

Jazdec /35

Revue súčasného umenia

Ročník X. / 1,50 EUR

Čínska kliatba nad Benátkami

Martina Ivičič

Rappel à l'ordre

Richard Gregor

MELANCH LIA

Kristína Hermanová

Nezúčastnený pop: Prípady Slovinsko

Petja Grafenauer

Skupinové výstavy so zastúpením videomédií

na Slovensku v prvej tretine 90. rokov.

Míra Sikorová-Putišová

COČ 2019

Miroslava Urbanová



9 771338 077002

Alena Vrbanová

ALTERNATÍVNA SLOVENSKÁ GRAFIKA

NETRADIČNÉ, EXPERIMENTÁLNE
A AUTORSKÉ PODOBY SLOVENSKEJ GRAFIKY
V DRUHEJ POLOVICI 20. STOROČIA

Koncom roka 2019
vyšla publikácia
Aleny Vrbanovej
**ALTERNATÍVNA
SLOVENSKÁ
GRAFIKA**
- netradičné,
experimentálne
a autorské podoby
slovenskej grafiky
v druhej polovici
20. storočia

Vydavateľ: Roman Fecik Gallery Bratislava

Grafická úprava: Martin Derner

Realizáciu publikácie v verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia

R | F | G



u. fond na podporu umenia

Čínska kliatba nad Benátkami Martina Ivičič

Téma May you live in interesting times sa vznášala nad tisícami hemžiacich sa návštevníkov Benátok. Nie je to žiadny statement, ktorý by oslavoval hi-tech dobu, neuisťuje nás z žiadneho uhlu pohľadu, že žijeme v dobrom svete, nepovzbudzuje nás ani vo viere, že budúcnosť, ktorá nás čaká, je k nám vlúdna. Vlastne pôsobí v kontexte „dnešných Benátok“ tak trochu apokalypticky. Hoci tento výrok môže pôsobiť ako dobroprajné motto s vierou v lepšie časy, opak je pravdou. Údajne pochádza z čínskej hovorovej frázy, ktorá je pôvodne kliatbou a jej používanie v bežnej komunikácii má dnes skôr ironickú konotáciu.

Šéfkurátor Ralf Rugoff vytvoril dve separátne prezentácie diel v rámci bienále: Propozíciu A, ktorá sa nachádza v Arsenale a propozíciu B v Giardini. V oboch sa častokrát opakovali mená vystavujúcich autorov. Dôvodom podľa neho bolo, že prezentované diela zoskupil na základe podobných myšlienok či princípov. Jeho poznámku: „návštevníci, ktorí sa netrápia rutinným čítaním úvodných textov na stenách, by si možno ani nikdy nevšimli, že tieto dve výstavy tvoria diela tých istých umelcov“, by mohli tí pozornejší brať osobne. Táto „duplicita“ bola dosť explicitná. Jeho vysvetlenie prečo tak učinil, ma nepresvedčilo. „Umenie nie je správa, ktorú môžeme ľahko dekódovať a navyše, tie najzaujímavejšie diela neponúkajú žiadne jednoznačné závery. Poskytujú nám nepredvídateľné potešenie v zmysle prekvapenia a neistoty.“ Nie je ale úlohou kurátora, aby vybral také diela, ktorých výpovedná hodnota jednoznačne obsahuje jasný statement? Nemusel by si tak pomáhať zbytočnou duplicitou a „dvojexpozíciou“. Bezpredmetné to bolo napríklad v prípade vizuálnej aktivistiky afrického pôvodu Zanele Muholi. Jej fotografické portréty

afrických lesbických žien *Faces and Phases*, ktorým sa venuje od roku 2006, sú natoľko osobité, že ich mnohopočetné zastúpenie vnímal človek doslova ako vizuálny smog.

Celé Benátky boli toto leto prešpikované umením v rôznej kvalite. Spomením niekoľko diel, ktoré myslím, majú čo povedať v skľučujúco aktuálnom kontexte klimatickej krízy, o ktorej sa viac hovorí, ako koná proti jej odvráteniu. Možno trochu teatrálné, ale s uvedomením si márnivosti, roztopašnosti a neustálej túžby po obdive a úspechu, sa prihovárala obrovská monumentálna babylonská veža priamo uprostred kostola San Giorgio. Dielo s názvom *Human* od Seana Scullyho sa týčilo do výšky desiatich metrov a náš udivený pohľad smeroval popri jeho líniiach až k samotnej kupole chrámu, aby zahliadol jasnú oblohu, čo v nás (v tom lepšom prípade) mohlo vyvolávať potrebu vlastnej sebareflexie nad neustálym nutkaním prekonávať limity akejkoľvek povahy. *Human* odkazuje na biblický príbeh Jakubovho rebríka, ktorý symbolizuje akýsi medzi-článok medzi svetom, ktorý obývame a žijeme a svetom, ktorý je za ním.

Jazdec / Revue súčasného umenia č. 35 štvrtročník

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

Do čísla prispeli: Martina Ivičič, Richard Gregor, Kristína Hermanová,
Petja Grafenauer, Mira Sikorová-Putišová, Miroslava Urbanová
Preklady: Katarína Búřilová
Autori fotografií: © Martina Ivičič, The Vinyl Factory, Ryoji Ikeda Studio,
Ján Kekeli, András Cséfalvay, Tibor Czito, Luboš Kotlár, archív Museum
of Modern Art, Ljubljana, archív Inštitútu Sv. Stanislava, archív Galérie
Avgust Černigoj, Lípica Stud Farm, archív Petra Meluzina, archív Petra Rónaia,
Leontína Berková, Miroslava Urbanová, archív PGU
Reprodukcia na titulnej strane: Sean Scully: *Human*, 2019,
Biennale Arte 2019, 58th International Art Exhibition,
kostol San Giorgio, Benátky, foto: Martina Ivičič

Vychádza pod č. 35 (4/2019), ročník X.
Dátum vydania: december 2019
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 400 ks
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com
Web: www.artdispecing.sk/jazdec
Predplatné a inzercia: jazdec.redakcia@mail.com

Podpora

u. fond na podporu umenia artdispecing.sk

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

artdispecing channel ad

Ladislav Čarný

v rozhovore s Jánou Geržovou

artdispecing.sk u. fond na podporu umenia

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.



Keď pohľad zase skĺzol dolu k zemi a oddýchol si od výšav, predrali ste sa davom turistov a vyčkali si v dlhočiznom rade do Arsenale, aby ste svoj pohľad ponorili do veľkoplšnej inštalácie od japonského zvukového umelca Ryoji Ikeda s názvom *code-verse* (2018). Idea vizualizuje big data, ktoré nám šumia v uchu ako abstraktný oceán zvukových vln. Táto masívna audio-vizuálna animácia pripomínala diela op-artu. V skutočnosti boli diváci oslnení a obklopení, ba až pohltení miliónmi číselných údajov, ktoré Ikeda (1966) získal od rôznych vedecko-výskumných inštitúcií ako CERN, NASA či Human Genome Project. Tieto dáta prepísal a konvertoval do vizuálnej a sonickej podoby, ktorá pripomína rôzne dimenzie spolužitia a existencie od nano a makroskopickej úrovne genetických dát ľudského genómu až po makroskopickú úroveň geografických dát. Kódovaný verš pôsobí ako istá mantra ľudského rodu. Ikedove majstrovstvo práce s minimalistickým elektronickým zvukom a vizualizáciou rozsiahlych vedeckých poznatkov o vesmíre a o našej planéte vo vysokom rozlíšení odkazuje na skryté aspekty prírody a pôvodu života. Podnecuje nás uvažovať aj o tom, že čím viac a do hĺbky sa pokúšame pochopiť podstatu života a nemenného rádu prírody, tým viac sa nám pochopenie vzdáva. Nad týmto sa v podobnom zmysle pozastavuje český filozof Zdeněk Kratochvíl: „*příkladem dynamického pojetí jsoucna je řeka, vír, plamen, živá bytost, člověk. Taková je fysis. Jakožto fysis ji nelze uchopit, neboť nám právě tím uchopením uteče jakožto přirozenost, uteče jako voda z hrstí; tím spíš, čím urputněji mačkáme.*“¹

Keď som spomínala, že kurátorským zámerom bolo vystaviť viacero prác od umelcov paralelne v Giardini aj v Arsenale, použijem tri príklady, kedy to Rugoffovi „vyšlo“. V prípade Ryoji Ikeda – v prvom diele, ktoré sa nachádzalo v centrálnom pavilóne v Giardini, šlo o zhluk veľkých dát (big data) s názvom *code-verse* (2018), ktorý vyvažoval minimalistickým dielom s názvom *spectra III* (2008). Inštalácia z fluorescenčných lúčov a sklenených panelov pripomínala koridor či prechod prežiarený intenzívnym umelým svetlom. Na toto dielo nebolo treba upierať zrak dlhé hodiny, zrejme ani minúty. Na percepciu stačilo prejsť 5 metrov tunel, aby sa zreničky okamžite zúžili na nutné minimum, pretože svetlo bolo natoľko prenikavé, že v momente oslepilo. V prípade Ikeda vidím výber dvoch diel s odlišným posolstvom ako vyvážené. Ponúkal sa tiež priestor pre komparáciu či kontempláciu nad dvomi extrémnymi vizuálnymi protipólmi.

Druhým príkladom bol argentínsky autor Tomás Saraceno (1973), ktorého výskum a aktivity sa sústreďujú na udržateľné spôsoby ľudského pôsobenia. Prepája architektúru, inžinierstvo a integruje poznatky z antropológie a umenia, aby uskutočňoval výskum inovatívnych spôsobov koexistencie človeka s ostatnými živočíšnymi a rastlinnými druhmi

na mikro aj makro úrovni. Multidisciplinárny projekt *Aero(s)céne* je syntézou umenia, technológie a povedomia o životnom prostredí. Pochádza z rozsiahleho dlhodobého výskumu a nadväzuje na diskusie o antropocéne. Saracenov projekt sa venuje problematike prepravy bez fosílnych palív a emisií v atmosfére napríklad formou aerosolárneho systému. Saraceno tak trochu snívá o budúcich možných scenároch, kde ľudstvo obmedzí, či úplne vylúči ťažbu fosílnych palív našej planéty. V rámci benátskeho bienále verejnosti predstavil dve inštalácie z cyklu “*Aero(s)cene: When breath becomes air, when atmospheres become the movement for a post fossil fuel era against carbon-capitalist clouds*” (2019). Prvá inštalácia v Arsenale Gaggiandre s názvom *On the disappearance of clouds* pripomínala oblaky, ktorých štruktúra je inšpirovaná geometrickým tvarom. Saraceno použil Weaire-Phelanovu štruktúru na báze opakujúceho sa vzoru prepojených mnohostenov. Tento systém možno vidieť napríklad v štruktúre vodnej peny a bublín, ale aj v organických bunkách či minerálnych kryštáloch. *Aero(s)cene* sa vznášala v povetrí nad hladinou a pred očami divákov vznikla jedinečná choreografia reagujúca na prílívové fázy vetra. „*Tento víťaz poháňajú a ovplyvňujú uhlíkové kapitalistické mraky z neďalekej petrochemickej fabriky v Porto Marghera, ktorej vysoké komíny sa týčia v nad horizontom Benátok,*“ komentuje Saraceno nie v oficiálnych anotáciách Bienále, ale na svojej stránke.

Saraceno, značne inšpirovaný prírodnými štruktúrami, umiestnil iné dielo na podobnom konštrukčnom princípe v newyorskej Metropolitan Museum of Art. Na streche múzea postavil obrovskú futuristickú konštrukciu s názvom *Cloud City* (2012), z ktorej mali návštevníci výhľad na Central Park. Prečo autor spája znečisťovanie vzduchu práve s estetickou oblačnosťou? Tvrdí, že „dobré mraky“ miznú. Rozptýlením CO₂ a iných škodlivých látok v atmosfére vzniká nový typ oblačnosti toxického charakteru, ktoré následne devastujú „dobré“ oblaky, ktoré slúžia na udržanie teplotnej rovnováhy planéty.

Druhou autorovou inštaláciou v rámci Benátok bola *Acqua Alta: En Clave de Sol* (2019) – zvuková skladba, ktorá sa akoby vynárala z hĺbín vodného kanála a stúpala nad hladinu. Upriamovala zmysly na vnímanie zvukových frekvencií a vibrácií okolo. Pôvod tejto zvukovej stopy vychádza zo zvuku poplašných sirén, na ktoré sú obyvatelia Benátok, žiaľ, zvyknutí. Keď hladina vody začne stúpať, mesto spustí sirénu, aby varovalo obyvateľov pred nebezpečenstvom a začne stavať vyvýšené chodníky a iné bezpečnostné opatrenia. Jeho práca je prostriedkom, ako znovu navrátiť stratenú znečistenú senzibilitu k prostrediu. Saraceno nerozlišuje hranice štátov, nespoľieha sa na bezúčelné nariadenia svetových mocností. Vytvára akúsi vizuálnu a akustickú víziu nie tak vzdialených dopadov globálneho otepľovania, no navyše sám svojím výskumom navrhuje

spôsobu alternatívnej činnosti človeka s menej drastickým dopadom na ekosystém. Je až iróniou, že práve v tomto špecifickom meste, ktoré žije v nezvratiteľnom zovretí dôsledkov antropocénu, sa ulicami a kanálmi šíri „čínska kliatba“ *May you live in interesting times*.

