SLEZSKÁ UNIVERZITA

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA

INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

JOLANA HAVELKOVÁ

FOTOGRAFICKÉ DÍLO RUDOLFA SIKORY

magisterská diplomová práce

Obor: tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: RNDr. Petr Velkoborský, CSc.

Oponent: Mgr. Jindřich Štreit

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a použila uvedenou literaturu.

Opava, 1998

ÚVOD

1) Proč Rudolf Sikora ?

Tato teoretická práce se věnuje zejména fotografické tvorbě akademického malíře Rudolfa Sikory. Autor se přitom zabývá také grafikou, kresbou, malbou, je tvůrcem textů a projektů pro krajinu - ani tento výčet aktivit však není konečný. Sikora používá různé technologie a materiály, přitom není až tak důležité, jakými výtvarnými prostředky se vyjadřuje, podstatná je životní filozofie, vnitřní potřeba reagovat na impulsy ze svého okolí. „Neobdivujeme dílo, nýbrž ideu, která je v díle obsažena. Proto díla bez idejí nejsou trvalé hodnoty.“ (1)

Sikorova raná tvorba (zejména fotografická) bývá z větší části přiřazována ke konceptualismu a akčnímu umění; fotografické práce z devadesátých let se řadí k postkonceptuálním tendencím. Některé fotografie a malby z druhé poloviny osmdesátých let dostávají přívlastky jako „ikonografické“, „gestické“ či „znakové“. V jiné rovině lze Sikorovu tvorbu zařadit do kategorie mentálního umění.

S fotografií intenzivně pracoval především od poloviny sedmdesátých let do poloviny let osmdesátých, na fotografickou tvorbu navazuje potom o deset let později uceleným souborem pozorovatelských a sisyfovských snah. V širších kontextech se dají některé jeho fotografie nazvat jako výtvarné nebo experimentální.

Svým obsahem, vnitřní strukturou přesahuje jeho tvorba ustálené náhledy na umění. Někteří teoretici hovoří o nesnadném pojmenování, dokonce o nezařaditelnosti jeho díla; jako by interpretace umění musela mít pro všechno své přihrádky. Sikora není výlučným multimediálním umělcem, nedá se však ani říci, že je typickým fotografem. Schopnost přecházet z jednoho média do druhého mu umožňuje aktuálně se vyjadřovat k nejrůznějším otázkám - především ekologickým, vývojovým

a kosmologickým. Obrací pozornost k problémům soužití člověka s přírodou. Potvrzuje tak schopnost současného umělce přesahovat hranice jednotlivých oborů a včleňovat se mezi tvůrce, jejichž dílo bude sledováno, přehodnocováno a zařazováno do nových souvislostí.

Propojuje vědecké informace s výtvarným jazykem, čímž akcentuje intelektuální rozměr a explicitu svých prací. Prezentuje a zprostředkovává informace z mimoumělecké oblasti, koncentruje se na vztah člověka a prostředí. Sledování všech tvůrčích přístupů, společenských a ekologických aktivit, včetně zájmů o astronomii a kosmologii, je pro pochopení tvorby klíčové; teoretická práce tedy zmiňuje Sikorova východiska ze všech těchto hledisek a skrze různé obory.

Tvorba Rudolfa Sikory má v dějinách moderního umění dvacátého století své nepopiratelné místo, on sám je mimořádnou osobností. V současnosti vystavuje po celém světě, je zastoupen v prestižních institucích a galeriích. Prezentuje se rovněž přednáškami, vstupuje do diskusí o aktuálních otázkách (antisemitismus, rasová nesnášenlivost obecně - skupina okolo Fedora Gála). Sikora je schopným řečníkem, umí obhájit nejen umělecké názory, ale i vlastní občanské postoje.

K fotografii a její prezentaci přistupoval Sikora vždy otevřeně a bez předsudků. Zprvu chápal fotografii jako záznam akcí, ve druhé polovině sedmdesátých let ji začal využívat jako meziprodukt, podklad pro ofsetové tisky. Do finální podoby fotografie také mnohdy vstupuje kresbou nebo montáží. V posledních návrzích nanáší fotografickou emulzi na nejrůznější materiály (kámen), a tu potom exponuje. Některé obrazy mohou stejně tak být fotografií, kresbou či grafikou.

Při nahlížení fotografie jako možnosti zachycení skutečnosti na světlocitlivý materiál se může zdát, že Sikora vytváří neskutečné obrazy, které lze hledat buď pod mikroskopem, nebo naopak v makrokosmu. Z intermediálního pohledu je zejména podstatné, jak autor fotografie vytváří a kdy z tohoto procesu využívá pouze princip a technologii.

Fotografie je dnes (devadesátá léta) již i u nás definitivně chápána jako součást moderního umění. Od svého vzniku se často inspirovala malířstvím, v období secese například z důvodu společenské prestiže. Již v roce 1859 se Charles Baudelaire vyslovuje k novému médiu, když odsuzuje fotografii pro přílišnou závislost na skutečnosti. V průběhu sto šedesáti let fotografie prošla nesnadným vývojem. Snaha o její zrovnoprávnění s ostatními obory umění byla však zřejmá teprve v meziválečném období. František Drtikol píše ve dvacátých letech Anglické královské společnosti: „Fotografie je uměním, jako je jím malířství či sochařství. Obraz, když je hodnotně umělecky vytvořen, nesmí být zavrhován proto, že byl zaznamenán pomocí objektivu a komory, kritici zapomínají, co všechno muselo předcházeti, aby se oko takového objektivu otevřelo a zachytilo to, co před něj hotové musel umělec postavit…“ (2)

Bazar moderního umění v roce 1923 ukázal, jak důležitou roli hrála v kontextu moderny právě fotografie. Někteří tvůrci odmítají realistickou fotografii, jiní pracují s reprodukovanou a otištěnou fotografií jako s anonymním materiálem, zejména v obrazových básních.

Ve třicátých letech se fotografie dostává mezi široké vrstvy veřejnosti; je sice uznána jako disciplína, ale zároveň je popírána její výlučnost.

Naše existence v postmoderní době vybízí k absolutní volbě a jejím důsledkům, vznikají díla plná paradoxů a protikladných tvrzení; iluze čisté, nestylizované fotografie je v současnosti již překonaná.

V různém období dostávali teoretici prostor k analýzám a hodnocení fotografického vývoje. Vše, co přesahovalo hranice dobového schematismu, stálo zpravidla mimo sféru jejich zájmů. U některých teoretiků dodnes přežívá neochota zabývat se mnohovrstevnými projekty přesahujícími zavedený rámec oboru.

Fotografie je na konci dvacátého století zastupována na významných výstavách současného umění (kasselská Dokumenta, Benátské bienále) a

objevována v nových kontextech. S fotografií pracují stále častěji i výtvarníci. Aktuálnost, schopnost přetransformovat okamžitý nápad do díla, vytvářet neskutečné obrazy s reálnými vstupy má za následek čím dál větší ochotu zabývat se právě tímto médiem. V posledních letech mnoho multimediálních umělců pracuje s fotografií, což přispívá k větší umělecké i názorové toleranci.

Rudolf Sikora vyšel z atmosféry šedesátých a sedmdesátých let, kdy na scénu vstoupilo konceptuální umění. Fotografie v tomto období sloužila jako záznam akcí, performancí a happeningů, zachycovala okamžiky zdánlivě banálních činností. Právě v nich však byl často skryt nesouhlas s tehdejším fungováním společnosti a celého politického systému. Sikora podle svého svědomí odmítal nesprávnou cestu, ať už v otázkách společenských, sociálních, či politických.

V současnosti na sebe (období po rozdělení Československa, rozpadu mečiarovského režimu na Slovensku) bere sisyfovský úděl, v tomto smyslu nazval i autorskou výstavu v rámci mezinárodního festivalu FOTO Praha - Kolín, kde se znovu zamýšlí nad zdánlivou marností některých skutků a přehodnocuje své životní postoje.

Teoretická práce se zabývá Sikorovou tvorbou od studentských let, prvními fotografickými pracemi (sedmdesátá léta) až po výstavu *Pozemšťan - Sisyfos* (1998). Diskutuje také obrysy dalšího směřování Sikorovy fotografické tvorby.

2) Biografie

Rudolf Sikora se narodil 17. dubna 1946 v Žilině, kde také vystudoval Střední všeobecně vzdělávací školu. V dětství žil na mnoha místech Slovenska, rodina musela vždy následovat otce tam, kde zrovna chyběl učitel. Již jako dítě měl vztah ke kreslení a malování. Pod vlivem otce se zajímal také o exaktní vědy, matematiku a astronomii. Po absolvování střední školy se ucházel o studium na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. V roce 1963 byl přijat do ateliéru Dezidera Milly a scénografie profesora Ladislava Vychodila.

1) Rudolf Sikora při práci v ateliéru; první ročník VŠVU, 1963

Ve třetím ročníku nenastupuje na studia scénografie, ale přechází do ateliéru malby profesora Petra Matějky.

Od čtvrtého do šestého ročníku tvoří převážně doma v ateliéru v Tehelné ulici (tato výhoda mu byla umožněna ze strany školy). Ateliér se stal svědkem mnoha důležitých výstav a protestů. Rudolf Sikora

nesouhlasí s vývojem událostí po roce 1968 a podobně jako mnoho lidí v té době se k nim umělecky vyslovuje. V lednu 1969 například malbou věnovanou Janu Palachovi, ve stejném roce v seminární práci *Myšlienky, ktoré nosíme v sebe* píše: „Buďme prísni k prostitútom umenia. Kritizujme zlo... Neviďme všetkých najradšej v jame priemernosti. Jame, v ktorej sa len degeneruje...“ (3) V roce 1970 organizuje v Tehelné ulici *Prvý otvorený ateliér*, kterého se účastní výtvarníci, hudebníci, teoretici... Začátek výstavy ohlásily barevné dýmy, valící se z komínů. Bílý, modrý a červený jako symbol trikolóry. Ve stejném roce se shodou okolností definitivně zrušilo bienále mladých Danuvius, které v roce 1968 naznačilo společné směřování mladých umělců z celého světa a potřebu mezinárodní konfrontace. Sikora organizuje a sám se účastní mnoha neoficiálních uměleckých i mimouměleckých setkání, nesouhlas s režimem v následujícím období vyústil i v pravidelná úterní setkávání v jeho ateliéru.

Sikora se stal, stejně jako mnoho jiných tvůrců, outsiderem. O to více se ponořil do sebe a do své práce. Uměním vždy nekompromisně nastavoval zrcadlo společnosti, která nechtěla slyšet zprávu o stavu naší vlasti. Rok před revolucí založil s mladými architekty, vycházejícími ze stejné platformy, Martinem Knutem, Milošem Novákem a Gabrielem Hošovským, skupinu Syzýgia. Ta ve své době působila ve sféře neoficiálního umění, dnes existuje již jen formálně.

Roku 1989 se stává zakládajícím členem hnutí Verejnosť proti násiliu, aktivně se účastní politického dění. Zároveň ale podotýká: „Umelci netúžia potulovať sa po tribúnach, naše miesto je v ateliéroch, divadlách, koncertných sieňach... Ale práve preto, aby sme mohli robiť to, čo milujeme, musíme niekedy vystúpiť a jasne obhájiť svoj občiansky postoj.“ (4)

V politice nezůstává dlouho, od roku 1990 se již věnuje převážně vlastní tvorbě a pedagogické činnosti. Je zván k účasti na zásadní výstavy a projekty u nás i v zahraničí.

Svým morálním kreditem vždy ovlivňoval lidi kolem sebe, po roce 1990 také na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě, kde působí jako vedoucí ateliéru se symbolickým názvem „Otvorený“. Před nástupem na Vysokou školu výtvarných umění si poznamenal: „Musím rešpektovať zložitosť a neopakovateľnosť osobnosti každého študenta, rešpektovať jeho vnútorný vesmír…“ (5)

Přestože Rudolf Sikora působí na katedře malby, jeho posluchači si mohou vyzkoušet práci s fotografií, objektem, instalací nebo videem. V koncepci Otevřeného ateliéru se tak uplatňuje Sikorova pluralita k uměleckým a společenským názorům.

3) Souvislosti a vznik konceptuálního umění

Pokud bychom měli popsat některé souvislosti, které předcházely hlavním uměleckým proudům šedesátých a sedmdesátých let, dostali bychom se k aktivitám dadaistů, německému Bauhausu prosazujícímu nové metody umělecké výuky, či ke vzniku experimentální Univerzity v Black Mountain v Severní Karolíně (1933), která přitahovala mnoho umělců různých oborů. Avšak rozbor konceptuálních projevů a podrobný přehled autorů není cílem této práce, vyžadoval by samostatnou studii.

Vývoj konceptuálního umění vedl přes uvolnění hmotné organizace díla, koláž a použití běžných předmětů (Duchampovy ready-mades), pop-art, environment, dále k happeningu a performanci. S pojetím tvůrčího procesu chápaném jako rituál, záznam děje v němž je nově definován prostor a obsah díla, souvisí také akční malba. Ve druhé polovině šedesátých let Joseph Kosuth uvedl na světovou výtvarnou scénu zásadní tezi „Umění je myšlenka je myšlenka“, čímž parafrázoval výrok Ad

Reinhardta z roku 1963 „Umění je umění jako umění, a vše ostatní je vše ostatní. Umění jako umění není nic jiného než umění, Umění není to, co není umění.“ (6) Touto tautologií se mu podařilo etablovat nový výtvarný názor, později nazvaný konceptuální umění.

Šedesátá a sedmdesátá léta probíhala ve znamení akce, happeningu, performance, konceptuálního umění a z něho odvozených směrů, jako jsou body-art, land-art, earth-art a minimal-art. Ve výtvarném umění obecně se od konce šedesátých let prohlubuje reflexe vnitřní existence člověka a odrazu jeho bytí v rámci společnosti a přírody. Dochází k zintenzivnění filozofického obsahu uměleckých děl a ke zdůraznění významu tvůrčího myšlení. Umění se snaží být bezprostřední součástí života, některé skupiny či jedinci poetizují či mystifikují všednost.

Cílem není umělecké dílo, ale idea, sama umělecká tvorba, tím se koncept snadno rozptyluje mezi nejrůznější obory. Některé aspekty této tvorby se během doby pozměnily, v podobě neokonceptu se objevuje dodnes. Možná by bylo přínosné zhodnotit významový posun a rozdíl ve vnímání a funkci konceptuálních děl od šedesátých let až do současnosti. Princip konceptualismu uplatnilo mnoho výtvarníků také v Čechách a na Slovensku, někteří se nechali nést atmosférou doby, jiní, mezi nimi i Rudolf Sikora, u této formy vyjadřování zůstali.

Východiskem konceptuálního umění je myšlenka, vnitřní struktura díla, námět a veškeré plány se připraví předem, realizace je již často jen mechanickou záležitostí. Na diváka může tato tvorba působit chladným dojmem, emoce jako kdyby chyběly. Nepochopením myšlenky se může vytvořit nepřekonatelná propast mezi dílem a konzumentem, a to i ve chvíli, kdy se nachází ve stejných kontextech a je naladěn na podobný problém. Snad v žádném jiném období dvacátého století nebyli umělci dotazováni na smysl a motivaci své práce tak často jako právě v šedesátých a sedmdesátých letech. Konceptuální umění si vytvořilo svůj jazyk a systém výtvarných prostředků, začalo používat fotografie a

montáže, pracovat s rozfázovaným časem; myšlenkové projekty prezentuje za pomoci vědomě neestetických prostředků, jako jsou poznámky, náčrty na útržcích papíru, diagramy či plakáty. Umělci tvořící v tomto duchu využívali pro svoje představení a akce nejrůznější prostředí; přírodu, ale i divadla, v mnohých případech i své byty a domy.

Důležitost dokumentace konceptuálních děl vychází z jejich charakteru dočasnosti a pomíjivosti. Časově omezenou akci nebo instalaci vzhledem ke své zranitelnosti a struktuře zachycují účastníci akcí fotograficky, s pomocí filmu a později i videa.

V šedesátých letech přibývá autorů, kteří čím dál častěji vytvářejí koncepty přímo pro fotografii a tímto záznamem se pak prezentují. Vznikají filozofující analýzy, zabývající se vztahem mezi skutečností a jejím fotografickým obrazem, které prověřují pravdivost výpovědi fotografie. Důležitým rysem konceptuálního umění je sebedotazování a oproštěnost od předmětu.

K předním zahraničním umělcům, pracujícím s fotografií v duchu konceptu patří například Akira Komoto, Jan Dibbets, John Hilliard, Stefan Wojnecki a další. V Čechách se konceptuální formou projevu v praktické i teoretické rovině začal jako jeden z prvních zabývat Jiří Valoch, později v tomto duchu vytvářel fotografické cykly Jaroslav Anděl a mnoho jiných.

Na Slovensku byl jedním z mála důsledných konceptualistů dnes již nežijící Michal Kern. Právě Kernova východiska jsou nejblíže Sikorovu myšlení, zejména spjatost člověka s přírodou. V dokumentaci svých miniakcí, fotomonologů Kern usiloval o radikální dematerializaci. Konceptem se zabýval také Július Koller; reagoval na happening jako na druh zábavy hodící se spíše pro snoby, později pracoval s vlastní identitou (ve fotografiích se přeměňuje na figurální znak, bytost z jiného světa); dále Dezider Tóth či Peter Rónai.

Průkopníkem akčního umění na Slovensku se stal Vladimír Popovič, podstatné byly Mlynárčikovy Permanentní manifestace nebo společně se Stanem Filkem a Zitou Kostrovou organizované kolektivní slavnosti zvané Happsoc (na rozdíl od happeningů založené na sociologické realitě). Konceptuální umění rovněž nalezlo odezvu v mnoha dalších individuálních i společných projektech, některé z nich jsou zmíněny v následujících kapitolách.

TVORBA RUDOLFA SIKORY

1) Tvořivá období a směřování

V poměrně rozsáhlé *Textové koláži*, datované léty 1970-1996 rozděluje Sikora svoji tvorbu do čtyř etap.
První období nazval *Normalizácia... (1970-1985)*, druhé *Normalizácia slabla... (1985-1990)*, třetí *Výdych a tušenie... (1990-1993)*, čtvrté *Transformovaná normalizácia sa vracia... Nehovorí už o internacionalizme. Hľadá národný princíp... (1993-?)*.

