

Revue súčasného umenia

Leto 2019 / Ročník X. / 1,50 EUR



Tri (+ jedna) z verzií „osmičkových“ výstav /
Mira Sikorová-Putišová

Západný marxizmus a interpretácia diela
a spisov Bohumila Kubištu / II. časť prekladu /

Eleanor F. Moseman

Prekrývajúce sa plány

Na prelome/Umenie rokov 1890 – 1918 /

Zuzana Labudová

My si talenty vážime! /

Lucie Šmardová

MELÁNIA
NEMCOVÁ

28.10.1918

16.8.2006



9 771338 077002

Milé čitateľky a čitatelia Jazdca,

V predošlom roku sme si pripomínali dôležité medzníky v písaní slovenskej (československej) histórie, rok 2018 mal prívlastok „osmičkový“. Dramaturgia viacerých galérií na túto skutočnosť reagovala výstavnými projektmi (a ich sprievodnými podujatiami), niektoré z nich sme recenzovali na stránkach Jazdca (*Filla/Fulla – Osud umelce/Osud umelca* v SNG, v aktuálnom čísle *Na prelome – Umenie rokov 1890 – 1918* vo VSG v Košiciach). Penzum týchto výstav a impulz k realizácii podmienujú úvahy o spôsoboch, ako sa prostredníctvom prezentácie výtvarného umenia odvolať na dôležité udalosti z česko-slovenskej minulosti. K niekoľkým z nich, zámerne vybraným kvôli rozdielom v koncepciách, sa vraciame. Dôvodom je najmä fakt, že podujatia tohto typu tvorili v minulom roku pomerne výrazný podiel z výstav na Slovensku, a to nielen v galerijnom prostredí, najmä národné inštitúcie – roku 1918/vzniku Československa i ostatným rokom dejinných zlomov (1948, 1968) pochopiteľne venovali pozornosť – spomenúť treba projekt SNM *Česko – slovenská/Slovensko – česká výstava*, organizovaný v spolupráci s Národným múzeom v Prahe či netypický formát „nástenkových“ prezentácií *Osmičky* v SNG. Avšak väčšinou tie, ktoré primárne nedeclarovali previazanosť s vybraným historickým medzníkom – naopak bol skôr latentnou, no dôležitou súčasťou koncepcie, boli vzormi (i návodmi) ako realizovať výstavu tohto typu. Výnimkou medzi nimi je projekt Galérie 19 *Československo?!...*, ktorý komunikoval príbeh spoločného štátu prostredníctvom symboliky (napr. vlajka, znak, mapa – ako jeho atribútov) a odkrýval vzťah jedincov cítiacich potrebu demokratickeho a sociálne spravodlivého štátu (zastupovali ich autori diel, umelci z tzv. neoficiálnej scény) k nemu, a patril k tomu najlepšiemu,

čo k téme Československa výstavná scéna v našom prostredí ponúkla. Akoby opozitným systémom koncepcie, kde aspekt vzniku štátu/jeho výročie vyznieval skôr ako (umne) pridaný tematický level, bola výstava *Na prelome/Umenie rokov 1890 – 1918*, ambiciózny projekt realizovaný v spolupráci so súkromnými zberateľmi, viacerými slovenskými inštitúciami, no i Maďarskou národnou galériou. Základnou premisou uskutočnenia projektu – ako podujatia k vzniku Československa, by mohol samozrejme byť i základný konštrukt spoločnej prezentácie slovenských a českých umelcov – ako v prípade zámerne (ne)výročnej výstavy v Novej synagóge (*Posledná československá výstava v Žiline*), ktorá sa však na rozdiel od projektu *OBJEKTívne* v Kunsthalle Bratislava (zameranej na aktuálne formy umenia objektu na českej a slovenskej výtvarnej scéne) voči „očakávanej povinnosti“ pripomínať historický medzník výstavným podujatím, bohužiaľ nie veľmi čitateľne, vymedzila. Blok textov uzatvára recenzia výstavy Petra Rónaia *Náletová drevina* v Krajskej galérii výtvarného umenia v Zlíne. Ak by sme chceli – so štipkou nadhľadu a naozaj voľnej kontextualizácie, je aj príkladom českej a slovenskej kooperácie v sfére prezentácie umenia – a tak aj trochu oneskoreným príspevkom k výročiam osmičkového roku.



M. Sikorová-Putišová

**Jazdec / Revue súčasného umenia č. 33
štvrtročník**

Šéfredaktorka a editorka: Mira Sikorová-Putišová
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová,
Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)
Vydavateľ: Inštitút pre dočasné dejiny umenia,
Veľká okružná 88, 101 01 Žilina, IČO: 50584740
Sídlo redakcie: Veľká okružná 88, 010 01 Žilina
Autor projektu: Richard Gregor
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Mira Sikorová-Putišová, Eleanor F. Moseman,
Zuzana Labudová, Lucie Šmardová
Preklady: Katarína Búřilová
Autori fotografií: Martin Deko, Ján Šipőcz, Eleanor F. Moseman, Dalibor Novotný,
Adéla Babanová, Ján Kekeli, Východoslovenské múzeum Fond historickej a umeleckej
fotografie, archív Východoslovenskej galérie Košice, archív Maďarskej národnej galérie
v Budapešti, archív SOGA, archív Slovenskej národnej galérie, archív Galérie 19
Reprodukcia na titulnej strane: Richard Barger: *Občan č. 1*, 2018, busta, 3D tlač, majetok
autora. Dielo bolo prezentované na výstave Sochárska výstava ČSR 100 v Novej Cvernovke.

Vychádza pod č. 33 (2/2019), ročník X.
Dátum vydania: júl 2019
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 400 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@gmail.com

Podpora

u. fond
na podporu
umenia

artdispecing.sk

Vydané s podporou Fondu na podporu umenia.
Fond na podporu umenia je hlavným partnerom projektu.

**Noc Jazdca
na festivale Pohoda**

**Bratislavský, alebo československý
konceptualizmus?**

Host: Beata Jablonská

Moderátor: Richard Gregor



Inštitút
pre dočasné
dejiny umenia

Jazdec

u. fond
na podporu
umenia

artdispecing.sk

Z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia.

Tri (+ jedna) z verzií „osmičkových“ výstav Mira Sikorová-Putišová

Vždy som mala k výstavám, ktoré sa odvolávajú tzv. historické medzníky – sú ich pripomenutím/výročím, opatrný a skôr rezervovaný postoj. Takto definované východisko na realizáciu výstavy je podľa mňa príliš limitujúce, konzervatívne a tiež vo mne automaticky eliminuje akúkoľvek stopu kreativity. Navyše, vždy v tomto prípade pociťujem odozvu nedávnej minulosti, veď za socializmu boli výstavy k výročiam „povinnou jazdou“ v každej galérii. V tomto roku sa uskutočnili viaceré výstavné podujatia, ktoré sa odvolávali na vznik Československa (1918), no dotkli sa aj ďalších „osmičkových“ výročí. A tu je možnosť pristaviť sa pri ich koncepciách.

Leitmotív výročia bol na ich pozadí viditeľný v rôznych škálach a výstavy boli rozličnými verziami jeho uchopenia, jedna z nich sa dokonca voči výstave ako pripomenie vymedzovala. Len zdanlivo sekundárne bolo profesijné ukotvenie organizátorov – spolukurátorkou výstavy *Československo?!...* v Galérii 19 bola Katarína Bajcurová, ktorá sa dlhodobo venuje slovenskému umeniu druhej polovice 20. storočia, *Sochárska výstava ČSR 100* vznikla z iniciatívy sochára Martina Piačeka – doménou v jeho tvorbe je práca so symbolmi, ktoré definujú identitu jedinca cez optiku kolektívnej a historickej pamäte systémom ich transpozície do aktuálnych súvislostí. Pod *Poslednú československú výstavu v Žiline* bola podpísaná až štvorica organizátorov – dvaja zo Slovenska a dvaja z Čiech, boli medzi nimi historici umenia a kurátori: Lubica Hustá, Ondřej

Chrobák, výtvarník Tomáš Svoboda a filozof a aktivista Fedor Blaščák, ktorý sa v roli kurátora už viackrát podieľal na výstavách v Novej synagóge či Galérie plusmínus nula v Žiline. V týchto súvislostiach teda šlo o kurátorský/umenovedný konštrukt, koncepciu z uhla pohľadu umelca a ich kombináciu – v poslednom prípade. Ťažiskom úvah o výstavách je najmä transpozícia leitmotívu Československa – ako ideového východiska, do obsahu výstavy, no aj jeho komunikácie smerom von. Výstavy prezentovali rôzne viaceré jeho prepojenia s obsahom, poukázali tiež na to, že sumár diel na pozadí konštrukt pripomienkovej výstavy treba chápať v širších súvislostiach. Zároveň sa vynorila otázka, či leitmotív výročia neposlúžil kdesi na pozadí ako alibi, ktoré maskovalo nevyjasnený koncept výstavy.



Verzia č. 1 Československo ?!...

Kurátorská koncepcia definovala Československo zástupným systémom – diela na výstave narábali so symbolmi štátu ako je vlajka, znak alebo napríklad s mapou ako geografickým vymedzením štátu.¹ V porovnaní s ostatnými výstavami, ktoré sú predmetom tohto textu, išlo o najužšie vyhranenú koncepciu. Rovnocenným plánom výstavy bola zostava vystavujúcich: L. Ďurček, S. Filko, J. Jankovič, P. Kalmus, J. Koller, O. Laubert, J. Meliš, R. Sikora – ide o autorov, ktorí značnú časť svojho života prežili pred rokom 1989, zažili rok 1968 a normalizáciu po ňom, boli svedkami rozdelenia štátu. Ich výber tak potvrdzuje zámer poukázať na to, ako mali dôležité udalosti v Československu na horizonte posledných cca 50 rokov, no i vtedajšie spoločenské podmienky vplyv na existenciu jedinca – umelca, ako na ne reagoval prostredníctvom tvorby². Vybrané diela autorov boli najmä umeleckými reflexiami na život v socialistickom Československu naformulovanými i podvratným jazykom. Určite sa však dajú vnímať aj ako prejavy občianskej i umeleckej rezistencie voči komunistickému režimu, no i túžby po živote nezaťaženom totalitou: zosobňovali vieru (či skôr nádej), že Československo môže byť slobodnou krajinou pre slobodných ľudí. Sú dobovo príznačným svedectvom deklarácie presvedčenia, názoru – myšlienky, a podčiarkuje to aj konceptuálna báza väčšiny z nich: požívanie znaku, značky, symbolu, mapy, ale aj nákredu alebo integrovanie textu.

