



ROZHOVOR O VÝTVARNOM UMENÍ Aj modernizmus má mnoho smerovaní

TOMÁŠ ŠTRAUSS (DANIEL GRÚŇ)

písané pre K&K

V knihe Umenie dnes z roku 1968 ste sa rázne postavili na stranu obhajoby avantgardného umenia, doslova hovoríte o heroických úlohách umenia našich čias. Pociťovali ste v tej dobe napätia medzi tradične, resp. socialisticko-realisticky orientovanou tvorbou a novými výtvarnými tendenciami? Existovala dobová polemika o podobe moderného umenia?

Niekedy sa u nás nerozlíšene hovorí o šesťdesiatych rokoch ako takých. Myslím, že to bol sochár Jozef Jankovič, ktorý kedysi v jednej diskusii upozornil, že tu treba byť opatrnejší. Koniec päťdesiatych a začiatok šesťdesiatych rokov priniesol na Slovensku totiž ešte návrat k starým dogmatickým zvyklostiam. V Prahe v tom čase – z podnetu Zväzu výtvarníkov – vznikali a utužovali sa neoavantgardné skupiny Máj, Trasa, Konfrontace, UB 12 a ďalšie. Na Slovensku sa vývoj rokom 1958 zastavil. Moja téza je, že tu zohral rozhodujúcu úlohu čerstvý absolvent moskovskej politickej školy, nový vedúci ideologického oddelenia KSS Jozef Lenárt. Lenárt sa, nanešťastie pre nás, zaujímal – nie ako to bolo doteraz prevažne u politikov zvykom – o literatúru, ale o výtvarné umenie. Sám vraj amatérsky maľoval a zo záujmu začal chodiť na výstavy, no a kým, ako hovorím, v Prahe sa ovzdušie uvoľňovalo, jeho zásluhou, ale nielen jeho, u nás sa to pod egidou boja proti (juhoslovanskému) revizionizmu všetko zarazilo. V rokoch päťdesiatosem a päťdesiatdeväť došlo k podstatnému zvratu nazad, hoci pravda, máme tu vystúpenie galandovcov.

S Jozefom Lenártom bolo síce možné polemicky diskutovať, ale ťažko mu bolo vyvrátiť, keďže sám maľoval, jeho predstavy o modernom umení, no a začala kampaň, v ktorej sme ako prví (R. Matuščík a ja) boli odstránení z univerzity. Nasledovali prvé zákazy výstav (M.

Čunderlík, M. Paštéka a ďalší). Represie presahovali hlboko do šesťdesiatych rokov. Začiatok desaťročia nevyzeral takto obzvlášť dobre. Na Slovensku išlo skôr o defenzívu, kým vo svete (aj v Čechách a v Poľsku) vývoj naberal na ofenzívnej rýchlosti. To, čomu hovoríme „šesťdesiate roky“, začalo takto až okolo roku šesťdesiattri. V podstate išlo síce len o pár rokov, no raz už zameškané nebolo v ďalšom tak ľahko dohnať.

Na druhej strane, pokiaľ ide o datovanie, treba poznamenať, že príchod okupačných vojsk neznamenal automaticky koniec vývoja. Dokonca si myslím, že roky šesťdesiatdeväť až sedemdesiat boli pre slovenské výtvarné umenie najplodnejšie. Spomeňme Danuvius 68 alebo veľkú piešťanskú výstavu Polymúzický priestor 70 a iné. Podstatná v tomto krátkom období necelého desaťročia bola možnosť cestovať do sveta a konfrontovať sa priamo aj s dianím poza náš chotár. Výtvarné umenie súvisí s architektúrou, svetom konkrétnych a jedinečných tvarov, a teda s konkrétnym životným prostredím a súčasnou estetickou – konfrontácia, ktorá sa dá na rozdiel napríklad od literatúry nadobudnúť iba bezprostrednou, či tak povediac vizuálnou skúsenosťou. Pokiaľ ide o mňa osobne, tieto skúsenosti mojich ciest do zahraničia boli rozhodujúce, možno povedať formujúce.

Kam viedli vaše prvé cesty?

Najmä do Benátok na tamojšie prehliadky moderného umenia. Na mojej prvej ceste do Grécka v roku 1958 som sa mohol náhodou zastaviť v Benátkach a potom ešte 1962, 1964, 1966 až 1968. Každé to Bienále som si bezprostredne vychutnal. V roku 1964 v nadväznosti na Bienále som osobne navštívil viaceré severotalianske ateliéry, a to bol silný impulz. Príťahoval ma najmä takzvaný chladný prúd: op-art, programované umenie a konštruktivizmus. Môžem aj zdôvodniť prečo. V tom čase som už nebol veľkým priaznivcom neosurrealizmu, prevládajúceho predovšetkým u nás a v Čechách. Keď v roku 1962 po prvý raz Albín Brunovský vystúpil na verejnosti, zdvihol som vari vtedy ešte ojedinele kritický hlas na všetko, čo túto tvorbu podmieňovalo. Poviem to jednoducho: kým západné publikum vo Francúzsku, Amerike a vo všetkých priemyslovo vyspelých štátoch príťahovala deštrukcia, t. j. to, čo v technologicky a ináč perfektne fungujúcom svete nepoznajú, sú strašidelné príznaky podvedomia, škrvny, nepravidelnosť a deštrukcia akéhokoľvek druhu našou nie práve príjemnou každodennosťou. Každodennosťou, ktorú netreba vari obzvlášť pripomínať. Tašizmus bol vpísaný (to pochopil geniálne už V. Boudník) všade na stenách domov a ulíc, v ktorých sme žili. Iné sa vidieť nedalo. Nezdalo sa mi preto, že by to umenie muselo ešte zvlášť pripomínať. Ak už únik do fantazijného sveta, tak to, čo sme okolo seba nemali a čo nám tak chýbalo: systémový poriadok a rozlet, jasné pravidlá hry. Poézia racionalizmu, vybojovávaná inde práve umením šesťdesiatych rokov.

