

zásahov, ktoré jednotlivým obrazom prepožičali špecifickú atmosféru, poetické fluidum. V Čunderlíkových ilustráciách pre Váľkovu zbierku sa ozýva v rôznych podobách jednak kruhový motív, básnikom vzývaná Luna, symbol večného opakovania v cykloch, priehľad do iných dimenzií a zároveň figúra Ženy, ktorá sa zjavuje ale iba v rozpoznateľnej siluete, v ozvenách z výstrižkov častí iných žien, splývajúc v štíhly, dlhovlasý ideál.

V sedemdesiatych rokoch zbierky poézie z vydavateľstva *Slovenský spisovateľ* začínajú vytrčať spomedzi iných žánrov svojou kvalitou spracovania a prevedenia. Takými príkladmi sú aj *Skúška vodou* (1971) Švéda Gunnara Ekelöfa či *Radar srdca* (1973) ruského básnika Roberta Roždestvenskijho, ilustrované Anastáziou Miertušovou. Čunderlík, ktorý sa venoval okrem iného typografii a grafickému dizajnu, bol ich výtvarným redaktorom. Spoločný ateliér manželskej dvojici pomáhal nielen pri spolupráci, je čitateľný aj napr. voľbe tvrdšieho podkladového materiálu pre ilustrácie, v ozvenách niektorých motívov a výrazových prostriedkov. Kruh a jeho variácie, typické pre Miertušovej voľnú abstraktnú geometrickú tvorbu, nadobudli v hypnotických skupinách sústredných kružníc v Ekelöfovej zbierke funkciu meditatívneho kontrastu k textu. Prisvojené či ručne kreslené štruktúry v geometrických výrezoch sú podobne ako básnikova poézia, vyjadrením niečoho univerzálneho, rudimentárneho – zrnitého, mäkkého, hladkého, tekutého, teplého i studeného. Niečoho, čo sa snažíme uchopiť, opísať, zakresliť, no je dostupné iba vo fragmentoch skúseností, odtlačených v skrumáži pocitov, ktoré sa snažíme uchopiť prostredníctvom nám zrozumiteľných kategórií, formičiek. Nesúc v sebe napätie protikladov, zrkadliace sa v rozstrapkaných líniách pomyselne dokonalých čiar a kružníc. V prípade Roždestvenskijho knihy zas Miertušová pracovala so škrvnou, s jej tekutosťou plastickým spôsobom, rozčerpávajú ju o krakelované efekty pripomínajúce bublinky na tmavej podmorskej hladine, z ktorých sa čarovne vynárajú postavy a živočíchov.

Marián Čunderlík aj Anastázia Miertušová vedeli prispôbiť svoje ilustrácie zadaniu prakticky v rámci akéhokoľvek literárneho žánru, nevenovali sa dôsledne jedine detskej ilustrácii. V niektorých prípadoch je ich autorstvo, bez znalosti ich tvorby a konkrétnych titulov, na prvý pohľad ťažké odlišiť. Ostávajú prepojením nielen rodinnými, kolegiálnymi putami, ale aj istými estetickými a ich novými možnosťami, ktoré sa naplno dostali do popredia predovšetkým v „zlatých šesťdesiatych“. Čunderlíkove ilustrácie sa, podobne ako jeho voľná tvorba počas päťdesiatych rokov, najprv koncentrovali na celok figúry, no v tomto prípade nie na postavu – solitér, ale v prevedení a v prostredí, ktoré naratívne dokreslovalo príbeh jednotlivých literárnych diel. Postupne a v súlade s tým, čo ilustroval, začal experimentovať s voľnejším, maliarskejšim prevedením scén, ich štruktúrami, odtlačkami (predovšetkým v tituloch severskej prózy), rozkladom a opätovným skladaním prostredníctvom koláže, fotomontáže, ale aj experimentmi s typografiou. V niektorých polohách vizuálne nadväzuje na odkaz medzivojnových avantgárd, predovšetkým vo využití fotomontáže, no bez revolucionárskeho nadšenia či hravej, erotickej senzuality vyvierajúcej z podvedomia, skôr podčiarkujúc existencionálne pocity a hľadanie ľudských prepojení. Takým príkladom je napríklad Čunderlíkova dynamická, vnútorne rozorvaná variácia prebalu k Dürrenmattovmu *Sudca a jeho kat* (1969), kde obrazovú plochu ovládli útržky reprodukováných obrazov na monochromatickom pozadí signálnej farby. Práve kombinácia rôznych fotografických fragmentov umožňovala priniesť do ilustrácií odlišný druh obrazotvornosti, ktorý operuje s redefiníciou vzťahov medzi celkom a detailami. Aj Miertušová využívala v ilustráciách štylizované, predovšetkým ženské figúry, výstrižky ich symbolických fragmentov ako úst či očí alebo isté žánrové kliše – ruža hrá vždy krvavočervenou farbou. Jej návrhy na obálku k *Dobrodružstvám Sherlocka Holmesa* (1966) sa zas vymykajú akýmkoľvek (dobovým) klišé o tom, ako by mali vyzerať diela / ilustrácie od autorky – ženy.

