

Z budúcnosti hľadáme na dnešok. Kozmické utópie v umení 60. - 70. rokov a ich odkaz pre súčasnosť

Daniel Grúň

Sledujeme časovú kontinuitu: minulosť - súčasnosť - budúcnosť a späť. Z budúcnosti hľadáme na dnešok. Prechádzame za hranice zemskej príťažlivosti, ktorá sa len donedávna zdala neprekonateľnou... (Rudolf Sikora)

Obrazy „modrej planéty”, ktorá sa celá po prvýkrát dostala do zorného poľa ľudského oka počas americkej misie Apollo 8 okolo mesiaca, vzbudili dovedy netušené perspektívy. Pohľady z kozmického priestoru na Zem by sme mohli prirovnať k predstavám, kde sa stal kľúčovým hráčom budúci čas. V období vrcholiacej vedecko-technickej revolúcie umelci po prvýkrát čelili výzvam univerzálneho charakteru. Povedané spoločne s Davidom Crowleym, elektronické komunikácie, znečistenie životného prostredia, hrozba nukleárnej vojny a taktiež explicitný zámer rozšíriť limity toho, čo na jednej strane sveta rozdeleného studenou vojnou bolo hlásané ako slobodný svet a na druhej ako mierové bratstvo národov, prispeli k novým druhom globálneho vedomia.¹ Rozpor medzi vysnívaným kozmom a kozmom dobývaným technologickým progresom udržoval produktívne napätie, ktoré iniciovali predstavitelia sovietskej avantgardy a živila vedecká fantastika, projektujúca kozmos ako budúci domov ľudstva.² Mali kozmické utópie v českom a slovenskom umení na prelome 60. a 70. rokov nejaké špecifické rysy? Čím môžu byť prítiažlivé pre nás dnes? Možno práve rekonštrukcia budúcností projektovaných umelcami päťdesiat rokov dozadu môže mať význam dnes, keď futuristické vízie pre ľudstvo nemajú dávno tú prítiaživosť ako v časoch optimistickej expanzie človeka do kozmu.

V druhej polovici 60. rokov sa v Československu kozmická imaginácia vymkla z diktátu vedecko-technickej a ideologickej propagandy. Boli to práve výtvarní umelci, ktorých inšpirovala k radikálnym experimentom pri tvorbe „exaktných utópií”. Avantgardný futurizmus tak nadobudol dovedy netušených rozmerov, siahajúc až ku kozmickému urbanizmu. Zdroje a ciele kozmizácie umeleckého myslenia sú interpretované rôzne: niektorí autori ich charakterizujú ako využívanie exaktných postupov tvorby v ére vedy a techniky, sprevádzané prienikom kozmických motívov do

¹ David Crowley, Looking Down on Spaceship Earth: Cold War Landscapes, in: *Cold War Modern. Design 1945-1970*, eds. David Crowley a Jane Pavitt. London: V&A Publishing, 2008, s. 250-251.

² Svetlana Boym, Kosmos: Rememberances of the Future, in: Łukasz Ronduda, Alex Farquarson, Barbara Piwowarska (eds.): *Star City. The Future under Communism*. MAMMAL Foundation, Nottingham Contemporary, tranzit.at, 2011, s. 187-213.

