

KALLIGRAM

Zuzana BARTOŠOVÁ

NAPRIEK TOTALITE

NEOFICIÁLNA
slovenská
výtvarná scéna
sedemdesiatych
a osemdesiatych
rokov
20. storočia

Aurel Hrabušický – Václav Macek
LEKCIA Z TENDENČNEJ HISTORIOGRAFIE

Zuzana Bartošová: **NAPRIEK TOTALITE**
Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a
osemdesiatych rokov 20. storočia
Kalligram 2011, Bratislava, 360 s.

V našich pomeroch neobvykle rozsiahla publikácia Zuzany Bartošovej je zrejme jej životným dielom. Na jednej strane prináša bezprecedentne podrobný opis neoficiálnej slovenskej výtvarnej scény sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia, a v tomto zmysle ďaleko presahuje všetky čiastkové štúdiá a publikácie, ktoré sa dotkli tejto témy: pôvodne dizertačná práca autorky je založená na dlhodobom výskume domácich, ale doplnkovo aj zahraničných archívnych zdrojov, zužitkováva pomerne široký okruh publikovaných textov, vzájomnú korešpondenciu aj záznamy osobných rozhovorov s aktérmi tejto „scény“. V tomto zmysle je publikácia veľmi užitočná a trochu pripomína niektoré historiograficko-kronikárske diela Radislava Matušтика, ktorých základom bývalo sústredenie, roztriedenie a detailnejšia charakteristika značného množstva overených, nespochybniteľných faktov.

Z. Bartošová však zďaleka nechce byť len poučeným a dôkladným kronikárom. Sústreďuje síce mimoriadne množstvo faktov, avšak uplatňuje pritom selekciiu, aj pri samotnom výbere uplatňuje svoje nikdy nie celkom odkryté zámery. Suma faktov slúži predovšetkým na to, aby autorka zreteľne vyjadrila svoje postoje, občiansku a politickú situovanosť. Posúdenie a vyhodnotenie morálneho a občianskeho postoja podielnikov neoficiálnej či alternatívnej kultúry je pre ňu azda dôležitejšie než kultúra, umenie samotné. Zmieňujeme sa o tom hlavne preto, že takýto postoj sa v novšej historiografickej literatúre vyskytuje čoraz zriedkavejšie.

Na prvý pohľad je téma tejto publikácie vyjadrená zreteľne. Príznačné je, že autorka sa sústreďuje nie na umenie, ani na vizuálnu kultúru tej doby (či už oficiálnu, alebo neoficiálnu), ale na „neoficiálnu scénu“. Ústredný pojem teda nie je umenovedný, ale je to vlastne bežná floskula, žurnalistická metafora.

Z. Bartošová venuje značný priestor zdôvodneniu tohto východiskového metaforického konštruktú. Sama pripúšťa, že predmetom jej práce je „neúplná, **špecificky vybraná** suma udalostí a umeleckých diel i činov výtvarného charakteru (...) obdobia tzv. normalizácie. Výber je zameraný na udalosti, ktoré neboli organizované oficiálnym spôsobom, a na tvorbu autorov, ktorí ju prostredníctvom takto charakterizovaných udalostí zverejňovali“ (s. 9 – 10). Rozlišuje tri interpretačné vrstvy: „vrstvu kultúrno-spoločenskú v zmysle presahu ideológie do výtvarnej praxe, vrstvu politickú v zmysle občianskeho postoja umelcov pri organizovaní neformálnych aktivít na profesionálnej úrovni, a napokon vrstvu umeleckú“. Prvá vrstva sa má sústrediť na „oficiálne udalosti“ a „oficiálny výtvarný život“, druhá vrstva, nazvaná, ktovie prečo, politická (možno v zmysle starogréckeho pojmu polis), „mapuje výstavy s vernisážami, stretnutia s prednáškami, slávnosti, udalosti, happeningy, performance atd. organizované bez pomoci oficiálnych inštitúcií (...), sleduje aktivity umelcov, ktorí vytvárali neoficiálnu výtvarnú scénu“. Tretia vrstva textu „sa venuje vlastnej tvorbe autorov, ktorí boli ochotní (...) podieľať sa na skupinových aktivitách“ (s. 11).

Zuzana Bartošová takisto rozlišuje „neoficiálnu“ a „alternatívnu“ výtvarnú scénu v tom zmysle, že alternatívna scéna v časovej osi predchádza scénu neoficiálnu. Rozumejú sa ňou „nonkonformné tendencie, prekračujúce dovtedy platné hranice umeleckých médií a druhov“, prípadne aj „možnosť voľby inej než konvenčnej prezentácie vo všeobecnosti“ (s. 50). Alternatívnu výtvarnú scénu Z. Bartošová ohraničuje rokmi 1968, teda dôsledkami vstupu vojsk Varšavskej zmluvy do Československa, a rokom 1972, v ktorom závery II. zjazdu Zväzu slovenských výtvarných umelcov určili „tvrdý začiatok normalizácie“, keď výtvarníci už nemali „alternatívnu voľbu, kde a za akých okolností budú zverejňovať svoje diela a aké prostriedky pri tom použijú“ (tamtiež).

Rozlišovacím momentom kľúčovej binárnej opozície oficiálny/neoficiálny je podľa Z. Bartošovej „skutočnosť, z akých finančných zdrojov a prostriedkov bola realizovaná konkrétna akcia“. Za súčasť oficiálnej scény podľa toho možno považovať „všetky prezentácie umeleckých diel profesionálnych umelcov v inštitúciách, ktoré to mali činiť podľa svojich štatútov a boli naviazané na štátny rozpočet“, vrátane spolkové, ale štátom kontrolovaného Zväzu slovenských výtvarných umelcov. Za neoficiálne sa považujú „súkromné stretnutia v prírode či v ateliéroch umelcov, organizované ako udalosť pre viac ako dvoch zúčastnených“, prípadne aj výstavy na pôde inštitúcií, ktoré „nemali povinnosť venovať sa prezentácii súčasného výtvarného umenia“ (s. 54 – 55). Autorka pri tomto rozlišovaní uprednostňuje „inštitucionálne hľadisko“ pred „umeleckými a estetickými súvislosťami“. A prečo scéna? „Pod pojmom scéna možno rozumieť všetko to, čo je – ako napríklad na divadelnej scéne – viditeľné a prístupné.“ Až vstupom na túto scénu začínajú byť umelecké diela funkčné: „nejde o priestor prirodzený či daný, ale vytvorený“. Neoficiálnu výtvarnú scénu teda vytvárali jej samotní „aktéri“ (s. 52 – 53). Pojmovým konštruktom neoficiálnej výtvarnej scény sa teda zdôrazňuje aktivizmus jej tvorcov – len tí, ktorí sú „ochotní vykročiť z intimity svojich ateliérov“ (s. 11), priamo spoluvytvárajú neoficiálnu scénu. Ani to však samo osebe nestačí.