Veľmi zaujímavým je sledovať ako diela, ktoré pracujú so symbolmi štátneho útvaru Československa, aj po dlhom časovom odstupe dokážu vyvolať obraz o politicko-spoločenských skutočnostiach, ktoré ovplyvňovali existenciu jedinca v ňom. Príkladom je ironicky ladené dielo Júliusa Kollera *Antiobraz – farboobraz (ČSSR – ZSSR 2:0 hokej)*, 1969 v podobe obrazového objektu – ukazovateľa skóre zápasu, ktorý je podkladom pre motív československej vlajky. Radosť z hokejového víťazstva nad Rusmi (Sovietsmi) nebola v tom čase chápaná iba ako súčasť športovej rivality, prenesene bolo víťazstvo pre spoločnosť gestom vzdoru voči okupácii, a vždy pri ďalších (hoci skôr sporadických) porážkach sovietskeho hokejového mužstva ju opätovne, i keď len na krátky časový moment, v tomto geste zjednocovalo. Veľká časť diel tiež verne vykresľuje dobovú „šed' normalizácie“ a praktickú nemožnosť z nej „vybádnúť“, kde jedným zo spôsobov ako sa s ňou vysporiadať, bol napríklad únik do inej, i keď utopickej, reality alebo ironicko-kritické ohýbanie pravidiel tej, v ktorej sa

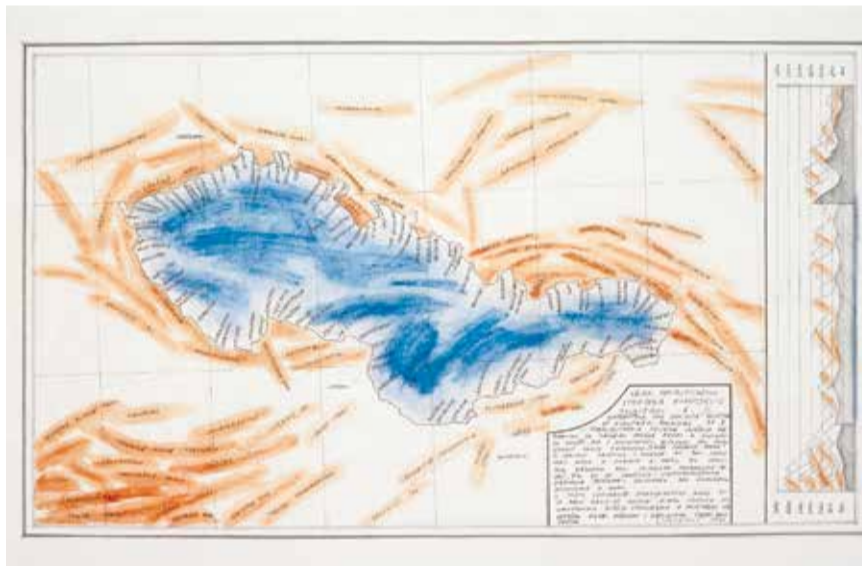
človek nachádzal, čo bolo jednou z dôležitých oblastí slovenského konceptuálneho umenia 70. a 80. rokov, no takisto i umenia vtedajšieho stredoeurópskeho regiónu.³ Ilustratívnym príkladom je mapa Jozefa Jankoviča *Československo II* (1972), v ktorej pomyslene presunul územie vtedajšej federácie do oblasti oceánu a definoval nové využitie vzniknutej „diery“ v kontinente zaplavením vodou z Dunaja – ako vytvorenia vnútrozemského mora, ktoré by slúžilo na rekreáciu obyvateľom okolitých štátov. Bol to komentár skutočnosti, že v ľudia z tzv. ost-blocku mali výrazne sťažený prístup k „devízovému“ moru, no tiež šlo o ironicky myslený návrh na kooperáciu a „vzájomné spoznávanie sa“ medzi národmi pochádzajúcimi zo západnej a strednej Európy.

Osobitým momentom výstavy boli reakcie na ďalší z medzníkov v nedávnych dejinách Československa – jeho rozdelenie v roku 1993 na dva samostatné štátne útvary. Je až signifikantné, že táto udalosť – a dokladajú to charakteristiky vybraných diel, bola pre ich tvorcov skôr negatívne ponímanou skutočnosťou: v predmetných dielach sa R. Sikora, O. Laubert a P. Kalmus prezentujú predovšetkým ako občania Československa, ktorí v príslušnom čase odmietali dobové nacionalistické tendencie, ktoré napokon viedli k jeho rozdeleniu.

Projekt kurátorov Kataríny Bajcurovej a Mariána Meška dokázal úzko prepojiť ideu s obsahom – s tým, čo výstava v sumáre diel prezentovala. Umožnila to práve ich typológia, z ktorých výrazná väčšina mala konceptuálny základ a dôležitým bolo čítanie ich kontextov – odkrývanie skutočností s nimi zviazanými. To bolo možné konať jednak separátne, avšak až všetky diela spoločne odkomunikovali príbeh Československa 2. polovice 20. storočia, definovaný dvoma dôležitými míľnikmi: rokmi 1968 a 1993.



2



3



4



5



6

Verzia č. 2 Sochárska výstava ČSR 100

Nestáva sa často, aby boli informácie o výstave počas avizovania jej otvorenia tak strohé. Dalo sa predpokladať, že v komunite umelcov a výtvarných kritikov vzbudí očakávanie: podľa názvu sa vymedzovala ako sochárska výstava (skutočnosť ukázala, že niekoľko diel rozširovalo túto oblasť presahom do mediálneho umenia). Menoslov vystavujúcich autorov uvedených na pozvánke prezradil, že šlo najmä o strednú a mladú generáciu umelcov. Automaticky tak vyvstala otázka, akým spôsobom bude uchopený leitmotív Československa v dielach autorov, ktorých skúsenosť s existenciou štátu (aj v socialistickej verzii) je oproti umelcom z výstavy v Galérii 19 výrazne kratšia či takmer žiadna a definuje ju optika tíndžera, resp. školáka. V malom množstve základných dát dostupných len z pozvánky/plagátu na FB⁴ viac o koncepcii naznačovala podpora projektu združením Verejný podstavec (umiestnením loga platformy), podobne textový údaj o nej na FB prezentácii výstavy. Potvrzovali skutočnosť, že iniciátorom a organizátorom podujatia je sochár Martin Piaček – tiež ako jeden z vystavujúcich. A tu (naozaj bez dešpektu voči situácii, že kurátorom, resp. tvorcom koncepcie projektu je výtvarník) sa môže nachádzať dôvod neexistencie tlačovej správy s aspoň krátkou definíciou koncepcie výstavy, ktorá by inak mala byť bežnou súčasťou každej prezentácie. Mohla byť totiž návodom, ako výstave rozumieť, ako ju čítať. Takto predstavila kolekciu zloženú zo síce vo viacerých prípadoch zaujímavých prác v sfére objektu, inštalácie či ich prípadných presahov do videa alebo multimédií, no bez zdôvodnenia ich výberu. I vzťah väčšiny prác z kolekcie k téme Československa bol na prvý pohľad pomerne nejasný. Pozitívnym bolo, že „barličkou“ pre vytvorenie koncepcie sa nestalo integrovanie českých a slovenských umelcov do spoločného podujatia (vystavoval len jeden Čech Krištof Kintera), čo je veľmi jednoduchý (a v podstate alibistický) krok, ako výstave „pripnúť“ leitmotív Československo. Diela sa v mnohých prípadoch odvolávali na konkrétne udalosti z histórie, boli príkladmi narábania s pamäťou nielen ako individuálnym, ale najmä ako spoločenským konštruktom, upozorňovali na riziká jej zlyhania (napr. ako nepoučenia sa z nej) alebo naopak – vyjadrenia autorov boli aktuálnou manipuláciou či mystifikáciou toho, čo sa stalo v minulosti. A tiež vo viacerých prípadoch prerozprávaním spomienok iných.

Až takmer v závere trvania výstavy sa na FB profile Novej Cvernovky objavilo niekoľko krátkych textov o vybraných dielach, buď vo forme autorského statementu – k dielam Jozefa Vanča *Ťažko povedať* (2018) a Filipa Bieleka *Sun never sets in Yugoslavia* (2018) alebo ako krátke popisy a interpretácie – diel Jaroslava Kyšu *Pamätaná tabuľa II.* (2014), Martina

ČESKOSLOVENSKO?!...

Galéria 19, Bratislava

2. 10. – 28. 10. 2018

kurátori: Katarína Bajcurová, Marián Meško
autori: Lubomír Ďurček, Stano Filko,
Jozef Jankovič, Peter Kalmus, Július Koller,
Otis Laubert, Juraj Meliš, Rudolf Sikora

SOCHÁRSKA VÝSTAVA ČSR 100

Nová Cvernovka – Galéria Zborovňa, Bratislava

29. 10. – 29. 11. 2018

autori: Dalibor Bača, Richard Barger, Filip Bielek,
Anton Čierny, Kassaboys, Krištof Kintera (CZ),
Jaroslav Kyša, Martin Piaček, Juraj Rattaj, Jozef Vančo

OSMIČKY

Slovenská národná galéria, Bratislava

27. 2. – 31. 12. 2018

Február 1948, kurátorka: Alexandra Kusá

August 1968, kurátorka: Petra Hanáková

Október 1918, kurátorka: Katarína Bajcurová
odborná spolupráca: Alexandra Kusá

Piačeka *Moja neslovenská krv* (2016), Kassaboys *Verchovina* (2014), Richarda Barger *OBČAN 1* (2018), no bez udania autora. Tieto diela podľa mňa patrili k „highlightom“ výstavy, naopak v kontexte ostatných diel boli otázne príspevky Antona Čierneho *Rezanie 100-ky* (z cyklu *Meranie univerza*), 2018 a Krištofa Kintera z roku 2018 – na popisku absentoval názov. Realizácia A. Čierneho bola síce zaujímavým sochárskym prístupom – dielo malo podobu vyfrézovaného dvojkríža a kosáka s kladivom a pätcípou hviezdou do obrazoviek dvoch za sebou položených plochých televízorov, no zároveň disponovalo pomerne ťažko rozkódovateľným obsahom. Objekt K. Kintera – drevený hranol s vrezanou pílkou opatrenou na jednej strane slovom History a na druhej Sorry, oplýval (pre autora typickým) humorom, no očakávala by som ho skôr na prieskume ako študentskú prácu. Dielo bolo zrejme narážkou na rozdelenie ČSFR a akoby ospravedlnením sa za ten krok zo strany Čecha. Príkladom, kde sa vznik Československa ako leitmotív výstavy vyslovene prepojil s obsahom práce, bolo nové dielo Richarda Barger. *Občan 1* (či skôr *Občianka 1*) priloženým textom priblížil život Melánie Nemcovej – etnografky, choreografky a folkloristky, ktorá sa narodila v deň vzniku Československa 28.10.2018 a celý život zasvätila práci v prospech rozvíjania, vedeckého zhodnocovania a uchovávaného jeho kultúry.⁵ Dielo poňaté ako busta zobrazujúca jej podobizeň je naozaj pamätníkom – nielen občianky č. 1 (bola jedným z prvých novorepublikových detí), no predovšetkým ako *Občana/Občianky No. 1*, ktorej celoživotné aktivity boli výrazne vlastenecké.

Väčšina diel bola datovaná rokom 2018, pravdepodobne boli vytvorené na základe výzvy k účasti na projekte. Čiže – autori, zrejme bez striktného ohraničeného zadania, realizovali dielo, ktoré bolo podľa nich vyjadrením sa, čo pre nich znamená Československo a výročie jeho vzniku, tu sa teda pravdepodobne nachádza vysvetlenie adjektíva „tematická“ výstava – ako bola avizovaná na pozvánke. Síce s výhradami, no predsa si ako celok udržala svoju konzistenciu – práve vďaka narábaniu s fenoménmi histórie a pamäte či osobnými identifikáciami sa nimi, ktoré v globále zastrešovali takmer všetky práce. Každopádne projektu (je jedno či zámerne alebo nie) nedeklarovaná koncepcia skôr uškodila, navyše – ak ide o výstavu koncepcie zastrešenú umelcom, by prítomnosť autorových statementov pri dielach bola jednoznačne logická, v prospech výstavy a komunikácie jej obsahu smerom k divákovi. Bol tu totiž predpoklad, že nebola určená – z titulu, že šlo o projekt k výročiu vzniku Československa, len umelcom či kunsthistorikom.

