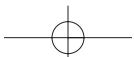
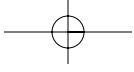


# 1964 68

- 
- | Juraj Mojžiš | Alex Mlynářčík |  
| Stanislav Filko | Zita Kostrová |  
| Ľudo Petránsky | Ludmila Vachtová |  
| Ľuba Belohradská | Marian Váross |  
| Anton Sitár | Tomáš Štraus |  
| Václav Zykmund | Arsén Pohribný |  
| Ján Bakoš | Iva Mojžišová |  
| Milan Paštéka | Eva Šefčáková |  
| Dominik Tatarka | Vladimír Kompánek |  
| Erik Dietmann | Alex Mlynářčík |  
| Jürgen Weichardt | Ivan Jirous |
- 





# Úvodná štúdia

Kapitola je venovaná krátkemu štvorročnému časovému úseku, ktorý má v dejinách slovenského umenia osobitý význam. Je spájaný s akceleráciou liberalizácie politického a spoločenského života, ktorá vytvorila dobré podmienky na dynamizáciu umeleckej tvorby i jej teoreticko-kritickej reflexie.

V roku 1964 doznievajú ohlasy na výstavu Súčasné slovenské výtvarné umenie v Jazdiarni Pražského hradu, ktorá bola udalosťou roku 1963. Polemiky uzatvára Tomáš Štraus v Kultúrnom živote<sup>1</sup> a komisár výstavy Marian Váross na stránkach Výtvarného života.<sup>2</sup>

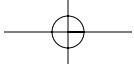
Rok 1964 je však už v znamení odlišných umeleckých problémov, ktoré prináša nástup najmladších výtvarníkov. Alex Mlynářčík, Stanislav Filko, Ivan Štěpán a Vladimír Popovič, patriaci k najvýraznejším zjavom tejto generácej vrstvy, sa svojím chápaním umenia odkláňajú od práve dobytých pozícií ranej a vrcholnej moderny, ktoré reprezentovali galandovci a účastníci Konfrontácií. Pracujú so stratégiami, ktoré na Slovensku ohlasoval preklad textu Wernera Hofmanna Umenie neumenia uverejnený vo Výtvarnom živote v roku 1965<sup>3</sup> a štúdia domáceho kritika Tomáša Štrausa K otázke premeny „umenia-diela“ na „umenie-čin“, ktorý vyšiel o rok neskôr<sup>4</sup> s ilustráciami diel Claesa Oldenburga, Allana Kaprowa, Wolfa Vostela a domáčich výtvarníkov Alexa Mlynářčíka, Vladimíra Popoviča a Stanislava Filka. Aktualitou dňa sa stávajú také formy umenia, ktoré vedome prekračujú hranice tradične chápaného obrazu a sochy smerom k objektu, environmentu a akcii. Objekt sa stal najfrekventovanejším umeleckým médiom, s ktorým pracovali nie-

<sup>1</sup> Štraus, T.: O tom podstatnom v súvislosti s Jazdiariou. Kultúrny život, 12, 1964, č. 5, s. 10.

<sup>2</sup> Váross, M.: K podstatným otázkam našej výstavy. Výtvarný život, 9, 1964, č. 2-3, s. 110-119.

<sup>3</sup> Hofmann, W.: Umenie neumenia. K problematike pop-artu etc. Výtvarný život, 10, 1965, č. 7, s. 232-261.

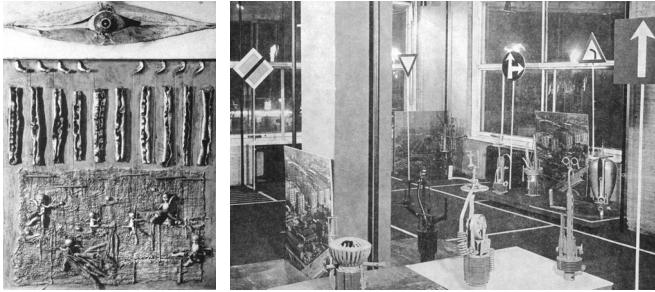
<sup>4</sup> Štraus, T.: K otázke premeny „umenia-diela“ na „umenie-čin“. Výtvarný život 12, 1967, č. 4, s. 147.



## ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA

1. Ivan Štěpán: Posledné predstavenie, 1965. Z výstavy Ivan Štěpán - objekty. Galéria mladých, Bratislava 1966

2. Pohľad do výstavy Stanislava Filka Externé prostredie. Galéria C. Majerníka, Bratislava 1967



len najmladší výtvarníci<sup>5</sup>, ale priklonili sa k nemu aj viacerí umelci z okruhu Konfrontácií, ktorí začiatkom desaťročia vyznávali estetiku štrukturálnej maľby a grafiky, predovšetkým Jozef Jankovič<sup>6</sup>, ale aj starší autori, vstupujúci na scénu koncom 50. rokov. V tomto zmysle sa radikalizovala tvorba Milana Dobeša, ktorý po období impresionistických krajiniek ako prvý na domácej scéne pracuje s problematikou kinetického objektu.<sup>7</sup> K objasneniu historických aspektov objektového umenia prispela štúdia Juraja Mojžiša<sup>8</sup> a aktuálny stav v československom umení mapovala tematická výstava Objekt<sup>9</sup>, koncipovaná Evou Petrovou pre Špálovu galériu v Prahe.

V roku 1966 sa v Prahe a Bratislave<sup>10</sup> konal IX. kongres AICA a pri tejto významnej príležitosti bolo usporiadaných niekoľko sprievodných výstavných podujatí v Prahe, Brne a Bratislave. Slovenská národná galéria pripravila vo svojich priestoroch výstavu Tvorba príslušníkov strednej a mladej generácie zo zbierok SNG v konцепcii Ľudmily Peterajovej a ZSVU výstavu Súčasné slovenské umenie v priestoroch Umeleckej besedy v kurátorskom výbere Ľubora Káru. Tretím projektom bola Výstava mladých. Obrazy, sochy a grafiky mladých československých výtvarníkov, koncipovaná Evou Petrovou a Radislavom Matuštíkom v Moravskej galérii a v pries-

<sup>5</sup> Ivan Štěpán samostatne vystavoval v Galéria mladých v Bratislave v roku 1966. Výstavu Objekty I otváral Juraj Mojžiš. Aj samostatná výstava Vladimíra Popoviča prezentovala objektové umenie: Objekty a kresby. Galéria mladých, Bratislava 1967 (text v katalógu Iva Mojžišová).

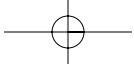
<sup>6</sup> Jozef Jankovič. Plastiky, maľby, architektúra. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria C. Majerníka, február – marec 1965.

<sup>7</sup> Milan Dobeš. Vizuálne objekty. Katalóg výstavy (text Tomáš Štraus), Bratislava, Galéria C. Majerníka, november 1965.

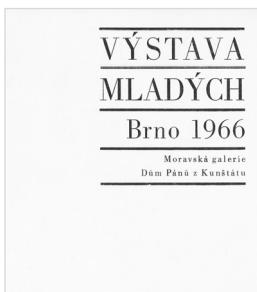
<sup>8</sup> Mojžiš, J.: Dnešná situácia objektu. Slovenské pohľady. Revue naše a zahraničnej literatúry, 80, 1964, č. 12, s. 113-118.

<sup>9</sup> Výstava Objekt v koncepcii Evy Petrovej sa uskutočnila v Galérii V. Špálu v roku 1965. Zo Slovenska vystavoval Stanislav Filko a Jozef Jankovič.

<sup>10</sup> Hlavná časť kongresu sa konala v Prahe, časť pojednávajúca o súčasnom umení v Bratislave v dňoch 2. – 4. októbra 1966. Bližšie pozri Restany, P.: Inde. Alex Mlynárik. SNG v spolupráci s galériou Lara Vincy, Bratislava 1994, s. 24.



## ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA

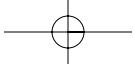


3. Obálka katalogu výstavy Vladimír Popovič. Objekty / Kresby. Galéria mladých, Bratislava 1966

4. Obálka katalogu Výstavy mladých, Brno 1966

toroch Domu pánov z Kunštátu v Brne. Ohlas na domácej scéne priniesol kritické reakcie<sup>11</sup> i akceptáciu<sup>12</sup>, a aj medzi komentárimi zahraničných recenzentov sa okrem pozitívnych až obdivných vyjadrení<sup>13</sup> objavili kritické poznámky. Pierre Restany v recenzií pre Domus konštatoval: „Na výstavách v cizině – zvláště na posledním benátském bienále – nám slovenské oficiálne osobnosti předkládaly příliš folkloris-tický obraz umení své země. V Bratislavě se nemaluje jenom à la Fulla. Je tu dnes neobyčajně aktivní středisko nových výzkumů. Jeho protagonisty jsou tři umělci, všichni zhruba třicetiletí: Mlynářčík, Filko, Urbásek.“<sup>14</sup> Na inom mieste Pierre Restany kritizuje vedenie Zväzu slovenských výtvarných umelcov za výstavu v Umeleckej besede, kde sa podľa neho „producírovala celá smotana oficiálneho socialistického umenia“<sup>15</sup>. Najviac sa očakávalo od brnianskej výstavy, ktorá mala predstaviť tvorbu umelcov do 35 rokov. Vzhľadom na to, že súbor prezentovaných prác neboli kurátorským výberom, ale kolekciami, ktoré oboslali samotní umelci, výstava bola z hľadiska kvality značne rozkolísaná. Napriek zaujímavým experimentujúcim polohám<sup>16</sup>, ktoré boli oslabené neprítomnosťou Alexa Mlynářčika, sa z projektu, ktorý mohol ukázať koncentrovanú kvalitu mladej tvorby, stala široká výstavná

<sup>11</sup> Radislav Matušík komentoval výstavu Strednej a mladej generácie v časopise Výtvarná práca, 1967, č. 1, s. 4.<sup>12</sup> Recenziu na dve bratislavské výstavy napísal B. Bachratý pre Výtvarný život, 11, 1966, č. 10, s. 362.<sup>13</sup> Časopis Výtvarné umenie priniesol súbor recenzií zahraničných účastníkov IX. kongresu AICA, v ktorých komentujú sprievodné výstavy usporiadane v Prahe, Bratislave a Brne. Výtvarné umenie, XVIII, 1968, č. 1-2, s. 89.<sup>14</sup> Originál recenzie vyšiel v časopise Domus, č. 450, máj 1967. Český preklad bol uverejnený vo Výtvarnom umení, XVIII, 1968, č. 1-2, s. 89-90.<sup>15</sup> Pierre Restany kritizuje vedenie Zväzu slovenských výtvarných umelcov za výstavu v Umeleckej besede, kde sa podľa neho „producírovala celá smotana oficiálneho socialistického realizmu štepeného rôznymi postimpresionistickými a postku-bistickými odvarmi“. Restany, P.: Inde. Alex Mlynářčík. SNG v spolupráci s galériou Lara Vincy, Bratislava 1994, s. 24.<sup>16</sup> Radislav Matušík, komisár spomínamej výstavy, za reprezentantov nových tendencií považuje tvorbu Jankoviča, Haberernovej, Filku, Štěpána a Popoviča. Matušík, R.: ... predtým. Prekročenie hraníc. 1964-1971, PGU, Žilina 1994, s. 31-32.



## ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA



5. Alex Mlynářčík: Permanentné manifesteracie II – Pocty, 1966. Verejný záchod na Hurbanovom nám. v Bratislave. Repro: Restany, P.: Inde. Alex Mlynářčík. SNG v spolupráci s galériou Lara Vincy, Bratislava 1994, s. 33.

panoráma.<sup>17</sup> Osobitým príspevkom ku kongresu AICA boli Permanentné manifestácie II – Pocty, ktoré v mestskom pisoári v Bratislave pripravil Alex Mlynářčík, odmiestajúci participovať na brnianskej výstave.<sup>18</sup> Akcia provokujúca miestom konania vyvolala zvedavosť zahraničných kritikov a teoretikov, ale na domácej scéne odštartovala sériu útokov<sup>19</sup> na umelca, ktorý musel rezignovať z postu asistenta VŠVU.

Napriek extrémnej reakcii na Mlynářčíkovu akciu, toto obdobie je poznačené pokračujúcim uvoľňovaním kultúrnopolitickej situácie, čo sa prejavilo nielen v umení väčšou otvorenosťou voči experimentu, ale aj v umeleckej kritike. Zaznamenávame ústup od defenzívnych stratégii, ktoré dominovali predchádzajúcemu obdobiu. Elementárna obrana moderného umeenia, vyplývajúca z nutnosti obhajovať jeho právo na existenciu v kontexte stále platnej ideológie socialistického realizmu, bola vystriedaná kritickým reflektovaním situácie. Ľuba Belohradská<sup>20</sup> v recenzii výstavy Slovenská socha (Liberec, 1966), ktorá bola reinštalovaná v bratislavskej Medickej záhrade, spochybnila periodizáciu nástupov 1957 a 1961, ktorú do slovenského umeenia zaviedol Radislav Matušík<sup>21</sup>. Jej kritika sa nevzťahovala na Matušíkov metodologický prístup, ale na autoritatívny spôsob, akým sa konštrukcia tzv. nástupov aplikovala v recenzentskej praxi a diskvalifikovala časť umelcov, ktorí sa profilovali mimo nazneného kontextu. Podobné výhrady formuloval o dva roky neskôr Tomáš Štraus v

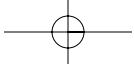
<sup>17</sup> Isté sklamanie z výstavy vyjadruje samotný komisár R. Matušík, keď konštatuje, že „Na výstavu sa prihlásili a predložili práce najmä výtvarníci neprekračujúci hranice tradičného obrazu, sochy, grafického diela“. Ibidem, s. 31.

<sup>18</sup> Ako poznámka 15.

<sup>19</sup> Anton Sitár: Výskum na čudnom mieste. Práca, 18. 10. 1966.

<sup>20</sup> Belohradská, Ľ.: Slovenská socha 1966. Výtvarný život, 11, 1966, č. 10, s. 375. Belohradskej pokus o revízu Matušíkovej chronologizácie vyzdvihla v historickom hodnotení 60. rokov aj Zora Rusinová, keď konštatovala: „Mala priam fatalné dimenzie, keďže bola všeobecne prijímaná ako neoddiskutovateľná pravda...“ In: Rusinová, Z. (ed.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umeení. SNG, Bratislava 1995, s. 161.

<sup>21</sup> Matušík, R.: Nové slovenské výtvarné umeenie, Bratislava, Pallas 1969.



## ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA

kontexte recenzie výstavy mladých výtvarníkov<sup>22</sup>, ako aj Iva Mojžišová v polemike na stránkach Kultúrneho života<sup>23</sup>. Apriórne postulované kategórie tzv. nástupov najvýraznejšie postihli výtvarníkov neokonštruktívnych tendencií, ktorí sa do pozornosti domáčich kritikov a komisárov výstav dostávali s istým oneskorením.<sup>24</sup>

Čoraz väčšie možnosti slobodne vyjadriť názor vytvorili početné diskusie o kompetencii samotného inštitútu kritiky. Jedným z bezprostredných podnetov na sériu príspevkov kritikov i samotných umelcov sa stali kontroverzné názory maliara Milana Laluhu. Jadro diskutovaného problému však išlo nad rámec jeho sporných tvrdení o identite a autochtonnosti slovenskej kultúry, bezvýhradne vytváranej slovenskými umelcami a kritikmi<sup>25</sup>, a dotýkalo sa obecnejších otázok postavenia a poslania kritiky. V dôsledku predchádzajúcej absencie necenzurovanej kritiky sa museli nanovo zadefinovať jej zásady, ktoré sa nenastoľovali apriórne, ale generovali sa prostredníctvom aktuálnej recenzistiky, precizovaním jednotlivých názorov. V tomto kontexte sa objavila oprávnená požiadavka na „odbornú pripravenosť kritiky“<sup>26</sup> a súčasne korekcia tohto názoru, zdôrazňujúca „elementárnu vnímanosť“ a „pozitívne zaujatie“<sup>27</sup> pre umelecké diela. Na jednej strane sa ozývali hlasy, že kriti-

<sup>22</sup> Tomáš Štraus: Situácia 1967. K bratislavskej výstave mladých výtvarníkov. *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 5, s. 199-200.

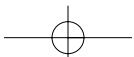
<sup>23</sup> Mojžišová, I.: O „istej“ slobode. *Kultúrný život*, XXII, 1967, č. 17, s. 9.

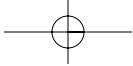
<sup>24</sup> Na tento problém ex post upozornila Katarína Bajcurová a Eva Trojanová v kapitole V ústrety elementárному poriadku sveta v katalógu výstavy Šestdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. In: Rusinová, Z. (ed.): Šestdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. SNC, Bratislava 1995, s. 161.

<sup>25</sup> „Tak to sme už pri koreni veci – Radislav Matuštík nielenže pochybuje, on apriórne a na písme tvrdí, že pokračovateľmi našej výtvarnej tradície nie sú maliari, ktorí reprezentovali na vlaňajšom Bienále, lež podajdeni vyznávači nonfiguratívneho prejavu. Tu sa dostávame do trochu chúlostivej situácie – uvedený recenzent zhodou okolností nie je slovenskej národnosti a ním na pokračovateľov národnnej tradície pasovaní maliari takisto...“ Gryzlov, G.: So slovenským maliarom z mikroateliéru. *Smena*, 12. 4. 1967.

<sup>26</sup> Matuštík, R.: Kultúrný život, XXII, 1967, č. 15.

<sup>27</sup> Mojžišová, I.: O „istej“ slobode. *Kultúrný život*, XXII, 1967, č. 17, s. 9.





## ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA

ka „je bez šťavy, bez výdatnosti, bez koncepcie, bez vitality“<sup>28</sup>, na druhej strane, keď bola ostrá a ironická<sup>29</sup>, vyvolala nesúhlas. Ukázalo sa, že v konečnom dôsledku išlo o dlhodobý proces smerujúci k etike kritiky.

Verejnú polemiku<sup>30</sup> sprevádzalo aj I. trienále slovenského sochárstva – Socha piešťanských parkov 67, podujatie, ktoré založilo tradíciu plenériových výstav v parkových priestoroch Kúpeľného ostrova. Výstava, ktorej komisárou bola Ľuba Belohradská, predstavila tridsať umelcov so šesťdesiatimi exponátmi v širokej panoráme, mapujúcej vývoj od roku 1962. Spisovateľ Dominik Tatarka v úvahе Trienále nedorozumenia a rozpakov? podrobil podujatie a väčinu vystavených diel kritickej reflexii, použijúc expresívnu metaforu, hovoriac o tom, že: „... do dejín slovenského sochárstva padla, azda oneskorene, azda utajene, atómová bomba.“<sup>31</sup> Napriek tomu, že skvelá esejistika, ktoru sa prezentovala na stránkach Kultúrneho života, zdokumentovala jeho autentické zaujatie pre problematiku výtvarného umenia, takú zriedkavú v literárnej obci, odhalila aj jeho limity. V konštituujúcej sa pluralite výtvarných názorov nedokázal byť dostatočne tolerantný voči tvorbe, prekračujúcej rámcе modelu, ktorý pre neho reprezentovali sochári zo Skupiny Mikuláša Galandu, predovšetkým Vladimír Kompánek.

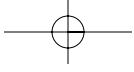
Objekt, jeho prerastanie do environmentu sprevádzané vzrastajúcou aktívной participáciou diváka, ako aj prvé prejavy akčného umenia môžeme z historickej per-

<sup>28</sup> Viaceré recenzie Radislava Matušíka v Kultúrnom živote v roku 1967, kde mal vyhradený priestor na pravidelné komentáre.

<sup>29</sup> Kompánek, V.: Na vysvetlenie. Kultúrny život, XXII, 1967, č. 29, s. 3.

<sup>30</sup> Polemika sa odohrala medzi spisovateľom Dominikom Tatarkom a komisárou výstavy Ľubou Belohradskou na stránkach Kultúrneho života. Belohradská, Ľ.: Okolo I. trienále slovenského sochárstva v Piešťanoch. Tatarka, D. Ešte raz o piešťanskom Trienále. Kultúrny život, XXII, 1967, č. 32, s. 10-11.

<sup>31</sup> Tatarka, D.: Trienále nedorozumenia a rozpakov. Kultúrny život, XXII, 1967, č. 29, s. 3.



## ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA



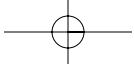
6. Petewr Bartoš:  
7. Július Koller: Horská železnica I., 1967

spektív hodnotiť ako najprogresívnejšie formy umenia tých rokov. Reálna dobová prezentácia a reflexia týchto polôh umenia sa však odohrávala mimo štruktúr etablovaných inštitúcií, akými boli SNG alebo časopis *Výtvarný život*. Azylovým miestom sa stala predovšetkým Galéria C. Majerníka (Galéria mladých), z časopisov *Mladá tvorba*.

Z pohľadu dobovej literatúry sú roky 1965 – 1967 ľažiskovo venované prezentácií a reflexii rôznych polôh sochárskej a predovšetkým maliarskej tvorby. Dvojčíslo časopisu *Výtvarný život* prinieslo rozsiahly materiál k problematike slovenského sochárstva a maliarstva.<sup>32</sup> V roku 1967 sa uskutočnilo niekoľko tematických výstav zameraných na problematiku maľby – Trenčín 67, Obrazy 1965 – 1967 v Košiciach, ako aj spoločný československý projekt Obraz 67 v Brne. Prvá výstava bola vytvorená na princípe vyzvania konkrétnych umelcov, druhá sa prezentovala vo výbere komisára Ladislava Saučina a brniansky projekt koncipovala a vyberala špeciálna československá komisia, zložená z maliarov a teoretikov (za Slovensko v nej pracoval Ľ. Kára a M. Paštéka). Je zaujímavé, že okrem ľažiskových maliarskych osobností, ktoré boli zastúpené na všetkých troch projektoch (Fila, Guderna, Hložník, Klímo, Krivoš, Laluhá, Paštéka a ďalší), v Košiciach a v Brne vystavoval aj Július Koller a Peter Bartoš. Ukazuje sa, že v tom období bol pre oboch umelcov obraz ešte ľažiskovým médiom. Zúčastnili sa aj na prehliadke súčasných slovenských maliarskych tendencií v Krakove<sup>33</sup> a maľba dominovala aj na ich individuálnych výsta-

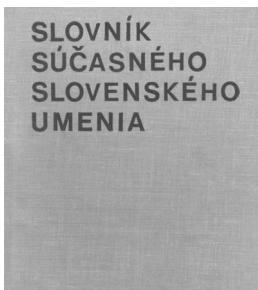
<sup>32</sup> Karol Kahoun pripravil štúdiu K problematike slovenského sochárstva, Ľudmila Peterajová príspevok Moderné slovenské maliarstvo. *Výtvarný život*, XI, 1966, č. 6-7, s. 238, s. 248.

<sup>33</sup> Współczesne tendencje w malarstwie, Krakow 1967, komisar B. Bachratý. Napriek tomu, že do výstavy, ktorá mala mapovať aktuálne maliarske polohy boli paradoxe zaradené aj sochy (Jozef Jankovič) a objekty (napr. Milan Dobeš, Stano Filko), Július Koller sa prezentoval dvomi obrazmi Horská železnica I. a II. a Peter Bartoš dokonca staršími konvenčnými prácamu Večera (1966) a Dedo (1965).



## ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA

8. Obálka Slovníka súčasného slovenského umenia



9. Stanislav Filko: Katedrála humánu, environment, 1968



vách<sup>34</sup>. V oblasti sochárstva sa osobitým fenoménom stali viaceré medzinárodné sochárske sympózia špecializujúce sa na konkrétny výtvarný materiál (sympózium v dreve v Moravanoch nad Váhom, v kove v Košiciach, v kameni v Ružbachoch).<sup>35</sup>

Obraz o dobovom postavení jednotlivých umelcov prináša Slovník súčasného slovenského umenia<sup>36</sup>, pripravený v redakcii Mariana Várossa, na ktorom participovala väčšina relevantných domáčich historikov a kritikov umenia, vrátane zástupcov najmladšej generácie<sup>37</sup>. Okrem zakladateľských osobností, reprezentantov Generácie 1909 a starších generačných vrstiev, boli do heslára zahrnutí nielen umelci, ktorí vstupovali do výtvarného života na prelome 50. a 60. rokov (galandovci, Skupina 29. augusta, výtvarníci okolo Konfrontácií), ale aj reprezentanti neokonštruktívnych tendencií (Antal, Antalová, Bartusz, Bartuszová, Belohradský, Čihánková, Klimová) a najmladšia generačná vrstva (Filko, Mlynářčík, Popovič, Štěpán). Pozitívne dobové hodnotenie odráža zaradenie Miry Haberernovej, Milana Mravca a Michala Studeného, ktorí sa po zmene politickej situácie po roku 1968 zo scény vytratili alebo participovali v oficiálnych štruktúrach (Mravec). Naopak,

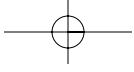
<sup>34</sup> Peter Bartoš vystavoval v Galérii C. Majerníka v roku 1967 (spolu s M. Studeným) a Július Koller mal samostatnú výstavu v Tatranskej galérii v Poprade v tom istom roku.

Dominanciu maľby v tvorbe Júliusa Kollera pripisuje Aurel Hrabušický dobovej atmosfére: „Nie náhodou Július Koller, jeden z protagonistov inej tvorivosti, sa istý čas skrýval za image civilisticko-pop-artového maliara, image od istého času prijateľnejší pre naše publikum a hlavne ideologickej dozor.“ Hrabušický, A.: Počiatky alternatívneho umenia. In: Rusinová, Z.: Šestdesiate v slovenskom výtvarnom umení. Bratislava, SNG 1995, s. 220. Túto interpretáciu častočne spochybňuje Kollerova maliarska prezentácia na medzinárodnej prehliadke mladého umenia Danuvius 68, ktorá bola pre domáčich výtvarníkov jedinečnou príležitosťou vystaviť v silnej medzinárodnej konkurenčii práve experimentálne polohy umenia.

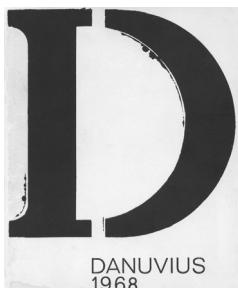
<sup>35</sup> Bližšie pozri Belohradská, L.:

<sup>36</sup> Slovník výšiel vo Vydavateľstve slovenského fondu výtvarných umení v Bratislave v roku 1967. Bezprostredným impulzom na jeho prípravu bol kongres AICA v roku 1966.

<sup>37</sup> Z významných kritikov staršej generácie neparticipoval Radislav Matušík, z mladých, ktorí sa venovali aktuálnej scéne Ľudovít Petránsky a Bohumír Bachratý.



ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA

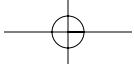
10. Obálka katalógu  
Danuvius 1968

11. Jozef Jankovič: Pád, 1968

vynechanie Júliusa Kollera a Petra Bartoša signalizuje, že ich tvorba toto obdobia nebola v centre pozornosti. Do Slovníka nebola zaradená ani Jana Shejbalová-Želibská, ktorá sa prezentovala už na výstave mladých pri príležitosti kongresu AICA v Brne v roku 1966, hoci prvú samostatnú výstavu Možnosti odkrývania mala až v roku vydania publikácie (1967).

Rok 1968 bol vrcholom liberalizácie spoločnosti, čo dokumentuje názorová pluralita domácej výstavnej činnosti a čoraz väčšie akceptovanie experimentálnych polôh umenia. Za tvorbu roku 1967 získal Cenu Cypriána Majerníka Jozef Jankovič, ktorý sa stal kľúčovým autorom roku 1968, keď mu bola udelená Veľká cena bienále mladého umenia Danuvius '68. Zatiaľ čo domáca situácia sa po polovici 60. rokov otvárala pluralite, v prípade štátnej reprezentácie v zahraničí pretrvávali stereotypy výberu, uprednostňujúce preverené hodnoty domáceho umenia, ktoré na zahraničnej scéne mapujúcej aktuálny pohyb nie vždy rezonovali. Tento model sa čiastočne uplatnil aj na XXXIII. bienále v Benátkach v roku 1966, keď bola prvýkrát v histórii československej účasti prezentovaná kolekcia výlučne slovenských autorov. Do koncepcie kurátorov Karola Vaculíka a Ľudmily Peterajovej sa okrem výberu z tvorby členov Skupiny Mikuláša Galandu (V. Kompánek, M. Laluhá, M. Paštéka) a im spríbuzneného J. Kornucika a R. Uhra dostali aj klasici slovenskej moderny a povojnového vývoja (M. Bazovský, Ľ. Fulla, V. Chmel, P. Matejka) a aktuálny obraz domácej scény, v ktorej chýbali experimentálne polohy tvorby, sa rozostril do širokej panorámy. Napriek tomu, že Milan Laluhá získal cenu O. Liciniho, koncepcia výberu bola podrobená výraznej kritike rovnako zo strany slovenských, ako aj

<sup>38</sup> Váross, M: Benátske bienále 1966. Výtvarný život, 11, 1966, č. 9, s. 328. Vachtová, L.: Commedia dell 'arte. Výtvarná práce, 1966, č. 16, s. 3-7. Matušík, R. Výtvarná práce, 1967, č. 1, s. 4.



## ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA ÚVODNÁ ŠTÚDIA

12. Obálka katalógu československej expozície na XXXIII. Biennále v Benátkach v r. 1966



13. Pohľad do československého pavilónu. Biennále v Benátkach, 1966



českých recenzentov<sup>38</sup>. Situácia opatrného výberu poznamenala aj kolekciu na XXXIV. bienále (1968), na ktoré kurátori Karol Vaculík a Luděk Novák vybrali diela Albína Brunovského, Rudolfa Krivoša, Vladimíra Preclíka a Františka Ronovského, nereflekujúc najprogresívnejších autorov aktuálnej českej a slovenskej scény. Marian Váross v recenzii s výstavným podtitulom „... problémy sa prehľbuju“ lakovicky konštatoval: „Československý pavilón bol premárnenou šancou<sup>39</sup>“. Experimentálne polohy domáceho umenia sa exportovali na medzinárodnú scénu predovšetkým prostredníctvom priamych vstupov zahraničných kritikov a kurátorov, ako to bolo v prípade tvorby Milana Dobeša<sup>40</sup>, Alexa Mlynářčika<sup>41</sup>, Miloša Urbáska<sup>42</sup>, Stanislava Filka<sup>43</sup>, alebo umelcov spolupracujúcich s Klubom konkrétnistov, ktorí sa prývkávali v roku 1968 predstavili na československej pôde spoločnou výstavou<sup>44</sup>.

Vstupom vojsk Varšavskej zmluvy na územie Československa 21. augusta 1968 sa koní jedna etapa histórie krajiny. Idea Pražskej jari spojená s demokratizáciou spoločnosti sa uzatvára v okamihu, keď sa domáce umenie otváralo svetu a začalo získať prvé medzinárodné ocenenia a pozitívnu spätnú väzbu. Symbolom tohto negatívneho zvratu sa stala príprava, realizácia i medzinárodná reflexia Medzinárodného bienále mladých výtvarníkov Danuvius '68.

<sup>38</sup> Váross, M.: Benátske Biennále 1968. Výtvarný život, 13, 1968, č. 10, s. 452.

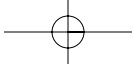
<sup>40</sup> Dobeš bol pozvaný na klúčové výstavy svetelno-kinetických tendencií: Kunst-Licht-Kunst. Eindhoven 1966, Cinetisme-Spectacle-Environment. Maison de la Culture, Grenoble 1968 a neskôr i na kasselskú Documenta 4, Kassel, 1968.

<sup>41</sup> Intenzívna spolupráca Alexa Mlynářčika a Pierra Restanyho. Bližšie pozri Restany, P.: Inde. Alex Mlynářčik. SNG v spolupráci s galériou Lara Vincy, Bratislava 1994.

<sup>42</sup> Urbásek

<sup>43</sup> Cinetisme-Spectacle-Environment. Maison de la Culture, Grenoble 1968.

<sup>44</sup> Výstava sa uskutočnila v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlave v roku 1968.



Juraj Mojžiš

## Dnešná situácia objektu

Štúdia Juraja Mojžiša, mapujúca prehistóriu a aktuálnu podobu výtvarného objektu v medzinárodnom kontexte, bola napísaná v období, keď sa na slovenskej výtvarnej scéne pripravoval obrat od štrukturálnej maľby a grafiky smerom k rôznym podobám asambláže a objektového umenia. V roku 1965 toto tendovanie potvrdili samostatné výstavy Jozefa Jankoviča a Milana Dobeša<sup>1</sup>, o niečo neskôr aj Ivana Štěpána<sup>2</sup> a Vladimíra Popoviča<sup>3</sup>, ako aj tematická výstava, ktorú pre Špálovu galériu v Prahe pripravila Eva Petrová<sup>4</sup>, s dvomi zástupcami zo Slovenska – Stanislavom Filkom a Jozefom Jankovičom.

Citované časti textu sú prevzaté z časopisu *Slovenské pohľady. Revue našej a zahraničnej literatúry*, 80, 1964, č. 12, s. 113-118.

### I.

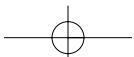
V avantgardnej aktivite dvadsiatych a tridsiatych rokov sa za „objekt“ označoval taký poterichty útvar, ktorý nevznikol tradičným formovým postupom, ale aj akýkoľvek predmet, napríklad továrensky vyrobený (ready made), ktorého zvyznamenie bolo vo „fantazmagóriách a predstavách, ktoré sa môžu vytvárať realizáciou nevedomých aktov“. Išlo tu o „objekty fungujúce symbolicky, ktoré zodpovedajú presne charakterizovaným, erotickým fantáziám a túžbam. Tieto predmety záviseli od ľubostnej obraznosti každého jednotlivca“ (S. Dalí). Surrealistický „objekt“ nevznikal teda na základe predstáv fantázie o onom vnútornom modeli, ale zvyznamenie predmetu objektu. Zvyznamenie je tu založené na princípe „náhodného stretnutia vzdialených skutočností v nepríslušnom prostredí“ (M. Ernst), pričom situácia zvláštnych iracionálnych súvislostí

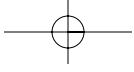
<sup>1</sup> Jozef Jankovič, plastiky, maľby, architektúra. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria C. Majerníka, február – marec 1965. Milan Dobeš. Vizuálne objekty. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria C. Majerníka, november 1965.

<sup>2</sup> Ivan Štěpán – objekty. Galéria mladých, Bratislava 1966.

<sup>3</sup> Vladimír Popovič. Objekty a kresby. Galéria Mladých, Bratislava 1967.

<sup>4</sup> Petrová, E.: Objekt. Katalóg výstavy. Praha, Špálova galéria, 1965.





## JURAJ MOJŽIŠ: DNEŠNÁ SITUÁCIA OBJEKTU

sa novo interpretuje. Takáto aktivita umelcovej fantázie má svoj metaforicky význam, hoci uvoľnenie poetického potenciálu je priamo závislé od schopnosti inšpirovať diváka k činnosti vlastnej fantázie.

Dnešná situácia „objektu“ zdanlivo nemá logiku nového vývoja, ktorý môžeme sledovať od kubistických a dadaistických „objektov“ k surrealistickej a absolútnej kolážam (MERZ) Kurta Schwittersa. Zdanlivo, lebo princípy koláže a asambláže boli trvalo prítomné aj v teme a dvadsaťročnom hegemonnom období abstraktizmu. V poslednom čase mal vývoj rýchly spád a zároveň s mnohými kreáciami dekoláží (napr. strhávanie plágátových stien) rodila sa v Spojených štátach aktivita, dnes známa ako „pop art“, ktorá získala – najmä od newyorskej výstavy „Art of Assemblage“ v októbri 1961, až po tohto ročné absolútne víťazstvo na benátskom Biennale – veľkú popularitu a má mnohých predstaviteľov aj na európskom kontinente.

V súčasnom európskom vývine sme však skôr svedkami akéhosi prejemnelého kultivovania formy. „Dosiahnutá dokonalosť nevychováva, ani nezušlachtuje vkus – kazí ho. Len čo sa raz dosiahne (relatívna) dokonalosť, príde smutná istota úpadku“ (R. G. Collingwood). Situácia v Amerike je podstatne iná. V krajinе, v ktorej milióny písacích strojov vyklepávajú chór odcudzenom svete, kde je reklama dôkazom, že tovar sa nekupuje, ale predáva, bezohľadnosť má výsostne domovské právo a slušnú tradíciu. A teda zákonné aj proti bezohľadnosť typu beatnikov, Ginsberga, Rauschenberga a Cagea, ľudí nespokojených a znepokojených.

V tejto súvislosti treba opäť širšie pripomenúť vývoj a tendencie umeleckej avantgardy po druhej svetovej vojne, ktorá sa práve takými základnými vlastnosťami, ako je analyticosť a filozofickosť, odlišuje od experimentátorových avantgárd dvadsiatych a tridsiatych rokov. Michel Butor napísal v tomto zmysle o avantgarde z roku 1920, že titulo: „maliari a básnici dobre cítili, že sa v západnom svete čosi otriaslo: na pomníkoch, chrámoch a radniciach, považovaných predtým za neochvejné, objavili sa trhliny a vtedajší mladí ľudia si položili otázku, či by sa nedali zboriť niektoré z tých múrov, keby sa hodne nahlas kričalo, keby sa poriadne zabúchalo. A niekoľko z tých múrov sa skutočne zrútilo s veľkým hrmotom a v mračnách prachu...“ A avantgarda z roku 1945? „Bola úplne odlišná... to preto, že tu neboli len trhliny v múroch: značná časť miest, ale i duchovné krajiny ležali v troskách; bolo zbytočné baviť sa rúcaním múrov, túto prácu už urobili iní. Teraz už bolo treba len hľadať, či tu na rumoviskách, uprostred trosiek, nie je niečo, čo by sa dalo použiť. Bola to filozofická avantgarda, ktorá sa snažila dať nám súpis reality a neopájať sa slovami.“

## II.

Uvediem jednu „propagandu monstier“ od Allena Ginsberga: „Uschnuté korene dolu v domovskej hromade pilín a piesku, gumové dolárové bankovky, kože strojov, črevá a vnútornosti plačúceho, kašľavého voza, opustené prázdné plechovky od konzerv s jazykmi hrdzavými až beda; a ďalej, ... ošúchané zadky stoličiek + zvierajúce svaly dynamitov – to je všetko.“

Luděk Novák (Výtvarná práce, 10/1964) citlivou vystihol, že tu ide o vyjadrenie určitého životného pocitu, ktorý naliehavo vystupuje v dnešnej situácii „objektu“. Táto sa nám ukazuje skoro po štyridsaťročnom odstupe od pražskej Bretonovej prednášky O surrealistickej situácii objektu, ako reakcia:

## JURAJ MOJŽIŠ: DNEŠNÁ SITUÁCIA OBJEKTU

- a) na súčasnú stagnáciu a monotónnosť abstraktivizmu;
- b) na „absurditu“, ktorá podľa Camusa „vzniká z toho, že proti sebe stoja človek, ktorý sa pýta, a svet, ktorý na otázky zdravého rozumu mlčí“.

Pozrime napríklad, ako dochádza Sartrov Antoine Roquentin (Hnus) k pocitu absurdnosti. Proste pozoruje o popisuje to, čo je pred ním: stôl, balíček tabaku, kalamár, la-vica v električke, v parku korene gaštana a pod. Predmety bez akéhokoľvek výkladu, veci, za ktorými už niet ničoho a pri konfrontácii s jeho, Roquentinovou existenciou, je povaha holého sveta vecí absurdnou a proti absurdite zostáva bezmocným. Cíti sa n a v i a c.

„N a v i a c: to bol jediný vzťah, ktorý mohol stanoviť medzi týmito stroma-mi, týmito mrežami. A j a ... j a s o m b o l t i e ž n a v i a c.“

Tento moment je veľmi dôležitý pre pochopenie dnešnej situácie „objektu“. „Človek a svet“ stoja proti sebe, niet už „prvotnej jednoty“ a ich konflikt nemá len čiastkovú ohra-ničenosť.

\*\*\*

## IV.

Medzi „pop artom“ a jeho európskym výkladom: neodadaizmom, vedie Jindřich Chalupecký (Výtvarná práce, 13/1964) zaujímavú analógiu. Za vonkajšou podobou dada, provokatívnosťou manifestácií voči burzoáznej spoločnosti a protiestetičnosťou sa skrývala obrana pred nebezpečím akademizmu kubistického i futuristického umenia a obrana proti pokusom o pakt medzi moderným umením a súčasnou spoločnosťou, proti konformite a inštitucionálnosti moderného umenia. V obdobnej situácii sa nachádzame dnes, vo chvíľach naprostej kanonizácie abstraktivizmu.

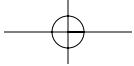
Súčasný „pop art“ znamená pre situáciu „objektu“ novú kvalitu, je činom umeleckým, pričom nemožno opomenúť, že najexpressívnejšie a najaktuálnejšie pôsobí v zmysle etickom, mravnom. Mnohorako sa využíva na otriasnú kritiku modernej spoločnosti. Jednoznačný odpor k súčasnému svetu týchto „dokumentátorov doby registrujúcich sociologickú realitu“ predsa však obsahuje nádej v budúci svet. Humánnosť je dôležitým aktom hľadania spoločenského zmyslu tohto umenia.

Brutálnosť „pop artu“ pri konfrontácii s veľkomestskou civilizáciou vychádza z procesu umeleckého poznania tvorcov, neľahostajných voči neľudskej podobe tejto civilizácie. Nové výtvarné mysenie spomínaných umelcov čo najrozhodnejšie diferencuje – pri vyčlenovaní a stabilizovaní jednotlivých predmetov všednej reality – čo je vlastne tým obyčajným svetom toho obyčajného človeka. A odhaluje osudovosť jeho bezvýznamnosti. Nepredpokladá preto symbolické výklady, je faktom priebežných dejín, ktoré nespodobňuje, ale zrkadlí! Preto jeho brutalita nepochádza zo sveta umenia, ale zo samotného sveta civilizácie.

[...]

## V.

V „informelnom“ umení sme si zvykli hovoriť o spretrhaných komunikatívnych spojoch umelca so svetom i kozmom a o objaviteľskej polohe umenia, ktoré má tieto spoje opäť nadviazať. I v tomto zmysle sa „pop art“ definuje negatívnym pomerom k „informel-



## JURAJ MOJŽI,: DNEŠNÁ SITUÁCIA OBJEKTU

nému“ umeniu, ktoré už iba v najlepších výsledkoch udržuje dynamický vzťah totality človeka v obraze k jeho významu a zmyslu.

Tie rôzne motivácie a interpretácie sveta človeka a jeho jednania iba mystifikujú a zatemňujú namiesto toho, aby definovali vzťah človeka k fragmentom reality, ktoré je schopný obsiahnuť a pochopiť.

Len čo sa bežné predmety stanú súčasťou novej výtvarnej tvorby, odhaľuje sa ich zmysel a dáva sa im nový.

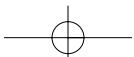
I napriek priamym odliatkom rôznych objektov, je vylúčený naturalistický obraz skutočnosti. Segalove plastiky-odliatky sú v podstate maximálne nenaturalistické, uvoľňujú rad alogických, imaginatívnych síl. Pretože vyradením ľubovoľného predmetu z bežných súvislostí a jeho umeleckou prezentáciou, napríklad na výstave, odhalíme jeho novú významosť a zdeliteľnosť.

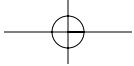
Nadvláda vecných vzťahov degradovala úlohu jednotlivca, ale umelec túto absurdnú logiku modernej tragédie odmieta, revoluje. V tomto zmysle „pop art“ neprerušuje trádiciu moderného umenia novým kŕčom, naopak, napĺňuje ju zodpovedajúcim spôsobom, reakciu na zmeny súčasnej situácie človeka. Naliehavejšie, bezprostrednejšie, priamo a brutálne.

## VI.

Zmena v situácii „objektu“ znamená zmenu vo výklade sveta. Popri realizáciách „pop-artu“ a jeho smerovaní, upozorňuje nás na novú situáciu „objektu“ mnohoraké využívanie koláže a tvorba poetických vizuálnych „objektov“ u prívržencov konkrétnej poézie, v literatúre nový román, v hudbe „neodadaizmus“ Johna Cagea.

Starnúcim spoločnostiam a ich modelom hotového myslenia uniká podstata ľudských významov nových „objektov“ a rovnako ich univerzálniejsia estetická informácia. Intuitívne vycitujú, že sa nachádzajú v situácii, v ktorej je avantgardné umenie opäť proti nim. Ak sa tvorba nových „objektov“ stane otázkou kultivovania, problémom umenia a reakciou len na umenie, spoločnosť ho čoskoro „povýší“ na svoju módu. Ak však ich tvorba, a tvorba vôbec, zostane verná ostrému a surovému pocitu života, ak bude k nemu zaujímať takéto antiromantické stanovisko, bude skutočnou tvorbou, aktom nádeje volajúcim po zmysle, a to spoločenskom zmysle umenia.





Alex Mlynářčík – Stanislav Filko – Zita Kostrová

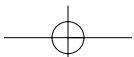
## Manifest „HAPPSOC“

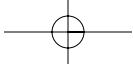
Manifest HAPPSOC sformulovali Alex Mlynářčík a Stanislav Filko v spolupráci s teoretičkou Zitou Kostrovou a bol signovaný 1. mája 1965. Vznikol ako teoretický pendant k prvému zo série konceptuálnych projektov realizovaných pod spoločným názvom Happsoc I a Happsoc II autorov Stanislava Filka a Alexa Mlynářčíka (1965). Je považovaný za jeden z ťažiskových projektov konceptuálneho umenia na Slovensku.<sup>1</sup> Projekt bol založený na privlastnení si nájdenej skutočnosti (hlavného mesta krajiny), naplánovaný na sedem dní, ktoré boli vymedzené 1. májom, Sviatkom práce, a 9. májom (výročie oslobodenia krajiny sovietskymi vojskami v roku 1945). Happsoc I poukázal na Bratislavu vo forme textového oznamu (7 skutočností Bratislavы) a dobovej štatistiky, informujúcej o reáliach mesta (1 hrad, 1 Dunaj, 142 090 pouličných lám, 128 729 televíznych antén, 6 cintorínov a pod.) vrátane jej obyvateľov (138 936 žien, 128 727 mužov, 49 991 psov). Prvýkrát v dejinách domáceho umenia išlo o vedomé zrieknutie sa výtvarnej materializácie idey. Projekt sa realizoval formou pozvánky, ktorá vyzývala divákov na mentálnu spoluúčasť. Text Manifestu sa v pozmenenej podobe objavil v autorskom katalógu<sup>2</sup> Stanislava Filka, ktorý vydal v roku 1971, s predstavou Zity Kostrovej. Táto úprava nebola autorizovaná Alexom Mlynářčikom.

Text bol prevzatý z publikácie Restany, Pierre: Inde. Alex Mlynářčík, SNG v spolupráci s galériou Lara Vincy, Bratislava 1995, s. 27.

<sup>1</sup> Chalupecký, J.: Na hranicích umení. Praha 1980, s. 108. Matušík, R.: ...predtým. Prekročenie hraníc 1964-1971, PGU, Žilina 1994, s. 29-31. Geržová, J.: Mýty a realita konceptu na Slovensku. In.: Konceptuálne umenie na zlome tisícročí. Zborník z konferencie AICA. Bratislava 2002, s. 22-51. Pospisyl, T. – Hoptman, L. (ed.): Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s. New York, MOMA 2002.

<sup>2</sup> Stano Filko, II, 1965 – 1969. Bratislava 1971. Táto pozmenená verzia Manifestu bola v nemeckom preklade uviedená aj v publikácii Groh, K.: Aktuelle Kunst in Osteuropa. Verlag M. Dumont, Köln 1972, nepaginované.





ALEX MLYNÁRČIK – STANISLAV FILKO – ZITA KOSTROVÁ: MANIFEST „HAPPSOC“

## MANIFEST „HAPPSOC“

### ČO JE TO HAPPSOC?

Je akcia nabádajúca k vnímaniu skutočnosti vymedzenej zo stereotypu svojej existencie. Táto nájdená realita, vymedzená v čase a priestore, pôsobí silou svojich vzťahov a napäť.

Zverejnenie tejto skutočnosti, ako nového pojmu, navodzuje aktivitu uvedomenia si nesmiernej šírky existujúcich súvislostí.

**J e t o n e n á s i l n á všeobecná angažovanosť.**

Je procesom, v ktorom je objektívno použité k navodeniu subjektívnych stanovísk, ktoré ho povyšujú do novej polohy.

Je teda všeobecne platným a životným spôsobom artefakturalizácie nájdenej skutočnosti a získava takto schopnosť aktivizácie v absolútnej šírke.

Počíta s možnosťou umocnenia zvolenej skutočnosti nadreálnom. Je teda novou realitou, obohatenou sebe vlastným poetickým nábojom.

Je syntetickým prejavom spoločenskej existencie vôbec, a tým teda nutne aj spoločným majetkom.

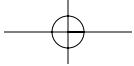
Nadväzuje na celý rad počinov happeningu, šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je však jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamy zásahom.

Účastníkovi sa stáva objektom nielen jeho bezprostredné okolie, ale aj vzťahy a súvislosti vyplývajúce z vnímaného.

Jeho uskutočnenie nie je náhodné, ale uvedomelé a apelujúce.

Bratislava, 1. máj 1965

STANO FILKO, ZITA KOSTROVÁ, ALEX MLYNÁRČIK



Ľudo Petránsky

## Na okraj niektorých tendencií

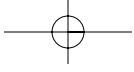
Pokus o syntetický pohľad na aktuálnu domácu výtvarnú scénu bol publikovaný v období, keď sa popri starších generačných vlnách objavujú individuálne i skupinové výstavy najmladších výtvarníkov, končiacich vysokoškolské štúdium v roku 1965. Úvod práce je venovaný už etablovaným osobnostiam zo Skupiny Mikuláša Galandu a účastníkom Konfrontácií. V druhej časti je interpretovaná tvorba viacerých umelcov z najmladšej generačnej vrstvy – Milana Mravca, Vladimíra Popoviča, Stanislava Filka a Alexa Mlynářčika, z ktorých väčšina potvrdila razantnosť svojich počiatkov aj ďalším umeleckým vývojom.

Citované časti textu sú prevzaté z časopisu *Mladá tvorba* 1966, č. 3, s. 46-48.

\*\*\*

Bez spomenutých postáv, ich osudov a diela, ľažko by sme mohli pochopiť súčasné snaženie najmladších. V nasledujúcim období sa aktívne rovinú najplodnejšie myšlienky, ohlasujú sa nové výskumy. Pre ilustráciu súčasného stavu v najmladšej vývinovej vrstve spomienim tvorbu štyroch výtvarníkov: Milana Mravca, Vlada Popoviča, Alexa Mlynářčika, Stana Filku. Milan Mravec debutoje v novozaloženej Galérii mladej tvorby pri KV ČSM 10. októbra 1964. Prichádza bez rozpakov a s odvahou. Výstava je debutom, no zároveň ukončením obdobia tvorby v škole. Vyrovnáva sa ešte s vplyvmi nášho i európskeho maliarstva, sprostredkovanými ateliérom prof. Matejku.

Mravec neprináša v podstate práce, ktoré by boli názorovo protichodného charakteru. Takmer od samého začiatku predstavuje tvorbu, ktorá je v budúcnosti viacej filtrovaním a rozširovaním ako hľadaním úplne nových výrazových možností. Východisko hľadá v precíznom formulovaní svojich ľudských problémov. Postoj k svetu, jeho výtvarný prepis a úsilie o maximálny, súhrnný záber reality (mnohokrát tragickej a burcujúcej), je postojom umelca, ktorému je vzdialá akákoľvek mystifikácia skutočnosti. Intenzita emocionálneho prežitia má mnohokrát rozhodujúcu úlohu v záverečnom výsledku. Videenie sveta je expresívne. Charakterizuje celý proces umelcovho uvažovania o sebe, obklopujúcim svete a pocite skutočnosti vôbec. Zobrazil svet útek, hľadania a čakania



### ĽUDO PETRÁNSKY: NA OKRAJ NIEKTORÝCH TENDENCÍ

(Svadba I., II., Pri pive, Čakajúci, Osamelý, a. p.). V užšej i širšej platnosti vydáva svedectvo o svojich výskumoch pod predstieraný povrch Ľudských pôz, myšlienok i činov. Mravec zatiaľ najplnšie predstavuje a realizuje snahy, ktoré prináša do nášho umenia spolu s Kornúcikom a Petrásom.

Takmer v úplnom protipóle je poloha tvorby Vladimíra Popoviča. Nenadstavuje zrkadlo spoločnosti a neprichádza s ňou do konfliktu. Inšpiruje sa v prvom rade literárnymi dielami (Morgenstern, Saroyan, Andersen, Exupéry). Hľadá istotu v sugestívnom a bezprostrednom pôsobení svojich kreácií, ktoré sú orientáciou v zmysle básnickom. Zotiera prach všednosti z najobyčajnejších vecí a príbehov. Maľuje len tie veci, ktoré dokonale pochopil. Stavia ich do najjednoduchších situácií, kde vystupuje do popredia ich poeticák nosnosť, bohatá asociatívnosť a rozmanitosť hrajúcich premien. Vytvára vlastný svet s príbehmi a hrdinami.

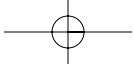
Cyklus Panna Zázračnica je inšpirovaný rovnomenom Tatarkovým románom. Obrázová stavba je vybudovaná ešte tradičným maliarskym postupom. Podoba vecí v cykle Lodičky je už predom absolútne definovaná. Hra, ako tvorivá prasila, má tu svoj najrýdzejší prejav. Prichádza sem cez Malého princa Exupéryho: Lodičky sú vlastne jedným z najcharakteristickejších momentov jeho doterajšej tvorby

\*\*\*

V roku 1964 bola v miestnostiach redakcie Smena výstava štyroch poslucháčov VŠVU: Filku, Gajdoša, Mlynáriká a Vychlopena. Práve táto výstava je medzníkom a započiatím novej etapy v tvorbe Filku a Mlynáriká. Uzavreli medzi sebou priateľstvo, ktoré premenilo v príbužných názoroch a snahách. Je predznamenaná aj nová etapa vo vývoji najmladších snáh.

Stanislav Filko skončil oddelenie monumentálnej maľby u prof. Matejku. Jeho vývoj k súčasnému zaujatiu neboli náhodný. Predchádzal mu celý rad výskumov, hľadajúcich vyjadrenie prostredníctvom tvarovej, farebnej a štrukturálnej kvality. Po zaujatí nonfiguráciou dochádza k „Objektom“. Tie už majú svoju vlastnú história. Cez Zrkadlá, Mobily, Oltáre k Bicyklovým kolesám. Divák sa stáva aktívnym spolutvorcom, sleduje sám seba (Zrkadlá). Filko používa vyrobené, hotové predmety. Ich výberom, organizáciou nadobúdajú vlastnosti svedectva. Stávajú sa procesom vnímania a odhaľovania najaktuálnejších problémov existencie dnešného človeka. Sú rečou našej každodennej skutočnosti.

Dôležitosť uvedomovania si morálneho postoja umelca k tvorbe je aj u Alexa Mlynáriká motivovaná snahou o najlepšie, najmodernejšie vyjadrenie dnešnej reality. Cez cyklus obrazov Posolstvá času I-IV (1985, kombinovaná technika), kde záznamy majú byť sprostredkovateľom s tými, čo tu boli, cez Nostalgiu času I-III (1965, kombinovaná technika), ktoré sú symbolickým vyjadrením času. Štyri grafické listy (Čas, Sedem dní, Stvorenia sveta, Listy z kacionálu a Parte) predchádzajú maximálnej snahe o objektivitu, ktorá vyústi v Epitafoch času. Vkladá čistú plochu do určitého časového úseku, na ktorú môže divák napísat, čo chce. Človek si môže vybrať a prispôsobiť. Ľudský prejav je citlivý na všetko, čo ho obklopuje. Vpisuje svoje láskania a prejavy zlosti na plagáty, autá a pod. Vedľ napríklad čo odlišuje anonymných tvorcov, ktorí neschvaľujú verejné alebo politické heslá od Hainsa, ktorý si vyberá kúsok roztrhaného plagátu a komponuje ho podľa svojho vkusu?

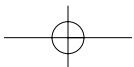


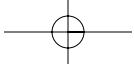
## ĽUDO PETRÁNSKY: NA OKRAJ NIEKTORÝCH TENDENCÍ

Mlynárčik umožňuje robiť záznamy toho, čo súčasnosť zakrýva a my odkrývame. Prázdna plocha je radarom udalostí, ktoré prebiehajú, strácajú sa a znova objavujú v nesputnej hre histórie, ktorá je práve tak jeho, ako naša.

Mlynárčik a Filko rozvíjajú myšlienky Pop-artu a Happeningu. Pripravili akciu HAPPSOC (nájdená spoločnosť). V I. Happsocu určujú priestor (Bratislava), čas (2.-8. mája 1965) a dávajú neobmedzenú aktivitu každému účastníkovi akcie. II. Happsoc (7 dní stvorenia) je nadviazaním a do určitej miery rozšírením myšlienok I. akcie. Happsoc nie je náhodným činom. Okrem súvisu s tendenciami Popartu a Happeningu vidíme aj logické rozvinutie predošej a súčasnej tvorby Filka a Mlynárčika. Pri príprave ďalších akcií sa treba vyhnúť úskaliu hroziacemu z opakovania základných myšlienok. Význam môže priniesť len ich aktívne rozšírenie.

Ak v prvej časti môjho článku som sa snažil o globálne zhrnutie dnes už nesporných hodnôt nášho umenia, v druhej časti som hľadal význam tvorby najmladšej generácie, prirodene s otvorenými hranicami ich prínosu. V súčasnosti vidím dôležitosť v komentovaní a registrovaní týchto tendencií (ktoré nemajú byť reprezentantom celého výtvarného života u nás) pre ujasnenie stavu v novom pohybe výtvarnej kultúry ako v určovaní ich definitívnych platností.





