

Reflux slovenského konceptuálneho umenia

(k výstave ČS koncept 70. rokov, FAIT Gallery, Brno)

Richard Gregor

I. Charakteristika

Tradičný dejepis moderného slovenského výtvarného umenia vychádza z modelu *duality centier a periférií*, ktorý predpokladá, že v centrach podnety vznikajú, periférie ich preberajú a svojim vlastným spôsobom spracúvajú. Niektorí kunsthistorici hovoria o originálnych osobnostných variantoch (napr. Aurel Hrabušický). Väčšina sa opiera o systém lokálnych variantov štýlov a tendencií, pretože to im umožňuje bez osobitného zdôvodňovania pracovať v intenciách pojmov a nástrojov mimoriadne rozvinutého euro-amerického dejepisu umenia. Máme tiež vplyvnú úvahu o našom variante moderny ako takej (Tomáš Štrauss). Tok informácií, ktorý je pre model centier a periférií klúčový, mal v rôznych obdobiach rôzne podoby. Schopnosť získavania a spracovávania informácií sa líšil vzhľadom na výbavu umelcov, na čas ich objavenia sa na scéne (verzus viac alebo menej liberálna politická klíma), často tu zohráva veľký vplyv náhoda či šťastie. Netreba navyše zabúdať, že rôzne informácie mali v rôznych dobách odlišnú príťažливosť aj viero hodnosť, o širšej uplatnitelnosti (medializácií) ani nehovoriac. Každopádne, pokial hovoríme o období socializmu a preferujeme tento spôsob nazerania, potom hlavný ťah vplyvov smeroval zo Západu na Východ.



Problém nastáva pri niektorých umeleckých polohách, ktoré vznikli na Východe, a časovo predstihli, alebo vznikli v súbehu s dominantnými umeleckými prúdmi na Západe. V takomto prípade sa uvedený model nedá použiť. Ak si nechceme veľmi komplikovať zaužívané spôsoby nazerania, tak hovoríme o výnimkach či zázrakoch. No povedla takýchto pohodlných mýtických možností dnes už existujú mnohé zahraničné spracovania problematiky, ktoré sa snažia prísť na to, ako priznať immanentnú hodnotu umenia vo východnej Európe bez toho, aby sme stále sugerovali epigónsku závislosť na hlavných myšlienkových a umeleckých tendenciach Západu. Myslím si, že najlepší spôsob, ako uviesť na pravú mieru vzťah Západ – Východ počas železnej opony, je hovoriť o snahe o dialóg, a to aj za cenu toho, že hlas Západu mohol v tomto dialógu zaznievať výraznejšie, a že dialóg bol v mnohom „len“ vnútorný.

Tento zložitý okruh problémov sa týka, respektívne uvažovanie o ňom sa iniciuje predovšetkým východoeurópskou neoavantgardou od 60. rokov 20. storočia a v jej rámci veľmi podstatne konceptuálnym umením. Brniarska výstava ČS Koncept 70. rokov bola výbornou príležitosťou na zamyslenie, pretože nielen dokumentovala už doteraz položené otázky, ale priniesla nové, nemenej zaujímavé – a v zmysle medzinárodného pôsobenia nášho umenia do budúcnosti, až znepríjemňivo predvídavé. Totiž: na rozdiel od minulosti, kedy umelci Východu pozorne sledovali všetko dianie na Západe, sú dnes vybrané tendencie umenia bývalého východného bloku dominantným západným naratívom príťahované až vtiahované – pričom interpretácie všetkých takto vzniknúcich vzťahov, minulých i súčasných, sú stále v procese (resp. majú ešte len nastať). Český umelecký kontext pre Slovensko nepredstavuje Západ, hoci Čechy ležia na západe, ale aj tak reprezentuje v istom ohľade rolu autority centra, voči ktorému sa naša scéna správala ako periféria. Do začiatku 60. rokov bola pražská scéna v podstate výhradnou spojnicou so západným dianím, sprostredkovateľom kontaktov, a tiež zdrojom inšpirácie. Zlom nastal až nástupom slovenského konceptuálneho umenia okolo roku 1963 – ním došlo k prvej výnimke. Jeho špecifikum je nielen v tom, že nemá v našich končinách tradíciu, ktorá by jeho nástup predznamenala, či ktorú by bolo treba tak radikálne poprieť. Je špecifické tiež tým, že v tom čase v Čechách nič podobné v podobnom rozsahu neexistovalo.