Zuzana Bartošová vníma či už neoficiálnu alebo alternatívnu kultúru ako nejakú súťaž v spoločensky zacielených aktivitách. Podľa toho najvyšší rating získava ten umelec, ktorý nielenže zaznamenáva najviac účasť na rôznych „neoficiálnych“ podujatiach, ale aj ten, ktorý „drží krok s aktuálnym pohybom súčasného umenia

na euroamerickej scéne“ a má s ňou „kompatibilný výtvarný jazyk“ (s. 15). Nie je veľmi jasné, čo sa pod tým myslí, najmä keď autorka opätovne pripomína (napríklad na s. 322), že „umelci našej neoficiálnej výtvarnej scény tvorili v jazyku nedávnej minulosti“ a „neopustili svoje východiská – tendencie umenia šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov“ (v rozpätí od informelu až po akčné a konceptuálne umenie). Ich postoj bol teda zo strategického hľadiska obranný, podľa všetkého bránili vydané pozície z nedávnej minulosti (s. 322 – 324). Mohli však takýmto spôsobom „držať krok s euroamericou scénou“? Ako tomu rozumieť? Musíme vychádzať z nepriamych indícií – ak vezmeme do úvahy súhrn umelcov, ktorým Z. Bartošová priznala štatút osobnosti, teda venovala im osobitný priestor, tak by sme mohli usúdiť, že medzi nimi prevládajú tí, ktorí síce mierne zaostávajú za „aktuálnym pohybom“, ale nezaostávajú príliš. Inak si ťažko možno vysvetliť rozdiel trebárs medzi pozíciou M. Lалуha, A. Barčíka na jednej strane a M. Paštéku na strane druhej. Všetci traja boli totiž približne rovnako „občiansky aktívni“.

Tým, že Z. Bartošová zdôrazňuje aktivizmus a občianske, latentne politické postoje umelcov, rozdeľuje ich spôsobom nie nepodobným poslednému súdu: teda na tých, ktorí sa ocitli medzi vyvolenými na nebi neoficiality, a na tých, ktorí si zaslúžia peklo oficiality, ale tiež na tých, ktorí sa ocitli v očistci akejsi „polooficiality“ (konkrétne menovaní Milan Dobeš, Vladimír Popovič a ďalší). Niektorým významným umelcom, ktorí „sa nepodieľali na aktivitách neoficiálnej scény“ (s. 24), nepomohlo ani to, že sa predsa len niektorých aktivít zúčastnili (napríklad povestných výmenných albumov českých a slovenských výtvarným umelcov), prípadne, že viacerí z nich sa nemohli prezentovať na verejnosti niekedy až do polovice osemdesiatych rokov, prípadne iba v marginálnych výstavných priestoroch. Rovnako sa ich mená neobjavovali v odborných publikáciách a časopisoch, pokiaľ vôbec nejaké boli.

Je možné, že Z. Bartošová, azda podvedome použila vonkajškové „inštitucionálne“ a ekonomické rozlišovacie kritériá preto, lebo inak by nebolo celkom možné jasne oddeliť „spravodlivých“ od „nespravodlivých“. V období tzv. normalizácie (autorka toto slovné spojenie podobne ako iné dobové ideologické zaklínadlá – napríklad obdobie tzv. konsolidácie, alebo pojem nomenklatúrny káder využíva bez toho, aby priblížila ich dobový význam) takmer každý skutočný umelec, bez ohľadu na to, či sa podieľal na aktivitách neoficiálnej sféry, alebo nie, mal nejaké problémy s uplatnením svojho diela. Dokonca by sa dalo povedať, že exponenti vládnuceho režimu dokázali podivuhodne, takmer neomylné rozlíšiť skutočné umenie, bez ohľadu na to, či bolo „kompatibilné s euroamericou scénou“ alebo nie, a vnímali ho ako systémovú hrozbu. Umenie rozlišovali síce per negationem, ale s podvedomou istotou, ktorú im dnes môžeme len závidieť. Dnes už umenie nielenže nikoho „neohrozuje“, ale vo väčšine prípadov ani neoslovuje.

Iba umelci, ktorí ešte do roku 1970 stihli získať najvyššie ocenenie (titul národného umelca) sa mohli cítiť ako-tak bezpečne, a to tiež iba v tom prípade, keď boli pod priamou ochranou najvyšších činiteľov štátostrany (napr. Ľudovít Fulla). Iní sa však museli na roky stiahnuť do úzadia (napr. Jozef Kostka, ktorý sa napokon vrátil na „scénu“ vďaka téme, ktorej sa predtým často venoval a dala sa propagandisticky využiť – téma SNP) a nevystavovať súčasnú tvorbu, pokiaľ nezodpovedala dobovým ideologickým požiadavkám. Niektorí boli akceptovaní len za cenu kvalitatívneho poklesu úrovne svojich diel (Vincent Hložník, Albín Brunovský). Ale aj v prípade Ľ. Fullu a V. Hložníka bola časť tvorby, zviazaná s ich kresťanskou vierou, tabuizovaná a nezverejnená.

Ešte ťažšie to mali umelci zo zakladateľskej generácie moderny, pokiaľ nestihli získať onen najvyššie cenený titul – napr. Rudolf Uher a Július Jakoby (uvádzaný na jednom mieste publikácie pod menom Akoby) sa prvých retrospektív v hlavnom meste dočkali až v priebehu osemdesiatych rokov, aj to nie v SNG. Z galandovcov (členov bývalej Skupiny Mikuláša Galandu) medzi vyvolených Z. Bartošová zaraďuje iba Milana Paštéku, pričom prinajmenšom Milan Lалуha, ktorý s obľubou maľoval a ukazoval známym karikatúry národného umelca Jozefa Šturdíka ako šikmookého bôžika, Andrej Rudavský (v jeho dielach zrejme prekážali kresťanské alúzie), ale aj Andrej Barčík boli na tom z hľadiska spoločenskej akceptácie možno aj horšie. Polooficiálny umelec európskeho ohlasu Milan Dobeš sa mohol uplatniť iba ako „dekoratív“ vo sfére úžitkového umenia, Alojz Klimo len ako ilustrátor, teda iba nereprezentatívnu zložku svojho diela, Vladimír Kompánek sa naproti tomu „presadil“ ako tvorca drevených polychromovaných hračiek.

Vo všeobecnosti platilo, že umelci, ktorí narábali s prostriedkami abstrakcie, svoje diela nemohli ukázať na verejnosti, pokiaľ ich, ako spomínaný Dobeš, neprezentovali v rámci „úžitkovo-dekoratívneho umenia“. Okrem A. Klima, Tamaru Klimovej sa to týka aj Miloša Urbáska a viacerých neokonštruktivistov. Tí všetci v bodovacej súťaži Z. Bartošovej nezískali dostatok bodov. Azda však pripustíme, že bez nich je obraz neoficiálnej kultúry sedemdesiatych a osemdesiatych rokov na Slovensku neúplný.