Ludmila Vachtová

## Slovenská socha

Úvaha nad stavom aktuálneho slovenského sochárstva bola napísaná do katalógu výstavy Slovenská socha 1966, ktorá sa v koncepcii Ludmily Vachtovej a vicekomisára Karola Kahouna prezentovala v Oblastnej galérii v Liberci a neskôr, v redukovanej podobe, bola reinštalovaná v bratislavskej Medickej záhrade. Vachtová, nezaťažená vnútornými napäťami domácej umeleckej scény, si mohla dovoliť reflektovať aktuálny stav slovenského sochárstva s väčšou otvorenosťou, než praktizovali domáci kurátori a kritici. Pasáž textu, v ktorom konštatuje absenciu tradície slovenského sochárstva a z toho vyplývajúci komplex doháňania, vyvolal napriek tomu, že Vachtová považuje nedostatok tradície za zanedbateľný hendikep, symptomatickú reakciu recenzentky výstavy Ľuby Belohradskej<sup>1</sup>, korá vypovedá o citlivých miestach česko-slovenskej kultúrnej koexistencie.

Citované časti textu sú prevzaté z katalógu výstavy Slovenská socha 1966. Katalóg redakčne spracoval Karol Kahoun a pre Oblastnú galériu v Liberci vydalo Vydavateľstvo SFVU, Bratislava 1966.

(...)

Zdálo by se – a výsledky nejmladších tomu nasvědčují – že slovenská tvorba byla synchronně s postupujícím časem nesena týmž proudy jako v Čechách, ale vývoj sochařství na Slovensku probíhal daleko komplikovanějšími cestami. Ani dnes se nedá říci, že by tendence k modernímu pojednání sochařského úkolu a jejich podoby byly rozhodnutý s konečnou platností.

Bylo již několikrát řečeno, že Slovensko je země bez souvislé tradice sochařských osobnosti a bez tradice sochařství vůbec. Neexistovala zde ani obdoba Myslbekova, ani Gutfreundova. Celou situaci ještě zkomplikovala nedostatečná možnost a příležitost výtvarného školení na Slovensku, takže dřívější generace mladých byly v určitém stadiu odkázány na vyrovnavání mezi Budapeští a Prahou. Není divu, že tu vznikl v minulosti jaký-

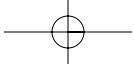
<sup>1</sup> Belohradská, Ľ.: Slovenská socha 1966. Výtvarný život, 11, 1966, č. 10, s. 375.

## LUDMILA VACHTOVÁ: SLOVENSKÁ SOCHA

si komplex dohánění, který byl ovšem odreagován v rovině více nebo méně ambiciozního akademismu, který se soustředil spíše na schopnost modelovat. Tak byla sochařská práce – u těch, kteří na Slovensku vystříli i u těch, kteří tam přišli – reprezentována na jedné straně pomníkem, na druhé portrétem.

Tradice hraje vždycky dvojí úlohu: svazuje ruce, ale definuje také možnost východisek ať už kontrastem nebo ztotožněním. Problém navazování na Slovensku neexistuje – jde spíš o problém svobodné volby, o začátek. Slavná historie není ještě zárukou pro vznik intenzivních děl současnosti – kdyby tomu tak bylo, pak by Řecko muselo být dodnes sochařskou velmcí. Také tvořivost se v průběhu staletí unavuje a budoucnost by měla patřit mladým zemím, které neřekly ještě své. S tohoto hlediska je nedostatek tradice jen zanedbatelným handicapem, nehledě na to, že na Slovensku existuje jiná síla, která se mi zdá být pro metamorfózy moderního výrazu daleko průkaznější a schopnější exploarování než příklad (kdyby existoval) jednotlivých tvůrců. Je to tradice rustikálního projevu, manifestována na jedné straně folklórem, na druhé straně jakýmsi zásadním a snad intuitivním svrchovaným zacházením s materiélem. (Tento pramen není slovenskou specialitou: existuje ve všech oblastech s lidovou výrobou, v Rumunsku jako v Jugoslávii, ale také v sev. Německu a Dánsku). Ze všech těchto zemí zatím jen jediný sochař přečetl naplno toto poselství – Brancusi. (...) V malířství to pochopil Fulla a svým způsobem Bazovský. Ostatní – včetně sochařů – se spokojili sběratelstvím artefaktů a folklórními náříky. Teprve dnes, zato velmi intenzivně, obracejí se k této jiné síle nejzvídavější ze slovenských sochařů. Nezávisle na sobě, zdají se jejich realizace vytvářet jakési vědomí školy, určené zejména zpracováním materiálů.

Než však došlo k této diferenciaci, minula celá řada let, poučná pro sochařství spíše z psychologického a sociologického hlediska. A protože právě toto období bylo zcela v pocitu odlišné od české situace, nezbývá než se ho dotknout. Systém padesátných let nebyl příčinou stagnace sochařství na Slovensku, byl jen jejím logickým dovršením. Rozlišení na pomník a portrét zůstávalo, zmnohonásobily se však oficiální zakázky a tím možnost uplatnění i proniknutí. Dejme tomu, že důvěra v principy, které byly označovány za realistické, byla neomezená – ale stejně neomezená byla možnost hospodářského zajištění. Nebylo sochaře, který by se byl distancoval – možnost realizace v materiálu a navíc v architektuře byla svůdnější než nejistá perspektiva soukromé tvrdošíjnosti. Zůstaneme-li jen v oblasti tvorby, pak dojdeme k paradoxnímu úkazu, že nejdůsledněji a nejcharakterněji ke svému vlastnímu talentu se zachoval Jozef Kostka, jehož zakázky patřily k nejzávažnějším. Neslevil nic ze svého expresivního pojednání sochařského tvaru, později ho zklidnil ke klasičnosti, ale vždycky odváděl solidní sochařskou práci. Nedokázal se však vyrovnat s novou situací po roce 1960 – v době, kdy ostatní sbírali trosky svých slibnějších začátků a kdy začali pomýšlet na skutečné sochařství, jeho projev zmatněl k bezradnosti. (Úprímně řečeno, vážím si takových ztrusotání. Vážím si jich víc než snadného přehození výhybky od Jánošíků na abstrakci, o což nebyla ve slovenském sochařství nouze.) Nejbolejší zasáhla tato konjunktura střední generaci. Za všechny uvádí Rudolfa Uhra, jehož tvorba v roce 1948 slibovala neobvyklou osobitost, posílenou sochařskou inteligencí a jenž si v roce 1960 – více odbočku dekorativní stylizace musel znova definovat to nejzákladnější. Tento stav nebylo možno protahovat do nekonečna, nehledě na to, že mezi tím dorostla další sochařská



## LUDMILA VACHTOVÁ: SLOVENSKÁ SOCHA

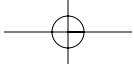
generace, stejně bezradná ve výtvarném názoru, stejně schopná taktiky, ale s větší vůlí a s jiným druhem ctižadosti.

V té chvíli sehrál svoji úlohu časopis *Výtvarný život*, pravidelně a pravdivě, i když skromně informující o zahraniční tvorbě. Do sochařství přicházelo uvolnění prostřednic-tvím názvů – tam, kde šlo o Poctu kozmonautům, začínal se stále více uplatňovat abstrahovaný tvar, nejdříve jako doplněk s figurální zámkou, později samonosně. Zároveň docházelo k nepříjemné dvoukolejnosti projevu: jeden určený veřejným zakázkám, druhý pro soukromé potěšení a pro osobní orientaci. Ne každý se vyrovával s tímto obdobím – které prakticky ještě není ukončeno – stejně. Záviselo to – jako vždy – jak na mře talentu, tak na zodpovědnosti k vlastní práci. Zdá se však, že celá tato tvrdá zkušenosť sdiskvalifikovala nadobro oficiální pomníky i oficiální portréty. Nebyla tedy nadarmo, neboť v tomto okamžiku umožnila každému, aby se rozhodl, je-li ještě sochařem a jakou podobu bude mít jeho sochařský výraz.

Začínalo se tedy na nultém bodě. Vnitřní názorová diferenciace upozornila i na odlišnosti vzhledem k vývoji českého sochařství – zatím co u nás jde vcelku o vyrovnný standard, tvář slovenského sochařství je určena několika výraznými osobnostmi. Patří k nim především Vladimír Kompánek, jeho tvorba má také nejdelší kontinuitu, postupující v de facto jednotném názoru už od roku 1957. Osobitá orientace v rustikálních podnětech, střídání velké formy v jeho figurálních kompozicích a mikropříběhů jeho reliéfů, odehrávajících se v poloze sochařského znaku, ne nepodobného přístupu Pomodorovu, usvědčují ho z velkých a dosud nevyčerpaných možností. Další osobnosti, vážnou, skromnou a vyrovnanou, je Rudolf Uher. Jeho sochy-totemy a sochy-nábytky, střídámé bez suchosti a monumentální bez patetičnosti, jež tak citlivě rozumí podstatě Brancussiho moudrosti, otevřejí v jeho tvorbě nové a patrně definitivní zaměření. Andrej Rudavský je na první pohled daleko impulsivnější. K sochařským asamblážím, zpracovávaným s brutalitou a někdy i s jakýmsi barokním pocitem, tvoří protějšek realizace uzavřené do kamenného bloku. Kontrast mezi oběma polohami je příliš náhly, ale o to slabnější může být jeho ko-nečné vyřešení.

Stejně vehementně se hlásí ke slovu generace poměrně nedávných bratislavských absolventů: můžeme-li estetické východisko Kočíšovo srovnat s Koblasou a Veselým, a Janovič se – po krátkém abstraktním období – důsledně orientuje na nejčerstvější projevy světového sochařství, z nichž pro orientaci uvádí Booula d'Haese. (...)

Nemá smyslu provádět klasifikaci vystavených materiálů. Jde o zachycení podoby současné situace, a ta má vždycky – i kdyby nebyla specificky slovenská – svá jména, která posunují vývoj o kousek dál. Má i méně výbojně jedince, kteří spíše než do kategorie objevitelů patří mezi uskutečňovatele objevených nebo znovuobjevených myšlenek. A má ty, kteří se pohotově a s velkou akomodační schopností vezou s sebou. Jejich projev může být velmi efektní, ale to ho nezachraňuje před prázdnotou. Toto přirozené rozložení sil nic nemění na faktu, že moderní slovenské sochařství hledá pevnou půdu pod nohami. Nalézá ji v orientaci na základní, obecné výtvarné síly své země, i v kontaktech se světem. (...)



Ľuba Belohradská

## Slovenská socha 1966

Recenzia Ľuby Belohradskej bola napísaná v súvislosti s reinštaláciou výstavy Slovenská socha 1966 v exteriéroch bratislavskej Medickej záhrady, ktorá v kontexte súčasného československého umenia poukázala na fenomén moderného slovenského sochárstva. Recenzentka porovnáva východiskovú kolekciu sochárskej práce vybraných pre Oblastnú galériu v Liberci s bratislavskou reprízou predovšetkým z hľadiska redukcie diel, ako aj v rámci samotných výstavných priestorov. Napriek tomu, že konštatuje pozitívny ohlas výstavy medzi českými kritikmi, v úvode polemizuje s tou časťou textu Ludmily Vachtovej<sup>1</sup>, kde hovorí o slovenských špecifikách – nedostatku tradície a komplexne zaostávania. V závere príspevku sa kriticky vyjadruje k periodizácii, ktorú do slovenského umenia zaviedol Radislav Matuštík tzv. Nástupmi 1957 a 1961.<sup>2</sup> Hoci nespochybňuje Matuštíkov metodologický prístup, má výhrady k nekritickej absolutizácii apriorne stanovených kritérií, ktoré nezohľadňujú pluralitu domácej uměleckej scény.

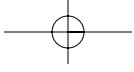
Citované časti textu sú prevzaté z časopisu *Výtvarný život*, 11, 1966, č. 10, s. 375.

\*\*\*

Zaujalo nás, že autorka v úvode zavadila o „akýsi komplex doháňania“, ktorý dotala do minulosti, keď „niekdajšie generácie mladých boli v určitom štádiu odkázané na vyrovnanie medzi Budapešťou a Prahou“. Nepatrí sa v dome obesencovom hovoriť o povraze, no vyjasnenie veci azda dáva placet na tento priestupok voči bontónu. Zo stredoškolských hodín teloviku sme si zapamätali už len paberky terminológie. Existuje teda „šplhanie s prírazom“ a „šplhanie bez prírazu“. To prvé sa vo všeobecnosti považuje za snadnejšie a efektívnejšie. Nech nám je povolené vyjadriť sa metaforikou L. Vachtovej –

<sup>1</sup> Vachtová, L.: Slovenská socha. In: Slovenská socha 1966. SFVU, Bratislava 1966.

<sup>2</sup> Matuštík, R.: Nové slovenské výtvarné umenie, Pallas, Bratislava 1969.



#### ĽUBA BELOHRADSKÁ: SLOVENSKÁ SOCHA 1966

prekonávanie „komplexu doháňania“ nie v minulosti, ale v súčasnosti sa nám v slovenskom umení (...) javí ako „šplhanie bez prírazu“, pričom prekonávanie toho istého komplexu v umení českom sa deje „šplhaním s prírazom“. „Komplex doháňania“ sa totiž medzičasom vyvinul na hnaciu silu súčasného československého umenia.

\*\*\*

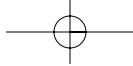
Konštatovalo sa, že slovenské sochárstvo dosiahlo v roku 1966 stupeň rozvinu, v ktorom začína samostatne pôsobiť a prirodzene sa diferencovať na niekoľko výrazných osobností. No význam týchto osobností, ich hierarchizácia, prínosy, hranice ich možností, sa postihujú v akejsi zvláštnej deskripcii súhrnu nadcenených či podcenených okolností a podmienok. Luděk Novák nazval tento úkaz v súčasnej československej výtvarnej kritike „predzjednaným“ (= vopred stanoveným, voľný slovenský preklad) rebríčkom hodnôt (Výtvarná práce, č. 23, s. 11, „Slovo do diskuse“). L. Nováka nemožno citovať vo fragmentoch, možno si ho iba opäťovne pozorne prečítať. Myšlienka o zložitom pôsobení mechanizmu „vopred stanovených harmónii“, vrcholiaca v privilegovanom postavení favoritov niektorých kritikov je u nás z praxe dostatočne známa. Bizarná metafora o niektorých výtvarníkoch, okolo ktorých je dokonca veľká tlačenica kritikov, u nás tiež nemieri do práz dna. V zmysle Novákovej požiadavky za odstránenie osobných súdov v prospech objektívnej interpretácie, neexistuje apológia a opo-nentúra, ale len apológia a apológia, v inom prípade zas len opo-nentúra a oponentúra.

Vo vedeckej výtvarnej kritike sme z času na čas svedkami tvorby nových pojmov. Ich objektivita sa začína frekvenciou ich používania. Niekedy je to strategicky značne výhodné: zabráňuje to ich prípadnej revízie. Ale prejdime k pojmom samotným. Skôr prejde človek uchom ihly, než slovenský maliar či sochár, ktorý sa z rôznych (subjektívnych, ale aj objektívnych) príčin nezúčastnil na jednom z dvoch možných Nástupov (Nástup 1957, Nástup 1961), dosiahol v súčasnom dianí za súčasnú aktivitu objektívne spravodlivé očnenie. Stávame sa pasívnymi svedkami fetišizácie dňa D, hodiny H a momentu M, ktoré predestinovali nič netušiacich účastníkov oboch Nástupov za permanentných závodníkov komplexu doháňania. Radislav Matušík otvoril pretek výstrelem zo štartérskej pištole. Opäťovnými autocitáciemi nadobúda tento výstrel zvuk opakovačky.

Vidí sa nám, že stanovenie periodizačných medzníkov, ktoré je objektívno-logickým predpokladom vyspejšej metodológie histórie umenia, nadobúda v interpretácií konkrétneho pojmu u konkrétnego kritika významy, ktoré popierajú objektívnosť i logiku stanoveného pojmu.

Nástup 1957 i Nástup 1961 sa v Matušíkovej interpretácii stávajú hraničnými kameňmi predestinácie schopnosti byť či nebyť zrelým zapojiť sa do súčasného diania, mať či nemať právo prispieť svojím podielom k ustavične sa meniacemu obrazu mien a hodnôt súčasného slovenského umenia. Stávajú sa apriornym meradlom estetickej hodnoty, súčasnej tvorby autorov narodených medzi polovicou dvadsiatych a tridsiatych rokov.

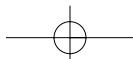
Autor týchto pojmov, zdá sa, dobre cíti trend ku zvelebovaniu mladosti, ktorý „visí vo vzduchu“ a tak nepriamo ovplyvňuje estetické súdy odborníkov i záujem verejnosti. Český spisovateľ Ivan Klíma vyjadril za všetkých (Literární noviny, č. 46, s. 1, „Starí lidé“) tento pocit prevažujúceho záujmu o mladú generáciu: „Prejavujeme (nielen u nás, ale v celom

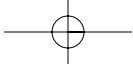


## ĽUBA BELOHRADSKÁ: SLOVENSKÁ SOCHA 1966

civilizovanom svete) čoraz intenzívnejší, jednostrannejší, povedal by som, až monomanický záujem o mladú generáciu.“

S výsledkami takto postavených premíš mohli sme sa oboznámiť vo výtvarnej rubrike Kultúrneho života. Referát o výstave Slovenskej sochy v Medickej záhrade nebol výnimkou. Zvlnený oceán bezprostrednej reakcie a formovania verejnej mienky je doménou predovšetkým kritických rubrík denníkov a týždenníkov. Tým viac sa nám vidí, že vo Výtvarnom živote treba ventilovať javy, ktoré stoja tak trochu pomimo týždenných recenzií, no predsa zacláňajú prehľadnosť horizontu súčasného výtvarného umenia. Aktivita neobjavených tvorcov a nespravodlivo zhodnotených snáh nás k tomu zavázuje.





Marian Váross

## Benátske bienále 1966

V histórii československej účasti na prestížnom Bienále v Benátkach bola v roku 1966 prvýkrát prezentovaná kolekcia výlučne slovenských autorov. V koncepcii riaditeľa SNG Karola Vaculíka a Ľudmily Peterajovej sa okrem tvorby členov Skupiny Mikuláša Galandu (V. Kompánek, M. Laluhá, M. Paštéka) a im blízkeho J. Kornuciaka a R. Uhra dostali aj diela klasikov slovenskej moderny a povojnového vývoja (M. Bazovský, Ľ. Fulla, V. Chmel, P. Matejka). Napriek tomu, že Milan Laluhá získal cenu O. Liciniho, koncepcia výberu uprednostňujúca historický pohľad pred aktuálnym stavom, v ktorom chýbali ukážky z tvorby mladších progresívnych výtvarníkov (J. Janovič, M. Dobeš, A. Mlynáčik, S. Filko) bola podrobená kritike.<sup>1</sup> Recenzia Bienále sa pre Mariana Várossa stala príležitosťou vyjadriť sa nielen k aktuálnemu výberu, ale aj ku koncepčným otázkam reprezentácie československého umenia na tomto podujatí. Veľmi presne pomenoval akútne problémy spojené s architektonickými danosťami národného pavilónu, ako aj so stratégiami štátnej reprezentácie. Dotkol sa nielen otázok výberu autorov a diel, prikláňajúc sa ku koncepcii redukovaných kolekcíí, ale aj proporčného zastúpenia slovenských a českých autorov.

Citované časti textu sú prevzaté z časopisu *Výtvarný život*, 11, 1966, č. 9, s. 328.

Aj dobré a potrebné inštitúcie prídu v istej chvíli zákonite do štátia únavy, ktoré sa zvyčajne nazýva i obdobím krízy. Nevyhlo sa tomu ani benátske Bienále, toho roku už tridsiate tretie. Kde sú „idylické“ časy, keď ešte v povojnových rokoch, v čase obnovených nádejí po víťazstve nad fašizmom, defilovali na benátskom Bienále esá výtvarného umenia nášho storočia a dostávali tam veľké ceny? (1948: Georges Braque, Henry Moore,

---

<sup>1</sup> Matušík, R. *Výtvarná práce*, 1967, č. 1, s. 4. Na kritiky reagoval komisár Karol Vaculík v článku O jednom Bienále a atmosfére okolo neho. *Kultúrny život*, XXII, 1967, č. 10, s. 10.

## MARIAN VÁROSS: BENÁTSKE BIENÁLE 1966

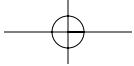
Giorgio Morandi, Giacomo Manzú, Marc Chagall; 1950: Henri Matisse, Ossipe Zadkine, Carlo Carrà, Frans Masereel; 1952: Raoul Dufy, Alexander Calder, Emil Nolde, Marino Marini; 1954: Max Ernst, Jean Arp, Joan Miró – aby som spomedzi laureátov vyzdvihol najznámejších.) Postupne, s každým novým Bienále, „veľké mená“ miernu a nahradzajú sa takými, čo sú známe len pre odborníkov (aj to neraz až po udelení cien). Isteže, svetové umenie neoplýva takým množstvom hviezd prvej veľkosti, aby vystačili pre každé Bienále, a okrem toho je tu aj problém evidentne zrýchleného vývinu v posledných rokoch, s ktorým nestačia držať krok ani „nadčasoví“ géniovia. Veľká cena na Bienále prestala byť – približne pred 10 rokmi – uznaním za celoživotné dielo, ktoré vyoralo trvalú brázdu v profile umenia 20. storočia. Mení sa sčasti na uznanie za atraktívnu myšlienkovu-výrazovú aktualitu, sčasti na nástroj záklusnej hry medzi výtvarnými veľmocami rôzneho druhu. Preto si myslím, že by bolo načasne nevyhlasovať ceny na vernisáži Bienále, ale udeľovať ich až na záver ako pokus zhodnotiť ideovo-výtvarný prínos a ohlas príslušných diel či autorov. Tým by sa vylúčil provokujúci precedens, ktorý je dnes často dobrý na to, aby kritik, ktorý o samom Bienále nemá čo povedať, mal aspoň zámenku polemizovať s rozhodnutím medzinárodnej poroty.

Ovzdušie tohoročného Bienále bolo v porovnaní s predošlými pokojnejšie. Našli sa, prirodzene, aj mnohé provokujúce exponáty, ale nemali tam svoju premiéru, čiže – inými slovami – odborná a laická verejnosť ich vzala na vedomie už pri iných príležitostach. Neboli sme svedkami takého vulkanického výbuchu, aký spôsobila roku 1964 agresívna kolekcia amerického pop-artu na čele s Robertom Rauschenbergom. Dnes sa pop-art stal čímsi každodenným na väčšine výstav, pop-art neraz krikľavejší než ten pôvodný aj eklektickejší, obohratejší.

No práve preto, že celková atmosféra na Bienále nebola vzrušujúca, ba v daktorých pavilónoch a oddieloch priam sugestívne vyvolávala únavu z „déjà vu“, o to naliehavnejšie dobiedzali na návštěvníka nepríjemné otázky: odkiaľ a kam ideme, existuje tu ešte spoľočný menovateľ oprávňujúci hovoriť o jednotnom pojme umenia, či možno nájsť logické, funkčné, estetické alebo iné odôvodnenie pre všetko, čo sa na Bienále a na podobných prehliadkach prezentuje ako umenie? Nevnucuje sa tu potreba rozlišovať medzi činnosťou, ktorá vyhľadáva alebo vytvára estetické objekty, a činnosťou, ktorej možno pripísat štatút tvorby umeleckých diel? Či logické stieranie hraníc medzi výtvarným umením, technikou a inými formami ľudskej praxe nevedie zároveň aj k nahradzaniu a likvidovaniu výtvarného umenia technikou a inými formami ľudskej praxe?

\*\*\*

Osobitnú príchuť našim domácim ohlasom na Bienále pridáva polemika, ktorá vznikla okolo tohoročnej účasti Československa. Kritické hlasy sa týkali najmä dvoch momentov: že bolo opovážlivosťou poslať do Benátok len slovenský súbor (tento moment sa spravidla zaobaloval do nepriamej reči) a že (v dôsledku toho?) tohoročná reprezentácia čs. umenia na Bienále bola slabá. Môj dojem z našej účasti bol tento: Karol Vaculík ako komisár našej expozície išiel v istom zmysle „proti prúdu“, keď neprihliadal na devízu aktuálnosti, ktorá sa na posledných Bienále stala nepísaným zákonom. Do Benátok vybral v podstate galérijnú kolekciu, ktorá síce mala umelecky dobrú úroveň, ale svojím prevažne retrospektívnym charakterom nezypadala do celkovej atmosféry Bienále. Skúsenosti z

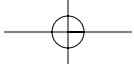


## MARIAN VÁROSS: BENÁTSKE BIENÁLE 1966

posledných Bienále ukazujú, že nemá význam obosielať malý pavilón, ako je nás, väčším počtom autorov; naopak, mala by tu byť odvaha prísť do Benátok najviac s troma autoorskými súbormi. To sa, žiaľ, v dejinách nášho pavilónu ešte nestalo. No i za týchto okolností vedel na seba upozorniť súbor Milana Laluhu, ktorý sa stal v povojnových dejinách Bienále tretím čs. výtvarníkom odmeneným v Benátkach. Pred ním, ako je známe, to boli Vincent Hložník a Ernest Zmeták. (Ponechávam bokom vnucujúcu sa otázku, prečo to boli dosiaľ akurát slovenskí umelci; to len na adresu pražskej recenzentky, ktorá žialila, že s iným zastúpením – Balcar, Kolář a pod. – by sme mohli ašpirovať na viac. Možno mala pravdu. Ale skôr nie, lebo podobnosť týchto autorov s odmenenými zahraničnými výtvarníkmi by sa dala interpretovať aj menej priaznivo.)

Tým sme sa dostali k druhej stránke veci a v tejto súvislosti hlavnej: ako to je a ako by to malo byť s reprezentáciou čs. výtvarného umenia v Benátkach. Otázky som sa dotkol dosť podrobne pri referovaní o predošлом Bienále, kde som navrhoval striedať radšej slovenský súbor po dvoch-troch českých, lebo takto slovenská účasť má už chronicky príveskový charakter (pozri Výtvarný život 1964, č. 8). Doteraz sa vec riešila v podstate kompromisne, „aby sa nepovedalo“. Až tohto roku došlo k pokusu o radikálnejšiu koncepciu, ale, ako vidno, s búrlivým ohlasom.

Pozrime sa na našu účasť na Bienále za posledných 10 rokov: roku 1956 vystavovalo v čs. pavilóne 23 autorov, z nich 3 slovenskí, roku 1958 16 autorov (z toho 8 zo Slovenska – išlo o kolekciu slovenskej grafiky), roku 1960 8 (2 zo Slovenska), roku 1962 10 (1 zo Slovenska), roku 1964 10 (2 zo Slovenska). I keď tu existuje spoločný československý kultúrny kontext, rovnako tak existujú dve národné kultúry, ktorých vzťah sa nemôže večne vyjadrovať nejakým zlomkom. Oveľa primeranejšie je dohodnúť sa, aby nás reprezentovalo raz české, inokedy slovenské umenie, a miešané kolekcie by mali zostávať iba pri výstavách monotematických alebo podobne programovaných (napr. neosurrealizmus v Československu). Problém by odpadol aj vtedy, keby naši komisári pre Benátky konečne získali odvahu vystavovať najviac troch autorov; vtedy by sa totiž nereprezentovali národy, ale osobnosti a výtvarné programy. USA v podstatne väčších priestoroch vystavovali t. r. v Benátkach štyroch výtvarníkov. NSR troch, Švajčiarsko dvoch, Holandsko a Dánsko len po jednom atď. Je v tom riziko (nedostať cenu), ale aj jediná možnosť, ako obrazne uplatniť určitú estetickú ideu v špecifických benátskych podmienkach. Pokiaľ ide o vystavovanie retrospektív, som presvedčený, že také, ktoré majú medzinárodný význam, s istou dávkou úsilia by sa dali presadiť do centrálneho pavilónu. Niekoľko by si to však mal u nás osvojiť – napr. čs. sekcia AICA – a nadviazať v predstihu konkrétny styk s vedením benátskeho Bienále.



Anton Sitár

## Výskum na čudnom mieste

Komentáre novinára Antona Sitára k akcii Alexa Mlynárcika Permanentné manifestácie II – Pocty, ktoré pripravil pre účastníkov IX. kongresu AICA<sup>1</sup>, sú ukázkou dobovej publicistiky, stojacej na hranici bulváru. Subjektívny názor novinára, ktorému by sme za iných okolností nemuseli venovať odbornú pozornosť, sa zdanivo objektivizuje argumentáciou, ktorá sa opiera o názory odborníkov – psychológa, psychiatra, sexuológa a sociológa – bez schopnosti zaujať postoj k samotnému dielu. Nebezpečenstvo a zákernosť tejto stratégie si uvedomili viacerí domáci kritici<sup>2</sup>, ktorí vystúpili nielen na obranu výtvarníka, ale aj uměleckých postupov založených na programovej provokácii a šoku. Napriek tejto podpore musel Alex Mlynárcik v roku 1966 opustiť post asistenta monumentálnej maľby VŠVU v Bratislave.

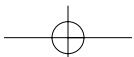
Text bol pôvodne uverejnený v denníku Práca 18. 10. 1966. Citované časti sú prevzaté z publikácie Restany, P.: Inde. Alex Mlynárcik. SNG v spolupráci s galériou Lara Vincy, Bratislava 1994, s. 248-249.

