

Jazdec /29

Revue súčasného umenia
Zima 2017 / Ročník VIII. / 1,50 EUR

Sme schopní oceniť umelcov a kritikov? /

Mira Sikorová-Putišová

Mediálny potenciál vyprázdneného gesta /

Filip Vančo

Katarína Bajcurová: Slovenské sochárstvo

1945 – 2015. Socha a objekt (I. časť recenzie knihy) /

Luba Belohradská

Nad šiestimi portfóliami /

Karen von Veh

Reflux slovenského konceptuálneho umenia /

Richard Gregor

Odpoveď na Reflux slovenského

konceptuálneho umenia /

Beata Jablonská

Peter MELUZIN v-idea /

Alena Vrbanová



Úvodník šéfredaktorky
Mira Sikorová-Putišová

Milí čitatelia,

V poslednom čísle Jazdca z roku 2017 okrem tradične publikovaných recenzií výstav v revue, tento raz prinášame aj postrehy k významnému edičnému titulu o slovenskom sochárstve, ďalej texty, ktoré okrem prístavenia sa pri poslednom ročníku Ceny Oskára Čepana, komentujú situáciu ohľadom udeľovania cien za umenovednú a výtvarno-kritickú činnosť. Podstatným momentom v aktuálnom čísle je paralelné publikovanie recenzie k nedávnej výstave *ČS koncept 70. rokov* spolu s reakciou/odpoveďou jednej z kurátoriek. Publikovaním oboch textov chceme zvýšiť rozsah informácií o prezentácii slovenského umenia v širšom kontexte a mimo Slovenska, ale aj podporiť diskusiu ohľadom kľúčového medzníka slovenského umenia 20. storočia, akým konceptualizmus nesporne je.

Počas diskusného formátu Noc Jazdca (prvý sa uskutočnil 13. 3. 2018 v Galérii ABC v Bratislave), na ktorom okrem prezentácie obsahu aktuálneho čísla, mienime v širších súvislostiach diskutovať o výstavách (či iných udalostiach, projektoch alebo edičných tituloch) na výtvarnej scéne s ich autormi/kurátormi a autormi recenzií v Jazdcovi, som si pri diskusii o výstave Fotograf Bazovský uvedomila, ako málokedy sa otvára možnosť skrz publikovanú recenziu vidieť ešte ďalej – na koncepciu výstavy ako skutočnosť ovplyvnenú širšími súvislosťami, najmä ako na produkt myslenia jej kurátora, za ktorým sa ale nachádza prebenušší proces kreovania a jeho jednotlivé stupne. I toto bol dôvod, prečo sme do najnovšieho čísla zaradili reakciu Beaty Jablonskej na text Richarda Gregora o zmieňovanom projekte vo Fait Gallery v Brne, kde reaguje na výhrady voči výstave a termínu československý koncept. Tento stret názorov pokladáme za dôležitý príspevok k rozprave k danej téme v našom výtvarno-kritickom prostredí a dúfame, že nie posledný.

Udalosti spojené s posledným ročníkom *Ceny Oskára Čepana* tiež reflektujeme dvoma textami. Prvý z nich je bezprostredná reakcia galeristu a fotografa Filipa Vanča na statement finalistov COČ, následne (prekvapivo) i víťazov ceny, v ktorej komentuje nielen ich (rozporne a skôr odmietavo vnímané) rozhodnutie vymedziť sa voči cene vo finále, ale tiež sa zmyšľa (z danej časovej perspektívy) nad dopadom ich gesta, no všima si i neduhy spojené s vnímaním

kritickej diskusie o umení v našom prostredí. Postrehy k poslednej COČ dopĺňa editorka časopisu textami, v ktorých sa venuje nielen udeleniu ceny ako jednému z používaných nástrojov hodnotenia umenia, ale všima si aj riziká, ktoré na seba viažu ďalšie formy jeho kritických reflexií, napr. prostredníctvom publikácií či výstav. Súčasťou jej úvah sú i postrehy o ďalších nových cenách (ASK?, Biela kocka).

K dôležitým udalostiam v minulom roku určite patrí vydanie publikácie Kataríny Bajcurovej *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015. Socha a objekt*. Výnimočná je preto, že je prehľadovou publikáciou, ktorých realizácia na Slovensku po roku 1990 skôr absentuje, ako je prítomná, a tak je ich obsah často dôvodom k zákulisným diskusiám ohľadom zastúpenia umelcov v nich, týkajúcich sa najmä tých, ktorí na výtvarnej scéne aktívne pôsobia. Každopádne, ide o dôležitý publikačný počín, kniha prostredníctvom spracovania tvorby autorov odkrýva množstvo súvislostí, skrz sochárske médiá sprostredkúva, akým spôsobom sa formovala podoba slovenského vizuálneho umenia od povojnového obdobia až do súčasnosti. Široký časový záber knihy bol dôvodom i na obsiahlejšiu recenziu. Obsah a koncepciu zostavenia knihy hodnotí odborníčka na sochárstvo Luba Belohradská a v tomto čísle Jazdca prinášame prvú časť jej recenzie.

V závere minulého roka bola Považskej galérii umenia v Žiline otvorená retrospektívna výstava mediálnej tvorby jedného z prvých priekopníkov videoinštalácie na Slovensku – Petra Meluzina. Koncepciu výstavy *v-idea*, hodnotenej textom Aleny Vrbanovej, ovplyvnili obmedzené priestorové možnosti galérie, a tak prezentovala redukovaný výber z fažiskových videodiel autora od začiatku 90. rokov. Prítomnými prácami však akcentovala dôležitý (v danom období podstate ojedinelý autorský) systém konštruovania diela prostredníctvom privlastneného TV obrazu ako podoby video ready-madu. Ak si uvedomíme, že pre prehodnocovanie umenia je primárne vnímať dielo „naživo“, práve na pôde PGU sme mohli vidieť aj viacero rekonštrukcií nezachovaných videoinštalácií umelca, ktoré v čase svojho vzniku (a prezentácie) zaujali tiež veľkorysým technickým aparátom, no takmer nikdy nebývali inštalované opakovane.

Sme schopní oceniť umelcov a kritikov?

Mira Sikorová-Putišová

— O rizikách hodnotenia umelcov (k COČ 2017) —

Rozhodnutie finalistov Ceny Oskára Čepana 2017 vymedziť sa voči súťaži a vytvoriť spoločné dielo ako reakciu na problematiku súperenia v umení, odštartovalo pomerne búrlivé diskusie. Situácii sa venovalo viacero reakcií a textov, zverejnených najmä na artalk.cz¹. Takúto mieru názorov a interpretácií gesta finalistov (vychádzajúceho zo statementu),² a tiež ich spoločného diela ako „deklarácie nesúťaženia“, COČ vo svojej histórii dlho nezaznamenala. V priebehu posledných troch rokov sa cena reflektovala viac-menej recenziami výstav finalistov i víťaza a priestor bol venovaný aj promovaniu jej upgrade-u, ktorý začal v roku 2014, – tentoraz texty hodnotili najmä spoločný postoj finalistov a jeho následky s rôznou mierou uplatnenia kritického pohľadu.

Momentálne sa zdá, že vnímanie COČ už nikdy nebude také ako predtým, pravdepodobne (čo vôbec nie je na škodu) bude pod väčším drobnohľadom kritikov a recenzentov. Hádám prvýkrát boli reakcie na udalosti okolo ceny písané nielen umenovedcami, ale aj z perspektívy viacerých výtvarníkov – príkladom je dikciou radikálna reakcia fotografa a galeristu Filipa Vanča, ktorú publikujeme aj na stránkach Jazdca.³ V reakciách/recenziách je viditeľná najmä výzva pre organizátorov, aby sfunkčnili chod ceny. Gesto finalistov sa dá chápať ako inštrument inštitucionálnej kritiky, no vzbudil veľké rozpaky. Siahli po metóde kolaboratívneho prístupu (bol strategický pre ich zámer, a zároveň ide o výrazný diskurz aktuálneho umenia)⁴, vedome však bol nastavený len na ich vzájomnú spoluprácu, bez presahu k participácii zvonka. Ludovo povedané: postavili porotu (a organizátorov) pred hotovú vec. Tento akt, pripomínajúci avantgardistov odmietajúcich inštitucionálne rámce (i formy súťaženia) by bol akceptovateľný a najmä hodnoverný, ak by

v statuse „nesúťažiť“ zotrvali – ocenenie a finančnú odmenu by jednoducho neprijali a zostali finalistami. Súťaž však spochybnila aj porota pririeknutím víťazstva všetkým, a tak – hoci podľa regule postupovala, relativizovala pravidlá súťaže zvnútra. Takto sa môžu dotknúť citíť i doterajší laureáti COČ. Takisto finalistami spomínaný prekariát v mladej výtvarnej scéne postihuje aj kritikov a teoretikov umenia, rovnako ako u výtvarníkov vo všetkých generáciách. Odvolať sa naň (a uviesť ho ako jeden z dôvodov odmietavého gesta voči cene) nepokladám za naivné, skôr za krátkozraké, bez vnímania širších súvislostí.⁵

V aktuálnom „medzičase“ nie je jasné, ako sa COČ bude uberať ďalej a jej organizátori (Nadácia – centrum súčasného umenia a ňou, nateraz neznámy, delegovaný tím manažérov a koordinátorov) prístupia k hádam najťažšej úlohe – zlepšeniu jej produkčného zázemia a prípadnému navýšeniu sumy pre realizáciu diela do spoločnej výstavy⁶ – finalistí kritizovali aj nedostatočné finančné krytie tvorby diela pre finále.

Jazdec / Revue súčasného umenia č. 29
štvrtročník

Šéfredaktorka a editorka: Mira Sikorová-Putišová
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová, Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)
Vydavateľ: Curatorial Studies Institute,
Nad lúčkami 6, 841 04 Bratislava, IČO: 42 365 210
Sídlo redakcie: Veľká okružná 88, 010 01 Žilina
Autor projektu: Richard Gregor
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Mira Sikorová-Putišová, Filip Vančo, Luba Belohradská, Karen von Veh, Richard Gregor, Beata Jablonská, Alena Vrbanová
Preklad: Katarína Búřilová
Autori fotografií: Adam Šakový, Lukáš Baťo, Viktor Suchý, Martin Daniš, Martin Marenčin, Rudolf Kedro, fotoarchív SNG, archív Galérie J. Kostku, Martin Polák, Daša Barteková, archív autorov
Foto na titulnej strane: Eva Škrovinová, záber do ateliéru autorky, v popredí diela zo série *Wooden blocks*, 2016, foto: autorka

Vychádza pod č. 29 (4/2017), ročník VIII.
Dátum vydania: december 2017
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 300 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

Podpora

u. fond na podporu umenia artdispecing.sk

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



Noc Jazdca

/ prezentácia nového čísla Jazdec – revue súčasného umenia
/ diskusia s kurátormi a autormi recenzovaných výstav a projektov
/ možnosť získať staršie čísla Jazdca za symbolickú cenu

/ začíname v roku 2018
/ Galéria ABC, Baštová, 6/B v Bratislave

Inštitút pre dočasné dejiny umenia

Jazdec

u. fond na podporu umenia
Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.



N-CSU žiadne informácie o ročníku 2018 neuvádza, stránka súťaže zatiaľ komunikuje iba rozhodnutie poroty o víťazstve všetkých a rezidentke určenej finalistami/laureátmi. Neobávam sa, že finalistami prezentované úvahy o zmysle a nepotrebnosti súťaženia, o pochybných identite ceny, a tiež rozhodnutie poroty oceniť všetkých, sa pretavia do nezáujmu o ňu. COČ je súčasťou medzinárodnej siete cien tohto typu, v našom prostredí je podstate jedinou cenou s dlhodobou tradíciou a štatútom nezávislosti. Na druhej strane je kvôli tomuto aj dobrým terčom pre kritiku, a viac „zraniteľná“ je i preto, lebo v jej pozadí nestojí silný finančný mecén ako pri iných cenách za vizuálne umenie na Slovensku (napr. Cena Nadácie VÚB za maľbu či Cena Nadácie Tatrabanky za umenie).

Reakcia „pod čiarou“ na statement finalistov od Filipa Vanča, uverejnená 6. 11. 2017, komentovala vymedzenie sa voči súťaži i spochybnenie pravidiel ceny.⁷ V tomto bezprostrednom komentári vzniknutej situácie, trefne podotýka, že cena je „referenčným rámcom, ...nie je jediným, ale dôležitým bodom na scéne.“ Áno, spolupodieľa sa na definovaní kvality výtvarného umenia, no takisto aj vyššie spomínané ceny pre výtvarníkov. Referenčných rámcov pre hodnotenie je viac, dôležitým z nich je kritika (nielen) mladého umenia, no i konštruktívny postoj voči nej. Je prepojená s prevádzkou umenia, ako ďalšieho, oveľa viac štruktúrovanejšieho, no tiež dôležitého referenčného rámca: kritický hodnotiaci postoj sa totiž pretavuje aj do kontextualizácie umenia, čoho výsledkom sú výstavy, publikácie o umení, realizované galériami či inými subjektmi.

Problematické však je vnímanie potvrdzovania kvality, napr. skrz subjekt scény pokladaný za mienkotvorný (cenou za umenie, no i účasťou na bienále, realizáciou výstavy, zakúpením diela do zbierky), ale aj zaradením umelca do prehľadovej prezentácie či publikácie.⁸ V našom prostredí sa totiž zvykne chápať ako zásadné, pre význam umelca určujúce, čo môže podmieňovať polarizáciu scény (spomínanú aj v statemente finalistov) a efekt „rebríčkov úspešnosti“ v umení. Uviest tento postreh na margo súvislostí s COČ 2017, ale aj k problematike hodnotenia slovenskej výtvarnej scény a umenia, ma vedie osobná skúsenosť.⁹

- 1 <http://artalk.cz/2017/12/01/coc-2017-politika-nej-zvbury/>, ide o text Daniela Grúňa paralelne publikovaný vo *Flashart* č. 46, s.16 – 18, <http://artalk.cz/2017/11/23/coc-2017-o-snehovych-vlockach-a-sutaziach-kde-nikto-neprehrava/>, <http://artalk.cz/2017/11/23/coc-special-slava-solidarite-cest-soutezivi/>, <https://a2larm.cz/2017/11/umeni-proti-soutezivosti-a-nulove-mzde/>, <http://artalk.cz/2017/12/01/coc-special-spolu-to-zvladneme/>, komentár Lýdie Pribišovej – COČ Nezrelé gesto, taktiež vo *Flashart* č. 46, s. 18.
- 2 Kto je Cena Oskára Čepana <http://artalk.cz/2017/11/03/kto-je-cena-oskara-cepana/>
- 3 Bola uverejnená ako komentár k statementu finalistov <http://artalk.cz/2017/11/03/kto-je-cena-oskara-cepana/>
- 4 Pre úplnosť treba dodať, že APART Collective má za sebou viacero kolaboratívnych projektov, realizovaných ešte pred prihlásením sa do súťaže, a platforma spolupráce je pre ich projekty a aktivity ťažisková.
- 5 Z perspektívy výtvarníčky sa prekariátu venovala Jana Kapelová vo videoperformancii *Nilonové súvislosti* (Centrum Čiachovňa Arzenal Žilina, 2017), v ktorej upozorňovala na nulový status, finančnú neistotu a frustráciu z nedostatočne hodnotenej práce u kunsthistoričiek a kurátoriek. Viac: Štefková, Zuzana: Nilonové súvislosti. In: *Jazdec – revue súčasného umenia*, č. 27, s. 2.
- 6 Na Cenu Oskára Čepana 2018 bola Fondom na podporu umenia udelená dotácia 30.000 Eur. <https://podpora.fpu.sk/statistiky/program>
- 7 Za zmienku stojí aj druhý komentár Filipa Vanča z 9.1.2018. Investigatívnym spôsobom upozorňuje na časovú nekoreláciu medzi vyhlásením víťazov COČ 18.11.2017 a uzávierkou termínu na podávanie žiadostí na FPU v podprograme 1.4.5 dňa 30.10.2017, v ktorom Apart podal žiadosť na podporenie projektu s názvom Rezidencia laureátov Ceny Oskára Čepana 2017.
- 8 Napr. nedávno vydaná kniha *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015/Socha a objekt* alebo publikácia *50 súčasných umelcov* z roku 2014 ako súkromná iniciatíva Art Academy. V podstate ide o jediné prehľadové publikácie o slovenskom umení vydané za posledných päť rokov. K 50 súčasným umelcom aj ako k problému ocenenia tvorby umelca sa venujem v texte: <http://www.artdispeing.sk/komentare/mira-sikorova-putisova-prva-slovenska-verzia-art-now-ci-obraz-sucasneho-umenia-ako-vyber-elit/>.
- 9 Ako spolukurátorka výstavy Nulté roky (2011, PGU Žilina, DU – NOC Bratislava) som sa stretla nielen s nevoľou neprítomných umelcov na nej, ale aj s neochotou byť súčasťou, deklarovanej ako „odmietnutie podieľať sa na vytváraní hitparád v umení“, takto odovodnili neúčast oslovení umelci Michal Moravčík (laureát COČ 2004) a Martin Piaček.