— Mira Urbanová —

Historička umenia a hosťujúca kurátorka TOTO! je galéria



## Anastázia Miertušová \* 1927 — † 2002

sa venovala sa maľbe, úžitkovej grafike i geometricky nefiguratívnej plastike. Vytvorila ilustrácie k desiatkam kníh, najmä pre dospelých čitateľov – najčastejšie vo forme koláží. Spájala a tvarovala rôzne materiály tak, že jej knižné diela často pôsobia doslova konštruktivisticky. Nájdeme ich napríklad v *Noci v Lisabone* či v *Troch kamarátoch* Ericha Mariu Remarquea (1966), v *Skúske vodou* Gunnara Ekelöfa (1971) aj v *Zrkadle tieňov* Valerija Briusova (1978).

## Marián Čunderlík \* 1926 — † 1983

študoval najskôr na Pedagogickej fakulte Slovenskej univerzity v Bratislave v ateliéri Jána Mudrocha, potom na Vysokej škole výtvarných umení u Ľudovíta Fullu. Bol umelcom avantgardy – v rokoch 1961 – 65 spoluorganizoval výstavy skupiny Bratislavské konfrontácie, neskôr Klubu konkretistov. Napriek tomu, že ťažisko jeho tvorby leží v maľbe, priekopnícky – kolážou – ilustroval desiatky kníh, najmä pre dospelých.

partneri  
výstavy



u. fond  
na podporu  
umenia

## Rodinná záležitosť Anastázie Miertušovej a Mariána Čunderlíka (ako sa tvorila výstava Anastázie Miertušovej a Mariána Čunderlíka)

Hej. Chceli sme ich vystaviť spolu. Lákalo nás to. Vystavať taký príbeh o láske a o umení (s tragickým koncom). Trochu voayerské? Hej. Neslušné? Tiež. Dráždivé? Veď tak by sme to chceli!

Rozložili sme ich – tie ilustrácie – na zem.

Desiatky papierov.

Skice, kóty, poznámky...

Bolo to akoby sme nazerali spoza pootvorených dverí do ich bytu a len tušili, čo sa to tam – medzi tými dvoma – odohráva.

„Poškodíme ich,“ hovorili sme si. „Zlejú sa. Jeden byt, jeden ateliér, jedno obdobie.“

A tak sme tam stáli a pýtali sme sa sami seba, koľko vlastne smieme odhaliť? Koľko priestoru necháme na porovnanie. Aj nás to lákalo: „Pozri na to, keď sú vedľa seba, veď ona je niekde oveľa lepšia ako on.“ Tak ktoré ilustrácie vyťahnuť dopredu? Tie podobné? Alebo len tie, v ktorých si ide každý z nich „to svoje“?

Po pár hodinách sme o nich začali hovoriť v pluráli.

Anastázia Miertušová a Marián Čunderlík patrili medzi headlinerov v slovenskej ilustrácii 60. rokov: jednak objemom produkcie – tvorili naozaj veľa (a je viac než bizarné, že neskoršia kunsthistoria o nich ich v registroch ilustrátorov takmer bez výnimky mlčala a to nielen v období socializmu, ale aj po ňom), ale aj tým, že patrili k prvým, čo do kníh prekláпали odkazy na trendy vtedajšieho (svojho) súčasného umenia.

