

# Jazdec /25

Revue súčasného umenia  
Zima 2016 / Ročník VII. / 1,50 EUR

Omar Mirza /  
*Stratený v kontexte*  
Komentár k Cene Oskára Čepana 2016  
Alena Vrbanová /  
*Július Koller: One Man Anti Show*  
Ján Kralovič /  
*Galérie v kríze stredného veku*  
Katarzyna Cytlak /  
*Zložitosť a protiklad v stredoeurópskej  
radikálnej architektúre. Experimenty v umení  
a architektúre 70. rokov*  
Richard Gregor /  
*Ihla, ruka, srdce, hlava*



9 771338 077002



# Zložitost' a protiklad v stredoeurópskej radikálnej architektúre. Experimenty v umení a architektúre 70. rokov

## Katarzyna Cytlak

Ak by ste vôbec vedeli prestaviť situáciu, v ktorej je niečo také možné, mali by ste revolúciu. Herbert Marcuse<sup>1</sup>

V roku 1966 uverejnil americký architekt Robert Venturi významnú publikáciu *Zložitost' a protiklad v architektúre*, v ktorej diagnostikoval chorobu ranej modernej architektúry, zloženej z „nútenej jednoduchosťi“ a „prehnanej prehľadnosti“<sup>2</sup>. Venturi tiež správne označil problematické oneskorenie medzi víziou moderného architekta a každodennou architektonickou skúsenosťou obyvateľov moderných budov. V knihe, považovanej za prorocký manifest postmodernej architektúry, vyjadril odpor k úspornosti funkcionalistického prístupu, výstižne popísaný sloganom „Menej je nuda“, čo je Venturiho parafráza na známu doktrínu Miesa van der Rohe „Menej je viac“<sup>3</sup>. Venturiho vyhlásenia mali svoj ekvivalent v architektonickej praxi danej doby. Potreba experimentovať na poli architektúry a odmietanie funkcionalistickej úspornosti neboli len americkým, ale skôr globálnym fenoménom, rozšíreným od Európy až po Japonsko. V polovici 60. rokov sa v západnej Európe v architektonickej praxi objavila tendencia podporovať zblížovanie medzi umením a architektúrou. Tento trend bol zosobnený vo vypracovaných projektoch, povahou skôr umeleckých než architektonických, ktoré navrhovali utopické vízie spoločnosti. Tieto futuristické vízie urbanizmu a skulpturálnych budov, spojených s umeleckými hnutiami od pop artu po konceptualizmus, označil taliansky kritik umenia Germano Celant za „radikálne“<sup>4</sup> a britský architekt Peter Cook za „experimentálne“.<sup>5</sup>

Tieto projekty vizionárskej architektúry, pripravené skupinami ako britský Archigram, francúzsky Aérolande, talianske Superstudio či Haus-Rucker-Co a umelcami a architektmi združenými okolo rakúskeho periodika Bau, uprednostňovali formálne a konceptuálne inovácie pred funkčným aspektom a v niektorých prípadoch presadzovali priame spojenie medzi umením a spoločnosťou. Niekedy ich spájali s hnutím odporu mája 1968.

V strednej a východnej Európe sa v tom istom čase vyskytovali umelci a skupiny architektov, ktorých projekty vykazovali formálnu a konceptuálnu podobnosť s projektmi ich západných kolegov a presadzovali odklon od bežného pochopenia architektúry. Až na niekoľko projektov profesionálnych architektov ako napr. českej skupiny SIAL, ocenenej v roku 1969 prestížnou cenou Grand Prix Augusta Perreta,<sup>6</sup> maďarského architekta Eleméra Zalotaya<sup>7</sup> či Poliaka Jana Głuszkaka,<sup>8</sup> radikálnu architektúru v strednej Európe určovali najmä umelci. Medzi tými, ktorí v 70. rokoch tvorili architektonické projekty alebo participovali na umeleckých aktivitách týkajúcich sa architektúry a urbanizmu s ambíciou redefinovať verejný priestor, figurujú: skupina VAL, Milan Knížák, Karel Malich, Václav Cigler, Hugo Demartini, Stanislav Kolibal, Jozef Jankovič, Július Koller a Stano Filko v Československu; Tadeusz Kantor, Edward Krasiński, Jerzy Rosolowicz, Włodzimierz Borowski, Jarosław Kozłowski, Zbigniew Gostomski v Poľsku; skupina Sigma, Mihai Olos, alebo Paul Neagu v Rumunsku, ako aj Tibor Gáyor, Dóra Maurer, István Haraszty, János Megyik, Endre Tót, György Jovánovics či Tamás Hencze v Maďarsku.

Podobne ako u západných kolegov, ich projekty sa v mnohých prípadoch nedali realizovať. Ich formálne

experimenty sa zameriavali na použitie nových materiálov, ktoré sa málokedy využívali pri stavbe, no ponúkali nové možnosti. Na rozdiel od tvorcov architektúry v tradičnom zmysle, autori experimentálnych budov vo svojich projektoch zanedbávali aspekt trvalej udržateľnosti, a tieto tak predstavovali skôr prototypy vo forme kresby, koláže, fotomontáže či architektonického modelu okolia, čím sa stávali dielami skôr prchavej povahy. Spočiatku sa im darilo rozširovať všeobecné uvažovanie o architektonickej praxi, ktoré sa zaoberalo niektorými z tradične profirečivých aspektov architektúry ako flexibilita a elasticita, mobilita či prchavosť. Ponúkaním nových architektonických foriem a tvarov, ako napríklad nafukovacie konštrukcie, však spôsobili narušenie architektonického odboru a neskôr sa pre ich projekty stala charakteristická, medzi iným, prítomnosť nomádického aspektu či absencia pevných, trvácných materiálov a odmietanie pravého uhla.