– (Ne)prítomné ceny pre kritikov a nová cena pre galerijných odborníkov –

(poznámka: pôvodne som plánovala napísať komentár najmä k poslednej COČ, ktorý by zároveň rámcovoval publikovanú reakciu F. Vanča. Keďže však problematika cien súvisiacich s našou výtvarnou i výtvarno-kritickou scénou je naozaj široká téma, rozhodla som sa doplniť text k COČ aj o postrehy k cenám a hodnoteniu práce kritikov i odborníkov činných v galerijnom prostredí)

Pamätám sa, ako som bola v roku 2007 nadšená, že popri COČ bola udelená aj Cena Oskára Čepana Extra, už vtedy osobnosti slovenskej kunsthistórie – Zora Rusinovej, ktorú komisia vybrala spomedzi jedennástich nominácií. Predpokladala som kontinuitu, tešiac sa, že výtvarní kritici majú možnosť získať prestížnu cenu, no šlo o ojedinelú záležitosť. V tom čase bola hlavným finančným partnerom COČ Nadácia Slovnaf, ktorá výnimočne zastrešila aj COČ Extra. Zora Rusinová cenu získala za projekt *Autopoesis* (2006) – publikáciu a výstavu v SNG.¹⁰ Keby si COČ Extra svoje zameranie a kontinuitu zachovala, mohla byť dôležitou názorovou protiváhou voči Cene Martina Benku, Cene Mariána Várossa a Cene Fondu výtvarných umení, ktoré kunsthistorikom dlhodobo každoročne udeľuje tento fond.¹¹ Stoja akoby v úzadí – „žijú“ v dimenziách vlastnej komunity teoretikov a výtvarníkov, mimo mediálnej pozornosti. Nie sú ani pod drobnohľadom kritiky – potrebnej spätnej väzby k ich kredibilitate. Cena Oskára Čepana Extra je koncepciou (hoci šlo o jednorazový akt) blízka aktuálnej českej Cene Věry Jirousové, udeľovanej etablovaným a začínajúcim kritikom umenia.¹² I keď nateraz takýto formát ocenenia – v určitom zmysle i ako jedného z možných podporných faktorov pre kritické písanie a nástroj jeho evaluácie, v našom prostredí zatiaľ stále nemáme, práve v minulom roku premierovaná Cena ASK? (organizovaná N-CSU) by mohla byť korekciou tohto stavu. No iba čiastočnou, vekový strop má 40 rokov. Hoci je len na začiatku, jej prínosom, by mohol byť práve iniciačný ráz. Je otvorená nielen pre kunsthistorikov, ale aj estetikov, filozofov či kultúrnych manažérov, podmienkou je prihlásiť sa prostredníctvom textu ako formy výtvarnej kritiky. Zároveň bude testom potenciálu mladej generácie, ktorá sa venuje písaniu o umení (nielen v zmysle kvality textov, ale i počtom prihlásených), prinajmenšom z úvodného ročníka sú dostupné všetky, o ktorých porota rozhodovala.¹³ Prvým laureátom ASK? je Omar Mirza za text *Vyrovňavanie sa s pamäťou*, ktorý publikoval v *Jazdcovi* č. 26.

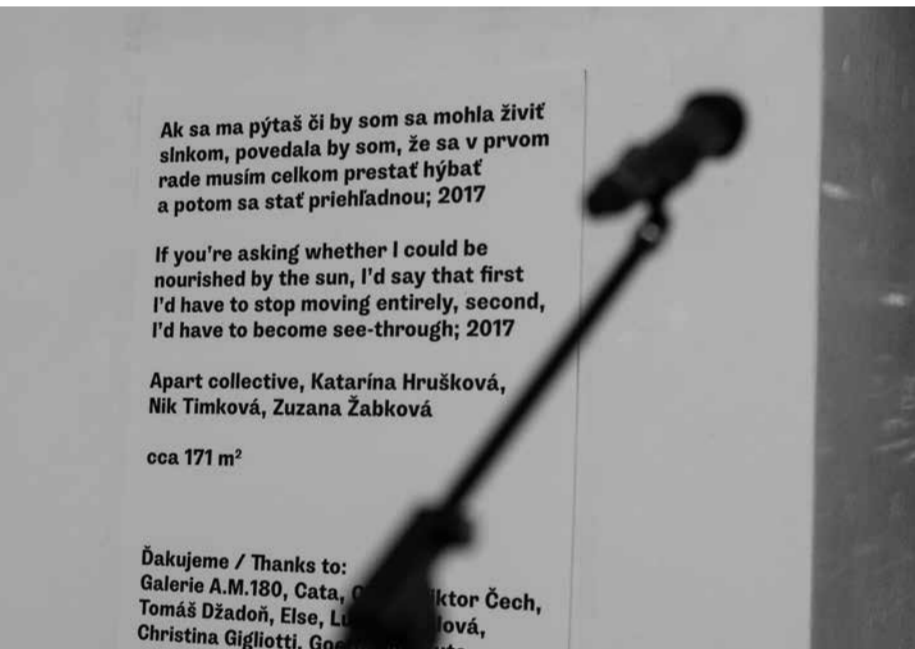
Ak si odmyslíme ceny pod gesciou FVU (kvôli dlhšej histórii ich existencie i menoslovu ich nositeľov by stáli za recenzovanie), v súčasnosti na Slovensku cena pre výtvarných kritikov 40+ v podstate neexistuje. Nehovorím, že prítomnosť ceny za kritické písanie a myslenie automaticky zlepší stav kritiky. Bola by však referenciou o jej životaschopnosti, reflexiou zacielenou do vlastných radov kritikov, ak by ju nevnímali ako zásadnú motiváciu, bola by pre laureáta (samozrejme s podmienkou relevantného gestora ceny i rešpektovanej komisie) satisfakciou za odvedenú odbornú prácu.

Z takejto platformy vychádza aj ďalšia nová cena – Biela kocka, ktorú zastrešuje Rada galérií Slovenska. Definuje ju potreba hodnotiť galerijné činnosti, najmä kurátorské (i s výstupmi do edičnej činnosti), ale portfólio jej kategórií je, v intencii činností galérií, rozšírené o galerijnú pedagogiku, získavanie akvizícií, reštaurovanie, dizajn a architektúru výstavy (ako mimoriadne galerijné projekty)¹⁴. Ambíciou ceny je upozorniť na aktivity odborných zamestnancov v galériách, ktorým sa inak veľmi nedostáva dostatočná spätná väzba v pozitívnom alebo aj negatívnom duchu. Realizácia výstav, písanie textov o umení s výstupom do edičných titulov – ako foriem hodnotenia umenia, čiže v istom zmysle aj jeho kritiky, uskutočňované odbornými zamestnancami – kurátormi

si zaslúži bližšiu pozornosť. Prvý ročník ceny BK 2016 odkryl obrysy zaujímavého efektu: ak môže byť prvkom vedúcim k zlepšovaniu kvality galerijných činností (čiže na jej pozadí sa vytvára súťažné prostredie), tak rovnako smeruje pozornosť na odbornú prácu medzi galerijnými pracovníkmi navzájom. Cena funguje systémom nominácií podávaných z vnútra galérií (odborní zamestnanci), no otvorená je aj zvonka (verejnosť). Porota rozhoduje „od stola“, na základe zaslaných materiálov a dokumentácie, aj keď, najmä v prípade výstav, sa takto bohužiaľ stráca bezprostredný kontakt, ktorého výpovedná hodnota je nespochybiteľná. Výstavy (ako predmety nominácií) sa realizujú na rôznych miestach, posudzujú sa až po dlhom časovom odstupe, systém tzv. „putujúcej“ poroty (napr. ako v prípade cien za architektúru) tak nie je možný. Zostáva skôr na dobrej vôli a záujme jej členov (sú nominovaní na dva roky), aby výstavy v galériách priebežne sledovali, prípadne aj navštevovali. Výsledky BK 2016 ponúkajú zistenie, že odmenené boli predovšetkým projekty realizované v Bratislave. Samozrejme, tzv. veľké inštitúcie (SNG, KHB, GMB) ponúkajú iné pracovné zázemie pre odborných zamestnancov, resp. externých spolupracovníkov ako menšie regionálne, je to však len jeden z prvkov, ktorý sa podieľa na definitívnej forme výstavy, publikácie, edukačného projektu či ďalších. Určujúcim, a platí to aj pre nasledovné ročníky, je kvalita projektov, ale aj počet nominácií, ktoré budú zaslané – ako základňa pre výber budúcich víťazov.

- 10 Laureátke bola udelená odmena 200.000 Sk a získala aj grant vo výške 50.000 Sk. http://www.ncsu.sk/data/files/vyroene_spravy/vyroena2007SK.pdf
- 11 <http://www.fvu.sk/stranka/clanok/10-ceny-fvu>, http://www.fvu.sk/cms_files/cena_mariana_varossa1.pdf, http://www.fvu.sk/cms_files/cena_martina_benku.pdf, http://www.fvu.sk/cms_files/cena_fvu.pdf
- Informácie kto sú ich laureáti, je možné zistiť z výročných správ FVU: <http://www.fvu.sk/stranka/clanok/50-vyroene-spravy>
- 12 <http://www.cenavj.cz/cena-very-jirousove/>
- 13 viac info a texty sú zverejnené na: Sekcia Kritika – Cena ASK? a Kritik · Blog na: <http://oskarcepan.sk/>
- 14 Laureátmi Biela kocka 2016 sú: Zsófia Kiss-Zsemán (GMB) – za publikáciu Arnold Weisz-Kubínčan *Hľadanie identity*, Lenka Kukurová – za výstavu *Strach z neznámeho* (v KHB), kolektív autorov (SNG) – za vzdelávacie aktivity k výstave *Sen a skutočnosť/Umenie a propaganda 1939 – 1945* a Štefan Kocka (OG DK) za reštaurovanie. Členmi poroty boli: Miloslava Borošová-Michalicová, Hana Hudcovičová Lukšú, Ján Kralovič, Zuzana Labudová, Peter Megešy, Svätopluk Mikyta, Jana Németh.

1. vernisáž výstavy finalistov Ceny Oskára Čepana 2017, Nitrianska Galéria, foto: Martin Daniš
- 2.-3. výstava finalistov Ceny Oskára Čepana 2017, Nitrianska galéria, foto: Lukáš Bafo
4. odovzdávanie Ceny ASK?, foto: Viktor Suchý



Mediálny potenciál vyprázdneného gesta Filip Vančo

12. máj 2017

Tohtoroční finalisti COČ sa rozhodli, že výstavu finalistov pojmú ako spoločnú inštaláciu a vyhnú sa tak forme individuálnych prezentácií. Tvrdia, že cena bojuje s krízou identity, že síce má kritériá, ale nemá pravidlá, a teda víťazstvo v takejto cene je pochybné, že organizátori majú skreslený pohľad na prácu umelca. Tiež sa zamýšľajú nad tým, ako by podľa nich mala cena v budúcnosti vyzerať, či by nebolo lepšie ak by sa stala kvalitnou kritickou platformou, apelujú k spolupráci, priamočiarosti, prajnosti, svedomitosti a otvorenosti.

12. máj 2017

Pokúsím sa teda byť priamočiary a otvorený. Myslím si, že COČ pravidlá má, a od jej vzniku v roku 1996 prešli len formálnymi úpravami. Prvou bola zmena asi v roku 2010, že cena nie je určená študentom. Predpokladám, že túto zmenu spôsobilo víťazstvo Andrása Cséfalvayia (podľa môjho názoru oprávnené) v roku 2009 ešte ako študenta VŠVU, ktoré vyvolalo búrlivú diskusiu a kritiku. Druhou bola zmena vekovej hranice z 35 na 40 rokov, spreď niekoľkých rokov, treťou predĺženie času na prípravu výstavy finalistov, keďže jeden mesiac bol vskutku nedostatočný. To, či samotní organizátori aj tieto pravidlá dodržiavajú, je vec druhá. Práve v tomto roku nastala situácia, keď sa do COČ prihlásili v tom čase ešte študenti, teda napriek všeobecne známym regulám ceny – mám na mysli členov APART Collective a ich prihláška bola akceptované s dodatkom, že organizátori dúfajú, že v čase vyhlásenia víťaza už budú mať ukončené svoje štúdiá. Skôr ako kritizovať pravidlá by som bol ochotný podrobiť kritike kritériá (nakoniec s kritériami v rámci umenia je vždy trochu problém), keďže tie sú výlučne v rukách členov poroty, a teda na ich subjektívnom uvážení. Tie však finalisti nespochybňujú, čo je vcelku logické, pretože by tým spochybnili svoju vlastnú pozíciu.

Finalisti ďalej tvrdia, že víťazstvo v tejto cene bolo a je pochybné. Ak by som bol jedným z finalistov alebo dokonca víťazom v predchádzajúcich ročníkoch, asi by som sa aj urazil. Myslím si, že práve opak je pravdou, a väčšina víťazov aj finalistov COČ z predchádzajúcich ročníkov sú stále relevantnými autormi na scéne a svojou tvorbou to potvrdzujú. V konečnom dôsledku je to kvalita víťazov, ktorá dáva cene kredit a nie pravidlá, hoci aj čo najlepšie formulované. Pochybovať sa dá snáď len o prvých ročníkoch ceny z obdobia mečiarizmu. Na protest proti vtedajšej politickej situácii, vyhlasovateľom ceny bolo vtedy Ministerstvo kultúry SR pod vedením Mečiarovho ministra Ivana Hudeca (pod názvom Mladý slovenský výtvarník roka, 1996 – 1998), sa mnoho kľúčových autorov 90. rokov do ceny vôbec neprihlasovalo. Tiché, nenápadné, ale jednoznačné a radikálne gesto s jasnými konzekvenciami, ktoré akoby zapadlo prachom.