Isté uvoľnenie umeleckej prevádzky v osemdesiatych rokoch a aspoň čiastočná akceptácia niektorých umelcov boli možné aj preto, že viacerí vtedajší špičkoví predstavitelia štátostrany – na rozdiel od dnešných technokratov – mali vzťah k výtvarnému umeniu a aspoň čiastočne mu rozumeli. Osobitne Viliam Plevza, inak blízky spolupracovník Gustáva Husáka a riaditeľ Ústavu marxizmu-leninizmu KSS, nielenže pomohol viacerým výrazným postavám umenia šesťdesiatych rokov, aby sa znovu dostali na „scénu“ (oficiálnu? polooficiálnu?), dokonca pripravil veľkú monografiu o Vladimírovi Kompánkovi, čo sa považovalo za perestrojkovú udalosť, ale svojou autoritou prikryl (a to sa dodnes málo vie) realizáciu niektorých projektov umelcov, ktorí patrili k nezmieriteľným oponentom vládnucej kultúrnej politiky. Prirodzene, toto „porozumenie“ malo svoje hranice. Týkalo sa predovšetkým umelcov, ktorí pracovali klasickými výtvarnými prostriedkami v relatívne ustálenom jazyku moderny alebo neomoderny. Z. Bartošovej možno dať za pravdu v tom, že osobitne akčné a konceptuálne umenie „sa podľa vtedy aktuálnych výtvarných noriem vôbec nepovažovali za umenie“ (s. 170). Jeho predstavitelia sa postupne dostávali „na scénu“ až v druhej polovici osemdesiatych rokov, keď sa už pomery v kultúre výrazne uvoľnili. Ale minimálne do prvej polovice tohto desaťročia pretrvával stav, keď aktívnejší členovia výtvarnej komunity skutočne niesli aj väčšie riziko, výraznejšie boli vystavení represívnym opatreniam.

Problematické je aj spôsob rozlíšenia oficiálnej od neoficiálnej výtvarnej scény. Podľa autorky, „neoficiálny“ znamená tiež „odmietaný, zakazovaný“ (s. 50), ale keď prejdeme dôkladne jej knihu, tak zistíme, že vyše 90 % ňou spomínaných podujatí, výstav, katalógov bolo schválených a verejne dostupných. Čo nebolo možné uviesť v SNG, mohli za istých okolností komisári/kurátori výstav prezentovať v regionálnych galériách, niekedy dokonca v Galérii hl. mesta SSR Bratislava (GMB), v kultúrnych strediskách, prípadne na vedeckých pracoviskách SAV. Na druhej strane nemožno radiť výstavy v GMB do neoficiálnej scény s odôvodnením, že galéria nepatrila pod „priamy ideologický dohľad Ústredného výboru KSS“ (s. 166). Dotyčný „priamy ideologický dohľad“ totiž vykonával Mestský výbor KSS. Schválenie každej výstavy bolo teda prerokované na mestskej, nie celorepubli-

kovej úrovni, a pokyny MV KSS Milan Jankovský ako riaditeľ GMB musel rešpektovať.

Väčšina výstav a iných podujatí v oblasti vizuálnej kultúry bola úradne povolená a schválená. Neskôr tieto akcie mohli byť „zakázané“, zrušené, ale najprv boli **oficiálne**. V tom tkvela predsa podstata autoritatívneho systému – že všetko muselo byť niekým schválené, že vždy niekto niesol zodpovednosť za rozhodnutie, za povolenie výstavy, knihy, filmu, koncertu. Oproti súčasnosti rozdiel spočíval v tom, že za komunizmu bola spoločnosť prísne vertikálne členená – ak zostaneme na pôde výtvarného umenia, tak na vrchole boli podujatia usporadúvané priamo ministerstvom kultúry, vrcholnými orgánmi ZSVU, prípadne SNG, potom nasledovali regionálne galérie, a na konci reťazca sa nachádzali podujatia regionálnych kultúrnych stredísk. Ak výstavný program SNG muselo schvaľovať Ministerstvo kultúry SSR a pravdepodobne aj oddelenie kultúry ÚV KSS, tak na najnižšom stupni túto funkciu vykonával miestny, resp. mestský národný výbor, oddelenia kultúry miestnych organizácií KSS. Ale vždy to niekto schválil, vždy to bolo oficiálne. Mladá generácia historikov umenia rezignuje na protiklad oficiálna-neoficiálna a používa opozitum inštitucionalizovaná-neinštitucionalizovaná kultúra, napr. v súvislosti s výstavou *Navzjom – archívy neinštitucionalizovanej kultúry 70. – 80. rokov v Československu*, uskutočnenou v tomto roku v Tranzite (kurátori Daniel Grúň, Barbora Klímová, Filip Cenek).

Ako neoficiálne podujatie ťažko chápať výstavu *Stretnutie umenia a vedy. Kolekcia zo súčasnej slovenskej plastiky*, ktorú Z. Bartošová ako kurátorka zo SNG otvárala v roku 1980 v Nitre spolu s riaditeľom Výskumného ústavu živočíšnej výroby v Nitre Jánom Plesníkom, doktorom vied, akademikom SAV, ČSAV, členom Ústredného výboru KSS. K výstave vyšiel mimoriadne nákladný katalóg, vydaný Slovenským poľnohospodárskym múzeom. Ak toto nebola oficiálna výstava, tak potom všetko bolo na Slovensku neoficiálne, azda len s výnimkou výstav, ktoré otváral Miroslav Válek ako minister kultúry, resp. Ľudovít Pezlár ako tajomník ÚV KSS zodpovedný za ideológiu!

Zásadný problém tejto publikácie spočíva v tom, že obsah témy, ktorú si autorka sama stanovila, naplňa cestou ľahšieho odporu. Píše o dvadsiatich rokoch fungovania výtvarnej kultúry v autoritatívnom režime bez toho, aby vysvetlila, akým spôsobom fungovala cenzúra bez cenzorov. Dokumentuje aj výstavy, ktoré boli zrušené, avšak nevysvetlí čitateľovi, že všetko bolo postavené na schvaľovacích komisiách, ktoré boli decentralizované, menované predsedami/riaditeľmi inštitúcií, že zodpovednosť spočívala na dotýčajúcich predsedoch/riaditeľoch, ktorí v prípade, keď sa objavili výhrady a sťažnosti zo strany nadriadených orgánov štátnej správy, a predovšetkým príslušných odborov KSS, mohli byť odvolaní. Nevysvetlí rozdiel v prístupe k schvaľovaniu tlačovín k výstavám a k výstavám samotným. Keďže používa príslušné pojmy, bolo by žiaduce, aby jasne vymedzila, čo je samizdat, čo cyklostyl, katalóg bez vydavateľa, katalóg s vydavateľom. V komunistickom systéme vládla obava z nezávislého myslenia, a tak kontrola šírenia informácií bola až prekvapujúco dôsledná – v každom podniku boli blany, určené na cyklostylovanie, evidované, číslované a ich použitie sa starostlivo preverovalo, takže s výnimkou rozmnožovania na písacom stroji muselo byť všetko ostatné schválené a niekým zodpovedným podpísané.

Na druhej strane všadeprítomná korupcia ovplyvnila aj túto oblasť – za úplatok bolo možné vydať tlačovinu aj bez schvaľovacieho procesu. Napríklad v ObKaSS Bratislava II. si jeden autor dokázal vybaviť v tlačiarňi za úplatu u robotníkov, aby mu vytlačili katalóg. Slovenská pointa príbehu sa ukázala v tom, že ich po-

tom udal u riaditeľa podniku, že robia tzv. na čierno „fušky“, lebo bol nespokojný s kvalitou katalógu.