Aj keď sa na tému vizionárskych architektonických projektov navrhnutých v západnej Európe a v Spojených štátoch amerických vydalo množstvo publikácií, monografií a výstavných katalógov<sup>9</sup>, len málo pozornosti sa venovalo radikálnej architektúre, považovanej za bežnú tendenciu prítomnú v umeleckej a architektonickej praxi 70. rokov vo východnom bloku<sup>10</sup>. Referenciu k názvu Venturiho knihy sa pokúsime diskutovať o existencii radikálneho prístupu v umeleckej a architektonickej praxi východnej Európy. Zameriame sa na dva hlavné parametre spojené s touto otázkou: komplexnosť vzťahov medzi východoeurópskym umením a globálnymi (západnými) architektonickými tendenciami a potom špecifiká tohto prístupu, vychádzajúceho z konkrétneho kontextu a jeho svojrázne, niekedy protikladné a dvojznačné charakteristiky.

### Prospektívna architektúra

V roku 1967 vydalo pražské vydavateľstvo Mladá Fronta knihu *Kde budeme žít zíttra*<sup>11</sup> – český preklad manifestu *Où vivrons-nous demain?* z pera francúzskeho kritika umenia a teoretika architektúry Michela Ragona.<sup>12</sup> Tento preklad, vydaný len štyri roky po uvedení vo Francúzsku, sa stal popri knihe *Města utopistů*, publikovanej v tom istom roku českým architektom a mestským plánovačom Jiřím Hřízou,<sup>13</sup> jedným zo základných zdrojov informácií o vizionárskej a experimentálnej architektúre spojenej s vizuálnym umením. Ragonova teória a kritika architektúry mala nepochybne významný vplyv na prácu umelcov ako Alex Mlynářik a skupinu VAL (*Voies et Aspects du Lendemain – Cesty a aspekty zajtraška*).<sup>14</sup> Skupina VAL, založená v 1968 v Žiline Mlynářikom a dvoma slovenskými architektmi Ľudovítom Kupkovičom a Vierou Meckovou, brala Ragonovu teóriu ako jeden z východiskových impulzov pre svoju aktivitu.<sup>15</sup>

Podľa viac než dvadsiatich rokov spolupráce (od 1968 do 1993) pripravila skupina VAL osem projektov: štyri mestské stavby, dve budovy - pamätníky, hotel a budovu Národného zhromaždenia. Všetky ich projekty sa pohybovali na pomedzí umenia a architektúry a mohli by byť považované za skulptúry mesta či skulptúry budovy. Boli to vzácné príklady komplexného vývoja vizionárskej architektúry označovanej Michelom Ragonom ako prospektívna. Tieto projekty v podstate ilustrovali Ragonovu knihu *Kde budeme žít zajtra?*. Zahŕňali všetky varianty prospektívnej architektúry popísané francúzskym teoretikom: megaštruktúry, vesmírne mestá, podmorské budovy, nafukovacie konštrukcie, skulptúry - architektúry, znížené mestá, prístavy, mobilné domy, flexibilnú architektúru, atď. Mlynářik vo svojich projektoch interpretoval väčšinu architektonických tvarov, ktoré Ragon opísal ako nové formy architektúry: jednoduché geometrické tvary, ovály (projekt *Akusticon* 1969 – 1971), špirály a ulity (vesmírne mesto *Scarabea*, 1986 – 1989), kupoly a gule (*Pocťa nádeje i odvahe. Pamätník E. A. Cernanovi*, 1974 – 1975, a *Národné zhromaždenie Argilla*, ktoré sa malo konať na Bora Bora, 1980 – 1994) alebo konštrukcie podobné lietajúcim tanierom (*Heliopolis - Olympijské mesto*, 1968 – 1974). Mlynářik sa taktiež vo svojich návrhoch pokúšal obsiahnuť všetky témy spomínané francúzskym kritikom: zvyšujúcu sa koncentráciu obyvateľstva v mestách, progresívnu urbanizáciu vidieka, problémy s dopravou, zneužívanie nových energetických zdrojov, vznik nového vzťahu k prírode, klimatizované mestá a ľudskú expanziu do vesmíru. Ragon vo svojom diele písal o partnerských mestách (*Istroport* – prístav na rieke Dunaj blízko Bratislava, 1974 – 1976), o architektúre so zvukovými efektmi (*Akusticon* – kinetická koncertná sála) a stavbe veľkých dovolenkových rezortov (*Heliopolis* – mestské hniezdo na vrcholci Tatier medzi Československom a Poľskom<sup>16</sup>).

