Bratislava, SNG 1995*, s. 105-106, pozn. 2)

- *Slovník sa neustáľil hneď; neskoršie sa bude hovoriť o abstrakcii lyrickej, o tašizme o informeli a k tejto tendencii sa hlásia...* (Pijoan, J.: *Dejiny výtvarného umenia 10*. Bratislava, Tatran 1986, s. 116)

- *K hlavným reprezentantom tachizmu ráta me predovšetkým umelcov Wolsa, Sauru a Matthieua.* (Thomasová, K.: *Dejiny výtvar-*

ných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994, s. 199)

telekomunikačné umenie
→ **elektronické umenie**

telo ako umenie
→ **body art, body art**

Poznámka: Spojenie *telo ako umenie* navrhujeme ako možný domáci termín za anglické *body-art*. Podrobnejšie o problematike pozri poznámku pri hesle **body art, body-art**.

transavantgarda -y ž (lat. *trans-* predpona s významom presahovania nejakej medze, hranice + *avantgarda*)

smer v talianskom výtvarnom umení neskorých 70. rokov začleňujúci sa k neoexpresívnym tendenciám súčasnej postmodernity, charakteristický návratom k expresívnej figuratívnej maľbe

Umenie transavantgardy popiera štylistickú inováciu avantgardy a za jednu z dominantných stratégií postuluje eklecticismus a žánrový synkretizmus. A. B. Oliva vo svojej fažiskovej publikácii (*La Transavanguardia Italiana*, 1980) zdôrazňuje stratégiu nomádstva (putovanie, kočovanie, sfahovanie sa z miesta na miesto), ktorá ruší lineárnosť dejín umenia a umožňuje súčasným umelcom voľný pohyb v rôznych oblastiach historických a súčasných umeleckých štýlov za vý-

datnej pomoci výtvarného *citátu. Umenie transavantgardy sa úzko spája s *neoexpresívnymi tendenciami neskorých 70. rokov.

- *Tak ako napísal... umelecký kritik Achille Bonito Oliva: „Idea umenia na konci sedemdesiatych rokov je takáto: opäť objasniť potešenie a nebezpečenstvo vyplývajúce zo silného miešania látky imaginárneho... Obrazy transavantgardy predstavujú záhadu a zároveň riešenie. Transavantgarda dovoľuje umeniu pohyb všetkými smermi vrátane minulosti.* (Thomasová, K.: *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Bratislava, Pallas 1994, s. 293)

- *K talianskej skupine Transavanguardia, ktorej umenie bolo spočiatku označované termínom Arte Cifra, patria aj maliari Ontani, de Maria a Tatafiore.* (Sedlár, J.: *Noví divokí a postmoderna. Výtvarný život 1990*, č. 7, s. 28)

- *Pokračuje v hľadaní možnosti akcie a objektu aj vtedy, keď odvíja k postmodernou relativizovanej maľbe a soche, transavantgardne úsilia, o to miilitantnejšie, o čo oneskorenejšie v porovnaní so svetom pokladajú prejav „inej kreativity“ za kuriózne staromilstvo...* (Matuščík, R.: *Jana Želibská. Posledné kimerie a iné*. Galéria Arpex, Bratislava 1992)

- *Existuje nesporný znak tejto spoločenskej tendencie: pre všetkých týchto autorov nič nie je naliehavejšie ako zaviť sa dedičstva avantgard. Taká je najmä netrepezlivosť takzvaného „transavantgardizmu“...* (Lyotard, J. F.: *Odpoveď na otázku, čo je postmoderna?* In: Gál, E. – Marcelli, M.: *Za zrkadlom moderny*. Bratislava, Archa 1991, s. 92)

tvorba zmiešaných médií; syn.: intermediálna tvorba, mixmediálna tvorba, polymúzické umenie
umelecká tvorba, pri ktorej sa dielo

vytvára paralelným využitím rozličných umeleckých médií a ktorá vznikla z potreby prekonať bariéru medzi jednotlivými druhmi umenia – hudbou, výtvarným umením, poéziou, divadlom, tancom a pod.

p. aj **multimediálna tvorba**

Termín *intermediá* sa prvýkrát objavil v prostredí medzinárodného hnutia *Fluxus. Vo svojej eseji *Against Movements* (1956) termín špecifikoval Dick Higgins.

- *Jeho intermediálna aktivita, vzájomný prienik poézie a výtvarnosti syntetizuje i v rozmermi nenápadnom, ale zato pozoruhodnom projekte Oblečená Maja z r. 1963–1967, v mixáži intímnych denníkových záznamov, kresieb, autotypii a fotografií...* (Rusinová, Z.: *V mene syntézy umenia a života*. In: *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy Bratislava, SNG 1995*, s. 174)

- *Tvorba Milana Adamčiaka je svojím rozsahom a druhovo-žánrovou pestrosťou ojedinelým vkladom do súčasného slovenského umenia. V podobe poly múzických a intermedialných presahov reflektuje súčasný stav umeleckého zobrazovania...* (Cseres, J.: *Milan Adamčiak. Profil 1992*, č. 24, s. 8)

U

udalosť
→ **event**

umelecká kniha
→ **autorská kniha**

umenie akcie

→ **akčné umenie**

umenie ideí

→ **konceptuálne umenie**

umenie papiera (z angl. *paper art*, *paper papier*, *art* umenie)

1. výtvarná tvorba, v ktorej je papier svojbytným výrazovým prostriedkom a zároveň výsledným umeleckým artefaktom (ručné autorské papiere, objekty vytvorené z papieroviny) 2. (v širšom význame) diela vytvorené z papiera rozličnými technikami (kolážou, dekolážou, strihaním, vrstvením a pod.)

Umelci pracujúci v tejto oblasti si vytvorili medzinárodné združenie International Association of Paper-maker and Paper Artists. V bývalom Československu bola v r. 1988 založená skupina Papirál, na ktorej činnosti sa svojimi prácami podieľal slovenský umec K. Pichler.

umenie recyklácie (z angl. *art recycling*, *art* umenie, *recycling* recyklovanie, *to recycle* znovo uviesť do obehu, *znovu využívať*)

výtvarná metóda uprednostňujúca vytváranie artefaktu z už existujúcich prvkov v ich materiálnej (znovupoužitie nájdených predmetov) alebo duchovnej podobe (vyhľadávanie zabudnutých ideí, ich oživenie a návrat do kultúrneho obehu)

Princíp recyklácie sa v umení objavuje paralelne so vznikom objektového umenia (*nájdený predmet, *ready-made) už v skorej moderne bez toho, aby sa reflektoval z pozície súčasnej ekológie. V novom kontexte sa recyklácia uplatňuje v umení *neodadaizmu, *popartu a *nového realizmu v podobe viacerých autorských techník, ktoré vznikli na báze využitia civilizačného odpadu – *akumulácie, *kompresie, *obrazy pasce. V 60. rokoch sa pojem recyklácie objavuje aj v súvislosti s tým prúdom *procesuálneho umenia ktorý bol založený na zverejňovaní premeny jedného materiálu na materiál iný. Sem patria Kondenzačné kocky H. Haackeho (odr. 1963) využíva proces vyparovania a kondenzácie vody alebo jeho permanentne Ľadová tyč (1966) reagujúca na prirodzenú vlhkosť prostredia. Z mladých umelcov 90. rokov v tomto duchu pracuje napr. A. Hamiltonová, ktorá vo svojej inštalácii Obeta (1991) nechala roztopiť votívne parafínové hlavy v dôsledku intenzívneho tepla z lúčov. Ekologický prístup sa v umení recyklácie objavuje v posledných dvoch desaťročiach 20. st. Výrazný je tvorivý prístup k cudziemu materiálu. „Cudzie sa stáva fóliou vlastného. Vytvára sa nový originál. Základný pohyb predstavuje dvojdimenzia transformácie, premeny, prestavby, nového formovania...“ (P. Bianchi). Na rozdiel od postmodernej *apropriácie, ktorú charakterizuje odcudzenie, je recyklácia re-

definíciou tvorivosti, ktorá sa nereализuje na báze inovácie, ale prostredníctvom rozpamätávania.