O zložitosti obdobia svedčí aj fakt, že v rámci normalizačných praktík zo Zväzu slovenských výtvarných umelcov vylúčili mnohých významných výtvarníkov, avšak vo väčšine prípadov mohli byť evidovaní pri Slovenskom fonde výtvarných umení, čo znamenalo, že ich diela sa mohli predávať a oni sami mohli získavať napr. výnosné objednávky na práce realizované v architektúre. Tí, ktorí neboli členmi, resp. čakateľmi na členstvo v ZSVU, inak výtvarné objednávky získať nemohli. Takže mnohí z autorov vylúčených v rámci tzv. normalizácie mohli naďalej pracovať ako profesionálni výtvarníci a pritom ich tzv. voľné diela patrili do sféry nezávislej kultúry. V osemdesiatych rokoch sa tak prostredníctvom štátnej organizácie Slovart mohli zúčastňovať medzinárodných sympózií a výstav už aj autori, ktorí na začiatku sedemdesiatych rokov boli prepustení zo zamestnania alebo boli inak preskribovaní.

Namiesto precíznejšej analýzy vtedajšieho kultúrno-politického systému sa však v knihe Z. Bartošovej stretne s obvyklým čiernobielym obrazom, a to napriek tomu, že sama autorka sa voči takémuto prístupu ohradzuje (s. 13). Zodpovedá tomu aj spôsob narácie – dominujúci administratívno-byrokratický štýl je miestami popretkávaný publicistickými prvkami, do textu často nečakane a nemiestne prenikajú zautomatizované metafory žurnalistického strihu, čo občas vyvoláva až nechcený komický efekt. Miestami jej spôsob rozprávania pripomína „jazyk ideológov“, nad ktorým sa opakovane pozastavuje, len obrátený naruby.

Už od prvých strán sa v nespočetných variáciách objavujú postavy z akéhosi politicko-mýtického sveta: bližšie neurčení, zrejme metaforickí „cenzori“ (skutočný cenzorský úrad, Hlavnú správu tlačového dozoru pritom po roku 1968 nahradil sofistikovanejší Slovenský úrad pre tlač a informácie, a tak jediným zhmotneným cenzorom po roku 1968 je objekt – vizuálna personifikácia Veľkého cenzora od Juraja Meliša). V podaní Z. Bartošovej je podobnou žurnalistickou personifikáciou aj mimoriadne akcieschopná „vládnuca ideológia“, ktorá „sa rozhodla vytesniť“ autorov, tvoriacich mimo tradičné výtvarné médiá, prípadne niektorým „vtlačala svoje predstavy“; okrem toho sa objavujú mužské náprotivky – bližšie neidentifikovaní „ideológovia“ či „strážcovia ideologickej čistoty“. Vrcholným prejavom obrazotvornosti autorky je predstava „vedúcej ideologickej páky spoločnosti“ (pod týmto jednoduchým nástrojom sa zrejme skrýva obraz zložitého aparátu komunistickej strany). Všemocná postava „ideológie“ má aj svoju „slúžku – kultúrnu politiku“. Obidve spoločnými silami „vytláčajú“ a „odsúvajú“ alternatívne, paralelne atď. umenie „do zabudnutia“ (s. 36).

Celý rozsiahly text sa navyše autorky vymyká spod kontroly. Nie iba jednotlivé formulácie, ale niekedy aj rozsiahlejšie textové segmenty sa na rôznych miestach opakujú alebo s nepatrnými zmenami obmieňajú. Z autorského hľadiska je to možno užitočné, text sa tým nadstaví až do epickej šírky a v nezasvätených to môže vzbudiť rešpekt. V tejto súvislosti sa však treba pozastaviť nad zjavne nedbanlivou redakčnou prácou a iba povrchným posúdením textu odbornými recenzentmi. Vzhľadom na to, že Zuzana Bartošová je vedeckou pracovníčkou Ústavu dejín umenia SAV (momentálne jedinou, ktorá sa špecializuje na výtvarné umenie 20. storočia), je v texte príliš veľa vecných chýb a očividných interpretačných nepresností. Je ich toľko, že by si žiadali obsiahly zoznam opráv.

Početné textové repetície podľa všetkého nie sú iba dôsledkom nepozornosti autorky, redaktorov a recenzentov.

ERRATA ERRATA

Na str. 33 v pozn. 81 sa autorka sťažuje, že Piotr Piotrowski sa pri návšteve v Bratislave v roku 2006, teda ešte pred vydaním svojej publikácie *Awangarda v cieniu Jalty*, odmietol zaoberať rukopisom jej dizertačnej práce. Publikácia pritom vyšla v roku 2005.

Vladimír Kompánek nikdy nevedol Skupinu Mikuláša Galandu (s. 38). Skupina nemala svojho „umeleckého vedúceho“.

Na vernisáži výstavy *Súčasná tendencie v slovenskom maliarstve* v roku 1969 v Bratislave realizoval P. Bartoš performanciu *Pokračovanie prvodotyky*, čiže nie „pri svojom triptychu *Prvodotyky*“ (s. 68), ale vedľa svojho triptychu malieb *Nič, bod, posun*.

Na svetovej výstave v Osake v roku 1970 sa v skutočnosti zúčastnilo viac slovenských autorov: okrem spomenutých aj M. Čunderlík, K. Gandlová, L. Gandl, S. Filko, K. Kállay, A. Klimo, J. Krén, V. Kompánek. Súčasťou sprievodnej výstavy *Contemporary trends. Discovery of Harmony* boli aj diela S. Filka, J. Jankoviča a M. Lалуha.

Autorky nie je zrejme význam pojmu osobná alebo individuálna mytológia. Nepatrične ním charakterizuje napr. akciu A. Mlynárčika *Čas* z roku 1969. Takisto v súvislosti s akciou J. Želibskej *Malá módna prehliadka* sa nemiestne tvrdí, že „autorka si ponechala individuálnu mytológiu“. Individuálna mytológia zrejme nevyplýva iba zo skutočnosti, že autorku „zaujímala predovšetkým erotika“ (s. 174).

Takisto Mlynárčikov projekt *Argillie* nemožno považovať za „ready-made štátu“ (s. 119). V tejto súvislosti Z. Bartošová vytvára ťažko preukázateľnú väzbu medzi budovaním „protokolárneho poriadku“ v rámci projektu *Argillie* a celkovým poslanstvom publikácie Milana Šimečku *Obnovenie poriadku*.

A. Mlynárčik síce vytváral projekty, v ktorých dominovali ovoidné tvary, ale v diele *Pocta nádeji a odvahe* z roku 1977 sa v priestore zjavne vznáša guľovitý útvar. Z. Bartošová tam vidí „ovoid, nie však v tvare gule, ale segmentov elipsy – vajca“ (?).

Početné chyby sa spájajú s charakteristikou účinkovania Stana Filka, o tvorbe ktorého má Z. Bartošová zrejme iba medzerovité znalosti. Inak by netvrdila, že keď sa po roku 1970 skupina umelcov podujala „riešiť otázky blízke vedeckej problematike“ (?), tak sa k nim pridáva Stano Filko (s. 82). Vzhľadom na dovtedajšie aktivity dotýčajúcich autorov by sa skôr dalo povedať, že to bolo naopak. Na druhej strane nie je známe, že by S. Filko ešte pred rokom 1968 využíval formu autorského albumu na „šírenie svojho poslstva“ (s. 220). Prvý skutočný autorský album ofsetových tlačí menšieho formátu *Asociácie II.* (1970) vydáva Filko až v súvislosti s tvorbou ofsetových a serigrafických tlačí veľkého formátu v rozsiahlom cykle *Asociácie* (1968 – 1970). Oproti tvrdeniu autorky (s. 230) mal S. Filko v druhej polovici sedemdesiatych rokov v Poľsku nie jednu, ale tri výstavy: *Emotion 1977* (1978), *Transcendencja 1978* (1979) a *Transcendencja I, II.* 1978,

1979 (1980), ku ktorým vyšli katalógy. V tých časoch bola unikátna séria výstav predstupňom jeho účasti na prehliadke *Documenta 7* v Kasseli (1982), kde bolo vystavené nie jedno veľkorozmerné plátno (s. 234), ale priestorová inštalácia s viacerými plátnami a interpretovanými fotografiami.