### Monumentálne každodenné predmety

Využívanie tvarov predmetov každodenného použitia pri navrhovaní monumentov a budov bolo ďalšou tendenciou, ktorá sa dala v 70. rokoch pozorovať v architektonickej praxi na Východe. Umelci a architekti používali zväčšené fotografie bežných predmetov, ale aj časti ľudského tela. V tomto ohľade mala na stredoeurópskych umelcov nepochybne vplyv práve architektonická obraznosť vytvorená medzi 1965 a 1969<sup>17</sup> a neskôr prezentovaná v knihe švédsko-amerického umelca Claesa Oldenburga *Návrhy monumentov a budov*. Tu treba spomenúť najmä realizácie dvoch umelcov: Poliaka Tadeusza Kantora a jeho českého kolegu Milana Knížáka, oboch stelesňujúcich ideu zväčšovania bežných predmetov, pravdepodobne (aspoň čiastočne) pod vplyvom amerického umenia. Vplyv Claesa Oldenburga je zjavný pri cykle čiernobielych foto-koláží Tadeusza Kantora s názvom *Nemožná architektúra* (*Architektura niemożliwa*). Obe boli realizované zhruba v roku 1970, čiže niekoľko rokov po jeho návšteve Spojených štátov medzi júnom a decembrom 1965, kedy mal umelec jedinečnú príležitosť konfrontovať svoju prácu so súdobou americkou umeleckou scénou. Jednou z Kantorových nových fascinácií bolo aj umenie Roberta Rauschenberga a Johna Cagea.<sup>18</sup> Podľa svedectva jeho manželky Marie Stangrets navštívil aj Oldenburgovo štúdio.<sup>19</sup> Kantorova *Nemožná architektúra*, vytvorená pre mesto Krakov, pozostávala z dvoch projektov obrovskej *Stoličky* (*Krzeseo*) umiestnených na Hlavnom trhu (Rynek Główny) a Malom trhu (Mały Rynek), zväčšeniny Žiarovky (Žarówka) na Malom trhu a *Mosta-vešiaka* (*Most-Wieszak*) natiahnutého medzi riekou Visla blízko zámku Wawel, bývalého sídla poľských kráľov.<sup>20</sup> Projekt monumentálnej betónovej skladacej stoličky *Umiesťenie stoličky* (*Usytuowanie Krzesła*) vytvoril počas Sympózia *Wrocław'70* a plánoval ho umiestniť podľa Oldenburgových návrhov do centra mesta.<sup>21</sup>

Aj keď sa jeho záujem o architektúru a aktivita v skupine *Aktuální umění* v uliciach Prahy datuje do šesťdesiatych rokov, Milan Knížák začal pracovať na svojom ilustrovanom rukopise *Sny o architektúre*<sup>22</sup> až v 70. rokoch, konkrétne po návrate do Československa z výletu po Spojených štátoch medzi rokmi 1968 a 1970.<sup>23</sup> Tento český umelec hnutia Fluxus, podobne ako Tadeusz Kantor, vytvoril v rámci cyklu kresieb na fotografické médium s názvom *Domy* aj architektonické návrhy založené najmä na tvaroch každodenných predmetov ako vidlička, hrebeň alebo malý stôl s množstvom riadu – ako džbán a tanier, ktoré mali byť, podobne ako Kantorova kolosálna stolička vo Varšave, z betónu. Český umelec v týchto sériách situoval obrazy každodenných predmetov a nábytku, ale aj fragmenty tela (hlava) a niektoré prírodné fenomény (mrak) do fotografií krajiny, aby navodil dojem monumentality. Ako príklad môžeme uviesť jeho *Dům*