V dobe klimatickej krízy nie sú hranice opodstatnené. Podobne aj Anicka Yi (1971) stiera hranice medzi organickým a umelým, vedou a fikciou, človekom a prírodou. Celá jej umelecká kariéra sa opiera o vedecké poznatky z biológie a chémie a jej tvorbu sama definuje ako skúmanie biopolitiky zmyslov. V dvoch dielach s názvom *Biologizing the machine (tentacular trouble, 2019)* a *Biologizing the machine (terra incognita, 2019)* uvažuje o tom, ako možno vytvoriť nové komunikačné kanály medzi subjektmi umelej inteligencie (AI) a organickými formami života. V *Biologizing the Machine (tentacular trouble)* Yi natiahla riasu na závesný skelet. Riasa svojou konzistenciou pripomínala kožu, na konštrukciách evokovala objekty pripomínajúce ľudské orgány alebo zárodok či kukly. Týmto biomorfné pôsobiacimi objektmi chcela autorka poukázať na rôzne spôsoby využitia rias, ktoré sú veľmi vďačným, adaptívnym, tvarovateľným a najrozšírenejším biomateriálom zemskej vegetácie. Pôda, na ktorej sa táto riasovitá hmota vyskytuje v prírode, je zvyčajne vlhkým bahňiskom, ktoré poskytuje riasam a ostatným biotopom potrebné živiny. Tieto vo vzduchu visiace kukly poukazujú na závislosť biotopu na vode a symbolizujú krehkosť ekosystému citlivého na neprirodzené zásahy do prírodných procesov.

V druhom diele *Biologizing the Machine (terra incognita)* Yi odobrala vzorku benátskej pôdy spolu s neodmysliteľnými baktériami a mikroorganizmami a vsadila ju medzi závesné akrylové panely. Aj keď je táto pôda hermeticky uzavretá, kontinuálne – vďaka aktívnym baktériám, mení farbu v závislosti od teploty, svetla a hladiny vody. Všetky tieto vonkajšie atribúty, ovplyvňujúce jej biologické procesy, sú závislé na systéme umelej inteligencie. AI sa učí pochopiť biologický proces baktérií na základe analýzy zápachu, formy, rastu, rozpadu a iných zmien. Uprostred presklených panelov vznikol určitý biofeedbackový systém prepájajúci prírodný materiál so systémom AI. Význam takéhoto biologicko-syntetického rozhrania (interface) predikuje budúce smerovanie využitia umelej inteligencie napríklad na sledovanie a revitalizáciu ekosystémov postihnutých ekologickými katastrofami.

Aj keď sa na tohtoročnom benátskom bienále objavilo skutočne len zopár výnimočných diel, je povzbudivým impulzom, že sa medzi nimi nachádzali aj také projekty, ktoré naplňajú ideu tzv. biomyslenia. V roku 1995 bol zverejnený článok naznačujúci pohľad na 21. storočie ako na storočie biológie. „*Po roku 2000 budú hlavné sociálne, morálne a ekologické témy pravdepodobne prameniť z metafor a prístupu biológie*

a dostupnosti technológií. Biomyslenie bude formovať náš svet a utvárať našu víziu seba samých,“² napísal americký astrofyzik Gregory Benford. V dobe jeho vzniku tento článok zrejme nikto nebral vážne, keďže jeho autor bol známy najmä ako autor science fiction. Doba však pokročila a pri spätnom čítaní si uvedomujeme, že sci-fi sa stáva realitou. Aj keď nie zatiaľ v rozsahu, ktorý by mohol silnejšie rezonovať v rámci globálnej umeleckej debaty, je pozitívne, že nielen festivaly typu Ars Electronica, ale aj svetové prehliadky formátu bienále začínajú viac uvažovať v kontexte biomyslenia.

Výjazdu na otvorenie Bienále sa zúčastnili poslucháči kurzu Curatorial Studies Institute pod vedením J. Čarného, ktorý celý zájazd zorganizoval.

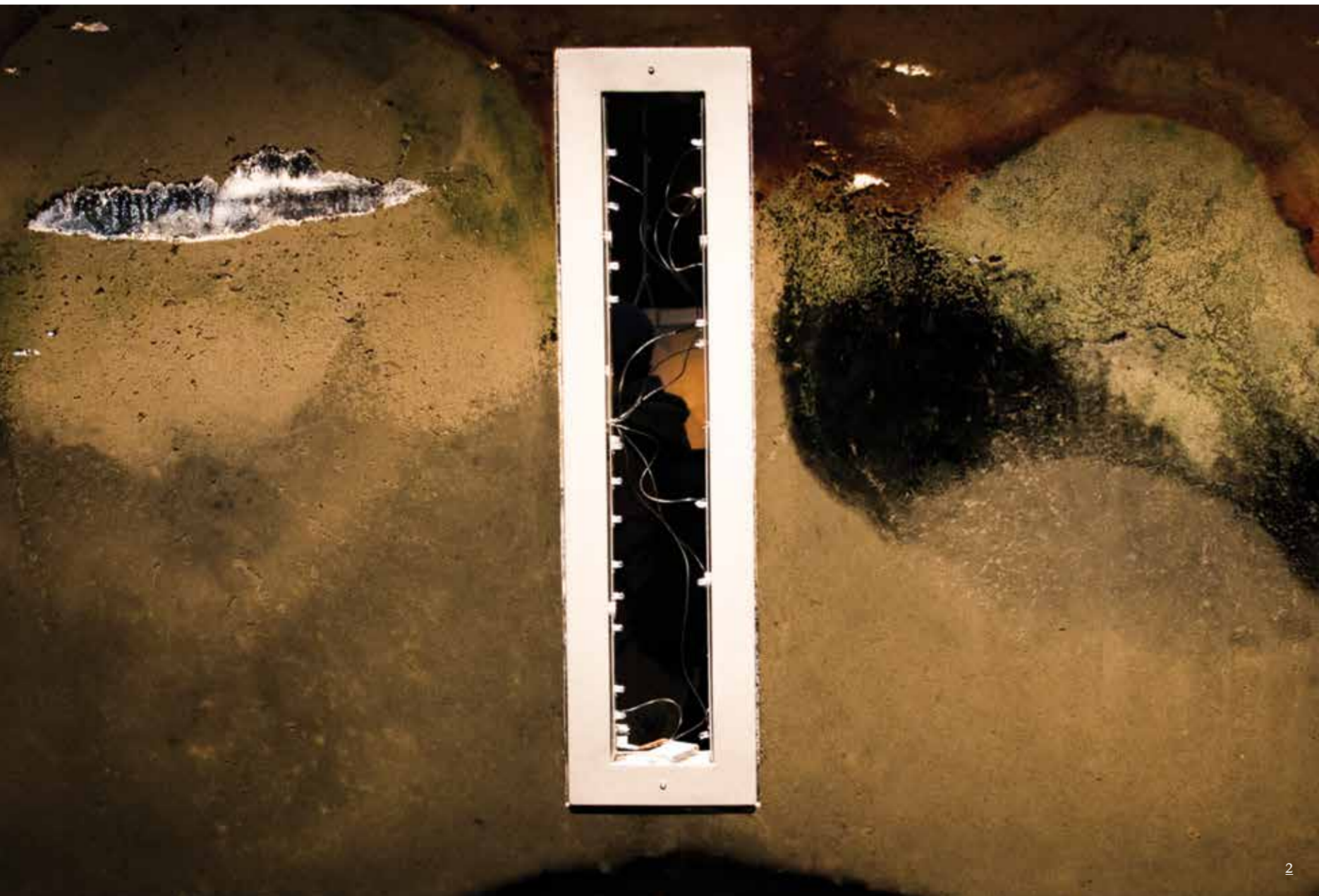
- 1 Kratochvíl, Zdeněk: *Filosofie živé přírody*. 1994, Herrmann & synové
- 2 BENFORD, Gregory. *Biology: 2001. Understanding culture, technology, and politics in «The Biological Century»*. Reason: Free minds and free markets [online]. 1995, November 1995 issue [cit. 2019-07-18]. Dostupné z < http://reason.com/archives/1995/11/01/biology-2001 >.

1. Jeppe Hein: *Modified Social Benches for Venice* (2019)/ Curatorial Studies Institute, foto: Martina Ivičič

2. Anicka Yi: *Biologizing the Machine (Terra Incognita)*, 2019 foto: Martina Ivičič

3,4. Ryoji Ikeda: *Spectra III* (2008/2019) foto: The Vinyl Factory

5. Ryoji Ikeda: *Code Verse*, 2018 foto: Courtesy of La Biennale di Venezia, artist and audemars piguet, © ryoji ikeda studio



2



3



4



5

May You Live In Interesting Times
Biennale Arte 2019
58th International Art Exhibition
11. 5. – 24. 11. 2019
Kurátor: Ralf Rugoff
Benátky: Arsenale, Giardini

Rappel à l'ordre Richard Gregor

Možno to nie je najpresnejší príklad, ale predstavme si situáciu, že najlepšie festivaly u nás organizuje elektrárneň. Má to logiku – má na to vybavenie, technológie, vie vytvoriť úžasnú svetelnú show, ľuďom sa to páči, zriaďovateľ je spokojný, že jeho firma je v širokom spoločenstve viditeľná a tak ďalej. Postupom času festivalová činnosť v práci elektrárne dominuje, nestíha už produkovať energiu, alebo sama všetku, čo vyrobí, aj spotrebuje. Hoci je nesmierne populárna, vzdialila sa svojmu pôvodnému účelu.



Verejné galérie na Slovensku za posledných 20 rokov zažili (okrem množstva politických vstupov) predovšetkým dva hlavné „obraty“, muzeálny a vzdelávací. Oba majú logiku a nesmiernu vývojovú dôležitosť, spája ich totiž snaha pritiahnúť do galérie – tradične priestoru skôr odrádzajúceho, – buď ideologicky manipulovaného, a preto nudného alebo na druhej strane elitného, – ergo vzdialeného, čo najväčšie množstvo divákov. „Obraty“ neprebehli ako doktrína mimovoľne, spontánne si ich vynútila prax, sebareflexia a záujem z jednej aj druhej strany – od producenta i od diváka.

I. Muzeálny „obrat“

Muzeálny „obrat“ rozšíril hranice prezentácie vizuálneho umenia o dobové či iné dokumentovanie bežnými alebo dizajnovými predmetmi, a to v rôznej miere komplexnosti – spravidla ide o pohyb v škále od ilustratívneho náčrtu dobovej situácie (napr. na výstave *Sen x skutočnosť. Umenie & propaganda 1939 – 1945*) až po apropiáciu múzejnej zložky do konceptu umeleckého diela (najlepšie asi bolo vidieť na autorskej výstave Ilony Németh *Eastern Sugar*²). Priniesol zároveň potrebu vytvárať špecifickú architektúru každej výstavy, čo sa postupom času stáva dôležitým trendom. Ide o efektívnu aj efektívnu stratégiu, zadosťučinenie záujmu občasného návštevníka galérie do sféry čitateľna a pochopiteľna môžeme postaviť na jednu stranu, vnímanie minoritných nuáns a motívácií, ktoré mohli predchádzať voľbe jednotlivých predmetov, či ich kolekcií zas môže na druhej strane zaujať odbornejšie zameraného, alebo skúseného diváka.

Rizikom tohto počínania je rozostrenie ťažísk výstavy/projektu, čo môže v prípade galérií, ergo múzeí špecializovaných výlučne na vizuálne umenie, znamenať možnosť vnímať ako hlavné to sekundárne, zostavené len ako ukážka rámca bez ambície úplnosti (napokon, ukázať úplnosť v tomto prípade ani nie je možná). Druhým problémom je možnosť nábádania k určitej unifikácii s múzejnou praxou, ktorá má v mnohom iné pravidlá a kritériá. V múzeu sa tak (ľubovoľnejšie) vizuálne umenie môže ocitnúť v doplnkovej pozícii, čo môže otvoriť cestu rôznym druhom gýča – keďže sa však „do remesla“ múzeu pletie galéria, je takáto tendencia nespochybniteľne legitímna aj v múzeu.

Je tu však veľký rozdiel. Výtvarné dielo sa totiž v kontexte svojho ideologického rámca do zbierky galérie dostáva podstatne zložitejším

odborným (demokratickým) konsenzom, než múzejný predmet, preto nezávisle na tom, či je vystavené v galérii alebo v múzeu, tento konsenzus v pozadí stelesňuje. A nezáleží v tejto chvíli na tom, že nie zanedbateľnú časť galerijných zbierok tvoria obrazy socialistického realizmu či reálno-socialistickej manieri, ktoré niekto medzi rokmi 1949 – 1989 nakúpil, lebo musel. Aj s nimi sa postupne pracuje viac a viac (spomeňme výstavu *Žatva – Poľnohospodárske motívy v zbierke Nitrianskej galérie*³). Často ide o súboj. Pamätám si nákupnú komisiu, ktorá nechcela za halierovú sumu kúpiť Pohár vody (1964) od Júliusa Kollera, tá istá komisia dokonca zamietla kúpu veľkej škrupinovej sochy Márie Bartuszovej (autorka bude mať o rok retrospektívnu výstavu v londýnskej Tate) za sumu, ktorú dnes stojí väčší obraz od mladého maliara. Nesmieme sa na to však hnevať – toto všetko neodmysliteľne patrí k dejinám uvedeného konsenzu, bez takýchto peripetií a omylov by nebol natoľko univerzálny, platný a azda aj záväzný. Práve bez kontroverzií by jeho platnosť bola menšia, a tým spochybniteľná.