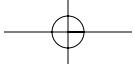
Kde sú korene II. permanentných manifestácií?  
 Čo hovorí psychológ, psychiater, sexuológ, sociológ?  
 Hoci oneskorený, predsa len neprijemný import zo Západu!  
 Začalo sa to celkom nevinne. V piatok 30. septembra došli dvaja dobre oblečení muži na verejné WC na Hurbanovom námestí v Bratislave. (...)

Na druhý deň, v sobotu, okolo siedmej prišli zrakdlá namontovať. Najprv boli len dva, tentoraz bol však jeden z nich, čiernovlasý „bradáč“, v saku tmavej farby, v bielej košeli. Zákratko prišli za nimi ďalší dvaja. Zrakdlá začali montovať na stenu v mužskom pisoári. Muž s bradou rozbaľoval magnetofón. Na zábradlie pri vchode do WC pripevnili štyri dlhé

<sup>1</sup> XI. kongres AICA sa v roku 1966 uskutočnil v Československu so sprievodnými výstavami v Prahe, Bratislave a Brne.

<sup>2</sup> Straus, T.: K otázke premeny „umenia-diela“ na „umenie-čin“. Výtvarný život 12, 1967, č. 4, s. 147-15. Chalupecký, J.: Umění, šílenství, zločin. Sešity pro mladou literaturu, 1967, č. 11.





#### ANTON SITÁR: VÝSKUM NA ČUDNOM MIESTE

transparenty s textom: II. PERMANENTNÉ MANIFESTÁCIE 1. až 3. X. 1966 od 6.20 do 21.10 hod. Na každom transparente bola ešte veľká šípka, ukazujúca do záchodu. Na zrkadlá napísali rozličné heslá. Na jedno „svätý Anton“, na druhé „Pistoleto“, atď. K zrkadlám pripievnili ceruzky, aby ľudia mali ako zvečniť svoje city a nálady. Niektorí návštevníci WC sa tomu všetkému čudovali, iní sa z toho smiali, podaktorých to však nahnevalo a prípad ihneď ohlásili. Orgány VB všetko odmontovali a začali sa o autorov celej myšlienky bližšie zaujímať. Stôp však nebolo takmer žiadnych. Až u výrobcu zrkadiel zistili, kto si ich objednal.

Bol to 32-ročný A. M., asistent monumentálnej maľby Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, člen Zväzu výtvarných umelcov. O svojich zámeroch o. i. povedal: „Druhou permanentnou manifestáciou som mienil psychologický test. Zaoberám sa teoretickým a praktickým výskumom nápisov na verejných miestach: hradoch, rekreačných miestach, WC a inde. Náklady celej tejto inštalácie – pútače, zrkadlá, ceruzky – som hradil zo svojho. Na zrkadlá som napísal mená ľudí, ktorí sa v súčasnosti, alebo v dejinách zaoberali týmto problémom. Napr. svätý Anton je biblická legenda „o pokušení“, Pistoleto je súčasný taliansky výtvarník, ktorý taktiež pracuje so zrkadlami, atď... Náladu mal dotvárať magnetofón, ktorým som prehrával tú istú melódiu, konkrétnie Radeckého marš (...) šlo mi o získanie anonymného vyjadrenia obecenstva (...).“

Keď som po tieto dni hovoril o tomto nezvyčajnom výstrelku s rozličnými ľuďmi, od prostých spolu-občanov až po univerzitných hodnostárov, sami sa pýtali, aký je vlastne rozdiel medzi Šťastným, ktorý spolu s ostatnými kumpánmi maľoval kriedou oplzlé slová, sprosté heslá, a medzi „permanentnými manifestami“, rozvíjajúcimi svoju „vedu“ v záchodoch. Zašli sme za odborníkmi, ktorí sú najkompetentnejší o tomto jave hovoriť. Za psychológom, psychiatrom, sexuológom, sociológom.

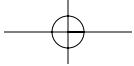
#### PSYCHOLÓG

Každý vedec si pre svoju činnosť pomerne precízne skonštruuje plán postupu. Keď však skúmame, akú hypotézu majú „permanentní manifestanti“, k ničomu konkrétnemu neprídeme, lebo z toho, čo oni o sebe a o svojom programe hovoria, nie je možné si domyslieť, dovtípiť sa, čo vlastne chcú. Veľkým vulgarizovaním bol už ich tzv. psychologický test. Každý test (mechanické zisťovanie znalostí o niečom) sa musí robiť podľa najlepších etických, teda mrvných noriem. Takéto skúmanie možno robiť iba na vyložene experimentálnych osobách a na vhodnom, primeranom mieste.

Z psychologickej stránky bol pomýlený aj systém anonymity, ktorý oni použili. Psychológ totiž z anonymity nič nemá. Ak niekto píše alebo kreslí na steny, treba skúmať nie len čo robí, ale v prvom rade, kto a prečo to robí. Medzerou v ich počínaní bolo aj to, že tam dali zrkadlá, papiere a ceruzky a odišli preč. Chceli si prísť až pre popísané predmety a tieto potom skúmať. To je zlý spôsob. Miesto výskumu musí byť naprsto také, aké je v skutočnosti. Iba vtedy sa bude pozorovaný správať tak, ako to robí zvyčajne. Ak dáme do záchodu veľké, čudne popísané zrkadlá, papiere a ceruzky, takýto nereálny zásah do prostredia úplne zvráti výsledky výskumu.

#### PSYCHIATER

Už z toho, čo ste mi tu vylíčili, možno sa dosť jednoznačne domnievať, že tu naprsto nejde o nejakú odbornú, nie to ešte vedeckú činnosť. Je to skôr dobový, u dnešnej generá-



## ANTON SITÁR: VÝSKUM NA ČUDNOM MIESTE

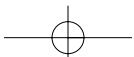
cie mladých veľmi moderný pokus o vyniknutie, neštítiaci sa ani takej výstrednosti, ako je robiť psychologický test vo verejnom záchode. Bolo by treba prešetriť duševný stav takýchto ľudí, aby bolo jasné, či ide o hysterikov, ľudí cho-robne podliehajúcich náladám a dojomom, alebo či už nejde o začínajúci proces schizofrénie, duševnej choroby. Bolo by totiž potrebné vedieť, či takýchto ľudí trestať – ak sú normálni – alebo liečiť, ak nie sú za svoje činy zodpovední. Lebo takéto a podobné strešené prípady sa nakoniec skôr či neskôr dostávajú k nám ako pacienti so zníženou príčetnosťou, alebo už úplne nepríčetní.

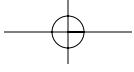
**SEXUOLÓG**

Fakt, že spomínaní si vybrali za svoje študijné pracovisko práve verejný záchod a že tu vytvorili také podmienky, aby sa chlapi vzájomne videli pri močení, zvádzajúc dohadu, či nejde o nejakú sexuálnu úchylku. Je to podobné situáciám, keď sú niektorí vyšinutí v sexuálnom chúlostivom stave.

**SOCIOLÓG**

My sa na tento jav dívame v širších súvislostiach. Vieme o ňom, že je to u nás v posledných rokoch nie ojedinelý jav, jeho vznik však neodhalíme, lebo je k nám importovaný takmer výlučne zo Západu. Hoci nás postihla táto dobová epidémia pomerne oneskorene, predsa len ešte nevieme, čo zapríčinilo, že sa tento celosvetový jav prenesol k nám spoza hraníc i napriek takým veľkým etnickým a sociálnym rozdielom a že si ho mládež tak nekriticky osvojuje. Neskúmajú, prečo to v našom etniku nie je iba neprimerané, ale priamo odpudzujúce. Ale verte, s kumštom ani s vedou to nemá nič dočinenia (...).





Tomáš Štraus

## K otázke premeny „umenia-diela“ na „umenie-čin“

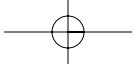
Jeden z prvých domácich pokusov o reflektovanie historických východísk modelu umenia, ktorý sa spájal s menom Marcela Duchampa, s hnutím neodadaizmu, pop-artu a Fluxusu. Autor akcentuje predovšetkým akčné prejavy umenia, dobovo aktuálny happening a tie umělecké formy, ktoré aktivizujú úlohu diváka. Napriek odkazom na Leninové názory na úlohu divadla (v zmysle jeho náhrady za náboženstvo), Štrausov text ponúkol zasvätený exkurz do situácie euro-amerického umenia začiatku 60. rokov. Autorovu charakteristiku „premeny umenia-diela na umenie-akciu“ použil ešte v roku 1970 Igor Gazdík, snažiac sa vymedziť hranice, v ktorých sa pohybovali účastníci 1. otvoreného ateliéru.<sup>2</sup>

Citované časti textu sú prevzaté z časopisu *Výtvarný život*, 12, 1967, č. 4, s. 147.

Zrelativizovanie pojmu umenie zasahuje nielen uzavretú oblasť výtvarného umenia, pôsobiac tu vo svojich dôsledkoch na zánik konvenčných druhotových a žánrových hraníc, ako i na statiku kritérií hodnotenia umenia. Pôsobí na oblasť umenia ako na celok, posunujúc ju výrazne k svojmu opaku – neumeniu, až k rozmedziu úplného zániku umenia: jeho pretavenia v skutočnosť samú. (...) Iróniou dejín sa však pôvodne revoltujúci antiestetizmus obracia veľmi rýchlo vždy na svoj pravý opak – estetizuje sa, súc publikom onedlho prijímaný ako nový, až temer absolútny výrazový módus – teda to, proti čomu rustikálizujúca tvorba pôvodne vytiahla do boja. Fraškovitý výjav korunovania bývalých rebelov, posmievajúcich sa ešte nedávno – nie neúčinne – nielen mocným tohto sveta, ale i vlastnému aktu korunovácie, sa zákonite navracia i v tisícročných dejinách maliarstva. Duchampova záchodová misa, myslená ako krajný akt protestu a výsmechu umenia, sa

<sup>1</sup> V texte sa objavilo len niekoľko nepresností: Mlynárčikova akcia vo verejných toaletách v Bratislave je nesprávne identifikovaná ako Happsoc III. Išlo o akciu z cyklu Permanentné manifestácie II – Pocty.

<sup>2</sup> Gazdík, I.: Prvý otvorený ateliér. In: Mudroch, M., Tóth, D. (Ed.): 1. otvorený ateliér. SCCA, Bratislava 2000, s. 132.

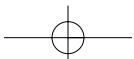


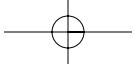
## TOMÁŠ ŠTRAUS: K OTÁZKE PREMENY „UMENIA-DIELA“ NA „UMENIE-ČIN“

dnes stáva posvätnou muzeálnou relikiou. (Ešte šťastie, že bola zakúpená v obchodnom dome zo sériovej výroby, takže „originál“ sa nedá odlísiť.) Nie však len muzeálnou! Rauschenberg a jeho druhovia uzákoňujú bývalé individuálne tvárne opozičné gesto na všeobecný slohový počin a výrazový módus (combine-painting). Organizmus umenia je nezníčiteľný. Niet takej odchýlky a vzbúreneckého osobnostného počinu, ktorý by sa zakrátko nedal masove napodobiť, neosobne oklieštiť a vypreparovať, uzákoníť na normu a presadiť – ak chce hoc aj do vyučovacích osnov Akadémie. Za tejto situácie azda jediným spôsobom, ako si sám pred sebou udržať čistotu zážitku a uchrániť sa pred vulgarizáciou rozriedenia a nápodoby je – nerobiť umenie. Alebo presnejšie: nerobiť ho v materiálnej alebo zachovateľnej podobe. „Za cenu umenia vzdávame sa umenia,“ proklamoval už koncom tridsiatych rokov slovenský básnik Rudo Fabry.

Pri tomto fakte premeny umenia-diela a objektu, vyznačujúceho doposiaľ monolitne výtvarné umenie (nie celkom presne; aj „umenie-dielo“ je totiž pre samotného tvorca vždy len jednorazový počin a zážitok, viazaný na akt svojho vzniku), na jednoznačný čin nemateriálneho ch-arakteru, začína sa logika súčasného hnutia happeningov, environmentov, tzv. games of art, dekoláži a pod. I keď bezprostredná následnosť s popartom a novou figuráciou je tu historicky evidentná, teoretické predpoklady hnutia umenia ako akcie môžeme odvodiť i zo základného filozofického a svetonázorového stanoviska modernej vedy, počítajúcej so subjektom ako aktívnym účastníkom procesu poznania. Akékoľvek konštatovanie o realite je závislé od stanoviska pozorovateľa, t. j. toho, kto tento výrok o realite vyslovuje – zdôvodňuje v rôznych rovinách i dôsledkoch pre jednotlivé sféry poznania Einstein, Heisenberg a povedzme Heidegger. Umenie s týmto faktom možnosti a nutnosti subjek-tívnej interpretácie objektívnej reality počítať už od čias impresionizmu, alebo – krajne – prinajmenej od Cézanna. Hľadisko pozorovateľa však zahrňovalo doposiaľ i v tzv. modernom umení iba hľadisko pozorovateľa-tvorcu, nie hľadisko konzumenta diela, ktorý sa doposiaľ mŕkvo z procesuálneho konceptu umenia vypúšťal. Ak sa s ním počíta, tak iba ako s pasívnym účastníkom alebo konzumentom hry, ktorého vrcholnou úlohou je vziať sa do myšlienkového sveta tvorca, pochopiť a reprodukovať ho v čo možno najväčšej vernosti. Moment tvorivej aktivity je tu vylúčený.

Nie tak pri niektorých nových prúdoch, počítajúcich vedome s osobitou reakciou tzv. konzumenta umenia. Segalove sadrové figuríny nie sú samy osebe pekné, nie sú azda ani odpudivé, alebo ináč esteticky zvlášť významné. Doplnené reáliami a súc rozostavené v reálnom priestore majú však schopnosť vyvolávať vlastný špecifický účin (ireality?) v samotnom vnímateľovi. Estetický objekt – vec alebo prostredie (environment) – má takto význam nie sám osebe, ale iba v predpokladanom účinku na človeka. Môže byť dokonca nultý, ako je to v prípade historickej Kleinovej výstavy práz dna (ničoho) v Galérii Iris Clert v roku 1958 v Paríži. Moment nečakanosti a prekvapenia – povedzme stretnutie s Ničím tam, kde očakávame Niečo – aktivizuje spoločnosťou (i súčasným umením a kultúrou) ináč dezaktivizovaného človeka. Núti ho konať. Ostrejšie, než by to sám predpokladal. A práve o to ide. Človek v priebehu tejto reakcie na povedzme umelecký podnet spoznáva seba nie už sprostredkovane (cez iného – tvorca a jeho výpoveď o svete, ako je to pri konzume klasického umenia), ale priamo a bezprostredne.





#### TOMÁŠ ŠTRAUS: K OTÁZKE PREMENY „UMENIA-DIELA“ NA „UMENIE-ČIN“

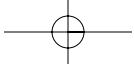
Účastník historického zürišského dada Hans Richter približuje v opise jedného z večerov v historickom Café Voltaire zaujímavú zmenu postojov zúčastnených divákov na servírované podnety. Spočiatku, prie Richter, obecenstvo sa správalo ako konvenčné obecenstvo divadelné či koncertné. Očakávajúc istú mieru neobvyklosti, reagovalo pokojne i na básne Huelsenbeckove a Kandinského, na Eggelingovu prednášku o abstraktnom umení, ba i na Tzarove simultánne básne. Škandál vypukol, keď Walter Serner čítal – chrbtom k obecenstvu – svoje anarchistické vyznanie viery v dada. Jednotlivé výkriky sa menia na koncert hluku, až obecenstvo, rozzárené ľahostajnosťou prednášajúceho, začne – ako spomína Richter – preskakovať na javisko a demolovať kusy zariadenia. (...)

Pravda, jednosmerné organizovanie akcií so zmyslom k provokácii obecenstva, a tým aj k uvoľneniu asociálnych a deštruktívnych psychologických podnetov, je len jedným aspektom programových úsilí premeny umenia na čin a akciu. Vyznačovalo viac historickej dada, teda predchodcov dnešných organizátorov happeningov, než dnešnú súčasnosť. „Hovorí sa o recidíve dada. Dada, to bola reakcia na prehnité formy umenia, používajúca tzv. mimoumelecké prostriedky. Tie sú aj naším materiálom. Ináč však nejde o urážky a provokácie. Spokojne možno použiť akúkoľvek negáciu urážok a provokácií. Sú to iba niektoré z prvkov skutočnosti, a to dosť pôsobivé. Ona však jediná je tvorivým materiálom tohto umenia. Facka nie preto, že bolí, ale že po nej opuchne tvár... konštatuje jeden z pražských iniciátorov hnutia happeningov Milan Knížák.<sup>1</sup> Knížákove programové vyhlásenie zodpovedá i historickým faktom lavínovitého rozvoja tohto hnutia v posledných rokoch. Ako dokumentuje už i jeho kronikárske spracovanie<sup>2</sup>, prvé verejné predstavenie označujúce sa ako happening usporiadal Allan Kaprow začiatkom októbra 1959 v New Yorku pod titulom 18 happeningov v šiestich častiach. Kombinovalo v dômyselnom aranžmáne sústredené dojmy z rôznych oblastí tvorby: sochy v priestore s tanečným pohybom účinkujúcich, filmovú diaprojekciu s reálom monumentálnych diel nástenného maliarstva, konkrétnu hudbu s čítaním literárnych monológov a pod. Aktivita divákov, odlišujúca tieto akcie povedzme od tradičných divadelných a umeleckých matiné (koncert, predstavenie, vernisáž výstavy a pod.), sa dosahovala tým, že jednotlivé časti umeleckého rituálu sa konali v rôznych priestoroch galérie. Premiestňovanie účastníkov nezaručovalo však ešte primeranú aktivitu, ani jedinečnú účin skutočnostný. Preto Rod Grooms, organizujúci o dva mesiace neskôr ďalší historickej happening – Horiaci dom (The Burning Building) – upúšťa od nácviku jednotlivých častí predstavenia, ponechávajúc tanečníkom, spevákom a ďalším aktívnym účastníkom možnosť istej improvizácie v predvedení len všeobecne načrtnutého scenára.

Do hľadania nových foriem predstavení sa účinne zapájajú predovšetkým pop-artistickí maliari Jim Dine, Andy Warhol, Claes Oldenburg a ďalší výtvarníci. (...) Vplyvný hudobný okruh okolo J. Cagea, zahrňujúci napríklad i maliara R. Rauschenberga a ďalších mladých amerických umelcov, vnáša zas -opačne svojím poňatím umeleckých hier (Games of Art) do hnutia prvok intelektuálne lyrickej ušľachtilej štylizácie audovizuálneho

<sup>1</sup> Milan Knížák: Proč právě tak. Text nepronesené prednášky o happeningu. Výtvarná práce, XIII, 24/ 25. Praha 1965.

<sup>2</sup> Das Happening: Ursprünge in New York: Happenings. Fluxus etc. Hamburg 1965, s. 351.



## TOMÁŠ ŠTRAUS: K OTÁZKE PREMENY „UMENIA-DIELA“ NA „UMENIE-ČIN“

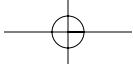
vnemu, transponujúceho do uzavretého slohu i jedinečný prvok náhody. Rozloha súčasných experimentov je – ako vidieť – široká. Bráni sa preto ešte právom predčasnému zovšeobecneniam.

Pripomienka princípu aleatoriky rozvedená doposiaľ do systému najdôslednejšie v modernej hudbe, ale i analógia s divadlom, proti ktorej sa však väčšina organizátorov happeningov bráni, napovedá istý možný smer estetickej kategorizácie nových uměleckých javov. Nejde totiž o hudbu a divadlo v klasickom slovnom význame týchto uměleckých fenoménov. Už prví priekopníci divadelnej avantgardy zo začiatku storočia zdôrazňovali povedla všeobecného integračného princípu predovšetkým ideál podstatných premien, ak chceme: rustikalizácie alebo zoživotnenia novodobej konceptie divadla, až k hraniciam jeho programového sebazrušenia. Tak roku 1908 publikuje napríklad Nikolaj Nikolajevič Jevreinov, jeden z prvých teoretikov avantgardy, učiteľ Tairova a Vachtangova, svojskú konцепciu tzv. divadelného inštinktu ako zdroja všeobecnej životnej energie človeka. Divadelnosť ako základná estetická, ba čo viac – antropologická kategória znamená u Jevreinova<sup>3</sup> radosť z realizácie, z poznania a stelesnenia seba samého, z premeny i z výrazu, bytostnú hravosť akéhokoľvek druhu. Divadelná hra je iba malým odleskom a sprostredkovaným prejavom základnej divadelnosti života, ktorého logiku a zmysel zostáva umeniu odkryť. V zmysle tejto koncepcie uvažoval Majorchold, ako je známe, najmä v porevolučnom období, o premene tradičného divadla na akési nové masové slávnosti pre všetkých, obdobné v niečom antickým divadelným slávnostiam, renesančným karnevalom a cirkevným oslavám, ako i novodobým masovým politickým, telovýchovným a iným vystúpeniam. Vyjadroval tým isté širšie – filozofické a estetické koncepcie psychohygieny, zvažované bystrozrivo i v samotných špičkách novej sovietskej moci. „Pamäťám sa, bolo to pred piatimi rokmi. Bol som na byte u Lenina a tam sme sa rozhovorili o tom, čím nahradíť náboženstvo,“ spomína v jednej svojej verejnej prednáške revolučný komisár M. I. Kalinin. „Vladimír Iljič mysel tak, že okrem divadla niet ani jednej inštitúcie, ani jedného orgánu, ktorý by mohol nahradíť náboženstvo. Veď nestačí náboženstvo odstrániť a tak úplne oslobodiť ľudstvo od najstrašnejších pút, nábožnosti, ale náboženstvo je potrebné čímsi nahradíť, a súdruh Lenin hovorí, že miesto náboženstva zostane divadlo...“

(...)

Povedané azda stačí na to, aby toto široké poňatie pojmu i a divadelnosti, odvolávajúce sa na vlastnú podstatu uměleckého druhu a nie na jeho doterajšie historicky dožívajúce javové formy, pomohlo odstrániť pojmové nedorozumenia, ktoré vznikajú pri estetickej kategorizácii nových uměleckých javov. Vedome sa zdráhame napísť javov „výtvarných“. Kým totiž americkí hudobníci a pop-artistickí výtvarníci, alebo aj Wolf Vostell, spolupracujúci ináč výdatne s mestským divadlom v Ulme, chápú pripomienku „divadelnosti“ ako určenie negatívne, zatriedujúc svoje počiny stále do oblasti javov výtvarných, realizuje napríklad avantgardný poľský maliar Tadeusz Kantor výboje – ako sa zdá – obdobného charakteru pod rúškom divadla, respektíve reformy divadla i vtedy, keď

<sup>3</sup> Paul Pörtner: Experimentálne divadlo. Praha 1965, s. 29. 4) Divadlo 1, Praha 1967 str. 47. 5)



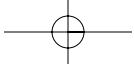
## TOMÁŠ ŠTRAUS: K OTÁZKE PREMENY „UMENIA-DIELA“ NA „UMENIE-ČIN“

mu pojem spontánej divadelnosti – v zmysle, aký mu dal Jevrejnov – nie je azda dostačne známy a blízky. „V dnešnom divadle je dosť veľa štýlových odtieňov: divadlo pseudonaturalistické ako výplod lenivosti a pohodlnosti (od Zolových čias autori zožali od kritiky za naturalizmus časté šľahy), divadlo pseudoexpresionistické, ktorému po autentickej deformácii expresionizmu ostala len obmedzená, mŕtva, štylizovaná grimasa; divadlo pseudosurrealistické, uplatňujúce úbohé ozdoby podľa vzoru výstavných siení domov módy; divadlo, ktoré nechcelo nič riskovať a nemalo čo povedať, používa umierenenosť s kompliačnou eleganciou; divadlo pseudomoderné, uplatňujúce také či onaké prostriedky prevzaté z rozličných disciplín moderného umenia – umelé a nenáročné. Návrat k nule životnej praxe znamená negáciu a deštruktívnosť. Umení však môže vyvolať výsledky temer opačné,“ zdôvodňuje svoj program experimentálneho Nultého divadla bývalý významný maliar-tašista. „Vytvára takú skutočnosť, takú zhodu okolností, ktoré s drámovou nesúvisia ani logicky, ani analogicky, ani paralelne alebo opačne, a také pole napäťia, ktoré by vedelo rozbiť určitú zábavnú škrupinu drámy. To sa uskutočňuje v atmosfére šoku a škandálu.“<sup>4</sup>

Nechuť, až odpor k priamej pojmovej charakteristike experimentov temer u všetkých predstaviteľov nových tendencí je pochopiteľný. Tradičné druhotové pojmy divadla či výtvarného umenia (ale i hudby a umenia vôbec) sú príliš sprofanované. Majú však svoju životnosť tam a potiaľ, pokiaľ dožíva a existuje konvencionálny a tradičný prejav vo všetkých týchto druchoch umeleckej tvorby. (A ten bude pravdepodobne existovať ešte veľmi dlho, možno že vôbec ani neodumrie!) Seriozny teoretický výskum, ktorý by dokázal odlišiť všeobecnú podstatu a zmysel existencie jednotlivých druhov umenia od ich historickej prechodnej javovej podoby, doposiaľ v estetike neexistuje. Pritom niektoré skutočnosti sú tu, ako sa hovorí, na dosah ruky. Dôležité je len odpútať sa od tradičného teoretického uváženia, začaženého príliš historizmom už existujúcich foriem, a povšimnúť si isté elementárne, možno povedať psychologické (v Jevrejnovom poňatí „divadelné“) podoby prejavov človeka v spoločnosti, ako podstatnej formy sebarealizácie človeka i spoločnosti. Ide o nutnosť reakcie gestom (zložitejšie: slovom, výrazom a pod.) na pravidlá nepoznanej alebo neznámej, alebo ak chceme – falošne vedenej hry – života. Kto z nás doposiaľ nepocítil chuť vykročiť uz sporiadaného radu: zahvízať alebo aspoň kýchnuť tam, kde sú všetci ticho? I napriek hrozbe trestu a administratívnych represálií.

Utekanie sa k administratívnym opatreniam, ako výraz ochrany pospolitosti pred rušivými živlami, ktoré negujú pravidlá v danom momente prijatej všeobecnej hry života, je typické. Postihuje rovnako tých najmenej škodných – povedzme beatnikov; narušujúcich pravidlá obliekania, i organizátorov súčasných happeningov. V New Yorku, Tokiu, západnom Berlíne, Ulme, Viedni (reakcia na vystúpenia H. Nitscha) rovnako ako povedzme v Bratislave. Ked' Alex Mlynárik zorganizoval – s povolením verejnej správy – začiatkom októbra 1966 III. Happsoc tým, že namontoval do verejných záchodov na Hurbanovom námestí zrkadlá a prichystal čisté papieri, aby na ne každý namiesto obligátnych záchodových stien napísal svoju mienku o kadečom, na pár dní sa pobúrila celá verejnosť. Pohotová tlač (Práca, Smena a pod.) zorganizovala anketu „odborníkov“, dokazujúcich

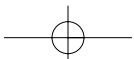
<sup>4</sup> Tadeusz Kantor: Divadlo Cricot 2. Manifest Nultého divadla. Výtvarný život XI., Bratislava 1966, s. 188-189.

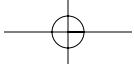


## TOMÁŠ ŠTRAUS: K OTÁZKE PREMENY „UMENIA-DIELA“ NA „UMENIE-ČIN“

asociálnej, psychologickú a inú zvrátenosť organizátorov, zasadali porady a pod. Pred represáiami zachránilo autora vari iba odvolanie sa na to, že ide o umelca, ktorý je členom Sväzu slovenských výtvarníkov, autora vystavujúceho s úspechom v Paríži, Miláne, Ríme, ba i v Tokiu, a navyše že ide o asistenta výtvarnej Akadémie. Bratislavská epizóda je tak pre súčasnú situáciu experimentálnych prúdov v spoločnosti a umení typická. Autori odmietajúci tradičné formy, ba i vlastný pojem umenia, len čo odkryjú čo len minimálne svoj zámysel, sú nútení sa celí stiahnuť nazad do posmievaneho skleneného zámku estetiky a umenia, ba čo viac: zabarikádovať sa v ňom, odvolávajúc sa na to, čo pred chvíľou sami presvedčivo zamietli. Darmo je: život a spoločnosť sa bránia uzrieť v zrkadle svoju pravú tvár a stredoveký šašo vedel, prečo si oblieka pestrý kostým výmyslu a neskutočnosti ako výsadný dobový symbol vtedajšieho umelca. Ten, kto si ho včas nenavliekol, zahynul totiž na hranici...