Na str. 122 Z. Bartošová tvrdí, že autori projektu *Biely priestor v bielom priestore* sa nepriznali k inšpirácii dielom K. Maleviča. Z textových komentárov k projektu je však zrejme, že o Malevičovej koncepcii vedeli a že sa, naopak, voči nej vymedzovali.

Na str. 136 – 137 sa tvrdí, že výstava *Textilné obrazy* Júliusa Kollera v roku 1974 prináša „práce popartového charakteru“. Kollerove antiobrazy z toho obdobia však už ďaleko presahujú názorový horizont popartu. O popartových inšpiráciách by sa skôr dalo hovoriť v súvislosti s jeho ranou tvorbou do roku 1968.

Na str. 139 sa spomína „zničený film V. Havrillu *Ohňová žena*“. V skutočnosti film *Woman on fire*, obvykle prekladaný ako *Horiaca žena*, prežil v dobrom zdraví, namiesto neho bol zničený film *Vtáčia žena*.

Na fotografi zo str. 140 Pierre Restany a Jana Želibská nie sú v spoločnosti Jos De Cock, Restanyho manželky, ale inej, neidentifikovanej dámy. Fotografia nevznikla pri príležitosti výstavy J. Želibskej *Le Gout du paradis (Chuť raja)* v Paríži v roku 1973 (tá v skutočnosti prebehla v roku 1974), ale zjavne oveľa neskôr.

Na str. 146 sa píše, že J. Koller poslal poštou „dokumentáciu svojich diel“ – teda „textkarty, ako ich umelec nazýval“. Práve tieto textkarty však boli onými dielami (JK by sa bránil označeniu „umelecké“).

Dokladom selektívnej pamäti Z. Bartošovej je fakt, že uvádza mená iba dvoch výtvarníkov, ktorí podpísali vyhlásenie proti Charte77 (s. 156, pozn. 9). V skutočnosti ich bolo viac.

Na str. 167 charakterizuje Jána Bakoša ako výtvarného kritika, pritom tento významný teoretik umenia kritické ambície nikdy nemal.

Na str. 172 sa tvrdí, že „umelecký okruh“ BAHAMA „začal organizovať akcie s názvom Terén“. Pritom aktivity zoskupenia BAHAMA spája s projektom TERÉN len osoba R. Matuščíka.

V texte (s. 175 a ďalšie) sa alternujú názvy *Spoločnosť intenzívneho prežívania* (nesprávny) a *Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania* (správny). Bartošová takisto používa názov projektu *Fiktívna kultúra* namiesto správneho *Týždeň fiktívnej kultúry* (s. 176). V tejto súvislosti ťažko obstojí tvrdenie, že Ľ. Ďurček sa v *Rezonanciách* inšpiroval akciami *Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania* (s. 215). Skôr by sa dalo hovoriť o vzájomnej inšpirácii alebo spolupráci, pretože Ľ. Ďurček vytváral podobné projekty už skôr. Navyše, Ďurčekov knižný projekt a následná akcia *Áno* nie sú nezmyselne charakterizované ako „sedemdesiatjeden gagových situácií“ (s. 215).

V akcii *Návštevník* má Ďurček v ústach nie nápis PRAVDA (s. 214), ale vystužený kartón s nalepeným ústrižkom z novín, podľa typu tlače zrejme denníka *Pravda*, ktorý vydával Ústredný výbor KSS a kde je fragment textu z úvodníka s palcovými titulkami *Zasadal Ústredný...* (zrejme Ústredný výbor KSS).

Na str. 198 Z. Bartošová namiesto opisu akcie V. Havrillu *Ale čo na druhej strane platne* opisuje kompozíciu následnej rovnomennej serigrafie. Správny opis akcie nájdeme v texte Zory Rusinovej v katalógu výstavy *Umenie akcie 1965 – 1989* (SNG, Bratislava 2001).

Oproti tvrdeniu Z. Bartošovej (s. 222) sa výstava Juraja Meliša *Prostredie III.* v roku 1973 uskutočnila, aj keď namiesto pôvodne plánovaného environmentu autor prezentoval sériu grafických listov. V nasledujúcom roku mal autor podľa Z. Bartošovej predstaviť „výber z *Prostredia III.*“, teda z výstavy, ktorá sa nekonala, v Brne.

Na prezentácii východoeurópskeho umenia v Galerii de Appel v Amsterdame, autorkou uvádzanej ako *Works and Worlds* (nesprávne) alebo *Works and Words* (správne), sa ako účastník zo Slovenska spomína iba J. Koller (s. 238), pričom na inom mieste (s. 232) uvádza mená viacerých účastníkov zo Slovenska.

Na str. 269 sa zmiňuje v súvislosti s výstavou Rudolfa Sikoru a Michala Kerna Obvodné kultúrne a spoločenské stredisko v mestskej časti (zrejme Bratislavy) Trnávka. V skutočnosti to bola výstavná sieň v Spoločenskom dome Trnávka pri ObKaSS Bratislava II., ku koncu svojej činnosti nazvaná Galéria na okraji, v ktorej sa od roku 1984 do roku 1990 pravidelne uskutočňovali prevažne fotomediálne výstavy celorepublikového (ČSSR) dosahu.

Dramaturgiu tejto siene nemali na starosti „anonymní usporiadatelia“, ktorých identitu sa Z. Bartošovej nepodarilo na rozdiel od iných obdobných prípadov odhaliť, ale Peter Krivda, V. Macek a neskôr A. Hrabušický, podporovaní tzv. poradným zborom (Vladimír Vorobjov, Fero Tomík, Lubo Stacho a ďalší).

Predlohou práce Mariána Mudrocha *Kresba* nie je bližšie neidentifikovaná kresba, ktorú „charakterizuje dokonalosť starých majstrov“ (s. 296), ale motív *Kráčajúceho muža* od známeho amerického experimentátora s chronofotografiou Eadwearda Muybridgea. Autor obvykle sériu transpozícií tohto motívu nazýval Autoportréty. Navyše, pri reprodukcii Mudrochovho diela *Autoportrét* na s. 166 je nesprávne uvedené, že toto dielo bolo pod názvom *Kresba IV* vystavené v roku 1982 na 2. celoslovenskej výstave kresby v Považskej galérii v Žiline. Na spomínanej výstave bol podľa katalógu Marián Mudroch zastúpený *Kresbou III.*

V publikácii registrujeme pomerne veľa reprodukcí, ich výber však nie je reprezentatívny. Azda kvôli problémom s autorskými právami reprodukcie viacerých kľúčových diel v knihe nenájdeme, zato tam nájdeme množstvo diel, ktoré síce s témou súvisia iba voľne, avšak sú majetkom Prvej slovenskej investičnej skupiny (kurátorkou zbierky je Z. Bartošová). Keďže sa neuvádzajú bližšie technické údaje o dielach, tak miestami čitateľ nemôže pochopiť ich mediálnu podstatu, ktorá je pre ich vizuálny účinok dôležitá (napr. D. Fischer: *Malba v krajine N. 4*, 1986, s. 293).

