

## ROZHLADY

### „Iné a predsa rovnaké umenie“: paradigma Ostkunst v diele Tomáša Štraussa

Andrea Bátorová

#### Abstrakt

Predkladaná štúdia má za úlohu objasniť pozadie a rôzne dimenzie terminológie v diele a myslení Tomáša Štraussa, ktorá sa viaže na pojem Ostkunst. Príspevok skúma, aké okolnosti viedli k jeho vzniku, odkiaľ tento pojem pochádza, v akých kontextoch vznikol, rozvíjal sa, v akej súvislosti bol používaný, aká bola jeho definícia a význam práve v diele Tomáša Štraussa v 80-tych a 90-tych rokoch 20. storočia. Predkladaná štúdia má tiež za úlohu vniesť viac svetla aj do širšie koncipovaného diskurzu Ostkunst – Westkunst. T. Štrauss vo svojich textoch reagoval, vstupujúc do rámca konfliktu Východ-Západ, na ideologickú propagandu západného Nemecka, ktorá sa snaží zdémonizovať umenie Východného bloku a ktorá inštrumentalizuje celú kultúrnu sféru vrátane umenia nemenej ideologickými nabitými mechanizmami, ako to robila komunistická strana v tzv. Východnom bloku. Štrauss ako priamy svedok studenej vojny v kultúre, sa vyhraňuje voči tomuto diskurzu vygenerovaného politickými udalosťami, propagandou a s ním spojenou rétorikou. Vyhraňuje sa ako obhajca myšlienky stredoeurópskeho priestoru, v ktorom sa rozvíjali avantgardy a neo-avantgardy bez ohľadu na ideologicko-politické obsahy a rétorické figúry predstaviteľov západonemeckej kultúry – tzv. Westkunst. Práve tento diskurz je taktiež jednou z hlavných oblastí predkladanej analýzy, keďže na jeho podklade sa formuje a konštituuje Štraussov pojem Ostkunst.

#### Kľúčové slová

Ostkunst, Westkunst, kultúra, umenie a ideológia, inštrumentalizácia umenia, studená vojna, stredná Európa.

*„Oddeľovacia čiara medzi jednotlivými vnímaniami umenia a kultúry nevedie cez Európu a iné kontinenty, ale vedie cez jednotlivé mestá, teda cez historický St.Peterburg-Leningrad, Viedeň, Weimar a Berlín, ako aj cez Paríž a Moskvu, dokonca vedie naprieč jednotlivým dielom umelcov. (Malevič okolo roku 1910 a 1930 sa odlišuje zásadne od programu Maleviča skorých 20-tych rokov). Radikálne nové rozdelenie Európy a sveta po Jalte 1945 nemusí byť pre kultúrne*

*dejiny bezprostredne určujúce. Hranice umeleckých foriem nesledujú v slepej poslušnosti často ľubovoľne zasadené hranice politického rozdelenia veľmocami.*“<sup>1</sup>

(Tomáš Štrauss)

Pôsobenie Tomáša Štraussa v západnom Nemecku, pozadie a rôzne dimenzie terminológie, ktorá sa viaže na pojem Ostkunst<sup>2</sup> neboli doteraz (dostatočne) vedecky reflektované. Dodnes nebolo popísané aké okolnosti viedli k jeho vzniku, odkiaľ tento pojem pochádza, v akých kontextoch vznikol a sa rozvíjal. Navyše dodnes nebolo preskúmané, kedy a kde presne sa tento pojem objavil, v akej súvislosti bol používaný, aká bola jeho definícia a význam práve v diele Tomáša Štraussa. Predkladaná štúdia má za úlohu objasniť tieto výskumné otázky a tým vnieť viac svetla aj do širšie koncipovaného diskurzu Ostkunst – Westkunst. Štúdia je zameraná na výskum a analýzu kontextov v rámci dejín kultúry druhej polovice 20. storočia a má prispieť k lepšiemu pochopeniu toho, v čom bolo myslenie Tomáša Štraussa výnimočné, ako aj bližšie špecifikovať v čom spočíval jeho nenahraditeľný a ojedinelý prínos pre kultúrnu sféru na Slovensku aj v rámci celého stredoeurópskeho priestoru.

Pre porozumenie pojmu Ostkunst, tak ako ho vnímal T. Štrauss, je kľúčové pochopiť diskurz Ostkunst-Westkunst v západnom Nemecku, ktorého popisu a analýze je venovaná prvá časť tejto štúdie. Zároveň si treba uvedomiť, že je to diskurz, ktorý vznikol práve v období, keď tento autor emigroval do západného Nemecka v roku 1981.

Pojem „Ostkunst“ je možno vnímať v rôznych konotáciách ba aj v rôznych teoretických diskurzoch. V rámci kunsthistorického diskurzu v Nemecku označuje napríklad umenie bývalej DDR medzi rokmi 1948 – 1989, aj keď tento pojem sa používa v kulturologických textoch skôr výnimočne. Skúmaniu tejto dimenzie je venovaná prvá časť tejto štúdie. V jej jadre sa sústredíme na určité aspekty v súvislosti s pojmom „Ostkunst“, ako ho teoreticky ukotvil, definoval, analyzoval a v neposlednom rade používal Tomáš Štrauss. V roku 1985 vo svojej eseji *Ostkunst – nur mit Fragezeichen. Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst* napísal, že 'Ostkunst' vznikol od roku 1949. Podľa jeho slov bol vývoj v rámci povojnovej Európy prerušený kampaňou „proti kozmopolitom v umení“ riadenou z Moskvy v rokoch 1949-1950: „Od tohto času je možné hovoriť v oblasti estetického proklamácie o vedome vytváranom protimodeli 'Ostkunst' stojacom oproti pojmu 'Westkunst'. Od roku 1949 sa delí umenie a estetika striktné na oficiálnu a neoficiálnu, avšak hranice sú priepustné a nedajú sa tak, ako politické hranice jasne oddeliť.“<sup>3</sup>

Pri skúmaní sa možno oprieť o skutočnosť, že umenie dominujúce v bývalom východnom Nemecku – teda umenie podriadené doktríne socialistického realizmu sa viac-menej prekrýva s oficiálnym umením krajín patriacich do bývalého východného bloku. T. Štrauss vstupoval do rámca konfliktu Východ-Západ, pričom reagoval v prvom rade na propagandu západného

---

<sup>1</sup> STRAUSS, T.: Ostkunst – nur mit Fragezeichen Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst. In: *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*, München: Scaneg Verlag, 1995, s. 129. Publikované pôvodne v časopise *Das Kunstwerk* 38/2, 1985, s. 5-6, 30-32.

<sup>2</sup> Vzhľadom na skutočnosť, že ide o terminus technicus, pojem Ostkunst tak ako pojem Westkunst neprekladáme a ponechávame ho v pôvodnom znení.

<sup>3</sup> STRAUSS, T.: Ostkunst – nur mit Fragezeichen Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst. In: *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*, München: Scaneg Verlag, 1995, s. 129.

Nemecka, ktorá sa snažila zdémonizovať umenie východného bloku a ktorá inštrumentalizovala celú kultúrnu sféru vrátane umenia nemenej ideologicky nabitými mechanizmami, ako to robila komunistická strana v tzv. Ostbloku. Štrauss ako priamy svedok Studenej vojny v kultúre, sa vyhraňuje voči tomuto diskurzu vygenerovaného politickými udalosťami a propagandou a s ním spojenou rétorikou. Vyhraňuje sa ako obhajca myšlienky stredo európskeho priestoru, v ktorom sa rozvíjali avantgardy a neo-avantgardy bez ohľadu na ideologicko-politické obsahy a rétorické figúry predstaviteľov západonemeckej kultúry – tzv. Westkundu. Nikde v Európe nestáli voči sebe dve ideológie tak blízko seba ako v Nemecku po 2. svetovej vojne. Práve tento vnútro-nemecký diskurz je jednou z hlavných oblastí predkladanej analýzy, keďže na jeho podklade a v jeho kontexte sa formoval a konštituoval Štraussov pojem Ostkunst.