Pritom „miera previnenia“ voči spoločnosti rastie s hĺbkou odkrývajúcej kritickej výpovede. Stredoškolskí recesníci dozrejú sami na „zodpovedných“ občanov a spoločnosť časom vždy odpustí a zvykne si na svojich zarastených beatnikov s určitým či neurčitým pohľavím a na iné masové výstrelky módy. Zvykne si azda časom aj na pop-art, happeniny a iné extravagancie umenia, pokial sú naozaj len touto dobovou módou a ničím viac. Tak, ako si už zvykla na abstrakciu, ale i na kubizmus, alebo povedzme na romantizmus, barok či klasicizmus. Ukrížovala však svojho Ježiša, Husa i Giordanna Bruna, uštvala a vyhostila Danteho, Michelangela, Villona a Rembrandta, Gribojedova, Máchu a Puškina, Gogha, Cézanna a Ensora. Kto vie, kto dnes kráča ich cestou? Metodika odkrývania talentov je tu však zauzlená. Ak každý nový – či už umelecký, vedecký, a či filozofický – objav vyzvoláva, ak aj nie priam škandál, tak isto aspoň pocit prekvapenia, novosti a pod., neplati úmera zvratne. Škandál nemusí ešte nevyhnutne znamenať nastolenie nových horizontov videnia. A v tom je podstata problematiky. Problematicky, ktorú už nemožno rozriešiť iba v rovine teórie a všeobecného výkladu. Na odkrytie a rozpoznanie naozaj nového niet totiž nikdy všeobecných návodov a apriórnych receptúr. A tu niet žiadneho rozdielu medzi klasickými vývinovými epochami a situáciou dnešných, takzvaných experimentálnych prúdov v umení.





Václav Zíkmund

## Výstava Obraz 67

V období, keď sa do centra pozornosti najprogresívnejších mladých umelcov dostáva objekt a environment, pripravila špeciálna komisia zložená z maliarov a teoretikov (za Slovensko v nej pracoval Ľubor Kára a Milan Paštéka) výberovú prehliadku českých a slovenských výtvarníkov, dominantne pracujúcich v médiu maľby. Vzhľadom na to, že časť oslovených maliarov sa projektu nezúčastnila a do súboru boli zaradení aj pôvodne neoslovení výtvarníci, výstava v Moravskej galérii v Brne stratila charakter dôsledného autorského výberu a zmenila sa na správu o rozmanitosti a mnohotvárnosti dobových prístupov k maľbe. Zo Slovenska okrem ťažiskových ma-liarskych osobností, ktoré sa tomuto médiu venovali kontinuitne – Fila, Guderna, Hložník, Klamo, Krivoš, Laluh a Paštéka – vystavovali aj Július Koller a Peter Bartoš.

Citované časti textu sú prevzatá z časopisu *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 3, s. 104.

\*\*\*

Výstava „Obraz 67“ vo svojom celku ukazuje, že jednotliví naši maliari, aj keď si vo svetových prúdoch vyberali často bez schopnosti sa zorientovať, vybrali si svoju metódu zväčša v súlade celkovým obrazom moderného umenia i moderného sveta. Výstava „Obraz 67“ sa preto len málo líši od výstav usporadovaných kdekoľvek na svete, čo značí, že aj tu je dnes viditeľný odklon od preestetizovanej abstrakcie a že väčšina maliarov, naopak, vystupuje oproti tomuto „dekorativizmu“, ako sa masovo prejavoval u nás ešte pred niekoľkými nemohými rokmi. Z tohto hľadiska treba chápať výraznú inklináciu ku všetkým formám informálnej maľby, k všelijakým formám pop-artu, op-artu a k tzv. novému realizmu. Myslím, že takáto cesta je logická, pretože dekorativizujúce diela, hoci neraz veľmi dokonalé vo svojom technicko-remeselnom podaní a vo svojej výtvarnej harmonickej, stratili napodiv skoro svoju bývalú vnútornú vitalitu a stali sa skôr doplnkom súčasného predmetového a psychického sveta našej civilizácie než jeho organickou súčasťou. (Jeden z posledných maliarov, čo dodnes lipnú na týchto už značne zvetraných princípoch,

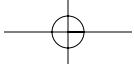
## VÁCLAV ZYKMUND: VÝSTAVA OBRAZ 67

je Jánuš Kubíček.) Ak pristúpime k určeniu výstavy z tohto zorného uhla a za samozrej-mého prihliadnutia k minulosti, ukáže sa – ak vylúčime momenty eklekticizmu, ako sa na výstave prejavujú – že skutočným výrazom dneška je relatívne široká škála hodnôt od takého J. Johna, cez A. Šimotovú, B. Lacinu, Č. Kafku, R. Filu, M. Paštéku ku Kotíkovi a J. Hil-marovi a nazad k J. Načeradskému. Nejde nijako o uzavreté okruhy, naopak, súčasné naše maliarstvo je otvorený jav, taký otvorený, že inštalátori výstavy mali nemalé ťažkosti s vytváraním celkov, v ktorých by existovala aspoň čiastočná príbuznosť medzi jednotlivými dielami. Už hrubý výpočet, ktorý som práve vyslovil, má svoje podstatné slabiny, pretože z radu, ktorý postihuje nanajvýš isté súvislosti medzi postsurrealistickou maľbou, informál-nym prejavom, op-artom a pop-artom, vypadávajú nielen závažné diela takého F. Grossa, K. Lhotáka, Z. Sekala, J. Kolára, E. Ovčáčka, ale aj S. Podhrázkého, V. Komárka, L. Gudernu, čiže diela, v ktorých sa často prejavuje oná pôvodnosť, ktorou sa naše umeenie líší od početných príbuzných prejavov umenia svetového. Súčasne však všetky tieto rady aj osamotené javy, pokiaľ si zachovávajú a rozvádzajú svoju osobitosť, jasne ukazujú kontinuitu i diskontinuitu s domácimi tradíciami a svetovým vývinom; v tomto smere je naše umenie súčasťou umenia svetového, je vyjadrením sveta, v ktorom žijeme, sveta s konkrétnou problematikou, istotami aj neistotami obecne ľudského charakteru.

Príklon k predmetnosti je zrejmý – pravda, za predpokladu, ak budeme pokladať za predmetnosť nielen tú, ktorá je odvodená z opticky vnímateľného sveta, ale aj samú predmetosť, štrukturálnosť maľby, jej príslušnosť k totalite sveta. Táto evidentná inklinácia, berúca na seba najrozličnejšie podoby a formy v konkrétnych dielach, je tým najzaujíma-vejším, čo výstava prináša. Hodnoty, ktoré v skutočnosti hodnotami nie sú, pretože ich epigónsky charakter je až príliš zrejmý (K. Zedníček, O. Hanzl a i.), nič nemôžu zmeniť na celkovom obraze.

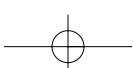
Výstava otvára ešte jeden problém: je to pomer umenia českého a slovenského. Tento pomer je nepochybne na jednej strane daný rozličnými tradíciami, na druhej spoločnou potrebu prekonávať tradície (akékoľvek tradície). Hoci v sochárstve je táto rozlišenosť aj totožnosť evidentnejšia (stačí si všimnúť povedzme len diela troch vynikajúcich sloven-ských sochárov – Jankoviča, Uhra a Rudavského), nadostáč zrejmá je i v maliarstve. Zati- aľ čo české umenie ešte v nedávnej minulosti inklinovalo k perfektnosti realizácie, precíz-nosti vyjadrovacích prostriedkov, k harmonickému kompozičnému a farebnému poriad-ku, slovenskí maliari priamo nadviazali na brutalitu moderného prejavu, na jeho surovú bezprostrednosť. Ak českí maliari museli prekonávať staršie hodnotové systémy, done-dávna zväzujúce ich tvorbu, slovenskí maliari nepocítovali túto povinnosť, a preto aj ich vyrovnávanie sa so situáciou vzniknutou v päťdesiatych rokoch malo často podstatne iný charakter. To je jav nesporne pozitívny. Naproti tomu zas – okrem naozaj špičkových javov, akými sú napríklad R. Fila, L. Guderna, R. Krivoš, M. Paštéka a niektorí ďalší – u slo-venských maliarov sa často prejavuje nemiestna a retardujúca potreba navonok si zacho-vať „domáci ráz“. Ak je táto tendencia obmedzená na vonkajšie vyjadrovacie prostriedky, tvorba nevyhnutne upadá do provincializmu a stráca tak súvislosť s onými dialektickými zvratmi a negáciami, takými charakteristickými pre umenie nášho storočia, a navyše strá-ka svoju dobovú autentickosť.

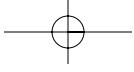
V čase, keď sa výstava „Obraz 67“ v Brne končila, usporiadala Moravská galéria vedno so Sväzom čs. výtvarných umelcov v Brne sympózium na tému „naše súčasné maliarstvo a



## VÁCLAV ZYKMUND: VÝSTAVA OBRAZ 67

sochárstvo“. Počas tohto sympózia sa hovorilo nielen o problematike nášho maliarstva, ako ju otvorila brnenská výstava (ktorá sa má – hoci v inej koncepcii – vždy po dvoch rokoch opakovať), ale aj bienále sochárstva, ktoré sa tohto roku po druhý raz uskutočnilo v Olo-mouci. Problémy, ktoré sa na sympóziu riešili, mali prevažne všeobecný charakter a neza-biehali do podrobností. To, čo bolo hádam najzaujímavejšie, bol záujem diskutujúcich o problematiku vzťahu medzi súčasným moderným prejavom a širokou masou konzumen-tov. Otázky boli vyvolané predovšetkým udalosťami, ktoré sa zbehlí okolo olomoucej výsta-vy. Táto výstava bola totiž inštalovaná v parku súčasne s veľkou kvetinovou výstavou, čiže v prostredí, cez ktoré museli prejsť húfy ľudí – neraz proti svojej vôli. Aj keď otázky týkajúce sa reakcií návštěvníkov boli namierené na našu súčasnú plastiku, predsa len platili aj pre naše maliarstvo. Je to problematika veľmi komplikovaná a jej riešenie nie je ani tak závislé od umelcov ako skôr od vonkajších okolností nášho spoločenského života, a to ako od ekonomickej štruktúry, tak aj od systematickej estetickej výchovy najširších más, pre ktoré – mimochodom povedané – robíme pramálo. (...)





Arsén Pohribný

## Klub konkrétistov a hosté

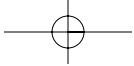
V roku 1968 sa prvýkrát na československej pôde, v Oblastnej galérii Vysočiny v Jihlave, predstavil Klub konkrétistov, skupina umelcov a umelkýň, ktorí patrili do širšieho prúdu neokonštruktívnych tendencií 60. rokov. Valné zhromaždenie KK<sup>1</sup> sa konalo za účasti dvadsiatich piatich výtvarníkov, medzi ktorými boli zo Slovenska Štefan Belohradský, Jarmila Čihánská, Tamara Klimová a teoretička Ľuba Belohradská. Program skupiny, vychádzajúci z technických a technologických možností modernej civilizácie s dôrazom na princípy novej geometrie, sformuloval teoretik a líder Arsén Pohribný pri príležitosti výstavy v Jihlave, kam boli okrem zakladajúcich členov prizvaní ďalší domáci a zahraniční hostia, vrátane osobností, akými boli A. Calder, F. Morell, B. Riley a ďalší. V Bratislave sa skupina umelcov predstavila o rok neskôr vo Výstavnom pavilóne ZSVU na Dostojevského rade.<sup>2</sup>

Text je prevzatý z katalógu výstavy Klub konkrétistov. Oblastná galéria Vysočiny. Jihlava, Kant 1997.

Slovem „konkrét“ označujeme nově stvořený předmět estetické fascinace. Není-li sporné toto určení, pak zajisté bude pochybováno o názorové šíři artefaktů, jež pod tento termín shrnujeme. Ostatně nehovoříme už – jako to dělali jeho zakladatelé – o konkrétním umění jakožto jediném proudu, nýbrž o nových cestách a dimenzech. Natolik nás poslední fáze světelně kinetického konkrétismu i spaciální tvorby učí vidět dynamiku a uznávat simultánní pluralitu a polyvalenci struktur, takže trvat na úzkém, byť

<sup>1</sup> Pražská sekcia Klubu konkrétistov vznikla v roku 1967, ustanovujúce valné zhromaždenie sa konalo o rok neskôr, v r. 1968, za účasti 25 českých a slovenských výtvarníkov. Bližšie pozri Pohribný, A.: Klub konkrétistov. Katalóg výstavy. Oblastná galéria Vysočiny, Jihlava 1968.

<sup>2</sup> Klub konkrétistov. Text Ľ. Belohradská. Výstavný pavilón ZSVU, Dostojevského rad 2, Bratislava (september – október 1969). Zo Slovenska sa zúčastnili Ľuba Belohradská, Štefan Belohradský, Jarmila Čihánská, Tamara Klimová a v sekcií hostí Eduard Antal, Marián Čunderlík, Milan Dobeš, Karol Lacko, František Patočka.



## ARSÉN POHRIBNÝ: KLUB KONKRÉTISTŮ A HOSTÉ

tradičné vzhľadom obsahu pojmu by bolo protismyslné. Pôvodní konkrétní umenie se rozvíjalo. Tento historický proces odrážejí vlastne i jeho definice.

Zatímco konkrétiisti ruší proklamujú roku 1925 jasnu a funkčnú predmetnosť, Theo van Doesburg (1930) a Max Bill (1945) zakladají svá vymezenia na odmítnutí termínu „abstraktní“. Rozlišujú konkrétno pírodní (od něž každé zobrazení menej či viac abstrahuje) a umělé (malířské), jež konkretisuje ideje čistými výtvarnými prostredky. Definice obou protagonistov se vzťahovaly predevším na geometricky koncipované malířstvo. Ovšem Bill zahrnul do oblasti konkrétného umenia i sochaře, dokonca i ty, ktoré „rovnež užívají ageometrické, amorfne elementy, tedy prostredky z iných duchovných sfér, než z postupu matematických a geometrických“. I když pripomíná „priměrenosť“ oných prostredkov, rozšíril takto netušeně pojem konkrétní tvorby od Arpa až vlastne k posledním tendenciam zero nebo gutai. E. Gomringer (1948) pak termín reklamuje i pro syntaktickou práci s materiálem slov a písmen, tedy s elementy prefabrikovanými, pro oblasť umělé poesie.

Je tedy nasnadé, že ke konkretisaci krom ďalších prostredkov výtvarných ako je linie, barva, objem, prostor (a to i v jejich vzájemných kombináciach a organických modifikáciach) lze užiť i prostredkov výrobnych - umělého svetla, strojového pohunu, elementárnych časťí vécí nebo komunikačných materiálov. Co rozhoduje, to je koncepcie.

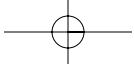
Koncepcie pozitívnej estetiky fascinuje a projekt daný zdôraznenou a jasnu syntaxou. A tedy pominutí složiek komunikatívne sémantických.

Práv zde - u konkrétnych udelených z „vyrobených“ prvkov - bude miesto sporu o to, „kam až“. Mohlo by se pak dobré stáť, že tato kritická hranica povede stredem niektorého díla. Snad postačí zásadnú orientáciu, ktorou nám dávají obě polární tendencie současného umenia.

Pesimistické pojetie získává „vyrobené“ prvky z vécí derealizovaných stárim si je samo pripravuje destrukciu. Vzniklé novotvary vyjadrujú kritickou ironiu, sarkasmus a tajemstvo i běsovské vise. Tyto individuální pomsty a hrozby obludnému svetu se odvolávají na tradiční představy a krom změněného slovosledu nepřináší nový jazyk. Jsou toliko přestavováním starého a i v tom jsou opakem konkrétních.

Positívna, optimistická koncepcie, ktorá je cizá na ostentativnú výrazosť a neurastheniu, se prenáší pries bídú života jasným řádem konkrétnych projektov do budoucího sveta Rozumu. Konkréty mohou byt chápány ako kladná parafráza „druhé přírody“ industriálnej civilizace, přírody stvořené lidskou hromadnosťou. Civilizaci a její predmety konkrétiisti nechápujú ako nepřátelský protějšek. Svou tvorbou se ztotožňují s jejimi pozitívni silami a vedou k této harmonické jednoti i obecenstvu, kromě jiného vyzvou k účasti na dotvárení díla. Nové cesty konkrétní tvorby omezují diktaturu malíře a hegemonii obrazného symbolu. Znamenají rovněž konec diváctví a jeho pasivity, s nimiž ještě počítaly obrazové konkréty dvacátých a třicátých let. Je to neuzavřenosť, která charakterizuje fázi dnešních tendencií.

Otvorenosť dynamice sil a vztahov, otevřenosť prostoru i otevřenosť nositelů prostorových hodnot a změn. Otevřenosť možnostem a variantám, které provádí podle roz hodnutí účastník. V něj se změnil bývalý divák. Stal se aktivním manipulátorem. Hrou na konkrétní nástroj prozívá ono zezázračení naší umělé přírody, nabývá přesvědčení o harmonii, souhlasu nebo asymetrii, regeneruje smysl pro syntaxu a architekturu, tak hrubě zanedbaný dosavadní výchovnou soustavou. Tak se konkréty aktivně podílejí na pozitívnej humanizaci dnešního a příštího světa.



Ján Bakoš

## O premene obrazu

Štúdia Jána Bakoša rozoberá dve po sebe nasledujúce generačné vlny, ktoré reprezentuje tvorba výtvarníkov Skupiny Mikuláša Galandu a mladších autorov, sústredených okolo neverejných Konfrontácií. Bakošov text na rozdiel od početnej dobovej spisby, často kontaminovanej politickým kontextom, je analytickou štúdiou sústredenou na komparáciu dvoch modelov umenia, ktoré sa kryštalizovali na konci 50. a začiatkom 60. rokov. S nadhľadom, ktorý mu umožnil dostatočný časový odstup od prvých umeleckých vystúpení obidvoch zoskupení, sleduje premenu ontologickeho chápania umeleckého diela. Text bol pôvodne uverejnený v Slovenských pohľadoch v roku 1968.<sup>1</sup>

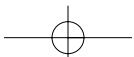
Citovaná pasáž je prevzatá z publikácie Bakoš, J.: Umelec v kletke. SCCA – Slovensko, Bratislava 1999, s. 4.

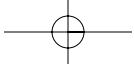
Chcel by som načrtiť zmenu, ku ktorej došlo počas nástupu dvoch z posledných generačných vln slovenského výtvarného umenia: Galandovcov a „nefigurativistov“. Táto zmena je podstatná: zmenilo sa samotné ponímanie umeleckého diela. Znamená to, že umelecké diela týchto dvoch vln (podobne ako ktorýchkoľvek predchádzajúcich) neodlišuje od seba len zmenený obsah, zmenená náplň diela. Premenoilo sa samo ontologicke ponímanie umeleckého diela, umenie sa stalo niečím iným. Akcent je teda položený tu a ak mnohé, rovnako pozoruhodné skutočnosti ponechávam nepovšimnuté, tak nie preto, že by som ich pokladal za menej dôležité, ale preto, aby som vyzdvihol zrod nového spôsobu existencie diela u „nefigurativistov“. Spôsob ponímania umeleckého diela u Galandovcov teda len naznačím a použijem nie ako cieľový bod, ale ako odrazovú plochu.

Z odstupu rokov a zo zrkadlenia novšími snahami javí sa rovina, ktorú otvorili Galandovci ako tradicionalizmus. Toto určenie je však príliš všeobecné a aby nesplodilo nedozumenie, vyžaduje si vysvetlenie. Označenie niečoho za tradicionálne nemá navodzovať asociáciu s konzervatívnym. Hoci sa tradicionalizmus a konzervativizmus často stotož-

---

<sup>1</sup> Bakoš, J.: O premene obrazu. Slovenské pohľady, 84, 1968, č. 2, s. 89-93.





## JÁN BAKOŠ: O PREMENE OBRAZU

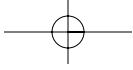
ňujú, sú to principiálne rôzne stavy. Ak základom druhého je zotrvavanie na jednej úrovni a jej absolutizovanie – konzervovanie, teda jej povýšenie na niečo konečné a nemenné, potom tradičionalizmus je toho opakom. Je vychádzaním z niektoréj roviny tradície, pričom sa táto rovina chápe ako východisková a nie konečná, ako rovina, ktorá sa má opustiť. Slúži vlastne len ako zakotvenie. Aby tradičionalizmus ako spôsob zakotvovania, udržovania kontinuity zostal sám sebou, je nevyhnutné splniť ešte jednu podmienku. Nijaké, akokoľvek veľké vzdialenie nesmie úplne pretrhnúť spojujúcu niť, je vlastne určitým rozvíjaním východiskového bodu. Táto zakotvenosť, hoci nezbadaná, pretože tak veľmi rozvinutá, je súčasťou každého uměleckého vývinu. Je teda zrejmé, že každá umělecká tvorba, a paradoxne práve vo svojich anarchistických počiatkoch, je snahou o zakotvenie, snahu o nájdenie si tradície. Všetko nové sa ako nové môže preukázať len vtedy, ak nie je vo vzdúchoprázdne, ak odpovedá na otázky, ktoré jestvovali pred ním. Možno teda hovoriť o akomsi vnútornom, immanentnom tradičionalizme ľudského života – a tiež umenia. Z toho je zrejmé, že tradičionalizmus je iba akési stupňovanie a že preto nemôže slúžiť ako kritérium hodnoty, ale len ako určenie obsahu, východiska a nasmerovania uměleckých diel. A práve len v tomto druhom, užšom zmysle je možné hľadať spojitosť medzi tvorbou Galandovcov a princípom tradičionalizmu. Tradičionalizmus „na druhú“, tradičionalizmus v užšom a azda aj v pravom zmysle slova je odlišný od spomenutého vnútorného tradičionalizmu: je programovým priatím určitej tradície. Prihlásenie sa k tradícii povýšujú Galandovci na vlastný obsah, ktorý chcú utváraním uskutočňovať, prehľbovať a rozvíjať. Tým si uložili určité hranice, ale zároveň aj spôsob ich prekonávania. Ale každý tradičionalizmus má, ba musí mať svoje korene, ktoré ho prekonávajú a ako tradičionalizmus ho rušia. Sama doba nástupu Galandovcov vytvorila potrebu odpovedať na jej otázky zhodne, alebo aspoň podobným spôsobom, ako to kedysi urobili Benka, Bazovský, Fulla a Galanda. K programovým návratom dochádza z rôznych pohnútok, obyčajne sa pri vyčerpaní určitého riečišta hľadá prameň. Paradox „galandovského tradičionalizmu“ spočíva v tom, že sa nevracajú preto, že by predchádzajúce riečište vyschlo, ale preto, že bolo riečištom umelým, od počiatku bezvodým. Tradičionalizmus bol v tejto situácii nadviazaním kontinuity, návratom k prameňu a ako voľba tradície bol zároveň obsahom. Toto je však len jedna stránka, takpovediac negatívne určená. Druhá, pozitívna, leží v odpovedi na otázkou: prečo padla voľba práve na Fullu a Galandu? Len preto, že mnohí iní boli sprofanovaní? Domnievam sa, že Fullov a Galandov spôsob stanovenia vzťahu sveta a človeka, a tým aj bytia uměleckého diela ako celku bol práve taký, aký mohol očistiť dobu z druhej polovice päťdesiatych rokov – v dobe socialistického pseudorealizmu došlo k popretiu ľudskej individuality a individuálnej aktivity. Je veľkým činom Galandovcov, že práve vtedy, keď bolo najľahšie podľahnúť omylu a odporu k prázdnym heslám o humanizme a čestne, ale nevidomo sa odvrátiť od človeka, rozpoznali tento klam a práve človeka povýšili na svoj hlavný obsah. Práve tu – vo viere v tvorivé individuum – sa Galandovci mohli opriť o Benku, Bazovského, Galandu a Fullu.

Z tohto obnoveného vzťahu k ľudskému individuuu, ktoré však nie je senzualistické, ani čiste citové, ale aktívne a racionalné, pretože cit i zmysly stratili dôveru, kedže podľahlí fanatizmu a viedli k podriadeniu človeka totálnej moci, vyplynulo i ponímanie uměleckého diela. Viera v nezávislé, tvorivé a uvažujúce individuum viedla nielen ku geometrizácii a konštruktívnosti, ale prvotne a v konečnom dôsledku i k tomu, že samo umělecké dielo sa

## JÁN BAKOŠ: O PREMENE OBRAZU

stalo niečím samostatným, nezávislým, nepodriadeným. Obraz i socha sa stávajú autonómnymi svetmi, formálne i obsahovo oddelenými od ostatnej väzby. Toto je však len jedna stránka. Keby bola zabsolutizovaná, viedla by k umeniu pre umenie a odcudzila by sa tak vlastne svojmu pôvodnému obsahu: osloboodiť človeka. Druhá, angažujúca sa stránka existencie umeleckého diela u Galandovcov, prejavujúca sa práve figuratívnosťou, väzbou k optickému svetu a jeho logike, zabezpečuje protívahu. Táto dvojstrannosť v bytí umeleckého diela u Galandovcov – autónomia vedúca k samostatnej kráse a angažovanosť myšlienky, snaha vyjadriť aktívneho človeka – uskutočňuje sa vo všetkých prvkoch diela. Geometrickosť, ktorá viedie práve k získaniu svojbytnosti diela, autonómnej existencie, je zároveň prejavom aktívnej pretvárateľskej činnosti človeka a prejavom jeho slobody. Figuratívnosť a viazanosť na optickú predlohu je nielen väzbou k mimodielovej myšlienke, ale tiež charakterom námetu (voľbou osamelých, statických ľudských postáv a pod.) a štylizáciou je podkladom, nositeľom autonómnej aktivity, onoho povyšovania diela k vlastnému životu. Táto oscilácia je pre tvorbu Galandovcov bytostná, pretože im ide o osloboodenie človeka. A aj ďalší mohutný vývoj jednotlivých predstaviteľov skupiny, ktorý viedol k opusteniu viery v aktívneho, racionálneho človeka, k ironizovaniu slepej ľudskej sily, k strachu pred silami človeka ohrozujúcimi a k jeho rozpúšťaniu do mimoracionálnych prvkov, zostáva v rámci tohto dualizmu. Obraz sa sice vnútorene osamostatňuje, stáva sa autonómnym svetom, ale neuskutočňuje sa ako samostatný predmet. Je vztiahnutím sa k svetu, je výpovedou o ňom, je začlenením nových svetov do sveta mimoumeleckého, ale dištancia umeleckého diela a sveta sa tým neruší, lež udržuje. Spor medzi umeleckým dielom a ľahostajným svetom a z neho plynúce spojenie sa odohráva len v rovine dištancie, v rovine akejsi ideality, v ktorej sám svet je pochopený ako vedomie. Diela Galandovcov, akokoľvek autonómne, zostávajú niečim iluzívnym a ideálnym. Svet je mimo nich, o ňom len vypovedajú a pretvárajú ho v rovine svojej ideality. Plošnosť a štylizácia teda smerujú k tomu, že sa dielo chce stať súčasťou sveta a nielen výpovedou o ňom; ale práve transformovanou väzbou na apriornu predmetnosť a jej (hoci značne pretvorenú) logiku zapríčinujú, že umenie je niečo mimo sveta, akýsi svet ideálnejší, ale o to vzdialenejší. Je to oblasť výpovede a ideality, ktorá je stále uzemňovaná dopredu danou podobou reality. Snaha o výpoved, ako aj úsilie pretvoriť svet sú príčinami, že sa dialóg medzi umením a svetom odohráva v oblasti ideálnej; uznávanie presnej, predmetno-pojmovej podoby reality, bez ktorej by nebolo myšlienkovej výpovede, a teda možno ani ideality, sú príčinou zakotvenia ideality v apriorite. Ideálne povznesenie umeleckého diela do oblasti autonómnej existencie nemôže jestvovať bez tejto apriority, tak ako bez nej nemôže jestvovať výpoved, ak je chápána myšlienkovou. Apriorita a racionalita však nesplnili slub. Znamenali iba novú neslobodu a nasledujúci vývoj Galandovcov znamená ďalšiu snahu o nové oslobodenie.

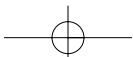
Je práve zásluha nefigurativistov, že hľadajú nové riešenie. Dualistickej vzťah k svetu, založený na oddelení sveta a človeka, im v nijakej polohe nestačí. Rovnako im nestačí pravda vybudovaná na tomto dualizme. Neveria ani v predmetne javovú, ale ani v rozumom konštruovanú skutočnosť. Opäť hľadajú, ešte hlbšie, pramene slobody. Nehľadajú ich vo vytvorenom alebo vymodelovanom svete, ale ešte hlbšie, za javom i za rozumom, ba i za náladovo chápánym, k rozumu či zmyslom len priradeným citom. Chcú sa dotknúť priamo bytia, toho najkonkrétnejšieho, ale súčasne aj najpodstatnejšieho, čo jestvuje.

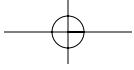


## JÁN BAKOŠ: O PREMENE OBRAZU

Preto im nestačí umělecké dielo ako dualita zobrazenia a stylizovania, výpovede a ideality. Nezrieckajú sa tým výpovede? Paradoxne sa im práve v dôsledku tohto postoja dielo stáva niečím mimo neho samotného. Rovina je tu však podstatne posunutá. Kedže sa snažia odstrániť rozdiel medzi subjektom a objektom, človekom a svetom, nemôže sa dielo stať ani v tomto prípade transcendencie zobrazením. Proste niet čo zobraziť, pretože zobraziť možno iba z dištancie. Nefigurativisti teda chcú niečo vyjadriť, ale súčasne chcú byť vyjadrením samým, byť vnútri i vonku zároveň. Na ceste k tomu zabsolútňujú stanovisko subjektu, zabsolútňujú jeho bezpredmetné, duchovné pohyby. Tieto subjektívne pohyby duše nie sú však viazané ani na konkrétnu, predmetnú príčinu ako v expresionizme, ani nie sú pripísané subjektu. Subjektívnu dušu chápou ako súčasť sveta v tom zmysle, že je s ním zmiešaná tak, že ani svet, ani duša sa nikdy nevyskytujú samostatne, a toto zmiešanie je bytím. Vzniká tak nový problém. Umělecké dielo sa snaží stať vyjavením bytia, snaží sa byť jeho realizáciou. Možno hovoriť o premene diela na totém, stotožnenie sa diela s vlastným obsahom, prebytostnením do vnútorného obsahu, ktorý má vyjadriť. Dielo prestáva byť správou, stáva sa priamym bytím, bezobztykovou premenou na svoj predmet, ktorým je bytie. Takto – splynutím subjektu a sveta na jednej strane a splynutím diela a sveta na druhej strane – má byť preklenutý dualizmus bytia a poznania. Dielo tým klesá z oblasti ideality do oblasti reality, ale sama realita už nie je realitou predstavovanou, oddelenou od nás, ale realitou v nás. Ako však uskutočniť toto zbytostnenie diela? Ako uchopiť bytie tak, aby bolo zároveň realizované? Ak sa pri chápaní uměleckého diela ako správy odohrával dialóg medzi človekom a svetom v oblasti vedomia, medzi apriornou a uskutočnenou realitou, teraz sa vynára otázka: Bude zreálnenie znamenať zhmotnenie alebo preduchovnenie? A ďalej: Je zhmotnenie ešte zbytostnením? Je preduchovnenie zreálnením?

\*\*\*





## Diskusia

V druhej polovici 60. rokov sa priamo úmerne k politickému uvoľňovaniu otvárali diskusie a polemiky dotýkajúce sa funkcie kritiky zbavenej cenzorského dohľadu. Nové príležitosti vyjadriť sa k aktuálnemu dianiu sprevádzal kvantitatívny nárast kritických textov, ale aj vágnosť kritérií hodnotenia a pravidiel hry. Týždenník Kultúrny život, ktorý patril k mienkovorným periodikám, sa rozhodol zveriť pravidelnú rubriku jedinému autorovi Radislavovi Matušíkovi, ktorého spôsob komentovanie aktuálnej výtvarnej scény vyvolal kontroverzné názory. Redakcia v záujme „vyjasnenia... tvorivých otázok“ iniciovala diskusiu medzi kritikmi a umelcami, ktorú otvoril príspevok Ivy Mojžišovej.<sup>1</sup>

Iva Mojžišová

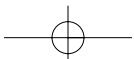
### O „istej“ slobode

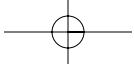
Napriek tomu, že autorka analyzuje stratégie jediného výtvarného kritika, vo svojich záveroch sa dotýka viacerých neuralgických momentov kritického písania na Slovensku. Upozorňuje predovšetkým na vzťah odbornosti a pozitívneho zaujatia, aktuálnosti a modernosti a v konečnom dôsledku i na etický rozmer problému.

Citované časti textu sú prevzaté z Kultúrneho života, XXII, 1967, č. 17, s. 9.

Redakcia Kultúrneho života sa pred časom rozhodla venovať stály stĺpec výtvarnému umeniu a zveriť ho jedinému autorovi – Radislavovi Matušíkovi. Príležitosť to bola nie hocjaká. (...) A to hned z viacerých dôvodov. Po prve preto, že sa tu naskytla možnosť sledovať výtvarno-umelecké dianie súvisle a systematicky (...). Povzbudivo sa tu tiež črtal výhľad na určitejšiu publicitu, danú predpokladom alebo okruhom čitateľov so špeciali-

<sup>1</sup> Do diskusie sa postupne zapojili Milan Paštéka, Eva Šefčáková, Ľudo Petránsky, Vladimír Kompánek a ďalší.





## IVA MOJŽIŠOVÁ: O „ISTEJ“ SLOBODE

zovaným záujmom o kultúru a podchytený navyše aj samotnou formou stĺpca. A pokiaľ ide o autora, ten získal spolu s priestorom aj výhodu voľnej ruky. Podvojná úloha informátora i recenzenta ho urobila zodpovedným za mieru presnosti a plasticity naservírovaného odrazu o našej výtvarnej prítomnosti. Týždenná periodicita stĺpca umožnila mu fixovať isté názory ich pravidelným opakováním a vystavila tiež dokument o tom, čo všetko zmôže povrchnosť, ak je násobená toľkým sebavedomím.

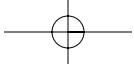
Nemálo z toho, čo tu chýba, i z toho, čo presahuje, stojí za zmienku o problémoch nielen stĺpčekových. V prvom rade pôjde o vzťah kritika k umeniu. Akademická nadradenosť, rovnako ako zaujatie „za ten a nie iný program“ (KŽ, č. 3/1967) môže viesť len k vršeniu prázdnych a ste-riľných predslovov, keď pri prvých dotoykach s dielom kritik neodhadí zásobník predsudkov a konvencí, keď nevyjde v ústrety, pohrdne dialógom, keď mu postačí dojem z povrchu. Aj odmiestnutiu by malo predchádzať zváženie všetkých pre a proti, ani tu neprichodí uspokojiť sa s lacnosťou. Veď kde inde pramení to stereotypné opakovanie konfekčných názorov a názoríkov, ak nie v absencii vlastnej mienky, vlastného rozmyšľania? Nie čudo, že potom sa aj slová vyprázdňujú zo svojho skutočného významu a suverénne sa píše povedzme o „tvorbe“ v súvislostiach viac ako pochybných.

U nás sa však dáva prednosť odbornosti, Matuštík dokonca proklamuje „odborne pripravených výtvarníkov“ na „odborne pripravenú kritiku“ (KŽ, č. 15/1967). Ale či azda odborná pripravenosť robí umelca? To by bol potom umelcom každý výtvarník z povolania. Hoci takto chápaná synonymita všeličo dokazuje. Je oveľa viac škodlivá než smiešna. Nuž a či odbornosť robí kritika? Ten sa pravdaže bez vedomostí nezaobídce, ale sotva kedy sa stane z komentátora kritik, keď mu bude chýbať elementárna vnímanosť a schopnosť vycítiť životoschopné kvality diela.

Neprítomnosť pozitívneho zaujatia nenahradí ani školometské priečinkovanie ani demonštrácia generačných a i. záväzností podoby alejší štafety, ktorú jeden podáva druhému. Každému výtvarníkovi sa potom pripisuje pohyb na súradničiach istých presne nazvaných línii, „tvorcovia vývinových vrstiev preberajú vývinovú iniciatívu“ (KŽ, č. 48/1966), pre mladších je vždy záväzný ich vzťah k „nástupu 57“ a „nástupu 61“. Matuštík konštruuje schémy, a jeho žiaci či nasledovníci ich potom opakujú do omrzenia.

Aj chválu odbornosti si možno ľahšie vysvetliť v súvise s preferovaným spôsobom kritiky. Na prvý pohľad je zjavné, že ide napospol o súdy bez predchádzajúcej argumentácie. Čo však ešte väčšmi prekvapí, to je sama povaha týchto súdov. Výnimky tu niet, ostáva iba čudné pravidlo, založené na pomýlenej absolutizácii vonkajších vlastností formy ako jediného hodnotiaceho kritériá. Ostatne, Matuštík aj sám napísal, že by nemalo ísť o to „čo“ sa maľuje, ale o to „ako“ sa to robí (KŽ č. 10/67). Nuž ale či v umení jestvuje telo bez duše, alebo duša bez tela? (...) Z uprednostnenia kvalít formy potom nevyhnutne plynie, že na jednej strane dochádza k preceňovaniu výtvarníkov zameraných na dobre urobený zovňajšok a na druhej strane si počkajú na primerané ocenenie tí, ktorým ono právom patrí. (...) Pokusy o kanonizáciu formálnej analýzy sú v úplnom rozpore s jestvujúcim myšlením o modernej kultúre. Veď povaha moderného umenia predpokladá orientáciu interpretov smerom práve opačným, posunom k filozofii umenia, ktorá je korektívom jednostrannosti, i takých, ktoré plodí umenie samo.

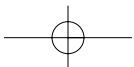
Ďalším zdrojom nedorozumení je krátkozraké chápanie pojmov ako aktuálnosť a modernosť. Akoby zmyslom modernosti nebola autentickosť výrazu, v ktorej sa realizuje

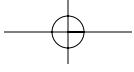


## IVA MOJŽIŠOVÁ: O „ISTEJ“ SLOBODE

pravda umelcovej osobnosti a jeho konkrétny dialóg so svetom, ale vonkajší odev, časovosť najnovšieho dátu. (...)

Tak to už býva, že čím prostoduchejšia je kritika, tým väčšmi sa dusí pocitom vlastnej spokojnosti. Pokrytecká lojalita vzájomného nezasahovania je tu na dobrej pomoci. Tým malichernejšie potom vyznieva Matušíkova tvrdohlavá zádrapčivosť, motivovaná každým napísaným slovom. (...) Texty stípčekov bujnejú množstvom inotajov, ktorým rozumie sotva niekoľko zasvätených a neraz len sám adresát. A o čom inom svedčia dočista svojvoľné parafrázy z kontextu vytrhávaných citácií, ak nie o averzii voči elementárnym pravidlám morálky. Ale to je už vec ľudského postoja, a o tej tu ďalej hovoriť neprísluší.





Milan Paštéka

## Diskusia

Maliar a člen Skupiny Mikuláša Galandu vstúpil do diskusie na stránkach KŽ textom, obhajujúcim právo výtvarníkov na tvorivú slobodu, ktorú prezentoval ako vlastnosť „ľudského ducha“. Tento, z pohľadu tvorca prirodzený nárok stavia do opozície ku kritickému písaniu Radislava Matušíka, ktorému vyčíta schematické hodnotenie dobovej tvorby, predovšetkým autoritatívne postulovanie tzv. „nástupov“ a absolutizovanie jediného kritéria – novosti.

Citované časti textu sú prevzaté z časopisu Kultúrny život, XXII, 1967, č. 20. s. 8.

Je nepríjemná povinnosť, ozývať sa dnes na tému výtvarná publicistika v Kultúrnom živote. Situácia vzniklá ročným maratónom stípčeka, ktorého autorom je R. Matušík v menovanom časopise, nenechá nikoho na pochybách, že boli spôsobené škody. Zlé je vypustiť džina z fľaše, ľažko dostať ho späť. Už dávnejšie sa dalo čakať, že dôjde k názorovému stretnutiu. Ale ani po roku nie je možné označiť toto stretnutie za názorové. Nedá sa nájsť miesto, ktoré by predstavovalo stanovisko, ucelený názorový systém onoho stípčeka. Nechcem vyrábať hanopis, nezaujímajú ma odsudky a posudky suterénné produkované, pretože ich náhodilost nevzbudzuje autoritu. Povážlivejšia sa mi javí snaha o teoretizovanie. Je to vec na Slovensku bez tradície. Autor stípčeka o tom dobre vie. Počíta s nevykonom venovať prílišnú pozornosť napísanému. Asi preto sa stípček z času na čas zapĺňa teoretickým odvázmi bez obáv z následkov. Mohli sme sa napríklad dočítať, že Laluhu rozvíja Fullu. Laluhove maľovanie sa Fullovi nikdy ani neblížilo. Ide o maľbu sochárskeho cítenia, obrazová skladba má presne opačný program. Fullovské maliarske pokušenia Laluhu nikdy neobchádzali. Aký to proces rozvíjania premenil Fullovu hravosť na Laluhovu baladičnosť? Čary a kúzla na nepravom mieste.

Ak máme hovoriť o tradícii, treba ju hľadať poctivejšie. Amatérské postrehy o pastách a iných technických prvkoch mnoho nepovedia. Treba ju hľadať v skutočných vzájomných vzťahoch. Podvedomá, neproklamovaná tvrdošnosť, spôsobená konkrétnym osudom jednotlivcov, pokorné priznanie sa k tejto zemi, bez slávnej história a bez slávnej prítomnosti. To rodí sympatie k Bazovskému, Fullovi, Hložníkovi, Matejkovi a to nasmerúva sym-

patie k Mravcovi z najmladších. Medzinárodnosť umenia ani dnes nie je možné rozumieť ináč, iba cez vášeň povedať svoju osobnú výtvarnú pravdu. Celé to ohromné úsilie o slobodu vyjadrenia nemôže skončiť nastolením vlády školených historikov, bez zmyslu pre výtvarné dobrodružstvo mimo hraníce zavedených noriem. Ctími si rozumársku vášeň hľadania nových možností obrazu, no jedine ako výraz osobnosti. Alebo treba nastúpiť do šíku kinetikov, letristov atď.? Pretože kto nenastúpi, príde o dedičstvo?

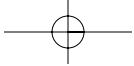
(...) Ako a odkedy sa dedia tradície v slovenskom výtvarnom umení? Nechcem tu o tom uvažovať. Chcem iba upozorniť, že podobné námety v teórii na Slovensku sa blížia demagógii. Konštatovalo sa v stípkach smutným hlasom, raz, že sa zmietame v kríze kritérií. Podobné uvažovanie akoby chcelo silnú ruku na zavedenie poriadku. Bez ohľadu na nutnú vnútornú rozpornosť nášho súčasného výtvarného diania, bez účinného kľúča k nemu, nie to ešte vzťahov medzigeneračných. Čomu má slúžiť hľadanie dedičov? Necitlivosť plodí tieto náhradné myšlenky a pojmy. Ohnisko súčasných napäť je rozhodne inde.

Sme v stave krízy kritérií. Chvála bohu. Hrozí jediné nebezpečenstvo: strata tvorivej slobody likvidovaním krízy kritérií. Akademizmus je trvalým nebezpečenstvom, hlavne provinciálnej kultúry. Zovšeobecnenia nepravých mysliteľov sú spočiatku smiešne, no môžu sa stať zlými. Teória koncipovaná (prípadne nekoncipovaná, prípadne neteória) R. Matuštíkom zaujíma stanoviská veľmi svojské. Nie je ľahké každý týždeň vrobiť dostatok textu pre splnenie záväzku. Sú týždne, keď niet o čom písť a sú týždne, keď by sa žiadalo priestoru rozhodne viac. Ako si máme vysvetliť takúto paušálny spôsob? (...)

Príznačným pre takúto teoretickú tvorbu je vytvorenie pojmu „nástupy“. Najľahší spôsob zaznamenať, že sa niečo stalo a súčasne vyhnúť sa povinnosti vysvetliť, čo sa vlastne stalo. Ako piesok medzi zubami chutia slová o domnelých programoch, o ich plnení a neplnení. Vášeň pre schémy ženie stípkach dopredu. Ostrým zrakom zachytiť každý nový nástup, každý nový pohyb. Pretože to je ono. To je to, čo pomôže efektne sa vyhnúť povinnosti vyskúšať sily na skutočnej interpretácii obrazu a sochy. (...) Matuštík sa snaží zhotať presnú mapu terénu slovenského výtvarného umenia. Takáto topografia musí mať iné predpoklady. Predovšetkým jeden. Vášeň pre pravdu umenia. Schémy vypúšťajú džinov z fláše. Všeljakých. Tiež aj šovinistických. Zodpovednosť je vecou nielen svedomia, ale aj inteligencie.

Tvorivá sloboda je sila zraniteľná, často urážaná a pre mnohých ľahko vystopovateľná. Tvorivá sloboda je vlastnosť ľudského ducha, posväčujúca v tom istom momente vznik autoportrétu aj letristickejho obrazu. Iný názor je nesloboda. Poradie určí vitálna sila jednotlivca. Ani jury, ani akademickí profesori, ani pán Restany. Dovolím si tvrdiť, že predlžovateľom umenia je a zostane vitalita, dravá chuť vyjadriť sa. Bezohľadne môže rúcať alebo formovať teórie.

\*\*\*



Eva Šefčáková

## Otvorený list Skupine Mikuláša Galandu

Text Evy Šefčákovej bol napísaný ako reakcia na rozhovor s maliarom Milanom Laluhom, ktorý bol uverejnený v denníku *Smena* 12. 4. 1967<sup>1</sup>, a nepriamo i na príspievky publikované v rámci diskusie v *Kultúrnom živote*<sup>2</sup>. Laluhove kontroverzné názory na identitu slovenskej kultúry bezvýhradne vytváranej slovenskými umelcami a kritikmi vyvolali rozsiahle polemiky, ktoré prebehli na stránkach viacerých periodík<sup>3</sup> a prerástli do obecnejších úvah o odbornosti a etike kritiky.

Citované časti textu sú prevzaté z *Kultúrneho života*, XXII, 1967, č. 22, s. 10.

[...]

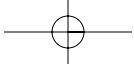
Antoine Saint Exupéry hovorí v svojom Malom princovi: Slová sú prameňom nedozumenia. V polemike, vzniklej z Laluhovho interview (...) padlo už množstvo slov, jej jadro je čoraz zašifrovanejšie a celý prúd myšlienok sa odsúva do oblasti, ktorá nie je naším študijným odborom, totiž do oblasti politickej. Ešte viac zatemňujúcich slov padá na okraj polemiky v pracovnom i spoločenskom prostredí každého z nás a tie ma nútia vyjadriť sa slovami k slovám.

Roku 1962 na bratislavskom aktíve Zväzu slovenských výtvarných umelcov v Devíne sa za Váš-ho súhlasu vyjadril – tuším – Ondrej Rudavský nedôverčivo k súčasnemu stavu slovenskej výtvarnej kritiky. Volal po prísnych kritériach, po nemilosrdnom oddelení podvodu od umenia a po zúčtovaní s devalváciou výtvarných hodnôt. Mal pravdu. V období, ktoré zoslužobňovalo výtvarný prejav až k ilustrácii hesiel a téz stal sa naším druhom každý, kto vo výtvarnom snažení prekračoval konvencie, nech bola kvalita jeho prác akákoľvek. Vystúpila som na tomto aktíve a usilovala som sa vysvetliť zábrany a ostých kritikov v období, ktoré dovtedy nezaručovalo, že prísnejší kritický súd nespôsobí výtvarníkovi existenčnú ujmu a nevystaví ho diskriminácii, ktorá nemá nič spoločné s odborným

<sup>1</sup> Gryzlov, G.: So slovenským maliarom z mikroateliéru. *Smena*, 12. 4. 1967.

<sup>2</sup> Mojžišová, I.: O „istej“ slobode. *Kultúrny život*, XXII, 1967, č. 17, s. 9. Paštéka, M.: Diskusia. *Kultúrny život*, XXII, 1967, č. 20, s. 8.

<sup>3</sup> Petránsky, L.: Polemiky. *Kultúrny život*, XXII, 1967, č. 22, s. 10. Valocký, D.: Hlas do diskusie. *Ľud*, 29. 7. 1967.



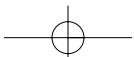
## EVA ŠEFČÁKOVÁ: OTVORENÝ LIST SKUPINE MIKULÁŠA GALANDU

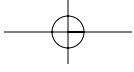
hodnotením jeho práce. Slovom: vývin kvalitnej, hoci aj ostro polemizujúcej kritiky súvisí s konsolidáciou výtvarného života, s istotou, že ostré slovo nezneužijú zástancovia administratívnych opatrení a nespôsobia diskusnému partnerovi spoločenskú, sociálnu alebo fyzickú ujmu. (...)

Dnes, v čase doteraz optimálneho rozvoja všetkých uměleckých oblastí, nemôže ani najsugestívnejšia ostrá a ironická kritika väčnejšie ohroziť umělecké a existenčné ambície výtvarníka. Dalo by sa teda predpokladať, že pôda zreje pre prísnu, špecializovanú kritiku, ktorej spoločenskou funkciou je upozorňovať na rozvíjajúce sa nové tendencie, rozložovať kvalitu a možno aj varovať a vystríhať. Slovo, akokoľvek nabrúsené, emotívne zafarbené a príkre, ostáva v odbornej polemike jediným kritikovým nástrojom, tak ako hlavným nástrojom grafika je rydlo, maliar vládne štetcom a sochár dlátom. Kritika predpokladá ostré pero, individuálne kritériá a schopnosť znášať dôsledky odbornej polemiky. Potrebuje však aj istotu vzťahov. Boli ste pre mňa predstaviteľmi tejto istoty a preto sa na Vás obraciám.

No k slovám samotným. V recenzii výstavy Tvorba strednej a mladej generácie (Výtvarná práca č. 1, str. 4/1967), nainštalovanej v Slovenskej národnej galérii ku kongresu AICA, kritizuje Radislav Matušík koncepciu a výber diel, porovnávajúc bratislavskú inštaláciu s diskutovanou minuloročnou reprezentáciou v Benátkach: „Napätie domova a sveta jestvuje vo všetkých významných dielach, ale ‘ľudové výtvarné cítenie’ nehrá dnes úlohu z tridsiatych rokov, z klasiky tohto obdobia stali sa vo výtvarnom vrstvení aktuálnymi iné podnety. Ak sa obmedzíme na zisťovanie národne špecifického a nešpecifického, unikne nám štýlová vývinová logika, stratíme orientáciu v otázkach, čo naše mladé umenie seriózne a svojsky v európskom kontexte rieši. Potom (teda za predpokladu straty orientácie – pozn. šfč.) povedie napr. v Benátkach cesta od Fullu ku Kornúcikovi, hoci zákonitými dedičmi sú tí, čo rozvíjajú je h o (teda Fullove – poz. a podtrhla šfč) kontakty s non-figuratívnym, jeho rozkoš z maliarskej hmoty a jej pôsobenia alebo jeho pokusy s písomovou skladbou. Potom sa, ako v prítomnej kolekcii (na výstave Tvorba strednej a mladej generácie – pozn. šfč) zúži sa význam Laluhu a Kompánka na vernosť domova, unikne ich konštruktívny prínos...“

Na 4. výstave Skupiny Mikuláša Galandu stál na parapete čelnej steny jeden z prvých nefiguratívnych olejov po roku 1957, Laluhova kompozícia, pripisovaná vtedy úzko Delaunayovmu vplyvu. (Reprodukoval ju Roháč v svojom neslávne známom Pranieri č. 24/1962.) A predsa hovorí Milan Laluhu v svojom interview: „Nuž najviac ma teda v poslednom čase napálil istý recenzent. Nejde pochopiteľne o to, či sa niekomu páčia alebo nepáčia moje obrazy, to je subjektívna vec každého jednotlivca a mňa by ani vo sне nenapadlo hnevať sa na niekoho, čo hneď by považoval aj veľtucet iných maliarov za oveľa talentovannejších ako mňa – ak však niekto začne hlásať, že pes nevie žiť v búde, zatiaľ čo ryba to vie, to už, uzrajte, nielen dopáli, ale aj riadne dožerie... Pozrite sa, nik nemôže vedieť, aké miesto, a či vôbec dajaké – zaujme raz v dejinách slovenského maliarstva, no to, odkiaľ kto sme a na čo nadvážujeme, o tom, hádam, každý čo-to vieme. Pokiaľ ide o mňa, vyrástol som na Mičinej, som synom slovenskej matky a v podstate sedliak, viem, ako sa kydá hnoj a suší seno, viem, že nemôžem robiť iný kumšt ako slovenský... Nik nepochybuje, vrváte? Tak to sme už pri korení veci – Radislav Matušík nielenže pochybuje, on apriórne a na písme tvrdí, že pokračovateľmi našej výtvarnej tradície nie sú mali-



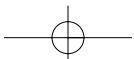


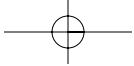
## EVA ŠEFČÁKOVÁ: OTVORENÝ LIST SKUPINE MIKULÁŠA GALANDU

ari, ktorí reprezentovali na vlaňajšom Bienále, lež podajdeni vyznávači nonfiguratívneho prejavu. Tu sa dostávame do trochu chúlostivej situácie – uvedený recenzent zhodou okolností nie je slovenskej národnosti a ním na pokračovateľov národnej tradície pasovaní maliari takisto...“

Z čoho Milan Laluh vyvodzuje, že ho kritik považoval za neslovenského? Z poznámky, určenej rovnako ako všetky predošlé rýchlo sa meniacim kritickým názorom na prínos mladej generácie: „Odtiaľ vyrastá i predstava tzv. generácie 1909, v mene ktorej sa neraz kritizovali mladší, hoci samotná výstava v rokoch 1963 – 1964, svojím materiálom dokažovala jestvovanie troch štýlových vrstiev a implikáciu výbojov, čo sa odsudzovali; pripomeňme nediskrétné, že bol medzi nimi i Laluh (rozumej medzi výbojmi, čo sa odsudzovali – pozn. šfč) vtedy ešte ‘neslovenský’...! (...) a začiatkom šesťdesiatych rokov množstvo kritikov a publicistov považovalo za neslovenského modernistu? To, že ho nieko spoľnia dnes po dvadsiatich rokoch? Obhajuje koncepciu autorov recenzovanej výstavy a teda sčasti aj moju – pred iným názorom kritika.? Všetci dobre vieme, že o nič podobné nešlo. Obávam sa, že tak isto všetci dobre vieme, ako málo sa celá problematika týka odborného merita veci a ako tým viac zasahuje ľudské a osobné stránky zainteresovaných. V umení nemajú totiž miesto vlčiaky ani sardinky spolu s makrelami, lebo: „Umenie nie je zábava ani reklama. Umenie je kultúra a kultúra je len jedna na celom svete... Národ potrebuje umenie, len nakoľko je ono ozajstným umením. Či tu, či v cudzine má umelec svoju vlast' len vo svojom umení. Nemalo by ísť o to, aby si umelec osvojil dáku vlast', ale skôr, či vlast' vie si osvojiť svojho umelca, či sa poznáva v jeho umení...“ (Koloman Sokol: Niekoľko slov pred odchodom, Elán z 6. 2. 1936.)

Obávam sa, že ma obviníte zo sentimentality, keď pripomieniem, ako málo dôstojné a slušné je využívať novinové stránky na vyrovnanévanie účtov s niekym, kto s Vami vstupoval ako jeden z Vás na úzky chodník výtvarného diania práve pred desiatimi rokmi, v čase, ktorý nedával nádej na blízkosť umeleckých a vedeckých pôct. (...)





Dominik Tatarka

## Trienále nedorozumenia a rozpakov?

Spisovateľ Dominik Tatarka ako jeden z mála literátov permanentne a so zaujatím komentoval aktuálnu výtvarnú scénu 60. rokov. V príspevku pre Kultúrny život esejistickou formou vyjadril kritický názor na I. trienále slovenského sochárstva – Socha piešťanských parkov 67, ktoré založilo tradíciu plenérových výstav v parkových priestoroch Kúpeľného ostrova. Napriek skvelému literárному štýlu sa v jeho postrechoch prejavila netolerancia voči tvorbe idúcej nad rámec toho modelu umenia, ktorý reprezentovali výtvarníci združení v Skupine Mikuláša Galandu.<sup>1</sup> S názorom Dominika Tatarku polemizovala komisárka výstavy Ľuba Belohradská.<sup>2</sup>

Citovaná časť textu je prevzatá z časopisu Kultúrny život, XXII, 1967, č. 29, s. 3.

\*\*\*

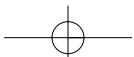
(...) Vo väčšine, naozaj zdrvujúcej, sú to diela konvenčné, konvenčné buď tradicionálne (v niekoľkých prípadoch) alebo konvenčné modernistické. Prvý druh konvenčnosti pôsobí dojmom zakríknutosti, nevtiera sa, kým druhý – modernistická konvenčnosť sa naparuje, kričí alebo dokonca huláka, neskromne a povrchne, ba nehanebne sa vynáša negáciou všetkého, doterajšieho diela, foriem, významov, dokonca remesla i povahy materiálov. Tu napokon i z krásy živých, navyše či autonómne pôsobivých materiálov sa stala fráza, duniaca prázdnotou.

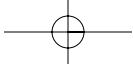
Keby človek toto Trienále považoval za stav súčasného slovenského sochárstva, musel by vysloviť hypotézu, aby si ho, jeho prítomný stav nejakým spôsobom vysvetlil. Musel by si ho vysvetľovať asi takto: Slavín predstavuje bezprostredne uzavreté či zavŕšené obdobie v dejinách slovenského sochárstva. Predstavuje medzník. V toku času, kdesi medzi týmto medzníkom a prítomnosťou, do dejín slovenského sochárstva padla, azda oneskorene, azda utajene, atómová bomba. Tá, i keď sme to nepobadali alebo sa tváriли, že sa nič

<sup>1</sup> Bližšie pozri Tatarkove texty: Kompánkovi drevení penáti. Kultúrny život, 21, 1966, č. 1.

Tóthove Venuše. Kultúrny život, 22, 1967, č. 46, s. 11. Vyznanie sochárom. Kultúrny život, 23, 1968, č. 2.

<sup>2</sup> Belohradská, Ľ.: Okolo I. trienále slovenského sochárstva v Piešťanoch. Kultúrny život, XXII, 1967, č. 32, s. 9.

