

# JAZDHO

> Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí > ročník IV. > € 1,50  
> júl – august – september 2012

3  
2012



Zuzana Bartošová

## Ešte raz o výstave Prerušená pieseň

### Politický rámec výstavy

Viac ako samotná *Prerušená pieseň* – *Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956*, prístupná od 21. júna do 21. októbra 2012 v Slovenskej národnej galérii, vzbudila pozornosť autentická socha Stalina, ktorá v päťdesiatych rokoch stála uprostred Bratislavy, inštalovaná dnes pred budovou ako „pútač“. Tento „reklamný fah“<sup>1</sup> oceňujú najmä turisti, ktorí sa húfne so sochou fotografujú, dokonca prenikol do zahraničnej tlače<sup>2</sup>. Mienkotvornému redaktorovi Lidových novín tiež nevedil, keď bez zaváhania akceptoval, že „generalissimova usmievavá otcovská tvár vraha víta návštevníkov“<sup>3</sup>. Odmietajú ho však intelektuáli, pre ktorých je Stalin „masovým vrahom a ober-zločincem“<sup>4</sup>, rovnako ako občania. Jeden z nich ho na protest polial červenou farbou, za čo mu hrozí väzenie: vedenie inštitúcie podalo trestné oznámenie na neznámeho páchatela za poškodenie umeleckého diela, hoci chronológia udalostí je opačná. SNG najprv symbolicky legitímizovala vraha, až následne ho niekto označil červenou farbou totality.

Škoda na bronzovej soche je vraj dostatočným dôvodom na takúto ostrú reakciu. Ako historička umenia s galerijnou praxou však poznám aj iné riešenie. Dielo stojace pred budovou bolo treba poistiť, čo sa pravdepodobne nestalo. Ohlásiť poistnú udalosť by bolo humánnejšie ako podať trestné oznámenie. Následné začlenenie sochy do výstavného kontextu, napríklad na nádvorie SNG, kde sa odohrávali mnohé sprievodné akcie výstavy, by bolo adekvátnym riešením situácie. Čo však, keď súčasné vedenie Slovenskej národnej galérie je pomerne mladé, veselé a rado koketuje s bulvárom? Protesty si veľmi nevšímá, Stalina ponechalo na pôvodnom, verejnom mieste. Pikantná na celej situácii je nielen relativizujúca popíska pri soche, ale aj jej absencia v inak poctivom súpise vystavených diel v sprievodcovi expozíciou.

(pokračovanie na str. 8)

Nina Vrbanová

## Zblúdilé umenie Ku kontextuálnej tvorbe Stana Masára



Jedna z tematických sekcií nedávno uplynulej decéniovej výstavy *Nulté roky – Od Priestoru po Beskida*, teoreticky formulovaná a zostavená kurátorom Jurajom Čarným pod hlavičkou „sebatematizácie umeleckého sveta“, bola v našom prostredí jedným z prvých<sup>1</sup> výstavných upriamení pozornosti na novú

ideovú tendenciu umenia, ktorého hlavnou témou sa stáva ono samo – jeho dejiny, teória a kritika, inštitúcie a prevádzka.<sup>2</sup> Hoci Čarný situoval tento fenomén ako nový (vznikajúci) do obdobia prvej dekády nového storočia, o *inštitucionálnej kritike*<sup>3</sup> v slovenskom umení možno hovoriť oveľa skôr – počnúc *Anti-galériou* Petra Bartoša a Júliusa Kollera (1968 – 1969) a tiež napr. *Základmi novej budovy SNG* Rudolfa Sikoru a Viliama Jakubíka (1971), cez viaceré iniciatívy 90. rokov (napr. Petra Rónaia, Romana Ondáka, Richarda Fajnora či neskôr Antona Čierneho), až skutočne po „natiahnutú ruku“ tejto línie v nultých rokoch vo vygradovanej a rozšírenej podobe *kontextuálneho umenia*<sup>4</sup>. Jeden z jeho popredných predstaviteľov strednej generácie Stano Masár (1971) bol síce na výstave *Nulté roky* zastúpený, no prekvapivo v celkom inej sekcii, inej téme.

(pokračovanie na str. 12)

### Obsah

Zuzana Bartošová: Ešte raz o výstave Prerušená pieseň > 1, 8 – 10  
Nina Vrbanová: Zblúdilé umenie > 1, 12 – 13  
Aurel Hrabušický: O zrozumiteľnom Kollerovi ... > 2 – 5  
Eva Kapsová: Hĺbka efemérnosti ... > 6 – 7  
Richard Gregor: Poznámky k diskusií a recenziám ... > 10 – 11  
Daniela Čarná: Krátke prístavenie sa ... > 13

Miro Procházka: Pionier, budovateľ a experimentátor Rodčenko > 14  
Miloslava Hriadelová: Najdrahšie črevá na svete > 15  
Miro Procházka: Degas > 16  
Miloslava Hriadelová: Smrť Damiana Hirsta > 17  
Alexandra Tamášová: Cena Oskára Čepana 2012 > 19 – 20

Aurel Hrabušický

# O zrozumiteľnom Kollerovi a nezrozumiteľnom Filkovi

Zatiaľ sme sa stihli iba letmo oboznámiť s rozsiahlou pozostalosťou po Júliusovi Kollerovi. A obávam sa, že pri jej bezprecedentnom rozsahu si jej podrobnejší prieskum vyžiada také množstvo času, ktoré sa ani nedá dosť dobre odhadnúť. Myslím si, že rozsah nie iba písomností, ale aj textových dokumentov rôzneho druhu v pozostalosti po vizuálnom umelcovi na Slovensku nemá obdobu – neviem si predstaviť u nás autora, ktorý by pohliť a zo seba vydal toľko textu ako Július Koller. Koller bol konceptuálnym umelcom, ktorý nielenže texty, *statements* v kontexte umenia prirodzene produkoval, veď jedným z umeleckých médií, ktoré používal, boli jeho vlastné texty, ale okrem toho zbieral a sústreďoval tlačoviny najrôznejšieho druhu v rozpätí od filozofických, vedeckých, ale aj pseudo-vedeckých rozpráv až po športové noviny.

Bývalý režim v mnohých ohľadoch ľudí obmedzoval tým, že im poskytoval málo priestoru na sebauplatnenie – avšak mali o to viac času pre seba. Týkalo sa to aj umelcov, pokiaľ ich nepohltila práca na oficiálnych štátnych objednávkach. Koller si zvolil inú stratégiu – pokúšal sa predávať prostredníctvom monopolnej štátnej organizácie *DIELO* svoje „banálne maľby banálnych tém“ ako ich sám nazval. To mu však zrejme nezabralo toľko času, aby sa nemohol venovať iným aktivitám. Medzi najobľúbenejšie patrilo sústredené štúdium, spracovávanie, konzumácia textových podkladov nielen v prenesenom, ale takmer až v doslovnom zmysle.

V prostredí, v ktorom sa človek len ťažko dostával k informáciám – mnohé knihy, časopisy a katalógy boli nedostupné a ľudia z istej komunity, pokiaľ sa k nim dostali, tak si ich navzájom vypožičovali – si Koller každý takýto podnet spracovával veľmi starostlivo. V pozostalosti sa našlo mnoho zošitov s obsahlymi excerptami z dôležitých publikácií, ale i časopiseckých statí nielen z oblasti výtvarného umenia, ale aj z estetiky, filozofie, humanitných vied, osobitne z histórie, archeológie, z kozmológie, kozmonautiky, športu a turistiky. Osobitný význam preňho mala vedecká fantastika (nemám na mysli literárny žáner, skôr parascientistické publikácie napr. Kollerovho obľúbeného autora Ericha von Dänikena).

Niekedy sa zdá, že autor s trpezlivosťou stredovekého mnicha – skriptora prepísal celé publikácie (pravda, niekedy mu to nedalo a do prepísaných textov pozvoľna a nenápadne začal vstupovať vlastnými komentármi a interpretáciami). Ďalšieho takéhoto umelca – skriptora naša kultúra určite nevyprodukovala a v ére mobilných telefónov a počítačov už ani nevyprodukuje. Koller však texty nielen opisoval a komentoval, ale spracovával ich aj inými spôsobmi – z prevzatých textov a ich výstrižkov vytváral nové texty či paratexty ako svojbytné umelecké výpovede. Neboli to koláže v tradičnom zmysle, ani letristické kompozície, ale skôr preparované texty a textové alebo obrazovo-textové montáže. Sústreďovali sa na významovú pointu, ktorej sa podriadila aj ich vizuálna skladba. Vznikol tak nový typ vizuality, vzdialený obvyklým pravidlám kompozičného usporiadania, ktoré ešte v zásade rešpektovali modernisti aj neomodernisti päťdesiatych a šesťdesiatych rokov.

A napokon, čo je asi najpodstatnejšie, Koller produkoval texty vlastné. V prvom rade to boli text-karty, textové alebo znakovo-textové oznámenia koncepcií a ideí, redukované do podoby gnómy, epigramu, sloganu, ktorými sa stal známym. Tieto znakovo-textové útvary však tvorili len špičku ľadovca – oveľa rozsiahlejšou časťou jeho textového odkazu sú stručné hodnotiace výroky a komentáre na spôsob gnóm, maxim, sentencií, aforizmov, ktoré možno ani nie sú celkom konceptuálnymi textami, ale vo výstižnej skratke pomenávajú procesy, odohrávajúce sa v kultúre, v spoločnosti, ale aj v kozme a v „UFO-dimenzii“. Týkajú sa rovnako reálne prebiehajúcich, ako aj fiktívnych javov (nie v zmysle prirodzenej umeleckej fikcie, skôr v zmysle javov s oslabenou mierou evidencie), teda metafyziky či patafyziky, parapsychológie, mytológie a vedeckej fantastiky. Okrem tém, ktoré boli pre Kollera špecifické – šport, chápaný ako kultúrna hra, UFO a iné mytológie – neustále sa snažil krátkymi textami reagovať na premenlivú kultúrno-spoločenskú situáciu, ako aj na dlhodobu prebiehajúcu sociálne procesy v miestnom i globálnom meradle.

S Kollerom sa vlastne u nás zrodil nový typ občiansky angažovaného umelca. Spoločensko-kritickí umelci sa dovtedy obvykle vyjadrovali prostredníctvom figuratívneho zobrazenia a z toho hľadiska nebolo podstatné, či boli z hľadiska použitých prostriedkov konzervatívni alebo progresívni. Naproti tomu sa Koller vyjadroval prostredníctvom jednotlivých či zreťazených pojmov, výrokov, ktoré prípadne dopĺňal elementárnymi grafickými schémami. Viac pomenoval (a často výstižne), než zobrazoval. Akoby chcel všetko intencionálne premeniť na text, ktorý vo svojej redukovanej a významovo zovretej podobe má väčšiu evokatívnu silu a naliehavosť, než akékoľvek výtvarné zobrazenie.

Túto schopnosť si udržal až do konca svojho života, aj keď po roku 1989 a zvlášť v posledných rokoch, mal oveľa menej času na svoje „písanky“. Stále viac sa z neho stával umelec na cestách, lietajúci umelec (obdoba lietajúceho kurátora). Vyplývalo to z jeho potreby univerzálneho pôsobenia, neobmedzovaného žiadnymi predsudkami. Veď to mal zakotvené vo svojom základnom „autorskom zákone“ – v manifeste *Univerzálno-kultúrnych Futurologických Operácií (U.F.O.)* z roku 1970. Ako *U.F.O.-naut J.K.*, alebo ako „kultúrny pracovník“ (tak sa niekedy skromnejšie nazýval), v žiadnom prípade však nie ako umelec, si predsavzal zasahovať univerzálne, všade kde to len bolo možné – pred rokom 1989 teda účinkoval nielen v rámci alternatívnej, ale sem-tam aj oficiálnej kultúry. Takisto v posledných rokoch reagoval na všetky oslovenia a výzvy k účasti až do tej miery, že sa to až fyzicky nedalo zvládnuť – keby áno, dnes by sme si tu nepripomínali jeho nedožité sedemdesiatiny.

V Kollerovom pôsobení sa skrýva zvláštny paradox – v obmedzených podmienkach spoločnosti, izolovanej od sveta si vedel zaistiť pravidelný prísun duševnej potravy, ktorú vedel aj stráviť a premeniť na rôzne formy konceptuálnych výpovedí. V podmienkach otvorenej spoločnosti bol zrazu prísun informácií tak veľký, že ním bol prakticky zahltený. V jeho panelákovom byte vznikla zvláštna „kultúrna situácia“ – ak mám použiť jeho vlastné pojmové označenie. Postupne bolo zaplnených rôznymi druhmi tlačovín do tej miery, že pre človeka J.K. a jeho družku Kvetu Fulierovú tu už nezostalo miesto. Azda aj preto *U.F.O.-naut J.K.* stále menej zostával doma a stále viac putoval a lietal.

Napriek tomu sa nedá povedať, že by na svoju rolu sociálneho senzibila rezignoval, práve naopak. „*Som archeológom politiky*“ – ako sa raz vyjadril – „*bez osobitých ambícií skúmam tú starú mýtvolu – mŕšinu politiky, aby som odhalil jej podstatu.*“<sup>1</sup> Preto len ubudlo textov, reflexií a konfesií pro domo sua, veď svoje názory mohol už bez obmedzení zverejňovať prostredníctvom *anti-obrazov*, priestorových inštalácií, performancií a príležitostných manifestov. Skončilo obdobie, keď rozosielať textové oznámenia, upozornenia na dôležité fakty univerzálneho dosahu iba úzkemu okruhu adresátov. Mohol sa vyjadrovať verejne a bez zábran – aspoň zdanlivo. Na druhej strane sme len predsa len o niečo prišli. Skončili jeho glosy a komentáre, ktoré síce v prvom pláne neboli určené na zverejnenie, ale podľa všetkého nemali ani zmiznúť bez stopy.

Pozoruhodnú vrstvu Kollerových písomností zo šesťdesiatych až osemdesiatych rokov tvoria tie, ktoré sú zamerané do vnútra umeleckej komunity. Jeho vrodenný kriticismus a pojmová výbava, rozvíjaná lektúrou lingvisticky orientovanej filozofie a všeobecnej jazykovedy si našla svoj prirodzený terč v oficiálnej výtvarnej produkcii. Pritom on sám, vďaka svojmu „univerzálnemu“ pôsobeniu, bol do istej miery jej súčasťou. A aj keď to za svojho života nedával príliš najať, zo zanechaných textov vyplýva, že si o svojom účinkovaní v tejto sfére nerobil žiadne ilúzie. Jedna z jeho textkariet (predstavujúcich akési konceptuálne náčrty) obsahuje iba slová PLOCHA BEZ ILÚZIE. Negatívne vyjadrený ideál mu možno zodpovedal viac, než iné programové texty a manifesty. V nedatovanom textovom útržku napísal: „Moje „gýčové“, maliarsky slabé obrazy, sú zrkadlom nastaveným kultúre v našej spoločnosti. Celým spôsobom urobenia sú prúserom, tak ako je prúserom celá oficiálna kultúrna politika, ktorá podporuje malomeštiacku a fašisticko-politickú propagandu v kultúre ... nikdy nebudú

(ani v budúcnosti) dobrým umením, lebo sú vedome zlým umením. Je to rezignácia na umenie (aj na dobré umenie), je to vedomá dezercia od ilúzie, že umenie má v ľudskej spoločnosti vážnejší význam.“ Z pocitu normalizačnej rezignácie na lepšie uplatnenie možno vyplynul aj projekt, v ktorom vlastnú „maliarsku prax“ chápal ako „fyzikálnu kultúrnu situáciu“, teda ako „aktivitu v kultúrno-politickej hre s jej pravidlami.“ Nazval ju „*Univerzálnou Fyzikálnou Ofenzívou*“, akoby v mimovoľnej paródii vlastného anti-happeningu *Hry* (pôvodne *Športové hry*), 1967, ktorý predstavoval „duchovné (významové) posunutie aktivity športových hier do sféry kultúry“<sup>2</sup>.

Svoj kriticismus, potrebu, ale aj schopnosť odhaľovať mystifikácie akéhokoľvek druhu uplatnil rovnako vo sfére oficiálnej aj neoficiálnej kultúry. Zrejme tým, že demystifikoval umelecké snaženia svojich súčasníkov, objasňoval si vlastné názorové východiská. Je všeobecne známe, že Kollerovou prvou deklaráciou, ktorá sa dá považovať za konceptuálne gesto, je projekt *Anti-happeningu* z roku 1965. Podľa všetkého obsahová náplň tohto konceptuálneho gesta a spresňovanie jeho textového znenia kryštalizovali v priebehu viacerých rokov. V prvej publikovanej verzii je pojem *Anti-happening* definovaný ako „Nekonanie happeningu. Vyjadrenie postoja proti modernej umelosti, aranžovanej divadelnosti, kultizmu, módnosti a primitívnosti“<sup>3</sup>. V cyklostylovanom prehľade vlastných aktivít (nedatovanom, ale s poslednými zápismi z roku 1970 – mimochodom prvýkrát sa v jeho texte objavuje pojem koncept) Koller *Anti-happening* charakterizoval ako „individuálny kriticko-aktívny príspevok – spoluúčasť na Happsoc autorov Alexa Mlynárika a Stana Filka. Vyhlásenie *Anti-happeningu* bolo koncepciou mojej aktívnej neúčasti na prázdnych exhibicionizmoch“<sup>4</sup>. V inom nepublikovanom texte vyjadruje svoj „permanentný a konštruktívny odpor proti konjunkturálnemu „umeniu“. V menej známej, nedatovanej verzii manifestu je ešte *Anti-happening* pokladaný za anti-akciu s tým, že ide o „živý kultúrny proces“ (kultúra života autora). Uskutočnenie princípu civilizizmu v spôsobe života a v celej umeleckej praxi autora (Osobné neakceptovanie umeleckých foriem avantgardných aktivít: kultov, obradov, slávností, festivalov, sviatkov a pod. Atrakcie, happeningy, eventy, Fluxus, exhibicionizmus, mystifikácia). Spoznávanie avantgardnej prostitúcie“.

Koller chápal uskutočňovanie „princípov civilizizmu“ ako „otvorený kultúrny dej“, ktorý je „akýmsi prechodom medzi umením a prežívaným bytím“. Skutočnosť chcel meniť „priamym osobným kontaktom, zásahom, stopou ... vlastným životným poznačením.“ Obyčajný život sa mal premiešať s hrou a táto „kultúrna hra“ sa mala zapliesť „neurčito“ do života: „Moja hra nekončí, odohráva sa stále v neurčitom rytme a intenzite – je to kultúra života.“ Koller z pozície nestranného *U.F.O.-nauta J.K.* okrem toho, že pravidelne oboznamoval (nútene) vybrané publikum so svojimi zásadnými *U.F.O.-odhaleniami* univerzálneho „svetového poriadku“, ale tiež s demystifikáciami konkrétnych spoločenských úkazov, chcel na ľudí pôsobiť aj v priamom kontakte. Svojimi „akčnými vstupmi do všednej reality“ (podľa manifestu *Univerzálno-kultúrnych Futurologických Operácií*) vytváral „kultúrne situácie“. Konkrétne časopriestorové danosť ozvláštnil určitým gestom, postojom, výrazom tváre a odhalil tým významovú súvislosť, ktorá väčšine ľudí unikala. Pohyboval sa medzi ľuďmi ako akýsi novodobý prorok, ale tiež ako mím, pretože svoj postoj (v priamom aj prenesenom slova zmysle) komunikoval bez slov. Malo to aj svoj praktický zmysel – vytvorené kultúrne situácie totiž často počítali s fotografickým záznamom. Jeho „mimoumelecká“ tvorba *in situ* pripomínala postoj ľudí z archaických civilizácií, ktorí opustili už nefunkčné miesto posvätných rituálov a hľadali miesto nové, nezaťažené ešte neosvedčenými praktikami.

Súčasťou Kollerovho „individuálne-kritického postoja“ boli čoraz viac demystifikácie zámerov aktuálnych neoavantgardných smerov, poukazovanie na permanentné mystifikácie, ktoré sa odohrávali vôkol neho. *Permanentné mystifikácie* v umení mu pritom splývali s permanentnými mystifikáciami v spoločnosti, zvlášť po auguste roku 1968.

Z TEXTU P. RESTANYHO : O FILKVI:  
 UMELEC AKO ODBORNÍK NA VIZUÁLNU KOMUNIKÁCIU SI (SUBJEKTÍVNE) OBJEKTÍVNE PRISVOJUJE URČITÝ MOMENT VŠEOBECNEJ ČINNOSTI (SKUTOČNOSTI) : JEHO PRÁCA SPOČÍVA V TOM ŽE PREDKLADÁ „VÝSEK ZO ŽIVOTA“ A VYBAVÍ HO FUNKČNOU ŠTRUKTÚROU SO ZRETELOM NA ÚČINNÚ SPOLUČASŤ PUBLIKA (ALEBO LEN PRE VIZUALIZÁCIU KTORÁ JE TIEŽ KOMUNIKAČNÁ).

TAKÉTO AKCIE SÚ PRVKAMI ORGANIZOVANEJ „INFORMAČNEJ“ ŠTRUKTÚRY.

AKCIA MÁ CIEĽ UKÁZAŤ

TO, ČO SA STALO, JE ~~UŽ ZA NAMI~~ <sup>A ČO SA DEJE</sup>

A ŽE CELÝ SVET JE MNOHONÁSOBNÝM JAVISKOM (DIVADLOM) USTAVIČNÉHO DIVADLA. NEDOSTATKY

TÁTO <sup>FILKOVÁ</sup> METÓDA MÁ V TOM ŽE UKAZUJE ZVÄČŠA LEN POVRCHNÉ

OBRAZY SVETA, BANÁLNE PRVKY ŠTRUKTÚRY SVETA – NEODHALUJE SA

PODSTATA TOHTO „DIVADLA SVETA“

LEBO FORMA ODRAŽANIA JE PRÍLIŠ „ZRKADIELKOVÁ“ : MEDZILŪDSKÁ

KOMUNIKÁCIA I KEĎ TENTO TERMIŇ

ZNIE VZNEŠENO A VEĽMI SA NIM PLYTVA LACNO, SA ODOHRÁVA V TONTO

PRI PÁDE LEN NA TEJ ÚROVNI AKO JE VŠEOBECNÁ „INFORMAČNÁ“ RUTINA

KTOROU SA VYZNAČUJE POPULÁR-  
 NÁ INFORMAČNÁ <sup>PRÁCA</sup> ~~PRÁCA~~ PRODUKČIA MA-  
 SOVO-KOMUNIKAČNÝCH PROSTRIEDKOV.

RESTANY:  
 ODBORNÍCI NA INFORMÁCIE JU DEFORMUJÚ ZA CIEĽMI KTORÉ JE ZOBYTOČNE SPRESNOVAŤ ; ODBORNÍCI NA VIZUÁLNU KOMUNIKÁCIU POCHYBUJÚ O SVOJICH CIEĽOCH A EŠTE VIAC O SVOJICH PROSTRIEDKOV : V TOMTO PRECHODNE TRVAJÚCOM KONTEXTE (DNEŠNOM) NADOBUVA FILKOV JASNÝ, PRUŽNÝ A LŪDSKÝ PRÍSTUP PRÍSTUP PŮKLADNÝ VÝZNAH (JA SI MYSLIM

ŽE V FILMA PRÁVE TENTO LŪD-  
 SKÝ PRÍSTUP A HĽBŠÍ PONOR CHÝ-  
 BA, ŽE NAOPAK NARÁBA KONJUR-  
 TURÁLNE S MÓDOU INFORMAČNEJ

DEMOKRACIE (DEMOKRATICKY SA

TVARIACÁ INFORMÁCIA, KTORÁ JE

V <sup>SKUTOČNOSTI</sup> ~~PODSTATE~~ MANIPULÁCIU VEDOMÍH

MÁS) S POPULÁRNOU INFORMA-  
 CIOU POVRCHNÝCH PRVKOV SKUTOČ-  
 NOSTI – EFEKTY <sup>SVETLA A</sup> ZRKADLOVÝCH

ODRAZOV, PREMIETANIE „DOKUMEN-  
 TOV ZO SÚČASNOSTI (VŠEDNEJ ŽABE-  
 RY ZO ŽIVOTA POPULÁRNYCH POLITI-  
 KOV <sup>A PRÁ</sup> NIJAKO NEPRIDÁVAJÚ LŪD-  
 SKOSTI

K POPULÁRNEMU DIVADLU PRE HASY,  
 NAOPAK ROZHNOŽUJÚ HO O ĎALSIE DI-  
 VADLO – ATRAKCIU (ARANŽÉRSKE UMHENIE).

Július Koller

Július Koller

UMENIE FIKTÍVNEJ OBRAZNOSTI  
 NEHMOTNÉ  
 NEVIDITEĽNÉ  
 NEOPIŠATEĽNÉ  
 NEPREDSTAVITEĽNÉ  
 NEZOBRAZITEĽNÉ  
 NEPOZNATEĽNÉ  
 JÚLIUS KOLLER

1974

Július Koller

▲▲ Komentár Júliusa Kollera k textu Pierra Restanyho v samizdatovej publikácii Stano Filko II. 1965/69. Zdroj: Archív výtvarného umenia SNG v Bratislave

◀ Július Koller: Umenie Fiktívnej Obraznosti (U.F.O.). 1974. Zdroj: Archív výtvarného umenia SNG v Bratislave

Pôvodné znenie textu anti-happeningu *Permanentné mystifikácie* (1968) to jasne potvrdzuje. Koller k nemu pridáva pozoruhodný komentár, pričom slovné spojenie permanentné mystifikácie prepíše na „permanentné blbosti“ a ďalej ho rozvádza: „intelektualizácia blbostí, moderný umelecký snobizmus, tzv. avantgardizmus, teoretické ničenie galérií ... novinárska obchodnícka kamufláž, výroba umeleckej popularity, permanentné manifestácie zbytočných samozrejmostí, nevtipné nudné pseudodadaizmy a i.“ Na rozdiel od zverejnených textových verzií tu Koller pomerne jasne označuje, aký druh umeleckých aktivít sa mu protiví (možno aj preto tieto komentáre nezverejňoval ani v privátnom okruhu). Pozoruhodné je aj to, že dosah jeho kritických postojov ďaleko presahuje pomery na domácej scéne a týka sa situácie neoavantgardného umenia vo všeobecnosti.