Preskupovanie či unifikovanie galerijnej a múzejnej praxe teda môže mať napriek svojim nesporným výhodám (popularita, lákavosť rýchleho porozumenia) aj určité riziká (hodnotové rozostrenie), ktorých dôsledky sa však, predpokladám, prejavujú až po dlhšom čase. V tejto chvíli ide o strategické rozhodnutia konkrétnej inštitúcie – ťažko predvídať, možno je prípadná pôžička z budúcnosti dnes hodná aj určitej miery populizmu, – ak všeobecne „diváctvo“ stratí zábrany chodiť do galérií častejšie a opakovane sa začne tešiť z toho, čo v nej je, tak sa to isto vyplatí.

II. Vzdelávací „obrat“

Vzdelávací „obrat“ supluje nedostatky v osnovách všetkých typov našich škôl, galérie preto na svoje plecia preberajú záväzok výchovy ako porozumieť vizuálnemu umeniu. Dve desiatky verejných galérií (ergo možno štyri desiatky galerijných pedagógov) tak povedľa špecializovaného umeleckého školstva (základného, stredného a vysokého) na Slovensku zabezpečujú takmer celú ostávajúcu mieru vzdelávania v danej oblasti: vzdelávania, ktorého cieľovou skupinou je laický divák – ten, ktorý sa umením neživí (alebo nebude živiť). Tristný stav podcenenia umenia a jeho dejín v zmysle našej národnej a spoločenskej identity, ktorý pretrváva aj posledné desaťročia, vytvára na pedagogické oddelenia galérií pomerne výrazný štatistický tlak, až sa môže zdať – a mnohí kolegovia sú o tom pravdepodobne presvedčení –, že vzdelávacia činnosť je hlavným poslaním galerijných inštitúcií.



MELANCH LIA

Kristína Hermanová

Kurátorský výstavný projekt Miroslavy Urbanovej MELANCH LIA bol v kontexte výstavných aktivít z posledného obdobia konaných Považskej galérii umenia v Žiline veľkou výnimočným. Skupinovú výstavu diel súčasného umenia, ktoré nespája spoločné médium, príslušnosť k zbierkovému fondu galérie, k regiónu či určitej generácii, galéria v tomto rozsahu dlhší čas neusporiadala. (Za poslednú tematickú sa dá považovať výstava Potenciál každodennosti v roku 2016, kurátorka Eliška Mazalanová).

Zastrešujúca téma melanchólie poskytuje veľké možnosti, čo všetko sa pod toto slovo zmestí. Rôzne interpretácie pojmu melanchólia vo svojom texte pre arttalk ponúka Jana Babušiaková.¹ V tomto zmysle by sa do projektu hodilo omnoho viac autorov než deväť. Pravdupovediac, ak je melanchólia nie iba „morbídne zatemnenie kontemplatívnej mysle, ale zahŕňa taktiež vízie, manický entuziazmus a extázu“ – ako kurátorka v sprievodnom texte cituje Lievena De Cautera – zmestí sa do tejto definície skutočne veľa umelcov (nielen) súčasnej scény. Výber autorov, ako aj následný výber diel budí dojem kurátorkinej osobnej preferencie. To je, myslím, pri kurátorskom projekte absolútne v poriadku. Hľadať pri tom nejaký analytický systém by bolo na škodu a výsledok by bol pravdepodobne nesmierne obsiahly a prakticky neprezentovateľný.

Výstava MELANCH LIA ako celok zložený z autonómnych diel rôznych umelcov, ktorí sa každý venujú svojmu vlastnému programu, fungovala. Pôsobila vizuálne zaujímavo a divácky atraktívne – vzhľadom na rôznorodosť vystavených foriem a médií; a pritom súrodo. Spájala ju emócia, umocnená šedými podlahami a prítímím galérie. Akýsi neurčitý pocit smútku a neistoty, nejasnosť a nejednoznačnosť výpovedí jednotlivých diel.

Pri výbere diel Miroslava Urbanová nastavila na istotu, okrem etablovaných slovenských autorov sa tu predstavili práce aj celkom mladých umelcov či skúsenejších autorov aktívnych v zahraničí. Multimedialná inštalácia Kristiana Lukiča *Algoritmická saturnizácia* (2017) prepožičala celej výstave motív pre grafický vizuál – rozmernú čiernu kokku. Súčasťou bola projekcia s reálnym audiozáznamom zo sondy Cassini, ktorá počas viacerých prieskumných misií priniesla informácie o mýtni opradenej planéte Saturn. Výsledok vedeckej práce je tu konfrontovaný s obrovským množstvom facebookových konverzácií, plných ezoterických a konšpiračných teórií. Dielo v súlade s ďalšou Lukičovou tvorbou na pomedzí umenia, technológií a politiky skúma nástrahy post-reality.

Dielo *Work – Life balance* (2018) Martiny Šimkovičovej, veľkoformátová UV tlač na plexiskle s projekciou, je voľným pokračovaním cyklu *Pocťa Avantgarde* (2017), v ktorej boli priehľadné koláže malého formátu, inšpirované prácami svetových avantgardistov, inštalované v priestore. V oboch sa obraz používa ako filter, cez ktorý pomocou projekcie vzniká nový nehmotný priestor. Je to pohľad z minulosti do súčasnosti resp. budúcnosti. V prípade diela *Work – Life balance* ide o komentár

Jedná sa o omyl. Vzdelávacia činnosť má svoje pravidlá, ku ktorým sa viaže aj určitý typus zodpovednosti (a kontroly) – zodpovednosť vlastnú školám však galérie nemajú. Úlohou galérií je popularizovať svoju prácu, teda vzdelávať publikum (podľa možnosti) všetkých vekových a sociálnych štruktúr, ale len ako sekundárny aspekt ich činnosti. Tým primárnym je zložitý a komplexný proces nadobúdania a správy zbierkových predmetov (minulého a budúceho národného kultúrneho dedičstva), ktorý ku konsenzu, uvedenému v predchádzajúcom bode ešte pridáva ďalšie aspekty. Ak vyhlásime vzdelávacie činnosť za dominantnú, hrozí riziko, že si svoju prácu zľahčujeme – zo zóny náročného prístupu k vedeckým aspektom galerijnej práce (odbornej, manažérskej aj fundraisingovej) prenášame ťažisko na kreatívnu činnosť, ktorej osnovy sú voľné, organizačné zabezpečenie pomerne rutinné a zodpovednosť za výsledok veľmi malá: ak niekoho výtvarné dielne neoslovia, spravidla to ani nezistíme. Nebol by som rád, ak by tu vznikol falošný dojem – nespochybňujem galerijnú pedagogiku a jej kvalitu – od roku 2004, kedy začal svoju činnosť program Bližšie k múzeu s podporou British Councilu, ide o najdynamickejšie sa rozvíjajúci aspekt galerijnej práce. Chcem len povedať, že vo svojej dynamike možno predbehol, či v lepšom prípade zatienil iné, fundamentálnejšie zložky galerijnej práce, ktoré navonok nie sú viditeľné, ale kvôli ktorým sú galérie zo zákona zriadené.

III. „Rappel à l'ordre“

Môj „rappel à l'ordre“ spočíva v bazálnom uchopení princípov činnosti verejnej galérie, v ktorom sa snažím oprostíť od všetkých dobových nánosov, ktoré našu prácu na jednej strane obohatili, no na druhej strane nám ju vzdialili. Keď si položíme otázku, koľko verejných galérií má rozpracované vedecko-výskumné úlohy, nie na báze vlastnej iniciatívy jednotlivca (s komornou podporou grantového systému), ale ako systémový krok: rátajúci s vlastnými vstupmi, dlhodobým konzultovaním, recenzovaním a ďalšími atribútmi takejto práce, zistíme, že iba veľmi málo. Pritom základná premisa galerijnej činnosti, ktorú určuje zákon – pokiaľ si ho systémovo interpretujeme – je, že nákupu a konzervácii umeleckého diela (ako kultúrneho dedičstva) predchádza: vedecký výskum, jeho zverejnenie (výstava, prednášky, konferencie), publikovanie výsledkov výskumu a tiež jeho zverejnenie (katalóg, kniha), komentovanie (publikovaná alebo, hoci len súkromne vyslovená, kritika, tiež postoj nákupnej komisie) a následne – už spomínaná popularizácia. Toto je rámcový algoritmus, ktorý, dovolím si povedať, nám tak trochu zmizol zo zorného uhla.

Samozrejme, všetky uvedené funkcie v rámci tohto algoritmu musia prebiehať v súbehu. Je to ako nastaviť zložitý prístroj, ktorého viditeľná časť tvorí len malé percento z celku, no napriek tomu musí komplexnosť celku za každých okolností odrážať. Pioniersky v tomto ohľade zapôsobila výstava o reštaurovaní poškodených diel, (*Zachránené – Zreštaurované diela VSG poškodené požiarom*⁴), zdôrazňujúca chronológiu a šírku konzervačných procesov v prípade diel zasiahnutých požiarom galérie v roku 1986. Bol to pokus logicky poodhaliť galerijné procesy publiku, ktoré nemalo dosiaľ sprostredkované informácie o šírke činnosti práce galérie, o zložitosti, časovej a odbornej náročnosti jednotlivých procesov. Aj moja aktuálna skúsenosť je taká, že bežné publikum nevníma galériu ako sústavu činností za „plentou“ vernisáže a výstavy. V zásade to navonok vyzerá, že galerijná činnosť je skôr intuitívna, než vedecká. Pri popularizácii výtvarného umenia sme v posledných dekádach zabudli na to, že popularizovať treba aj samotnú galériu, a to v celej škále jej aktivít, od denných výkonov po dlhodobé plány.

Článok bude voľne pokračovať.

20. 10. 2016 – 26. 2. 2017, Slovenská národná galéria, kurátorky Katarína Bajcurová, Petra Hanáková, Bohunka Koklesová
13. 4. – 15. 7. 2018, Kunsthalle Bratislava, kurátorka Nina Vrbanová
17. 5. – 18. 8. 2019, Reprezentačné sály Nitrianskej galérie, kurátorka Mária Janušová, dizajn a architektúra výstavy: Peter Liška
17. 4. – 1. 9. 2019, Východoslovenská galéria, Alžbetina 22, reštaurátorka: Ludmila Zozufáková, kurátori: Katarína Nádaská, Miroslav Kleban

¹ *Žatva. Poľnohospodárske motívy v zbierke Nitrianskej galérie*, 2019 záber do expozície, foto: Ján Kekeli

² *Múzeum cukru/Museum of Sugar*, projekt v rámci výstavy *Ilona Németh: Eastern Sugar*, 2018, iniciátorka projektu *Múzeum cukru*: Ilona Németh, kurátor: Miroslav Eliáš v spolupráci s PLURAL foto: András Cséfalvay

^{3,4,5,6} *Zachránené. Zreštaurované diela VSG poškodené požiarom*, 2019 Východoslovenská galéria Košice, pohľad do expozície foto: Tibor Czito



MELANCH LIA

autorky a autori: Radovan Dranga,
Luboš Kotlár, Jaroslav Kyša, Kristian Lukič,
Ludmila Machová, Katarína Poliačiková,
Alina Sokolova, Ester Šabíková,
Martina Šimkovičová
Považská galéria umenia v Žiline
26. 9. – 17. 11. 2019
kurátorka: Miroslava Urbanová

1. Katarína Poliačiková: *The Story of Erath*. Zo série *Voice Without Language*, 2018, HD video, zvuk, 13' 30'', foto: archív PGU
2. Alina Sokolova: *Heracleumfall*, 2016 – 2017, inštalácia, rôzne médiá foto: Miroslava Urbanová
3. Kristian Lukič: *Algoritmická saturnizácia*, 2017, multimediálna inštalácia a projekcia, foto: Luboš Kotlár
4. Jaroslav Kyša: *Busta*, 2018, objekt, s láskavým dovolením Zahorian & Van Espen Gallery Bratislava, Praha, foto: Luboš Kotlár
5. Kristian Lukič: *Algoritmická saturnizácia*, 2017, multimediálna inštalácia a projekcia, foto: Luboš Kotlár
6. Ester Šabíková: *Ecosystem*, 2019, inštalácia, rôzne médiá foto: Luboš Kotlár



k súčasnej otázke rovnováhy medzi pracovným a súkromným životom na pozadí našej socialistickej minulosti.

Video Kataríny Poliačikovej *The Story of Erath* (2018) zo série *Voice Without Language*, patrilo medzi tie kontemplatívnejšie výpovede. Na pozadí obrazu rytmických vln oceánu rozpráva ženský hlas – ukladá na seba vrstvy príbehov fitkivných aj skutočných, úryvky z literárnych diel či autorkine osobné poznámky.

Ďalším dielom bol sochársky objekt *Busta* Jaroslava Kyšu (2018). Tajomná malá guľička, ktorá neúnavne obieha okolo ľudskej hlavy ako neodbytná myšlienka, zanecháva za sebou stopu. Dielo polemizujúce o význame ducha a hmoty fungovalo na základe prítomnosti diváka, podobne ako vo viacerých Kyšových dielach.

