



# JAZDCE

Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí

> ročník I. > číslo 1 > august - september - október 2009 <

## Nulový bod slovenskej výtvarnej kritiky!

„...problém jednotlivca ako klúčovej postavy nachádzame na rozličných úrovniach života v Československu. Zdá sa, že krajina sa drží iba vďaka týmto individuálnym, jedinečným a nenahraditeľným bezpečným oporám...“, napísal v roku 1969 Pierre Restany (VŽ 2-3/1969, s.53), a myslel na umelcov a teoretikov. To sú, podľa môjho názoru, tí metaforickí Jazdci. Za štyridsať rokov ich samozrejme odbudlo i pribudlo a diskurz sa značne rozvinul, no problematické podmienky, v ktorých umenie, jeho teória i kritika vzniká a prezentuje sa, pretrvali z dôb minulých asi viac, než si dokážeme pripustiť.

Panuje dnes názor, a nevyhli sa mu ani najväčšie osobnosti, že je neštandardné, ak na Slovensku dodnes chýba Múzeum moderného umenia s medzinárodnou zbierkou, ďalej Kunsthalle, pravidelné kritické periodikum, televízna relácia o výtvarnom umení a podobne. Je to istotne veľká škoda a veľká strata. Problém, ktorý sme hlúpo delegovali na ďalšiu generáciu. Jedným z jeho dlhodobých následkov je nejasnosť vo výchove ku vzťahu k umeniu a hodnotám, ktorú si budú musieť tisíce ľudí kompenzovať inak, mentálnym aj majetkovým placebom.

Je to naozaj veľká škoda, ale nie je to neštandardné, ak pripustíme, že štandardy sa vytvárajú a pribúdajú postupne, a to (len/aj) na základe vyspelosti komunity, alebo spoločnosti. Musíme vziať do úvahy fakt, že celá naša dodnes existujúca štruktúra inštitúcií zaoberajúcich sa výtvarným umením kedysi vznikla a zaužívala sa ako doktrína socialistického režimu – ten ju vytvoril, alebo umožnil len tam, kde sa mu to hodilo, ako nástroj svojho populizmu. Počas dvoch dekád od roku 1989 sa sféru kultúry ešte stále nepodarilo reformovať,

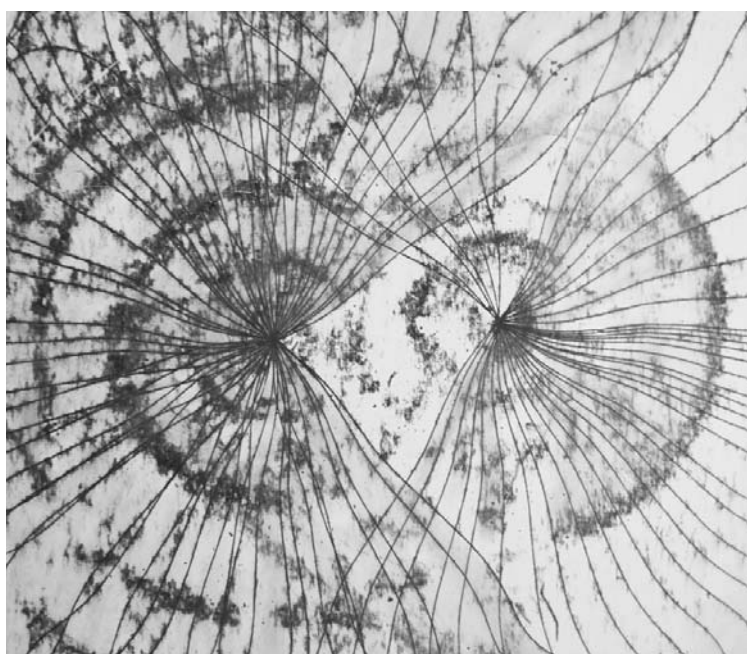
jej činnosť je (okrem ideologickej orientácie) typologicky skoro rovnaká ako predtým. Všetko nadštandardné preto dodnes závisí na osobnej angažovanosti (Jazdcov). Ak teda máme galérie, ktorých elementárnou snahou je len dobre plávať v rozbúrených vodách lokálnej politiky a profitovať z toho, galérie, ktoré sa nesnažia stať odbornými autoritami, ale sú len priestorom pre zažitie krátkodobého štatutárneho dobrodružstva, ak máme všetky periodiká sotva ako štvrtročníky, ktoré v dobrom i v zlom podliehajú interpersonálnym záležitostiam,

ak máme namiesto televíznej relácie iba raz týždenne jeden krátky šot na web stránke mienkotvorného denníka – je to predovšetkým preto, že tradícia spôsobu, ako korektné prezentácie a kritiky u nás „vyžiadala“ / „spoločensky objedнала“ „iba“ to, čo máme. (Nejde tu len o nevzdelané širšie publikum – to ešte o hodnotách, ktoré nedostáva nemá ako vedieť. Ide o širšie kontexty spoločenských elít

na jednej strane a odborných autorít na strane druhej – a treba si kriticky priznať, že v oboch prípadoch ide stále o veľmi nevyspelé vrstvy či komunity, ktoré si väčšinu svojej energie vybijajú na strážení teritória a udržiavaní hegemonie.) Aj pre tieto dôvody vznikol Jazdec – nástenka o súčasnom výtvarnom dianí. Je to reakcia na pretrvávajúci nulový bod slovenskej výtvarnej kritiky a slobodná snaha o jej aktiváciu – aj v zmysle aktuálnej reagicie. Prispievajú „Jazdci“, ktorým ešte stále nerobí problém angažovať sa bez nároku na honorár a ich počet sa zväčšuje.

Zvolil sme glosový formát, každý musí svoju informáciu zhustiť na jednu tlačenu stranu, okrem vybraných výnimiek – ako keby mal každý z nich rubriku či stĺpec v týždenníku. A je našou ambíciou aspoň raz ročne priniesť tlačenu verziu, zloženú z tých najzásadnejších príspevkov – hoci jedným z prírodných úmyslov bol a naďalej je pritiahnúť (aj formou takýchto podporných projektov) pozornosť kultúrnej obce na Galériu Cypriána Majerníka, na ktorej zachovaní, rozvoji a prosperovaní v týchto časoch záleží. Richard Gregor

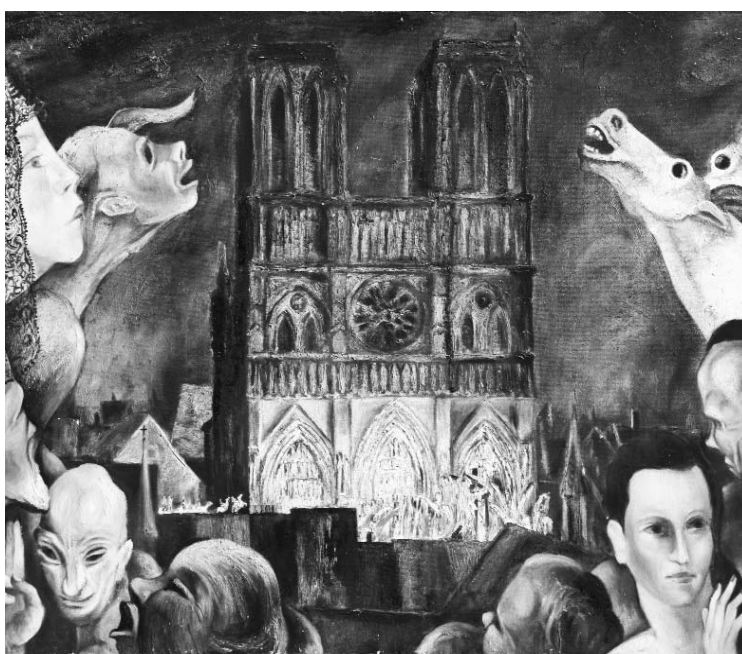
### August 2009



#### Za sklárskym výtvarníkom Lubomírom Blechom

Alena Vrbanová > str. 2

### September 2009



#### Nové čítanie maliarskej tvorby Gyulu Szabóa

Gabriela Garlatyová > str. 4

### Október 2009



#### Roman Ondák na Benátskom Bienále

Gabriela Garlatyová, Beata Jablonská, Alena Vrbanová, Richard Gregor > str. 6, 7

Jarmila Džuppová

## O Viktorovom Frešovom hode kameňom



<http://www.youtube.com/watch?v=eyTwASjvmIY>

No: Viktor Frešo hádže kameň z dvora VŠVU do okna Galérie Medium. Triešti sa sklo, počut tešenie sa, ja v inej miestnosti (v tej, kde sú odkryté tehly s pečiatkami) vymeria-vam, kde zabiť kliniec, aby to viselo rovno. Pozerám na bublinku vodováhy a si myslím... „ to on je dnu a kladivom teraz rázne ťukol po sklenej tabuli?“

...a značím čiarku dľa vodováhy. O mesiac a pol pozerám o tom video (prišlo e-mailom) a zrazu je to celé nové. No: kamera je dole na dvore pri Viktorovi – on hádže – ale nie tým štýlom, ako sa chuligánsky hádže zápalná fľaša do domu alebo dlažobná kocka do vyleštenej okennej tabule finančnej inštitúcie (zo záklonu, s ľavou nohou

prídvihnutou, s náprahom ďaleko za telom) – to je hod s osou pliec skoro kolmou na smer hodu, s rukou len od lakťa napriahnutou, s tým nemožným poskokom na záver. To beriem ako relevantné. Dačo čisto kľúčové v jeho diele pre Cenu Oskára Čepana 2009. Ale nevyklúčujem, že to je blbosť a zle vidím.

## Gabriela Garlatyová Making Worlds - 53. ročník Benátskeho bienále

Mnohovýznamový názov 53. ročníka Benátskeho bienále – Making Worlds zastrešuje množstvo výstav a prezentácií umelcov, ktorých mená si nemáte šancu zapamätať, a tak mnohí vzápätí upadajú do zabudnutia. Rozmanitosť názorov a zážitkov sa mieša na tomto trhu umenia, ktorý je síce „výstavou pre výstavu“, ale jeho hlavným motívom sú obchody a peniaze. Nie je vhodnejšieho miesta pre trh márnosti ako práve v Benátkach, v meste, ktoré si svoju nezávislosť získalo najmä vďaka obchodu; bohatstvo



je manifestované na každom kroku. Etablovaní umelci sú vzorom pre tých, ktorí sa snažia umiestniť vedľa nich. Za ich prezentáciami sú vplyvné súkromné galérie, zberatelia, kurátori a galeristi. V protiklade k tomuto trhovému prístupu za správou československého pavilónu stoja verejné národné galérie, ich komisie pre výber na účasť a ministerstvá kultúry oboch štátov, ktoré suplujú rolu neexistujúcich domácich zberateľov a galeristov. Obchodný reflex v konaní Slovenskej národnej galérie v presadzovaní umelca nie je manifestovaný, len hybridne vypostovaný, akoby mimovoľný. A tak na ňom nie je nič zlé, je priam legitímny. Toto je téma, ktorej sa budeme s R. Gregorom venovať v budúcich textoch pre nástenku Jazdca. Vráťim sa k umeniu, posolstvám bienále a cez ne hlavne k dielam umelcov, ktoré vyzývajú a presahujú aj racionálne trhové stratégie „veľkých aj malých“. Kurátorská časť bienále D. Birnbaum Making Worlds voľne uplatňuje medzi-

národný pohľad sledujúci vybrané prostredia, napríklad teraz obľúbenú Čínu (niekedy sa mi zdá, že tendencie). Jej prednosťou je myšlienková vrstevnatosť. Úvaha o podobách a premenách umeleckých názorov. Na umenie konceptu, akčné umenie, inštalácie, videoumenie, maľbu sa pozerá z pohľadu individuálnych autorských programov, v ktorých sleduje aj ich vývin. Nevytvára ideové kóje, napríklad v módnych témach, ktoré na súčasných výstavách často manipulujú diváka. Tomuto sa kurátor úplne vyhol a ponúkol samostatnú intelektuálnu črtu. Najmä prítomnosťou diel umelcov ako J. Baldessari, T. Conrad, výnimočnej Lygia Pape (aj jej diela v Arsenale), W. Tillmans, Sh. Levine a Palermo a iných, v Arsenale Joana Jonasa a William Forsyth v témach a vzťahoch, ktorými sa zaoberám. Zaujalo ma prepojenie moderny s postmodernou, ktoré nemá diskontinuitnú povahu a recyklácia foriem a ideí, ktoré zmenili svoj pôvodný charakter napr. geometrická abstrakcia avantgárd a jej rôzne interpretácie.



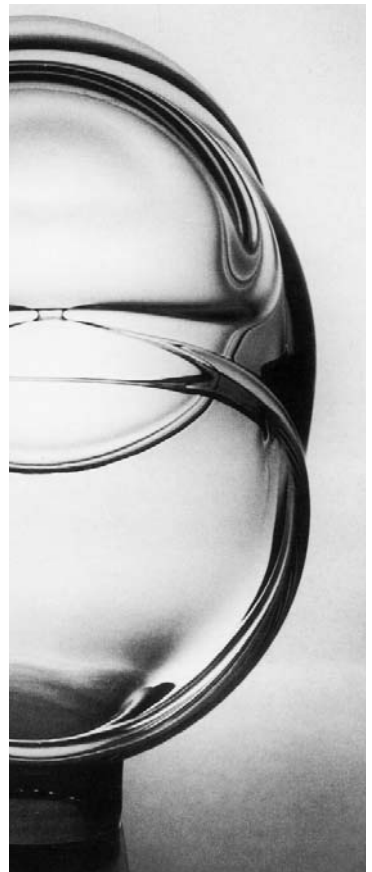
Čo sa týka národných pavilónov, mnohé boli reprezentatívne (podľa kultúrnej vyspelosti krajiny). Najviac ma zaujala výstava Fiony Tan v holandskom pavilóne. V zjednodušenom pohľade na bienále sa dajú sledovať opakujuce sa modelové témy s rôznymi ideovými zámermi: napríklad obytné priestory, sociálne sondy do prostredia (recyklované inštalácie z odpadov), vegetácia. Rastliny boli motívom v projekte Quadra Medicinale Jefa Geysa v belgickom pavilóne, v inštalácii Loop Romana Ondáka v československom pavilóne, ale aj v sugestívnych močarínach Lary Favaretto v prírodnej časti Arsenale. Obytný priestor, nábytok v rôznych

situáciách použila skupina The Collectors v pavilóne severských krajín a v dánskom, Liam Gillick v nemeckom pavilóne a iní aj v rámci Arsenale. Veľkolepú prehliadku umenia umocnili vynikajúca zbierka umenia Françoisa Pinaulta v Punta della Dogana, a tiež výstava In-finitum v Palazzo Fortuny. Zbierka medzinárodného umenia francúzskeho zberateľa umiestnená v Benátkach v luxusne zrekonštruovaných priemyselných priestoroch, ale aj v Palazzo Grassi je veľkým posolstvom umenia. Za takýmto umením cestujeme do sveta, pretože u nás ho na okraj vytlačila nízka úroveň kultúrnej politiky štátu, provinčná nevzdelanosť a nekultivovanosť

politických a podnikateľských špičiek a záujem väčšiny obyvateľstva Slovenska o ľahké žánre zábavy (reprezentáciou Slovenska v zahraničí je hokej, prípadne iný šport). Bez finančných prostriedkov pre spoločensky nedocenené umenie, ktoré je sponzorované hlavne samotnými tvorcami sa ťažko dostáva na vyššie spomínaný trh umenia, či už cestou fair alebo nefér play.

vľavo: Lara Favaretto, Momentary Monument (Swamp), 2009  
hore: Gian Marco Montesano, Carol Lombard (Paintings)  
foto: archív autorky

## Alena Vrbanová Za sklárskym výtvarníkom Lubomírom Blechom (1933 – 2009)



Významný sklársky umelec, sochár a grafik Lubomír Blecha, opustil československú výtvarnú scénu dňa 5. 2. 2009. Dnes sa stáva synonymom československého a európskeho sklárskeho umenia druhej polovice 20. storočia. Pochádzal zo sklárskej rodiny v Moravskom Tešíne. Od detstva sa pohyboval v prostredí sklárne Kopp v Janštejnej neďaleko Telče. V období tvrdých 50. rokov vyštudoval na pražskej VŠUP v ateliéri prof. J. Kaplického, medzi absolventov ktorého patria napr. Adriana Šimotová (1926) alebo Václav Cigler (1929). Začiatkom 60. rokov sa Blecha usadil na Slovensku vo Zvolene a neskôr v Sliači neďaleko Banskej Bystrice.