Treba si uvedomiť, že v druhej polovici šesťdesiatych rokov okruh pôsobnosti našich umelcov, tvoriacich v nových médiách sa už zďaleka neobmedzoval iba na Slovensko. Najznámejší z nich, predovšetkým Alex Mlynárčik, obľúbenec Pierra Restanyho, ale tiež Stano Filko a miestami aj ďalší už *operovali* (ak mám použiť Kollerov obľúbený pojem) v oveľa širšom priestore. Kollerova tvorba bola naopak v medzinárodnom kontexte takmer neznáma. Jeho kritické výhrady smerovali predovšetkým ku Mlynárčikovi a Filkovi ako autorom projektu *HAPPSOC I.*, ktorý označili za pionierske dielo v oblasti konceptuálnej tvorby vo Východnej Európe už Jindřich Chaloupecký a Pierre Restany.<sup>5</sup> Obidvaja ho však spájajú predovšetkým s účinkovaním A. Mlynárčika. Mlynárčikove aktivity sú, aspoň spočiatku, aj hlavným terčom Kollerových odhalení a „upozornení“ – názvy niektorých jeho *Anti-happeningov* nápadne pripomínajú názvy niektorých Mlynárčikových projektov, napr. *Permanentných manifestácií I. – IV.* (1964 – 1968). Tieto projekty a takisto jeho akcie – slávnosti (ako ich nazval Radislav Matuščík) *Juniáles s tombolou, Sviatočné hody, Festival snehu* (všetky z roku 1970), to všetko boli podujatia širokého záberu, v ktorých sa dokumentovala, podnecovala a usmerňovala kolektívna anonymná tvorivosť (prvé dve z *Permanentných manifestácií* a *Tentation – Pokušenie* z roku 1966), alebo v nich Mlynárčik podľa vyjadrenia R. Matuščíka „nenásilne usmerňoval prirodzený priebeh zábavy“ (rozumej: obohatil ho rôznymi odkazmi do sféry umenia). Za istý druh „svojbýtnej zábavy“, samozrejme popri iných funkciách, považuje Mlynárčikove „Slávnosti“ aj P. Restany.<sup>7</sup> Mlynárčik vo svojich veľkoryso koncipovaných podujatiach nevenoval pozornosť len anonymnému davu, ale dokázal osloviť aj mnohých domácich a zahraničných umelcov, aby sa zúčastnili kolektívnej „spolutorby“ pod nenápadnou gesciou teoretickej celebrity Pierra Restanyho. V slovenských provinčne-socialistických pomeroch tým jednoznačne „zabodoval“ a získal veľa priaznivcov medzi umelcami a umeleckými kritikmi (tí sa cítili zvlášť poctení, keď sa aj oni mohli stať spolutorbami).

J. Kollerovi však nestačilo „komunikatívne zapojovanie divákov do happeningového, polorežirovaného a polonáhodného deja“. Podľa jeho neskoršieho vyjadrenia „Filko, Mlynárčik a spol. boli (a snád' aj sú) šikovnými predavačmi moderného výtvarného tovaru“. Zatiaľ čo Mlynárčik ostáva v Kollerových komentároch väčšinou iba nepriamo menovanou postavou, Filko je naopak menovaný priamo a v rôznych, väčšinou nelichotivých súvislostiach. Prirodzene nesie svoj „diel viny“ aj na projektoch *HAPPSOC I. a II.* (1965). V tomto prípade je to však nedorozumenie – Koller vnímal v dvojznačnej skratke *HAPPSOC* (happening sociologique, happy society) len odkaz k happeningu a keď vyhlásil svoj *Anti-happening* – vlastne nekonanie happeningu, možno si ani celkom neuvedomil, že *HAPPSOC* nie je happeningom, ani nesmeruje k nemu, že je skôr výzvou k uvedomeniu si istých faktov a ich súvislostí. Preto je skôr na začiatku slovenského konceptu ako na začiatku umenia akcie.

Keď sa Kollerovi dostala do rúk Filkova autorská publikácia *Stano Filko II. 1965/69*, zjavne ho podráždila formulácia z úvodu od Pierra Restanyho, v ktorej Filka zaradil medzi umelcov – odborníkov na vizuálnu komunikáciu.<sup>8</sup> Koller naopak upozorňuje na slabiny Filkovej „metódy“, ktorá ukazuje zväčša len „povrchné obrazy sveta, banálne prvky, štruktúry sveta“ a výsledkom je „populárne divadlo pre masy“, „aranžérske umenie“, ktorému chýba „ľudský prístup a hlbší ponor“. Podobne v súvislosti s Filkovým projektom *PLAN PROJECT ART 1969*, z ktorého sa odvíja monumentálny cyklus *Asociácií*, píše Koller o „nudnom informovaní a pseudodokumentácii v dobe, keď chýba skutočná informácia a komunikácia medzi ľuďmi“. V inej súvislosti sa vyjadril, že „tzv. umenia už bolo dosť“ a teraz je potrebná a dôležitá „dokumentácia o ľudskosti, utvrdzovanie ľudského charakteru, citu a rozumu“. Ľudskosť mu chýbala v značnej časti súdobej umeleckej produkcie. Dokonca aj *magnus parens* výtvarnej moderny Pablo Picasso bol preňho cynikom, „vypočítavým racionálnym

strojom“, „chladným, surovým chirurgom bez citu k ľuďom“. V roku 1978 si zaznamenal útržky Filkových výrokov z pracovného stretnutia u výtvarníka mladšej generácie Rudolfa Sikoru. Pozastavoval sa nad tým, že Filko chce „urobiť také umenie, ktoré predstavuje večnú substanciu“, pretrvávajúcu vo všetkých etapách histórie umenia. Kollerov komentár: „je to číry iluzionizmus, fantazmagória, ktorá vychádza z falošného základu nejakého „umenia“ a ešte k tomu „večného“, čo je jedno s druhým hlúpy, naivný a ctižadný omyl.“ To bol jeden z hlavných dôvodov, pre ktorý Koller odmietol aj manifest zo samizdatu *Biely nehmotný priestor v čistom bielom nehmotnom priestore*, zostaveného Stanom Filkom, Milošom Lakym a Jánom Zavarským v roku 1974. V manifeste sa viackrát spomína pojem „čisté umenie“: „Idea nekonečného prázdna je všeobecné médium, ktoré pomocou čistej senzibility interpretujeme do čistého umenia“, alebo: „Pomocou čistej senzibility zvytvárňujeme nekonečnú prázdnotu“, „čisté umenie je umením tejto senzibility“ a pod. Koller to pokladal za „číry idealistický blábot“.

Reaguje na výrok z manifestu, že „zobrazenie vnútornej dynamiky nekonečna je bez rytmu“, napísal: „Tvorba“ „čistého“ „umenia“ (všetky tri slová sú v úvodzovkách!) je smrť, ak je nekonečnosť bez rytmu, bez života, bez zmeny“. Usvedčuje autorov, že sa nevedia zaobísť bez „tradičnej špinavej hmoty“ a bez artefaktov a svoju neschopnosť myslenia skrývajú za „starodávny tradičný pojem čistého umenia“. Kollerovi predovšetkým vadí absencia konzekventného myslenia a z nej vyplývajúci nedostatok zmyslu pre realitu. Nevie si – aspoň v tejto polemike – iný ako hmotný priestor a hmotnú existenciu predstaviť. Počítanie troch autorov manifestu vníma ako únik, takmer dezerciu zo záväzkov voči svetu. V tej chvíli si neuvedomuje, že aj fažiskom jeho „kultúrnej“ koncepcie je vlastne sféra nepoznatelného a mysteriózneho, čo sa dá takisto pomenovať len nepriamo, okľukou, symbolom alebo metaforou. Z hľadiska jeho spôsobu argumentácie by sa mu takisto dal vyčítať príklon k neovereným pravdám, k UFO-mytológii, k mystike a „duchárčine“.

Veď *Umenie Fiktívnej Obraznosti (U.F.O.)* je preňho „nehmotné, neviditeľné, neopísateľné, nepredstaviteľné, nezobraziteľné, nepoznatelné“. Ľudská história je podľa jedného z jeho konceptov sledom procesov, vyjadrených pojmami:

1. ZÚFANIE
2. DÚFANIE
3. UFANIE
4. UFO NIE
5. UFO

Kollerova remytologizácia starších aj novších mýtov (napr. o Atlantide ako o symbole „diabolskej civilizácie“, o bermudskom, alebo diabolskom trojuholníku, jeho zrejme vážne mienené prirovnania UFO-nautov k anjelom) – to všetko sa dá vnímať len v rovine umeleckej metafory, aj keď – a to je pre Kollera príznačné – tieto mýtické aktualizácie myslel smrteľne vážne, „na život a na smrť“. V jednej textovej deklarácii sa vyjadril: „Chcem spojiť dobré časti ideí kresťanstva, reformácie, humanizmu, kapitalizmu, demokracie, marxizmu, komunizmu, socializmu, fašizmu, maoizmu, budhizmu, atď, atď...“ *Senso scriptu* je to obraz historicko-mytologického chaosu, možno zárodok novej utópie, ako umelecká fikcia, metafora je však celkom príťažlivý.

V súvislosti s manifestom *Bieleho priestoru v bielom priestore* sa zmieňuje o „chaose idealistických, naivných a hmotárskych pseudomyšlienok“, pričom on sám v šesťdesiatych rokoch, keď ešte nemal „masku“ *U.F.O.-nauta J.K.* a bol možno voči sebe viac úprimný, napísal: „Sám som prejavom dnešného chaosu celého sveta. Som internacionálnym chaosom. A také sú aj predmety (tzv. umenie neumenia), ktoré robím“. Avšak chaos ako východisková situácia pre tvorbu umenia nie je zlý, pokiaľ nechýba vôľa k jeho štrukturácii. Tá Kollerovi určite nechýbala – z nej vychádzajú početné znázornenia hustého rastra nekonečne sa opakujúcich motívov alebo spleťtých, „kultúrnych“ kultúrnych situácií a ďalšie. Ale otázkou je, či túto vôľu oprávnené odopierať druhým.

Koller sa výrazne odlišoval od väčšiny umelcov na Slovensku (možno to spôsobil aj jeho čiastočne nemecký pôvod), dôsledne analytickým a taxonometrickým myslením. Prejavilo sa to nielen v samotných konceptuálnych výpovediach, ale aj v štrukturovaní celku vlastnej tvorby. Znova a znova prepracovával a aktualizoval ešte iba nedávno vytvorený systém. Preto je veľmi ťažké určiť definitívnu verziu tohto celoživotného autorského mega-konceptu. V tomto smere je mu Filko veľmi blízky, aj keď Koller by jeho systém vnímal ako obraz „chaosu až vesmírnych rozmerov“.

Kollerovo myslenie, podobne ako myslenie niektorých amerických konceptualistov, bolo blízke lingvistickým a analytickým smerom vo filozofii. V jeho pozostalosti nachádzame výpisky z Rolanda Barthesa, Ludwiga Wittgensteina a ďalších. Práve Wittgensteinove filozofické aforizmy, demonštrujúce akýsi nový typ dialektickej logiky, mohli byť Kollerovi blízke. Dokonca aj svoje mýtické a metafyzické témy vymedzuje tak úsporným a zdanlivo logickým spôsobom, že z toho vzniká až akási druhotná patafyzika. Jeho konceptuálne gnómy a epigramy sú často založené na presne pointovaných slovných hrách. Kollera to tiahne *ZA UMENIE*, ako sa nazýva jedna z jeho textových proklamácií, Filka zas k „zaumnému jazyku“ Velemira Chlebnikova.

Stano Filko nebol asi hlavným autorom textu *Bieleho priestoru v bielom priestore* (skôr Miloš Laky, ako o tom svedčia poznámky z jeho pozostalosti). Je však isté, že idea „centrálneho napätia dvoch bielych priestorov, ktorá navodzuje neohraničenú rozpínavosť v nekonečne“<sup>9</sup> mu mohla konvenovať. Zodpovedá totiž jeho predchádzajúcim dielam z prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, ktoré sú založené na princípe nekonečnej a inokedy zas kontrolovanej, pulzujúcej expanzii priestoru, alebo časopriestoru (stačí si pripomenúť niektoré listy z cyklu asociácie, alebo „pneumatický environment“ *Vietor v ó m pretlakovej guli* z rokov 1969 – 1970, neskôr nazvaný *Dýchanie*). Takisto myšlienku priestoru, zahrňujúceho, subsumujúceho iný priestor, inú časopriestorovú dimenziu, rozvíja až do dnešných dní. Ale priestorové napätie obsahujú aj jeho kompozície z prekrývajúcich sa plôch znakov a obrazov nájdenej reality, ktoré nazýva *Pomníky súčasného priestoru*, alebo *Pomníky súčasnej civilizácie* (1968 – 1969). Dokonca aj prvé Filkove environmenty, v ktorých Koller videl len povrchné obrazy sveta, predstavovali v skutočnosti zložitejšiu sémantickú štruktúru, ktorej zmysel unikal nielen Kollerovi, ale aj väčšine našej výtvarnej kritiky, azda s výnimkou kritika a socioteoretika kultúry Tomáša Štraussa<sup>10</sup>. Z novej koncepcie priestoru

	J. KOLLER	MLYNÁRČIK	FILKO
1963			
1964			
1965			
1966			



Eva Kapsová

# Hĺbka efemérnosti v maliarskom diele Márie Machatovej

Trh s ideami ale i komoditami na poli umeleckej praxe podporuje uplatnenie rýchlej maľby umožnenej jednak akousi „vymaľovanosťou“, spojenou s rozsiahlym tematickým podloží, vyplavujúcim z podvedomia imaginácie konkrétne realizácie v expresívnom, na geste založenom prejave (napr. abstraktná maľba Juraja Kollára), alebo môže stavať na racionálne vystavanom postupe, vychádzajúcom z predobrazu mediálnych obrazov, umožňujúcich ich tvorivé exploatovanie (napr. Erik Šille). Spojenie postupov a stratégií klasického maliarstva, ktoré nie sú len prostriedkom či nosičom výpovede, ale vo svojich hmotných vrstvách opodstatňujú ideové poslanstvá obrazu, znamenajú typ práce náročnej na čas a v kontexte súčasnej maľby, poznačenej duchom dromológie<sup>1</sup>, predstavujú skôr excentrickú pozíciu.

Mária Machatová<sup>2</sup> nepatrí k umelcom, ktorí nás zahŕňajú masívnou „produkciou“. Jej maliarska práca znamená hĺbavý akt vnútorného spoznávania, kedy okamihu presvedčenia o opodstatnenosti definície tvaru (vzhľadu, vizuálu, obrazu) predchádza štúdium náročné na čas: pozorovanie, vhlbenie, reflektované prežívanie. Skenujúci aparát oka a mysle môže síce za krátky čas celkom vecne a zodpovedne „vybaviť“ ponúkaný motív, ale empatia, ktorá znamená takpovediac „rozpriestraníť sa v príbehu“ hatí rýchle a strohé uchopenie povahy a zmyslu sveta, ktorý pred autorku kladie otázky. Tie nekončia procesom prípravy, nesú sa súbežne s vizualizáciou vnútorného, myšlienkového a tvarového konceptu, pričom odpovede zostávajú často nezavŕšené.

Povaha tohto prístupu je u Machatovej daná jednak jej vnútorným ustrojením a tiež akoby iniciačným gestom prvých školských a neskôr postakademických skúmaní. Záujmom autorky bola vtedy primárne figúra a figuratívna maľba, cez ktorú sa artikulovali otázky podstaty, vinúcej sa ponad (meta)prchavosť, efemérnosť určitého konkrétneho pohybu či diania. Metafyzickosť, hieratická nehybnosť sprevádzali sériu skúmaní v cykle *Surface and interiors* (1996 – 1997). Machatová sa tu vtedy ešte vyrovnávala s ovládnutím modelácie figúry a skúmaním nosnosti metaforickej, symbolickej výpovede prostredníctvom profánne sediacej postavy, pričom hlava a tvár boli transponované do motívu masky ako druhej (inej), falošnej tváre. V cykloch *Labyrinth* a *Mandaly* (1999) podstúpila skúmania tváre, osamostatnenej od materiálne zaťaženého tela. Tu sa prvýkrát objavuje motív vody resp. zrkadliacej plochy, nastavujúcej (seba)spytujúcej tvári nefalšované zrkadlo. Pýtaniu sa po pravom obraze, po zmysle vždy určitým kódom zaťaženej, a teda i skreslenej re-reprezentácie (symbolizácie) odpovedal motív mandaly dostatočne zreteľne i vyzývavo: trpezlivou, drobnou, dôslednou, precíznou a duchovne (meditatívne) nasýtenou (i keď nie hneď a vzápätí oceňovanou) prácou dôjsť (priblížiť sa) k poznaniu, k naplneniu bytia, k dotyku s nekonečnom...

Otázku o (ne)možnosti poznať sa inak ako cez druhého, iného (iné, iných), spoznať sa skrz porovnanie s podobným, si autorka kladla v multiplikovanom obraze katoptrických zrkadlení tváre. Dualitu ducha a tela, ktorú opätovne nastoľovala a potvrdzovala, rozvinula ďalej v cykle *Masky* (2001). Masku sňatú z tváre ako odtlačok, ako najviac preukazný obraz/ odraz ponímala opäť v širšom symbolicko-konceptuálnom kontexte: nie ako figurálny motív v momentke možného príbehu, ale ako odkaz poznania, že fixovaný odraz, pevný odtlačok je správou o povrchu zbavenom vnútra. Ísť pod povrch je najzávažnejšou, primárnou úlohou pre umelca. „Predrať sa“ cez povrch (vonkajškový vzhľad, obraz) k vnútru, paradoxne bez toho, že by sme povrch zavrhlí a uchýlili sa k hre symbolov a dostupných metaforických výpožičiek, je úloha ešte náročnejšia. Pustiť sa do nej vyžaduje poriadnu dávku odhodlania i odvahy, trúfalosti vykročiť za hranice svojich možností, so sebadôverou spojenou so samozrejmom zodpovednosťou voči úlohe experimentovať a súčasne byť poctivý (v remesle, skúmaní, pýtaní sa).

Tak Mária Machatová po krátkom, hoci sľubnom intermezzo pedagogického pôsobenia v maliarskych ateliéroch na Akadémii v Banskej Bystrici (2001 – 2002) odišla za hranice. V našich končinách veľmi neplatí príslovie „nebyť doma

prorokom“. Uplatniť sa skôr vo svete ako doma je dosiaľ ešte skôr vzácnosťou a ak sa tak deje, je to zväčša vďaka manažérskej ochote a záujmu sprostredkovateľských umeleckých inštitúcií (galérie, aukčné siene, médiá). Žiť z remesla, uchýtiť sa bez podporných agentúr a súčasne ostať vnútorne slobodný, voči umeniu poctivý, je vskutku ojedinelé. I keď, samozrejme, ísť za hranice dnes už neznamená oddeliť sa, nechať za sebou zapadnúť závoru. Ale i tak – emancipácia, pozitívna diskriminácia sa zatiaľ ešte ani v spojenej Európe nenosí.

Mária Machatová v roku 2002 odišla do Francúzska, usadila sa prechodne na periférii malého mesta v chránenej oblasti Camargue, neďaleko Arles. Zvädzanie obrazmi obklopujúceho sveta prímorskej krajiny bolo prisilné na to, aby podľahla obavám, že námety je ľubivý či banálny, v dejinách nášho maliarstva priam hriechy, nevhodný a zapovedaný. Naopak, rozhodla sa podstúpiť toto riziko. Pohľady na provensálsku krajinu sú fascinujúce a neodolateľné, pohltila celú pozornosť, zvlášť našinca – suchozemca, pre ktorého sú exotickou zvláštnosťou, inakosťou, miestom pre túžbu, ktorá však nie je cudzia či scudzená, ale naopak predstavuje moment návratu k tomu, čo nám v predarchetypálnom štádiu bolo odopreté.

Machatová maľuje série *Land Scapes* (2005 – 2007), *Vlny* (2008 – 2009) a *Pláže* (2005 – 2010). Čistá nezaľudnená krajina, či skôr motív a fenomén vody predstavujú výzvu a dodnes aktuálnu výtvarnú úlohu: ako sa zodpovedne a pritom s emocionálnym nábojom a s presahom

Exotický námety týchto tvorcov, spojený s cestami do zahraničia, je organicky začlenený do autorskej poetiky, štýlu, rukopisu, kompozičnej dikcie, ktoré prinášali správu o inom, ale v prvom rade o vlastnej skúsenosti, o moci a pôsobivosti modernistického jazyka, ktorému boli títo autori verní. Trochu inak to bolo s Martinom Benkom. Jeho obrázky z letných výjavov skupinky ľudí relaxujúcej na prímorskej pláži, prekvapivo doplnili obraz nielen o diele autora, ale aj o rizikách priamočiareho čítania dejín. Na obrazoch letných plážových dovolení Benka celkom opúšťa tvaroslovnú modeláciu figurálnych motívov, rezignuje na mýticky podaného ľudového človeka, späť do vrchárskym prostredím, a maľuje výjav odrážajúci moderný spôsob života, vzťahujúci sa skôr k možnostiam a potrebám obyvateľa mesta, pre ktorého sa ukazuje stále bežnejšia možnosť tráviť voľný čas (slnenie, kúpanie) aj na dovolenke pri mori (*Na pláži I.*, 1930)<sup>3</sup>. U Benku je štýl podania tohto námety diametrálne odlišný od jeho typickej tvorby, nezávisle od toho, na ktoré obdobie či fázu v jej vývine prihliadame. Napokon, ani obraz Imricha Weinerja Kráľa *Spíacich dievčat* (1929), na ktorom rozoznávame dievčinu v dobovom plavacom úbore, nepatrí u tohto autora k typickým. Podobné štýlové diskrepancie (či pluralita štýlu a námety) by sme mohli nájsť u menej známeho maliara Košickej neskorej moderny Andreja Doboša (*Na pláži*, 1955; *Primorie*, 1955; *V bikiniach na pláži*, nedat.). Príznačné pre Benku i Doboša je, že „netypické“ dovolenkové výjavy ostali v priestore súkromnej recepcie, neboli vystavované ako „smerodajné“ a reprezentatívne pre štýlovo-tematickú charakteristiku autora.



1



3



2



4

ponad referenciu výjavu zmocniť efemérneho, dynamického, prudko sa meniaceho motívu rozbúrených vln, plynúcej vody spojenej s odleskami, postrádajúcej pevnosť a súčasne, v istom okamihu predstavujúcej bezpečný a zreteľne odčítavaný tvar.

V dejinách nášho maliarstva patria motívy prímorskej krajiny, lodných prístavov (marín), dovolenkových pláží, kúpania ako relaxačnej aktivity skôr medzi netypické. V modernom maliarstve ich nájdeme napríklad u Galandu, Zrzavého, Zmetáka, ale dokonca aj u Martina Benku.

Vráťme sa však k Márii Machatovej a jej plážam. K priznaným umeleckým postupom autorky patrí spolupráca s fotografiou resp. maľovanie na základe fixovania objaveného námety prostredníctvom fotoaparátu. V tomto zmysle je príznačná maľba *Beach I.* (2005), ktorej motívom je postava fotografa, v pozícii ako zachytáva svoj model – vzdialenú postavu na pláži. Túto kompozíciu obrazu by sme mohli označiť podobne ako Peter Zajac charakterizoval literárny príklad: *intratextová skladba* alebo *intarzia*<sup>4</sup>.