### **Ostkunst – Westkunst – Weltkunst**

Obracajúc pozornosť na umelú vykonštruovanosť kategórií a striktného rozdelenia Európy a európskeho umenia na Východ a Západ vo svojej eseji *'Ostkunst' - nur mit Fragezeichen. Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst*, sa pokúsil Štrauss zredigovať dominantný pohľad západných dejín umenia zo začiatku 80-tych rokov v západnom Nemecku. Názov eseje by sme mohli preložiť ako 'Ostkunst'- iba s otáznikom. Skica vývoja iného a napriek tomu rovnakého umenia. Text napísaný v roku 1981 a publikovaný v nemeckom časopise „Das Kunstwerk“ bol neskôr integrovaný do Štraussovej kľúčovej monografie *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*.<sup>4</sup> Úvodné slovo k tejto monografii napísal významný rakúsky kunsthistorik Werner Hoffmann, ktorý pracoval pre také inštitúcie ako Belvedere (dnešné Mumok) vo Viedni a bol aj medzi rokmi 1969 – 1990 riaditeľom Kunsthalle Hamburg, kde kurátoroval mnohé dôležité výstavy.

Konkrétne v eseji *'Ostkunst' - iba s otáznikom. Skica vývoja iného a napriek tomu rovnakého umenia* reagoval Štrauss na výstavu *Westkunst: súčasné umenie po roku 1939*, ktorá sa konala v roku 1981 v halách slávneho veľtrhu v Kolíne nad Rýnom.<sup>5</sup> Vystavených bolo okolo 1000 diel, pričom väčšinu tvorili maľby a sochy, ktoré boli doplnené dokumentáciou vo vitrínach.

Predtým než pristúpim k detailnejšej analýze spomínanej Štraussovej eseje, radi by sme predstavili výstavu *Westkunst*, keďže jej realizácia bola inšpiráciou a prameňom Štraussovho kritického uvažovania a vôbec dôvodom jej vzniku. Hlavným kurátorom výstavy bol Klaus Ruhrberg, ktorý bol v tom čase riaditeľom Múzea Ludwig v Kolíne nad Rýnom. Pri koncepcii výstavy mu pomáhali Kasper König, zakladateľ *Skulptur Projekte Münster* a László Glozer, profesor dejín umenia. Výstava vyvolala svojho času veľmi živú diskusiu a mnohé vysoko kontroverzné reakcie. Prvým zásadným problémom bolo už pred otvorením, že bola extrémne drahá, stála 7 miliónov západonemeckých mariek, čo bolo v tom čase viac, ako stál jeden ročník svetovej výstavy *documenta*. Veľtržné haly museli byť v prvom rade kompletne prestavané, zrenovované a vybavené takými podmienkami, aby v nich mohli byť vystavené vzácne umelecké diela.

Najväčšiu kontroverziu však zažila výstava po otvorení vďaka svojej koncepcii. Ako píše L. Glozer v katalógu, výstava mala doplniť neúplný pohľad na dejiny umenia, ktorý panoval po

<sup>4</sup> STRAUSS, T.: *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*, München: Scaneg Verlag, 1995.

<sup>5</sup> GLOZER, L.: *Westkunst: zeitgenössische Kunst seit 1939*. Museum der Stadt Köln, Köln: DuMont Buchverlag, 1981.

druhej svetovej vojne. Napríklad vystavením neskorého diela klasikov moderny, ktoré sa mnohokrát už vôbec nezhodovali s ich avantgardnými dielami a napriek tomu inšpirovali umelcov, ktorí začali tvoriť v 60-tych rokoch. Čo sa týka médií, vystavené boli predovšetkým maľby a sochy, pričom do výstavy neboli zahrnuté fotografia a film. Hneď v úvode rozsiahleho katalógu je *Westkunst* označená za „výstavu téz“<sup>6</sup>, pričom umenie 20. storočia je považované za súčasné umenie, ktoré má byť prezentované nie v zmysle historickej súčasnosti, ale v zmysle otázok: „*Nakoľko môžeme my využiť umenie, ktorého doba vzniku je už historická? Je primerané, nutné, či je vôbec ešte možné z neho dnes čerpať, a ak áno, z ktorého umenia?*“<sup>7</sup> Kurátori hovoria o tom, že si „nárokujú“ na modernu 20. storočia, v ich poňatí umelecké dielo stojí k dispozícii, pričom nie je len hlasom minulosti, ale má pôsobenie aj v súčasnosti. Umelecké diela sa podľa slov kurátorov dostali často tým, že boli muzealizované, do im cudzieho kontextu. Tvrdia, že diela boli uzavreté do systému, ktorého podmienky ich vzdiaľujú od divákov, čím ochudobňujú individuálny vývin týchto diel. Snažili sa objaviť v známom a zaradenom umení aktuálne nové aspekty a overiť si ich životaschopnosť. Výstava *Westkunst* má, podľa slov L. Glozera za úlohu zistiť, koľko života ešte väzí v konkrétnych umeleckých dielach, koľko „*súčasného pôsobenia, neopotrebovanej energie je v nich skryté*“.<sup>8</sup> Ďalej proklamuje v mene „neopotrebovanosti“ snahu preskúmať nové súvislosti, pôsobenia, impulzy, ktoré by presahovali klasické nasledovanie tzv. izmov a štýlov. Ako skonštatoval L. Glozer: „*Dá sa povedať, že nasledovanie štýlov za sebou je blbosť. Viac menej to všetko prebieha vedľa seba a je to v toku. Alebo: je to vzájomne prepojené tkanivo. Napokon už Arp a El Lissitzky zrušili predstavu za sebou nasledujúcich 'izmov' vo svojej knihe 'Kunstismen' (1925).*“<sup>9</sup>

V koncepcii sa zamerali na skúmanie pôvodu, transformácie a pôsobenie umenia medzi rokmi 1939 – 1972, pričom výstava končila sekciou *Umenie dnes*.<sup>10</sup> Hlavnou myšlienkou výstavy bolo podľa spolu-kurátora K. Königa preskúmanie kľúčových diel a súborov diel, pričom sa pokúsili sprítomniť výnimočné zlomové fázy vo vývoji umenia kompletnými rekonštrukciami programatických výstav. To bolo veľmi vítané aj medzi zberateľmi, ktorí zapožičali svoje diela a mohli ich vidieť v nových súvislostiach. K výstave bol vydaný klasický rozsiahly katalóg, v ktorom je „prerozprávaný“ vznik, rozvoj, rast, premeny, kontinuita a rozporuplnosť umenia medzi 1939 – 1972. Karl Ruhrberg v úvode katalógu píše, že nešlo o to zhromaždiť majstrovské diela, ale také diela, ktoré majú kľúčovú funkciu a to dvojakým spôsobom: jednak pôsobením v čase ich vzniku a jednak v roku 1981. Treba si uvedomiť, že výstava *Westkunst* bola koncipovaná koncom 70-tych rokov a reflektovať ju jednak v kontexte vzťahujúceho sa monopolu západonemeckého umenia, ako aj v kontexte vyhraňovania sa západného Nemecka voči východnému Nemecku, ako nositeľovi pravého slobodného neo-avantgardného umenia a pokračovateľa moderny.

---

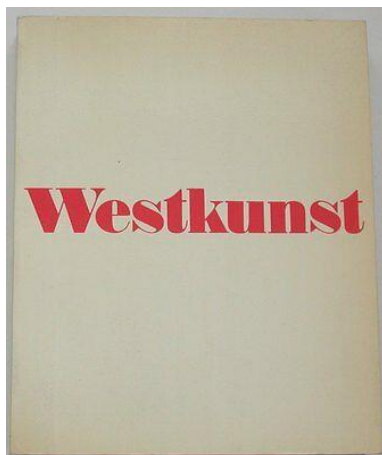
<sup>6</sup> L. Glozer použil pojem „Thesenausstellung“.

<sup>7</sup> GLOZER, L.: *Westkunst: zeitgenössische Kunst seit 1939*. Museum der Stadt Köln, Köln: DuMont Buchverlag, 1981, s. 13.

<sup>8</sup> Tamže, s. 15.

<sup>9</sup> RUBY S.: Wir haben von den Künstlern gelernt. Ein Interview mit Laszlo Glozer. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 50, Juni 2003. [online]. [cit. 2021-05-28]. Dostupné na: [Dostupné na: https://www.textezurkunst.de/50/wir-hatten-von-den-kunstlern-gelernt](https://www.textezurkunst.de/50/wir-hatten-von-den-kunstlern-gelernt)

<sup>10</sup> Architektúru výstavy vytvoril Oswald M. Ungers, koncept osvetlenia priestorov Hans T. von Malotki, vedúci stavby bol architekt Heinz Mischeel.



