

Extenzia mediálneho poľa

Výtvarná tvorba Ivana Štěpána s dôrazom na graficko-dizajnérske realizácie

Ján KRALOVIČ

„Negumuj, radšej roztrhaj! Papier by mohol byť svedkom.“

(Ivan Štěpán, zápis zo skicára)

Abstract:

The polymedia work of artist Ivan Štěpán (1937 – 1986) has not yet been comprehensively studied. In the 1960 s, he focused on scenography, object creation, environments, book and magazine design, as well as poster and print design. In the following decades, he devoted himself mainly to exhibition design, communication design, and logotypes. In this text, I aim to present the artist as a versatile creator, while the core part will be dedicated to his graphic design concepts and realizations, attempting to capture his artistic activity across the broad spectrum of media in which he moved with confidence. The first part deals with the general characteristics of Štěpán's work; the second focuses on his works on paper — graphic design (with an emphasis on poster art) and book design (illustrations and cover designs). The archive of the Slovak Design Museum has preserved a large collection of printed materials, posters, and promotional works, through which it is possible to trace the evolution of the artist's style, his refined artistic expression, and his remarkable sense of humor. The work of Ivan Štěpán illustrates how the role of the artist was shaped and what it encompassed — from commissioned work for institutions and enterprises to his own independent creations and complex installation environments.

Keywords: environment, haptics, installation, Ivan Štěpán, object, surface, polymediality, space

Úvod

Tvorba výtvarníka Ivana Štěpána nebola doteraz monograficky spracovaná. Jeho výtvarné aktivity boli síce viacnásobne reflektované v rámci výstav, kataló-

gov či súborných kníh,¹ priestor bol venovaný reflexií jeho environmentov² či graficko-dizajnérskej tvorbe,³ ale dôslednejšia a komplexnejšia reflexia absentuje. Text je pokusom priblížiť jeho výtvarnú činnosť v širokom spektre médií v ktorých sa suverénne

¹ Štěpánove diela reflektovali už doboví kritici*čky (Tomáš Štraus, Iva Mojžišová, Juraj Mojžiš, Radislav Matušík), boli súčasťou v 90. rokoch vznikajúceho slovníku (*Slovník slovenského a svetového výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Ed.: GERŽOVÁ, J. Bratislava 1999), prehľadových výstav i kníh ktoré ich reflektovali: (*20. storočie: Dejiny Slovenského*

výtvarného umenia. Ed.: RUSINOVÁ, Z. Bratislava 2000; *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Ed.: RUSINOVÁ, Z. Bratislava 1995; *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Ed.: HRABUŠICKÝ, A. Bratislava 2002). Pozornosť mu venovala i historička Zuzana BARTOŠOVÁ: *Naprieč totalite*. Bratislava 2011.

pohyboval. Prvá časť sa venuje obecným charakteristikám Štěpánovej tvorby, v druhej sa zameriavam na práce na papieri; graficko-dizajnske práce (v zameraní na plagátovú tvorbu) a knižnú tvorbu (ilustrácia, výtvarné návrhy obálok). Zámerom textu je zhodnotiť tvorbu v kontextoch jeho výtvarníckeho vývoja a rovnako nachádzať presahy medzi jednotlivými mediálnymi výstupmi a upozorňovať na ich vzájomné prelínanie. Tvorba Ivana Štěpána ukazuje ako sa pozícia výtvarníka profilovala a čo všetko reprezentovala; od zákazkovej činnosti pre inštitúcie a podniky až po vlastné voľné realizácie a komplexné inštalčné prostredia. Pri priblížení života a tvorby som vychádzal z archívu Ivana Štěpána uloženom v Slovenskom múzeu dizajnu (ďalej: archív IŠ, SMD). Zdrojom bol i archív Ivy Mojžišovej (ďalej: archív IM, SMD) v ktorom je osobitá zložka k tvorbe autora.⁴ V rokoch 2022 – 2023 som mal možnosť zásluhou štipendia z Fondu na podporu umenia intenzívnejšie sa tvorbou autora venovať. Predložený text je výsledkom archívneho výskumu, rozhovorov⁵ i práce so sekundárnymi publikačnými zdrojmi.

Polymediálny tvorca

Štěpánova tvorba osciluje v polaritách. Je determinovaná rôznymi dobovými prúdmi výtvarného

umenia. Je neuchopiteľná vo svojej rôznorodosti, ale pri každom z mnohých médií ktorými sa venoval je dôraz kladený na dôsledné technologické prevedenie, profesionalitu, v prípade užitého umenia aj funkčnosť. Bol nepochybne kreatívnym typom umelca, ktorý si dokázal aj v rámci zadania nájsť priestor na vlastný výtvarný vklad. Jeho paradoxnosť bola prítomná aj v jeho aktivitách. Zúčastnil sa na neoficiálnych výstavách a prezentáciách (*I. Otvorený ateliér* v roku 1970, účasť na albume *Symposion III.*, 1976), ale realizoval aj veľké štátne zákazky (*výstavy Incheba – Chemapol, informačný systém Univerzitná knižnica, vizuálna identita pre Poľovnícky zväz, ZOO* a. i.). Jeho tvorbu treba sledovať v premenách jednotlivých rokov a dekád. Vyvíja sa od objektovo-surreálnej inklinácie, napájanej záujmom o scénografiu, až k dizajnersky čistým koncepciám a realizáciám s dôrazom na jasnosť a užitosť.

Ivan Štěpán (1937 Bratislava – 1986 Bratislava) patril nepochybne k osobnostiam slovenského výtvarného života 60. – 80. rokov 20. storočia. Jeho polymediálna tvorba⁶ zasahovala do mnohých výtvarných odvetví: grafický dizajn, scénografia, kresba, karikatúra, objekty, environmenty, výstavný dizajn. Autorovo výtvarné uvažovanie podmienilo už štúdium na ŠUP (1951 – 55), ktoré nedokončil⁷ a nastúpil do praxe. V roku 1957 začal pracovať

² Výrazným pripomenutím a reflexiou autorovej tvorby boli výstavy iniciované Richardom Gregorom: *Hmatové štúdiu 1970/2003* v Bratislave, *1970/2004* v Košiciach a *1970/2005* v Zlíne. K výstavám bola vydaná skladačka s textami R. Gregora a R. Matuščíka. Výstava sprístupnila autorove objekty v premiére predstavené v roku 1970 a predstavila aj fotografickú dokumentáciu pôvodnej výstavy. Z nedávnych výstav a publikácií prispela k reflexii tvorby: BÜNGEROVÁ, V: *Umenie ktoré zostalo. Kolekcia Medzinárodné bienále mladých výtvarníkov Danuvius 1968*. Bratislava 2024.

³ Porov.: LONGAUER, I: *Typografia a dizajn písma na Slovensku. Začalo to Cyrilom a Metodom*. Bratislava 2013, s. 152 – 157, ONDRIŠÁKOVÁ, G.: Grafický dizajn Ivana Štěpána. In: *Designum*, roč. 26, 2020, č. 4, s. 38 – 47.

⁴ V strojopise je v archíve IM, SMD uchovaný aj životopis a stručný prehľad tvorby zostavený Martou Herucovou.

⁵ Rozhovory som viedol s manželkou autora Zlaticou Bollovou (telefonicky), Palom Chomom, Ľubomírom Longauerom, Deziderom Tóthom, Jurajom Žilinčárom, Jozefom Habodášom, Máriou Riškovou, Richardom Gregorom, Vladimírou Büngerovou a Ľubou Belohradskou. V réžii

a dramaturgií Stana Masára vznikli z vybraných rozhovorov videozáznamy a 3 dielny video o Ivanovi Štěpánovi. Dostupné online: <https://www.artdispecing.sk/tv-channel/artdispecing-special/ivan-stepan-1-dizajn/>, <https://www.artdispecing.sk/tv-channel/artdispecing-special/ivan-stepan-2-volne-umenie/>, <https://www.artdispecing.sk/tv-channel/artdispecing-special/ivan-stepan-3-od-hmatu-k-priestoru/>.

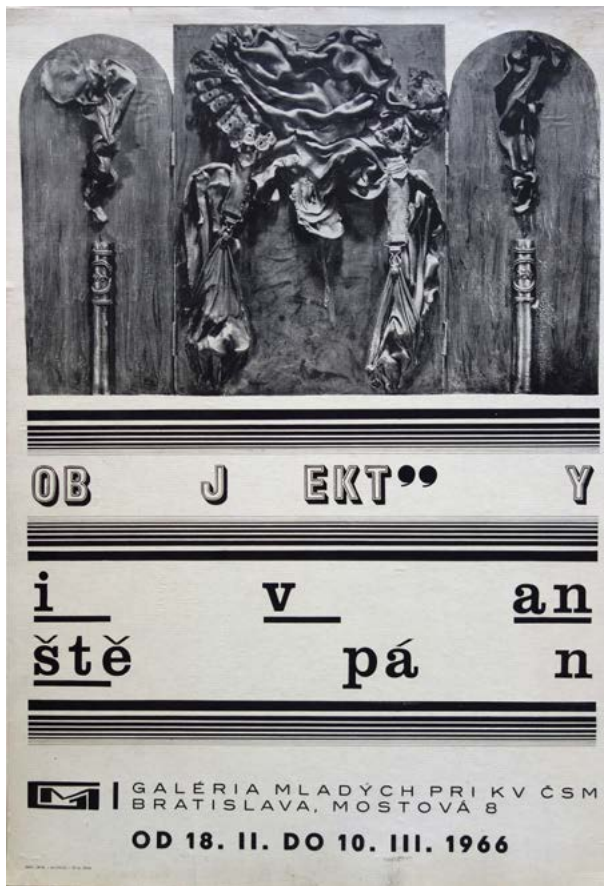
⁶ Rozsah Štěpánovej tvorby charakterizujem ako *polymediálny* (- poly / z gr. *poly* - mnoho, mnohý / - médium / z lat. *medius* - nachádzajúci sa v strede / - prostriedok), t.j. obsahujúca mnohosť médií, mnoho-mediálny. Termín sa mi zdal vhodnejší ako termín „multimediálny“, ktorý sa v praxi používa na diela, ktoré v sebe integrujú viacero médií alebo pracujú s „novými médiami“ založenými na nových technológiách ktoré prichádzajú s využitím elektrickej energie (Tv, rozhlas) a neskôr s využitím digitálnych technológií založených na numerickom kódovaní dát (počítačom riadené siete). Napriek tomu, že aj multimediálne diela v Štěpánovom portfóliu nachádzame (napr. *Optipolytón I.*, 1970) výrazom „polymediálny“ sa snažím zdôrazniť jeho prechádzanie medzi rôznymi výtvarnými disciplínami (grafický dizajn, komunikačný dizajn, divadelná scénografia, kostýmová tvorba, grafika, fotografia, tvorba objektov a environmentov).



Obr. 1: Vernisáž Štěpánovej výstavy *Objekty*, 1966, zľava V. Havel, S. Dančiak, P. Mikulák, M. Labuda a kurátor J. Mojžiš. V popredí objekt *Menu* (1966), vzhadu na stenu dielo *Requiem* (1965). Foto: z archívu Ivy Mojžišovej, SMD.

ako kultúrno-propagačný referent textilného závodu MDŽ v Bratislave. Neskôr pôsobil v kolektíve reštaurátorov na oprave Dómu Svätého Martina v Bratislave. V rokoch 1960 – 61 pracoval v pozícii výtvarníka v Tatra Revue a od roku 1962 ako umelec v slobodnom povolání.

V roku 1960 mal Štěpán prvú samostatnú výstavu, zameranú predovšetkým na karikatúry a koláže. Výstava prebehla v štúdiu VŠVU; v bratislavskej Redute. Komornejšími výstavami sa predstavil vo foajé divadla Malá scéna v Bratislave a následne aj na pražskej výstave v Divadle Na zábradlí v roku 1964.⁸ V 60. rokoch sa okrem ilustračnej, grafickej a plagátovej tvorbe venoval aj tvorbe objektov v ovplyvnení neo-surreálnou poetikou. Širší prierez objektovou tvorbou predstavil na výstave v *Galérii Mladých* v Bratislave v roku 1966. Až scénograficky pôsobiace objekty a reliéfy z fragmentov bábik a manekýnov – kde objekty sú spájané so záujmom o absurdne vyznievajúcu asambláž, v doplnení o reliéfnosť materiálových textúr- vyznievali ako



Obr. 2: I. Štěpán, *Objekty*, plagát k výstave v Galérii mladých, Bratislava, 1966. Foto: archív I. Štěpána, SMD.

bizarné oltáre súčasnej doby. (obr. 1, obr. 2) Juraj Mojžiš v kurátorskom príhovore uviedol: „Konglomeráty zhodnotených predmetov sa znepokojivo až útočne presadzujú v priestore, v ktorom sa i materiálová predmetná výpoveď stáva vecnou aj zvecnenou. Antiromantickým gestom, antiumeleckým bazardom, bobarúbačským zbožným prianím, aby bol človek človekom.“⁹ V rámci expozície prezentoval 17 objektov. K výstave bol vydaný aj ka-

⁷ Podľa informácie z osobného rozhovoru s autorovou manželkou Zlaticou Bollovou (6. 2. 2023). Informácia o neukončení ŠUP-sa nachádza aj v strojopise súpisu života a tvorby Ivana Štěpána, ktorý vyhotovila M. Herucová (archív IM, SMD, nedatované). Informáciu potvrdzuje aj súpis absolventov ŠUP-ky (v publikácii *School ŠUR + ŠUP + ŠÚV* = 75. Ed.: MELUZIN, I. P. Bratislava 2007) kde sa Štěpánovo meno nenachádza.