Tato období se dotýkají témat, ke kterým se Rudolf Sikora vyslovoval umělecky i z pohledu obecně lidského. První etapa zahrnuje poměrně širokou škálu aktivit. Od roku 1969 pracoval na topografiích, počátek sedmdesátých let probíhá ve znamení land-artových akcí. Zprostředkovává znalosti o vesmíru formou plakátů a diagramatických grafik. Na projektech spolupracuje se spřízněnými výtvarníky. Fotografie se v tomto období pro Sikoru stává meziproduktem, v některých případech ji rozvíjí grafickými i jinými technikami. Objevuje „svůj vesmír“ pomocí znamének zrodu a zániku.

Od roku 1976 se zabývá vizuálními parafrázemi kosmických jevů, vznikem lidské kultury, komentuje vztah mezi člověkem a vesmírem. Fotografie používá rovněž jako záznam minimálních akcí (V souřadnicích času a prostoru). O čtyři roky později zapojuje do struktury fotografického obrazu poprvé lidské tělo; tyto práce jsou pro Sikoru předznamenáním klíčového cyklu Antropický princip (rentgenové snímky vlastní hlavy a ruky).

Začátkem devadesátých let se věnuje především expresivním znakovým kresbám, malbám a prostorovým realizacím (cyklus mohyl, erbů, vítězných oblouků a hrobů). Od roku 1993 se on sám stává fotografovaným objektem. Médium fotografie využívá pro autentický záznam výhradně soukromých performancí (Pozemšťan... Pozorovatel... Sisyfos).

Některé zdánlivě statické motivy v tvorbě Rudolfa Sikory zaujmou performativností, ať už jsou to gesta na rentgenových snímcích, či pozorovatelské polohy, v nichž si je sám sobě modelem. Určité dynamiky dosáhl Sikora zejména u některých fotografií pohybem zvětšovacího přístroje nebo naopak pohybem fotografického papíru pod zvětšovacím přístrojem. Fotografie - koláž - projekt - záznam - dokumentace akce jsou neustále ve vzájemných vztazích.

Autor realizuje práce převážně v sériích, motiv opakuje v různých technikách a s odstupem času se k němu vrací (například v cyklech Černá díra, Ohmatávání hrobu, Pyramida). Od počátku své tvorby se vymezoval vůči estetismu a tvarovým stylizacím: „Nemám rád divadlo, nemám rád literárnosť na maliarskom platne. Nafúkané drámy.“ (7)

Sikora není zpravidla vypravěčem příběhů (kromě mikropříběhu o putování šipky), používá polysémantických znaků, často pracuje s analogiemi a symboly.

Autor nevytváří ilustrace či obrazové komentáře k astronomickým a kosmologickým jevům, určitými paralelami demonstruje svůj postoj

k aktuálním otázkám vědeckého poznání. Hledá a zobrazuje spojnice mezi vědou a uměním.

Vytvořil si vlastní model vesmíru (pomocí znamének vzniku a zániku), brání se ale nadužívání tohoto termínu, zřejmě se obává přílišného zobecňování. Vesmír Sikoru přitahuje jako možnost k symbolickým úvahám o lidské existenci.

2) Studijní léta. Topografie, akce, projekty (1968-1974)

Ještě za dob studií (1968-69) si Sikora poznamenal do svého zápisníku úvahu *Myšlienky, ktoré nosíme v sebe*. V nadčasovém textu rozděluje umělce do několika typů a nepřímo prezentuje svůj světonázor.

Typy výtvarníkov a umelcov
Typ 1.:
Typ naivne nadoblačný, mysliaci si, že výtvarník je preto, aby robil umenie. Huncút, ktorý aj vyžiť by chcel z práce poctivej. Odsúdeniahodný ako silné indivíduum, ale pre svoju osamelosť, ostatnej zdravej, uvedomelej mase výtvarníkov-umelcov neveľmi škodiaci.
Odporúčaná liečba:
Neustále presvedčovať, že stotisíc je viac ako tisíc. Po uvedomení si svojej hlúposti a objavení chronických príznakov odporúčame spomínanej zdravej, uvedomelej mase výtvarníkov-umelcov toto čudné indivíduum pre istotu rozšliapať.
Typ 2.:
Podobný typu prvému. Obohatený však o prvok ďalší, a to: Neustále súhlasí so svojím lekárom, že stotisíc je viac ako tisíc. Toto tvrdí vždy a niekedy aj uvedomelá, zdravá masa výtvarníkov-umelcov si tohoto jednotlivca prisvojuje. Týmto je nebezpečný ako naivne nadoblačný typ prvý.

Odporúčaná liečba:

Keďže presvedčovať o tom, že stotisíc je viac ako tisíc, je vlastne zbytočné, najprv nebadane, neskôr hmatateľne presvedčovať, o koľko núl má milión viac ako stotisíc. Keď nepochopí ani teraz, musí sa rýchlo rozpučiť. Ak pochopí, pozorovať ho a dokázať mu, že je maskovaný typ číslo jedna, a podľa toho ho spolu s ním zašliapať.

Typ 3.:

Konečne sme pri type zdravom.

Vlastne temer zdravom.

Pri type, ktorý hravo, spoľahlivo, vedecky podložene rozozná tisíc od stotisíc, stotisíc od milióna, milión od dvoch miliónov, ba jednotlivé tisíce a milióny od seba. A vždy správne odhadne, že vlastniť šesť núl je výhodnejšie ako vlastniť nuly, povedzme dve. V tomto smere by mohli byť vzorom typu prvému a druhému. Vyčítať mu môžeme len to, že nevyužíva možnosť pripojiť k nulám honosne znejúce slovo Umelec, Majster. Že im na tom trestuhodne pramálo záleží.

Avšak niektorí jednotlivci patriaci do tohoto typu si zavčasu uvedomia svoju chybu a prídu na to, že ako vlastníci množstva núl si môžu zaobstarať aj doživotné miesto trebárs komisárov pre veci nadoblačné, naivné. Ale vtedy sa už vlastne stávajú nositeľmi

Typu 4-tého,

ktorý je chvalabohu typ najrozšírenejší, najzdravší, najmasovejší a právom kontroluje najmä typ prvý a druhý.

Bez jeho bdejúcich jastrabích očí by sa príslušníci typov číslo jedna a dve zbytočne rozmnožovali, všade by chceli pristupovať k umeniu zodpovedne, dokonca aj vyžiť by chceli z práce poctivej. Nuly by strácali svoju magickú príťažlivosť. Nastal by hrozný svet. Všade by chodili len akýsi rojkovia a idealisti. Ale dosť utópie. Nemusíme sa báť. Štvrtý typ je nesmrteľný. Jeho priateľstvo s nulami je večné, a ako vieme, také nuly

existujú odjakživa, skôr, ako so jednotlivci zmysleli grupovať sa v nejaký typ.

Fotografie souvisí s kulturně politickým kontextem té které země. V politicky složité době není možné oddělit postoje tvůrce od jeho tvorby.

Konec šedesátých let přináší naději na návrat demokracie. V kultuře se toho děje hodně, zakládají se divadla malých forem, pomalu se obnovuje svoboda slova. Po srpnovém vpádu sovětských vojsk do Československa v roce 1968 však nastává doba normalizace, ta pochopitelně ovlivnila i umělecké kruhy.

V prvních malířských a grafických pracích se Rudolf Sikora zabývá krajinou, soustřeďuje pozornost na výzkum krajinné topografie, parafrázuje topografické systémy, objevují se i první land-artové projevy. *Kamenné krajiny* (1967-1968) jsou pamětí míst, která Sikora navštívil (*Spomienka na Alpy*, *Spomienka na Monte Carlo* a další), připomínají pohled na krajinu z výšky.

Čím více jsme nahoře, tím snadněji se ztrácejí detaily a jednotlivosti, a tím komplikovanější může být vrátit se na zem. Být nad krajinou, nad ostrovy, nad mořem, nad věcmi, znamená nebýt uvnitř. Sikora ovšem nalézá ve vesmíru obecné zákonitosti, kterými se řídí pozemský svět. V jeho výletu vysoko do oblak je vždy obsažen potenciál návratu a hlubšího náhledu věcí samotných.

V tomto období vznikají také epoxidové reliéfy *Kamenné brány*, inspirované Lví branou v Mykénách, četné textové automatické kresby a básně (*Zo zápisníka...*, 1968/69), v nichž Sikora intuitivně používá jednoduché znaky. Se znaménky bude později cíleně pracovat, ale již v prvních kresbách jsou zobrazena souhvězdí (kresba z cyklu *I... až X* je nazvána *Súhvezdia*).

Topografie jsou záznamem, konstatováním stavu zemského povrchu. Zohledňuje se v nich zkušenost pohledu člověka na planetu Zemi

(podobná svědectví přináší řada kosmonautů), které se říká nadhledový efekt, umožňuje hlubší porozumění naší role v univerzu.

Koncem šedesátých let se Sikora začíná vážněji zajímat o ekologii, podvědomě dochází k myšlence o nezbytnosti udržení ekologické rovnováhy. Rozměrnější plátna nesou v sobě stopy rozpomínání se na krajinu, pracuje s imaginárními mapami, z plastických map odlévá reliéfy.

Později (v kombinaci tisk a tempera) používá topografických značek, výhružných až zlověstných tahů šipek, napadajících a v mnohých případech překrývajících krajinu nebo celá území.

V triptychu *Topografia XVI-XVIII* (1970) znázorňuje okupaci, devastaci zemského povrchu, šipky útočí na krajinu. Na posledním místě je část zemského povrchu černá, zničená, tedy zdevastovaná. V další ofsetové *Topografii (XXXII-!?...)* Sikora promítá na zemský povrch vykřičník a otazník; znaménka lze pochopit jako prosbu o pomoc s otázkou, zda je možná náprava.

Výjimku v souboru *Topografie (XII, XIII, XIV)* tvoří vzpomínka na Sikorův první pařížský pobyt v roce 1968. Sorbonna byla zavřená, již rok se stávkovalo. Univerzita jako symbol překonané kultury byla obsazená studenty, kteří žádali změnu ve vyučovacím systému. Situaci reflektoval Sikorův triptych *Papierový manifest*, kde je na vytištěné schematické mapě Evropy textem, hesly a topografickými značkami přiblíženo aktuální dění. Alex Mlynárčik společně s teoretikem a kritikem výtvarného umění Pierrem Restanym a Raoul-Jean Moulinem tehdy poznamenali: „Chceme nový a originálny svet. Odmietame svet, v ktorom istota, že nezomrieme, sa zamieňa za riziko, že zahynieme nudou.“ (8) Mlynárčik a Restany připravili pochod ke galerii Moderního umění, kterou společně se Sorbonnou označili za Bastilu buržoazního umění, budovu hodnou uzavření. Před uzamčenou galerií Moderního umění se na půl dne shromáždil šestitisícový dav. Druhý den

byla ovšem opět zpřístupněna. Mlynárčik chtěl opustit galerie, vyjít s uměním za lidmi do ulic, do jejich přirozeného prostředí, vstoupit tak do jejich každodenního života. Jeho záznamy z akcí, objekty a instalace paradoxně později skončily právě v galeriích.

V roce 1969 Sikora vytváří s použitím různých papírů a map koláže nazvané *Grafy dobra a zla*, reaguje na politicky složitou dobu mezi léty 1966-1968. Na panelech většího formátu narůstají, sestupují, přerušují se a znova rostou zelené grafy symbolizující dobro a černé znázorňující zlo. Černá barva asociuje pocit deziluze. Projekt byl z pochopitelných důvodů realizován až po roce 1989 a vystaven například v Záhřebu, Varšavě, Budapešti, Mariboru a na dalších místech.

Sikora naposledy oficiálně představil své práce v bratislavské Galerii mladých roku 1970, dalších devatenáct let vystavoval buď neoficiálně, nebo na úrovni městských kulturních středisek, která diktovala vkus a orientaci poplatnou době. Existovala však místa, kam se navzdory omezením propašovávala neoficiální kultura. Centrem nekonformního dění se stala Orlová, Český Těšín či Frýdek-Místek, kde se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let uskutečnily snad nejvýznamnější přehlídky současného československého umění. V Praze se vystavovalo na chodbě Ústavu makromolekulární chemie ČSAV (Petřiny, později Opatov), v Galerii 55 na Kladně, v mělnické galerii Ve věži a na dalších místech. Na výstavách spřízněných autorů se scházeli čeští i slovenští výtvarníci a teoretici (Adriena Šimotová, Alena Kučerová, Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, Jindřich Chalupecký, Ivo Janoušek, Václav Zikmund, Kamil Drabina, Jiří Valoch a mnoho dalších). Pořádaly se přednášky, projekce diapozitivů a výjezdy do měst.

2) vernisáž na chodbě Ústavu makromolekulární chemie ČSAV;
zleva: I. Janoušek, R. Sikora, A. Šimotová; leden 1989

Ve stejném roce (1970) Sikora vystavoval společně s přáteli na Prvním otevřeném ateliéru svůj *Topografický bazén*. Objekt s názvem *Spomienka na Dalmáciu* o průměru 450 cm ze žlutého epoxidu Sikora umístil na dvůr svého domu v Tehelné ulici. Teoretik Igor Gazdík poznamenává: „Samotný interiér a exteriér domu, dvor a záhony alebo okolité steny a múry otvárajú priestor k explozívnemu zásahu, hapticko-akustickovizualistickým demonštráciám, vedúcim k priamemu zužitkovaniu domuobjektu vo vymedzenom časovom úseku.“ (9)

Z dokumentace stavění bazénu a z fotografování jeho plastického tvaru vznikly autentické záznamy, které by mohly samostatně vizuálně obstát i vedle záznamu akcí v krajině. Tyto fotografie jsou zaznamenáním, nikoli záznamem; rodící se kráter Topografického bazénu byl cílem, nikoli meziproduktem. Dokumentováním plastických map a landartových akcí vznikají fotografie se samostatnou výpovědní hodnotou.

Prvního otevřeného ateliéru se účastnilo dalších sedmnáct progresívních tvůrců, generačně i tvořivě rozdílných, ale s jednotící

myšlenkou - Milan Adamčiak, Peter Bartoš, Václav Cigler, Robert Cyprich, Milan Dobeš, Viliam Jakubík, Július Koller, Vladimír Kordoš, Ivan Kříž-Vyrubiš, Otis Laubert, Juraj Meliš, Alex Mlynárčik, Marian Mudroch, Ivan Štepán, Dezider Tóth, Miloš Urbásek, Jana Želibská a teoretik Igor Gazdík. Setkání mělo multimediální charakter, zahrnovalo výtvarné akce a představení, přednášky Jindřicha Chalupeckého, happeningy, hudební produkce a manifestace.

3) Topografický bazén; Prvý otvorený ateliér, Tehelná ul. 32, Bratislava, 19.11.1970

Ze setkání mimořádného významu zůstaly autentické záznamy: z již zmiňovaného projektu *Farbenie ovzdušia*, instalace *Samoobsluha* (Kordoš, Mudroch, Jakubík), *Pamiatkový objekt* Júlia Kollera - fotografie, ve které takto označil dům v Tehelné, sušící se kapky Dezidera Tótha,

Štěpánovy svítící květy situované do záhonu s růžemi a mnoho další dokumentace.

Už v tomto období Sikora pracuje s rozličnými postupy, jako jsou autotypie či serigrafie, kombinuje obrazy s konkrétními předměty (*Topografia II - Letisko*, 1969-1970), odlévá reliéfy z plastických map, používá písmo a znak.

Sikorův zájem o civilizaci posílila v té době obtížně dostupná kniha Meze růstu, shrnující poselství z prvního Římského klubu (1968), kterou si přeložil z polštiny. V Římě se tehdy sešli odborníci nejrůznějších oborů z celého světa a vyslovili velmi pesimistické prognózy o dalším vývoji civilizace vzhledem k omezeným možnostem energetických zásob, nadprodukci energie, rozvoji průmyslu a s tím spojeným problémem znečištění životního prostředí.

Sikora v těchto souvislostech reflektuje svoji existenci i existenci lidí na této planetě. Začíná se ptát - Odkiaľ prichádzam? Kam idem? Budem? Takové otázky si občas položí snad každý člověk, ne všichni ovšem důsledně hledají odpovědi. Nakonec konstatuje: „Človek začal mať strach o všetko, čo vzniklo, aj o to, čo vytvoril sám... Bojí sa sám seba...“ (10)

V knize Filozofie tváří v tvář zániku, která vyšla přesně o třicet let později než zpráva Římského klubu, se filozof Milan Machovec zamýšlí nad hrozbou brzkého zničení života na Zemi v přímé souvislosti s myšlením a chováním lidí. Autor konstatuje, že dosud uplatňované prostředky boje o ochranu životního prostředí se v globálním měřítku ukazují jako neúčinné. Stejně vyznívá Sikorova poznámka, že devastace nezná hranic... Zásadní problém není jen v prostředcích nutných k zabránění katastrofě, ale zejména v přístupu člověka k otázce přežití vlastního rodu. Životní prostředí neničí automobily ani továrny..., s jejich dopomocí ho devastujeme my lidé, kteří jsme tyto věci vyrobili a

používáme je. Zásadní a osudovou chybu člověka ovšem vidí v tom, že mu na vlastním přežití z dlouhodobého hlediska přestalo záležet...

V první polovině sedmdesátých let se Sikora ve své tvorbě dotýká tématu porušování ekologické rovnováhy v přírodě, spolupracuje s ekology, účastní se nejrůznějších sympozií o ochraně životního prostředí. K destruktivním zásahům člověka do přírody či k samotnému vztahu člověka a přírody se vyslovovala značná část slovenských výtvarníků a generačních druhů. Byli to například Michal Kern, Peter Bartoš, Dezider Tóth, Daniel Fischer, Viktor Hulík či Dušan Králík a mnoho dalších.

