JAZDEC
PRINT NÁSTENKY O SÚČASNOM VÝTVARNOM DIANÍ

Obsah

1, 2, 3 > Ján Kralovič
Topografia hraníc telesnosti
1, 5 > Darina Šabová
Bioformy J. Rusňáka v Galérii Nedbalka
4 > Nina Vrbanová
Dve publikácie jednej autorky
8 > Lucia Zlochová
Petr Malina v GMB
9 > Simona Bérešová
Cinematic Scope
10 > Miro Procházka
Bezsenné noci profesora Matissa
11 > Sabina Jankovičová
Socha vo verejnom priestore (2. časť)
12 > Zuzana Duchová
Domček, domček, kto v tebe býva?

1 / 2013 > JANUÁR – FEBRUÁR – MAREC > ROČNÍK V. > 1.50 EUR

Ján Kralovič

Topografia hraníc telesnosti

Hranica predstavuje limit. Je miestom styčnej plochy medzi dvoma či viacerými oblasťami. Je miestom dotyku i odcudzenia. Môže byť škárou, medzipriestorom, ale aj územím nikoho. Hranica je reálnym vymedzením, ale aj metaforou eventualít, za ktorých je možné niečo uskutočniť, v ktorých je možné sa realizovať, alebo ktoré sú obmedzením našej vlastnej existencie.

Pojem „hranice" použitý v súvislosti s telom a telesnosťou nadobúda vyhrotenejší zmysel; začína sa nás totiž bytostne *dotýkať*. Približovanie sa k týmto „líniám prechodu" vždy súvisí s pocitom uvedomenia si zraniteľnosti, obmedzenosti fyzických možností, krehkosti vlastnej telesnej štruktúry a v konečnom dôsledku i vlastnej konečnosti (smrteľnosti). V týchto intenciách vymedzuje Alexandra Tamásová svoje chápanie termínu „hranice tela" vo svojej dizertačnej práci, ktorá sa stala teoretickým základom a východiskom k realizácií výstavy v Galérií Cypriána Majerníka.[1]

(pokračovanie na str. 2)

Darina Šabová

Bioformy J. Rusňáka v Galérii Nedbalka

Výstava s názvom *Bioformy* bola druhou v poradí, ktorú vo svojich priestoroch predstavila Galéria Nedbalka v Bratislave. Stana Filka (1937) – jedného z najvýznamnejších predstaviteľov konceptuálneho umenia na Slovensku – vystriedalo menej známe meno slovenského sochára Juraja Rusňáka (1938). Rozhodnutie kurátorky Kataríny Müllerovej predstaviť práve tohto umelca, ktorého tvorba vo verejnosti, ba dokonca ani v kruhoch mladšej generácie slovenských kunsthistorikov príliš nerezonuje, bolo krokom nanajvýš progresívnym a sympatickým.

(pokračovanie na str. 5)

Ján Kralovič

Topografia hraníc telesnosti

(dokončenie zo str. 1)

„...metafyzika môže do ľudských myslí preniknúť iba skrze kožu" (Antonín Artaud: Kruté divadlo – prvý manifest)

„Proces personalizácie systematicky odstránil všetko transcendentné a človeku ostáva iba čisto aktuálny a subjektívny život bez cieľa a bez zmyslu, v ktorom je vydaný napospas zvrátenému sebaokúzleniu" (Gilles Lipovetsky: Éra prázdnoty)

Je potrebné priznať, že pojem je pomerne komplikovaný, keďže v sebe zahŕňa rôzne formy limitovania a možnosti reflexie telesnosti. Štruktúra výstavy je na základe zmnožujúcich sa konotácií rozčlenená do štyroch okruhov „reprezentujúcich rôzne životné situácie, v ktorých sa telesnosť takýmto spôsobom manifestuje": *Umenie ako terapia, Umenie ako rituál, Umenie ako existenciálna úvaha, Hranice (v) každodennosti.*[2]

Vnútorná mnohovýznamovosť termínu „hranice tela" sa v nich diverzifikuje na podmnožiny, ktoré fungujú ako tematizácie charakteristických znakov (existenciálne) pociťovanej telesnosti. Jednotlivé sekcie výstavy nie sú vymedzené priestorom miestností, ale sú difúzne rozmiestnené v priestore galérie (čoho príčinou boli aj priestorové ne/možnosti). Práve v tomto systéme inštalácie sa najvýstižnejšie demonštrovala rozostrenosť „hraníc" významov diel, ktoré je vždy náročné zasadiť do vymedzených pojmov.[3] Alebo inak: rozmer diela je vždy širší ako priestor vymedzený významom jeho „nadpisu". Tento fakt si kurátorka výstavy nepochybne uvedomuje. Otázkou je, či by nebolo metodologicky vhodnejšie namiesto snahy dovysvetliť význam pojmu „hranice tela" na základe tematických okruhov, skôr detailnejšie preskúmať jednu z vybraných tém. A to spôsobom prezentovania jej rôznych významových nuáns a konotácií, ktoré v sebe vymedzené termíny – názvy okruhov nesú. Možno by potom kurátorka nebola nútená fragmentarizovať a výrazne selektovať vybrané diela a metóda by jej umožnila variabilné možnosti nazerania na užšie vyprofilovaný znak (alebo syndróm) telesnosti.

V systéme prezentovanom na výstave *Hranice tela* je citeľné východisko v už spomenutej dizertačnej práci. V nej kurátorka zasadzuje umelecké diela do obsiahleho teoretického kontextu a interpretačne ich zhodnocuje. V prípade výstavy (ktorej jednotlivé okruhy do značnej miery kopírujú tematické rozčlenenie textovej práce)[4] sú diela „vylúpnuté" z teoretického rámca a fungujú ako samonosné objekty. Výber diel, podmienený priestorovými možnosťami galérie, je vyselektovaný atraktívnym spôsobom. Diela udržujú diváka v permanentnej pozornosti vďaka ich schopnosti podnecovať vo vnímateľovi reflexiu, ktorá ho inšpiruje ku konfrontovaniu videného s vlastnou skúsenosťou resp. s vlastným prežívaním.[5] Atraktivitu vnímania výstavy mi však narúša jej parcelovanie. To, čo v dizertácii vyznieva ako žiadaná a potrebná reflexia teoretických stanovísk, na výstave pôsobí dojmom „ilustrácie" vopred vymedzeného rámca. V rámci použitej sekcie je dielo denotátom témy, ale svojím vlastným charakterom odkazuje aj k iným významom. Tomuto javu sa nedá zabrániť, možno ho však obmedziť tým, že sa zvolí opačný postup: z jasnejšie vymedzenej témy a vybraných diel sa následne pristupuje k analýze ich východísk, motivácií, ale aj symptomatických príznakov ich vzniku.

Ako problematický sa mi javí fakt, že v rámci jednej sekcie (napr.: Hranice /v/ každodennosti) sa stretávajú diela hravo reflektujúce „denníkové záznamy" vlastnej telesnosti (O. Laubert) a na druhej strane existenciálne ladená tematizácia marginálnych a deestetizovaných častí tela konzervovaných ako rekvizity (Ľ. Sajkalová). Zo zástupného príkladu vyplýva pocit, že kurátorka sa viac sústredila na tematické obsadenie diel ako na ich vnútornú významovú štruktúru, ktorá je aj v rámci jednotlivých sekcií často výrazne odlišná. Tá neraz pramení aj z odlišných východísk a generačných príslušností autorov, ktorá je v texte výstavy priznaná, avšak nevysvetlená, takže mám ako divák často problém určiť kritériá výberu diel ako aj výberu autorov.[6]

V súvislosti s kritikou metodológie výstavy a snahou vnímania vystavených diel sa odkrývajú a zviditeľňujú viaceré prvky, ktoré sa mi javia zaujímavé. V kontexte vybraných diel sa často exponuje *indexový* prvok telesnosti v jeho širšom význame selekcie, fragmentarizácie, sceľovania či rozrušovania významu telesnej časti ako synekdochy či metafory. Hoci žánrové, mediálne ani generačné rámce výstavy nie sú vymedzené (prečo?), zdá sa, že výrazný moment slovenského umenia od konca 70. rokov až po súčasnosť predstavuje motív reprezentovateľnosti tela v jeho neúplnosti, nestabilnosti, nedokonalosti, pominuteľnosti a prchavosti. Subjekt vystupuje ako časť širšieho celku sociálneho tela (Ľ. Durček: *Analytická štúdia vzťahov – Človek a jeho svet* /1979/, *Zábradlie* /1987/), prezentuje sa ako fragment odkazujúci ku krehkej telesnosti (P. Meluzin: *Aterom* /1987/, P. Fichta-Čierna: *Ošetrenie* /2004/), prenáša svoje znaky do fiktívneho (R. Bielik: *Autoportrét mŕtvoly* /2011/), ironického (P. Rónai: *Autoreverse* /1997-2007/), "idea-listicky" metaforického (J. Meliš: *Ideál* /1985-86/) symptomatického (P. Kalmus: *Denník hypochondra* /od. r. 2002/) alebo poetického (O. Laubert: *Z pupku* /1981/ D. Sadovská: *Parazity* /2009/) "autoportrétu".

Súčasťou reflektovania vlastného telesného prežívania sa stáva aj medicínsky diskurz, ktorý nazerá na telo znútra (P. Meluzin: *Aplikácia termografickej metódy na radikálne vyšetrenie karditídy* /1982/) alebo naopak obmedzuje naše vnímanie a kontakt s "vonkajším" svetom (P. Fichta-Čierna: *Transport* /2002/). Nevyhnutnosť konečnosti fyzického tela a úvaha nad touto existenciálnou „hranicou" je reflektovaná v širšom spektre diel (už spomínané autoportréty R. Bielika, R. Sikora: z cyklu *Antropický princíp* /1983-84/, Ľ. Stacho: *Muž a jeho smrť* /1979-80/, Peter Kalmus: *Smrť Kalmusa* /1997/ *Nekrofilov archív* /od r. 2007/ M. Kvetan: *Idoc death* /2005/). Telo vystupuje ako metafora času (J. Bartusz: *Holenie starého filozofa* /1996/), synonymum kolobehu života (R. Sikora: z cyklu: *>, *, +* /1980/) alebo ako súčasť širšieho prírodného celku (V. Oravec: *Splynutie* /2006/). Obmedzenie či zranenie tela ako prostriedok k hlbšiemu prežitku svojej prítomnosti (F. Jurkovič: *Take no. 1* /2006/, *Bez názvu* /2007/, Artprospekt P.O.P: *Daring* /1981/) alebo ako nástroja k zintenzívnenému vnímaniu skutočnosti (R. Fajnor: *XXXIII* /1999/) odkazuje k túžbe pocítiť horizont situácie, ktorej prekročením som schopný koncentrovanejšej sebaregulácie.

