

Jazdec /37

Revue súčasného výtvarného umenia
Ročník XI. / 1,50 EUR

HellYeahWeFuckDie!

(Pár poznámok k vyhoreniu na úrovni umeleckého sveta)

Lucia Gregorová Stach

Na okraj nových situácií. Dva kontexty, dve výstavy

Miroslava Urbanová

*Piotr Piotrowski a queer revízia umenia a muzeológie
strednej a východnej Európy*

Paweł Leszkowicz

*Ako umelec sa pokúšam upozorňovať na to,
že náš čas na nápravu sa neuveriteľne skrátil.*

Rozhovor s Rudolfom Sikorom

Lenka Kukurová

*Proroctvo, že diela už nikto nikdy nevystaví,
sa nenaplnilo*

Richard Gregor



Milé čitateľky a milí čitatelia,

Aktuálne – tridsiate siedme, číslo Jazdca – revue súčasného umenia sme sa snažili nastaviť tematicky. Príspevky do neho reflektujú aktuálnu realitu sveta umenia uzavretého v osídľach pandémie korona vírusu, jej dopadov na oblasť umeleckej a galerijnej prevádzky. No takisto ponúkajú úvahu nad nezvratnosťou zmien, ktorými súčasný svet prechádza a ktoré pandémie nemilosrdne odhalila a podčiarkla aj tie, čo sú dnes – videné a sprostredkované očami umelcov, víziou apokalypsy či dystopie, kam by mohla civilizácia dospieť. Text Lucie Gregorovej Stach hovorí o týchto aspektoch: zdôrazňuje dlhodobejšiu existenciu tejto línie vo výtvarnom umení, no tiež poukazuje na paradox skrytý v umení – je svojou povahou schopné upozorňovať na globálne negatívne fenomény, napr. katastrofálny klimatický stav planéty a zároveň ho svojou existenciou generovať – v organizovaní obrovských prehládok, kde býva prezentované (napr. benátske Bienále), ktoré životné prostredie preukázateľne zatažujú. Aké sú však riešenia tejto situácie? Ak sa teda nachádzame v pozícii akéhosi pozorovateľa pozvoľného zániku, sme v stave „vyhorenia“, keď prestáva fungovať doterajší systém a aj umenie ako jeho súčasť, práve toto „vyhorenie“ by mohlo byť (ako naznačujú viaceré diela popredných svetových vizuálnych umelcov reflektované autorkou textu, ktoré vyhorenie tematizujú) aj bodom odzrazenia sa k novej (a dufajme pozitívnejšej) skutočnosti. A všadeprítomná korona je jeho katalyzátorom.

Text Miroslavy Urbanovej prináša analýzu skutočnosti, v akom stave (písanej pod zorným uhlom po uvoľnení prísnych protipandemických opatrení) bola a čím prechádzala oblasť galerijnej prevádzky

Jazdec / Revue súčasného výtvarného umenia č. 37 / štvrtročník

Šéfredaktorka a editorka: Mira Sikorová-Putišová
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová,
Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)
Vydavateľ: Inštitút pre dočasné dejiny umenia,
Veľká okružná 88, 010 01 Žilina, IČO: 50584740
Sídlo redakcie: Veľká okružná 88, 010 01 Žilina
Autor projektu: Richard Gregor
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Lucia Gregorová Stach, Miroslava Urbanová, Paweł Leszkowicz,
Lenka Kukurová, Rudolf Sikora, Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová
Preklady: Katarína Bičanová

Podpora

u. fond
na podporu
umenia

artdispečing.sk

Vydané s podporou Fondu
na podporu umenia.
Fond na podporu umenia je
hlavným partnerom projektu.

B Č D F C R S V Ž
I A O I H Ó A A E
N R V L I N D R L
D N I O Š A O G I
E Ý Č V A I V O B
R Á Á + O S V S
O K T V K Á K
V O K Á Á Á
Á V Á Č O V Á

Prvé múzeum intermédií III
Nežná sila
kurátorka:
Mira Sikorová-Putišová
dizajn a architektúra:
Marcel Benčík
autorky a autor:
Gabika Binderová
Ladislav Čarný
Lucia Dovičáková
Eva Filová
Anetta Mona Chişa
a Lucia Tkáčová
Veronika Rónaiiová
Dorota Sadovská
Emőke Vargová
Jana Želibská
otvorenie stálej expozície
10. decembra 2020
výstavné priestory na prizemí
Považská galéria umenia v Žiline
Štefánikova 2, 010 01 Žilina
www.muzeumintermedii.sk

Považská galéria umenia v Žiline
u. fond na podporu umenia
Realizáciu expozície podporil z verejných zdrojov Fond na podporu umenia
Realizácia expozície je spolufinancovaná príspevkom Žilinského samosprávneho kraja

v Rakúsku (najmä Viedeň) a na Slovensku (predovšetkým Bratislava). I keď je videná a písaná skôr subjektívnym pohľadom a podaná z pozície „dvojdoméj“ kurátorky a historičky umenia. Z textu, ktorého časťou je aj komparačná recenzia dvoch tematicky príbuzných výstav v dvoch inštitúciách podobného typu, ktorých sa dotklo prísne karanténne uzavretie, však viac než výrazne presakuje na povrch skutočnosť, že pandémia sa výrazne negatívne dotkla najmä kurátorov, ktorí pracujú prevažne free lance systémom, i za bežných okolností v našich podmienkach prakticky neudržateľným.

V súčasnosti sme konfrontovaní s viacerými teóriami, ktoré hovoria, že za vznikom korona vírusu je stret urbánneho prostredia človeka a prirodzenej divočiny – existencia akýchsi nárazníkových zón, kde prírodné prostredie musí radikálne ustupovať mestskému. Tieto zóny sú príkladom narušenia krehkosti ekosystému. Nezvratnosť klimatických zmien a ich dopad výrazne rezonovali aj na poslednom Bienále v Benátkach v roku 2019 – ako sa zmiňuje v texte Lucia Gregorová Stach. Vzťah aktuálnej korona pandémie a ekologickej nerovnováhy a s ňou spojenej krízy verne spodobuje ikonické dielo *Výkričník* (1974) od Rudolfa Sikoru. Súvislosti jeho vzniku, no i ďalších diel, ktorými už približne pol storočia výrazne upozorňuje na to, že náš čas na nápravu nezvratnosti klimatických zmien sa neúprosne skraca, rozoberá rozhovor umelca s Lenkou Kukurovou. *Výkričník*, ktorý autor po vyše štyridsiatich rokoch zrealizoval aj do monumentálnej objektovej podoby, v máji tohto roka opatril nápisom, kde uvádza, že pandémia korony musí byť pre nás dôležitým varovaním – pred fatálnym zlyhávaním v oblasti ochrany životného prostredia a pred nadradovaním ekonomických záujmov nad problémy ekológie.

Autori fotografií: Jorit Aust, Benjamin Boar, Vladimíra Büngerová, Peter Gál, Lucia Gregorová Stach, Paweł Leszkowicz, Martin Marenčin, Martin Micka, Lila Rose, Archív Galérie Artwall, Archív Hito Steyerl, Archív Kunsthalle Wien, Archív Kunsthalle Bratislava, Archív Nitrianskej galérie a archív autorov
Reprodukcia na titulnej strane: Rudolf Sikora: *Výkričník*, 1974/2020, objekt, majetok autora.
Foto © archív KHB / Lila Rose. Dielo bolo prezentované v rámci projektu Kunsthalle EXT (16. 11. 2019 – 5. 7. 2020).

Vychádza pod č. 37 (2/2020), ročník XI.
Dátum vydania: august 2020
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 400 ks
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com
Web: www.artdispecing.sk/jazdec
Predplätne a inzercia: jazdec.redakcia@mail.com

HellYeahWeFuckDie!

(Pár poznámok k vyhoreniu
na úrovni umeleckého sveta)

Lucia Gregorová Stach

Na najvýznamnejšom svetovom podujatí sochárstva a objektu, ktoré sa pod názvom Skulptur Projekte koná len každých desať rokov v nemeckom Münsteri, a podobne ako na všetkých veľkých bienálových podujatiach po páde Železnej opony, bolo zrejme aj hľadanie ciest z bezradnosti vizuálneho v interdisciplinárnych prienikoch a zosilnenie performatívneho prístupu. V roku 2017 bolo Podobne ako na documenta X v Kasseli a Aténach, však bolo cítiť nielen naposledy výrazne rezonovali dystopické témy volanie umelcov a umelkyň po apokalyptickom obrate. Diela z rôznych perspektív a tém poukazovali na akúsi neurčitú, neuchopiteľnosť a nezvratnosť zmien, ktorými svet prechádza. Berlínska umelkyňa, filmárka a spisovateľka Hito Steyerl dlhodobo analyzuje súčasnú európsku spoločnosť najmä vo vzťahu k politike a toku moci v čase globalizácie a často pracuje s myšlienkami možnej syntézy vedecko-technických poznatkov a umenia na základe širokého interdisciplinárneho autorského výskumu. V tomto duchu reagovala na futuristický interiér architektúry banky Westdeutsche Landesbausparkasse (LBS), ktorú postavili v roku 1975 na severnom konci starej ZOO. Sú tam stále prítomné abstraktné,

kinetické a neokonštruktivistické diela povojnových nemeckých umelcov zbierky LBS, napríklad Günthera Ueckera a Otta Pieneho. Priestor bankovej lobby preznačila štruktúrou z kovových rúr a vlnitého plechu, do ktorého umiestnila monitory štvorminútovej trojkanálovej videoinštalácie sekvencií, ktorá sa začína animáciou slov zo svojho názvu *HELL YEAH WE FUCK DIE* a pokračovala sekvenciami s testovaním fyzického násilia voči humanoidným robotom za účelom zisťovania ich reakcií. Snímky pochádzajú z reálnych laboratórií a niektoré sú aj počítačovo simulované. Päťica úvodných „tagov“ bola prítomná aj v objektivej podobe ako betónové lightboxy. Steyerl v nej použila výsledky prieskumu najpoužívanejších slov v anglofónnych hudobných rebríčkoch od roku 2010, publikovaných v časopise Billboard. Na tento motív nechala skomponovať mixovaný soundtrack od Kasema Mosseho. Videoinštalácia sa uzavrela v ďalšej tmavej miestnosti videom *Robots Today* (2016), natočeným v kurdskom meste Diyarbakur v juhovýchodnom Turecku. Práve tam pracoval začiatkom 13. storočia Izmail al-Džazárí na svojej geniálnej *Knihe znalostí dômyselných mechanických zariadení*, známej na Západe



aj ako *Automata*. Steyerl kombinovala zábery z mestečka a informácie o vynálezcovi a jeho prístrojoch (ktoré nazýva Čapkovým slovom „robot“) s otázkami pre Siri, humanizovaný informačný software pre mobilné telefóny: „Al-Džazárí žil tam hore na návrší v paláci Artuklu, kde vyrábala svoje roboty. Vytvoril robota, ktorý vedel hrať rôzne druhy hudby. Vynašiel viac ako 60 strojov, hydraulických zariadení, šifrovaných zámkov a sejfov, teplomerov a hracích automatov. Položil základy počítačovej techniky. Fyzik, kaligraf, sochár. Takže bol zároveň vedec aj umelec.“¹ „Siri, kto zničil toto mesto? Siri, kto vyvlastnil domy a vysťahoval z nich ľudí? Robot, čo chceš? Chceme zachrániť svet.“² Najdôležitejšia otázka vyplýva z celku: „Akú rolu zohráva počítačová technika vo vojne?“³ Autorkin nadhľad a štýl jej dovoľuje s ľahkosťou, ale kriticky pracovať aj s tými najťažšími politickými témami. Jazyk masmédií a sociálnych sietí používa subverzívne a už dávno hovorí o tom, čo a prečo nie je vidieť: „Dnes zostávajú tie najdôležitejšie veci neviditeľné. Láska je neviditeľná. Vojna je neviditeľná. Kapitál je neviditeľný,“ hovorí sa vo videu *How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File*, ktoré patrí podľa viacerých vplyvných časopisov a platforiem k zásadným umeleckým vyjadreniam minulej dekády.⁴ Fiktívni neviditeľní a zmiznutí sa v jej filmovej predstave vzopru zabudnutiu a zákonitostiam digitálneho sveta a oslobodia sa. Vidieť znamená vedieť, byť vidieť/á v čase znamená existovať. Vo vzťahoch jednotlivcov a v menších skupinách mizne teplo v už dávno. V puklinách a trhlinách virtuálneho sveta elektronických médií a sietí, sa stráca podstatný rozmer ľudskej existencie už viditeľne aj na globálnej politickej úrovni. Sú však príležitosti, keď sa akoby celá planéta na chvíľku pozerá rovnakým smerom. Takáto udalosť inšpirovala Romana Ondáka k dielu Časová kapsula (*Time Capsule*, 2011). Spôsob, akým špeciálnou sondou Fenix 2, ktorú v roku 2010 spúšťali do zasypanej bane v San José, a po 69 dňoch uväznenia v hĺbke takmer trištvrte kilometra postupne zachránili všetkých 33 baníkov. Inštaláciu, ktorá bola vystavená aj v Arsenale na 54. Bienále v Benátkach (2011) tvorí verná replika sondy a variabilne aj koridor a správy z médií, kde milióny ľudí s napätím sledovali proces ich záchranu. Čas je tu prísne vymieraný a napokon navždy vpísaný do „spasiteľského“ objektu ako symbol nádeje a víťazstva nad smrťou. V globálnom kontexte však nesie posolstvo aj pre nový vek ľudí zodpovedných voči sebe navzájom a aj voči svojmu životnému prostrediu. Nie náhodou autor nazval projekt práve časovou kapsulou, čím upozornil, že táto misia niesla odkaz pre budúcnosť. Dnes, keď už si na reálnu udalosť spomenie málokto, jeho dielo zostáva *mementom mori* pre celý svet.



