

Jana Geržová

August 21, 1968 – Occupation of Czechoslovakia and its Implications for Art

Abstract

August 21 marked 50 years since the occupation of Czechoslovakia by the Warsaw Treaty military forces, which fundamentally changed the political development of the country, its culture and art, but also the fate of people – not only of those who publicly protested against this act of aggression, but also of those, who resignedly accepted the forced reality. The entry of foreign troops into our territory ended one stage of the country's history and, the failure of the Prague Spring associated with an attempt to democratise society, has been written down in history as another negative historical milestone, due to which the story of our art is not a record of a natural flow, but rather an intermittent narrative with sudden and deep ruptures forced by power. The preparation, implementation and international reflection of the International Biennial of Young Artists Danuvius '68 became the symbol of this negative reversal in the country's development. This paper is not only dedicated to the analysis of this artistic event, but also to the further developments that occurred after the occupation, which were manifested by the return to totalitarian governance with the strengthening power of the Communist Party and its representatives. In the realm of art, the retraction from the process of liberalisation, manifested by the return to the doctrine of Socialist Realism adopted by the 2nd Congress of the Association of Slovak Fine Artists (1972) as the only artistic method, polarised the art scene and the gap between official totalitarian cultural policy and its opponents continued to grow.

Keywords: occupation of Czechoslovakia – Danuvius '68 – normalization – unofficial art

Jana Geržová is art historian and critic dealing with many different aspects of art of the 20th and 21st Century, including analytical and conceptual tendencies, construction of feminist and postmodern identity and expanded painting. Editor-in-chief of PROFIL Contemporary Art Magazine

jgerzova@gmail.com

Dváci vystavy Danuvius 1968. Chlapec pri hre s objektom Bruna Gironcoliho. Foto: Jan Ságli



Jana Geržová

21. august 1968 – okupácia Československa a jej dôsledky pre umenie

Abstrakt

Dvadsiateho prvého augusta uplynulo päťdesiat rokov od okupácie Československa vojskami Varšavskej zmluvy, ktorá zásadným spôsobom poznamenala politický vývoj v krajine, jej kultúru a umenie, ale tiež osudy ľudí, a to nielen tých, ktorí proti tomuto agresívnemu aktu verejne protestovali, ale aj tých, ktorí rezignovane prijali nanútenú realitu. Vstupom cudzích vojsk na naše územie sa skončila jedna etapa histórie krajiny a neúspech Pražskej jari, spojený s pokusom o demokratizáciu spoločnosti, sa zapísal ako ďalší negatívny dejinný milník, v dôsledku ktorého nie je príbeh nášho umenia záznamom prirodzeného plynutia, ale prerušovaným rozprávaním s náhlými a hlbokými ruptúrami, ktoré boli mocensky nanútené. Symbolom tohto negatívneho zvratu vo vývoji krajiny sa stala príprava, realizácia a medzinárodná reflexia *Medzinárodného bienále mladých výtvarníkov Danuvius '68*. Štúdia sa venuje nielen analýze tejto výtvarnej udalosti, ale aj ďalšiemu vývoju po okupácii, ktorý sa prejavil návratom k totalitnému spôsobu vládnutia s posilnením moci komunistickej strany a jej reprezentantov. Vo sfére umenia sa opustenie liberalizačného procesu prejavilo opakovaným návratom k doktríne socialistického realizmu, ktorá bola ako jediná umelecká metóda prijatá na II. zjazde Zväzu slovenských výtvarných umelcov (1972) a polarizovala umeleckú scénu, pričom nožnice roztvárajúce sa medzi autoritatívnou kultúrnou politikou a jej oponentmi sa čoraz viac roztvárali.

Kľúčové slová: okupácia Československa – Danuvius '68 – normalizácia – neoficiálne umenie



Danuvius '68

Akokoľvek sa budeme snažiť objektívne zhodnotiť *Danuvius '68*, medzinárodné bienále mladých, ktoré pre bratislavský Dom umenia pripravil Ľubor Kára, vždy budeme konfrontovaní s mýtickou stránkou tohto projektu. Aj keď vyselektujeme holé fakty, že išlo o prvú povojnovú výstavu s ambíciou konfrontovať aktuálne mladé umenie na osi Východ – Západ, iniciovanú spoza železnej opony, kde v konkurencii západných autorov ako Frank Stella,¹ Martial Raysse,² Horst Antes,³ Getulio Alviani⁴ a Bruno Gironcoli⁵ získal Veľkú cenu Jozef Jankovič a nákupnú cenu Stanislav Filko, pri kontextuálnom čítaní sa nevyhneme emóciám.

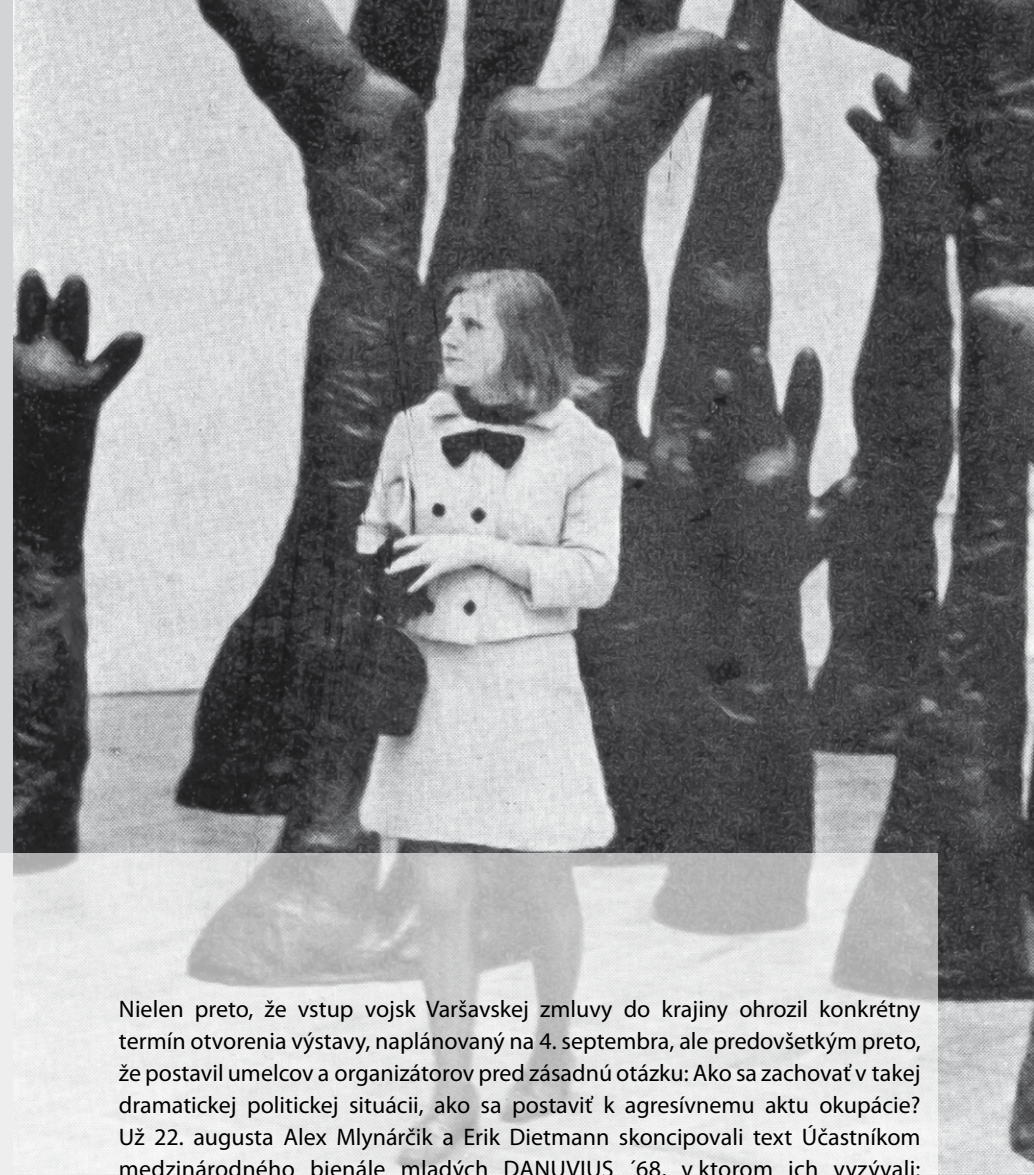
1 Stella (1936), americký abstraktný maliar. Začiatkom šesťdesiatych rokov sa zúčastnil na ťažiskových výstavách ako *Geometric Abstraction* vo Whitney Museum (1962) a *Toward a New Abstraction* v Jewish Museum (1963). V čase konania Danuvia bol pozvaný na účasť na výstave documenta 4.

