

Postmoderná primitívnosť v okruhu slovenského výtvarného umenia

Jana Migašová; jana.migasova@unipo.sk

Abstrakt: Text je výsledkom skúmania rôznych podôb tendencie primitivizmu vo výtvarnom umení dvadsiateho storočia na Slovensku. Vývojová etapa nazývaná postmodernou je zároveň silnou aktualizáciou kultúrneho primitivizmu. Ten sa prejavuje nie len v rovine štýlu ako typ gestickej maľby charakterizovanej ako „nová divokosť“, ale aj v rovine sémantickej ako znak, či súbor znakov odkazujúci k „predkultúrnym“, či „proticivilizačným“ spôsobom života. Špecifickou črtou slovenského postmoderného primitivizmu je umelecká evokácia predstáv rajských krajín a utopických miest. Z východiskovej pozície primitivizmu sú v texte uvedené do súvislostí výtvarné spracovania motívov Arkádie, utopických krajín, „strateného raja“ a „strateného detstva“.

Kľúčové slová: slovenské výtvarné umenie, postmoderna, primitivizmus, arkadický mýtus, utópia, neoexpresionizmus, neoakademizmus.

Abstract: The paper is the outcome of search for various forms of primitivism tendency in 20th century fine art in Slovakia. The development period of art called postmodernity is at the same time strong actualisation of the culture primitivism. It occurs not only as a type of “new wildness” painting in style level, but also as a sign or sign group which refers to “pre-cultural” or “counter-civilisation” ways of life in semantic sphere. Specific feature of Slovak postmodern primitivism is an artistic evocation of the Paradise and utopia images. From the primitivism point of view, there are presented contextually connected motifs of Arcadia, utopic lands, “lost Paradise” and “lost childhood”.

Keywords: Slovak fine art, postmodernity, primitivism, Arcadia myth, utopia, neoexpresionism, neoacademism.

Postmoderna z pohľadu primitivizmu

Leitmotívom umeleckej reflexie života osemdesiatych rokov bola aj v našom geografickom a kultúrnom rámci „obluda banalít“, „hrozba zovšednenia“, „neautenticita existencie“, „anonymita životných determinantov“, „simulakrá bez originálov“, „gýčová kultúra“, „infantilizácia spoločnosti“, „anticivilizačné nálady“ a v slovenských podmienkach ešte vždy prítomný zážitok skúsenosti s poškodením individuality v prospech socialistického kolektivismu.

Koncom osemdesiatych rokov sa na stránkach *Slovenských pohľadov* Miloslav Petrussek venoval jednej z veľkých tém postmodernity – fenoménu každodennosti. Zamýšľal sa nad vývojom každodennosti ako sociologickej témy. Zvrat, ktorý v sociológii nastal, keď do nej „vtrhla“ téma každodennosti, nazýva prechodom od „*perspektívy veľkého odstupu*“ k „*perspektíve najbližšej možnej vzdialenosti*“ (Petrusek 1989, s. 68). V sociológii sa stretli dva rozličné prístupy ku každodennosti – jeden, ktorý ju glorifikuje a druhý, ktorý je odmietavý, alebo aspoň zdržanlivý. „*Konflikt týchto dvoch pohľadov nie je náhodný, pretože odráža vnútornú ambiguitu, dvojznačnosť každodennosti*“ (Petrusek 1989, s. 68). Domnievame sa, že táto dvojznačnosť sa projektuje aj v spektre výtvarných názorov druhej polovice dvadsiateho storočia. Petrussek poukazuje na každodennosť ako na rutinný, repetitívny, predvídateľný – normálny život, ktorý je v opozite k „veľkým ideológiám“. Každodennosť má vlastnú „paratiku“, ktorá je nezriedka v rozpore s kategóriami veľkej morálky, alebo vedeckej etiky. Vyrovňovanie sa s týmito premennými malo niekoľko podôb, ktoré vytvárajú schizofréniu, či dualizmus výtvarného prejavu predposlednej dekády dvadsiateho storočia. Jednou cestou bola extrémna individualizácia výtvarného prejavu vo forme vypätého maliarskeho gesta v duchu európskeho neoexpresionizmu a s tým súvisiace „úniky“ do projekcií nových utópií, k prastarým,

osobným, či dokonca k falošným mýtom. Druhou trasou bolo surové priznanie skutočnosti a vytvorenie dištancie od banálnej reality prostredníctvom ironického nadhľadu v duchu post-pop-artu a neokonceptuálnych stratégií. Z hľadiska domácej výtvarnej scény umenie „osemdesiatych“ bolo tvorené ako post-socialistické a vo všetkých svojich aspektoch na dožívajúci socializmus reagovalo, z dnešného hľadiska interpretovania výtvarnej kontinuity so svetovým dianím na neho nazeráme ako na postmoderné.¹

Rastúca deravosť železnej opony spôsobila priepustnosť štátnych, aj kultúrnych hraníc. Výtvarný život na Slovensku sa zdal byť zasiahnutý európskym a americkým neoexpresionizmom, ktorý reagoval nie len na estetickú askézu konceptualizmu, ale aj na všeobecnú akceptáciu nových médií a akčného umenia. Nemecký neoexpresionizmus skupiny Die Neuen Wilden, talianska transavantgarda (Arte cifra), nový manierizmus Lipskej školy,² doznievajúce podoby pop-artu, či renovovaný „art-brut“ J. Dubuffeta a skupiny CoBra neznamenali iba obnovu závesného obrazu, ale aj reartikuláciu divokosti, iracionality, sentimentálnosti, figurácie, symboliky, mýtu, historických tém a predovšetkým novú, a zároveň poslednú mocnú vlnu primitivizmu v zmysle ideovo-koncepčnom, štylistickom i tematickom. Súvislosť medzi postmodernou a primitivizmom spozoroval Fred Hutchison v článku Postmodern barbarians (Hutchison 2004) (postmoderní barbari; pozn.: prekl. autor). Barbarské chápe ako obdobu primitívneho – prastaré, kmeňové, predkresťanské. Stav postmoderného človeka ukazuje ako veľmi podobný stavu barbarstva: podľa autora ide o útrpné rozpoloženie plné nudy, straty jednoty (fragmentácie), beznádeje a melanchólie, ktorý ústi do tzv. mentálnej klaustrofóbie – myslenia vo vnútri uzatvoreného systému kultúrneho determinizmu. Barbarské, podobne ako postmoderné, je plné mýtov a tabu (príkladom je politicky korektné rozprávanie). Jav, ktorý sa v postmoderne obvykle pomenúva ako multikultúrnosť, alebo kultúrny eklekticismus, Hutchison nazýva „proti-kultúrnosťou“, resp. kultúrnym primitivizmom.