S čím sa dá súhlasiť, je pocit nedostatočnej kritickej diskusie, ktorú slovenská scéna potrebuje ako soľ. Treba však spomenúť, že pokusy o kritickú platformu – mám na mysli unikátny formát kritických rozhovorov a analýz na aktuálnych výstavách, ktorých protagonistami boli Jozef Macko, Aurel Hrabušický a Juraj Kováčik, uverejňovaných na žiaľ dnes už neexistujúcom portáli hentak.sk, vyvolali búrku nevhle od samotných umelcov a scény en bloc, čo len potvrdzuje fakt o nezrelosti a nepripravenosti slovenského prostredia na kritický diskurz.

12. máj 2017

„Myslím si, že COČ pravidlá má, a od jej vzniku v roku 1996 prešli len formálnymi úpravami. Prvou bola zmena asi v roku 2010, že cena nie je určená študentom. Predpokladám, že túto zmenu spôsobilo víťazstvo Andrása Cséfalvayia (podľa môjho názoru oprávnené) v roku 2009 ešte ako študenta VŠVU, ktoré vyvolalo búrlivú diskusiu a kritiku. Druhou bola zmena vekovej hranice z 35 na 40 rokov, spreď niekoľkých rokov, treťou predĺženie času na prípravu výstavy finalistov, keďže jeden mesiac bol vskutku nedostatočný. To, či samotní organizátori aj tieto pravidlá dodržiavajú, je vec druhá. Práve v tomto roku nastala situácia, keď sa do COČ prihlásili v tom čase ešte študenti, teda napriek všeobecne známym regulám ceny – mám na mysli členov APART Collective a ich prihláška bola akceptované s dodatkom, že organizátori dúfajú, že v čase vyhlásenia víťaza už budú mať ukončené svoje štúdiá. Skôr ako kritizovať pravidlá by som bol ochotný podrobiť kritike kritériá (nakoniec s kritériami v rámci umenia je vždy trochu problém), keďže tie sú výlučne v rukách členov poroty, a teda na ich subjektívnom uvážení. Tie však finalisti nespochybňujú, čo je vcelku logické, pretože by tým spochybnili svoju vlastnú pozíciu.“

Taktiež mi je sympatická výzva na spoluprácu. Výzvy tohto druhu však nie sú nové. Boli tu už od šesťdesiatych rokov – Mlynárčikove akcie, performancie, „živohry“, ktoré organizoval a „režiroval“ v spolupráci s množstvom ďalších výtvarníkov. Celkom zaujímavým faktom je, že ani Stano Filko ani Július Koller sa ich nezúčastňovali. Ale pre príklady nemusíme chodiť ďaleko, ale priamo do portfólia APART collective, (APART collective v zmysle kolektívnej signatúry som začal registrovať až v marci 2017 v súvislosti s výstavou v bratislavskej Kunsthalle, dovtedy členovia Apartu vystavovali pod vlastnými menami svoje individuálne projekty), či už to bola performance „Nedeľa“, výstava „29. august“ v byte Mira Csölleho, výstava v košickej Hale umenia alebo výstava „Fragile, handle with care...“ v galérii Photoport minulý rok. A hoci všetky tieto spolupráce boli iniciované generačne staršími kolegami, či už to bol Matej Gavula, Miro Csölle alebo Milan Tittel, na stránke apart.sk túto informáciu nenájdem, práve naopak, vyššie spomenuté aktivity sú zahrnuté do všeobímajúcej náruče Apartu, čím vzniká mylný dojem, že ich inicioval práve APART.

Súhlasím však, že takéto spolupráce sú cenné a mohlo by ich byť aj viac, len si myslím, že musia vznikať, tak ako vznikajú, slobodne a spontánne.

Cena Oskára Čepana nie je a ani nemôže byť všeliekom na všetky choroby, ktoré slovenská scéna súčasného umenia má. Myslieť si to, by bolo veľmi naivné. Neznamená to však, že nie je čo zlepšovať, že k nej nemôžeme byť kritickí – a nakoniec, kto je viac povolaný pomenovať jej problémy ako aktuálni finalisti. Ja osobne vnímam COČ ako referenčný rámec. Nie jediný, ale dôležitý bod na scéne. Aj s ohľadom na jej tradíciu a práve v kontexte krajiny bez tradícií (folklór nechajme bokom), by som sa radšej prikláňal k jej postupnej kultivácii ako k radikálnej premene na čosi iné.

Rozhodnutie finalistov pripravíť záverečnú výstavu ako spoločný projekt a vyhnúť sa forme individuálnych prezentácií na protest proti nedostatkom ceny či už v jej organizácii, pravidlách alebo jej kredibility, vnímam ako vyprázdnené gesto, ako kalkuláciu s mediálnou pozornosťou, ktorá je cene venovaná. Bolo by priame a otvorené v prvom rade začať diskusiu najskôr s organizátormi ceny, publikovať statement na stránke COČ alebo facebooku, prečo na artalk.cz? Dodnes sme sa nedozvedeli, aký je postoj organizátorov na tak závažné, hoci len naznačené obvinenia. Namiesto zverejnenia postoja k celej veci uverejňujú selankovité fotografie usmiatev finalistov, sediacych na zemi v Nitrianskej galérii. Dá sa ešte usmievať, keď je to celé úplne zle? Dá sa ešte byť finalistami pochybnej ceny?

12. máj 2017

Katarína Bajcurová: Slovenské sochárstvo 1945 – 2015. Socha a objekt. (I. časť recenzie knihy)

Ľuba Belohradská

12. máj 2017

2. máj 2017 figuruje v mojej mysli ako „pamätný deň“. Je dňom uvedenia do života knihy, ktorú nedočkavo očakávala komunita sochárov a „postrádala“ ju aj umenia milovná verejnosť. Pamätnými zostávajú podvečerné hodiny v galerijnej kaviarni „Berlinka“, ktoré som naposledy v živote strávila v spoločnosti generačného súputníka profesora Jozefa Jankoviča. Bolo mi známe, že v priebehu rokov sa opakovane zasadzoval váhou svojej autority o vznik takejto knihy. Fyzicky prežíval radosť z uskutočneného projektu a netajil to v sebe.

12. máj 2017

Realizátorom publikačného zámeru sa stala bratislavská galéria Romana Fečíka (Roman Fecik Gallery) a vo finálnom štádiu aj Slovenská národná galéria poskytnutím digitalizovaného zbierkového fondu a Vydavateľstvo Slovart so svojimi výrobnými kapacitami. Povrávalo sa, že knižný projekt má obsiahnuť tri časti, ktoré spracujú traja autori: Katarína Bajcurová – voľné sochárstvo; Richard Gregor – objekt a inštalácia; Sabína Jankovičová – monumentálne sochárstvo, tvorba pre životné prostredie. Z poznámky k úvodnému textu sa dozvedáme: „K realizácii takto zamýšľanej koncepcie nakoniec z rôznych dôvodov nedošlo.“ Dnes vieme, že Richard Gregor na účasť v projekte rezignoval a Katarína Bajcurová prevzala aj jeho kapitoly. Podľa ústnej informácie Sabíny Jankovičovej ňou spracovaný text je pripravený na vydanie, nezostáva nám, než sa obrniť trpezlivosťou.

Populárno-vedecké aj vedecké publikácie zvyčajne poskytujú „kľúč na čítanie“ v úvode. Táto zásada je dodržaná aj v recenzovanej knihe. Autorka Katarína Bajcurová patrí medzi našich najskúsenejších odborných publicistov pre oblasť slovenského sochárstva od roku 1890 po súčasnosť a svoju bádateľskú a publikačnú aktivitu rozšírila aj o slovenské maliarstvo.

Katarína Bajcurová pristupuje s bezprostrednou suverenitou ku tvorbe syntetických textov, pričom prvé ostrohy si vyslúžila (v autorskom tandeme s Jánom Abelovským) už neprehliadnuteľnou publikáciou *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1949*, ktorá vyšla v roku 1997. Treba podotknúť, že v odbornej publicistike o moder-nom a súčasnom slovenskom sochárstve nevládne žiadna tlačnica. Ak by sme sledovali jej personálne obsadenie, počínajúc hoci V. Wagnerom, cez J. Dubnického, K. Vaculíka, M. Várossa, L. Káru, K. Kahouna, a pokračujúc príslušníkmi ďalších generácií až po najmladších, vystačili by nám prsty končatín na ich zretanie. Azda preto kunsthistorici zviazaní so sochárstvom viac „vytŕčajú“...

Kniha *Výtvarná moderna Slovenska* mapovala časový úsek šiestich decénií, v priebehu ktorých vypukli dve svetové vojny a vystriedali sa štyri štátnopolitické systémy s hraničným historickým nástupom totalitnej moci. Najnovšia publikácia *Slovenské sochárstvo 1945– 2015* sleduje časový úsek siedmich decénií so zdanlivo jednoliatejšími štátnopolitickými systémami, s vývinovým pohybom od unitárneho štátu – Československej a Československej socialistickej republiky (1945 – 1992), k rozdeleniu na dva samostatné štátne útvary – Českú a Slovenskú republiku (od roku 1993 po súčasnosť). Pre sledovanie umeleckého vývinu daného obdobia boli kľúčovými podmienky, aké panujúci režim nastolil v rámci totalitných praktík, jednak medzi rokmi 1948-1957 a potom opäť po obsadení Česko-slovenska armádami Varšavskej zmluvy a následnej tzv. normalizácie politického, spoločenského a kultúrno – umeleckého diania od roku 1972, až po jej postupné a veľmi pomalé ochaňovanie s hraničným dátumom novembra 1989. Vnútropolitické udalosti priamo utvárali podmienky pre fungovanie umelcov, pričom umelecká obec reagovala v diapazóne postojov od prisluhovania, pasívnej rezignácie až po (odstupňovanú) oponentúru na danú situáciu...

„Sochárstvo osebe“ vo vývinovej etape výtvarnej moderny si v zásade zachovávalo konzistentnosť a vnútornú integritu umierneného vývinového samopohybu, bez nárokov na zmenu paradigmy, na „vylievanie z brehov“ (terminus technicus KB) z tradične stanoveného modu vivendi.

12. máj 2017

V porovnaní s obdobím 1890-1949 sa slovenské sochárstvo obdobia 1945 – 2015 prinajmenšom v druhom polčase sledovaného časového úseku – reagujúc na imanentný vývin disciplíny, rozčeslo medzi dve línie: pokračujúcu modernistickú s presahmi k postmoderne, viazanú na preverené tvarové a materiálové kreácie, a na ich vedomé presmerovanie k „soche a objektu v konceptuálnej situácii“, k prestupovaniu médií, hierarchickému zrovnocnenniu sochy, objektu, inštalácie. Táto dvoj-koľajnosť či „rozčesnutosť“ súčasnej sochárskej scény vnáša do komunity profesionálnych sochárov krutý rating, dobre známe zaklínadlo výhrad voči reprezentantom „stredného prúdu“, atď. Negovanie prejavov tradičnejšie orientovaných krídla sochárstva môžeme vnímať aj ako aktualizovanú modifikáciu ikonoklazmu s dôsledkom posunutia na hierarchicky prečnievajúci piedestál v prospech antitradicionalistických prejavov. Teoretické vysporiadanie sa s dichotómiou súčasnej sochárskej scény považujem za najhlbšiu axiologickú pascu, ktorú výtvarnému teoretikovi pripravuje súčasné sochárske dianie.



Katarína Bajcurová: Slovenské sochárstvo 1945 – 2015. Socha a objekt (I. časť recenzie knihy) Ľuba Belohradská



2

Poznámka k úvodným odstavcom: recenzent je (tiež len) smrteľník, ktorý pokým naostrí železka, nepohrdne možnosťou absolvovať „zahrievacie kolo“. Moje zahrievacie kolo vo vzťahu k slovenskému sochárstvu prebieha od roku 1961. Bola by som rada, keby sa tento údaj, spojený s archeológiou osobnej pamäti, nezvrtol v môj neprospech. Text recenzie, na ktorú som sa podujala, „sine ira et studio“ (v súlade s predpokladom rímskeho historika Tacita: „bez hnevu a zaujatosti“, teda vecne a nestranne) ponúkam na verejnú známosť.

Skôr než sa vydám na cestu dejinami nášho sochárstva rokov 1945 – 2015 podľa itinerára autorky Kataríny Bajcurovej, uvediem nezverejnený historický fakt zo zákulisia prípravy pôvodne „výberového“ Slovníka súčasného slovenského výtvarného umenia, ktorý pripravil kolektív tridsiatich troch teoretikov pod vedením vtedajšieho riaditeľa Umenovedného ústavu SAV Mariána Várossa (podporeného siedmimi členmi redakčnej rady slovníka). Slovník vyšiel v roku 1967. Ako výkonnú redaktorku ma neodkladne poverili prideliť spolupracovníkom zoznam mien pre tzv. dvojriadkové heslá výtvarných umelcov a architektov, s ktorými sa v slovníku pôvodne nerátalo. Situácia okolo zaradenia oných hesiel vznikla na nátlak zvonka, keď umelecky menej výrazní autori začali presadzovať právo na zverejnenie, lebo sa kdesi dopočuli, že slovník s nimi nepočíta. Redakčná rada pod vedením M. Várossa na tlaky zvonka reagovala kapituláciou... Táto komplikácia, ako aj obmedzenia v polygrafickej výrobe spôsobili, že slovník sa nepodarilo vydať ku kongresu AICA (september 1966), ale až s ročným posunom. Pred vydavateľmi slovníka vstala skúsenosť, že je veľmi náročné (ak nie priam nereálne) udržať si sympatie príslušníkov umeleckej obce, ak je v hre ich kategorizácia, svojho druhu „známkovanie“ či nebudaj prepad do anonymity.

Autori či autor sa riadi vlastnými preferenciami vkusu a radí fakty podľa systematiky, ktorá zodpovedá jeho vedomostiam a názorom na danú problematiku. Ako som zmienila vyššie, úvod knihy je kľúčom na jej prečítanie a pochopenie. Katarína Bajcurová v úvode priznala, že „nemapuje celú disciplínu v komplexnom rozsahu žánrov a druhov, ale sústreďuje sa najmä na voľné sochárstvo (neviazané prednostne na spoločenskú, verejnú objednávku), do ktorého začlenila aj problematiku objektu“. Toto začlenenie a prepojenie (objektu či inštalácie, pozn. L.B.) do príbehu dejín klasického sochárstva vonkoncom nie je príčinou na vznesenie námietok voči autorke. Znepokojuje ma ale, že v rámci „nemapovania disciplíny v komplexnom rozsahu žánrov a druhov“ vypadlo zo zorného poľa autorky knihy komorné sochárstvo a medaila. Moja apológia v knihe vynechaných druhov sochárstva nepramení zo sentimentálnych pozícií teoreticko-kritického hostovania práve v týchto druhoch. Nazdávam sa, že ich obídenním sa nenaplnila príležitosť poukázať na značnú mieru umeleckej slobody, ústiacej až do subtlých autorských mytológií, ktorými sa manifestovala emancipovanosť (niekoľkých umelcov) od vnucovaného spoločenského ideálu v priebehu neľahkých 70. a 80. rokov.