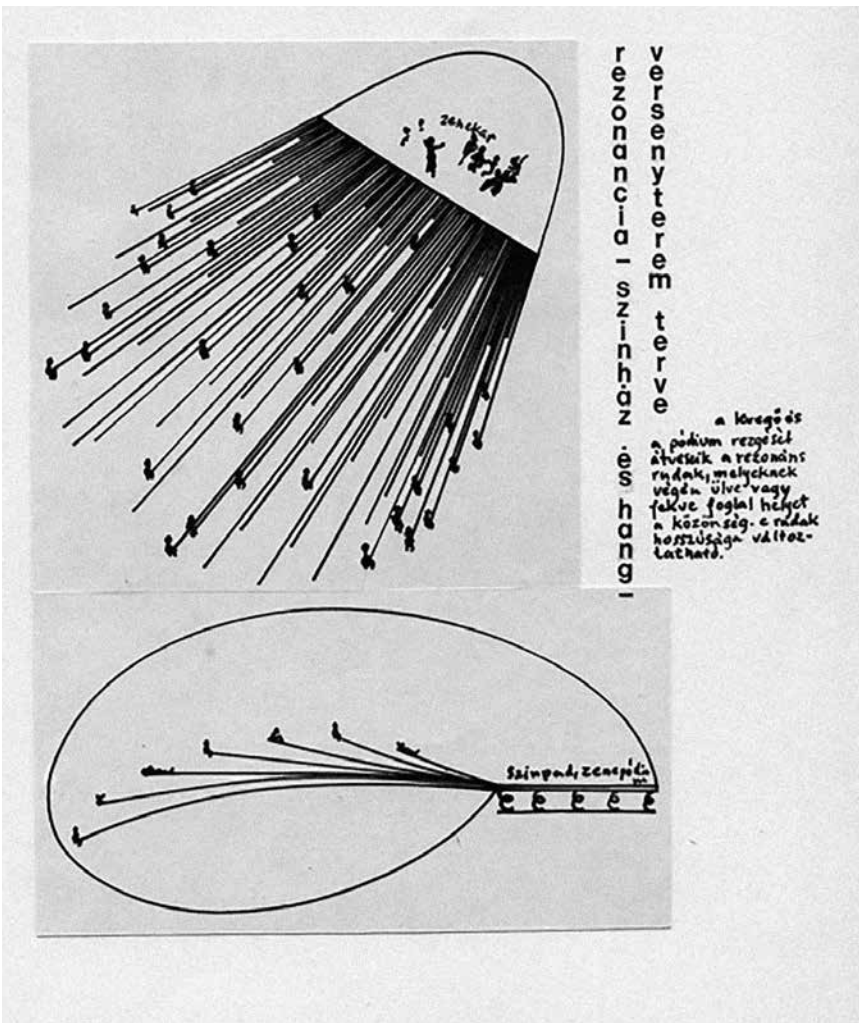
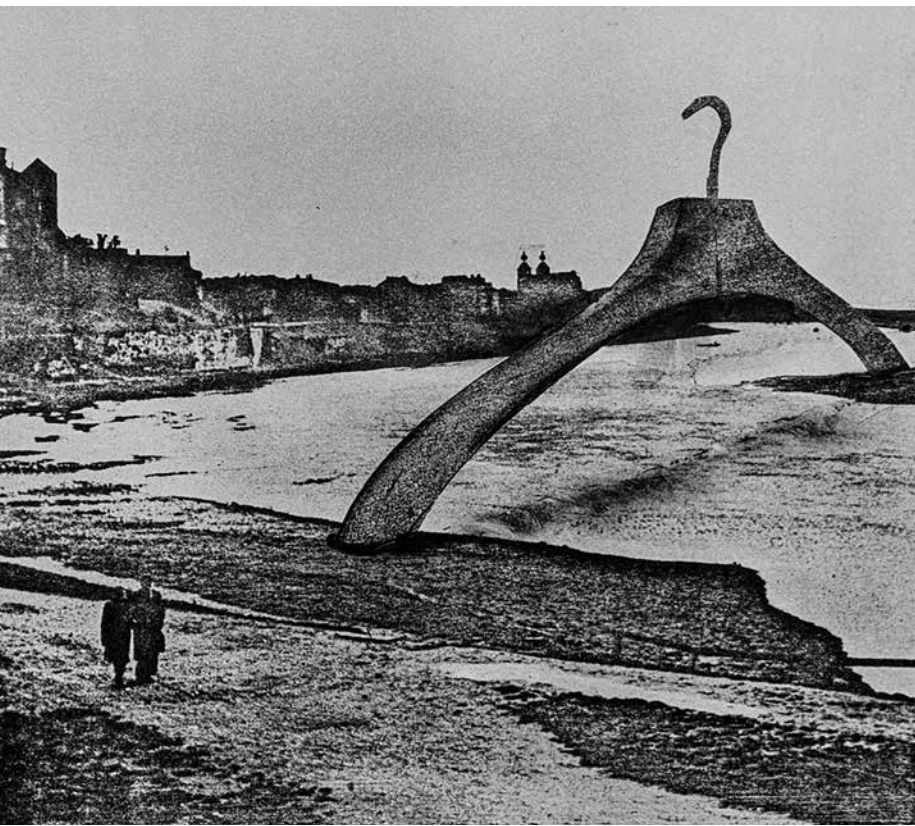
*Hřeben*, ktorý predstavuje obrovský hrebeň v architektonickej mierke umiestnený v hornej krajine. Môžeme spomenúť aj iné projekty ako *Dům Vidlička*, *Dům Stůl*, *Dům Hlava*, *Dům Hvězda* alebo *Dům Oblak*, založené na rovnakom princípe. Na rozdiel od Tadeusza Kantora, ktorý svoje návrhy takmer vždy umiestňoval v mestskom prostredí (zjavovali sa na miestach komunikácie a výmeny ako námestie, trh alebo ulica), Knížákové návrhy boli vsadené do hornej krajiny.

### Od sochy k projektovému umeniu

Pri skúmaní architektonických prác slovenského sochára Jozefa Jankoviča vytvorených v 70. rokoch môžeme pozorovať isté paralely s rakúskymi architektonickými experimentmi, na ktoré ako prvý poukázal slovenský historik umenia Tomáš Štraus, keď v roku 1982 poznamenal, že Jankovičove architektonické projekty sú odvodené z návrhov konceptuálnej architektúry Hansa Holleina.<sup>24</sup> Zdá sa, že v danom období bol pre Jankoviča dôležitý najmä priamy kontakt s viedenskou umeleckou scénou, ktorý mu umožnil získanie ocenenia viedenského Domu umenia (Kunstlerhaus) v roku 1967, vďaka nemu dostal príležitosť stráviť niekoľko mesiacov v rakúskej metropole.<sup>25</sup>

Jankovič začal pracovať na svojich architektonických projektoch v roku 1972, začínajúci sériu budov s názvom *Arabský Cyklus* – fantasmatickými reprezentáciami bohato dekorovaných architektur, ktorých tvar bol založený na siluetách ľudského tela. Táto idea „figuratívnej“ alebo „ľudskej architektúry“, ako ju nazýval český historik umenia Jiří Valoch,<sup>26</sup> pokračovala cyklom architektonických projektov inšpirovaných formami moderny, ako aj socialistickým realizmom v architektúre. Hlavný cyklus architektonických projektov, ktorý Jankovič začal v 1973, a v ktorom pokračoval až do konca dekády, zobrazuje najmä exteriérové pohľady na budovy. Slovenský umelec pracoval na nových návrhoch verejných budov (táto početná podkategória zahŕňa budovy propagandistických inštitúcií, pamätníkov, tribún, kultúrnych centier, sídlisk, hotelov a súkromných domov umelcov, politikov a členov komunistickej strany.) Umelec vytvoril projekty pre existujúce verejné inštitúcie i pre tie vymyslené. Sú navrhnuté s dávkou humoru, ako napr. *Projekt Slovenského národného Eros centra* (1974) vo falickom tvare.

