



# JAZDHC

> Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí > ročník III. > € 0,50

3  
2011



## Richard Gregor (Inštitúci-)Ja, bezosporu

Na výstave v pražskom Rudolfinu som si v plnej miere uvedomil smutnú skutočnosť, že dejiny sa musia udiť vždy celé, že sa žiadna ich časť nedá vynechať, a to aj v prípade, že sa v minulosti (a na inom mieste) prípadne ukázala jej, povedzme, neefektívnosť. Podľa môjho názoru totiž práve takáto galerijná prax iniciuje neskoršiu oprávnenú inštitucionálnu kritiku, ktorá môže mať nedozierne následky.

Výstava *Já, bezosporu* bola lákavo vysvietený koncept – svetoznámi autori zvučných mien, nespochybniteľne postavená téma (o identite), osvedčená pražská *Kunsthalle*, v ktorej sme videli zásadné projekty európskeho dosahu. A predsa, aj v takejto hviezdnej konštelácii a v prezentácii nespochybniteľne prvotriednych diel, ide vlastne o snobské / hochštaplerské podujatie, napomádanou výstavu, ktorú drží pokope len jej didaktická hodnota, produktívna pre tých, ktorí sa s uvedenými menami alebo dielami stretávajú po prvý raz, prípadne pre tých, ktorí si radi znovu pozrú dôverne známe diela, nezáleží v akom kontexte.

*Identita* je jeden z kľúčových pojmov pre dejiny kultúry ako také, s osobitou erupčivosťou v romantickom 19., a s existenciálnou naliehavosťou v ľavicovom 20. storočí – osobitne v súvislosti s modernou históriou a jej prekonávaním (za všetky napríklad zo strany feminizmu). Napríklad v roku 1995 bola hlavnou témou Benátskeho bienále *Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995*. Ak výstavu neorganizuje univerzitné múzeum, ktorého ciele sú predovšetkým pedagogické, potom každý návrat k nej vždy musí byť spojený s otázkou určitého upgrade, aktualizácie, pretože čokoľvek je možné považovať za uzavreté, ale nie otázky identity/identít. Ak si položíme otázku, aký je príspevok pražskej výstavy k tejto téme, odpoveď nájdeme len ťažko. Kardinálne otázky sú tu uložené do akéhosi letného oddychového balenia, márne hľadáme tematické podčasti, alebo aspoň konšteláčne súvislosti vedľa seba inštalovaných diel – je to len trochu lepšie

organizovaný (v zmysle strešnej témy:) tematický sklad. Akoby regionálne múzeum získalo hodnotný dar (nález) a ešte úplne presne nevedelo, ako s ním vlastne naloží.

Dôvod, prečo sa k projektu vyjadrujem však nie je ten, aby som radil kurátorom, ako okysličí ich bádateľský prístup – je ich rozhodnutím a zodpovednosťou viesť sa so založenými rukami na vlne pohodlného inštitucionálneho prístupu k bohatým európskym zbierkovým fondom. To, čo ma zaujíma, je fakt akési maniere tejto inštitúcie, otázka, ako, v akých podmienkach a kedy nastane situácia prerodu mienkotvornosti (spomeňme napríklad výstavu Aléna Diviša v roku 2005) do konfekčnosti (akú vidíme dnes). Zažil som (ako pražský študent) Rudolfinum v čase konania výstavy *Anděl, anděl* (1997/1998) – a je jasné, že takáto dôležitá výstava v tom čase nemohla byť iniciovaná na pôde tejto inštitúcie, že ju bolo možné len prevziať. Ale dôležitý v tom bol časový faktor, že v tom čase a na danom mieste sa témy tohto typu mohli a dali otvoríť, čo nebola malá hodnota (u nás v rovnakom období vznikali mečiarovské busty). Dnes už by mala existovať možnosť postaviť a organizovať vlastný diskurz aj v celosvetovom meradle (mám na mysli Prahu, na Slovensku v porovnateľnom rozsahu zatiaľ nie), aj dnes isto existujú témy, ktoré sa oplatí rozpracovať, témy, v ktorých zaznie kontextuálny súvis domáceho umenia hodnovernejšie, než ilustračným pridaním Šimotovej, Davida a Pivovarova k osvedčenému celku určenému slovníkovým heslom. (pokračovanie na str. 2)

Júl



Sendvič Emöke Vargovej  
Dušan Brozman > str. 2

August



Nostalgia už nie je, čo bývala  
Lenka Kukurová > str. 5

September



Oskar Dawicki to má vymyslené  
Alexandra Tamášová > str. 7

## Obsah

Richard Gregor: (Inštitúci-)Ja, bezosporu > str. 1  
Dušan Brozman: Sendvič Emöke Vargovej > str. 2  
Andrea Euringer-Bátorová: Čo by vlastne na takú výstavu povedala Majka z Gurnu? > str. 3

Alexandra Tamášová: Outsider art: umelecké hnutie alebo symptóm modernej doby? > str. 3  
Sabina Jankovičová: Rozhovor o monumentálnej tvorbe s Vladimírom Havřílkom > str. 4  
Lenka Kukurová: Nostalgia už nie je, čo bývala > str. 5  
Míro Procházka: Prečo som tento rok ostal doma > str. 5  
Richard Gregor: Výstava Jozefa Kornúčka v Poprade > str. 7

Richard Gregor: Dovoľok k textu Kornúček v Poprade > str. 7  
Alexandra Tamášová: Oskar Dawicki to má vymyslené > str. 7  
Jarmila Sabová: Pôstne a svadobné > str. 7  
Alexandra Tamášová: O odhalených a skrytých príbehoch > str. 8



9 771338 077002

09

## Richard Gregor (Inštitúci-)Ja, bezosporu

(dokončenie zo str. 1)

Som odporcom toho typu medzinárodnej kontextualizácie domáceho (českého alebo slovenského) umenia, ktorý používa slovníkové pojmy euro-amerických dejín umenia 20. storočia a do nich dosádza kľúčové postavy našich dejín – ide o prekonanú prax 90. rokov. Okrem toho, že tak vznikajú nepatričné mystifikácie, sa tým posilňuje bezbrehosť umenia univerzálneho medzinárodného štýlu, ktorý sa nebude dať donekonečna reprodukovat' a v určitej chvíli bude pôsobiť vyčerpane. Stačí si pozrieť vročenia na vystavených dielach v pražskom Rudolfinu.

Názov výstavy: Já, bezosporu

Autori: Richard Billingham, Christian Boltanski, Jiří David, Rineke Dijkstra, Marlene Dumas, Isa Genzken, Andreas Gursky, Gottfried Helnwein, Gary Hill, Robert Longo, Bruce Nauman, Elizabeth Peyton, Viktor Pivovarov, Gerhard Richter, Thomas Ruff, Cindy Sherman, Adriana Šimotová, Fiona Tan, Luc Tuymans

Kurátori: Julia Wallner, Holger Broeker, Petr Nedoma

Miesto konania: Galerie Rudolfinum, Praha

Trvanie: 26. 5. 2011 – 14. 8. 2011



- 1 Rineke Dijkstra: Olivier Silva z cyklu Francúzska cudzinecká légia, Quartier Viénot, Marseille, Francúzsko, 21. júla 2000, C-print, 125 x 106 cm, S láskavým dovolením autora
- 2 Rineke Dijkstra: Olivier Silva z cyklu Francúzska cudzinecká légia, Quartier Monclar, Džibuti, 13. júla 2003, C-print, 125 x 106 cm, S láskavým dovolením autora
- 3 Gary Hill: Wall Piece, 2000, jednakanálová video/zvuková inštalácia, S láskavým dovolením autora a Collection von Kelterborn
- 4 Robert Longo: Bez názvu (Jane), 2007, uhol na papieri, 177,8 x 223,5 cm, S láskavým dovolením autora a Metro Pictures, New York

Foto: archív galérie Rudolfinum, Praha

## Dušan Brozman Sendvič Emőke Vargovej

*Sendvič* sa volala výstava Emőke Vargovej, ktorú sme mohli vidieť v šamorínskej synagóge (3. 6. 2011 – 24. 7. 2011). Autorka tam predstavila svoje najnovšie práce. Krátko predtým vystavovala v Galérii Cypriána Majerníka (*Istoty*, kurátorka Beata Jablonská, 5. 3. 2011 – 3. 4. 2011), kde poňala prezentáciu ako malú retrospektívu. Mohli sme tam vidieť komorné práce od roku 1997 až do súčasnosti. Niektoré z nich vystavovala v Bratislave aj v Šamoríne.

Stojí za to si na úvod pripomenúť dve ranjšie práce, aby sme si uvedomili východiská, námety a spôsob rozprávania, a za tým všetkým to svojské osobné nasadenie. Vargovej umenie oslovuje svojou bohatou emočnou škálou: je inteligentne sarkastické, dojímavé a veľmi osobné. Dáva napospas zraniteľnosť autorky, v čom je blízke jednej z priekopníčok ženského umenia v Československu – Eve Kmentovej.

### Medúza

V roku 2000 sa Emőke Vargová predstavila v Šamoríne, kde na (ženskej) empore umiestnila teleso z diaľky vyzerajúce ako monumentálna medúza. V modrom svetle zafarbených okien visiac, plávala a krásne žiarila v ohnivo oranžovom tóne. Až keď divák vyšiel na emporu, bližšie k dielu, tak si všimol, že medúza je zložená z tuctov podprseniek vykúpaných v oranžovej farbe. Ich ramienka tvorili chápadlá visiace z vnútra medúzy.

Medúza, poznáme ju aj zo známeho obrazu Caravaggia, bola nešťastná starogrécka mytologická postava, ktorá sa nechala v chráme bohyně múdrosti Pallas Atény zviazať bohom mora Poseidónom. Za to bola bohynou premenená na obludu s blýskavými očami a hadmi namiesto vlasov. Na koho sa pozrela, ten sa premenil na skalú.

Touto mnohovýznamnou inštaláciou sa Emőke Vargová zreteľne zapísala do mladého genderového kontextu. V pohľade späť na slovenské umenie 90-tých rokov jej musíme pripísať rovnakú dôležitosť ako súdobým prácam o niečo staršej Anny Daučíkovej alebo rovesníčky Ilony Németh, ktoré sa v tých rokoch taktiež predstavili v šamorínskej synagóge. Medzičasom Medúzu zakúpila Slovenská národná galéria.

### Moje

Ďalšou pozoruhodnou prácou s výstižným názvom *Moje* (2001) sa Emőke Vargová predstavila o rok neskôr v Mirbachovom paláci Galérie mesta Bratislava. Za peniaze, ktoré dostala na materiál, si kúpila práčku a ešte zabalenú v celofáne ju oslavne nasvietenú prezentovala ako jeden z hlavných artefaktov. To nebol duchampovský ready made, nechcela pripomínať ani priekopníčku feministického umenia Valie Export, ktorá v 70. rokoch posadila Matku božiu rozkročenú na práčku a z monumentálneho, otvoreného „pohlavia“ sa vylievala červená bielizeň, ako alegória ženy, ktorej údelom je prať, variť a vychovávať deti.