Dielo fotografa Luboša Kotlára bolo možné v čase konania výstavy v PGU vidieť aj inde – na kolektívnej výstave *Keres kultúra* v SSG Banská Bystrica, alebo komplexnejšie vo väčšom projekte *Kotlar & Collective* v galérii Medium v Bratislave. Vzhľadom na to, že na spomínanej výstave v Banskej Bystrici bola prezentovaná trochu odlišná verzia toho istého diela *Born naked II.*, možno by stálo za to vybrať z Kotlárovej tvorby iný príklad podobne vhodný k téme výstavy v PGU. (I keď na druhej strane – možno práve toto duplikovanie a opakované vystavovanie toho istého obrazu je v súlade s autorovým zámerom vyrobiť populárny virálny obrázok a pohrať sa s hranicou medzi umením a gýčom.) Takisto Ludmila Machová má za sebou pomerne úspešný rok – svoju prácu prezentovala na troch sólových výstavách (*Vymedzenie* v Temporary Parapet, *Transfor-*

mácie vo Flatgallery a *Transfigurácie* v Nitrianskej galérii). Z jej cyklov sa v PGU dala vidieť skromnejšia verzia *Vymedzenia* (2019) – malby a video skúmajúce hranice tvorenia a deštrukcie.

Jedným z mladých umelcov, ktorých pre *Melanch liu* Urbanová „objavila“, je Radovan Dranga. V kontexte autorovej tvorby ojedinelá interaktívna zvuková inštalácia *Nipple-man* (2017) ponúkala možnosť naladiť si hudbu pomocou tlačidiel umiestnených namiesto bradaviek muža bez tváre. Podľa autorovho komentáru je účel diela prostý; aby ste si užili váš pobyt v galérii so želaním nebyť smutní. Ale snád každý vytuší, že to má od takéhoto jednoduchého významu ďaleko.

Ešte študujúca umelkyňa Alina Sokolova predstavila súbor fotografií a objektov *Prípád Heracleum* (2016-17), ktorý vznikol na základe fascinácie autorky rastlinou s mnohými symbolickými významami – boľševníkom obrovským. Sokolova v diele sleduje produktívne vyrovnávanie sa s tabuizovanou minulosťou – ako občianka Ukrajiny vytvára paralelu medzi nebezpečným a zakázaným boľševníkom a vlastnými koreňmi v krajine s nestabilnými geopolitickými hranicami.

Inštalácia Ester Šabíkovovej *Ecosystem* (2019) bola, podľa sprievodného textu: *silná svojou krehkosťou, závislosťou celku na jednotlivých častiach a naopak, absolútnou previazanosťou obrazov a jednotlivých prvkov inštalácie*. Prezentácia tohto diela však pôsobila veľmi protirečivo, nešťastné rozmiestnenie v priestore skôr vyvolávalo zmätenie než harmóniu, čo je pri diele, ktoré apeluje na potrebu vnútornej rovnováhy a posvätného poriadku, skôr paradox.

Ester Šabíkovovej (a vlastne aj celej výstave) by pomohla spolupráca s architektom. Chýbal koncept rozdelenia priestoru tak, aby navádzal divákov k uchopeniu celej témy výstavy, vytváral súkromie a intimitu tam, kde to bolo treba, a naopak poskytoval možnosť odstupu pre monumentálnejšie vyznenie niektorých diel.

Všetky diela na výstave *MELANCH LIA* boli svojím spôsobom o hraniciach. Medzi faktom a fikciou, potešením a bolesťou, medzi racionalitou a duchovnom, prácou a voľným časom, umením a gýčom, medzi harmóniou a katastrofou. A vedomie týchto protipólov môže vyvolať smútok a túžbu po jednododuchosti a jednoznačnosti, ubíť človeka do apatickeho stavu či naopak vzbudí potrebu niečo zmeniť a nejako sa s tým všetkým konštruktívne vyrovnáť. Tento vzorec protichodných nálad je paralelou k bipolárnej poruche, s ktorou melanchólia úzko súvisí.

Všetky vystavené diela vznikli najneskôr v posledných troch – štyroch rokoch. A napriek tomu, že väčšina z nich bola už prezentovaná v iných výstavných projektoch (často v širšej verzii či v komplexnejšom kontexte než v PGU), sú veľmi čerstvé. Takýto výber naznačuje, že ide o novú a aktuálnu tému, že pocit melanchólie iní umelci v predchádzajúcich desaťročiach nemali a nepotrebovali riešiť; o čom by sa samozrejme dalo polemizovať, a pravdepodobne by to mohol byť zaujímavý námet na ďalšiu výstavu.

Je škoda, že podobných kurátorských projektov sa neobjavuje v PGU viac. Jedná sa o formát, ktorý vo svojej podstate ponúka širšie

a najmä iné interpretačné možnosti, viac uhlov pohľadu, väčšiu voľnosť, než napríklad retrospektívna výstava tvorby jedného autora. Podobné výstavy sú tiež vhodnou platformou, na ktorej by mohlo byť možné vystavať program sprievodných akcií – nielen komentované prehliadky, ale aj diskusie, prednášky, workshopy, či iné nezávislé aktivity performatívneho charakteru.

Vo vyššie spomínanom texte Babušiaková pripomína jeden z významov melanchólie – smútok bez objektu, smútok za niečím čo nebolo. Po návšteve výstavy cítim niečo podobné: absentujúca architektúra výstavy a sprievodného programu zostali nevyužitými príležitosťami, nepomohli k väčšej čitateľnosti výstavy. Spolu s výberom kvalitných, formálne i mediálne rôznorodých umeleckých diel, spolu s podrobným sprievodným textom, ktoré autorka výstavy pripravila veľmi dôsledne, tak mohla byť výstava *MELANCH LIA* otvorenejšia ešte väčšiemu množstvu návštevníkov.

1 <https://artalk.cz/2019/11/14/melanch-lia-okno-uprete-na-bliziacu-sa-katastrofu/>, vyhľadané 27. 11. 2019

Stane Kregar

V 60. rokoch sa diela Stana Kregara považovali za „silný a hodnotný prvok v súčasnej slovenskej maľbe“ a na skutočnosť, že „tento maliar rozvážnil slovinskú kultúru verejnosť a vyvolal silné argumenty za aj proti jeho tvorbe“ (Tršar, 1968)], sa takmer zabudlo. Kregar bol vždy otvorený zahraničným vplyvom. Po vojne sa po surrealistickom období obrátil k abstrakcii s použitím nápadných predmetov (Mikuž, 1995) a svojou výstavou v Lublanskej Galérii moderného umenia v roku 1953 podráždil politickú a časť umeleckej kritiky. Niektoré z jeho prác začali v šesťdesiatych rokoch zahŕňať prvky nového figurálneho umenia, prevažne vďaka vplyvu francúzskeho štýlu. Aj keď sa Kregar rád pripájal k západným vplyvom, tvoril maľby, ktoré boli aspoň čiastočne prispôsobené očakávaniam verejnosti. Kombinoval impresionistické a expresionistické výrazy, symbolicky spájal subjekt s nesubjektom (takmer v kombinácii s poetickosťou) a všetko prepojił svojim milovaným lyrizmom „s podmanivou tonalitou a presným, trochu intímnyim formálnym zaobchádzaním“ (Brejc, 1969).

Počas tohto obdobia oslovovali masmédiá Kregara na dvoch úrovniach. Na jednej strane tu bol oživený záujem umelca o súčasné spoločenské a politické udalosti a tvorbu historických obrazov. Kregar chcel zároveň rozprávať moralistické príbehy o súčasných spoločenských skupinách a svete tak, ako vnímal ich obraz v televízii a v novinách. V niektorých svojich dielach pripojil ku skutočnej udalosti dodatočné varovanie, ktoré alegoricky poskytuje maliar. V rozhovore z roku 1971 uviedol: „Pozorujem svet, vnímam, ako mládež hľadá lepší svet a to sa objavuje v mojich posledných obrazoch. Často zobrazujem hippies. Hippies sú istou odpoveďou na túto otázku. Hľadajú lepší, šťastnejší svet. Vo svojich obrazoch kritizujem ich zlé voľby, kritizujem ich túžby. Chcu vytvoriť lepší svet pomocou drog a sexuálnej slobody, atď.“ (Rode, 1971).



Niektoré obrazy prekračujú morálne naratívne rámce a snažia sa ponúknuť zmyslové dojmy určitého okamihu (napr. *Horúce leto*). Masmédiá poskytujú Kregarovi informácie o spoločenskej a politickej realite. Obrázky, ktoré nachádza v časopisoch a novinách, používa ako motívy pre svoje diela, no nevenuje pozornosť charakteristikám ich prenosu z jedného média do druhého.

Od umelcov, ktorí tvorili v rámci nového francúzskeho figurálneho umenia, prevzal formu iba čiastočne – upravil ju tak, aby vyhovovala jeho vlastnému výrazu. Nepriblížil sa k neosobnému výrazu charakteristickému pre pop art, nemal záujem o opakovateľnosť, neslávil ani nekritizoval konzumnosť súčasnej spoločnosti a forma zostala ďaleko od tvrdých hrán, dokonalej plochosti, popierania ilúzie atmosféry, zrovnocnenia postavy a pozadia a veľkých plôch pokrytých jednou čistou nemiešanou farbou. Na rozdiel od pop-artu, nového figurálneho umenia a všetkých ich variantov, ktoré zvyčajne využívali akrylové farby, Kregar ostal až do svojej smrti verný technike oleja na plátne.

August Černigoj

V rovnakom období ako Stane Kregar a Marij Pregelj začal do svojich diel znovu vnášať obrazy z masmédií aj bývalý konštruktivista August Černigoj . V roku 1946 sa umelec zamestnal v Terste ako učiteľ umenia na slovenskej klasickej základnej škole, neskôr učil na klasickej strednej škole a na slovenskej štátnej škole, kde zostal až do svojho dôchodku v roku 1970. Po vojne tak bol Černigoj viacerenej finančne zabezpečený a mohol sa opäť sústrediť na svoje osobné umelecké záujmy. Umelca povzbudil aj výskyt nových neo avantgard v šesťdesiatych rokoch.

V roku 1963 nahradil vo svojich abstraktných obrazoch zlatú farbu zlatou fóliou, čím druhýkrát otvoril dvere kolážam a montážam (tieto techniky pôvodne zanechal už v 20. rokoch 20. storočia). Čoskoro začal používať iné techniky, od dvojitej tlače pri grafikách až po trhané koláže začiatkom 70. rokov. Niektoré zo svojich starších obrazov prepracoval pridaním fragmentov obrázkov z časopisov. Milko Bambič porovnával túto novinku s inváziou prvkov pop artu do základov informelu⁵, čo Černigoj údajne vyhlásil v rozhovore pre rozhlas ešte predtým, ako bol pop art predstavený na benátskom Bienále v roku 1964 (Bambič, 1964). Týmto činom Černigoj vydláždil cestu od informelu smerom ku konkrétnosti použitých „ready-made“ fotografií, výstrižkov z novin, oblečenia a šnúr: „Černigojove predmety, vytvorené koncom 60. a začiatkom 70. rokov., sa objavili podobným spôsobom ako tie, ktoré vytvoril pred štyridsiatimi rokmi: zhromaždil kúsky dreva, plastové vrchnáky, gumu, kúsky plastu a podobné predmety. Následne ich v určitom poradí prilepil na tvrdý povrch a potom všetko premaľoval bielou farbou, niekedy kombináciou čiernej a bielej, niekedy v kombinácii s ružovou. Centrálny motív doplnil zlatými a modrými pruhami. Rád pokladal predmet na povrch symetricky a tento prístup začal používať aj vo svojich grafikách. Pri ich zoradení

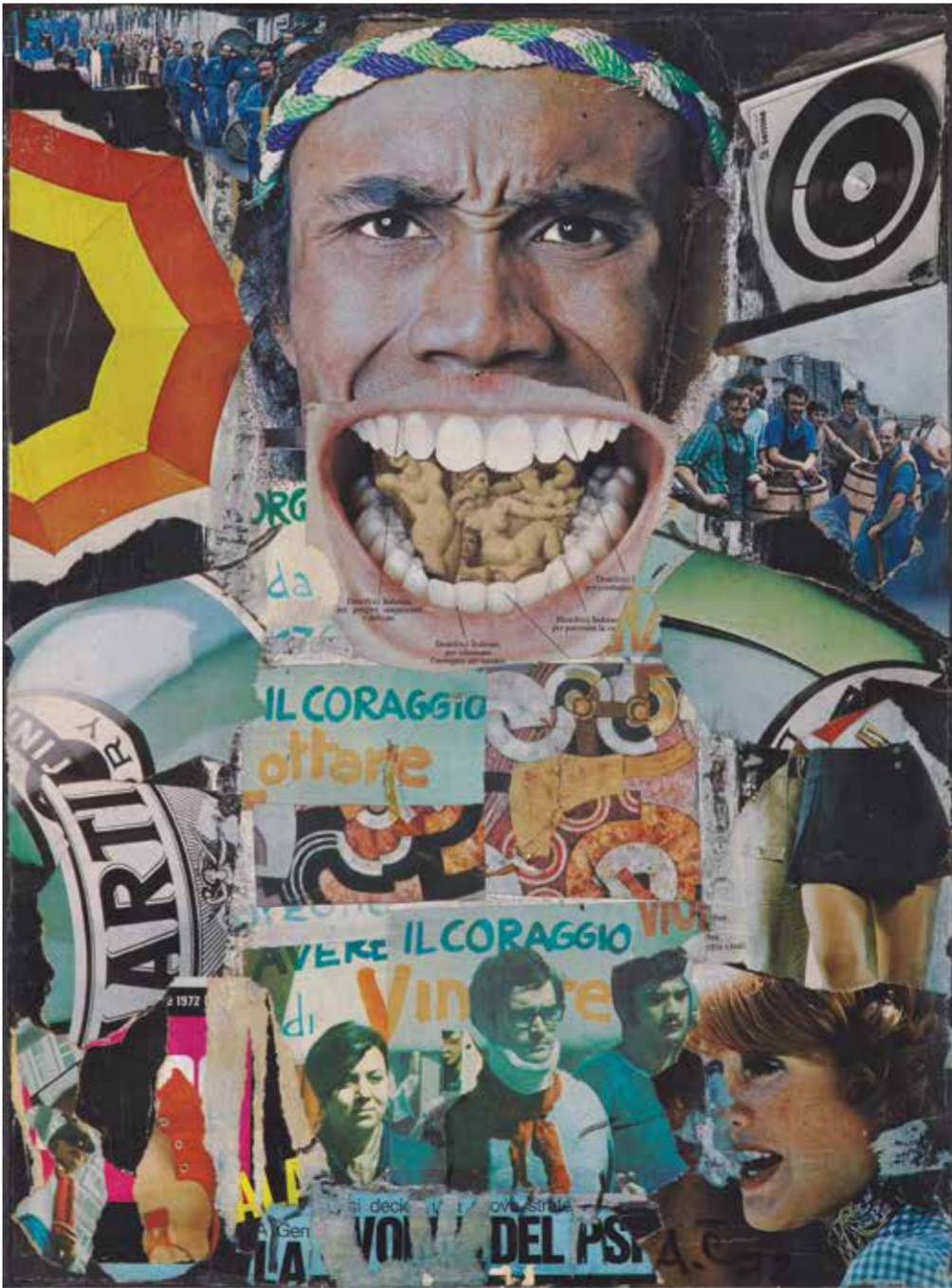
- Gabrijel Stupica: *Príjmy*, rôzne médiá na papieri, 1975. Majetok Museum of Modern Art, Ljubljana
- Marij Pregelj: *Polyfém*os, olej na plátne, 1967 Majetok Museum of Modern Art, Ljubljana
- Stane Kregar: *Noc 13. mája v Paríži*, olej na plátne, 1968 Majetok Inštitútu Sv. Stanislava
- Avgst Černigoj: *La rivolta dei giovani (Revolúcia mladých)*, koláž na kartóne, 1972 Majetok Galérie Avgust Černigoj, Lipica Stud Farm