ČS koncept 70. let

Fait Gallery, Brno

11. 10. 2017 - 13. 1. 2018

kurátorky: Beata Jablonská, Denisa Kujelová
a Jana Písáříková

architekt výstavy: Oldřich Morys

Autori vystavených diel: Milan Adamčiak, Karel Adamus, Vladimír Ambroz, Peter Bartoš, Juraj Bartusz, Ján Budaj, Pavel Büchler, Robert Cyprich, Hugo Demartini, Milan Dobeš, Ľubomír Ďurček, Rudolf Fila, Stano Filko, Daniel Fischer, Peter Graham, Milan Grygar, Sonny Halas, Olaf Hanel, Vladimír Havlík, Vladimír Havrilla, Pavel Holouš, Dalibor Chatrný, Jozef Jankovič, Ivan Kafka, Olga Karlíková, Michal Kern, Martin Klimeš, Svatopluk Klimeš, Milan Knížák, J. H. Kocman, Július Koller, Vladimír Kordoš, Inge Kosková, Jan Kotík, Jiří Kovanda, Milan Kozelka, Miloš Laky, Milan Lasota, Dáša Lasotová, Otis Laubert, Milan Maur, Juraj Meliš, Karel Miler, Jan Mlčoch, Alex Mlynářčík, Marian Mudroch, Eduard Ovčáček, Květa Pacovská, Marian Palla, Vladimír Popovič, Pavel Rudolf, Tomáš Ruller, Jan Sagl, Zorka Ságlová, Rudolf Sikora, Jan Steklík, Miloš Šejn, Petr Ševčík, Petr Štembera, Ivan Štěpán, Monogramista T-D/ Dezider Tóth, Margita Titlová Ylovsky, Jiří Valoch, Jan Wojnar, Ján Zavarský, Jana Želibská

