

Abstract

There is a continuing debate in Slovak art history on whether the label of “the first conceptual work of art” belongs to Július Koller’s painting *The Sea* (1963–1964) or to Alex Mlynárčik, Stanislav Filko, and Zita Kostrová’s project *Happsoc I and II* (1965). Koller’s claim to the label is harder to defend since his painting does not comply with the dictionary definition of conceptualism. The very existence of the unresolved debate, however, demonstrates that the painting plays a more important role in the history of Slovak conceptual art than has been admitted in some canonical art history essays about conceptual art in Slovakia. *The Sea* has several times provided an opportunity for theoretical disputes that went beyond its “frame” and spoke to the sources and character of conceptualism. It is reasonable to say that one can now hardly find a more controversial artwork in Slovak art history, paradoxically not because of its radical nature, but because it remained true to a traditional medium. I argue here that the chronological aspect of the dispute has provided a battleground for a larger debate about the character of conceptual art and its place in the history of Slovak art.

Klíčová slova

konceptuální umění – slovenské umění – Július Koller – konceptuální malba – Tomáš Štrauss – Jana Geržová – Aurel Hrabušický

Keywords

conceptual art – Slovak art – Július Koller – conceptual painting – Tomáš Štrauss – Jana Geržová – Aurel Hrabušický

Autorka pôsobí na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave a dokončuje disertačnú prácu na téma „Kritický výzkum konceptuálnych uměleckých praktik“.

jablonska@vsvu.sk

SPOR O SLOVENSKÉ „MORE“ BEATA JABLONSKÁ

Konceptuálne umenie dožívajúceho 20. storočia zaviedlo predstavu umenia ako rozprávania o tom, čo umenie vlastne je a čo ním už nie je. Prinieslo rozmanitosť postupov na riešenie krízy, ktorú ozrejmil práve čas moderny a principiálnu pochybovačnosť ako východisko z nej.¹

V slovenských dejinách umenia sa už niekoľko rokov vedie debata o tom, či prvým skutočným slovenským konceptuálnym dielom bol obraz *More* (1963–1964) Júliusa Kollera alebo umelecký projekt *Happsoc I. a II.* (1965) Alexa Mlynárčika, Stanislava Filka a Zity Kostrovej. Čierneho Petra v tomto akademickom spore pochopiteľne „má v ruke“ Kollerov obraz, ktorý sa vzpiera slovníkovej definícii konceptuálneho umenia.² Na druhej strane tento nevyriešený spor dokazuje, že prítomnosť maľovaného obrazu v slovenskom konceptuálnom umení zohráva omnoho dôležitejšiu úlohu než jej bola pripísaná v niektorých umenie konceptu kanonizujúcich príspevkoch slovenskej umenovedy.³ Obraz *More* bol niekoľkokrát

¹ Tomáš ŠTRAUSS, „Umenie ako východisko a alternatíva?“, in: *Toto čudesné 21. storočie*, Kaligram: Bratislava 2009, s. 136.

² Andrea EURINGER-BÁTOROVÁ, *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia. Akcie Alexa Mlynárčika*, Bratislava: VŠVU 2011, tiež prichádza k záveru, že označenie projektov *HAPPSOC I. a II.* len ako konceptuálneho umenia je obmedzujúce, pretože oba projekty *HAPPSOC* pozostávajú z konceptu (pozvánka a text) a jeho realizácie (ktorú autori predpokladajú u účastníkov). Z tohto dôvodu ich označuje skôr za paralelu a rozšírenie „idey happeningov“ v zmysle hnutia Fluxus. I keď patria k prvému zásadnému konceptuálnemu činu na slovenskej výtvarnej scéne, netreba zabudnúť, že sú predsa komplexnejším dielom a syntézou viacerých východísk.

³ Ide najmä o: Aurel HRABUŠICKÝ, „Počiatky alternatívneho umenia na Slovensku“, in: Zora RUSINOVÁ (ed.), *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*, Bratislava: SNG 1995, s. 218–251; Jana GERŽOVÁ, „Konceptuálne umenie“, in: *eadem* (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey – pojmy – hnutia*, Bratislava: Profil 1999, s. 145–149; *eadem*, „Konceptuálne umenie“, in: Zora RUSINOVÁ (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia*, Bratislava: SNG 2000, s.170–178; Aurel HRABUŠICKÝ, „Umenie fantastického odhmotnenia“, in: *idem* (ed.), *Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*, Bratislava: SNG 2002, s.143–189; *Július Koller* (kat. výst.), Bratislava: Galéria mladých 1967.

zámkou pre teoretické polemiky, ktoré prekročili „jeho rám“ a podnietili diskusiu o východiskách a charaktere konceptuálneho umenia na Slovensku. Dalo by sa povedať, že niet nateraz v slovenských dejinách umenia polemickejšieho diela, paradoxne nie kvôli jeho radikálnosti, ale naopak pre jeho zotrvanie v maliarskych východiskách. V tomto súboji je časový aspekt len zástupným problémom. Je skôr len expozíciou jednotlivých snáh o presadenie a akceptovanie ideovej alebo materiálnej línie v konceptuálnom umení a významu týchto línií v slovenských dejinách umenia.