Projekt v Novej synagóge možno klasifikovať ako „anti-prístup“ – ako vymedzenie sa voči konceptu výročnej výstavy. Organizátori ho v koncepcii definovali ako „príležitosť oslavovať, no nespomínať“⁶. Výstavu poňali ako priestor pre komunikáciu umelcov a ich diel (a zrejme i pre kurátorov) pochádzajúcich z dvoch susedných štátov. Chceli takto odmietnuť nostalgiu, ktorá sa pre nich s úvahami o Československu automaticky spája, a nechceli rozmýšľať o niečom, „čo už 25 rokov neexistuje“⁷. Podčiarkovala to aj generačná príslušnosť výtvarníkov – patrili k strednej a mladšej generácii a v naozaj krátkom texte o výstave v bulletine sa akcentovala najmä ich spolupráca na tomto projekte. Ambícia vymedziť sa voči úvahám o minulosti (existencii Československa) je legitímna, no okrem potenciálu komunikácie, čiže zostavenia sumáru umelcov s paritným zastúpením Slovákov a Čechov a podobne tak kurátorov, sa nedeclarovala iná alternatíva koncepcie. Bolo teda použitie leitmotívu Československa (i v názve projektu) len premysleným „marketingom“ v čase, keď sme si pripomínali sto rokov od jeho vzniku? A bola česko – slovenská účasť umelcov tou vyššie spomínanou „barličkou“ a alibizmom organizátorov na zakrytie odborne nevyjasnenej koncepcie? Opodstatnenosť týchto otázok by sa automaticky vytratila, ak by sa projekt nerealizoval v „osmičkovom“ roku/neodvolával sa naň. Výstava by zostala kultivovane zostavenou prehliadkou aktuálnej tvorby vybraných autorov a zapadla by do série podobne koncipovaných výstav, ktorých sa v našom prostredí uskutočnilo už viacero.⁸

No predsa len sa na výstave ocitlo niekoľko diel, ktoré mali silnejšie prepojenie s leitmotívom. Video Adély Babanovej *Odkiaľ spadla letuška* (2014) je majstrovsky komponovanou mystifikáciou, ktorá sa odvinula z reálnej skutočnosti – pádu lietadla, pričom inšpiráciou pre jeho sujet bola aj konšpiračná teória.⁹ Je sériou troch postupne gradujúcich fiktívnych mikropříbehov, v ktorých policajný vyšetrovateľ a lekár v rozhovore/výsluchu postupne podsúvajú vlastnú interpretáciu nešťastia (zostrelenie stíhačkami) preživšej letuške Vesne Vulović, ktorá následkom traumy trpí amnéziou. Video odhaľuje skutočnosť, že pamäť nie je len individuálnou

záležitosťou, podobne ako história, je aj spoločenským konštruktom, podlieha teda ohýbaniu a manipulácii. Viac podprahovým, no účinným odvolaním sa na socialistické Československo, bol herec Vladimír Brabec v postave lekára (jeho posledná filmová rola), známy ako hlavný predstaviteľ normalizačného seriálu *Tridsať prípadov majora Zemana*.

To, že téma Československa môže byť interpretovaná aj z pozície umeleckej prevádzky, dokladal príspevok Tomáša Džadoňa – popri Babanovej videu druhé ťažiskové dielo výstavy. Nápis *SLOVACCHIACECO* (2014) autor vytvoril v identickom rozmere a dizajne priečelia československého pavilónu v Giardini de la Biennale v Benátkach. Dielo upriamilo pozornosť na peripetie, ktoré zakaždým sprevádzajú oba štáty pri organizovaní národných prezentácií – v tomto sú ich problémy vzácné jednotné. Opačné garde v názve bolo i vtipnou odvolávkou na narastajúce slovenské nacionalistické tendencie v čase ponovembrovej federácie – „Pomlčková vojna“¹⁰. Obdobnú humornú dikciu mala performatívna maľba zachytávajúca hokejový zápas od Přemysla Procházku – aj ako komentár tzv. slovenského hokejového komplexu. Náročnejšia intertextuálna obrazová koláž Zbyňka Baladrána *Contingent propositions* (2015) komponovala novinové texty a fotografie vybrané z archívov Rudého práva a Lidových novín. Výsledkom bolo pomerne ťaživé prepojenie/dialóg minulosti (socializmus) a prítomnosti (neoliberálny kapitalizmus). Na diele upútala efektná adjustácia – dlhý pás z obrazov a textov takmer po celom obvode prízemnia. Na tomto mieste si je potrebné uvedomiť, aké náročné je inštalovať v pomerne nevýstavných parametroch priestoru synagógy, no i v prípade tejto výstavy sa podarilo vytvoriť prezentáciu zvládnutú po dizajnárskej i architektonickej stránke. Výrazne tomu napomohlo aj vizuálne efektne dielo Denisy Lehockej, ktoré „vyplnilo“ značnú časť prázdna centrálného priestoru, hoci jeho prítomnosť kontexte výstavy (toto je prípad i príspevok Anny Ročňovej a Františka Demetera) zrejme naozaj pramenila v zámere vytvoriť vzájomnú komunikáciu diel českej a slovenskej proveniencie v rámci jednej prezentácie.



POSLEDNÁ ČESKOSLOVENSKÁ VÝSTAVA V ŽILINE

Nová synagóga, Žilina

14. 10. – 2. 12. 2018

kurátori: Fedor Blaščák & Ľubica Hustá,

Tomáš Svoboda & Ondřej Chrobák

autori: František Demeter & Tomáš Džadoň,

Michal Moravčík, Denisa Lehocká,

Zbyněk Baladrán (CZ), Adéla Babanová (CZ),

Anna Ročňová (CZ), Přemysl Procházka (CZ)

1. Jaroslav Kyša: *Pamätná tabuľa II.*, 2014, objekt, silikón, oceľ, 60 x 56 x 5 cm, majetok autora, foto: Ján Šipöcz
2. Juraj Meliš: *August 1968 I.*, 1970, maľované drevo, 45 x 31 x 16 cm, Zbierka Linea, foto: archív Galérie 19
3. Jozef Jankovič: *Československo II.*, 1972, pastel, tuš, 50 x 84 cm, zbierka SNG, foto: archív SNG
4. Július Koller: *Antiobraz – farboobraz (ČSSR – ZSSR 2:0 hokej)*, 1969, latex, sololit, 45 x 61 cm, Zbierka Linea, foto: archív Galérie 19
5. Filip Bielek: *Sun never sets in Yugoslavia*, 2018, inštalácia, variabilné rozmery, majetok autora, foto: Ján Šipöcz
6. Jozef Vančo: *Ťažko povedať*, 2018, inštalácia, variabilné rozmery, majetok autora, foto: Ján Šipöcz
7. Tomáš Džadoň: *SLOVACCHIACECO*, 2014, site-specific nástenná inštalácia, majetok autora, foto: Ján Kekeli
8. Adéla Babanová: *Odkiaľ spadla letuška*, 2014, video, farba, zvuk, 12 min, majetok autorky, foto: archív autorky
9. *OSMIČKY – August 1968*, záber na expozíciu, foto: Martin Deko



+1 verzia (ako „muzeálny“ obrat) Osmičky (SNG)

Tri výstavy, ktoré sa odvolali na vznik Československa, môžeme pokladať za prípadové štúdie: v prípade prvej došlo k vzácnnej zhode – zostaveniu kolekcie diel s obsahom o Československu – bola čisto vyhranenou kurátorskou koncepciou, v prípade druhom šlo najmä o výzvu zrealizovať dielo v intencii témy, tretí bol (vzhľadom na výsledok) nie veľmi šťastným a dosť rozpačito pôsobiacim pokusom uchopiť výročnú výstavu inak. Každá z nich však bola súkromnou a najmä dobrovoľnou aktivitou, hoci kdesi v úzadí sa nachádzala ambícia ich organizátorov reagovať na lákavý „marketingový“ aspekt stého výročia. V prípade Slovenskej národnej galérie je však realizácia takéhoto projektu skôr povinnosť. Kým rozsiahlej výstave *Filla/Fulla: Osud umelce/Osud umelca* bol prívlastok – realizovaná k 100. výročiu vzniku Československa, generovaný viac-menej nasilu, podobne ako spojenie týchto zakladateľov moderného umenia, projekt *Osmičky* – preto, že nechcel byť formátom tradičnej výstavy, naplnil to, čo sa od príspevku ako reakcie na výročie dalo čakať.

Osmičky – tri výstavy na tému tzv. osmičkových výročí: k februáru 1948, augustu 1968 a októbru 1918, možno kvôli celkovému komornejšiemu formátu (a to i napriek veľkorysému rozmeru prezentačného panelu) a umiestneniu v átriu Esterházyho paláca, naozaj skôr pôsobili ako sprievodné podujatie, hoci to hlavné (k čomu by sa mali odvolávať), a teda aj väzba s ním, bola nejednoznačná. (Okrem výstavy *Filla/Fulla* sa v SNG v roku 2018 nekonala iná veľká výstava pri príležitosti osmičkového výročia.) Séria malých prezentácií, ako celok, v prípade, že by sme ju vnímali ako ďalší ťažiskový príspevok SNG osmičkovému roku, tak mohla pôsobiť trochu provokatívne. Podmienila to i voľba samotného formátu – veľkorozmernej nástenky, ktorej obsah sa v súvislosti s uvedenými tromi výročiami menil. No vždy bol vykročením mimo poľa klasickej galerijnej prezentácie – najmä smerom k integrovaniu ďalších dokumentačných (textových) materiálov (najmä z archívu inštitúcie) a – predovšetkým v prípade roku 1968, aj viacerých dokumentov z archívov SFÚ, ktoré mali ponúknuť plastickejší a viacvrstvový pohľad na celkovú politickú, kultúrnu a spoločenskú atmosféru príslušného osmičkového roka, – to všetko popri vybraných výtvarných dielach z depozitárov SNG – ako dokladu vtedajších podôb výtvarného umenia. Projekt popritom vedome operoval s určitým rezíduom v našej pamäti – skrz formát nástenky, ktorú si pamätáme ako informačné a komunikačné médium, hoci v socializme zaťaženým ideológiou. (No zároveň bol aj súčasný, veď profil jedinca na Facebooku je predsa novodobou nástenkou.)

Projekt veľa napovedal aj o niečom ďalšom: prezentácie nepriniesli iba sondu do podoby umenia zviazaného s príslušným obdobím, reflektovali aj na celkové „ducha doby“. Akcentovali, že dejiny umenia sú pevnou súčasťou histórie a histórie spoločenstva. Poukázali tiež na „muzeálny obrat“¹¹ prítomný v galerijnej prezentačnej praxi v našom prostredí už dlhodobejšie.