2 Martial Raysse (1936), francúzsky výtvarník, v čase konania výstavy úzko spolupracujúci s Pierrom Restanym a skupinou Nových realistov.

3 Horst Antes (1936), nemecký sochár a maliar, ktorý vstúpil na scénu koncom päťdesiatych rokov a za tvorbu tohto obdobia získal viacero ocenení. Dlhodobo pôsobil na Akadémii umení v Karlsruhe.

4 Getulio Alviani (1939 – 2018), taliansky umelec, predstaviteľ opticko-kinetického umenia. V roku 1965 participoval na výstave *The Responsive Eye* (MoMA, New York), v roku konania Danuvia bol pozvaný na kasselskú documenta 4. Na Danuviuse získal jedno z ocenení.

5 Bruno Gironcoli (1936 – 2010), významný rakúsky umelec s ťažiskom na tvorbe objektov. V roku 2003 reprezentoval Rakúsko na Bienále v Benátkach, v roku 2018 mu viedenský MUMOK pripravil veľkú retrospektívu.



Nielen preto, že vstup vojsk Varšavskej zmluvy do krajiny ohrozil konkrétny termín otvorenia výstavy, naplánovaný na 4. septembra, ale predovšetkým preto, že postavil umelcov a organizátorov pred zásadnú otázku: Ako sa zachovať v takej dramatickej politickej situácii, ako sa postaviť k agresívnemu aktu okupácie? Už 22. augusta Alex Mlynárčik a Erik Dietmann skoncipovali text Účastníkom medzinárodného bienále mladých DANUVIUS '68, v ktorom ich vyzývali: *Zaujmite jediné možné stanovisko, ktoré Vám diktuje Vaše svedomie a časť. Nech sa stane DANUVIUS '68 pomníkom boja proti násiliu! Zahaľte svoje snaženia, podložené najväčšou profesionálnou zodpovednosťou i voľnosťou umeleckého ducha čiernym flórom. Nechajte steny bez obrazov...*⁶ K tomuto radikálnemu riešeniu – odstúpeniu od projektu, ktoré Pierre Restany v recenzii podujatia ex post označil „za znamenie kultúrneho smútku“⁷ – sa okrem Mlynárčika a Dietmanna pri-

6 RESTANY, Pierre: *INDE*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995, s. 67.

7 RESTANY, Pierre: Bratislava – ponaučenie o relativite. In *Domus*, 1969, č. 472. Citovaná časť textu je prevzatá z časopisu *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 2 – 3, s. 73 – 74.

Diváci výstavy Danuvius '68 v prostredí Jozefa Jankoviča: Veľký pád, 1968, environment, syntetická živica, sadra, kov, v. 4,5 m, š. 4,5 m. Dielo je v zbierke Slovenskej národnej galérie. Foto: Jan Ságil

dali Jana Schejbalová-Želibská a Karol Lacko. Organizátori a väčšina umelcov a umelkýň⁸ sa rozhodli v projekte pokračovať, a vyjadriť tak odpor spôsobom, v ktorom Restany videl „svedectvo slovenskej vitality“⁹ a Jürgen Weichardt „neobyčajný zjav, že v socialistickej krajine obsadenej sovietskymi vojskami sa koná výstava, ktorá pravdaže protirečí všetkým normám marxisticky determinovateľného ‚socialistického realizmu‘“.¹⁰ Napriek emotívnym slovám Ľubora Káru počas otvorenia projektu (18. októbra 1968), že „... výstava nechce byť nekrológom polročného obdobia československej jari, nechce byť epilógom nášho rozletu, našich nádejí, ale chce byť prológom neúnavného nového boja“¹¹ druhé pokračovanie výstavy, plánované na rok 1970, sa už nemohlo uskutočniť.¹²

Výstava ako kolektívne dielo?

Danuvius '68 vstúpil do povedomia ako výnimočné podujatie, ako udalosť roka.¹³ Ak si odmyslíme politický kontext okupácie, mohli by sme sa pýtať, ktoré aspekty pri jeho koncipovaní, tvorbe a realizácii zohrali kľúčovú úlohu. V dobových recenziách sa opakovane s istou nadsádzkou zdôrazňuje úloha Ľubora Káru. „Kára sa staval voči dielam ako umelecký zberateľ, vyhľadával kvalitu, hľadal mnohorakosť výrazových prostriedkov, ale aj vzrušujúce motívy generácie do 35 rokov... výstava je napínavou vzájomnou hrou medzi jeho osobnosťou a osobnosťou tých, ktorých si vybral.“¹⁴ I keď je Károv význam nepopierateľný, potvrdený úspechom o dva roky neskoršieho autorského projektu *Polymúzický priester I* (Piešťany 1970), idea výstavy bola dielom kolektívu. Ako na to upozornil Jozef Jankovič,¹⁵ boli to práve mladí výtvarníci, ktorí cítili potrebu dynamizovať domácu scénu, a tak si v roku 1965 vynútili vznik Komisie mladých pri *Mestskej organizácii Zväzu slovenských výtvarných umelcov*,¹⁶ ktorá presadila okrem iných podujatí aj založenie bienále mladého umenia Danuvius. Na návrh komisie bol 16. januára 1968 vymenovaný organizačný komitét výstavy v zložení B. Bachratý, M. Cipár, E. Heger, J. Jankovič, M. Jankovský, Ľ. Kára, I. Mojžišová, J. Mojžiš,



A. Miklis, M. Paštéka, V. Popovič, A. Rudavský a A. Trizuliak¹⁷ Za sekretárov boli zvolení I. Mojžišová a I. Holák, za komisára¹⁸ Ľubor Kára, ktorého činnosť je aj v Štatutárnych zásadách podmienená spoluprácou s komitétom.

