Jazdec /34

Revue súčasného umenia
Ročník X. / 1,50 EUR

Maliar Maliar a maliar Divák
Martin Šugár
Ľuba Sajkalová
Jana Švantnerová, Daniela Čarná
Petra Hanáková, Eva Cisárová-Mináriková,
Jarmila Kováčová
Nezúčastnený pop: Prípad Slovinsko
Petja Grafenauer
Prvá tretina 90. rokov – etablovanie videoinštalácie v čase plurality koncepcií prezentácií umenia
Mira Sikorová-Putišová

09 >
9 771338 077002

Jazdec / Revue súčasného umenia č. 34
štvrťročník

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: Martin Šugár, Jana Švantnerová, Daniela Čarná, Petra Hanáková,
Eva Cisárová-Mináriková, Jarmila Kováčová, Mira Sikorová-Putišová, Petja Grafenauer
Preklady: Katarína Búřilová
Autori fotografií: © Adam Šakový, Zuzana Dohnalová, Martin Marenčin
archív Ľuby Sajkalovej, archív Turčianskej galérie v Martine, archív Jany Želibskej,
archív Petra Meluzina, archív Milana Pagáča, UGM Maribor
Reprodukcia na titulnej strane: Peter Meluzin: *Megalit*, 1993, objekt so svetelným textom,
betón, 425 x 450 x 90 cm, realizované pre podujatie Priestor ´93 Piešťany, dnes sa objekt
nachádza v parku kaštieľa v Strážkach, zbierka SNG, foto: archív autora

Vychádza pod č. 34 (3/2019), ročník X.
Dátum vydania: október 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@mail.com

Podpora

fond na podporu umenia
artdispečing.sk

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

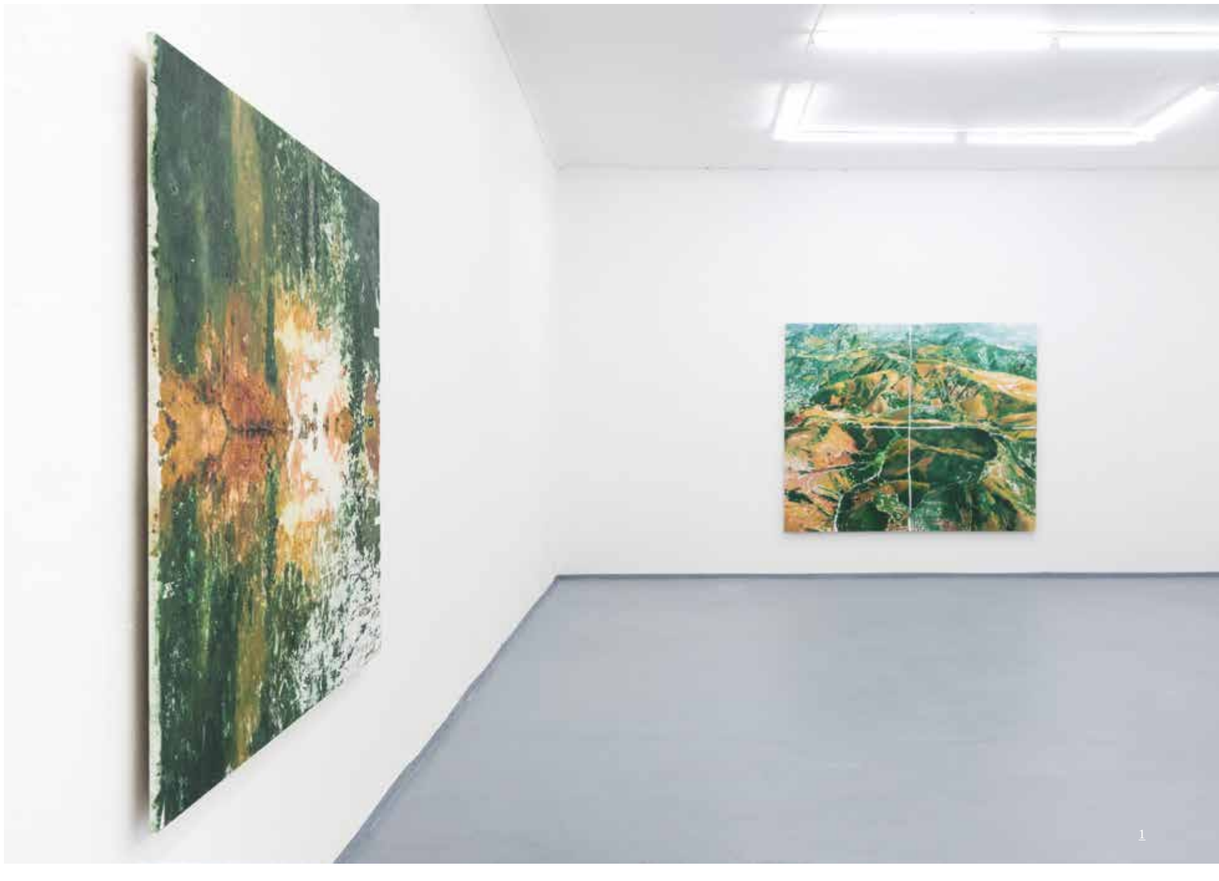
Maliar Maliar a maliar Divák

Martin Šugár

Pomaly sa blížime k momentu, keď budeme môcť na jednej, spoločnej výstave vidieť maľby Juraja Kollára a Rastislava Podobu.[1] Na jar tohto roka obaja maliari vystavovali takmer spoločne – Kollár v Kopplovej vile trnavskej Galérie Jána Koniarka a Podoba v bratislavskej Soda Gallery.[2] Obaja autori sú napriek svojmu relatívne mladému veku v našom prostredí exponentmi v oblasti olejomaľby, kráľovnej medzi maliarskymi technikami, ktorú ovládajú s bravúrou hodnou porovnania v medzinárodnom kontexte. Napokon, ich diela sú zastúpené okrem kľúčových domácich aj vo významných zahraničných zbierkach, a to vďaka efektívnej spolupráci s galeristami zo Zahorian & Van Espen Gallery, Krokus Gallery alebo už spomenutej Soda Gallery.

Súbeh výstav oboch autorov nabáda hľadať paralely či určitú spoločnú interpretačnú líniu. Je však takéto nabádanie namieste? Veď názov Podobovej výstavy *Lumpennatur* evokuje Marxov termín „Lumpenproletariat“, čo môže viesť k úvahám o povahe sociálne, ale aj hodnotovo nízkych, prízemných ľudí zo samého dna sociálnej štruktúry, ktorí svoju krajinu infikujú a rozkladajú ako pleseň a hniloba. A názov Kollárovej výstavy *Prízemie* zas vedie k potrebe hovoriť o intimite tvorcu, o jeho bezprostrednom vzťahu k maľbe a maľovaniu ako takému, povedané biblicky, že maľba musí rásť a on sa musí umenšovať (Ján 3, 30). Na rozpoznanie rozdielov, ktoré oboch maliarov zároveň charakterizujú, môžeme použiť skratku. Kým Podoba inklinuje k pozorovaniu, lepšie povedané k poznávaniu pozorovaním, a to priam gnozeologicky – na spôsob Platóna, potom Kollár je vždy sústredený na to podstatné, na otázky o bytí v maľbe a o bytí maľby, čím môže pripomínať Aristotela. Skratka je vlastne metaforou, odkazom na preslávenú Raffaelovu *Aténsku školu* v Stanza della Segnatura v Apoštolskom paláci vo Vatikáne. Nie, ani Podoba ani Kollár nie je solitér, akoby sme sa mohli dočítať v niektorých doterajších kurátorských interpretáciách. Minimálne z perspektívy dejín maliarstva sa obaja bez prekážok pripájajú k početnej spoločnosti majstrov hodných pozornosti, a to aj bez nášho lenivého záujmu či neochotného privolenia. (Treba dodať, že im podobných žije a tvorí na Slovensku i mimo Slovenska viac, a tento neskrývaný, ale ani nepredstieraný hold patrí aj im.)

Mozaika zostavená zo skreslených pohľadov cez sklobetónové tvárnice inšpiruje Juraja Kollára v podstate od rokov jeho štúdia v ateliéri Daniela Fischera na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Objavili sa popri maliarskej interpretácií fotografických záberov urobených pri vstupe do domu starých rodičov na dedine neďaleko Nitry. Typickú „kocku“ zo 70. rokov minulého storočia s omietkou zo svetlého brizolitu sprevádzajú od brány až do garáže dva betónové pásy pre auto. Do neostrého záberu sa vtedy dostali aj dva kovové vešiaky na sušenie bielizne, pospájané



syntetickým lankom, ale aj pohybom rozmazaná postava gazdinej. Na inom zábere pri vstupe do domu dominuje ohromná sklobetónová stena, ktorá magicky presvetľuje schodisko. Všetko akoby spomienky na detstvo. A ktoré decko by neprepadlo hre premaľovávania sveta iba pomocou slabučkého uhnutia okom? O jednom takom určite vieme. Takým nepoškvrneným pozorovateľom je Juraj Kollár.

Sklobetóny sa stali ikonickým segmentom Kollárovej tvorby, hoci osobne si myslím, – najmä vzhľadom na jeho pozoruhodné školské práce, že v ňom máme aj vynikajúceho portrétistu. No nechať sa opakovane inšpirovať skreslenými obrazmi na povrchu pokriveného skla by mohlo racionálne typy privieť k skepse, či autor neupadá do stereotypu, prinajmenšom do číreho formalizmu. Opak je pravdou. Aj keď sám vyzbrojený početnými skúsenosťami so skoršími kreáciami, zatiaľ sa mi nestalo, aby som z výstavy Juraja Kollára neodišiel zaskočený nepredvídateľnými riešeniami. Tak tomu bolo aj v Trnave. Hneď pri vstupe, nad impozantným dreveným schodiskom, ma privítal „sklobetón“, teda veľký formát zložený z malých bielych štvorcových pláten, na ktorých bola *a la prima* nanesená rozvlnená sieť z modrých línií *Vlnenie* (2018). Taká triviálna, ako modrý pásik na okraji bieleho porcelánového taniera z rokov prvej Československej republiky. Ako na potvoru, modrá vlnovka rozohrala vtipnú, trochu ironizujúcu, vizuálnu komunikáciu aj s nešťastným dekórom na linoleu na podlahe, aj so zašlou *boiserie* na stenách na strope reprezentačného schodiska, aj s úzkymi lištami zdvojených starosvetských okien... Stačilo iba slabučké uhnutie okom, aby sa rozozvučala jarmočná trma-vrma „všehochuti“. A do toho vôňa čerstvých olejových farieb, prchavého terpentínu, sava, čistiaceho prostriedku na linoleum a opar zatuchnutého stojatého vzduchu... Autorovo rozprávanie, prerušované tupým kvílením vŕzgajúcich parkiet, sa mohlo začať.

Sklobetónové realizácie, nainštalované v interiéri „oficiálnych“ výstavných priestorov, pôsobili priveľmi oficiálne – až na *Hladinu* (2018), opäť „kvázi-sklobetón“, ktorá vskutku plynulo premostila sujet výstavy od čistej modrej línie nad schodiskom do jej ponorenia sa do hladiny s rozmočeným strieborným obdĺžnikom, plávajúcim na jej povrchu. To však nie je všetko. Ostatný sklobetón *Lomnický štít* (2017) hľadel zočivoči maľbe, dalo by sa povedať expresívno-abstraktnej, no uprednostnil by som iné označenie. Toto dôležité plátno, pomenované impresionisticky *Makové pole I* (2018), vo svojej podstate predstavuje kvitesenciu Kollárovej maľby ako takej, jej ontológiu. Zachytáva stav, keď maliar už nie je dôležitý,

ale maľba zostáva svojbytím. Hory zmiešaných drahých olejových farieb dokonalo premiešané do symfonického súzvuku, ktorý autor ako skúsený dirigent vedie tak, aby si každý tón naďalej držal, uchoval svoj čistý zvuk, farba svoj kolorit, línia svoju kresbu, tvar svoju podobu, svetlo svoj jas a výraz svoju silu – majstrovské *tenuto*! Obraz ako nevyhnutná *fermata*, keďže maľba sa na rozdiel od skladby zastaví definitívne. Je iba na maliarovi, či to zastavenie sa obrazu udrží v stave nikdy sa nekončiacej dramatickej pauzy – *pausa grande*, po ktorej vnem pokračuje v hlave odovzdaného diváka. Masívne vrstvy bohatej palety farieb Kollár zmiešal do celku tak, že žiadna z nich nestratila zo svojej farebnej kvality. Farebný sendvič neprerušovane ťahal, aby ním vymodeloval plastickú štruktúru na povrchu plátna podobne, ako keď sklárski majstri spracovávajú roztavené prúty farebného skla. Nezáleží, či sa na obraz dívame diaľky či zblízka, spredu alebo zboku, sprava, zľava a vari tiež zospodu, či sa ho dotýkame očami alebo končekmi prstov, dlaňou alebo pokožkou tváre alebo ho vnímame vdychovaním vône olejových farieb a terpentínu, načúvaním, ako farba zasychá, pomaly puká a nečujne napína plátno, či spozornieme, keď zachytíme vibrácie energie, ako maľba svojou ťarchou ohýba klince, na ktorých visí. Za každých okolností je to dielo, ktoré vyžaduje celú ľudskú bytosť, všetok jej čas, a to až do skonania, až naveky. Je to stav, keď divák nie je dôležitý, ale sama maľba naďalej zostáva svojbytím.

Lomnický štít a *Makové pole* v juxtapozícii obklopili diváka v situácii, ktorá sa dá čítať ako návod na dešifrovanie Kollárových tvorivých postupov. V prvej fáze sa sústredíme na svet pred sklobetónom, o ktorom iba tušíme, že existuje vďaka skresleným kontúram na povrchu tvárnic, hoci sme odkázaní na farebné tiene reálneho sveta. V druhej fáze, pozerajúc sa na sklobetón, v našom nevedomí vzniká obraz, ktorý rozpoznáme, ak sa pozrieme za seba. Tretia fáza, *Makové pole* pred nami, už nie je stav mysle, ale podstata. Obraz ako skutočnosť, žiadne simulakrum. (Žiadny glaukóm.) „*Nakoniec sa mu podarí vymaniť z pút. Keď sa obráti, spočiatku je, pravdaže, od ostrého svetla oslepený. Aj pohľad na ostré obrysy figúrok ho oslepuje – veď doteraz videl stále len ich tiene. Ak by preliezol múr a vyškriabal sa popri ohni z jaskyne von, bol by oslepený ešte viac. Ale potom keby si pretrel oči, by videl, aké je všetko nádherné. Prvýkrát by videl farby a ostré kontúry. Videl by skutočné zvieratá a rastliny. Zbadá slnko na oblohe a pochopí, že ono dáva kvetom a zvieratám v prírode život, tak ako oheň v jaskyni spôsoboval, že bolo vidno tiene. Teraz byť šťastný obyvateľ jaskyne mohol vybehnúť do prírody a tešiť sa z práve nadobudnutej slobody.*“[3]

Mne sa podobná skúsenosť prihodila v Trnave. Kedy to vlastne bolo? *240818* (2018) a *091018* (2018), vtedy. Stále mám ten obraz pred očami. Snehobiela terasa v ostrom slnečnom jase žiari ešte viac. Ležím na ležadle a lenivo, s prižmúrenými očami pozorujem svet. Nič sa nedeje. Kamenná váza s červeno-oranžovými kvetmi mi zavadzia vo výhľade. Všimnem si, ako obďaleč niekto vstáva z ležadla, zahaľuje sa do žltej šatky a onedlho odíde. Otočím sa na brucho. Voda v bazéne je prekrytá tieňom a dokonalo odráža svet nad hladinou. Vstrebáva ho a ponára až k modrému dnu. Aha, tak takto to teda je. Slaná vôňa mora a silný chlór z bazéna ma vedú k iným myšlienkam. Ešte potrvá, kým si premyslím, ako to urobím. Doma je všetko iné. Obrazy neplynú, ale pretláčajú sa dnu cez sito každodennosti. Stáva sa, že nemaľujem ja, ale pletivo, ploty vo vzťahoch, drôtené vzdialenosti medzi okami. Bzučiakom otvorím dvere a smerujem k výťahu. Prízemie sa mierne rozhýbe, keď pomaly prechádzam popri sklobetónovej stene. Kráčam pozvoľne, krok za krokom. Na našom balkóne na piatom poschodí fúka silný vietor a odnáša jemné plátna ľudskej bielizne. Takto, z vtáčej perspektívy, to vidia aj ryby v akváriu, aj deti, keď skáču z gauča na koberec. (Keď sa človek díva na Kollára, cíti sa byť sám maliarom.)

Až v závere výstavy som si mohol nanovo uvedomiť, že azda každý sklobetón by mohol byť súčasťou jednej veľkej skladačky, Kollárovej superobrovskej maľby. Že každý jeden štvorec je hľadaním rozhodného a jediného ťahu štetcom, ktorý opakovane, ale vždy neopakovateľne znie silou farebnej hmoty. A štyri bodky na záver výstavy? Štyri krémové bonbóny na konci hostiny. Takto sa odchádza z výstavy!

Nielen obydlia, ale aj ľudské duše majú svoje prízemia. Kollárova výstava v Trnave mala však ďaleko od moralizovania. Dá sa to isté povedať aj o Podobovej komornej výstave v Bratislave? Nie viac ako desiatka veľkoformátových pláten na bielych stenách jednoduchej výstavnej sály s obdĺžnikovým pôdorysom prísne spútala návštevníka do uzavretého „kruhu“, z ktorého nemožno uniknúť. Takmer ako obžaloba, takmer ako pojednávacia miestnosť.

Priznám sa, že slovné spojenie *Lumpennatur* mi nehovorilo nič konkrétne, zato asociácií sa vynorilo hneď niekoľko. Vzbudzovalo vo mne zvedavosť, aký fígeľ sa za tým názvom skrýva. Výsledkom mojej nedočkavosti bolo, že som na vernisáž prišiel už dve hodiny pred začiatkom. V miestnosti bez okien a bez dvier som sa pohyboval úplne sám. Vlastne iba ja a on – Rorschach. Skúmali sme sa navzájom. Postava? Zviera azda? Hmyz...? Vták! Motýľ. Motýľ!

Aby boli Podobove diela na výstave pochopené korektne, kurátorka Zuzana L. Majlingová nenásilne usmerňuje: „*Abstrahovanie obrazového priestoru autor naplno uplatňuje v maľbách Rezervoár I, II, III (2018), ktoré voľne pracujú s námetom zdvojenia scenérie a evokujú hladinu vody. Popri charakteristickom maliarskom rukopise Podoba experimentuje aj s využívaním monotypie vlhkej maľby, ktorá vytvára na ploche ilúziu zrkadlenia, kde sa priamy a predmetný odkaz na dočasné prostredie – ohrozenú prírodu, takmer úplne stráca zo zreteľa diváka.*“

Počastovaný silnou dávkou Podobovej húževnatej maľby, nenechal som sa obmedzovať ani vlastnými nohami, stojacimi pevne na zemi... V predstavách podporených usilovným natáčaním hlavy som očami dvíhal položené horizontály a ukladal vztýčené vertikály. Hladina-nehladina, krajina-nekrajina, moje videnie si išlo svojou cestou. Rorschachov test odhalil podstatu mojej osobnosti, ktorá chtiac-nechtiac nevie byť nikým iným, iba odovzdaným voyeurom. Rastislav Podoba voyeurov očakáva, pozná a ochotne chystá pastvu pre ich neukojenú túžbu pozerať sa. Jeho bravúrna technika, dokonalá kompozícia a neprekonateľná zelená paleta dávno prekonali hranicu estetického. (Keď sa človek díva na Podobu, pocíti slasť, že je divákom.)

Všimol som si, že každá kompozícia je starostlivo pripravená a rozvrhnutá líniami urobenými ceruzkou. Farba prichádza až potom ako divadlo pre zmysly, ako senzuálna masáž ustrnutých pôžitkov. Tá skoro stratená ceruzková línia vibruje ako tetiva medzi racionálnym a nevedomým vnímaním Podobových malieb. Jeho obrazy, hoci zobrazujúce, predsa len sa zahrávajú s nekonečnými možnosťami zobraziť akosi nechcene, spakruky, akoby to ani nebola pravda, nebyť našej pareidolie, neovládateľnej a nezastaviteľnej schopnosti mozgu vzbudzovať už raz videné, nebyť centrálnej nervovej sústavy ochotnej odkliknúť súhlas na akési mentálne cookies, „koláčiky“, na ktorých stojí cely náš videný svet. (Kedy sa vlastne Podobove maľby stanú obrazmi optimisticky zeleného sveta, raz melancholicky zasneženého, inokedy tragicky strateného v nepreniknuteľných hmlách a temnotách?)