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

sa objavujú symetrické ženské postavy, niekedy rozdelené na časti a znova zložené pozdĺž geometricky rozdeleného povrchu. Tento posledný prístup je vidno pri pomerne početnej skupine predmetov nepochybné vysokej kvality v akýchsi roztrieštených kompoziciách, z ktorých väčšinu vytvoril v roku 1968. Našiel niekoľko drevených zásuviek na ukladanie písmen pre tlač, ktoré tlačiareň vyradila a každú z nich použil individuálne k vytvoreniu nového umeleckého diela. Väčšinu z nich vystavil pri príležitosti svojich sedemdesiatich narodenín v Mestskej galérii v Terste“ (Krečič, 1999).

Černigoj, ktorý žil v Terste, poznal súběžne existujúce hnutia na medzinárodnej umeleckej scéne a pravidelne navštevoval benátske Bienále, na ktoré silne kritizovaný americký pop art v roku 1964 vtrhol ako búrka a zaplavil ho. Na päťdesiate výročie konštruktivismu sa umelecký kritik Janez Mesesnel ako prvý pokúsil prepojiť prvú konštruktivistickú fázu Černigoja s novou tvorivou fázou koncom šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov (Mesesnel, 1969). Černigojovi bývali žiaci, architekt Boris Podreka (Podreka, 1968) a maliar a priekopník počítačového umenia Edvard Zajec podporili nové hodnotenie takmer zabudnutej avantgardnej tvorby diela Avgusta Černigoja (Zajec, 1978). Boris Podreka upozornil na neprimeranú kritiku Černigojovej tvorby už v roku 1968. V tom čase bola jeho tvorba hodnotená negatívne, pretože miera kvality v slovinskom umení bola „kráša zachytená v zmysle teplej harmónie“. Zároveň uviedol, že kritici umenia uprednostňujú umelcov s „paten-tovaným self“ a tento druh vyjadrenia sa samozrejme v Černigojovej eklektickej tvorivosti nenachádzal (Podreka, 1968).

V roku 1970 historik umenia Peter Krečič, ktorý sa neskôr stal jedným z kľúčových odborníkov na Černigojovu tvorbu v Lublane, stále veril, že Černigojov prínos nemal veľký význam (Krečič, 1972). Čoskoro sa však rozhodol prehodnotiť Černigojovo prvé avantgardné obdobie a stal sa najväčším odborníkom na umelcovu tvorbu.



Černigoj sa stále zaujímal o technológiu: „Stroje, technológia, pohyb a brutalita sú dnes motívom. Áno, dokonca brutalita, keď sa stroje stávajú nebezpečnými. Dopravný pás môže predstavovať motív. Vesmírny a atómový priestrum. Vďaka prítomnosti nových motívov staré ustupujú“ (SaS, začiatkom sedemdesiatych rokov [pozn. autora]). Jeho entuziazmus pre film sa dá vidieť v dokumentárnych filmoch, ktoré o ňom a jeho tvorbe natočili filmári Rado Štrukelj a Aleš Žerjal. Na oboch filmoch sa Černigoj podieľal svojimi podnetmi k ozvučeniu, kostým a nápadom s pridaním obrazov z televíznych obrázkov k montáži. V jednom zo svojich článkov Janez Mikuž napísal, že Černigoj dokonca programoval „počítač [sic] pre umeleckú tvorbu“ a označil čas, v ktorom umelec tvoril ako „éru plastu“, čo zdôraznil ďalší odborník na Černigojovo umenie: „Ak plast vstúpil do nášho každodenného života, musí si nájsť svoje miesto aj v umení“ (Razstava..., 1972).

Niekoľko začiatkom sedemdesiatych rokov trvál Černigoj školské prázdniny v Škofja Loka a v Idriji, kde mu Jurij Badavč, riaditeľ Mestského múzea Idrija, dovolil pomalovať banský stroj múzea na nádvorí hradu. Týmto vytvoril verejné umelecké dielo a múzejné exponáty maľované živými farbami získali od miestnych obyvateľov pozitívne reakcie, no boli kritizované muzeológmi (Krečič, 1985). V roku 1972 v Idriji vytvoril aj koláže, farebné krajčírskse strihy a umelecké diela z nájdeneých predmetov (kúsky kovu a dreva a plastové pivné fľaše). Po návrate z nemocnice po chorobe v roku 1975 sa už až do svojej smrti v roku 1985 už nikdy nevrátil k predmetom či kolážam. Avgust Černigoj strávil posledných päť rokov svojho života v Lipici, kde sú jeho diela vystavené v stáljej expozícii v Galérii Avgusta Černigoja. Dnes však tieto diela zúfalo potrebujú zreštaurovať.

Neoavantgardy

Neoavantgardy, pri ktorých nás dnes zvyčajne napadnú predstavitelia skupiny a hnutia OHO, hľadali spojenie so svojimi predchodcami. Z praktických a konceptuálnych dôvodov chceli potvrdiť svoju existenciu svojou vlastnou históriou, ktorá muselo vychádzať z oficiálneho mainstreamového slovenského umenia. Keďže toto nedokázal umelecký systém poskytnúť, neoavantgarda sa stala prvým hnutím v národnom prostredí, ktoré dobylo a unieslo svoju vlastnú históriu. Svojich predchodcov našla v historických avantgardách: „Môžeme sa predvedčiť, že existuje minimálne jeden možný umelecký svet, v ktorom sú diela historických avantgárd akceptované ako umelecké diela. Kto je teraz kurátor, ktorý prijíma všetky zodpovednosť? V skutočnosti to bola neoavantgarda šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, ktorá vedome vytvárala umelecké diela a potrebovala byť legitiimizovaná tradíciou, aby v tom mohla pokračovať“ (Kreft, 1998).

V roku 1967 bola vydaná zbierka básní Srečka Kosovela *Integrály* s neoavantgardnými kolážami. Výber uskutočnil literárny teoretik Anton Ocvirk, ktorý k nej aj napísal úvod. Ocvirk, ktorý bol Kosovelovým priateľom a editorom jeho *Súborného diela*, roky držal *Conses* v zásuvke a rozhodol sa ich publikovať až v roku 1967. V tomto období sa objavila skupina a hnutie OHO, slávny literárny teoretik Dušan Pirjevec prednášal na Filozofickej fakulte, vznikala neoavantgardná typografická poézia, Tomaž Šalamun vydal svoje prvé básne a zdalo sa, že nastal správny čas vydať *Integrály*: „OHO prostredníctvom Šalamuna objavilo neoavantgardu, Ocvirk publikoval Kosovelove básne, ktoré sú zaraďované k historickej avantgarde, v Amerike začal Michael Kirby skúmať taliansky literárny a umelecký futurizmus, Sovieti zrušili zákaz výskumu avantgardy a Medzinárodná asociácia komparatívnej literatúry zvolala v Belehrade prvý kongres o literárnej avantgarde. Duch času bol viditeľný na mnohých miestach súčasne. Takto sa zvyčajne dejú dôležité veci. Pochybujem, že ak by ich Ocvirk vydal skôr, malo by to väčší účinok než teraz, keď to vyzerať organizovane“ (Kralj, 2004).

Začlenenie historických avantgárd do systému umenia predstavovalo počiatok zmien v slovinskom svete umenia. V nasledujúcich desaťročiach tieto zmeny umožnia ešte väčšiu pluralitu umeleckých systémov. Koncom šesťdesiatych rokov sa však kľúčové národné a mestské inštitúcie stále držali tradície. „Zdá sa, že umenie je v tomto prostredí uzavreté, aj keď máme veľmi otvorený kontakt so svetom. To však umelcom neposkytuje rôznorodý inšpiratívny obsah charakteristický pre realitu dnešnej technologickej civilizácie. Na druhej strane, pri pohľade na slovinských umelcov môžeme vidieť ich silne vyjadrenú individualite a takmer intímne emócie. Zdá sa, že sa menej zaoberajú širšími sociálnymi, ideologickými alebo dokonca politickými dôsledkami, ktoré umelecké dielo musí obsahovať“ (Denegri, 1968). Vo veľkej miere išlo o miestnych aktérov na dôležitých pozíciách – v 60. rokoch bol slovenský svet umenia omnoho menší a viac-menej centralizovaný. Nepodporoval súčasné dianie, a toto nebolo podporované či prezentované ani v širšom juhoslovanskom či medzinárodnom prostredí, napríklad na benátskom Bienále.

V slovinskom umení a maľbe však došlo k zmenám. Počas informelu „bol znak národnej krajiny nahradený medzinárodným miestom s neutrálnymi motívmi, ako múr bez významu, holá stena a materiálnosť očistená od zemskej štruktúry“ (Zgonik, 2002), ale koncom 60. rokov 20. storočia začali niektoré maľby pod vplyvom západnej Európy a USA riešiť oblasť kultúry, konzumu, nových a masových médií, ako aj mestských sídiel.

- Touto kombináciou slov prispela Dr. Nadja Zgonik, slovenská historička umenia a autorka zodpovedná za dôkladnú analýzu koláží v diele maliarky Marij Pregelj.
- V sedemdesiatych rokoch sa dal posun smerom k novému figurálnemu umeniu v maľbe pozorovať najmä pri nasledujúcich umelcoch: Janez Bernik, Lucijan Bratuš, Srečo Dragan, Tomaž Gorjup, Gustav Gnamuš, Štefan Hauk, Kamil Legat, Adriana Maraž, Ivo Mršnik, Lado Pengov, Miša Pengov, Vladimir Potočnik, Ratimir Pušelja, Marjan Remc, Nejč Slaparj, Matjaž Schmidt, Branko Suhy, Jože Trobec Peter Vernik, Tomo Vran ...
- Tršar si tieto „vsuvky“ v tvorbe Gabrijela Stupicu, o ktorom diskutoval aj v tom istom článku, nevyšimol (Tršar, 1969).
- Artikel.
- Informel možno definovať ako zmyselný rukopis maliara. Svoju myšlienku už nekomunikuje priamo, ale prostredníctvom gesta, textúry, materiálu. Bez ohľadu na nefigurálne umenie a absenciu reprezentácie, môžeme vidieť úzky súvis so súčasnou existencialistickou atmosférou a fenomenológiou. Osobitný význam má pre informel jeho väzba na fyzický automatizmus, ktorý sa objavil v predvojnovom surrealizme.

Skupinové výstavy so zastúpením videomédií na Slovensku v prvej tretine 90. rokov. Mira Sikorová-Putišová

Text je súčasťou štúdie Prológ k videoumeniu na Slovensku v 90. rokoch (Etablovanie videoinštalácie, skupina Čenkovej deti a prvé skupinové výstavy so zastúpením videomédií), ktorú autorka napísala na základe udelenia štipendia Fondom na podporu umenia.

Počas zhromažďovania podkladov a informácií, ktoré napísaniu štúdie predchádzalo, som – bohužiaľ posledný krát, spolupracovala s Petrom Meluzinom (zomrel 6. augusta 2019).

Napísanie štúdie iniciovala naša kooperácia na výstave videodiel umelca z rokov 1993 – 2017 Peter Meluzin: v-idea v Považskej galérii umenia v Žiline a na vydaní monografie meluzIN (vydala PGU v Žiline) v roku 2017.