Machatovej *Pláže* (*Beach I. – VIII.*, 2005 – 2010) majú podvojný spôsob bytia. Jednak sú to čisté, pusté krajinné výjavy, pútajúce pozornosť voči rozlámanej, utíchajúcej pozdĺžnej vlne, dynamizujúcej plochu do diagonálnych pásov rozloženého triumvirátu pevniny, hladiny a neba, ktoré napriek všetkej svojej živosti a rozochveniu navodzujú meditatívnu, „melancholizujúcu“ náladu. A potom sú to pláže – krajiny tela, momentky skúmaných a skúmajúcich pohľadov na „užívateľov“ pláže, oddychujúce, dosiaľ výlučne ženské postavy, zachytené akoby v nestráženej, ale súčasne neskrývanej polohe, alebo činnosti – pri čítaní, slnení, „ničnerobení“, vždy akosi z boku, nechtiac a mimochodom – ako periférne „nereprezentatívne situácie“. Machatová ich zaznamenáva akoby v momente náhleho precitnutia vedomia uspávaného horúčosťou, kedy sa pohľad prizerajúceho nečakane stretne s obrazom iného – bdelého sveta, poskytujúceho čosi, čo pri inej príležitosti nazvala spisovateľka Nicole Krauss „vratký jas“. Stav osvetlenia (osvetlenia), zjavenia, ktoré rovnako náhle ako prišlo, sa súčasne s jeho evidenciou (zoskenovaním skrz vedomie), rovnako rýchlo stratí.<sup>5</sup>

To je Machatovej nekalkulovaná ideová autorská pozícia – vychádzať z toho, čo sa neukazuje, nejavi priamo, čo je povedľa a predsa je rovnako dôležité a podstatné. Machatová pracuje so subjektívnym, zvnútorňovaným uhlom pohľadu akoby subjektívnej kamery: „Uhol pohľadu je dôležitý v záujme autenticity, akoby pozorovateľ, rovnako ako maliar, bol vtiahnutý do scény. Je to často uhol pohľadu človeka ležiaceho na pláži a nie človeka, ktorý vníma celú scénu z odstupu. Nešlo mi ani tak o voyerský pohľad ako skôr o autenticitu atmosféry a nálady horúceho dňa, akéhosi stavu pokoja, oprostenia sa od stresu, keď človek môže ustáliť svoju myseľ, byť na moment len v prítomnosti, v harmónii so svojím telom, byť opäť na chvíľu súčasťou prírody, byť zosilnenou možnosťou vnímať prítomnosť živlov. Je to pohľad ako jeden zo zmyslov, pohľad, ktorý môže byť očarený rovnako svetlom na nejakom predmete ako na samotnom tele. Mňa zaujímajú zmysly nie ako žiadostivosť, ale ako vnímanie. Vnímanie pozorovateľa, ale aj vnem zobrazovaného, jeho rozpoznateľný kontakt s realitou, ktorý nám môže napovedať o skrytom vnútornom stave.“<sup>6</sup>



5



6

Autorkin pohľad znamená pozíciu vnímajúceho zvnútra scény a explicitne je zároveň pohľadom z boku, spoza nízkeho miesta (zo žabej perspektívy); podaný akoby prostredníctvom nízko postaveného hľadáča kamery, ktorý nie je odkázaný na vzpriamenú polohu. Predmetom pohľadu nie voyersky požadovateľného, ale citlivou vnímavosťou naplneného sa stáva i samotná autorka, kedy sú motívom obrazu fragmenty koncových častí dievčenského tela. Túto foto-maliarsku (kom)pozíciu, ale v exponovanej až do abstraktného detailu vyvedenej polohe, u nás využíva

Dorota Sadovská. Machatová však, na rozdiel od nej, nerezignuje na konkrétne vecné detaily situácie (príbehu), i keď vo fragmentárnej artikulácii (slnečník, topánky, knižka) a plnofarebnom, zámerne kontrastno-nepribuznom spoločensťve, tak ako ich pestrosť súdobých plážových výjavov ponúka (modrá, pieskovožltá, červená). Aby sa prizemný uhol pohľadu neobmedzil na vymenúvanie toho, čo mu prichádza do cesty, neustrnul v plošnom radení, ale rozvinul sa v hĺbke, v perspektíve nekonečne vzdialeného horizontu, kde morská hladina splyva s oblohou, požaduje od autorky maximálnu citlivosť voči jemným odtienkom a nuansám základnej farebnej škály. Ako upozornil Peter Zajac pri rozvažovaní o význame pojmu *nuansa*, v ktorého etymologickom základe stojí francúzske slovo *nuée* (oblak), kvalita citlivosti (diferencovanosti) pohľadu voči nahliadanému (pozorovanému, artikulovanému) má „*povahu oblakov*“, t.j. toho, čo sa preukazuje skrz nepatrný letný rozdiel a zmenu, cez „*nepatrné odchýlky garantujúce individualitu toho istého javu*“.

Maľovať oblaky patrí spomedzi maliarskych tréningov k najvýdatnejším, i keď v jeho pozadí môže stáť odhalenie (objavenie) šifry (kódu) pre tento materiálne efemérny, temer nehmotný atmosférický jav, tak ako o ňom hovoril napr. E. Gombrich (*Umění a iluze*, 1985). Maľovaním oblakov a oblohy sa v súčasnom maliarstve vyznamenal zvlášť Robo Bielik, Veronika Rónaiová, Bohdan Hosiňák. Motív oblakov sa v ich explicitnej podobe objaví u autorky v podstate len dvakrát (*Aspoň kúsok oblohy, Pláž I.*). Machatovej obloha je častejšie bezoblačná, alebo „latentne“ oblačná – čo je maliarsky snád i náročnejšie v zmysle úlohy artikulovať nuansy hĺbky nebeského priestoru prostredníctvom monochromaticky štruktúrovanej plochy.

Machatová pridáva k oblakom/oblohe tému morskej vlny. Témou však nie je iba senzualno-vecná nálada týchto letných motívov. Pravou výzvou pre Machatovú je vystihnúť letný opar či teplom zvlhčený vzduch, omamujúce, pozornosť a pohyb paralyzujúce teplo. Nehybnosť a nečinnosť. Týmto pridanými kvalitami prechádzajúcimi ponad prvoplánovú naratívnosť, alebo aj existenciálnu skratku, sa Machatová vymedzuje voči napríklad na prvý pohľad vizuálne blízkej českej maliarke Ivane Lomovej (*Slnko*, 2006). Opäť tu platí, ako vyjadruje Peter Zajac citujúci taliansku literárnu teoretičku Mariliu Librandi Rocha: „stav tichosti a skrytosti, predtým než začne byť niečo účinné, keď sa nič nedeje a všetko je možné“.<sup>8</sup> Niekde ako enuciácia k dianiu sa objaví svetelný záblesk (oheň alebo žiara prenikajúca transparentnou plochou, napr. *Fires on the Field*, 2005).

Tak, ako nečinnosť spája autorka s obrazom statickej polohy tela, tak opačne osvieženie v chladivom vodnom živle spája s obrazom pohybu, pričom tieto motívické opozície potencuje tvaroslovné uchopenie: pre teplo a nehybnosť volí detailnú fotorealistickú, hladkú, plnú modeláciu a pre pohyb expresívne ťahy a neúplný, dynamickými ťahmi vyznačený tvar transparentných postáv, vyznievajúcich ako ich fantóm či fluidum (pomyselnosť, predstava a túžba). Po sériách *Vlny* a *Pláže* včleňuje Machatová pohľad na vodný živel v symbióze s telom do priestorov interiéru (*Fontány, Kúpele*, 2008 – 2009). Nastáva zintímnenie pohľadu v zovretom priestore domáceho kúpeľa, skúmanému pohľadu sa poddáva nahé ženské telo, jeho obraz je opäť fragmentárny, i keď dostatočne naznačujúci úplnosť intímnej situácie. Fragmentárnosť, neúplnosť je daná jednak zvoleným, zúženým zorným polom, ale tiež jeho rozostrením pod masou vodnej pary. Autorka s realisticky presvedčivou maliarskou bravúrou vykresľuje postavu mladej ženy, prekrytú prívalem horúcej vody, zadržávajúcej a súčasne meniacej svoje skupenstvo. Téma interiérových kúpeľov v autorkinej tvorbe už naznačila ťah na „domácu bránku“ – na motívy spracúvajúce domáce prostredie, resp. sústredila sa na zámerné odvolávanie sa na kontrastné pole – porovnávacie pozadie exotických námetov, ktoré vyhládavala a nachádzala doma na Slovensku.

Na prelome do druhého decénia autorka pociťuje potrebu zmeny v tvorbe, náhladoch, osobných postojoch. Stále nástojčivejšie sa ozýva výzva uvažovať o svete v širšom kontexte resp. dať do kontextu cudziu skúsenosť so skúsenosťou z nášho priestoru. Konfrontovať túto skúsenosť nie na princípe opozít cudzie – rajské záhrady – šedivá domáca realita, ale prijať iný kód porovnania postavený naopak na blízkych až neodlíšiteľných pribuznostiach. Pozornosť zameraná na šedivosť periférnych zón, ktoré rovnako nájdeme aj v prostredí spánku tradične skôr s predstavou vyšších levelov životného štandardu je programová. Tento program sa nevzťahuje len k tematickej a motívickej rovine, kedy sa stále častejšie objavujú pohľady na nepovšimnuté miesta, zanedbané prostredia, nereprezentatívne zákutia, ale týka sa rovnako

výtvarnej úlohy: nasadenia iného jazyka a maliarskej reči, ktorá síce zjavne a priznane stojí na základoch významuplného pozorovania a foto-realistického spracovania, ale ktorá sa podujíma modulovať tento základ do širokej škály výrazových polôh. V sérii *Periférie* (2008 – 2011) už nie je zrejme, čo sa stalo predobrazom maliarskeho záberu a odkiaľ pochádza zátišie s plynovými bombami, pohľad do interiéru izby, skromného ateliéru, alebo na vyprahnutú nostalgickú jesennú krajinu. Nielen absencia motívu mora svedčí o blízkej pribuznosti lokálne vzdialených prostredí. Zvláštnosť Solných jazier (*Salin*, 2008) diváka zneisťuje. Odčitateľnejšia je identita veterných elektrární. Vyším levelom odkazu Machatovej nostalgických až melancholicky úzkostných krajín je poznanie, že situovanosť autorského subjektu na periférii je jeho vlastným rozhodnutím i prijatým údelom.

Životný pocit nomáda v stave permanentne pretrvávajúcej sociálnej neistoty, modelujúcej existenciálny rozmer výtvarnej výpovede, má však aj svoju druhú tvár: objav vnútornej skrytej harmónie z povrchného, prvoplánového záujmu vytesňovaných vecí. Tak Machatová objavuje ambivalentnosť poézie radu starých, k zániku odsúdených plechových garáží alebo reálnu, na výtvarný znak povýšenú geometriu socialistických panelákov. Potemnelý kolorit, nepresná maľba, expresívny rukopis, ktorým sa vyznačuje časť autorkinej tvorby z posledného obdobia, sú vyvažované rovnako širokým zastúpením diela, ktoré čerpá zo svetivej poetiky obdobia „exotických“ pláží (cyklus tržnic, autobusových staníc). Tieto sú však už domácky umiernené a melancholicky stíšené. Dôslednosť ich fotorealistickej reči potom utvára predpoklad na výtvarnú plošno-geometrizujúcu, farebne exponovanú maľbu (*Station-morning*, 2011). Reflexia autorkinej životnej skúsenosti, koncentrovanej v motíve cesty a cestovania, presuny z centra na perifériu a späť, ale v konečnom dôsledku vlastne dekonštrukcia oboch týchto pojmov, tvoria význačnú časť ostatnej tvorby. Autorkino vnútorné založenie, vzdelanostná iniciačná skúsenosť z ateliéru Jána Bergera, ktorú počas štúdia získala, nie sú naklonené k identifikovaniu sa s typom konceptuálnej maľby resp. konceptuálnej tendencie v nej. Na druhej strane už samotný racionálny program, vedomie zmyslu a zacielenia výpovede nie je bez súvislosti nielen s jasnou požiadavkou koncepcnosti v tvorbe, ale ani s konceptuálnymi polohami. Tým je najbližšia séria *Cesta* (*Road*, 2011). Zrejme už blízka budúcnosť ukáže, akým smerom povedú nielen reálne cesty nomádskej autorky, ale i to, aký podiel budú mať na posune jej autorskej koncepcie a vizuálnej poetiky, v ktorej jadre pretrvávajú existenciálne významňovanie efemérnych udalostí.

- 1 Dromológia (z gr. dromos – preteky) je teória Paula Virilia o zrýchľovaní dejín, podľa ktorej sú spoločnosti profilované a štruktúrované svojím vzťahom k rýchlosti a schopnosťou využiť túto rýchlosť na udržanie a stupňovanie moci. Blížšie pozri napr.: Virilio, P.: Informatická bomba. Pavel Mervart 2004. ISBN: 80-86818-04-7.
- 2 Mária Machatová (\*1972, Nitra) študovala v ateliéri maľby Jána Bergera na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave (1990 – 1997). V roku 1995 absolvovala výmenný študijný pobyt na Slippery Rock University Pennsylvania v USA. V rokoch 2001 – 2002 pedagogicky pôsobila na Fakulte výtvarných umení AU v Banskej Bystrici. V súčasnosti žije a maľuje v južnom Francúzsku, v oblasti Camargue, a na Slovensku v Nitre. Je finalistkou ceny Maľba 2006. Samostatne vystavovala na Slovensku (Bratislava, Nitra, Banská Bystrica, Dolný Kubín). V zahraničí zhládli diváci jej maľby vo Francúzsku (Montpellier, Aigues – Mortes) a v USA (Butler). Z domácich vystúpení v poslednom období sú významné výstavy: Krajné medze (s Klaudiou Koszibou, Oravská galéria, Dolný Kubín, 2009); Cudzie miesta, vlastné územia (Nitrianska galéria, Nitra, 2011), Home sweet potato (kolektívna výstava, galéria Médium, Bratislava, 2012).
- 3 Obrazy boli prezentované na výstave Nové Slovensko v Slovenskej národnej galérii, 2011 – 2012, koncepcia výstavy: Aurel Hrabušický.
- 4 Blížšie pozri: Zajac Peter: Latencie. In: Romboid č. 9 – 10, roč.: XLVI, ISSN 0231-6714, s. 1 – 36.
- 5 Blížšie pozri: Nicole Krauss: Veľký dom Artforum, 2011. ISBN978-60-89445-30-1.
- 6 Z komunikácie s autorkou v júli 2012: Les Saintes Maries de la Mer – Nitra.
- 7 Zajac, Peter: c.d., s. 1 – 7.
- 8 Zajac, Peter: c.d., s. 18.

1 Mária Machatová: *Station-Morning*, 2011  
olej na plátne, 97 x 130 cm

2 Mária Machatová: *Just a Little Bit of Sky*, 2009  
olej na plátne, 110 x 140cm

3 Mária Machatová: *Beach V.*, 2008  
olej na plátne, 89 x 116 cm

4 Mária Machatová: *Bath II.*, 2009  
olej na plátne, 120 x 100 cm

5 Mária Machatová: *Beach XII.*, 2010  
olej na plátne, 100 x 100 cm

6 Mária Machatová: *Bath VI.*, 2009  
olej na plátne, 57 x 80 cm

Zdroj foto: www.mariamachatova.com

Zuzana Bartošová

# Ešte raz o výstave Prerušená pieseň

(dokončenie zo str. 1)

Text je doplnenou a rozšírenou verziou článku písaného pre víkendovú prílohu denníka SME / Fórum, ktorého torzo (skrátene redaktorom Tomášom Gálisom bez vedomia autorky) vyšlo 25. augusta 2012. Aktualizáciu si vyžiadali reagencie na české printové médiá, ktoré sa do limitu pôvodného článku nevošili, rovnako ako otázky, ktoré otvorila 24. septembra verejne prístupná diskusia koncipovaná Nadáciou súčasného slovenského výtvarného umenia, ktorú vediem, na pôde Galérie Cypriana Majerníka.



Ján Mudroch: Žena v červenom, 1955. Foto: SNG Bratislava

Zhodou okolností odsúdili počas trvania výstavy v Moskve členky punkovej skupiny Pussy Riot na dva roky za spievanie s protiputinovským textom v chráme. Svetová kultúrna verejnosť protestuje proti verdiktu aj pre dve matky malých detí. Bratislavu tiež čaká súd s neznámym performerom/performerkou. Aj jemu/jej hrozí odňatie slobody. Svetová kultúrna verejnosť sa o ňom/nej asi nedozvie, kým sa proces rozbehne, upadne výstava *Prerušená pieseň* do zabudnutia. Je však načase, aby sa naša verejnosť zobudila a zaujala odmietavé stanovisko k relativizovaniu nedávnych dejín akceptáciou verejného vystavovania symbolov totality. SNG má vlastných reštaurátorov, ktorí už zakročili: očistený Stalin sa zasa dobrosrdečne usmieva a turisti sa s ním opäť fotografujú. Pre toho, kto nepozná dejiny komunistickej totality, je jeho bronzová figúra bez adjustácie, ktorá by na jeho zverstvá upozornila, neškodná.

Kritikou neznámeho performerera sa ozval spisovateľ Silvester Lavrík. Nazval ho „pripečený“<sup>5</sup> – so ženou v tomto prípade nepočítal. *Prerušená pieseň* Lavříkovi asociuje expozíciu dejín fašizmu, ktorú videl začiatkom deväťdesiatych rokov v Kolíne nad Rýnom. „Jej vystavené ... manifesty, dekréty, fotografie, filmy, štatistiky mučivo mapovali vrcholy a pády tretej ríše“, čo intenzívne zapôsobilo na divákov: boli „stíchnutí“. Teraz sa Lavřík nadchýna dielami „majstrov socialistického realizmu“, teší sa z „rozohranej plastiky *Lenin a dievča*“ a zo všetkých „pekných ... dobre namaľovaných obrázkov“. K ich obdivu ho priviedla „nostalgia ... mocná čarodejka“. Priznáva, že sa mu výstava „príliš páčila“<sup>6</sup> a chváli jej sprievodný bulletin. Silvester Lavřík uvádza v Slovenskej národnej galérii pravidelné čítanie z aktuálne vydaných kníh a rytiersky svoju chleboďárkyňu bráni. Že ide o konflikt záujmov, si zrejme neuvedomil.

## Etický rozmer výstavy

Nielen bývalý Sovietsky zväz, ale aj Slovensko má morálny problém. Vyššiu mieru tolerancie k totalitným režimom než je prijateľná, dokazuje SNG nie prvý raz: začiatkom roka na výstave *Nové Slovensko* bolo viacero fotografií hajlujúcich obyvateľov tzv. slovenského štátu, ale žiadna zo Slovenského národného povstania, hoci sugestívne dokumentárne zábery sú k dispozícii vo verejných zbierkach, napríklad v Múzeu SNP v Banskej Bystrici. Rovnako dopadol výber reprodukcii v katalógu (editor Aurel Hrabušický). Posun od štandardných postojov uplatňovaných v otvorenej demokratickej spoločnosti je na Slovensku evidentný. Akceptovanie skresleného obrazu nedávnej

minulosti je aj medzi vzdelanými divákmi bežné a výstava – žiaľ – tento nekritický pohľad umocňuje, na čo upozornila aj Oľga Gyárfášová.<sup>7</sup> Situáciu vystihla Lucie Zadražilová: „Nabízí se otázka ... zda je možné vyhnout se politickým, mravným a etickým soudům při hodnocení období, jež s nimi operovalo v umění.“<sup>8</sup> Myslím, že sa to nedá, som dokonca presvedčená, že dnešný divák, žijúci v čase relativizovaných etických hodnôt potrebuje, aby odborná inštitúcia, akou SNG je, dala pri vizualizácii oficiálneho umenia totalitných období výstavami najavo svoj jednoznačný postoj. V opačnom prípade si môže divák myslieť, že nielen v umení samotnom, ale aj v jeho interpretácii je všetko dovolené.

## Umelecko-historický rozmer výstavy

Odhliadnúc od námietok niekoľkých intelektuálov a nadšenia turistov, ktorí sa fotografujú so Stalinovou sčasti už očistenou sochou, je potrebné pozrieť sa na celok výstavy z umelecko-historického hľadiska. Slovenská národná galéria bola a aj v súčasnosti je podľa inovovanej zriaďovacej listiny podpísanej ministrom kultúry Danielom Krajcerom a súčasnou generálnou riaditeľkou Alexandrou Kusou, vrcholnou odbornou inštitúciou. Okrem iných má povinnosť sprostredkovať relevantné výsledky bádania vedeckej disciplíny dejín výtvarného umenia prostredníctvom výstav a byť tak pre ostatné slovenské galérie (rozumej múzeá výtvarného umenia) metodickým príkladom.

Výstavy sa dajú pripraviť rôznymi spôsobmi. Od výskumnej, ktorá sa najprv venuje bádaniu, až po takú, ktorá pracuje len s dojmami. V prípade *Prerušenej piesne* o bádanie síce išlo, ale výsledok vo výstavnej podobe je problematický: namiesto „stíchnutia“ výstava vzbudila obdiv. *Sorela* (skrátene názov pre umenie socialistického realizmu) bola vizuálnym vyjadrením politickej totality založenej na komunistickej ideológii, ktorá zničila životy miliónom ľudí, čo s ňou nesúhlasili. Ako je teda možné, že s výstavou sú aj vzdelaní diváci nadšení, prenáša ich do krajiny detstva, do doby „hry s bublinou“ (Lavřík cituje názov obrazu Ladislava Čemického) a proti soche masového vraha pred budovou SNG neprotestujú?

*Prerušená pieseň* zachytila „sorelu“ vymedzenú politickými udalosťami. Tie však nerezonovali okamžite v kultúre. V roku 1956 síce XX. zjazd komunistickej strany Sovietskeho zväzu odsúdil kult osobnosti (implicitne aj *sorelu*), ale

trvalo viac rokov, kým sa v politike a následne v umení zmenili pomery v Sovietskom zväze. Navyše, u nás bola špecifická situácia. XI. zjazd československej komunistickej strany i vláda krajiny „zavrhlí liberalizační tendence XX. sjezdu KSSS“ (rozumej: komunistické strany Sovietskeho svazu).<sup>9</sup> V Československu za zlomový v architektúre považujú relevantné odborné publikácie rok 1958, ku ktorému sa viaže realizácia nášho pavilónu na EXPO v Bruseli.<sup>10</sup> V slovenskom výtvarnom umení sa o postupnú zmenu zaslúžil najmä nástup mladých umelcov, avšak ich akceptácia sa nezaobišla bez problémov: médiá jazyk ich tvorby odsudzovali a cenzori niekoľko výstav – napríklad Skupiny Mikuláša Galandu (jej prvá výstava bola na jeseň 1957) – zavreli. Snaha o slobodu umeleckého prejavu dlho narážala na odpor ideológov a situácia sa zmenila až v polovici šesťdesiatych rokov, aj to nie samozrejme: akceptácia efemérnych výtvarných polôh, akčného a konceptuálneho umenia bola ešte zdĺhavejšia. Dovtedy bol socialistický realizmus vo verejne prístupných výstavných sieňach dominantný. Prečo inak by boli legendárne bratislavské Konfrontácie, ktorých účastníci začali presadzovať začiatkom šesťdesiatych rokov v slovenskom umení informel, neverejný?

Zúženým vymedzením obdobia „sorely“ sa stalo, že za jej hlavného predstaviteľa považuje Alexandra Kusá Martina Benku, hoci jeho prejav vyhovoval vizuálnej predstave inej totality – totality tzv. slovenského štátu. V roku 1957, ktorý na výstave už chýba, bola napríklad súťaž na výzdobu bratislavskej Hlavnej stanice, v ktorej zvíťazil Ladislav Gajdoš. Monumentálnu nástennú kompozíciu *Epopėja socializmu*, vytvorenú v duchu socialistického realizmu, dokončil v roku 1960. Ďalší ahistorický krok urobila kurátorka, keď pri vstupe do výstavy exponovala diela z obdobia druhej svetovej vojny a až na dva obrazy a dve sochy vynesla výtvarnú tvorbu z rokov 1945 až 1948, kedy naše umenie nadviazalo prerhnuté väzby s aktuálnym medzinárodným dianím. Slovensko-štátnu poetiku hravo prepojila so „sorelou“ a vyznenie výtvarných diel oboch totalít tým vlastne vylepšila: ich gýčový akcent nemal divák ako odhaliť, keď ich nemal možnosť relevantného porovnania. Výstava sa až na výnimky sústredila na komorné diela galerijného charakteru, čo je ďalší z jej metodologických omylov. „Sorela“ sa vyžívala v monumentálnych disciplínach, v ideologicky tematizovaných maliarskych kompozíciách pre architektúru a v pomníkoch viažúcich sa najmä na oslobodenie republiky Červenou armádou a k Slovenskému národnému povstaniu, čo vystavený súbor mohol



sprítomniť fotografiami realizovaných diel. Zanedbateľná na výstave je aj zastúpenie plagátovej tvorby i letákov s dobovými heslami a výzvami, hoci práve tieto oblasti dizajnu sa viac ako iné disciplíny viažu k „umeniu propagandy“, ktoré bolo z ideologického hľadiska pre obdobie stalinizmu kľúčové. Naopak, mnohé vystavené diela sa nedajú ani pri zvýšenej tolerancii zaradiť do kategórie socialistického realizmu – určite do nej nepatria obrazy Miloša Alexandra Bazovského, ani všetky exponované od Ester Šimerovej-Martinčekovej a Júliusa Jakobyho, ktorého autoportrét sa dokonca ocitol na stene označenej „majstri sorely“, hoci v porovnaní s inými „majstrami“ je jeho vklad do prúdu socialistického umenia mizivý.

Alexandra Kusá mala pravdepodobne problém s interpretáciou grafickej tvorby Vincenta Hložníka z päťdesiatych rokov, ktorá je bravúrne realistická a zároveň nesie étos vzdialený podenkovkej ideológii. Vynechať ju však nemala. Na výstave absentujú aj architektonické riešenia Martina Kusého st., ktorý bol v marci 1948 menovaný zmocnencom pre organizovanie projektov na Slovensku, čo možno podľa neho označiť „za začiatok prípravy socialistickej projekcie na Slovensku“<sup>11</sup>. Napríklad jeho riešenie priečelia budovy vydavateľstva Pravda na Štúrovej ulici v Bratislave, navrhnuté v roku 1953 (odstránené v šesťdesiatych rokoch), je poplatné sovietskej stalinkej architektúre a na výstave by zažiarilo ako názorný príklad toho, kam „sorela“ v našej architektúre mohla zájsť.<sup>12</sup> Záslužné, hoci neutrálne až úsmevné sú filmové doplnky, ktoré na viacerých miestach výstavy mapujú dobovú situáciu: žatvy, úderníkov, budovanie Trate mládeže... Zostrih týždenníkov s aktuálnym komentárom odhaľuje viac z hrôz doby: prezentuje aj inscenované politické procesy. Škoda, že obrazovka, na ktorej zostrih beží, je nenápadne umiestnená za časťou prezentujúcou architektúru bez upozornenia, že výstava pokračuje za sklenenými dvermi dôležitými filmovými dokumentmi.