populárnej kultúry a science-fiction.³ Iní vnímajú snúbenie umenia, vedy a techniky ako neutrálnu pôdu pre relatívne slobodnú realizáciu progresívneho umenia v časoch tvrdej ideologickej kontroly. V niektorých prípadoch sú kozmologické témy spájané s ekologickou víziou a globálnym varovaním pred environmentálnou krízou.⁴ Každý z týchto názorov možno považovať za pravdivý, pokúsim sa tu ale navrhnúť odlišný spôsob čítania tejto problematiky. Vychádzam z tézy, ktorá možno nie je nová ani prevratná, ale v rovine teoretického výskumu a praktickej realizácie výstav priniesla určité výsledky. Moja téza znie, že kozmizácia umeleckého myslenia zakladala a rozvíjala celkom nový prístup k umeniu a komunikácii, odkláňajúci sa od artefaktovej podoby diela. Hlboko poznačila uvažovanie o mieste a role umenia v spoločnosti a otvorila alternatívne možnosti pre pôsobenie umenia na jeho prijímateľov. Tieto možnosti dodnes nie sú celkom vyčerpané. Umelci objavovali exaktné formy komunikácie, rozchádzajúc sa so zavedenými konvenciami výstavnej prezentácie umenia. Univerzalistické nároky na vlastnú tvorbu postupne dovedli umelcov k produkcii komplexných autorských systémov. Aktualizácia avantgardnej fotomontáže priniesla nové využitie technicky reprodukovovaných obrazov. Juxtapozície vedeckých schém, topografických máp, geologických sond a leteckých snímok sa stretli s angažovaným prístupom k aktuálnym spoločenským problémom a s ambíciou doplniť nové vedecké disciplíny, ako sú environmentalizmus a vedecká futuroológia, o programové umelecké stanoviská a utopické dimenzie.

Prvá časť prednášky je sústredená na porovnanie vybraných diel štyroch umelcov - Karla Malicha, Márie Bartuszovej, Stana Filka a Júliusa Kollera a v druhej časti zameriam pozornosť na posledného autora a stručne priblížim kurátorskú prácu s jeho dielom a odkazom. Chcel by som tu nadviazať na zaujímavú tézu Jiřího Ševčíka, ktorý napísal, že stratégie prisvojovania civilizačnej produkcie a vybraného momentu spoločenskej praxe vytvorili predpoklad kultúrnej decentralizácie v dualistickom Československu a neutralizovali rozdiely vlastnej a cudzej odlišnosti.⁵ Jeden z kľúčových zdrojov kozmizácie procesu umeleckej tvorby bol podľa Jiřího Ševčíka reduktivizmus neokonštruktívnych tendencií, ktorý polarizoval domácu scénu umenia v Československu a proti mýtizovanému antropocentrizmu sa postavili programovo protikladné princípy umenia ako udalosti, manifestácie energií v otvorenom poli.⁶ Výtvarný kritik Jiří Padrta postavil základné tézy konštruktívnych tendencií v roku 1966 v súvislosti s aktivitou skupiny *Křižovatka* a tvorbou jej

³ Tomáš Pospiszyl, *Budoucnost a avantgarda. Čeští a slovenští výtvarníci mezi utopii, dystopii a nostalgií*, in: Tomáš Pospiszyl, Ivan Adamovič (eds.): *Planeta Eden. Svět zítřka v socialistickém Československu 1948 – 1978*. Brno-Praha: Arbor Vitae, 2010, s. 214-231.

⁴ Maja Fowkes, *The Green Block. Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*. Budapest-New York: CEU Press, 2015, s. 188-191.

⁵ Jiří Ševčík, *Decentralizace umění*, in: Jana Ševčíková - Jiří Ševčík, *Texty*, ed. Terezie Nekvindová. Praha: tranzit.cz/vvp avu 2010, s. 400.

⁶ Jiří Ševčík, *Turbulence*, in: *Karel Malich Wires / Dráty*, Praha: VVP AVU, 2005, s. 19.