Ešte skôr, než tam prišli, patrili do obrovského priestoru „nového umenia“, v ktorom tvorili po vojne „noví ľudia“. Niekde úplne na začiatku si dokonca s tým „novým svetom“ veľmi si rozumeli – mali ten istý pocit, že je treba hovoriť popisne, presne, s čitateľnou manierou aby ilustrácia bola zrozumiteľná. Vidíme to tam: figurálne motívy, jednoduché odkazy. Ale tak, ako sa rozpadal statický svet okolo nich, tak aj oni, všade tam, kde im to texty dovolili, začali deštruovať zabehnuté predstavy o tom, ako má vyzerať ilustrácia.

Mohli si to dovoliť.

Obaja sprevádzali prevažne literatúrou pre dospelých čitateľov – tvorili teda na menších plochách. Prebal, frontispis a pár celostrán, čo rozdeľovali text. Málo farieb, väčšina ich kníh bola čierno – biela. Tak experimentovali: s plochou, s kontextom. Mimikrovali, menili sa v čase aj v technike.

Veď sa zastavte a rozhladnite sa.

Neťahali sme na steny iba majsterštiky.

Chceli sme výstavu ako dokument.

Nezasunuli sme naspäť, do tmy archívov ani tie knižky, na ktorých je na prvý pohľad vidno, že sú replikovaním tých predošlých. Kto robí veľa (a oni obaja robili veľa), po čase stráca intenzitu. Stáva sa manufaktúrou, z ktorej vychádza jedna knižka za druhou, stále dobré, ale už poznateľné na prvý pohľad.

Hovorili sme si – prečo nerobiť výstavu ako dokument?

Ako príbeh o tvorbe.

Na časovej osi vidieť, ako postupne, so získaním priestoru pre umeleckú slobodu, získavali aj istotu vo výraze. Ako takmer nemali obmedzenia. Ako špecificky kódovali zdroje inšpirácie, ako sa vôbec sa nesnažili zakrývať ich. Pokojne si požičiavali a pretvárali – jeden od druhého.

Papierové desaťročie.

Čo sme to vlastne urobili? Nechali sme ich rozprávať sa. Nič iné. Tak, ako keď sa doma zatvoria dvere na rodičovskej izbe a vy viete, že tí dvaja spolu hovoria o niečom dôležitom. Občas ticho, inokedy vášnivo nahlas. Občas cynicky, inokedy ubližujúco, niekedy pohrdavo a v inotajoch, v odkazoch, inokedy v súznení.

— Ida Želinská — kurátorka TOTO! je galéria

# Ilustrácia ako strihová skladba

## Knižné realizácie Mariána Čunderlíka a Anastázie Miertušovej

V dejinách slovenského výtvarného umenia 20. storočia sa objavuje niekoľko výrazných partnerských dvojíc, ktoré spoluformovali jeho vývoj. Nepochybne k nim patrili aj manželia Anastázia Miertušová a Marián Čunderlík, ktorí vstupovali na výtvarnú scénu v neľahkom období na konci 50. rokov. Na začiatku nasledujúcej dekády patrili k progresívnym autorom odkláňajúcim sa od figurácie smerom k abstraktnému prejavu. Okrem maliarskej tvorby sa obaja intenzívne podieľali aj na tvorbe knižnej a ilustračnej. Knižná tvorba sa pre viacerých výtvarníkov/ výtvarníčky stala v danom období možnosťou výtvarnej realizácie v komornejšom formáte. V tomto čase dochádza v dôsledku spoločenského i politického uvoľnenia k zintenzívneniu vydavateľskej činnosti a väčšiemu dôrazu na vizuálnu podobu knihy. Ku knižným realizáciám sa dostávajú autori/autorky, ktorých výtvarné zameranie či absolutórium nebola ilustrácia, knižná grafika alebo propagačné výtvarníctvo, ale pristupovali k ilustráciám z pozície voľných umeleckých disciplín. To sa odzrkadlilo na spôsobe rozmyšľania a neraz experimentálnom, formálnymi konvenciami nepodmienenom prístupe.