Tvorba umelca bola stimulovaná okrem umeleckých príkladov a pedagogických osobností aj skutočnosťou, že ešte ako poslucháč VŠUP v Prahe sa zúčastnil prestížnej výstavy Expo 58, kde získal zlatú medailu. V atmosfére uvoľnených a umelecky nabitých 60. rokov dozrel jeho program do nebyvalej tvorivej mohutnosti a citlivosti súčasne. Venoval sa neobyčajne náročnému umeleckému programu – biomorfnej sklenej plastike, ktorá vývinovo nadviazala na rané informelové východiská autora. Koncom 80. rokov tragicky zahynul jeho milovaný syn. Táto osobná strata poznamenala posledné obdobie tvorby odmlkou, uzavretím sa a tvorivým posunom k novej výtvarnej technike i témam. Papierová masa, prírodné pigmenty, drôty a pletivo nahradili nedostupné sklo. Tvoril expresívne fragmentárne „skrupinové“ odliatky ľudskej tváre i figúry – akési stopy duchovného bytia, blízke tvorbe A. Šimotovej. Inšpiráciu nachádzal Blecha od mladých rokov v základných hodnotách bytia. Príroda v jej sugestívnej vnútornej kráse a vizuálnej konštrukcii, a taktiež ľudská podstata. Hlavy a figúry zbavoval vonkajšej popisnosti a abstrahoval do archetypálnych znakov, kde bola zreteľne prítomná aj racionálna geometrizácia. Bytostne poznačený kvalitou českého a svetového umenia 60. rokov rozvíjal program informelu, tašizmu a biomorfnej geometrizujúcej antropomorfnosti plastiky. V jeho voľnej tvorbe sa stretne aj s prvkami op-artu a kinetizmu. Rozsiahle dielo v oblasti úžitkového skla, vrátane šperku, sa stáva nositeľom hodnôt voľnej tvorby. Vo vrcholnom období autorovej tvorby ho reflektovali predovšetkým Miroslav

Klivar a Lubor Kára. Pod nekompromisne kvalitným, výrazovo čistým, emocionálnym nabitým programom sa podpísali Blechove osobnostné a umelecké kvality. Pozoruhodnou, ojedinelou polohou voľnej sochárskej tvorby sú i reliéfy, kde pracoval experimentálnou a konceptuálne ponímanou technikou kreslenia do skla nástrojmi – nájdenými predmetmi. Odkazy na dobovo objavne kvality minimalizmu a kinetizmu kódujú v sebe aj rozsiahle cykly kresieb a grafiky, kde využíval široký register techník od linorytu, cez serigrafie, až po bravúrne autorské monotýpie. V poslednom období tvorby experimentoval s autorskými technikami medzi reflíefom (papierová masa) a kolážou. Tiež sa vrátil k technike krkváže a kresby prírodnými pigmentami. Nekompromisný zástanca hodnôt demokracie a slušnosti zle znášal pomery po rozdelení Československa, malosť a ignorantsvo miestnych nekultúrnych pomerov. Taktiež recidívu totalitárskych praktík, devastáciu a nekultúrnosť vzťahov. Naposledy samostatne vystavoval v roku 1993 v Štátnej galérii v Banskej Bystrici, ktorá vydala k jeho retrospektívnej výstave aj katalóg. V období po roku 1989 sa stal členom umeleckého združenia Synergia spolu napr. s M. Kernom, S. Balkom, R. Brunom, P. Chomom, J. Doricom a ďalšími. Na týchto výstavách sa prezentoval predovšetkým kresbou a grafikou. Dielo Lubomíra Blechu tvorí nezaumiteľnú hodnotu a výnimočnú kvalitu českého a slovenského sklárskeho umenia 2. polovice 20. storočia.

Lubomír Blecha: Hlava, 1973, dymové sklo, v 45cm (detail)

## Richard Gregor Koniec sochárstva? Aktuálne problémové uzly výtvarného diania na Slovensku.

Sledujeme v poslednom období narastajúcu nivelizáciu seriózneho umenia so stredným prúdom<sup>1</sup>, sprevádzanú premiešavaním exkluzívnych diel tvorby autorov s tými menej podarenými. V horšom prípade ide o trhovú stratégiu – predať aj okrajovú tvorbu ako ťažiskovú, je to legálne avšak z odborného hľadiska neetické. V „lepšom“ prípade ide o zmätenosť lokálnych kurátorov, ktorí v snahe byť užitoční (sebe aj umelcom), bez osobitých nárokov pasujú regionálne umenie do galerijných sfér, pričom nie dostatočne rozlišujú medzi originálnym umením a epigónskym eklekticismom. Donedávna sa tradovalo, že regionálne galérie musia robiť ústupky svojim zriaďovateľom a vystavovať miestne gýče; v niektorých prípadoch to stále platí. Dnes mám však okrem toho dojem, že niektorí z riaditeľov tak robia úplne dobrovoľne – sami sa podkladajú pokleslému vkusu politikov, v snahe získať pre seba zverenú verejnú inštitúciu benefit, čím v celkovom vyznení pôsobia ako jej úspešní lídri. Celospoločenskou cenou za toto zdanie je okrem iného zúfalá situácia nášho umenia vo verejnom priestranstve. Totiž ten, kto má byť prvým arbitrom dobrého vkusu – čiže takáto verejná galéria umenia, kde štát, alebo samospráva platí odborníkov a predpokladá ich spoločenské pôsobenie a profesionálny rast – zlyháva. Osobitne tristne sa to prejavuje vo sfére súčasného slovenského sochárstva:

1. Galérie voľnú sochársku tvorbu systematicky nezbierajú. Opäť – veľké priestorové nároky, vysoká nadobúdacia hodnota, náročná konzervácia. A keďže súkromní zberatelia potrebujú sochu ešte len objaviť, môžeme vyhodnotiť daný stav ako krajne demotivujúci. Na Slovensku žije niekoľko generácií talentovaných sochárov, sú medzi nimi aj najmladší, ale je to málopočetná skupina. Ak sa im nedostane podpora zo strany verejných inštitúcií, kvalitné slovenské sochárstvo čaká vo veľmi krátkom čase rovnaký osud ako slovenský film v 90. rokoch 20. storočia. Socha sa totiž do šuplíka robí neďa a vždy je priamo či nepriamo odvislá od verejných zakázok, ergo aj tých galerijných.
2. Ostudným problémom sú kvalitní sochári, ktorí vyrábajú kompromisné či zábavné diela na základe verejných zakázok. Isto, tento „chlebový“ systém existoval vždy, lenže nie vždy sa celé roky osádzali výhradne kompromisné sochy. Takto je žiaľ jedno, prepýtujem, či sochu urobil profesor výtvarnej akadémie, alebo miestny zubár – výsledok prakticky nerozoznateľný.
3. 99% verejných zakázok na sochársku výzdobu po roku 1989 ignoruje pravidlá verejných súťaží, čoho dôsledkom je fakt, že 100% novo-osadených sôch môžeme hodnotiť prinajmenšom ako smutný obraz našej periférie. Prícom, pri pohľade na nové sochy v Banskej Bystrici a v Trnave možno povedať, že už aj kvalita nekvalitných sôch sa veľmi zhoršila.
4. Iba do poznámky: V roku 2009 sa na štúdium sochy na VŠVU prihlásilo len 9 uchádzačov. Sochárske sympóziá pomaly prestávajú existovať, beztak sa dlhodobo držali mimo záujmu (odbornej i laickej) verejnosti a slúžili len na odľahčenie letné materiálové experimenty do zón tradičnej formalistickej sochy.

Z času na čas sa zjavujú cenné individuálne iniciatívy, pomenúvajúce daný stav (aktuálne Hore bez<sup>2</sup>). Aby sa však v problematike dosiahol aspoň základný posun, nemôžeme kritizovať len jej symptómy = výslednú vizáž našich miest. Chce to systematický výskum a prezentáciu, otázka sa musí stať horúcou pre kurátorov a kultúrne inštitúcie. Inak nám budú pribúdať stále nové a nové žartovné sošky stále horšej a horšej kvality.

A nepomôže ani to, že ich ukryjeme do búdky, zamaskujeme za lavičku či schováme do kanála.

<sup>1</sup> Deje sa to na póde rôznych verejných inštitúcií; popri pasívite výtvarnej kritiky sa novinné recenzie v drvivej väčšine venujú priemerným podujatiam, naopak aj solidní výtvarní kritici niekedy komentujú salónne podujatia, čo je kontraproduktívne; inaktivitu štátnych galérií v zmysle medzinárodných prezentácií slovenského umenia kompenzujú súkromné galérie s oprávnenou individuálnymi obchodnými stratégiami, pričom im Ministerstvo kultúry pomáha financovať účasť na zahraničných veľtrhoch umenia, čo môžeme vnímať minimálne ako paradox; a podobne.  
<sup>2</sup> Autori: Omar Mirza a Jana Kapelová, web portál denníka SME



Ilustračné foto: archív autora

Peter Janáčik

# Transformovaná Štátna

/ dnes Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici (rok po)

V čase, keď významný slovenský režisér, osobnosť európskej kinematografie, Dušan Hanák (1938) ruší svoju fotografickú výstavu v Stredoslovenskej galérii (do 1. 1. 2007 Štátna galéria) v Banskej Bystrici, protestujúc tým proti bezdôvodnému odvolaniu vtedajšej riaditeľky galérie Aleny Vrbanovej, nesúhlasiac s výsledkom výberového konania na obsadenie funkcie riaditeľa tejto inštitúcie, nastala následne pre niektorých dovtedy nedosiahnuteľná šanca si „zavystavovať“. Naskytla sa im „vďaka“ neopodstatnenej a neprijateľnej výmene riaditeľov tejto galérie. Údajným dôvodom bola iracionálna potreba transformovať túto galériu z dôvodu zmeny zriaďovateľa. Do januára 2007 to bola jedna z dvoch štátnych galérii (spolu so SNG). Problém okolo odvolania Vrbanovej bol sprevádzaný verejne deklarovaným úmyslom regionálnej samosprávy zriadiť v jednej z budov galérie Múzeum ľudového tanca. Masívne protesty proti tomuto kroku a nezmyselnému zámeru boli značne medializované. Prípady totiž nemá v slovenskej kultúre od čias mečiarizmu, kedy sa rozšírila celoslovenská iniciatíva Zachráňme kultúru, obdoby. Len zdanlivo sa odohráva iba na lokálnej úrovni, v skutočnosti má dosah na kultúru a hodnoty, aké ponúka a považuje za dôležité Slovensko.

Dnešná podoba niekdajšej renomovanej galérie s výše päťdesiat ročnou tradíciou po takmer roku od odchodu Vrbanovej, nenecháva nikoho z relevantných odborných kruhov, ale aj časti stabilného galerijného publika na pochybách, že sa ocitá v akejsi osvetovo-výtvarnej organizácii, kde bez koncepcie je vlastne možné čokoľvek.

Tu sme krátko po roku 1990 až do januára 2007 boli zvyknutí na expozície, výstavy, projekty a prezentácie tak vysokej kvality, na ktorú mohol byť tento región vskutku hrdý. Dramaturgia prepájala to najlepšie zo slovenskej scény s mapovaním relevantných hodnôt regiónu a pravidelnými presahmi do európskeho umenia. Autorské sumarizujúce výstavy tu mali zastúpené osobnosti ako

M. Čunderlík, M. Urbásek, M. Kern, J. Jankovič, J. Bartusz, M. Dobeš, J. Koller, R. Sikora, D. Tóth, O. Laubert, D. Fischer, S. Filko, M. Bartuszová, R. Fila, ale aj elita grafického umenia od V. Hložníka až po V. Havrilla, na ktoré kladla potom akcent tvorba zbierky. Boli tu medzinárodné a predovšetkým celoslovenské trienále voľnej grafiky. S galériou pod vedením Vrbanovej spolupracovala tiež celá plejáda významných teoretikov a kritikov umenia ako napr. R. Matuščík, J. Mojžiš, Z. Bartošová, D. Brozman, Z. Rusinová, J. Geržová, V. Beskid, K. Rusnáková, P. Hanáková a mnohí ďalší, ktorí sa podieľali na výskume a hodnotení umenia 2. polovice 20. storočia. Autori, ktorí reprezentovali SR na viacerých ročníkoch Bienále v Benátkach (Jankovič, Fischer, Koller, Németh, Filko, Ondák), vystavovali svojho času práve tu. Táto kvalita bola prepojená s cieľeným výskumom a následne s tvorbou zbierky. Výskum, dramaturgia a tvorba verejnoprávnej zbierky, ktoré napokon vyplývajú zo samotnej legislatívy a zriaďovacích listín, boli každoročne transparentne zverejňované (verejný odpočet za účasti médií a na internete poskytované výročné správy). Teraz, po tzv. transformácii, vlastne znehodnotení kvality pod vedením nového riaditeľa Štefana Kocku, sa kvalitatívna ponuka diametrálne presmerovala do bezkonceptného potáčania sa medzi priemernosťou, bezvýznamnosťou a amaterizmom. Celkom „trefne“ jednu z týchto výstav vystihla STV 2 v relácii Umenie 07, keď uviedla výstavu „Bodyandoi!“ ako „spiskanú“ na žiadosť autoriek zrejme Z. Majlingovou. Výstižné pre vyjadrenie fatálnej zmeny úrovne.