Stav sveta je čoraz viditeľnejší aj v meniacich sa formách intermediálnych vyjadrení, ktoré pre súčasné umenie uvoľnila práve špecifická seba-referenčná imaginácia konceptuálneho umenia. Podľa Petra Eeleyho je to náš záujem o zázrak, o magický objekt, a o ďalšie rozšírenie možnosti, že umenie môže mať účinok neúmerný svojej fyzickej prítomnosti. Snaží sa romantizovať poznatý svet zneistením a používa našu predstavivosť pri tvorbe našich zážitkov z tohto sveta. Používa našu túžbu po niečom viac a oslovuje v nás tú časť, čo vlastne považuje skúsenosť z prítomnosti za nedostatočnú.⁵

V duchu podnetov k novej skúsenosti a nových okien v realite, rozmýšľa aj francúzsky umelec Pierre Huyghe, ktorý často pracuje s komplexnými systémami koexistujúcich foriem života, od technológií a kameňov po baktérie a zvieratá. Jeho prostredia miešajú biologické, technické a vymyslené prvky akoby z budúcnosti. Multimediálna procesuálna inštalácia *After ALife Ahead* na Skulptur Projekte Münster 2017 vznikla vo vnútri zimného štadiónu, ktorý sa v roku 2016 pre verejnosť uzavrel. Huyghe tam nasadil rozličné kultúry a vyžiadal si tiež architektonický zásah. Výsledkom bolo imerzívne dielo, kde ste sa cítili byť súčasťou väčšieho celku, ktorý však nevyhnutne nepochádzal z tohto sveta. Umelosť a dohľad zabezpečili práve tento dojem – že ste uprostred čohosi neprirodzeného a predsa vzájomne previazaného, čo svojou prítomnosťou môžete len narušiť. Symbiózy, ktorá je nádherná a zlovestná zároveň. Vzdialene pripomína kozmické projekty Antona Vidokle, ktorý sa nesmrteľnosťou zaoberá ako (staro)novým spirituálnym aj vedeckým projektom pre svet: „Akoby už tento projekt nebol aj tak dosť megalomanský, má aj druhú štádiu, alebo vzdialenejší horizont kozmizmu, ktorý je ešte väčší. Fjodorov to spomína vo svojich spisoch. Keď už budeme všetci nesmrteľní a vzkriesení – ľudia, zvieratá a mikroorganizmy – čo si so svojou nesmrteľnosťou počneme? Jeho názor bol, že vedomie je veľmi špeciálnou vlastnosťou živých hmôt, ktorá sa potrebuje podeliť aj s mŕtvou hmotou. V jeho myslení je našou povinnosťou ako mysliacich bytostí zdieľať túto schopnosť a naučiť anorganickú časť vesmíru cítiť a myslieť, takže sa vesmír môže stať jediným prepojeným vedomým organizmom. Je to ako animizmus na kozmickej úrovni. Keď sa už vesmír zjednotí ako bytosť s vedomím, bude totožný s Bohom. Nenahradí Boha, ale stane sa rovnakým ako Boh. Takže kozmizmus je vlastne projekt budovania Boha. A znova, Fjodorov opisuje toto špecificky ako umelecký projekt, umelecké dielo.“⁶ V istom zmysle súznie s ekologickým a transbiologickým myslením Petra Bartoša. Na jar 2017 som sa zúčastnila jeho minimálneho performatívneho konceptu *Prvopočiatku na poslednom snehu* na bratislavskej Kolibe, ktorý mal okrem súvislosti s jeho staršou konceptuálnou tvorbou aj nový postapokalyptický motív a úvahu o zmysle umenia,



o umeleckom diele, ktoré je ukázané prírode a ponechané pohltieniu jej zákonmi. Miroslav Topinka v úvode svojej knihy *Trhlna* už pred tridsiatimi rokmi napísal: „*Jsme na konci něčeho a současně na začátku něčeho nového. Něčeho, co zatím spíš jen tušíme, po čem jenom šátráme, co občas zahlédneme jako letmé zjevení, jako záblesk, trhlinou, škvírou. To všechno se týká poezie, umění, vědy, kultury, civilizace vůbec. Občas jakoby probleskne potřeba nové fyziky, která by vyrůstala z povědomí souvislosti, jednoty, občas mluvíme o nové, jiné poezii. Jsme před totální proměnou, která se buďto uskuteční, nebo tohle všechno ztrácí smysl.*“

Megalomanské výstavné projekty sú vlastne už dávnejšie sami osebe správou o paradoxnom prístupe ku skutočnosti. Umelecký svet digestuje revolučné postoje aj environmentálne protesty s neuveriteľnou samozrejmosťou. Zároveň nimi dokáže živiť obchodnú mašinériu obrovských rozmerov, ktorá problémy, ktoré umenie aktuálne tematizuje, iba zhoršuje. Post-apokalyptickou víziou labutej piesne zaplnila československý pavilón na 57. Bienále v Benátkach v roku 2017 aj Jana Želibská. Scéna s ostrovčekmi svietiacich umierajúcich starých vznešených labutí, pozláteným kmeňom vyfatého stromu, kľbkom zmotaných povrazov, špiny a plasty, projekciou so špliechajúcou vodou z lagúny, s dievčatami (a) sirénami, ktoré pravidelne prehlŕujú znejúcu a hlbokú dunivú hudbu Mateja Gyarfása. Bola autorkiným pôsobivým obrazom varujúcim, že starý svet pomaly umiera, slávnostne a dôstojne, ale neodvratne. Väčšina pavilónov vtedy riešila utečeneckú krízu a kurátorská výstava sa niesla skôr v duchu návratu ku koreňom spirituality a zdôraznenia vizuálneho pôsobenia. Klimatická kríza bola však čoraz vypuklejšim problémom. Takže o dva roky neskôr už malo 58. Bienále v Benátkach hlavný kurátor – ský rámec formulovaný výzvou *May You Live in Interesting Times*. Časy sú odvtedy určite o dosť zaujímavejšie, než sme si kedy želali. Horúcou kandidátkou na Zlatého leva 2019 bola určite Laura Provoust vo francúzskom pavilóne, kde výpravne rozvinula ekologickú a etickú tému v magickej atmosfére podmorského sveta. Sochárske objekty a videá inštalovala v mnohovrstevnom prostredí, ktoré divák/čka v špeciálnej maske len postupne objavoval/a, aby zakúsil/a pocit, že aj vďaka jeho/jej vedomiu a prežívaniu sa sny so skutočnosťou naozaj navzájom prelínajú. Cenu za najlepšiu pavilón napokon udelili o niečo ilustratívnejšej litovskej opernej performance *Sun & Sea (Marina)*, ktorá sa priamo zamerala na klimatickú zmenu. Varovné naratívny sa objavovali na bienále už dlhšie, veď mesto na lagúne je svojou vlastnou ruinou už veľmi dávno, hoci sa práve tam konajú prehliadky najaktuálnejšieho umenia a filmu. V novembri 2019 bienále po prvýkrát v histórii predčasne zatvorili kvôli rozsiahlym zaplávam, ktoré mesto postihli s takou nebyvalou silou, že nám ich dokumentačné zábery nevďojak pripadali ako umelecké dielo. Predsa je dosť nepochopiteľné, že obrovských hotelových lodí a ničivého pretlaku

turistov zbavili Benátky až katastrofálne následky záplav a následne vypuknutie pandémie koronavírusu začiatkom roka 2020. Pieseň 3D sestier z opery *Sun & Sea (Marina)* dosť presne vystihuje hrôzu nového druhu samoty človeka bez budúcnosti, čeliaceho umením (umelosťou) zlomovej skúsenosti smrti prírody, ktorej bol niekedy súčasťou:

“*Veľmi som plakala, keď som sa dozvedela, že koralý zmiznú. A spolu s Veľrou koralovou bariérou vyhnú aj ryby – od žralokov po celkom maličké ryčky. – Veľmi som plakala, keď som zistila, že včely hŕfne padajú z neba, a s nimi zomrie svetu celý život rastlín. – Veľmi som plakala, keď som pochopila, že som smrteľná, že moje telo jedného dňa zostarne a scvrkne sa. A ja už neviem, nebudem už nikdy nič cítiť... – Moja mama nechala zapnutú 3D tlačiareň. A stroj začal tlačiť mňa. Keď zomrie moje telo, ja zostanem, na prázdnej planéte bez vtákov, zvierat a koralov. Stlačením jediného gombíka však vytvorím tento svet znova: – 3D koralý nikdy nezblednú! – 3D zvieratá nikdy neprídu o rohy! – 3D jedlo nemá cenovku! – 3D ja žije naveky! Vytláčim aj teba mama, keď Ťa budem potrebovať, sestra moja, aj teba vytláčim, keď mi budeš chýbať. Všetky spolu si vytláčime nejaké jedlo, aj krevety, keď budeme chcieť jesť niečo lahodné. A vytláčime včely, takže ostane aspoň trochu sladkosti. – 3D KORALY NIKDY NEZBLEDNÚ! – 3D ZVIERATÁ NIKDY NEPRÍDU O ROHY! – 3D JEDLO NEMÁ CENOVKU! – 3D JA ŽIJE NAVEKY!*”

Niekoľkokrát zaznie v opere zbor, ktorý spieva: „Vyčerpanie! Vyčerpanie! S touto emóciou veľmi účinne pracoval taliansky skladateľ Fausto Romitelli vo svojom poslednom naštudovanom diele *Index kovov* (The Index of Metals, 2003), ktorý zaznel v bratislavskom rozhlase aj počas minuloročného festivalu Melos Etos práve v novembri 2019. Video-opera pre sólový soprán, orchester a elektroniku vznikla ako jeho opus demière, do ktorého inovatívne vložil naliehavosť svojho posolstva o svojom odchádzaní aj o rúcajúcom sa svete. Kontrast medzi heroickým výkonom a vyčerpaním umelca je kódom aj témou zároveň, je výpoveďou o únavy na planetárnej úrovni. Z iného pohľadu o vyčerpaní pojednáva nová scénická hudobno-choreografická performance *Masterpiece* Slávy Daubnerovej, ktorá mala mať premiéru na jar 2020. Zasadila ju tiež do neurčitého oceánického podsvetia, ktoré podporuje vnímanie diela ako hĺbkovej sondy do vlastného vnútra. Pripomeňme, že doslovný význam latinského slova *depressia* je vyhlbenie. Tému únavy a straty zmyslu nahliada z pozície umelkyne, ktorá investovala do svojej tvorby celý vlastný život. Splýva s ňou a v zúfalstve a osamení sa mení na novú formu života ako Narcis v metamorfóze kvetu. Postupne však ľahkosť bytia začína tuhnúť, akoby vplyvom hlavy Medúzy, ktorej symbol môžeme čítať v portrétnom prvku desivej autorkinej busty, s ktorou rozohráva rôzne scény zrkadlenia aj odmietania. Ilustruje tým narcizmus post-apokalyptického

hrdinu. Povedané slovami Hariho Kunzru z dystopickej sci-fi novely *Palác pamäti* (Memory Palace) pre inovatívnu výstavu literárneho diela a tvorcami súčasného grafického dizajnu v londýnskom Victoria & Albert Museum: „Každý si myslí, že je hrdinom príbehu, že koniec ľudstva je len pestrofarebným pozadím pre jeho osobnú drámu výberu a obete.“⁸ Podobnú tému v temnejšom prevedení riešil ako poetické sebavyjadrenie a risografickú bibliofiliu *Spev o lese* Boris Ondreička (2020). Neurológ Oliver Sacks upozorňoval už pred svojou smrťou v roku 2015 na odcudzujúcu tendenciu spoločnosti, ktorú spôsobujú sociálne médiá – všetko je verejné a predsa sa zo vzájomných stretnutí vytráca intimita a blízkosť, aj najakútnejšie problémy sa zdajú len ako bežné, pretože sú časté. Prípo- menul, že mnohé z toho predpovedal E. M. Forster už v roku 1909 v sci-fi poviedke Stroj sa zastaví (The Machine Stops), ktorá vznikla ešte na prahu rozvoja telekomunikácie. Predstavoval si budúcnosť, kde ľudia žijú pod zemou v izolovaných bunkách, nikdy sa navzájom nevidia a komuni- kujú len prostredníctvom audiovizuálnych zariadení. V tomto svete (podobne ako v Orwelovom 1984) či v Prekrásnom novom svete (Brave New World) Aldousa Huxleyho, odrádzajú ľudí od originálneho myslenia a priameho pozorovania. Ľudskosť bola prekonaná „Strojom“, ktorý poskytuje všetok komfort a plní všetky potreby. Mladý muž Kuno prosí svoju mamu: „Chcel by som Ťa vidieť mimo Stroja... chcem sa s Tebou rozprávať, ale nie cez ten únavný Stroj. Stratili sme zmysel pre priestor... Stratili sme časť nás samotných... Nevidíš, že sme to my kto tu dole umiera a jediné, čo skutočne žije je Stroj?“ A dodáva, že práve takéto pocity má často aj z našej zakliatej a pobláznenej spoločnosti.⁹ Skúsenosť pandémie a karantény dáva jeho slovám ešte hlbší význam. Aký je rozdiel medzi živou kultúrou (rozpísat divadlo, hudba, ale aj kino, nehovoriac o výstavách a performance) a kultúrou online? Pomôžem si slovami francúzskeho režiséra Jean Luc-Goddarda o filmoch pre internet. Ľudia nerobia filmy na internete, aby sa bližšie pozerali na veci, ale preto aby predviedli ostatným, že stále existujú. – forma života po živote. Kultúry po kultúre.

Aké roly okrem varovania, tematizovania a autorského výskumu má v súčasnosti vlastne prijaté umenie a jeho inštitúcie? Mení sa jeho poslanie aj štrukturálne? Spomeňme dielo *Komediant*, ktoré vytvoril Maurizio Cattelan pre Art Basel Miami v roku 2019. Séria banánov prilepená páskami na stenu sa v jednotlivých edíciách predala za 120 000 dolárov.

