

## AUDIOVIZUÁLNY VZDOR VLADIMÍRA KORDOŠA

Franz Milec

Najzásadnejšími tendenciami, ktoré v desaťročiach po druhej svetovej vojne definovali vývoj západného moderného umenia, boli jednak očista umeleckých disciplín a hľadanie ich podstaty po vzore téz Clementa Greenberga,<sup>1</sup> jednak ekonomický boom, ktorý so sebou prinášal oslavu komodifikácie i odboj proti nej. Pop art, ktorý obsiahol tieto tendencie, sa nám môže svojou často pompéznou vizuálnou stránkou zdať ako protipól greenbergovského minimalizmu či konceptuálneho umenia, no existovalo množstvo tvorcov, ktorí sa nedali jednoducho zaradiť do jedného z týchto prúdov. Môžeme sa baviť o umelcoch ako Billy Apple, Ed Ruscha, Yayoi Kusama alebo o samom Warholovi, ktorého skoré filmy ponúkajú naratívny i formálny minimalizmus, ale odkazujú na popkultúrny námet.

I v našom prostredí by sme našli skvelého zástupcu takéhoto umenia, ktoré sa len ťažko dá zaradiť do konkrétnych škatuliek – Vladimíra Kordoša. Jeho kariéru výrazne ovplyvnil medzinárodný posun smerom k postmoderne, a metódou, v ktorej vyniká, je *umenie o umení*. Jeho komplexné diela vytvárajú spleť významových sietí a v jeho tvorbe sa už od počiatku črtajú dve paralelné polohy v zdanlivom konflikte. Na jednej strane je to reinterpretácia, irónia, paródia, na druhej strane je to skôr moderna očistená od zbytočných nánosov, ale zriedkakedy by to bol vyslovene jeden z týchto pólov. Kordoš svoju kategorizáciu komplikuje i tým, že ako tvorca vystriedal rôzne médiá od maľby, cez fotografiu a performancie až po video inštaláciu, a pomohol tak pripraviť cestu k mediálnemu umeniu na slovenskej scéne. „Pokoje to môžete nazvať schizofréniou,“ glosuje Kordoš situáciu.<sup>2</sup> „Ako študenta

---

<sup>1</sup> Clement Greenberg, *Modernist Painting*. In: The Collected Essays and Criticism. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, s. 85.

<sup>2</sup> Všetky citované výpovede V. Kordoša v tomto texte sú prevzaté z osobného rozhovoru s autorom textu (Bratislava, 27. 7. 2020).

na strednej škole ma inšpirovali Henri Matisse a Georges Rouault a potom sa na mňa lepilo kde-čo. Na vysokej ma zase uchvátili Vladimír Boudník alebo Yves Klein, čo už malo nábeh k akcii. Vždy mi bol blízky Arnulf Rainer, ktorého som mal šancu vidieť v Galérii mesta Bratislavy, keď vystavoval spolu s Rudolfom Filom, mojim trvalým vzorom, obdivoval som ho a stále ho ešte obdivujem ako umelca, aj ako človeka. Môj rozptyl zostáva dosť veľký, čo je na jednej strane dobré, na druhej zlé. Často ma to dostáva do slepých uličiek a krútim sa v nich dookola ako dáždovka.“

Kordoš je v istom ohľade slovenským majstrom počt pre iných umelcov: „Dobre to vyjadril Fila, keď raz povedal, že moje veci sú také ochutnávky.“ Ak je niečo, čo vyniká v Kordošovej počiatkovej tvorbe pod vplyvom moderných inšpirácií, je to najmä pop-art tvarovaný podmienkami československých šesťdesiatych rokov. To je vidieť napríklad v rámci I. otvoreného ateliéru na performancii *Dobrý večer (Pocta Royovi Lichtensteinovi)* (1970), v ktorej Kordoš spolu s Viliamom Jakubíkom a Mariánom Mudrochom aproprujú známy vizuál a prenášajú ho do ľudskej, intímnej sféry, keď fotia modelku cez bodkovanú fóliu. Kým Lichtenstein postavy svojej maľby zobrazuje ako traumatizované a dehumanizované modernou spoločnosťou, spomínaná trojica svoj subjekt ukazuje v momentoch radosti, s bubľufukom v rukách, odkazujúcim na komiksovú textovú bublinu. „My sme boli mestské typy, už sme neboli tak zrastení s 'rodinou hrudou' ako predošlé generácie. Nám ten komiks bol blízky. Lichtenstein navyše vedel ironizovať, posúvať, dávať iné významy.“ Kde sa ale v lokálnom prostredí našiel tento zápal pre pop? „Niečo som našiel v knihách, ktoré sa ešte vtedy dali zohnať, ale rád by som pripomenul, že v roku 1970 alebo 1971 sa ešte na poslednú chvíľu podarilo v Bratislave zorganizovať veľkú výstavu amerického maliarstva. Videl som na nej na vlastné oči Lichtensteina, Warhola, Jonesa, Rauschenberga a iných. Nadchlo ma to. Nezabudnuteľná bola aj Kupkovičova skladba, v podstate performance, ktorá sa odohrala na vernisáži.“