Bariéra, ktorá sa tu vytvorila medzi profesionálnou výtvarnou scénou (nielen regionálnou) a galériou, započatá sériovým odmietnutím realizovať tu už pripravené projekty výstav P. Rónaiom, D. Hanákom, O. Laubertom, L. Čarným, zrušením výročnej výstavy Fakulty výtvarných umení v Banskej Bystrici, jubilejnej výstavy sochára J. Mathého (1922), ako aj ostrými protestnými reakciami galerijnej,

výtvarnej a univerzitnej obce, sa napriek pokusom o resuscitáciu vystavovania prehlbuje. Po takom úvode – spochybnení, odmietnutí, akého sa dostalo Kockovi, sa v profesionálnom prostredí a slušnej spoločnosti vôbec podáva rezignácia a prosto sa končí. Tu však platí zrejme pravidlo: kde iní končia, tam my môžeme začať, kedy je iracionálny pojem transformácie v mene vzývanej regionálnosti naplnený priemernosťou a v prípade ostatných tu titulov (Permakultúra, Benicki) ide o nekryté vykročenie k amaterizmu. Navyše avizovaný program výstav na rok 2008 prvýkrát po 37 rokoch tradície tejto galérie ruší celoslovenskú výstavu Súčasná slovenská grafika. Toto významné podujatie, ktoré predstavuje ťažiskovú bázu pre tvorbu zbierky, prežilo v období normalizácie, po roku 1990 nabralo nové odborné dimenzie a prestíž doma i v zahraničí, avšak neprežilo tento spôsob transformácie. Dnes tu sledujeme rozklad, na začiatku ktorého stáli „chylovsko-vuckársky“ brainwashing. Keby pojem transformácia implicitne znamenal likvidovať a znehodnotiť, tak potom sa aspoň toto „podarilo“. Dnes si galéria, financovaná z našich daní, nutne musí vystačiť s prvopokusmi neznámymi, zrejme osudovo regionálnymi pracovníkmi – kurátorkami, ktorým zjavne neprekáža, že sa podieľajú na tomto marazme, vedúcim k stagnácii až deštrukcii odbornej platformy verejno-právnej inštitúcie. Jednou z posledných výstav za dramaturgie bývalej riaditeľky bol slovensko-český projekt výstavy „(ne)moc / (sub)dominancia“. V zásade mal ambície riešiť vzťah umelca a občana k politickej moci. Kurátorka výstavy s vážnym moralizujúcim odkazom pre diváka Z. Spišiaková krátko po menovaní nového riaditeľa preukázala vskutku mimoriadnu etickú a odbornú „flexibilitu“. Rovno z tohto kriticky nastaveného projektu si odsokčila otvoriť družobnú výstavu do Hradca Králové, kde na prvom mieste vystavuje práve svojho súčasného riaditeľa, ako aj pracovníka Rovňáka. To je teda ale zmena paradigmy! Koncom februára tohto roku

otvára galéria „nový“ výstavný priestor. Pod rúskom proklamovanej prezentácie aktuálneho umenia tu došlo vlastne k nabúraniu sa do ojedinelej a hodnotnej stálej expozície umelca Dominika Skuteckého (sprístupnenej od roku 1994) a k narušeniu genia loci umelcovej vily a ateliéru. Vznik tohto výstavného priestoru v jednej z doterajších budov galérie tak pôsobí prinajmenšom problematcky. Odôvodnenie, že galéria tu vytvára priestor pre mladé a aktuálne umenie, neobstojí. To tu bolo veľkoryso naštartované v medzinárodnom kontexte už od r. 1992 (napr. Barbakan O'92). Oproti tomuto kontinuálnemu výskumu so zjavnými výsledkami a výstupmi v zbierkach, sa Room 19\_21 javí len ako cesta mixovania a didžejingu čohokoľvek s čímkoľvek, podľa pravidla kto práve dá, prípadne požiada. Transformácia Štátnej galérie priniesla jej evidentnú devalváciu. Za súčasného vedenia galérie Kockom, riaditeľa s nulovou galerijnou praxou, nie je zrejme možné očakávať sebereflexiu s vyvodením patrických krokov. Zdanlivá bezmocnosť odbornej obce a časti publika, zvyknutého na profesionalitu a kvalitu, je v príkrom kontraste s cynickým pragmatizmom – vôľou a nepochopiteľnou ochotou niektorých autoriek a autorov si zavystavovať práve tu a teraz. Neuvedomujú si zrejme, že kreditibilita autora sa utvára aj v kontexte: „kedy, kde a s kým (určite aj pre koho)“. Jediným riešením tejto kritickej situácie sa javí byť znovuoctvorenie problému a nekompromisná občianska a odborná platforma protestu.

Dôvetok: Koncom januára 2009 sa uskutočnil konkurz na funkciu riaditeľa SG v BB, ktorého sa zúčastnili dvaja kandidáti: A. Vrbanová a M. Rovňák. V neprofesionálne obsadenej výberovej komisii pod vedením poslanka Ing. Lopúcha zvíťazil M. Rovňák. Štafetu vedenia galérie tak po Š. Kockovi prevzal od marca 2009 opäť výtvarník.

Beata Jablonská

## Je nutná obrana?

K výstave Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985-1992.



Ako kurátorky tejto výstavy sa mi na otázku k v nadpise žiada odpovedať, že NETREBA. Výstava si žije svoj vlastný život a s diskusiou, ktorú vyprovokovala sú živou súčasťou jej niekoľkomesačnej existencie. Avšak luxus „zenovej ľahostajnosti“ by bol na mieste, keby väčšina kritických reakcií bola vedená fundovane – teda k veci. Ak sa diskusia krúti len o tom, kto (a pozor nie čo!) tam chýba, tak nie je to len vizitka slabej úrovne verejnej diskusie, ale aj podivnej animozity, prítomnej a objavujúcej sa na našej výtvarnej scéne pri každom podobnom type výstavy. Navyše, výstava Osemdesiate, bola návratom do nedávnej minulosti, kedy sa utriedovanie hodnôt len deje, takže ne jeden výtvarný umelec má pocit, že každý jeho

Omar Mirza

## Na Východe nič nové

V júli som po výše troch rokoch navštívil rodičov a rodinu v hlavnom meste Libanonu, Bejrúte. Popri obligátnych lákadlách ako more či vynikajúca kuchyňa som bol zvedavý na to, v akom stave sa nachádza súčasne libanonské vizuálne umenie. Ako som zistil, nie je to žiadna sláva. O tri roky staršia sesternica sa za posledné roky stihla vypracovať na úspešnú mladú fotografku (www.randamirza.com). Pri našom stretnutí ma zaujímalo, aké sú v Libanone galérie, ako tam funguje scéna, trh s umením, aké majú možnosti mladí výtvarníci. Pre tých, ktorí si myslia, že s umením na Slovensku to je zlé, mám potešujúcu správu - v Libanone je to ešte horšie.

Prakticky celá scéna je centralizovaná v Bejrúte (a keďže Libanon je menší ako Slovensko, umelecká scéna je logicky tiež menšia – tam sa už naozaj musia všetci poznať...). Ak nerátame komerčné galérie ponúkajúce gýčové západy sinka či tavy na púšti, progresívne galérie sa dajú spočítať na prstoch jednej ruky. Okrem nich tam (iba) od začiatku tohto roka funguje v bývalých industriálnych priestoroch B.A.C. - Beirut Art Center (niečo na spôsob etablovaných umelcov najmä arabského sveta ponúka rôzne sprievodné podujatia (performancie, premietania, diskusie...). Nachádza sa tam aj mediátka a obchodik s dizajnom. Centrum je však financované čisto zo súkromných zdrojov, štátne dotácie (či granty) sú nepredstaviteľné. V krajine, ktorá nemá ani vlastnú národnú galériu, je to však asi normálne. Záujem bežných ľudí o umenie tiež takmer absentuje, napriek tomu, že Libanon má kvalitných a dokonca svetoznámych výtvarníkov (za všetkých spomeniem Walida Raada, zakladateľa Atlas Group). Trh s umením je minimálny, no pritom Libanonu teoretická kúpna sila nechýba, keďže má mnohých bohatých obyvateľov (alebo návštevníkov z arabských krajín). Na vernisáži v B.A.C. ma sesternica zoznámila s ďalšími mladými výtvarníkmi, ktorí sa mi sťažovali, že nemajú miesto, ktoré by sa

konzekventne venovalo ich vystavovaniu, veľmi malé množstvo z nich má možnosť žiť za umením, len zlomok sa dostane do zahraničia na rezidenčné pobyty. Áno, z častí podobná situácia ako u nás. Ale prečo? So sesternicou sme sa zhodli na tom, že Slovensko aj Libanon sú krajinami na periférii. V Libanone to môže byť pozostatok koloniálnych čias (po rozpade Osmanskej ríše bol v medzivojnovom období pod mandátnou správou Francúzska), na Slovensku by sme to mohli pripísať historickej neexistencii samostatného štátu (príp. kráľovstva). Faktorov, prečo sa umenie neteší všeobecnému záujmu, môže byť viacero (neexistencia dlhodobej národnej kultúrnej tradície, zložitá hospodárska či sociálno-spoločenská situácia, atď.), je však na širšiu diskusiu, či a ktoré z týchto faktorov sú naozaj podstatné. Lenže doba sa už pred desiatkami rokov zmenila, krajiny Východu (či už toho európskeho, Blízkeho, alebo ďalekého) sa stali zaujímavým spestrením pre Západ. Napríklad exotika Afriky či Ázie už dlho priťahuje umelcov, kurátorov a galeristov, presýtených západným umením, unaveným samým sebou.

Prečo však túto zmenu u nás stále výraznejšie nepociťujeme? Je to údelom malých štátov, že sa o nich málo hovorí? Alebo je to len o kvalite, ktorú môžu ich umelci ponúknuť? (napr. Ondákov úspech na Bienále dostal Slovensko opäť aspoň na chvíľu do povedomia) Jedným z dôvodov môže byť fakt, že obe krajiny prechádzajú bolestivou, už dvadsať rokov trvajúcou transformáciou smerom k demokratickej spoločnosti; Slovensko zo socializmu, Libanon z občianskej vojny. Asi to potrebuje čas, no so založenými rukami sa čakať nedá. Preto môže byť pre všetkých slovenských učňancov porovnanie s Libanom povzbudením, že u nás to predsa len nie je až také zlé. A čo sa Libanonu týka, verím, že keď si tamojšia spoločnosť vyrieši napäté vnúropolitické, ale aj známe blízko-východné problémy, začne sa aj tam umeniu dariť...

Zuzana Štefková

## “Budoucnost prostoru opěrné zdi Letenských sadů na nábřeží kpt. Jaroše a Edvarda Beneše je stále nejistá.”

“Více než rok po té, co byla násilně zlikvidována galerie ARTWALL, je budoucnost prostoru opěrné zdi Letenských sadů na nábřeží kpt. Jaroše a Edvarda Beneše, který od roku 2005 sloužil prezentaci současného umění, stále nejistá. “Činnost galerie ARTWALL byla nuceně ukončena v reakci na výstavu „Kolektivní identita“ skupiny Guma Guar, kritizující nákladnou kampaň organizovanou Praha Olympijská o.p.s., propagující uspořádání Olympijských her v Praze. Společnost Praha Olympijská o.p.s., zřízená Magistrátem hl. m. Prahy, se ohradila proti údajně neoprávněnému užití svého zaregistrovaného sloganu a loga. Přestože byli zástupci Magistrátu opakovaně ubezpečeni, že v případě výstavy nedošlo k porušení zákonu na ochranu loga a sloganu Prahy Olympijské o.p.s., MHMP vypověděl smlouvu o výpůjčce a tím prakticky znemožnil činnost galerie. Na podporu galerie ARTWALL

byla zorganizována petice, kterou na internetu podpořilo přes 1000 lidí. Mezi jinými ředitel sbírky starého umění NG Vit Vlnas, bývalý vládní zmocněnec pro lidská práva Jan Jařab, vedoucí Ústavu pro dějiny umění FF UK Jan Royt a další. Magistrát hl. m. Prahy reagoval na petici dopisem JUDr. Františka Hoffmana, předsedy kontrolního výboru zastupitelstva HMP, který mimo jiné uvádí, že „v případě, že Centrum současného umění Praha bude akceptovat nabídku k jednání ze strany OOP (odbor ochrany prostředí) MHMP a dojde následně k uzavření nové smlouvy o výpůjčce s CSU, jsem přesvědčen, že nic nebude bránit tomu, aby prostřednictvím CSU byla obnovena činnost galerie Artwall“. Na počátku roku 2009 se tedy zdálo, že galerie ARTWALL bude opět zprovozněna, nicméně v dubnu Odbor ochrany prostředí žádost CSU o pronájem nik na Letné zamítl. Dopis, který pouze konstatuje, že

v současné době nebude MHMP tyto prostory „pronajímat žádným subjektům,“ byl podepsán Ing. Janem Winklerem, ředitelem OOP, který zároveň působí v dozorčí radě Prahy Olympijské o.p.s. Domníváme se, že postup Magistrátu hl. města Praha působí dojmem, jako by se jednalo o „odplatu“ za uměleckou kritiku obsaženou v projektu skupiny Guma Guar. Přitom máme za to, že v demokratické společnosti je kritické umění zapotřebí a že schopnost sebereflexe patří ke klíčovými kompetencím každého politika i úředníka disponujícího mocí. Happening iLEGO, který proběhne 12. 9. 2009 na prostranství pod kyvadlem na Letné, usiluje o zviditelnění problému, který není jen zdaleka byrokratickou formalitou, ale zkušebním kamenem vyspělosti naší demokracie. Přijďte podpořit galerii ARTWALL a vyjádřit nesouhlas s nepřímou cenzurou přidáním kostičky do stavby alternativní zdi symbolizující nový prostor k dialogu.

Laco Teren: Nič nás nezastaví, akryl na plátne, 1988

Gabriela Garlatyová

# Nové čítanie maliarskej tvorby G. Szabóa

Nové čítanie maliarskej tvorby Gyulu Szabóa z obdobia 40. rokov 20. storočia je názov príspevku, ktorý som predniesla 18. 9. 2009 na sympóziu Znovuobjavovanie tvorby Gyulu Szabóa, ktoré sa konalo v Múzeu kultúry Maďarov na Slovensku v Bratislave.