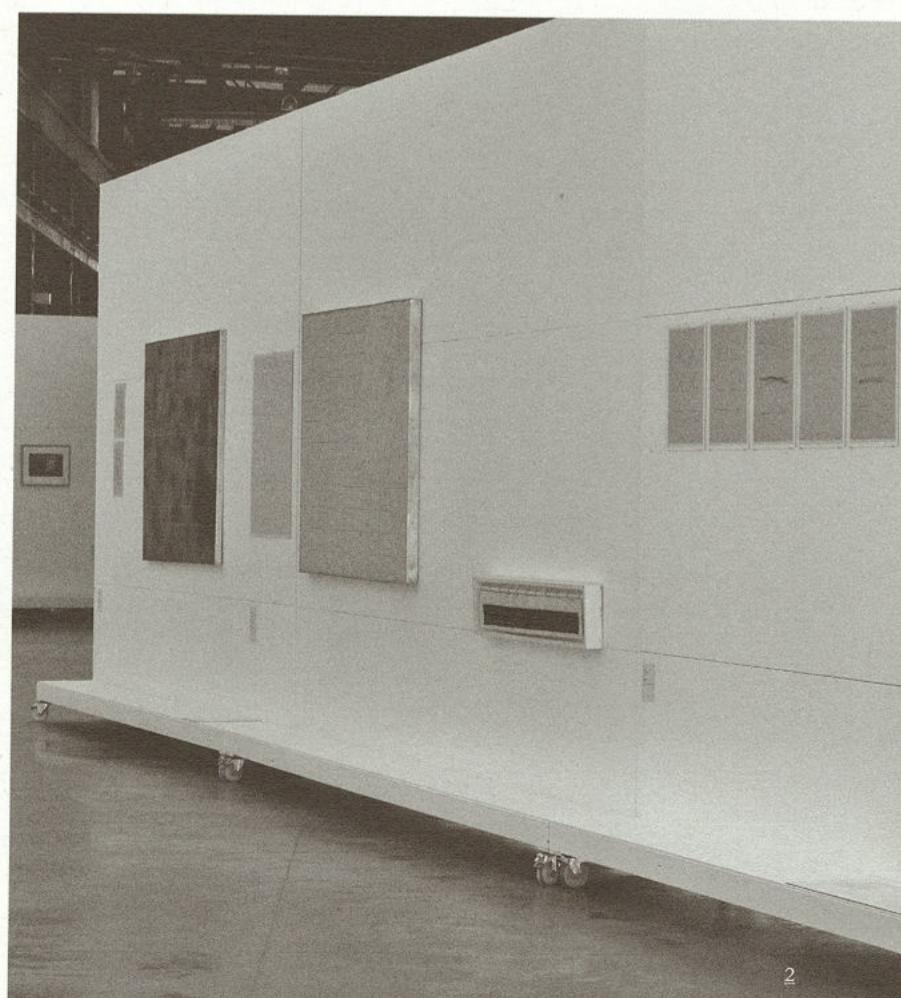
II. Poznámka

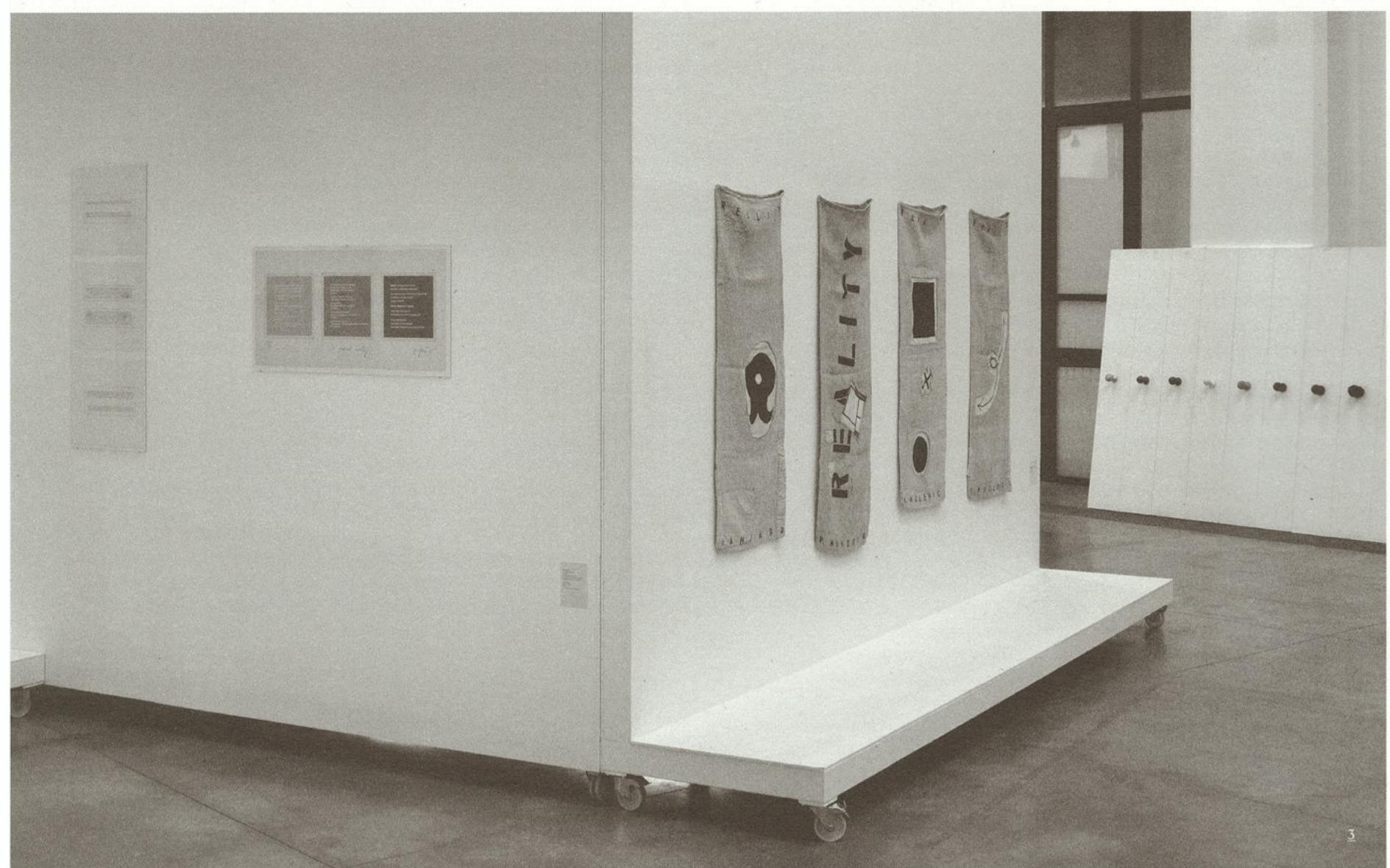
Na tomto mieste treba pripomenúť, že dlhodobým dlhom slovenskej i českej kunsthistorie je, že dosiaľ nedošlo k spracovaniu spoločných väzieb umenia a umelcov počas existencie Československa. Čas k takému výskumu čoskoro nenávratne vyprší, pretože pamätníkov ubúda a niektoré súvislosti sa bez ich pomoci nebudú dať vystopovať. Ostane priestor len na dohady, prípadne na voľne prispôsobené odvodeniny známych faktov o tom, kto sa kedy s kým poznal, stretával, komunikoval, vystavoval, kto koho ovplyvnil. Kladiem si dlhodobo otázku, kto by sa mal týmto dejinným väzbám venovať a vychádza mi, že iniciatíva (by) mala vzíť zo slovenskej strany, keďže slovenské umenie bolo v istom zmysle v závetri českej, umelecky aj kriticky oveľa viac štruktúrovanejšej scény, operujúcej v zázemí výraznejšej predmodernej a modernej tradície. Faktom je, že česká a slovenská umelecká scéna vždy existovali samostatne, a aj keď sa umelci navzájom poznali, študovali spolu na školách v Prahe či Bratislave, spoločná československá scéna nikdy nevznikla. O československom umení nemožno hovoriť – tendencie na českej a slovenskej strane sa totiž vždy (viac alebo menej) odlišovali. O spoločnú strechu nemali záujem ani umelci, kritici vždy oddeľovali odlišné zdroje pre umelecký výraz. V momentoch, ktoré späť hodnotíme ako najvýznamnejšie, sa aj samotné tendencie často ubrali úplne iným smerom.