- *Zdá sa, že vynachádzavosť tvorcov v tomto smere nepozná obmedzenie. Rosalinda Kraussová ju vyvodzuje bezprostredne z „Art Recycling“ – recyklačného procesu, kde na rozdiel od ozajstných technologických procesov, počas ktorých nedochádza k zmene kvality materiálu, nastáva premena – alchymistická transmutácia, pričom jedna kvalita materiálu je nahrádzaná druhou. (Rusinová, Z.: Rovnica a metafora. In: Postmoderná... a čo ďalej? Zborník prednášok VŠVU a SNG. Bratislava, VŠVU 1996, s. 33)*

- *Vášnivá túžba súčasníkov po „tvorivom“ seba vyjadrení pomaly prerastá do bodu, keď sa bude dať hovoriť o premnožení umenia. V tejto hrozivej situácii volí Čarný taktiku recyklácie. Nezrieكا sa tvorivosti, iba ju presmerúva k minulosti, k histórii a k samotným dejinám umenia. Vyhľadáva zabudnuté idey, oživuje ich a vracia do kultúrneho obehu. (Geržová, J.: Ladislav Čarný. Obrazy, objekty, inštalácie. Katalóg. Bratislava 1995, s. 17)*

umenie v meste

→ **umenie verejných priestranstiev**

umenie verejných priestranstiev; syn.: mestské umenie, umenie v meste, *public art*

výtvarné prejavy prezentované na rozličných verejných miestach (verejné budovy, dopravné prostriedky, plochy drobnejestskej architektúry, mestský urbanizmus, voľná krajina), mimo výstavných priestorov múzeí a galérií

K najstarším prejavom tohto typu umenia patria verejné pomníky a pamätníky budované kontinuálne počas celého 20. st. v širokej škále dobových estetík. Jednotlivé prúdy povojnovej architektúry usilujúce sa o komplexné urbanistické riešenie miest a ich častí vyprovokovali užšiu spoluprácu s umelcami na dotvorení verejných architektonických priestorov. Ako príklad môže slúžiť urbanistické, architektonické a výtvarné riešenie parížskej štvrte La Défense so súborom diel významných sochárov 20. st. (J. Miró, A. Calder, Takis, César, J. Agam, zo Slovenska J. Jankovič a iní). V 60. r. sa objavujú viaceré skupinové aj individuálne projekty umelcov prekračujúce hranice vymedzeného galerijného priestoru. Predstavitelia *umenia v krajine (ale aj *arte povera a *procesuálneho umenia) vedome opúšťajú uzavreté muzeálne prostredie a okrem primárnych umeleckých problémov (polarita „site“ a „nosite“) sú motivované aj novým chápaním vzťahu človeka a krajiny. Z individuálnych umeleckých projektov sú to predovšetkým Christove *paketáže verejných mestských stavieb (most Pont Neuf v Paríži, 1968), ako aj krajinných útvarov (Obklopené ostrovy, Florida 1980-1983). K problému umenia verejných priestranstiev sa vyjadrili aj mnohí z predstaviteľov svetelno-kinetického umenia – viaceré projekty N. Schöffera (vrátane nerealizovanej 400 m vysokej Svetelnej veže v parížskej

štvti La Défense). Od 70. r. okupujú verejné priestranstvá umelci grafitov, v r. 1977 začína americká konceptuálna umelkyňa J. Holzerová verejne prezentovať svoje textové projekty – Truizmy, od r. 1982 ich situuje na mestské veľkorozmerné elektronické reklamné tabule (Time Square, New York). Britská výtvarníčka R. Whiteheadová realizovala kontroverzný verejný projekt Dom v roku 1993 v Londýne. Sumarizujúci pohľad na situáciu súčasného umenia verejných priestranstiev priniesla kasselská Documenta 10, ktorej výstavné priestory sa rozšírili aj na verejné časti mesta (pešia zóna, mestské podchody, priestory stanice).

– Pierre Restany sa vrátil k tézám, ktoré už načrtnol v „Bielej knihe totálneho umenia“. Súbežne s nimi, predovšetkým po stretnutí s Dan Karavanom roku 1976, sa jeho uvažovanie orientovalo aj na problémy estetiky urbanizmu: umenia v meste. (Restany, P.–Mlynárčik, A.: Inde. Paríž, Galéria Lara Vincy, Bratislava, SNG 1995, s. 235)

Poznámka:

Termín *umenie verejných priestranstiev* nie je doteraz v slovenskej terminológii výtvarného umenia zaužívaný. Navrhujeme ho ako možný domáci strešný termín pre rôzne formy umenia prezentovaného na voľných priestranstvách a pre umenie, ktoré sa v angličtine označuje ako *public art* (public verejnosť, verejný, art umenie).

umenie v krajine, syn.: environmentálne umenie, profes.: land-art, land art earth-art, earth art

smer vo výtvarnom umení z druhej polovice 60. r. 20. st. (USA) zameraný na nový vzťah človeka a krajiny, usilujúci sa spojiť do jedného organického celku prírodnú realitu a zásah človeka, jeho činnosť, akciu (umeleckým materiálom sa stáva zem, hlina, kamene, tráva, umelci premiestňujú prírodné prvky, putujú po krajine, kreslia v krajine, robia akcie s ekologickým podtextom a pod.)

Umenie v krajine, v ktorom sa prekrýva *land-art* i *earth-art*, vzniklo pôvodne v USA ako súčasť širšieho prúdu dobových radikálnych tendencií – *minimalistického umenia a *konceptuálneho umenia. Práca s prírodnými materiálmi (hlina, kamene, tráva, voda) vytvára spriaznenosť s hnutím *arte povera, otvorenosť, neukončenosť a zameranie na prirodzený sebadeštruktívny proces mnohých projektov evokuje zasa blízkosť s *procesuálnym umením. Predpokladom umenia v krajine bolo vedomé vykročenie za hranice vymedzeného galerijného priestoru (na čo mali vplyv predovšetkým formulácie R. Smithsona – polarita „site“ a „nosite“) a spojenie s novým chápaním vzťahu človeka a krajiny. Tvorcovia umenia v krajine pracujú s fyzikálnymi vlastnosťami krajinného prostredia, ako aj so sedimentmi kultúrnej pamäti v ňom.

Rozpätie umeleckých prístupov sa pohybuje od výkopov a premiestňovani (M. Heizer) cez kresbu v krajine (W. de Maria) a putovanie (R. Long) až k akciám s ekologickým podtextom. Prvá samostatná výstava umenia v krajine sa konala pod názvom Earthworks v Dwan Gallery v New Yorku v r. 1969).

– Táto poloha tvorby Dana Fischera mi pripomína niektoré projekty land-artu 70. rokov, nie vonkajšou, formálnou príbuznosťou, ale svojím vnútorným spriaznením... Myslím na Špirálové molo Roberta Smithsona, na jeho stav v okamihu vlastnej deštrukcie, keď sa stalo súčasťou reálnej krajiny, prijalo jej rytmy, pohyb, premenu, naplnilo svoj údel, i keď za cenu obetovania vlastnej existencie. (Geržová, J.: Medzi etikou a estetikou. Profil 1991, č. 11, s. 6)

– Ojedinele vytvára Juraj Meliš vo svojich grafických listoch aj odozvy na land artistické projekty, keď priamo do krajiny umiestňuje veľké nápisy Help, vytvárané z kníh, dreva alebo priamo vyhlbované do zeme. Tieto diela majú však v kontexte jeho tvorby len epizodický charakter... (Jančár, I.: Juraj Meliš – Bilancia. Katalóg. Galéria mesta Bratislavy 1994, s. 25)

– Afinity k rodiciam sa landartovym projektom Roberta Smithsona či Wallera de Mariu je zrejme... Václav Cigler pozoruhodne anticipoval sociologický a spoločenský aspekt landartu a jeho ekologickú apelatívnosť. (Mojžiš, J.: Priznané pochybnosti. Marián Mudroch. Bratislava 1996, nestránkované)