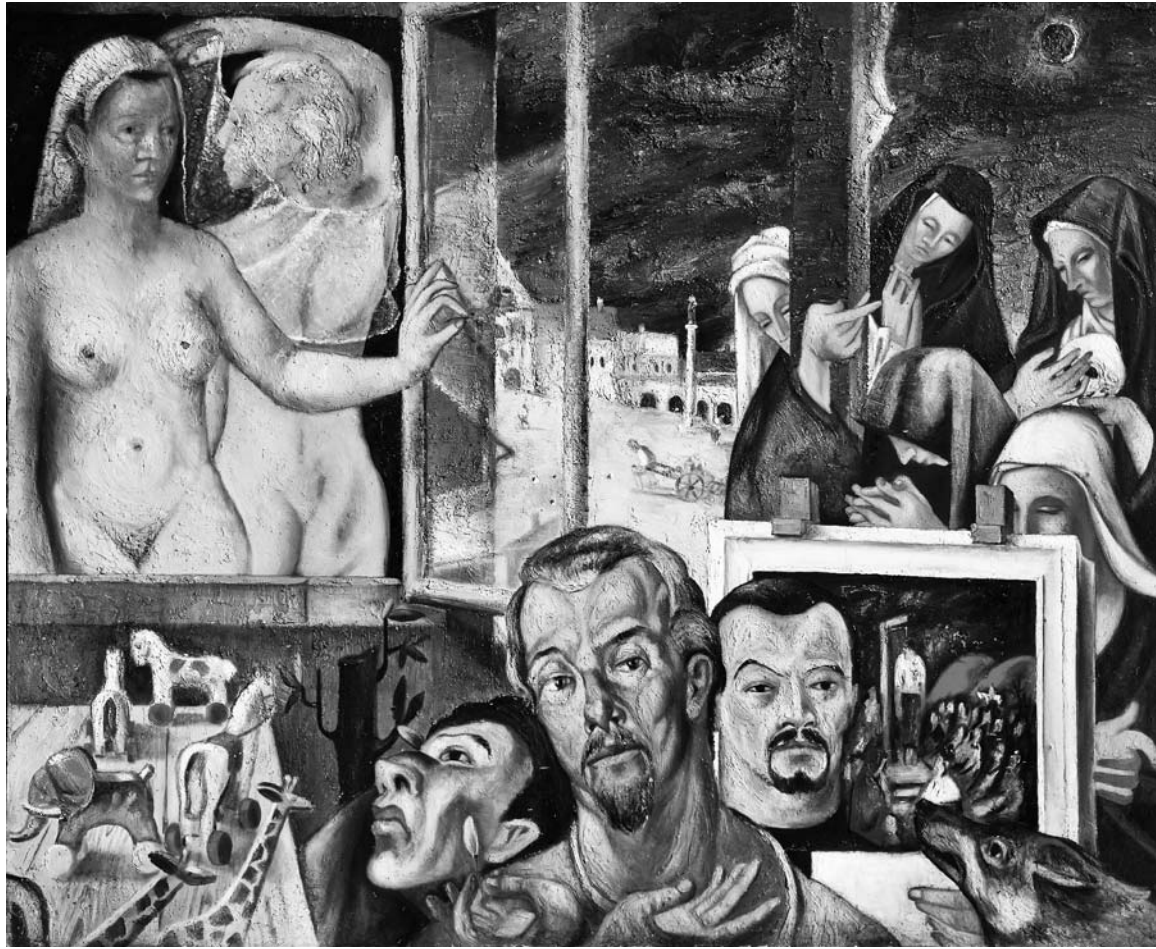
Najhlavnejší zámer sympózia bol v pripomenutí a predstavení jeho výraznej a bohatej tvorby, ktorá je v súvislostiach slovenského umenia, povedzme to jemnejšie, menej známou a nedocenenou. To bolo aj cieľom menších, nedávno realizovaných autorských výstav,

reprezentatívnej monografie v maďarskom jazyku so slovenským a anglickým resumé, ale aj otvorenia Pamätného domu G. Szabóa v jeho vile na okraji lučeneckého parku. Meno Gyulu - Júliusa (v slovenskom preklade mena) Szabóa, ktorý väčšinu

života pôsobil v Lučenci, na periférii, mimo Bratislavu alebo iných väčších slovenských miest, výrazne rezonuje práve v umení Novohradu, Gemera a Malohontu, ale aj u niekoľkých znalcov umenia v Budapešti a v Bratislave – jeden z nich, Tomáš Štrauss sa zúčastnil na sympóziu ako moderátor. Názov môjho príspevku ohlasuje nové čítanie ako reakciu na už povedané. Ako nové som ho označila aj v snahe upozorniť na neznáme diela a charakter jeho umeleckého programu. A ako čítanie preto, lebo je pokusom interpretovať jedno obdobie (ktoré vlastne ani obdobím v zmysle chronologického a tematického vymedzenia nie je) z pohľadu súčasnosti. Príspevok bude publikovaný, vyberám z neho niekoľko poznámok ako dozvuk sympózia pre väčšiu neprítomných a možno potenciálne zainteresovaných. Szabóova originalita bola prehladaná práve pre individuálne a do vývoja nášho umenia nezaraditeľné črty. Dnešné zabúdanie na Szabóa spôsobuje aj jeho pôsobenie na periférii, kde mal veľmi významné postavenie a aj doteraz je mýtickým a mýtizovaným umelcom Lučenca a bližšieho okolia, ale aj umiestnenie jeho umeleckej pozostalosti na tom istom mieste, teda mimo záujmu centrálnej umenovedy. Dnes je to možno aj jeho maďarská národnosť a spojitosť s kontextom maďarského umenia, ktoré z neho nerobia všeobecne atraktívnu tému (za života bol v Bratislave známym cez Zväz umelcov, hlavne ako grafik

sociálne realistických motívov). Maliarske začiatky G. Szabóa v 30. rokoch 20. storočia sú charakteristické realistickou žánrovou, krajinárskou a portrétovou maľbou, v ktorej je prítomný prístup požívania paralelných, ale zároveň cudzorodých maliarskych identít. Maľoval súčasne hladkým splyvavým rukopisom s farebnosťou zemitých farieb, v realistickej a akademickej úspornosti. V 50. rokoch sa venoval realistickým zobrazeniam, ktoré sú tvorené staromajstrovským štýlom a'la G. Rudnay alebo Rembrandt. Je potrebné poznamenať, že to robil s maliarskou presvedčivosťou a veľkou húževnatosťou. A popri konzervatívnom realizme maľoval tiež ako niekto úplne iný: deleným pastóznym prednesom žiarivých farieb, ktorými komunikoval najčastejšie s maliarskym naturelom van Gogha, a postupne aj miešaním umeleckých štýlov (impresionizmus, expresionizmus, realizmus) a citáciami diel umelcov. Tento princíp slobodného komunikatívneho pohybu v rozmanitých maliarskych názoroch, rukopisoch, štýloch, témach, citáciách diel alebo manier iných majstrov, je prítomný v celej jeho tvorbe. Obdobie po návrate z pobytu v Paríži ovplyvnilo aj jeho pôsobenie ako návrhára drevených hračiek v továrni na ich výrobu v Šahách v rokoch 1942 – 44, teda počas vojny. Vytvoril si vlastný repertoár ikonografických znakov vo zvláštnych mytologických víziách, v patetických scénach vychádzajúcich z biblických a mytologických

príbehov. Spomeňme dve rozmerne maľby. Trojportrét, okolo roku 1943, má svojou obrazovou skladbou renesančnej kompozície, portrétovaním a figurálnou obľúbené indexy - matka, autoportrét, citácie vizuálnych znakov maľieb T. K. Csontváryho (volavka, céder), exotické prostredia P. Gauquina ako inscenovaná koláž na ploche obrazu. Vo výbere tematiky a formovaní obsahovej vrstvy Szabóovho diela je viditeľný patetický zámer autora vytvoriť nový odkaz, upozornenie, apel. Charakteristickými metódami G. Szabóa sú kolážovitý figurálnych motívov a metaforických významov, mnohovýznamovosť znakov, autorská mytológia, expresívna maliarska gesta, prevzatia a interpretácia rukopisu a štýlu, kompozície, posolstva iného umelca do svojho vlastného programu. Szabóova expresívna maľba s romantickým, „sociálne a kresťanský vizionársky“ (T. Štrauss) a fantazijným espiritom patrí medzi osobitosti maliarskeho diania v našom umeleckom prostredí.



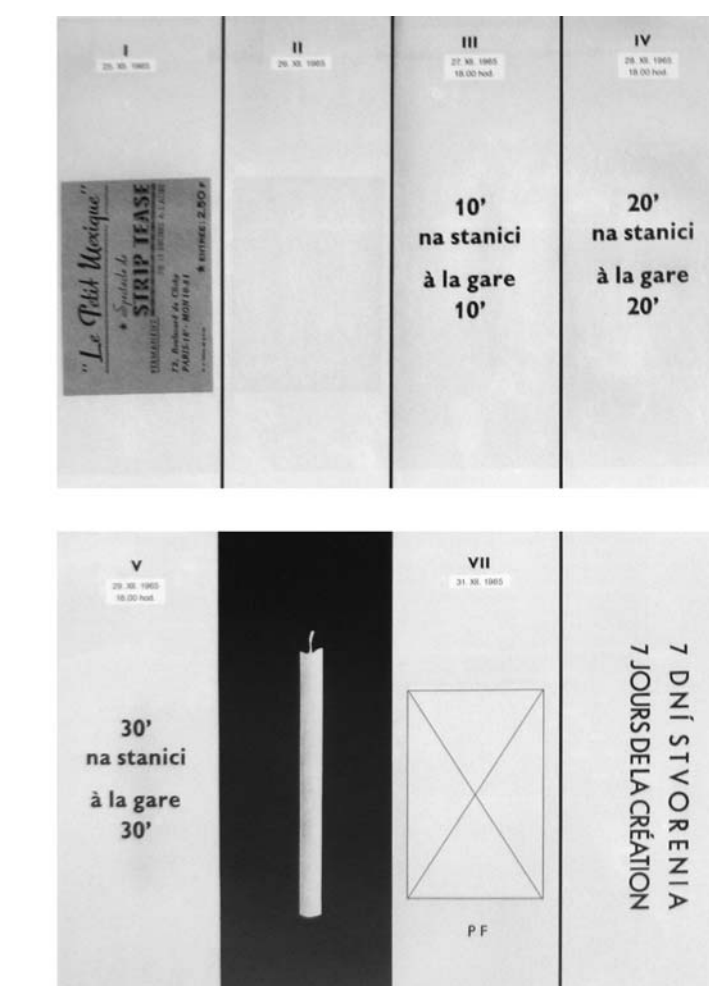
Gyula Szabó, Trojportrét, 1943

Richard Gregor

# Happsoc abstraktný významom

Vo februári som sa v Žiline stretol s Alexom Mlynárčikom, ktorý mi zanietene rozprával o svojom trojdňovom medzipristáti v Grónsku, uprostred ničoho. Jeho hlboké nadchnutie a fascinácia všeobklopujúcim totalitným ničím ma ešte v tej chvíli inšpirovalo pozrieť sa trochu inak na našu konceptuálnu veľičinu Happsoc (1. – 9. máj 1965; Mlynárčik, Filko, Kostrová). Happsoc väčšinou interpretujeme ako vedomú (a tým plnohodnotnú) reakciu na parížsky Nový realizmus (Restany) a ako súčasť veľkého pohybu Globálneho konceptualizmu (Beke). U nás je určite prvým vedome dematerializovaným dielom – deklaráciou či úplným, medzi dátumami ohraničenia kontinuálnym „eventom“. Prekladmi jeho názov interpretujeme v škále od „sociologického happeningu“ po paródiu na „šťastný socializmus“, čiže prisudzujeme jednoznačnú dominanciu spoločenským (a zákonite politickým) konotáciám diela. Tieto rámce mi prídu príliš striktné, a to nielen preto, že ide o zlomové dielo našich dejín umenia. V dohľadnom čase nás totiž pravdepodobne čaká nová interpretácia slovenského konceptu 60. rokov ako takého. Dovtedy, než sa niekto odváži (bude mu umožnené) preskúmať a pridať bartošovský, bude v tejto interpretácii dočasne dominovať kollerovský, k tradičnej umeleckej forme (až americkým prístupom) antagonistickej variant. Pokus o doplnenie existujúcich náhľadov je teda i na druhej strane namieste. Pri prepojení umeleckého zážitku (z) grónskeho ničoho (Mlynárčik má vyše 70 rokov) a bratislavského všetkého (keď mal 30 rokov) sa, aj keď prenesene, dostávajú do hraničných oblastí umeleckého univerzalizmu, pričom si treba uvedomiť, že tradícia esencialistickej

abstrakcie u nás už bola v období po verejnej informelovej skúsenosti (1964 a 1965) známa nielen z literatúry. A trúfam si povedať, že bola našim autorom intelektuálne bližšia a rozhodne aj ako novým produktívnejšia, než vtedy aktuálny americký a francúzsky pop-art, ktorý síce mohol byť v našom prostredí (takmer bez reklamy) veľmi atraktívny, ale úplne cudzorodý a zvnútra len minimálne zažitý (= precitý a pochopený). Existuje teda provokatívna možnosť, že o diele Happsoc môžeme uvažovať nielen ako o konkrétnom kriticko-ironickom pop-fenoméne, ale aj ako o odraze univerzalistického vnímania diela a úlohy umenia nezúženej na dedičstvo dadaizmu, ale aj iných západných a ruských avantgárd. Môže nám tým pádom vyjsť, že nejde len o konštrukt konceptuálny (neo-dadaistický), ale aj neo-abstraktný. Abstraktné dielo, resp. jeho univerzálny význam predsa nemusia byť skonštruované len abstraktným jazykom – naopak, môže byť úplne popisné. Ani prostredníctvom úplne neutrasiteľných štatistických výrazových prostriedkov, ktoré ho zdaniivo držia pri zemi banalit, nemusí stratiť svoju univerzálnu ambíciu a dosiahnuť pravdivosť – ak umelcovi ide najmä o šírku pôsobenia, môže čas zúžiť na 9 dní, a ak mu pritom ide ešte o úplnosť či otvorenosť vyjadrenia, môže ju pokojne dosiahnuť „uzavretím“ konkrétneho priestoru (Bratislava). Milník z tohto diela robí navyše fakt, že sa naň dá nazeráť nielen cez tieto prizmy – môžeme ešte pridať napríklad kontext umeleckej vecnosti a jej vzťah ku skutočnosti a prídeme ešte k ďalším výsledkom. Z Mlynárčikovo hľadania čo najširšieho, všeobimajúceho postulatú sa však u nás ujíma viac metóda diela ako spoločenského



zážitku, v súlade s všeobecne populárnymi rituálmi a slávnosťami, do ktorých stratégie Nových realistov perfektne zapadajú. A zážitok ako metóda je zároveň jeho hlavným vyjadrovacím princípom, ktorý si z Paríža do nášho (modernistického diela fetišizujúceho) prostredia prináša. Úvodná „masovosť“ a „nedobrovoľnosť“ anonymných účastníkov Happsocu (predzvesť slávnosti, len konceptuálne poňatej) sa časom redukuje v happeningoch na dobrovoľne angažovaných konkrétnych ľudí z konkrétneho miesta. Potom

pokračuje vo vybranom úzkom okruhu priateľov v Argillii, neskôr v individuálnych cestách svetom, na doterajšom konci ktorých zaznie totalný grónsky zážitok, ktorý už autor umelecky nespracúva (nedokumentuje). Mlynárčik nie je psychologizujúci autor, jeho kreácia zážitku pre diváka nemá ambíciu vyvrcholiť pôžitkom (katarzným záchvevom – nejde predsa o divadlo). Napriek tomu si však, možno dosť zaskočený, vo svojej grónskej skúsenosti podľa mňa privodil práve typ existenciálneho pôžitku.