Nebol neosurrealizmus predovšetkým reakciou na vojnové udalosti a hľadaním identity umenia po druhej svetovej vojne?

Áno, iste. V Čechách to bol však už aj pred druhou svetovou vojnou hlavný vývojový prúd. Aj na Slovensku sa moderna stotožňovala prevažne s týmto fantazijným, surrealistickým gestom podvedomia. S tajomstvom, neznámym a nepomenovateľným. Za Prvej republiky – a aj ešte niečo potom – to malo svoju logiku. V šesťdesiatych rokoch, vo svetle nových sociologických a technologických perspektív a črtajúcich sa reálnych perspektív nových ciest bytia, tvorby a kultúry sa mi starý, u nás pevne zakotvený inventár snového sveta zdal už nadbytočný. Mňa príťahovalo niečo naozaj neznáme, t. j. to, čo aj naozaj funguje, čo je vypočítateľné, čisté, priehľadné a racionálne. To, čo expanduje navonok, pomimo umenia. Tu treba spomenúť výstavy Milana Dobeša z rokov 1964–1966, ohmatávajúce u nás nový

terén. Sprevádzal som ho v príslušných katalógových textoch a v esejistických statiach (Že by nový sloh?, *Kultúrny život* 1964, *Vedecká tvorba – umenie budúcnosti*, *Predvoj* 1965, *Umenie dnes* 1968, *Op-art* 1969). Isteže, mnoho vidíme dnes ináč. Optimizmus sa z nášho horizontu medzičasom už akosi nenávratne vytratil.

Ako súvisí vaša teória svojím dôrazom na racionalizmus, chápanie umenia ako poznania s tým, že avantgarda deklaruje postup dopredu a spája umenie so životom?

Nič nemizne. Všetko sa časom vracia. Aktualita je vrtošivý pojem. Tie idey, ktorými som kedysi za študentských čias v Prahe žil (moja habilitácia *Umelecké myslenie* z päťdesiatych rokov, t.j. umenie ako svojské a od vedy relatívne nezávislé poznanie) sa prekvapivo zaktualizovali podstatne neskoršie, po roku 1970. V šesťdesiatych rokoch išlo viac-menej o technológiu, o civilizačnú modernu v celej svojej šírke, než o myslenie a poznanie samo osebe. Násilný vpád cudzích vojsk do Československa v auguste 1968 navodil novú existenčnú situáciu. Naša doterajšia viera zlyhala. Moderné umenie a pokrok, v ktorý sme dovtedy verili, ba čo viac, ktorým sme žili, nás nechali „v štichu“. Sklamali nielen domáci politici, ale i naše bezprostredné umelecké vzory, za ktorými sme dovtedy obdivne kráčali. Včerajší predbojovníci a nositelia pokroku (nebudem tu radšej uvádzať konkrétne mená) sa príliš rýchlo upísali novej moci. Čoraz viac mien pribúdalo na odporných kolaborantských výstavách v Dome umenia na Námestí SNP. Naši mladší kolegovia od pera, dokonca aj tí včera ešte najhorlivejší v propagácii avantgardy, podávali zrazu sebakritiku a začali písať monografie o Šturdíkovi, Vestenickom, Kulichovi a ďalších novo sa vynárajúcich symboloch primitivizmu a tmy. Mnohé, alebo tak povediac všetko prichodilo premyslieť po novom. Vráťane našej doterajšej nekritickej viery v moderné umenie. Takzvané konceptuálne umenie sedemdesiatych rokov bolo takto výrazom snahy zapustiť v nanovo iracionálnom svete akúsi kotvu. Ináč a bez ilúzií pochopiť umenie, samotné myslenie a vedu a svet okolo nás. Nájsť v podstatne zneistenej skutočnosti primerane súčasný, nevyhnutne kritický vyjadrovací jazyk.

U nás, ale prekvapujúco i v západnom svete, bol rok 1968 prelomový. Kým u nás všetko, v čo sme dovtedy verili, náhle zmizlo, na Západe sa mnohé utópie splnili, ale nič podstatné sa pritom nezmenilo. Humanizmus zostal tu i tam pred o dvermi. Bolo treba začať všetko domýšľať odznovu. My, ktorí sme tento náraz reality pocítili drastickejšie než povedzme umelci v Paríži alebo New Yorku, sme pritom reagovali napodiv analogicky. To, čo sa označuje ako konceptuálne umenie, akčné a telesné umenie, umenie v prírode, mail-art a podobne, sa objavuje tu i tam v podstate paralelne. Vlastné označovacie pojmy nám vtedy ešte pritom neboli veľmi známe, oni vynorili sa až o čosi neskoršie. Napríklad to, čo proklamovala anglická skupina Art and Language v sedemdesiatych rokoch ako inovatívny „koncept“, vypracovali u nás pred nimi už Stano Filko a Alex Mlynárčik ako Happsoc, či Koller vo svojich písomných obrazoch. Počnúc rokom 1972 sme to všetko systematicky a odznovu domýšľali. Dialo sa to predovšetkým počas pravidelných diskusií v ateliéri Ruda Sikoru na vtedajšej Ulici Červenej armády. Skutočnosť, že umelci sa schádzajú k intímnyim neverejným stretávaniam, pri ktorých chýbali dievčatá, víno a spev, ako i klebety o lepšie zarábajúcich kolegoch, boli na Slovensku, ale vari aj inde, nezvyčajné. Už to samo osebe prítahovalo pozornosť Štb a dozeraúcich vrchnostenských orgánov.