- 1 Bajcurová, Katarína: Ôsmi v Československu o Československu. In: Československo?!... (text v katalógu), Bratislava: Galéria 19, n. o., 2018, s. 9.
- 2 tamže
- 3 Predovšetkým projekty fiktívnych architektúr a prostredí či projekty umeleckých máp, ktoré jednak vymedzovali územie, ale zároveň nechávali pomyselnú možnosť meniť alebo prekračovať hranice reality – napr. projekt Argillia A. Mlynárčika, perspektívna architektúra zoskupenia VAL, ale aj koncepty obydlí a architektúr J. Jankoviča, viac: Hrabušický, A.: Umenie fantastického odhmotnenia. In: Hrabušický, Aurel (ed.): Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985., Bratislava: SNG, 2002, s. 154 – 159. Pozri aj: Gregorová, Lucia – Čarná, Daniela: Mapy. Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011. Bratislava: GMB a SNG, 2011. Porovnanie týchto architektonických projektov a ich širší kontext popisuje Cytľak, K.: Zložitosť a protiklad v stredo európskej radikálnej architektúre. Experimenty v umení a architektúre 70. rokov. In: Jazdec – revue súčasného umenia, č. 25, s. 12-14, Jazdec – revue súčasného umenia, č. 26, s. 10-13.
- 4 Informácie k výstave sú dostupné tu: <https://www.facebook.com/events/559053511209599/>. Celkom trefnou interpretáciou bol i komentár nemenovanej výtvarníčky na FB, že ide „čisto mužskú záležitosť“, na výstave absentovali ženy sochárky. Hoci je tento fakt – komentár je v prvom rade skôr úsmevný, mohol by byť jedným z kľúčov akým na výstavu nazerať. Na druhej strane, účasť mladých sochárok L. Scerankovej alebo I. Slávikovej určite mohla výstave prospieť. Podľa slov jedného z vystavujúcich nebola neúčasť žien zámerná.
- 5 https://sk.wikipedia.org/wiki/Mel%C3%A1nia_Nemcov%C3%A1
- 6 Citované z bulletinu k výstave, dostupné tiež na: <http://www.novasynagoga.sk/posledna-vystava/>, vyhľadané 1.12.2018.
- 7 tamže
- 8 Ak „odstrihneme“ leitmotív výstavy k výročiu, Posledná československá výstava v Žiline je česko-slovenským zastúpením umelcov a bližšie nezadefinovanou koncepciou dosť podobná staršej výstave Československo (Slovenské národné múzeum, Bratislava, 2003, kurátori Linda Dudášová a Juraj Dudáš), ktorá bola oprávnené kritizovaná za pomerne voľný konštrukt a nevyjasnenie použitého leitmotívu Československa. Viac: Janček, Vlado: Československo/Tescoslovensko. Samostatná príloha časopisu Vlna č. 15, 2003. Kontinuálne konaným podujatím s česko-slovenským zastúpením umelcov a umelkyní bol Skúter v GKJ v Trnave v rokoch 2007, 2009 a 2011 (konceptia Vladimír Beskid) ako bienále súčasného mladého umenia zo Slovenska a Čiech.
- 9 Autorka sa inšpirovala pádom lietadla juhoslovanských aerolínií blízko českej obce Srbská Kamenice 26. 1. 1972 následkom explózie nálože z výšky cca 10 km. Nehodu prežila iba letuška Vesna Vulović. Viac: https://sk.wikipedia.org/wiki/Let_JAT_367
- 10 Politický spor o názov ČSFR, ktorý začal v roku 1990. Viac: https://sk.wikipedia.org/wiki/Poml%C4%8Dkov%C3%A1_vojna
- 11 Ide o situáciu, v ktorej sa prvky pokladané skôr za nástroje muzeálnej prezentácie (archiválie, dokumenty a dokumentácie, prípadne zbierkové predmety múzei) stávajú súčasťou výstavy výtvarného umenia. Napr. Sen x skutočnosť. Umenie a propaganda (1939 – 1945), SNG, 2016, integrovanie expozície Múzea cukru do projektu Ilona Németh: Eastern sugar, Kunsthalle Bratislava, 2018.

Západný marxizmus a interpretácia diela a spisov Bohumila Kubištu

Za centrom i perifériou: Nové prístupy k Bohumilovi Kubištovi a umeniu strednej Európy okolo roku 1910

Eleanor F. Moseman

preklad: Katarína Búřilová

II. časť

Kubištova blízkosť k Marxovi a Baudelairovi, evidentná v jeho štyroch teoretických textoch, zvýšila môj záujem o jeho prepojenie s aktivistickým umením spojeným s Parížom, kde Kubišta žil v roku 1909 na kraji „bohémeho“ Montmartru a v roku 1910 v Latinskej štvrti. Už v roku 1906 odhalil svoju vedomosť o tejto subkultúrnej tendencii tým, že nápadne vystavil značne populárny román Emila Zolu z roku 1880 *Nana* na svojom pracovnom stole v typickom autoportréte vo Florencii (obr 1.). V roku 1908 už Kubišta skúmal tému pracujúcej triedy, prítomnú v diele *Periferie*, jednej z viacerých malieb, ktoré sa dajú čítať nie ako odsúdenie priemyselnej pohromy či urbánneho rastu, ale ako stelesnenie práce neoddeliteľné od toho, čo by Kubišta v roku 1912 popísal ako duch doby. Vo svojom zameraní sa na pracujúcu triedu sa nelíši od svojich impresionistických a post-impresionistických hrdinov, ktorých umelecké angažovanie sa v spoločenskom aktivizme väčšinové publikum prehliadalo. Toto nesprávne chápanie zapríčinila dominancia formalizmu, ktorý sa objavil ako výsledok okolností európskej a americkej politiky v tridsiatych rokoch a pádu železnej opony. Kým sa kritické dejiny umenia na západe zaoberali problémom sociálneho obsahu umenia avantgardy, tento ostal podľa historičky Mileny Bartlovej prevažne mimo pozornosti českých dejín umenia, čo je historiografický moment, ku ktorému sa ešte vrátim nižšie.

V mimoriadnom vydaní časopisu ARS Slovenskej Akadémie venovanom „bohémkej“ identite som vo svojom článku skúmala Kubištovu tému vo vzťahu k ľavicovému sentimentu, ktorý by Kubišta spájala s francúzskym umením 19. storočia. V článku som interpretovala jeho maľbu *Kavárna* z roku 1910, zobrazujúcu tavernu Café d'Harcourt v Latinskej štvrti, ktorú v roku 1910 popisovali ako „najhriechnejšiu kaviareň v Paríži“ a základný kameň bohémeho života.¹ Na rozdiel od svojich predchodcov z 19. storočia ako Georges Seurat a Henri de Toulouse-Lautrec, Kubišta orientuje symetrickú kompozíciu skôr smerom k pracujúcej triede a buržoáznym hosťom než k samotnej zábave. Svoj pohľad smeruje najmä na osamotenú ženu, ktorá fajčí – znak bohémkej subkultúry.² Považujem za pozoruhodné, že Kubišta sa venuje téme mestskej ženy, keďže poznal Zolovu *Nanu*. Do úvahy treba zobrať aj možnosť, že táto ženská figúra mu bola modelom: grizetka, ktorá skúša šťastie vo veľkom meste, členka kliky, platená, aby tľieskala pre dojem, kurtizána tváriaca sa ako príslušníčka strednej triedy alebo ako *insoumise* („nepoddajná“ prostitútko bez licencie). Ktorákoľvek z týchto potenciálne sa prekrývajúcich rolí by ju spojila s kategóriou prác dostupnou len pre ženy z pracujúcej triedy. V každom prípade Kubišta preukazuje tejto žene veľké sympatie, možno sa dokonca identifikuje s jej zjavnou autonómiou. Slúži ako ikona modernosti v čase, kedy bol Paríž konfliktným javiskom pre postupne sa objavujúce nezávislé ženy a v Čechách sa začali zjavovať záblesky prvej vlny feminizmu, potrebné pre budúce posúdenie.³

Toto je len niekoľko prípadov, ktoré som hlbšie preskúmala v mojich publikáciách. Určite sa dajú v mojej interpretácii Kubištových malieb a kresieb vychádzajúcej

zo sociálnych dejín umenia nájsť medzery. No aj tak mi prišla kombinácia západného marxizmu a ikonológie prínosná pre spojenie zjavného záujmu o sociálne problémy v Kubištových textoch s jeho evidentne triedne zameranou umeleckou témou. Toto sa výrazne líši od podstaty marxistických metodologických prístupov v českých dejinách umenia 50-tych až 80-tych rokov, ako popisala Milena Bartlová vo svojich historiografických esejach o českom prístupe k dejinám umenia od 20-tych rokov po súčasnosť.⁴ Zaznamenáva, ako českých historikov umenia ovplyvnili zmeny v štátnej ideológii a ako ich isté politické momenty tlačili k prispôsobeniu sa, prípadne aspoň k tomu, aby boli krotkí voči režimu. Ako píše Bartlová, keď komunisti prevzali vo februári 1948 moc, „marxizmus-leninizmus sa stal jediným schváleným a oficiálne akceptovaným metodologickým prístupom k čomukoľvek, vrátane historického výskumu.“⁵ Objasňuje západnému čitateľovi, že leninizmus prispôbil marxistické princípy „sociálnej realite rozvojových východoeurópskych krajín, kde industrializácia neprebíhala a proletariát tvoril len zlomok populácie.“⁶ Aj keď malo Československo v porovnaní so susednými štátmi sovietskeho bloku väčšiu priemyselnú infraštruktúru, takéto použitie leninizmu-marxizmu navrhla sovietska Komunistická strana Sovietskeho zväzu. Stalinistický kult osobnosti zapríčinil konformitu intelektuálneho života 50-tych rokov voči totalitárnym diktátom presadzaným sovietskym dozorom. Bartlová vysvetľuje, že v 60-tych rokoch sa obnovil záujem o originálne marxistické texty, sytený revizionistickým posunom v stredoeurópskych krajinách sovietskeho bloku smerom k humánnemu marxizmu, ktorý bol neskôr v Československu hromadne potlačený návratom autoritárskej stalinistickej ideológie a rétoriky po sovietskom zastavení pražskej jari v roku 1968.⁷

V roku 1975 bol marxizmus ako zdroj poznania o umení v spoločenských dejinách v Československu odmietnutý ako „vulgárny sociologizmus“, pretože mu chýbal leninistický prvok. Podľa Bartlovej tento faktor otvoril trhlinu medzi spoločenskými dejinami umenia postavenými na západnom marxizme na jednej strane a českými marxistickými dejinami umenia na strane druhej.⁸ Výsledkom bolo, že až donedávna boli v českom kontexte širšie otázky spoločenských dejín umenia tak, ako sa chápu v USA, väčšinou ignorované.