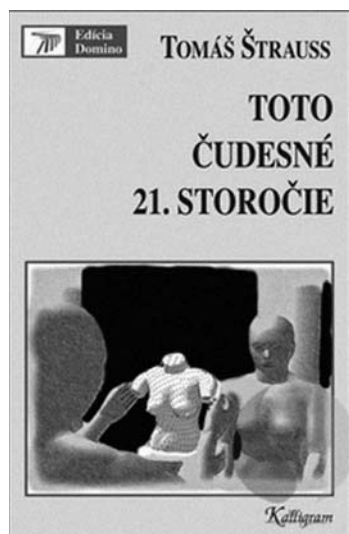


Po typicky mužskej snahe obopnúť priestor v čo najširších štruktúrnych možnostiach (Happsoc a aj neskoršie akcie) stojí takmer po polstoročí sám, mimo mapy markantného geopolitického, mimo oporné civilizáčnne body, prevrpený vlastnou (až nevedomenou) fascináciou z danej situácie. Ocítá sa prakticky na pospas opaku toho, čo tvorí princíp celej jeho tvorby: horror vácui. Na mieste, kde je snaha vytvárať fiktívne krajiny odinakaľ zbytočná, pretože toto nájdené skutočné miesto je fiktívnu krajinou

akoby samo o sebe, neuveriteľnou, akoby ani nemohla existovať. Keď sme sa spolu o tom rozprávali, prišlo mi to ako preklopený zážitok z Happsocu, hoci (napr. expupéryovský) pátos či povaha oboch vlastne nemusia byť až také odlišné.

vľavo: A. Mlynárčik: Sedem dní stvorenia, 1965 - 1966  
vpravo: S. Filko, A. Mlynárčik: Happsoc I., 1965  
foto in: Restany, P.: Inde, SNG, Bratislava, 1995

## Alena Vrbanová Tomáš Štrauss: Toto čudesné 21. storočie.



Výšla nová kniha historika a teoretika umenia Tomáša Štraussa (1931). Podľa slov vydavateľa voľne nadväzuje na čitateľsky úspešný titul autora Toto posrané 20. storočie. Umenie kontra ideológia? (2006, 2007), ktorá sa v rekordne krátkom čase dočkala 2. vydania.

Relatívne útlý text knihy Toto čudesné 21. storočie. Esej o aktuálnej súčasnosti sa zaoberá krízou dnešnej civilizácie a jej kultúry vo všeobecnosti. Snaží sa v spleti miestami až katastroficky vyznievajúcich charakteristík 20. a 21. storočia vystopovať a pomenovať úlohu umenia v ňom. Názov knihy (tentoraz bez vulgarizmov) irituje a zväzda hneď dvoma momentami. Slovo čudesný konotuje azda najviac záhadu, tajomstvo a túžbu nazrieť, dozvedieť sa (odhaliť), číslo 21. zasa „vytrča“ svojou predčasnosťou vo vzťahu k možnému serióznemu spracovaniu. Text je esejistický a miestami aj žurnalistický pútavý. Jazyk autora je hutný, príťažlivý a zrozumiteľný. Máte pocit, akoby ste mohli s autorom voľne debatovať na tému podstatných a dôležitých vecí spoločenského bytia, a v ich kontexte skepticky nazeráť na rolu

a postavenie umenia. Obsah je však len pre čitateľa zainteresovaného na dejinách umenia. Koncepcia a skladba textu je v súlade so zámerom knihy. Hlavnou devizou je širokospektrálny (panoramatický a esenciálny súčasny), analyticko-komparatívny a argumentatívny sociologický nielen exkurz, ale najmä individuálny pohľad a autentická interpretácia autora. Poukazuje na neuchopiteľný a pomerne žalostný status postavenia umenia v spoločnosti dnes. Štrauss text situoval do štyroch samostatných, ale prerastajúcich kapitol. V úvodnej Vstup do problematiky – tak trochu osobne hovorí o postavení a vývinových peripetiách umenia od čias moderny (renesancie) a presvedčivo špecifikuje pojem avantgardnosti v umení. Pripomína dogmatickosť a uzavretosť avantgárd na pozadí dobového vývinu, pričom sa neubrání ani extrémnemu porovnaniu Bretona s Leninom. Druhá časť Hľadisko už nielen osobné: Postmoderna – signál nového času? pomenúva a na príkladoch ukazuje rozdiely postmodernity a moderny. Štrauss argumentuje najmä globalizáciou, stratou spirituality, hovorí o nových spoločenských a hodnotových modeloch fungovania človeka (a moci). Postmodernu nevidí ako popretie moderny, ani ako jej „inflačné pokračovanie“, ale ako východisko z krízy moderny a najmä ako schopnosť a tolerantnosť „čítať a prijímať históriu a kultúru v jej vlastnom kontexte“ (mimo seba). Čaro a zvody nových spôsobov sociálnej komunikácie. Tak nazval autor tretiu, najrozsiahlejšiu časť knihy. Rozoberá tu jeden z kľúčových javov súčasnosti – fenomén komunikácie. Nazýva ju neriadenu energiou. Moločka, ktorá ju sprostredkúva a recykluje, zasa médiami. Orientuje sa najmä na elektronické médiá a internet, plné prázdnoty a „exhibičnej

sebademonštrácie“. Kvalita a zmysluplnosť komunikácie sa v dôsledku toho stávajú marginalizovanými. Tomuto trendu, tlaku tejto situácie a hegemonii tohto spôsobu komunikácie (mediálneho (pa)toku) sa všetko ostatné podriaďuje. Bez apriórnej skepsy Štrauss porovnáva paniku a obavy pri vzniku fotografie a jej neskoršiu zmysluplnú expanziu a snaží sa vidieť analogicky aj (čiasťočné či budúce možné) plusy internetu. Posledná časť knihy Umenie ako východisko a alternatíva? je esejou, ktorá niečím pripomína obhajobu umenia od J. Chalupského. Štrauss (retro)historicky argumentuje o poslaní a postavení umenia v moderne, najmä v 1. polovici 20. storočia, poukazuje na jej krízu a zásadnú zmenu statusu neskorej moderny počnúc pop-artom (z umenia urobil produkciu) a umením 60. rokov, ktoré sa demokraticky obracia k divákovi. Vznik akčného umenia vníma napr. ako akt potreby ritualizácie a dematerializácie umenia a najmä túžbu opäť oslovíť diváka – komunikovať. V závere, pri úvahách o aktuálnom umení, sa súhlasne s teoretikom N. Bourriaudom a jeho teóriou postprodukcie vyslovuje o metóde dnešného umenia a tvorby, pričom pripomína viacerých slovenských umelcov, ktorí sa tejto metódy nevdojak dotkli istým spôsobom už od polovice 60. rokov. V 21. storočí to však ide omnoho ľahšie, rýchlejšie a hrozí tak profanácia a redefinícia pojmu gýč. Navzdory civilizácii marazmu, ohrozenia a sebazničenia vidí Štrauss (alebo chce vidieť) zmysel umenia aj dnes ako „možné východisko z akútnej psychosociálnej krízy“.

**Tomáš Štrauss:**  
**Toto čudesné 21. storočie.**  
**Bratislava : Kalligram,**  
**2009, 184 s.**

## Sabina Jankovičová Syzýgia 1988 – 2008. Súvislosti, fakty, príbehy.



Kraviny... Takto uvádza svoju publikáciu Gabriel Hošovský, člen skupiny Syzýgia, ktorý sa podujal zmapovať činnosť skupiny. Cieľom autora je zhrnúť dostupné materiály a poopraviť niektoré dezinformácie. Skupina Syzýgia vznikla v roku 1988 a združovala troch poslucháčov VŠVU: Gabriela Hošovského, Martina Knuta, Miloša Nováka a výtvarníka Rudolfa Sikoru. Dodatočne bol do skupiny prijatý Pavel Pochylný. Gabriel Hošovský zostavil publikáciu ako kroniku udalostí, od narodenia jednotlivých autorov až po súčasnosť. Udalosti sú prezentované v troch kategóriách: fakty, politicko-spoločenské súvislosti a príbehy. K faktom priraduje činnosť skupiny, účasť jednotlivých členov a samotnej skupiny na výstavách. Politicko-spoločenské súvislosti sú objektívne politické udalosti, ktoré sa v tom čase odohrali a ovplyvnili priamo či nepriamo životy akterov a fungovanie skupiny. Príbehy sú celkom subjektívne spomienky autora na jednotlivé situácie. Ich bezprostredne priznávaná subjektivita a absolútna absencia cenzúry má veľkú príťažlivosť a nepopierateľne zábavný rozmer. Je možné konštatovať, že konečne sa objavuje "pravdivý" obraz

výtvarného diania na Slovensku, konkrétne zameraný na druhú polovicu 80. rokov. Prináša nám rôzne drobné príhody, zážitky a niekedy nelichotivé hodnotenia kolegov, ktoré často od výtvarníkov medzi štyrmi očami počujeme, ale verejne sa o nich nehovorí a rozhodne nepíše. „Je to pravda, ale nemôžeš to tak napísať“, hovorili autorovi známi. Ich radou sa neriadiť, tak ako si servítky nebrali členovia Syzýgie ani v dobe svojich štúdií a občas sa dostali do konfliktov s ostatnými kolegami. Autorovi je možné vyčítať, že nie vždy zohľadňuje všetky možnosti (napríklad sú reprodukované školské práce kolegov, lenže rovnako angažované školské práce majú všetci slovenskí výtvarníci, zároveň nám neukazuje povinné školské práce členov skupiny Syzýgia). Nekompromisný postoj nezohľadňuje všetky nuansy existencie v totalitnom režime a okolnosti, ktoré sa v reálnom živote vyskytujú. V niektorých prípadoch sú autorove komentáre nevyvážené, napr. pri popise dojmov z jednotlivých výtvarníkov sa autor drží minulosti a nehodnotí ich súčasné postoje, pri iných nepochopiteľne prechádza plynulo do prítomnosti. Zároveň obchádza súčasné „hriechy“ svojich priateľov. Autor voľne radí obrazový materiál: atmosféra socializmu je jasne priblížená cez rôzne reálie, vizuálnu kultúru vtedajšej spoločnosti. S komentárom, alebo aj bez, prináša dobové texty, vyjadrenia a tvorbu vtedajších pedagógov školy, v kontraste k tvorbe a akciám členov Syzýgie, ostatných mladých divokých a neangažovaných autorov. Takto spracovaný materiál veľmi názorne približuje dobu, jednotlivé dokumenty hovoria sami za seba. V tomto zmysle je publikácia svojráznou učebnicou, ktorá by bola čitateľná pre mladú generáciu a celkom osožná pre niektorých so slabšou pamäťou.

Nadviažem na Hošovského: Príbeh - Vizuálny materiál a dobové texty by mohli byť prospešné najmä pre akademickú obec na Fakulte architektúry STU. Oponent mojej dizertačnej práce Sochárstvo a dizajn v architektúre v 70. a 80. rokoch na Slovensku na FA STU (oponent musel byť z tejto školy, napriek tomu, že sa s mojou témou vôbec nezaoberala), si ma, celkom neobvykle, pred odovzdaním posudku zavolať k sebe do kancelárie. Pýtal sa ma, prečo tak málo, teda vôbec necitujem profesora Petránkeho, „ktorý v danom období bol významným teoretikom, publicistom, pedagógom, organizoval výtvarný život a významne prispel k uvoľňovaniu v 80. rokoch, keď na výstavy zaraďoval mnohých proscribovaných autorov....“ (Pre upresnenie - práca nebola venovaná angažovanému umeniu.) Na moju otázku, či by naozaj chcel, aby som ho citovala, sa zarazil: „Vidím, že ste otvorená, tak budem aj ja...“ a vysvetlil mi, prečo dotčného po roku 1989 prichýlil na školu. Napriek mojej odpovedi, výčitka nedostatočného citovania sa objavila aj v oficiálnom posudku pri obhajobe. Tam som pred komisiou povedala, že necitujem plno ľudí, ktorí významne prispeli k obrode výtvarnej scény v 80. rokoch, takže nerozumiem výhrade pána oponenta... Surreálne zážitky na FA STU by boli na dlhší príspevok...)

Istá kunsthistorička označila Hošovského záznamy za kraviny... Napriek tomu je možné sa domnievať, že v najbližšej dobe bude patriť k oddychovému čítaniu výtvarnickej obce. Takáto (ne)kunsthistorická kniha sa bude čítať, na rozdiel od iných. Gabriel Hošovský ju vydal vo vlastnom náklade 88 kusov, ktoré rozdal priateľom, známym a niekoľkým inštitúciám. Žiadajte u svojich známych – niekto to mať bude.

## Omar Mirza Simultánne vernisáže



Tí z vás, ktorí pravidelne navštevujú vernisáže, alebo ich nebudaj pravidelne organizujú, sa už určite stretli s fenoménom, ktorý by som si dovolil označiť termínom „simultánne vernisáže“. Ide o situáciu, keď sa v jeden deň, no najmä v tú istú hodinu, konajú v rozličných galériách toho istého mesta dve, tri, či viac vernisáží. Táto problematika sa však vzťahuje pravdepodobne iba na Bratislavu, keďže v iných mestách Slovenska sú radi, že majú aspoň jednu galériu, ak teda vôbec nejakú majú, a ak sú vôbec radi, že ju majú, a nie je im to úplne ukradnuté. Niekedy vzniknú dokonca aj „medzi-mestské simultánne vernisáže“, čo však väčšine lokálnych „vymetačov vernisáží“ neprekáža, veď načo by už chodili do iného mesta.

„Vernisážové zátahy“ známe z Mesiaca fotografie, kedy je v Bratislave počas jedného týždňa každý deň niekoľko vernisáží, by som však do kategórie „simultánnych vernisáží“ nezaraďoval. Totiž v tomto prípade je to vymyslené tak, že vernisáže nasledujú po sebe v hodinových intervaloch, čo teší najmä tzv. „vinne mušky“, keďže majú zabezpečený postupný prísun tekutín počas celého popoludnia a večera. Problém nastáva vtedy, keď sa rozhodnete navštíviť aspoň dve - tri „simultánne vernisáže“. Niektorí z vás kvôli kamarátom, iní kvôli občerstveniu, ďalší pracovne. Stihnúť všetko je však často až nadľudský výkon. Zadychčaní bežte z jednej galérie do druhej, na jednej vernisáži nestihnete príhovor, na ďalšej je už všetko vypité a zjedené, alebo tam už okrem upratovačky a vystavených diel nikto nie je. Ako však vyriešiť túto komplikovanú situáciu? Nie všetci kurátori sa vzájomne poznajú a napodiv ani všetci nie sú na Facebook-u. Preto vzájomná koordinácia vernisáží kolegami kurátormi nie je možná. Galérie by síce mohli medzi sebou ohľadom tohto komunikovať a zlaďiť si harmonogramy vernisáží, na to by však potrebovali špeciálneho

pracovníka, ktorý by mal čas venovať sa iba tejto činnosti, čo je hlavne v malých galériách pri nedostatku financií a následnej kumulácii funkcií (keď napr. vrátnik je zároveň šofér, technik aj kurič) nereálne. Mám však jedno riešenie. Navrhujem, aby na Ministerstve kultúry v rámci sekcie umenia vznikol samostatný referát na koordináciu vernisáží. Úradníci by sledovali všetky pripravované výstavné aktivity v jednotlivých mestách a galériách a koordinovali by vernisáže tak, aby nekolidovali. Aspoň by z našich daní platení úradníci konečne robili niečo, čo je pre život ozaj prínosné a dotýka sa každého kultúrneho človeka. Ak by sa podarilo vytvoriť podobný orgán, hlásim sa ako jeho vedúci. Verím, že potom by sme už chodili na vernisáže kľudní a spokojní, že sa stihneme so všetkými stretnúť, porozprávať, dokonca si pritom možno aj pozrieť výstavu, no hlavne všetko vypíť a zjesť...