Kurátorka výstavy a riaditeľka SNG v jednej osobe Alexandre Kusej sa podarilo zaujať publikum dielami významných slovenských maliarov, ktorí buď socializmu a „sorele“ uverili (napr. Ladislav Guderna), alebo jej nátlaku i zvodom podľahli (napr. Martin Benka). Sochy ani architektonické náčrty na výstave neboli rovnako efektne ako obrazy a počet kópií dobových dokumentov bol pomerne skromný. Expozícia oživovala pár inscenovaných miest: jedno sprítomňovalo proces s Miladou Horákovou hlasovým záznamom, druhé reprezentovalo bežný interiér päťdesiatych rokov (s odpočúvacím zariadením), ďalšie bolo knižnicou plnou Marxových i Leninových spisov, ktorých chrby však dnes už vyzerajú neškodne. O poprave Vladimíra Clementisa či mučení Gustáva Husáka ani mnohých iných politických väzňov, rovnako ako o ľuďoch, čo boli v snahe opustiť totalitu zastrelení na hraniciach železnej opony, sme sa na nej však nedozvedeli, hoci dnes vďaka práci historikov a investigatívnych novinárov už poznáme ich konkrétne osudy a mená. Výstava zároveň naznačovala, že všetko komunistické, teda zlé, prichádzalo z Prahy: viaceré vstupné panely používali citáty z českej dobovej tlače. Zrejme kurátorka zabudla, že strojcovia ideológie a aktéri neslobody neboli len Česi: v inkriminovanom čase pôsobil ako Goitwaldova pravá ruka Slovák Viliam Široký.

Už samotný výber faktov k sprievodným textom expozície, výber dokumentov a v neposlednom rade výber umeleckých diel je interpretáciou zvolenej problematiky. Kurátor výstavy má dnes nevšednú moc. Túto moc Alexandra Kusá využila v prospech témy, ktorú evidentne má – možno ešte viac ako Silvester Lavrik – rada. Divákovi predostrela idylický obraz umenia obdobia stalinizmu, ktorý neprekryjú dve inštalácie dobových hrôz, niekoľko vystavených dokumentov, či zostrih z dobových filmových žurnálov. Výstava vynechala vizualizáciu historického a politického rámca – Mesežnikovom navrhované krvavé Stalinove ruky by boli ako jeden z jej prvkov adekvátne – a zúžila svoj záber mechanicky na obdobie, kedy nielen socialistický realizmus, ale ani Stalin nemali oponentov. Otopila hrany doby. Necítiť z nej šialenosť situácie, v ktorej panoval strach, vládli komunisti a udavači, žaláre boli plné politických väzňov. V roku 1956, ktorým výstava končí, len začína polemika, aj výtvarná, keď po odsúdení kultu osobnosti v Sovietskom zväze sa už umelci prestali báť a trúfli si hľadať vlastnú cestu. To však neznamená, že socialistický realizmus prestal existovať a jeho predstavitelia stratili zo dňa na deň moc.

Z pohľadu umenia ďalšieho desaťročia, ktoré výstava už nezachytila – popri stále živom socialistickom realizme tvorili mladí umelci inak – možno považovať výstavu, ktorá pôsobila príjemne vďaka množstvu ľúbivých obrazov, skôr za „zvodnú“ (termín Jeana Beaudrillarda), než za umelecko-historicky relevantnú. Tak sa dá vysvetliť, že *sorela* pôsobí na ľudí bez osobných skúseností z hrôz stalinizmu pozitívne aj po rokoch.

Zdá sa, že obdobie muzeálnych – rozumej nudných a zdanlivo objektívnych – expozícií, lebo za takúto sa výstava *Prerušená pieseň* deklarovala, dávnejšie skončilo.

Výstavy v mienkotvorných európskych múzeách výtvarného umenia buď dôsledne akceptujú historické udalosti a súvislosti, alebo inscenujú dobové rámce, aby divák mal pevný bod, z ktorého môže na problematiku interpretovanú prostredníctvom výstavy umeleckých diel, nazeráť. Aj *Prerušená pieseň* mohla – ak by do jej prípravy vstúpili relevantní historici a kreatívny architekt – na takúto úroveň prezentácie slovenského socialistického realizmu aspirovať.

## Násilne prerušená „sorela“? Škoda, že nie!

K výstave vyšiel bulletin, ktorý si zaslúži samostatnú úvahu. Na ilustráciu výpovednej hodnoty jeho textu uveďme citát: „Obdobie stalinkej sorely ... je vnímané ako násilné prerušenie modernej tradície, zároveň však bola aj samotná sorela autoritatívne prerušená zmenou v súlade s obratom v kultúrnej politike.“ Alexandra Kusá takto komentuje výtvarné umenie prezentovaného obdobia, čo z historického hľadiska neobstojí. Naopak, viacerí protagonisti sa sorely v tvorbe nikdy nevzdali a po krátkom liberálnom období šesťdesiatych rokov „normalizovali“ začiatkom sedemdesiatych rokov naše umenie nanucovaním jej vyprázdneného revivalu z ideologického hľadiska a politickej moci aj ostatným kolegom. S mylným tvrdením o násilne prerušenej „sorele“ paradoxne súhlasí aj Lucie Zdražilová v úvodnej pasáži článku *Socialistický realizmus*, hoci ďalej v jeho texte upozorňuje na výstavu *Socialistický realizmus. Československo 1948 – 1989*, kurátorsky pripravenú Augustom Razetom,<sup>13</sup> ktorá uvedený spôsob zobrazovania považuje za permanentne prítomný v našom umení počas celého obdobia socializmu.<sup>14</sup>

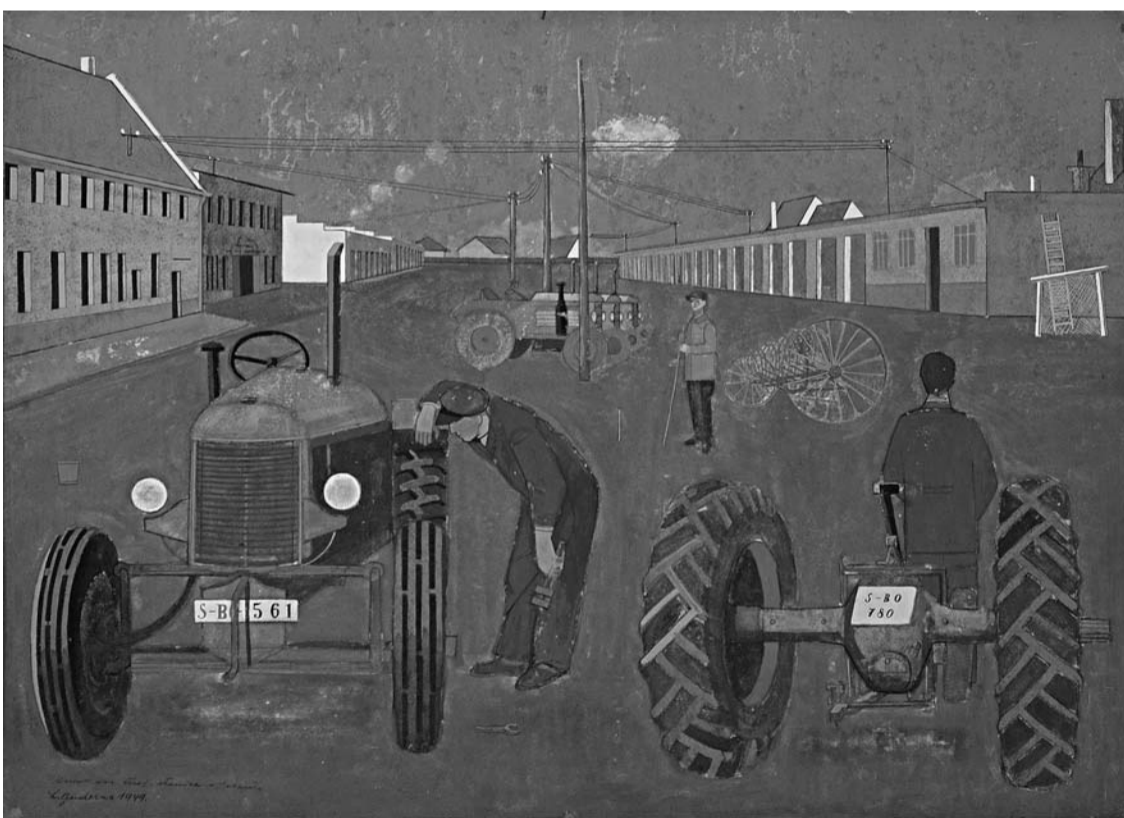
V uhle pohľadu ďalšieho historického vývoja možno považovať interpretáciu slovenského výtvarného umenia avizovaného obdobia výstavou *Prerušená pieseň* za nepravdivú, skrášľujúcu skutočnosť. Preto, že vďaka množstvu ľúbivých obrazov pôsobila príjemne na ľudí bez negatívnych skúseností z hrôz stalinizmu, dokonca za zavádzajúcu. Pod komplexným názvom ponúkla divákovi výrez avizovanej problematiky. Bolo by pravdivejšie, keby sa volala *Komorné diela slovenského výtvarného umenia obdobia stalinizmu*. Ťažko by sa však potom mohla považovať za takú významnú, ako sa jej podarilo presvedčiť médiá.

diskusiou vyšiel časopis *Profil*, kde o nej písali viacerí autori. Alexandra Kusá, Juraj Mojžiš a Gábor Hushegyi (aktuálne podpredseda slovenského výboru ICOM) z rôznych dôvodov odmietli účasť a krátko pred začiatkom podujatia sa ospravedlnil aj Silvester Lavrik (pozvánka ho uvádzala medzi účastníkmi okrúhleho stola).

Oľga Gyárfášová zhrnula svoj už publikovaný postoj a odmietla zľahčenie témy, ktoré z výstavy cítila. Chýbalo jej zvýraznenie historického a politického rámca: prítomnosť niekoľkých faximílií dokumentov i tri rekonštrukcie dobových reálií považovala za nedostatočné. Peter Zajac sumarizoval svoj obsahly text, ktorý medzičasom vyšiel.<sup>15</sup> Vymenoval, čo všetko výstave chýba. Rovnako ako viacerí kritici, aj on jej vyčítal slabé zvýraznenie kultúrno-historických rámcov. Vnímal ju ako dvojtvárnú, bez vyjasnených kritérií, keď vedľa seba kurátorka inštalovala diela iného vročenia, než avizuje názov výstavy a ďalej vedľa seba také, ktoré patria k socialistickému realizmu svojím námetom i štýlom a iné, čo s ním majú len málo spoločného.

V publiku nebolo veľa umelcov, diskutoval spomedzi nich len Jozef Jankovič, keď vyjadril svoj nesúhlas, aby človeka, ktorý obľúbil Stalinovu sochu červenou farbou ktokoľvek nazýval performerom/performerkou. Podľa neho ide o poškodenie umeleckého diela. Naproti tomu sa do diskusie zapojili viacerí historici umenia. Ľuba Belohradská podotkla, že expozícia socialistického realizmu bez poukazania na monumentálne maliarske kompozície v architektúre a pomníkovú i pamätníkovú tvorbu je bezzubá. Miroslav Procházka upozornil na skutočnosť, že výstava takého významu v mienkotvornej inštitúcii, akou je Slovenská národná galéria, by mala mať oponentov už pri kreovaní zámeru podujatia, lebo ide o finančne nákladnú záležitosť realizovanú zo štátnych zdrojov.

Skutočnosť, že výstavu a jej sprievodnú publikáciu vytvorila Alexandra Kusá bez akéhokoľvek posudku nezávislých odborníkov, a to rovnako pri ich koncipovaní ako pri zverejnení, ukazuje na biele miesto v praxi prevádzky inštitúcií rezortu kultúry. Predložené diela – výstava a sprievodca – ich pozitíva i negatíva, sa viažu k menu kurátorky a autorky textov. Kritizuje ju, alebo chváli, odborná obec. Avšak za zverejnenie náhodných súvislostí a odborných omylov rovnako ako za prekročenie etických hraníc nenesie kurátorka žiadnu reálnu zodpovednosť. Pracovníci Slovenskej národnej galérie tak môžu aj naďalej pracovať so sebedovolením, že k pozícii zamestnanca štátnej inštitúcie



Ladislav Guderna: Novostavba stroj.st. v Galante, 1949, 1952. Foto: SNG Bratislava

## Obzretie za výstavou

Dňa 24. septembra iniciovala bratislavská Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia (nejedná sa o bývalé Sorosovo centrum, ale o skromnejší subjekt s podobným názvom, ktorú vediem) v spolupráci s Galériou Cypriána Majerníka verejne prístupný okrúhly stôl k výstave *Prerušená pieseň* so záverečnou diskusiou otvorenou pre všetkých prítomných. Prezentovať svoj názor som pozvala všetkých, ktorí sa dovtedy v slovenských elektronických i printových médiách k tejto téme vyjadrili – pár dní pred

automaticky patrí ničím nespochybniteľná moc vizualizovať dejiny umenia podľa vlastných schopností, vedomostí, názoru, skúseností a odvahy.

V tejto súvislosti sa mi natíska otázka, či neboli očakávania umelecko-historickej obce na výkon kurátorky v súvislosti s výstavou *Prerušená pieseň* prehnané, hoci za patrične „vybavenú“ pre splnenie tejto náročnej úlohy ju považuje Lucie Zdražilová, keď uvádza, že sa témou zaoberala v svojej dizertačnej práci *Sorela – Slovenský variant? Stratégie a podoby výtvarného umenia socialistického*

realizmu 1948 - 1956.<sup>16</sup> Alexandra Kusá v svojom odbornom CV nemá žiadne samostatné významné autorské výstavné projekty interpretujúce niektorú tému či obdobie dejín umenia. Skutočnosť, že je generálnou riaditeľkou najvýznamnejšej inštitúcie na Slovensku, ktorej špecifikom sú práve výstavné aktivity vzťahujúce sa k dejinám výtvarného umenia, na tomto fakte nič nemení. Médium výstavy interpretujúcej zvolený výsek dejín umenia má však iné stratégie ako výstavy súčasnej mladej scény, ktorých pripravila viacero a inú ako text. Úspešné zvládnutie realizovania výstavy zvoleného obdobia dejín umenia predpokladá skúsenosť, je iným druhom diela. V prípade *Prerušenej piesne* sa mohli diváci až do konca októbra v Slovenskej národnej galérii pozeráť na konvenčnú a falošne vyznievajúcu juveniliu kurátorky Alexandry Kusej. Dá sa však povedať, že odborníci ju podrobili kritike, ale vzali vážne: nikto z nich nespochybnil, že je za ňou nemalé úsilie a sústredená dlhodobá práca.

Najdôležitejším a pre mňa novým poznatkom získaným v diskusii pri okružlom stole, bol Mesežnikovov opis realít „stalinských čistiek“. Grigorij sa narodil, detstvo a mladosť prežil v Sovietskom zväze a dodnes viac ako ostatní Slováci sleduje tamojšiu politickú i intelektuálnu situáciu. Vysvetlil, že keď sa Ústredný výbor komunistickej strany Sovietskeho zväzu v Moskve rozhodol (napríklad) o počte 2500 nespoľahlivých členov strany, ktorých treba zlikvidovať, tak po vytýpaní konkrétnych osôb sa na ich zabíjaní – doslovne „rúbaní sekerami“ – a následnom odpratávaní mŕtvol museli osobne podieľať zamestnanci miestnych pobočiek NKVD vrátane sekretárov a vrátnikov. Spôsob masových vrážd, ktoré vymysleli nacisti ešte neexistoval a praktická rovina politických rozhodnutí robila problém. Banálny rozmer týchto zverstiev mnou skutočne otriasol. Môžeme sa radovať z toho, že päťdesiate roky neboli v Československu až také kruté? Od ich relativizácie prostredníctvom ľúbivej expozície sa všetci účastníci okružleho stola a drvivá väčšina prítomných dištancovali.

Výnimkou boli len zamestnanci Slovenskej národnej galérie, odborní pracovníci Petra Hanáková a Aurel Hrabušický, ktorí v neprítomnosti svojej riaditeľky výstavu *Prerušená pieseň*, až na drobné názorové odchýlky, rytiersky obhajovali.

Samostatnú pozornosť so zaslúžia relevantné recenzie výstavy od Gábor Hushegyiho a Juraja Mojžiša, ktorí sa na diskusii nezúčastnili. Juraj Mojžiš okrem iného poukázal na slabé miesta výstavy pri interpretácii dobovej predstavy socialistického realizmu, keď sa vedľa seba stretli bez bližšieho vysvetlenia kurátorským textom diela, ktoré túto predstavu naplnili s takými, na ktorých – podľa dobovej kritiky – „sa jasne ukazuje zhubnosť starej formy“. Za všetky uvádza obraz Ladislava Gudernu *Vojaci v klubovni* (tiež *Z armádnej kultúrnej izby*) z roku 1952.<sup>17</sup> Gábor Hushegyi považuje v súvislosti s výstavou *Prerušená pieseň* „za riskantný pokus ospravedlňovať slovenský, tzv. jemnejší variant socialistického realizmu“ a následne „eliminovanie dobového historického a morálneho kontextu“, inými slovami, varuje pred relativizovaním obdobia, kedy podobu umenia a mieru slobody určovala jediná „štátostrana“.<sup>18</sup>

Názov výstavy: Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948 - 1956.

Autori: Gejza Angyal, Elvira Antalová-Knotková, Vojtech Baďura, Július Balogh, Pavol Bán, Teodor Baník, Július Bártafay, Mikuláš Alexander Bazovský, Štefan Bednár, Ctibor Belan, Emil Belluš, Jozef Bendík, Martin Benka, Július Bukovinský, Juraj Collinásy, Štefan Cpin, Ladislav Čemický, Anton Djuračka, Andrej Doboš, Róbert Dúbravec, Jozef Fabini, Jozef Fedora, Július Flache, Ľudovít Fulla, Ladislav Gandl, František Gibala, Ľudovít Goga, Ladislav Guderna, Edmund Gwerk, Ján Hála, Ferdinand Hložník, Vincent Hložník, Bedrich Hoffstädter, Emanuel Hruška, Ján Hučko, Július Jakoby, Anton Jasusch, Alojz Klimo, Otakar Kolář, Jozef Kollár, Jozef Kostka, Viera

Kraicová, Ľudovít Križan, Jiří Kroha, Viktor Krupec, František Kudláč, Ľudovít Kudlák, Ján Kulich, Vojtech Löffler, Július Lórinč, Cyprián Majerník, Jozef Majkut, Gustáv Mallý, V. Marek, Peter Matejka, Jozef Mazan, Mária Medvecká, Dezider Milly, Ján Mudroch, Július Nemčík, Eugen Nevan, Zolo Palugyay, Rudolf Pribiš, Maximilián Schurmann, Edita Spannerová, František Studený, Ján Svetlík, Alexander Szabó, Ester Šimerová-Martinčeková, Ernest Špitz, Fraňo Štefunko, Max Švabinský, Alexander Trizuljak, Martin Tvrdoň, Rudolf Uher, Vavro Valerián, Vladimír Vestenický, Imro Weiner-Kráľ, Ernest Zmeták, Viera Žilincánová

Kurátorka: Alexandra Kusá

Miesto: Slovenská národná galéria, Bratislava

Trvanie: 29. jún - 21. október 2012

- 1 Balogh, Alexander: *Rozhovor s Alexandrou Kusou*. SME, 27. 6. 2012.
- 2 Nemecký Stern z 30. augusta 2012 ilustroval stránku s názvom *Europa in einem Zug* záberom na sochu s popiskou „Stalin pred reštauráciou v Bratislave“.
- 3 Peňas, Jiří: *Poslední společná píseň*. Lidové noviny, 7. 8. 2012.
- 4 Mesežnikov, Grigorij: *Dobrý Stalin?* Blog Inštitútu pre verejnú otázku, 27. 7. 2012.
- 5 Lavřík, Silvester: *Hra s bublinou*. Fórum / SME, 4. 8. 2012.
- 6 Ibidem.
- 7 Gyárfášová, Olga: *Is this exhibition really critical?* Blog Inštitútu pre verejnú otázku, 27. 8. 2012.
- 8 Zadražilová, Lucie: *Socialistický realismus*. Art + antiques, 7+8, léto 2012, s. 45.
- 9 Cihlár, Ondřej a Opona, o.p.s. ed.: *Věčné časy - československé totalitní roky*. Respekt publishing a Knihovna Václava Havla, 2009, s. 81.
- 10 Například: Dulla, Matuš - Moravčíková, Henrieta: *Architektúra Slovenska v 20. storočí*. Slovart, Bratislava 2002, s. 191.
- 11 Kusý, Martin: *Architektúra na Slovensku 1945 - 1975*. Pallas, Bratislava 1976, s. 67.
- 12 Dulla, Matuš - Moravčíková, Henrieta: *Architektúra Slovenska v 20. storočí*. Slovart, Bratislava 2002, s. 187.
- 13 Praha, výstavná sieň Mánes, 2009.
- 14 Zadražilová, Lucie: *Socialistický realismus*. Art + antiques, 7+8, léto 2012, s. 45, s. 47.
- 15 Zajac, Peter: *Cantus interruptus*. Profil, č. 2, 2012, s. 64 - 81.
- 16 Zadražilová, Lucie: *Socialistický realismus*. Art + antiques, 7+8, léto 2012, s. 45.
- 17 Mojžiš, Juraj: *Obraz za obrazom nepriateľa*. Profil, č. 2, 2012, s. 104.
- 18 Hushegyi, Gábor: *Umelci sorely - obete nedorozumenia?* Profil, č. 2, 2012, s. 93.

Richard Gregor

## Poznámky k diskusii a recenziám na margo výstavy Prerušená pieseň<sup>1</sup>

I. Z diskusie pre mňa vyplynulo niekoľko dôležitých súvislostí

1. Skutočnosť, že sa v prípade umenia 50. rokov pohybuje na neznámom teréne je významnejšia, než som predpokladal. Na jednej strane to má prekvapivý odraz v tom, že u nás neexistujú žiadne nálady na revízie - 50. roky sú pre nás z hľadiska budúcnosti uzavretá kapitola, ktorá nevzbudzuje skoro žiadne emócie. Na druhej strane je tu príznačné negatívum ironického, populárnym spôsobom využitého (prvo)výskumu, pretože dosiahnutý výsledok (v tomto prípade výstava erbovej inštitúcie, plniaca vo vzťahu k problematike úlohu prvého mienkotvorného postulátu) je hodnotovo zmätočný, čo je neprijateľné. Faktom však ostáva, že sa nebolo veľmi o čo oprieť: nikto z odborníkov starších generácií sa u nás spomínanému obdobiu v syntetickej štúdií doteraz nevenoval. (Otázku, ktorej zo strán tento fakt nahráva do karát viac, či SNG, alebo jej kritikom, ponechávam bokom.) Domnievam sa, že by bolo bývalo v zmysle snahy dobrať sa bližšie k pravde efektívnejšie, keby kurátorka k príprave koncepcie oslovila širší nadgeneračný tím odborníkov - už len okrajové poznámky (napríklad od Luby Belohradskej či Jozefa Jankoviča), ktoré odzneli na našej diskusii by jej uvažovanie o systéme prezentácie výrazne nadstavili. Neostáva než dúfať, že sa to napraví publikáciou, ktorú SNG k výstave pripravuje. (Mimochodom, očakávaný kontrast medzi kriticky zameranou výstavou a sprievodnou publikáciou je pre projekty Slovenskej národnej galérie už nejakú dobu prívlastkový.)

2. Faktom je, že je veľmi ťažké zaujať objektívne stanovisko k obdobiu 1948 - 1956 bez toho, aby sme predtým dôkladne preskúmali kapitolu dejín slovenského výtvarného umenia 1938 - 1948, t.j. tzv. 40. roky. (V diskusii na to upozornil Jozef Jankovič a nepriamo tiež vo svojom texte Zuzana Bartošová<sup>2</sup>, keď písala o väčšej súvislosti motívov a spracovaní vystavených diel od Martina Benku k vizuálu tzv. slovenského štátu než k sorele.)

3. Súhlasím s tým, že pozitívnym aspektom výstavy je (okrem množstva recenzií a verejných či kuloárnych diskusií) oprášenie diel, ktoré nebol dôvod niekoľko desaťročí vystaviť; pripúšťam tiež, že možným čítaním zmyslu projektu je vnímať jeho koncepciu ako mapovanie „reakcie voľného umenia na politickú objednávku“ (parafrázujem vyjadrenie Petry Hanákovovej). Ako rozpačitý však hodnotím presah z čisto výtvarnej k typu muzeálnej expozície, ktorý (ako ma upozornila Nina Vrbánová) je napríklad použitím typického dobového nábytku len tu a tam naznačený. Faktom je, že pri absencii akýchkoľvek aspektov neblahej dobovej propagandy (na čo upozornilo viacero diskutujúcich), ako aj neprítomnosť plejády ďalších možných vizuálnych atribútov, je napríklad sonda do bytového vizuálu tak trochu neadekvátnou náplasťou.