– Dnešné sochárstvo sa rozšíilo s umením zberateľov a s väčšou alebo menšou úprimnosťou a účinnosťou aj so špekulačným obehom, keď sa stáva neprenosným (earth art, výkopy, skulptúra-krajina), keď si pri-

vlastňuje bezvýznamné predmety (*arte povera*) a v krajnom prípade inscenuje *happenings*... (Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 110)

– Podobne sa s konceptuálnym umením organicky prelínajú ďalšie umelecké druny – land art (krajinné? umenie), earth art (zemné umenie), body art (telové umenie)... (Archlebová, T.: Príspevok k problematike konceptuálneho umenia na Slovensku. Súčasné výtvarné umenie. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie. Bratislava 1989, s. 104)

Poznámka:

Okrem adaptovaných anglických pomenovaní *land-art* a *earth-art* sa v našich odborných textoch stretávame s nahrádzaním týchto anglických označení spojeniami *zemné umenie*, *krajinné umenie*, aj to rozpačito (znamenali sme text, v ktorom autor dáva za termín *krajinné umenie* do zátvorky otáznik). Táto rozpačitosť pri spojení *krajinné umenie* vyplýva pravdepodobne z možnej asociácie, že ide o krajinomafbu, čo by bolo zavádzajúce. Rozšírenejší termín *zemné umenie* (zaužíval sa zrejme pod vplyvom českého spojenia *zemní umění* – tu chceme upozorniť na fakt, že významy slova *zem* v slovenčine a *země* v češtine nie sú úplne totožné), tiež nie je významovo jednoznačný. Pri tejto výtvarnej tendencii (*land-art*, *earth-art*) nejde o umenie vlastné zemi, z nej pochádzajúce alebo ňou utvárané, ale o prácu so zeminou, hlinou, pôdou, pieskom, ide o úpravu častí krajiny, o návrat k prírode a pod.

V tomto prípade treba uvažovať o vhodnejšom, presnejšom domácom termíne. Namiesto doteraz používaného spojenia *zemné umenie* navrhujeme v slovníku spoločný nadradený termín *umenie v krajine* popri profesionalizmoch *land-art* a *earth-art*, medzi ktorými sú jemné významové rozdiely.

umenie v surovom stave (fr. *l'art brut*, *brut* surový, neopracovaný, *l'art* umenie)

výtvarný prejav po r. 1945 (hlavným reprezentantom je francúzsky maliar J. Dubuffet), ktorý charakterizuje texturálna a štrukturálna maľba odrážajúca spontánne až brutálne zmocnenie sa maliarskej hmoty (bezprostredné zásahy, vrypy do farebných štruktúr a hrubých vrstiev farieb, pridávanie rozmanitých materiálov do nanášaňých farieb); na formálnu kultivovanosť abstraktných tendencií reaguje vyzdvihovaním spontánneho výtvarného prejavu detí, duševne chorých, subkultúry, prírodných národov a pod.

Označenie *l'art brut* - umenie v surovom stave zaviedol v r. 1945 francúzsky maliar J. Dubuffet v súvislosti so spontánnou maľbou detí, duševne chorých, umením prírodných národov alebo prejavmi subkultúry, akými boli *grafity. Vyhľadával, zbieral a povýšil do stavu umenia autentickú a emocionálne bezprostrednú tvorbu, ktorej sa nedotkla umelecká kultúra, ale ktorá mala hodnotu „čistého“ umenia, ume-

nia „v surovom stave“. V roku 1948 našla Spoločnosť priateľov umenia „art brut“, na čele ktorej stál sám Dubuffet, miesto pre svoju zbierku a v roku 1949 sa kolekcia 200 diel od 63 autorov prezentovala v galérii Drouin pod názvom Radšej art brut ako kultúrne umenie. Záujem o kraľovú umelecké prejavy má dlhú prehistóriu. Už v roku 1922 vyšla kniha Hansa Prinzhorna *Výtvarníctvo duševne chorých*, ktorá poukazovala na paralely s charakterom moderného umenia. Prinzhornove výskumy ovplyvnili expresionizmus a neskôr aj surrealistov. Max Ernst napr. vystavoval svoje vlastné práce s prácami schizofrenikov a knihou bol nadšený sám Breton, ktorý v nej videl ďalší dôkaz o existencii nevyriešených záhad psychického automatizmu.

- Aj v Kráľíkových maľovaných sadrách, ironizujúco hravom *Sne hnilej hrušky* či v drastickjšie vyznievajúcom *objekte Kvet...* sa podobne ako u Jankoviča ozýva *surrealizmus* a *tvaroslovie l'art brut...* (Rusinová, Z.: *V mene syntézy umenia a života*. In: *Šesťdesiatie roky v slovenskom výtvarnom umení*. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 193)

umenie z odpadu (z angl. *junk art*, *junk* staré železo, papier a iné suroviny, ktoré možno v nejakej forme opäť použiť; obnosené al. vyhodnené predmety, veci, *art* umenie); syn. profes.: *junk-art*, *junk art*

smern vo výtvarnom umení druhej po-

lovice 20. storočia používajúci na tvorbu diel civilizačný odpad

Umenie z odpadu (*junk art*) zahŕňa rôzne formy objektového umenia od *nájdených predmetov cez materiálové *koláže a *asambláže až po *autorské techniky, akými sú *kompresie (César) alebo *akumulácie (Arman). Zakladateľskou osobnosťou je nemecký dadaista Kurt Schwitters, ktorý vytváral koláže a asambláže z nájdeného odpadu už po prvej svetovej vojne. Z inzerátu Komerčnej banky - Kommerzbank - si Schwitters náhodne vybral jednu slabiku „merz“ na pomenovanie svojej koláže. ňou potom súhrnne pomenoval už všetky svoje umelecké produkty. Druhotné využitie odpadu sa aktualizovalo koncom 50. rokov a veľkú popularitu dosiahol v rámci *neodadaizmu a *popartu.

- *Technika combine-painting* sa ďalej rozvíja do trojdimenzionálnosti v *asamblážach* novorealistov Kienholza, Rayssa, Rotellu, Spoerriho, Armana, Tinguelyho, ktorí bohatý materiál *odpadovej kultúry (junk-culture)* radia do priestorovoplastického obrazu. (Thomasová, K.: *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Bratislava, Pallas 1994, s. 88)

- Z jeho výskumov vznikne rozsiahly súbor *Odpadová kultúra (od r. 1966)*, v ktorom podľa vlastného vyjadrenia „sekundárne produkty a odpadový materiál osobnej praxe“ sa *premieňajú na „primárne kultúrne originály“*. (Hrabušický, A.: *Počiatky alternatívneho umenia*. In: *Šesťdesiatie roky v slovenskom výtvarnom umení*. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 223)

Poznámka:

Pomenovanie *umenie z odpadu* navrhujeme ako domáci termín namiesto používaného, významovo nejasného pomenovania *odpadové umenie, odpadová kultúra*. Problematike kalkových termínov sa podrobnejšie venujeme v úvodných odporúčaniach a pri heslách **body-art**, **arte povera**, **umenie v krajine**.

V

videoinštalácia
→ **videoumenie**

videoskulptúra
→ **videoumenie**

videoumenie -ia s (z angl. *video art*, lat. *videre* vidieť, *diva*ť sa)

výtvarná tvorba v rámci elektronického umenia, ktorá sa realizuje pomocou videozáznamu na videorekordéroch a televíznych monitoroch

Základnou videoumenia je videoteknika, ktorá umožňuje zaznamenávať obrazy a zvuky na magnetickú pásku prostredníctvom videokamery napojenej cez magnetickú hlavu na monitor. Videoumenie vzniklo na začiatku 60. rokov v súvislosti s hnutím *fluxusu v Európe a USA (podmienené bolo skonštruovaním ľahkých videokamier). Začiatky videoumenia sa spájajú s rokom 1963, keď v galérii

Parnass vo Wuppertale vystavil N. J. Paik zostavu televízorov s rozpadnutým obrazom (ZEN FOR TV) a v tom istom roku W. Vostell prezentoval svoj TV-pohreb. Prvýkrát ľahkú kameru použil na záznam na videopásku v roku 1965 opäť N. J. Paik (prezentoval sa v tom istom roku v galérii Café Gogo v New Yorku). Dnes je videoumenie jednou z najdynamickejších a rozvíjajúcich oblastí súčasného umenia. Okrem videozáznamov akcií, *performancií a autonómnych videopásov vznikli v priebehu vývoja špeciálne kategórie *videoskulptúr* a *videoinštalácií*, ktoré majú intermediálny charakter a sú zamerané na interaktívnu spoločnosť diváka.