1. dejstvo: Neuskutočnená diskusia Tomáša Štraussa s Radislavom Matušíkom

Obraz *More*, olejomaľbu na plátne, namaloval Július Koller (1939–2007) v rozpätí rokov 1963–1964, počas štúdia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Podľa dochovaných svedectiev bol prvýkrát vystavený na chodbe školy.⁴ Jeho prvá verejná (t.j. širšiemu publiku sprístupnená) prezentácia sa uskutočnila v roku 1967 v bratislavskej Galérii mladých, v priestorovej inštalácii spolu s nafukovacou loptou zavesenou zo stropu. Možno by „život“ obrazu bol menej konfliktným a skrytým v ranej Kollerovej maliarskej produkcii, nebyť textu Tomáša Štraussa, napísaného až po takmer pätnástich rokoch existencie obrazu.⁵ V roku 1979 samizdatovo vydáva rukopis *Slovenského variantu moderny* s dôležitou štúdiou „Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti (Poznámky k vývoju umenia 1970–1975)“, v ktorej označuje obraz *More* za ojedinelé konceptuálne dielo.⁶ Svoje vtedajšie pozorovania konceptuálnych aktivít spísal s „potrebou ujasniť si odstupom času, čo robíme a zažívame“.⁷ V jednom z listov Júliusovi Kollerovi sa „priznáva“, že vedome obišiel dostupnú zahraničnú literatúru a vychádzal iba z domácich daností.⁸

⁴ Spomienka Rudolfa Sikoru počas diskusie usporiadanej 9. 6. 2010 pri príležitosti výstavy Júliusa Kollera *Vedecko-fantastická retrospektíva*, Bratislava: Slovenská národná galéria 2010, ako aj zmienka v texte Tomáša ŠTRAUSSA, „Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti“, in: *Slovenský variant moderny* (samizdat 1978–1979), Bratislava: Pallas 1992, s. 55–56.

⁵ Tomáš Štrauss (1931–2013) študoval na Filozoficko-historickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe. Od roku 1955 pôsobil na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, kde habilitoval. Od roku 1966 pôsobil ako docent dejín a teórie umenia a vedúci Kabinetu estetiky. V roku 1963 spolupracoval ako komisár komornej maľby na výstave *Súčasný slovenský výtvarný umenie* v Jazdiarni Pražského hradu. Pôsobil ako publicista, výtvarný kritik a estetik. Ako prvý slovenský kritik písal o konštruktívizme, akčnom umení a konceptuálnom umení. Po roku 1970 mal zákaz pedagogickej a publikačnej činnosti a prepustili ho z univerzity. V roku 1980 sa vysťahoval zo Slovenska do Nemecka, kde pôsobil ako zástupca riaditeľa Múzea sochárstva 20. storočia v Duisburgu a ako organizátor výstav vo Východoeurópskom kultúrnom centre v Kolíne nad Rýnom. Po roku 2003 sa vrátil na Slovensko.

⁶ ŠTRAUSS, „Konceptuálne umenie ako analýza média“, s. 55–62.

⁷ Tomáš ŠTRAUSS, „Konceptuálne umenie. Korešpondencia“, in: *Slovenský variant moderny*, s. 160.

⁸ *Ibid.*

Vtedajšie Štrausovo rozčlenenie domácich konceptuálnych východísk na štyri modelové situácie – na variácie maliarske, sochárske, architektonické a vedecké – naozaj nezodpovedalo kategóriám a pojmom známym zo zahraničnej literatúry, bolo skôr pokusom obsiahnuť špecifiká domácej problematiky. Pasáž, ktorá vyvolala neskoršiu polemiku, nesie síce étos autorovho objaviteľského zaujatia, ale stále môže slúžiť ako spoľahlivá priekopnícka reflexia vtedajšieho stavu vecí. Autor vtedy napísal:

Presný dátum vzniku obrazu dnes už ťažko zrekonštruujeme, no bolo to na jeseň 1964, keď Július Koller po prvý raz prekvapil svojich kolegov – maliarov z bratislavskej školy výtvarných umení obrazom, v ktorom z nánosu hutných pást bielobou prehniatenej zeleno-modrej, vyčnieval štetcom cez obraz provokačne namalovaný nápis „more“. Sám maliar domyslel neskoršie svoje intuitívne gesto odboja, alebo aspoň skepsy voči minucióznej ručnej práci ponímanej ako vlastný zmysel maliarstva. A tak videné je jednoznačne nahradené jeho úhrnným pojmovým znakom. Namiesto maľby mora, či hocičoho iného zmyslami vnímateľného na plátne [Štrauss mal na mysli nasledujúce Kollerove práce], čítame už len opakovaný, čo najjednoduchšie načmáraný nápis „OBRAZ“ a ďalej „1. plán, 2. plán, 3. plán“, alebo „1. ilúzia, 2. ilúzia, 3. ilúzia“.⁹

Tomáš Štrauss Kollerov obraz *More* nechápe ako manifestačné odmietnutie tradičného maliarstva, ale skôr ako iniciačno-dekonštruktívny čin, v ktorom vidí Kollerovo úsilie pojmovovo a významovo overovať maľbu v kontexte konceptualizmom nastolených otázok. Za podobný čin považuje aj akciu *Rozdávanie* Petra Bartoša, ktorý v roku 1965 ponúkol priateľom svoje školské maľby. Tiež u neho to nebolo preto, aby „skoncoval s umeleckým myslením, ale naopak, aby ho ďalej rozvíjal bez záťaže všeobecných a vlastných zvyklostí, tradície a konvencií“.¹⁰

V tejto prvolezeckej štúdií Tomáš Štrauss vyhradil maliarskym východiskám jednu z iniciačných úloh, čo v slovenskej spisbe o konceptuálnom umení nemá v takej radikálnej formulácii obdobu. Nehľadal oporu v pojmovej kategorizácii západného konceptu, snažil sa písať históriu domáceho konceptu – ako sa priznáva aj v publikovanej korešpondencii –, „na domácich danostiach. Preto aj došlo k istému napätiu, alebo aspoň ne-totožnosti medzi významom pojmu konceptuálnej tvorby, ustálenej predovšetkým z tradície povedzme americkej a tak či onak zahraničnej literatúry a podnetmi, ktoré vychádzajú z našej špecifickej domácej situácie.“¹¹

⁹ ŠTRAUSS, „Konceptuálne umenie ako analýza média“, s. 56.