členov – Zdeňka Sýkoru, Karla Malicha a Jiřího Koláře.⁷ Program konstruktívnych tendencií sa v roku 1968 rozšíril výstavou *Nová citlivosť*, kde sa zúčastnil podstatne širší okruh autorov, vrátane Milana Dobeša a Stana Filka zo Slovenska. Dielo Karla Malicha (1924, Holice) má síce východisko v neokonštruktivizme, súčasne sa však tejto tendencii vymyká a presahuje jej programové ciele. Jiří Padrta v obsiahlej štúdií s názvom *Pracovat v souladu s kosmem a živly* (1969) zdôraznil, že Malichove plasticko-priestorové konštrukcie nie sú zamýšľané ani na stenu, ani na zem, ani na sokel, ale do voľného beztiažneho priestoru. Padrta píše, že Malich nechce riešiť kompozíciu, štruktúry, rady, proste žiaden z problémov, čo nutne vedú k bežnej umeleckej produkcii, hoci aj nekonvenčnej a novej, ale konečným problémom umelca je architektúra.⁸ Náčrty, štúdie a modely termických architektur, ktoré Malich nazýval koridory, mali charakter urbanistických projektov, určených zatiaľ neexistujúcej, budúcej spoločnosti, ako napríklad utopický projekt mesta, ktorého priestory sú rozčlenené tak, aby v nich nebolo možné strieľať do ľudí. Malichove predstavy a predobrazy budúcich životných prostredí sú založené na vzťahu abstraktných foriem k prírodným živlom a psychickým energiám. Latentný kinetický potenciál Malichových diel - vibrujúce špirály, rotácie a pulzácie, o ktorých písal Jiří Ševčík ako o turbulencii energií vnímaných a prežívaných telesne, boli zároveň charakterizované ako projekty pre budúce sociálne prostredia.

Paralelou i protiváhou Malichovým energetickým architektúram by mohli byť niektoré z raných diel Márie Bartuszovej (1936, Praha - 1996, Košice), umelkyne, ktorá ukončila štúdiá na oddelení keramiky a porcelánu u Prof. Otta Eckerta na VŠUP v roku 1961. Ide o nerealizovaný projekt z roku 1963, pozostávajúci z troch makiet pre detské ihriská. Tieto makety umelkyňa vytvorila so zámerom realizovať ich v skutočnej veľkosti, neprešli však výberom komisie. Anke Kempkes ich charakterizovala ako futuristický ihriskový dizajn. Protektívne zóny v tvare obrovských mušlí či exotických rastlín predstavujú experimentálne nové formy, a zároveň sú pripravené slúžiť ich stanovenej funkcii.⁹ Bartuszová kontinuálne vytvorila rozsiahly slovník haptických tvarov, kde nanovo artikulovala senzibilitu formy. Martina Pachmanová upozornila na kritické kvality diela Márie Bartuszovej, ktoré sa ukazujú, keď konfrontujeme pozíciu umelkyne s panujúcimi stereotypmi v kánone neskorého modernizmu.¹⁰ Hoci bola členkou Klubu konkrétistov v rokoch 1969-70 a program klubu akceptovala, hlboko ho narúšala vytrvalým skúmaním organického a telesného sveta - erotiky, sexuality, rastu, tiaže, tlaku a procesmi nadobúdania fyzického tvaru.

⁷ Jiří Padrta: Konstruktivní tendence, in: *Výtvarné umění*, 16, 1966, č. 6-7, s. 327–328.

⁸ Jiří Padrta, *Pracovat v souladu s kosmem a živly*. k súčasnej tvorbe Karla Malicha, in: *Výtvarné umění*, 19, 1969, č. 1, s. 6.

⁹ Anke Kempkes, Mária Bartuszová - Pioneer of Form: The Futurism of Women Avant-Gardistis, in: *Mária Bartuszová Provisional Forms*, (ed.) Marta Dziewańska. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2015, 75.

¹⁰ Martina Pachmanová, Silence about Feminism and Femininity as an Aesthetic Value..., in: *Mária Bartuszová Provisional Forms*, (ed.) Marta Dziewańska. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2015, s. 69-70.