⁸ Z dopisu Václava Havla z dňa 25. 8. 1964 je zrejmé, že Štěpánova vernisáž sa v Prahe, v Divadle Na zábradlí uskutočnila 1. septembra 1964. V archíve Ivy Mojžišovej sa dochovala aj pozvánka na výstavu, ktorá niesla stručný názov: *Ivan Štěpán: Kresby*.

⁹ MOJŽIŠ, J.: strojopis kurátorského textu, nepag. 1966, In: archív IŠ, SMD.

talóg. Recenzentka výstavy Iva Mojžišová v texte pre časopis *Výtvarná práce* písala o „profánnej sakralite“ Štěpánových objektov, ktoré pripomínajúcich motívy memento mori. Boli pre ňu alúziami na novodobé ikony vyňaté z ich prirodzeného miesta a vložené do nepredpokladaných súvislostí. Mojžišová píše: „Predmety nevyberá ako útržky skutočnosti v ich reálnom konkrétnom stave. Narába sa vecami ako rekvizitami, ktoré sú odcudzené samy seba, svojej faktickej existencii, svojmu súkromnému bytiu a pôvodným súvislostiam. Vecný fakt pretvára na symbol spôsobom jeho včlenenia do obrazu aj samotným vizuálnym spôsobom tohto členenia.“¹⁰ Teatralizované objekty a asambláže majú až scénografický charakter. To nie je náhoda. Štěpán v divadelnom prostredí vyrastal¹¹ a aj v ňom profesionálne pôsobil. Hneď po predčasnom ukončení Školy umeleckého priemyslu pôsobil v praxi, ktorý tento záujem stimuloval. Jednalo sa najmä o scénografické spolupráce v Tatra revue, od roku 1962 spoluprácu s Vojenským divadelným súborom a s rôznymi divadlami malých foriem. Princípy expresie, hyperboly ako aj motív humoru a absurdity uplatňoval aj vo svojich grafických a paralelne prítomných karikatúrnych prácach. Teatrálnosť voľných objektov je tak napájaná z prostredia v ktorom sa autor pohyboval a postupom času smerovala čoraz viac aj k rozvinutiu ďalších dimenzií: priestoru, svetlu a zvuku.

¹⁰ MOJŽIŠOVÁ, I.: Objekt Ivana Štěpána. In: *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 7, s. 4.

¹¹ Autorov starý otec Adolf Štěpán st. pôsobil ako divadelný režisér a maliar kulís. Celá rodina z otcovej strany sa venovala ochotníckemu divadlu. Otec Adolf Štěpán ml. (1904 – 1977) pracoval ako maliar kulís, interiérov a kostolov. V Bratislave založil umelecko-priemyselný závod „Štěpán a Pribyla“ na výtvarnú realizáciu interiérov. V pozostalosti sa zachovali návrhy výzdoby interiérov, ktorým sa v 30. - 40. rokoch venoval. Spomenúť možno realizáciu nástennej výzdoby piešťanského *Kursalonu* z roku 1933, ktorú Adolf Štěpán realizoval.

¹² Okrem spomínaných domácich výstav bol Štěpán zastúpený medzi rokmi 1964 – 66 aj na výstavách: *Bienále grafického umění, Brno* (1964), *Bienále mladého umenia, Brno* (1966), výstava *Ascher Awards, Londýn* (1966), *Medzinárodná výstava grafického umenia, Tokyo* (1966).

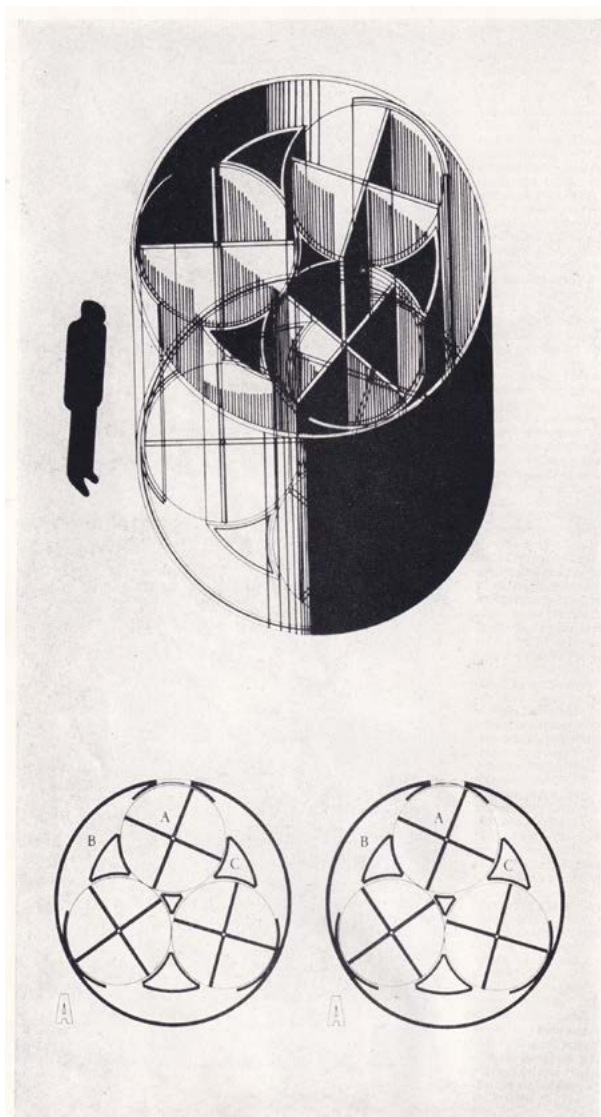
¹³ Bienále *Danuvius '68* bolo výberovou medzinárodnou prezentáciou. Autori boli oslovovaní na základe iniciatívy komisára výstavy Lubora Káru a organizačného komitétu. V augustových dňoch došlo k násilnej intervencii vojsk Varšavskej

Bratislavská výstava završovala periódu tvorby, v ktorej materiálová kontradikcia, asambláž, nonsensovosť bola žiadaným vyznením objektov. V tvorbe nasledujúcich rokov začína Štěpán čerpať viac zo zdrojov pop-artového, graficky čistejšieho vyznenia objektov a sledujeme ich postupné prerastanie do priestorových environmentov. Moment taktility ostáva prítomný a aj nasledujúcich prácach sa hmat stáva kľúčovým prvkom jeho uvažovania nad výtvarným objektom a zážitkom vnímateľa*ky z jeho percepcie.

Smerovanie k priestoru

Diverzifikovaná mediálna tvorba zahŕňa síce rôzne formy výstupov, ale v odbornej literatúre najreflektovanejším boli jeho priestorové inštalácie; environmenty (z angl. *environment*: prostredie). Tie sa stali kľúčové vo voľnej tvorbe konca 60. rokov¹² a nadväzovali na jeho divadelno-scénografické realizácie i zmieňované reliéfy a objekty. V roku 1968 sa Štěpán zúčastnil na významnom, v Bratislave sa odohrávajúcim medzinárodnom Bienále mladého umenia *Danuvius '68*.¹³ Prezentoval priestorový objekt *Optiterciálny stabiloid*; 220 cm vysoký kovový objekt s viac ako 5 m priemerom, vo vnútri členený do troch turniketov. (obr. 3) Z hľadiska popisu autora nie je celkom zrejmé ako bola koncentrácia diváka*čky

zmluvy a osud výstavy bol ohrozený. Napokon sa organizátori dohodli na odklade a výstava nakoniec prebehla (18. 10 – 21. 11 1968). Gestom dobrovoľnej neúčasti protestovali voči násilnému okupačnému kroku traja slovenskí autori: Alex Mlynarčík, Karol Lacko a Jana Shejbalová-Želibská. Stiahnutím diel z výstavy ako aj obštrukciami ohľadom posunutia termínu nadobudol *Danuvius '68* rozmer politického a občianskeho protestu, signálu apelujúceho na slobodu ako základné východisko nielen k umeleckej tvorbe, ale aj k plnohodnotnému životu. *Danuvius '68* predstavovalo prehliadku smerujúcu k novým diváckym podnetom: k posunu k intermedialite, interaktivite, experimentálnym technikám a materiálom. Objavujú sa diela v ktorých bol dôraz položený na spoluúčasť diváka (Ivan Štěpán), na novú podobu (anti)monumentu, ktorý mal skôr podobou groteskno-existenciálneho pocitu ako patetickej uniformnosti (Jozef Jankovič). Presah objektu do komplexného a synestetického prostredia – environmentu (Stano Filko) či kinetické skulptúry (Anton Cepka) naznačovali oslobodenie sa od historicky podmienených definičných rámcov jednotlivých médií. Pre bienále *Danuvius 1968*, vznikli dve verzie plagátov, okrem Štěpánových – vo variante plastickom i plošnom - aj realizácia Miloša Urbáška. Katalóg k bienále upravovali Ján Mráz a Ivan Kovačevič.



Obr. 3: I. Štěpán, Optiterciálny stabiloid, projekt environmentu k výstave Danuvius 1968, Bratislava. Repro: Výtvarný život, 1969, č. 1, s. 42.

podrobovaná „umelecko-psychologickej analýze“. Autor píše o svetelno-zvukových podnetoch, ktoré na diváka*čku pôsobia v priestorovom bludisku.¹⁴ Motív prechodu troma turniketmi zasadenými do kruhového pôdorysu dynamizovalo pohyb diváctva, ktoré sa malo sústrediť na vnútorný (zvukový a svetelný) bod. Záujem o choreografický aspekt je nepochybne podmienený Štěpánovými skúsenosťami so scénografickými realizáciami. V tomto prípade sa otvára analógia k jeho scénografiám ktorú realizoval pre hru Václava Havla *Záhradná slávnosť* (režia: Pavol Mikulík, premiéra: 5. 9. 1964, Malá scéna SND, Bratislava). Vytvoril pre ňu objekt rotujúceho kolotoča ako symbolu púťovej atrakcie. Motívy kruhu, usmerneného rotujúceho pohybu sa potom objavujú v mnohých jeho prácach (výstavných realizáciách, environmentoch, návrhoch projekčných miestností či architektúr) ako to dokladajú aj viaceré kresby zo zápisníka, nerealizované projekty i zrealizované diela (*Optipolytón I., výstavná architektúra pre expozíciu šperkov v Toronte*). Je zrejme že od optiky a haptiky sa Štěpán v týchto rokoch posúva k záujmu o celostnú pohybovo-zmyslovú skúsenosť. K samotnej výstave *Danuvius* realizoval autor aj variant plagátu.¹⁵ Jeden z nich v plastickej podobe umelohmotného reliéfu.¹⁶ Realizácia plagátu v inej ako papierovej forme, v podobe materiálového geometricky konštruovaného reliéfu v PVC predstavuje ojedinelý spôsob prístupu k médiu. (obr. 4) Plastickej plagát bol tvorený dvomi elementárnymi objektami sivo-červeno-ružový kruh a zvlnená línia v červeno-ružovej farebnosti. Okrem vizuálnej stimulácie a potrebnej informácií o udalosti motivuje plagát aj k dotyku; stáva sa reliéfom a hmat integrálnou súčasťou jeho vnímania.