Ako uvádza slovenský historik umenia Aurel Hrabušický, medzi Jankovičovými architektonickými koncepciami a architektúrou a návrhmi viedenských vizionárskych architektov<sup>27</sup>, charakterizovanými príklonom k jednoduchým geometrickým tvarom a používaním stereometrických detailných kresieb, vždy v kontraste vďaka monochromatickému pozadiu a použitiu žiarivých farieb, sa dajú pozorovať niektoré formálne závislosti. Tieto formálne charakteristiky, prítomné napríklad v práci Hansa Hol-





leina *Mesto ako veľký projekt (Die Stadt als Grossprojekt)* a predovšetkým v práci *Mesto-Komunikačná výmena (City-Communication Interchange)* z rovnakého obdobia 1962 – 1963<sup>28</sup>, sú viditeľné aj v niektorých Jankovičových architektonických projektoch. Môžeme však pozorovať, že oscilovanie slovenského umelca medzi geometrickými a prírodnými tvarmi je badateľné aj u iných európskych umelcov. Za všetkých môžeme spomenúť rumunského umelca Paula Neagu, ktorý vo svojich kresbách, malbách a niekedy jedlých predmetoch-prostrediach patriaciich do série performance s názvom *Anthropocosmos*, kombinoval ľudský tvar s geometrickými modulmi podobnými „včelím pláston“ (*Muž-koláč/Omul-präjitură*, 1971).<sup>29</sup>

Jednou z tendencií v experimentálnej architektúre 60. a 70. rokov bola pneumatická architektúra, ktorú si v rámci východného bloku osvojila rumunská skupina Sigma (Grupul Sigma) z mesta Timișoara. Zakladatelia Sigmy Štefan Bertalan a Constantin Flondor Străinu, ktorí tvorili na pomedzí architektúry a umenia, boli aj vizuálni umelci a do medzinárodného povedomia sa dostali už v 60. rokoch ako zakladatelia kinetického umenia a členovia neo-konstruktivistickej skupiny 111<sup>30</sup>. V roku 1970 prizvali k účasti do svojich skupinových aktivít aj matematika Luciana Cordeanu a generačne mladých umelcov Doru Tulcan, Elisei Rusu a Iona Gaita<sup>31</sup>. V 70. rokoch sa v projektoch budov, prostredí a nafukovacích štruktúr (*Structuri gonflabile – Pneumatické štruktúry*, 1974)<sup>32</sup> a experimentálnych outdoorových akcií-prostredí z nylonových niťí, priesvitňných pásov, plastových prvkov a podpier (*Akcia na rieke Timiș*, 1976), ktoré tvorili členovia skupiny Sigma, objavovali odozvy

niektorých trendov západnej architektúry od Nicolasa Schöffera až po Richarda Buckminster Fullera<sup>33</sup>. No ich projekty ako *Nefornálna veža (Turnul informațional*, 1970), odhaľujúce záujem skupiny v geometrií, matematike a bionike, môžu prezrádzať aj afinitu k návrhom ruských umelcov Leva Nussberga a skupiny Dviženie (Hnutie), ku *Kinetickej veži* Milana Dobeša, či kinetickým strojom maďarského umelca Istvána Harasztyho<sup>34</sup>.

Podobne ako Sigma, aj slovenskí umelci Alex Mlynárčík, Stano Filko a Jozef Jankovič priniesli niekoľko návrhov nafukovacej architektúry. Jankovičove projekty nafukovacej architektúry si osvojili skulptúrne tvary, ktoré boli jednou z čít rakúskych nafukovacích návrhov<sup>35</sup>. Napríklad v jeho *Projekte Parlamentu s pneumatickou strechou*, 1975 – 1977, mala nafukovacia strecha tvar monumentálnych ľudských dlaní, ktoré sa zdvíhali z ku-bického objemu budovy. No to najdôležitejšie, čo mali projekty slovenského sochára spoločné s viedenskými návrhmi architektúry, bola ich sociálna kritika. Podobne ako pri politicky angažovaných skupinách ako Zünd-up (Timo Huber, Michael Pühringer, Bertram Mayer a Hermann Simböck), známych svojimi radikálnymi akciami-performanceami vo verejnom priestore, Jankovič používal jazyk vizionárskej architektúry, aby priamo komentoval československú spoločnosť danej doby. Jeho rané kresby z roku 1972 ako *Projekt konsolidačného priestoru* alebo *Projekt 81 vrcholov a pádov života* obsahovali narážky na situáciu v Československu na začiatku obdobia normalizácie a zvyšujúcu sa kontrolu občanov Československa štátom.