Vhodným dokladom postmoderného proti-kultúrneho stanoviska je rozsiahla esej Jeana Dubuffeta *Dusivá kultúra (Asphyxiante culture)* z roku 1986, ktorá vystihuje práve tú názorovú polohu, odkiaľ sa formuje maliarsky jazyk „nových divokých“. Kultúra podľa neho nie je nič iné, ako inštitúcia kontrolovaná profesormi a kultúrnymi úradníkmi. Pre takzvaný kultúrny postoj je typické, že umelecké dielo nevytvára, iba ho pozoruje, a práve toto pozorovanie je charakteristickým rysom „kultúrneho umenia“, ktoré kazí nevinnosť pôvodného umenia a zbavuje ho všetkej subverzívnej sily (Dubuffer 1998). „Kultúra je estetická. Kultúrní a estetickí je totéž. Estét hraje komediu a predstiera, že vroucné miluje krásu. Ale není žádná krásy, kromě konvenční – kulturní. Krása je výsměšek kultury, podobně jako ledvinové kameny. S tím rozdílem, že v tomto případě jde o kameny přeludné, o pošetilou léčku“ (Dubuffer 1998). Tento názor na „krásne“ ako na konštrukt konvencie a zámerné uprednostňovanie škaredého ako súčasť nového variantu primitivizmu nás odkazuje na obdobie pred prvou svetovou vojnou, kedy si nemeckí expresionisti vybrali z umenia prírodných národov práve kvalitu expresívnej divokosti a zámerné deformácie figúr pôsobili proti akademizmu 19. storočia. Nazdávame sa, že umelecká i politická situácia diskreditovaných hodnôt a právd uplynulých desaťročí plodili „hnev“, potrebu očisty a zároveň potrebu plurality. Rozrôznenie umeleckých názorov prebiehalo predsa aj v úvode dvadsiateho storočia. Tieto dôsledky sú spojovateľmi obidvoch druhov primitivizmu, alebo inak – maľba osemdesiatych rokov môže byť chápaná ako aktualizácia expresionistického primitivizmu zo začiatku 20. storočia. Na tomto mieste treba odlišiť primitivizmus od postmoderných

¹ Parafrázovali sme slová Jany Ševčíkovej z rozhovoru pre Artyčok.tv [online], ktorý bol nakrútený pri príležitosti vernisáže výstavy skupiny Syzygia v roku 2010. Uverejnené na internete 2.5.2010. Dostupné na internete: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/4199/syzygia>>.

² Rozsiahla štúdia o maliarstve lipskej školy s bohatým počtom reprodukcí bola uverejnená vo Výtvarnom živote 1987, v dvojčísle 9 – 10.

štýlových anachronizmov – vo forme zámerných citácií. Zatiaľ čo štýlový anachronizmus môže byť akýkoľvek výber foriem z dávnejších, či uplynulých etáp histórie umenia, ktoré vo výsledku pôsobia pre štýlistický rámec prítomnosti neadekvátne, primitivizmus vždy operuje s aspektom odmietnutia prílišnej prekultivovanosti, sofistikovanosti, špekulatívnosti a volá po návratoch k inštinktu, nevedomiu, či k starším náboženským predstavám.

Ako uvádzame vyššie, novodobé divožstvo v sujetovej rovine diela je v postmoderne spájané s témou objavovania a projektovania stratených rajov (Arkádií), oživovaním mýtu a s rekonštrukciou utopických vízií. Kompaktnú charakteristiku takého maliarskeho prístupu uvádza Gabriela Garlatyová v súvislosti s predstaviteľom talianskej transavantgardy Enzom Cucchim: „*Cucchi si vytvoril neakademickú osobitú kompozíciu, farebnosť a autorské symboly (osobné mytológie). Pes, vták, vlk, zajac, figúra, loď, komín, lebká, obeň, more, kopce, kvapka a ďalšie indexy mysteriózne ovládajú symbolický priestor legend inšpirovaný napr. príbehmi z talianskeho folklóru a spomienok z detstva*“ (Garlatyová 2009, s. 260). K preferencii primitívneho patrí aj stratégia M. Paladina, ktorý vytváral kombinácie ikonografie kresťanského obrazu s archaickými obrazmi africkej a ázijskej kultúry. Podľa autorky v našom kultúrnom kontexte nebola pre postmoderný obraz kľúčová tradícia košického expresionizmu, napriek tomu, že viacerí naši „neoexpresionisti“ priznali náklonnosť k Jakobymu.³ Omnoho dôležitejší mal byť nový – „nomádsky“ charakter umelca, ktorý putoval po Európe a výpožičkami z videných diel rôznych období a tradícií narúšal štýlovú čistotu moderny a socialistického realizmu (napríklad Daniel Brunovský) (Garlatyová 2009, s. 266).

Generácia absolventov Vysoké školy výtvarných umení, ktorá sa predstavila na Salóne mladých `87, bola zároveň generáciou výrazných zmien s nalievajúcou a čulou výstavnou činnosťou. Ide predovšetkým o maliarov, ktorí akademické školenie absolvovali v rokoch 1985 až 1987: I. Csudai, D. Jurkovič, M. Šramka, L. Teren, S. Bubán, S. Bubánová. V *Slovenských pohľadoch* na tieto kultúrne pohyby reagoval Eudovít Hološka (1988). Spozoroval spoločné znaky novej maľby: veľké rozmery, technickú neopracovanosť formátu, divokú farebnosť, drsnú a neškolenú formu susediacu s naivitou, až detský prejav (Hološka 1988, s. 109). Pisateľovi sa nezdaľa byť zaujímavá samotná podoba novej maľby, ale stanovisko, odkiaľ prichádza – odmietnutie komplikovaného sveta, strojenosti, zložitosti a prílišného intelektualizmu. „*Prichádza s úsilím o čistý a pekný sen, s úsilím vyjadriť ich priamo, novou prirodzenosťou. Chce hovoriť o najzákladnejších veciach človeka na čistom stole, od začiatku sveta*“ (Hološka 1988, s. 109). Hološka cítil zámer byť diletantský, šokujúco drsný a priamočiary. Avšak vnútornú rozpornosť tohto neorganizovaného výtvarného prúdu spôsobovala paralelná tendencia ironickej kritiky, ktorá sa vzťahovala na „veľké narácie“ minulých desaťročí. Táto tendencia nastoľovala otázku toho, čo je vlastne posvätné a čo je iba „vyprázdneným fetišom“ súčasnosti.