To, že profil aktivít skupiny Čenkovej deti a ich kurátora Radislava Matuštika sa približoval k výstupu, ktorý by vo väčšom meradle prezentoval práve videomédiá, pomerne presne naznačujú skoršie diela jej členov, realizované v podobe videoinštalácií, u J. Želibskej a P. Meluzina – ako prvé videodiela v ich tvorbe predstavené v rokoch 1992 – 1993. Zároveň však, a tu je viditeľná najmä linka vplyvu R. Matuštika, ktorý, ako spätne referujú dobové textové zdroje,¹ podporoval takto nastavenú trajektóriu, podobu tohto smerovania, podmienili aj iné – dá sa povedať – vo viacerých prípadoch tiež prvé diela videoumenia v začiatkoch dekády. Vyznievajú síce ako jednotlivé body na mape umenia v tom čase (výnimkou je konzekventná línia videoprogramu P. Rónaia so začiatkom už koncom osemdesiatych rokov), a v mnohých prípadoch šlo individuálne prezentácie diel v oblasti videoinštalácie, videoobjektu,² no i diel performatívneho umenia so záznamom na video (vo výsledku videoperformancie),³ no tiež sú dôkazom postupne sa formujúcej štruktúry videomédií v poli v aktuálneho umenia. Príprava podujatia *ON/OFF* je dôkazom akceptácie tejto skutočnosti, a v prípade odborného nastavenia R. Matuštika, i snahy zachytiť, podporiť a iniciovať, ale aj definovať kontext tejto línie v našom umení. V súvislosti s fungovaním skupiny, je to zas dokladom o vzájomnom presietení sa s umelcami s podobným programom, čiže snahy nastaviť organizáciu podujatia tak, aby aktivovalo k vytvoreniu nových videodiel.

Ak sa na kolektívne výstavné podujatia so zastúpením videoinštalácie, organizované v prvej tretine deväťdesiatych rokov, pozrieme chronologicky, je evidentné, že ich ťažisko spočíva práve v roku 1993: *I. poschodie*, s príspevkom P. Meluzina – videoinštalácie s implementovaným počítačovým programom *Impo(r)tant*, Romana Galovského *L.E.D.1, Elektráreň T.* (1993) so zastúpením prác P. Rónaia, J. Želibskej a P. Meluzina, vytvorených in-situ, a napokon podujatie s prezentovaným videosamplerom *ON/OFF* (s dielami skupiny Čenkovej deti a hostí: R. Galovského, P. Pisára a M. Nicza).

Predchádzala im výstava slovenských a maďarských umelcov *Oscilácia* (1991) v Komárne, kde výtvarník a performer József R. Juhász predstavil videoinštaláciu *Únos* obrazu, v ktorej do vraku auta (ako ready-madeu) včlenil TV so videozáznamom diaľnice snímaný z pohľadu šoféra ako metaforickú akcentáciu procesu pohybu a plynutia obrazu, typickú pre videomédiá. Hoci v rámci tejto výstavy bol video príspevok J. R. Juháza zo strany slovenských výtvarníkov jediný, prezentovaný bol v prítomnosti videodiel maďarských umelcov: Tamásza Komoróczkyho, Csabu Nemesa a Rózy El-Hassan,⁴ čo bolo podnetné nielen v otázke vzájomnej komparácie týchto diel, ale aj vytvorenia, hoci len segmentového pohľadu na aktuálne podoby videoumenia v oboch výtvarných prostrediach.

Obdobne i nasledovné diela boli síce v rámci skupinových výstavných podujatí ojedinelé, avšak výrazne prispievajú do obrazu videoumenia do roku 1993 – čiže času konania podujatia *ON/OFF*, ktoré na jeho silnejúcu líniu reagovalo. Videoinštalácia s včleneným záznamom performancie *MY+RO* autora Mira Nicza, bola realizovaná pre výstavu *Objekty a inštalácie* (1992), kde autor najprv uskutočnil pomerne naturálne vyznievajúcu performanciu v exteriéri nádvorcia PGU v Žiline a následne videodokumentáciu z nej vkomponoval do tela inštalácie – reliktu po performancii. Ide o fúziu akcie s inštaláciou, ako typickej formy mediálnych diel tohto autora, vytváraných v prvých rokoch desaťročia.⁵ Peter Rónai, podobne ako jediný umelec zo site-specific projektu – výstavy *Barbakan* (1992) v Banskej Bystrici, vytvoril interaktívnu videoinštaláciu *Koniec sveta* reagujúcu na pohyb – prvú v našom prostredí. V súvislosti s aktivitami uvedených umelcov, je dôležité, a pre kreovanie podôb videoumenia

v prvej polovici deväťdesiatych rokov aj signifikantné, ich pôsobenie na Katedre výtvarnej tvorby Pedagogickej fakulty v Nitre, ktoré naštartovalo ich tandemové spolupráce, najmä v rámci podujatia Art IN. Škola v tom čase tiež disponovala technickým vybavením, pre väčšinu autorov ešte nedostupným, čím sa produkcia a najmä postprodukcie videodiel značne zjednodušovali.⁶

Výstava *Elektráreň T.*, konaná v júni – auguste 1993 patrila do línie prezentácií v netradičných a negalerijných priestoroch, objekt bývalej parnej elektrárne Tatranskej galérie v Poprade bol pre viacerých autorov výzvou na realizáciu in-situ diela. Patrili medzi nich J. Želibská, P. Meluzin a P. Rónai, ktorí po prvý raz v rámci spoločnej výstavy prezentovali videoinštalácie.⁷ Realizácia *Oheň-voda-zem-duch* Petra Rónaia vytvárala názorové opozitum, no zároveň bola, pre autora typickým, relativizovaním dejín umenia a výtvarného myslenia. K siedmym televízorom s video-prepisom jeho diel, v niekoľkých prípadoch alúzií na diela M. Duchampa a G. Seagala, vrátane prejavu R. Matuštika, vo vyčlenenom priestore nainštaloval sedem obrazov s motívom *Tatier* od normalizačných autorov pochádzajúcich z depozitára galérie. Doplnili ich nájdené a použité bežné predmety z okolia galérie – ako kontrast bežnej reality a umenia.⁸ Videoinštalácia bola i ironizovaním náplne zbierkotvornej činnosti inštitúcie nielen pred rokom 1989, ale aj vo všeobecnosti – „rónaiovsky“ podvratne, prezentovaním videí z vlastnými dielami i ich interpretácie (Matuštkov prejav) tiež ich postulovaním do pozície (možno) budúcich zbierkových predmetov. Dôležitým činiteľom bolo uplatnenie interaktívnej videokamery, ktorá prenášala obraz návštevníka do jedného z televízorov, tento princíp sa stal kompozičným konštruktom viacerých nasledovných diel autora.

V roku 1993 realizovala Jana Želibská niekoľko videoinštalácií, niektoré z nich prezentovala len súkromí ateliéru. Dielo *Dialóg* pre *Elektráreň T.* bol z hľadiska komponentov akoby „hard aranžom“ kompozície predchádzajúceho videodiela *Zákaz dotyku* (1992), ktorého video segment bol nasnímaný a následne premietaný v romanticky vyznievajúcim interiéri s nástennou maľbou s kvetinovými motívmi. Industriálne prostredie elektrárne autorka podčiarkla použitím štvorice čiernych kovových barelov, ktoré slúžili ako sokle pod televízory. Vo videách sa striedali texty konverzácie v angličtine s útržkami hudby a spevu na pozadí záberov na detaily úst alebo plastiky hlavy. Použitie opozitnej agresívnej zvukovej zložky (ruchy, šumy, búchanie, disharmonický zvuk flauty) ako systému chaotickej melanže v predošlom diele, tu autorka uplatnila na celý komponent videoinštalácie, vrátane podstavca s reálnym odliatkom hlavy z videí – popri zvukoch klasickej a rokovej hudby i obrazom znázorňovala chaos minulosti a prítomnosti, „ako postmoderného labyrintu.“⁹

Videoinštalácia *Life after life* Petra Meluzina je prvou registri jeho diel, jej predstupeň bola realizácia pre výstavu *I. poschodie Impo(r)tant*, kde bol obraz v monitore generovaný PC programom. Autor zaranžoval izbu so zapnutým TV prijímačom, na obrazovke ktorého sa objavila správa z novin informujúca o náleze desať mesiacov mŕtveho muža pred stále bežiacim televízorom. Dielo odkazovalo na nárast negatívnych informácií typu „čierna kronika“ masovokomunikačných médiách, ktorý priniesli 90. roky, ako hovorí autor: „inšpiráciou bol nájdená strohá správa v novinách, ktorú bolo nutné transponovať do náležitého média – ako strojcu/aktéra situácie.“ TV aparát sa tak následne v pozícii hmotného artefaktu, nielen ako média na prehrávanie plynúceho obrazu, stal dôležitým komponentom jeho videodiel. Videoinštalácia je pascou pre diváka: v kresle, ktoré sa ponúka, aby si doň sadol a v pokoji prezrel video na obrazovke, je skonfrontovaný so skutočnosťou, že sa nachádza na presne na mieste, kde bolo nájdené telo. Alexandra Tamášová v súvislosti s týmto dielom upozorňuje na faktor tzv. „situačného estetického zážitku“,¹⁰ ktorý



rozširuje vnímanie diela tak, že by situácia, ktorú zosobňuje, mohla byť aj našou vlastnou skúsenosťou.

Odhliadnuc od kritiky výstavy,¹¹ zameranej na kvalitatívnu nevyváženosť diel a nečitateľnosť koncepcie kurátora V. Beskida – popri naozaj voľnom konštrukte svetlo-energia, šlo predovšetkým o spoločnú prezentáciu umelcov východoslovenského a bratislavského regiónu,¹² práve tieto video príspevky vytvárali iný a aktuálny vizuálny kód aj v rámci site-specific realizácií a podporilo ho najmä využitie nájdených materiálov z proveniencie objektu – ako ready-madeov. Kontext vtedajších výstav s dielami videoumenia, no i podmienky pre ich produkciu spätne potvrdzujú ojedinelosť tohto mimobratislavského projektu, i tomu podriadenú organizáciu – po praktickej stránke sa prezentácie videoinštalácií uskutočnili najmä vďaka sponzoringu závodu OTF Orava, čo bolo v podstate jedinou, no bolo v tom čase ťažko získavanou možnosťou.

ON/OFF – projekt smerujúci k prezentácii videoumenia.

Výstava *ON/OFF* podľa slov jej kurátora R. Matuštika „programovo rozvíjala videoinštaláciu.“¹³ čo je potvrdením nielen skupinového snaženia skupiny Čenkovej deti, ale aj dokladom o citiacej opodstatnenosti zachytiť a popísať prebiehajúci proces čoraz intenzívnejšej tvorby videoumenia na Slovensku. Prípravy projektu vznikajúceho v dialógoch o podobe „vykročenia“ ďalej – po výstave *I. poschodie* skomplikovali názorové nezhody medzi jej účastníkmi,¹⁴ no i tak dospel do plánovaného zavŕšenia. Jeho schéma bola v zmysle prezentácie videoumenia logická – bola myslená ako projekt, ktorý inicioval realizáciu nových diel videoumenia, uskutočnených in-situ na rôznych miestach, aby sa následne stali súčasťou samplera predstaveného na výstave.¹⁵ Koncepcia bola i praktickým riešením, vysporiadala sa s neprenosnosťou diel a zároveň obišla náročnú produkciu (veľké množstvo techniky, ak by sa diela prezentovali separátne) a podriadila sa i parametrom galérie Palisády. Snímanie, ergo realizácia, diel prebiehala od konca septembra do konca novembra 1993. Viaceré diela sa vytvárali pomerne komplikovaným spôsobom, pričom autori často krát využili priaznivé súvislosti napomáhajúce vzniku diel i (individuálne) priateľské kontakty. Príkladom je site-specific videoinštalácia hosťa podujatia M. Nicza *Trvalé hodnoty*, v ktorej použil 13 videorekordérov a 13 televízorov, v ktorých v autorom stano-



venom synchronne v sluckach bežali videá s detailmi splachujúcich sa jednotlivých písmen názvu knihy Trvalé hodnoty od komunistického historika V. Plevzu.¹⁶ V takýchto technických parametroch ju bolo možné uskutočniť len v obchode s elektrotechnikou, ktorej potenciál autor využil. I videopríspevok P. Meluzina *Horror vacui* v podobe sledu záberu na prázdny podstavec, pôvodne určený pre bustu F. Zupku (komunistického zástupcu odborov), do ktorých autor pomocou počítačového programu vmanipuloval ženské nohy v čiernych pančuchách v rôznych erotických pozíciách, mohol uskutočniť vďaka svojmu dosahu na štúdiá STV, vybavené náležitou technikou.¹⁷

Súčasťou videosamplera boli aj dve performance snímané do videodokumentu, tiež sa vyznačujúce náročnejšou produkciou a dôležitou voľbou lokácie ako súčasťou komplexu diela. Akciu vytvorenú pre záznam kamery *Krajina v krajine* uskutočnila J. Želibská v lome v okolí Bratislavy. Zničenie/zapálenie pruhu látky s obrazom identickej krajiny, kde sa akcia odohrávala, a jej naturalnosť kontrastovali s malebnosťou prírody a akcia v sebe niesla silné ekologické posolstvo.¹⁸ V. Oravec a M. Pagáč sa záznamom z performance *Red Green Stoňe*, uskutočnenej v suteréne hradu Červený kameň, koncipovanej ako ich vzájomný duel,¹⁹ ktorý i napriek brutalite svojho priebehu (rozbíjanie skla aktérmi, zvuky strelby a vybuchujúcich náloží), má zmierlivý stíšnený záver, odvolávali na prebiehajúce vojnové strety v krajinách bývalej Juhoslávie – obsahovala silný etický akcent. Oba videodokumenty boli neskôr súčasťou medzinárodného programu Right to Hope – One World Art pri príležitosti vzniku OSN²⁰, do ktorého sa dostali vďaka iniciatíve režiséra K. Hečka, ktorý ich pre potreby televízie upravil.