V časové návaznosti na První otevřený ateliér vzniká řada krajinných variant společných aktivit. Ekologicko-humanistické akce *Gaudium et pax*, reagující na množství sociálních, vědeckých a politických problémů, se Sikora účastnil projektem *Z mesta von* (vánoce 1970). Barevné šipky, vytvořené červeným pigmentem na sněhu, ukazují směr, kudy lze uniknout z velkoměsta do přírody. Devět zastavení autor fotograficky zdokumentoval. Šipka jako polidštěný symbol se stala součástí přírody. Z akce limitované v čase zůstává svébytný záznam. (obr. č. 4) Současně realizuje další projekt spadající spíše do osobní mytologie. Namalovaná šipka na sněhu ukazuje na rozsvícený strom. Tento obřad představuje v Sikorově tvorbě ojedinělou, poeticky emotivní scénu.

Sikora pokračoval realizacemi v krajině dále v topografiích, plátno vyměnil za bílou, zasněženou krajinu. Stejným způsobem podle šablony nanášel červený pigment ve tvaru tajemných čísel a písmen na sníh; celou událost následně fotograficky zaznamenal. Hrozivou atmosféru místa umocňuje několik v pozadí stojících panelových domů, na obloze se vznáší smog - nijak nezvyklý obraz některých našich předměstí.

4) Z mesta von I; dokumentace akce, červený pigment na sněhu (1 šipka = 5 m), 1970

Prognóza (zpráva) o stavu planety vypovídá o tom, že v roce 1979 mohou být různá místa (na fotografii označená písmeny NQL) velmi ohrožena.

V podobě neuskutečněného projektu zůstala spolupráce s Viliamem Jakubíkem. Akce měla být určená „*Účastníkom cestnej dopravy*“, tedy

velkému okruhu diváků, projíždějících okolo zasněženého pole s vyznačenými nezvyklými obrazy (hypertrofovaní mravenci), písmeny a směry. Některé projekty, jež nemohly být realizovány a přetrvávají v podobě fotografie, grafiky, litografie, plakátu, jsou samy o sobě konečným dílem.

V reakci na ztíženou možnost oficiální prezentace vzniká zpráva, v níž Rudolf Sikora s Viliamem Jakubíkem určili bod v prostoru, kam obrazně situovali důležitou součást nové Slovenské národní galerie - depozitář. Byly změřeny přesné rozměry a nadmořská výška základů této stavby (1971). Bod S, ležící ve středu jámy se stal vymezením pro soukromé místo v zatím neexistující bratislavské galerii. Sikora dobře věděl, že tato budova bude v následujících letech hostit pouze umělce konvenující režimu. Fotografii místa s vyznačenými přesnými údaji rozesílali jako zprávu svým přátelům.

Individuální akci s názvem *Pocta priesečníku poludníka a rovnobežky*... (poledníku λ = - 19° 12' 27,3" východní zeměpisné délky a rovnoběžky φ = 49° 19' 14,4" severní zeměpisné šířky) Sikora realizoval na Oravě (1971), v krajině, ke které ho vážou vzpomínky. Právě toto konkrétní místo na Zemi je pro něj věčné, nepodléhá lidské nestálosti a pomíjivosti. Pevný bod najde vždy, je totiž obsažen především uvnitř něho samotného, toto zasvěcení v krajině mu umožňuje bezprostředně splynout s celkem a být jeho součástí. Obecně se tato akce dotýká tématu neodlučitelného spojení člověka s krajinou. K fotodokumentaci akce se vrací v roce 1974, kdy do středu souřadnic umisťuje šíp mířící do vesmíru. Vkreslením a montáží vznikla další práce konfrontující právě onen jediný bod s nekonečnem.

Nerealizovaný trojrozměrný projekt *Pocta civilizácii, Pocta Stonehenge* (1972/1982), který byl navržen v několika variacích, obsahoval nejen zvuky přírody, šumy ulice, hudbu, ale i komentář o vývoji společnosti. Mezi několikametrovými skulpturami z bílého kamene, na

kterých jsou vyznačena různá souhvězdí, by bylo možno se volně pohybovat či meditovat. Kamenná stavba Stonehenge u Salisbury v jižní Anglii, jejíž vznik se datuje na počátek druhého tisíciletí před naším letopočtem, je cenným objektem pro výzkum a sledování astronomických jevů.

Cyklus *Rezy civilizáciou* vzniká v roce 1972 a reflektuje zprávu Římského klubu. Na souboru pěti koláží (*Rezy civilizáciou I*) se drsná krajina postupně přeměňuje v zastavěné a obydlené území. Ledovce tají, krajina se geomorfologicky mění, přicházejí do ní lidé. Na posledním obrazu již sídliště pohltila přírodu úplně, už ani obloha nad příbytky není tak tmavá, hory postupně zmizely, půda je vyčerpaná a neplodná. Hrozba se naplnila, člověk si nekompromisně podmanil přírodu bez ohledu na cokoli. Extrapolacemi stavu společnosti a životního prostředí do budoucnosti Sikora demonstruje katastrofické vize.

Předpovědi osudu lidstva vyvolávaly obavy již ve starém Egyptě, Chaldeji, Mezopotámii, Persii i Číně. V kontextu se Sikorovými starostmi o budoucnost modré planety se nabízí slova indického duchovního učitele Šrí Ramana Maharišiho, který na tento problém odvětil prý lakonicky: „Proč se o to staráte? To není vaše starost. Je Jeden, který tento svět stvořil, a je tedy Jeho starostí a Jeho odpovědností se o něj postarat...“ Mystik Eduard Tomáš, pokračovatel Maharišiho učení, doplňuje: „Naše Země bude vždy taková, jaké budou bytosti, které ji budou obývat...“ (11)

Na rozměrných fotoplátnech a serigrafiích zkoumá vývoj civilizace na pozadí řezů atmosféry a litosféry. V sériích *Rezy civilizáciou V/a*, datovaných rokem 1972, se mezi nebem a zemí (na obzoru) postupně zobrazuje vývoj architektury, od megalitických staveb a pyramid přes antické stavby a gotické katedrály až po mrakodrapy. Na pátém plátně není již nic. Lidstvo zmizelo, civilizace zanikla.

5) Rezy civilizáciou IV/a; fotoplátno 135x45 cm, 1972

Ještě pesimističtější je poselství série *Rezy civilizáciou VI* (1972-1974), kdy se mezi vrstvami atmosféry a zemské kůry objevuje nejdříve otazník s nepsanou obavou co s námi bude, dále vykřičník jako nevyslovené varování před zkázou. Na posledním listě je v pravém dolním rohu jen černá páska, konstatující smrt a zánik planety. „Pro záchranu lidstva se jen málokdo cítí být kompetentní... Lidé dnes odmítají dostat informace o čemkoliv nezábavném...“ (12)

V sedmdesátých letech se o civilizačních problémech z ideologických důvodů mnoho nemluvilo. Zmiňovaná témata měla zásadní význam, a to nejen ve své době. Mnohé katastrofické vize (skleníkový efekt) se v posledních letech začínají vyplňovat, nedávné záplavy jsou varovným signálem přírody, která nedovolí beztrestně zasahovat do svého řádu.

Sikora ve svých tématech vytrvává, vyjadřuje se k nim různými výtvarnými prostředky. Bez ohledu na tendenční názory okolí se řídí svým přesvědčením. V serigrafii *Odkiaľ prichádzam - kam idem* se zabývá, jak sám název napovídá, především metafyzickými otázkami.

3) Čas... Prostor. Společné projekty (1971-1974)

Problémy civilizace chápe Sikora globálně, kromě prostoru začíná cílevědoměji pracovat s časem (názvy cyklů *Čas... priestor*). Nikoli však jen v kategoriích Teď, Zítra, Později, ale také s časem vyjádřeným v milionech světelných let.

Vydává textová prohlášení, tiskne různá upozornění a plakáty, rozšiřuje je mimo galerie. Zabývá se ekologickými a kosmologickými myšlenkami globálně - uvažuje v širších souvislostech o lidstvu, jeho smyslu pobývání na této planetě a v nekonečném časoprostoru. Idea je pro Sikoru prvotní a nejdůležitější součástí tvorby. Médium volí podle nejúčinnějšího způsobu distribuce. Texty s cizojazyčnými překlady s přáteli tajně rozesílal do celého světa.

Podstatou textů, mail-artových konceptů nebo projektů, určených co nejširšímu okruhu lidí a mnohdy vytištěných v několikatisícovém nákladu, byla snaha o navázání komunikace. Sikora vylepuje letáky na veřejných prostranstvích, rozmnožené texty rozdává v továrnách, školách, úřadech nebo galeriích, v Banské Bystrici dokonce přímo na ulici. Většina lidí je sice rovnou vyhodila (mnoho z nich zůstalo poházených po městě), jiní však text analyzovali a někteří si dodnes podepsaný leták uschovávají jako relikvii.

Zprávy se zabývají tématem času (minulost, současnost, budoucnost), aktivně utvářeného prostoru ve všech jeho významech a posláním člověka; smyslem jeho existence v čase a prostoru.

Sikora je neúnavný v hledání souvislostí, sleduje vývoj člověka, lidstva od nejstarších až po vyspělá společenství.

Životní prostředí chápe jako aktuální problém, chce vyburcovat lidi k řešení naléhavých otázek. Přestože obdivuje možnosti člověka v oblasti poznání a výzkumu, apeluje rovněž na řešení společenských vztahů nejen mezi lidmi a národy, ale také mezi různými etniky. „Poznání kvůli poznání, ale také, a možná ještě víc, poznání kvůli větším možnostem.

Více moci a více jednat. Ale nakonec a především, více jednat a více být.“(13)

Kvalitativní změna mezilidských vztahů je podmínkou k další existenci lidstva, dosud však neumíme odstranit rasovou diskriminaci ani zabránit válkám, hladu a bídě v zemích třetího světa.

Na plakátu *Čas... priestor II* s podtitulem *Obloha - galéria minulosti* (1971) pod mapou hvězdné oblohy v textu uvádí (zkrácená verze):

Vidíme ich ako predmety našej prítomnosti - súčasne so všetkým okolo nás...

A predsa, keď sa na ne dívame, vidíme minulosť; minulosť niekedy veľmi ďalekú..

Nepretržitý prúd hviezdnych lúčov putuje vesmírnym priestorom. Cesta z vesmírnych hĺbok k nám im trvá desiatky, tisíce až miliardy rokov. Obrovskými ďalekohľadmi dnes zachytíme svetlo niektorých hviezd, prichádzajúce po púti trvajúcej 15-30 miliárd rokov. Toto svetlo vzniklo vtedy, keď naša planéta, slnečná sústava, ba i celá naša galaxia ešte neexistovali. A je preto pravdepodobné, že v najnovších prístrojoch zachytíme svetlo aj takých hviezd, ktoré už dávno nejestvujú... Lúče brázdia vesmír a Zem sa zatiaľ mení, prechádza rôznymi obdobiami vývoja; zrodilo sa ľudstvo, a to objavuje, buduje i ničí...

1. Pozrime sa na niektoré hviezdy (viditeľné okom)
2. Zamyslime sa, kedy sa svetlo týchto hviezd vydalo na cestu vesmírom...
3. Pripomeňme si, čo sa v tej dobe udialo na Zemi...

(Meno hviezdy; meno súhvezdia, v ktorom sa hviezda nachádza; pred koľkými rokmi sa jej svetlo vydalo na cestu k Zemi)

CAMELOPARDALIS; CAMELOPARDALIS (ŽIRAFA); približne pred 1700 rokmi

R. 313 n. l. - Milánsky edikt - cisár Konštantín zrovnoprávnil kresťanské náboženstvo s inými náboženstvami, ktoré potom dlhé storočia ovplyvňovalo kultúrny a politický život Európy.

POLARIS; URSA MINOR (MALÝ MEDVEĎ);
ALGENIB - MIRFAK; PERSEUS;
pred 470 rokmi
R. 1492 - Krištof Kolumbus objavil nový svetadiel - Ameriku.

THUBAN; DRACO (DRAK);
pred 220 rokmi
R. 1750 - zomrel Johan Sebastian Bach.

ARCTUR; BOOTES (PASTIER);
POLLUX; GEMINI (BLÍŽENCI);
pred 35 rokmi
R. 1936 - Občianska vojna vo Španielsku

V této životní etapě, roku 1972, začíná Sikora spolupracovat s podobně orientovanými a smýšlejícími výtvarníky Stanem Filkem, Júliem Kollerem a teoretikem Igorem Gazdíkem. Každý autor si zvolil znak, Filko tři tečky, Gazdík plus, Koller otazník, Sikora vykřičník. Výsledkem společné práce jsou „vyhlásenie“ - *Utópie, Fakty, Otázniky* (počáteční písmena tvoří název *UFO*).

V obale s označenými znaky „*?!*+...“ posílali na různé adresy (soukromým osobám a institucím) deset otázek týkajících se možné existence mimozemských forem života, představ o vzniku a vývoji vesmíru, jeho konečnosti či nekonečnosti. Došlé odpovědi nebyly nijak vyhodnocovány.

6) v bytě Igora Gazdíka; zleva: P. Breier, R. Sikora, I. Gazdík, M. Adamčiak, vzadu stojí: J. Koller, P. Meluzín, 1973

Projekty (*Čas I, II, III*) Miloše Lakyho, Stana Filky, Júlia Kollera, Jána Zavarského a Rudolfa Sikory formulují futuristické vize zabývající se kosmologickými otázkami. Tyto aktivity inklinují k prolnutí reality a fikce. V roce 1973 vzniká rozsáhlý společný koncept (zpracovaný později jako plakát) s názvem ... *Čas I*... pro Moravský kras (Prírodný podzemný priestor... Kameň, Voda..., Tma, Šero... Ticho, Šum vody... Vlhkosť, Chlad... Tajomnosť...).

Autoři pracují v devíti textových či obrazových kolážích s hesly, důležitými informacemi a letopočty datovanými od vzniku vesmíru do daleké budoucnosti.

Textová poselství projektují na fotografie stěn a chodeb jeskyní. Před hlavním vchodem Sloupsko-šošůvských jeskyní visí čtyři svislé pásy časového vývoje naší planety (-5 miliard, -3 miliardy, -1 miliarda, -1 milion, 1973, 2000, 1 milion, 1 miliarda, 5 miliard), v dalším projektu po obou stranách jeskynní chodby ve směru prohlídky jsou rozmístěné dvojice reproduktorů, ze kterých se ozývají slova : „Oheň, Voda... Zem,

Vietor... Sneh, Dážď... Deň, Noc.“ V dalším návrhu jsou na chodbě umístěné prostorové číslice (1973-2000) ve svítivých barvách, z horní části číslice 1973 se ozývá reprodukovaný zvuk dopravního ruchu ulice.

V Kateřinské jeskyni jsou zase vztyčené modré vertikály s ideami o budoucnosti: „Zem nebude jediným domovom človeka... Chceme v priateľstve spolupracovať s mimozemskými civilizáciami...“ Tyto prosby umísťuje také do krajiny, na okraj sídliště nebo přímo do propasti Macochy, kde silné reproduktory šíří výzvy: „Sme ľudia, žijúci na planéte Zem... Toto posolstvo posielame vesmíru...“ Myšleno z nitra země, ze dna propastí do vesmíru... Některá hesla kolážovitě umisťuje do fotografie krajiny nebo na okraj města, znovu se k nim vrací v osmdesátých letech.

Součástí projektu je i návrh vizuálně-akustické instalace *Zachovanie života*, v projektu pro Kateřinskou jeskyni je nazvána *Priestor života*. Jedná se o působivou koláž, v níž jsou kameny nahromaděné z okolní přírody či jeskyně vyznačeny obrysovou neonovou trubicí. Ta se v noci pomalu v pravidelných intervalech rozsvěcuje a zhasíná. Za tmy se z reproduktorů ukrytých v zemi opakovaně ozývá hlas: „Zachovanie života, rozmnožovanie, hlad, smäd, strach...“ (minulost). Pokud jsou neony rozsvícené, z reproduktorů umístěných nad kameny zní slova: „Ľudská spoločnosť, poznávanie, sebarealizácia, láska, altruizmus, zachovanie života“ (přítomnost, budoucnost). Pokud by se projekt realizoval přímo v Kateřinské jeskyni, po vypnutí stálého osvětlení by se z reproduktorů ozýval tlukot lidského srdce, se kterým by současně pulzovalo světlo v neonových trubicích.

I v temnotě jeskyně lze vnímat planetu Zemi jako součást vesmíru, přičemž paradoxně „uvnitř“ Země je pocit sounáležitosti s kosmickým prostorem ještě silnější. Vesmír okupuje jeskyni, ta se stává součástí vesmíru. Platon ve slavném podobenství Jeskyně říká: „Poznání jako cesta za světlem je zároveň velmi temná záležitost, je ztrátou původní

jistoty, hlubiny bezpečnosti a domova, je vystavením se riziku a různým nebezpečenstvím. Světlo bez tmy, bytí bez nicoty nejsou možné…“ (14)

V typografické podobě ve tvaru vykřičníků vzniká ve spolupráci Filko - Koller - Laky - Sikora - Zavarský - Kern - Bartoš - Štrauss plakát *Čas… II…* (1973). Lakonické šestijazyčné texty se zabývají civilizacemi ve třech dimenzích času: minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Filozofující text s řadou řečnických otázek v serigrafii *Čas… Priestor IV* (1973/74) svým vymezením přímo modeluje tvar planety.

Odkazy z těchto prací (Čas I - IV) Sikora dále zpracovává ve vizuálně-textové fotokoláži *Otáznik, Výkričník* (1972-74), kde rovněž deklaruje svoje postoje a protesty. Vykřičník jako trojrozměrný poutač z impregnovaného a vyztuženého plátna s nalepenými texty, koncepty, projekty a odkazy Sikora navrhuje umístit do krajiny či přímo do ulic měst. Chce tak docílit iluze, že kolemjdoucí skutečně čtou jeho vzkazy. Toto plakátovací místo mělo být asi pět metrů vysoké a dva metry široké. (obr. č. 7) Forma i tvar vykřičníku podporuje a umocňuje ideje prací, které jsou na poutač vylepeny. Technikou ofsetu vzniká *Výkričník VI* plující vesmírem, tečkou u vykřičníku je planeta Země, ta je sama sobě výstrahou (v tomto období Zemi reprodukuje tak, jak ji známe z družicových pohledů).