Výstava bola koncipovaná ako „výberová konfrontácia“,¹⁹ to znamená, že sa na nej mohli zúčastniť len dopredu oslovení umelci a umelkyne. Riziká tejto koncepcie pomenoval Jindřich Chaloupecký, ktorý sa pýtal, „jestli tohle je právě šťastný nápad. Smysl výstav mladých umělců je přece v tom, že se na nich mohou objevit a být objevováni umělci dosud neznámí či málo známí.“²⁰ V praxi však usporiadatelia metodiku výberu rozšírili a o účasť sa mohli uchádzať nielen prednominovaní autori, ktorí mali tvoriť jadro expozície, ale aj ďalší záujemcovia.²¹ Proces výberu, predovšetkým domácich autorov, však nebol vždy bezproblémový. Stalo sa, ako v prípade Júliusa Kollera, že výber sa musel opakovať, kým komisia²² rozhodla, že jeho diela – maliarsky diptych *Horská električka* (1967) a textilný obraz *Oficiálny výstavný POPulárny formát* (1968) sú prijaté. Toto kolektívne

8 Časť z nich sa podpísala pod výzvu.

9 RESTANY, Pierre: Bratislava – ponaučenie o relativite. In *Domus*, 1969, č. 472. Citovaná časť textu je prevzatá z časopisu *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 2 – 3, s. 73 – 74.

10 WEICHARDT, Jürgen: Avantgarda v Bratislave. Danuvius – bienále mladých výtvarníkov. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. 11. 1968. Citovaná časť textu je prevzatá z časopisu *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 2 – 3, s. 44 – 45.

11 KÁRA, Ľubor: Z otvorenia výstavy. In *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 1 – 2, s. 70.

12 Bližšie pozri príspevok Ľ. Belohradskéj, ktorá mala byť komisárkou druhého ročníka Medzinárodného bienále mladého umenia. BELOHRADSKÁ, Ľuba: Recepčia a reflexia konštruktívnych tendencií v súčasnej slovenskej umenovede. In RUSINOVÁ, Zora – MRENICOVÁ, Ľuba (eds.): *Na križovatke kultúr?* Zborník sympózií, ktoré sa konalo 12. – 13. 10. 2000. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2002, s. 66, pozn. 4.

13 Jürgen Weichardt, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. 11. 1968; Pierre Restany, *Combat*, 16. 12. 1968, *Domus*, 1969, č. 472; Emil Breisach, *Kleine Zeitung*, 24. 12. 1968; Ivan Jirous, *Listy*, 5. 12. 1968; Marian Városov, *Pravda*, 30. 11. 1968; Ľudmila Peterajová, *Rudé právo*, 15. 11. 1968; Bohumír Bachratý, *Smena*, 27. 11. 1968; Juraj Mojžiš, *Nové slovo*, 28. 11. 1968 a ďalší.

14 BREISACH, Emil: Danuvius 1968. Retrospektívny pohľad na Medzinárodné bienále mladých v Bratislave. In *Kleine Zeitung*, 24. 12. 1968. Citovaná časť textu je prevzatá z časopisu *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 2 – 3, s. 54.

15 „Bienále je iba jedna z mnohých minulých a budúcich výstav.“ Jozef Jankovič v rozhovore s Janou Geržovou. In *Profil*, 1995, č. 1 – 2, s. 75 – 81.

16 V roku 1966 boli jej členmi J. Mojžiš, R. Matušík, J. Jankovič, R. Fila, M. Cipár, M. Urbásek, A. Rudavský, A. Cepka, M. Mravec, I. Holák, J. Kočíš, A. Mlynářík.

17 Jozef Jankovič uvádza nasledujúce zloženie: B. Bachratý, M. Cipár, J. Jankovič, J. Mojžiš, M. Paštéka, V. Popovič, A. Rudavský, A. Trizuliak, M. Városov.

18 Ide o dobový výraz pre pomenovanie človeka zodpovedného za prípravu a realizáciu výstavy, prevzatý z francúzskeho *commissaire*.

19 Pozri Štatutárne zásady Medzinárodného bienále mladých výtvarníkov Danuvius 1968. In MOJŽIŠOVÁ, Iva – KÁRA, Ľubor (eds.): *Danuvius 1968*. Bratislava: ZSVU, 1968, s. 10.

20 CHALOUPECKÝ, Jindřich: Danuvius poprvé. In *Výtvarné umění*, 1969, roč. 19, č. 1, s. 15 – 16.

21 MOJŽIŠOVÁ, Iva – KÁRA, Ľubor (eds.): *Danuvius 1968*. Bratislava: ZSVU, 1968, s. 6.

22 „Mohlo to však byť aj niečo, čo sa udialo v hlavách členov komisie. Mená nemôžem povedať, lebo hlasovanie bolo tajné. Ale výsledky ateliérového prieskumu Kollerovho prijatia či neprijatia na Danuvius boli takéto: dva hlasy za, dva proti, traja sa zdržali hlasovania. Po menšej hádke a dohode o opakovaní celej procedúry bol Koller prijatý.“ Bližšie pozri GERŽOVÁ, Jana: O outsiderstve Júliusa Kollera a našom umení 60. rokov. Anketa k výstave Július Koller – Vedecko-fantastická retrospektíva. In *Profil*, 2010, č. 4, s. 61 – 62.

rozhodovanie je vyjadrené aj v tiráži katalógu, kde Kára nevystupuje ako autor koncepcie výstavy, ale ako autor koncepcie inštalácie.

Interaktivita ako nový fenomén

Ak by sme vychádzali z dostupných štatistík hovoriacich o sto dvadsiatich zúčastnených výtvarníkoch²³ (o sedemnástich zúčastnených výtvarníkoch sa nehovorí), ktorí sa mohli prezentovať maximálne tromi dielami, Danuvius sa nám môže javiť ako výstava – salón s prevahou českých a slovenských umelcov, pretože zahraničie reprezentovala menej ako jedna tretina účastníkov (49). Tento dojem umocňujú pasáže z dobových recenzií, kde sa opakovane zdôrazňuje kolísavá kvalita „prác vyslovene priemerných a nezaujímavých, čo sa vzťahuje predovšetkým na práce ťažiace z... už vydrancovaných priestorov surrealistickej poetiky“ (Jirous), „pražského neomodernizmu, ktorý je určitým surrealizujúcim expresionizmom, hľadajúcim výrazovú syntézu v baroku materiálových efektov... Maliari a grafici tak českí ako slovenskí sa neúspešne odpútavajú od tohto nánosu...“ (Restany).

Obrazová správa o výstave na stránkach monotematicky koncipovaného dvojčísła časopisu *Výtvarný život*,²⁴ ktorému v tom čase šéfoval samotný komisár výstavy Ľubor Kára, však podáva aj vďaka sugestívnym čiernobielym fotografiám českého fotografa Jana Ságla iný obraz. Do popredia vystupuje vzťah dielo – divák, ktorý oslabuje pozíciu autonómneho artefaktu a pasívneho recipienta. Sú to práve návštevníci, ktorým je pripísaná nová úloha aktívnych spoluhráčov vstupujúcich do kontaktu s dielom nielen prostredníctvom celej škály zmyslových impulzov (zrak, sluch, hmat), ale aj výzvou k bezprostrednej akcii.