Priamej politike alebo tomu, čo sa u nás pod týmto pojmom chápe, t.j. frflaniu na existujúce pomery, sme sa cieľavedome vyhýbali. Tu vlastne nebolo o čom diskutovať. Nezmyselnosť všetkého toho, čo nás obklopovalo, vrátane zvrátenosti vrchnostensky pripusteného umenia bola príliš očividná. Nešlo len o to, že sme nevedeli, či nie sme odpočúvaní. Išlo predovšetkým o príliš očividné banality, o ktorých bolo ponižujúce čo aj len myslieť alebo

hovorí. Pôda pre prehĺbené diskusie o novom poňatí umenia, vedy a kultúry bola v tomto zmysle u nás obzvlášť priaznivá. Myslím si, že to na našich konkrétnych výkazoch z tých čias, pokiaľ sa vôbec zachovali, aj vidno. Vedenie konsolidovaného Zväzu výtvarníkov nám však nedôverovalo a nasmerovalo na nás výkonné policajné orgány. Mojich priateľov síce neprijali za plnohodnotných členov novej umeleckej organizácie, ponechali im však štatút umelcov, registrovaných pri výtvarnom fonde. Mne jedinému aj túto bázu vzali. Hrozila mi takto ako bezprizornému (nezamestnanosť bola v socializme policajne stíhaná) basa. Na moje žiadosti o zamestnanie som dostával zovšadiaľ len negatívne alebo nijaké odpovede. Nejako sme však aj tak žili a najmä so zvláštnou intenzitou dokonca aj rozmýšľali.

V jednom liste z roku 1978 vám Jindřich Chalupecký radí, aby ste sa zamysleli nad tým, v čom slovenskí konceptualisti uspeli a v čom neuspeli. Viete dnes na to odpovedať?

V šesťdesiatych rokoch som bol Chalupeckého dôverník, možno povedať jeho žiak a priateľ. Možno jediný, pokiaľ ide o Slovensko a jeho umenie. Vodil som ho tu po ateliéroch, z čoho roku 1967 vznikla v Prahe výstava „13 zo Slovenska“. Až v emigrácii som si uvedomil, že v sedemdesiatych rokoch sa naše ani nie tak názory, ale stanoviská, už rozchádzali. Chalupecký čoraz viac akceptoval celé neoficiálne umenie okolo seba. Poznáte iste jeho eseje o jednotlivých domácich autoroch, zatiaľ čo ja som bol k tomuto veľmi perfektne zabehanému (rukodielnému a usilovnému) českému a slovenskému umeniu, k brúseniu a obhajobe neosurrealistických tendencií, ktoré prevládli v našom umení po roku 1968 znovu, čoraz viac kritický. Mojou oporou v skepse k umeniu Prahy bol aj Milan Knižák, s ktorým som sa v Nemecku úzko stýkal a spolupracoval. Knižák napísal (ja som ho odhováral, aby to nepublikoval) temperamentnú esej, ktorá začínala „Pane Chalupecký, ľžete“, keď nahovárate umelcom, že sú stále dobrí a svetoví. Knižák mi síce hovoril veľmi zo srdca, ale odhováral som ho, že vrchnosť to môže zneužiť.

Sám som túto dobre mienenú radu však nedodržel. V osemdesiatom prvom po prvý raz poprední českí umelci, zatlačení do undergroundu, dostali možnosť vystavovať v Mníchove. Nie dosť uvážene, ignorujúc vynárajúce sa taktické ohľady, ktoré som predtým dával Knižákovi, napísal som do *Frankfurter Allgemeine* temperamentnú kritiku, v ktorej som dokazoval, že proti svojej vôli a nechcene akékoľvek „opodiatné umenie“ stráca časom svoje ostrie. Teda (s istými výnimkami) nič nového v Prahe, len sa tu brúšia staré a osvedčené pozície. Na moje nemilé prekvapenie, hneď to – pravda, bez uvedenia autora – odcitovalo *Rudé právo*. Viac-menej som kritizoval z pozície nášho čiastočne odchylného, vynútené aktualizovaného (konceptuálneho či intelektualizovaného) modelu, ktorý sme si medzičasom vypracovali v Bratislave. Meradlom však bolo aj súčasné a aktuálne Nemecko, pre ktoré som písal. Isteže, keď u nás



Jozef Jankovič



zavládli opätovne nenormálne pomery a keď sa k moci dostali idioti, stiahli sa českí kolegovia pohodlne do svojich vlastných, dobre zabehaných tradícií. Česká moderna a české výtvarné umenie (pražská Akadémia) má za sebou úctyhodných dvesto rokov boja proti predsudkom a tme. Kvalitou a iba kvalitou víťazilo aj voči novo nastrčeným vulgarizujúcim kultúrno-politickým tendenciám po roku 1968. Na Slovensku nebolo však kam ujsť. My sme tu žiadnu tradíciu Akadémie, trvalo kvalitného umenia a modernej estetiky nemali. Nechcem hovoriť o rôznych výtvarníkoch, v ktorých sme verili v šesťdesiatych rokoch. Tí všetci zrazu vhupli do konsolidačných čias. Ocitli sme sa tak úplne sami, bez opory v tradícii, čo nám na druhej strane dalo silu rozmyšľať po novom a radikálne, čo sa mi napokon ešte aj dnes prihovára.

