

„Predsúčasnú umenie“ Janka Alexyho

Richard GREGOR

Abstract

The attempt to coin the term „Pre-Contemporary Art“ serves as the tool to shift our attention from the 19th Century painting patterns, which Slovak modernist painters of the 1920s and 1930s were inspired by, to the principal legacy they left for their successors, comparably to „Kapists“ role in continuous colourism in Polish art throughout the 20. Century, and also to the role of surrealist revivals that repeatedly happened in Czech art, Janko Alexy's activism is compared to Alex Mlynárčik's one. Although they lived in different artistic conditions, their avant-gardist „impresario“ role was crucially formative to the broader circles of artists they used to collaborate with.

Keywords: Pre-contemporary Art, Homonymic Curtain, Slovak Modernism, Postimpressionism, Polish Kapism, Slovak Neo-Avant-Garde, Non-tradition, Janko Alexy, Alex Mlynárčik

I. Janko Alexy, národná moderna a „predsúčasnú umenie“¹

V tejto úvahe načrtávam a terminologicky upresňujem prvú časť svojej koncepcie, ktorú nazývam homonymickou oponou², a ktorou sa snažím definovať vzťah stredoeurópskeho umenia 20. storočia k dominantným a vplyvným trendom západných umeleckých centier ako rovnocenný. Prvý stupeň homonymickej opony nazývam „predsúčasnú umenie“. Ide v podstate o sekundárnu prax, t. j. prax formálne sa odvolávajúcu na existujúce štýly a tendencie západného umenia, pričom v našom

případe sa jedná o parížsku modernu 19. a 20. storočia. Teóriou o „predsúčasnú umení“ sa nastoľuje najmä hodnotová otázka. Dosať totiž platí, že sekundárna prax ktoréhokoľvek štýlu pokrokovej moderny, ktorá sa objaví neskôr a mimo jej miesta vzniku, býva vnímaná ako oneskorená kópia. Tá do spoločných európskych dejín patrí iba ako prenesený lokálny príklad, ktorý dokladá životaschopnosť a univerzálnosť svojho vzoru, pričom jeho samostatná hodnota je zanedbateľná. Je nanajvýš niečím, čo by sa dalo pripodobniť k lokálnemu platidlu, ktorého platnosť je teritoriálne obmedzená a medzinárodná zameniteľnosť nízka. Problematika sa však vynára

¹ Tento text a pojem „predsúčasnú umenie“ súvisí s prednáškou, ktorú som pripravil v rámci štipendia College Art Association – Getty Travel Grant v roku 2021 pod názvom „Movement Inside the Flow of Images“, a ktorú som predniesol na online konferencii v New Yorku 11. 2. 2021. Použitie pojmu „predsúčasnú umenie“ (pre-contemporary art) som v čase prípravy uvedenej prednášky v spoločných videohovoroch konzultoval s (†) Prof. Frederickom Asherom (University of Minnesota) a Prof. Stevenom Mansbachom (University of Maryland). S pojmom „predsúčasnú umenie“ koreluje tiež pojem „post-súčasnú umenie“ (post-contemporary art), ktorý použil po prvý raz

po II. svetovej vojne taliansky chemik a spisovateľ Primo Levi (1919–1987). Pojem sa odvtedy sporadicky objavoval v rôznych kontextoch, na území Strednej Európy ho okrem môjho manifestu (GREGOR, R.: Manifest periférnej post-súčasnosti / Pred-archeológia post-súčasnosti. In: *Jazdec*, roč. XI, 2020, č. 39, s. 16) naposledy použil maďarský historik umenia László Beke (1944–2022) ako spoločný menovateľ pre kurátorskú výstavu v Budapešti v roku 2015 v rámci galérie Chimera-Project.

² ELKINS, J. – GREGOR, R.: The Homonymic Curtain. In: *Umení*, roč. LXIII, 2015, č. 3, s. 150–155.

v inom svetle, ak vnímame priznanú odvodenosť niektorého štýlu svetovej moderny ako politický akt, vedený určitým (napríklad obrodeneckým) cieľom. V nasledujúcom texte ukazujem rôzne alternatívy čítania tejto témy, niektorým z nich sa venujem podrobnejšie.

Na kontroverznosť dejín slovenskej moderny po vzniku Československa existuje príhodný pojem, a to je „slovenský mýtus“. Zaužíval sa najmä vďaka známej rovnomennej výstave, ktorá sa v roku 2005 uskutočnila v Slovenskej národnej galérii.³ Jeho podstatou sú fundamentálne rozpory, či paradoxy slovenskej histórie, medzi ktoré patrí tiež otázka o prítomnosti a charaktere moderného umenia na Slovensku. Zo svojej povahy je to vlastne ultramodernistická otázka o tom, ktorý umelecký prejav daného obdobia bol najaktuálnejší, ktorý sa ideologicky najviac priblížil niektorému z aktuálnych moderných či avantgardných štýlov svetového umenia – umenia, ktoré reprezentovalo vyspelosť, vyššie a rozsiahlejšie rámce vedomia, znalostí, slobody a kreativity, než aké sme u nás poznali. Tradične sa v tomto ohľade za najprogresívnejší prejav slovenského medzivojnového umenia považuje sociálne ladená Košická moderna 20. rokov (pôvodne označovaná Tomášom Štrausom ako Košická avantgarda) a tvorba Ľudovíta Fullu a Mikuláša Galandu z 30. rokov 20. storočia. Silný zástoj má tiež kaviarenská nadrealistická bohéma Bratislavy, Generácia 1909, vrcholiaca v 40. rokoch 20. storočia. Ak chceme nájsť skutočný prejav európskej avantgardy na Slovensku, musíme sa tiež odvolať na bratislavskú Školu umeleckých remesiel (1928–1938), ktorá spomedzi spomínaného najprogresívnejšieho umenia integrovala tie osobnosti, ktoré sa chceli venovať pedagogickej činnosti. Národnú modernu, ktorej mnohé vlastnosti označujeme ako slovenský mýtus vnímame ako klasickejšiu podobu medzivojnových snáh o aktuálny umelecký výraz. Ján Abelovský, okrem iného, v rámci národnej moderny rozlišuje na jednej strane benkovskú vetvu, a na druhej strane Alexyho a Bazovského vetvu. Proti heroizačnej polohe slovenského vidiečana v podaní Martina Benku totiž stáli práve Janko Alexy a Miloš Alexander Bazovský, čo uvádzam ako modelový prí-

klad, ku ktorému sa neskôr vrátim pri upozornení na fenomén antitézy v rámci dialógu, ktorý bol určujúci pre slovenskú neoavantgardu:

„(...) zbežný pohľad na ich (*Alexyho a Bazovského* – poznámka RG) vtedajšie diela nahovára, že východiskový zástoj k Benkovmu poňatiu monumentalizácie bol u oboch – v primárnej rovine sujetu, spôsobu jeho štylizácie i významových zreteľov – v zásade prítakávajúci. Len ich dôkladnejšia analýza naznačuje, že už od začiatku najintenzívnejšej vzájomnej spolupráce rokov 1929 – 1932 sa postoj oboch maliarov líšil od Benku v jednej dôležitej veci. Dôraz začali klásť viac na preciozitu kompozície, na samostatnosť sveta obrazu než na „literárny“, jasne čitateľný podtext, ktorý bol pre Benku vždy rozhodujúci. Odklon od ľudopisného pietizmu uskutočňovali postupným odbúravaním ikonicko-symbolických hodnôt – symbol nahradzovali výrazom.“⁴

V tomto texte nebudem analyzovať slovenskú modernu a ani tvorbu Janka Alexyho ako takú. Mám však v úmysle zjednotiť tie indície v Alexyho tvorbe, ktoré naznačujú predznamenanie umeleckých prístupov, ktoré mali nastať až o niekoľko dekád neskôr – pričom súvislosť so slovenským mýtom to nijak nenaruša. Ide totiž o to, akú kompetenciu prisudzujeme umelcovi v jeho dobe, a tiež akú mieru angažovanosti on sám prostredníctvom svojej tvorby, alebo tiež vo vzťahu k nej dosahuje. Obdobie 20. a 30. rokov 20. storočia bolo na Slovensku stále poznačené neprítomnosťou umeleckého školstva a serióznymi štátnymi kultúrnymi inštitúciami; výtvarnú kritiku suplovali kultúrtrágeri z rôznych iných umeleckých oblastí, najmä z literatúry – medzi nimi mal čestné miesto práve Alexy:

„Azda žiadny iný slovenský výtvarný umelec nenapísal o sebe, o svojom živote a tvorbe toľko, ako Janko Alexy. A máloktorý slovenský maliar zostal svojim bytostným, akoby nevyčerpatelným záujmom o ‘veci verejné’ v živej

³ Výstavu *Slovenský mýtus*, ktorá sa v SNG uskutočnila od 29. 9. 2005 do 5. 3. 2006 kurátorovali Aurel Hrabušický a Alexandra Kusá (*Slovenský mýtus*. Ed.: HRABUŠICKÝ, A. Bratislava 2005).

⁴ ABELOVSKÝ, J.: *Janko Alexy*. Trenčín 2008, s. 26.

pamäti 'obyčajných' ľudí, teda i tých, ktorí jeho osobne a ani privatissimo jeho výtvarného diela bližšie nepoznali. (...) netreba zabudnúť predovšetkým na jeho glosy, články, úvahy o slovenskom dianí. Vo svojej dobe (v podstate až do začiatku štyridsiatych rokov) Alexy svojim novinárskym písaním vlastne nahrádzal nejestvujúcu domácu výtvarnú kritiku.⁶⁵

Spoločným menovateľom tejto situácie je „netradícia“, t. j. absencia vlastnej tradície dejepisu umenia, o ktorú by bolo možné sa oprieť. Samozrejme, skutočnosť neprítomnej tradície tu možno vnímať ako výhodu prítomnej netradície, ktorá má unikátny zmysel a môže byť do určitej miery nápomocná vytvoriť (zväzujúcou) minulosťou nezaťažený návrh chápania aktuálnej situácie. Máme preto možnosť položiť si konkrétnu otázku: dá sa vnímať napojenie sa na postimpresionizmus u niektorých umelcov po I. svetovej vojne v niečom podobne? V kontexte Strednej Európy nám môžu ako zaujímavý príklad poslúžiť slovenskí umelci už spomínaného národného slohu a podobne tiež poľskí maliari tzv. kapizmu, ktorých ešte spomeniem.

II. „Predmlynárčikovská koncepcia umenia“⁶⁶

Vyriešenie objektívnej dobovej požiadavky – v našom prípade ide rámcovo o pomenovanie výtvarnej identity Slovenska po vzniku Československa – je vždy podmienené dôležitosťou, ktorú táto úloha znamená pre svojich aktérov, v prípade kultúry závisí od miery ich umeleckého talentu, aktivizmu a politických schopností, od šťastných súhier okolností, no tiež od odhadnutia svojich limit, o utópiách a pasciach nehovoriac. Ak sa pozrieme na

život a tvorbu Janka Alexyho (1894–1970), nájdeme tak pozoruhodný súhrn vitality, anachronizmov a paradoxov umeleckej tvorby, ako u málokterého iného slovenského výtvarníka 20. storočia.

„Keďže pôvod 'nemá nič spoločné so vznikajúcimi veci', kryštalizuje v danom zmysle dialektiku⁷ novosti a repetície, prežívania a zlomov: je v prvom rade anachronizmom. Z tohto titulu sa znenazdania objaví v historickom vyprávani ako trhlina, ako nehoda, nevoľnosť, ako tvorba symptómu. Dejiny umenia schopné vymyslieť – v oboch významoch slovesa, vynaliezavého a archeologického – „nové pôvodné predmety“ budú dejinami umenia schopnými tvoriť víry, trhliny, diery v samom vedení, ktorého produkcia je ich cieľom. Nazvime ju schopnosťou vytvárať nové *teoretické prahy* v disciplíne.“⁶⁸

Alexyho záujem participovať na „slovenskom mýte“ je neodškriepiteľným jadrom celého jeho životného – osobného, výtvarného, kritického, literárneho, organizátorského a kultúrno-politického programu. V širokom ponímaní dejín umenia ako anachronizmu obrazov môže byť vnímaný práve ako snaha vytvárať spomínané „teoretické prahy v disciplíne“. Nie náhodou bola jeho vlastnou autorskou ideológiou viera v pamiatku⁹ ako princíp – jeho zásluhou komunistický režim nezburá, ale rekonštruoval v 50. a 60. rokoch 20. storočia ruiny Bratislavského hradu. Šírkou svojich aktivít bol teda doslova „programový avantgardista“¹⁰. Svoje pôsobenie vnímal komplexne a nie iba sústredením sa, povedzme, na maľbu, v ktorej by sa za každú cenu snažil dosiahnuť mimoriadne výsledky, išlo mu o to,

⁵ Ibidem, s. 10.

⁶ Alex Mlynárčik je jedna z pilotných postáv slovenskej neoavantgardy, môžeme v určitom zmysle povedať, že to bol práve on, kto do súčasného slovenského umenia 60. rokov 20. storočia vniesol jeho sociálny rozmer, ktorým prevážil dovtedajší modernistický dôraz kladený na hermetickosť štandardných umeleckých kategórií (maľba, socha, grafika). Spojením „predmlynárčikovská koncepcia umenia“ mám na mysli umelecké uvažovanie, ktoré v časovom zmysle predchádzalo Mlynárčikovej tvorbe, ale ktoré v sebe zároveň už nieslo alebo mohlo niesť podobný alebo porovnateľný sociálny rozmer.