Už pred pandemiou bolo jasné, že sa musí niečo zmeniť. Na jar 2018 ma zaujala grantová výzva Het Nieuwe Instituut v Rotterdame, ktorá hľadala odborníkov z rôznych oblastí na tému Vyhorenie. Vyčerpánie na plane- tárnej úrovni. (BURN-OUT. Exhaustion on a Planetary Scale.) „Pod



neúprosným tlakom a v ovzduší rozvratu a vykorisťovania sa telá unavia. Vyhoriať znamená uviaznuť, zlomiť sa alebo sa stať inak nepoužiteľným. Inými slovami, prestanú fungovať procesy, postupy a participácie. Vyhorenie však môže vytvoriť východiskový bod; príležitosť na prielom, katalyzátor zmeny k novým štruktúram a vzťahom.“ Menia sa aj múzeá a po tomto kritickom impulze budú mnohé zanikať a budú sa transformovať. Ako pripomenula Brooke Holmes v knihe k výstave Liquid Antiquity v aténskom Benaki múzeu, ktorá prebiehala paralelne s documenta X (2017), Jurij Lotman popísal momenty, keď simultánne vzbĺkne (combust) minulosť aj prítomnosť ruským slovom *vzryv* (v ktorom sa prelínajú myšlienky explózie a implózie). V skúsenosti minulosti ako kedysi radikálne kontinuálnej a radikálne odlišnej, spočíva nevyočítateľný prvok tvorivosti, otvorenie *kaira* vo vnútri *chrona*.¹⁰ Je príznačné, že plynúci čas (chronos) nevnímal lineárne ako tok, napríklad ako ponornú riekku sv. Augustína, vynárajúcu sa z minulosti a tečúcu cez nás do neznámej budúcnosti. Prítomnosť sa v nej javila ako najmenej dôležitá. Naopak, metaforické spojenie s protichodným živlom ohňa nám umožňuje vnímať čas v prítomnosti, uvažovať o ňom ako o spaľujúcom, stravujúcom, vybuchujúcom, tlejúcim. Sústredí sa na prítomnosť ako večnosť v premenlivosti a čas ponúknutý pre príhodný okamih (kairos). Vyhorenie môže byť jeho súčasťou práve v ohňovej meta- fore času ako prelomová skúsenosť, zvar, pri ktorom vzniká jazva, ktorá však pevne spája časti do nových celkov.

- Hito Steyerl: *Robots Today*. 2016, HD video, 8 min.
- Tamtiež.
- Torke, Nicola: Hito Steyerl. In: König, Kasper – Peters, Britta – Wagner, Marianne (eds.): *Skulptur Projekte Münster 2017*. Leipzig : Spectorbooks, 2017, s. 294.
- Hito Steyerl: *How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File*. 2013 <https://www.youtube.com/watch?v=LE3RlrVEyuo>
- Eeley, Peter (ed.): *The Quick and the Dead*. Minneapolis : Walker Art Center, 2008
- Anton Vidokle in: Sergej Timofejev: The endless potential of Immortality. A conversation with Antomn Vidokle. In: https://artterritory.com/en/visual_arts/interviews/24717-the_endless_potential_of_immortality/
- Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė: Sun & Sea (Marina). 2019. Opera-performance (libreto)
- Kunzru, Hari: *Memory Palace*. London : V&A Publishing, 2013.
- Sacks, Oliver: The Machine Stops. In: https://www.newyorker.com/magazine/2019/02/11/the-machine-stops?utm_brand=tny&utm_social-type=owned&utm_source=facebook&mbid=social_facebook&utm_medium=social&fbclid=IwAR2_T_1FQEIo8NhLFoVFyYkNP-afAdyRnee2uD9urEtXNRwA77Pvp82BqJc
- Holmes Brooke: Liquid Antiquity. In: Holmes, Brooke – Marta, Karen (eds.): *Liquid Antiquity*. Geneva : DESTE Foundation for Contemporary Art, 2017, s. 48.



- Pierre Hyughe: *After A Life Ahead* (2017) Betónová podlaha na umelý ľad, piesok, hlina; spodná voda, baktérie, riasy, včely, páv korunkatý; akvárium, zatmievacie sklo, jedovaté morské slimáky conus textile; inkubátor, ľudské rakovinové bunky; genetický algoritmus; virtuálna realita; automatizovaná stropná štruktúra; dážď; amoniak; logická hra Foto: Vladimíra Bungerová
- Jana Želibská: *Swan Song Now* (2017), multimediálna inštalácia Foto: Peter Gál
- Anton Vidokle: *Immortality and Resurrection for All* (2017), záber z filmu, majetok autora
- Anton Vidokle: *The Communistic revolution was caused by the sun* (2015), záber z filmu, majetok autora

- Roman Ondák: *Time Capsule* (2011), objekt a inštalácia, foto: archív autora
- Hito Steyerl: *HELL YEAH WE FUCK DIE* (2016). Multimediálna inštalácia, videoprojekcie, objekty Foto: Archív Hito Steyerl; Vladimíra Bungerová
- Peter Bartoš: *Prvopočiatok maľby na poslednom snehu* (2017), akcia v prírode. Foto: Lucia G. Stach
- Peter Bartoš: *Prvopočiatok maľby na poslednom snehu* (2017), akcia v prírode, detail. Foto: Lucia G. Stach

Na okraj nových situácií. Dva kontexty, dve výstavy. Miroslava Urbanová

Pandémia ešte neskončila, za sebou máme pravdepodobne iba prvé kolo oŕukávania sa s výnimočným stavom (aj v kultúre). Kultúrny sektor zahŕňa skutočne rozmanité profesie a druhy pracovných úväzkov – nielen na zamestnaneckej báze – a pre mnohých znamenal výpadok možnosti verejnej prezentácie ich práce nielen neprijemné oneskorenie realizácie projektov, nechcený výpadok financií, ale aj skutočné existenčné ohrozenie. Mňa zaujímalo, prirodzene, ako sa s pandemickou situáciou vyrovnávajú rôzne inštitúcie a jednotlivci v oblasti výtvarného umenia. Zároveň som sa pozrela na dve pozoruhodné výstavy, ktoré sa ocitli na dobu karantény bez divákov, no zdieľajú aj mnohé iné paralely – Moc bezmocných v Kunsthalle Bratislava (kurátorka Lenka Kukurová) a ... of bread, wine, cars, security and peace v Kunsthalle Wien (kurátorský tím WHW).



Ja osobne som sa práve v marci 2020 vrátila z Viedne do Bratislavy a rakúsky živnostenský status som vymenila za slovenský zamestnanecký. Ocitla som sa tak v zvláštnej situácii – ako súčasť a nová členka galerijnej inštitúcie, ktorú som mala spoznávať, no fyzicky som do nej vkročit nemohla. Práca sa však pre mňa našla v rámci možnosti písania katalógu, na ktorý sa mi kvôli zatvoreniu knižnič hľadali zdroje sfažene, ale predsa som sa cítila ochránená a užitočná (a oproti veľa iným ľuďom privilegovaná). Zároveň som mala možnosť pozorovať (on-line) ako sa so situáciou vyrovnávajú v Rakúsku a na Slovensku (na základe mojich geografických a jazykových preferencií). Medzi iným napríklad ako obe krajiny zisťujú, kto a čo všetko tvorí kultúru, kto sa o ňu skutočne postará aj v krízovej situácii, do akej miery sú inštitúcie závislé od turistického ruchu a priazne domácich divákov/čiek a návštevníkov/čiek. Nechcem porovnávať dve počtom obyvateľov, ekonomicky, kultúrne a sociálnym povedomím vo vyspelosti odlišné krajiny v zmysle kompetície my vs. oni. Skôr sa pozriem na rôzne problémy a situácie, prípadne ich riešenia v rámci dvoch systémoch (art world-och, sektoroch a trhoch zároveň), s ktorými mám z rôznych pracovných pozícií viacročnú skúsenosť.

Treba však podotknúť, že životné náklady v Bratislave a vo Viedni sa pomaly stávajú porovnateľné (narozdiel od miezd), a preto som sa predsa len rýchlo pozrela na distribúciu pomoci kultúrnych pracovníkov zasiahnutých pandemiou. Aj kvôli tomu, že ak by som v marci teoreticky ostala bez práce, musela by som sa obrátiť na tieto možnosti pomoci z najzraniteľnejšej pozície – samostatne zárobkovo činné osoby s pomerne nízkymi príjmami (pracujúcej v kultúrnom sektore). V rakúskom prípade vzniklo po sebareflexívnej výmene tamojšej *Kultursekretärin* viacero záchranných sietí – fondov a možností odpočtov – pre neziskovky, spolky, ľudí v slobodnom povolání, malých podnikateľov/ky, umelcov/umelkyne a iných kultúrnych pracovníkov.¹ Z môjho uhla pohľadu je dôležitým faktorom existencia organizácií zastupujúcich záujmy pracujúcich v kultúrnom sektore a poskytujúcich poradenstvo – napr. *IG Kultur* alebo *IG Bildende Kunst*, prostredníctvom ktorých aj štát môže získať prehľad o svojej kultúrnej scéne. Podpora zo strany *Ministerstva kultúry SR* pomáha hlavne zamestnávateľom, ktorí boli nútení zavrieť prevádzky, a ostatné druhy pomoci, predovšetkým pre SZČO či dohodárov, vyzierajú viac- menej ako vreckové – tak často skloňovaného – súčasného prekariátu.²

Moc bezmocných
Kunsthalle Bratislava
22. 11. 2019 – 3. 7. 2020
kurátorka: Lenka Kukurová

... of bread, wine, cars, security and peace
Kunsthalle Viedeň
8. 3. – 4. 10. 2020
kurátori: What, How & for Whom/WHW
(Ivet Čurlin, Nataša Ilić, Sabina Sabolović)
Laura Amann, Aziza Harmel
(asistenti kurátorov)

Fond na podporu umenia síce vyšiel v ústrety odkladom prezentácií projektov a pod., no v rámci udržiavania viaczdrojového financovania (do budúcnosti) bol zlým signálom pre nezriadenú kultúru absolútnej nezáujem bratislavskej župy o jej osud v roku 2020, keď jej takmer jedhlasne škrtla sľúbené financie a zachraňovať situáciu prišla až Tatra banka.

Nečakaná situácia vstúpila aj do samotného výstavného programu verejných i súkromných inštitúcií či nezávislých priestorov. Väčšina to vyriešila posunutím výstavného programu.³ Pandémia náš fyzický priestor zasiahla veľmi reštriktívne a priam paranoidne. Premenila ho na miesto neustáleho podozrenia, ostráživosti, možnosti „čo ak...“. Pretože vírus je v podstate neviditeľné nebezpečenstvo a spočiatku sa šíri pomerne nekontrolovateľne. Lokalizovanie potenciálnych ohnísk a stabilizácia situácie nárastu prípadov, spoločne s rozširovaním vedomostí o novej chorobe nám dali aspoň počas letných mesiacov mierne vydychnúť či na chvíľu poskytl potrebný oddych od monitorov a obrazoviek po x virtuálnych prehliadkach výstavou, no naše i inštitucionálne intenzívnejšie priestrenie sa do on-line priestoru sa počas pandémie ešte prehĺbilo.

Aj umelci/kyne a inštitúcie (ostanem pri tých galerijných) sa snažia byť stále aktuálni/aktualizovaní a využívajú na to nástroje digitálnej (re)prezentácie a komunikácie s followermi/kami. Protipandemické opatrenia boli zároveň príležitosťou reflektovať na digitalizovaný obsah nanovo, mimo priestorových obmedzení výstav, vo virtuálnom prúde obrazov. Obdobie medzi marcom a májom prinieslo niekoľko zaujímavých edukačných a informačných formátov o umení – predovšetkým zo strany oddelení galerijnej pedagogiky. A to nielen pre deti, ale aj vyššiu cieľovú skupinu (SNG hrá na Slovensku v tomto ohľade asi prím). Okrem článkov šlo aj o live videá na rôzne témy, čakala som už iba na čoraz populárnejší formát podcastu (ten nakoniec začala v júli Galéria mesta Bratislavy v spolupráci s Denníkom N). Formát celodenného živého on-line prenosu s jednotlivými členmi a členkami kurátorského tímu Nitrianskej galérie bol pre mňa zas podnetný vo svojom efekte vyhroteného poukázania na nemožnosť striktného oddelenia pracovného a voľného času v karanténe.

V Rakúsku je viditeľné, že veľké inštitúcie sa po výpadku masového muzeálneho turizmu (dočasne) preorientujú na domáce publikum. Galérie lákajú napr. na zľavnené letné permanentky alebo na dobrovoľné vstupné (Kunsthalle Wien). Organizácia múzeí a obrat rakúskych umeleckých inštitúcií sú neporovnateľné so slovenskou realitou (nielen návštevnosťou, ale aj výškou vstupného a závislosťou od počtu návštevníkov/čok), no jeden typ inštitúcie máme spoločný – a tou je práve Kunsthalle – nezberkotovná inštitúcia slúžiaca na prezentáciu súčasného umenia. Kunsthalle Wien aj Kunsthalle Bratislava sa prezentujú ako liberálne (o. i. otvorene podporujú LGBTIQ komunitu pri Pride-och), otvorené inštitúcie, obe sa nachádzajú v centre hlavného mesta. Počas karantény ostali v Kunsthalle Bratislava aj v Kunsthalle Wien zatvorené/otvorené výstavy, ktoré sa dajú charakterizovať v prvom pláne ako politické, viacgeneračné, vystavené diela ako neoddeliteľne prepletené so socio-politickými realitami posledných tridsiatich rokov a ktoré potrebujú v mnohých prípadoch objasnenie prostredníctvom vhodnej mediácie (minimálne pomocou detailných popisiek). Otvorenia výstav boli naplánované symbolicky – na Medzinárodný deň žien v prípade Viedne a československý revolučný mesiac november v prípade Bratislavy. Obe výstavy sa dokonca odvolávajú vo svojom názve na texty známych autorov – libanonského spisovateľa menom Bilal Khbeiz spred 20 rokov a Václava Havla z roku 1978.

... von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden (... o chlebe, víne, autách, istote a mieri) je prvá výstava kurátorovaná riaditeľkami Kunsthalle Wien, chorvátskym kolektívom WHW. Predstavila práce medzinárodných autorov/riek, ku ktorým vydali tučnú brožúru, ktorú môžeme označiť za katalóg (dostupný v cene dobrovoľného vstupného). Škoda, že Kunsthalle Bratislava takto svoju veľkú a dlho trvajúcu výstavu neznamenala (narozdiel napr. od rozsahom podobnej výstavy *A je tu zas?* v minulosti) a výstavy nie sú ani organizačne ešte dotiahnuté k reprezentatívnosti – anglické popisky neboli na mieste ani týždeň po otvorení výstavy (a tie sú práve nápomocné ľuďom neznalým československého kontextu, ktorí by výstavou naozaj iba blúdili). Hlavným motívom viedenskej výstavy je vedomie potreby zdieľanej zodpovednosti a starostlivosti

(o seba, druhých, životné prostredie) a kritické zamyslenie sa nad bývalou predstavou dobrého života (parafrazovaného v názve výstavy), jej neexistenciou v súčasnom globálnom systéme. Takýto široký koncept spôsobil, že výstava je obsahovo nesukotočne hutná, kombinuje rôzne médiá, témy, hlasy a pozície, aktivistické diela v zmysle *deep researchu* v rámci danej problematiky, ale aj estetizujúcejšie diela venujúce sa environmentálnej problematike či skúmajúce hranice individuálnych slobôd (ako to napr. urobila Milica Tomić vo svojej akcii s modelom kalašnikova). Napriek tomu sa jej dobre darí sprostredkovať kontexty ich vzniku a (aj) prostredníctvom prehodnotenia minulosti sa pozrieť na možné budúcnosti.