V roku 1969 bol autor nominovaný komisárom Ľuborom Károm do kolektívnej výstavy *Junge Kün-*

¹⁴ V texte k *Optiterciálnemu stabiloidu* píše sám autor 6 bodov, ktoré jeho fungovanie čitateľovi*Pke však príliš neozrejmjuje: „1) *Sujet zámeru je programom vizuálno-sluchového excentra (stabiloidu)? Svetlo, zvuk a pohyb, pozornosť v troch substancích žiadosť exaktného vedomia, analýza pocitového vzťahu, osoba – bod.* 2) *Program vzťahu medzi bodom a divákom? Súvisí vizuálny kontakt danej prítomnosti* 3) *Kontakt diváka s bodom je teoreticky nekonečný? Závisí od vizuálnej potentnosti diváka.* 4) *Pohyb vytvára rytmus. Je podmienený? Rozsah vzťahu – subalterný terciálnemu priestoru* 5) *Rozumej: deklamácia súvislosti excentra stabiloidu na demonštrovanie pocitu? Stabiloid, priestor deklamácie, subjekt, osoba jej vykonávateľom.*

6) *Predpokladá sa graf presne vykonávaného programu? Možnosť inšpiratívneho rastu myšlienky predpokladá graf, vykonávaný osobou ako subjektom. Predpokladám 9 alternatív, i keď rôznych pocitových bodnôt. Danosť, priestor, nepretržitosť, nezávislosť a pohyb bodu. Nie osoba, subalterná terciálnemu priestoru.* “ŠTĚPÁN, I.: *Z tvorby*. In: *Výtvarný život*, roč. 14, 1969, č. 1, 1969, s. 42.

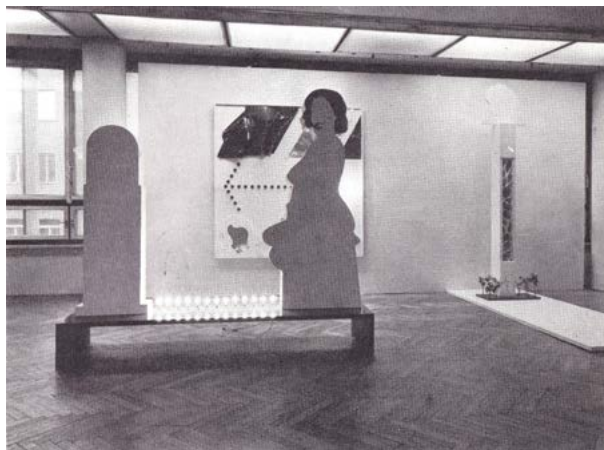
¹⁵ Druhý variant plagátu realizoval výtvarník Miloš Urbásek.

¹⁶ Porov.: <https://scd.sk/dielo-smd/ivan-stepan-danuvius-68-1968/>



Obr. 4: I. Štěpán plastický plagát k výstave Danuvius, 1968. Foto: z archívu SMD.

stler aus der ČSSR, kde prezentoval dvojicu objektov *Sekunda I.*, *Sekunda II.* V tom istom roku rozvíja polohu smerujúcu viac k pop-artovo podaným, snád' aj aranžérskou skúsenosťou ovplyvneným objektom. Prezentuje ich na výstave *Súčasná tendencie v slovenskom maliarstve* (1969, komisár: Ladislav Saučín). Opätovne sa prejavuje vzťah k dadaizmu – predovšetkým



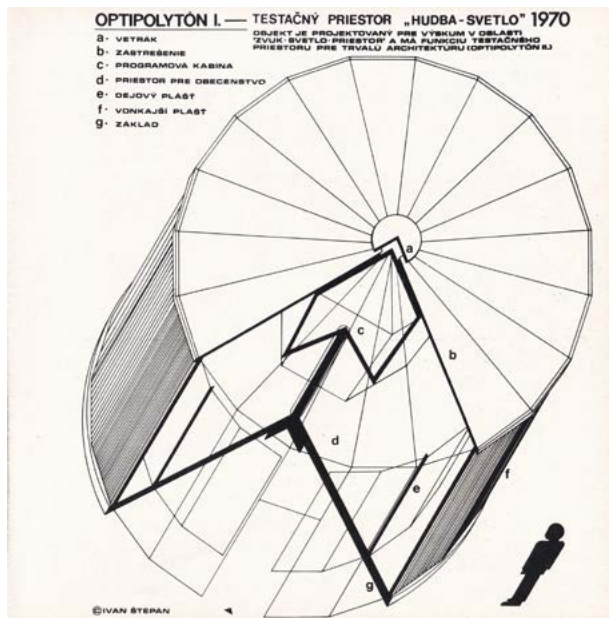
Obr. 5: I. Štěpán, *Prudký náraz na zmyslové centrum* (objekt v popredí), 1968. Repro: katalóg výstavy *Súčasná tendencie v slovenskom maliarstve* (1969).

v názve objektov¹⁷ – ale vo forme smeruje k redukovanejším polohám. Vrásnité štruktúry a asamblované objekty opúšťa a uchýľuje sa k čistejšiemu tvaru. Jedno z diel (*Prudký náraz na zmyslové centrum*, 1968) dopĺňa elektrickými žiarovkami a do jeho tvorby tým vstupuje nový prvok; svetlo. (obr. 5)

Vzťah k prerastaniu objektu do environmentov, inštalácií s potenciálom diváckej interaktivity, potvrdil vo svojich realizáciách pre exteriérovú výstavu *Polymuzický priestor* v Piešťanoch v roku 1970. V kúpeľnom parku realizoval monumentálny environment *Optipolytón I. - Testačný priestor*. (obr. 6, obr. 7) Rozvíja myšlienky interakcie medzi návštevníkom*čkou a svetelno-hudobnou produkciou. Pavilón o priemere 9 metrov sa delil na priestor pre obecenstvo a programovú kabínu s hudobno-svetelným programom. Hudobné tóny boli rozkladané prostredníctvom elektrických tyristorov do svetelných zariadení rozmiestnených v oblúkových segmentoch obvodového plášťa. Hudba bola prevádzaná do svetelnej kompozície. Pre *Optipolytón I.* mali byť pripravené zvukové pásma v spojení s hovoreným slovom, ktoré mali byť predvádzané vždy komornému počtu divákov*čok či poslucháčov*čok. Išlo o polyfonický environment, ktorý však, ako vyplýva z bohatej dokumentácií a korešpondencií k objektu,

¹⁷ Na výstave *Súčasná tendencie v slovenskom maliarstve* prezentoval Ivan Štěpán štyri diela s názvami: *Prudký náraz na zmyslové*

centrum, *Puzdro na zplnený papier*, *Systematický odchod doľava v podmienkach odchodu doprava*, *Zriedkavý vzrast vlasov na umelej hmote*.



Obr. 6: I. Štěpán, Optipolytón I – Testačný priestor, axonometria environmentu, Polymuzický priestor 1970, Piešťany. Repro: z katalógu výstavy.

nebol nikdy k plnej spokojnosti autora dokončený.¹⁸ Z umeleckého zámeru i z odborných posudkov¹⁹ je zrejmé, že objekt bol pokusom vytvoriť synestetické prostredie, využívajúce technologické možnosti aktuálnej doby a nadväzujúce na tradíciu starších experimentov s prevodom hudby do vizuálnych, svetelných efektov.²⁰ Štěpán sa podieľal aj na grafickom dizajne katalógu i variantoch plagátu. Zaujímavosťou a v slovenskom prostredí jedinečnosťou bola bibliofilská edícia katalógu v plastovej dekoratívnej krabičke, ktorá okrem textových informácií obsahovala objekt charakteru multiplu; *Karafónu*. (obr. 8) Ten mal podobu miniaturizovaného tranzistorového organu. Celý komplex zberateľského boxu obsahoval aj priesvitné fólie a tri PVC výlisky. Na jednom z nich sa nachádzajú otvory v podobe kruhu, trojuholníka a štvorca s informáciou: „Priehľady pre zorné uhly (po-



Obr. 7: I. Štěpán, Optipolytón I – Testačný priestor fotografia environmentu pre Polymuzický priestor 1970, Piešťany. Repro: z katalógu výstavy.

užiteľné v plenéri)“. Išlo o „kukátko“, ktorým je možné vymedziť si tvar sledovania krajiny, v súvislosti s plenérovým sympóziom. Štěpánov vtip reaguje aj na dobové konceptuálne tendencie návodov. Tu je prevedený do graficko-výtvarného objektu vyzývajúceho k akcií. Pendantom k zrakovej skúsenosti je *Karafón* – to jest zvukový objekt elektronického organu - ešte opatrený drobnou „zlomyselnosťou“. Stupnica „C-C1“ bola na „A“ (označenom ako „Au“) opatrená malým klinčekom, ktorý hráča*čku jemne pichol do prsta.

Medzi zrakom a dotykom

Rok 1970 bol pre umelca mimoriadne bohatý na výstavné aktivity. Samostatná výstava v Galérii Cypriána Majerníka na nám. SNP v Bratislave pod názvom *Hmatové štúdio* (jún 1970) potvrdila jeho záujem o priestor, interaktivitu, zapájanie obecnstva ako aj o motív haptiky. V galérii rozmiestnil

¹⁸ Pozri: archívna zložka *Optipolytón I*, archív Ivana Štěpána, Slovenské múzeum dizajnu, Bratislava

¹⁹ V archívnej zložke k *Optipolytónu I*. v SMD sú zachované strojopisy nasledovných posudkov k objektu: teoretik umenia Tomáš Štraus, vedeckí pracovníci SAV: Štefan Ilit' a Richard Kittler, hudobný skladateľ Jozef Malovec, lekár MUDr. Miloš

Matej. Redakčne upravené posudky boli publikované v časopise Projekt. Porov: Kol. aut.: Optipolytón I. In: *Projekt*, roč. 13, 1971, č. 143, s. 44 – 46.

²⁰ V nadväznosti na mnoho starších pokusov, napr.: Alexandr Nikolejavič Skrabin, Thomas Wilfred, Ludwig Hilschfred – Mack. László Moholy-Nagy a i.



Obr. 8: I. Štěpán, Karafón, zvukový objekt ako súčasť limitovanej edície katalógu k výstave Polymuzický priestor 1970, Piešťany. Foto: archív IŠ, SMD.

tri skupiny objektov: *Vysoký hmatník*, *Tepelný organ* a *Hmatové štúdio* medzi ktorými diváči*čky prechádzali priestorom zaplneným zo stropu zavesenými silikónovými vakmi naplnenými vzduchom. (obr. 9). (obr. 10) Materiál a jeho fyzické zakúšanie tak zohrával dôležitú úlohu. Interaktivita návštevníka s objektami bola nutná, predmetov bolo potrebné sa dotýkať, obchádzať ich alebo do nich narážať. Permanentným prepájaním videnia a hmatu sa narúšala konvenčná koncepcia výstavy ako vizuálneho zážitku. Autor o svojej tvorbe napísal: „Práca mnou vyprodukovaná a tak zhmotnená do trojrozmerných častí stáva, alebo je určená iba ako podklad, podmienka 'pre dielo', ktoré vzniká až po dotyku s divákom. V tom spočíva zmysel a opodstatnenie slovnej formulácie 'tvorivá práca'.“²¹ Pri inštalácii *Tepelný organ* zapája aj rôzne tepelné nahrievanie hmatníkov. Madlá sú formované vtlačením reálnej, fyzickej dlane do materiálu. Kurátor Richard Gregor ku koncepcii *Tepelného organu* uvádza: „Štěpán používa výhradne odtlačok vlastnej ruky. Pri vnímaní 'dotykových' diel tak dochádza k virtuálnemu dotyku s autorom (...). Fyzickosť týchto objektov je nepochybne menšia než stelesnenie vo vzduchu nafúknutých priesvitných vreciach,

²¹ ŠTĚPÁN, I: Z tvorby In: *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 1, s. 42.

²² GREGOR, R.: *Hmatové štúdio 1970 / 2003/ 2004*, katalóg k výstave, GMB/ Bratislava; Košice 2003/2004, nepag.



Obr. 9: I. Štěpán, Hmatové štúdio, Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava, 1970. Foto: archív IM, SMD.

odkaz a jeho nesporná definitívnosť sú však naliehavejšie.²² Hmat je zmysel, ktorý nie je iluzórny, je autentický; na rozdiel od zraku sa nedá oklamať. Navyše hmatová percepcia súvisí s prvotnou skúsenosťou, súvisí s našou „zapustenosťou“ do sveta. Francúzsky filozof Maurice Merleau-Ponty v texte *Fenomenológia vnímania* o hmате píše, že ten kto sa dotýka nie je nikdy čistým subjektom. V dotyku sme vytrhávaný zo seba a stojíme akoby „pred sebou“, v sebareflexívnom postavení.²³ Uvedomujeme si vlastné telo na základe kontaktu s iným (predmetom) a zároveň nás cez daný objekt Štěpán upriamuje aj na rôzne formy (fyzicky príjemných i nepríjemných) pocitov, ktoré pri dotýkaní sa objektu zažívame (teplo, chlad, jemné elektrické chvenie at.).