Vesmírná tematika je blízká i jiným autorům. Na návrh Miloše Lakyho organizuje Sikora s Filkem a Zavarským od listopadu 1973 do února 1974 diskusní večery v Tehelné ulici.

7) Výkričník; fotokoláž, návrh projektu, 1974

Z přátelského setkání neoficiálních výtvarníků vzniká plakát *Symposion 74* s fotografiemi, koncepty a návrhy akcí. Nepříznivé politické okolnosti překazily další symposion, účastníci po zásahu policie materiál uschovali a zakopali v mosazném kontejneru v lese u Bratislavy jako zprávu pro jiné civilizace. Akci nafilmoval Vladimír Havrilla, který kompromitující materiály nakonec utopil v Dunaji. Společné aktivity pokračovaly, v roce 1976 vzniklo další setkání, tentokrát v ateliéru

Dezidera Tótha. Výsledkem bylo album dvaceti šesti slovenských autorů s názvem *Symposion III (In memoriam Miloš Laky).*

V koláži *Čas... (stalagmit)* z roku 1973 je plynutí času vyjádřeno právě narůstáním krápníků, rostoucích zezdola vzhůru, v projektu *Pomník času* (1974) je stalagmit skleněným objektem, kde pulzují barevné vody ve vrstvách odpovídajících skutečnému narůstání.

8) Čas... (stalagmit); fotokoláž 50x50 cm, 1973

Fotokoláž *Čas... Priestor III (-5 000 000 000 ... +5 000 000 000)* z roku 1973 ukazuje v devíti pozicích vývoj vesmíru (přechod zemského povrchu do vesmíru). Skálou prorůstá vesmír, vesmírem skála. Co se odehrálo v časovém úseku od vzniku Sluneční soustavy do této chvíle, co s námi bude za pět miliard let? Kolik miliard let je nám ještě ve vesmíru rezervováno? Jsou vůbec tyto miliardy let představitelné? „Kdo z nás se byť jen jednou v životě odvážil pohledět do očí vesmíru, tvořenému galaxiemi vzdálenými stovky tisíc světelných let, a pokusil se v něm žít? A u koho tento pokus neotřásl některou z jeho dosavadních věr?“ (15)

Nezahyne-li lidstvo v období průmyslové revoluce na následek nějaké nahodilé chyby, může zde setrvat, jak usuzují nejrůznější odborníci, po dobu pěti až šesti miliard let.

Data podstatných událostí v koláži *Galéria času* (-2850, -753, -490, 1492, 1848, 1918, 1945, 1961, 1969 a dále) předznamenávají kvalitativní změny ve vývoji poznatků o planetě Zemi (ve vztahu k vesmíru), objevují se v její paměti, symbolizují tolikrát vyřčenou tezi Co je dole, je i nahoře. (obr. č. 9) Nebo jak uvádí Thorwald Dethlefsen, jeden z nejznámějších představitelů esoterické psychologie, na všech úrovních jevových forem platí stejné zákony. Analogie v Dethlefsenově rčení má svůj smysl pouze tehdy, jsme-li schopni uvažovat ve vesmírném měřítku jako celku. Myšlení pomocí analogie umožňuje poznání vesmíru bez hranic.

9) Čas... Priestor IX (Galéria času III); koláž, 1974/76

4) Světové domy a pyramidy (1975-1976)

V cyklech *Zachovanie života*, *Pomník času*, *Výkričník*, *Habitat* a dalších Sikora zkoumá z různých úhlů stav naší Země (mikroprostředí) k vesmíru (makroprostředí). Planetu Zemi chápe jako Dům (Habitat),

který se v obrovském, možná nepřátelském prostředí ztrácí, a který je proto třeba ochraňovat. Triptych fotokoláží a serigrafií *Habitat* (1975) chtěl Sikora vystavit na Varšavském bienále plakátu, kam byl přizván. Výstavu obeslal tajně, neboť nesměl být uveden v oficiální kolekci. Na zásah československé ambasády ve Varšavě plakát stáhli z účasti, Sikora nemohl ani převzít hlavní cenu; reglement bienale neumožňoval udělit cenu nevystavujícímu autorovi.

Text *The earth will not be the only home for man* (Země nebude jediným domovem člověka) je pomyslnou spojnicí mezi vesmírným domem a téměř totožným lidským obydlím - domem pozemským. *Habitat I* (1975) reflektuje obecnou zákonitost - vše co se stane na Zemi, bude zaznamenané a ve svých důsledcích přítomné také ve vesmíru. Zákon analogie se v Sikorově tvorbě objevuje několikrát, také již ve zmíněné fotokoláži *Galéria času*. Jenom lidé se mohou zasloužit o to, aby vesmír byl jejich příbytkem a ochranou.

V další textové serigrafii Sikora graficky vymezuje tvar domu pomocí názvů šesti kontinentů (dole Antarktida, po levé straně Amerika, po pravé Austrálie, spojnici tvoří Afrika, střechu Evropa a Asie). Prostor domu vyplňují informace o vzniku, vývoji, vlastnostech a obyvatelích planety Země. Uvědomujeme si vůbec, jak vypadá naše planeta? Známe sice podobu planety, některé její vlastnosti, přesto možná žijeme v téměř absolutním nevědomí. Sikora výtvarnými transformacemi zprostředkovává poznatky vědeckých objevů a informace z mimo-uměleckých oblastí. Jedna varianta je v pozitivu, druhá v negativu, černé písmo na bílém podkladu tvoří textové poselství, bílé na černém působí více graficky jako tvar - dům - znak.

Třetí část Habitatu Sikora umístil (tentokrát pouze s názvy kontinentů) přímo do vesmíru jako stvrzení existence jiných civilizací.

10) Habitat III; fotokoláž 100x70 cm, serigrafie 70x50 cm, 1975

Od poloviny sedmdesátých let pracuje na rozsáhlejším cyklu *Pyramída - Civilizácia - Diagramy*. Pyramidy, stavby v dávné minulosti, připomínají a odkazují k poselství vyspělých civilizací, jejichž znalosti například astronomie nebo matematiky jsou dodnes pozoruhodné. Pyramida je také využívána jako akumulátor vesmírné energie, tvoří stále častější prvek architektury, obydlí lidí, kteří žijí v souladu s přírodou.

Sikora se ve stejnojmenných pracích obrací právě k budoucnosti. Stavba pyramidy ideově posloužila jako sociologický model fungující lidské společnosti. Do uzavřených jehlanovitých střech vkresluje diagramy symbolizující vývoj, růst, vzestup a pád civilizace v nejrůznějších stadiích. Barevné diagramy v každé stavební jednotce - cihle - směrem k vrcholu rostou, a to rovnoměrně nebo nepravidelně. Některé přitom opouštějí výchozí pyramidu, která tak zůstává na

vrcholu čistá, jiné diagramy likvidují stále větší část stavebních jednotek. Vrchol pyramidy je nakonec zaplněný.

Ekologické problémy, devastace přírody se odrážejí v jiném úhlu nazírání. Sikora pracuje s diagramy komentujícími vývoj lidstva nejen z kosmologického hlediska, ale i z hlediska všeobecné devastace, přičemž nemá na mysli pouze devastaci ekologickou.

Do Pyramid se také dostává politický aspekt, je v nich skryta narážka na budování „rudé budoucnosti". V jednom z cyklů s podtitulem *Krásny nový svet...!* se uvnitř červených cihel v každém okénku opakuje slovo Budúcnosť (autor se v nadsázce dokonce nechal na jedné výstavě před touto pyramidou vyfotografovat v budovatelském postoji). Krásná budoucnost nepřicházela - mluvilo se o budoucnosti, aby se zapomnělo na přítomnost.

Sikora dále rozvíjí stejnou myšlenku, využívá přitom různých technik (tisk, autotypie, serigrafie, koláž, akryl na plátně...). Některé z monumentálních stavebnic se skládají až z několika desítek koláží, ty potom instaluje na stěnu. Pracuje s barvou, používá různé stavební materiály - hliník, sklo nebo kámen, později využívá i neonové světlo (*Čierna pyramída*).

Dvě varianty pyramid (*Pozitív?*) a (*Negatív?*) levitují v prostoru vesmíru, bílá nebo černá barva diagramů směrem k vrcholu okupuje a pohlcuje jednotlivé stupně pyramidionů. (obr. č. 11)

11) z cyklu Pyramída... Civilizácia... Diagramy (Negatív?), (Pozitív?) III; autotypie, akryl 50x50 cm, 1976

Pokud civilizace ve vymezeném čase nedospěje k souladu s vesmírnými zákonitostmi, nejsou dílčí kroky vývoje směrodatné. Výsledkem je vždy zničená, vyčerpaná společnost, náprava od určitého stadia není možná nebo je velmi obtížná.

V koláži *Zaviata civilizácia*, v níž je pyramida zasypaná po horní okraj, nezůstává pro lidské společenství již žádná naděje. V další koláži se vertikálně řazené pyramidy (*-100 000... +100 000*) dotýkají v nulovém

bodě. Nenávratně zasypaná pyramida svým zánikem umožní vznik jiné, potenciálně vyspělejší civilizace.

5) Soukromý vesmír (1976-1980)

Tvorba Rudolfa Sikory v tomto období přechází do subjektivnější polohy. Jak sám říká, nemá již potřebu stále upozorňovat na možné civilizační a ekologické katastrofy. Přes zájem o ekologii, civilizaci a její budoucnost se dostává k člověku samotnému. Zabývá se širšími kontexty hledání smyslu existence a konkrétním místem člověka v univerzu. V Sikorově nazírání světa tak nastává velmi podstatná změna, vizualizovaný vesmír (obloha s hvězdami) nahrazuje svým vnitřním vesmírem.. Vývoj lidstva je odrazem dění ve vesmíru (a naopak), není podstatné co je reflektující a co reflektované, z hlediska makrovývoje jsme součástí megasvěta.

Začíná užívat znamének hvězdička (✦) - zrod (počátek), šipka (→) - existence (pohyb), křížek (†) - zánik (smrt). V roce 1976 je poprvé použil v cyklu *Môj vesmír*. Zatímco v akcích ze sedmdesátých let šipka naznačovala směr, zde znamená plynutí, pohyb.

V pyramidě s podnázvem *Kolobeh života* (tisk a koláž) se diagram (na podkladě znamének ✦ → †) vyvíjí a nabývá zleva a postupně i nahoru, na nejsvrchnější stavební jednotce ji protíná napříč. Diagram se dál už vyvíjet nemůže, vývoj je v této podobě ukončen.

Determinismus zániku začíná ustupovat do pozadí; v serigrafii *Pyramída II - Kolobeh života* znaménka asociují spíše komunikaci, interakci, dynamiku nevyčerpatelnosti a nekonečnosti života. (obr. č. 12) Obraz instaloval v roce 1989 v bývalém klášteře v Marianke u Bratislavy, na místě umocňujícím intenzitu prožitku.

Rudolf Sikora připomíná, že člověk byl v jeho vesmíru zastoupen vždy. Později se stal viditelný, začal se objevovat ve stále konkrétnější podobě.

Nakonec se ukázalo, že ten člověk je vlastně on sám. Sikora toto postavení nechápe jako privilegium, uvědomuje si, že každý z nás je nahraditelný a zaměnitelný. Pokud se totiž člověku nepodaří objasnit svou roli na Zemi, budou v určitém čase jeho možnosti hledání ukončeny. Jedině poznáním může dospět k pochopení své situace, skrze princip makrosvěta lze porozumět smyslu vlastní existence. „S ohledem na zvláštnosti vesmírného vývoje máme my na Zemi neuvěřitelné štěstí, že jsme se zrodili ve správné chvíli, kdy mají pozorovatelé zkoumání vesmíru neobyčejně usnadněno.“ (16)

Vesmír Sikora chápe jako neohraničené (ohraničené?) pozadí, před kterým může rozvíjet svůj osobní vesmír, v němž dostává veškeré snažení lidštější rozměry. Lidstvo zobrazuje jako součást vesmíru, se kterým je nerozlučně spojeno. Ve druhé polovině sedmdesátých let se rodí myšlenka antropického vesmíru. V souladu s touto ideou obýváme jediný představitelný vesmír, kde může existovat život.

Lidská společnost podléhá stejným zákonitostem ve svém vývoji jako jiné vesmírné soustavy, zákonitosti kosmologického vývoje se zpětně přenášejí do vývoje a vztahů lidské společnosti. Zrcadlový odraz stavu našeho bytí v koloběhu času je zastoupen v diptychu *Môj vesmír? (Pozitív?, Negatív?)*. Shluky znamének koloběhu života na rozmezí mezi životem tady a tam se identicky promítají do další formy života. Každý začátek nese v sobě zárodek konce...

12) Pyramída II - Kolobeh života; serigrafie 250x450 cm (detail), 1976

Statický model pyramid Sikorovi již nevyhovoval, chtěl naznačit vývoj, proces; civilizace se nevyvíjejí lineárně, aritmetickou řadou, ale procházejí určitými zvraty. Pyramidy s názvem *Neznáma civilizácia?* (1978) bez stavebních jednotek, obsahující znaky koloběhu života, dokonce i otazník, umisťuje Sikora do vesmíru. Na otázku, zda existuje nějaká jiná, třeba i vyspělejší civilizace odpovídá: „Vědci ve Spojených státech podle přesného programu cíleně vyhledávají signály o

mimozemských civilizacích. Pokud bychom byli v Galaxii nebo Sluneční soustavě úplně sami, šlo by o náhodu, zvrhnutí hmoty. Vždyť jen v naší Galaxii je množství slunečních soustav podobných té naší…“ (17)

V kolážích z let 1977-1979 nazvaných *Fázy pyramídy - Civilizácia* pracuje Sikora s hypotézami o pulzujícím vesmíru. (obr. č. 13) Nerovnoměrné rozvrstvení pyramid, zčásti tvořených stavebními jednotkami, zčásti znaménky zrození a existence života, hovoří o vzniku, pohybu i zániku civilizace. Pyramidiony či jejich části jsou zobrazeny v převrácené podobě, paralelně se vyvíjejí v antagonistické tvary, které následně zapříčiňují zánik civilizace. Sikora vychází z uznávané hypotézy o expandujícím vesmíru (Pulzující vesmír); před osmnácti miliardami let se nepředstavitelně stlačená hmota v jednom okamžiku obrovskou rychlostí začala šířit do okolního prostoru.

Zde se zrodila myšlenka vesmíru a antivesmíru, černých a bílých děr, vzniku a zániku. Antivesmír je dnes spíše filozofický pojem (teorie je již překonána). Nejdříve mělo dojít k nekonečnému množství velkých třesků (Big Bang), později k zastavení (Big Station). Vesmír se stahuje do singularity, jednoho bodu. Přes nultý bod se jakousi osmičkou vrací zpět, vzniká „nový“ vesmír s opačným nábojem.

Koláž $\infty \rightarrow$ *Veľký pulz II* (1979) zastupuje myšlenku nultého bodu, skrze nějž se můžeme dostat do jiné reality, přičemž se všechno (kvalitativně) i vizuálně zrcadlově mění. Znázorňuje tak nekonečný

13) Fázy pyramídy - Civilizácie VI (Hypotéza: Pulzujúci vesmír);
autotypie, koláž 127x84,5 cm, 1977/79

pulzující vesmír bez začátku a konce, času a prostoru. Kam se dostaneme skrze nultý bod? Do jiného stavu bytí? Jakou podstatu má další stav bytí ?

To, co pojmenoval Einstein pulzarem, nazval Sikora Poselstvím. Pulzar je rychle rotující neutronová hvězda obklopená extrémně silným magnetickým polem, z dálky se pozná podle krátkých periodických rádiových signálů, vysílaných ve zběsilém tempu. Časová znamení pulzarů lidé dříve považovali za projevy existence jiných civilizací.

Počítačový přepis, zpracovaný jako serigrafie s názvem *Posolstvo? (Pulzar CP 1919) II a IV* zaznamenává pohyb pulzaru, který posílá do prostoru poselství o blížícím se vlastním zániku. Pomocí koláže zprostředkovává komunikaci mezi „dvěma hvězdami“, obrazně mezi pulzarem a člověkem.

Mnohovýznamové kresby *Vznik? Jestvovanie? Zánik?* (1980) se dotýkají přesahů lidského života, zabývají se existencí a formou energie člověka po smrti. V prvním listu je zobrazena rovina skutečného bytí, v dalších již reálný svět zaniká, přechází do jiného stavu. Energie člověka se rozptyluje do temnoty vesmírného spánku, doznívá jeho snažení, odkaz však stále žije.

Sikora se v tomto období seznamuje s teorií Antropického principu (podrobněji o něm bude pojednáno níže). Člověk je mírou všech věcí, žije přitom v jediném představitelném vesmíru, kde může existovat život.

V cyklech *Kolobeh života*, *Nekonečný kolobeh života*, *Iný svet*, *Meteor* pracuje s tvarem kamene připomínajícím naši planetu. Kámen je v této představě tichým svědkem pulzace našich životů. (obr. č. 14)

Ve fotografii z cyklu *Iný svet* (1980) se nad slovenskými horami, jinde zase nad neznámou krajinou (*Fatamorgána?*) vznášejí obrovské shluky energie. V těchto fiktivních planetách, naplněných symboly zrodu, existence a zániku, je skryta touha po jiném světě. V obrazech Sikora také naznačuje možnost úniku z tehdy tak tíživé reality.

14) z cyklu Nekonečný kolobeh života (Iný svet?);
koláž, ofset, autotypie 70x70 cm, 1976/79

V serigrafii s názvem *Meteor?* (1980) se paměťová stopa meteoritu stále více zaplňuje znaménky koloběhu života, těleso postupně zaniká, v přeneseném významu zánik života způsobuje život sám. V ofsetech *Zaviata pyramída* a *Kolobeh života?* z cyklu *Sústredenie a rozpad energií* z roku 1979 Sikora situuje „meteorický" jev do širších kontextů.

Fotografie s názvem *Planéta Zem - geologicky homogénna...* (1974-1978) hovoří o jednotném geologickém původu Země. Člověk tuto homogenitu

často narušuje, jde proti přírodě. Následkem toho v širším kontextu vznikají antagonistické vztahy mezi lidmi a národy.