¹⁰ *Ibid.*, s. 57.

¹¹ ŠTRAUSS, „Konceptuálne umenie. Korešpondencia“, s. 165.

V roku 1983 Radislav Matuščík vydáva taktiež samizdatovo publikáciu *...Predtým. Prekročenie hraníc 1964–1971*, vecne komentovaný, kritický prehľad avantgardného diania na umeleckej scéne v rokoch 1960–1970.¹² Ako sám priznáva, kronikárskej striktnosti sa držal zámerne, pretože ho k tomu viedol „lahkomyselný postoj k faktom v pôvabnej (a jedinej) eseji Tomáša Štraussa ‚Slovenský variant moderny‘, ako aj dobromyselné omyly amatérskych propagátorov nášho diania na Morave a v Čechách“.¹³ Matuščíkovi Kollerov obraz na rozdiel od Tomáša Štraussa nepasoval do modelu umenia nových tendencií a nových perspektív. Práve naopak, usadil ho „len“ do maliarskych, teda tradične konzervatívnych súvislostí. V rukopise z roku 1983 o obraze *More* píše:

Už v študijnom roku 1963–1964 nachádzame prijatie textu, supľujúceho predmet zobrazenia u vtedajšieho poslucháča VŠVU Júliusa Kollera. Jeho maľba *More* však ešte nie je neskorším rozvinutým textovým oznamom jeho vzťahu k veciam, udalostiam a ideám, je iba prvým vstupom do iného – neobrazového znakového systému. Tento exkurz do oblasti slovného formulovania ráta totiž aj s individuálnou výtvarnou formou nápisu, formou sugerujúcou vlny a pohyb. Až neskoršie nadobudne *textácia* vrch nad písaním, oznam (koncepce) nad písmom.¹⁴

V druhom vydaní z roku 1994 síce priznáva, že Koller by zasluhoval viac jeho vtedajšej odbornej pozornosti, hoci naďalej nesúhlasí so Štraussovým objavom „maliarsky konceptuálneho“ Kollera. Matuščík oponuje a vidí rané Kollerove inšpirácie iba v dadaizme a v užívaní písma a textu v dejinách umenia známom už od kubizmu a futurizmu. Aj keď priznáva, že obraz *More* z vtedajšej autorovej produkcie „najčistejšie stotožňuje vec s pojmom, ale rozhodne nedokazuje Štraussovú tézu, že u nás vzniklo konceptuálne umenie, na rozdiel od západného, z maliarstva“.¹⁵

¹² Radislav MATUŠČÍK, *...Predtým. Prekročenie hraníc. 1964–1971* (samizdat 1983), Žilina: Považská galéria umenia 1994.

¹³ Radislav Matuščík (1929–2006) študoval na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe a Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. V roku 1966 získal titul kandidáta vied o umení. V roku 1969 obhájil monografickú prácu o Ludovítovi Fullovi a bol menovaný docentom na Univerzite Komenského. V šesťdesiatych rokoch intenzívne publikoval o nových tendenciách vo výtvarnom umení a podporoval avantgardný pohyb na domácej scéne. Je autorom významných publikácií o slovenskom modernom maliarstve a o výtvarnom dianí a o tzv. „Nástupoch“, dvoch vlnách mladej generácie slovenských výtvarných umelcov, združených okolo Skupiny M. Galandu a bratislavských *Konfrontácií*. Po roku 1972 ho postihol zákaz pedagogického a publikačného pôsobenia. V osemdesiatych rokoch sa zapojil do aktivít neoficiálnej scény a po roku 1989 a stal neprehliadnuteľným aktérom obnovenej umeleckej scény.

¹⁴ MATUŠČÍK, *Predtým*, s. 27.

¹⁵ *Ibid.*, s. 26–27.

Obidva pre slovenské neoficiálne umenie zásadné samizdaty boli napísané a distribuované v čase publikačného zákazu ich autorov. K ich vzájomnej polemike v tom čase nemohlo dôjsť, takže ohnisko sporu bolo normalizačným odstavením obidvoch aktérov uhasené a časom sa stalo bezvýznamným v prevahe iných a pre neoficiálne umenie možno „horúcejších“ tém. Avšak aj napriek nemožnosti rekonštrukcie polemické diskusie sa dá vysledovať „ideologické“ pozadie ich rozdielnych postojov. Matuščík svoju prácu koncipoval ako kritickú kroniku, zapisovanie udalostí, ich vyratúvanie a triedenie podľa modernistických zvyklostí, určené kategóriami inovácie ako „prekročovanie hraníc“, „iné umenie a iná kreativita“. Pre jeho vývojový model umenia je selektívnym momentom dynamika rastu a avantgardná paradigma nového a iného umenia. Matuščíkovský príbeh umenia v sledovanom období rokov 1964–1971 je predovšetkým „kritickou kronikou nových tendencií, ktorej ambíciou nie je ani tak analýza a interpretácia diel, ale chronologická dokumentácia nových tendencií ako logického vývojového radu postupujúceho od starého k novému“.¹⁶