**Marián Čunderlík** (1926 - 1983) i **Anastázia Mierušová** (1927 – 2002) boli generačne blízki autorom Skupiny Mikuláša Galandu, ale ich tvorba smerovala k iným východiskám. Vysokoškolské štúdium končili v roku 1953, ale v tvorbe sa postupne vzdalovali od figúry smerom k vrstveniu alebo vzájomnému napätiu štruktúr vychádzajúcich z maliarskej matérie. V druhej polovici 60. a začiatkom 70. rokov smerovali ku konštruktívnejšie podanému tvaru a elementarizmu. Obaja participovali na výstavách neoficiálneho zoskupenia Bratislavské konfrontácie. Od roku 1965 sa začal silnejšie prichyľovať ku geometrickej forme, limitovanej farebnosti a sumárnejšej kompozícií obrazov, grafik či asambláží.

Mierušová študovala v rokoch 1949 - 1953 na Vysoké škole výtvarných umení v maliarskom ateliéri pod vedením Ľudovíta Fullu a navštevovala aj Prírodovednú fakultu UK. Venovala sa maľbe, úžitkovej grafike i geometricky nefiguratívnej plastike. V obrazoch z polovice 60. rokov rozvíja hraničnú líniu medzi štruktúrnou a geometrickou abstrakciou, často so záujmom o pevný „záchytný bod“ v podobe kruhu. Ilustrátorské práce, ktoré sa paralelne v tomto období objavujú, nesú znaky odkazujúce ku konkrétnemu tvaru vecí, k figúre, ale vždy s výraznou dávkou štylizácie. Dôležitým aspektom, ktorý autorke umožňuje zdôrazniť napätie medzi tvarom a štruktúrou prípadne medzi figúrou a jej prostredím je motív koláže. Súborná štylizovaná figúra v prepojení so štruktúrnym povrchom, ktorý tvar vyplňa a jemnou geometriou plochy je prítomný už na prebale knihy Françoise Saganovej: *Akýsi úsmev* (1965). Kontrast medzi racionalitou tvaru a škrvnou, v doplnení o včlenený detail nachádzame vo vizuálnom spracovaní obalu knihy E. M. Remarque: *Noc v Lisabone* (1966). Abstraktná kompozícia uzavretá pevným tvarom kruhu sa zasa objavuje aj na prebale R. F. Rocheho: *Návrat z hôr* (1966). Naproti abstraktné pôsobiacim knižným obálkam sa niekedy autorka prikláňa viac k predmetnému, i keď náznavo podanému svetu vecí a postáv (Cesare Pavese: *Mesiak a tvary*, 1966) alebo postavu dopĺňa o farebné valéry pretrhovaných papierov (Zuzka Zguriška: *Bičianka z doliny*, 1966).

Marián Čunderlík sa narodil v Motyčkách pri Banskej Bystrici a po absolvovaní VŠVU sa intenzívne venoval maliarskej, grafickej i ilustračnej tvorbe. Už v prvej polovici 50. rokov sa u neho objavuje žáner politickej karikatúry a viaceré realizácie propagačných plagátov. Začiatkom 60. rokov realizoval viacero knižných prebalov (Pavol Bunčák: *Prostá reč*. 1962, Alfonz Bednár: *Sklený vrch*. 1962, Gwyn Griffin: *Boží vyvolenci*. 1962 ai.), ktoré znamenali odklon od figurálnosti smerom k práci s vystrihovaným či vytrhovaným fragmentom, kombináciou rôznych plošných dezénov alebo prelínaním plôch a vstupom fotografického fragmentu. Výrazne posúva do polohy výtvarného znaku aj písmo a typografiu (Heinrich Böll: *Billiard o pol desiatej*. 1962). V roku 1963 upravoval vydania Tatarkových diel. Tu sa uplatnil motív makro-štruktúry v duchu vtedajšej inklinácie k informelu (Dominik Tatarka: *Démon súhlasu*) alebo kontrast medzi čistou farebnou plochou a pretŕhanými útržkami papiera (Dominik Tatarka: *V úzkosti hľadania*. 1963). Plocha ilustrácie je montážou viacerých obrazových realít. Neskôr sa okrem výtvarného spracovania prebalu venuje v technike koláže aj samotnej ilustrácií. Zástupným príkladom môže byť kniha Jacquesa Préverta: *Tá láska* (1964), kde obálka je spracovaná perokresbou, ale ilustrácie pracujú metódou fotomontáže. V jednom z nerealizovaných návrhov na frontispis zbierky je vidieť práca s rôznou typografiou jednotlivých písmen vyskladaných do mena autora a názvu zbierky. Zmnožuje aj autorské údaje aj pomocou písacieho stroja a tak úprava svojim výtvarným charakterom odkazuje k formám experimentálnej poézie založenej na seriálnosti. Finálny podoba frontispisu k zbierke *Tá láska* má napokon konzervatívnejšiu podobu. Typografickú obálku s využitím estetiky písacieho stroja uplatnil v prípade románu Wolfganga Hildesheimera *Tynset* (1967).