Motív vodnej hladiny nie je v Podobovej tvorbe častý. Pripomeňme si *Inverziu* (2009), triptych *Tiber* zo série *Encyklopédia* (I, II, III, 2010) alebo z novších *Tajch* (2014). V podstate pri každom z nich autor premyslene pracuje so zrkadlením na vodnej hladine. Zdvojenému obrazu oblohy v zvolenom výseku krajiny konkurujú temné tiene, ktoré sa rozprestierajú pod korunami stromov na brehoch. Tiene také ponuré, že sú samy hodné ikonografickej kategorizácie – predstupujúc pred maľbu, suverénne strhávajú na seba všetku pozornosť. Obloha je priveľmi čistá a vzdialená, aby jej bledý odraz na nedotknutej hladine mohol sugestívnemu obrazu jednoznačne dominovať. Podoba spozoroval, že zrkadlenie poodhaľuje dušu krajiny, je horizontálnou štrbinou, cez ktorú sa dá doplávať na brehy blízke i vzdialené...

Rastislav Podoba, bývalý študent Vladimíra Popoviča a Rudolfa Sikoru, končil akademické štúdium maľovanými pohľadmi cez otvory v kamenných múroch hradných ruín, priezormi do neurčitého priestoru s nekonkrétnym zdrojom svetla. Namaľoval diery a na mňa pôsobili zlovestne. (Nemám rád, keď neviem, čo je za tým...) Súhlasím, že na hradoch sú najkrajšie výhľady, ale treba doplniť, že najkrajšie výhľady sú zvyčajne spojené s tajomstvom. Keď objavíme štrbinu v stene medzi kameňmi a sústredene pozorujeme výrez sveta, zaostrovaním a rozostrovaním pohľadu meníme podobu videného. Raz sú to ostré kamene s rozdrobenou vápennou maltou nad priepasťou bez krajiny, inokedy ide o miniatúrnu krajinu orámovanú sinavým kamenným závojom. Podobné ponorenie sa do zúžených priehľadov Rastislav Podoba rozvíja priebežne, napríklad *Interiér* I, II (2010), *Rekonštrukcia* I, II (2011) alebo *Produkcia* (2012). Pri pohľade na ne sa zdá, akoby existovali iba dva pevné body – oko a to, čo oko vidí. No Podoba takýto model ruší a zavádza jediný pevný bod – svoju maľbu. Ako sa zachová naše oko a čo nám umožní vidieť, sa stáva testom našej osobnosti, vizuálnej skúsenosti a predstavivosti. Jedinou podmienkou tohto procesu je stať sa divákom, pozorovateľom, voyeurom, publikom, obecenstvom. (Ktože by sa nechcel dívať?)

Prechádzky Podobovými lesmi, krajinami, zákutiami zdvíhajú zrak. Fokusovanie bolo azda najviac zdôraznené na plátne, ktoré výstave dominovalo. *Pracovná plocha* (2018) v hľadáčiku rozštvrtila odlesňovanú hornatú krajinu, namaľovanú z nadhľadu, na spôsob satelitného zobrazenia v Google Maps. Tým hľadáčikom je kríž z dvoch krepových lepiacich pások, ktoré maliar strhol, aby tak priznal holé, nedotknuté plátno. Aj stará turistická mapa je potrhaná na menšie výseky, preto nepoužiteľná pre chýbajúce úseky, ale odložená ako spomienka na cesty, po ktorých sme kedysi chodievali, ale ktorých už viac niet... Prirodzenou povahou spoločenskej spodiny je mapovať terén, rýchlo vyhľadať a vysať zdroje. Jednoducho boj o prežitie: ja, alebo súper, práve tu a práve teraz. Krása sa strháva ako nepotrebná lepiaca páska... Jeden pevný bod však stačí na to, aby sa prstom ukázalo na podstatu: rastie cintorín nášho prizerania sa, ruina s priehľadom do krajiny, ktorú už neuvidíme.

Nemám rád, keď sa moralizuje, ani keď sa umenie angažuje. Okato, prvoplánovo, propagujúc samo seba. Aj keď sa kurátorka snažila o environmentálnu interpretáciu ako lajtmotív Podobovej výstavy, memento, ktoré v jeho v Bratislave prezentovanej tvorbe jasne zaznelo, je autentické. Moju dôveru si získalo tym, že zreteľne vidím, čo Podoba na vlastné oči vidí a že sa ho to osobne dotýka. Vidím, že neverí, že je jediným, kto veci vidí rovnako. Vidím, že verí, že jeho test „dvoch vodných hladín“, akýsi invariant Rorschachovho testu, bude fungovať ako spovedné zrkadlo duše – nie duše krajiny, ale duše našej generácie. Rastislav Podoba je maliar, ktorý dobre vidí, ako sa klameme, keď si podobu sveta prispôsobujeme, keď sa s podobou sveta zahrávame. Nerobí hlučnú ani vyprázdnenú propagandu. Je maliar, ktorý je korunným svedkom.

Ak by sa mali Juraj Kollár a Rastislav Podoba stretnúť, pôjde o to, čo jeden maľuje a čo druhý vidí. Dobrá maľba ich spája, hoci každý z nich sa uberá vlastnou cestou. Dokážeme s nimi udržať krok?

1 Zatiaľ sa tak stalo iba raz, v roku 2007 na pôde aukčnej spoločnosti Soga v Bratislave.

2 Na doplnenie treba dodať, že obaja autori mali svoje samostatné vystavy tiež na pôde Galérie umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch. Podoba nedávno, v roku 2017 (Field Trip, kurátorka Zuzana Majlingová), Kollár skôr, v roku 2015 (Reportovaná maľba, kurátorka Katarína Müllerová).

3 Sokrates Glaukónovi v 7. knihe Platónovho dialógu Štát.

Rastislav Podoba
LUMPENNATUR.
Soda Gallery, Bratislava
1. 3. – 31. 3. 2019.
Kurátorka Zuzana L. Majlingová

Juraj Kollár
PRÍZEMIE
Galéria Jána Koniarka, Trnava
7. 2. – 24. 3. 2019
Kurátorka: Katarína Bajcurová

1. Soda Gallery Bratislava, pohľad do expozície:
vľavo Rastislav Podoba: *Rezervoár II*, 2018, olej na plátne, 160 x 200 cm, vpravo Rastislav Podoba: *Pracovná plocha*, 2018, olej na plátne, 200 × 240 cm, foto: Adam Šakový, s láskavým dovolením SODA gallery, Bratislava

2. Juraj Kollár: *Vlnenie*, 2018, olej na plátne, 240 × 360 cm
foto: Zuzana Dohnalová, s láskavým dovolením Galérie Jána Koniarka v Trnave

3. Juraj Kollár: *240818*, 2018, olej na plátne, 130 × 180 cm (vľavo), Juraj Kollár: *091018*, 2018, olej na plátne, 130 × 180 cm (vpravo)
foto: Zuzana Dohnalová, s láskavým dovolením Galérie Jána Koniarka v Trnave

4. Rastislav Podoba: *Pracovná plocha*, 2018, olej na plátne, 200 × 240 cm
foto: Adam Šakový, s láskavým dovolením SODA gallery, Bratislava

Ľubica Sajkalová

Platonická spolupráca
Jana Švantnerová

S Ľubou nás zoznámila Petra Hanáková v roku 2012. Pracovala som už vtedy ako kurátorka judaík v Židovskom komunitnom múzeu a Petra mi dala do pozornosti Ľubin a Evin projekt pre synagógu. No zaujali ma hlavne Ľubine práce orientované na pamäť textilu. Naša zbierka je bohatá na židovské liturgické aj domácke textílie, a tak bola prípadná spolupráca niečo ako „match made in heaven“, ako hovoria dohadzovači sobášov v židovskej tradícii. Dohadzovačke Petre sa tento „šiduch“ skoro podaril. Prvýkrát sme o spoločnom projekte začali uvažovať v septembri 2013. Mala som vtedy v pláne výlučne textilnú výstavu zameranú na prvý odborný výskum zbierkového fondu s účasťou kolegov so zahraničia. Empatická intervencia mladej výtvarníčky mala tomuto primárne akademickému projektu dodať výrazovú nadstavbu. Porozprávala som jej o záchrannom zbere judaík z našej zbierky v šesťdesiatych rokoch 20. storočia, o náročnej starostlivosti o textílie a o nutnosti niektoré nezachrániteľné kúsky pochovať v súlade so židovskou tradíciou. Ľubu bola týmto rituálom unesená. Už v októbri sme sa stretli v našom depozitári. Predné strany textílií posiate hebrejskými nápismi vyšitými zlatou niťou a židovská symbolika ju nechávali chladnou. Okamžite a úplne inštinktívne však vyhľadávala fľaky, trhliny, záplaty, zaschnutý vosk a neodborné záchranné zákroky. Nadchli ju. Neskôr mi napísala v e-maile, citujem: *„Ozývam sa po dlhom čase, no na našu výstavu myslievam často. Dnes mi niečo napadlo, keby napríklad jedna časť výstavy boli „len“ veľmi pozväčšované detaily poškodení niektorých textílií, ktoré máte v depozite, vytlačené na veľkých formátoch. Mohlo by sa to fotiť aj mikroskopickým foťákom, napríklad. Že by to bolo akoby detailný priblížený pohľad na rany, ktoré ostali na textile a metaforicky tým samozrejme na duši človeka, na osudoch ľudí, zaostrenie na rany, stopy, spôsobené životnými situáciami, ktoré ovplyvnili ich život a pod. Možno je to somarina, no to mi dnes napadlo, možno len prvá myšlienka, aby sme vôbec začali reálnejšie o výstave uvažovať :-). Nemám od toho nápadu ešte odstup, takže to ber s rezervou. :-).“* V závere napísala: *„Teším sa na ďalšie písanie a vymýšľanie.“* Keď sme sa v roku 2015 dozvedeli, že na výstavu tohto typu nie je možné nájsť financovanie, boli sme obe sklamané. Ľubka mi napriek tomu poďakovala *„za doterajšiu, aj keď platonickú spoluprácu :-)“*. Aj ja som bola vďačná. Za možnosť rozmýšľať spolu s ňou a naučiť sa vidieť mnohokrát videné inak.

Ľuba, dve výstavy a tri galérie
Daniela Čarná

Písať o Ľube nie je vôbec jednoduché. Pri vynáraní sa spomienok je totiž takmer nemožné oddeliť profesionálny a priateľský vzťah, ktorý nás spájal. Ten druhý prevažoval, čo sa mi potvrdilo pri triedení starých mailov, četov a esemesiek (škoda, že už dnes nefunguje listová korešpondencia, ktorá by umožnila zachovať myšlienky v širších kontextoch). Popri praktických informáciách o príprave workshopov, ktoré sme spolu viedli v Galérii mesta Bratislavy a neskôr v novovznikajúcej Kunsthalle Bratislava, v nich dominuje uvažovanie o témach dňa, vrátane jej prepukajúcej choroby, hľadania hlbšieho zmyslu života prostredníctvom vzťahov a viery či riešenia rodinných a pracovných starostí, ktoré život obvykle prináša. Napriek tomu sa pokúsim o krátku reflexiu, vychádzajúcu z konkrétnych spoluprác, ktoré nás spájali. Som si vedomá, že sú poznačené osobnou skúsenosťou, a preto azda nepatriace do odborného periodika.

Dve výstavy

S Ľubou sme spolupracovali na dvoch výstavách. Prvá z nich mala názov *Vstup povolený* (2004) a bola zároveň mojou prvou výstavou na pôde Galérie mesta Bratislavy. Šesť oslovených výtvarníkov, medzi nimi Ľuba, dostalo k dispozícii zbierky galérie, ktoré interpretovali so skupinou detí. Ľuba, verná svojim ženským, premysleným a zároveň intuitívnym stratégiám tvorby, si zvolila maliarsky portrét pani Tomkovej z 19. storočia (bratislavský maliar: *Pani Tomková*, okolo 1830, zbierka GMB). Objavila jej menovkyňu v nedávnej súčasnosti, istú pani Tomkovú z Martina a jej fotografický portrét zväčšila do formátu maľby. S deťmi následne z portrétov rekonštruovali fiktívne životopisy oboch dám, vrátane vizualizácie predpokladaných predmetov z ich každodenného života. Princíp banality, každodennosti, všednosti ženského sveta, no s tušením istej výnimočnosti, jedinečnosti a neopakovateľnosti. Ten bol prítomný aj na jej samostatnej výstave *Memoriae (Pamäť miest a vecí)* v Galérii Cypriána Majerníka (2008), kde ma prizvala na spoluprácu. Vystavila tu svoju diplomovú prácu, nástennú inštaláciu *Špina – čistota, bielenie – deštrukcia* (1997), vytvorenú z použitých vankúšov so zaznamenanými príbehmi ich majiteľov a z tričiek postupne deštruovaných nekonečným

Bytostná textiláčka
Petra Hanáková

procesom prania a bielenia (dnes v zbierke SNG), aj objekt z naturalistického cyklu *Neprítomné telo* (2004), pozostávajúci z autorkiných vlasov, nechtov a chlpov rozpustených v kyseline a uložených v sklenených dózach. V tvorbe oživovala osobnú aj rodinnú históriu (vyšitý monogram na bielizni po starej mame, obsah vreciek z kabáta starého otca), pamäť predmetov, miest, ľudí a udalostí. Prelínanie intímneho spolu s nájdeným a náhodným predkladala ako univerzálne podobenstvo aj záznam o vlastnom vnímaní a prežívaní sveta.

Tri galérie

Druhú skúsenosť sa mi s dávkou patetickosti žiada nazvať poctou Ľube. Ak by sme ako komunita galerijných pedagógov hľadali svoju patrónku, tak ju už máme. To bola jedna z mojich prvých myšlienok, keď som sa dozvedela, že Ľuba zmenila svoju trvalú adresu. A utvrdila som sa v nej, keď som krátko na to uvidela nástennú maľbu Doroty Sadovskej v centre Bratislavy, v kaplnke u jezuitov (1995). Nevediac, že modelom pre zobrazenie Panny Márie bola práve Ľuba. S Ľubou sme na poli galerijnej pedagogiky spolupracovali potom, ako ukončila svoje pedagogické pôsobenie na Vysokej škole výtvarných umení a svoj pracovný život a finančné zabezpečenie rodiny náročne skladala z rôznych externých spoluprác na základnej umeleckej škole, v Slovenskej národnej galérii, v Kunsthalle, v Bibiane či v Galérii mesta Bratislavy, kde sa nakoniec natrvalo zamestnala ako galerijná pedagogička. Ľuba mala pre prácu v oblasti vzdelávania umením vášeň aj nadanie. Bola človekom spolupráce s výnimočným darom pozorovať a počúvať. Vyznačovala sa entuziazmom, nápadmi a plánmi, ako prispieť ku kvalite a rozvoju vzťahu s divákom. Tvorila koncepcie, realizovala programy, zháňala materiály, oslovovala spolupracovníkov zo širokého okruhu svojich známych, písala granty a narážala na systém, ktorý občas zvykne byť v protipóle voči snaženiam tvorivých ľudí. Jej veľkou devízou, ktorá sa prejavovala aj v práci, bola empatia a schopnosť povzbudiť, aj keď sama povzbudenie potrebovala. Ako o Ľube povedal Daniel Pastirčák, umelecká citlivosť bola jej darom aj krížom zároveň.

Iba nedávno som dopísala text o tvorbe Barbory Kožíkovej-Lichej a ženách umelkyniach, ktoré bojovali s chorobou. Eva Hesse, Eva Kmentová, Alina Szapocznikov, Hannah Wilke, Maria Bartuszová a mnohé ďalšie. Choroba ich limitovala, no tiež inšpirovala ku koncentrovanej sústredenosti na podstatu bytia. Dnes do ich spoločnosti patrí aj Ľuba Sajkalová. Psychické vyrovnávanie sa s ťažkou životnou situáciou prirodzene ovplyvní všetky oblasti života. Po prepuknutí choroby už nestihla ďalej tvoriť. Deficit z nedostatku priestoru, času a energie pre tvorbu bol pre ňu jedným z bremien, ktoré celoživotne pociťovala. V jej tvorbe sa opakovane objavovali protiklady medzi strácaním a nachádzaním, zašpinením a očistou, deštrukciou a budovaním. Až prekvapivo priliehavo ju preto vystihujú slová z Knihy Kazateľ: „Všetko má svoj čas. Svoj čas má trhať, svoj čas má zašívať.“

Hoci sme sa s Ľubou vnímali už na strednej – na ŠUPke –, obe sme boli textiláčky zo zlatej éry Karola Pichlera, skamarátili sme sa až neskôr. Niekedy koncom tisícročia počas výstavy *Dos and dont´s* (*Didaktická prechádzka pre dievčenské školy,* 2001) vo štvorici s Evou Masarykovou a Sandrou Kusou. Eva s Ľubou boli vtedy zaujaté „ženskými prácami“, takpovediac *kuchynským know how*. Vytvorili inštaláciu z kozmeticky repasovaných starých nábytkov, vyhodnocujúc analógiu medzi líčením a upratovaním. Výstava sa konala, vtedy už dosť netypicky, v ObKaSS-ovom stredisku Cultus v Prievoze, v priestore so špecifickou socialistickou patinou a neskôr sa reinštalovala v Košiciach v Múzeu Vojtecha Löfflera (2002). Priestor, myslím zohnali Ľuba s Evou, my kurátorky sme sa „zviezli“ s výstavou. Košice boli vtedy ešte exotikou. Bývali sme vo VSG, v pavlačovom byte na Alžbetinej, a bol to veľmi pekný výlet. Samozrejme, kozmeticky ošetrené objekty starých nábytkov, premiestnené z patinovaného Cultusu v bielokockovej galérii trochu vychladli. Pamätám si starý „štokerlík“, „nafutrovaný“ starými rúžmi vo výklade galérie. Niektoré z objektov z *Dos and dont´s* sme neskôr zaradili do „nábytkovej“ výstavy *Nybüvitt* v trnavskej Synagóge (2002). Stratili síce, vytrhnutím z kontextu, svoj feministický *drajv*, na druhej strane svojou „škaredosťou“ našu „ikeovú“ inštaláciu pekne scudzovali.

Neskôr som Ľubu s Masaryčkou sprevádzala na jednom či dvoch výletoch pri ich dokumentovaní Synagóg. V rámci svojho umeleckého výskumu vtedy mapovali druhý život znesvätených svätostánkov, sledovali na aké nové funkcie si ich spoločnosť – neraz vyslovene neúctivo – „zrecyklovala“, ako ich sprznila či „vybývala“. Pamätám si Synagógu ako kultúrne centrum v Šuranoch, ako bar a diskotéku kdesi na Orave, tuším v Tvrdošíne, Synagógu ako čínsky textil a reštauráciu vo Zvolene... Z výskumu vznikla video-artová inštalácia, vystavená – ako inak – v Synagóge – At Home Gallery v Šamoríne (*Cezseba/Layers,* 2006). Ale aj tentokrát (k tomuto aspektu Ľubinho tvorenia sa vrátim neskôr) bol oveľa zaujímavejší proces (tvorby/výskumu) ako výsledok...

Potom si matne vybavujem – išlo o niekoľkoročný proces – Ľubine písanie dizertačnej práce, nazvanej (tuším) v polčase *Niektoré aspekty problematiky tela a telesnosti*. Asi som bola jej konzultantkou, hoci neviem či aj na papieri. Ľuba to poňala maximalisticky, v širokom zábere, s temperamentom aj istou záujmovou digresívnosťou, jej vlastnou. Pamätám si skôr proces ako výsledok a viem, že ma vtedy celkom prekvapilo, že prácu aj obhájila. Téma totiž nebola celkom „výtvarná“ a už vôbec nie „textiláčka“. Skôr etnograficko-antropologická. A silne interdisciplinárna. Ľuba v nej sledovala (veľmi zoširoka, prostredníctvom rôznych poznámok a nekonečných excerpt) prechodové rituály v živote človeka od kolísky po hrob a ich, takpovediac *performatívne*, body-artové kvality, pričom stopy takýchto praktík potom nachádzala v tvorbe niektorých súčasných umelcov (napríklad Roberta Gobera). Nie náhodou to boli často umelci, neskôr konceptualizovaní kategóriou *abject*. Ambivalencia tela Ľubu fascinovala!