Znamének vzniku, existence a zániku začíná Sikora používat stále častěji. V sádrovém reliéfu *Kolobeh života - Topografia* (1976-1977) pokresluje zemský povrch symboly koloběhu života. Umísťuje je do fotografií krajin, skal, jeskyní (*Jaskyňa - Kolobeh života*). Paměť kamene sahá až k počátkům existence vesmíru a života na naší planetě.

15) Múr - Kolobeh života; dokumentace land-artové akce, Norsko, 1995

Připravit větší akci z cyklu *Kolobeh života* přímo v přírodě se Sikorovi podařilo až v roce 1995 na sympoziu *Bunkre ´95* (padesát let po druhé světové válce) v jižním Norsku, v němž reagoval původní ideou (1976) na novou možnost. V projektu *Kamufláž* pomaloval betonové bunkry blízko moře zelenými znaky zrodu a zániku, které postupně splynuly s trávou okolo. Také další intenzivní land-artová akce (*Múr*), provedená na stejném místě, připomněla provázanost člověka s přírodou ve stále se opakujícím rytmu života. (obr. č. 15)

6) Černá díra (1976-1979)

Název Černá díra Sikora převzal z kosmologie. Termín je definován jako největší možná koncentrace hmoty, kdy ani rychlost světla není dostačující k úniku z působení gravitačních sil. Černá díra zde nefiguruje jako vesmírný objekt, ale je symbolem rezervoáru nesmírné energie. Soustředěnou energii tak Sikora používá jako paralelu k individuálním energiím lidských osudů a uvědomělého života v minulosti, současnosti a budoucnosti. Axiom černé díry jako symbolu energie Sikora využívá i v dalších tvůrčích etapách. Současně pracuje se znaménky koloběhu života sbíhajících se do středu, kde vytvářejí koncentrovanou energii.

Sikora vyfotografoval kresbu z cyklu *Sústredenie energie - Čierna diera* (1976-1979), z negativu pak vznikaly posunem pod zvětšovacím přístrojem další varianty. Tyto práce jsou čistou fotografií, do výsledného obrazu Sikora vstupuje pouze při expozici, kdy rozhýbává světelný paprsek zvětšovacího přístroje nebo pohybuje exponovaným papírem, čímž dosahuje určité dynamiky a dojmu nakumulované energie. Z původní kresby se stala matrice, z ní byly vytvořeny nové podoby soustředěné energie (*Čierna diera IX*, 1978) odpovídající

16) Čierna diera IX (Sústredenie energie); fotografie 1978, 100x70 cm, 1978

znázornění horizontu událostí černé díry. Částice padají do černé díry, antičástice unikají do nekonečna (z obrazu ven).

Pôsobenie neznámej (druhej) energie (1979) je název souboru čtyř fotografií, na kterých znaménka zanechávají po svém letu pokaždé rozdílné stopy. Černá díra se mění působením této neznámé energie pokaždé v jiný tvar (Horizontálne pôsobenie neznámej / druhej energie, Asymetrické pôsobenie neznámej / druhej energie, Pôsobenie neznámej / druhej energie, jej stred tušíme dole..., Totálne pôsobenie neznámej / druhej energie...).

Čím je tato neznámá energie? Jde o onu blíže nespecifikovanou energii, se kterou toužíme splynout v okamžiku smrti a ve formě prozření, pochopení i během života? Formy interakcí, eventuálně souznění, mohou být různé.

Touha po rovnováze ve vesmíru se objevuje v dalších fotografiích. Existuje-li černá díra (plus), musí existovat její absolutní negace, bílá díra (minus). Pokud by se střetly, nutně se navzájem zničí, neboť mají opačný náboj. V *diptychu Čierna diera - Biela diera* nebo v ofsetu *Biela diera I* pracuje s oběma polaritami náboje. Černá díra vtahuje do sebe vše, co se jí jen přiblíží (pokud částice klesne pod Schwarzschildův poloměr), bílá díra by měla energii vysílat, vydávat. Na příkladech černých a bílých děr lze vypozorovat jednoznačnou paralelu s lidskými osudy. Lidé vykazují různá směřování, výsledný náboj potom vypovídá o charakteru komunikace, možném napětí či porozumění.

V triptychu velkoformátových koláží (*Sústredenie energie - Čierna diera VI*, 1978) se z devíti menších černých děr se symboly zrodu a existence stává vždy ze třech jediný elipsoid. Koláží a propočtem i tyto tři elipsoidy splynou v jednu hrozivou černou díru, devětkrát větší než původní. Energie se rozpíná, znaménka koloběhu života však mizí, na posledním obrazu už téměř neexistují. Proč zůstala jen struktura? Způsobila snad černá díra zánik všech bytostí? Nebo dokonce planet a galaxií? Obrazy skutečně přitahují pozornost, vzniká dojem soustředění a pohybu, energie nás vtahuje dovnitř.

7) V souřadnicích času a prostoru (1980-1981)

Začátek osmdesátých let znamená do určité míry návrat k prostorovým objektům a akcím. Podnětná byla bratislavská *Majstrovstva v posune umeleckého artefaktu* (1979-1986), organizovaná Dezidorem Tóthem, s tématy *Dotyk, Zmyselnosť, Zdvojenie, Tajomnosť, Záhada, Tajuplnosť,*

Spojenie konající se mnohdy také u zúčastněných doma (Sikora se účastnil šesti akcí). Devět měsíců, vždy mezi 8. březnem (Mezinárodní den žen) a 6. prosincem (Mikuláš), se rodil nápad, každý měl vyhotovit k tématu interpretaci, parafrázi nebo posun.

Sikora se více zabývá čistou fotografií a koláží. Vznikají práce *V súradniciach času a priestoru*. Prostor si lze představit snadněji, obě veličiny jsou ale na sobě závislé, neoddělitelné vlastnosti hmoty. Čas plyne stále týmž směrem, okamžik počátku plynutí se obrazně nazývá Velký třesk. Mystici údajně dokážou zažít celé rozpětí prostoročasu, kde už čas neplyne.

Holandský fyzik Christian Huygens vytvořil v 17. století z předpověditelného pohybu kyvadla prostředek měření času a určil západní civilizaci cestu, z níž není návratu. (18)

Rudolf Sikora si v zápiscích poznamenal slova E. I. Parnova (Na křižovatce nekonečna), který rozděluje čas na omezený a neomezený. Akceptujeme-li toto vymezení, můžeme si představit čtyři typy modelu vesmíru: nekonečný v prostoru a čase, konečný v prostoru a nekonečný v čase, nekonečný v prostoru a konečný v čase, konečný v prostoru i čase...

Na konci tohoto cyklu Sikora poprvé použil postavu, která leží v poli rozděleném křížem na čtyři části. Autor záměrně protáhl vektory souřadnic času a prostoru také do záporných hodnot - tím vznikly další tři části, které se ve skutečnosti nepoužívají (teoreticky by se s nimi dalo pracovat v matematice). Sikora tak znovu poukázal na jiné možnosti vnímání křesťanského symbolu - kříže: například v před-křesťanském období se horizontála používala jako znak pro Zem, vertikála pro vesmír. Spojením těchto čar vznikl kříž, který vypovídal o symbióze, jednotě Země a vesmíru.

Kosmologie hovoří o nehomogenním vesmíru, s tímto termínem pracuje i Rudolf Sikora. V kladném a záporném časoprostoru (*V súradniciach*

času a priestoru - Nehomogénny priestor, 1980) se v první části diptychu (*Pozitív?*) mezi znaménky koloběhu života objevují černá místa. Na druhé fotografii (*Negatív?*) se časoprostor stal nehostinným místem, černá znaménka se přeměnila v bílá, uprostřed nich naopak převažují shluky černých symbolů. V narušené homogenitě uvnitř senzibilních shluků nastává kvalitativní změna, tyto ostrovy Sikora nazývá „ostrovy pozitívnej deviácie". Cyklus vznikl uprostřed totality. Sikora se ptá, zda lze v tomto světě najít kladné hodnoty nebo zda je vše nenávratně prosyceno negativní energií.

Přefotografováním kresby na látce, pod níž se ve čtyřech dalších fázích stejného cyklu začíná klubat nový tvar, vznikl plastický dojem. Sikora chápe život jako napětí mezi tří a čtyřrozměrným prostorem, o čemž nejlépe svědčí fotografie *Paralely?* či *Okupácia priestoru*.

Cyklus fotografií pokračuje v roce 1981 s podtitulem *Príchod...?* a přináší zrod nového tvaru lidské bytosti. „Sme bytosti vynárajúce sa z kozmu..." (19) Tomuto záznamu předcházela akce s přípravou samotných objektů. Jak se liší akce, kterou následně dokumentuje, od akcí, které se stávají pouhou předlohou pro fotografování? Skrytá ležící postava (Sikorův syn) se rozprostírá uprostřed souřadnic času a prostoru. Na první fotografii bytost pouze tušíme, okolo jejího bílého obrysu jsou zčásti přítomná znaménka koloběhu života. Na druhé

17) V súradniciach času a priestoru (Príchod...?);
triptych, fotografie 38x28,5 cm, 1981

fotografii se jimi lidská figura zaplňuje, vymezuje se tak vůči černému okolnímu prostoru, znaménka tu jsou obsažena pouze v latentní podobě. Na třetí fotografii již postava i okolí splývá. Jen reliéf lidské bytosti se vynořuje z chaosu magických znaků, což značí, že člověk dává prostoru smysl a duchovní rozměr. (obr. č. 17)

Lidská figura nabývá stále konkrétnější tvar. Je to podoba samotného Rudolfa Sikory. V autoportrétech, datovaných rokem 1980, používá už jen znamének plus a minus, zajímá ho právě toto časové vymezení mezi narozením a smrtí. Člověk disponuje vymezeným časem, kdy má ke všem

podstatným otázkám právo se vyslovit souhlasně i odmítavě. „Pre mňa bolo vždy veľmi dôležité povedať aj nie...“ (20) Na třech fotografiích (*Autoportrét - Nie!, Nie!, Áno?*) je autor zobrazen s nataženýma rukama před sebou, na pravé ruce má namalovaný symbol zrodu, na levé symbol zániku. Otáčí se střídavě k jedné a druhé ruce, vyslovuje rezolutní ne. Na poslední pozici naopak přikyvuje, jak sám říká, v „lokajskom úslužnom geste“. Ztrácí tvář, která je na fotografii pohybem dolů rozmazaná. Existuje přece určitá hranice, kterou nelze překročit... (obr. č. 18)

V dalším zpracování autoportrétů z cyklu „● → †“ se podoba Sikory znovu zamlžuje, až se úplně vytrácí, zůstávají jen ruce (*Neidentifikovateľný priestor*).

V minimálních akcích z cyklu *Dotyky* (1980-1981) Sikora kontaktem dlaní tiskne znaménka na papír nebo na fotografie plastických map či na snímky Vysokých Tater. Z těchto dotyků vznikají demonstrativní fotografické záznamy. V přeneseném významu si Rudolf Sikora ohmatává známou krajinu, prostor, ve kterém žije. Obecněji práce evokují nejvyšší možné nastavení blízkosti člověka a přírody, znaménka z jeho rukou přecházejí do krajiny, Sikora je součástí věčného koloběhu života. (obr. č. 19)

18) Autoportrét (Nie!, Nie!, Áno?);
fotografie 100x70 cm, 1980

19) z cyklu ♦ → † (Dotyky II); fotografie, tisk z rukou 57x42,5 cm, 1981

Osud naopak - z cyklu *Dotyky* je název soukromé performance, kterou Sikora rovněž fotograficky dokumentoval. Na černé plátno otlačil dlaněmi (bílou olejovou barvou) nejdříve znaménka vzniku a zániku, potom si ruce začernil a dotýkal se jimi svého soukromého vesmíru. Znaménka pomalu mizela, až zůstala jen temnota. „Tu odchádzam, keď už nič nemám. V živote väčšinou zhŕňame, obklopujeme sa matériou, haraburdami, ktoré ani nepotrebujeme a potom - umierame...“ (21)

Logickým vyústěním tohoto projektu je *Ohmatávanie hrobu* (olej, akryl na dřevě, 1981-1990). Vyfotografovaný dřevěný objekt s otisky rukou může být záznamem akce, nebo také jen dokumentací díla. Jak si hrob

připravíme, tak si lehneme. Jak si život odžijeme, tak skončíme. V Sikorových hrobech nejde o smrt, ale paradoxně o záznam procesu žití. Je to zpráva o životě, o energii, kterou si bereme na druhý svět. Jak na zemi, tak i v nebi... Je obtížné si představit, jak je možné objektivně a beze zbytku zprostředkovat tuto zkušenost.

„Každý čin, ať dobrý, nebo zlý, každá myšlenka, slovo, vyzáří do prostoru, opíše kruh a vrací se zpátky do bodu, odkud vyšel. Podle intenzity, síly, jak který čin, myšlenka, slovo byly provedeny (z lásky, zlosti, nenávisti, z fantazivé imaginace), opíše kruh větší či menší, udeří, zasáhne osobu, aby se vrátil, odkud vyšel. Toť karma.“ (22)

8) Energie jako imperativ života (1980-1985)

Nic nezaniká. V souladu se zákonem zachování energie se energie ani neztrácí, ani nevzniká, pouze se mění z jedné formy na druhou. Nejen člověk, ale i vše kolem nás energii vyzařuje a skrze ní komunikuje s okolím. Energie nejspíše nezaniká hodinou smrti člověka, ve vesmíru se jeho náboj může spojit s jinou energií. Sikora nerozlišuje mezi vyzařováním jednotlivců, jednotlivostí a globální energií makrokosmu.

V letech 1982-1985 vytváří nový cyklus fotografií kombinovaných s kresbou či malbou s názvem *Energia krajiny*, *kruhu*, *ruky*, *listu*, *pyramídy*, *dolumena* či *črepu*, v níž se vrací k symbolice černé díry. Malé černé díry nalézá v každém předmětu, spojuje je čarami, vytváří tak sítě energií. Tkaniva obepínají a vymezují krajinu, ruku, list... Minimalistická fotografie s názvem *Energia Zeme* je obrazem kříže, kde vertikálu tvoří shluky energií. Horizontální a vertikální dělení plochy znázorňuje působení jednoho jevu na druhý, vzájemné vazby a spojení. *Energia krajiny* vypovídá i o tom, kolik sil zde může člověk načerpat, *Energia pyramídy* a *Energia dolumena* o koncentraci duchovní zkušenosti. Možná, že stavby pyramid jsou akumulátory a

transformátory kosmické energie. Neobvyklé prožitky uvnitř pyramidy mohou zahrnovat i obrazy z minulých převtělení.

V triptychu *Energia kruhu* symbolizuje vymezený tvar kruhu opakující se principy života, v další fotografii *Energia ruky* prochází rukou demiurga ústřední svazek stvořitelské síly. V posledním obrazu *Nekonečná energia* se sama energie transformuje do podoby nekonečna. Plovoucí list v energetickém poli s nerovnoměrnými shluky (*Energia listu II*) je jistým obdivem obrovské síle přírody. *Energia listu III* a *Súhvezdie listu* je pak poselstvím přírody vesmíru.

Fotokoláž *Energia črepu* (1983) zobrazuje úlomek vázy jako pozůstatek minulosti, v obrazu připomíná kosmické těleso. Vesmír obepíná střep, pak se dostává dovnitř tohoto střepu, na třetí fotografii je síť energií vedena mimo, těleso vyzařuje vlastní energii, kterou do ni vložil jeho tvůrce před mnoha lety. Co je naše poznání? Střepy, fragmenty vydobyté z kulturních vrstev, které nám zanechaly minulé civilizace, jsou torzem někdejšího života a symbolem naší historie. Ve druhé práci je vesmír zastoupen ve střepu, obraz je stvrzením jeho historického významu.

Na fotografii z roku 1983 poznamenává:
„Vidíme ich ako predmety našej prítomnosti... A predsa, keď sa na ne dívame, cítime dotyk minulosti - minulosti niekedy veľmi vzdialenej... Zamyslime sa: Kdesi ďaleko vo vesmíre putuje prúd lúčov, ktorý nesie posolstvo o dobe, v ktorej tieto predmety vznikali, keď sa ich dotýkali dávni ľudia - ich dotyky akoby ešte aj teraz vyžarovali energiu, ktorá ako sieť obopína črep - kúsok z predmetu, ktorý dávno vytvoril neznámy človek... A akoby sa on touto cestou prihováral: Ja som tu kedysi žil a pracoval - tak, ako ty tu žiješ a pracuješ dnes...“ Úlomek vázy ve fotokoláži s názvem *Črepy* (1983) je součástí vizuálního vesmíru. V této podobě Sikora střep chápe jako symbol rozpadu vesmíru, respektive jeho přežitých, ukončených podob.

20) Črepy; fotokoláž 57x42,5 cm, 1983

V práci *Zatváram bránu minulosti, otváram bránu budúcnosti?* se objevuje část rozvalin bratislavské Vydrické brány (postavené roku 1341). V kameni jsou vepsány etapy jejího života až do roku 1984. Jednu epizodu Sikora uzavírá, je však vnímavý k budoucím událostem. Na další fotografii se znovu vrací k motivu černé díry, vkomponovává ji do brány, stvrzuje tím přítomnost energie, kterou brána za staletí načerpala.

Výstavy Památky a současnost pořádané v Bratislavě (1985) se Sikora účastnil projektem *Súhvezdie Gemini (Blíženci)*. Na fotografii Lisztova pavilonu v zahradě Univerzitní knihovny označil souhvězdí Blížence akrylovou barvou. Různě barevná kolečka představují hvězdy a jejich vzdálenosti od Země ve světelných letech, text pod fotografií objasňuje:

„Zamyslime sa, kedy sa svetlo týchto hviezd vydalo na cestu vesmírom... Pripomeňme si, čo sa v tej dobe udialo na Zemi...“ V projektu jde o principiálně se opakující nápad, ovšem zasazený do jiných reálií a kontextů.