Autorov rozpoznateľný rukopis založený na včlenení figúry alebo jej torza do abstraktné vyznievajúceho pozadia alebo asociatívna koláž odkazujúca k avantgardnej tradícii či technikám surrealizmu sa uplatnila v zbierkach Valadimíra Reisela: *Láska na posledný pohľad* (1963) a v súbornom vydaní troch zbierok Miroslava Válka: *Dotyky*

– *Príťažlivosť - Nepokoj* (1964). Abstraktné sú obálky kníh Vojtecha Mihálíka *Útek za Orfeom* (1965) a F.E. Sillnapää: *Stretnutie* (1965), kde sa centrálny univerzalistický motív kruhu vznáša nad štruktúrne prevedenou plochou. Atmosféra kompozície odkazuje k stavu beztiaže, myšlienkového odpútania sa od pragmatickej reality. Asociatívnosť a hru iracionálna uplatnil v spojení koláže s jemnou líniovou kresbou na obálke knihy surrealistu André Bretona: *Muž a žena čisto biely* (1967). Koláž ako motív „zrážky“ dvoch realít, Čunderlík využíval aj v plagátovej tvorbe, zameranej predovšetkým na propagáciu slovenských filmových diel (*Prípad Barnabáš Kos* (1964), *Senzi mama* (1964), *Tvár v okne* (1963), *Zmluva s diablom* (1967), *Kryštál z Istanbulu* (1966), *Kým sa skončí táto noc* (1964)).

Obaja výtvarníci sa výrazne podieľali na výtvarnej identite edície SPKK (Spoločnosť priateľov krásnych kníh)vydavateľstva Slovenský spisovateľ. Doznievanie bruselského štýlu na začiatku 60. rokov je zreteľné vo Čunderlíkových výtvarných návrhoch kombinujúcich pastelové geometrické plochy, koláž a figúru naznačenú v znakovej podobe (napr. Jurij German: *Pribeh Lošku zlodeja* (1962) Šalom Alejchem: *Bludné hviezdy* (1962) ai.) V Mierušovej realizáciách, najmä v rokoch 1966-67, si edícia držala jednotnú grafickú identitu s rozčlenením plochy prebalu na časť titulu s autorom/autorkou, názov a obrazové pole (A. I. Kuprin: *Jama* (1966), V. G. Lidin: *Odpadlik* (1967), S. Borodin: *Vatry na pochode* (1966) ai.). Sympatické sú aj jej grotesknejšie polohy využívajúce tvarovú nadsážku a hypertrofiu ako v príklade obalov detektívnych kníh Arthura Conan Doylea: *Návrat Sherlocka Holmesa* (1966) alebo Gilberta Keitha Chestertona: *Príhody Pátera Browna* (1967). Motív koláže, v nadviazaní na princípy využitia prisvojeného materiálu ako prostriedku, ktorý je vytrhnutý zo svojho prirodzeného prostredia, sa objavuje autonómne vo viacerých tituloch (napr.: John Steinbeck: *Túlavý autobus* (1967). Uzavretím oblúku od voľnej tvorby k ilustrácií môže byť vizuálna stránka knihy Gunnara Ekelöfa: *Skúška vodou* (1971). V ilustráciách sa vyrovnáva so vzťahom geometrickeho rámu, ktorý uzatvára vrstvenú, krehkú textúru plochy v zmysle snahy po systematizácii spontánneho gesta.