Obrázok 1 Obálka katalógu Westkunst (1981)

Všeobecne sa dá konštatovať, že kurátorom bolo v médiách vyčítané, že na výstave nie sú zastúpené diela zo 70-tych rokov, a predovšetkým to, že na nej absentuje film a fotografia.

Klaus Honnef v recenzii *Vom Gebrauch der Kunst* vyčíta, že diela sa stali v konečnom dôsledku iba „ilustrujúcimi poznámkami pod čiarou konceptu hlavného kurátora“. <sup>11</sup> Ďalej píše, že mierne povedané, je výber vystavených diel „extravagantný“. V neposlednom rade ostro kritizoval architektúru výstavy, o ktorej napísal, že je ako „biely protivojnový bunker“. Dojem sterility a výstavy „bez života“ podľa neho umocňoval fakt, že takmer všetky maľby boli presklené, čím nemohli naplno pôsobiť. Za chybu považoval Honnef aj to, že rekonštrukcie diel, ktoré boli uskutočnené špeciálne pre výstavu, neboli verné svojim originálom, ako napríklad v prípade J. Beuysa. Thomas Kellein vidí negatívum v zavesení diel príliš blízko vedľa seba, bez ďalšieho štruktúrovania, opodstatnenia a vysvetlenia. <sup>12</sup> Ako píše, sú tu zoradení vedľa seba Hermann Nitsch, Otto Muehl, Walter de Maria, Robert Smithson a iní akoby „Wiener Aktionismus“, „Land art“ či konceptuálne umenie boli bez rozdielu.

Po kratšom exkurze, ktorý nám mal priblížiť výstavu *Westkunst*, ako aj reakcie, ktoré vyvolala medzi odbornou verejnosťou, by sme sa radi nasledujúcu časť venovali pohľadu Tomáša Štraussa na koncepciu výstavy. Ako som spomínala v úvode, venoval sa tejto téme vo svojej eseji *'Ostkunst' - iba s otáznikom. Skica vývoja iného a napriek tomu rovnakého umenia* v roku 1985. Štrauss píše, že je jednoducho nepochopiteľné, ako môže L. Glozer v katalógu nastoliť zjednodušenú ideologickú tézu o politických súvislostiach moderného umenia a parlamentnej demokracie. Predovšetkým nesúhlasí Štrauss s predpokladom, že všeobecne

---

<sup>11</sup> HONNEF, K.: *Vom Gebrauch der Kunst. Gedanken und Reflexionen zur Ausstellung „Westkunst in Köln“*. In: Bechtloff Dieter (ed.): *Westkunst. Realismus. Mimesis*. Kunstforum International, Köln: Verlag Kunstforum, Bd. 44/45, 1981, s. 24-31.

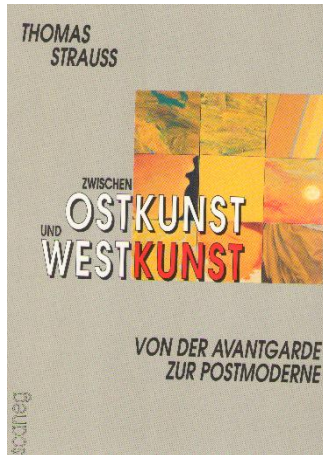
<sup>12</sup> KELLEIN, T.: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“. In: *Kritische Berichte*, Bd. 9, Nr. 3, 1981, s. 61-65.

avantgarda moderného umenia je výlučne produktom „slobodného“ a „západného“ sveta. „*Pojem Westkunst (...) znamená v geografickej definícii to radikálne umenie, ktoré iným názvom možno označiť ako avantgardné. Čo leží mimo USA a Európy východne od Lüneburgu, je zo súvislosti s avantgardou navždy vylúčené, pochádza od diabla, alebo jednoducho neexistuje.*“, poznamenáva na adresu koncepcie výstavy ironicky.<sup>13</sup> Toto delenie sa vzťahuje - a v tom vidí najväčšiu chybu ahistorického prístupu kurátorov – na roky 1939, 1929 a dokonca aj 1909. Tak sú podľa neho vytrhnuté zo svojich reálnych geografických, ale aj kultúrno-historických súvislostí diela umelcov ako Kandinsky, Malevič, Tatlin, Kupka, Brancusi, Archipenko, Tzara, Soutine a sú interpretovaní cez politické delenie, ktoré vzniklo fakticky oveľa neskôr. Ďalej Štrauss polemizuje : „*Toto protirečí všetkým faktom. Nielen u zakladateľov, ale aj následných generácií avantgardy je jednoznačne prítomné naviazanie na 'inakosť' ich pôvodom, ako aj kultúrnou klímou 'Východu'. Týka sa to konca 30-tych rokov a neskôr aj Francúzov Lipšica, Zadkina, Chagalla, američanov Rothka, Newmana, Gorkyho, ako aj 'Európana' Mondriana, ako aj jeho stredoeurópskych nasledovníkov ako Moholy-Nagya, Albersa, Vasarelyho (...) Christa, Spoerriho, Opalku atď'. S trochou zjednodušenej sociologickej logiky by sme dokonca mohli konštatovať, že od úteku Gauguina z Paríža na Tahiti nesie avantgardný sen o budúcnosti, ktorá sa vyznačuje vitalitou, intuíciou a nádejou, kolektivistické - to znamená aj antiliberálne a ak chceme aj anti-západné rysy.*“<sup>14</sup> Definícia radikálneho umenia, ktoré nazývame avantgardou, znie podľa Štraussa inak, ako to bolo poňaté na výstave *Westkunst*. Navyše pripomína, že v roku 1939, ktorý si výstava zadala ako štartovací rok, patrilo umenie v samotnom Nemecku iba podmiennečne k tomu, čo v roku 1981 označujú za *Westkunst*. Ako píše, predovšetkým od roku 1933 intelektuáli odchádzajú z Nemecka do Londýna, do Paríža a do susediacich krajín, kde mimo Nemecka pokračujú vo svojich tvorivých počinoch. Výstava reflektuje síce vývoj vo Švajčiarsku, ale vynecháva napríklad dôležité dianie v Prahe (pôsobenie Oskara Kokošku a iných). Podľa Štraussa ďalej platí, že vývoj smerom ku konvergencii umeleckej reči medzi Východom a Západom sa rozvíjal po druhej svetovej vojne programaticky ďalej (napr. medzi rokmi 1945-49 sa niektorí umelci v strednej a juhovýchodnej Európe priznávajú k parížskej moderne ako „európska škola“ (Europai iskola), Skupina 42 a ďalšie. Mnoho umelcov sa z jeho pohľadu vzťahuje na európsky priestor ako na jednotný. „*V Rusku*“, píše Štrauss „*zaradenie umelca ako realista, či anti-realista, formalista, či avantgardista, sa deje často nielen na základe meradiel umeleckého štýlu, ale aj na základe mnohých mimoestetických faktorov, ako schopnosť prispôbiť sa, múdrosť a oportunitizmus, alebo je jednoducho často aj náhodou šťastnejšieho či menej šťastného ľudského osudu v neprehľadných vonkajších podmienkach.*“<sup>15</sup> Tak sa napríklad po roku 1949 umelci ako Léger, Gutuso, Fougeron, Hrdlicka, Immendorf a ďalší, žijúci v Taliansku, Francúzsku, Nemecku, či USA priznávajú k socialistickému realizmu „východného“ typu. Pre Štraussa platí devíza, že čo sa týka umenia, neplatí odvolávanie sa na geografiu – teda na Východ a Západ výlučne v geografickom zmysle slova.

<sup>13</sup> STRAUSS, T.: *Ostkunst – nur mit Fragezeichen, Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*, München: Scaneg Verlag, 1995, s. 123.

<sup>14</sup> Tamže.

<sup>15</sup> Tamže, s. 129.