Najvýraznejším znakom výstavy *Genius Loci* v Žiline (1991) – podľa recenzie Sabíny Bačíkovej, bolo znovuvyvolávanie a znovuzostavenie posvätných znakov.⁴ Zaujímavo vyzneli ohlasy na generačných príslušníkov nového maliarstva. „*Simona Bubánová-Tauchmanová ako jedna z mála slovenských výtvarníčok, ak vôbec nie jediná dokázala siabnuť až na dreň slastných pocitov a neváhala ich zverejniť (nezabudnuteľná peep show), ba dokázala viac – že má zmysel pre humor a iróniu, u žien taký vzácny*“ (Bačíková 1991, s. 4). Dielo *Malé obrázky* je zostavené – ako píše recenzentka – z „fetišových gýčov“ – rokokových rámčekov a barokových putti, renesančných anjelíkov ukladaných na skorodovaný povrch dosky hneď vedľa pop-artovej *pin-up girl*, československého štátneho znaku a symbolu zopätých rúk, či fragmentu Ukrižovania. Autorka recenzie tvrdí, že Bubánová tu paroduje samú seba, avšak zdá sa skôr, že ide o sarkastické defilé rôznych podôb

³ Garlatyová hovorí o autoroch ako A. Jasusch, J. Jakoby, ale aj o lučeneckom maliarovi J. Szabóvi.

⁴ Išlo o dvadsaťjeden inštalácií rôznych výtvarníkov na rôznych miestach mesta.

gýča – zbierku fetišov/suvenírov súdobého človeka. Toto dielo je blízke omnoho staršiemu asamblážovému objektu Stana Filka: *Oltáre súčasnosti* (1965 – 1966)⁵, v ktorom na pozlátenom zarámovanom podklade konfrontuje gotické sochy svätcov s fotografiou z časopisu.⁶ Podobne ako Bubánová, dáva dielu „punc“ poškodenosti, ktorá akoby bola výsledkom zabudnutia, schátrania a ničenia. Českí teoretici na základe poznania prác slovenských autorov nového obrazu zdôrazňujú špecifický charakter slovenskej maľby osemdesiatych rokov a zdôrazňujú fragment ako ťažiskový element nového výrazu. Fragment spolupracuje na humornej nadsázke a v tejto stratégii chápu dielo Simony Bubánovej ako suverénne (Ševčíková – Ševčík 1992, s. 11). Bubánová sa obracia voči falošným mýtom a reflektuje svet, ktorý je jej dôverne známy: „Západní divák si bude muset uvědomit, že obrazy krásy na obalu čokolády u nás ještě nutně nemusí znamenat substituci reálné zkušenosti a že Baudrillardovská simulace tu funguje jinak. Jsme v prostředí, kde se mísí tradiční ambice a kolektivní vzpomínkové symboly s populární kulturou a se symboly pronikající konzumní společnost“ (Ševčíková – Ševčík 1992, s. 11).

Krátka poetická správa Mariána Kvasničku v *Profile* (1991) upozorňuje na maliara Svetozára Ilavského, ktorý sa nenachádza na „obvyklom“ zozname „klasikov divokých obrazov“ osemdesiatych rokov a to je paradoxné, pretože je z formálneho hľadiska pravdepodobne najexpresívnejším a zároveň „najhravejším“ autorom tejto generácie. Kvasnička mu prisudzuje prívlastok „postmoderný“. Zámerne o Ilavskom nepíšeme ako o maliarovi, keďže má široké pole pôsobnosti – maľba, socha, objekt, intermediálny projekt a hudba. „[...] Svet' o Ilavský sa v dnešnej inventúre vyzlieka zo svojich vulkánov a búrok, zo svojich zápasov a zápalov, zo svojich obňov a z obnívania krásy, ktorá sa po stáročia páčila s kadekým. Je to inventúra, keď je otvorené pre všetkých otvorených, a je to zároveň pozvánka na túru po invencii. Je to, ak chcete, akési venčenie invencie“ (Kvasnička 1991, s. 12). Ilavského maľba však nie je iba expresívna a farebne disharmonická, odkazuje aj ku graffiti M. Basquiata, či k art-brut J. Dubuffeta (*Tri plutvy, štyri uši*, 1986; *Autoportrét*, 1990).

Stanovisko brutálnej, nedefinitívnej maľby zastával aj o niečo starší Ivan Šafranko (1931), ktorý



Ilavský, S. *Autoportrét* (olej, farebný sprej na plátne), 1990.

v sedemdesiatych rokoch štýlovo nadviazal na maľbu Júliusa Jakobyho, čo sa prejavilo variantom novej figurácie. Podľa slov Marty Hrebíčkovej Šafranko predstavil „odromantizované, až karikatúrne zveličené figúry“ (Hrebíčková 2008, s. 3), ktorých drsné a lapidárne spracovanie prezrádza civilný a nepatetický pohľad. Azda trochu odvážne môžeme konštatovať, že maliar pôsobiaci na periférii (najskôr v Košiciach, od roku 1963 v Prešove) anticipoval postmodernu a divokosť maľby, ktorá mala prísť do galérií až v osemdesiatych rokoch (napríklad maľby *Pred zrkadlom* a *Speváčky*, 1968).

⁵ Reprodukcia je dostupná na internete: <<http://www.webumenia.sk/web/guest/detail/-detail/id/SVK:SGP.2604/Stanislav%20Filko>>

⁶ Obdobné ironické vizuálne konfrontácie „oltáru“, „ikony“, či „fetišu“ ako symbolu zbožnej úcty a civilizačných momentov vo forme televízie, či útržkov populárnej ikonografie vytvárali aj Peter Meluzin (*Ic(l)ons*, 1997, objekt – televízia ako ikona) a Jana Želibská (*Striptease*, 1967, objekt).