⁷ BENJAMIN, W.: *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*. In: *Gesammelte Schriften*. Eds.: TIEDEMANN, R. – SCHWEPPEHHAUSER, H. Frankfurt 1972, s. 225 (cit. podľa DIDI-HUBERMAN, G.: *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava 2006, s. 91).

⁸ DIDI-HUBERMAN 2006, c. d. (v pozn. 7), s. 91–92.

⁹ VESELÝ, M.: *Janko Alexy*. Bratislava 1967, s. 27.

„ako by malo vyzerat' 'slovenské' umenie“¹¹ ako také. Ak sa na jeho tvorbu pozrieme bez úvah o kontextoch nášho prostredia, potom v jeho tvorbe zaznieva vplyv „impresionizmu a fauvizmu“, Paula Gaugina, Émile Bernarda, možno Paula Sérusiera a neskôr Pierre Renoira, často s odstupom 40 rokov a viac. Klasickou interpretáciou vzťahu centra a periférie by sme mohli hovoriť o typickom oneskorení – lenže v prípade Alexyho nešlo o oneskorenie, ale o strategický výber. Alexy primárne neanalyzoval postimpresionistickú skladbu farieb podľa účinkov svetla či intenzitu pôsobenia výrazných farebných plôch v prípade fauvizmu – tie mu boli iba technikou – jeho témou bola snaha definovať súdobú výtvarnú identitu v intenciách vizuálnej tradície. Z jeho prvej cesty do Paríža (august – december 1920) vieme o jeho záujme o Cézanna, Deraina, Vlamincka či Matissa; počas svojej druhej cesty (január 1936) už v Louvri obdivuje Botticelliho a Rembrandta, a zaujíma sa tiež o súdobé francúzske umenie.¹² Domáca analýza jeho tvorby hovorí o trvalom hľadaní adekvátneho umeleckého vyjadrenia – čo môže byť spomínaný konflikt avantgardistického umelca v predmodernej situácii, a tiež o snahe doplniť neprítomnú minulosť slovenskej národnej identity, nadsadene povedané, až na hranici „falzifikátora“.¹³

„(...) často objavil už objavené a vracal sa k prekonanému. (...) Alexyho výtvarnému vývinu ako celku i jeho jednotlivým etapám chýba plynulosť v chronologickom raste. Jeho tvorba odráža rozmanitosť chvíľkových oduševnení. Tak dlho hľadal pravú mieru výrazu, najplnšiu formu vyjadrenia, až neodhadol, že sa k nej priblížil, že ju našiel a v snahe neustat' v hľadaní i prekonal.“¹⁴

V tejto chvíli by som rád postavil tézu, ktorá môže byť roztvorením ďalších úvah. Alexyho dopĺňanie minulosti nemusí byť falzifikáciou. Môže

byť snahou nevyhýbať sa chýbajúcemu, netváriť sa, že dejiny sa začali dnes – nepreskočiť vývoj, ktorý považujeme za blízky či mienkotvorný. Alexy dokonca šiel vo svojom vývoji naspäť, ako hlavná postava z poviedky Francisa Scotta Fitzgeralda Benjamin Button. Jeho formovaniu národného slohu 20. rokov 20. storočia spomedzi internacionálnej parížskej „ponuky“ vyhovoval, povedzme, Gauguinov jazyk. Neskôr svoj mestský štýl až „postmoderne“ priradil k Renoirovi – obe polohy, ktoré v modernom umení na Slovensku úplne chýbali. Neskôr došiel až k akémusi naivnému heroizmu a ilustratívno-naratívnemu historicizmu, akoby formálna stránka bola úplne druhoradá. Jedná sa teda o niečo, čo možno označiť pojmom „predsúčasnú umenie“. V rámci neho umelec vo svojej epoche vedome tvorí niečo, čo nie je formálne súčasné, ale zároveň vie, že ideologicky ide o najsilnejší a najrýchlejší nástroj k dosiahnutiu svojho kultúrneho cieľa. Možno dokonca povedať, že forma sa redukuje na techniku. Koná tak, pretože vie – kultúrne, politicky, národne, kmeňovo -, že bez chýbajúceho článku tradície sa ani on, ani tí ďalší, ktorí prídu po ňom, nedokážu adekvátne a sebavedomo posunúť ďalej. V tomto kontexte je aj ona roky spytovaná kolísavá kvalita a nejasná chronológia Alexyho tvorby naraz v inom svetle, keďže ide o privilégium toho, ako som písal v úvode, kto prichádza neskôr¹⁵, ale pre prácu v prospech svojej doby využíva všetky dostupné nástroje a prostriedky.

V roku 1924, pôvodne na pár mesiacov, odcestovala pod vedením profesora Zbigniewa Pronaszku z krakovskej akadémie skupina mladých umelcov na študijný pobyt do Paríža. Členovia skupiny, ktorej názov sa odvodzuje od skratky K. P. (Komitet Paryski) tam napokon zotrvali sedem rokov – medzi nimi Jan Cybis, Józef Czapski, Józef Jarema, Piotr Potworowski a ďalší. Nadchol ich – podobne ako Alexyho – predovšetkým postimpresionizmus, ktorý pre nich predstavoval ten typ modernity, ktorý

¹⁰ ABELOVSKÝ 2008, c. d. (v pozn. 4), s. 15.

¹¹ Ibidem, s. 20.

¹² Ibidem, s. 254.

¹³ Ibidem, s. 50.

¹⁴ VESELÝ 1967, c. d. (v pozn. 9), s. 57; (cit. podľa ABELOVSKÝ 2008, c. d. (v pozn. 4), s. 18).