**Obrázok 2 Obálka publikácie Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne (1994)**

Koncom 80-tych rokov sa Štrauss vrátil k výstave *Westkunst* vo svojej prednáške na konferencii Európske umenie so zameraním na umenie východoeurópskych krajín v roku 1988 v Kolíne nad Rýnom. Prednáška sa stala podkladom pre štúdiu *Ostkunst – ein phänomenologisches Modell. Einige Bemerkungen zur Kulturosoziologie des 'Andersartigen'*<sup>16</sup> ('Ostkunst' - fenomenologický model. Niekoľko poznámok ku kultúrnej sociológii 'inakosti'), ktorá je taktiež súčasťou jeho monografie *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*. V úvode tejto štúdie Štrauss popísal svoju predstavu, ako by koncipoval výstavu *Westkunst* on, a to vo vyhranení sa voči nej, ako aj v jej doplnení o tzv. Ostkunst. Čitateľovi predostrel návrh na vstup do výstavy, ktorý začína ešte v čase belle epoche, kde sú integrovaní tak východní ako aj západní umelci. Konkrétne popisuje parížsku modernu a kľúčový význam ruských umelcov ako Chagall, ako aj žien ako Oľga Chochlova, Alexandra Exter, Natalia Gončarova, Sonja Ter-Delaunay. Predovšetkým by boli v tejto prvej časti výstavy integrované nielen výtvarné umenie, ale aj literatúra, divadlo ako aj balet, pričom Štrauss použil na tomto mieste pojem kultúrna sociológia, pretože vníma tieto umelecké druhy ako jeden prepojený systém. Putovanie ideí z Východu na Západ, vzájomná atraktivita medzi nimi sa nekončí druhou svetovou vojnou, ale pokračuje nepretržite aj po nej. Preto by Štrauss na „svojej“ výstave postupoval komplexnejšie a poukázal práve na paradoxy, z ktorých jedným je aj stav Nemecka v roku 1981, ktorý bol významný pre polaritu Východ-Západ. Ďalej vo svojej eseji Štrauss formuluje 14 provokatívnych téz k problematike „kultúrnej sociológie inakosti“.<sup>17</sup>

### **Socialistický realizmus versus abstraktné umenie**

Skúsme sa teda zamerať na otázku: čo presne vlastne znamená pojem Ostkunst? Pojem Ostkunst totižto nebol nikdy výlučne pojmom, ktorý vytvoril a používal T. Štrauss.

<sup>16</sup> STRAUSS, T.: Ostkunst ein phänomenologisches Modell. In: *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*, München: Scane Verlag, 1995, s. 13-31.

<sup>17</sup> Tamže, s. 13. Štrauss používa v nemčine pojem „Kulturosoziologie des 'Andersartigen'“.

Na nasledovnú analýzu sa budeme musieť spustiť do hlbín počiatkov Studenej vojny, teda k obdobiu vzniku dvoch Nemeckých republík a rozdelenia Nemecka na východné a západné. Už v roku 1954 Hellmut Lehman-Haupt vyslovil vo svojej knihe *Art under Dictatorship* názor, že socialistický realizmus v ničom nezaostáva za národným socializmom, pričom vyslovil paralelu medzi Stalinom a Hitlerom.<sup>18</sup> Cenzorské praktiky, exklúzia inakosti, stratégie ako zastrašovanie a snaha dosiahnuť absolútnu kontrolu okrem iného aj nad celou kultúrnou sférou sa podľa Lehman-Haupta v ničom nelíšia od toho, čo Nemecko práve opustilo pádom nacistického režimu. V jeho ponímaní jedna diktatúra takpovediac nahradila druhú. Barbara McCloskey sa snaží revidovať toto videnie, ktoré sa javí časom ako príliš čierno-biele: „*Pokrokovosť socialistického realizmu sa ukázala nie v jeho estetike, ale v jeho debatách, v ktorých sa snažila NDR umeniu dodať novú funkciu. V protiklade k exkluzivite západného kapitalistického sveta umenia orientovanej na hospodárstvo sa snažila NDR – tragicky s kompletne nedemokratickými prostriedkami – dosiahnuť demokratické umenie 'Tudu', ktoré by bolo založené na národných a verejne uznaných hodnotách a zároveň by súhlasilo so sovietskym záujmom.*“<sup>19</sup>

Krátko po 2. svetovej vojne v Nemecku došlo k rehabilitácii tzv. „zavrhnutého umenia“ počas nacizmu, pričom sa zdôrazňovala funkcia umenia ako miesta pre rozvoj slobody. Formovanie kultúry bolo sprevádzané viacerými polemikami a neustávajúcimi diskusiami tak vo východnej ako aj v západnej časti Nemecka. Vývoj smerom ku slobodnému vyjadreniu bol však vo východnej časti krátkodobý a od roku 1947 došlo k postupnej sovietyzácii a stalinizácii kultúrnej sféry. V auguste 1947 sformulovalo Oddelenie pre umenie a literatúru v rámci tzv. „Deutsche Verwaltung für Volksbildung“ dvojročný plán, v rámci ktorého sa mala etablovať doktrína socialistického realizmu podľa sovietskeho vzoru.<sup>20</sup> Proces, ktorý bol zavŕšený vznikom Nemeckej demokratickej republiky v roku 1949, kedy došlo k centralizácii politických a hospodárskych štruktúr. Odkedy bola v marci 1951 odsúhlasená na zasadaní Zentralkomitee der SED rezolúcia proti formalizmu, umenie v NDR bez kompromisu začalo podliehať doktríne socialistického realizmu podľa sovietskeho vzoru. Približne v rovnakom čase prebehli previerky vo Zväze výtvarných umelcov Nemecka, ktorý zredukoval svoju členskú základňu z približne 5000 členov na okolo 1800 najvernejších.<sup>21</sup> Všetci, ktorí boli vylúčení mali možnosť uchádzať sa o prijatie predložením 6 diel za posledné dva roky, pričom prechádzali previerkou, či ich práce spĺňajú kritériá, ktoré umelca usposobovali na vstup do Zväzu. Tí, ktorí sa vyvíjali správnym smerom a prešli úspešne touto revíziou, mohli byť opätovne prijatí. Začiatkom 50-tych rokov začala kampaň proti formalizmu v umení, pričom modernizmus, formalizmus, subjektivismus boli opečiatkované ako protidemokratické a tendencie, ktoré k nemu patrili ako pomýlené.<sup>22</sup> Podobne ako v bývalom Československu došlo vo východnom Nemecku k „odmäku“ po smrti J. V. Stalina, čo malo priamy dopad aj na umeleckú sféru v druhej polovici 50-tych rokov.

---

<sup>18</sup> LEHMANN-HAUPT, H.: *Art under Dictatorship*, New York: Oxford, 1954, s. 200-215.

<sup>19</sup> MCCLOSKEY, B.: *Dialektik im Stillstand. Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära*. In: *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89*, Köln: DuMont Buchverlag: 2009, s. 105.

<sup>20</sup> ZYBOK, O.: *Die andere Seite. Eine Geschichte der Kunstentwicklung in Ostdeutschland*. In: *Kunstforum International*, Bd. 263, September – Oktober 2019, s. 53.

<sup>21</sup> Tamže.

<sup>22</sup> ORLOV, N.: *Wege und Irrwege der modernen Kunst*. In: *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik 1, 1946 – 1970*. SCHUBBE E. (ed.), Stuttgart: Seewald Verlag, 1972, s. 159-177.



V NDR panovali medzi rokmi 1953 - 1971 navyše extrémnejšie pomery ako napríklad v Poľsku, ČSSR či Maďarsku, kde sa rozvíjala aj moderna paralelne k socialistickému realizmu.

### Abstraktné umenie

Abstraktné umenie bolo po 2. svetovej vojne charakterizované ako autonómne a identifikované ako tzv. medzinárodná reč. V špecifickej situácii Nemecka sa abstraktné umenie vyhraňuje dvojakým spôsobom: na jednej strane voči ťaživej minulosti národného socializmu a na druhej strane voči doktríne socialistického realizmu v socialistickom východnom Nemecku. Po konci Tretej ríše bolo v Nemecku umenie opätovne spolitizované a stalo sa chtiac-nechtiac nástrojom politiky a ideológie. Keď po roku 1945 nasledovalo jeho rozdelenie do 4 zón, bol položený základ následného rozdelenia Nemecka na východné a západné. V Západnom Nemecku nastala, ako to pomenoval nemecký kritik Walter Grasskamp „*kultúrna politika zlého svedomia*“.<sup>23</sup> Zaujímavým faktom je, že v západnom Nemecku univerzity zamestnali predovšetkým akademikov, ktorí boli konformní s národným socializmom, alebo priam jeho exponenti, čo viedlo automaticky k istému regresu.<sup>24</sup> Naopak na Akadémii umení boli povolani tí, ktorí boli počas obdobia Tretej ríše zatracovaní a museli sa uchýliť k vnútornej emigrácii. Tým sa práve tieto inštitúcie stali miestom nového umeleckého vývoja.