ERRATA
ERRATA

Na prvý pohľad pôsobí zvolená osnova Bartošovej práce prehľadne: jednotlivé kapitoly sú rámcované zrozumiteľnými historickými medzníkmi – augustovými udalosťami roku 1968, II. zjazdom Zväzu slovenských výtvarných umelcov (1972), Chartou 77 a tzv. nežnou revolúciou (nenásilným spoločenským prevratom) roku 1989. V každej kapitole sa objavuje radenie faktov a ich súvislostí, ktoré väčšinou zodpovedá spomínaným trom vrstvám hlavnej témy. Charakteristiku diania na „oficiálnej scéne“ strieda prehľad aktivít na „neoficiálnej scéne“ a k nemu sa sem-tam pridruží interpretácia tvorby jednotlivých umelcov.

Lenže pri bližšom pohľade štruktúrovanie práce nie je až také prehľadné – textové pasáže, týkajúce sa tvorby jednotlivých umelcov, akési latentné autorské medailóny, sa prevažne arbitrárne pripájajú k prvým dvom „vrstvám“ základného textu. V obrovskom množstve názvov a mien ich nie je jednoduché identifikovať. Okrem toho, takmer v závere publikácie nájdeme aj niekoľko kapitol, ktoré pozostávajú iba z autorských medailónov, usporiadaných podľa bližšie neurčeného interpretačného kľúča (väčšinou naznačeného názvom príslušnej kapitoly). V tejto členitej štruktúre sa autorke stane, že tie isté informácie a charakteristiky sa vynoria raz v kapitole, venovanej trebárs „neformálnym výstavným miestam“, inokedy sa objavia medzi „zahraničnými aktivitami“, prípadne sa stanú súčasťou niektorej „medailónovej“ kapitoly. Čitateľ si to však môže overiť len s ťažkosťami, pretože menný register publikácie je bezprecedentne nepresný. Rada pre čitateľa: nech si skúsi pripočítať k číslu strany, uvedenom v registri +1 a väčšinou (nie však zaručene) sa dostane k správne mu údaju.

Skúsme teda z hromady faktických údajov vydestilovať, vyprostiť niečo ako umeleckohistorický či kultúrohistorický konštrukt, osnovu tejto práce. Vieme už, že umelci našej „neoficiálnej scény“ tvorili v „jazyku nedávnej minulosti“, že napriek istým inováciám neopustili „tendencie, ktoré vstúpili do nášho výtvarného umenia v šesťdesiatych rokoch“ (s. 324). Citovaná téza je podopretá aj ďalším tvrdením autorky, podľa ktorého akčné a konceptuálne umenie „sa v našom prostredí prejavilo už v druhej polovici šesťdesiatych rokov a svoj zenit dosiahli začiatkom nasledujúceho desaťročia“ (s. 170). Súčasne s tým sa dozvieme, že v období po Charte 77 „sa k svojmu vzopnutiu prihlásilo najmä akčné umenie a fenomén interpretácie či zadania...“, a dokonca sa dosiahol „zenit akčného umenia“ (s. 207). V prípade umenia akcie by teda išlo o druhý zenit v tomto období.

Ďalej si všimneme, že akčné umenie malo na Slovensku dve vyvrcholenia, ale konceptuálne už nie. Prvý zenit umenia akcie zrejme súvisí s pôsobením Alexa Mlynárčika a jeho okruhu, druhý s aktivitami nových zoskupení, ktoré sa prejavili na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov: *Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania*, *ARTPROSPEKT P.O.P.*, *BAHAMA*, a predovšetkým *alternatívne akčné zoskupenie TERÉN*. Ústup konceptualizmu z jeho pozícií Z. Bartošová nepriamo zdôvodňuje tým, že umelci sa nedržali princípu „dematerializácie artefaktu, ktorá je konceptu vlastná“ (s. 123). Vzniká tu isté nedorozumenie – dnes už vieme, že konceptualizmus v širokom slova zmysle nespočíva len na oddelení idey umelca od jej realizácie, že táto riadiaca idea, projekt alebo konceptuálne východisko, môže rôznymi spôsobmi vstupovať do materiálneho sveta. Okrem toho je známe, aj keď to Z. Bartošová nezohľadňuje, že viacerí slovenskí autori konceptuálnej orientácie si boli vedomí významovej zložitosti pojmu koncept a nezriedka sa voči nemu vymedzovali, napr. A. Mlynárčik vo svojom projekte *Art anticonceptuel* a takisto Stano Filko, Miloš Laky a Ján Zavarský v textových komentároch k ich zásadnému projektu *Bielý priestor v bielom priestore*. Július Koller v raných dielach

uprednostňoval pojem koncepcia, ten však s obľubou sémanticky dekonštruoval; vcelku mal pre svoje aktivity vlastné autorské pomenovania, ktoré objasňoval v príslušných manifestoch. Je príznačné, že práve tí umelci – nečistými propozíciami, konceptuálnou *hybris* – dosiahli vo svete najväčšie uznanie.

V zásade sa však umeleckohistorická koncepcia Z. Bartošovej opiera o osvedčené interpretačné modely, ktoré zaviedli ešte jej predchodcovia: Tomáš Štrauss a Radislav Matuščík (so svojím teoretickým protektorom Pierrom Restanom), a naopak, až na výnimky obchádza výsledky bádania už niekoľkých generácií umeleckých historikov, ktoré nasledovali po nich.

Autorka však v tomto prípade padla do pasce vlastnej ambiciózne trojvrstvej koncepcie dejín umenia. Keby zotrvala len v rovine historickej fakticky, a čerpala by predovšetkým z archívnych zdrojov, mohla by do istej miery aj obhájiť, prečo vo svojich výskumoch nezohľadňuje poznatky svojich kolegov. Keďže si však predšavzala venovať sa aj umeleckej tvorbe osobnosti „neoficiálnej scény“, ako pracovníčka vedeckej inštitúcie môže iba ťažko zdôvodniť, prečo si pri jej interpretácii vystačí sama. Namiesto umelecko-historickej interpretácie ponúka esejistické alebo skôr pseudoesejistické profily jednotlivých umelcov v niekoľkých kapitolách, a to ešte s názvami, ktoré majú samy osebe iba minimálnu výpovednú hodnotu (*Prítomnosť klasických výtvarných disciplín*, *Vyprázdnenosť*, *Umenie hrou*). Do kapitoly o bližšie nešpecifikovanej vyprázdnenosti z nejasných dôvodov zaraďuje dvoch protichodných autorov (Vladimíra Havrillu a Igora Kalného), *Umenie hrou* zase prináša profily iba dvoch umelcov, Otisa Lauberta a Dezidera Tótha, a pritom „hravosť“ nechýbala ani ďalším: napr. Mlynárčikova akcia *Trenie* podľa nej „komunikovala s ekologickou problematikou v hravej rovine“ (s. 87). Problém však nie je ani tak v samotnej metóde, ako v kvalite jej uplatnenia. Jiří Valoch sa napríklad takisto neohlíada na prácu svojich kolegov, publikuje len výsledky vlastných zistení, avšak neopúšťa rovinu vecnosti. Čo si však počneme s charakteristikami ako napr. že tvorcovia *Bieleho priestoru* „sa venovali otázkam ezotericným, vysnívaným krajinám, nepoškvrnenému priestoru a ušľachtilým koničkom“ (s. 124), alebo že „tvorba Milana Paštéku sa vymyká definíciám“, zrejme preto, lebo vyplýva z „**imanentného** sveta vlastného **vnútra**“ (s. 302), prípadne že Ľubomír Ďurček disponuje „nevtieravou kreativitou“? Existuje aj kreativita „vtieravá“? Vtieravé sú skôr umeleckohistorické charakteristiky Z. Bartošovej.

