

# Jazdec /23

Revue súčasného umenia  
Leto 2016 / Ročník VII. / 1,50 EUR

Nina Vrbanová, Lucia Gregorová-Stach  
a Aurel Hrabušický /  
*Rozhovor o výstave Stana Filka v Slovenskej  
národnej galérii*  
Michal Stolárik /  
*Universal Hospitality*  
Eliška Mazalanová /  
*Bienále ako občianske fórum / The School of Kyoto*  
Maja Fowkes /  
*Zelený blok: Neoavantgardné umenie  
a ekológia v socializme.*  
Vladimír Beskid a Mira Sikorová-Putišová /  
*Musíme vedieť, čo je pre nás dôležité prezentovať  
v zahraničí.*



9 771338 077002

**Milé čitateľky a čitatelia Jazdca,**

zameranie viacerých recenzovaných výstav v číslach 22 a 23 nášho revue poukazuje na viditeľnú previazanosť aktuálnych spoločensko-politických pomerov a vizuálneho umenia, na to, že nezanedbateľná časť umeleckej produkcie je ich citlivým barometrom. Umenie reagujúce na súčasnú spoločenskú a politickú skutočnosť v poslednom čase zviditeľnila najmä utečenecká kríza a jej širšie kontexty prejavujúce sa vo fungovaní spoločnosti. Okrem výstav *Strach z neznáameho* a *Prízraky spoločensky mŕtvych*, realizovaných na Slovensku, sa tejto problematike venovali aj nedávne projekty vo Viedni, ktorých recenzie zverejňujeme na aktuálnych stránkach Jazdca: „*The School of Kyiv*“ – *Department Vienna* a *Universal Hospitality*. Tieto i ďalšie výstavy tematizujúce vybrané aspekty spoločensko-politickej reality, zdá že sa viac ako inokedy, znovu aktualizujú dôležitosť tohto diškurzu v umení. Ako dôsledok istej súhry okolností, patrí do tejto kategórie aj výstava *A je tu zas? Slovenský štát v súčasnom umení*, ktorým pokračuje vo výstavnej činnosti v hlavných priestoroch bratislavská Kunsthalle po zmene svojho zriaďovateľa. Podobne do tejto kategórie patrí i jesenný medzinárodný výstavný projekt Nitrianskej galérie *Newrope*.

Dvojicu rozhovorov (N. Vrbanová s L. Gregorovou-Stach a A. Hrabušickým a M. Sikorová-Putišová s V. Beskidom) len veľmi voľne tematicky prepája oblasť konceptuálneho umenia – prvý z nich je venovaný výstave jeho popredného predstaviteľa Stana Filka v SNG a v druhom je táto tendencia predmetom diskusie v súvislosti s možnosťami a metódami prezentácie slovenského výtvarného umenia v zahraničí. Rozhovor o výstave Stana Filka *Poézia o priestore – kozme*

nie je len exkurzom do princípov jeho tvorby prostredníctvom kurátorov výstavy, ale predovšetkým diskusiou o faktoroch sprevádzajúcich uskutočňovanie náročnejšieho monografického výstavného titulu ako bolo v prípade Stana Filka, vôbec o moduse, akým možno uchopiť a spracovávať jeho špecifickú tvorbu v danom priestore a čase. V druhom rozhovore sa o konceptualizme a neokonceptualizme diskutuje nielen ako o nosných tendenciách slovenského umenia od 60. rokov 20. storočia, ale aj ako o konštruktoch (s ich náležitými perspektívami i rizikami), na základe ktorých možno prezentovať naše umenie v zahraničí. Rozhovor sa zároveň dotýka i sporadickosti (a jej príčin) realizácií komplexnejších prehliadok slovenského vizuálneho umenia v zahraničí.

Súčasťou aktuálneho čísla Jazdca je druhá časť prekladu textu o geografických, ekologických a kozmologických aspektoch tvorby Rudolfa Sikoru z publikácie *Green Bloc* od Maje Fowkes. Okrem toho, že sa publikovaním stal dostupným pre čitateľa na Slovensku, prináša do vnútorného prostredia našej umenovedy i veľmi potrebný kritický pohľad na slovenské výtvarné umenie, ktorý je zacielený zvonka.



M. Sikorová-Putišová

**Jazdec / Revue súčasného umenia č. 23  
štvrtročník**

Šéfredaktorka a editorka: Mira Sikorová-Putišová  
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová,  
Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)  
Vydavateľ: Fond pre súčasné umenie,  
Kráľová pri Senci 667, 900 50 Senec, IČO: 42 365 210  
Sídlo redakcie: Veľká okružná 88, 010 01 Žilina  
Autor projektu: Richard Gregor  
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Vladimír Beskid, Maja Fowkes,  
Lucia Gregorová-Stach, Aurel Hrabušický, Eliška Mazalanová,  
Mira Sikorová-Putišová, Michal Stolárik, Nina Vrbanová,  
Autori fotografií: Vladimír Beskid, Ben Brouillon, Martin Deko,  
Eliška Mazalanová, Michal Stolárik, archív SF SNG, archív autorov  
Foto na titulnej strane: Stano Filko: *Zo série Socha dvadsiateho storočia IV. 1968 – 1969. Fixa, pero, nájdená tlač, papier,*  
25.7 × 18 cm. Zbierka Línea

Vychádza pod č. 23 (2/2016), ročník VII.  
Dátum vydania: september 2016  
Tlač: printio, s.r.o, náklad: 300 ks  
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09  
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com  
Web: www.artdispecing.sk/jazdec  
Predplátne a inzercia: jazdec.redakcia@gmail.com

**Podpora**

**u.** fond  
na podporu  
umenia

**artdispecing.sk**

Fond na podporu umenia je hlavným partnerom projektu.

**Cena Oskára Čepana 2016**

**8. 11. — 4. 12.**  
Výstava finalistov  
Stredoslovenská galéria,  
Banská Bystrica

**19. 11.**  
Slávnostný ceremoniál  
Múzeum SNP,  
Banská Bystrica

**18. — 20. 11.**  
Čepan víkend  
Podrobný program:  
[www.oskarcepan.sk](http://www.oskarcepan.sk)

„Filko vedel byť vizuálne účinný bez toho, že by pripúšťal akékoľvek dekorativizovanie“

# Nina Vrbanová, Lucia Gregorová- Stach a Aurel Hrabušický

lov, ktoré sú dnes mimoriadne dôležité. Takže námetom bola naliehavá potreba začať niekde *in medias res*, samozrejme s vedomím, že je to dlhodobá práca, plánovaná na mnoho rokov dopredu. Usporiadali sme samostatnú výstavu vo Varšavskej národnej galérii Zachęta (spolu s Joannou Kordjak). Medzitým Stano odišiel a situácia sa zmenila ešte radikálnejšie. Mnohé diela a dokumenty, ktoré sme ešte dnes mohli ukázať, by v prípade, že ich nezachytíme hneď, nemuseli byť o niekoľko rokov prístupné vôbec. Plánovať retrospektívu na 5 rokov dopredu a povedať, čo bude jej výsledkom a ako bude koncipovaná, nielenže nie je ľahké, nie je to vlastne možné. Začali sme predstavením a pomenovaním raných diel, vytvorením základnej charakteristiky a koncepcie čítania, periodizácie celého oeuvre Stana Filka. Hovoríme síce akoby nevážne o „medzivýstave“, ale vyše polovica diel z nej ešte na Slovensku (alebo vôbec) nebola vystavená. Mnohé originály boli známe len z čierno-bielej Filkovej legendárnej autorskej publikácie z roku 1970. Považujem ju preto za nevyhnutné medzipristátie – nazvala by som ju skôr medzníkom než medzivýstavou.

---

Rozhovor o výstave Stana Filka  
v Slovenskej národnej galérii

---

**Nina Vrbanová (NV):** Stano Filko zomrel v októbri minulého roka. Slovenská národná galéria (ďalej SNG) plánuje jeho rozsiahlejšiu retrospektívu, predpokladám, že vrátane očakávanej knižnej monografie, predstaví po rekonštrukcii svojich výstavných priestorov na Vajanského nábřeží. Aké boli Vaše motivácie pripraviť túto jeho – takpovediac – „medzivýstavu“?

**Lucia Gregorová-Stach (LGS):** Termín „medzivýstava“ znie ako bod na dráhe, ktorej vyústenie predpokladáme v budúcnosti a naozaj sa dá takto vnímať. Tak, ako nemožno tvorbu Stana Filka a jeho život vtesnať do nejakej jednoduchej lineárnej narácie, podobne nemožno nič také očakávať od výstupov odborne spracúvajúcich jeho tvorbu, čiže od výstav a publikácií. Nie je to jediná cesta, na ktorej sú rovnomerne rozosiate body ako zastavenia. Rozhodujúce boli dva vstupné fakty – rozsiahlosť jeho tvorby a nedostupnosť elementárneho kunsthistorického spracovania autora. Samozrejme, sú tu stopy pionierskej práce kolegov a zberate-

**Aurel Hrabušický (AH):** Možno ešte doplniť: samozrejme, že obmedzený priestor Esterházyho paláca (jedno poschodie) nás núti, či chceme alebo nie, urobiť nejaké radikálne zúženie obsiahlej témy akou je „Stano Filko“ alebo „systém SF“. Aj s ohľadom na pripravovanú publikáciu, ktorá má priblížiť prvú časť – prvé dvadsaťročie jeho práce, sme chceli objasniť začiatky – začiatky sú vždy dôležité pri každom umelcovi. Tomu zodpovedá aj dramaturgické zameranie výstavy. Čiže ona je akoby aj trochu retrospektíva – čiastočná a skrátená retrospektíva za určité obdobie – tých 20 rokov. Ale zároveň je, a to možno Lucia doplní, že trochu by chcela naznačiť, aj čo bude ďalej. Uvedomovali sme si, keď sme výstavu koncipovali, že nemôžeme urobiť len striktný historický rez. Nedajú sa celkom vyhodiť, resp. oddeliť minulé vrstvy od posledných autorských vrstiev. Čiže hľadali sme cestu, ako priblížiť začiatky, aby divák mal plastický obraz o tom, ako rozsiahle a členité dielo vznikalo, ale zároveň, aby takpovediac – mal nejaký výhľad aj na koniec.



**NV:** Ak mám správne informácie, tak na pôde Vašej inštitúcie už dlhšiu dobu prebieha výskum – dá sa povedať že – celoživotného diela Stana Filka. Získali ste ho, teda jeho pozostalosť, do exkluzívnej správy. Možno aktuálnu výstavu spolu s katalógom, ktorý ste k nej vydali, vnímať ako partikulárny výstup výskumu, ktorý realizujete? Ako vôbec tento proces u Vás prebieha? Na čo sa v ňom prípadne špecializujete alebo zameriavate?

**LGS:** Výstava je partikulárnym výstupom výskumu, ktorý po rokoch naštartovalo záchranné zastrešenie deponátu diel Stana Filka v roku 2014 našou galériou. Minulý rok sa stal súčasťou umelcovej pozostalosti, je to však žiaľ len fragment. Niektoré diela, ktoré si ešte všetci traja pamätáme a poznáme z mediálnych výstupov, dnes už dohľadať nedokážeme. Výskum teda nemôže prebiehať len v tomto konvolúte diel a na základe informácií, ktoré prináša. Musíme umiestniť fragmenty a stopy na väčšiu mapu Filkovej tvorby, ktorú sa postupne snažíme nakresliť aj za pomoci zberateľov, pamätníkov a kolegov – myslím, že inak to ani nebude možné. Dôležitým podnetom, aby sa s tým začalo, bol archív, resp. jeho dochovaná časť v 36 kancelárskych zakladačoch – samostatné dielo, ktoré zrkadlí Filkov „systém SF“. Archív SF, ako sme ho nazvali, predstavuje návod na čítanie Filkovho myslenia v rôznych „jednotlivinách“, rôznych médií a nosičov, rozličných typov a rozmerov, zmesi originálov a dokumentov. Ale podstatné je, že nejde o archív v zmysle dokumentácie, ale skôr o autentické umelecké dielo, meta-dielo, ktorým sa Filko retrospektívne pozerá na vlastnú tvorbu a život. Všetko v ňom je prepojené, systematizované v určitom poriadku, ktorý nám dáva možnosť nahliadnúť aj na metódy ako kategorizuje, spätne preznačuje, nazýva a katalogizuje aj svoje staršie diela. To sme uplatnili aj na výstave – „položky“ z Archívu SF a trochu tých nových vrstiev, nemá zmysel celkom sterilizovať ranú tvorbu Stana Filka ako odtrhnutú od celku. Tvorba 60. a 70. rokov tvorí akési základy, z ktorých vyrástla celá stavba, to dramaticky sa meniace, ale nakoniec veľké syntetické dielo, ktoré Filko vytvoril.

---

*„Filkom sa nezaoberáme preto, aby sme ho naveky spracovali, „inštitucionalizovali,“ ale preto, aby sme jeho enigmatickú tvorbu „otvorili“ ďalšej kontextualizácii.“* Lucia Gregorová-Stach

---

**NV:** Pán Hrabušický, čo to konkrétne je, čo obsahuje tento archív Stana Filka? Rada jeho „šanonov“ je pomerne známa, mnohí sme ich skutočne vnímali ako archívny materiál. Lucia hovorí, že vníma tento materiál ako samostatné umelecké dielo. Čo to konkrétne je, čo obsahujú tieto „šanoný“?

**AH:** Sme si vedomí, že je to síce obsiahly, ale predsa len fragment archívu. Boli sme svedkami toho, ako v podstate bez ohľadu na nejakú perspektívu alebo dôležitosť udržiavania toho archívu v celistvosti, sa začal rozoberať. Záleží nám na tom, aby sa ten archív zachoval v čo najväčšej možnej celistvosti aj preto, lebo si myslíme, že je to ako celok unikátna vec. Na rozdiel trebárs od oveľa známejšieho Kollerovho archívu, ktorý sa neustále prezentuje a reflektuje. Kollerov archív je síce obsiahly – neskutočne obsiahly konvolút rôzneho typu dokumentov, ale nikdy nebol štruktúrovaný ako autorské dielo. Kdežto Stanov Filkov archív je jednoznačne tej povahy, kde sa myslí až na detaily – na farebnú symboliku jednotlivých „šanonov“, ich označenia, atď. Je to v podstate možné vnímať ako jednu veľkú stavbu, je to taká archívno-administratívna verzia toho jeho konečného „Korábu“.

**LGS:** Ja ho nazývam komplikovaným návodom – manuálom „systému SF“.

**AH:** Je to akoby viac konceptuálna verzia jeho „Archy“. Čiže je to pomerne vzácna vec. Bežne to v našom umení asi neexistuje, neviem o tom. Preto by sme ju radi vnímali ako celok. Samozrejme, ďalšia vec je už na diskusiu: Stano Filko, ako vieme, prvé desaťročie neustále štruktúroval celok svojho diela, aj historické veci, neustále ich vizuálne menil, aj pojmovo ich dosť dooznačoval, akoby ich chcel dopovedať nejakým spôsobom, presnejšie pomenovať, usúvzťažniť ich v celku. Ale do akej miery my, ako historici umenia, toto máme brať nejakým spôsobom vážne? A to je vlastne problém, keď robíte výstavu, keď musíte na pomerne malej ploche predviesť pomerne široké spektrum tém, aj vizuálne spektrum problémov. Keď idete striktné podľa toho, čo je v tých „šanonoch“, tak nemôžete predniesť integritu toho, čo je v nich, alebo čo je vlastne v týchto schránkach, ktoré nejakým spôsobom lepšie integrujú rozmanitosť jeho produkcie – aj historickú, aj vizuálnu – než ako keď to prezentujete na výstave. To ja vnímam trochu ako problém, a tam mi možno chýbala aj možnosť viacej niektoré veci rozviesť do šírky a do väčšieho rozsahu. Tam napríklad, niekedy sa môže stať, že niektoré spojenia nie sú pri podrobnejšom objasňovaní dostatočne pochopiteľné pre nie celkom informovaného návštevníka. To vnímam ako isté riziko takéhoto typu podnikania – prezentovať Stana Filka len cez archív. Teda presnejšie povedané – prednostne cez archív.

**NV:** Pracovali ste s týmto archívom, alebo pomáhali ste si ním napríklad pri datovaní Filkových diel, ktoré vieme, že je v mnohých prípadoch problematické? Môže táto jeho databáza slúžiť ako navigácia?

**LGS:** Tušíš odpoveď: absolútne nie, je to samozrejme mystifikácia a mýto-tvorná snaha sebarefektujúceho tvorca zachytiť to svoje „toto total“ o všetkom na svete aj mimo neho. Takže pre historika umenia je práca s ním nočná mora! Orientujeme sa podľa určitých záchytných bodov, ako ten, kto zabúdi v labyrinte (smiech). Pri spracovávaní sa samozrejme treba opierať najmä o kontextuálne zdroje, o literatúru, o dobovú spisbu. Máme k dispozícii fragment, ale keby sme mali napríklad aj celý Filkov archív, práca s ním by bola podobná, keďže je založený na mystifikácii a budovaní autorskej legendy ako komplikované konceptuálne umelecké dielo, nie je to pomocný aparát. Javí sa ako systematizácia niečoho už vytvoreného, ale je to skôr naopak – novou kategorizáciou už vytvoreného sa stáva novou entitou, ktorá musí byť znova poznaná. Refazenia významov v nej sú nové, sú iné, ako boli tie, ktoré sú na vstupe. Samozrejme, niekedy nájdeme diapozitívy, fotografie, kresby, rôznych historických materiál a zaujímavé informácie, ktoré pomôžu inej veci, ale v podstate je to detektívna práca.

**AH:** Áno, tento archív pomáha skôr nepriamo. Sú tam niektoré typy vizuálnych alebo textových dokumentov, ktoré majú svoju relevanciu samy o sebe. To znamená, že tie musíme nejako odčítať, nejako ich určiť, zaradiť, ale predsa len ako sú – svojou čistou existenciou, nejakým spôsobom umožňujú interpretovať. Nemusia byť vždy dotknuté nánosom autorskej interpretácie. Ponúkajú nám možnosť aj samé o sebe. Dobrý príklad je Filkom interpretovaný list z katalógu *Arte de sistemas* 1971 v Buenos Aires, je tam vrstva jeho novej autorskej interpretácie (to vsadenie do systému *Ego*), ale zároveň jednoznačne presvitá pôvodné, a nám nateraz neprístupné dielo, ktoré vtedy poslal na expozíciu. Pôvodný list z katalógu existuje iba ako starý vyšedivený xerox, ktorý mám ešte od neho asi 15 alebo 20 rokov. A jediný existujúci originál je už vlastne autorskou interpretáciou. Čiže áno, takto nepriamo sa dá odkryť. Ale to je zas, ako hovorila Lucia, detektívna práca. Alebo je to niečo také ako fiktívna archeológia – musíme akoby odkryť neskoršie vizuálne vrstvy tých komentárov, a pozrieť sa aj na základné vrstvy.

**NV:** Ak sa človek dopátra nejakého podkladu – originálu vôbec.

**LGS:** Táto výstava predstavila viacero ťažiskových diel, ktoré Filko neskôr rozpracoval, a ku ktorým sa vlastne vzťahoval celý život aj v syntéze neskorej tvorby. Pri retrospektíve sa už asi bude postupovať inak, ale teraz bolo cieľom najmä ukázať rané diela a základne ich roztriediť. Radi by sme boli vystavili aj viac – to však priestor nedovolil. Napriek tomu sa nám podarilo autenticky zrekonštruovať dve prostredia, ktoré dali divákovi aj podrobnejší obraz o ranom Filkovi.

**NV:** Zaujímalo by ma, ako ste uvažovali nad koncepciou a najmä inštaláciou tejto výstavy. Je známe, že Stano Filko bol veľmi osobitým, originálnym „inštalatérom“ svojich autorských výstav. Oproti týmto jeho energ(etic)ickým prostrediam, v ktorých spravidla uplatňoval skôr ideové a vizuálne kódy, čiže spektrum farieb na jednej strane, ktoré ste zakomponovali do štruktúry výstavy aj Vy, alebo hierarchiu farieb, tak Vaša výstava predsa len pôsobí do istej miery v porovnaní s tým akosi konzervatívne.

**LGS:** SF je v „systéme SF“ mnohoznačným kódom, okrem „Stano Filko“ znamená aj „systém farieb.“ Ale k výstave: ak to veľmi prežiením, sú najmä dva druhy názorov. Buď je vnímaná ako konzervatívna a veľmi „uprataná“, alebo naopak, ako komplikovaná a preplnená. V tomto sme zachovali kontroverzného Filkovho ducha, „zásadne protirečivého“ (smiech). Našťastie sú aj chápavé reakcie, mnohí zahraniční odborníci reagovali, že teraz môžu nahliadnúť a „čítať“ Filka od začiatku. Pre nás bolo dôležité rešpektovať aj historický materiál, ktorý sme primárne spracovávali, ako bola napríklad výstava *Obydlie 66 súčasnosti skutočnosti* z roku 1967, objekty a *Oltáre súčasnosti* ako celé prostredie. Alebo *Univerzálne prostredie* i environment *Kozmos*, ktorý zrekonštruovala Zbierka Línea v odbornej spolupráci so SNG. Sú to diela, ktoré vznikali v 60. a 70. rokoch, a máme k nim dispozíciu fotografie z výstav, známe, aj dosiaľ neznáme. Preto sme sa vo viacerých prípadoch snažili rešpektovať aj to, ako Filko inštaloval vtedy, v približnej dobe ich vzniku. Na zábere z nemeckej samostatnej výstavy *Grafík* v Galérii Ursula Wendtorf v Oldenburgu v roku 1969, ktorý sme uverejnili aj v katalógu, vidno ako inštaloval mapy a plastové multiple. Pokúsili sme sa k tomu priblížiť aj na výstave, aj objekt *Vankúš so ženskými figúrami* sme zabalili do igelitového vreca a zavesili. Takže inštalácia vychádza skôr z konštelácií, ako sa jeho diela priebežne objavovali na výstavách, ako s nimi autor pracoval, ale nie v 90. rokoch, ani v nultých rokoch, ale oveľa skôr. Stano Filko sa samozrejme významne posunul – čoraz razantnejšie pracoval s priestorom. Verím tomu, že aj toto by on urobil inak. Ale napodobňovať jeho neskorý heterogénny syntetizujúci štýl teraz ani nebolo cieľom. Výstava mala urobiť autorovi tú službu, že konečne niektoré diela ukáže, základne spracuje a odprezentuje ďalším odborníkom aj širšiemu publiku v historických rámcoch a súvislostiach, zároveň rešpektujúc Filkovo autorské vnímanie vlastnej tvorby – čo bolo samozrejme možné uskutočniť len do určitej miery.

**NV:** Ale aj v prípade pražskej výstavy Obydlie 66 súčasnosti skutočnosti napríklad, Filko priamo vyzýval divákov, aby sa zapojili do toho prostredia, doslova niektoré z jeho objektov mali až taký (proto)interaktívny charakter. S týmto sme sa v SNG nestretli.

**AH:** Tam už bohužiaľ prichádza do hry konflikt ochrany diela a jeho živej umeleckej prevádzky. To je niečo podobné ako Prahe, kde bola teraz Poézia o priestore a kozme, a keďže to je v súkromnom majetku, tam to majiteľ dovolil – svojim spôsobom sa tam pohybovať.

**LGS:** Ale aj na našej výstave môžu diváci chodiť do Kozmu, je otvorený, interaktívny.

**AH:** Tam, kde sa najviac predpokladá aktívna účasť, tam ľudia veľmi vstúpiť nemôžu. Nedá sa nič robiť. *Univerzálne prostredie* je zbierkový predmet SNG, čiže my už nie sme schopní pri nejakom väčšom počte návštevníkov zaistiť integritu a neporušenosť jednotlivých komponentov, zvlášť tých pôvodných zrkadiel a podlahy. No bohužiaľ je to trošku problém: vôbec prezentovanie týchto vecí po desiatkach rokov. Sú tu proti sebe dva druhy záujmov. Mne samému to chýba, keď vidím to prostredie, vždy si spomeniem na dobové fotografie, ktoré pôsobia na mňa oveľa živšie než teraz ten mŕtvy artefakt, ktorý tam ukazujeme, je to pravda. Ale jednoducho musíme to asi vnímať nie ako prostredie, ale ako objekt na pozeranie. Niekedy v budúcnosti, keď budeme mať možno iné možnosti, možno že sféra virtuality bude môcť isté zážitky nahradiť – môžeme urobiť nejakú repliku, čokoľvek, proste riešiť tento problém. Aby ľudia mali reálny zážitok z toho prostredia. Len teraz je asi skôr našou povinnosťou ho chrániť.

**LGS:** Na výstave sú dva druhy prostredí. Jedno z nich je také, do ktorého môžeš vstúpiť, má novú podlahu. Pri *Univerzálnom prostredí* sme sa rozhodli ukázať staré pôvodné zrkadlá. To je daň za originál. Ale ešte môžeme byť radi, lebo napríklad v Tate Modern alebo v mnohých veľkých západných múzeách vôbec nedovolia inštalovať na zemi. Keď bol v Tate Modern environment Jany Želibskej *Kandarya Mahadeva* (1969), postavili ten ústredný stĺp na nízky podstavec a okolo vyznačili páskou čiaru, aby sa ľudia príliš nepriblížili. Prostredia, do ktorých môžu vstupovať návštevníci, vôbec nezaraďujú na výstavy ani nekupujú, pretože im to nikto nepoistí. V porovnaní s nimi sme dosť slobodní. Na výstavu sa boli pozrieť aj ľudia z Tate Modern, s ktorými sme boli dlhšie v kontakte. Náš typ inštalácie je pre nich stále „pankáčina.“ My sme vlastne urobili kompromis, človek si mohol aj *Univerzálne prostredie* trochu „odhrnúť“ a pozrieť – navyše má priehľadné „steny“ a bolo dobre viditeľné zo všetkých strán.

**NV:** Pán Hrabušický, opravte ma, ak sa mýlim, ale Stano Filko bol pre Vás ako odborníka – kunsthistorika zrejme najvýznamnejšou, najvýraznejšou osobnosťou nášho umenia 2. polovice 20. storočia. Prečo?

**AH:** (smiech) Mám – nemám? Ja som niečo také povedal aj vo vernisážovom prejave: „Keby sa Filko dožil vernisáže, tak by sme vlastne otvárali výstavu najvýznamnejšiemu žijúcemu slovenskému výtvarníkovi.“ A to na vernisáži boli prítomní viacerí významní výtvarníci. To sú tvrdenia, ktoré by sa z odborného hľadiska dali len ťažko obhájiť. Proste maximalistické tvrdenia, alebo hitparády v umení nie sú veľmi zdravé. Skôr môžem povedať, prečo ho ja považujem za najdôležitejšiu postavu nášho umenia posledných desaťročí. Je to niečo, čo máme všetci pred očami, minimálne my traja to asi celkom chápeme. Mne sa zdá, že je to pre jeho autorské gesto – teraz v porovnaní s Julom Kollerom – bez akýchkoľvek mimikier, ako vsádzal svoju existenciu, akoby plne nakladal seba – svoju existenciu do hry umenia a nepoznal v tomto smere žiadne kompromisy. Ja vlastne taký prípad na Slovensku ani nepoznám. Samozrejme, jeho pôsobenie bolo tak sebaohrozujuce, že vlastne len veľká sila talentu mu umožnila, aby to vôbec prežil – fungovanie v podmienkach, v ktorých všetko stálo proti tomu. Celá tradícia toho umierneného, zápečníckeho, tradicionalistického kultúrneho prostredia, ktoré bohužiaľ Slovensko bolo a do istej miery aj dodnes je. Mne to tak často pripadá, akoby on napriek tomu, že bol možno najčistejší Slovák zo všetkých, z celej tej elitnej skupiny ani nebol Slovákom svojim založením, že stál v príkrom kontraste voči pseudokonceptu Tisícročnej včely, ktorá nenápadne prežije všetky režimy, tou svojou prácou nenápadnou. On bol niečo celkom iné. No môžete povedať „taký bol aj Alex Mlynárčik“. Lenže zas za Stana Filka hovorí obrovské dielo. Keď si uvedomíte, že gros výstavy a katalógu sú diela, ktoré vznikali len v rozpätí troch rokov (1967 – 1970), to by vlastne mnohým výtvarníkom vystačilo nielenže na celý život, ale na niekoľko životov. On napríklad, na rozdiel od mnohých u nás, nevarioval donekonečna svoje témy. Keď aj niečo varioval, vždy to už bolo postavené na inom kvalitatívnom stupni. Napadlo ma: raz sa o Antonovi Brucknerovi (rakúsky neskororomantický skladateľ) vyjadril istý viedenský kritik, že jeho diela majú až stiesňujúce bohatstvo invencie. Zdá sa, že o Stanovi Filkovi možno povedať to isté.

Na druhej strane, konzervatívnosť prostredia vedie k tomu, že umelci u nás, častokrát aj tí najlepší, hľadajú robiť veci tak, aby boli prijateľné. Nie že by o to vedome usilovali, je to podvedomý ťah. Dokonca Tomáš Štrauss mal niekde tézu, že v prostredí, ktoré nemá dostatok vlastnej sebadôvery vo svoje tvorivé intelektuálne schopnosti, a v prostredí, v ktorom dominu-



2

---

„Stano Filko vo svojej neskorej tvorbe dosiahol prekvapivý rozmach, ktorý by som naozaj nevedela pochopiť bez znalosti ranej tvorby.“

Lucia Gregorová-Stach

---

je množstvo nešvárův a nedotiahnutých vecí v spoločenskom, ekonomickom živote – taký ten skôr slovanský bodrel, ktorý bol, je a asi aj bude, on svojim príkladom predstavoval niečo celkom iné. On tomu nečelil takým „brunovskovského“ gestom, že urobí niečo poctivé, staromajstrovské, práčne. Filko vlastne nebol čistý konceptualista, ale to dielo má – a tu je zas blízky Kollerovi, konceptuálny charakter v tom, že nehladá na estetickosť prostriedkov, vie byť výtvarné a vizuálne účinné bez toho, že by pripúšťal akékoľvek dekoratívizovanie. Bol v tomto tak dôsledný asi ako žiaden iný náš umelec, ale v tomto prostredí to mal o to ťažšie. Práve kvôli istej zakomplexovanosti sa u nás pestoval kult ušľachtileho remesla, že aspoň to naše umenie nech je – a to už je jedno, či to boli Galandovci alebo „Filovci“, nech je to poriadne urobené – taký ten galandovský syndróm akoby dlho prežíval v dekoratívnej podobe. A on sa jednoznačne postavil proti tomu, zrejme s vedomím toho, čo bude nasledovať. To ja vnímam ako prejav statočnosti. Nielen v umeleckej pribojnosti, ale aj v osobnej statočnosti.

**NV:** Tvorba Stana Filka bola mimoriadne bohatá, široká, rozsiahla, ale zároveň vnútorne konzistentná – dá sa povedať, aj vizuálne. Jeho dielo datujeme približne od polovice 60. rokov, pričom sa definitívne uzavrelo v roku 2015. Výstavu ste pôvodne chceli zamerať na obdobie jeho tvorby 60. a 70. rokov, no napokon ste ju postavili o čosi širšie. Z Vášho pohľadu – ktorá etapa alebo segment tvorby Filka je z umelecko-historického hľadiska najhodnotnejší, najvýznamnejší?

**LGS:** Strašne ťažká otázka. Lebo význam jeho diela je v celku a vo vzťahoch medzi jednotlivými myšlienkami, etapami. Je to dosť komplikovaná štruktúra a veci k sebe navzájom odkazujú. Celý „komplex SF“ si predstavujem ako pradivo, ktoré sa rozopálo medzi 60. rokmi a nedávnymi desaťročiami. Ak by som mohla periodizovať – tak rané a neskoré dielo, pre mňa sú to 60. roky a potom syntéza jeho systému. Stano Filko vo svojej neskorej tvorbe dosiahol prekvapivý rozmach, ktorý by som naozaj nevedela pochopiť bez znalosti ranej tvorby.

**AH:** S ohľadom na to, čo vravela Lucia, asi by som tiež ťažko vedel na niečo sústrediť pozornosť. Pripomínam, že z medzinárodného hľadiska je hádam najviac oceňovaný ako tvorca špecifického druhu prostredí – environmentov. Ako napísala Patrícia Grzonka, v medzinárodnom ohľade patrí medzi priekopníkov v tomto smere. Keď sa to vezme objektivizovane, tak z hľadiska „veľkých dejín umenia“ je to práve asi toto. Ale ja napríklad, a to je zas celkom osobné, mám rád niekedy tie úplne najjedno-

duchšie veci. Napríklad to, čo je na zadnej strane obálky jeho autorskej publikácie – len tie čísla, ktoré pokračujú do stého bodu a potom je nekonečno. Pod nimi je hrubá čiara – ako spoločný menovateľ a pod čiarou FILKO. Je to ten prípad, kde si myslím, že s týmto prísť a v danej dobe, to si žiada veľký kus odvahy. A vyhlásiť to za umelecké dielo v našom prostredí. Zároveň, keby to ukázal v Amerike, tam by to asi až také náročné vtedy nebolo. On si vedel vystačiť aj s najjednoduchšími prostriedkami – aj tam si to vedel postaviť. No a potom samozrejme tie zložité konštrukcie.

Ja som sa ale ešte nedostal k odpovedi na otázku predtým: ako inštalovať Stana Filka. Myslím si, že ten kvázi „konzervativizmus“ na našej výstave je daný nielen témou a historickým záberom, ktorý tam prezentujeme. Predstaviť autentický spôsob vystavovania jeho vlastných vecí, tak ako to robil on sám, ale už bez ohľadu na to, ako by ich vystavil teraz. Lebo vieme všetci veľmi dobre, že keby tie isté veci vystavoval dnes, tak by ich zapojil do úplne iných štruktúr, než sme to my mienili pri retrospektíve. Ale ja mám vôbec pochybnosť o tom, či sa dá inštalovať iný Filko ako Filko v podstate „konzervatívny“. To nie je dobré slovo, ale skôr sa treba pokúsiť o istú repliku alebo znovu inštalovanie toho, čo môžeme vnímať už ako jeho historický odkaz, teda nielen odkaz diela, ale aj spôsobu jeho prezentácie. Videl som niektoré pokusy v časoch, keď už sám nad tým nemal dohľad, alebo tesne po jeho smrti. Pokusy ako inštalovať Filka filkovsky bez Filka nemajú veľmi šancu na úspech. Pretože spôsob jeho priestorového myslenia a neskutočná schopnosť veľmi rozmanité spektrum predmetných aj textových prvkov rozmiestňovať tak štruktúrovane v tak veľkom priestore, tak ako vedel on – nemyslím si, že niekto má takú danosť, ani ten najtalentovanejší kurátor. Podľa mňa – aj pre budúcnosť bude dosť veľký problém inštalovať Filka inak ako historicky. To znamená s poznaním, zachytením, dokumentáciou toho tak, ako on svoje veci vystavoval.

**NV:** *Pátrať vo Filkových archívoch alebo rekonštruovať jeho legendárny environment Kozmos musí byť dobrodružné, až v istom zmysle objaviteľské, keďže sa nevystavoval. Pravdepodobne nikto z divákov z Vašej výstavy ho nemal šancu vidieť pôvodne. S akým materiálom konkrétne ste pracovali? Skúmali ste skôr zbierky alebo naopak, už spomínanú pozostalosť Stana Filka? Čo sa v nej ešte nachádza okrem šanónov resp. archívu?*

**LGS:** Sú to dve otázky. Ja najprv odpoviem na *Kozmos*. Lebo príbeh toho environmentu, ako sme ho mali možnosť naživo zažiť, začal pre nás v roku 2014, keď sa na rôznych miestach objavili základné originálne komponenty, ústredný stĺp-raketa, plachta-sférický stan a prvky konštrukcie. Roman Zubaľ, ktorý dielo neskôr aj nadobudol do Zbierky Linea, pomohol komponenty identifikovať. V novembri 2014 sme postavili v podkroví Hurbanových kasární výskumný model prostredia, aby sme sa presvedčili, či všetko sedí, a skutočne to na našu veľkú radosť bolo ono. Stále však tomu chýbala náplň, obsahová zložka. Vedeli sme, že vo vnútri sa premietali diapozitívy, tak až keď sme ich objavili v deponáte, bolo jasné, že dielo sa dá naozaj dostávať.

**AH:** Niektoré veci sa podľa odhadu, technických predpokladov, rekonštruovali, nie podľa nejakých verných predlôh. Zrejme sa to nedalo celkom dôsledne rekonštruovať podľa dobových matérií a dobových podmienok, hoci bola tá snaha, predpokladám, priblížiť sa tomu čo najbližšie. Popri *Poézii o priestore a kozme* je to najúplnejšie zrekonštruované prostredie, len bohužiaľ *Univerzálnemu prostrediu* chýba jeden podstatný moment – ten trojfarebný trojluster, ktorý si netrúfame zrekonštruovať, lebo nemáme dostatočné podklady k tomu. Ale bolo by dobré, keby tam bol. Je to niečo, čo chýba bez ohľadu na to, či sa tam ľudia pohybujú. Chýba tomu taký ten svietiaci stredobod.

**LGS:** Treba to vnímať ako proces. Pri hlbšom štúdiu *Univerzálného prostredia* sme si uvedomili, že aj pre Stana Filka to bola stavebnica, ktorá mala rôzne výstavné verzie a teraz sme sa rozhodli pre jednu z nich. Rekonštrukcia musí mať „istotu“, preto luster nechceme „vymyslieť“. Aj preto je dôležité, že výstava sa udiala teraz, aj keď ešte nemohla byť retrospektívna, lebo dnes ešte máme šancu hovoriť s ľuďmi, ktorí pri tom boli, ktorí so Stanom pracovali ešte v 60. a 70. rokoch a ich spomienky a názory prinášajú ďalšie obohatenie materiálu. Práve od týchto ľudí máme priaznivú spätnú väzbu, ktorú bolo cítiť aj na verejnom diskusnom programe v galérii.

**NV:** *A čo napríklad rozhlasové vysielanie, ktoré environment Kozmos obsahoval? Ak sa nemýlim, bolo streamované live vo svojom čase.*

**LGS:** Je to v podstate záznam dobových rozhlasových vysielaní, ktorý sa týka kozmu. To je náznakové, ale hrá v originál takom rádiu, ktoré tam vtedy bolo. Zvuková stopa tam však nie je príliš výrazná, pretože hlavný zvukový efekt environmentu je fúkanie a pulzácia, ktorú vytvára ventilácia.

**NV:** *A ešte k druhej časti otázky, čo sa nachádza v archíve resp. v pozostalosti?*

**LGS:** V pozostalosti sú predovšetkým maľby z amerického obdobia (1982 – 1990). Niektoré zo zostáv sa podarilo aj skompletizovať, žiaľ mnohé sú už solitéry alebo časti z celkov, ktoré, dúfam, nájdú raz niekedy svoje

súvisiace časti. Potom sú to predovšetkým už neskoršie veci z posledného obdobia, rôzne textilné objekty, reprodukcie na baneroch, tzv. zlaté veci, tzv. modré veci – inštalácie podľa „systému SF“.

**AH:** No je to trochu problém. Netreba mať asi veľké očakávania k predmetnej a objektovej časti pozostalosti, ktorá je u nás. Prišla k nám už dosť redukovaná, skôr by som povedal, až v preriedenom stave. Dúfam, že sa neurazí majiteľ, ale je to to, čo zostalo po odsunoch, transferoch rôzneho typu. Ďalšia vec, mnohé komponenty z posledných 5 až 10 rokov jeho práce, sú takpovediac bez kľúča alebo návodu. My tam vidíme množstvo rôznych objektov, ako to Lucia hovorila, ale neexistuje takpovediac záznam. Možno že niektoré z nich ani nikdy neboli vystavené, vlastne boli len pripravené na výstavu. Lebo tých výstav, kde mal Filko možnosť prezentovať svoje veci vo väčšom meradle, nebolo až toľko. Sú to také semi-produkty, ktoré bez návodu možno budú viesť len k nejakým voluntárnym rekonštrukciám neexistujúcich diel.

**NV:** *Zakúpila SNG niečo aj do svojich zbierok?*

**LGS:** Áno, hneď v roku 2014 sme urobili pri príležitosti preberania depónátu nákup a získali sme dva diptychy a zostavu *AIDS Spirit* z amerického obdobia, ešte 12 balónov – *12 farieb reality*, ktoré boli prezentované v Lyone, štvorcový „exteriérový“ farebný balón a autorom maľovaný modrý balón *Post Big Bang*.

**AH:** Ten, čo bol práve na výstave k výročiu Československej republiky v roku 2008.

**LGS:** Plus ešte jednu grafiku z *Asociácií*, ktorú sme si doplnili. Toto bol na naše pomery veľmi rozsiahly nákup a bol kombinovaný aj s darom od rodiny. V roku 2015 sme akvírovali aj dar diel Stana Filka na papieri zo Zbierky Linea, s ktorou spolupracujeme.

---

## „Pokusy ako inštalovať Filka filkovsky bez Filka nemajú veľmi šancu na úspech.“ Aurel Hrabušický

---

**NV:** *Navodiť alebo divácky uľahčiť čítanie Filkovej tvorby, o ktorej sa hovorí, že je zložitá, často až nepreniknuteľná, ste sa na výstave pokúsili najmä prostredníctvom základnej farebnej a súčasne významovej, ideovej triády dimenzií, s ktorou Filko pracoval. Jednou z posledných verzií však už bol rozsiahly 12 stupňový rad dimenzií a čakier – syntéza, ktorú sme spomínali, v ktorej Filko usiloval o istý gesamtkunstwerk – o univerzálny model sveta ako gesamtkunstwerk. Napokon tento model sa mal stať aj akýmsi pôdorysom alebo návrhom jeho Múzea – Korábu vo Veľkej Hradnej, kde sa narodil a možno ho v tomto zmysle považovať za jeho vrcholné dielo. Je Vašou ambíciou tento model alebo tento systém nejakým spôsobom zapojiť do štruktúry pripravovanej veľkej výstavy a monografie zároveň?*

**LGS:** Pôdorys výstavy, ktorá momentálne prebieha, v podstate rešpektuje triádu dimenzií, ktorú ale dopĺňa okrem červenej – III. dimenzie, modrej – IV. dimenzie a bielej – V. dimenzie, ešte štvrtá farba – čierna, farba ega. Ak by sme výstavu vnímali ako jadro orámované kontextuálnymi prídavkami, tak sú to *Obydlie súčasnosti* z jednej strany „systém SF“ z druhej strany. Budúcnosť tvorby a myslenia je tak len naznačená, napríklad na princípe pyramídy, ktorú Filko používal už v raných konceptoch. Ukazuje, ako sa tento motív vyvinul do zložitejších štruktúr v „systéme SF“, ktorý má tri dimenzie, nad ktorými alebo povedľa ktorých je čierna – farba ega, a ktoré sú rozdelené na jednotlivé oblasti pôsobenia čakier. Posledná syntéza bola 20 čakier, ako upozornila Mira Keratová, tú už nestihol celkom rozvinúť. Pôvodne ich bolo 7, potom 12 a posledná verzia bola 20. Ako pocta veľkému symbolistovi sa výstava na 3. poschodí začína pripomenutím Veľkej Hradnej dielom *Dedko – babka počúvajú rádio* z roku 1965 a končí sa práve projektom *Korábu* v rodnom dome, je jej alfou a omegou.

**AH:** 7 ich bolo v tej dobe, keď sme sa zoznámili, a s tým vlastne prišiel z Ameriky. Ten základ dlho prežíval a svojím spôsobom prežíva dodnes a to ďalšie sú už také „odnože“ základu. A chcem len jednu vetu k retrospektíve, pretože to bude podľa priebehu rekonštrukcie, a to bude najskôr o 5 rokov, chápete...

**LGS:** Retrospektíva Stana Filka... Sama som zvedavá, ako sa jazýček na miske váh prikloní buď k historickým ponáškam alebo k priestorovému autorskému vizuálu z posledných rokov, ako mala napríklad grandiózna samostatná výstava *Up 300000 km/s* v tranzite v roku 2005, ktorú inštaloval ešte autor. Metódu budúcej výstavy prinesie čas a stav spracovania, aj kurátorský tím. Naše prostredie vníma výstavu ako finálny produkt,

koniec uvažovania o autorovi, no ja ju, naopak, považujem za začiatok diskusie. Výstava je diskurzívny žáner, je to mapa, ktorú tvoria vyznačené miesta, tie, čo človek, ktorý ju zostavuje, považuje za dôležité, alebo nasvieti jeden či viac vybraných problémov. Nemožno očakávať úplnosť, ani od retrospektívnej výstavy, akokoľvek bude rozsiahla, bude to len podrobnejšia mapa územia, krajiny, ktorú Filko vytvoril. Ale dúfam, že bude spektakulárnejšia a budeme môcť rekonštruovať ďalšie autorské inštalácie a princípy – možno aj ukázať ako sa v čase rôznili. To je téma na samostatný výskum. Filkom sa nezaobráme preto, aby sme ho naveky spracovali, „inštitucionalizovali,“ ale preto, aby sme jeho enigmatickú tvorbu „otvorili“ ďalšej kontextualizácii. Lebo to treba teraz pre Filka spraviť – dať tie veci von. Preto teraz pripravujeme rozsiahlejšiu publikáciu z ranej tvorby, prvý diel, ktorý má presah k novším vrstvám. Vieme, že sa intenzívne chystajú aj projekty kolegov v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici a v Novej synagóge Žilina, kde už beží diskusný cyklus.

**AH:** Ak beriem do úvahy aktuálnu reflexiu alebo skôr nereflexiu toho diela, a z hľadiska podnetu, ktorý sme poskytli touto výstavou, akoby stále vo veľkej časti našej kultúrnej verejnosti nastalo „zmeravenie“ nad tým. Napriek tomu, že sme to urobili prehľadne, aj kvôli tomu, aby sme uľahčili čítanie jeho diela. To je dosť podstatná vec. My si uvedomujeme, že je zložito štruktúrované, ale snažili sme sa to urobiť tak, aby sme nestážili ešte viac tú zložitost'. Bol by som rád keby, a to neviem, či sa podarí touto alebo hocijakou inou výstavou, to je skôr zmenou postoja ľudí, ako sa to udialo pred nejakou dobou v prípade Jula Kollera, aby ľudia neostali akoby v ustrnutí nad tým mega systémom, ktorý je niečo ako skala, nejaký Matterhorn, ktorý zdolajú len tí ozaj vyspelí horolezci. Skôr, aby nechali na seba pôsobiť primárne kvality toho diela, ešte akoby podprahové, pred intelektuálnymi zhodnoteniami. Takých podnetov je v jeho diele dosť. Jednoducho by som bol rád, aby sa ľudia tomu dielu otvorili, nechali ho na seba pôsobiť bez nejakých predbežných intelektuálnych konštrukcií. To by bolo celkom dobré a nakoniec by to pomohlo aj autorovi samotnému a jeho postaveniu – ani nie v rámci globálnej kultúry, ale minimálne aspoň v rámci tejto regionálnej. Zdá sa mi, že tu nás čaká ešte veľa práce.

**NV:** O niektorých dielach Filka sa dnes už rozprávajú príbehy, doslova až legendy – okolo jeho pražskej výstavy v roku 1967, účasť na Expo v Osake 1970, Dokumenta v Kasseli 1982 a ďalších. Ktoré dielo, konkrétne mám na mysli happening, koncept, čokoľvek, považujete v kontexte celoživotnej tvorby Stana Filka za kľúčové? Vy osobne? Máte také?

**LGS:** Za kľúčové považujem mnohé diela, keďže Filkova tvorba sa mnohokrát ruptúrne zmenila a tiež paralelne pokračovala v mnohých líniiach. Mám skôr moment v jeho tvorbe, ktorý považujem za prelomový, rok 1970. Vtedy cestoval do Japonska a práve v tomto roku sa radikálne zmenil jeho rukopis, preklopil sa z *vita activa* 60. do *vita contemplativa* meditatívnych, ale smutných 70. rokov. Pre mňa je zázračné všetko, čo v tomto roku vytvoril, či je to *Prečerpávanie vody*, *Dýchanie – Oslava vzduchu*, diagram v sérii *Asociácie* a následne rad stíšenejších introspektívnych polôh ako sú perforácie, tušové kresby a gramoplatne z roku 1971.

**AH:** Toto si ja netrúfne povedať, môžem súhlasiť, určite nemám nič proti tomu, čo povedala Lucia, ja to takto jednoducho netrúfne určiť, ktorý bod je kľúčový. O jednom by som uvažoval – asi najpodstatnejšie je, bez ohľadu na nejaké jeho autorské fikcie alebo nejaké spätné projekcie, keď si uvedomíte ten skok, ktorý musel urobiť od *Oltárov súčasnosti* k prvým protokonceptuálnym náčrtom. Že tie veci naozaj vznikli súbežne a mali sme šťastie, mohli sme si to overiť na základe archívneho výskumu. Sú dve možnosti: že sa v ňom samom sa odohral nejaký „kopernikovský“ obrat, alebo naozaj on už vtedy, a to by som považoval za pravdepodobnejšie, začal úplne vedome a cielene alebo programovo sledovať viaceré línie vo svojej tvorbe. A že mu to nerobilo nejaký problém, nemal z toho nejakú tvorivú schizofréniu. Tam sa to vtedy akoby „roztvorilo“ dosť evidentne. A v 70. rokoch bol ďalší bod obratu smerom k *vita contemplativa*, ako hovorila Lucia.



3 4

**NV:** Je otázka, či sa to dá urobiť, keď máme pocit, že to chcel byť nejaký komplexný systém, kde jedno od druhého závisí a viaže sa späťne povedzme k raným dielam. Potom pozerať sa samostatne na tie práce – to môže fungovať, ale zas len do istej miery.

**AH:** Áno, je to očakávanie niečoho, čo sa reálne nedá naplniť, je to dielo v konceptuálnom základe. Tam nemôžeme očakávať to, že zjednodušením jeho interpretácie alebo predstavovania tomu dielu pomôžeme, to určite nie. Bolo by dobré, keby ľudia minimálne odložili obvyklé predsudky, ktoré majú o povahe umeleckého diela. Lebo bohužiaľ: dielo, nie konceptuálne, ale to, čo má základ inakosti, čo nazývame občas konceptuálnym základom, to je už staré viac než 50 rokov. A stále je tu ten problém, že ľudia akoby si nechceli uvedomiť, že výtvarné alebo vizuálne dielo môže poskytovať úplne iné zážitky než tie, ktoré obvykle očakávame. Ja to interpretujem už štvrt storočia, aj viac, ale napriek tomu, že tie diela majú ohlas, väčší ohlas vo svete, než ktorékoľvek iné naše diela, tak s tými predsudkami sa stretávam príliš často, akoby sa gros nášho kultúrneho povedomia nedostal ešte ani do 60. rokov. Možno že ich šťastne prekročilo, to ja neviem, ale vyzerá to tak, že sa k nim ešte nedostalo. Hoci žijeme v digitálnej ére, všetko máme zdigitalizované. Aj odkaz Stana Filka máme z veľkej časti zdigitalizovaný.

**Stano Filko: Poézia o priestore – kozme**  
Slovenská národná galéria, Esterházyho palác,  
3. poschodie, átrium, Bratislava  
24. 6. – 25. 9. 2016  
kurátori: Lucia Gregorová-Stach (konceptia výstavy),  
Aurel Hrabušický

- 1 Stano Filko na svojej samostatnej výstave v Ursula Wendtorf Galerie, Dusseldorf. 1969. Farebný diapozitív. Archív SF, SNG  
Diela zo sérii *Grafický list* (1966), *Realita* (1967), *Mapy sveta* (1966 – 1967) a *Nafukovacie podušky so ženskými figúrami* (1966)
- 2 Stano Filko: *Univerzálne prostredie*. 1966 – 1967. Environment, novodurová konštrukcia, sieťovina striekaná pištoľou cez šablónu, zrkadlá, vesmírny a hviezdny glóbus, diaprojekcia, šachovnica, rádio, zvuk, 300 × 400 × 400 cm. Zbierka SNG, IM 8, Fotografia z výstavy *Poézia o priestore – kozme*. Foto: Martin Deko
- 3, 4 Stano Filko: *Kozmos | Cosmos*. 1967 – 1968. Environment, nafukovací stan, kovová konštrukcia, zrkadlá, diaprojekcia, rádio, zvuk, 350 × 450 × 700 cm. Zbierka Linea. Fotografie z výstavy *Poézia o priestore – kozme*. Foto: Martin Deko

# Universal hospitality

## Michal Stolárík

*Aktuálna politická a spoločenská situácia u nás aj vo svete, selektívna mediálna masáž a neobmedzené možnosti jednotlivcov vyjadrovať sa kedykoľvek k čomukoľvek, stimulujú našu politickú, občiansku, ale najmä ľudskú uvedomelosť a zodpovednosť. Takýto postoj je prirodzene premietaný aj do súčasného umenia, pričom autorom ponúka možnosť dostať sa pod povrch tém a upozorniť tak na slepé miesta, ktoré nie sú pokrývané. Umenie pravdepodobne nemá samostatnú schopnosť zrealizovať veľké či zásadnejšie zmeny, avšak otvoreného diváka dokáže emocionálne zasiahnuť, intelektuálne obohatiť, prípadne podnietiť k ďalším úvahám. A to je pre túto tému najdôležitejšie.*

Umenie a politika boli prirodzené späté od počiatku, ale takú voľnosť prejavu (v porovnaní s minulými režimami), akú v súčasnosti máme, stavia umenie do aktivistickej roviny. Tento fenomén potvrdili rôzne kurátorské koncepcie, medzi ktorými bolo napríklad 7. Berlínske bienále (2012, kurátor Artur Żmijewski). V našom prostredí sa tejto téme venoval bratislavský tranzit.sk výstavami *Potreba praxe* (2014, kurátorka Judit Angel), *Prízraky spoločensky mŕtvych* (2016, kurátor Christian Kravagna), projekt *Strach. Pôvod štátu* (2015, kurátori Fedor Blaščák, Christian Kobald) v Novej synagóge Žilina či diskutovaná výstava *Strach z neznámeho* v Dome umenia/Kunsthalle Bratislava (2015/2016, kurátorka Lenka Kukurová). Avšak najdôležitejšou iniciatívou v stredoeurópskom a východoeurópskom kontexte bol medzinárodný kolaboratívny projekt *Privátny nacionalizmus* (2015), ktorý bol v rôznych variáciách (výstavy, prednášky, workshopy a. i.) zrealizovaný v Maďarsku, Nemecku, Poľsku, Českej republike, Turecku a na Slovensku. Práve *Privátny nacionalizmus* sa stal ideovým východiskovým bodom pre medzinárodnú výstavu *Universal Hospitality*, ktorá obsadila podnecujúce priestory nefunkčnej starej viedenskej pošty (Die Alte Post) na Dominikanerbastei StraÙe vo Viedni.

Pošta ako priestor neobmedzenej komunikácie, pohybu či zmeny sa stala symbolickým základom projektu. Kurátorský tím v zložení Edit András, Birgit Lurz, Ilona Németh a Wolfgang Schlag vystavoval dve ochozové poschodia s kancelárskimi 37 dielami, ktoré sa zaoberajú aktuálnymi

témami ako je migračná kríza, vzostup nového nacionalizmu a šovinizmu, rast populizmu či xenofóbie vedúcej k rasizmu a popieraniu základných ľudských práv. Výstava *Universal Hospitality* si vyžadovala dlhší čas na vnímanie a aspoň základnú znalosť aktuálnej politickej a spoločenskej problematiky. Sprievodné materiály však dokázali všetky spojitosti objektívne objasniť, čím sa z výstavy stal komplexný informačný zdroj.

Pomyselný úvod do problematiky a koncepcie výstavy, poskytlo dielo Olivera Resslerera – *Emergency Turned Upside-Down* (2016), ktoré kriticky reaguje na minuloročnú migračnú vlnu, počas ktorej európske krajiny otvorili svoje hranice pre utečencov zo Sýrie a z iných – vojnou poznačených štátov. Štylizované čierno-biele animácie doplnené naratívom, skúmali funkcie a koncepcie hraníc a potenciál fungovania Európy bez štátneho vymedzenia („*Otvorenie hraníc nie je radikálnou zmenou – ich zrušenie by bolo.*“ „*Žiadne hranice = žiadne národy = žiadne ospravedlnenia.*“). Témy ako hranice a (ne)príslušnosť k národom tvorili významnú líniu projektu. Anca Benera a Arnold Estefan vo svojej inštalácii *The World is Bound with Secret Knots* (2016) experimentovali s využitím flexibilnej retiazky s kartografickými rozdeleniami sveta na severnú a južnú časť. Voľnosť tejto pomyselnej linky odkazuje na meniace sa hranice po celom svete. Španielska umelkyňa Núria Güell odmieta konštrukty národnej identity a v projekte *Stateless by Choice* (2015 – súčasnosť) sa snaží vzdať svojej národnosti a príslušnosti k štátu. Z vystavených dokumentov





zobrazujúcich jej snahu sa dozvedáme, že strata národnosti je chápaná skôr ako trest, a takéto svojvoľné rozhodnutie nemôže zrealizovať. Je samozrejmé, že jedinec si nevyberie do akej krajiny a s akou národnosťou sa narodí. Artur Żmijewski vo Viedni predstavil nové dielo pozostávajúce zo šiestich bývalých náhrobných kameňov a šiestich videí. V projekt *Erasing* (2015 – 2016) apropriuje barbarký čin, v ktorom Poliáci vymazávali mená nemeckých občanov z náhrobkov. Dnešné poľské mesto Vroclav bolo pred druhou svetovou vojnou nemeckým mestom Breslau. Poliáci sa v päťdesiatych rokoch snažili krajinu de-germanizovať, čo v realite znamenalo, že všetky nemecké pozostatky ničili a vymazávali. Tento akt sa dotkol aj hrobov nemeckých občanov, ktorý však s nacistickým nivočením nemali nič spoločné.

Nenávisť, spojená s inými národnosťami či migrujúcimi jednotlivcami, je typická pre dnešný svet. Vystavujúce umelkyne, umelci a kolektívy sa touto témou vysporiadali rôznorodo – dokumentárne, naratívne či symbolicky. Slovenský umelec Tomáš Rafa svojim originálnym vizuálnym jazykom sleduje dohry migračnej krízy v Strednej Európe. Sila jeho dokumentárnych záberov spočíva v tom, že na rozdiel od médií realitu neskresluje. Zo sérií prezentovaných videí *New Nationalism in the Heart of Europe* (2015) je pre náš kontext dôležité to, v ktorom zaznamenal bratislavskú demonštráciu proti islamizácii Európy vedenú extrémnou pravnicou. „Nemôžete ostať na stanici, pretože o pár minút príde vlak plný náckov. Je mi to ľúto, Slovensko je veľmi pekná krajina, ale Bratislava dnes nie je bezpečným miestom.“ Povedal na začiatku videa policajt trom mužom tmavšej pokožky pred hlavnou vlakovou stanicou. Neslávny deň končí, žiaľ, známou scénou, v ktorej neonacisti hádžu dlaždice po moslimskej rodine. Hrozbu vojnového stavu, ktorá sa priamo či nepriamo dotýka našich životov, zobrazil albánsky umelec Adrian Paci, ktorý v roku 1997 utiekol kvôli vojnovým nepokojom do Talianska. Domáce video *Albanian Stories* (1997) zobrazuje autorovu dcéru, ktoré rozpráva rozprávky svojim bábikám. Isté skraty v realite nastávajú v tých momentoch, kedy popri rozprávkových postavách začne spomínať vojenské jednotky, plamene a strelbu. Dopad vojny a migrácie autor spoločne s Rolandom Sejkom rozvinul aj v diele *Sue Proprie Mani* (2015), ktoré ju odkrýva z opačnej strany. Na konci druhej svetovej vojny ušlo pred dopadom fašistického režimu takmer 24000 talianskych občanov do Albánska. Až do roku 1949 boli politickými väzňami a spojenie so svojim domovom udržiavali výhradne pomocou listov. Listy žiaľ nikdy svojich adresátov nezastihli a všetky sa našli okolo roku 2000. Vybrané texty autori zreprodukovali vo videu a poskytli tak odlišný pohľad na tému.

So spomenutými ideovými líniami, ktoré výstavu profilujú, je prirodzene spätá téma xenofóbie a nenávisť voči menšinám. Jedným z najsilnejších momentov výstavy bola interaktívna video inštalácia Danteho Buua *The Winner Takes It All* (2015), ktorá svojou formálnou stránkou odkazovala na karaoke. Melódia úspešného singlu skupiny ABBA bola sprevádzaná textom a návštevníka navádzala k spievaniu. Vizuálna časť diela bola tvorená protikladnými zábermi – na jednej strane stál nájdený záznam z neviazanej zábavy v newyorskom gay klube. Druhé video bolo záznamom ruského hnutia Occupy Pedophilia, ktoré fyzicky napáda a verejne ponižuje ruských gayov. O tom, že postavníe LGBT komunit v Rusku stále nie je ružové, dokumentoval Yevgeniy Fiks v projekte *Postcards from the Revolutionary Pleshka* (2013). Oslovil jednotlivcov identifikujúcich sa v LGBT skupinách, aby napísali odkaz do minulosti. Autentické výpovede tak ukázali ako a či sa situácia (ne)zmenila.

Výnimočná výstava *Universal Hospitality* poukázala na aktuálne spoločenské a politické problémy súvisiace s migráciou a nacionalizmom. Predstavené boli rôzne línie spomínanej problematiky, no napriek tomu sa jej podarilo priblížiť stav a náladu v súčasnej Európe. Spôsob, akým kurátori výstavu uchopili, bol veľmi prirodzený a bez zbytočných subjektívnych názorov či vlastnej ideológie. Rovnako dôležité boli marginálne príbehy jednotlivcov ako i veľkých skupín a národov. Oveľa viac, ako ktorékoľvek iné spomenuté výstavy, naozaj podnecovala k diskusiám. Zároveň potvrdila, že práve táto téma, bude nasledujúce roky v umeleckej európskej prevádzke pravidelne rezonovať a pravdepodobne nás čaká mnoho obdobných výstav.

1. Artur Żmijewski: *Erasing*, 12. 2015 – 05. 2016, inštalácia, 6 kameňov, 6 videí. Foto: Ben Brouillon

2. Dante Buu: *The Winner Takes It All*, videoinštalácia, 5'01", video still, 2015

3. Lőrinc Borsos: *Immovable Land*, inštalácia, 2010. Foto: Ben Brouillon

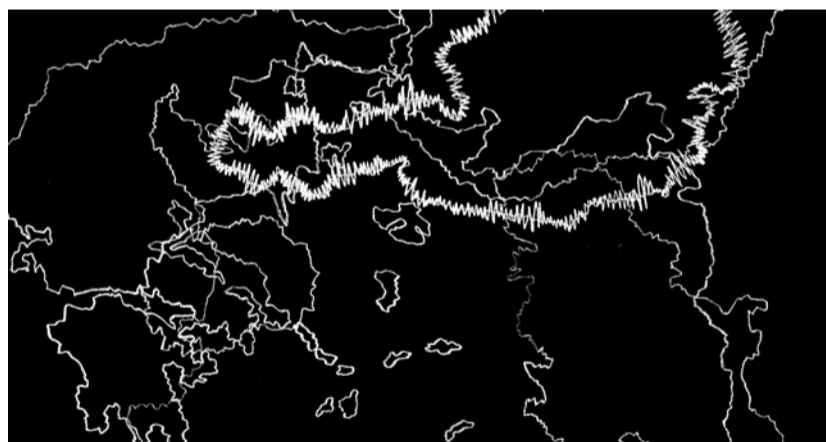
4. Oliver Ressler: *Emergency Turned Upside-Down*, 2016, video, 16', video still



2



3



4

#### *Universal Hospitality*

Die Alte Post, Viedeň, 24. 5. – 19. 6. 2016

kurátori: Edit András, Birgit Lurz,

Ilona Németh, Wolfgang Schlag

autori a autorky:

Catherine Anyango, Zanny Begg, Anca Benera / Arnold Estefan, Songül Boyraz, János Borsos, Dante Buu, Nicos Charalambidis, Anetta Mona Chişa / Lucia Tkáčová, Mansour Ciss, András Cséfalvay, Anna Daučíková, Yevgeniy Fiks, Petra Gerschner, GLUKLYA / Natalya Pershina-Yakimanskaya, Núria Güell, Sanja Iveković, Gülsün Karamustafa, Szabolcs KissPál, Martin Krenn, Tomasz Kulka, Damian Le Bas, Delaine Le Bas, Lőrinc Borsos, Victor López González, Angela Melitopoulos, Marina Naprushkina, Csaba Nemes, Adrian Paci, Martin Piaček, Lisl Ponger, Tomáš Rafa, R.E.P. Group, Oliver Ressler, Mykola Ridnyi, Juri Schaden, Marika Schmiedt, Roland Sejko, Tim Sharp, Sociétés Réaliste / Ferenc Gróf, Hito Steyerl, Toledo i Dertschei, Artur Żmijewski

# *Bienále ako občianske fórum*

## *“The School of Kyiv” – Department Vienna*

# Eliška Mazalanová

*Výstava „The School of Kyiv“ – Department Vienna bola jedným z viacerých pokračovaní a formou nasledovného vývoja projektu Kyjevského bienále, ktoré sa konalo v hlavnom meste Ukrajiny v mesiacoch október a november 2015. Bienále bolo založené na princípe kooperácie s mnohými lokálnymi organizáciami a inštitúciami. Ideou jeho rakúskych kurátorov Hedvige Saxenhuber a Georga Schölhamera bolo podnietiť ich intenzívnejšiu a udržateľnú spoluprácu a samoorganizáciu. S udržateľnosťou zjavne súvisí aj snaha o zachovanie continuity, pokračovania v načrtnutej štruktúre a koncepcii výstavy a jej následného rozvíjania na ďalších miestach a v iných krajinách. Nejedná sa teda o reinstaláciu či putovanie projektu, no o autonómne výstavy reagujúce na dané miesto a kontext, čoho výsledkom je práve aj májová viedenská výstava.*

Hlavným motívom kurátorského konceptu bolo pokúsiť sa premyslieť samotný formát bienále - ako hlásali jeho autori, doslova priniesť jeho nový formát. Ich ambíciou bolo predefinovať bienálnu prehliadku, nielen v zmysle jej zamerania na prezentáciu umenia, ale aj v jej celkovej štruktúre a forme fungovania. Namiesto „statickej“ výstavy s jasne definovanou štruktúrou, časom trvania a miestom konania sa pokúsili položiť dôraz na dočasnejšie a nestálejšie štruktúry, na proces trvania a na rozvinutie výstavy o ďalšie paralelné aktivity. Bienále tak tvoril súbor rôznych udalostí, akcií, a to jednak dočasných performatívnych umeleckých foriem, ako performatívnych prednášok či workshopov, tvoriacich integrálnu súčasť samotného jadra výstavy, a ďalej množstvo rôznych sprievodných podujatí.

Ďalším silným motívom kurátorskej koncepcie bola empatia k miestu a k aktuálnej situácii, v ktorej sa nachádza. Ústrednú tému teda tvorila reflexia aktuálnej politickej a spoločenskej situácie Ukrajiny po doznení revolučných udalostí na Majdane, po nádejných emancipačných, a iste aj euforických, prejavoch občianskej spoločnosti, nasledovaných okupáciou Krymu Ruskou federáciou a dlhotrvajúcimi vojenskými konfliktami. Výstava sa však neorientovala len na priame komentovanie nedávnych udalostí a aktuálnej situácie. Zaradené diela všeobecnejšie tematizovali procesy súvisiace s momentmi revolučných vzplanutí, problematiku pôsobenia umelcov v rámci nich, či v rámci politickej a nacionalistickej propagandy, na ktoré nadväzovali otázky o úlohe a pozícii umenia v čase vojny a konfliktov. Zároveň sa však táto empatia k miestu prejavovala aj citlivosťou k jeho špecifickosti, k jeho „inému“ či marginálnemu postaveniu v rámci dominantného umeleckého diskurzu. Významná časť bienále v Kyjeve tak bola venovaná prezentácii a kontextualizácii lokálnej umeleckej produkcie aj z historickej perspektívy a jej uvedeniu do medzinárodného rámca.

Ideálom projektu bola myšlienka fóra, ako miesta prebiehajúcej aktivity vzájomnej výmeny názorov a skúseností. A tento edukatívny rozmer mal byť vyjadrený ideou školy s jej jednotlivými oddeleniami nahrádzajúcimi jednotlivé výstavné sekcie. Na tomto mieste treba spomenúť, že na bienále v Kyjeve v roku 2015 vystavovali aj slovenskí autori Anna Daučíková, Denisa Lehocká, Boris Ondrejčka a Tomáš Rafa, na viedenskú výstavu však už ich práce zaradené neboli.

Viedenské oddelenie Kyjevského bienále vyznávalo rovnaký princíp disperzie na jednotlivých miestach, a podobne ako v Kyjeve i tu boli zdôrazňované dočasné performatívne práce a sprievodné podujatia. Pozostávalo zo štyroch škôl – ako úvod k projektu The School of Prosperity (MUSA, Viedeň, 12. – 19. 3. 2016) a následne The School of Devil a The School of Lonesome (obe v objekte pôvodne občianskeho vybavenia robotníckej štvrte medzivojnovnej Červenej Viedne - Seidleitenhof, 4. – 21. 5. 2016), the School of the Displaced, konajúce sa v knižniciach a vo verejnom priestore Viedne (11. – 21. 5. 2016), a ďalej paralelnej výstavy pripravenej ukrajinským umeleckým a kurátorským zoskupením Hudrada s názvom Into the Dark (Kunsthalle Exnergasse, 19. – 29. 5. 2016). Spoločne s princípom zamerania ťažiska na krátkodobé „priame akcie“ bolo viedenské oddelenie mnoho vrstevnatým procesuálnym projektom, poskytujúcim na jednej strane množstvo príležitostí a podnetov, no ktoré je, na druhej strane, nemožné obsiahnuť ako celok, a umožňuje vždy len fragmentárnu skúsenosť. Táto poznámka upozorňuje, že nasledujúci text sa čiastkovo zameriava na tri neskoršie menované „školy“, a teda na výstavné koncepcie jednotlivých sekcií pripravených priamo kurátorskou dvojicou Hedvige Saxenhuber a Georg Schölhamer.

Napriek rozdeleniu výstavy do jednotlivých sekcií a jednotlivých škôl, z ktorých každá mala svoju vlastnú samostatnú tému, výstavu ako celok premostovala ústredná problematika vyvlastnenia a neschopnosti či nemožnosti nadobudnutia politickej subjektivity. Kurátori sa tieto témy pokúsili predostrieť v rozsiahlych súvislostiach, dotýkajúc sa tak, okrem iného, rozličných a širokých problémov ako - citujúc úvodný kurátorský text: „migrácia, azyl, queer a komunita.“

Významovo na ne odkazovali, no i v priestorovom usporiadaní sa vzájomne prestupovali, predovšetkým dve výstavné sekcie The School of Lonesome a The School of Devil, pričom obe boli ťažiskovo postavené na videách a filmových prácach a na narácii. Prvá nadväzovala na rovnomenú „Školu osamotení“ z Kyjeva. Sekcia sa zameriavala na skúsenosť aktívnych jednotlivcov po potlačených či inak neúspešných protestných občianskych hnutiach. Parafrazujúc kurátorský text: „eufóriu plynúcu so skúsenosťou úspechu kolektívneho postupu, ale aj skúsenosťou svojbytného politického subjektu vtedy náhle vystrieda opak – dezilúzia a post-revolučná samota“. Kurátori si tu však ne zvolili priame formulovanie





2

témy prostredníctvom vystavených prác. Ich postup, spočiatku dosť ťažko čitateľný, skôr mäťúci, bol celkom opačný - narábajúci s intuíciou a citlivosťou diváka. Výber vystavených prác sa síce tematicky dotkol neúspešnej spoločenskej revolúcie, ako v prípade filmu maďarskej dvojice Igora a Ivana Buharova *Most of the Souls that live here* (2016). Autori v ňom ponúkli fiktívny obraz spoločenstva, ktoré po neúspešnom pokuse o nastolenie spravodlivej a solidárnej spoločnosti, odvolávajú sa na teórie grófa Ervína Batthyániho (1877 – 1945), opäť upadlo do primitívneho stavu, do strachu a mocenských bojov. Ďalšie práce sa však koncentrovali na tému osamotenía, spoločenskej izolácie, neschopnosti komunikácie a nadviazania dialógu, či dokonca osamotenía v zmysle individuálneho a celkom okrajového autorského programu. V tejto súvislosti je zaujímavé zaradenie viedenského autora, architekta, maliara a sochára Heinza Franka do koncepcie výstavy, a to prostredníctvom možnosti návštevy jeho ateliéru, miesta preplneného rôznymi bizarnými figurálnymi, abstraktnými, či rôzne štylizovanými objektmi, sochami a kresbami, ktoré sa tiež stalo dejiskom niektorých sprievodných podujatí.

Problematikou formovania politického subjektu z mnohých, no predovšetkým neočakávaných aspektov, akým môže byť napríklad aj snaha celkom uniknúť tejto subjektivizácii, prejavujúca sa aj rôznymi odchýlkami od normy či „démonickými deviáciami“, sa zaoberala sekcia *The School of Devil*. Video *No Regrets* z roku 2011, prepracované v roku 2016, ktorého autorom je ukrajinský autor Mykola Ridnyi, predstavovalo dokumentáciu akcie mládežníckej subkultúry na východe Ukrajiny, ktorá uniká z každodennej reality a spoločenských normatív prostredníctvom extrémneho fyzického zážitku dosahovaného suspenziou (vešaním sa účastníkov stretnutí tejto subkultúry na háky prepichované cez kožu či na piercingy). Práca však, ako naznačuje komentár kurátorov, v zmenenej politickej situácii v krajine nadobúda nové súvislosti a možnosti čítania. Poukazuje tiež na radikálnu zmenu postojov tejto generácie, ktorá sa náhle od eskapizmu zvrátila k politickej angažovanosti, dokonca k politickému radikalizmu a početne sa zapojila do dobrovoľných bojových jednotiek separatistov. V tomto zmysle by sa dalo zas ako istý protiklad vnímať pôsobenie dizajnéra a módného návrhára Mikhaila Kopteva, tiež pôvodom z východnej Ukrajiny, predstaviteľa ukrajinskej queer komunity, ktorý z odpadu vytvára rôzne sexuálne subverzívne odevy. Jeho módna prehliadka vytvorená v spolupráci s Orchid Theater bola tiež súčasťou sprievodných podujatí k výstave. Naopak, konanie a priame činy nacionalistických skupín dokumentovala práca amerického filmára thajwanského a čínskeho pôvodu, Jamesa T. Honga. Film *Terra Nullius or: How to be a Nationalist* sa zameriaval na aktivity a vzájomné burcovanie sa nacionalistov v súvislosti s územným sporom medzi Japonskom, Čínou a Taiwanom.

A nakoniec zastúpením komorná sekcia *The School of the Displaced*, sa venovala téme utečenectva a núteného presídlenia. Rovnomenná škola „pôsobila“ aj počas bienále v Kyjeve, kde však bola zostavená kurátorským kolektívom Perpetuum Mobile (Marita Muukkonen a Ivor Stodolsky) a kurátormi kyjevského Visual Culture Research Centre (Vasyl Chereanyn a Nataliia Neshevets) a orientovala sa na umelecké projekty komunitného a participatívneho charakteru usilujúce o pozitívnu zmenu situácie utečencov. Na rozdiel od toho mala naopak viedenská „Škola vysídlených“ viac reflexívny charakter, zameriavajúci sa na stav a situáciu ľudí vysídlených do novej spoločnosti s inou kultúrou a postoj tejto spoločnosti k nim. Výnimku tu tvoril projekt Volodymira Kuznetsova a Straight Line Group (Prijama Linia), ako performatívna kolektívna prechádzka mestom po čo najpriamejšej trase, ignorujúca prítomné urbanistické štruktúry, a zapájajúca lokálnych obyvateľov a tiež utečencov, ktorí tvoria pomerne početnú skupinu obyvateľov danej lokality. Nosnou časťou „školy“ bol film Haima Sokola o skúsenosti vylúčenia a z neho plynúcej traumy, kom-

binujúci rodinnú históriu a videoperformancie odkazujúce na manuálne práce, ktoré sú často prisúdené práve migrantom. Ďalej i prednáška Marie Naprushkiny, umelkyne a aktivistky, ktorá sa, na rozdiel od predchádzajúcej spomínanej práce, okrem iného usiluje o vytváranie väzieb medzi lokálnymi obyvateľmi a imigrantami prostredníctvom dlhodobého a komunitného projektu, prezentujúcej jej publikáciu o vnímaní a prijímaní utečencov.

Formulovanie danej témy a jej interpretáciu sa kurátori, ako už bolo spomínané, nepokúsili artikulovať spôsobom jednoznačného sprostredkovania pomocou vystavených diel. Ich výberom na danú interpretáciu skôr odkazovali a do veľkej miery sa jednalo o akési navodzovanie pocitu a situácie. Napriek tomu, že sa kurátori obracali na edukatívne formy, vyhli sa didaktickému prístupu, ilustratívnemu zobrazovaniu či mentorskej pozícii. Navzdory tomu, že ich viedli jasné politické zámery a predniesli naformulovaný vlastný postoj, obišli politické proklamácie sklzávajúce až k mentorskému poučovaniu či dokonca agitácii. Tomu sa, žiaľ, miestami nevyhli príbuzne orientované výstavy na tému utečenectva a nacionalizmu ako *Strach z neznámeho* v Kunsthalle Bratislava, ktorú kurátorsky pripravila Lenka Kukurová či výstava *Universal Hospitality* vo Viedni pripravená tímom kurátorov Edit András, Birgit Lurz, Ilona Németh a Wolfgang Schlag.

“The School of Kyiv” – Department Vienna

*The School of the Devil*

Sandleitenhof, Matteottiplatz 6, 4.– 21. 5. 2016

*The School of the Lonesome*

Sandleitenhof, Matteottiplatz 6

a Studio Heinz Frank, 4. – 21. 5. 2016

*The School of the Displaced*

Library Philadelphiabrücke, 11. – 21. 5. 2016

kurátori: Hedwig Saxenhuber  
a Georg Schöllhammer

autori a autorky: Anatoly Belov (UA) a Oksana Kazmina (UA), Igor a Ivan Buharov (HU), Josef Dabernig (AT), Ines Doujak (AT) and John Barker (GB), Ben Fodor (HU), Till Gathmann (DE), Joana Hadjithomas (LB) a Khalil Joreige (LB), Tzu Nyen Ho (SG), James T Hong (TW), Vlodko Kaufman (KZ, UA), Mikhail Koptev (UA) a Orchid Theatre, Volodymyr Kuznetsov (UA), Kateryna Mishchenko (UA), Lada Nakonechna (UA), Marina Naprushkina (BY, DE), Yves Netzhammer (CH), Night Movement (Anastasia Ryabova, Varvara Gevorgizova, RU), Zeyno Peküniü (TR), Johannes Porsch (AT), Mykola Ridnyi (UA), Ruti Sela (IL) a Maayan Amir (IL), Felix Sobolev (UA), Anton Vidokle (RU, DE, USA) a Oleksiy Radynski (UA)

1. Igor a Ivan Buharov: *Most of the Sould that live here*, 2016, film.  
Foto: Eliška Mazalanová

2. Josef Dabernig: *Zlaté Piesky Rocket Launch*, 2015, video inštalácia  
Foto: Eliška Mazalanová

# Korelácie geografie, ekológie a kozmológie v konceptuálnych prácach slovenského umelca

Rudolfa Sikoru

## Maja Fowkes

4. kapitola z publikácie

### Zelený blok: Neoavantgardné umenie a ekológia v socializme.

Budapešť/New York: CEU Press, 2015

Preklad: Martina Petáková

2. časť

Východoeurópske umelecké prístupy k tvorbe máp sa stali predmetom putovnej výstavy *Kartografi* (Cartographers), ktorú zorganizoval chorvátsky kurátor Želimir Koščević. Jej súčasťou sa stala aj neskoršia Sikorova práca: celkovo predstavila rôzne varianty umeleckých intervencií a interpretácií mapovania naprieč týmito regiónom, no rozsiahly katalóg zahŕňajúci pomerne štedrý počet prispievateľov poníma predmetnú tému prostredníctvom univerzalistických termínov a nenachádza sa v ňom jediná úvaha o problematike predostretej vystavenými dielami.<sup>55</sup> V porovnaní s kartografickými prácami skupiny OHO, zaznamenávajúcejimi prehistorické lokality na otvorenom priestranstve, ktoré sa stali dejiskom akcií slovinských umelcov s romantickým cieľom nadviazať spojenie so zaslými spirituálnymi miestami, je Sikorov prístup na báze logiky ukotvený v geografickom chápaní priestoru omnoho vedeckejší.

Podobnú metódu geodetického zamerania nachádzame aj v spoločnom diele Rudolfa Sikoru a Viliama Jakubíka *Základy novej budovy SNG* (1971). Práca pozostávala z fotografie a z textu zaznamenávajúceho informácie o mieste, na ktorom mala stáť buduca galéria. Umelci požiadali profesionálneho geodeta o výpočet geografických súradníc značky umiestnenej vo výkope základov budovy, ako aj o zmeranie ich rozmerov a nadmorskej výšky. Sikora a Jakubík tieto údaje následne uviedli na plagáte, ktorý rozoslali nielen svojim priateľom. Valoch uvádza, že vytlačili „tisícky kópií“, ktoré voľne distribuovali a šírili tak posolstvo o budúcom sídle zbierky „všetkých významných slovenských umeleckých diel“, zároveň však „istým ironickým spôsobom poukazovali aj na to, že tento koncept vzniká práve v časoch, keď sa akokoľvek nádej na predstavenie Sikorových prác v Slovenskej národnej galérii javila ako absolútne márna“.<sup>56</sup>

Napriek nepriaznivým okolnostiam sa však Sikora dočkal aj jednej sólovej výstavy, ktorá zahŕňala najmä diela z cyklu *Topografie*. V máji roku 1970 ju v Galérii mladých v Bratislave zorganizoval Igor Gazdík. Následne však v tejto galérii normalizačná komisia zamietla akékoľvek ďalšie výstavné projekty.<sup>57</sup> Sikora tak na ďalšiu obdobnú príležitosť musel čakať takmer desaťročie – v roku 1979 mal neoficiálnu (pozn. redakcie) samostatnú výstavu v malom českom meste Orlová a dokonca až o ďalšiu dekádu mohol konečne znova vystavovať v Bratislave. V postsocialistickom období zorganizovala Slovenská národná galéria niekoľko výstav, ktoré sa podrobne zaoberali dovedy opomínaným národným umením zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Okrem štúdií o špecifických aspektoch umeleckej produkcie vznikajúcej v podmienkach socializmu boli v rámci týchto projektov publikované aj komentáre autorov na margo tohto obdobia. Sikora vo svojom opise šesťdesiatych rokov použil slová ako magickosť, nostalgia, vitálna éra študentských revolt, ako aj fakt, že to najdôležitejšie, čo sa v danom období naučil, bola podstata toho „byť slobodným“. Práve to mu totiž bolo v nasledujúcich rokoch odopierané.<sup>58</sup>

O udalostiach v šesťdesiatych rokoch v Československu sa vo svojom diele *Obnovenie poriadku* poeticky vyjadril aj filozof Milan Šimečka: „V tých časoch bola moja krajina ako planéta, ktorá po súhre zvláštnych okolností vybočila zo svojej obežnej dráhy a vydala sa na let po vlastnej dráhe v ústrety nejstej nádeji, že sa jej možno podarí nájsť ďalšiu obežnú dráhu okolo Slnka. Táto snaha

sa už od svojho počiatku ukázala vo vtedajšej nemennej európskej planetárnej sústave ako celkom riskantná, preto „rozhodli, že moja krajina predstavovala hrozbu pre poriadok vo vesmíre, keďže by mohla inšpirovať ostatné planéty, aby tiež jedného dňa vybočili zo svojich obežných dráh“.<sup>59</sup> Podobnými kozmickými metaforami sa normalizačná atmosféra v Československu opisovala pomerne často a radi ju využívali aj ostatní umelci vrátane Stana Filka a Júliusa Kollera, s ktorými Sikora spolupracoval na viacerých spoločných projektoch v raných sedemdesiatych rokoch. V tom období „kozmickej priestor predstavoval prostriedok úniku od pretrvávajúco znepokojivej spoločenskej situácie“, ako aj „prostredie mimo kontroly reálneho socializmu“.<sup>60</sup>

V tejto súvislosti môžeme spomenúť aj nie celkom známe Sikorovo dielo *Československo 1969* z rovnakého roku. Prostredníctvom techniky koláže autor vyjadril zmeny, ktoré sa v tom čase udiali v krajine.<sup>61</sup> Podlhovastú vertikálnu dosku rozdelil na horizontálne kvadranty s kľukatými kontúrami, ktoré miestami pripomínajú hranice znázornené na mapách. Najnižšia zóna je zhotovená z leteckých záberov obrovského množstva ľudí, čo predstavuje jednoznačnú narážku na masovú mobilizáciu v období Pražskej jari. Táto zóna sa postupne prelína do druhej – abstraktnejšej prechodnej zóny vyplnenej rovnobežnými čiernymi líniami –, za ňou nasleduje modrá zóna predstavujúca dennú oblohu a posledná zóna s nočnou oblohou posiatou hviezdami. Nad jednotlivými sekciami sa týči zrezaný obrys hraníc Československa, ktorý je v najnižších bodoch neviditeľný a zahŕňa ho dav ľudí, v ďalšej časti sú však kontúry zreteľne znázornené hneďou farbou, ktorá predstavuje farbu zeme. Spoločne so stúpaním sa farby krajiny menia a na niektorých miestach prechádzajú až do temnej červenej a zreteľne tak odhaľujú symbolický význam roku 1969. Krajina sa postupne prelína cez oblačné modré nebo do nočnej oblohy ozdobenej súhvezdiami, až napokon vystúpi do vesmíru.

Z tejto dislokácie vlastnej krajiny možno vyčítať autoro-ve otázky týkajúce sa národnej príslušnosti a identity, politickej reality, ako aj postavenia samotného autora z pozície kozmopolitného občana. Irit Rogoff definuje geografiu ako disciplínu vzájomne prepájajúcu „vzťahy subjektov a miest, ktoré umiestňuje na povrchu Zeme a tak ich zároveň legitimizuje“, pričom kartografia podľa nej zahŕňa systém znakov pre rôzne zmeny vznikajúce „medzi miestami, priestormi a subjektivitami, ktoré ich znázorňujú ako lokalizácie identity“.<sup>62</sup> Otázka príslušnosti jednotlivca sa podľa Rogoff odvíja od „dislokácie pociťovanej vytlačenými subjektmi naprieč narušenými dejinami“.<sup>63</sup> Vnímanie dislokácie bolo odlišné vo východnej Európe za komunistického režimu. Populárnu stratégiou sa tu stal vnútorný exil – teda inými slovami dobrovoľný či násilný odchod zo spoločenského života. Stalinistický model rozvoja socialistickej spoločnosti navyše vychádzal z konceptu skupiny samostatných štátov produkujúcich komunistické elity, ktoré boli „introspektívne, uzavreli svoje hranice a stránili sa medzinárodných kontaktov s výnimkou tých, ktoré boli inštitucionálnej alebo diplomatickej povahy“.<sup>64</sup> V tomto zmysle nešlo o geografické dislokovanie subjektov – tie boli, práve naopak, nútené ostať vo svojej pôvodnej lokalite. Práve strata slobody pohybu zapríčinila prehodnotenie vnímania identity,

ktorá bola o to intenzívnejšie vnímaná v Československu, keďže krajina prešla veľkými zmenami za mimoriadne krátke časové obdobie.

Isté domnienky v súvislosti s vnútorným exilom sa spájajú aj s Rudolfom Sikorom, v jeho prípade však, zdá sa, ide skôr o zveličenie. Umelec bol totiž vždy nadšeným participantom neoficiálneho umeleckého okruhu a prostredníctvom *Prvého otvoreného ateliéru* vyjadril svoje odhodlanie prekonať prekážky kladené zo strany štátu.<sup>65</sup> Síce patril medzi súdobých umelcov, ktorí mali zakázané vystavovať a pracovať v oficiálnych umeleckých inštitúciách, pretože netvorili v súlade s požiadavkou socialistickeho realizmu nastoleného stranou, napriek tomu však Sikora, Koller a niekoľko ďalších umelcov predstavilo svoje práce na „Prvej celoslovenskej výstave angažovaného umenia“, ktorá sa uskutočnila v roku 1972 v Bratislave. Podľa historičky umenia Heleny Musilovej bola táto výstava ukázkou „komplexnosti tohto obdobia“ a zároveň predstavovala „posledný pokus o zachovanie „jednotnosti“ vtedajšieho umenia“.<sup>66</sup> Na dôvažok Sikorova manželka ako historička umenia špecializujúca sa na dekoratívne žánre mohla v danom období vyučovať na Vysokej škole múzických umení. V čase absurdnej normalizácie prebiehajúcej v Československu, keď niektorí akademici pracovali dokonca ako umývači okien, to však nepredstavovalo kvotievakú výhodu.

Táto skutočnosť zároveň poukazuje na isté biele miesta, ktoré authority nevedomky vytvárali „pre svoju slabosť a nekonzistentnosť“. Alternatívni dizajnéri tak mohli „realizovať svoje práce v prostredníctvom architektúry“, ba dokonca „prepašovať niektoré zo svojich ateliérových počínov do verejného priestoru“ a týmto spôsobom aj „získať materiál i priestor na svoju súkromnú umeleckú tvorbu“.<sup>67</sup> Znamená to teda, že realita nebola len výsostne čierno-biela a vo svete oficiálneho i neoficiálneho umenia jestvovalo mnoho sivých miest, ktoré rôzne prehľady zamerané na opozíciu disidentov a straníckych štruktúr spravidla opomínajú. Ako vo všeobecnej rovine usudzujú Paulina Bren, dostupná historiografia zachytávajúca sedemdesiate a osemdesiate roky dvadsiateho storočia sa „urputne konštituovala v zmysle polarity oficiálnej a neoficiálnej kultúry, primárnej (štátom plánovanej) a sekundárnej (čiernej) ekonomiky, straníckej a disidentskej elity, ako aj spolitizovanej verejnej a odpolitizovanej súkromnej sféry“,<sup>68</sup> pričom sa o spomínaných sivých miestach nezmiňuje. K takémuto prepojeniu oficiálnej a neoficiálnej sféry došlo napríklad vtedy, keď Sikora pri príležitosti výstavy *Súčasná slovenská grafika I.* (v Oblasťnej galérii, dnes Stredoslovenskej galérii – pozn. redakcie) v Banskej Bystrici v roku 1971 vytvoril svoje prvé plagáty zo série *Čas... Priestor*. Tie boli v celkovom náklade 15 000 kópií vytlačené vďaka podpore továrne Calex, najväčšieho výrobcu chladničiek, kde Sikora zároveň niekoľko rokov každoročne organizoval tvorivé dielne pre amatérskych maliarov.

Sikora sa v tejto grafickej práci, ako to už naznačuje aj samotný názov plagátu *Čas... Priestor I.*, zaoberal vzťahmi času a priestoru, pričom spravidla kládol otázky

o pozícií ľudstva v rámci týchto parametrov. Skupina šiestich výjavov spoločne s bielymi šípkami predstavuje vesmír, galaxie, slnečnú sústavu, planétu Zem, ľudí, ako aj čas a priestor. Pod nimi sa v textovej časti nachádzajú informácie o jednotlivých obrazoch. Autor faktickým i vedeckým jazykom rozoberá napríklad veľkosť vesmíru, vzdialenosť medzi hviezdami, vek Zeme či históriu života na našej planéte. Medzi inými uvádza aj informácie o počte populácie v rokoch 1800, 1950 a vo vtedajšom roku 1971, ako aj odhad veľkosti ľudstva na rok 2000. Práve táto problematika bola totiž predmetom súdobých environmentálnych rozpráv, ktoré medzi inými podnietila aj kniha *The Population Bomb (Populačná bomba/1968)*. Jej autor Paul R. Ehrlich sa v diele zaoberal kontroverznou otázkou preľudnenosti.<sup>69</sup>

V textovej časti toho plagátu Sikora zároveň uvádza zoznam charakteristík vlastných ľudstvu, medzi ktoré patrí práca, láska, hrdinstvo či obetavosť, zmysel pre spravodlivosť, túžba po novom poznaní, ale aj vojny, bieda, hlad, nevedomosť, krutosť, sebeckosť, fanatizmus a neustály boj medzi sebou. Táto zmes ľudských vlastností potvrdzuje Sikorov prístup k environmentu ako veličine úzko spojenej so subjektívnou etickou skúsenosťou. V skoršej koláži s názvom *Grafy dobra a zla (1969)* z cyklu *Topografie* umelec na pozadí vytvoreného z cestných a topografických máp, ako aj milimetrového papiera, naaranžoval klukaté a cikcakovité grafy, ktoré znázorňujú základné morálne hodnoty ľudstva. Otázkou dobra a zla ako hlboko zakorenených morálnych kategórií – či akéhosi pomyselného zoznamu vlastností na rôznych koncoch tohto spektra – autor vyzdvihuje prostredníctvom problematiky environmentálnej etiky a spôsobu, akým ľudstvo zaobchádza s ekosystémom umožňujúcim život na Zemi. Pre toto obdobie je príznačný aj čoraz intenzívnejší environmentálny diškurz, ktorý dal priestor otázkam sociálnej spravodlivosti, ekonomického rozvoja či osobnému blahu ako vzájomne prepojených faktorov bytostne súvisiacich s ekologickou krízou.

Na druhom plagáte s podtitulom *Obloha – galéria minulosti* z rovnakého cyklu vytvoreného pri príležitosti banskobystrickej výstavy Sikora použil kruhový obraz astronomickej mapy so zaznačenými súhvezdiami. Pod ním uviedol inštrukcie: „1. Pozrime sa na niektoré z hviezd (viditeľné okom). 2. Zamyslime sa, kedy sa svetlo z týchto hviezd vydalo na svoju cestu vesmírom. 3. Prípoeme si, čo sa v tej dobe udialo na Zemi...“<sup>70</sup> Za týmito inštrukciami nasleduje zoznam historických udalostí končiacich sa 9. májom roku 1945, teda dňom konca druhej svetovej vojny. Je zrejmé, že Sikora obrátil svoju perspektívu na sféru priestoru, ktorá v tomto prípade zahŕňa celý vesmír a neoddeliteľne sa pretkáva s dimenziou času. Rapídne napredovanie v oblasti astronómie vďaka výpravám do vesmíru a rastúce povedomie o ekologických hrozbách vnímal Sikora ako úzko prepojené a problematizoval ich prostredníctvom v tom čase už úplne dematerializovaných výrazových prostriedkov.

Sikorovo uvažovanie o ekológii ovplyvnila kniha *The Limits to Growth (Medze rastu)*, ktorá sa zaoberá „súčasnou a budúcou krízou ľudstva“. V publikácii boli uverejnené výsledky výskumu odborníkov z Vysokej školy technickej v Massachusetts, ktorí na základe iniciatívy zo strany Rímskeho klubu skúmali, „do akej miery je momentálny prístup k rastu zlučiteľný s možnosťami našej

vyčerpateľnej planéty“.<sup>71</sup> Za zmienku stojí fakt, že autori štúdie premietli predmetnú problematiku do „grafu s dvoma rozmermi – časom a priestorom“, aby tak určili „rôzne stupne záujmu ľudstva“ o svoju budúcnosť.<sup>72</sup> Pri príležitosti vzniku diel *Čas... Priestor I* a *II* sa Sikora začal prvý raz zaoberať osami času a priestoru, na ktorých zaznamenáva otázky perspektívy ľudskej existencie. Touto problematikou sa hlbšie zaoberá aj vo svojom cykle *Rezy civilizáciou* z roku 1972, v ktorom rozoberá vplyv ľudstva na prírodné prostredie.

Podľa svojich vlastných slov sa umelec dostal k *Medziam rastu* prostredníctvom poľského samizdatového prekladu, ktorý neskôr označil za „svoju druhú Bibliu“ z ranných sedemdesiatych rokov.<sup>73</sup> Pri bližšom skúmaní odhaľujeme istú nesúrodosť informácií ohľadne toho, kedy presne sa Sikora dozvedel o tejto publikácii. V autorovej biografii publikovanej v monografickej práci *Rudolf Sikora: Sám proti sebe* sa uvádza, že to bolo v roku 1970, no originál diela vyšiel až v roku 1972. Je však potrebné dodať, že Rímsky klub inicioval výskum na svojom stretnutí už v roku 1968.<sup>74</sup> Prostredníctvom Sikoru prenikol environmentálny diškurz aj na slovenskú neoficiálnu umeleckú scénu a neskôr sa zároveň stal súčasťou umeleckého historického naratívneho zachytávajúceho obdobia, v ktorom sa na štúdiu Rímskeho klubu odkazovalo ako na všeobecne známy fenomén, čo v strednej Európe nemá žiadnu obdobu.<sup>75</sup>

Zatiaľ čo v diele *Čas... Priestor II* autor znázornil astrálnu mapu, v práci *Čas... Priestor I* využil snímku Zeme vyhotovenú z kozmickej lode: obraz vesmíru zachytený teleskopom a fotografia davu ľudí z vtáčej perspektívy znázorňujú „napredovanie ľudstva.“ V tejto súvislosti sa vynárajú postrehy Hannah Arendt, ktorá vo svojom prólogu k dielu *The Human Condition (Stav ľudstva)* píše o prvom satelite vyslanom do vesmíru v roku 1957 ako o počine, ktorému prisudzovala „druhotný význam v porovnaní s čimkoľvek iným, dokonca aj so štiepením atómu“.<sup>76</sup> Lietadlo, ktoré vytvorilo vertikálnu priepasť medzi ľudstvom a zemou, vnímala ako symbol straty pozemského zmyslu pre vzdialenosť. Predstavovalo totiž ďalší krok smerom od ľudstvu blízkeho prírodnému prostrediu, pretože pred lietadlom bola horizontálna vzdialenosť považovaná za normu.<sup>77</sup> Arendt vyjadrila obavu z odcudzenia moderného sveta, ktorý skúmala prostredníctvom kategórií vykorenenia a bezdomovectva, a opisala ho ako „dvojnásobný let, jednak zo zeme do vesmíru a zo sveta do seba, teda k svojmu prapočiatku“.<sup>78</sup>

Niektorí vedci sa domnievajú, že jej teoretické uvažovanie mohlo byť ovplyvnené protoantropickým princípom vychádzajúcim z tézy, že svet by nemohol existovať bez diváka.<sup>79</sup> Isté paralely nachádzame aj v Sikorovom ponímaní teórie ľudskej existencie vo vesmíre. Autor uviedol, že jeho práca „nie je o astronómii či o vizuálnej interpretácii“, ale skôr o tom, ako ho uchvátili „snahy rôznych vedcov hľadajúcich spojitost medzi existenciou človeka a fyzikálnymi aspektmi, ktoré zdanlivo nesúvisia s biológiou“. Zároveň priznal, že sa dlhodobo stotožňoval s „antropickým princípom“, pričom si stále nebol vedomý toho, že „mnohí astronómovia, fyzici a filozofi“ sformulovali princíp, „ktorí v stručnosti vravia o tom, že vesmír musí mať také kvality, ktoré umožňujú život“.<sup>80</sup> Z týchto poznatkov vychádza niekoľko Sikorových diel z roku 1974, na ktorých zobrazuje pohľad na planétu Zem z vesmíru

spolu so šípkami, ktoré na ňu smerovali otázky ako: „Odkiaľ pochádzam? Kde som? Čo som? Kam kráčam?“<sup>81</sup> Rovnaký subjekt nachádzame aj v téme ďalšej verzie *Času... Priestoru*, v ktorom autor kladie inú otázku: „Je vesmír v našom vnútri?“ Podľa Piotrowskeho vychádzal Sikora z rovnakej humanistickej tézy založenej na presvedčení, že človek je stredobodom sveta, pričom toto uvažovanie „možno na Východe vnímať ako formu odporu voči antihumanistickým komunistickým režimom“.<sup>82</sup>

Kozmológia, ako aj zobrazovanie zemských a nebeských motívov boli častými témami umeleckých stretnutí, ktoré sa odohrávali v Sikorovom ateliéri. Začalo sa im hovoriť „utorky“. Pravidelne sa na nich zúčastňovali aj Stano Filko a Július Koller. Stano Filko bol iniciátorom „vizuálnej kozmológie“ vo svojom projekte *Happsoc IV* z roku 1968, „permanentne ho fascinoval zážitok vlastnej klinickej smrti“ a hľadal prístup do ďalšej dimenzie – kozmickej či transcendentálnej –, aby „splýnul s vesmírom“.<sup>83</sup> Koller vystupoval „ako zdomácnený mimozemšťan“, čo hral tenis s neviditeľným partnerom a svoje okolie značkoval otáznikmi. Podľa Hrabušického slov Koller a Filko „akoby prišli z druhej strany, odinakiaľ“, zatiaľ čo Sikora sa drží viac pri zemi a pracuje s vedeckými poznatkami ako pozorovateľ a vo svojom „zameraní sa na sociálne aktivity“<sup>84</sup> je pragmatickejší.

Spoločne s teoretikom Gazdíkom vytvorili kolektívnu deklaráciu a každý z nich si zvolil svoje poznávacie znamenie: Koller si vybral otáznik, Sikora výkričník, Filko tri bodky a Gazdik znamienko sčítania. V roku 1972 následne vytvorili dotazník vo forme obálky deklarácie, ktorá na prednej strane zobrazovala tieto značky umiestnené na obraze vesmíru videného z nočnej oblohy. Po otvorení sa z nej stal kríž, v prostriedku ktorého sa nachádzali značky, na vertikálnych dieloch boli Sikorove a Kollerove príspevky a na bočných dieloch sa nachádzali otázky o „minulosti, súčasnosti a budúcnosti“. Sikora prispel scénou zo svojho cyklu *Rezy Civilizáciou*, Koller skúmal existenciu UFO a položil niekoľko nadväzných otázok ako: Aký je váš názor na UFO? Veríte, že existuje UFO? Z ktorej civilizácie pochádza UFO? Aké je poslanie UFO? Dá sa nejakým spôsobom nadviazať kontakt s UFO? Na bočných stránkach boli uvedené úvahy autorov o svete, napríklad aj: „Každý človek má a bude mať svoj vnútorný svet. Myslí si, že pozná podstatu a zákonitosti kozmu, ktorého je súčasťou.“ Umelci ďalej kladli otázky o ľudskej populácii a predpovedali vývoj ľudstva za ďalších sto rokov, počnúc rokom 1969, teda rokom, keď boli „prví ľudia z našej Zeme na Mesiaci“.<sup>85</sup>

Súperenie Sovietskeho zväzu a Spojených štátov počas studenej vojny, ktoré vyústilo do skúmania vesmíru – od Juriho Gagarina ako prvého človeka vo vesmíre v roku 1961 až po Neila Armstronga ako prvého človeka, čo prešiel po Mesiaci v roku 1969 –, podnietilo živé debaty, ktoré rozvírili najmä zábery Zeme z Apollo 8 ako prvej ľudskej vesmírnej lode, ktorá prekonala obežnú dráhu Zeme. Odrazu sa ukázalo, že žijeme na „modrej planéte“, a ako uvádza David Crowley, diskusie o nej siahali od zdôrazňovania krehkosti našej planéty „v čase prevažujúceho militarizmu a blahobytu ako dvoch hlavných pilierov studenej vojny“ až po poukazovanie na obraz sveta, „do ktorého nie sú vpísané hranice či politické rozdiely“.<sup>86</sup> Okrem pozorného sledovania vesmírnych





FILKO STANISLAV, NA HREBIENKU 43, BRATISLAVA, ČSSR  
 GAZDIK IGOR, HIBOKA 5, BRATISLAVA, ČSSR  
 KOLLER JÜLIUS, ZÁLUHY, UL. JANKA ALEXHYHO 414, BRATISLAVA, ČSSR  
 SIKORA RUDOLF, TEHEĽNA 32, BRATISLAVA, ČSSR

pretekov dvoch veľmocí sa obyvatelia Slovenska zároveň stali svedkami prudkej socialistickej industrializácie krajiny, ktorá bola až do päťdesiatych rokov dvadsiateho storočia prevažne agrárneho charakteru. Továrne odrazu vyrastali na každom kroku a zo Slovenska sa stala „krajina kontrastov“. Podľa Aurela Hrabušického „toto prostredie kontrastov“ predstavovalo produktívnu pôdu pre slovenských konceptuálnych umelcov, ktorí sa začali zaoberať kozmológiou, čo zároveň súviselo so „všeobecným okúzlením vesmírom, rozvojom sci-fi a fantasy žánrov, ako aj so zdanlivo bezprostrednou možnosťou cestovania do vesmíru“.<sup>87</sup>

V snahe lokalizovať kozmológiu ako „emblematickú tému“ slovenského neoavantgardného umenia v turbulentných politických časoch medzi rokmi 1968 a 1973 historik umenia Daniel Grúň rozlišuje prvé príklady, v ktorých sa táto téma objavila vo forme „vedecko-fantastickej a futuristickej vízie kontaktu s vesmírom“, ktoré neskôr viedli k nárastu odlišných umeleckých prístupov vrátane tých, čo sa „sústredili na ekologické problémy“.<sup>88</sup> Spoločne s land artom tvorila expanzia tematizovania kozmu v slovenskom konceptuálnom umení ďalší parameter, na základe ktorého získalo slovenské neoavantgardné umenie výnimočný charakter a bratislavská umelecká scéna vôbec prvý raz vystúpila do popredia pred pražskou.<sup>89</sup> Za jeden z dôvodov tohto fenoménu možno označiť aj fakt, že na rozdiel od českých umelcov zaťažených váhou veľkej avantgardnej umeleckej tradície mohli slovenskí umelci slobodne rozvíjať radikálnejší prístup v porovnaní s „konzervatívnym historickým pozadím slovenského umenia“.<sup>90</sup> Niečo podobné možno tvrdiť aj v prípade slovenskej skupiny OHO, ktorá v čase svojho vzniku „spôsobila rozpor“ na konzervatívnej umeleckej scéne v *Lubláne – tá stála v opozícii ostatným juhoslovenským umeleckým centrom vrátane Záhrebu a jeho silnej modernistickej tradície*.<sup>91</sup>

Slovenské umenie sa v tom čase rozvíjalo za mimoriadnych okolností, a tak umelci hľadali alternatívne spôsoby fungovania, medzi ktoré patrili aj stretnutia a tvorivé dielne v Sikorovom ateliéri, čo vyústilo do niekoľkých spoločných umeleckých projektov. Na tomto mieste sa znova ponúka porovnanie so Slovincami: *kým tam bolo formovanie umeleckých skupín pomerne rozšíreným fenoménom, pre slovenskú neoficiálnu umeleckú scénu je príznačné vytváranie kolektívnych diel, nie však zoskupení*. Tento jav možno vysvetliť skutočnosťou, že stranické štruktúry podnecovali vznik umeleckých skupín s cieľom šíriť víziu socializmu, v dôsledku čoho bolo založených niekoľko oficiálne podporovaných združení vrátane skupiny 29. augusta, ktorej názov vychádza z dátumu Slovenského národného povstania ako oslobodenia krajiny počas druhej svetovej vojny. Okrem už zmienovaných kolaboratívnych prác (?!+...) vznikli na neoficiálnej umeleckej scéne aj ďalšie kolektívne projekty, na ktorých participoval aj Sikora, vrátane *Času I a II* z roku 1973 a *Sympózia I* z rokov 1973 – 1974.

V projekte *Čas I* Koller, Filko, Ján Zavarský, Miloš Laky a Rudolf Sikora z východiskového bodu stanoveného medzi jaskyňami na Morave sprostredkúvali správy o význame a prežívaní času. V prvej edícii projektu tieto

správy kombinovali s obrazmi jaskýň, v druhej už správy pozostávali len z textov. V nich sa jednotliví autori vyjadrovali o minulosti, súčasnosti a budúcnosti, ktorá zahŕňala „spoluprácu s civilizáciami v našej galaxii“. Prvá edícia *Sympózia* bola vytlačená ako kolektívny plagát obsahujúci „informácie o priateľskom stretnutí“ rozšírenej skupiny umelcov v Sikorovom ateliéri v zime na prelome rokov 1973 a 1974. Keď sa umelci pokúsili publikovať závery *Sympózia II* v roku 1975, zastavil ich „priamy zákrok tajnej polície“, na základe čoho sa umelci rozhodli „zmraziť informácie“ o tejto udalosti. Všetok zozbieraný materiál vrátane inštrukcií pre ďalšie generácie zapečatili do mosadznej škatule a zahrabali v lese v Bielych Karpatoch pri Bratislave.<sup>92</sup>

Takéto akcie dosvedčujú, že v tom čase bola umelcom vlastná pomerne utopická vízia budúcnosti. Milan Šimečka, ktorý v šesťdesiatych rokoch vyučoval marxizmus-leninizmus na Vysokej škole výtvarných umení mnohých zmieňovaných umelcov, podľa Sikorových slov zakaždým prepašoval na akademickú pôdu ďalšie informácie vrátane poézie bitníkov zo Spojených štátov, neskôr vyjadril potrebu utopického uvažovania prameniacu zo skúsenosti so životom v reálnom socializme. „Dnes je svet v stave, keď potrebuje nové utópie“, píše Šimečka a dodáva, že „žiadne zo závažných problémov, ktorým momentálne čelí ľudstvo, nevyrieši obyčajný pragmatizmus – ak chceme udržať súčasnú úroveň rozvoja a civilizácie, budeme musieť prijať programy siahajúce za hranice každodennosti, ktoré môžu v mnohých ohľadoch pôsobiť utopicky, lebo ich realizácia si bude vyžadovať prekonávanie sociálnej sebeckosti zo strany tried, skupín aj jednotlivcov“.<sup>93</sup>

Pomerne zaujímavým je aj Šimečkov pohľad na ekologické hnutie, ktoré vnímal ako „mimoriadne vitálnu utópiu vychádzajúcu zo snahy zachovať pre ľudstvo neznečistený vzduch, vodu, lesy a všetko, čo ešte ostalo z prírody, ktorá sa stala obeťou realizovania ďalšej utópie – konkrétne utópie prosperity, ktorá je neprirodzenou požiadavkou vlastnou výsostne ľuďom“.<sup>94</sup> Odlišný názor zastával jeho niekdajší univerzitný kolega z Bratislavy a tiež disident Miroslav Kusý, ktorého stihol podobný osud a napokon v neskorých sedemdesiatych rokoch pracoval ako robotník na stavbách. Vo svojej eseji *Marxizmus a ekologická kríza* publikovanej v samizdate obsah sa v tom čase vyjadril, že príčinou ekologickej krízy v kapitalistickom svete sú „objektívne faktory vlastného systému ako takému a vyriešiť ich môže len sociálna revolúcia“, zatiaľ čo ekologické problémy v socialistických krajinách „zapríčinili subjektívne faktory, konkrétne nesocialistický prístup zodpovedných ľudí, ich nedisciplinovanosť a „konzumný“ vzťah k prírode“. Riešenie tohto stavu videl Kusý v „utopickom prístupe“ dosiahnutom prostredníctvom „ideologického tréningu“, ktorý mal viesť k zmene podvedomia, pričom riešením ekologických problémov mali byť „primárne technické opatrenia vedúce k zníženiu alebo k odstráneniu environmentálnych škôd“.<sup>95</sup>

Oba tieto názory vyjadrili ich autori tesne po tom, čo na verejnosť unikli prísne strážené informácie o aktuálnom stave životného prostredia v Československu, ktoré boli pôvodne určené výhradne stranickým funkcionárom. Prvý raz boli publikované samizdatovo a neskôr sa roz-

šírili aj do západných médií.<sup>96</sup> Environmentalista Miroslav Vaněk označil vtedajší stav za katastrofický. Podľa jeho slov ho zapríčinili „megalomanské ambície komunistov, ktorí sa usilovali dohnať a napokon aj predbehnúť štáty kapitalistického Západu, čo sa ukázalo ako nerealistické s výnimkou jediného aspektu, a to rozsahu poškodenia životného prostredia“. Vaněk dokonca tvrdil, že do začiatku sedemdesiatych rokov sa stav životného prostredia v Československu stal takou závažnou problematikou, „ktorá zasahovala všetky vrstvy populácie, až jej bol komunistický režim nútený venovať pozornosť“.<sup>97</sup>

Na jednej strane mali ochranári prírody povolené fungovať na dobrovoľnej báze bez akýchkoľvek politických ambícií, na druhej strane sa však ekológia formovala ako akademická disciplína pre špecialistov s prísne kontrolovanými informáciami. Environmentalistická literatúra bola „dostupná len veľmi obmedzenému počtu odborníkov v ústredných vedeckých knižniciach“. Podľa slov ďalšieho environmentalistu „dokonca aj v kruhoch environmentalistického hnutia bolo iba zopár ľudí, čo mali hlbšie vedomosti o činnosti Rímskeho klubu“.<sup>98</sup> Tento fakt potvrdzuje výnimočnosť Sikorovej umeleckej praxe – keď autor získal prístup k *Medziam rastu*, začal prostredníctvom svojich diel upozorňovať na problematiku ekologickej rovnováhy na Zemi, a to najmä v sérii grafických listov s názvom *Rezy civilizáciou*, v ktorých „zobrazuje okupáciu a devastovanie povrchu Zeme“.<sup>99</sup>

Triptych *Rezy civilizáciou* (1972) pozostáva z prierezov zemským povrchom, ktorý postupuje od geologických vrstiev zemskej kôry až po vrstvy atmosféry, pričom v strednej časti predstavujúcej povrch Zeme sa nachádzajú výjavy postupného vývoja ľudskej spoločnosti so zreteľným prechodom od nedotknutej prírody po modernú civilizáciu symbolizovanú „neprirodzenou“ formalistickou architektúrou. Hoci sa metafora architektúry vyznačuje atribútmi obydlia, domáceho života a napokon aj príslušnosti, umelec používa príklady, ktoré môžu predstavovať rovnako socialistické paneláky, ako aj západné modernistické sídla, čo svedčí o jeho presvedčení, že environmentálna kríza je fenoménom presahujúcim rozpory studenej vojny, keďže „devastovanie nepozná nijaké hranice“.<sup>100</sup>

Porovnateľný globálny prístup k histórii civilizácie je tiež zreteľný v diele *Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou* (1972). Podobná postupnosť grafických listov je v tomto prípade nositeľkou geologických termínov nazvaných podľa ich chemického zloženia. Tie označujú jednotlivé vrstvy zemskej kôry od vrchnej sial cez vrstvy sima, crofesima a nifesima až k poslednej vrstve nife najbližšej k zemskému jadrú. Podobný princíp sa opakuje aj v hornej časti montáže, kde autor vymenúva vrstvy atmosféry. Od najnižšej zvanej troposféra postupuje cez stratosféru, ktorá obsahuje tenkú ozónovú vrstvu, do mezoféry a termosféry až do najvzdialenejšej exosféry, ktorá predstavuje hranicu medzi atmosférou Zeme a medziplanetárnym priestorom. Autor najprv vertikálnym prierezom ohraničil pole priestoru našej planéty a následne vložil do stredy jednotlivých listov časový rozmer, ktorý predstavuje príbeh civilizačného rozvoja na Zemi – tentoraz ho Sikora znázornil prostredníctvom histórie architektúry. Jednotlivé výjavy ukazujú megalitické štruktúry, ktoré symbolizujú Stone-

- 1 Rudolf Sikora: *Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou*. *Megalitické stavby – Egypt – Grécko – Gotika – Súčasnosc – Výbuch*, 1972, fotokoláž, majetok Art Institute of Chicago, foto: archív autora
- 2 Rudolf Sikora: *Výkričník VI*, 1974, ofset, papier, foto: archív autora
- 3 Rudolf Sikora: *? ! + ... (dotazník)* J. Koller, S. Filko, R. Sikora, J. Gazdik, 1971, ofset, papier, majetok autora, foto: archív autora



---

*Musíme vedieť,  
čo je pre nás dôležité  
prezentovať v zahraničí.*

# Vladimír Beskid a Mira Sikorová- Putišová

---

Mira Sikorová-Putišová: Si kurátorom výstav *Soft Codes a Reversed*, ktoré minulý rok vo väčšom meradle prezentovali slovenské umenie v zahraničí. K obidvom vyšli katalógy. V úvode textu k výstave vo Wroclawi (bol publikovaný v *Jazdcovi* č. 22) uvádzaš zlomy dôležité pre vznik súčasného slovenského umenia: košickú modernu a prvé prejavy konceptuálneho umenia v polovici 60. rokov. Zároveň upozorňuješ, že v teórii Radislava Matušítka, ktorou popisuje prelom 50. a 60. rokov 20. storočia ako obdobie, kde došlo k dvom tzv. nástupom, nie je tvorba členov nástupu 1957 – Skupiny Mikuláša Galandu medzníkom pre zrod súčasného umenia, ale naopak záverom, definitívnou bodkou za modernou. Myslíš tým najmä umenie predstavené na prvej výstave skupiny, alebo celkovo umenie jej členov počas existencie skupiny?

Vladimír Beskid: Myslím celú Skupinu Mikuláša Galandu – spôsob ich myslenia, ich filozofiu, estetiku umenia. Prihlásili sa (už samotným názvom) ku generácii L. Fullu a M. Galandu – k medzivojnovnej avantgarde, a v podstate prijali koncepciu ešte staršiu, ktorá sa zrodila približne okolo polovice 19. storočia u štúrovcov. V ich prípade to znamenalo prihlásenie sa ku kultúre dediny – ako opozita voči prítomnej silnej maďarizácii (kultúrne pamiatky a výtvarné umenie bolo vtedy vzťahované viac k maďarskej šľache – teda k uhorskému kontextu). V texte katalógu rozlišujem kultúru mesta a kultúru dediny. Kultúra dediny znamená vrátenie sa ku koreňom, k pravej slovenskosti, a toto štúrovci našli, aj obrazovým spôsobom, v slovenskej dedine. Tento koncept popritom nie je nový, na túto črtu slovenského umenia upozornil už Ján Abelovský v štúdiu publikovanej v *Ars-e* koncom 80. rokov, kde spochybnil pojem tzv. zakladateľskej generácie moderného umenia. Hovorí v nej, že ani M. Benka, L. Fulla, ani M. Galanda nie sú zakladateľmi moderného umenia, naopak presne kontinuujú túto národno-štúrovskú koncepciu. Domnievam sa, že to ide ešte ďalej a Skupina Mikuláša Galandu je poslednou zastávkou práve koncepcie kultúry dediny, koncepcie koreňov – ako romantickej štúrovskej línie, a samozrejme príslušnej obrazovej kultúry, lebo stále hovoríme o zobrazovaní.

Na druhej strane, existujú dva body obratu, nazval som ich dva body zlomu: kultúrne prostredie Košíc v rokoch 1920 – 1924, kedy sa zrodilo moderné umenie a druhý v rokoch 1964 – 1965 v Bratislave, kedy vznikalo konceptuálne umenie – iná kultúra mesta, to znamená súčasné umenie. Zrod moderného umenia sú Košice, teda nie to, čo zastupuje M. Benka, ale ani L. Fulla a M. Galanda, ktorí na scénu nastúpili takmer o desaťročie neskôr. Skupina Mikuláša Galandu a jej aktéri sa podľa mňa hlásia ku kultúre dediny v obrazovej, ale aj filozofickej rovine. Sú jej poslednou zastávkou.

MSP: R. Matušítka v čase, keď popisoval spomínané nástupy disponoval menším časovým odstupom od uvedeného obdobia. Nespočíva jeho kategorizácia prostredníctvom tzv. nástupov skôr v tom, že v danom čase – prelom 50. a 60. rokov a najmä prvá polovica 60. rokov boli výtvarné skupiny pomerne častým zjavom? V prípade fungovania Skupiny Mikuláša Galandu v rokoch 1957 – 1968 sa tvorba autorov prirodzene profilovala a menilo sa aj jej osadenstvo ku definitívnemu zloženiu oproti skladbe skupiny na prvej výstave, kde boli prítomní i iní (napr. Z. Horecký, R. Dúbravec, M. Marček, a tvorba týchto autorov je naozaj nadviazaním na modernu). Avšak tvorba najmä M. Paštéku a R. Krivoša najmä v druhej polovici 60. rokov predstavuje skôr model novej figurácie, tendencie, ktorú ovplyvnila aj filozofia existencializmu, čím má odlišnú estetiku, a tým je podľa mňa vzdialená vizuálnym kódom kultúry dediny. Aká je teda pozícia tejto časti tvorby M. Paštéku a R. Krivoša v súvislosti tebou definovaným obdobím záveru kultúry dediny a obdobím zrodu súčasného umenia?

VB: Ak hovoríme o teórii R. Matušítka, samozrejme mal menší odsup, definovaním nástupu 1957 chcel dať deliacu čiaru, vyčleniť ich ako opozíciu voči vtedajšej oficiálnej scéne. Uvedomme si, že roky 1956 a 1957 boli obdobím ťažkého socialistického realizmu a Skupina Mikuláša Galandu predstavovala naozaj niečo iné. Galandovci v tom čase ponúkli pre neho autentický a diametrálne odlišný program. Naopak, pre mňa aj nová figurácia stále patrí ku kultúre dediny, ktorej filozofiu rozoberám v texte. Konceptuálne umenie prináša úplne iný pohľad na umenie, v tom je zlom, ktorý zdôrazňujem. Je to vymedzenie sa voči rukodielnosti, maľbe, obrazu samotnému – je postavené na idej, projekte, text-arte, na anti-happeningu atď.

---

*Rozhovor s Vladimírom Beskidom,  
kurátorom výstav: Miękkie kody.*

Tendencje konceptualne w sztuce słowackie /  
The Soft Codes. Conceptual Tendencies  
in Slovak Art (*Múzeum súčasného umenia  
Wroclaw*) a Okrenuto. Slovačka savremena  
umetnost/Reversed. Slovak Contemporary  
Art (*Múzeum súčasného umenia Vojvodina  
v Novom Sade*). *Nadväzuje na úvodnú časť  
textu z katalógu k výstave Miękkie kody/  
Soft Codes, kde sa V. Beskid zaoberá  
podmienkami zrodu súčasného slovenského  
umenia. O tejto problematike a zároveň  
o súvislostiach, spojených s realizovaním  
uvedených výstav, sa s ním rozprávala  
Mira Sikorová-Putišová.*

---





1

**MSP:** Je fakt, že jediný M. Paštéka, a to až po dlhšom časovom odstupe od 60. rokov, dospel zásadnejšej zmene svojho programu – k abstrakcii.

**VB:** Áno, ale v čase svojho nástupu v roku 1957 Galandovci túto líniu vo svojom manifeste (text katalógu k prvej výstave v roku 1957 – pozn. redakcie) kritizovali zo svojej ideovej pozície, abstrakciu odmietli a prihlásili sa k figurácii, k línii, ktorú vnímali ako pokrokovú, a tento počin sa nedá „vystrihnúť“ z umenia neskorých 50. rokov. M. Paštéka dospel k abstrakcii v závere svojej tvorby, a bol jediný, ktorý akoby prekročil limity.

**MSP:** Ďalší fakt, ktorý sa dotýka teórie R. Matušička, je jeho definovanie druhého nástupu 1961 – Konfrontácií (ďalšia abstraktná a výrazná línia umenia ranných 60. rokov), ktoré vzhľadom na svoj dobový kontext boli zo strany oficiálneho umenia vnímané negatívne, väčšina z umelcov Konfrontácií počas 60. rokov však zotrvala v abstraktnom programe (informel alebo neskôr geometrická abstrakcia.) Pomerne osobitné postavenie v rámci Konfrontácií, i neskôr, má Jozef Jankovič, ktorého tvorba sa v 60. rokoch pohybovala v oblasti informelu, neskôr novej figurácie, a potom 70. rokoch je jeho tvorba verziou konceptuálneho umenia.

**VB:** Čo sa týka J. Jankoviča, ide o určité predstupne vedúce ku konceptu (aj informel, aj nová figurácia), zároveň konceptuálny prejav v jeho prípade má dôvod v tom, že v 70. rokoch nemohol realizovať sochársky program. V každom prípade informel a celkovo abstraktné umenie v 60. rokoch (a nielen v prípade J. Jankoviča), je však stále kultúrou obrazu. V inom poňatí, no stále ide o vnímanie (závesného) obrazu a jeho príslušnej estetiky a filozofie. Koncept priniesol úplne iné poňatie umenia – dokonca až koncepciu antiart-u. Toto je pre mňa zlomové, v zmysle definovania začiatku súčasného umenia, a je zastúpené umením generácie umelcov ako S. Filko, A. Mlynárčik, J. Koller. K J. Jankovičovi treba dodať, že pod tlakom danej doby, keď nemohol realizovať monumentálne sochy v 70. rokoch, našiel si spomínanú a vynikajúcu konceptuálnu stratégiu ako ateliérovú tvorbu, a zároveň začal pracovať v oblasti počítačovej grafiky, je vôbec prvý na Slovensku, ktorý má realizácie vo verejnom priestore uskutočnené digitálne.

**MSP:** Použijem isté zjednodušenie: keď konceptualizmus zlomovo definoval iný model umenia a stal sa významným medzníkom - zdrojom pre zrod súčasného umenia s novým a výrazne odlišným vizuálnym kódom, sú ostatné tendencie prítomné v 60. rokoch – v podstate všetky tie, ktoré nepustili od obrazového aparátu zobrazenia, akoby už uzavretými kategóriami neoavantgardy, ktoré v zmysle svojej kultúry obrazu nie sú pre definovanie súčasného umenia až tak určujúce? Ved' napokon jednou z výrazných línii súčasného, teraz mám na mysli aktuálneho, umenia je predsa maľba, resp. umenie, ktoré sa nevzdáva formy obrazu.

**VB:** Predovšetkým nerád by som niečo uzatváral. Naopak. Ide o proces pridávania tendencií, prístupov, či manifestov. Zjednodušene povedané: dnes vedľa seba existujú tri kultúry – kultúra dediny, mesta a digitálna kultúra. Bežia vedľa seba a posledné dve sa pri svojom zrode profilovali ako progresívne polohy umenia. Dnes sa vzájomne prekrývajú, prelínajú a maľba, či iné médium pokojne môže mať v istom momente navrch. Nie je v tom nič pejoratívne, obrazová kultúra dediny je stále prítomná. Raz som napísal, že ak digitálne elektronické média tvoria nervový systém dneška, tak maľba tvorí genetický kód našej civilizácie. To celkom sedí.

**MSP:** V prípade, že použijeme konceptuálne umenie a tendencie, ktoré naň nadväzujú (neokonceptuálne a postkonceptuálne umenie) ako konštrukt, ktorým je možné popísať súčasné umenie (umenie 60. rokov až po dnešok), nehrozí riziko určitého rozšírenia hraníc tohto pojmu a zároveň akoby vyprázdňovania jeho obsahu? Obdobne sa to stalo v prípade kategórie sochy.

**VB:** Je to otázka toho, ako široko tento pojem/konceptualizmus definujeme. Každý pojem má svoju „periódu“ – razantne sa presadzuje, používa a postupne môže skončiť aj úplným vyčerpaním. Aj pojmy majú svoj život (smiech)...



**MSP:** Text katalógu k výstave *Mäkké kódy* popisuje mnoho variácií a foriem konceptuálneho a neokonceptuálneho umenia, je v ňom uvádzané množstvo výtvarných umelcov a príkladov ich tvorby, a nielen tých, ktorí na výstave vystavovali. Vyvoláva dojem, že pomerne obsiahlym spôsobom popisuješ slovenské umenie od 60. rokov cez uvedené tendencie. Nehrozí tu ale problém, a to v prípade aktuálneho umenia, že by sme mohli tieto tendencie, predovšetkým neokonceptuálne umenie, aplikovať bez nejakých výraznejších obmedzení a prirodzených limit - napríklad na kategórie aktuálneho objektu a inštalácie?

**VB:** Konceptu textu a výstavy som postavil na troch generačných vlnách – umelcov 60. rokov, 90. rokov a po roku 2000, čiže sú tam tri generačné pozície. Ďalej na voľných tematických blokoch: je tam pozícia tzv. „nul-tých“ antiart-ových gest v 60. rokoch – najmä S. Filko, J. Koller, ďalej „koz-mologická“ línia v 70. rokoch – R. Sikora, opäť S. Filko a J. Koller, pričom jej verzie popisujem aj u mladších ročníkov – B. Ondreička, P. Sceranková, či M. Kochan. Ďalším tematickým blokom je revízia avantgárd, ako post-moderná línia spojená s problematikou interpretácie, ďalej línia venovaná inštitucionálnej kritike a príslušnému kultúrnemu kontextu, prítomná v tvorbe R. Ondáka, A. M. Čiže a L. Tkáčovej, a poslednou, čo spomeniem, je digitálna línia vo vybraných dielach C. Blaža a P. Feriancovej. Čiže, koncepcia projektu je postavená na 4-5 nosných líniách. Nebránim tomu, aby vybrané obdobie slovenského umenia bolo definované, či namodelované aj iným spôsobom, z inej pozície. Nástup kultúry mesta neznamená automaticky zánik kultúry dediny, beží paralelne, môže byť v útlme, či v iných podobách. Napríklad v 80. rokoch, keď sa objavila v neoexpresionistickej maľbe, v jej mytológii. No dnes je asi kľúčovým hráčom tretia línia – digitálna kultúra.

---

*„Ak digitálne elektronické médiá  
tvoria nervový systém dneška, tak maľba tvorí  
genetický kód našej civilizácie.“*  
Vladimír Beskid

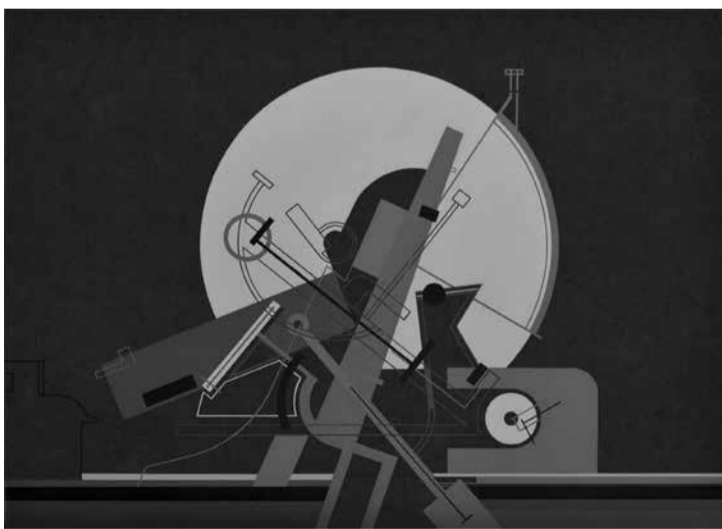
---

**MSP:** Hodnota uvedeného textu, ktorým ako kurátor výstavy popisuješ a prezentuješ slovenské umenie v zahraničí, podľa mňa spočíva v tom, že používaš určitú komparatívnu alebo súvzťažnú metódu, kde jednotlivé témy: bod nula, text - kniha, kozmológia, hry - interakcia, akcia, odkazy na modernu, atď. definuješ cez tvorbu starších i mladších umelcov zároveň. Takže text neprináša len určitý prehľad autorov a ich tvorby, ale je o vzťahoch a kontinuitách myslenia v tejto sfére umenia. Na druhej strane tento typ textu, vzhľadom na svoj charakter môže byť prospešný aj v našom prostredí, keďže, najmä v súvislosti (s aspoň základným) prehodnocovaním aktuálneho umenia, máme pomerne málo textov tohto typu

**VB:** Tešil by som sa, keby to niekto čítal, hlavne mladší kolegovia/-gyne. Samozrejme, takýchto textov i výstav je vždy málo, malo by ich byť viac, a práve tých, ktoré ponúkajú retrospektívnejší pohľad, nielen aktuálnu tvár umenia. A práve aj na základe výstavy pre Wroclaw, postavenej na spomínanom konštrukte, sa v umení ukazuje určitá kontinuita v spôsobe uvažovania. Mladá generácia, napr. v oblasti objektu, pracuje s podobnými prostriedkami a podobným spôsobom uvažovania, aj keď je to v roku 2016. Je to dôležité, pretože to vytvára kontexty, vytvára to kultúrnu situáciu, ktorú my môžeme reflektovať a zároveň aj spätne hodnotiť. Bolo by dobré, aby podobné výstavy s inou koncepciou realizoval iný subjekt, aby sa tohto chopila aj mladšia generácia kunsthistorikov. Z môjho pohľadu je konceptuálne umenie, neokonceptuálne a postkonceptuálne umenie a myslenie jedným z kľúčových, bola to silná lekcija v slovenskom umení – a nielen u nás, ale minimálne v rámci strednej Európy.

**MSP:** V závere textu uvádzaš fakt, že umenie tohto typu je však stále paradoxne neprijaté a stále nedocenené našim širším kultúrnym prostredím.

**VB:** Preto sa aj výstava volá *Mäkké kódy*. Je v tom trochu prítomná irónia a inverzia. Na jednej strane bol koncept tvrdým radikálnym rozídením sa s obrazovou kultúrou – kultúrou dediny, ale aj tak bol tento odklon mäkký, lebo nebol akceptovaný našim konzervatívnym prostredím – širokou verejnosťou, ale aj inštitúciami. Je tu stále silné „kyslé“ kultúrne prostredie. Koniec koncov, v produkcii výstav, ktoré dnes vidíme na Slovensku sa neobjavujú kľúčové, dá sa povedať európske, mená, ktoré sú na danej výstave, a ktoré by v nich mali byť.



**MSP:** Na výstave *Reversed* v Novom Sade vystavovali autori mladej a strednej generácie. Jej tematickou bázou boli výtvarné pozície, ktoré nastavujú spätné zrkadlo, poukazujú na chybu v systéme, zdôrazňujú iný uhol pohľadu na skutočnosť, a sú aj o autentickom vymedzení sa. Je možné túto koncepciu, na základe ktorej ste prezentovali výrazných umelcov nášho umenia po roku 2000, pokladať za takú, ktorou sa dá (i keď samozrejme parciálne) reflektovať charakter umenia tzv. nultých rokov? Prezentáciu ste totiž postavili výlučne na dielach súčasného umenia. Spomínam to v súvislosti s projektom *Nulté roky* (2011, kurátori: J. Čarný, G. Garlatyová, R. Gregor, M. Sikorová-Putišová), ktorým sme sa snažili popísať umenie prvej dekády po roku 2000, a ktorému bola zároveň vyčítaná nekoncepčnosť.

**VB:** V Novom Sade išlo o výber 12 autorov, ktorých diela boli vzorkou súčasného umenia. A určite je to parciálna časť, nebudem sa tváriť, že takýmto výberom pokrývam celú scénu, to ani nie je možné. Je pre mňa pozitívne, že sme oboma výstavami mohli prezentovať slovenské umenie v inštitúciách, ktoré sú múzeami súčasného umenia, pričom tento pojem inštitúcie nemáme na Slovensku vôbec (!!!). V Novom Sade bola koncepcia o určitej inverznej situácii reflektujúcej sociálno-politickú situáciu dneška, znovu cez prizmu konceptuálneho a postkonceptuálneho umenia. Zároveň v súvislosti s priestorom vznikol napríklad aj prvok určitej sakrálnosti – prostredníctvom diel I. Németh, M. Kvetana, V. Freša, ktorý pôvodne nebol takto formulovaný. Problémom *Nultých rokov* (výstava v Dome umenia – pozn. redakcie) bola širokospektrálnosť a „problematičnosť“ niektorých blokov a vybraných mien (napr. kritické čítanie obrazu, či autenticita v post-národnej dobe). Vždy je nutné – a to sa týka mapovania veľkých blokov, vybrať osobnosti. Problémom je, že trpíme neschopnosťou vybrať umelcov tak, aby boli v našom prostredí a najmä mimo neho akceptovaní a rešpektovaní.



4 5



„Je pre mňa pozitívne, že sme oboma výstavami mohli prezentovať slovenské umenie v inštitúciách, ktoré sú múzeami súčasného umenia, pričom tento pojem inštitúcie nemáme na Slovensku vôbec (!!!).“

Vladimír Beskid

**MSP:** Problémom výstav slovenského umenia v zahraničí je ich organizačná a produkčná stránka, i to sú hlavné dôvody, prečo sa ich realizuje tak málo. Ak sa ich uskutočňuje málo a navyše ich organizujú len určité subjekty, prípadne len niektorí kurátori, môže to viesť k situácii, že sa na nich opakujú tí istí autori.

**VB:** Toho by som sa neobával. Vždy si kurátor/-ka musí spraviť výber podľa určitého kľúča a počítať aj možnosťami priestoru. Napríklad, keď som participoval na medzinárodnom festivale *Danube Dialogues* v septembri 2015 v Novom Sade, tak už v zadaní bolo geografické vymedzenie na krajiny, kadiaľ preteká Dunaj a preferovanie médií fotografie a videa. Ja som to ešte viac kurátorsky zúžil len na ženy - umelkyne a „emigrantky“ – teda umelkyne, ktorí dnes nežijú v krajine svojho rodiska (V. Dixebová, A. M. Chiša – L. Tkáčová, L. von Lapschina, P. Sceranková, O. Triaška Stefanović). Aj tieto dve výstavy boli ušité „na mieru“. Výstava vo Wroclawi chcela možno prvýkrát poľskému publiku predstaviť retrospektívny zostrih konceptuálnych prístupov od 60. rokov dodnes – tri výrazné obdobia a generácie. V Novom Sade išlo skôr o súčasnú strednú generáciu a časť aktuálneho slovenského umenia. Určite by som uvítal situáciu, a bolo by to príjemné, keby sa takýchto výstav realizovalo v zahraničí viac a na základe iných modelov, príbehov, či médií...

**MSP:** Mohol by si bližšie popísať proces, ako k výstavám došlo? Predsa len, na rozdiel od slovenského prostredia, ide o komplikovanejšie produkcie.

**VB:** Jednak je za tým záujem samotných múzeí a jednak ide o výsledok dlhoročných osobných aj odborných kontaktov, svojím podielom k realizácii napomohol aj projekt EHMK Košice 2013. Výstava vo Wroclawi je výsledkom aktivít v rámci neho, pričom s Dorotou Monkiewicz (riaditeľkou Múzea súčasného umenia vo Wroclawi) sa poznám už viac rokov. S Múzeom súčasného umenia v Novom Sade som spolupracoval už v 90. rokoch na stredoeurópskom projekte v Miškolci, minulý rok som ako spolukurátor realizoval už spomínaný projekt *Danube Dialogues* a boli tu aj vstupy samotných umelcov. Čiže, je to výsledok dlhodobejšej spolupráce a budovania kontaktov kurátorov aj umelcov. Zároveň tu musí byť prítomná aj potreba obojstrannej výmeny umenia, lebo problematickejšie sa javí vyviešť našu výstavu za hranice, ako ju doviešť na Slovensko.

>

**MSP:** A čo sa týka finančného zastrešenia?

**VB:** Bola to kumulácia rôznych finančných zdrojov, samozrejme bolo i v záujme daných inštitúcií projekty realizovať, no i ony si museli na projekty získať financie. Múzeum súčasného umenia vo Wroclawi žiadalo na katalóg, preto sa podaril realizovať v takom veľkorysom rozsahu, aký má, finančne prispel i Slovenský inštitút v Poľsku. V oboch prípadoch sa podarilo získať malé granty z MK SR, aj pomoc sponzorov, najmä v prípade Srbska. Ale základom oboch projektov boli financie oboch zahraničných inštitúcií, slovenská strana prispela najmä na katalóg, dopravu umelcov a podobne.

**MSP:** Aký je ďalší osud prezentácií typu, ktoré si uskutočnil ty? Bazálmu, no dôležitú informačnú úlohu nepochybne splňajú, aký však môžu mať hlbší dosah v zmysle rezonancie slovenského umenia v zahraničí?

V prípade iných typov výstav, kde zahraniční kurátori si vyberú slovenského umelca do medzinárodného projektu, je táto rezonancia výrazne čitateľnejšia.

**VB:** Prirodzene, je potrebné pripravovať a prezentovať rozličné typy výstav: kurátorské, retrospektívne, participovať na spoločných medzinárodných projektoch, presadzovať silné individuality na samostatných výstavách a pod. Domnievam sa, že tento typ kolektívnych výstav je veľmi potrebný aj pre nás samotných. Pretože my musíme vedieť, čo je pre nás dôležité prezentovať v zahraničí. Potvrdzujeme nejakú pozíciu slovenského umenia pre nás, i to, či autori obstoja v medzinárodnom kontexte. Ak sú naši umelci v medzinárodných projektoch, tým lepšie, avšak ide o iný typ výstav a podieľanie sa na aktuálnom diškurze a dialógu. Ak hovoríme o rezonancii, tak je samozrejme dobré, ak sa objavia nejaké reflexie, či recenzie vonku, no „dozvuky“ môžu byť aj iné – napríklad niektorí umelci dostali pozvanie vystavovať, ich diela boli zakúpené do zbierok najmä v poľskom prostredí a pod. Zároveň potreba týchto výstav je závislá aj od našej inštitucionálnej bázy. Naše galérie si neplnia túto funkciu dostatočne v zmysle budovania partnerských vzťahov s podobnými v zahraničí, povedzme aspoň v stredoeurópskom prostredí.

*Miękkie kody. Tendencje konceptualne w sztuce słowackiej/*

*The Soft Codes. Conceptual Tendencies In Slovak Art*

Múzeum súčasného umenia Wroclaw, Poľsko

20. 3. – 18. 5. 2015

kurátor: Vladimír Beskid

autori a autorky: Marko Blažo, Cyril Blažo & Martin Kochan, Petra Feriancová, Stano Filko, Viktor Frešo, Anetta Mona Chiša & Lucia Tkáčová, Jozef Jankovič, Július Koller, Marek Kvetan, Denisa Lehocká, Roman Ondák, Boris Ondreička, Pavla Sceranková, Rudolf Sikora, Dezider Tóth, Jaro Varga, Ján Vasilko, XYZ (Milan Tittel & Matej Gavula)

*Okrenuto. Slovačka savremena umetnost/*

*Reversed. Slovak Contemporary Art*

Múzeum súčasného umenia Vojvodina, Nový Sad, Srbsko

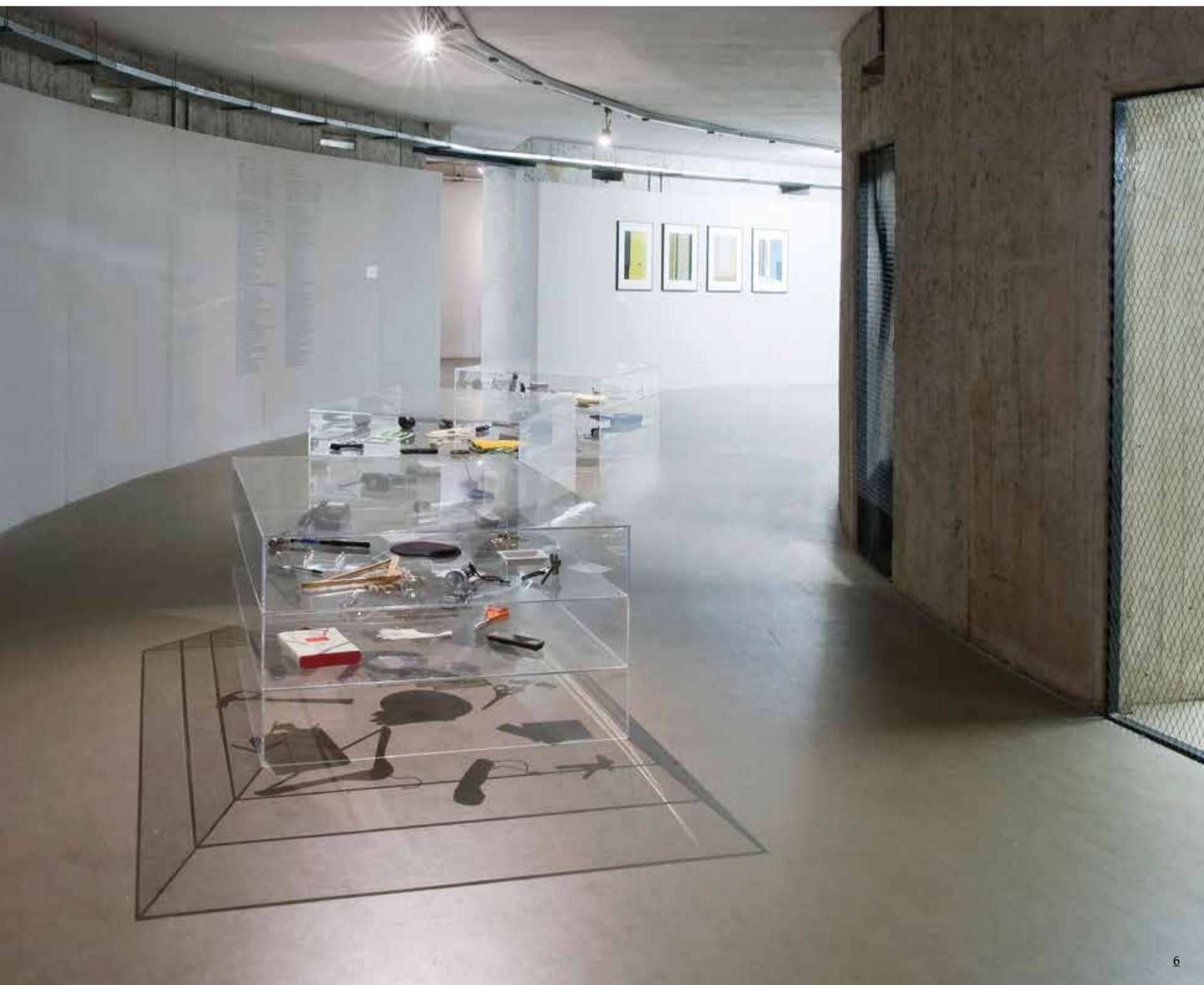
17. 12. 2015 – 3. 2. 2016

kurátori: Zuzana Pacáková a Vladimír Beskid

autori a autorky: Erik Binder, Andrej Dúbravský, Viktor Frešo, Matej Gavula, Jana Kapelová, Marek Kvetan, Denisa Lehocká, Ilona Németh, Roman Ondák, Milan Tittel, Ján Triaška, Olja Triaška Stefanović

1. Roman Ondák: *The Stray Man*, 2006, záber z videa, dielo prezentované na výstave *Reversed*, MSUV Vojvodina, Nový Sad
2. *Pohľad na výstavu Mäkké kódy*, MW Wroclaw, 2015. Viktor Frešo: S 34, 2014, objekt – komatex, basketbalové lopty
3. Ján Vasilko: *Návrh na Múzeum súčasného umenia pre Košice 2013*, 2009, verzia 2
4. Cyril Blažo – Martin Kochan: zo série *Momentky*, 2010 – 2013, c-print
5. Marek Kvetan: *Žiara/Gleam*, 2014, svetelné objekty – lustre
6. *Pohľad na výstavu Mäkké kódy*, MW Wroclaw, 2015. Anetta Mona Chiša – Lucia Tkáčová: *Private Collection*, 2005 – 2010, rozličné predmety, ukradnuté z popredných súkromných galérií sveta

Všetky reprodukcie: archív V. Beskida



6