Narážky na politickú situáciu boli prítomné aj v architektonických projektoch páru maďarských umelcov žijúcich vo Viedni a v Budapešti – Dóry Maurer a Tibora Gáyora<sup>36</sup>. Na začiatku 70. rokov vypracovali architektonické kresby a konceptuálne projekty, diskrétnie intervencie do verejného priestoru a voľných priestranstiev [spoločný projekt Gáyora a Maurer – *Veterná smerovka (Széllirányjelzés)*, 1971], projekt interaktívnej koncertnej sály (Maurerovej Rezonator, 1972), či konštrukciu primitívnej chatrče (Gáyorov *Mákký dom*, 1971). Tieto projekty boli blízke Jankovičovým návrhom svojím použitím irónie a politickým podtónom – niektoré z týchto prác tvorili kritický komentár k maďarskej socio-politickej situácii<sup>37</sup>. Ako príklad môžeme uviesť Maurerovej *Prvomájový súkromný sprievod poumelej tráve (Május 1-1 privát felvonulás mesterséges talajon)* – pozostávajúci z chôdze po pokrčených novinových papieroch tvoriacich obdĺžnik na dlážke počas Dňa práce, 1. mája 1971<sup>38</sup>. V roku 1971 vytvoril Gáyor, inak absolvent architektúry<sup>39</sup>, projekt s názvom *Polinform-Centrale*, počítačom riadenú platformu s elektronickým systémom, ktorý ponúkal rôzne riešenia a odpovede na geopolitické otázky.

*-prvá časť prekladu-*

*Preložené a publikované s laskavým dovolením Katarzyny Cytlak. Anglická verzia textu bola publikovaná v Umění. Casopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky Praha: Ústav dějin umění AV ČR, 2015, roč. 63, č. 3.*