Ako argument môjho tvrdenia – i na oživenie pamäti samotnej Kataríny Bajcurovej, pripomínam jej príspevok o medailách a plakétach Mariána Polonského (Metafora a pamäť. Medaily MP, The Medal, vyd. British Museum, 1994/jar). Treba teda doplniť informáciu autorky z úvodu knihy v zmysle, že zahraničie nejaví len záujem o dejiny

slovenského maliarstva a dejiny slovenského konceptu, ale že (od USA cez štáty Európskej únie a najnovšie až po Čínu) pretrvávajú sústavný záujem o vedúce osobnosti slovenskej medaily, plakety a komorného sochárstva. Je na škodu veci, že čitateľ knihy *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015* zostáva ochudobnený o tieto poznatky. Postihnúť autori – Erna Masarovičová, Marián Polonský a Gabriela Gáspárová-Illéšová (zoznam by bolo možné rozšíriť) sa ocitnú len v petítovom stĺpčeku knihy, bez jedinej reprodukcie svojich unikátnych výtvorov. Prítom ich prienik medzi „ortodoxných“ medailérov, počínajúc pamätnou výstavou Československá medaila v Parížskej mincovni 1973 a potom opätovne v Paríži v roku 2002 (10 súčasných medailérov), už za liberálnych podmienok prezentácie, je skvelým príkladom pozoruhodných umeleckých prínosov akceptovaných medzinárodnou odbornou verejnosťou. Našťastie Karol Lacko, ktorý upútal medzinárodné spoločstvo už v druhej polovici 60. rokov (prostredníctvom Le club français de la médaille a rovnomennej revue), zakotvil v recenzovanej knihe dvoma reprodukciami.

Ak pristúpim na autorkinu tézu, že „klasické sochárstvo viazané na figúru, antropomorfný – imitatívny – koncept, rovnako ako aj modernistický variant, oslobodený od predmetnosti, sa skutočne javia ako prekonané, že oba obstoja iba so silnou autorskou aktualizáciou (podčiarkla LB) v novom (inter)mediálnom poli“, tak potom otázka znie: čo limitovalo autorku, disponujúcu suverenitou slovné – pojmového aparátu, aby rezignovala na interpretácie tvorby množiny umelcov (samozrejme, že výberovým prístupom), ktorí sa plavia na hladine prítomného sochárskeho diania, zveriac svoju umeleckú existenciu pomyselnej nafukovačke s dobre rozoznateľným logom „silná autorská aktualizácia“? K opatrnosti v prognózach ma vedie nedávne poznanie okolo interpretácie maliarstva, ktoré sa v rozsahu jedinej dekády pohybovalo od „smrti maľby“ po „rozhovory o maliarstve“...

Chcem zdôrazniť, že prerušovanie hlavného príbehu „subverzívnymi odbočkami k podrobnejšiemu rozboru diel, pokladaných za kľúčové pre dané obdobie“, rozhodne nenesie stigma subverzívnych odbočiek – naopak, zásluhou grafického dizajnéra Stana Masára sa listovanie publikáciou mení na dynamický zážitok z vyvážených dvojstránok, ktoré fungujú ako „príbeh v príbehu“ a chtiac-nechtiac atakujú vizualitu čitateľa, čím sa rozhodne nemíňajú predpokladaného cieľa. „Útok“ je zjemňujúco modifikovaný použitým odlišným odtieňom papiera voči väčšinovému priebežnému textu, púdrovo nežný kulér... Pokým použité Jankovičovo ikonické dielo – environment Veľký pád na prebale knihy nezameniteľne disponuje apelatívnou energiou, samotné riešenie väzby vyjadruje intímne stíšenie v dvojakorde bielej a z vnútra knihy už povedomej „púdrovej“.

Katarína Bajcurová rozčlenila prácu (v rozsahu 324 strán textu vrátane reprodukcií) na štyri kapitoly, periodizačné medziny, z ktorých každá má odstupňované vnútorné členenie:

I. 1945 – 1956

Dve cesty k modernej soche

Autorka charakterizuje túto vývinovú etapu na príklade vedúcich osobností: Jozefa Kostku (1912 – 1996), Rudolfa Pribiša (1913 – 1984), Rudolfa Uhra (1913 – 1987) a Vincenta Hložníka (1919 – 1997).

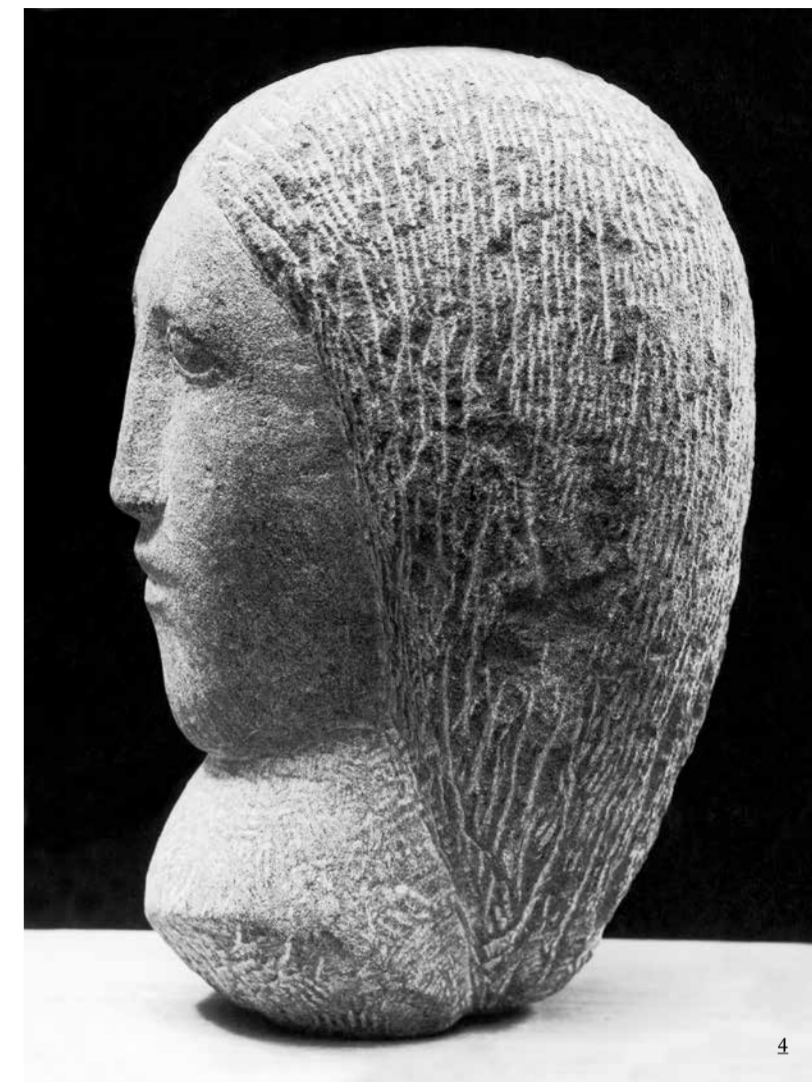
V područí ideológie

Hlavnou tézou podkapitoly je konštatovanie, že v danom období je ťažké hovoriť o „voľnom“ sochárstve, keďže každá socha mala popred určený účel. Casovú fázu otvárajú roky 1949/50, keď na scénu postupne prichádza plejáda mladých (pražských) absolventov: Tibor Bártfay, Ján Mathé, Ladislav Snopek, Alexander Trizuljak, Ludwik Korkoš, Ján Kulich. Z nich sa grupujú jednak celoživotní služobníci vládnucej politickej moci, jednak reprezentanti „rozriedenej moderny“. Len Mathé a (čiastočne Trizuljak) smerovali postupne k iným sochárskym cieľom. K. Bajcurová zmieňuje rok vzniku bratislavskej VŠVU 1949 (s ateliéromi J. Kostku, F. Štefunka a o čosi neskôr aj R. Pribiša s diferencovaným zameraním na figurálne, dekoratívne (monumentálne) a reliéfne sochárstvo. Fáza „sorely“ je priskromne obrazovo dotovaná, nezastvený čitateľ je ušetrený o poznanie najväčších umeleckých „prepadákov“ daného obdobia... Celkový rozsah kapitoly je 11 strán.

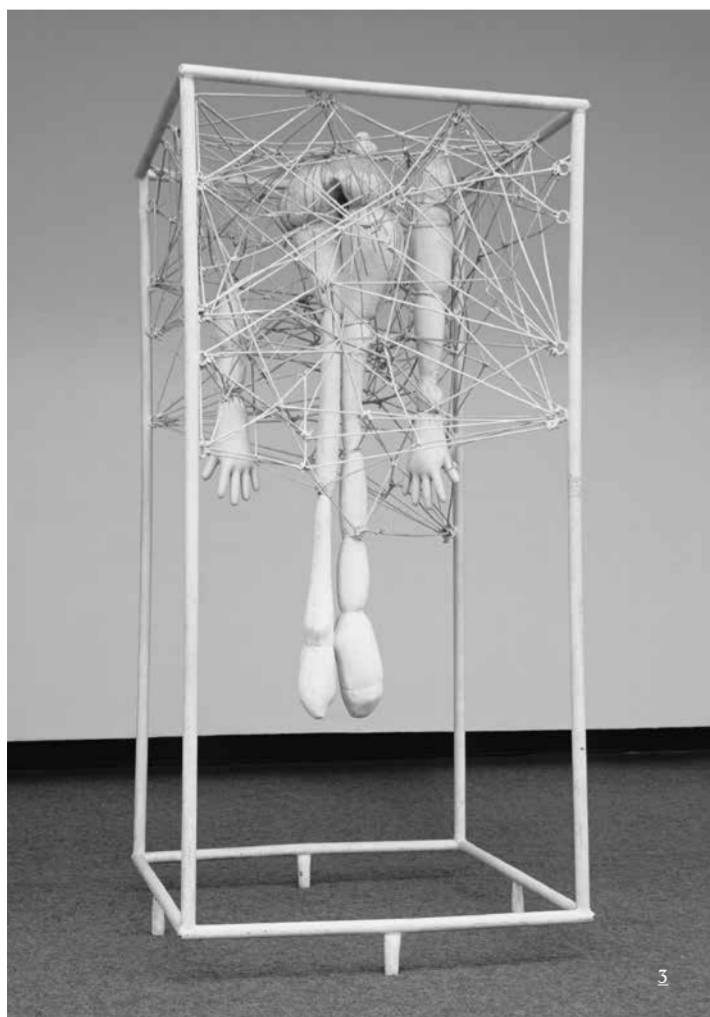
II. 1957 – 1970

K obrode tvaru – nová definícia sochy

V súlade s podmienkami politického uvoľňovania a postupným obratom od socialistického realizmu k prameňom európskej a slovenskej moderny zaznamenáva od roku 1957 pohyb mladých, ktorý sa niesol v znamení „dôrazu na odideologizovanie tematickej konštrukcie diela... na proces k dosiahnutiu estetickej samoúčelnosti tvaru.“ Iniciatívy sa spájajú so Skupinou Mikuláša Galandu – galandovcami (1957). Bajcurová konštatuje sporadické a postupné znovu objavovanie moderného európskeho klasického, postkubistického, ako aj najnovšieho experimentálneho prúdu. Nastáva fáza hľadania materiálových experimentov a nových technológií (zvárané železo a železný odpad). Popri známých protagonistoch zvárania (R. Uher, A. Rudavský, A. Trizuljak, J. Bartusz, J. Kulich, E. Masarovičová) v texte chýba zmienka o Theodorovi Lugsovi, ktorý sa výrazne prezentoval výstavou stvorených alebo nájdených zváraných železných predmetov (výstava Keramika a kovová plastika v koncepcii R. Matuščíka, 1964).



4



3



5

Socha ako znak

Autorka upozorňuje, že „jadro pohybu sochárskej inovácie by sme mali hľadať skôr v procese vytvárania znakových novotvarov, ktoré premenili sochu na svojbytný priestorový znak iba podmiennečne závislý od predmetnej skutočnosti.“ Autorská panoráma sa otvára bohato dotovaným heslom Vladimír Kompánek (1927 – 2011), reprodukuje päť sôch a štyri kresby, podobne heslo Andrej Rudavský (1933 – 2016) reprodukuje osem sôch a dve kresby. Text prechádza ďalej do mapovania Uhrovej fázy zviazanej s archetypom (predchádzajúca epizóda „sorely“ nie je zmienaná), sprevádzajú ho štyri reprodukcie sôch a kresba. Jozef Kostka má zastúpenie tromi sochami a jednou kresbou, pričom 60. roky značia jeho druhý tvorivý vrchol. Nasleduje subtílna charakteristika, zdôrazňujúca iné uchopenie tvaru ako u galandovcov: zmalebnenie, zreliefnenie, archetypizácia, inšpirácie prírodnou morfológiou, vzájomné prerastanie predmetných, ľudských a rastlinných foriem do úhrnných znakových zostáv.

Galandovci Anton Čutek (1928– 2002) a Pavol Tóth (1928 – 1988) sú charakterizovaní úspornejšie. Prvého oslovil figurálny archetyp v antropologizujúcom kontexte. Inšpiroval sa poetikou H. Moora a kubizujúcou estetikou – je dokumentovaný dvojicou reprodukcí. Pavol Tóth vybudoval celoživotný ideál ženského torza a aktu na dvoch pilieroch – inšpiráciách talianskym neorealistickým sochárstvom a na predklasikej tradícii pravekých venuší. V knihe má štyri sochy a kresbu. Alexander Ilečko (1937) hľadal v drevených skulptúrach metafory ženstva cestou krajnej redukcie figuratívnosti a znaku. Má dve reprodukcie. Miroslava Ksandra (1931 – 2003) charakterizoval „mýtický“ a vidiecky námet, ktorý podriadil deformácii a znakovkej štylizácii. Smeroval k rozprávkovej anekdotickosti, pokúšal sa o vnesenie farebnosti do sochy a baladickosť v alúzii na M. A. Bazovského. Zaradená je jedna reprodukcia sochy.

Alina Ferdinandy (1925 – 1974) po počítačovej fáze realistického portrétovania objavila možnosti miniatúrneho reliéfu rytím do sépiových kostí a následným odlievaním do cínu. Bajcurovej predpoklad, že „spôsob jej práce ovplyvnil sochár Arnoldo Pomodoro...“ nevystihuje realitu. Na sépiové kostičky – ako pracovnú pomôcku, upozornil manžel Erny Masarovičovej (s ktorou sa delili o ateliér), keď o tom našiel údaj v odbornej literatúre. Masarovičová túto technológiu Ferdinandyovej „prenehala“, ona sama uprednostnila fyzicky náročnejšie pracovné postupy. Alina čoskoro okrem kovových špachtličiek siahla aj po zubárskych inštrumentoch, jej pracovný postup prebiehal rytmicky ako spontánna gestuálna abstrakcia. Nápad vyhľadať Pomodora počas cesty do Talianska (v čase trvania jej bratislavskej výstavy) treba chápať ako „voľbu spriaznenosťou“. Má jednu reprodukciu.

Erna Masarovičová (1926– 2008). Autorka charakterizuje jej prejav ako znakové chápanie sochy na pomedzí antropomorfnnej asociácie a jej abstrahovania a s porozumením interpretuje finesy sochárkiných pracovných postupov pri zvráraní oceľových plátov. Žiaľ z koncepcie knihy vypadla komorná plastika a inovatívna medailérska tvorba sochárky, ktorá vzbudzuje rešpekt aj v medzinárodných súvislostiach. Kniha reprodukuje jednu sochu a dva šperkové objekty.