¹⁵ Formulácia „privilégium toho, kto prichádza neskôr“ vzišla z môjho rozhovoru s Prof. Monicou Juneja z Univerzity v Heidelbergu v roku 2021, v rámci konzultácií k prednáške uvedenej v poznámke č. 1.

v Poľsku chýbal a najmä bol prostriedkom jasného vymedzenia sa od historickej maľby a symbolizmu:

„Najzaujímavejšou tvorbou, súčasťou a nasledovaniashodnou sa im v Paríži dvadsiatych rokov ukázalo dielo Cézanna, Moneta a Bonnarda, a nie Duchampa, Picassa, či, ak by sme chceli, Matisa. Kontemplácia maliarskej matérie, štúdium prírody, budovanie formy farbou, analýza pomerov odtieňov na plátne – v tom bol cieľ umenia, jeho súčasný étos.“¹⁶

Postimpresionizmus bol pre Kapistov tak isto nástroj, ako aj pre našich umelcov, hoci je pravda, že poľských maliarov viedol skutočný záujem o vytvorenie moderného, nezobrazujúceho umenia a tým sa líšili od politických ambícií Slovákov v rámci slovenského mýtu. Každopádne, Kapisti vniesli do poľského umenia tendenciu tzv. „kolorizmu“, ktorý sa viackrát v dejinách ukázal ako prelomový. Napríklad Jarný salón 1946 vo Varšavskom Národnom múzeu,

„na ktorom sa zúčastnilo okolo 300 umelcov z celého štátu sa stal veľkým – a zasluženým – triumfom kapistov, čo pritiaхло dav maliarskych nováčikov do ich tábora.“¹⁷

Paralelná nit' kolorizmu prechádza poľskými dejinami umenia podobne, ako tendencia k surrealizmu v českom umení od 30. až po 60. roky 20. storočia, pričom vždy sa v príhodnej chvíli znovu zjaví (ako napríklad v tvorbe Mikuláša Medka v 50. rokoch a napojí sa na niektorý zo súčasných trendov (napríklad informel). V druhej polovici 50. rokov, sa

„zo stretu dvoch trendov: medzinárodného umenia *informelu* (ktorý sa navyše vo svojej francúzskej podobe rovnako viaže ku kolorizmu École de Paris) a domácich skúseností dávnych kapistov – povstala na našej (*poľskej* – poznámka R. G.) pôde špecifická podoba

nefiguratívneho umenia, v ktorom dominovali emocionálne a zmyslové faktory.“¹⁸

Dôležitým, hoci nie hlavným argumentom, ktorý hovorí o pozícii kapistov a ich postupom času sa meniaceho vplyvu je skutočnosť, že boli spoločensky a pedagogicky činní, dosahujúci práve v čase post-stalinského odmäku svoje profesúry – možno porovnateľne, ako u nás niektorí predstavitelia Generácie 1909 (Želibský, Matejka, Mudroch).

„To, čo možno označiť ako poľskú koloristickú školu, a čo vyplýva zo svedectiev i poznatkov súvisiacich s – ešte nie najviac avantgardnou – skupinou kapistov, sa postupom rokov ukázalo byť činiteľom, ktorý zvýraznil poľské maliarstvo, a to nielen v Európe. Rôzne generácie, vzdelávané v duchu porozumenia funkciám farby, skúšali viesť dialóg s inými umeleckými možnosťami – jednak s vtedy aktuálnymi svetovými prúdmi, jednak na pozadí iných tradícií, ktoré silneli v poľskom umení. História dokázala, že kapistická škola, posilnená cez kompozičnú a myšlienkovú prítomnosť konštruktivizmu, sa ukázala ako jedna z najpodstatnejších konštitutívnych vlastností poľského maliarstva, dodnes viditeľných na medzinárodnej pôde, v rámci ktorej je možné sa odvolať na mená ako Tomasz Ciecierski a Leon Tarasewicz, ktorých svetový význam je po mnoho rokov nespochybniteľný.“¹⁹

Ak si odmyslíme rezonanciu diela Ludovíta Fullu napríklad v tvorbe Mariána Čunderlíka okolo polovice 50. rokov – začiatkom dekády bol Fulla krátko profesorom na Vysokéj škole výtvarných umení v Bratislave – potom slovenská moderna, jej tradícia a vôbec esenciálne otázky o jej existencii nemá takú priamu rezonanciu, akú má poľský kolorizmus vychádzajúci z kapistov. Je v tomto ohľade veľmi príznačné, ako autor Alexyho monografie Ján Abelovský popisuje svoj „zápas“ s prípravou Alexyho

¹⁶ ROTTENBERG, A.: *Sztuka w Polsce 1945–2005*. Warszawa 2005, s. 27. (Poznámka: Preklady všetkých citátov z poľštiny R. G.).

¹⁷ WOJCIECHOWSKI, A.: *Młode malarstwo polskie 1944–1974*. Wrocław 1983, s. 27.

¹⁸ Ibidem, s. 75.

¹⁹ ROTTENBERG 2005, c. d. (v pozn. 16), s. 81–82.

prvej súbornej výstavy v Slovenskej národnej galérii v roku 1984:

„Moja ‘čítanková’ predstava o Jankovi Alexym ako kľúčovej osobnosti slovenskej moderny bola v troskách! Kritické oko mladého modernistického puristu totiž žiadnu, alebo takmer žiadnu modernu nevidelo!“²⁰

Alexyho monografia z pera Jána Abelovského je opatrená veľmi podnetným textom – preto si dovoľujem viesť s ním v istom zmysle dialóg. „Neprítomnosť moderny“, s ktorou Abelovský ako mladý kurátor zápasil pri svojom prvom fyzickom kontakte s Alexyho dielom v danom texte vysvetľuje šírkou jeho umeleckého záberu, dobovou situáciou, ale tiež typom jeho neustále hľadájúcej, rozptýlenej osobnosti. Rád by som k tomuto prístupu pripojil ešte jeden náhľad. Alexy bol očividne extrovert a bol umelcom, ktorý najlepšie pracoval v obklopení inými osobnosťami. Tie mali naň významný, pozitívny i negatívny vplyv, často to bol práve dlhodobjší kontakt – raz s Bazovským a Palugyayom, inokedy Mitrovským, inokedy Mudrochom –, čo sa vždy prejavilo v niektorom z posunov jeho (a ich) tvorby. Nebol typom solitéra, ktorý v mimoriadnom sústredení vytvorí svoje dielo, ktoré sa dočká alebo nedočká za života tvorcu uznania. Bol impresário, písal literárne texty i kritiky – len bibliografia jeho prác vydala po jeho smrti na samostatnú dvesto stranovú knihu.²¹ Marián Városov v tejto súvislosti napísal:

„(...) množstvo náhľadov a súdov, ktoré sa tradujú o určitých javoch a o jednotlivých predstaviteľoch slovenského výtvarníctva, pochádza od Alexyho, hoci si to dnes málokto uvedomuje (...).“²²

Okrem toho bol aktívny v kultúrnej politike, okrem spomínanej renovácie Bratislavského hradu stál tiež za založením Obrazárne Petra Michala Bo-

húňa a Múzea Janka Kráľa – obe vznikli v Alexyho rodisku Liptovskom Mikuláši v roku 1955. Jeden rok vyučoval na bratislavskej ŠUR, založil Piešťanskú kolóniu (1934–1935), neskôr dával súkromné hodiny deťom. Premostime tento avantgardistický spoločensky angažovaný mód s tým, čo nastalo neskôr: nepýtajme sa preto, či sa Alexymu podarilo stvoriť chýbajúcu tradíciu, alebo aká až konzekventná je jeho modernita. Radšej sa opýtajme, či a ako sa Alexy sám stal súčasťou tradície, ktorú vedome a, najmä, nevedome budoval. Pýtajme sa, čím sa v budúcnosti jeho prístup, ktorý nazývam „predsúčasným umením“ uplatnil, čím sa obhájil a aký mal význam.