- ↑ Herbert Marcuse počas rozhovoru so Stuartom Werde, Massachusetts, jún 1968, publikované ako: Komentáre Herberta Marcuseho k monumentum navrhovaným Claesom Oldenburgom pre mesto New York. Perspecta: The Yale Architectural Journal, 1969, No 12, s. 75-76, s. 75.
- ↑ Venturi, Robert: Complexity and Contradiction in Architecture, New York 1966.
- ↑ Ibidem s. 17.
- ↑ Celant, Germano: Senza titolo, IN II, 1971, No. 2-3, s. 76-81. Celant rozlišuje medzi týmto novým typom architektúry a architektúrou podporovanou z verejných či súkromných zdrojov.
- ↑ Termin „experimentálna architektúra“, ktorý používame v tejto štúdií, sformuloval v roku 1971 britský architekt Peter Cook, čím sa pokúsil redefinovať architektonickú prax a podporiť otvorenosť k ostatným oblastiam tvorby a ostatným aspektom ľudských činností. Cook navyše presadzoval formálnu, materiálnu, technickú a symbolickú invenčnosť a bojoval za účinnejšie prepojenie medzi architektúrou a sociálnou realitou danej doby. Cook, Peter: Experimental architecture, New York 1970.
- ↑ Architekti združenia SIAL [Sdružení inženýrů a architektů Liberec], skupina absolventov Technickej univerzity v Prahe, založená Karлом Hubáčkom, Miroslavom Masákom a Otkarom Binarom, bola aktívna od roku 1968 do 80. rokov v Liberci. Projekty realizované členmi tejto skupiny charakterizovalo experimentovanie s materiálom a futurologicky inovatívny dizajn. Vac o zrušení SIAL. Švácha, Rostislav (ed.): SIAL, Olomouc 2010; pozri aj: Masák, Miroslav (ed.): Architekti SIAL, Praha 2008. V roku 1969 získala skupina za svoj projekt televíznej veže na hore Ještěd ocenenie Grand Prix Auguste Perret.
- ↑ Pozri: Mujdricza, Péter: Zolotajove legendy. Nekonečná tiaž budov so slobodným duchom. In: Magyar Építőművészet/Maďarská architektúra, 2013, No. 2, strany 29-31.
- ↑ Pozri: Dagaroma. Powrót do przyszłości [exh. cat.], Muzeum Architektury, Wrocław 2011.
- ↑ Spomedzi nedávnych komplexných publikácií na túto tému stojí za zmienku rozsiahly katalóg Architectures experimentales. 1950 – 2012. Collection du FRAC Centre, Orléans 2013.
- ↑ Méďzi nedávnymi publikáciami a výstavnými katalógmi k tejto téme je dôležitý text Ludmily Hájkovej a Rostislava Švácha „Kde budeme žiť zitra“, narážajúci na knihu Michela Ragona rovnakého názvu, kde rozoberajú existenciu vizionárskej tendencie v československej architektúre 60. a 70. rokov. Za zmienku stojí aj dve nedávne maďarské publikácie: Elképzésés [1971], predstavujúce maďarské konceptuálne umelecké projekty zo zbierky László Bekeho a drobný katalóg k výstavu Medzipriestory organizovanej Vasarelyho múzeum v Budapešti v roku 2013. Experimenty v architektúre umunských umelcov rozoberá Ileana Pintilie v knihe Akcionizmus v Rumunsku. Dôležitým príspevkom zameraným na otázky východoeurópskej povojnovaj architektúry je kolektívna publikácia Múzea moderného umenia vo Varšave s názvom Tím 10 Východ. Revisionistické architektúra v skutočne reálnom modernizme. Autori navrhujú revíziu architektonickej praxe a teoretickej pozície stredo európskych architektov, špeciálne tých, ktorí tvorili pre skupinu Tím 10 (Charles Polányi, Oskar Hansen), odhaľujúcej medzinárodný charakter presahujúci delenie studenej vojny, no v rovnakom čase sa pokúšajú vysvetlovať jej osobitosť v kontexte socialistického štátu. Otázka vizionárskej východoeurópskej architektúry sa zjavuje v dielach ako Moderna studenej vojny? Dizajn 1945-1970, 2008. O tejto téme pojednávala aj nedávna publikácia zaoberajúca sa súbomom a priestor počas studenej vojny: Hviezadne mesto. Budúcnosť za komunizmu (2011) a Kosmos volá! Umenie a veda v dlhých šesťdesiatych rokoch (2014). Pozri: Hájková, Ludmila - Švácha, Rostislav: Kde budeme žiť zitra. In: Havránek, Vít (ed.): Akce, slovo, pohyb, prostor: experimenty v umění šedesátých let/Action, word, movement, space: experimental art of the sixties [exh. cat.], Galerie hlavnho mesta Prahy 1999, s. 114-159, s. 390-399; Beke, László: Elképzésés, A magyar conceptművészet kezdetei, Beke László gyűjteménye, 1971, Budapest 2008; Interspaces [exh. cat.], Vasarely Museum, Budapest 2013; Pintilie, Ileana: Actionism in Romania during the Communist Era, Cluj 2002; Stanek, Lukasz (ed.): Team 10 East. Revisionist Architecture in Real Existing Modernism. Warsaw 2014; Crowley, David - Pavitt, Jane: Cold War Modern: Design 1945 – 1970 [exh. cat.], Victoria and Albert Museum, London 2008; Ronduda, lukasz – Farquharson, Alex – Piwowarska, Barbara (eds.): Star City. The Future under Communism [exh. cat.], Nottingam Contemporary, Nottingam-Warsaw 2011; Korjak-Piotrowska, Joanna – Welbel, Stanislaw (eds.): Kosmos wzywal Sztuka i nauka w długich latach szesdziesiątych/Cosmos is calling! Art and Science in the Long Sixties [exh. cat.], Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warsaw 2014.
- ↑ Ragon, Michel: Kde budeme žiť zitra?, Praha 1967.
- ↑ Ragon, Michel: Où vivrons-nous demain?, Paris 1963.
- ↑ Hrůza, Jiří: Města utopisů, Praha 1967.
- ↑ Ragon, ktorý v roku 1965 založil skupinu GIAP [Groupe international d’architecture prospective - Medzinárodná skupina prospektívnej architektúry], v Paríži na výstave „Architektonické skulptúry a Skulptúrne architektúry – Sculptures Architecturales et Architectures Sculptures“, organizovanej spolu s Tony Spiterisom v rámci Parížskeho Biennale na jeseň 1963, medzi inými prezentoval diela poľskej sochárky Aliny Ślesieńskej balansujúce na hrane medzi medzou a architektúrou. Výstava sa konala v Paríži v Galérii Anderson-Mayer medzi 19. septembrom a 12. októbrom 1963 a v Théâtre-Maison de la Culture v Coen medzi 10. a 30 novembrom 1963. K výstavie vyšlo sprievodná publikácia – Ragonov vyššie spomínaný manifest Où vivrons-nous demain?.
- ↑ Ak skúmame vplyv Ragonových teórií na aktivity skupiny VAL, musíme zdôrazniť jeho priamy vzťah s Alexom Mlynárčíkom, ktorého Ragon stretol vďaka inému francúzskemu kritikovi umenia Pierre Restanymu, ktorý bol Mlynárčíkovým priateľom od roku 1964. Ragonove a Mlynárčíkove priateľstvo bolo rozhodujúce pre poskytnutie teoretického záemia architektonickým projektom skupiny VAL. Podľa nepublikovaného rozhovoru s Alexom Mlynárčíkom v Žiline 28. september 2007.
- ↑ K aktivite VAL pozri: Voies et aspects de lendemain, VAL 1967 – 1976: Ludovít Kupkovič, Viera Mecková, Alex Mlynárčík, Bratislava 1976; Kupkovič, Ludovít – Mecková, Viera – Mlynárčík, Alex: VAL. Cesty a aspekty zajaŕtjka/VAL. Voies et aspects du lendemain, Žilina 1995; Chalupecký, Jindřich: Na hranicích umění: několik příběhů, Mnichov 1987, druhá edícia: Praha 1990, s. 106-122; Restany, Pierre: Alleurs. Alex Mlynárčík, Paris – Bratislava 1994, s. 69-79, s. 81-97, s. 189-208. V 80. rokoch realizoval VAL aj projekt Antarcica, 1982 – pamätník dvoch polárnikov Ralda Amundsen a Roberta Scotta, ktorý mal byť umiestnený na Antarktíde a E-Temen-An-Ki. Shearaton-Babylon Hotel, 1980 – 1994.
- ↑ Oldenburg, Claes: Proposals for Monuments and Buildings 1965 – 1969, Chicago 1969.
- ↑ Podľa: Jurkiewicz, Małgorzata – Mytkowska, Joanna – Przywara, Andrzej (eds.): Tadeusz Kantor. Z archiwum galerii Foksal, Warsaw 1998, s. 17.
- ↑ Podľa nepublikovaného rozhovoru Lecho Stangrelta s Mariou Stangrel v menci 2012 vo Varšave.
- ↑ Pozri aj: Suchan, Jarosław: Tadeusz Kantor. Niemożliwe/Tadeusz Kantor. Impossible [exh. cat.], Bunkier Sztuki, Kraków 2000.
- ↑ Sympóziúm bolo organizované pri príležitosti 25. výročia zotavenia západných území z následkov druhej svetovej vojny. 39 poľských umelcov tvorilo umlecké projekty určené pre verejné priestory, ktoré boli náľadne v termíne 17. – 30. mája vytvásené v Múzeu architektúry vo Varšave. Pozri: Makarewicz, Zbigniew (ed.): Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70, Wrocław 1983. Pozri aj: Grygliewicz, Tomasz (ed.): W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora, Kraków 1997.
- ↑ Kniha obsahuje architektonické návrhy a reflexie mestského priestoru vo forme kresby, malieb vodovými farbami, foto-koláží a poznámok. Pozri: Knižák, Milan: Dreaming of architecture, Ostrava 2012.
- ↑ Z nepublikovaného rozhovoru s Milanom Knižákom v Prahe, 10. január 2014. Podľa Knižáka by mal byť nápad na tieto projekty datovaný do rokov 1962 – 1964 [ako v: Knižák, Ostrava [poznámku 19]]. No po uskutočnení hore uvedeného rozhovoru boli fotokoláže datované do obdobia po jeho návrate zo Spojených štátov.
- ↑ Štraus, Tomáš: Die satirische Aufmunterung [Jozef Jankovič]. In: Bilder aus der Slowakei III., Essen-Kettwig 1982, nečíslované.
- ↑ Jankovič nebol priamo spojený s Hansom Holleinom a ďalšími architektmi z jeho okruhu. Potvrzuje však, že bol obznanený s rakúskym časopisom Bau a Halleinovými výsledkami. Podľa nepublikovaného interview s Jozefom Jankovičom. Bratislava, 28. apríla 2011.
- ↑ Valoch, Jiří: Tvorba Jozefa Jankoviča. In: Jozef Jankovič [exh. cat.], Považská galéria umenia, Žilina 1994, s. 33; citované z: Hrabušický Aurel: Zamurovanie po Veľ'kom Páde [Šededesiate roky/Enclosed In A Wall After The Big Fall [The Seventies]. In: Jozef Jankovič Tvorba z rokov 1958- 1997 [exh. cat.]. Slovenská národná galéria Bratislava 1997, s. 79- 141, predovšetkým s. 98.
- ↑ Hrabušický, Aurel: Bratislava [poznámka 25], s. 100.
- ↑ The Austrian Phenomenon. Konzeptionen, Experimente, Wien, Graz, 1958 – 1973 [exh. cat.], Architekturzentrum, Vienna 2004, s. 438-439.
- ↑ Pintilie, Cluj [pozní poznámka 9], s. 27-34.
- ↑ 111 bola po druhej svetovej vojne prvou experimentálnou umeleckou skupinou v Rumunsku. V meste Timișoara ju v roku 1963 založili Constantin Flondor Strainu, Ștefan Bertalan a Roman Cotoșman, ktorý sa práve vrátil z Paríža, kde sa oboznámil s prácami skupiny GRAV - Groupe de Recherche d’Art Visuel. Členovia 111, ktorých umelecká produkcia oscillovala medzi neokonstruktivismom a kinetickým umením, získala v danom čase medzinárodný ohlas: v roku 1969 sa zakladatelia skupiny 111 spolu s dvoma kolegami z Bukurešti, Pavlom Ilie a Mihaiom Rusu