Stano Filko (1937, Veľká hradná - 2015, Bratislava) na rozdiel od Malicha a Bartuszovej vychádzal z technickej reprodukovateľnosti obrazu. V rokoch 1968-69 navrhoval *Pomníky súčasnému priestoru* a *Pomníky súčasnej civilizácie*, ktoré následne pokračovali rozsiahlou sériou siet'otlačí s názvom *Asociácie*. Do reálnych mestských prostredí Filko projektoval dimenzie kozmu, ako sú napríklad obežné dráhy planét slnečnej sústavy. Asociatívnosť technických obrazov a médií mala stimulovať imagináciu kozmického univerza na Zemi, keďže hranica medzi možným a nemožným nebola pevne stanovená. Z početných náčrtov a plánov-projektov vyplýva, že prinajmenšom niektoré z nich mali byť realizované v architektúre. *Happsoc IV*. Stana Filka doslova pozýva účastníkov na cestovanie do kozmu. Univerzalistická utópia kozmizácie pozemského sveta je obsiahnutá tak v prácach na papieri, ako aj v environmentoch z rokov 1968 – 1970. Futurologické tímové projekty Stana Filka, Rudolfa Sikoru, Júliusa Kollera, Miloša Lakyho a Jána Zavarského z prvých rokov normalizácie (1971-73) skúmali možnosti mimozemskej komunikácie, čo ich viedlo k produkcii veľkoformátových tlačí ako redukovaného umeleckého média a nosiča informácií. Úvahy o posolstvách do vesmíru inšpiroval americký astrofyzik Carl Sagan (1934-1996), ktorý spolupracoval s NASA na tabuli *Pioneer* (1972) a *Voyager Golden Record* (1977), vypustenými na hranice slnečnej sústavy s posolstvom o Zemi pre vyspelé mimozemské civilizácie. Východisko v práci vedecko-výskumných tímov viedlo týchto umelcov k rozvíjaniu radikálnych umeleckých počínov. Filko ďalej pokračoval v spolupráci s Lakym a Zavarským na projekte *Biely priestor v bielom priestore* (1973-74), ktorý bol zdokumentovaný počas jednodňovej výstavy v brnenskom Dome umění. Práve posledný zmieneny projekt, ktorý sa zaoberá maliarskym sprítomnením nekonečného nehmotného priestoru, vedie k úvahám o autonómii umenia a senzibilite galerijného priestoru.¹¹

Diela Malicha, Bartuszovej a Filka zo 60. rokov z veľkej časti predstavujú modely priestorových a energetických udalostí, zamýšľaných do mestských prostredí. Keďže boli minimálne vystavované, nemali ustálený status ako definitívne diela. Ich autori sa skôr zameriavali na hraničné problémy univerzálnej komunikácie umeleckého média a reflektovali na záležitosti procesu, serialitu a repetíciu. Pred výzvou vytvoriť úplne novú komunikačnú štruktúru stál tiež Július Koller (1939, Piešťany - 2007, Bratislava). Koller síce organizoval výstavy a prijímal účasť na iných, avšak väčšina jeho aktivít prebiehala mimo výstavných priestorov. Napriek tomu, že mnohí ho charakterizovali ako akčného umelca, Koller nikdy nevystupoval v rámci „veľkých tém“ v súvislosti s telom a rovnako jeho tvorba nezapadá ani do ďalších kategórií, ako sú Pop Art, Fluxus

¹¹ Petr Ingerle, *Afirmace prázdna*. Alain Badiou a jeho model autonomie umění, in: *Bulletin Moravské galerie v Brně* č. 73 / 2016, s. 100-101.

a konceptuálne umenie.¹² Tieto ťažkosti so zaradením Kollera do existujúcich kategórií pokračovali aj po medzinárodnej výstave v Queens Museum of Art v New Yorku s názvom *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (1999), ktorá významne prispela k polemike o príslušnosti Kollera ku konceptuálnemu umeniu. Táto polemika na Slovensku prebiehala už od konca 70. rokov, kedy bol v samizdate publikovaný súbor štúdií Tomáša Štrausa.¹³ Jeden z kurátorov výstavy a tiež autor textu v katalógu, László Beke, v podstate prevzal Štrausovu tézu, keď označil Kollerovu olejomalbu na plátne s názvom *More* (1963-64) ako veľmi skoré konceptualistické dielo.¹⁴ Medzi hlasmi, čo hodnotili dielo Kollera, nájdeme aj také, ktoré jeho príslušnosť ku konceptuálnemu umeniu odmietali.¹⁵