4. Súhlasím so Zuzanou Bartošovou v tom, že výstava mala mať v tejto podobe skôr názov „Umenie obdobia stalinizmu“. Dalo by sa tým zadosť skutočnosti, že niektoré vystavené diela umením sú a socialistický realizmus pritom za umenie považovať nemusíme.

→ Každopádne, keď niekto v budúcnosti načne znovu túto nevdačnú a komplikovanú tému, bude už mať svoje bádanie v istom zmysle uľahčené - minimálne v možnosti vymedziť sa voči predchádzajúcej koncepcii. V našom, v istom zmysle silno antitradičnom vnímaní umenia a umeleckých disciplín takúto možnosť zatiaľ nepovažujeme za hodnotu, pretože nám aj k množstvu ďalších fenoménov ešte len zostáva napísať „prvý kánon“. Avšak práve problematiku a dobovo determinované postuláty dávajú energiu ďalším náhľadom, v ktorých sa môže prejavíť nadčasový dialóg a práve jeho pomocou môže vniknúť nadstavba nad všetky limitácie „prvolezcov“ (spomeňme len kritiky výstav o umení 60. rokov 20. storočia, Osemdesiatych rokov, alebo na nezávislej pôde tiež Nulých rokov).

II. Náčrt ďalších kontextuálnych možností

Písal som vo svojom blogu<sup>3</sup> o nemožnosti výstavou vyjadriť kritický fenomén a napriek tomu, že sa tu natíska porovnanie s výstavou *Entartete Kunst*<sup>4</sup>, stále mi to neprípadá možné. *Entartete Kunst* nebola v dejinnom zmysle úspešnou výstavou, korektne nevyznievala o kritike avantgardy - čisto mechanickým spôsobom, brutálnou formou inštalácie sa pokúšala o znehodnotenie vystaveného materiálu. Naš aktuálny úmysel by nemal byť vedený snahou niečo znehodnotiť - potrebujeme problém soc-realizmu uchopiť v čo najširšej možnej miere, a to z dnešného hľadiska, s úmyslom dať veci na pravú mieru: čiže prisúdiť (odhaliť) skutočnú hodnotu tomu čo vzniklo v totalitnej situácii, ergo počas prísneho a málo kompromisného dobového obmedzenia.

Pre dosiahnutie tohto cieľa nie je možné uzavrieť sa v domácom prostredí; uzatvorením problematiky do domácich hraníc nám stále unikajú podstatné súvislosti. Stačí totiž len zbežne prelistovať jednotlivé ročníky sovietskeho časopisu *Iskusstvo* a zistíme, že soc-realizmus mal svoju podstatne ortodoxnejšiu a brutálnejšiu tvár, pri ktorej naše umenie skutočne vyznieva relatívne moderne. Z tohto (okrem kurátorkinho zovšeobecňujúceho konštatovania o „miernejšej forme sorely“) vyplýva, že kultivovanosť<sup>5</sup> československej výtvarnej tradície sa nedala ideológiou tak ľahko prebiť - práve z tohto si menej znalí dejín umenia odvodili idyllickosť, o ktorej referovali ústne a v tlači: napríklad Silvester Lavřík. Tomáš Pospiszyl vo svojom texte *Obrazy smíru a nenávisť*<sup>6</sup> porovnáva dielo Normana Rockwella s dielom Fjodora P. Rešetnikova, obe z 50. rokov 20. storočia. Prvé sa ocitlo na jednej z mnohých Rockwellom dekorovaných obálok časopisu Saturday Evening Post v USA, druhé vzniklo v ZSSR. Pospiszyl hovorí, že by sa dali zameniť, že sú ideologicky podobné - otvára tým kapitolu možných úvah, ktoré opäť tému soc-realizmu posúvajú iným smerom. (Aj keď sú notoricky známe,

predsa treba ešte spomenúť provokatívne teórie Borisa Groysa, ktorý považuje soc-realizmus za reakciu na individualizmus modernizmu a číta ho ako logickú a plynulú nadväznosť na ruskú avantgardu – ako jej ďalší vývojový stupeň.) Z týchto poznámok mi vychádza, že musíme odlišiť zaobranie sa výstavou ako celkom, a zaobranie sa každým jedným, alebo hoci vybraným modelovým dielom, resp. dielom ako modelom nejakého „štylu“ (soc-real). V tomto prípade totiž výstava ako konštrukcia a diela vnímané ako modelové príklady idú diametrálne odlišnými smermi; pochybnosti o ich kompatibilitate sú namieste. Vo svojom staršom príspevku pre Flash Art<sup>7</sup> o „spoločných menovateľoch konceptuálneho umenia a realizmu“ mi ako produktívna pripadala možnosť oddeleného čítania historickej a umeleckej hodnoty diel. V texte mi išlo o poukázanie na význam nadobudnutia toho, „čo sa nazýva *historickou hodnotou výtvarného diela*, a to aj v prípade moderného, či dokonca súčasného diela.“<sup>8</sup> Okrem iného som napísal, že „*Historickej hodnote diela niekedy postačí len jeho dokumentárnosť vo vzťahu k svojej dobe, ako vo vnútri rámu tak i mimo neho, takže môže svojím spôsobom stáť aj proti vlastnej umeleckej originalite v modernom slova zmysle. (...) Tento aspekt je veľmi zaujímavý v prípade niektorých diel socialistického realizmu a všeobecne diel realizmu z obdobia socializmu, ktoré tak môžeme dekonštruovať. Popisnosť, ktorá je obvykle pokleslou vlastnosťou diela, je pre nás referenčným rámcom o (falošnej alebo pravej) skutočnosti, ktorá môže byť nezávislá od ideologického pôvodu či úmyslu diela. (...) Som presvedčený o tom, že v mohutnej skupine diel, ktoré stále kvantitatívne dominujú zbierkam verejných galérií, existuje mienkotvorná podskupina, v ktorej keď preštruktúrujeme hierarchiu výjavu, ergo z centra urobíme okraj a z „pozadia“ alebo z marginálie naopak centrum nášho záujmu, potom prideme k zaujímavým výsledkom. (...) Podobnosť s konceptualizmom vidím v tom, že tak ako socialistický obraz marginalizuje (zatláča) pozadie, koncept (vo svojej prvej fáze) neuznáva viac-menej celú formu ako takú. (...) Treba však pripomenúť, že má táto moja konštrukcia aj svoje úskalie: priraduje umeniu všeobecne akúsi kolážovú / asamblážovú povahu – kde majú jednotlivé podčasti celku svoj vlastný referenčný rámec smerom ku skutočnosti, akúsi vlastnú históriu (predchádza-*



júcu, alebo paralelnú). Ničmenej, v našom ideologicky korigovanom prostredí, kde bolo predstieranie (obchádzanie zákazov) jedným z podstatných inštrumentov umeleckej (a vôbec životnej) praxe, existuje vždy predpoklad, že dielo môže medzi riadkami ukrývať kritický osten, extra správu navyš (v politickom, spoločenskom či umeleckom zmysle).“<sup>9</sup>

Mám na základe napísaného dojem, že výstava *Prerušená pieseň* svojou jednoduchou „ikonografickou“ stratégiou výkladu (hoci vydarených a partikulárne autentických) tém rezignovala na mnohé spôsoby čítania medzi riadkami, na indexy nad aj pod čiarou. Idealizovaný, pre niekoho nostalgický, či dokonca romantický výsledok tak viac vypovedá o mechanickom prístupe a našej nízkej historickej empatii, než o energii doby, o ktorej chcel hovoriť.

III. V texte Prof. Petra Zajaca<sup>10</sup> ma zaujala poznámka, v ktorej vidím zárodok širšej kultúrnej interpretácie tejto problematiky

V odvolávke na Georgesa Didi-Hubermana<sup>11</sup> Prof. Zajac nepriamo prirovnáva štruktúru výstavy *Prerušená pieseň* k obrazovému atlasu *Mnemosyné* Aby Warburga. Pre upresnenie: predmetom Warburgovho konceptu je 79 čiernych tabúl s približne tisícovou pripnutých obrázkov rôzneho pôvodu, ktoré zostavoval od roku 1923 až do

svojej smrti v roku 1929. Atlas *Mnemosyné* chcel byť dkladom o úlohe pamäti v dejinách civilizácie (partikulárne sa odrážajúci v jeho dlhodobom uvažovaní o „*Nachleben der Antik*“<sup>12</sup>) a zároveň o snahe prekročiť limity chápania dejín pomocou textu<sup>13</sup>. Ide o veľmi osobný individuálny projekt – Didi-Huberman spomína „individuálny arbitrážnosť“<sup>14</sup> sprievodne so snahou o vyťaženie esencie Warburgovho celoživotného snaženia – ktoré sa dodnes nepodarilo dekodovať, pričom treba podotknúť, že sa mu intenzívne venovali viacerí „správcovia“ jeho pozostalosti, vrátane Ernsta Gombricha ako prvého. Vznikli tiež schémy vzájomného, silnejšieho či slabšieho pôsobenia, z minulosti do prítomnosti a naopak.<sup>15</sup>

Citátu Petra Zajaca predchádza dôležitá časť vety, rovnako ako za ním nasleduje ešte záver. Uvediem teraz odsek v celku a podčiarknem v ňom strednú časť odcitovanú autorom: „*Necháva znovu vyplouvať 'intimní a skryté vzťahy', 'spojitosti' a 'analógie'. Zkrátka popouští uzdu imaginaci, tedy přesne řečeno vzájemně skládá obrazy na způsob montáže, kombinuje jedny s druhými: objevují se jisté konfigurace, a to podle logiky, která nám bude nejprve unikat. Obrazy se přeskupují mimo jakékoli přímé historické určení, ale také 'bez zřetele' k obvyklým 'filozofickým metodám', abychom i nadále citovali Baudelaireova slova.*“<sup>16</sup> Vidíme, že v Zajacovom prípade ide o určitú mieru nadinterpretácie vytrhnutím z kontextu – zamlčaním kľúčovej roly individuality pri zostavovaní – pretože je v rámci takéhoto prirovnania naozaj otázne, do akej miery je Kusej výstava vedená „popustenou uzdu imaginácie“. Rozhodne však nie je apolitická, možno je naopak až príliš v zhode s „filozofickými metodami“ (zaužívanej kurátorskej prípravy výstav) – v čom je jej konvenčnosť. Navyše závisí od konkrétnych zbierok – ergo konštalácie už predtým zozbieraných predmetov – „predvýberu“ slovenských verejných galérií a nie od dekonštrukcie vlastných (už vôbec nie celoživotných) pamäťových stôp; nie je systematicky kolážová, ale len náznaková (na vlastnú škodu sú tu predovšetkým maľby a sochy – aj na to kritika upozorňuje) a podobne.

Na druhej strane však v Zajacovom prípade ide o podnetnú mystifikáciu. V čase, kedy nemáme ustálený spôsob, ako klasifikovať výtvarnú produkciu umenia stalinizmu – kedy je problém navyš prehĺbený kardinálnou otázkou či

postmodernej „nostalgie“ alebo hocijakým iným spôsobom (okrem irónie v zobrazení symbolov u Laca Terena, na ktoré v diskusii upozornil práve Peter Zajac). Každý prežitý výtvarný problém, ktorý nie je citovaný v neskoršom umení sa postupne balzamuje ako mýty; objektívne však možno povedať, že téma sorely v aktuálnom diskurze existuje. Možno tu preto uvažovať o tom, že sa výtvarný problém oddelil od svojho „zdroja“ a presunul sa na inú plochu? Otázkou potom je, že na akú: spoločenskú, filozofickú, či inú? Pretože viacerí diskutéri nepriamo od výstavy „vyžadovali“ akoby širší historický poukaz na dobu 50. rokov, čo podľa mňa vysoko presahuje možnosti gale-rijnej výstavy výtvarného umenia ako aj možnosti komplexnosti zdelenia z nej vyplývajúceho. Zaujímala by ma názor Prof. Zajaca, či toto možno vnímať ako cestu uvažovania, a ak áno, ako ju ďalej uchopiť.

#### IV. Príklad na (ne)záver

Susan Sontagová vo svojom texte *Fascinace fašizmem*<sup>18</sup> uvažuje o prežívaní (mimochodom: *Nachleben*) fašistickej estetiky v mimoriadne otvorenej súdobej kultúre 70. rokov 20. storočia, kultúre ovplyvnenej sexuálnou revolúciou – *backgroundom* je kritická analýza tvorivých postupov vtedy stále činnnej Leni Riefenstahlovej<sup>19</sup>. Okrem tohto fascinujúceho demaskovania stratégie umelkyne bez *intelektuálneho potenciálu*<sup>20</sup>, uvádza provokatívny príklad súvisu sadomasochizmu s nacistickou symbolikou, stelesnenou v jej čiernych kožených uniformách. „Módni posedlost nacistickými atributy (...) je to odpoveď na tísňivé doléhajúci svobodu výberu v oblasti sexu (i v ďalších záležitostiach) a reakce na nesnesiteľně vystupňovanou individualitu: nikoli repríza někdejšího zotročení, ale spíše generálka na zotročení budoucí.“<sup>21</sup>

Vráťme sa k tomu, ako poprednú literárnu osobnosť „dostal“ obraz radostných detí, sledujúcich bublinu z bublifuku; dokonca natoľko, že celé dejiny tohto obdobia chce odvtedy nazývať „hra s bublinou“<sup>22</sup>. Silvester Lavřík podľa môjho názoru naplno ukázal inú formu „tísnivo doliehajúcej slobody výberu“, tej, ktorú si predovšetkým nevíšma mieru zodpovednosti k dosahu svojich výrokov. Odhalil však pocit, ktorý mali isto mnohí – rozhodne nejde (v kontraste so Sontagovej esejou) o fascináciu stalinizmom, ale o romantickú sebaapropieciu do ním generovaného obrazu umelého idyllického pseudošťastia, spojeného s rurálnou poetikou nášho všeobecného detstva v spoločnosti, ktorá stavala predovšetkým na falošných istotách. Sorela poskytuje falošnú istotu (pravdivého) zobrazenia, a tá sa dnes pri troche fantázie stáva kvázi-pop-artovou<sup>23</sup> rozprávkovou ilustráciou. Osobitne to platí v súvislosti s faktom, že nie o dlhý čas – už v období normalizácie až do roku 1989 – boli 50. roky z určitého hľadiska tabu<sup>24</sup>: už po takom krátkom čase sa umelecký či neumelecký obraz oddelil dokonca aj od ideologickej tendenčnosti sebou zobrazovaných dejín (a stal sa príbehom /rozprávku, divadlom/). A na takejto rozprávke, podľa mňa, žiaľ, stojí a padá výstava *Prerušená pieseň*.

*Diskusia sa uskutočnila 24. 9. 2012 v Galérii Cypriána Majerníka za účasti Zuzany Bartošovej (ako organizátorky a moderátorky) a hostí: Olgy Gyarfášovej, Petra Zajaca, Grigorija Mesežnikova, ako aj autora tohto textu.*

vôbec možno hovoriť o umení soc-realizmu, a nie len o soc-realizme ako o svojho druhu (zbytočnom) tovare – nám náš popredný literárny historik v podstate prihrávkou od boku a nezámerné, ukazuje možný spôsob vnímania produktov sorely, prípadne tiež postavenia výstavy: ako formy obrazového atlasu našej pamäti. V tomto prípade nám totiž „bezmenná veda o obrazoch“<sup>17</sup> môže pomôcť vyhnúť sa kategorizácii toho, čo v minulosti stojí na hrane zámeru a omylu u tých spomedzi autorov, ktorí majú pre dejiny slovenského výtvarného umenia nielen osobnosť v zmysle umeleckom, ale tiež silný morálny význam. Zároveň nám môže pomôcť zoradiť bez potreby zbytočného (alebo a priori nadhodnocujúceho) skúmania aj (v morálnom zmysle) pokleslejšie obrazové príklady od autorov, ktorých dejiny umenia (nezaradovaním) už dávno vylúčili alebo odmlčali, len ako evidenciu ich prítomnosti. Podľa takéhoto „návodu“ je možné konečne prestať nazerať na obdobie soc-realizmu ako na ohraničiteľnú etapu ako na niečo, čo začalo v roku 1948 a skončilo v roku: 1956?, alebo 1964?, alebo až 1989? Nie je to totiž presné, keďže nevysporiadaním sa s touto problematikou ju vlastne držíme pri živote doteraz (2012!). V zmysle warburgovskej časovej osi smerujúcej tiež do budúcnosti, ak to správne chápem, je zaujímavý ešte fakt, že obdobie soc-realizmu sa nikdy nestalo predmetom ex-post umeleckej ironizácie – napríklad vo forme

- 1 Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956. Slovenská národná galéria (29. VI. – 21. X. 2012), kurátorka Alexandra Kusá.
- 2 Bartošová, Z.: Odstráňte Stalina z verejného priestoru! SME, 25. VIII. 2012.
- 3 Gregor, R.: Tri (ne)vyžiadane pamätníky. Blog SME, 28. VIII. 2012. Zdroj: <http://richardgregor.blog.sme.sk/c/306628/Tri-nevyzadane-pamatniky.html>.
- 4 Výstava *Entartete Kunst* sa konala v roku 1937 v Mníchove.
- 5 Bolo by možné túto kultivovanosť vnímať ako funkciu rezistencie?
- 6 Pospiszyl, T.: Obrazy smíru a nenávisť. In: *Srovnávací studie*. Fra, 2005.
- 7 Gregor, R.: Spoločné menovatele konceptuálneho umenia a realizmu (Flash Art CS, Vol. V No. 16, jún/sept. 2010, s. 44 – 47).
- 8 Tamže.
- 9 Tamže.
- 10 Zajac, P.: Cantus interruptus. In: *Profil súčasného výtvarného umenia* 2/2012, s. 64 – 81.
- 11 Didi-Huberman, G.: *Ninfa moderna*. Fra 2009, s. 147.
- 12 Tamže, s. 147.
- 13 Spracované podľa Didi-Huberman, G.: *Ninfa moderna*. Fra 2009.
- 14 Tamže, s. 150.
- 15 Príklad podľa Angel, S.: *The Mnemosyne Atlas and the Meaning of the Plate* 79. University of Toronto. Zdroj: <http://artshumanities.netsci2010.net/abstracts/Angel.pdf>.
- 16 Tamže, s. 147.
- 17 Tamže, s. 145.
- 18 In: Sontagová, S.: *Ve znamení Saturna*. Paseka 2011, s. 73 – 105 (text kapitoly bol napísaný v roku 1974).
- 19 Niektoré myšlienky tohto príspevku som rozvinul v texte Gregor, R.: *Fascinácia fašizmom a fascinácia stalinizmom*. Blog SME 3. X. 2012. Zdroj: <http://richardgregor.blog.sme.sk/c/309538/Fascinacia-fasizmom-a-fascinacia-stalinizmom.html>.
- 20 Tamže, s. 96.
- 21 Tamže, s. 104.
- 22 Lavřík, S.: *Hra s bublinou*. SME 4. VIII. 2012.
- 23 Na aspekt pop-artu v tomto prípade upozorňuje Susan Sontagová.
- 24 Napr. kvôli kritike stalinizmu, či faktu, že náš normalizačný prezident bol v rokoch 1951 – 1960 väznený.

▲ Pohľad do inštalácie výstavy *Prerušená pieseň*, Matrin Benka: opona pre Armádne divadlo v Martine, 1958, Foto: SNG Bratislava

Nina Vrbanová

# Zblúdilé umenie

## Ku kontextuálnej tvorbe Stana

### Masára

(dokončenie zo str. 1)

Jeho aktuálna autorská výstava, inštalovaná v Galérii Medium v Bratislave, nás opäť presvedča o silnej ukotvenosti tohto autora v koncepte – tu špecificky hlboko v kontexte dejín a súčasnosti vizuálneho umenia ako takého. Po ideovo príbuzných výstavných prezentáciách ako napr. *After Duchamp* (Galéria SPACE, 2008) alebo *MoMA Space & Tate Modern Corner* (Manifesta 9, 2012) tu autor stupňuje leitmotív svojej tvorby ostatných rokov do sofistikovanejšieho – univerzálnejšieho čitateľného prejavu. Svoje diela zbavuje jednotlivostí, interpretačne reduktívnych citačných a metatextových vrstiev tak, aby mohli pomenovať problém stavu a pozície umenia v širších socio-kultúrnych súvislostiach súčasnosti, teda vyjadriť problém v jeho podstate. S výnimkou jedného prezentovaného diela nás (laické i odborné publikum) Masár na výstave ponechal v „totálnej všeobecnosti“. Tento posun od konkrétneho k univerzálnemu možno pritom hodnotiť pozitívne, nakoľko ad jedna otvára dvere širšej recepcii, ad dva odkrýva samotný problém – kritický stav prevádzky umenia dnes v (relatívnej) plnosti. Na výstave túto tému výstižne reflektoval najmä mobilný objekt *Zblúdilé umenie*, pojednaný ako „bezprizorný“ pohyblivý vozík s nákladom umeleckých diel a la zabudnutá letisková prepravka. V miestnosti galérie sa vozík chaoticky pohyboval a krútil okolo vlastnej osi, narážal do stien, otriasal nestabilným nákladom. Upriamoval tak skutočne výpňovým a nadľahčeným spôsobom pozornosť na inak pomerne vážnu tému – a to de facto nepochopenie umenia, na otáznik jeho existencie a zmyslu tak výrazný v súčasnej spoločnosti a jej hegemonnej (pa)kultúre zábavy. Až komický výraz objektu, „naháňajúceho si vlastný chvostík“, sa pritom na úrovni významu zrkadlil zároveň aj smerom k sebe dovnútra – pýtal sa na zmysel, na vnútorné presvedčenie umenia o sebe samom, ktoré dnes, najmä po skúsenosti postmodernity a príznačnej relativizácie hodnôt, asi rovnako neposkytuje prílišnú oporu či dokonca východisko z krízovej situácie. Už jeho názov, ktorý v tomto prípade niesla aj celá výstava, pomenoval problém celkom jasne a trefne, hoci s istou dávkou – možno nie celkom adekvátneho – romantizmu.

Susediacu miestnosť galérie Masár pojednal rovnako minimalisticky čo do počtu prezentovaných diel, no tak isto úderne a výrazovo presvedčivo. Inštalácia *Unavená stena*, svojou až puristickou (čistou, striktnou, bielou) estetikou pripomínajúca niektoré objekty Viktora Freša a stratégiou animácie pohybu v statickom 3D diele zas tvorbu Pavly Scerankovej, nadviazala na tému výstavy sugestívnym motívom spadnutej galerijnej steny. Tá akoby ochabla, oddelila sa sama od seba a zosunula sa k zemi z extrémneho preťaženia non-stop umeleckou prevádzkou. Autor aj tu trochu nad rámec potreby poetizoval (adjektíva ako „unavená“, „zblúdilé“) fenomén, ktorý v našej každodennej profesnej realite nie je pritom až taký „žartovný“ – totiž nezastaviteľný kolotoč výtvarnej prevádzky, často samoúčelný a idúci na úkor kvality. Na druhej strane, možno je to práve Masárov nadhľad a odstup, ktorý pomáha jeho dielam komunikovať a aj v prípade tejto výstavy dosahovať ambivalentné vyznenie. Aj túto inštaláciu tak charakterizovala viacvrstvosť významu, bolo možné ju chápať súbežne na rôznych úrovniach vzťahu galérie (výstavného priestoru) a umenia, galérie a umelca, v špecifickom prípade možno aj umenia a diváka (motív do priestoru zosúvajúcej sa „steny“).

V tretej priestorovej inštalácii *Galéria* sa autor pokúsil vyjadriť opäť istý – všeobecne platný postulát témy súčasného umenia a s ním bytostne spätého kontextu. Postavil zámerne triviálnu galériu v galérii, priestor v priestore ako

3D model reálnej galerijnej „kocky“. Uzavretý bez možnosti vstúpiť, chladný a nedostupný, no predsa nie celkom v štýle white cube. Cez priezor sklenených dverí (výkladu) divák mohol do priestoru len nazrieť, zvonku (motív odstup, odcudzenia) pozorovať onú prázdnotu, ono nič. Tieto „kvality“ však Masár (na rozdiel od svojich predchodcov – avantgardistov ako Kazimír Malevič alebo Yves Klein) pomerne jednoznačne ukotvil v komunikačnom kontexte súčasného umenia – v kritike múzea resp. inštitucionálnej kritike. Témou jeho diela sa nestalo prázdno ako také, ako filozofická či existenciálna kategória (Klein), ani analýza a reflexia súdobých hraníc jazyka umenia (Malevič a tiež napr. trojica slovenských autorov Filko – Laky – Zavorský), ale vlastná povaha priestoru umenia, teda galerijná inštitúcia a s ňou spojené významy vrátane problematizácie vzťahu diváka. Akoby čosi také ani nemohlo chýbať na výstave, ktorá bola výstavou o výstave, priestorovou reflexiou existenciálne vyprázdneného priestoru. A hoci postup (simulovanej) apropiácie galerijného priestoru či jeho segmentov poznáme z viacerých príkladov diel umenia konca minulého storočia a súčasnosti, Masár priniesol prinajmenšom jeho aktualizáciu v ideovej, ako aj vo vizuálnej rovine (inštalácia pôsobila ako banálny stánok, ako paušálny utilitárny priestor, čo bolo možné chápať aj ako kritický poukaz autora na úpadkovú tendenciu inštitúcií a umenia spolu s nimi).