Výberová enumerácia diel zoskupených na výstave reprezentuje variabilné narábanie s motívom tela, oscilujúcim od opustenia telesného ekvilibria cez rozpad a roztrúsenie jeho častí (disekvilibrium), spätne k jeho sceľovaniu a legitimizovaniu „nového" subjektu. Telo umelca sa stáva platformou, cez ktorú môže divák detailnejšie porozumieť stavu spoločnosti a fungovaniu nadosobných mechanizmov.[7]

Telo vo viacerých dielach vystupuje ako asambláž (napr. P. Fichta – Čierna: *Ošetrenie* /2004/) a subjekt nadobúda skôr charakter sekvencie ako ustálenej, trvalej podoby (napr. Cyklus P. Rónaia *Autoreverse* /1997-2007/). Telo sa stáva predmetom „asubjektívnej reprezentácie"[8], fragment či jeho časť je znakom časti diverzifikovanej a premenlivej identity. Predovšetkým v dielach deväťdesiatych a nultých rokov sa plne reflektuje postmoderná „panika" z jednotného a uniformného subjektu. Telo sa už nebuduje na základe mechanizmu disciplíny ale, ako upozorňuje Zygmunt Bauman, výlučne na základe excesov a krajností, tlakov a protitlakov (príkladom môže byť tvorba F. Jurkoviča). Postmoderné telo je odberateľom intenzívneho prežívania, čerpajúceho z vonkajšieho sveta, je zberateľom zážitkov.[9]

So situáciou rozptylu a decentralizácie súvisí aj moment parcelácie tela do podoby zástupných fragmentov. Fragmentované telo sa objavuje vo všetkých umeleckohistorických obdobiach, ale ako upozorňuje Linda Nochlin, postmoderné, fragmentované telo slúži predovšetkým na podkopanie modernistickej racionality a formalistickej abstrakcie, na defetišizovanie ideálneho (ženského) tela. Nemožno ho už chápať ako objekt túžby, ale naopak ako miesto utrpenia, bolesti a smrti.[10] Práve v tomto význame sú reflektované viaceré vystavené diela, ktoré s fragmentovaným telom pracujú ako s odkazom na rozptýlenie sumárnej psychickej a fyzickej integrity. Časť zastupuje celok, subjekt reprezentuje objekt (dokonca niekedy je nemožné ich rozlíšenie), dochádza k aporetickému stavu komplikovane determinovaných väzieb.[11] Tento moment sa blíži k významu pojmu *abjekcie* definovaného Juliou Kristevou.[12] Kristeva pojem „abjekt" spája s pocitom odporného, pri stretnutí so sekrétmi opúšťajúcimi naše telo (telesné tekutiny, vlasy, nechty, exkrementy). Abjektné je telesné, ktoré je telom vylúčené, je niečím osobným, čo je vypudené ako nežiadúce. Slovami Kristevy: *„Konštrukcia ęnie jaę ako čohosi zavrhnutia hodného určuje hranice tela, ktoré sú zároveň prvými kontúrami subjektu".*[13] Nazdávam sa, že téma abjektu je prítomná vo viacerých vystavených prácach (Ľ. Sejkalová: *Neprítomné telo 1* /2004/, F. Jurkovič: *Take no.1* /2006/), v ktorých dochádza k motívu vylúčenia a rozkladu (rozpustenie vlastných chlpov, nechtov a vlasov v roztoku hydroxidu sodného), krvácania a dávenia (pokus skonzumovať nanuk vyrobený z vlastnej krvi), ale už nie za účelom zmierenia a očistenia (ako modernistického mýtu), ale skôr rozpustenia, deformácie, nevoľnosti. Autorský prístup evokuje pocit rezignácie a skepsy typický pre postmodernu, zatiaľ čo iné vybrané práce vychádzajú skôr z modernistickej paradigmy chápania telesnosti (antropický princíp R. Sikoru, telo a jeho začlenenie do sveta v prípade prác Ľ. Ďurčeka).

Ak mám zhrnúť doterajšie kritické pripomienky, zdá sa mi, že téma výstavy je pre priestory Galérie Cypriána Majerníka príliš široká a postačovala by koncentrovanejšia a užšie profilovaná téma, vychádzajúca zo selekcie imanentných významov diel. Významy sú často determinované ich formálnym stvárnením, ktoré v rámci výstavy vykazujú niektoré spoločné motívy: indexová znakovosť, fragmentarizácia, abjekcia alebo metonymický charakter diel. V rámci výstavy sú prezentované práce pomerne širokého časového rozpätia, z čoho pramení, že významy použitia tela a telesnosti v nich rôznym spôsobom kolidujú, dokonca sa v rámci výstavy vylučujú. To prirodzene svedčí o tom, že téza „hraníc telesnosti" je významovo nesmierne rozvetvená, ako i o tom, že samotný pojem hranice je termínom ambivalentným. Okrem v úvode naznačených významov je totiž hranica aj miestom oslobodenia sa od zväzkov a záväzkov. Je zónou „bez cla", miestom v ktorom nepatrím nikam. Práve v hraničnej situácií môžeme prežiť úplnú slobodu, ktorá nás podnieti k vydaniu sa v ústrety novým možnostiam.

Priznávam, že výstava *Hranice tela* vo mne podnecuje hlboko reflexívny pocit vztiahnutia videného k vlastnému prežívaniu limitov telesnosti. Je súborom rôzne pôsobiacich diel, ktoré ma vychyľujú zo zaužívaného prežívania k uvedomeniu si často skrytých, neexponovaných, nechcených podôb telesnosti, ktoré sú však súčasťou života. V tomto obnažení tém vidím najsilnejšiu výpoveď výstavy. Výpoveď ktorej rozumiem, napriek tomu, že v jej formulácií pociťujem viacero nejasností, nepresností a momentov „zajakávania".

Vybrané citáty v prológu recenzie vyjadrujú dve odlišné chápania telesnosti (modernistické a postmoderné), ktoré odkazujú k ich bipolarite: transcendentné a personálne, trpiace a exaltované, materiálne a metafyzické. Antagonistické významy sa na výstave stretávajú, približujú čím evokujú dojem konfrontácie a zároveň utvárajú "líniu" hranice. V tomto kontexte však vo mne stále rezonuje otázka, akými súradnicami je hranica vymedzená a čo presne určuje jej charakter.

Názov výstavy: Hranice tela
Autori: Artprospekt P.O.P., Juraj Bartusz, Robert Bielik, Pavína Fichta Čierna, Ľubomír Ďurček, Richard Fajnor, Filip Jurkovič, Peter Kalmus, Marek Kvetan, Otis Laubert, Juraj Meliš, Peter Meluzin, Viktor Oravec, Peter Rónai, Dorota Sadovská, Ľuba Sajkalová, Rudolf Sikora, Ľubo Stacho, Nina Šošková
Kurátorka: Alexandra Tamásová
Miesto: Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava
Trvanie: 23. 3. – 4. 5. 2013

1 V dizertačnej práci *Existenciálne hranice tela* vymedzuje Alexandra Tamásová chápanie pojmu nasledovne: *„Pokiaľ je s naším telom všetko v poriadku, teda sme vitálni, nič nás nebolí a nemáme žiadne zdravotné problémy, nijako zvlášť ho nepociťujeme, ani netematizujeme. Prostredníctvom tela sa vzťahujeme k svetu, realizujeme naše zámery a ciele. Môžeme povedať, že telo akosi nereflektovane stotožňujeme s naším vlastným Ja, teda sme telom.* ***Hraničnými telesnými situáciami*** *potom myslíme také, kedy sa tento ideálny „východiskový" stav naruší, a my sme zrazu nútení si svoje telo uvedomovať ako hranicu našich možností, ako objekt, o ktorého fungovanie sa musíme starať, a ktorý môže byť prekážkou medzi nami a svetom. (...) Telo sa vymyká spod kontroly, vzpiera sa našej vôli. Medzi takéto situácie patrí bolesť, choroba, starnutie, a napokon smrť ako ich možný najvzdialenejší následok, ako eventualita, ktorá stojí v pozadí takmer všetkých našich obáv spojených s telom. Ďalšiu polohu v rámci témy potom predstavujú diela, ktoré netematizujú situácie spojené priamo so smrteľnosťou, ale skôr s „banálnejšími", bežnými biologickými procesmi."* (In: TAMÁSOVÁ, A.: *Existenciálne hranice tela. Tematizácia hraničných telesných situácií v súčasnom výtvarnom mení.* Trnava: Filozofická fakulta 2012, s. 10-11) Na tomto mieste by som polemizoval, či k hraničným telesným situáciám je nutné priraďovať iba existenciálne formulované významové konotácie (navyše často stotožňované s negatívnym stavom a pocitom). K uvedomeniu si telesných limitov dochádza aj pri každodenných aktivitách, náročnej fyzickej činnosti, pracovnom či športovom výkone, sexuálnej aktivite a pod. Pociťovanie tela ako „obmedzenia", ako „neprekočiteľnej hranice medzi subjektom a svetom" sa zase objavuje v najrôznejších religiózne podmienených praktikách, ktoré potláčajú telesnosť v snahe zintenzívniť duchovné prežívanie (tie nemusia byť podmienené existenciálne ani nesúvisia s biologickými procesmi, sú skôr podmienené túžbou po náboženskej alebo mystickej skúsenosti).

2 Porov.: (-at-): Tlačová správa k výstave *Hranice tela.*

3 Napríklad rituál môže byť pre niekoho formou existenciálnej úvahy, rovnako ako sa môže stať terapiou či každodennou činnosťou. Táto téza nesúvisí s „podkopávaním" ani s ironizáciou kategórií, skôr smeruje k tomu, že každá z kategórií je natoľko „otvorená", že by jej reprezentovanie vyberanými výtvarnými dielami vydalo na rozsiahlu samostatnú výstavu.