Veľkú zásluhu na etablovaní západného Nemecka ako dediča moderny mali svetové výstavy *documenta 1-3* (1955, 1959, 1964) v Kasseli. Významne k tomu prispel aj nemecký kunsthistorik Werner Haftmann, ktorý sa snažil zvýrazniť identitu západonemeckého umenia ako slobodného, demokratického a univerzálneho po celom svete. Veľa bolo napísané aj o lokalizácii výstavy *documenta I.* do mesta Kassel, ktoré prakticky leží na hranici medzi východným a západným Nemeckom. Lokalizácia svetovej výstavy v bezprostrednej blízkosti Železnej opony poslúžila na zdôraznenie slobody umenia takpovediac „pár kilometrov“ od rozdeľovacej čiary, za ktorou toto umenie nebolo možné vystaviť. Kde to bolo možné, tam sa zvyrazňoval rozdiel medzi neslobodným Východom a demokratickým Západom, ktorý bol podčiarkovaný typickou rétorikou studenej vojny. Presadenie abstrakcie bolo slovami Susanne Leeb priam „*kultúrno-politickou misiou*“, pričom „*hovorit' o svetovom jazyku a etablovat' ho sa dalo práve tam, kde skutočná internacionalizácia zanikla prostredníctvom prenasledovania a exilu.*“<sup>25</sup>

Slobodné „západné“ umenie, označené ako Westkunst, sa snaží zaradením do tzv. Weltkunst (svetového umenia) rehabilitovať a identifikovať sa s jeho univerzálnymi hodnotami. Na prvej *documenta* roku 1955 bola nainštalovaná stena s fotografiami, kde boli rôzne reprezentatívne zobrazenia z dejín umenia od prehistorických kresieb, cez románske umenie až po africké umenie. Ako píše S. Leeb, tento horizont „Weltkunst“ bol dôležitým východiskovým bodom na to, aby mohla byť abstrakcia, ktorá bola pôvodne koncipovaná ako univerzálna reč, pretransformovaná a zaradená do tzv. „svetovej reči“ (Weltsprache).<sup>26</sup> Toto zaradenie

<sup>23</sup> GRASSKAMP, W.: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München: C. H. Beck Verlag, 1989, s. 122.

<sup>24</sup> ZYBOK, O.: Die andere Seite. Eine Geschichte der Kunstentwicklung in Ostdeutschland. In: *Kunstforum International*, Bd. 263, September – Oktober 2019, s. 49.

<sup>25</sup> LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache. In: *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89*, Köln: DuMont Buchverlag: 2009, s. 121.

<sup>26</sup> Tamže, s. 131.

a pripísanie modernizmu ku svetovej kultúre (Weltkultur), symbolizovala aj spomínaná stena, ktorá bola signifikantná pre nové smerovanie západného Nemecka a jeho etablovanie ako právoplatného dediča moderny.

Tento názor presadzoval aj W. Haftmann, ktorý napísal v úvode katalógu *documenta II.*, že procesy, ktoré možno sledovať v súčasnom západnom umení, majú „skôr evolučný ako revolučný charakter.“<sup>27</sup> Čo sa týka presadenia sa abstraktného umenia v západnom Nemecku mala veľký význam práve výstava *documenta 2* v roku 1959, na ktorej boli vystavené početné abstraktné diela. Mnohí umelci hľadali po druhej svetovej vojne umelecký štýl, ktorý by mal nadnárodný rozmer a bol by zároveň pravým opakom národného socializmu. Abstraktné umenie začalo byť vnímané ako „svetová reč“, ktorá bola univerzálna a zrozumiteľná.<sup>28</sup> Napríklad nemecký umelec Hans Hartung, ktorý emigroval do Paríža používal pojem „autre langage humain“ (iný ľudský jazyk). Umelci videli v abstrakcii možnosť prekonania minulosti národného socializmu a vyrovnania sa so svojou minulosťou. Nie je žiadnym tajomstvom, že na „Západe“ malo na rozšírení abstraktného umenia značný podiel aj CIA. Táto skutočnosť bola zverejnená už v roku 1967, keď článok v *Saturday Evening Post* informoval o tom, že CIA podporovala fiktívnymi nadáciami diela umelcov patriacich k abstraktnému expresionizmu ako Jackson Pollock, Mark Rothko, či Barnett Newman.<sup>29</sup>

Práve abstrakcia sa stala hlavným nepriateľom socialistického realizmu, čo bolo podporované aj neustálymi rétorickými „výpadmi“, ktoré sa stali neoddeliteľnou súčasťou Studenej vojny. W. Haftmann v úvode k výstave *documenta II.* ďalej poznamenáva: „...moderné umenie je vnímané ako jedna zo základných foriem vyjadrenia sa osobného spôsobu existencie ako niečo, čo vyvoláva hnev, tam, kde viera v autoritu, vôľa k moci, ako aj politické totalitarizmy stoja v protiklade ku slobode jednotlivca.“<sup>30</sup> Podľa charakteristiky Paula Kaisera bolo „Westkunst“ alias abstraktné umenie nezlučiteľné s kánonom socialistického realizmu.<sup>31</sup> Vznikla tak opozícia medzi oficiálnou kultúrou a subkultúrou – neoficiálnou umeleckou scénou, z čoho pramenil základný vnútorný východonemecký konflikt 70-tych a 80-tych rokov.

Skúmali sme, ako sa etablovalo tzv. Ostkunst/umenie socialistického realizmu vo východnom Nemecku, ďalej tzv. Westkunst/abstraktné umenie v západnom Nemecku, aké im patrilo miesto a aký nadobudli ideologický význam. Teraz nastal v našej analýze moment, aby sme sa zaoberali procesom, ako sa etabloval tzv. Ostkunst v západo Nemecku, a to v zmysle etablovania sa na umeleckom trhu. Veľmi dobrý prehľad o tejto téme poskytol už spomínaný W. Grasskamp vo svojej knihe *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*. Kniha vyšla

---

<sup>27</sup> HAFTMANN, W.: Einführung. In: *Documenta 2*, Bd. 1, Kassel 1959, s. 17.

<sup>28</sup> POENSGEN G., ZAHN L. (eds.): *Abstrakte Kunst – Eine Weltsprache*. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag, 1958.

<sup>29</sup> ZYBOK, O.: Die andere Seite. Eine Geschichte der Kunstentwicklung in Ostdeutschland. In: *Kunstforum International*, Bd. 263, September – Oktober 2019, s. 54. Zybok spomína aj výstavu Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg, ktorá sa konala v Haus der Kulturen der Welt v Berlíne v roku 2017.

<sup>30</sup> HAFTMANN, W.: Aus dem Vorwort des Katalogs zur *documenta II.* In: *Westkunst: zeitgenössische Kunst seit 1939*, Museum der Stadt Köln, Köln: DuMont Buchverlag, 1981. Westkunst, s. 203.

<sup>31</sup> KAISER, P.: Symbolrevolte im „Arbeiter- und Bauernstaat“. Gegenkulturelle Kunstprogramme in der DDR und die Rückkehr der Moderne. In: *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89*, Köln: DuMont Buchverlag, 2009, s. 172.