- Podobne vedie priama línia od dadaizmu k *video-umeniu*. Medzičlánkami sú *happeniny* a *fluxus* a Nam June Paik je asi personifikáciou tohto prechodu. (Welsch, W.: Umelé rajske záhrady? Text prednášky. Bratislava, SCCA 1995, s. 13)

- Úvahy o videoumení vo verzii Petra Meluzina ma privádzajú k hľadaniu spoločného menovateľa, ktorý by sa dal aplikovať na väčšinu jeho *videoinštalácií*... Snáď termín *videopulzácie* vyjadruje tok mentálnych procesov a vibrácií... Pri tvorbe *videoinštalácií* vychádzal zo skúseností, ktoré získal z akčného umenia a práce s filmom, ako aj z tvorby objektov a inštalácií... Na pomedzí monumentálnej *videoskulptúry* stojí *Megalit*, 1993, vytvorený pre exteriérovú výstavu v Piešťanoch (Priestor '93). (Rusnáková, K.: Videopulzácie. In: Meluzin. Katalóg. Žilina, PGU 1996)

- Svetlo je bezpochyby základným fenoménom *umenia videa*. *Televízna obrazovka nie*

je len zdrojom obrazových a zvukových informácií, ale aj zdrojom svetla. Z tejto premisy vychádzal aj jeden z prvých metaforických environmentov klasika tejto disciplíny Naum June Paika: Moon is the oldest TV... V posledných rokoch sa video stalo hlavnou súčasťou multimediálnych environmentov. (Rusinová, Z.: Rovnica a metafora. In: Postmoderna... a čo ďalej? Zborník prednášok VŠVU a SNG. Bratislava, VŠVU 1996, s. 34) - *Čoraz intenzívnejšie na ne upozorňujú aj umelci, ako napríklad známy predstaviteľ videopartu Gary Hill, ktorý tvrdí, že naše videnie už dávno nie je určované tým, čo môžeme vidieť, ale tým, čo nemôžeme vidieť.* (Cseres, J.: Balansovanie na hranách možných svetov. In: Interiér versus Exteriér alebo Na hranici (možných) svetov. Bratislava, SCCA 1996, s. 78)

Poznámka:

Termín *videoumenie* patrí z hľadiska slovo tvorby k typu zložených slov, ktoré vznikajú spojením dvoch plnovýznamových slov. V prípade *videoumenia* ide o slovo latinského pôvodu *video* (v latinčine je to tvar 1. osoby jednotného čísla slovesa vidieť, dívať sa) a domáci výraz *umenie*. Slovo *video* okrem významu „videorekordér“ býva v slovenčine aj prvou časťou slov vyjadrujúcich vzťah k obrazovému záznamu, jeho snimaníu, prenášaníu a pod. Vznikla tak bohatá skupina slov, napr. *videopáska*, *videokamera*, *videoprehrávač*, *videotechnika*, *videosignál*, *videoklip* a pod. Všetky tieto výrazy sa píšú dohromady, nie so spojovníkom, podobne ako aj slová *videoinštalácia*, *videoperformancia*, ktoré sa tiež radia k výtvarným termínom.

virtuálna realita (z angl. *virtual*, *virtuality*) potenciálna existencia; zdanlivá, simulovaná skutočnosť; umelá realita, lat. *virtus* sila, schopnosť)

počítačom umelo vytvorené prostredie schopné vyvolať ilúziu trojrozmerného priestoru, pohybu v ňom a jeho pretváranie vstupom do systému za pomoci špeciálnych zariadení – dátových okuliarov, helmy a rukavíc

- Napriek tomu spojenie technológií a umenia narastá takým tempom a do takej hĺbky, že čoskoro sa *virtuálne reality* stanú intímnejšie a interaktívnejšie než samotný reálny svet. Ako je to vôbec možné? Určite (bude tvrdiť väčšina ľudí) žiadna projektovaná ilúzia nebude môcť byť natoľko intímna ako skutočné videnie, dotýkanie sa, vnímanie vecí. (Minsky, M.: Budúcnosť zjednotí vedu, umenie a psychológiu. Profil 1994, č. 3-4, s. 1-3)

- *Virtuálna realita* by mohla dôležitým spôsobom zasiahnuť do oblasti výtvarného umenia v dvoch smeroch. Tým prvým je konštruovanie virtuálnych múzeí... (Kolesár, Z.: Veľké jablko na jeseň, v zime. Profil 1994, č. 2, s. 13)

- *Virtuálnu realitu* „interaktívny, trojrozmerný priestor generovaný počítačom, do ktorého je osoba ponorená“, ako vysvetľuje termín Jaron Lanier (zakladateľ firmy VPL, Redwood City, CA), reprezentuje v projekte *kr+cf Simulačná miestnosť*. (Rakovský, J.: Hudba a virtuálna realita. Avalanches 1990-95. Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. Bratislava, SNEH 1995, s. 119)

- Zdanlivá (*virtuálna realita*) sa stáva hitom konferencií a výstav o počítačoch. Systém *virtuálnej reality* pozostáva zo stereografického výstupu, grafických vstupných zariadení pre ruky, nohy... a výkonného počí

tača... Za zmienku stojí projekt *Univerzity* v Illinois v Chicagu, kde sa človek mohol voľne pohybovať v priestore ohraničenom plátmami stenami, na ktoré sa premietal pohyblivý stereoobraz rôznych scén... Simulácia bola taká sugestívna, že ľudia sa pokúšali chytiť objekty alebo pred nimi uhýbali. (Šperka, M.: SIGGRAPH 92. Profil 1993, č. 1, s. 2)

- ...(*australsky umelec Stelarc*) pracuje s robotmi, lekárkami a VR-systémami, v interakcii so svojou „*treťou rukou*“ – *virtuálnym* ramenom simuluje funkcie a konanie človeka... Pojem „*virtuálny*“ (ktorého prvý teoretický kodifikáciu položil Aristoteles) je pojmom, s ktorým sa ťažko v súčasnosti manipuluje, pretože sa znovu objavil u viacerých rozličných autorov. (Rusinová, Z.: Rovnica a metafora. In: Postmoderna... a čo ďalej? Zborník prednášok VŠVU a SNG. Bratislava, VŠVU 1996, s. 36)

vizuálna poézia

experimentálna poézia, v ktorej sa zdôrazňuje vizuálna stránka textu (vytváranie optických obrazcov z písmen, slov, viet)

p. aj **experimentálna poézia**

Vo vizuálnej poézii sa gramatická syntax narúša usporadúvaním hlások. Slova a viet do optických obrazcov. Korene vizuálnej poézie siahajú do antiky, v 20. st. sa spája s tendenciami klasickej avantgardy, predovšetkým s dadaizmom (Tzarove simultánne básne, Hausmannove optofonické básne, Schwittersova Prasonáta), so surrealizmom a v 50. rokoch 20. storočia sa znovu objavuje, predovšetkým v hnutí *fluxus a neskôr v *konceptuálnom umení.