Môžeme priať so zadostučinením, ak sa niekto pokúsi tento stav premostiť. Je však pomerne viacznačné, ak sa to udeje tak, že sa k niektoréj tendencii, ktorej sa na rôznych miestach prejavu s rôznou intenzitou, kvalitou i tvaroslovím marketingovo pričlení práve prídomok „československý“. Pozitívom môže byť vyvolanie otázok k problematike ako takej. Negatívom môže byť určité (seba)koloniálne podkladanie, a to obzvlášť, keď sa jedná o otázky konceptuálneho umenia na území bývalého Československa. Berme preto výstavu ČS Koncept 70. rokov ako motív k položeniu niektorých zásadných otázok.

III. Nonsensy

Musím sa priznať, že už prvá veta výstavného bulletinu značne zamávala mojom odbornou integritou: „Nástup konceptuálneho umenia na počiatku 70. let znamenal posun od estetických a materiálových kvalít díla k jeho osobnímu, sociálnemu, historickému a často i teoretizujúcimu kontextu.“ Chvíľu som mal pocit, že by stačilo túto vetu tridsaťkrát zopakovať a recenzia by bola hotová. Výstava teda nehovorí o tom, ako sa konceptuálne umenie, ktorého vznik na Slovensku datujeme do rozpätia rokov 1963 – 1965, následne vyvíjalo počas 70. rokov 20. storočia. Koncept sa tu vlastne post-dátuje, hovorí sa o jeho „nástupe na počiatku 70. rokov“. Názov výstavy nám navyše sugeriuje, že koncept je vlastne československý fenomén, a aby takýto výrok obstál, text obchádzca celú prvú dekádu jeho história – napriek tomu, že formálne zhodný jazyk mnohých tu vystavových diel autori používali už počas 60. rokov. A ďalej: ak sa tento fenomén predsa len historicky kotví, tak za predobraz takto novo definovaného konceptuálneho umenia sa nenápadne vydáva iba „konkrétna poézia“ 60. rokov, ktorá, ako vieme, mala svojho najsilnejšieho protagonistu práve na brniarskej scéne, a to Jiřího Valocha. Je takýto prístup korektný a zodpovedný k dejinám, geografii a tiež k dejepisu umenia?





IV. Reflux

Vnímam to ako zvláštny reflux, ako obrátený tok obrazov, ktorý po polstoročí ide splácať fiktívny dlh všetkým „predvojom“ v histórii. Vieme totiž, že slovenské konceptuálne umenie (súčasť širšieho kontextu mnou navrhovaného strešného pojmu *Bratislavský konceptualizmus 1963 – 1993*), v diele Júliusa Kollera, Alexa Mlynářčika, Stana Filka a ďalších, je popri Chorvátskom (Záhrebskom) koncepte alebo Pražskom akcionalizme či Pécskom „workshop“ v súčasnosti na medzinárodnej scéne veľmi žiadaným artiklom. Začína sa, individuálne alebo kolektívne, objavovať na pôde najvýznamnejších svetových inštitúcií, preto treba k jeho kategorizácii pristupovať osobitne opatrne. A musíme povedať, že táto konkrétna internacionálizácia, v podobe fúzie neskoršej fázy prvej vlny slovenského konceptu s českým akčným umením a body art-om (ktorý zas nerezonoval na Slovensku) je pre mňa veľmi ľahko strávitelná. A to aj napriek podobnosti dematerializovanej formy a subtilnosti výtvarného jazyka. Výstava totiž divákom neodhalí diametrálne odlišné zdroje pre zverejnené umelecké polohy, naopak, suguruje jednotu čisto formálnym spôsobom – pre podobnosť (napr. jednoduchých fotografických) výstupov.

Čím to je, že slovenské (a prenesene to platí aj pre stredoeurópske) umenie stále nie je schopné sa kontextualizovať vo svojich skutočných súvislostiach? Že stále opakujeme úvodnú chybu zo začiatku 90. rokov 20. storočia a snažíme sa kontextuálne pripnúť k externému (predtým západnému a teraz napríklad českému) zdrojovému kódovi? Na prvý pohľad môže spoločný „československý“ príbeh pôsobiť hodoverne: možno v otázkach surrealizmu, informelu, geometrickej abstrakcie, neokonštruktivizmu, konkretizmu by sa dalo hovoriť o takomto fenoméne. Uznávam, že hovorí dnes o konceptuálnom umení je podstatne atraktívnejšie, ale práve v tomto konkrétnom prípade je zvolená strešná konštrukcia deravá. Slovenské umenie bolo začiatkom 60. rokov v istom zmysle v bode nula – nová generácia pre seba hľadala adekvátne a slobodné vyjadrenie, ktoré by reflektovalo situáciu mladého človeka žijúceho už 15 rokov pod egidou (reformovateľného!) socialistického štátu, pričom žiadne umenie v našej (pomerne chudobnej výtvarnej) tradícii takúto rolu spĺňať nemohlo. Úvahy Alexa Mlynářčika v jeho autobiografii nás presvedčivo vedú a odpovedajú na otázky, ako došlo k tak významnej paradigmatickej zmene na našej scéne, zmene v prospech umenia stojaceho práve na samej hranici umenia, jeho tradičných foriem, estetiky a tiež spôsobov prezentácie. Isteže, Československo bolo produktívnym zázemím: dialógy umelcov, vzájomné vplyvy a aj isté očarenie, mediátorská úloha Jiřího Valocha čaká na svoje adekvátne spracovanie. To však nemôže nastať v genetickom inžinierstve tohto typu – vo vychýlení časovej, geografickej i dejepisnej osi.