4 Dizertačná práca je členená na štyri hlavné kapitoly: Umenie ako rituál, Umenie ako terapia, Umenie ako existenciálna úvaha a Umenie ako kritika a transgresia.

5 Takéto obecné zhodnotenie vystavených diel môže pôsobiť vágne, nekladiem si však za ciel venovať sa v recenzií detailnejšie interpretácií jednotlivých vystavených prác.

6 Na tomto mieste by sa možno žiadalo vymenovať autorov a diela, ktoré sa na výstave neobjavili (a mohli), čo nepovažujem za konštruktívne, keďže kritériá sú vždy subjektívne a v tomto prípade aj výrazne limitované možnosťami výstavnej plochy. Preto sa vo svojej recenzií zameriavam skôr na analýzu toho, čo na výstave bolo.

7 K tejto úvahe som inšpirovaný fenomenologickou filozofiou, ktorá prezentuje telesnosť ako moment situácie (J. Patočka), ako komunikačný priestor, či bod styku subjektu so svetom. Telo nás spája priamo so svetom, samotný svet je telesnosťou. Na základe tela vidím a som videný, vnímam a som vnímaný (M. Merleau-Ponty). Táto dualita predurčuje to, že moje telo pre druhého reprezentuje niečo iné, ako pre mňa. Moje telo sa dáva druhému ako znak, ktorého význam spoluvytváram, ale nie som jeho čistým denotátom.

8 Tento pojem používa Gilles Deleuze s Felixom Guattarim vo svojej analýze „tela bez orgánov" - tela desocializovaného, ktoré sa zbavuje individuality (ako jednoznačnej normy „moderny") a smeruje k anonymite. Porov.: DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: 28. *Listopad 1947 – Jak ze sebe udělat „Tělo bez orgánů".* In: *Tisíc plošin – Kapitalismus a schizofrenie II.* Praha: Hermann & synové 2010, s. 171n. K téme pozri aj: KOUBA, Petr: *Tělesnost a myšlení na pomezí individuálního bytí.* In: *Filosofický časopis.* roč. 56, 2008, č.5, s. 661-666.

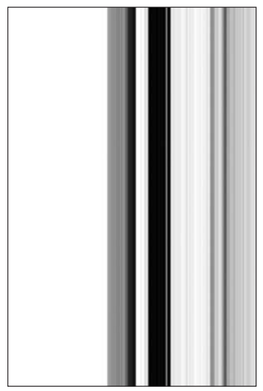
9 Porov: BAUMAN, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době.* Praha: Slon, 1995, s. 78.

10 Linda Nochlin sa vo svojej knihe *The Body in Pieces* zaoberá metaforickým významom telesného fragmentu od konca 18. storočia až po obdobie 90. rokov 20. storočia. Nochlin pripomína, že kým v modernizme sme fragmentované telo mohli chápať ako symptóm utopistickej túžby po plnosti, celistvosti, v období postmoderny sa stáva skôr znakom rozpadu komplexnej identity (umelca/diela) Porov: NOCHLIN, Linda: *The Body in Pieces.* London: Tames and Hudson 1994. K téme pozri aj: ORAVCOVÁ, Jana: *Ekonómie tela v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch.* Bratislava: VŠVU, Slovart, 2011, s. 126-127.

11 Termín „aporetické" preberám od Z. Baumana, ktorý ho odvodzuje od apórie a vysvetľuje ho ako bezradnosť, obtiažnosť, neschopnosť dospieť k riešeniu problému logickou úvahou.

12 Julia Kristeva v rozhovore s Charlesom Penwalderom pri príležitosti výstavy *Rites of Passages* o termíne abjekcie píše: *„V mojom použití termínu trvám na privátnom aspekte, naznačujúcom negáciu alebo absenciu: ab-ject, čo znamená, že nejde ani o subjekt, ani o objekt. Keď sa človek nachádza v stave abjekcie, hranice medzi objektom a subjektom nemôžu byť udržateľné. Inak povedané, autnómia alebo podstata subjektu je braná na vedomie, ohrozená." Rituály přechodu.* In: *Ateliér,* č. 20, 1995. s. 2.

13 Porovnaj citát z knihy J. Kristevy: *Pouvoirs de l' honneur, essai sur l'abjection.* In: ORAVCOVÁ, Jana: *Ekonómie tela v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch.* Bratislava: VŠVU, Slovart, 2011, s. 134.



< Filip Jurkovič: Bez názvu, 2007, fotodokumentácia performancie, c-print. Foto: archív autora

v< Pavlína Fichta Čierna: Ošetrenie, 2004, c-print Foto: archív autorky

v< Pohľad do inštalácie výstavy Hranice tela Foto: Daša Barteková

>v Marek Kvetan: IDOC Death, 2005, c-print Foto: archív autora

>v Viktor Oravec: Vyplynutie, 2013, fotodokumentácia performancie počas vernisáže. Foto: Daša Barteková

Nina Vrbanová

Dve publikácie jednej autorky alebo Mysl bez obrazu konečne zachytená

Malá nezávislá galéria OFF/FORMAT v Brne začala svoju činnosť v roku 2011 a jednou z prvých výstav, ktoré ponúkla, bola vydarená autorská výstava sochárky Pavly Scerankovej (*1980) s názvom *Zelené album* (január – február 2012)[1]. Bolo to len krátko po tom, čo sme v GCM v Bratislave uviedli rovnako jej samostatnú prezentáciu ako pilotnú v rámci cyklu výstav mladého umenia Project_Room s názvom *Nahlas* (december 2011 – január 2012)[2]. K sérii týchto výstav sme vtedy začali pripravovať edíciu odborných mini-katalógov vo forme nízko-nákladových skladačiek, ktoré spravidla obsahovali farebnú fotodokumentáciu doterajšej tvorby autora/autorky, teda nemapovali len nové – na aktuálnej výstave prezentované diela. Prinášali tiež spravidla vôbec prvý profilový odborný text kurátora/kurátorky o tvorbe autora/autorky, nakoľko vždy išlo o „samostatku" realizovanú v pomerne komornom priestore. Táto publikačná edícia sa nám osvedčila najmä vo vzťahu ku komunikácii často na prvý pohľad komplikovaného či „nepriehľadného" súčasného umenia, a zároveň ako prvotný zdroj ďalšej reflexie a kontextualizácie tvorby daných autorov/autoriek[3].

Ako kurátorka Scerankovej výstavy v GCM a zároveň autorka textu[4] som bola v tom čase prekvapená, že sa tejto úlohy – pripraviť jej prvý autorský katalóg spolu s prvým teoretickým či kunsthistorickým textom – dovtedy nikto neujal. Z ojedinelej povahy a kvality jej tvorby, relevantných ocenení, výstav a ohlasov bolo už vtedy evidentné, že skutočne je o čom písať, čo problematizovať a reflektovať. Sceranková v tom istom roku ukončila svoje doktorandské štúdium na AVU v Prahe prácou *Mysl bez obrazu*, ktorej praktický – výtvarný výstup neskôr v roku 2012 predstavila na výstave *Chybějící kapitola* v Drdova Gallery v Prahe (september – október 2012)[5]. Autorka aktuálne vystavuje v prestížnom priestore druhého poschodia Staromestskej radnice GHMP v Prahe pod názvom *Žena na Měsíci* (marec – máj 2013)[6], kde prezentuje najnovšie a opäť veľmi vydarené, inovatívne (prevažne) sochárske diela[7]. A práve spolu s touto výstavou v marci 2013 jej vychádzajú hneď dve publikácie naraz – pomerne objemný autorský katalóg[8] a v rovnakom formáte o čosi útlejšia dizertačná práca[9]. Oba tituly vydala v spolupráci brnenská galéria OFF/FORMAT ako vôbec prvé v rámci svojej ediačnej činnosti.

Autorský katalóg je koncipovaný klasicky chronologicky, pričom detailne mapuje Scerankovej tvorbu za uplynulé desaťročie, vrátane ešte študentských prác od roku 2000 po záver roka 2012. Predstavuje teda de facto revíziu jej umeleckej dráhy počas nultých rokov – od samého začiatku po súčasnosť. Na takmer sto stranách farebnej obrazovej dokumentácie prináša prehľad jednotlivými formálnymi a výrazovými polohami, témami a ich premenami v kontexte tvorby autorky. Z koncepčného hľadiska sa katalóg celkom dobre vyrovnáva aj s náročnosťou efektne reprodukovať tie diela, ktoré sa „dejú" v čase a priestore alebo v konfrontácii s telom, telesnou akciou. Reprodukcie autorka dopĺňa o krátke statementy, ktoré slúžia na bližšie objasnenie témy alebo motivácie (inšpirácie), prípadne kontextu diel. Ďalším, pomerne netradičným prvkom publikácie je zaradenie niekoľkých prípravných skíc či štúdií technického riešenia a „fungovania" diel, ktoré rozširujú ich vnímanie za úroveň videného – finálneho diela, a to predovšetkým smerom k mysleniu autorky s jednoznačným podčiarknutím jeho konceptuálneho rámca. Nič zásadné tu z hľadiska dokumentácie nechýba a zároveň nie je ani nadbytočné (variácie a pod.). Ako jeden z bibliografických štandardov publikácií tohto typu však chýba súpis zastúpenia diel autorky vo verejných a súkromných zbierkach.

Autorom pilotného a zároveň jediného teoretického textu v katalógu, veľmi trefne a atraktívne nazvaného *Pavla Sceranková – Křehká telekinetička*, je rovnako najmä v Brne pôsobiaci historik umenia a kurátor Jan Zálešák (*1979). Jeho pohľad na Scerankovej tvorbu okrem štandardnej kunsthistorickej panorámy prináša niekoľko zaujímavých a v kontexte predchádzajúcich reflexií nových postrehov, a to napr. úvahu o fenoméne krehkosti ako odrazu určitej neistoty či instability v tvorbe autorky, o animovaných objektoch a princípe telekinetizmu ako latentnej vlastnosti Scerankovej diel: *„...jsou to především samotná díla Pavly Sceranková, která jsou nadána telekinezí. Nějakou záhadnou silou k sobě přitahují těla. Pohybují s nimi tak, aby odkryla svůj jednoduchý mechanický program."*[10] Okrem toho možno spomenúť aj diferenciáciu tvorby autorky podľa jej orientácie na Východ (osobné, regionálne) a na Západ (univerzálne), alebo časť o charakteristickom prvku chýbania, absencie alebo skrátka neprítomnosti (niečoho). Nebýva zvykom, že súbežne v čase vytvorí akýsi teoretický pendant k takémuto typu textu samotný autor/autorka. Rovnako nebýva zvykom – aspoň nie na Slovensku – knižne publikovať teoretické dizertačné práce umelcov/umelkýň.

