JAZDEC

Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí

> **ročník II.** > **číslo 3/2010** > máj - jún - júl - august > € 0,50

Rok Jazdca / Zuzana Bartošová

Ak nepatríte ku žiadnemu klanu, máte čosi nad dvadsať a práve začínate písať, rovnako, ako keď máte vyše sedemdesiat a prestížny denník vám odmietol uverejniť polemický text, tak je tu nástenka, je tu Jazdec.

Tri čísla kvartálne vydávaného časopisu nie je veľa, ale ani úplne málo. Za novinovým formátom na kriedovom papieri, dobrou grafickou úpravou s invenčnými logotypmi, za množstvom článkov o aktuálnom výtvarnom živote na Slovensku a viacerými úvahami, sa skrýva evidentný kus úsilia. Na začiatku bol „nástenkový tender“ a s ním spojený politický škandál ministra bývalej vlády, ktorý vnukol Richardovi Gregorovi, kurátorovi Galérie Cypriána Majerníka myšlienku, že zverejňovať výzvy na nástenke skrytej v interiéri chodby inštitúcie, je na Slovensku začiatkom 21. storočia legitímne. Počiatočnú ironiu iniciátora nástenky o výtvarnom umení však čoskoro prekryla aktivita zväčša mladých prispievateľov, ich chuť neformálne sa informovať navzájom, vyjadriť názor, písať, diskutovať, nemlčať. A okrem dodatočného zverejnenia príspevkov na webe sa Gregor časom rozhodol – a zdá sa že správne – vydať ich aj tlačou. Výsledok hovorí jasne pozitívne o managerských schopnostiach autora projektu a vydavateľa v jednej osobe, o redaktorskom zanietení Niny Vrbanovej a o výtvarných schopnostiach Stana Masára, autora vizuálu, logotypov a grafickej úpravy časopisu Jazdec. Je verejným tajomstvom, o ktorom sa z tiráže Jazdca nedozviete, že vychádza bez štátneho či mestského príspevku, je teda financovaný zo súkromných, nie z verejných zdrojov, že vydavateľ i redaktorka pracujú bez nároku na odmenu a autori ešte nevideli žiaden honorár. Pracovné i tvorivé výkony všetkých zúčastnených sú teda dobrovoľné.

Trochu štatistiky. Tri čísla doposiaľ vydaných Jazdcov priniesli presne 60 príspevkov, z toho 5 osviežujúcich marginálií Jarmily Džuppovej. Autorov, ktorí profilujú časopis, však nie je veľa. Ak nerátam tých, ktorí tu uverejnili len jeden až tri, hoci zásadné články, tak sa ich počet zúži na piatich prispievateľov: Alenu Vrbanovú, Gabrielu Garlatyovú, Sabinu Jankovičovú, Omara Mirzu a samotného vydavateľa Richarda Gregora. Všetci z nich dokážu – a dostali priestor – polemizovať a zamýšľať sa nad aktuálnymi problémami domácej umeleckej tvorby a umeleckohistorického myslenia, len Sabina Jankovičová je orientovaná viac ako ostatní na nedávne dejiny výtvarného umenia, nie na súčasnosť. V tomto smere je zo svojej generácie najsústredenejšia. Okrem zásadných úvah, ktoré sú v každom čísle minimálne dve – napísali ich aj iní, nielen menovaní autori –, sa Jazdec venuje predovšetkým správam o aktuálnych výstavách. Vo veľkej väčšine ide o príspevky odporúčajúceho charakteru. Čitateľ si vytvára obraz o vkusových kritériách autora textu a podľa toho, ako ho o jedinečnosti vystavujúceho autora presvedčí, navštívi, alebo obíde výstavu, ku ktorej sa správa viaže. Nemá však oporu v informácii, z akej ponuky príležitostí si pisateľ vyberal: centrálny monitoring verejne prístupných aktuálnych expozícií na Slovensku neexistuje. Jednotlivé čísla Jazdca sa vo zvyšnom priestore venujú, hoci nepravidelne, aj recenziám knižných publikácií (ojedinele tiež uverejnia nekrológ) a referenciám z pera rôznych autorov k jednej téme (napríklad účasti Romana Ondáka na benátskom bienále).

Bolo by na škodu veci, keby čitateľ po tejto štatistike o časopise, ktorý uzatvára svoj prvý rok existencie, nadobudol dojem, že námaha jeho tvorcov je takmer zbytočná, veď najmä informujú a ich diskusie či polemiky majú len kvartálnu periodicitu. Opak je pravdou. Na Slovensku nevychádza časopis, ktorý by prierezovo informoval o domácom výtvarnom dianí a kde by sa naozaj diskutovalo: stretnutie venované výtvarným časopisom, ktoré sa uskutočnilo v priestoroch Galérie Cypriána Majerníka priľahlých k chodbe, kde nástenka visí, odhalilo, že napriek ich relatívne vysokému počtu, nielen v prípade súkromných periodík (čo sa týka finančného zabezpečenia), ale i tých, ktoré získali finančné prostriedky na svoju existenciu zo štátneho rozpočtu, praktizujú ich vedúci redaktori/redaktorky uzavretý spôsob práce. Venujú sa len jednej výtvarnej kategórii v dichotómii „vysoké“ (maliarstvo, sochárstvo, kresba, grafika, konceptuálne a akčné umenie, videoart...) a „nízke“ (rozumej úžitkové, ktoré zahŕňa aj dizajn), oslovujú len svojich osvedčených spolupracovníkov, redakčné rady tvoria najmä ich priatelia, adresujú svoje očakávania predovšetkým zahraničným čitateľom, polemikám, ktoré sú ožehavé, lebo presahujú do politiky sa viac-menej vyhýbajú... Áno, treba byť opatrný. Čo keby sa zmenila vláda? Dotácia zo štátnych zdrojov, získaná priamo, alebo prostredníctvom grantov, je to najpotrebnejšie, čo časopis potrebuje, s tým sa dá len súhlasiť. A znížiť sa ku každodennosti? To by bola už úplná pohroma!

V načrtnutej situácii je Jazdec výnimočný. Reagoval na nečinnosť predošlej vlády, ktorá – ale nielen ona – zanedbala oblasť výtvarného umenia a jeho inštitúcie, protestoval proti zaplieneniu Bratislavy politickými gýčmi, rekapituloval dvadsaťročie od Nežnej revolúcie a nevyhol sa ani odborným polemikám. Navyše, je otvorený všetkým odborníkom, hoci nezapiera, že je generačne mladý. Ak nepatríte ku žiadnemu klanu, máte čosi nad dvadsať a práve začínate písať, rovnako, ako keď máte vyše sedemdesiat a prestížny denník vám odmietol uverejniť polemický text, tak je tu nástenka, je tu Jazdec. Môžete svoje úvahy zverejniť, zapojiť sa do diskurzu, môžete očakávať reagencie kolegov i výtvarníkov, návštevníkov Galérie Cypriána Majerníka, kde nástenka visí, následne čitateľov Jazdca. Kvartálny sled vydania čísiel umožňuje viac ako v iných periodikách reagovať na uverejnené názory. Bolo by vítané, keby Jazdec vo svojom polemickom tóne a diskusiách otvorených nielen otázkam výtvarného umenia ako takého, ale i jeho presakovaniu do sveta každodennosti a politiky pokračoval, rovnako, ako by bolo vítané, keby okrem referovania o aktuálnych domácich udalostiach prinášal – tak ako to robí český Ateliér – monitoring ich celku. A pokiaľ by prinášal úvahy nielen domácich, ale aj relevantných zahraničných kolegov (hoci preklady už publikovaných), zdvihlo by to určite jeho odbornú úroveň.

Uvedené nároky však jednoznačne smerujú k profesionalizácii Jazdca: pripravovať časopis na kolene, popri inej práci, teda bez patričného redaktorského zázemia, zrejme dlhodobo neobstojí. Formát nástenky vyhovuje najmä správam a margináliám, vážnejšie mienené texty väčšieho rozsahu ho presahujú. Túto skutočnosť už časopis úspešne riešil: nielen úvodníky, ale i niektoré ďalšie texty nie sú nástenkového formátu. Je však evidentné, že na jeho profesionalizáciu bude potrebných nielen viac finančných prostriedkov, ale aj viac hodín práce. Ako predbežný posun k profesionalizácii sa otvára možnosť angažovať pri zostavovaní jednotlivých čísiel tých prispievateľov, ktorí doň píšu viac ako iní: Gabrielu Garlatyovú, Sabinu Jankovičovú, Omara Mirzu a Alenu Vrbanovú. Ich príspevok nielen v rovine autorskej, ale i redaktorskej, by túto cestu pomohol naštartovať.

Po „roku Jazdca“ je teda Jazdec na rázcestí. Napriek jeho potrebnosti, napriek chuti a odhodlaní autorov i priazni publika je evidentné, že sa ocitol v situácii, v ktorej by mal rekapitulovať svoje úspechy i omyly, rekognoskovať svoje možnosti a jasnejšie formulovať svoje ciele. Sebavedomie mu dodáva skutočnosť, že žije, že má prispievateľov i čitateľov a že sa objavujú prví tvrdí kritici. Tých sa netreba báť. Naopak, môžu mu prospieť v sebareflexii, v nastavení zrkadla, v iniciovaní všetkých, ktorí sa mu venujú, ktorým na ňom záleží, aby do budúcnosti zvolili takú stratégiu, čo nielen udrží jeho súčasnú odbornú úroveň, ale bude ju aj zvyšovať. A najmä umožní jeho vydávanie aj v nepriaznivých časoch: s ich príchodom na Slovensku treba vždy počítať.

Jarmila Džuppová

Posledné školské poznámky

1. Pripomienka docenta Szentpéteryho k písomným častiam bakalárskych prác v júni 2008, v plnom znení: „Dajte si záležať aj na písomnom prejave, lebo toto je vysoká škola a malo by to mať adekvátnu úroveň.“ Iným spôsobom sa o neexistujúcich pevných pravidlách študovania na košickej FU neviem vyjadriť. Skúšala som to nejako sformulovať od 9. 6. do 21. 6. 2010, ale FUrt zle.

2. Tajkov a Beskid verzus život. V škole som sa na poslednú chvíľu dozvedela, že skôr, ako si dovolím maľovať obrazy, musím si najskôr byť vedomá dejín umenia, musím poznať škatuľky, aby som vedela, čo už tu bolo a následne mohla robiť to, čo ešte nebolo. Inak z toho hľadí hrubá neodbornosť, naivita a fušerstvo.

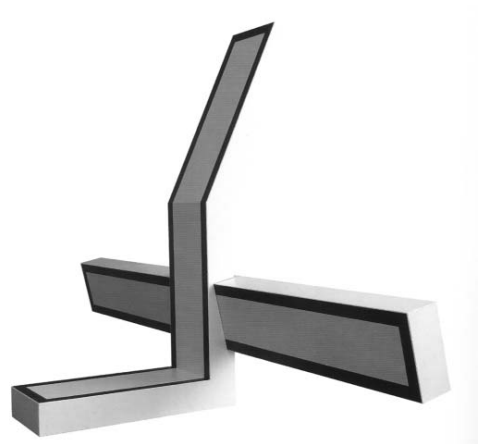
Ak človek zakomponováva do svojich prác citácie a apropriácie nejakých dobrých, nových a už uznaných diel, je to zrejme to najvzrušujúcejšie, čo môže teoretik umenia vidieť a oceniť. Nevzrušuje ho samotné pôsobenie diela (nepozná prístup podobný detskému, nezaťaženému), ale jeho potencia zaradiť sa do kontextu súčasného umenia. Vzniká tu nápor na teoretikov rozum... je tu záhada, ktorú možno rozumovo a za pomoci šíro-šírych vedomostí dešifrovať. Odhaľovať narážky na iné diela... v tom sa pohybuje výborne. Vtedy sa baví a svietia mu oči, je to taký čudný humor, vzdialený bežným ľuďom. Pred komisiou som si myslela (ale nevedela som sa nijak obhájiť): „Vám serem na umenie, mňa zaujíma život.“

3. Páni, ktorí nakrúcali u nás v škole do Umenia 2010, mali pekne vydumaný spôsob práce. Sú to potmehúdi a beťári, je mi to veľmi sympatické: Môj pokus priblížiť úroveň technického zázemia na grafike (v Ateliéri grafiky a experimentálnej tvorby, na Katedre výtvarných umení a intermédií FU v Košiciach) príhodou (že sme zlisovali na lise vianočku a bola z nej hutná placka s chuťou vianočky – a je to viac-menej všetko, čo sa na tom lise robí) hneď pri hovorení zamietli – Ivan dal Palimu gesto znamenajúce „toto tam nedávaj!“. Je to asi preto, že to ONI sú tu na to, aby si robili žarty. Inak by sa tam bili dva druhy žartovania a to nepasuje.

Bola som v tej telke bezbranná, bezradná... Oni, beťári, striehli ešte k tomu na slabôstky a podčiarkovali ich + urobili si srandu detailom na téglik od gélu Easy hair. Vlastne tam bolo len to, že som nevyspatá a strapatá. A obrazy. (:

4. 22. 10. 2009 v škole. Akad.mal. Zbyněk Prokop a prsník.
5. Svetlými momentmi v škole boli TMAVÁ KOMORA, BARTUSZ A SIKORA.

Máj



Eva Moflárová a Martin Moflár

Richard Gregor > str. 2

Jún

Retrospektíva Júliusa Kollera v SNG

Daniela Čarná > str. 3 / Alena Vrbanová > str. 8

Júl - August

Ako sa dostať z jednej veľkej krízy

Lenka Kukurová > str. 5

Richard Gregor

Eva Moflárová a Martin Moflár

Bolo by veľmi ťažké nevnímať ako jeden z kľúčových parametrov činnosti a úspechov košickej Katedry výtvarných umení a intermédií práve pôsobenie jej zakladateľa Juraja Bartusza. A nemám teraz na mysli len pôsobenie vzdelávacie, v zmysle toku informácií a korigovania nápadov, ale aj pôsobenie Bartuszovej neopakovateľnej a nevyčerpateľnej energie, pozitívneho zápalu a v dobrom slova zmysle „srdnatosti“, ktorou sa vyznačujú aj jeho vlastné autorské počiny – nech v rôznych podobách jeho tvorby.
Pre svoju angažovanosť je ideálnym tútorom, pretože študent sa voči nemu musí vymedziť – pozitívne alebo negatívne, prípadne obojako. Mnohých poslucháčov nasmeroval (samozrejme, nie sám) najmä k umeleckej otvorenosti a úplnej tvorivej slobode – a niektorí budú musieť v budúcnosti veľmi sústredene pracovať, aby túto bezhraničnosť obhájili. Dali si tým záväzok a zvolili náročne dosiahnuteľný cieľ. Iných, a sem radím aj Evu a Martina Moflárovcov, ovplyvnil Bartusz konkrétnou podobou svojej tvorby, menovite gestickou maľbou, respektíve gestom ako základným jazykom prejavu – a treba povedať, že obaja sa na tomto území pohybujú „bytostne“ a s istotou.
Spočiatku (v čase *Prievanu*, 2005) som mal dojem silnejšieho umeleckého nastavenia či nevyhnutnej študentskej otvorenosti u Evy, vtedy Krutákovej – vedel som, že sú ako študenti partnermi, a že sa tým pádom len veľmi ťažko navzájom neovplyvnia. Dnes by som tento svoj vtedajší postoj čiastočne korigoval – Moflára vnímam ako toho, pre koho je geometrická maľba priestorom premýšľania, doslova konštruovania a spochybňovania, a to bartuszovské gesto, ktoré ho silno zasiahlo a s ktorým sa akosi prenesene túžil umelecky stotožniť, ho vlastne od uvažovania a „zostavovania“ tvarov pomerne dlho zdržiavalo. Súvisí to aj s tým, že na štúdium nastúpil už ako zrelší, starší, s už predtým absolvovanou humanitne zameranou vysokou školou. Preto, aj keď sú jeho gestické maľby zo záveru štúdia mimoriadne strhujúce, vnímam ako autentickejšie skôr jeho nové, uhladenejšie veľkorozmerné maľby. Pre Moflárovú gesto bolo a je naopak kľúčovým, pretože pre ňu je určujúca jej výtvarná intuícia. Razantný, rýchly ťah v jej prípade oslobodzuje jej „videnie“, a pripusťme: aj „komponovanie“ diela ešte pred jeho vznikom. Preto, napriek tomu, že „manželské“ výstavy môžu niekedy zavádzať interpretácie nežiadúcim smerom, v tomto prípade ich spoločná prezentácia – predstavenie bratislavskému publiku – je pre pochopenie ich vzájomnej polarity, ktorá stojí v pozadí oboch tvorivých programov, veľmi žiadúca.
Pomerne bohatá a kvalitná tradícia geometrickej abstrakcie je na Slovensku stále poznačená akousi nezakorenenosťou – pretože negeneruje priebežnú, ale len prelietavú kontinuitu. Aj našich dvoch autori môžeme vnímať ako provenienčne bližších maďarskej estetike narušovanej (spochybňovanej) geometrie, než ku slovenskej akoby „koncepualizujúcej“ tradícii prameniacej, povedzme, u Alojza Klimu, alebo objektovému neo-konštruktivizmu Milana Dobeša. Vždy majme na zreteli fakt, že geometriu pre Košice reprezentujú okrem Bartusza skôr Adam Szentpétery z Rožňavy či Štefan Balázs z Rimavskej Soboty a ich internacionálny prehľad. Myslím, že svoju cestu dobre nastolila Moflárová *Sediacim krížom* (2009), jedným z jej dvoch vystavených objektov, ako posunom od gesta tvarového k myšlienkovému (nech symbolickému) – zatiaľ je priskoro hodnotiť, uvidíme.
No na druhej strane, pri pohľade na *Kompozíciu k neznámej tvári* (2008) je jasné, že jej maliarsky koncept akéhosi *oddialeného abstrahovania / abstrahovania z diaľky* ešte rozhodne nemusí byť dopovedaný.