Lenka Kukurová vsadila vo svojej výstave výlučne na československý kontext, ktorý dobre pozná. Zároveň má užšie zadané rámec výstavy, a tak sa lepšie pozerá na výber diel a ich kurátovanie. Z môjho uhla pohľadu by bolo raz zaujímavé pozrieť sa aj na diela umelcov/kýň z celej V4, ktorá má od 1989 podobnú históriu, mnohé podobné boje a témy ako bývalé Československo. Nevadí, viaceré z vystavených diel vznikli ako priamy komentár na dianie v politických kruhoch, sú známe aj z médií a silne vo svojom pôvodnom kontexte (a mieste), no pre mňa osobne oveľa zaujímavejšie boli diela, ktorých politikum je skryté v každodenných prejavoch, následkoch a mechanizmoch moci a bezmoc(nost)i (ako napríklad v prípade diel Jany Želibskej či Pavliny Fichty Čiernej). Alebo také diela, ktoré sú vstupnou bránou o rozmýšľaní nad skutočnými osami nadvlády a bezmocnosti v osobnom či globálnom meradle a nielen napr. komentárom šokujúcich výrokov „nezabudnuteľných“ aktérov na domácej politickej scéne. Výstava ponúka toto všetko.

Obsadiť stred centrálného priestoru tribúnou pre návštevníkov/návštevníčky s nahrávkami projektu *Post Bellum*, dočasnou knižnicou k výstave a miestom pre diskusie, bol veľmi pekný nápad. Nebyť pandémie, hádam by si tu miesto našiel aj rozhovor, ktorý sa nakoniec odohral len na stránkach česko-slovenského *Flashartu*⁴: kde sa recenzia Ivany Komanickej neskôr stretla s polemickou reakciou Lenky Kukurovej v ďalšom čísle. Asi najspornejší bod z recenzie Ivany Komanickej sa týkal jej komentáru: *Výstava je ideologická v najširšom slova zmysle, keďže pokračuje*





v neoliberalnom naratív o slobode, demokracii a ľudských právach, ktorými kapitalizmus legitimizuje okliešťovanie ekonomických a sociálnych práv. To, čo Kukurová považuje za možno pojmový zmätok a generalizácie zo strany Komanickej (liberálny-neoliberálny, demokracia-kapitalizmus), bola (ak sa tiež nemýlim) podľa mňa skôr oprávnená kritika chýbajúcej artikulácie toho, ako sa tieto veľké pojmy *sloboda, demokracia, ľudské práva* využívajú po roku 1989 – aké sú to slobody – jednotlivca? trhu? pohybu? za akú cenu?, kde sú hranice demokracie a komu sú garantované ľudské práva? – iba občanom štátu? občanom EÚ?. A nakoniec: s čím výstava a recenzenti častokrát operujú ako s kvalitou – sú cenzorské zásahy voči umelcom potvrdením ich relevantnosti či nedostatku slobody? A naopak: bola by ich neexistencia potvrdením slobody alebo iba čistého nezájmu o umeleckú výpoveď?

Príklad týchto dvoch podobných, aj keď odlišných výstav, mi pripomína celkové riešenie koronakrízy v kultúre na Slovensku a v Rakúsku, ktoré ani v jednom prípade neponúklo ideálne riešenia pre všetkých, a sú v nich viditeľné rozdiely v pripravenosti riešiť problémy. Ide nám v podstate o rovnaké hodnoty a požiadavky, za ktoré možno na Slovensku musíme ešte viac bojovať, no zároveň sa ich musíme naučiť lepšie artikulovať, (re)prezentovať a spoločne v dialógu vytvoriť udržateľné štruktúry pre ich distribúciu a ochranu.

1. Všetky druhy podpory sú zhrnuté tu, minimálna výška podpory je 500 eur/mesiac: <https://igkultur.at/artikel/unterstuetzungsmoeglichkeiten-fuer-von-covid19-massnahmen-betroffene-kunst-und>
2. Možnosti podpory zo strany Ministerstva kultúry SR, ktoré sa pri dohodách pohybujú na úrovni cca 200 eur/mesiac: <http://www.culture.gov.sk/ministerstvo/covid-19/ekonomicke-opatrenia-385.html>
3. Niektoré vážnejšie výpadky programu však spôsobili slovenským umelcom so štipendiami problémy, a aj napriek predĺženiu lehoty ich prezentácie sa trochu obávam priestorového nedostatku (svoju činnosť ukončil napr. *Temporary Parapet* v Petržalke) a zároveň eventového pretlaku v nasledujúcich mesiacoch. To, v akom počte prežije sieť vietskych súkromných galérií, závislých na príjme z predaja a medzinárodnej mobility prostredníctvom zrušených art fairov, je námet na iný článok. Pravdepodobne si opäť oddýchne aspoň príroda a infraštruktúra a vznikne priestor na prehodnotenie role a dopadu týchto megalomanských podujatí.
4. Ide o čísla 55, apríl-jún 2020 (s. 56) a 56, júl-september 2020 (s.10).



1. Dan Perjovschi: *The Start Drawing and The End Drawing* (2020), majetok autora & Gregor Podnar Gallery, Berlin. Foto: Jorit Aust
2. Marina Naprushkina: *red moabit*, 2013–2019, majetok autorky. Foto: Jorit Aust
3. Anne Marie Jehle: *Untitled*, n.d., majetok Anne Marie Jehle Foundation, Vaduz; Kontakt Sammlung, Vienna & Kunstmuseum Liechtenstein. Foto: Jorit Aust
4. Marina Naprushkina: *Jetzt! Alles für Alle!*, 2019, majetok autorky. Foto: Kunsthalle Wien
5. Tim Etchells: *Mirror Pieces* (2014), majetok autora. Foto: Benjamin Boar.
6. Alice Creischer: *In the Stomach of the Predators*, 2012–2014, majetok autorky & KOW, Berlin. Foto: Jorit Aust
7. Andreas Siekmann: *Heads* (detail), 2019–2020, majetok autora & Galerie Barbara Weiss, Berlin. Foto: Kunsthalle Wien
8. Slovenská náhradná galéria. Online projekt SNG v Bratislave (www.sng.sk/sk/o-galerii/blog/1886-slovenska-nahradna-galeria), ilustračné foto
9. Bezgaleristi. Online projekt Nitrianskej galérie (nitrianskagaleria.sk/publ-cinnost/bezgaleristi/), ilustračné foto
10. Dalibor Bača: *Doc. JUDr. Robert Fico, CSc.*, 2010, socha pre verejný priestor, majetok JUDr. Jána Luterána. Foto © archív KHB / Martin Marenčín
11. Martin Piaček: *Václav Havel – Vymývaní*, 2014 / 2019, objekt, majetok autora. Foto © archív KHB / Martin Marenčín
12. Šymon Kliman: *Partizáni*, 2011, séria fotografií, veľkoplošná tlač, majetok autora. Foto: © archív KHB / Martin Marenčín
13. Daniel Fischer: *Retrospektíva (20. storočia)*, 2000, inštalácia, majetok autora. Foto © archív KHB / Martin Marenčín



Piotr Piotrowski a queer revízia umenia a muzeológie strednej a východnej Európy

Paweł Leszkowicz

Vo svojej eseji sa zameriavam na výstavu *Ars Homo Erotica* (2010), ktorej kurátorstvom ma poveril Piotr Piotrowski v Národnom múzeu vo Varšave, keď bol riaditeľom tejto inštitúcie v rokoch 2009 – 2010. Budem tiež analyzovať, ako Piotrowského podiel na LGBTQ kultúre a právach vyplynula z jeho prístupu k dejinám umenia, muzeologickej revízií a výskumu umenia a sexualití.

Piotr Piotrowski zastával v Poľsku zložitú postavu významného medzinárodného akademika, profesora Univerzity Adama Mickiewicza v Poznani a neobjávajúcего ľavicového disidenta za komunizmu ako člena politickej opozície a potom v novom demokratickom Poľsku pôsobil ako vokálny aktivista a kritik nového konzervatívneho štátu. Vždy myslel a konal podľa tradície východoeurópskych disidentov, v opozícii voči mnohým rozmerom moci.¹ V tomto texte sa sústredím na dva z nich: muzeológia a sexuálna politika. Jeho účasť na boji za feministické a queer práva prostredníctvom umenia, akademickej obce a kurátorstva ho odlišovala od východoeurópskych mužských disidentov, ktorí často zanedbávali otázky spravodlivosti týkajúce sa sexualití a pohlavia.²

Piotr Piotrowski veril, že nielen umenie, ale aj dejiny umenia, sú spoločensky angažovanými praktikami účasti na verejnom živote, a preto môžu byť nástrojmi na porozumenie a transformáciu nových spoločností, ktoré sa pohybujú s demokraciou vo východnej a strednej Európe.³ Preto nazval záverečnú knihu vydanú počas jeho života *Umenie a demokracia v postkomunistickú Európe*, v ktorej považuje umenie a diskurz o umení za pozitívnu silu pre občiansku spoločnosť v regióne.⁴ Vo svojej revízií súčasnej muzeológie navrhol a praktizoval svoj vlastný model múzea, ktorý by umožnil umeniu a výstavám zohrávať túto polemickú a participatívnu úlohu.

V roku 2011 vydal Piotr Piotrowski knihu v poľštine *Muzeum krytyczne* [Kritické múzeum], v ktorej vysvetľuje svoju koncepciu múzea a jeho genézu v kritických múzejných štúdiách, najmä v písaní Carol Duncan a Hansa Beltinga. Piotrowski napísal knihu po svojej rezignácii z Národného múzea ako odraz svojho obdobia vedenia inštitúcie, modelu kritického múzea a jeho pokusu o jeho predstavenie vo Varšave.⁵ Rezignoval 28. októbra 2010 po konflikte s kurátorským personálom a správnu radou, ktorá odmietla podporiť jeho radikálnu revíziu a reformu múzea, napriek tomu, že ju rada pôvodne – keď mu

ponúkla túto funkciu, prijala. Podľa Piotrowského zvířazil nad kritickou víziou komerčne poháňaný a konzervatívnejší model Národného múzea.⁶

Chcel by som zdôrazniť zložky kritického múzea Piotrowského, ktoré zodpovedali môjmu kurátorskému prístupu v *Ars Homo Erotica* (2010) – výstave, ktorá bola hlavnou realizáciou jeho myšlienky kritického Národného múzea. Podľa jeho knihy by sa kritické múzeum malo zapojiť do najdôležitejších kultúrnych a politických diskusií v danom okamihu; jej poslaním je podieľať sa na demokratizácii spoločnosti, na európskej integrácii a na kozmopolitizácii kultúry. Kritické múzeum by malo byť sebareflexívne, najmä pokiaľ ide o umelecký kánon – ktorý je vystavený – a diela považované za menej dôležité – ktoré sú skryté. Kritické múzeum navyše nanovo vymedzuje etablovanú umeleckú geografiu zameranú na západ; preto by sa takáto inštitúcia v Poľsku mala zamerať na východoeurópske umenie a kultúru a umiestniť ju do globálnejšieho kontextu.⁷

Piotrowski zdôraznil, že jeho vízia sa týka univerzálného múzea, ktoré pokrýva celú históriu umenia. Okrem toho sú v mnohých krajinách tieto múzea významnými národnými múzeami umenia. Kritická agenda súčasného umenia a dejín umenia by sa preto mala vzťahovať aj na umenie minulosti.⁸ Okrem toho charakter národného múzea ako otvoreného fóra a kritického múzea spochybňuje homogénnu koncepciu národa a pôsobí proti nacionalizmom v mene zvýšeného toku kozmopolitnej kultúry a spoločnosti, propagujúcej súčasnú a poréznu definíciu tohto pojmu. Na vedeckejšej úrovni Piotrowski navrhuje úzko integrovať novú históriu umenia s múzejnou praxou, najmä vo vzťahu k historickému umeniu, ktoré si vyžaduje neustálu revíziu z perspektívy súčasných poznatkov.⁹ Umenie minulosti bolo často ponechané v kontexte tradičnej muzeológie, zatiaľ čo experimentovanie sa uskutočňuje najmä so spôsobmi vystavovania súčasného umenia. Ale je to práve historické umenie, ktoré by mohlo faziť z nových spôsobov myslenia zavedených novými metódami akademickej histórie umenia a humanitných vied všeobecne. Univerzálna prehľadové múzeum ponúka dokonalejší priestor a zbierku pre takéto revízie dejín umenia, najmä v súvislosti so spochybňovaním kánonu a znovuoobjavením zabudnutých materiálov a histórií.¹⁰

I. časť prekladu textu

Preložila: Katarína Bičanová

Na základe týchto poznámok je text rozdelený do troch častí. V prvej, napísanej z perspektívy kurátora, rekonštruujem výstavu *Ars Homo Erotica*, ktorej konanie umožnil Piotr Piotrowski, zdôrazňujúc relevantné prvky jeho metodológie muzeologickej revízie. V druhej časti uvádzam svoj výskum queer kurátorstva, najmä queer výstav v národných/univerzálnych prehľadových múzeách a queer kurátorstvo vo východnej a strednej Európe, pretože sa vzťahujú na myšlienky Piotrowského o revízií encyklopedických národných múzeí a jeho záujmoch v politike identity v regióne. V tretej časti sledujem históriu Piotrowského záujmu o umenie a homosexualitu, aby som rekonštruoval intelektuálnu cestu, ktorá ho viedla k bezprecedentnému zadaniu a obhaje výstavy LGBTQ v národnom múzeu homofóbnej a fundamentalistickej krajiny, akou je Poľsko.