Arkádie

Daniel Brunovský je jedným z tých maliarov novej generácie, ktorí sa dôsledne priklonili k štýlovému primitivizmu a k zámernej naivite výrazu. Z hľadiska nášho zámeru hľadania postmoderných projekcií rajských krajín je tento autor zaujímavým príkladom. Urobil „kopernikovský obrat“ k sebe samému ako k umelcovi, ktorý v sebe a vo svojom diele nosí celú umeleckú tradíciu – od antiky až po modernu. V rozhovore s Janou Geržovou (1989) reagoval najmä na otázky súvisiace s údajnou diskontinuitou súdobej maľby so slovenskými dejinami a „nové maľovanie“ vysvetľuje ako reakciu na životnú realitu: „*Sme pod vplyvom tlaku, presu, ktorý na nás zvonka pôsobí. Expresivita je spôsob vyrovnania sa s jestvujúcou situáciou, bez ohľadu na to, v ktorej časti Európy žijeme. Výbušnosť, otvorenie sa zvnútra je logickou reakciou na dobu, v ktorej žijeme, a nie na trend, ktorý je v Taliansku, alebo v New Yorku*“ (Geržová 1989, s. 37). V tvorivom hľadaní ho zásadne ovplyvnila cesta do Talianska – v roku 1984 tam absolvoval šesťmesačný študijný pobyt, počas ktorého sa mohol stretnúť s európskou históriou *par excellence*. Oslovila ho najmä atmosféra krajiny, kde viditeľne nadväzuje prítomnosť na minulosť. Taliansko ho inšpirovalo na viacerých úrovniach, v prvom rade prvky talianskej kultúry a tamojšia krajina tvorí jeho motívickú bázu, cituje Leonarda, Giorgioneho, Tiziana a Poussina. Inšpiruje sa monochrómym zobrazovaním krajiny ranorenesančných fresiek. Rozvíja motív metafyzickej architektúry Giorgia de Chirica a symboliku babylonských veží. K autorovej ikonografii patria fantastické, mýtické krajiny, levitujúce milenecké páry, cesty, mesiace, špirály, personifikované melanchólie – ide o cieľavedomý program vytvárania archetypálnych obrazov. Je dôležité, že Brunovský popiera, že by to bolo poznanie talianskej transavantgardy, ktoré by ovplyvnilo jeho rukopis: „*Nie preto, že som mal možnosť vidieť Clementeho obrazy, pretože tam som ich vôbec nevidel. O jedinej výstave postmoderny (desiatich amerických maliarov) by sa mohlo povedať, že bola pre moje formovanie rozobdajujúca. Ale v skutočnosti nebola. Formovalo ma samo prostredie, to, že som tam robil, maľoval, vystavoval*“ (Geržová 1989, s. 38). Na druhej strane nepripúšťa ani ovplyvňovanie svojej tvorby domácou modernistickou tradíciou, s výnimkou Júliusa Jakobyho. Dôkazom je jeho študentská práca *Et in Arcadia Ego* (1982), ktorú vytvoril ešte pred talianskou cestou a predznamenáva stratégiu práce s klasickou tradíciou európskeho maliarstva (Poussin). Zároveň otvára zvláštny tematický okruh rajských priestorov – na základe našich zistení ide o prvé zobrazenie témy smrti v Arkádií na našom území.⁷ Gabriela Garlatyová vhodne zhrňa: „*Brunovského poézie prepájajú básnické s maliarskym, v ktorých sa vytvárajú autorské metafory: špirála, veža, milenci, melanchólia. Mytologický základ sprítomňuje aj rozprávkovosť, metaforickosť osobných príbehov a snových atmosfér*“ (Garlatyová 2009, s. 268)



Brunovský, D. *Et in Arcadia Ego*
(olej na plátne), 1982.

Brunovského spracovanie alegórie *Et in Arcadia Ego* je zvláštnou kombináciou odkazovania na Guercinov a Poussinov obraz zároveň. Dve deformované postavy v kubistickom tvarosloví sú svojim expresívnym gestom úľaku po nájdení symbolu smrti podobní Guercinovmu spracovaniu, no prítomnosť náhrobku s nápisom *Et in Arcadia Ego* prezrádza Poussinovu predlohu

⁷ Napriek tomu, že téma raja (a okruh príbuzných tém) sa v slovenskom maliarskom kontexte objavuje aj skôr: Rajská záhrada Juraja Collinásyho (1958), Rajská záhrada insitného maliara Dušana Benického (1970 – 1974); Vyhnanie z raja od toho istého insitného maliara (1971 – 1975), Vyhnanie z raja Milana Paštéku (1983, kresba na papieri) a maľba s rovnakým názvom Bély Kolčákovej (1964). V súčasnosti sa téme *Et in Arcadia Ego*, t.j. téme memento mori venuje okrem iných mytologických tém mladý autor Vladislav Zabel (1975), ktorého výstava v Mestskej galérii v Rimavskej Sobotě (2008) niesla rovnomený názov, kurátorkou bola Gabriela Garlatyová.

(Guercino použil symbol lebky). Obraz – znak odkazuje k mýtckej krajine a k dejinám maliarstva zároveň. Na rozdiel od nasledujúcich príkladov sa však táto študentská práca nezaobera významovým posunom idey prítomnosti „smrti v raji“.