Na aspekt interaktivity upozorňujú všetci relevantní interpreti výstavy, dávajúc tento nový fenomén do širších historických súvislostí. Jindřich Chaloupecký na príklade diel Jozefa Jankoviča a Juraja Králiku zdôrazňuje, že autori sa „už vymykajú z tradičného sochařství tím, že vedú diváka k priámej, telesnej konfrontácii s dielom; sochy se neoddeľujú od neho do vlastného priestoru, do umelčeskej fikcie, naopak, vstupujú bezprostredne do divákovy reality a samy jej do svojho priestoru vtahujú“.²⁵ Ľudo Petránsky²⁶ a Ivan Jirous²⁷ vyzdvihujú aspekt hry. Petránsky ho demonštruje na handrových bábkach Miry Haberernovej a environmente Ivana Štěpána *Optiterciálny stabiloid*. Ten je kľúčový aj pre Jirousa, ktorý ho opisuje ako „hliníkovú fóliu polepený valec obsahujúci tri ďalšie neúplne vymedzené valce, v ktorých divák, vchádzajúci dnu jedinou štrbinou, uvádzal do pohybu zariadenie, opakujúce princíp otáčacích dverí verejných budov a v tomto prípade umožňujúce prejsť postupne vnútornými valcami opäť von, za sprievodu rytmického blikania žiarovky a zvukových efektov,“ čo, ako zdôrazňuje, „návštevníci, predovšetkým výpravy školskej mládeže, pochopili... ako jedinečnú výzvu ku hre“. Moment hry akcentuje aj pri polyesterovom objekte Bruna Gironcoliho, ktorý bol skonštruovaný tak, že úderom ruky návštevníka sa vychýlil a zasa vrátil do pôvodnej polohy. Na príklade tohto diela demonštruje nový možný prístup

23 MOJŽISOVÁ, Iva – KÁRA, Ľubor (eds.): *Danuvius 1968*. Bratislava: ZSVU, 1968, s. 5.

24 *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 2 – 3.

25 CHALOUPECKÝ, Jindřich: *Danuvius* poprvé. In *Výtvarné umění*, 1969, roč. 19, č. 1, s. 15 – 16.

26 PETRÁNSKY, Ľudo: *Danuvius 68* – záslužný čin. In *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 2 – 3, s. 24.

27 JIROUS, Ivan: *Danuvius* – bienále na Dunaji. In *Listy*, 5. 12. 1968. Citované časti textu sú prevzaté z časopisu *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 2 – 3, s. 29.

k umeniu, ktoré „nemusí byť nevyhnutne a predovšetkým spojené s meditáciou a vcítaním sa,“ ale „aj niečím oveľa jednoduchším a hľadám aj veselším: objektom hry“.²⁸

Neprítomní

Nevieme, ako by vyzeral *Danuvius* '68, keby sa ho zúčastnili všetci umelci avizovaní v katalógu. Traja z nich – Jana Schejbalová-Želibská, Alex Mlynářčík a Erik Dietmann, ktorí mohli zásadným spôsobom ovplyvniť charakter výstavy, na protest proti okupácii Československa od účasti odstúpili. Pierre Restany sa ako jeden z mála k tejto absencii vyjadruje, lutujúc neprítomnosť Švéda Erika Dietmanna a jeho labyrintovej trate TUB/BUT, objektov Jany Schejbalovej-Želibskej, ale predovšetkým Alexa Mlynářčíka, „nesporného lídra slovenskej avantgardy, teoretika *Permanentných manifestácií* a priekopníka totálneho umenia“, ktorého účasť na *Danuvii* „mala predstavovať kľúč k výstave“.²⁹ Mlynářčík pripravoval pre Bratislavu veľkolepý exteriérový objekt s názvom *Inhalátor Lola III*, ktorý je ako projekt reprodukován v katalógu výstavy. Išlo o 25 metrov vysoký pneumatický valec v tvare obrovského falického „inhalátora“ dodaný parížskou firmou S.A.T.U.J.O., ktorý mal byť vztýčený na Námestí SNP v blízkosti Domu umenia, kde sa konala výstava *Danuvius*.³⁰

Je tiež škoda, že sa nepodarilo zrealizovať exteriérový projekt Christa postavený na využití kovových barelov na transport oleja, ktorého návrh je tiež repro-

28 Ibidem.

29 RESTANY, Pierre: Bratislava – ponaučenie o relativite. In *Domus*, 1969, č. 472. Citované časti textu sú prevzaté z časopisu *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 2 – 3, s. 73 – 74.

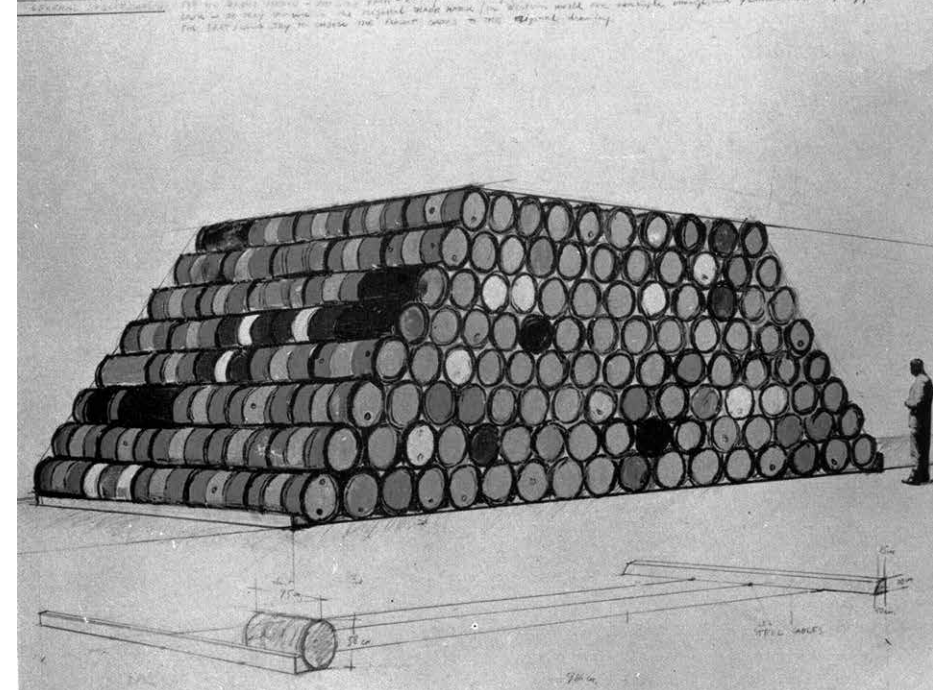
30 RESTANY, Pierre: *INDE*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995, s. 52.