Dizertačku Ľuba písala, aspoň tak sa mi marí, niekedy v čase, keď vznikol aj jej objekt *Neprítomné telo* (tiež: *Komodita Ľuba Sajkalová*) – trojica nádob v kvázi-muzeálnom boxe, kde autorka akýmsi chemickým procesom dematerializuje svoje vlastné „prebytky“ tela... Spolu s jej staršou diplomovkou (*Špina – čistota, bielenie – deštrukcia*; 1997) som dielo neskôr zaradila do výstavy *Delete. Umenie a vymazávanie* (SNG, 2012). Keď si dnes prečítam, čo som o tom vtedy napísala, najmä vzhľadom na fakt, že Ľuba tu už nie je, trochu ma zamrazí: *„Textil, opakovane ponáraný do čistiaceho prostriedku v agresívnej tekutine postupne bledne a krehne. Podobne ako bledne a krehne a napokon mizne všetko živé z tohto sveta.“*

Ľuba sa veľmi intenzívne (rozhodne viac ako ja!) zaujímala o duchovné a existenciálne veci. A tiež o určité – povedzme – telesné prejavy týchto procesov. Zaujímala ju pominuteľnosť, zmeny skupenstiev, procesuálnosť. Aj jej predstava textilu bola v slovenskom prostredí dosť výnimočná, osamelá a myslím, že aj v širšom regióne jedinečná. Textil ju zaujímal ako vyslovene antropologický materiál, ako pamäťové, živé, vyslovene biologické médium. Tam kde iní/iné hľadali dekoratívne kvality či prinajmenšom štrukturálnu krásu textilu/textilného vlákna, odhaľovala Ľuba skôr stopy jeho opotrebovania. Zaujímali, vyslovene fascinovali ju fľaky, miesta vyblednutia, oslabenia či vysilenia vlákna (napríklad „vyutieraného“ uteráku), starnutie, pamäťová patina.

Tvorba Ľuby Sajkalovej bola absolútnym protipólom na Slovensku prevládajúcej dizajnérskej koncepcie textilu. Preto aj na Vysokej škole výtvarných umení, kde chvíľu učila (a túžila ďalej učiť!) – medzi „užiťákmi“ hoci Weisslechnerovho typu – nemala šancu uspieť. Ľuba vnímala textil existenciálne, bytostne. Aj preto jej bolo absolútne cudzie kariérne nastavenie domáceho umenia. V našom kamarátstve umelkyne a kunsthistoričky si nepamätám, že by odo mňa niekedy očakávala „kunsthistorický servis“. Pritom sa nedá povedať, že by sme sa o umení, najmä o stave našej východiskovej disciplíny – textilu, nerozprávali. A občas sa aj nepochytili. Lebo ja som síce textil „opustila“, no v predstavách o tom, čo ešte textil je a čo už nie, som stále vnímala a ctila isté vymedzenia. Ľuba síce „zostala“ textiláčkou, v ponímaní textilu bola však oveľa radikálnejšia, v zásade skôr neartefaktová a dôsledne neestetická. Či lepšie: an-estetická.

Veľmi zaujímavý bol Ľubin vzťah k „handrám“, vôbec určitý – povedzme – ekologický rozpor v jej vzťahu k veciam. Na jednej strane viem, že ju fascinovalo nakupovanie v sekáčoch (i nakupovanie vôbec) – teda prinajmenšom dovtedy, kým zistila, aké otrocké sú podmienky žien, ktoré pracujú v tomto biznise – na druhej strane sama separovať, a zvlášť vyhadzovať veľmi nevedela a sajkalovský byt, jeho *zapratanosť* a „tvorivý“ neporiadok boli fenoménom samým osebe. Ľuba akoby žila v inom časopriestore. Zároveň intenzívne i rozbiehavo. Akákoľvek *naprogramovanosť* jej bola cudzia, čas mal *inú* konzistenciu. Ak ju veci alebo ľudia nadchli, stratila pojem času i priestoru. Ako človeka-plánovača ma to niekedy privádzalo do neprítomnosti. Ísť k Ľube na hodinku-dve nebolo možné, skôr než za štyri-päť hodín vás nepustila.

Kto z domácich umelcov/umelkýň bol Ľube (mimo Evy Masarykovej) blízko, som sa dozvedala len sprostredkovane. Viem, že si písala s Marošom Rovňákom, s Petrom Kalmusom. Zjavná tvorivá sympatia ju spájala s Morinkom – Mišom Moravčíkom. V Turčianskej galérii som im – v trojici s Janom Sajkalom – kurátorovala výstavu. Nazvali sme ju fenomenologicky: *Pamäť vecí*.

Cez otcovu zemiansku linku mala Ľuba, rodená Vanovičová, veľmi blízky (hoci trochu ambivalentný) vzťah k Martinu a Turcu. K jeho vrchom a dolinám, vôbec k „turčianskej záhradke“. V charizmatickom starorodičovskom dome v Dražkovciach trávila nejedno leto a vzniklo tu i pár *site specific* diel, reflektujúcich rodinnú históriu. Napríklad *Malé mlieko*, kde Ľuba po ix rokoch, desaťročiach... odpovedá na list (žiadosť o mlieko), nájdený kdesi na povale, pričom výsledné komunikačné nedorozumenie prezentuje v galérii v kvázi-muzeálnom aranžmá. Alebo práca *Pripravené na zjedenie*, venovaná starému otcovi a obsahu vreciek jeho po rokoch nájdeného kabáta, ktorý mal oblečený v okamihu smrti.

Hoci je tvorba Ľuby Sajkalovej – ako vidieť – celkom bohatá a vnútorne konzistentná, tým, že nemá verejné „výstupy“ – akýsi disciplinujúci, upratovací princíp či záujem o seba-zviditeľňovanie, pomerne ťažko sa uchopuje. Ľubina tvorba je introvertná, pričom v pomyselnom tvorivom procese je najsilnejšia v zapálení, v premýšľaní o veci, v tvorivom *flow*, už slabšia „vo finiši“, v doťahovaní výsledku. Pekne to vidieť, keď si Sajkalovej (nepatrične slabú) stopu na domácej výtvarnej scéne porovnáme s tvorbou i kariérou jej spolužiačky (tiež pôvodne „pichlerovky“ Doroty Sadovskej). Miera talentu bola od počiatku porovnateľná (ako o rok mladšia som na ŠUPke ich tvorbu zažila takpovediac pri prameni). Na rozdiel od „výkonnostnej“ Sadovskej, ktorá s divákom vždy rada zdieľala radosť z výsledku, Ľuba zdieľala skôr *proces tvorenia* a na „artefaktualizovaní“ výsledného diela, a už vôbec nie na jeho aranžovaní, jej veľmi nezáležalo. Ľuba vôbec do svojej práce rada angažovala iných ľudí. Dávno pred érou participativity pracovala kolektívne, na báze *procesu* či *workshopu*. O tom by iste vedeli viac jej neskoršie kolegyne z Kunsthalle či z Galérie mesta Bratislavy.

Ľuba Sajkalová
Eva Cisárová-Mináriková

Ľuba Sajkalová, rod. Vanovičová, (1973 – 2019) začala svoje štúdium na Vysokej škole výtvarných umení v roku 1991, v mojom ateliéri voľnej textilnej tvorby (VTT), hneď v jeho porevolučnom prvopočiatku. Mala šťastie na talentované spolužiačky: Máriu Hromadovú, Eriku Trnkovú, Annu Jurčovú, Beátu Varmužovú, a i. Predmet dejiny textilu, ktorý som zaviedla, som od začiatku dopĺňala mnohými cestami za ich objavovaním po Európe, keďže v publikáciách dejín umenia sa o nich píše žalostne málo a staré slovenské textilné techniky sme mohli spolu študovať kurzami jedine u ochranárov prírody v Zaježovej. Reinterpretáciou týchto zanikajúcich, pôvodne len úžitkových, ľudových techník do priestorových prác semestrálnych tém vznikali originálne komorné priestorové výpletové objekty, paličkované závesy a textilné šperky, neskôr nasledovali rozmernejšie kompozície, zachovávajúc zároveň týmto prehodnotením aj cenné patenty, vymyslené v minulosti našimi predkami. Následne boli práce študentov nainštalované na početných výstavách ateliéru VTT, počnúc rokom 1992: *Priestorová čipka* vo Vermesovej vile SNG v Dunajskej Strede, v roku 1993 v Galérii Grémium, v Galérii Medium 2, v Ružomberku, na festivale *Mélos-Étos* v Slovenskom rozhlase (1994), *Závesy a šperky* v Galérii X aj v Balneologickom múzeu spolu s amsterdamskou Akadémiou umenia v Piešťanoch, v Galérii M. A. Bazovského v Trenčíne (1995), vo Vile Flóra v Starom Smokovci a v Galérii Médium 1 (1996), v roku 1998 v Galérii Ľ. Fullu v Ružomberku, v Galérii P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši, v roku 2001 výstava kópií historických textílií s ich transformáciami do voľnej tvorby v Galérii umenia v Nových Zámkoch a i.

V roku 1995 som dostala ponuku vystavovať v Čechách. Výstava *ECM so svojimi študentmi* sa konala v priestrannej Výstavnej sieni V. Wunscha v Havířove, následne v Galérii u Štreitu v Sovinci a v kostole Povýšenia sv. Kríža v Moravskom Beroune, vo Vile Čerych v Českej Skalici (2002), na 4. Trienále textilu v Textilnom múzeu v Českej Skalici (2005), v Galérii N v Jablonci nad Nisou, na Technickej univerzite v Liberci (2006). Na všetkých výstavách boli nainštalované školské práce, objekty, kresby a kópie Ľuby Sajkalovej. Ľubina bakalárska teoretická práca s názvom *Stopa ohňa* (1995), písaná dymom na sedemdesiatich stranách listov papiera tejto jej autorskej knihy, je zbierkou fumáží, ktorých horúce stopy v 2. časti prezentácie, vytlačené textilným farbivom na bielom hodvábe ľahučkých závesov, prezentujú paradoxne – páliaci vlhký oheň, ako podotkol oponent bakalárky, Dezider Tóth. Diplomovou teoretickou prácou *O utrpení* (1997) dopĺňa potrebný pracovný aj reálny priebeh očisty stien jej budúceho bytu, zdedeného po zosnulej tete, aj s jej osobnou spodnou bielizňou, až do úplného rozpadu až zničenia textílie, taktiež s dotykmi s jej bolestne prepotenou posteľnou bielizňou... A tak sa tieto opotrebované textílie povyšujú v jej diplomovke na umelecké artefakty. Zdevastované tielka sa v sérii zarámovaných prác pod sklom ocitnú na stenách ateliéru VTT, spolu s nainštalovanými vankúšmi s vyšitými textami úvah o zmysle života a z ťažkých myšlienok nevyspatých nocí...

V roku 2001 bola komisiou školy VŠVU Ľuba Sajkalová ku mne prijatá na doktorandské štúdium, postupne s ďalšími absolventkami katedry textilu: Karin Kolčákovou, Annou Jurčovou-Blonskou, Máriou Hromadovou a Janou Havlovičovou, ktoré štúdium ukončili v rokoch 2006 – 2008. Ľuba v polčase tohto štúdia dokumentuje svoj doktorandský výskum písomnou prácou k dizertačnej skúške: *Niektoré aspekty problematiky tela a telesnosti* (2001 – 2003) s prezentáciou pätnástich vitrín na stene so samostatnými príbehmi v nich, v Spoločenskom dome Cultus v Prievoze. Ľuba sa vtedy uchádzala o miesto asistentky v našom ateliéri, ktoré vzorne napĺňala až do mojej výpovede z VŠVU v roku 2008. Vtedy, na žiadosť rektora Karola Weisslechnera nájsť pedagogického pokračovateľa mojej koncepcie výučby ateliéru, som tento post navrhla práve jej. Po šesťročnom štúdiu v ateliéri VTT mala o mojom devätnásť rokov realizovanom programe najväčšie znalosti, plus štyri roky doktorandskej a dva roky asistentskej praxe. Preto sa aj v roku 2008 stala vedúcou ateliéru VTT, no bohužiaľ po roku musela z VŠVU, úplne zdeptaná, odísť...

V tom čase Ľuba dostala výnimočne veľkorysú ponuku od riaditeľky Turčianskej galérie v Martine Jarmily Kováčovej, vystaviť semestrálne práce ihneď po jednom roku jej pedagogickej činnosti, a to na celom podlaží župného domu: *Ante finem* (2010). Textilné inštalácie všetkých jej študentiek ateliéru VTT naplnili priestor svojou kreativitou, prepojenou rozmýšľaním o starých a súčasných podobách textilu. Ľuba sa potom a našťastie s rozvahou sústredila na prepotrebné dokončenie doktorandskej práce, a to na pôde Akadémie umení v Banskej Bystrici. Dopísala svoju dizertačnú teoretickú prácu: *Textil a iný mäkký materiál v súčasnom umení*, v ktorej sa venovala svojej obľúbenej téme, tvorbe feministických autoriek, fascinovaná ich telesnými prezentáciami z kostí, krvi, nechtov, vlasov, chlpov... Predsa ale napokon nasleduje štúdia o skvostných textilných priestorových sochárskych objektoch Magdalény Abakanowicz, aj o tapisériách, vytváraných z pradien vlákna Sheily Hicks a tiež o početných *Trienále tapisérií* v Laussane a v Lodži. V obrazovej časti sa nachádzajú vlastné autorkine diela, diplomantská inštalácia *O utrpení*, nové exponáty *Nohavice a Monogramy babičky: MJ*. Dizertačnú skúšku v roku 2010, ktorej som sa zúčastnila ako školiteľ aj oponent, vtedy Ľuba úspešne ukončila. Nazdávam sa ale, že najúspešnejšia bola jej účasť na *15. Medzinárodnom trienále tapisérií* v roku 2016 v Lodži, kde som ju ako národná konzultantka spolu s Patríciou Klocklerovou, nominovala. Pre trienále vytvorila textilnú figurálnu inštaláciu *Ostium – Ústie* (2014 – 2015), vyskladanú z pätnástich torz detských telíčok z bavlny a polyesteru. Spolu s obidvoma autorkami a s Petrou Hanákovou sme sa spoločne zúčastnili na veľkolepej vernisáži s celosvetovou účasťou 136 výtvarníkov zo 46 krajín sveta. Až teraz si uvedomujem, aká to bola v Ľubinom živote dôležitá profesijná satisfakcia, a je mi potešením, že som sa mohla na nej podieľať.

„Vy dve?“
Eva Masaryková
(a Ľubica Sajkalová)

(Spýtal sa Csaba Kiss neveriacky, keď sme mu prišli do At Home Gallery ponúknuť svoj projekt synagóg.)

Ľubinka, moja partnerka a úplne na začiatku to hanblivé malé dievča zo sídliska, ktoré nič nepovedalo, iba sa usmievalo. Jej sestra sa kamarátila s mojou a ja s Naďkou z ich vchodu.

Potom ma nasledovala na „Šupku“, stala sa jednou z Pichleriek, krásnych tajuplných textiláčok v čiernom.

Zrazu to bola veľká dievka. Aj by som to bola zabudla, ale poznamenala som si do denníka: „V kaplnke sv. Jána sa stretla Ľuba s Jánom, svojím budúcim manželom.“ Janko, môj najlepší kamarát, chlapec tiež odtiaľ, kde Ľubkina, Mitanova a naša rodina hájili baštu intelektuálov južného krídla Lotyšskej (samozrejme ich tam bolo viac). O chlapcovi s píšťalkou, ktorý chodil pomalým krokom popod naše okná, snívala ako dievča „takýto by mohol byť môj muž..“

Stmelili sme svoj spolok na VŠVU, rozhovormi a žitím, až do feministicko-konceptualistickej dvojice. Po škole sme spravili niekoľko spoločných vecí, vlastne od konca 90. rokov donedávna. Začalo to inštaláciou *Dos and Dont´s* pre Cultus v starom Prievoze. Alebo výstavou *Otváranie/Zatváranie* v bývalej galérii Živa? Živa sídlila v hradnom kopci v priestoroch bytu, urobili sme v ňom dve nadväzné sólo výstavy, najprv moju a potom Ľubkinu. Stretnutia s Ľudmilkou Holíkovou a Monikou Mitášovou boli kľúčové. Motto z pera Kurta Vonneguta o otváraní a zatváraní škáročky života dnes hovorí inak ako vtedy o začiatku a konci nášho pozemského snaženia.

Dos and Dont´s inštalácia bola postavená na retro estetike citátov z kníh obdobia 50. rokov, ich xeroxových zväčšenín do textových tabuliek. K tabuľkám, rozvešaným po chodbách kultúrneho centra, sme spravili nábytkovú inštaláciu o žene, ktorá sa zbláznila, šminkuje stoličku namiesto seba, kolektuje depilované chĺpky a pripíja si kokteilom z čistiacich prostriedkov.

Veľké mlieko – stálo za ním Ľubkino zapálenie pre existenciálnu spomienku, list niekoho z príbuzenstva z čias vojny. Tetuška ďakuje obradne a zo srdca za pohár mlieka ako za najvyššie dobrodenie. Tému sme ponúkli viacerým kolegom, priateľom výtvarníkom. Zareagovali s rovnakým zanietením, spoluprácu sme inštalovali v Galérii mladých v Nitre. Ľuba rozoslala list z vojny na viaceré adresy s očakávaním odpovede alebo označenia nezastihnutého adresáta. V geste oslovenia, hľadania stopy, rekonštrukcie nite minulosti. Jej druhou prácou výstavy bol text a obrázok halušiek s príbehom, ako v rokoch potravinovej núdze dojčiaca žena odstriekala mlieko na halušky a kŕmila tak celú rodinu.

V trnavskej synagóge sme pracovali s témou *Nevesta*. Stimulom bola Alexom Mlynárčikom ponúknutá spolupráca, nerealizovaná potom podľa plánu. Nevestu sme uchopili sami, opäť za účasti mnohých mladých výtvarníkov. V priestore medzi stĺpmi synagógy sme postavili záhradné lavice a stoly ako z vidieckej svadby. Artefakty boli darmi neveste, stoly ostali po vernisáži so zbytkami hodovania, táckami s tortou, nedopitými pohármi s vínom a posypané konfetami. Spoločná výtvarná hra, kde každé dielo zapadá do celku, s eventom oslavy – vernisáže ako svadobnej hostiny, korešpondovala s duchom slávností a happeningov 60. rokov. Namiesto generačnej nadväznosti sa stretla s negatívnou reakciou zo strany pôvodného iniciátora akcie. Výstava dostala skvelú úvodnú reč, až performanciu Vlada Beskida.

Všetky tie projekty, čo sme spolu vymysleli, spravili, sa mi len postupne vynárajú.. množstvo energie, nadšenia v nich, organizačnej, výskumnej, cestovateľskej, zbernej či editačnej práce. Vo všetkom ako jasná, pretínajúca línia Ľubina idea, ten základný tón, ktorým všetko rozozvučala. Krištáľová struna v priestore každodenného, veci života povyšujúc na umenie.

Vždy mala jasný koncept, zámer. Kým mňa cestou lákali odbočky pôvodných rozhodnutí, ona sa ich až ortodoxne držala. V procese výskumu a mapovania synagóg Slovenska mi nedovolila uhnúť ani o centimeter. Všetko organizačne zabezpečila, dohodla, kým sme sa vybrali na cesty. Pochodili sme tridsaťpäť synagóg, zdokumentovali priestory, ich súčasný účel, vyspovedali správcov, nových majiteľov, obyvateľov či rabínov tej-ktorej. Viacnásobne sme sa zaľúbili, ako do cukrárky a rabína v Komárne.. Tam skrsla aj myšlienka mikve – židovského rituálneho kúpeľa ako nadväznej práce na synagógy. Projekt synagóg vyvrcholil výstavou *Cezseba/Layers* v šamorínskej synagóge. Viackanálovú videoinštaláciu dopovedala autorská hudba Daniela Mateja. Výstavu ako vzácny hosť otváral vtedajší predseda bratislavskej Židovskej náboženskej obce, pán Peter Salner.

Aj po tie roky, čo sme neboli často fyzicky spolu, sme si stále písali. Dlhé nočné filozofické debaty. Pocit absolútne rovnakého druhu, intuitívneho porozumenia, prepojenia, aj keď som často len chlácholila jej neistoty a rozptyľovala trpké slová. Pri každom mojom sviatku, skúške, niečom dôležitom prišla od Ľubky smska s množstvom otáznikov. Bolo to jasné – nevedela poslať emotikon srdiečka, tak klikla otázniky. Vždy bola v duchu so mnou a s mojimi blízkymi. Keď nebola, vedela som, že je zle. K operácii chrbtice mojej dcéry napísala niečo povzbudivé, ale tak akosi ako z posledných síl. Presne v tých dňoch jej potvrdili dlho obávanú diagnózu.