V čom spočívala tá radikálnosť?

V spochybnení tradičného umenia, nielen maliarstva, ale všetkého, čo sa pod umením doteraz rozumelo. My sme si polovážne, trpkó a ironicky hovorili neumelci alebo insitní umelci. Na všetkom doposiaľ panujúcom, na estetike a doteraz prevládajúcich kritériách profesionalita nám zrazu prestalo záležať. Viac než ďalších umelcov sme sa takto pokúšali na naše stretávania pozývať predovšetkým matematikov, logikov a iných vedcov. Tí nám však neverili alebo sa (iste oprávnenne) proste báli. Neprišli a nepodieľali sa. V tejto radikálnosti, ktorá nabúravalá tradičný pojem kvality moderného umenia nám boli blízke – bez toho, že by sme sa navzájom poznali, alebo čo aj vedeli o sebe – aktuálne snahy v Amerike a vo svete. Keď som opustil Slovensko a mohol si so sebou zobrať niektoré koncepty, a keď som ich potom ukazoval v Ludwigovom múzeu v Kolíne nad Rýnom a inde, bol som prekvapený, s akým záujmom sa stretli tieto ukážky bratislavského umenia, ktoré sme si sami pôvodne obzvlášť nevážili, domnievajúc sa, že vznikajú predovšetkým z núdze a z izolácie, do ktorej sme boli nedobrovoľne zahnaní.

Na našich diskusiách sa pravidelne zúčastňovali autori ako Bartoš, Koller, Mlynárčik, Ďurček, ktorí predstavovali niečo ako radikálny happening, akčné umenie a redukovaný koncept, a „emotívni racionalisti“ (som si vedomý nezmyselnosti tohto pojmu) a estéti typu Sikora, Filko, Kern, Laky a Zavorský. Prizerali sa rodení skeptici a ironici ako Jankovič, Meliš, Tóth a iní. O syntézu toho všetkého sa pritom pokúšali aj Bartusz, Havrilla, Popovič, Želibská a ďalší. Hľadali sme spoločné koordináty tvorby práve v tejto negativite či v odmietnutí akýchkoľvek jednosmerných tradičných estetických kritérií. Boli sme ostrí medzi sebou, čo je asi podmienka akéhokoľvek dobrého myslenia. Stretávali sme sa s Popperovou teóriou vedy, zdôrazňujúcou, že musíme ísť vedome do krajnosti a nebať sa konfliktu. V tomto zmysle sme niesli svoje úvahy a diela na tento náš malý trh. Je iste nezvyčajné – a to nielen v našich podmienkach – aby sa autori navzájom sami kritizovali. Ináč to však nešlo. Elektrizovali nás všetkých v tom čase (1972) v zahraničí publikované rozpravy Rímskeho klubu o hraniciach

rastu a obmedzených zdrojoch surovín. Obľúbenou spoločnou témou konceptuálnych úvah (mnoho prác vzniklo práve na tento námet) bol preto náčrt, ako bude svet vyzerat' v roku 2002 alebo 2522. Ak si dnes spomínam na niektoré vtedajšie predstavy, zdá sa mi, že sme sa asi všetci mýlili. Nie však viac než poprední profesionálni futuroológovia tých čias.

Ešte sa vráťme k porovnaniu vášho chápania umenia s Chalupeckým, ktorého ústrednou tézou bola koncepcia transcencie a predstava suplovania náboženstva umením. Stotožňujete sa s jeho tézou? Prípadne, aké je vaše celkové chápanie umenia?

Chalupeckého metafyzická koncepcia, vychádzajúca z nemeckého romantizmu, je možná a zaujímavá, ale nie je to môj problém. Moja interpretácia problematiky moderny je skôr racionalistická. Okrem toho si myslím, že Chalupeckého tézy zodpovedajú českému umeniu, zaháňanému tak dosť často inam a do podzemia (Komenský, Havlíček-Borovský, Masaryk, Patočka, Havel a pod.). Neoficiálne slovenské umenie sedemdesiatych rokov si definovalo svoju problematiku po novom a odlišne od tradičného českého umenia (tam: individualizmus, kult materiálovosti a kvality, rukodielnosť a pod., tu: papier, provokácia a experiment). Dotýkali sme sa vzájomne iba sem-tam. K plánovanému spoločnému stretnutiu českého a slovenského undergroundu 1977 v Liptovskom Mikuláši nedošlo a priamo sme spolupracovali vari iba s Knížákom, Štemberom a niektorými moravskými autormi. Vystavovali sme v tom čase okrem Budapešti, Wroclawi a Krakova príznačne iba v Ostrave. Informácie sme si však s Chalupeckým vymieňali neustále (pozri korešpondenčnú prílohu k Slovenskému variantu moderny 1978 a publikáciu Utajená korešpondencia z roku 1999).