Alex Mlynářčík: *Inhalátor Lola III*, 1968, projekt pre *Danuvius* '68, kombinovaná technika.
Repro: katalóg výstavy *Danuvius* '68





Christo a Jeanne-Claude: Barelový múr – Železná opona, Rue Visconti, Paríž, 1961 – 1962.
Foto: Jean-Dominique Lajoux © 1962 Christo



Christo: Návrh na barelovú štruktúru, 1968, projekt pre Danuvius '68, kombinovaná technika. Repro: katalóg výstavy Danuvius '68

dukovaný v katalógu. Istú predstavu si môžeme urobiť na základe ikonického projektu, ktorý vytvoril Christo a Jeanne-Claude 27. júna 1962, keď s pomocou steny postavenej z osemdesiatich deviatich barelov uzavreli úzku parížsku uličku Rue Visconti. Táto barikáda s príznačným názvom *Železná opona* sa stala protestom proti stavbe Berlínskeho múru (1961).

Emancipačná výstava

Ak sa na *Danuvius '68* pozrieme cez optiku česko-slovenských vzťahov, môžeme konštatovať, že išlo o projekt, ktorý bol, i keď neprogramovo, odrazom dlhodobých emancipačných snáh slovenského umenia získať mentálnu a intelektuálnu nezávislosť od pražského kultúrneho prostredia. Je zaujímavé, že postrehy o prebiehajúcej emancipácii sa objavujú v recenziách zahraničných kritikov, ktorí nemuseli byť dôverne oboznámení s domácou situáciou a vzťahom medzi českou a slovenskou kultúrou. Jürgen Weichardt v *texte pre Frankfurter Allgemeine Zeitung* konštatuje: „To, že sa napokon táto prehliadka avantgardy koná v Bratislave, a nie v Prahe, ukazuje, ako veľmi sa táto menšia, no živá slovenská metropola chce líšiť od hlavného mesta, oveľa bohatšieho na tradície, ako veľmi pamätá na svoju samostatnosť.“³¹

Bohatšia tradícia českej kultúry a jej zložitejšia štruktúrovanosť, od ktorej bolo slovenské umenie dlhodobo závislé, sa v prípade Danuvia ukázala ako istý handicap. „Môžeme povedať, že Danuvius bola nielen výstava moderného umenia, ale aj ukážka moderného prístupu k umeniu... Pochybujem, že by obdobná výstava

³¹ WEICHARDT, Jürgen: Avantgarda v Bratislave. Danuvius – biennále mladých výtvarníkov. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. 11. 1968.

v Prahe vzbudila rovnaký ohlas. Prúdy ľudí, ktoré bolo možné stretnúť na Danuviuse, by v Prahe privábila azda iba výstava známeho a uznávaného umelca; a navyše je pražské publikum proti bratislavskému oveľa ťažkopádnejšie a konzervatívnejšie vo svojich reakciách... Na Slovensku pozorujeme oveľa väčšiu vôľu k modernosti než v Čechách.³² Týmto slovami charakterizoval výstavu Ivan Jirous (1944 – 2011), dnes známy predovšetkým ako básnik, reprezentant českého undergroundu spolupracujúci so skupinou The Plastic People of the Universe, ktorý podpísal Chartu 77. Menej sa vie o tom, že študoval dejiny umenia na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe (1963 – 1968) a bol redaktorom časopisu *Výtvarná práca*, kde publikoval desiatky kritických štúdií a recenzií o výtvarnom umení.

Bol to práve Jirous, kto s intuíciou kritika vidiaceho za roh postavil proti dielam kvantitatívne prevažujúceho, ale významovo druhoradého postsur-realizmu niekoľko výnimočných objektov a environmentov ilustrujúcich aktuálne tendencie prezentované na Danuviuse. Na prvom mieste menoval práce troch slovenských umelcov: *Pád* Jozefa Jankoviča, *Katedrálu humanizmu* Stanislava Filka a *Optiterciárny stabiloid* Ivana Štěpána. „Jejich soumíštnost s divákem to asi je, co je činí tak současnými; přecházejí k principu, který je principem environmentu. Tady byl jeden z nejdůležitějších momentů Danuvia a vděčil za něj plně jen autorům slovenským.“³³

Posun v hodnotení slovenského umenia sa ukáže ako zásadný v okamihu, keď ho dáme do širšieho historického kontextu a porovnáme s ohlasmi na výstavu *Súčasnité slovenské výtvarné umenie*, ktorá sa uskutočnila v Jazdiarni Pražského hradu iba päť rokov pred Danuviom v roku 1963. Pre českých recenzentov sa výstava stala podnetom na kritické úvahy o vzťahu slovenskej a českej kultúry, pričom často reflektovaným fenoménom bolo hodnotenie národných špecifik slovenského umenia. To sa pohybovalo od odlahčených formulácií Adolfa Hoffmeistera „A všetci sú svoji! Iba svoji! Samí jánošíci slovenskej maľby, sochárstva a grafiky. Zbojníci!“³⁴ až po analýzy Jiřího Šetlíka, ktorým však stále dominuje hodnotenie slovenskej tvorby cez optiku folklórnej tradície. „Národná špecifickosť sa mení. Oстане v temperamente, môže ovplyvniť rytmus života, oстане v charaktere krajiny aj v type ľudí, môže ostať v črtách čítania i myslenia, lenže neostane v krojoch, v ženíčkách z kostola, neostane v ornamente.“³⁵

Istým paradoxom je, že pod výstavu, kde sa naplno prejavila nadobudnutá svojbytnosť mladého progresívneho slovenského umenia, je podpísaný Ľubor Kára,³⁶ pôvodom český kritik umenia s dramatickým osobným vývojom (od obhajoby socialistického realizmu³⁷ cez angažovanie sa v obrodnom procese Pražskej jari

32 JIROUS, Ivan: Danuvius – bienále na Dunaji. In *Listy*, 5. 12. 1968. Citované časti textu sú prevzaté z časopisu *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 2 – 3, s. 29.

33 CHALUPECKÝ, Jindřich: Danuvius poprvé. In *Výtvarné umění*, 1969, roč. 19, č. 1, s. 15 – 16.

34 HOFFMEISTER, Adolf: Slovenský nástup. In *Literární noviny*, 1963, roč. 12, č. 37, s. 1. V slovenskom preklade vyšlo vo *Výtvarnom živote*, 1964, roč. 9, č. 2 – 3, s. 52.

35 ŠETLÍK, Jiří: Spoznáváme sa – zblížujeme. In *Výtvarný život*, 1964, roč. 9, č. 2 – 3, s. 63 – 68.

36 Ľubor Kára (1994 – 1927) študoval na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej (1951 – 1946). V päťdesiatych rokoch bol redaktorom Štátneho nakladateľstva krásnej literatúry, hudby a umenia v Prahe, od roku 1955 pôsobil vo funkcii vedúceho redaktora. V päťdesiatych rokoch sa angažoval v prospech socialistického umenia.

37 Zúčastnil sa aj na potupnom súde s Emilom Fillom v roku 1951. Bližšie pozri „Soud s Emilem Fillou“. In ŠEVČÍK, Jiří – MORGANOVÁ, Pavlína – DUŠKOVÁ, Dagmar: *České umění 1938 – 1989*. Praha: Academia, 2001, s. 176, 179.