Je to práve zdvojenie maliarskeho zobrazenia speneného povrchu morskej hladiny postupom typickým pre informel a slovného označenia zobrazeného v systéme jazyka, čo stavia toto dielo do roviny kritiky maliarskej praxe. Piotr Piotrowski prišiel s interpretáciou Kollerovho diela *More*, ktorá vychádza „zo sémantickej transformácie plátna a jeho zvláštnej konverzie na text“. Piotrowski vzťahuje Kollerovu kritiku maliarskej praxe ku kritike modernizmu: „Umelec aktivuje napätie medzi dielom a skutočnosťou, odmietajúc seba-referenčné vlastnosti modernistickej maľby, a tak spochybňuje jeden zo základných mýtov modernizmu. V priebehu šesťdesiatych rokov Koller postupne rozvinul túto kritiku.“¹⁶ Piotrowskeho tvrdenie podporuje rozsiahla séria anti-obrazov z rokov 1968-74, pri ktorých Koller využil nemaliarsky povrch drevovláknitej dosky alebo hotový priemyselný textil, aby problematizoval status maľby. Ku konceptuálnemu umeniu totiž Kollera nepribližujú natoľko formálne znaky jeho raných diel, ako skôr skúmanie materiálnej povahy média maľby, keď sa jedinou témou zobrazenia stáva zobrazenie samotné.¹⁷ Nedávno Karel Císař na sympóziu v mumoku predniesol tézu, že protikladné interpretácie Kollerovo diela *More* spája naivná predstava o linearite vývoja dejín umenia, ktorá nás núti dielo považovať raz za progresívne, inokedy za regresívne, pričom práve tejto logike sa Kollerovo *More* vzpiera: nie je ani

¹² Georg Schöllhammer, Engagement Insead of Arrangement ... , in : Roman Ondák, Kathrin Rhomberg (eds.), *Univerzálne Futurologické Operácie*. Cologne: Verlag Walter König and Kolnischer Kunstverein, 2003, s. 132-133.

¹³ Tomáš Štrauss: Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti (Poznámky k vývoju umenia 1970 – 1975), in: Tomáš Štrauss: Slovenský variant moderny. Bratislava: Pallas, 1992 (v samizdate 1978-79), s. 55-56.

¹⁴ László Beke, Conceptualist Tendencies in Eastern European Art, In: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, eds. Luis Camnitzer, Jane Farver, Rachel Weiss, László Beke. New York: Queens Museum of Art, 1999, s. 43.

¹⁵ Jana Geržová, The Myths and Reality of the Conceptual Art in Slovakia, In: *Conceptual Art at the Turn of Millennium. International symposium, October 15 – 16th, 2001*, eds. Jana Geržová, Erzsébet Tatai. Budapest – Bratislava: AICA Section Hungary, Slovak Section of AICA, 2002, s. 28.

¹⁶ Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion Books, 2009, s. 217.

¹⁷ Aurel Hrabušický, Introduction to Work of Július Koller. The Sixties, in: *Július Koller Science-Fiction Retrospective*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2010, s. 116.

progresívnym príkladom raného konceptualizmu a nie je ani regresívnym modernistickým kaligramom.¹⁸ Čím potom toto dielo je a aké iné perspektívy nám jeho interpretácia môže ukázať? Myslím si, že táto otázka má širšie pozadie a súvisí s výzvou, pred ktorou stojí každý historik umenia, keď sa zaoberá tým, ako historizovať dielo umelca bez limitujúcich nárokov zaradiť ho do škatuliek umeleckého kánonu. Je tu ešte jedna vec, na ktorú by som rád upozornil. Na výstave v Galérii Mladých v roku 1967 vystavil Koller obraz *More* (1963-64) spoločne s objektom zaveseným pred obrazom – nafukovacou plážovou loptou.¹⁹ Rozšírenie diela do priestoru pridávaním všedných predmetov jednoznačne problematizuje status a autonómiu maľby. Koller tiež usiloval o to, aby neviazol v žiadnom „izme“, poplatnom eufórii z prijímania avantgardného modernizmu. Vedome sa bránil logike „masterpiece“. Táto problematizácia je Kollerovi bytostne vlastná. Anti-galéria vo výklade na ulici či fiktívna galéria v Tatrách sú príkladom paralelných foriem inštitucionalizácie a prezentácie jeho diela, nezávislých od ideologicky zaťažených štruktúr. Toto všetko je umelcova výzva pre nás a vštepeným konvenciam našej práce za predpokladu, že pripustíme neistotu do systémov hierarchií a hodnôt, na ktoré sa spoliehame.