Vzhľadom na veľké množstvo vecných a interpretačných faux pas sa môžeme venovať iba niekoľkým. V rámci alternatívnej výtvarnej scény sa napríklad takmer nespomínajú aktivity *Galérie mladých* na Mostovej ulici v Bratislave. Po útlme činnosti *Galérie Cypriana Majerníka* sa práve v jej výstavných priestoroch koncom šesťdesiatych rokov predstavili svojou ranou tvorbou Július Koller, Juraj Meliš, Rudolf Sikora. Kurátormi *Galérie mladých* boli Juraj a Iva Mojžišovci. Z. Bartošová uvádza len meno Juraja Mojžiša ako riaditeľa, meno Ivy Mojžišovej, ktorá nemala konkrétnu funkciu, ale podieľala sa na formovaní výstavného programu, sa neobjavuje.

Z. Bartošová sa zrejme tiež chce zapojiť do súťaže, kto prvý identifikoval znaky postmoderny v dielach umelcov, ktorí na Slovensku programovo využívali „odkazy na umelecké diela minulosti“ (boli to zväčša výtvarníci združení neskôr v skupine *A-R, Avance – Retard*). Upozorňuje na to, že svoj „nález“ v tomto zmysle publikovala už v časopise **Slovenské pohľady**, č. 1. v roku 1990 (s. 197, s. 301, pozn. 182). Nemienime sa púšťať do diskusie o prieniku postmoderného pojmoslovia do výtvarného umenia na Slovensku, len podotýkame, že podobné názory

boli publikované už skôr (Jana Geržová: *Postmodernizmus v diele Rudolfa Filu*. In: *Súčasná výtvarné umenie*. Zb. Kritika 13. Bratislava: Ústav umeleckej kritiky a dokumentácie, 1989).

Z. Bartošová často a bez bližšieho objasnenia operuje s pojmom „opisný“ či „popisný realizmus“. Myslí tým zrejme socialistický realizmus obdobia normalizácie. Opisný realizmus má pravdepodobne vystupovať ako opozitum neoficiálneho alebo alternatívneho umenia. Lenže socialistický realizmus sedemdesiatych a osemdesiatych rokov už väčšinou nebol opisný, po skúsenosti umenia šesťdesiatych rokov návrat ku klasickému pseudorealizmu rokov päťdesiatych už jednoducho nebol možný, a tí, ktorí sa oň pokúsili, pôsobili aj na oficiálnej „scéne“ nepatrične (napr. Jozef Vrtiak). Väčšmi prevládol zideologizovaný pseudomodernizmus so „socialisticky angažovaným obsahom“. Vznikli alternatívne pojmy – socialistické umenie, umenie socialistickej epochy. Ich „liberálnejší“ pojmový rámec umožnil viacerým výtvarníkom, aby si zachovali už nadobudnuté modernistické tvaroslovie a prispôbili sa pritom aktuálnym tematickým požiadavkám (napr. Štefan Bobota). Tento pseudomoderný výtvarný prejav (Sabina Jankovičová ho nazýva „riedenou modernou“) však musel byť zreteľne tematický, v prvom rade figuratívny a v druhom rade mohol byť v istom zmysle aj dekoratívny. Rezíduá nefiguratívneho umenia sa trpeli len ako marginálne figuratívnych diel, prípadne ešte vo sfére úžitkového, „dekoratívneho“ umenia. Ak teda „strážcovia čistoty socialistického umenia“ boli benevolentní voči umelcom transavantgardnej (v širšom slova zmysle postmodernej) generácie, tak nie iba preto, že títo „rešpektovali figuratívne východiská“ (s. 333), ale aj preto, že oficiálne „umenie socialistickej epochy“ už zďaleka nebolo iba popisným realizmom.

Aby zdôraznila odlišnosť svojho stanoviska, Z. Bartošová upozorňuje na „apolitický postoj“ (s. 50) v prácach svojich inak uznávaných predchodcov, ktoré vznikli ako vynútené samizdaty. Pozastavuje sa nad tým, že napr. Tomáš Štrauss „ani nespomenul ruptúru vo vývoji slovenského výtvarného umenia, spôsobenú tzv. normalizáciou“ (s. 23). Vie pritom, že dotčení autori písali svoje state v období „zostreného dozoru“, a keď sa chceli vyhnúť predpokladaným perzekúciám, prípadne keď si chceli vôbec zachovať nádej na publikovanie svojich poznatkov, tak jednoducho prijali existujúcu spoločenskú situáciu ako status quo a netematizovali jej problematiku. Napriek tomu sa nevyhli neprijemnostiam, hoci sa ich texty kolportovali len v neverejnom okruhu príjemcov. Výhrady tohto druhu vyznievajú o to nekorektnejšie, že ich autorkou je kurátorka (spolu s Evou Trojanovou) výstavy *Február 1948 – 1973. Grafika. Plastika* (názov sa vzťahuje na výročie tzv. Víťazného Februára z roku 1948), ktorú SNG počas uzatvorenia vlastných výstavných priestorov kvôli rekonštrukcii usporiadala v Rytierskej sieni Bratislavského hradu. V širokom rozpätí výtvarných názorov (od Jána Kulicha, Jána Hučka a Ladislava Snopka až po Vladimíra Kompánka a Miloša Urbáska) už jednoznačne prevládli autori formujúcej sa „oficiálnej scény“. Obdobný „umelecký potenciál“ uplatnila Z. Bartošová (vtedy ešte Pinterová) aj o desať rokov neskôr, v štúdiu *Komorné sochárstvo* (v rámci zastrešujúcej témy *SNP a umenie*), ktorú publikovala v dvojčísle 8 – 9 časopisu *Výtvarný život* v roku 1984. Pravda, objavil sa tam jeden „neželaný“ autor navyše – Jozef Jankovič. Inak nie je známe, že by autorka upozorňovala na neudržateľnú kultúrno-politickú situáciu vo svojich textoch pred rokom 1989. Sama začala aktívne pôsobiť v rámci neoficiálnej kultúry približne od polovice osemdesiatych rokov.

Spomínaná výstava k výročiu „víťazného“ Februára upozorňuje ešte na jeden zvláštny fenomén – niektorí kurátori výstav alebo autori umeleckohistorických statí sa občas pokúsili uplatniť model akéhosi dočasného, príležitostného spoluzitia kvalitatívne neporovnateľných a v princípe nezlučiteľných umeleckých názorov. Stratégia bola jednoduchá – základná, viac-menej nemenná zostava vtedajším režimom preverených a uznaných výtvarníkov bola obozretne, podľa momentálnej politickej situácie, doplnená zväčša o umelcov, ktorí sa podľa Z. Bartošovej „nezapojili do aktivít neoficiálnej výtvarnej scény“. Tento pseudoekumenický prezentačný model sa ešte pred začiatkom „tvrdej normalizácie“ objavil v roku 1970 na výstave *Slovenské výtvarné umenie 1965 – 1970*, ktorú pre pražské výstavné siene pripravil práve tím kurátorov zo SNG. Začiatkom sedemdesiatych rokov pokračoval vo výstavných projektoch Ľudovíta Petráskeho, neskôr v sérii Slovenských výstav kresby, ktoré v Považskej galérii v Žiline pripravovala Dana Doricová. Odrazom tohto modelu bol aj spomenutý projekt *Stretnutie vedy a umenia* a Z. Bartošová sa k nemu vrátila ešte niekoľko mesiacov pred novembrom 1989 na výstave *Sochár a jeho kresba*, ktorú pripravila pre SNG v Bratislave.