Uvažovanie Tomáša Štraussa je hľadaním lokálnych špecifik možno aj v identických „matuščíkovských“ obrysoch, teda v prekročovaní hraníc a polemike s tradičnými umeleckými postupmi. Ale už v podtitule diskutovanej štúdie „Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti“ naznačil a v dochovanej korešpondencii dopovedal, že slovenský koncept vníma ako „konfúznou a teoreticky nečistú syntetickú materiálovú tendenciu“. Pojem konceptuálneho umenia chápe v užšom a širšom slova zmysle. „V tom užšom je konceptuálne umenie analytickou propozíciou, metodologickou analýzou (demaskovaním) seba ako komunikácie a média. V širšom zmysle slova nesie tento pojem aj istý obsahový, či dokonca poznávací zmysel. Analýza média sa robí cez isté fakty (životu, vied, jazyka a pod.), materiál a argumenty.“¹⁷ Negovanie tradície nechápe ako zrieknutie sa výtvarnej materializácie, ale ako jej transformáciu „do novej radikálne zintelektualizovanej podoby“.¹⁸ Ako síce uvádza Daniel Grúň v súvislosti so staršou Štraussovou publikáciou *Umenie dnes*, vydanou ešte v roku 1968, Štraussova metóda identifikovania nových tendencií vychádza skôr z kontextuálneho hľadiska vnímania aj periférnych súvislostí než z „čistých“ kategorických stanovísk. Na novom umení dokázal oceniť nefundamentalistický postoj, spochybňovanie uzavretých estetických systémov (jedno, či tradičných, alebo

¹⁶ Daniel GRÚŇ, „Interpretačné rámce nových tendencií v slovenskom výtvarnom umení. Radislav Matuščík a jeho kronika výtvarného diania“, in: *Archeológia výtvarnej kritiky*, Bratislava: Slovart – AFAD VŠVU 2009, s. 16.

¹⁷ Daniel GRÚŇ, „Spoločenská rola umelca. Kritika lyrickej abstrakcie a nová sociálna rola umenia“, in: *Archeológia*, s. 128–129.

¹⁸ *Ibid.*

avantgardných), ale aj jedinečnosť presahujúcu kánony a normatívy.¹⁹ Aj keď Kollerov prístup nezapadal do modelu vtedajšieho rigorózneho konceptu kvôli „rešpektu“ k maľbe a k obrazu, jeho trvanie na predmetnosti a vizuálnosti zosobňovalo zvlášť pre Štraussa domácu „inakosť“ slovenského konceptu, vychádzajúcu z konfúznej, nečistej, teda syntetickej podoby konceptuálneho umenia.

2. dejstvo: Písanie histórie konceptuálneho umenia ako dejín bez obrazu

Po roku 1989 nastalo očakávané inštitucionalizovanie konceptuálneho umenia nielen retrospektívnymi výstavami, ale najmä snahou o renesanciu teoreticko-kritického písania. Prvou porevolučnou zhodnocujúcou výstavou, ktorá sa stala aj vzorovým modelom nasledujúcich inštitucionálnych prehliadok výtvarného umenia predchádzajúcich rokov, bola výstava *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení* v Slovenskej národnej galérii v Bratislave v roku 1995, pripravená pod vedením Zory Rusinovej. O koncepcii výstavy sa viedli komplikované diskusie, pretože do konečnej podoby výstavy sa naraz projektovalo „veľa parciálnych cieľov a požadovanej satisfakcie“.²⁰ Nakoniec zvíťazila koncepcia, ktorú Zora Rusinová nazvala pluralistickou, pretože jednotlivé sledované umelecké tendencie boli vkladane nie hierarchicky, ale rovnocenne do systému, ktorý *a priori* nebol určovaný žiadnou paradigmou. Výstava aj sprievodná publikácia sa aj preto nestali platformou lineárneho budovania dejín umenia, ktoré by boli pravdepodobne diskriminačné, najmä voči tým tendenciám, ktoré nezapadajú do konceptu avantgardného chápania pokroku.²¹ Aj keď výstava naplnila očakávané propozície, bola prerozprávaná predovšetkým cez „vrcholné“ diela ako charakteristických reprezentantov tej-ktorej tendencie. Pri rozsiahlej pionierskej a archeologickej práci, ktorá mala za cieľ predstaviť slovenské výtvarné umenie na jednej strane ako umenie, ktoré sa hlási k západo-európskej kultúre, a na strane druhej ako umeleckú scénu s vlastnou tradíciou, sa nedalo v takomto „zberno-mapujúcom“ projekte postihnúť všetky možné odtiene. Matuščíkovsko-štrausovský konflikt sa tu rozpustil v univerzálnych kategóriách, ktoré boli v tom čase vnímané ako isté a presvedčivé kritérium v porovnávaní domáceho umenia s jeho zahraničným protajškom. Aurel Hrabušický sa síce v štúdiu „Počiatky alternatívneho umenia“, ktorá vyšla v rovnomennom katalógu výstavy, s inkriminovaným „prvenstvom v ranom koncepte“ vysporiadal zdržanlivým komentárom, nestrániac ani jednej, ani druhej strane, ale možno z tohto dôvodu je pomerne presnou dodatočnou diagnostikou vtedajšej situácie. Hrabušický píše, že

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Zora RUSINOVÁ, „Namiesto prológu a epilógu“, in: *eadem*, *Šesťdesiate roky*, s. 13.

²¹ *Ibid.*, s. 12.

