



Devečková Fichta Čierna Fila Fulierová Havrilla Hulík
 Janáček Jurkovič Koller Masár Meliš Mikyta Mudroch Ondruš
 Papčo Púchovský Rónai Rónaiová Sadovská Sceranková
 Sláviková Valoch Weisslechner Želibská
 Adamčiak Bartoš Ďurček Fischer Frešo Jankovič
 Kovačovský Mathé Murin Popovič Sikora Sikora – Jakubík

Zo zbierky GCM

Centrum vizuálneho umenia – CEVIUM, n.o. / Galéria Cypriana Majerníka
 Kurátorka: Alena Vrbanová / Trvanie výstavy: 1. 3. – 12. 4. 2014

1 / 2014 > JANUÁR – FEBRUÁR – MAREC > ROČNÍK VI. > 1,50 EUR

Piotr Piotrowski

Východoeurópske umelecké periférie zoči-voči postkoloniálnym teóriám

Jedna z hlavných úloh súčasného štúdia dejín umenia vyplýva z globalizácie. Je otázne, či sú odozvy na ňu presvedčivé, dejiny umenia sa však s problematikou očividne usilujú vyrovnávať. Medzi referenčné, priam kľúčové body tohto výskumu patria postkoloniálne štúdiá. Postkoloniálne štúdiá ako spôsob myslenia vychádzajú prevažne z dejín, literatúry a filozofie a určujú najdôležitejšie koncepcie tzv. globálnych dejín umenia. Ich analýza je otázka sama osebe a vyžaduje si samostatný text.¹ Zatiaľ len podotknem, že ide o veľmi komplexnú problematiku, ktorá okrem iného súvisí s prehodnotením modernizmu, jeho decentralizáciou, otázkou pluralizmu modernizmu, jeho novou geografiou atď.² Významným východiskom je skutočnosť, že niekoľko bádateľov z bývalého východného bloku sa veľmi aktívne zaoberá postkoloniálnymi štúdiami vo vlastnom výskume týchto európskych periférií.³

(pokračovanie na str. 8)



Lucia Štrbáková

Cez minulé vidieť prítomné (a vice versa)

Záujem o stopy minulosti definuje jedno z ťažísk tvorby Adély Babanovej (1980). Toto jej smerovanie sa potvrdilo v ZAHORIAN & co GALLERY, kde sólová prezentácia českej výtvarníčky otvorila tohtoročný výstavný plán.

Babanovej tvorba je charakteristická využitím prvkov a žánrov prívlastnených z televízie a rozhlasu. Sú to rôzne podoby diskusií a televíznych talkshow, ktoré často tvoria kosť jej videí. Preberá a následne rozkladá formy dokumentárneho filmu, detektívky či thrilleru.

(pokračovanie na str. 2)



Obsah

- 1, 8 – 12 > **Piotr Piotrowski:** Východoeurópske umelecké periférie zoči-voči postkoloniálnym teóriám
- 1, 2, 3 > **Lucia Štrbáková:** Cez minulé vidieť prítomné (a vice versa)
- 4, 5 > **Eva Kapsová:** Ponorený v individuálnych utópiách. Bilancia témy v aktuálnej prezentácii Filipa Jurkoviča
- 6, 7 > **Kassabovs a Lenka Kukurová:** HAPPSOC XIII. Košice, 2. – 8. V. 2013

Lucia Štrbáková

Cez minulé vidieť prítomné (a vice versa)

(dokončenie zo str. 1)



Výberom a rozpracovaním kuriózných fragmentov z minulosti, takisto ako pohybom po hranici medzi faktom a fikciou, pripomína videotvorbu Tacity Dean. Babanovej pracovné postupy hraničia často s filmovou produkciou, pričom konečná podoba jej diel býva výsledkom kooperácie s celým filmovým štábom. Jednou z ich najdôležitejších zložiek je pritom tandem Babanovej dvorných scenáristov.¹ Z jej predchádzajúcich prác rezonovala hlavne trilógia z prostredia umeleckej scény, ktorou vytvorila pôvabne bizarnú hyperbolu (*Zürich*, 2008; *Za umelce roku jsem zvolila sebe*, 2009; *Polobozi*, 2009).

Trojica vystavených filmov bola v rámci galérie správne situovaná. V hlavnom výstavnom priestore našli miesto videá *Návrat do Adriaportu* (2013, 12 min.) a *Odkud spadla letuška* (2013, 12 min.), spojené témou našej nedávnej histórie. Pri každom bol zvolený iný, adekvátny spôsob prezentácie. V osobitnom priestore bol premietaný film *Ja mám tady tělo* (2013, 29 min.), ktorý sa od spomenutých tematicky odlišoval.

Návrat do Adriaportu parazituje na schéme dokumentárneho filmu. Kulisy príbehu tvoria dejinné udalosti Československej republiky v čase normalizácie, pričom dej sa rozvíja cez vyfabulované rozhovory hlavných hrdinov: inžiniera Karola Žlábka a prezidenta Gustáva Husáka. Námetom je projektová štúdia rýchlostnej železnice pod Alpami, spájajúcej južné Čechy s Jadranským morom.² Motív vyňatý z archívu minulého je tu v pozícii semi-ready-made-u, ktorý autorka prostredníctvom fiktívnych udalostí ďalej dotvára. Dianie pritom podkladá kolážou postprodukčne spracovaných fotoobrazov, pseudodokumentárnymi Tv záznamami či výpoveďami fiktívnych rekreantov.

Vhodne zvolený fragment histórie zrkadlí schyzofrenickú črtu doby – rozpor medzi vzletnými plánmi a víziami na jednej strane a nedostatkom priestoru pre ich realizáciu na strane druhej. Tiesnivý pocit je vyvážený vtipnou iróniou dialógov, pričom humor spojený so závažnosťou témy vytvára svieži paradox. Je podnietený hlavne generačnou príslušnosťou jeho tvorcov, v ktorých je pocit neslobody (sprostredkovane) prítomný, nie sú však stigmu doby nijak fatálne poznačení. Relevantný je i určitý odstup či časová dištancia. Je to práve ono zmenené stanovisko, aktuálna pozícia, prostredníctvom ktorej dochádza ku „kontaminácii minulosti prítomnosťou.“³ Exponovanou zložkou filmu sú snímky architektúr, ako hmotných sedimentov doby, no výrazným emocionálnym nábojom operujú i fotografie z rodinných albumov rekreantov. Nostalgia, ktorú v nás vyvolávajú, umožňuje zvláštny moment stotožnenia sa – schopnosť privlastniť si cudzie spomienky. Toto nostalgické túženie sa stáva prostredníkom medzi individuálnou a kolektívnou pamäťou.⁴ Fotografie z rodinných albumov použité vo filme tak v konečnom dôsledku disponujú akosi „všeobecnou autobiografickosťou.“⁵ Neštylizované zábery majú však aj ďalšiu funkciu. Fenoméni amatérskej fotografie (svojimi typickými atribútmi (rozostrením, dekompozíciou, či inými technickými nedokonalosťami) môže byť vnímaný ako záruka hodnovernosti a práve pocit autenticity či objektivity je tým, čo chce žáner dokumentu docieľiť. Foto- a video-obraz však v skutočnosti nie je zaznamenávaný objektívom, ale skôr „subjektívom“⁶ kameramana či fotografujúceho a ani zámer fotografa nedokáže význam snímky natrvalo ovplyvniť. V konečnom dôsledku záleží iba na tom, ako sa

snímka (správne či chybné) slovne označí.⁷ Použitý technický obraz je teda svojim bytostným charakterom rovnobežný s rozporom medzi faktom a fikciou, ktoré Babanová vzájomne mixuje.

Sila tohto pseudodokumentu však spočíva hlavne v domýšľaní potenciálu minulých udalostí, s cieľom alternovať ich inými možnosťami s dosahom do našej prítomnosti. Táto stratégia je zrejme motivovaná potrebou prehodnocovania, či vyrovnávania sa s históriou, takisto ako prejavom nespokojnosti so súčasným stavom spoločnosti. Babanovej záujem o nedávnu minulosť, reminiscencie štátneho socializmu a utopické vízie spájané s dobovou ideológiou sú pritom segmentmi masívneho historiografického obratu na scéne súčasného výtvarného umenia.⁸

Film *Odkud padla letuška* bol vystavený formou videoprojekcie blízkej kino formátu, pričom spektakulárny spôsob prezentácie asocioval pasívnu recepciu na spôsob dnešných multiplexov. Tak ako v predchádzajúcom krátkom filme, príbeh sa vzťahuje k československej minulosti, časovo je opäť zasadený do obdobia normalizácie. Dej je inšpirovaný katastrofickou udalosťou z roku 1972. Neďaleko českej Kamenice sa zrútilo srbské lietadlo, pričom nehodu prežila jediná osoba – letuška Vesna Vulovič. Príbeh sa opäť odvíja na základe interview. Vesna trpiaca amnéziou sa v rozhovore s ošetrujúcim lekárom a kriminalistom snaží vyvolať vlastné spomienky. V slučke za sebou sú radené dve verzie rozhovoru – dve alternatívne reality – vybudované na základe rovnakého scenára, no s odlišnými replikami a faktami o katastrofe. Výpovede pritom nie sú hierarchizované. Film sa nesnaží autoritatívne určiť, ktorá z nich je realitou a ktorá jej meta-

morfózou. V centre pozornosti je fenomén amnézie, cez ktorý sa opäť akcentuje problém pamäti. So schopnosťou rozpamätávať sa pracujú i jemné odchýlky v dialógoch dvakrát zopakovanej udalosti. Ďalšou z pertraktovaných tém je opäť manipulácia informácií. Výpovede o minulých udalostiach sú kreované vyššou inštanciou, nikto z prítomných nerozhoduje o tom, čo sa v skutočnosti stalo. Film sa tak stáva metaforou aparátu typu black box.⁹ Upozorňuje na operácie automatu, v ktorom sú vstupné informácie spracované neprehľadným mechanizmom a vo výstupe získavajú celkom iné hodnoty. Black boxom je rovnako fotoaparát (ktorý vo filme použije kriminalista) ako i ideológia, ktorá je v pozadí celého filmu hmatateľná. Ide tu o neschopnosť vidieť pod povrch, ktorú je dnes možné vnímať ako všeobecný jav súčasnosti (vo vzťahu k politike, ekonomike, najnovšej technike). Film tak v konečnom dôsledku umožňuje cez minulé vidieť prítomné.

Posledným vystaveným dielom je video operujúce s kriminálnou zápletkou. Film *Ja mám tady tělo* spája sféru „vysokého“ umenia s „nízkym“ žánrom detektívky a s aspektami televíznej pop sféry. Film je zostavený z dekomponovaných prvkov, kde voľne preskupené časové úseky deštruuju dejovú líniu. Zdá sa, akoby sa lineárny spôsob čítania (textu) nahrádzal nelineárnym čítaním (obrazu). Autorka vo svojom filme ruší naráciu, ktorá upriamuje pozornosť k sledovaniu dejov, čím akcentuje samotný charakter TV žánru. Kriminálku rozoberá na častice jej vlastných topoi (napr. motív milostného trojuholníka efekty audiodostopy gradujúcej napätie, reč statickej či „plíživej“ kamery), čím demaskuje jej opakované námetové schémy a výrazové kliše. V závere filmu nedochádza k žiadnemu vyvrcholeniu či rozuzleniu. Po tituloch zostáva len pocit vírenia obrazov, v ktorom sa jednotiacim princípom a zmyslom stáva vizuálna show. Bujnenie vizuality tu má len jeden účel: ostentatívne predvádzanie seba samej. Produkcia tohto typu nás masíruje pseudoudalosťami, ktorými zvykneme nahrádzať nedostatok vlastnej intenzity života. Hoci je Babanovej stratégia plná obrazového hedonizmu, je vo svojom základe značne ikonoklastická. Efekt filmu má byť protichodný večernému TV-chilloutu, obrazy tu rozkladajú to, čo sami predstavujú a tým sa stávajú autodeštruktívne. Rovnako ako v predchádzajúcom videu aj tu dominuje motív vypočúvania. Výpovede nevedú k utvoreniu celistvej predstavy, ale k fragmentárnemu, rozpadnutému konglomerátu spomienok, ktorým často chýba nadväznosť, alebo sú vyslovene protichodné. Cieľom tu nie je hľadanie konkrétnej pravdy, ako niečoho statického a nemenného, ale skôr reflexia mechanizmov našej nedokonalnej pamäti.

Na prvý pohľad sa vystavené diela zdali byť trochu nesúrodé. Na druhý však bolo evidentné, že sú vzájomne výborne zosieťované. Všetky spájala neukončenosť a otvorenosť. Ako opak autoritatívnych výpovedí, boli viac sumou otázok ako komplexom odpovedí. Okrem deštrukcie TV žánrov a dokladania manipulatívnej moci technického obrazu sa v každom filme objavila téma pamäti – zabúdania, amnézie či spomínania. Spomínania, ktoré neprivolá minulé v pôvodnom znení, pri ktorom je odtlačok minulosti nasýtený podobou našej aktuálnej prítomnosti.

- 1 Dvojica Džian Baban (1977) a Vojtěch Mašek (1977).
- 2 Tento kuriózný projekt rátať so vznikom umelého Československého ostrova Adriaport, v konečnom dôsledku teda so smelým pretvorením mapy Európy. V čase svojho vzniku nenašiel podporu a zostal vo forme odvážnej, no nerealizovanej idey.
- 3 Zdeňek Vašíček: *Obrazy minulosti. O bytí, poznání a podání minulého času.* Prostor, Praha 1996. s. 54.
- 4 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001. s. 54.
- 5 Tomáš Pospiszyl: *Minulost v přímém přenosu.* In: *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, VVP AVU, Praha 2011, s. 518.
- 6 Sú videné cez prizmu individuálnych a sociálnych súvislostí fotografa: Piotr Sztompka: *Vizuální sociologie. Fotografie jako výskumní metoda.* Sociologické nakladatelství, Praha 2007. s. 79.
- 7 Susan Sontagová: *S bolestí druhých před očima.* Paseka. Praha 2011. s. 39.
- 8 V nedávnej dobe naň upozornil Jan Zálešák, odvolávajúc sa pritom na štúdiu Dietera Roelstraeta: *The way of the Shovel.* Dostupné na: <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> 20.3.2014 15:10.
- 9 Black box (čierna skrínka) je pojem Vilema Flussera s ktorým pracuje v texte *Towards a philosophy of photography.* Pojem sa vzťahuje k fenoménu automatu, ktorý nepopisuje konkrétnu vec, ale skôr vzťah, ktorý k tejto veci zaujímate.



Názov výstavy: Adéla Babanová

Autorka: Adéla Babanová

Kurátorka: Silvia Van Espen

Miesto: ZAHORIAN & co GALLERY, Bratislava

Trvanie: 17. január – 21. február 2014

<^ Adéla Babanová: *Odkud padla letuška?* 2013, HD video, 12 min. Foto: Marko Horban

^^ Adéla Babanová: *Ja mám tady tělo*, 2012, HD video, 31 min. Foto: Marko Horban

^^ Adéla Babanová: *Odkud padla letuška?* 2013, digitálna tlač, 34x42 cm. Foto: Marko Horban

^ Adéla Babanová: *Návrat do Adriaportu*, 2013, HD video, 13 min. Foto: Marko Horban

Eva Kapsová

Ponorený v individuálnych utópiách

Bilancia témy v aktuálnej prezentácii Filipa Jurkoviča

V protiklade k známej stratégii individuálnej mytológie, ktorá je vnímaná v perspektíve minulosti, je *individuálna utópia* projektovaním budúceho, možného, lež neuskutočiteľného sveta.

Niektoré teórie tvrdia, že svet v umení je v každom prípade fiktívnym svetom,¹ alebo hovoria o umení ako o modelovaní sveta v texte,² z čoho je zrejmé, že tento svet umenia je umelý tak či tak. Utópia je jeden z prípadov umelých svetov a domnienka, že umenie môže prenášať (referovať, reprezentovať) reálny svet, je len ilúziou.

Dnes sa stále viac presvedčame, že formulovať neskreslenú informáciu o svete protirečí samotnej podstate informácie (in-formovať, t.j. dať /tvoriť/ do formy).

A tak sa pohybujeme vo svete vcelku mystifikovaných správ, kde záleží len a ako tak na miere a úmysloch. Umenie a realita žijú popri sebe ako paralelné a z hľadiska obrazu, ktorý vytvárajú – fiktívne svety. Fiktívnou je naša predstava o možnosti nahliadnuť do „krabice so Schrodingerovou mačkou“, o ktorej nemôžeme tvrdiť, že je „ani živá, ani mŕtva“.

Utópia je neuskutočiteľná predstava lepšieho sveta, mystifikácia je predstieranie iného sveta, zavádzanie o svetoch, ktoré nie sú skutočné, ale ani lepšie. Na rozdiel od utópie, mystifikácia je založená (väčšmi) na skúsenosti. Utópia sa za skutočnosť nevydáva, buď žije v podobe predstavy alebo je uskutočňovaným pokusom, pričom tento experiment musí nevyhnutne zlyhať – realizácia je verifikáciou nemožnosti uskutočniť predstavu. Pre Filipa Jurkoviča je utópiou očakávanie lepšieho, dokonalejšieho sveta; ním nie je ani tak miesto (topos), ale vzťahy, zavedené režimy sociálnej prevádzky, fungovanie vecí v čistej neskreslenej podobe. Spôsob, akým túto utópiu Jurkovič formuluje však nie je prvoplánovo modelačný, ale deje sa prostredníctvom inej stratégie modelovania sveta v umeleckom texte a tou je mystifikácia. Mystifikácia je predstieranie, pričom oslovený adresát má nadobudnúť presvedčenie

o realnosti predkladaného sveta. Mystifikácia zavádza, utópia v podstate tiež, ale akoby úmysly jej tvorcu boli čistejšie, lebo ide o dokonalý svet a ten nemôže nikoho vo svojom základe uraziť; mystifikácia sa týka aj nedokonalých svetov a jej ambíciou nie je tvorba ideálu. Utópia je vo svojej podstate užitočná, lebo ako to chápal Imanuel Kant: úlohou utópie, „aj keď jej chýba podpora skúsenosti a uskutočiteľnosti, je dávať rozumu zameranie a anticipovať cestou fantázie možné scenáre budúcnosti.“³

Utopickým obrazom možno mystifikovať. Mystifikácia môže byť druhou stranou (byť výrazom, dôsledkom) túžby po dokonalom svete, môže vypovedať o deficite dokonalého, ktoré je v pozadí tvorby mystifikovaných svetov. A to je prípad Filipa Jurkoviča.

Individuálna utópia je Jurkovičov otvorený rámcový dlhodobý projekt, ktorého jednotlivé segmenty už mohli odznieť (jednak ako ich realizácia v priestore života a jednak aj ako ich následná, špecificky galerijná a inštitucionálna artikulácia (a sú teda čiastočne známe diváckej verejnosti). Formálne tento obsiahly projekt pozostáva zo žánrovo rozdielnych siedmich súborov (texty, textové inštalácie, filmové narácie, akcie), pričom princípom niektorých je opäť ich otvorenosť alebo potenciálne pokračovanie.

Aj pri pohľade smerom dozadu môžeme vidieť, že projekt je ideovo kompatibilný s Jurkovičovými skoršími výstupmi, obhájenými a diskutovanými na výstavách v Open Gallery (2009) alebo v Galérii Cypriána Majerníka (2012).

Uvádzané súbory (podprojekty *Individuálnej utópie*) nie sú postavené na zelenej lúke, ale predchádzala im niekoľkoročná sústredená tvorivá umelecká i teoretická práca v oblasti štúdia gendrovej identity, výskumu vizuálnych prostredí, možnosti postihovania a modelovania extrémnych situácií, či tzv. traumatických štúdií a to na pôdoryse stratégií a postupov body artu, video/performancie, objektu, inštalácie, fotografie i filmovej narácie. Tieto témy a ich spracovanie neboli len akoby povinnými

jazdami na úrovni školských cvičení, keďže autor ich spracúval v rámci doktorandského štúdia na Akadémii umenia v Banskej Bystrici,⁴ ale dosiahli stupeň hodný prezentácie a následnej reflexie v relevantných inštitúciách umenia a nominovanú pozíciu na Cene Oskara Čepana (2007). Ich zrelosť bola vykupovaná dlhodobým často aj prerušeným a opätovne navráteným procesom sebaskúmania a konfrontácie s teoretickým, filozofickým a dejiným/dejepisným diskurzom reflektujúcim aj zdanlivo vzdialené a na prvý pohľad neprepojené oblasti, pričom sa tento široký záber zúročoval v Jurkovičovom poznaní ako bočný, ale pritom zákonitý efekt/zisk.

Jurkovič veľmi invenčne a často provokatívne a na hrane možných očakávaní a tabu načieral do prekvapivých oblastí, tém a motívov a pri ich spracovaní uplatnil taký osobitý uhol videnia, ktorým veci jednak otváral, ale najmä rozpochyboval uvažovanie zdieľajúcich.

K Jurkovičovmu osobitému prejavu prispel zmysel pre literárno naratívnu imagináciu, inklinovanie k filozofickému typu uvažovania a schopnosť odovzdanosti k autentickému sebaobnaženiu vlastného vnútorného a vonkajšieho sveta a nezanedbateľne napokon aj dôslednosť, disciplína, zodpovednosť voči detailu, funkčnosti tvaru i technickej stránke umeleckého prejavu.

Koncept *Individuálnej utópie* veľmi sadol k Jurkovičovmu otvoremu programu, lebo v pozadí jeho uvažovania, napriek, či vďaka skepse, vždy stála akoby túžba dospieť (smerovať) k istote identity vnútorných a vonkajších svetov (toposov) a tak v rozkrývaní deficitov daného, tu prítomného sveta uzrieť možnosť plného s/poznania. Skepsa, nedôvera v možnosť bezpečne poznať, pripodobená prípadu pozorovateľa (zakúšajúceho) a predmetu zakúšania v modelovej situácii Schrodingerovej mačky, kedy nie je možné rozhodnúť „ako sa veci majú“, implikuje predstavu paralelných (utopických) svetov. Jurkovičove projekty vypracované s mimoriadnou rafinovanosťou a súčasne



úprimnosťou a autenticitou, sú presne z tohto rodu. (Schrodingerovu mačku nie je možné verifikovať, lebo v momente odhalenia jej statusu sa situácia zvrátna presúva do paralelného sveta *ne-utópie*, je tvrdením, že veci sa majú /boli myslené/ práve takto.) Napríklad, keď by vedenie výstavy v galérii v Pisztoryho paláci v Bratislave (projekt *Ján Kvasnica na výstave Generácia Y*, 2013) usvedčilo Jurkoviča, že neprávom intervenoval do galérie, tvrdil by, že ide o hru. Keby ho neusvedčilo (a tak sa aj stalo) bude tvrdiť, že ide o umenie.

Implikácii paralelných neoveriteľných svetov prispieva aj Jurkovičova stratégia (poetika) otvorených koncov v naratívne artikulovaných body artových projektoch (protagonista splynie s vodnou hladinou, horí – ale bez konca, visí nad priepasťou, ale zachytený je v exponovanom, pregnantnom (treba zdôrazniť, že reálne prebiehajúcim!) okamihu a nasledovnú fázu – moment, kedy mohol spadnúť a zabiť sa, ale rovnako i zísť zo zábradlia, už nevidíme, nie sme jej svedkami).

V projekte *Individuálna utópia* môžeme zaznamenať akoby odklon od dosiaľ výsostne sebastredne artikulovaného motívu smerom ku skúmaniu nových, nanajvýš aktuálnych fenoménov sociálnej a technologicky riadenej komunikácie. Citlivosť autorovho snímania a uvedenia do pozornosti týchto dosiaľ málo všimávaných a netematizovaných javov sa neznižuje, ale naopak, autor ich reflexívne, s plnou citovou zaujatou a súčasne s intelektuálnym odstupom i humorno-láskavou až sarkasticky dráždivou nadsádzkou preveruje a hľadá pre ne umelecky neošúchaný a náležitý výraz.

V dlhodobom niekoľkoročnom zbieraní a selekovaní textov nevyžadanej pošty (spamy) postrehol Jurkovič kultúrnu tendenciu k stupňovaniu akcentu motívov ohrozenia na sociálnych sieťach. Vyčlenením vybraných textových správ v konceptuálnej inštalácii *Spam poetry* overuje skúsenosť zo sveta presýteného správami, ktoré prestávajú byť informáciami, a sú nástrojmi moci. Napríklad titulok spamu *Obama konvertoval na islam* (*Barack Obama converted to Islam*, 2013) iste z ľahkým srdcom vsypeme koša, ale naša istota, či chceme či nechceme, môže byť podvedome viac či menej nahlodaná. Ready made (found footage) správy autor prostredníctvom neónovej reklamnej estetiky, inokedy v podobe živých horiacich textov v exteriéri (spam *This is your last chance*, 2012) výrazovo posúva.

S fenoménmi internetovej reality pracuje aj v projekte nazvanom *Život F. Jurkoviča*, 2011. Ojedinelý a v podstate do dnešnej chvíle neoveriteľný projekt s otvoreným koncom, reagujúcim tiež na prostredie sociálnych sietí, je vybudovaný na sledovaní nevyžadanej pošty adresovanej Jurkovičovi reálnemu alteregu (slovinec Franz Jurkovič). Projekt môžeme vnímať v podstate len sprostredkovane,

na základe svedectva autora – výtvarníka Filipa Jurkoviča, pričom toto svedectvo môže znamenať rovnako len mystifikovanú, konceptuálne vymodelovanú situáciu. Situácia, ktorej obsahom je zdieľanie inej existencie, bez možnosti zasiahnuť a komunikovať, je riadená konceptom, v podtexte ktorého môže znieť Buberovské *byť JA skrze druhú JA*. Pritom hĺbka tohto prepojenia závisí od miery a vôle k empatii voči druhému.

Projekt *Nach West*, 2014 (realizovaný spolu s Danom Peschlom) má performatívnu a filmovo naratívnu polohu s akcentovaním momentov bizarnosti a sci-fi a opäť naráža na veľmi aktuálnu a dosiaľ na rôznych úrovniach nespracovanú tému z našej nedávnej i bolestivej histórie (príbehy ilegálnych ne/úspešných emigrantov/ emigrujúcich utečencov na západ). Túžba po slobodnom svete sa môže vyjaviť napokon ako iluzórna a predstavovaný svet (Západu) ako vy/snená utópia.

Projekt *Ján Kvasnica na výstave Generácia Y*, 2013 je mystifikovanou, ale reálne uskutočnenou hrovou situáciou, usvedčujúcou umeleckú prevádzku zo sklonov ku konštruktom, formalizmu a povrchnosti, podporovaných slabou a neisto nastavenými (čo je dnes mimoriadne aktuálna a diskutovaná otázka).

V tomto projekte Jurkovič vytvoril neexistujúcu autorskú identitu (umelca Kvasnicu), ktorej v kurátorskej licencií priradil ad hoc sebou vytvorené umelecké dielo (intermediálna inštalácia z tričiek s fotografickými motívmi). Súčasťou inštalácie bol (Jurkovičov) kurátorský text. Na výstave *Generácia Y* počas mesiaca fotografie v roku 2013 v Pisztoryho paláci v Bratislave, kde bola táto inštalácia realizovaná a kde autor intervenoval bez dohody a súhlasu galérie, ani organizátori, ani diváci, ba ani spolupracovníci Filipa Jurkoviča neidentifikovali „dielo“ ako kamufľaž.⁵ Tento možbyť trochu aj detinský projekt usvedčoval nie natoľko autora z umeleckej dôvtipnosti ako skôr okolie umeleckej prevádzky z cynizmu, ľahostajnosti, nekompetentnosti, respektíve ním zasiahol aj samotný diskurz súčasného ne/umenia.

K oblasti tematizácie umeleckého sveta prináleží aj koncept artikulovaný súborom konceptuálnych maliieb – grafov, mystifikačne / reálne uchopujúcich (personálne) vzťahy na slovenskej scéne inštitucionálnej prevádzky výtvarného umenia (projekt *Obrazová príloha k slovenskému vizuálnemu umeniu*, 2014). Autor v podobe exaktne vyznievajúcich (rukodielne namaľovaných) grafov a schém zachytáva vzťahy medzi účastníkmi a kreatormi výtvarného života na našom malom Slovensku, ktorý sa nezaoberá bez najrôznejších napätí a animozít. Autor vychádza z analýzy kurátorských textov, zo svedectiev, ale predovšetkým do grafov projektuje osobnú skúsenosť. Utópia tu má podvojnú povahu. Jednak sa týka nemožnosti

absolútne korektných vzťahov v oblasti spojenej s vkusovými subjektívnymi preferenciami a jednak sa týka nemožnosti zachytiť tieto či akékoľvek osobné vzťahy (v širšom dosahu aj neosobné) formalizovane exaktne a korektne. Grafický vizuál maliieb je evidentnou iróniou, utópia je jej témou a pozadím.

Videoperformanciu *Some where*, 2012 autor vníma ako nosnú, najnáročnejšiu a najvýznamnejšiu súčasť výskumu, ktorému venuje dlhodobú pozornosť – výskumu z oblasti tzv. *traumatických štúdií* a konkrétnejšie problematiky *Spectatorship of Suffering*, či fenoménu otupenosti citlivosti voči obrazom traum – *compassion fatigue* (pojmy si prepožičiava od teoretičky vizuálnych štúdií Lucy Chouliarakí).⁶ Ide o nelineárne naratívne vystavaný mikropříbeh so silne existenciálnym odkazom, spojeným s výskumom tela, vnímania bolesti a reakcie diváka, do ktorého produkcie sa autor vkladá extrémne naplno – necháva reálne vzplanúť a horieť vlastné telo.

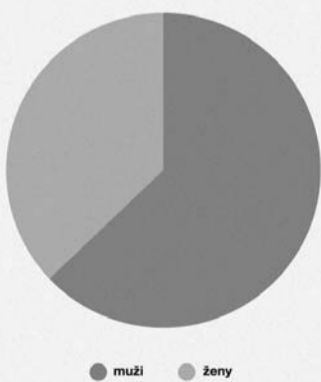
Individuálna utópia F. Jurkoviča si netrúfajú vymedziť hranice či kategorizovať obrazy utópie a mystifikácie v konfrontácii s realitou, resp. s možnosťami jej zodpovedného definovania. Skôr pôjde o nastavenie pozornosti voči okrajom ich rozostrených hraníc.

V prvom rade a v konečnom dôsledku ide o znovuscitlivovanie, ako opak welschovskej anestézy voči zdanlivo periférnym, neuvedomovaným a v záujme psychohygieny aj prehliadaným javom a to z jednoduchého dôvodu: aby sme vďaka modálne modelovanej skúsenosti vzdorovali šoku z budúcnosti, ktorá prestane byť utópiou.

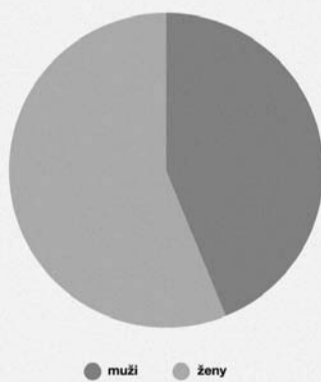
- 1 Doležel, Lubomír: *Heterocosmosica*. Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2003, s. 311 s Doležel, Lubomír: *Fikce a možné světy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2003.
- 2 Teóriu tvorby umenia, ktorá je charakterizovaná ako „modelovanie sveta v texte“ rozvinul v 70. a 80. rokoch 20. storočia teoretik umeleckej komunikácie a významný predstaviteľ teórie prekladu Anton Popovič. Pozri napr. Popovič, Anton a kol.: *Originál a preklad: Interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran, 1983.
- 3 Podľa: Umbaldo, Nicola: *Obrazové dejiny filozofie*. Praha, euromedia Group, k.s., Univerzum, 2005, s. 276.
- 4 *Individuálna utópia* ako tému doktorandského štúdia na FVU AU Banská Bystrica vypísal doc. Miroslav Nicz, prácu viedol prof. Jiří David, projekt bol prezentovaný v júni 2014 v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici.
- 5 Na výstave a mystifikačnom projekte spolupracovali s autorom tiež výtvarníci Novek a Keníž.
- 6 Bližšie pozri: Lucy Chouliarakí: *Spectatorship of Suffering*, Sage, London 2006. Pozri tiež: Lucy Chouliarakí: *The Aestheticization of Suffering on Television*. Visual communication, 2006, s. 261-285. Dostupné na internete: <http://vcj.sagepub.com/content/5/3/261>.

Cena Oskára Čepana (1996 – 2013)¹

Laureáti a finalisti



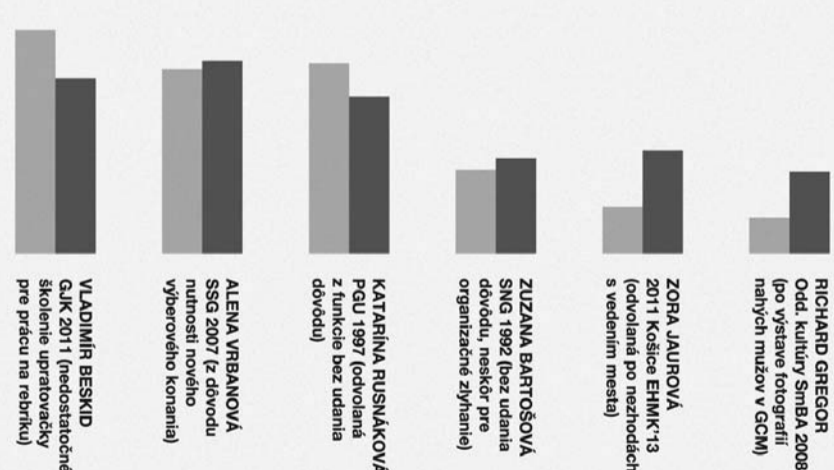
Odborné komisie



1) 1996 – 2000 Mladý slovenský výtvarník roka a Cena mladého výtvarníka roka Tonal

Kontroverzné odvolania riaditeľov galérií a kultúrnych projektov (1992 – 2011)

■ mediálny ohlas (zmienky v článkoch a blogoch, diskusie na rôznych internetových fórach)
■ miera nespokojnosti kultúrnej obce (petičné a podporné akcie, protestné zhromaždenia)



< Filip Jurkovič: *Kráľ Dunaja* (zo série *Nach West*), 2014. Koncept a realizácia: Dany Peschl (Berlin) a Filip Jurkovič (Banská Bystrica), veľkoformátová fotografia. Archív autora

^^ Filip Jurkovič: *Obrazová príloha k slovenskému vizuálnemu umeniu*, 2014. Maľba akryl na plátne, 150x150 cm a 140x120 cm. Archív autora

Kassaboys a Lenka Kukurová

HAPPSOC XIII

Košice, 2. – 8. V. 2013



foto: Korzár, Veronika Jamáková

Happsoc XIII je remakom umeleckého gesta Stana Filka a Alexa Mlynárčika Happsoc I z roku 1965 (v spolupráci so Zitou Kostrovou), v ktorom si na dobu jedného týždňa privlastnili mesto Bratislava v čase medzi štátnymi sviatkami. Toto neobvyklé umelecké gesto nadväzovalo na formu happeningu, no jeho obsahom bola reálna, neštylizovaná a nehraná skutočnosť.

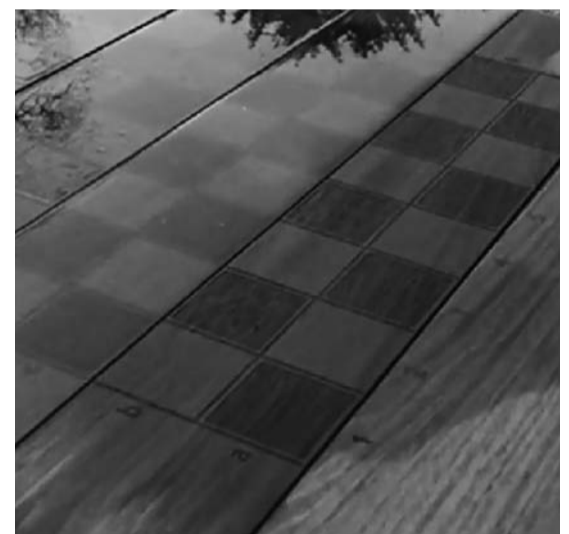
Na zdôraznenie neštylizovanej skutočnosti je zameraný aj Happsoc XIII. Privlastnením siedmych dní v rámci trvania podujatia Košice – Európske hlavné mesto kultúry 2013 a počas dní osláv mesta poukazujeme na charakter reality s jej bežnými i absurdnými skutočnosťami. Zverejnenie týchto skutočností navodzuje aktívne uvedomenie si šírky existujúcich znepokojujúcich súvislostí.

Špecifický jazyk Happsocu XIII je založený na apropriovanej textoch pôvodného Happsocu, no i na oficiálnom jazyku textov a vyjadrení k projektu EHMK. Aktualizovaný Happsoc je upriamením pozornosti na negatívne špecifiká a mechanizmy, ktoré sú a boli prítomné v súčasnosti aj v minulosti.

Vyčlenenie reality z bežného života je zdôraznením participácie na konkrétnej realite, je aktívnym zapojením sa do procesu tvorby jej podoby. Je výrazom umeleckej i občianskej angažovanosti. Uskutočnenie Happsoc XIII nie je náhodné, ale uvedomelé a apelujúce.

Košice, 1. máj 2013

KASSABOYS, LENKA KUKUROVÁ



1. Magistrát – Biely dom (aj s obsahom)	1
2. Kunsthalle so skokanským mostíkom	1
3. Hymna EHMK	1
4. Metre plota okolo mestského parku	1500
5. Posilnenie prítomnosti občanov žijúcich v meste	240 000
6. Plánované bytové domy a múzeum ocele v areáli Kasárni/Kulturparku	3
7. Okrajoví kultúrni operátori a nepriatelia projektu	15 + ?
8. Závan slobody	1
9. Verejné obstarávania priamym zadáním	viac ako 400
10. Časová tieseň	1
11. M2 betónu v revitalizovaných parkoch	1540
12. Autonomia riaditeľa a umeleckého riaditeľa projektu EHMK	0
13. Závady na zrekonštruovanom amfiteátri	9
14. Dada šachové stolky v parkoch	20
15. Celé Európske hlavné mesto kultúry Košice 2013	1
16. Košický hrad	1
17. Kvetináče v animácii Kunsthalle a Kulturparku	50
18. Nové lavičky v parkoch	519
19. Členovia nezávislej grantovej komisie	5 (-1)
20. Trvalá udržateľnosť	1
21. Vyvážené kultúrne podujatia	21
22. Košický guláš	500
23. Lešenie okolo Dómu svätej Alžbety	1

KASSABOYS + LENKA KUKUROVÁ

DOVOLUJÚ SI VÁS POZVAŤ K ÚČASTI NA
would like to invite you to

HAPPSOC XIII

KOŠICE, 2.-8.V. 2013

REALIZÁCIA:

1. prvá skutočnosť KOŠICE, 2. mája 2013
2. druhá skutočnosť KOŠICE, 3. mája 2013
3. tretia skutočnosť KOŠICE, 4. mája 2013
4. štvrtá skutočnosť KOŠICE, 5. mája 2013
5. piata skutočnosť KOŠICE, 6. mája 2013
6. šiesta skutočnosť KOŠICE, 7. mája 2013
7. siedma skutočnosť KOŠICE, 8. mája 2013

REALIZATION:

1. first reality KOŠICE, May 2nd 2013
2. second reality KOŠICE, May 3rd 2013
3. third reality KOŠICE, May 4th 2013
4. fourth reality KOŠICE, May 5th 2013
5. fifth reality KOŠICE, May 6th 2013
6. sixth reality KOŠICE, May 7th 2013
7. seventh reality KOŠICE, May 8th 2013

1. City Hall – White house (including content)	1
2. Kunsthalle with springboard	1
3. European Capital of Culture anthem	1
4. Metres of fence around the city park	1500
5. Empowering of presence of citizens living in the city	240 000
6. Planned tenements and museum of steel in the area of Kasárne/Kulturpark	3
7. Insignificant cultural operators and enemies of the project	15+?
8. Breath of freedom	1
9. Public tenders in the form of direct procurement	more than 400
10. Time pressure	1
11. M2 of concrete in revitalized parks	1540
12. Autonomy of director and art director of EHMK	0
13. Defects on reconstructed amphitheatre	9
14. Dada chess tables in parks	20
15. Entire European Capital of Culture Košice 2013	1
16. Košice castle	1
17. Flowerpots in animation of Kunsthalle and Kulturpark	50
18. New benches in parks	519
19. Members of independent grants commission	5 (-1)
20. Sustainability	1
21. Balanced cultural activities	21
22. Košice goulash	500
23. Scaffolding around St. Elisabeth Cathedral	1



Piotr Piotrowski

Východoeurópske umelecké periférie zoči-voči postkoloniálnym teóriám

(dokončenie zo str. 1)



V prednáške sa ich výskumom – ešte vždy skôr príležitostným ako systematickým – nebudem priamo zaoberať. Namiesto toho by som rád zdôraznil, že ak si východná Európa, jedna z európskych periférií, ktoré budú hlavnou témou prednášky, chce nájsť miesto v tomto intelektuálnom kontexte, mala by sa pokúsiť dôkladne preskúmať otázku ako by tomuto výskumu mohli alebo nemohli byť prospešné práve postkoloniálne štúdiá.⁴ Na záver prednášky predložím tvrdenie, že umelecká geografia, presnejšie kritická umelecká geografia, môže mať v podobnom druhu výskumu väčší zmysel ako postkoloniálne teórie. Netvrdím, že vo výskume európskych periférií sú postkoloniálne teórie zbytočné a že s témou nášho výskumu nemajú viaceré koncepcie spoločné, o. i. napríklad imperializmus, rasizmus, spoločenské vylúčenie, represiu atď. Chcem len upozorniť, že pokiaľ by sme bezvýhradne uplatnili postkoloniálny model na výskum európskych periférií vrátane východnej Európy, problematiku by sme priveľmi zjednodušili a nepodarilo by sa nám postihnúť skutočné jadro problému. Dovoľte mi tiež dodať, že úvahy, o ktoré sa s vami podelím, vychádzajú z dejín umenia, presnejšie zo skúsenosti s výtvarným umením, a nie zo všeobecných dejín kultúry, literatúry atď. Napriek tomu, že všetky prejavy kultúry majú všeobecné historické pozadie, existujú veľké rozdiely v metodológiách, ktoré sa zaoberajú napríklad literatúrou a tými, ktoré analyzujú dejiny výtvarného umenia.

Vysvetlím to načrtnutím štyroch argumentov a jednej prípadovej štúdie.

I.

Začnem poznámkou, že postkoloniálne štúdiá sa rozvíjajú predovšetkým v literatúre a vo filozofii, ktorá je istým spôsobom tiež literatúra. Najvýznamnejšie koncepcie a analytické metódy vznikli práve v rámci nich a nie vždy sa dajú dokonale aplikovať na našu disciplínu, teda na dejiny výtvarného umenia. Autorom azda najzaujímavejšej polemiky s postkoloniálnymi teóriami je šéfredaktor

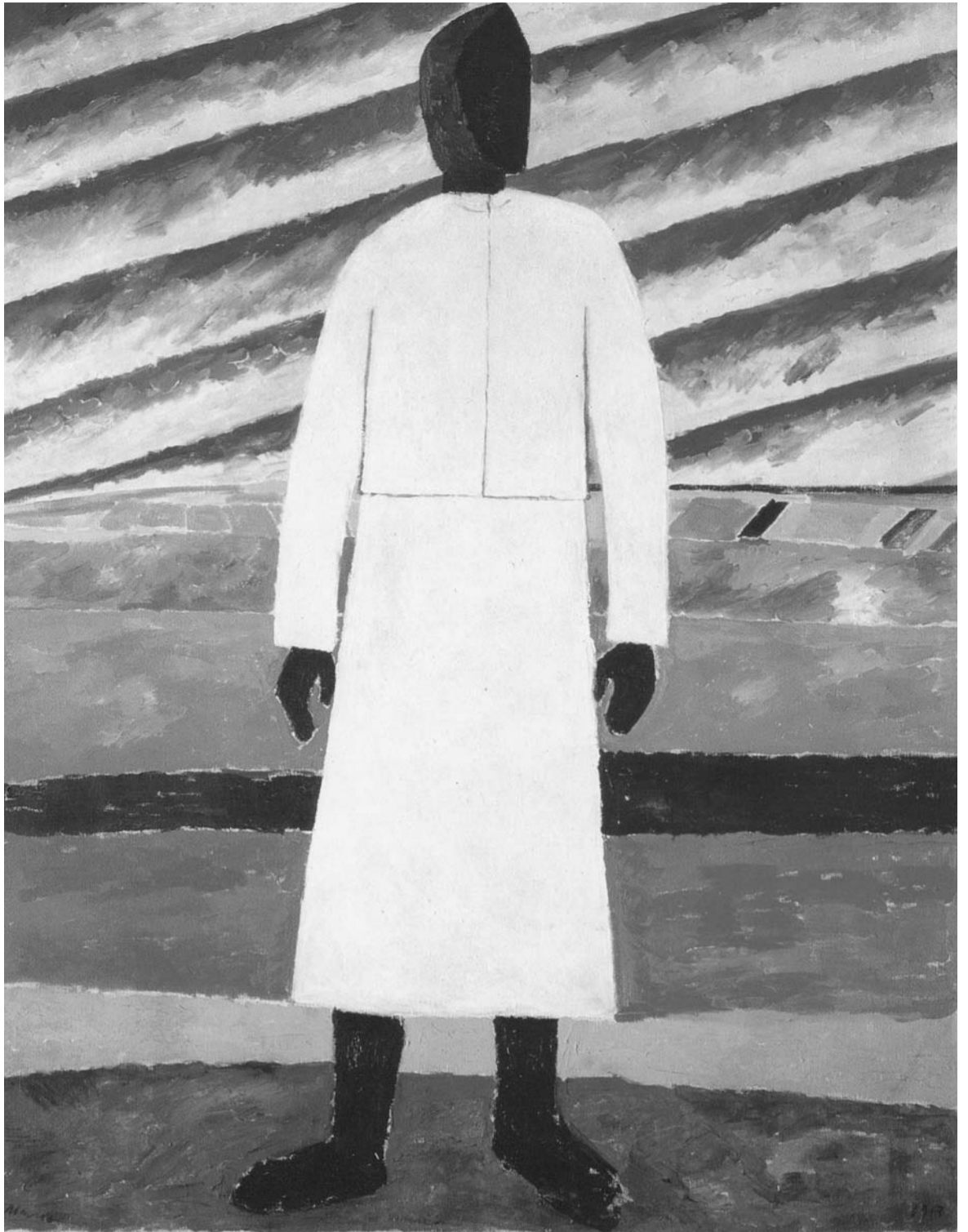
časopisu *Third Text* Rasheed Araeen. V epilógu zborníka *The Third Text Reader*, ktorému dal pôsobivý názov *A New Beginning* (Nový začiatok), Araeen načrtol základné pochybnosti o koncepciách a ideológii postkoloniálnych štúdií. Zdanlivo paradoxne ich formuloval z postkoloniálnej perspektívy.⁵ Araeen predovšetkým rozlišuje medzi postkoloniálnou situáciou a postkoloniálnymi štúdiami. Zatiaľ čo *postkoloniálna situácia* je politická, intelektuálna, sociálna, kultúrna a. i. situácia globálneho Západu, teda niekdajších koloniálnych metropol a ako subjekt môže byť podrobená širokému disciplinárnemu výskumu z rôznorodých perspektív, *postkoloniálne štúdiá* sú podľa neho ideologický diskurz aplikovaný v akademickom jazyku. Začnime zásadným a zároveň zrejším pozorovaním. Literatúra narába s jazykom, ktorý je vo svojej podstate národným alebo etnickým prejavom (čo samozrejme, nie sú synonymá). Literatúru, modernú literatúru nevynímajúc, vždy sprostredkúva jazyk, bez ohľadu na to, či ide o jazyk kolonizovaného alebo kolonizátora. Účasť na tvorbe modernej kultúry v univerzálnom „pomyselnom spoločenstve“ sa teda vždy odohráva pomocou jazyka alebo jazykov, vo svojej podstate „nepriamo“. Metafory, koncepcie, konštrukcie a rozprávania, ktoré majú vlastné myšlienkové dedičstvo, sa istým spôsobom presunú do jednotlivých jazykov. V umení – a najmä, no nie výlučne – v tzv. vysokom umení poznáme podobné tradičné dedičstvá, ktoré rozhodujúcim spôsobom ovplyvnili naše chápanie modernity a modernizmu (čo samozrejme, nie je to isté), ale účasť na výtvarnej a umeleckej kultúre či na tzv. univerzálnom „medzinárodnom štýle“ je v porovnaní s literatúrou priamejšia. Naučili sme sa veriť, že ľudská bytosť vníma veci univerzálnejšie zrakom, než čítaním. Pravdaže, je to druh konštruktu. Araeen však kritizuje tzv. „hybridný subjekt“ alebo tzv. „kultúru medzi“ (napr. literatúru písanú jazykom diaspóry, t. j. nie v rodnom jazyku daného spisovateľa) a základné koncepcie postkoloniálnych štúdií. Hovorí o nich ako o nárazníkoch napätia medzi kolonizátorom a kolonizovaným a všima si, že výtvarní umelci, ktorí

žili v exile a pochádzali z rôznych kontinentov – napríklad Constantin Brancusi (Rumun), Wifredo Lam (Kubánc), Pablo Picasso (Španiel) a ďalší – v skutočnosti neboli emigranti, pretože sami seba neidentifikovali v termínoch diaspóry. Svoju situáciu, naopak, považovali za privilégiom môcť byť v kozmopolitnej spoločnosti a vďaka tomu vytvárať novú kultúru; vnímali sa ako súčasť širšieho moderného a univerzálného umeleckého prostredia, v ktorom tvorili nové medzinárodné umenie, či už pochádzali z Ázie, Latinskej Ameriky, východnej Európy alebo z iných končín sveta. Podľa Araeena bolo tzv. „bytie v exile“ výsledkom ich túžby byť v centre nového umeleckého sveta, teda v Paríži a nie výsledkom nutnosti byť „niekde medzi“. To je niečo, pokračuje Araeen, čomu „postkoloniálne kultúrne teórie nerozumejú alebo rozumieť nechcú“.⁶ Postkoloniálne štúdiá, pravdaže, ako celok nechce obchádzať; naopak, vníma ich ako jednu z najdôležitejších perspektív na ceste pochopiť postkoloniálne podmienky, ktoré sú podstatou súčasného sveta. Prináša však kritický prístup k niektorým metodologickým koncepciám a ich praktikám.

Pre nás, historikov umenia, je to veľmi dôležitý príspevok pri prehodnocovaní komplexnosti európskych periférií. Dôraz sa kladie na osobitosť výtvarného umenia v rámci celkovej kultúrnej tvorby, ako aj na jeho špecifickosť vo vzťahoch medzi centrom a perifériami na starom kontinente. Témou podobnej štúdie by mohli byť vyššie zmienení Brancusi, Lam a Picasso, ale aj mnohí iní umelci.

II.

Hlavnú koncepciu postkoloniálnych štúdií a zároveň našu základnú problematiku predstavuje otázka eurocentrizmu, resp. jeho kritika. Bez tejto kritiky sa umeniu východnej Európy nepodarí dať globálny charakter, pretože cesta, ktorou sa dá východoeurópske umenie vnímať globálne, je zviazaná s Európou, nesmeruje proti nej. Pre postkoloniálnych bádateľov však Európa predstavuje negatívnu rétorickú figúru. Kultúru starého kontinentu



< Progresívna umelecká skupina
Zľava: F. N. Souza, M. F. Husain, K. H. Ara
S. K. Bakre, H. A. Gade, S. H. Raza

> Kazimír Malevič: Ročníčka, olej na plátne, 1928

dlhodobu homogenizovali. Úprimne, podobné zjednodušenie si môžu dovoliť, pretože pre ich potreby nemá diferenciáciu vnútroeurópskych otázok, vrátane problematiky vnútornej kolonizácie, veľký zmysel. Európa je z ich pohľadu praxe „len“ holandský, belgický, anglický, francúzsky, portugalský a španielsky kolonizátor. Prameno ich zaujíma Moldavsko, Litva, Slovinsko či Slovensko, pričom dve posledné krajiny si dokonca veľmi často zamieňajú. Nezaobzerajú sa Poľskom, ktoré má vlastné dejiny kolonizácie Východu,⁷ ani Ruskom a jeho súčasťou kolonizáciou Západu. Taliansky koloniálny príbeh je tak trochu groteskný a škandinávské krajiny takú skúsenosť azda ani nemali. A čo Írsko, vystavené britskému koloniálnemu imperializmu, niekedy dokonca brutálnejšiemu ako v Indii, keďže nebolo hlavnou „čerešničkou na torte“ impéria. Celkom obrátený problém predstavuje Grécko, jedna z kolísk európskej civilizácie, ktoré sa z kolonizátora zmenilo na kolóniu, keď ho ovládlo osmanské Turecko.

Jedným slovom – neexistovala jediná Európa. Existovala Európa kolonizátorov a Európa kolonizovaná, imperiálna aj okupovaná, Európa vládnuca aj ovládaná. Pre nás, ktorí skúmame európsky pluralizmus, je kritika homogenizovaného obrazu Európy, ako ho podávajú postkoloniálne štúdiá, rozhodujúca. Problematická je aj postkoloniálna koncepcia eurocentrizmu. Na výskum európskych periférií sa totiž nedá veľmi účinne aplikovať.

III.

Z vyššie uvedených skutočností by sme mali vyvodit' niekoľko dôsledkov, pretože ďalšia kľúčová koncepcia postkoloniálnych štúdií, koncepcia „druhého“, je takisto sporná. Pre britských kolonizátorov boli tými *druhými* pôvodní obyvatelia Severnej Ameriky podobne, ako nimi boli Arabi pre Francúzov alebo pôvodné národy Strednej a Južnej Ameriky pre Španielov. Prirôdzené, aj v tomto prípade ide o zjednodušenie. Vzťah medzi *Ja* a *Druhým* nie

je rovnaký v Ázii a napríklad v Latinskej Amerike. Walter Mignolo tvrdí, že Európania novoobjavený americký kontinent nevnímali v protiklade so sebou ako niečo *odlišné*, ale ako svoje rozšírenie, ako „dcéru“ Európy, svoju zaslúbenú budúcnosť. Na rozdiel od Ázie a Afriky, kde videli svoju minulosť. Mignolo tento prístup označuje pojmom „okcidentalizmus“, ktorý je protipólom „orientalizmu“. Okcidentalizmus v sebe zahŕňa vyššie spomenuté *rozšírenie*, nie inakosť *druhého*.⁸ Tak to bolo spočiatku. Situácia sa väčšmi skomplikovala, keď latinskoamerické krajiny začínali postupne nadobúdať nezávislosť. Hlavné skupiny tých, ktorí podporovali nezávislosť a identifikovali sa s Amerikou, boli, ako uvádza Mignolo, kreoli a intelektuáli španielskeho pôvodu narodení v Amerike, nie príslušníci pôvodných amerických národov.⁹ Z takejto perspektívy je zrejmé, že pre obyvateľov Latinskej Ameriky môžu byť tými *druhými* jednak Španieli, niekdajší kolonizátori, alebo pôvodní Američania, niekdajší kolonizovaní; ba čo

1 Pozri okrem iných: David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, New York: Phaidon, 2003; Charlotte Bydler, *The Global ArtWorld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala: Uppsala University, 2004; Julian Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2004; John Onians (ed.), *Compression vs. Expression. Containing and Explaining the World's Art*, Williamstown MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2006; James Elkins (ed.), *Is Art History Global*, New York: Routledge, 2007; Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme (eds.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz, 2008; James Elkins et al. (eds.), *Art and Globalization*, red. The Pennsylvania State University Press, 2010; Jonathan Harris (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2011; Elaine O'Brien et al. (eds.), *Modern Art in Africa, Asia, and Latin America. An Introduction to Global Modernisms*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. Ďalej pozri projekt „GAM – Global Art Museum“, in ZKM| Karlsruhe: Peter Weibel and Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007; Hans Belting, Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz,

2009; Hans Belting et al (eds.), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011; Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe/ Cambridge MA: ZKM/ The MIT Press, 2012.

2 Kobena Mercer (ed.), *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge MA: The MIT Press, 2005; Partha Mitter, Intervention. *Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery*, The Art Bulletin, 2008, No. 4 (Vol. XC) s. 543-544. Ming Tiampo, *Cultural Mercantilism. Modernism's Means of Production: The Gutai Group as Case Study*, in: Jonathan Harris (ed.) *Globalization and Contemporary Art*, op. cit., s. 212-224; John Clark, Beyond Euramerica, in: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (eds.) *Contemporary Art and the Museum*, op. cit., s. 66-78; Jim Supangkat, *Multiculturalism/ Multimodernism*, in: Elaine O'Brien et al. (eds.) *Modern Art in Africa, Asia, and Latin America*, op. cit., s. 106-119.

3 Napríklad: Andrzej Szczerski, *Colonial/ Post-Colonial Central Europe – History vs. Geography*, in: Adam Budak (ed.), *Anxiety of Influence. Bachelors, Brides and a Family Romance*, Stadtgalerie Bern, 2004, s. 64-72; Katarzyna Murawska-Muthesius, *Unworlding Slaka, or Does Eastern (Cen-*

tral) European Art Exist? in: Vojtěk Lahoda (ed.) *Local Strategies, International Ambitions. Modern Art and Central Europe, 1918-1968*, Praha: Artefactum – Ústav Dějin Umění AV ČR, 2006, s. 29-40.

4 Táto prednáška je rozšírením fragmentu môjho predchádzajúceho textu, v ktorom som sa venoval téme „alterglobalistických“ dejín umenia: Piotr Piotrowski, *Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki*, in: *Teksty Drugie*, No. 1-2, 2013, s. 272-281.

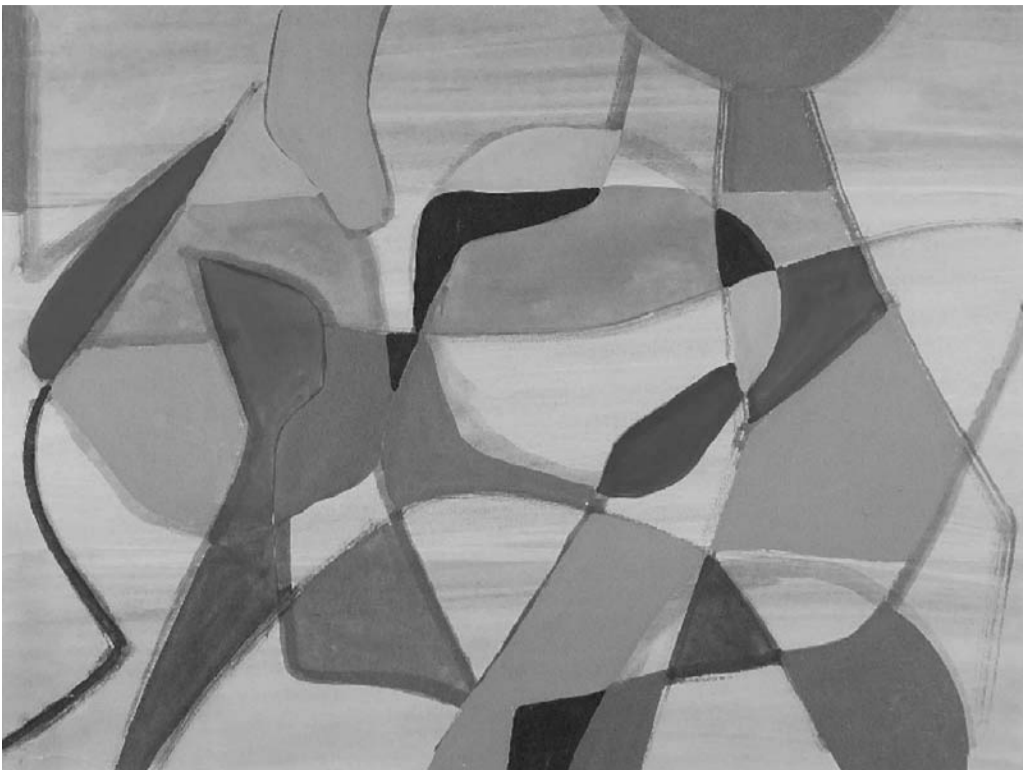
5 Rasheed Araeen, *A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics*, in: Rasheed Araeen et al. (eds.) *The "Third Text" Reader*, London: Continuum, 2002, s. 333-345.

6 Rasheed Araeen, *A New Beginning*, op. cit., p. 340.

7 Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla*, Kraków, Universitas, 2011.

8 Walter D. Mignolo, *Local Histories/ Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton NJ: Princeton University Press, 2000, s. 51, 58, 106.

9 Walter D. Mignolo, *Local Histories/ Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton NJ: Princeton University Press, 2000, s. 130, 137.



< Adam Marczyński: Kompozícia, kombinovaná technika, 1958

^ sovietska karikatúra

tický výlučne abstraktné umenie, sa zúčastnili aj vysokí predstavitelia komunistického režimu.

Z iného uhla pohľadu sa však dá konštatovať, že aj to je prejav kultúrnej kolonizácie. Jednu formu kolonizácie nahradila alebo vytlačila iná, túto však verejnosť vo všeobecnosti radostne uvítala ako prejav oslobodenia. Do istej miery sa tu opakuje situácia z Kalkaty v roku 1922: Umenie kolonizátora (akademizmus) nahradila jeho kritika (kubizmus). Analógia však nie je celkom presná a nie je ani celkom na mieste, pretože v Poľsku, Československu a o niekoľko rokov neskôr aj v Maďarsku vznikla iná geopolitická trajektória: Z kultúrneho hľadiska Východ (ZSSR) nahradil Západ, ale v politickom kontexte bol Východ vo sfére svojho vplyvu stále dominantnou politickou silou. Ani tu sa však zložitost' situácie nekončí. Ako tvrdí Serge Guilbaut, dokonca aj samotné Francúzsko bolo oblasťou ďalšej formy stratégie kultúrnej kolonizácie.²⁰ Francúzska kultúra, a filmová produkcia obzvlášť, sa totiž stala oboťou Maršalovho plánu, ktorý neznamenal len finančnú pomoc, ale súčasne aj kultúrnu kontrolu.

Studená vojna bola celosvetový fenomén. Preto, keď sa pozrieme na situáciu z globálnej perspektívy, jasne vidíme, že všetky uvedené procesy sa odohrávali v ešte zložitejších a komplexnejších kontextoch. Studená vojna prebiehala ako súťaž medzi Západom a Východom, teda *de facto* medzi prvým a druhým svetom, a jedným zo spoločných cieľov tohto súperenia bol tretí svet. Z hľadiska umenia môžeme tento súboj vnímať ako zápolenie medzi dvoma univerzalistickými konštrukciami: abstraktným umením a socialistickým realizmom.

V. (Prípadová štúdia)

V prípadovej štúdii vzťahov medzi centrom a perifériami v Európe si pomôžem príbehom umenia Kazimira Maleviča. Hoci si to umelec veľmi prial, Paríž nikdy nenavštívil.²¹ Jeho jediný výlet, resp. vycestovanie na Západ v roku 1927, sa malo završiť práve v Paríži, meste, na ktoré sa stále pozeralo ako na hlavné mesto modernej svetovej kultúry. Cestou sa na mesiac zastavil vo Varšave a na dva mesiace v Berlíne, no potom sa vrátil do Ruska a do Francúzska už necestoval. V Paríži boli napokon predstavené len jeho práce, a to po prvý raz v roku 1957 ako

súčasť výstavy *Priekopníci abstraktného umenia* v Poľsku (Précurseurs de l'art abstrait en Pologne) v Galérii Denisa Réného.²² Vysnívaná cesta poukazuje presne na to, čo mal na mysli Rasheed Araeen, keď hovoril o Paríži. Po skončení 1. svetovej vojny sa radikálne avantgardné umelecké hnutia rozvíjali všade v Európe, vrátane sovietskeho Ruska, a to v období, keď sa radikálne výtvarné formy stali oficiálnym programom nového porevolučného, komunistického sveta – za najrozhodujúcejšie miesto umeleckého vrenia umelci stále považovali Paríž. Maleviča vzhľadom na jeho nezapustiteľnú úlohu v hlavnom prúde moderného umenia rozhodne nemôžeme považovať za periférneho umelca. Práve naopak, z celosvetového hľadiska bol jedným z kľúčových, najvýznamnejších zakladateľov avantgardného a moderného umenia. Nebol umelcom prichádzajúcim odnikiaľ (napokon, ako žiadny umelec). Ako tvrdí Andrzej Turowski vo svojej priekopníckej knihe *Malevič vo Varšave* (žiaľ, zatiaľ je dostupná len v poľskom jazyku), Malevič bol ruský umelec, ktorý sa narodil na Ukrajine v poľskej rodine.²³ Podľa Turowskeho zohrávalo toto zázemie dôležitú, priam formujúcu úlohu v jeho živote a umení, a umelcova komplexnosť je aj dôvodom, prečo sa naňho odvolávam. Ukrajina, kde sa Malevič narodil, trpela dlhotrvajúcim kolonializmom od susedov – najprv kolonializmom poľským, potom ruským a napokon sovietskym. Ukrajinská národná identita sa odjakživa budovala v opozícii proti jednému alebo dvom kolonizátorom, a nikdy nepoznala niečo ako predkoloniálny východiskový bod „zlatého veku“, na rozdiel napríklad od Indie. Jednako sa v období pred 1. svetovou vojnou a po nej objavili pokusy vytvoriť v Kyjeve moderné umelecké prostredie, ktoré by bolo zároveň prostredím typicky ukrajinským. Ako píše Miroslava Mudraková, umelecko-literárne hnutie panfuturizmu, ktoré prerástlo do ukrajinského konštruktivismu, vyústilo do založenia časopisu *Nová generácia* (Nova Generacija, 1927 – 1930).²⁴ A hoci Malevič nebol do týchto procesov priamo zapojený, práve v *Novej generácii* mohol uverejňovať svoje texty v časoch, keď už v Moskve upadal do nemilosti sovietskej vlády. V Kyjeve tiež predniesol jednu zo svojich posledných prednášok a ešte za života mu tam vyšla jeho posledná publikácia v časopise *Almanach Avantgarda*. Okrem toho sa v Kyjeve plánovala samostatná výstava jeho prác. Keby sa bola uskutočnila,

išlo by o poslednú Malevičovú výstavu v Sovietskom zväze pred dlhým obdobím ticha. Nanešťastie, nikdy sa nezrealizovala.²⁵ Malevičov vzťah k Ukrajine by sme však nemali vnímať ako návrat z hlavného mesta ríše na jej kolonizovanú perifériu, kde sa zhodou okolností narodil, skôr ako praktické riešenie problému, ktorému bol nútený čeliť v metropole. Periférne oblasti skrátka predstavovali, aspoň v tom čase a na tom mieste, slobodnejší priestor, akým mohla byť metropola.

Poľská časť príbehu Kazimira Maleviča je podľa Andrzeja Turowskeho ešte zložitejšia ako ukrajinská. Bol ruský umelec – umelec mysliaci a píšuci po rusky, ktorý sám seba identifikoval s ruským umeleckým prostredím a podobne ako všetci ostatní umelci snívaj o ceste do Paríža. Súbežne s tým sa však zamýšľal usadiť v Poľsku, krajine svojich predkov, kde v tom čase niektorí členovia jeho veľkej rodiny vrátane brata žili. Tento plán podporovali aj jeho poľskí priatelia, najmä Władysław Strzemiński a okruh poľských konštruktivistov. Vzhľadom na administratívne komplikácie, ktoré ostávajú nejasné pre chýbajúce archívne materiály zničené v priebehu druhej svetovej vojny, sa tieto plány nikdy nenaplnili. Nemôžeme vedieť, čo by sa bolo stalo v takomto prípade a ako by to bolo zmenilo alebo nezmenilo jeho umelecké smerovanie. Vieme však, že by to rozhodne zmenilo súvislosti jeho umenia, ako sa to stalo v prípade spomínaného Strzemińskeho, ktorý na začiatku 20. rokov 20. storočia takisto odišiel z revolučného Ruska (ilegálne), a pravdepodobne tiež zvažoval odchod na Západ, presnejšie do Paríža...²⁶ A práve ony, „súvislosti“, sú hlavným zmyslom tejto práce. Paríž bol v tých časoch skôr mýtom moderného umenia ako skutočným dejiskom radikálnej avantgardy v Európe. Ak pred 1. svetovou vojnou bol akýmsi univerzálnym jazykom, *lingua franca* moderného umenia, kubizmu, teraz sa srdce jeho radikalizmu posunulo väčšmi na východ. Umelci nechceli naplňať požiadavky revolúcie či jej vodcov – chceli ich sami vytvárať, utvárať novú spoločnosť, a sami seba vnímali radikálnejšie ako politikov. Podľa mňa práve toto tvorilo podstatu avantgardy v jej pravom význame slova. Malevič bol jedným z nich, a to aj napriek tomu, že sa nepridal k radikálnemu krídlu avantgardy, ktoré predstavovali produktivisti. Ale ani on, ani ostatní umelci z jeho prostredia nikdy nepovažovali

10 Bojana Pejićová použila koncepciu „blízkeho druhého“ v súvislosti s pojmom Borisa Groysa „fremde Nahe“, neuviedla však žiadne konkrétne bibliografické odkazy: Bojana Pejić, *The Dialectics of Normality*, in: Bojana Pejić and David Elliott (eds.) *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, Stockholm: Moderna Museet, 1999, s. 20.

11 Andrea Buddensieg, *Visibility in the Art World: The Voice of Rasheed Araeen*, in: Peter Weibel and Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, s. 52.

12 Partha Mitter, *The Triumph of Modernism. India's Artists and the Avant-Garde, 1922-1947*, London: Reaktion Books, 2007, s. 15-27.

13 Piotr Piotrowski, *Modernity and Nationalism: Avant-Garde and Polish Independence, 1912-1922*, in: Timothy O. Benson (ed.) *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, Los Angeles CA/ Cambridge MA: Los Angeles County Museum of Art/ The MIT Press, 2002, s. 312-326.

14 Andrea Giunta, *Strategies of Modernity in Latin America*, in: Gerardo Mosquera (ed.) *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London/ Cambridge MA: The Institute of International Visual Arts/ The MIT Press, s. 61-63

15 Rebecca M. Brown, *Art for a Modern India, 1947-1980*, Durham: Duke University Press, 2009, s. 1-17.

16 O kritike kubizmu voči francúzskemu kolonializmu pozri aj: Patricia Leighton, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1989.

17 Ewa M. Thompson, *Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism*, Westport, CT: Greenwood Press, 2000. 18 Pozri: Derek Sayer, *Prague, Capital of the Twentieth Century. A Surrealist History*, Princeton NJ: Princeton University Press, 2013.

19 Pozri aj: Susan E. Reid, *The Exhibition 'Art of the Socialist Countries,' Moscow 1958-59*, and the Contemporary Style of Painting, in: Susan E. Reid and David Crowley *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford: Berg, 2000, s. 101-132.

20 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: Chicago University Press, 1983. Poľské vydanie: Serge Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, prel. Ewa Mikina, Warszawa: Hotel Sztuki, 1992.

21 Andrzej Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcja i symulacja*, Kraków: Universitas, 2002, s. 125, 128.

22 Ibid., s. 219; Turowski poznamenáva aj to, že pred rokom 1957 boli v Paríži len jediný raz vystavené tri Malevičove maľby, a to v roku 1914 v salóne *Salon des Indépendants*, čo samozrejme, nemôžeme považovať za jeho vlastnú výstavu (s. 397).

23 Andrzej Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcja i symulacja*, Kraków: Universitas, 2002.

24 Miroslava M. Mudrak, *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*, Ann Arbor: The UMI Press, 1986.

25 Miroslava M. Mudrak, op.cit. s. 62; Andrzej Turowski, op. cit. s. 67-68; pozri aj: W.A.L. Beeren et al. (eds.) *Kazimir Malevich, 1978-1935*, Amsterdam/ Leningrad/ Moscow: Stedelijk Museum/ State Russian Museum/ Tretiakov Gallery, 1989, s. 84.

26 Andrzej Turowski, op. cit., s. 125.



Paríž a moderné umenie stvorené z toho mýtického kapitálu modernizmu, založeného na historickom východiskovom bode kubizmu, za to *druhé*. Boli celkom prirodzenou súčasťou ich samotných, miestom vlastného pôvodu. Ako uvádza Andrzej Turowski, túto tradíciu kombinovali, a Malevič zvlášť, s inými tradíciami, vyrastajúcimi z pomerne zložitých a komplexných miestnych kultúr. Skutočným katalyzátorom, urýchľovacím, formatívnym faktorom umenia však bol zemepisno-historický kontext.

Môžeme teda zhrnúť, že vhodným metodologickým prístupom k európskym dejinám umenia by nemal byť postkoloniálny vzťah medzi „iným“ a „sebou“, medzi *druhým* a ja, ale skôr zemepisno-historický kontext konkrétnej umeleckej produkcie.

Nemám v úmysle obchádzať postkoloniálne štúdiá ako jednu z možných ciest analýzy rôznych európskych periférií. Radšej by som však ako možnosť navrhol zemepisno-historickú perspektívu. Dovoľavam sa umeleckej geografie, ba viac, kritickéj umeleckej geografie, čo vo všeobecnosti znamená, že umenie nie je dané „zemou a krvou“, ako zvykva tvrdiť tradičná nemecká *Kunstgeographie*; tvar mu dávajú historické okolnosti, ktoré sa v tomto konkrétnom prípade prejavujú v rovnakej *epistéme*.

Otázka kritickéj geografie umenia, ako som bol zdôraznil, je otázkou vzťahu medzi rôznymi európskymi regiónmi, hlavne medzi západnou Európou a Európou strednou a východnou. Otázka týchto vzťahov by sa dala aplikovať aj na iné, neeurópske miesta, pretože v zásade je to otázka koci centra a jeho pomedzí a periférií, debata o priestorových vzťahoch a súvislostiach. Priestor (a jeho súvislosti) prirodzene nie je jednoznačne vymedzený a zreteľný.²⁷

Dovoľte mi krátko zopakovať myšlienky z mojej predchádzajúcej štúdie. Tento spôsob myslenia je hlboko zakorenený vo výskume Irit Rogoffovej a Thomasa DaCostu.²⁸ Zásadný prístup k problematike spočíva v chápaní geografie väčším prostredníctvom miesta ako prostredníctvom priestoru a jej vsadením do historických súradníc, čím vznikne dynamická štruktúra medzi miestom a časom, geografiou a topografiou, a dejinami. Kaufmann, ktorého štúdie sú v praktickom historickom výskume veľmi smerodajné, opísal „miesto“ vo vzťahu k národom (alebo etnikám),

regiónom, mestám, metropolám atď. I keď je môj vlastný záujem o umeleckú geografiu mierne odlišný – mojím vedeckým zameraním nie je migrácia objektov, vplyvy slohov, kultúrne vyžarovanie centier, rozptyľovanie umeleckých myšlienok a pod., ale porovnávanie štúdií medzi rôznymi umelecko-historickými miestami – jednako som presvedčený, že je vždy potrebné prihliadať na kontext chápaný ako pretínanie miesta a času v ich diachronickej a synchronickej dimenzii. Tento kontext vzniká z politických, kultúrnych, sociálnych, etnických, rodových a mnohých iných odkazov, rovnako skutočných ako aj žiaducich, a vnímame ho v usporiadaní špecifickej situácie na konkrétnom mieste ako aj na historickom pozadí.

A keďže hovoríme o mieste, dôležité je to konkrétne miesto usúvzťažniť s inými miestami – s ich reálnou migračnou trasou (emigrácia, migrácia a pod.), ako aj s vytúženým cieľom. Zásadnou premisou však ostáva kľúčové poznanie, že kontextuálne odkazy neurčuje krv, pôda, krajina, podnebie a pod., ale že vznikajú z konkrétnych jedinečných okolností, ktoré významne ovplyvňuje politika.

Na ilustráciu tohto tvrdenia sa vrátim k vyššie uvedenému porovnaniu Władysława Strzemińskiego a Kazimira Maleviča. Strzemiński bol s Malevičom v kontakte v rámci skupiny ruských umelcov UNOVIS, ktorú Malevič založil vo Vitebsku v roku 1919, ale na rozmedzí rokov 1921 a 1922 sovietske Rusko (ilegálne) opustil a odišiel do Poľska. Najprv sa udomácnil vo Vilniuse, ktorý vtedy patril Poľsku, a zúčastnil sa na *Výstave moderného umenia* organizovanej litovským umelcom Vytautasom Kairiūkštisom, s ktorým sa po prvýkrát pravdepodobne stretol v Moskve.

Malevič ostal v Rusku a až v roku 1927 po prvý aj posledný raz vycestoval na Západ a cestou sa, ako som už spomínal, na niekoľko týždňov zastavil vo Varšave. Jeho pokus usadiť sa tam zlyhal a po návšteve Berlína sa vrátil do Ruska.

Áký bol osud týchto dvoch umelcov? Strzemiński, ktorý nikdy nesúhlasil s Malevičovou teóriou metafyziky, hoci mu bol blízky jeho radikálny výtvarný jazyk, rozvinul vo svojom umení koncepciu unizmu, v ktorej zámerným vylúčením akýchkoľvek nevýtvarných prvkov diela zdôraznil plochosť plátna, a spoločne s Katarzynou Kopro

dospel k priestorovej analýze, ktorá vychádzala z Malevičovych abstraktných štruktúr a pohyblivých miest budúcnosti planity a architectones. Malevič naopak od svojho radikálneho supematizmu ustúpil približne v polovici 20. rokov, keď sa abstraktné umenie a avantgardní umelci ocitli v Rusku v nemilosti. Po uväznení sa na sklonku 20. a začiatkom 30. rokov vrátil k figuratívnej maľbe, ktorej sa venoval ešte pred abstraktným umením, a do svojho diela začlenil aj „roľnícky motív“. Nikdy sa však nedozvieme, akým smerom by sa jeho umenie vyvíjalo, keby bol nadobro opustil Rusko. Vieme, že jeho fascinujúca maľba bola istým druhom hry, ktorú rozohral so sovietskou vládou, nemilosrdne vyhranenou voči abstraktnému umeniu. Naopak Strzemiński bol v Poľsku v 20. a 30. rokoch slobodný a mohol tvoriť, ako chcel. V tom čase nepotreboval rozohrávať žiadne politické hry, no prakticky tú istú stratégiu použil neskôr v 40. rokoch, keď v Poľsku zaviedli komunistický režim a socialistický realizmus sa stal nielen uprednostňovaným umeleckým štýlom strany a tvorcov oficiálnej kultúrnej politiky, ale ako jediný umelecký smer prezentovaný verejnosti bol aj povinný. V oboch prípadoch politická hra napokon zlyhala. Komunistickí predstavitelia bývalým avantgardistom nedôverovali a mali aj iné očakávania. Oba umelci zomreli v chudobe a v zabudnutí, Malevič v roku 1935, Strzemiński v roku 1952 – v dvoch odlišných obdobiach toho istého politického systému, ktorým bol stalinizmus.

Prednáška odznela na The BASEES 2014 Annual Conference, Cambridge, April 2014.

Z angličtiny preložila Silvia Ruppeldtová

27 Piotr Piotrowski, *Between Place and Time: a Critical Geography of 'New' Central Europe*, in: Thomas DaCosta Kaufmann and Elizabeth Pilioid (eds.) *Time and Place. The Geography of Art*, Hants: Ashgate, 2005, s. 153-171.

28 Na tú istú tému: Irit Rogoff, *Terra Infirmis. Geography's Visual Culture*, London and New York: Routledge, 2000; Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

Piotr Piotrowski, foto: Daša Barteková

Tiráž

Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Vydavateľ: Centrum vizuálneho umenia - CEVIUM, n.o. / Sídlo redakcie: Vajnorská 52, 831 04 Bratislava / Autor projektu, šéfredaktor: Richard Gregor
 Editorka printového vydania: Nina Vrbanová / Jazyková a vizuálna korektúra: Darina Šabová / Preklad: Silvia Ruppeldtová / Grafická úprava: Stano Masár / Do čísla prispeli: Eva Kapsová, Kassaboys a Lenka Kukurová, Piotr Piotrowski, Lucia Štrbáková / Foto na titulnej strane: Piotr Piotrowski, foto: Daša Barteková. Pohľad do inštalácie výstavy Adély Babanovej, foto: Marko Horban / Vychádza pod č. 1/2014, ročník VI.
 Tlač: ORMAN, s.r.o., Bratislava / ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09 / Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com / Web: www.artdispecing.sk / Tlač čísla finančne podporil Mgr. Sven Šovčík – poslanec Mestského zastupiteľstva Bratislava