Určitý návod na to, ako výstavu chápať v kontexte autorského zámeru, poskytl paradoxne skôr dopĺňujúce, subtilnejšie inštalácie a objekty, napr. v typickom vizuálnom kóde evakuačnej značky pojednaný objekt *Úniková cesta von z galérie*, zrkadlovo obrátený vstupný nápis Gallery pod názvom *Odras reality*, a najmä inštalácia pomerne nenápadnej série 12 štvorcových tabuliek *Od Maleviča po Maleviča*. V nej Masár predstavil opäť istý typ svojho *research* dejín umenia, avšak výsostne zameraný a redukovaný na také diela výtvarného umenia, ktoré radikálnym a pre ďalší vývin umenia zásadným spôsobom problematizovali práve fenomén priestoru (umenia), a to v zmysle fyzickom i sémantickom. Emblematické diela Maleviča, Kleina, ale aj slovenských autorov – napr. Petra Rónaia či Romana Ondáka, transformoval

do sledu totožných, strohých geometrických znakov bielych a čiernych štvorcov na bielom pozadí, pričom opäť využil unifikovaný jazyk značiek, logotypov a pod. Okrem rôznych interpretácií, ktoré táto autorská manipulácia (vysokého do nízkeho, umeleckého do úžitkového a pod.) sama osebe ponúka, sa tu odhaľuje najmä pozadie a východiská Masárovho uvažovania o priestore ako nástroji komunikácie, teda o centrálnej probléme umenia vôbec. Diela, ktoré na výstave predstavil, však ukázali skôr kontextuálne, než autotematické (napr. citačné postupy) či analytické (napr. analýza média a štýlu) chápanie tohto fenoménu. Priestor ako problém akoby už nebol vlastnou resp. vnútornou otázkou umenia, ale podľa Masára naopak „vonkajšou“ resp. výsostne kontextuálnou. Rozšíreným kontextom umenia dnes možno pritom chápať nielen tradíciu (dejiny), ale aj ďalšie súvislosti jeho tvorby a existencie v zrýchlenej dobe zrýchlenej kritiky, non-stop prevádzky, (nad)produkcie výrobkov – tzv. umenia, moci inštitúcií a samozrejme kraľujúceho trhu.

Estetickú osobitosť Masárových prác paradoxne generuje výsostne „neumelecká“ vizualita, resp. jej preberanie z bežnej, skôr úžitkovej sféry (nielen) vizuálnej kultúry. Kľúčové diela umenia 20. storočia sú tu transformované do paušálnych informačných značiek, medzi ktorými niet rozdielu, a ktoré svojím novým tvarom a radením evokujú skôr uzamknutosť dejín alebo ich hermetický výklad (kocka, štvorec). Model reálnej 3D galérie zas pôsobí ako malý kiosk, stánok pre tovar, ktorý je však prázdny a nemožno doň vstúpiť. Prepravný vozík je naložený ochrannými debničkami, vybavený bezpečnostným popruhom, no na druhej strane nezmyselným („zblúdilým“) pohybom odkazuje na svoju stratenosť, opustenosť a chaotické hľadanie si miesta, čo na úrovni významu možno chápať aj ako vytesnenosť z komunikácie – primárnej i konečnej funkcie umenia. Všetko je tu akosi vyvedené z miery – stena je spadnutá, nápis (pútač či logo) nemožno prečítať, zásielke chýba adresát a evakuačná značka vystríha pred umením. Okrem už spomínanej tematizácie *art worldu*, ktorý patrí k ideovým trendom umenia dnes, je výstava Stana Masára zaujímavá aj tým, ako dielo reprezentuje „nedielo“,



▲ ▲ Stano Masár: *Unavená stena*, 2012, inštalácia. Foto: David Trčka

▲ Stano Masár: *Galéria*, 2011, inštalácia. Foto: David Trčka

resp. neumelecká forma a apropriovaná vizualita ako typické črty neokonceptuálneho umenia. Soliterným apendixom výstavy, na ktorý diváka upozorňoval a navádzal objekt evakuačnej značky, bola v exteriéri objektu – na strome v nádvorí VŠVU inštalovaná ozvučená vtáčia búdka. Tá rovnako neprinesla očakávaný únik do prírody, do prirodzeného prostredia s iným (lepším) typom komunikácie. Vtáčí spev autor simuloval nahrávkou pískania ľudí, čím len umocnil pocit absencie unikovej cesty, pocit nekomunikácie ako leitmotívu celej výstavy.

Názov výstavy: Zblúdilé umenie

Autor: Stano Masár

Kurátor: Gábor Hushegyi

Miesto: Galéria Medium, Bratislava

Trvanie: 7. 9. – 7. 10. 2012

1 Prvou takto tematizovanou bola podľa všetkého výstava *Všetko o múzeu* (Slovenská národná galéria, kurátorka Vladimíra Büngerová, rok 2008). Za predstupeň (prezentačného) uvažovania v rámci inštitucionálnej kritiky možno tiež považovať výstavu *Sen o múzeu* (Považská galéria umenia v Žiline, kurátor Radislav Matušik, rok 1991).

2 Pozri bližšie: ČARNÝ, Juraj: *Nulté roky*. In: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira (ed.): *Nulté roky*. Od Priestoru po Beskida. Slovenské výtvarné umenie 1999 – 2011 v štyroch kurátorských pohľadoch. Žilina: Považská galéria umenia, 2011, s. 13 – 17, ISBN 978-80-88730-77-4.

3 Teoretickému výskumu tejto problematiky sa vo svojich textoch sústreďuje venuje najmä Petra Hanáková. Pozri napr.: HANÁKOVÁ, Petra: *Múzeum ako site specificity – od „inštitucionálnej kritiky“ k dekorácii*. In: GERŽOVÁ, Jana – RUSNÁKOVÁ, Katarína (ed.): *90-te + Reflexia vizuálneho umenia na prelome 20. a 21. storočia*. Bratislava: Slovenská sekcia AICA a Združenie teoretikov súčasného výtvarného umenia, 2003, s. 44 – 55. ISBN 80-968902-1-2.

4 Pojem *kontextuálne umenie* tu používam ako experimentálny invariant označení „sebatematizácia umeleckého sveta“ (Čarný) alebo „art world“ (Hrabušický). Vychádzam pritom z predpokladu, že všetky segmenty či (pod)témy tejto problematiky, ktoré v domácej praxi možno rozlíšiť najmä na reflexiu dejín umenia, inštitúcie a prevádzky, kritiky a kurátora, je možné súhrnne zastrešiť pojmom *kontext*. Ten vyjadruje situáciu či priamu súvislosť umenia predovšetkým so svojou tradíciou (dejiny) a prostredím (inštitúcia, prevádzka, etc.). Tento špecifický ideový okruh umenia sa zjavne sústreďuje na svoje okolie, na svoju situáciu a súvislosti, nie je „sebatematizujúci“ v klasickom význame citácii, analýzy šlylu alebo pod. Označenie „svet umenia“, opäť ako príklad preberania západnej terminológie, sa zdá byť vo vzťahu k danému predmetu rovnako rozbiehavý.

5 Pozri bližšie: HRABUŠICKÝ, Aurel: *Tichá dohoda*. In: *Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí*, č. 4/2011, s. 4 – 5. ISSN 1338-077X.



Stano Masár: MoMA Space, 2012.

Photo © Courtesy of Space Gallery Bratislava

Daniela Čarná

## Krátke pristavenie sa pri VI. Zlínskom salóne mladých 2012



Koncepcia *Zlínskeho salónu mladých*, ktorý od roku 1996 organizuje Krajská galéria výtvarných umení v Zlíne, je založená na prezentácii etablovaných aj začínajúcich mladých autorov do 30 rokov. Nadväzuje na bohaté tradície prezentácií mladých umelcov z baťovskej éry v 30. a 40. rokoch 20. storočia, ku ktorým sa od roku 2005 rozhodli usporiadatelia opätovne prizývať aj slovenských účastníkov. Výber autorov, ohraničený vekom<sup>1</sup> a kvalitou tvorby je v kompetencii národných kurátorských tímov. Tie v aktuálnom ročníku nominovali za českú stranu 42, za slovenskú 18 autorov. Popri objektívite, zabezpečenej formou hlasovania komisie, zohľadnili aj individuálne preferencie a subjektívny výber jedného autora každým kurátorom.

Napriek tomu, že vekové ohraničenie neumožnilo prezentáciu mnohých zaujímavých osobností, za slovenskú stranu sa na výstave stretla pomerne vyvážená skupina mladých autorov. Viacerí z nich majú naštartovaný osobitý výtvarný program, ktorý už obstál nielen v česko – slovenskej konfrontácii a potvrdili ho aj zlínskou prezentáciou. Keďže demokratický formát salónu nie je špecifikovaný témami, kurátorskými koncepciami či médiami a o výbere konkrétneho diela rozhoduje zväčša sám autor, vyplývajú z neho aj isté riziká. Tie sú dané možnosťami inštitucionálnej prezentácie každého autora prostredníctvom jedného diela (limitovaného dátumom vzniku za posledné tri roky, veľkosťou, technickou náročnosťou a komplikovanosťou site-specific inštalácií, ktoré sú obmedzením najmä pre autorov pracujúcich s priestorovými médiami), ale aj autorským pohľadom výtvarníkov na vlastnú tvorbu. Pri tom vzniká riziko, že sa nebudú vždy prezentovať „najsilnejšími“ dielami.

Medzi slovenskými vystavujúcimi boli zastúpení viacerí finalisti *Ceny Oskára Čepana* (Štefan Papčo, Katarína Poliačiková, Jarmila Sabová Džuppová, Jaroslav Varga), i jej víťaz za rok 2009 András Cséfalvay. Zlínsky výber predstavil aj viacerých finalistov *Essl Art Award* (Dávid Demjanovič, Daniela Krajčová, Katarína Poliačiková) i jej víťazov za rok 2011 (Magdaléna Kuchtová, Milan Vagač), či finalistov *Ceny nadácie VÚB Malba* (Monika Pascoe Mikyšková, Jaroslava Sabová Džuppová) a jej víťazov za rok 2011 Dávida Demjanoviča a Jarmilu Mitríkovú.

Diela niekoľkých autorov boli nedávno zakúpené do zbierok Slovenskej národnej galérie (Štefan Papčo, Tomáš Šoltys, Jaroslav Varga) a ďalší boli ocenení na domácej či medzinárodnej scéne. Prestíž *Zlínskeho salónu mladých* rastie aj udeľovaním *Ceny Václava Chada* českému a *Ceny Igora Kalného* slovenskému autorovi, za tvorbu ale aj za vystavené dielo, ktoré je následne zakúpené do zbierok galérie.<sup>2</sup> V roku 2012 bola cena za Slovensko udeľovaná Jurajovi Gáborovi (1985) za jeho experimentálny prístup ku grafike, za českú stranu ju získal Matyáš Chochola (1986).

Súčasťou salónov sú aj sprievodné podujatia pre verejnosť so zapojením samotných výtvarníkov, ktoré sa v posledných rokoch stali jednou z priorít zlínskej galérie a prispievajú k aktívnejšiemu a otvorenejšiemu vnímaniu súčasného umenia zo strany verejnosti. Samotnú výstavu dopĺňa pomerne obsiahly, graficky zaujímavý riešený katalóg (grafika Lukáš Kijonka a Michal Krůl), ktorého prínosom je publikovanie vystaveného diela a minimálne dvoch ďalších prác od každého autora. Škoda, že popri krátkych medailónoch a stručnom životopise chýbajú v katalógu vyššie spomínané údaje o oceneniach, ktoré, napriek tomu, že nie sú jediným kritériom hodnotenia tvorby, viacerí autori získali. Taktiež absentujú informácie o študovaných odboroch a pedagógoch, ktoré sú nielen pri začínajúcich autoroch jedným z dôležitých zdrojov hlbšieho pochopenia vývoja a východísk ich tvorby a poskytujú plastickejší obraz o individuálnych programoch, ale aj o scéne, ktorú spoluvytvárajú.

V rovnakom čase ako *Zlínsky salón mladých* sa na pôde Galérie mesta Bratislava konala rozsahom i zameraním porovnateľná medzinárodná prehliadka *Mladé európske umenie*, ktorá prezentovala sedemdesiatdva umelcov z deviatich krajín Európy, nominovaných kurátorskými komisiami z jednotlivých krajín.<sup>3</sup> Príbuzný formát tohto putovného bienále, ktoré iniciovalo francúzske mesto Montrouge, prináša niekoľko paralel. Tie spočívajú najmä v potrebe hľadania spôsobov, ako prezentovať a kontextualizovať tvorbu mladých umelcov v širších súvislostiach. Organizátori sa ju rozhodli riešiť podobným spôsobom, prostredníctvom textov kurátorov – výber z ktorých by sa

však mohol objaviť nielen v katalógu, ale aj na (oboch) výstavách – a rozšírených ukážok z tvorby každého autora v katalógu (v Zlíne v tlačenej podobe, v projekte *Mladé európske umenie* formou DVD prezentácie priloženej ku katalógovému zošitu). Oba projekty ukazujú na narastajúcu potrebu a význam vytvárania širšieho informačného zázemia pri prezentáciách súčasnej tvorby prostredníctvom komunikačných sietí s využitím tradičných printových i elektronických médií, v ktorých je výstava iba jedným, síce tým najdôležitejším, ale aj najpominuteľnejším segmentom.

Názov výstavy: VI. Zlínsky salón mladých 2012

Vystavujúci autori za Slovensko: Jana Bubelinyová, András Cséfalvay, Demjanovič a Mitríková, Svetlana Fialová, Juraj Gábor, Daniela Krajčová, Magaléna Kuchtová, Tomáš Makara, Štefan Papčo, Monika Pascoe Mikyšková, Katarína Poliačiková, Jarmila Sabová (Džuppová), Peter Sulo, Tomáš Šoltys, Nina Šošková, Lucia Tallová, Milan Vagač, Jaroslav Varga

Vystavujúci autori za Česko: Matěj Al Ali, Anna Balážová, Tomáš Bárta, David Böhm, Jan Brož, Marek Číhal, Vojtěch Fröhlich, Ester Geislerová Kadlecová, Miroslav Hašek, Katarína Hládeková, Vladimír Houdek, Matyáš Chochola, Barbora Kleinhamplová, Martin Kohout, Václav Kopecký, Eva Kofátková, Martin Kyrych, Richard Loskot, Pavla Malinová, Vojtěch Maša, Josef Mladějovský, Tomáš Moravec, Oldřich Morys, Tomáš Němec, Richard Nikl, Ondřej Oliva, Václav Peloušek, Jan Pfeiffer, Johana Pošová, Kamila Rýparová, Dana Sahánková, Lucia Sceranková, Vojtěch Skácel, Filip Smetana, Michaela Spružinová, Pavel Sterec, Roman Štětina, Viktor Takáč, Vojtěch Vaněk, Veronika Vlková, Jan Vytiska, Monika Žáková

Kurátori za Slovensko: Daniela Čarná, Omar Mirza, Katarína Müllerová, Katarína Slaninová, Mira Sikorová-Putišová

Kurátori za Česko: Martin Beníček, Karel Císař, Martin Fišr, Vendula Fremlová, Tomáš Knoflíček, Václav Mílek, Terezie Nekvindová, Michal Pěchouček, Jiří Ptáček, Jan Zálešák

Miesto: Krajská galéria výtvarných umení v Zlíne, www.galeriezlin.cz

Trvanie: 15. 5. – 30. 9. 2012

- 1 Na VI. Zlínskom salóne mladých boli zastúpení autori narodení v rozmedzí rokov 1982 – 1988.
- 2 Za Slovensko získal Cenu Igora Kalného v roku 2006 Erik Šille a v roku 2009 Juraj Kollár; Cenu Václava Chada v roku 2006 Aleš Růžička, v roku 2009 Pavla Sceranková.
- 3 Viac o projekte na www.jceforum.eu, www.gmb.bratislava.sk

▲▲ Juraj Gábor: *Sen o UNC 060*, 2009, inštalácia Foto: KGVUZ

▲ Tomáš Šoltys: *Man on the river*, 2011, tlač a video, 6:35 min. Foto: KGVUZ

Miro Procházka

# Pionier, budovateľ a experimentátor Rodčenko

## Rozhovor s kurátorkou Olgou Sviblovou

Grafik, maliar a fotograf Alexander Rodčenko (1891 – 1956) bol jedným z klasikov ruskej avantgardy, ktorý preniesol idey konštruktivismu na pôdu fotografie. Nastolil priekopnícke postupy, novátorské tvaroslovie, či nezvyčajné využitie perspektívy. Ako si v roku 1934 zapísal do denníka: „Chcem robiť skrz-naskrz hodnoverné fotografie, aké dosiaľ nejestvovali, snímky, ktoré tak verne zachycujú život, až sú samotným životom. Chcem, aby moje fotografie boli jednoduché a zložené zároveň, aby tým šokovali a ohurovali. Musím dosiahnuť to, aby fotografiu pokladali za umeleckú formu“.

Expozícia obsahla najmä jeho snímky (vyše 200 diel), vrátane najznámejších: „Dievča s Leicou“ (1934) alebo „Schodov“ (1930). Vedľa nich možno vidieť plagáty, obálky časopisov a knížiek, ako aj koláže a fotomontáže, ktoré Rodčenko, ovplyvnený nemeckými dadaistami, tvoril ešte kým sa začal samostatne zaoberať fotografiou (okrem iného ilustrácie k veršom Vladimíra Majakovského, s ktorým sa priatelil). Komisárkou výstavy „Alexander Rodčenko. Revolúcia vo fotografii“ bola riaditeľka bývalého Moskovského Domu fotografie a terajšieho Multimediálneho umeleckého múzea, Olga Sviblová.

Vaša výstava putuje svetom. Ako tvorbu Alexandra Rodčenko prijímajú v jednotlivých krajinách?

Zatiaľ sa tešila značnej popularite. V londýnskej Hayward Gallery pri Rodčenkovej retrospektíve zaznamenali najväčšiu návštevnosť za posledných pätnásť rokov! S veľmi nadšenou odozvou sme sa stretli aj v Taliansku – výstava v rímskom Palazzo delle Esposizioni prilákala najhojnejšie publikum od čias rekonštrukcie, ktorou galéria pred pár rokmi prešla. Rodčenkova tvorba vzbudzuje záujem, aj keď prijatie býva v každej krajine o čosi inakšie, čo sa prejavilo hoci v Amsterdame vzhľadom na súvislosti Rodčenko s estetikou hnutia De Sijl. Koniec koncov výstavu zakaždým prispôbujeme danej krajine – v Londýne sme zdôraznili modernizmus, lebo v Anglicku ho príliš nepoznajú.

Rodčenko bol stúpencom zmasovenia fotografie. Tvrdil, že treba vstúpiť lásku k fotografii, zbierať snímky, zakladať fototéky. Ďalším jeho postulátom bolo ponímať fotografiu ako záznam faktov. Napísal: „Rovnako ako nesmieme vymýšľať v článku, nesmieme fotografovať v neprirodzených pozíciách“. Čo s uplatňovaním ním hlásaných zásad v súčasnej fotografii?

Treba mať na pamäti, čo sám zároveň zdôrazňoval, že fotografia je umením. Pre avantgardy dvadsiateho storočia bola svojím fahúňom – nebyť jej, by sa nerozvinuli. Na druhej strane je neobvyčajne významná dokumentárna stránka fotografie. Pokiaľ ide o Rodčenkov odkaz, zásadná je fotomontáž, ktorá v jeho umeleckej činnosti zaberala značné miesto. Po prvý raz mal aparát v ruke v roku 1924, ale už prv koláže z cudzích snímok. Bral ich ako tehly, až z ktorých mala vzniknúť stavba. Potom začal používať na rovnaký účel vlastné fotografie, čiže – možno povedať – vypaľoval vlastné tehly a tvoril od základov svoju vlastnú stavbu. Keď robil snímky, jeho pozornosť sa sústreďovala aj na to, ako by mohla vyzeráť skutočnosť. Fotomontáž bola teda projekciou budúcnosti a keďže Lenin v nej videl mocnú zbraň, Rodčenko sa ocitol pod silným vplyvom strany.

Vzťahy Alexandra Rodčenko s komunizmom sú známe, ide o jeden z mnohých príkladov zapáleného umelca. Na druhej strane takéto škatuľkovanie je zrejme zjednodušením. Vieme, že Leni Riefenstahlová sympatizovala s nacistami a nakrúcala propagandistické filmy – ale ťažko neocenit' jej výsledky v oblasti filmovej techniky a estetiky. Zrejme treba osobitne posudzovať tvorcu v súvislosti s tým, čím prispel k rozvoju kultúry a osobitne človeka, ktorého zviadla ideológia.

Veru, Rodčenko hlboko veril v komunizmus, rovnako ako mnohí z jeho prostredia. Boli úprimne presvedčení, že môžu stvoriť lepšiu budúcnosť. S tým, že sa táto viera skončila začiatkom 30. rokov, kedy sa politická situácia dramaticky zmenila. Teror postihol všetky vrstvy spoločnosti,

vrátane umelcov – experimentálna tvorba nebola pre Stalinov režim prijateľná. Rodčenko, pracujúceho aj pre tlač, vyslali pripraviť reportáž zo stavby Belomorkanatu, na ktorej pracovali väzni gulagu. Z jeho denníkov vieme, že mal veľké ťažkosti s dokončením tejto objednávky. Báľ sa o svojich blízkych, a pri práci na reportáži denne musel hľadať na ľudí, ktorí mali v tvári vipsané utrpenie a strach. Potom sa priklonil k estetike piktorializmu, od ktorej sa predtým sám dištancoval, a ktorú v ZSSR odsudzovali – ako prežitok minulosti. Snímky v tejto estetike predstavujúce baletných a operných umelcov nikdy nezverejnili. Od konca 30. rokov možno uňho postrehnúť rozkol so systémom. Nosil v sebe energiu čistej viery a vo chvíli, kedy túto vieru stratil, bol ochotný sa obrátiť k minulosti, lebo ju ponímal ako čosi pravdivejšie než budúcnosť črtanú Stalinovou rukou. Posledných 20 rokov života strávil bokom, podliehajúc depresívnym náladám. Rehabilitovali ho a vrátili mu členstvo Zväzu výtvarných umelcov pár mesiacov pred smrťou. Rodčenkova osobnosť a tvorbu nemožno, samozrejme, vnímať jedine cez prizmu jeho skúseností s komunizmom. Nazdávam sa, že to, čo je v Rodčenkových dielach podstatné, čo ovplyvnilo rozvoj fotografie ako umenia, je poukázanie, že fotografia môže byť prejavom budúcnosti. Vďaka tomu môžeme o necelých 100 rokoch neskôr čerpať energiu z jeho výsledkov. Sme dnes v rovnakom bode ako on na prahu svojej umeleckej činnosti. Svet potrebuje zmenu, ale ešte nie veľmi vieme, ktorým smerom sa uberať. Rodčenkova umelecká osobnosť môže dávať isté podnety. Ak to bude zlá voľba, nuž čo – zhodnotia nás dejiny.

Názov výstavy: Revolúcia vo fotografii

Autor: Alexander Rodčenko

Kurátorka: Olga Sviblová

Miesto: Muzeum Narodowe, Krakov

Trvanie: 22. máj – 19. august 2012



▲ Alexander Rodčenko: Schody, 1930.  
Foto: © Archív A. Rodčenko – V. Stepanovová © Múzeum Moskovský dom fotografie

▶ Alexander Rodčenko: Dievča s Leicou, 1934.  
Foto: © Archív A. Rodčenko – V. Stepanovová © Múzeum Moskovský dom fotografie

Miloslava Hriadelová

# Najdrahšie črevá na svete

Art Basel je najvýznamnejší veľtrh moderného umenia na starom kontinente. Kalifornský konceptuálny umelec John Baldessari prirovnal návštevu tohto typu podujatí k odpočívaniu rodičov pri pohlavnom styku. Vieme, že to robia, ale radšej na to nemyslieť. V Bazileji sa nedá zabudnúť, že umenie závisí od peňazí, je vydané na milosť mecenášov a zberateľov. Na rozdiel od výtvarných prehliadok pripravovaných kurátormi, ako hoci Documenta v Kasseli, benátske či berlínske Biennale, švajčiarsky veľtrh je prehľadom nehanebne komerčným. Pre diváka je to čiastočne úľava. Nemusí hľadať skrytý význam, ani si klásť otázky o ciele a zmysle súčasného umenia.

Prvé Art Basel v roku 1970 pripomínalo blší trh, s chaoticky nakopeným tovarom a zvitkami plátna, ktoré obchodníci prinášali pod pazuchou. Dnes sa podujatie koná v dvojposchodovej hale, s takmer nepostrehnuteľnou architektúrou a ostrým osvetlením. Takmer 300 svetových galérií v nej predstavilo 12 000 obrazov, kresieb, sôch, inštalácií, grafik, fotografií, videí a digitálnej tvorby od vyše 2,500 umelcov XX. a XXI. storočia. Je tu neľahké stretnúť študenta, výtvarníka či skupinku zvedavcov, ktorí sa prišli jednoducho „popozerať“. Z davu návštevníkov možno zato vyloviť excentrické postavy či celebrity. Na prehliadkach pre VIP sa zjavil realitný magnát a majiteľ symbolu New Yorku – Chryslerovho mrakodrapu – Jerry I. Speyer, londýnsky klenotník Laurence Graff, aj riaditelia najväčších múzeí: Tate, Guggenheim alebo Centre Pompidou.

Veľa exponátov predali už v prvých hodinách uzavretých prezentácií pre VIP. Kupcom iskrivej abstrakcie Gerharda Richtera „A.B. Courbet“ z roku 1986 je americký multimilionár Steve Cohen. Vydal 25 miliónov dolárov. Vážni zákazníci si brúsili zuby na monumentálne plátno Marka Rothka z roku 1954. V máji iný Rothkov obraz, vylicitovaný za 86,9 milióna dolárov, prekonal aukčný rekord ceny za dielo súčasného umenia. Nečudo, že slnečnú oranžovo-svetloružovú pásovú Rothkovu kompozíciu londýnska Marlborough Gallery teraz na Art Basel ocenila na 78 miliónov dolárov.

Finančný rekord však prekonal dravec výtvarného trhu, americký obchodník s umením Larry Gagosian, majiteľ jedenástich galérií v Štátoch, Európe a Hongkongu. Na svojom stánku predstavil diela za 250 miliónov dolárov, čo tvorilo vyše 12 percent hodnoty celého veľtrhu. Vedľa býcej hlavy vo formalíne Damiena Hirsta ukázal aj podmanivé podobizne dvoch Picassových mileniek, Marie-Thérèse Walterovej a Dory Maarovej, ako aj „Dve krysy“: na tri milióny dolárov ohodnotený mladický obrázok van Gogha z roku 1884.

Kríza, zdá sa, výtvarný trh obchádza: všetko naznačuje, že tak ako v piesni Leonarda Cohena – chudobní chudobnejú, a bohatí bohatnú. Okolo stánkov najväčších galérií sa tmolila pekná dievčina so zaviazanými očami, v bunde s nápisom, „Zaslepená umením peňazí“.

Čo potrebujete vedieť, aby ste pôsobili, akoby ste patrili k bizarnej klike, ktorá predstavuje súčasný trh s umením? Pripomína to pravidlá spoločenského tanca. Tak stručne: Nikdy nepriznaj „investovanie“ do umenia. To je príliš konzumné. Miesto toho zápalisto opíš citový príval, aký ťa zaplaví pri každom nákupe.

Prejav súťaživého ducha. Kupovať umenie znamená blysnúť sa. Ak sused vlastní jedno, ty by si mal kúpiť aspoň dve diela. Holduj nákupnej horúčke. Ľudia, ktorí nič nekúpia sú nezáživní a isto nezískaš vyťažútenú čiernu Infinity kreditku, ani prístup do salónika VIP.

Nakupuj včas alebo nakupuj často. Priateľstvo s predajcom (a pravidelné prispievanie na jeho životný štandard) ti môžu poskytnúť pár dodatočných hodín na premýšľanie o kúpe. V opačnom prípade konaj rýchlo.

Nie je hanbou prehrať s newyorským Múzeom moderného umenia. Ale nehovorí to predajca len preto, aby si sa cítil lepšie, že si menej hoden než druhý zákazník? Usiluj sa nemyslieť na to.

Nikdy nepredávajú. Ľudia si pomyslia, že máš dlhy! Ak už musíš, použi výraz „okukanosť“. Lúčiš sa, ale len kvôli miestu pre nové dielo na stene, jasné?

Bacha na prešľap! Je verejným tajomstvom, že ak načasuješ veci správne, na trhu s umením sa dá zarobiť, ale nezabúdaj, že všetko je dlhodobá reputácia. Ak zdevalvuješ trh, aby si prišiel k rýchlym prachom, čakaj, že ťa obchodníci vyrazia z kola von.



Keď všetko ostatné zlyhá, odvolaj sa na vierovyznanie. Kupovať umenie nenúka iba vedomie spolupatričnosti, lež navodzuje aj pocity víťazstva, kultúrnej nadradenosti a spoločenskej významnosti. Niektorí tvrdia, že im dokonca vyplňa duchovnú prázdnotu.

Happy Buying!

Ale hoci švajčiarske podujatie je luxusný supermarket a nie svätýňa umenia, bolo by chybou sa nazdávať, že tam prezentujú iba to, čo sa predá. Často to býva naopak: trh usmerňuje nie chúfky zberateľov, lež rozhodnutia galeristov, ktorí propagujú svojich autorov a „vytvárajú“ fenomény. Toto obchodné podujatie obsahuje aj pod kurátorským dohľadom pripravované „vedľajšie“ eventy, ktoré uvádzajú nových výtvarníkov a menej komerčné projekty. V sekcii Art Statements, 27 galérií predstavilo samostatné výstavy mladých talentov. V jej rámci bratislavská Gandy Gallery ponúkla Adama Vačkára, pražský Hunt Kastner inštaláciu Dominika Langa alebo varšavská Galeria Raster výstavu medzinárodného výtvarného zoskupenia Slavs & Tatars. Kolínska Kewenig Galerie prišla s inštaláciou Christiana Boltanského, známej aj z minuloročného Benátskeho bienále, podniknutej varšavským denníkom a jeho pravidelným cyklom podobizní novorodencov „Vítame na svete“. Francúzsky výtvarník využil vrásčité tváričky poľských dojčiat, ktoré v prvom dni svojho života pripomínajú starčekov a navodil tak myšlienky o blízkosti života a smrti, ako aj náhodlosti toho, kým sa staneme.

V programe Art Unlimited sa zase ocitli monumentálne realizácie, ktoré si vyžadujú rozľahlé priestranstvo. Hoci by sa zdalo, že takéto neprihodné výtvarné diela len ťažko nachádzajú odberateľov, aj v tejto oblasti sa dejú prekvapenia. Gigantickú sochu Rakúšana Franza Westa „Okružie“ (2011) predali už v prvých hodinách prehliadky. Divák sa môže stratíť alebo schovať v tých smiešnych a zároveň odpudivých črevovitých záhyboch ružového hliníka.

Pokiaľ ide o slovenský akcent, hneď dve galérie – parížska gb agency a viedenský Martin Janda – zastupovali konceptuálne diela Romana Ondáka, kým mníchovská galéria Rüdiger Schöttle mala v ponuke sochy Márie Bartuszovej. Hojnejšou účasťou sa mohli pýšiť bratia Česi. Meyer Riegger z Karlsruhe vyrukoval s Evou Kořátkovou, spomínaný Rüdiger Schöttle vystavil aj Jana Mertu. V expozícii parížskej galérie 1900 – 2000, ktorá sa zameriava na surrealizmus a surrealistické tendencie

v povojnovom umení, sa vedľa kresby Marcela Duchampa ocitla Štyrského koláž „Rose publique“ z roku 1935, ktorú predali hneď v prvý deň. Viedenská galéria Krobath venovala celý stánok tvorbe manželov Kolářovcov, pričom o rozmernú asambláž „Päťkrát štyri“ Běly Kolářovej z roku 1967 za 65 tisíc eur prejavilo záujem newyorské Múzeum moderného umenia. Už tradične býva vo svete najväčší záujem o českú fotografiu. Berlínska galéria Kicken najvyššie ohodnotila abstraktnú kompozíciu Jaromíra Funkeho: 200 tisíc eur. Drtikolov akt z roku 1929 ponúkla za 120 tisíc eur. Úspech zaznamenala aj neobyčajne rozmerná autorská zväčšenina (96,5 cm x 66 cm) od Josefa Ehma. „Akt so zlatou čipkou“ z roku 1946 predala za 25 tisíc dolárov chicagská galéria Stephen Daiter, ktorá vlastní aj fotografie Josefa Sudka.

Prechádzajúc sa pomedzi prepchatými stánkami, pomyslela som si, že podobnú atmosféru museli mať parížske Salóny v XIX. storočí. Dnes nám veľa nehovorí mená výtvarníkov, ktorí vtedy vzbudzovali najväčšie emócie a dosahovali najvyššie ceny. Akademik Bouguereau je dnes pamätný najmä tým, že bol učiteľom buriča Matisa, zase Charles Gleyre, autor mytologických a biblických plátien, vychoval krdel' impresionistov s Monetom a Renoirom na čele. A jednako stratená v mišmaši súčasných prác vykonaných miešanými technikami, rúcajúcich dávno zrúcané tabu, ľahko sa môžem cítiť sfa pruderna parížska meštička. Vari skutočne nafukovacie Anče, inštalácie z vypchaných vtákov či poškrábanou striebrenkou pokrytý obraz určujú pulz dnešného umenia? Vari možno porovnávať Larryho Gagosiana s obchodníkmi Cézanna a Picassa – Vollardom alebo Kahnweilerom? Kde je dnešný Salón Nezávislých?

Názov: Art Basel

Miesto: Bazilej, Švajčiarsko

Trvanie: 14. – 17. jún 2012

▲ Franz West: Okružie, 2011, hliník  
Photo © Courtesy of Art Basel

Miro Procházka

# Degas

## Znásilnenie

### cez kľúčovú

### dierku

V teplom svetle petrolejky sedí napoly odvrátená mladá žena. Schováva si tvár do dlane, sfáby plakala. Na druhej strane tmavej izby stojí chlap s rukami vo vreckách. Iba z napätia medzi nimi sa dá domýšľať, čo sa tu udialo: hádka? poníženie? A vari vo vzduchu visí rozchod?

Tento obraz Edgara Degasa z roku 1868/69 často nesie názov „Sprznenie“. Sexuálne násilie nepochybne vnikla na dlážke ležiaca biela, dámska košeľa. Ale sám výtvarník plátno označoval jednoducho ako domáci výjav. Jedno je isté: nazeráme tu, sfáby kľúčovou dierkou, do cudzieho súkromia.

Edgar Degas sa nikdy neoženil a sprevádzala ho zlá povest mizogýna. Výstava v Musée d'Orsay dokazuje, aký mylný je to stereotyp. Prekvapí aj tých, ktorým sa jeho meno spája s éterickými baletkami a dostihovými výjavmi. Ceruzou, farbou a pastelom, rydlom a dlátom Degas ospevoval ženské telo. Ukazoval ho nezaobalene, často v nevďačnej, vulgárnej póze, s ovisnutými ňadrami a tukovými vankúšikmi. Býva zmyselné a vábivé, ale aj unavené a otupené, vystavené na predaj. Tento tradične školený výtvarník vymanil akt z regúl akademickej tradície. Kritici mu vyčítali surovosť, poníženie modeliek, ktoré často ukazoval odzadu alebo so zakrytou tvárou. Hádám sa nechali zviesť slovami samotného umelca, ktorý tvrdil, že „hľadel na ne ako na zvieratá“. Avšak zdá sa, že Degas jednoducho obdivoval chrbát a vlnité línie ženského tela. Priťahoval ho vzhľad pokožky, brušné kopčeky, vystupujúce lopatky, meňavé odtiene vlasov.

## Maliar v bordeli

V Paríži v roku 1834 narodený Degas sa hneď po lýceu zasvätil umeniu. Od prírody náročný a nespokojný, chytrý si nanútil tvrdú pracovnú disciplínu. Čítal stovky štúdií a neochotne sa lúčil s obrazmi. Nikdy ich nepokladal za dokončené a večne ich chcel vylepšovať. Ako začínajúci maliar bol verný Ingresovi, ktorý mu v roku 1855 poradil: „Kresli línie, šuhajko, čoraz viac línií, zo života aj z pamäti a staneš sa dobrým výtvarníkom“. Usilovne kopíroval diela v Louvri a anatómiu sa učil na figuríne odratej z kože. Takisto zhodne s tradíciou cestoval na skusy do Talianska. Stopu renesančných podnetov vyjavujú dva obrazy otvárajúce výstavu: „Spartské dievčatá vyzývajúce chlapcov zápasit“ (1860/62) a „Stredoveký vojnový výjav“ (1863 - 65). Oba námety Degasovi umožnili spodobniť mladé telá - športovo vypäté, eroticky vybičované alebo mŕtve a utýrané. Celok vyznieva kuriózne: Degas natlačil okázalé akty do plochej štylizovanej krajinomalby. Jednako v štúdiách k týmto kompozíciám sa už objavujú obľúbené motívy jeho neskorších obrazov: ženy odvrátené tylom, s nevidenou tvárou.

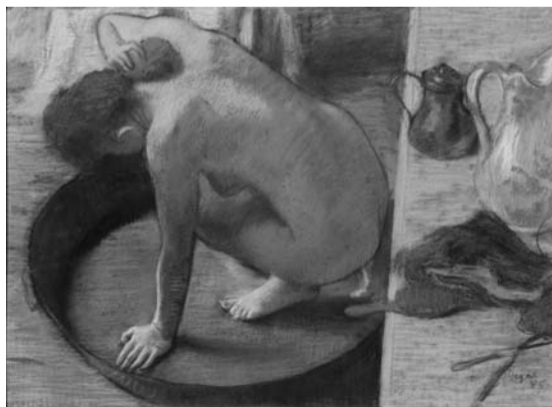


Čoskoro sa však Degas oslobodil od mytologickej štafáže a odkryl vlastný svet. Začal ukazovať cudzích, obyčajných ľudí v bežnom živote. Aj jeho akt sa stáva súčasťou: ukazuje ženy také, aké sú, neprikrášené, zachytené pri najintímnejších činnostiach. Zachytil ich pri kúpeli, kedy sa hubkou pokúšajú dočiahnuť ťažko dostupné zákutia, kedy opatrne stúpajú po šmykľavej dlážke alebo sa vytierajú medzi nohami. „Degas po celý život hľadá Nahotu, pozorovanú v každej podobe, v neuveriteľnom množstve póz“ - napísal Paul Valéry. Treba však pamätať, že na predstretie zvodného tela jeho súčasníci volili exotickú alebo mytologickú zámienku. Dámske vnady predvádzali pod rúskom tureckých kúpeľov, týrania otrokýň alebo na popravu čakajúcich mučeníc. Zatiaľ čo Degas poodhrnul záves parížskej alkovne a bordelu. Zámerne stieral hranicu medzi tými dvoma priestormi a nie vždy sa dá rozpoznať, o ktorý z nich ide. Veď „nevinnému“ námetu kúpeľa nechýbal chmúrny podtext. V časoch, kedy umývanie nebolo v móde, zaviedli zato požiadavku, aby sa prostítky oplakovali medzi zákazníkmi.

Ťažké, nemotorné, v trápnej polohe pristihnuté telá prostítkok boli pravým opakom klasického aktu. Nešlo o odalisky, ale v bidete sa vymývajúce flandry. V časoch, kedy nahota ostávala tabu, Degas predkladal telá popierajúce klasickú kresbu a proporcie. Taká námetová revolúcia išla ruka v ruku s výtvarným prelomom. Mravne najodvážnejšie scény Degas zvečnil technikou monotypie. Kresba pri nej vzniká nanesením tušu handričkou alebo štetcom na kovovú platňu, ktorá sa následne tlačí na lise. Tak možno získať jeden dobrý oblačok a druhý, oveľa bledší. Ten druhý Degas „vyfarboval“ často pastelom, získavajúc tak čiernu „nočnú“ a „dennú“ farebnú verziu toho istého výjavu. Nevyspytateľná, maliarska monotypia poskytla Degasovi slobodu v prístupe k anatómii: svetlom a tieňom budované oblú telá, zachytené v prirodzených polohách sa poľahky dajú pretvárať, splošťovať, vyzdvihovať ich masívne tvary.

## Slepec a nahý zadoček

Degas túžil byť „slávnym a neznámym“. Neveľa vieme o jeho súkromnom živote a azda mal pravdu Ambroise Vollard, ktorý tvrdil, že bol človekom drsným a hanblivým. Možno si domýšľať, že leví podiel jeho erotických dobrodružstiev sa odohrával za závesmi domov rozkoše. Svoje „bordelové monotypie“ čítal isto spamäti, s rabelaisovským zmyslom pre humor. Jeho dievčence vyčkávané zrudené, škraľú sa po vytrčenom zadku alebo lákajú nerozhodného klienta. Tieto háklivé výjavy Degas neukazoval verejne. O tom, nakoľko boli pohoršlivé, svedčí hoci skutočnosť, že zinková doštička jednej z nich skončila pod zámkom neslávne chýrneho „Pekla“ parížskej Národnej knižnice. Ostatne najobscénnejšie obrazy zrejme zničili hneď po umelcovej smrti. Nevidel ich ani Picasso, ktorý v 50. rokoch skúpil veľkú skupinu Degasových monotypií a v roku 1971 vytvoril cyklus ich námetových obmien. Degas bol povestný uštipačnými poznámkami, drsnými vtípmi a neľahkou povahou. Politicky konzervatívny, nepriateľský voči sociálnym reformám a technickému pokroku. Dreyfusova aféra vyhrtila jeho antisemitizmus, prerušil styky so všetkými židovskými priateľmi, vrátane Camilla Pissarra. Ako si zapamätal Paul Valéry, bol „žgrolšský vo svojich vášňach a prekvapivo bystrý“. Pracoval horlivo v zriedka upratovanom byte - azda chcel zachovať práve efekt svetla prefiltrovaného prachom. Jednu modelku pochválil za pekný, hruškovitý zadoček, „sťa Gioconda“, druhú, ktorej sa nepozdal obraz, vyšmaril nahú za dvere.



Húževnato skúmal ženské telo za najintímnejších okolností. Avšak už koncom 70. rokov, ku svojmu zdeseniu, začal strácať zrak. Dráždilo ho ostré svetlo, mal ťažkosti s rozoznávaním tvarov a farieb. Ale neustával v úsilí a choroba sa stala popudom štylistickej premeny. Odteraz bedlivo zaznamenával obrysy postáv, ktoré neskôr oživoval farbami. Také zlúčenie kresby a farby by bolo nemysliteľné pre impresionistov maľujúcich škvrnkami. Zmenila sa aj Degasova paleta - bledoružová a hnedú skorších obrazov nahradil kontrast jasavých odtieňov blankytov, oranží a žltí. Splieť čiar, škvŕn, vypracovanie dosahované technikou pastelov, odrážajú lačnosť slabozrakých očí. Neskoré akty roztrášeného vzostrenia sfáby sa vynárali z hmly, vyvolané chabnúcim, lež večne žiadostivým pohľadom výtvarníka.

## Posvietili si na impresionistov

Degasova výstava sa koná ani nie pol roka po prelomovej renovácii galérie impresionistov a postimpresionistov. Múzeum d'Orsay, zriadené v krásnom, ale nemuzeálnom priestore secesnej stanice, si tak uctilo svoje 20-ročie. Zmizli úzke chodbičky a slepé uličky. Zriekli sa vanilkových stien. Nahradili ich podkladmi v rozličných farbách, hoci sivom nádychu, ktorý podľa intenzity svetla prechádza do červene alebo zelene. Dodali tiež súčasné, umelé osvetlenie (prv obrazy skrezovali výlučne v dennom svetle, padajúcim sklenou strechou). Vznikol otvorený, a zároveň intímnejší priestor, azda bližší tomu, ako obrazy prezentovali v XIX. storočí, kedy krášlili najmä súkromné salóny. Impresionisti, pre ktorých, ako povedal Monet, „svetlo je najdôležitejším hrdinom obrazu“, by nepochybne ocenili spojenie halogénov s diódovým osvetlením, ktoré napodobňovaním slnečného jasú umožňuje dôkladnejšie vysvetliť jednotlivé diela a vyťažiť podrobnosti a farby. Nové usporiadanie nie je chronologické ani monografické. Kurátori sa usilovali skôr ukázať žánre ako portrét, krajinomalbu či zátišie a taktiež vyzdvihnúť vzťahy a súperenia medzi umelcami. Vniesli aj dialóg sochárstva a maliarstva. Pôsobivo sa uplatňujú vitríny s Degasovými do bronzu odliatymi tanečnicami (ide o sošky z jeho ateliéru nevystavované za života) vedľa balerín, ktoré šikoval pastelmi. Nová expozícia zrkadlí aj históriu najvýznamnejších prírastkov: diela odkázané v roku 1897 v pozostalosti Gustava Caillebotta uviedli do verejných zbierok moderné francúzske maliarstvo. Teraz slávny Renoirov „Bál v Moulin de la Galette“ z jeho súboru visí oproti „Parketárom“ - veľdiela samotného Caillebotta, ktorý skromne vylúčil z darčovstva vlastné práce. Impresionistov v (doslova) novom svetle si možno vychutnávať, sediac na lavičke - „Vodnej vlne“ zo zvrásneného, kryštálického skla - navrhnutej Japoncom Tokudžinom Jošiokom.

**Názov výstavy:** Degas et le nu

**Kurátori:** George T. M. Shackelford a Xavier Rey

**Miesto:** Museum of Fine Arts, Boston

/ Musée d'Orsay, Paríž

**Trvanie:** 9. október 2011 - 5. február 2012

/ 13. marec - 1. júl 2012



▲ Edgar Degas: Prenosná vaňa, 1886, pastel na lepenke, 60 x 83 cm  
Musée d'Orsay, Paríž, dedičstvo grófa Isaaca de Camondo 1911 © Musée d'Orsay

◀ Edgar Degas: Žena vo vani, okolo 1886, pastel na lepenke, 70 x 70 cm  
Hill-Stead Museum, Farmington, Connecticut

▶ ▲ Edgar Degas: Žena opúšťajúca vaňu, 1898, pastel na pauzovacom papieri, 95 x 81 cm  
© Kunstmuseum Solothurn



Miloslava Hriadelová

## Smrť Damiena Hirsta

Výstava Damiena Hirsta v londýnskej Tate Modern doslova spečatuje jeho kariéru. Muzeálna retrospektíva býva nepriateľom umenia a umelcov, najmä tých živých a kedysi neskrotných.

Nesmiem vojsť s kabelkou, musím sa vrátiť a odovzdať ju do šatne. Beriem do ruky pas a mobil a vchádzam za ohrádku. Turbínová hala tonie v temnote. Zďaleka vidno čiernu bódku a veľmi seriózne vyzerajúceho strážcu. Vnútri nasvietené bodovým svetlom, zavreté v sklenom akváriu, leží čosi trblietavé. Lebka. Vykladaná drobnými diamantmi a jedným veľkým na čele. Je odliata z platiny, ale vsadili jej ozajstné zuby. Tie veľké zuby kontrastujú s nevelkým rozmerom lebky, robia z nej príšeru. V bódke panuje ticho, ticho pokladnice alebo bankového sefju. Otváram trochu dlhšie ako iní. Nevzbudzujem podozrenie? Je to smiešne, ale miesto toho, aby som myslela na výtvarné dielo Damiena Hirsta „For the Love of God“, ktoré mám pred sebou, myslím na to, čo si myslí o mne strážnik. Aké má pokyny pre prípad, keby som, povedzme, nechcela opustiť miestnosť? A ako to, že umiestnením do múzea veci hodnej, podľa odhadu 50 miliónov libier, múzeum stráca svoju výnimočnosť?

Už to nie je miesto rozjímania o umení. Prostredie, v ktorom som sa ocitla, pripomína skôr kostol alebo banku. Kostol, lebo to, čo vidím evokuje relikvie – kúsky kostí, vlasov či zubov obrúbené zlatom a drahými kameňmi. Banku preto, že Hirst vytvorením tejto lebky, zničil hneď v zárodku prvok trhovej veľkej neznámej obostierajúcej umelecké dielo. Mona Lisa je dozaista dielom drahým, avšak koľko stojí, možno zistiť až vtedy, keď ju ukradnú alebo skántria. Hirst vykonal muzeálnu provokáciu: vytvoril dielo, ktoré možno naffaku oceniť ako nehnuteľnosť. Vec je jasná a tak každé vystavenie lebky je zároveň jej vystavením na predaj. Prečo prestížna, vždy taká rozumná galéria Tate Modern umožnila zriadiť priamo v svojom strede náhradku kostola a banky?

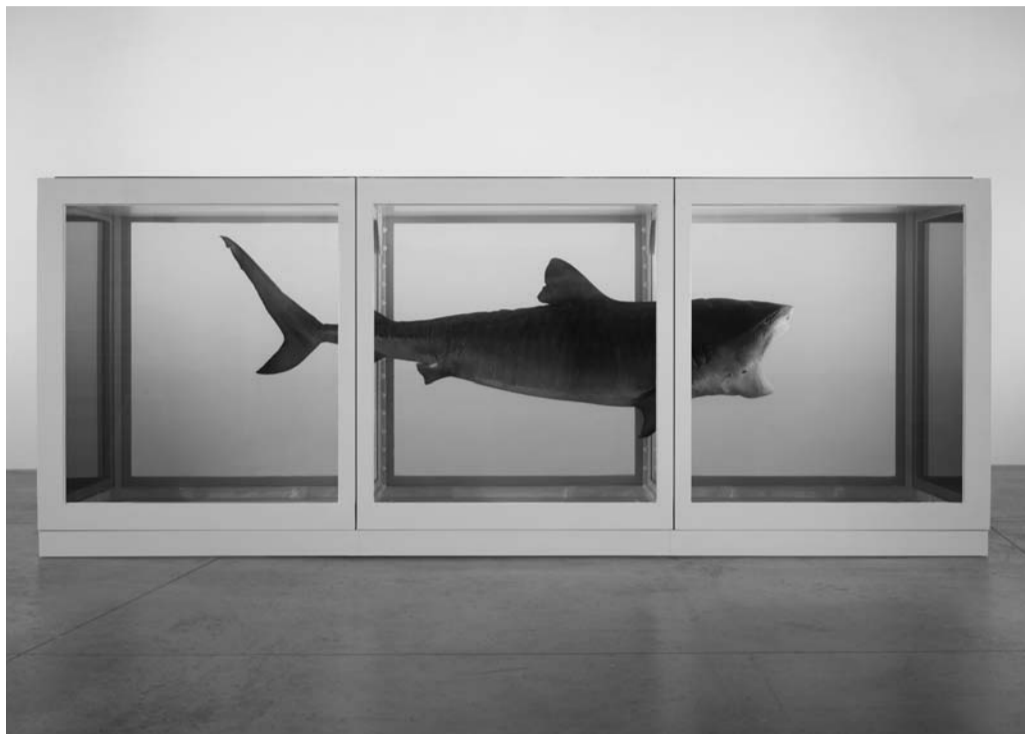
### Populizmus Tate

Odpoveď je jednoduchá. Lebku ukázali, lebo publikum ju chce vidieť, neukázať Hirstovu lebku by bolo čímsi podozrivým, bolo by skrývaním pravdy o tomto umelcovi. Keď sa už Tate Modern rozhodne pre retrospektívu Damiena Hirsta, ťažko sa tváriť, že výtvarník nevytvoril prácu, ktorá búra každý muzeálny status.