Použitie západnej marxistickej ideológie na analýzu Kubištových kompozícií ma viedlo k uvažovaniu o tom, ako bola jeho práca prijímaná vzhľadom na zmeny v štátnej rétorike od založenia prvej Československej republiky v roku 1918 dodnes. V článku v roku 2014 o tom, ako Karel Teige v 40-tych rokoch obhajoval Kubištu ako zakladateľa nového Československa, som sa zaoberala Teigovým chápaním toho, že Kubištovo umenie – predovšetkým jeho progresívne myšlienky, o ktoré sa opierať pri výbere svojich tém – je to, čo robí jeho dielo avantgardným. Zopakujem moju horeuvedenú vstupnú poznámku: tento obsah môže uniknúť čitateľom, ktorí nevnímajú Kubištovo umenie v kontexte jeho písomných prác. V roku 1947, v období, keď bola umelcom ponúknutá rola v tvorení novej spoločnosti, redigoval Teige spolu



s umelcovým bratrancom Františkom Kubištom kompletnú dotlač Kubištových umeleckých a teoretických publikácií.⁹ V záverečnej stati s názvom „Estetické špekulácie Bohumila Kubištu“, ktorú napísal spoločne s Františkom Kubištom, rozoberá Teige rozsah a intenzitu Kubištových písomných prác a ich vplyv na smerovanie moderného umenia v Čechách. V roku 1949 Teige nadviazal na túto antológiu svojou známou analýzou Kubištovho príspevku k „sociologickému pôdorysu“ fenomenológie moderného umenia v časopise Kvart.¹⁰

Fakt, že Teige považoval Kubištovu myšlienku v novom komunistickom štáte za hodné štúdia, vypovedá o sile a prehľade Kubištovho príspevku k progresívnemu umeniu v modernej dobe. Teige podstúpil toto riziko v čase, kedy sa českí komunistickí funkcionári na Ministerstve školstva a národnej osvety a na Ministerstve kultúry a informácií prejavovali viditeľne nepriateľsky voči akémukoľvek umeniu – vrátane českého kubizmu, ktoré sa nehlásilo k oficiálne schvaľovanému socialistickému realizmu.¹¹ Subjektivita Kubištovho expresionistického a kubo-expressionistického štýlu bola v bezprostredne povojnových rokoch úplným opakom údajne objektívneho a heroického socialistického realizmu oficiálne schvaľovaného umenia.¹² Toto spochybnilo kultúrnu a politickú hodnotu Kubištovho umenia a Teige sa túto kontrolu pokúsil presmerovať na uznanie progresívneho ducha Kubištovho príspevku k modernému umeniu. Vďaka Kubištovej angažovanosti v umení, kritike umenia a sociálnych problémoch ho Teige vnímal ako lídra, ktorého vplyv má byť zvečnený ako vzor utopistických ideálov. Teigeho povojnové vzkriesenie Kubištu oslobodilo jeho umenie od negatívnych konotácií buržoáznej minulosti sužovanej elitárskym znepokojením nad vývojom moderného umenia v Čechách. Keďže Teige bol spoluzakladateľ *Devětsilu*, redaktor skupinového časopisu *ReD (Revue Devětsilu)* a slovami Karla Srpa: „hovorca a hlavný tlmočník svojej

generácie“, jeho obhajoba Kubištu mala v novej Československej socialistickej republike krátko po jej vzniku značnú váhu.¹³ V čase, keď štát Teigeho zavrhol, jeho publikácie o progresívnej povahe Kubištovho umenia a spisov už vstúpili do verejného povedomia a dali veci do pohybu, výsledkom čoho je aj dnešné vnímanie centrálného postavenia Kubištu v stredoeurópskej moderne.

Teigeho veľký prínos k vnímaniu Kubištovho umenia a myšlienok v komunistickom Československu bol predvídaný. Jeho kľúčová intervencia v hodnotení Kubištovho vplyvu na českú modernu prišla o celú dekádu skôr než prvý zaznamenaný pokus o „rehabilitáciu“ moderného umenia na výstave *Zakladatelia moderného českého umenia* kurátorov Miroslava Lamača, Jiřího Padrtu a Jana Tomeše z roku 1957, ktorá cestovala z Brna do Prahy.¹⁴ Katalóg k výstave mal na obálke Kubištov linoryt *Autoportrét* z roku 1918 (obr. 2) a titulnou ilustráciou bol jeho *Svätý Sebastián*, ktorý sa na základe komentára Jana Zrzavého vo všeobecnosti považuje za autoportrét.¹⁵ Tým, že organizátori tejto pamätnej výstavy použili dva jeho autoportréty ako nosné obrazy v katalógu z roku 1957, stanovili vlastne Kubištu za vodcu prvej generácie českého výtvarného umenia. Pokladá sa za jedného z prvých troch umelcov, ktorí takmer súčasne vniesli parížsky kubizmus do svojej vlastnej tvorby a je chápaný ako vzor tendencie k individuálnemu vyjadreniu prostriedkami racionálnej konštrukcie.¹⁶ Hádám Teigeho včasnej intervencii, minimálne medzi českými a medzinárodnými akademikmi venujúcimi sa stredoeurópskej moderne, vďačíme za široké prijatie faktu, že Kubištov nechovne nezávislý prístup k technike a spoločensky pokrokové témy ho robia kľúčovou postavou európskeho umenia 20. storočia, či si to už americké dejiny umenia uvedomujú alebo nie.

Preložené a publikované s láskavým dovolením Eleanor F. Moseman



2

- Bohumil Kubišta, autoportrét, 1906, tuš a akvarel na lepenke, 15,8 x 54,8 cm, sken z publikácie: Karel Srp, Bohumil Kubišta: *Zářivý Krystal*, exh. cat. (Ostrava: Galerie výtvarného umění, 2014) p. 37, archív: Eleanor Moseman
- titulná fotka katalógu: Miroslav Lamač, Jiří Padrta a Jan Tomeš: *Zakladatelé moderního českého umění* (Brno: Dům umění města Brna, 1957), foto: Eleanor Moseman

- Bohemian Paris of Today*, spísal W. C. Morrow podľa poznámok Edouarda Cucuela. Philadelphia – London 1900 (2. edícia).
- Toto spojenie fajčenia s bohémskym sentimentom sa nachádza aj v jeho autoportréte z roku 1910 seba ako fajčiara (*Kuřák*), jeho prvom úspešnom kubistickom diele. K fajčeniu ako znaku bohémny pozri Berman, Patricia: Edvard Munch's Self-Portrait with Cigarette: Smoking and the Bohemian Persona. *The Art Bulletin* 75, No. 4, 1993, s. 627-646. K ženám a fajčeniu pozri Mitchell, Dolores: The „New Woman“ as Prometheus: Women Artists Depict Women Smoking, *Woman's Art Journal* 12, no. 1, 1991, s. 3-9 a Tinkler, Penny: *Smoke Signals: Women, Smoking, and Visual Culture*. London: Berg, 2006.
- K ranému feminizmu v Čechách pozri Neudorflová, Marie L.: České ženy v 19. století: úsilí a sny, úspěchy i zklamání na cestě k emancipaci [Czech Women in the 19th Century: Struggles and Dreams, Achievements and Disappointments]. Praha: Január, 1999), ktoré zhrnula Křížková, Alena: Annotation on recent and important Czech publications on gender and feminism. In: *Czech Sociological Review* 7, no. 2 (Jeseň 1999), s. 269. Viacero ďalších požiadaviek ostáva. Žánre, ktorým sa Kubišta venoval, sú predviateľne: krajinaomalba, zátišia, portréty, niekoľko komplexných náboženských výjavov a predovšetkým autoportréty. Povahy a štýl jeho prác v rámci týchto rozdielnych žánrov nám toho povedia viac. Výjavy z vidieka a statkov, vojenské scény, prímestská krajina s továrenskými komínmi, lomy (ozvena Cézannovho diela *Bibemus*), ženské domáce práce, žánrové výjavy ako prostriedok vplyvu. Tradičné francúzske témy 19. storočia využíval na skúmanie typicky „moderných“ problémov sociálnej dynamiky v rozvratnej a imperiálnej prítomnosti. Inde sa pýtam, prečo sú *Jaro (Koupání žen)*, *Koupání mužů*, a *Parádův soud* okrem figurálnych štúdií z umeleckej školy jedinými aktami. Prečo sú symbolické budovy v diele *Jaro (Koupání žen)* v jednej osi s matkinou hlavou? Prečo sú muži v *Koupání mužů* zženštilí? Kubištova schopnosť spraviť zo scény kúpania niečo „spirituálne“ – rozdeľujúca skupiny, ktoré sa vyhýbajú eroticizmu, na rozdiel od svojich francúzskych a nemeckých súčasníkov - je pozoruhodná. Ďalšia požiadavka zahŕňa otázku, nakoľko jeho opakujúce sa motívy vidieckej českej práce preklenujú rozdiel medzi literatúrou Českého národného povstania od Boženy Němcovej (*Babička*, 1855) alebo ľudovou literatúrou antologizovanou v rokoch 1840-1860 Karlom Jaromírom Erbenom a etnickými konfliktmi charakteristickými pre kontext, v ktorom pracoval. Jeho vojenská služba mu mohla pomôcť nadobudnúť kritický odstup pre pozorovanie vlasteneckej dynamiky, rovnako ako jeho oddelenosť od hlboko zakorenených postojov pražskej umeleckej scény, čomu sa venujem v príspevku „The Outsider's Vision: Bohumil Kubišta as Social Critic“ pre *College Art Association* v roku 2013.
- Bartlová, Milena: Art History in the Czech and Slovak Republics: Institutional Frameworks, Topics and Loyalties. In: Rampley, Matthew – Lenain, Thierry – Locher, Hubert – Pinotti, Andrea – Schoell-Glass, Charlotte – Zijlman, Kitty (eds.): *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Framework*. Leiden and Boston: Brill, 2012, s. 305-314. Bartlová, Milena: Czech Art History and Marxism, *Journal of Art Historiography* 7, december 2012, s. 1-14. Bartlová, Milena: Marxism in Czech Art History 1945 – 1970. *kunsttexte.de/ostblick* vol. 4, 2015, s. 1-5.
- Bartlová, M.: Czech Art History and Marxism, s. 5.
- tamže
- tamže
- Bartlová, Milena: Czech Art History and Marxism, 6. Spojenie „vulgárny sociologizmus“ pripisuje Rudolfovi Chadrabovi. Šabouk, Sáva (ed.): *Sociologie umění*. In: *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha: 1975, s. 474-6.
- Táto kniha s názvom: Kubišta, František – Teige, Karel: *Bohumil Kubišta. Předpoklady slohu: Úvahy, Kritiky, Polemiky*. Praha: Otto Girgal, 1947, predstavila v jednom vydaní všetky Kubištovy umelecko-kritické a teoretické zamyslenia, ktoré boli publikované v rôznych kultúrnych a umeleckých časopisoch.
- Teige, Karel: Bohumil Kubišta, *Kvart* 6, 1949, s. 350-378.
- Musil, Roman: Operation Kubišta: The Story of the Czech Cubist Collection in the Gallery of West Bohemia in Pilsen. In: Jindra, Petr: (ed.): *Kubismus 1910 – 1925: Kubismus ve sbírkách Západočeské galerie v Plzni*. prekl. Tomáš Hausner. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2009, s. 69.
- Pozri: Petišková, Tereza: *Československý socialistický realismus 1948 – 1958*, exh. cat. Praha: Galerie města Prahy, 2002.
- Srp, Karel: Teige, Karel. Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, vyhladané 20 júla 2014. <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T083642>.
- Musil: Operation Kubišta, s. 69.
- Miroslav Lamač, Jiří Padrta a Jan Tomeš: *Zakladatelé moderního českého umění* (Brno: Dům umění města Brna, 1957). Na zadnej strane obálky je linoryt Josefa Čapka z roku 1916-17 *Hlava dívky*. Vo svojom výbere diel pre výstavu definovali kurátori základy českého moderného umenia vrátane prác autorov Vincenc Beneš (11 diel), Josef Čapek (28 diel), Bedřich Feigl (1 dielo), Emil Filla (26 diel), Otto Gutfreund (13 diel), Max Horb (1 dielo), Alfred Justitz (8 diel), Otakar Kubín (10 diel), Bohumil Kubišta (26 diel), Otakar Nejedlý (2 diela), Vilém Nowak (10 diel), Artur Pittermann-Longen (1 dielo), Antonín Procházka (22 diel), Linka Procházková (3 diela), Jindřich Prucha (2 diela), Václav Špála (24 diel), Jan Trampota (2 diela) a Jan Zrzavý (18 diel). Na tejto výstave nebolo zastúpené užité umenie a architektúra, aj keď boli v prvých dvoch dekádach 20. storočia považované za kľúčový komponent českej moderny.
- Lamač, Padrta a Tomeš, s. 24. Karel Srp vysvetľuje pokračujúcu prijímanie Kubištovej tvorby v katalógu ku svojej výstave *Zářivý Krystal* z roku 2014.