V roku 1978 ste napísali, že pozícia kritika umenia ako suverénneho sudcu a nezúčastneného kronikára stojaceho bokom je neutržateľná. Seba ste vtedy deklarovali „len“ za iniciátora rozhovoru a v knihe Slovenský variant moderny ste, ako spomínate, doplnili svoje eseje o epistolárny dialóg – korešpondenciu s umelcami a ďalšími teoretikmi umenia. Možno to považovať za originálny a invenčný prínos do slovenskej spisby o výtvarnom umení. Čo podnietilo tento váš spôsob písania a uvažovania?

Je ťažké interpretovať samého seba, ale korešponduje to so vzrastajúcim sebauvedomením v súčasnom dejepisnom a vedeckom myslení. Žiadnemu smrteľníkovi, či už je to historik, filozof, kritik alebo umelec, nie je dané postihnúť samotnému absolútnu pravdu. Uvádzam vo svojich textoch však iba to, čomu rozumiem a s čím sa viem tak či inak stotožniť. Každé myslenie – a to si uvedomujem, aj keď sa dívam dozadu na vlastnú publicistiku – je obmedzené a poplatné svojej dobe. Táto poplatnosť dobe sa odráža – a to je iste paradox – v absolútnych súdoch a v ilúziách, ktoré dodávajú istotu a silu vôbec niečo vraviť a pôsobiť. Výpovední vierohodnosť však dosahujeme iba konfrontáciou viacerých stanovísk.

Spomínal som sedemdesiate roky a nepredvídaný otras roka 1968. Slovenský variant moderny je vo svojich východiskách kniha isteže skeptickejšia než Umenie dnes, kniha poplatná bez akéhokoľvek odstupu domácej a zahraničnej avantgarde. Oboznamovať o tom, čo moderné umenie a avantgarda vlastne aktuálne chce, bolo však korektné. Sú tam fakty, ktoré zostávajú. Svedectvá samotných autorov, ktoré spomínate, sú pritom bázou, ktorú nemožno ignorovať. Výklad a vlastné hypotézy, prípadne vlastná invencia – ak to môže a musí byť – až potom. Naposledy v knihe Zo seba vystupujúce umenia (Bratislava 2003) hovorím o tom istom, t.j. o avantgarde s odstupom už vlastným kritickým označením ich chcenia a prípadne i nechceného rezultátu, znamenajúceho v istom zmysle – ak



Juraj Meliš

novými filozofické sústavy. Keď sa pýtate na nás, zlom nastáva (alebo by mal nastať) vtedy, keď takzvaný kapitalizmus ako predmet marxistickej kritiky prešiel podstatnou transformáciou. Mám na mysli tézu o absolútnom a relatívnom zbedačovaní proletariátu, ktorá sa zdala sociologicky doložiteľná v 19. storočí a potom v časoch veľkej hospodárskej krízy, povedzme 1929. Postupne však strácala svoje oprávnenie, najmä tam, kde kapitalizmus – teraz myslím na západnú Európu a Ameriku – mal možnosť zaviesť zásadné reformné sociálne opatrenia.

Teóriu a prax socialistického realizmu z marxizmu doložiť nemôžete. Už Marx a Engels zdôrazňovali – Shakespeare, a nie Schiller – nepoučovať umením. Umenie nie je na to, aby propagovalo ideológiu. Aj Lenin sa najradšej odvolával na Tolstého a nie na iných, názorovo mu blízkych spisovateľov (Gorkij a ďalší). Marxistickí intelektuáli prvého sledu: Mehring, Lafargue, Plechanov, Gramsci, Politzer, Althusser, Lukács a Bloch (prípadne vo voľnom priradení Adorno a ďalší) nechápali umenie a literatúru ako potvrdenie a zdroj doktrínarských teórií, ale ako svojho druhu primárnu skutočnosť, ktorá je prameňom a zdrojom nepredpojatého pochopenia spoločnosti.

Prečo sa potom v socialistických krajinách stal oficiálnym umením socialistický realizmus, a nie ľavicová avantgarda?

To nesúvisí s marxizmom, ale s mocenskou politikou. Keď avantgarda, ktorá bola trpená, ba i podporovaná za Leninovho života, v Rusku v tridsiatych rokoch nenašla sociálnu základňu, a tým sa stala prekážkou populistických gest Stalinovho nového režimu, vznikla nová situácia. Zásadný kultúrno-politický zvrät okolo roku 1934 priťahoval už vo svojom čase aj mnohých západných avantgardistov. Bolo to niečo nové a nevyskúšané, a preto to chytilo

chceme – kapituláciu niekdajších hrdó proklamovaných snáh o obrodu. Von a inam, a nie dovnútra umenia, ako to avantgardy pôvodne kedysi proklamovali.

Akú úlohu zohral marxizmus vo vašom uvažovaní o umeleckej tvorbe? Ako vnímate význam marxizmu vo vzťahu k umeniu avantgárd dnes?