V rámci *I. Otvoreného ateliéru* - neoficiálnej výstavy v novembri 1970 v dome a priľahlej záhrade Rudolfa

²³ Porov.: MERLEAU-PONTY, M.: *Phénoménologie de la perception*. Paris 2006, s. 307 alebo pozri: PETŘÍČKOVÁ, T.: Typika taktilního světa. In: *Fenomenologie tělesnosti*. Ed.: URBAN, P. Praha 2011, s. 117.

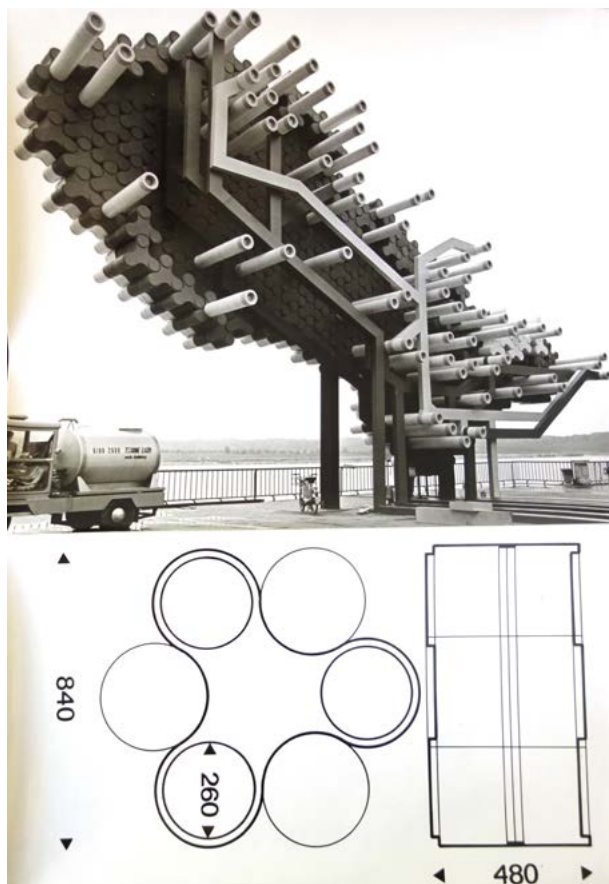
Sikoru - potvrdil Štěpán záujem o zmyslové pôsobenie výtvarných diel. Prezentoval svetelný objekt pod názvom *Kvetý*. V predzáhradke vytvoril objekty z trubíc zakončené svietiacou žiarovkou ako alúziu na kvetinovú záhradu alebo skôr prírodu atómového veku. V spôsobe inštalácie i vo zvolenom mieste je ale zrejmá alúzia na „kutilské“ praktiky; svojpomocne vytvárané objekty dekorujúce fasády domov alebo záhradky. Motív napojenia sa na amatérsku tvorivosť (a to aj v použité materiálov z ktorých bol objekt zhotovený - trubice z vysavača, žiarovky), mimikry „neumelectva“ bolo žiadaným efektom a pre Štěpána aj uplatnením jeho špecifickej, subverzívnej komiky. Druhým dielom bol reínštalovaný *Vysoký hmatník*, osadený absurdne vysoko tak, že sa na neho nedalo dočiahnuť. V rovnakých rokoch vznikajú aj *Týče na určenie charakteru* (1969-70), rôzne sformované hmatníky, poznačené zásahom autorovej ruky, kde sa jeho prsty a dľaň v tlačili do materiálu. Pracuje v nich s tromi základnými farbami - žltou, modrou a červenou - ktoré na objektoch kombinuje. Zmienené objekty završujú autorov záujem o kombináciu zrakovej a hmatovej skúsenosti, rozvíjanie umeleckého diela ako komplexného zmyslového a zážitkového objektu.

Štěpán bol od počiatku svojej tvorby zaujatý materialitou predmetov. Objektami ktoré majú svoj špecifický tvar, štruktúru, farbu a tým aj rozmer schopný evokovať emocionálny stav. Je mu blízka groteska, hyperbolizácia. Od druhej polovice 60. rokov sa línie geometrizujú a farebnosť objektov zjasňuje. Štruktúralno-surreálne tendencie ustupujú smerom k výraznejšiemu vyzneniu tvaru, materiálu, línie. A postupne sa pre neho stáva čoraz podstatnejší samotný priestor. Štěpán ho buduje a pohyb a vnímanie diváka*čky usmerňuje. Zaujímajú ho aj architektonické determinanty priestoru, jeho spoluutváranie a psychologické pôsobenie na človeka (*Optiterciálny stabiloid*, *Optipolytón I.*). Finančne, technicky i materiálno náročné produkcie podnecujú autora k uvažovaniu nad monumentálnejšími koncepciami (pripravovaný *Optipolytón II.* - nerealizovaný, model pre *Opti-trigotón*) a inklinovanie ku komunikačno-priestorovým realizáciám (výstavný dizajn, informačné systémy, architektúra výstav). Túžba užšieho prepojenia tvorby s praxou je zreteľná už aj poznámkach publikovaných v roku 1969: „*Musím podotknúť, sme v nevýhode voči iným odvetviám umeleckého*

snaženia. Rozumej: film, divadlo, literatúru. Máme iba ideu, sujet, scenár našej práce. To najhlavnejšie nám chýba: realizácia, resp. podmienky pre realizáciu.“²⁴ V tomto čase má už bohaté skúsenosti s realizáciou pre divadlo, film ako aj spolupracami s knižným priemyslom a podmienky i prostredie dôverne poznal. Nie je preto prekvapujúce, že tvorba sa od začiatku 70. rokov začína viac uberať smerom k „realizáciám“; k prácam v architektúre a v oblasti výstavníctva (*výstavná architektúra pre expozíciu šperkov v Toronte, výstavné realizácie pre Inchebu, projekt detského ibriska v Zlatých Moravciach, návrh organu pre koncertnú sálu v Slovenskom rozhlase* a. i.) ako aj spolupráca s inštitúciami vytvárajúcimi si novú vizuálnu identitu (ZOO, *Polovnícky zväz*). V 70. rokoch realizuje viacero rozsiahlych návrhov a realizácií informačných systémov pre kultúrne i zdravotnícke inštitúcie; rozpracovaný *návrh a vizualizácie pre Slovenský rozhlas, Univerzitná knižnica*.

Aj v selektívnom prehľade realizácií sa vyjavujú znaky uvažovania, ktoré sú integrované v grafickej ako i voľnenej tvorbe. Je to predovšetkým dynamická linka, vychádzajúca z organických, oblých tvarov, ale v 70. rokoch už čistom, lineárnom prevedení. Linka dodáva prácam dojem pohybu. V grafických prácach je napájaná ešte aj s „psychadelickej“ poetiky 60. rokov, ale postupne sa jej „vegetamorfnosť“ racionalizuje. Podobne aj v objektoch, kde od prepojenia reálnych objektov a informálnych asambláží prechádza k čistej línii. V centre uvažovania v 70. rokoch vo výstavnej architektúre je práve pohyb. Možno si ho všimnúť v kompozícii špirálovo sa zužujúcej kruhovo-segmentovej podesty pre *výstavu šperkov pre kanadské Toronte* (1974). Oblé, stavebnicovo prepájané, modulárne tvary využíva už v *návrhu pre detské ibrisko v Zlatých Moravciach* (projekt: 1970, spolupráca: V. Droppa, J. Hlavica) a cez modulárne systémy „trojlístkového“ tvaru vytvárajúce dispozitív expozície pre *výstavu Incheba - Chemapol* (1973). Pre veľtrh Incheba realizoval aj monumentálny pútač v podobe mapy Československa z plastových segmentov na ploche 5000 m². (obr. 10) Ambicióznymi avšak nerealizovanými dielami na pomedzí architektúry a voľného inštaláčného umenia boli návrhy pre *Optitrigotón* - mnohostenný premietací priestor vysunutý na podeste, ku ktorému existoval

²⁴ ŠTĚPÁN 1969 (v pozn. 15), s. 43.



Obr. 10: I. Štěpán, *přítače k expozici Chemapol – Incheba*, 1973. Foto: archiv IS, SMD.

aj trojrozmerný architektonický model. Architektúra má podobu geodetickej kupole tvorenej trojhranmi, pripomínajúca riešenia Buckministra Fullera. Dalším objektom s funkciou „black-boxu“ bola multimediálna propagačná kabína, prezentovaná

pod názvom *Audiovizuálny propagačný objekt* (1972). Kabína oktogonálneho pôdorysu mala mať osem kójí na premietanie obrazu, ktorý sa projektoval z centrálnej kabíny z caruselových diaprojektorov. Podstatnú úlohu mal zohrávať zvuk. Každá z kójí mala samostatný reproduktor. Z nákresu vyplýva, že objekt mal byť určený pre propagačné účely a expozície. Oba projekty časovo i koncepcne nadväzujú na *Optipolytón I.* a sú svedectvom neúnavnej snahy autora po tvorbe multisenzorických prostredí a uvažovania nad výstavou ako nad komplexným prostredím v ktorom sú informácie poskytované a zdieľané cez všetky zmysly.²⁵

V nasledujúcom období realizuje viaceré rozsiahle práce v oblasti informačného a komunikačného dizajnu: *informačný systém pre Univerzitnú knižnicu a Slovenský rozhlas* (1983). V oboch prípadoch nesie rukopis komunikačných systémov formu založenú na informačnej prehľadnosti; zrozumiteľnosti jasných piktogramov označujúcich prevádzky, obslužné či sociálne priestory (napr. v Slovenskom rozhlase boli trasy farebne diverzifikované; červenou vyznačené komunikácie pre verejnosť, modrou pre zamestnancov a zelenou pre účinkujúcich). V Rozhlase v návrhoch presahuje do priestoru: v svetelných značeniach (signálne svetidlá) navrhuje svetlá trojuholníkového a pyramídálneho tvaru, v informačných tabuliach pre zamestnancov zase navrhol šesťuholníkový objekt, kde sa na jednotlivých plochách nachádzajú potrebné informácie. I piktogramy označujúce jednotlivé miestnosti (sociálne zariadenia, štúdia, schodisko a pod.) vystupujú do priestoru tak, aby boli viditeľné z dlhých chodieb. Informačný systém ostal v projektoch, detailných nákresoch a dokumentácií a napokon sa nerealizoval, aj z dôvodu predčasného úmrtia autora.²⁶

²⁵ V audiovizuálnych projektoch i v environmente *Optipolytón I.* i projekte pre *Optitrigotón* a *Audiovizuálny propagačný objekt* je zreteľne cítiť vplyv rôznych experimentálnych a zmnožených projekcií, ktoré sa začali objavovať už v 50. rokoch; Expo'58/Brusel – *Laterna Magika* a *Polyekran* (Josef Svoboda – Alfréd a Emil Radok) v rámci Československého pavilónu, Milton Cohen a Once Group: *Space Theatre* (1958), *Philips pavilón* (Le Corbusier – Iannis Xenakis) i neskôr v 60. rokoch; *Polyvizje* a *Diapolyekran* v rámci Expo'67 a iné projekty na tejto významnej svetovej výstave (napr.: R. Kaitor: *Labyrinth*, F. Thomson – A. Hammid: *We are young*), ktoré používali multiprojekcie. Motív expandovaného filmu a intenzívnejšieho

audiovizuálneho zážitku bol v týchto rokoch frekventovaným polom projekčných experimentov. Kupolovitú architektúru slúžiacu na audio-vizuálne predstavenie predstavili v roku 1965 umelec a filmár Stan Van Der Beek v spolupráci a architektom a urbanistom Buckministrom Fullerom v projekt *Movie Dron*. Diváci*čky sediaci alebo ležiaci na zemi mohli sledovať jednotlivé filmy alebo ich fragmenty vo frenetickej koláži premietanej na vnútorný plášť kupole. Nepochybne mnohé z týchto projektov Štěpán poznal a boli pre neho inšpiratívne.

²⁶ Podľa informácie Zlatice Bollovej (z telefonického rozhovoru 6. 2. 2023).



Obr. 11: I. Štěpán návrh reklamného pútača pre bratislavskú ZOO, 1977 (nerealizované). Foto: archív IŠ, SMD.

Racionalizácia informačnej navigácie pre návštevníka*čky i farebné rozlíšenie komunikácií bol charakteristické i pre komunikačný systém v Univerzitnej knižnici. Tu ostal v plošnej podobe, bez priestorových orientačných tabúľ a označení miestností. Ešte polovici 70. rokov realizoval logotypy a vizuálnu identitu pre viaceré inštitúcie ako i produkty. V roku 1975 realizoval identitu pre predajňu ÚJUV na Obchodnej ulici. Intenzívnu spoluprácu mal autor predovšetkým so Slovenským poľovníckym zväzom. Navrhuje preň vizuálnu identitu, plagáty, prospekty, diplomy a iné tlačoviny pre ich rôznorodé aktivity: *Dunajský pobár v strelbe na asfaltové terče* (1974) *Medzinárodnú výstavu psov*, *Poľovnícke utoroky*, *Poľovnícky ples*, *Výstavu poľovníctva a prírody* a mnohé iné.²⁷ V archíve SNM sa nachádzajú aj jeho návrhy logotypov pre VUS- Vojenský umelecký súbor, Revue Bratislava či pre Slovart.