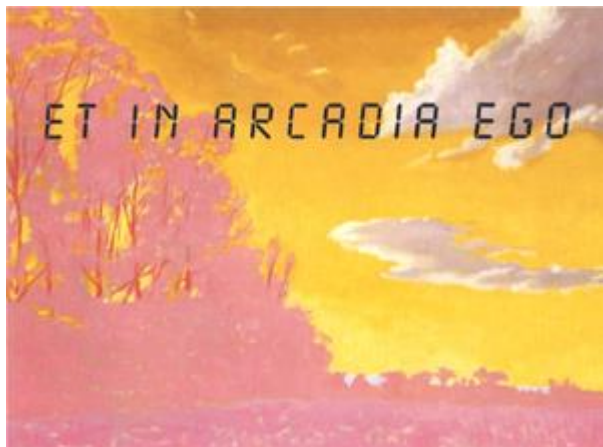
V prácach najmladšieho zo spomínaných autorov – Bohdana Hostiňáka – je aktualizácia arkadického mýtu prítomná najsilnejšie. K spracovaniu témy autor pristupuje dvojakým spôsobom. Najprv privoláva predstavu zasnúbenej, idealizovanej krajiny a vychádza z bohatej spomienkovej zásoby z detstva stráveného v prírode – tak vznikajú plátna série s názvom *Arkádia* (1998 – 2001), či *Krajina* (1998 – 1999). Zora Rusinová tento súbor obrazov interpretuje ako výsledok traumy z industriálnej civilizácie (t.j. ako anticivilizačný postoj) a abstraktné obrazové prvky, ktoré narúšajú obraz krajiny chápe ako „hravý dekoratívny prvok“, ktorý je komponovaný systémom obrazu v obraze (Rusinová 2005, s. 18). Druhým spôsobom je cyklus obrazov *Et in Arcadia Ego* (1999). Toto pojmie mýtckého miesta sa odvoláva na Poussinovo stvárnenie idylickej pastorálnej krajiny, ktorá je súčasne upozornením na všadeprítomnosť smrti (bližšie Panofský 1981, s. 231-250). Obrazová analógia vety vyrytej na náhrobku, pri ktorom stoja klasicisticky idealizovaní Poussinovi pastieri je kombináciou idylickej krajiny a „vražedného“ elementu. Preberieme Hostiňákové slová zaznamenané Zorou Rusinovou: autor sám tvrdí, že vždy chcel maľovať idylu – stav pokoja. Avšak, keď sa v deväťdesiatych rokoch pozrel za seba, videl vo svojich obrazoch tragiku a rozorvanosť. V rozhovore s Janou Geržovou maliar vysvetľuje svoje stvárnenia rajských krajín: „U mňa sa motív smrti, ktorá je prítomná v ideálnej krajine, viaže na už spomínaný zážitok z detstva. Už vtedy som vnímal veľké napätie vyplývajúce z toho, že svet bol podľa mňa krásny a dobre usporiadaný, a predsa v ňom bola prítomná smrť. To je veľký paradox života, čo možno dáva životu jeho cenu“ (podľa Geržová 2009, s. 338).



Hostiňák, B. *Et in Arcadia Ego*
(olej na plátne), 1999.

V obidvoch prístupoch zobrazenia arkadického krajiny Hostiňák využíva štruktúru opozít, kontradiktorné tvrdenie: v prípade série *Arkádia a Krajina* kladie na spodnú vrstvu iluzívne zobrazenú krajinu vrchnú „plášť“ rastra zostaveného z bodiek, ktorým zámerne demaskuje starostlivo pripravenú ilúziu a znemožňuje divákovi pohodlné vnímanie lineárnej perspektívy a znázornenia objemu húštiny stromov. Predpokladáme teda, že nejde iba o „hravý dekoratívny prvok“, ide o jasné priznanie simulakrálnej povahy predstavenej idylly: obrazy raja (a možno aj vytúžené obrazy nevinnnej prírody) nemajú svoj referent. Uvedená vrstevnatosť obrazu odkazuje zároveň aj k skúsenosti s technickým obrazom. Vo verzii *Et in Arcadia Ego* z roku 1998 vytvára vrchnú vrstvu obrazu z názvu maľby v podobe tzv. digitálneho písma. Tým nie len že deštruuje ilúziu krajiny v spodnej vrstve, ale posúva hru odkazov k oblasti počítačovej grafiky, či dokonca ku vizuálnemu jazyku videohier. Na

krajinu sa už nepozeralme cez zvláštny filter bodkovaného rastra, ale cez obrazovku, či monitor. Hostiňák vytvára ilúziu, aby ju vzápätí deštruoval. Jeho maliarske pojetie rajskej krajiny podáva svedectvo o jej existencii a neexistencii zároveň.



Hostiňák, B. *Et in Arcadia Ego* (olej na plátne), 1998.

Konceptuálne dielo – projekt Alexa Mlynárčika – Argília (1974) je zvláštnym prípadom projektovania utopických krajín. Nepatrí síce do okruhu návratu k maľbe, no svojim citačným charakterom predznamenáva postmodernu. Z nášho pohľadu je tiež predchodcom proti-kultúrneho stanoviska rokov osemdesiatych. Táto dadaisticky ladená utópia „fungovala formou spoločného projektu na podobnom princípe samostatnej slobodnej spolupráce a účasti, ako to už bolo v prípade Mlynárčikových happeningov – členovia kráľovského dvora mohli realizovať vlastné aktivity, pričom kompetencie jednotlivých úradov boli závislosťou ich riešenia. Umelcovým zámerom bolo, aby každý realizoval svoje vlastné aktivity a iniciatívy v rámci

spoločnej hry“ (Euringer – Bátorová 2011, s. 190).⁸ Výtvarné iniciatívy vo forme parafráz klasických malieb (*Giorgioneho Prameň*) a starých majstrov podporovali neurčitost', či atemporálnost' existencie Argílie. Čas nezohrával úlohu, prítomné sa miešalo s minulým. To indikovalo zámernú utopickosť konceptu.