Abý sme dokázali pochopiť odvážny charakter Piotrowského riaditeľského aktivizmu, musíme najprv porozumieť búrlivému kontextu poľskej sexuálnej politiky v prvej dekáde 21. storočia. Počas tohto obdobia sa často objavovali správy¹¹ o nepriateľstve voči ľuďom z komunity LGBTQ.¹² Na prelome tisícročia sa Poľsko stalo pod vládou krajne pravicovej Strany práva a spravodlivosti bratov Kaczyńských (2005 – 2007) európskym centrom homofóbie. Bolo to v dôsledku procesu vstupu Poľska do EÚ v roku 2004, čo vyvolalo obrovskú konzervatívnu vôľu chrániť krajinu pred „nepoľskými“ západnými vplyvmi, najmä queer a reprodukčnými právami. Tieto výsledky priniesli dramatický posun smerom k extrémnej pravici, pretože bratia oznámili začiatok morálnej revolúcie. V dôsledku toho až do roku 2007, keď koalícia Práva a spravodlivosti stratila moc, pochody homosexuálov, známe ako Equality Parades, ktoré sa začali v roku 2001, zakázali, alebo na ne zaútočili pravicoví extrémisti a futbaloví chuligáni vo Varšave, Poznani, Krakove a Gdansku.¹³

7. mája 2004, týždeň po vstupe Poľska do Európskej únie, členovia vedenia krajiny, ultrakonzervatívnej Lígy poľských rodín a jej Milície mládeže, Vše-poľskej mládeže brutálne zaútočili na účastníkov krakovského feministického a homosexuálneho pochodu Equality Parade. Štátne médiá vysielali argumenty proti homosexuálom týkajúce sa náboženského zákazu, hriechu, lekárskej patológie, neprirodzeného správania a rovnice homosexuálov s pedofilií. Títo ultranacionalistickí fundamentalisti

odporovali antidiskriminačnému prístupu, ktorý je súčasťou právneho systému EÚ. Veľkú úlohu tu zohrali populistické homofóbie a antifeministické postoje. V tej dobe tisíce LGBTQ občanov utieklo z krajiny pri masívnej queer migrácii.

Toto všetko vytvorilo sociálne prostredie, ktoré bolo nepriateľské voči občanom LGBTQ, ale tiež inšpirovalo veľmi viditeľný pohyb queer aktivizmu a kultúry, ktorého príkladom je *Ars Homo Erotica*. Výstava bola politicky možná, pretože bola objednaná a pripravená v rokoch 2009 a 2010, keď krajinu riadila vláda Občianskej platformy, konzervatívna strana, ale bez dominantnej homofóbnej agendy. Preto to bola relatívne liberálna priepasť v poľských dejinách 21. storočia, ktorým dominovala krajne pravicová strana práva a spravodlivosti, ktorá prevzala moc v roku 2005 a opäť v roku 2015, presadzujúc svoju nacionalistickú a natalistickú sexuálnu politiku. Aj napriek vláde Občianskej platformy, ktorá bola otvorenejšia liberálnej a queer kultúre, sa neistá právna a každodenná situácia občanov LGBTQ príliš nezmenila, pretože parlament opakovane odmietol akýkoľvek pokus legalizovať zväzky rovnakého pohlavia a zaviesť ochranu pred nenávisťnými prejavmi a zločinmi z nenávisť z dôvodu sexuálnej orientácie.¹⁴ Okrem toho sa počet prípadov homofóbnej diskriminácie a zneužívania významne neznižil; hnutie LGBTQ teda naďalej fungovalo v rovnakom nepriateľskom politickom rámci.¹⁵

Ars Homo Erotica

Táto téma, vzhľadom na politické a mediálne diskusie, kontroverzie a občasnú spoločenskú násilie týkajúce sa práv LGBTQ v Poľsku a mnohých ďalších východoeurópskych krajinách, ktoré zápasia s prijatím rodovej a sexuálnej rozmanitosti, bola zjavným problémom v postkomunistických demokraciách.¹⁶ Ako historik umenia a sociálny mysliteľ, Piotr Piotrowski hlboko pochopil transformačnú úlohu queer kultúry a práv – ako doložím v poslednej časti tejto eseje. Navyše, keď prevzal úlohu riaditeľa múzea, jeho prax nasledovala podľa jeho teórie. Aby realizoval svoju koncepciu spoločensky angažovaného kritického múzea, v roku 2009 zadal priekopnícku medzinárodnú výstavu queer umenia vo východnej a strednej

Európe s vedomím, že takýto kontroverzný projekt by rýchlo zaradil múzeum do centra poľskej agory. Výstava, ktorej kurátorom som mal tú česť byť, bola nazvaná *Ars Homo Erotica* (11. júna – 5. septembra 2010) a dôrazne ju podporil nielen riaditeľ, ale aj jeho zástupkyňa Katarzyna Murawska-Muthesius, s ktorou pracoval na obnove inštitúcie.

Vo svojej kurátorskej praxi som vždy skúmal erotiku a politiku queer umenia. Oba faktory sú rovnako dôležité – nikdy jeden bez druhého. Vyjadrenie queer túžby a lásky prebieha paralelne s uznávaním queer práv a participácii, v súlade s myšlienkou hnutia za občianske práva v 60. rokoch a sexuálnej revolúcie a feministického hnutia desaťročia – že osobné je i politickým.¹⁷ Za zmienku, ktorá viedla k *Ars Homo Erotica*, patrí výstava *Láska* a demokracia, ktorú som usporiadal v gdanských verejných kúpeľoch Centrum pre súčasné umenie v roku 2006 ako opozičné kurátorstvo umenia proti krajne pravicovej vláde. Táto prehliadka feministického a gej umenia sa týkala milostného pluralizmu a slobody a skúmala queerness v poľskom súčasnom umení. Vybráni umelci vizualizovali rozmanitý milostný príbehov, vzťahov a identít, v opozícii k výlučne heteronormatívnej konštrukcie rodov/sexualití a lásky nachádzajúcich sa vo verejnej sfére.¹⁸ Pred otvorením výstavy sa zorganizovala konferencia a tlačová konferencia a Piotr Piotrowski sa zúčastnil na oboch. Taktá sa začala naša spoločná história queer výstav, a preto som bol prizvaný, aby som ju usporiadal v Národnom múzeu – ako historik umenia a kurátor, ktorý sa špecializoval na problematiku umenia a queerness/homosexualití od 90. rokov.

Keď ma Piotrowski požiadal, aby som usporiadal queer výstavu pre Národné múzeum, spomenul iba projekt týkajúci sa umenia LGBTQ a otázok vo východnej a strednej Európe bez toho, aby spresnil témy, historické rámce alebo názov. Mal na mysli najmä súčasné umenie – rozšíriť výskum do historických materiálov a zbierky tohto konkrétneho múzea bolo mojou vlastnou kurátorskou myšlienkou, ktorú naďalej prijal riaditeľ i Katarzyna Murawska-Muthesius, pretože to korešpondovalo s ich uvažovaním o muzeologickej revízií, ktorá by mala zahŕňať múzeum ako celok.

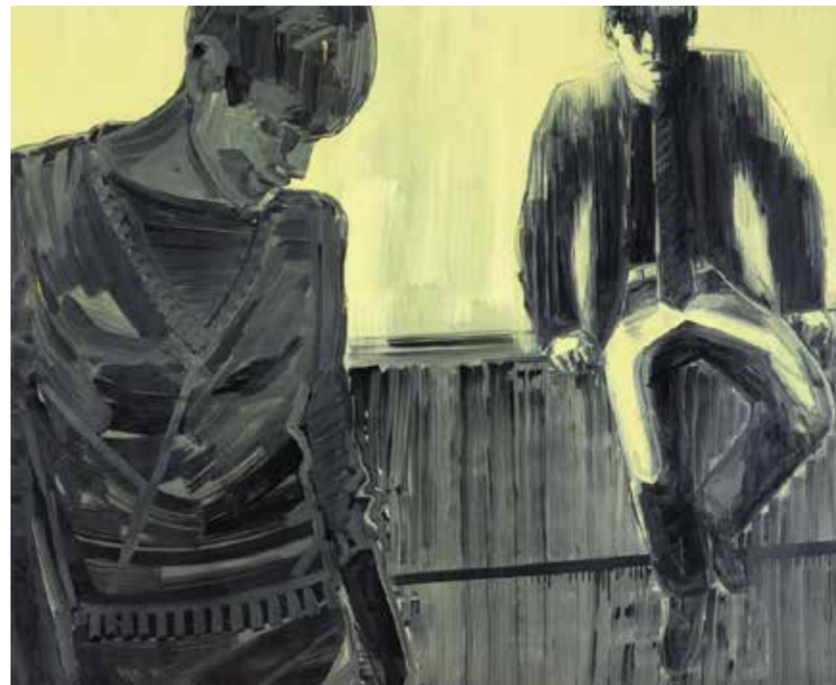
V dôsledku toho medzinárodná a transhistorická výstava *Ars Homo Erotica* predstavila viac ako 200

umeleckých diel od staroveku po 21. storočie: grécku vázu s vyobrazením Saphó a helénistickú sochu Gany-meda; mužské akty „starých majstrov a majsteriek“ sochárstva a maľby z ranomodného obdobia a 19. storočia; lesbické a transgenderové vyobrazenia z minulých storočí; a súčasné queer umenie z regiónu. Výstava navrhla homoerotický pohľad na celú zbierku Národného múzea vo Varšave a širšie umenie východnej a strednej Európy. Diela zo zbierky Národného múzea, spolu s dielami osobitne pozvaných súčasných umelcov, skúmali kultúrnu históriu a politickú súčasnosť z hľadiska homoerotického a queer mužského a ženského pohľadu. Pozvaní umelci pochádzali z krajín východnej Európy, ako sú Rumunsko, Bulharsko, Litva, Česká republika, Chorvátsko, Maďarsko, Slovensko, Ukrajina, Poľsko, Bielorusko a Rusko, kde milostná a sexuálna rozmanitosť vyvoláva kultúrne napätie, politické konflikty a cenzúru. S cieľom systematizovať množstvo obrazov, metafor a odkazov bola výstava rozdelená do tematických sekcií, ktoré spájajú historické a súčasné umelecké diela: „Čas zápasu“, „Muž nahý“, „Mužské páry“, „Filmový archív“, „Transgender“, „Lesbická predstavivosť“, „Homoerotický klasicizmus“ a „Svätý Šebastián“. Toto vytvorilo rozprávanie s kategorizovanou politikou, erotikou a estetikou.¹⁹ Okrem toho sa výstava dostala do centra diania v múzeu (takmer polovica celého výstavného priestoru) a múzeum sa nachádza v samom centre hlavného mesta, čo z neho robí ideálnu platformu na zviditeľnenie a diskusiu.

Moja metodika výstavy dôrazne rezonovala s myšlienkami Piotrowského, že kritická muzeológia by sa mala uplatňovať nielen na súčasné, ale predovšetkým na historické umenie, a že metódy nových dejín umenia by mali byť zakotvené v kurátorskej praxi. Okamžite som si uvedomil, že Národné múzeum so svojou rozsiahlou a univerzálnou prehľadovou zbierkou bolo ideálnym miestom na výstavu o historickej kontinuite a rozdieloch v homoerotických obrazoch a pre aplikáciu dejín queer umenia ako jednej z týchto nových metód.²⁰ Tvrdím, že národné múzea majú vo svojich rozsiahlych archívoch vo všeobecnosti obrovský, ale zanedbávaný a často zakázaný potenciál. Moja výstava ilustrovala skutočnosť, že národné múzeum je skladiskom homoerotického dedičstva a vizuality, keď je zbierka vystavená z queer perspektívy.



1



2



3

Inšpirovali ma Closets in Museum (1979), priekopnícky text o queer muzeológii amerického historika umenia Jamesa M. Saslowa, v ktorom uvádza, že mocné výskumné umelecké inštitúcie, správcovia umeleckého dedičstva, majú tendenciu potlačať queer charakter homosexuálnych umelcov alebo určité témy, pretože ich robia obscénnymi a/alebo nepredvídateľnými. Preto píše, že múzeá sú skladištnými plnými šatníkmi²¹ [pozn. prekl. 'closets' ako referencia na 'coming out of the closet']. Presne také bolo moje pozorovanie v národných múzeách v Poľsku, ktoré sa pred Ars Homo Erotica fažko odvážili uznať LGBTQ rozmer svojich zbierok. Preto som sa pri komponovaní mojej výstavy postavil proti umlčaniu queer umenia v expozícii Varšavského múzea a siahol som do jeho podvedomia. Tento proces priniesol objav mnohých zabudnutých predmetov, ktoré sa považovali iba za málo dôležité, a preto sa skrýli – napríklad akademické kresby mužských aktov. Umožnilo to tiež zameranie sa na hlavné queer kúsky, ktoré boli v stálej expozícii marginalizované, ako napríklad kalpis s obrazom Saphó z roku 510 pred Kristom v Aténach, jedného z najstarších zachovaných vyobrazení poetky!

Queer prístup k historickým zbierkam umenia predstavuje rad komplikovaných metodických otázok. Preto som sa vo svojej práci inšpiroval základnými štúdiami o histórii umenia a homosexuality/queer sexuality: knihami autorov ako Dominique Fernandez (Hidden Love: Art and Homosexuality, 2002), James Saslow (Pictures and Passion: History of Homosexuality in the Visual Arts, 1999) a Emmanuel Cooper (The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West, 1986) a mnohými ďalšími medzinárodnými vedcami, ktorí písali o priešečníku dejín umenia a homosexuality.²² Tieto štúdie uvádzajú a interpretujú hlavných queer umelcov v histórii západného umenia, ale v prvom rade poukazujú na zložitost' homoerotickej ikonografie založenej na gréckej mytológii, určitých kresťansko-nesantných a barokových

témach v umení, koncepcie priateľstva žien a mužov v 18. a 19. storočí, či literárnych odkazov. Tieto ikonografické prehľady ma naučili, ako odomknúť homoerotickej symbolizmus v obrazoch zo zbierky Národného múzea a pomohli mi tiež umiestniť vybrané umelecké diela do širšieho rámca kultúrnej histórie, čo bolo dôležitým cieľom výstavy ako vzdelávacieho projektu – vyzdvihnúť a osvetliť queer významy v umení.