Rozsiahlou realizáciou bol aj logotyp a vizuálna identita pre bratislavskú *Zoologickú záhradu*. V archíve sa dochovalo viacero návrhov plagátov propagujúcich jednotlivé pavilóny.²⁸ Hlavné logo vychádza z jedným ťahom realizovaného nápisu „ZOO“,

ktorý je rozvinutý do hrubších liniek tak, že celý nápis pôsobí ako zvlnená trubica. Práve „trubkovité“ tvary Štěpán vo svojej tvorbe využíva už od 60. rokov. Organicky na ploche papiera prepája logo so štylizovanou zvieracou podobizňou. Ako pútač pre ZOO navrhuje monumentálny banner v mieste prízjazdu do ZOO – Bratislava. Nad štvorprúdovou cestou sa mala týčiť mohutná postava tigra v pohybe, preskakujúceho cestu. (obr. 11) Štěpán tak začínal uvažovať nad vizuálnou informáciou vo verejnom priestore v čase keď ešte reklamné plochy a exteriérová reklama nebola bežnou súčasťou slovenských miest. Tento odvážny a snád' aj priveľmi expanzívny zásah „billboardu“ do mestskej komunikácie sa napokon nerealizoval.

K univerzálnosti tvorby autora prispievajú aj jeho spolupráce s divadlom; predovšetkým scénografické a kostýmové návrhy a realizácie. V archíve *Slovenského múzea dizajnu* sa zachovalo 61 ručne maľovaných kostýmových návrhov a 16 ks scénických návrhov. Keďže nie sú opatrené popiskami nie je dnes jednoduché určiť pre aké predstavenia boli určené a či sa všetky skutočne zrealizovali a daný výskum čaká na intenzívnejšie spracovanie.²⁹

Grafický dizajn a práce na papieri

V roku 1960 sa uskutočnila prvá výstava Ivana Štěpána v komorných priestoroch Štúdia VŠVU, v bratislavskej Redute pod názvom *Kresby a kaligramy*. Z výberových prác kresleného humoru uchovaného v archíve SMD, ale aj príležitostných prác na stránkach *Kultúrneho života* je zrejmé zaujatie autora komikou. Pojem „komika“ má širší význam ako humor. Pochádza z gr. *komikos*, slova ktoré sa používalo ako protipól k smútku a vážnosti, ktoré boli umelecky stvárnované v tragédiách. Český teoretik humoru Vladimír Borecký píše o štyroch podobách komiky: naivite, irónii, humore a absurdite.³⁰ Dôležitý prvkom komiky je motív inkongruity – nezhody,

²⁷ Podľa dokumentácie bol Ivan Štěpán členom Slovenského poľovníckeho zväzu a majiteľom poľovníckeho lístka. Doveduje to aj vysvedčenie z úspešne absolvovanej poľovníckej skúšky zo dňa 20. 4. 1974 (archív IŠ, SMD).

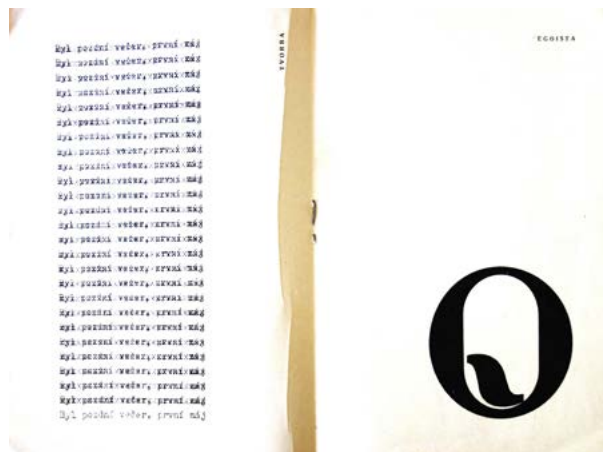
²⁸ Návrhy boli schválené Národným výborom hlavného mesta SSR a komisiou pre propagáciu a grafiku v roku 1977.

²⁹ V tomto ohľade Štěpánove realizácie v oblasti kostýmovej a scénografickej tvorby presahovali zameranie môjho výskumu na graficko-dizajnérke realizácie.

³⁰ BORECKÝ, V.: *Teorie komiky*. Praha 2000, s. 41.

neprimeranosti, nesúladu. Práve z nej vychádza aj atmosféra Štěpánových kreslených vtipov, založených na absurдите.³¹

V prvej polovici 60. rokov sa objavujú u Štěpána aj prvky koláže, fragmentácie textov so snahou vytvoriť úsmevne pôsobiaci celok textu a obrazu. Príkladom môže byť program improvizatívny večer *Improvizácie na thémato lásky*, kde využil texty a koláže zo starých dobových reklám zo začiatku 20. storočia. Nonsenseovú poetiku paradoxu či absurdity uplatňuje aj v grafických či typo-grafických formách kaligramov blížiacich sa až k hranici vizuálnej poézie. Kaligramatické obrazce Štěpán vytvára kontinuálne počas celej svojej tvorby. V archíve SMD sa zachovala celá abeceda, kde jednotlivé obrazové znaky nadobúdajú význam až ich pomenovaním. Nie je mi zrejmé, ktoré z kaligramov prezentoval už na prvej svojej výstave a ktoré boli vytvárané dodatočne.³² V divadelnom programe ku hre Václava Havla *Záhradná slávnosť*, vytvorenom k bratislavskej premiére (1964), sa objavujú aj motívy z tohto kaligramatického cyklu. Obsah bulletinu je sčasti tvorený fragmentami listov jednotlivých tvorcov predstavenia (Havel, Lasica, Satinský, Mikulík, Štěpán), v ďalšej časti reprodukciami Havlovej experimentálnej poézie (sústredenej do zbierky *Antikódy* z roku 1964) a Štěpánových ideogramov (ako ich sám nazýval), ktoré tvoria k Havlovým vizuálnym textom pendant. Tie Štěpánove sú zároveň ojedinelým príkladom uvažovania nad vzťahom obrazu a textu v slovenskom (výtvarnom či literárnom) umení. Z kaligramov sa v bulletine objavuje „Egoista“, kde spodná časť písmena „q“ je schovaná v oku písmena „O“. (obr. 12) V tomto čase v slovenskom prostredí pracuje s podobným komponovaním textu iba muzikológ, hudobník a výtvarník Milan Adamčiak, predovšetkým vo svojich



Obr. 12: Dvojstrana z bulletinu k predstaveniu *Záhradná slávnosť*, 1964. Vľavo experimentálny text V. Havla, vpravo ideogram Egoista I. Štěpána. Foto: archív IS, SMD.

cykloch „strojopisnej“ konkrétnej poézie.³³ Štěpán postupne rozpracováva celú abecedu antropomorfizovaných písmen – obrazcov vychádzajúcich z typografie. Prevedenie samotného obrazca pripomína prácu s typografickým znakom a jeho významom u českého grafika a ilustrátora Jašu Davida, v jeho autorskej publikácii *Kaligramy* (Praha 1963). I u neho sa písmo antropomorfizuje a stáva sa figúrou v poli papierovej stránky.

Bulletin k *Záhradnej slávnosti* obsahuje aj iné polohy priam konceptuálnych kresieb, ktoré v spojení s názvom vyzývajú k diváka*čku k objaveniu pointy. Príkladom môže byť kresba s názvom *Prepáňte* kde je štvorec utvorený z 11 × 11 malých kružníc, pričom vo vnútri obrazca je jeden kruh vynechaný. Alebo malý, hrubými linkami vyznačený štvorec s literárnym názvom *Miesto, kde nemožno zabudovať vodovod*.

³¹ Borecký v zmienenej knihe charakterizoval absurditu práve na základe polarity a napätia medzi subjektom a objektom, ktorý je vedomý, ale zámerne nelogický. „Absurdní komika participuje na kosmické komice a vzdáva sa vedomé humoristické sebareflexe s plným vedomým vlastní nepodstatnosti a bezvýznamnosti. V absurditě je autonomie překonána autenticitou.“ BORECKÝ 2000 (v pozn. 24), s. 41.

³² V rámci katalógu *Bienále Brno* 1982 sa objavujú tri návrhy kde pracuje s písmenami „Q“, „I“, „D“. Podľa dostupného archívneho materiálu i bulletinu k divadelnému predstaveniu *záhradná slávnosť* ich začína vytvárať už pred polovicou 60. rokov.

³³ V polovici 60. rokov pracuje s kaligramom Milan Adamčiak predovšetkým v cykle *Konstelácia* (napr. v textoch: *Príbeh notorika*, *Kaligram*, *Neboda* ai). Z roku 1968 pochádza cyklus niekoľkých kaligramatických experimentálnych básní od Roberta Cypricha. Jeho texty možno vzťahovať aj k vplyvom ktoré nepochybne poznal, okrem Adamčiaka napríklad k optickým poémam Vladimíra Burdu (*Vázy*, *Typogramy*, 1964 – 65), Emila Juliša (*Rúže je má krásna*) či Jiřího Kolára. Detailnejšie k tvorbe Cyprichovej experimentálnej poézie porov: KRALOVIČ, J.: Akcie, kontradikcie, negácie: Raná tvorba a experimentálna poézia Roberta Cypricha. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 16, 2022, č. 32, 2022, s. 9 – 43.

Z drobných prác na papieri zo 60. rokov sa v archíve dochovali viaceré kresby zo skicára, PF-ká či pozvánky na výstavy alebo programy divadiel. Svedčia o autorovej bohatej činnosti i rôznorodých tvorivých technikách. Využíva prácu s fotografiou (*pozvánka na výstavu Zuzany Mináčovej*, foyer Malej scény SND 1967), grafické techniky (použitie drevorezu vo vlastnom PF 1966),³⁴ motív repetitívnosti obrazov pseudo-komiksu (PF 1970) či kresbu, kde čiara vystihuje podstatné rysy postavy či portrétu (portrét Lasicu a Satinského v PF 1969 pre Divadelné štúdio). Od roku 1965 spolupracuje aj s Československým filmom - Bratislava. Okrem plagátov a publikácií sa nachádzajú v archíve SMD aj dve PF-ká pre danú inštitúciu z rokov 1967 a 1968. Prvá je tvorená op-artovou líniou v čierno-hnedej farebnosti, pôsobiacou domom drapérie. Druhá má podobu rozložiteľného bookletu s fotografiami filmov, ktoré za rok 1968 vznikli a štylizovanými graficky znázornenými tvármi v ružovej a oranžovej farbe. V roku 1969 realizuje aj PF pre časopis *Výtvarný život* technikou koláže. V tomto roku upravoval všetky obálky (10 čísiel) tohto časopisu vydávaného Zväzom slovenských výtvarných umelcov. Úprava obálok bola minimalistická, tvorená vždy rukou nakreslenou zalomenou líniou na ľavom okraji a vrchu obálky. S každým ďalším číslom jedna línia pribudla a tak sa behom roku a vytvárali obrazec pripomínajúci listovanie v časopise či knihe.³⁵

Z voľnejších vecí a realizácií na papieri je zaujímavá účasť Ivana Štěpána na albume *Symposion III* v roku 1976, ktorý bol venovaný pamiatke predčasne zosnulého výtvarníka Miloša Lakyho.³⁶ Štěpán sa predošlých dvoch albumov *Symposion I. a II.* nezúčastnil. Tentokrát k prizvanej účasti vytvára non-sensovo ladenú fotografiu s vlastným štylizovaným autoportrétom. Ide o autoportrét, kde stojí nahý s upevnenou patafyzicky pôsobiaceou protézou na penis, ktorá zvädza moč k palcu na nohe (*Projekt na rok 1976 – návod na prebudovanie močového na palec*

u nohy). Fotografia na červenom poli, zasadená do kruhovej kompozície, ktorú kopíruje aj názov projektu, má podobu loga či plagátu a evidentne súvisí s autorovým vtedajším vizuálnym premýšľaním v kontexte propagačnej tvorby a realizácií vizuálnych identít. V tomto prípade však kľúčovú rolu zohráva seba-ironická štylizovaná prezentácia vychádzajúca v ústrety neo-dadaistickým tendenciám objavujúcim sa aj v prostredí neoficiálne slovenskej výtvarnej scény 70. rokov.³⁷

Plagátová a propagačná tvorba

Rané autorove práce z počiatku 60. rokov vykazujú známky estetiky „bruselského štýlu“ s využitím asymetrickej kompozície, plošnej farebnosti, geometrického rozvrhu obrazu a textu, ktorý akcentuje dynamiku kompozície, kontrastnosť farieb a línií.³⁸ V tomto duchu vytvára reklamné plagáty (napr.: *Návrh na reklamný plagát Salvat*, *Návrh na reklamný plagát Zverplast*), ktoré majú svoju analógiu v reklamách či grafickej úprave dobových časopisov (*Tvar*, *Plamen*, *Domov*, *Reklama*, *Kvĕten* a. i.). Dôležitým princípom sa stáva ergonómia, snaha emocionálneho pôsobenia plagátu. V zmienených príkladoch sa stretávame sa aj so zapájaním fotografie (*Sverplast*) alebo kresby (*Salvat*). Začiatkom 60. rokov realizuje aj viacero propagačných plagátov pre *Komunálne služby mesta Bratislava*, kde uplatňuje fotografický motív, metódu koláže v kombinácii s výrazným textom alebo s variabilnou typografiou. Využíva vizuálne efektívne postupy; kontrastné farby, písmo zdôraznené farebne, veľkostne alebo umiestnené v komiksovej „bublíne“.