Kordošov *Dobrý večer (Pocta Royovi Lichtensteinovi)* hrdo nesie rysy „optimizmu“ šesťdesiatych rokov, podobne ako jeho *Pocta Cézarovi* (1970). „Bol to popart na socialistický spôsob,“ smeje sa Kordoš. V tomto diele ako „z núdze cnosť“ spracoval plechovky vtedy bežne nedostupnej Coca-Coly, ktoré pozbieral v smetných košoch v okolí luxusného hotela, kde sa nápoj predával cudzincom. „Plechovky som vo vreciach nosil domov do pivnice. Keď už som ich mal dosť, poumýval som ich vo vani, kým mama nebola doma, a nahral som si ten proces na magnetofón, ako som ich sypal, namáčal, ako to bublinkovalo a tak ďalej. Potom som ich aj s kamarátmi zaviezol trolejbusom do kovošrotu. Požiadal som tie ženušky, čo tam pracovali, aby mi to zlisovali, a nahral som si ich džavot a celý proces, až kým im to z toho



*Pocta Cézarovi* (1970)

lisu nevyplulo.“ Kordoš dokumentárny zvukový záznam vystavil ako súčasť svojho objektu, a teda fakticky takto pracoval na progresívnom intermediálnom diele.

Politické aspekty sú na prvý pohľad možno utlmené a dielo môže pôsobiť podobne ako Warholova Coca-Cola, teda ako oslava výtvarných kapitalizmu a konzumnej spoločnosti, ktoré v lokálnom nedostatku dostávajú auru výnimočnosti a exkluzivity. „Čo bol pre západniarov prebytok, to sme obdivovali. Vedľa kokakolovej počty Cézarovi som vytvoril zlisovaný objekt z tonikových plechoviek a ako kontrast k nim objekt z našich plechoviek džúsu značky Karola, ktoré nemali na plechovke žiadnu potlač. V olomouckom Múzeu umenia sú vystavené pekne vedľa seba.“ Na dizajne západných produktov mu teda bolo niečo inšpiratívne, ale *Pocta Cézarovi* dnes môže byť čítaná aj ako pamiatka nerovnosti či ironická výčitka pre pokrytecký režim. Kordoš však úplne nesúhlasí s takouto interpretáciou: „Jedinú politickú vec, ktorú som urobil, bola akcia s Matejom Krénom – interpretácia obrazu Caspara Davida Friedricha *Mondaufgang* (1986), kde sme do mesiaca, stúpajúceho na oblohu, vložili kosák a kladivo. Mne sa inak zdá, že ak sú veci založené len na politike, tak im niečo chýba. Nemám rád, keď ma niekto vŕhajú do niečoho a ukazuje mi,

ako čo má byť. Tá politika bola skôr v tom, že som si mohol byť istý, podobne ako moji kamaráti, že sa nebude odporúčať či podporovať robiť to, čo sme robili.“

Politikum je v Kordošových dielach jednoznačne prítomné, či už to Kordoš pripúšťa alebo nie. Jeho tvorba nie je angažovaná a nebola ani tak otvorene kritická ako napríklad diela Júliusa Kollera či Ľubomíra Ďurčeka, no takisto nemožno ignorovať Kordošovo ideologické podhubie, podvedomé vplyvy režimu či reality umeleckej praxe. Kordošove diela sú produktmi československej socialistickej spoločnosti, komentujú ju a vzdorujú jej. Možno nenápadne, ale predsa a určite nie prvoplánovo.

Kryptickú sociálnu kritiku nájdeme v Kordošovej performancii *Jánošík* (1985), v ktorej sa oblieka do kostýmu národného hrdinu a vydáva sa na prvomájový pochod. Jeho prítomnosť láka pozornosť účastníkov, ktorí sa s ním s radosťou fotia ako s atrakciou, a zároveň Kordoš zámerne podvedome vyvoláva otázky o tom, kde sa tam vôbec vzal. Ide o herca, ktorý práve odbehol z nakrúcania? Pozval ho niekto na pochod ako prototypického komunistického revolucionára – bohatým bral, chudobným dával? Alebo je to zda odkaz na tradičnú slovenskú vzburu voči establišmentu, a zo strany autora ide teda o subverzívne gesto? Najmä posledná interpretácia sa zdá byť historicky adekvátna, keďže Kordoš spomína, že sa aktívne snažil vyhnúť pozornosti Verejnej bezpečnosti,<sup>3</sup> ktorá by ho mohla považovať za nežiaduci živel.