S mojou mamou mali dlhý rozhovor o rakovine, zverovali si pocity a myšlienky. Našli veľa spoločných úvah, kráčajúc na Železnú studničku. Som taká rada, že sa niektoré výlety podarilo dať dokopy. Aj také, ako na benátske Bienále, kde jej predstava tak narazila na danú chvíľu, že niekoľko dní s nami neprehovorila slova, jej prostredníkom bol iba Janko.

Spravili sme spolu nespočet workshopov pre deti, či v Slovenskej národnej galérii alebo v Galérii mesta Bratislavy. Ich ideovú časť mala pevne v rukách, realizačne to bolo skôr na mne alebo na Jankovi. Spomínam si na odlievanie do cínu, kde sme minuli materiál do poslednej kvapky, toľko ľudí sa nahrnulo, rodičia brali akciu deťom z rúk, zaujatí procesom. Vrcholom jej dlhoročného pôsobenia v Bibiane bola možno výstava *Zaži textil*, haptická, zážitková, akčná. Chcela participáciu viacerých ľudí, nakoniec výstavu spravila viac-menej s Jankom.

Poslednou našou spoločnou aktivitou boli hodiny jógy, ktoré mi zorganizovala v GMB. Boli o vnímaní prostredia v expozícii baroka, s vizuálom štukového stropu, so zvukmi zvonov a krokov, príjemnej, skoro letnej vravy z ulice starého mesta. Odchádzali sme spolu, tvrdohlavo mi chcela za hodiny platiť, tak mi vždy kúpila žinčicu z mliečneho automatu na Zochovej. Poslednú hodinu ju tak veľmi bolela hlava, že necvičila, ale ostala s nami, pospávala na jógamatke. Jej syn sa potichu hral vo vedľajšej miestnosti.

Keby to nebolo rúhanie, povedala by som, že jej posledným konceptom bolo neuveriteľné skoncentrovanie energie a myšlienok, vrúcnych želaní všetkých, veľmi mnohých blízkych ľudí okolo seba. Vo všetkých štádiách choroby sa u nej na nemocničnej izbe alebo doma u nich striedali ľudia, až ôsmi denne, až sme si vraveli, že to chce poradovník a ohľad na ostatných pacientov. Striedavé služby v modlitbách, pomoci s deťmi, návštev u Ľubky, spolu s jej nezlomnou vôľou žiť, som si istá, priniesli cez Vianoce priebežnú správu o zázraku. Bola v poriadku, úplne, na úžas lekárov. Čas sa na chvíľu zastavil a nechal nás mať Vianoce. Aj keď sme sa báli radovať naplno.. .

Zomrela o tri mesiace.

Bola radosť žiť, aj keď krokujúc na chodbe onkológie, s čiernobielymi dlaždičkami, každá z jednej strany a jedna poskakujúc vpredu, ako sme ju vodili, keď chcela dobehnúť svojich desať denných krúžkov. Radosť žiť na cestách, kde držala mapu dolu hlavou a nevedela ma navigovať, až kým sme to inštinktívne nenašli. Kopec srandy na spoločnej vlne, kopec podpory od nej všetkým, jasná myseľ, okamžité porozumenie. To najvyššie, duchovné a umenie nado všetkým.

V posledných týždňoch si vzala do hlavy, že napíšeme grant, žiadosť o štipendium. Janko natoľko naliehal, že som prišla rovno z Bystrice k nim, aby sme ho spísali. Bola taká svetloplachá, že nezniesla svit obrazovky laptopu. Ale veľmi jasne mi povedala ústrednú tému, čo chce spraviť, ako nadviazať na Jankovu prácu pre Kaplnku. Keď sme prišli po bod dokladovania dokumentov, asi až vtedy si uvedomila, aké je to nereálne.

Myslím, že vtedy to vzdala, odovzdala sa. Chcela som aj písať žiadosť iba fiktívne, aby som ju potešila. Veľmi zle videla, už by ma neskontrolovala. Janko to odmietol, nedokázal jej klamať.

Je stále pri mne, naozaj. Pozerá mi cez rameno a popchýna ma, ak niečo dlho trvá, hundre. Cvičím s ňou. Keď idem v jóge na špičky, hovorím si: „Poďme, Ľubi, to dáme..“

Spravila som konečne pre ňu objekt, keramiku. Je v každej mojej nasledujúcej veci.

M(i)esto pre ňu

Jarmila Kováčová

Ľubku som najskôr poznala ako talentovanú výtvarníčku, ktorá vystavovala spolu s Jánom Sajkalom a Michalom Moravčíkom v Turčianskej galérii v roku 2005. Výstava mala príznačný názov *Pamäť vecí*. Už vtedy som tušila, že autorkine názory na akt tvorby sú mi blízke a rovnako tak sa dotýkajú i mojich hodnotových sfér. Názorová blízkosť a spoločný vkus, ale rovnako i osobné priateľstvo spôsobili, že sme s Ľubou Sajkalovou spolupracovali na rôznych výstavných projektoch viac ako desať rokov.

Naše stretnutia zďaleka nemali iba pracovný rozmer. Ľubkine návštevy, i s rodinou, sa stali pravidelnosťou hlavne preto, že rada prichádzala do starorodičovského domu v Dražkovciach. V tomto prostredí objavovala a spoznávala nielen históriu rodiny Vanovičovcov, ale i svoju vlastnú identitu. Témy späté s fenoménom pamäti sa pre ňu stali trvalým zdrojom inšpirácie jej prác. Budovala privátny archív svojej rodiny, ale rovnako ju fascinovali aj neuveriteľné príbehy anonymných, zdanlivo bezvýznamných ľudí z minulosti. Do týchto príbehov vstupovala zvlášť citlivo a uvážene. Dekódovala ich prostredníctvom nájdených listov, denníkov, záznamov či predmetov, z ktorých vznikali inštalácie. Napokon o ten usilovala autorkina vnútorná a senzitívna bytosť vari najviac. Posúvala „dobové príbehy“ do prítomnosti a odkazovala na ich opakovanú, v čase aktualizovanú podobu.

Silný intelekt a nepokojný duch ju viedol k hlbšej reflexii sociálnych javov a udalostí, zasahovali do života. S mnohým polemizovala, a odmietala akékoľvek kompromisy... To bola črta jej osobnosti.

Sledovala som jej pracovné i tvorivé vzopätia z Martina a držala palce aj vtedy, keď napriek osobnému nasadeniu vedúcej Ateliéru voľnej textilnej tvorby na VŠVU (2008/2009) z rozhodnutia vedenia školy musela jeho ďalšie pôsobenie ukončiť a zo školy odísť. Každopádne viem, že sa tak stalo krátko potom, keď jeden veľký osobný smútok striedal ten druhý, kariérny... Veľmi si želala pokračovať v koncepčnej línii zakladateľky ateliéru, textilnej výtvarníčky prof. Evy Cisárovej-Minárikovej. *„Tendencia smerujúca von – otvorenosť, interdisciplinárnosť, aktuálnosť, komunikatívnosť, znamená otvorenosť a angažovanosť voči bežným reálnym situáciám života, v kontexte kultúrno-spoločenských vzťahov, voči všetkému, čo sa deje okolo nás.“*, povedala Ľubka v príhovore k výstave ateliéru s príznačným názvom *Ante finem (?)* v Turčianskej galérii v Martine (2010).

Prvé intermezzo

(Uchovala sa mi spomienka na konkrétnu chvíľu, kedy Ľubka pribehla do Martina s plnou taškou jabĺčok z dražkovského sadu s úvodnou informáciou, že Janko (manžel) jej dal na chvíľu voľno. Boli to vzácne chvíle, o ktoré chcel, či nechcel, sa postaral aj spomínaný Janko, ktorý v čase jej návštev v Martine obetavo opatroval ich dvoch drobcov! Naše debaty spájalo nielen príbuzné myslenie, ale i duše, keď nadaná umelkyňa s nevšednou intelektuálnou výbavou, – a práve preto večne pochybujúca, pozorne načúvala a živo reagovala na moje úvahy k danej téme, a platilo to i opačne. Plná otázok a pochybností nahlas premýšľala o viere a autenticite života naplneného vierou...)

V roku 2013 prijala pozvanie do Turčianskej galérie na tematickú skupinovú výstavu *Miesto medzi pamäťou a (ne)pamäťou*. Z výstavy mi utkvela inštalácia troch párov detských plátenných topánočiek s intímnym, emočne silným podtextom poukazujúcim na život matky po strate dieťaťa. O rok neskôr (2014) na výstave *Hranice duše dieťaťa* svojou inštaláciou vyjadrila obavy z existenciálneho ohrozenia, ktoré sa dotýka najintímnejších sfér človeka, žiaľ vrátane detí. V sociálne frustrujúcom podtexte rezonujú otázky, čo v medzných situáciách predstavuje pre človeka životne dôležité veci. A čo zostáva potom, keď o ne príde...

Z výstavy si pamätám detskú grafiku (Gejza Gerendáš) predstavenú ako zrkadlový odraz pôvodného originálu. Autorkou grafiky bola Ľubka ako osemročné dieťa. Text pri diele interpretuje autorkin pohľad na dieťa. Vyjadruje v ňom smútok a rozčarovanie nad tým, že byť deťmi (i v biblickom kontexte), po hrubo navrstvených nánosoch životných skúseností v nás, kde ono „čisté“ vlastné detskej duši dieťaťa nemôže preraziť na povrch, je takmer nemožné.

Druhé intermezzo

(Napriek ťažkým osobným zápasom, cez ktoré Ľubka Sajkalová v posledných desiatich rokoch zas a znova prechádzala, bola plná inšpirácií, tvorivých plánov... Do poslednej chvíle sa usilovala o ich realizáciu, ale už nestihla. O jej nevšednom úsilí svedčí neveľké, ale vzácne konzistentné dielo, žiaľ, uzatvorené predčasne...)

K tvorbe Ľuby Sajkalovej

„Ak sa umenie telom alebo jeho časťami už zaoberalo, zobrazovalo ho iba v rámci esteticky konvenčnejších umeleckých prejavov. Ľuba Sajkalová tento kánon narúša, vstupuje do poľa, ktoré zobrazuje „odporné“, „odvrhnuté“, „abjektné“ ako protiklad k telu idealizovanému a celistvému, ako niečo prehliadané, obchádzané. (...) V práci *Špina/čistota – bielenie/deštrukcia* (1997) reflektuje Ľuba Sajkalová telo z pohľadu jeho neprítomnosti. Namiesto fragmentovaného alebo v akejkoľvek forme prítomného, je tu telo neprítomné. Jeho predchádzajúcu prítomnosť reprezentujú len stopy zakódované v nájdených predmetoch. Do pozície umeleckých objektov Sajkalová paradoxne postavila použité vankúše, ktoré nevyzerajú na prvý pohľad vábne. Divákovi predkladá oku nelahodiace predmety nesúce stopy ľudských tekutín ako niečo odporné a špinavé, ale nevyhnutne spojené so životnými funkciami človeka. (...) Fľaky kresieb telesných štiav, zanechané na vankúšoch teraz oddelených od tela, priamo vykresľujú ľudské príbehy, ktoré možno vyčítať z neforemných abstraktných kresieb vytvorených telom.“

Oravcová, Jana: *Ekonómie tela v umeleckých a teoretických diskurzoch*. Slovart, VŠVU, 2011, s. 132-133.

„Svet vecí, ktoré nám Ľuba Sajkalová predostiera je svetom vecí, ktoré boli súčasťou života. Pamäť týchto vecí – použitých či deštruovaných, znamená prítomnosť minulosti, prítomnosť už neprítomného. Toto napätie medzi absentným a prezentným je tu však nepriamo (prostredníctvom vecí) viazané na telo, takisto neprítomné, odkazujúce k niekdajšej prítomnosti. Na jednej strane tu teda nachádzame banálny utilitárny predmet a na druhej strane v ňom ukotvený jedinečný ľudský príbeh. Práve v predmetoch každodenného života (akými sú vankúše alebo tričká), je telesnosť neodmysliteľne obsiahnutá. (...) V inštalácii – sérii vankúšov prostredníctvom vyšitého textu nachádzame všetko to, čo sa na nich v súvislosti s ľudským životom odohralo. Obdobne tielka a tričká, ktoré patria k telu a odkazujú k autentickému človeku, k jeho jedinečným telesným stavom a pocitom, chápe autorka ako záznamy, dokumenty existencie. Jej zásahy prostredníctvom prania a bielenia znamenajú istý posun – k očiste alebo v krajnom prípade k deštrukcii a zániku. Práve v rámci takéhoto jednoduchého úkonu, patriacemu ku každodennému životu, odhaľuje paradoxy a nejednoznačnosti, ktoré metaforicky fungujú v jej práci.“

Orišková, Mária: *Ľuba Sajkalová.* Katalóg výstavy. Galéria Živa, 1998, nestr.

„Z autorov, ktorí bývajú zaraďovaní k *abject art* má Sajkalová najbližšie azda ku Kiki Smith. Smith sa programovo vo viacerých dielach zaoberala vnútrajškom tela, jeho orgánmi, tekutinami, procesmi. Obe autorky teda pracujú s motívom alternatívneho zobrazenia tela, ktoré by nebolo závislé na jeho vonkajšom povrchu. Ako napovedá samotný názov Sajkalovej diela (*Neprítomné telo. Komodita Ľuba Sajkalová* – pozn.red.), ide vlastne v istom zmysle o autoportrét, kde telesné tekutiny fungujú ako zástupný znak autorského subjektu. (...) Zvláštnym momentom v Sajkalovej objekte je použitie chemického čistiaceho prostriedku, ktorý vlastne telesné relikty likviduje (mení na indiferentnú tekutinu). Ide pritom o výrobok, ktorý sa používa na čistenie odtokov v domácnostiach – teda jeho úlohou je práve aj rozpustenie vlasov a chlpov zachytených napr. v odtoku vane. Autorka opäť poukazuje na našu potrebu neustálej očisty, zbavovania sa všetkých „odpadových“ hmôt, ktoré pôvodne patrili k nášmu telu. Ide o prejav inštinktívneho odporu voči špine, rozkladu, *„primitívnej beztvárnosti“*, ktoré možno stotožniť aj s „inakosťou“ ako protikladom jednoty, súdržnosti a klasickej krásy.“

Tamásová, Alexandra: *Hranice tela.* Galéria Cypriána Majerníka, 2003, s.178-179.

1. Ľuba Sajkalová vedie vzdelávací program v Kunsthalle (výstava Milana Mikulu, Kunsthalle LAB, 2015 Foto: archív KHB)

2. Ľuba Sajkalová: Inštalácia na výstave *Hranice duše dieťaťa*, Turčianska galéria Martin, 2014 Foto: archív TG Martin

3. Ľuba Sajkalová: *Špina – čistota, bielenie – deštrukcia*, diplomová práca, 1997. Foto: archív autorky

4. Ľuba Sajkalová: *Špina – čistota, bielenie – deštrukcia*, diplomová práca, 1997 (Zbierka Slovenská národná galéria, Bratislava). Foto: Lucia Bartošová

5. Ľuba Sajkalová: *Neprítomné telo. Komodita Ľuba Sajkalová*, 2004 Foto: webumenia.sk

6. Ľuba Sajkalová a Eva Masaryková: Inštalácia z výstavy *Dos and Dont's*, Cultus, Prievoz, 2001 Foto: archív autorky

7. Ľuba Sajkalová: *Pripravené na zjedenie*, (IN)time, PGU Žilina, 2001 Foto: archív autorky

8. Ľuba Sajkalová: *Špina – čistota, bielenie – deštrukcia*, diplomová práca, 1997. Foto: archív autorky

9. Ľuba Sajkalová a deti ZŠ Podjavorinskej: *Pani Tomková* (projekt Vstup povolený), GMB, 2004 Foto: archív GMB

10. Ľuba Sajkalová s Evou Masarykovou a Danielom Matejom: *Cezseba/ Layers*. Štvorkanálová inštalácia v synagóge At Home Gallery v Šamoríne, 2006 Foto: archív Evy Masarykovej

Nezúčastnený pop:
Prípad Slovinsko[1]

Petja Grafenauer

preklad: Katarína Búřilová

I. časť

Abstrakt

Koncom 50. a začiatkom 60. rokov boli ozveny rôznych pohybov vo figuralizme v Slovinsku prítomné len u vybraných umelcov; v druhej polovici desaťročia sa však „nový figuralizmus" etabloval najmä v mladšej generácii. Pop sa stal zastrešujúcim pojmom umeleckého „portmanteau" zahŕňajúceho novšie formy figuratívnej maľby.

Slovinský pop art nemohol zápasiť s už etablovanými skupinami umelcov, uchytenými na kľúčových pozíciách umeleckého sveta, a tým pádom nemal takmer žiadnu šancu byť vystavovaný v zahraničí. Aj vďaka tomu sa v Slovinsku ešte aj v dnešnej dobe dajú stále objavovať zaujímaví noví autori a diela.

Kľúčové slová: pop art, maľba, slovinská maľba, figuratívna maľba, slovinský pop art

1

Ohliadnutie za érou pop artu v juhovýchodnej Európe

Viac než štyri roky uplynuli odkedy P74, malá nezávislá galéria v Ľubľane, vystavila diela autorky – v tom čase známej širokej slovinskej verejnosti viac ako účastníčky dvoch olympijských hier než umelkyne. V roku 1956 sa v Melbourne umiestnila na 9. mieste, o štyri roky neskôr v Ríme ako desiata. Výstava *Milena Usenik: Stratený pop art* predstavila autorkine takmer neznáme rané diela, preklenula historické medzery, zdanlivo vždy prítomné v slovinskej histórii umenia a stala sa tiež populárnou „vintage" výstavou, promovanou ako: „hipsteri, výstava na dnes" (Mrevlje, 2014).

Záujem návštevníkov spolu s bezprostredným skúpením diel Mileny Usenikovej do zbierky centrálnej národnej inštitúcie nastal v období, keď boli nákupy do zbierok zriedkavé. V kombinácii s obrovskou podporou v rámci veľkých medzinárodných výstav, ktoré sa pokúšali prehodnotiť umenie, sa ukázalo, že nadišiel čas prehodnotiť umenie, ktoré sa (od polovice šesťdesiatych rokov) snažilo čeliť invázii konzumnej kultúry do socialistickej Juhoslávie a prežiť v umeleckom priestore poznačenom mocenským zápasom medzi „dominantným chápaním kultúry, ktorá v kontexte povojnových socialistických spoločností označuje „vysokú kultúru" (v maľovaní abstraktného umenia, odkaz parížskej školy, informel, intimizmus, poznámka autora) a pokusmi spraviť kultúru široko dostupnú (zrozumiteľnú) pre čo najširší okruh používateľov (v maľovaní prevažne naivného umenia, amatérskych aktivít, poznámka autora)"(Kolešnik, 2013).

Lilijana Kolešnik zistila, že obe strany chápali inváziu vizuálnej kultúry ako hrozbu. V 60. a 70. rokoch sa v Slovinsku objavili diela, ktoré patria do toho istého konceptuálneho rámca ako pop art[2], „expresívne figuratívne umenie"[3], nový realizmus a naratívne figuratívne umenie[4], kapitalistický realizmus[5] atď.

Keď historik umenia Jure Mikuž písal svoju knihu o slovinskej a západnej maľbe v 20. storočí, témy ako privlastňovanie si zahraničného a zdanlivý nedostatok pravého slovinského umenia boli kvôli modernistickej ideológii autenticity a jedinečnosti stále bolestivé. Mnohé maľby mnohých slovinských umelcov sú formálne podobné maľbám zahraničných umelcov, to však môže byť dôsledkom kopírovania, reakcie, osvojovania foriem, použitia, náhodnosti i úmyselného napodobňovania. Dnes je zrejmé, že diela (aj kvalitou) podobné americkým, anglickým, nemeckým, francúzskym alebo talianskym, vznikli aj v iných krajinách a na iných kontinentoch. Vznikali všade tam, kde existovala istá forma konzumnej spoločnosti. Dnes tento druh umenia poznáme pod termínom „pop art".[6]

Názov Varianty nového figuratívneho umenia by bol vhodnejší, keďže by upriamil pozornosť na fakt, že svet nie je jednoduchý a že diskutované umenie nezahŕňalo iba pop, ale aj zmes vplyvov z rôznych umeleckých centier, rozdelených na existujúce lokálne umelecké postupy, lokálnu realitu a lokálny horizont, očakávania publika a odborná verejnosť, ktorá tiež pomáhala tvoriť a riadiť existujúce mikro-pravidlá slovinského sveta umenia. Pojem „pop art" je však dnes už globalizovaný a je ako výraz je známejší. Ak má byť Slovinské nové figuratívne umenie zaraďované do prehľadov „pop art" výstav, nemôže sa tomuto názvu vyhnúť.