CASTOR (pred 45 rokmi), 1940 - II. svetová vojna - nacistické Nemecko ovládlo väčšinu štátov západnej, strednej a juhovýchodnej Európy

POLLUX (pred 35 rokmi), 1950 - začiatok Kórejskej vojny

Obdobné asociace přinášejí fotokoláže *Hradobná priekopa pri Michalskej bráne - Súhvezdie Bootes (Pastier)*, *Baxova veža - Súhvezdie Ursa Maior (Veľká medvedica)* a *Baxova veža - Metalurgická pec v blízkosti veže - Súhvezdie Cassiopea*. V návrhu projektu *Baxova veža* Sikora použil neonové barevné trubice (ty se pravidelně rozsvěcují a zhasínají). Z reproduktorů ukrytých v objektu se ozývají přírodní či umělé zvuky a mluvené slovo.

Sikorova *Diaľnica... (Deň?, Noc?)* vizuálně a pocitově připomíná některé sekvence z Lynchova filmu Lost Highway. Ve třech fotokolážích z roku 1981 je vyjádřena možnost cesty tam i zpět. Ve druhé už návratu není, ten je možný až ve třetí části, ale již v jiném prostoru, v jiné dimenzi. Znaky koloběhu života však lineárně neplynou tam a zpět po dvousměrné dálnici, ale nepoměrně složitějším vesmírem. První fotografie může symbolizovat náš pozemský život, druhá jeho směřování, třetí budoucí život. Mezi první a třetí fotografií vzniká vazba, příčinu a následek není možné oddělit. (obr. č. 21) Nic se neděje náhodou, následky vlastních činů si neseme s sebou. Sikora v roce 1993 ilustroval knížku O cestě Lao´c a její tvořivé energii Te. Na obale byl použit bíločerný obraz se znaménky koloběhu života. Za křížkem následuje zase

hvězdička, život může dál pokračovat. I když Sikora nevěří v samozřejmou reinkarnaci, přitakává zákonu zachování energie.

V projektu pro krajinu „Argíllia“ s názvem *Highway 181 - I (Tam aj spať)* užívá značky - vizuální metafory pro království Argillie (hliněná krajina odnikud). Argilii jako místo nejhlubšího poznání, permanentní oslavy života a člověka, který překonal povrchnost světa, nalezl Sikorův souputník Alex Mlynárčik v krajině okolo Terchové. K jejímu pochopení je třeba znát Malého prince od Saint Exupéryho. Sikora je v této krajině zeměměřičem. V roce 1981 se účastní jedné z argilských akcí, tam daruje Mlynárčikovi k narozeninám fotokoláž s názvem *Pocta Argíllii*.

Za metafyzickým názvem *Medzi nebom a zemou* se skrývá početnější cyklus fotografií z roku 1985. Bratislavské dlažební kostky zde plynule na horizontu přecházejí ve hvězdnou oblohu. Vesmír se dotýká Země. Zkušenost a paměť staleté kamenné dlažby se dotýká vesmíru. Co je tedy mezi nebem a zemí? Znamená snad tento obraz, že civilizace zanikla? Ve stejnojmenném diptychu maluje na fotografii dlažebních kostek znaménka vzniku a zániku. Kopie zkušenosti průzkumu na Zemi se ocitá ve vesmíru... Věra Linhartová v knize Meziprůzkum nejblíž

21) Diaľnica... (Deň?, Noc?); fotokoláž 90x50 cm, 1981

uplynulého píše: „Nepochybné pravdy jsou příliš snadné k následování, to je tak právě na nich zarážející a činí je pochybnými.“ (23)

V rozsáhlejším cyklu fotografií *Noosféra* (1980-1982) Sikora zobrazuje nakumulované, dynamické energie (znaménka koloběhu života) nad krajinou (Vysoké Tatry) nebo obecněji nad planetou (Země). Název cyklu je vlastně zapomenutým filozofickým pojmem z třicátých let znamenajícím sféru myšlení (noos je termín pro mozek, myšlení). Sikora se ztotožňuje s myšlenkou, že lidský mozek obsahuje vývojovou matrici celého vesmíru. (obr. č. 22)

V zápisníku si poznamenal:

„...áno, fascinuje ma mozog... fascinuje ma ako obraz vesmíru? ...jeho extrakt? ...či jeho protipól? ...či jeho protivník?

a jeho možnosti !!?
a komu patrí ten mozog ?...
človeku ?!...
a fascinuje ma vždy ten človek ?
a komu patrí človek ?...“
(24)

Energie minulosti, současnosti i budoucnosti obepíná planetu Zem, koncentruje se nad zemským povrchem, vyplňuje troposféru, ve které žijeme a umíráme. Energie přetrvává... Zákon zachování energie hovoří také o energii minulých generací, jejichž poselství můžeme cítit všude kolem. Energie je uchována v lidské práci, zůstává v lidském obydlí - stále živá a přítomná. Senzibilové hovoří také o negativních energiích, tzv. psychosomatických zónách. Například v místech hromadných vražd (bitva u Lipan) jsou tyto energie přítomné po dlouhá století.

Cyklus zahrnuje fotografii *Fatamorgána I*, v níž se nad krajinou, horami vznáší vzdušný přelud nakumulované energie, připomínající

22) z cyklu Noosféra; fotografie 38x28,5 cm, 1981

23) Energia kríža; fotografie 100x72 cm, 1985

černou díru. V ofsetu *Moje súhvezdia* Sikora nad stejnou krajinou mezi znaménky vymezuje kresbou nekonečna své soukromé souřadnice. Motiv kříže se objevuje v práci *Súhvezdie Južný kríž (Crux)*, kde se spíše než religiózní asociace nabízí vymezení řádu v chaosu znamének. Jižní kříž je otevřená hvězdokupa v souhvězdí kříže na jižní obloze, zvaná též jako Skříňka na skvosty. Některá souhvězdí na pozadí Sikorova vesmíru kopírují astronomický atlas (*Súhvezdie Blíženci - Gemini*). Jiná uskupení, například fotografie *Súhvezdie hlavy* (1980) však vznikla projekcí obrysu člověka na pozadí znamének koloběhu života.

Súhvezdie Beyusouho klobúka (1988) obrací pozornost k přeměně tvořivé energie každého jedince do planetárního vědomí. Sikora cituje významného německého umělce druhé poloviny dvacátého století Josepha

Beyuse, který používal klobouk jako svou poznávací značku. Tento typický znak dokonce programově zavedl do svých projektů nazvaných sociální plastika.

Fotografií a kresbou z cyklu *V súradniciach času a priestoru - Tušenie energie* z roku 1981 se znovu vrací k cyklu *Môj vesmír*. Původně homogenní prostor nabírá dynamiku. Znaménka koloběhu života jsou přitahována energií do středu. Fotografie *Tušenie energie* vypovídá o pocitu neviditelné síly, která se projeví jako *Energia kríža*. Shluk dynamizovaných znamének drží v tomto tvaru snad nejvyšší možná duchovní síla. (obr. č. 23)

9) Antropický princip - Anthropós metron pantón (1985-1987)

„Člověk není, jak jsme se domnívali, středem vesmíru, ale něčím daleko krásnějším. Je stoupajícím šípem velké biologické syntézy. Člověk sám tvoří nejmladší, nejsvěžejší, nejsložitější a nejbohatěji odstíněnou ze všech hladin života...“ (25)

Již zmiňovaný termín Antropický vesmír (antropos - člověk), převzatý z kosmologie, je hypotézou, která si jako první položila otázku jakou úlohu má ve vesmíru člověk a do jaké míry s ním univerzum počítá, nebo zda nebylo už od začátku všechno připravené právě pro člověka. Pro Sikoru bylo důležité setkání s okruhem vědců kolem Jiřího Grygara. Zjišťuje, že s antropickým principem už dlouho pracuje jako s filozofickým východiskem.

Podle Grygara jsou nejméně čtyři možné odpovědi na otázku: Proč jsou věci ve vesmíru uspořádány tak, a ne jinak, proč existuje spíše něco než nic? Podle prvního typu je uspořádání vesmíru zcela nahodilé. Proti hovoří nepravděpodobnost náhodného vzniku takto inteligentního systému. Podle druhého typu je vesmírný vývoj záměrem vyšší síly, Stvořitele. Vyjdeme-li ovšem ze zákona negace negace, nemůže

v současné době věda přinést nezávislé důkazy této hypotézy. Třetí typ odpovědi předpokládá, že vesmír jiný být nemůže, neboť musí být v souladu sám se sebou. Tím jsou vymezeny nejen zákony, ale i podmínky, za kterých mohou platit. Podle relativní varianty odpovědi, vycházející ze způsobu a možností našeho pozorování a organizace našeho myšlení, jiný vesmír vidět nemůžeme. Konečně nejpozoru-hodnější hypotézu lze vidět v paralelní či následné existenci jiných vesmírů. Jinými slovy můžeme hovořit také o slabé verzi antropického principu, vycházející z povahy vesmíru, slučitelné s naší existencí jako pozorovatelů, silném principu, kdy vesmír vykazuje vlastnosti umožňující vznik a vývoj života, a konečné verzi, kdy již vysoce inteligentní (informované) společenství nepřipustí jeho zánik. (26)

Tyto úvahy jsou pro Sikoru významné, naposledy pracuje s analogiemi východisek vědeckých hypotéz. Úsilí dokladovat jednotu mezi člověkem a vesmírem je totiž nezbytné k plnému pochopení vlastní existence. Již na počátku vzniku vesmíru byl člověk podle Sikory naprogramován, stejně jako jeho směřování od pasivního mezičlánku k potenciálnímu hybateli vesmíru.

V cyklu *Antropický princíp* (1985) používá Sikora lidský skelet, vychází z rentgenových snímků vlastní ruky a hlavy. Do transparentních rentgenových snímků posléze promítá strukturu vesmíru. Sikorův autoportrét je zachycen jednou z profilu, podruhé en face. Jiné autoportréty jsou provedeny různými technikami (ofset, sítotisk) a domalovávány temperou či tuší.

24) Až do stredu mojej galaxie; ofset,
tempera 100x70 cm, 1985

Vesmír v nás je název fotografie napovídající, proč Sikora projektuje vesmír do rentgenových snímků svých částí těla - vesmír není nutné hledat jinde. Zatímco v Topografiích je znát jistý odstup, svět viděný z výšky a dálky, v rentgenech si naopak nelze představit větší subjektivizaci - ponor do vlastní hlavy. Stejně jako u ostatních cyklů i tady pracuje s polaritami černá - bílá, pozitivní - negativní (v případě fotografie *Vesmír v nás*).

V práci nazvané *Symetria?* je otisk ruky (fotogram) porovnáván s rentgenovým snímkem. Dvě rozdílné podoby energie, dva stejné vesmíry. Potvrzení jednoty univerza. *Súhvezdie ruky* a *Súhvezdie hlavy* Sikora chápe jako pomník lidské civilizace. Hvězdy na obloze vymezují tvar ruky, člověk je jednou provždy otištěn ve vesmíru, byl tady, jeho přítomnost nelze pominout. Sikora reflektuje smysl své existence i existence lidstva. Ve fotografii *Dotyky II* se rentgenové ruce zlověstně vztahují nad krajinou. Každý by měl být odpovědný za svoje činy.

Sikorovy obrazy, vize a metafory vyvolávají otázku, do jaké míry umělec zohledňuje neutěšenou realitu a možnosti jejího reflektování

současnýma, do přílišné abstrakce nezahleděnýma očima. Nelze beze zbytku žít a tvořit v utopickém bezčasí nekonečného vesmíru, aniž bychom se alespoň zčásti neodpoutali od těch, kteří potřebují slyšet jiná, možná prostší slova, aby měli šanci porozumět alespoň zlomku poselství.

V ofsetu s kombinací kresby, nazvaném *Reliktové žiarenie* Sikora částečně dokladuje existenci izotropního záření, přicházejícího ze všech částí vesmíru stejnoměrně, ale především pravidelným tečkováním na povrchu obrazu zdůrazňuje touhu po velké jednotě, stejnost člověka s vesmírem, která ovšem předjímá a předpokládá jeho zánik v materiální podobě. V obdobném ofsetu s názvem *Fosílne žiarenie* Sikora představuje stínohru lidských kostí v jakési zkamenělé, předvěké podobě, ty však přesto zanechávají zřetelný otisk své přítomnosti.

Sikora připouští eventualitu, že v každé buňce našeho mozku je zakódovaná úplná informace o vesmíru a jeho vývoji. Snímky z roku 1987 navazující na cyklus *Antropický princíp* s názvem *...A čomu som hrdo hovorieval: JA! (Big Stop!)*, vznikly bez použití fotoaparátu. Fotografie zvětšené z kresby na negativu respektují jen volnými

25) ...A čomu som hovorieval: JA!; fotografie 100x75 cm, 1987

asociacemi anatomické struktury, Sikora v nich zohledňuje spíše ekologické a kosmologické paralely. Lidský rozměr v jednotlivých fotografiích cyklu postupně zaniká, rozvolňuje se, hlava a ruka se postupně ztrácejí a rozplývají, až splynou s novou strukturou. (obr. č. 25) Podobný obraz *Kamienky pre Dominika Tatarku* (květen 1989) vznikl jako vzpomínka na přítele.

V Antropickém principu Sikora usiloval o hledání jednoty mezi jednotlivcem a univerzem. Bezvýchodnost tehdejší politické situace a skepse z poznaného, kterou prožíval v době normalizace, se odrazila i v tomto cyklu. Rozvolnění struktur souvisí s rozpadem hodnot, což byl fenomén, který převládal ve společnosti, nikoliv Sikorova osobní krize. V souladu s vesmírnými zákonitostmi však rozpad nutně přináší tušení nových, kvalitativně vyšších vztahů.

...A čo sa v skutočnosti rozpadá, odchádza do štvrtého priestoru a čomu som hrdo hovorieval: JA!, je širší název navazujícího cyklu, který je proveden malířskou technikou (akryl, inkoust). Tmavé, nepravidelné plochy plují mezi vrstevnicemi, uvnitř lze dešifrovat kostru ruky a hlavy. Obraz nabývá tvar zeměkoule. Mezi fiktivními světy i světem soukromým se objevuje také tvar kříže... Existuje snad někde na Zemi takováto pevnina? Chtěl snad Sikora naznačit, že se někde skrývá pevnina beze zla a nenávisti, nebo spíše znovu připomíná souřadnice, které si musí vymezit a obhájit každý z nás?

Následuje cyklus s názvem *Čiary divoko nakreslené grafickým výstupom počítača obiehajú okolo kúskov čohosi, čo sa premieta v dvojrozmernom priestore a čo sa v skutočnosti rozpadá a odchádza do priestoru štvrtého a čomu som hrdo hovorieval: JA* (1987). V této serigrafii je už přímo v názvu naznačena touha odhalit transcendentní pravdu, přesahující hranice možné zkušenosti a poznání. Čtvrtý rozměr zde spíše než čas zastupuje jakousi stále unikající duchovní konstantu, která je nezbytná k syntéze věcí.

Na předešlý soubor Sikora navazuje fotografickým triptychem s názvem *Prebúdzanie* (1988), který je rovněž pořízen bez použití kamery. Hvězdy symbolizují nový začátek, postupně se mezi nimi objevuje a otevírá oko. Sikora procitá, probouzí se ze snu. Tyto práce předznamenávají novou etapu, fotografii na konci osmdesátých a začátku devadesátých let téměř nepoužívá.

10) Odstup od fotografie (1985-1995)

Některé malby a kresby, ke kterým se Sikora po patnácti letech vrací, jsou svoji strukturovaností podobné fotografiím (zvláště kresby ve zdokumentované černobílé fotografické podobě), v obrazu *Relativita* z roku 1987 začíná kreslit znaménka koloběhu života již nefotograficky -

kresbou dosahuje dojmu pohybu, soustředné energie (*Tmavomodrá diera*). Malířskými technikami dosahuje velmi podobného efektu jako například v cyklu Černých děr či ve fotografii Energie kříže.

Triptych olejů *Tri z 2,85 x 10 na 33 možností prestavby* (z cyklu *Syzýgia*) představuje různé variace devíti čtverců na jednom plátně, které obsahují znaky a symboly. Ty se mohou neustále obměňovat, možnosti přestavby se snad nedají nikdy vyčerpat. Fragment jednoho znaku přechází do druhého, křesťanský kříž se propojuje s mezopotamským znakem pro znázornění ptáka, čínská číslovka se propojuje s runovým písmenem, znak člověka z Egypta se překrývá s komunistickou hvězdou... Vznikají pseudoznaky, hybridy, do nichž Sikora komponuje torza, otisky z někdejších objevů, které mohou poukazovat na dnešní chaotickou dobu, plnou protichůdných polarit. Zároveň mohou být apelací na zrušení hranic mezi národy i mezi lidmi.

Symbolický přechod ke tvaru kříže (*Rozbitý kríž*, *Ukrižovaný kríž*...) se jeví zejména v tomto období jako důsledek jisté skepse v budoucnost lidstva. Kříž se stává součástí mnoha cyklů, ztrácí ale svůj meditativní význam, evokuje rozpad, těžkost lidského údělu.

Od modelu pyramid přechází k prehistorickým památníkům - mohylám. Zatímco pyramidy jsou více modely společnosti, mohyly nesou konkrétnější stopy existence a rozpadu civilizací, v obou je však ukryta práce a snažení lidstva. Extrakt mnohaletých lidských zkušeností je obsažen právě v těchto znacích starých i nových civilizací, referují tak o tradici a vyjadřují se i k současnému dění. Sikora některé mohyly nechává ve stejném tvaru, jiné deformuje či jinak narušuje, akcentuje jejich tragický patos (Zrezaná, Ukrižovaná, Zvalená, Uväznená, Zdeformovaná) ve smyslu ohrožení existence lidstva, společnosti. Postihne tato skepse každého člověka, umělce? „Zdá sa mi, že všetci hľadáme to isté. To, čo sa nedá pomenovať, preto na to priliepame rozličné nálepky. Každý tu svoju, aby sme si to poľudštili, aby sme sa

toho nebáli. Objavili sme, že všetci sme na jednej lodi, na jednej planéte, ale situácia každého z nás je celkom výnimočná...“ (27)

Sikora se vrací k cyklu *Ohmatávanie hrobu* (1981-1991), hrob chápe jako citlivý záznam životní poutě. Stále více cítí nutnost vstupovat do aktuálních otázek současnosti a vyslovovat se k nim. Paralelně dokončuje *Mohyly* a začíná nový cyklus *Mohyla - Hrob*, *Hrob Suprematistov* a cyklus Erbů (*Zlatý erb*, *Čierny erb*...).

