

K vývinu a problémom súčasnej maliarskej tvorby v architektúre

VIERA LUXOVÁ

Jednou zo špecifických črt monumentálneho maliarstva¹ je jeho bezprostredný vzťah k architektúre. Vzájomná spätosť obidvoch umení sa v každej historickej epoche naplňala svojším spôsobom, a to adekvátne spoločenskému, filozofickému i umeleckému charakteru doby. Aj v socialistickej ére sa rodí a postupne precizuje podoba tohto vzťahu,² zodpovedajúca jej cieľom a poslaniu.

V porovnaní s ojedinelými maliarskymi úlohami v architektúre na Slovensku do polovice 20. storočia³ sledujeme — súbežne s priaznivou ekonomicko-spoločenskou situáciou — ich rapidný vzrast v päťdesiatych rokoch. Od tých čias sme prekonalí na tomto úseku maliarskej tvorby zložitý, celkovo progresívny vývin, v nejednom bode priam identický s vývinom v ostatných socialistických krajinách, v priebehu ktorého sa kryštalizovali jednak jej ideové, formové alebo materiálovo-technické osobitosti, jednak jej vzťah k architektúre. Obdobie povojnových rozbehov poznačila vo všeobecnosti dobou podmienená absencia uvedomeného záujmu o vnútornú súhru maliarskeho a architektonického diela. Nečudo preto, že prvé realizácie sa neraz uplatnili na miestach diskutabilných z hľadiska tektoniky stavby (úzka plocha fasády medzi oknami, nad dverami a pod.) a vzájomný vzťah sa vyčerpával zväčša iba fyzickou spätosťou maľby s nosnou stenou.

Stupňované úsilie o prekonanie rozpačitých výsledkov začiatočného vývinového štádia možno zaznamenať až koncom päťdesiatych rokov. Vtedy sa na tvorivo širšej báze začína presadzovať požiadavka architektonicky logickejšie situovať maľbu a kompozične domyslieť jej súvis s nosným múrom, čo v krátkom čase vyústí do záujmu o významový vzťah maľby

k funkcii a charakteru toho priestoru, v ktorom sa má nachádzať. Tento takpovediac separatistický prístup začal v priebehu šesťdesiatych rokov prerastať do celostnejšieho rámca. Do popredia vystupuje potreba dosiahnuť hlbšiu spätosť maľby so stavebným objektom. Funkčné zameranie, priestorové a tvárne hodnoty, teda architektonická podoba budovy stali sa od tých čias záväznou danosťou pre vznik maliarskeho diela, chápaného napokon ako priestorovotvorný spolukomponent stavby.

Technickým pokrokom zapríčinené zmeny stavebnej praxe sprevádzala názorovo-formová diferenciacia tak architektonickej, ako aj maliarskej tvorby, ktorá viedla od šesťdesiatych rokov aj k dôraznejšiemu záujmu o technickú stránku maliarskych kompozícií. Hľadanie nových, doteraz neznámych alebo nezaúžívaných materiálov a technologických postupov sprevádzal postupný odklon od klasických nástenných techník (napr. fresky, secca). Od svetovej výstavy v Bruseli sa u nás zaužívalo kombinovanie hutníckeho skla s betónom. Priekopníckou prácou tu bola sklobetónová vitráž D. Castiglioneho z r. 1961—1962 vo vestibule bratislavskej Farmaceutickej fakulty. Oľubu si získavajú i umelé hmoty, a to najmä vo vitrážach. Za prvú realizáciu tohto druhu treba považovať priestorové vitráže v nočnom klube hotela Thermia v Piešťanoch z r. 1962 od M. Dobeša. Osvojovanie si materiálových špecifik spätne vplývalo na koncepciu maliarskych prác. V mozaikovej vitráži sa popri zaužívanom spôsobe pravidelného členenia nosnej kovovej konštrukcie rozšíril aj jej asymetrický rozvrh, diktovaný rýdzo výtvarnými dôvodmi.

Zdôraznením významu vplyvu prostredia na pracovnú aktivitu ľudí sa začala pozornosť zameriavať aj