Vo svojom výbere historických i súčasných umeleckých diel som použil dve kurátorské stratégie, ktoré sú prírodné v queer kurátorstve.²³ Na jednej strane som sledoval skratku LGBT (lesbický, homosexuálny, bisexuálny, transgender), výber vizuálnych materiálov od interpreta LGBT alebo premýšľajúci o problémoch LGBT – teda tie časti prehľadky, ako sú: „Mužské páry“, „Transgender“ a „Lesbická predstavivosť“; na druhej strane som aplikoval súčasné definície podstatného mena a slova „queer“, čo znamená všetko, čo presahuje striktnú heteronormativitu;²⁴ preto som bol schopný aplikovať queer na akademickú tradíciu mužského aktu, vykresľovanie ženského homoeroticizmu mužskými umelcami v ranomodernom období, náboženskú ikonografiu a plagáty reklamných filmov a hier z dvadsiateho storočia v sekciách ako „Mužský akt“ „Lesbická predstavivosť“, „Svätý Šebastián“ a „Filmový Archív“. Aby som to zhrnul, rozhodol som sa prijať pluralistický, voľný prístup, ktorý kombinuje otvorený, neheteronormatívny „queer“ prístup a „LGBT“ perspektívu založenú na identite, aby sa zachovali všetky možnosti otvorené, aby sa prijal celý rad reprezentácií a osvetľovať túto tému v umení čo najširšie. Účelom bolo vyprovokovať divákov vidieť a cítiť inak a „queer“ na mnohých úrovniach vizuálnej komunikácie.

Homoerotickej aspekt umenia sa tu navyše chápa ako estetická a erotická kvalita prejavujúca sa hlavne vo figurálnych reprezentáciách. Kritériá výberu pozostávali nielen zo sexuálnej orientácie umelcov (biografia), ale aj z predmetu (ikonografia) alebo relevantného kontextu

umeleckého diela – jeho kontextuálneho významu a queer potenciálu. Bol tu aj ďalší prvok projektu – nie taký dôležitý z pohľadu Piotra Piotrowského – zameraný najmä na sociálny a politický vplyv umeleckých a umeleckých inštitúcií, ktorý bol pre mňa zásadný. Zameril som sa na queer krásu a queer estetiku pochopenú na jednej strane prostredníctvom tradície homoerotickej klasicizmu²⁵ a na druhej strane modernejším camp štýlom.²⁶ Z môjho pohľadu bola estetizácia stratégiou revolvy namierenu proti zneváženej a hanebnej postaveniu homosexuality, najmä vo východnej Európe. Estetizácia bola alternatívnou cestou subverzie pomocou terapeutickú silu sublimácie a estetiky, ktorú som sa prostredníctvom tohto muzeologického experimentu snažil realizovať.

Pre nás oboch bol však medzinárodný charakter Ars Homo Erotica zásadný, ako spôsob, ako prehodnotiť autoritárske a tradičné koncepcie Národného múzea a samotného národa, aby sa prelomili heteronormatívne a nacionalistické filtre uvalené na veľké kultúrne inštitúcie, ako aj na koncepcie osobnej a národnej identity. Výstava ako nadnárodná a queer projekt inštalovaný národným múzeom spochybnila systém silne prepojený s národnými hodnotami. Toto queer kurátorstvo pôsobiace proti dominantným naratívom národných múzeí v Poľsku malo priamy politický dopad;²⁷ zhromaždením queer európskych umelcov táto prehliadka oslavovala európske a kozmopolitné / transnacionálne kvality a lokálne sa zúčastňovala na globálnych otázkach queer emancipácie a prejavu, o ktorých sa diskutuje v mnohých krajinách. Preto v úvode katalógu Piotr Piotrowski, spájajúci historické, politické, súčasné a medzinárodné vlákna projektu, napísal: „Homosexuálna predstavivosť, ikonosféra a umelecká citlivosť sú súčasťou európskeho kultúrneho dedičstva a návštevníci múzea, občania demokratického štátu, majú právo to vedieť. Majú tiež právo poznať moderné umenie, ktoré doplnia túto tradíciu. Na usporiadanie tejto výstavy sme si vybrali veľmi špeciálny čas – v lete 2010 sa bude konať



vo Varšave Euro Pride, prvýkrát v bývalej východnej Európe. Prezentáciou výstavy v tomto konkrétnom okamihu dúfame, že ukážeme zásadný problém súčasného verejného života z iného hľadiska – z hľadiska umeleckého diela a strateného európskeho dedičstva.²⁸

V mojom selektívnom popise výstavy sa zameriam na diela a tematické sekcie, ktoré demonštrujú metodológiu prehľadky, kombinujú historický, súčasný a politický rozmer umenia a queerness v múzejnom priestore – priesečník kvalitatívnych prvkov zdôrazňovaný aj Piotrom Piotrowským. V programovom texte „Vytváranie kritického Národného múzea“, ktorý bol publikovaný v knihe, ktorej bol editorom spolu s Katarzynou Murawskou-Muthesius, Z múzejnej kritiky do kritického múzea, ukazuje, ako by tradičné muzeologické objekty mohli mať kritický a súčasný spoločenský vplyv.²⁹

Týmto spôsobom sekcia „Lesbická predstavivosť“ zdôraznila kontinuum homoeroticizmu žien existujúceho v histórii vizuálnej kultúry, od antických váz a ilustrácií z 19. storočia až po súčasné umenie nových médií. Okolo kurátorského historického materiálu o ženskej homoerotickej existuje niekoľko zložitých otázok. Pretože ženy mali väčšinou dovolené študovať umenie až v 19. storočí, nie je možné nájsť „lesbické“ umelkyne v ranom novoveku a homoerotickej ženské obrazy, ktoré prežili, vytvorili najmä muži. Veľkou kurátorskou otázkou je, či ich možno použiť alebo nie – či sú platné v lesbickom kontexte. Rozhodol som sa zahrnúť všetky umelecké zastúpenia Saphó, bohyně Diany, nymf a historických postáv, ako je švédka kráľovná Christina, a postavil ich do revizionistického dialógu so súčasnými feministickými a lesbickými umelcami.

Jednou z hrđiniek výstavy bola Diana – bohynja panenstva, slobodných žien, mesiaca, lesov a nočných ženských slávností. Raná moderná erotická ikonografia Diany a nymf bola samozrejme vytvorená mužskými umelcami, zvyčajne pre potešenie iných mužov. V novej histórii umenia sa však vyskytujú queer/feministické interpretácie, ktoré naznačujú, že tieto patriarchálne (ale homoerotickej) diela mohli byť vnímané alternatívnym spôsobom – ako zdroj podvrhateľného potešenia v súkromných kruhoch žien, pretože to boli jediné dostupné zobrazenia výlučne ženských rituálov a dvorenia. V nejasej mytologickej ikonografii existuje určitá dualita a protirečivosť, ako aj určitá vnímavosť k mnohým rôznym sexuálnym čítaniam vrátane toho, čo zahŕňa lesbický erotizmus.³⁰

Preto som poveril poľskú queer umelkyňu Aleksandru Polisievicz aby rozpracovala rokokový obraz Charlesa Andrého van Loo z polovice osemnásteho storočia, Jupitera maskovaného za Dianu ako zväzda nymfu Kalistó. Vytvorila audio-fotografickú inštaláciu, ktorá pokryla staré dielo lesbickými referenciami, priznaniami a milostnými príbehmi pochádzajúcimi zo súčasného Poľska. Tento meta-historický kus sa navyše stal jedným z najsprávnejších na celej výstave. Súčasťou zásahu Polisievicz bola zvuková inštalácia Krzeslo konfesijné + spowiedź [Kreslo priznania + Priznanie] (2010). Išlo o štruktúru podobnú spovedi, v ktorej si návštevníci mohli sadnúť a vypočuť

si spoveď lesbičky kňazovi, ktorý sa ju potom pokúsil presvedčiť, aby zmenila svoju sexuálnu orientáciu. Varšavský arcibiskup intervenoval prostredníctvom ministra kultúry s cieľom odstrániť kus z výstavy, pretože porušil spovedné tajomstvo, ale Piotrowski tejto žiadosti odmietol vyhovieť. Chvíľu, keď mal prístup k skutočnej moci, ju použil na rozhodné podporovanie problémov, ktoré skutočne trápia mnohé východoeurópske demokracie – slobodu prejavu a práva LGBTQ – natoľko, že mnohokrát písal proti cenzúre vynútenej náboženskými ideológiami.³¹ Interakcia historického umenia a súčasných vizuálnych a umeleko-historických revízií v časti „Lesbická predstavivosť“ je preto príkladom intertextuálnej, avšak sociálne angažovanej metodológie projektu a jeho riskantnej éry.

Druhý príklad sa týka súčasnej časti Ars Homo Erotica. Výstava sa začala v hlavnej sále múzea sekciou „Čas zápasu“, kde umelecké diela a vizuálne kampane odrážali turbulentný svet bojov LGBTQ. Toto bola časť, ktorá do veľkej miery odrážala môj výskum umenia LGBTQ v regióne a Piotrowského záujem o súčasné umenie ako demokratickú účasť vo východnej a strednej Európe. Preto sa v sále inštalovali dve vizuálne kampane organizované za práva homosexuálov a lesbičiek v Poľsku a Chorvátsku. V roku 2003 umelkyňa Karolina Breguta a Kampaň proti homofóbií založili umelecký sociálny projekt Nechajte ich nás vidieť. 30 poľských párov rovnakého pohlavia pózovali umelkyňi pri spoločnom coming oute. Ich portréty – páry, ktoré sa v zime držali za ruky na uliciach – boli prezentované a zničené na billboardoch vo veľkých mestách ako verejné umenie. V roku 2002 v Chorvátsku zorganizovala vizuálnu kampaň lesbická organizácia LORI z Rijeky. Reklamný obraz tváre dvoch skutočných mladých žien vo vzťahu bol sprevádzaný nápisom „Love is Love“. Tento plagát nebol vandalizovaný a zostal vystavený na chorvátskych uliciach rok a fungoval ako tabuľa, na ktorej ľudia písali rôzne komentáre o vzťahoch medzi osobami rovnakého pohlavia. Výber tohto typu priameho, aktivistického agitačného obrazu, ktorý sa na výstave sústreďuje na umeleckú a vizuálnu kultúru, svedčí o myšlienke múzea ako fóra, verejnej agory, ktorá môže byť pretvorená novým žánrom umenia vo verejných priestoroch angažovanom v miestnych spoločnostiach a komunitách.³² Nechajte ich nás vidieť a Láska je láska sú príklady verejnej umeleckej/sociálnej reklamy vytvorenej na podporu diskusie o občianskych právach a začlenení do postkomunistických spoločností, čo je jedným zo špecifických cieľov kritického múzea.³³ V tomto paradoxnom koncepte vstupuje do ulíc vysoké umenie a vedecké nové dejiny umenia do ulíc a, ako sa ukáže, do parlamentu.

Keď múzeum na jeseň 2009 oznámilo svoje plány na predstavenie umenia a homosexuality, krajne pravicoví politici a intelektuáli prudko protestovali. Členovia nacionalistickej strany Právo a spravodlivosť zaútočili na výstavu v parlamente aj v médiách. V liste ministrom kultúry požadovali zrušenie prehľadky. Diskusia o umiestnení a predmete výstavy sa prehnala parlamentom, ale

vtedajší minister kultúry Bogdan Zdrojewski rozhodol, že výber výstavného programu je v konečnom dôsledku na riaditeľovi múzea. Politická opozícia tak pomaly vymizla.³⁴

Parlamentná intervencia cenzorov a následné mediálne komentáre okolo výstavy otvorili diskusiu na vysokej i nízkej úrovni o otázkach, ako je napríklad miesto queer prejavu v inštitúciách sponzorovaných štátom, úloha národných múzeí, situácia práv LGBTQ v Poľsku, hranice viditeľnosti queer a dokonca aj prítomnosť homosexuality v dejinách umenia.³⁵ Verejná diskusia sa ukázala ako vynikajúca forma PR pre výstavu – jeden pozitívny efekt kontroverzie. Negatívnym výsledkom skoršej kritiky bola neochota sponzorov podporovať tento projekt. Piotr Piotrowski sa stretával s riaditeľmi veľkých medzinárodných benzinových spoločností, ktoré zvyčajne podporujú ďalšie významné výstavy národných múzeí alebo queer udalostí na západe, ale odmietli sa zapojiť, pretože sa obávali, že spojenie s takým kontroverzným projektom by mohlo poškodiť ich podnikanie a image. Toto rozhodnutie potvrdilo Piotrowského dlhodobé presvedčenie, že kapitalistický liberalizmus nie je progresívna kultúrna sila a liberalizácia trhu sa nedá ľahko pretažiť do sociálneho liberalizmu.³⁶

Preto bol Ars Homo Erotica financovaný najmä z verejných peňazí, ktoré múzeum dostáva vo svojom ročnom rozpočte, z niektorých dodatočných finančných prostriedkov od Zelenej mimovládnej organizácie Heinrich Böll Foundation a diplomatickou podporou zo slovenských, maďarských, bulharských a rumunských kultúrnych inštitútov, ako aj litovskej, chorvátskej a americkej ambasády. Pozitívnym prevkapaním bolo, že diplomatické inštitúcie týchto krajín, ktoré nie sú vždy presadzovateľmi queer práv, financovali účasť svojich umelcov na výstave. Americké veľvyslanectvo bolo obzvlášť nápomocné pri organizovaní prepravy a poistenia cenných fotografií Catherine Opie z Los Angeles, pretože pre nich to bola prvá príležitosť po rokoch podporiť LGBTQ kultúru vo východnej Európe. Odráža to zahraničnú politiku novej demokratickej vlády Baracka Obamu, čo si dnes nemožno predstaviť [v roku 2017]. Množstvo progresívnej sily – domácej aj medzinárodnej tak učinilo, aby bol projekt Ars Homo Erotica v tom čase možný.