Dnešný pohľad, alebo to čo vieme o marxizme, nie je totožné s tým, ako sme ho vnímali v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch. Z hľadiska odstupu si myslím, že marxizmus bol podnetný vzhľadom k umeleckým avantgardám tesne pred prvou svetovou vojnou, cez vojnu a po nej, a postupne strácal význam, aspoň v celoeurópskom rámci v medzivojnovom období a hlavne po roku 1945. My tu v Československu tradične reagujeme na mnohé veci o niečo neskoršie. Aj marxizmus sem prichádzal už v 19. a 20. storočí oneskorene, často až vtedy, keď ho vo svete nahradzali iné, podnetnejšie

u nás mnohých ešte aj koncom štyridsiatych rokov a v päťdesiatych. Ľudia ako Tatarka, Mňačko, Mináč, Guderna, napokon celá tá „povstalecká“ generácia do toho vhupla plnou parou. A podobne vo výtvarnom umení takmer všetci predvojnoví avantgardisti: Benka, Alexy a Fulla. Dokonca aj Bazovský skúšal potajme priestorovo realisticky kresliť a vyskúšať si to, čo sa pod socialistickým realizmom rozumelo. Mal však natoľko vkus a sebakritiku, že videl, že mu to nejde, a preto to nikomu neukazoval. Keď sa dnes diela v tomto slohu potajme vyradujú z muzeálnych a galerijných zbierok, nesvedčí to o zmysle pre dejiny.

My, čo sme vstupovali do verejného života po polovici päťdesiatych rokov, sme sa už nedovolávali realizmu a socialistického realizmu. A čo sa týka teórie avantgardy, nielen v Marxovi, ale povedzme aj v Leninových Filozofických zošitoch (konspekt Hegelovej Logiky) sa dajú nájsť mnohé podnety práve pre avantgardu. Je to legitímne, takisto ako aj opačný postoj, polemika s marxizmom. Len krajne zjednodušený pohľad, ktorý dnes často v publicistike prevláda, predpokladá, že marxizmus rovná sa zločin, karierizmus a hlúposť. V každom filozofickom i náboženskom systéme nájdete to i iné. Podobne v marxizme môžete zdôvodniť to, i pravý opak, záleží, ako k tomu pristupujete. Aj takzvaná pražská gnozeologická škola, z ktorej som vyšiel, priniesla svoje. Termín odrazu bol a je vykladaný vulgárne. V autentickom marxizme (vrátane Leninových filozofických konceptov) po ňom niet ani stopy. Nevieť, či je na Slovensku vôbec niekto, kto si prečítal Marxov Kapitál. Rozhodne nie funkcionári Ústredného výboru, propagandisti a ideologickí vedúci. Tí sa napájali brožúrkami pre duševne podstatne jednoduchších ľudí. Preto sa v socialistických krajinách už v druhej polovici päťdesiatych rokov dostal do popredia problém hlbšieho, či lepšie: autentického chápania marxizmu (Lukács v Maďarsku, Bloch vo východnom Nemecku, Kolakowski v Poľsku, u nás Kosík, Dubský, Sviták a ďalší).

Existoval konflikt medzi oficiálnym umením a prejavmi mladých avantgardných umelcov? Ako sa formovalo v kultúre to, čo dnes poznáme ako šesťdesiate roky?

Podstatou konfliktu boli vtedy galandovci, ktorí prvý raz verejne vystúpili koncom roku 1957 a na jar 1958. I tí, ktorí ináč sympatizovali s predvojnovou avantgardou, ako predseda Zväzu výtvarníkov Guderna, Bednár a Uher, vystúpili proti galandovcom. Na zväzovom aktíve zaznela výčitka, že je charakteristické, že sa ich nezastal žiaden kritik, a preto nemajú žiaden spoločenský ohlas. Ako reakciu na tento aktív v hoteli Devín, sme s Radislavom Matuščíkom nezávisle od seba napísali do *Kultúrneho života* vyhlásenie na obranu galandovcov. Aj v jeho dôsledku sme museli potom odísť z Filozofickej fakulty. Začas som pracoval ako robotník v Bratislavských elektrotechnických závodoch. Netrvalo to však dlho, už sa hlásili šesťdesiate roky. V Prahe bol čas nového rozkvetu moderny. Pokiaľ ide o Slovensko, považujem za zlomovú práve našu výstavu v Jazdiarni Pražského hradu v roku 1963. Svojím zrodom je paradoxne príznačná pre tento čas. Nové idey sme pôvodne chceli predstaviť v Prahe zvyčajnou cestou v Mánese, alebo v inej väčšej výstavnej sieni. Pražský zväz na našu žiadosť však nereagoval, napriek mnohým urgenciám nám nedal žiaden termín. Z pochopiteľných dôvodov sa asi obával, že pod egidou „slovenské umenie“ budeme prezentovať folklór tak, ako sa slovenské umenie doteraz v Prahe tradične prezentovalo. Nevieť, ako sa o tom dozvedel povestný nepriateľ intelektuálov, prvý tajomník Ústredného výboru Antonín Novotný. Na výraz protestu proti pražským modernistom nás pozval vystavovať do Jazdiarne Pražského hradu. Počas inštalácie výstavy sa však už isteže dopočul, že to nie je práve to, čo čakal, a preto sa na výstave ani neukázal.