V. O externalite

Pragmatickým problémom slovenského umenia a jeho dejepisu je fetišizácia akejkoľvek externality. Prehnany dôraz na význam autorov textov zo zahraničia (na ich myšlienky už pomenej), viera, že zahraničný kurátor všetko pochopí lepšie, lebo kontextuálnejšie, že zahraničná inštitúcia je a priori prestížnejšia a presvetenejšia so svetom – toto všetko sú podľa mňa dôvody, prečo proti tejto výstave nebola verejne vznesená jediná námietka. Kritici, umelci, umenovedci, kurátorka (za slovenskú stranu) – všetci prijali nový kód ako výzvu. Neodhalili (seba)koloniálny aspekt celého prístupu ani riziko vyplývajúce z vzdania sa celej dekády tradície nielen z časového, ale tiež z teritoriálneho hľadiska. Musíme si uvedomiť, že medzinárodný záujem o slovenské vizuálne umenie od 60. rokov so sebou prináša zvýšené nároky na jeho chápanie: kategorizáciu, analyzovanie, projekciu do širších kontextov. Ak sami nemáme tieto parametre identifikované, ak nemáme adekvátne teoretické a metodické spracovanie, budeme aj v budúcnosti čeliť tomu, že sa prázdnne miesta okamžite zaplnia pokušeniami, podobnými tomu z Brna.

Dôvod, prečo je u nás takáto situácia, možno tkvie v tradične (od 50. rokov 20. storočia) príliš mocenskom postavení teoretika, kritika a i kurátora, a v neposlednom rade inštitúcií, ktoré mnohí nevnímajú ako prezentáčny servis, ale ako imanentnú bytosť, individuálne alebo kolektívne rozhodujúcu o zaradení/nezaradení toho ktorého umelca do dejín. Bytosť, s ktorou nemožno mať rovnocenný vzťah, iba manipulujúci, jedným či druhým smerom. Umeleckej prevádzke však nemožno prisúdiť štatút prírody, vždy ide o konkrétnych ľudí, o ich rozhodnutia, prednosti, chyby, vedomosti i medzery. Priznám sa, že som očakával, že výstava ČS Koncept 70. rokov vyvolá veľké polemiky, keďže diskutabilné narába s najprestížnejšou pasážou našich dejín. Lenže sa ukázalo, že externalita, ktorej metódou je reflux a výsledkom nonsens, je stále (osobitne pre dotknutú generáciu) silnejšia, než potreba priniesť vlastný (možno aj dočasne menej heroický) pohľad na dejiny.

1. Marian Mudroch: *Upriamte pozornosť na komíny domu*. Z I. Otvoreného ateliéru, 1970, poster k výstave

2. pohľad do expozície, zľava: Milan Grygar: *Zvukoplastická kresba*, 1972, tuš na papieri, zo zbierky Fait Gallery
Milan Maur: *Štvrtý pokus o utajenie dotykov a rastrov*, 1982–1983, kombinovaná technika na doske, majetok autora
Jan沃jan: *Mriežková báseň*, 2. pol. 70. rokov, tuš na papieri, majetok autora
Dezider Tóth: *Meter je vždy meter*, 1976, objekt, majetok autora
Jiří Kovanda: *Bez názvu*, 1977, 5 ks, kresba na milimetrovom papieri, majetok autora

3. pohľad do expozície, sprava: Ivan Štěpán: *Tepelný orgán*, 1970, objekt, zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny v Bratislave
Dezider Tóth: *Realita – Arp / Mondrian/Malevič/Picabia*, 1977, majetok autora
Juraj Meliš: *Tri napsané malby*, 1975, kombinovaná technika, zo zbierky Galérie umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch
Otis Laubert: *Maľba lepidlom*, 1978, kombinovaná technika, majetok autora