Prekrývajúce sa plány
Na prelome / Umenie rokov 1890 – 1918

Zuzana Labudová

Osmičkové roky majú pre náš geografický priestor osobitý význam, tvoria hranice a oporné body našich dejín. Jeden z najvýznamnejších je určite zlomový rok 1918, ktorý priniesol koniec jednej epochy dejín v prostredí strednej Európy a odrazil sa samozrejme aj v dejinách Košíc, ako centra horného Uhorska, keď sa stali náhle súčasťou novovzniknutého Československa. Tým sa ukončilo „dlhé 19. storočie“ v Košiciach, keď boli najmä v jeho druhej polovici pokladané za maďarské mesto, ideovo posilnené aj kultom historickej osobnosti a národného hrdinu Františka II. Rákocziho, ktorého ostatky sa obradne uložili v čerstvo zregotizovanom Dóme sv. Alžbety v roku 1906. Bola to významná udalosť, ktorá potvrdila historický význam mesta v kontexte uhorských, ergo – maďarských dejín.



A o zhruba desaťročie bolo už všetko inak: Košice pripadli novovzniknutému Československu a jeho vojská prekvapene mesto obsadili bez boja. Košice sa počas 19. storočia zmenili zo stredovekého a renesančného mesta na moderné mesto dostupné železnicou (otvorenie Potiskej trate v roku 1860), po zbúraní niekoľkých prstencov hradieb zvierajúcich mesto bolo už tiež prepojené s predmestiami. Na prelome storočí boli Košice mestom v pohybe – zavŕšili svoju premenu na prosperujúce stredoeurópske mesto – centra horného Uhorska, ktorého podoba je dodnes na jeho architektonickej a urbanistickej tvári čitateľná. Adorácia stredovekých uhorských dejín vyniesla gotický dóm sv. Alžbety medzi najvýznamnejšie pamiatky v štáte. Jeho niekoľko desaťročí trvajúce reštaurovanie v duchu puristickej obnovy bolo ukončené v roku 1896 ako súčasť milénarých osláv uhorského kráľovstva – dôležitého politického a kultúrneho medzníka.

Mladý kurátorský tím – Miroslav Kleban a Ján Kovačič si ako časový rámec ambiciózneho výstavy *Na prelome/Umenie rokov 1890 – 1918* zvolil spätný pohľad na umelecké výtvarné prostredie východného Slovenska – od zlomového dátumu 1918 smerom do minulosti ohraničenej rokom 1890. Kurátori mapujú umelecké prostredie východného Slovenska – s krížiacimi sa vplyvmi a umeleckými názormi, jeho prirodzené spoločenské a kultúrne centrá v Košiciach a Prešove a podávajú o ňom obraz aj prostredníctvom diel z iných geografických a umeleckých okruhov na území Slovenska. Predstavenú rozsiahlu zbierku diel zo zbierky Východoslovenskej galérie doplnili preto výpožičkami z domácich galerijných a muzeálnych inštitúcií (Slovenskej národnej galérie, Galérie mesta Bratislavy, Východoslovenského múzea v Košiciach, Galérie Jána Koniarka v Trnave, Šarišskej galérie v Prešove a ďalších), ale i z Maďarskej národnej galérie a súkromných zbierok.

Do takto vymedzeného časového rámca sa dostávajú umelci stredoeurópskeho variantu impresionizmu – luminizmu, neoimpresionizmu, secesných a symbolistických vplyvov, ale najmä umelci ranej moderny a (skôr okrajovejšie) aj umelci neskorého historizmu a akademizmu, ktorí spoločne vytvárali umeniu prajnú atmosféru *fin de siècle*, špecificky modifikovanú geografickým polom východného okraja strednej Európy. Kurátori uvádzajú, že ich snahou bolo o. i. vytvoriť aj „vizuálny komentár doby“, ide teda o veľmi široko načrtnutý rámec, ktorého výsledkom je hustá obrazová mozaika. Výstavu sprevádza obsažný katalóg, obsahujúci nosnú štúdiu o umení rokov 1890 – 1918 na sledovanom území s gravitáciou ku Košiciam a aj k Prešovu (Miroslav Kleban) a tiež pojednanie o výberových tematických okruhoch vystavených diel (Ján Kovačič). Výstavou neotvorené a nenačrtnuté témy dopovedajú štúdie o spoločensko-politickej, národnostnej a sociálnej štruktúre Košíc (Ondrej Ficeri), o architektonickom vývoji mesta v sledovanom období (Zuzana Labudová) či o puristickej prestavbe Dómu v Košiciach (Katarína Nádaská).

Východoslovenská galéria výstavou programovo nadväzuje na nedávno zrealizované projekty, prostredníctvom ktorých nanovo mapuje, prehodnocuje a definuje svoj zbierkový umelecký fond. Pre galerijnú inštitúciu je to profilujúca výstava, ktorou sa pokúša nanovo nazerať na svoje vlastné dedičstvo v zriekach, čím nadväzuje na doterajší výstavný a výskumný program posledných rokov: Medzivojnové výtvarné umenie košickej moderny – ako najvýraznejší a najvyhranenejší výstup v rámci dejín umenia, predstavil komplexný projekt *Košická moderna*, ktorý priniesol množstvo nových výsledkov a posunov. Umeleckú povojnovú scénu po

*NA PRELOME/
UMENIE ROKOV 1890 – 1918
28. 11. 2018 – 26. 5. 2019
Východoslovenská galéria, Košice
Kurátori: Miroslav Kleban,
Ján Kovačič*



2

prelomový rok 1989 s dôrazom na Košice mapoval výstavný projekt *Po moderne/Metropola východu* (1945 – 1989) kurátora Petra Tajkova (v spolupráci s Miroslavom Klebanom). Zachytával sieť rôznorodých umeleckých snáh mesta Košíc ako centra spoločenského, politického a aj umeleckého diania na východnom Slovensku a zároveň jeho prerod na priemyselnú metropolu. Prebiehajúca sebareflexia ťažiskovej galerijnej inštitúcie na východnom Slovensku stojí pred ešte nezodpovedanou otázkou koncepcie novej stálej expozície umenia na východnom Slovensku, ktorá by poskytla dostatočne nosný a obsažný komentár k umeleckému daniu na tomto území. Preto aj segment umenia rokov 1890 – 1918 je potrebné nanovo predstaviť odbornému aj laickému publiku, čo je i cieľom tejto výstavy.

Úloha získať nové uhly pohľadu na tvorbu osobností sústredných v tomto geografickom priestore a nájsť spoločné, napr. štýlové menovatele sa javí ako pomerne zložitá. Kurátori zhromaždili množstvo údajov a poznatkov usporiadaných najmä v nosných štúdiách katalógu venovaných umeleckému životu, dobovej prezentácii umelcov, ich spôsobu školenia alebo venovaných fenoménom pokrokových umeleckých kolónií (Szolnok, Nagybánya). Priniesli tiež množstvo obrazového materiálu z oblasti maľby, kresby a grafiky. Niektoré diela sú predstavené po dlhej dobe pobytu v depozite či sú zapožičané z iných galerijných inštitúcií aj súkromných zbierok. Pre prezentáciu diel kurátori zvolili „salónny“ spôsob inštalácie diel, podporený aj architektúrou výstavy.

Obraz a jeho komentár sa na výstave rozpadáva do mnohofarebnej mozaiky, javy a fenomény sa v rôznych proporciách prekrývajú a rôzne spolupracujú: niekedy sa prepájajú, inokedy sa vyhrávajú do opozitných úkazov. Vynárajú sa aj biele miesta na mape diania či vizuálneho štýlu doby (absentujúce dobové sochárstvo regiónu, druhovo zastúpené len výpožičkami z Galérie Jána Koniarka, dizajn, grafika, fotografia - sčasti zastúpená v katalógu). Z výstavy je už na pohľad zrejmé kríženie plánov, pohľadov, stratégií možného čítania diel, čo sa nevyhnutne prejavilo aj v rovine kurátorského uchopenia sledovaného obdobia: stanovili sa obrisy s viacerými výbežkami, najmä cez sledovanie tematických okruhov, do ktorých sa diela voľne zoskupili: krajina, portrétna maľba, figurálna maľba, žánrová maľba so sociálnymi dimenziami, intimizmus meštianskeho aj ľudového života, vojnové výjavy, historizmus a akademizmus. Ich pohľad sa však neobmedzil na východoslovenský región, z koncepcie vidieť snahu o prepojenie fenoménov s inými umeleckými ohniskami,

centrami a okruhmi na území Slovenska. Z predstaveného umeleckého materiálu vyplýva, že ide skôr o obrazový komentár doby s výlučnejším pohľadom, zaoštrným cez profil už jestvujúcej zbierky sústredenej na progresívne modernistické tendencie, sledovanej vo vybraných tematických a druhových okruhoch v prostredí Horného Uhorska.

Zvolený časový rámec 1890 – 1918 je v našom prostredí pomerne súdržný: na jednej strane (rok 1890) je typický definitívnym prienikom moderných maliarskych hnutí (impresionizmus, symbolizmus, pointilizmus, secesia) zo západných vývojových ohnísk – najmä Paríža, do nášho stredoeurópskeho prostredia a vznikom ich špecifických variant. Tie sa pridružili k už jestvujúcemu akademizmu a neskorému historizmu pestovanému najmä na stredoeurópskych akademiách vo Viedni, Mníchove, Budapešti, kde sa väčšina z predstavených umelcov školila. Na druhej strane – rok 1918 je dejinným zlomom, ktorý bezpochyby tiež zmenil rozbehnuté umelecké kariéry a osudy umelcov a najmä narušil dominanciu Budapešti ako umeleckého centra vo vzťahu ku umelcom pôsobiacim vo východoslovenskom regióne, resp. v celom bývalom hornom Uhorsku.