Práčka Emőke Vargovej rozprávala naopak sebedovome o radosti, že si ju konečne mohla dovoliť. A medzi riadkami vypovedala aj o tom, ako sa (ne)jdá v postsocialistickej dobe z umenia vyžiť. Tento sarkastický a obsahovo vonkoncom nie mužský prístup k životu, je pre umelkyňu charakteristický.

### Komorné diela

Okrem inštalácií alebo environmentov sa ale Emőke Vargová venovala prevažne komorným prácam. Povolanie jej otca – architekta malo zrejme vplyv na materiál, s ktorým pracuje, aj na precíznosť, s ktorou ho spracováva. Polotransparentná fólia na rysovanie je od druhej polovice 90-tých rokov jej obľúbeným materiálom. Vytvorila z nej už svoje rané objekty, ktoré vystavovala v tomto roku v zmienenej malej retrospektíve: minimalistické, voľne v geometrickom poriadku vybudované a zo steny visiace objekty – harmoniky (1997). Sú to monochromné šedé, sadzovo čierne, do expresívnej žeravej červenej prechádzajúce telesá, pripomínajúce japonské skladanie papiera origami. Nasledovali „mäkké obrazy“ (1999). Zošivala ich z rôznofarebných látok pod pastelovo zjednocujúcou, umývateľnou fóliou, a zobrazovala v nich často intímne motívy a témy: autoportréty, krajiny, kamarátky na kúpalisku, vaňu, chladničku. Svojou atmosférou pripomínali dielo Aleny Kučerovej, svojim vrstvením Adrienu Šimotová.

### Sendvič

Práca s neklasickým materiálom ju fascinuje dodnes. Vidieť to v Šamoríne na veľkoformátových plošných prácach, v ktorých často kombinuje maľbu alebo kresbu na polopriehľadnej fólii so šitým obrazom. Tento obraz môže byť prispôbivý ako motýľ o podloženú dosku z polystyrénu, ktorá zobrazenej scéne dáva charakteristický jas. Práce prekvapia už na prvý pohľad inžinierskou estetikou, zrejmosťou z dokonalého technického prevedenia, istotou v kresbe a eleganciou farieb a foriem.

*Studený front* (2010 – 2011): v kartografickom detaile šedo modrého prostredia – krajiny s bezútešnými náznakmi zelene, je umiestnený šedý pôdorys rodinného domčeka. Pozeráme sa doň z vtáčej perspektívy. V obývačke vidíme dospelú osobu s dekom pred žltou žiarivou televíziou, v izbe vedľa človeka so psom. Z južnej strany sa blíži „studený front“. Z obrazu vane smútok. Ak chceme vidieť narysované detaily ostrejšie, rukou pritlačíme fóliu o kresbu – ale tak, aby to nik nevidel.

Nezabudnuteľným príkladom týchto šitých obrazov je práca *Čo dokáže mašina* (2010 – 2011). Je to kompozícia z modrozelených a bielych plôch, ktoré vo svojom horizontálnom rozložení pripomínajú krajinu, mesto, vzdialené lesy a oblohu. Je prešitá rôznofarebnými čiarami, ktoré bez rozpoznateľného poriadku pochodujú pod, ale niekedy aj nad horizontom, nečakane menia smery a oscilujú medzi abstrakciou a náznakmi krajiny, cestami, modernou architektúrou, niekedy aj veľmi smiešnou. Zblízka vidíme, že raz hrubšie, raz tenšie čiary sú šité a že nám v nich autorka v akomsi ošiali predvádza bohatú

ukážku stehov. Bezútešnosť tohto tak zábavne a vtipne podaného chaosu podtrhujú tu a tam voľne visiace konce nitiek, ktoré v zápale boja neboli zarovnané a upravené – veď načo aj... Aký protiklad vycibrené estetiky, melanchólie a sarkazmu!

Okrem týchto kompozícií vystavuje autorka v hlbokých rámoch niečo, čo vyzdá ako akési vzorkovníky. Sú v nich usporiadané vedľa seba aj pod sebou umiestnené škrvny z umelej hmoty, veselo pôsobiace svojou výraznou pestrosťou. Keď si ich ale divák prezrie zblízka, tak zistí, že autorka (a matka) nazbierala veľké množstvo prekvapení z kinder vajec a každé z nich zhora a zdola pripiekla na horúcej platni tak, až sa nešťastná figúrka na svojich koncoch roztopila a čiastočne rozliala do placky. Iné, tiež roztopené objekty, majú svoj pôvod v odrezaných vrchných častiach pet-fliaš vrátane vrchnákov. Čisto vizuálne pripomínajú tieto práce dielo Otisa Lauberta, ktorý tvorí z bohatých zásob nazbieraného materiálu. Jeho objekty ale netematizujú emočný a súkromný život autora, ale skôr jeho neúnavnosť a nezáväznú estetiku. V autorkinom prípade tiež ide o určitú usilovnosť a neúnavnosť. Keď si ale predstavíme samotný proces tvorby, totiž že matka opeká v kuchyni detské hračky, tak nám nemôže nevyskočiť myšlienka na to, aké hĺbky nadobúdajú genderové otázky v diele Emőke Vargovej.

Názov výstavy: Sendvič

Autorka: Emőke Vargová

Úvodné slovo: Dušan Brozman

Miesto konania: At Home Gallery, Šamorín

Trvanie: 3. 6. 2011 – 24. 7. 2011

Emőke Vargová: Zapni ma, 2009, kombinovaná technika

na kreslickej fólii, 90 x 122 cm

Foto: archív At Home Gallery, Šamorín



Andrea Euringer-Bátorová

## Čo by vlastne na takú výstavu povedala Majka z Gurunu?

### Ešte raz k výstave Holé baby

Početné a často protirečivé reakcie na výstavu *Holé baby* v Slovenskej národnej galérii svedčia o tom, že výstava mala kontroverzný charakter. Čo sa týka môjho príspevku, chcem poukázať na jeden dôležitý aspekt, ktorý bol doteraz v reflexiách na výstavu trochu opomenutý, a to fakt, že spojenie obrazov a textov, ktoré ich komentujú akoby v živom dialógu, je jedna z inovatívnych stratégií múzejnej pedagogiky. Táto stratégia sa využíva pri výnimočných príležitostiach, keď galéria chce svojim divákovi ponúknuť „niečo viac“ ako tiché výstavné sály.

Živý rozhovor nadaných sprievodcov (niekedy v spolupráci s hercami) priamo pred obrazmi je spôsobom prezentácie a priblíženia témy divákovi. Slúži na to, aby sa zbúrala bariéra, ktorú vytvára múzejné prostredie. Takéto „predstavenia“ slúžia na to, aby oživilo inak sterilné klimatizované miestnosti galérie a pripomenuli fakt, že umelecké diela nevznikli vytrhnuté z akéhokoľvek kontextu, ale súvisia s konkrétnou situáciou a s konkrétnymi ľuďmi, ktorých existencia ovplyvnila ich vznik a charakter. Predstavenie prebieha čiastočne ako naučený dialóg, mnohokrát ozvláštnený divadelnými rekvizitami a kostýmami. Na rozdiel od hereckého recitovania je pre divákov otvorená možnosť sa doňho zapojiť. Komentovaný dialóg je teda niečo ako živá popíska k dielam, ibaže sa od suchej popisky táto stratégia odlišuje svojím diskurzívnym charakterom, ktorý nám – aspoň sa o to snaží – ponúka istú otvorenosť interpretácie. Priamo pred našimi očami stoja ľudia a my môžeme prakticky zasiahnuť do rozhovoru a obohatiť dialóg.

Vráťme sa však od múzejnej pedagogiky k *Holým babám*, kde máme na stenách popri obrazoch všemožných ženských aktov majstrov slovenskej modernej fiktívny komentár babky a vnučky z pera Jany Juráňovej a Jany Cvikovej. Rozhovor prekračuje hranicu medzi minulosťou a prítomnosťou, deje sa „teraz“, pričom zároveň vysvetľuje význam obrazu a nazeranie naň. Trojrola babka – mama – vnučka slúži ako model troch generácií a čiastočne aj ako model troch rozličných názorov poväčšine podmienených rozličným vekom a teda skúsenosťou. (Paradoxne babka ako predstaviteľka najstaršej generácie nie je puritánsky konzervatívna. Mama sa objavuje iba v postoji principiálneho nezaujmu o umenie.) Čo sa týka formálnej stránky, kurátorka Petra Hanáková sa v spolupráci s Evou Filovou rozhodla pre vizualizáciu komentárov – dialógov priamo pod zavesené diela. Okrem toho sú útržky z nich v komixových bublinách rozmiestnené medzi obrazmi. Bublíny sú v umení 20. storočia pomerne často využívaný prvok (stačí spomenúť Roya Lichtensteina, alebo v súčasnosti Nea Raucha), tieto majú vizuál 80-tych rokov v pestrých miestami až kríklavých gýčových farbách. V každom prípade absolútne neladia so zaužívanými jemnými a nenápadnými čierno-bielymi popiskami, na aké sme zvyknutí zo štátnych inštitúcií. Bublíny sú apelatívne, chcú priestor dominovať a pokrývajú nielen steny, ale aj podlahu – sú slobodnejšie ako diela klasickej modernej, lietajú si hore-dole ako slová a vety, ktoré náhodne zachytíme pri návšteve výstavy.

Samotný komix ako fenomén, ktorý spája obraz a text bol aktérom premiešania tzv. vysokej a nízkej kultúry v 50-tych a 60-tych rokoch v pop arte. Tu nastáva niečo podobné: „vysoké umenie“ už nekomentujú odborné decentné popisky, ale do očí bijúce komentáre laičiek – teda „nízky“ masový komentár, umocnený pejoratívnymi výrazmi, ktorý vstupuje do kontextu svätostánku vysokého umenia (SNG), čím narušuje jeho inštitučný kánon. Je očividné, že pri komentároch dochádza k podšúvaniu rolí

a interpretácií divákovi – teda k jeho rafinovanej manipulácii. Pokiaľ u klasickej výstavy „pomáha“ najšť divákovi zamýšľanú interpretáciu kurátor, v tomto prípade „počúvame“ 3 ženy (aj negatívny prístup k umeniu a absenciu komentára matky vnímam ako vyjadrenie) a ich názory na vec, čím sa automaticky dostávame do interpretačného rámca, ktorý bol pre výstavu vytvorený so zámerom uzavrieť nás do seba. Pripomeniem, že týmto procesom prechádzajú nielen ženy – diváčky, ktoré sa potenciálne skorej identifikujú s niektorou z fiktívnych ženských postáv, ale rovnako sa dostávajú do tohto umelo vytvoreného priestoru aj muži. Divák je konfrontovaný s názorom, s výrokmi, môže súhlasiť, môže sa cítiť napadnutý vo svojej autonómnosti vnímania, môže to celé odignorovať, alebo akceptovať isté naoktrojovanie čítania a videnia umenia. Znalec umenia môže agresívny vstup dialógu do bezprostredného nerušeného dialógu v priamej línii „oko – obraz“, na ktorú je zvyknutý, počívať ako nepatrný zásah. V každom prípade 3 ženy vo výstavnom priestore miešajú karty a my musíme – prinajmenšom do momentu vedomého odmietnutia – hrať s nimi podľa ich pravidiel.