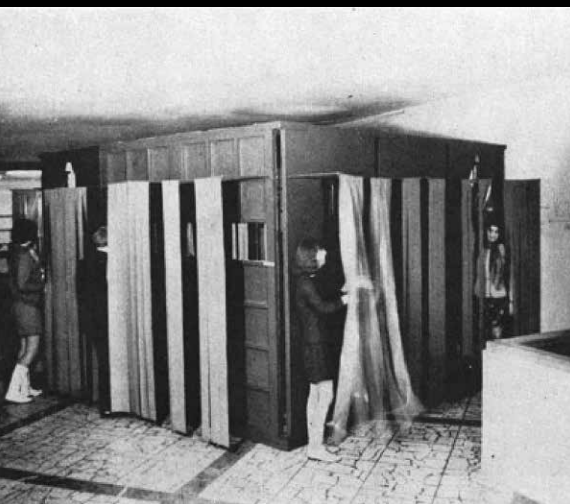
až po reštrikcie v čase normalizácie), ktorý prišiel do Bratislavy v máji 1957, aby sa na výzvu Zväzu slovenských výtvarných umelcov ujal pozície šéfredaktora novozaloženého časopisu *Výtvarný život*, z ktorej bol v čase normalizácie v roku 1971 odvolaný.³⁸ Jeho osud sa tak stal symbolom ambícií, ktoré sa nemohli naplniť, podobne ako samotný projekt Danuvia, koncipovaný ako opakujúce sa bienále.

Normalizačný pohľad na výstavu

Neúspech Pražskej jari '68, zavŕšený okupáciou Československa vojskami Varšavskej zmluvy, priniesol zásadnú zmenu v politickej orientácii krajiny. Dokument vypracovaný ÚV KSČ pod názvom „Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ“ (1970) deklaroval upevnenie marxisticko-leninského charakteru strany a jej vedúcej úlohy v spoločnosti. Vo sfére umenia sa zmena politickej orientácie, sprevádzaná upevňovaním totalitného štátu, prejavila opakovaným návratom k doktríne socialistického realizmu, ktorá bola ako jediná umelecká metóda prijatá na II. zjazde Zväzu slovenských výtvarných umelcov (2. november 1972). V roku 1974 bola publikovaná Správa o činnosti Zväzu slovenských výtvarných umelcov. Toto kolektívne anonymné dielo novokonštituovaných stranických a zväzových štruktúr bolo hrubým stranickým kádrom. Text analyzujúci vývoj od neskorých päťdesiatych rokov až po rok 1968 z pohľadu obrany socialistickorealistického umenia a princípov marxizmu-leninizmu obsahoval pasáže, ktoré boli priamym útokom na konkrétnych umelcov a teoretikov, aktívne sa zúčastňujúcich na obrodnom procese šesťdesiatych rokov. V centre pozornosti boli kurátorské aktivity Ľubora Káru, Tomáša Štrausa, Mariana Várossa, kritické písanie Radislava Matušika a Juraja Mojžiša, tvorba i postoje sochára Jozefa Jankoviča, Alexa Mlynárčika, Stana Filka, Andreja Rudavského, Dušana Valockého, členov Skupiny Mikuláša Galandu... V interpretácii zväzových funkcionárov boli umelci a kurátori označení za *nositeľov deštruktívnych tendencií a zradcov*. Spomínajú sa nielen omyly a chyby, ale na označenie ich činnosti sa používajú omnoho silnejšie výrazy. Hovorí sa *o klamstvách, štvaní a osočovaní*, pričom *vyporiadanie sa s nositeľmi týchto deštruktívnych tendencií* sa jednoznačne deklaruje ako ideový zápas. Tieto výrazové prostriedky textu pripomínajú ideologické prejavy päťdesiatych rokov nielen formálne. Hrozby avizované v texte sa čoskoro prejavili v konkrétnych krokoch namierených proti takto označeným výtvarníkom a kritikom, a to vylúčením zo Zväzu, stratou zamestnania, zákazom vystavovania a publikovania, vyšetrovaním ŠtB, ale aj obmedzovaním osobnej slobody, napríklad odobratím pasu a pod.

Špeciálne pasáže boli venované aktivitám Ľubora Káru, ktoré sú spájané s tým, ako „výtvarná teória a kritika... začala viesť slovenské výtvarné umenie do realizmu ‚bez brehov‘“, pričom sa zdôrazňuje, že „na podporu týchto úpadkových názorov zverejňuje *Výtvarný život*, ktorého šéfredaktorom bol L. Kára, výroky tzv. marxistických teoretikov kapitalistického Západu Garaudyho, Fischera a ďalších, ktorí sa, ako čas ukázal, dostali ideologicky na protimarxistické a revizionistické pozície“. Rovnaké obvinenia z pravicového oportunizmu boli vznesené proti výtvarníkom: „Do úskalia... dekadencie sa dostali viacerí mladí nadaní umelci. Tak

38 Neskôr, keď bol vylúčený zo ZSVU (1974), vystriedal niekoľko zamestnaní, od roku 1984 pracoval ako zamestnanec JRD Vajnory. Po roku 1989 sa vrátil ku kurátorskej praxi a uskutočnil niekoľko veľkoryso koncipovaných podujatí (Súhry, 1992; Priestor, 1993).



Stano Filko: Katedrála humanizmu, Danuvius '68. Repro: autorský katalóg Stano Filko 1965-69. A-PRESS, Bratislava 1970.

napríklad na Danuviuse kľáčí S. Filko vo svojom environmente pred fotografiou Dubčeka a nazýva ho 'Chrámom ľudskosti'. Sochár J. Jankovič akceptuje... až patologicky naturalistickú výrazovosť. Tento ideologický nátlak, cieľavedome a premyslene importovaný do Československa sa stal tiež podhubím pravicového oportunizmu blížiacich sa krízových rokov 1968/69.³⁹

Situácia po

Vo sfére umenia sa zmena politickej orientácie po okupácii Československa a dôsledky negatívneho politického obratu neprejavili okamžite. Výstavné aktivity i samotná umelecká tvorba nasledujúcich niekoľkých rokov boli značne rôznorodé. Môžeme hovoriť o viacerých paralelne bežiacich stratégiách, ktoré sa pohybovali v rozpätí od individuálnych a skupinových snáh nestratiť vnútornú integritu a zachovať kontinuitu s progresom šesťdesiatych rokov až po aktívnu participáciu na vytváraní repasovaného modelu socialistického umenia.

Popri verejne prezentovaných výstavných projektoch, ktoré boli konštituujujúcimi sa normalizačnými štruktúrami iba trpené, sa paralelne realizovali privátne projekty, cielene situované mimo oficiálnej scény. V roku 1970 vzniklo niekoľko zväčša kolektívnych podujatí oponujúcich etablovaným formám umenia, pričom ich vznik nebol motivovaný len politickým kontextom, ale aj filozofiou tvorby autorov, ktorí sa programovo situovali mimo tradičného rámca galerijnej prezentácie. V tomto zmysle ide súčasne o ciele postoj voči ideológii oficiálneho socialistického umenia, ale aj o alternatívu k akejkoľvek forme establishmentu. Iniciačnú úlohu tu zohrali akcie Alexa Mlynárčika, realizované už v šesťdesiatych rokoch v domácom i medzinárodnom kontexte, v ktorých pokračoval aj v zmene politickej situácii (*Keby všetky vlaky sveta*, 1971; *Memoriál Edgara Degasa*,

39 *Za socialistické umenie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974, s. 219 – 257.