Alexy mal 26 rokov, keď podnikol svoju prvú, päťmesačnú cestu do Paríža, ešte ako študent pražskej Akadémie. Parížske umenie, ako som už uviedol, naň zapôsobilo, zaujali ho konkrétne mená, ktoré predtým nepoznal, no pobyt v ňom zanechal aj zmätok, ústiaci do neustáleho hľadania – akoby už pražská škola bola pre slovenského „vidiečana“ príliš veľké sústo.

„Výsledkom parížskeho pobytu bola názorová labilita, v akej odchádzal z Paríža koncom decembra 1920... Vrátil sa zaujatý množstvom protichodných vplyvov, ktoré mu nijako nepomohli nájsť jednoznačné názorové východisko. Skôr naopak, rozptýlili a zdržali ho v hľadaní vlastného svojbytného prejavu... (...) pobyt v Paríži (...) podnietil jeho neúnavné hľadačské úsilie. Prv, ako stihol obsiahnuť a tvorivo využiť jednu formálnu možnosť, už hľadal a skúšal ďalšie, novšie výboje.“²³

O polstoročie neskôr, tiež zo severu Slovenska, zo Žiliny, odchádza do Paríža študent bratislavskej Vysokej školy výtvarných umení Alex Mlynárčik. Má vtedy už 29 rokov. Vracia sa späť po necelom mesiaci, v apríli 1964, a aj jeho zaujali mená, ktoré predtým nepoznal. V kufri prepašuje „tonu“ kníh a katalógov, ktoré „vznietia“ dlhodobo tlejúci začiatok slovenskej neoavantgardy.²⁴

²⁰ Ibidem, s. 13.

²¹ HALAŠA, P.: *Janko Alexy. Personálna bibliografia*. Martin 1974.

²² VÁROSS, M.: *Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945*. Bratislava 1960, s. 92 (citované podľa ABELOVSKÝ 2008, c. d. (v pozn. 4), s. 10).

²³ VESELÝ 1967, c. d. (v pozn. 9), s. 104; (cit. podľa ABELOVSKÝ 2008, c. d. (v pozn. 4), s. 17.

²⁴ Tému predpokladov pre „vznietenie“ slovenskej neoavantgardy v roku 1964 sa venoval výstavný a publikačný projekt (GREGOR, R. – ŠABOVÁ, D. – FILOVÁ, E.: *1963 – Predvečer slovenskej neoavantgardy*. Bratislava 2013).

„Pamätám sa celkom zreteľne na pocity, ktoré som mal v roku 1964 v Paríži. Pierre (*Restany – poznámka R.G.*) mi ukazoval katalógy amerického pop-artu a nových realistov. Keď som ich potom priniesol (*do Bratislavy – poznámka RG*), čumeli sme všetci na to ako jelimáci – i takí kozáci, ako bol Urbásek a pod. (...) Boli sme totálne v medkovskej atmosfére pražského neosurrealizmu!!!.“²⁵

Mlynárčik sa v Paríži nájde, objaví pre seba to, o čom už dlho uvažoval – spoločenskú (líderskú) kapacitu umelca, ktorá dopĺňa a aj v istom zmysle môže nahrádzať nevyhnutnú (dovtedajšiu modernistickú) virtuozitu vzťahu tvorcu k svojmu dielu. Ide totiž o všeobecne známe rozšírené poľa sochárstva²⁶, ku ktorým môžeme pripodobniť tiež rozšírenie „špecializácie“ modernistického maliara na neoavangardného umelca²⁷, alebo, ako ukážem neskôr, zmenu výtvarného umelca na umelca vizuálneho. A pre naše porovnanie sa hodí povedať, že Janko Alexy túto premenu, toto rozšírenie „poľa“, svojím, vo výtvarnom diele nikdy plne neuplatneným, avantgardistickým naturelom predznamenáva. Mlynárčik, rovnako ako Alexy, je extrovert a jeho najvýznamnejšie počiny predstavujú spolupráce, ku ktorým nadchol svojich súputníkov. Samozrejme, charakter spoluprác Mlynárčika so Stanom Filkom, s Milošom Urbáskom, či architektmi Vierou Mekoovou a Ľubomírom Kupkovičom, alebo režisérom Dušanom Hanákom sú charakterovo iné, ako spolupráca Alexyho s Bazovským či Palugyayom. Ale jeden parameter je zarážajúco podobný:

„Podľa Mariana Veselého mal na začiatku spoločnej práce Miloš Alexander Bazovský ‘v porovnaní s Alexym predstih. Bazovského nástup (...) uskutočnil sa skôr a prebiehal jednoznačnejšie, pokým Alexy, rozptyľovaný rôznorodosťou záujmov a vplyvov, formoval svoj prejav nie priamočiaro, ale v spleti názorových odbočení a návratov. Preto na začiatku plodnej tvorivej spolupráce týchto umelcov, keď išlo o vytvorenie koncepcie, prejavil sa Bazovský iniciatívnejším v jej domýšľaní, kým Alexyho podnety uplatnili sa zasa v jej uskutočňovaní.’“²⁸

V prípade Mlynárčika je totiž nepochybné, že to bol jeho stimulujúci prístup, jeho duch impresária a svetobežníka, čo pôsobilo na jeho kolegov natoľko, že v rámci spoluprác vytvorili svoje najlepšie diela (rozhodne k tomuto radím Urbáskov príspevok k Mlynárčikovej *Argillii*). Dokonca natoľko, že mohli svojím výtvarným prístupom aj predčiť kvalitu Mlynárčikového konkrétneho vstupu do tej istej „akcie“ – myslím tým mimo zásluhu na organizovaní celku. Mlynárčikova osobnosť nenechala nikoho ľahostajným, mala dosah na celú slovenskú neoavangardnú scénu – napríklad, v zmysle antitéz naň reagoval Július Koller, pričom, opäť raz, antitéza nebude jediná spojitosť ktorá sa medzi týmito autormi vynára.

„Určitú permanentnú iniciačnú rolu tu zohrávala „iritujúca“ apoštolská postava Alexa Mlynárčika. Na jedných pôsobil integrujúco (Urbásek, Želibská, Adamčiak, spočiatku tiež

²⁵ Z listu Alexa Mlynárčika Tomášovi Štrausovi z 22. 4. 1978 (ŠTRAUSS, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, s. 205).