Jeho prítomnosť na mieste funguje ako spoločenská alegória a i v súčasnosti môžeme vidieť obdobu tohto prístupu, napríklad u českého výtvarníka Jonáša Strouhala, ktorý sa v roku 2018 v kostýme smutného alzáka-bezdomovca vybral do ulíc Prahy, tentoraz však na kritiku bezbrehého kapitalistického konzumu, pričom na záver svojej performancie sa Strouhal dostal do konfliktu s políciou. *Jánošík* tiež pripomína postupy francúzskych situacionistov zo šesťdesiatych rokov, ktorých metóda zvaná *détournement* bola akýmsi únosom kapitalistického spektaklu. Francúzi podobne svoj materiál významovo posúvali k očividnej satire či absurdite rekontextualizáciou jeho prvkov, no Kordoš pracoval rafinovanejšie a menej „punkovo“.

Divák v *Jánošíkovi* môže odsledovať jasné napätie a provokujúcu absurdnosť v sérii fotografií Kordoša ako postavy zasadenej do rôznych situácií. Ukazuje sa tu určitá filmovosť v umeleckom prístupe – tu aj v uvedených dielach vidíme prototyp *time-based* umenia, ktoré zdôrazňuje svoj časový aspekt, vychádzajúc z modernej mediálnej skúsenosti. Tieto kvality ukazuje napríklad spôsob, akým Kordoš rozfázoval svoju interpretáciu Caravaggiovho *Narcisa* do série fotografií, ktoré subjekt



*Jánošík* (1985)

Zdroj: Archív Vladimíra Kordoša

postupne rozostávajú, akoby išlo o okienka z filmového záberu. Skvelým príkladom je aj jeho pocta Rembrandtovi: „Ešte v roku 1980 som chcel vzdať hold Rembrandtovi, chcel som sa ho nejako dotknúť, no namaľovať kópiu mi nedával zmysel. V interpretácii *Návratu strateného syna* som ho preto chcel zachytiť ako akciu na fotke a vznikla z toho dejová séria. To už bol taký nábeh na film, pri ktorom som spolupracoval s fotografom Janom Krížikom. Súvisle cvakal a vďaka tomu sa to vyvinulo do príbehu. Vtedy som pochopil, že film by bol pre mňa zaujímavý a aj som sa k nemu neskôr dostal.“

V kánonických dielach západného umenia, ktoré Kordoš reinterpretoval, si tiež dlhodobo všiml kvality technického obrazu: „Caravaggiove maľby často pôsobia ako vystrihnuté z filmu.“ Kordoš si navyše spomína na konkrétnu situáciu, ktorá ho utvrdila v aktuálnosti pohyblivého obrazu vo výtvarnom umení. „Vo vienedskej televízii, ktorá sa tu v Bratislave vtedy dala chytiť, som videl Warholove filmy a bol som fascinovaný jeho spôsobom dlhého záznamu nejakej situácie. Pohľad na mrakodrap sa síce nedá pozeráť celých osem hodín, ale to bolo niečo.“ Trvanie, sprítomnené u Warhola, sa Kordoš snažil neskôr zúročiť vo svojich filmoch.

<sup>3</sup> Alexander Balogh, *Dielo dňa: Jánošík* (Denník N, 26. 1. 2015). Dostupné na: <https://dennikn.sk/34153/dielo-dna-janosik/> (20. 7. 2020).

Vec, ktorá v jeho tvorbe vyniká, je práve otázka času a jeho anomálií v čisto umeleckom i angažovanom poňatí. V sérii fotozáznamov akcií *Michelangelo Caravaggio / Vladimír Kordoš* (1980) si môžeme všimnúť postoj k tradícii v umení, ktorá je niečím, čo Kordoš živí a čo si svojím spôsobom pestuje. Kordoš sa pohráva s metaforickým nárokom na veľkosť klasikov a skúša, či dokáže uniesť váhu ich histórie. Zachádza tým do humorných až parodických rovín. Caravaggiovho *Chlapca s košíkom ovocia* si Kordoš empaticky osvojí, avšak so svojskou umeleckou nadsádzkou, keď v rukách drží namiesto košíka ovocia smaltovaný hrniec zo sériovej výroby a jeho obsah je značne chudobnejší oproti predlohe. *Chorý Bacchus* zas v jeho podaní nemá v rukách stravec hrozna a zátišie ovocia na stole je nahradené suchými žemľami. Podobne aj v prípade interpretácie *Chlapec uštipnutý jaštericou* – na mieste vázy stojí plechovka syntetickej farby Industrol.