Dvojica mladých umelcov zo Žiliny – Roman Galovský a Peter Pisár sa v pozícií hostí podujatia ocitli prostredníctvom kolegiálnych väzieb a vzájomného presietenia sa. Galovský s Niczom participovali na predchádzajúcej výstave Čenkovej detí I. poschodie a obaja tiež realizovali príspevky pre podujatie Art In v Nitre. Súčasťou samplera

bol zostrih zo snímania Galovského videoinštalácie *Pater Noster*²¹ – videoinštalácie s televízorom „putujúcim“ v kabíne výťahu typu pater noster v budove Slovenských telekomunikácií v Bratislave, ktorý autor pre účel diela použil. Premietal v ňom sedem krátkych videí, ktoré ilustrovali pojmy: bolesť, oheň, násilie, izolácia, smrť, duša, odpustenie (tu sa v zábere ocitol pápež Ján Pavol II.), doplnené hudbou komponovanou Martinom Burlasom, ktoré sa tiež stali súčasťou samplera. Pojem pater noster, preložený ako otčenáš a súčasne názov výťahu i diela, autor použil ako odvolanie sa (s jemnou iróniou) na každodenné rituály (alúzia v cyklickom pohybe výťahu) napr. modlitbu, no i skutočnosti zakódované v heslách/skutočnostiach, s ktorými sa počas svojho života pravidelne stretávame. Konštrukcia príspevku *Black and White Transmission* od P. Pisára bola založená na synchronnej zmene škály z čiernej na bielu a naopak, menila sa nielen na otočnom elektromagnetickom objekte, ale aj prostredníctvom počítačovej manipulácie aj na tvárach ľudí, ktorý ho v zázname fyzicky niesli – tento dvojitý efekt, i jednoduchá skladba videa smerovali až k minimalizmu.

Videosampler pokrýval pomerne širokú škálu diel a autorských prístupov – od veľkorysejšie komponovaných videoinštalácií využívajúcich menej tradičné priestory, cez záznamy komplexnejšie koncipovaných performanceí, až po diela so vstupom počítačovej animácie (podľa súdobých možností). I preto je treba projekt ON/OFF chápať nielen ako výstavu, resp. prezentáciu obsahu samplera, ale aj doklad kolektívnej snahy podporiť etablovanie videoinštalácie a ďalších videomédií. Svojim spôsobom sú projekty skupiny s výstupom do výstav na základe vzájomného dialógu členov – ako formy tvorby ich konštruktu, určitým rozšíreným poľom tradičnej kurátorskej koncepcie, v prípade ON/OFF cielenej najmä (iniciatíva P. Meluzina) do videoumenia,²² kde rola R. Matušťika spočívala predovšetkým vo vytvorení interpretačného rámca. A hoci v tom čase už videotvorba – aj mimo podujatí organizovaných R. Matušťikom a Čenkovej deťmi, mala pomerne čitateľnú štruktúru, je možné tento projekt pokladať za prvú sumarizáciu tejto línie umenia.

Texty R. Matušťika²³ v zásade neinterpretujú jednotlivé príspevky do samplera v širších súvislostiach, čo v čase procesu etablovania videoumenia prakticky ani nebolo možné, sú naopak popisom jeho genézy z pohľadu organizácie podujatia a definovania jeho kontextu v súvislosti s dianím mimo Slovenska.²⁴ Obdobný konštrukt – ako popis línie smerujúcej k výstave, no aj otvorenie súvislostí týkajúcich sa prezentovaných médií (inštalácie videoinštalácie), uplatnil v zásade vo všetkých katalógových textoch, no i recenziách²⁵ projektov so skupinou Čenkovej detí.

Výstava ON/OFF (popri ďalších zmienенých výstavách v roku 1993) symbolicky završuje obdobie etablovania videoinštalácie v našom prostredí, nosného videomédia aj pre zvyšok deväťdesiatych rokov. Radislav Matušťik v súvislosti s dianím v roku 1993 v poli videoumenia hovorí „o zápase, ktorý sa rozhodol v prospech nového média“²⁶. Potvrdením tejto línie a predovšetkým jej dôležitým ukotvením v medzinárodnom kontexte bol projekt Video-vidím-ich sehe,²⁷ konaný v roku 1994, kde slovenské umenie zastupovali P. Rónai, P. Meluzin a J. Želibská.

1. Peter Meluzin: *Life after life*, 1993, videoinštalácia, výstava Elektráreň T., Tatranská galéria v Poprade, 1993 foto: archív autora, zbierka SNG v Bratislave
2. Peter Rónai: *Oheň, voda, zem, duch*, 1993, časť site-specific videoinštalácie, výstava Elektráreň T., Tatranská galéria v Poprade, 1993, foto: archív autora
3. Peter Meluzin: *Horror vacui*, 1993, inštalácia virtuálnej reality na dezinštalovanom pamätníku predstaviteľa komunistických odborov, videosampler k výstave ON/OFF, Galéria Palisády, 1993 foto: archív autora
4. Peter Meluzin: *Aber achtung*, 1994, videoinštalácia, výstava Video-vidím-ich sehe, 1994, Považská galéria umenia v Žiline, foto: archív autora



1. MATUŠŤIK, R.: ON/OFF. In: *Výtvarný život*, 1/1994, s. 74 – 75.
2. Najmä výstavy: Ilona Németh – Poznámky z labyrintu (1990), v GCM, Jana Želibská – Posledné krmenie a iné (1992) Galéria Arpex, príspevky P. Rónaia a M. Nicza na Festivale Art In (1993), videoinštalácia J. R. Juhásza v rámci výstavy Oscilácia (1991), video-performance E. Stacha a D. Štrausa – výstava Purgation (1992) v GCM v Bratislave, či výstava P. Rónaia Object/Subject už v roku 1989 v GCM, antivýtava, kde videom dokumentoval prejav kurátora R. Matušťika – R.M.U.S.R.V.K.P.R., GCM (1991), jeho interaktívna videoinštalácia v rámci výstavy Barbakan (1992), ŠG Banská Bystrica.
3. Zo sledovaného obdobia prvej tretiny 90. rokov, popri uvedených v pozn. č. 18, ide najmä o Antiperformance (1990) skupiny Nová vážnosť, ale najmä skupinovú performanceu New Slovak Radical CensorSHIT (1993) ako sprievodného podujatia Severné Anglicko na Severnom Slovensku v Tatranskej galérii v Poprade v koncepcii M. Murina, ktorá bola simultánne natáčaná na video a premietaná v TV. Videoperformance realizované v prvej tretine 90. rokov podrobne mapuje RUSNÁKOVÁ, K.: Video a performance: spoločenská, politická kritika a interpretácia umenia. In: *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*: Bratislava : AFAD Press, 2006, s. 88 – 92.
4. Pozri: ARCHLEBOVÁ, T.: Oscilácia. In: *Profil*, č. 15/1991, s. 3 a s. 5.
5. Fúzie videa s akciou autor uskutočnil aj v tandeme s P. Rónaiom v rámci podujatí Art In v Nitre: performance s včleneným TV vysielajúca seansu ľudového liečiteľa Kašpirovského Acylpirín (1993) a site-specific realizácia Homo Huma (1993), kde bol prístup k TV s vysielaním záznamu seansy liečiteľa pre diváka sťažený a dominantnou sa zámerne stala len jeho zvuková zložka. Samostatnú videoperformanciu Etud realizoval v Skalici. Viac k dielam: KAPSOVÁ, E.: Umenie vo dvojici. In: KAPSOVÁ, E. (ed.): Miroslav Nicz – V priamom prenose. Bratislava : KK Bagala, 2009, s. 60 – 61, SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, M.: Aspekty videotvorby Míra Nicza, tamže. s. 102 – 107.
6. SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, M.: Aspekty videotvorby Míra Nicza, KAPSOVÁ, E. (ed.): Miroslav Nicz – V priamom prenose. Bratislava : KK Bagala, 2009, s. 101.
7. Na výstave vystavovali aj V. Oravec a M. Pagáč - inštaláciu Steam-Dream (pískajúce čajníky s vriacou vodou rozmiestnené po priestore) ako vtipné odvolanie sa na minulosť priestoru, v texte katalógu ani v zozname autorov však nie sú so J. Želibskou a P. Meluzinom uvádzaní ako Čenkovej detí.
8. Širšia interpretácia a popis diela: RUSNÁKOVÁ, K.: Peter Rónai. *Videoantológia*. [Kat.] Žilina : Považská galéria umenia, 1997, s. 11-12.
9. BÜNGEROVÁ, V.: Sex, príroda a video. In: BÜNGEROVÁ, V. – GREGOROVÁ, L.: Jana Želibská – Zákaz dotyku. [Kat.], s. 38.
10. TAMÁSOVÁ, A.: Medializovaná smrť. In: *Hranice tela*. Bratislava : Galéria Cypriána Majerníka, 2013, s. 120 – 121.
11. RUSNÁKOVÁ, K.: Elektráreň T. In: *Profil*, 6-7/1993, s. 30 – 31.
12. BESKID, V.: Elektráreň T. [Kat.], úvodný text, Poprad : Tatranská galéria, 1993, nestránkované. Okrem uvedených autorov vystavovali: J. Amrich, J. Bajus, P. Rusko, M. Bartuszová, L. Čarný, M. Dobeš, V. Jeník, P. Kalmus, P. Lipkovič, A. Lipkovičová, K. Pichler, Š. Potočník, P. Sceranka, R. Sikora, A. Szentpétery, F. Zajac.
13. MATUŠŤIK, R.: ON/OFF. [Kat.], úvodný text. Bratislava : Slovenská výtvarná únia, 1994, nestránkované.
14. MATUŠŤIK, R.: ON/OFF. In: *Výtvarný život*, 1/94, s. 75. Autor sa zmieňuje o rozhodnutí skupiny Nová vážnosť realizovať vlastný projekt, čo súviselo aj s rozdelením udeleného grantu, i toto je dôvod prečo sa P. Rónai už v tom čase ako tvorca s intenzívnym programom videomédií na projekte ON/OFF nezúčastnil.
15. Škola úžitkového výtvarníctva, Galéria Palisády, 3.12.1993 – 7.1.1994.
16. K interpretácii diela pozri: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, M.: Aspekty videotvorby Míra Nicza, s. 107.
17. Informácia od P. Meluzina.
18. Viac ku komponovaniu a interpretácii akcie pozri: RUSNÁKOVÁ, K.: Video a performance: spoločenská, politická kritika a interpretácia umenia. In: Rusnáková, K.: *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*, Bratislava : AFAD Press, 2006, s. 95.
19. Pozn. č. 79, s. 95 – 96.
20. Tamtiež.
21. Pre typológiu nasledovnej tvorby R. Galovského bola účasť na projektoch Čenkovej detí určujúca. V rámci výstavy I. poschodie zrealizoval videoinštaláciu L.E.D.1 na základe svetelného textu, premietaného v TV, a spolu s dielom z ON/OFF ho nasmerovali do tvorby videoinštalácií, kde obraz generaloval aj prostredníctvom počítačovej animácie – projekt Accelerator v ŠG B. Bystrica (1994). Okrem prác v oblasti PC grafiky, je však ťažisko jeho tvorby v 90. rokoch v dielach simulujúcich virtuálnu realitu – v príslušnej dobe nesmierne produkčne náročných, a je prvým tvorcom týchto diel v našom prostredí (Inside, 1996, Synagóga Trnava, cyklus Umenie aury).
22. Podľa slov autora bolo smerovanie k videomédiám predmetom viacerých diskusií.
23. Pozn. č. 74 a 75.
24. Autor projekt ON/OFF dáva do súvisu s viacerými zahraničnými výstavami venovanými videoumeniu (VideoSkulptur, 1988, Imago, 1991, jeho kurátorský príspevok výberu holandského videoumenia (s J. Geržovou) do výstavy Hills and Mills (Bratislava, 1992), ale aj s etablovaním videoumenia v 70. a 80. rokov prezentovanom na príslušných výstavách. Obraz o zahraničnom videoumení napokon sprostredkovali aj súdobé texty z pera slovenských teoretikov alebo preklady, najmä v Profile z rokov 1992 – 1993, napr. Billovi Violovi či Gary Hillovi. (Profil 8-9/1993, 12/1993).
25. Pre mapovanie skorých 90. rokov, je tento systém rozhodne prínosným, i keď reflektovanie vlastných kurátorských podujatí (ako dobový príznak kritiky), je dnes už neuplatniteľný, v prípade Matušťika však ide o viac – aj o sprostredkovanie genézy mapovania príslušných médií.
26. MATUŠŤIK, R.: Videoumenie na Slovensku. Tri desaťročia: Východiská a perspektívy. In: JUNGO, E. M. – SMOLENICKÁ, M. – RUSNÁKOVÁ, K. (eds.): *Video-vidím-ich sehe*, slovenské, české a švajčiarske videoumenie. [Kat.] Žilina, Bern : Považská galéria umenia, 1994, s. 47, ISBN: 39520689.
27. PGU v Žiline, Dům umění Brno, Galéria mesta Bratislavy, Kunstmuseum Thun.