V rokoch 1960 – 61 pracoval Štěpán ako výtvarník v bratislavskej Tatra revue. Okrem divadelných plagátov a programov sa podieľal aj na scénografii či kostýmovej tvorbe. Z tohto pôsobenia sú v zbierkach SMD v Bratislave dochované menšie programy a plagáty (plagáty k *Jazzovým koncertom*, *fil-*

³⁴ Rovnaký motív ženy s dýkou sa potom v zmožnení objavuje v rámci plagátu k filmovému dielu *Odbalenie Alžbety Bátoričky* z roku 1965.

³⁵ Podobným spôsobom zalamovanej a viacnásobne zmožovanej línie upravoval obálky časopisu *Výtvarné umění* český výtvarník Zdeněk Seydl v roku 1958.

³⁶ Na albume *Symposion III., In memoriam Miloš Laky* participovala 25 výtvarníkov*čok. Finálna prezentácia prebehla v byte Dezidera Tótha na Moskovskej ulici č. 1 v Bratislave, v izbe, ktorú pre prezentačné účely vyprázdnil a zriadil tu bytovú galériu pod názvom *Depozit*. Bytová galéria existovala v rokoch 1976 – 1977. Dezider Tóth uviedol, že sa Štěpán prezentácie osobne nezúčastnil a svoje dielo nechal poslať (Z rozhovoru s autorom 22. 11. 2024).

movým premietaniam, program a plagát predstavenia divadla *Semafor* a. i.) ako aj tri divadelné plagáty vo formáte A2 k predstaveniam *Ostrov kráľa Leopolda*, *Orfeus v polosвете* z rokov 1961 a *Sen noci šansónovej* z roku 1962. V poslednom zmienenom plagáte využíva autor kontrast grafickej textúry a ručne maľovaného návrhu motívu ruže. Farebným kontrapunktom je farba písma a červeného srdca. Kontrastnosť ako jedna zo základných modelov vizuálneho dizajnu je prevedená nielen v napätí farby, ale aj motívov. Začiatkom šiestej dekády čoraz viac prenikajú do grafického dizajnu prvky textúr a prepájanie kresby s fotografiou, abstraktného motívu s konkrétnym predmetným prvkom. V tomto i predošlých príkladoch reklamných plagátov je vidieť autorovo „hľadačstvo“ v začiatkoch 60. rokov. Ešte nemá jasne rozpoznateľný rukopis, ktorý sa profiluje hlavne koncom dekády a začiatkom 70. rokov. Využíva ako ekranové a kontrapunktické prvky tak motívy štruktúrálnej abstrakcie v kombinácii s kresbou alebo aj motív montáže textu a fotografického obrazu.

V roku 1963 a začala jeho spolupráca s *Vojenským umeleckým súborom (VUS)* pre ktorý realizuje plagát na kabaretné predstavenie dvojice Lasica - Satinský *Poprava sa nekoná* (1963). Koláž využíva aj v plagáte pre „komickú revue“ opäť pod hlavičkou VUS; *Kozmotoč* (1965). Písmená sú vytvorené z trhaných farebných papierov, doplnené kresbou. Línie kresby sa znižujú, sú detsky rozpustilé a dotvárajú nápis do podoby kozmického dopravného prostriedku. V rovnako roku vzniká aj poster pre satirický kabaret *Improvizovať zakázané* (1965) s motívom hudobných nástrojov a znižovaných textov názvu predstavenia. Pre VUS vytvoril aj plagát k dvojpredstaveniu

baletnej rozprávky pre dospelých *Balada o strome* a revuálnej frašky *Lysistratiáda*.

Roky 1964–68 sú rokmi experimentovania v tom zmysle, že autor testuje rôzne možnosti vizuálnych stratégií, typografických hier i kombinácie využitia rôznych prístupov; od využívania informelových foriem, použitia fotografie vlastného objektu až po pop-artovo ladené plagáty využívajúce pastelové farby a silne štylizovanú ornamentálnu kresbu. Ide o umelecký *experiment* (lat. pokus, skúška) ktorý sa oproti vedeckému vyznačuje výrazným špecifikom; overovaním v praxi. „*Experiment znamená podrobiť myšlienku – ideu – zkouške v reálu, způsobem zaměřeným systematicky a kriticky*“ píše filozof Étienne Souriau v *Encyklopedie estetiky*.³⁹ Štěpán volí rozmanité spôsoby použitia výtvarného jazyka a v nich testuje aj graficko-dizajnérské možnosti v rámci aktuálnych dobových prúdov (informel, pop-art, neo-dada, psychadelické prvky objavujúce sa v undergroundom americkom umení a plagáte ai.).

Z rokov 1963 a 1965 pochádza trojica návrhov divadelných plagátov. V prvom z nich dominuje raster kruhov vytvorených technikou monotypie (Slawomir Mrozek: *Strip-tease, Veselica*, 1963).⁴⁰ Druhý je vytvorený centrálnym motívom, ktorý možno vidieť aj ako silne geometrizovanú postavu aj ako abstraktnú, archaicky pôsobiacu totemickú kompozíciu (W. Shakespeare: *Julius Caesar*, 1965). Omnoho redukovanejší a graficky čistý charakter má plagát k dvoj-predstaveniu W. Shakespeare: *Skrutenie čertice* a J. G. Tajovský: *Statky – žmätky* (1972) pre štúdio Novej scény na Suchom mýte v Bratislave. Špecifickým prístupom k tvorbe plagátu (či knižnej obálky) je použitie fotografie vlastného diela. Po tejto

³⁷ Zaujímavé je, že Etienne Cornevin – učiteľ francúzštiny, ktorý pôsobil v 70. rokoch v Bratislave a intenzívne sa zaujímal o neoficiálnu výtvarnú scénu – nespomína Ivana Štěpána vo svojom texte: *Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave*. V ňom totiž vzťahuje tvorbu slovenských autorov*iek k poetike (neo) dadaizmu, k motívu hry, absurdity a humoru. Štěpán, napriek tomu že jeho tvorba druhej polovice 60. rokov k tejto poetike inklinovala, je spomenutý iba okrajovo v súvislosti s jeho inštaláciou v rámci *I. Otvoreného ateliéru* (1970). Porov: CORNEVIN, E.: *Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave*. In: *Očami X: Desat' autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Zost.: BARTOŠOVÁ, Z. Bratislava 1996, s. 147 – 181.

³⁸ Marta Sylvestrová vyznenie bruselského štýlu v grafickom dizajne charakterizuje: „*Celá koncepcie grafického designu, každéj*

komponent formy a prostoru, materiál a technika, slovo i obraz, vše je podřízeno celkovému výrazu. Linie, plocha, textura, tón, barva i typografie se stali prostředkem intuitivního emocionálního vyjádření, forem abstrahovaných do geometrických tvarů a podřízených expresivnímu výrazu, jemuž odpovídá na geometrické stylizační koncipovaný výtvarně působivý design. SYLVESTROVÁ, M.: *Bruselský styl a grafický design*. In: *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Eds.: KRAMEROVÁ, D. – SKÁLOVÁ, V. Praha 2008, s. 308.

³⁹ SOURIAU, E.: *Encyklopedie estetiky*. Praha 1994, s. 257.

⁴⁰ Plagát bol prezentovaný aj na *Medzinárodnom bienále užitej grafiky v Brne* v roku 1964.

opakujúcej postavy ženskej postavy s dýkou, vytvorenej drevorezom a zmnožovanej do kompozičného tvaru obdĺžnika. V dvoch verziách plagátu na film *Siedmy kontinent* (réžia: Dušan Vukotič, 1966) využil autor metódu koláže pričom pracuje s fotografiami ktoré vznikli počas nakrúcania filmu (autorka Zuzana Mináčová).

Koncom 60. a v počiatkoch 70. rokov je u Štěpána výsledovateľná referencia k estetike „psychedélie“, i keď v omnoho redukovanejších a zdržanlivejších podobách ako tomu bolo v prípade amerických autorov druhej polovice 60. rokov (Victor Moscoso, Lee Conklin a. i.). Nie sú tu prítomné vplyvy vizuality podmienenej drogovými experimentami, ale skôr príklon k silnej štylizácii, organickej formácii tvarov a písma ako aj výrazná pastelová farebnosť. To sa prejavuje hlavne v cykle kresebných portrétov členov kapely Beatles a tiež v návrhu i realizácii plagátu pre divadelné predstavenie *Čakanie na Godota* bratislavského Divadla na Korze (v hlavných úlohách so Stanislavom Dančiakom a Mariánom Labudom). V Štěpánovom prípade ide skôr o pop-artovú inklináciu a vymedzenie sa voči strohému, funkcionalisticky ponímanému plagátu (i keď ku geometrickej osnove rozvrhu plochy sa stále vracia, zreteľne v 70. rokoch), čo je znakom výrazovej slobody a uvoľnenia, ktoré bolo v našom prostredí cítiť nielen vo výtvarnej, ale i spoločensko-politickej oblasti na konci 60. rokov. Možno tu badať referencie na tvorbu Milтона Glasera alebo Jana Lenicu. V archíve SMD sa nachádzajú dve verzie plagátov: jedna v originály; s osovo symetrickou kompozíciou, nadpisom tvoriacim meno autora textu (Beckett) a názvom hry. V druhej verzii dominujú tváre hercov, ale tentokrát je kompozícia dynamickejšia, rozpočítaná nielen vychýlením symetrie, ale aj dynamikou písma a pestrejšou koloristickou paletou.⁴³

Záujem o spracovanie materiálu sa u Štěpána nevytratil ani v prípade jeho graficko-dizajnerských

prác. V roku 1968 realizoval okrem už zmieňovaného plagátu pre *Danuvius '68* aj plastický motív prebalu na nízko nákladovej publikácii pre Zahraničné oddelenie Slovenskej filmovej tvorby. Interná publikácia *Československý film 1968* je z hľadiska obálky prepojením tvarovaného plastického prevedenia s minimalistickým reliéfom a pop-artovo vyznievajúcimi detailami hláv.

Okrem plagátov pre vlastnú výstavu *Objektov* či prehliadku *Danuvius* realizoval Štěpán v tomto čase viacero plagátov pre výstavy; s formou *papier-collés*⁴⁴ pracoval na plagátoch pre *Výstavu mladých v Brne* (1966) ako aj plagát na *Stretnutie mládeže Praha – Bratislava* (1966). Pre *II. Celoštátnu prehliadku spomienkových a darčkových predmetov* v Bratislave (1967) vytvoril nápaditý poster s dominantným ružovým akoby pneumatickým objektom. V roku 1968 vytvoril opticky-iluzívny plagát v podobe dvojfarebnej zeleno-červenej špirály pre *Svetovú výstavu plagátov* v Sofii a v roku 1969 bol upravoval a graficky pripravoval katalóg medzinárodného sochárskeho sympózia *Socha piešťanských parkov*, ktoré prebehlo pod kurátorským vedením Ľubora Káru. K výstave pripravil plagát a dve verzie katalógov; jednu klasickú, kde bol na obálkedetail fotografie trávnikára reprezentujúceho zelené plochy Kúpeľného ostrova v Piešťanoch. Druhá verzia bola bibliofilská kde pracoval s technickým materiálom – umelým trávnikom – a teda zdôraznením textúry, dotykovej a pociťovej zložky. Katalóg a pozvánku k podujatiu rovnako pripravil Štěpán v prehľadnom, užitočnom priateľskom vizuálnom podaní. V celom katalógu využíva výrazný prvok lomenej zátvorky (]], ktorým zdôrazňuje podstatné informácie ja jednotlivých stránkach. Plagát je opäť v limitovanej, ale kontrastnej farebnosti. Tvoria ho dva geometrické tvary. Prvý pripomínajúci labyrint v šedo-čiernej farbe s centrom v podobe dvoch ružových bodov. Na spodnej časti je viditeľný motív striedajúcich sa zelených a bielych segmentov kruhov.