²⁶ Socha v expandovanom poli (KRAUSS, R.: *Socha v expandovanom poli* (1979). In: *Dart*, 2004, č. 2, s. 3 a 6).

²⁷ Otázka expanzie sochy do širších umeleckých oblastí je fenomén, ktorý Rosalind Krauss ukotvuje v objavení sa *minimalizmu* v USA na začiatku 60. rokov 20. storočia. U nás *minimalizmus* v tej dobe nemal doložiteľne žiadnu rezonanciu. Napriek tomu aj na Slovensku v tom istom čase došlo k zásadnému prekročeniu hraníc tradičných umeleckých postupov (pravidiel) – spočiatku v grafike a nadväzne v maľbe i soche.

Aj u nás môžeme s istotou hovoriť o expandovanom poli, no jeho podoba (genéza, kódovanie) a zmysel sú iné. Práve pre túto inakosť nám socha ako intencia vo vybraných príkladoch pretrváva aj v dielach, ktoré by ich autori sochami nenazvali, za sochy primárne nepovažovali, alebo prinajmenšom túto ich vlastnosť osobitne nezohľadňovali. Naše expandované pole je len čiastočne dané radikálnym poprením modernej (a spolu s ňou aj klasickej) skulptúry, a ak aj postupne vedie k postmodernému umeniu, jeho cesta je iná, dlhšia a spleťejšia, než tá, ktorá vrcholila v čase, kedy Rosalind Krauss písala svoj text (1978/79).

²⁸ VESELÝ 1967, c. d. (v pozn. 9), s. 25–26; (cit. podľa ABELOVSKÝ 2008, c. d. (v pozn. 4), s. 24.

Filko a mnohí ďalší), na viacerých (...) zas rozčuľujúco, čím u nich vyvolával prirodzený vymedzujúci postoj, artikulovaný napr. antitézou. Takáto dvojpólovosť mala svoje dôvody. Jednak, ako vieme, v istom zmysle a priori sprevádza všetky skutočne výrazné osobnosti. Na druhej strane Mlynárčik reprezentoval spojnicu z uzavretej scény v socialistickej zóne smerom na Západ, a to okrem entuziazmu a ochoty k spolupráci vyvolávalo tiež rezervované až odmietavé reakcie k prípadnému nekritickému prijímaniu a preberaniu „hotových“ postulátov – v tomto prípade z francúzskeho *Nouveau réalisme*. „²⁹

Rovnako, aj o líderskej roli píše Alexyho monografista Marian Veselý, čím sa mozaika tohto premostenia cez tri dekády ešte lepšie dopĺňa:

„No boli tu aj ďalšie, takrečeno ‘ľudské’ faktory, ktoré predurčovali Janka Alexyho na úlohu vodcovstva v tom ad hoc stvorenom modernistickom zoskupení. Zo všetkých dobových spomienok účastníkov i svedkov tejto zvláštnej umeleckej misie sa dá aspoň z podtextu vyčítať, že Alexy zohrával v jej rámcoch úlohu akéhosi mediátora: ‘(...) Bazovský s Palugayom sa zblížili už roku 1929 počas parížskeho pobytu. (...) potrebovali sprostredkovateľa medzi rozdielnym výkladom maliarskeho vzťahu k rodnej zemi. Našli ho v osobe Janka Alexyho, ktorý pri spoločnej práci prejavil patričný zmysel pre experimentovanie (...)’³⁰ „³¹

Máme tu teda dve osobnosti impresáriov či vodcov, dve integrujúce osobnosti, ktorých tvorba vyžadovala tímovú hru, a ktorí vo výsledku práce tímu nemuseli mať v zmysle vytvoreného hermetického diela (obrazu, sochy, situácie a jej rezonancie)

nevyhnutne navrch, a to jednoducho preto, že to nebol ich prvotný zámer, nebola to ich ambícia. Máme tu umelcov, pre ktorých proces samotný bol cieľom – ide o vlastnosť akčného umenia, alebo aspoň performatívny rámec modernistickej maľby, ktorý prelomovo pomenoval Harold Rosenberg na tvorbe Jacksona Pollocka ako akčná maľba.³² Ide vlastne o tri druhy akčnosti, z ktorých dva sa nás v tejto chvíli zo zrejmých dôvodov zatiaľ netýkajú – Mlynárčikove „bachtinovské“³³ happeningy, ako pohanské slovanské slávnosti, ani pollockovský akčný rámec prístupu k maľbe. Týka sa nás ten tretí, sprostredkovateľský – rola mediátora či impresária v mene nejakého spoločného cieľa. Túto rolu neskôr pravdepodobne nahradila funkcia kurátora (komisára výstav) – no v 20. a 30. rokoch 20. storočia nielenže ako samostatná nejestvovala, bolo ju navyše treba suplovať aj v spojení s funkciou kritika. Tá sa u nás vyprofilovala ako samostatná profesia až po polovici 50. rokov a v 60. rokoch 20. storočia bola neúnavným komentátorom výtvarného diania, čím sa výrazne podpísala pod progres, ktorý táto doba v našom umení trvalo znamená. Každopádne tento element akčnosti – sprostredkovateľa, impresária – je par excellence parametrom, ktorý prostredníctvom Alexyho a Mlynárčika ukazuje možné chýbajúce prepojenie avantgardy (sic zastúpenej v tomto prípade „len“ avantgardistickým potenciálom) s neoavantgardou (o.i. supľujúcou nenaplnené ciele avantgardy).

Alexy sprostredkoval rozdielny výklad vzťahu k našej krajine, Mlynárčik zas súdobé parížske dianie – išlo o dve rôzne dobové situácie, obaja však boli inšpirovaní výtvarným jazykom umenia, ktoré v Paríži objavili a je v tejto chvíli podružné, že pre Alexyho to bol postimpresionizmus a fauvizmus, čiže isté retro a pre Mlynárčika Nový realizmus, ergo na vtedajšie pomery úplná novinka. Okrem rolí mediátorov je tu tiež spomínaná práca s antitézou, ktorá sa v tomto porovnaní dostáva do nečakaného svetla. Už sme si povedali, že v antitéze k Benkovej literárnosti

²⁹ GREGOR, R.: *Ten, kto zostal v meste. Komunikácie Ľubomíra Ďurčeka v rámci Bratislavského konceptualizmu*. In: *Jazdec*, roč. 6, 2014, č. 2, s. 12–16.

³⁰ VESELÝ 1967, c. d. (v pozn. 9), s. 25; (cit. podľa ABELOVSKÝ 2008, c. d. (v pozn. 4), s. 25.

³¹ ABELOVSKÝ 2008, c. d. (v pozn. 4), s. 25.

³² ROSENBERG, H.: *The Tradition of the New*. Chicago 1983.