práve v roku pádu totalitných systémov a reagovala na interné otázky kultúrnej politiky a trhu s umením v rámci 80-tych rokov, ktoré vyvstali aj práve vďaka výstavám ako bola *Westkunst*. Autor v nej analyzoval umelecký trh ako taký, pričom skúmal aj význam výstav *documenta I. a II.* V tejto súvislosti skonštatoval jednoznačný „rozpad kánonu“.<sup>32</sup> Tiež, a to je pre nás zaujímavé, poskytuje prehľad udalostí v kultúre v 80-tych rokoch, ktoré mali za úlohu predstaviť a čiastočne „oddémonizovať“ umenie NDR v západnom Nemecku. Autor argumentuje, že po rozpade kánonu je „otvorenie sa Východu už nie kultúrno-politický, ale trhovo-politický fenomén, ktorý však nájde na svojej kultúrno-politickej platnosti“.<sup>33</sup> Otvorenie smerom na východ sprevádzala skutočnosť, že rozvoj trhu s umením bol závislý na rozvoji trhov iného tovaru. Dôležitú rolu pri etablovaní umenia z NDR ako aj z východnej Európy v západnom Nemecku mal manželský pár Peter a Irene Ludwig, ktorý už v roku 1977 vystavili pop art vo východnom Berlíne. Svoju zbierku začali od konca 70-tych rokov rozširovať nielen o umenie NDR, ale aj o umenie zo Sovietskeho zväzu a Bulharska. V Aachene založili ešte v roku 1970 múzeum moderného umenia Neue Galerie – Sammlung Ludwig, z ktorého sa v roku 1991 stalo múzeum Ludwig Forum für internationale Kunst. V Novej galérii v Aachene vystavili v roku 1979 umelcov z NDR, kvôli čomu museli byť zvesené diela A. R. Pencka. Bolo to odvážne, vzhľadom na skutočnosť, že A. R. Penck patril k východonemeckému disentu, čím nastala vyslovene paradoxná situácia. Z viacerých výstav umenia východného Nemecka, o ktorých Grasskamp píše, možno spomenúť hostovanie umelcov NDR vo frankfurtskej Jahrhunderthalle v roku 1981. Ďalej bolo prezentované umenie východného Nemecka v rôznych západonemeckých mestách na výstave v názvom *Zeitvergleich*, či na výstave *Menschenbilder* medzi rokmi 1986-1987 v Bonne, Saarbrückene a Münsteri.<sup>34</sup> V tejto súvislosti autor skonštatoval „úľavu“, ktorá nastala vďaka upusteniu od prísnej polarizácie Studenej vojny. Mnohokrát to boli podľa neho nielen nové politické, ekonomické, ale aj rôzne osobné a estetické záujmy, ktoré modernu oslobodili od jej funkcie reprezentovať západonemeckú demokraciu. „Jedno nedorozumenie“, píše „z ktorého moderna rozhodne profitovala, prestáva byť aktuálne.“<sup>35</sup> Faktom je, že tieto dve opozičné strany sa začínajú v 80-tych rokoch zámerne prepájať hore uvedenými aktivitami a postupne sa obrusujú ostré hrany ich striktného oddelenia.

### **Deväťdesiate roky: Pojem Ostkunst po roku 1989, alebo „východné srdce a západné ratio“**

Zásadným príspevkom k formovaniu pojmu Ostkunst po roku 1989 mala výstava *Ostkunst – Westkunst*, ktorá sa konala v roku 1991 v Ludwig Forum für internationale Kunst v Aachene, pričom Tomáš Štrauss patril k tým osobnostiam, ktoré boli pri jej realizácii kľúčové. V júli 1991 sa konalo vedecké kolokvium, z ktorého bol vydaný zborník, ktorý editoval Štrauss. Už jeho názov *Ostkunst – Westkunst. Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung*<sup>36</sup> evokuje viaceré roviny problematiky Východ-Západ, ktoré v kultúrnej sfére po páde železnej opony vznikli, alebo pretrvávali. Otázka, či v prípade Ostkunst ide

<sup>32</sup> GRASSKAMP, W.: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*. München: C. H. Beck Verlag, 1989, s. 141.

<sup>33</sup> Tamže.

<sup>34</sup> Tamže, s. 145.

<sup>35</sup> Tamže, s. 146.

<sup>36</sup> STRAUSS, T.: *Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung*. München: Scaneg Verlag, 1991.

o odlišenie sa/oddelenie sa, alebo o integráciu rezonuje ako prvý problematický okruh. Druhým sa javí nutne z neho vyplývajúca potreba nového určenia pozície, kde sa nachádza – pričom nie je jasne definované, či sa nová pozícia týka pozície Westkunst, alebo Ostkunst, respektíve oboch. V každom prípade sa už v názve deklaruje potreba odlišného typu premýšľania, skúmania, analýzy a následne aj nového typu čítania, ktoré posunie tak Westkunst ako aj Ostkunst na nové pozície, pričom ich zoradí do nového poriadku a zosúvzaží novým spôsobom. Do predmetného zborníka prispeli významné osobnosti stredoeurópskeho kultúrneho priestoru ako Peter Wittlich, László Beke, Vasilij Rakitin, Noemi Smolik, či Eduard Beaucamp a ďalší. T. Štrauss v jeho úvode v roku 1991 konštatuje „alarmujúci východiskový stav“<sup>37</sup>, v ktorom sa nachádza umenie bývalého Východného bloku, čo dokladuje náhľadom do novovydaného *Lexikónu súčasného umenia*. Tento poskytuje prehľad najdôležitejších autorov po roku 1945, pričom Štrauss píše, že na 7500 stranách s približne 8000 obrázkami bolo popísaných približne 500 umelcov. Z týchto pochádza 8 z východnej Európy. Tento alarmujúci stav panuje, ako píše ďalej, už posledných 30 rokov v publikačnej, muzeologickej ako aj výstavnej praxi.



**Obrázok 3 Obálka publikácie Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration? (1991)**

Ďalšou významnou publikáciou vzhľadom na pojem Ostkunst po roku 1989 bolo vydanie dvoch prednášok T. Štraussa a rusko-nemeckého kritika umenia a filozofa Borisa Groysa v roku 1994. V jej predslove, použil Rolf Hoffmann (predseda Gesellschaft für Moderne Kunst v Múzeu Ludwig) pojmy Ostkunst a Westkunst už automaticky, keďže sa prednášky uskutočnili následne po rovnomennej výstave.<sup>38</sup> Vo svojom texte apeluje na potrebu riešiť novovzniknuté otázky, ktoré znamenajú opustiť „istotu“ Západu a rovnako znamenajú odkloniť sa od „business as usual“ jeho umeleckého trhu. Podľa R. Hoffmanna majú obaja prednášajúci „východné srdce a západné ratio“. Medzi týmito dvomi osobnosťami skutočne existuje istá paralela, keďže v roku 1981 prišli z „Ostbloku“ do západného Nemecka. Groys, ktorý bol

<sup>37</sup> Tamže, s. 3.

<sup>38</sup> GROYS, B.: *Gibt es eine Ostkunst?*; STRAUSS, T.: *Und trotzdem, die „Ostkunst“*, Gesellschaft für moderne Kunst, Köln: Wienand, 1994, s. 7-16.

o šesťnásť rokov mladší ako Štrauss, sa narodil vo Východnom Berlíne a študoval filozofiu a matematiku na Inštitúte marxizmu a leninizmu v Petrohrade. Preslávil sa najmä svojím dielom *Gesamtkunstwerk Stalin*, ktoré vyšlo v roku 1988, v ktorom analyzoval Stalinovu éru a jej propagandistické mechanizmy. Veľkou provokáciou bolo tvrdenie, že medzi ruskou avantgardou a socialistickým realizmom neexistuje taký zlom, ako to bolo dovtedy zaužívané. Vo svojich dielach skúmal Groys tzv. soc art, ktorý v jeho ponímaní predstavoval proťajšok amerického pop artu. Zároveň sa snažil o sprostredkovanie ruského umenia, pričom zaviedol výraz „moskovský konceptualizmus“, ktorý sa používa dodnes. Groys ako mladý expert na ruskú kultúru presadzoval pojem Ostkunst aj vo svojej prednáške v decembri 1993, pričom sformuloval základný diskurz v názve príspevku *Existuje Ostkunst?*<sup>39</sup> Autor sa sústredil predovšetkým na bilanciu vývoja umenia v Rusku ako aj jeho reflexie na Západe. Píše o postupnej akceptancii a integrácii. Zároveň vyslovil názor, že očakávanie na Západe, že po páde železnej opony sa objaví umenie zo Sovietskeho zväzu, ktoré je úplne iné, pretože sa rozvíjalo úplne izolovane, nebolo a ani nemohlo byť naplnené. Groys poukázal predovšetkým na propagandistickú mašinériu v Rusku, vďaka ktorej „*sa sovietsky človek cítil vždy v centre svetového diania a svetového procesu a v žiadnom prípade ako v nejakej izolovanej a provinčnej krajine s čisto národným záujmom.*“<sup>40</sup> Ďalej konštatoval, že neexistuje žiadna autentická ruská kultúra, ale že sa Rusko vždy opieralo o iné tradície, ktoré apropriovalo tak zo Západu ak aj z Východu, teda že ruská kultúra má eklektický charakter. Preto autor vidí ruské umenie druhej polovice 20. storočia ako potomka moderny, tak ako každé iné umenie v tomto čase. Rozdiel vidí však v tom, že v Sovietskom zväze ide o doktrináciu „*správnej ideologickej interpretácie každého kultúrneho gesta; pretože rozhodujúcou pri akceptovaní, či neakceptovaní umeleckého diela bola jeho ideologická relevancia.*“<sup>41</sup> Ďalej interpretoval Groys neoficálne umenie, ktoré začalo vznikať v Rusku od roku 1972 ako reakciu na masové umenie, ktoré bolo všadeprítomné, pričom analyzoval umelecké stratégie umelcov ako Ilja Kabakov, Komar & Melamid, či Erik Bulatov. Text prednášky končí zaujímavou analýzou stavu umenia východného bloku po páde železnej opony, kde popisuje stratu kontextu umelcov, ktorý tým prišli o istý typ „istoty“.<sup>42</sup>