[m]edzník vo vývoji predstavoval rok 1965 – rok vydania dvoch deklarácií HAPPSOC a prvého Antihappeningu Júliusa Kollera. Tomuto medzníku však predchádzali aktivity, ktoré zužitkovali niektoré podnety lettrizmu a vizuálnej poézie, a to v dvojacom zmysle. Zatiaľ čo Miloš Urbásek a Eduard Ovčáček, účastníci bratislavských Konfrontácií, pracovali s písmom a textovým segmentom v asémantickom zmysle ako s výtvarným prvkom, Július Koller postupoval presne opačne – od začiatku (1962–1963) zdôrazňoval priamu väzbu pojmu a zobrazenia.²²

Výstava *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení* ako pilotná prehliadka rozsiahleho výstavného cyklu dekádových výstav v Slovenskej národnej galérii vstúpila v polovici deväťdesiatych rokov do priestoru, kde sa len začala formovať teoretická reflexia predchádzajúcich rokov. Spresňovanie pojmu konceptuálneho umenia, sebatvrdzovanie domáceho konceptu v podobnostiach, ale aj odlišnostiach od medzinárodnej scény sa v deväťdesiatych rokoch len budovalo s podvedomou skúsenosťou provinciálnych a izoláciou poznačených dejín umenia. Navyše, zaťažené mýtom permanentného zaostávania za aktuálnymi pohybmi vo svete, sa kritérium svetovosti stávalo dôležitým predpokladom zaradenia toho-ktorého umeleckého diela či činu do ich porevolučného príbehu. Nedorozumenia vznikali aj kvôli významovej zložitosti samotného pojmu konceptuálneho umenia, najmä príslovečnej nejednoznačnosti slovenského konceptu a odbornej terminológie v dobových domácich textoch. Je ale pravdou, že slovenská „inakosť“ nebola v porevolučných štúdiách prehliadaná a bola vnímaná ako jedna z charakteristických črt domáceho konceptualizmu. Jeho synkretickú povahu pripomína Jana Geržová v slovníkovom hesle „konceptuálne umenie“, písaného pre *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia* (vydaného v roku 1999) a Aurel Hrabušický dokonca na „štýlovej nečistote“ slovenského konceptu postavil svoje štúdie o domácom konceptuálnom umení šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov.²³

Konfúznosť domáceho konceptu bola vnímaná predovšetkým v prelínaní sa s akčným umením, land artom a environmentom, teda typickými prejavmi alternatívneho umenia. Takto definovaný „konceptuálny obrat“ (v bývalých socialistických krajinách strednej Európy) sa vnímal nielen cez jeho dematerializačné a obrazoborecké snahy, ale aj ako utopický útek spod kontroly štátom kontrolovanej kultúry. Poľský historik umenia Piotr Piotrowski je presvedčený,

²² HRABUŠICKÝ, „Počiatky“, s. 220.

²³ Pozri Jana GERŽOVÁ, „Konceptuálne umenie“, in: *eadem*, *Slovník*, s. 145–149, a HRABUŠICKÝ, „Počiatky“, „Umenie fantastického odhmotnenia“.

že východoeurópske konceptuálne umenie sa zhoduje s tým euro-americkým v „kritike reprezentácie a zobrazenia“, v našich podmienkach to znamená polemiku medzi miestnymi tradíciami modernizmu a aktuálnymi tendenciami, navyše s pridanou skúsenosťou manipulácie s umením zo strany politickej moci.²⁴ Piotrowski sa nezaťažuje so stotožnením alebo vymedzením voči najrozšírenejšej definícii „západného“ konceptu ako čistou lingvistickou operáciou. Snaží sa východoeurópsky koncept uchopiť prostredníctvom jeho spoločensko-politickej „misie“ proti presadzovanej línii oficiálneho umenia. Takisto Tomáš Štrauss s určitou dávkou zovšeobecnenia konštatuje, že

konceptuálne diela väčšiny východoeurópskych umelcov sa neobracali ani tak k analýze média, ale boli skôr objavovaním iných prostriedkov na vypovedanie obsahov, ktoré boli príliš vážne a nástojčivé na to, aby mohli byť obchádzané. Konceptualizmus je v podmienkach neslobody vnímaný ako alternatíva, predovšetkým cez estetiku akčného umenia, happenigov, hier, slávností a performancií.²⁵

A aj preto je konceptuálne účinkovanie v domácich teoretických textoch predovšetkým vnímané ako kritika obrazu, ktorý bol nielen nositeľom tradičných pseudomodernistických manier, ale v kontexte socialistickej kultúry mal aj negatívnu vlastnosť navyše – zosobňoval čítankového reprezentanta vtedajšej oficiálnej kultúry.

3. dejstvo: Konceptuálne maľovanie, alebo objavovanie kostlivca v skrini

Na konci deväťdesiatych rokov už tak trochu zabudnutý spor o obraze *More* znovu oživila teoretička Jana Geržová v dvoch exponovaných príspevkoch venovaných konceptuálnemu umeniu. Prvý vyšiel v *Slovníku svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*, druhý v publikácii *Dejiny slovenského výtvarného umenia* (sprievodná publikácia rovnomennej výstavy v Slovenskej národnej galérii v roku 2000). Cieľom slovníka bolo zmapovať a kategorizovať domáce umenie druhej polovice dvadsiateho storočia v reláciách k euro-americkým dejinám umenia a jeho ťažiskovým výtvarným tendenciám.²⁶ V slovníkovom hesle „Konceptuálne umenie“ akceptuje ako prvú prácu tohto druhu dva sociologické happeniny *Happsoc I.* a *Happsoc II.* Stana Filka, Alexa Mlynárčika

²⁴ Piotr PIOTROWSKI, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Londýn: Reaktion Books 2009.