Nielen lebka, celý Hirst je problémom pre múzeum ako Tate Modern. Prezenciou Hirsta, ktorý sa z enfant terrible britského umenia stal štátnym exportným artiklom, sa múzeum zrieka kritickosti, stráca odstup. Hirst má zástoj hviezdy, jeho život je námetom bulváru. Keby nebolo vytrženia davov, Michel Houellebecq by si vo svojej poslednej knihe „Mapa a územie“ neutiahol tak zlomyseľne práve z Hirsta – jej hrdina, avantgardný francúzsky umelec, tam maľuje obraz s názvom „Damien Hirst a Jeff Koons si medzi sebou delia výtvarný trh“.

Tate Modern prierezovou výstavou Hirsta, na ktorej predstavila 70 jeho prác vrátane najdôležitejších, ako je žralok vo formalíne, ako je krava a teľa prekrojené napoly, ako sú lekárenské vitríny naplnené liekmi, prijala rozhodnutie: áno, sme populistami, dávame ľuďom to, čo chcú konzumovať.

Takáto stratégia nevzbudzuje moje nadšenie. Keď v Londýne vidím ako mocno tzv. Kultúrna olympiáda, čiže podujatia organizované z príležitosti Hier, brnká na vlasteneckú strunu, mám kopy výhrad. Je skvelé, že sa toľko deje v londýnskych galériách a múzeách tohto roku. Avšak vypálil z toho trochu festival národného umenia: Hirst v Tate Modern, Hockney v Royal Academy, Lucian Freud v National Portrait Gallery, britský design vo Victoria & Albert. Skromná výstava „Migrácie“, dokazujúca, že umenie tejto krajiny nie sú len tí narodení vo Veľkej Británii, nemôže naštrbiť túto triumfálnosť.



Hirst je v stredobode týchto osláv, vynášaný Tate Modern sťa celebrita, ktorá sama je chýrnou britskou značkou. Nič neochromuje umelca viac než takýto stav, mám pocit, že mu galéria prichystala honosnú truhlu, a že to jeho lebeň spočíva tam, zavretá v čiernej bódke.

Ale veď to nie je len tak, z ničoho nič, že ako výtvarník bol vopred odsúdený na úspech, že celá jeho životná dráha viedla ku sláve. Spod nánosu úspešného človeka sa na tejto výstave pokúšam vykutrať tvorcu.

### Rebel z Leedsu

Hirst sa narodil v roku 1965 v Leeds, v polovici 80. rokov prišiel do Londýna študovať výtvarné umenie, dostal sa na Goldsmiths College. Pochádza z rozbitej nemajetnej rodiny, nikdy nepoznal otca, Hirst je meno matkinho muža. Patrí do pokolenia, ktoré končilo štúdiá na prelome 80. a 90. rokov a nemalo príliš vyhliadky do budúcnosti, lebo práve pretrvávala kríza. V skupine boli aj Tracey Eminová, Sarah Lucasová, Jake a Dinos Chapmanovci, dovedna ich dávali spoločné výstavy v nezávislých priestoroch, do legend vošla okrem iného Hirstom zorganizovaná výstava „Freeze“ v londýnskych dokoch.

Provokovali, lebo nemali čo stratiť, keďže sa nemohli spoliehať na nič viac ako na svoje spoločenstvo a dobrú psinu. Svojimi výčini: šokovaním, žartmi, gagmi, začlenením prvkov sexu, choroby, smrti, uberali umeniu na vážnosti a búšili do dovtedajšej štruktúry trhu, akadémie, múzeí.

Hirstova cesta k Turnerovej cene v roku 1995 a postaveniu celebrity po roku 2000 je obdivuhodná. Jednako nie prekvapivá – to, že spoločnosť konečne prijíma za vlastné nápady, ktoré kedysi ohurovali a poburovali, je napokon čímsi vonkoncom normálnym. Najzaujímavejšie je to, aký význam má dnes jeho umenie? Čo z neho ostalo? Je ešte účinné?

### Chlapec a smrť

Na snímke zo začiatku 80. rokov sa usmieva 16-ročný chalan, hoc ide azda iba o grimasu. Líce túli k čomusi strašnému, odpudivému. Je to uťatá hlava. Hirst si urobil snímku v pitevni, ktorú navštívil so spolužiakmi. Smrť, rozpad, telesný rozklad, ho zaujímali od začiatku. Neskôr fotografiu vydal v limitovanej sérii tisíc kusov a každý predal za vyše 2000 libier.

Na filme z roku 1996 dlhovlasý umelec, s ešte chlapčenskou tvárou, rozpráva o rozličných spôsoboch samovražď – najlepšie je zabiť sa, vraví na konci, keď si priloží pištoľ na temeno hlavy. Stláča spúšť, zásobník je prázdny, počuť cvaknutie, cítim strach. To nebolo hrané, Hirst je naozaj posadnutý smrťou. O tom sú jeho najpovestnejšie práce z 90. rokov, ako žralok ponorený vo formalíne a nazvaný „Fyzická nemožnosť smrti v myšli kohosi živého“. Môžem si ich na výstave prezrieť spolu s „Krematóriom“ – obrovským popolníkom naplneným smradlavou haldou špakov a popola.

Avšak najhroznejšia, najponurejšia a azda najlepšia práca z tohto obdobia je „Tisíc rokov“, ktorú tu vidím po prvý raz. Ide o dve obrovské vzájomne prepojené sklenené nádrže, kde bžikajú tisíce múch. V jednej nádrži sa muchy liahnu a jedia cukor. Niekoľkými otvormi v stene vlietavajú do druhej, kam ich vábi v mláke krvi ležiaca dobytčia hlava. Ale je tam aj elektrický stroj na zabíjanie, na ktorý muchy sadajú a pália sa. Nádrže sú uzavreté, iba cez vetrací otvor preniká nepríjemný pach.

Na mňa to pôsobí oveľa silnejšie než žralok vo formalíne, ktorý dnes pripomína veľkého plyšáka. Je to laboratórium smrti a života. Začínam chápať, aký rozruch musel vyvolať tento výtvarník, keď predstavil čosi také v krajine, kde dovtedy najodvážnejšie boli mužské akty Luciana Freuda.

Aby mi plne ozrejmila Hirstovu jedinečnosť, galéria Tate pripravila aj rekonštrukciu jeho výstavy z roku 1991. Vchádzame do miestnosti, kde poletujú exotické motýle. Liahnu sa z lariev, upijajú šťavu z ovocia a dochnú. Obečnosť stojí onemené. Akýsi exemplár mi chce usadnúť na pleci, prilákal ho môj červený sveter. Nevydržím a utekám.

### Výroba umenia

Čo ďalej? Ďalej je už horšie. Úspech. Opakovanie pôvodných gest z mladosti, ako socha v podobe veľkej vitríny s liečivami. Má pútavú históriu, lebo sa začala zbieraním obalov po liekoch starej mamy. Skončila sa monumentálnou inštaláciou „Pharmacy“ zakúpenej Tate v polovici 90. rokov. Sériovosť, zatváranie do skriniek liekov, piluliek, chirurgických nástrojov sú zaujímavé za predpokladu, že sa nestávajú produkciou. Autorova činnosť, žiaľ, čím ďalej, tým väčšmi pripomína masovú výrobu.

Príkladom môže byť „Súdny deň“: deväťmetrová vitrína naprataná kryštálkami z kubického zirkónie napodobňujúcimi diamanty. Zhotovený rok po aukcii z roku 2008 v Sotheby's, na ktorej Hirst predal svoje práce za 112 miliónov libier, dnes je majetkom kalifornských zberateľov. Bohužiaľ, irónia umelého diamantu kupovaného za ozajstné doláre je veľmi chabá.

Pud smrti ako hnací motor tohto umenia bol tvorivý, smrť späť s peniazmi v diamantovej lebke – pozoruhodná, ale samotné peniaze spojené iba s peniazmi a falošne znejúcou narážkou na posledný súd, sú čímsi najmenej vydatým.

Ostatné Hirstove práce robia z jeho tvorby príbeh splneného želania. Nepoznám nič skľučujúcejšie.

Názov výstavy: Damien Hirst

Autor: Damien Hirst

Kurátorka: Ann Gallagherová

Miesto: Tate Modern, Londýn

Trvanie: 4. apríl – 9. september 2012

▲ Damien Hirst: Fyzická nemožnosť smrti v myšli kohosi živého, 1991 © Damien Hirst and Science Ltd



## STANO FILKO - OKLIF ONATS / TRANZSCENDENTEAOQ 5.D. (4.3.)

Kurátorka: Nina Vrbanová / Vernisáž: 23. 11. 2012 / Trvanie výstavy: 24. 11. 2012 - 2. 2. 2013 / Výstava sa koná pod záštitou starostky Mestskej časti Bratislava - Staré Mesto PhDr. Táne Rosovej.

Galéria Cyriána Majerníka / Zichyho palác, Ventúrska 9, 2. posch., Bratislava / Otvorené: utorok – sobota: 14:00 – 18:00 hod.

Alexandra Tamášová

# Cena Oskára Čepana 2012



Tohtoročná výstava finalistov Ceny Oskára Čepana stála za pozretie. Od výberu mladých autorov, cez nové priestory (Galéria Slovenskej výtvarnej únie) až po inštaláciu diel. Výsledná prezentácia vylepšila mierne pošramotené renomé projektu, na ktorý sa po minulom ročníku zniesla vlna kritiky. Odbornej verejnosti vtedy prekážal predovšetkým undergroundový priestor Galérie Cvernovka, ktorý sa mnohým nezdal byť dôstojným miestom pre usporiadanie podujatia tohto typu. Najvýznamnejšia cena udeľovaná mladým slovenským výtvarníkom je totiž výkladnou skriňou domácej umeleckej scény a je namieste, aby sa jej organizátori usilovali o istú mieru prestíže. Mne osobne síce punková atmosféra predchádzajúceho ročníka konvenovala, treba však priznať, že nové priestory pozdvihli celú akciu „o level vyššie“.

Hneď pri vstupe vítal návštevníkov objekt resp. socha Tomáša Džadoňa, vyplňajúca väčšiu časť vestibulu. Valcovitý otáčavý útvar zlatistej farby pôsobil aj sám osebe ako zaujímavý geometrický, takmer architektonický prvok, ale v skutočnosti šlo o tibetský modlitebný mlynček monumentálnych rozmerov. Našinec, ktorý pozná podobné predmety prevažne z cestovateľských fotografií a dokumentárnych filmov, je zvyknutý na ich drobné verzie (hoci aj niektoré mlynčeky v Tibete figurujú ako súčasť stavieb). Preto veľkosť Džadoňovho objektu pôsobila až ohromujúcim dojmom. Hra s mierkami je tomuto autorovi vlastná, ako vidno na príklade viacerých jeho starších prác (napr. kus slaniny pokrývajúci na mape celé krajiny, zmenšenina bytovky vo vodnej priekope renesančného kaštieľa, model celého sídliska a pod.). Zmenšovanie či naopak zväčšovanie objektov je pre Džadoňa prostriedkom k dosiahnutiu významového posunu, kedy dôverne známu vec odrazu vnímame ako „unheimlich“. V prípade mlynčeka však ide o – pre nás natoľko exotický – objekt, že sa nám prakticky neprihovára inak než svojimi estetickými kvalitami. (Čo je, mimochodom, pre tohto sochára netypické; zvyčajne jeho diela vyrastajú z autorových vlastných kultúrnych, ba až rodinných koreňov a reagujú na špecifický domáci kontext). Dielo bolo doplnené výtlačkami fiktívneho rozhovoru medzi autorom a Oskárom Čepanom. Mladý sochár hneď v úvode priznáva, že nevie, či je Čepan „literárny vedec, amatérsky archeológ, alebo názov ceny“. Rozhovor je tak v podstate jeho profilom, ktorého napísaniu iste zo strany Džadoňa predchádzalo poctivé štúdium a vo výsledku ide o sympatický popularizačno-náučný čin. O súvisi medzi mlynčekom a rozhovorom sa dočítame v jeho závere: „Pán Čepan, urobil som modlitebný valec ako v Tibete. Ten kto ho otáča, roztáča modlitbu, ktorá je uložená vo vnútri. Mojou absurdnou modlitbou je tento rozhovor, ktorý vkladám do vnútra. Na plášti však chýba mantra...“

Ide teda v istom zmysle o autoreferenčné dielo, keďže výsledný artefakt reflektuje príčiny svojho vzniku (nominácia na COČ). S podobným princípom sme sa stretli aj na minuloročnej výstave, kde sa jedna z finalistiek – Katarína

Poliačiková taktiež rozhodla poňaf svoju prácu ako zamyslenie sa nad procesom jej vzniku. Džadoňovi sa „zapeklitú“ úlohu podarilo vyriešiť o čosi efektívnejšie, keďže jeho mlynček pôsobí aj sám osebe svojimi výtvarnými kvalitami, nehovoriac o diváckej atraktivite a prvku hravosti (roztáčanie mlynčeka a jeho následné obiehajú). Do svojej práce teda vložil aj ďalšie, už spomínané pridané hodnoty (poučenie divákov o osobnosti O. Čepana, vlastný výskum, architektonické dotvorenie priestoru).

Ďalším dielom, s ktorým sa divák pri prehliadke výstavy stretol, bola inštaláčno-dokumentačná prezentácia Mateja Vakulu. Tento autor sa už od minulého roka venuje projektu s názvom *Manuály na použitie verejného priestoru*. Jeho základný princíp spočíva v tom, že autor organizuje dočasné „pracovné skupiny“ zložené z dobrovoľníkov, ktorí spoločne vytvárajú manuál na riešenie nejakého konkrétneho problému týkajúceho sa verejného priestoru. V súčasnosti atraktívna téma viacerých umeleckých projektov, verejný priestor, je ohniskom, v ktorom sa stretávajú viaceré diskurzy – umelecká tvorba, občiansky aktivizmus, politika, či dokonca anarchistickejšie podvrtné konanie. Vakulove manuály sú originálnym, a pritom jednoduchým námetom na zamyslenie, prípadne návodom na aktívnu účasť hocikoho z nás. Jeden z najzaujímavejších nápadov je „tele-terorizmus“ – jeho autor vymyslel plán, ako dosiahnuť pozitívne zmeny vo verejnom priestore prostredníctvom telefonovania: „Povedzme, že napríklad pred obchodným centrom chýbajú bicyklové stojany. Vezmeš telefón a zavolaš na ich telefónnu linku zákaznickeho centra a povieš „Dobrý deň, dnes som bol vo vašom obchode na bicykli a nemal som ho kde zamknúť. Mohli by ste s tým niečo urobiť?“ Predstavme si 20 ľudí, ktorí by tam takto volali každý deň...“

Pokiaľ by celý Vakulov projekt zostal v takto nastavených mantineloch, jednalo by sa síce o počin azda viac spoločensko-aktivistický než umelecký, ale hutný a úderný.

(pokračovanie na str. 20)



▲ ◀ Matej Vakula: *Manuály na použitie verejného priestoru*, 2011 – súčasnosť. Foto Daša Barteková.

◀ Oto Hudec: *Keby som mal rieku*, 2012. Foto Daša Barteková.

▲ Tomáš Džadoň: *Cena*, 2012. Foto Daša Barteková.

Alexandra Tamášová

# Cena Oskára Čepana 2012

(dokončenie zo str. 19)

Za adekvátnu prezentáciu by som v takom prípade považovala hoci vystavenie pojednanej knižnice, ktorá aj skutočne bola súčasťou inštalácie a obsahovala výtlačky všetkých vytvorených manuálov. Autor sa však rozhodol nepridržať hesla: maximálny účinok s využitím minimálnych prostriedkov, pretože do výstavy zahrnul napríklad vizualizácie jednotlivých manuálov, ich 3D modely, mapu a ďalšie prvky, ktoré projekt rozdrobovali na navzájom príliš vzdialené „postprocesy“ a „postprodukty“.

Trochu ako z iného sveta pôsobilo dielo u nás pomerne neznámeho výtvarníka Ota Hudeca, ktorý až doteraz pôsobil viac v zahraničí než na Slovensku. Na svojom webovom blogu deklaruje Hudec úmysel „...používať umenie ako nástroj sociálnej zmeny. Zároveň ho však ponechať tým, čím bolo počas stáročí – vyjadrením krásy.“ Anachronizmus? Prejav sentimentality? Myslím, že naopak sympatický pokus byť úprimným k sebe samému, aj keby to malo znamenať ísť proti prúdu, či pôsobiť naivne. *Práca Keby som mal rieku* predstavuje model lode, novodobej Noemovej archy, ktorá je určená na sebestačné prežitie pre jednu rodinu – so živými rastlinami, zásobami potravín, kompostom a pod. – teda všetkým, čo naplní základné potreby človeka. Existencia na tejto lodi by mala byť založená na princípoch nezištnosti, solidarity a vzájomnej pomoci ako antitéza súčasnej spoločnosti, ktorá na všetko nahliada cez prizmu potenciálneho ekonomického zisku. Do 21. 10. trvala autorova výstava v Galérii mladých v Nitrianskej galérii v Nitre, kde prezentoval projekt *Corn song*, ktorého hlavnou myšlienkou bolo odovzdávanie pozitívnej energie kukurici rastúcej na poliach. Hlavnou ideou, ktorá stojí v pozadí Hudecových projektov, je viera v zmysluplnosť drobných skutkov, kedy človek svojou troškou (takpovediac kvapkou v oceáne) prispieva k celospoločenským zmenám k lepšiemu.

V osobitnej miestnosti bola samostatne nainštalovaná práca Míry Gáberovej (ktorá sa napokon stala víťazkou tohto ročníka). Súbor štyroch videí – dokumentácií akcií realizovaných v Gáberovej byte inými výtvarníkmi – sčasti evokuje praktiky známe z domácej neoficiálnej scény 70. rokov (napr. Otvorený ateliér u Rudolfa Sikoru). Z množstva reálne uskutočnených a zaznamenaných akcií sme mohli v autorskom výbere vidieť napríklad video, na ktorom András Cséfalvay ostatným prítomným umýva nohy (v studenej vode, „pretože je to pravejšie“). Gáberová sa tento krát vzdala estetizácie v rámci samotných videí (ktorá je inak takmer jej poznávacou značkou), kameru ponechala surovo dokumentárnu až amatérsku a výtvarne prepracovaná bola skôr samotná inštalácia. Projekt ako celok (jeho hlavnú myšlienku) možno vnímať ako pokus o pripomenutie dôležitosti stretávania sa, vzájomného zdieľania „mýtického času“, kedy sme aspoň na chvíľu vytrhnúť z každodenného kolobehu praktických činností a zažívame obyčajnú radosť z vlastnej existencie.

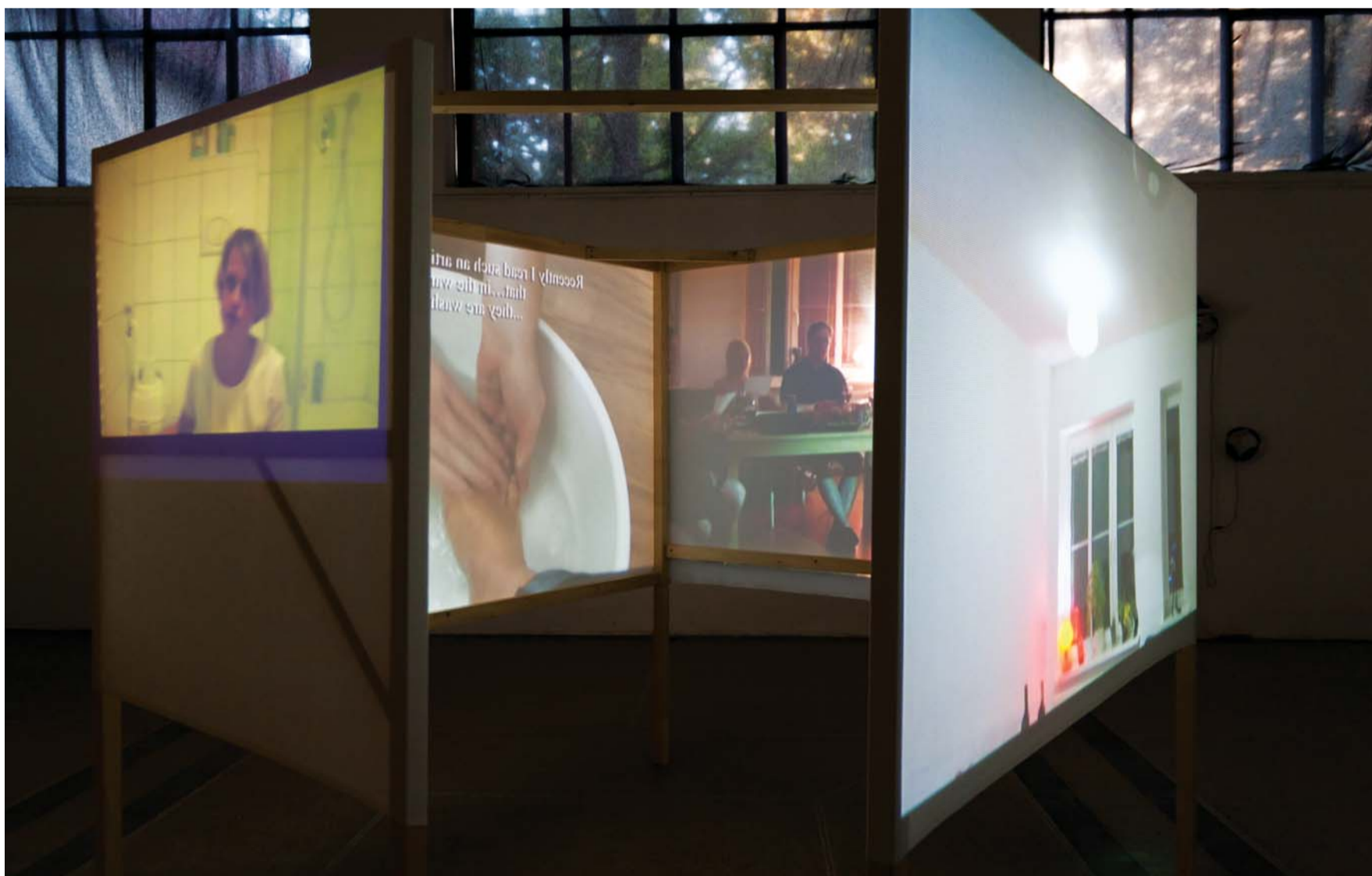
Napriek rôznorodosti tvorivých stratégií jednotlivých finalistov možno konštatovať, že finálna prezentácia na danej výstave tvorila súdržný celok, v ktorom sa ako niť ťahalo niekoľko základných myšlienok – jednak to bola vôľa sprostredkovať divákovi nevšedný, zmyslový zážitok z umenia, ďalej dôraz na prvok krásy a predovšetkým viera v schopnosť umenia zmeniť spoločnosť a ľudí k lepšiemu.

**Názov výstavy:** Cena Oskára Čepana 2012

**Autori:** Tomáš Džadoň, Mira Gáberová, Oto Hudec, Matej Vakula

**Miesto:** Slovenská výtvarná únia, Bratislava

**Trvanie:** 20. 9. – 14. 10. 2012



Mira Gáberová: PERFORMANCE GROUP, 2012. Foto Daša Barteková.

## Tiráž

Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Vydavateľ: Mestská časť Bratislava – Staré Mesto, Galéria Cypriána Majerníka / Sídlo redakcie: Ventúrska 9, 811 01 Bratislava / Autor projektu, šéfredaktor: Richard Gregor / Editorka printového vydania: Nina Vrbanová / Jazyková a vizuálna korektúra: Darina Šabová / Návrh, vizuálna koncepcia, realizácia nástenky, novin a logotypu: Stano Masár / Do trojčísła prispeli: Zuzana Bartošová, Daniela Čarná, Richard Gregor, Aurel Hrabušický, Miloslava Hriadelová, Eva Kapsová, Miro Procházka, Alexandra Tamášová, Nina Vrbanová / V piktograme na titulnej strane je interpretované dielo: Ladislav Guderna: Novostavba stroj. st. v Galante, 1949 / Foto na titulnej strane: (hore) Ľudovít Križan: Žatva, 1952, Foto: SNG Bratislava, (dole) Stano Masár: Zblúdilé umenie, 2009 – 2011, mobilný objekt, Foto: Daša Barteková / Vychádza pod č. 3/2012 (júl – august – september), ročník IV., ako edícia k 1. 9. 2012 / Tlač: ORMAN, s.r.o., Bratislava / ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09 Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com / Web: www.artdispecing.sk / Tlač čísla finančne podporil Mgr. Sven Šovčík – poslanec Mestského zastupiteľstva Bratislava