³³ BARTOŠOVÁ, Z.: Nový realizmus a Slovensko. Rezonancia parížskeho Nového realizmu v mladom slovenskom umení 60. rokov. In: *50 rokov GMB. Zborník príspevkov z vedeckého sympózia k 50. výročiu založenia GMB*. Ed.: KISS-SZEMÁN, Z. Bratislava 2011, s. 72–82.

a čitateľnosti Alexy s Bazovským nahrádzali symbol výrazom. V prípade Mlynárčika antitézu najlepšie vidno v rámci bratislavského konceptualizmu³⁴, ktorý je ako primárna prax našej neoavantgardy postavená na dialógu, pričom antitéza je jednou alternatív tohto dialógu. Každopádne, fenomén antitézy bude jedným z dôležitých prepojení medzivojnovej moderny s modernizmom 50. a neoavantgardou 60. rokov 20. storočia.

V tejto fáze však vidíme dve verzie dialógu. Jednak formálnu, kedy sa naši umelci z rôznych dôvodov priklonia k partikulárnemu štýlu svetového umenia (napríklad fauvizmus či postimpresionizmus). V druhej verzii ide o dialóg, ktorý sa vedie ako následný už vo vnútri scény (napríklad Alexyho a Bazovského antitetický dialóg s Benkom) – pričom nástrojmi tohto dialógu môžu byť práve rozdielne (a rozdielne interpretované) formálne pravidlá prevzaté z európskej moderny. Toto je prvá zovšeobecňujúca definícia „predsúčasného umenia“ (v rámci homonymickej opony).

Alexyho a Mlynárčikov typ prístupu k umeniu však koreluje s tvorbou ešte jedného autora a tým je Július Koller³⁵. Ak hľadáme spoločné menovatele, potom môžeme hovoriť o antielitárskom náhľade u všetkých troch autorov, ale podstatné je niečo iné. Aj u Kollera totiž odlišujeme jeho maliarsku virtuoziu od jeho autorskej umeleckej podstaty. Aurel Hrabušický uvádza, že v roku 1967 si Koller poznamenal nasledovné:³⁶

„Artistnosť, Páhká prázdna elegancia kresieb aj malieb mojich súčasníkov (mnohých) už počas štúdia sa mi zdala neprijemná, nedostatočná, umelecky zlá (i keď na pohľad veľmi ‘schopná’ a kvantitatívne bohatá), maliarky dobrá ale umelecky slabá. A preto mi nevaďí, že som artistnosť nedosiahol, lebo som to nechcel podvedome i vedome.“³⁷

³⁴ *Bratislavský konceptualizmus*. Ed.: GREGOR, R. Liptovský Mikuláš – Bratislava 2021.

³⁵ Ponechám teraz bokom princíp antitézy „AntiHappeningu“, ktorým sa Koller zreteľne vymedzil proti HappSoc trojice Mlynárčik-Kostrová-Filko v roku 1965, k nemu sa ako k odrazovému mostíku vyjadrujem v rámci Bratislavského konceptualizmu.

dôraznil by som výraz „artistnosť“, teda fortieľ, od ktorého sa Koller dištancoval, pretože sa necítil byť maliar, čo naň pôsobilo obmedzujúco, ale umelec v (podotýkam, v našom prostredí práve prostredníctvom Mlynárčika) rozšírenom expandovanom poli 60. rokov 20. storočia na bratislavskej scéne. Alexy k takémuto oslobodeniu dospieť nemohol, pretože sa vo svojom vrcholnom období nachádzal v inej dobovej situácii a kládol si iné umelecké ciele – no som presvedčený, že toto avantgardistické oslobodenie by bolo bývalo usporiadalo a uspokojilo ono večné hľadačstvo, ktoré ho posúvalo i limitovalo. Medzi Alexym a Kollerom tak vzniká nečakané spojenectvo:

„Nám sa však vidí, že nezat’azenosť rozličnými klíšé domácej tradície žánru bola pre Alexyho skôr výhodou a bola aj dôvodom prekvapujúcej skutočnosti, že väčšina inovácií (...) v tvorbe nášho maliarskeho triumvirátu mala počiatok práve na Alexyho ‘palette’.“³⁸

Mnohé z Kollerovej produkcie sa pohráva a doslova vedome oponuje všetkým typom klíšé – od jeho banálnych pohľadnicových „dielových“ malieb (pripomínam Alexyho naivistické historizujúce vyobrazenia, napríklad na vitrážach), cez vyučovanie amatérov počas celého obdobia husákovskej normalizácie (tu pripomínam, ako Alexy dával ako národný umelec hodiny kreslenia deťom) až po Kollerove členstvá v najrôznejších umeleckých spolkoch po roku 1989 (Výtvarná únia, Umelecká beseda Slovenska).

Máme teda do činenia s tromi v princípe avantgardistickými umeleckými osobnosťami, ktorých tvorba podlieha iným, než „artistným“ kritériám. Náležia k dvom až trom generáciám, žijú v dvoch rôznych dobách, hoci sa ich pracovné životy počas niekoľkých rokov pretnú, nikdy sa reálne v umeleckom zmysle nestretnú. Napriek tomu možno definovať medzi nimi spojitosť, ktorou je avantgardistická povaha ich

³⁶ *Július Koller Vedecko-fantastická retrospektíva*. Eds.: HANÁKO-VÁ, P. – HRABUŠICKÝ, A. (eds.). Bratislava 2010, s. 112.

³⁷ *Ibidem*, s. 112.

³⁸ ABELOVSKÝ 2008, c. d. (v pozn. 4), s. 24.

naturelu a tvorby, pričom každý z nich ju naplnil aj nenaplnil zároveň. V tejto spojitosti možno hľadať skutočnú rovinu odkazu či vzoru niektorých predstaviteľov slovenskej moderny (tu najmä Alexyho) pre budúcnosť. Mlynárčik k nám priniesol uvažovanie o umení, ktoré je aktívnou súčasťou spoločnosti, a to bez ohľadu na formálne výstupy. Vytvoril most medzi bratislavskou a parížskou scénou, no pre udalosti v roku 1968 nebolo možné tieto kontakty naplno rozvíjať. Situácia v tomto ohľade – ex post to môžeme povedať – priala viac „exotickým“ osobnostiam ako Július Koller. Ten si bol (isto aj vďaka aktivitám Mlynárčika) vedomý práva byť vizuálnym umelcom aj bez nevyhnutnej výtvarnej artistnosti a vytvoril dielo schopné navonok komunikovať ako na Slovensku, tak i v medzinárodnom kontexte. Trvalo to však bezmála polstoročie a samotný autor si svoj úspech užil len krátko. Cez príklady Mlynárčika a Kollera – a to bol primárny účel tohto porovnania – sa nám však dostáva do iného svetla Alexyho osobnosť. Alexy v tomto ohľade predbehol svoju dobu, pretože tá (a spolu s ňou aj jeho neskorší monografisti) od neho očakávala vytvorenie hermetického koncentrovaného a progresívne sa rozvíjajúceho oevre, ktoré jemu samotnému ako tvorivý program nepostačovalo. To, čo Alexy považoval za mimomaliarsku spoločenskú aktivitu *výtvarného umelca* by o tri dekády neskôr, s ohľadom na Mlynárčika, bolo integrálnou súčasťou jeho umeleckého programu ako *vizuálneho umelca*. To čo na Alexym považujeme za nedostatok, by o tri dekády neskôr, s ohľadom na Kollera, bola cnosť. Preto navrhujem použiť pojem „predsúčasné umenie“ práve na etablovanie kultúrnych snáh v podaní Janka Alexyho, ktorého krédo sa viac než vo svojej dobe reflektuje u umelcov o dve generácie mladších.