*Caravaggio / Kordoš* je výsledkom sériovej výroby, vo viacerých zmysloch sa pohybuje na podobnom teréne ako poľské umelecké duo Zofia Kuliková a Przemysław Kwiek (známe pod spoločným pseudonymom KwieKulik), ktoré do svojich diel zámerne komponovalo prehnanú identifikáciu s propagandou a reklamným jazykom Východu i Západu. Kwiek a Kuliková ironizovali industriálnu spoločnosť svojej doby napríklad tak, že sa pasovali do roly idealizovaných proletárskych hrdinov, alebo tak, že sa klaňali modle v podobe gigantickej zubnej pasty. Vidíme tu i paralely s americkou umelkyňou Cindy Shermanovou, ktorá sa až neskôr začala štylizovať ako postava ikonických ženských obrazov, známych z filmov, reklamy či výtvarného umenia. Keď Kordoš narazil na jej práce, zostal prekvapený: „Človek si myslí, že je prvolezec. Ale potom som si povedal, že to asi jednoducho bol duch doby. Aj som bol rád, že som bol v takom spoločenstve.“ Okrem caravaggiovskej série pracuje Kordoš v shermanovskom mode aj inde – vo viacerých dielach zamieňa ženskú postavu za seba (Diego Velázquez / Vladimír Kordoš, *Venušina toaleta*, fotozáznam akcie, 1982), alebo za iného mužského performerera (*Pocťa Rudolfovi Filovi*, 1982). Kordošova hra s rodom či všeobecnejšie identitou má svojský šarm a jeho pózy na rozdiel od Shermanovej nie sú strnulé, ale naopak, sú expresívne a často ukazujú obyčajnú radosť, pôžitok, humor, ako je to vidieť i v tvorbe KwieKulik z tohto obdobia.

U Kordoša je výrazným prvkom komplikácia historických významov, čo naznačuje aj v tanečno-kulinárskej performancii *Salome* (1983). Inšpiroval ho k nej secesný obraz Franza von Stucka z roku 1906, ktorý vznikol na základe biblického príbehu. „Von Stuckove obrazy ma fascinovali, lebo majú blízko k veristickým prúdom, on sám dokonca s obľubou fotil. Tie mal by majú v sebe čosi drzé a divákov štekli.“ Kordoš svoju performerku-baletku nechal tancovať v kostýme Salome na hudbu

Richarda Straussa. Možno do *Salome* Kordoš premietol i kus osobnej pamäti, keďže jeho matka bola primabalerínou, ktorá na Slovensko prišla zo Sofie.

Stotožnenie umenia so samotným životom bolo typickým pre toto obdobie u nás i vo svete (viď Fluxus, Arte Povera, či iné hnutia) a sám Kordoš odmieta hovoriť o svojej tvorbe ako o umeleckých dielach. „Nie som taký hlboký, ako si myslíte,“ uviedol v našom rozhovore. Tento postoj je snád' pochopiteľný, pretože jeho tvorba i tvorba viacerých jeho spolupútnikov fakticky plnila úlohu umeleckého vyžitia v takmer undergroundovej spoločnosti. Hoci nie vždy vznikalo toto umenie kolektívne, vznikalo neraz pre konkrétny okruh ľudí, ktorý si na ňom mohol cibriť svoje estetické cítenie. Táto komunita mala príležitosť premietaf do umenia vlastnú skúsenosť, pričom spoločné témy a postupy boli realizované v rôznych iteráciách jednotlivých tvorcov. Tvorba bola teda súčasťou Kordošovej každodennosti a v takomto kontexte je azda jasné, prečo sa Kordoš bráni jej politicizácii.