²⁵ Tomáš ŠTRAUSS, „Racionálne, intelektuálne a akčné umenie“, in: *Toto posrané 20. storočie*, Bratislava: Kaligram 2007, s. 175.

²⁶ Jana GERŽOVÁ, „Charakteristika slovníka“, in: *eadem, Slovník*, s. 6–7.

a Zity Kostrovej a obraz *More* podrobuje kritike, opierajúc sa o Matuščíkovu argumentáciu.²⁷ Podrobnejšie sa problematike Kollerovho *Mora* venuje o rok neskôr v štúdiu o konceptuálnom umení v spomínanej syntetickej publikácii *Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Argumentácia proti *Moru* je uvedená Štraussovou interpretáciou, považovanou autorkou za nadhodnotenú, ktorú skorigovala známymi Matuščíkovými pochybnosťami.²⁸

Završujúcim vyústením jej dovtedajšieho sústredenia sa na témy spojené s konceptuálnym umením sa dá považovať posledná štúdia z tejto „edície“ „Mýty a realita konceptu na Slovensku“, ktorá odznela na medzinárodnom sympóziu organizovanom slovenskou sekciou AICA v Bratislave v roku 2001.²⁹ Štúdia bola pokusom o revíziu niektorých podľa autorky „sporných“ interpretácii raného konceptu na Slovensku. Proti inkriminovanému *Moru* postavila spochybňujúce fakty, ktoré mali dokázať Kollerovu vernosť maľbe na úkor konceptu, alebo „relatívne pomalého opúšťania teritória maľby na ceste ku konceptu“.³⁰ Autorka argumentuje tým, že keď namaloval obraz *More*, tak zároveň „vytvoril desiatky veľmi rôznorodých malieb, v ktorých sa vyrovnával s klasickým dedičstvom moderného maliarstva“. Kollerovo stotožnenie sa „s maliarskym údelom“ dokladá jeho vtedajšími výrokmi, ktoré nezapadali do avantgardnej rétoriky „inej kreativity“. Zdanlivo spiatočnicky pôsobí aj autorovo úprimné priznanie, že si vie „predstaviť existenciu závesného obrazu a zároveň aj najnovších výtvarných tendencií“.³¹ Kollerove slová v argumentácii Jany Geržovej vystupujú ako dôkaz, ktorý ho má usvedčiť z ustrnutia v tradícii, bez ambície vymedziť sa voči obrazu ako symbolu konzervatívneho, neprogresívneho média maľby.

Za obhajcov ranokonceptuálneho Kollera sa „v druhej vlne“ sporu dajú považovať príspevky a štúdie Aurela Hrabušického, i keď do otvorenej polemiky s Janou Geržovou nikdy nevstúpil. Hrabušický sa vyhýba akýmkoľvek konečným definíciám a vidí Kollera skôr v akomsi „medziszvete, než zarámovaného stiesňujúcou kategóriou umenia“.³² Ale dá sa povedať, že vo svojich výskumoch neodmieta pôvodnú Štraussovú tézu o maliarskych východiskách slovenského konceptu, lebo rešpektuje existenciu materiálovosti v raných konceptuálnych

²⁷ Jana GERŽOVÁ, „Konceptuálne umenie“, in: *eadem, Slovník*, s. 148.

²⁸ Radislav Matuščík videl predovšetkým Kollerove väzby k dadaizmu, futurizmu a kubizmu. Pozri: MATUŠČÍK, *Predtým*, s. 26–27.

²⁹ Jana GERŽOVÁ, „Mýty a realita konceptu na Slovensku“, in: *eadem – Erzsébet TATAI* (eds.), *Konceptuálne umenie ma zlome tisícročí*, Budapešť – Bratislava: AICA 2002, s. 22–52.

³⁰ *Ibid.*, s. 33.

³¹ *Obrazy – objekty – montáže – grafiky a kresby Júliusa Kollera* (kat. výst.), Poprad: Tatranská galéria 1967.

³² Pozri Petra HANÁKOVÁ, „Kollerovo (u)žitie umenie“, in: *Július Koller. Anti-obrazy I., Textextily* (kat. výst.), Bratislava: Galéria Linea 2002.

Kollerových dielach. Za dôležitú platformu považuje priamu väzbu pojmu a zobrazenia, v tom čase neobvyklú v slovenskom umení, pretože písmo sa v obraze uplatňovalo predovšetkým v estetickom a kompozičnom zmysle (napr. v prácach Miloša Urbáska a Eduarda Ovčáčka). Dnes, po sprístupnení Kollerovej rozsiahlej pozostalosti pozostávajúcej z dvesto balíkov až obsesívne vedených každodenných zápiskov, poznámok a komentárov, spolu s už doteraz publikovanou korešpondenciou je zrejme, že jeho uvažovanie nad zmyslom obrazu, maľby a zobrazenia malo svoje koncentrované teoretické zázemie.³³ Aj Hrabušický pripisuje tomuto archívnemu zdroju veľkú váhu, pretože ponúka nové možnosti, ktoré sú jedinečnou príležitosťou spresniť všetky predchádzajúce interpretácie autorovho diela, zvlášť ranej tvorby, s virtuálnou prítomnosťou Kollerových „priznaní“.³⁴ Kollerova zachovaná spisba je dnes dôveryhodným a zaiste aj paralelným dokumentom hľadania možností a nových podmienok existencie a funkčnosti obrazu. V liste Tomášovi Štraussovi v skratke zhrnul svoj vtedajší umelecký statement, s typickými kollerovskými pochybnosťami. Píše:

Zaujímam sa o podstatu a jadro vecí i javov, ale neviem, čo to vlastne podstata a jadro je. [...] Som výtvarník, ale neviem, čo je umenie. Nevie ani, či moja práca je umenie. A už vôbec nie, čo je avantgardné umenie. [...] Mojou prácou nie je len tvorba remeselných, materiálnych predmetov, ale aj procesov myslenia. [...] Špecializoval som sa na pochybovanie o všetkom, na spytovanie sa, na otázky. [...] A preto mi dovoľ otázky (ktoré vlastne dávam sebe). [...] Zmyslová ilúzia, jedinečný zmyslový zážitok, ilustrácia ilúzie reality, či subjektívnej alebo objektívnej idey sú nenahraditeľné hlavné hodnoty maliarstva? [...] Je nevyhnutné opustiť maliarstvo pre zdôraznenie väčšej životnosti umeleckého výrazu pre hlbšiu analýzu (činom) komunikatívneho média? Ak je konceptuálne umenie hlavne analýzou umeleckých (tradičných i nových) médií, je púhe rozšírenie umenia o nové médiá konceptuálnym umením? Existuje konceptuálne maliarstvo v rámci konceptuálneho umenia? Je použitie nového média automaticky aj konceptuálnou analýzou tohto média? Je analýza média, napríklad maliarstva, koncom maliarstva?³⁵

³³ Kollerova pozostalosť je rozdelená do troch inštitúcií – Slovenskej národnej galérie, Spoločnosti Júliusa Kollera a Prvej slovenskej investičnej spoločnosti.

³⁴ Aurel HRABUŠICKÝ, „Uvedenie do diela Júliusa Kollera. Šesťdesiate roky“, in: *Idem* – Petra HANÁKOVÁ (eds.), *Július Koller. Vedecko fantastická retrospektíva* (kat. výst.), Bratislava: Slovenská národná galéria 2010, s. 87.

³⁵ Július KOLLER, „Korešpondencia. Konceptuálne umenie“, in: ŠTRAUSS, *Slovenský variant moderny*, s. 156–159.

Kollerove otázky sú dnes dôležitým esenciálnym dokumentom o paralelnej (neviditeľnej) línii jeho tvorby (ako procesu myslenia), priam literárnym dôkazom jeho uvažovania. To zároveň malo oporu v jeho (proto)konceptuálnom myslení, ktoré sa od polovice šesťdesiatych rokov uberalo niekoľkými cestami. Jedna z nich viedla mimo spomínaných spájanie textu s obrazom a zaoberala sa skúšaním toho, v ktorých podmienkach je ešte obraz obrazom. Koller skúmal nielen vzťahy medzi pojmom, slovom a zobrazením, ale jeho samotnú fyzickú existenciu. Namiesto plátna na blindrám napína materiály ako lepiacu pásku či tričko, ktoré slúžilo na čistenie štetcov. Niekedy plátno aj natiahol, ale vyrezal ho tak, že zvyšky zostali len na ráme obrazu. Podľa Aurela Hrabušického tieto Kollerove realizácie „v rámci konceptuálnej obhliadky možností obrazu predstavujú latentne parodický odkaz na tému abstraktnej, štrukturálnej a informálnej maľby, ktorá vtedy na Slovensku vrcholila a bola cenená ako najvýznamnejší prejav umeleckej avantgardy“.³⁶ Rovnako ako dochovaný archív dokazuje i korešpondencia Kollerovo konzekventné rozmyšľanie nad zmyslom zobrazenia, ktoré ho postupne priviedlo k vtedajšiemu vrcholu jeho výskumov – k použitiu textu a písma. Na rozdiel od Radislava Matuštika Hrabušický nevidí paralelné príbuznosti s avantgardným dadaizmom, ale s Kollerovými súčasníkmi, nevynechávajúcimi maľbu z konceptuálneho uvažovania a to najmä v americkom umení šesťdesiatych rokov, v dielach umelcov ako Lawrence Weiner, John Baldessari a predovšetkým Edward Rusha.³⁷ Možno aj Tomáš Štrauss, poznajúc tieto snahy v čase písania svojej štúdie, by nevidel tak striktné rozdiel medzi zahraničným a domácim konceptom v jeho nečistých (materiálových) syntetických propozíciách a nemusel by venovať toľko energie v obhajobe Kollerových maliarskych východísk.

Postupným odkrývaním Kollerovej tvorby sa ukázalo, že obraz *More* (1963–1964) sprevádza pomerne početná séria malieb na papieri s maľovaným slovom ako jedinou témou „zobrazenia“. To je namaľované či napísané tak, že svojou siluetou odkazuje k zobrazovanému predmetu, nielen fyzickou podobou, ale aj v nehmotnej charakteristike pojmu (*Krajina*, 1964, *Mesto*, 1964, *Perspektíva* 1963, *Ilúzia*, 1963). Tieto maľby na papieri Hrabušický označuje za konceptuálnu kaligrafiu, ktorá postupne stráca svoju predmetnú asociatívnosť. Napríklad v sérii kresieb *Obraz* (1965–1968) je slovo obraz namaľované neutrálne tlačným písmom a umiestnené na plochu bez snahy o jeho spredmetnenie. Kollerov krok vykresľuje ako zásadnú úvahu o podstate zobrazenia, v ktorých konceptuálne redukovaná kaligrafia je aj počiatkom čisto konceptuálneho umenia na

³⁶ Aurel HRABUŠICKÝ, „Uvedenie do diela Júliusa Kollera. Šesťdesiate roky“, in: *Idem* – HANÁKOVÁ, *Július Koller*, s. 122.