III. Sumarizácia

V tomto texte som na niekoľkých príkladoch definoval to, čo nazývam prvým stupňom homonymickej opony – „predsúčasné umenie“. Vo svojej podstate ide o odôvodnenie stratégie ex post prihlásenia sa k niektorému z minulých trendov Západnej moderny, prihlásenia sa, ktoré bolo politicky motivované. Pojem preto nemá časové obmedzenie, teoreticky môže nastať kedykoľvek vrátane dneška. Ide o čisto formálne a tým politické využitie univerzálneho štýlu z minulosti – postimpresionizmus v prípade

Janka Alexyho. Dochádza k redukcii štýlu do polohy nástroja, či dokonca techniky, ktorú si autori osvojili a pomocou ktorej vytvárali vlastné, miestne špecifické politické zdelenia.

Dôležité je v tomto ohľade uvedomiť si, že „predsúčasné umenie“ nie je statický fenomén, ktorý vieme časovou osou obmedziť tak, akoby sa jednalo o umelecký štýl. „Predsúčasné umenie“ je kategória a nie štýl, jeho zmysel a hodnota sa ukazuje byť práve tam, kde ho možno vnímať pohyblivo a kde z neho vedú línie ďalej – v našom prípade k druhému stupňu homonymickej opony. Tú by sme mohli jednoducho nazvať súčasným umením, takým, o ktorom rozmýšľame bez potreby pátrať, či je oneskorené voči západným alebo iným vzorom. Žiadne vzory tu totiž nie sú – ak, tak sú to partneri do dialógu. Zmysel hovoriť o „predsúčasnom umení“ tak má iba vtedy, ak z neho vedie linka k súčasnému umeniu a to bez ohľadu na to, či ona súčasnosť nastane po tridsiatich rokoch (Alexyho prípad) alebo po troch až piatich rokoch (napríklad odrazový mostík k novej figurácii, ktorý na prelome 50. a 60. rokov 20. storočia priniesol na Slovensku z pozície „predsúčasného umenia“ informel, majúci svoje vzory v Taliansku, Francúzsku a Prahe). V rámci Homonymickej opony sa tak ukazuje ako podstatná prítomnosť, alebo aspoň dosah autorov do minimálne dvoch jej stupňov – „predsúčasné umenie“ sa obháji vtedy, ak zanechá svoj odkaz, význam či dokonca priamo využiteľnosť pre budúcnosť. V prípade Alexyho je touto využiteľnosťou nadviazanie ďalších autorov ako je Mlynárčik. Dochádza tak k avantgardistickému naplneniu neoavantgardy, v príklade tandemu Alexy – Mlynárčik zmenou výtvarného umelca na umelca vizuálneho. Vo všeobecnosti možno povedať, že dokonca ani v prípade „predsúčasného umenia“ neplatí výrok Aurela Hrabušického o tom, že sa na Slovensku spravidla jedná o lokálny a osobnostný variant Západných umeleckých trendov³⁹. Pretože práve v „predsúčasnom umení“ sa potvrdzuje, že k prijatiu impulzu z vonku bol vždy dôvod – vnútorný, skutočný, ideologický, politický – nielen móda, alebo snaha za každú cenu sa niečomu alebo niekomu podobat’.

³⁹ Odvolávam sa v tomto na mnohé súkromné rozhovory, ktoré sme s Aurelom Hrabušickým viedli v rokoch 2009–2016, odkiaľ pochádza aj tento výrok.

„Pre-Contemporary Art“ of Janko Alexy

Résumé

In this text, I focus new light on those site-specific anachronisms in visual art which are typical for geographic and cultural peripheries. These are usually interpreted as belated echoes of progressive art in major artistic centres. I suggest the term Pre-Contemporary Art to characterise this visual and interpretative phenomenon.

Art Historian Ján Abelovský has written that Slovak artists had never adequately understood the School of Paris art. Therefore, they made an exciting art variant in the 1st Half of the 20th Century. This positivistic interpretation suggests Paris as a fashionable centre where you only could come and learn how to employ particular artistic styles (e.g. fauvism). However, it must not necessarily be about fashion, which is usually connected with personal and financial ambitions. It might have been formally used for some „new deal, „ the specific aim in which the style is reduced to the technique many painters and sculptors then adopt. This complex problem we later started to call the Slovak Myth. The absence of a modern art tradition in Slovakia that artists could have leaned on can be read as the presence of non-tradition: in fact, the non-present tradition can be seen as a great advantage. Then the question comes: how to understand the fact that

many artists in Central Europe of the 1920s adopted Post-impressionism as a tool for materialising their local and national topics? In this context, we could mention the artists of the Slovak Myth and the Polish group of Kapists. On the Slovakian side, we have outstanding examples in the artworks of Janko Alexy (1894–1970). Alexy’s interest in participating in the Slovak Myth was the indisputable core of his life programme – personal, artistic, art-critical, literal, organisational, and cultural-political. His ideology was the firm belief in monuments. (It was his merit that the communist regime did not pull down the ruin of the medieval Bratislava castle but completely reconstructed it, which took almost 20 years to achieve.) Alexy’s scale of activities was comparable to those who have been the leading avant-gardist figures on the other – let us say – more developed art scenes and those who formed Slovak Neo-Avant-Garde thirty years later, e.g. Alex Mlynárčik. Alexy dedicated one part of his life to painting only because he could not have imagined declaring himself „just“ a visual artist or an impresario of art and culture, which was later Alex Mlynárčik’s starting point. Due to this inner contradiction, Alexy could take his work as complex activities rather than the overall effort to achieve extraordinary results solely in painting.

Mgr. Richard Gregor

Liptovská galéria P. M. Bohúňa

Tranovského 3

SK-031 01 Liptovský Mikuláš

e-mail: richard.gr3gor@gmail.com