Výstava, otvorená podľa plánu 11. júna 2010, mala prijatá pokojne, bez protestov alebo útokov; tiež bola veľmi dobrá návštevnosť a počas jej trojmesačného trvania nedošlo k žiadnemu narušeniu. V celej svojej histórii nemalo múzeum nikdy takú medzinárodnú pozornosť so stovkami článkov a zmienok v medzinárodných médiách, pretože novinári boli veľmi prevkapaní, že taká radikálna výstava propagujúca práva a umenie LGBTQ bola organizovaná v národnom múzeu v Poľsku, v krajine spojenej s homofóbiou a umeleckou cenzúrou.³⁷ Marek Bartelik v Artfore napísal, že výstava vyjadřila hlas veľkej skupiny pomerne neznámych súčasných umelcov, z ktorých sa niektorí aktívne venovali obhajobe komunít LGBTQ vo východnej a strednej Európe.³⁸ V novinách Art Newspaper Julia Michalska napísala: „Poľské národné múzeum bojuje za práva homosexuálov“³⁹ a vplyvná mediálna

Ars Homo Erotica
Národné múzeum Varšava, Poľsko
11. 6. – 5. 9. 2010
kurátor: Paweł Leszkowicz

stanica Deutsche Welle poznamenala: „časti prehliadky sú určene mladým homosexuálnym návštevníkom, ktorí stále zúpasia so svojou identitou“.⁴⁰ Tieto tri príklady, okrem iného, ukazujú, že výstava bola videná a opísaná v medzinárodnej kultúrnej tlači priaznivo a presne, a že sa jej podarilo rezonovať za hranicami Poľska a do istej miery zmeniť imidž krajiny na liberálnejší a demokratický. Prostredníctvom národného a medzinárodného vnímania – pozitívneho aj kritického, výstava Ars Homo Erotica včlenila otázky queer umenia, úlohy múzea, sponzorovania umenia – ktoré prináša výzvy, funkcie kultúry v aktivite LGBTQ a stavu poľskej tolerancie, do mainstreamu. Výstava sa tak ukázala ako úspešná zdôraznením otázky o sociálnom vplyve umenia. Piotrowski tak dosiahol svoj cieľ urobiť z Národného múzea kritickú inštitúciu – aspoň na rok.

- ↑ V 80. rokoch Piotr Piotrowski editoval a publikoval v samizdatových novinách Obserwator Wielkopolski. V roku 2014 bol jedným zo zakladateľov Open Academy – akademickej iniciatívy na obranu slobody vzdelávania, kultúry, výskumu a otvorenej diskusie v krajine, ktorá sa stále viac posúva smerom k krajnej pravici. Pre podrobnosti pozri: Text Izabely Kowalczyk v tomto zväzku.
- ↑ O vylúčení žien z hnutia Solidarita v postkomunistickej politike pozri: Shana Penn, Tajomstvo Solidarity: Ženy, ktoré porazili komunizmus v Poľsku (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006). Hlavné Ťavicové poľské noviny s protikomunistickým disidentským naklone-ním Gazeta Wyborcza začali systematicky podporovať práva LGBTQ v roku 2005 pod prvou vládou ultrakonzervatívnej a pro-programovo homofóbnej Strany zákona a spravodlivosti. V deväť-desiatych rokoch, prvej rozhodujúcej dekáde politického prechodu, sa takmer vôbec nehovorilo o otázke LGBTQ, ktorá sa stala aktuál-nou a viditeľnou na začiatku tejto dekády. Pozri: Tomasz Kitliński a Paweł Leszkowicz: Miłość i demokracjeracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce (Kraków: Aureus UJ, 2005), 38–40.
- ↑ Elżbieta Matynia vydala knihu o myšlienke vyrovnaf sa s demokra-ciou v regióne po prevrate. Pozri: Uchopenie demokracie: Rokova-nia o postkomunistických spoločnostiach (1990 – 1995), ed. Elżbieta Matynia (Praha: SION, 1996).
- ↑ Piotr Piotrowski, Art and Democracy in post-communist Europe, trans. Anna Brzyski (Londýn: Reaktion Books, 2012). Kniha bola prvýkrát publikovaná v poľštine v roku 2010 ako Agorafilia – Sztuka i demokracieracja v postkomunistycznej Europie (Poznań: REBIS, 2010).
- ↑ Koncept bol plne rozpracovaný v: Piotr Piotrowski: Muzeum krytyc-zne (Varšava: REBIS, 2011). Piotrowski v roku 2015 spolu s Katarzyn-ou Murawskou-Muthesiusom (Burlington: Ashgate, 2015) spoločne vydali zväzok s názvom From Museum Critique to the Critical Museum.
- ↑ Piotrowski, Muzeum krytyczne, 132–133.
- ↑ Tamtiež, 72–73.
- ↑ Tamtiež, 74.
- ↑ Tamtiež, 58–59, 74–75.
- ↑ Tamtiež, 28–31, 152.
- ↑ V tomto texte použijem ekvivalentné výrazy ako „sexuálne menšiny“, „LGBTQ“ (lesbičky, gayovia, bisexuáli, transsexuáli a queer). Pod pojmom queer myslím neheterosexuálnu identitu.
- ↑ Novinári varovali pred poľskou homofóbiou, najmä počas rokov 2005 – 2007, napr. Jerome Taylor of Independent, http://www.independent.co.uk/news/world/europe/poles-apart-how-gay-people-suffer-under-the-new-rezim-426564.html (prístup 2. augusta 2013). Toto vnímanie krajiny preniklo do vedy: politická filozofka Martha C. Nussbaum píše, že Poľsko „má stále veľmi intenzívne pocity z antigay“; Martha C. Nussbaum, *From Disgust to Humanity: Sexual Orientation and Constitutional Law*, Inalienable

- Rights series (Oxford and New York: Oxford University Press, 2010), 30. V roku 2007 Európsky parlament vyzval poľských politikov, aby prestali podnecovať násilie voči homosexuálnym ľuďom, pozri: „Uznesenie Európskeho parlamentu z 26. apríla 2007 o homofóbii v Európe“, http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2007-0167+0+DOC+XML+V0//EN (prístupné 5. septembra 2013).
- ↑ Podrobná politická analýza terorizovaných a zakázaných pochodov rovnosti v Poľsku je uvedená v: Barbara Tornquist-Plewa a Agnes Malmgren: Homophobia and Nationalism in Poland. The Reactions to the March against Homophobia in Kraków 2004, *Trondheim Studies on East European Cultures & Societies*, no. 23 (December 2007).
 - ↑ Politickú analýzu situácie v oblasti kultúry a práv LGBTQ v Poľsku na základe zákona, spravodlivosti a občianskej platformy nájdete na: Tomasz Kitliński, Dream? Demokracjal Filozofia hrózy, nádeje a pohostinnosti v umení a akcii (Lublín: Maria Curie-Skłodowska University Press, 2014), 211–213.
 - ↑ Pozri správu, ktorú pripravila Amnesty International: *Targeted by Hate, Forgotten by Law: Lack of a Coherent Response to Hate Crimes in Poland* (London: Peter Benson House, 2015), 31–35.
 - ↑ Čo sa týka queer práv, životov a zviditeľnenia vo východnej a strednej Európe, pozri: *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*, eds. Robert Kulpa and Joanna Mizielinska (London: Ashgate, 2011); *Beyond the Pink Curtain: Everyday Life of LGBT People in Eastern Europe*, eds. Roman Kuhar and Judit Takacs (Ljubljana: Peace Institute, 2007); *Queer Visibility in Post-socialist Cultures*, eds. Naraciz Fejes and Andrea Balogh (Bristol, Chicago: Intellect, 2013).
 - ↑ Pozri: David Allyn, *Make Love, Not War: The Sexual Revolution: An Unfettered History* (Boston, New York, London: Little, Brown and Company, 2000), 3–10.
 - ↑ Pozri katalóg: Paweł Leszkowicz, *Láska a demokracia* (Gdansk: Centrum súčasného umenia v kúpeľnom dome, 2006). Zorganizoval som dve vydania Lásky a demokracie: najprv v Poznanskom súkromnom centre umenia starého pivovaru (2005) a potom vo verejnom centre kúpeľného domu súčasného umenia v Gdansku (2006).
 - ↑ Pozri katalóg: Paweł Leszkowicz, *Ars Homo Erotica* (Varšava: CePeD, 2010).
 - ↑ Ďalšie európske projekty, o ktorých viem, že kurátori mali možnosť queer-ovať celú historickú zbierku veľkých múzeí, sú: umelec / kurátor Matt Smith a jeho Queering the Museum intervencie do celej zbierky Birminghamského múzea a galérie umenia v roku 2011 a kurátor Patrik Steorn s výstavou Queer. Túžba, sila a identita v Národnom múzeu výtvarného umenia v Štokholme v roku 2008.
 - ↑ Ďalšie zdroje, ktoré inšpirovali moju vedeckú a kurátorskú prácu, sú: Other sources that inspired my scholarly and curatorial work are: *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, eds. Peter Horne and Reina Lewis (London, New York: Routledge, 1996); *The Art of Queering in Art*, ed. Henry Rogers (Birmingham: Article Press, 2008); *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, ed. Claude J. Summers (Berkeley: Cleis Press, 2004); Michael Petry, *Hidden Histories: 20th Century Male Same Sex Lovers in the Visual Arts* (London: Artmedia Press, 2004); *Gay and Lesbian Studies in Art History*, ed. Whitney Davis (Philadelphia: Haworth Press, 1994).
 - ↑ James M. Saslow: Closets in the Museum. In: *Lavender Culture*, eds. Karl Jay and Allen Young (New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1979), 215–227.
 - ↑ Ďalšie zdroje, ktoré inšpirovali moju vedeckú a kurátorskú prácu, sú: Other sources that inspired my scholarly and curatorial work are: *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, eds. Peter Horne and Reina Lewis (London, New York: Routledge, 1996); *The Art of Queering in Art*, ed. Henry Rogers (Birmingham: Article Press, 2008); *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, ed. Claude

- ↑ Summers (Berkeley: Cleis Press, 2004); Michael Petry, *Hidden Histories: 20th Century Male Same Sex Lovers in the Visual Arts* (London: Artmedia Press, 2004); *Gay and Lesbian Studies in Art History*, ed. Whitney Davis (Philadelphia: Haworth Press, 1994).
- ↑ Informácie o rôznych prístupoch k otázkam queer nájdete: In different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice, eds. Nayland Blake, Lawrence Rinder a Amy Scholder (San Francisco: City Lights Books, 1995).
- ↑ Michael Warner: Introduction: Fear of a Queer Planet, *Social Text* 9 (4/29) (1991), 3–17.
- ↑ Whitney Davis: *Queer Beauty: Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond* (New York: Columbia University Press, 2010), 24–50.
- ↑ Susan Sontag: Notes on ‘Camp (1964). In: *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Dell Publishing, 1969), 277–293.
- ↑ Jon Davies: Towards an Intimate Democracy in Europe: Paweł Leszkowicz’s Queer Curating, *Journal of Curatorial Studies* vol. 2, no. 1 (2013).
- ↑ Piotr Piotrowski: Ars Homo Erotica v Národnom múzeu vo Varšave. In: Leszkowicz, Ars Homo Erotica, 4
- ↑ Piotr Piotrowski: Založenie kritika Národného múzea. In: *“Making the National Museum Critical”*. In: *From Museum Critique to the Critical Museum*, eds. Katarzyna Murawska-Muthesius and Piotr Piotrowski (Burlington: Ashgate, 2015), 137–146. Na obálke knihy je fotografia časti prehliadky venovanej homoerotickému klasicizmu.
- ↑ Pozri: Patricia Simons: Lesbian (In)Visibility in Italian Renaissance Culture: Diana and Other Cases of donna con donna. In: *Gay and Lesbian Studies in Art History*. (ed.) Whitney Davis (Philadelphia: Haworth Press, 1994), 81–123.
- ↑ Napr. pozri jeho analýzu prípadu Doroty Nieznajskej v: Piotr Piotrowski, Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji (Kraków: Universitas, 2007), 234–235; Piotrowski, Art and Democracy, 272–273.
- ↑ Pozri: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, ed. Suzanne Lacy (Seattle: Bay Press, 1994). Termín označuje aktivistické umenie zaoberajúce sa spoločenskými a politickými otázkami vo verejnej sfére.
- ↑ Piotrowski, Muzeum krytyczne, 72–73.
- ↑ Tamtiež, 85–87.
- ↑ Dorota Jarecka napísala pre Gazetu Wyborczu sériu článkov o konfliktach a diskusiách týkajúcich sa Piotrowského revízie Národ-ného múzea a Ars Homo Erotica. Pozri: *Gazeta Wyborcza 7. júla 2010; 9. – 10. októbra 2010; 24. júla 2009; 10. septembra 2009*.
- ↑ Prvýkrát to vyjadril v: Piotr Piotrowski, W cieniu Duchampa. Nalatki nowojorskie [V tieni Duchampa: New York Notes] [Poznań: Obserwator, 1996], 108–110.
- ↑ Piotrowski, Muzeum krytyczne, 85.
- ↑ Marek Bartelik: Ars Homo Erotica, MutualArt, http://www.mutualart.com/OpenArticle/-Ars-Homo-Erotica-/ABDEF C3B60C33C5B (prístup k 25. novembru 2016).
- ↑ Julia Michalska: Poland’s National Museum champions gay rights. In: The Art Newspaper issue 214 (June 2010).
- ↑ Rafał Kiepuszewski, „Warsaw’s exhibition of homoerotic art stirs protest“, Deutsche Welle, http://www.dw.de/warsaws-exhibition-of-homoerotic-art-stirs-protest/a-5716488-1 (prístup 26. novembra 2016). Výstava mala najširšiu a najpozitívnejšiu recepciu v nemeckej tlači.

Ako umelec sa pokúšam upozorňovať na to, že náš čas na nápravu sa neuveriteľne skrátil.

Rozhovor s Rudolfom Sikorom

Lenka Kukurová

Pred bratislavskou Kunsthalle je v rámci skupinovej výstavy Moc bezmocných inštalované Vaše monumentálne dielo v tvare výkričníka. Bodka výkričníka je zobrazená ako planéta Zem, čiarka výkričníka je pokrytá hviezdou oblohou s nápisom: „...človek konečne vie, že je sám v chladnom a bezodnom vesmíre, z ktorého sa náhodou vynoril – vesmíre, ktorý je hluchý k jeho hudbe, lahostajný k jeho utrpeniu i zločinom...“ Aký má pre vás význam tento citát?