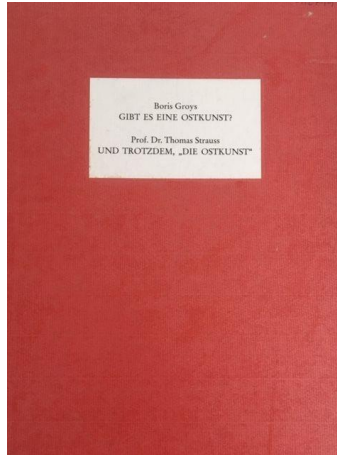
---

<sup>39</sup> B. Groys predniesol prednášku na pozvanie Gesellschaft für Moderne Kunst Museum Ludwig v Galérii Tanja Grunert v Kolíne nad Rýnom 2. Decembra 1993.

<sup>40</sup> GROYS, B.: *Gibt es eine Ostkunst?* Gesellschaft für moderne Kunst, Kolín nad Rýnom: Wienand, 1994, s. 8.

<sup>41</sup> Tamže.

<sup>42</sup> Tamže, s. 13.



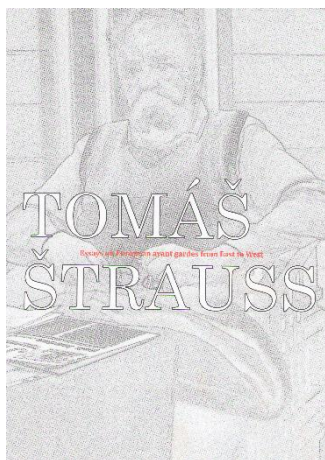
**Obrázok 4 Obálka publikácie Und trotzdem, 'die Ostkunst' (1994)**

T. Štrauss v marci 1994 predniesol prednášku *A napriek tomu, „Ostkunst“*<sup>43</sup> v Kolíne nad Rýnom, kde toho času žil a pôsobil. Päť rokov po páde komunistických režimov v Európe deklaruje, že viera, že tým budú ukončené dejiny plné konfliktov bola ilúziou. Znovuzjednotenie je proces, ktorý je veľmi komplikovaný aj v samotnom Nemecku, nieto ešte naprieč Európou: „*Pokiaľ nás s neutíchajúcou intenzitou prenasledujú staré problémy dokonca aj vo východnom Nemecku, tak ako v iných 'stredoeurópskych' krajinách (Poľsko, Čechy, Slovensko, či Maďarsko), ktoré 'Východu' boli pripísané definitívne až v roku 1945 respektíve 1949, je iba logické, že 'to staré' sa najmenej hýbe vo svojom centre, teda v Rusku.*“<sup>44</sup> V prvej časti štúdie odpovedá autor práve na otázku, čo je Ostkunst. A síce predbežne ad negativum, teda píše, že definuje Ostkunst ohraničením toho, čo nie je. Predovšetkým považuje za omyl tézu, zredukovať ho výlučne na umenie inštrumentalizované mocenskou doktrínou socialistického realizmu. Pripomína, že socialistický realizmus v Sovietskom zväze, ale aj vo Francúzsku, či Taliansku, kulminuje koncom 40-tych rokov. Tiež že bývalá Juhoslávia sa od neho oslobodila už v roku 1952, Poľsko v roku 1955 historickou výstavou v Galérii Zachenta vo Varšave, bývalé Československo začiatkom a Maďarsko koncom 60-tych rokov. Jedine v NDR (a čiastočne v Bulharsku) panovala pomerne striktná doktrína, ktorá bola pre výtvarné umenie zvyšku štátov východného bloku skôr atypická. V Moskve, argumentuje ďalej, bolo experimentujúce umenie (teda Westkunst) v roku 1962 také silné, že proti nemu verejne vystúpil Chruščov. Práve tieto napätia medzi oficiálnou a neoficiálnou kultúrou sú pre Ostkunst charakteristické, pričom tieto dva „*tábory*“ neboli hermeticky uzavreté a dokonca dochádzalo k „*útekom*“ z jedného tábora do druhého. Vo „*Východnom bloku*“ existoval autochtónny vývoj a tvrdenie o slobodnom a avantgardistickom umení na Západe, ktoré sa diametrálne odlišovalo od toho na Východe, teda už v 60-tych rokoch nezodpovedalo skutočnostiam. Štrauss pripomína, že „*výstavy ako*

<sup>43</sup> STRAUSS, T.: Und trotzdem, „die Ostkunst“. Gesellschaft für moderne Kunst, Köln: Wienand, 1994, s. 17-31. Prednáška na pozvanie Gesellschaft für Moderne Kunst Museum Ludwig v Kunsthaus Lempertz v Kolíne nad Rýnom 16. marca 1994.

<sup>44</sup> Tamže, s. 18.

'Westkunst', či prvé prezentácie stálej zbierky P. Ludwiga v Aachene a Kolíne nad Rýnom, odrážali staro-nové kunsthistorické udalosti v posunutej, ba dokonca opačnej logike. V radách pionierov hľadajúceho a experimentujúceho umenia moderny 20. storočia, teda avantgardy v pravom zmysle slova, sa nenachádzali náhodou žiadni angličania, američania, či iní umelci technicky a vedecky vysoko vyvinutého Západu, ale prevažne 'východniari'. " Jeho argumentácia ďalej pokračuje tým, že vyzdvihuje fakt, že umenie vo východnej Európe bolo prevažne utopické a naviazané na idealizovanú skutočnosť. Podľa Štraussa je avantgarda 20. storočia viac fenoménom východného ako západného myslenia, na pochopenie čoho je potrebné spustiť sa do dejín umenia pred stalinizmom, do 20-tych rokov a dokonca až do obdobia stredoveku. Hranice východo- a západoeurópskeho vývoja nezodpovedajú rozdeleniu, ktoré vzniklo až po druhej svetovej vojne. Navyše bola od roku 1919 podľa jeho názoru hybnou silou vo východnej a strednej Európe idea nacionalizmu, ktorá prehlušila všetky určujúce idey Západu ako osvietenstvo, liberalizmus, alebo humanizmus. Na Ostkunst nazerá autor ako na prechodný kultúrno-sociologický fenomén, ktorý vznikol v istom čase a o ktorom predpokladá, že bude prekonaný vtedy, keď sa rozvinie trhové hospodárstvo a nastane fungujúca politická demokracia.



**Obrázok 5** Obálka antológie Tomáš Štrauss. *Beyond the Great Divide. Essays on European Avant-gardes from East to West* (2020)

## Záver

Zmyslom a účelom môjho príspevku bolo predstaviť, analyzovať a kriticky reflektovať hlavné tézy, kontúry a kľúčové prúdy diskurzu o Východe a Západe, ku ktorému T. Štrauss, ako znalec východoeurópskej, ako aj západoeurópskej avantgardy významne prispel, ako aj analyzovať rámce, ktoré síce dnes už vo svojej pôvodnej forme neexistujú, ale s ktorých dedičstvom sa stretávame a vyrovnávame dodnes. T. Štrauss bol priamym svedkom, takpovediac zažil nepomer, túto nerovnováhu a asymetriu na vlastnej koži.<sup>45</sup> Svojím dielom významne prispel k diferencovanejšiemu pohľadu z rôznych perspektív, ktorý sa vymykal zaužívanej Ost-West

---

<sup>45</sup> T. Štrauss emigroval do západného Nemecka v roku 1981, kde pôsobil v Lehbruck múzeu v Duisburgu a v Kolíne nad Rýnom. V roku 2003 sa vrátil do Bratislavy, kde žil až do svojej smrti v roku 2013.