³⁷ *Ibid.*, s. 114.

Slovensku. Obraz *More* v úvode Hrabušického štúdie „Uvedenie do diela Júliusa Kollera“ v publikácii vydané k autorovej posmrtnej výstave (2009) je situovaný priamo k začiatku konceptuálneho maliarstva „ako konceptuálna reprezentácia, ako lingvistický znak, ako abstraktum do sféry symbolického, a nie ako reflexívna prezentácia maliarskeho zobrazenia“.³⁸

Koniec?

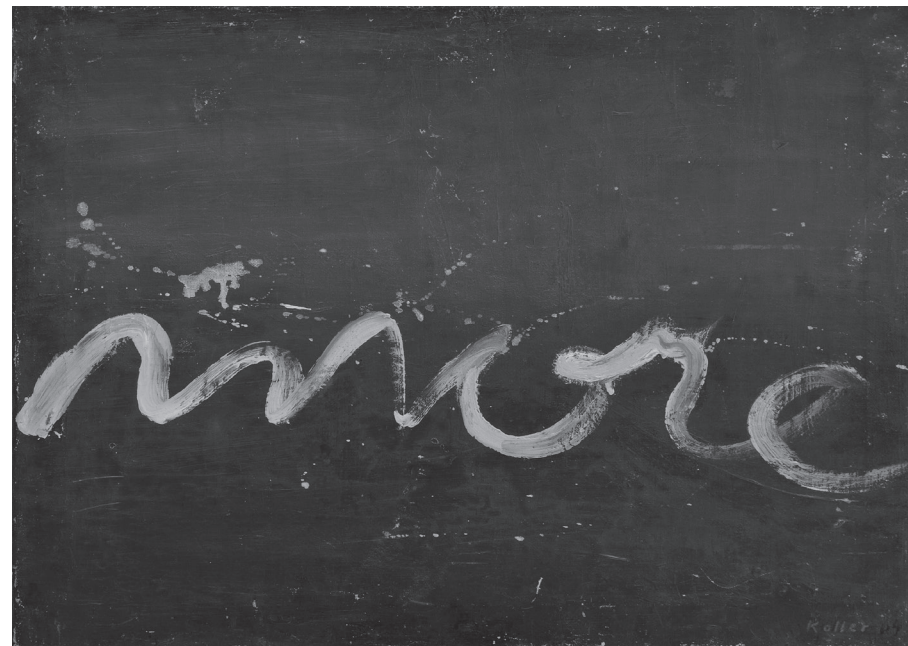
Tomáš Štrauss v jednej zo svojich spomienkových esejí pomenovanej „Niektoré charakteristické črty konceptualizmu na Slovensku“ zapochyboval nad jej názvom, pretože si nebol istý, či je v historickom zmysle korektný. Napísal: „Dejiny a dejiny umenia – nie ináč, než všetko v prírode a v spoločnosti – sa vyvíjajú vlastným rytmom. Akákoľvek kategorizácia je tu vždy len dodatočná.“³⁹ Avšak kategorizovať, umiestňovať, premiestňovať, prepisovať, zvýznamňovať, alebo naopak revidovať, či „vyhadzovať na smetisko dejín“ je najvladnejšou úlohou kunsthistorie – i keď zakaždým s istým účelom a z určitých pozícií. Prebiehajúca niekoľkoročná diskusia o obraze *More* nie je len dokumentom jeho „osobnej histórie“, ale je obrazom našich vlastných dejín umenia. Ich kapitola o konceptuálnom umení bola donedávna vnímaná predovšetkým prostredníctvom obrazoboreckých invázií. Neoavantgardný konceptualizmus sa v nich obmedzil len na problematiku akčného umenia, happeningu, či fiktívnych privlastnení reality. Avšak ako sa ukazuje, konceptuálne stratégie viedli aj k prehodnocovaniu tradičných druhov umenia, akým je práve maľba a maľovaný obraz. Ich zneisťujúca podvratnosť obraz neodstránila, ale postavila ho pred nové úlohy a predstavila ho v iných polohách – v procese jeho vzniku, vo formulovaní jeho funkcií a stanovení, či prekračovaní daných hraníc – „teda samého seba si uvedomujúceho – t.j. konceptuálneho maliarstva“.⁴⁰ Sčasti fiktívna diskusia medzi Tomášom Štraussom, Aurelom Hrabušickým, Radislavom Matuščíkom a Janou Geržovou je možno trochu komplikovaná, ale predsa len odpoveďou na Kollerovu otázku, „či konceptuálne maliarstvo môže fungovať v rámci konceptuálneho umenia“.⁴¹

³⁸ *Ibid.*, s. 119.

³⁹ Tomáš ŠTRAUSS, „Niektoré charakteristické črty konceptualizmu na Slovensku“, in: Zora RUSINOVÁ (ed.), *Na križovatke kultúr? Stredná Európa a umenie 20. storočia. Zborník prednášok z medzinárodného sympózia, ktoré sa konalo 12.–13. októbra v Slovenskej národnej galérii v Bratislave*, Bratislava: SNG 2000, s.129.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 132.

⁴¹ KOLLER, „Korešpondencia“, s. 156–159.



Július KOLLER, *More*, 69 × 49 cm, 1963–1964, olej na plátně, foto: archiv Beaty Jablonské