Autorom citátu je francúzsky vedec a držiteľ Nobelovej ceny Jacques Monod. Ja výrok vnímam ako odkaz na to, že pokiaľ si ľud-stvo nepomôže samo, žiadna iná civilizácia nás nezachráni. Pozerám sa na ľudstvo na Zemi z vesmírnej perspektívy. Dielo som vytvoril v sedemdesiatych rokoch ako apel na prehodnotenie vzťahu človeka k životnému prostrediu a zároveň ako varovanie. Súčasný spôsob života založený na vykorisťovaní prírody je neutržateľný. Predstava neustáleho rastu je ilúzia, keďže nič nemôže rásť donekonečna. Vedci upozorňujú na ničenie prírody už vyše päťdesiat rokov. Keďže však nemajú v rukách moc, boli dlhodobo ignorovaní. My sami sme súčasťou prostredia, ktoré si ničíme a preto je prežitie ľudstva v ohrození. Nikto nám nemôže pomôcť, iba my sami.

Dielo vzniklo už v sedemdesiatych rokoch 20. storočia, má za sebou však komplikovanú históriu. S čím bola spojená?

Dielo vzniklo ako grafika už v roku 1974. V roku 1975 mal byť Výkričník prezentovaný ako trojrozmerný päťmetrový objekt na Bienále mladých v Paríži. Mal byť pokrytý nápsmi, ktoré odkazovali k ekológii, aj k pôsobeniu ľudskej civilizácie vo vesmíre. Keďže som však z ideologických dôvodov mal zakázané vystavovať a aj cestovať za hranice republiky, nebolo možné ho vtedy vystaviť. Zákaz vystavo-vania sa ma týkal až do konca roku 1988, pretože som nebol členom žiadneho oficiálneho zväzu. Dielo bolo realizované ako rozmerný objekt až po vyše štyridsiatich rokoch v roku 2018 pre výstavu Eko (ko)mix v Galérii mesta Bratislava (kurátorka Katarína Bajcurová). *Výkričník* bol vystavený aj na Staromestskom námestí v Prahe, teraz je na námestí v centre Bratislavy. Odkaz diela sa ale za tú dlhú dobu nezmenil a stal sa ešte viac aktuálny. Práve teraz je ten dôležitý čas, keď sa rozhodne o tom, či prežijeme ako ľudstvo. Dosiť robíme pre to minimum. Súkromný zisk je zatiaľ všetkému nadradený. Existujú vízie a projekty, ako sa vyvíjať, ale nepoškodzovať svoje prostredie, a na tie by sme sa mali urýchlene zamerať.

Vo svojich dielach, ktoré sa týkajú ekológie, pracujete aj s vedeckými poznatkami. Čím Vás veda ako umelca inšpiruje?

Od malička som veľmi rád maľoval, ale mal som vzťah aj k exaktným vedám. Môj otec bol matematik - pedagóg a ja som sa v mladosti zúčastňoval aj matematických olympiád. Záujem o umenie a vedu sa u mňa spojili. Už koncom šesťdesiatych rokov 20. storočia som sa na umeleckej škole dostal k vedeckým materiálom o stave prírody. Vďaka poľskému samizdatu som mal prístup aj k vtedy aktuálnej správe Rímskeho klubu, ktorá upozorňovala na nevyhnutnosť ochrany životného prostredia. To, čo sme my iba cítili, že sa deje na Zemi, tam bolo presne pomenované vo forme faktov, vrátane toho, čo by sme mali robiť. Tieto poznatky ma veľmi ovplyvnili. Ako umelec som potreboval aj exaktnosť, aby som sa vedel o niečo konkrétne oprieť a na základe toho varovať. Koncom sedemdesiatych a začiatkom osemdesiatych rokov 20. storočia som bol v kontakte s českým astro-fyzikom Jiřím Grygarom, cez ktorého som sa dostal k množstvu zau-jímavých vedeckých materiálov, napríklad aj k textu Jacqua Monoda.

Dielo *Výkričník* ste nedávno aktualizovali o „varovanie korony“. Na bodku výkričníka ste umiestnil nápis: „Corona varuje: Neničme prostredie!!! Odvráťme ekologickú katastrofu!!! Ekonomika nás nespasí!!!“ K akým úvahám Vás celosvetová pandémia podnietila?

Pandémia koronavírusu nám ukázala, že je nevyhnutné riadiť sa vedeckými poznatkami. V krátkom čase sa pod tlakom dokázali mnohí zmobilizovať a zmeniť svoje návyky. Znečistenie planéty sa na chvíľu znížilo. Pokiaľ sme boli schopní urobiť tieto kroky



Foto: Paweł Leszkowicz



Pozvanie na výstavu ste zrejme nemohol prijať, ako sa dostávali do zahraničia Vaše diela?

Od roku 1968 až do roku 1989 som nemohol vycestovať na mnoho výstav, na ktoré ma pozývali z celého sveta. Niekedy som nemal ani pas. Nastalo som ho dostať až po revolúcii. Svoje diela som nemohol vystavovať ani predávať. Do zahraničia som ich musel poslať rôznymi neoficiálnymi spôsobmi. Vytváral som väčšinou tlače a fotografie, a tie som aj s mojimi priateľmi posielal cez hranice, aby sme ako výtvarníci, ktorí nepatrili k oficiálnej scéne, ukázali, že tu stále sme a vytvárame posolstvá, ktoré sú niekedy skutočne silné. Vždy, keď sa o tom dozvedela štátna bezpečnosť, bol som predvolaný na výsluch. Niektoré z prepašovaných diel sú doteraz v zbierkach galérií po celom svete.

Problémy ste mali aj s cyklom *Habitat I-III* (1975), ktorý dostal hlavnú cenu na Bienále plagátu vo Varšave v roku 1976, prečo?

Diela sa na bienále dostali s pomocou poľského veľvyslanectva na Slovensku. Vo Varšave cyklus získal hlavnú cenu, ale cena mi nemohla byť udelená kvôli diplomatickému protestu československej vlády. V diele obsahuje symbol domu zložený z ôstich svetadielov na vesmírnom pozadí. Tieto svetadiely sú naším domovom, ktorý si musíme udržať a ochraňovať, pretože keď si ho našou ľahostajnosťou zničíme, tak ľudská civilizácia prestane existovať. Keď som sa po Varšave na Ministerstve kultúry bránil, včítali mi, že v diele nie je zobrazený triedne rozdelený svet. To som však práve chcel vyjadriť, že keď budeme rozdelení, tak svet nikdy nezachránime. Išlo mi o zmenu perspektívy, sme v prvom rade obyvateľmi planéty Zeme. Vždy som sa zameriaval na budúcnosť a aj na výsluchoch tajnej polície som vždy argumentoval vedeckými poznatkami.



2



4



Začiatkom sedemdesiatych rokov 20. storočia ste vytvorili ešte jedno, dnes už preslávené dielo, s názvom *Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou*. Dielo bolo pred dvoma rokmi vystavené aj vo verejnom priestore v pražskej galérii Artwall. V šesťdielnom cykle je zobrazený prierez vrstvami zeme a atmosféry, jednu z vrstiev tvorí ľudská civilizácia. Čo je posolstvom toho diela?

Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou je súčasťou väčšieho cyklu *Rezy civilizáciou*, ktorý má podobu koláží, striedajú sa na nich Stonehenge, pyramídy, gotické katedrály... Existujú dve varianty diela: jedna sa končí fotkou atómového výbuchu a druhá výkričníkom na prázdnom pozadí. Celý vývoj civilizácie sa v dôsledku činnosti človeka môže skončiť až prázdnotou. Planéta nezanikne, ale ľudská civilizácia je v ohrození.

Vo svojich dielach spracúvate kritické námety bez ohľadu na zmeny politických režimov. V jednom aktuálnom vašom diele je nápis: „Politici sveta, ktorí ignorujú ekologickú skazu, sú nebezpeční pre celé ľudstvo!“ Téma ochrany životného prostredia je u Vás fundamentálna. Naplňa Vás niečo dôverou, že sa podarí klimatickú krízu ešte zvrátiť?

Verím v to, že starý svet je odsúdený k zániku a nový svet je nevyhnutný, ako konštatuje aj správa Rímskeho klubu k 50. výročiu jeho vzniku. V minulom roku ma veľmi potešili celosvetové ekologické protesty a štrajky mladých ľudí za klímu. Zúčastnil som sa na jednej veľkej demonstrácii Fridays for Future v Bratislave a pozitívne ma prekvapili nápadité nápisy a transparenty, ktoré sa na proteste objavili. Niektoré by sa dali dokonca použiť ako objekty – inštalácie. Dôležitým medzníkom je aj aktuálna pandémia koronavírusu, ktorá nám ukázala, že ak je civilizácia v ohrození, dokáže sa zmobilizovať na celom svete. Zatiaľ si však neuvedomujeme, že ohrozením nie je len pandémia, ale aj klimatické zmeny. Vízie a poznatky, ako sa zmerať na trvalú udržateľnosť už existujú, je potrebné ich presadiť, je dôležité urýchlene jednať. Ako umelec sa pokúšam upozorňovať na to, že náš čas na nápravu sa neuveriteľne skrátil. Ekologickú situáciu dnes pociťujem ako výkričník, ktorý sa vznáša nad našou civilizáciou!



5



6

1. Rudolf Sikora: *Výkričník*, 1974 – 2020. Varovanie korony, objekt projekt Kunsthalle EXT, Kunsthalle Bratislava, 16. 11. 2019 – 5. 7. 2020 Foto: © archív KHB / Lila Rose
2. obálka publikácie Klaus Groh: *Aktuelle kunst in Osteuropa*. Verlag M. Dumont Schauberg, Köln, 1972, reprodukované dielo: Rudolf Sikora: *Z mesta von III*, 1970
3. Rudolf Sikora: *Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou*, tlač, 1972/2018, výstava v galérii Artwall. Foto: Artwall/Martin Micka

4. Rudolf Sikora: *Výkričník*, 1974, čiernobiela fotografia, fotokoláž, majetok SNG. Foto: archív autora
5. Rudolf Sikora: *Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou. Megalitické stavby – Egypt – Grécko – Gotika – Súčasnosc – Výbuch*, 1972, fotokoláž, plátno, majetok SNG Bratislava. Foto: archív autora
6. Rudolf Sikora: *Z mesta von* (záznam akcie s L. Paulem), 1970 Zbierka Linea. Foto: archív autora

*Proroctvo, že diela už nikto nikdy nevystaví,
sa nenaplnilo*

Richard Gregor

Keď som vo februári roku 2000 nastúpil na miesto vedúceho kurátora v Nitrianskej galérii – riaditeľom bol vtedy historik umenia a pamiatkár Peter Jurkovič – pôvodne som asi ani netušil, že galéria v 80. rokoch 20. storočia niesla meno národného umelca Františka Studeného (1911 – 1980). Bol to vcelku zaujímavý modernistický maliar, tvoriaci od medzivojnového obdobia, ktorý sa postupom socializmu sprofanoval aktivitami v Zväze slovenských výtvarných umelcov. V roku 1982 po ňom pomenovali galériu v Nitre, pričom krátko po Nežnej revolúcii, v roku 1990, sa galéria tejto atribúcie vzdala.



1

Súčasťou celého príbehu je niekoľko stoviek diel, zmluvou darovaných galérii dedičmi, ako protihodnota za gesto, že galéria poniesie Studeného meno. Premenovaním na Nitriansku štátnu galériu po ôsmich rokoch došlo z právneho hľadiska k porušeniu tejto zmluvy, pričom je zaujímavé, že celá kauza prečkala aj obdobie mečiarovských intendantúr a počkala na svoje riešenie až do roku 2000 – dedičia pozostalosti totiž úplne oprávnené žiadali darované diela späť.

Stáli sme pred zaujímavou otázkou: nevyhnutnosťou vyňať diela zo zbierkového fondu – zasvätení vedia, že sa nejedná o jednoduchý proces -, a na druhej strane pred potrebou uplatniť určitú vehemenciu vo vzťahu ku kultúrnemu dedičstvu, ktoré má galéria z princípu artikulovať a chrániť. Nechceli sme obrazy vrátiť *en bloc*, a tak som vtedy navrhol, že si ako protihodnotu za to, že galéria osem rokov zhodnocovala renomé Františka Studeného, ponecháme niekoľko desiatok malieb podľa nášho výberu a dedičom vrátime iba väčšiu časť.

Vybrať najvýznamnejšie kusy som dostal na starosť ja, čo bola pomerne tristná úloha pre čerstvého absolventa dejín umenia profilujúceho sa na súčasné umenie, ale snažil som sa postupovať zodpovedne v kombinácii intuície a vročení vzniku diel; literatúry totiž bolo nemnoho a tá, čo bola, bola tendenčná. Môj výber napokon pochválil Dr. Štefan Valent, prvý riaditeľ galérie. Pamätám si, s akou

obavou som ho viedol do depozitára, ukázať na zemi naskladané malby navrhnuté k zotrvaníu v zbierke. Zaujímavá – a tiež potvrdzujúca – bola reakcia dedičov, ktorí sa trochu hnevali, prečo si galéria ponecháva najlepšie diela, keď ich v budúcnosti už nikdy nevystaví. Nemôžem tvrdiť, že som si to ja sám vedel v tej chvíli predstaviť.

Týmto prichádzam k pointe príbehu, ktorá sa deje s dvadsaťročným odstupom: od 17. septembra 2020 bude v Nitrianskej galérii otvorená Stála expozícia diel Františka Studeného (kurátorky: Renáta Niczová, Ludmila Kasaj Poláčková¹). Proroctvo, že diela už nikto nikdy nevystaví, sa teda nenaplnilo – táto predstava bola v danej chvíli výrazne poznačená dobou. Dôrazne to podporuje argument, že žiadne diela, akokoľvek by sa to zdalo odôvodniteľné, keď sa raz stanú zbierkovými predmetmi v galériách, sa pod žiadnou zámienkou zo zbierky vyradovať nemajú. Množstvo autorov má totiž v dejinách umenia svoj zástoj a nikdy dopredu nevieme, kedy príde čas a bude potrebné ho reprezentatívne sprítomniť.

¹ <https://nitrianskagaléria.sk/event/stala-expozicia-frantisek-studený/>

¹ František Studený: *Makrely v rudom*, 1970, olej na kartóne, 31 × 45 cm
Foto: archív Nitrianskej galérie