Foto: vernisáž výstavy „Jesť sa musí!“ spojená s akciou Erika Bindera „Chlebičky“, Nitrianska galéria, 7. 9. 2007, foto: Slavomír Žákovíc



## 53. La Biennale di Venezia 2009, Česko-Slovenský pavilón Roman Ondák Loop, 2009, site-specific inštalácia

Beata Jablonská

# Známý-neznámý Roman Ondák

Roman Ondák, v súčasnosti najúspešnejší slovenský umelec, práve vystavujúci v Múzeu Moderného umenia v New Yorku, pred pár mesiacmi v Centre Pompidou v Paríži a do konca októbra na Benátskom Bienále je doma, širšej verejnosti, takmer neznámy. Dôležité udalosti výtvarného sveta idú mimo jej pozornosť, a tak akýkoľvek významnejší počin vie len veľmi ťažko oceniť. Ani Romanovi Ondákovi sa vystavovaním na dobrých galerijných adresách, s pozitívnymi ohlasmi vo svetovej tlači nepodarilo prekročiť bariéru medzi svetom umenia a tým, čo domáce kultúrne prostredie skutočne zaujíma. Naozaj je priepasť medzi týmito svetmi taká veľká? Na začiatku leta prostredníctvom tlačových správ a niekoľkých rozhovorov prebleskli informácie o úspešnej reprezentácii slovenského umelca Romana Ondáka na Benátskom Bienále. V konkurencii pútavejších politických a bulvárnych správ okrem tých, ktorí sa umením živia a tých, ktorí ho dokážu vnímať, to asi len málokto zaregistroval. Strogenosť umenovedného jazyka tlačovej správy a nezorganizovanie tlačovej besedy,

ako bežnej príležitosti priamo sprostredkovať zábery a ciele projektu, boli premárnenými šancami organizátorov slovenskej účasti SNG a MK SR. Na druhej strane treba povedať, že súčasné výtvarné umenie je „segment“, ktorý sa médiám naozaj veľmi ťažko predáva. Mediálny nezujem o Romana Ondáka sa dá pokojne porovnať trebárs s nevíťavosťou k úspechom slovenských operných hviezd. Ich angažmán na renomovaných svetových scénach, pokiaľ nespievajú v „národnom“, domácu umeleckú scénu necháva chladnú. A tak, aj Ondákova zriedkavá prítomnosť v slovenských galériách ho podvedome diskvalifikuje na „okrajového“ umelca, aj keď so závideniahodnou medzinárodnou povestou. Benátske Bienále v kalendári prehliadok súčasného výtvarného umenia patrí k najdôležitejším udalostiam umeleckého sveta. Turisticky priťažlivé mesto na lagúne a rozmanitá výstavná ponuka sú dôvodom neobvykle vysokého počtu návštevníkov. Slovensko, ako súčasť bývalého Československa má to šťastie, že od roku 1926 môže vystavovať vo vlastnom výstavnom pavilóne.

Chvalabohu, aj po kompetenčných sporoch pri rozdeľovaní republiky, zostala nám aj naďalej možnosť zúčastňovať sa. Táto šanca sa síce operatívne modifikuje podľa potrieb národných výberových komisií, avšak v zmysle hesla „úcel svätí prostriedky“, sa to vždy utrasie k dočasnej spokojnosti. Aj tohtoročná nominácia niesla stigmú tradičných zákulisných hier, ale našťastie pre všetkých zainteresovaných, táto voľba nebola prehrou. Roman Ondák sa diplomaticky vyhol komentovaniu svojho neštandardného nominovania, ale odpovedou by mohla byť práve jeho benátska inštalácia Loop-Slučka. Sám pre SME povedal: „keď som mal nečakane v našom pavilóne vystavovať, snažil som sa z neho akoby uniknúť. A tak som ho tak povediac nechal zmiznúť.“ Aj keď je jeho umelecký program široký, od kresby, fotografie a inštalácie po videoumenie a performance, spoločným menovateľom pri väčšine realizácií je existujúce napätie medzi našim očakávaním z poznanej veci a prekvapením, ktoré nám nová situácia prináša. Ondák vytvára prostredie, aranžuje situáciu, či navodzuje zážitok, aby sme ho prestali vnímať v jeho

všednosti a necháva ho, akoby na polceste medzi svetom každodennosti a svetom umeleckej výnimočnosti. Jeho zásahy sú premyslené tak, aby nás potrápili pochybnosťami, či to, čo vidíme je ešte skutočnosť, alebo už umenie. Modelovaním takýchto simulácií nás zasväčuje do „zmyslu vecí“ a ako sám hovorí: „vymyslieť ten moment, akým to divákovi postaví, je dosť komplikované, ale práve to ma najviac inšpiruje“. Aj Ondákova benátska inštalácia je pokračovaním tejto línie. Teda inscenovania vypointovanej ilúzie v zdanlivo jednoduchom fóre, ktorým je zrušenie jedinej, teda výstavnej funkcie česko-slovenského pavilónu. Nie jeho zavretím, akoby sa očakávalo, alebo len sprístupnením prázdnych priestorov, ako to urobil už v roku 1957 Yves Klein v inštalácii Prázdno. Naopak, priestor pavilónu poslušil prebujnej vegetatívnej inštalácii, ktorá v sebe nesie onú „ondákovskú“ pochybnosť o tom, kde sme sa vlastne ocitli? Prítom len nechal pokračovať okolitú krajinu aj v priestoroch výstavného pavilónu. Sám situáciu komentuje: „Divák nebadane vchádza dnu, kde ho čaká identická situácia – tie isté

rastliny, ten istý chodník, tie isté stromy, ako von v okolitých záhradách Giardini. Keď opustí pavilón, ocitne sa opäť v realite okolitých záhrad. Pavilón sa stal len štyrmi stenami, ktoré boli len hranicou medzi „neumeleckou“ realitou a „galerijnou situáciou“. „Pohybuje sa teda v slučke reality a fikcie a aj preto sa volá inštalácia Loop – Slučka“. Práve v benátskej inštalácii sa Romanovi Ondákovi podarilo prekonať občasnú autistickú sebazahľadenosť niektorých predchádzajúcich realizácií. Opäť vytvoril situáciu navádzajúcu k rozmyšľaniu o „zmysle vecí“, tu v Slučke o význame nášho pavilónu. Oslobodil ho od umenia, ktoré robí „toľké problémy“ komisiám, umeleckej scéne a ministerstvám. Aktuálne a duchaplné. Slučka, ale nemusí byť len kritickou aktualitou, dá sa vnímať aj ako širší kritický komentár k postsocialistickým pomerom v našom výtvarnom umení. V roku 1993 bol Zlatým levom, hlavnou cenou udeľovanou na Benátskom bienále, ocenený nemecký pavilón s inštaláciou Germánia, v ktorej Hans Haacke a Nam June Paik, predviedli „len“ rozkopenú podlahu pavilónu

s ozvenou kvilivých zvukov, ako výstižnej metafory o službe umenia moci. Konkrétne, o úlohu nemeckého pavilónu počas druhej svetovej vojny a službe Benátskeho Bienále vtedajšiemu fašistickému Taliansku. Aj keď kritické čítanie Ondákovej inštalácie je zrozumiteľné prevažne len česko-slovenskému divákovi, aj ona by mohla patriť do skupiny tých, ktoré presahujú svoj vizuálne atraktívny rámec. Chce viac. Aby sme zapochybovali a rozmýšľali. Konceptuálne umenie Romana Ondáka patrí k tomu typu súčasného umenia, ktoré predpokladá znalosť dejín umenia a aktuálneho diania na umeleckej scéne. A práve tu je prekážka, ktorá bráni možno hlbšiemu povedomiu o jeho práci v jeho domovskej krajine. Slovenský divák sa s jeho dielom nemá možnosť stretnúť a zoznámiť sa. Niekoľko jeho diel je síce zakúpených v štátnych galériách, ale neospravedliteľná absencia stálych expozícií moderného a súčasného umenia ako vzdelávacieho mostu, sa pomaly ale iste odráža na jeho kultúrnej negramotnosti. Ten za svoj nezujem a neznalosť vlastne ani nemôže, a tak vlastne ani nevie o čo prichádza.

Gabriela Garlatyová

## Elegantný koncept

Zbožňujem Benátky, bez prehánania, je to tak. Moje časté výlety do lagúny sú motivované radosťou z tohto mesta umenia, preto aj benátske bienále vnímam intenzívne a niekedy viac nárúživo než len s profesionálnym odstupom. Nadhľad je zrejme to, čo mi tu chýba, ale zároveň umeniu v tomto meste veľmi rada prepadám v záujme hlbšieho ponoru. Občas, pre väčší rozhľad, vyjdem na jednu z vyhládokových veží, či na balkóny palácov, hlavne tých, ktoré slúžia ako galérie. Ale toto mesto je tvorené prevažne v horizontálnych pohyboch ponárajúceho sa a vynárajúceho sa bludiska. Giardini sú opakom zastavanej siete mesta. Táto vzácna plocha súvisle zelene je tiež umelým vyvýšeným „ostrovom“ a kultivovaným miestom pre umenie. Špecifikom zmyslu Bienále je jeho otvorenosť pre prezentácie štátov v pavilónoch, čo je tiež mimoriadne umelý a zušľachtovací proces. Zjednodušená kritika modelu národných prezentácií však zaváňa alibizmom a pokrytectvom. Zároveň ako G. Hushegyi vo svojom texte pre Profil naznačil, že je potrebné zmeniť pravidlá tam, kde sa zmenili podmienky<sup>1</sup>. Československý pavilón BV (na kopci medzi kultúrnymi veľmocami), v ktorom vystavuje aj Slovensko, je neuveriteľným šťastím, a teda vzácnou realitou, ktorej sme si samozrejme vedomí. Preto je veľkou prestížou tu vystavovať. Je známe, že pravidlá na to, ako sa sem dostať existujú. Zdá sa, že tohto roku boli tieto pravidlá porušené. Bolo ťažké tomu odolať? Asi nie. Ale stalo sa. Je to zakliata situácia, do ktorej je ťažké preniknúť. Najmä pre to zamĺčovanie, strach z vyslovenia názoru a tiež nezaujmu širokej verejnosti o toto dianie. Do akej miery je účasť v benátskom pavilóne, ktorá

je financovaná z rozpočtu verejnoprávnej inštitúcie reprezentáciou štátu, národnou reprezentáciou či „realizmom bez reprezentácie“<sup>2</sup> a sebareprezentáciou umelca alebo kurátora? Pavilóny vnímame hlavne ako reprezentácie daných krajín. Uplatňujú sa tu hlavne dva prístupy. Prvým je vystaviť z krajiny umenie silnej vyzretej osobnosti, ktorá nie je závislá na povrchných trendoch. V takom prípade to naznačuje, že ide o kultúrne vyspelú a sebavedomú krajinu. Druhým je stratégia približenia sa, vyrovnania sa, nadviazania na jazyk medzinárodného štýlu. Myslím si, že projekt Romana Ondáka je zacielený na medzinárodný trend umenia, ktorý ho aj oceňuje. V podstate ani ja nemôžem jeho projekt označiť za nekvalitný, pretože ním nie je. Ale aj napriek tomu som si ho nazvala ako elegantný koncept. Všetko je, ako má byť. Stromy boli zelené (no v júli už trochu trpeli suchom alebo nejakým nedostatkom vo výžive), ale i keď som sa do Ondákovho pavilónu vrátila niekoľkokrát, nič mi tam chýbalo. To, čo vie poskytnúť len umenie. Možno pointu? Kúšť? Pociťujeme to a vyjadrujeme rôzne: ako očarenie, ten neopísateľný pocit, katarziu, to, čo Ťa dostane do kolien, z čoho Vás zamrazí alebo podobne. Nič také sa so mnou nedialo. Jasná myšlienka, alebo sa ponúka rovno hneď niekoľko perfektných téz (a z toho plynúcich interpretácií) brilantne vybrúsených v texte tlačovej správy od kurátorky Kathrin Rhomberg, a hlavne od samotného autora, (ktorý možno kurátora na spoluautor-skú spoluprácu až tak nepotrebuje). Ale mne to nestačí. Dielo ako množstvo možných interpretácií, ktoré sa dajú napasovať na rôzne módne filozofické tvrdenia. Je tam všetko vyvážené ako dokonaly

marketingový produkt. No nekúp to! Prečo koncept kultivovania a zušľachtovania galerijného priestoru pôsobí na mňa v benátskej záhrade sterilne a mŕtvo. Je takým dielo Loop? Sterilným a mŕtvym? No dobre. Vkus je individuálny a v umení zvlášť. Na druhej strane ma upokojujú pozitívne ohlasy, že Ondákovo dielo má takú skvelú odozvu. Výtvarníci si niečo iné šepkajú „poza bučky“ a rozpaky sa zakrývajú ďalšou skvelou interpretáciou. Rozporom tu je strategický formalizmus inštalácie Loop, jasné prostriedky s jasným výsledkom (akoby vylúhovaný koncept 70. rokov). Formalizmus práve pri (neo) konceptuálnom diele? Akési divné. Kedy môžeme hovoriť o neautentickejšť v konceptuálnom umení? Vtedy, keď sa používajú ciele a vhodné prostriedky na dosiahnutie požadovaného účinku, ktorý je zároveň úspešným. Netvrdím, že Ondákovo dielo je takým. Ale materializovaním sa koncept prelinania vzťahu reality a umenia stal neživým. Je teda o mnohom a o ničom. Keď umelecké dielo dešifrujeme, pýtame sa na jeho zámer. Tu ich máme hneď niekoľko – závisí na možných nadinterpretáciách a autoprojekciách. Močariny Lary Favaretto v prírodnej časti Arsenale boli iným zážitkom a nielen preto, že sa nimi omylom brodili návštevníci. Keďže som už tak osobná, spomeniem ešte jednu príhodu. Mój päťročný syn pred pavilónom zastal a ani za nič na svete do neho nechcel vstúpiť. Prečo asi? Aj cvrlikanie cikád sa ozývalo iba zo záhrady.

<sup>1</sup> Gábor Hushegyi: Making Worlds – Tvorenie svetov: In: Profil súčasného výtvarného umenia, 1-2 2009, ročník XVI, Bratislava, s.124  
<sup>2</sup> Blake Gopnik: Roman Ondák's Fertile Twist Is Simply Inspired, The Washington Post, June 10, 2009, zdroj: washingtonpost.com



Roman Ondák, Loop, 2009, site-specific inštalácia, foto: archív autorky

Alena Vrbanová

# Loop ako živé simulakrum

“Roman Ondák nesimuluje, ale reálne „sadí“ stromy, kriky a ostatné domorodé porasty. Stánok pre tzv. high umenie mení na parkový kursalón, či belveder, cez ktorý možno bez povšimnutia „korzovať“.”

Na dielo Romana Ondáka (1966) Loop, ktoré vytvoril pre aktuálny ročník Benátskeho bienále súčasného svetového umenia, možno nazerať z viacerých východiskových pozícií výtvarnej kritiky.