Stano Filko: Katedrála humanizmu, 1968, environmet. Foto: Anton Podstraský. Dielo je v súkromnom majetku.

1971; *Evina svadba*, 1972). K tomuto typu alternatívneho umenia môžeme zaradiť aj ďalšie akcie roku 1970 situované do krajiny – rituálne *Snúbenie jari* Jany Želibskej v Dolných Orešanoch, Mlynárčikom a Urbáskom iniciovaný *1. festival snehu vo Vysokých Tatrách* či Bartošova akcia *Činnosť v piesku a blate*, do urbánneho mestského prostredia – Mlynárčikove a Cyprichove *Záhrady rozjímania*, či dokonca do verejných účelových zariadení, ako napríklad plaváreň – *Vodná hudba* Adamčiaka, Cypricha a Revalla.

Aktivity roku 1970 uzatváral 1. otvorený ateliér Rudolfa Sikoru a Viliama Jakubíka⁴⁰ spolu s výzvou *Pax at Gaudium* Milana Adamčiaka (Vianoce 1970). Otvorený ateliér je oproti ostatným projektom dobového alternatívneho umenia výrazne iný. Jeho koncepcia už jednoznačne odzrkadľovala aktuálnu politickú situáciu a bola vedomým krokom organizátorov i zúčastnených k vytváraniu záchranných štruktúr, ktoré sa neskôr, v čase silnejúcej normalizácie, stali takzvanými ostrovmi pozitívnej deviácie.⁴¹

Iniciačné projekty nastupujúcej normalizácie

Prvým projektom novokonštituovaných oficiálnych stranických a zväzových štruktúr bola súťažná výstava k 50. výročiu založenia KSČ, vyhlásená v roku 1970. Jej výsledky sa prezentovali o rok neskôr v Dome umenia v Bratislave a výstava sa stala súčasťou oficiálneho kultúrneho programu pripraveného pre delegátov XIV. zjazdu KSS. Recenzia Ladislava Saučina, uverejnená vo *Výtvarnom živote* pod signifikantným názvom „Umelecký model sveta“,⁴² bola pokusom vyrovnať sa s novou politickou situáciou. Recenzent, ktorý ešte v roku 1969 pripravil výstavu *Súčasná tendencie v slovenskom maliarstve*,⁴³ zameranú na progresívne polohy novej figurácie a neokonštruktivizmu, sa zmenil na obhajcu socialistického umenia. Sprievodným znakom tohto obratu je hybridný jazyk kritika, ktorý popri obnovení metóde socialistického realizmu pripúšťa, v insitnej ideologickej interpretácii, niektoré prejavy moderného a neomoderného umenia (postsurrealizmus, nová figurácia, popart).

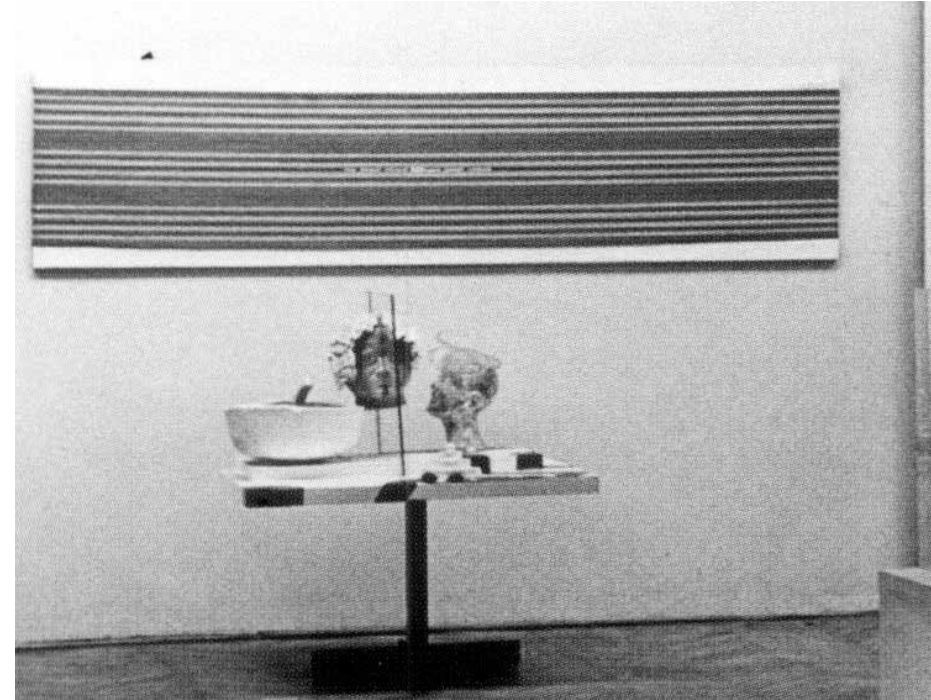
Druhou modelovou výstavou nastupujúcej normalizácie bola I. výstava angažovanej tvorby (Bratislava, 23. október 1972). Okrem výtvarníkov, ktorí k výstave pristupovali s dobovým entuziazmom (Ján Kulich, Vladimír Vestenický, Alexander Vika) či s istým pragmatizmom (Michal Jakabčic, Andrej Goliáš), sa medzi vystavujúcimi objavili aj umelci spájaní s umením liberálnych šesťdesiatych rokov (napr. Milan Paštéka a Milan Laluha zo Skupiny Mikuláša Galandu, Miloš Urbásek experimentujúci v oblasti lettrizmu, neokonštruktivizmu s presahmi k environmentom a akčnému umeniu), alebo dokonca autori, ktorých tvorba sa začiatkom sedemdesiatych rokov radikalizovala v zmysle konceptualizácie a dematerializácie (Július Koller, Rudolf Sikora).

40 MUDROCH, Marián – TÓTH, Dezider (eds.): *I. otvorený ateliér*. Bratislava: SCCA, 2000.

41 SZOMOLÁNYOVÁ, Soňa: Je sociálna zmena mimo nás? In *Literárny týždenník*, 1989, č. 11, s. 10.

42 SAUČIN, Ladislav: Umelecký model sveta. Na okraj súťaže a výstavy z príležitosti 50. výročia založenia KSČ. In *Výtvarný život*, 1971, roč. 16, č. 4 – 5, s. 1 – 48.

43 SAUČIN, Ladislav: Súčasná tendencie v slovenskom maliarstve. In *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 8, s. 8.