Ale výstava už bola tu. S prekvapením sa všeobecne konštatovalo: ajhľa, na Slovensku existuje nielen folklór! K výstave vyšlo neplánovane zvláštne číslo *Literárnych novín*. Ľudia ako Werich, Trnka, Hoffmeister, Kotalík, ale aj Šlitr a Suchý, Horníček, Hana Hegerová – všetko,

čo v Prahe malo váhu, hovorilo: choďte na hrad! Bol som komisárom maliarstva a keďže napríklad komisár sochárskej časti Jozefa Jankoviča neuznal za hodného prezentácie, vystavoval som ho v tej mojej. Jankovič tak predstavoval vedľa Čunderlíka abstraktné maliarstvo! Dôraz sa kladol na živú tradíciu moderny na Slovensku (Fulla, Šimerová, Weiner, Jakoby, Jasusch a iní). Vcelku výstava verne sprostredkovala razantný elán, ktorý tu existoval. Tým, že mala v Prahe jednoznačne pozitívny ohlas, vrchnosť na Slovensku bola musela tiež mlčať a do istej miery rešpektovať to, čo sa dialo. Tým pádom došlo po roku 1963 aj vo vedení Zväzu slovenských výtvarných umelcov k istým organizačným zmenám. Stal som sa vedúcim výstavného oddelenia, čiže odteraz sme mohli vystavovať to, čo sme chceli. Negovala nás iba Slovenská národná galéria. Karol Vaculík odmietol návrh vrchnosti byť hlavným komisárom spomenutej pražskej výstavy a myslel si, že keď odmietne, výstava sa neuskutoční. Nič tam síce zo SNG nebolo, všetko sme si museli nájsť sami po ateliéroch, ale neprekážalo nám to. Čerstvo vymenovaný, principiálne tolerantný Marián Városov nám poskytol voľný priestor.

Prebehla v tomto období na Slovensku nejaká verejná diskusia o podobe moderného umenia?

V polemike s Vaculíkom, ktorá začala v nadväznosti na pražskú výstavu roku 1963 v *Kultúrnom živote*, išlo najmä o tzv. košický okruh, ktorý nebol známy ani uznávaný v Národnej galérii, ale aj o iné veci (napríklad Fila, galandovci). Už nie strana a vláda, ale kolegovia z Národnej galérie a reakční staršinovia – „národní umelci“ a podobní, sa tentoraz dovolávali starých dobrých zvyklostí. U Vaculíka moderna končila Mudrochom, Kostkom, Želibským, možno ešte Hložníkom. Všetko, čo išlo ďalej, bolo už „experimentom“, ktorý sa márne dobýjal do Slovenskej národnej galérie. Protokolárne musela Národná galéria prichýliť mnohé zahraničné výstavy, ktoré vyplývali z kultúrno-politických dohôd, povedzme výstavu Henryho Moora. Na veci to však nič nemenilo. Niečo (výstava A. Nemeša a i.) tu podnikla Ľ. Peterajová.

Rozhodujúce výstavy sa konali mimo, poväčšine v Galérii mladých. V roku 1966 sa z našej iniciatívy uskutočnila na Dostojevského rade výstava Súčasná svetová tendencie. Bola tu pohotovo zastúpená parížska skupina Figuration narrative, Victor Vasarely, americký kinetista českého pôvodu Frank Malina a iné najčerstvejšie prúdy zo Západu. V kurátorskej koncepcii Ľubora Káru sa roku 1969 konala Socha piešťanských parkov, predtým v roku 1968 Danuvius, kde sa predstavilo vari všetko mladé, čo sa vo svete hýbalo. Šesťdesiate roky vyvrcholili v roku 1970 historickou výstavou Polymúzický priestor v piešťanských parkoch. V roku 1971 nastala už tzv. konsolidácia, ktorá potom všetko, celú slovenskú kultúru, nielen výtvarné umenie, uvrhla dozadu. Kolaborácia s novou mocou požadovala nové tváre. Od teraz stačilo byť prispôsobivý, alebo hlúpy. Prípadne oboje.

Napriek tomu si už koncom šesťdesiatych rokov moderné umenie u nás získalo širokú podporu ...

Najparadoxnejšie je, že vtedy som písal aj do *Pravdy*, oficiálneho denníka. A to nielen ja, ale aj moji žiaci: Kriška, Gazdík, Kostrová, Bartošová, Petránsky, Bachratý, Bakoš a ďalší tu dostali voľné pole publikovať. Jeden deň v týždni sme pravidelne mohli reflektovať nové tendencie doma a v zahraničí. Najmä British Council posielalo sem významných autorov, predovšetkým z liahne pop-artu a op-artu. Mladí Angličania, Američania, Rusi, Poliaci a Maďari navštevovali pravidelne naše ateliéry. K šesťdesiatym rokom patrila teda aj možnosť konfrontácie nielen samých so sebou, ale tiež so svetovým, predovšetkým stredoeurópskym kon-

textom. Aj modernizmus má mnoho rôznych smerovaní. Pod modernizmom sa pritom rozumie nielen to, čo bolo a je známe, ale aj to, čo často vznikalo a vzniká práve v izolácii a čo len po čase (ak vôbec) pochopíme.

Môžete ešte porozprávať o svojich priateľských vzťahoch s Wernerom Hofmannom?

Hofmann prišiel do Bratislavy v roku 1965 na krátky študijný pobyt, v tom čase som koncipoval výstavu Kresba a drobná plastika v Dome umenia. Mal som tú česť, že výstavu navštívil a že ho zaujala. Mám dojem, že sme sa akosi bleskovo spriatelili a zhodli v názoroch na umenie. Išlo prirodzene najmä o postavenie kresby v modernom umení. Naše priateľstvo začalo v roku 1965 a potom pokračovalo intenzívne až do roku 1969. On chodieval do Bratislavy zriedka, ja do Viedne často. Mal som novinársky preukaz z *Pravdy*, tak som mohol pomerne bezproblémovo cestovať, len som nemal prostriedky na vstupné na výstavy a katalógy. Ak bolo treba, Hofmann vždy vypomohol.