Scerankovej text *Mysl bez obrazu* je však kultivovaný a v zmysle hĺbkového ponoru do vlastnej tvorby, ako aj jej teoretickej reflexie a recepcie obohacujúci. Osveľuje najmä autorkine zámery a postupy tvorby do roku 2011, a to dominantne cez fenomény ľudského vnímania, pohľadu, zachytávania a (re)konštruovania obrazu v individuálnej pamäti a pod. Paradoxne táto práca zdôrazňuje ešte jeden, doteraz opomínaný rys jej tvorby, a to istú vedeckosť, fascináciu resp. sústredenosť na oblasť exaktných vied, teda v jej prípade latentné či implicitné (na pohľad nie zjavné) zameranie na radikálne iný typ poznania a uchopovania sveta, než špecificky prináša vizuálne umenie. Scerankovej aktuálna výstava v GHMP v Prahe to vo svojej celistvosti sprítomňuje evidentnejšie. Centrálnym motívom sa tu stáva vesmír, galaxia a možnosti jej poznania. Nemyslím, že sa tento text vo vzťahu k minulej či budúcej tvorbe Pavly Scerankovej stane „povinným čítaním", ale je v tomto kontexte každopádne zmysluplným a obzor rozširujúcim počinom. Tvorba autorky totiž, na rozdiel od umenia, ktoré sa bez podobných metatextov či manifestov nezaobíde, je samonosná, funguje a komunikuje do veľkej miery bezprostredne.

1 Viac na webovej stránke galérie: www.offformat.cz.
2 Pozri bližšie: VRBANOVÁ, Nina: *Nahlas – Pavla Sceranková*. In: Ročenka Galérie Cypriána Majerníka 2011. Bratislava: Galéria Cypriána Majerníka, 2011, s. 58 – 61. ISBN 978-80-970548-2-3.
3 Nateraz k nim patria Pavla Sceranková (text Nina Vrbanová), Eja Devečková (text Nina Vrbanová), Filip Jurković (text Alexandra Tamásová), Jaroslav Kyša (text Michal Stolárik), Lucia Stráňaiová (text Barbora Geržová) a Matej Vakula (text Mira Sikorová-Putišová).
4 Pozri bližšie: VRBANOVÁ, Nina: *Pavla Sceranková – Nahlas*. Bratislava: Galéria Cypriána Majerníka, 2011, 6 s. ISBN 978-80-970548-3-0.
5 Viac na: www.drdovagallery.com.
6 Viac na: www.ghmp.cz.
7 Pozri recenziu výstavy: VRBANOVÁ, Nina: *Sceranková na Mesiaci*. In: Ateliér – štrnáctideník současného výtvarného umění, č. 8/2013, s. 1. ISSN 1210-5236.
8 Pozri bližšie: ZÁLEŠÁK, Jan – SCERANKOVÁ, Pavla: *Pavla Sceranková*. Brno: OFF/FORMAT a Dexon Art, 2012, 107 s. ISBN 978-80-904271-4-3.
9 Pozri bližšie: SCERANKOVÁ, Pavla: *Mysl bez obrazu*. Brno: OFF/FORMAT a Dexon Art, 2012, 59 s. ISBN 978-80-904271-5-0.
10 ZÁLEŠÁK – SCERANKOVÁ, 2012, s. 6.

^ Pavla Sceranková: Mysl bez obrazu, 2012
Uvedené na výstave *Chybějící kapitola* v Drdova Gallery v Prahe
Foto: archív autorky

^ < Pavla Sceranková: Planetární soustava, 2013
Uvedené na výstave *Žena na Měsíci* v GHMP v Prahe
Foto: archív autorky

v Autorský katalóg a dizertačná práca Pavly Scerankovej
Foto: Nina Vrbanová

Darina Šabová

Bioformy Juraja Rusňáka v Galérii Nedbalka

Galéria Nedbalka – rovnako ako v prípade Stana Filka – vydala k výstave Juraja Rusňáka sprievodný katalóg.[1] Text kurátorky Kataríny Müllerovej, poctivo zozbieraná relevantná literatúra, spájajúca sa so životom a tvorbou umelca, ako aj bohatý obrazový materiál predstavujú pre vedu o výtvarnom umení na Slovensku dôležitý prínos v osveľovaní jej nedostatočne prebádaných miest. Publikácia, ako aj samotná výstava sa však stali veľkým zadosťučinením najmä pre osobu Juraja Rusňáka, ktorý držiac sa sochárstva v klasickom zmysle slova, ostával po celý život trvalo v úzadí.

Výstava mapovala vývoj Rusňákovej sochárskej tvorby od šesťdesiatych po osemdesiate roky 20. storočia. Prostredníctvom desiatok sadrových, bronzových a epoxidových sôch bolo možné sledovať postupný prerod sochárovho narábania s hmotou, a to od abstraktných organických skulptúr (bioforiem) šesťdesiatych rokov, ktorých základnými stavebnými prvkami sú špirála, bunka a vlnovka, až po ich zložitejšie variácie tvoriace abstrahované figurálne plastiky rokov osemdesiatych. Pre komorné súsošia, charakteristické veľkou skulpturálnou hodnotou a silou, sa ich mierka v tomto prípade stáva irelevantnou.

Popri sochárskych dielach sa Juraj Rusňák na výstave predstavil aj ako kresliar. Prezentované kresby a grafiky dokumentovali umelcovo premýšľanie a narábanie s abstrahovanými figurálnymi a organickými tvarmi. V nich najskôr do detailu rozvíjal idey, ktoré neskôr so záujmom a obdivom zhmotňoval do svojich sochárskych prác. Rusňákovu tvorbu možno definovať ako ucelenú, pričom každé dielo a každá forma zvlášť má špecifický výrazový charakter a hodnotu. Dá sa hovoriť o hlbokom účinku, vytvorenom najmä rozmanitosťou v jednote.

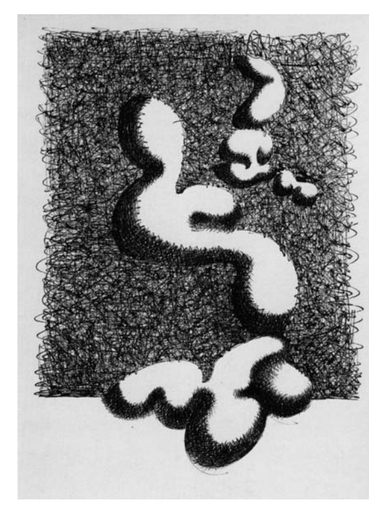
Okrem definovania Rusňákových inšpiračných zdrojov, prameniacich z diel Constantina Brancusiho, Hansa Arpa, Henryho Moora a iných podobne tvoriacich avantgardných sochárov prvej polovice 20. storočia, o ktoré sa pokúsil v katalógu k nerealizovanej Rusňákovej výstave v Galérii Cypriána Majerníka Jozef Macko[2], sám Juraj Rusňák považuje za svoju trvalú inšpiráciu antické grécke sochárstvo.

Umelcovo čerpanie a pretavovanie antických ideí do svojej tvorby možno pripodobniť procesu *rituálu*[3], v ktorom sa originálu či pôvodnému aktu priznáva mimoriadne dôležité, privilegované postavenie a čo najvierohodnejšie sa opakujú dôležité aspekty primárneho úkonu. Tvorba Juraja Rusňáka však nie je založená na formálnej podobnosti či totožnom kopírovaní antických sochárskych diel. Antika sa pre neho stala základom, ktorý neponíma ako obraz niečoho, čo napodobuje, ale sama o sebe mu slúži ako vzor. Uplatňovanie antickej idey v jeho tvorbe nepredstavuje obmedzenie umeleckej tvorivosti, ale nasledovanie osobného ideálu. Sochárske diela Juraja Rusňáka sú spodobením antických sôch, aj keď s nimi nemajú žiadnu očividnú spojitosť. Transformácia antických foriem na abstraktné organické bioformy robí jeho umenie klasifikovateľným, pomenovateľným a tým pádom jedinečným. Vedome prijal kvality antického sochárstva ako symbolu večného umenia a vzdal mu česť tým, že ho prirovnal k biomorfným tvarom svojich sôch.

Aj veľká inšpirácia sa bez tvorivého vkladu, ktorý by ju obohatil, môže ľahko stať banálnou. V tvorbe Juraja Rusňáka však vznikla nová kvalita, ktorá aj dnes predstavuje možnosť, ako sa dá originálnym spôsobom znovu oživiť trvalá idea sochárstva.

1 MÜLLEROVÁ, Katarína: *Juraj Rusňák – Bioformy*. [Kat. výst.] Bratislava: Galéria Nedbalka, 2013.
2 RUSŇÁK, Juraj – MACKO, Jozef – CIVOVARNÍKOVÁ, Jana – VEJMOVSKÝ, Alex – JORODA, Juraj: *Juraj Rusňák*. [Kat. výst.] Bratislava: Spolok výtvarníkov Slovenska, 1998.
3 Pojem *rituál* je prevzatý z: JORMAKKA, KARI: *Geschichte der Architekturtheorie*. Wien: Edition Selene, 2003. (V tomto prípade autor prisudzoval rituálne vlastnosti rímskej antickej architektúre.)