Pierre Restany opisuje Argíliu (1974) ako utopický projekt, ktorého memorandum je založené na inom utopickom programe ruskej avantgardy 20. rokov.⁹ Ten proklamoval tvorbu ako výsledok kolektívnej komunikácie. Z Mlynárčikovych opisov svojho diela vyplýva, že opäť môžeme hovoriť o istom variante mäkkého primitivizmu – vedomého, vo forme vyhlásení. Prezentovaná je ako ďalší variant „pocty“ – človeku. Projekt má dadaistický podtón poetiky irónie, absurdity, nonsensu a predstieranej naivity. Utopickosť je vyjadrená zámerne. Pôvodná predstava o Argílii súvisí s autorovým pobytom v prírode: „*Argillia je pocta človeku, ktorý má svoje malé radosti i starosti, ktorý pozerá na veľké slnko, obdivuje ho a miluje, ktorý privoláva dážď. Ktorý má rád veľa ďalších vecí, ktorý má aj svoje nepekne vrtochy. Priemerný človek, jednoduchý a obyčajný – vo svojej najčistejšej podstate, človek-pojem [...]*“ (Mlynárčik 1995, s. 148). Restany uvádza náplň činnosti členov Argílie ako permanentné putovanie „inde“ – v čase i priestore. (Ako dokumentáciu vytvárali ironické fotomontáže.) Restanyho pojem „inde“ odkazuje k priznanej utopickosti projektu. Aspekt komentára, persifláže, citácie, všeobecne aspekt práce s dielom významnej výtvarnej minulosti sa v druhej polovici 70. rokov objavuje v Mlynárčikovej utópii ako postmoderná črta. „*Argillia je všade a inde. Geometrický súčet všetkých „inde“ sveta, univerzálne inde*“ (Restany 1995, s. 189). Argília priznáva aj rovinu kontaktu s moderným primitivizmom prostredníctvom akcie – „pocty“ H. Rousseauovi. Podľa Mlynárčika ide o maliara, ktorý žil svoje umenie, bol jednoduchý a čistý – teda pochádzal z končín Argillie (Restany 1995, s. 150). Výber poctených autorov dejín umenia (Tizian, Correggio, Boticelli, Bosch, Brueghel st., Ingres, Rousseau) naznačuje, že únik do Argílie neznamená iba únik z každodennej reality socializmu, ale zároveň únik k tým kapitolám dejín umenia, ktoré neboli socialistickým realizmom „diskreditované“ (k dekadencii,

⁸ Mlynárčik bol „riaditeľom Kráľovského protokolu“ a jeho úlohou bolo vytvoriť dokumentáciu, čo by potvrdzovala existenciu kráľovstva. Časom vznikol rozsiahly album fotografií a fotomontáží stretnutí a misii členov Argílie s významnými predstaviteľmi iných štátov – ide o ironické mystifikácie udalostí – stretnutie s Rooseveltom, Stalinom, či prijatie Restanyho Brežnevom.

⁹ Levy Front Iskusstva – LEF.

k avantgarde, k primitivistom). Motív úniku je napokon potvrdený tým, že Mlynárčik síce najskôr lokalizoval Argíliu v dedinke pri Terchovej, neskôr ju „presunul“ na polynézsky ostrov Bora-Bora. V tomto svojom „hľadačstve diaľok“ sa identifikoval s Gauguinom. Argília je príkladom kultúrneho primitivizmu (bližšie Lovejoy – Boas 1935), v ktorom civilizovaný nie je spokojný s civilizáciou, v ktorej žije. Presnejšie, ide o nespokojnosť so súdobými politicko-spoločenskými podmienkami na našom území. Aj v tomto modeli utópie sa aktualizuje obraz slovenskej prírody, či nedotknutej prírody exotických diaľok. Argília je teda nie len názvom, ale i konceptom podobná mýtu Arkádie – umiestnenie mimo všetky reálne miesta. Ideálna, vysnívaná krajina. Monarchia uprostred socialistického štátu.

Dokladom záujmu postmoderných a súčasných výtvarníkov o tému Arkádie je americký výstavný projekt *Arcady Now: Paradise reimagined*¹⁰ (2011) Thomasa McGlynnu, ktorý zostavil súbor diel reflektujúcich „arkadický mýtus“ v rôznych výtvarných artikuláciách. Kurátor sa tu zamerával na tú vrstvu mýtu zasúbennej krajiny, ktorá odkazuje k interakcii človeka a prírody, k rozporu civilizovaného a primitivistického postoja. Arkádia je utópiou stratennej jednoty človeka so zvierat'om, rastlinstvom a nerastmi. „Mýtus Arkádie kolíše medzi drsnými a jemnými spracovaniami jeho permutácií, medzi divoštvom polo-kozy a polo-človeka a rozptýlením ducha v osvietenej, slnkom prežiarennej atmosférickej perspektívy, medzi dionýzovským a apolónskym žiľvom, medzi fenomenologickým čítaním a idealistickým vedením“ (McGlynn 2011). Kurátor v súčasnom umení nachádzal diela, v ktorých je prítomná mýtická „pastierska idea“: vízia tejto idey ako idylického miesta, kam je potrebné uniknúť. Vystavené práce riešili problémy rozporu „príroda verzus ľudské zásahy do prírody“, „krásy verzus banality“, „ideálnosti verzus skutočnosti“.

Mlynárčikov projekt *Argílie*, Brunovského maliarska verzia *Et in Arcadia Ego* a Hostiňákove krajiny a *Arkádie* majú spoločný ideový impulz. Pravdepodobné je vysvetlenie tohto javu „evokovania utopických krajín“ ako symptómu nutkavej potreby individuácie. Zdá sa, že koncept „strateného raja“ sa v dejinách umenia pravidelne objavuje a indikuje nezmieriteľný rozpor civilizovaného človeka s blaženým stavom „pred pádom“.

Detstvo a zánik

V línii sledovania problému vynárania sa ideí primitivizmu sa dostávame k dielam, ktoré odkazujú k iným formám „návratu k stavu nevinnosti“. Dôležitým príspevkom k maliarstvu osemdesiatych rokov, ktorý dokazuje kontinuitu vývoja návratu závesného obrazu od rokov sedemdesiatych, je práca intermediálneho umelca Vladimíra Popoviča, ktorá je (podobne ako v prípade Martina Knuta) príkladom spojenia naivistickej formy, banálnych tém a hry ako metódy práce. V roku 1965 uskutočnil Vladimír Popovič akciu *Púšťanie lodičky na Dunaji*, ktorá prepájala objekt (vec) so zámerným spracovaním do formy akcie prostredníctvom detskej hry. Intímna akcia mala svoje pokračovanie (a potvrdenie) v *Akcii pre štyri oči a utopená panňa*, v ktorej autor vytváral papierové „muchláže“ (figúrky podobné bábkam) a napokon ich pred očami divákov nechával rozmočiť v pohári na zaváranie. Papierové objekty V. Popoviča v kontexte jeho akcií v sebe nesú silné napätie medzi ideálnym stavom detstva a momentom zániku. „Lodička“ je zároveň príkladom substituovania idey detstva a strateného idylického stavu pred pádom, pretože v sebe zahŕňa aspekt „odchádzania“. Papierová lodička je kreácia, ktorá je vopred určená k zániku. Zároveň „lod“ predstavuje jednu z foucaultovských heterotopí, umiestnení mimo všetky umiestnenia – odtiaľ