- *Toto je farba mojich snov... dielo Joana Miróa. Text je tu včlenený do obrazu na spôsob vizuálnej básne: maliar v tom čase vyhlasoval, že nerozlišuje poéziu a maliarstvo.* (Pijoan, José : Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986. s. 24)

- *Valchova konceptuálna poézia kotví vo vizuálnej poézii 60. rokov. Tu vystavené diela pracujú s minimálnym (či minimalizovaným) textom, rátajúcim v rámci svojho sémantického poľa s dávkou intelektu i imaginácie diváka.* (Orišková, M.: Détente. Profil 1992, č. 2, s. 3)

- *Práce Dezidera Tótha svojim metaforickým charakterom a výsočným záujmom o presúvanie významov patria medzi umenie vychádzajúce zo slovesnej poézie. Okolo konca päťdesiatych rokov sa začal nazývať tento druh výtvarnej poézie „vizuálna poézia“... (Cornevin, E.: Chameleónové cesty. In: A-R, katalóg výstavy. Bratislava 1992, nestránkované)*

- *Už od roku 1969 vytvára vizuálnu papierovú poéziu. ku ktorej ho inšpirovali Apollinairove verše...Tieto verše ho zaujali... prepojením významu slova a jeho výtvarného ekvivalentu. K jeho metóde zobrazenia poézie sa vracia od roku 1974, keď v reléfoch vytvára poeticky ladenú „drevenú“ poéziu realizovanú vypalovaním. (Jančár, I.: Juraj Meliš - Bilancia. Katalóg. Bratislava, GMB 1994, s. 23)*

vizuálne partitúry

→ grafická partitúra

výtvarná interpretácia (lat. *interpretatio*) výklad, vysvetlenie)

výtvarný postup založený na reflexii umenia umením, výtvarného diela výtvarným dielom, využívajúci širokú škálu iných výtvarných postupov (alú-

ziu, citáciu, invokáciu, kamufláž, komentár, persifláž, premaľbu, recykláciu, reinterpretáciu)

Výskyt pojmu interpretácia nie je v umení 20. st. časovo presne vymedzený. Objavuje sa už v dadaizme a surrealizme, aktualizuje sa v *neodaizme a *poparte, dominuje v časti *akčného umenia i *konceptualizmu, je dôležitým pojmom *postmoderny. V druhej polovici 20. st. sa interpretácia dáva do súvislosti s rozvojom nových technológií, ktoré umožnili mechanické reprodukovanie umeleckého diela (fotografia, film, video, počítač). Touto reprodukovateľnosťou stratili umelecké diela svoju auru (W. Benjamin), stali sa všadeprítomné, dostupné, bezcenné a z týchto dôvodov ich teoreticky môže využívať ktokoľvek (J. Berger). Zaujatie postoja k interpretovanej predlohe, jej výklad, komentár alebo iná forma posunu odlišujú interpretáciu od nezaujatých, chladných postmoderných *citácií a *apropriácií.

- *Ak by sme chceli nájsť korene výtvarného postupu, ktorý v umení 20. storočia využíva doslovnú citáciu, alúziu alebo iné formy interpretácií cudzieho artefaktu, museli by sme sa vrátiť k avantgarde moderného umenia. Neboli to však len ready-mades M. Duchampa, ale predovšetkým nové pochopenie tvorivého aktu... ktorého základom je proces vytvárania... spájaním náhodne objavených alebo zámerne vyhľadávaných hotových artefaktov... Časový výskyt citovania cudzej výtvarnej predlohy v novej realite umeleckého diela je vymedzený povýšením*

princípu vychádzajúceho z koláže do kate-dórie tvorivého aktu. (Geržová, J.: Interpretácie a reinterpretácie. Katalóg výstavy. Slovenský rozhlas, Bratislava 1990, s. 5)

- *Na úvod treba zaznamenať sériu kópií podľa dvoch albumov reprodukcií kresieb a obrazov Pabla Picassa, ktoré si pätnásťročný gymnazista zapožičal z knižnice... Bez názvu preceňovania sa rukopisne, farebne i formátovo v týchto doslovných citáciách prejavila miera schopnosti, ktorá je vlastne základom jednej z Filových dominánt, základom interpretácie. (Mojžiš, J.: Skica o juveniliách Rudolfa Filu. Profil 1995, č. 1-2, s. 139)*

- *...to, čo robí Stachovu reinterpretáciu nezameniteľnou, je práve vnútorná potreba katarzie... Ak som použila na označenie Stacho - van Gogh termín reinterpretácie, urobila som to s vedomím, že postihujem iba jednu vrstvu... Mohla som rovnako hovoriť o citácii (tam, kde sa objaví reprodukcia obrazu van Gogha), o interpretácii (tam, kde sa naznačuje súvislosť medzi obrazom a psychickým stavom maliara) alebo o rekonštrukcii... (Geržová, J.: Úvodný text katalógu. Galerie pod Loubím Olomouc, Fakulta architektúry Bratislava 1989)*

- *Táto určujúca línia Meškových prác bola v krátkom období rozšírená o formálne odlišnú skupinu obrazov, v ktorých východiskom sa stala interpretácia majstrov historickej maľby (Rembrandt) alebo zakladateľských osobností českého moderného umenia (Zrzavý). Interpretácia je v tomto prípade iba pomocným pojmom, lebo Meškovi nejde o výklad historicky fixovaných významov originálu, ale o postoj realizovaný zásahom do reprodukcie, ktorý je materiálovým i významovým kontrapunktom k jeho primárnej historickej vrstve. (Geržová, J.: Citácia v slovenskej maľbe II. Výtvarný život 1989, č. 6, s. 12)*

- *Zaujímavými videointerpretáciami či parafrazami na Duchampove ready-made sa*

predstavila Šigeo Kubota (*Duchampiana. Akt zostupujúci zo schodov*, 1976, *Bicyklové koleso*, 1983). (Rusňáková, K.: Spomeňme si na Benátky. Výtvarný život 1991, č. 1, s. 6)

- *Napríklad A. Michael Noll v roku 1965 vytvoril počítačovou novú interpretáciu Mondrianovej Kompozície s čiarami a oddelil kópie od originálu a elektronickej variácie. (Welsch, W.: Umelé rajské záhrady? Text prednášky Bratislava, SCCA 1995, poz. 22, s. 19)*

X

xerografia -ie ž (gr. *xeros* suchý, *grafein* písať); syn. xeroxové umenie, profes. xerox, copy-art

kópia vyhotovená tzv. suchou cestou, prostredníctvom elektrostatického kopirovacieho stroja

História xeroxu sa začína rokom 1938, keď v USA vyrobil prvý elektrostatický kopirovací prístroj. Zdokonaľovanie procesu kopirovania, jeho rýchlosť a cenová dostupnosť robí z xeroxu jednu z najužívanejších reprodukčných techník nášho storočia. V umení sa xerox objavuje od 60. rokov ako *alternatívna technika tlače, ktorá dáva umelcom druhej polovice 20. st. nové možnosti v uplatnení takých stratégií, ako je *citácia a *apropriácia. Charakter technického média, ktoré nerozlišuje medzi originálom a kópiou, schopnosť vytvárať neobmedzený počet multiplikátov s mož-

nosťou ich ďalšej vizuálnej manipulácie (deformácia, vymazávanie) rezonuje s umeleckými problémami súčasnosti. Ako alternatívu k téze nemeckého filozofa W. Benjamina o strate aury umeleckého diela v dôsledku jeho technickej reprodukovateľnosti (1936) sa prostredníctvom umeleckého xeroxu artikuluje idea *recyklácie. V 80. rokoch vzniklo veľa medzinárodných projektov, ako napr. projekty na Technickej univerzite v Halifaxe - Art and Technology Festival 85, International Copy Art and Bookworks Exhibition 86. V r. 1985 otvorili v Nemecku špecializované Múzeum fotokópie (Museum für Fotokopie).

- Zastúpenie najmladšej generácie na projekte otvára C. Blažo, osobitý autor, ktorý sa hlási k radikálnemu neokonceptuálu. Grafikou sa zaoberá v duchu polohy nájdenej a prevzatej „tlače“, ktorú formou strohého privlastnenia - xeroxovania, povyšuje do polohy autentickej výpovede. (Vrbanová, A.: Alternatívna slovenská grafika. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1998, nestránkované)

- Hoci xerografia sa stala dobre známou iba od šesťdesiatych rokov, umelecké diela sa tvoria viac ako štyridsať rokov. Vynálezca (Chester Carlson) je Američan... 22. októbra 1938 vyrobil prvý elektrostatický kopírovací prístroj. (Bruscky, P.: Umelecká xerografia: umenie bez originálu. Profil 1994, č. 3-4 s. 38)

- Časť z množstva prác Mateja Kréna (1958) môže byť považovaná za land-art... Niektoré práce zas za „copy-art“ (zaujímavá systematická séria premien fotokópiou).