Názov výstavy: Bioformy
Autor: Juraj Rusňák
Kurátorka: Katarína Müllerová
Miesto: Galéria Nedbalka, Bratislava
Trvanie: 9. 1. – 17. 3. 2013



^ < (vľavo) Juraj Rusňák: Torzo, 1965, sadra, v. 60 cm
(vpravo) Juraj Rusňák: Bioforma II, 1970, epoxid, v. 19 cm
Foto: Peter Paško

< < Juraj Rusňák: Meditácia, 1983, sadra, v. 35 cm
Foto: Peter Paško

< Juraj Rusňák: Z cyklu Život vyplňa priestor, 1967, tuš, 29,5 x 20,9 cm. Foto: Peter Paško

v Juraj Rusňák: Dôverná blízkosť, 1985, epoxid, v. 40 cm
Foto: Peter Paško

— XLVI. AICA
— INTERNATIONAL
— CONGRESS
- SLOVAKIA
- KOŠICE, BRATISLAVA
— 24.-27. SEPTEMBER 2013

— WHITE PLACES
— BLACK HOLES

- PRE-CONGRESS
- DEADLINE TO ENROLL
- 1. JUNE 2013

- PARTNERS
- AICA - INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS
- THE MINISTRY OF CULTURE OF THE SLOVAK REPUBLIC
- KOŠICE 2013 - EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE

- NEW SYNAGOGUE
- EGOV SYSTEM
— SPACE GALLERY
- CYPRIÁN MAJERNÍK GALLERY

- MEDIA PARTNERS
- FLASH ART CZECH & SLOVAK EDITION
- PROFIL
- RIDER
- ARTDISPECING.SK

— MORE INFO
— WWW.AICA.SK

Lucia Zlochová

Petr Malina v GMB

Výstava českého maliara Petra Malinu v Galérii mesta Bratislavy predstavuje výber z autorových diel z rokov 2010 – 2013. Princíp tvorby sa odvíja od fotograficky zaznamenávanej každodennej skutočnosti, na základe ktorej autor realizuje finálne diela. Vzniknuté momentky slúžia ako skice. Autor, ktorý bol voči fotografii pôvodne skeptický, sa k tomuto postupu dopracoval vďaka svojej túžbe po väčšej realistickosti.[1] No aj napriek tomu je pochopiteľná istá strnulosť či statickosť výjavov a postáv pôsobiacich dojmom zamrznutia v čase, žijúcich osamelo vo vlastných svetoch, akoby sa ich ten okolitý vôbec netýkal. Navzdory týmto charakteristikám je však v dielach prítomná istá črta narácie, spôsobená zaznamenávaním postáv v situáciách vykazujúcich aktivitu. Malinu zaujíma plynutie času v mestskom prostredí a inšpiráciu čerpá predovšetkým z okolitého sveta.[2]

Autor volí pomerne redukovanú farebnosť a zjednodušenú štylizáciu, nasledujúc svoje priznané vzory Alexa Katza, Edwarda Hoppera a Luca Tuymansa. Na plátne vytvára hladké jednoliate plochy, pôsobiace občas až geometrickým dojmom s častým využitím svojej obľúbenej modrej. Farba tu celkovo zohráva dôležitú úlohu a aj prostredníctvom nej sa snaží zachytávať vnútorné napätie a atmosféru chvíle či miesta.[3] Tieňovanie je takisto redukované len na pár základných ťahov štetcom a aj prostredníctvom neho autor priznáva dvojrozmernosť svojho média, ktorú sa ani nijakým zásadným spôsobom nesnaží potláčať, potvrdzujúc tak Greenbergovu tézu o plošnosti, ktorá je vlastná len maľbe a zjavuje jej jedinečnosť v kontexte ostatných umení. Architektúra, napriek tomu, že je výsostne umením odohrávajúcim sa v trojrozmernom svete, tu paradoxne umocňuje plošný dojem. Okrem toho tiež zohráva významnú úlohu na ploche obrazu, pretože člení jeho priestor. V niektorých momentoch príbuzná pop-artovo jasným a hladkým farebným plochám, pôsobí Malinova maľba mierne schematicky.

Tejto výstave dominujú dve základné témy. Na jednej strane sú to diela zobrazujúce každodenný život postáv, nesúcich znaky súčasnej módy a životného štýlu, čo z Malinu robí *„maliara moderného života"* v Baudelairovskom zmysle. Ide tu o schopnosť zachytiť každodennosť v jej autentickej atmosfére, s charakteristickými prvkami doby a „zakonzervovať" ju tak aj pre budúcnosť. Druhou nosnou témou je séria diel londýnskych domov s príznačnými názvami *London House I. – V.*. Máme tu pred sebou výseky architektúry z nezvyčajných pohľadov. Ide o rôzne varianty, pravdepodobne pohľady z okna, nesúceho okrem homogénnych stavebných prvkov londýnskych budov aj určité zvýznamnenie týchto námetov a nie celkom bežných pohľadov. Je tu vyzdvihnutá dôležitosť mestskej architektúry, ktorú si väčšinou ani neuvedomujeme.

Z hľadiska percepcie od nás autor nežiada prebudenie obrazotvornosti v zmysle, v akom o nej píše napríklad Paul Virilio vo svojej eseji *Stroj videnia: „Divák, podnietený umelcom sledovať vývoj nejakého úkonu na zobrazenej postave, po nej prebieha pohľadom a získava tak ilúziu uskutočňovaného pohybu. Táto ilúzia sa však nevytvára mechanicky, ako sa to deje v prípade rozhýbania momentiek v chronofotografickom prístroji, vďaka perzistencii sietnice – schopnosti divákovho oka zadržať svetelné stimuly, ale prirodzene, rozhýbaním vlastného pohľadu."*[4] Malina totiž na svojich plátnach nevytvára nový svet – novú realitu. Skôr reprodukuje tú existujúcu a to za pomoci už spomínaného technického mediátora – oka fotoaparátu a ním zostrojených momentiek. Tento prístup plne zodpovedá našej prítomnosti, v ktorej sme neustále obklopení technickými obrazmi podobného charakteru. Mohla by sa nám ponúkať paralela s reklamným priemyslom, ktorý využíva podobné stratégie – plošnosť a jasná farebnosť, výseky reality zbavené kontextu, zostrojené technickými prístrojmi – no na rozdiel od reklamy, autor sa vôbec nesnaží prikrášľovať realitu, obohacovať ju a vytvárať ju odznova pre vlastné ciele a potreby. Ide skôr o realitu zachytenú v jej absolútnej všednosti, navyše zbavenú detailov a nuáns.

Zobrazuje bežných, anonymných ľudí zachytených v určitom časovom a priestorovom výseku. Ich anonymita je podporená nejasnými kontúrami tvárí a znásobená tým, že sú v prevažnej miere zachytávaní odzadu, alebo so slnečnými okuliarmi na tvárach. Autor sa stáva tak trochu voyeurom, vytvárajúcim snímky nič netušiacich cudzincov a nazerajúc do ich súkromia presne takým spôsobom, akým to dennodenne robia aj bezpečnostné kamery, ktorými sme obklopení takmer na každom kroku a takisto to často ani netušíme. V reálnom svete táto strata súkromia prebieha pod zámienkou ochrany nášho bezpečia. Na prvý pohľad „neškodné" maľby v sebe predsa len nesú istú črtu paranoidnej subverzie, odkrývajúcu našu každodennú stratu súkromia, o ktoré prichádzame aj napriek tomu, že možno máme pocit samoty či až osamelosti. Ako píše kurátor výstavy Roman Popelár: *„To, čo Malinu zaujíma prednostne, sú vzťahy: vzťah odlúčenosti človeka od prostredia, v ktorom sa pohybuje, vzťahy postáv deja obrazov. Tie sú zväčša chladné, ľudia sú uzavretí do vlastných svetov."*[5] No aj napriek svojej uzavretosti zostávame stále súčasťou okolitého sveta, sme zakliesnení do jeho štruktúr a nie je vôbec jednoduché sa z nich vymaniť.

Priestormi v ktorých je výstava inštalovaná (prízemie GMB), sa ešte viac posilňuje dojem každodennosti a reálnosti, kedy sa popri „kontemplácii" medzi dielami naskytá návštevníkovi galérie aj pohľad z okna na ulicu, na ktorom prebieha rovnako bežný život okoloidúcich anonymných ľudí, nevykonávajúcich žiadne zaznamenávania hodné činnosti, ktoré by tak pokojne mohli byť jednou z postáv na vystavených obrazoch. Ponúkajú sa nám ako na strieborrnom podnose predobrazy reality, z ktorých autor čerpá, čo nám umožňuje rozohrať významovú hru, podobnú Foucaultovmu chápaniu Magrittovho diela *Toto nie je fajka.*

1 KAHÁNKOVÁ, P. 2009. Okem umělce... (Rozhovor s Petrem Malinou). [online]. 2009, [cit. 2009-02-13]. Dostupné na internete: <http://www.nekultura.cz/vytvarne-umeni-rozhovor/okem-umelce-rozhovor-s-petrem-malinou.html>

2 Ibid.

3 KŘÍŽOVÁ, K.2011. Figury malíře Petra Maliny míří do nevšedních galerií [online]. 2011, [cit. 2011-01-21]. Dostupné na internete: <http://www.novinky.cz/kultura/222905-figury-malire-petra-maliny-miri-do-nevsednich-galerii.html>

4 VIRILIO P. 2002. Stroj videnia. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2002, s. 9

5 POPELÁR, R. City Times (text kurátora k výstave). 2013

Názov výstavy: City Times
Autor: Petr Malina
Kurátor: Roman Popelár
Miesto: Galéria mesta Bratislavy, Mirbachov palác
Trvanie: 21. 3. – 12. 5. 2013

^^ Petr Malina: Přítelkyně, 2011, olej na plátne, 150 x 200 cm
Foto: Galerie Petr Novotný

^ Petr Malina: Procházka, 2011, olej na plátne, 170 x 230 cm
Foto: archív GMB

Simona Bérešová

Cinematic Scope

Výstava, ktorou vstúpila viedenská galéria Georg Kargl Fine Arts do roku 2013, sa nesie v duchu filmu, ako napokon napovedá aj jej názov *Cinematic Scope*. Titul výstavy (v preklade filmová sféra či priestor) predznamenáva, že v jej centre nestojí film samotný, ale široké pole možností, ktoré prináša. Prezentovaní sú tu šiesti autori a ich diela, predstavujúce odlišné pozície súčasného výtvarného umenia k filmovým praktikám. Zaujímavé je, ako rôznorodý prístup k filmu dopĺňa výstavný priestor svojou členitosťou, ktorá sama o sebe vytvára zážitok.