¹⁰ Výstava *Arcadia Now* mala premiéru 11. apríla – 15. mája 2011 v Castleton State Collage ; reprizovaná bola v New Jersey City University – v septembri a októbri 2012. Kurátor predstavil diela etablovaných a začínajúcich výtvarných umelcov ako: Kiki Smith, Bill Doherty, Allisa Dworsky, Sally Apfelbaum, James Welling a ďalší.

pochádza *loď bláznov* alebo loď, ktorá pláva do exotických diaľok. Loď je podľa Foucaulta najväčšou zásobárňou ľudskej imaginácie. „*Loď, to je heterotopie par excellence. V civilizácii bez člnu sny vysychajú, špiónáž nabrazuje dobrodružstvom, a polícia zaujme miesto pirátov*“ (Foucault 1996, s. 86). Aj keď sme pôvodne predpokladali, že „Popovičova lodička“ bude najmä oslavou banality – a to najmä v súvislosti s vplyvným hnutím Nového realizmu a fluxovou poetikou, fakt, že Popovič sa týmto znakom „zaoberá“ aj v médiu maľby a zapája ho do akcií rôznych kontextov prezrádza, že lodička nemá iba inštrumentálny charakter, je predovšetkým cieľom, ku ktorému sa autor až obsedantne vracia. Z tohto dôvodu sme dospeli k názoru, že „lodička“ môže byť „reálnou metaforou“ (bližšie Summers 2005, s. 121-154) – substitúciou detstva, vynáraním archetypu dieťaťa, aktualizáciou mýtu o stratenom raji.

Z okruhu „nových divokých“ nadviazal výtvarnú komunikáciu prostredníctvom spomienkového slovníka detstva Iva Csudai. Aj keď začínal podobne – s expresívnym maliarskym rukopisom, jeho paleta bola omnoho umiernenějšía (*Dva obne*, 1991) a tematicky viac konvenoval Novej figurácii, než vypätému symbolizmu, či ironickému zosmiešňovaniu. Avšak v druhej polovici deväťdesiatych rokov vypracoval osobitý výtvarný program, ktorý predstavuje svojsku adaptáciu pop-artu prispôbenú počítačovému veku. „*Obraz už nevzniká ako výraz spontánnej obrazotvornosti, ale ako istá konštrukcia vytvorená z prívlastných vizuálnych predlôh upravených v počítači, ktoré autor ďalej maliarsky spracováva*“ (Geržová 2009, s. 265). Zásadným viditeľným prelomom v Csudaiovom programe bola výstava *9 Easy Pieces*¹¹ (SNG v Dunajskej Strede, 1996), kde sa na obrazoch začala objavovať figúra medvedíka (*Umierajúce slnko*, 1996). Ikonografický súbor „počítačovo rezaných“ postáv autor vysvetľuje postupným zovšednením námetov, ktoré boli uvoľnené v osemdesiatych rokoch (Csudai 2009, s. 270). V snahe po originalite dospel k silne autobiografickým prvkom. *Teddy Bear* je „bránou“ k spomienkam z detstva, detský aspekt je podčiarknutý naivizujúcou štylistikou odkazujúcou ku komiksu a kresleným rozprávkam.¹² Cudzia predloha je paradoxne symbolom obratu k individualizmu. Csudaiove plátna z cyklu *9 Easy Pieces* (1995 – 1996) môžu byť zároveň chápané ako obrazové konfrontácie idey „zlatého veku“ a prvku zániku. Z interpretácie Petra Michaloviča sa dozvedáme, že princíp dvojitého kódovania u Csudaiu umožňuje, aby jeho „mackovia vyjadřili“ starozákonnú múdrosť „vanitas vanitatum“, čo môže byť paralelou k zobrazeniu memento mori vo vyššie spomínaných reprezentáciách Arkádie. A naozaj, „mackovia“ držia symboly zániku – pochodeň a lebku (*Teddy*, 1995). V tomto ohľade je možné chápať aj dielo generáčného súputníka Roberta Bielika *Ondrej a 28 lebiek*: memento mori je prítomné aj v vo veku nevinnosti, v stratenom raji, či v idealizovanej krajine. Zároveň popiera bezčasovosť utopických projektov a predstieranú večnosť obrazov simulovanej reality. Aj Csudai ukazuje napätie medzi idealitou a realitou, jeho Arkádiou je spomienkový vizuálny element detstva a symbol smrti posúva zmysel zdanlivo banálneho obrázku k vyjadreniu bazálnej životnej skepsy. Ponúka sa tiež vysvetlenie, že Hostiňákov zámerný akademizmus a Csudaiov „kompjuterový naivizmus“ nie sú len „nadľahčením“ závažnej témy temporality bytia, sú spôsobom dištancie od témy, ktorá je vždy bytostnou realitou autora. Guercinov a Poussinov obraz o smrti prítomnej v raji je predsa popretím naivnosti, obrazovým odhalením Májinho závoja – ilúzie o existencii. Csudai sa správa k maľbe podobným spôsobom ako Hostiňák – na jednej strane trepezlivo premaľúva banálne námety, na strane druhej ukazuje zánik starého chápania závesného obrazu – a to robí metódou repetície, ako si všimla Beáta Jablonská: „*Niekoľkonásobným namalovaním tej istej reprodukcie popiera výsostne autentickú devízu maľby – originalnosť – práve tú vlastnosť, ktorou sa doteraz mohla vymedzovať voči reprodukčným médiám*“ (Jablonská 2000, s. 103).

¹¹ *9 Easy Pieces* (9 ľahkých kúskov): *Teddy*, *Umierajúce slnko*, *Ozveny*, *Let*, *Cínový dážd*, *Jelenec*, *Práca*, *Ochrana*, *Hasí Totarsch* (oleje na plátne, 1995 – 1996).

¹² Spomienkový svet ako ikonografický súbor banálnych predmetov využíva vo svojej maľbe Jozef Baus, najmä v cykle *Ikony*, 1996 – hlavným symbolom – bránou do minulosti – je tu predmet / špulka, časť detskej hry.