Stigmatizovaná hmota

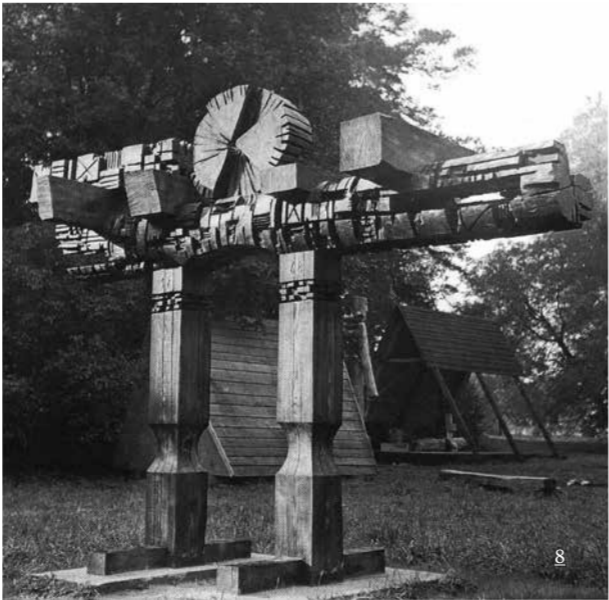
Vstupný text jasne a stručne vymedzuje nástup druhej vlny mladej generácie na začiatku 60. rokov. V poznámke č. 56 pri vymenovaní príslušníkov pohybu bratislavských Konfrontácií (1961-65), presnejšie ich maliarskych účastníkov sa slovíčkom „...a ďalší“ prepadáva do anonymity Pavol Maňka (1929 – 2015), časovo najskorší protagonistista geometrickej abstrakcie na našom teritóriu... Pôvodný pojem štrukturálna abstrakcia sa ex post (podľa českého vzoru) dnes označuje v literatúre ako informel. K. Bajcurová vymenúva charakteristické poznávacie znaky: zdôrazňovanie textúrnej zložky diela, objavovanie asambláže a koláže s následným synkretizmom obrazo-reliéfu, pomedzie medzi maľbou a sochou. Sochárske práce, čo vznikli v rámci Konfrontácií, majú väčšinou plochý reliéfne členený priestor, výraznú siluetu, orientáciu na čelný pohľad. Tieto prejavy sa viažu aj na nesochárov (E. Ovčáček – prepalované lettristické drevené reliéfy).

Míra Haberernová (1939). Na scénu Konfrontácií vstúpila materiálovou textúrnou maľbou – jej obrazy majú plastický reliéfny charakter.

Jaroslav Kočíš (1933 – 1990). Jeho sochársky program vykazuje väzby na českých nefiguratívnych umelcov M. Medka a J. Koblasu. Svoj výraz postavil na zjazvovaní a zraňovaní dreva. Stigmatizovaná hmota zdôrazňovala existenciálne traumy. Dodajme, že morfológickú „záhadnosť“ tvarových sústav dosahoval aj opalovaním pomocou plameňa a morením na tmavohnedo – čierny tón. Má dve reprodukcie.

Jozef Jankovič (1937 – 2017). K. Bajcurová priebežne sleduje jednotlivé fázy kľúčovej osobnosti slovenského sochárstva 2. pol. 20. storočia. V roku 1963 – 1964 ho oslovil nájdený predmet a asambláž, no vzápätí mu informel bol už príúzký. Obrátil sa k predmetu, figúre, významu. Fázu dokladajú dve publikované plastiky.

Vladimír Môťovský (1928 – 2003). Sochár je zmienený iba dvojriadkovým textom. Z môjho pohľadu je dôležité, že hoci sa v začiatkoch nevyhol križovaniu vplyvov, a počas 7. a 8. dekády podliehal normalizačným tlakom, v 2. polovici 60. rokov a opäť v 90. rokoch si vypracoval autonómne tvaroslovie v drevenej abstraktnej skulptúre znakového zamerania, ktoré rozvinul zásahmi elektrickou pílou Stíhl. Obohatil tak tesárske, rezbárske a stolárske postupy vlastné iným sochárom o nový



morfológický stupienok. Podotýkam, že laborovanie s drevom bolo v danom čase nielen v epicentre tvorivých snáh samotných umelcov, ale sa aj vďaka esejistike spisovateľa D. Tatarku vysunulo na hierarchický vrchol hodnotení výtvarných kritikov. Ako potvrdenie tohoto stavu uvádzam, že porota výstavy pripravovanej ku kongresu AICA (1966) neprijala sochy Št. Belohradského s písomným zdôvodnením, že „...sú z kozmopolitného materiálu ... a materiálom slovenského sochárstva je drevo.“ Vrátim sa k Môťovskému: zrýchlený realizačný čas priamo ovplyvnil tvaroslovie viacerých expresívne expandujúcich nefiguratívnych skulptúr. Azda ako vnútornú protiváhu voči ostrakizmu zo strany galandovcov vsadil Môťovský na energiu pri prebojovaní záujmov sochárskej komunity (aktivity okolo zakladania Sochy piešťanských parkov vedno s A. Trizuljakom a medzinárodného sympózia v dreve v Moravanech nad Váhom). S oboma akciami sú spojené jeho vrcholné (voľné, neobjednávkové) realizácie in situ: Brána 1968, v parku moravianskeho Domova výtvarníkov, s vyznačeným chronostikomom 21. VIII. 1968, odstránená a zničená, a Súkolie času, 1970, priestorový mobilný environment „vodných mlynov“, osadený na hladine dnes už zasypanej vodnej plochy v kúpeľnom parku pre výstavu Polymúzický priestor. Žeby sochár anticípul vlastný osud, ktorý ho zomelie do zbudnutia? Vladimír Môťovský bol jediný spomedzi bratislavských sochárov, čo si trúfol usporiadať individuálnu autorskú výstavu v Medickej záhrade v lete 1967.

SLOVENSKÉ SOCHÁRSTVO 1945 – 2015

SOCHA A OBJEKT

Autorka textov, editorka: Katarína Bajcurová

Vydavatelía: Roman Fecik Gallery, Slovenská

národná galéria, Slovart s.r.o., 2017

Obálka, grafická príprava a sadzba: Stano Masár

ISBN: 978-80-971847-1-1

Iné podoby figúry

Hutný výstižný text uvádza čitateľa do atmosféry polovice 60. rokov vo vzťahu k figúre a jej aktuálnym modifikáciám: pop-artu, surrealizmu, l'art brut, novej figurácii a novému realizmu, filozofické a literárne podnety nevynímajúc. Hlavným protagonistom je opäť – oprávnene – Jozef Jankovič. Mám výhodu autentickej spomienky na jeho (dvoj)výstavu (s českým surrealismom K. Teigem) na výstavných priestoroch Wiener Secession 1967. Prebiehajúca autorova posmrtná výstava v olomouckom Múzeu umění potvrdila silu polstoročného zážitku v nástupnej fáze umelca. V texte sa nedalo nespomenúť jeho presahy do monumentálnej tvorby (Pamätník SNP v Banskej Bystrici, 1965 – 69 a Pamätník SNP v Kováčovej 1968 – 1969, ktorý unikátnou priestorovo-krajinnou koncepciou prekračuje kritériá pomníka).

Nazdávam sa, že pre divákov Jankovičových polyesterových farebných sôch by mohla byť užitočná informácia, že ich farebnosť nie je dosiahnutá povrchovým náterom, či farebnými patinami, ale farebný pigment je komponentom polyesterovej matérie, prestupuje ňou zvnútra navonok a jeho optická kvalita je nositeľom vystupňovanej emocionality. Túto fázu autorovej tvorby zahŕňa šesť reprodukcí.

Míra Haberernová-Trančíková (1939). Od roku 1967 pracovala s motívom šitej bábky z textilného odpadu s naddimenzovanými proporciami, ktorú spočiatku fixovala do obrazu, neskôr vkladala bábky do environmentu na voľné manipulovanie divákmi. Po roku 1971 v rámci politickej normalizácie sa preorientovala na úžitkovú a dekoratívnu keramiku. Je dokumentovaná dvoma reprodukciami.

Dušan Králík (1941). Mladý autor prekvapil (ešte pred tridsiatkou) zrelým debutom v Galérii C. Majerníka. Pomaľovanými sadrovými sochami reagoval na podnety pop-artu a novej figurácie, figúry zaťažil úzkostnými posolstvami. Katarína Bajcurová spomína „imagináciu surreálnej povahy, mytologické a manieristické prvky... Počas normalizácie mal zákaz vystavovania.“ V knihe má tri reprodukcie.

K predstaviteľom „iných podôb figúry“ nárokuje aj zaradenie dvoch autorov (zhruba vrstovníkov galandovcov): Juraja Hovorku (1926) a Tibora Kaveckého (1930), ktorým sa ušla len strohá zmienka v rámci dôležitej textovej pasáže *Oficiálne verzus neoficiálne (1971 – 1989)*: „... napríklad Juraj Hovorka a Tibor Kavecký boli „trpenými“ autormi, ich sochárstvo, vznikajúce na pomedzí nefiguratívnej tvorby a kultivovanej poetizácie figurálneho tvaru, sa dlho vnímalo ako formalistické a málo angažované.“ Vnímam ako oneskorený „trest“ za formalizmus a slabú angažovanosť, že obom autorom sa neušlo ani polotučné zvýraznenie vlastného mena či uvedenie rodného dátumu. Je tu aj „mimovýtvarný fakt“ z Hovorkovho profesionálneho životopisu. Ako predseda sochárskej komisie (obohatenej v normalizačných časoch o výtvarne nezdelených členov Národného frontu) držal v rukách neviditeľné misky váh Spravodlivého Nepartajníckeho Rozhodovania.

Reflux slovenského konceptuálneho umenia (k výstave ČS koncept 70. rokov, FAIT Gallery, Brno)

Richard Gregor

I. Charakteristika

Tradičný dejepis moderného slovenského výtvarného umenia vychádza z modelu duality centier a periférií, ktorý predpokladá, že v centrách podnety vznikajú, periférie ich preberajú a svojim vlastným spôsobom spracúvajú. Niektorí kunsthistorici hovoria o originálnych osobnostných variantoch (napr. Aurel Hrabušický). Väčšina sa opiera o systém lokálnych variantov štýlov a tendencií, pretože to im umožňuje bez osobitného zdôvodňovania pracovať v intenciách pojmov a nástrojov mimoriadne rozvinutého euro-amerického dejepisu umenia. Máme tiež vplyvnú úvahu o našom variante moderny ako takej (Tomáš Štrauss). Tok informácií, ktorý je pre model centier a periférií kľúčový, mal v rôznych obdobiach rôzne podoby. Schopnosť získavania a spracúvania informácií sa líšil vzhľadom na výbavu umelcov, na čas ich objavenia sa na scéne (verzus viac alebo menej liberálna politická klíma), často tu zohráva veľký vplyv náhoda či šťastie. Netreba navyše zabúdať, že rôzne informácie mali v rôznych dobách odlišnú prítlačivosť aj vierohodnosť, o širšej uplatniteľnosti (medializácii) ani nehovoriac. Každopádne, pokiaľ hovoríme o období socializmu a preferujeme tento spôsob nazerania, potom hlavný ťah vplyvov smeroval zo Západu na Východ.



1

Problém nastáva pri niektorých umeleckých polohách, ktoré vznikli na Východe, a časovo predstihli, alebo vznikli v súbehu s dominantnými umeleckými prúdmi na Západe. V takomto prípade sa uvedený model nedá použiť. Ak si nechceme veľmi komplikovať zaužívané spôsoby nazerania, tak hovoríme o výnimkách či zázrakoch. No povedľa takýchto pohodlných mýtických možností dnes už existujú mnohé zahraničné spracovania problematiky, ktoré sa snažia prísť na to, ako priznať imanentnú hodnotu umeniu vo východnej Európe bez toho, aby sme stále sugerovali epigónsku závislosť na hlavných myšlienkových a umeleckých tendenciách Západu. Myslím si, že najlepší spôsob, ako uviesť na pravú mieru vzťah Západ – Východ počas železnej opony, je hovoriť o snahe o dialóg, a to aj za cenu toho, že hlas Západu mohol v tomto dialógu zaznievať výraznejšie, a že dialóg bol v mnohom „len“ vnútorný.

Tento zložitý okruh problémov sa týka, respektíve uvažovanie o ňom sa iniciuje predovšetkým východoeurópskou neoavantgardou od 60. rokov 20. storočia a v jej rámci veľmi podstatne konceptuálnym umením. Brnianska výstava ČS Koncept 70. rokov bola výbornou príležitosťou na zamyslenie, pretože nielen dokumentovala už doteraz položené otázky, ale priniesla nové, nemenej zaujímavé – a v zmysle medzinárodného pôsobenia nášho umenia do budúcnosti, až znepokojivo predvídateľné. Totiž: na rozdiel od minulosti, kedy umelci Východu pozorne sledovali všetko dianie na Západe, sú dnes vybrané tendencie umenia bývalého východného bloku dominantným západným naratívom prítahované až vtahované – pričom interpretácie všetkých takto vzniknutých vzťahov, minulých i súčasných, sú stále v procese (resp. majú ešte len nastat). Český umelecký kontext pre Slovensko nepredstavuje Západ, hoci Čechy ležia na západe, ale aj tak reprezentuje v istom ohľade rolu autority centra, voči ktorému sa naša scéna správala ako periféria. Do začiatku 60. rokov bola pražská scéna v podstate výhradnou spojnicou so západným dňaním, sprostredkovateľom kontaktov, a tiež zdrojom inšpirácie. Zlom nastal až nástupom slovenského konceptuálneho umenia okolo roku 1963 – ním došlo k prvej výnimke. Jeho špecifikum je nielen v tom, že nemá v našich končinách tradíciu, ktorá by jeho nástup predznamenala, či ktorú by bolo treba tak radikálne poprieť. Je špecifické tiež tým, že v tom čase v Čechách nič podobné v podobnom rozsahu neexistovalo.

ČS koncept 70. let

Fait Gallery, Brno

11. 10. 2017 - 13. 1. 2018

kurátorky: Beata Jablonská, Denisa Kujelová
a Jana Písaříková

architekti výstavy: Oldřich Morys

Autori vystavených diel: Milan Adamčiak, Karel Adamus, Vladimír Ambroz, Peter Bartoš, Juraj Bartusz, Ján Budaj, Pavel Büchler, Robert Cyprich, Hugo Demartini, Milan Dobeš, Lubomír Ďurček, Rudolf Fila, Stano Filko, Daniel Fischer, Peter Graham, Milan Grygar, Sonny Halas, Olaf Hanel, Vladimír Havlík, Vladimír Havrilla, Pavel Holouš, Dalibor Chatrný, Jozef Jankovič, Ivan Kafka, Olga Karlíková, Michal Kern, Martin Klimeš, Svatopluk Klimeš, Milan Knížák, J. H. Kocman, Július Koller, Vladimír Kordoš, Inge Kosková, Jan Kotík, Jiří Kovanda, Milan Kozelka, Miloš Laky, Milan Lasota, Dáša Lasotová, Otis Laubert, Milan Maur, Juraj Meliš, Karel Miler, Jan Mlčoch, Alex Mlynářčík, Marian Mudroch, Eduard Ovčáček, Květa Pacovská, Marian Palla, Vladimír Popovič, Pavel Rudolf, Tomáš Ruller, Jan SágI, Zorka Ságlová, Rudolf Sikora, Jan Steklík, Miloš Šejn, Petr Ševčík, Petr Štembera, Ivan Štěpán, Monogramista T·D/Dezider Tóth, Margita Titlová Ylovsky, Jiří Valoch, Jan Wojnar, Ján Zavarský, Jana Želibská

II. Poznámka

Na tomto mieste treba pripomenúť, že dlhodobým dlhom slovenskej i českej kunsthistórie je, že dosiaľ nedošlo k spracovaniu spoločných väzieb umenia a umelcov počas existencie Československa. Čas k takémuto výskumu čoskoro nenávratne vyprší, pretože pamätníkov ubúda a niektoré súvislosti sa bez ich pomoci nebudú dať vystopovať. Ostane priestor len na dohady, prípadne na voľne prispôbené odvodnenie známych faktov o tom, kto sa kedy s kým poznal, stretával, komunikoval, vystavoval, kto koho ovplyvnil. Kladiem si dlhodobu otázku, kto by sa mal týmto dejinným väzbám venovať a vychádza mi, že iniciatíva (by) mala vzísť zo slovenskej strany, keďže slovenské umenie bolo v istom zmysle v závetrí českej, umelecky aj kriticky oveľa viac štruktúrovanejšej scény, operujúcej v zázemí výraznejšej predmodernej a modernej tradície. Faktom je, že česká a slovenská umelecká scéna vždy existovali samostatne, a aj keď sa umelci navzájom poznali, študovali spolu na školách v Prahe či Bratislave, spoločná československá scéna nikdy nevznikla. O československom umení nemožno hovoriť – tendencie na českej a slovenskej strane sa totiž vždy (viac alebo menej) odlišovali. O spoločnú strechu nemali záujem ani umelci, kritici vždy oddeľovali odlišné zdroje pre umelecký výraz. V momentoch, ktoré spätne hodnotíme ako najvýznamnejšie, sa aj samotné tendencie často ubrali úplne iným smerom.