S prvým dielom výstavy – *Remote* od nemeckého umelca Björna Kämmerera – sa návštevník dostane do kontaktu ešte pred tým, než vstúpi do galérie. Už zo Schleifmühlgasse, mimochodom jednej z „hlavných" galerijných ulíc Viedne, sa ukáže jeho predzvesť – cyklista premietaný na okná nad vchodom. Po vstupe sa odhalí hlasná premietačka na vysokej konštrukcii, monumentálne sa týčiaca v malom priestore. Po jeho nejednotnom obvode obieha cyklista v nekonečnej slučke. Kämmerer vo svojom diele postavil emblém filmu, premietačku pre 16mm film, na piedestál a vytvoril tak pôsobivé entrée výstavy. Okrem *Remote* možno vidieť aj jeho sériu *Outtakes_10*, v ktorej autor prenáša svoj záujem na ďalšiu filmársku technológiu, a to cinemascope, teda 35mm film.

Light X od Manulea Knappa, umelca činného vo Viedni a v Tokyu, je výrazným skokom od Krämmerovych klasických symbolov filmu k novodobej animácii. Knapp vytvoril počítačom vygenerovanú geometrickú štruktúru, ktorá sa premieta na dve vedľa seba zavesené čierne a výrazne lesklé plátna. Projekcia ich prekrýva, čím spája obe plátna do jedného obrazu. Vzniká tak vrstvenie a prelínanie plôch ako aj rôznych štruktúr a obrazcov. Na rozdiel od Krämmerovho diela, ktoré je v interakcii s reálnym priestorom vstupu galérie a ulice, sa *Light X* nachádza v ničím nerušenej, čistej, aj keď zatemnenej white cube. Dielo taktiež pracuje s priestorom, no so svojím vlastným – virtuálnym.

Po presune cez rôzne chodbičky a schody galérie sa návštevník dostane do veľkej miestnosti, osvetlenej cez presklený strop, členený rastrom. S týmto výrazným architektonickým prvkom priestoru komunikujú aj tu vystavené diela od ďalších troch autorov. Nemecký umelec Wolfgang Plöger sa s prácou *Texas Loud, Texas Proud* približuje línii, ktorú priniesol už Kämmerer. Aj tu je premietačka sochársky inscenovaná, čo podčiarkuje aj 16mm film, vedený do priestoru. Plögerovo dielo nesie v sebe však výrazný kritický podtón, ktorý si berie na mušku dnešný význam mediálneho obrazu. Pomocou sieťotlače vytlačil umelec na film posledné slová amerického odsúdenca. Písmená textu nie sú čitateľne cez projekciu, ale na samotnom filmovom páse. Plöger týmto spôsobom preniesol kód, ktorý je v zásade nesený technológiou na mediálny obraz a s ním spájanú naráciu na technológiu. Dielo zároveň vytvára spojenie s ďalšími dvomi prácami, vystavenými v tejto miestnosti a to skulpturálnym prístupom, ktorý je badateľný aj u Tobiasa Putriha a prchavou naráciou, prítomnou v diele Andreasa Fogarasiho.

Tobias Putrih odkazuje v *Pre-Projektion* na predchodcu kamery, známeho už od antických čias, na cameru obscuru. Autor ju vystavil vo forme zavesenej obrátenej pyramídy, ktorá svojou čiernou farbou dominuje bielemu priestoru. Pod ňu umiestnil strieborrnú lyžičku, na ktorú sa premieta abstraktný pohyb ventilátora. Dielo *Constructing / Dismantling* od Andreasa Fogarasiho sa líši od ostatných, keďže dôraz kladie na obsah projekcie. Na troch zavesených obrazovkách sa premietajú tri videá, natočené v *City of Culture*, veľkolepom, no nikdy nedokončenom projekte v blízkosti Santiaga de Compostella od architekta Petra Eisenmanna. Videá ukazujú dnešnú situáciu tohto miesta a spoločne vytvárajú obraz nenaplnenej utópie.

Za veľkou presvetlenou miestnosťou sa nachádza ešte jedna menšia, kde je prezentované aj posledné dielo výstavy, *Out of Projection* od chorvátského autora Davida Maljkovica. Podobne ako u Fogarasiho, aj jeho projekcia sa nesie v duchu minulých predstáv o budúcnosti, no s menšou dávkou pesimizmu, ale o to väčšou retro-futurizmu. Dielo pozostáva z dvoch projekcií. Väčšia v popredí ukazuje dnes už penzionovaných zamestnancov Peugeotu, ako napr. tlačia prototypy áut budúcnosti zo 60. rokov. Projekcia priamo reaguje na menšiu v pozadí, ktorá prináša zábery z rozhovoru s bývalými inžiniermi budúcnosti. Autor tak spojil dve rozdielne videá do jedného príbehu.

Výstava Cinematic Scope prezentuje niektoré stratégie, ako je film integrovaný do výtvarného umenia. Problémy, ktorým sa jednotliví autori venujú, od technológie cez mediálnu kritiku až po naráciu, pravdaže nepokrývajú celé pole možností, ktoré film prináša. Výstava naň však vytvára zaujímavý náhľad a dokazuje, že tzv. *expanded cinema*, teda rozšírené kino, ktorého korene siahajú do 60. rokov, má v súčasnom umení svoje pevné miesto.

Názov výstavy: Cinematic Scope
Autori: Andreas Fogarasi, Björn Kämmerer, Manuel Knapp, David Maljkovic, Wolfgang Plöger, Tobias Putrih
Kurátorka: Fiona Liewehr
Miesto: Georg Kargl Fine Arts, Schleifmühlgasse 5, Viedeň
Trvanie: 18. 1. - 4. 5. 2013

^^ Pohľad do inštalácie výstavy Cinematic Scope
Foto: archív galérie Georg Kargl Fine Arts

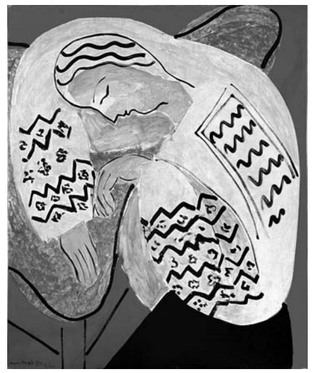
^ Pohľad do výstavy Cinematic Scope: Manuel Knapp, Light X, Georg Kargl Fine Arts, Viedeň
Foto: archív galérie Georg Kargl Fine Arts

Pohľad do výstavy Cinematic Scope: David Maljkovic, Out of Projection, Georg Kargl Fine Arts, Viedeň
Foto: archív galérie Georg Kargl Fine Arts

Miro Procházka

Bezsenné noci profesora Matissa

Dva razy nevstúpiš do tej istej rieky?
Nie v maliarstve. Slávny francúzsky fauvista
tvrdohlavo piloval rovnaké motívy,
pokúšajúc sa dospieť k „esencii námetu".



„Snívam o umení, ktoré by bolo pre každého duševného pracovníka, tak pre človeka obchodu ako pre literáta, upokojujúcim prostriedkom, čičíkajúcim myseľ, čímsi podobným pohodlnému kreslu", napísal Henri Matisse v roku 1908. Táto nešťastná formulácia prispela k ustáleniu jeho obrazu ako nevinného koloristu produkujúceho „pekné" a odpočinkové obrazy. Pritom na vodcu „divokých" fauvistov pasovaný Matisse chcel iba dokázať, že hľadá maliarsku harmóniu a jeho práce nie sú vulgárne ani surové. Na Jesennom Salóne v roku 1905 jeho „Radosť zo života" vyvolala škandál. Tento eklektický obraz ohromoval ostrými farbami a bujnou kompozíciou. Ale veď zároveň predkladal radostný námet, nadväzujúci na významnú pastorálnu tradíciu západného maliarstva. Matisse pracoval pri dennom svetle a vždy podľa prírody. Potreboval skutočnosť, ale formálne experimenty mu umožňovali zaznamenať nespoľahlivosť samotného zraku. Ako vyhlásil: „Pre mňa niet rozdielu medzi pocitom z prírody a spôsobom, ako ho vyjadriť". Výstava roka putujúca svetom ukázala maliara, ktorý odvážne hľadal „esenciu námetu", to, čo nazýval svojou „idée premiére". Zanovito cibril tie isté motívy, aby sa presvedčil o správnosti uchopenia, neraz zase vo „variáciách" uskutočňoval maliarsky prielom. Námetom výstavy bolo teda opakovanie ako Matissova tvorivá metóda.

Budúci úradník a farbičky

Na rozdiel od mladšieho kolegu a jediného dôstojného súpera Picassa, Matisse nebol zázračným dieťaťom. Narodený v roku 1869 po škole mal podstúpiť úradnícku kariéru. O zmene plánov rozhodla náhoda: za rekonvalescencie po zápale slepého čreva si všimol, ako sused z nemocničnej sály kopíruje populárne rytiny. Dostal do daru farbičky a objavil svoje povolanie.
Mal už dvadsaťtri rokov a bol starší než väčšina začiatočníkov. Vstúpil však do parížskeho ateliéru Alphonsea Bouguereaua. Výber školiteľa si vynútili rodičia – tento populárny akademik získal slávu aj peniaze. Avšak jeho učebný štýl, založený na kopírovaní sadrových odliatkov, rýchlo zunoval priebojného adepta. Bouguereau prorokoval: „Nikdy sa nenaučíš kresliť". Mal celkom pravdu: Matissa neuspokojovalo zručné napodobovanie. Preto neustále hľadal nové techniky a štýly, usilujúc sa prekročiť obmedzenia klasickej kresby.
Ďalší učiteľ Gustave Moreau, romantik so slabosťou pre kruté ženy ako Dalila či Salome, ho nakazil záľubou v zmyselnej exotike. V jeho ateliéri Matisse stretol mladších kolegov: Henriho Manguina, Alberta Marqueta a Georgesa Rouaulta. Pár mesiacov v roku 1905 tvorili spolu a ich skupinku (ku ktorej sa pripoja okrem iných Maurice Vlaminck, Raoul Dufy a André Derain) kritik Louis Vauxcelles nazve fauvistami. Avšak kým „sa farby zmenili na dynamit", a mladí maliari začali rúcať ďalšie akademické tabu, Matissa uchvátil takmer vedecký divizionizmus Paula Signaca. Leto v roku 1904 strávil po jeho boku v Saint-Tropez. Docenil vtedy význam farby, ale pochopil tiež, že umenie môže byť spôsobom ako opanovať emóciu. Pritom neustále experimenty Matissovi nezaisťoval priazeň Salónu. Boril sa s biedou – musel živiť päťčlennú rodinu.