Výstava *Július Koller One Man Anti Show* v mumoku je vôbec prvou samostatnou výstavou východoeurópskeho umelca v tejto inštitúcii. Chrbticou výstavy ako aj sprievodnej publikácie je časovo presne datovaná seba-historizácia umelca.²⁰ V zložkách, ktoré si Koller kontinuálne zaznamenával počas celého života, sa prelína umelecká prax situovaná do systému jazyka s reflexiou politických zlomov a spoločenskej reality. Táto časová línia je zostavená na základe Kollerových chronologických zápiskov, ktoré predstavujú autonómny historický kontext jeho diel, a je doplnená o veľké množstvo manifestov. Spoločne s kolegami Kathrin Rhomberg a Georgom Schöllhammerom sme výstavu koncipovali na troch podlažiach múzea v spolupráci s renomovaným viedenským architektom Hermannom Czechom (1936), predstaviteľom umelcovej generácie, revidujúcim dedičstvo modernizmu. Hermann Czech zdieľa s Júliusom Kollerom presvedčenie, že transformácia existujúcich priestorov je zaujímavejším aktom, než vytváranie nových. V kurátorskom kolektíve sme pristupovali k dielu Kollera ako k sériám intervencií, čo nám umožnilo postaviť výstavu bez toho, aby sme využili obvodové steny múzea. Výstava v mumoku nás preto postavila pred výzvou, že ak *kozmohumanistická kultúra* Júliusa Kollera zakladá nový prístup k umeniu ako takému, odkláňa sa od koncepcie umeleckého diela ako singulárneho galerijného fetiša. Pretože Kollerovi je vlastná idea multiplikácie a variability umeleckej formy, naše počínanie ako kurátorov muselo nevyhnutne viesť k paradoxu. Kollerova polemika s umeleckým kánonom je

¹⁸ Karel Císař, Július Koller – *More (The Sea)*, *UNIVERSALE FRAGEN OLYMPIADE (U.F.O.). An Afternoon with Július Koller*, mumok kino, Vienna, 25.3. 2017.

¹⁹ Július Koller, Maliarska hra, in *Magazín Život*, no. 22, V. (1967), s. 10-11.

²⁰ *Július Koller One Man Anti Show*, Daniel Grúň, Kathrin Rhomberg, Georg Schöllhammer (eds.), Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2016.

medzičasom natoľko atraktívna, že jej dodatočnej estetizácii sa nedá celkom vyhnúť. Tento paradox sme riešili pokusom transformovať priestor bielej kocky múzea a využili sme ho v prospech komunikácie s publikom, ktoré nezdieľa našu historickú skúsenosť. Usilovali sme sa cez rutinu dennodennej práce umelca, cyklicky zachytávanú prostriedkami fotografického dokumentu, sprostredkovať a priblížiť divákovi čas kľúčových politických zlomov v rokoch 1968/1989. Posolstvo *Univerzálnych-kultúrnych Futurologických Operácií (U.F.O.)* vidím v neteatrálnej, improvizovanej kultúre života a v dialektických hrách, uvádzajúcich do pohybu konvenčne fixované binárne opozície. Kozmos Kollerovho celoživotného diela nie je uviaznutý v minulosti, ale je nasmerovaný do budúcnosti. Inšpiruje nás k úvahám nad tým, ako, komu a prečo v určitej chvíli adresujeme výzvu umením.