Na základe uvedených prípadov umeleckých reprezentácií preferencií primitívneho môžeme (aj keď na skromnej ploche) ukázať ako sa primitivizmus – dôležitý fenomén moderny – rozvinul a modifikoval



Csudai, I. *Teddy*. Cyklus 9 Easy pieces
 (olej na plátne), 1995.

v umení postmodernity. Názory Jeana Dubuffeta a im príbuzné vyjadrenia Daniela Brunovského však dokazujú, že primitivizmus je predovšetkým umeleckým fenoménom vznikajúcim ako reakcia na špecifickú kultúrnu situáciu, ako symptóm preferencie autenticity výrazu. Kľúčovou odlišnosťou v porovnaní s modernou sa ukazuje byť skeptický prístup k nevinnosti a k idealite. Pôvodná gauguinovská predstava o šťastí nájdenom mimo civilizáciu, či „inde“, je v prípade „Mlynárčikovej Argílie“, „Hostiňákovej Arkádie“, „Popovičových loďčiek“, „Csudaioových macíkov“ reprezentovaná ako projekcia túžby, zámerne ukazuje na utopické koncepcie. Počiatková divokosť maliarskeho rukopisu obrazov druhej polovice osemdesiatych rokov sa pomerne rýchlo ustálila na pokojnejších formách rôznych druhov neoklasickej, či neoakademickej maľby. Mýtická krajina – Arkádia je na sklonku osemdesiatych rokov v obrazoch Bohdana

Hostiňáka opäť znavovaná bezčasovosti a ideality. „Ja (smrť) som dokonca aj v Arkádií“ tu „vyslovujú“ nové symboly deštrukcie – sopka,

raster geometrických prvkov, digitálne písmo. U Csudaia sa téma mýtu a kolektívnej pamäte ľudstva presúva do intímnych sfér, k jeho spomienkam z detstva. Csudaiov „macík“ konotuje príbuzné obsahy ako Hostiňákove krajiny – nevinné, rajske, večné, prvotné. Prítomnosť symbolov memento mori však menia pôvodne primitivisticky ladený význam, kľúč k dekódovaniu posolstva teda náleží rovine syntaxe. Obrazy – znaky majú štruktúru popretia (negácie): „Toto nie je raj. Toto nie je nevinnosť. Toto nie je skutočnosť.“ U Hostiňáka je navyše negovaná aj ilúzia a pokiaľ Nicolas Poussin negoval večnú, idealizovanú Arkádiu, mladý maliar neguje ilúzie technických obrazov a virtuálnych realít.

Literatúra:

- [1] BAČÍKOVÁ, S. 1991. Genius loci Tacit. In. Profil súčasného výtvarného umenia. roč. 1, č. 16, s. 4.
- [2] DUBUFFET, J. 1998. Dusivá kultúra. Praha: Hermann & synové.
- [3] EURINGER-BÁTOROVÁ, A. 2011. Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia: Akcie Alexa Mlynárčika. Bratislava: Slovart – Vysoká škola výtvarných umení.
- [4] FOUCAULT, M. 1996. Myšlení vnějšku. Praha: Hermann & synové.
- [5] GARLATYOVÁ, G. 2009. Európska a americká neoexpresívna maľba a jej ohlasy. In. JABLONSKÁ, B. ed. Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992 :

- [Slovenská Národná Galéria, Esterházyho palác, 8.4. – 30.8.2009]. Bratislava: Slovenská národná galéria, s. 259 – 269.
- [6] GERŽOVÁ, J. 1989. Tvorba mladých v zrkadle vlastných úvah (rozhovor s Danielom Brunovským a Danielom Jurkovičom). In. *Výtvarný život*. roč. 34, č. 1, s. 36 – 39.
- [7] GERŽOVÁ, J. 2009. Rozhovory o maľbe: Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie. Bratislava: Slovart.
- [8] HOLOŠKA, L. 1988. O mladej slovenskej maľbe. In. *Slovenské pohľady*. roč. 104, č. 9, s. 108 – 111.
- [9] HREBÍČKOVÁ, M. 2008. Ivan Šafranko : Rekapitulácia [katalóg výstavy]. Prešov: Šarišská galéria.
- [10] HUTCHISON, F. 2004. Postmodern barbarians. In. *Renew America* [online]. [cit. 14. 1. 2014]. Dostupné na internete: <<http://www.renewamerica.com/analysis/hutchison/120419>>.
- [11] JABLONSKÁ, B. 2000. Maľba v postmodernej situácii. In. RUSINOVÁ, Z. et al. *Dejiny slovenského výtvarného umenia: 20. storočie*. Bratislava: Slovenská národná galéria, s. 98 – 106.
- [12] KVASNIČKA, M. 1991. Medzi Cíferom a postmodernou. In. *Profil súčasného výtvarného umenia*. roč. 1, č. 15, s. 12.
- [13] LOVEJOY, A. – BOAS, G. 1935. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore: The Johns Hopkins press.
- [14] MCGLYNN, T. 2011. Paradise re-imagined. In. *Academia.edu* [online]. [cit. 15. 1. 2014]. Dostupné na internete: <http://www.academia.edu/1373648/Arcadia_Now_Contemporary_Art_in_Country>.
- [15] PANOFSKY, E. 1981. Et in Arcadia Ego: Poussin a elegická tradice. In. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, s. 231 – 250.
- [16] PETRUSEK, M. 1989. Lesk a bieda každodennosti: Zopár sociologických nápadov. In. *Slovenské pohľady*. roč. 105, č. 5, s. 68.
- [17] RESTANY, P. 1995. *Inde*. Bratislava: Slovenská národná galéria.
- [18] RUSINOVÁ, Z. 2005. *Bohdan Hostiňák*. Bratislava: Koloman Kertész Bagala.
- [19] SUMMERS, D. 2005. Reálná metafora: pokus o novou definíciu „konceptuálneho“ zobrazení. In. KESNER, L. ed. *Vizuální teorie: Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H&H, s. 121 – 154.
- [20] ŠEVČÍKOVÁ, J. – ŠEVČÍK, J. 1992. Simona Bubánová, Martin Knut. In. *Profil súčasného výtvarného umenia*. roč. 2, č. 9, s. 11.

Mgr. Jana Migašová, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
jana.migasova@unipo.sk

www.casopisespes.sk