## Ihla, ruka, srdce, hlava Richard Gregor



Grafika má dnes svoj potenciál prinajmenšom ako nositeľ retro-výrazu, dá sa ňou (napríklad) presne cieľiť do konkrétneho a ľahko identifikovateľného bodu v minulosti. Mám osobitnú skúsenosť s tradičnou grafikou v Južnej Afrike, kde má okrem iného svoj špecifický význam práve jej čierno-biela realizácia. Problém teda bude širší a v tejto chvíli je dobré, že Mikyta otvára (vôbec) grafiku súčasnému umeniu a súčasné umenie jej. Čas, ktorý umelci strávia prípravou medenej či zinkovej dosky sa dá, prinajmenšom s ohľadom na euforické správy zo sociálnych sietí (Lucia Dovičáková), hodnotiť ako performatívny – nejde teda iba o tlač samotnú, ale aj o umenie akcie, performance v jej pozadí.

To, že výstava dostala priestor v Galérii Jozefa Kollára budí dojem lokálnej podpory a solidarity medzi verejnou inštitúciou a občianskou iniciatívou. Napriek tomu nie je v tomto smere úplne jasné, kto je podporovateľ a kto benefaktor – za bežných okolností by bol prienik prác vzniknutých z iniciatívy združenia na verejnú pôdu počtom a podaním pomocnej ruky. Pri pohľade na galériu s krásnou zbierkou, no adjustačne ustrnutú doslova v 50. rokoch 20. storočia, a na vystavujúceho klasika slovenskej neoavantgardy Milana Adamčiaka, ktorý v jej zbierke možno ani nie je zastúpený, je to skôr naopak.

Výstava je komorná, s výnimkou Mikytu, je to sonda a zároveň prvé ohmatanie možnosti takéhoto média umeleckého vyjadrenia - autori si do nej prinášajú výhradne vlastné intencie, ktoré môžeme v ich doterajšej tvorbe jasne vystopovať. Vidno výhody aj limity takéhoto prístupu. Výhodou je určitá odlišnosť oproti kresbe, ktorej sa všetci v rôznej miere venujú a nie je to len v jej reprodukovateľnosti. Odvykli sme si ako diváci čeliť tomuto mediu, nepovažujeme ho za atribút súčasnosti, odvdykli sme si na „pátos“ jeho tradície, na (nepriťomný) ručný papier obvykle zdôrazňujúci hĺbku a hodnotu – že sa jedná o tlač nás upovedomí až číslo edície. Nevýhodou je, samozrejme, určitá sebaimitácia – skutočnosť, že tieto diela sa (najvýraznejšie v prípade Adamčiaka a Dovičákovej) od obvyklých kresieb veľmi neodlišujú. >