V březnu roku 1991 měl Sikora samostatnou výstavu ve Špálově galerii. V tomto období často jezdíval do Prahy. Na jedné z cest mezi Prahou a Bratislavou vznikla první skica k *Bielemu erbu*. I když se Sikora téměř nikdy nezabývá peripetiemi lokálního politického vývoje, k této malbě se inspiroval chystaným rozpadem československé federace. Sikora prožívá další období deziluze. Poznává, jak politické ambice plodí násilí ducha; důsledkem je nová demontáž, neúčelně a protismyslně vynaložená energie. Obává se, že o mnoho méně úsilí a prostředků zbude na záchranu znečištěné přírody, probuzení unavených, vyčerpaných lidí.

Souběžně s těmito pracemi se věnuje cyklu *Hrob Suprematistov*, kde odkazuje na El Lisického, Suetina, Maleviče. Životní příběh těchto suprematistů byl jedním velkým paradoxem. Nenáviděli carský režim, čekali a vítali revoluci a s ní spojený nový život, nového člověka, nové umění... Nakonec si útěkem před revolucionáři zachraňovali holé životy. Jejich myšlenky byly zneužity lidmi, kteří k naplnění ideje ničím nepřispěli. V obrazu *Malevičov hrob* Sikora překresluje černobílou tužkou (s odstíny od jedné do deseti) detaily a části nejznámějších obrazů tohoto ruského umělce. Kazimír Malevič ovlivnil rozhodujícím způsobem avantgardní umění celé Evropy, svými díly (například Černý čtverec na bílém podkladě) umocnil nástup suprematismu.

V roce 1992 začal Sikora pracovat na větším cyklu *Víťazný oblúk (Pre Európu)*. Na jedné straně usiluje o sjednocení rozpadávajícího se, na

druhé straně akceptuje nevyhnutelnost rozpadu jako fenomén umožňující pochopit současnost.

Projekt (kombinace kresby na stěnu a světla) *Víťazný oblúk (Bosna, Bosna)* Sikora realizoval ve více evropských galeriích (Žilina, Budapešť, Varšava, Záhřeb, Sarajevo). Zaměřil se na střed Evropy a Balkán, znepokojují ho otřesné události v Bosně, hovoří o zkoušené Evropě. V této části Evropy zachytil transformaci hranic za posledních dvě stě let pomocí vyznačených směrů útoků. Změny hranic zapříčiněné válkami, povstáními a lokálními boji komentuje zraňujícími, ideologickými „militantními" znaky; tvoří tak absurdní obraz světa. S militantními znaky, které objevil ve starých vojenských mapách, pracoval jako s koláží.

Objekt černého imaginativního dvojitého kříže s kresbou militantních znaků na stěně s názvem *Polčas rozpadu* vymezuje hranice Slovenska. Zvnitřku ramen rozpadlého kříže svítí červené neonové světlo. Instalace je mementem rozpadu federace a připomínkou nové vlny nacionalismu v mečiarovském Slovensku.

11) Od znaku k tvaru (1995-1998)

V roce 1995 se Sikora vrací k fotografii; vznikají nové práce, ve kterých autor vystupuje jako ikona - znak, alter ego. Jinou formou navazuje na cykly *Ohmatávanie hrobu* či *Hrob pre Maleviča*. Vrací se opět k médiu fotografie, které využívá při autentických soukromých performancích. Tato soukromá představení si připravuje jen pro objektiv. Gesta si rozkreslí, připraví dramaturgii, potom fotografuje. Vždy jen sebe. „Len ja môžem vstupovať do výsostne môjho sveta..." (28)
Pozorovatel Rudolf Sikora se nyní sice objevuje ve svých fotografiích konkrétněji, silueta jeho postavy však prostupuje do struktury kamene, symbolu země.

Jeho profil (*Pozorovateľ I*) přechází do vesmíru. Člověk je totiž spojen s vesmírem víc, než si obvykle dokáže představit. Trojúhelníkový fotografický objekt tvoří výseč vesmíru, Sikorův profil je vymezením v nekonečnu, pokračováním vývoje. Na konci vývoje je prozatím vždy člověk. Ve fotografii *Pozorovateľ II* nalézáme sedící postavu, uvězněnou v pyramidě, jejíž jedna stěna se přeměnila v obrysy téhož muže. Věčný pozorovatel se tak ocitá uprostřed dění. „Pozorovatel je pro vytvoření vesmíru stejně podstatný, jako je vesmír podstatný pro vytvoření pozorovatele.“ (29)

Fotografickým objektem *Bozk veľkej kozmickej bubliny* (termín si Sikora vypůjčil z kosmologie) ironicky upozorňuje, že naše poznání je ohraničené, byť se pozorovatel vlastním vesmírem dotýká nekonečna. Důležitá je invence, přesah ke globálnímu myšlení. Tak se mohou ve vesmíru odstartovat nové procesy. Sikora věří, že lidstvo je jen na začátku vývoje, vesmír nám rezervuje množství času, abychom mentálně dospěli.

V roce 1995 také vzniká fotografický objekt s přísně geometrickými tvary, kombinovaný s akrylovou malbou na dřevě s názvem *Sám proti sebe I*. Osu tvoří velký kříž, který Sikora tlačí z obou stran. Symbolizuje dualitu dobra a zla, antagonismy smířené v souřadnicích vesmíru. Výmluvný název nese i další významy. Postavy tlačí proti sobě černou svislou část - propast mezi dobrem a zlem, nad nimi se spojil vesmír. Čas všechno rozřeší. (obr. č. 26) V jiném objektu s názvem *Sám proti sebe II* tlačí proti sobě zlatý ingot, symbol mamonu, jež považuje za jeden ze zásadních problémů lidstva.

Politický vývoj na Slovensku se obrátil nesprávným směrem, nyní však nikoliv zásahem zvenčí, ale vědomou volbou většiny obyvatel. Pokud se člověk chce vyrovnat s vlastním údělem, musí nutně volit nadindividuální cíle. Právě zde se po vzoru Sisyfa vrací stále znovu na

zem, neboť existují určité meze, které překročit nelze. Sikora prožívá polohu „sám proti sobě“.

Ve fotografii *Ohmatávánie hrobu*, skládající se z několika částí, vymezuje prostor, kde lze zanechat konkrétní poselství doby. V jednotlivých částech se objevuje v různých polohách - leží, vstane a opět padne - nabízí se zde interpretace analogie koloběhu života. Sikora zřejmě přináší zprávu o peripetiích života a výsledné energii, kterou si bereme na jiný svět.

Fotografie nalepené na dřevě s akrylovou malbou kříže uprostřed nesou název *Hrob pre Maleviča I a II*. Kříž, nebo také souřadnice času a prostoru rozdělují čtvercový formát (tvar, který používala avantgarda) objektu na čtyři „prostory“. Do kvadrantů - hrobů se ukládá autor sám. Sikora leží, stojí, znaven odpočívá, pravý horní kvadrant však zůstává nezaplněn. Vychází ze stejné filozofie jako Malevič, jehož dílo reinterpretuje, používá motivu kříže a čtverců, pracuje s prázdnem.

26) z cyklu Sám proti sebe I; fotografie, akryl, dřevo 210x320 cm, 1995

Sikora pracuje s různými materiály, emulzi nanáší na kámen, na něj potom exponuje obrazy. Opět je to kříž, který tvoří osu samotné instalace *Hrob pre Maleviča IV*, jeho význam naplno doznívá skrze symboliku děje (utrpení).

V roce 1996 vzniká cyklus fotografií s názvem *Pozemšťan*. Pozemšťan se svým trápením, někdy s pocitem marného boje. V levé polovině trojúhelníkové fotografie *Pozorovateľ - Pozemšťan* leží postava prostoupená strukturou země, pravou část tvoří vesmír. Země i vesmír se potkají v jediném bodu, vrcholu trojúhelníku.

Jinde leží *Pozemšťan* na fiktivním rozhraní vesmíru a Země, je však více spojen se zemí - dokud člověk žije, měl by vykonat podstatný čin. On sám může vstoupit do řádu věcí.

27) Pozemšťan; fotografie 190x270 cm, 1996

Další Pozemšťan (fotografie na dřevě) v prostoru nehybně leží. Postupně se v deseti pozicích nechává okupovat vesmírem, až jím prostoupí úplně. Ve fotografickém objektu *Pozemšťan (Vstaň a choď)* je obsažena výzva nenechat se zahnat do kouta, vždy si zachovat vlastní názor. Postava Sikory zprvu leží, postupně se vzmáhá, nakonec se dotkne vesmíru. Sikora tentokrát opravdu vše pozoruje ze Země, bez příliš optimistické symboliky souznění s vesmírem. Tento cíl vidí jako vzdálený ideál. (obr. č. 28)

Pozemšťan II (skica) vstává, akčními postoji a mnoha gesty se dovolává dosud nepoznaných pravd. V archetypální pyramidě na jejím nejvyšším stupni již jen pasivně leží, z větší části pohlcen, přijímán vesmírem. Stupňovité uspořádání je symbolikou vyvrcholení určitého procesu. Pozorovatel se stává pozemšťanem, kterého pohltil koloběh života.

Pyramidální objekt *Pozemšťan II*, kde Sikora na deseti postech pouze leží a pozoruje větší či menší část vesmíru, vypovídá o rezignaci, ale

zároveň i o schopnosti být při vědomí. Čím více si člověk uvědomuje svůj úděl, tím více se stává součástí vesmíru. Sikora je pozorovatelem sebe sama i člověka obecně. Fotografie použité v tomto objektu později prezentuje i samostatně. (obr. č. 29)

Přestože se Sikora v tomto období divákovi přiblížil více, mohou zůstat dílčí nuance jeho tvorby neodhaleny. Ocitá se totiž v privátní zóně, neboť se konceptuálně zabývá možnými výklady sebe sama.

Instalací v prostoru, která nejsilněji vyzněla v galerii U bílého jednorožce v Klatovech (1996), se pokouší myšlenkově jít ještě dál. Vyčerpaná postava - pozemšťan se plazí po dlažbě. On sám reflektuje stále stejnou otázku: Kam jdeme?

Cyklus *Sizyfos* dále rozvíjí výpověď obrazu *Pozemšťan - Vstaň a choď*. Ve skládačce fotografických obrazů Sikora vypráví další příběh. Tentokrát se postava nahoře nevzchopí, po snaze a sisyfovském snažení

28) Pozemšťan (Vstaň a choď!); fotografie, akryl, dřevo 300x240 cm, 1996

29) z cyklu Pozemšťan (I, II); diptych, fotografie 70x100 cm, 1996/98

zůstává ležet. Marnost svého boje Sikora ještě umocnil výstavou v rámci festivalu Foto Praha - Kolín, kterou nazval *Pozemšťan - Sizyfos*. Instalace v kolínské Galerii V zahradě využila specifický prostor určující pořadí, v němž divák zhlédl vystavená díla. Divák byl veden úzkou prosklenou chodbou podél kamenné zdi, kdy jednotlivé polohy *Pozemšťana - Sizyfa* směřovaly k objektu *Hrob pro Maleviče*. Symbolické ukončení instalace je katarzí, odtud se každý musí nevyhnutelně vracet stejnou cestou k východu. Zdánlivý defétismus se v opačném sledu pozorování mění v proces nabývání individuální vůle. Ideály, jež jsou neustále sráženy k zemi, nemohou být nikdy popřeny, nebude-li popřena existence zvěstovatelů. Filozofický rozměr díla nabízí více interpretací, toho si je autor vědom a sám s touto mnohovýznamovostí pracuje.

Pozemšťan - Sizyfos navazuje na cyklus *Pozemšťan - Pozorovatel*, který byl vystaven v roce 1996 ve Špálově galerii v Praze. V tomto cyklu se ovšem do popředí dostává ještě více sebereflexe a uvědomování si vlastního údělu. Jaká provinění si musí Sikora odžít?

Bohové Sisyfa odsoudili, aby bez ustání valil balvan na vrcholek hory, odkud pak kámen spadl vlastní silou. Domnívali se, ne zcela bezdůvodně, že neexistuje strašlivější trest než zbytečná a beznadějná práce. „V tom spočívá veškerá tichá Sisyfova radost. Jeho osud mu patří. Jeho balvan je jeho věcí. Obdobně absurdní člověk posuzující své utrpení umlčuje veškeré modly…“ (30)

Sebezkoumajícími projekty Sikora rozptyluje svoje alter ego, může se tak dostat více k sobě samému. Poslední fotografické práce jsou nemilosrdnou sebereflexí vlastního snažení, v nichž promítá do struktury dlažby znavenou siluetu svého těla. (obr. č. 30) Pochybnosti o smyslu důsledného naplňování individuální volby v protiváze setrvačným masám se ovšem nevyhne žádný avantgardní umělec.

30) z cyklu Pozemšťan (Na dlažbe); fotografie 70x100 cm, 1996/98

Rozhovor o možnostech a směřování fotografie (kavárna U Týna v Praze, podzim 1996)

1) Vrátíme se k záznamu akce Z města ven; měl jste ještě předtím nějaké zkušenosti s fotografií?

Ne, to byla moje první fotografie, která vznikla za účelem dokumentace, bylo mi tehdy čtyřiadvacet let. Svým způsobem byla nejslavnější, neboť vyšla na obálce Die aktuelle Kunst aus ost Europa od Klause Groha, kterou vydalo DuMont v roce 1972. Tenkrát to byla jediná soustředěná publikace o umění ve východní Evropě. Spíše než ta fotografie byla zajímavá akce, kterou zachycovala...

2) Později se stala pro vás fotografie další možností k sebevyjádření...

Vznikaly akce v přírodě, které jsem chtěl pochopitelně nějak zachovat. Zajímala mě autenticita neopakovatelného děje. Později jsem pracoval s fotografií jako meziproduktem, sloužila jako podklad ke kolážím. Vytvářel jsem přípravné matrice pro ofsetové grafiky, které jsem někdy nechal vyznít jako konečný obraz. Až v druhé polovině sedmdesátých let jsem začal fotografii záměrně používat jako finální produkt. Přefotografoval jsem koláž, kresbu nebo grafiku, negativ potom zvětšil na plátno. Do fotografického obrazu jsem někdy ještě vstupoval malbou nebo kresbou. V případě použití znamének vzniku a zániku jsem zasahoval do výsledné podoby fotografie její rotací pod zvětšovacím přístrojem nebo samotným pohybem zvětšovacího přístroje.

3) Zajímá vás tedy programově posun mezi kresbou a fotografií? V některých případech jsou obě díla téměř identická...

Kresbu a fotografii lze porovnávat, často jsem vystavoval obě díla současně. Originál - kresba, matrice - kresba působí vedle fotografie staticky. Fotografie umožňuje vyjadřovat se více autenticky, potvrdila se moje představa o možnosti vnést do fotografie náznak pohybu, letu, zejména v případě cyklu černých děr. Stopy, které znaménka zanechávají, bych takto nikdy nenamaloval.

4) Maloval jste také přímo na negativy, planfilmy. Tento princip se objevuje zejména v cyklech Probuzení, Čemu jsem kdysi říkával: JÁ...

Dokonce se mně dařilo nakreslený obraz z papíru rovnou otisknout na film. Vznikaly rozměrné fotografie bez použití kamery a někdy i bez použití zvětšovacího přístroje.
5) Experimentujete s fotografií, vytváříte intermediální objekty. Jak se díváte na čistou fotografii bez jakéhokoli zásahu?

Autentická fotografie je nejsmysluplnější, zastavuje čas, okamžik. Rád se dívám na dokument, z českých autorů například na fotografie Jindřicha Štreita, také na inscenovanou fotografii osmdesátých let, kam spadá Miro Švolík, Tono Stano, Peter Župník a další.
Možnosti fotografie jsou tak obrovské, že i já mám snad právo s tímto médiem experimentovat. Stále častěji ji však nepoužívám v prvním plánu, ale spíše jako malíř či akční umělec.

6) Nezdá se vám, že čistá fotografie, dokument jsou v této době na pozadí zájmu? Hodně výtvarníků pracuje s fotografií, objevila se nová média... Diskutovalo se několikrát na téma hranice fotografie...

Osobně toleruji všechna média, nemám pocit, že by čistá fotografie byla na okraji zájmu. Prolínání fotografie s jinými postupy není špatné, jen musíte vědět, kdy je použít. Technologie, technika, kterou si vymyslíte, nesmí suplovat myšlenku. Musíte alespoň tušit, co chcete říci. Když je technický postup první a idea druhá, výsledkem je pouze módní efekt. To platí v umění obecně. O takových obrazech nehovořím, mě zajímají fotografie, které tvoří výzkum své doby.

7) V současnosti je nejaktuálnější počítačová úprava fotografií...

Tento způsob práce s obrazem a vůbec nové technologie bych charakterizoval jako odkaz devadesátých let. Uvidíme, co přinese příští století.

8) Snad počítačové možnosti, digitalizace, Internet nepohltí vše ostatní...

Z každé doby zůstane jen to nejlepší. Z šedesátých a sedmdesátých let konceptuální fotografie, akční umění, z osmdesátých odkaz inscenované fotografie, z devadesátých nová média.

9) Pro přesnější vyjádření myšlenky jste v osmdesátých letech používal také dost nezvyklé techniky - sendvič negativ a rentgen vlastní hlavy a ruky. Filmy vznikaly pro tento účel, nebo v důsledku vašich zdravotních problémů ?

Měl jsem spíš problém přesvědčit lékaře, aby rentgenoval zdravého člověka. Výsledný obraz vznikal ze dvou až tří negativů právě sendvičovým způsobem, z nichž některý byl rentgenový film.

10) Ocitáme se na sklonku tisíciletí. Jak byste přesněji charakterizoval devadesátá léta ve výtvarném umění?

Díla vznikající v tomto období mají jasnější, konkrétnější, nezamlžující ideu, oproti mnohovýznamovým obrazům osmdesátých let. V šedesátých a sedmdesátých letech stačilo projekt naznačit v podobě konceptu, dnes jsou nejsilnější právě ty práce, které se realizují.