Umelci zostávajú nemí. Artikulované komentáre pri tejto výstave boli dovolené iba kurátorka a spisovateľkám, ktoré sú skryté za fiktívnymi postavami. Umelci samotní nemajú šancu na „odpoveď“, diela sú vydané napospas interpretáciám. Nedá mi sa neusmiať sa nad predstavou, že by bolo zaujímavé v budúcnosti dávať návštevníkom na výber rozličných sprievodcov po výstavách: „Z pohľadu feministky“, „sexistu“, „ignorantky umenia“, „puritána“, „rasistky“ atď. A čo by vlastne na takú výstavu povedala Majka z Gurunu?!

Niet pochýb, že v komentároch ide o fikciu, ak sa však fikcia premieta v myslí diváka, stáva sa živým materiálom a ideou. Každá obsiahlejšia výstava je istým spôsobom manipulácia. Kurátor už len svojím výberom diel predznamená istú líniu čítania, istý postup a kľúč k jej pochopeniu. Je zodpovedný za stretnutie diel v priestore galérie, tak ako hosťiteľ zodpovedá za pozvaných hostí na svojom večierku. Ďalej kurátor využíva rôzne stratégie, ktorými dokáže diváka dostať tam, kam chce – či už je to rozmiestnenie v priestore, alebo vytváranie susedstva umeleckých diel, ktoré spolu vytvárajú niečo, čo bolo kurátorským zámerom. Kurátor je do istej miery viac či menej úspešný inscenátor, scenárista aj režisér. Za veľký prínos výstavy *Holé baby* považujem to, že otvorili nové nazeranie na zbierku SNG a na diela etablovaných majstrov. Výstava nám ukázala a dosť očividným spôsobom pripomenula, že klasicke vnímanie inštitúcie ako statického miesta odčleneného od aktuálneho života je prežitok a že kurátorské koncepty majú naberať na dynamike prepojením na aktuálne témy a pohnútky, pričom sa nemajú vyhýbať experimentálnym postupom

(a to nielen vo „vysokej“ teoretickej rovine diskurzov, ale aj v „nízkej“ rovine životnej praxe).<sup>1</sup> Význam tejto výstavy podľa mňa skôr spočíva v otázkach pohľadu na umenie v rámci inštitúcie akou je SNG. Ide o otvorenie nových možností akým spôsobom môžu výstavy narábať s fondom zbierok a ako sú schopné vytvárať diskurzívny priestor, ktorý nielen poteší a adekvátne odprezentuje, ale možno aj vyprovokuje, podnieti a znepokojí. Na výstave sa preto podľa mňa riešili nielen aspekty rodových stereotypov, ale predovšetkým stereotypov zaužívanej praxe vnímania ako takého v galerijnej inštitúcii.

V mojom príspevku kladiem dôraz na využitie textu ako spôsobu sprostredkovania informácie divákovi na výstave. Nevenujem sa ani konkrétnym umelcom, ani obrazom, ani ich interpretáciám. V podstate sa pokúšam načrtnúť v skratke akési vnútorné fungovanie jednotlivých komponentov tejto výstavy. Bezpochyby *Holé baby* priniesli inovatívny postup, aký doteraz nebol na slovenskej pôde aplikovaný. Aspekt troch generácií a troch názorových línii je na môj vkus trochu prehnané modelový, čím sa stáva nereálnou umelou konštrukciou. Touto „nútenou“ nenútenosťou živý dialóg dostáva štrbiny, je totižto na viacerých miestach účelový, ba priam didaktický, čo sa dá pomerne rýchlo prehliadnuť. Trojgeneračný rozhovor o téme akt-žena-rola modelky atď. má oveľa diferencovanejšie polohy a vo svojej podstate širšie tematické spektrum. Navyše komentáre podľa mňa neponúkajú výlučne feministický pohľad, ale redukovaný pohľad na vec v takmer jedinej argumentačnej línii podľa rovnice: umelec maľujúci akt = muž = sexista = šovinista. Takéto zredukované vnímanie je aj feministické, v prvom rade je však nediferencované. Možno by jemnejšiemu narábaniu s pojmami a témami pomohol katalóg s kritickými pojednaním témy, ktorý k výstave nevyšiel. Takto do budúcnosti zostávajú prázdne bubliny, do ktorých si môžeme dopísať čo chceme.

1 Mimochodom, za „nízkym“ masovým komentárom sa skrýva premyslená teoretická stratégia feminizmu (autorky textov sú členky Aspektu), ktorá sa skrýva pod rúskom náhodného, miestami naivného rozhovoru – ide o rafinovanú kamufláž.

Názov výstavy: Holé baby / Necenzurované akty moderných majstrov  
Kurátorka: Petra Hanáková  
Miesto konania: Slovenská národná galéria, Bratislava  
Trvanie: 5. 10. 2011 – 28. 11. 2011

Pohľad do inštalácie výstavy Holé baby  
Foto: archív SNG, Sylvia Sternmüllerová



Alexandra Tamásová

## Outsider art: umelecké hnutie alebo symptóm modernej doby?

Dňa 17. júna 2011 sa v Helsinkách konala medzinárodná konferencia s názvom *Outsider Art: European Perspectives*, zameraná na problematiku tzv. umenia outsiderov, jeho súčasnosti, ako aj ďalšieho smerovania v európskom kontexte.

Termín *outsider art* býva definovaný ako umenie vytvárané ľuďmi, ktorí sa z rôznych príčin ocitli na okraji väčšinovej spoločnosti. Najčastejšie pritom ide o ľudí s mentálnym postihnutím alebo psychickými poruchami, ale aj takých, ktorých hovorovo označujeme ako „podivínov“ či „exotov“. Umenie outsiderov je pritom úzko prepojené s ďalšími pojmami, ako *naivné umenie*, *insitné umenie* či *art brut*. Ich spoločný základ tvorí azda len to, že umelci patriaci do týchto kategórií nemajú klasicke umelecké vzdelanie a nepatria preto do sveta „vysokého“ či „profesionálneho“ umenia. Toto umenie tak (podľa tradičnej predstavy) vzniká z hlbokéj vnútornej potreby tvoríť a vyznačuje sa predovšetkým estetickou kvalitou bez výraznejšej „konceptuálnej“ zložky.

Problémom definície a vzťahu medzi rôznymi odnožami tohto druhu umenia bola venovaná veľká časť programu konferencie. Odborníci z celého sveta, ako Roger Cardinal (UK), Colin Rhodes (Austrália), Laurent Danchin (Francúzsko) či Anna Yarkina (Rusko) vo svojich príspevkoch i neskorších

diskusióch predostreli vlastné, veľmi rôznorodé koncepcie. Pochopiteľne sa nedoslo k žiadnemu záverečnému konsenzu, pretože je všeobecne známe, že diskusie ohľadom definícií sú v akejkolvek oblasti jednoducho nekonečnými príbehmi. Spomínaná polemika však priniesla ovocie v podobe vynorenia sa iného problému, ktorý je pre ďalšie smerovanie outsider artu azda ešte zásadnejší – a síce problému vzťahu medzi outsider artom a profesionálnym umením.

Tento vzťah je totiž pre samotnú existenciu umenia outsiderov zásadný od samého vzniku tohto fenoménu. Pripomeňme si, že to bol teoretik umenia a veľký obdivovateľ raného nemeckého expresionizmu Hans Prinzhorn, ktorý v roku 1922 publikoval azda najslávnejšiu knihu o umeleckej tvorbe ľudí s psychiatrickými poruchami – *Bildneri der Geisteskranken* (Výtvarná tvorba duševne chorých). Neskôr, v 40. rokoch, sa o veľkú popularitu tohto druhu umenia postaral francúzsky maliar Jean Dubuffet, autor termínu art brut (surové umenie). Dubuffet umenie outsiderov zbieral, vystavoval, písal o ňom, a jeho kolekcia je aj v súčasnosti prístupná verejnosti vo švajčiarskom Lausanne. Umením „bláznov“, detí a primitívov sa inšpirovali aj mnohí ďalší modernistickí umelci ako napr. Paul Klee, aby som spomenula aspoň jedného z najznámejších. Existujú teda významné prípady dokazujúce, že outsider art často ovplyvňoval profesionálnych umelcov.

Keď sa však pozrieme na históriu outsider artu (ktorá sa najpravdepodobnejšie začína práve pri spomínanom Hansovi Prinzhornovi), všimneme si, že tu vždy existovalo aj ovplyvňovanie v opačnom smere. Možno totiž povedať, že práve aktuálna situácia v profesionálnom umení mala vždy dopad na to, aký druh outsider artu bol práve oceňovaný. Samotného Prinzhorna privedol k „umeniu bláznov“ jeho intenzívny záujem o expresionizmus, s ktorým má outsider art mnohé spoločné (predovšetkým formálne) črty. Inými slovami, všimnúť si (a oceniť) tvorbu ľudí s psychickými poruchami umožnil až taký vývoj vtedajšieho profesionálneho umenia, ktorý ocenil vlastnosti diel ako bola deformácia prirodzených tvarov, nelokálna farebnosť či divoká fantázia.

Ďalším príkladom vplyvu profesionálneho umenia na *outsider art* by mohlo byť umenie inštalácie. Rozličné inštalácie a enviromenty vytvárané outsidermi sa začali tešiť obľube približne vtedy, keď sa tento druh umenia presadil aj na scéne „vysokého“ umenia.

V dnešnej praxi sa, paradoxne, tieto rôzne podoby vzťahu medzi profesionálnym umením a outsider artom priliš nezdržujú. V súčasnosti sa outsider art nepochybné teší veľkej obľube (hlavne v Západnej Európe

a USA, situácia na Slovensku je trochu iná). Zakladajú sa galérie a ateliéry pre talentovaných ľudí s mentálnym postihnutím a psychickými poruchami, objavujú sa noví umelci, usporadúvajú výstavy, vydávajú publikácie. Väčšina z týchto aktivít sa pritom organizuje pod hrdou hlavičkou outsider artu (prípadne art brut) a všeobecný trend smeruje skôr k definovaniu vnútorných zákonitostí tohto fenoménu. Je v tom zvláštny paradox, ktorý spočíva v tom, že na jednej strane sa outsider art maximálne propaguje a obhajujú sa jeho kvality, na strane druhej sa akoby izoluje od profesionálneho umenia a rozvíja sa stále vo vnútri vlastného (akosi „sebou stanoveného“) rámca. Profesionálne umenie a outsider art sa dokonca stavajú do akejsi opozície – napr. v tom zmysle, že prvé býva označované ako exkluzívne, zatiaľ čo druhé ako inkluzívne umenie.

Keď sa však vrátíme k samotnému sympóziu, ktoré nesie vo svojom názve „európske perspektívy“, je namieste sa vážne pýtať, kam sa outsider art vlastne uberať a čo je hlavným cieľom jeho zástancov. Ako najpravdepodobnejšie sa ukazujú dve, v podstate protichodné možnosti: v prvom prípade snaha smeruje k tomu, aby sa zachovala špecifickosť outsider artu ako celku, aby sa uchovávala jeho odlišnosť od profesionálneho umenia a aby teda fungoval vždy ako osobitý svet oddelený od ostatnej umeleckej praxe. Túto možnosť môžeme charakterizovať ako „podporovanie outsider artu ako takého“.