V každom prípade, argumentom pre politickú interpretáciu je samotná inštitucionalizácia neoficiálneho umenia, keďže toto vznikalo navzdor moci a vládnucej ideológii. Po tom, čo bol v roku 1972 Kordošovi zamietnutý vstup do Zväzu slovenských výtvarných umelcov, tvoril popri pedagogickom pôsobení na bratislavskej Škole úžitkového výtvarníctva,<sup>4</sup> kde mu útočisko poskytoval Rudolf Fila, jeho bývalý učiteľ a vtedy už jeho kolega. Stretov so štátnym aparátom bolo však viac: „Robili sme albumy, na ktorých spolupracovalo asi pätnásť umelcov, každý mal do nich niečo vložiť, napríklad fotografiu, kresbu a podobne. Jeden z albumov sa dostal na tzv. disidentské Bienále v Benátkach (1977). Dozvedel sa to Vasil Biľak, tajomník ÚV KSČ a urobil okolo toho frmol. Zavolali si nás na Válekovo ministerstvo kultúry a začali prešetrovať. Ja som sa dostal na pohovor ku Koyšovi, niektorí iní ku Kotovi. Koyš mi povedal, že si už ani neškrtnem... K tomu nebolo čo dodať, bol som rád, že ma nevyhodili zo školy, a že som nedopadol tak ako tí, ktorých vypočúvali aj na ŠtB. Chvalabohu, už to neboli päťdesiate roky, to by nás asi rovno zavreli, ale toto bolo také zastráňovanie a vydieranie tým, čo všetko sa môže stať.“ I takto sa ukazovalo, že napriek absencii priamočiarej angažovanosti malo Kordošovo umenie akýsi politický náboj, ktorý mohol provokovať mocných.

Výstavné zázemie preto vznikalo ad hoc: „O našich jednodňových výstavách sa väčšinou nikto nedozvedel, hoci to občas prasklo, ale špicli medzi nami neboli. Mali sme miesta, kde sme tajne robili akcie. V Obvodnom kultúrnom a spoločenskom

<sup>4</sup> Radislav Matuščík a kol., *Vladimír Kordoš*. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy 1999, s. 9.

stredisku (ObKaSS) ich organizoval Aurel Hrabušický. Vystavovali sme tam nielen svoje veci, ale aj práce kolegov, ktorí už nemohli vystavovať, napríklad Alojza Klimu alebo vtedy už nežijúceho Mariána Čunderlíka. Doobeda tam bola nejaká akcia pionierov, potom sme tam nastúpili my.“

Zaujímavé inštitucionálne pozadie má Kordošova *Aténska škola* (1981), uskutočnená podľa Raffaelovej slávnej maľby a zachytená na 16 mm film. Kordoš v priestoroch svojej školy (ŠÚV) zinscenoval „aténsku školu“, v ktorej jednotlivých filozofov predstavovali jeho kolegovia a žiaci. Akcia bola založená na jednoduchom princípe – Kordoš ako scenárista a režisér v jednej osobe zorganizoval účastníkov a nechal ich v pózach Raffaelovej maľby bez jasných inštrukcií. Oni sa nainštalovali, začal záznam a Kordoš čakal, kedy ich to prestane baviť a obraz – kompozícia sa rozpadne. Kordoš v úlohe Raffaela sa občas mihne v zábere, občas prebehne z jednej strany na druhú, akoby kontroloval, či je všetko v poriadku, zatiaľ čo ostatní držia svoje pózy. Vidno, že niektorí sa začali rozprávať medzi sebou, iní sa museli rozhybať z křču, postupne sa čoraz viac hýbali, až po priam groteskný rozpad.

Kordoš očakával, že filmovanie prebehne v jednom súvislom zábere ako u Warhola, no nevyšlo to. „*Aténska škola* bola síce zachytená profesionálnym kameramanom, ale došlo k nedorozumeniam. Povedal som mu: Pusti to a nechaj to bežať. Celý fór mal byť v tom, že sa bude čakať, kým sa ten obraz nerozpadne, lenže kameraman sa po pár minútach rozhodol švenkovať, aj keď som mu povedal, že to nechcem. Toľko mi trvalo celú tú vec napláňovať, pripraviť, všetkých zohnať, a keď som mal výsledný materiál, bol som úplne zúfalý. Scéna sa nerozpadala tak rýchlo, ako som očakával, kameramanove kreatívne zásahy som musel nechať odstrániť a dať strihať záber po ose. Navyše fotografie z akcie sa stratili pri vyvolávaní.“ Film má preto niekoľko jednoduchých strihov, pričom podstatná idea trvania performance sa tým, našťastie, nestratila.