Pohľad do inštalácie výstavy *Danuvius '68*. Na stene textilný obraz Júliusa Kollera *POPulárny formát*, 1968. V popredí Ivan Theimer: *Zátišie s nádobou*, v ktorej sa varila červená kaša, 1967 – 1968

Polarizácia umeleckej scény. Nožnice roztvárajúce sa medzi autoritatívnou kultúrnou politikou a jej oponentmi

Pluralitné zastúpenie umelcov na I. výstave angažovanej tvorby v roku 1972 dokumentuje skutočnosť, že polarizácia umeleckej scény na oficiálnu a neoficiálnu nemala povahu radikálneho rezu, ale dlhodobiejšieho procesu. Prvé štádium, do ktorého môžeme zahrnúť práve prípravu a realizáciu I. výstavy angažovanej tvorby, je charakteristické vzájomným testovaním hraníc obidvoch sa vzdalujúcich svetov. Zo strany reprezentantov politických a zväzových inštitúcií išlo o preverovanie ochoty uznávaných autorít či avantgardných výtvarníkov participovať na politickej akcii a prepožičať jej umelecký kredit. Ponúkanou protihodnotou bola celá škála finančných zvýhodnení (finančné dotovanie súťažných výstav, honorovanie tematických štipendijných prác, prístup k monumentálnym výtvarným realizáciám v architektúre a pod.).⁴⁴ Na strane umelcov, ktorí sa nestotožnili s politickou zmenou v krajine a odmietli akceptovať socialistický realizmus ako jedinou tvorivú metódu, išlo o pokus nedať sa vytlačiť zo scény a udržať si pozíciu v novokonštituujuúcich sa štruktúrach. Vágne chápanie angažovanosti umenia vnútri stranických a zväzových platforiem na začiatku sedemdesiatych rokov vytvorilo priestor na „zneužitie“ pojmu angažovanosti v prospech prezentovania aktuálnych polôh umenia. Okrem Júliusa Kollera, ktorý sa predstavil

44 Systém stimulov pre rozvoj angažovanej výtvarnej tvorby. In *Výtvarný život*, 1972, roč. 17, č. 4, s. 34.

obrazom s ideologicky príznačným námetom *Povstalecká Banská Bystrica*, sa ostatní spomínaní umelci prezentovali vlastnou autentickou tvorbou v širokom zábere od neofigurácie cez geometrickú abstrakciu až po koncept. Modelovým príkladom dočasnej „deravosti“ rodiaceho sa „hodnotového systému socialistického umenia“ bolo akceptovanie konceptuálneho jazyka diela Rudolfa Sikoru.⁴⁵ Práve susedstvo tejto práce s prácami formálne i obsahovo poplatnými ideológii odhalilo, že intuitívny pokus kopírovať sovietsky model symbiózy ideológie a avantgardného umenia zo začiatku 20. storočia nebude úspešný. Ideológovia socialistického realizmu síce pochopili, že model umenia päťdesiatych rokov je potrebné inovovať, ale podmienene bol akceptovaný len mŕtvy jazyk toho segmentu historickej moderny, ktorý vykazoval istú formálnu príbuznosť s deklarovaným návratom k ideologicky zdôvodnenému mimetizmu. V tomto zmysle bola vylúčená akákoľvek forma abstrakcie vrátane neokonštruktivismu, ktorý mal koncom šesťdesiatych rokov na domácej pôde silné zastúpenie, a, samozrejme, aktuálne polohy konceptu, ktorý bol spolu s ďalšími dobovými smermi stigmatizovaný nálepkou nihilizmu a antiumenia.⁴⁶ V kontexte novej ideológie však neboli plne akceptované ani figurálne tendencie odkazujúce na estetiku popartu, nového realizmu či hyperrealizmu, ktoré boli označené za prejavy antihumanistického umenia nezlučiteľného so socialistickým realizmom.⁴⁷

Špecifická vzniku neoficiálnych umeleckých štruktúr

Prvá fáza artikulovania neoficiálnych umeleckých štruktúr (1969 – 1972) nemala povahu programového naplňovania vopred definovaného zámeru. Túto etapu vzniku neoficiálneho umenia by sme mohli prirovnať k organickému rastu, akcelarovnému zhoršujúcimi sa politickými a spoločenskými podmienkami života a tvorby umelcov ktorí sa odmietli vzdať autenticity svojho umeleckého programu a podriaďiť sa doktríne socialistického realizmu. Zaujímavým fenoménom tohto obdobia bola tematizácia dobovej politickej situácie v prácach viacerých umelcov, i tých, ktorí sa v budúcnosti programovo usilovali o vytesnenie politiky z vlastnej tvorby. Kontamináciu dobovým politickým kontextom dokladajú už práce prezentované na 1. otvorenom ateliéri – predovšetkým diela autorského tímu Jakubík, Kordoš, Mudroch. Ich *Samoobsluha* pozostávala zo súboru plechoviek s nápisom *Atmosféra 1970 – nedýchatelné*. Situáciu orwellovskej kontrolovanej spoločnosti evokovalo *Úradné potvrdenie* (1971) Juraja Bartusza, ktorý fotograficky zdokumentoval a notársky overil svoje bežné aktivity počas jedného dňa. Ironicko-kritickým komentárom boli aj fiktívne architektonické a pomníkové projekty – väzenia Jozefa Jankoviča, ktorých názvy demaskovali praktiky takzvanej normalizácie (*Projekt konsolidačného priestoru*, *Projekt priestoru na*

45 Reprodukcia práce s názvom *Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou* bola obrazovou súčasťou recenzie výstavy. BACHRATÝ, Bohumír: Prvá výstava angažovanej tvorby. In *Výtvarný život*, 1973, roč. 18, č. 2 – 3, s. 14.

46 JANČI, Z.: K problematike realistického a abstraktného umenia. In *Výtvarný život*, 1984, roč. 29, č. 2, s. 17 – 19.

47 Postoj oficiálnej kritiky a teórie k hyperrealizmu bol počas celých sedemdesiatych a osemdesiatych rokov ambivalentný. Na jednej strane bol označený za smer, „ktorý výrazovo tvorí prevrátený obraz abstrakcionizmu; i keď je figuratívny, nenastoluje však humanistický ideál v prospech spoločenskej vzájomnosti“, na druhej strane bola formálna príbuznosť s hyperrealizmom priepustkou na oficiálne výstavné podujatia a do oficiálnych médií. Bližšie pozri KOSTKA, Jiří: Superrealizmus či supernaturalizmus a naše východisko. In *Výtvarný život*, 1976, roč. 21, č. 4, s. 21 – 23.



Vilam Jakubík, Vladimír Kordoš, Marian Mudroch: *Atmosféra 1970 – nedýchatelné*, 1970, upravený readymade. Dielo je v súkromnom majetku.

zhromažďovanie informácií, *Projekt vrcholov a pádov života* – všetky z roku 1972) a istým spôsobom i ohlasovali budúce zostrenie ideologického dozoru, ktoré priniesla už *Druhá celoslovenská výstava angažovanej tvorby* v roku 1973.⁴⁸

Jana Geržová, historička a kritička umenia. Venuje sa rôznym aspektom umenia druhej polovice 20. storočia vrátane analytických a konceptuálnych tendencií, problematike feministického umenia, postmodernej identity a aktuálnemu rozšírenému poľu maľby. Je šéfredaktorkou časopisu *PROFIL súčasného výtvarného umenia*. jgerzova@gmail.com

48 DVORÁKOVÁ, Helena: *Druhá angažovaná*. In *Nové slovo*, 1973, roč. 15, č. 47, s. 10.