Umelecké diela a osobnosti predstavené výstavou je možné začleniť do viacerých kontextov. Napríklad: Konštantín Kővári-Kačmarik, József Rippl-Rónai, Elemír Halász-Hradil, Pál Szinyei-Merse sú súčasťou dejín slovenského a aj maďarského umenia. Prekrývajúci sa plán slovenského versus maďarského umenia dobre vynikne na konfrontácii snaženia Martina Benku (tu zastúpeného ranejším, no iníciačným dielom *Po búrke*, 1918) a príslušníkov východoslovenského maliarskeho regiónu. Zatiaľ čo Benka sledoval národne ladený umelecký program a stelesnil ho ako kodifikovaný model krajiny – priestor neoddeliteľne spolupôsobiaci so slovenským etnikom, mnohí tu predstavení autori a doboví súputníci z východoslovenského okruhu maliarov (Anton Jaszusch, Ľudovít Čordák, Ladislav Mednyánszky, Jozef Teodor Mousson a ďalší) tento aspekt vo svojich krajinách či žánrových scénach neriešili a nenachádzali. V dielach najvýraznejších raných modernistov, luministov, symbolistov, secesných umelcov tohto okruhu väčšinou nenachádzame národne ladené témy, programovo sa im venovali skôr maliari historizmu vo formách oficiálnych objednávok od štátu či politických zoskupení. Uplatňovali sa vo veľkoplošných figurálnych kompozíciách – ako je to prezentované aj na výstave v podobe propagačnej grafiky Júliusa Édera či maliarskej štúdie Júliusa Bencúra. Záujem umelcov bol skôr apoliticky sústredený na krajinu, portrét, intímny či ľudový žánr. V konfrontácii s národne modernistickou verzou konštituovania slovenského mýtu (u Benku) tak



3 4

5



1. Košice, prevoz pozostatkov Františka II. Rákocziho
foto: Východoslovenské múzeum, Fond historickej
a umeleckej fotografie

2. Pál Szinyei Merse: *Polia s červenými makmi*, 1901 – 1902,
olej, plátno, zbierka Maďarskej národnej galérie,
foto: archív Maďarskej národnej galérie

3. Konštantín Kővári-Kačmarik: *Maliarka*, 1908 – 1910,
olej, plátno, zbierka Východoslovenskej galérie v Košiciach,
foto: archív Východoslovenskej galérie Košice

4. Elemír Halász-Hradil: *Cigánský ples*, 1913,
olej, plátno, súkromný majetok,
foto: archív Východoslovenskej galérie Košice

5. József Rippl-Rónai: *Interiér izby v malom meste*, 1906,
olej, kartón, zbierka Maďarskej národnej galérie,
foto: archív Maďarskej národnej galérie

6. Ákos Aranyossy: *Podobizeň dámy v hnedom kabátci*, 1890 – 1898,
olej, plátno, zbierka Východoslovenskej galérie Košice
(nová akvizícia podporená Košickým samosprávnym krajom),
foto: archív VSG Košice



6

prinajmenšom ukazuje nezáujem o túto tematiku. Neboli to teda maliari programovo maďarskí ani národní, boli orientovaní kozmopolitne – ako prezrádzajú aj ich životopisy s rôznymi miestami umeleckého školenia. Štúdiá priamo v Paríži, v mnohých prípadoch na slávnej akadémii Julien, absolvovali Andor Boruth, Rita Boemm, František Gyurkovits, Elemír Halász-Hradil, Anton Jaszusch, Ferdinand Katona, József Rippl-Rónai, ktorý bol priamo prijatý aj do skupiny symbolistov NABIS, a ďalší umelci. Každý z nich samozrejme absolvoval aj akademickú výuku vo viacerých z európskych výtvarných akademií. Avšak mnohí z nich po štúdiách, dlhodobo či prechodne usadení mimo umeleckých centier ďalej sledovali svoj individuálne zameraný umelecký program v spoločenskom a politickom rámci, ktorý tvoril už vyššie spomínaný maďarský národný živel. Centrom umeleckého života Horného Uhorska bola v tom čase stále Budapešť, kde sa logicky sústreďovali umelci hľadajúci reálne uplatnenie po absolvovaní akademickej výuky, v ktorom dominovala oficiálna maľba s protežovaným – a aj štátom uprednostňovaným akademizmom, s odnožou historickej maľby. Maliarske kolónie, ako aj menšie kultúrne centrá ako Košice a Prešov, umožnili umelcom sa úprimnejšie a priamočiarejšie venovať ich neokázalým, skromnejším, historizmom a oficiálnymi objednávkami nepodfarbeným, umeleckým programom. Umelcom v týchto menších centrách bolo ťažšie presadzovať svoje profesionálne pôsobenie popri amatéroch. Takisto chýbali vhodné platformy na prezentáciu umenia a pôda na prijatie moderného umenia nebola pripravená. Umenie sa prezentovalo najmä v kultúrnych spolkoch (v Košiciach Kazinczyho kruh, Széchényiho spolok, v Prešove Tulipánové združenie), v Pavilóne korčuliarskeho spolku, diela boli vystavované aj v obchodných výkladoch v centre. Hlbší ohlas v košickej verejnosti nezaznamenalo ani prelomové vystúpenie Ľudovíta Čordáka, Elemíra Halásza-Hradila a Molly Marlinovej v roku 1903 v Levočskom dome, hoci kritikou bolo vyzdvihnuté ako priekopnícke a moderné. Práve Ľudovít Čordák a Elemír Halász-Hradil v roku 1909 získali ako spoločný ateliér a výstavnú sieň bývalý suchý mlyn na Zbrojníckej ulici (nazývaný aj rotunda).

Pri pozorovaní výstavy vyniknú určité nosné tematické trendy – v období okolo roku 1900 jednoznačne prevláda krajina. Nový návrat k prírode bol nástrojom impresionistickej, symbolistickej, secesnej a vo veľkej miere aj modernistickej revolty, každej s iným obsahom a významom. Všetky spektrá jej uchopenia sa prejavili aj na hornouhorskej scéne, kde bola téma krajiny umelecky veľmi bohatá a rôznorodá, s rozvinutou škálou spôsobov interpretácie. Luminizmus, ako stredo-európsky variant impresionizmu, bol umeleckým nástrojom Pála Szinyei-Merseho (na výstave je zastúpené jedno z jeho nosných diel *Polia s červenými makmi*, 1901 – 1902). Neskorší vzťah ku monetovskému impresionizmu reprezentuje Maximilián Schurmann (*Záhrada Clauda Moneta*, 1914 – 1915), svieži a nežný variant impresionizmu predstavuje dielo Maximiliána Kurtha, pôsobiaceho v Prešove. Časovo paralelné sú

farebne pohasínajúce tmavé krajiny Ladislava Mednyánszkeho, predstavujúce symbolistickú syntézu impresívneho uvoľneného rukopisu maliarskej škrvny, tmavých nálad a životných existenciálnych vyhranených pocitov. Jeho žiak a priateľ Ferdinand Katona nadviazal na jeho pojmie nálad premietnutých do stemnenej symbolickej krajiny. Naopak, reálne svetelné a pokojné Čordákové a Jordánove východoslovenské krajiny, charakteristické svojou „beznámetovosťou“, i napriek naznačenému systému „momentky“, vyjadrujú niečo stále a trvalo v nich obsiahnuté, najviac hádam jednoduchú podstatu opakovania sa javov a scenérií.

Modernistické chápanie krajiny, ktoré sa vyvinulo aj z podnetov umeleckých kolónií, uprednostňovalo výtvarnú syntézu umelca, podriadenosť k umeleckému zámeru, jednoduché až banálne námety, robustný maliarsky rukopis uvoľnenej farebnosti a svetelnosti, kde sa premietlo poučenie z postimpresionizmu, fauvizmu či expresionizmu. Vysoko štylizované zvlnené línie magneticky pôsobiacich Jaszuschových krajín sú sprevádzané charakteristickým vibrujúcim rukopisom maliarskych farebných pást v symbolisticko-secesnom poňatí (*Krajina s jazerom*, 1912 – 1913, *Seno pod snehom*, 1912 – 1914), paralelných aj so zobrazením krajín od Konštantína Kővári-Kačmarika. Ďalšou témou je krajina použitá ako demonštratívna súhra s ňou žijúceho (slovenského) etnika u Jaroslava Augustu, Gustáva Mallého, Jozefa Hanulu (ikonické je jeho dielo *Na rodnej hrude*, okolo 1908) či Martina Benku.

Z tém a diel výstavy vystupujú dve nosné osobnosti a aktivizátori umeleckého prostredia horného Uhorska s centrom v Košiciach: Konštantín Kővári-Kačmarik a Elemír Halász-Hradil najmä množstvom predstavených diel, ktoré sú popri dielach Antona Jaszuscha v prevahe. Tvorba prvého z nich – najinovatívnejšieho v ranej modernistickej vlne hornouhorských maliarov, nebola doteraz podrobnejšie monograficky prehodnotená, a to napriek nespornému významu a umeleckej osobitosti, ktorá je zrejmä z jeho krajín, ale aj figurálnych kompozícií. Prudkým svetlom rozpúšťaná *Maliarka* (1908 – 1910) od Kővári-Kačmarika sa sama stáva dekoratívnu farebnou škrvnou v krajine a v obraze. Principiálne je blízke podanie svetelnosti Jozefa Theodora Moussona alebo Želmíry Švehlovej-Duchajovej. Dialóg, ktorý vzniká vďaka blízkosti impresívne secesného diela Halásza-Hradila *Cigánsky ples* (1913) a Jaszuschovho diela *Návšteva u cigánky* (1910 – 1912) navodzuje mnohé otázky ohľadom ich vzájomnej konfrontácie. Podobne ako „objav“ predčasne zosnulého maliara z Košíc Ákosa Aranossyho, akademicky školeného v Budapešti, prezentované súborom maliarskych a kresliarskych diel.

V náznaku historického priestoru galérie, zdôrazneného prvkami vzorovaných secesných tapiet a ríms rámcujúcich stenu „Salónu“, kurátori sústredili diela s interiérovou tematikou, ktorá sa podobne vygenerovala ako veľmi častá maliarska téma v danom období. Interiéry meštianskych izieb, umeleckých ateliérov, atmosféra súkromných malých koncertov s figúrami vykonávajúcimi si v nich svoje všedné činnosti, sú intímnymi sondami do bežného života, vyžarujúce vkus a záujmy užívateľov týchto interiérov zástupnými symbolmi. Rippl-Rónaiov príznačný *Interiér izby v malom meste* (1906) predstavuje priehľad do kvalitne a pohodlne zariadených meštianskych miestností a svojim nezvyčajným rezom obrazovou plochou zužuje a sústreďuje pohľad do súkromnej zóny.

S heterogénnymi maliarskymi snahami sledovaného obdobia – poňatím smerujúcimi k moderne, kontrastuje akademická maľba, ktorej hlavným odvetvím bola historická maľba. Slúžila štátnej ideológii, politickým záujmom a názorne ilustrovala idey „maďarstva“ a maďarskej národnosti. V oblasti Košíc to však okolo roku 1896 vrelo, pretože sa konali tzv. milenárne oslavy. Výstava neopomenula tento fakt a exkurzom sa snaží priblížiť tento vtedy tradičný fenomén historického maliarstva dielami Kornela Spányika, Júliusa Edéra a Júliusa Benczúra. Spoločnosť sa v roku 1918 dostala na koniec vojny a následných zmien a s ňou aj umenie a umelci (napr. dielo Dezidera Czöldera *Z talianskeho frontu X.*, 1914 – 1918).