1. Dielo v kontexte tvorby autora.
2. Dielo v kontexte aktuálneho Bienále.
3. Dielo v kontexte doterajšieho zastúpenia ČR a SR na Bienále od roku 1990 a, samozrejme, aj z viacerých ďalších dôležitých pozícií kontextov aktuálneho umenia a jeho paradigiem, prípadne aj klasickou komparáciou s tohoročnými „topkami“ Bienále. Môj prvý (aj druhý) dojem z reprodukcií tohto diela bol rozpačitý a hraničil s miernym sklamaním. Dôvodom bol pocit, že táto site-specific inštalácia svojou formálnou a výrazovou stránkou patrí do obdobia 80. rokov, prípadne v našom umení do obdobia 1. polovice 90. rokov. Tiež sa tu ponúka silná konotácia s land artom či arte povera, ktorého autori však pracovali s prvkami mýtvej prírody (aj tak im patrí vďaka za revolučný počin vťahnutia fragmentov prírody do kontextu diela). Pri autentickom pobyte v našom pavilóne sa však tieto súvislosti pomaly rozplývali a do popredia úvah a kritických súdov sa jasne vyjaviť iné súvislosti. Ondákovu ambíciu nebola okázalá intelektuálna hra, kódovanie dôležitých odkazov dneška a postglobálnemu svetu. Zvládol by to určite bravúrne. Svoju inštaláciu postavil Ondák

na umeleckom probléme, ktorý je nadčasovým a umenie sa ním vedome viac alebo menej zaoberá od čias Platóna. Riešil minimalistickejšie a s istou dávkou pokory otázku realizmu v umení. Myslím, že jeho rozhodnutie „vystaviť“ reálne, živé „simulakrá“ okolitej parkovej prírody, vychádzalo z dôležitých postmoderných paradigiem. V tejto súvislosti pripomeniem tézu M. Foucaulta o neexistencii autora diela a tiež aktualizovaný pojem J. Baudrillarda o povahe tvorby v kontextoch postmoderného umenia ako o simulakrách pozbavených možnosti originality. Pripomínam to preto, že Ondáková práca rešpektuje a súčasne čelí týmto názorom rafinovaným subverzívnym spôsobom. Za umenie vyhlasuje samu prírodu ako danú fakticitu (vec o sebe, ak chceme tak ready-made). Nesimuluje, ale reálne „sadí“ stromy, kriky a ostatné domorodé porasty. Stánok pre tzv. high umenie mení na parkový kursalón, či belveder, cez ktorý možno bez povšimnutia „korzovať“. Tak aj bolo. Prevažná väčšina prechádzajúcich návštevníkov si v podstate nevšimla, že sa jedná o výtvarné dielo. Dokonca pôvodná architektúra pavilónu (O. Novotný, 1925-1926) sa javila ako samotné, aktuálne vytvorené dielo „pre danú prírodu“.

Myslím, že o to aj Ondák v zásade usiloval. Vytvoril dielo, ktoré sa navonok nepresadzuje. Neatakujú

diváka, neudivuje ho, ba ani ho nechce oslovovať redundantnými moralizmami o postglobálnej a neetickej dobe. Všetci predsa vieme, že svet a bytie sú vo veľmi zlom stave, tak na čo? Loop, tento banálny, vo svete mediálneho umenia frekventovaný pojem, ako názov diela, je však kľúčom (manuálom) k jeho čítaniu. Slučka znamená nekonečné opakovanie, repetitívny stav veci. Prvky živej prírody, autentické, domestikovanej, tu len poslúžili autorovi na reflexiu témy o povahe umenia, ktoré sa stovky rokov približuje a vzdaluje prírode (i sebe samému) a tak už bol dávnejšie vyhlásený jeho koniec a taktiež smrť autora. Ondák naznačuje to, čo spomínal Július Koller. Umenie nikdy neskončí, vyvíja sa ako sinusoidea. Raz je dole, raz hore. Má len svoje stagnačné obdobia a svoje malé vzopätia. Inak sa nič nemení. Ondák ukazuje, okrem iného, aj toto: príroda vo svojej stálosti a opakovanej nemennosti je tou vecou o sebe, ktorá je viac než umenie. Autor jej dal priestor namiesto „vytvorenia“ svojho (iné) diela. Akoby. Skôr išlo o to, že ju za umenie vyhlásil v duchu (post)duchampovských meditácií.

P.S.: Nech je ako chce, inštalácia by sa mala viac udržiavať. Postačí listy častejšie orosiť. Inak vzniká nechcane nadinterpretácia o „procesualnosti“ inštalácie a zámere autora, aby čo najskôr vyschla. P.S.2: Je zahanbujúce, že nemáme k dispozícii katalóg, alebo aspoň booklet. Nevie, možno je to súčasťou konceptu diela, alebo koncepcie internacionálneho autorstva?

Richard Gregor

# Cieľavedomý pútnik Roman Ondák

“Chcem upozorniť na to, že sa mi (aj pri snahe o najliberálnejšie čítanie) javia niektoré parametre tvorby Romana Ondáka nielen ako odraz jeho lesku, ale tiež biedy: obrovská cieľavedomosť pútnika a neobyčajná pohotovosť kúzelníka.”

Zaujala ma slovná poznámka nomenovaného výtvarníka o tom, že videl návštevníkov, ktorí prešli tohtoročným československým pavilónom na Bienále v Benátkach bez toho, aby si uvedomili, že vlastne sú v ňom – s týmto účinkom je autor expozície isto spokojný. Mne však pri tom napadlo, že táto stratégia pripomína romantickú ruinu – umelo vystavané a úmyselne „zanedbané“ miesto, kam sa dá chodiť rozjímať a čítať balady. Chcem upozorniť na to, že sa mi (aj pri snahe o najliberálnejšie čítanie) javia niektoré parametre tvorby Romana Ondáka nielen ako odraz jeho lesku, ale tiež biedy: obrovská cieľavedomosť pútnika a neobyčajná pohotovosť kúzelníka.

Aj svojou novou tvorbou sa naplno hlási k intenciam objektu a inštalácie 90. rokov. Dokonca by som povedal, že postkonceptuálne tendencie v úplnosti a zároveň univerzálnosti

aktuálnych Ondákových environmentov avizujú svoj prerod do vrcholnej, manieristickej (a teda vo vyznení romantickej) éry. Pre Ondákovu diela je nevyhnutná prítomnosť diváka – jeho úloha je však predom určená: divák je (citlivo) vmanipulovaný do poslušnej roly, a tým je individuálnosť jeho účasti minimálna. Tieto diela často tiež odkazujú k určitým (napr. historickým) udalostiam či okolnostiam našej minulosti – a opäť – ich dôležitosť je zámerne iba naznačená a obratom potlačená, znejasnená. Autora a dielo tak naraz môžeme, ale aj nemusíme vnímať politicky, v podmnožine čoho zároveň napríklad ekologicky (porovnajme však vyznenie Loop s iniciovaným biotopom Lary Favaretto na konci Arsenale). Kým časť autorov z heroickej doby inštalácie 90. rokov svoj program výrazne individualizovala, dokonca personalizovala (Németh, Čierna, Čierny), a tým prešli k možno odvážnejšej výpovedi a rozhodne inej „estetike“; ďalšia skupina si naďalej v mene väčšej univerzálnosti udržiava určitú rozostrenosť svojho vyjadrenia (Kovačovský, Tittel, Vargová). Rovnako aj Ondák: u neho však mám trochu navyše pocit, že cieľom je čo najväčšia flexibilita, niekde aj za cenu krénovskej výpravnosti. Daňou je však menšia razancia a znížená jasnosť vyjadrenia na škále spofahlivosti percepcie.

Otázkou samozrejme je, či istota percepcie je to, čo máme očakávať. Ondákovu celú tvorbu pracuje s prvkom tajomstva, určite neživotnosti, svojho druhu meditácie, chladného racionálneho odstu-

difúznosti či dokonca synkopickosti (prízvuk na neprízvucnej dobe) vo vzťahu ku svojim témam. Tak ako rezignuje na koherentnosť svojho štýlu, aj autor sám je neuchopiteľný, neviaže sa k jednému miestu, jednému médiu. Je živým dôkazom konvenovania s „globálnym medzinárodným slohom“, na vlnách ktorého sa dá naučiť surfovať, a ktorého efektívnosť sa asi na začiatku, keď Ondák ešte len parkoval škodovky za Wiener Secession, nedala predvídať. Napokon, možno je táto jeho seba-kolonizačná prispôsobivá stratégia viac než len znakom rafinovanosti – kto to môže s istotou vedieť, tu doma sme vždy boli najhoršími prorokmi (a mnoho názorov je často kontaminovaných osobnými motiváciami). A možno len očakávame autenticitu na nesprávnych miestach.

Ondák oceán už obklopil úplne najlepšie adresy – Tate v Londýne, MoMA v New Yorku – a môžeme hrdo povedať, že formálne solídnymi výstavami. Veľká škoda tej pirátskej plavby (na čierno) do Benátok – takú facku slušnosti po dvanástich rokoch (od skúsenosti z roku 1997) dnes už naozaj nemáme dôvod tolerovať. Ale ak sa to už malo takto stať, lebo pripustíme aj možnosť nietzscheovského predurčenia mimoriadne talentovaného jednotlivca, ktorého by demokratický konkurz so zhodným výsledkom len zbytočne zdržal, potom existovala jediná možnosť obhajoby: naša expozícia mala byť ovenčená hlavnou cenou. V opačnom prípade zas riešime len jednu z mnohých seba-preceňujúcich epizód.

Sabina Jankovičová

# Stručne k pamätníkom SNP

SNP bolo udalosťou, ktorú si po prevrate v roku 1948 privlastnila a svojvoľne interpretovala komunistická moc. Participácia demokratických strán bola prehliadaná, povstanie sa stalo udalosťou, kde v popredí stáli partizáni, ich sovietski poradcovia a zdanlivo dôležitý ľud. Napriek zdôrazňovaniu „ľudovosti“ povstania, ktorým sa vlastne legitimizovala absolútna moc komunistickej strany, človek a jeho individuálny osud, neraz tragický, bol mimo pozornosti. Aj pri utrpení a obetiach bola zdôraznená kolektívnosť, masovosť. Anonymita davu mala prednosť pred individualitou. Partizán bol stotožnený s komunizmom a podpora ľudí v povstaní v ideologickej interpretácii znamenala vedomú a cieľnú podporu komunizmu. Pomníky SNP znázorňovali túto ideológiou upravenú verziu povstania. Na výtvarnom stvárnení pamätníkov SNP môžeme názorne vidieť

zmeny politických pomerov tak, ako postupne prichádzali v priebehu desaťročí. Od týchto zmien sa odvíja aj podoba výtvarných diel, použitie formálnych výrazových prostriedkov. Pomníky a pamätníky patrili k najpolitickjším vo výtvarnom umení. Išlo o objednávku štátu, ktorá bola pod ideologickým dohľadom a vyžadovala dodržiavanie nedefinovaného kánonu socialistického realizmu prakticky bez výnimky (až na krátke obdobie 60. rokov). To v praxi znamenalo správne stvárnenie danej témy. Pomníky a pamätníky podliehali dozoru zvláštny ideologickej komisie zriadenej pri ministerstve kultúry. Pamätníky SNP sa vyvinuli od jednoduchých sochárskych diel umiestnených na sokli k rozsiahlym architektonicko-sochárskym kompozíciám. Prvá realizácia Pamätníka SNP od J. Kostku z roku 1946 v Partizánskom prinesla nový ikonografický typ partizána.

Figurálna kompozícia znázorňuje postavy v dlhých plášťoch a kapucniach. Dielo sa vyznačuje primeraným pátosom a vyjadruje výtvarnou skratkou heroizáciu partizánov. Nasledujúce realizácie prebrali motív figúry v plášti, ale zmenila sa forma. Začiatok 50. rokov je obdobím presadzovania socialistického realizmu stalinistického typu. Nastal príklon k presnému prepisu reality, čo v skutočnosti znamenalo vytváranie nereálneho ideálu pomocou zdanlivo realistických prvkov. Dôraz začal byť kladený na iluzívne podané detaily. Partizáni sú znázorňovaní ako svalnatí chlapi s tvrdými tvármi. Okrem plášťa sú dôležitými atribútmi bagandže, samopal, ďalekohľad a pod. Okrem jednofigurálnych diel sa objavuje spojenie s jednou, prípadne dvoma ďalšími postavami. Ideálna fyziognómia a patetické postoje figúr, predovšetkým kompozície viacfigurálnych výjavov, sa vyznačovali absolútnou

neprirodzenosťou. Boli podriadené expresívnemu vyzneniu diela a odporovali skutočnosti. Postupne sa závažné ikonografické schémy vykryštalizovali do scén lúčenia pred bojom, partizánov tiahnujúcich do boja, výjavov návratu. Scény lúčenia a víťania mali civilnejší ráz, k hrdinskému typu tvrdého chlapa sa pridali plačúce ženy a deti, takže zobrazenie často stálo na hranici sentimentálneho gýču. Forma pamätníka zostáva klasická – sochárske dielo umiestnené na sokli. Uvoľnenie 60. rokov prinieslo krátke obdobie hľadania iných spôsobov znázornenia aj v tematike SNP. Začína sa meniť forma. Radikálna zmena oproti konzervatívnej forme pamätníka – figúra na sokli, sa prejavuje najmä v komponovaní celku. Architektonická zložka sa dostáva do popredia a stáva sa plnohodnotným výstavbovým prvkom komplexného diela. Architektonický rámec

definuje hmotovú skladbu v priestore, vytvára prostredie v krajine či obci. Kompozícia hmôt je nositeľom výtvarného diela. Sochárska zložka je previazaná s architektonickou do organického celku. Nastáva odklon od ploštickej sochy smerom k reliéfu a architektonický rámec najčastejšie slúži na umiestnenie reliéfnych platní. Napriek zotrúvaniu pri figuratívnej sa objavuje štylizácia. Stvárnenie sa nesnaží iluzívne reprodukovat skutočnosť, ale výjavy sú znázornené často ako výrezy reality, prípadne symbolické scény. Abstrahovanie a tendencia k redukcii motívov v maximálnej miere - povstanie reprezentuje niekedy len štylizovaný symbol (plameň, samopal a pod.). V ojedinelých prípadoch dochádza dokonca k odklonu od záväznej ideologickej ikonografie. Postava partizána bola vynechaná a pozornosť bola venovaná obetiam.

V 70. rokoch nastáva pri politických objednávkach opätovný návrat k overeným konzervatívnym formám, len „realizmus“ je riedený modernou. Pamätníky SNP napriek svojmu značne zideologizovanému stvárneniu zotrvali na svojich miestach a sú „používané“ dodnes. SNP je uznávaným medzníkom našich dejín, aj keď už nie je dezinterpretované a účasť demokratov na jeho priebehu je plne priznaná. Paradoxne sa súčasné oslavy odohrávajú pri pomníkoch, ktoré túto skutočnosť popierajú, lebo vo väčšine prípadov ide o typické ideologické výtvarné diela bývalého režimu. Rozpor medzi vizuálnym stvárnením a novou, objektívnou interpretáciou udalostí pravdepodobne nikomu neprekáža. V priebehu desiatok rokov sa navyše v ľudských myšliach (ľudí, ktorí istú časť života prežili pred 1989) napravo vžila predstava, že povstanie vizuálne reprezentuje partizán.



