

Jazdec

/26

Revue súčasného umenia

Jar 2017 / Ročník VIII. / 1,50 EUR

Omar Mirza /

Vyrovňovanie sa s pamäťou

Alena Vrbanová /

Adamčiak, ZAČNI!

Katarzyna Cytlak /

Zložitosť a protiklad v stredoeurópskej

radikálnej architektúre. Experimenty v umení

a architektúre 70. rokov

Richard Gregor /

Príležitostný ikonologický rozbor oltárov

Stana Filka

Lenka Kukurová /

Ikonografia konfliktov



9 771338 077002

03 >

Milé čitateľky a čitateľa Jazdca,

V prvom čísle roka 2017 Vám prinášame druhú časť textu od Katarzyny Cytlak, ktorý mapuje projekty tzv. radikálnej architektúry v stredo-európskom umení v 70. a 80. rokoch. Okrem toho, že ho prekladom sprís-tupňujeme čitateľovi na Slovensku, je cenným zdrojom informácií nielen o dianí v tomto poli vizuálneho umenia (v tom čase neoficiálneho), ale zameriava sa aj na súvislosti a korelácie tvorby autorov radikálnej architektúry zo Slovenska, Čiech, Poľska, Maďarska a Rumunska. Po predchádzajúcom texte z čísel 22 a 23 Jazdca z roku 2016 od Maje Fowkes o geografických, ekologických a kozmologických aspektoch tvorby Rudolfa Sikoru z publikácie Green Bloc, je druhou preloženou obsiahlejšou štúdiou o dianí vo výtvarnom umení v stredo-európskom priestore z pera neslovenského teoretika.

K osobnosti slovenského konceptuálneho umenia Stanovi Filkovi sa, po rozhovore o jeho tvorbe a výstave v SNG v minulom roku, Jazdec opäť vracia prostredníctvom textu Richarda Gregora. Je venovaný interpretácii série jeho objektov známych ako „Oltáre súčasnosti“. Je ich ikonologickým rozborom a prezentuje tento výsek Filkovej tvorby ako ukážku osobitého pseudo-filozofického systému.

V čase, keď vzniká článok o malej prezentácii diel Milana Adamčiaka v Galérii Jozefa Kollára v Banskej Štiavnici – ako výstup projektu Edícia bsc združenia Banská St a nica (bola publikovaná v Jazdcovi č. 25) sa autor ešte aktívne podieľal na príprave svojej monografickej výstavy v Slovenskej národnej galérii. Bohužiaľ, bola otvorená už bez jeho účasti. Text Aleny Vrbanovej približuje a hodnotí nielen jeho tvorbu, jej východiská a kontexty v poli alternatívneho a neoficiálneho umenia, no i výstavu, ktorá sa konala na jar tohto roka, a ktorej vernisáže sa výtvarník a muzikológ už nedožil.

Jazdec / Revue súčasného umenia č. 26 štvrtročník

Šéfredaktorka a editorka: Mira Sikorová-Putišová
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová,
Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)
Vydavateľ: Fond pre súčasné umenie,
Kráľová pri Senci 667, 900 50 Senec, IČO: 42 365 210
Sídlo redakcie: Veľká okružná 88, 010 01 Žilina
Autor projektu: Richard Gregor
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Omar Mirza, Alena Vrbanová, Richard Gregor,
Katarzyna Cytlak, Lenka Kukurová
Preklad: Katarína Búřilová
Autori fotografií: Daša Barteková, Omar Mirza, Martin Deko, The Sigma Group,
Tibor Gáyor, Lenka Kukurová, Tomáš Souček, archív VAL, archív autorov
Foto na titulnej strane: Jozef Jankovič: *Projekt pamätníka neznámeho politika*, 1975,
tuš, tempera na papieri, 51 x 64 cm. Zbierka: I. Banič, Vrsar. Foto: archív SNG

Vychádza pod č. 26 (1/2017), ročník VIII.
Dátum vydania: apríl 2017
Tlač: printio, s.r.o., naklad: 300 ks
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com
Web: www.artdispecing.sk/jazdec

V rámci mapovania prezentácií súčasného výtvarného umenia v tzv. lokálnych, no progresívnych kultúrnych centrách sa Jazdec zameriava na topoľčianske Nástupište 1 – 12, ktoré podobne ako Banská St a nica alebo Stanica Žilina – Záriečie systematicky predstavujú častokrát netypické výtvarné projekty a podujatia. Text Omara Mirzu približuje nielen zameranie Nástupišta 1 – 12, ktoré, takisto ako ďalšie uvedené platformy, vykročili mimo regionálny rámec a fungujú s presahmi do zahraničia, no interpretuje predovšetkým nedávny projekt Cache, ktorý vychádzal zo špecifických miestnych súvislostí a dotýkal sa problematiky kolektívnej pamäte.

Blok textov Jazdca č. 26 uzatvára recenzia Lenky Kukurovej o výstave Rozhňevaná planeta, konanej v Národnej technickej knižnici v Prahe. Popri vzdelávacích projektoch sa táto inštitúcia orientuje na spoločenské presahy umenia, a tak sú výsledkom jej činnosti aj sprievodné projekty s ambíciou osloviť diváka mimo výtvarnú a galerijnú oblasť. Výstava s medzinárodným zastúpením s participáciou slovenských umelcov prezentovala diela v príznačnej tendencii súčasného umenia, ktorá reflektuje aktuálnu spoločenskú a politickú realitu – aspekt, ktorému sa Jazdec ako jednému z výrazných diskurzov dnešného umenia na svojich stránkach prostredníctvom recenzií v minulom roku už viackrát venoval.



Podpora

u. fond
na podporu
umenia

artdispecing.sk

Fond na podporu umenia je hlavným partnerom projektu.

Vyrovnávanie sa s pamäťou

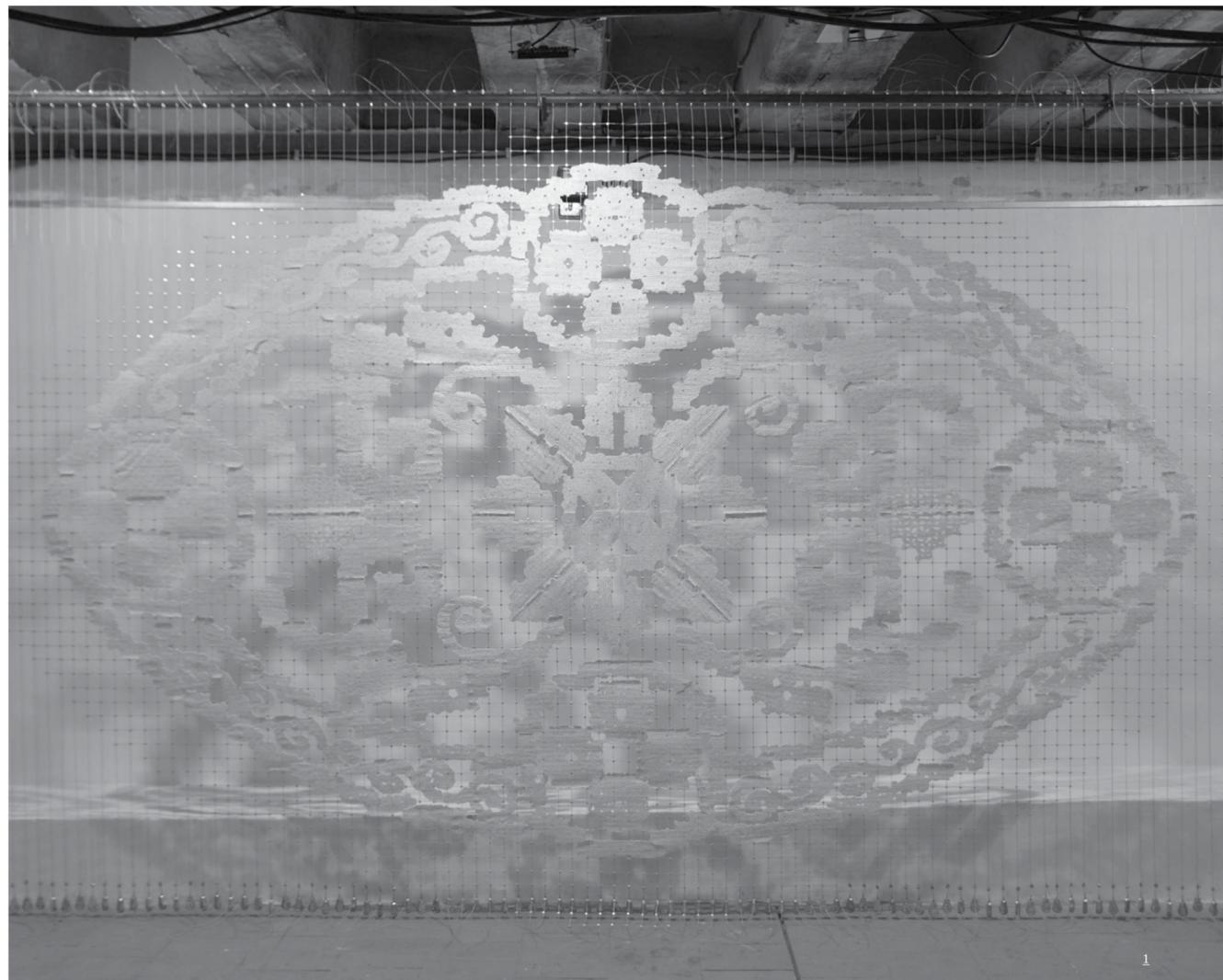
Omar Mirza

V roku 1987 sa v Topoľčanoch konali Európske majstrovstvá juniorov v stolnom tenise.

Vďaka tomuto podujatiu dostalo malé okresné mesto veľkolepú novú infraštruktúru: štvorpruhový vjazd do mesta s nadjazdom a autobusovú stanicu s podchodom, ktorý ju prepojil s centrom a neďalekou vlakovou stanicou. Príznačná pre to obdobie bola snaha „potemkinovsky“ zapôsobiť na zahraničných športovcov a novinárov, preto má autobusová stanica rozmery, za ktoré by sa nemuselo hanbiť ani hlavné mesto. Odhliadnuc od toho, že predimenzovaná kapacita stanice nebola nikdy naplno využitá, treba spomenúť, že kvôli jej výstavbe bola zbúraná časť mesta, v ktorej sa nachádzala historická židovská štvrť. To, čo sa počas fašistického režimu začalo, dokončil režim komunistický.

Pred druhou svetovou vojnou žilo v Topoľčanoch okolo 3 000 Židov, ktorí tvorili tretinu obyvateľstva a vlastnili mnoho tunajších obchodov a živností. Vojnu a koncentračné tábory prežilo len zhruba päť stovák, ktorí po návrate do mesta neboli práve vrelo vítaní, keďže ich majetky sa stali korisťou arizátorov. Narastajúci antisemitizmus vyústil 24. septembra 1945 v neslávne známy pogrom, v ktorom bolo zranených takmer 50 ľudí a niekoľkým rodinám vyrabovali domy. Samotnej udalosti predchádzalo šírenie rôznych dezinformácií o uplácení úradníkov Židmi a ich čiernych obchodoch. Vyvrcholilo to falošnými správami o nahradení rehoľných sestier z miestnej kláštornej školy židovskými učiteľmi a o očkovaní detí jedom, ktoré mal vykonávať židovský doktor. Šírenie nepodložených fám a dezinformácií, ktoré pripomínajú dnešné konšpirácie a hoaxy zaplavujúce internet, vyvolalo davovú psychózu a zmenilo mnohých obyvateľov inak pokojného mestečka na sfanatizovaných agresorov.

Šesťdesiatšesť rokov po tejto udalosti, na jeseň roku 2011, bol v podchode autobusovej stanice otvorený multimediálny priestor pre súčasnú kultúru, vďaka ktorému toto pomerne ošarpané a málo využívané miesto opäť ožilo. Nástupište 1-12 dnes už nie je iba lokálnou aktivitou niekoľkých nadšencov. Vypracovalo sa na medzinárodne uznávanú a kooperujúcu platformu, ktorá nerealizuje projekty iba vo vlastných priestoroch, ale preniká ďalej – od verejných priestranstiev svojho domovského mesta až po Európu či USA. Nástupište 1-12 spočiatku okrem samotného podchodu využívalo upravené unimobunky, v ktorých sa kedysi nachádzali malé predajne. Tie v roku 2013 prešli



KEBABB¹⁷

- SPOLOČNÁ POPRIESKUMOVÁ VÝSTAVA ŠTUDENTOV A ŠTUDENTIEK ●
- KVUI FU TU V KOŠICIACH, VŠVU V BRATISLAVE, FVU AU V BANSKEJ BYSTRICI
- VERNISÁŽ 14. 9. O 17:00 HOD. ● POVAŽSKÁ GALÉRIA UMENIA V ŽILINE, VÝSTAVNÉ PRIESTORY NA 1. POSCHODÍ ● KURÁTOR MICHAL STOLÁRIK
- TRVANIE VÝSTAVY 14. 9. – 15. 10. 2017 ●

VÝSTAVU Z VEREJNÝCH ZDROJOV PODPORIL FOND NA PODPORU UMENIA.
FOND NA PODPORU UMENIA JE HLAVNÝM PARTNEROM PROJEKTU.

u. fond
na podporu
umenia



Považská
galéria
umenia
v Žiline

rekonštrukciou, vďaka ktorej sa jednoduchým, variabilným a hravým architektonickým riešením pohyblivej steny podarilo vytvoriť funkčné prepojenie galerijného a verejného priestoru. A práve prepájanie a komunikácia patria k základnej filozofii tohto miesta, nielen v zmysle prepájania rôznych foriem súčasného umenia, ale aj v rámci komunikácie medzi verejným a kultúrnym svetom. Program je pestrý a vybrať si môže naozaj každý: výstavy, koncerty, divadlo, performance, módne prehliadky, filmové premietania, diskusie, prednášky, workshopy. Dôležitou súčasťou aktivít je aj neformálne vzdelávanie detí a mládeže z miestnych škôl a projekt cestujúcich umeleckých rezidencií *Pravidelná linka*. O tom, že akcie v topoľčianskom podchode nepatria len do kultúrneho undergroundu, svedčí fakt, že si toto miesto na účinkovanie vyberajú už aj známe mená, ako napríklad Jana Kirschner.



2



3



4

V podchode pod autobusovou stanicou a v blízkom verejnom priestore sú často prezentované site-specific diela, ktoré reagujú na minulosť i súčasnosť tejto nezvyčajnej lokality. Tematike tragického osudu židovského obyvateľstva sa tu venovalo viacero umelcov, napríklad Peter Kalmus, Tomáš Makara či Daniela Krajčová. Tá v roku 2012 vytvorila zaujímavý projekt s názvom 324, ktorý je živým pamätníkom topoľčianskych Židov, ktorí zahynuli počas holokaustu. Pomocou vlastného vizuálneho kódu vytvorila na stenách podchodu site-specific maľbu obsahujúcu zoznam 324 deportovaných rodín a prepojila ju s filmovou animáciou.

Najnovší projekt venovaný tejto problematike, site-specific inštaláciu Moniky a Bohuša Kubinských s názvom *Cache*, bolo na Nástupišti 1-12 možné vidieť od 13. apríla do 30. mája 2017. V galerijnom priestore umiestnený monumentálny objekt s rozmermi 6 x 3 metre, ktorý pripomínal čipku alebo čipkovaný obrus, bol vytvorený z umelecky netypického materiálu, macesu – tradičného nekvaseného židovského chleba. Umelci spolupracovali s pekárňou v Zlatých Moravciach, ktorá ako jediná na Slovensku dodnes pečie maces tradičnou metódou pomocou vyše storočného strojového mechanizmu a v keramickej peci na pevne palivo. Je paradoxné, že komunistický režim, počas ktorého boli mnohé židovské sakrálné stavby na Slovensku zdevastované, si maces cynicky privlastnil a zlatomoravská pekáreň ho produkovala vo veľkom, a dokonca vyvážala aj za tzv. železnú oponu. Manželia Kubinskí rafinovaným spôsobom vyrezali z mimoriadne krehkých plátov macesu jednotlivé vzorce čipky a nainštalovali ich na mriežku z kovových laniek. Sugestívnu atmosféru diela dopĺňala akustická stopa – zvuková kompozícia speváčky Evy Šuškovéj na motívy midrašu (literárny žáner výkladu Tóry) od Urbana Hudáka.

Ústrednými témami tejto mnohovýznamovej multimedialnej inštalácie boli pamäť, vyrovnávanie sa s minulosťou a prepojenie tradície so súčasnosťou. Anglický termín „cache“ označuje rýchlu vyrovnávaciu pamäť zvyšujúcu výkonnosť počítačového systému. Tento názov môžeme vnímať ako metaforu vyrovnávania sa s našou kolektívnou pamäťou a s minulosťou (najmä tou fašistickou), s ktorými má slovenská spoločnosť stále problém. Len ak sa s týmito tmavými miestami našich dejín vyrovnáme, budeme môcť „zvýšiť výkonnosť“ súčasnej spoločnosti, v ktorej opäť badať znepokojujúci nárast xenofóbných, antisemitských a radikálnych názorov. A práve k ich šíreniu vo veľkom pomáhajú moderné komunikačné technológie, najmä internet a sociálne siete. Mali by sme sa poučiť z minulosti, napríklad aj zo spomínaného topoľčianskeho pogromu, a uvedomiť si, že šírenie falošných správ a nedorozumení môže viesť až k tragickým udalostiam.

Ďalším zaujímavým aspektom inštalácie bola jej formálna stránka. Šablóny, pomocou ktorých boli vyrezávané vzory z plátov macesu, vychádzali z autentického rodinného dedičstva autorov – čipkovaného obrusu, ktorý vyrobila babka Moniky Kubinskej. Tento odkaz na jedálenský stôl ako symbol miesta stretávania sa a rodinnej pohody bol metaforickým pozvaním k stolu, za ktorý si môžu sadnúť ľudia akéhokoľvek vierovyznania, rasy či národnosti a nájsť porozumenie a spoločnú reč. Pretože v súčasnom pohnutom čase je komunikácia mimoriadne dôležitým predpokladom na to, aby krehké vzťahy medzi ľuďmi nevyústili do fatálnych konfliktov podobných tým z minulosti, ktoré sa, žiaľ, pomaly vytrácajú z našich pamätí.

Ak budú prebiehajúce rokovania úspešné, toto vydarené dielo bude možno vidieť a zažiť budúci rok v At Home Gallery v šamorínskej synagóge, v Pamätníku Šoa v Prahe a azda aj v Múzeu súčasného umenia v Krakove, ktoré sídli na mieste bývalej fabriky Oskara Schindlera.

Monika a Bohuš Kubinský – *Cache*
Nástupišťe 1 – 12, Topoľčany
13. 4. – 30. 5. 2017

1. Monika a Bohuš Kubinský: *Cache*, 2017, site-specific inštalácia, 6 x 3 m, detail
2. príprava inštalácie
3. príprava inštalácie
4. Monika a Bohuš Kubinský: *Cache*, 2017, site-specific inštalácia, 6 x 3 m

foto: archív autorov, Omar Mirza

Adamčiak, ZAČNI! Alena Vrbanová

„Pokrikom koncertným“ mala začať retrospektívna výstava Milana Adamčiaka (1946 – 2017) v SNG a isto aj hudobnou či akustickou performanciou protagonistu. Krátko pred otvorením výstavy ale nečakane „skončil“.

Zomrel 16. januára 2017 a tak názov výstavy vyznieva ambivalentne a trpké. Adamčiak ale zanechal výnimočnú stopu a tak môže pokračovať jeho umelecký odkaz, ktorý je inšpiratívny aj pre mladú generáciu tvorcov – hudobných, vizuálnych, akčných, básnických... Výstava, inštalovaná na treťom poschodí Esterházyho paláca, na prvý pohľad pôsobí „príliš zaplnená“, no pri podrobnejšom čítaní diel a dokumentácie to príliš neprekáža. Štruktúra výstavy je prehľadne usporiadaná do voľne poprepájaných celkov. Sleduje chronológiu paralelne s typológiou a dokumentáciou Adamčiakovej tvorby. Tá sa rozvíjala medzi hudbou, poéziou, performanciou a ich osobitým autorským prelínaním, čo je dôležitým základom pre kontextuálne čítanie a porozumenie povahy Adamčiakovej tvorby.



Podoba výstavy do istej miery predstavuje v ostatnom čase pomerne frekventovaný model archívneho systému, vloženého do príbehu. Tu sa ale javí ako nevyhnutnosť, ktorá sa pretavuje do kategorizácie autorových diel experimentálnej a vizuálnej poézie, grafických partitúr, akčných foriem umenia, dokumentácie účinkovania autora na koncertoch, eventoch a rozhovoroch. Výstava paralelne usiluje sprostredkovať aj nevšedný a často pohnutý príbeh umelca a jeho diela. Ukazuje a textovo približuje sféry autorského záujmu hlbavého i excentrického umelca. Takmer všetky oblasti jeho tvorby sa však prelínajú okolo ústredného bodu experimentálnej Novej hudby a ňou spojených grafických partitúr.

Adamčiak ako vyštudovaný hudobný teoretik (hudobná veda na FF UK v Bratislave, 1968 - 1973) prestúpil pod vplyvom atmosféry kultúry a umenia 60. rokov od striktného vedeckého bádania hudby, do autonómnych umeleckých dimenzií jej výskumu. Kurátori výstavy Lucia Gregorová Stach a Michal Murin na príprave výstavy ešte spolupracovali s Milanom Adamčiakom a usilovali sa rešpektovať do veľkej miery jeho predstavu. Murin v priebehu rokov 2011 - 2016 v spolupráci s Adamčiakom edične zostavil štyri publikácie o jeho diele (Archív I. – IV.; I. – Experimentálna poézia, II. – Konkrétne poézia, III. – Notácie a grafické partitúry, IV. – Akcie, performancie, projekty, koncepty a výstavy). Táto dokumentácia, systematizácia a odborná reflexia jeho tvorby sa výrazne podpisujú pod východisko scenára a finálneho vyznenia výstavy. Kurátori Adamčiakovo dielo predstavujú skromne, bez veľkých undergroundových aranžmánov, do prehľadne usporiadaných „archívnych“ celkov. Je to tak trochu osvetová praktika, tak trochu nevyhnutnosť vzhľadom na povahu zachovaných vizuálnych, hudobných a textových artefaktov. Výstavu sprevádzajú dva dokumentárne filmy, kde Adamčiak približuje svoj svet umenia, ktorému sa priam fanaticky oddal, a niekoľko videí z jeho koncertov, hudobných performancií a improvizácií.

Najstarší okruh vizuálnych diel na výstave zastupujú rané strojopisné a kresbové básne Milana Adamčiaka - komorné kompozície na papieri, ktorých výtvarná štýlová podoba vychádza čiastočne z avantgardných smerov suprematizmu a konštruktivismu, potom najmä dadaizmu a princípov konceptuálnej hudby a textu. Prevažná časť kresieb a strojopisných kompozícií je v štvorcovej alebo obdĺžnikovej schéme, rešpektujúc systém znakového písania – horizontálne, vertikálne a geometrizujúco. Celkom raný cyklus konkrétnej poézie Slovo – písmo – znak je datovaný rokmi 1963 – 1964, kedy študoval hru na violončelo na konzervatóriu v Žiline. V pamätnom roku 1968 začal Adamčiak študovať hudobnú vedu na FF UK v Bratislave, kde sa zapojil do protestnej študentskej hladovky (16. – 25. 1. 1969), podnietenej vojenskou okupáciou Československa a smrťou študenta Jana Palacha, ktorý sa upálil dňa 16. 1. 1969 v Prahe. Adamčiaka zo štúdií na FF UK nevyhodili vďaka podmienke vstupu do KSC. Štúdium ukončil v roku 1973.

Datovanie týchto veľmi raných prác je autentické. Oblasť experimentálnej poézie, ku ktorej v celkom ranej tvorbe smeroval, vychádzala z interpretácií rozličných literárnych diel a útvarov. Boli to interpretácie typu ponášky, permutácie, preparované parafrázy ľudovej slovesnosti, ale aj niekoľkých diel klasikov (Slovica Slavoca, Sloviaca Slivovatica, Slavoca Slivomatica, Lunoslavia, Somnambula Aurea, Lateraria Litina, Litaniae a iné). V roku 1964 vznikajú v jeho tvorbe typografické experimenty

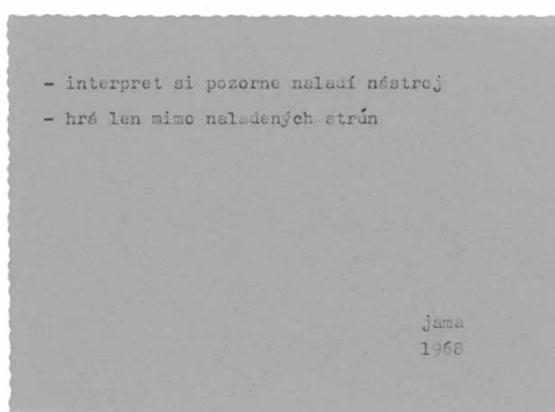
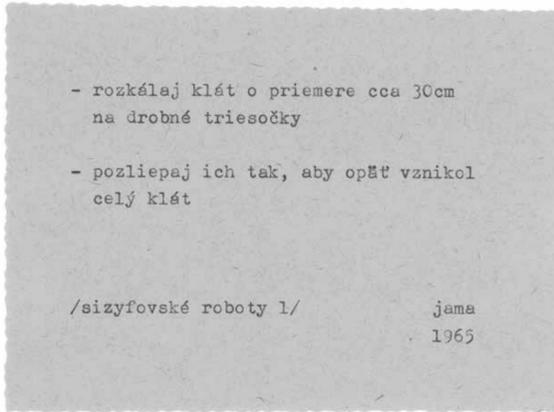
s odkazom na estetiku dadaizmu (Hravopisy, Lavopisy, Praepisy, Reclamarie, Krwawé sonety a iné). K experimentálnym textom patrí aj cyklus Polyglotarium (1965), kde Adamčiak prelína slová a fiktívne pravidlá gramatik podľa slovníkov orientálnych jazykov ako hindčina, tibetština, urdčina, swahilčina a iné.

Experimentálnu poéziu podnietili u autora v tom čase aj kvalitné české časopisy ako Sešity pro mladou literaturu, Světová literatura, Plamen a ďalšie. Dôležitým impulzom pre Adamčiaka bolo aj stretnutie s teoretikom umenia a vizuálnym tvorcom Jiřím Valochom v polovici 60. rokov. V roku 1969 vystavil Valoch ako kurátor jeho diela na výstave Partitúry v Dome umenia v Brne. V katalógu z tejto dobovo a lokálne unikátnej výstavy Valoch uviedol: „*Grafická hudba nie je poroznateľná v kontexte moderného výtvarného umenia a ani modernej hudby. Je identifikovateľná v kontexte obdobných prejavov, vychádzajúcich z iných oblastí ako vizuálna poézia, fónická poézia a happening.*“¹ Vtedy začína Adamčiak korešpondovať s podobne orientovanými autormi (Higgins, Vautier, madrijská skupina ZAJ, McLuhan, Stockhausen, Cage, Beuys...) a po svete rozposiela svoje textartové práce.

Z obdobia rokov 1966 – 1967 prezentuje výstava strojopisne komponovanú tvorbu blízku vizuálnej poézii, ale sú tu aj návody, projekty a inštrukcie z okruhu Monoeventov. Obdobie prelomu 60. a 70. rokov predstavuje výstava ako vrchol jeho poeticko-vizuálnej tvorby, ktoré predstavujú cykly Konštelácie, Selektívne texty, Numerické texty, Preparované texty, Montážne, Patexy, Bipoemy a ďalšie. Adamčiak využíval netradičné a novátorské postupy dekomponovania a prekomponovania textu. Od roku 1969 vznikali asociatívne Skripturálne básne, pečiatkové písmové tlače – Typoemy, strojopisné Typorastry riešené ako lakonické, spravidla geometrizujúce tvarové kompozície, koncepčne a štýlovo blízke skoršej Valochovej tvorbe. V nich sa Adamčiak sústredil na znakovografický záznam kompozičných aspektov hudby ako serializmus, aleatorika a polyfónia. Štýlovo v nich prepájal prvky konkrétnej poézie a autentických grafických notácií. Grafické partitúry pritom sám typologicky rozčlenil. Vo svete vizuálneho umenia pôsobia ako autonómne grafické listy a kresby, pritom kódujú v sebe hudobné informácie (podobne ako v dielach Milana Grygara).²

Výrazovosť pečiatkovej tlače (kresby) a strojopisného typu nekonvenčnej „písanej“ grafiky komponoval Adamčiak jednak podľa zásad rytmiky a tiež s dôrazom na akčný prvok - intenzitu úderov klávesnic písacieho stroja, ktorá uchováva autorskú energiu gesta a asociuje aj temporalitu. Kompozíciu pritom určuje zvolená kombinácia typov a ich permutačné pravidlo. Usporiadanie v ploche, hustotu a prekrývanie pečiatkových typov môžeme čítať nezávisle – ako zápis zvukových procesov a súčasne ako notáciu pre interpretáciu. Štruktúra typorastra dominovala aj pri vizuálnej poézii, inšpirovanej ornamentikou ľudovej výšivky, ale aj spôsobom tkania liptovských kobercov či horehronských tkanín.

Interdisciplinárna povaha Adamčiakových diel, ako ukazuje výstava, spočíva najmä v presahoch poézie, hudby a vizuálneho umenia, ako aj hudobnej performancii a inštalácií. Adamčiak synkreticky prepája básnické dielo, muzikologickú činnosť, komponovanie, akciu a tvorbu objektov či inštaláciu. Výstava potvrdzuje výnimočný tvorivý potenciál

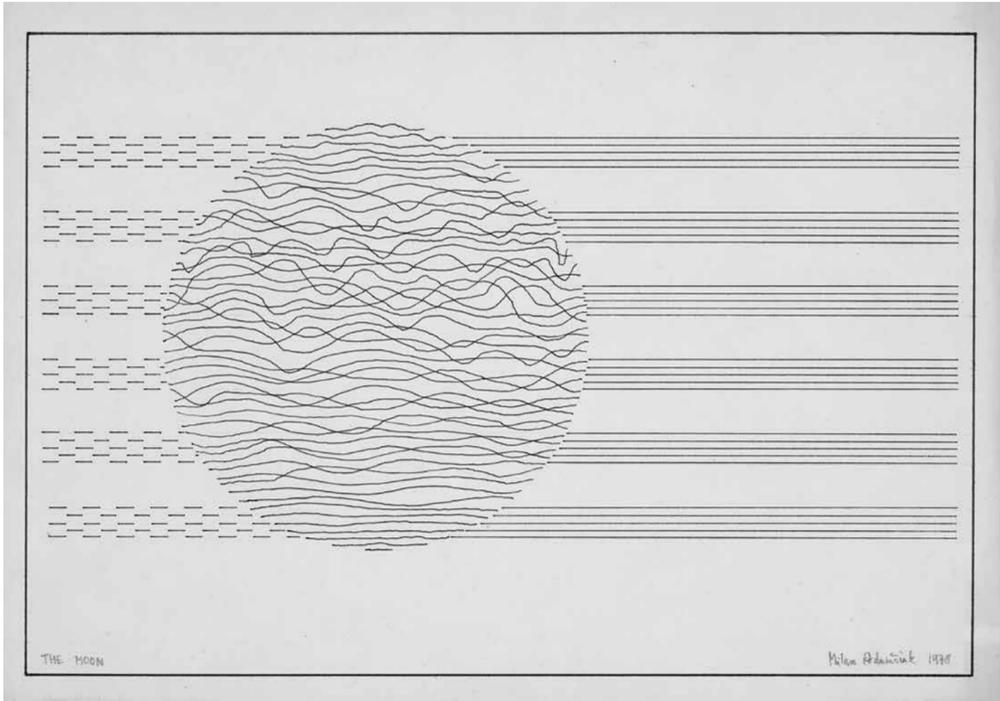


Adamčiak, začni!
Retrospektívna výstava intermediálnej tvorby
Milana Adamčiaka 1964 – 2017
Slovenská národná galéria, Bratislava, 23. 3. – 2. 7. 2017
Kurátori: Lucia Gregorová Stach a Michal Murin

autora, ktorý vzhľadom na dobové okolnosti a prostredie, v ktorom sa rozvíjal a tvoril, siaha k aktuálnosti hnutia Fluxus. Je to najmä fónická, auditívna a experimentálna poézia a hudba. Zachovával pritom svoj osobitý štýl, založený na spontánnom prelínaní hudby, gesta, znaku. Osobité sú aj štýly ich zápisu, typ improvizácie a rovnako spontánnej performatívnosti.

Výstava zdôrazňuje špecifiká, ktoré Adamčiaka odlišujú od skorších zahraničných podnetov a vymedzujú jeho tvorbu voči českej a širšej stredoeurópskej línii experimentálnej poézie. Časť výstavy je venovaná autorsky „podomácky“ vytvoreným hudobným a hudobno-performačným objektom – rozličným inštrumentom a akustickým či strunovým hudobným nástrojom, ako aj novším dreveným stojanovým objektom so zavesenými kovovými zvoncami či plechovkami. Na niektorých mohli diváci sami improvizovať či dokonca hrať podľa grafických partitúr, pokiaľ sú k tomu disponovaní. Sú tu zastúpené aj objekty z pamätnej výstavy Suterén v Bratislave (1989). Súčasťou výstavy sú aj materiály, dokumentujúce prezentácie aktivít Adamčiaka okolo hudobno-performačného zoskupenia Transmusic Comp. (1989) a Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu SNEH (od roku 1990), zvukové a akustické objekty z nájdených predmetov a materiálov, ale aj z klasických hudobných nástrojov, ktoré upravoval a prerábal v duchu svojho kréda: nový nástroj, materiál, nový interpret či performer znamenajú novú kvalitu mimo vôle skladateľa a na báze princípu otvorenosti, náhody a neurčitosti.

Výstava ukazuje počiatky a prierez akčnej tvorby Adamčiaka v kontexte skladateľskej skupiny DAD (1965), neskôr v roku 1967 ešte pred nástupom na vysokú školu hudobno-performačne zoskupenie Ensemble Comp. (s Róbertom Cyprichom a Jozefom Revallom), rané hudobné akcie, koncipované ako „ozvlášťňovanie“ všedných situácií ako Spievajúce fontány (1966), Requiem, Pocta Františkovi z Assisi (1968). Približuje účasť Adamčiaka a Cypricha na vernisáži akcie Alexa Mlynárčika Trenie vo Vysokých Tatrách³, 1. večer Novej hudby (1969) v Dome osvetly v Ružomberku⁴. Obdobie normalizácie od roku 1970 zachytáva dokumentácia a texty k hudobnému happeningu Vodná hudba, ktorú organizoval Adamčiak v rámci Ensemble Comp. ako akčnú reinterpretáciu rovnomennej Händelovej skladby v krytom bazéne na internáte „Bernolák“ v Bratislave za účasti verejnosti. Akčná tvorba Adamčiaka od roku 1969 vznikala v spolupráci s protagonistom slovenského akčného umenia Alexom Mlynárčikom, ktorý uviedol Adamčiaka na neoficiálnu výtvarnú scénu. Postupne participoval na viacerých akciách a happeningoch. Z roku 1970 to bola účasť na happeningu Jany Želibskej Snúbenie jari, 1. otvorený ateliér Rudolfa Sikoru v súkromnom dome na Tehelnej 32 v Bratislave, kde vytvoril fluxusovú performanciu Canon 4×1/5 a výzvu Gaudium et pax. Z toho istého roku je land artové dielo Adamčiaka Horiaci kruh (Pocta Otto



Pienovi), ktoré vytvoril na I. Festivale snehu organizovanom Mlynárčikom vo Vysokých Tatrách. Akčnú tvorbu autora výrazne podnietila aj spolupráca a priateľstvo s Róbertom Cyprichom.⁵ Výstava zachytáva aj participáciu Adamčiaka na akciách – sympóziách amatérskej tvorby Júliusa Kollera, ako aj jeho unikátnom projekte Galéria Ganku⁶, kde prispel muzikologickým projektom U.F.F.O (Univerzálny Fiktívny Filharmonický Orchester).

Osobitú pozornosť venovali kurátori výstavy aj dôležitému zdroju Adamčiakových podnetov a inšpirácii v diele avantgardného a experimentálneho skladateľa Johna Cagea (1912 – 1992), ktorého Adamčiak aj osobne poznal a otváral jeho výstavu John Cage Partitúry v SNG v Bratislave v roku 1992. Krátko na to bol pozvaný na festival John Cage and Europe v Perugii, kde interpretoval Cageovu skladbu Music Walk z roku 1952. Z objavov, netradičných postupov a iniciatív Johna Cagea Adamčiak prevzal a rozvinul najmä nezámernosť, náhodu, ticho ako čítanie prázdna a fluxovo-konceptuálnu otvorenosť improvizácie. Výstava približuje notácie a partitúry, niekoľko objektov a dokumentáciu z výstav a koncertov, venovaných Cageovi od roku 1967.

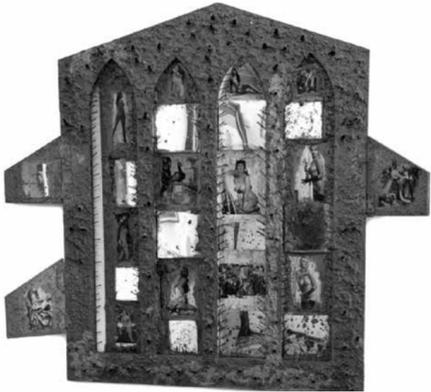
Špecifickým výtvarným prínosom Milana Adamčiaka, ktorý však nemožno oddeliť od hudby a poézie, sú diela ako vizuálne básne, grafické partitúry, akustické kresby, návody k vytvoreniu vlastného diela – vizuálne vzorce a šifry ako unikátna znaková vizualizácia hudby, autorské hudobné nástroje a hudobné či zvukové performancie. Výstava usiluje zdôrazniť najmä autorskú osobitosť a poetiku Adamčiakovej tvorby, zahrňajúcu experiment, presahy médií, transformáciu fenoménov z vedeckých disciplín do umeleckej tvorby, čo vyplynulo aj z jeho pôsobenia v Umenovednom ústave SAV, kde sa zaoberal ako muzikológ dvomi jemu bytostne blízkymi oblasťami výskumu – semiotikou hudby a presahmi hudby a výtvarného umenia. Osobitou oblasťou Adamčiakových prác na papieri boli zberateľsky a časovo kumulované koláže v duchu odkazu dadaistickej koláže a experimentálnych notácií Kurta Schwitersa, ako aj mailartu 60. a 70. rokov. Adamčiak ich spravidla adaptoval do sféry hudby ako partitúry.

- 1 Valoch, J. Partitury. Brno, Dům umění, 1969, nepag.
- 2 Pozri bližšie katalóg z výstavy Milan Grygar Vizuální a akustické. 2014, Galerie hlavního města Prahy. ISBN 78-80-7010-105-6.
- 3 Matuščík, Radislav: ...predtým. Prekročenie hraníc 1964-1971. 1994. PGU, Žilina, s. 92. ISBN 80-88730-08-2.
- 4 Tamtiež, s. 93.
- 5 Pozri bližšie: Rusinová, Zora (ed.): Umenie akcie 1965 – 1989. SNG, Bratislava, 2001, s. 89-91. ISBN 80-8059-054-0.
- 6 Pozri bližšie Grúň, Daniel (ed.): Július Koller Galéria Ganku. 2014, MQ Viedeň, s. 110. ISBN 978-3-902853-55-6.

1. Adamčiak, začni!, záber z výstavy, foto: Martin Deko
2. jama (Milan Adamčiak): *Zo série Sizyfovské roboty*, 1965, SNG, Bratislava, foto: Martin Deko
3. jama (Milan Adamčiak): *Zo série Sizyfovské roboty*, 1968, SNG, Bratislava, foto: Martin Deko
4. Milan Adamčiak: *Mesiac*, 1971, Zbierka Linea, foto: Martin Deko

Príležitostný ikonologický rozbor oltárov Stana Filka

Richard Gregor



1 3
2 4

V rokoch 1965 a 1966 vytvoril slovenský umelec Stano Filko (1937 – 2015) sériu 30 objektov, ktoré sú známe ako „Oltáre súčasnosti“. Je pravdepodobné, že impulzom k ich vzniku bola vizuálna skúsenosť s oltárom Niki de Saint-Phalle – informácia o tvorbe parížskych Nových realistov bola na Slovensku úzkemu okruhu výtvarníkov, do ktorého Filko patrila, známa najneskôr od apríla 1964¹.

Redakčná poznámka:

Tento text vznikol pre XI. Medzinárodnú konferenciu Ikonografických štúdií na Univerzite v Rijeke (na tému Ikonoklazmus a ikonofília), kde 2. júna 2017 odznel v anglickom jazyku. Obsahuje preto aj informácie, ktoré sú slovenskému čitateľovi dôverne známe, no zahraničnému publiku ich bolo potrebné bližšie vysvetliť či pripomenúť.

Už niekoľko rokov priebiežne pracujem na teórii, ktorú som nazval „homonymická opona“². Snažím sa ňou uvádzať na pravú mieru pozície, vplyvy a roly, ktoré dialógom cez železnú oponu výtvarní umelci a ich diela vytvárali a reprezentovali. Filkove oltáre sú v tejto súvislosti výborný príklad. Ukazujú totiž, že vonkajší formálny impulz, prichádzajúci z externého kontextu, dokáže v novom „framingu“ nielen nadobúdať iné významy, ale tiež aktivovať úplne odlišné, v tomto prípade dokonca vytesnené či pretrhnuté kultúrne stopy a väzby.³

Oltár Niki de Saint-Phalle je z roku 1962, má názov OAS, čo priamo odkazuje na „Organisation Armée Secrète“ počas Alžírkej vojny za nezávislosť (1954 – 1962). Jeho aktivistická povaha a forma trochu vybočuje z autorkinej súdobej tvorby, naopak jazykom asambláže nájdených objektov do nej zároveň veľmi dobre zapadá. Filkove oltáre sú o tri-štyri roky mladšie, je ich celá séria, pričom existujú aj ďalšie, iné, než oltárne varianty podobného tvaroslovía. Po prvý raz tieto svoje objekty vystavil ako prostredie pod názvom „Obydlie 1966 skutočnosti súčasnosti“ v „Galerii na Karlově náměstí“ v Prahe začiatkom roku 1967. Z hľadiska ich genézy v ešte len formujúcom sa Filkovom umeleckom názore si treba všimnúť romantickú afinitu oltárov k estetike informelu (stigmatizácia plochy diela, fragmentárnosť, angažovanie rámu), a tým pádom predĺženú väzbu k post-surrealizmu⁴, na ktorý náš informel vedome (v Čechách) alebo podvedome (na Slovensku) nadväzoval. Práve tieto dva odkazy predstavujú nezameniteľný domáci framing. Doňho sa následne projektujú nové (v zmysle homonymickej opony druhu-okruhov⁵) impulzy pop kultúry s estetickou reprodukcie masovo-komunikačných prostriedkov. V tomto prípade na seba berú podobu, vypožičanú z vysokej a nízkej kultúry: k reprodukciám gotických madon Filko pripája výstrižky z erotických časopisov (pin-up girls). „Oltáre súčasnosti“ môžeme vďaka tomu vnímať ako sofistickovanú kritiku v kvázi pop-artovom zmysle, keďže využíva formálnu citáciu veci samotnej na jej umiestnenie v pozitívnom i negatívnom hodnotovom poli zároveň. Kam však smeruje ich kritický osten?

Obrazovú zostavu Filkových neo-avantgardných oltárov musíme na Slovensku vnímať politicky, ide teda skôr o ikonologický než ikonografický rozbor. Slovenské dejiny sú počas celého tisícročia pacifistickým prejavom do seba zahladeného málopočetného horského etnika, ktoré sa práve svojou apolitickou prispôboivosťou ubránilo asimilácii s okolitými dominantnými národmi. V neexpanzivnosti Slovákov významnú rolu po celé milénium zohrávala katolícka cirkev. Tento „idylický“ stav, ktorý sa dejinne vyčírila v Národnom obrodení 19. storočia a vyústil do vzniku Československa v roku 1918, má jednu výnimku. Stala sa ňou kolaborácia s nacistickým Nemeckom počas II. svetovej vojny. A nielen to: na čele tzv. slovenského štátu stál celých šesť rokov katolícky kňaz, ktorý za svoje vojnové zločiny, napríklad za súhlas s deportáciou vyše 80.000 židovských občanov, v roku 1947 odvisol. Slovenský štát tak vždy predstavoval značný paradox. Na jednej strane uchránil svojich nežidovských občanov od priamych prejavov vojny, desaťtisícim z nich dokonca za bagatel „rozdal“ židovský majetok. Popri tom bol vnímaný ako vyústenie dlhoročnej snahy o autonómiu Slovenska prislúbenú ešte v samých začiatkoch Československej republiky. Nebyť Slovenského národného povstania (1944), zostal by ako najväčšia národná hanba, so všetkým, čo k tomu patrí. Asi nie je veľa národov na svete, ktoré musia mať taký trpký pocit z nadobudnutia svojej štátnosti.

Socialistický režim po roku 1948 všetky náboženské odkazy v umení zakazoval, kresťanská viera sa stala terčom represii (rušenie kláštorov či perzekúcie mníchov a rádových sestier). Popri tom slovenská politika len veľmi pomaly smerovala k federácii z roku 1968, t. j. otázky nadviazania na ambície slovenskej autonómie sa v znovuoobnovenom Československu dostávali na pretras len pozvoľna. Možno teda povedať, že hlavné témy slovenského štátu – národné sebaurčenie a jeho katolícka egída – zostali potlačené. Ale ako to už býva, ono konfliktné, alebo nedopovedané v podvedomí často sublimuje zastupne: určitá (nie nevyhnutne negatívna) nacionalistická substancia si postupne našla svoju cestu von. Som presvedčený, že jej stopy možno nájsť napríklad v „druhej moderne“, ktorá u nás nastala počas post-stalinského odmäku po roku 1956 a vrcholila začiatkom 60. rokov v tvorbe Galandovcov⁶ (nehovoriac o ich adoráciách z pera Dominika Tatarku). Rovnako ako neskôr, aj v čase vzniku Filkových oltárov v jeho tvorbe možno národné otázky vnímať ako podprahovo prítomnú sústavu nedopovedaných dejinných súvislostí. Ich závažnosť by si isto bola vyžadovala podobný dialóg, aký v 60. rokoch viedla so svojou minulosťou spoločnosť v Nemecku, alebo ktorý začal prebiehať v 80. rokoch v Rakúsku⁶. No počas totality boli možnosti spoločnej sebareflexie príliš spolitizované, tendenčné a tým vlastne neúčinné. Kolektívne podvedomie boli skôr schopní katalyzovať umelci, než vedci, a to najefektívnejšie v takto nečakaných a provokatívnych dielach. Preto oltáre okamžite vzbudili pozornosť – práve tu pramení známy výrok o „pop-barokizujúcom sochárovi“ od Pierra Restanyho.

„V Oltároch súčasnosti (1965 – 1966) Filko po prvýkrát formuloval základ veľkej témy, ktorá ho vzrušovala po celý život: hľadanie novej spirituality, v ktorej je náboženstvo umenie dneška – Fine Art. V roku 1967 to bola podľa jeho vlastných slov „syntéza starej a novej mystiky (náboženstva a erotiky)“.⁷ Vo Filkovej tvorbe už zakrátko nato prevážil univerzalizmus v množstve podôb, no v oltároch stojí ešte len na začiatku tejto cesty. Záleží preto na tom, či ich prednostne vnímame ako odraz minulého (post-informálna objektivizácia), alebo ako predzvesť budúcnosti (spasiteľské neo-avantgardné umenie). V mojom pohľade tieto dva pohľady fúzujú. Filko bol vždy stredobodom svojho vlastného univerza a preto sa domnievam, že práve pomocou oltárov si po prvý raz spýtoval svoj avantgardistický mesianizmus⁸. Možno nie som úplne prvý, kto pripúšťa, že na budúcu podobu Filkovho mesianizmu mal počiatočný vplyv aj klasický kresťanský koncept Spasiteľa. Ved aj oltáre sa svojim názvom, formátom a vertikálnym umiestnením viac či menej otvorene odvolávali na tradičný kresťanský sakrálny objekt.

V najnovšom katalógu k výstave Filkovej tvorby autori spomínajú aj jeho výrazný narcizmus, „spojenectvo religióznej oddanosti a vizuálneho umenia“⁹, zároveň odklon od židovsko-kresťanských základov¹⁰. Vieme tiež, že jeho eklektická a zároveň výsostne individuálna spiritualita sa kontextualizuje napríklad pop-artom, vo svojom čase neodmysliteľnou vierou vo vedu a túžbou po slobodnom vyjadrení. Ak si do tejto prepojenej narcistno-mesianistickej konštelácie vložíme skutočnosť, že ako dieťa Filko dvakrát prekonal klinickú smrť (1945 a 1952¹¹), ergo prežil svojho druhu „kvázináboženské znovuzrodenie“¹², domnievam sa, že nie je prehnané prirovnanie so zmŕtvychvstaním. A pokračujme ďalej: ak navyše k Filkovmu idylickému detstvu počas slovenského štátu – idylickosť sa prízvukuje napríklad v jeho vzťahu ku starým rodičom¹³ – prenese a *ex post* pripojíme atribúty „národného konceptualizmu“, ktorý Tomáša Pospiszyla¹⁴ priviedol v jednej z jeho úvah späť až do 19. storočia, potom tieto súbežné línie môžu smerovať k jedinému. Že Filko vo svojej tvorbe nemohol nezohľadňovať to, čo z kolektívnej (a teda aj jeho vlastnej) minulosti ostalo nevytvorené. Dovolím si povedať, že Filkova pamäť - a to ani tá „vtelená“ - nepotrebovala siahať až tak hlboko k národnému obrodeniu 19. storočia. Stačí, keď dosiahla k svojim vlastným zážitkom. Pripomeniem ešte, že medzi mnohými Madonami, ktoré v oltároch predstavujú hlavný pendancit erotických výstrižkov, sa dajú nájsť i vyobrazenia Madony pod krížom, čo môže byť odkaz na Sedembolestnú Pannu Máriu (Virgo Maria Dolorosa al. Mater Dolorosa), po roku 1717 cirkevnú patrónku Slovenska.

Napriek uvedeným súvislostiam by bez hmatateľnejšieho dôkazu vo Filkovej tvorbe mohla byť táto úvaha v podstate len špekuláciou. No v rámci tzv. „Bielej ontológie“, v ktorej ústredný význam zohráva dielo „Biely priester v bielom priestore“ (vytvorené spolu s Milošom Lakym a Jánom Zavarským, 1973 – 1974), existuje séria premalieb fotografií s názvom „Transcendencie“ (1970 – 1978). Upozornil na ňu Aurel Hrabušický, ktorý v už citovanom katalógu napísal, že ide o „rozsiahly cyklus zlato-tónovaných čiernobielych fotografií, dokumentujúcich výjavy z bežného života, v ktorých autor zabilil svoju vlastnú postavu.“¹⁵ (Zvýraznil R.G.) Cyklus ilustruje len dvomi reprodukciami: na prvý z nich je zabielený sám Filko, pravdepodobne počas návštevy EXPO '70 v japonskej Ósake. Na druhej je zabielený Ježiš Kristus v „Snímaní z kríža“ od Rogiera van der Weyden z roku 1435. Nemám v úmysle uvedený príklad významovo nadhodnocovať, no v rámci typicky filkovskej vzájomne prepojenej a znakovo reduktívnej tvorby spolu všetky motívy úzko súvisia. Podobne, ako v oltároch gotické oblúky zároveň kopírujú tvar (špic) nábojnice a zároveň vesmírnej rakety (korábu¹⁶), podobne, ako sa ženské postavy objavujú vyobrazením či konceptuálne vo fotkách, siluetách aj Šeherezádach. Dokonca podobne, ako podľa autora hoci aj kompozičné použitie niektorých farby v rámci jeho filozofie môže odkazovať k rovnakému zdroju¹⁷.

(Seba-)pripodobnenie autora ku Kristovi ukazuje, že o Filkovi má význam uvažovať nielen ako o autorovi vlastného pseudo-filozofického systému, ale aj ako o celkom miestne špecifickom ikonoklastovi: jazyk, ktorým sa vyjadruje je pomerne radikálny, posilnený dobovou komplikovanosťou masovej komunikácie a jej kolísavej dostupnosti. O to väčší dôraz môžeme pripísať jeho mesianizmu, ktorý je expanzívny do všetkých možných oblastí umeleckého myslenia, a ktorý si dokáže ako protihodnotu voľne privlastňovať symboliku z ľubovoľných zdrojov. V jeho tvorbe je mnohé spravida vysvetliteľné a nespochybniteľné práve s ohľadom na jeho neotrasiteľnú individualitu. No vidno, že aj v rámci nej je možné nájsť a rozplieť línie, ktoré majú uchopiteľné kultúrne korene, a ktoré Filkovu „personálnu ontológiu“¹⁸ jednoznačne ukotvujú v našej miestnej geo-politickej realite a histórii.

Z bibliografie:

Lucia Gregorová Stach – Aurel Hrabušický (2016)

Poézia o priestore – kozme. SNG, Bratislava

Tomáš Pospiszyl (2014) *Asociatívni dejepis umění*. Tranzit, Praha

Nina Vrbánová (2013) *Oklíf Onats - Transcendenteaoq 5.D. (4.3.)*.

GCM, Bratislava

Ivan Jančár (2008) *Filkova archa a oltáre súčasnosti*. GMB, Bratislava

- 1 V apríli 1964 navštívil Alex Mlynárčik po prvý raz Pierra Restanyho v Paríži a vrátil sa naspäť s plným kufrom kníh a časopisov.
- 2 Podrobnejšie rozpracované v článku: Elkins, J. - Gregor, R.: The Homonymic Curtain. Umění LXIII, 3/2015, s. 150-155
- 3 V tejto súvislosti už dnes nemožno súhlasiť s interpretáciou, v ktorej sa na slovenskú neoavantgardu nazerá, ako na nadviazanie na Západné trendy a vytvorenie „originálnych osobnostných verzií“. (Hrabušický 2016: 3) Tento spôsob náhľadu vyvracia počas posledných 20 rokov kontinuálny výskum a texty mnohých stredo európskych teoretikov a historikov umenia (Alexander Kiossev, Piotr Piotrowski, Tomáš Pospiszyl, Klara Kemp-Welch, Maja a Reuben Fowkes, Edit Andráš a ďalší).
- 4 V tejto súvislosti je príznačný aj typus prostredia vo svojej revokácii estetiky surrealistických výstav z 30. rokov 20. storočia. Dokonca možno povedať, že aj Filkove neskoršie ateliéry boli svojho druhu surreálne situácie.
- 5 Otázka o možnej afinite Galandovcov k „ikonografii“ a určitej výberovej reminiscencii slovenského štátu u výtvarníkov, ktorí počas neho prežili svoje detstvo, nebola dodnes položená. Ničmenej Rudavského kaplnky, Laluhove revokácie ľudovej symboliky vidieka, alebo Kompánkove „božstvá“ takejto interpretácii neodporujú.
- 6 Aj ku Viedenskému akcionizmu 60. rokov - k jeho hyper-expressívnej podobe a rituálnosti – sa viažu interpretácie, ktoré hovoria o sublimácii nevytvoreného vzťahu Rakúska ku svojej nacistickej minulosti.
- 7 Gregorová Stach (2016: 78)
- 8 O stredo európskom umeleckom mesianizme tohto obdobia hovorí aj Piotr Piotrowski (Piotrowski, P. 2005. In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945-1989. London: Reaktion Books, s. 29).
- 9 Gregorová Stach (2016: 18)
- 10 tamže (2016: 78)
- 11 tamže (2016: 6)
- 12 Tomáš Pospiszyl: Asociatívni dejepis umění, Tranzit 2014, s. 101
- 13 Gregorová Stach (2016: 6)
- 14 Tomáš Pospiszyl nehovorí o vo svojom texte o väzbe k tzv. slovenskému štátu. Svoj konštrukt podporuje „šialeným kontinuum medzi 19. a 20. storočím“, vníma ho ako „súčasť celku národnej tradície“. (Pozri kapitolu Národný konceptualizmus. Obrozenecké motívy v diele Stana Filka a Júliuse Kollera. In: Tomáš Pospiszyl: Asociatívni dejepis umění, Tranzit 2014, s. 81-121).
- 15 Aurel Hrabušický (2016: 74-76)
- 16 Vedome týmto naviac odkazujem, že aj projekt svojho ateliéru / múzea Filko pôdorysne koncipoval ako svojho druhu vesmírny koráb.
- 17 Podľa dokumentu, ktorý s Filkom natočil Alex Mlynárčik v New Yorku v polovici 80. rokov 20. storočia, Filko v ňom odkazuje použitie bielej farby v novom expresívnom obraze k dielu Biely priester v bielom priestore.
- 18 Aurel Hrabušický (2016: 3)

1. Stano Filko: *Oltár súčasnosti*, 1964 – 1965, asambláž, 114 x 95 cm, majetok: Galéria mesta Bratislava

2. Niki de Saint-Phalle: *Autel O.A.S.*, 1962, foto: archív autora

3., 4 Stano Filko: *Z cyklu TRANSCENDENCIA*, 1978 – 1979, maľba na nájdenej fotografii, 24 x 18 cm, 18 x 24 cm, foto: Daša Barteková

Zložitosť a protiklad v stredoeurópskej radikálnej architektúre. Experimenty v umení a architektúre 70. rokov

Katarzyna Cytlak

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

Katarzyna Cytlak, 2017

ďalej a vyhlásif, že špecifickosť projektov radikálnej architektúry v strednej Európe, medzi iným, súvisí s tým, že boli tvorené hlavne umelcami, a to ako protipól ich ostatnej umeleckej tvorby. Títo umelci sa spočiatku nijak špeciálne nezaujímali o architektúru a jej aplikáciu do umenia. Napríklad Alex Mlynárčík bol aktívny najmä na poli životného prostredia a performancii a v 60. a 70. rokoch zorganizoval mnoho akcií oscilujúcich medzi umeleckými festivalmi a populárnymi oslavami s hojnou účasťou ľudí, často mimo umeleckého sveta. Iný umelec, Jozef Jankovič, bol dovtedy aktívny primárne na poli sochárstva. Známy sa stal v 60. rokoch hlavne vďaka svojim figurálnym priestorovým kompozíciami, ktoré mali groteskné a ironické črty, a emočným spôsobom vypo-vedali o stave ľudstva. Tadeusz Kantor, vyštudovaný maliar, sa stal divadelným režisérom a vyjadroval sa v týchto dvoch oblastiach realizáciou happeningov a performancii, tvorbou malieb a umeleckých objektov a režírovaním hier. Architektonické návrhy, ktoré začali tvoriť títo umelci zhruba začiatkom 70. rokov, mali v ich celkovej umeleckej tvorbe len sekundárnu dôležitosť. Boli výnimkami v ich prevažne homogénnej tvorbe, ako po formálnej, tak aj po obsahovej stránke.

Architektonické návrhy východoeurópskych umelcov vo forme náčrtov, printov, fotokoláží alebo dokonca technických kresieb odhalili ambíciu ich autorov vytvoriť reálne architektonické projekty, a spomínané príklady tak tvorili skôr prestávku vo zvyčajnej kreatívnej aktivite týchto umelcov. No ešte zaujímavejšia je skutočnosť, že v niektorých prípadoch, ako pri Jozefovi Jankovičovi alebo Milanovi Knížákovi, boli architektonické projekty vytvorené ako odpoveď na všadeprítomnú štátnu kontrolu. Jankoviča počas normalizácie vyhodlilo zo Svazu československých výtvarných umelcov, čo sa mu ukázalo byť závažnou prekážkou pri pokračovaní v dráhe profesionálneho umelca alebo dokonca pri získavaní materiálu na jeho sochy. Korene vlastných architektonických kresieb vnímal ako potrebu reagovať na skutočnosť, že bol odmietnutý komunistickou spoločnosťou.⁴⁹ Knížákovu architektonické návrhy vznikli v 70. rokoch, v období po návrate zo Spojených štátov, kedy bol pod neustálym dozorom československej polície.⁵⁰ Používanie jazyka architektúry navyše týmto umelcom umožnilo vyjadriť sociálnu kritiku bez skrytej cenzúry, čo bolo čitateľné pre každého, kto poznal kódy avantgardného umenia. Túto funkciu architektúry potvrdzuje aj výpoveď Jozefa Jankoviča o tom, ako musel na policii vysvetľovať svoje architektonické kresby. V rozhovore z roku 2011 spomína, že keď v 70. rokoch pracoval na svojich architektonických kresbách, chcel vytvoriť „bezúhonné“ práce, aby sa vyhol cenzúre.⁵¹ Hovorí, že polícia bola samozrejme podozrievavá voči niektorým zosmiešňujúcim aspektom jeho projektov, no v skutočnosti ho vďaka implicitnému, vysoko subjektívnemu a nepriamemu charakteru jeho kritiky nemohla priamo obviníť. Na pozitívnom podtexte architektonických projektov sa istým spôsobom podieľala skutočnosť, že architektúra samotná bola v jazyku komunistickej ideológie prezentovaná ako niečo veľmi pozitívne (všetky obrazy súvisiace s budovaním boli v ikonografii socialistického realizmu všadeprítomné a asociované s konceptom moderného komunistického štátu redefinovaného po druhej svetovej vojne).⁵²

Oslobodenie predstavivosti bolo nevyhnutnou súčasťou architektonických návrhov ako na Východe, tak aj na Západe. Architekti a umelci na oboch stranách železnej opony sa rozhodli pre architektúru mimo hraníc (anti-formalizmus), architektnú poctu, ne-funkcionalistickú a nakoniec mobilnú architektúru. Vo formálnom zmysle sa veľká dôležitosť pripisovala myšlienkou flexibility architektonických štruktúr, vďaka ktorej sa nové budovy vedeli prispôbiť meniacim sa vonkajším podmienkam, a vo figuratívnom zmysle bolo jedným z postulátov týchto projektov stať sa citlivým aj na spoločenský rozvoj. Vďaka tomu vieme ľahko uviesť viaceré východoeurópske príklady vizionárskych a vo väčšine prípadov high-tech architektonických návrhov, ktoré reagujú na hlavné tendencie reprezentované umelcami zo západu Európy: návrhy nafukovacej architektúry (Sigma, Stano Filko, Alex Mlynárčík), mobilné domy (*Kráčajúci panelák* Jozefa Jankoviča z roku 1978, vozidlo Jerzyho Rosołowicza *Neutronikon Travel* (*Neutronikon podrážny*, 1970), vesmírna architektúra (vesmírne mesto *Scarabea* skupiny VAL, *Návrhy nových planét* Karla Malicha⁵³), klimatizované a ekologické návrhy (klimatizované mesto *Heliopolis* skupiny VAL, Maurerovej *Inhalomediator* – zariadenie produkujúce kamikovú paru pre „husto obývané, zaneprázdnené mestá“⁵⁴), psychosenzorické priestory (*Pneumatické štruktúry* skupiny Sigma, 1974, Filkov Kozmos, 1969), kinetické koncertné sály (*Akustikon* skupiny VAL, Maurerovej *Rezonator*, 1972; Rosołowiczov *Prírodný Neutrdrom* (*Neutrdrom naturalny*) pre *Koncert pre 28 podušiek a západ slnka* (*Koncert na 28 poduszek i zachód słońca*), 1968), akcie-inštalácie na voľnom vzduchu (*Akcia na rieke Timiș* skupiny Sigma, 1976; Gáyor a Maurer – *Veterná smerovka*, 1971) alebo globálne mestá (Mihai Olosov návrh modúlárneho *Univerzálného mesta*, 1970; megaštruktúra Stefana Müllera *Terra X*, 1973).

Každopádne, originalita tých východných tkvie predovšetkým v ich unikátnom koncepte, vychádzajúcom z lokálneho kontextu a reflektovanom v terminológii, ktorá bola diametrálne odlišná od tej použíwanej západnými umelcami. V rovnakom čase, kedy Archigram navrhol svoje *Plug-In* alebo *Instantné mestá* (1964 – 1968), hovoril v Československu architekt Karel Honzík o *Domurbii* (1962 – 1965). Na zadefinovanie svojich prevažne utopických a futurologických projektov použil Alex Mlynárčík koncept „prospektívnej architektúry“ Michela Ragana, no Tadeusz Kantor už hovoril o „nemožnej architektúre“, Milan Knížák o „snovej architektúre“ a poľský architekt Stefan Müller o „intenčnej architektúre.“⁵⁵ Manifest totálneho privlastnenia rakúskeho architektsa Hansa Halleina - *Alles ist Architektur* (*Všetko je architektúra*, 1968) našiel svoju paralelu v projekte *Architektúra musí byť...* (*Architektura musí być...*) poľského umelca Włodzimierza Borowskeho. Toto dielo, pripravované v spolupráci s Tomaszom Osinškim pre varšavskú výstavu z roku 1975 *Terra 1*, sa snažilo redefinovať architektonickú prax za pomoci viac než tisíc adjektív, zoradených podľa abecedy.

Od radikálnej avantgardy k radikálnej architektúre

Pri skúmaní špecifickosti radikálnych tendencií v umení a v architektúre strednej Európy sa stáva zjavným, že socio-politický kontext hral v jej kryštalizácii kľúčovú rolu. Po prvé, samotná skutočnosť života vo východnom bloku prinášala významné estetické dôsledky. Kým západní architekti zaujali jasnú pozíciu na okraji funkcionalistickej architektúry medzinárodného štýlu, umelci strednej a východnej Európy realizovali svoje projekty aj proti oficiálnej architektúre komunistických krajín; predovšetkým voči socialistickému realizmu, ale aj voči niektorým „modernistickým“ úspechom postaveným po 1945, a predovšetkým voči lacnej, štandardizovanej domovej zástavbe. Ako alternatívu vnímal vizionársku architektúru napr. Ľudovít Kupkovič, člen skupiny VAL a absolvent architektúry, ktorý v rokoch 1967 až 1976 pracoval v žilinskej sekcii Stavoprojektu, národnej architektonickej spoločnosti založenej v roku 1948 na obnovu urbanizmu a architektonického dizajnu v Československu. Aj keď pokračoval v aktivitách ako člen skupiny VAL, jednoznačne sa vyjadril, že pre neho predstavuje trhlínu v jeho vlastnej aktivite. „VAL bola nová výzva“, povedal, „voľná tvorba v architektúre, architektonické sny, poézia.“⁵⁶

Je však viditeľné, že východoeurópski umelci a architekti sa tiež vzdialili didaktickej funkcii architektur, používanej na upevnenie ideologického vplyvu oficiálnych autorít na občanov komunistických štátov. V Jankovičových projektoch sa kombinuje kritika československých autorít s autorovým nesúhlasom s oficiálne akceptovaným estetickým programom. Niektoré jeho návrhy boli groteskné transpozície stalinistickej architektúry a Paláca sovietov, podobne ako jeho *Projekt pamätníka neznamého politika* (1975) s klasickou stĺpovou fasádou. V iných svojich prácach kritizoval megalomániu komunistických predstaviteľov. V *Návrhu 44-poschodovej budovy postavenej k 44 výročiu...* (1979) sa Jankovič nielenže vysmieval tvaru budov navrhovaných v komunistickom Československu, ale ironicky komentoval praktiky štátnych autorít pripomínať si každú udalosť významnú pre ich propagandu množstvom budov, pamätníkov, soch, atď. Východoeurópski umelci sa podobne ako ich západní kolegovia, sledujúci mysliteľov svojej doby ako Herbert Marcuse (ktorý v roku 1967 oznámil koniec utópie⁵⁷), dištancovali od dedičstva avantgardy a jej utopizmu. Podľa Poliaka Jerzyho Rosołowicza tieto návrhy parodovali aj utopickú architektúru a umelecké projekty avantgardy predpovedané funkcionlizmom, medzi iným budovu, ktorej funkciou bolo narušiť u návštevníkov dojem rovnováhy a neutralizovať ich činy (*Neutrdrom*, 1967).⁵⁸ Svoje návrhy však tvorili predovšetkým ako formu protestu proti používaniu architektúry na propagandistické účely. Toto bol prípad aj *Projektu tribúny prvého mája* (1974), ktorý parodoval kresbu *Leninovej tribúny* (El Lissitzky, 1920).

Na oboch stranách železnej opony sa väčšina projektov radikálnej architektúry nikdy nerealizovala, čo im však nebránilo byť po formálnej stránke niekedy vysoko vyspelými architektonickými návrhmi, realizácia ktorých sa často odkladala na „blízku budúcnosť“. Podľa

Ragonovej myšlienky prospektívnej architektúry, ktorá bola v protiklade k utopickým architektonickým projektom teoreticky (technicky) v blízkej budúcnosti realizovateľná,⁵⁹ sa architektonické návrhy VAL-u tiež dali uskutočniť. Udržiavajúc si vzdialenosť od konceptu utópie, ktorú Ragon odsúdil ako negatívnu a nepresnú modalitu vizionárskej architektúry,⁶⁰ vypracovávala slovenská skupina svoje projekty do najmenších detailov. Vypracovávali úhľadnú profesionálnu architektonickú dokumentáciu: zakreslenia prierezov, plány, modely, technické popisy, presne popísané lokality, atď., čím sa istým spôsobom vyrovnali štandardným architektonickým návrhom. Potrebu uskutočniteľnosti vizionárskej, high-tech architektúry zdôrazňovali aj ostatní východoeurópski umelci a architekti. Poľský architekt Stefan Müller vo svojom projekte *Terra X* predpovedal existenciu megaštruktúry vo forme siete zloženej z trojuholníkových modulov visiacich 2000-2500 m nad zemou, v ktorých sa odohrávajú všetky ľudské každodenné činnosti. Zemský povrch sa mal stať „zónou hravosti“ („*strefa ludyzmu*“), venovanou iba rekreácii, kým celá „zóna produkcie“ by sa presunula pod zem. Podľa Müllera bol jeho projekt liekom na „utilitárnu urbanizáciu Zeme“ a bol technicky možný, spomalenie jeho realizácie mali na svedomí prekážky politickej, spoločenskej a etickej povahy.⁶¹

Medzi prístupom skupiny VAL a Ragonovým konceptom však existujú dôležité odlišnosti. Hlavný rozdiel voči Ragonovej teórii spočíva v potencionálnej úlohe architektúry VAL v socio-politickom súťažení. Ich projekty prázdninových rezortov a vesmírnych miest sú bližšie situacionistickým mestám alebo *Novému Babylonu* - megaštruktúre pre Homo ludens, ktorý navrhol holandský architekt Constant Nieuwenhuys.⁶² Urbanistické dizajny skupiny VAL s kompletnou infraštruktúrou na zabezpečenie stravy, komunikácie a oddychu boli v ostrom kontraste voči každodennej skutočnosti mestského života v komunistickom Československu. Výsledkom bolo, že návrhy skupiny VAL sa dali nepriamo vnímať ako sociálna kritika. Ich návrh *Národného zhromaždenia Argillie*, umiestnený na jeden z ostrovov Francúzskej Polynézie, odrážal ich ambíciu vytvoriť nový štátny systém. *Argillia*, fiktívne svetové kráľovstvo vymyslené Mlynárčíkom v roku 1972, sa dalo vnímať ako liek na izoláciu Československa v období politickej normalizácie. Vyššie spomínaný projekt navyše odkazoval k *Domu poľnohospodárskej stráže* (*Maison des Gardes Agricoles*) v parku Maupertuis, ktorý navrhol Claude-Nicolas Ledoux, významný architekt francúzskeho neoklasicizmu. Reinterpretácia Ledouxovho návrhu skupinou VAL mohla posilniť videnie ich projektov z pohľadu sociálnych a politických protestov. Ledouxove vizionárske budovy, ktoré sa mali „prihovárať očiam“ („*parler aux yeux*“),⁶³ a boli navrhnuté pre novú harmonickú spoločnosť, odrážali prebudzanie občianskej spoločnosti a takpovediac predpovedali Francúzsku revolúciu.⁶⁴

Aj keď boli zjavné politické presvedčenia v architektonických návrhov skupiny VAL skôr implicitnej povahy, dajú sa spájať napr. s myšlienkami Henriho Lefebvrea a s marxistickou víziou spoločnosti,⁶⁵ v ktorej sa prax urbanizmu vníma ako produkt spoločnosti a spôsob

nastolenia radikálnej sociálnej kritiky. Lefebvreovo hľadanie alternatívnej spoločnosti, prítomné v jeho prácach, môžeme vnímať ako alternatívu k ideologickému diskurzu Československého štátu v danej dobe.

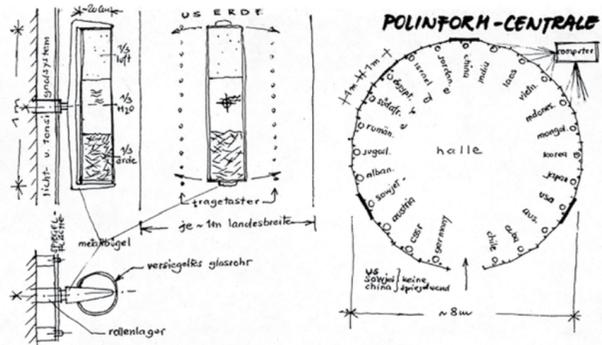
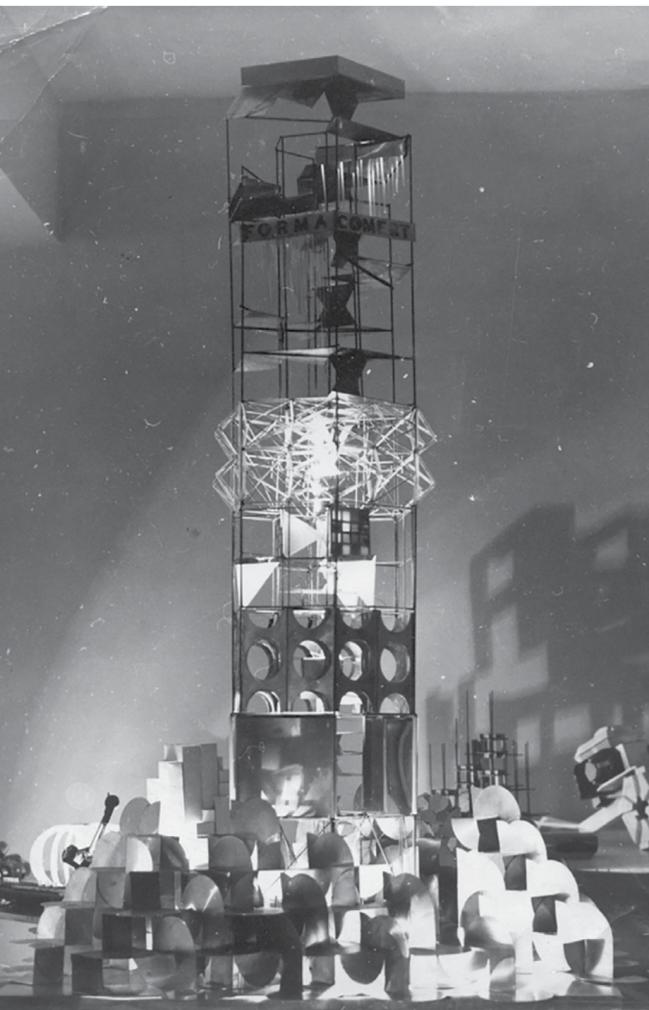
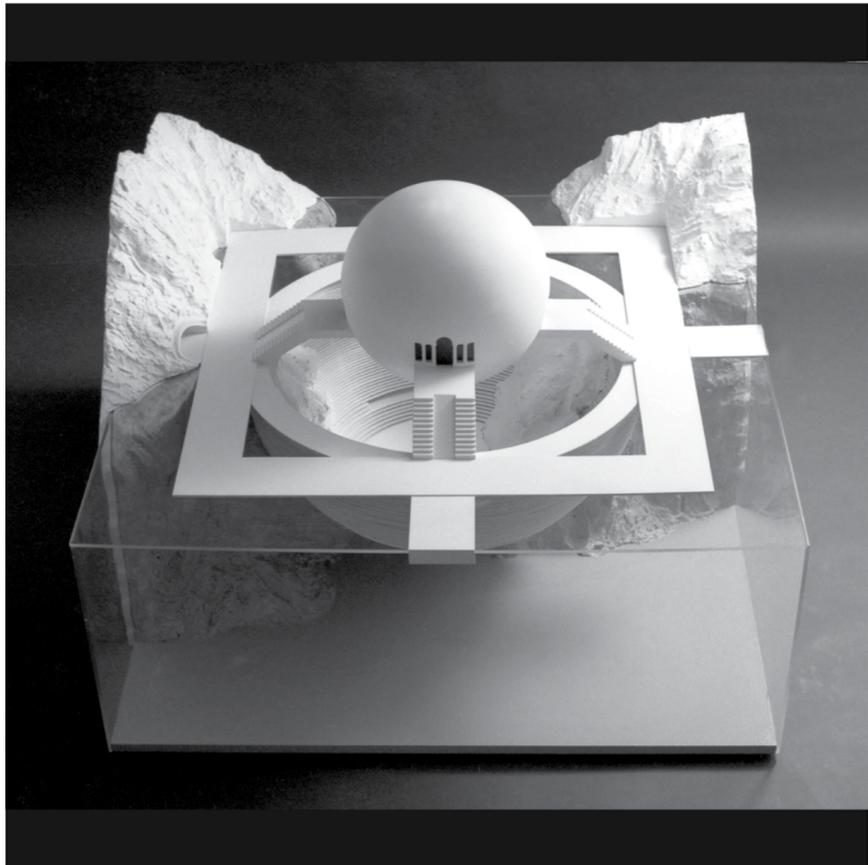
Návrhy slovenskej skupiny však súvisia aj s lokálnym kontextom a reagujú na potreby lokálnych komunít. Najdiskutovanejší projekt skupiny, *Héliopolis*, bol reakciou na problémy environmentálnej ochrany Tatier.⁶⁶ Paralelné mesto *Istropart* (1974-1976) plánoval VAL v rovnakom čase, kedy sa Bratislava rozširovala pripojením Petržalky – novej rezidenčnej oblasti panelákov – domov vybudovaných z prefabrikovaných betónových panelov. V tomto kontexte boli návrhy skupiny riešením mestských problémov Bratislavy a alternatívou k štandardizovaným betónovým panelom.

A na záver, zameranie sa na postulát uskutočiteľnosti, ktorý obhajovala skupina VAL, sa dá vnímať ako návrat k tradícii avantgardy, ktorý, ako je potrebné zdôrazniť, vznikol v strednej Európe za veľmi výnimočných okolností - konkrétne pri získaní národnej nezávislosti po prvej svetovej vojne. Architektonické projekty 70. rokov pripomínajú svetelno-kinetické sochy českého umelca Zdeňka Pešánka či návrh vlakovej stanice v Gdynii od Władysława Strzemińskiego (1923). Ten spomínaný projekt sa inšpiroval *Archetkonmi* Kazimira Maleviča, no v protiklade k utopickým predchodcom mal byť situovaný vo veľmi špecifickej lokalite – nový poľský prístav mal byť oknom do sveta.

Na každej strane železnej opony malo použitie každodenných monumentálnych predmetov úplne iný význam. Predmet, ktorý bol štartovacím bodom pre západné architektonické projekty, bol nový, moderný, príťažlivý, atraktívny, hravý, sériovo vyrábaný, dostupný v supermarketoch a navrhnutý na konzumáciu. To, čo odlišovalo Oldenburgove návrhy od východoeurópskych predmeto-monumentov, bolo napríklad ich očividné zakotvenie v americkej populárnej kultúre.⁶⁷ Tadeusz Kantor, Milan Knížák a iní umelci východného bloku, ktorí vniesli každodenné predmety do svojej umeleckej tvorby, nemali rozsiahlu skúsenosť s nadmernou spotrebou v americkom štýle. Preto využívali tvary iných predmetov dostupných na Východe, ktoré sa dajú opísať ako biedne, použité, banálne, škaredé alebo všeobecne neatraktívne.

Kantorove *Nemožné architektúry* boli hlboko zakorenené v jeho teórii umenia a praxi rozvíjanej v 60. rokoch. Predmety, ktoré využíval vo svojej tvorbe a divadelných predstaveniach, boli triviálne, očividné a bežné: boli prítomné v každodennom živote, ľahko rozoznateľné. V momente, keď si ich Kantor vybral či prisvojil, nestrácali svoje pôvodné charakteristiky. To, čo ich odlišovalo od iných predmetov, bolo ich nezvyčajné využitie, ktoré prevracalo ich zvykové vnímanie a využívalo ich naratívnu, expresívnu a poetickú stránku. V Kantorovom prípade to nebol len akt umeleckého privlastnenia každodenných predmetov pozdvihnutých na úroveň umenia, ale naopak, „pokles umelca do reality“ a „jeho rezignácia na vlastné aspirácie a vysoké privilégiá.“⁶⁸ Kantor nazýval tento proces „tvorba okolo bodu nula“, účelom ktorej nebolo zopakovať predmet na poli umenia, ale vyslobodiť ho skrz akt umeleckej tvorby.⁶⁹

^[1] Zložitost a protiklad v stredoeurópskej radikálnej architektúre. Experimenty v umení a architektúre 70. rokov Katarzyna Cytlak / 10 • 11



erde auf andere die wichtige aktive od. passive
rolle in der sogenannten weltpolitischen spiele
wird in die nach der stärke politischer magen-
güter geföhrt. sie sind kult et. hoch in der stärke
zu bringen. — wackelt versch. länderung.

jedes land hat in der polygonalen halle eine
glasoberfläche mit einem reingewaschtem
und mit 20 fragmenten, die mit einem komposit
von einem licht u. transmissivem elektrisch
verbunden sind.

die tische sind nummeriert und auf kugeln
fragen aus den komputern ausgerichtet.
solche fragen sind:
der komput. wird laupend mit den von regierungen geleiteten umhertreibenden daren geführt

1 länder im effektiven politisch. einflussbereich
2 - a - a - angestrebte - u - n - 3
3 - a - auf die ferngeleitete waffen gerichtet sind
4 wie 3 aber mit atomaren sprengköpfen?
5 wie 4 aber mit biologischen waffenköpfen?
6 spionagefähigkeit in welchen ländern?
etc.

ist. wichtige z. b. tische 1 des bundesA, so wie von
land A politisch abhängen sind. — drücke ich
gleich aus den tischen 1 des bundes Z, so heisst
das, auch seine aktionen auf ergebnisse eine
überwachung der einflussbereiche, so bilde
dort die tische u. erlöbt ein alarmsignal.

1. VAL (Alex Mlynářik, Ludvík Kupkovič, Viera Mecková): Národné zhromaždenie Argilla (Pacta Claude-Nicolas Ledouxovi), 1980 - 1994, model, foto: archiv VAL
2. Sigma: Informačná veža, 1970, čiernobiela fotografia modelu, 14,5 x 10,5 cm, Ileana Pintilie, Timișoara, foto: The Sigma Group
3. Tibor Gáyor: Polimorfná centrála, 1971, tuš, papier, 21 x 21 cm, Archiv FSO – Forschungsstelle Osteuropa, Bremen, foto: Tibor Gáyor

Základný rozdiel medzi východnými a západnými predmetmi bol v ich veku a „atraktivite“. Oldenburgove objekty boli vyjadrením snahy o novosť, o všetko moderané a prchavé. Kantorove objekty, podobne ako tie od iných umelcov z Východu, nikdy nepôsobili príťažlivo a dali by sa definovať ako opustené. Aj keď bola „jednorazová estetika“ implicitná aj pri niektorých Oldenburgových projektoch (ako zmrzlina, z ktorej niekto odhrýzol alebo obrovský cigaretový ohorok); v prípade Kantorových objektov vychádza ich vyhodnenie nie z excesívnej konzumácie (možnosť a pokúšenie konzumovať čosi iné), ale z ich formálnych defektov. Tieto objekty sa dali popísať ako staré, opotrebované, nadužívané a poškodené: „zjavne neužitočné pre každého“.70 Umelec dával dôraz na servilnú funkciu veci človeku. Jeho objekty nedokázali poslúžiť, a tak boli neviditeľné: existujúce na okraji dennej reality, na rozdiel od Oldenburgových chcených a konzumovateľných objektov.

Každodenné predmety, ktoré použil ako modely pre svoje budovy Knížák, sú podobne ako u Kantora, zjavne úbohé a ľahko rozpoznateľné. Podobne ako v Kantorovom prípade sa dajú nájsť aj v predchádzajúcej Knížákovkej tvorbe. Bežné predmety sa zjavovali v jeho akciách so skupinou *Aktuální Umění* v uliciach Prahy od roku 1964. Ako pri Kantorových happeningoch, aj predmety použité pri Knížákových akciách boli často nájdené, opotrebované alebo použité. Tu treba spomenúť predovšetkým akcie s názvom *Krátce trvající výstavy* organizované v Prahe. Počas jednej z nich v roku 1963 umožnila obyvateľom Prahy mestská správa vyhodiť na ulicu čokoľvek, čo nepotrebovali. Všetky kopy nábytku, odpadu a každodenných predmetov sa stali vonkajšou asemblážou – svedectvom danej doby.71 Podobne ako u Kantora, predmety využívané Knížákom boli v protiklade k západnej konzumnej kultúre, ktorú umelec kritizoval vo svojom texte *Architektúra vztahov* (1973 – 1974), kde tvrdil, že človek sa potrebuje socializovať v „spoločnom priestore“ skrz väzbu na „malé komunity“ zodpovedné za zlepšenie kvality života.72

Kantorove aj Knížákovce architektonické návrhy odhalili zámer narušiť verejný priestor alebo stelesniť alternatívu k mestskému životu. Kantor svojou voľbou verejných námestí, ako miest pre svoje práce, a svojou ambíciou umelecky sa vyjadrovať v doméne verejných monumentov, akoby hľadal konfrontáciu, ani nie tak priamo s autoritami, ako skôr s mechanizmom propagandy. Jeho projekty zohrávali úlohu návrhov protiklad-

ných k oficiálnym pomníkom; hľadal taký spôsob umiestnenia svojho umenia v spoločenskom priestore, ktorý by sa odlišoval od verejných sôch horených na zákazku štátu. Očividná nízka kvalita týchto objektov navyše kontrastovala s komunistickou štátnou propagandou, ktorá hovorila o ekonomickom, intelektuálnom a umeleckom rozkvetе komunistickej spoločnosti a hlásala, že každodenný život na Východe je mimoriadne prosperujúci. Knížákovce umelecké objekty z betónu, hlavného materiálu využívaného k budovaniu panelových domov vo východnom bloku, sa dá vnímať ako alternatíva k oficiálnej architektonickej praxi vo vtedajšom Československu. V tomto zmysle mala umelcovia túžba a ambícia tvoriť budovy, a navyše verejné monumenty, politické podtóny. Navrhovali redefinovať verejný priestor, čo sa v kontexte Československa počas normalizácie či súdobého Poľska dalo vnímať ako postoj zahrňujúci politickú kritiku. Povýšenie každodenného života materializované v úbohých a banálnych predmetoch malo moc narušiť verejný priestor, v danej dobe totalitárny - homogénny a plne kontrolovaný. A tak Kantor a Knížák prijali horizontálny pohľad na verejný priestor. Neotvárali sa, takpovediac, exteriéru, ale sociálnemu interiéru: každodennej realite, triviálnej a biednej, bežnej a v rovnakom čase schovanej za ideologickým diskurzom.

Spoločenské vízie prítomné v Jankovičových dystopických projektoch boli vysoko pesimistické a ukazovali komunistický režim so všetkými jeho chybami: horor života v komunite, permenentnú kontrolu občanov, nedostatok slobody. Nevýjadrovali nádeje v lepšiu budúcnosť, skôr absolútnu nedôveru v možnosť zmeny. Premietali aj vízie nukleárnej katastrofy a smrti ľudskej individuality, ktoré sa zjavovali aj vo filme a literatúre tvorenej počas obdobia studenej vojny a československej normalizácie. Jankovičove vízie sú groteskné a ohromujúce. Budovy sa vo svojej monumentalite geometrickej štruktúry stávajú komické, až nelogické. Nie sú navrhované pre novú šťastnú spoločnosť, no majú podobne ako projekty talianskych skupín *Superstudio* alebo *Archizoom* dystopický charakter, zacielený do srdca štátnej ideológie. Niektoré odrážajú priamo rétoriku studenej vojny, budujú víziu nukleárnej či chemickej katastrofy, ako napríklad *Projekt vily pre neznámeho politika – Projekt dobre utajenej reprezentačnej vily pre neznámeho politika, bezpečnej aj proti atómovému útoku* (1976, druhá verzia 1977).

40 K tejto téme pozri: Mytkowska, Joanna: The Object that is got back by chance. In: Suchan, Cracow [pozi poznámku 19], s. 57-66.

41 Maurer, Cracow [pozi poznámku 35].

42 In: Strauss, Essen-Kettwig [pozi poznámku 23]; citované z: Hrabušický, Aurel: Umenie fantastického odhmlnenia. In: Slovenské vizuálne umenie 1970 - 1985 (exh. cat.), Slovenská národná galéria, Bratislava, 2002, s. 143-188, najmä s. 157.

43 Valoch, Jir i: Konceplální projevy. In: Rostislav Švácha - Marie Platovská: Dějiny českého výtvarného umění, Praha, 2007, s. 555-574, s. 555.

44 Dziedzic - Makarewicz, Wrocław [pozi poznámku 20].

45 Groh, Klaus (ed.): Aktuelle Kunst in Osteuropa: CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UDSSR, Ungarn, Cologne 1972.

46 Farver, Jane (ed.): Global Conceptualism: Points of Origin 1950s - 1980s (exh. cat.), Queens Museum of Art, New York, 1999.

47 Hájková - Švácha, Praha [pozi poznámku 9], s. 397.

48 Pociť izolácie bol nespochybniteľnou súčasťou skúsenosti českých a slovenských umelcov: počas života v 70. rokoch v období normalizácie zažili mnohé formy perzekúcie (z vyššie spomínaných rozhovorov s Alexom Mlynářikom, Jozefom Jankovičom a Milanom Knížákom). Zdá sa však, že v tomto sa podobajú ostatným východoeurópskym umelcom. Maďari Dóra Maurer a Tibor Gáyor spomínajú na začiatok 70. rokov ako na obdobie umeleckej osamelosti. Maurer si pamätá na „pocit dvojsečnej izolácie“. In: Maurer, Dóra: SUMUS. Údaje so subjektívnym komentárom. In: Dóra Maurer - Tibor Gáyor, Győr [pozi poznámku 35], s. 127-158, s. 128. Constantin Florid, zakladateľ skupiny Sigma, hovorí o „skupinovej samote“. In: Pintilie, Cluj [pozi poznámku 9], s. 42.

49 Jankovič pri spomínaní na začiatok svojej práce na cykle architektonických kresieb v raných 70. rokoch uviedol, „nikdy som nebol antikomunista, inými slovami, máj postoj nikdy nebol skutočne politický. [moja architektúra] nemala byť politická. Myslim, že umenie by malo byť autonómne a nemalo by slúžiť ako nástroj politického súboja, musí sa vyrovnať ideologickým klisé... Na druhej strane, musel som sa vyjadriť, musel som povedať svoj názor na všetko, čo sa tu udialo, postavil sa tomu odmietaním...“ Podľa nepublikovaného rozhovoru s Jozefom Jankovičom, Bratislava, 28. apríl 2011.

50 Podľa nepublikovaného rozhovoru s Milanom Knížákom, Praha, 10. január 2014.

51 Podľa nepublikovaného rozhovoru s Jozefom Jankovičom, Bratislava, 28. apríl 2011.

52 Ibidem.

53 Tento Malichov projekt s názvom *Projekt der Neuen Planeten* bol opísaný v Grohovej knihe *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, 1972. Pozri: Groh, Cologne [pozi poznámku 44], nečíslované strany.

54 Podľa: Maurer, Cracow [pozi poznámku 35], s. 9.

55 Termín „intencná architektúra“ bol použitý ako názov pre výstavu *Terra-1* - dôležitý manifest medzinárodnej experimentálnej a radikálnej architektúre, organizovaný v Poľsku v roku 1975. Medzinárodná výstava intencnej architektúry *Terra-1* sa konala v Múzeu architektúry vo Varšave (14. september - 12. október 1975) a organizoval ju poľský architekt Stefan Müller. Zameral sa na predstavenie „zámerov-intencií“ súčasných architektov, prezieravé a futurologické návrhy, ktorých ambíciou bolo prehodnotiť globálny urbanizmus a redefinovať vzťah človeka k prírode. Pozri: Gromadzka, Jolanta - Juszcak, Pawel (eds.): Stefan Janusz Müller. Wyrzuczenie czyli nic (exh. cat.), Muzeum Architektury, Wrocław, 2010, s. 180-183.

56 Podľa nepublikovaného rozhovoru s Ludvíkom Kupkovičom v Žiline, 10. apríla 2014.

57 Excentrická prednáška Herberta Marcusea, ktorá diagnostikovala „koniec utópie“, sa konala na Slobodnej univerzite v západnom Berlíne v júli 1967. Pozri: Marcuse, Herbert: *Five Lectures: Psychoanalysis, Politics, and Utopia*, Boston 1970, s. 62-82. Marcuse skutočne prednášal o pretrvávajúcej kritickéj funkcii utópie v súdobej spoločnosti.

58 Pozri: Roskowitz, Jerzy: O koncepcii neutralizmu. In: Dziedzic - Makarewicz, Wrocław [pozi poznámku 20], s. 127.

59 O myšlienke „prospektivnosti“ písal Ragon od 60. rokov, v *Où vivrons-nous demain?* 1963 a samozrejme v manifeste GIAP [Groupe International d'Architecture Prospective], marec 1965. Ragon prevzal tento výraz od francózskeho filozofa Gastona Bergera. Berger sa po vzore fenomenológie z čas Henriho Bergsona, rozvíjanej v 50. rokoch, a jeho filozofie anticipácie zameranej na rozvoj moderného sveta. K tejto téme pozri aj: De la prospective. *Textes fondamentaux de la prospective française*. 1955 - 1966. Paris 2008.

60 Ragon, Michel: *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Vol. 3: *Prospective et futurologie*, Paris 1978, najmä s. 19-22, 24-30.

61 Müller, Stefan: *Architektura intencjonalna. Terra X. Rozmowa z Jerzym Ludwińskim* (1975). In: Jolanta Gromadzka - Pawel Juszcak, Wrocław [pozi poznámku 53], s. 174-179.

62 Pozri: Andreotti, Libero: *Le Grand jeu à venir. Textes situationnistes sur la ville*, Paris 2007.

63 Ledoux, Claude-Nicolas: *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs, et de la législation*, Paris 1804, s. 52.

Iný radikalizmus

Radikálny prístup v umení a architektúre tvorenej v 70. rokoch umelcami východného bloku bol unikátny a originálny fenomén. Predchádzajúce príklady projektov radikálnej architektúry vytvorených na Východe odhalili isté formálne závislosti medzi východoeurópskymi architektonickými konceptmi a západnou vizionárskou, experimentálnou alebo radikálnou architektúrou, čo jasne dokazuje, že umelci z východného bloku si boli vedomí najnovších západných experimentov na poli architektúry. No odhalenie podobnosti medzi východnými a západnými variáciami vizionárskej architektúry môže slúžiť jedine na odhalenie rozdielov medzi týmito dvoma prístupmi. Ako sme predtým videli, unikátnosť východoeurópskych architektonických projektov pramení aj v historických, sociopolitických a kultúrnych okolnostiach, ako aj vo výnimočnej umeleckej tradícii. Tieto návrhy reagovali na lokálne potreby a problémy, čo ich spravilo takpovediac neporovnateľnými.

Východoeurópske projekty prevrátili niektoré manipulatívne stratégie používané predstaviteľmi komunistických krajín, ktorí zaoberchádzali s architektúrou ako s prvkom ideologickej propagandy. To vysvetľuje, prečo sa ich vzdialenosť od konceptu utópie dá vnímať nielen ako forma kritiky avantgardných skupín prvej dekády dvadsiateho storočia, no primárne ako odboj voči utopickému charakteru socialistického štátu. Projekty radikálnej architektúry umožnili vyjadrenie rôznorodých pohľadov na spoločnosť, autority a samotnú umeleckú tvorbu. Architektonické projekty 70. rokov nepredpokladali náhlu spoločenskú revolúciu, ako tomu bolo pri návrhoch vytvorených v 20. a 30. rokoch. Skôr sú písané v koncepte „kritiky ako projektu“ („critica come progetto“) Manfreda Tafurího.73 Východoeurópski umelci používali slovník architektúry k rozvinutiu anti-utopického diskurzu a ponúkali alternatívnu víziu reality danej doby, čím poukazovali na spoločenské problémy socialistického štátu.

Ikonografia konfliktov

Lenka Kukurová



Pražská Galerie NTK pod kurátorským vedením Milana Mikuláščíka sa za osem rokov svojho fungovania stala miestom, ktoré ponúka netradičné formáty výstav súčasného umenia. Výstavný priestor je umiestnený v budove Národnej technickej knižnice (Národní technická knihovna), čo je v prvom rade vzdelávacia inštitúcia, preto sú výstavy v Galérii NTK orientované zväčša na spoločenské presahy umenia a na komunikáciu s divákmi mimo tradičnú galerijnú scénu. V prípade výstavy Rozhnevaná planéta je témou aktuálna situácia vo svete, neslávne charakteristická geopolitickými, kultúrными a sociálnymi konfliktami.

V ostatných dvoch rokoch si množstvo ľudí kladie otázku: ako je možné, že sa západný svet dostal do situácie, v ktorej kolabujú demokratické mechanizmy, spoločnosť je fundamentálne rozdelená a k slovu sa stále viac dostávajú extrémne pravicové myšlienky? Zamyslenie nad príčinou tohto stavu sa už v roku 2014 venoval nemecko-nórsky umelec Bjørn Melhus vo videu Freedom & Independence. „Základný konflikt našej súčasnosti nie je z podstaty politický alebo ekonomický, ale morálny a filozofický“ - toto výstižné konštatovanie zaznieva v úvode videa, v ktorom sú parodované vyhlásenia spisovateľky a filozofky Ayn Rand (1905-1982) a aj všeobecne neoliberálne frázy o racionalite, egoizme a individualizme. Vo videu vystupuje autor v rozličných roliach. Jednou z nich je vychovávateľka Rand s bičikom v ruke, ktorá prednáša oživeným mŕtvolám o voľnom trhu. Mŕtvolky tancujú na jej nótu, až kým znovu neumrú vyčerpaním. Dielo je metaforou morálky kapitalizmu, ktorá odmieta solidaritu a orientáciu na kolektív. Stáva sa čím viac zrejším faktom, že filozofia neoliberalizmu dovedla svet do slepej uličky a je čas na jej zmenu. Hoci je Melhusovo dielo najkritickejším dielom na výstave, autorova práca so sebaironiou a s referenciami k popkultúre v podobe filmových citátov podávajú spoločenskú kritiku priam populárnym spôsobom.

Na kritickej proklamativnosti je založené dielo Ivana Voseckého, ktoré vzniklo pre výstavu a má formu nápisu na sklenenej stene galérie: Never eat people. Jednoduché prehlásenie je konštatovaním bazálnej morálky, ktorá sa zo súčasnej spoločnosti šokujúcim spôsobom vytráca. Voseckého dielo pripomína, že v dobe absolútnej hodnotovej relativizácie sa stáva nevyhnutnosťou vracat sa k základným morálnym pravidlám a neustále ich opakovať. Na druhej strane môže byť slogan komentárom k radikálnemu ľavicovému heslu „eat the rich“, ktoré je tu parodované ako kontraproduktívne.

Kurátorské poňatie výstavy je založené na troch prístupoch: vystavení už existujúcich diel, prezentovaní historických kníh o vojenstve a opevneniach z knižničného fondu NTK a na podnietení tvorby nových, tematických diel. Týmto poňatím sa výstava stala akýmsi čiastkovým kultúrnym výskumom problematiky konfliktov a nenárokovala si na vytvorenie príbehu. Vo vystavených dielach však bolo možné sledovať odkazy k „ikonografii“ zobrazovania konfliktov v dejinách umenia.

Výstavnému priestoru dominuje socha zo série Slave City od holandského Ateliera Van Lieshout. Zobrazuje mŕtvolu koňa, ktorej vnútornosťami sa živí vyhadnutá matka s dieťaťom. Vízia mesta otrokov je dlhodobým, monumetálnym projektom ateliéru a zameriava sa na tému

utopickej spoločnosti založenej na myšlienke pokroku, ale zároveň na triednych rozdieloch a vykorisťovaní slabých. Vizualita štylizovaného mŕtveho koňa je zrejším odkazom k Picassovej Guernice – ikonickému dielu politického protivojnového umenia.

Do línie protivojnového umenia zapadá aj séria americkej autorky Marthy Rosler nazvaná House Beautiful: Bringing the War Home. Má formu koláže a je založená na kombinácii reklamnej vizuality z lifestylových časopisov a vojnových fotografií. Prvá časť tejto autorkinej série vznikla už koncom 60. rokov 20. storočia ako reakcia na vojnu vo Vietname. Medzičasom sa táto séria zaradila do línie politického umenia po boku Picassovho diela Guernica. V Galérii NTK boli prezentované aj koláže z novej série autorky z rokov 2004-2008, v ktorej vyjadřila odpor k vojne v Iraku. Otvorená kritika je tu dosiahnutá juxtapozíciou príjemných, reprezentatívnych, štylizovaných výjavov a šokujúcich, nepríjemných, dokumentárnych fotiek. Princíp narušenia vizuálnej idyly ostáva rovnako účinný aj po vyše štyridsiatich rokoch a bohužiaľ je aktuálna aj paralela s opakujúcou sa politickou situáciou.

K mocenskej hre USA sa vyjadřuje aj staršie dielo Juraja Dudáša s názvom Staň sa americkým prezidentom a zmeň svet (2007), ktoré má formu interaktívnej inštalácie. Dielo pozostáva z viacerých rečnických pultov s pečatou amerického prezidenta. Diváci a diváčky majú možnosť prehovoriť do ozvučených mikrofónov. Autor reagoval na nedostatok demokratickej plurality za prezidenta J. W. Busha, v porovnaní so súčasnosťou sa však táto éra zdá takmer „nevinnou“. Podobne ako u Marty Rosler je dielo možné s odstupom času dielo čítať ako periodicky sa opakujúcu hrozbu. Podobný princíp opakovania a neustálej, až únavnej aktuálnosti tém je možné vysledovať v diele česko-amerického autora Milana Kohouta, ktorý už niekoľko desaťročí svojimi performanciami upozorňuje na nedostatky americkej, no i českej demokracie. Na výstave v Galérii NTK prezentoval slogany na vlastnom tele: „Americans please do not liberate me“ a „Do not save me from terrorism“.

Aktuálnym sa s odstupom času opätovne stala aj séria Jana Kadleca s témou lodí utečencov na rozbúrenom mori, nazvaná Albánsky únik (2001). Fotografie plavidiel, ktoré na prvý pohľad vyzerajú dokumentárne, pri bližšom pohľade odhalia, že sa jedná o materiállové asambláže rozličných odpadkov a predmetov z domácností. Dielo, ktoré pôvodne

reagovalo na udalosť pádu komunistického režimu v Albánsku a masovú migráciu do Talianska počas 90. rokov 20. storočia, je v súvislosti s tzv. utečeneckou krízou divácky nanovo interpretované. Kým v 90. rokoch a ešte aj pred pádom režimu sme to boli „my“ z východnej Európy, kto bol v pozícii migrantov na západ, v súčasnej realite sú utečencami z nášho pohľadu „tí druhí“ zo vzdialených krajín. Akákoľvek podobnosť býva pritom širokou verejnosťou často ignorovaná.

Napriek tomu, že v predošlej časti recenzie som sa venovala prevažne dielam, ktoré vznikli v uplynulej dobe, výstava obsahovala aj diela, ktoré boli vytvorené priamo pre jej kontext. Klasickú vizualitu zobrazovania konfliktov vo forme odkazov na karikatúry obsiahli maľby umeleckej dvojice Vasil Artamonov a Alexej Klyuykov: opití vojaci ako hybridné oboživoľníky plánujúce prevrat alebo spoločnosť bytostí vo forme mešcov s peniazmi. Dielom dvojice je tiež úvodná kresba k výstave, na ktorej zápasia dve navzájom spojené zemegule.

Na konflikty mimo euro-americký kontext sa zamerali sochársky poňaté diela Radovana Čerevku a Vladimíra Turnera. Čerevka vytvoril dielo s odkazom na formu diorámy. Jeho námetom sú akési totemové masky vytvorené z trosiek lietadiel a bojovej techniky. Vzhľadom k autorevej tvorbe odkazujúcej k modelárskemu charakteru, je možné dielo interpretovať ako model reality – po konflikte nastáva katarzia mytologického charakteru. Kým u Čerevku je inšpiráciou bližšie neurčená, neznáma civilizácia, Turnerovo dielo odkazuje k pohnutým dejinám Myanmaru plných konfliktov. Na pozlátenom sokli stojí hlava generála vytvorená z obalov od cigariet a od piva. Otvorením sa voľnému trhu sa v posledných rokoch z krajiny stáva priestor, kde ideologickú vojnu vyhráva konzumerizmus. Dielo je tak metaforou nepodarenej transformácie, s ktorou má skúsenosť mnoho krajín.

Zaujímavým efektom výstavy bolo, že väčšina vystavených diel sa dotýkala globálnych konfliktov, lokálne súvislosti bolo možné si skôr domýšľať. Výnimku tvorilo dielo Karímy Al-Mukhtarovej nazvané Z knihy Bez mena (2017), v ktorom sa autorka zamerala na dosah politických usporiadaní na život jednotlivca. Umelkyňa, ktorá je česko-iránskeho pôvodu, vo svojom videu tematizovala otázky vlastnej identity a komplikovanú osobnú existenciu v nezmyselnom spoločenskom koncepte „stretnú kultúr“.

>





4



5

Rozhněvaná planeta. Globální konflikty a lokální souvislosti
Galerie NTK, Praha 21. 4. – 17. 6. 2017

kurátori: Milan Mikuláščík a Milan Kreuzzieger
vystavující autori a autorky: Martha Rosler,
Atelier van Lieshout, Bjørn Melhus, Milan Kohout,
Juraj Dudáš, Radovan Čerevka, Martin Zet, Alexej Klyuykov,
Vasil Artamonov, Karíma Al-Mukhtarová, Jan Kadlec,
Ivan Vosecký, Vladimír Turner

>

Metaforický jazyk bez interpretačného návodu si na spracovanie témy konfliktu zvolil Martin Zet – jeho dielo v podobe zošýbaných kovových tyčí v detskej postielke bolo výsledkom skupinovej performancie uskutočnenej na vernisáži. Návštevníci a návštevníčky sa mohli k procesu ohýbania pridať, pretože zmenu tvaru tyčí bolo možné dosiahnuť len zapojením viacerých ľudí. Toto abstraktné dielo umiestnené v detskej postielke je možné v kontexte výstavy interpretovať ako kolektívnu výzvu k zrodeniu nového spoločenského poriadku a k zmene pomerov, ktorá by mala byť výsledkom spolupráce. Je pritom dôležité vybalansovať proces ku konštruktívnemu výsledku.

1. Bjørn Melhus: *Freedom and Independence*, video, 2014, foto: Lenka Kukurová
2. Radovan Čerevka, *Dramask*, objekt, 2017, foto: Tomáš Souček
3. Vladimír Turner: *General Business*, objekt, 2017, foto: Tomáš Souček
4. Atelier van Lieshout: *Kôň, matka a dieťa (zo súboru Slave City)*, socha, 2010, foto: Tomáš Souček
5. Martin Zet: *Burn, Baby, Burn! II*, objekt, 2017, foto: Tomáš Souček