Druhou cestou by mohla byť, naopak, „podpora individualít“, teda konkrétnych umelcov, v snahe obhájiť kvality ich tvorby napriek chýbajúcemu vzdelaniu či hendikepu, a pokúsiť sa o ich zaradenie do sveta profesionálneho umenia, ktoré by sa v tom prípade muselo čoraz viac otvárať a rozmazávať vlastné hranice. Dovedené do dôsledkov, toto druhé riešenie by smerovalo napokon k tomu, že termín outsider art by stratil opodstatnenie a prestal by existovať.

Nazdávam sa, že práve táto druhá cesta by mohla byť o čosi zaujímavejšia. V tomto názore ma podporuje jasne dokázateľný vzťah vzájomného ovplyvňovania medzi outsider artom a profesionálnym umením, ktorý vždy existoval. Ako profesionálny, tak aj neškolený, či dokonca hendikepovaný výtvarník totiž reaguje na problémy súčasného sveta a v témach, ako aj v spracovaní oboch druhov umenia sa dajú neraz nájsť výrazné paralely. Preto by azda bolo možné napríklad pri uvažovaní o konkrétnych témach súčasného umenia prirodzene do tohto uvažovania zahrnúť aj prejavy toho, čomu dnes hovoríme outsider art. Kvalitatívne predpoklady na to mnohé tieto diela určite majú.

Sabina Jankovičová

## Rozhovor o monumentálnej tvorbe s Vladimírom Havrillom

*Ako prebiehala vaša spolupráca s architektom? Dochádzalo k proklamovanej spolupráci, vytváral sa spoločný projekt, alebo šlo len o formalitu?*

U mňa toho nebolo až tak veľa, môžem to počítať na prstoch jednej ruky. Za komunizmu boli určité dané pravidlá hry, všetko bolo nie celkom normálne. Niekedy som architekta takmer ani nevidel, ale musel tam figurovať. Mne to nevadilo, či som ho videl alebo nie, ale väčšinou spolupráca vyzerala tak, že on tam bol v rámci tých pravidiel hry, takže prečo nie? Keď som robil Zelený dom s Ivanom Markom, tak to bolo lepšie, lebo Ivan bol môj kamoš zo starých čias. Vtedy to fungovalo, ak to bol známy, čo u mňa bolo u mňa len raz z tých piatich. Bolo to lepšie, ale v podstate on sa nestaral do toho, čo ja robím. Snažil sa dobre spraviť reštauráciu, na tú dobu to bolo v Bratislave úplne nové. Kým oni zorganizovali ten projekt, remeselné dotiahli vlastnoručne veci, tak mali iné starosti a mňa nechali urobiť moju časť a Ivan bol úplne spokojný.

Mne sa tam podarilo urobiť jeden veľmi dobrý dizajn, madlá, kde nebolo treba napísať fáhať a tlačíť, lebo to vyplývalo z ich foriem. Boli vytvárané tak, že každému bolo jasné, že z tejto strany sa to dá len zatlačiť, intuitívne. Veľa krát som to pozoroval a ľudia, ktorí tam vchádzali, tak zatlačili tú polguľu, pretože, čo iné by mali robiť? A keď chceli ísť von, tak tam bol disk, cez sklo bolo vidieť opačnú časť na tlačenie, lebo pohľad na to navigoval, že treba fáhať. Ale nikto si to nevsimol, tak som za to nezožal žiadnu slávu.

V nikách boli hore lampy, vtedy nič také neexistovalo. Ivan Marko ma vtedy poprosil, aby som ich tam ja namontoval, lebo remeselníci by dolámali tie pieskovcové výplne. Bolo to treba spraviť opatrne. Tak som to urobil, robil som to kvôli Ivanovi Markovi, pretože to chcel mať pekné.

*Mali architekti svojich výtvarníkov? Išlo to po priateľských líniiach, alebo vás oslovil aj neznámy architekt?*

Architekti ma vlastne nikdy neoslovili, ale cez rôznych iných ľudí som sa dozvedel, že môžem robiť tú fušku. To sa volalo fuška, nie monumentálka, ale fuška. Architekti už v tom projekte boli, takže som ich videl prvý krát v živote. Už sme sa dohodli, on mi dal výkres. Bavili sme sa čo najmenej, lebo aj on aj ja sme si nechceli zbytočne komplikovať život, ja som ho nepotreboval a on mňa nie.

veľmi dobre, tak museli večer chodiť do roboty. A my sme jediní, ktorí nemuseli chodiť do roboty, to bolo niečo neskutočné. A radi sme si ukazovali v občianskych preukazoch, že máme napísané slobodné povolanie. Mali sme vlastné peniaze, o ktorých sme rozhodovali sami, čo bola úplná anomália v komunizme. Komunisti z toho boli zúfalí, ale nevedeli ako to urobiť, aby to fungovalo.

To je tá slovenská povaha, v komunistoch bolo niečo hlboko sociálne, nebyť tak krutý, tak zákerný, prešibaný ako boli napríklad v Čechách, kde boli väčšie podrazy. Slovenská povaha je trochu jednoduchšia, tak tu si nerobili také podrazy. Nechali nás vegetovať, to bolo dosť zvláštne. Najlepšie nechali vegetiť tých, ktorí sa sľúbili poslušnosti a robili gýčovito nevýrazné veci. To bola predstava komunistického imidžu. Chceli, aby sa pre nich vytvoril imidž a tie obrazové dekoratívne prvky, to bol ich svet. Kto ich robil, nemusel robiť hviezdčky, kosáky a kladivá, vôbec nie, len muselo byť v takom tom malomeštiackom nasládlom divnom štýle, o ktorom oni vedeli, že to je ich imidž a ten výtvarník, že sa podrobuje a vlastne podporuje vládu komunizmu tým, že zobrazuje ich obrazový svet. Nie hviezdy, to ich nezaujímalo. Keď videli, že niekto robí hviezdy, tak už vedeli, že sa príliš podlizuje.

*Aké ste vy mali možnosti vlastného prejavu pri tvorbe do architektúry, museli ste hľadať únikové cesty?*

Mne sa podarilo našťastie urobiť do architektúry to, čo som robil. Dal som to tam a nejakto to vyšlo. Pri niektorých veciach to jednoducho neprešlo, pri jednej fontáne, to som potom nerobil. V Revúcej chceli sochu SNP, na to bolo veľmi veľa peňazí, milión. Urobil som dosť veľa návrhov, ale bol to problém. Tri krát ma vyhodili a potom som povedal, že to nebudem robiť.

*Ako prebiehalo schvaľovanie komisiou?*

Chceli mať viac kontroly nad nami modernistami a spravili ministerskú komisiu, kde boli ľudia zo strany, ktorí rozhodovali či áno či nie. Na jednej z tých komisií bol môj profesor, komunista, Pribiš. Keď som tam doniesol moje nefiguratívne návrhy. Chcel som tam dať tie pozitívne veci, nie tie bojové a oni chceli bojové, čo je v poriadku. To mi nevadí, ale ja som nechcel robiť partizánov, to by ma nebavilo. Pribiš mi povedal, že urob im tam nejakého svätého, nech majú radosť a už sa s tým netráp. Páčilo sa mi, že mi dobrácky radí, že jasne povedal, o čo kráča. Je to pravda, že je vždy najlepšia jedna ústredná plastika v priestore, to je ten svätý. To je Dávid vo Florencii, tak sa to robilo. Socha, ktorá je zapamätateľná a ľudia sú šťastní. Toto treba robiť a to chcel Pribiš. Tak to treba robiť, jednu jasnú, zrozumiteľnú plastiku, ktorá je zapamätateľná a ktorá bude robiť identitu tomu námestiu. Pribiš to myslel dobre, ale aj som nad tým mával rukou, čo mi tu budeš rozprávať, starý komunista.

*Pristupovali ste na kompromisy, ak to neohrozilo váš koncept?*

Nesnažil som sa nikdy klučkovať ako väčšina mojich kolegov. Väčšina, čo klučkovali a dosť veľa sa prispôbili. Väčšina ich bola. To sú ľudia, ktorí sa mi nepáčia. Vraveli mi, že musia užiť rodinu a potrebujú prežiť. Jeden mi vravel, že si to udrží, remeslo bude robiť kvalitne, ale potrebuje prežiť, tak musí takto existovať. Ale jasné, že upadol. Je to inak vynikajúci človek. Jeho cesta bola iná ako moja.

na výtvarné umenie, ktoré ma bavilo, lebo na to treba veľmi veľa peňazí. Na materiál a stroje. Nezaobieram sa minulosťou, lebo som rád, že nemusím chodiť na tie výsluchy, tak som šťastný človek.

Koncom 60. rokov boli dobré výtvarné objednávky a veľa sa robilo, tak mnohí moji kolegovia zarobili dosť peňazí, to bolo úplne v poriadku. Vtedy bola sloboda, svetový zázrak, ktorý sa stane raz za 200 rokov, absolútny boom v západnom umení, ekonomike a politike. Výtvarníci si zarobili dosť peňazí a postavili domy a ateliéry, tí ľudia si chceli tento štandard udržať. Každý si musí rozhodnúť, či bude robiť tie kompromisy, bez ktorých by sa to nedalo, alebo nebude. Ja som to mal ľahšie, že som nemal dom a rodinu, takže nepotreboval som do toho vrázať peniaze. Nebol som zvyknutý na taký bohatý život, ako mal napríklad Andrej Rudavský, ktorý bol veľmi bohatý. Boli to ľudia, ktorí si museli udržať svoj ateliér a všetko, na čo boli zvyknutí. To sa človek musí rozhodnúť. Rudavský tie kompromisy až tak nerobil a aj tak sa mu to všetko podarilo našťastie udržať. Ja som nemal rodinu, ja som v komunizme deti nechcel mať, pretože deti boli vždy rukojemníci komunizmu, tak sa mi veľmi do toho nechcelo. Rodičia boli dotlačení k múru, lebo to bolo o tom, či pôjde decko na vysokú školu alebo nepôjde.

*Ako vnímate dnes časté odsudzujúce názory, napríklad v publikácii J. Bakoša Umelec v klietke:*

*...že príjmy opozičných výtvarníkov sa „relatívne“ nelíšili od oficiálnych?*

Ja s tým súhlasím, pretože veľmi sa to nelíšilo. Myslím si, že tie rozdiely neboli až tak veľké, ich životná úroveň. Ja som to tak videl. Moji kolegovia si žili nad pomery, mali dosť peňazí, rovnako ako komunistickí výtvarníci, okrem povedzme štyroch špičkových ako bol napríklad Kulich, ktorý bol mimo kategórie, lebo disponoval najväčšími peniazmi, ale s tými sa nebudeme porovnávať. Môžeme sa porovnávať s takými, ktorí sa s komunistami kamarátili, boli oficiálni, robili všetko, boli členmi strany. Mali veľa fušiek, mali toho dosť, koľko stačili robiť, ale či mali zvlášť viac peňazí ako Rudavský alebo Jankovič, to si nemyslím. Možno mali tí ľúbivejší viac peňazí, ale aj tí druhí mali stále dosť.

*...že neoficiálni výtvarníci vlastne neboli kritici režimu, ale „poslušní občania“ (meštiacki, konzumní)?*

Jasné, presne. Záleží na tom, do akej miery človek peniaze od tých komunistov bral. Lebo všetci sme mali..., všetky peniaze boli komunistické. To už nie je môj problém, to ani ja nemôžem byť na mravnom piedestáli. Ale myslím si, že ten ktorý si zobral peniaze na prežitie seba a rodiny, to je úplne v poriadku. Ale ten, ktorý už bral peniaze, aby si zaplatil dovolenku na riviére a mohol si vybaviť doložku a tam sa uchechtával s policajtmi, a bol schopný sa päťozáť, a robil na fuškách s komunistami, tak to už je zmluva s čertom výraznejšie podpísaná. Kto sa do akej miery zapájal do väzieb s komunizmom, do takej miery ho potom pomáhal udržiavať. Ale boli ľudia, disidenti, opoziční, ktorým bol aj Jankovič, Rudavský už menej. Ale predsa len keď niekto urobil niečo proti režimu, slobodnú vec, ktorou ukazoval svoju nezávislosť, to úplne stačilo, o tom hovorí Solženecyn. Ukázať vlastný životný štýl, teda slobodu, to bolo pre komunistov smrteľné nebezpečie, takí ľudia. Takí sa mi páčia. Sem Jankovič patrí, Rudavský už nie, lebo ten bol zavretý v tej záhradke a žil si svojím životom. Ale robil umenie, ktoré sa vymykalo komunizmom,



*Aké ste mali dohody s architektmi, čo sa týka percent z vášho honorára?*

Architekt dostával 2 %, to bola dohoda medzi Dielom, investorom a mnou. Architekt mi tú robotu dal a povedal, že chce viac, 5 alebo 10 %. Tých peňazí bolo tak veľa a bola to tak prestížna záležitosť v komunizme, že až tak mi to nevadilo, že dám niekomu nejaké percentá, lebo stále mi zostal ešte obrovský balík peňazí. Tieto percentá sa dávali oficiálne, podľa pravidiel mal architekt právo na 2 až 5 %.

Boli ešte dohody medzi štyrmi očami. Tie percentá sa dávali ani nie tak architektovi ako investorovi, ktorý chcel aj 10 - 20% a mal obrovské príjmy, hoci tam bol len náhodou. Ja som prišiel veľmi neskoro ku korýtku, už som nemal až také dobré kontakty, ako iní. Tí zabehaní dostávali oveľa väčšie honoráre, napríklad Trizuljak.

Dalo sa ušetriť na realizácii oveľa viac, ako bol samotný honorár. Každý šetрил ako mohol a podľa toho to aj vyzeralo. Napríklad Miklánek chcel robiť z mramoru, ale nakoniec to začal z lacnejšieho kameňa. Každý klučkoval ako sa dalo, aby čo najviac ulial pre seba. Museli sme ale dokladať účty, že toľko to naozaj stálo. V 70. rokoch nebolo žiadne účty treba, to bolo na komunizmus také privilegium, ktoré nikto iný nemal.

My sme boli jediní kapitalisti, podnikatelia v tom štáte, v komunizme. Boli sme jediní, ktorí nemali pracovnú povinnosť. Boli sme privilegovaní väzni. My výtvarníci sme boli veľmi privilegovaní. Dokonca aj herci, ktorí sa mali

Zaujímavá je dvojitvárnosť. Hovorka je neuveriteľne milý kresťanko a dobrý človek, ktorý vždy bol čestný a čistý. Ale s Bartfayom robil komunistický pomník, námestie. Pýtal som sa ho, či mu to nevadí. A on na to, že Gottwalda robil Bartfay, to ho nezaujímá, on si robil svoju fontánu. Urobila námestie a on povie, ja s tým nič nemám. Pri tom to robili spoločne. A potom ide do kostola a s tým Gottwaldom nič nemá. Mne ten Gottwald nevedil, nech si tam kráča. Ale ten príšerný golier, čo urobil Lacko - to je tá moderna, udržiať si svoje, svoju sochársku česť nezaprieme a ten Gottwald, tak keď už chceli, tak im ho urobíme. Urobili zmluvu s komunistickou stranou. To sú moje spomienky na prispôbovanie sa v komunizme.

Ja som sa stretával potom s inými ľuďmi, s ktorými sme vytvorili komunitu, kde sme boli slobodní. Išlo im v prvom rade o slobodu, hru a slobodu. Boli to disidenti ako Jano Langoš, Jano Budaj, undergroundoví umelci, ktorých nebolo veľa, Ľubo Ďurček a ďalší. Robili sme si vlastné veci a žili sme si slobodne, udržiať si svoje, svoju sochársku česť nezaprieme a ten Lacko, tak keď už chceli, tak im ho urobíme. Urobili zmluvu s komunistickou stranou. To sú moje spomienky na prispôbovanie sa v komunizme.

Ja som sa stretával potom s inými ľuďmi, s ktorými sme vytvorili komunitu, kde sme boli slobodní. Išlo im v prvom rade o slobodu, hru a slobodu. Boli to disidenti ako Jano Langoš, Jano Budaj, undergroundoví umelci, ktorých nebolo veľa, Ľubo Ďurček a ďalší. Robili sme si vlastné veci a žili sme si slobodne, udržiať si svoje, svoju sochársku česť nezaprieme a ten Lacko, tak keď už chceli, tak im ho urobíme. Urobili zmluvu s komunistickou stranou. To sú moje spomienky na prispôbovanie sa v komunizme.

tak predsa len robil nejakú opozíciu. Ľudia v opozícii boli, ale každý do inej miery. Najťažšie som to mal ja, lebo som povedal, že s vami nechcem mať nič spoločné a nechcem vás ani vidieť.

*...že vaše príjmy prevyšovali príjmy bežného občana a ešte ste boli slobodným podnikateľom, ktorý každé ráno nemusel ísť do práce a mal navyše všetky sociálne zábezpeky zo strany štátu?*

Je to tak. Nie som extra disident a antikomunista, ako bol Jano Budaj, presvedčený. Mne išlo o to mať slobodu a robiť umenie také ako ma baví, proste sa hrať, len aby mi dali pokoj. Ale patrí k tým, čo mali sociálne výhody a v komunizme si pomerne dobre žili, mali sme tie privilégiá, najmä začiatkom 70. rokov. Nemôžem povedať, že som bol na tej istej úrovni, ako ľudia, ktorí museli chodiť do roboty. Boli väzni a ja som bol privilegovaný väzeň.

1 Vladimír Havrilla: Meditácia, Petržalka, 1988

Foto: Sabina Jankovičová

2 Vladimír Havrilla: Fontána, Košice-juh III., 1978

Foto: archív SFVU



Richard Gregor

## Výstava Jozefa Kornúčika v Poprade

Ktokoľvek, koho záujem o slovenské výtvarné umenie je čo len trochu systematickejší, by si nemal nechať ujsť výstavu Dimenzie Jozefa Kornúčika v Tatranskej galérii v Poprade (trvá do 6. novembra 2011). V istom zmysle je to mýtni opradený autor, ktorého tvorba sa, žiaľ, uzatvorila presne v deň jeho 38. narodenín (20. 1. 1976) zmiznutím bez stopy a bez vysvetlenia.

Výstava vyše 150 prác je koncipovaná ako svojho druhu intuitívny náčrt retrospektívy. Ako celok poskytuje pohľad na báje 60. roky z trochu iného uhla. Ukazuje autora, ktorý po skončení štúdia monumentálnej maľby na VŠVU (1964, prof. Matejka) nezotrval v Bratislave a nezúčastnil sa rozmachu neo-avantgardy. Hoci inklinoval k spoľahlivejšiemu modernej tvorby, mal všetky predpoklady dostať sa oveľa ďalej – od 50. rokov napríklad spolupracoval na spoločných aktivitách okruhu svojich spolužiakov zo strednej školy (napr. Milan Sládek, Juraj Jakubisko, Elo Havetta, Vladimír Popovič, Ivan Štěpán). Namiesto toho odišiel do Košíc (geograficky blízko k svojmu rodisku, Snine) a počas celého krátkeho obdobia dvanásťročnej tvorby očividne osciloval medzi vlastným, voľným výtvarným prejavom a dobovo poplatnými budovateľskými zakázkami, mnohými na hranici dizajnu, miestami grafického.

Tradiuje sa vynikajúca úroveň jeho kresby a aktuálna prezentácia spolu s katalógom tento fakt naozaj potvrdzuje. Z niekoľkých cyklov, ktoré výstava v rôznych fázach sprostredkuje, dominuje najmä séria *Záznamy 1 - 60*, z rokov 1966-1968 (datovanie podľa citácie Jany Bodnárovej v texte kurátorky výstavy Anny Ondrušekovej v katalógu, s. 9). Naznačuje

všetky dimenzie jeho (voľného) umeleckého uvažovania. Jednak v zmysle abstrakcie (v niektorých ukázkach gestuálnej, americkej), súběžne v estetike neo-konstruktivismu s jeho typickým architektonickým videním a presahom k dizajnu (s odvolaním k fullovským 30. rokom), alebo tiež tendencii k určitej deštruktivite – niekedy líniou, niekedy jej prekryvaním – vždy však dôsledne v intenciách kompozície každého hárku. Počas celej jeho tvorby možno kresbu (a kresebné princípy) považovať za najautentickejšiu formu jeho vyjadrenia, za určitý moment slobody, dokonca i istej intimity – nech aj väčšinou ústiacej v „megalománii“ zaplnenia celého priestoru papiera *horor vácuí*.

Paralelne, vo svojich monumentálnych realizáciách (predovšetkým návrhoch na gobelíny) uplatňuje fullovsú verziu postáv neviest, podobnú raným nevestám Mariána Čunderlíka, ktoré vytvoril po polovici 50. rokov práve pod vplyvom svojho učiteľa. Tento, takmer až doslovný priemet motívu, farebnosti a skladby (viac rokov po tom, ako sa ho Čunderlík vzdáva v prospech abstrakcie), možno vnímať v prepojení s kubistickými vojnovými výjavmi, a ďalej v súvisie s postkubistickými návrmi zbojníkov – čo sú motívy, ktoré sa u neho už na škole v maľbe zjavujú. Podľa slov niektorých súputníkov bolo Kornúčikovo krídlo Matejkovho ateliéru už v polovici 60. rokov vnímané ako konzervatívne. Držalo sa predovšetkým uvádzaného vzoru Picassa a ďalších, no zdôraznil by som ešte vplyv Miróa, ktorý akoby práve svojou neviazanosťou Kornúčikov koncept diela trochu oslobodzoval, odľahčoval možnosťou vývoja rukopisu. Na druhej strane musíme celý tento variant jeho tvorby, osobitne po skončení štúdia a v 70. rokoch, tiež vnímať ako to, čo Ján Bakoš nazýva „formalistickým dekorativizmom“, východiskom z „rozporuplnej koncepcie socialistického realizmu“ (Bakoš, J. Umelec v kletke. Bratislava, 1999, s. 178). Rozporuplnosť sa prejavuje v paralelnosti jeho osobnej tvorby v oblasti kresby (čiernych tónov) a *neosobnej* maľby (proklamatívne, voči kresbe až opozíčne hýrivitej) – ukazuje problematickú osobnosť umelca, určitú rozdvajenosť navonok a smerom dnu.

V Kornúčikovej psychologicky prefaženej tvorbe tvoria podľa môjho názoru vrcholový predel dve plátna *Zničená planéta Zem* a *Planéta Zem plač* z roku 1970. Bolo by lákavé interpretovať ich názvy ako odraz už začínajúcich ekologických tendencií v našom umení, ale som presvedčený, že ich tematický kód je skôr viazaný na vojnovú kataklyzmu, depresiu po roku 1968, alebo, ako píše Jana Bodnárová: na „inštinkt smrti“. Tieto dva veľké formáty (200 x 296) predznamenávajú jeho práve začínajúci, politicky ambivalentný, no rozhodne pozoruhodný cyklus op-artových kompozícií pre košíckú VSŽ. (Zaslúžia si samostatný rozbor; z evergreenovosti ich „dizajnu“ dnes produktívne čerpá napríklad Ján Vasilko.)

Zjavujú a zároveň potláčajú sa v nich žiarivé nelomené odtiene farieb, ktoré autor prekryva čiernym sprejom, čiernou, ktorá svojím spôsobom udržuje kontakt s jeho kresbou, čiže s ním samotným. Výsledkom sú dve sugestívne práce (na papieril), ktoré možno vypovedajú o hľadaní spoločných menovateľov v tvorbe, podobne ako niektoré ďalšie práce presne z roku 1970.

Asi najväčším autorským prínosom Kornúčika sú dekonštrukcie po roku 1974 – okruh končí lyrickými plátnami z januára 1976. Odrážajú snahu dospieť k vlastnej verzii abstrakcie akousi deestetizáciou fauvistických a kubistických princípov maľby pomocou línie, ktorá už nemá formotvornú a opticky pomocnú úlohu, ale skôr deštruktívnu. Maľby sú razantnou polemikou s kompozíciou, ktorej logika avizuje možnosť, že je sama len výsekom z väčšieho celku, ako kedysi dlhé pásy plátna niektorých autorov *Color Field Painting*. Čiara nielen že klasicky delí jednotlivé (aj farebné) plochy, ale je tiež psychozáznamom až v akčnom zmysle – najmä tým, ako sa na niektorých miestach láme a odchádza (sledujúc vlastné pravidlá) do stratená. Obraz tým získava priebeh a v tomto priebehu sa optika obrazu náhodne a nepredvídateľne mení. Všetky tieto práce budia dojem, akoby sme mali do činenia s oveľa starším autorom.

V katalógovom texte zaznieva kritika doteraz nedostatočného kunsthistorického výskumu ohľadne autorovej tvorby. Paradoxne však práve a jedine(!) dlhodobu pripravovanú výstavu a katalógy tohto typu bývajú priestorom pre iniciovanie a publikovanie širších odborných štúdií – takže výtku autorky textu, kurátorky a riaditeľky Tatranskej galérie v jednej osobe, možno adresovať len jej samotnej. Navzdory tejto kritikej poznámke je nespochybniteľné, že sa jedná o mimoriadnu a unikátnu výstavu, o celoslovenskú udalosť sezóny. Je skutočnou pripomienkou nevyhnutnosti riadne spracovať – ukotviť, alebo demystifikovať tvorbu legendárneho autora – mám dojem, že akýmkoľvek, dokonca i jej kritickým pomenovaním sa dostaneme bližšie k realistickejšiemu chápaniu zložitej pozície autora 60. a 70. rokov 20. storočia, a to ako z politického, tak i z umeleckého hľadiska.

Názov výstavy: Dimenzie Jozefa Kornúčika

Autor: Jozef Kornúčík

Kurátorka: Anna Ondrušeková

Miesto konania: Tatranská galéria, Poprad

Trvanie: 9. 9. 2011 – 6. 11. 2011

Richard Gregor

## Dovetok k textu Kornúčík v Poprade

Zúčastnil som sa 27. 10. 2011 krátkeho spomienkového seminára o Jozefovi Kornúčíkovi. Mal som príležitosť ešte raz vidieť výstavu jeho 150 prác v popradskej Elektrárni (Tatranská galéria), čo ma na podvedomej báze celú cestu z Bratislavy tešilo. Mal som príležitosť zoznámiť sa s jeho manželkou Máriou, vypočuť si spomienky Juraja Bartusza, ktorý s ním bol v Košiciach po celý čas v úzkom kontakte, a tiež spomienky niekoľkých Kornúčíkových spolužiakov zo strednej a vysokej školy. Drvivá väčšina memoárov sa viazala k oslavám a viac či menej podareným výčinom známeho bohéma. Poznámky k charakteru jeho tvorby sa viazali výhradne k monumentálnym formátom, k jeho schopnosti pracovať extrémne rýchlo a výkonne – takmer ani slovo nepadlo k myšlienkovému podstate jeho tvorby. Mohol som nadobudnúť dojem, že sa v Poprade nič nového nedozviem, ale neskôr mi to došlo. Kornúčík vôbec nemal témy.

Zhrniem tu niektoré očividné skutočnosti a informácie získané z rozhovorov v Poprade. 1. Výstava obsahuje povedľa galerijných aj veľa takých diel, ktoré boli určené pre okamžitý predaj – motívy sprofanovaných dievčenských tvárí, holúbky, partizáni či úderníci – to všetko zabalené (treba pripustiť) v nie nezaujímavom postkubistickom háve na hranici estetiky a niekedy aj provokácie. 2. Kornúčík pracoval veľmi rýchlo, čím aj jeho geometrické práce vykazujú známky skrytej expresivity, musíme ich preto vždy vnímať ako výsledok sústavy gest. Ku svojim dielam sa väčšinou nevracal, takže v nich nemôžeme ignorovať určitú nedokončenosť. Tá im síce dáva silný výraz, dokonca možno povedať, že aj istú nadhodnotu – ale nie som si istý, či to neplatí len z dnešného hľadiska a vyššieho stupňa našej estetickéj poučenosti. 3. Motívy rozpracovávané v jeho obrazoch sa dajú rozdeliť na figurálne a krajinné. Okrem nich dizajn – pre tapisériu, alebo len sám o sebe. 4. Figurácia oživa v jeho bravúrnej kresbe. Ale opäť – začiatok práce na každej z nich je čisto formálny: rozvrhnutím kompozície akoby bez predom stanoveného cieľa, bez témy. Niektoré riešenia tváří, sebavynikajúco technicky zvládnuté, sú akoby odvolaním na rutinné školské zadania, ktorých dôvodom aj cieľom býva tréning. 5. Ako je možné okolo roku 1970 akceptovať, alebo aj vysvetliť formálnu orientáciu na maliarsku krajinu, bez jej konceptuálnej problematizácie? Pôvodne som si myslel, že čistý maliarsky naturel je odpoveďou, alebo snaha nájsť v modernistickej krajinomalbe skryté nové možnosti (čo je isto vždy možné). Kornúčíkovi sa to čiastočne podarilo, a to v sérii maľieb z obdobia po roku 1974, lenže aj tu silu nemnohých, kde línia preberá úlohu deštrukcie priestoru, riedi inými, idyllickejšími obrazmi. Aj tak si však tomuto cyklu trúfam prisúdiť zárodok možnej cesty ďalej – škoda, že v tom čase v Košiciach (napokon, úplne rovnako aj dnes) chýbali kritici, pozitívne autority, s ktorými by sa bol býval mohol tak exaltovaný autor o svojej tvorbe rozprávať. 6. Napokon sa ako najviac ukotvitelný segment jeho práce javí presah k dizajnu, ale len jeho geometrická časť. Okrem výborného cyklu návrhov pre tapisériu VSŽ, ktoré v továrni dodnes visia, existuje aj séria voľných konstruktivistických grafík v malých (päťkusových) sériách, ktoré nemali utilitárne určenie. Za ich vznikom mohli stáť študijné úmysly, zdá sa, že autor tomuto cyklu nepriladil osobitný dôraz, väčšinu ani nesignalo. Nebola to sústredená analýza geometrického tvaru, akú poznáme u Klimu, Urbáska, Antala a ďalších – bol to úplne iný smer, v ktorom dospel k originálnemu rozvinutiu variácií, ktoré kedysi rezonovali v „dizajnoch“ u Fulla a v Škole umeleckých remesiel. Možno azda povedať, že ich previedol do jazyka voľného umenia, oslobodiac ich od dizajbovej „závislosti“.



1. Jozef Kornúčík: Záznam č. 25, uhľo, akvarel, 1966-1968, 89 x 62 cm

2. Jozef Kornúčík: Záznam č. 23, uhľo, akvarel, 1966-1968, 89 x 62 cm

3. Jozef Kornúčík: Zničená planéta Zem, olej na papieril, okolo 1970, 200 x 296 cm

Foto: archív Tatranskej galérie v Poprade

Nateraz vnímam aktuálne dianie okolo Jozefa Kornúčika ako prvý podnet k jeho demystifikácii. Z dnešných hľadísk našej postmodernej skúsenosti sa môže veľmi ľahko prisúdiť všeobecná hodnota (pomerne zachovalé) tvorbe z obdobia 1964-1976 už len preto, že postupne nadobúda historickú „patinu“. Nezanedbateľnou nie je ani emancipačná snaha druhej najväčšej slovenskej metropoly a jej okruhu umenia. Tým sa však nedoberieme podstaty o tvorbe autora, ktorého umelecký program a integrita sú málo čitateľné. Z pohľadu, ktorý by tak ľahko priznal Kornúčíkovi trvalé miesto v dejinách slovenského výtvarného umenia by vyplývalo uspokojenie sa s faktom čistej formálnosti, formalistickosti jeho umenia. Je očividné, že autor v tom, čo považoval za hodné umeleckého spracovania, neprekročil isté povrchné rámce, hoci nebol ideologický tribún, bol pragmatik – z „jednoduchých pomerov“, ako ho svojimi slovami „ospravedlil“ niektorý z účastníkov spomínaného stretnutia. Navzdory tomu jeho tvorba odráža veľkú mieru hľadania, danú tvorivým nepokojom mimoriadne zložitej osobnosti – pascou tohto hľadania sa mohla stať viera v nekonečnosť, neustálu funkčnosť vlastného vnútorného zdroja.

Je možné, že sa mu v poslednom období akosi strácala, finálne kresby možno považovať za tápajúce, rovnako spomínané problematické hľadanie v krajinomalbe. To, čo je nespochybniteľné, čo prepája, povedal by som, autorov mentálny aj fyzický svet, je spomínané gesto – bytostne gestuálny prístup k umeniu ako niečomu, čo nemožno plne ovplyvňovať, niečomu, čo nemožno mať plne pod racionálnou kontrolou. Možno to bol odraz pohodlnosti, možno podcenenie výziev neustále zložitejších dejín umenia a vlastných nárokov v ich rámci, možno to bol zárodok postmoderného maliarstva, ktorý by sa bol v iných pomeroch riadne rozvinul, a možno niečo iné.

Odpovede na mnohé otázky o Kornúčíkovi vyžadujú sústredenú štúdiu a výskum. Jeho tvorba je dostatočne iritujúca na to, aby mal takýto výskum zmysel – prvý krok k nemu podnikla Tatranská galéria. Skúsenosti s bádáním tohto druhu už u nás máme, galéria by dnes preto mala byť prvá, ktorá zhodnotí za a proti svojho pokusu, a bude výskum na najvyššej odbornej báze iniciovať.

## Alexandra Tamásová

# Oskar Dawicki

## to má vymyslené

V Galérii Faica otvorili 25. augusta v poradí druhú výstavu. Opäť ide o samostatnú prezentáciu jedného autora – Poliaka Oskara Dawického, ktorá nesie tajomný názov – *What is wrong with Oskar Dawicki?* Kurátorom prehliadky, ktorá potrvá do 22. 10. 2011, je Omar Mirza.

Na výstave sa nachádzajú tri druhy prác. Jednak sú to videá (resp. na videá adaptované performance, ktoré autor pôvodne realizoval naživo), ďalej séria fotografií a napokon jeden „konceptuálnejší“ projekt.

Vo videu *I'm sorry* z roku 2005 sa umelec plačúc ospravedlňuje za výstavu, ktorá údajne nie je dosť dobrá. V *Obesencovi* (2011) Dawicki visí na šibenici, pričom pred „smrťou“ ho zachraňujú desiatky bielych balónov, ktoré drží v rukách. Divákov pritom ubezpečuje, že „nejde o video“, a ak by mal niekto náhodou pochybnosti o realnosti toho, čo vidí, autor mu odporúča „konzultovať to s akýmkoľvek odborníkom“. *Strom poznania* ukazuje umelca, ako v nočnom ovocnom sade obhrýza všetky jablká na jabloni. Podobným zmyslom pre absurditu, humor a iróniu sú naplnené aj vystavené fotografie, ktoré zobrazujú napríklad kyticu zo zubných kefiek, či opadaný umelý vianočný stromček.

Za týmto prvým, humorným plánom, sa skrýva zamyslenie nad vážnejšími otázkami. Kurátor v tlačovej správe píše, že Dawicki sa zaoberá „statu- som umelca v spoločnosti, ako aj rolou diváka a umelca“. Ja dodávam, že v niektorých vystavených prácach ide aj o skúmanie fungovania diela, jeho vytvárania a percepcie. V tomto kontexte azda „najvážnejšou“ prácou na výstave je *Kameň a pierko*, prezentované formou fotodokumentácie akcie a sprievodného textu. Akčéróm tu nie je ani tak Dawicki, ako skôr generácie starší poľský umelec, Zbigniew Warpechowski. Dawicki v texte vysvetľuje, ako si omylom v pamäti spojil dohromady pôvodne dve Warpechowskeho akcie (v jednej z nich Warpechowski hádzal do diaľky fažký kameň, v druhej ľahučké pierko), a rozprával o nich ako o dvoch

súčasťami jedného a toho istého projektu. Keď zistil svoj omyl, prehovoril tohto umelca, aby zrealizoval akciu tak, ako ju „vymyslel“ on, Dawicki. Fotografie tak ukazujú Warpechowského, ako vrhá do diaľky oba predmety, ktoré napriek svojej rozdielnosti kladú rovnaký odpor a preletia takmer rovnakú vzdialenosť.

Odhliadnuc od sugestívneho obsahu samotného hodu kameňom a pierkom, autor tu nenápadnou formou nastoľuje hneď niekoľko závažných a aktuálnych otázok smerujúcich k podstate umeleckej produkcie. Akými procesmi je vytváraný význam diela? Do akej miery sa možno spoľahnúť na pravdivosť akejkoľvek neskoršej (alebo hoci aj pôvodnej) interpretácie? A kto je vlastne autorom (zmyslu) diela? Je to človek, ktorý ho vytvoril, alebo niekedy celé generácie interpretov a interpretov týchto interpretov? (Niektoré z týchto otázok síce už majú v teórii určitý počet možných riešení, to však neznamená, že nestojí za to opakovane ich klásť.)

Vidíme teda, že výstava vo Faice má dve roviny. Všetky diela sú na prvý pohľad vizuálne príťažlivé, až (prepytujem) zábavné. Na druhej strane, pri pozornejšom skúmaní sa nám odhalia ďalšie obsahy, skryté za púťavým povrchom. Vďaka tomu si môžu prísť na svoje aj veľmi rozdielne skupiny divákov. Ten Oskar Dawicki to má jednoducho dobre vymyslené.

1 Názov je dodatočne vysvetlený doplnkovým textom, kde kurátor osvetľuje komplikovanú komunikáciu s autorom a hroziace zrušenie celého projektu.

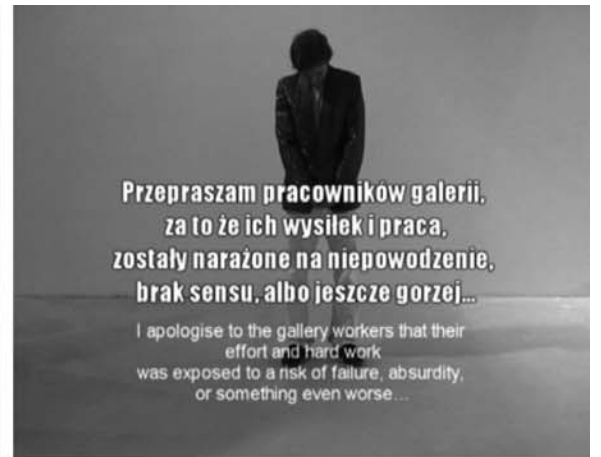
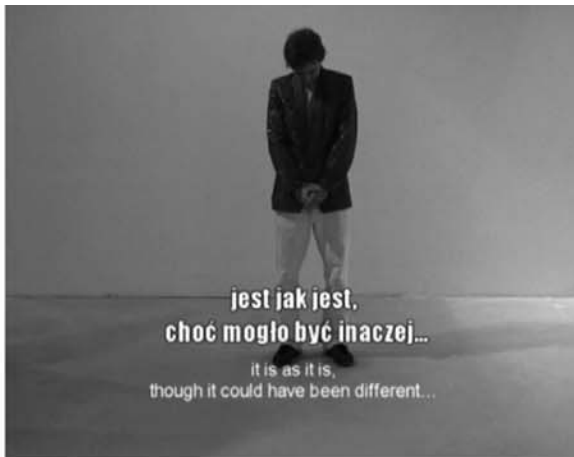
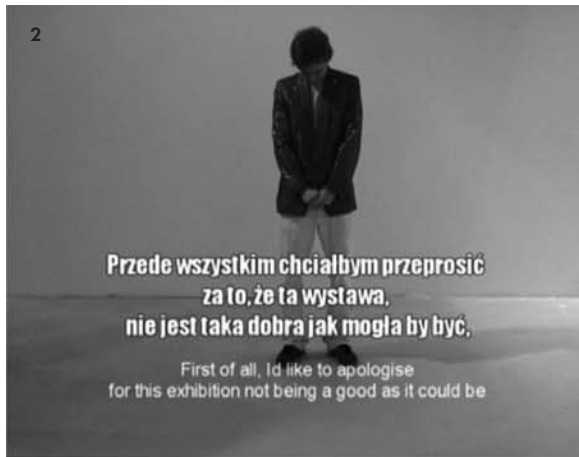
Názov výstavy: *What is wrong with Oskar Dawicki?*

Autor: Oskar Dawicki

Kurátor: Omar Mirza

Miesto konania: Faica – Galéria kritikov Slovenskej sekcie AICA, Bratislava

Trvanie: 25. 8. 2011 – 22. 10. 2011



1 Oskar Dawicki: *Obesenc*, 2011, video-performance, Foto: Daša Barteková  
2 Oskar Dawicki: *I'm sorry*, 2005, DVD, 4'30"

## Jarmila Sabová

# Pôstne a svadobné



Keď nemaľujem, neviem o svete / o sebe ničúce nič. Ja maľujem, ale len postupne sa od predsudobného pobebovania vraciam k „bežnému“ sústredu. Kým nedám na artdispečing.sk niečo súce, budem len také neadekvátne čudessvá a poznámky písať. To je môj pôst.

### DVE VERZIE VETY „CHCE CHLIEB A VODU.“

Ja... chcem upozorniť na niečo. Ide o dve verzie vety „Chce chlieb a vodu.“ vo filme *Kráľ Drozdia brada* (réžia: M. Luther, 1984). Mám ho na DVD, púšťam si ho do slúchadiel, keď maľujem... (mám polámané slúchadlá, tak si ich priväzujem šatkou k hlave).

K dispozícii je aj český dabing z roku 2008. Je trochu plytký a zjednodušujúci, neviem, ako súvisí s rokom 2008. Vypúšťa kvetnaté prívlastky, jemnú iróniu, nadávky, sexistické vety, vypúšťa onikanie. Vypúšťa vlastne akékoľvek „koreniny“, tupí ostria... a ktovie, pre koho vlastne je.

A v tom dabingu svieti pre mňa veta „Chce jenom chléb a vodu.“, ktorú možno vnímať ako vyabstrahovanú povahu nového pretlmočenia, ktoré tu opisujem. V intonácii vety cítim sklamanie a znechutenie z toho, že kráľ Michal chce len chlieb a vodu. No Zita Furková to v pôvodnom znení povedala inak. S plnou vážnosťou a významom, ktoré náležia pôstu. Povedala to patrične - významne a jednoducho. Bez „jenom“.

Možno trochu prehánam. Zazdalo sa mi to a aby sa o tom dalo jasne uvažovať, bolo potrebné vec si v duchu trochu preexponovať.

### JARKO HARAZIN A TEMPERAMENT CIMBAL ORCHESTRA

Ja... chcem na niečo upozorniť. Na teleso Temperament Cimbala Orchestra a primáša Jarka Harazina, na ich brutálnu kvalitu, repertoár, na ich kondičku a lásku, s ktorou hrali a spievali (s prekrásne sviežo „oddídžejovanými“ prestávkami - od sedemnástej do siedmej rána) nám na svadbe. A večer na hodinku splynuli s dievčenskou cigánskou kapelou Sabrosa ([www.sabrosa.eu](http://www.sabrosa.eu)).

Od šiestej do siedmej rána to bolo hádam aj najkrajšie, komorné, mastili na terase svoje podpolianske (Michal Budínsky - cimbalista - zvonivo kričal o liatych zvonoch, o ovciach, o kozách - že bola pásť a spadol veľký mráz, tak oziabla, o tom, že zabije kamaráta svojho, lebo sa mu páči tá frajerka jeho.....) a zo zvyku si pridržoval a posúval na hlavu neprítomný klobúčik), ale aj zemplinske... prevažne čardáše a všetko, čo si kto zmyslel..... Žula som chlieb, tancovali sme trošku, naši, čo zotrvali, mali vyhrnuté goliere, mokré vlasy, vykasané koše.... svetlo silnelo, farby aj kontúry sa zostrovali, pripájali sa sýkorky a vrabce, svital deň. To sme im len ráno, keď (poniektorí prezlečení) odchádzali, vyčítali z tričiek, že sa volajú Temperament Cimbala Orchestra. Ja som nevedela. Nechválili sa. Mala som len Jarkovo Harazinovo číslo od bratranca. Postupne vo mne / v nás doznieva a dozrieva ich hranie, dodatočne mi dochádza, akú sme mali česť ([www.tcorchestra.com](http://www.tcorchestra.com)). A ja už som Sabovka.

## Alexandra Tamásová

# O odhalených a skrytých príbehoch

V Galérii mesta Bratislavy sme mali do 11. septembra možnosť vidieť výnimočný výstavný projekt *Bei dem.../U...* dvojice autorov Pavlína Fichta Čierna (SR) a Mark Ther (ČR) v kurátorskej koncepcii Kataríny Slaninovej. Výnimočný preto, že sa nejedná o spoločnú výstavu diel dvoch autorov, ale o výstavu ich jedného spoločného diela. Toto netradičné riešenie nepochybne vychádza z určitej tematickej i formálnej blízkosti tvorby zúčastnených umelcov.

Pavlína Fichta Čierna, ktorú publikum pozná ako multimediálnu výtvarníčku, sa v posledných rokoch orientuje predovšetkým na video. V ňom spracúva jednak námety z vlastného života (napr. *Terapia*, 2010), ale inšpirujú ju aj ľudia z jej okolia a ich životné príbehy. Zaujíma sa pritom o hraničné životné situácie, v ktorých sa môže ocitnúť ktokoľvek. V jej dielach často vidíme ľudí v ťažkej sociálnej situácii, alebo takých, ktorí prežili nejakú traumu. Autorkine diela však neslúžia ako dokumentácia osudov týchto ľudí, ale naopak prinášajú nový a nečakaný pohľad na ich situáciu. Tam, kde by iný videl len „podivína“, ona nachádza zvláštnu poetiku neopakovateľného videnia sveta (napr. video *O Jozefovi*, 2003). Alebo svoje „postavy“ niekedy štylizuje do inscenovanej situácie, kde sa odhaľujú inak netušené, či nevíšané súvislosti a detaily ich životného príbehu (napr. *Dáma v modrom*, 2005, *Presádzanie*, 2010). Mark Ther z Prahy, generácie mladší než Pavlína Fichta Čierna, sa tiež venuje prevažne videu. Naposledy ho slovenskí diváci určite zaregistrovali ako vízača Ceny Cypriana, udeľovanej v rámci bienále mladého

umenia *Skúter III* (GJK, Trnava, 2011), ktorú dostal za video *Pflaumen* (2011). Mladý autor sa často zaoberá problematikou identity, rodu, či traumatickej minulosti (najmä v súvislosti s druhou svetovou vojnou). Jeho videá zvyčajne obsahujú poetické hrané sekvencie a hovoria jazykom symbolov, ktoré divák môže rôznym spôsobom dekódovať. Známe je napr. video *Was für Material* z roku 2008, kde prepája témy nacizmu a homosexuality. V tvorbe oboch autorov teda možno nájsť viacero styčných bodov, hoci každý z nich používa iný umelecký jazyk. Pri sledovaní videa asi prirodzene divák začne hádať, ktoré prvky priniesla Pavlína F. Čierna, a ktoré Mark Ther. Napriek tomu, že pre Čiernu sú typickejšie „dokumentaristické“, pre Marka naopak „filmové“ postupy, podľa informácií od autorov dielo vznikalo spoločne, a každý z nich bol nútený vzdať sa niečoho vlastného v prospech celku.

Aktuálne video *Bei dem.../U...* sa týka problematiky druhej svetovej vojny, konkrétne násilného odsunu nemeckého obyvateľstva z územia Českej republiky. Touto témou sa obaja umelci zaoberali už skôr, Mark Ther práve v spomínanom ocenenom diele *Pflaumen*, Pavlína F. Čierna vo svojej práci *Sestra môjho starého otca a rodinno-politické súvislosti* (2009). Súčasťou výstavy je aj úvodný informatívny text, ktorý stručne predstavuje históriu jednej z dotknutých obcí, Dolného Podľuzí. Názov *Bei dem.../U...* odkazuje na situáciu, ktorá nastala po nútenom vysťahovaní, kedy do opustených domovov prišli noví obyvatelia. Títo ľudia sa tak nasťahovali na miesta, kde žili celé generácie pôvodných majiteľov (Nemci prišli na tieto územia ešte v 13. storočí), a ktoré nesú stopy po svojich starých obyvateľoch dodnes.

Samotné video sa pred očami diváka odvíja v dvoch rovinách. Jednu časť tvorí rozprávanie staršej ženy, Hildegard, rodáčky z Dolného Podľuzí, ktorá pochádza zo zmiešaného česko-nemeckého manželstva a spomína predovšetkým na svoje detstvo, ale aj neskoršie udalosti, súvisiace so spomínaným núteným vysťahovaním. Jej autentická výpoveď odhaľuje mnohé detaily, ktoré vytvárajú subjektívny, ale plastický obraz týchto udalostí. Druhá vrstva videa je podfarbená tajomnou hudbou a obsahuje aj hrané pasáže, striedajúce sa s pohľadmi na krajinu - okolie obce. Hlavnými postavami sú dve ženy, stará a mladá, ktoré očividne spája akési puto. Keďže v týchto sekvenciách sa nerozpráva, všetok obsah je vyjadrený pomocou záberu kamery, zvuku, gest či výrazov tváre.

Z titulkov sa dozvedáme, že celé video je založené na spomienkach dvoch žien, z ktorých jedna je už spomínaná rozprávačka. Kto presne bola tá druhá žena, aké sú jej spomienky, či jej vzťah k prvej rozprávačke, sa nedozvieme; v hraných sekvenciách však pravdepodobne nejde o ilustráciu opisovaných spomienok. Atmosféra hraných pasáží je napätá,

tajomná, plná emócií ako je strach, úzkosť či smútok. Provokuje to diváka k vymýšľaniu potenciálnych príbehov, ktoré by mohli obe ženy ukrývať. Spomínané dve roviny či vrstvy videa sa navzájom prepletajú, prerušované ešte občas sekundami ticha a tmy. Spolu tvoria zvláštnu, takmer protikladnú dvojicu. Na jednej strane je reálna staršia pani, ktorá rozpráva svoj príbeh takpovediac lineárne, bezprostredne a vecne. Na strane druhej vidíme príbeh inscenovaný, rozbitý do niekoľkých krátkych útržkov, ktoré nestačia na rekonštrukciu celého deja. Prvá rovina akoby nám veci odhaľovala, druhá zahalovala. Tušíme medzi nimi spojenie, ktoré však zostáva skryté. Vďaka tomuto kontrastu sa obe roviny dopĺňajú takým spôsobom, že v nás nevedojak provokujú otázky: čo sa tam vlastne stalo? Je staršia žena, ktorá v hraných pasážach prichádza navštíviť mladšiu, skutočná? Žije, alebo je to len jej duch, ktorý sa vracia na známe miesta? Rozlíšiť medzi realitou a fantáziou nie je úplne možné, ani potrebné.

Navyše, popri videu nesmieme zabúdať ani na „suchý“ historický text, napísaný neosobným, odborným jazykom, ktorý dopĺňa výstavu. Tento ďalší kontrast, tentoraz medzi „vedeckou“ a „umeleckou“ informáciou, tak posúva naše otázky ešte ďalej: čo vlastne vieme o samotnej historickej udalosti, zapríčinennej vojnou, ktorá tak dramaticky narušila toľko ľudských životov? Čo sa o nej môžeme dozvedieť, a ako ju máme vnímať? Stačí si prečítať kapitolu v učebnici dejepisu, alebo sa táto udalosť v skutočnosti skladá práve z tých stoviek individuálnych, stratených príbehov? Video *Bei dem.../U...* poukazuje na dodnes nevyriešené a veľmi traumatické udalosti, ktorých priami účastníci postupne odchádzajú. Nás, mladších, nabáda k zamýšľaniu sa nad spôsobmi, akými vnímame vlastné dejiny; upozorňuje na nemožnosť ich plného pochopenia, a predovšetkým na úlohu jednotlivcov, ktorí tieto dejiny vlastne tvoria a na ktorých príbehy sa zväčša zabudlo.

Názov výstavy: BEI DEM... / U...

Autori: Pavlína Fichta Čierna, Mark Ther

Kurátorka: Katarína Slaninová

Miesto konania: Galéria mesta Bratislavy, Pálffyho palác

Trvanie: 7. 7. 2011 - 11. 9. 2011

Pavlína Fichta Čierna a Mark Ther: *Bei dem ... / U ...*, 2011 video, 18:23, kamera Peter Pikna, strih Viera Čakányová a autori, hudba Marek Piaček, Ne I



# nulté roky

Od Priestoru po Beskida  
Slovenské výtvarné umenie  
1999 – 2011 v štyroch  
kurátorských pohľadoch

Dom umenia Bratislava

vernisaž > štvrtok 8. decembra o 18.00 hod.

kurátori výstavy >

Juraj Čarný, Gabriela Garlatyová,  
Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová

NULTÉ ROKY – konferencia AICA

> piatok 9. decembra 2011 o 11.00 hod.,

Dom umenia Bratislava, Galéria Faica Bratislava



Výstava a konferencia sú realizované s finančnou podporou Ministerstva kultúry Slovenskej republiky

## Tiráž

Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Autor projektu, šéfredaktor a vydavateľ: Richard Gregor / Editorka printového vydania: Nina Vrbanová / Návrh, vizuálna koncepcia, realizácia nástenky, novín a logotypu: Stano Masár / Jazyková a vizuálna korektúra: Nina Vrbanová / Do trojčísła prispeli: Dušan Brozman, Andrea Euringer-Bátorová, Richard Gregor, Sabina Jankovičová, Lenka Kukurová, Miro Procházka, Jarmila Sabová, Alexandra Tamásová / V logotypu na titulnej strane je interpretované dielo: David Černý: Svatý Václav, polystyrén, epoxyd, 1999 / Foto na titulnej strane: Fiona Tan: Strata pamäti, 2007, video / HD inštalácia (24:35 min), S láskavým dovolením autora a Frith Street Gallery, London, Foto: archív galérie Rudolfinum, Praha / Foto v avíze na titulnej strane: Emöke Vargová: Bez názvu, objekt, 1999, Foto: archív At Home Gallery, Šamorín; Pavla Sceranková: Upl, objekt, 2007, Foto: Štefan Schmidt; Oskar Dawicki: Strom poznania, 2008, video-performance, Foto: Daša Barteková Vychádza pod č. 3/2011 (júl – august – september), ročník III., ako edícia k 1. 9. 2011 / Tlač: ORMAN, s. r. o., Bratislava / ISSN 1338-077X Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09 / Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com / Tlač čísla finančne podporil Mgr. Sven Šovčík – poslanec Mestského zastupiteľstva Bratislava



S FINANČNOU PODPOROU  
MINISTERSTVA KULTÚRY  
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