Prchavé účinky? Nič pre mňa

Výstavu otvárajúce tri pohľady na most Saint-Michel zreteľne ukázali pokusy začínajúceho výtvarníka testovať rôzne maliarske jazyky. Výhľad z okna bytu na brehu Seiny sa stal miestom stretu atmosférotvorného impresionizmu, mihotavej precíznosti Signaca a cézanovskej vyváženosti hmôt. Všetky plátna vznikli v rokoch 1900 – 1901 a hoci ťažko určiť ich postupnosť, štýlovo ich delia svetelné roky. V zimnom variante panorámy sa Matisse pokúšal zachytiť prchavé prírodné podmienky a rôznorodé odtiene beloby. Pri ďalšom nedokončenom stvárnení sa rozhodol pre iskrivú paletu a scenériu previedol do skladby geometrických tvarov. V tretej obmene sú tvary ešte synteticke jšie, vystavané z plochých farebných škvŕn. Tak sa Matisse ani nie za pár mesiacov ocitol na protipóle impresionizmu. Nezáleží mu na prvom dojme či na pominuteľných účinkoch počasia. Naopak: túži spodobiť „esenciu" námetu, destilát pocitov.
Opakovanie toho istého motívu nie je v maliarstve ničím novým. Ale Matissov prístup nemá nič spoločné hoci so slávnymi sériami Moneta, kde ukazoval v rozličných obdobiach dňa a roka stohy sena, lekná či katedrálu v Rouene. Matisse za svoje motto prijal názor Gustava Courbeta: „Veľdielo treba aspoň raz môcť začať odznova, aby ste mali istotu, že ste nepadli za obeť svojich nervov alebo náhody". Už v roku 1905 podnietil svoju príznačnú metódu: ten istý námet opakoval na dvoch plátnach rovnakého formátu. Nešlo tu o akademický zvyk vytvárať menšie škice príslušného diela. Ako vysvetľoval v roku 1913: „Pri prípravnej štúdii používam plátno toho istého rozmeru ako v konečnej kompozícii. (...) Štúdiu nikdy neopravujem; beriem nové plátno tej istej veľkosti a zavše trocha zmením kompozíciu. Ale vždy sa pokúšam vyjadriť ten istý pocit, ibaže rozvíjaním celku. (...) Keď pracujem, usilujem sa nemyslieť, iba cítiť".
Jedným z najvýraznejších príkladov tohto pracovného systému sú dve obdoby pohľadu na parížsky Notre-Dame. Prvú namaľoval ľahko jasnými, veselými farbami. Je to jarný Paríž so svojou kráľovskou katedrálou, riekou a rušným bulvárom. Na druhom plátne, namaľovanom v tom istom čase (jar 1914), sa pohľad mení na nepoznanie – katedrála sa stáva napoly priehľadnou, kubistickou konštrukciou zavesenou v nedozierne blankytnéhо pozadia.
V tomto obraze sa Matisse meral s kubizmom v období jeho triumfu. Avšak spätý s videnou skutočnosťou hľadal vlastnú cestu k „chudobnejšiemu" maliarstvu sústredenému na rovnováhe hmôt a tvarov. Obdobný prístup uplatnil v sérii podobizní svojej dcéry Marguerite. Na obraze „Ružovo-biela hlava" (1914), rovnako ako v prípade Notre-Dame, začal pomerne naturalistickým stvárnením. Zato v druhej, o mesiac neskoršej podobe tvár dievčaťa prekryl geometrickou mriežkou, akoby podnietenou pásikmi jej blúzky. Matisse sa nazdával, že radšej zmárniť obraz, než sa uspokojiť s povrchným dojmom.
Práve tak v roku 1916 vznikli aj dve zátišia s jablkami – prvé na sýto zelenom pozadí je maľované rázne a nahrubo. Matisse umiestnil svetelný zdroj z ľavej strany a následne škrabaním povrchu obrazu obnažil biely podklad. Dokázal navodiť svetlo prostredníctvom samotnej maliarskej matérie. Aj v druhom spodobení „Jabĺk" skúmal vlastnosti svetla. Tu, paradoxne, ho vyjadruje veľkou čiernou plochou. „Žiarivá čerň" bola jedným z Matissových najväčších maliarskych objavov.

Červená stena? Iba na obraze

„Zdvojenie" videnia smeruje obvykle k väčšej jednoduchosti, obnaženiu formy. Často pritom zdôrazňuje protikladné hodnoty – vnútrajšku a vonkajšku, trvácnosti a plynutia času. Na jar a jeseň roku 1914 Matisse dvakrát namaľoval svoj ateliér so zlatými rybkami. Na prvom obraze priezračné akvárium postavené na vysokom stolíku tvorí prechod medzi bytovým interiérom a pastelovým výhľadom na mesto. Na druhom plátne priestorové vzťahy sú zložitejšie. Na pravej strane autor umiestnil vlastný obrys s paletou: sotva čitateľný, vtesnaný do geometrickej skice. Do obrazu namaľovaného na prahu vojny tak vniesol pohyb.
Nie po prvý raz intímny priestor pracovne poslúžil Matissovi k závažnej výpovedi. V roku 1911 na objednávku ruského zberateľa Sergeja Ščukina vznikli jeho „ružový" a „červený" ateliér. V oboch obrazoch Matisse hľadal nové uchopenie priestoru. Inšpirovali ho perzské miniatúry založené na plochách bez tieňov a presného zdroja svetla. Jednako na skoršom „ružovom" obraze dielňa a v nej umiestnené predmety ostávajú trojrozmerné. Až v „červenej" verzii objekty – obrazy, nábytok, riad – sa vznášajú na abstraktnom, plochom pozadí. Zdá sa, že ukázaním svojich starých sôch a plátien v nereálnom a roztrieštenom priestore, Matisse naznačoval začiatok novej tvorivej etapy. Mladého dánskeho výtvarníka, ktorý ho navštívil pri práci, vystrihal, že zbytočne hľadá červenú stenu, keďže nejestvuje okrem reality obrazu.
V tomto období Matisse odhaľoval aj príležitosti, aké pred maliarstvom otvára ornament. Vždy mal rád tkaniny. Teraz ho nadchli bohato zdobené alžírske koberce, ale aj tradičné francúzske toile de Jouy (obrus potlačený modrými arabeskami). Dekoratívne materiály Matissovi umožňovali odkryť výtvarné možnosti plochých povrchov – vzor pomáha roztiahnuť priestor do nekonečna, a takisto spôsobuje, aby sa „pozadie" vyrovnalo motívu. Posledným plodom týchto výskumov sa stanú koláže z vystrihovačiek, ktoré Matisse tvoril koncom života.

Nepokojné sny

Maľovanie obrazov „po pároch" bolo nielen remeselnou praxou. Matisse sa za svoje pokusy nehanbil, práve naopak, záležalo mu na vyjavení tvorivého procesu. V decembri roku 1945 sa v parížskej galérii Maeght konala prekvapujúca výstava. Matisse predstavil šesť nových obrazov spolu s fotografiami ukazujúcimi priebeh ich vzniku. Od tridsiatych rokov svoju prácu pravidelne dokumentoval. Fotografie prezrádzajú, že zdanlivo jednoduché, nenútené, „od ruky" namaľované formy jeho obrazov sú v skutočnosti výsledkom ustavične sa prehlbujúceho hľadania. Na súčasnej výstave sa ocitli, okrem iného, dve verzie obrazu predstavujúceho dievča v ľudovom kroji: „Rumunská blúzka" a „Sen". Na fotografiách zachytené etapy mnohomesačnej Matissovej práce nespočívali v postupnom obohacovaní, ale na destilácii motívu: aby dosiahol čistotu výrazu, výtvarník sa pozvoľna vzdával dekoratívnosti pozadia a prebytku podrobností.
Básnik Pierre Reverdy nazýval Matissa maliarom šťastia. Je v tom štipka pravdy – záležalo mu na sprostredkovaní jasavej a vyrovnanej nálady. Ale harmonické plátna, ktoré vyvolávajú pocit zrakového pôžitku, nevznikali v selankovej atmosfére. Tvorivý nepokoj zosielal na umelca obavy a bezsenné noci. Jednako Matisse aj v depresii, na pokraji samovraždy, maľoval košík slnečných pomarančov. Zdržanlivý a odmeraný, pripomínal skôr profesora než umelca. O poriadok a vyžehlené obleky sa starala jeho žena Amélie. Dvojice a série odkrývajúce kulisy maliarskeho procesu boli pre Matissa výrazom vnútorných rozporov, ale aj triumfom nad vlastnou neistotou a nespokojnosťou.

1. Názov výstavy: Matisse, paires et séries
Kurátorka: Cécile Debrayová
Miesto: Centre Pompidou, Paríž
Trvanie: 7. 3. – 18. 7. 2012

2. Názov výstavy: Matisse – fordobling og variation
Kurátorka: Dorthe Aagesenová
Miesto: Statens Museum for Kunst, Kodaň
Trvanie: 14. 7. – 28. 10. 2012

3. Názov výstavy: Matisse: In Search of True Painting – An Exploration of Matisse's Painting Process
Kurátorka: Rebecca Rabinowová
Miesto: Metropolitan Museum of Art, New York
Trvanie: 4. 12. 2012 – 17. 3. 2013

Henri Matisse: The Dream, 1940, olej na plátne. Private collection
© 2012 Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS), New York

Sabina Jankovičová

Socha vo verejnom priestore (2. časť)

Ludwik Korkoš a Tibor Bártfay: Reliéfy, 1955

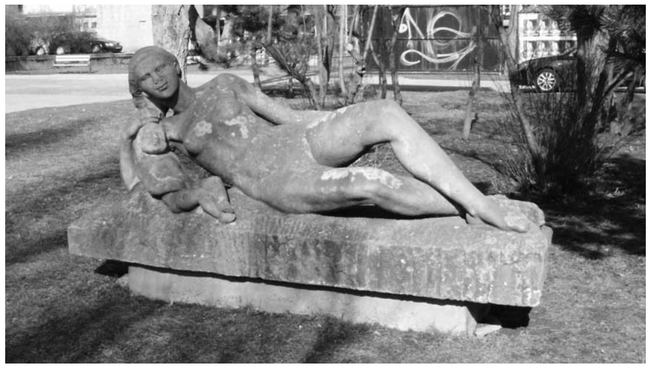
Keramické reliéfy na prvom bratislavskom paneláku predstavovali pri výskume veľkú výzvu, pretože nebolo dlho možné zistiť ich autorstvo. Napriek pátraniu medzi pamätníkmi, keramikármi a sochármi a kunsthistorikmi, ktorí by mohli s touto informáciou pomôcť, prekvapivo nikto netušil, kto robil sochárske diela na tejto známej stavbe. Začali sme sa pýtať každého. Až v deň tlače sme náhodou položili otázku žijúcemu autorovi. Komunikovali sme s ním už viac krát, ale nepoložili správnu otázku a sami od seba autori informácie poskytujú útržkovito. Pátranie po informáciach je o to dobrodružnejšie.
Keramické reliéfy sú umiestnené nad vchodmi a kontrastujú so štýlom stavby. Prvý panelák je prototypom strohosti ďalších podobných stavieb, ale tá tu je narušená typickým spôsobom výtvarného dotvorenia bytových stavieb 50. rokov. Bytové domy mali najčastejšie maliarsku výzdobu, prevažne nad vchodmi a na okenných a korunných rímsach. Reliéfne dielo štýlom popisného realizmu kontrastuje s abstrakciou geometrickej architektúry. Motív je „ľudový", hry dievčat a hry chlapcov. Diela sú typickým príkladom tvorby do architektúry v 50. rokoch – realizmus, čitateľný radostný motív zo života, umiestnenie diela.

> Reliéf Ludwika Korkoša z roku 1955
Foto: archív autorky

>> Reliéf Tibora Bártfaya z roku 1955
Foto: archív autorky

Matka s dieťaťom

Téma matky s dieťaťom patrila v období 50. rokov k najfrekventovanejším pri výtvarnom dotvorení bytových stavieb a ich okolia. V tomto období sa v Bratislave uplatnil František Draškovič, absolvent pražskej AVU, s klasicizujúcim realizmom. Sochy sa vyznačujú istou eleganciou a dynamickým pohybom hmoty (Mladý modelár, Dievča s bábikou, Miletičova ul., Matka, Holého ul.). Matka s dieťaťom na Račianskej ulici je prekvapivo strnulá, hoci v tomto prípade nie je dielo obmedzené viazaním na architektúru. Neprirodzené prispôsobenie figúry architektonickému rámcu sa objavuje v reliéfe Matky s dieťaťom na Bernolákovej ulici od neznámeho autora. (Trochu karikatúrne črty tváre sa podobajú štýlu Františka Gibalu.) Matka s dieťaťom sa objavuje aj na fasáde domu na Dohnányho ulici, autorom je Jozef Kostka. Popisný realizmus sa v tomto prípade vyznačuje jemnosťou vypracovania a premyslenou kompozíciou. Vo všetkých prípadoch však motív vyznieva sentimentálne a klasicizujúca tendencia v realistickom stvárnení kontrastuje s modernou architektúrou. Samotná socha nekomunikuje s architektonickým prostredím, je len aditívne umiestnená na holú stenu fasády.



> František Draškovič: Matka, 1958
Foto: archív autorky

>> Jozef Kostka: Matka, 1956 (Dohnányho ulica)
Foto: archív autorky

Zuzana Duchová

Domček, domček, kto v tebe býva?

Ján Triaška pôsobí na umeleckej scéne už viac ako desať rokov. Vyštudoval maľbu, najprv v Novom Sade, neskôr v Bratislave v rámci doktorandského štúdia u Jána Bergera. V médiu maľby je doma a z tohto domčeka podniká svoje experimentálne cesty. Keď má umelec svoj ľahko rozpoznateľný rukopis, kritika mu vyčíta strnulosť, opakovanie a nudu. Keď zas tvorí stále niečo nové, postráda vraj svoj štýl. S Triaškom nuda nie je. Zábava spočíva v ironickom komentovaní spoločenského diania, v experimente s vysokým a nízkym, zrozumiteľným a zakódovaným. Jeho osobnou tradíciou sa už tiež stalo kombinovanie olejomaľby s priestorom, videom, textom, svetlom či fotografiou.

Začiatkom roka sa autor bratislavskej verejnosti predstavil hneď dvoma samostatnými výstavami po sebe. Prvá s názvom *S láskou Ján* pod kurátorským vedením Miry Sikorovej-Putišovej sa otvárala 8. februára v Galérii Cypriána Majerníka a druhá, nazvaná *Smog*, zas 3. apríla v Dome umenia. Ján najprv s láskou ukázal, nad čím práve premýšľa v intímnejšom prostredí aj formách, aby to následne mohol „rozbaliť" naplno, aj s tým rizikom, že už nebude všetko také optimistické a ružové.
Výstavu s názvom *Smog* kurátorsky pripravila Lucia Gregorová. Bielu modernistickú kocku galérie sa s Triaškom rozhodli otvoriť a priznať okná do reálneho sveta. Sveta plného ľudí, hľadajúcich ideálne miesto pre život. Túto rozporuplnú „socialistickú" budovu „Kunsthalle" sa podľa vlastných slov rozhodli trochu „vyzliecť". Zaujímavou zhodou okolností sa tak z výstavných priestorov diváci pozerali priamo na budovu Starej tržnice. Ako si bratislavská spoločnosť poradí s týmto domčekom? Bude v ňom tiež život, či ostanú len texty? Tento aktivistický presah určite nebol hlavným cieľom autora, ale myslím, že nájdeme viaceré paralely v tvorbe Jána Triašku a dizajnérov, umelcov a kultúrnych manažérov, ktorí chcú vdýchnuť život opusteným budovám mesta. Jednou z úloh umenia môže byť aj kritika, nabádanie k zamysleniu či kladenie otázok. A spoločnosť bez kultúrnej diskusie a umeleckého myslenia nebude nikdy chápať ani praktické, ani konkrétne kultúrne činy.
Na veľkorozmerných plátnach vidíme hlavne zobrazenia štylizovaných domčekov s prímesami vizuálneho smogu – záhadné postavy, tiene, fragmenty textov, odrezy a výrezy... Pestrosť foriem vizuálneho zážitku dotvára projekcia z meotaru a Triaškove domčeky, isto tiež s láskou zhotovené z porcelánu (v spolupráci s dizajnérom Martinom Bu). Čo môže prestavovať smog? Rôzne druhy znečistenia ovzdušia, ktoré znižujú dohľadnosť. Aj náš vnútorný zrak môže byť pre mnohé nánosy nepodstatností každodenného života oslabený, priam až úplne oslepený.
Triašku zaujíma komunikácia. S verejnosťou či odborníkmi. Táto komunikácia môže prebiehať na rôznych úrovniach. Divák sa môže stať súčasťou inštalácie v jednom z obrazov, ktorý pripomína púťovú atrakciu. Môže do úlohy „hľadača krásy" postaviť sám seba. A máme tu ďalšie médium instantnej mobilnej fotografie a s tým spojené okamžité diskutovanie na sociálnych sieťach. Miesta úprimných, nepremyslených a rýchlych diskusií. Surové útržky takýchto autentických lokálnych debát použil Triaška ako súčasť malieb. Pôsobia ironizujúco, subjektívne až insajdersky. Túžba pekne bývať je však univerzálna a vlastná všetkým, bez rozdielu geografickej lokácie.
V úvode som naznačila úvahu o nedostatku jasného umeleckého štýlu. Výstava v Galérii Cypriána Majerníka by sa možno dala posudzovať cez túto optiku. Dom umenia však divákov priam ohromil vizuálnou jednotnosťou. Triaška zvláda obe polohy a možnosti s vtipnou ľahkosťou. Zaujímavým resp. ďalším možným presahom by bolo umiestniť tieto maľby do obývačiek vysnívaných domčekov.

Názov výstavy: Smog
Autor: Ján Triaška
Kurátorka: Lucia Gregorová
Miesto: Dom umenia, Bratislava
Trvanie: 4. 4. – 29. 4. 2013

Ján Triaška: Smog, 2013, olej na plátne, polyptych, 200 x 270 cm
Foto: Olja Triaška Stefanović

Tiráž

Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Vydavateľ: **Mestská časť Bratislava – Staré Mesto, Galéria Cypriána Majerníka** / Sídlo redakcie: **Ventúrska 9, 811 01 Bratislava** / Autor projektu, šéfredaktor: **Richard Gregor** / Editorka printového vydania: **Nina Vrbanová** / Jazyková a vizuálna korektúra: **Darina Šabová** / Grafická úprava: **Stano Masár** / Do trojčísla prispeli: **Simona Bérešová, Zuzana Duchová, Sabina Jankovičová, Ján Kralovič, Miro Procházka, Darina Šabová, Nina Vrbanová, Lucia Zlochová** / Foto na titulnej strane: **Pavlína Fichta Čierna: Ošetrenie,** 2004, c-print, detail. Foto: archív autorky. **Juraj Rusňák: Hérakles podopiera Alkméno**, 80. roky 20. storočia , sadra, v. 35 cm. Foto: Peter Paško / Vychádza pod č. **1/2013 (január – február – marec), ročník V., ako edícia k 1. 3. 2013** / Tlač: **ORMAN, s.r.o., Bratislava** / **ISSN 1338–077X** / Číslo registrácie MK SR: **EV 3896/09** / Kontakt: **jazdec.redakcia@gmail.com** / Web: **www.artdispecing.sk** / **Tlač čísla finančne podporil Mgr. Sven Šovčík – poslanec Mestského zastupiteľstva Bratislava**

Bratislava - Staré Mesto
GALÉRIA CYPRIÁNA MAJERNÍKA
JAZDEC NÁSTENKA O SÚČASNOM VÝTVARNOM DIANÍ
www.ARTDISPEČING.sk
S FINANČNOU PODPOROU MINISTERSTVA KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY
9 771338 077002 03 >