(Cornevin, E.: Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave. In: Očami X. Desiat autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Ed. Z. Bartošová. Bratislava, EKK 1996, s. 162)

xerox

→ **xerografia**

xeroxové umenie

→ **xerografia**

Z

zvuková plastika

→ **akustická plastika**

Ž

Živá plastika (z angl. *living sculpture*, *living žijúci*, *sculpture socha*)

autorská umelecká forma body-artu (projekt dvojice Gilbert a George) prezentujúca telo umelca ako živý výtvarný objekt

Základom projektu Živá plastika dvojice Gilbert a George, pri ktorom sa umelci prezentovali na verejnosti ako živé plastiky - tvár a ruky mali nasprejované bronzovou farbou, bolo zotretie hranice medzi autormi a ich vlastným dielom. Projekt sa začal realizovať v r. 1969 a skončil sa v r. 1977 akciou The Red Sculpture (Červená plastika).

POUŽITÁ LITERATÚRA

Slovníková literatúra

- Atkins, R.: Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords. Abbeville Press Publishers, New York 1990.
- Baleka, J.: Výtvarné umění. Výkladový slovník. Praha, Academia 1997.
- Bauer, R.: Lexikon výtvarného umění. Olomouc, Nakladatelství FIN 1996.
- Hall, J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha, Mladá fronta 1991.
- Henckmann, W. – Lotter, K.: Estetický slovník. Svoboda, Praha 1995.
- Janoušek, I.: Slovníček pojmů elektronického a multimediálního umění. Praha, Národní technické muzeum 1994.
- Kol. autorov: Latinsko-český slovník. Praha, SPN 1996.
- Kol. autorov: Lexikon der Kunst I–VI. Leipzig, E. A. Seeman 1992.
- Kol. autorov: Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Praha, Academia 1995.
- Kol. autorov: Saur allgemeines Künstlerlexikon. München, K. L. Saur Verlag 1992.
- Kol. autorov: Slovník světového malířství. Praha, Odeon – Artia 1991.
- Krejča, A.: Techniky grafického umění. Artia 1981.
- Le nouveau petit Robert. Paris, 1994.
- Lucie-Smith, E.: Dictionary of Art Terms. London, Thames and Hudson 1988.
- Malířské umění od A do Z. Praha, Rebo Productions 1995.
- Merriam Webster's Collegiate Dictionary. Springfield 1993.
- Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia. Bratislava, Tatran 1973.
- Petráčková, V. – Kraus, J. a kol.: Akademický slovník cizích slov I, II. Praha, Academia 1995.
- Pierre, J.: DuMont's kleines Lexikon der Pop Art. DuMont Buchverlag, Köln 1992 (2. vydanie).
- Souriau, E.: Encyklopedie estetiky. Praha, Victoria Publishing 1994.
- Štefanová, M.: Výtvarné umění 20. století. Informativní slovníček. Brno, Krajský pedagogický ústav 1987.
- Thiele, C.: Skulptur. Köln, Dumont 1995.
- Trojan, R. – Mráz, B.: Malý slovník výtvarného umění. Praha, SPN 1960.
- Thomasová, K.: DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln, DuMont 1993.

Ostatná literatúra

- Concepts of Modern Art, ed. N. Stangos. Thames and Hudson. Third edition. London 1994.
- Čermák, F. – Blatná, R.: Manuál lexikografie. Jinočany, Nakladatelství a vydavatelství H & H 1995.
- Danto, A. C.: After The End of Art. Princeton University Press. Princeton 1997.
- De Oliveira, M. – Oxley, N. – Petry, M.: Installation Art. London 1994.
- Eco, U.: Skeptikové a těšitelé. Praha, Svoboda 1995.
- Gablík, S.: Selhala moderna? Olomouc, Votobia 1995.

- Gál, E. – Marcelli, M.: Za zrkadlom moderny. Archa, Bratislava 1991.
- Horecký, J.: Slovenská lexikológia. Bratislava, SPN 1971.
- Hubík, S.: Postmoderní kultura Úvod do problematiky. Olomouc, Mladé Umění k Lidem 1991.
- Jencks, Ch.: Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture. London 1987.
- Joachimides, Ch. – Rosenthal, N. (ed.): The Age of Modernism. Art in the 20th Century. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart 1997.
- Kaprow, A.: Assemblage, Environments and Happenings. Harry N. Abrams. New York (1967).
- Kofroň, P. – Smolka, M.: Grafické partitury a koncepty. Olomouc, Votobia 1996.
- Konečný, O.: Kinetizmus. Bratislava
- Kuspit, D.: The Cult of the Avant-Gard Artist. Cambridge University Press. New York 1993.
- Leinz, G.: Malířství 20. století. Praha, Rebo Production 1996.
- Lucie-Smith, E.: ARTODAY. Současné světové umění. Praha, Slovart 1996.
- Masár, I.: Príručka slovenskej terminologie. Bratislava, Veda 1991.
- Matušík, R.: Moderné slovenské maliarstvo 1945-63. SVKL, Bratislava 1965.
- Matušík, R.: ...Predtým. 1964–1971. Prekročenie hraníc. Žilina, PGU 1994.
- Pijoan, J.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986.
- Restany, P. – Mlynárčik, A.: Inde. Paríž, Galéria Lara Vincy, Bratislava, SNG 1995
- Sandler, I.: Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s. New York 1996.
- Straus, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava, Pallas 1992.
- Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava, Pallas 1994.
- Waldmanová, D.: Collage, Assemblage, and The Found Object. Harry N. Abrams, INC., New York 1992.
- Welsch, W.: Estetické myslenie. Bratislava, Archa 1993.
- Welsch, W.: Naše postmoderní moderna, Praha, Zvon 1994.
- Welsch, W.: Umelé rajské záhrady? Text prednášky. Bratislava, SCCA 1995.

Katalógy a zborníky

- Archlebová, T.: Príspevok k problematike konceptuálneho umenia na Slovensku. In: Súčasné výtvarné umenie. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie. Bratislava 1989.
- Bajcurová, K., Trojanová, E.: Medzi skutočnosťou a geometriou. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg. Bratislava, SNG 1995.
- Bajcurová, K.: Pramene slobody. Štruktúrálna, lyrická a gestická abstrakcia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995.
- Beskid, V.: Geometria Viva (cesty geometrie na Slovensku po roku 1980). Katalóg. Bratislava, SVU 1993.
- Cseres, J.: Balansovanie na hranách možných svetov. In: Interiér versus Exteriér alebo Na hranici (možných) svetov. Katalóg. Bratislava, SCCA 1996.
- Cornevin, E.: Chameleónove cesty. In: A–R. Katalóg. Bratislava 1992.
- Cornevin, E.: Malá metafyzika v pozitívne obrázkov v negative. In: Mojžiš, J.: Marian