Avšak pseudoekumenický výstavný model sa neobjavoval príliš často. Aj „umiernený variant moderny“ bol pre oficiálne miesta vo viacerých prípadoch neprijateľný. Výraznejšie sa presadil v druhej polovici osemdesiatych rokov. Ale až ku koncu desaťročia proces spoločenskej „perestrojky“ postúpil natoľko, že bolo možné koncipovať výstavy, ktoré mali aj umeleckohistorický rozmer, a zároveň už nebrali do úvahy estetické preferencie vládnucich „elit“ – *Nový slovenský obraz* (1988) v koncepcii Z. Bartošovej a výstava *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov vo výbere A. Hrabušického a V. Maceka* (1989). Podarilo sa to azda aj preto, že sa tieto výstavy s pomerne obsažnými katalógmi neuskutočnili v „prestížnych“ výstavných priestoroch, ale vo vestibule, hoci pomerne rozľahlom, budovy Československého rozhlasu v Bratislave. Podivný názov fotografickej výstavy bol azda posledným ústupkom schvaľovacej komisii bratislavskej Mestskej organizácii ZSVU. Napriek tomu, že výstavu povolila, rozhodla sa týmto spôsobom dištancovať od jej obsahu. Širšia verejnosť sa však prvýkrát stretla s nezvyklou kombináciou fotografov, ktorí využívali výtvarné či konceptuálne postupy (Pavol Breier, Jozef Sedlák, Ľubo Stacho), s výtvarnými umelcami, ktorí neštandardne a invenčne využívali fotomédium (osobitne Rudolf Sikora a Michal Kern, v menšej miere aj Dezider Tóth, Jana Želibská, Vladimír Kordoš, Ľubomír Ďurček, Peter Rónai a ďalší). Fotografia teda zďaleka nebola využitá len na „dokumentačné zábery z akčné-konceptuálnych projektov“ (iba túto jej funkciu Z. Bartošová v publikácii pripúšťa). Niektorí výtvarníci, dnes by sme už povedali vizuálni, umelci používali fotografiu ako vyslovene tvárny, formatívny prostriedok. Nielen na tejto výstave (jej predobrazom bola v podstate už výstava *Fotografia na okraji*, ktorú zostavil V. Macek pre pražskú výstavnú sieň Fotochemy v závere roka 1984), ale aj na iných podujatiach umelcov najmä postmodernej generácie (*Noc kúzelníkov, Prešparty*) sa objavila dovtedy nevidená fúzia vizuálnych médií, ich bezpredsudkové využívanie, ohraničené iba konkrétnym autorským zámerom. Tento stav postmodernej voľnej disponibility médií pretrváva v podstate dodnes.

Z toho hľadiska nie je podstatné, že „konceptuálnym a akčným umelcom išlo o niečo iné, ako zaradiť sa medzi fotografov“ (s. 260). Z. Bartošovej uniklo, že sa

súčasne menila celá vizuálna paradigma, od základu sa zmenil spôsob prezentácie prejavov vizuálneho umenia. Ak sa zaoberá nielen klasickými výtvarnými druhmi, ale aj novšími médiami vizuálnej reprezentácie, tak je nepochopiteľné, prečo necháva bokom nielen fotografiu, ale aj tzv. experimentálny film a novovznikajúce umenie videa, najmä ak naopak do opisu relevantných udalostí a procesov „neoficiálnej scény“ zaraďuje rockové koncerty, spojené s projekciou filmov alebo prezentáciou výtvarných diel (ktoré usporadúval jej manžel Ladislav Snopko), prípadne choreografické fantázie zoskupení typu Balvan. Pritom predstaviteľmi nových umeleckých druhov sú často už autori, ktorí sa prejavili v rámci tradičných výtvarných disciplín (V. Havrilla, D. Fischer), alebo akční umelci, ktorí osobitým spôsobom využívali špecifickú filmovú syntax (Ľ. Ďurček). Z. Bartošovej opäť unikla mediálna priestupnosť, intermedialita, ktorá bude čím ďalej, tým väčšmi príznačná pre nadchádzajúcu dobu.

Účelom týchto riadkov ani zďaleka nebolo zneváženie veľkého úsilia, ktoré autorka vynaložila pri zostavení recenzovanej publikácie. Málokedy sa u nás niekto podujme na takú náročnú úlohu. Text Zuzany Bartošovej síce vzdoruje čitateľskému zážitku, ale je veľmi užitočný (a bol by ešte viac, keby sa k nemu priradili aj errata), obsahuje totiž množstvo údajov, osobitne pri témach, ktoré sú autorke blízke, a preto im najviac rozumie. Niektoré témy navyše aspoň čiastočne pozná „z autopsie“, ak máme použiť jej obľúbený zvrat: napr. otázky distribúcie moci v kultúrnej sfére, otázky inštitucionálnej prevádzky. Vie aspoň v hrubých rysoch postihnúť historicky premenlivý vzťah oficiálnej a neoficiálnej kultúry, dokonca aj pragmatické manévrovanie predstaviteľov obidvoch strán, ale vzápätí sa znova vráti do „vyjazdených“ interpretačných kolají.

Svojím zacelením, usporiadaním a takisto jazykom je text publikácie obrátený viac do minulosti ako do budúcnosti. Zrejme skôr osloví pamätníkov, žijúcich aktérov onej mnohokrát citovanej „neoficiálnej scény“, než možných čitateľov mladších generácií, pretože je koncipovaný tak, akoby sa autorka chcela predovšetkým zavďačiť niektorým svojim priateľom, známym a priaznivcom zo sféry neoficiálnej kultúry, do aktivít ktorej sa nakoniec aj sama zapojila. Zjavne im chce svojou publikáciou postaviť pomník. Správa sa však tak trochu ako poturčenec, ktorý je horší od Turka, príliš sa zasadzuje v mene svojej nadobudnutej viery. V jej myslení v miere dnes už zriedkavej dominuje selektívna pamäť, ktorá si privoľáva, zverejňuje a vyhodnocuje fakty či udalosti predovšetkým v osobnom alebo skupinovom záujme. Z. Bartošová si je až príliš vedomá moci, ktorú jej prepožičiava cieľená selekcia historických dát – zahltí nás množstvom údajov a my si takmer nevšimneme, že viaceré dôležité chýbajú a iných je zas nadbytok.

Dostali sme teda pádnu lekciu z tendenčnej historiografie. Dúfajme, že nebude zbytočná.

Aurel Hrabušický, kurátor Zbierky fotomédií Slovenskej národnej galérie

Václav Macek, pedagóg na Katedre umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií Vysoké školy múzických umení