Galéria mesta Bratislavy, apríl – máj 2010
Kurátor výstavy: Ivan Jančár

Omar Mirza

Asi som prestal rozumieť umeniu

Pôvodne som chcel opísať len dojmy z Viennafair, no keď som nasledujúci víkend navštívil Východoslovenskú galériu v Košiciach, to mi už úplne pretiekol pohár trpezlivosti. Je totiž jedno, či idete na Západ alebo na Východ, diletantizmus nájdete všade. Nechcem porovnávať neporovnateľné. V prvom prípade ide o veľtrh umenia, kde je dôležitý samozrejme najmä obchod, v druhom prípade ide o výstavu v galérii (aj keď „len“ regionálnej), v ktorej by mala byť dôležitá najmä prezentácia kvalitného umenia. Avšak v oboch prípadoch som bol najmä nepríjemne zaskočený. Moje dojmy z Viennafair sú zmiešané ako výber ponúkaného umenia.
Na jednej strane kvalita svetovej úrovne, na druhej strane obrázky (a sošky) do obývačky, za aké by sa ani naše predajne diel nemuseli hanbiť. Osobne ma zaujali predovšetkým galérie z bývalého „Ostblocku“ (a nápaditá prezentácia českého časopisu Umělec), na ktorých bolo vidno, že sa naozaj musia snažiť, aby uspeli. Ich prezentácie boli na úrovni (snáď aj kvôli dosť prísnemu výberu komisie), mnohé diela však boli vďaka svojej povahe ťažšie predajné. Slovenské galérie (Feriancová Contemporary, Krokus, Photoport a Space) však vsadili na výber predajnejších diel (až na Petru Feriancovú). „Západné“ galérie, z nich najviac domáce (tam už určite prevládajú „kamarátšafty“ nad prísnym výberom), ponúkali dokonca aj také diela, ktoré by naozaj len máloktorý, v súčasnom umení zorientovaný, človek označil za niečo viac ako stredný prúd. Viennafair sa snaží prezentovať ako podujatie svetovej úrovne a významu, v rámci sprievodného programu tu boli osobne prítomní aj slávni umelci ako Hermann Nitsch (ktorý mal autogramiádu, čo mi pripadá trochu komické) alebo Valie Export, ale nedôsledný výber a jarmočná „všehochuť“ tento veľtrh výrazne diskreditujú.
Poďme však na Východ. Vo Východoslovenskej galérii v Košiciach sa koná rozsiahla, no nekoncepčná putovná výstava s ešte rozsiahlejším názvom *Medzinárodné trienále maliarstva regiónu Karpaty STRIEBORNÝ ŠTVORUHOLNÍK*, ktorú organizujú kooperujúce galérie z Poľska, Maďarska, Rumunska, Ukrajiny a Slovenska. Ak to do 6. júna stihnete, choďte si ju pozrieť, tak skoro na ňu nezabudnete! Takúto záplavu stredoprúdových, podpriemerných, až gýčových diel som totiž vážne nečakal. Našla sa tu len hŕstka obrazov (napr. z Maďarska, Poľska a Slovenska), ktoré by sme mohli nazvať kvalitnou súčasnou maľbou. Medzi predstaviteľmi východoslovenského regiónu ako Ján Vasilko, Marko Blažo či Matúš Lányi viseli autori, o ktorých som v živote nepočul a pri ktorých som sa cítil až trápne. Ako je vôbec možné, že sa niečo takéto vystavuje v galérii, ktorá je najväčšia v regióne? Kurátorka výstavy PhDr. Mária Kostičová odôvodňuje svoj výber na webovej stránke galérie slovami: „Rozhodujúca je kvalita výtvarného prejavu zúčastnených umelcov a ich prínos do mozaiky obrazu výtvarného života východného Slovenska i Slovenska vôbec.“ Tak potom asi už vážne netuším, čo je kvalita... Osobne nemám nič proti strednému prúdu, nech si maľuje kto chce čo chce, ale nesúkromná galéria umenia platená z daní občanov by predsa mala ponúkať ozajstnú kvalitu! Bežný návštevník môže totiž nadobudnúť presvedčenie, že práve to, čo sa mu tu predostiera, je „to pravé orechové“ súčasné umenie. Takéto konanie je od galérie prinajmenšom nezodpovedné, keďže práve ona by mala prispievať k formovaniu všeobecného vkusu, rozhľadu a vizuálnej gramotnosti obyvateľov regiónu. Nová riaditeľka Východosloven- skej galérie Lena Lešková sa sem síce snaží priniesť pozitívne zmeny, ako sa však ukázalo, podobné aktivity môžu viesť skôr k regresii.
Asi by som nad oboma zážitkami mávol rukou, ak by sa Viennafair netváril ako svetový veľtrh umenia, a pritom je tolerované, že sa tam predávajú aj gýče (niektoré dokonca s cenovkami ako na trhovisku), a ak by sa Východoslovenská galéria netvárila ako významná inštitúcia prezentujúca kvalitu, a pritom vystavuje gýče. Alebo som už načisto prestal rozumieť umeniu?

Jarmila Džuppová

Posledná dvojstrana denníka z r. 2005

Sabina Jankovičová

Zjazd ZSVU a normalizácia

Rok 1972 predstavuje zmenu v organizácii výtvarného života na Slovensku. Po prijatí dokumentu *Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ*, ktorý bol prijatý na XIV. zjazde KSČ, začali byť udalosti 60. rokov interpretované z pohľadu konzervatívcov.
V roku 1971 odstúpil z postu predsedu ZSVU J. Kostka a nahradil ho R. Dúbravec, ktorý stál na čele prípravného výboru (V. Vestenický, O. Dubay, F. Gajdoš, J. Hraško, J. Kulich, J. Machaj, J. Paľo, R. Pribiš) až do zjazdu ZSVU, ktorý daný smer zmien len potvrdil. Paradoxné je, že R. Dúbravec bol predsedom ZSVU až do roku 1968, čiže bol vlastne zodpovedný za dianie v tejto profesijnej organizácii počas tzv. krízového obdobia v 60. rokoch. Volanie po zodpovednosti za rozvrat pomerov bolo teda veľmi selektívne a vôbec nezáviselo od objektívnych skutočností.
Zjazd ZSVU sa konal 2. novembra 1972.[1] Vystúpilo niekoľko výtvarníkov s prejavmi potvrdzujúcimi oficiálne stanovisko vyjadrené v správe. Niektorí sa venovali aj praktickým otázkam tvorby (napríklad D. Castiglione otázke monumentálnej tvorby), iní vyjadrili vo svojich prejavoch zadosťučinenie s prebiehajúcimi zmenami a využili (znovu)nadobudnutie stratených pozícií k novým ideologickým prejavom. Symptomatickým je prejav Š. Bednára, jedného z hlavných propagátorov socialistického realizmu v raných 50. rokoch. Odhaľuje postoj navrátených ideológov – 60. roky boli pre nich disidentským obdobím, ktoré našťastie skončilo: *„Osobne vítam aj jednoznačné prihlásenie k tvorivej metóde socialistického realizmu ako satisfakciu pre tých, čo neopustili tieto zásady ani vtedy, keď nebolo dovolené o nich hovoriť.“*[2] Na zjazde bolo zvolené nové predsedníctvo a bola prečítaná Správa o činnosti ZSVU, napísaná po poučení Poučením. Správa o činnosti ZSVU rekapitulovala celú históriu ZSVU od jeho založenia a charakterizovala jednotlivé obdobia z hľadiska novej optiky. Veľká pozornosť je venovaná rozboru situácie v 60. rokoch. Za hlavný rozkladný činiteľ v organizácii výtvarného života od konca 50. rokov sú označené výtvarné skupiny, konkrétne Skupina M. Galandu a aktivity Konfrontácií. Skupiny sú obvinené, že sa stali *„nástrojom na ovládnutie mocenských pozícií.“*[3] Oproti nim stojí skupina Život a niekoľko ďalších, združujúcich moderných maliarov, ktorých pozícia je v správe interpretovaná ako postavenie utláčaných a ohrozených. Rozkladná činnosť nových skupín sa naplno prejaví po *„ovládnutí vedenia Zväzu“*, kedy sa začínajú pomery meniť. Začína sa zanedbávať *„voľné (!) umenie“*, t.j. *„obmedzili sa nákupy tematických obrazov a sôch, spoločensky neboli využité ani diela ocenené na tematických súťažiach“* a *„diskriminované boli aj v nákupnej politike jednotlivých inštitúcií.“*[4] Správa ZSVU sa od správ iných profesijných združení odlišuje menovaním konkrétnych vinníkov. Výtvarná komunita v tomto smere odviedla nadprácu. Označení vinníci majú následne radikálne zhoršené podmienky pre tvorbu. Viacnásobne sú menovaní niektorí organizátori výstav a akcií (Ľ. Kára, J. Jankovič), konkrétne diela autorov (S. Filko, J. Jankovič, A. Mlynárčik), konkrétni teoretici (R. Matuštík, Ľ. Kára, M. Váross, T. Štrauss), konkrétne akcie (Danuvius, Polymúzický priestor). V zásade sa menný zoznam neustále opakuje a tŕňom v oku zostávajú tí istí jednotlivci, zatiaľ čo ich kolegovia vo výtvarných skupinách, organizáciách a na výstavách nie sú menovaní.[5]
V podstate sa tu odhaľuje aj generačný problém, neschopnosť starších výtvarníkov akceptovať slobodný vývoj prebiehajúci v uvoľnených pomeroch 60. rokov. Odsúdením nových smerov sa pohodlne zbavujú svojich konkurentov. Napriek tomu kritériom pre zatratenie konkrétnych ľudí nie je ich tvorba.
Pri následnom represívnom opatrení voči nepohodlným výtvarníkom, čiže pri ich vylúčení zo Zväzu, sa v skutočnosti nebrala do úvahy natoľko formálna stránka diela jednotlivých autorov, a v niektorých prípadoch dokonca ani úspech na zahraničných výstavách. Hlavným prečinom týchto ľudí nebola samotná podoba ich tvorby, ale predovšetkým organizačná zdatnosť, aktívne vystupovanie v spoločenských štruktúrach, osobné zásluhy pri organizovaní výstav, nadväzovaní kontaktov so zahraničím a pod. Práve za to museli byť konkrétni jednotlivci potrestaní. Títo jednotlivci sú označení priamo za *„ambicióznych a karieristických jednotlivcov“*[6] a ďalšia ich kariéra je násilne, umelo prerušená administratívnymi opatreniami, čím sú ich možnosti aktivity a predovšetkým možnosť recepcie a reflexie ich výtvarnej tvorby radikálne limitované.
Režim paradoxne ponechal aj nevhodným autorom možnosť aktívnej participácie na tvorbe štátom financovaného umenia. Pre všetkých výtvarníkov existovala možnosť zostať v slobodnom povolaní a živiť sa svojou profesiou, napríklad venovať sa realizáciám do architektúry. To neznamená, že situácia výtvarníkov neakceptovaných mocenskými štruktúrami bola priaznivá. Naopak, aktívni organizátori alternatívnych akcií museli najmä v druhej polovici 70. rokov znášať sústredený nátlak zo strany moci. Napriek možnosti živiť sa výtvarným umením, ich východisková pozícia bola zámerne zhoršená, aby boli znevýhodnení aj pri monumentálnych realizáciách. Presadenie ich výtvarného diela do verejného priestoru (architektúry) bolo pre nich malým taktickým bojom s oficiálnymi pravidlami, manévrovaním v rámci mantinelov a skutočným využívaním slabín pre nich veľmi dôležitý cieľ, ktorým bola tvorba sama.

1 Správa o činnosti ZSVU, In: Za socialistické umenie, Bratislava 1974
2 Tamtiež. Na výstave Ako sme žili V SNM (2008) bol vystavený signovaný plagát Š. Bednára: Vlastnými silami budujeme svoj domov – samostatný slovenský štát. Š. Bednár vyzerá ako presvedčený a pravoverný bojovník za komunizmus, ale rovnakú agitáciu robil aj pre Slovenský štát, ale to si zrejme nikto nepamätal alebo sa to skrátka prehliadlo. Je pravda, že tento plagát je formálne príbuzný komunistickým plagátom, takže Š. Bednár sa vlastne metóde socialistického realizmu nikdy nespreneveril, len jeho osobné zásady neboli vždy také pevné.
3 Správa o činnosti ZSVU, In: Za socialistické umenie, Bratislava 1974
4 Správa o činnosti ZSVU, In: Za socialistické umenie, Bratislava 1974
5 V nepriazni sa napríklad neocitli všetci účastníci Konfrontácií a pod.
6 Správa o činnosti ZSVU, In: Za socialistické umenie, Bratislava 1974

Daniela Čarná

Sám som sa stal otáznikom

Joseph Beuys hlásal, že každý človek môže byť umelcom, pokiaľ v sebe objaví zdroj tvorivosti. Pre Júliusa Kollera je každý človek ufonautom, no nie každý si toto poslanie uvedomuje. On sám sa s ním stotožnil. Hranice umenia rozšíril na pojem kultúry a do umenia začlenil všetko, čo k životu patrí. Vrátane toho, čo ho presahuje.

Július Koller (1939 – 2007), počas minulého režimu protagonista neoficiálnej výtvarnej scény, je v súčasnosti vyhľadávaným autorom zastúpeným v najvýznamnejších domácich a medzinárodných zbierkach. Vyše štyri desaťročia komentoval udalosti každodenného života, počas socializmu aj po jeho páde, prostredníctvom antiobrazov a antihappeningov, textilných obrazov, textových oznamov, kultúrnych situácií, športových udalostí či Univerzálno-kultúrnych Futurologických Operácií (U.F.O.). Ich reprezentatívny výber predstavila výstava Vedecko-fantastická retrospektíva v Slovenskej národnej galérii v dvojkurátorstve Aurela Hrabušického a Petry Hanákovej s ambíciou putovať po (zatiaľ bližšie nešpecifikovaných) medzinárodných inštitúciách. Výstava reflektovala autorovu pozostalosť, ktorá okrem artefaktov zahŕňa množstvo dokumentačného materiálu a materiálu denníkového charakteru, na hranici medzi umením a dokumentom.
Už počas štúdia maľby na VŠVU u Jána Želibského, popri civilistických maľbách a portrétoch namaľoval Koller dnes legendárny textový obraz More (1963 - 64) a v roku 1964 realizoval provokatívny ready-made Pohár čistej vody (škoda, že na výstave prezentovaný prázdny), nabúravajúc tradičný model chápania umenia. Jeho tvorbou sa prelínajú komentáre doby v podobe antihappeningov, textových kariet a oznamov, ktoré pracujú so slovami a posunmi ich významov: POROZ UMENIE, NEDOROZ UMENIE, UME NIE, či skratkou U.F.O. – Univerzálna Fantastická Okupácia, Univerzálna Fyzkultúrna Organizácia, Univerzálne Futurologické Oznámenie, atď. Znejú takmer ako hra, návod na dosadenie vlastného významu. Príznačný otáznik ako signatúru a symbol svojej tvorby Koller používal od roku 1969: *„Špecializoval som sa na pochybovanie o všetkom, na spytovanie sa, na otázky. Otáznik sa stal mojím podpisom, sám som sa stal otáznikom.“* Maľoval ho na plátno, na vlastné čelo, ako ornament na čičmiansku drevenicu, na pingpongovú raketu, či do prírody. V roku 1970 sa stáva ufonautom a v prijatej roli sa objavuje v celej sérii fotograficky zaznamenaných situácií a autoportrétov: *„Čo nemožno zobraziť maliarstvom, namaľovať farbami, to treba urobiť vlastnou osobou.“* Pre komunikáciu s UFO civilizáciami využíval každú príležitosť: na streche domu, na pohorí Sandberg na okraji Bratislavy, či na balkóne na najvyššom – štvrtom poschodí svojho bytu a zároveň ateliéru dúbravského sídliska na Kudlákovej 5, (kam „postúpil“ presťahovaním zo suterénneho bytu svojej mamy z Klobučníckej 5). Na plošine tatranského vrchu s názvom Galéria Ganku v roku 1980 vytvoril fiktívnu UFO-galériu, ako *„prvú galériu pre kozmohumanistickú kultúru, komunikačné médium medzi nebom a zemou.“*
V textovom ozname Univerzálno-kultúrna Futurologická Operácia: Totálne maliarstvo (1970), akomsi „manifeste“, v poslednom bode píše: *„U.F.O. T.M. je „obraz“ ktorý zanecháva o sebe profesionálny maliar vo vedomí iných ľudí.“* Obraz, ktorý Július Koller – maliar, konceptualista, ufonaut, dokumentarista a komentátor každodenného života po sebe zanechal, sa predčasne a nečakane uzavrel. Otvorila sa tým možnosť pre ďalšie sondy do jeho neznámych a neprebádaných vrstiev. Jeden z možných obrazov o autorovi nám priniesla výstava, ktorá Kollera predstavila (na okrových stenách) komunikatívnym, divácky atraktívnym, no na charakter autorovej programovo „anti-umeleckej“ a anti-estetickej tvorby azda až príliš uhladeným spôsobom. Ďalší z obrazov ponúka reprezentatívna monografia. Popri zasvätených textoch kurátorov a rakúskeho teoretika Georga Schöllhammera je oživená rozhovorom kurátorky s celoživotnou partnerkou Júliusa Kollera, grafičkou a fotografkou mnohých Kollerovych akcií, Kvetou Fulierovou (ich vzťahu, ktorý sa prirodzene premietol aj do jeho tvorby bola na výstave venovaná samostatná časť). V závere rozhovoru s románovým názvom *Žila som s ufonautom* na otázku kurátorky, ako vážne to vlastne Koller so svojim ufo projektom myslel, jeho tajomstvo taktne uchováva, keď odpovedá, že i pre ňu to ostáva záhadou. A Koller by možno dodal: *„Mne nevadí neznámo.“* Alebo by odpovedal príznačne - ďalším otáznikom.

Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva
SNG, Bratislava, 23. 4. – 20. 6. 2010
Kurátori: Aurel Hrabušický a Petra Hanáková

Krátená verzia textu pre Prostor Zlín

Richard Gregor

Socha a objekt 2010 / Cena Oskára Čepana 2010

Pisateľka denníka SME (25. 6. 2010) sa pozastavuje nad tým, že jubilejný ročník výstavy Socha a objekt organizačne odignoroval magistrát Bratislavy. Dnes (25. 6. 2010), SME neprinieslo ani len informáciu o tom, kto vyhral Cenu Oskára Čepana. Nuž, musím s úsmevom povedať, že náš prvý denník, svojou rokmi ignorovanou fluktuáciou v kultúrnej rubrike, nemá asi kapacity na to, aby uchopil elementárne problémy.

I.
Neviem, prečo magistrát ignoruje jubilejný 15. ročník podujatia Socha a objekt. Nech je dôvod akýkoľvek, nemám vedomosť o tom, že by magistrát musel podporovať projekt len preto, že sa nachádza vo verejnom priestranstve. Viem však prečo podujatie ignoruje odborná obec. Je to preto, lebo jednoducho nemá tému, nemá stanovené kritériá a preto nemá súdržnosť – jednoducho, je kvalitatívne kolísavý. Lepšie diela sú prezentované spolu so slabšími, čím sa celková úroveň nivelizuje na jednu hladinu, exteriérom takmer vždy dominujú veselé sošky, recyklujúce osvedčené polohy dejín sochárstva. Aj keď v minulosti organizátor Viktor Hulík oslovil kurátorov k spolupráci, do ich koncepcií mohol zasahovať a vkladať „svojich“ autorov. (Túto skutočnosť však nekritizujme. Má na to plné právo, pretože je to jeho autorský projekt. Nemôže ho však vyhlásiť ústami SME za verejný záujem a kritizovať nepodporu zo strany mesta.). V podstate sa jadro Bratislavy vždy v lete zmení na lepší zábavný park. Nedivme sa preto, že naša verejnosť sa vkusom zhoduje s komunistickou elitou v uznávaní popisného sochárstva, a vedno s ním Kulicha, až sa aj samotný Svätopluk chystá skočiť z hradu do urbanistickej priepasti Vydrice. Snaha patentovať mýtus, že takto má vyzerať verejné sochárstvo, sa z porevolučných 20 deje už 15 rokov, a príznačným spôsobom podčiarkuje existenciu množstva gýčov, ktoré sa v meste osadili natrvalo (Čumil, Schöne Naci, Napoleónsky vojak, Paparazzi, desivá budka na Hlavnom námestí, Teenageri pri poštovej schránke a fontána na Poštovej, Andersen bez kačičky atď.). Opäť – je to jedna spojitá nádoba. Smutné v nej nie je to, že priemerný sochár sa prelobuje do verejného prostredia a, povedzme, kameňom zatarasí Michalskú ulicu. Smutné je, keď sa kvalitní sochári, vediac, že politický dopyt v súčasnosti preferuje výhradne zábavnú produkciu, podložia tomuto vkusu a prepožičajú svoje meno chlebovke, ktorú navyše dovolia osadiť v centre hlavného mesta – výkladnej skrini našej kultúry a dejín. Nie som si istý, či si títo autori ešte niekedy zaslúžia serióznu štátnu zakázku.

II.
Vernisáž Ceny Oskára Čepana ma prekvapila neprítomnosťou členov komisie na párty a tým, že víťazka pôsobila trochu stratene. Neviem prečo, nerozumiem tomu a nechce sa mi pátrať po tom, prečo sa už týždeň šuškalo, že spomedzi mimoriadne silnej štvorice vyhrá Petra Feriancová. Jej práca je slušný príklad medzinárodného štýlu súčasného umenia, dielo avizuje množstvo významov, hoci na vernisáži u výtvarného a odborného publika prevážili tie nedešifrovateľné. Je veľmi potrebné aby autorka návštevníkom, podobne ako asi komisii, objasnila svoje východiská a zdroje, pretože inak dielo pôsobí vyslovene formálne, hoci zároveň veľmi chic.
Štefan Papčo a Jaro Varga sú zaujímaví a hodnotní finalisti, hoci tento ročník vyznel tak trochu nad ich sily. Treba si tu však uvedomiť, že Varga súbežne s cenou končil svoje vysokoškolské štúdium na VŠVU a Papčovi, ako sochárovi, nemohla stačiť 20-dňová lehota na prípravu nového sochárskeho diela – to by bol šibeničný termín aj pre majstra Kulicha. Myslím si, že Vargova archeológia opusteného objektu školy je v konečnom dôsledku kompaktnejšia než Feriancovej sebavedomá „koláž“, a to najmä v kontexte jeho, pred tromi dňami obhájenej diplomovej práce, ktorá čerpá námet z identického zdroja. Obe Vargove práce sú postavené na prevahe tajomnosti. (Jej odkrývanie som na obhajobách nazval „chlapeckým“, čím som nijak nechcel znížiť jej vážnosť.). Títo dvaja finalisti sa úplne porovnávať nedajú – Varga je akoby viac sústredený, Feriancová zas viac rafinovaná, ich východiská a napokon aj skúsenosti sú diametrálne odlišné. Papčo bol ako sochár, ktorý ako jeden z mála aj pracuje v 3D médiu, v tomto finále znevýhodnený, čo sa ukázalo na „neuležanosti“ jeho práce. Hoci objekt a trojica videí majú pevné kontextuálne zázemie (horolezectvo a jasný postoj k nemu), čo je navyše o autorovi dobre známe, chýba tu silnejšia pointa. V tomto, veľmi podobne s Vargom, demonštrovali vynikajúco nastúpenú cestu, v podstate snahu o pochopenie určitých vzťahových súvislostí. Varga zo vzťahu k činnosti a pozícii človeka v histórii, Papčo zo vzťahu k činnosti a pozícii človeka v prírode. Ide o náročné koncepty, autori ich určite budú rozpracovávať dlhodobo, kým nájdu istotu v definitívnejších postulátoch – podľa mňa je to práve „definitívnosť“ pochopenia, ktorá im vŕta v hlavách. Bolo preto veľmi ťažké okamžite vytvoriť ideálnu prezentáciu pre tohtoročnú cenu. Dosiahnuť jasnú prezentačnú ucelenosť sa podľa mňa podarilo iba Pavle Scerankovej – tento rok je môj privátny víťaz Ceny Oskára Čepana práve ona. Jej príspevok je hodnotný jednak v mimoriadne duchaplných odkazoch do dejín – napríklad ku konceptu Kollera a Ďurčeka, a tiež v produktívnom návrate k estetike objektu a inštalácie 90. rokov, ktorá u nás, podľa môjho

názoru, zostala nedopovedaná resp. bola zbytočne prekrytá módnym nástupom, do určitej miery „pohodlného“ kabinetného počítačového umenia. Možno je táto moja voľba Scerankovej poznamenaná „domácou“ optikou, očakávaním vedomia si kontextu toho, čo umelci prinášajú. Možno si začínam dávať po skúsenosti s príkladom Ondáka trochu väčší pozor na zrýchlené interpretácie, ktorým medzinárodný štýl umenia definuje svoj (pseudo) univerzalizmus – koloniálne nachádzanie rýchlych právd o svete (napríklad tom za železnou oponou).

III.
Ničmenej, mám zvláštny pocit z týchto dvoch podujatí. Akosi sme si na obe zvykli, sú dôležitou súčasťou ročných kolobehov našich životov v Bratislave. Zaujíma ma však ich vývoj. Cena Oskára Čepana, aspoň sa domnievam, mieri do SNG, dnes víťaz, na rok hádam aj finále. Čo Socha a objekt? Stretávam sa s rôznymi náhľadmi na toto podujatie, zo strany kultúrnej obce, aj zo strany politikov. Aj tu je niekoľko ciest, hoci nám neprislúcha zasahovať do súkromnej aktivity. Asi sa len treba opýtať, či je náš verejný priestor už definitívne okupovaný?

Pohľad do inštalácie Pavly Scerankovej, foto: archív autora

Sabina Jankovičová

Prvá výstava angažovanej tvorby

Situáciu na výtvarnej scéne a hlavne nejasnosť pravidiel ilustruje bližší pohľad na Prvú výstavu angažovanej tvorby. Výstavu usporiadal ZSVU v Dome umenia v roku 1972. Prehliadka mala byť vyjadrením novej politiky ZSVU, ktorý sa rozhodol podporovať a finančne motivovať tvorbu umelcov s cieľom znova obnoviť produkciu správneho umenia.[1] Stimulácia tvorby výtvarníkov mala byť zabezpečená štipendiami a tematickými výstavami.[2] Prvá výstava angažovanej tvorby mala byť prezentáciou znova nastoleného poriadku vo výtvarnej tvorbe a mala ukázať publiku (aj výtvarníkom), čo bude odteraz pokladané za správne umenie. Pohľad na vybrané diela ukazuje, že kritériá sú veľmi vágne. Je viditeľná nesúrodosť diel a najmä ignorancia hlasno proklamovaných pravidiel. Odsúdenie formalizmu sa ukazuje len ako rétorické cvičenie, zámienka pre odstránenie niektorých nepohodlných jednotlivcov. „Formalistické“ prístupy sú totiž hlavnou črtou väčšiny vystavených diel. Teoretik B. Bachratý v recenzii výstavy konštatuje, že *„svojím charakterom a koncepciou sa stala vyvrcholením programových snáh o upevnenie doterajších výsledkov progresívnej realistickej umeleckej tvorivej metódy“*[3], ale skutočný realizmus z hľadiska formy absentuje. Autor konštatuje, že *„v zázemí výstavy stála pevná ideová a ideologická orientácia.“*[4] To v praxi znamenalo skôr osobnú previerku autora, jeho postojov a činnosti. U nevhodných jedincov bola odmietnutá aj ich tvorba z dôvodov formálnych alebo tematických, ktoré ale u iných neplatili. Výstava ukazuje pluralitu foriem od rôznych foriem modernizmu po abstrakciu. Modernistické výrazové prostriedky sú akceptované, štylizácia a impresionistický rukopis sú samozrejmosťou. Pri krajinárskych motívoch dominuje impresionizmus a cézanizmus, pri figurálnych kompozíciách expresionizmus a kubizmus. Iný recenzent výstavy, J. Hraško, dokonca túto skutočnosť priznáva a vyzdvihuje: *„osobne ma zaujala – popri očakávaných a tradičných realistických podujatiach autorov v tomto názore už renomovaných – poloha realistickej tvorby, kde od priameho bežného zobrazenia autor preniká do polôh formove a formálne redukovaných alebo náznakových, dá sa povedať aj heslových.“*[5] Toto zmätočné vyhlásenie jasne odhaľuje novú náplň pojmu realizmus v situácii, keď modernu nie je možné zavrhnúť je akceptovaná. Je hladko integrovaná do pojmu realizmus a tým do oficiálneho umenia. Ideológovia si zrejme uvedomovali nemožnosť návratu k sorele stalinistického typu, a pravdepodobne nad touto možnosťou ani neuvažovali, pretože by tým zdiskreditovali sami seba a svoj návrat k moderne v druhej polovici 50. rokov. Faktom je, že tento raz im neboli dodané záväzné pokyny v podobe sovietskych vzorov, takže si dovolili túto odchýlku a použiť aj výrazové prostriedky cudzie sorele. Štylizácia foriem sa akceptovala, pretože vedie *„do vyšších, citových sfér“*[6], bola akceptovaná expresia, pokiaľ znázorňovala pozitívne city (angažovanosť, optimizmus, bojovnosť, hrdinstvo, utrpenie ľudu). Naopak negatívne (vnútorné) emócie, ako pesimizmus, existenčná úzkosť, a pod. boli naďalej nevhodné ako prejav dekandencie.
Ako príklady absolútneho chaosu v hodnotách zo strany oficiálnych miest, teda ZSVU, je možné uviesť konkrétne príklady vystavených diel. Na výstavu sa dostali aj diela výtvarníkov, ktorí naplno rozvíjali v 60. rokoch rôzne „dekadentné“ formy umenia – ako napríklad M. Urbásek alebo J. Koller. Koller, samozrejme, túto výstavu neoboslal konceptuálnym dielom, ale obrazom Povstalecká Banská Bystrica, ktorý znázorňuje námestie v Banskej Bystrici podané suchým, lineárno-plošným štýlom. Autor aj dielo boli akceptované, napriek aktivitám J. Kollera v 60. rokoch a charakteru jeho voľnej tvorby – antiumenie sa pri tom pokladalo za vážnu úchylku. Naopak M. Urbásek zaslal dielo celkom v duchu svojej vtedajšej tvorby, ale na serigrafii je miesto fragmentu písmena fragment päťcípej hviezdy. Dielo bolo akceptované ako dosť angažované, čo je takmer nepochopiteľné, pretože by mohlo byť vnímané aj ako nevhodné znázornenie symbolu. V 50. rokoch by na seba negatívna interpretácia nenechala dlho čakať a bola by pre výtvarníka reálne nebezpečná.[7] Tieto dva príklady asi najjasnejšie ukazujú absurditu celej situácie, reálny cieľ všetkých zmien a ideologických prejavov – odstrániť len konkrétnych ľudí. Ďalšie vystavené diela selektívnosť pri aplikovaní zásad len potvrdzujú. Napriek predvídateľnému výsledku oboslal výstavu dielom aj J. Jankovič. V duchu svojho prístupu k téme SNP, dielo znázorňovalo mŕtveho partizána zakrytého celtou. Téma síce angažovaná, ale stvárnená nevhodne „pesimisticky“. Ale napríklad mladý začínajúci výtvarník Š. Prokop je zastúpený reliéfom Tiene, ktorý znázorňuje bližšie nedefinované symbolické figúry dosť podobné Jankovičovej figurácii. Mladý výtvarník Š. Prokop sa v 60. rokoch neskompromitoval, tak si mohol dovoliť to, čo „dekadentný“ autor nie. Ďalší predstaviteľ mladšej generácie R. Sikora má na výstave sériu grafík venovaných ekologickej tematike – v tomto období teda akceptovanej ako dostatočne angažovanej téme. Aj R. Sikora je v roku 1972 zatiaľ neskompromitovaný nevhodnými organizačnými aktivitami. Celkom bez problémov sú na výstave abstraktné diela A. Žačka alebo A. Cepku – prirodzene preto, že sú klasifikované ako úžitkové, takže sa na ne kritériá angažovanosti a správnej formy nevzťahujú. Na výstave sú dokonca aj obrazy M. Laluhu a M. Paštéku, napriek tomu, že aktivity Skupiny M. Galandu budú vzápätí ostro odsúdené na Zjazde ZSVU.
Uvedené príklady jasne ukazujú priam tragikomické črty nového poriadku. Pravidlá neboli jednoznačne určené, respektíve sa aplikovali ad hoc, podľa potreby a ešte sa aj za pochodu menili, ako v prípade Galandovcov. Možnosti boli rozširované, alebo okliešťované, hranice modifikované podľa situácie. Vystavené diela na tejto manifestačnej výstave ukazujú, že záležalo skôr na osobe autora a jeho aktivitách v „krízových“ rokoch, ako na jeho diele a charaktere jeho voľnej tvorby. Vybraní výtvarníci sa dostali do nemilosti ani nie tak kvôli samotnej tvorbe ako hlavne kvôli aktivite. Neboli teda aplikované akékoľvek kritériá hodnotenia výtvarných diel, ale hlavnú úlohu zohral ľudský faktor. Hlavnou motiváciou pri kádrovaní bola závisť a žiarlivosť, nie objektívne pravidlá, tie sa len dodatočne vymysleli. (vyzdvihla sa podľa potreby organizačná aktivita, kontakty so zahraničím atď). Zároveň výtvarníkom vytlačeným na okraj diania bola umožnená paradoxne nielen ateliérová tvorba, ale dokonca aj možnosť profesionálneho uplatnenia realizovaním niektorých zákazok do architektúry. Napriek tejto, z hľadiska ľudskej a profesionálnej existencie, pozitívnej skutočnosti, ich postavenie bolo nepriaznivejšie a nepohodlnejšie ako pozícia tých, ktorí sa dostali znova do centra diania a mali možnosť rozhodovať. Svojím osobným postojom stratili možnosť prezentácie v galériách a tlači, ich diela nesmeli byť kupované do zbierok (štátnych) galérií a nemohli získať štipendiá a príspevky zo SFVU. Okrem toho bola ich činnosť neustále sledovaná a ich organizačné a výtvarné aktivity zámerne marené.[8]

1 Pozri aj Jablonská, B.: Lži, dilemy a alternatívy obrazu, In: Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985, Bratislava, 2002, str. 52
2 Viac pozri: Rusinová, Z.: Problém koexistencie kultúr, In: Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985, Bratislava 2002, str. 18
3 Bachratý, B.: 1. celoslovenská výstava angažovanej tvorby, In: Výtvarný život, č 2-3, 1973, str. 14
4 Správa o činnosti ZSVU, In: Za socialistické umenie, Bratislava 1974
5 Hraško, J.: K jednej z polôh výstavy angažovanej tvorby, In: Výtvarný život, č 2-3, 1973, str. 15
6 Tamtiež
7 Reprodukcie pozri: 1. celoslovenská výstava angažovanej tvorby, In: Výtvarný život, č 2-3, 1973
8 Pozri napríklad Zhodnotenie výsledkov práce dosiahnutých v roku 1978, In: Sivoš, J.: XII. správa ZNB, Dokumenty k činnosti Správy kontrarozviedky v Bratislave v rokoch 1974 – 1989, Bratislava, 2008, str. 296

Omar Mirza

(Stručná) zápisnica z vypočúvania

Dátum: 20. máj 2010 * Čas: 10:00

Miesto: Ministerstvo kultúry SR,
Nám. SNP 33, Bratislava

Vec: Vypočutie kandidátov výberového konania na pozíciu generálneho riaditeľa Slovenskej národnej galérie

Vypočúvaní: Vladimír Beskid (kurátor a riaditeľ Galérie Jána Koniarka v Trnave), Richard Gregor (kurátor Galérie Cypriána Majerníka v Bratislave), Anton Konečný (pracovník ministerstva vnútra, Štátny archív Bratislava pobočka Skalica, vedúci oddelenia stredovekých fondov), Alexandra Kusá (poverená generálna riaditeľka SNG)

Vypočúvajúci: Ivan Jančár (riaditeľ Galérie mesta Bratislavy), Dušan Buran (zástupca SNG, kurátor), Katarína Čierna (zástupkyňa zamestnancov SNG), Juraj Čarný (zástupca AICA), Ján Bakoš (Ústav dejín umenia SAV Bratislava – predseda komisie), Marek Pokorný (riaditeľ Moravskej galérie Brno), Pavol Šimunič (generálny riaditeľ sekcie kultúrneho dedičstva MK SR), Monika Lopušanová (riaditeľka odboru múzeí, galérií a knižníc MK SR), Jana Motyčková (riaditeľka odboru umenia MK SR)

Štruktúra vypočúvania:
1. časť – predstavenie kandidátov a ich koncepcií
2. časť – 4 otázky:
1. Najväčšie negatíva a pozitíva doterajšej činnosti SNG,
2. Návrhy možností začlenenia SNG do medzinárodného kontextu,
3. Prístup SNG k verejnosti,
4. Prvý krok vo funkcii
3. časť – doplňujúce otázky komisie

Poznámka: účasť verejnosti = akreditovaní novinári

1. kandidát: **Vladimír Beskid**
- celých 10 minút prvej časti „minul“ iba na svoje predstavenie, ku koncepcii sa už nestihol dostať
- pôsobivý úvod bol zrejme zameraný najmä na členov komisie, ktorí nepoznajú jeho prácu (na ukážku priniesol množstvo kníh, publikácií a výstavných katalógov, na ktorých spolupracoval)
- vymenoval množstvo negatív, ako jediné pozitívum uviedol dlhodobý projekt mapovania dejín slovenského umenia 20. stor.
- ťažiskovým bodom jeho koncepcie bola nová definícia štruktúry SNG, jej rozdelenie na samostatné úseky (staré umenie, moderné a súčasné umenie, architektúra a dizajn), ktorých ekonomické (a pod.) otázky by však boli riešené spoločne
- pri otázke zahraničia spomenul systémovú a pravidelnú spoluprácu so zahraničnými inštitúciami, export a import výstav a pod.
- 3. otázka: napr. zvýšenie transparentnosti voči verejnosti o správach z činnosti, zmena otváracích hodín, inovácia webu, podpora vydávania materiálov ku kultúrno-edukačným aktivitám, spracovanie a otvorenie zbierkových fondov atď.
- prvý krok: stretnutie so zriaďovateľom (MK SR), rokovanie o novej štruktúre a o rekonštrukcii
- na doplňujúce otázky komisie nereagoval dostatočne presvedčivo, slabšia argumentácia
- Predseda komisie dáva otázku, či nepomýšľa nad doplnením tretieho stupňa vysokoškolského vzdelania. Kandidát odpovedá, že časom snáď áno.
- hlavná idea: zmena
- celkový dojem: koncepcia bola dobre a odborne pripravená, žiaľ kandidát pôsobil rozpačito a nervózne

2. kandidát: **Anton Konečný**
- najzaujímavejšie myšlienky z predstavenej koncepcie: akvizícia predmetov (tlače, šperky, nábytok) do zbierok pomocou internetových aukcií, ponechanie pôvodného status quo SNG, sprístupnenie možnosti vystavovania aj regionálnym umelcom...
- kandidát by si chcel ponechať aj doterajšie zamestnanie, pretože „ho to baví“
- argumenty, prečo by sa mal stať gen. riad. SNG: Kandidát vypátral, že v bližšie nešpecifikovanom slovenskom kostole sa nachádza originálny obraz od van Dycka. Ak ho zvolia, túto lokalitu prezradí. Ďalej sa z rôznych listín a spisov dopátral, že v Dunaji je potopená loď s rímskymi sarkofágmi. Do konkurzu sa vraj prihlásil preto, aby tieto predmety pomohol priniesť na svetlo sveta.
- návrh umiestniť Kunsthalle do PKO
- SNG má podľa neho najlepšie exponáty v SR, ktoré treba ukazovať viac v zahraničí (menoval napr. Rumunsko či Bulharsko)
- navrhuje zriadiť v priestoroch SNG cukráreň, ktorá by tam v zlom počasí pritiahla rodičov s deťmi
- prvý krok: ponuka postu prevádzkovej riaditeľky A. Kusej
- Predseda komisie dáva otázku, prečo kandidát poslal koncepciu písanú rukou. Kandidát odpovedá, že v knižnici si to nemal čas napísať na počítači. Ďalej uvádza, že ju pôvodne ani nechcel odoslať, no keď na autobusovej stanici zistil, že si na pošte zabudol aktovku, rozhodol sa prihlášku predsa len poslať.
- hlavná idea: hľadanie pokladov
- celkový dojem: príjemné osvieženie konkurzu a veľké plus za odvahu prihlásiť sa

3. kandidát: **Richard Gregor**
- podobne ako u V. Beskida decentralizácia na tri samostatné celky (galérie), avšak s iným delením: staré a moderné umenie, súčasné umenie, architektúra a dizajn (model, ktorý použila Zuzana Bartošová v rokoch 1990-1992)
- každá galéria by mala mať samostatné priestory - zefektívnenie činnosti pobočiek mimo BA
- iniciácia a podpora medzinárodnej výstavnej a zbierkotvornej činnosti
- dôležitosť internetu a webovej stránky: odborno-kritický archív slov. umenia, verejne prístupné zdigitalizované zbierky
- najväčšie negatíva: uzavretosť, elitárstvo, sebastrednosť
- najväčšie pozitíva: odborná a výstavná činnosť (publikácie), digitalizácia
- orientácia na zahraničie: napr. vedecko-výskumné úlohy aj o zahraničných umelcoch, pritiahnutie divákov z okolitých miest (napr. Viedeň, Brno, Budapešť)
- PR galérie zveriť odborníkom
- prvý krok: stretnutie so zamestnancami SNG
- koncepcia vo viacerých bodoch podobná V. Beskidovi
- Predseda komisie dáva opäť otázku, či kandidát nepomýšľa nad doplnením tretieho stupňa vysokoškolského vzdelania. Kandidát odpovedá, že určite áno, ale počas pôsobenia v SNG by na to nemal čas.
- hlavná idea: zmena
- celkový dojem: suverénny, dobre pripravený, koncepcia prepracovaná do detailov, presvedčivá argumentácia na množstvo otázok komisie

4. kandidátka: **Alexandra Kusá**
- najpálčivejší problém: rekonštrukcia
- reorganizácia galerijnej štruktúry, avšak pri zachovaní súčasného modelu (zmena najmä v oddelení administratívnej činnosti od vedeckej)
- zmeny v ekonomickej a mzdovej politike
- posilnenie vedy a výskumu: založenie samostatného výskumného pracoviska
- zachovanie kontinuity v expozičnej a akvizičnej činnosti, dokončenie budovania dvoch nových výstavných priestorov – kabinetov (staré umenie, moderné a súčasné umenie)
- zmena inštitucionálnej politiky: vznik poradných orgánov a externých komisií
- najväčšie negatívum: rekonštrukcia
- najväčšie pozitívum: najväčšia profesionalita v rámci Slovenska
- využitie účasti na benátskom Bienále ako nástroj medzinárodnej výstavnej politiky
- niektoré návrhy a riešenia sú podobné ako u ostatných kandidátov: napr. zlepšenie webovej stránky, edičná činnosť aj v cudzom jazyku, zlepšenie kontaktov s okolitými krajinami a ich inštitúciami, import a export výstav, zlepšenie komunikácie s verejnosťou atď.
- prvý krok, citujem: „Pravou“ (nasleduje smiech komisie)
- hlavná idea: kontinuita
- celkový dojem: kandidátka je mimoriadne sebavedomá, s istotou odpovedá na neveľa otázok komisie, koncepcia je jasná a prehľadná, no občas nie úplne konkrétna
- kandidátka je v určitej výhode oproti ostatným, pretože jediná dôverne pozná pozadie, súčasný stav a interné záležitosti SNG

Rezultát: veď viete...

Gabriela Garlatyová

Alžbeta Štefunková Szabó / Kresba ako denník

Písanie o tvorbe Alžbety Štefunkovej Szabó je vlastne upozornením na menej známu umelkyňu žijúcu v Brne. Vychádzam z jej autorskej výstavy s názvom Rovnováha, ktorú som v roku 2009 kurátorsky pripravila v Mestskej galérii v Rimavskej Sobote. Výstava bola prehliadkou najnovšej tvorby umelkyne, ale aj pokusom retrospektívne odkryť jej tvorbu.

A. Štefunková Sz. (1941, Trnovec nad Váhom) nastúpila na slovenskú výtvarnú scénu začiatkom 70. rokov 20. storočia. V roku 1972 mala prvú samostatnú výstavu v Galérii Cypriána Majerníka v Bratislave. Ako absolventka grafickej a ilustrátorskej školy prof. Vincenta Hložníka na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave prešla zaujímavým umeleckým vývojom, ktorý sa formoval hlavne v médiách kresby a grafiky. Na jej tvorbu upozornila aj nedávna autorská výstava v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici (kurátorka K. Kubičková), ktorá sa tam konala počas riaditeľského pôsobenia Aleny Vrbanovej.
Autorská výstava predstavila výber z jej tvorby od roku 1969 zameraný hlavne na kresbu, v čítaní tém autorkiných cyklov: napr. Rovnováha (1979), Venované Silvii Plath (1993), List z herbáru (1998), Leto na ostrove korytnačiek (2007), Zajace, Vtáky a iné. Súčasťou prezentácie bola aj kolekcia olejomalieb, ktorá poukázala na charakter maliarskeho, intuitívneho a detailne podrobného zaznamenávania prítomného v kresbách. A. Štefunková Sz. sa vyjadruje najmä kresbou, ktorú charakterizujú čisté línie a istá ruka. Jej výtvarné myslenie obsahuje na jednej strane krehkú kvalitu kreslenia (zaznamenávania znakov ceruzkou, efemérne a dočasné kvality papierového podkladu) a na druhej strane racionálnu konštrukciu obrazového poriadku (pravidlá klasickej grafickej a kresliarskej školy). Jej kresby sú denníkovými zápiskami vlastných príbehov, ktoré formálne pôsobia ako idylické, rukopisne kultivované ilustrácie, niekedy plnofarebné, expresívne a aj minimalisticky úsporné. Ich podstatou sú však odkazy jej subjektívnej výpovede, hovoriace o rôznych osobných skúsenostiach a zážitkoch, o konvenciách a stereotypoch v živote žien, ktoré nie sú vo svojich významoch idylické, a už vôbec nie vyprázdnené. Majú v sebe autorský nepokoj, zvláštne znamenia znakov, spytovanie sa na osud. Sú cielené na telesnosť, citový a psychický život ženy. Tiež sú autobiografické: vlastné životné a rodinné udalosti, citové a senzuálne zážitky (ženské telo prirovnávané k rastlinám, ich kráse a dočasnosti; zobrazuje antické a biblické hrdinky: autoportrét ako ležiaci akt s rukami v krči, ukrižovanie martýrky). Názov výstavy podľa perokresby Rovnováha z roku 1979 naznačuje krehkú a subtílnu výpoveď, ktorá je výpoveďou ženy o ženách. Tematizácia ženského rodu je v súčasnom umení pomerne častým a rôznorodo spracovávaným fenoménom. U Štefunkovej Sz. sa jedná o individuálny a intímny manifest ako únik pred spoločenským dianím v čase, kedy to ešte nebolo módne a ako téma oficiálneho umenia nemožné. Femínne témy sú v tvorbe autorky dopĺňané prírodnými zobrazeniami zvierat: zajacov, vtákov a rastlín, ktoré majú symbolistické kvality. Zajace maľuje a kreslí ako milé a jemné tvory, ale zároveň aj ako zlovestné a znepokojivé znamenia, podobne ambivalentné ako biele vtáky, jedovaté huby a rastliny. Výstava vyskladaná z kresieb a malieb vzniknutých v rôznych obdobiach do jednej úvahy o tvorbe umelkyne, a aj tento text, sú poukázaním na jej tvorbu a poctou osobitej umelkyni.

Klára Kubičková Kucsera, kurátorka väčšiny jej výstav o nej poznamenala: *„Celistvosť a jednota sveta umenia Alžbety Štefunkovej Sz. sú určené ženským princípom.“* Na jej grafický cyklus ovplyvnený dielom F. Kupku upozornila nedávna výstava Kupkovské iniciace v Zlíne (2009) v kurátorstve Jiřího Valocha: *„Mne zaujalo rozvinutí kupkovského podnětu na pomezí abstrakce, spjaté s hledáním jakési paralely přírody, symptomaticky nejčasteji skal, balvanů, kamenů... .“*

Richard Gregor

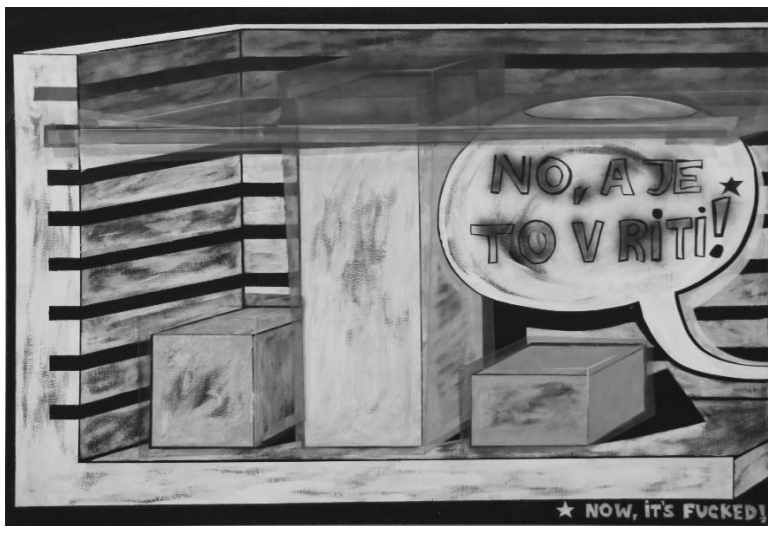
Zrod významu u Juraja Puchovského

Z dnešného pohľadu vnímam ako príznačné, že sa počas šťastnej pluralizácie slovenského umenia pred polovicou uplynulej dekády ako osobitná hodnota nejavila historizujúco-symbolická vetva súčasnej maľby. Vladislav Zabel, Jozef Srna ml., Juraj Puchovský, Pavol Stručka, Robo Bielik (ešte skôr Veronika Rónaiová a v niektorej zo svojich polôh Stano Bubán) – sú autori, ktorých niektorí kritici mylne považujú za stredný prúd.

Okrem potreby zohľadniť všeobecnú kultivovanosť ich obrazov nám, kritikom, pripomenuli kritérium, na ktoré sme sa pri posudzovaní konceptuálneho diela a tiež voľnej maľby prestali koncentrovať – pomer autorského rukopisu (vrátane dimenzie jeho intimity) vo vzťahu k zvolenej technike. Takéto práce treba selektovať veľmi prísne formálne. Na doterajších výstavách či v ateliéroch som vždy videl silnejšie aj slabšie momenty (najmä čo sa týka) modelácie figúr, osobitne vtedy, keď sa jednalo o realistický či klasický maliarsky jazyk. Prenesene sa to dotýka aj symbolistných malieb, nezávisle od výtvarnej skratky a štylizácie, ktorá ich môže charakterizovať. „Prekvapivo“ sa teda s návratom maľby do kontextu širokej náruče po–konceptuálneho umenia vrátili aj najvlastnejšie, až školské otázky anatómie, maliarskej techniky a bravúry.
Jednou z dominantných ambícií Mestskej galérie v Rimavskej Sobote a jej kurátorky Gabriely Garlatyovej v poslednom období je práve poukazovať na typ maľby odkazujúcej k predmoderným tradíciám a symbolizmu. Ide väčšinou o svojím spôsobom nedocenených autorov, ktorí zatiaľ rezignujú na ráznejšie sebapresadzovanie, čo je jednak sympatické a príznačné, ale tiež nevyhnutné pre vierohodnosť charakteru ich osobnej tvorby a výpovede. Aktuálna výstava Juraja Puchovského (leto 2010) je dôkazom veľkého sústredenia a poctivého hľadania, a možno povedať, že tento autor prešiel za posledné roky citeľným vývojom. Od prvotného zaujatia fantasknými motívmi (nezabúdajme, že VŠVU končil u prof. Kállaya), od priebežného tendovania k „medailónovej“ maľbe, postavenej na výraznej kresebnosti, cez dekadentný cyklus spoluprác s *enfant terrible* slovenskej maľby Igorom Ondrušom, až po aktuálne seba-skúmajúce autoportréty. Keď mal Puchovský pred rokmi (možno trochu predčasnú) samostatnú výstavu v Galérii mesta Bratislavy, obával som sa, že mu hrozí zacyklenie – síce nie v kállayovskej maniere, ale vo vlastnej imaginativite, ktorej formálne prevedenie javilo isté známky samoúčelnosti, možno ilustratívnosti. Táto obava sa však nepotvrdila. Dnes prezentuje pomerne zrelý cyklus plátien a malieb na drevo (ide o materiál s konceptuálnou nadhodnotou, keďže sa jedná o drevá postelí z kláštora). Spomedzi nich možno súhrnne označiť za vynikajúce najmä tie menších rozmerov. V komornom formáte totiž vynikne jeho maliarska skratka rovnako ako konkrétny portrét. Puchovského imaginatívnosť vo všeobecnosti naznačuje nevedomé prenikanie potlačovaných obsahov. Je na prvý pohľad jasné, že autor rozoberá seba a svoju pozíciu (rolu) vo vzťahu k okolitému svetu a tak nás aj v dielach, kde sa priamo neobjavuje, núti uvažovať najmä o ňom. Samozrejme sa ponúka interpretácia o nevedomí a podvedomí, pričom to, že na povrch „vystupujúca“ informácia má prevažne existenciálne ladenie, len dotvára celkový dojem *znepokojenia*. Nie je dnes jediným umelcom, ktorému ide predovšetkým o vyjadrenie znepokojenia (*Unheimliche*), ktoré je centrálnym zdrojom jeho nálady. Posun vidím v tom, že túto náladu už dnes vie vedome identifikovať – preto volí symbolistický, viacvýznamový jazyk s mnohými stretmi (skutočných i pridaných) významov, a práve preto volí ono „zatemnenie“ – temnosvitnú farebnú škálu, ktorá nás neomylne vovádza do žiadúcej atmosféry. Je cenné, a autor môže byť spokojný, keď v rôznej miere presnosti prenesie nielen svoj zámer, ale aj svoj vzťah k tomuto zámeru na príslušné plátno, ktoré potom percipienta prinúti vnímať vec/fakt/dojem rovnako. Nejde pritom o doslovnosť čítania, ani o dielo bezozbytku vysvetlené samé sebou v kruhu – skôr sa nám autor takéhoto obrazu zdá byť reálnejší, zosobnený. Toto je veľká Puchovského devíza, aj napriek nevďačnosti autoportrétu – len porovnajme malé staršie maľby s týmito dnešnými: začínajú mať význam. Myslím, že autoportrét bude pre neho len odrazový mostík k širšiemu rozhliadaniu sa – a viac na ľudí, než veci. Potrebuje k tomu konkrétny typ skúsenosti, ktorá prináša väčšiu odvahu a istotu pri pomenovávaní – pravdivom, aj za cenu nepríjemností.

Lenka Kukurová

Ako sa dostať z jednej veľkej krízy



Výstava Mária Chromého v Kasárňach-Kulturparku

Galéria Make Up v košickom Kulturparku v Kasárňach predstavila v júni výstavu Mária Chromého. Prezentácia autorových prác z posledných troch rokov prebehla na Slovensku po dlhšom čase, nakoľko autor žije a pracuje v Prahe. Časť exponátov bola už v minulosti predvedená na pražských výstavách, približne tretinu však autor vytvoril špeciálne pre Košice. Český názov výstavy *SPECIÁLNÍ NABÍDKA – SLEVA 0%* odkazoval k českým politickým pomerom, ktoré sú v časti diel parodované.
Mário Chromý vo svojej tvorbe reaguje na aktuálne politické skutočnosti. Permanentne sleduje dianie na politickej scéne, niektoré výrazné javy abstrahuje a v dielach ich posúva do všeobecnejšej roviny. Pracuje v širokej škále médií: venuje sa soche, inštalácii, maľbe, videu. Chromý je však tiež hudobníkom – stál pri zrode punkovej formácie Iné kafe a v súčasnosti má kapelu so svojou priateľkou Helenou. Inšpirácia punkom je zrejmá aj v jeho tvorbe: autor ironizuje autority a vysoký životný štýl, pracuje s odpadovými materiálmi a „estetikou zlého vkusu". Štýl Mária Chromého pripomína diela Martina Kippenbergera. Paradoxom Kippenbergera je, že sa napriek svojim subkultúrnym inšpiráciám stal počas svojho krátkeho života legendou v oblasti vysokého umenia. Chromý pred časom vyhral cenu Oskára Čepana. Paradoxom nášho kultúrneho prostredia zas je, že táto najprestížnejšia slovenská cena profesionálne postavenie laureátov zväčša nijako neovplyvní ani neuľahčí. Tak sa aj Mário Chromý naďalej kriticky k spoločnosti vyjadruje z pozície „na okraji".
Autor svojimi dielami vyplnil veľkú výstavnú sálu Kulturparku. Pred vstupom do galérie na chodbe návštevníci narazili na kontajner s doň ponorenou ľudskou figúrou, ktorá na chvíľu vytvorila dojem, že by sa mohlo jednať o performance. Bola to však socha človeka ponoreného do odpadkov, ktoré tvorili len reklamné hypermarketové letáky. Hyperrealizmus sa tu stretol s odkazom na hyperkonzum a jeho spoločenské externality.
Pri vstupe do expozície výstavnému priestoru, členenému stĺpmi, dominovala nadrozmerná textilná pavučina. Pri bližšom pohľade divák zistil, že je tvorená do seba vpletenými kravatami. Okrem odkazu k pasci biznisu nainštalovanie diela medzi stĺpy galérie (dojem bol takmer site-specific) vyvolávalo aj asociácie ku galerijnej prevádzke.
Výstava obsahovala dve sochárske série: sériu grafov a plastelínovú sériu. Staršia séria ručne modelovaných figurálnych výjavov s malými rozmermi inštalovaná na sokloch, vznikla v roku 2009. Zobrazuje osobnosti českej politickej scény ako plastelínové postavičky. Na rozdiel od ostatných vystavených diel majú tieto sochy kvôli lepšej čitateľnosti popisky. Niektoré výjavy však slovný doprovod nepotrebujú. Václav Klaus ako dôchodca na lavičke v parku, ktorý kŕmi holuby, ironicky odkazoval k známej piesni Karla Kryla „Důchodce". Tento spevák-rebel sa objavuje v aj ďalšom výjave, kde po boku novodobého „rebela" Daniela Landu hrá na gitaru, zatiaľ čo Landa „hajluje". Je to Chromého jednoznačný komentár absurdného Landovho gesta, keď prespieval Krylove protestsongy.
Niektoré z postáv medzičasom zmizli z vrcholnej politiky a ostávajú zhmotnené len v kolektívnej pamäti a v plastelíne: Paroubek rozbíjajúci hlavu Topolánkovi v televíznom štúdiu pivovým krígľom. Iné postavy prekvapivo prežili politické turbulencie: komunistický poslanec Randsdorf, ktorý spolu s ďalšími dvoma komunistickými politikmi vystupujú v scéne ako z Hamleta na hrobe Klementa Gottwalda. Použitie plastelíny bolo Chromého zámerom ako odkaz na krátku životnosť javov či malosť pomerov. Napriek nestálosti materiálu sú objekty realistické a majú sochársku kvalitu. Pripomínajú sériu sochárskych výjavov od švajčiarskych umelcov Fischliho a Weissa nazvanú *Suddenly this Overview*. Hoci ich súbor je modelovaný z nepálenej hliny, námet sa čiastočne prekrýva a korešponduje: jedná sa o fiktívne ironické scénky z reality dôležitých spoločenských postáv.
Sochárska kolekcia grafov bola vytvorená priamo pre výstavu. Grafy aktuálne reagujú na prebiehajúcu hystériu spojenú s hospodárskou krízou. Koláčový alebo tiež kruhový graf sa stáva čisto sochárskym objektom – odkaz k otázke chýba, časti koláča nesú len odpovede-nápisy: áno, nie, neviem a jedna časť grafu sa rozteká na beztvarú hnedú hmotu so zrejmou referenciou. Spojnicový graf z drôtov a zmiešaného materiálu, obsahujúci červené hodnoty, je v priestore doplnený dvomi figúrami. Skleslou ľudskou postavou, zahľadenou do zeme, a postavou mačky. Obe sú vytvorené zo zmesi drôtov, polyuretánovej peny a lepiacej pásky.
Táto sochárska séria pôsobí nedokončene, objekty majú neucelenú formu, ktorá akoby len-len držala pohromade. Použitým materiálom je nájdený odpad a sochy sú vytvorené akoby „na kolene". Odrážajú princíp práce Mária Chromého, ktorý komentuje dianie kolo seba ad hoc a vytvára diela napríklad pri televíznom spravodajstve, čím ironizuje aj vlastný tvorivý proces. Séria grafov obsahuje aj maľbu. Námetom je stĺpcový graf, ktorý prekročil červený strop – farebnosť využíva prehnanú reklamnú neónovú estetiku. Bublina vo výjave ho komentuje: „No, a je to v r...". Konkrétna, presná skutočnosť, ktorú grafy zvyčajne vyjadrujú, sa stáva abstraktnou a tým vyprázdnenou, ale aj prekvapivo univerzálnou.
Chromý vystavil aj videá, v ktorých pracuje s gifovou animáciou. Sú to krátke parodické scénky reagujúce na fragmenty bežnej reality. Častým princípom tvorby autora je účinná vypointovaná skratka. Obzvlášť pri animáciách sa však táto skratkovitosť niekedy mení len na jednoduchý žart, čo by si mal Chromý viac ustrážiť. Najzdarilejšie z videí na výstave využíva vizuál z CD určeného pre reklamu a korporátne účely. CD obsahuje univerzálne použiteľné fotografie úspešných podnikateľov v štýle „jehovistického realizmu". Autor tieto fotografie rozhýbava a vytvára mini-príbehy s parodickým vyznením. Pre pointu diela je dôležité vedieť, že sa jedná o nájdený a privlastnený vizuálny materiál, čo ale nie je v popiske uvedené.
Z diel Mária Chromého je jasne čitateľný jeho kritický pohľad na svet korporácií, dobrých mravov a spoločenských tabu. Po vzhliadnutí výstavy, ironizujúcej mnohé privilegované spoločenské pravdy, návštevník získa silný pocit, že podstata problémov súčasnej spoločnosti leží niekde úplne inde ako v hospodárskej kríze.

Viac o autorovi: www.myspace.com/mariochromy
Výstava: Mário Chromý – Speciální nabídka – sleva 0%
3. 6. – 4. 7. 2010, Make Up Gallery, Kasárne/Kulturpark
kurátor: Radovan Čerevka
Mário Chromý: Bez názvu, 2010, sprej a maľba na plátne

Nina Vrbanová

Nina Šošková: Relax (out_in) / Outdoor Gallery, Nitra

Galéria situovaná na podstavci priamo pred vchodom do okázalého, avšak sterilne unifikovaného nákupno-zábavného centra je už sama osebe významotvorná. Dielo, ktoré je tu vystavené, automaticky a priam podmienečne reaguje na miesto, pred ktorým sa nachádza, sémanticky sa k nemu vzťahuje. Charakter *Outdoor Gallery*[1] v Nitre ako akejsi alternatívnej a otvorenej výstavnej platformy teda predurčuje povahu, vnímanie i interpretáciu diela realizovaného na báze site-specific, pričom prirodzene preferuje formu inštalácie a stratégie public artu. Kým vo svete je takýto typ či forma galérie dávno zažitá, u nás ide zrejme o prvý počin svojho druhu, ktorý nadväzuje na prezentačné formy billboardových vizuálnych projektov.
Počas júna tohto roka priestor podstavca pred OC Mlyny obsadila inštalácia mladej výtvarníčky – sochárky, dnes doktorandky FVU AU v Banskej Bystrici Niny Šoškovej s názvom *Relax (out_in)*, ktorej kurátorstva sa ujala teoretička umenia Mira Sikorová. Z hľadiska formálnych prvkov čisté, postkonceptuálne vystavené a minimalisticky pojednané dielo sa pohybovalo na hranici inštalácie a objektu. Pozostávalo z umelého trávnika, pokrývajúceho celú plochu podstavca, a paušálnej záhradnej lavičky, bežne dostupnej v príslušných obchodoch typu Baumax. Šošková tu vytvorila simuláciu fragmentu mestského parku alebo záhrady, pričom pomerne flexibilne a najmä angažovane reagovala na nedostatok resp. úplnú absenciu oddychových miest v meste. Zároveň, celkom konkrétne, na ich neprítomnosť práve v tesnom okolí novovzniknutého obchodného centra, ktoré arogantne opomína záujmy mesta a verejného života, a lavičky ponúka výhradne po predložení účtu. Je potrebné najprv vojsť dnu a nechať sa baudrillardovsky zviesť. Všetko je tu umelé – podstavec, pôvodne určený na reklamu a zábavu, trávnik i lavička, okolie i samotný obchodný dom, čo nabáda čítať aj Šoškovej dielo ako dostupný, kúpiteľný produkt.
Názov inštalácie jednoznačne a priamočiaro, umocňujúc povahu daného verejného priestoru, odkazoval ku kvalitatívnej dichotómii Šoškovou vizualizovaného relaxu vonku (v parku, v záhrade, v prirodzenom prostredí) a relaxu vnútri (v tomto prípade nezmysleného až absurdného oddychu pri nakupovaní, trávení voľného času v nákupných centrách a pod.). Simulatívna, instantná a zároveň fakticky produktová povaha použitých ready-made pritom rafinovane zdôraznila stratu akejkoľvek autenticity na oboch stranách. Sériová výroba vyfabrikovaného relaxu sa odohráva vonku aj vnútri, zásadnejší rozdiel medzi nimi mizne. Rovnako, ako sa dnes vzájomne prelieva slangový význam slov „in" a „out", ktoré strácajú svoje opozičné statusy a dochádza k ich ambivalentnej zámene. Využitie práve týchto „pojmov" v názve diela zároveň tematicky odkazovalo k narastajúcej globalizácii nášho kultúrneho (nielen jazykového) priestoru i bežného spôsobu života. V súvislosti s reflektovanou inštaláciou však ostalo nezmeneným pravidlom, že „in" sú práve nákupy, spotreba a paradoxný frenetický relax.
Šošková sa svojou inštaláciou navrátila k polohe aktualizovaného post-popartu a jeho pôvodne kritickým ideám namiereným proti konzumu. Paradoxne akoby ponúkala pred OC Mlyny produkty konkurenčnej značky. Miesto je tu rozhodujúce. Má súčasne „pomníkový" charakter podstavca (pripomeňme Manzoniho *Sokel sveta*), ktorý tu slúži či pôvodne mal slúžiť reklame a tak sa aj Šoškovej dielo stalo odkazom na reklamu nedostatku miesta na relax.
Svojou formou zároveň jej lavička nadviazala na niekoľko podobných realizácií. Pripomeňme len inštaláciu Daniela Didu *Únikový vchod* (2008), situovanú rovnako v Nitre pred obchodným domom Tesco, len niekoľko metrov od OC Mlyny. Zo starších diel našej výtvarnej scény možno zmieniť zvukovú inštaláciu Ilony Németh *The Bench* (2000) a dokonca niekoľko samostatných výstav leitmotivicky pracujúcich práve s estetikou nábytku (napr. Nybüvitt, GJK, 2002). Ideovo však Šoškovej dielo zostalo svojské, originálne, a to najmä v rovine reakcie na aktualitu konkrétneho miesta, ako aj samotného aktu upriamenia pozornosti na jeho problematické rysy (paradoxná kritická reklama, typ antireklamy). V tomto zmysle je dôležité a sympatické, že dielo počas trvania výstavy nenašlo len svojich divákov, ale aj aktívnych užívateľov. Stalo sa funkčným, plnohodnotnou súčasťou verejného priestoru, ktorý bol takto napokon prinútený pomenovať a priznať svoj vlastný nedostatok.

1 Bližšie info na www.outdoorgallery.sk.

foto: Daniel Dida

Sabina Jankovičová

Príčiny plurality foriem v 70. a 80. rokoch

Zmeny v organizácii výtvarného umenia sa vždy odvíjali od politicko-spoločenských zmien. Najmä pre monumentálnu tvorbu je pochopenie spoločenského rámca kľúčové. Výtvarné umenie malo pre komunistický režim veľký význam nielen ako nástroj propagandy, ale aj ako prostriedok estetizácie tzv. životného prostredia. Podľa dobovej teórie malo umenie priniesť do každodenného života novú kvalitu, ktorá bola ľudu v predchádzajúcom období odopieraná. Monumentálna tvorba bola hlavným nástrojom ako umenie dostať priamo medzi ľudí, medzi všetky vrstvy a sociálne prostredia. Táto výtvarná tvorba, prepojená s novovznikajúcou architektúrou, sa dostávala bezprostredne pred zraky divákov, čím sa stávala najviditeľnejšou a zo strany režimu najsledovanejšou oblasťou výtvarného umenia.
V prípade splnenia očakávaní z hľadiska obsahu a formy podľa predstáv režimu bola aj patrične oceňovaná. Bola pokladaná za najprestížnejší tvorivý prejav a výtvarníci, tvoriaci podľa pravidiel, sa tešili veľkej vážnosti a oceneniu. Pomery na slovenskej výtvarnej scéne sú kľúčom k pochopeniu podoby monumentálnej tvorby v 70. a 80. rokoch. Legislatívne zázemie podporujúce tvorbu výtvarného umenia do architektúry na jednej strane otváralo veľké možnosti a podporovalo rozmach tejto oblasti, na druhej strane existovali brzdiace mechanizmy a okolnosti vyplývajúce zo samej podstaty systému. Samotná podoba režimu v tomto období, odlišná od situácie represívnych 50. rokov, priamo vplývala na možnosti výtvarného prejavu vo verejnom priestore. Nedôslednosť režimu v skutočnom presadzovaní hlasno deklarovaných zásad bola zároveň základom pre pluralitu foriem, ktorá je charakteristickou najmä pre toto obdobie.
Nebolo možné ignorovať udalosti odohrávajúce sa v priebehu 60. rokov, preto aj v zásadnom dokumente nastoľujúcom normalizáciu, v *Poučení z krízového vývoja po XIII. po zjazde KSČ*, strana priznáva potrebu reforiem naštartovaných počas obrodného procesu.[1] Poučenie je premysleným ospravedlnením situácie po príchode vojsk. Reformy ako také neboli priamo zavrhnuté a odsúdené, naopak boli označené ako potrebné. Jedinou výhradou bolo, že tento proces riadili nesprávni ľudia (Dubček a spol.), ktorí situáciu nezvládli. Svojimi aktivitami v konečnom dôsledku postupovali proti strane a jej vedúcej úlohe a vlastne sa snažili zničiť existujúce zriadenie.
Podobný stav nastal aj v oblasti umenia – návrat k socialistickému realizmu stalinistického typu už nebol možný. Moderna bola rehabilitovaná už v polovici 50. rokov. Vývoj nasledujúci po akceptovaní moderny sa vymkol z rúk ideológom a predstavoval nebezpečnú anarchiu, ale ideál režimu sa tento raz posunul k overenej istote už omilostenej moderny. Tento obrat k moderne sa zakryl vhodnou rétorikou, navonok sa hovorilo znova o socialistickom realizme, ale ani tento raz nebol žiadaný výtvarný prejav nijako presnejšie definovaný, len ideologickými poučkami o službe pre ľud. Moderna, ktorá bola znova hlavným výrazovým prejavom zaslúžilých a oceňovaných umelcov, bola po dekadencii foriem 60. rokov zrazu nanajvýš zrozumiteľnou vyjadrovacou formou. V tejto novej situácii získala moderna postavenie vhodného umenia a stala sa nasledovaniahodným vzorom.
Socialistický realizmus začiatkom 70. rokov znovu uvedený ako oficiálny štýl, bol paradoxne z formálnej stránky často veľmi blízko moderne. Názov socialistický realizmus zostáva znova len heslom bez reálneho obsahu. Nejasná definícia umožňovala pohyb, voľnú tvorbu aj oceňovaným angažovaným umelcom. Osobná prestíž týchto umelcov sa neodvíjala natoľko od ich tvorby, ktorá zostala modernistickou s výnimkou krátkeho obdobia snáh o sorelu v 50. rokoch. Ich pozícia vyplývala skôr zo správnych politických postojov. *„Pod pojmom angažovanosť chápeme spoločenský, občiansky postoj, ktorý je postojom oddaného služobníka ľudu, aktívneho účastníka socialistickej výstavby, hlboko predchnutého ideami vlastenectva a internacionalizmu. Angažovanosť sa však prejavuje predovšetkým v jeho tvorbe..."*[2] V zásade angažovanosť znamená voľbu správnej témy, ako ukazuje aj prvá výstava angažovanej tvorby (kde skutočne vidíme, že režim naozaj nevie, čo vlastne chce – len neakceptuje niektorých konkrétnych umelcov). Socialistický realizmus tohto obdobia je v zásade to, čo predtým – hocičo, ale nie od hocikoho. *„Ide nám o diela socialistické obsahom i formou. Socialistické svojím zámerom, ale aj svojou novosťou a pokrokovosťou výrazu, rozletom talentu, sviežosťou rukopisu a farebnosti."*[3] V niektorých formuláciách dokonca už nie je používaný pojem socialistický realizmus, ale socialistické umenie, kam je možné prepašovať so správnym zdôvodnením všetko.
V správe ZSVU môžeme paradoxne nájsť odporúčanie typu: *„Povinnosťou sa stáva uviesť do života socialistický realizmus ako tvorivú metódu, ktorá dáva všetky možnosti rozvíjania najrozmanitejších štýlov, výrazových polôh, formálnych výdobytkov a experimentovania."* Priamo sa otvára pole pre pluralitu foriem a výrazu, ktorú môžeme sledovať v priebehu nasledujúcich rokov v ateliérovej, ale aj monumentálnej tvorbe. Dokonca aj správna forma už ale nie je označovaná ako realistická, ale socialistická (?) a je charakterizovaná nič nehovoriacimi frázami o farebnosti a rukopise. V zásade znova nastáva situácia, kedy sú podstatné frázy, ich použitie a využitie pri hovorení a písaní o konkrétnych dielach. Ak je reč správna a súborom kodifikovaných poučiek vystihuje a prekrýva skutočnosť, akceptovateľné bude naďalej všetko.
Ako jedinú charakteristiku pre socialistický realizmus nasledujúceho obdobia správa uvádza len vzletnú frázu: *„Ideové zákonitosti socialistického realizmu budú objasňované na základe princípov marxisticko-leninskej estetiky, straníckosti, triednosti a ľudovosti umenia."*

1 ÚV KSČ schválil dokument Poučenie z krízového vývoja spoločnosti po XIII. zjazde KSČ v decembri 1970.
2 Správa o činnosti ZSVU, in: Za socialistické umenie, Bratislava 1974
3 Tamtiež

Mira Sikorová

Ako udeliť cenu za najlepšie dielo vo verejnom priestore

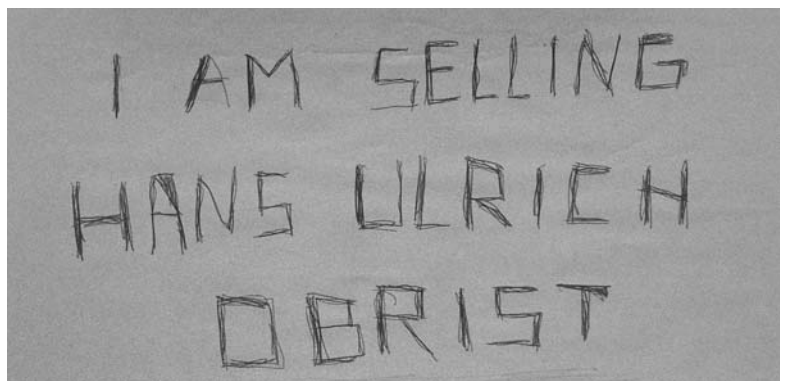
Takmer totožný je názov príspevku Mateja Vakulu (narodený v roku 1981, absolvent Katedry intermédií a multimédií na VŠVU u Ilony Németh) do výstavy organizovanej Považskou galériou umenia v Žiline v spolupráci s Krajskou galériou výtvarného umenia v Zlíne, venovanej problematike umenia vo verejnom priestore. Na rozdiel od ostatných diel prezentovaných na výstave[1] disponuje iným charakterom. Ide o happening (jeho zostrihaný záznam je momentálne premietaný v rámci výstavy), ktorý vzišiel z privátnej iniciatívy autora udeliť symbolické ocenenie za najlepšie dielo zrealizované vo verejnom priestore na Slovensku.
Odhliadnuc od skutočnosti, že jeho **Cena za najlepšie dielo v(o) verejnom priestore (2010)**, ktorá môže pôsobiť ako samostatný projekt s prvkami akčného umenia, vsadený do tematického rámca výstavy, je zároveň voľným pokračovaním jeho staršej akcie Nikdy nebolo lepšie (2007), v ktorej podstúpil audienciu u súčasného primátora Žiliny a odovzdal mu dar - „cenu“ za sochy v meste, čím vyjadril kritický pohľad výtvarníka nielen na ich kvalitu, ale aj okolnosti, za akých vznikli.[2] Navyše vtedy dostal prísľub podpory pri organizovaní ceny za najlepšie dielo vo verejnom priestore v budúcnosti. Je škoda, že jeho aktuálny projekt nakoniec magistrát symbolicky nezastrešil, ani nepodporil – hlavným dôvodom bol nedostatok času na jeho relevantnú prípravu spojenú s dlhodobejšou komunikáciou s vedením mesta v predstihu (autor v súčasnosti študuje na Massachusetts Institute of Technology v USA a svoje dielo vytvoril v rámci letných prázdnin), predsa sa mu jeho príspevok do výstavy podarilo primerane uchopiť. Svojou realizáciou opätovne upozornil na umenie vo verejnom priestore na Slovensku vo všeobecnosti, že je primerané kvalitné diela tohto typu oceňovať, ale aj na to, ktoré z nich by v skutočnosti (nie v priamej súvislosti s jeho nomináciami) za pozornosť naozaj stáli. Iniciatíva tohto typu by totiž mohla byť v portfóliu aktivít inštitúcie galerijného typu, resp. inej, ktorá sa venuje prezentácii a výskumu výtvarného umenia alebo jeho výučbe. Čo však k nej neodmysliteľne patrí, je monitorovanie projektov realizovaných vo verejnom priestore a ich odborný výskum, ak si uvedomíme, že za posledných 20 rokov (o 10 viac ako bol časový úsek vzniku hodnotených diel v projekte) na Slovensku nevznikla a dodnes neexistuje širšia základňa kvalitných diel vo verejnom priestore, ktoré by mohli byť platformou pre výber a súťaž tohto typu. Ovplyvnili to primárne finančné dôvody a faktor, že sú vo verejnom priestore – mieste, ktoré spravidla spadá pod správu magistrátov, a tak sú iniciatívy umeleckých zásahov do neho (nie v bežnom sochárskom – často krát v priemernom či podpriemernom prevedení) prijímané veľmi opatrne. Z týchto dôvodov by stálo za to aktivitu tohto druhu na Slovensku rozbehnúť a realizovať v zodpovedajúcom organizačnom a odbornom rámci, čo nakoniec autor v statemente k projektu uvádza ako – dúfajme – uskutočniteľnú budúcnosť tohto projektu. A nepochybne by pre autorov so záujmom o takúto výtvarnú produkciu mohla byť motivujúca i patričná finančná odmena udelená víťazovi.
Matej Vakula nominoval desať projektov, ktoré spadajú do voľne ohraničenej kategórie umenia vo verejnom priestore, aby z nich následne ním prizvaná porota, zostavená z výtvarníkov a kunsthistorikov, určila víťaza. Jeho výber diel (priznávam, že ho autor so mnou konzultoval) odráža viacero charakteristík súčasného umenia vo verejnom priestore na Slovensku. Predovšetkým sú tieto diela, popri existujúcich brakových turistických atrakciách alebo neustále sa objavujúcich sochách spodobujúcich osobnosti z histórie, prevedených v dnes prekonanom historizujúcom spracovaní (navyše autormi s diskutabilnom kvalitou tvorby), a umiestňovaných na základe bližšie nevysvetlených okolností, stále výrazne menšou skupinou. Na druhej strane, hoci ide o subjektívny výber výtvarníka – nie teoretika, je jeho projekt ojedinelou sondou, protovýskumom v tejto oblasti, aj keď nakoniec smerujúcim do výtvarnej realizácie. I z tohto dôvodu sa v skupine nominovaných ocitla typologicky pomerne rôznorodá zmes diel a projektov, od zásahov do verejného priestoru, billboardových realizácií, až po eventy či akcie v ňom a súčasne diela, ktoré sú skôr „o verejnom priestore“ – napríklad diela J. Vargu a T. Rafu.[3] Preto došlo zo strany poroty k výzve na korekciu názvu jeho projektu vsadením zátvoriek, aby presne odrážal charakter všetkých nominovaných diel. Je sympatické, že zúčastnení členovia poroty reflektovali na výzvu autora[4], čím projekt získal potrebnú odbornú úroveň, ktorá sa prejavila najmä v stanovení kritérií na posudzovanie nominovaných diel. Ich uplatnením sa zvažovala angažovanosť, existencia kritického a politického akcentu, aktuálnosť a stála prítomnosť jeho rezonancie, miera schopnosti komunikácie s verejnosťou, aké kladie otázky a v neposlednom rade aj kvalita realizácie diela.
Víťazom sa stal Monument pre monument (2008) od maďarského autora Istvána Csákányiho, ktorý sa nachádza pri kruhovom objazde, tzv. rondli v Žiline. Požadovaný politický akcent v ňom nie je na prvý pohľad čitateľný, odkryje sa až pri uvedomení si, že socha (realistické spodobenie autora v životnej veľkosti) držiaca solárny panel, ktorý ju v noci osvetľuje, stojí na jednom zo stĺpov verejného osvetlenia – pozostatku megalomanského a nikdy nefungujúceho projektu socialistickej architektúry. Tým realizácia v sebe nesie i ekologický akcent ako odpoveď na predošlú éru a súčasne je pozitívnou víziou budúcnosti. Navyše je svojou formou zaujímavou alternatívou voči všetkým realistickým monumentálnym sochám v našom verejnom priestore.
Záznam z rozhodovania poroty je v zostrihanej podobe (cca 2 hodiny trvajúcom videu) prezentovaný v prítomnosti reliktov z jej zasadnutia – rokovacieho stola a príslušných textových a obrazových materiálov, ktoré umožňujú získať širší obraz o všetkých nominovaných dielach, ako aj o udelení anti-ceny za najhoršie dielo vo verejnom priestore, tzv. Bronzovej mäteže 2010.[5] Práve vytvorenie záznamu je v projekte Mateja Vakulu kľúčovým. Stojí za vynaloženú trpezlivosť si ho vidieť, sprostredkúva totiž druhú stranu – tú, čo zostáva vo všeobecnosti pri zasadaní komisií utajená, a prináša množstvo informácií o umení vo verejnom priestore ako takom z diskusie prítomnej odbornej obce – neopakovateľného hapenningu. Navyše je osobitým upozornením na fakt, že odborný hlas, vyjadrujúci sa ku zámerom realizovať a osadiť diela vo verejnom priestore na Slovensku, je stále vyslovene ignorovaný.

1. Výstava Prostor / Priestor Ž(I)LIN(A) má dokumentačný charakter. Sú na nej prezentované diela piatich slovenských a piatich českých výtvarníkov, ktorí realizáciu svojich diel orientujú na verejný priestor. Ide o diela vzniknuté v časovom rozpätí posledných piatich rokov. Kurátori: Mira Sikorová (PGU Žilina) a Martin Fišr (KGVU Zlín).
2. Autor cenu poňal ako protest voči tomu, že centrum Žiliny je dodnes miestom, kde sa nachádzajú výlučne sochy od Ladislava Beráka (s výnimkou predraženej epoxidovej fontány od Andiky Berákovej na Mariánskom námestí), autora s obsažným registrom ideológii poplatných socialisticko – realistických diel z minulosti, ktorý po roku 1990 pre mesto vytvoril viacero plastík národných dejateľov a významných osôb z histórie (sochy Sv. Cyrila a Metoda, A. Hlinku, Ľ. Štúra, J. Hurbana a ďalšie). Všetky sochy sa do verejného priestoru dostali bez výberového konania, bez zverejnenia údajov o ich financovaní a v priamej spolupráci s magistrátom vedeným v rokoch 1990 – 2006 politikom SNS Jánom Slotom.
3. Autor nominoval nasledujúce diela: Anton Čierny – Predstavenie (2002), Egoart – Ilegálne osadenia búst (2003), Peter Kalmus – Billboardová (i)lustrácia (2000), Michal Moravčík – Readymade (2006), Stano Filko a Fedor Blaščák – 12 farieb skutočnosti (2006), Jaroslav Varga – Little Big City (2008), Tomáš Rafa – 162214 (2010), Nina Šošková – Život v ... (2010), István Csákányi – Monument pre monument (2008), Ilona Németh – billboard z projektu Donaumonarchie (2006).
4. Účasť v porote bola vyslovene dobrovoľná a bez finančnej odmeny. Porota posudzovala projekty v zložení: Marek Adamov, Anton Čierny, Omar Mirza, Roman Popelár, Katarína Rusnáková, Mira Sikorová a Matej Vakula. Oslovení boli i nasledujúci: Juraj Čarný, Radovan Čerevka, Richard Gregor, Mira Keratová, Marcela Lukáčová, Michal Moravčík, Ilona Németh, Roman Ondák, Boris Ondreička, Katarína Slaninová, Alena Vrbanová.
5. Bronzová mätež bola udelená Jánovi Kulichovi za Sochu kráľa Svätopluka na Bratislavskom hrade, víťazovi spomedzi nominovaných: Ladislav Berák a jeho sochy v Žiline, Svetozár Ilavský – Socha Júliusa Satinského v na Dunajskej ulici v Bratislave a Zámer magistrátu mesta Prešov – Projekt sochy Ježiša Krista v Prešove. Nesporne by zoznam nominácií na anti-cenu mohol byť oveľa dlhší - vzhľadom na stav súčasnej verejnej plastiky na Slovensku, no za zmienku stojí, že horúcim kandidátom na „ocenenie“ bol aj Projekt Ježiša Krista (autor Martin Pala), ktorý veľa prezrádza o vnímaní monumentálnej plastiky u nás, o vkuse zadávateľa, ale aj o priepustnosti medzi komerciou, gýčom a umením v mladšej generácii sochárov.

István Csákányi, Monument pre monument, 2008, foto: archív autorky

Ivana Komanická

Je aj teória súčasťou trhu?



Na retrospektívu Júliusa Kollera v Slovenskej národnej galérii sa už musíme pozrieť v kontexte globalizovaného umenia, v ktorom je trh neviditeľnou, neexplicitnou a nevizualizovanou univerzalitou. Na túto skutočnosť neupozornil na konferencii venovanej Kollerovi[1], ktorá výstave predchádzala, žiaden teoretik, ale umelec Mladen Stilinović svojou intervenciou.
Chorvátsky konceptuálny umelec zasiahol do teoretického diskurzu a vyjavil skrytú ekonomickú povahu teoretických záujmov. V posledný deň konferencie ako jeden z účastníkov interview, trvajúceho viac než tri hodiny, formátu, ktorým sa preslávil úspešný kritik a kurátor Hans-Ulrich Obrist, odmietol účasť na tomto podujatí a kriticky a tvorivo využil čas určený na rozhovor pre svoju intervenciu. V nej sa vo forme improvizovanej aukcie pokúšal predať kritickému teoretickému publiku svoju prácu s názvom *I am selling Hans-Ulrich Obrist*. Pripomínam, že časopis ArtReview minulý rok zaradil Hansa-Ulricha Obrista medzi sto najvplyvnejších ľudí umeleckého sveta. Stilinović tu komunikuje s publikom priamo bez inštitucionálneho zázemia, bez kritika a kurátora, ba priamo v rozpore s ním a súčasne aj bez neutralizačného efektu bielej kocky. Jeho intervencie vznikajú často in-situ ako reakcia a majú podobu jednoduchých sloganov, mnohokrát s cieľom demystifikovať „inštitúciu umenia“. Jeho práca z ranných 90-tych rokov *AN ARTIST WHO CANNOT SPEAK ENGLISH IS NO ARTIST*[2] podobne ako prednáška na inštitúte v Holandsku, ktorú pre medzinárodné publikum predniesol bez prekladu vo svojom materinskom jazyku, kriticky reflektujú postavenie východoeurópskeho umelca, ktorý musí legitimizovať svoju prácu. Slovinská teoretička Marina Gržinić pripomína, že v novom miléniu je príhodnejšie povedať: *„An artist who cannot speak good English is no artist“* čím naznačuje, že na rozdiel od 90-tych rokov, ktoré boli poznačené veľkým záujmom (aj keď často s neporozumením) o umenie východnej Európy, posledné roky sledujeme nástup éry úplnej westernizácie (globalizácie) umenia.
Pri odkrývaní ideológie trhu a súčasne jej jazyka, Stilinović pracuje so stratégiou stotožnenia. *„Ak je jazyk vlastníctvom ideológie, potom ja tiež chcem byť vlastníkom takého jazyka. Chcem v ňom premýšľať so všetkými jeho dôsledkami“.*[3] Slavoj Žižek upozorňuje na skutočnosť[4], že stratégia hyper-stotožnenia so systémom je omnoho radikálnejšia ako len ironická imitácia. Ironický postup je totiž istým druhom konformizmu, ktorý systému nielenže neprekáža, ale dokonca vyhovuje, keďže nepredpokladá žiaden typ intervencie či zásahu.
Stilinović zamieňa subjekty využívajúc logiku ideológie, keďže berie do rúk ekonomickú moc nad kurátorom. Len tak môže vyznieť absurdnosť trhu s umením. Chorvátsky umelec si často vyberá tie najokrajovejšie časti daného fenoménu, aby vďaka nim napadol samotné jadro systému.
Tak je to aj v iných prácach, v ktorých vo forme jednoduchých sloganov predáva veci, ktoré by nikto nekúpil, ale ktorých máme nutkavú potrebu zbaviť sa („Predám strach“). A naopak kupuje „veci“, po ktorých tak veľmi túžime, ale ktoré nie sú na predaj (Kúpim odvahu či statočnosť). Tým odkrýva fetišový charakter tovaru ako takého a nabúrava tak celú ideológiu trhu.
Musím priznať, že práve rozpor medzi ironickým odstupom publika a stratégiou hyper-stotožnenia autora, viedol k tomu, že v aukcii nakoniec ceny klesali namiesto stúpali a dielo bolo vydražené za jedno euro. Teória samotná si tak s úľavou sama pre seba podržala ilúziu ironického odstupu od trhu svojou neangažovanou hrou. Ale nie je hra či skôr naša neschopnosť interpretovať, ako je vpísaná do celého radu sociálnych sietí, tiež len produktom ideológie?

1. Konferenciu s názvom *Július Koller UFO-naut?* zorganizovala SNG v Bratislave v spolupráci so Spoločnosťou Júliusa Kollera Bratislava/Viedeň a konala sa v dňoch 23. – 26. apríla 2009 v priestoroch Slovenskej národnej galérie.
2. Výraz neprekladám zámerne, keďže ho môžeme rovnako aplikovať aj na teoretika.
3. Cit. podľa Stipančić, Branka: „Some aspects of Croatian Contemporary Art 1949-1999“. *In: ASPECTS/POSITIONS. 50 YEARS FO ART IN CENTRAL EUROPE 1949-1999.* Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000, s.135.
4. Žižek, Slavoj: „Proč Leibach a Neue Slowenische Kunst nejsou fašisté?“ In: *Podkova nade dveřmi. Výbor z textú.* Praha, AVU 2008, s.63 – 67.

Ján Berger

List Sabine Jankovičovej

Vážená pani Sabina,
dovoľte, že až s odkladom reagujem na Vašu priamu a bezprostrednú reakciu na výstavu Ateliéru maľby – Koceľova 23, ktorá sa uskutočnila v bratislavskom Dome umenia (12. 1. – 14. 2. 2010). Po reprízev Nitrianskej galérii (marec, apríl) bola otvorená výstava v Galérii M. A. Bazovského v Trenčíne (7.5.-25.6.2010).
Na úvod by som si dovolil v skratke upresniť rozdielnosť výstav, ktoré spomínate v texte. Pokiaľ výstava ateliéru maľby má charakter „náznakovej“ retrospektívy, pretože ateliér po 21 rokoch má už dnes nového pedagóga a teda výstava sa pokúša o súborné, i keď nie celkom kompletné predstavenie obdobia od roku 1987 do 2008. Treba zdôrazniť, že Ateliér maľby pod mojím vedením bol jediným, ktorý programovo, napriek neprajným okolnostiam, pestoval maľbu. Ostal tiež jediným, ktorý bol vedomou kontinuitou prípravy adeptov maliarstva a jej klasických odkazov. Výstavy „Csudaiovcov“ a „Fischerovcov“ priniesli výberové zoskupenia z bývalých alebo aktuálnych študentov týchto ateliérov na VŠVU.
Záverečná veta Vášho textu ma skutočne potešila a rád ju zopakujem, citujem: „Výstava je skutočným oživením a možno prispeje ku zmene nudných pomerov v mladej slovenskej maľbe“. Úprimne Vám ďakujem za otvorený postoj, ktorý v našom prostredí je vzácnejší ako príslovečný šafrán. Vo svete teórie a kritiky sa ešte zriedkavo uplatňuje voľná myseľ a tak Vaša reakcia, v ktorej som nevycítil všadeprítomnú opatrnosť a kalkuláciu, je vzácna. Schopnosť vcítenia a vlastné prežívanie sa v našom priestore zatiaľ nestali všeobecnejšou výzbrojou a zvyklosťou. Priznám sa, že som trochu váhavo zvažoval svoj nárok na reakciu, nakoľko výstava, ktorej zúčastnení autori, moji odchovanci, sú už za bránou školy, sú umelcami na vlastnej nohe. Úlohu učiteľa som ukončil, ale „neskončil“ sa môj názor. Dodnes sa mi celkom jednoznačne nepodarilo vypovedať to, čo považujem za podstatné, to, čo k umeleckej pedagogike rozhodne patrí. To sa mi nepodarilo urobiť naplno ani v rozhovore s kurátorkou výstavy Xéniou Lettrichovou v katalógu k výstave. Vždy niečo chýba výpovedi o dôvodoch, pre ktoré som volil taký program ateliéru, také otvorené ciele, aké možno nakoniec prezrádza aj výstava absolventov ateliéru.
Môj „konzervativizmus“, ktorý mi bol často priamo i nepriamo vnucovaný exteriérom, nesúvisel s mojimi názormi, mojim videním a maliarskym prejavom. Je možné, že do istej miery vyrástol na mojom špecificky pedagogickom pocite zodpovednosti, možno i značnej osihotenosti názorovej bázy, z ktorej som vychádzal, zo skutočnosti rýdzo umeleckej povahy, ako aj povahy ľudskej, morálnej. Pre mňa bola a bude umelecká škola inštitúciou s jednoznačným poslaním, akým vždy bolo vzdelávanie, je tiež tým, čo neobchádza kontinuitu a tradíciu. Nič by som tiež nemenil na svojom presvedčení, že umelecká výchova je na život a nie na sezónu. Ak mám dnes aspoň nepatrný pocit satisfakcie, je to preto, že moje postoje a snahy, ktorým bola rôznym spôsobom upieraná pozitívna funkcia a aktuálnosť, možno i kvalita v mene zahľadenia sa prostredia do nedefinovaného modelu slobody, modelu bez ukotvenia, absolutizácia príkazov originality a prekračovania hraníc, nevedno ktorých, vyústili nakoniec aj do zmysluplných výsledkov. Zdá sa mi, že výstava, ktorá sa teraz pravdepodobne v najlepšej verzii nachádza v Galérii M. A. Bazovského v Trenčíne, je presvedčivá. Mnohé maliarske prejavy nepostrádajú pôsobivosť a autorskú samostatnosť, tiež Vami spomínané tajomno. Myslím si, že moji bývalí študenti nie sú pomýlení, ale že sú to mladí umelci s presvedčivým a osobne motivovaným svetom.
Umelecké školstvo posledných desaťročí nadobudlo v oblasti voľných umení nie celkom obvyklý a prirodzený spôsob edukácie adeptov umenia. Trendové myslenie, kopírujúce galerijné metódy a trhovú mentalitu akoby vytlačilo právo adepta na systematickú prirodzenú postupnú a neskrátenú prípravu. Uviazlo teda v spároch pretekárskeho stresu od samého počiatku, čo môže prinášať výsledky poznačené povrchnosťou, nezrelosťou a pretvárkou, nevedno za akú cenu. Zabudlo sa na jednotu ducha, oka a ruky a celého komplexu, ktorému sa hovorí remeslo.
Banálnosť tém, motívov nemusí byť prekážkou v objavovaní zaujímavého a často príťažlivého maliarskeho sveta. Tak bolo najčastejšie, lebo celé dejiny maliarstva sú postavené na niekoľkých témach. Úprimne ma teší, že ako mladá teoretička umenia nachádzate pozitívum v tom, čo sa nachádza práve tam niekde na pomedzí medzi nepatrnými znakmi našej existencie, teda ako hovoríte a veľmi rád to potvrdím, v tajomstve. Keby nie práve ono, nestáli by pravdepodobne za to ani diela veľkých majstrov. Som predovšetkým rád, že sa moji mladí kolegovia nemusia skrývať za hocičo, teda ani za pretvárku, ktorá by ukryla vlastnú nedostatočnosť, alebo za takzvaný súčasný prejav. Veď nakoniec súčasné často býva dočasné. Nikto nemôže predvídať, či to veľmi cenné, osobné a osobité príde dnes, alebo pozajtra. Možno príde veľmi neskoro. Škoda, že nás tak často a nepoučiteľne prepadá netrpezlivosť, spupnosť a potreba definitívnych odsudkov.
S pozdravom, Ján Berger, V Bratislave, 20. 5. 2010

Richard Gregor

Prenosný Svätopluk

„Hamsun v žiadnom prípade nebol typom spisovateľa-vzdelanca (...), ktorý má prehľad o spoločenských javoch a problémoch a prepracovaný názor na ich podstatu a príčiny. Bol to naopak spisovateľ-prirodzený talent, samorastlý individualista, ktorý sa stal úspešný predovšetkým vďaka neobyčajnému citu pre jazyk a zmysel pre psychologický detail. Jeho pronemecké chovanie preto nebolo výsledkom nejakého hlbšieho poznania nacistickej ideológie (...). (...) Zástancom demokracie Hamsun naozaj nikdy nebol (...). Jeho pobyt v USA ho utvrdil v jeho averzii voči angloamerickej industrializovanej civilizácii, (...). Skôr než Spojené štáty však bola hlavným terčom Hamsunovho pohŕdania Veľká Británia. Jeho nenávisť ku všetkému anglickému bola takmer patologická.“

(Humpál, M.: Zbloudilcovy stezky. Doslov ku knihe Knut Hamsun: Po zarostlých stezkách. Praha 2002, s.158-160)

Nechcem nasilu porovnávať Knuta Hamsuna a Jána Kulicha, nie je to adekvátne prirovnanie so všetkými dôsledkami. Hamsun totiž najprv dostal v roku 1920 Nobelovu cenu za literatúru (ako 61 ročný) a až vo vysoko pokročilom veku ľudsky zlyhal – verejne, textami v novinách podporoval počas II. svetovej vojny Quislingov kolaborantský pronemecký režim. Literárni historici to zdôvodňujú jeho proti-anglickým postojom, ktorý sa snažím priblížiť úvodným citátom. Ale v jednej veci je toto porovnanie predsa vhodné: Hamsun nemá v Nórsku jediný pomník a nie je po ňom pomenovaná jediná ulica. Jeho činy sú vnímané ako veľké zlyhanie talentovaného umelca – jeho knihy sa síce vydávali a vydávajú, pretože sú kvalitné (posledná mu vyšla po vojne, dopísal ju ako 90. ročný), ako osoba je však zahalený hanbou a pripomína sa len obozretne.
U nás je to naopak. Človek, ktorý podľa svedectiev súputníkov vyhadzoval ľudí zo školy len za prejavenie vlastného názoru, dnes starec, je nateraz víťazom kauzy Svätopluk, hoci slobodná a slobodne komunikujúca spoločnosť legitímne spochybnila (formou štátnej odbornej komisie) jeho vo všetkých ohľadoch nevydarenú sochu politicky a propagandisticky zneužitej historickej postavy. Kulich aktívne podporoval a podľa svedectiev i dotváral ideológiu socialistického umenia – vo verejnom priestore a neskôr počas normalizácie na škole – nie však pre vieru v socialistickú ideológiu, ale výhradne pre svoju kariéru. Ako inak by sme na aktuálnej výstave na bratislavskom hrade mohli vidieť jeho, v princípe rovnako poňaté sochy, portréty či medaily ľudí ako: Janko Alexy, Ján Mudroch, V. V. Štech a Chatam Sófer, M. R. Štefánik, Matka Tereza, Ježiš Kristus (mohli sa títo portrétovaniu z jeho rúk brániť?) – keď zároveň, ako píše Tomáš Štrauss (SME, 8.9.2010), z VŠVU vyhnal Jozefa Kostku, Ľudovíta Fullu, Vincenta Hložníka, Alexandra Trizuljaka, Ernesta Zmetáka, Alexa Mlynárčika?
A vonku na uliciach zatiaľ stáli Leninova hlava a milicionár a tendenčne zobrazení, komunistami privlastnení partizáni? (Mimochodom, rovnaká apropriácia dnes stihla Svätopluka – ľavičiari sa to v minulých dobách dobre naučili.) Nie je to jasný dôkaz o chytráckosti autora?

Krajina bez názoru
Krajina mala problém. Nový predseda parlamentu zdedil kauzu, ktorá dokladá aroganciu predošlých špičiek. Nemohol však konať razantne a sochu vrátiť občianskemu združeniu, pretože by to mohlo vyznieť ako „lacný“ revanš predošlej vláde. (Umenie v našej spoločnosti navyše nikdy nepredstavovalo argument, za ktorý sa oplatí riskovať politickú kariéru.) Už premiestniť sochu by bol vlastne triumf rozumu, ktorého jediným ťahom na bránu napokon zostala požiadavka komisie opraviť najvypuklejšie z nezmyselných detailov (podkovy, ostrohy, gardistický znak, text atď.). Lenže ani pri premiesnení by sa problém neriešil – socha by totiž tak či tak ostala. A keďže sa zdá, že ju naozaj neodstránime, potom nový archetyp (v zásade prvého) 3D zobrazenia Svätopluka v našej krajine bude navždy pochádzať z roku 2010, bude navždy úbohý, a jeho tvorcom navždy bude Ján Kulich, socialistický normalizátor bez chrbtovej kosti. Aký väčší dôkaz o jej nevhodnosti, než odborné stanovisko, sme to vlastne potrebovali? Veď socha najviac oslovila extrémistov, najväčšie pohnutie národnej hrdosti pri pohľade na jazdeckú sochu pocítili neofašisti. Parametre univerzálneho národného symbolu (ako je Sv. Václav na pražskom Václavskom námestí – ktorého sochu J. V. Myslbek pripravoval dve desaťročia!) sa jednoducho nedostavili, pretože sa obišli základné pravidlá, ktorých súčasťou je široká diskusia o tak vážnej duchovnej investícii.
Táto kauza viac než čokoľvek doteraz odhalila perverznú dejinnú zákonitosť o ľuďoch, ktorí bez sebareflexie v totalitárne zakorenenom uvažovaní prešli revolučnou zmenou režimov, a tiež ukázala našu totálnu nezrelosť – neschopnosť postaviť sa im a rozumne uchopiť niečo tak dôležité ako je národný symbol. Po roku 1989, tento rok v júni a vlastne (o to alarmujúcejšie!) aj teraz – je to obrovský národný hazard so základnými hodnotami definujúcimi našu spoločnosť, od všeobecnej etiky až po individuálny vkus. Predseda parlamentu tým, že ignoroval odporúčanie komisie, na seba zobral všetku zodpovednosť za svoje rozhodnutie sochu ponechať. Možno má pocit, že sa zachoval rozvážne, ako štátnik. Opak je však pravdou, nikto nebude spokojný: ani tí, čo sochu osadili, ani Kulich (ktorý si konečne zažije čo to je, keď mu komisia hovorí, ako má tvoriť), ani sklamaná kultúrna obec, neveriacky sledujúca tento slovenský variant kultúrneho liberalizmu.

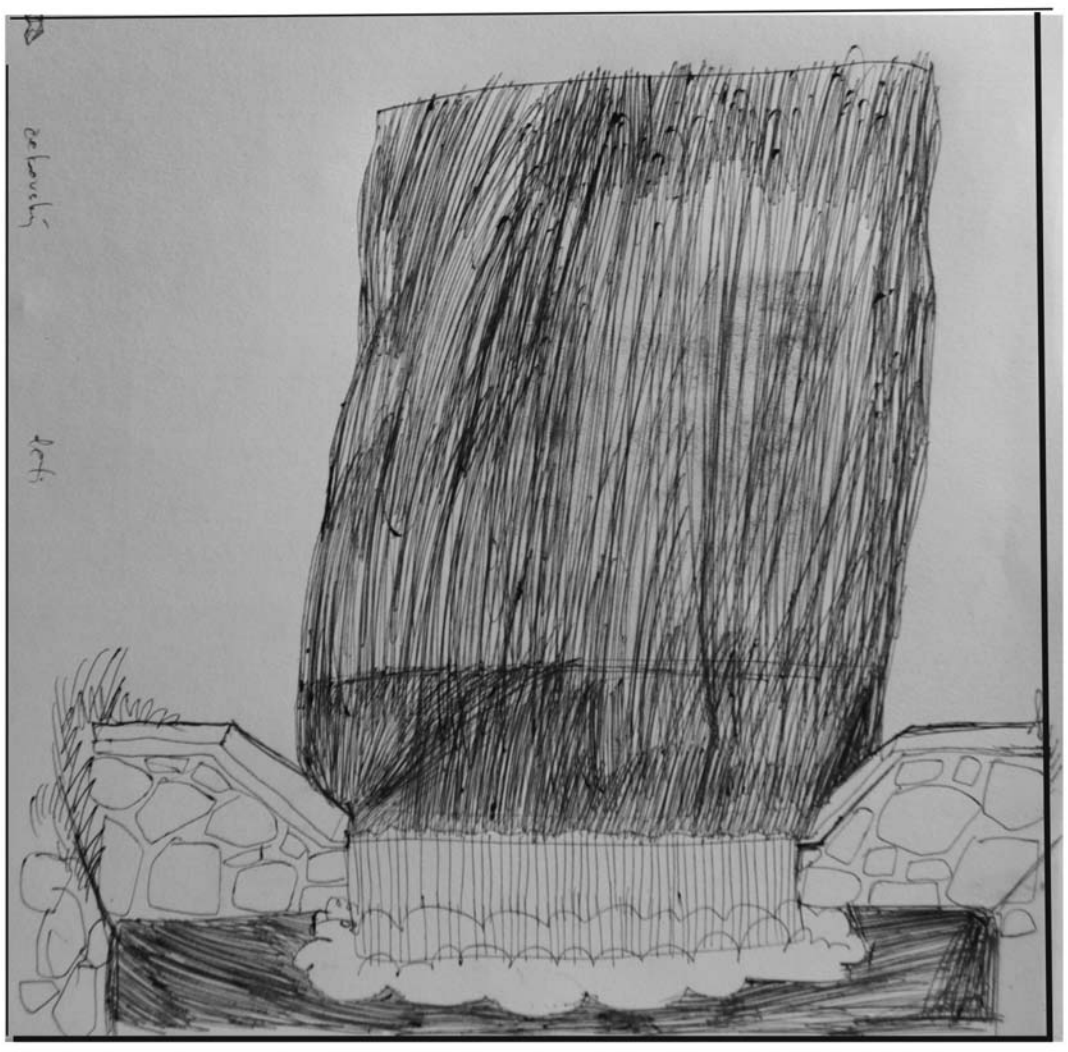
Sochár a sochy bez názoru
Je veľmi dobre, že Kulichova výstava k jubileu (80. narodenín) na hrade je, hoci aj za štátne peniaze, pretože na nej najlepšie možno osvetliť mnohé aspekty kauzy a problému. Vidno, ako elegantne autor zamlčal svoje ideologické prešľapy – žiadne otázne sochy nie sú vystavené. Vidno, ako sa bez vlastného názoru autor portrétne venoval najrôznejším osobnostiam, aké konvencie uplatňoval, ako sa strojovo opakoval. Vo všeobecnosti možno povedať, že mu najviac svedčia (ako píše A. Čierny v SME, 14. 9. 2010) žánrové témy a trúfam si preto povedať, že Ján Kulich je predovšetkým (aj socializmom) precenený žánrový sochár, ktorému síce možno priznať šikovnosť v kresbe portrétu tváre, ale ktorého život, integrita, ktorého štýl, jeho vlastná voľba, profilácia, vývoj a zvládanie pomeru formy a idey sa ani zďaleka nepribližujú sochárom, ktorých umelecká veľkosť bola vždy daná synergiou myslenia a neustáleho prehodnocovania toho, čomu sa venovali. Zuzana Bartošová pre SME povedala: „Jazdecký pomník Svätopluka je z umeleckého hľadiska retardovanou, gýčovou, koncepčne a teda aj sochársky slabo zvládnutou skicou ku kompozícii, ktorú podľa môjho názoru ešte pred dokončením odliali do bronzu, (...). Pamätník Svätopluka si takúto výtvarne slabú sochu nezaslúži. **(...) náčrtovým spôsobom modelácie autor kryl svoj strach rozhodnúť sa pre jednoznačný tvar a je otázne, či ho vôbec dokáže vytvoriť.“** (*zvýraznil RG*) Kulich jednoducho nedorástol na túto tému, nedorástol na vytvorenie štátneho či národného symbolu v demokratickej spoločnosti, pretože to vyžaduje oveľa viac, než len vyobraziť mentálne i formálne eklektického jazdca na koni. Vyžaduje to oveľa viac než len animáciu.

Použil som v úvode citát o Hamsunovi zámerne, pretože aj my na Slovensku máme, či mali sme veľkých umelcov, ktorí zlyhali – najprv za vojnového Slovenského štátu, potom počas prvej dekády obdobia socializmu, potom počas normalizácie a potom počas mečiarizmu. Môžeme viesť dlhé polemiky o tom, do akej miery má umelec právo zlyhať, neodhadnúť mieru a dosah svojich činov, keď svojim umením vytvorí alebo podporí nejakú ideológiu či politiku. Môžeme viesť polemiku o tom, či môže byť umelecké dielo oddelené od života a tým od morálky svojho autora, či môžeme akceptovať kultúrnu hodnotu aj keď si jej autor nemusí našu úctu zaslúžiť. Je to otázka svetonázoru, tolerancie, kultúrnej fascinácie a podobne.
Vtip je však v tom, že ani do tejto skupiny *padlých anjelov* Kulich, na základe všetkého, čo bolo už len v tomto roku o ňom povedané a napísané, jednoducho nepatrí. Kulicha niet za čo obdivovať, výstava a naše námestia dokazujú, že ani raz neprekročil svoj ziskuchtivý prospechársky tieň. Jeho figurálne sochy nemajú to hlavné, ten oživujúci moment pravdy, pomocou ktorého odlišujeme falošné modly od hrdinov.

“Spontánna performance sklamanej výtvarnej obce”
/ 21 červených karafiátov hodených na sochu Svätopluka, Bratislava, 2010, foto: SME - Vladimír Šimíček

Jarmila Džuppová

Čekovský na hati v Remetských Hámroch

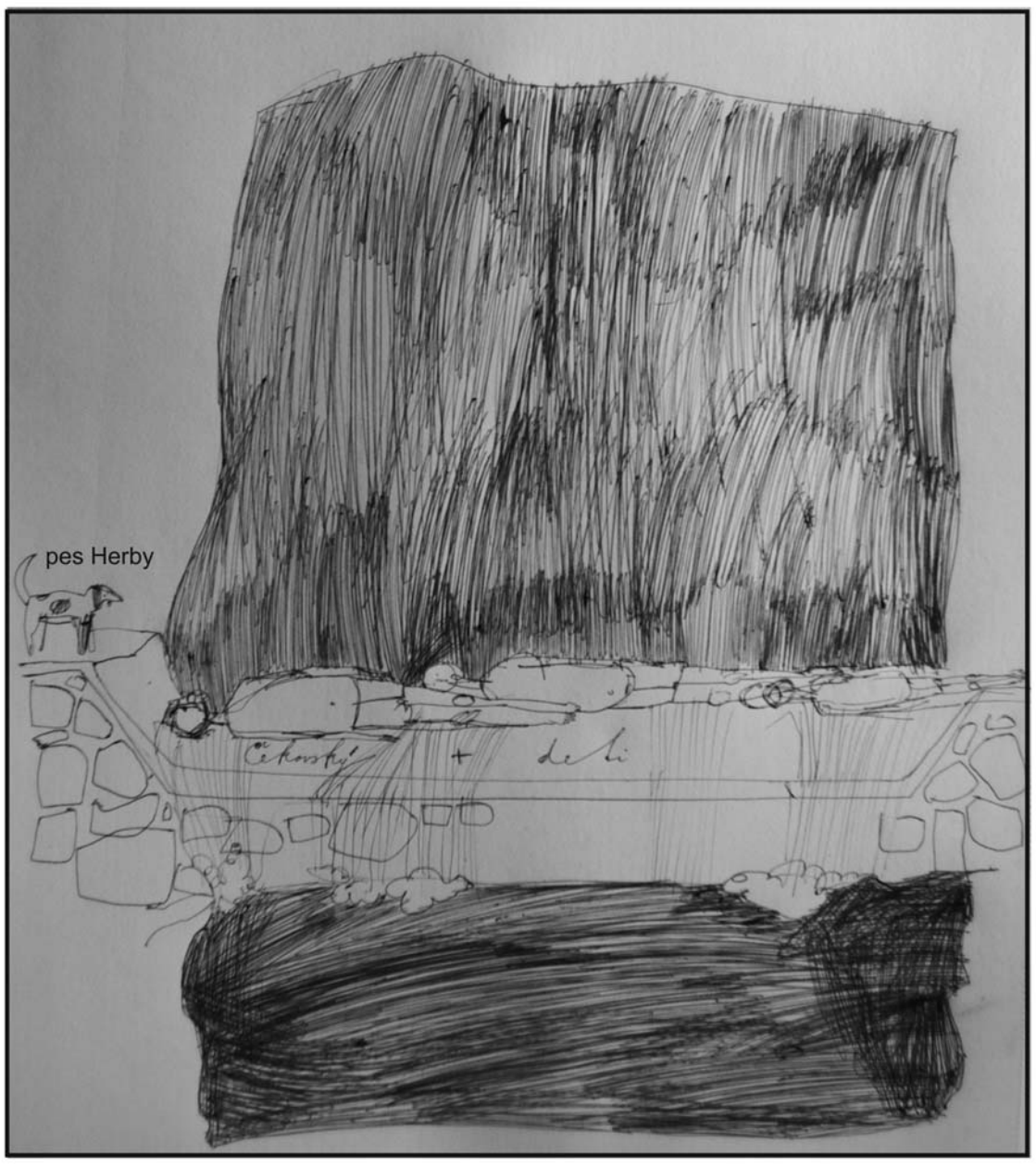


Ospravedlňujem sa okrem iného za to, že tento text bude mať spoločné s výtvarným umením iba to, že ja inak maľujem obrazy.

Našla som v Remetských Hámroch na ceste veľký kus tmavozeleného sopečného skla. S ním v ruke som pošla s ostatnými, poza krčmu, cestičkou, k hati na Okne. Okna je potok vytekajúci z Morského oka. Morské oko je Národnou prírodnou rezerváciou v pohorí Vihorlatské vrchy. Tak. A teraz...

Bol tam aj Marián Čekovský. Zorganizoval nejaké deti a hrali sa tak, že hatali telami potok. Poľahali si vedľa seba hore na hať, čím čiastočne stopli prúd, počítali asi päťkrát do desať, potom sa naraz postavili. Voda sa prevalila, dole sa dvihla hladina....super to bolo! Ako mini záplavová vlna. Nadvihlo aj staré panie s krásnymi, hore vypnutými vlasmi. Elegantne plávali prsia a voda ich veselo pridvihla. Boli usmiate.

Voda je tam tmavá, studená. Je to ako kontakt s Morským okom..... v Morskom oku sa nesmie kúpať. Pri hati, na dne vyloženom kameňmi, je výtlk a v ňom tak temno... nevidno dno, len tmu.



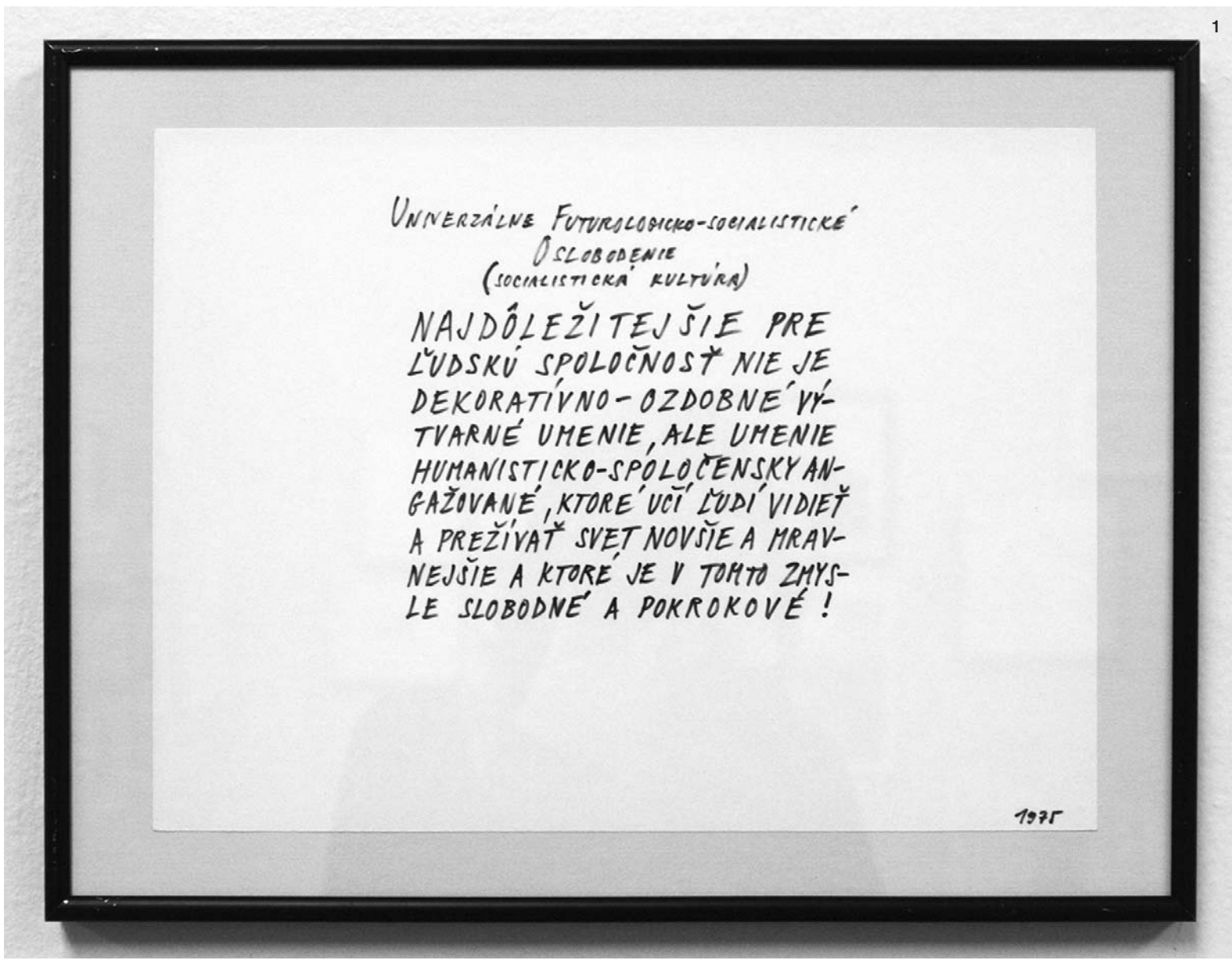
Alena Vrbanová

Na margo Vedecko-fantastickej retrospektívy Júliusa Kollera v SNG

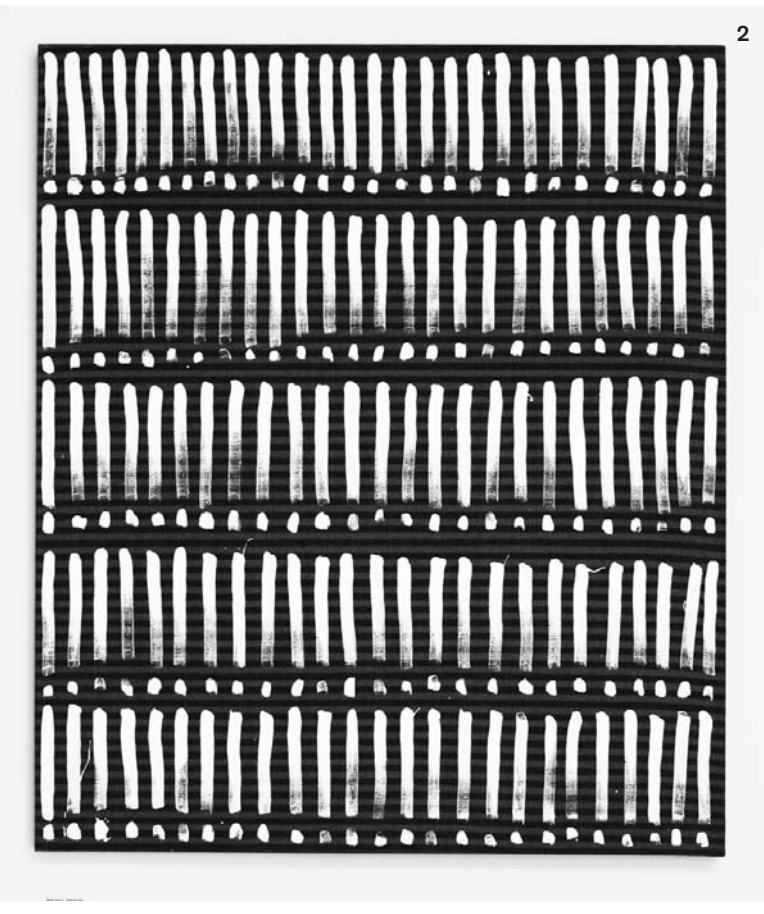
SNG Bratislava, 22. 4. - 20. 6. 2010
Kurátori: Aurel Hrabušický, Petra Hanáková

Posmrtná retrospektívna výstava diela konceptualistu Júliusa Kollera (1939 - 2007) bola za ostatné roky, aj ten aktuálny, pertraktujúci najmä problematiku ďalšieho smerovania SNG, najlepším, čo sme u nás mohli vidieť a spoznať.
Keby žil, bolo by to iné. Iste. Keďže predčasne odišiel, konštrukt výstavy bol v rukách kurátorov SNG (A. Hrabušický, P. Hanáková) a partnerky JK, výtvarníčky Kvety Fulierovej. Význam Kollerovej tvorby sa výstavou a monografickou publikáciou potvrdil v plnej miere. Jej rozsah bol náležite naznačený, no súčasne limitovaný priestorom a možnosťami organizátora zhromaždiť maximum značne roztrúsených diel. Výstava ako celok však dostatočne ukázala to podstatné – úžasnú kontinuitu tvorby a života Kollera, čírosť a autenticitu jeho prístupu k celku a plnosti pojmu umenie (v tomto prípade prevažne vizuálnej tvorbe), súčasne ale ukázala i izolovanosť autora, jeho originálny romanticko-sarkastický koncept autoštylizácie do pozície cudzinca, pozorovateľa, glosátora, ktorého pomenoval Ufonaut. To všetko sa spolu s pohnutou dobou, ktorá ho na dvadsať rokov obrala o adekvátne podmienky tvorby a najmä jej prezentácie, podpísalo pod jedinečné dielo európskeho a svetového významu.
Kollerova retrospektíva by zasluhovala oveľa väčší priestor. Tu pôsobila pomerne stiesnene a komorne, čo však malo svoje výhody pre intímnejšie vnímanie a neokázalý charakter väčšiny jeho diel. O to usilovala aj architektúra a scenár výstavy, ktoré vzdialene evokovali vizáž výstavy neoficiálneho ruského umenia V izbách a komnatách (Dom umenia, 1991).
Prevažne chronologicky zostavený výber z diela JK dobre ukázal aj zdroje svetového a domáceho umenia, z ktorých Koller vychádzal, stav a možnosti nášho dobového umenia konca 50-tych a najmä revolučne avantgardných 60. rokov. Zmes analytického a pochybovačného prístupu k pojmu umenie sa spojila u Kollera s konceptom, akčným či fluxovým charakterom tvorby, ako aj príklonom autora k vizuálnej poézii už v ranom období tvorby. Hravosť, skúmavosť, pochybovačnosť a filozofický nadhľad ako východiskové princípy ukázali už vstupné študentské práce, najmä potom kresby a koláže tendujúce k forme oznamov, stručných tautologických vyjadrení i solitérnych slov (pojmov). Diela, narábajúce s repetíciou a subverziou obsahu a formy. Úvod prevažne chronologicky zostaveného prierezu Kollerovou tvorbou ukázal popri študentských maľbách, ktorých estetika nezaprie vplyvy generácie 1909, (naráciou i výrazom...) predovšetkým na dadaistické východiská a promptné nadviazanie na rodiaci sa konceptualizmus vo svetle vplyvu hnutia Fluxus so zmesou európskeho variantu pop-artu (nového realizmu). Tieto počiatočné vplyvy a východiská boli evidentné v sériách kombinovaných obrazov a objektov z druhej polovice 60. rokov. Tiež treba pripomenúť pokusy autora s prácou s odpadovým materiálom, no dôležitejšie je, že tieto vplyvy vyústili v originálny koncept splynutia tvorby a života.
Prelomovým v jeho tvorbe bol pre Československo osudný rok 1968. Niesol sa najskôr v duchu eufórie z Pražskej jari a následne deštrukčného a okupantského augusta, ktorý proeurópsky vývin našej avangardy preťal a následne normalizáciou úplne verejne znemožnil. Na situáciu reaguje autor aj neveľkou sériou bielych kombinovaných obrazov z cyklu Realita a častejšie používa pojem subjektoobjektivita. 70-te roky, najmä ich začiatok, reflektuje tvorba mladého Kollera originálne. Prinášajú dva signifikantné vizuálne vzorce: otáznik a potom originálnu autoštylizáciu do role pozorovateľa absurdnej drámy, dobovo podmienenej postavy Ufonauta. Téma UFO sa objavila už predtým v maľbách, teraz v 70. rokoch sa objavuje prevažne vo fotografiách štylizovaného a inscenovaného Kollera. Ide o deklaráciu dištancovania sa, poetickú fikcionalitu a súčasne postoj vyjadrenia, že daný stav je nezmyselný, je nemožné prijať ho za prirodzený a „pokojne“ pokračovať v občianskom a umeleckom živote.
70-te roky v tvorbe JK ukázala výstava aj pomerne rozsiahlou kolekciou pop-artovo ladených, ideovo „opatrných“ malieb na rôzne indiferentné témy civilizmu (mesto), krajiny, športu a podobne, ktoré smel predávať v Diele a tak prežiť v ťažkých časoch až do roku 1989. V kolekcii obrazových diel z jedného obdobia nachádzame ambivalentné typy maľby, čo dokladá istú dualitu autentického života a tvorby a potom druhú – viac menej vynútenú, naratívnu, no originálne post-popartovo estetizovanú.
Pach a punc Východu, východného (neduživého a na materiál či formu umenia chudobného) prostredia, závan povojnových čias. Sila ducha v zlých podmienkach a nad všetkým radosť z počinu, z nápadu, z objavovania. Jeho nová rozpracovanosť, systémovosť, vernosť vlastnému videniu a neuveriteľne silná kontinuita tvorby. Dojímavé vsuvky z osobného života, vizualizácia každodennosti, pietny vzťah k veciam života a láska ako výhra, ako klenot. Koller usiloval napriek nepriazni doby o kultúru života, čo v jeho ponímaní bolo nie prežívanie, ale samotné bytie.
Na tejto výstave bolo možné v istom zmysle a v istom dobovom uhle pohľadu na naše umenie prednášať povojnové svetové umenie vo svetle Duchampovho vplyvu, (Chalupeckého pojem dejín umenia pred a po Duchampovi), sledovať doznievanie 50. rokov v intenciách maľby, originalitu a voľnosť 60. rokov, kde Koller vstúpil priam fenomenálnym a dôsledne praktikovaným konceptom splynutia artu a bytia. 70. a 80. roky strávil precizovaním viacerých vetiev svojho projektu UFO, vtedy kreuje svoj kongeniálny otáznik / generačná výčitka, generačná tragédia po pár rokoch radosti a slobodnej kreativity.../ a napokon 90-te, kde bol a znovu pôsobil ako exponent našej a postupne európskej scény. V období po Novembri 1989 sa usiloval posunúť svoje vlastné archetypy do nových foriem, najmä inštalácií a fluxovo vyznievajúcich reliktov z akcií (prevažne s Petrom Rónaiom v rámci skupiny Nová vážnosť). Túto etapu Kollerovej tvorby výstava prezentovala len niekoľkými inštaláciami a viac-menej dokumentačne.
Novým znakom, popri otázniku, sa v tvorbe Kollera stáva vlnovka či sínusoida a jej hranatý variant. Tento esenciálny znak vyjadruje objektívny stav sveta a aj samotného umenia. Odvodený je z antickej myšlienky „panta rei“ a čiastočne zenbudhizmu. V akciách z tohto obdobia vystupuje opäť ako Ufonaut, držiaci túto vlnovku alebo ju naznačuje pozíciou, gestami vlastného tela. V tomto období realizuje aj niekoľko vydarených site-specific inštalácií. Veľmi si cenil práve monumentálnu prácu Sociálna kultúrna situácia, ktorá vznikla na výstave Barbakan 92. Tu sa mu podarilo jedinečne spojiť maľbu a priestor, ktorý „zosieťoval“ vlnovkami a priľahlé wc, jeho steny, strop, podlahu i misu natrel Kabakovsky červenou. Dielo tu v centre Banskej Bystrice prebývalo uzamknuté až do rekonštrukcie historického barbakanu Mestského hradu v roku 2006. Teda plných 14 rokov konceptuálne uzamknuté reprezentovalo bizarnú stálu expozíciu JK.
Je chvályhodné, že kurátori stihli k vernisáži aj knihu (katalóg), ktorá je fakt dobre urobená. Keby žil, bola by ešte menej formálna. Výstava ukázala, okrem diela autora v kontexte jeho vývinu, aj jeden smutný, nenapraviteľný fakt o našej scéne po páde totality od čias tzv. mečiarizmu. Totiž, ako sa nedalo za čo nakupovať, ako galérie nemohli kupovať top kvalitu a ako sa veľká časť diela Kollera dostala do súkromných rúk. Škoda. Je to výsledok zdvojenej slovenskej chudoby – ducha a ekonomiky. Tieto dva démony sa podpisujú pod tristný stav našej kultúry (osobitne výtvarnej) už pridlho. Kollerovi sa našťastie v posledných rokoch darilo preraziť na európsku scénu a možno to tak naplno nevnímal alebo nevládal a nechcel znova a znova riešiť. Čo je dôležité a vzácne, je, že dielo Kollera irituje a priťahuje nové generácie mladých umelcov. Disponuje čímsi nadčasovým, vitálnym, fascinujúcim. Určite je v tom otázka jeho hravého, sarkastického, esenciálneho a filozofického postoja k umeniu a životu (priam stelesňujúce Gadamerove teórie umenia ako hry), ktoré sa pokúšal avantgardne a autenticky vyjadriť. Nesporný tu bol aj kus odvahy a aristokracie ducha, genialita skratky, dištancu, zmes múdreho humoru a smútku, ktoré boli na tom zainteresované.

1

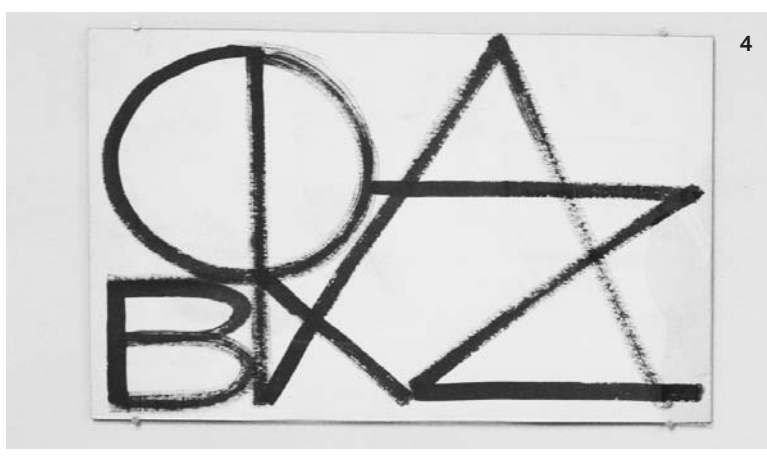


2



3

4



1 Univerzálne Futurologicko-socialistické Oslobodenie (socialistická kultúra), 1975 / 2 Anti-obraz. Výkričníky, 1969 / 3 Zo súboru Univerzálna Futurologická Organizácia – Ochranná značka – Július Koller, 1974 / 4 Obraz, 1965
foto: Lucia Plaváková

Jazdec / Tiráž

Jazdec - Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Autor projektu, editor a vydavateľ: **Richard Gregor** / Zodpovedná redaktorka: **Nina Vrbanová**
Návrh, vizuálna koncepcia, realizácia nástenky, novín a logotypu: **Stano Masár** / V logotype na titulnej strane je interpretované dielo **Jána Kulicha Svätopluk**
Do štvorčísla prispeli: **Zuzana Bartošová, Alena Vrbanová, Gabriela Garlatyová, Daniela Čarná, Mira Sikorová, Ivana Komanická, Sabina Jankovičová, Ján Berger, Lenka Kukurová, Omar Mirza, Jarmila Džuppová, Nina Vrbanová a Richard Gregor / Tlač finančne podporil Mgr. Sven Šovčík, poslanec Miestneho zastupiteľstva Bratislava - Staré Mesto**
Foto v avíze na titulnej strane: **Eva Moflárová: Sediaci kríž, 2009 / Július Koller: Krajina a UFO, 1964 - 1970 / Mário Chromý: Morituri te salutant, 2009**
Vychádza pod č. 3/2010 (máj, jún, júl, august), ročník II., ako edícia k 1. 9. 2010 / Tlač: **FOTOGRAFIK, Bratislava** / Náklad: **300 kusov** / **ISSN 1338-077X** / Číslo registrácie MK SR: **EV 3896/09**