- Mudroch – Priznané pochybnosti. Katalóg. Bratislava 1996.
- Cornevin, E.: Traum-art, trauma-art, stress-art. In: Juraj Bartusz. Katalóg. Žilina, PGU 1993.
- Cornevin, E.: Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave. In: Očami X. Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Ed. Z. Bartošová. Bratislava, EKK 1996.
- Cyprich, R.: Igor Kalný 1983–1986. Samizdat. Neustráňované, bez udania vydavateľa a roku vydania.
- Filko, S. 1965/69. Bratislava, A-PRESS 1969.
- Geržová, J.: Postmodernizmus v diele Rudolfa Filu. In: Súčasný výtvarný umenie. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie. Bratislava 1989.
- Geržová, J.: Krátky historický exkurz. In: A–R. Katalóg. Bratislava 1992.
- Geržová, J.: Ladislav Čarný. Qbrazy, objekty, inštalácie. Katalóg. Bratislava 1995.
- Geržová, J.: Extrémny pluralizmus, identita v prechodoch. In: Postmoderna... a čo ďalej? Zborník prednášok VŠVU a SNG. Bratislava, VŠVU 1996.
- Hrabušický, A.: Zlatý vek slovenskej fotografie. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Bratislava, SNG 1995.
- Hrabušický, A.: Soudy, Julius Koller. Bratislava, SNG 1991, úvodný text katalógu, neustráňované.
- Hrabušický, A., Macek, V.: Slovenská fotografia 80. rokov. Katalóg. Bratislava 1989.
- Jančár, I.: Juraj Meliš – Bilancia. Katalóg. Bratislava, GMB 1994.
- Matušík, R.: Informel. Slovenská abstrakcia 1960–1966. Katalóg. PGU Žilina, GMB Bratislava, 1991–1992.
- Matušík, R.: Jana Želibská. Posledné kŕmenie a iné... Galéria Arpex. Katalóg. Bratislava 1992.
- Mojžiš, J.: Priznané pochybnosti. Marián Mudroch. Katalóg. Bratislava 1996, neustráňované.
- Orišková, M.: Marián Čunderlík. Katalóg. Bratislava, SNG 1992.
- Rudolf Sikora. Katalóg. PGU Žilina, Štátna galéria Banská Bystrica, 1994.
- Rusinová, Z.: Paralela domov – svet? Umenie sedemdesiatych rokov. Zborník. Bratislava, VŠVU 1997.
- Rusinová, Z.: Peter Rónai – Vlastný život ako umenie a vlastné umenie ako ready made. Katalóg. Bratislava, SNG 1995.
- Rusinová, Z.: Rovnica a metafora. In: Postmoderna... a čo ďalej? Zborník prednášok VŠVU a SNG. Bratislava, VŠVU 1996.
- Rusinová, Z.: Súčasný britský sochárstvo. In: Premeny sochárstva. Zborník referátov. Bratislava 1994.
- Rusinová, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995.
- Rusnáková, K.: Ex post. In: Michal Kern 1938-1994. Katalóg. Žilina, PGU 1996.
- Rusnáková, K.: Peter Rónai: Videoantológia. Katalóg. Žilina, PGU 1997.
- Rusnáková, K.: Roman Ondák – objekty a kresby. Katalóg. Žilina, PGU 1995.
- Rusnáková, K.: Paradigma žena. Katalóg. Žilina, PGU 1996.
- Rusnáková, K.: Videopulzácie. In: Peter Meluzin. Katalóg. Žilina, PGU 1996.
- Sikorová, E.: Umenie na okraji. In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Nadácia M. Šimečku, Bratislava 1996.

- Snopko, L.: Situacionizmus na Slovensku – kapitola z dejín apelatívneho umenia. In: Očami X. Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Ed. Z. Bartošová. Bratislava, EKK 1996.
- Šrnenská, D.: K niektorým problémom súčasnej maľby a grafiky 70 a 80. rokov. In: Súčasný výtvarný umenie. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie. Bratislava 1989.
- Štraus, T.: Slovensko 1920–1990. Medzi folklórom a radikálnou modernou. In: Očami X. Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Ed. Z. Bartošová. Bratislava, EKK 1996.
- Trojanová, E.: Magické podoby skutočnosti. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995.
- Vrbánová, A.: Alternatívna slovenská grafika. Katalóg. Štátna galéria Banská Bystrica, november 1997 – január 1998.
- Vrbánová, A.: UNTITLED. Katalóg. Štátna galéria Banská Bystrica, 1995.

Odborné časopisy

- Aspekt, 1997.
- Ateliér, 1995–1996.
- Avalanches 1990–95. Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu OS, 1997.
- Profil súčasného výtvarného umenia, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996.
- Revue svetovej literatúry, 1991.
- Slovenské pohľady, 1989.
- Výtvarný život 1968, 1969, 1973, 1987, 1989, 1990, 1991.

INDEX

A

abstrakcia
abstraktné umenie
abstraktný expresionizmus
action painting
adopcia
airbrush
akcionizmus
akčná maľba
akčné umenie
aktívna grafika
akumulácia
akustická plastika
akustické kresby
alternatívna grafika
alternatívna technika tlače
alternatívna tlač
alternatívne umenie
ambaláž
americká retuš
analytické tendencie
antiiumenie
apropriácia
aranžovaná fotografia
archetyp
arte povera
asambláž
autorská kniha
autorské techniky
avantgardná kniha

B

bad painting
body art, body-art

C

citácia
citát
colo(u)r-field painting
combine painting
concept-art
copy-art

D

dekoláž

digitálna fotografia
dokumentácia
dripping

E

earth art, earth-art
elektronická fotografia
elektronické umenie
empaketáž
environment
enviromentálne umenie
event
experimentálna poézia
extrémny realizmus

F

fantazijné umenie
feministické umenie
fluxus
fónická poézia
fotorealizmus
frotáž

G

geometrická abstrakcia
gestická maľba
grafické partitúry
grafity, graffiti
gýč

H

happening
hard-edge painting
hotový predmet
hyperrealizmus

Ch

chladné umenie

I

imaginatívna fotografia
imaginatívne umenie
individuálna mytológia
informel
inscenovaná fotografia
inštalácia

intermediálna tvorba
interpretovaná kniha

J

junk art, junk-art

K

kinetické umenie
kinetický objekt
kinetizmus
kniha ako objekt
koláž
kombinovaná maľba
komiks
kompresia
komputerová fotografia
konceptualizmus
konceptuálna poézia
konceptuálne umenie
konkretizmus
konkrétna poézia
konkrétne umenie
konštruktívna abstrakcia
korešpondenčné umenie
kybernetická poézia
kybernetické umenie

L

land art, land-art
l' art brut
laserová tlač
laserové umenie
laserprint
lettrizmus
luminodynamizmus

M

mail art, mail-art
maľba farebných ploch
maľba ostrých hrán
mäkká plastika
mestské umenie
minimal art, minimal-art
minimalizmus
minimalistické umenie, minimál-
ne umenie
mixmediálna tvorba

mobil
monotypia
multimediálna tvorba
multiplikát

N

nájdenny objekt
nájdenny predmet
nefiguratívne umenie
neodadaizmus
neoexpresionizmus
neoficiálne umenie
neo-geo
neokonceptuálne umenie
neopopart
nepredmetné umenie
neskorá moderna
network
Neuen Wilden
new image
new wave
nezobrazujúce umenie
nová figurácia
nová vlna
noví divokí
nový obraz
nový realizmus

O

objekt
objektívna abstrakcia
objekt trouvé
obraz pasca
ofset
op-art, opart
optické umenie

P

paketáž
performancia
pluralizmus
počítačová fotografia
počítačová grafika
počítačové umenie
pohyblivá plastika
polymúzické umenie
pop-art, popart

post-
postfotografia
postmaliarska abstrakcia
postkonceptuálne umenie
postminimálne umenie
postmoderna, postmodernizmus
postpopart
poštové umenie
presáž
process art
procesuálne umenie
projektové umenie
public art

R

radikálny realizmus
ready-made
replika
retinálne umenie

S

serigrafia
sietnicové umenie
sietotlač
simulakrum
simulácia
situacionizmus
socialistický realizmus
spaciodynamizmus
sprejové umenie
stabil
svetelné umenie

Š

štruktúrna abstrakcia
štruktúrna grafika

T

tableau-piège
tašizmus
telekomunikačné umenie
telo ako umenie
transavantgarda
tvorba zmiešaných médií

U

udalosť

umelecká kniha
umenie akcie
umenie ideí
umenie papiera
umenie recyklácie
umenie verejných priestranstiev
umenie v krajine
umenie v meste
umenie v surovom stave
umenie z odpadu

V

videoinštalácia
videoskulptúra
videoumenie
viedenský akcionizmus
virtuálna realita
vizuálna poézia
vizuálne partitúry
výtvarná interpretácia

X

xerografia
xerox
xeroxové umenie

Z

zvuková plastika

Ž

živá plastika

Ingrid Hrubaničová (nar. 1965), absolvovala Filozofickú fakultu UPJŠ v Prešove (1988). Od skončenia školy do konca roka 1996 pracovala ako odborná pracovníčka v lexikografickom oddelení v Jazykovednom ústave Ľ. Štúra v Bratislave. Je spoluautorkou Synonymického slovníka slovenčiny (1995). Ako jazyková redaktorka spolupracovala s časopisom Profil. V súčasnosti študuje na doktorandskom štúdiu Vysokej školy múzických umení v Bratislave.