rétorike, ako aj v kultúrnej sfére dominujúcej binárnej logike studenej vojny. Jedinečný význam majú eseje T. Štraussa v tom, že v nich nachádzame analýzu náročných tém, ktoré dodnes na domácej scéne nikto iný nereflektoval.<sup>46</sup> Práve v teoretickej reflexii problematiky Ostkunst – Westkunst je jedným z mála, ktorý uvádzajú situáciu na Slovensku do kontextu širšieho stredo európskeho diania, pričom uvažovanie autora nepostráda aktuálne status quo kultúry a jej transformácií po roku 1989. Práve otázke, čo sa stalo s „Ostkunstom“ po roku 1989, venoval viaceré svoje publikácie. Umenie vnímal a analyzoval ako živý organizmus, ktorý nepodlieha striktným pravidlám spolitizovaného sveta. Pojmy Ostkunst, či Westkunst dnes označujú stav minulosti, stav konca storočia, ktoré T. Štrauss označil ako „*posrané*“.<sup>47</sup> Tieto už nedominujú dnešnému svetu, stali sa kategóriami verzie sveta minulosti, ktorý neexistuje. Pôvodne súčasť rozhodujúceho momentu konfrontácie dvoch konštruktov, dvoch kultúrnych sfér, ich separovania, evolúcie, konkurencie, konfrontácie, ko-existencie a difúzie vedúcej k ich zániku, zostávajú tieto pojmy reminiscenciou a reliktom rozdelenia sveta, ktoré zásadne formovalo tvár kultúry v Európe v druhej polovici 20. storočia.

## Literatúra a zdroje

- GLOZER, L.: *Westkunst: zeitgenössische Kunst seit 1939*. Museum der Stadt Köln, Köln: DuMont Buchverlag, 1981, 525 s. ISBN 10: 377011292.
- GRASSKAMP, W.: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*. München: C. H. Beck Verlag, 1989, 170 s. ISBN 10: 3406331416.
- GROYS, B.: *Gibt es eine Ostkunst?* Gesellschaft für moderne Kunst, Köln: Wienand, 1994, s. 7-16. Bez ISBN
- GRŮŇ, D., MEYRIC-HUGHES, H., POINSOT, J. M. (eds.): *Tomáš Štrauss. Beyond the Great Divide. Essays on European Avant Gardes from East to West*. Paris: AICA Press, 2020, 192 p. ISBN 978-2-37896-135-0.
- HAFTMANN, W.: Einführung. In: *Documenta 2*, Bd. 1, Kassel 1959, 461 s. ISBN B081KZJFZ2.
- HONNEF, K.: Vom Gebrauch der Kunst, Gedanken und Reflexionen zur Ausstellung „Westkunst in Köln“. In: Bechtloff Dieter (ed.): *Westkunst. Realismus. Mimesis*, Kunstforum International, Köln: Verlag Kunstforum, Bd. 44/45, 1981, s. 24-31. Bez ISBN
- MCCLOSKEY, B.: Dialektik im Stillstand. Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära. In: *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89*, Köln: DuMont Buchverlag, 2009, s. 105. ISBN 978-3-8321-9146-7.
- KAISER, P.: Symbolrevolte im „Arbeiter- und Bauernstaat“. Gegenkulturelle Kunstprogramme in der DDR und die Rückkehr der Moderne. In: *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89*, Köln: DuMont Buchverlag, 2009, s. 170-185, ISBN 978-3-8321-9146-7.

---

<sup>46</sup> Najnovšou publikáciou je antológia textov T. Štraussa, ktorá vyšla v anglickom jazyku: GRŮŇ, D., MEYRIC-HUGHES, H., POINSOT, J.M.: *Tomáš Štrauss. Beyond the Great Divide. Essays on European Avant Gardes from East to West*. Paris: AICA Press, 2020. Prezentácia antológie organizovaná AICA International za účasti editorov a autorky sa uskutočnila 9. 6. 2021 online. Pozri viac: Web (1): <https://youtu.be/blfRfJ3RFTo>. K nedožitým 90-tym narodeninám autora sa uskutočnila konferencia Slovenský a európsky kunsthistorik Tomáš Štrauss na BISLA v apríli 2021.

<sup>47</sup> ŠTRAUSS, T.: *Toto posrané 20. storočie*. Bratislava: Kalligram, 2006.



- KELLEIN, T.: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“. In: *Kritische Berichte*, Bd. 9, Nr. 3, 1981, s. 61-65. [online]. [cit. 2021-05-28] Dostupné aj na: <https://journals.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/9746>
- LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache. In: *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89*, Köln: DuMont Buchverlag, 2009, s. 118-133, ISBN 978-3-8321-9146-7.
- LEHMANN-HAUPT, H.: *Art under Dictatorship*, New York: Oxford, 1954, 277 s. ISBN B0000CIV19.
- ORLOV, N.: Wege und Irrwege der modernen Kunst. In: *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik 1, 1946 – 1970*. SCHUBBE E. (ed.), Stuttgart: Seewald Verlag, 1972, s. 159-177. ISBN B0017WZORE.
- POENSGEN, G., ZAHN, L. (eds.): *Abstrakte Kunst – Eine Weltsprache*. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag, 1958, 224 s. ISBN B000I85HIY.
- RUBY, S.: Wir haben von den Künstlern gelernt. Ein Interview mit Laszlo Glozer. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 50, Juni 2003. [online]. [cit. 2021-05-28]. Dostupné na: <https://www.textezurkunst.de/50/wir-hatten-von-den-kunstlern-gelernt/>
- STRAUSS, T. (ed.): *Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung*. München: Scaneg Verlag, 1991. 246 s. ISBN 3892352038.
- STRAUSS, T.: Ostkunst – nur mit Fragezeichen Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst. In: *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*, München: Scaneg Verlag, 1995, s. 129.
- STRAUSS, T.: *Und trotzdem, die „Ostkunst“*. Gesellschaft für moderne Kunst, Köln: Wienand, 1994. Bez ISBN.
- ŠTRAUSS, T.: *Toto posrané 20. storočie*, Bratislava: Kalligram, 2006. 280 s. ISBN 807 1498769.
- ZYBOK, O.: Die andere Seite. Eine Geschichte der Kunstentwicklung in Ostdeutschland. In: *Kunstforum International*, Bd. 263, Köln: Verlag Kunstforum, September – Oktober 2019, s. 46-95. ISSN 0177-3674.

Web (1) [cit. 2021-06-09]. Dostupné na: <https://youtu.be/blfRfJ3RFTo>

## **'Different Yet Still the Same Art': Paradigm of Ostkunst in Work of Tomáš Štrauss**

The study explores the background and different dimensions of the terminology in work and thinking of Tomáš Štrauss connected to the term Ostkunst. Further the focus is on exploration of circumstances, under which this term emerged, on investigation of its origins, on the contexts where it was constituted and developed and on its applications. The study aims to analyze how the term Ostkunst was used by T. Štrauss in his works in the 1980s and 1990s. It sheds light on the brighter discourse of Ostkunst and Westkunst by analyzing the emergence and establishing of the doctrine of socialist realism in Eastern Germany and the abstract art as „autre langue humain“ in Western Germany. The study investigates the famous and controversial exhibition *Westkunst*, that took place in Cologne in 1981. By entering into the framework of the East-West conflict, T. Strauss, who emigrated to Western Germany at the beginning of the 1980s, reacted in his texts directly on the ideological propaganda of Western Germany that tried to demonise the art of the so called Eastern Block. By doing that West German arts discourse instrumentalized the entire cultural field with similar kinds of ideologically loaded mechanisms as one could find in the public discourses of the Communist party in Eastern Europe. Štrauss as direct witness of the Cold War in the cultural field, refuses to accept this discourse generated by political events, by propaganda and its rhetoric. He identifies himself as defender of Central European space, in which the avantgardes and neo-avantgardes developed regardless of ideological-political issues and rhetoric frameworks of proponents of Western culture – the so called Westkunst. The characteristics and parameters of Strauss' discourse constituting the notion of Ostkunst, based on his published essential lecture titled *Und trotzdem, die „Ostkunst“* (1994) and on his book *Zwischen Ostkunst und Westkunst, Von der Avantgarde zur Postmoderne* (1995), is the primary object of the analysis in the current paper.

**Dr. phil. Andrea Bátorová**

Katedra dejín výtvarného umenia, FiF UK v Bratislave

Gondova 2

811 02 Bratislava

andrea.batorova@uniba.sk