Môžeme prijať so zadosťučinením, ak sa niekto pokúsi tento stav premostiť. Je však pomerne viacznačné, ak sa to udeje tak, že sa k niektorej tendencii, ktorej sa na rôznych miestach prejavu s rôznou intenzitou, kvalitou i tvarosloviem marketingovo pričlení práve prídomek „československý“. Pozitívom môže byť vyvolanie otázok k problematike ako takej. Negatívom môže byť určité (seba)koloniálne podkladanie, a to obzvlášť, keď sa jedná o otázky konceptuálneho umenia na území bývalého Československa. Berme preto výstavu ČS Koncept 70. rokov ako motív k položeniu niektorých zásadných otázok.

III. Nonsense

Musím sa priznať, že už prvá veta výstavného bulletinu značne zamávala mojou odbornou integritou: „Nástup konceptuálneho umění na počátku 70. let znamenal posun od estetických a materiálových kvalit díla k jeho osobnímu, sociálnímu, historickému a často i teoretizujícímu kontextu.“ Chvilu som mal pocit, že by stačilo túto vetu tridsaťkrát zopakovať a recenzia by bola hotová. Výstava teda nehovorí o tom, ako sa konceptuálne umenie, ktorého vznik na Slovensku datujeme do rozpätia rokov 1963 – 1965, následne vyvíjalo počas 70. rokov 20. storočia. Koncept sa tu vlastne post-datuje, hovorí sa o jeho „nástupe na počiatku 70. rokov“. Názov výstavy nám navyše sugeruje, že koncept je vlastne československý fenomén, a aby takýto výrok obstál, text obchádza celú prvú dekádu jeho histórie – napriek tomu, že formálne zodný jazyk mnohých tu vystavených diel autori používali už počas 60. rokov. A ďalej: ak sa tento fenomén predsa len historicky kotví, tak za predobraz takto novo definovaného konceptuálneho umenia sa nenápadne vydáva iba „konkrétne poézia“ 60. rokov, ktorá, ako vieme, mala svojho najsilnejšieho protagonistu práve na brnianskej scéne, a to Jiřího Valocha. Je takýto prístup korektný a zodpovedný k dejinám, geografii a tiež k dejepisu umenia?



2



IV. Reflux

Vnímam to ako zvláštny reflux, ako obrátený tok obrazov, ktorý po polstoročí ide splácať fiktívny dlh všetkým „predvojom“ v histórii. Vieme totiž, že slovenské konceptuálne umenie (súčasť širšieho kontextu mnou navrhovaného strešného pojmu *Bratislavský konceptualizmus 1963 – 1993*), v diele Júliusa Kollera, Alexa Mlynárčika, Stana Filka a ďalších, je popri Chorvátskom (Záhrebskom) koncepte alebo Pražskom akcionizme či Pécskom „workshope“ v súčasnosti na medzinárodnej scéne veľmi žiadaným artiklom. Začína sa, individuálne alebo kolektívne, objavovať na pôde najvýznamnejších svetových inštitúcií, preto treba k jeho kategorizácii pristupovať osobitne opatrne. A musím povedať, že táto konkrétna internacionalizácia, v podobe fúzie neskoršej fázy prvej vlny slovenského konceptu s českým akčným umením a body art-om (ktorý zas nerezonoval na Slovensku) je pre mňa veľmi ťažko stráviteľná. A to aj napriek podobnosti dematerializovanej formy a subtilnosti výtvarného jazyka. Výstava totiž divákovi neodhalí diametrálne odlišné zdroje pre zverejnené umelecké polohy, naopak, sugeruje jednotu čisto formálnym spôsobom – pre podobnosť (napr. jednoduchých fotografických) výstupov.

Čím to je, že slovenské (a prenesene to platí aj pre stredoeurópske) umenie stále nie je schopné sa kontextualizovať vo svojich skutočných súvislostiach? Že stále opakujeme úvodnú chybu zo začiatku 90. rokov 20. storočia a snažíme sa kontextuálne pripnúť k externému (predtým západnému a teraz napríklad českému) zdrojovému kódu? Na prvý pohľad môže spoločný „československý“ príbeh pôsobiť hodnoverne: možno v otázkach surrealizmu, informelu, geometrickej abstrakcie, neokonštruktivismu, konkretizmu by sa dalo hovoriť o takomto fenoméne. Uznávam, že hovoríť dnes o konceptuálnom umení je podstatne atraktívnejšie, ale práve v tomto konkrétnom prípade je zvolená strešná konštrukcia deravá. Slovenské umenie bolo začiatkom 60. rokov v istom zmysle v bode nula – nová generácia pre seba hľadala adekvátne a slobodné vyjadrenie, ktoré by reflektovalo situáciu mladého človeka žijúceho už 15 rokov pod egidou (reformovateľného!) socialistického štátu, pričom žiadne umenie v našej (pomerne chudobnej výtvarnej) tradícii takúto rolu splňať nemohlo. Úvahy Alexa Mlynárčika v jeho autobiografii nás presvedčivo vedú a odpovedajú na otázky, ako došlo k tak významnej paradigmatickej zmene na našej scéne, zmene v prospech umenia stojaceho práve na samej hranici umenia, jeho tradičných foriem, estetiky a tiež spôsobov prezentácie. Isteže, Československo bolo produktívnym zázemím: dialógy umelcov, vzájomné vplyvy a aj isté očarenie, mediátorská úloha Jiřího Valocha čaká na svoje adekvátne spracovanie. To však nemôže nastať v genetickom inžinierstve tohto typu – vo vychýlení časovej, geografickej i dejepisnej osi.

V. O externalite

Pragmatickým problémom slovenského umenia a jeho dejepisu je fetišizácia akejkolvek externality. Prehnaný dôraz na význam autorov textov zo zahraničia (na ich myšlienky už pomenej), viera, že zahraničný kurátor všetko pochopí lepšie, lebo kontextuálnejšie, že zahraničná inštitúcia je a priori prestížnejšia a presietenejšia so svetom – toto všetko sú podľa mňa dôvody, prečo proti tejto výstave nebola verejne vznesená jediná námietka. Kritici, umelci, umenovedci, kurátorka (za slovenskú stranu) – všetci prijali nový kód ako výzvu. Neodhalili (seba)koloniálny aspekt celého prístupu ani riziko vyplývajúce z vzdania sa celej dekády tradície nielen z časového, ale tiež z teritoriálneho hľadiska. Musíme si uvedomiť, že medzinárodný záujem o slovenské vizuálne umenie od 60. rokov so sebou prináša zvýšené nároky na jeho chápanie: kategorizáciu, analyzovanie, projekciu do širších kontextov. Ak sami nemáme tieto parametre identifikované, ak nemáme adekvátne teoretické a metodické spracovanie, budeme aj v budúcnosti čeliť tomu, že sa prázdne miesta okamžite zaplnia pokušeniami, podobnými tomu z Brna.

Dôvod, prečo je u nás takáto situácia, možno tkvie v tradične (od 50. rokov 20. storočia) príliš mocenskom postavení teoretika, kritika a i kurátora, a v neposlednom rade inštitúcií, ktoré mnohí nevnímajú ako prezentačný servis, ale ako imanentnú bytosť, individuálne alebo kolektívne rozhodujúcu o zaradení/nezaradení toho ktorého umelca do dejín. Bytosť, s ktorou nemožno mať rovnocenný vzťah, iba manipulujúci, jedným či druhým smerom. Umeleckej prevádzke však nemožno prisúdiť štatút prírody, vždy ide o konkrétne ľudí, o ich rozhodnutia, prednosti, chyby, vedomosti i medzery. Priznám sa, že som očakával, že výstava *ČS Koncept 70. rokov* vyvolá veľké polemiky, keďže diskutabilne narába s najprestížnejšou pasážou našich dejín. Lenže sa ukázalo, že externalita, ktorej metódou je reflux a výsledkom nonsens, je stále (osobitne pre dotknutú generáciu) silnejšia, než potreba priniesť vlastný (možno aj dočasne menej heroický) pohľad na dejiny.

1. Marian Mudroch: *Upríamte pozornosť na komínny dom*. Z 1. Otvoreného ateliéru, 1970, poster k výstave
2. pohľad do expozície, zľava: Milan Grygar: *Zoukoplaskická kresba*, 1972, tuš na papieri, zo zbierky Fait Gallery
Milan Maur: *Štvrtý pokus o utajení dotykov a rastrov*, 1982–1983, kombinovaná technika na doske, majetok autora
Jan Wojnar: *Mriežková báseň*, 2. pol. 70. rokov, tuš na papieri, majetok autora
Dezider Tóth: *Meter je vždy meter*, 1976, objekt, majetok autora
Jiří Kovanda: *Bez názvu*, 1977, 5 ks, kresba na milimetrovom papieri, majetok autora
3. pohľad do expozície, sprava: Ivan Štěpán: *Teplný orgán*, 1970, objekt, zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny v Bratislave
Dezider Tóth: *Realita – Arp / Mondrian / Malevič / Picabia*, 1977, majetok autora
Juraj Meliš: *Tri napísané maľby*, 1975, kombinovaná technika, zo zbierky Galérie umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch
Otis Laubert: *Maľba lepidlom*, 1978, kombinovaná technika, majetok autora

foto: Martin Polák

Odpoveď na Reflux slovenského konceptuálneho umenia. Beata Jablonská

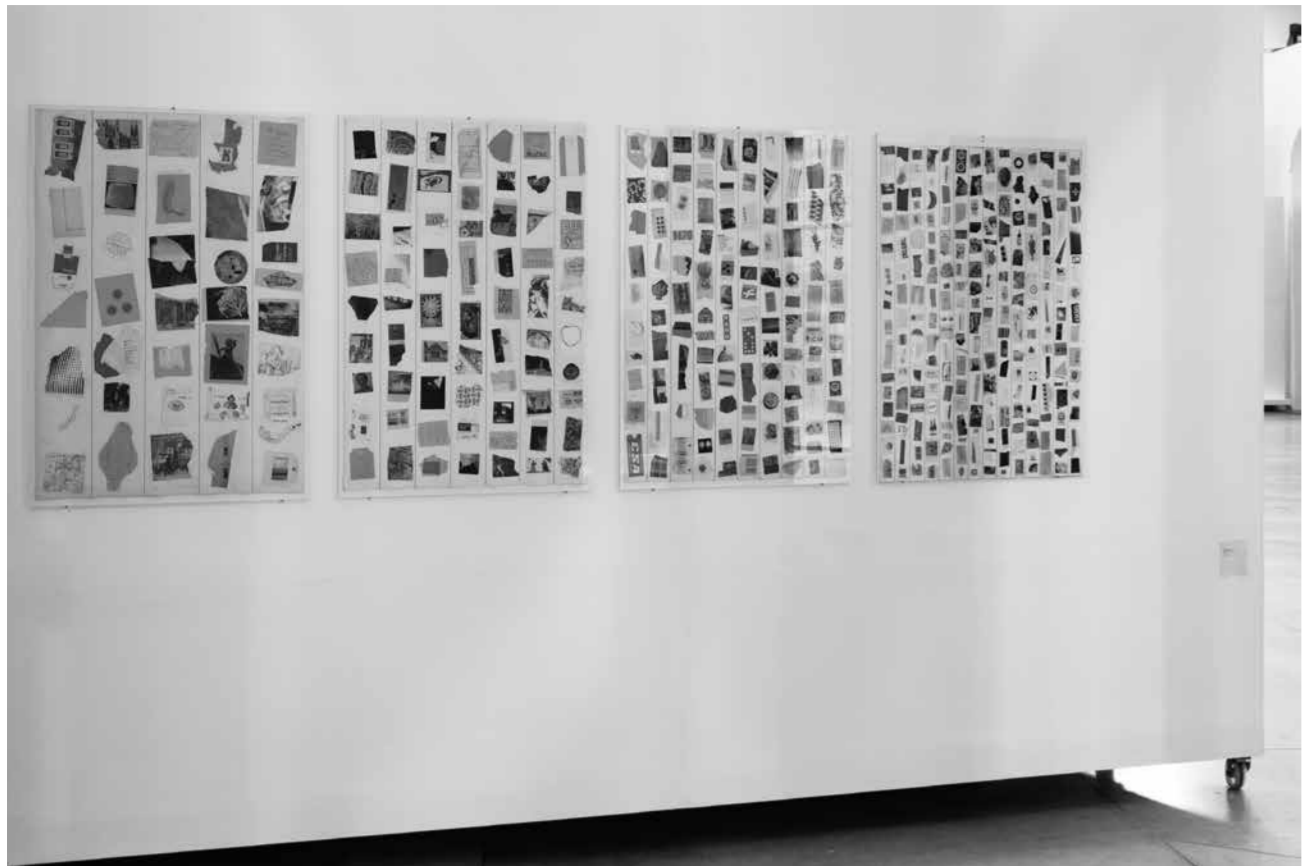
Po prečítaní kritiky na výstavu *CS koncept 70 let* Richarda Gregora, nazvanú Reflux, som si najskôr musela pozrieť, čo to vôbec znamená. A aha ho! Je to spätný návrat potravy zmiešanej so žalúdočnou kyselinou do pažeráka, čiže po našom pálení záhy. Objavuje sa najmä po masťnom, korenenom, sladkom a kysnutom jedle či po požití čokolády, cibule a cesnaku. Niekedy sa však objavuje náhle, bez priamej súvislosti s jedlom alebo pitím.

Touto medicínskou metaforou, ako zdravotnou nedostatočnosťou prejavujúcou sa v spätnom chode potravy v tráviacom trakte, smeruje autor čitateľa k predmetu kritiky. A tým je koncept výstavy, ktorý sa mu dnes po rôznych teoretických výstupoch obhajujúcich nezávislosť slovenského konceptuálneho umenia (zvlášť autorom presadzovanom pojme bratislavského konceptualizmu) javil retrográdnym a kopírujúcim asymetrický, a už verejnou diskusiou prekonaný, nerovnomerný vzťah centra a periférie (tu nadriadeného českého voči submisívnemu slovenskému). Druhý bod „kritického refluxu“ sa týkal nepripomenutia nástupu slovenského konceptuálneho umenia viažuceho sa už k prvej polovici šesťdesiatych rokov a jeho historického zrodu, kedy v roku 1965 v textovom prehlásení *Happsoc I*, Alex Mlynárčik, Stano Filko a Zita Kostrová oznámili privlastnenie si okolitej reality. Na záver dodáva, že slovenská teória umenia nie je schopná zhodnotiť svoje umenie vo svojich vlastných kontextoch a súvislostiach a stále opakuje chybu zo začiatku deväťdesiatych rokov 20. storočia, kedy svoje potvrdzovanie videla len vo vzťahu k externému prostrediu.

Po tomto kritiku približujúcim vstupe poďme k výstave. Na samom začiatku jej príbehu bola výskumná práca Jany Písaříkovej, kurátorky Moravskej galérie v Brne, ktorá má na starosti archív a zbierku Jiřího Valocha. Pred dvoma rokmi tam pripravila nové stále expozície *Art is here – Nové umění po roce 1945* (spolu s Ondřejom Chrobákom a Petrom Ingerlem), ktorá z veľkej časti vychádzala zo zbierky Jiřího Valocha a poukázala na jeho intenzívne kontakty so slovenskými konceptualistami. Je známe, že bol iniciátorom a kurátorom mnohých výstav a autorom teoretických textov, veľakrát práve tých prvých, ktorými uvádzal slovenských konceptuálnych autorov na scénu, slovenskú i českú. Na konci projektovania možného výstavného projektu zameraného práve na „moment možného prepájania“ bola ponuka brnianskej Galérie Fait a jej riaditeľky Denisy Kujelovej uskutočniť výstavu českého a slovenského konceptuálneho umenia. Od začiatku sme chceli (kurátorky výstavy Beata Jablonská, Denisa Kujelová, Jana Písaříková), aby výstava bola projektovaná cez optiku Brna, ako relevantného priestoru pre obidve umelecké scény, ktorým sa stalo v sedemdesiatych rokoch, v čase normalizácie. Pravdepodobne nebyť jej, tak priťažlivosť Brna ako periférneho centra v zázemí, ako pre Prahu, ale najmä pre Bratislavu, by asi nefungovala, alebo by nebola tak potrebná. Okupáciou a normalizáciou skončili slobodnejšie výstavné možnosti šesťdesiatych rokov, kedy sa generácia mladých a na scénu vstupujúcich avantgardistov (Alex Mlynárčik, Stano Filko, Július Koller a Peter Bartoš) mohla zúčastňovať početných domácich a medzinárodných výstav a sympózií. Sedemdesiate normalizačné roky postavili výtvarnú scénu do úplne inej pozície, kedy sa vzájomne vzťahy a profesijné siete museli začať budovať intenzívnejšie, väčšinou nie hierarchicky, viac kolektívnejšie a očakávalo sa, že aj



Peter MELUZIN v-idea Alena Vrbanová



2

recipročne. A bol to práve I. otvorený ateliér (v dome Ruda Sikoru, na Tehelnej ulici v Bratislave, 1970), ktorý predznamenal takúto širšie kooperujúcu perspektívu. Nastupujúca generácia, (tzv. druhá vlna slovenského konceptuálneho umenia) sa jeho zorganizovaním v kolektívnom kurátorstve a pozvaním Alexa Mlynárčička, Júliusa Kollera, Petra Bartoša, ale aj Václava Ciglera a Milana Dobeša verejne prihlásila k ich tvorbe a k ich konceptuálnym programom. Otvorený ateliér bol v konečnom dôsledku podnetom k novým spoluprácam generáčného kolektívu Viliama Jakubíka, Vladimíra Kordoša a Mariana Mudrocha s o generáciu starším Alexom Mlynárčikom, ktorý vtedy začína spolupracovať aj s vtedy najmladšími: Robertom Cyprichom a Milanom Adamčiakom. Inou líniou, ktorej zárodok sa viažu k Tehelnej, sú organizované stretnutia u Ruda Sikoru, kde sa postupne koncipovali série textových vyhlásení, ktoré v neposlednom rade dali aj impulz k vytvoreniu Bieleho priestoru v bielom priestore a napísaniu jeho manifestu. (Bol pre potreby dokumentácie prvý a aj posledný krát inštalovaný vo februári 1973, v Dome umenia, v Brne). Pre koncept brnianskej výstavy bola dôležitá aj informácia o uskutočnenej návšteve skupiny, vedenej Jiřím Valochom, ktorej sa zúčastnila Gerta Pospíšilová (vtedajšia riaditeľka Domu umenia, v Brne) a J. H. Kocman, ako dokumentarista pobytu. Od tejto chvíle sa datuje Valochova kurátorská a teoretická práca, ktorou dokázal vtedajšie aktuálne tendencie nielen umne prevziať, ale prepájať ich s protagonistami z obidvoch národných scén. Aj preto sme ako prolog k výstave zvolili práve dielo z I. Otvoreného ateliéru. (Marian Mudroch: Upriamte pozornosť na komíny domu, 1970).

Boli sme si vedomé, že sústredení sa na česko-slovenské vzťahy nebudujeme novú interpretáciu českého a slovenského konceptuálneho umenia. To nebolo našim zámerom. Chceli sme na špecifickú situáciu medzi „kultúrnymi perifériami“ vtedajšej Československej socialistickej republiky upozorniť a včleniť ju už do verbalizovaných a spísaných, ale ešte vždy sa formujúcich príbehov o slovenskom a českom umení.

Nestavali sme model, ktorý by mal obhajovať akékoľvek prvenstvá. Tie sú predsa isté a už aj nespochybniteľné. Otázka skôr znela, či existuje nejaký spoločný kód, ak v určitom čase prebiehal medzi umeleckými scénami tak intenzívny dialóg. Dnes po realizácii výstavy vieme, že táto otázka si vyžaduje väčší priestor a nielen výstavnú platformu. Odpoveď sa ťažšie hľadá a formuje iba v motivických, či obsahových spoločných menovateľoch, lebo dôležité argumenty sa nachádzajú v písomných archívoch, korešpondencii či v pamätiach zúčastnených (V pripravovanej publikácii sa pokúsime venovať spomenutým problematikám).

Výstava je predovšetkým vizuálnou platformou a preto sme museli väčšinu mimo umeleckých súvislostí potlačiť alebo ponechať ich v strohej textovej informácii. Fakty a udalosti, ktoré predchádzali časovému úseku sedemdesiatych rokov, rešerš podujatí, časť korešpondencie a výber z dobových textov sme sa snažili zachytiť na časovej osi, vystavenej v úvode výstavy.

1. Rudolf Sikora: *Pyramída... Civilizácia. Diagramy IV*, 1976, kartón, autotypia na papieri a koláž, zo zbierky Art Fond – Stredo európsky Fond súčasného umenia
Rudolf Sikora: *Čas. Priestor I*, 1971, autotypia na papieri; *Chronológia – Asociácie*, 1969–70 ofsetová tlač na papieri; *Asociácie XXXIII*, 1969, ofsetová tlač na papieri; *Asociácie XVII*, 1968–69, tlač na plaste, zo zbierky Borisa Kršňáka; *Čas. Priestor II*, 1971 autotypia na papieri, majetok autora
Stano Filko: *Asociácie XV*, 1968–69, ofsetová tlač na papieri

2. Otis Laubert: *Štyri ročné obdobia*, 1977, koláž, majetok autora

3. Stano Filko: z cyklu *Transcendencia*, 1980, kombinovaná technika, zo zbierky Borisa Kršňáka

foto: Martin Polák

Diela od vyše šesťdesiatich autorov sme vložili do desiatich tematických a skôr asociatívne koncipovaných okruhov, aby sme tak rôzne mediálne výstupy od textových návodov, vizuálnej poézie, procesuálnych kresieb a maliieb, po video záznamy z akcií a usporiadali v príbehoch, ktoré odkazovali k dôležitým témam skúmanej doby. Čo sa výstavou nedalo zviditeľniť, ale bolo snád podprahovo prítomné, že sieť brnianskych a vôbec moravských a českých polooficiálnych výstavných a kultúrnych priestorov, v ktorých sa inštalovali výstavy slovenských autorov, bola pre existenciu slovenskej nezávislej scény životne dôležitá. Ich zoznam je široký, ale informácie o tom, že prvé verejné autorské výstavy Dezidera Tótha (1978, Galerie mladých, Brno), Mariana Mudrocha (1979, Klub školství a vědy Bedřicha Václavku, Brno), Otisa Lauberta (1981, Orlová na Ostravsku) vypovedajú, že neboli náhodnými akciami, kde sa iba previezlo a nainštalovalo niekoľko ich prác. Boli rozšírením ich umeleckého a bytostného zázemia, už len tým, že sa vzťahovali alebo konfrontovali sa s prostredím, ktoré nebolo ich domáce. To, že to neboli náhodné výjazdy, ale kontinuálna prax si zaslúži reflexiu aj v našich „nových a nekolonizovaných“ dejinách umenia. Ochranná značka slovenského konceptuálneho umenia bude ešte chvíľu rozširovaná alebo revidovaná mnohými mýtotočnými libidami. Ale tak to má byť. Brniansky príspevok však nechcel prísť s novou, alebo staronovou legendou, chcel pripomenúť špecifickosť vzťahov medzi dvoma umeleckými scénami.



3

Výstava Petra Meluzina (*1947) v-idea v retrospektívnom „zostrihu“ jeho desiatich videodiel sa po rokoch ocitla v akoby svojom domovskom teritóriu – v Považskej galérii umenia v Žiline.

Tu sa jeho videotvorba v období 90. rokov minulého storočia azda najviac prezentovala a svojou estetikou zapadala do klinickej sterility „bielokockového“ (tunelového) priestoru.

Peter Meluzin tu vystavoval najskôr v spolupráci s Radislavom Matuščíkom, krátko po novembrovej revolúcii. V nadväznosti na svoju akčnú tvorbu z 80. rokov a spoluprácu s Radislavom Matuščíkom v rámci akčnej skupiny Terén (1982 – 1985)¹ tu v roku 1991 zrealizoval aj pamätnú akciu Otvorenie, ktorá deklarovala novú éru galérie (a umenia) na Slovensku formou radikálnej „očisty“ inštitúcie. Meluzin vtedy prášil koberec z podlahy dovtedy socialisticcky definovanej galérie.² Neskôr v rámci PGU spolupracoval s kurátorkou Katarínou Rusnákovou (v rokoch 1995 – 1997). V tomto kontexte spomeňme najmä samostatnú výstavu Petra Meluzina Mouse Killer (1995) alebo jeho účasť na výstave Medzi mužom a ženou (1997).



1

Ďalšie prezentácie jeho videodiel boli časťami na výstavách kurátorky Zory Rusinovej - nielen na pôde Slovenskej národnej galérie v Bratislave. V roku 1997 mal väčšiu samostatnú výstavu Ku-klux-klon v Štátnej galérii v Banskej Bystrici, kde neskôr participoval na sumarizujúcej výstave Koniec minulého storočia. Artotéka umenia 90. rokov (2001 – 2002)³ videoinštaláciou *Hello Dolly* (1998). Reflektoval v nej tematiku „instantnej“ rozkoše súdobého mediálneho voyeurizmu (Jean Baudrillard). Motív elegantných siluet ženských nôh z reklamy na dámske pančušky zmmožil do tvaru pavúka. V jeho „vaginálnom“ epicentre umiestnil malý TV monitor so zostrihom, zvukom a nepríjemným šumom prepínania televíznych kanálov. Dielo spomínam bližšie, nakoľko na výstave v PGU absentuje. Na pomerne dlhý čas bol Meluzin akoby „odmlčaný“. Viedol bratislavskú ŠUP-ku, no toto miesto musel nečakane opustiť. Svoju novšiu tvorbu potom predstavil v súkromnej galérii Galéria 19 v Bratislave (2014).⁴

Považská galéria umenia v Žiline v dobovom kontexte svojej porevolučnej histórie symbolizuje platformu, kde bol istý čas Meluzin „ako doma“, kde investoval mnoho energie do tvorby svojich najlepších rokov. Súviselo to nielen s profiláciou PGU od roku 1990, ale aj s osobnosťou teoretika Radislava Matuščíka (1929 – 2006), s ktorým Meluzin neskôr spolupracoval aj počas jeho pôsobenia v Štátnej galérii v Banskej Bystrici (1996 – 1998). Preto je logické, že práve v PGU vystavil skrátenú retrospektívu svojej videotvorby. Je to významná zásluha kurátorky výstavy Míry Sikorovej-Putišovej, ktorá nazerá na jeho tvorbu z perspektívy generácie nultých rokov. V posledných rokoch sa jej podarilo presadiť na pôde galérie aj projekt Prvého múzea intermédií.⁵ Hoci v relatívne stiesnených výstavných podmienkach, predstavuje to zúročenie časti zbierkového fondu galérie nových médií a intermédií z 90. rokov, ako aj zo začiatku 21. storočia. V nadväznosti na túto aktivitu,



ktorá sľubuje dlhodobejšiu perspektívu, sa rozhodla kurátorka PGU osloviť Petra Meluzina s väčším projektom prierezovej retrospektívy jeho videotvorby.