V roku 1965 som v Galérii na Mahlerstrasse inštaloval výstavu Mladé umenie Bratislavy, na ktorej sa zúčastnil Fila, Urbásek, Mlynárčik, Jankovič, Maňka a ďalší. Hofmannov záujem o dianie u nás sa ňou ešte prehĺbil. Napriek priateľstvu a značnému intelektuálnemu pochopeniu, nezdieľal som v celej miere jeho ľavicové neomarxistické názory, ktoré boli vtedy na Západe veľmi populárne a v istej miere i podnetné. Hofmann interpretoval pop-art pomocou Marxovho termínu odcudzenia a fetišizmu tovaru, čo bolo novátorské v celoeurópskych súvislostiach. Jeho viedenské a potom hamburské výstavy razili nové, široké a komplexné sociologické poňatie umenia. Patrí doň i karikatúra a novinová ilustrácia, médiá a populárne módné trendy, traktované, pravda, s ironickým komentátorským odstupom. Nie div, že jeho výstavy a katalógové texty, v ktorých sa vyskytuje napríklad Brigitte Bardot alebo Marilyn Monroe sa stali zbožnou modlou a vzorom nastupujúcej mladej generácie kustódov a muzeálnych pracovníkov.

Treba spomenúť, že spoločne s Hofmannom sme kedysi pre



Milan Pašteka

viedenské Múzeum 20. storočia pripravovali výstavu Rytmus, geometrické motívy vo výtvarnom umení. Aj monografia Lajosa Kassáka vznikla z jeho podnetu. Napísaná bola ešte v rokoch 1968-1969. Hofmann však roku 1969 z Viedne odišiel, a tak to všetko predbežne padlo. Kniha vyšla až roku 1975 v Kolíne nad Rýnom. Tak isto ako Chalupeckému, i Hofmannovi vďačím za mnoho. Učil ma úcte a hlbšiemu porozumeniu tzv. klasiky, predovšetkým konca 18. a začiatku 19. storočia, čo je predpoklad, aby sa aj 20. storočie napokon mohlo chápať všestranne a bez predsudkov. Ak sa Hofmann vari ako prvý začal venovať umeniu z čias fašistickej diktatúry, bol to podnet, ako hádam poučene a múdro pochopiť aj tzv. socialistický realizmus. Veľa som v tomto smere nevykonal. Ak ma však Hofmann v predslove k mojim esejam vydaným v Nemecku (*Zwischen Ost- und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*, Mnichov 1995) nazýva „zvrchovaným znalcom Východu“ a historikom par excellence, môžem sa cítiť (ktovie, či však oprávnené) polichotený.

Prečo je moderné slovenské výtvarné umenie v európskych kultúrnych centrách tak málo známe? Mohli by ste sa krátko vyjadriť k problematike Východ – Západ? Platí tento model ešte aj dnes v zjednocujúcej sa Európe?

Keď som pracoval v múzeu Willhelma Lehmbucka v Duisburgu, ktoré sa špecializuje na sochárstvo 20. storočia, zostalo mi pri jednej príležitosti neúmerne veľa finančných prostriedkov z výstav, ktoré by som musel vrátiť sponzorom do štátnej kasy. Rozhodol som sa nakúpiť niečo zo slovenského umenia, voľba padla na Kompánkove totemy zo šesťdesiatych rokov, usudzujúc, že by obstáli v panoráme európskeho sochárstva 20. storočia. Napísal som do Bratislavy list, že akceptujeme hocaké finančné požiadavky, ale nedostal som žiadnu odpoveď. Na výstavu organizovanú pri príležitosti výročia Bélu Bartóka, kde bola možnosť vystaviť slovenský materiál, v tej súvislosti zaujímavý vo vzťahu folklóru a avantgardy tridsiatych rokov, mi napokon Benku, Bazovského a Fullu zapožičala pražská Národná galéria. Toto všetko sú rozhodujúce faktory. Kým tu nebude pohotový trh, galérie a jazykové znalosti, tak nemôžeme čakať, že sa umenie tohto regiónu presadí.

Rozhoduje o tom iba trh s umením?

Väčšina kolegov a umelcov po roku 1989 vydáva energiu na to, aby dokázala, že nie sme Východ, ale Západ Európy. Nestotožňujem sa s týmito pohnútkami, lebo nezodpovedajú faktom. Do roku 1989 sme žili v spoločenstve, kde normatívne impulzy prichádzali z Moskvy a boli spoločné. Tie nemožno obísť. Na rozdiel od mnohých kolegov, ktorí sa pokúšajú upozorňovať na srbské, chorvátske, české, maďarské alebo slovenské umenie, si myslím, že otázka – čím sa líši dajme tomu slovenské umenie od českého, nie je zaujímavá. Ja musím nájsť reč, kontinuitný príbeh, ktorý možno sprostredkovať. Obhajoval som kontext v zmysle „východná Európa“ – je to zmysluplný pojem, prinajmenej obdobie štyridsiatich rokov (1948–1989), prípadne dopĺňujúco aj „stredná Európa“. Funkcia trhu a umenia tu bola a sčasti ešte aj je podstatne iná než funkcia umenia a kultúry v demokratických západných spoločnostiach – a to treba objasniť, o to som sa usiloval.