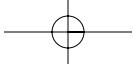




## DOMINIK TATARKA: TRIENÁLE NEDOROZUMENIA A ROZPAKOV?

nestalo, rozniesla všetko, ako účinok reťazovej reakcie rozsypalo sa všetko: opačné bronziny, výtvarné názory, viery, presvedčenia, formy, obsahy, významy a s nimi i majstrovstvo a talenty. Rozsypalo sa všetko – okrem dualistického myslenia: naše momentálne, v našom prípade oficiálne sochárstvo sa rozsypalo, preto zachráň sa každý ako môžeš. A zachraňujeme sa práve na opačnom protipóle, na pomyselnom protipóle nepolitického, nefiguratívneho, neakademického, nekultového, a ináč len negatívne voči celému doterajšiemu dielu definovanému umeniu. Po oneskorenom a či nepriznanom atómovom výbuchu prepukla sloboda. Alebo splašená panika to bola, pobiehanie na mieste, rozhliadanie a či poškuľovanie na všetky strany? Raz všetci zvárajú, raz všetci vytvárajú sochárske objekty a raz všetci kmene stromov znásilňujú.

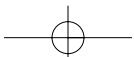
A predsa len nie všetci. Zveličujem. Vlastnej biede sa smejem, premárené roky, utáte diela, rozčesnuté talenty oplakávam. Po všetkých dobrých i tragickej skúsenostiach svojho pokolenia prichodí mi vysloviť postulát, pokiaľ ide o sochárstvo: - Socha je výrazom i objektom – kultu, to jest uctievania, tak ako je celá ľudská kultúra súhrnom výrazov a objektov, ktoré národy, veky, epochy považujú za hodné uctievania (aj) dorozumenia ako znaky. (...) Nie bohovia ľudí, ale ľudia bohov si tvorili odjakživa. Zo, čo apostrofuje apoštola Pavel ako Boha, ktorému slúži v srdci svojom, je povyšené ľudské povedomie. Ak sa máme dorozumieť, navzájom sa nevraždiť alebo nepodlahnúť zúfalstvu a v zúfalstve si vziať život, treba nám priznať, že nás súčasník nadväzuje svoj rozhovor so sochárskym dieлом (kedže je reč o sochárstve) ako apoštola Pavel so svojím Bohom – svedomím a či, ak chceme, humanistickej povedomí, chápavou prítomnosťou človeka, toho druhého, tých ostatných, ľudského osudu. Kritériom skutočného sochárskeho diela, figuratívneho alebo nefiguratívneho, je byť prítomné, nadväzovať s človekom styk, rozumieť jeho osudu, udržiavať s ním rozhovor. Nazdávam sa, že to nie je mystifikácia ani duchárstvo. Byť prítomným, to znamená pripomínať a pripomínať sa. Pripomínať miestne, národné, a všeľudské kultúrne, osudové súvislosti, pripomínať prítomnosť človeka, jeho citové a intelektuálne rozpoloženie, slúžiť ako živná pôda snenia a snaženia. Ide o komunikáciu, aj tentoraz nemôže neísť o komunikáciu, ide o vyvolávanie a prelínanie kontaktov a zdelení, aj keď neraz neurčitých ako rozpoloženie človeka. Názorový dualizmus, v tomto prípade výtvarný dualizmus, ktorým sa rozčeslo na dve kvalitatívne nesúmerniteľné vrstvy výtvarného diela viacerých a či väčšiny našich sochárov, musíme považovať za zhoubný. Aj keď pripútám žánrovú diferenciáciu v našom súčasnom sochárstve, ľažko predpokladáť, že monument na námestí, takzvaný politický monument môže sa prihovárať súčasníkovi inou rečou a iným významom ako socha piešťanských a vôbec parkov, ako socha tichých mestských zákutí a detských záhrad. Podľa najvýraznejších sochárskych prejavov, s ktorými som sa stretol doma aj v zahraničí a nie teda – ako verím – špekulácií, súčasné sochárstvo, položartom a či polovážne povedané, dalo sa do služieb novodobej bohyne Relaxy, novodobej bohyne mentálneho, psychoterapeutického uvoľnenia. Teraz tu v pracovnej preštávke, teraz tu v parku na dovolenke, na rekreácii alebo liečení, človeče, máš voľnú chvíľu, pobudni so mnou, na nič nemysli, uvoľní sa. Potom: surge et ambula, potom chod, lebo musíš, vyrábaj korunky, doláre alebo marky, budem s tebou. (...) Na tomto poli negácie, nepremysleného, ba panického zrieknutia sa vlastného doterajšieho diela, aké predstavuje tohto leta piešťanské Trienále, mimoriadnu pozornosť si zasluhuje iba niekoľko diel, keď nechceme spomínať len talenty uznávané a nepochybne. (Nepochybne naj-

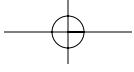


## DOMINIK TATARKA: TRIENÁLE NEDOROZUMENIA A ROZPAKOV?

väčší zjav nášho súčasného sochárstva Vladimír Kompánek výstavu neoboslal, je tu však i v neprítomnosti prítomný ako neodmysliteľná súčasť našej výtvarnej prítomnosti, na ktorú reaguje priamo či nepriamo hneď niekoľko sochárov). Popri Kompánkovi výnimcočne i obdivuhodne organicky a celistvo vynára sa, z celej panorámy vystupuje bronz Paľa Tótha Žena (ktorý výtvarná jury poctila a či ponížila udelením tretej ceny). Ak sa to doposiaľ dosť nezdôraznilo, treba to zdôrazniť aspoň teraz, že Paľo Tóth je, dávno už je výtvarným básnikom sladkosti života, raz v jednoznačných, raz vo zveličených a mnohoznačných tvaroch ženskej figúry. Kým tolkí Tóthovi výtvarní súčasníci sa rozčesli alebo kolíšu medzi figurálnym zobrazením či výrazom alebo nefiguratívnym objektom, tento sochár intenzívnej senzibility trvá na svojom. Sladkosť života, vyjadrovaná i zdeľovaná v tvaroch ženskej figúry, je prečiho evidentná životná hodnota, je mu večným plástom medu.

\*\*\*





## Rezolúcia výboru SSVU

Spisovateľ Dominik Tatarka ako jeden z mála literátov permanentne a so zaujatím komentoval aktuálnu výtvarnú scénu 60. rokov. V príspevku pre Kultúrny život esejistickou formou vyjadril kritický názor na I. trienále slovenského sochárstva – Socha piešťanských parkov 67, ktoré založilo tradíciu plenérových výstav v parkových priestoroch Kúpeľného ostrova. Napriek skvelému literárному štýlu sa v jeho postrechoch prejavila netolerancia voči tvorbe idúcej nad rámec tohto modelu umenia, ktorý reprezentovali výtvarníci združení v Skupine Mikuláša Galandu.<sup>1</sup> S názorom Dominika Tatarku polemizovala komisárka výstavy Ľuba Belohradská.<sup>2</sup>

Citovaná časť textu je prevzatá z časopisu Kultúrny život, XXII, 1967, č. 29, s. 3.

Výbor Svazu slovenských výtvarných umelcov, ktorý sa dňa 12. marca 1968 zišiel po prvý raz po vyhlásení uzáverov decembrového a januárového pléna ÚV KSČ, bol poverený ubezpečiť Vás v mene všetkých slovenských výtvarných umelcov svoju plnou a bezvýhradnou podporou vo Vašom úsилí, ktorého cieľom je obroda celého nášho života metódou rozvinutia demokratického ovzdušia vo všetkých zložkách politického diania a tvorivého myslenia. Slovenskí výtvarní umelci – maliari, sochári, grafici, kresliari, umelci užitého umenia a priemyselného návrhárstva, ako aj kritici, teoretici a historici umenia – pokladajú sa za aktívnu silu, odhodlanú napomôcť všetkými svojimi schopnosťami rozvinúť intencie decembrového a januárového pléna ÚV KSČ a ÚV KSS.

Slovenskí výtvarní umelci nielen citlivou sledovali vývoj udalostí, ale svojou činnosťou najmä v posledných rokoch tento vývoj aj pozitívne a iniciatívne napomáhali. Slovenská výtvarná obec poukazuje skromne, ale s pocitom hrdosti na to, že už 21. II. 1967 pri-jala po dvojdennom snemovaní Celoslovenskej konferencie SSVU hádam ako prvá spoločenská organizácia v ČSSR rezolúciu, ktorá požaduje a súčasne aj v podobe konkrétnych bodov načrtáva vo sfére ideovej organizácie výtvarníkov hlavné body národnostne kultúr-

<sup>1</sup> Prohlášení SČSVU. In: Ševčík, J., Morganová, P., Dušková, D.: České umění 1938-1989. Academia, Praha 2001, s. 328.

## REZOLÚCIA VÝBORU SSVU

nej a organizačnej otázky, a to zhodne s riešením, ako ho v súčasnosti navrhujú a rozprávajú progresívne sily na pôde KSC, KSS i celej našej spoločnosti.

Sváz slovenských výtvarných umelcov v priebehu Ianského roku rozpracoval aj podrobny konkrétny návrh organizácie výtvarných umelcov v ČSSR podľa symetrického modelu a úspešne ho bránil a presadzoval proti konzervatívnym silám vo Sväze československých výtvarných umelcov v Prahe. Obci slovenských výtvarníkov bolo vždy jasné, že ovzdušie plodnej dôvery nemôže zavládnuť dovtedy, kým sa pod vedením ÚV KSČ definitívne neodbúrajú niektoré trecie plochy a napäťia, ktoré vznikli a narastali do neželaných rozmerov v minulých obdobiah.

Výbor SSVU v mene slovenských výtvarných umelcov osobitne oceňuje skutočnosť, že sa nielen slovami, ale i skutkami odstraňuje subjektivistický, nesprávny postoj k inteligencii a osobitne k umeleckej inteligencii, že sa vracia dôvera k socialistickej inteligencii.

Slovenskí výtvarní umelci už oddávna len s obavami sledovali umenie škodlivé postupy a metódy poručíkovania, ktorými sa niekdajšie pochybené názory presadzovali.

Výtvarníci s dôverou vyslovujú nádej, že sa tieto metódy už do nášho života nevrátia a že demokratickým spôsobom budú vyhodnotené a eliminované skompromitované sily konzervativizmu, nech už nateraz akokoľvek rezistujú závanu nových čias.

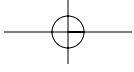
Výbor SSVU sa nechce obmedziť len na slovné vyhlásenia, ale pristupuje k podpore progresívnych, demokratických prúdov aj priamo vo vlastných radoch. Výbor sa zišiel, aby prerokoval aplikáciu záverov decembrového a januárového pléna ÚV KSČ a ÚV KSS na prácu SSVU. V súčasnosti pracuje – v kontakte so straníckymi orgánmi i v napojení na štátну kultúrnu správu – na akčnom programe slovenských výtvarníkov a na dlhodobom výhľadovom pláne SSVU, ktorému sa v nových podmienkach otvárajú nové, zdravie perspektívy.

Slovenskí výtvarní umelci sa hlásia radi a odhadlame k svojmu dielu práce. Uvedomujú si pritom, že dnes je viac ako kedykoľvek predtým potrebné spojenie tvorivých sôr robotníckej triedy, roľníctva, inteligencie a ostatných vrstiev spoločnosti.

Slovenskí výtvarníci budú sa zo všetkých sôr usilovať, aby ich umenie bolo spojovacou silou našej socialistickej spoločnosti.

So súdružským pozdravom ostáva

Výbor Sväzu slovenských výtvarných umelcov



Dominik Tatarka

## Povedomie kultúry

Spisovateľ Dominik Tatarka spolupracoval s členmi Skupiny Mikuláša Galnaju v priebehu celých šesťdesiatych rokov. Priebežne sa vyjadroval k tvorbe jednotlivých umelcov, predovšetkým k sochárskemu dielu Vladimíra Kompánka<sup>1</sup>, ktoré ho osloviло rustikálnym tvarom a archetypálnej symbolikou. Videl v ňom esenciu ľudového, ľudského a národného. Jeho úvaha uverejnená v Súkromných listoch Skupiny Mikuláša Galandu sa dotýka obecnejších problémov národnej identity, o ktorých sa s novou intenzitou diskutovalo v kontexte pripravovaného federatívneho usporiadania Československa.

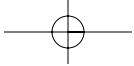
Citované časti textu sú prevzaté zo Súkromných listov Skupiny Mikuláša Galandu, ktoré vyšli v redakcii Juraja Mojžiša. Bratislava 1968, s. 1.

\*\*\*

Demokraciu by sme mohli charakterizovať ako spoločnú štátnu formu súčasného individualizmu. Podobne demokratické spoločenstvo národov bude – dúfajme, že sa dožijeme – spoločenstvom rovnoprávnych, navzájom sa rešpektujúcich národných osobností. Od individualizmu cesta spiatky k masovosti, ako ukázal československý vývin a vývin ľudových demokracií, je nemožná, nezmyselná, neprospešná ani pre obranu spoločnej bezpečnosti.

Príslušníci národa ako sme my, žiaľ, sú temer pravidelne nútení brániť samozrejmost, svoju prirodzenosť, základné práva a nároky, tým strácajú čas a energiu, tým zaostávajú a zaostávaním dostávajú sa do závislosti. Chápeme sa v súvislosti. (Alebo i takto môžeme povedať, hľadáme súvislosti, aby sme sa pochopili. Národ, ktorý má potrhanú, medzoretvetú tradíciu, nechápe sa tak hlboko ako národ, ktorý má tradíciu dlhú a súvislú.) Výtvarné umenie nám neustále objavuje, obnovuje súvislosti, súvislosti našej národnej a všeľudskej kultúry, národnej a ľudskej existencie.

<sup>1</sup> Predovšetkým text: Kompánkovi drevení penáti. Kultúrny život, 21, 1966, č. 1.



## DOMINIK TATARKA: POVEDOMIE KULTÚRY

Drevené sochy Vladimíra Kompánka otvorili nám oči, objavili nám našu domácu drevenú kultúru, naraz len preklenuli most ponad násilne popretrhanú tradíciu a vedú nás dozadu, k Jurkovičovým pomníkom padlým z I. svetovej vojny, vedú nás k ľudovým stĺpom a krížom na cintorínoch, k dreveným zvoniciam, a vedú nás ešte ďalej k antickým hraničným stélam, napokon, k uctievaniu predkov, k najmodernejšiemu všeobecne zrozumiteľnému výrazu zbožného dojatia pred ľudským a národným osudem.

A Andrej Barčík, iniciátor skupiny galandovcov spolu s Vladom Kompánkom si dáva otázku, vlastne spoločnú skupinovú či generačnú otázku:

Aký smysel, aký význam, aké výtvarné kvality musí mať dnes obraz, ktorý si kúpime, ba vývolíme, aby nám po celý život zostal pomocníkom v našej cele?

Jeho výstava koláži lanského roku v Bratislave je odpovedou, poetickou, geniálnou. Andrej Barčík z potreby nájsť pre seba a pre nás hľbinu bezpečnosti zo zabudnutého, zasypaného povedomia, vydoloval symbol a význam figurálneho úla v ľudovej kultúre. Figurálna forma úla mala ochraňovať včelstvo. Výtvarnou a básnickou alchýmiou Barčíkove koláže figurálnych úlov dostávajú magickú pôsobivosť symbolov ohrozenej obce, národného spoločenstva, vo svojej materiálovej a farebnej konštitúcii ponímame ich ako bytosť, spoločníkov ľudskej a národnej existencie.

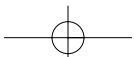
Ale toto sú len najvýraznejšie príklady súčasnej výtvarnej kultúry. Žiaľ, v tomto rámci nemožno ani úchytkom, slovne alebo reprodukovanými obrázkami predstavovať vám galandovcov. Ide nám o čosi iné.

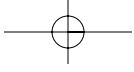
Ide nám o vizuálny a osobný styk súčasníkov s výtvarným dielom. Keď sa má naša výtvarná citlivosť naozaj rozvinúť, naozaj treba nás a výtvarné diela vystaviť osobnému styku, pôsobeniu, žiareniu. I najosobnejšie diela a výstavy takmer sa iba mihnú, pominú v mlčanlivosti, zmätku názorov v základných otázkach. O vynikajúcich výstavách galandovcov sa písalo ako o umelcoch nemoderných, pretože vyrástli ďalší a modernejší, písalo sa o nich, ako že už vraj nemajú čo povedať, že vystrieľali svoje náboje. Pôsobenie našich výtvarných osobností a najvýraznejších výtvarných diel z najrozličnejších príčin zostáva neprimerané, alebo minimálne, neporovnatelne menšie ako pôsobenie slovesných diel.

(...)

Zmyslom týchto mojich slov je apel najmä na vás, mladých a najmladších, aby ste pozorne hľadeli, uvažovali, pochopili z čerstvých skúseností tejto doby represií, kedy sa rúcali, zakazovali výstavy, rozkrádali a napospas skaze nechávali výtvarné diela kresťanskej a ľudovej kultúry, čo je to aký zmysel, aký význam, aké potešenie má pre nás výtvarná kultúra. Výtvarná kultúra je systém dorozumievacích prostriedkov, akým je rodná reč. Výtvarná kultúra je súhrnom obrázkového písma, súhrnom znakov, ktorým sa dorozumievame i bez reči i keby sme boli, alebo mali byť nemí, ktorým sa dorozumievame medzi sebou na území tejto krajiny, ktorým sa dorozumievame ponad veky a hranice. Výtvarná kultúra je čímsi ako sústavou signalizačných zariadení alebo majákov. Naozaj, človeku stačí pozrieť, v akom stave sú jej monumenty, sídla, katedrály, spoločenské priestory v tej chvíli vie, v akom stave je republika, či národ dbá o seba, alebo sa opúšťa. Tak opustené, či opatrované sú jeho posvätné výšiny jeho dejín, jeho bradlo.

Ak slová o demokratizácii nášho života nemajú zostať iba prázdnymi slovami, slovenský národ práve tak ako národ český musí žiadať svojich terajších i nastupujúcich





## DOMINIK TATARKA: POVEDOMIE KULTÚRY

ministrov školstva a ministrov kultúry, nech nám povedia, akú to koncepciu kultúry majú, ak vôbec nejakú koncepciu majú.

Navrhujem: Usporiadajme výstavu slovenského výtvarného umenia tohto dvadsaťročia v celej šírke, keď chcete v plnej košatosti. Výstava sa nám, prirodzene rozdvojí vo dva prúdy: revolučný prúd budú iste tvoriť galandovci, zakazované výstavy a diela, oficiálny či štátny prúd bude sa začínať grafickým návrhom štátneho znaku ostrihaného českého leva, ktorý má na hrudi miesto historického znaku slovenskej zeme akési jazyky.

Dnes nikto z nijakého hľadiska nie ani z hľadiska straníckosti, alebo spoločenskej angažovanosti nepochopí, prečo určité, spravidla tie najsmelšie a slobodné diela boli zakazované, prečo diela práve prie-merné boli preferované a v obrovských nákladoch nanucované čitateľom.

Alebo spomeňme naše školstvo.

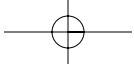
Naše školstvo po všetkých reformách podľa sovietskych vzorov je ureformované. Ale ani najsmelší reformátori sa dosiaľ neopovážili povedať, že všetky ich reformy stroskotali na otázke ruštiny, jazyka mieru, ktorý mal byť naším oknom do sveta, prostredníkom svetovej vzdelanosti a informácie. Bolo by to úžasné môcť pochodiť po pol zemeguli a dorozumievať sa ním so slovanskými bratmi. Bolo by, ale nie je. Poliaci práve tak ako Juhoslovania, nechcú sa po rusky dorozumievať s cudzincami. Taká je pravda. A pravda je tiež taká, že v Bratislave niet takého ruského kníhkupectva, v ktorom nájdete hneď všetky knihy sveta pohotovo preložené do ruštiny. Povinný odber ruskej tlače nikoho neprivykol čítať azbuku. Ruština, ktorá má všetky predpoklady byť svetovým prostredníkom kultúry túto úlohu neplní. Naši vedci, ani naši spisovatelia nestávajú sa svetovými prostredníctvom ruštiny. Vydávajú svoje spisy pre 400-500 čitateľov.

Zodpovední činitelia sa vyslovia?

Občania by mali vedieť, či budúci ministri a tajomníci majú intelektuálne a morálne právo administrovať kultúru tak širokú, aký je nás život široký. Mali by vedieť, či si i dnes robia nároky usmerňovať ju a viesť.

Kultúra je obcovaním, je výrazom, slovným a materiálnym výrazom pomeru človeka k človeku, národa k národu, kultúra je výrazom toho, čo si uctievame, čím chceme byť, čo chceme, aby si uctili i tí, čo prídu po nás. Oficiálne sa kultúra v našej republike scvrkla na kult osobnosti najgeniálnejšieho vodcu dejín, neskôr na kult osloboдiteľa, vlastne na kult moci.

Národná kultúra v našej republike, keď chceme žiť ako pokrvní bratia – akože chceme – aspoň ako slušne vychovaní ľudia, bude a musí byť vzájomným uctievaním v slobode a pravde, povedomí nášho spoločného osudu.



Vladimír Kompánek

## Sme postihnutí trpkým osudom

Text sochára Vladimíra Kompánka, jedného zo zakladajúcich členov Skupiny Mikuláša Galandu, vyjadruje náladu časti umeleckej obce na Slovensku počas obrodného procesu šesťdesiateho ôsmeho roku, keď sa v kontexte pripravovaného federatívneho usporiadania Československa zintenzívnila diskusia o vzťahu českej a slovenskej kultúry. Jeho názory odzrkadľujú obecne zdieľaný pocit podceňovania slovenskej kultúry a mentorský prístup českej reprezentácie k svojbytnosti slovenského národa a autonómnosti slovenskej kultúry. Postoj k riešeniu tejto otázky vyjadril Kompánek v závere eseja jednoznačnou formuláciou „mať veci v svojich rukách“.

Citované časti textu sú prevzaté zo Súkromných listov Skupiny Mikuláša Galandu, ktoré vyšli v redakcii Juraja Mojžiša. Bratislava 1968, s. 3.

Osudom vždy akoby od začiatku hľadať si pulz na vlastnej ruke. Vymedzovať znova svoj priestor, svoje proporce, základné istoty. Mnohokrát sme dôverne žili očakávaniami a nádejami, že je to dnes, že už nie je možné, aby nás niekto oklamal a zaviedol do hmliej budúcnosti.

Ale skutočnosť nás presvedčila o inom. Vždy sa našiel niekto, kto nám stačil odstrhnúť z krídel a zabrániť nám v plnokrvnom vývine.

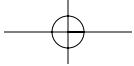
Je to tragické, ale je to tak.

Pre mnohých i tie najistejšie miesta, i tá najreálnejšia základňa začala byť neurčitou a vzdialenosťou. Sľuby zostali na papieri a naša dôvera sa prevrátila prázdnym nahor.

Ale hociaký slabší impulz nás znova vie vzrušiť silami, ktoré vlastníme, ktoré sú nezanikajúcou mohutnosťou istoty, povedomia národa ako celku.

Človek potom znova chce od začiatku definovať seba, definovať svoju príslušnosť, svoj národ. Je nevyvratiteľným faktom, že sme neasimilovateľní, neprispôsobiví a nezameňiteľní raz navždy. Raz navždy – či sa to skončí dobre alebo zle.

Pre nás niet iného východiska. I za cenu ťažkopádneho alebo provincionálneho vývinu, za cenu strát a riskovania, za cenu lákavej ale nezmyselnej ponuky splynúť s národom, ktorý má väčší a bohatší rádius všetkých hodnôt. Vždy by sme boli v ňom iba outsideri, čakajúci na príležitosť ísť vlastnou cestou.



## VLADIMÍR KOMPÁNEK: SME POSTIHNUTÍ TRPKÝM OSUDOM

Dnes nás neovláda nijaká iná sila tak, ako práve táto.

Je nezadržateľnou túžbou po využití a realizovaní sa. Dnes ako nikdy predtým musíme si byť vedomí tohto poslania. Dnes a odo dneška sme povinní hovoriť celú pravdu, nezúženú a neskreslenú. Žijeme v štáte, ktorý je založený na spolunažívaní dvoch rovno-právnych národov – Čechov a Slovákov. Ale táto rovnoprávnosť sa porušovala už od vzniku prvej republiky až podnes. Porušovalo sa na úkor slabšieho.

\*\*\*

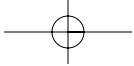
Dnes je načas, aby sme si základné veci znova zopakovali. Dnes je čas vrátiť sa k začiatkom a poctivejšie sa pokúsiť o možnosť očisty samých voči sebe. Vedieť, akí sme a rozhodnúť sa, čo chceme. Dnes si musíme pozrieť rovno do očí. Je nemysliteľné, aby mnohí ktorí tu žijú, nejako sa vyhýbali tomu, aby ich nazvali Čechmi, zakiaľ pre Slováka v Prahe toto pomenovanie je čtou. Je nemysliteľné, aby na našich najcitlivejších miestach, alebo v rozhodujúcich chvíľach hovorili alebo konali ľudia, ktorí sa nechcú ani priznať, kam patrí: žijú akoby vo vzduchoprázdne.

Pretože nie sú ukrižovaní touto krajinou, jej osudmi, nechodia plní blata a plútia, ubitych dreveníc, ale aj pochopenia nášho intelektu, prevracajú nám pocit domova a pudu na zaprášený folkloristický muzeálny atribút, na zatuchnutú výšivku, na akési krpčiarstvo alebo salašníctvo. Náš pocit predkov nie je len krpec na nohe a širák na hlave. Ale povedzme záhrak drobnej sošky – piety kdesi vo výklenku, ktorá mi vystupuje v tej istej sile a drsnej nahote ako plastika aztécka alebo hlava Eskimákov. Je identifikovaná vnútorným svetom, atmosférou prostredia svojho vzniku.

Ale aj hneď keby tomu tak bolo, keby sme sa rozhodli pre ten krpec, je to úplne naša vec, a nie príležitosť, aby ju niekto s prehnanou starostlivosťou rozmažával z Prahy, alebo niekto, kto žije tu, dýcha tento vzdach, aby nám to riešil práve on, aby nám to korigoval podľa svojich predstáv a hovoril ako najpovolanejší a dostratená rozlepťával súvislosti, dezorientoval všetko, čo tu nadobúda akú-takú koncepciu. Taký človek si o tom môže myslieť svoje, prípadne poradiť, pomôcť i kritizovať, ale nie za našu otvorenosť, obrniť sa upozornením nás Slováčikov na atmosféru rokov 38. To je premyslený, perfídny atak neúprimnosti.

Máme toho všetkého tak za jeden uzlík. Neželáme si, aby nám ho rozmotával niekto, kto je na to najmenej povolaný.

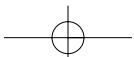
Sme naopak mnohým vďační za ich obetavosť, za prácu, ktorou nám dopomáhajú k poznávaniu seba, za ich úprimnosť a veľkorysosť. Sú to tí, ktorí akoby splynuli s nami, naša vec je ich vecou a naše vlastnosti sú im vzácné. To, že sú takými, to je ich vnútorné rozhodnutie. Je to pochopiteľné z aspektu, že sú o tom presvedčení, že chcú iný národ povzbudiť a povznieť tam, kde sa nachádza už národ ich. Cítia, že tým český národ nestráca, lebo on už má svoju pevnú história, suverenitu, svoju reťaz hodnôt a tradícií a nie je ohrozený. Ale my svoju suverenitu cítime ohrozenú, že ju ohrozujú ľudia, ktorí svoju úlohu plnia z aspektu kariéry a dokázateľného rozptylu našich síl. Ľudia, ktorí chápou svoju úlohu tak, že keď my sme málovrvní, oni to za nás vyzovoria, keď vycítia našu pomalosť, stihnuť to urobiť rýchlejšie, keď sa im to nezdá podľa ich predstáv, veľmi radi presadia seba a svoj názor.

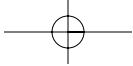


## VLADIMÍR KOMPÁNEK: SME POSTIHNUTÍ TRPKÝM OSUDOM

Na to všetko skutočne je možná iba jediná odpoveď: My chceme mať veci v svojich rukách, vykonávať a spravovať ich podľa svojich predstáv.

Ty ako brat rešpektuj ma ako brata, ja sa chcem tu rovnako vyspať, či už na horšej posteli, alebo s menším otvorom, ale vo vlastnom priestore. Lebo nie je možný iný vývin. Akí sme, takí sme, sme. Už sme si to po päťdesiatich rokoch zaslúžili. Dúfam, že sme dlh splatili dosť dobre ako vďaku za vašu podporu. Ale nechceme ďalej chodiť za vami podľa vašich predstáv. Rešpektujte naše predstavy a majte k nim úctu. Vždy sme ju veľkoryso a úprimne preukazovali vám. Musíte mať vôľu nerobiť rozhodujúce veci za nás. Možno nám pomôže, ak poradíte, ale vpred musíme ísť sami. Sme vzrušení, že sa už „blýska na časy“: Na časy dostať sa z temna rozhodovania stupostí aparátu, ktorý bol rovnaký v obidvoch národoch, a na časy vlastnej suverenity ako národa. Splynutie nie je možné, ale rešpektovanie dvoch rovnoprávnych národov iste otvorí cestu, pre ktorú máme také schopnosti, že sa nebudemusiet už nikdy červenať jeden pred druhým, ani pred celým svetom.





# Štatutárne zásady Medzinárodného bienále mladých výtvarníkov Danuvius 1968 – Bratislava

Výstava Danuvius 1968 bola koncipovaná Ľuborom Károm ako medzinárodná konfrontácia mladého umenia, s cieľom vytvoriť platformu pre spoločnú prezentáciu umelcov z rôznych častí sveta, vrátane výtvarníkov zo strednej a východnej Európy, ktorých tvorba bola vzhľadom na politický vývoj po druhej svetovej vojne z medzinárodného kontextu dlhodobo vylúčená. Otvorenie výstavy plánované na 4. septembra sa v dôsledku udalostí 21. augusta 1968 uskutočnilo so šesťždňovým oneskorením 18. októbra 1968. Napriek tomu, že zmenená politická situácia vyvolala diskusie o reálnosti a zmysluplnnosti dokončenia projektu a časť domáčich a zahraničných umelcov na základe výzvy Erika Dietmanna a Alexa Mlynáčika<sup>1</sup> od výstavy odstúpila, Danuvius vyvolal veľký záujem domácej a medzinárodnej odbornej verejnosti.<sup>2</sup> V kontexte aktuálneho euro-amerického umenia boli pozitívne hodnotené príspevky domáčich výtvarníkov, čo sa prejavilo v udelení Veľkej ceny Jozefovi Jankovičovi za dielo Pád a nákupnej ceny Stanislavovi Filkovi za prostredie Katedrála humanizmu. Napriek emotívnym slovám kurátora počas otvorenia projektu o tom, že „... výstava nechce byť nekrológom polročného obdobia československej jari, nechce byť epilógom nášho rozletu, našich nádejí, ale chce byť prologom neúnavného nového boja“<sup>3</sup>, druhé pokračovanie výstavy, plánované na rok 1970, sa už nemohlo uskutočniť.<sup>4</sup>

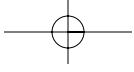
Štatutárne zásady boli prevzaté z katalógu výstavy. Mojžišová, I., Kára, L. (ed.): Danuvius 1968. Bratislava 1968, s. 10.

<sup>1</sup> Mlynáčik, A., Dietmann, E.: Účastníkom medzinárodného bienále mladých Danuvius ě68. In: Restany, P.: Inde. Alex Mlynáčik. SNG Bratislava, Galéria Lara Vincy Paríž, 1995, s. 67.

<sup>2</sup> Výber zahraničných ohlasov bol zaradený do dvojčísla časopisu Výtvarný život, ktorý sa tematicky zameral na výstavu Danuvius 68. Výtvarný život, 14, 1969, č. 2-3.

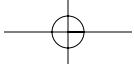
<sup>3</sup> Kára, L.: Z otvorenia výstavy. Výtvarný život, 14, 1969, č. 2-3, s. 70.

<sup>4</sup> Bližšie informácie pozri v príspevku L. Belohradskej, ktorá mala byť komisárou druhého ročníka Medzinárodného bienále mladého umenia. Belohradská, L.: Recepcia a reflexia konštruktívnych tendencií v súčasnej slovenskej umenovede. In: Rusinová, Z., Mrenicová, L. (ed.): Na krízovatke kultúr? Zborník sympózia, ktoré sa konalo 12. – 13. 10. 2000. SNG, Bratislava 2002, s. 66, pozn. 4.



## ŠTATUTÁRNE ZÁSADY MEDZINÁRODNÉHO BIENÁLE MLADÝCH VÝTVARNÍKOV DANUVIUS 1968 – BRATISLAVA

1. Názov výstavy: D A N U V I U S 1968 – Bratislava, Medzinárodné bienále mladých výtvarníkov. Miesto výstavy: Bratislava, Dom umenia, Námestie SNP.  
Termín výstavy: október – november 1968
2. Výstava je výberovou konfrontáciou tvorby mladých výtvarníkov do 35 rokov (narodených od 1. 1. 1933 do 31. 12. 1947), pripravenou komisárom výstavy v spolupráci s komitétom výstavy, v disciplínach maľby, plastiky a grafiky.
3. Výstava má umožniť predstavenie výtvarných diel z posledných 2 rokov (DANUVIUS 68 ráta s dielami od r. 1966), v širokej škále súčasných názorových tendencí s dôrazom na progresívny prístup k umeleckým otázkam dneška, k aktuálnym problémom našej doby.
4. Výstava chce prezentovať tvorbu približne 80 slovenských, českých a zahraničných výtvarníkov, z ktorých každý má výstavu oboslať maximálne 3 dielami.
5. Medzinárodné bienále usporiada Zväz slovenských výtvarných umelcov v spolupráci s Povereníctvom SNR pre kultúru a informácie, Slovenským ústredným výborom Československého zväzu mládeže a Národným výborom mesta Bratislavu.
6. Výstavu posúdi medzinárodná porota menovaná komitétom výstavy, ktorá udelí 5 cien: Veľkú cenu DANUVIUS 1968 vo výške 20 000 Kčs a 4 ceny usporiadateľov bienále po 10 000 Kčs. Okrem cien výstavy má expozícia nákupné ceny udeľované vypisujúcimi inštitúciami. Ceny sa vyplatia v československých korunách.
7. Výtvarné diela treba zaslať poistené na adresu výstavného komitétu na vlastný náklad. Vrátenie diel autorovi ide na náklad usporiadateľa.
8. Záväznú prihlášku zašľú autori na adresu výstavného komitétu do 20. apríla 1968. V prihláške uvedú približný počet diel, ktorými chcú výstavu oboslať, ako aj predbežné údaje o ich technike a rozmeroch.
9. Výtvarné diela pošle autor v spoľahlivej adjustácii komitétu výstavy do 30. mája 1968. Sekretariát výstavy potvrdí písomne príjem diel. Usporiadatelia výstavy odošlú exponáty autorom do 20 dní po skončení výstavy.
10. Usporiadatelia výstavy poistia diela v priebehu prepravy a trvania výstavy.
11. Autor pošle spolu s dielami kompletný súpis so všetkými údajmi o dielach. Súčasne oznámi, či sú diela predajné.
12. Medzinárodná výstava mladých výtvarníkov sa má v hlavnom meste Slovenska opakovať v dvojročných intervaloch. Nositeľovi Veľkej ceny uspo-riadiť samostatnú výstavu jeho tvorby pri príležitosti medzinárodného bienále mladých výtvarníkov v Bratislave.



Erik Dietmann – Alex Mlynářčík

## Účastníkom medzinárodného bienále mladých Danuvius 68

Výzva koncipovaná výtvarníkmi Alexom Mlynářčíkom a Erikom Dietmannom vznikla deň po násilnom obsadení Československa vojskami Varšavskej zmluvy v roku 1968. Autori a signatári, ktorí boli pozvaní na 1. bienále mladého umenia Danuvius '68 vyzvali svetovú verejnosť bojkotovať podujatie na protest proti mocenskému zásahu cudzích vojsk. Napriek tomu, že časť domácich a zahraničných umelcov svoju účasť odrieckla<sup>1</sup>, výstava sa so šestyždňovým oneskorením v bratislavskom Dome umenia otvorila. Danuvius sa stal medzinárodnou udalosťou, ktorá bola v domácej a zahraničnej tlači reflektovaná nielen v kontexte prezentácie mladého stredoeurópskeho umenia, ale aj z pozície kritiky politickej situácie.

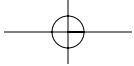
Text výzvy je prevzatý z publikácie: Restany, P: Indie. Alex Mlynářčík. SNC Bratislava, Galéria Lara Vincy Paríž, 1995, s. 67.

### ÚČASTNÍKOM MEDZINÁRODNÉHO BIENÁLE MLADÝCH DANUVIUS 68 VŠETKÝM PROGRESÍVNÝM UMELCOM, TEORETIKOM!

Drahí kolegovia, drahí priatelia,

v najbližších dňoch sa mali otvoriť brány medzinárodného Bienále mladých – DANUVIUS 68 v Bratislave. Všetci sme sa naň starostlivo pripravovali. Realizáciou tejto prvej širokej umeleckej konfron-tácie mladých na území socialistického štátu, realizáciou veci v tej najnáročnejšej podobe, chceli sme manifestovať svoj humanistický postoj. Chceli sme tak podporiť snaženia našich kolegov, ktorí marili Bienále v Benátkach, Trienále v Miláne atď. Tam sa bojuje proti tomu, čo v prežitých spoločenských podmienkach hatí rozvoj avantgardných umeleckých myšlienok. Proti tomu, čo skrývajúc snobsko-ekonomický diktát zotročuje pod ochranou polície voľný rozlet ducha umenia. Mysleli sme si,

<sup>1</sup> Podľa Záverečnej správy o medzinárodom bienále mladých výtvarníkov Danuvius 68 komitét prijal len rezignáciu A. Mlynářčíka, K. Lacka a J. Shejbalovej-Želibskej. Pozri Výtvarný život, 14, 1969, č. 2-3, s. 71.



že lesk našej veci zažari tým viac, pretože je uskutočnovaná v priestoroch bez akéhokoľvek diktátu. Čas nás zaskočil a prekvapil tým najneuveriteľnejším spôsobom. Zdá sa, že dnes zostáva jediné – veriť zo všetkých svojich síl a robiť všetko pre nádejné perspektívy človeka. Tieto perspektívy sú vidiarou, kde nevládne nijaké násilie. Hľadíme na čas, ktorý sa zmieta v strašnom zápase za slobodu existencie. Celý svet – a umelci v strede jeho spoločnosti, stoja zoči-voči neospravedlniteľným krivdám a utrpeniam – genocíde vo Vietnamese, Biafre. Pred očami miliónov hynú reprezentanti nových progresívnych myšlienok – bratia Kennediovci, Dr. Martin Luther King. Na uliciach Paríža bojujú za idey novej Sorbonny nositeľa Nobelových cien po boku státičcov mladých. Mládež celého sveta sa nekompromisným a jednotrným gestom stavia za nastolenie nových zajtrajškov ľudstva. Bez vojen, nezmyselného krviprelievania. Nezmyselného, nelogického a zbytočného! Nad glóbus vystupuje jedno jediné znamenie – túžba po vzájomnej láske, úcte a porozumení!

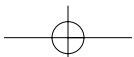
Drahí kolegovia, našou zbraňou nie sú tanky a guľomety, oheň či smrť. Našou zbraňou sú realizované slobodné idey, ktoré vracajú nádej a radosť z existencie. Zaujmite jediné možné stanovisko, ktoré Vám diktuje Vaše svedomie a česť. Nech sa stane DANUVIUS 68 pomníkom boja proti násiliu! Zahalte svoje snaženia, podložené najväčšou profesionálnou zodpovednosťou i voľnosťou umeleckého ducha čiernym flórom. Nechajte steny bez obrazov – no so svojou menovkou. Možno sa DANUVIUS 68 neuskutoční – potom viete, kde je Vaše miesto. Viac ako kedykoľvek predtým – patria nám ulice a steny domov. Maľujme a kreslime to, čo si myslíme – budeme užitoční, ľudia nás opäť poznajú, zoberú medzi seba, lebo len medzi nimi je naše miesto.

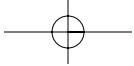
Umenie, jeho nezmerateľnú silu, ktorá nás vynímá z ríše zvierat, ešte nikto nezlomil. Padali diktátori, padali dogmy, prešli tisícočia, no vždy zostal človek so svojimi láskami, snami a nádejami.

Erik Dietmann – Alex Mlynářčík, Bratislava, 22. augusta 1968

Signatári:

Bohumír Bachratý v. r., Ľubica Belohradská v. r., Giani Colombo v. r., John Furnival v. r.,  
 Igor Holák v. r., Masuo Ikeda v. r., Raimo Kanerva v. r., Zita Kostrová v. r.,  
 Dieter Krieg v. r., Karol Lacko v. r., Kiar Meško v. r., Juraj Mojžiš v. r., Iva Mojžišová v. r.,  
 Jana Shejbalová-Želibská v. r., Hervé Télémáque v. r., Vladimír Veličkovič v. r.





Jürgen Weichardt

## Avantgarda v Bratislave Danuvius – bienále mladých výtvarníkov

Recenzia nemeckého kritika umenia bola napísaná pre Frankfurter Allgemeine Zeitung (4. november 1968) a neskôr bola zaradená do dvojčísla časopisu Výtvarný život, ktorý sa tematicky zameral na výstavu Danuvius 68. Weichardtov text sa spolu s ďalšími príspevkami dostal do bloku, ktorý monitoroval ohlasy výstavy v domácej a zahraničnej tlači.

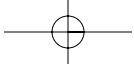
Konštatovania nemeckého kritika o situácii na Slovensku natoľko podráždili reprezentantov novej politickej garnitúry, že citát z jeho recenzie sa objavil v ťažiskovom ideologickom materiáli Správa o činnosti Zväzu slovenských výtvarných umelcov<sup>1</sup> ako ilustrácia „úpadkových názorov“ západnej kritiky.

Citované časti textu sú prevzaté z časopisu Výtvarný život, 14, 1969, č. 2-3, s. 40-45

So šesťročným oneskorením otvorili 18. októbra v Bratislave v Dome umenia výstavu „Danuvius 68“, nové medzinárodné bienále mladých výtvarných umelcov, na ktorej boli vystavené práce umelcov nie starších ako 35 rokov. Documenta a parízske bienále pre mladé umenie boli po organizačnej stránke príkladmi. Aj v Bratislave správa výstavy, zložená z kritiek a výtvarníkov, priamo pozvala maliarov a sochárov – obídením štátneho komisára. Sto dvadsať poslali svoje práce, z toho štyridsať deväť z pätnástich krajín.

Význam tejto výstavy je mnohonásobný: po prvý raz podnikne skupina výtvarníkov v krajinе východného bloku pokus raz za dva roky predstaviť avantgardu medzinárodného umenia v prehľade alebo v jednotlivých štýloch a tak rozprúdiť trvalú diskusiu. Prirodzene, finančné prostriedky – ako všade, tak aj tu – stavajú možnostiam isté hranice. Okrem toho v Krakove, Ľubľane a v Ríjeke boli už s veľkým úspechom usporiadane bienále grafiky a kresieb. Ale v Československu chýbala výstava, s ktorou by sa táto mohla porovnať. Teraz sa bienále Danuvius pre svoju väčšiu aktuálnosť a predovšetkým pre svoju mnoho-

<sup>1</sup> Za socialistické umenie. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1974, s. 219-257.



## JÜRGEN WEICHARDT: AVANTGARDA V BRATISLAVE: DANUVIUS – BIENÁLE MLADÝCH VÝTVARNÍKOV

strannosť zahrnujúcu všetky druhy umenia postaví na čelo všetkých týchto skúmaní. Mnohým umelcom v ČSSR, ale aj v Maďarsku a Poľsku, Rumunsku a Juhoslávii, umožňuje svoje diela kvalitatívne a štylisticky prirovnáť s prácamu západných kolegov. Pre obyvateľstvo je však táto výstava, ktorá s jednotlivými exponátmi vyšla dokonca do ulíc, prvým bližším oboznámením sa s moderným umením. To, že sa napokon táto prehliadka avantgardy koná v Bratislave a nie v Prahe, ukazuje, ako veľmi sa táto menšia, no živá slovenská metropola chce lísiť od hlavného mesta, oveľa bohatšieho na tradície, ako veľmi pamätá na svoju samostatnosť.

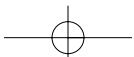
Pravda, mienky o výstave nie sú jednotné. Pôvodný termín otvorenia výstavy, určený na koniec augusta, bol zmarený príchodom cudzích vojsk, čo spôsobilo, že v prípravách sa nepokračovalo najmenej šesť týždňov. A keď „Danuvius 68“ nakoniec predsa len otvoril svoje brány, za to treba ďakovať pohotovosti organizátorov. A že si zachoval pôvodnú náplň, svedčí o ich odvahе. Zmena štruktúry neprichádzala do úvahy. Tak dnes v Bratislave vidieť neobyčajný zjav, že v socialistickej krajine obsadenej sovietskymi vojskami sa koná výstava, ktorá pravdaže protirečí všetkým normám marxisticky determinovateľnému „socialistickému realizmu“.

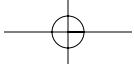
Prirodzene boli takí, čo odrieckli svoju účasť: traja československí umelci po príchode cudzích vojsk odrieckli, lebo pokladali za nemožné vystavovať za súčasnej situácie – prípadne aj s umelcami z iných štátov varšavskej zmluvy. Ako v mnohých podobných prípadoch, aj tu sa motív týchto mladých umelcov, ktorých protest smeruje proti obmedzovaniu suverenity, zdá presvedčivejší ako protest ich západných kolegov, ktorí so školáckymi predstavami majú za cieľ zmeniť spoločnosť.

Jednako má „Danuvius 68“ nielen uskutočnením výstavy, ale aj v jednotlivých dielach na zreteli politickú zaangažovanosť: najvypuklejšie sa to ukazuje v environmente (Katedrála 1968, prostredie) Stanislava Filka, ktorý už viac ráz vystavoval v Taliansku a vo Francúzsku. Filko pracuje v priestore uzavretom látkami, farbami a zrkadlami s dvoma diaprojektormi, postavenými k sebe v pravom uhle, a na jednu stranu premietajú portréty československých politikov, na druhú výjavy s týmito politikmi a obyvateľstvom. Cudzincovi sa táto kompozícia dozaista zdá neumelá, ale kto pozná napäť atmosféru októbra v ČSSR, vie, ako presne táto práca odzrkadluje pocity väčšiny obyvateľov a jej vzťah k politikom. A Filko ukazuje so svojím environmentom, ako politicky angažované umenie za istých predpokladov môže vyjadrovať protest.

Pri iných prácach vystupuje politické jadro menej jednoznačne: „Pád“ (1968) Jozefa Jankoviča, jedného z najtalentovanejších na výstave, ukazuje týčiace sa ramená a nohy, groteskne znetvorené, telá akoby vtlčené do zeme, zobrazujúce smrtonosný pád. No pokiaľ ide o farby, tie sú národné: odpredu biela, belasá, červená! Jankovičove práce, priam tak ako práce od Jána Hendrycha a Dušana Králika, dávajú spoznať, akými zmenami prešiel pop v oblasti Dunaja. Zo všednej banálnej realistiky, ako ju ukazujú americké a nemecké práce, priviedú sa pop-diela späť do obvodu mnohoznačnosti plnej fantázie: keby predovšetkým zadná strana ženy v Králikovej soche „Pred zrkadlom“ bola identifikovanejšia, zničí sa realistika pri prednej strane figúry grotesknou kresbou tváre s vytryskujúcimi kravocervenými prsiami a orgánmi. Zaprisaháva sa tu cudzia Magna mater našich čias.

Medzi vydarené obrazy so surrealistickej obsahom patrí „Pomník mesta“ (1968) od Štefana Bobotu. Hoci Bobota konal teraz základnú vojenskú službu, mohol vo vlastných





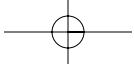
## JÜRGEN WEICHARDT: AVANTGARDA V BRATISLAVE: DANUVIUS – BIENÁLE MLADÝCH VÝTVARNÍKOV

armádnych ateliéroch maľovať a ani ho len nereglementujú. – Čažká, ale vnútri vydlabaná noha, ktorá stúpi na mesto ako na trň, má v sebe niečo hrozivého a násilníckeho. Vízia mladého maliara, ktorá sa splnila.

Z umelcov ostatných krajín varšavskej zmluvy oboslali výstavu len máloktorí... Medzi najlepšie talenty patrí tu Maďarka Ilona Keserü, mladá maliarka silných abstraktných akcií. Okrem iných je aj u nás známy Miroslav Šutej – najvýraznejšia juhoslovanská osobnosť na výstave.

Zo západu vyhoveli pozvaniu medzi inými Frank Stella (USA) – je príznačné, že sa na výstave zúčastní Američan, ale ani jeden Rus – Klapheck, Antes, Kriesche a Martial Raysse, pravda, pozvanie prijali, ale na výstavu neposlali ani jednu pozoruhodnú novú prácu. Z Talianov treba spomenúť Alberta Biasiho a Concetta Pozzatiho, z Japoncov vynikajúceho sochára Hiromiho Akiyamu, ktorého ucelené, zdanlivo na symetriu sústredené kamenné skulptúry s meditatívnym charakterom treba počítať medzi vrcholy výstavy.

Danuvius 68 je prvá výstava svojho druhu v socialistickej krajine. Prirodzene, musíme spomenúť aj to, že výber výtvarných umelcov zo západnej Európy nie je celkom uspokojivý, ale musíme zaznamenať aj odrieknutia, ako napr. Philipa Kinga, ktorý v Bratislave nechcel vystavovať to isté ako v Benátkach alebo v Kasseli, nič iné však nemal. (...) Možno očakávať, že organizátori pri nasledujúcich bienále, ak sa uskutočnia, vykonajú výber s väčšou istotou (...).



Ivan Jirous

## Danuvius – bienále na Dunaji

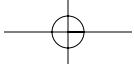
Recenzia českého básnika a výtvarného kritika Ivana Jirousa bola uverejnená v pražských Listoch<sup>1</sup> bezprostredne po skončení prvého ročníka bienále mladého umenia Danuvius '68. Napriek politickým udalostiam, vzbudzujúcim prirodzené sympatie k podujatiu, ktoré manifestovalo „slobodné rozvíjanie kultúry“, autor pristupuje k analýze výstavy kriticky. Usporiadateľom vyčíta predovšetkým nadhodnotenie vyžitých postsurrealistických tendencií českého a slovenského umenia, na druhej strane vyzdvihuje troch slovenských výtvarníkov pracujúcich s aktuálnou polohou environmentov – Jozefa Jankoviča, Stana Filka a Ivana Štěpána.

Citované časti textu sú prevzaté z časopisu *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 2-3, s. 29.

24. novembra sa v Bratislave skončilo prvé medzinárodné bienále mladých výtvarníkov Danuvius 1968. Dočkalo sa otvorenia v inej situácii, než v akej sa pripravovalo; ale práve tým zdôraznilo možnosť a potrebu zachovania určitého samozrejmého prístupu k slobodne rozvíjanej kultúre, aký sa u nás konečne začal udomáčňovať. Môžeme povedať, že Danuvius bola nielen výstava moderného umenia, ale aj ukážka moderného prístupu k umeniu. Je to jednak zásluha časti exponátov, ktoré si taký prístup vynucujú, ale i zásluha obecenstva. Pochybujem, že by obdobná výstava v Prahe vzbudila rovnaký ohlas. Prúdy ľudí, ktoré bolo možné stretáť na Danuviu, by v Prahe privábila azda iba výstava známeho a uznávaného umelca; a navyše je pražské publikum proti bratislavskému oveľa ľažko-pádnejšie a konzervatívnejšie vo svojich reakciách. A to môže umeniu, ktorého podstatná časť v novšom čase provokuje diváka k čoraz aktívnejšej spolupráci, uškodiť natol'ko, že sa až vytratí jeho skutočný zmysel. Na Slovensku pozorujeme oveľa väčšiu vôľu k modernosti než v Čechách; a na Danuviu sme si mohli dobre uvedomiť, že napĺňuje niektorých umelcov rovnako ako publikum. Slovenská (rovnako ako česká) účasť však zahrnovala značnú časť prác vyslovene priemerných a nezaujímavých, čo sa vzťahuje predovšetkým na

---

<sup>1</sup> Jirous, I.: Danuvius – bienále na Dunaji. Listy, 5. december 1968.



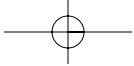
IVAN JIROUS: DANUVIUS – BIENÁLE NA DUNAJI

práce ťažiace z takých už vydrancova-ných priestorov surrealistickej poetiky. Je pravda, že organizátori výstavy zdôrazňovali zámer predviesť na Danuviu súčasné výtvarné umenie v celej šírke a názorovej rozdielnosti. A je tiež pravda, že v Čechách i na Slovensku je práve medzi mladými výtvarníkmi postsurrealistická tendencia silne zakorenená. Napriek tomu si myslím, že jej zastúpenie v Danuviu neodpovedá vcelku druhoradnej úlohe, ktorú dnes vo výtvarnom živote hrá, a že by sa nabudúce mala požiadavka výberovosti uplatniť nielen na výtvarníkov, ale i na tendencie.

Hlavnú pozornosť na seba na Danuviu sústredili realizácie súvisiace s úsilím, ktorým sa vo svete i u nás baví čoraz viac umelcov: s vytváraním environmentov, prostredí či okolí konštituovaných umelcom. Danuvius predstavil niekoľko názorových polôh tejto vynachádzavej činnosti. Svojou až vznešenou monumentalitou zapôsobilo dielo Jozefa Jankoviča, na ktorého jediného sa tiež ani v najmenšom nevzťahuje to, čo sme povedali o umení surrealistickej proveniencie. Jankovič, právom odmenený 1. cenou bienále, ktorú mu na záver výstavy pririekl medzinárodná porota za účasti naj-významnejších kritikov moderného umenia, vybudoval vo veľkej sále Domu umenia a kultúry prezväčených ľudských končatín hieratický les, spájajúci v neobyčajne čistej syntéze mýtus a grotesknosť. Medzi jednotlivými objektmi jeho environmentu mohli diváci prechádzať a priamo tak konfrontovať svoju prítomnosť s odmiestavou uzavrenosťou toho, čo je do neľudských mier preneseným obrazom častí ich samých.

Ak Jankovičovo dielo v podstate zdôrazňuje onú zložku, dotýkajúcu sa „večných“ otázk a upomínajúcu až na niekdajšiu magickú funkciu umenia, boli dva ostávajúce environmenty na Danuviu výrazom tendencií značne odlišných. Prvý z nich, vybudovaný na chodbe druhého poschodia Stanislavom Filkom, bol akousi civilistnou oslavou všedného dňa, využívajúcou triviálne prostriedky na dosiahnutie výsledku, ktorý je na samej hranici tradične chápaného pojmu umenia. V priestore ohraničenom štyrmi stenami zo závesov z fólií PVC, zavesených plexiskiel a prúžkov zrkadiel premietal diaprojektor na dve plátna jednak portréty významných predstaviteľov nášho politického života, jednak výjavy z rozličných pojanúarových akcií; premietané fotografie sa, navyše, odrážali v zrkadlovej podlahe. A k tomuto „predstaveniu“ vysielal rozhlasový prijímač bežný denný porad bratislavského rozhlasu.

Tretím environmentom výstavy bol „Optiteriárny stabiloid“ ďalšieho slovenského umelca Ivana Štěpána. Hliníkovou fóliou polepený valec obsahoval tri ďalšie neúplne vymedzené valce, v ktorých uvádzal divák, vchádzajúci dnu jedinou štrbinou, do pohybu zariadenie, opakujúce princíp otáčacích dverí verejných budov a v tomto prípade umožňujúce prejsť postupne vnútornými valcami opäť von, za sprievodu rytmického blikania žiarovky a zvukových efektov. Návštěvníci, predovšetkým výpravy školnej mládeže, pochopili Štěpánov environment ako jedinečnú výzvu ku hre; Štěpán tak prispel rozhodujúcim podielom k atmosfére, aká sa na Danuviu vytvorila a ktorá z bienále urobila napriek početnej prevahе diel tradičného výrazu v našich pomeroch celkom ojedinelú výstavu, suplujúcu citeľný nedostatok podobného podujatia, akým bola výstava umenia svetla a pohybu, žnúca pred časom taký úspech v západnej Európe. Ukážkou toho, čím by taká výstava mohla byť, bola polystyrénová plastika viedenského Bruna Gironcoliho. Z čiste „výtvarného“ hľadiska nijako nadmieru pozoruhodné dielo bolo začažené tak, aby sa po vychýlení úderom ruky vždy vracaťo do vertikálnej polohy. Okolo jeho kývavého pohybu sa



## IVAN JIROUS: DANUVIUS – BIENÁLE NA DUNAJI

vytvárali spontánne zhľuky návštevníkov, ktorí s radosťou objavovali u nás tak ľažko sa presadzujúcu skutočnosť, že umenie nemusí byť nevyhnutne a predovšetkým spojené s meditáciou a včítaním sa, že môže byť aj niečím oveľa jednoduchším a hádam aj veselším: objektom hry.

Okrem spomenutých realizácií sa na celkove veľmi úspešnom vyznení Danuvia podielali v prvom rade ešte dvaja zahraniční umelci: Getulio Alviani a Frank Stella, obaja zastupujúci svojimi kolekciami rozličné názorové polohy tzv. „konštruktívnych tendencií“. Môžeme dúfať, že na budúcom ročníku bienále uvidíme ešte ďalšie podobne významné realizácie, ktoré by umožnili takú potrebnú konfrontáciu nášho a zahraničného umenia (...). Niektorí zahraniční umelci boli viazaní účasťou na iných výstavách alebo im v účasti zabránili mimoumelecké prekážky. Tako prišla Bratislava o realizáciu kuriózneho projektu v New Yorku žijúceho umelca bulharského pôvodu Christa, ktorý navrhol „dočasného monument“ z rôznofarebných barelov, ktorý mal byť vďaka ochote firmy SHELL z Viedne umiestený na námestí nedaleko Domu umenia a kultúry. Udalosti posledných augustových dní donutili usporiadateľov od tohto projektu upustiť. Ale ak v nasledujúcich ročníkoch nestratia veľkorysosť, s akou pripravili prvý Danuvius, má toto bratislavské bienále všetky šance stať sa naozaj prvoradou udalosťou nášho kultúrneho života (...).