⁴³ V archíve Divadelného ústavu sa nachádzajú aj dve verzie bulletinov k predstaveniu. Nie je v nich uvedený autor, ale podľa štýlu predpokladám že autorom jednej z verzií – ktorá využíva kolážové prvky a motív serigrafických bodov, tzv. „dots“ charakteristických pre pop-artovú estetiku – je Ivan Štěpán. Druhý bulletin tvorí tónovaná fotografia z predstavenia. Porov.: online dokumentácia k predstaveniu *Čakanie na Godota*: <https://zlatakolekcia.theatre.sk/inscenacia/cakanie-na-godota/dokumenty/> [dohľadné 27. 1. 2023]

⁴⁴ *Papier collés* (fr.: k sebe zlepený papier) technika pôvodne založená na vlepovaní ústrižkov novín, plátna, tapiet nálepiek a pod. do obrazov. V tomto zmysle hovorím o technike pretrhovaných alebo vystrihovaných farebných papierov ktoré sú na ploche plagátu zostavované do novej tvarovej kompozície.

Príklon ku geometrickému poňatiu jeho grafických prác je tu už zrejmý. Opúšťa štruktúry a záujem o fakturálne povrchy a pracuje s optickým účinkom, sústrednými kruhmi, kontrastami farieb v kompozícii racionálnej osnove. Na hornej hrane plagátu je veľkostne zminimalizovaný názov podujatia.

Na základe skúsenosti so Štěpánovou pracou je komisárom oslovený ku grafickej úprave katalógu, plagátu a iných distribučných materiálov aj v roku 1970, kde formát *Sochy piešťanských parkov* nadobudol ambiciózny podtitul: *Polymúzický priestor: Socha, objekt, svetlo, hudba*.⁴⁵ Na plagát ako aj na obálku katalógu použil štylizovaný tvar, ktorý možno rozpoznávať ako ľudskú hlavu, ale aj ako strom. Reverzibilnosť obrazca ponecháva otvorenú k individuálnemu vnímaniu. Na obálke katalógu je jasnejšie zdôraznená hlava figúry. Používa atypické, neónové farby, ktoré kombinuje so striebornou plochou, ktorej odtieň a lesk sa mení dopadom svetla.

Príklady plagátovej tvorby ukazujú Štěpánovu nielen schopnosť adaptability, ale i formálneho experimentovania v rôznych vizuálnych štýloch i formátoch pričom vždy zohľadňuje aj zameranie podujatia či obsah filmového, kultúrneho či divadelného prednastavenia. Fotomontáž, koláž, grafické techniky alebo práca s ofsetovou tlačou v zmienených plagátoch 60. rokoch sa neskôr redukuje na abstrahujúci, znakový element vystihujúci podstatu podujatia či komunikačného odkazu (napr. návrhy na environmentálne plagáty pre *Svetový deň ochrany životného prostredia*, cca 1973).

V 70. rokoch sa diapazón realizácií rozširuje a jeho voľná tvorba je úplne odsunutá. Realizuje už spomínané výstavy pre *Inchebu*, orientačné systémy pre budovy Slovenského rozhlasu (návrh) a Univerzitnej knižnice, logotypy a výtvarnú identitu ZOO, ale aj drobnejšie zákazky vo forme návrhov na diplomy, prospekty a pod. Evidentné je smerovanie k abstrakcií tvaru, niekedy vychádzajúceho zo zoomorfného východiska (motív páva na diplome pre *Medzinárodnú súťaž magnetofónových nahrávok hudobného folklóru*), inde je striktnejší a volí rigidne geometrickú kompozíciu (diplomy pre *Ústredný výbor zväzu slovenských architektov*). V niektorých polohách kombinuje geometriu z kruhových výsečí do podoby terčov a buduje z nich figurálny motív (Pozvánka na *II. celoslovenskú prehliadku detských divadelných súborov – Detská Trnava*, 1971). Záujem o výtvarnú skratku, ideogramickosť a kaligramatickosť vo výtvarne presnom, kultivovanom prevedení bolo oceňované aj na medzinárodných prehliadkach na ktoré bol viacnásobne prizývaný.⁴⁶

Knižná a ilustračná tvorba

Expandované mediálne pole v ktorom sa Ivan Štěpán suverénne pohyboval zahŕňalo aj knižnú tvorbu. Tá mala v socialistickom Československu výsadné postavenie v tom, že bola štedro dotovaná štátom, vychádzalo množstvo publikácií (i keď veľmi rôznorodej kvality) vo veľmi vysokých nákladoch a navyše boli knižné vydavateľstvá – a hlavne ich

⁴⁵ Úvodný text ku katalógu komisára Ľubora Káru z novembra – decembra 1969 je koncipovaný ako projekt plánovaných výstav na najbližšie tri roky s určenou dramaturgiou podujatia pre každý z rokov. Píše o Polymúzických expozíciách ktoré sa rozvíjajú od prezentácie domácich autorov (1970) smerom k medzinárodnej účasti (1971) a následným konfrontáciám domácej a zahraničnej scény. Pre všetky expozície je základom výtvarná fúzia médií a žánrov, „inter-art“ využívajúci napätie a prechody rôznych druhov výtvarných disciplín a zdôrazňuje sa aj aspekt svetla, hudby ako i experimentovania s projektovaným obrazom. Napokon sa v tomto experimentálnom móde podarilo zrealizovať iba jedno podujatie v roku 1970. Plagát na podujatie a rovnako aj katalóg teda obsahuje informáciu týkajúcu sa zamýšľaného cyklu podujatí: *Polymúzický priestor I., II., III. 1970 – 73*. Porov: KÁRA, Ľ.: Projekt plenných expozícií. In: *Polymúzický priestor I., II., III.: Socha, objekt, svetlo, hudba*. Piešťany 1970.

⁴⁶ Štěpán sa pravidelne zúčastňoval medzinárodných prehliadok: *Bienále užité grafiky / Brno*. V roku 1970 prezentoval svoje dva návrhy pre UNESCO – *Organizáciu spojených národov pre vzdelanie, vedu a kultúru* a v roku 1979 tri diela; plagát pre *Dunajský pohár v streľbe na asfaltové holuby* (1974), súbor značiek pre výstavu *Československého užitého umenia v Moskve* (1975) a súbor logotypov pre *ÚLUV* (1975). V roku 1982 predstavil trojicu kaligramatických obrazcov – písmen abecedy vyjadrujúcich atropomorfizované vlastnosti: *Hypochonder, Proletár a Egoista*. Posledným brnenským bienále ktorého sa zúčastnil za svojho života bolo *Bienále Brno 1986*. Predstavil trojicu dekoratívnych posterov (*Romeo a Júlia, Maškarný bál, V šatni*), opäť s typografickým motívom. Hoci sú v katalógu datované rokom 1985 jedná sa o autorove staršie práce.

výtvarné sekcie – často azylom pre výtvarníkov*čky ktorí sa vedeli dostať k zákazkám a realizáciám poskytujúcim aj finčno-ekonomické zabezpečenie. Pre Štěpána však knižná tvorba nepredstavovala iba „chlebovky“.⁴⁷ V rámci svojej graficko-dizajnerskej prípravy sú jeho knižné obálky vždy dôsledne zrealizované s ohľadom na obsah publikácie. Zároveň na prehľade jeho realizácií sa opätovne ukazuje jeho ochota skúšať rôzne výtvarné postupy.

Autorovo dostatočné (výtvarné) sebavedomie mu umožňovalo prinášať do komisií vydavateľstiev aj výtvarne atypické, odvážne návrhy. Jedným z takých bola aj vizuálna stránka knihy divadelných hier poľských autorov Slavomira Mrožeka a Tadeusza Różewicza *Absurdity* (1965, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry). V tomto prípade je u Štěpána zreteľný silný vplyv neo-surrealistickéj obraznosti, ktorá sa prejavovala v jeho vtedajšej objektovej tvorbe (objekt *Stól* / 1966/, asambláže z cyklu *Sprofanované torzo I. – III.* / 1965/ ai.). Na príklade obálky k *Absurditám* je evidentný Štěpánov vzťah ku groteske. (obr. 14) Roztvorením plochy papierového prebalu knihy uvidíme zdanlivý rozhovor dvoch „postáv“ – dvoch drevených, absurdne pôsobiach hláv. V medzere tohto rozhovoru – v priestore chrbta knihy – je jeho podstata: názov diela a mená autorov. Naopak na väzbe knihy – po odstránení papierového prebalu – je iba minimalistická úprava: čierny štvorec a do plátna väzby vyrazený kruh.

Materialita a vzťah ku konfrontácií štruktúr boli v tomto období témou, ktorá sa prejavila aj výstavbou „úlomkov“ obrazov a textov do podoby celku nového. Na obálke knihy Theodora Fontaneho: *Pani Jenny Treibelová* (1966) z nich buduje postavu, kde namiesto tváre je westernovým font písmena „T“. Už v *Absurditách* sa písmená názvu oslobodzujú od a odskakujú od vodorovnej línie. V prípade knihy *Pani Jenny Treibelovej* je font klasicky sádzaný, ale opäť nachádzame oslobodený frag-



Obr. 14: I. Štěpán, knižný prebal ku knihe Slavomira Mrožeka a Tadeusza Różewicza *Absurdity*, 1965. Foto: z archívu autora.

ment interpunkcie, čiarky či bodkočiarky. Motív šípky je zase prítomný v inom kolážovo poňatom prebale knihy Jerzy Andrzejewského: *Milý mój bory preskakuje* (1966). Vizuál prebalu je čisto geometrický s rôzne hrubými vertikálnymi líniami. Gradient línii v čierno-belej farebnosti, postupne sa rozširujúcich, využíva Štěpán frekventovane práve v rozmedzí rokov 1966 – 1968.⁴⁸ Na jednej strane pôsobí opticky účinne, na druhej je ohraničujúcou plochou (napr. plagát k vlastnej výstave *Objekty*). Štěpánova práca s kolážou však nie je nikdy aleatorická, vždy si drží základ v racionálnej osnove, v budovaní figurálneho tvaru (návrh obalu k LP platni K. J. Erbena: *Dvanásťhlavý drak*, kniha *Pani Jenny Treibelová*) alebo je kombináciou kolážovanej plochy v spojení s graficky čistou, typograficky poňatou časťou (Gonzalo Suaréz: *Trináťkrát trinásť*, 1967).

V roku 1965 upravuje Štěpán celý ročník v tom čase progresívneho, literárneho časopisu *Slovenské pohľady*. Obálky tvoria jasné geometrické tvary – kruhy, kruhové segmenty, obdĺžniky, trojuholní-

⁴⁷ Termín „chlebovky“ sa v období socializmu často využíval v hovorovom jazyku v kontexte „fušiek“ či realizácií, ktorých hlavným cieľom bolo zabezpečenie živobytia, honoráru. Mnohí výtvarníci*čky ich odlišovali od svojej vlastnej voľnej umeleckej tvorby. Ukazuje sa však, že medzi týmito realizáciami; medzi zákazkami a voľnou tvorbou autorstva je prirodzené a výrazné spojenie – a to aj v oblasti knižnej a ilustrátorskej tvorby. Viac porov.: KRALOVIČ, J.: Bez prebalu: Ilustrátorská tvorba neoavantgardných výtvarníkov

70. a 80. rokov 20. storočia na Slovensku. In: *Litikon*, roč. 4, 2019, č. 1, s. 125 – 155.

⁴⁸ Motív línii v gradiente využíva vo svojich grafických návrhoch – plagátoch, knižných či časopiseckých publikáciách – v tomto období najmä český výtvarník Milan Grygar. Spomenúť možno jeho grafickú úpravu časopisu *Sešity pro mladou literaturu 1966 – 1969*, ktorú Štěpán nepochybne poznal.



Obr. 15: I. Štěpán, obálka knihy J. Austinovej *Pýcha a predsudok*, 1968. Foto: archív IŠ, SMD.

ky – vytvorené v technike litografie. Niekedy ich komponuje do antropomorfne vyznievajúcej skladby (napr.: *Slovenské pohľady* č. 10/65), inokedy necháva vyznieť strohosť a „totemickosť“ kompozície (*Slovenské pohľady* č. 5/65).