L. Berák, pamätník revolučných tradícií SNP, Sučany, 1983-86



J. Mikuš, Suché Brezovo, 1989



J. Jankovič, Obete varujú, 1964-69

Použité foto: archív autorky

Omar Mirza

## Načo kultúra...?

**“ Urobí zo mňa lepšieho človeka pravidelná návšteva galérie, filharmónie či divadla? Máme vôbec právo tvrdiť o ľuďoch, ktorí v živote neboli v galérii či divadle, že sú nekulturní? ”**

V mojom príspevku budem tento krát všeobecnejší a nezameriam sa len na vizuálne umenie. Uplynulý víkend som sa v Banskej Bystrici zúčastnil akcie s názvom Načo kultúra...?. Ľudia z neziskovej organizácie Re-culture (Viera Dubačová, Ján Fakla, Maroš Krajčovič a Dušan Krnáč) zorganizovali toto podujatie, pretože nie sú spokojní s úrovňou kultúry v ich meste, no nechcú iba kritizovať, ale aj konať. Pôvodným zámerom bolo bezprostredne „atakovať“ ľudí na banskobystrických sídliskách, v ich každodennom urbánom biotope. Priamo medzi panelákmi mali vzniknúť štyri otvorené scény: divadelná, hudobná, streetartová a zmixovaná. Kvôli nepriaznivému počasiu sa žiaľ nakoniec museli presunúť pod strechy základných škôl. Okrem vystúpení divadiel, kapiel, maľovania graffiti či komiksov, boli ťažiskom podujatia diskusia o kultúre, spoločnosti, kultúrnej situácii, ale aj o tom, načo nám je kultúra, čo tento pojem vlastne znamená, či ju vôbec potrebujeme a akú ju chceme mať. Bol som sem pozvaný ako hosť „úderky“ Umelci na kolesách. Spolu s pesničkármi Petrom Jankú a Martinom Geišbergom sme oba dni jazdili po sídliskách z jednej scény na druhú. Niekde chalani zahrali pár pesničiek a išlo sa ďalej, inokedy sme ostali dlhšie

a rozpútali sme diskusiu, alebo sa do nej zapojili. Myšlienka celého podujatia ma oslovila otvorenou a príjemnou atmosférou, no najmä snahou o dialóg a zmenu. Žiaľ snaha publika vôbec prísť sa stratila niekde v hustom daždi. Možno to bolo naozaj iba kvôli počasiu, pretože v nedeľu sa vyjasnilo a s účasťou to už bolo podstatne lepšie. Je však celkom možné, že svojou absenciou dali obyvatelia Banskej Bystrice priamu odpoveď na otázku nastolenú v názve akcie. No určite najoriginálnejšou odpoveďou prispel do diskusie jeden podgurážený mladík, ktorého sme v sobotu večer videli v krčme, kde sme v našich rozhovoroch pokračovali. Zo steny strhol plagát podujatia a vysmrkal sa doň. Bez toho, aby si ho vôbec prečítal. Napriek tomu, že som bol celý víkend konfrontovaný množstvom odpovedí na otázku „načo kultúra?“, dospel som k názoru, že sa na ňu jednoznačne odpovedať nedá. Prináša totiž so sebou množstvo ďalších, nemenej podstatných otázok: Čo je to vlastne kultúra? Urobí zo mňa lepšieho človeka pravidelná návšteva galérie, filharmónie či divadla? Máme vôbec právo tvrdiť o ľuďoch, ktorí v živote neboli v galérii či divadle, že sú nekulturní? Chcú a potrebujú ľudia umenie? Majú oň záujem aj mladí?

Prečo trávi množstvo ľudí svoj voľný čas radšej v nákupných centrách, ako v kultúrnych inštitúciách? Prečo sú rádiá a televízie plné braku a prostoduchej, ľudovej zábavy? Prečo ponúka verejnoprávna televízia tak žalostne málo kvalitných programov, napríklad aj o vizuálnom umení? Je toto naozaj to, čo ľudia chcú? Ak by bola ponuka iná, zmenil by sa aj dopyt? Prečo je stále veľké množstvo Slovákov kultúrne negramotných? Prečo sa boja umenia? Je to výchovou, rodinou, školstvom, či bývalým režimom? Alebo celkovým stavom prehnitej západnej konzumnej spoločnosti? Ako túto situáciu vyriešiť? A prečo skoro celý tento odsek tvoria otázky, ktoré si určite nespočetne krát kládol každý z nás, no ktoré už možno úplne stratili svoju váhu a zmysel? Nechcem, aby tento krátky príspevok vyznel depresívne. Napriek všetkým negatívam som totiž stále idealistický optimista a netrpím dezilúziou z našej kultúrnej situácie. Tieto otázky mi však momentálne vria hlavou a neviem si na ne jednoznačne odpovedať. Možno to dokážete vy, drahí čitatelia. A možno vás už nebaví stále iba čítať o tom, aké je to zlé. Veď predsa nemá zmysel nariekať a filozofovať, skôr treba konať! Alebo budeme radšej fahostajní? Nech si každý robí čo chce, ide kam chce, pozerá čo chce a trávi svoj čas, ako sa mu zachce. Máme predsa slobodu, nie? No nič, idem asi pozeráť futbal alebo Superstar, nech prídem na iné myšlienky...

Jarmila Džuppová

## Roztrásené zápisky z výstavy

Saša Makarová: Ja vás všetkých milujem, Múzeum Vojtecha Löfflera, Košice

Je taký sprievodca kultúrnymi podujatiami v Košiciach. O výstave Saši Makarovovej (vyštudovanej maliarky žijúcej v Rakúsku, narodenej v roku 1966) sa o.i. píše: „V Múzeu V. Löfflera sa predstaví najnovšími veľkoplošnými prácami. Sú to figuratívne maľby v štýle súčasného umenia, s ironickým podtónom. Obrazy s prevahou červeno-modrozelených farieb vypovedajú o pocitoch ženy, o životnej filozofii autorky.“

Od tohto šokujúceho textu sa odpichujem. Ona musela toto intro predsa odsúhlasiť – a teda plytší prístup k maľbe neviem, či vôbec je. Ale toto, aj keď nevie, čo robí a uživa si zrejme status maliarky a radosť zo svižného kladení všelijakých farieb vedľa seba, niečo hovorí.

Pre mňa sú zácne a vzrušujúce tieto aspekty jej prác:

1. Potreba prepaľovať pohľadom, či čo ... Ženy a muži na obrazoch majú (či chcú byť mat) hlboké pohľady. Zvädzajúce resp. hypnotické resp. mladé snivé resp. milujúce resp. nadržané resp. hnusné, zlé. Akoby si ona predtým, než je plátno urobené, predstavovala hlavne silu a povahu toho pohľadu. Asi miluje pozeráť sa ľuďom zostra do očí. A keď vie nakresliť aj dobrotu aj zlotu do pohľadu, tak nevyhnutne vie byť taká aj taká. Ja viem jedny oči. Niekedy žiadne.

2. To, ako čierne ťažké lesklé vlasy ležia na pleciach a obtekajú telo. Vďaka niekoľkým čiernym širokým ťahom. Majú presvedčivú hmotnosť, pôsobi na ne gravitácia.

Na tej výstave som bola rozklepaná z kávy a značila som si na papierik vety:

DRŽÍME SPOLU, 2008

Na ružovom gauči sedí. Ona stojí za gaučom nad ním, s láskavým pohľadom (nad nimi dve rastliny, na konci pučia na ružovo, vzadu hory) ... ako sa robí do očí láskavý pohľad? A ako sa robí zlý? Ako to, že vie spraviť oba?

ZAKLIATA, 2009

Jáj ... leopard v potoku (len labky sú namočené, má ženskú tvár), za ním hustý les, tvár spredu (dobrá, milujúca, zmierená, živá), pravé zelené oko trochu väčšie, pružná chrčtica ... nádherné laby. Papagáje a bujné pobrežné rastliny, spustený chvost. Flaky na kožuchu sú výborné.

XANTYPA, 2009

Vždy tak pootvorené ústa ... Tvár a ruka akoby najbližšie a zvyšok sa zbieha do perspektívy. Hnusný modrý kvet vo vlasoch. A vlasy prečo rôznofarebné? (... asi lebo to je súčasné umenie). Za ňou dačo kvitne na červeno. Bazénovo modré oči a horné viečka ešte bazénovejšie, spodné svetlozelené. Hady z brucha. Bledá.

KTO PRÍDE NA VEČERU?, 2009

Bradavky, pery a červené nechty svietia. Pod očami ružovosť. Tma uprostred pier.

CHCELA BY SOM LIETAŤ, 2009

Akože to, že letí nejaký americký orol (veľmi matne sa zdá, že orliak kráľovský), je trapas, ale túžiace oči spod hustého obočia a ako

klobúk tieni pol tváre a pootvorené ústa a ťažké čierne vlasy, to hej.

VEČNÁ LÁSKA, 2009

Zase tie ťažké mladé vlasy. Dostáva od muža rusadlovku (tak sa u nás volá pivonka). Nechutnú fialovú.

PREČO?, 2009

Medzi lekňami na hladine a v červených šatách, na bruchu kvet, ohnivá nechty, na vzduchu sa vlasy hnedajú, pod hladinou ťažknú a černejú sa. Či ... temnejú. Toto žlté hore je čo?

NA VEČNÉ VEKY, 2009

Na najdostojnejšom mieste pri okne. Chrobáky a hmyžiky spočívajú na šatách. Zelené kmene s čiernymi fľakmi. Vzadu more, na boku piesok. Záliv? Tri papagáje. Pekné očné zrenice a dúhovky dvoch prítulných žien. Tá naľavo je staršia, tá napravo, ak sa človek posústreďí, akoby vydychovala. Boženky – tá ťažoba vlasov zviazaná červenou stuhou.

MILUJEM VÁS VŠETKÝCH, 2009

Druhé najdostojnejšie miesto pri okne. Kvitne dačo čudesne, oči podliate krvou. Úzke pery, bledý (až do siva) muž. A čudný druh vtáka s červenožltou kožou okolo očí, inak čierny, s veľkým žltým zobákom a s korunou na hlave. Pri sivej ruke červená machuľa.

Papagáje tu majúvajú korunu na hlave.

V Košickom Korzári písali, že práveže ona všetkých nemiluje. A to je ten ironický podtón.

## Jazdec / Ako vznikala nástenka

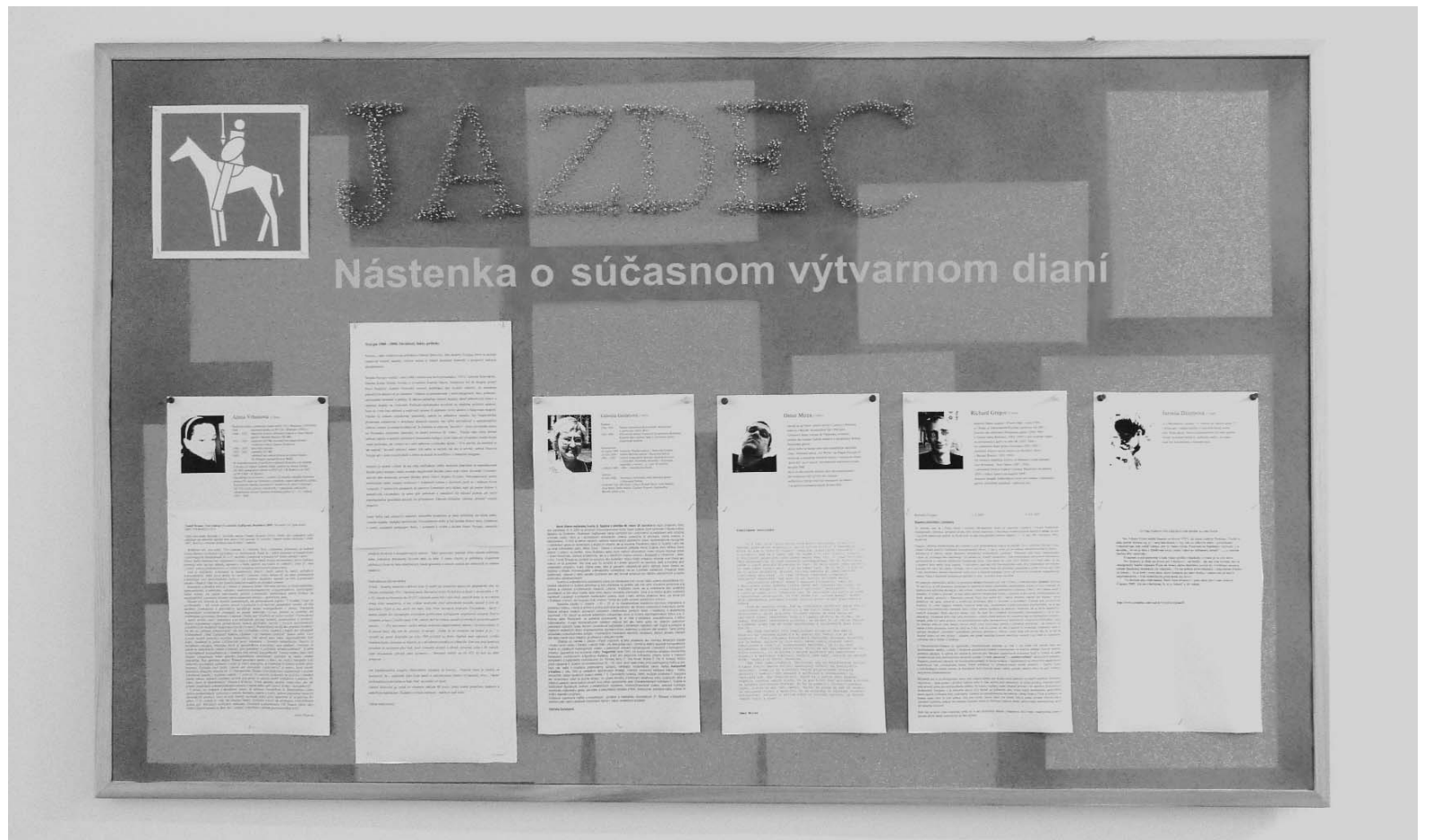


Foto vľavo: archív autora vpravo: Jazdec, september 2009, foto: Lucia Bartošová

## Jazdec / Tiráž

Autor projektu, editor a vydavateľ: Richard Gregor / Zodpovedná redaktorka: Nina Vrbánová

Návrh, vizuálna koncepcia, realizácia nástenky, novín a logotypu: Stano Masár / V logotype na titulke je interpretované dielo Miloša Šimurdu.

Prispievateľi: Alena Vrbánová (3), Beata Jablonská (2), Gabriela Garlatyová (3), Zuzana Štefková (1), Sabina Jankovičová (2), Jarmila Džuppová (2), Peter Janáčik (1), Omar Mirza (3), Richard Gregor (3)

Tento print Nástenky o súčasnom výtvarnom dianí – Jazdec obsahuje texty prezentované od úvodného vydania z 21. 8. 2009 v číslach 8-3Q-2009, 9-3Q-2009 a 10-4Q-2009, Ročník I., 2009.

Vychádza spoločne pod číslom 1/2009 (august, september, október), ako špeciálna edícia K 17. 11. 2009.

Tlač: KRUPAPRINT, Žilina / Náklad: 300 výtlačkov

ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09

Číslo tohto výtlačku: