

# Jazdec

# /41

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

*Benátské bienále se ptá: Jak spolu budeme žít?*

Kristýna Mikešová

*Rožok v parku*

Erik Vilím

*Juraj Gábor: Žitie je tvorba*

Daniela Čarná

*Martin Kochan: Dieťa spadlo z preliezky, 2013/2020*

Richard Gregor

*Projekt uznania*

Gabriela Smetanová

*O spoločenskom svedomí*

Lenka Kukurová

*Fenomény v umení po koronakríze*

Zuzana Duchová

Boyfriend



9 771338 077002

Bienále architektúry každý druhý rok strieda v záhradách Giardini, rozrastajúcom sa Arsendale aj po celých Benátkach Bienále výtvarného umenia. Už roky som od zahraničných kurátorov počúval, že Bienále architektúry je omnoho zaujímavejšie a progresívnejšie ako to „naše“ výtvarné. Vyhnete sa povinným jazdám národných reprezentácií, opakovanu najdôležitejších mien aj množstvu často zbytočných obrazov, sôch aj videoinštalácií. Architekti navyše vo svojich experimentoch a víziách omnoho pregnantnejšie pomenávajú problémy, ktoré sa týkajú budúcnosti ľudstva a záchrany našej planéty. Spoločensky angažované témy sú tak spracovávané s pomerne jasným ťahom na bránu, nielen metaforickou vizualizáciou znepokojivých tém. Progresívne presahy architektúry a vizuálneho umenia nedokážeme postihnúť v jednom čísle Jazdca, pripravili sme však prvý kurátorský výber toho najzaujímavejšieho, čo sa aktuálne v priestore medzi umením a architektúrou deje.



## Jazdec / Revue súčasného výtvarného umenia č. 41 / štvrtročník

Šéfredaktor a editor: Juraj Čarný  
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová,  
Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)  
Vydavateľ: Inštitút pre dočasnú dejiny umenia,  
Veľká okružná 88, 101 01 Žilina, IČO: 50584740  
Autor projektu: Richard Gregor  
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Kristýna Mikešová, Erik Vilím, Daniela Čarná, Richard Gregor,  
Gabriela Smetanová, Lenka Kukurová, Zuzana Duchová  
Autori fotografií: archív Ivany Šátekovej, archív HotDock Project Space, archív VAL,  
archív Banská Stanica Contemporary, Kristián Babjar, Filip Beránek, Ester Mládenková,  
Juraj Gábor, Lubo Stacho, Juraj Čarný  
Reprodukcia na titulnej strane: Peter Mörtenböck / Helge Mooshammer.  
*Platform Austria*, rakúsky pavilón na 17. Bienále Architektúry v Benátkach.  
Biennale Architettura 2021. Photo: © Ugo Carmeni

Podpora

U. fond  
na podporu  
umenia

artdispecing.sk

O Bienále architektúry napísala absolventka Kurátorských štúdií (Curatorial Studies Institute) Kristýna Mikešová; prierezový text o fascinujúcej tvorbe Juraja Gábor Daniela Čarná. Pôsobenie Hot-Dock Project Space od jeho založenia až do dnešných dní (pár mesiacov pred očakávaným ukončením činnosti) zhodnotil Erik Vilím. Vo svojej rubrike *Najvýznamnejšie diela našej doby* píše Richard Gregor o soche Martina Kochana Dieťa spadlo z preliezky. O skupine VAL (Voies et Aspectes du Lendemain) Viery Meckovej, Alexa Mlynárčika a Ludovíta Kupkoviča píše Gabriela Smetanová. O výstave Luba a Moniky Stacho Dva domy jedného pána v erfurtskom kostole v Nemecku píše Lenka Kukurová. Zuzana Duchová pripravila druhý diel textu analyzujúceho, kam nás posunula pandémie COVID-19.

Ďakujem, že si nás čítate, kupujete, podporujete a teším sa na možné osobné stretnutia.

Vychádza pod č. 41 (2/2021), ročník XII.  
Dátum vydania: september 2021  
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 500 ks  
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09  
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com  
Web: www.artdispecing.sk/jazdec  
Predplatné a inzercia: jazdec.redakcia@mail.com

Ospravedlenie:  
Vo svojom článku o dielach Františka Studeného v Nitrianskej galérii (Jazdec 37) som mylne uviedol, že sa ich časť zo zbierky vrátila po roku 2001 pôvodným majiteľom. Žiadne dielo Františka Studeného zbierku galérie neopustilo. Išlo o dvadsať rokov starý zámer a za neoverenie aktuálneho stavu sa Nitrianskej galérii ospravedlňujem.  
Richard Gregor

Vydanie časopisu z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia, Fond na podporu umenia je hlavný partner projektu.

## Benátské bienále se ptá: Jak spolu budeme žít?

# Kristýna Mikešová

*Sedmnáctý ročník benátského bienále zaměřený na architekturu byl po ročním zpoždění zahájen 22. května 2021. Téma letošního ročníku How will we live together se v kontextu pandemie stalo nečekaně aktuálním. Jak na něj účastníci reagovali? Proč je letos pavilon Česka a Slovenska prázdný? A proč o tom nikdo nepíše?*

Vlivem nepředvídatelnosti vývoje celosvětové pandemie muselo být architektonické bienále o rok odsunuto. Koncepce výstavy, připravovaná před těmito událostmi, nabíla v nové perspektivě pandemie na důležitosti. Libanonský architekt a kurátor letošního ročníku Hášim Sarkis komentuje výběr titulu tohoto ročníku následovně: „V kontextu rozšiřujícího se politického rozdělení a rostoucí ekonomické nerovnosti, vybízíme architektky, aby se zamyslely nad ideou prostor, ve kterých bychom mohli žít společně s vzájemnou velkorysostí.“ Prezentované projekty se v návaznosti na hlavní téma výstavy zabývaly, jak problematikou soužití člověka s planetou, koexistencí člověka s člověkem (řešeny byly otázky genderové politiky nebo začlenění menšin do společenského celku), nechýběla ani orientace na žití s moderními technologiemi a umělou inteligencí.

Oproti předchozím ročníkům, se letošní bienále rozšířilo o další účastníky. Mezi 112 vystavujícími zeměmi nově najdeme také Granadu, Irák a Uzbekistán. Kromě areálu Giardini a Arsendale, mohou zájemci navštívit sedmnáct doprovodných výstav, které jsou k nalezení v různých částech benátského ostrova. S nárůstem nově vystavujících se akce rozšiřuje také na pobřeží do industriální oblasti zvané Forte Marghera. Do této části přístupné pro veřejnost, jsou v rámci bienále soustředěny projekty zaměřené na dětskou hru, reagující na otázku: Jak si spolu budeme hrát? Mezi pěti mezinárodními účastníky můžeme najít také dvě česká architektonická studia – Skull studio a Mollo architekti –, která k této příležitosti spolupracovala na vytvoření návrhu dětského hřiště. Autory návrhu s názvem *Off Fence* jsou Matěj Hájek a Tereza Kučerová.

Jediným českým vystavujícím v hlavním areálu benátského bienále je architekt Vojtěch Rada. Instalace s názvem *Soft Architecture* je součástí konceptu maďarského pavilonu, který přizval ke spolupráci architektky ze států bývalého sovětského bloku. Téma projektu reaguje na velmi aktuální otázku našeho prostředí a ptá se: Jak přistupovat k budovám z doby minulého režimu?



1. Pohled na centrálny pavilón Bienále architektúry 2021.  
Foto: Juraj Čarný
2. Achim Menges, Jan Knippers (ICD University of Stuttgart / ITKE University of Stuttgart, Germany)  
*Material Culture: Rethinking the Physical Substrate for Living Together*. 2021, 1:1 prototyp, skladačka zo sklenených a uhlíkových vlákién, 1000 × 1000 × 577 cm. Pohľad do centrálnej výstavy v Arsendale. Foto: Juraj Čarný

### Pavilon Česka a Slovenska – zavřeno

Těžko pochopitelná je bohužel situace kolem pavilonu Česka a Slovenska, který v současné době zeje prázdnotou. Dle vyjádření správce objektu, kterým je Národní galerie Praha, zde probíhá rekonstrukce. Pavilon byl uzavřen v roce 2019, poté co ho poničil silný vítr. Jeho nevyhovující stav byl však znám už dříve a zmíněná událost byla jen posledním hřebíkem do rakve.

Přípravu projektu pro aktuální ročník měla mít na starosti slovenská strana. Slovy koordinátorky projektu za Slovenskou národní galerii Moniky Krčmárik: „*Původná představa počítala s opravou objektu v čase od ukončení tohtoročního (rok 2019 pozn. red.) Bienále do otevření prehladky budúci rok. Správa prizvaného statika však formuluje vážnejšie problémy so samotnou konštrukciou strechy a predpokladá výraznejšie stavebné zásahy. V tejto veci je plánované stretnutie medzi zástupcami MK SR, MK ČR, NG Praha a SNG, na ktorom by sa mal dohodnúť ďalší postup v riešení vzniknutej situácie.*“ K vzájemné dohode ohľadně postupu ale už nedošlo a výsledkem je neúčast těchto dvou zemí na jedné z nejvýznamnějších výstav světového rozměru.

Přestože je dlouhodobé dělení správy pavilonu mezi Národní galerií Praha a Slovenskou národní galerií komplikované na úrovni administrativní komunikace, nemělo by být důvodem k neúčasti. Prázdný pavilon je neférovým gestem vůči českým a slovenským autorům, kteří jako by neměli, co světu ukázat. Opak je přitom pravda. Nehledě na fakt, že letošní ročník ukázal mnohé možnosti využití prostor pavilonu, a to nejen jejich interiéru, ale i exteriéru.

Například Německo využilo možnost zprostředkování svého projektu skrze virtuální realitu pouze načtením QR kódu. Také Kanada přistoupila ke kreativnímu řešení pokrytím fasády textilií, vnitřní prostor budovy nebyl využit. Další možností bylo obestavení budovy novou konstrukcí, k čemuž přistoupila například Amerika. Špatný technický stav pavilonu, navíc v kontextu ročního zpoždění zahájení akce, není výmluvou. Přestože celá situace rozvířila soukromé diskuse v uměleckých kruzích na internetu, médiím se naprosto nepochopitelně vyhnila. Prvním veřejným komentářem k situaci byl až otevřený dopis Spolku Skutek, publikovaný na webu Artakl.cz.

### Závěrem

Letošní ročník architektonického bienále je oproti předchozím výrazně scénografický. Místy instalace působí spíš jako samotná umělecká díla než architektonické návrhy. Expozice tak rozhodně nejsou strohé. Evidentní snahou je vykročení k ekologickému přístupu ve vystavování. Klasické papírové prospekty a brožury byly hojně nahrazeny QR kódy, a to i v případě oficiálních materiálů od organizátorů akce. Bez chytrých telefonů je tak návštěvník ponechán čistě vlastní imaginaci. Co se týče otázky vznesené hlavním kurátorem akce, prezentované návrhy na ni odpovídají poměrně jednotně: žít budeme sobě blízkou, hranice budou zbořeny a příroda bude respektována. Po více než ročním omezení setkávání se zdá být vzájemný respekt a blízkost naprosto zásadní, a to i v rámci architektury. Co ale budoucnost skutečně přinese, a jestli se situace kolem pavilonu Česka a Slovenska někam posune, teprve uvidíme.

*Biennale Architettura*  
22. 5. – 21. 11. 2022  
*Benátky, Itálie*

# Rožok v páрку Erik Vilím

*Hľadať kvality ako programovú konzistentnosť a jasnú zacielenosť, výskumnú prínosnosť, koncepcnú, ideovú či názorovo-hodnotovú súdržnosť by bolo v prípade galérie HotDock nielen navičné, ale aj nanajvyš mylné. Znamenalo by to v podstate očakávať od výstavného subjektu niečo, čomu sa on sám snaží dlhodobou programovo vyhnúť. Inak povedané – ísť proti jeho identite. HotDock Project Space sa od svojho vzniku v roku 2010 vyvíjal, rástol a – ako to už býva s galériami podobného typu – menilo sa jeho zázemie, členovia a čiastočne aj programové zameranie. Napriek tomu základné piliere jeho identity zostali nepoškodené. Čo teda tvorí jej jadro? Čím skutočne je táto „značka rýchleho umeleckého občerstvenia“ a akým spôsobom k nej môžeme pristupovať?*

## Proti exkluzivite čerstvým umením

Popri galérii HIT, pôsobiacej na našej scéne od roku 2003, bol HotDock jednou z mála tohto druhu s dlhodobším pôsobením počas takmer jednej dekády. Založená a vedená umelcami Jurajom Rattajom, Paľom Prekopom, Matejom Bezúchom predstavovala otvorené miesto, ktoré išlo proti akýmkoľvek prejavom exkluzivity či elitárstva, avšak bez toho, aby kvalita jeho výstavnej činnosti výrazne kolísala. Jej vznik – iniciovaný v tom čase ešte študentom VŠVU Rattajom – nebol motivovaný potrebou vymedzenia sa voči veľkým muzeálnym prevádzkam súčasného umenia, uzavretosti society umeleckého sveta či samotnému trhu (vytvorenie non-profit galérie na Slovensku nie je až taký problém...).<sup>1</sup> Aj v prípade artist-run-space ako formy noninštitucionalizovaného výstavného priestoru existujú malé osobitosti, často práve v našom stredo európskom priestore, ktoré ho odlišujú od jeho západných príbuzných. V našom prostredí totiž tento koncept tak trochu

„zmuoval“ do jeho posttranzitného variantu. Odchýlil sa napríklad samotnými dôvodmi vzniku zo strany umelcov, ktorí preberali galériu s jej výraznou manažérskou, organizačnou, ekonomickou, ale aj produkčnou stránkou. V prípade HotDock Project Space bolo založenie stabilného priestoru reakciou na absenciu galerijných subjektov v druhej polovici nultých rokov, ktoré by prejavovali intenzívnejší záujem o študujúcich či začínajúcich umelcov a umelkyne. V porovnaní so Západom tu, samozrejme, nebola výrazná inštitucionálna diverzita, aj keď je potrebné povedať, že došlo k dynamizácii galerijného prostredia, ktorá vystriedala „hluché“ obdobie prvých rokov nového tisícročia.<sup>2</sup> Komparácia so západoeurópskymi štruktúrami by nemala taktiež opomenúť ani finančné zdroje. V našej lokálnej situácii, poznačenej problematickou transformáciou na trhový ekonomiku, totiž zásadne chýbala podpora nezávislých iniciatív zo strany súkromného sektoru (až na niekoľko výnimiek je absentujúca dodnes).



Ďalším dôvodom prebratia výstavnej agendy študentmi VŠVU bola aj neprítomnosť mladých kurátorov s vnútornou potrebou experimentovať a hľadať neobjavené talenty. Existoval tu dopyt po kurátorských osobnostiach, ktoré by zároveň zdieľali s najmladšími autormi autentickú generačnú blízkosť.<sup>3</sup> Dôležitým stimulom vzniku HotDock Project Space bola napokon aj potreba bližšej spolupráce medzi umelcom, kurátorom a galériou, a s ňou spojené nároky na istý produkčný servis pre vystavujúcich, pri ktorom by galéria nefungovala len ako subjekt ponúkajúci strechu a osvetlenie.<sup>4</sup> Nevyhnutnosť inštitucionálnej participácie na vzniku diela vychádzala – a stále vychádza – zo samotnej povahy praxe súčasného umenia preferujúcej technologicky a mediálne hybridné projekty, ktoré výstavu chápu primárne ako koherentný celok, médium, ale nie ako prezentáciu čiastkových umeleckých diel. V úvodnom období medzi rokmi 2010 – 2011 sa podarilo otvoriť okolo 20 výstav v krátkych dvojtýždňových intervaloch, počas ktorých boli prezentovaní dnes už známi umelci ako Lucie Mičíková, Radim Labuda, Jarmila Mitříková & Dávid Demjanovič či Maja Štefančíková. Aj z tohto krátkého výpočtu je zrejme, že program galérie bol nastavený na experimentálnejšie a progresívne prejavy vizuálneho umenia, vyhľadával diela s kritickým potenciálom a súčasne preferoval vyslovene trhovo a zberateľsky neatraktívne médiá.

## DIY nie ako trend, ale nutnosť

Aj keď galéria zažila intenzívny nástup na scénu v prvých dvoch rokoch pôsobenia a vytvorila umeleckou komunitou rešpektovanú adresu, zvyšovanie prevádzkových nákladov, ako aj strata podpory súkromného subjektu viedli k prerušeniu činnosti. Oživenie značky rýchleho občerstvenia umením prišlo v roku 2014 – galéria sa presunula z pôvodnej Grösslingovej ulice do skladových priestorov v Zimnom prístave, ktoré ponúkli väčšiu výstavnú plochu a nové vizuálne podnety z jeho okolia.<sup>5</sup> Tie sa často stávali inšpiračným zdrojom jednotlivých výstupov. Absencia akéhokoľvek kapitálu donútila umelcov vykonať murárske, maliarske a elektrikárske práce „vo vlastnej réžii“. Priestor si zrekonštruovali svojopomocne a upravili na prezentačné aktivity, aby tak ponúkal aspoň základné architektonické štandardy galerijných inštitúcií. Absolútnu čistotu, lesk a presvetlenosť white cube, ktorá zbavuje miesto akýchkoľvek architektonických prvkov prislúchajúcich jeho pôvodnej funkcii, by sme tu hľadali márne. Pre vystavujúcich a vystavujúce bola však táto špecifickosť výzvou, genius loci tohto miesta stimuloval a podnecoval k nezvyčajnému priestorovému uvažovaniu a intervenciám.

## Autentická diverzita ako výsledok non-hierarchického usporiadania

Etapa v zimnom prístave mala taktiež len niekoľkoročné trvanie a HotDock musel v roku 2017 opäť meniť svoju adresu. Znova zvolili miesto mimo centra, tentokrát na terase paneláku v Petržalke na Topoľčianskej ulici 12 blízko Technopolu. Okrem novej adresy sa sformoval aj čerstvý tím – Juraj Rattaj, Jaroslav Kyša, Roman Bicek, Aurélia Gárová a Ľudmila Hrachovinová. Podobne ako v minulosti, aj v tomto období bolo vedenie striktne založené na non-hierarchickom princípe, v ktorom každý článok demokraticky rozhodoval o obsahu programu. Selekcija vystavujúcich bola primárne rámcovaná vopred zvolenou témou, ktorá vzišla zo vzájomnej diskusie. Program sa v tomto čase viac internacionalizoval, prepájal sa s okolitými krajinami a inštitúciami podobného typu (napríklad

výmenný projekt Spoznaj svojho brata I, II, III či PING-PONG, kurátorka Zlata Borůvková), viac sa zameriaval na kurátorské koncepcie či skupinové výstavy. Okrem objavovania neoverených začínajúcich umelcov a umelkyň (Simona Janišová, Dušan Prekop, Matúš Pisarič, Marek Jarotta, Ivana Durkáčová, Ján Skaličan, Luboš Kotlár, Andrej Žabkay, Tomáš Jusko Kocka & Alex Selmecci, Ines Karčáková Dominik Hlinka, Barbora Zentková & Julia Gryboš, Martin Hrvol, Ondřej Houšťava a iní), začínajú v tomto období prezentovať aj silné a oceňované mená mladej a strednej generácie (Rafani, Valentýna Janů, Jakub Jansa, Tomáš Roubal, Milan Mazúr, Martin Kohout, Erik Sikora, Dorota Kenderová, Martin Piaček, Anton Čierny, Katarína Hládeková, Juraj Kollar, Viktorie Langer, Áron Kútvolgyi-Szabó, Jakub Choma, Ján Gašparovič, Lucia Gašparovičová a iní). Dochádza však aj k rozšíreniu programu o rôzne sprievodné aktivity – prednášky (Palo Fabuš), performatívne výstupy či videoprojekcie. Pod jeho bohatosťou sa napokon podpísala aj výrazne lepšia dostupnosť grantovej podpory v porovnaní so začiatkami pôsobenia galérie.<sup>6</sup>

## Koniec

Aj napriek tomu, že v našom prostredí vzniklo (aj zaniklo) viacero galérií vedených umelcami, HotDock si miesto v umeleckej komunite udržoval pomerne dlhý čas a svojimi aktivitami – supľujúc často poslanie zriaďovaných a príspevkových inštitúcií – prispel k postupnej internacionalizácii scény, ktorá má však stále ešte v tomto smere čo dobiehať. Zároveň vytvoril miesto, kde si umelci mohli dovoliť hľadať a experimentovať bez vonkajšieho tlaku. V čase písania tohto textu odchádzam z jednej z posledných výstav HotDock Project Space. Jeho výnimočnosť nespočívala len v samotných výstavných realizáciách. Tvorili ho hlavne ľudia s prirodzeným inštinktom pre skrytý autorský potenciál a poháňala ho vnútorná dynamika vychádzajúca z autentického presvedčenia zmysluplnosti kultúrneho konania, a to aj za cenu vlastnej ekonomickej nestability či straty akéhokoľvek voľného času. Ďakujeme!

- 1 SÝKOROVÁ, Lenka: *Nezávislé kurátorství ve volném čase*. Ústí nad Labem : Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2016, s. 24 – 25.
- 2 V tomto období pôsobili napríklad Grösslingova 49, Photoport, Tranzit, Krokus, Enter či známy Space.
- 3 Z osobnej komunikácie s umelcami môžem povedať, že tento problém pretrvávala dodnes.
- 4 Aj z vlastnej skúsenosti vnímam pretrvávajúceho nedostatku, a to najmä v regionálnych galériách, ktoré očakávajú, že umelec spolu s kurátorom nainštalujú celú výstavu, prípadne si na vlastné náklady zabezpečia technickú podporu.
- 5 Do tímu sa pripojila v tom čase taktiež Andrea Chreňová.
- 6 Fond na podporu umenia bol založený v roku 2014, keď sa HotDock presúval do Zimného prístavu. Po prvých rokoch pôsobenia, konkrétne v čase, keď sa galéria presunula do Petržalky, došlo k zdokonaleniu dotačného systému, pravidiel podpory, ako aj navýšeniu finančných príspevkov.

1. Milan Mazúr: *n0 way*, 2018. Foto: Leontína Berková

2. Ján Kekeli, Peter Fabo: *In Between*, Hot Dock Gallery v spolupráci s Nevan Contempo, 2015. Foto: archív Hot Dock Project Space

3. Julia Gryboš & Barbora Zentková: *One Knot After Another*, 2020. Foto: Leontína Berková



**Juraj Gábor:**

*Žitie je tvorba*

# Daniela Čarná

*Žitie je tvorba*

*Žitie je tvorba*

*Juraj Gábor (1985, Lučenec) pracuje so vzťahmi a súvislosťami. Medzi ľuďmi, predmetmi, priestormi a udalosťami. Vo svojom životopise, pri údajoch o štúdiu, ktoré bývajú niekedy ochudobnené o presné informácie o pedagógoch, neselektuje a zmieňuje poctivo všetkých, ktorí ho počas štúdia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave formovali.*

*Antona Čierneho, u ktorého v Ateliéri priestorových komunikácií+ končil štúdium, maliarsky ateliér Jána Bergera, kde strávil dva semestre, Miloša Bođu, Mariána Mudrocha, Emöke Vargovú, pedagógov kurzov kresby, Annu Daučíkovú, u ktorej absolvoval predmet videoumenie, Ladislava Čarného, ktorý viedol pedagogické štúdiá. Už tu môžeme vybadať jednu jeho dôležitú charakterovú vlastnosť, ktorú premieta aj do tvorby, a tou je citlivosť pre kontext a vedomie súvislostí. Význam pripisuje malým veciam a udalostiam, ktoré máme tendenciu prehliadať, a detailom ako súčasťiam celku, v ktorom aj to, čo sa javí ako okrajové, môže byť napokon kľúčové.*

*Tvorbou navodzuje nové situácie, zmenu perspektívy, vyrušenie zo zaužívaného rytmu. Pootočením uhla pohľadu vytvára podmienky, ktoré umožňujú vidieť a zažiť veci inak, novým osobitým spôsobom. Pôdorys vzťahov spojených s obdobím formácie pokračoval jeho študijným pobytom v estónskom Taline (2008), rezidenčnými pobytmi na Banskej St a nici v Banskej Štiavnici (2011) a v juhokórejskom Soule (2013), zahŕňa aj kameňosochársku reštaurátorskú skúsenosť pri obnove viedenskej radnice. Profesijno-ľudské skúsenosti formovali jeho tvorbu a cit pre aktuálny stav vecí, pre prítomné „tu a teraz“, v ktorom je obsiahnuté to minulé, ale aj naznačené to budúce.*

Kresba, grafika, socha, objekt, fotografia, video, inštalácia. Jednotlivé médiá Juraj Gábor využíva v určitej logike a symbióze. To, čo ich u neho spája, je racionálna výstavba diel a priestorové myslenie autora, ako aj remeselná zručnosť a precíznosť realizácie. A najmä zážitok, ktorý autor na začiatku zažije či vytuší, pokúša sa ho analyzovať, vizualizovať a napokon dopriať aj divákom. V krajine, galérii či v sakrálnom priestore. V detstve chcel byť Juraj architektom a do veľkej miery ním dnes aj je. Ako spomína, štúdium umenia ho však privedlo k oveľa slobodnejšej voľbe ako pracovať s priestorom.<sup>1</sup> Vypovedá o tom nielen aktuálna *Sphéra* v Novej synagóge v Žiline (2021), ktorú právom môžeme považovať za doterajší vrchol jeho tvorby. Cesta k nej viedla cez mnohé predchádzajúce realizácie pripravené pre konkrétne priestory interiérov galérií aj prírodných či prímestských exteriérov, ktoré si zasluhujú pozornosť a dovoľujú nám nahliadnuť hlbšie do autorovho uvažovania.

Juraj vyrastal v Brezníčke na Orave, kde strávil detstvo v úzkom kontakte a previazanosti s krajinou a športom až do stredoškolských čias, keď odišiel študovať kameňosochárstvo na košickú ŠUP-ku. Miesto v jeho spomienkach majú popri rodinnom hospodárstve, na ktorého chode sa intenzívne podieľal, aj detské hry s bratom-dvojčikou, náročné túry s otcom, okolitá príroda a rieka Ipeľ, ktorú zobrazil aj na jednej z detských kresieb. Ako najmladší člen rodiny, ktorého šetřili od ťažkých prác, mal zároveň dostatok času na pozorovanie.<sup>2</sup> To vníma ako podstatnú súčasť tvorivého procesu, „zahlbovania sa“ do prostredia: *„Je pre mňa dôležité nielen miesto, ale aj čas: prežiť na konkrétnom mieste dlhšie obdobie a intenzívne ho pozorovať.“*<sup>3</sup> Genius loci rieky sa viaže aj na rané dielo z obdobia štúdia na VŠVU *47 mostov jednej krajiny* (2010). Mapa v podobe ručne rezaného sadrového reliéfu predstavuje mosty cez Ipeľ, ktoré v rôznych obdobiach spájali územie Slovenska a Maďarska a ktorých v čase vytvorenia diela existovalo sedem. Adjustoval ju do archívárskeho zásuvkového boxu, pripraveného na budúce odkrývanie vrstiev minulosti a spletitých vzťahov, ktoré sa za nimi skrývajú. Využil kontext diela ako múzejného exponátu, pričom síce citlivú a empatickú, no predsa len istú kritiku múzea ako inštitúcie nájdeme aj v ďalších realizáciách z tohto obdobia. Predovšetkým v projekte *Nová stála expozícia* v Novohradskom múzeu a galérii v Lučenci, ktorá bola jeho diplomovou prácou (2011). Okrem artefaktovej časti projektu výstavu tu pracoval aj s formou happeningu v podobe komentovanej prehliadky, vedenej zamestnankyňou múzea, v prázdnych a očistených priestoroch neprítomnej, dočasne deinštalovanej expozície. Návštevníkom rozdal štupele do uší a prázdno galerijného priestoru znásobil tichom. Už tu môžeme vybadať začiatky Jurajovho, raz pomerne komplikovaného, inokedy jednoduchého uvažovania, ktoré neskôr pomenuje ako snahu „*vytvárať prázdno, aby mohlo byť naplnené ľuďmi. ... Prázdno, ktorého obsah si uvedomíme v sebe*“.<sup>4</sup> Istá absurdnosť situácie by mohla poukazovať aj na dlhodobu pretrvávajúce problémy (nielen) regionálnych galérií, vychádzajúce z nevyhovujúcich a podlimitovaných podmienok, ktoré neraz vedú k riziku rezignácie a „zakonzervovania“ daného status quo. Juraj Gábor do galerijnej prevádzky aj sám vstupuje. Každý z jeho projektov zahŕňa nevyhnutnú komunikáciu so zamestnancami, ktorí priamo participujú na vzniku diel a v ideálnom prípade sa s nimi stotožňujú. V jednej z miestností zvýšil podlahu výstavnej miestnosti o dvadsať centimetrov a divák dostal na pomyselný podstavec. Pevnú pôdu pod nohami relativizoval aj v inštalácii *Gradácia* (2014) v lučeneckej galérii Priestor. Podlahu galérie naklonil tým spôsobom, že zneistený návštevník vystupoval k stropu miestnosti po šikmej ploche, čím musel podstúpiť určitý, v uzavretom priestore až klaustrofobický diskomfort a silný fyzický atak. Evokácia krajinnej situácie výstupu na vrchol je následne „odmenená“ pohľadom na stmievajúcu sa silne abstrahovanú prírodnú scenériu v podobe hodinového videa, otočeného netradične na výšku, popierajúc na západe viac prirodzené horizontálne vnímanie krajiny. Autor, ako o tom sám hovorí, sa diváka snažil uviesť do nekomfortnej zóny, kde sa zadýcha a ani nevie, že performuje, že on je tou živou zložkou, pre ktorú dielo vzniklo.<sup>5</sup> Gradácia (fyzická aj mentálna), stúpanie, prekonanie výškového rozdielu bolo prítomné aj v inštalácii *Vertikálna gradácia* v pražskej Galérii Kostka v MeetFactory (2016), ktorá bola reінštalovaná v Novej synagóge v Žiline (2020). Zážitok z návštevy drevenej úžiny, konštrukcie schodov, po ktorých divák vystúpil do výšky ôsmich metrov, výstižne popisuje Tereza Záchová: *„Znáte v živote chvíle, kdy jsi dovolíte vydechnout a procítit přítomnou chvílí? ... Kdy najednou všechno necháváte za sebou a cítíte, že prostě jste? Přesne k tomu dochází, když člověk vstoupí do dřevěné konstrukce. ... Důležitý je však ten akt rozhodnutí. Je to jako v životě. Člověk tuší, co by měl udělat, ale sám sebe často brzdí, než se odhodlá k prvnímú kroku. Je potřeba nebát se a popojít.“*<sup>6</sup> Azda ešte výraznejšie „bytie v prítomnosti“ umožňuje prežiť landartové inštalácia *Transfer* (2019), drevené schodisko v kopcoch nad Banskou



*Štiavnicou.*

Štiavnicou, ktoré vedie ku kamennej barokovej soche sv. Jána Nepomuckého. So symbolickým počtom tridsiatich troch schodov (odkazujúcich na „Kristove roky“ autora), evokujúcich *Scala Sacra* – Sväté schody na námestí San Giovanni in Laterano v Ríme, po ktorých podľa legendy kráčaľ Ježiš Kristus do paláca Pontia Piláta v Jeruzaleme. Nesú tiež lokálny kontext zostupovania do baníckych štôlní či vystupovania na známu štiavnickú Kalváriu, no najmä upozorňujú na význam prechodu ako životného procesu, po ktorom už nie sme rovnakí ako predtým. Autorská interpretácia v istom zmysle hovorí nielen o tomto, ale aj o princípe ďalších jeho diel, ktorý spočíva v premene nášho vnímania, k stíšeniu a scitliveniu. Poukazuje na Jurajovu inklináciu k východným filozofiám, s ktorými sa hlbšie zoznámil počas študijného pobytu v Kórei: *„Toto dielo nie je o tom, aby sme ním prešli, ale o tom, aby sme ním prechádzali. Aby sme sa mu tak priblížili, ako čítam v Tao Te Ťing: Kto ustrie v polkroku, prestane kráčať.“*<sup>7</sup>

Podlahu na rozpohybované vlny, ktoré opäť vyzývajú k netradičnému, tentoraz k striedavo klesajúcemu a stúpajúcemu pohybu, spojeného s fyzickou námahou diváka, metamorfoval v projekte *Vlnenie* (2019) v priestoroch bývalých kúpeľov Oblastnej galérie v Liberci. Svojím dielom vznikajúcim na základe pozorovaní vodnej hladiny a jej zjednodušenia do znaku vytvoril architektonický rámec, ktorý bol v úzadí, no zároveň ako podstavec do istej miery niesol, unášal, hostil ostatné diela kolektívnej výstavy *Mystika hygieny*. Podobný princíp uplatnil aj vo *Sphére* v Novej synagóge v Žiline (*Completing the Sphere*, 2021), keď počas jej existencie prizýva k intervenciám rôzneho typu výtvarníkov, kurátorov, performerov, divadelníkov, hudobníkov či skaterov, čo môžeme vnímať aj ako isté gesto skromnosti či pokory, spočívajúce v narušení absolútnosti, ktorú sféra v sebe má a evokuje.<sup>8</sup> *Sphéra* je záročením Jurajových skúseností, ale najmä jeho uvažovania, ukotveného vo filozofii či teórii architektúry (Karl Norbert Schultz a jeho genius loci, Peter Zumthor), religionistike, s presahom do duchovnej sféry, ktorú pôvodný sakrálny priestor synagógy v sebe prirodzene zahŕňa. Drevená konštrukcia *Sphéry* s priemerom 16 metrov sa pohybuje na pomedzí architektúry a sochárstva, pričom upriamuje pozornosť na neviditeľnú guľu, ktorá bola architektom Petrom Behrensom pomyselné vkreslená do projektu modernistickej stavby a kupoly žilinskej synagógy v roku 1931 a ktorú Juraj zhmotňuje a vizualizuje.<sup>9</sup> Odvoláva sa aj na utopické projekty prospektívnych architektúr Skupiny VAL, architektov Viery Meckovej, Ladislava Kupkoviča a predstaviteľa nového realizmu, významného Žilinčana Alexa Mlynárčika, ako je *Heliopolis* (1968 – 1974), olympijské mesto vo Vysokých Tatrách, *Akustikon* (1969 – 1974) či

*Pamätník E. A. Cernanovi* (1974 – 1975), v podobe vznášajúcej sa monumentálnej gule nad krajinou. S Mlynárčikom má spoločnú aj exupéryovskú túžbu po dosahovaní nedosiahnuteľného a zachytení neviditeľného. Podstatný je však najmä zážitok návštevníka, ktorý sa vstupom do *Sphéry* ocitá priamo v stave meditácie, plnosti prežívaného prítomného okamihu. Bez ohľadu na okolnosti a rozpoloženie, v ktorom sa práve nachádza, bez nutnosti predchádzajúcich príprav, v poľuovitom priestore s vôňou dreva sa ocitne v chránenom prostredí monumentálneho a zároveň intímneho „materského lona“, kde smie na chvíľu jednoducho iba byť. Sám so sebou, no s tušením niečoho, čo ho presahuje. Ako hovorí sám autor: *„... mojou snahou je vytvoriť akési zhustené prostredie, o troška zhustený koncentrát fenoménov prebatých z reality, aby jeho účastník našiel seba samého, aby sa dostal do reálnej konfrontácie s vlastnou aktuálnou situáciou, ktorú práve žije.“*<sup>10</sup>

Vzťah k prostrediu a krajine je prítomný už v základoch Gáborovej tvorby. Počas pobytu v Banskej Štiavnici začal dokumentovať výsek krajiny v priebehu dlhotrvajúcej nehybnej performance s kamerou v ruke. Autora vo videozáznamoch nevidíme, výsek krajiny však môžeme vnímať vďaka jeho sprostredkovateľskej či zástupnej roli pozorovateľa, v ktorej parafrázuje postavu z romantických obrazov Caspara Davida Friedricha. Performatívnosť je prítomná aj v jeho menej známej „chodeckej“ akcii počas pobytu v kórejskom Soule (*20 km chôdze po 25 rokoch*, 2013), v rámci ktorej prešiel trasu po stopách športového chodca, československého reprezentanta Jozefa Pribilina, prvého slovenského atletického víťaza olympiády z roku 1988, keď sa mu podarilo vytvoriť olympijský rekord. Akciu Gábor síce fotograficky dokumentoval, ale prezentoval ju tak, že niekoľkým ľuďom na Slovensku v čase výročia poslal poštou z Kórei bobkový list ako odkaz na vavrínový veniec víťazov.

V projekte pre Banskú Štiavnicu Juraj Gábor v ďalšom kroku, nadväzujúcim na filmové zachytenie horizontu, vytvoril v krajine „stabilnú kameru“ ako dočasne nainštalovanú architektúru či kinetickú sochu veľkosti jeho tela – *Malý levitujúci objekt „Edmund“* (2011), ktorým vytvoril dialóg s krajinárskou tvorbou Edmunda Gwera, maľovanou rovnako v okolí Banskej Štiavnice. Autorovi aj nám, ak by sme na objekt náhodne natrafili a našli spôsob, ako doň vojsť, by umožnil ohraničiť a sústrediť našu rozptýlenú pozornosť: *„Chcel by som sa pozerať úplne všade, všetko vnímať, ale ráť mi umožňuje koncentrovať sa iba na jeden dej.“*<sup>11</sup> V jeho prístupe k tvorbe je prítomná hravosť a radosť z objavovania. Ako píše Vasilij Kandinsky: *„... na priemerné citlivého jedinca pôsobia povrchne iba predmety celkom obvyklé. Okamžite sa mu však do duše vtisnú tie, s ktorými sa stretáva prvýkrát. Týmto spôsobom vníma dieťa,*



pre ktoré je nové úplne všetko. Keď dieťa vidí prvý raz plameň, chce sa ho dotknúť, ale spáli sa a začne sa ho báť. Neskôr objaví ďalšie jeho stránky, ..., s plameňom je oboznámené a poznatky si uloží do mozgu. Intenzívny záujem o svetlo opadne a vlastnosť plameňa ako zdroja zábavy nahradí ľahostajným postojom voči nemu. Svet tak postupne stráca svoje kúzla.<sup>12</sup> Juraj Gábor patrí k tým, ktorí dokážu navodiť zážitok z prvotného divania sa a divenia sa. Sklíbiť racionalitu, intuitivnosť a emóciu do výsledného zážitku. Ako píše Rosalind Kraus v texte *Socha v expandovanom poli* o zemných dielach landartu, tie sú „poznačenými miestami..., niečím v krajine, čo nie je krajinou“, ktoré môžu fungovať aj cez používanie dočasných značiek.<sup>13</sup> Juraj dočasnosť diel vníma ako príležitosť a výzvu: „Teší ma hľadanie tej aktuálnej formulácie, na ktorú mám, na ktorú som dorástol.“<sup>14</sup> Jeho prístup je v niečom podobný procesuálnym intervenciám Štefana Papča vo vysokohorskom teréne, kde nechal bivakovať drevené sochy horolezcov (*Bivak*, 2008-10). Spomeňme tiež analógiu k landartovým dielam 70. rokov 20. storočia, ktorých pracovnou metódou bolo pozorovanie obvyčajných dejov, sústredenie sa na „pomalšie plynutie, na ktoré už dnes nie sme zvyknutí“.<sup>15</sup> Vnímať pomalosť bytia a plynutie času je len iné pomenovanie pre sústredený pobyt a meditáciu v krajine. Michal Kern, ktorý realizoval svoje akcie v liptovskej prírode sústredeným pozorovaním topenia snehu, tieňov rastlín, pohybu slnka a ich zaznamenávaním médiom fotografie, o pobyte v krajine hovoril: „Myslím si, že sú dôležité aj rozhovory človeka so sebou samým. Alebo, ak by som to mal ináč pomenovať, rozhovory s vesmírnym intelektom, s prírodou. Tento rozhovor by sa mal odohrávať vo veľkej pokore.“<sup>16</sup>

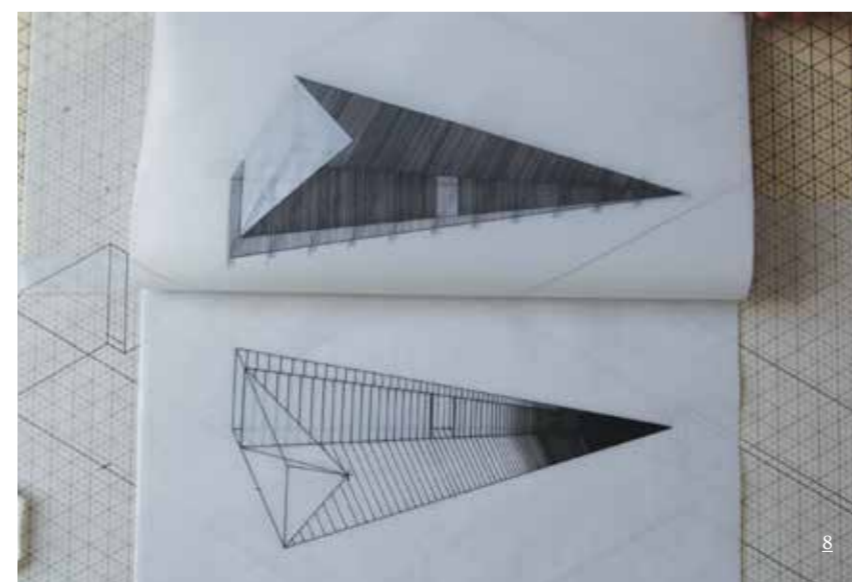
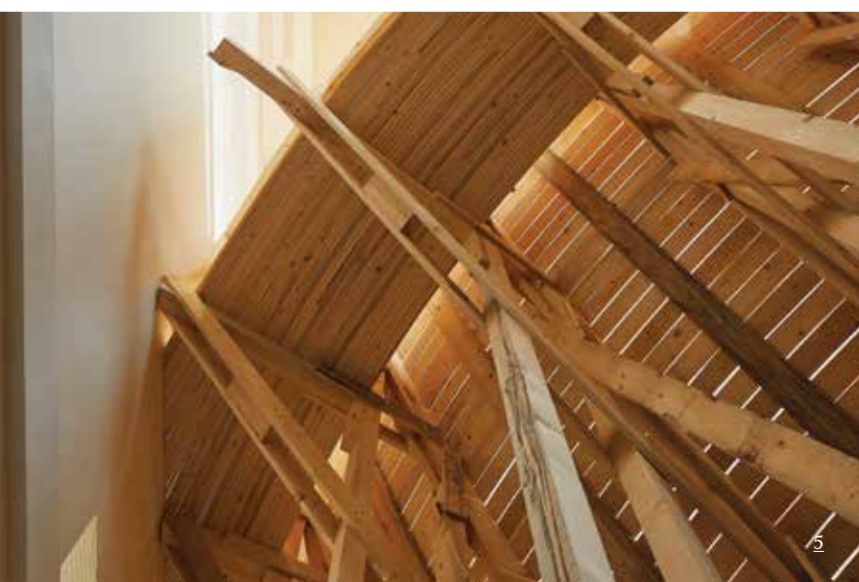
V roku 2014 ako víťaz Ceny Igora Kalného udeľovanej slovenským umelcom v rámci *Zlínskeho salóna mladých* realizoval Juraj Gábor samostatnú výstavu *Dievka pred domom*. Odvoláva sa na obraz Jakuba Schikanedera zo stálej expozície Krajskej galérie výtvarných umení. Jej súčasťou bola *Zraková pyramída*, v ktorej zhmotnil Albertiho teóriu úbežníkovej perspektívy obrazu. Na ňu, ako aj na predchádzajúci štiavnický *Malý levitujúci objekt* z roku 2011 nadviazala monumentálna *Zraková pyramída* (*Práve teraz*, 2015 – 2020), objekt, dočasná architektúra či rozhladňa v impozantnej prírodnej scenérii Súľovských skál, so stále sa meniacim obrazom rytmu prírody vnímanej cez rám či obrazovku objektu. Oproti predchádzajúcim inštaláciám v elitnom prostredí galérie vychádzala do voľnej krajiny, kde bola prístupná bez rozdielu pre každého, prijímala všetky prírodné zmeny a pohyby, aj príbehy a spôsoby videnia tisícok ľudí, ktoré ju počas piatich rokov vo vzájomnom dialógu utvárali.

Evokáciou prírodného prostredia, tentoraz v interiéri galérie, bola Jurajova detská hravá participatívna inštalácia *Jarnenie* (2018) pre výstavu *Ako na umenie* kurátorky Martiny Martincovej v Stredo-

slovenskej galérii v Banskej Bystrici nadväzujúca na jeho prácu edukátora na Stanici a v Novej synagóge v Žiline. Juraj tu do škár drevených parkiet „sadiť“ zelenú papierovú trávu a k tejto činnosti pozýval aj návštevníkov. Zazelenanie galerijného priestoru môžeme čítať ako prenos neprítomnej prírody do galérie, reflexiu galerijnej prevádzky, ale najmä pozvanie k hravej participácii. Gábor pôsobil aj ako stredoškolský a vysokoškolský pedagóg, pričom svoje pedagogické pôsobenie realizoval, rovnako ako svoju tvorbu, s plným nasadením, a navádzal nás vnímať ich vzájomnú prepojenosť. Prácu s deťmi predškolského a raného školského veku, ktorej sa venoval v spolupráci s Hankou Hudcovičovou, zamerával na základy tvorenia, akým je strihanie, trhanie, lepenie, kreslenie, maľovanie. Vo výsledku akumulovaním týchto základných zručností menili detský ateliér v komplexné environmenty – premenlivé kreatívne edukatívne prostredia. Ukazoval tak na aktuálnu pozíciu výtvarníka-pedagóga, ktorý princípy svojho uvažovania a tvorby prenáša aj do metodiky výučby či interpretovania výstav iných umelcov. Išlo o akési nepriame kontinálne nadviazanie na legendárne pôsobenie „učiteľov tvorivosti“, umelcov tzv. neoficiálnej scény ako pedagógov na „základných umeleckých školách“ v období 70. – 80. rokov (Daniel Fischer, Ladislav Čarný, Marián Mudroch, Igor Minárik a i.).

Tvorivá cesta Juraja Gáboru je aj výpoveďou o vzťahu centra a periférie. Jeho projekty a výstavy boli realizované častejšie mimo hlavných umeleckých centier, dokonca akoby zámerne ďaleko od nich. Boli a sú pozvaním k zastaveniu sa. K tomu, aby sme sa znova naučili mať čas, aby sme pocítili reflexiu bytia. Na škodu veci ich však málokto mal možnosť zažiť všetky na vlastnej koži. Asi len s výnimkou autorovho otca, profesiou stavebného inžiniera, ktorý je zároveň supervízorom a podporovateľom Jurajových technicky náročných projektov. Poctu mu zrealizoval v procesuálnej inštalácii – performancii, kde kráča po stopách otcovej práce a do rodinného dedičstva, otcovho pantografu, postupne vpichuje krehké grafitové tyče z pentelky do každej diery zanechanej rokmí jeho práce v podkladovej rysovacej doske (*X túh do pentelky v doske pantografu*, od roku 2014). Juraj svoje diela zároveň projektuje a v pozícii ideového tvorca, organizátora, manažéra, stavbyvedúceho, remeselníka a napokon aj edukátora a lektora v spolupráci s mnohými ďalšími ľuďmi a inštitúciami realizuje. Pretože jeho projekty sprístupnením divákovi nekonečnú, ďalej pokračujú vzájomným dialógom a prerastajú do nových, budúcich inštalácií. Myslím, že sa ešte máme na čo tešiť.

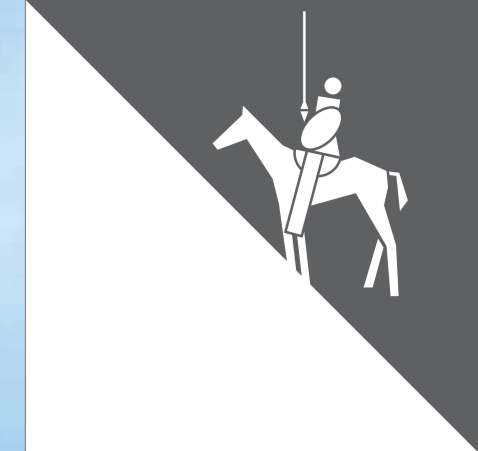
- Gábor, Juraj: *Rodičia sa nám veľmi veľa venovali, no mali sme obrovskú slobodu*. Rozhovor s D. Čarnou a L. Kotvanovou v pripravovanej publikácii ČÍM CHCEŠ BYŤ? UMELEC? Detská tvorba umelcov, KHB a Slovart, 2021.
- Tamtiež.
- Gábor, Juraj: Trpezlivosť ma učí umeniu. Rozhovor s Jánom Kralovičom. In: *Dievka pred domom*. Žilina : Truc sphérique, 2014. Katalóg výstavy.
- Juraj Gábor. Video Ceny nadácie Novum. Pozri: <http://www.nadacianovum.sk/rocniky/grant-za-rok-2017> [cit. 2021-09-05].
- Juraj Gábor. Finalista Ceny Oskára Čepana 2016. Pozri: <https://vimeo.com/185808120> [cit. 2021-09-05].
- ZÁCHOVÁ, Tereza: Víc než meditace. In: *Artalk*, 20. 5. 2016. Pozri: <https://artalk.cz/2016/05/20/vic-nez-meditace/> [cit. 2021-09-05].
- HILBERT, Hubert: Kto ustrnie v polkroku, prestane kráčať. In: *Štiavnické noviny*, 5. 12. 2019.
- Z rozhovoru s Jurajom Gáborom, Žilina, 25. 8. 2021.
- Pozri tlačovú správu k projektu: <https://www.novasynagoga.sk/sphera> [cit. 2021-09-05].
- Juraj Gábor v rozhovore s Petrom Megyešim. In: *Profil* č. 3, 2016, s. 74.
- Juraj Gábor. Finalista Ceny Oskára Čepana 2016. Pozri: <https://vimeo.com/185808120> [cit. 2021-09-05].
- KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umení*. Praha : Triáda, 2009, s. 45 – 46.
- KRAUSS, Rosalind: *Socha v expandovanom poli*. In: *Dart* č. 2, 2004, s. 6.
- Juraj Gábor v rozhovore s Petrom Megyešim. In: *Profil* č. 3, 2016, s. 67.
- Juraj Gábor. Finalista Ceny Oskára Čepana 2016. Pozri: <https://vimeo.com/185808120> [cit. 2021-09-05].
- Michal Kern v rozhovore s Martou Stachovou. In: *Michal Kern 1938 – 1994. In memoriam*. Žilina : PGU, 1996. Katalóg výstavy.



- Juraj Gábor: *Transfer / Prechod*, 2019. Červený smrek, bukové spojovacie tyče, lokálny kameň, 400 × 1200 × 350 cm. Foto: Ján Kekeli ©Banská Stanica Contemporary
- Výstava *Simona Gottierová a Rastislav Podhorský našepkávajú Sphéru*. 17. 8. – 12. 9. 2021. Foto: Kristián Babjar
- 4., 5. Juraj Gábor: *Completing the Sphere / Sphéra*, 2021. Miesto-sPECifická inštalácia. Foto: Filip Beránek
- Festival oboživelného divadla a tanca KIOSK vo *Sphéru*, 29. 7. – 1. 8. 2021. Foto: Ester Mládenková
- Juraj Gábor: *Zraková pyramída / Práve teraz*, 2015 – 2020. Drevo, spojovací materiál, ocelová konštrukcia, strešná izolácia, 745 × 420 × 1800 cm. Miesto-sPECifická inštalácia. Foto: Juraj Gábor
- Juraj Gábor: *Zraková pyramída*, 2014. Kresby technickým perom na pazovacom papieri pre výstavu *Dievka pred domom*, 21 × 29,7 cm. Foto: Juraj Gábor

# *Juraj Gábor: Zraková pyramída / Práve teraz*

*2015 – 2020. Drevo, spojovací materiál, oceľová konštrukcia, strešná izolácia,  
745 × 420 × 1800 cm. Miesto-špecifická inštalácia. Foto: Richard Köhler*



Martin Kochan

DIEŤA SPADLO Z PRELIEZKY, 2013/2020

Richard Gregor

NAJVÝZNAMNEJŠIE  
DIELA NAŠEJ  
DOBY (2)

Vo svojej rubrike sa plánujem dlhodobo zaoberať dielami, ktoré raz budú v niektorej zo zbierkotvorných galérií súčasťou stálej expozície slovenského vizuálneho umenia 1. polovice 21. storočia.



Po dlhom čase sa na scéne objavila monumentálna plastika, ktorá sa ideovo vymyká nepísanému kánonu, v rámci ktorého musí byť každá socha politicky ukotvená. Navyše je to trvácne dielo určené pre exteriér – nie, že by také u nás nevznikali, ale nie je to často a nevenuje sa im primeraná (kontinuálna) pozornosť. Skôr býva pravidlom, že niektoré trojrozmerné dielo dokáže v aktuálnom kontexte silno zažiarit, no vzápätí sa stáva tradične neupotrebitelným.

Aj Kochanovo dielo má v tomto ohľade typický akčný rádius vzniku. Pôvodne ho navrhol pre virtuálnu galériu, fyzicky ho však realizoval až pol dekády potom. Je teda, prinajmenšom z autorského a kurátorského hľadiska, časom preverené – kritérium dotvárania či dokončovania diela z určitého časového odstupu nie je tak len kapricom starších autorov, ktorí sa po rokoch zvyknú vrátiť k svojim starším dielam. Význam má aj pre mladšie generácie, najmä v dnešnej dobe, keď čoraz väčšiu časť svojho pracovného zánietenia venujú sebamanažmentu a stále menší čas tvorbe samotnej. V tomto prehodnocovaní aspoň máme určitý pomocný indikátor kvality. (Vo svojich textoch pre túto rubriku sa budem tomuto kritériu ešte venovať.)

V zmysle tektoniky ide de facto o kresbu v priestore, dalo by sa plusmínus povedať, že línie obopínajú hmotu v najnutnejšej možnej miere, aby dosiahli a udržali cieleň tvar. (Používanie minimálnych výrazových prostriedkov a materiálov je, ostatne, dôležitý znak Kochanovho rukopisu.) Ide o spájaný a druhotne upravený ready-made, niektoré jeho časti sú autentické, prijaté bezozvyšku (hlava, ruky, trup), iné mierne preformované (nohy). Formálnou pointou diela je predovšetkým staticky nejasný bod, na ktorom socha stojí (a drží) – táto neistota je však čisto optická. Môže za ňu celková priehľadnosť objektu a tiež jeho prvé osadenie (vo vizuálne bohatom prostredí). Umiestnenie v anglickom parku navyše vyvoláva trvalý dojem umeleckej intervencie do priestoru s úplne iným určením. Prenesme sa v čase: v 90. rokoch 20. storočia sme nachádzali alternatívne priestory pre súčasné umenie v továrňach či synagógach. Dnes zas „preletí anjel“ socialistickej reminiscencie z ihriska nášho normalizačného detstva priamo do šľachtickej záhrady renesančného kaštieľa. Navyše, v čase, keď vznikali podobné preliezačky, bol tento kaštieľ miestom rekreácie husákovských

akademických umelcov. Treba podotknúť, že dopad dieťaťa z „preliezky“ je na toto všetko prekvapivo ľahký, po zranení či deformácii ani stopa – za tento efekt by si Kochanova socha zaslúžila trvalé osadenie práve tu.

Kontextuálne sa ponúka inštalácia Dušana Zahoranského (Rodina, 2010), ktorú vytvoril pre výstavu Ján Mathé – Hľadač dobra & Pocty pre Jána Mathého (Východoslovenská galéria Košice, Považská galéria umenia v Žiline, 2010). Do pestrofarebnej preliezačky veľkými písmenami vpísal do polobľúku slovo RODINA, dielo umiestnil na stenu do výšky a podeň na sokel postavil klasickú Mathého sochu Matka s dieťaťom. Malo to prinajmenšom dve významové roviny. Téma rodiny bola pre košického sochára Jána Mathého najfrekvencovanejším výstupom jeho kresťanského humanistického tvorivého programu. Sochár Dušan Zahoranský, rovnako rodák z Košíc, mi v debata o svojej pocte povedal, že pravdepodobne prvé voľné umelecké dielo, ktoré vo svojom útlom detstve (prenesene: z preliezačky) videl, bola Mathého sídlisková plastika.

Kochanova socha nenesie takýto jednoznačný význam, ale taktiež dobre zapadá do rámcov jeho tvorby. Nie je u nás veľa umelcov, u ktorých môžeme povedať, že si vo svojej činnosti trvalo udržiavajú určitý stupeň absurdného humoru, ktorý do kultúry vniesli dadaisti a surrealisty. Ten sa v Československu ujal a upevnil pre nespravodlivosť a najmä nepredvídateľnosť socialistického režimu v rokoch 1948 – 1989, o cynickosti „reálneho socializmu“ posledných dvoch dekád uvedeného obdobia ani nehovoriac. Kochan nadväzuje na jednoznačné a často jednorozové akčné gestá či deklarácie (napr. Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu alebo Bude konec světa), pričom zo súčasných autorov má u nás blízko k Milanovi Tittelovi, Matejovi Gavulovi alebo Cyrilovi Blažovi. Určité podprahové moralizovanie, ktoré u Kochana stabilne nachádzame, môžeme pripísať jeho dlhodobej komunikácii s Blažejom Balážom, ktorý už desaťročia (v minulosti tiež s Michalom Moravčíkom) formuje výtvarné učiteľstvo na Pedagogickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave, ktorú Kochan absolvoval. Možno dokonca povedať, že práve v tomto (v dobrom slova zmysle) moralizovaní tkvie základ jednej vetvy komunikácie umenia s našou aktuálnou spoločnosťou – pričom táto komunikácia tvorí dominantnú tendenciu kultúry desiatich rokov 21. storočia u nás.

Projekt uznania

Gabriela Smetanová

Skupina VAL (Voies et Aspects du Lendemain) Viera Mecková, Alex Mlynárčik, Ľudovít Kupkovič v priebehu rokov 1968(72) – 1994 vyprodukovala osem projektov. Pri pohľade na jednotlivé projekty, na ich teoretické aj praktické východiská, sa postavenie skupiny v rámci miestneho aj globálneho kontextu zdá byť ambivalentné. Prestupujú z miesta na miesto.

Architekt Antonín Stuchl sa o VAL-e v úvodnom texte katalógu sprevádzajúceho ich prvú samostatnú výstavu na Slovensku<sup>1</sup> vyjadril, že „aj keď sa dá vycítiť určitá myšlienková spriaznenosť s francúzskym Novým realizmom a tým i medzi Mlynárčikom a Restanym, neskôr tiež s Ragonom, ich tvorba sa neuchádza o priazeň žiadnej konkrétnej skupiny, nepodlieha žiadnym vzorom ani nenastoluje žiadnu revolúciu proti nejakému akademizmu. Je to len ich vlastná tvorba, spájajúca techniku a poéziu s hodnotami celého veľkého sveta“.<sup>2</sup>

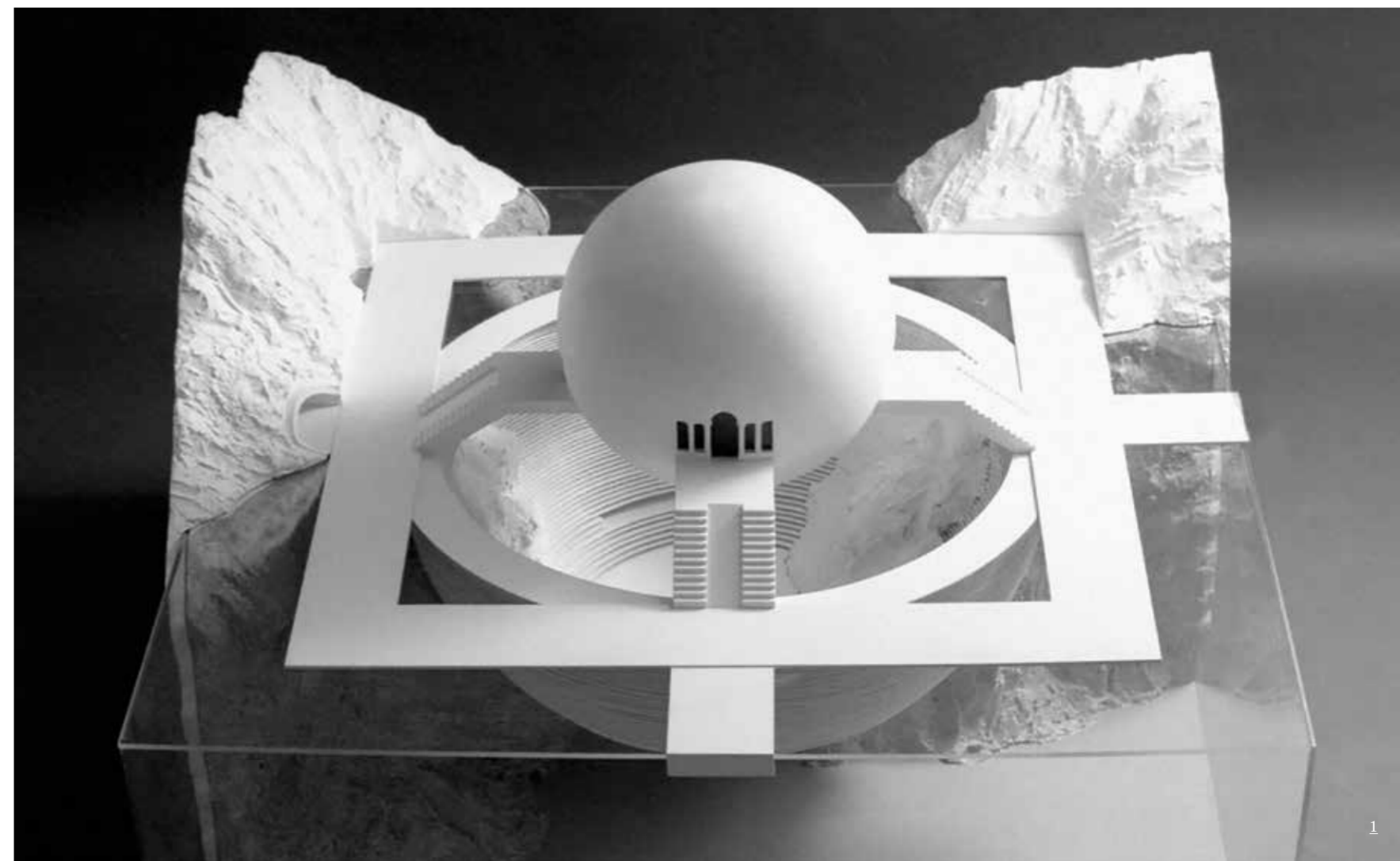
Pre skupinu VAL je charakteristická spriaznenosť s konceptom *prospektívnej architektúry*.<sup>3</sup> Z pohľadu domácej umenovedy je činnosť VAL-u zaradená k *neoficiálnej scéne*,<sup>4</sup> *architektonickému variantu konceptuálneho umenia*,<sup>5</sup> *neokonštruktivizmu*,<sup>6</sup> *dematerializovanému umeniu*.<sup>7</sup> Z pohľadu architektúry je dávaná do kontextu monumentalizmu neskorej moderny.<sup>8</sup> Tvorba skupiny VAL je označovaná za vedeckú, filozofickú, poetickú. Za intelektuálny únik „inde“. Je synkretickou udalosťou na pomedzí architektúry a umenia, keď sa v ich totalitou zosilnenom vzťahu vyjadrovalo jedno slobodnejšie jazykom toho druhého, na základe obojstranných únikov.

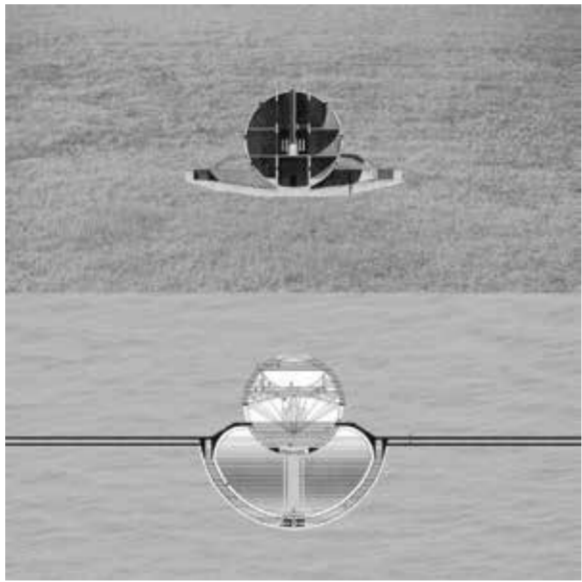
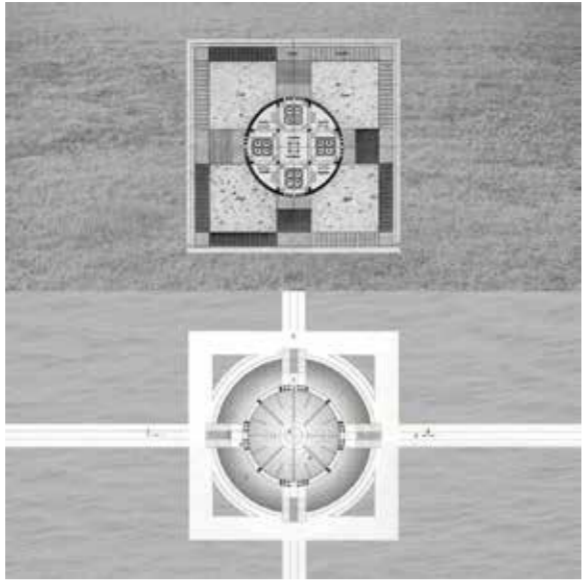
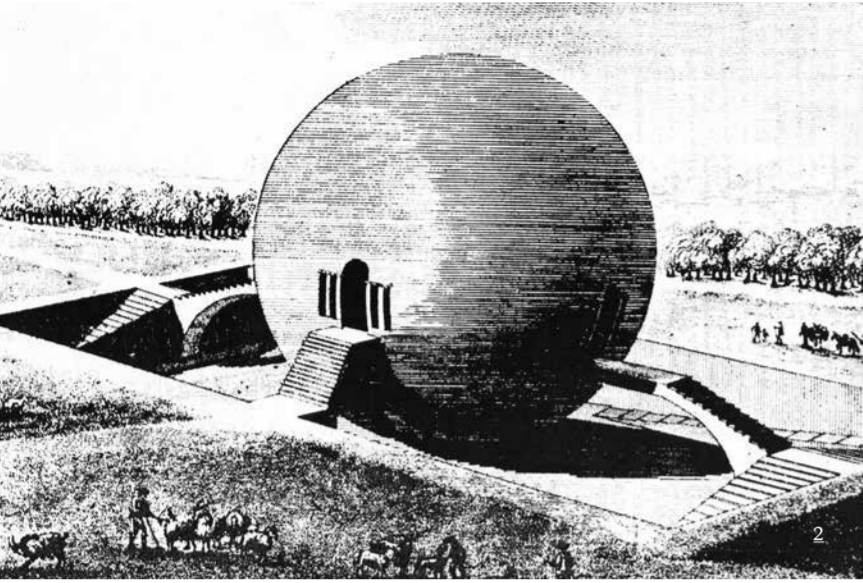
Projekty skupiny VAL sú poctami. Niektoré explicitne, ale myslím si, že všetky sú nejakou formou pocty niečomu alebo niekomu, kto jej bol hodný. Rozmýšľala som, ako sa môže pocta materializovať v projekte, ako sa prejavuje pocta ako spôsob tvorby (architektúry).

„Nikto ma nepresvedčí, že Einstein nevedel deliť a násobiť. Nikto ma nepresvedčí, že Cézanne, Seurat, kubisti, surrealisti etc., etc. objavili niečo z ničoho. Tí veľkí nesmierne tvrdo bojovali a strádali, aby našli to malé zrníčko – indikátor ich existencie – tvorivý moment, ktorý znamenal Prídanie. Toto Prídanie minulému, no zjavené vôňou a dychom súčasnosti. Prídanie je mostom, ktorý potom dovoľuje ďalšiu nadväznosť na budúcnosť. Tak to vždy bolo.“<sup>9</sup> (Alex Mlynárčik, z korešpondencie s Tomášom Štraussom.)

Argillia, „ready-made štátu“, je rozsiahlejší projekt Alexa Mlynárčika, ktorý začal rozvíjať približne od roku 1972 so svojimi priateľmi a známymi z celého sveta (ktorí sa stali jej občanmi aj hodnosťami). Argillia, „kráľovstvo odinakiaľ“, ktorého kráľom sa stal Mlynárčikov priateľ „Ondrej Krištofik zvaný Fajkár“, je v prvom rade „poctou občajnému človeku“. Ako vysvetľuje Mlynárčik ďalej, názov tohto štátu pochádza z latinského slova *argilla*, *argillae* – ílová hrnčiarska hlina, a teda Argillia je kráľovstvo hlinené.<sup>10</sup> „Krajina bez hraníc! Krajina bez moci! Krajina ľudských snov, túžob. Lásky. Krajina priateľov. Krajina veselého bytia.“<sup>11</sup> Argillia je hra, „ktorej pravidlami bola odvrátená strana mocenskej skutočnosti“. V priebehu času nadobudla množstvo inštitúcií po celom svete a medzi nimi aj Národné zhromaždenie.

Jedným z posledných projektov skupiny VAL je budova Národného zhromaždenia Argillia (1980 – 1994), celosvetový parlament umiestnený na ostrovoch Bora Bora vo Francúzskej Polynézii, v prostredí „ktoré je krásne i symbolické zároveň, ochranná hradba koráľovej lagúny zadržáva kráľovské vody na hladine nekonečného oceánu. Jedinečné prírodné prostredie je ideálne pre stretnutia, meditácie, pre zmiernenie.“<sup>12</sup> Budova Národného zhromaždenia je súčasne poctou francúzskemu architektovi Claudeovi-Nicolasovi Ledouxovi (1736 – 1806) a koncepcie pramení v jeho projekte *Maison des gardes agricoles* – Dome poľných strážcov. Budova Národného zhromaždenia je poctou jednému z architektov, ktorých Emil Kaufmann v polovici 20. storočia regeneroval a nazval *revoluční*.<sup>13</sup> Títo architekti (Ledoux, Boullée, Lequeu) sa podľa Kaufmanna snažili o obnovu disciplíny, o inováciu. Hľadanie pôvodu architektúry tohto obdobia zároveň korelovalo s hľadaním základu novo sa formujúcej (občianskej) spoločnosti. Tým, že boli títo architekti aktívni počas posledných rokov monarchie, a niektorí pokračovali aj po Francúzskej revolúcii, v ich tvorbe sa podľa Kaufmanna zrkadlí nepokoj doby.





„Podobnosť medzi mnohými prácami Ledouxa a tými súčasnými nenecháva žiadne pochybnosti o tom, že anticipoval budúcnosť... Ledoux bol medzi prvými, ktorí vizualizovali nový formálny ideál.“<sup>14</sup> Vo svojich projektoch sa postupne vzdaloval tradičným (barokovým) princípom, prostredníctvom elementárnych geometrických tvarov hľadal nové a rovnocennejšie spôsoby usporiadania elementov, kompozície budov. Kaufmann považuje práve Dom poľných strážcov za jeden z jeho najodvážnejších projektov. Dom poľných strážcov je súčasťou návrhu zámku na panstve v Mauperthuis, ktorý si u Ledouxa objednal markíz Montesquiou-Fezensac, nikdy však nebol zrealizovaný. Dom je dokonala guľa umiestnená v zapustenej „vani“, prístupná štyrmi mostmi – schodiskami na každej zo svetových strán. Ledoux sleduje symbolický význam architektonických foriem. Guľa je podľa neho „veľkolepá a významná ako pyramídy“.

Ledoux bol reflektovaný aj v našom domácom kontexte. Krátku kapitolu mu venoval Jiří Hrzůza vo svojej antológii utopických konceptov<sup>15</sup> ako zástupcovi architektov, ktorí sú „hlavne v poslednej dobe predmetom záujmu pri hľadaní zdrojov a koreňov modernej architektúry“.<sup>16</sup>

Národné zhromaždenie Argillia je poctou Ledouxovi, je interpretáciou Domu poľných strážcov. Skúsím rozobrať to, čo sa od jedného k druhému udialo, a sformulovať, čím by mohol byť Ledoux poctený.

Iné sú v prvom rade prostredia, v ktorých sú objekty uložené. Dom poľných strážcov je zapustený v poľnohospodárskej krajine, okolo sa pasú ovce a svietí slnko – rozráža oblaky. Budova Národného zhromaždenia je vložená do lagúny ostrovov Bora Bora, sčasti vhlbená do pevniny a jej sopečných pohorí.

Pre (revolučnú) architektúru 18. storočia bol vzťah k prírode dôležitý. Bolo to obdobie Rousseauovho návratu k prírode, Laugierovej primitívnej chaty. Architektúra chcela byť s prírodou v symbióze, byť jej metaforou. Dom poľných strážcov môže odkazovať k slnku, ktoré tvorí spolu s mrakmi podstatnú časť zobrazenia. Možno je dôležitý ich vzťah – počasie ako dôležitý faktor poľnohospodárskeho úspechu. Národné zhromaždenie je inde. Nachádza sa síce uprostred južného Pacifiku, ale v ostrovnej lagúne, ktorá vyvoláva pocit pokoja uprostred divokého oceánu. Na mieste čo najviac odtrhnutom a izolovanom od ohnísk civilizácie, zároveň v luxusnom dovolenkovom rezorte, v idyllickej prírodnej krajine. Národné zhromaždenie je premiestnením Domu poľných strážcov do nového kontextu, architektúra stráca priamy metaforický vzťah s krajinou v opozícii k tomu, ako to bolo u Ledouxa.

Budova Národného zhromaždenia Argillia sa na prvý pohľad zdá byť totožná s Domom poľných strážcov. Oba objekty pozostávajú z hlavného objemu (gule) a podstavy (vane), v ktorej sú nejakým spôsobom uložené.

Štyri mosty – schodiská so vstupmi orientovanými na štyri svetové strany sú prítomné v oboch verziách. Ledoux svoju guľu relatívne stabilne uložil na zem, je vnorená vo svojej podstave (vani), guľa VAL-u vo svojej podstave pláva.

Pravouhlá vaňa Domu poľných strážcov, ktorá je ponorená v zemi, sa pri Národnom zhromaždení mení na pologulovú misu ponorenú vo vode. Guľa, ktorá bola zafixovaná, pripútaná k zemi, sa v prípade Národného zhromaždenia odpútava, pláva. Jej voľnosť nie je absolútna, jej štyri mosty – schodiská ju pevne spájajú s podstavou a nakoniec aj s pevninou. Zdá sa, že čím je guľa voľnejšia, tým je viac gulou-ideou. „Nakoniec, sféra je hlboko atektonická forma – bez základne, oddelená svojou dokonalou pravidelnosťou od gravitačných síl, je vlastne metaforou bezťažkovosti, oddelenia sa od Zeme.“<sup>17</sup>

Ledousov žiak Jean Nicolas Sobre takéto oslobodenie metaforicky naznačil vo svojej verzii plávajúcej gule *Temple l'Immortalité* – Chrámu nesmrteľnosti, v ktorom podľa Hrzůza dovádza princíp gulovej štruktúry do dokonalosti. Ide o „monumentálnu zasadaciu sieň vo vnútri presnej gule, ktorej dokonalosť zrejme nechce narušiť ani žiadnou oporou, a preto ju kreslí ako plávajúcu na jazere“.<sup>18</sup> Zatiaľ čo si Hrzůza zrejme myslel, že ide o celú guľu, v skutočnosti ide o plávajúcu pologuľu s priemerom približne osemdesiat metrov, taktiež s otvormi na štyroch svetových stranách. Chrám mal byť umiestnený na jazere na Champs Elysées<sup>19</sup> tak, aby jeho odraz vo vode pri sledovaní z určitej vzdialenosti vytváral zdanie dokonalej celej sféry. Chrám nesmrteľnosti nie je iba architektúrou, ktorá chce byť metaforou prírody, ale kompletizuje sa v spojení prírody a architektúry, je prírodou tvorený.

Ideálom novej (prospektívnej) architektúry, ku ktorej sa VAL hlási, bolo odpúťanie sa od zeme, ktoré súvisí s prognózami postupného preludnenia, nadmernej koncentrácie ľudí v mestách, ale aj degradácie životného prostredia vplyvom akcelerujúceho priemyselňovania... svojím spôsobom nemožnosti sa na ňu viazať. Kým Sobre dosahuje oslobodenie (ideál gule) ilúziou, VAL ho demonštruje technickými prostriedkami a konštrukčnými možnosťami. Obraz, ktorý Sobre vyvolal cez metaforický vzťah s prírodou – projekt prospektívnej architektúry rieši racionálne.

Keď sa pozriem na ovce na jednom obrázku a sopečné pohoria na druhom, uvedomujem si, že mierka objektov nemôže byť tá istá. Dom poľných strážcov má priemer približne 20 metrov (10 toises),<sup>20</sup> zatiaľ čo guľa Národného zhromaždenia 230 metrov. VAL Ledouxov objekt nafúkol viac ako desaťnásobne. Pre porovnanie, notoricky známy Boullého *Cénotaphe de Newton* – Newtonov kenotaf má priemer približne 150 metrov.

Element, ktorý naruša abstraktnosť celého objektu a mohol by naznačovať mierku Domu poľných strážcov, sú dvere.<sup>21</sup> V projekte VAL-u sa ten istý element stáva veľmi nejednoznačným. Proporčne zostáva rovnaký a pokiaľ si neuvedomíme celkové zväčšenie objemu, vytvára dojem totožnosti oboch objektov. Pre určenie veľkosti objektu je nevyhovujúci. Ide o monumentálny vstupný portál, transformovaný na vstupný priestor, ktorý má šírku približne 18 a výšku 40 metrov. VAL Ledousov dom monumentalizoval v zmysle absolútnej veľkosti – jeho zväčšenia, a aj iným významom – zmenou využitia objektu dôležitou svetovou inštitúciou. Toto je forma doslovnej pocty – monumentalizácie – nafúknutie Ledouxa. Navyše, guľa sa javí ako ideálna forma pre demonštráciu dôležitosti aj rovnosti. Guľa nie je o výške ani rozľahlosti, je o veľkosti – objeme v najčistejšej forme. Neprevláda v nej žiadny smer, nemá smer. Nie je zakorenená v ničom, nemá nad alebo pod, je bez hierarchie. Tým sa legitimizuje ako symbol svetového parlamentu. V teórii architektúry 18. storočia sa používal (okrem iných) pojem *caractre*, ktorého význam si jednotliví architekti definovali rôzne, ale približne išlo o výraz funkcie domu. Nie však v úžitkovom alebo konštrukčnom zmysle, ale v zmysle symbolu, ktorý vyvoláva asociácie a vychováva.<sup>22</sup> Dom ukazoval svojho obyvateľa, svoj obsah. Osobitý prípad tohto uvažovania bola *architecture parlante*, ktorá je spájaná hlavne s revolučnými architektami. Budova vysvetľuje svoju funkciu alebo identitu cez svoje formálne atribúty.

Interiéry Domu poľných strážcov a budovy Národného zhromaždenia sú už úplne inými situáciami. Dom poľných strážcov má trojpodlažnú klasickú deväťštvorcovú dispozíciu, na prízemí sa nachádzajú skleníky a stajne, na hlavnom poschodí štyri izby a spoločná centrálna kuchyňa, na vrchnom podlaží sa nachádzajú skladové priestory. Ledoux vkladá do sférického obalu ortogonálny raster stien, relatívne praktickú dispozíciu stavia do protikladu k ideálnemu objemu. Obývateľnosť je obetovaná symbolickej hodnote geometrickej formy.

VAL vnútro svojej gule kompletne zmenil. Vychádza z predispozície samotnej formy (gule) a využíva ho ako panoramatickú tribúnu – fórum a lôžie vyslancov národov hornej a dolnej snemovne. Zdvojený plášť obsahuje administratívne a technické priestory, v pologulovej vani sú hotely, spoločenské priestory, miesta pre kultúru a šport, ale aj technickú a dopravnú infraštruktúru. Guľu naplňajú funkčne logickejšim a významovo adekvátnejším obsahom.

Vnútnorá štruktúra Domu poľných strážcov je v kontrastnom vzťahu so svojím obalom a praktická náplň s výrazom domu ako celku. Ledoux sa hlavne vo svojich neskorších prácach posúval od tradičného konceptu jednoty smerom k dekompozícii. „V jeho hľadaní nových priestorových riešení sa Ledoux stal skutočným predchodcom dvadsiateho storočia.“<sup>23</sup> Jeho budovy sa javia ako vzájomne prestupujúce sa hmoty alebo ako asambláže nesúhlasných, kontrastných, disproporčných elementov. V prípade Domu poľných strážcov ide o akúsi disociáciu interiéru (obsahu) a exteriéru (obalu). Dom poľných strážcov, obývateľný dom, nie je monumentálny svojimi rozmermi ani praktickou náplňou. Prítom, ako som už spomenula, je otázne, či tu nie je zvolená forma a jej symbolický význam svojím použitím trivializovaná. V prípade Národného zhromaždenia to už otázne nie je. Monumentálny výraz geometrickej formy, podporený nafúknutím rozmerov, sa zdá byť priliehavejší k novej náplni budovy.

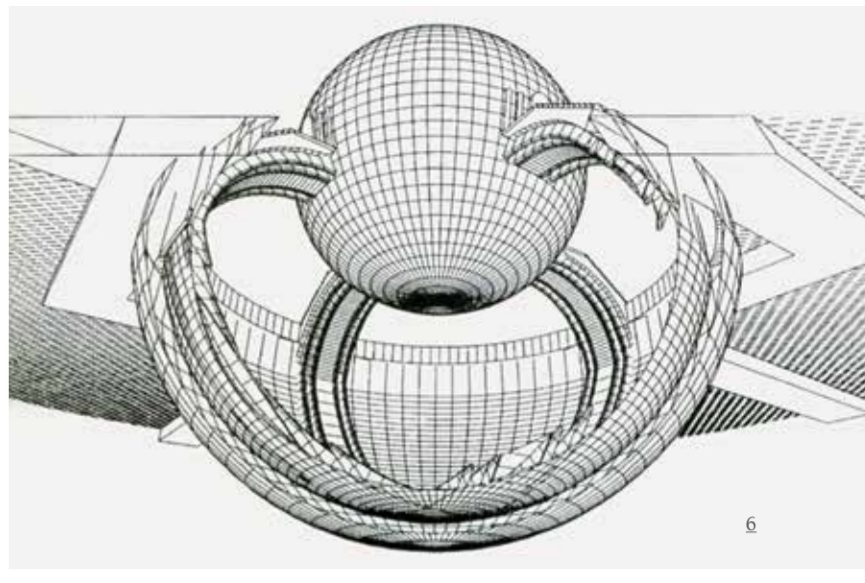
Národné zhromaždenie je aktom vyprázdnenia a opätovného naplnenia. Ukazuje Dom poľných strážcov ako formu významnú samu o sebe. Projekt Národného zhromaždenia si berie za svoj základ dom, ktorý predstavuje príklad spochybňovania tradície (alebo len zaužívaného spôsobu jej udržiavania) a nového hľadania výrazu. Tento dom, ktorý sa už sám ponúka ako súhrn častí, ďalej rozkladá, formalizuje a monumentalizuje, čím z neho vzniká forma. Týmto procesom, vyprázdnením a naplnením, sa forma Domu poľných strážcov stáva nositeľom kontinuity. Spôsobom schizofrenického prenášania tradície. Monumentom, ktorý môže časom nabráť významy, meniť významy, ale stále je monumentom – živým.

Neviem, čo je skutočným dôvodom pocty skupiny VAL tomuto architektovi. Popísala som časť toho, čo som videla. Pocta Ledouxovým projektom predstavuje aj ďalšie súvislosti – môže to byť kontext obdobia formovania sa občianskej spoločnosti, materializácia nových ideálov v návrhoch občianskych budov, filozofickejší a koncepcnejší pohľad na architektúru... Možno vzdanie pocty vzdávaniu sa rutiny.

1. VAL / Viera Mecková, Alex Mlynárčik, Ludovít Kupkovič: *Národné zhromaždenie Argillia, VAL*, 1980 – 1994. Foto: Ludovít Kupkovič

2., 4., 6. VAL / Viera Mecková, Alex Mlynárčik, Ludovít Kupkovič: *Maison des gardes agricoles, Claude-Nicolas Ledoux / Národné zhromaždenie Argillia, VAL*, 1980 – 1994.

3., 5. VAL / Viera Mecková, Alex Mlynárčik, Ludovít Kupkovič: *Maison des gardes agricoles, Claude-Nicolas Ledoux / Národné zhromaždenie Argillia, VAL*, pôdorys a rez, 1980 – 1994.



1. Výstava VAL – Cesty a aspekty zajtrajška sa konala v roku 1996 v Umeleckej besede v Bratislave, následne v roku 1997 v Galérii Klasík v Žiline. Bola to zároveň ich prvá výstava, na ktorej sa odprezentovalo všetkých osem projektov.
2. KUPKOVIČ, Ludovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex: *VAL Cesty a aspekty zajtrajška* (kat. výst.). Žilina : Expresprint, 1995, 159 s.
3. Teóriu prospektívnej architektúry definuje Michel Ragon v publikácii – RAGON, Michel. *O vivrons-nous demain*. Paris : Édition Robert Laffont, 1963. V Československu vyšiel následne aj český preklad – RAGON, Michel. *Kde budeme žiť zitra*. Praha : Mladá fronta, 1967. V roku 1965 vyšiel manifest skupiny GIAP (*Groupe International d'architecture prospective*), ktorej iniciátorom bol aj Michel Ragon. Koncom 70. rokov vydal publikáciu – „encyklopédiu“ prospektívnej architektúry, v ktorej sa objavuje už aj projekt skupiny VAL. – RAGON, M. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne. Prospective et futurologie*. Paris : Casterman, 1978.
4. BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava : Kalligram, 2011.
5. ŠTRAUSS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava : Pallas, vydavateľstvo SFVU, 1992.
6. KURACINOVÁ-JANČEKOVÁ, Viera: *Neokonštruktivizmus v slovenskom výtvarnom umení* (kat. výst.). Trnava : Galéria Jána Koniarka, 2000.
7. Tento termín používa Hrabušický vo svojom texte *Umenie fantastického odhmotnenia* v katalógu k výstave *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*, usporiadanej Slovenskou národnou galériou na prelome rokov 2002 a 2003 v Esterházyho paláci. Približuje ním špecifický charakter konceptuálneho umenia na Slovensku.
8. DULLA, Matúš – MORAVČIKOVÁ, Henrieta: *Architektúra Slovenska v 20. storočí*. Bratislava : Slovart, 2002.
9. Z osobnej korešpondencie s Tomášom Štrausom. List napísaný v Bratislave, 14. júla 1979. Korešpondencia bola publikovaná In: ŠTRAUSS, Tomáš. *Slovenský variant moderny*. Bratislava Pallas, vydavateľstvo SFVU, 1992, s. 197.
10. MLYNÁRČIK, Alex: *P. S. Zápisky z cesty A. M.* Samizdat, 2011, s. 197.
11. MLYNÁRČIK, Alex: *P. S. Zápisky z cesty A. M.*, s. 197.
12. KUPKOVIČ, Ludovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *VAL Cesty a aspekty zajtrajška* (kat. výst.). Žilina : Expresprint, 1995, s. 93.
13. KAUFMANN, Emil: Three revolutionary architects Boullée, Ledoux, and Lequeu. In: *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series – Volume 42, Part 3, s. 434.
14. KAUFMANN, Emil: Three revolutionary architects Boullée, Ledoux, and Lequeu, s. 479.
15. HRŮZA, Jiří: *Města utopistů*. Praha : Československý spisovatel, 1967.
16. HRŮZA, Jiří: *Města utopistů*, s. 47.
17. VON FALKENHAUSEN, Susanne: The Sphere Reading a gender metaphor in the architecture of modern culty of identity. In: *Art history: Journal of the Association of Art Historians* 2, 20 (jún 1997), s. 238 – 267, ISSN 0141-6790, s. 246.
18. HRŮZA, Jiří: *Města utopistů*, s. 68. „Jeho žák Jean Nicolas Sobre dovádá tento princip do krajnosti v návrhu Chrámu nesmrteľnosti jako monumentální zasedací síně uvitř přeseň koule, jejíž dokonalost zřejmě nechce narušit ani žádnou oporou, a proto ji kreslí jako plouvoucí na jezeře.“
19. COLLINS, George R.: The Visionary Tradition in Architecture. In: *Bulletin The Metropolitan Museum of Art*. Volume XXVI, Number 8, apríl 1968, s. 314.
20. Toise bola dĺžková miera vo Francúzsku pred Francúzskou revolúciou, 1 toise sa rovná približne 1,96 metra.
21. Palládiánske (benátske) dvere, motív, ktorý Ledoux variuje takmer vo všetkých svojich projektoch. „The transformation of the Palladian motif, too, have deep significance. Originally this motif meant the supremacy of the central portion, and the integration of all its parts; it was a true symbol of baroque order. Ledoux again and again deprived the motif of this meaning by various modifications.“ – KAUFMANN, Emil: Three revolutionary architects Boullée, Ledoux, and Lequeu. s. 530.
22. KRUFFT, Hanno-Walter: *Dejiny teórie architektúry. Od antiky po súčasnosť*, s. 176.
23. KAUFMANN, Emil: Three revolutionary architects Boullée, Ledoux, and Lequeu, s. 488. „In his search for new spatial solutions, Ledoux became the true precursor of the twentieth century. In ever varying attempts he wanted to present buildings as aggregates of interpenetrating masses; or as piles of stepped off units (motif of contrasted sizes); or as assemblage of incongruous elements (motif of contrasted shapes).“

Text vznikol ako súčasť výskumného projektu VEGA č.1 /0286/21- Inovácie v architektúre 20. storočia.



# O spoločenskom svedomí

## Lenka Kukurová

*Budova Reglerkirche v nemeckom meste Erfurt je imponantnou gotickou pamiatkou postavenou na prelome 12. a 13. storočia. Priestor, ktorý najskôr slúžil rádu augustiniánov, sa počas reformácie stal evanjelickým a za čias DDR bol miestom určeným pre cirkevnú hudbu. V súčasnosti stojí vedľa ulice nazvanej podľa Jurija Gagarina, spravuje ho evanjelická cirkev a často sa v ňom konajú ekumenické bohoslužby. Touto pohnutou históriou a rôznorodým charakterom je toto miesto veľmi blízke výstave Luba a Moniky Stacho, ktorá mapuje stav kresťanských chrámov a synagóg v rozličných slovenských mestách. Výstava s názvom Dva domy jedného pána sa v erfurtskom kostole konala počas leta 2021, fotografie boli nainštalované na stenách hlavnej lode chrámu. Výstava otvorila témy dávnej i nedávnej minulosti, tolerancie a spolunažívania náboženstiev a vzťahu ku kultúrnemu dedičstvu.*

Rozsiahly fotografický cyklus autorskej dvojice pochádza už z rokov 2008 až 2011. Je prezentovaný vo forme pendantov – dvojíc fotografií, ktoré sú vo vzájomnom dialógu. Práve táto forma posúva fotografický celok z roviny dokumentárnej do roviny konceptuálnej. Na jednej z dvojíc fotografií je vždy interiér kresťanského chrámu, na druhej je záber do vnútra synagógy, obe stavby pritom pochádzajú vždy z rovnakého slovenského mesta. Na prvý leťmý pohľad nie je význam hneď zrejмый, pretože zatiaľ čo kresťanské chrámy sú jednoznačne identifikovateľné, priestory synagóg majú veľmi rozličný ráz: niekedy je to zrekonštruovaný interiér, omnoho častejšie je však priestor zanedbaný alebo priamo prebudovaný na úplne iný účel, vrátane posilňovne, baru alebo skladu. Vzhľadom k času vzniku fotografií (pred jednou dekadou) je fotografický cyklus zachytením danej doby – jej spoločenského nastavenia a mentálnej atmosféry. Od doby vzniku fotografií bolo na Slovensku zrekonštruovaných alebo čiastočne opravených niekoľko synagóg, ktoré sú na vystavených snímkach ešte v zlom stave: napríklad v Lučenci, Stupave, Žiline či Senci.

Na začiatku 20. storočia bolo na Slovensku štandardom, že mestá mali okrem niekoľkých kresťanských chrámov rozličných vierovyznaní aj synagógu, prípadne i viaceré ortodoxných i neologických synagóg. Zatiaľ čo kresťanské chrámy prežili druhú svetovú vojnu a aj náboženstvu nenaklonenú totalitnú dobu, synagógy sa po vojne obnovy a pôvodnej funkcie nedočkali. Etnológ Peter Salner v texte k výstave konštatuje: „Pod vládou komunistickej strany zažili aj kresťanské kostoly ťažké časy, pretože ateistická komunistická ideológia potlačala všetky vierovyznania. Napriek prenasledovaniu však bola ich situácia menej beznádejná, zrejme aj kvôli počtu kresťanských veriacich.“<sup>1</sup> Salner v texte tiež hovorí o tom, že zatiaľ čo komunistická strana po skončení druhej svetovej vojny často preferovala využitie synagóg pre kultúrne účely, nestretávalo sa to vždy s otvorenosťou židovskej obce, ktorej náboženské predpisy nedovoľovali využitie svätostánku pre zábavu. Zo synagóg sa tak po vojne často stali sklady alebo sýpk. Komplexný súbor dôvodov a rozhodnutí v priebehu druhej polovice 20. storočia, pri ktorých hral nezanedbateľnú úlohu aj prežívajúci antisemitizmus, vyústil do stavu, keď ostalo po novembri 1989 na



Slovensku len minimum synagóg, ktoré boli ako také vôbec označované. Spomínam si na obdobie 90. rokov v mojom rodnom meste Košice, keď bol fakt, že košický Dom umenia je bývalou synagógou, informáciou, o ktorej sa zvyčajne mlčalo.

Túto atmosféru postsocialistickej doby veľmi výstižne zachytávajú fotografie Luba a Moniky Stacho. Obzvlášť paradoxne pôsobia dialógy dvojice fotografií, na ktorých je duchovný kresťanský priestor v kontraste s komerčným využitím bývalého židovského duchovného priestoru. Charakter 90. rokov pripomína záber do nevkusnej, vykachličkovej recepcie nočného klubu v Trnávke. Bývalá tvrdošínska synagóga sa dostala do rúk súkromných majiteľov, ktorí v nej vybudovali diskobar, kaviareň a herňu. V podstate beztriestne a svojvoľne prestavbami zničili hodnotnú stavbu. Nedávno pamiatkový úrad budove na žiadosť majiteľa zrušil štatút kultúrnej pamiatky. Tento prípad je pomerne typický pre porevolučnú dobu a ilustruje vtedajšie a dodnes prežívajúce mylné presvedčenie, že súkromný majetok a správa sú v zásade lepšie ako správa štátna a verejná. Absurdne pôsobí aj záber na posilňovňu v bývalej neologickej synagóge v Komárne, lezeckú stenu v Zlatých Moravciach, čínsku reštauráciu vo Zvolene či sklady tovaru v Huncovciach a v Prešove. Postsocialistický urbanizmus sa pritom podpísal aj na úpravách exteriérov budov, ktoré sú niekde dodnes pokryté reklamami. Pri prehliadke výstavy je možné pustiť sa do úvah, či by nebolo lepšie nezrekonštruované pamiatky zakonzervovať a počkať na zmenu doby, bohužiaľ s rizikom, že sa pamiatky lepších čias už nedožijú.

Témy vzťahu ku kultúrnemu dedičstvu, uchovávaná a vyprázdnenosti duchovných a kultúrnych hodnôt sú však len časťou výstavy. Ďalšia rovina je kontrastnejšia: stav židovských svätostánkov je v dvojiciach fotografií postavený do paralely so stavom kresťanských chrámov. Hoci ani kresťanské pamiatky nie sú v ideálnom stave, rozdiel je očividný. Obzvlášť viditeľné je to napríklad v Šaštíne-Strážach, kde davy veriacich a duchovných na katolíckej púti „korešpondujú“ s prázdny a zničeným interiérom synagógy. Tomuto kontrastnému významu nie je možné vyhnúť sa obzvlášť pri prezentácii v Nemecku, kde tvorí vyrovnanie sa s problematikou holokaustu jeden z pilierov spoločenskej diskusie. Pri prezentácii výstavy na Slovensku a v Českej republike konštatuje Lucia L. Fišerová: „Napriek tomu, že katolícke, pravoslávne a protestantské chrámy pôsobia na fotografiách plnšie, živšie, pozitívnejšie, projekt Dva domy jedného pána nemá mať konfrontačný charakter. Domnievam sa, že autorom išlo predovšetkým o poukázanie na spoločné korene židovsko-kresťanskej Európy, ako aj na spoločné riziká duchovnej devastácie.“<sup>2</sup> V brožúrach, ktoré vyšli k výstavám vo Frankfurte a v Erfurte, sa už väčšina textov od rozličných osobností dotýka témy holokaustu, vrátane textu slovenského honorárneho konzula pre Hesensko pána Imricha Donatha, ktorého rodina zažila holokaust na Slovensku.<sup>3</sup> Výstava je v tomto kontexte a umiestnením v evanjelickom kostole najmä výzvou k tolerancii súvisiacej s historickou pamäťou.

Lubo Stacho sa vo svojej tvorbe zaoberá problematikou židovstva a holokaustu už od polovice 90. rokov 20. storočia. Pozornosť vzbudila jeho výrazná výstava na túto tému s názvom Plátna spomienok a zabudnutia v roku 1997 v Synagóge – Centre súčasného umenia v Trnave. Záber z tejto výstavy je jednou z fotografií cyklu Dva domy jedného pána (pendant tvorí záber na adventistický krst v bazéne). V priestore synagógy Stacho rozvešal množstvo plátien na spôsob sušiacaj sa bielizne. Na niektorých plátnach boli vytlačené nezreteľné rozmazané portréty konkrétnych osôb, väčšina plátien však ostala bez potlače. Kurátorka Jana Geržová k významu výstavy hovorí: „Problém nereprezentovateľnosti holokaustu, pochybnosti o možnosti vizuálne vyjadriť hĺbku tejto tragédie sa v inštaláciách vytvorených pre trnavskú synagógu transformoval do špecifického



2 3

ikonografického motívu – tematizácie prázdna. Objavuje sa v podobe bielych plátien bez stopy, symbolizujúcich obeť holokaustu (L. Stacho)...“<sup>4</sup> Stachova výstava v trnavskej synagóge vychádzala z fotografického cyklu zameraného na ľudí, ktorí prežili holokaust na Slovensku. Jeho výskum bol realizovaný spolu s Nadáciou Milana Šimečku. Zatiaľ čo na výstave v Trnave boli portréty ľudí so zavretými očami ešte prezentované ako neostre a ťažko identifikovateľné, čo autor sľúbil portretovaným, neskôr niektorí z nich neanonymne súhlasili s vystupovaním v autorovom filme.<sup>5</sup> Okrem výstav v trnavskej synagóge sa v 90. rokoch konali aj výstavy v At Home Gallery v synagóge v Šamoríne. Tieto kultúrne aktivity už v tej dobe predznamovali v súčasnosti rozšírené využitie synagóg na kultúrne účely a určite prispeli, rovnako ako samotné výtvarné projekty, vrátane diel Luba Stacha, k postupnému odtabuizovaniu témy holokaustu na Slovensku.

Výstava Dva domy jedného pána sa svojím charakterom dotýka problémov doby nedávno minulej, no zahŕňa v sebe aj dejinný rozmer. Ten vo svojom texte k výstave zdôraznil erfurtský biskup Ulrich Neymeyer, ktorý sa vyjadril aj k historickým krivdám: „Že sú kresťania a židia označovaní ako súrodenci vo viere, má svoje hlboké opodstatnenie. Toto blízke príbuzenstvo bolo po mnoho storočí zo strany kresťanov zaznávané a zraňované. Kresťania židov diskriminovali, vylučovali ich zo spoločnosti, prenasledovali a zabíjali. Protiklad udržiavaných kostolov a zničených synagóg, ktoré zobrazuje výstava Dva domy jedného pána, pripomína aj túto skutočnosť. Táto tmavá stránka cirkevných dejín je pre mňa stále aktuálnou pripomienkou toho, kam môže dospieť antisemitizmus a anti-judaizmus. Preto považujem ako kresťan za svoju povinnosť zasiahnuť, ak sú prezentované antisemitské alebo antižidovské pozície – bez ohľadu na to, či tieto hlasy prichádzajú od kresťanov, alebo nekresťanov.“<sup>6</sup> Vypointovanie vzťahu k dejinám odkazom k súčasnosti a budúcnosti je hlasom, ktorý na Slovensku, obzvlášť v čase parazitovania kotlebovcov na kresťanských témach, zaznieva z cirkevných kruhov zatiaľ veľmi málo. Ostáva dúfať, že tento hlas zosilnie. Projekt Luba a Moniky Stacho vypovedá aj o aktuálnom stave nášho spoločenského svedomia a pozerá sa do budúcnosti.

- 1 SALNER, Peter: Wie verschieden doch die Häuser des einen Herrn sind. In: brožúra k výstave Zwei Häuser eines Herrn, Deutsches Kulturforum östliches Europa, 2021, druhé vydanie, s. 12, preklad citátu L. K.
- 2 Lucia L. Fišerová v knihe STACHO, Lubo: *Moja krajina*. Zlín : Kniha, 2011, citované z web stránky: <https://www.photorevue.com/archiv/2011/09>.
- 3 Životný príbeh pána Donatha spravovala organizácia Post Bellum, rozhovor vyšiel aj v Denniku N, uverejnené 21. 3. 2021: <https://dennikn.sk/2287917/pochadza-z-vyznamnej-zydovskej-rodiny-imrich-donath-sa-rozhodol-emigrovat-v-stephansdome-slovensko-zviditelnuje-vo-svete/>.
- 4 GERŽOVÁ, Jana: *Pamäť miesta*. Galéria Jána Koniaru v Trnave, Slovart, 2018, s. 13.
- 5 O svojich výtvarných projektoch s témou holokaustu sa autor rozprával s Janou Geržovou v rozhovore, ktorý vznikol pre webový portál Artdispečing: <https://www.artdispecing.sk/tv-channel/dialogy-s-vytvarnikmi/lubo-stacho-5-navrat-stratenych/>.
- 6 Erfurtský biskup Ulrich Neymeyer v brožúre k výstave Zwei Häuser eines Herrn, Deutsches Kultur forum östliches Europa, 2021, druhé vydanie, s. 3, preklad citátu L. K.

1. Lubo a Monika Stacho: *Prešov/Zmiešaný tovar v neologickej synagóge a grékokatolícky kostol sv. Jána Krstiteľa*, 2009 – 2011
2. Lubo a Monika Stacho: *Komárno/fitnesscentrum v neologickej synagóge a krst v evanjelickom kostole*, 2009 – 2011
3. Lubo a Monika Stacho: *Lučenec/neologická synagóga a rímskokatolícky kostol Navštívenia Panny Márie*, 2009 – 2011



1

## Fenomény v umení po koronakríze

# Zuzana Duchová

*Od vyhlásenia novej pandémie ubehlo vyše jeden a pol roka. Podľa viacerých správ z EÚ patrí kultúrny a kreatívny ekosystém medzi najviac postihnuté krízou COVID-19.*

*Kombinácia reštriktívnych hygienických pravidiel a hospodárskej recesie spôsobila okamžité poklesy výnosov a hotovostných tokov, ako aj zrýchlenie štrukturálnych zmien.*

*Usporiadavanie prezenčných výstav umenia sa v roku 2021 obnovilo, ide však o návrat do normálu, alebo úplne nový svet? Sme krehkí, kým rozsah našich problémov je obrovský a počet obetí pandémie stúpa.*

*Čo sa deje vo vizuálnom umení? Tak ako iné odvetvia sa zo všetkých síl snažia udržať rovnováhu.*

### Arteterapia pre všetkých

Ak máte príbeh, ktorý môžete povedať, môžete byť umelcom. Svet s koronou je veľmi nepredvídateľný. COVID-19 je novou, do značnej miery spoločnou globálnou skúsenosťou. Kým za „starého normálu“ bola väčšina ľudí presvedčená, že nie sú dostatočne zruční na to, aby vytvorili umelecké dielo, počas dlhých lockdownov objavili svoj skrytý talent v záplave nečakaného voľného času. Na tejto tvorbe ja azda viac ako výsledná kvalita a využitie v rámci sveta umenia zaujímavý moment cesty – tvorby. Ako odborníci na umenie by sme mali dokázať nazerať na tieto prúdy s určitou dávkou otvorenosti a ľudskej láskavosti. Umenie pomáha precítiť informácie a vysvetľovať ich inými spôsobmi. Azda sa tento lockdownový moment stretnutí s umeleckou tvorbou v čo najviac prípadoch pretaví do profesionálnej roviny, a to v zmysle tvorby, podpory a v porozumení umeniu.

Prezentovanie svojej viac či menej profesionálnej, prípadne vydarenej vizuálnej tvorby na internete priam explodovalo zo všetkých častí postihnutého sveta na jar roku 2020. Oblúbenými motívmi tejto tvorby sú najmä okolnosti života okolo nás. Reportážna kresba zachytáva prchavé momenty, rozomhli sa napríklad zobrazenia zdravotníkov na záchrannej misii. Hranice medzi umením a gýčom sú v tomto prípade veľmi individuálne a nemôžeme všetko automaticky zavrhnúť bez brania ohľadu na kontext. Je umenie privilégiom, alebo je brané ako niečo samozrejmé? Môžu ľudia žiť bez umenia? Pre mnohých ľudí je určitá umelecká alebo kreatívna činnosť nutnou „potravou“ pre zdravý život, podobne ako základné fyziologické potreby. Umenie pomáha vidieť svet v inom svetle, dokáže povznášať, navrhovať riešenia. Iba v individuálnej i globálnej úrovni.

Arteterapia je profesia v oblasti duševného zdravia, ktorá využíva aktívnu tvorbu umenia, tvorivý proces, aplikovanú psychologickú teóriu a skúsenosti s psychoterapeutickým vzťahom.<sup>1</sup> Arteterapeuti sú vyskolení v umení a terapii. Tvorba umenia a spracovanie emócií nám pomáhajú popisovať reakciu na pandémiu, ktorou môže byť aj trauma. Toto môže viesť k zlepšeniu duševného zdravia: pokiaľ sa problémami zaoberáme okamžite, neodkladáme ich nespracované na neskôr. Koronakríza priniesla zvýšený výskyt úzkosti a smútku. Schopnosť venovať sa umeniu podľa vyskolených arteterapeutov umožňuje klientom (ľuďom) vizualizovať emocionálne zážitky a umožniť iným stať sa ich svedkami. Keď sa stretávame s novými okolnosťami, potrebujeme si na ne vytvoriť nové reakcie. Proces „tvorby“ je jadrom tejto terapie. Pre mnohé osoby je ťažké nachádzať slová a verbalizovať svoje prežívanie, umelecký jazyk ich teda môže oslobodiť a vrátiť im kontrolu nad komplikovanými situáciami.

Pomocou terapie umením vieme urobiť zo strachu objekt, ktorý môže byť skúmaný a manipulovateľný. Táto globálna skúsenosť môže byť traumatickou v mnohých aspektoch, nemáme podklady na prácu v nových podmienkach, chýbajú zdroje, ľudia na celom svete zasiahli straty – či už blízkych osôb, spoločenského kontextu, skúseností, financií. Rozšírila sa nebyvalá úroveň stresu. Pôsobením masových médií otupievame, dehumanizácia nakazených na čísla štatistik desenzitivizuje zmysly. V rámci kolektívneho boja o prežitie sa často toleruje predtým spoločensky netolerovateľné. Umenie poskytuje holistickú perspektívu nazerania na svet a snaží sa svojou podstatou prekonávať zacyklené negatívne obrázky správania nevedúce k žiadaným riešeniam.

Globálna domáca karanténa, aká bola nariadená na jar 2020 v „západnom svete“, poukázala okrem možných psychologických ťažkostí vyplývajúcich z izolácie a narušeného rytmu sveta, na otázku kvality individuálneho bývania. Čo robí z domu domov? Možno je to aj prítomnosť umenia. Spolu s miliónmi ďalších obyvateľov svojich moderných a súčasných obydľí sme si kládli otázky o prevádzke našich dní a našich každodenných životov. Intenzita kontaktu s domovom poukazovala na pozitíva, ale aj negatíva. Množstvo videohovorov navodzovalo inú realitu a posúvalo úroveň súkromia do ďalších rovín. Karanténa z mnohých z nás urobila objaviteľov domovov.

### Umelci ľuďom

Začiatky pandémie COVID-19 sú rozhodne charakterizovateľné pozitívnejším prístupom, profesijnou aj ľudskou solidaritou, väčším entuziazmom a vierou v spolupatričnosť ľudí. Postupom času sa verejný diskurz do určitej miery otupil a témy sa menia. Mnoho umelcov organizovalo tiež v počiatkoch pandémie praktické dobročinné zbierky pre zdravotníctvo a podobne. Hudobníci a speváci organizovali koncerty v priamom prenose z domova, s cieľom zdieľať v týchto ťažkých časoch hudobnú radosť. Mnoho svetových múzeí sprístupnilo zbierky virtuálne. Dánsko-islandský umelec Olafur Eliasson patrí k svetovo uznávaným autorom, ktorí sa vyjadrujú k páličivým spoločenským problémom, ako je klimatická kríza. V časoch vypuknutia pandémie zdieľal ilustráciu, ktorú venoval priateľom a rodine, a širšej komunite. Obrázok nás povzbudzuje, aby sme sa naučili byť starostlivejší a boli prepojenejší so sebou navzájom a so svetom. (<https://www.designboom.com/art/olafur-eliasson-shares-message-of-hope-coronavirus-lockdown-03-30-2020/>)

Ako aktivita solidarity a podpory najmä našich vizuálnych umelcov vznikla aj skupina CoronART z iniciatívy umelkyne Ivany Šátekovej. Jej motto znie: „*Spravme z koronakarantény kreatívnu výzvu. Obrázky, fotografie, sochy, grafiky ... hocičo vytvorené počas karantény sem zaves, nech vytvoríme malú online galériu v tomto frustrujúcom období.*“ Zámerom bolo vytvoriť kreatívny priestor pre ľudí, ktorí môžu zdieľať s ostatnými, čo vytvorili počas koronakrízy. Skupina sa z užšieho okruhu napokon rozrástla na vyše 9 000 členov. Šáteková má ambíciu kurátorský výber z diel vzniknutých pre túto skupinu presunúť aj do galérií. Jej hlavnou obavou z toho, čo príde po korone, je ľudská povrchnosť. Pri administrovaní tejto experimentálnej online galérie sa stretla aj s negatívnymi reakciami a kolísavou kvalitou príspevkov. Vo svojich intímnych kresbách z tohto obdobia ironizuje konzumný spôsob života a podliehanie strachu bez štúdia naozaj overených odborných podkladov.

Za zmienku stojí online galéria na Instagrame Coronart Gallery, ktorá je podobne kurátorsky vedenou zbierkou vizuálnych príbehov k téme koronakrízy, má však väčšiu medzinárodnú základňu. Vizuálna kultúra okolo nás dostáva momentálne zabrať, nekonečné variácie kontextov rúšok, dezinfekčných prostriedkov a symbolov vírusov doslovne zaplavili verejný priestor. Je zarážajúce, aký široký zásah majú niektoré vizuálne mémy. ([https://instagram.com/coronart.gallery?utm\\_medium=copy\\_link](https://instagram.com/coronart.gallery?utm_medium=copy_link))

### Verejný priestor – ulica a internet

Okrem umelcov na voľnej nohe zasiahli nové opatrenia aj jednotlivé galérie. Zo všetkých síl sa rozbehli v ústrety novým možnostiam a nutnostiam práce s publikom. Pracovníci galérií a ich tvorivý potenciál rozhodne načreli na dná svojich možností. Keď umeniu chýba komunikačný a konfrontačný aspekt, chýba veľká zložka impaktu umenia, uznanie, porozumenie, stretnutie, súznenie. Radikálny prechod mnohých kultúrnych foriem do virtuálneho prostredia sa stal novou výzvou a položil aj celkom nové metodické otázky. V prostredí múzeí a galérií ide najmä o problém prezentácie umeleckého diela v originálnej verzus jeho (digitálna) kópia. Autenticita priameho zážitku diváka stojí proti nekonečnej virtuálnej ponuke projektov na internete. Pre múzeá a galérie je odvrátenou stranou tejto mince veľká konkurencia iných zbierok, nehovoriac o úzkosti bezradného diváka, ktorú môže vyvolávať množstvo dostupného umenia bez patričného kurátorského rámca. Kurátori sa tiež presunuli do online vysielania či prikročili k natáčaniu videí. Sériu videoprednášok o súčasnom umení odštartovala napríklad galéria DOT v Bratislave a mnohé ďalšie.

Výhodou sa ukázali výstavné priestory priamo susediace s aktívne využívaným verejným priestorom, výklady a veľké okná – LAB v Kunst-halle, Bohéma gallery. Aj formáty pôvodne zamýšľané dominantne na otvorený verejný priestor, ako Biela noc či Potulná galéria, dostali zabrať v konfrontácii s prísnymi hygienickými opatreniami. Aj outdoorový festi-



val Pohoda, ktorý dáva priestor vizuálnemu umeniu, sa konal v obmedzenej podobe. Vonku sa vírusy šíria ťažšie, ideálne to však nie je. O verejnom priestore v súvislosti s pandémiou píše aj známy dánsky urbanista Jan Gehl (pozri: <https://gehlpeople.com/>). Dánsko bolo jednou z prvých krajín, ktoré zaviedli tvrdý lockdown. Keďže na pandémiu nebola dostupná žiadna očkovacia látka ani liek (stav z jari 2020), fyzický priestor sa stal mechanizmom boja proti šíreniu vírusu a predchádzania jeho šíreniu. Spôsob, akým mestá využívajú verejnú sféru, sa stal tiež súčasťou odpovedí na pandémiu a súčasťou manažmentu pohybu a prevádzkových vzťahov obyvateľov. To môže mať okrem zrejmych vplyvov na zdravie aj ďalekosiahle sociálne a ekonomické dôsledky. Očkovanie a teplé počasie prinieslo určitú úľavu z izolácie, avšak návštevnosť kultúrnych podujatí je stále skôr rozpačitá.

Vrátiť sa vecí niekedy do pôvodného stavu? Spomeňme si, ako fungovala bezpečnosť letísk pred 11. septembrom. Táto kríza ukázala silu zmeny správania – či sú ľudia adaptabilní, alebo aký veľký vplyv môže mať adaptácia na našu spoločnosť – sociálny, environmentálny a, samozrejme, aj ekonomický. Pandémia ukázala, ako nerovnomerne je verejný priestor riešený v mnohých mestách, najmä v chudobných štvrtiach, kde je málo spoločných priestorov, ako sú zelené plochy, parky alebo detské ihriská. Kvalita bezprostredného okolia obydľí je dôležitá pre zníženie stresu, zlepšenie psychiky a pohodu. Kríza poukázala na nutnosť budovať dobré verejné priestory s dobrou dostupnosťou a údržbou. Aj pre stretávanie sa s umením.

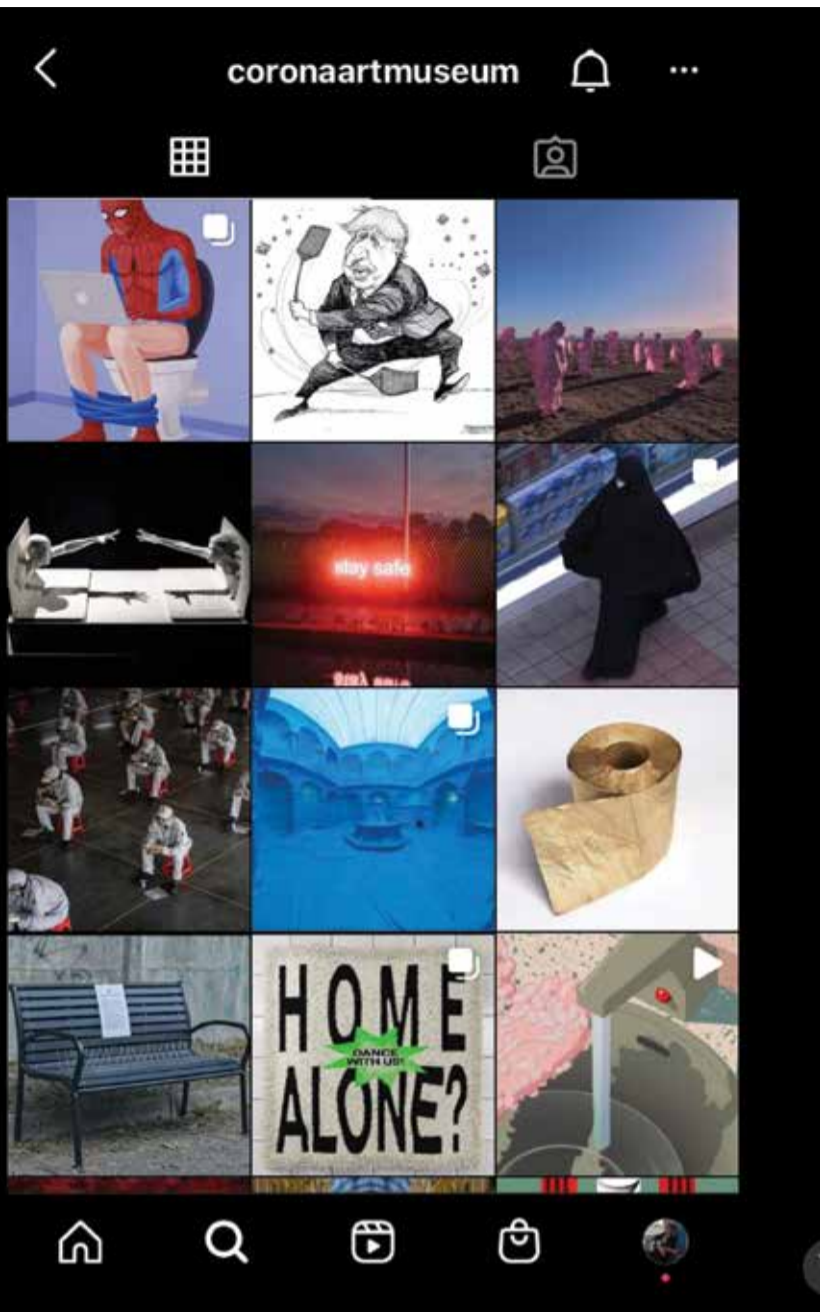
Ako si poradíme s preľudnenosťou a hygienou súčasných veľkomiest a slumov? Keď v 19. storočí prestaval Georges Eugène Haussmann centrum Paríža, boli zdemolované preplnené stredoveké štruktúry a nahradili ich veľké presvetlené triedy. Posledné desaťročia funguje aktívny diskurz o malých sociálnych bytoch a zmiešaných funkciách v štvrtiach. Možno nás aktuálna situácia s dlhodobým potenciálnym nebezpečím infekcie donúti opäť sa vyhýbať prílišnej hustote zastavanosti. Zladiť dlhodobé urbanistické plány s „konaním“ pandémie je novou výzvou posledných dní. Možno sa naučíme kultivovať a oceňovať to lokálne, aby sme sa potom opäť mohli naplno vydať do veľkého globálneho sveta.

Do verejného priestoru pozýva v lete 2021 aj Galéria umelcov Spiša s projektom U-points a rovnomenným vedeckým sympóziom. Prináša ucelený súpis sochárskych realizácií vo verejnom priestore na území regiónu Spiš s komplexnou fotodokumentáciou, spolu 87 sochárskych realizácií z okresov Gelnica, Kežmarok, Levoča, Poprad a Stará Ľubovňa. Územie regiónu Spiš skrýva „nevidené“, časom zabudnuté a v meniacom sa prostredí splyňajúce sochárske objekty, ktoré vznikali od 50. rokov 20. storočia až po súčasnosť. Tieto sochárske realizácie predstavujú zrkadlo doby a charakterizujú prístup spoločnosti k uplatňovaniu výtvarného umenia vo verejnom priestore. V kontexte dnešnej doby vzbudzujú viaceré otázky – napríklad: aké umenie ostane vo verejnom priestore po nás?

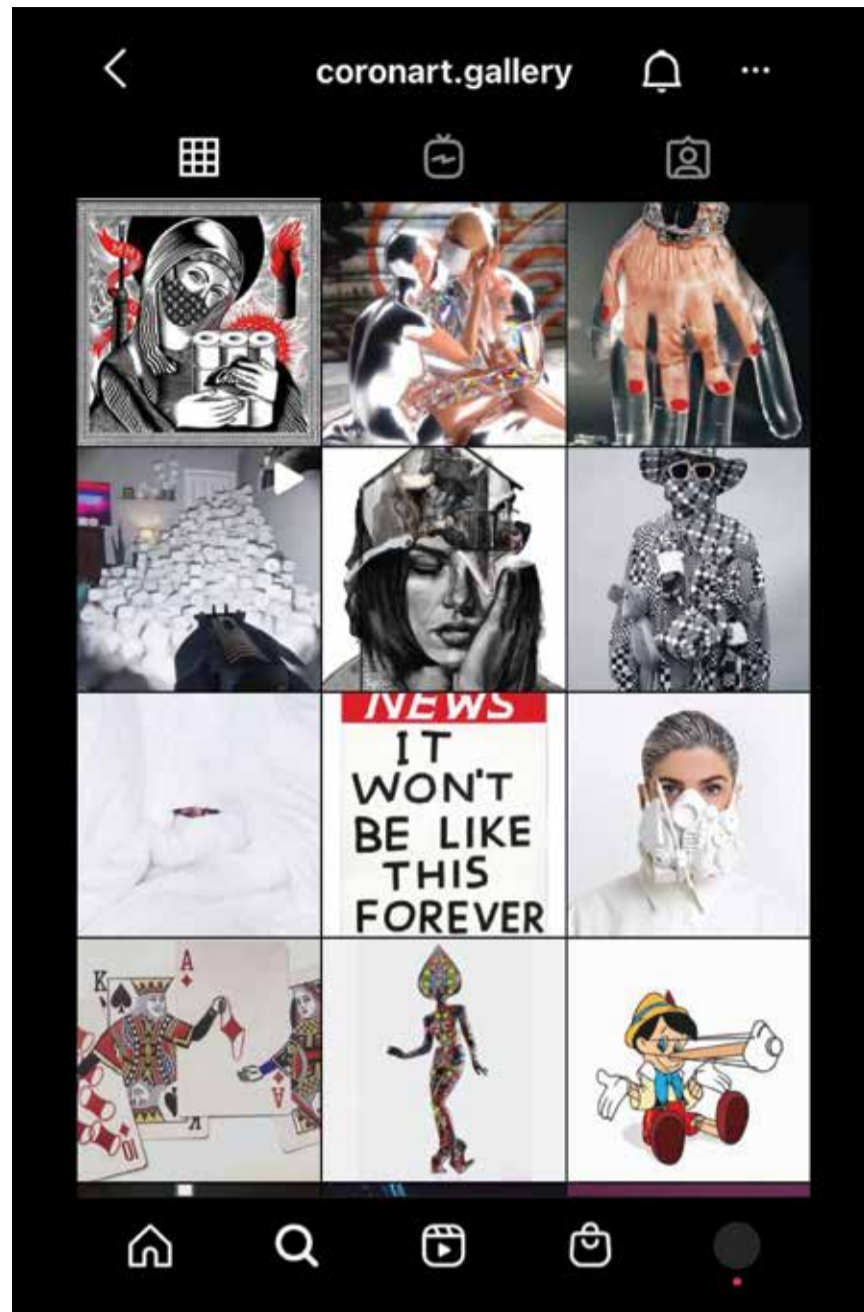
Sofistikovanejšou odpoveďou (aj) na pandemické opatrenia bol projekt kurátorky Ludmily Kasaj Poláčkovej v Nitrianskej galérii s názvom *Do prírody galérie?*. Ide o úvahu trošku (post/humánnu) o správaní, postavení, vnímaní jedinca (umelca/človeka). Návštevník galérie je konfrontovaný so stopami (metaforami) prírody prenesenej do galérie pomocou výtvarných artefaktov. Text ďalej vysvetľuje: „*Súčasnosť podrobuje náš vlastný egoizmu skúškam – sú skúšané vlastné limity našej fyzickej a psychickej imunity. V tomto období, hoci väčšina z nás reálne doteraz nezažila skutočne veľké živorenie (fyzické, psychické, citové či materiálne), sa učíme nové veci o sebe samých. Zisťujeme, že svet sa v istom smere zbláznil a my ako jeho súčasť s ním. Opäť raz zisťujeme o sebe, že sme naivní rojkovia, presvedčení o svojej sebastrednosti, žijúci vo vlastnej bublinke ilúzií a predstáv. Svet na zemi, ako ho spoznávame, je dotváraný našimi rôznymi sociálnymi bublinkami, ktoré na seba narážajú, praskajú, zanikajú, aby sa vytvorili nové. A my si myslíme, že sme ich univerzom, a príroda, ktorej sme súčasťou, sa tomu len prizerať, často ťahá za kratší koniec, lebo s ľudským egoizmom nebojuje, je to pod jej úroveň, keďže vie, že aj tak to vždy bude ona, ktorá má posledné slovo o osude človeka. Tak radi ju chceme pokoriť, zvíťaziť, hrdiť sa v nej, avšak ona je nezávislá, preto sa človek často utieka k prírode, láka ho jej nezávislosť od neho.*“ Výstava má aj svoju virtuálnu verziu.

### Výstavy, ktoré nikto nevidel

V roku 2020 vzniklo mnoho umeleckých podujatí s, pre, napriek aj kvôli COVID-19. Mali minimum živých divákov v osobnom kontakte, ich dôležitosť je však na mieste spomenúť aj pre scénu samotnú. Jednou z hodnôt umenia je prinášanie kvalitnej verejnej diskusie. Projekt 7×7 Sedem slobodných úvah o umení, kolektívne dielo kurátorov SNG, reaguje na rozmach online kultúry počas karanténnych opatrení pre pandémiu COVID-19. Digitálna stopa SNG bola pomerne markantná už aj pred ňou, rozšírenie online ponuky v nových podmienkach bolo pre pracovníkov teda prirodzené. Pôvodne formát zamýšľaný na doplnenie stálej ponuky fyzických výstav sa stal na pár týždňov ťažiskovým. Koncept výstavy sa stal značne flexibilným v inštitúcii, ktorej prevádzka sa „bežne“ diala za konzervatívnych okolností s vopred určeným dlhodobým plánom. Je to výstava, ktorá rozhodne posúva do popredia kurátorov. Neprináša nové diela, prináša nové pohľady. V jednotlivých výstavných miestnostiach majú návštevníci možnosť vidieť diela komentujúce rôzne témy či aspekty: Iba oči (Katarína Bajcurová), O zdravotníkoch medzi umelcami (Vladimíra Büngerová), O jedle v galérii (Katarína Chmelinová), Sedem grafických pohľadov na divadlo (Martin Čičo), Sedem (vz)rúšok o zložitých vzťahoch duše, tela a látky (Lucia G. Stach), Zlato & umenie (Dušan Buran), O uzdravujúcej sile prírody (Lucia Almášiová). Za priaznivých okolností



2 3



(pokračovanie zo str. 19)

je v pláne kolekcie priebežne meniť a výstavu aj takto prispôsobiť tekutej dynamike jej virtuálneho východiska.

Slovenská národná galéria zmenila v roku 2021 svoju dlhodobú stratégiu na akčnú improvizáciu. Národné galérie v Prahe bola nútená popasovať sa s výzvami umeleckej inštitucionálnej prevádzky pri prípravách medzinárodnej výstavy *Rembrandt: Portrét človeka*. Organizácia výpožičiek takýchto umeleckých diel je finančne a časovo náročný projekt. Národná galéria výstavu spolu s Wallraf-Richartzovým múzeom v Kolíne nad Rýnom pripravovala päť rokov. V Nemecku mala expozícia premiéru na jeseň 2019, na sklonku marca 2020 sa mala sťahovať do Prahy. Viac ako stovka exponátov však zostala za uzavretými hranicami, rovnako ako ďalšie diela, exkluzívne určené iba pre Prahu. Výstava bola presunutá na termín september 2020 – marec 2021. Čoskoro však musela byť pre opatrenia, ktoré sprevádzali druhú vlnu nákazy, 14. októbra uzavretá. Vzhľadom k zahraničným výpožičkám nebolo možné výstavu predĺžiť. Hodnotou za investované prostriedky mal byť kontakt divákov s originálmi.

Výstava *DESIGN IS NOW!* s podtitulom *Ludia sa stali návrhármi*. Dizajnéri zostali ľuďmi. Vytvorená v Slovenskom múzeu dizajnu jeho kurátormi a kurátorkami predstavovala práve spomínaný prierezový prístup a proaktívne inšpirácie. Dizajn vždy spájal ľudí z najrôznejších profesií, aby spoločne hľadali riešenia problémov, a spolu s kreatívnym sektorom významnou mierou prispel k zvládaniu pandémie choroby COVID-19, ktorej dôsledky sú pre samotných dizajnérov, dizajnérske štúdiá, firmy a výrobcov v mnohých prípadoch zničujúce. Pre mnohých ľudí sa mimoriadna situácia stala výzvou pre tvorbu, ktorej výsledok bránil rýchlemu šíreniu vírusu, pomáhal nám prekonať izoláciu alebo zachraňoval ľudské životy. Bolo to vďaka tomu, že prejavili veľkú mieru empatie, pracovnú flexibilitu a organizačnú samostatnosť. Ľudia sa stali návrhármi. Dizajnéri zostali ľuďmi. Výstava mapovala aktivity výtvarníkov, dizajnérov, dizajnérskych štúdií, vývojárov, škôl, výrobcov, ale aj neprofesionálov počas pandémie a v tematických okruhoch predstavovala najvýraznejšie fenomény skúšky ľudskosti a spolupatričnosti. Cieľom bolo zmierniť dôsledky krízy na oblasť dizajnu a zároveň hľadať cesty, ako môže dizajn pomôcť ostatným dôležitým súčasťam našej spoločnosti.

Lenka Kukurová pripravila pre Slovenský inštitút v Berlíne virtuálnu výstavu Slovenské výtvarné umenie v čase korony. Aj v dejinách výtvarné umenie často reagovalo na dôležité historické momenty a zachovalo sa ako akýsi záznam ťažkých časov. Predstavuje pokus o komplexnejšie zmapovanie ťažkej spoločenskej situácie prostredníctvom média maľby, kresby, fotografie či inštalácie a zaznamenáva pomerne širokú škálu aktívnych umelcov mladšej a strednej generácie. Pravdaže, za prítomnosti ironie a humoru, ktoré odporúčajú ako prvú pomoc aj psychológovia.

Najnovšiu tvorbu prezentovala Dorota Sadovská v Galérii mesta Bratislava na posunutej výstave na september 2020 s názvom *Common Nonsense*. Aj figurálnou maľbou ladenou do abstraktných kompozícií reagovala na páľčivé problémy sveta spôsobené aj pandemiou. Maľby *#StayHome 1* a *#StayHome 2* (2020) vznikli ako reakcia na pandémiu koronavírusu, ale ich obsah je oveľa širší. Nahromadené a poprepletané údy a časti tiel sú jemným humorom naznačeným príspevkom k znázorneniu preplneného životného priestoru, či už je to byt, v ktorom sú zavretí všetci rodinní príslušníci, alebo planéta. Ale v tejto preplnenosti často žijú ľudia osamotene. Výstava bola kvôli pandémie predĺžená, ale existuje z nej aj videoprehliadka.

Umenie obsahuje prvky, ktoré dokážu spoločnosti pomáhať v každej situácii – či už je to afinita k inováciám, psycho- a arteterapia, eventuálne jeho sociálny a komunikačný rozmer. Postkoronové dianie vo vizuálnom umení do značnej miery kopíruje dianie v celom okolitom svete, keďže kríza verejného zdravotníctva postihuje ľudí bez ohľadu na kultúrnu príslušnosť. Vo svete umenia sa môžeme stretnúť bez nutnosti eskalovať konflikty. Mnoho umelcov na celom svete sa stretlo v podobných reakciách, tvorivých postupoch. Je rovnako v poriadku nemusieť „covidartu“ venovať ani čiarku, pretože každá reakcia na traumu či krízu je legitímna.

1 CHOUDHRY, Rachna; KEANE, Clara: Art Therapy During A Mental Health Crisis: Coronavirus, Pandemic Impact Report. AMERICAN ART THERAPY ASSOCIATION MAY 2020 SURVEY.

1. Ivana Šáteková: *Bez názvu*, 2020
2. Screenshot Instagramového účtu coronaart.museum
3. Screenshot Instagramového účtu coronart.gallery