V knižnej tvorbe Anastázie Miertušovej a Mariána Čunderlíka nachádzam viaceré spoločné znaky vychádzajúce z prepojení technického obrazu so štruktúrou niekedy pôsobiacou „op-artovo“ inokedy s motívom perforácie či „omietkovej“ štruktúry. Abstraktnú plochu dopĺňa figúra a frekventovane aj fotografická montáž alebo kolážovaný detail, ktorý je navyše doplnený farebným akcentom. Optické pôsobenie necháva Miertušová vyznieť v prípade knihy Williama Somerset Maughama: *Júlia, ty si čarovná* (1969). Tento sietnicový charakter s miernou alúziou na „psychadelickú“ vizualitu sa objavuje už aj skôr vo výraznej a príťažlivej obálke knihy Heinrich Manna: *Vážny život* (1967). Pracuje tu s textom, ktorý dopĺňa atmosféru nočnej ulice s asociatívnou žiarou neónu. Inklináciu k sietnicovej ilúzii nachádzame aj v Čunderlíkovej knižnej realizácii básní Vaska Popu: *Večne neviditeľná* (1966).

V 70. rokoch sa intenzita ilustračných prác výtvarníkov zmenšila. Marián Čunderlík bol v roku 1972 vylúčený zo Zväzu slovenských výtvarných umelcov z dôvodu svojej inklinácie k nefiguratívne prejavu. Odišiel z Bratislavy a žil mimo centra pozornosti, v osade Tri studničky v Demänovskej doline. Normalizačná situácia ako aj rodinné záležitosti neumožňujú pokračovať autorom v intenzívnej tvorivej činnosti. V roku 1980 sa manželstvo rozpadá a o tri roky neskôr Marián Čunderlík za tragických okolností zomiera.

Intenzívna práca a východiská tak charakterizujú tvorbu autorov predovšetkým v šesťdesiatych rokoch. Práca s dichotómiou geometrickeho a figurálneho je spoločným motívom ilustrátorských prác, ktorá sa odvíjala paralelne si ich voľnou tvorbou Strih obrazom, ich spájanie a priradovanie až na spôsob filmovej montáže je princíp, ktorým obaja vytvorili základ pre modernú knižnú vizuálnu kultúru a ilustráciu na Slovensku.

— Ján Kralovič —  
hostujúci kurátor TOTO! je galéria

## Dotyky. Príťažlivosť. Nepokoj

Jednou z prvých kníh poézie, s ktorou som sa v rodičovskej knižnici stretla, bola Válkova *Zakázaná láska*, ilustrovaná Albinom Brunovským (1987, Smena). Obaja autori boli v dobe jej vydania etablovaní umelci, Válek už niekoľko rokov dokonca ministrom kultúry. Spomínam si na nezvyčajne veľký formát tejto zbierky básní, kvalitný papier a reprodukcie minuciózne prepracovaných, fantazijne figuratívnych grafických listov. Pretlak nahých ženských prs. Zborník Válkových raných zbierok *Dotyky – príťažlivosť – nepokoj* (1964, Slovenský spisovateľ) pôsobí oveľa menej spektakulárne a nákladne, odráža istého „ducha doby“ v rôznych ohľadoch. Celostránkové ilustrácie Mariána Čunderlíka vytvorili symbolické premostenia medzi jednotlivými časťami knihy. Na rozdiel od Brunovského Čunderlík nestaval paralelné, bujne previtajúce svety, občas akoby prerastajúce priamo do básní. Vytváral koláže z výstrižkov už existujúcich fotografických reprodukcii, fragmentov privlastnených realít. Častokrát bola preňho dôležitá štruktúra detailu, niekedy v efekte ručnej kresby, inokedy v ako fragment fotograficky reprodukovanej štruktúry v novom kontexte. Prísnosť koláže však rozpíjal v škrvných maliarskych