Štěpán pristupuje k úprave obálok kníh s citlivosťou k samotnému médiu i v snahe vystihnúť vo vizuálnej stránke charakter žánru či samotného obsahu diela. Decentná obálka s motívom listu a kvapky krvi je vystihnutím atmosféry textu A. S. Gribojdjedova: *Útrapy z rozumu* (1965). Pretínajúce sa sústredné kruhy a smerové subtílné šípky tvoria základ výtvarného návrhu pre knihu Pavla Straussa *Zápisky diletanta* (1968). Na konci 60. rokov upravuje edíciu *Labyrint* vydavateľstva *Smena*.⁴⁹ Z kníh edície – na ktorých sa autor úpravou obálkou alebo vstupnou ilustráciou podieľal – je rozpoznateľný štýl s jasne oddelenou vrchnou časťou obálky určenou na meno autora a titul a následného obrazu rámovaného čiernym obdĺžnikom so zaoblenými hranami. V archíve IŠ (SMD) nachádzame aj materiály, ktoré si k úprave a kolážam sám upravoval a fotografoval (napr. motív bábičky objavujúci sa na frontispise knihy Petera Adamsa: *Anjelik za desať šilingov*, 1968). Štěpán realizoval 11 kníh edície, pričom na viacerých spolupracoval s výtvarníkom Mariánom Čunderlíkom (napr.: Rex Stout: *Liga vydesených*, 1968, W. Irish: *Záhadná neznáma*,

F. Dürrenmatt: *Sudca a jeho kat*, I. Asimov: *Vo vesmíre niekto vraždí* – všetky 1970).

Pop-art a oboznámenie sa s jeho estetikou, ktorú umožňovali vtedajšie podmienky socialistického Československa ovplyvnil aj sviežu obálku knihy divadelných hier Leopolda Laholu: *Škrvny na slnku* (1968). Kombinácia fotografie a tvarov vznášajúcich sa farebných škvŕn sa uplatnila na prebale dramatických textov dvojice Lasica – Satinský: *Nečakanie na Godota* (1969). Subtílna línie v tvare šošovky či oka tvoria vizuál prebalu *Jazžového slovníka* (1966). Tu uplatnil autor polohu minimalizovaného rukopisu lineárnych rukou vedených čiar. V prvom slovenskom vydaní románu Jane Austinovej: *Pýcha a predsudok* (1968) tvorí obálku pravidelný štvorcový raster odkazujúci ku krížovke v ktorom sú zakomponované dve postavy – mužská a ženská – násobne sa zmožujúce. (obr. 15) Štěpán uplatňuje už v jeho tvorbe viacnásobne prítomnú kontúrovú kresbu a rukou písaný názov. Pre vydavateľstvo Pallas Slovenského fondu výtvarných umení realizoval aj drobnejšie monografie štvorcového formátu v decentnej, prehľadnej úprave, vždy s dôrazom na kvalitný fotografický materiál. Publikácie *Antona Cepku* (s fotografiami jeho šperkov a objektov od Pavla Janeka) z roku 1971 a *Ľubomíra Blechu* (1972) sú upravené s dôrazom na funkčnosť a úžitkovosť. V nasledujúcej dekáde upraľoval rozsiahlu geografickú publikáciu *Atlas Slovenskej socialistickej republiky* (1980) a originálne previedol propagačno-prezentačnú knihu pre podnik Tatrasklo pod názvom *Slovenské sklo* (v tiráži nedatované). Autorom fotografií tu bol Karol Kállay.

Ku knižnej a časopiseckej tvorbe patrí aj ilustrácia. Kresba a karikatúra – ako už bolo zmienené – bola súčasťou Štěpánovej tvorby už od konca 50. rokov. Je evidentné, že aj pri propagačných, plagátových či knižno-dizajnerských návrhoch vychádzal zo svojej suverénnej kresby. Príležitostne sa venoval ilustrovaniu detských časopisov, predovšetkým v *Zorníčke*. V archíve je viacero výtvarných návrhov od peroviek po dvojfarebné drobné kresby až po celostránkové, plnofarebné ilustrácie. Príťažlivá bola jeho technika maľovaných námetov temperou, kde do ešte vlhkej maľby vyrýva šrafúru alebo detaily figúr a maľovaných predmetov. Ilustrácie tvorí tušom alebo kresbou

⁴⁹ Edícia *Labyrint* vychádzala v rokoch 1964 – 1995 a vyšlo v rámci nej 143 titulov. Porov.: *Spríevodca edíciou Labyrint (Sme-*

na): https://www.wallstreet.sk/txt/edicia/Labyrint_Smena.pdf

fixom, pričom zapája aj vystrihované časti. Vzhľadom k zohľadneniu detských čitateľov je prispôsobená aj pestrá farebnosť a rôznosť výtvarných textúr ktoré v obraze používa. Možno si toho všimnúť na obálke *Zorničky* č. 10/1963 – 64, kde okrem bohatosti farieb uplatňuje aj dekoratívnu ornamentálnosť. Komplexnejší je cyklus ilustrácií k 10. číslu časopisu *Zornička* z roku 1966. Autor si uchováva sklon k humoru, grotesknej rozpustilosti, ale prispôbuje ju žánru a cieľovej skupine. Číslo vyšlo v čase po jeho väčšej samostatnej výstave v Galérii Cypriána Majerníka o čom svedčí aj poznámka na predposlednej strane detského časopisu, pri krátkom medailóne autora.⁵⁰

V archíve sa zachovali aj ďalšie ilustrácie, ktoré sa nepodarilo identifikovať k akej publikácii či časopisu boli určené. V makete ku knihe s názvom *Sto koní nás nedoboní* realizoval pestré ilustrácie kombinujúce pastel, temperu a lepenie farebných papierov. Tie určovali tvary postáv či predmetov a následne sú dopĺňané kresbou. V nákrese ostal aj návrh na knižný objekt – omaľovaná pre deti – kde knižný box mal obsahovať sadu 26 farebných pasteliek (počet základných latinských písmen slovenskej abecedy) a voľné listy obrazcov určených na vyfarbovanie.

V ilustračnej polohe tvorby Ivan Štěpán preukazuje svoju schopnosť kreatívnej adaptability a je dôkazom nielen nesmierne zručnej výtvarnej práce, ale aj schopnosti vložiť svoju tvorivosť do rámcov nastavených kritériami a cieľovou skupinou objednávky. Jeho profesionalita je v schopnosti využiť tvorivosť v originálnych návrhoch a realizáciách v ktorých je nutná kooperácia so zadávateľom či s inými profesnými, ekonomickými, spoločenskými kritériami a obmedzeniami.

Záver

V 60. rokoch je stále aktuálna viera v silu umenia, v schopnosť premeny jedinca a umožnenie autentickej výpovede. Motív oslobodenia, autenticity hľadá aj Ivan Štěpán v experimentálnych princípoch tvorby, ktoré prirodzene nadväzujú na staršie východiská.

Štěpán je umelcom absorbujúcim množstvo vplyvov, ktoré zručne kombinuje a vkladá do nich

schopnosť výrazovosti linky, obrazových a typografických juxta pozícií a vyjadrenia objemu v ploche alebo štruktúry v linkách. Ako bolo viacnásobne spomenuté zaujíma ho aj vzťah medzi okom a rukou, synestetické presahy umenia. Zaujímajú ho dotykové plochy i audio-vizuálne prostredia ako aj estetická skúsenosť vyvolaná aj rôznymi zmyslovými podnetmi. To je nepochybne podmienené aj jeho otvorenosťou k spoluprácam v rámci širokého spektra výtvarných i múzických oblastí, s divadlom, filmom, výstavníctvom, propagačnou, graficko-dizajnerskou tvorbou a v neposlednom rade i v rozmýšľaní nad vlastnou voľnou tvorbou, neovplyvnenou požiadavkou zadávateľa. Práve v tejto polohe, ktorá je najvýraznejšia v rokoch 1964 – 1970 sa prejavuje jeho neo-avantgardné smerovanie.

V jeho výtvarnom premýšľaní nad formou je neustála oscilácia medzi redundanciou a redukciou. Postupuje od prebujnených objektov smerom k jasným a prehľadným plochám alebo systematickým návrhom vitrín pre expozície. Jeho práca nie je ľahko uchopiteľná keďže je nesmierne rôznorodá, ale predsa len by som na záver rád podčiarkol jeden aspekt. A tým je racionalizácia jeho bohatej imaginácie a fantázie. Oslobodená kreativita je vždy riadená a v rámcoch uvedomenia si využiteľností či funkcie diela. Aj v jeho strohejších a minimalistickejších plošných realizáciách na papieri je cítiť vplyv grotesknosti, fascinácie svetom každodennosti. Snaha o porozumenie zložitosti a komplexnosti sveta i umenia sa prejavuje vstupovaním do rozmanitých výziev, prácou s širokým spektrom médií a v rôznych výtvarných i múzických oblastiach. Je autorom ktorý spoluformoval vizuálny štýl 60. rokov, jedným z prvých kto sa zaoberá vzťahom diváka*čky k priestorovému, inštalačnému charakteru umeleckého diela a je autorom umeleckých synestéz. V nasledujúcich dekádach 70. a prvej polovice 80. rokov realizuje množstvo prác, ktoré kultivovaným a výtvarne nápaditým spôsobom rezonujú v oblasti výstavného, komunikačného či grafického dizajnu. V poznámkach v skicári nachádzame z tohto obdobia krátky rukou písaný text: „*Únava je asi modlitba moderného človeka*“. Jeho kritéria na prácu boli vysoké a mal ich pred-

⁵⁰ „*Sústredeným pohľadom hľadí na Váš z tejto fotografie Ivan Štěpán, mladý výtvarník, ktorý ilustroval toto číslo Zorničky. Vždy takto premýšľa než začne pracovať: na ilustráciách kníh, návrhoch obálok,*

plagátov, na svojich objektoch, ktoré vystavoval nedávno v Galérii mladých umelcov a tiež pri spolupráci s našimi i zahraničnými filmovými režisérmi“. In: *Zornička*, roč. 18, 1965 – 66, č. 10, s. 15.

všetkým na seba. Dlhodobé zdravotné problémy so srdcom si bohužiaľ vybrali svoju daň. Ivan Štěpán zomrel náhle 27. septembra 1986 vo veku 49 rokov.

Výskum „*Medzi plochou a objektom: polymediálna tvorba Ivana Štěpána*“ bol v roku 2022 formou štipendia podporený Fondom na podporu umenia.

Extension of the Media Field The Artistic Work of Ivan Štěpán with an Emphasis on Graphic Design Realizations

Résumé

Ivan Štěpán (1937 Bratislava – 1986 Bratislava) was one of the prominent figures of Slovak visual art from the 1960 s to the 1980 s. His polymedia work spanned many artistic disciplines: graphic design, stage design, drawing, caricature, objects, environments, and exhibition design. This text focuses specifically on the multimedia nature of his work.

In the first half of the 1960 s, Štěpán concentrated on creating objects (the exhibition *Objects*, 1966) and gradually inclined toward spatial installations. The *Optitertial Stabiloid (Danuvius)*, 1968) and *Optipolytón (Polymusical Space)*, 1970) rank among the artist's most significant environmental works. Štěpán was interested in the potential of an artwork to evoke both psychological and physical effects. In his most complex realization, *Optipolytón*, he systematically explored the relationship between colored light and sound.

During the 1970 s, he further developed these aspects in other haptic works (the exhibition *Tactile Studio*, 1970; participation in the exhibition *1st Open*

Studio, 1970). Gradually, he became involved in exhibition design (e.g., the *Jewelry Exhibition for Toronto*, 1974), the creation of expository fair displays (*Incheba – Chemapol*, 1973), and the development of information systems (for example, for the Bratislava Zoo, Slovak Radio, and the University Library). In parallel with his free and design-oriented work, Štěpán was devoted throughout his life to the graphic design of books, magazines, and, above all, film and theater posters. The final part of the study is dedicated to this segment of his paper-based works (drawings, illustrations) and his graphic design practice.

The variability of media and his ability to adapt to commissions or assignments—combined with his autonomous artistic object and installation work—constitute a distinctive hallmark of Ivan Štěpán's multifaceted oeuvre. The presented study aims to portray the artist's work in its complexity, emphasizing the relationships between media, their reconfigurations, and the specific features of his artistic thinking.

Mgr. Ján Kralovič

Katedra teórie a dejín umenia
Vysoká školaýtvarných umení
Hviezdoslavovo nám. 18, 814 37 Bratislava
e-mail: jan.kralovic@vsvu.sk