Jana Geržová (nar. 1951), absolvovala Filozofickú fakultu UK v Bratislave (1975). Kritička a kurátorka, od roku 1992 šéfredaktorka časopisu Profil. Po vyhratom konkurze sa v roku 1993 stala kurátorkou slovenskej účasti na Bienále Benátky (projekt D. Fischera), od roku 1994 spolupracuje s Galériou J. Koniarka v Trnave. Pre Synagógu – centrum umenia koncepcne pripravila cyklus výstav – inštalácií Umenie aury (1995–1996) a Pamäť miesta (1997–1998). Je autorkou koncepcie veľkého výkladového Slovníka slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia (spolu s J. Mojžišom).

Jana Geržová – Ingrid Hrubaničová
KLÚČOVÉ TERMÍNY VÝTVARNÉHO UMENIA
DRUHEJ POLOVICE 20. STOROČIA
Gramatická a sémantická charakteristika

Vydal Kruh súčasného umenia PROFIL v spolupráci
a s finančným príspevkom Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave
v r. 1998

Grafická úprava: L. Čarný
Osvit: Repro Sova, Bratislava
Tlač: Dobrá kniha, Trnava

ISBN 80-88675-55-3

História vzniku asambláže sa spája s rokom 1912, keď P. Picasso v spolupráci s G. Barqueom vytvorili prvý asamblážový objekt. Postup sa okrem kubizmu využíval aj v dadaizme, surrealizme a konštruktivizme. Ďalšie rozšírenie techniky asambláže zaznamenali neskôr 50. roky, *neodadaizmus a *popart. Termín prvýkrát použili P. Selze a W. Seitz, kurátori priekopníckej výstavy The Art of Assemblage v Múzeu moderného umenia v New Yorku v roku 1961.

- *Tento sochár (César) vytváral spočiatku asambláže z vyradených strojových súčiastok a železného šrotu, v ktorých spravidla išlo o dosiahnutie náznakovej figuratívosti.* (Pijoan, José.: Dejiny umenia 10. Bratislava, Tatran 1986, s. 101)

- *Experiment - bez apriórnych tragických pocitov - viedol k svojbytné „hre“ so štruktúrami, ďalšie zdôrazňovanie textúrnej zložitosti diela, využitie novej techniky práce so syntetickými lakmi, obnovenie postupov asambláže a koláže zas v ďalšej fáze k obrazu-reliéfu.* (Bajcurová, K.: Pramene slobody. Štruktúrna, lyrická a gestická abstrakcia. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Katalóg výstavy. Bratislava, SNG 1995, s. 110)

autorská kniha; syn.: umelecká kniha, avantgardná kniha

1. vo vizuálnom umení kniha, ktorej obrazová a obyč. aj textová časť vytvoril jeden autor 2. zásahmi umelca výtvarne interpretovaný knižný exemplár alebo iba niektorý aspekt priradenej knihy cudzieho autora

Pojem autorská kniha nadobudol význam, keď Dianne Vanderlipová zorganizovala výstavu Artists' Books v roku 1973 v Moore College of Art vo Filadelfii. V rovnakom roku Clive Philpott, knihovník Múzea moderného umenia, uviedol synonymný pojem *book art* - umelecká kniha (júlové-augustové vydanie Studio International 1973). Prvá veľká výstava autorských kníh bola v roku 1972 v Nigel Greenwood Gallery v Londýne. Dejiny autorskej knihy sa začínajú už vo včasnom 19. st. (ilustrované epické básne Williama Blakea), neskôr boli veľmi rozšírené v dadaizme a surrealizme (M. Ernst, M. Duchamp). V druhej polovici 20. st. sa k autorským kniham prihlásili výtvarníci blízki hnutiu *fluxus, *popartu a neskôr i výtvarníci z okruhu *konceptuálneho umenia. U nás je výrazný vplyv autorských kníh J. Váchala (1884-1969) sprostredkovaný predovšetkým *interpretovanými knihami R. Filu.

- *Zaujímavými exponátmi výstavy sú predovšetkým Ernstove autorské knihy (livres d'artiste). Sú to kolážové romány La femme 100 têtes (r. 1929, s návodom pre čitateľa od A. Bretona a so 147 ilustráciami)... Jedným z vrcholných diel výstavy a Ernstovej knižnej grafiky vôbec je autorská kniha Maximiliana ou L'Exercice illégal de l'Astronomie (1964)... Kniha monumentálneho formátu má 120 strán s 34 rytinami a textom, ktorý kombinuje Tempelove citáty, kresby a Ernstove vlastné šifrované písmo. Maximiliana vyšla v 75 exemplároch (Pedersenová, L.: Max Ernst - Grafika a kniha. Profil 1994, č. 2, s. 26)*

- *Niet preto divu, že jedného dňa prišiel (R. Fila) na myšlienku maľovať do kníh. Eventuálnych predchodcov v tomto smere, Švajčiarov Wolffeiho, Souttera a Rotha, mohol azda poznať... Je mi záhadou, prečo namiesto nudného večného zakladania galérií nevznikne konečne vydavateľstvo originálnych umeleckých kníh... s Filom prichádza jediniec s ešte nerozvinutým médium umeleckej knihy.* (Rainer, A.: Rudolf Fila - filozof a blázon do kníh. Profil 1994, č. 8-9-10, s. 23)

autorské techniky

súhrnné pomenovanie slúžiace na označenie špecifických výtvarných postupov a stratégií, ktoré objavili a vo svojej tvorbe uplatňovali konkrétne umelci (napr. frotáž - M. Ernst, mobility, stability - A. Calder, ready-made - M. Duchamp, kompresie - César, akumulácie - Arman, mákká plastika - C. Oldenburg, paketáž - Christo, antropometrie - Y. Klein, roláž - J. Kolář)

avantgardná kniha

→ autorská kniha

B

bad painting [bed pei-] neskl. i bad p-u m (angl. bad zlý, painting maľba) profes.

expresívna, zámerne hrubá, nekultivovaná maľba prevažne s figurálnym námetom

Označenie *bad painting* sa prvýkrát objavilo v roku 1978 v súvislosti s maľ-

bami N. Jenneyho v Novom múzeu súčasného umenia v New Yorku. Kurátorka Marcia Turkerová použila v názve výstavy „Bad“ Painting úvodzky v ironickom význame a výstava sama sa chápala ako reakcia na dematerializovaný *konceptualizmus. Expresívna, surová maľba ostro kontrastovala s emocionálne vyprázdneným *minimalizmom a *konceptualizmom a bola namieraná proti zjemnenému intelektualizmu 70. rokov. Primárne je bad painting záležitosťou Spojených štátov (J. Brown, N. Jenney), neskôr sa hnutie bad painting stalo súčasťou globálnejších tendencií *neoexpresionizmu a potvrdilo sa na medzinárodnej scéne viacerými významnými výstavami (A New Spirit in Painting, Londýn 1981, Zeitgeist, Berlín 1982).

- *Veľké rozmerné plátna novej generácie stvárňovali mladého človeka, jeho svet... pastóznymi, sýtymi, jasnými farbami, expresívne a výraznými svetelnými kontrastmi, za čo dostali niekoľko pomenovaní. Neuen Wilden... Heftige Malerei, Transavantgardia, Figuration libre, Bad painting.* (Srnská, D.: K niektorým problémom súčasnej maľby a grafiky 70. a 80. rokov. In: Súčasná výtvarné umenie. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie. Bratislava 1989, s. 76, poz. č. 18)

- *Po emigrácii a pobyte v Nemecku sa (Fiko) usadil v Spojených štátoch amerických preto, aby ostal neustále v centre aktuálneho diania, čo, bohužiaľ, nedodržel, keď sa dal na bezštyľové maľovanie „Bad painting“.* (Cornevin, E.: Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave. In: