

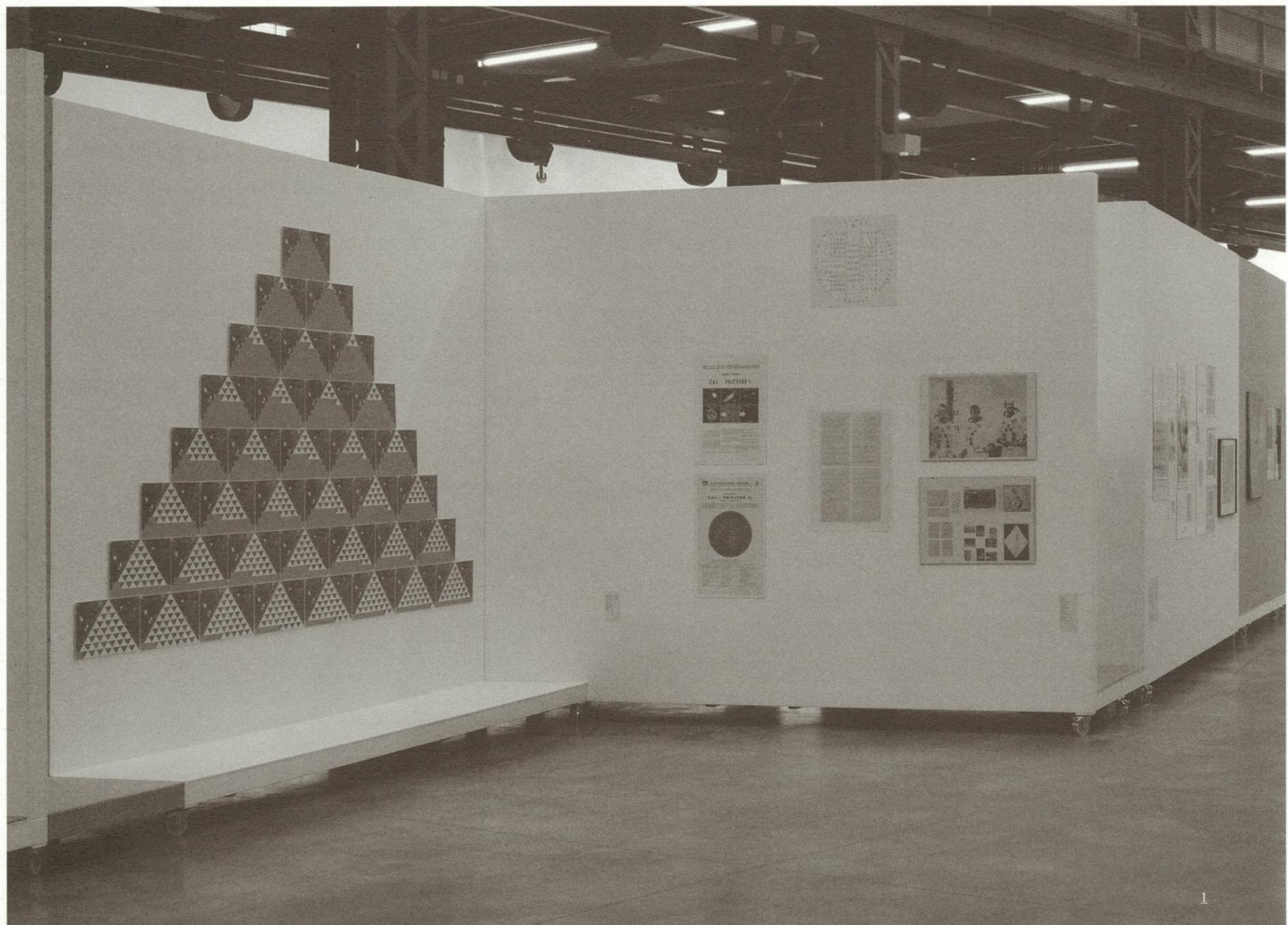
Odpoveď na Reflux slovenského konceptuálneho umenia.

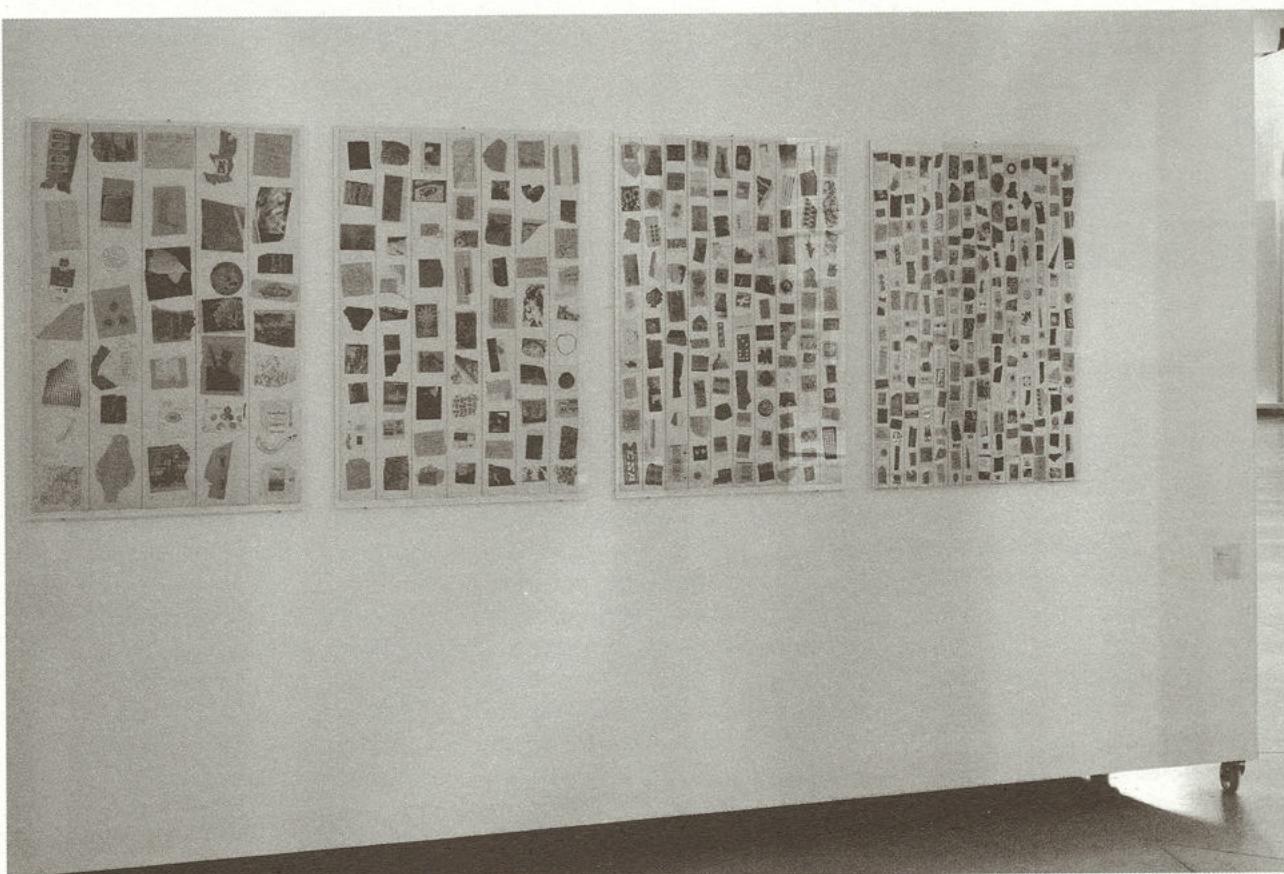
Beata Jablonská

Po prečítaní kritiky na výstavu *CS koncept 70 let* Richarda Gregora, nazvanú Reflux, som si najskôr musela pozrieť, čo to vôbec znamená. A aha ho! Je to spätný návrat potravy zmiešanej so žalúdočnou kyselinou do pažeráka, čiže po našom pálenie záhy. Objavuje sa najmä po mastnom, korenenu, sladkom a kysnutom jedle či po požití čokolády, cibule a cesnaku. Niekoľko sa však objavuje náhle, bez priamej súvislosti s jedlom alebo pitím.

Tento medicínskou metaforou, ako zdravotnou nedostatočnosťou prejavujúcou sa v spätnom chode potravy v tráviacom trakte, smeruje autor čitateľa k predmetu kritiky. A tým je koncept výstavy, ktorý sa mu dnes po rôznych teoretických výstupoch obhajujúcich nezávislosť slovenského konceptuálneho umenia (zvlášť autorom presadzovanom pojme bratislavského konceptualizmu) javil retrográdnym a kopírujúcim asymetrický, a už verejnou diskusiou prekonaný, nerovnomerný vzťah centra a periférie (tu nadriadeného českého voči submisívemu slovenskému). Druhý bod „kritického refluxu“ sa týkal neprispomenutia nástupu slovenského konceptuálneho umenia viažuceho sa už k prvej polovici šesťdesiatych rokov a jeho historického zrodu, kedy v roku 1965 v textovom prehlásení *Happsoc I*, Alex Mlynářčík, Stano Filko a Zita Kostrová oznamili privlastnenie si okolitej reality. Na záver dodáva, že slovenská teória umenia nie je schopná zhodnotiť svoje umenie vo svojich vlastných kontextoch a súvislostiach a stále opakuje chybu zo začiatku deväťdesiatych rokov 20. storočia, kedy svoje potvrdenie videla len vo vzťahu k externému prostrediu.

Po tomto kritiku približujúcemu vstupe podme k výstave. Na samom začiatku jej príbehu bola výskumná práca Jany Písárikovej, kurátorky Moravskej galérie v Brne, ktorá má na starosti archív a zbierku Jiřího Valocha. Pred dvoma rokmi tam pripravila nové stále expozície *Art is here – Nové umenie po roce 1945* (spolu s Ondrejom Chrobákom a Petrom Ingerlem), ktorá z veľkej časti vychádzala zo zbierky Jiřího Valocha a poukázala na jeho intenzívne kontakty so slovenskými konceptualistami. Je známe, že bol iniciátorom a kurátorom mnohých výstav a autorom teoretických textov, veľakrát práve tých prvých, ktorími uvádzal slovenských konceptuálnych autorov na scénu, slovenskú i českú. Na konci projektovania možného výstavného projektu zameraného práve na „moment možného prepájania“ bola ponuka brnianskej Galérie Fait a jej riaditeľky Denisy Kujelovej uskutoční výstavu českého a slovenského konceptuálneho umenia. Od začiatku sme chceli (kurátorky výstavy Beata Jablonská, Denisa Kujelová, Jana Písáriková), aby výstava bola projektovaná cez optiku Brna, ako relevantného priestoru pre obidve umelecké scény, ktorým sa stalo v sedemdesiatych rokoch, v čase normalizácie. Pravdepodobne nebyť jej, tak príťažlivosť Brna ako periférneho centra v závetri, ako pre Prahu, ale najmä pre Bratislavu, by asi nefungovala, alebo by nebola tak potrebná. Okupáciou a normalizáciou skončili slobodnejšie výstavné možnosti šesťdesiatych rokov, kedy sa generácia mladých a na scénu vstupujúcich avantgardistov (Alex Mlynářčík, Stano Filko, Július Koller a Peter Bartoš) mohla zúčastňovať početných domácich a medzinárodných výstav a sympózií. Sedemdesiate normalizačné roky postavili výtvarnú scénu do úplne inej pozície, kedy sa vzájomne vzťahy a profesijné siete museli začať budovať intenzívnejšie, väčšinou nie hierarchicky, viac kolektívnejšie a očakávalo sa, že aj





2

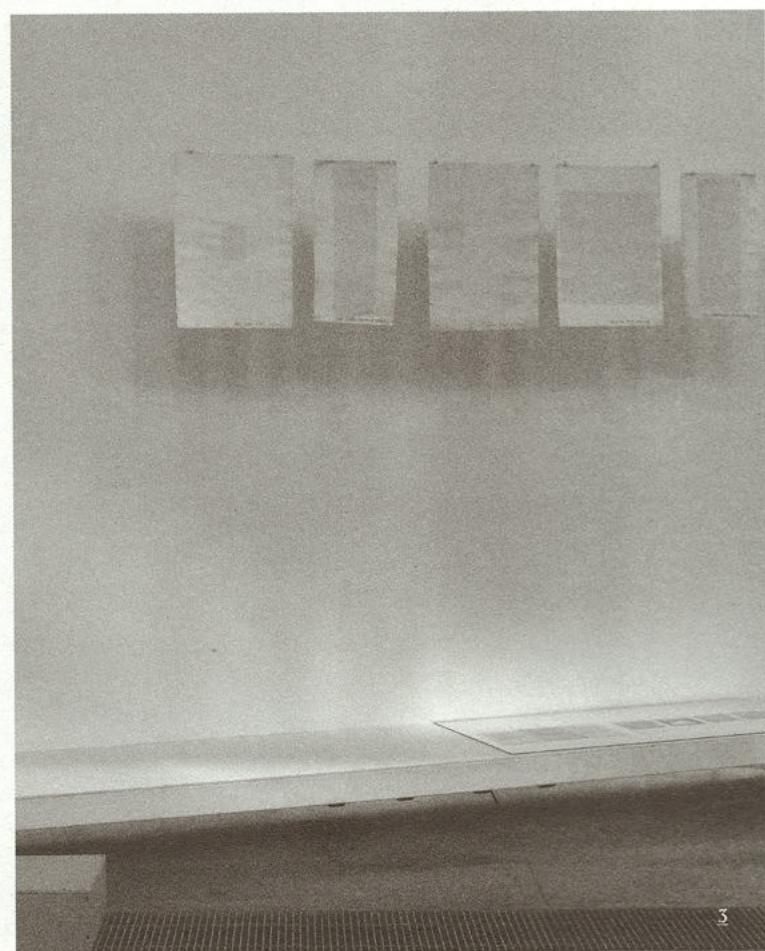
recipročne. A bol to práve I. otvorený ateliér (v dome Ruda Sikoru, na Tehelnej ulici v Bratislave, 1970), ktorý predznamenal takúto širšie kooperujúcu perspektívnu. Nastupujúca generácia, (tzv. druhá vlna slovenského konceptuálneho umenia) sa jeho zorganizovaním v kolektívnom kurátorstve a pozvaním Alexa Mlynáriká, Júliusa Kollera, Petra Bartoša, ale aj Václava Ciglera a Milana Dobeša verejne prihlásila k ich tvorbe a k ich konceptuálnym programom. Otvorený ateliér bol v konečnom dôsledku podnetom k novým spoluprácam generačného kolektívu Viliama Jakubíka, Vladimíra Kordaša a Mariana Mudrocha s o generáciu starším Alexom Mlynárikom, ktorý vtedy začína spolupracovať aj s vtedy najmladšími: Robertom Cyprichom a Milanom Adamčiakom. Inou líniou, ktorej zárodky sa viažu k Tehelnej, sú organizované stretnutia u Ruda Sikoru, kde sa postupne koncipovali série textových vyhlásení, ktoré v neposlednom rade dali aj impulz k vytvoreniu Bieleho priestoru v bielom priestore a napísaniu jeho manifestu. (Bol pre potreby dokumentácie prvý a aj posledný krát inštalovaný vo februári 1973, v Dome umenia, v Brne). Pre koncept brnianskej výstavy bola dôležitá aj informácia o uskutočnenej návštive skupiny, vedenej Jiřím Valochom, ktorej sa zúčastnila Gerta Pospisilová (vtedajšia riaditeľka Domu umenia, v Brne) a J. H. Kocman, ako dokumentarista pobytu. Od tejto chvíle sa datuje Valochova kurátorská a teoretická práca, ktorou dokázal vtedajšie aktuálne tendencie nielen umne prevziať, ale prepájať ich s protagonistami z obidvoch národných scén. Aj preto sme ako prolog k výstave zvolili práve dielo z I. Otvoreného ateliéru. (Marian Mudroch: Upriamte pozornosť na komín domu, 1970).

Boli sme si vedomé, že sústredením sa na česko-slovenské vzťahy nebudujeme novú interpretáciu českého a slovenského konceptuálneho umenia. To nebolo našim zámerom. Chceli sme na špecifickú situáciu medzi „kultúrnymi perifériami“ vtedajšej Československej socialistickej republiky upozorniť a včleniť ju už do verbalizovaných a spisaných, ale ešte vždy sa formujúcich príbehov o slovenskom a českom umení.

Nestavali sme model, ktorý by mal obhajovať akékoľvek prvenstvá. Tie sú predsa isté a už aj nespochybniťné. Otázka skôr znala, či existuje nejaký spoločný kód, ak v určitom čase prebiehal medzi umeleckými scénami tak intenzívny dialóg. Dnes po realizácii výstavy vieme, že táto otázka si vyžaduje väčší priestor a nielen výstavnú platformu. Odpoved' sa fažie hľadá a formuje iba v motivických, či obsahových spoločných menovateľoch, lebo dôležité argumenty sa nachádzajú v písomných archívoch, korepondencií či v pamätiach zúčastnených (V pripravovanej publikácii sa pokúsime venovať spomenutým problematikám).

Výstava je predovšetkým vizuálnou platformou a preto sme museli väčšinu mimo umeleckých súvislostí potlačiť alebo ponechať ich v strohej textovej informácii. Fakty a udalosti, ktoré predchádzali časovému úseku sedemdesiatych rokov, rešerš podujatí, časť korepondencie a výber z dobových textov sme sa snažili zachytiť na časovej osi, vystavenej v úvode výstavy.

Diela od vyše šesťdesiatich autorov sme vložili do desiatich tematických a skôr asociatívne koncipovaných okruhov, aby sme tak rôzne mediálne výstupy od textových návodov, vizuálnej poézie, procesuálnych kresieb a malieb, po video záznamy z akcií a usporiadali v príbehoch, ktoré odzakazovali k dôležitým tématom skúmanej doby. Čo sa výstavou nedalo zviditeľniť, ale bolo snáď podprahovo prítomné, že siet brnianskych a vôbec moravských a českých polooficiálnych výstavných a kultúrnych priestorov, v ktorých sa inštalovali výstavy slovenských autorov, bola pre existenciu slovenskej nezávislej scény životne dôležitá. Ich zoznam je široký, ale informácie o tom, že prvé verejné autorské výstavy Dezidera Tótha (1978, Galerie mladých, Brno), Mariana Mudrocha (1979, Klub školství a vedy Bedřicha Václavku, Brno), Otisa Lauberta (1981, Orlová na Ostravsku) vypovedajú, že neboli náhodnými akciami, kde sa iba previezlo a nainštalovalo niekoľko ich prác. Boli rozšírením ich umeleckého a bytostného zázemia, už len tým, že sa vzťahovali alebo konfrontovali sa s prostredím, ktoré nebolo ich domáce. To, že to neboli náhodné výjazdy, ale kontinuálna prax si zaslúží reflexiu aj v našich „nových a nekolonizovaných“ dejinách umenia. Ochranná značka slovenského konceptuálneho umenia bude ešte chvíľu rozširovaná alebo revidovaná mnohými mytovými libidami. Ale tak to má byť. Brniansky príspevok však nechcel prísť s novou, alebo staronovou legendou, chcel pripomenúť špecifickosť vzťahov medzi dvoma umeleckými scénami.



3

1. Rudolf Sikora: *Pyramída... Civilizácia. Diagramy IV*, 1976, kartón, autotypia na papieri a koláž, zo zbierky Art Fond – Stredoeurópsky Fond súčasného umenia
Rudolf Sikora: *Čas. Priestor I.*, 1971, autotypia na papieri; *Chronológia – Asociácie*, 1969–70, ofsetová tlač na papieri; *Asociácie XXXIII*, 1969, ofsetová tlač na papieri; *Asociácie XVII*, 1968–69, tlač na plaste, zo zbierky Borisa Kršňáka; *Čas. Priestor II.*, 1971 autotypia na papieri, majetok autora
Stano Filko: *Asociácie XV.*, 1968–69, ofsetová tlač na papieri

2. Otis Laubert: *Štyri ročné obdobia*, 1977, koláž, majetok autora

3. Stano Filko: z cyklu *Transcendencia*, 1980, kombinovaná technika, zo zbierky Borisa Kršňáka