Kordoš sa poťažoval, že „film má scenáristu, režiséra, kameramana, zvukára a my sme boli len takí jednorukí Raffaelovia, ako hovorieval Fila. Keď sme robili svojpomocne, často nám to zlyhávalo, zle sa zaostrilo, záznam bol nekvalitný. Technická stránka bývala slabá a výsledok kvôli tomu dosť chabý. Koordinácia so spoluautormi bývala náročná, preto som sa držal hlavne toho, čo som dokázal spraviť sám.“ Dnes preto svoju filmovú tvorbu a videá komentuje s ohľadom na tieto okolnosti a obmedzenia. „Jedna vec bola idea, druhá realizácia. Mňa to vyslovene hnevalo. Človek niečo chcel a nešlo to. Nevedel som sám obsiahnuť všetko a nevedel som vždy nájsť ľudí, ktorí by to zvládli. Čiže do takýchto vecí som sa púšťal len nekedy.“



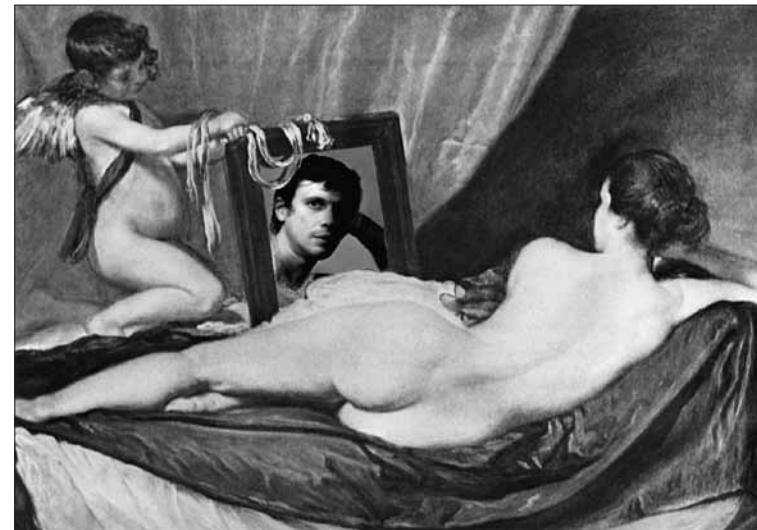
Diego Velázquez / Vladimír Kordoš – *Obed I* (1980)

Je dobré, že sa do nich Kordoš napriek všetkému pustil. Rovnako ako jeho „statická“ tvorba, i tá „pohyblivá“ má svoje čaro a vidíme v nej jasnú kontinuitu *time-based* stratégií. Obzvlášť výrazne sa to prejavilo v Kordošovej performancii *Pocta F. X. Messerschmidtovi* (1989), ktorá je zachytená na videu. Messerschmidtove charakterové hlavy, stojace mimo umelecké prúdy a determinované narušenou psychikou, sa u Kordoša oživilí v troch častiach – postavil sa na pódium, povedal niečo o Messerschmidtovi a premietol ukážky z jeho tvorby, potom prišla kadernička a ostrihala ho dohola. Napokon si zobral fľaštičku čpavku, pričuchol mu a grimasou (podobnou jednej z Messerschmidtových hláv) sa vypál do dych vyrážajúceho výrazu. „V *Nových Zámkoch*, kde táto akcia prebehla, takéto aktivity nesmierne odvážne organizoval tamojší umelec József R. Juhás, ktorý na nich aj sám vystupoval a navyše na ne prizýval rôznych umelcov zo zahraničia, čo bolo na tú dobu niečo nevidané a riskantné. K Messerschmidtovej pocte som si urobil riadny scenár, niečo som si musel doštudovať, niečo som aj ohľadne Messerschmidta konzultoval. Príprava musela prebehnúť v zložitých podmienkach.“ Treba podotknúť, že improvizácia, nedokonalosť a nádych amatérstva sú presne tým, čo dáva Kordošovým

dielam určitý historicko-spoločenský rámec, ktorý presahuje aj do porevolučného obdobia. Performancia *Výkrik* (1991) je okamžitou konfrontáciou pocitov dobového chaosu – Kordoš sa ovešal rádiami a magnetofónmi kdesi v pivnici berlínskeho domu, každé si hralo, čo chcelo, do voľby zasahovali prítomní ľudia, sami si prístroje ladili a nastavovali. „Stal som sa sochou, nositeľkou hluku civilizácie.“ Kordoš v jednom momente vykrikoval, vytrhol šnúru zo zásuvky a odišiel preč za zvukov pokojnej hudby, ktorá znela z tranzistoru na baterky, ktorý mal tiež zavesený na sebe.