Peter Meluzin vytvoril od roku 1993 celý rad pozoruhodných diel videoumenia, v ktorých ako jeden z prvých na Slovensku aplikoval aj počítačové programy a monitory namiesto TV obrazoviek. Určujúcim obsahovým a významovým rozmerom jeho tvorby sa stala sociálne a existenciálne akcentovaná ideová báza, podporená výberom readymade prvkov, ako aj jazykovými hrami, kódovanými v ich znakovej štruktúre a názvoch diel. Prekvapujúco vitálnymi a vtípnymi sú významové skratky a konotácie jeho diel aj po rokoch. Podobne ako ideová rovina, rovnako tak aj (spravidla) dielca formových a výrazových prvkov. Tento podvojný autorský kód Meluzinovi určoval výrazné postavenie v kontexte súčasného umenia nielen v domácom, ale tiež stredoeurópskom kontexte. Spoločnú platformu širokého spektra jeho diel utvára práve formálna a vizuálna stránka v úzkom prepojení s ich ideovou bázou. Týka sa aktuálnych a aktualizovaných socio-kultúrnych problematik v kontrapozícii každodenných otázok života, zobrazených vo svetle nadčasových filozofických a etických modelov. Meluzin rád pracuje s fenoménom paradoxu, sprevádzaného často prvkami humoru či sarkazmu. Nastavuje zrkadlo problémovým a zhubným vývinovým súvislostiam v širokom socio-psychologickom zábere. Reflektuje podnety bezprostrednej sociálnej reality, ich dopad na človeka a paralele ich vplyv na vývin a stav umenia (Artworld). Takými boli už jeho rané inštalácie *Art is not dead* (1991 – 1992), *Hibernácia umenia* (1994) alebo *Kunst-Koonst* (1994), v ktorej polemizuje s výrokom Pierra Restanyho o paradoxnej spätosti ceny a hodnoty umenia, ale aj ďalšie výstavné projekty s témou (de)artizácie umenia, ako napríklad spomínaný žilinský projekt výstavy *Mouse Killer* (1995).⁶

Aktuálna výstava Petra Meluzina s výstižným názvom *v-idea*, ktorý pripomína Meluzinov príklon k neokonceptualizmu a postduchampovskej tradícii umenia ako úvahy o umení, pozostáva z ôsmich videoinštalácií a dvoch videoobjektov (*Teletextament*, 1995 a *Ic(1)ons*, 1997). Gros zastúpených diel je rámcovaný rokmi 1993 – 1999, doplnený o novšie diela autora z obdobia nultých rokov: (*Skarabeus/Teória všetkého*), 2006, *Afterparty*, 2012 a *Diptych*, 2017). Naratív konceptu výstavy v úvode predstavuje veľkoplošne projektovaný videofilm *Afterparty* (2012). Nesie v sebe meditatívnu asociáciu na (nielen) vlastný príbeh autorovho umenia. Súčasne je ľahko ironickým dokufilmom, mapujúcim opustený sled pivničných priestorov – miesta niekdajšej výstavy Suterén (1989) na Konventnej ulici č. 14 v Bratislave, ktorú sám Meluzin inicioval po skončení činnosti zoskupenia Terén ešte v roku 1988 (výstavu Suterén kurátorsky zaštilil Radislav Matuščík v apríli 1989). Tento symbolicky poňatý začiatok výstavy evokuje retrospektívny charakter výstavy. Je akoby spätným pohľadom autora na začiatok jeho tvorby

v médiách objektu a inštalácie. Napriek všetkému má pre zainteresovaných divákov a dôvernejších znalcov nášho umenia po roku 1989 silnú výpovednú hodnotu. Je autoreflexívnou sondou do vnútra situácie umenia. V istom zmysle asociuje pocitu úpadku, márnivosti a vyprázdnenia – opäť ukazuje na nepatričné postavenie umenia v domácom kontexte. Ako pri väčšine Meluzinových diel, aj tu musíme ale počítať s mierou ironickej dištancie autora. Video nesie aj stopu reflexie času (1989 – 2012). Fenomén času je významnou zložkou kódovanou takmer vo všetkých dielach Petra Meluzina. V tomto prípade pomalým tokom plynúcich obrazov za sprievodu melancholickej hudby. Nie je však príkrým či usvedčujúcim apelom na stav umenia a ani rezignovanou poctou minulému.



Výber nasledujúcich diel zostavila kurátorka s ohľadom na dva určujúce faktory Meluzinovej tvorby. Je to jednak vyhranená ikonografia a významový rádius s preferenciami autora v sociálnych a kulturologických témach, druhým „vodítkom“ je rozmanitosť technickej, obrazovej a objektivej povahy jeho videoobjektov a videoinštalácií, projekcií a pod. Videoobjekt *Ic(1)ons* (1997) je lakonickou výpoveďou na tému sakralizácie masmédií a televíznej bulímie. „Debna“ je umiestnená na vyvýšenom sokli s liturgickým bielym rúchom. Kompozične pripomína postavu alebo piedestál. Obrazovka s reprodukciami ikony s výrezmi siluety Krista ale prepúšťa lákavé svetelné obrazy TV programu.⁷ Výstava pokračuje videoinštaláciou *Pulp Fiction* (1997 – 2017), ktorá je novou adaptáciou pôvodnej room installation s použitím projekcie obrazu skutočnej novinovej správy na stenu bizarného príbytku o pravdepodobnej samo-kastrácii Žilincana. Meluzin tu reflektuje tému „hladu“ po škandalózných informáciách a „čiernej kronike“ dní. Dielo bolo pôvodne vytvorené pre výstavu *Medzi mužom a ženou* (1997) v PGU ako *Pulp Fiction* (Historiky z podsvetia). Možno sa domnievať, že konotuje aj tému rodového určenia ako zásadného problému v živote človeka – ako zdroja traumy či dokonca tragédie. Podobne adaptovanou je na výstave nenápadná videoinštalácia *Modrá inverzia* (1999 – 2017). Reflektuje tému verejného súkromia a „šmírovania“ v súkromí každodennosti. Minimalisticky čisté zábery cez okná do príbytkov ľudí strieda prísna a apelujúca digitálna časomiera na čistom modrom pozadí.

Z okruhu kritiky bulvárneho sledovania a postupného nárastu vplyvu celebrit, čo bola celkom nová téma raného kapitalizmu u nás, zvolila kurátorka dielo zo zbierky Nitrianskej galérie *Trump Tower (Classical Migraine)* z roku 1997. Toto dielo bolo prezentované na prelome rokov 2014 a 2015 aj na výstave *Paradox 90*. Kurátorské koncepcie v období mečiariizmu (1993 – 1998)⁸, ktorou sa otvárala Kunsthalle Bratislava. Prvýkrát bolo prezentované na výstave *Limitos* v Kunsthalle Dresden v roku 1997.⁹ Videoinštalácia otvárala v tom čase tému celebritizácie na pozadí rodiacej sa konzumnej kapitalistickej (postkomunistickej) spoločnosti. Kriticky reflektovala atmosféru postupného rozmachu konzumného života a najmä socio-psychologický problém masmédií, ktorý rafinovane produkuje a mediálne podsúva nové „idoly“. Skok z ideologickej modelácie kultúry do médiami modelovanej idealizácie. Statická videoprojekcia torza ženskej figúry (bez hlavy), pseudohviezdy amerického showbiznisu Ivany Trumpovej, je prepojená s inštaláciou objektov na podlahe: auten-

*Peter Meluzin
v-idea
Považská galéria umenia v Žiline
7. 12. 2017 – 23. 2. 2018
kurátorka: Mira Sikorová-Putišová*

tické readymade kufre na klobúky obsahujú reálne medicínske obrazy – podsvietené tomografy mozgu s diagnózou migrény. Dve stránky jednej reality ironizujú fetišizáciu fyzického, sexuálneho a slasti ako konečného cieľa. Diagnóza migrény je zobrazená na tomografoch mozgu ako výplň luxusných kufrov na klobúky. Čas aj tu zohral svoju rolu – dal dielu pridanú hodnotu. Bývalá modelka a exmanželka Donalda Trumpa, Ivanka, medzičasom zostarla a už nie je mediálnou komoditou. Zato nestarnúci Trump je už rok americkým prezidentom. Smiešne pôsobiace vízie získali nový rozmer. Čas (+ 20 rokov) dielo nabalil aktuálnou konotáciou. Z druhej strany „Ivankinej“ výstavnej kóje prekvapí novšia videoinštalácia *Skarabeus (Teória všetkého)* z roku 2006. Má povahu neštylizovaného videodokumentu zo života hmyzu. Pointou alegorickej snímky je dojímané „lopotenie“, priam syzifovská námaha v boji o prežitie. Zúfalé úsilie chrobáka, vedúce k ničomu. Smutná metafora, obraz márnosti, doplnený videami pápeža Jána Pavla II. a Stephena Hawkinga – symbolmi telesne a sociálne zlyhávajúcich kultúrnych pilierov – náboženstva a vedy.

Sled starších výstavných „pieces“ je prerušený novou videoinštaláciou *Diptych* (2017). Meluzin v ňom lakonicky reprodukuje dva apropriované technické obrazy detí. V jednom televízore je statický obraz letiskového skenu kufra so siluetou pašovaného dieťaťa, v druhom sonograf plodu dieťaťa in utero. Dva diametrálne odlišné technické obrazy detí dnešného sveta. Osobnú mytológiu „otca v očakávaní“ potláča obraz traumatickej reality života tisícok detí v dnešnom svete, ktoré strácajú elementárne opory svojho vývinu a perspektívu života.

Tematiku replikovania a možného klonovania umenia rozvinul Meluzin v rokoch 1997 a 1998. Začiatkom roka 1998 realizoval samostatnú výstavu *Jednoruký Rafael* vo Vermesovej vile v Dunajskej Stredě (SNG) s kurátorkou Zorou Rusinovou.¹⁰ Jej ústrednú rozsiahlu inštaláciu *Clon Line* (1998) adaptoval pre výstavu *v-idea* v PGU. Je prezentovaná v desiatich plochých PC monitoroch. Video repetitívne zobrazuje motív transformačnej zámene postáv monumentálneho komunistického súsošia sovietskej sochárky Viery Muchiny Robotník a družstevníčka (1937) za umelé postavičky gýčových, no kultových, amerických hračiek Barbie a Kena. Dielo vychádza nielen z jazykovej blízkosti slov ideológia a idealizácia, ale najmä stretu dvoch kultúrnych situácií, ktorú sme naznačili vyššie. Ideológia Východu (utópia komunizmu) a naopak hravo stupídna idealizácia a idolizácia Západu.¹¹





Na výstave *v-idea* v redukovanom výbere Meluzinových vydarených videoinštalácií chýba viacero pozoruhodných diel ako spomínaná videoinštalácia *Hallo Dolly* (1997) s obrazom multikálovej TV „vagíny“, kde kulminuje mediálna kritika Petra Meluzina do lakonicky výrečnej a expresívne drsnej skratky, alebo vynikajúca site specific *Golda /Zimmerfrau/* (2000) z výstavy *Reality/Real Estate* v Bratislave v roku 2000, kde sa vyjadril k téme voyerizmu cez pomerne odpudivé detailné medicínske obrazy rôznych orgánov tela.¹²

V závere „appendixového“, zalomeného priestoru výstavných priestorov sú v prítomí dva akoby „odložené“ zbierkové kusy „z depozitárneho skladu“ – videoobjekt *Teletextament* (1995) a celkom prvá videoinštalácia Petra Meluzina *Life after Life* (1993).¹³ Počiatky jeho videotvorby tak uzatvárajú výstavu. Úvod i záver výstavy pôsobia relatívne pochmúrne – zámerne muzeálne a petrifikujúco. Napriek tomuto viacvýznamovému gestu, ktoré možno čítať ako metaforu uzavretého kruhu či dokonca finále videotvorby, sprevádzané istou dávkou skepsy autora, je možné ho čítať aj v rovine inštitucionálnej kritiky, kedy múzeum umenia dielo sterilne uchováva ako „hrobka“. Záver Meluzinovej výstavy *v-idea* tu ale sugeruje skôr otáznik. Kam dospelo videoumenie, minimálne to naše, slovenské? Bolo len krátkou epizódou? Určite nie. Len nabaľuje iné formy a témy, je viac filmovejšie a menej využíva readymade (ako hovorieval Radislav Matuščík „equipment“). Meluzin ho využíval v širokej a veľmi prízračnej variete v časoch, kedy technické podmienky boli žalostné a videoteknika pridrahým luxusom.

- 1 Pozri bližšie Matuščík, R.: *Terén, alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000. ISBN 80-968089-6-6.
- 2 Performancia na výstave *Sen o múzeu* (kurátor Radislav Matuščík), Považská galéria umenia v Žiline, 1991. Pozri bližšie Vrbánová, N.: *Kontextuálne umenie/Contextual Art*. Katalóg z výstavy. Bratislava: Galéria Cypriána Majerníka, 2013, s. 16 – 17.
- 3 Pozri bližšie Beskid, V.: *Digitálny obraz*. In: *Koniec minulého storočia. Artotéka umenia 90. rokov 20. storočia*. Katalóg z výstavy. 37s. Banská Bystrica: Štátna galéria, 2003. ISBN 80-88618-49-9.
- 4 Výstava Petra Meluzina *MELUZEN*. Galéria G 19. Kurátorkou výstavy bola Katarína Bajcurová.
- 5 Od roku 2012 vznikli na prízemí PGU dve dočasné expozície Prvého múzea intermédií. Pozri bližšie Sikorová – Putišová, M. (ed.): *Prvé múzeum intermédií I – II (2012 – 2019)*. Považská galéria umenia, 2017. ISBN 978-80-887-30. Pozri aj: www.muzeumintermedii.sk.

- 6 Potri bližšie Rusnáková, K.: *Mouse Killer*. Považská galéria umenia v Žiline, 1995. Katalóg z výstavy. 44 s. ISBN 80-88730-16-3.
- 7 Dielo je výpožičkou zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny a.s., ktorej kurátorkou je Zuzana Bartošová.
- 8 Hlavnými kurátormi unikátne koncipovanej výstavy z výstav boli Juraj Čarný a Richard Gregor. Pozri bližšie Gregor, R. – Čarný, J. (eds.): *Paradox 90. Kurátorské koncepcie v období mečiarizmu (1993 – 1998)*. Bratislava: SCVU, 2014, 364 s. ISBN 978-80-971709-6-7.
- 9 Výstavu *Limitlos/Mimo limity* kurátorsky zostavila Zora Rusinová v roku 1997 pre Kunsthalle v Drážďanoch. V roku 1998 bola výstava reprízovaná v Štátnej galérii v Banskej Bystrici. Pozri bližšie katalóg z výstavy *Limitlos*. Kunsthalle Dresden. Neues Sächsischer Kunstverein 1997. nepag. ISBN 80-967626-4-8.
- 10 Vaškovičová, Hana: <https://www.sme.sk/c/2148352/vo-vermesovej-vile-v-dunajskej-stredne-vystavuje-p-meluzin-kolekciu-instalacii-s-nazvom-jednoruky-rafael.html>
- 11 Pozri bližšie Vrbánová, Alena: *Klonujúci a klonovaný*. In: *Galéria*, 1998, roč. V, č. 2, s. 5. ISSN 1335 – 1621.
- 12 Pozri bližšie Oravcová, Jana Slovenská real(it)ná situácia, s. 13, Deepwell, Katy *Reality / real (E)state*, s. 38. In Oravcová, J. (ed.) *Reality / Real (E)State*. Katalóg z výstavy. Bratislava : Nadácia – Centrum súčasného umenia, 2001.
- 13 Obe diela sú v sú v zbierkových fondoch slovenských galérií. *Teletextament* v PGU v Žiline, *Life after Life* je v SNG v Bratislave.

1. *IC(L)ONS*, 1998, videoobjekt, ikona 27 x 18 cm, drevená škatuľa 45x45x45 cm, TV 37 cm, kužeľový podstavec v 140 cm, biely obrus s dekoratívnym lemom, majetok Prvej slovenskej investičnej skupiny a. s.; v pozadí: *AFTERPARTY*, 2012, video, farba, zvuk, multimediálny prehrávač, dataprojektor, reproduktory, 7 min. 6 sec., slučka
2. *MODRÁ INVERZIA*, 1999 – 2017, rekonštrukcia videoinštalácie, počítač, PC monitor, dataprojektor, reproduktory; v pozadí: *TRUMP TOWER (CLASSICAL MIGRAINE)*, 1997, videoinštalácia, dataprojektor, DVD, škatule na klobúky 10 ks, dielo zo zbierky v správe Nitrianskej galérie v Nitre
3. – 4. *TELETEXTAMENT*, 1995, videoobjekt, vozík 200 x 160 x 60 cm, farebný TV, DVD prehrávač, dielo zo zbierky v správe Považskej galérie umenia v Žiline
5. *CLONELINE*, 1997 – 2017, rekonštrukcia videoinštalácie, 10 počítačových monitorov, počítač, reproduktory, reprodukcia v ráme 13 x 18 cm
6. *PULP FICTION*, 1997 – 2017, rekonštrukcia videoinštalácie, TV, lampa, prázdne pivo fľaše, ohorky, igelit, spodky, dezinfekčný roztok, koberec, obraz
7. *LIFE AFTER LIFE*, 1993, videoinštalácia, farebný TV, DVD prehrávač, elektrické hodiny, stolík s dečkou, kreslo s dekou, koberec, zo zbierky Slovenskej národnej galérie v Bratislave

foto: Daša Barteková