Prvýkrát boli juhoslovanskí maliari, ktorých kritici klasifikovali ako nových figuratívnych umelcov, vystavení na *3. Juhoslovanskom trienále výtvarných umení* v Belehrade v roku 1967. Maliar Zmago Jeraj bol jediným slovinským umelcom zastúpeným na tejto výstave. V marci a apríli nasledujúceho roku mohli ľudia v Belehrade navštíviť výstavu *Súčasné slovinské umenie*, ktorú pripravila ľubľanská Galéria moderného umenia v belehradskom Múzeu moderného umenia. Jeden z najväčších expertov na juhoslovanské umenie v tej dobe, umelecký kritik Ješa Denegri, napísal: „Zdá sa, že v umení ľubľanského kruhu nie je v poslednom desaťročí veľmi cítiť odrazy dominantných umeleckých jazykov všeobecnej medzinárodnej panorámy (ako alternatív k iným verziám popu artu vrátane optického a kinetického umenia)" (Denegri, 1968). Kritikove trefné pozorovania boli výsledkom dvoch skutočností: na jednej strane sa nové figuratívne umenie v Slovinsku šírilo v rovnakom čase, keď o ňom písal, a zároveň kritik umenia Aleksander Bassin usporiadal výstavu *Expresívne figuratívne umenie mladého Ľubľanského kruhu* v Belehrade v decembri toho istého roku.[7] Táto výstava prepojila niekoľko umelcov mladšej generácie, ktorí maľovali uvedeným spôsobom.

Druhým dôvodom bol fakt, že belehradská výstava *Súčasné slovinské umenie* bola zostavená konzervatívnym kurátorom ľubľanskej Galérie moderného umenia – počas tohto obdobia smerovala inštitúcia všetku svoju energiu do Bienále grafiky, kde plánovala uviesť vybranú časť slovinského umenia do medzinárodných vôd, dúfajúc, že sa im podarí rozvinúť trh s umením v rámci socializmu. Možno práve toto sa podpísalo na tom, že neposkytla priestor umeleckým postupom rozvíjajúcim sa v rámci mladšej generácie.

Noví figuratívni umelci boli do oficiálneho hlavného prúdu začlenení až oneskorene. Prvý krok nastal až v roku 1987, otvorením prehľadovej výstavy expresívneho figuratívneho umenia v Galérii moderného umenia. Tento proces pokračoval v roku 2001, keď Tadej Pogačar a Tanja Mastnak pripravili výstavu 70 + 90 v Centre a Galérii P74, v roku 2003 Igor Zabel zaradil diela maliarov Berko a Franc Mesarič do prehľadovej výstavy Slovinského umenia rokov 1975 až 1985 v Galérii moderného umenia, zatiaľ čo v roku 2011 prezentovala Galéria moderného umenia v rámci nového usporiadanie stálej zbierky obrazy z tohto obdobia ako jedno z umeleckých hnutí 20. storočia.

Kontext: Juhoslávia v 60. rokoch

V roku 1965 sa v socialistickej Juhoslávii uskutočnila dôležitá hospodárska a finančná reforma. Prvýkrát boli otvorené témy konvertibility meny (dinár), medzinárodnej konkurencie a obchodovania s inými krajinami. Zvýšená výroba spotrebiteľských výrobkov (ktorú podporoval štát), príjmy z priemyslu, rozvoj distribučného systému, cestovný ruch a prístavné aktivity (čiastočne v dôsledku členstva v Hnutí nezúčastnených krajín) viedli k nárastu životnej úrovne. V rokoch 1965 až 1968 sa príjem na obyvateľa zvýšil o 18%, zatiaľ čo výdavky sa zvýšili o 20%.

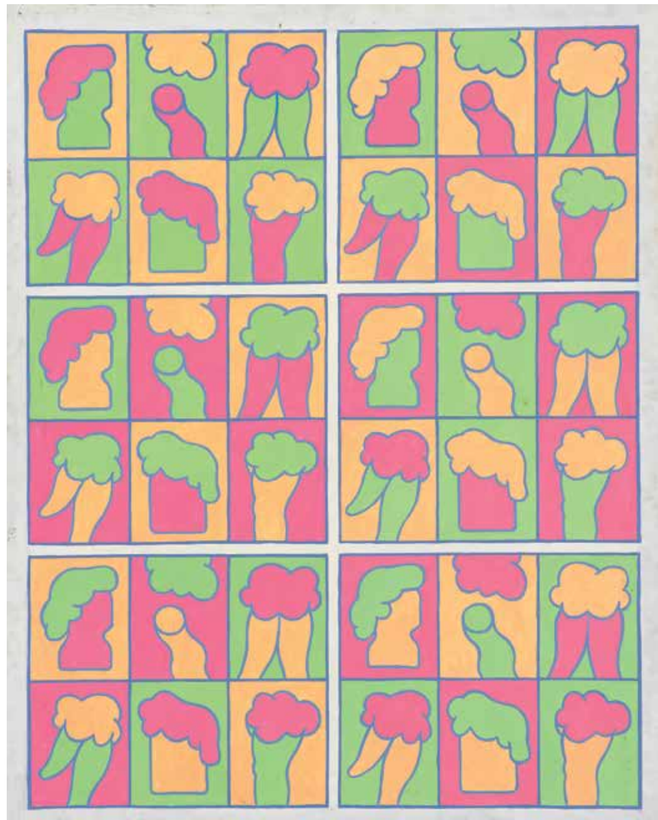
Zlepšila sa aj úroveň vzdelania. Celkový „vzhľad" Juhoslávie sa zmenil, najmä v mestských centrách. Štátne hranice sa otvorili a cestovanie sa stávalo čoraz obľúbenejším. Ľudia si teraz mohli kúpiť auto, v ponuke boli nové domáce spotrebiče, regály v obchodoch boli lepšie zásobené, marketingový priemysel bol na vzostupe, všade bolo cítiť prítomnosť televízie, časopisov a fotografií a kontakty so západoeurópskymi krajinami sa posilnili. Slovinský maliar a dnes autor kultových komiksov Kostja Gatnik, ktorý v 70. rokoch 20. storočia významne ovplyvnil celý rad odnoží vizuálneho umenia, priznal, že prostredníctvom pobočky Mladinsnkej knjigy sa mu podarilo objednať zasielanie mnohých časopisov do Ľubľany. Väčšina z nich bola o umení, kultúre a alternatíve, ale objednal si aj niekoľko na tému ako vyrábať syntetické drogy doma. Napriek tomu ich dodanie nikdy nebolo prerušené.

V 60. rokoch prišla do Slovinska rocková hudba, najprv ako slovinské kópie zahraničných hitov. Rockovú hudbu nehrali slovinské rozhlasové stanice, ale mládežnícke kluby, vznikajúce po celej krajine. Po nich nasledovali prvé nočné kluby a prvá študentská rozhlasová stanica v Juhoslávii, Rádio Študent (1969). Nasledovali prvé študentské demonštrácie v Ľubľane a okupácia Filozofickej fakulty (1968 – 1972). Pokiaľ ide o kultúru, väčšina študentov stále kolísala medzi elitnou a autonómnou kultúrou, upozorňovala na sociálne nerovnosti a iné naliehavé problémy doby. Objavilo sa niekoľko komún a vznikali komunity širších rodín a priateľov. Väčšina z nich zdieľala charakteristický vzhľad a citlivosť na ekologické problémy a zdôrazňovala zdravý prírodný životný štýl, cvičila jogu, študovala východné filozofie, fajčila marihuanu a pod.., čo podnecovalo záujem umelcov. Počas 70. rokov však spoločenská klíma čelila čoraz väčším represiám.

V 50. rokoch začali do juhoslovanského sveta umenia vstupovať zahraničné umelecké publikácie a v 60. rokoch boli na vzostupe medzinárodné kontakty a výstavy. Josip Broz Tito, prezident štátu, verejne varoval pred negatívnymi vplyvmi zahraničia a moderným, najmä abstraktným umením zo Západu – vo svojom prejave na siedmom kongrese Juhoslovanskej mládeže v januári 1963, tak aj v štyroch súbežných prejavoch, ktoré predniesol počas zimy 1964. Politici mali k modernému umeniu ambivalentný postoj, čo bolo čiastočne dôsledkom mikrofyziky vlády, ktorá nepostupovala zhora nadol, ale krúžila a na nižších úrovniach nešírila hlavné formy vodcovstva, čiže nešlo len o jednoduchú projekciu ústredných orgánov (Foucault, 2010). Dokonca aj federálna politika bola v prípade obmedzovania role západného, najmä abstraktného umenia, ambivalentná. Miestni politici a byrokrati takéto umenie z rôznych dôvodov – rôznorodosť názorov na umenie, osobné väzby, politické súvislosti, finančné a iné výhody – povoľovali a pokiaľ nedostali z najvyšších miest seriózne zákazy, ktoré by mohli ohroziť celú štruktúru, toto umenie podporovali. Svet umenia fungoval relatívne autonómne.

Pop art v Slovinsku
Príchod

Dalo by sa povedať, že juhovýchodná Európa sa zoznámila s pop artom na benátskom Bienále v roku 1964. Obrazy Roberta Rauschenberga získali cenu za najlepšie medzinárodné dielo a súčasťou výstavy boli aj diela Jaspera Johnsa, Jima Dinea a Claesa Oldenburga. Pop artová časť bola vystavená v dočasnom priestore pred oficiálnym americkým pavilónom v benátskom parku Giardini a na paralelnej výstave v bývalom americkom konzuláte v San Gregorio. Obe pripravili americký súkromný majiteľ galérie Leo Castelli a jeho vtedajšia manželka a neskôr majiteľka nezávislej galérie Ileana Sonnabend, zatiaľ čo hlavný sekretár Bienále Gian Alberto Dell'Acqua potvrdil, že vzhľadom na množstvo a rozmer diel, je potrebný dodatočný výstavný priestor. Aj keď americká vláda túto udalosť oficiálne neschválila, divadlo La Fenice sprevádzalo výstavu baletom Merce Cunningham so scénografiou Roberta Rauschenberga a hudbou Johna Cageho. Išlo o plánovaný americký pokus pomôcť pop artu preniknúť do Európy. Udelená cena vyústila do silnej kritiky práce medzinárodnej poroty, zatiaľ čo francúzski a mnohí ďalší európski kritici obvinili benátske Bienále z kultúrneho kolonializmu. Prítomnosť pop artu na Bienále za éry nového amerického generálneho konzula Gordona E. Ewinga nebolo iba



2

3

umeleckým, ale aj politickým podujatím, keďže posledné voľby a pápež Ján XXIII. priviedli Taliansko na pokraj komunizmu. Cena, ktorú si Rauschenberg bezpochyby zaslúžil, bola tiež výsledkom zručnej americkej diplomacie, „ktorá musela niečo urobiť aj v oblasti kultúry" (Salvagnini, 2006).

V 60. rokoch mala Juhoslávia skúsenosť s pop artom z prvej ruky. Etablovaniu tohto hnutia v hlavnom meste krajiny – Belehrade pomohli dve putovné výstavy, ktoré obe prišli z New Yorku. V roku 1961 sa konala v Belehrade a Ľubľane výstava americkej maľby s názvom *Súčasné americké umenie*, kým v roku 1965 rovnaké dve mestá hostili Rauschenbergovej ilustrácie *Peklo*. V Belehrade napísal Đorđe Kadijević, propagátor miestnej novej figuratívnej umeleckej scény, že toto hnutie sa zrodilo ako povstanie proti formalizmu abstraktných malieb. V roku 1963 predstavila ľubľanská Galéria moderného umenia putovnú výstavu, ktorá obsahovala diela D'Archangela, Lichtensteina, Warhola, Wesselmanna, Wesleyho, Dina, Jonesa, Lainga a Phillipsa. Robert Rauschenberg získal na 5. Bienále grafického umenia v Ľubľane v roku 1963 veľkú cenu za sériu grafických listov ešte predtým, ako mu bol udelený Zlatý lev v Benátkach. V roku 1968 sa v dolných priestoroch ľubľanskej Galérie moderného umenia konala výstava *40 amerických grafík*, zatiaľ čo v roku 1966 sa v rovnakých priestoroch konala putovná výstava grafických výtlačkov jedenástich popových umelcov (Allan d'Arcangello, Jim Dine, Allen Jones, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol a Tom Wesselman). V roku 1969 sa k nim pripojila výstava *Nové expresie v amerických grafikách*, ktorá predstavila diela dvanástich umelcov, vrátane Dina, Johnsa, Kitaja, Riversa, Rauschenberga a ďalších. Túto výstavu zabezpečil Smithsonian Institute z Washingtonu.

V Juhoslávii existovalo veľa príležitostí, ako sa zoznámiť s americkým pop artom a slovinskí umelci v druhej polovici 60. rokov minulého storočia pomerne často cestovali, zatiaľ čo niektorí príslušníci mladšej generácie dokonca študovali v zahraničí.

1 Touto kombináciou slov prispela Dr. Nadja Zgonik, slovinská historička umenia a autorka zodpovedná za dôkladnú analýzu koláží v diele maliarky Marij Pregelj.

2 Tento termín prvýkrát použil anglický kritik Lawrence Alloway vo svojom článku z roku 1958 *Umenie a masmédiá*. Dnes tento výraz opisuje umenie zahŕňajúce existujúce obrazy masovej kultúry, spracované do dvoch rozmerov a bežne sa nachádzajúce v masmédiách, ktoré zdôrazňujú dvojrozmernosť a frontálnu prezentáciu. Na druhej strane, americkému popu dominuje centrálna kompozícia a ploché farebné povrchy, ktoré sú orámované ostrými hranami, mechanické a iné neexpresívne techniky, ktoré naznačujú, že „ruka umelca" bola odstránená a proces bol depersonalizovaný (čo je typické pre masovú výrobu). Ďalej neapologetická dekoratívnosť, skok do oblasti gýča a ľudového vkusu (ktoré boli dovtedy vyňaté z oblasti „vysokého umenia") a zameranie na súčasný obsah a integrálne zdroje, ktoré umelec používa. Do tohto rámca zapadajú nasledujúci umelci: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, James Rosenquist a Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Richard Smith, Peter Blake, Roger Coleman, RB Kitaj, Allen Jones, David Hockney a Derek Boshier (pozri napr. Livingstone, 2003).

3 Termín použitý slovinským umeleckým kritikom Aleksandrom Bassinom na označenie malieb slovinských umelcov viazaných na nové figuratívne vplyvy. Aj keď čas ukázal, že tento termín nebol vhodný, používali ho v tom čase aj iní autori. Použila ho aj kurátorka a historička umenia Zdenka Badovinac, keď v roku 1987 otvárala výstavu Expresívne figuratívne umenie v ľubľanskej Galérii moderného umenia (jej diplomová práca sa tiež týkala tejto témy

4 Výraz nový realizmus (noveau réalisme) prvýkrát použil francúzsky kritik a zástanca tohto umeleckého hnutia Pierre Restany vo svojom manifeste zo 60. rokov, v ktorom sa venoval dielam Yvesa Kleina, Armana, Jean Tinguelyho, Niki de Saint Phalle, Martiala Rayssea, Daniela Spoerriho, Raymonda Hainsa, Jacquesa de la Villeglé a Césara. Nový realizmus a naratívne figuratívne umenie majú korene v európskej histórii umenia a prvé príklady vedome vychádzajú z Duchampovho ready-made. Noví realisti používajú lacné predmety hromadnej výroby, často vo veľkom množstve. Často vytvárajú narratív s prvkami masového konzumného života a vyjadrujú tak jasnú opozíciu voči konzumnej spoločnosti. Vidia umenie ako intelektuálnu výzvu a zdieľajú túžbu rehabilitovať objekt. Zaujímajú sa tiež o fenomén priemyselnej civilizácie. Figuratívny narratív je termín z roku 1960, ktorý sa používal v diskusii o dielach umelcov ako Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Henri Cueco, Gérarde Tisserand a ďalších. Angažovanosť, viera v sociálnu funkciu umenia a ľavicový postoj, charakteristické pre týchto umelcov, ich rýchlo vtlačil do pozície, kedy ich diela boli kritizované ako nová verzia sociálneho realizmu (pozri napr. Millet, 2006).

5 Kapitalistický realizmus bol názov výstavy maliarov Gerharda Richtera, Sigmara Polkeho, Wolfa Vostella a Konrada Luega v Düsseldorfe v roku 1963. Pozri Špeciálne vydanie ku kapitalistickému realizmu, *Art Margins*, 4(3), MIT Press, Cambridge, 2015.

6 Pozri napr. *The Ey Exhibition. World Goes Pop*, ktorú kurátorsky zastrešila Jessica Morgan v Tate Gallery v Londýne, 2015.

7 Maliar Gabrijel Stupica reagoval na nové praktiky už od konca 50. rokov 20. storočia. V polovici 60. rokov sa k nemu pripojil maliar Marij Pregelj av druhej polovici desaťročia avantgardista Avgust Černigoj a maliar Stane Kregar. Skupina OHO prešla svojou popovou fázou v rokoch 1965 – 1969 a prvá vlna maliarov – tých, ktoré Bassin nazýval „expresívni figuratívni umelci", vytvorila tento druh diel po roku 1967. V nasledujúcich rokoch sa k tomuto spôsobu maľby viac či menej úspešne pripojilo mnoho mladých umelcov: hyperrealizmus sa objavil na konci 60. alebo na začiatku 70. rokov s maliarmi Berkom a Francom Mesaričom, sochársky triptych Duba Sambolca pochádza z rokov 1976/1977 a do konca desaťročia reakcie na nové figuratívne hnutie v umení ustáli alebo sa natoľko zmenili, že už nebolo možné hovoriť o pop arte, „expresívnom figuratívnom umení", novom realizme, novom alebo naratívnom figuratívnom umení.

Odkazy:

Badovinac, Z. (1987). Ekspresivna figuralika [Expressive figural art]. Ljubljana: Moderna galerija.

Bambić, M. (1964). Prof. A. Černigoj v baru Alcione [Prof. A. Černigoj in the Alcione bar]. Primorski Dnevnik, XX, 248, 31 October 1964.

Bassin, A. (1969). Odjeci novih strujanja u slovenskom slikarstvu i kiparstvu. U povodu izložbe u Maloj i Mestnoj galeriji u Ljubljani [Reflections of new currents in Slovene painting and sculpture]. Telegram, IX., 454, 10 January 1969.

Bassin, A. (1972). Slike in grafike Lojzeta Logarja v Beogradu [Lojze Logar's paintings and graphic prints in Belgrade]. Naši Razgledi, Ljubljana, 11 February 1972, s. 86.

Bassin, A. (1979). Untitled. Naši Razgledi, Ljubljana, 20 April 1979, s. 95.

Bassin, A. (1981). Med umišljenim in resničnim [Between imagined and the real]. Maribor: Založba Obzorja Maribor.

Brejc, T. (1969). Komentar k figuraliki I [Commentary to figural art I]. Sodobnost, XVII, 5, 529-536.

Brejc, T. (1984). Poskus o Gabrijelu Stupici, slikarju za vse čase. Ob slikarjevi sedemdesetletnici [An attempt on Gabrijel Stupica, a painter for all times. At the painter's seventieth birthday], Naši Razgledi, 9, XXXII, Ljubljana, 13 May 1983: 262 (reprinted in Polja, Novi Sad, 23 April 1984).

Brejc, T. (1979). Poti k razslojevanju in nadomeščanju umetniškega predmeta [Paths to layering and supplementing the art object], In: Slovenska likovna umetnost 1945 – 1978. Ljubljana: Moderna galerija, s. 43.

Brejc, T. (1970). Slikarstvo pod skupnim naslovom Slovenska likovna produkcija 1969 [Painting under the common name Slovene Art Production]. Naši Razgledi, XIX, 3(434), Ljubljana, 6. February 1970, s. 79.

Brumen Čop, A. (2005). Podobe minljivega sveta. Zmago Jeraj [Images of a fleeting world. Zmago Jeraj]. Likovne Besede, 71/72, Ljubljana, summer 2005, s. 86-95.

Čopič, Š. (1964). Pogovor z Marijem Preglejm [Conversation with Marij Pregelj]. Sinteza, I, 1, Zveza društev arhitektov Slovenije, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, Društvo oblikovalcev Slovenije,Ljubljana, October 1964, s. 49.