*Výkriku* môžeme rozumieť ako výrazu počiatkov „babylonizmu“ a Berlín v roku 1991, teda tesne po tom, čo Nemecko započalo procesy zjednotenia, dodáva tomuto dielu špecifickú auru. Mohli by sme tu vidieť reflexiu po páde východných totalitných režimov, o ktorom svedčí i sama možnosť zorganizovať takúto performanciu. Je tu teda náznak princípu, aký bol prítomný v *Pocte Cézarovi*, a *Výkrik* ako pamätník chtiac-nechtiac komunikuje politické podmienky svojho vzniku. Kordoš síce sám hovorí, že nemá rád, keď jeho tvorbu dávajú prvoplánovo do medzí politického diania, ale bola by škoda brať ju len povrchno, doslovne. Prvkom, ktorý z pohľadu marginálnej kinematografie „trčí“ z *Výkriku*, *Messerschmidta*, aj ďalších Kordošových diel, je zámerne zlé herectvo. Kordoš sa nesnaží o posilnenie iluzívnosti, ale naopak, svojsky zahrá postavu. Je to, napokon, rovnaká metapoloha ako v jeho caravaggiovskej sérii, akoby na nás jedným okom žmurkal s tým, že to všetko nemyslí až tak vážne. Do ďalších kontextov sa dostávame v inštalácii na jednej z výstav podujatia *Bratislava – Amsterdam, Blízke stretnutie – Kultúrna identita* z jesene 1993 v Galérii mesta Bratislavy, z ktorej na zázname vidíme stretnutie dvoch svetov – rodiny bratislavského obchodníka Filipa Scherza, ako ju namaľoval Jakab Marastoni, a rodiny podnikateľa súčasnosti v podaní Kordoša a jeho skutočnej rodiny. Je to obraz verzus inscenácia a svoju úlohu tu hrajú rekvizity bežného života, ktoré si autor vybral. Kordoš berie útokom žáner rodinných portrétov, s charakterom ktorých sa pohráva tak, že to vyvoláva zamyslenie nad hodnotovým svetom, ktorý sa podľa neho v čase vzniku akcie otriasal v základoch. Aj v tomto prípade neabsentujú prvky, ktoré vyvolávajú úsmev a zostávajú verné kordošovskému humoru. Toto dielo ako akási rodinná komédia nedosahuje kvality *campu*, ale v kontexte divokej stredo európskej postmodernity si určite volí legitímne expresívne stratégie.

Kordoš opäť pripomína, že ani tu s finálnou podobou nebol úplne spokojný. „Niekedy tie technické chybičky môžu byť milé, ale keď kvôli nim prácu musíte dovysvetľovať, nie je to ono. Tvorba akcie je vždy zložitejšia. Je skvelé, že vás pritom niečo ako tvorca milo prekvapí, ale niekedy vás to môže aj doraziť. Nedávno som videl film o akcii *Floating Piers* Christa a Jeanne-Claude, kde bolo vidno, ako Christo plný



Venušina toaleta (1982)

Zdroj: Archív Vladimíra Kordoša

nadšenia tvorí a v zákulisí vzápätí kvôli nejakým technickým veciam zúri a nadáva. Báť sa, či nepríde príliš veľa ľudí a či sa mu inštalácia nepotopí. Celé to bolo na doraz a ten pocit dobre poznám.“

Remeselne prepracovanejšie pôsobí videozáznam *Historický dialóg* (1997), ktorý autor charakterizoval ako „akčnú inscenáciu“. V pozadí tu stojí časť opevnenia panstva Kittsee, ktorého polorozpadnutá brána je zarastená kríkmi a burinou. Najprv tadiaľto prechádza nahé dieťa s bublifukom, pripomínajúce barokového anjela v idyllickom prostredí, potom prichádza starší pár v krojoch, spievajúc miestnu folklórnu pieseň. Scénou napokon prefrčí motorkár a rev motorky idylku v rýchlosti kompletne naruší. *Historický dialóg* zaujme stručnosťou a zreteľnosťou, príliš nevtipkuje, skôr moderne podpichuje. V Kordošovom umení nájdeme ešte väčší odklon od postmodernity – výtvarný postoj ovplyvnený minimalizmom a konceptualizmom, ktorý je vidno napríklad v jeho prácach s textom *Svetlo* (1985) a *Licht* (1991), ktoré sú prakticky protofilmovými akciami, kde Kordoš vytvára konceptuálne jazykové hry pomocou premietania diapozitívov. Tieto nemajú ďaleko od étosu textových experimentálnych filmov.