Děkuji za rozhovor.

ZÁVĚR

Rudolf Sikora je příkladem umělce, který nastavuje zrcadlo společnosti nikoliv jen svou tvorbou. Reflektuje základní hodnoty lidské existence, kdy v opozici destruktivnímu individualismu konce dvacátého století vytváří a představuje svůj soukromý vesmír, obydlenou planetu, kde je dostatek místa pro zachování všech forem života. Hédonismus postmoderní doby ale příliš neumožňuje zabývat se metafyzickými otázkami, touha po rychlém osobním naplnění je silná a zapříčiňuje množství nesprávných kroků vedoucích nakonec proti člověku samotnému.

Sikorovo dílo není vykonstruované, poplatné nahodilým módním trendům, čerpá a vychází naopak z vnitřní nevyhnutelnosti, odpovědnosti každého jedince usilovat o pochopení vlastní role ve vesmíru. Pokud byla Sikorova raná tvorba zejména mementem se silným ekologickým akcentem, bylo tomu tak především proto, že se

v šedesátých a sedmdesátých letech teprve začínala definovat a pojmenovávat závažná témata týkající se ohrožení planety Země, respektive diskutovala se ve víceméně uzavřeném okruhu úzce zaměřených odborníků. Ve východní Evropě situaci komplikovala navíc i politická tabu. Příklon k akčnímu umění se stal logickým vyústěním tehdejší Sikorovy tvorby, která již od počátku vykazovala značné intermediální přesahy.

Na konci milénia by byl ovšem podobný apel nedostatečný, bez vnitřní transformace většiny z nás nemůže lidstvo přežít. Aby Sikora stvrdil, kým skutečně je a za čím si celý život stojí, stal se v letošním roce obyvatelem Earth Planet Universe. Hnutí Greenpeace obsadilo malý ostrov mezi Skotskem a Islandem a každému, kdo ideově přísluší k této zemi, je vydán pas s vyznačenou národností Citizen of Waveland. Sikora totiž zohledňuje nejen potřebu aktuálního angažovaného postoje, ale stále hledá nové formy a podoby umělecké výpovědi, s důrazem na srozumitelnost a komunikativnost k co nejširšímu okruhu vnímavých lidí. Jeho výtvarná tvorba je zdánlivě hermetická, přístupná jen malému okruhu zasvěcenců, neboť vytváří syntetizující fabulace a poměrně složité tvořivé fikce. Nicméně obecná rovina výpovědi je sdělitelná a čitelná, stejně jako Sikorovy občanské postoje. Zanechává zřetelný otisk ve vesmíru, jehož jsme všichni součástí.

Společný osud outsiderů vytvořil povědomí spolupatřičnosti lidské solidarity, s rozpadem totality se rozpadají i tyto vazby. Dnešní doba rozmetala hierarchii hodnot, specifické problémy postkomunistického světa všechno ještě více komplikují. Zatímco ve svých dřívějších pracích Sikora používal znaky koloběhu života, v devadesátých letech se objevují nové, ideologické symboly, naplněné skepsí (*Náš vesmír - 1994*). Koncem devadesátých let ještě silněji cítí beznaději, má pocit, že řada lidí zneužívá demokracie.

„...Kedysi som si myslel, že umenie môže spasiť svet. Veril som, že túto silu bude mať aj to, čo vytvorím. Dnes už tomu tak neverím. Viem iba, že svet mení všetko, mňa, nás, umenie, aby sa mohol meniť sám...“ (31)

Rudolf Sikora se chce v budoucnu věnovat soustředěnějším malířsko-kreslířským cyklům. Současnost provokuje k tématům, týkajícím se nedalekého konfliktu v Kosovu, Sikora zatím nevynechal jedinou podstatnou událost, kterou by nereflektoval.

Pokud svými postoji půjde lidstvo zásadně proti sobě, je třeba zvážit, zda může v tuto chvíli aktivní úsilí pouze několika set mimořádně silných osobností zvrátit stav věcí, nebo zda je lépe pomoci alespoň několika konkrétním lidem.

ODKAZY

(1) strojopisný sborník (autor neuveden): Fráňa Drtikol (Osobnost a dílo); z majetku Ervíny Bokové, nedatováno

(2) z korespondence F. Drtikola, nedatováno; fotografická sbírka UPM v Praze

(3) Sikora, Rudolf: Z idealistického zápisníka. Myšlienky, ktoré nosíme v sebe; seminární práce, VŠVU Bratislava, 1968/1969, str. 9

(4) Sikora, Rudolf: citace v článku Nechcem sa báť! (autor neuveden); deník SME, nedatováno

(5) Sikora, Rudolf: Otvorený ateliér; strojopis, nedatováno, str. 2

(6) Liška, Pavel: Koncepční umění Josepha Kosutha - Art after Philosophy and After. Výtvarné umění. 1992, č. 1, str. 5

(7) Sikora, Rudolf: Z idealistického zápisníka. Myšlienky, ktoré nosíme v sebe; seminární práce, VŠVU Bratislava, 1968/1969, str. 8

(8) Restany, Pierre: Inde. Alex Mlynárčik. Slovenská národná galéria, Bratislava, 1995, str. 57
(9) Gazdík, Igor: Prvý otvorený ateliér; strojopis, nedatováno, str. 4
(10) Sikora, Rudolf: Antropický princíp; strojopis, 1985, str. 3
(11) Tomáš, Eduard; Tomášová, Míla: Dostaneme, co si zasloužíme. Regenerace. 1999, č. 3, str. 6
(12) Machovec, Milan: Filosofie tváří v tvář zániku. Zvláštní vydání..., Brno, 1998, str. 10, 20
(13) De Chardin, Pierre Teilhard: Vesmír a lidstvo. Vyšehrad, 1990, str. 208
(14) Krist, Janoš: Proč Sofoklés, proč Oidipús; program představení HaDivadla „Sofoklés: Král Oidipús“, Divadlo Archa, Praha 1999, str. 3
(15) De Chardin, Pierre Teilhard: Vesmír a lidstvo. Vyšehrad, Praha, 1990, str. 190
(16) Grygar, Jiří: Vesmír, jaký je. Mladá fronta, Praha, 1997, str. 186, 200
(17) z rozhovoru s Rudolfem Sikorou, 22.2.1999, Praha
(18) Gleick, James: Chaos. Ando Publishing, Brno, 1996, str. 43
(19) Sikora, Rudolf: Sme bytosti vynárajúce sa z kozmu. Výzva 059. 1982
(20) Sikora, Rudolf: rukopisné poznámky, nedatováno
(21) Sikora, Rudolf: rukopisné poznámky, nedatováno
(22) Funk, Karel: Mystik a učitel František Drtikol. GEMMA89, Praha, 1993, str. 164
(23) Linhartová, Věra: Meziprůzkum nejblíž uplynulého / Přestořeč. Mladá fronta, Praha, 1993, str. 360
(24) Sikora, Rudolf: Otvorený ateliér; strojopis, nedatováno, str. 1
(25) De Chardin, Pierre Teilhard: Vesmír a lidstvo. Vyšehrad, Praha, 1990, str. 187

(26) Grygar, Jiří: Vesmír, jaký je. Mladá fronta, Praha, 1997, str. 200-201

(27) Sikora, Rudolf: Moderne aj o postmoderne; strojopis, nedatováno, str. 9

(28) z rozhovoru s Rudolfem Sikorou, 22.2.1999, Praha

(29) Grygar, Jiří: Vesmír, jaký je. Mladá fronta, Praha, 1997, str. 200

(30) Camus, Albert: Mýtus o Sisyfovi. Svoboda, Praha, 1995, str. 165

(31) Sikora, Rudolf: Sme bytosti vynárajúce sa z kozmu. Výzva 059. 1989

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. Adamčiak, Milan: Fluxus. Profil súčasného výtvarného umenia. 1992, č. 22, 23
2. Archlebová, Tamara: Človek a civilizácia. Pravda. 5.12.1989
3. Bartošová, Zuzana: Pozorovateľ Rudolf Sikora; katalog k výstavě R. Sikory, Galerie Václava Špály, Praha, 1996
4. Bezúchová, Marta: O ekológii, fotografii, ale aj o inom s akademickým maliarom Rudom Sikorom. Výtvarníctvo, fotografia, film. Nedatováno, s. 13-14
5. Capra, Fritjop: Tao fyziky. Gardenia, Bratislava, 1992
6. Cyprich, Robert: Couserie o otáznikoch; strojopis, 1980
7. De Chardin, Pierre Theilhard: Vesmír a lidstvo. Vyšehrad, Praha, 1990
8. Dethlefsen, Thorwald: Osud jako šance. Svoboda, Brno, 1992
9. Doricová, Dana: Ekologické motívy vo výtvarnom umení; katalog k výstavě, Považská galéria, Žilina, 1998
10. Fiala, Jiří: Živý vesmír. Vesmír. 1992, č. 5, s. 298
11. Gazdík, Igor: katalog k výstavě R. Sikory, Okresná hvezdáreň, Rimavská Sobota, 1986
12. Gazdík, Igor: Rudolf Sikora; strojopis, Bratislava, 1989
13. Gazdík, Igor: Kolobeh života. PaS. 1988, č. 7
14. Gazdík, Igor: Povodnosť, paralely, doteky; strojopis, 1980
15. Gazdík, Igor: Prvý otvorený ateliér; strojopis, 1970
16. Geržová, Jana: Rudolf Sikora momentálny... Kultúrny život. 1992, č. 17
17. Geržová, Jana: Umenie akce. Profil. 1991, č. 14, 15
18. Goldberg, Rose Lee: Americký a európsky performance od r. 1933. Live Art. Profil. 1993, č. 3

19. Gregorová, Anna: Kultúra je lakmusový papierik spoločnosti; strojopis, nedatováno
20. Grygar, Jiří: Vesmír, jaký je. Mladá fronta, Praha, 1997
21. Hawking, Stephen: Stručná historie času. Mladá fronta, Praha, 1991
22. Hrabušický, Aurel: Pozorovateľ Ruda Sikoru; katalog výstavy Mesiac fotografie, Bratislava, 1995, s. 186
23. Hrabušický, Aurel: katalog výstavy Reset, Galerie U bílého jednorožce, Klatovy, 1997
24. Hrabušický, Aurel: Slovenská fotografia 80. rokov; katalog k výstavě, Bratislava, 1989
25. Chalupecký, Jindřich: Na hranicích umění. Prostor, Praha, 1990
26. Jaglová, Tatiana: Odmocnenie tmy. Slovenka. 1990, č. 10, str. 12-13
27. Janoušek, Ivo: Rudolf Sikora; strojopisný text k zahájení výstavy v KS Opatov, Praha, 1989
28. Janoušek, Ivo, Strauss, Tomáš: katalog k výstavě R. Sikory, Galerie Václava Špály, Praha, 1991
29. King, Elaine A.: Postmoderna - hádanka avantgardy. Profil. 1994, č. 1
30. Kolektiv autorů: Encyklopedie českých a slovenských fotografů. ASCO, Praha, 1993
31. Macek, Václav: katalog k výstavě R. Sikory, Salon Mina, Litvínov, 1989
32. Macek, Václav: Fascinovaný znakmi. Nedeľná Pravda. 1.9.1989.
33. Macek, Václav: Rudolf Sikora. Česká a slovenská fotografie dnes. Orbis, Praha, 1991
34. Macek, Václav: Súčasna slovenská fotografia; katalog k výstavě, SKZ MK SR, Bratislava, 1991

35. Machovec, Milan: Filosofie tváří v tvář zániku. Zvláštní vydání..., Brno, 1998
36. Matuštík, Milan, Rezník, Branislav: katalog výstavy Disperzia, Dům umění, Ostrava, 1984
37. Matuštík, Ladislav, Vrbanová Alena: katalog k výstavě R. Sikory, Považská galéria umenia, Žilina, 1994
38. Murín, Michal: Rozbitie rámca. Profil. 1993, č. 3
39. Murín, Michal: Performance. Profil. 1993, č. 3
40. Pecha, Pavel: Rudolf Sikora; diplomová práce, FAMU Praha, 1994
41. Pijoan, José: Dějiny umění 10. Odeon, Praha, 1984
42. Restany, Pierre: Inde. Alex Mlynárčik. Slovenská národná galéria, Bratislava, 1995
43. Sikora, Rudolf: Antropický princíp (Prečo vesmír, prečo astronómia, prečo antropický princip); strojopis, 1985
44. Sikora, Rudolf: Z listov priateľom...; strojopis, Český Těšín, 1990
45. Sikora, Rudolf: Moderne aj o postmoderne; strojopis, nedatováno
46. Sikora, Rudolf: Otvorený ateliér; strojopis, nedatováno
47. Sikora, Rudolf: Sme bytosti vynárajúce sa z kosmu. Výzva 059. 1979-1989.
48. Sikora, Rudolf: 1970-1996. Textová koláž; katalog výstavy Reset, Galerie U bílého jednorožce, Klatovy, 1997
49. soubor materiálů z archivu Rudolfa Sikory
50. Srp, Karel: Minimal, Earth and Concept Art (část 1, 2). Jazzová sekce. Praha, 1982
51. Tausk, Petr: Dějiny fotografie II. Interpretační hlediska; skripta AMU, Praha, 1984
52. Tausk, Petr: Přehled současné fotografie v zahraničí; skripta AMU, Praha, 1985
53. Zhoř, Igor: Proměny současného výtvarného umění. SPN, Praha, 1992

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1) Rudolf Sikora při práci v ateliéru; první ročník VŠVU, 1963
2) vernisáž na chodbě Ústavu makromolekulární chemie ČSAV; zleva: I. Janoušek, R. Sikora, A. Šimotová; leden 1989
3) Topografický bazén; Prvý otvorený ateliér, Tehelná ul. 32, Bratislava, 19.11.1970
4) Z mesta von I; dokumentace akce, červený pigment na sněhu (1 šipka = 5 m), 1970
5) Rezy civilizáciou IV/a; fotoplátno 135x45 cm, 1972
6) v bytě Igora Gazdíka; zleva: P. Breier, R. Sikora, I. Gazdík, M. Adamčiak, vzadu stojí: J. Koller, P. Meluzín, 1973
7) Výkričník; fotokoláž, návrh projektu, 1974
8) Čas... (stalagmit); fotokoláž 50x50 cm, 1973
9) Čas... Priestor IX (Galéria času III); koláž, 1974/76
10) Habitat III; fotokoláž 100x70 cm, serigrafie 70x50 cm, 1975
11) z cyklu Pyramída... Civilizácia... Diagramy (Negatív?), (Pozitív?) III; autotypie, akryl 50x50 cm, 1976
12) Pyramída II - Kolobeh života; serigrafie 250x450 cm (detail), 1976
13) Fázy pyramídy - Civilizácie VI (Hypotéza: Pulzujúci vesmír); autotypie, koláž 127x84,5 cm, 1977/79
14) z cyklu Nekonečný kolobeh života (Iný svet?); koláž, ofset, autotypie 70x70 cm, 1976/79
15) Múr - Kolobeh života; dokumentace land-artové akce, Norsko, 1995
16) Čierna diera IX (Sústredenie energie); fotografie 1978, 100x70 cm, 1978
17) V súradniciach času a priestoru (Príchod...?); triptych, fotografie 38x28,5 cm, 1981
18) Autoportrét (Nie!, Nie!, Áno?); fotografie 100x70 cm, 1980

19) z cyklu ♦ → † (Dotyky II); fotografie, tisk z rukou 57x42,5 cm, 1981
20) Črepy; fotokoláž 57x42,5 cm, 1983
21) Diaľnica... (Deň?, Noc?); fotokoláž 90x50 cm, 1981
22) z cyklu Noosféra; fotografie 38x28,5 cm, 1981
23) Energia kríža; fotografie 100x72 cm, 1985
24) Až do stredu mojej galaxie; ofset, tempera 100x70 cm, 1985
25) ...A čomu som hovorieval: JA!; fotografie 100x75 cm, 1987
26) z cyklu Sám proti sebe I; fotografie, akryl, dřevo 210x320 cm, 1995
27) Pozemšťan; fotografie 190x270 cm, 1996
28) Pozemšťan (Vstaň a choď!); fotografie, akryl, dřevo 300x240 cm, 1996
29) z cyklu Pozemšťan (I, II); diptych, fotografie 70x100 cm, 1996/98
30) z cyklu Pozemšťan (Na dlažbe); fotografie 70x100 cm, 1996/98

Obsah:

ÚVOD

1) Proč Rudolf Sikora? str. 2

2) Biografie str. 6

3) Souvislosti a vznik konceptuálního umění str. 8

TVORBA RUDOLFA SIKORY

1) Tvořivá období a směřování str. 11

2) Studijní léta. Topografie, akce, projekty (1968-1974) str. 13

3) Čas... Prostor. Společné projekty (1971-1974) str. 26

4) Světové domy a pyramidy (1975-1976) str. 36

5) Soukromý vesmír (1976-1980) str. 40

6) Černá díra (1976-1979) str. 48

7) V souřadnicích času a prostoru (1980-1981) str. 51

8) Energie jako imperativ života (1980-1985) str. 57

9) Antropický princip - Anthropós metron pantón (1985-1987) str. 66

10) Odstup od fotografie (1985-1995) str. 72

11) Od znaku k tvaru (1995-1998) str. 75

Rozhovor o možnostech a směřování fotografie str. 83

ZÁVĚR str. 87

ODKAZY str. 89

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY str. 91

SEZNAM VYOBRAZENÍ str. 94

Jolana Havelková: Fotografické dílo Rudolfa Sikory

Teoretická magisterská práce obsahuje 97 stran, z toho 63 stran vlastního textu a 30 obrazových příloh zapůjčených z archivu Rudolfa Sikory.

Při citování z této práce musí být uvedené, že jde o závěrečnou teoretickou práci na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.

Autorka děkuje především Rudolfu Sikorovi, který si našel čas k bezpočtu osobních setkání, na jejichž podkladě tato práce vznikla. Názvy a původní citace autora jsou ponechány ve slovenském jazyce. Pokud jsou citace nebo odpovědi v českém jazyce, jsou převzaty z rozhovorů a tudíž upravovány autorkou textu.