Čopič, Š. (1966). Slovensko slikarstvo [Slovene painting]. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Denegri, J. (1968). Sodobna slovenska umetnost [Contemporary Slovene art]. Sinteza, 10/11, III, Zveza društev arhitektov Slovenije, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, Društvo oblikovalcev Slovenije, Ljubljana 1968, s. 146.

Foucault, M. (2010). Power / Knowledge. Brighton: Harvester.

Gardner, A. et al. (Eds.) (2015). Special issue on capitalist realism, Art Margins, 4(3), MIT Press, Cambridge.

..... (1972). Razstava Avgusta Černigoja v novogoriškem klubu mladih: Med mladino sem se spet pomladil [Avgust Černigoj's exhibition at the Nova Gorica Youth Club: I rejoiced during my youth]. Unknown Publisher (personal archive).

Grmek, M. (2008). S preteklostjo dopolnjena sedanjost [The presence with the added past]. Milena Usenik.

Slike 1968-2008. Piran: Obalne galerije (exhibition catalogue).

Kolešnik, L. (2013). Novija povijest povijesti umjetnosti u Hrvatskoj i suvremena kriza institucija [Recent art history in Croatia and the contemporary crisis of institutions]. Život umjetnosti – časopis za suvremena likovna zbivanja, s. 93, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, s. 9.

Kralj, L. (2004). Dvomim, da bi Ocvirkova zgodnejša objava imela večji učinek, dr Lado Kralj o Ocvirkovem odlašanju z objavo avantgardistične poezije [I doubt Ocvirk's earlier publication would have a greater effect, Dr. Lado Kralj on Ocvirk's delay with the publication of avant-garde poetry]. Primorske novice, XX, 22, 16 March 2004, s. 22.

Krečić, P. (1975). Marij Pregelj, Likovni sodobniki – Marij Pregelj, Stane Kregar, France Mihelič, Gabrijel Stupica, Delavska enotnost, Ljubljana.

Krečić, P. (1972). Umetnost na Primorskem v prvih letih tik po 1. svetovni vojni v luči slovenske likovne kritike [Art in the coastal region in the first post WWI years in the light of Slovene art criticism]. Jadranski Koledar, Trst, s. 138-147.

Krečić, P. (1999). Avgust Černigoj. Nova revija, Ljubljana.

Kreft, L. (1998). Rekviem za avantgardo in moderno? [Requiem for the avant-garde and the modern?]. Tank!: slovenska zgodovinska avantgarda: Revue internationale de l'art vivant, Moderna galerija, Ljubljana 1998/1999, s. 8 (exhibition catalogue).

Kržišnik, Z. (1979). Uvodne misli [Introductory thoughts]. Slovenska likovna umetnost 1945 – 1978, Moderna galerija, Ljubljana 1979, 5 (exhibition catalogue).

Livingstone, M. (1990). Pop art, a continuing history. Thames & Hudson (2003).

Mastnak, T. (1998). Koncept ponavljanja v moderni likovni umetnosti: slovenske refleksije [The concept of repetition in modern fine art: Slovene reflections]. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Mesesnel, J. (1969). Konstruktivistični jubilej Avgusta Černigoja [Avgust Černigoj's constructivist jubilee]. Sinteza, 15, Zveza društev arhitektov Slovenije, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, Društvo oblikovalcev Slovenije, Ljubljana, s. 28-34.

Mikuž, J. (1982). Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma [Slovene modern painting and Western art. Between socialist realism and conceptualism]. Ljubljana: Moderna galerija (1995).

Millet, C. (2006). Contemporary Art in France. Paris: Flammarion.

Orton, F. (1994). Figuring Jasper Johns. Essays in art and culture. Cambridge: Harvard University Press.

Podreka, B. (1968). Černigoj in patentirani »jaz«. Ob umetnikovem jubileju [Černigoj and the patented "I". At the artist's jubilee]. Most, 20, Trst, s. 201-205.

Premšak, M. (1979). Razstava, ki spreminja dejstva. Ob razstavi Slovenska likovna umetnost 1945-1978 v ljubljanski Moderni galeriji [Exhibition that changes facts. At the exhibition Slovene fine art 1945-1978 in the Ljubljana Modern Gallery]. Večer, Maribor, 31 January 1979, s. 76, s. 4.

Rode, F. (1971). Intervju s Stanetom Kregarjem [Interview with Stane Kregar]. Znamenje, I, 5, Založba Obzorja, Maribor, 5 September 1971, s. 176.

Salvagnini, S. et al. (2006). Venice 1948-1986: The art scene. Photographs from the Archivio Arte Fondazione. New York: Rizzoli International Publications, s. 131-132.

Sedej, I. (1971). Razum in analiza v likovnih stvaritvah Metke Krašovec [Intellect and analysis in the artworks of Metka Krašovec]. Sinteza, Zveza društev arhitektov Slovenije, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, Društvo oblikovalcev Slovenije, Ljubljana, s. 21-22.

Tršar, M. (1969). Slovenska likovna umetnost v zadnjih letih [Slovene art in recent years]. Slovenski izseljenski koledar 1970, XVII, Ljubljana 1969, s. 175-180.

Tršar, M. (1968). Stane Kregar, Delo, X, 273, Ljubljana, 5 October 1968.

Zabel, I. (2003). Slovenska umetnost 1975-85: koncepti in konteksti [Slovene art 1975-85: Concepts and contexts]. In: I. Španjol & I. Zabel (Ed.): Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975-1985, Moderna galerija, Ljubljana, 11 (exhibition catalogue).

Zabel, I. (1990). Vidiki minimalnega: minimalizem v slovenski umetnosti 1968-1980 [Aspects of the minimal: Minimalism in Slovene art 1968-1980]. Moderna galerija, Ljubljana, 21 August – 23 September 1990 (exhibition catalogue).

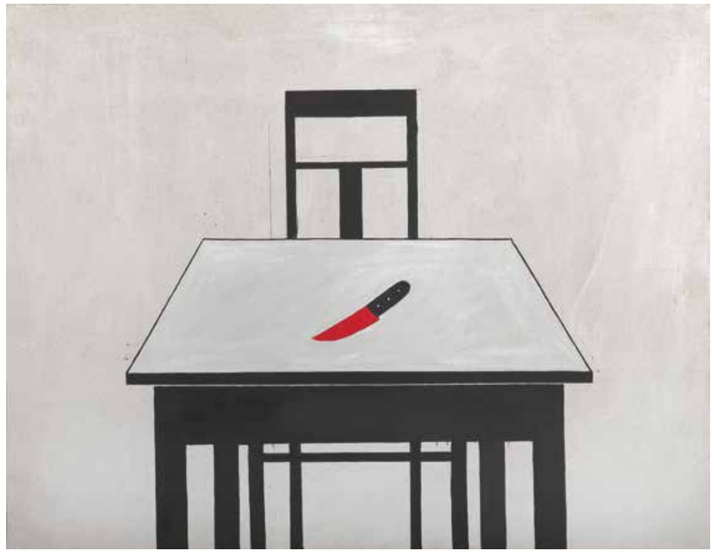
Zajec, E. (1970). Avgust Černigoj in konstruktivizem [Avgust Černigoj and constructivism]. Primorski dnevnik, Založništvo tržaškega tiska, 10 January 1970, s. 8.

Zgonik, N. (1994). Marij Pregelj: risba v sliko [Marij Pregelj: Drawing into painting]. Ljubljana: Moderna galerija.

Zgonik, N. (2002). Podobe slovenstva [Images of Sloveness]. Nova revija, Ljubljana. Zgonik, N. (2007). Marij Pregelj, 1957 – 1967. Koper: Obalne galerije.

Koniec prvej časti prekladu.
Preložené a publikované s láskavým dovolením Petje Grafenauer.

Petja Grafenauer, PhD. (narodená v roku 1976) pôsobí ako docentka na Akadémii výtvarných umení a dizajnu (ALUO - Akademia za likovno umetnost in oblikovanje) v rámci Ľubľanskej univerzity. *Je špecialistkou na lokálne a regionálne umenie Slovinska a krajín bývalej Juhoslávie vytvorené po II. svetovej vojne, predovšetkým na maľbu. Od roku 2012 sa zaoberá výskumom možných stretávacích plôch ekonomiky a umenia. V nedávnej minulosti viedla neziskovú galériu Vodnik Homestead Gallery in Šiška, bola vedúcou na Oddelení fotografie na Vysokej škole úžitkových umení v Ľubľane. Spolueditovala Art Words – slovinský časopis venovaný vizuálnemu umeniu, prednášala históriu súčasného umenia na Akadémii umení Univerzity v Novej Gorici. Organizovala viacero samostatných výstav umelcom zo Slovinska, krajín bývalej Juhoslávie i zahraničným umelcom, kolektívne výstavy, viaceré z nich venované výskumu slovinskej maľby od 2. ½ 20. storočia, najmä: Non-aligned Pop (2017). Pravidelne prispieva do periodík zameraných na kritiku a teóriu umenia. Žije v* Ľubľane *(Slovinsko).*



1 Peter Vernik: Kurent, 1971, farebný lept, majetok UGM

2 Boris Jesih: *Permutácia (Počítačová varianta 3 farieb)*, 1969, akryl na plátne

3 Kostja Gatnik: *Veľký akt*, 1970, akryl na plátne

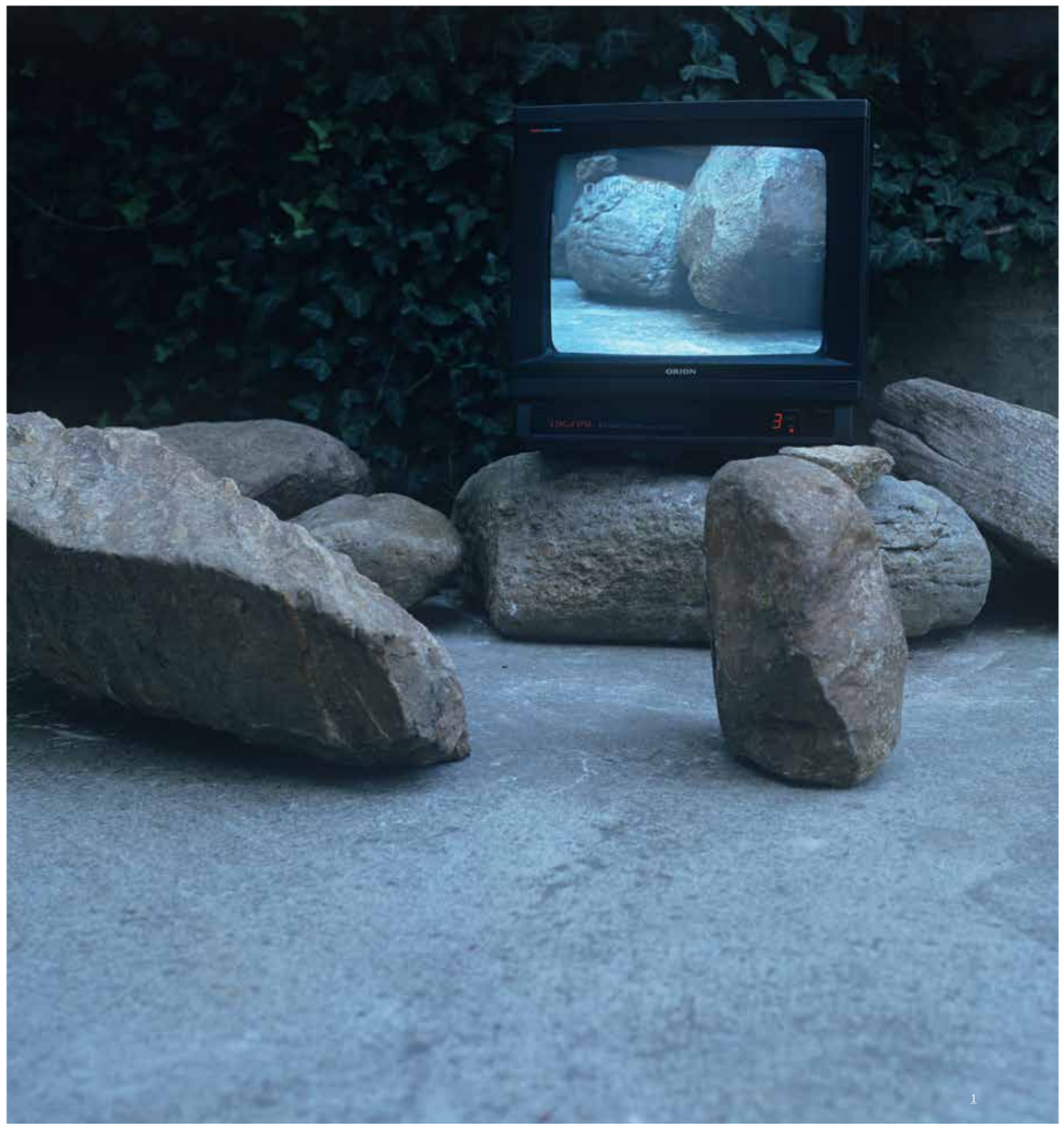
4 Zmago Jeraj: *Nôž*, 1967, olej na plátne

4

Prvá tretina 90. rokov – etablovanie videoinštalácie v čase plurality koncepcií prezentácií umenia

Mira Sikorová-Putišová

Text je súčasťou štúdie Prológ k videoumeniu na Slovensku v 90. rokoch (Etablovanie videoinštalácie, skupina Čenkovej deti a prvé skupinové výstavy so zastúpením videomédií), *ktorú autorka napísala na základe udelenia štipendia Fondom na podporu umenia. Počas zhromažďovania podkladov a informácií, ktoré napísaniu štúdie predchádzalo, som – bohužiaľ posledný krát, spolupracovala s Petrom Meluzinom (zomrel 6. augusta 2019) Napísanie štúdie iniciovala naša kooperácia na výstave videodiel umelca z rokov 1993 – 2017* Peter Meluzin: v-idea *v Považskej galérii umenia v Žiline a na vydaní monografie* meluzIN *(vydala PGU v Žiline) v roku 2017.*



1

Mapu výtvarného umenia deväťdesiatych rokov a súvislosti jeho prevádzky vykresľujú doteraz dostupné textové zdroje najmä ako kontinuálne plynúce obdobie. Akcentuje sa v ňom rok 1993, na začiatku ktorého došlo k rozdeleniu ČSFR na dva samostatné štáty. Politické riadenie Slovenska malo dosah na oblasť kultúry – jeho prvé viditeľné prejavy boli už v roku 1992 a markantnými sa stali v druhej polovici desaťročia, v ktorej došlo k masívnemu okliešťovaniu subjektivity galérií cez tzv. intendantúry a následné odvolanie viacerých riaditeľov.[1] Typickým znakom deväťdesiatych rokov ako celku je aj postupne znižovaný objem finančných prostriedkov prejavujúci sa už od začiatku dekády, ktorý limitoval možnosti produkcie a prezentácie diel videoumenia, no zároveň mal aj vplyv na ich formy. Galérie, bez ohľadu na to či pôsobili v Bratislave alebo v regiónoch, neboli schopné zastrešiť výstavy s videodielami z vlastných zdrojov, – najmä v prvej tretine deväťdesiatych bola ťarcha ich produkcie a náklady na prezentáciu prakticky vždy na ramenách autorov týchto diel, aj keď v tom čase môžeme hovoriť o skôr ojedinelých prípadoch videodiel v rámci širšej prezentácie.[2] V prostredí štátnych, resp. verejných galérií sa výstavy venované videoinštaláciám, resp. výstavy s vyšším zastúpením takýchto diel začali uskutočňovať až v roku 1993 a po ňom.

Tento rok je dôležitým predelom - v jeho priebehu sa uskutočnilo niekoľko výstav s väčším zastúpením videomédií – najmä videoinštalácie – *I. poschodie*, *Elektráreň T.* a predovšetkým projekt *ON/OFF* v jeho závere. Pozostával s realizácie samplera, ktorý dokumentoval videodiela zoskupenia Čenkovej deti a ich hostí na tomto projekte – site-specific videoinštalácie alebo akcie s výstupom do videozáznamu. Ak aj odhliadneme od formy prezentácie – v podstate jednoduchej inštalácie monitora/televízora, v ktorom sa premietali jednotlivé príspevky, v deväťdesiatych rokoch šlo vôbec o prvý kolektívny výstavný projekt zameraný výlučne na prezentáciu videoumenia.

Tretina deväťdesiatych rokov je však dôležitým zlomom v plynutí dekády aj z iných príčin: v roku 1993 boli zriadené nadácie Pro Helvetia a Sorosovo centrum súčasného umenia (SCCA), ktoré podporovali realizáciu nových diel – najmä inštalácie a videoinštalácie, médií interpretovaných ako dobovo príznačných, hoci – popri pomerne veľkom objeme nových foriem diel prezentovaných najmä sorosovskými výstavami, šlo v prípade videoinštalácií o príspevky, ktoré sa objavili až v druhej polovici dekády.[3] Vďaka pôsobeniu nadácií (najmä SCCA) však boli realizované viaceré ťažiskové výstavy desaťročia, na ktorých sa etablovala mladá generácia umelcov, ich tzv. trendsetterov, najmä: Roman Ondák, Boris Ondreička, Denisa Lehocká, Petra Nováková-Ondreičková, Ilona Németh, Cyril Blažo a ďalší.[4] Ak sa však zameriame povahu ich tvorby bližšie, neboli tými, ktorí sa zásadným spôsobom podpísali pod etablovanie videomédií v tomto období, naopak - mali ho viac v rukách umelci staršej generácie – Peter Rónai (1953) – program tvorby videodiel u neho začína už koncom osemdesiatych rokov, Peter Meluzin (1947) a Jana Želibská (1941) – tí vstúpili do umenia deväťdesiatych s tvorbou v oblasti inštalácie.[5]

Dôležitým referenčným rámcom druhej polovice dekády je aj vyššia hustota kurátorských výstav oproti prvej polovici. Dá sa vystopovať od roku 1992 – najmä výstavy Objekty a inštalácie, Zwischen Objekt und Installation, sú najmä podľa textov v katalógoch dokladom o cielenej kanonizácii nových médií.[6] Ťažisko však majú až v nasledujúcom období: jednak boli spojené so snahou posilniť prítomnosť mladej nastúpenej generácie, keďže v prvých rokoch dekády sa javilo umenie mladých umelcov skôr ako minoritná časť vo vtedajších prezentáciách umenia,[7] no zároveň, kurátorské výstavy postupne – najmä v druhej polovici dekády nadobudli charakter sofistikovanejšieho esteticko-kritického konštruktu, kde bol ich kurátor v roli zadávateľa diela podľa ním pripraveného libreta, čo sa ako koncept a zároveň typ výstavy v začiatkoch deväťdesiatych rokov prakticky nevyskytovalo.[8] Výrazne to súvisí s potenciálom a orientáciou vtedajších aktívnych teoretikov.[9] Ďalšou z typických čŕt, ktoré výraznejšie diferencujú druhú polovicu deväťdesiatych od jej začiatkov, je hustejší výskyt site-specific projektov najmä v mimo galerijných priestoroch, napr. synagógy – Šamorín a Trnava, v ktorej dokonca šlo o ucelený cyklus takýchto foriem prezentácií umenia, hoci, podobne ako v prípade kurátorských výstav zameraných na nové médiá, začali už v roku 1992 (Genius Loci v Žiline, Barbakan v Banskej Bystrici). Naopak, prvé roky dekády sú obdobie typického „splácania dlhov“, kde sú koncepcie výstav vo výraznej miere venované kolektívnym a monografickým prezentáciám umelcov z neoficiálnej scény – ako oneskorená, no nutná reflexia ich tvorby[10], ktorá je tesne prepojená s otváraním sa slovenského umenia zahraničiu. Avšak – logicky, vzhľadom na vtedajšiu podobu tvorby umelcov prvej generácie videoumenia, s výnimkou P. Rónaia – ako už vtedy jediného konzekventného realizátora videodiel, v nich tento typ diel absentoval.[11]

Dôvodom pre tento faktografického úvod bolo zvýrazniť rozdiely medzi druhou polovicou deväťdesiatych rokov a prvou, – v ktorej sa začínajú vyskytovať prvé videodiela u J. Želibskej a P. Meluzina, a zároveň sa v nich potvrdila silná línia videotvorby P. Rónaia. Faktorom, ktorý sa so začiatkom deväťdesiatych tesne preväzuje, no tiež je ďalším z indentifikátorov umenia a jeho výstavnej praxe začiatku dekády, je pôsobenie autorov z prvej generácie slovenského videoumenia (J. Želibská a P. Meluzin) v skupine Čenkovej *deti*, P. Rónaia v skupine *Nová vážnosť*.[12] Aktivity a tiež fungovanie skupín – bolo u každej špecifické, v súvislosti s ich zameraním i rozdielne a - v ich prípade, tiež mienkotvorným spôsobom vplývajúce na dianie na výtvarnej scéne v začiatkoch dekády. Svojim podielom ho spoluvytváralo aj pôsobenie ďalších, najmä *A – R* a *Syzýgia*,[13] no umelci v nich združení v sledovanom období nerealizovali diela mediálneho charakteru. Čo je však okrem ich príspevkov do obrazu umenia skorých deväťdesiatych rokov pre tieto skupiny určujúce, je najmä spôsob a kontext ich vzniku. V zmysle kolektívneho zoskupovania sú odozvou/kontinuitou existencie výtvarných skupín a skupinových iniciatív prítomných v šesťdesiatych rokoch, spojených najmä so snažením identifikovať svoje výtvarné smerovanie v čase plurality výtvarných tendencií.[14] V podstatách iniciatív Čenkovej deti a Nová vážnosť sú však prítomné dôležité faktory: zámerná antitéza alebo vedomé definovanie výtvarného (predovšetkým intermediálneho) nastavenia, ktoré ich oproti ostatným skupinám zo začiatku dekády oveľa viac špecifikuje. Východisko skupiny Čenkovej deti je v kolektívnej akcii Suterén – geste voči dominantnej pozícii postmodernej maľby, ale aj (ironicky mienenej) snahy o nastavenie novej „prelomovej“ tendencie. Spájala umelcov s individuálnym programom, avšak postavenom na tvarosloví a vizuálnom kóde nových médií. Nová Vážnosť (1990 – 1993) výstavami a aktivitami deklarovala zámerné tautologické spochybňovanie jazyka avantgárd a postmoderny a vytváranie vlastnej kultúrnej (anti)identity. Peter Rónai a Július Koller v teamworkovom projekte prezentovali model „reverzných kultúrno-sociálnych situácií“[15] v podobe priestorových inštalácií, viackrát – s prispením P. Rónaia, i s komponentom videomédia. Nimi používané symboly vlnovky a škrtu symbolizujú nestálosť, variabilnosť, no i vyprázdnenosť a vyčerpanie postmoderného výrazového a jazykového aparátu – ich spoločné realizácie smerovali k snahe o totálne umenie, „ktorou prekonávajú tradicionalizmus svojho prostredia, ... univerzálnym jazykom, ktorý denaturalizuje a intelektualizuje,“[16] a deklarujú výrazný autentický autorský kód čase epilógu avantgardy. Hoci sú realizácie Novej vážnosti v zmysle ich mediálnej povahy skôr inštalácie, resp. (anti)inštalácie, performancie či dochádza k ich fúziám, zrealizovali aj viacero videoperformancií.[17] Dôležitým faktorom je však aj zaznamenávanie performancií (iniciatíva P. Rónaia) na videopásky, z ktorých tak vznikli samostatné videodokumentácie – napríklad Nová Vážnosť 1990 – 1993 (Akcie inštalácie) alebo z performancie New2ave v Klube mladých umelcov v Budapešti (1991). Tieto súvislosti sa viac vynorili až vďaka Rónaiovmu dôkladnému dokumentovaniu svojej tvorby, jej textových reflexií a jej súvislostí vo jeho publikáciách monografického typu.[18]

2

3 4

5

Čenkovej deti/Untitled – skupina s rodokmeňom siahajúcim do TERÉNOV.

Najhmatateľnejšou referenciou o existencii a aktivitách výtvarného zoskupenia Čenkovej *deti* (v čase založenia boli jej členmi Peter Meluzin, Jana Želibská, Viktor Oravec, Milan Pagáč a Matej Krén)[19] sú výstavy s prevádzané katalógmi – 1. poschodie, ON/OFF (1993) a v roku 1994 (po zmene názvu zoskupenia na Untitled), výstava s rovnomenným katalógom. Zodpovedá to logike prevádzky umenia začiatku deväťdesiatych rokov, v ktorej bolo vydávanie katalógov ešte pomerne masívne, najmä vďaka existencii fondu Pro Slovakia[20], avšak ide o základnú informatívnu stopu. Pri podujatiach kolektívneho typu, akými boli výstavy zoskupenia (a ich hostí) sú, hoci základnou a dôležitou, no v podstate i jedinou publikačnou stopou. Konštrukt týchto výstav však automaticky smeruje k úvahám o jeho kreovaní, nielen v zmysle kurátorského vstupu a zastrešenia, ktoré v tirážach katalógov odkazuje na teoretika Radislava Matuštíka, avšak vzhľadom na spôsob, ako sa Čenkovej deti sformovali, sa minimálne rovina vzniku koncepcií výstav na pozadí fungovania skupiny, zdá byť – ak nie komplikovanejšou, tak rozhodne viac kontextuálnou skutočnosťou.

Na začiatku roka 1990 sa časť zostavy umelcov zúčastnených podujatia – akcie s výstupom do polooficiálnej výstavy Suterén (1989) – P. Meluzin, V. Oravec, L. Pagáč, J. Želibská a M. Krén, stala súčasťou medzinárodného podujatia *Jericho 2,* ktoré reagovalo na kultúrno-spoločenské opozitá krajín východnej a západnej Európy. Vzniklo v čase vrcholiacej perestrojky v roku 1988 a jeho idea spočívala v symbolickom rozbúraní múrov, ktoré rozdeľovali západ a východ Európy (ako odvolanie sa na pád múru v biblickom Jerichu) prostredníctvom navodenia kultúrneho dialógu a vzájomných prezentácií tvorby, ktoré by potom ústili do realizácií v krátkodobých výstavných podujatí in-situ v jednotlivých krajinách. Kontakt s týmto nadnárodným kultúrnym hnutí s centrom v Paríži sprostredkoval a slovenskú participáciu organizoval výtvarný teoretik a účastník viacerých akcií v rámci Terénov, Róbert Cyprich[21] v komunikácii s prezidentom Jericho 2 Paríž, architektom Pierre–Henri Magninom. Týždenného pobytu a prezentácie privezenej dokumentácie – predstaveniu tvorby vybraných slovenských umelcov – najmä účastníkov Suterénu, sa však nezúčastnil zo zdravotných dôvodov. Zastrešil ju Alex Mlynárčik, ktorý sa v tom čase nachádzal v Paríži a popritom im sprostredkoval aj návštevu u teoretika Pierre Restanyho.[22] Projekt Jericho 2 charakterizuje vlna optimizmu i nadšenia, v tom čase typická pre západ i východ Európy, ktorá sa neskôr ukázala skôr ako romantická a postupne sa vzďaľujúca od pragmatizmu prítomného v sfére prezentácií umenia, neskôr čitateľného aj v našom prostredí. Róbert Cyprich hovorí o tejto romantickej predstave najmä v súvislosti s nadšením po Novembri 1989, no spájala sa pre neho i s prirodzenou prítomnosťou morálneho aspektu v našom (najmä prednovembrovom neoficiálnom) umení a tiež s úsilím „zdeliť prostredníctvom umenia všetko o sebe", ktoré však nebolo pre účastníkov hnutia z krajín západnej Európy veľmi pochopiteľné, a tak hovorí o aj postupnom rozplývaní tohto „mesianizmu."[23] Každopádne Jericho 2 bolo súčasťou vtedajšieho procesu vzájomného prelinkovania umeleckého diania smer východ-západ, v tomto prípade prostredníctvom poštovej komunikácie, stretávania sa a výmeny informácií – nápadov a ideí. Malo smerovať k finále - organizácii veľkých kultúrnych podujatí plánovaných v roku 1992, ktoré sa mali uskutočniť na oboch stranách pozdĺž symbolickej hranice oddeľujúcej west a ost block ako metaforické zrútenie múru Jericha (P.-H. Magnin).[24] Pobytu a prezentácie v priestoroch bývalej tlačiarne na Faubourg de Poisonniere v Paríži, konanej 6. marca 1990 sa zúčastnili Peter Meluzin a Matej Krén, spolu s kameramanom Richardom Krivdom a režisérom Kvetoslavom Hečkom. Predstavili tam videodokument zostavený z úryvkov z filmovej dokumentácie výstavy Suterén, segmentu venovanom prezidentovi V. Havlovi a kamerového a zvukového záznamu z „umeleckého prieskumu" lokality hradu Devín – v tom čase ešte s pozostatkami z hraničného oplotenia a kovových zátarasov – ako miesta budúceho Jericha 7+2 v Bratislave, vybraného kvôli geniu loci. V procese organizácie účasti na projekte Jericho 2, sa ešte pred prezentáciou v Paríži sformoval kolektív slovenských participantov (so zastúpením nielen výtvarných umelcov), ktorý sa pripojil k medzinárodnému hnutiu.[25] Prítomnosť ľudí zo sféry mimo výtvarného umenia v ňom bola relevantná – podľa P.-H. Magnina bol projekt Jericho 2 širším kultúrnym hnutím, s na druhej strane toto slovenské zastúpenie so spektrom ľudí z rôznych profesií v oblasti kultúry, no i jeho počtom naozaj výstižne odkazuje na ponovembrový optimizmus.

V septembri 1990 sa na hrade Devín uskutočnilo podujatie *Jericho 2+7* Bratislava.[26] Priestor bol vybraný zámerne – vizuálne demonštroval zánik hranice (ako idey zbúrania steny Jericha). Matej Krén, Peter Meluzin a Jana Želibská v rámci neho realizovali in-situ diela: Želibská vyplnila dva okenné priestory hradného múru veľkoformátovými fotografiami zobrazujúcimi autorku a Radislava Matuštíka opatrenými transparentnými záclonkami (ako alúzie na jej viaceré obrazy – asambláže zo 60. rokov). Naozaj len voľnou interpretáciou - mohlo byť autorkino humorné gesto zámerom situovať seba a Matuštíka do pozície kráľovnej a kráľa tohto priestoru. M. Krén (s asistenciou V. Oravca a M. Pagáča) predstavil objekt konštruovaný zo zrkadiel a P. Meluzin zmenil existujúce lešenie (používané v rámci archeologického výskumu) pomocou stavbárskych dielcov na siluetu Eiffelovej veže. Funkčným výťahom sa mohli návštevníci vyviezť na jej vrchol. V blízkosti boli umiestnené plátna, kde mohli návštevníci podujatia zachytávať/maľovať okolitú krajinu. Ak by sme porovnali výstupy trojice umelcov oproti tým, ktoré realizovali v rámci podujatia Sterén, boli ako celok menej konzistentné, ovplyvnil to však najmä ich exteriérový charakter in-situ a kontext s iným typom priestoru.

Ako prezrádza PF-ka na rok 1991, kde je uvedený údaj: Čenkovej *deti, Hrad Devín 22. – 23. 9. 1990, 17. – 22. hod.* a štylizovaná fotografia J. Želibskej, M. Kréna, V. Oravca, M. Pagáča a P. Meluzina v kompozícii, kde ich umelkyňa prichyľuje akoby materskou náručou, môžeme podujatie Jericho 2+7 konané v uvedenom čase považovať za začiatok existencie skupiny.[27] Po oficiálnej stránke ním však môže byť aj registrácia skupiny na Slovenskej výtvarnej únii (zreformovanom bývalom Zväze slovenských výtvarných umelcov), ktorá bola prirodzeným krokom hlásenia sa k inštitúcii zastrešujúcej výtvarné skupiny a združenia. S jej podporou Čenkovej deti realizovali výstavu 1. poschodie, katalóg k nej i projektu realizácie diel videoumenia – sampleru a výstavy ON/OFF spolu s katalógom.

Obrazne povedané – „rodokmeň" skupiny Čenkovej deti však siaha oveľa hlbšie, až do 80. rokov - do Terénov I – IV, alternatívneho akčného zoskupenia, ktoré zastrešovalo viacero umelcov neoficiálnej výtvarnej scény tvoriacich v oblasti akcie, konceptu, land artu, inštalácie a environmentu, ktorí do jednotlivých Terénov prispievali realizáciami na základe zadaní.[28] Zúčastňovali sa ich nielen P. Meluzin a R. Matuštík (popri J. Kollerovi ako hlavní iniciátori Terénov), ale aj M. Pagáč, V. Oravec (v Terénoch ako Artprospekt P. O. P. spolu s L. Pagáčom), J. Želibská, M. Krén a ďalší. Uvedení umelci, ktorých už v čase Terénov prepájala názorová príbuznosť v otázkach smerovania umenia, videná z pozície akčného umelca, sa v roku 1989 sformovali ako značná časť „tímu suterenistov",[29] do ktorého pribudli ďalší umelci prostredníctvom vzájomného oslovovania a cez profesionálne výtvarné väzby. Takto sa v zostave umelcov projektu Suterén ocitol aj Peter Rónai. Za zmienku stojí fakt, že pôvodne sa ako priestore pre realizáciu výstavy Suterén uvažovalo aj o PKO, no i o rodinnom dome P. Rónaia, kde autor chcel realizovať príspevok v podobe inštalácie so zakomponovaným televízorom, no z priestorových dôvodov a takisto v snahe vyhnúť sa podobnosti s podujatím I. otvorený ateliér (1970) v dome Rudolfa Sikoru, sa organizátori k tejto alternatíve nepriklonili.[30]

V chronológii výstavných výstupov skupiny Čenkovej detí sa úsek medzi Suterénom (1989), ktorý v súvislosti s kreovaním spoločnej platformy – hlavnej idey podujatia: akcentovaním nového trendu prekonávajúceho „patológie avantgárd dekonštruktívnym – nie však postmoderným, skôr kritickým postmoderným čítaním príbehu moderny a inej kreativity",[31] viditeľne prítomnom v príklone k inštalácii in-situ, a výstavou I. poschodie (1993), zdá byť určitým „medziobdobím." Akoby bez hmatateľnejších referencií o činnosti skupiny s oficiálnym vznikom v roku 1990 (s koreňmi v Terénoch a jeho predzvesťou na Suteréne). Zdalo by sa takým, ak by sme merali iba „hustotu" výstav deklarovaných ako skupiny Čenkovej deti. Dôkazom, že toto obdobie nebolo rozhodne

jej odmlčaním sa, práve naopak, je text Radislava Matuštíka – kurátora a spoluorganizátora výstavy I. poschodie v katalógu,[32] kde aktivity jej členov popisuje v kontexte s vtedajším výstavným dianím - na tak krátky úsek, naozaj turbulentným. Ak sa sústredíme na ich činnosť bližšie, cez fokus účastí na týchto výstavách, je zjavné, že vďaka formátu ich vtedajšej tvorby – inštalácie a jej modifikácií podľa nastavenia individuálnych programov jednotlivých autorov, ktorý výrazne definoval práve Suterén, boli ich diela súčasťou viacerých prezentácií zameraných práve na objekt a inštaláciu a jej site-specific kontextov.[33] Za prvú spoločnú účasť Čenkovej detí (P. Meluzin, J. Želibská, V. Oravec a M. Pagáč, v tomto prípade i s M. Krénom) môžeme považovať výstavu Object (1991) v Oberwarte v Rakúsku.[34] Aktivity umelcov – najmä kvôli tomu, že sa pri prezentáciách na výstavách v prvej tretine dekády neprezentovali pod hlavičkou skupiny, sa teda javia sa skôr ako individuálne počiny. Avšak viaceré diela, prezentované na výstavách, ktorých sa v rokoch 1990 – 1993, čiže do konania výstavy I. poschodie, zúčastňovali – následne zahrnuli do katalógu k nej ako referenciu o ich tvorbe, ktorá ju predchádzala. Až v roku 1993 vznikol hmatateľný obraz o skupine – prostredníctvom katalógu výstavy 1. poschodie – optikou samostatných výstupov jej členov. Konštrukt Čenkovej deti bol teda viac viditeľný v zmysle organizácie výstav a sprievodných katalógov, nie teda ako koncept spoločného vystavovania – ako skupiny. Koncepcia skladania obrazovej časti katalógu zahŕňala aj skupinu Nová vážnosť (Peter Rónai a Július Koller), hostí výstavy – Romana Galovského, Michala Kerna, Mira Nicza a Ladislava Pagáča, čím tento publikačný výstup, aj keď limitovaný svojím rozsahom, zachytil a dokumentoval pomerne široký úsek diania na výtvarnej scéne v prvej tretine deväťdesiatych rokov.

Charakteristiku zoskupenia Čenkovej deti najviac vystihuje typológia tvorby jej členov: orientácia na vyjadrovacie prostriedky média inštalácie, príklon k realizáciám site-specific (typickým príkladom je dielo P. Meluzina Megalit,[35] realizované pre podujatie Priestor ´93 Piešťany), preferencia svetla, či svetelného lúča a u J. Želibskej a P. Meluzina postupne i videa. V zmysle fungovania, bolo zoskupenie voľným, skôr na báze vzájomného dialógu, ktorý smeroval k organizácii výstav a ich katalógových stôp, a súčasne bol otvoreným – prizývaním ďalších umelcov do podujatí. I v tomto prípade sa prejavila komunikácie a vzájomného oslovovania k účasti na základe príbuznosti vo výtvarnom uvažovaní, ktorou sa skonštruoval tím na výstave Suterén. Koncepcia fungovania, nasmerovaná najmä k organizácii výstav vlastnej tvorby, zároveň zviditeľňovala a svojím spôsobom (zahrnutím do katalógu) aj akcentovala tvorbu ďalších autorov, najmä mladšej generácie. Opodstatnenosť koncepcie, na pozadí ktorej je cítiť výrazný vplyv Radislava Matuštíka – ako kurátora výstav Čenkovej detí na Slovensku, sa najviac prejavila v podujatí ON/OFF, ktoré prinieslo ucelený a historicky prvý sumár realizácií v oblasti videomédií, k čomu R. Matuštík už na začiatku desaťročia, ako jediný z pôsobiacich kritikov i kurátorov zameraných na súčasné umenie, smeroval.

Výstava *I. poschodie*[36] je pokladaná za priame pokračovanie podujatia – akcie s výstupom do výstavy Suterén, zúčastnila sa jej väčšina autorov okrem M. Adamčiaka a M. Kréna. V katalógu sú uvedení ako Čenkovej deti, Nová Vážnosť a vyššie zmenení hostia. Hádam kvôli charakteru predošlého Suterénu – P. Meluzin a R. Matuštík ho organizovali ako podvratnú reakciu na vtedajšiu hegemóniu neoexpresionistickej maľby, ktorá však etablovala multimediálnu inštaláciu in-situ ako ťažiskové médium umenia deväťdesiatych rokov,[37] právom vzbudzovala očakávania. Jej kritiky sa však týkali najmä sledovania profilácie jednotlivých autorov v rámci objektu a inštalácie, porovnávaním prezentovaných diel s inými v ich tvorbe, ktoré vznikli od konania Suterénu,[38] no nekládli dôraz na výstavu ako celok. Jej koncepcia však viedla k predstaveniu myšlienkového kontextu inštalácie vo svojom čase – medzitým definovaného rozdielmi prítomnými u viacerých umelcov, ktorí sa jej začali ako nosnému médiu venovať. Deklarovala posun „od cool artikulácie k tichej direktnosti, od abstraktnej rétoriky k hovoru o jednotlivých parciálnych problémoch,“[39] avšak i vzhľadom na výhrady prameniace z (ne)odsledovania koncepcie, bola dôležitým projektom na mape umenia skorých deväťdesiatych rokov zameraného na tieto médiá.

V roku 1994 sa skupina premenovala na *Untitled* a krátky čas (zahŕňal najmä organizáciu poslednej rovnomennej výstavy a katalógu) fungovala v zložení P. Meluzin, J. Želibská, Viktor Oravec a Milan Pagáč. Tento krok sa dáva najmä do súvisu s odchodom Mateja Kréna v tomto roku a jeho následným pôsobením v Prahe. Hoci v období 1991 – 1993 sa s ostatnými členmi zúčastňoval na výstavách, na 1. poschodí sa nepodieľal. Untitled predchádzal projekt Cesta (1994) pre novootvorený priestor Trnavskej synagógy a je v rámci výstavných aktivít skupiny špecifický. Motív cesty ako odvolania sa na genius loci miesta akcentovali každý individuálne – P. Meluzin radmi kontainerov po stranách vnútorného priestoru synagógy, v ich vnútri bolo možné vidieť nasvietené texty s časťami taoistických citátov – Konta(o)inery, Jana Želibská umiestnením dopravných značiek označujúcich hlavnú cestu na vnútorné piliere a do apsidy nainštalovaných tvare – alúzie na rozetové okno – Hlavná cesta, a V. Oravec s M. Pagáčom v strede centrálneho priestoru ako metaforu komplikovanej cesty (aj púte) situovali pozdĺžnu inštaláciu zloženú z plechu, sklenených črepov, sviečok, osvetľovanú zábleskami nenápadných majákov. Inštalácia troch príspevkov, definovaná parametrami priestoru, však vyznievala ako jedno kompaktné dielo a predznamenala sériu miestošpecifických projektov v tomto priestore.[40] Nosným spoločným podujatím skupiny Untitled bola výstava s rovnomenným názvom.[41] I pri nej autori uplatnili model koncepcie katalógu,[42] do ktorého začlenili popri prácach realizovaných v priestore bystrickej galérie, aj diela staršieho dáta z rokov 1993 – 1994. Tentoraz bez hostí, bola výstava koncipovaná ako potvrdenie ich programu profilovaného v prvej tretine deväťdesiatych rokov v poli inštalácie a jej jednotlivých autorských modifikácií: v stratégii P. Meluzina ako spochybnenia významu umenia – inštalácia *Kunst – Koonst* (1994), V. Oravca a M. Pagáča v práci s umelým, no i prirodzeným svetlom ako súčastí inštalácií so sklom, industriálnym materiálom no i priemyselným odpadom – *Hranica bez názvu* a *Without blue title* (1994). J. Želibská v línii sebe vlastnej ironickej narácie vytvorila videoinštaláciu *Slovak TV?!* (1994) ako dobovo ojedinelú kritiku mečiarovskej verejno-právnej televízie – jej programu, no najmä manipulácie prostredníctvom správ. V kontexte foriem prvých videoinštalácií desaťročia, je špecifická začlenením TV aparátu so živým vysielaním programu, prvku, ktorý vo videodielach po polovici dekády intenzívne rozpracoval P. Meluzin.

Humorne komunikovaným priznaním dôležitého podielu tvorby umelcov skupiny Čenkovej deti (J. Želibskej, P. Meluzina, V. Oravca a M. Pagáča) pre formovanie inštalácie a videoumenia na začiatku deväťdesiatych rokov bol rovnomenný film z produkcie STV od scenáristu a režiséra K. Hečka, ktorý so nimi spolupracoval už predtým.[43] Vtipne ladený scenár v podobe road movie, v ktorom autori postupne nasadajú do auta k M. Pagáčovi a R. Matuštíkovi, je prestrihávaný zábermi na vybrané diela autorov (Meluzinov Megalit a akcií s výstupom do videa: Želibskej Krajinu v krajine, Oravcov a Pagáčov Red Stoňe Green) a sú doplnené vyjadreniami ich tvorcov. Kontrujú im komentáre kurátora výstav organizovaných skupinou - R. Matuštíka (aj jeho nedocenený herecký prejav) so zámerne zvolenou dikciou, ktorá má spochybniť význam ich tvorby, znejasniť ich miesto v kontexte vtedajšieho umenia, čo však vo výsledku podporovalo skutočný zmysel dokumentu, veď napokon i názov skupiny - Čenkovej deti bol zo strany jej členov myslený ako ironická recesia,[44] hoci pod jeho hlavičkou vznikalo progresívne výtvarné umenie. Záver filmu (v ktorom sa divák dozvie viacero dôležitých súvislostí o dielach), dospeje do podobne poňatej recesistickej situácie, kde Matuštík navrhne nový názov, cit.: „možná Mozart“ v snahe vypointovať bezvýznamnosť skupiny, ktorá však sledovala úplne opačný cieľ.[45]

1. časť štúdie.

Napísanie štúdie z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

Realizáciu výskumu podporil z verejných zdrojov formou štipendia Fond na podporu umenia.

1. Jana Želibská: *Kamene*, 1993, videoinštalácia, ateliér autorky, foto: archív autorky

2. Jana Želibská: *Dialóg*, 1993, videoinštálácia, dielo bolo prezentované na výstave Elektrárenň T., TG Poprad, kurátor: V. Beskid, foto: archív autorky

3. záber z filmu *Čenkovej deti*, © STV 1994, kamera: R. Krivda, námet, scenár a réžia K. Hečko

4. Čenkovej deti (M. Krén, P. Meluzin, M. Pagáč, V. Oravec, J. Želibská), 1990, foto: archív P. Meluzina

5. Jericho 7 Bratislava, účastníci, foto: archív P. Meluzina

6. Untitled (P. Meluzin, M. Pagáč, V. Oravec, J. Želibská): *Cesta*, 1994, site-specific inštalácia, Synagóga Trnava, foto: Martin Marenčin, archív M. Pagáča

7. Jana Želibská: *Slovak TV?!*, 1994, videoinštalácia na výstave Untitled v ŠG Banská Bystrica, foto: Martin Mrenčin, archív autorky

8. Peter Meluzin: *Impo(r)tant*, 1993, inštalácia s PC, realizované pre výstavu 1. poschodie, UBS Bratislava, foto: archív autora

9. Peter Meluzin: *Eiffelova veža*, 1990 (pri príležitosti projektu Jericho 2+7 Bratislava), lokalita hradu Devín, foto: archív autora

1 V roku 1992 bola na základe rozhodnutia ministra kultúry odvolaná riaditeľka SNG Z. Bartošová, ktorá ju ako víťazka konkurzu viedla cca 2 roky. Jednou z reforiem vtedajšieho ministra kultúry I. Hudeca bolo zriadenie Regionálnych centier kultúry, pod ktoré spadali mimobratislavské štátom financované galérie.

2 Výstavy so zastúpením videomédií konané v prvej tretine dekády, najmä: Ilona Németh – Poznámky z labyrintu (1990) v GCM, Jana Želibská – Posledné kŕmenie a iné (1992) Galéria Arpex, príspevky P. Rónaia a M. Nicza na Festivale Art In (1993), videoinštalácia J. R. Juhásza v rámci výstavy Oscilácia (1991), videoperformancia Ľ. Stacha a D. Štrausa – výstava Purgation (1992) v GCM či výstava P. Rónaia Object/Subject už v roku 1989 v GCM, antivýstava, kde Rónai videom dokumentoval prejav kurátora R. Matuštíka – R.M.U.S.R.V.K.P.R, GCM (1991), interaktívna videoinštalácia P. Rónaia v rámci výstavy Barbakan (1992), ŠG Banská Bystrica.

3 Videoinštalácie: P. Meluzin - *Televangelium*, P. Rónai - *Slovenská virtuálna realita* obe na výstave Interiér vs. exteriér (1996), príspevok J. Želibskej *Na diéte* a E. Pätoprstej *Bez názvu* – výstava 60/90 (1997).

4 Začiatkom 90. rokov boli študentmi a postupne prichádzali na scénu v priebehu ich druhej polovice.

5 Z najmladších autorov, ktorí v polovici 90. rokov a tesne po nej realizovali videá, treba uviesť E. Pätoprstú (1960), Pavlínu Fichta Čiernu (1967) a Patrika Kovačovského (1971) s príspevkom site-specific videoinštalácie. S výnimkou E. Pätoprstej však neboli prezentovaní na výročných výstavách SCCA.

6 Pozri: RUSNÁKOVÁ, R: Objekty a inštalácie. [Kat.] Žilina : Považská galéria umenia, 1992.

7 Chýbala najmä jeho paralelná kritická reflexia. Viac: HANÁKOVÁ, P.: Ponovembrové nevedomie slovenského umenia 90. rokov. In: Hanáková, P.: Ženy inštitúcie? K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov. Bratislava : Slovart v spolupráci s VŠVU, 2010, s. 48.

8 Tento kánon v kurátorskom prístupe a myslení vo veľkej miere súvisí s dobovou klímou po polovici dekády, poznačenej tzv. mečiarizmom. Je prejavom snahy udržať prirodzenú kontinuitu prezentácie a zhodnocovania vtedy aktuálneho umenia. Viac: texty v publikácii ČARNÝ, J. – GREGOR, R: (eds.): Paradox 90. Kurátorské koncepcie v období mečiarizmu (1993 – 1998). Bratislava : Slovenské centrum vizuálnych umení, 2014.

9 V súvislosti s prezentáciou a interpretáciou umenia nových foriem (inštalácia, objekt, videoumenie) je v 90. rokoch špecifikom, že sa mu intenzívne venovali kunsthistorici, ktorí ukončili štúdiá v priebehu 80. rokov (A. Vrbanová, K. Rusnáková, V. Beskid, A. Krnáčová-Gutleber), popri niektorých starších: J. Geržová, R. Matuštík – čo je jeden z príznakových rysov vtedajšej prevádzky umenia.

10 Príkladom kolektívnej výstavy, ktorá znovu sprítomňovala význam umenia autorov zo 60. rokov i neoficiálnej scény 70. a 80. rokov a súčasne bola koncipovaná ako model ideálneho múzea umenia je Sen o múzeu (1991), PGU v Žiline, a okrem titulov v SNG i viacero samostatných prezentácií týchto autorov na pôdach ťažiskových galérií – najmä: PGU, GJK, ŠG v Banskej Bystrici realizovaných v rokoch 1990 – 1993.

11 Podrobný rešerš dôležitých výstav prezentujúcich slovenské v zahraničí uvádzajú texty: RUSNÁKOVÁ, K.: Vizuálne umenie na Slovensku 1989 – 2004. V komprimovanom čase. In: Jazdec – print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí 4/2011, s. 5-8. Text bol pôvodne písaný pre nevydanú publikáciu o umení po roku 1989, ktorú na začiatku nultých rokov pripravovala slovenská sekcia AICA. Ide o rozsahovo ojedinelý text, ktorý popri špecifikách umenia 90. rokov a ich presahu do nultých, na umenie nazerá aj optikou prevádzky umenia a dobových spoločensko-politických súvislostí. V jeho poznámkovom aparáte sú uvedené aj najdôležitejšie výstavy sledovaného obdobia na domácej pôde, prezentácie slovenského umenia v zahraničí i účasti slovenských umelcov na medzinárodných projektoch, ďalej najmä: RUSINOVÁ, Z.: 90. roky – let asfaltového holuba. In: RUSINOVÁ, Z. (ed.): Umenie 20. storočia. Bratislava: SNG, 2000, s. 57-60.

12 Termín prvá generácia videoumelcov zahŕňa výtvarníkov, ktorých tvorba sa pred rokom 1989 pohybovala v oblasti akčného umenia, intermédií (objekt, inštalácia), konceptuálneho umenia, fotografie. Viac: RUSNÁKOVÁ, K.: Vizuálna kultúra a mediálne umenie v informačnej spoločnosti. In: História a teória mediálneho umenia na Slovensku, Bratislava : Afad Press, 2006, s. 84.

13 A-R sa oficiálne sformovala po sérii neoficiálnych vystúpení v roku 1990, Syzýgia vznikla po prvej výstave v roku 1987. Pomerne početný sumár skupín pôsobiacich na začiatku 90. rokov je i následok možnosti oficiálne zakladať výtvarné združenia, ku ktorému došlo už v roku 1989, viac: Kalendárium – apendix ku katalógu 80. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 - 1992.

14 60. rokoch pôsobilo viacero výtvarných skupín/zoskupení, ktoré vznikajú po Skupine M. Galandu a Konfrontáciách. (tzv. Nástup 1957 a Nástup 1961) - napr. Klub Konkretistov či Skupina 66, špecifické bolo čisto ženské zoskupenie Skupina 4, ktoré predstavovalo subtílnejšie „ženské vymedzenia sa“ – voči skupinám s čisto mužským mužským obsadením (Skupina Mikuláša Galandu), no v zásade nemalo radikálny feministický akcent. Viac: RUSINOVÁ, Z.: Ad fontes. In: RUSINOVÁ, Z. (ed.): 60. roky. Bratislava : SNG, 1995, s. 18.

15 BESKID, V.: Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovania v 90. rokoch. In: RUSINOVÁ, Z.: 2000, s. 191.

16 ŠEVČÍKOVÁ, J. – ŠEVČÍK, J.: Terapia vo vážnej kultúrnej situácii. In: Profil súčasného umenia. 14-15/1992, s. 35.

17 Príkladom fúzie je performancia Novej Vážnosti v rámci ich prezentácie na projekte Sirup v Passinger Fabrik v Mníchove (1992), videoperformaciou je napríklad Antiperformance – ako videointerpretácia diela J. Kossutha – Jedna a tri stoličky (1965), viac: RUSNÁKOVÁ, K., cit. dielo, s. 89.

18 RÓNAI, P. (ed.): Peter Rónai (Výber z archívu autora). Bratislava : FO ART, s. r. o. 2012, RÓNAI, P. (ed.): Peter Rónai: retro naj... . Trnava : Galéria Jána Koniarka, 2014. Ich listovanie sprítomňuje hádam všetky realizácie, ktoré autor do vydania kníh vytvoril, radené väčšinou chronologicky. Podobne je ich obsahom hádam každý text, ktorý sa venuje jeho tvorbe, vrátane tlačových správ k výstavám. Tento druh systematizmu, naoko ako nesústredenej/nekatalogizovanej kumulácie textov i obrazov, je typickou „rónaiovskou“ antitézou voči bežným formátom monografií, no na druhej strane spoľahlivo odkrýva vrstevnatosť jeho tvorby a mnoho tiež napovedá o vnímaní vlastnej pozície v umení a jeho chode optikou autora.

19 M. Krén sa výstav organizovaných Čenkovej deťmi - 1. poschodie, ON/OFF nezúčastnil.

20 Bol zriadený v roku 1991.

21 MATUŠTÍK, R.: Cyprich Róbert (1951 – 1996). In: Terén (alternatívne akčné zoskupenie 1982 – 1987). Bratislava : SCCA – Slovensko, 2000, s. 271.

22 Stretnutie s popredným teoretikom previazanom s tvorbou A.. Mlynárčika je dokumentované v monografii Petra Meluzina: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira – MELUZIN, Peter: Meluzin. Žilina : PGU, 2017, s. 566.

23 Komentáre R. Cypricha a P.-H. Magnina k hnutiu Jericho 2 zaznamenáva film *Jericho* (1990) z produkcie STV Bratislava (kamera: Peter Krivda, scenár a réžia: Kvetoslav Hečko). Film mi poskytol P. Meluzin. Je až symptomatické, ako sa scenár tohto cca 45 minútového filmu v podobe dokumentu (okrem R. Cypricha scenárista necháva veľký priestor aj pre vyjadrenia prezidenta Jericho 2 Paríž P.–H. Magnina), zámerne nesie v polohe optimizmu, ba až akcentovanej radosti z možnosti slobodne vycestovať do zahraničia, ktorú zosobňujú členovia „výpravy“, a v podstate zodpovedá pozitivizmu jedného z hlavných aktérov filmu P.-H. Magnina.

24 Predchádzali mu už uskutočnené lokálne Jerichá: symbolicky biblické Jericho 1 a nasledujúce: Paríž, Budapešť, Braga, Talin, Ulm, Bratislava – ako Jericho 7, Ženeva, Wroclaw, Madrid, Przemysl, New York.

25 Okrem iniciátora R. Cypricha a R. Matuštíka pozostával z umelcov: P. Meluzin, A. Mlynárčik, M. Krén, J. Želibská, V. Oravec, M. Adamčiak a ďalších: I. Štrpka, M. Šmatlák, J. Oravcová, J. Zajíček, V. Václav, R. Krivda a K. Hečko. Dokumentuje ich spoločná fotografia nasnímaná symbolicky – pred Café Paris (dnešný hotel Danube v Bratislave). Dokumentácia, pozn. č. 22, s. 565.

26 K podujatiu neexistuje katalóg, viaceré detaily o podujatí mi poskytli M. Pagáč a P. Meluzin.

27 PF-ka sa nachádza v archíve P. Meluzina, fotografia je vyobrazená v BÜNGEROVÁ, V. – GREGOROVÁ, L.: Jana Želibská - Zákaz dotyku. [Kat.] Bratislava : SNG, 2012, s. 28.

28 Koncepciu alternatívneho umenia akcie popisuje v predhovore publikácie: MATUŠTÍK, R.: cit dielo, pozn. č. 34, s. 7.

29 K sformovaniu tímu účastníkov Suterén a k podujatiu pozri: BÜNGEROVÁ, V.: Rekapitulácia re/konštrukcie Suterénu 89. In: BAJCUROVÁ, K. – KUSÁ, A. – MITÁŠOVÁ, M. (eds.): Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave 2010, Bratislava : SNG, 2011, s. 8.

30 Informácie o súvislostiach s plánovaním podujatia v iných priestoroch mi poskytol. P. Meluzin.

31 MATUŠTÍK, R.: I. poschodie. [Kat.] Bratislava : SVÚ, združenie Čenkovej deti a Nová Vážnosť, Bratislava, 1993, nestránkované.

32 Cit. dielo, pozn. č. 31.

33 Predovšetkým výstavy: Medzipriestory (1991) Bardejov – J. Želibská, P. Meluzin, V. Oravec, M. Pagáč, Oscilácie (1991) Komárno – P. Meluzin, V. Oravec, M. Pagáč, Müscarnok, Budapešť – J. Želibská, P. Meluzin, V. Oravec, M. Pagáč, Sen o múzeu (1991) Žilina – J. Želibská, P. Meluzin, V. Oravec, M. Pagáč, M. Krén, 6+7 (1991), Bratislava – V. Oravec, M. Pagáč, M. Krén, Object (1991) Oberwart – J. Želibská, P. Meluzin, M. Krén, V. Oravec, M. Pagáč, Medzi objektom a inštaláciou (1992), Dortmund, J. Želibská, V. Oravec, M. Pagáč, P. Meluzin, M. Krén, ale aj Súhry (1992) – P. Meluzin, M. Pagáč, V. Oravec, Priestor ´93 (1993) Piešťany – V. Oravec, M. Pagáč, P. Meluzin.

34 Zmieňuje sa tak R. Matuštík v texte katalógu k výstave Untitled. VRBANOVÁ, A. – MATUŠTÍK, R.: Untitled. [Kat.] Banská Bystrica : Štátna galéria Banská Bystrica, 1995, nestránkované.

35 Megalit (1993) možno pokladať za predstupeň mediálnych foriem umenia, jeho súčasťou je integrovaný displej s bežiacim svetelným textom s citátom M. Prousta - Hľadanie strateného času autor, viac k interpretácii diela: RUSINOVÁ, Z.: Objekty a priestorové inštalácie. In: SIKOROVÁ, M. – MELUZIN, P: Meluzin. Žilina : Považská galéria umenia, 2017, s. 183 – 184.

36 Konala sa v priestoroch Umeleckej besedy slovenskej, Bratislava, v marci 1993 (údaj z tiráže katalógu).

37 RUSINOVÁ, Z.: Deväťdesiate roky – let asfaltového holuba. In: 20. storočie, s. 58. Pozri aj: RUSINOVÁ, Z.: Od Terénu k Suterénu. In: JABLONSKÁ, Beata (ed.): Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985-1992. Bratislava: SNG, 2009, s. 110 – 140.

38 KRNÁČOVÁ-GUTLEBER, A.: Prieskum No 2. In: Profil 4/1993, s. 10, pozri aj: DEMOVÁ-ORAVCOVÁ, J.: I. poschodie, tamže s. 8.

39 MATUŠTÍK, R: cit. dielo, pozn. č. 31.

40 Umenie aury, Pamäť miesta, Vymedzenie priestoru, realizované v rokoch 1995 – 2000. Kurátorka cyklov: Jana Geržová.

41 Untitled (december 1994), Štátna galéria Banská Bystrica, kurátor R. Matuštík, odborná spolupráca: A. Vrbanová.

42 MATUŠTÍK, R – VRBANOVÁ, A: Untitled. [Kat.] Banská Bystrica : Štátna galéria Banská Bystrica, 1994, nestránkované.

43 Film Jericho (1990), pozn. č. 22. Čenkovej deti, STV 1994, kamera: R. Krivda, námet, scenár a réžia K. Hečko. Film mi poskytol P. Meluzin.

44 V podobnom duchu je písaný aj text o výstave ON/OFF od Bočkay, M.: Združenie Čenkovej deti. In: Zborník textov k výstavám v Galérii Palisády, Bratislava : SAPAC, 1995, s. 89 – 90.

45 Tento vtipný moment – návrh názvu Mozart, Meluzina neskôr inšpiroval k realizácii diela – textovej projekcie MOCART (2007), uvedenej na výstave (ne)MOC/(sub)DOMINANCIA (2007), konanej v ŠG Banská Bystrica, skutočnosť mi uviedol autor v rozhovore.

6

7

8

9