S minimalistickými a konceptuálnymi tendenciami sú spojené i Kordošove akcie pracujúce so živelnosťou a krajinou. Vo fotoperformancii *Pálenie vlastného tieňa* (1985) zostal Kordošov tieň na zemi ako fľak, aj keď jeho zdroj odišiel, a vo videu *Spojenie živlov* (1981) absentovala figúra, nad vodopádom sa rozhorela línia plameňov a postupne zhasínala. „Malo to len tú asociačnú hodnotu, že idete a pozeráte sa na tie dva živly – vodu a oheň.“ Ide o typ umenia, ktoré do veľkej miery mlčí,<sup>5</sup> má byť skôr prežitý než spracovaný intelektom. Je tu zjavne kontinuita s témami ostatnej tvorby, no humor absentuje a o slovo sa hlási maximálne absurdita. Kordoš hovorí: „Videl som v tom len obraz – obraz, ktorý ma zaujal, v ktorom hučiaci voda padá dole a oheň šľahá hore, nič viac. [...] Ďalšia akcia, ktorú som robil s Matejom Krénom, ilustrovala slovenské príslovia. Šli sme z blata do kaluže, nosili drevo do lesa a hádzali hrach o stenu.“ Zameranie sa na krajinu v pohybe sa objavuje aj v roku 1993 na výstave *Amsterdam – Bratislava, Blízke stretnutie*. Pre tú Kordoš okrem iného pripravil videoinštaláciu, v ktorej aproprioval romantickú krajinnomalbu *Zimná krajina* (1853) holandského maliara Remigia van Haanena a pomocou viacerých farebných video filtrov menil jej sfarbenie a posunul tak jej vyznenie a evokovanie nálady. Použitie takéhoto efektu je zásahom, ktorý môže byť vnímaný rôzne, ako v duchu minimalistického, „utíšeného“ experimentu, tak i v duchu popového serializmu. *Zimná krajina* tak premostuje dve výtvarné pozície, ktoré boli načrtnuté v úvode tohto textu, a odhaľuje Kordošov rukopis, definovaný ich prienikom.

Ak by sa nám zdalo, že po šesťdesiatych rokoch bol v slovenskom výtvarnom umení v hre len modernizmus, mylili by sme sa. Už pri tejto analýze Kordošovej tvorby vidno, že postmoderna nemohla prísť na našu umeleckú scénu náhle ako šok, ale vchádzala evolučným procesom. Ako sa ukazuje, posun k postmoderne je dôležitý aj v rámci dejín slovenskej audiovizie, čo si uvedomil Slovenský filmový ústav, kde aktuálne prebieha digitalizácia Kordošových diel. Kordoš k tomu poznamenal: „S Martinom Kaňuchom zo SFÚ som sa vídal v jednej bratislavskej galérii, on vedel, že súčasťou mojej tvorby sú filmové záznamy. Ujal sa toho a ja som bol rád, lebo tie veci som mal doma v škatuli a asi by skončili v kontajneri. Spravil som výber a či to má nejakú výpovednú hodnotu, to už musia posúdiť iní. Som však vďačný, lebo celá tá spolupráca s tímom ľudí mi veľa dala, a moje staré záznamy dostali po viacerých stránkach profesionálnejšej punc.“

## O PARALELNEJ FILMOVEJ KULTÚRE A JEJ INŠTITÚCIÁCH

ROZHOVOR S MARTINOM BLAŽIČKOM

Franz Milec

Napriek nedostatku komunikácie s vonkajším svetom a rôznym formám útla ku zo strany štátneho aparátu, v dejinách československého umenia nájdeme množstvo tvorcov, ktorí po šesťdesiatych rokoch pracovali s pohyblivým obrazom, či už vo forme videa alebo celuloиду. Táto tvorba často dosahovala podobnú kvalitu ako v iných, prevažne západných krajinách a hoci vznikala neoficiálne, dokázala si vybudovať svoje paralelné inštitúcie.

Martin Blažiček sa už niekoľko rokov venuje týmto polohám lokálneho pohyblivého obrazu ako pedagóg FAMU a výskumník českého Národného filmového archívu. Ako umelec sám prispieva k českej tvorbe už od deväťdesiatych rokov – kým počiatky jeho kariéry definoval *revival* experimentálneho filmu na českej scéne, dnes sa Martin Blažiček prakticky venuje rôznym formám mediálneho umenia v galerijnom, divadelnom či inom kontexte. V interview sme sa rozprávali o alternatívnych prúdoch kinematografie a ich inštitucionálnom zázemí.

\*

*Si známy ako experimentálny filmár a experimentu sa venuješ aj vo svojej pedagogickej praxi. Čo ťa priviedlo do tejto oblasti kinematografie?*

Nejsem si jistý, že jsem příliš známý jako experimentální filmář. To je pro mě specifická oblast, která je ukončená devadesátými léty, a myslím, že dnes ten pojem vůbec není relevantní. Necítím se jako experimentální filmář, ani k té oblasti nemám nějak pocitově blízko. Ačkoliv se třeba na ty historické filmy rád dívám, tak mi to připadá v současnosti poměrně mrtvá forma.

<sup>5</sup> Pozri Susan Sontag, *The Aesthetics of Silence. In: Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1969, s. 3.