Z predstaveného súboru diel vyplýva, že najdôležitejšou bola intenzívna práca so zbierkou a v duchu zastúpených tendencií sa niesli aj výpožičky. Boli určované aj snahou poukázať na zdroje, z ktorých umelci čerpali podnety. Boli predstavovaní napr. generáčnymi učiteľmi (Károly Ferenczy ako učiteľ druhého obdobia v Nagybánji, Alois Kalvoda ako učiteľ Benku). Určité vypožičovanie a napätie vytvorilo napr. spojenie Benku a Hanulu s predstavenými hornouhorskými maliarmi, sústreďenými vo východoslovenskom okruhu. Možno konštatovať, že predmetom výstavy bolo predovšetkým moderné umenie vytýčenej doby, teda aj nazeranie na jeho vývoj bolo premodelované modernistickou doktrínou – umenia ako pokroku a následného hľadania jeho vývojových znakov ilustrovaných dielami. Tento krok však je do istej miery jednostranný, pretože potom nejde o komplexne uchopený vizuálny komentár doby – ale skôr o výberový komentár – ako keď z prúdu skutočnosti vyberieme fenomény, ktoré sledujeme. Tento modernistický pohľad sa nesie celou výstavou, pretože na konfrontáciu s akademizmom a historizmom nie sme ešte celkom pripravení – nemáme túto časť scény jednoducho zmapovanú. Ilustruje to zaujímavý objav: po očistení maľby nad Rákociho hrobkou v košickom Dóme sa nanovo predstavil aj obraz/maľba od Andora Dudicsa – ako osobitá syntéza jeho secesných foriem a rákociovského historizujúceho oslavného námety. Je teda zrejme, že tieto svety sa navzájom obohacovali a dokázali spolupôsobiť. Výstava *Na prelome/Umenie rokov 1890 – 1918* kladie mnoho otázok, otvára mnoho námětov a vyzýva na ďalšie poznávanie a dopĺňovanie obrazu doby. Je však dobré, že ich kladie a – konfrontáciou diel, prípadne ich neprítomnosťou, aj vyvoláva.

My si talenty vážime!

Lucie Šmardová

Letos uběhlo sto let od založení samostatného Československa. V rámci společných oslav vzniklo nespočet výstav tematizujících toto výročí. Ač se výstava Petra Rónaie probíhající v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně k těmto akcím programově nehlásí, lze ji svou snahou o reflexi teoretického uvažování o umění ve východní Evropě, tedy o umění v bývalém Československu, zařadit k těm, které hledají nové kontexty a teoretické rámce. Výstava Náletová dřevina představuje jeden z výsledků dlouholeté spolupráce Petra Rónaie (1953) a kurátora Richarda Gregora. Prvním výstupem byla výstava Mal i ArT v Městské galerii Rimavská Sobota, která proběhla koncem roku 2018.

Práci Petra Rónaie můžeme v současné době vidět v České republice na dvou výstavách. První z nich pojmenovaná SONDA I probíhá v Domě u Kamenného zvonu v Praze. Soustředí se na vývoj slovenského umění od poloviny šedesátých let minulého století do současnosti. Kurátoři Vladimír Beskid a Jakub Král v ní představují „příběh (post)konceptuálního umění na Slovensku“ prostřednictvím jasně ohraničených bloků – TEXTománia, Nulová gesta, Projekt Kosmos a Jiná definice obrazu. Rónai zde prezentuje díla, které si s ním spojujeme nejvíce – serigrafie *Moscow Da-Da* (1986), *antiMalevič* a svou aktivitou v rámci skupiny Nová vážnost, kterou Rónai založil společně s J. Kollerem a M. Adamčiakem v roce 1990. Stejně „zaručeným“ výběrem prochází i ostatní vystavující. Na jedné straně tak dochází k potenciálně zajímavému spojení umělců více generací, na druhé straně se o nich nedozvídáme nic navíc.

Druhou výstavou, na níž je možné shlédnout práci Petra Rónaie je zmíněná samostatná výstava v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně probíhající od poloviny ledna v grafickém kabinetě, v menším výstavním prostoru sousedícím se stálou expozicí, kde jsou díky zlínským salonům zastoupena nejen díla z Čech, ale i ze Slovenska.

Na první pohled působí výstava *Náletová dřevina* klasickým až konzervativním dojmem, jakoby se čas zastavil v době, kdy vznikaly první z nich. Pro porozumění Rónaiova celoživotního díla však může být tento přístup přínosný. U autora, jehož jsme zvyklí vnímat jako prvního slovenského videoartistu výjimečného svým multimediálním záběrem a jehož tvář ve formě autoportrétu se stává jeho východiskem k dekonstrukci, je ve Zlíně využita pouze jednou. Výlučně obrazovou výstavu doplňuje pouze jedno video, jehož základem je XIV. sjezd KSČ v roce 1971. Tuto výstavu lze vnímat jako obrazovou esej kurátora Richarda Gregora, která je místy





narušována samotným umělcem. Prostřednictvím série více či méně připravených setkání se v bývalém Gottwaldově městě setkává Marilyn Monroe s Rumcajsem a jednu z hlavních rolí dostává Gustáv Husák. To už je ale zkratka, která má spíše doplnit to, o čem se v souvislosti s Rónaiem píše nejčastěji, s „nevážností, hrou, nepatřičnými souvislostmi a nejednoznačností.“

Třetí cesta Petra Rónaie je názvem doprovodné studie, v níž Richard Gregor poukazuje na potřebu alternativních pohledů na dějiny umění. Otázku, jakým způsobem přistupovat k umění druhé poloviny dvacátého století řešil v českém prostředí Tomáš Pospiszyl ve své knize Srovnávací studie (2005) a Asociativní dějepis umění (2014). Gregor přichází s tezí, která by podle něj mohla platit pro více umělců Rónaiovy generace. Poukazuje na situaci, v níž se umělec vědomě staví jak proti oficiální výtvarné produkci vznikající během normalizace, tak proti výsledkům tzv. neoficiálního umění, které více či méně čerpalo inspiraci ze zahraničí (vycházející ze Západu), tedy vůči „doktríně neoavantgardy“. Jak sám popisuje, jedná se o předvoj vědeckého výzkumu, který teprve vznikne. Zkoumání této teze prostřednictvím výstavy se zdá být zajímavým formátem, byť má prozatímní výsledek pracovní podobu, otevřený závěr a je záměrně vyzkoušen na díle jednoho umělce.

Podle Thomase S. Eliota, kterého ve své studii parafrázuje Tomáš Pospiszyl „umění nabývá významu až v okamžiku, kdy se vztahuje k dílům dalších, třeba dávno mrtvých umělců. Teprve v konfrontaci s lokální i globální tradicí získává nové dílo svou pozici a svou hodnotu, která zpětně formuje kulturní historii.“ Peter Rónai se zkoumáním děl Marcela Duchampa a dalších modernistů setkával, stejně – jako ostatní umělci tvořící v druhé polovině dvacátého století, nežil ve vzduchoprázdnu, ostatně sám vystudoval výtvarnou školu v Budapešti. Na konci šedesátých let mnozí z nich vycestovali. Do odborných knihoven byly objednávány zahraniční časopisy. Někteří z umělců byli v přímém korespondenčním kontaktu s umělci na Západě, někteří dokonce navštívili Prahu. Tento výčet možných propojení by se dal spojit s konkrétními osobnostmi a jejich prací. Hledání třetí cesty, kterou navrhuje Richard Gregor, může být jedním z možných způsobů, jak zkoumat a znovu-definovat umění druhé poloviny dvacátého století skrz kvalitativní a úžeji zaměřené skupiny či jednotlivce.

Zatímco první výstava v Rimavské Sobotě představila chronologický výběr Rónaiovy tvorby, navazující výstava ve Zlíně se zaměřuje na představení těch obrazů, z nichž můžeme vypočítat inspiraci v dílech zahraničních umělců jako například Mark Rothko, Joseph Kosuth, Mark Tobey, Andy Warhol, Daniel Spoerri a další. Tuto bázi doplňují díla reagující na tvorbu Rónaiových vrstevníků, kterými byl Julius Koller nebo Stanislav Kolbal.

Na výstavu *Náletová dřevina* můžeme nahlédnout jako na redukcující se remake předešlé výstavy, který se stává nástrojem ke zkoumání (umělcovi) současnosti. Jak píše Richard Gregor ve svém textu „po několika letech částečného útlumu může být jeho přítomnost na scéně téměř vnímána jako comeback. Ve svých nových výstavních projektech především přehodnocuje sebe sama, vytváří rozsáhlé konstelace ze známých, již vystavených, nebo ve vlastním archivu „nově-objevených děl“. Prolistujeme-li si rozsáhlým monografickým katalogem *Opačne Fungujúce Umenie* z roku 2016, nahlédneme do pečlivě vedeného archivu, v němž hlavní roli nehrají pouze umělecká díla, ale také způsob, jakým se s nimi zachází, jaká je teoretická reflexe i ohlasy v médiích. Katalog plný dokumentů ukazuje život umělce-pedagoga, který učí už několik desítek let na několika školách. V tomto archivářském způsobu vytváření osobní mytologie je zajímavé spojení osobního příběhu s uměleckým zráním/vývojem. Způsob zacházení s vlastními dokumenty může být také cestou, jak mít svůj příběh pod kontrolou a zkoumat jej.

Píše se rok 1971 a prezident ČSSR Gustáv Husák pronáší projev o úpadkových tendencích, které do československého umění přinášejí umělci (zejména spisovatelé) ovlivnění západní, rozkladnou, maloměstáckou kulturou. O téměř půl století později vstupuje do záznamu Peter Rónai, který mnohé z toho, co bylo kritizováno, padesát let zkoumal, prožíval, analyzoval. V současném jazyce bychom mohly mluvit o globálních uměleckých trendech, které umělci následují nebo se vůči nim vymezují. Peter Rónai používá mnoho z popkulturních neudů, na které Husák útočí. Než se jako diváci k tomuto projevu dostaneme, projdeme okolo šklebící se Marilyn (zdeformovaný umělcův autoportrét). Tento obraz věnoval Rónai do sbírky Krajské galerie výtvarného umění. Už dnes se mu dostalo skvělého místa, které je vidět z platformy přiléhající k budově. Na ploše, která dříve sloužila pro projekci prvního videa Radka Pilaře (autor ilustrací pohádek o Rumcajsovi a první videoartist v Čechách) tak dochází k neúmyslnému, ale zábavnému česko-slovenskému setkání.



4 5
6 7



NÁLETOVÁ DŘEVINA

Peter Rónai

15. 1. – 24. 3. 2019

Krajská galerie výtvarného umění
ve Zlíně, Česko

Kurátor: Richard Gregor

1. Peter Rónai: *Perfor Mary*, 1990, majetok autora

2. Peter Rónai: *MALEVIČOVÁ POSLEDNÁ VEČERA U SPOERRIHO*, 1983, majetok autora

3. Peter Rónai: *HELP!*, 1998, majetok autora

4. Peter Rónai: *WEATHER REPORT*, 1984, majetok autora

5. Peter Rónai: *Obraz v obraze*, 1987, majetok autora

6. Peter Rónai: *1/2 OHA*, 1987, majetok autora

7. Peter Rónai: *Post ping pong*, 1989, majetok autora

foto: Dalibor Novotný