COČ 2019

Miroslava Urbanová

Cena Oskára Čepana je vydareným ročníkom nielen čo sa týka výberu finalistov, ale aj spôsobom prezentácie ich projektov v rámci výstavy Ekológia túžby pod kuratelou Václava Janoščíka, tentokrát realizovanej v priestoroch Východoslovenskej galérie v Košiciach. Skvele zvládnutá produkcia s dôrazom na detaily – od použitej techniky až po maličkosti v jednotlivých inštaláciách – napr. závesný systém diel, ktorý v prípade hákov na fotky Jana Durinu pôsobil ako šperk. Dôležitým momentom bol už aj samotný moment generačne spriaznených umelcov, ktorí však k umeleckej tvorbe pristupujú veľmi odlišne – a nehovorím iba o odlišnom charaktere mediálnych výstupov. Názov výstavy je nielen sexy a contemporary, stáva sa dostatočne širokým odrazovým mostíkom pre rozmyšľanie o prezentovaných projektoch, v zmysle odkrývania vzťahov finalistov k ich okoliu, prostrediu, introspektívnemu skúmaniu vlastnej psyché a celospoločenským témam.



*Výstava finalistov Ceny Oskára Čepana 2019
Jan Durina, Dávid Koronczi, Milan Mazúr,
Erik Sikora, Gabriela Zigova
Východoslovenská galéria, Košice
9. 11. 2019 – 1. 3. 2020
Kurátor: Václav Janoščík*



Kurátor sa snažil odpútať pozornosť návštevníka od materiálneho umeleckého objektu k ideovému rámcom jednotlivých projektov zrozumiteľným spôsobom, sprevádza nás ukotvením práce jednotlivých finalistov v rámci myslenia o (umeleckom) svete súčasnosti. Doplnkovou, no vyváženou súčasťou výstavy sú vynikajúce medailóny umelcov. Ich autorka Vladimíra Hradecká sa nesnažila predstaviť finalistov podľa rovnakej šablóny a akceptovala individualitu jednotlivých autorov, ich odlišný prístup k tvorbe, estetiku, tempo. Možnosť návštevníckeho hlasovania beriem viac-menej ako pekný a nenásilný marketingový ťah s možnosťou získania šperku od Lucie Gašparovičovej inšpirovaného logom COČ a jeho šírenia na vlastnom tele. Divácku cenu získala Gabriela Zigova. Architektonický zásah Petra Lišku spočíval predovšetkým vo vytvorení prechodov medzi jednotlivými vizuálne a akusticky špecifickými inštaláciami. Urobil tak využitím recyklovanej textilnej masy, textilného odpadu ako predelových stien v kombinácii so zeleným hodvábnym závesom, ktorý dominoval tohtoročnému grafickému dizajnu ceny. Napriek tomu sa tejto šedej membráne medzi jednotlivými dielami nepodarilo vytvoriť ideálnu situáciu, aby sa zvuky z videí a inštalácií neprelínali. Inak boli priestory VSG ako stvorené pre päťicu finalistov, ktorí sa každý svojím spôsobom snažili reagovať aj na miesto, kde vystavujú – či už na úrovni mesta alebo konkrétneho galerijného priestoru. Je zaujímavé sledovať spracovanie jednotlivých výstupov a preklad zámerov ich diel v rámci ich autorského jazyka, ich presvedčivosť a možnosti ich čítania. Ja som si zvolila predstaviť jednotlivé projekty v nadväznosti na seba tak, ako boli zoradené v priestore, so subjektívnym hodnotením toho ako sa im podarilo tlmočiť nepochybne zaujímavé témy, ktorým sa vo výstave venujú.

Dávid Koronczi vo svojej *Dočasnej platforme. O chlebe (DP.OCH)* rozvíja obsahovo hutnú tému kultúry jedla, ktorú začal riešiť už vo výstave *Hlbšie než dovnútra* (Galéria Medium Bratislava, 2018) – v rámci spolupráce človeka a kvasiniek na mikroorganickej úrovni v procese prípravy a trávenia chleba. Už v Bratislave načrtoľ smerovanie v spracovaní tejto tematiky: kultúrny, politický a ekonomický význam tejto základnej potraviny. Inštalácia v Košiciach posunula prvotný projekt, ktorý voňal po čerstvej múke a hemžilo sa to v ňom rôznymi kultúrami, do pre mňa až príliš prepečeného podoby produktu určeného na bezproblémovú konzumáciu. Koronczi komunikuje tému chleba a premeny vzťahu k (agro)kultúre na viacerých úrovniach – v konverzácii s minulosťou v rámci zbierky galérie,

moderniz- mu (použitie diela Antona Jasnusa) i socialistickej vrstvy monumentálnych zakázok a divokej privatizácie v 90. rokoch (odkaz na neexistujúcu košickú mozaiku od Herty Ondrušovej Victorínovej), autorského rapu, postinternetovej skladačky informácií o politike produkcie, kultúrnych špecifikách výroby a významu chleba vytipovaných na stene, chlebového reliéfu a platformy na spoločnú konzumáciu umelcom upečených kváskových chlebov. Je úňho citeľný silný rešerš a zanietenie pre tému, ktoré občas vyznieva až fatalisticky v rámci naratívou osobnej mytológie umelca v medailóne o domácom kvásku. Paradoxom preto je, že Koronczi pri tejto inštalácii využíva formy a jazyk branding, reklamy, popkultúry – graficky podmanivú inštaláciu s vlastnou vizuálnou identitou, heslami, ktorá však svojou popisnosťou a dojmom hotového produktu, ku ktorému sa neďa nič dodať, stráca na výživovej hodnote. Hľadanie sociálneho tmelu v lepku a pozitívnej medzidruhovej spolupráce, ponúknutie platformy pre zdieľanie a diskusiu, je však napriek tomu sympatickým pokusom prekonávajúcím domácu i celosvetovú skepsu o ľudskom druhu.

Od hravého tracku a settingu pozývajúceho za spoločný stôl v Koroncziho projekte nás *CUTE&TRAGIC* Jana Durinu vrhá do neistoty černe temnej inštalácie – vizuálne i akusticky. Tú rozjasňujú iba kostýmové kreácie zachytené na fotografiách a videu s jediným protagonistom – umelcom. Durina tu rozohráva iný druh rituálu – inak než Koroncziho komunitné zdieľanie pri spoločnom stole. Simuluje posvätnosť sakrálny atmosféry – aj v rámci použitých foriem ako triptych či gest umelca-performera na videu. Na obrazovke položená na zemi, ktorá takmer vyzýva k pokľaknutiu, beží emočne vypäté, vysoko koncentrované performatívne vystúpenie zamaskovaného Durinu v lese. Les je charakteristickým prostredím pre jeho projekty vo všetkých nánosmi mýtického, nebezpečného, ale aj prapôvodného, prírodného. Performerove pohyby vo videu, či skôr ich minimalistickosť v podobe trasu a zmenu gest rúk vytvárajú na pozadí s démonicky znejúcim noir podmazom napätie, akési neviditeľné energetické pole sústredené v špičkách prstov, na špičke jazyka. Vyšperkované kostýmy, predovšetkým masky, sú akýmiśi exhalovanými false faces, každodennými maskami, ktoré nosíme a zdieľame cez rôzne platformy, no pod povrchom ktorých to vrie. Sú fascinujúce vo svojej kráse a odpudivosti. Čo vyzerá ako štruktúra, ornament, je starostlivo naaranžovaná spleť vpichov ihly, ktoré v konečnom dôsledku idú hlbšie ako pod kožu a obracajú vnútro nositeľa na povrch. Robí tak v dobe hľadania spirituality predovšetkým ako životného štýlu, snáh o zaplátanie dier po všetkých pokusoch o nájdenie vyšších cieľov v rámci kapitalizmu. Durina tu predstavil podmanivý projekt v celej pitoreskosti pokriveného úsmevu a viacznačnosti očí obrátených v stĺp.



3

Breathe Gabriely Zigovej je inštaláciou a javiskom pre živú performance, ktorej záznam bolo možno vidieť projektovaný na plexisklá postavené v priestore, spoločne s rekvizitami v podobe držiakov z autobusov, čiernych mikín s autorskou potlačou porozhadzovaných po zemi spoločne s jednorazovými pohármi na kávu. Hemženie ľudí v uniformných mikinách s nápismi ako „cover your ears if you do not want to see“/ „close your eyes if you do not want to listen“ vo videu doplnia iba zvuk ich zmäteného pohybu a dýchania, znásobujúc klaustrofobickú scénu, ktorá je typická pre každodenný život vo veľkomeste, kde každý bojujeme o kúsok neexistujúceho čerstvého vzduchu pre seba. Choreografia davu s umŕtvneným vedomím smartfónmi v rukách, obesené mikiny na držiakoch z MHD však pre mňa neprinesli nič objavné vo svojom spracovaní v rámci vnímania fenoménu anonymity a potenciálu davu, odcudzenosti, vo svete, kde je možné, aby vznikla reklama, kde zásah proti demonštrantom zastavuje modelka s plechovkou sódočky. Najzaujímavejšou súčasťou projektu bola práve potlač odevov, ktorá navodzovala dojem senzúálneho zmätenia a frustrácie poetickejšie ako jej priama performatívna rekonštrukcia.

Laureát Ceny Oskára Čepana za rok 2019 Erik Sikora je druh umelca, ktorý vyvoláva love-hate pocity a reakcie u divákov jeho youtubových videí i návštevníkov galérie, ktorí sa snažia zadefinovať, prečo to, čo robí, je alebo nie je umenie. Narozdiel od ostatných finalistov, túto otázku vážne-nevážne rieši aj vo svojich videách,

kde do detailov rozoberá možnosti realizácie jednotlivých nápadov. Čo robí Sikorove dielo dobré a pozoruhodné je spôsob, akým nad vecami rozmýšľa. V rámci banálnej inšpirácie izoláciou domu dunajským štrkom či padnutím meteoritu do dediny, kde žije, tiež komentuje vážne témy ako nacionalizmus, lokálpatriotizmus, vytvára a odhaľuje fake news – no však takým spôsobom, ktorý môže pobaviť alebo rozčúliť. Náramky z nopových fólií, feng šui porobetonové okruhliaky, vylepšená trampolína či štrk z nádvorja galérie majú podobu artefaktov vystavených v galérii, ale skutočné dielo je v rozmyšľaní o ich významoch, kontextoch a posuňoch – druh kreatívneho myslenia, ktorý však vo vyhrotených online diskusiách jeden známy internetový satirik označil za bežné pre hocikakého lepšieho copywritera. Sikorove motívy a nápady sú však (naschvál) postavené mimo sféry speňažiteľnosti, ktorá ho však očividne svojim spôsobom fascinuje - ako napríklad youtuberi či mantry rozvoja kreatívneho podnikania (Rotterdam, 2012). Zaujímajú ho však jej mechanizmy a implikácie – a to platí aj pre akékoľvek iné dogmy, ideológie – ktoré sa dajú zviditeľniť a spochybníť nielen z pozície autority akademika, ale aj zdanlivo naivným, až infantilným poukázaním na jej paradoxy a nejasnosti. Je vynikajúci pozorovateľ výnimočnosti súčasnej každodennosti, *Mimozemšťan* slovenskej výtvarnej scény.

Milan Mazúr pripravil pre COČ krátky film *Casaria* zasadený do miseenscène predpovedajúcej nálade a estetiky filmovej projekcie. Kinematografická terminológia je pre mňa opornou barličkou pre multimediálny výstup zahŕňajúci video, ktorého autor si nezakladá na lineárnej narácii



od začiatku do konca a prvoplánovej čitateľnosti. V samotnom výstavnom priestore sa objavujú prvky, ktoré Mazúr s obľubou používa aj na plátne. Jednak sú to pr(i)echody, ktoré vedú občas niekam a občas zdanlivo nikam – okná, rámy, obrazy, tu vo fyzickej podobe slepeho prechodu. Ďalším dynamickým motívom je orol dosadajúci a odlietajúci zo sokoliarovej ruky ako obraz premietaný na dvoch lightboxoch. Snaha o lokalizáciu Casarie a nosného príbehu Evy a jej nových adoptívnych synov – migrantov v čase a priestore je zbytočná, príbeh sa odvíja zdanlivo mimo pevných súradníc, plynie vlastným tempom. Má nádych novodobého mytologicko-biblického príbehu, sprevádzaného monológom jedného hlasu, ktorý je ale vlastne dialógom so sebou samým. Čierno-biely obraz prináša vo viacerých momentoch skulpturálny efekt zobrazených vecí a javov, rovnako ako zábery na postavy, ktoré sa pohybujú v rámci scén minimálne. Aj samotní diváci sú usadení na akoby na sokli – na umelých skalách. Mazúr sa pohráva s ambivalenciou estetiky útvarov ako sú mraky, dym (z cigarety), roj. Neprítomnosť farby nezobrala nič na živosti ohňostroja, červenej rieky, podčiarkuje výtvarné kvality a ambivalentný charakter jednotlivých scén - ako obrazov a nositeľov príbehu, ktoré umelec podľa vlastných slov skladá dokopy až v postprodukcii. Tieto zábery oscilujú medzi pokojnými zábermi stredomorského vidieka a výbušných záberov beztláže – kolotočov, ohňostroja, párty. Mazúr neponúka bežný kinematografický zážitok, ale popud k premýšľaniu o opakovaní istých príbehov. Migrácia

a asimilácia na nové podmienky sa tu možno objavujú ako dva ústredné motívy, no rovnako dôležitý je spôsob ich narácie a otázka, či sa toho najviac naozaj odohráva v momente, keď sú veci a ľudia vo fyzickom pohybe.

Rozhodnutie poroty o víťazovi pre mňa znamená – okrem ocenenia podľa nich najlepšieho projektu – gesto ústretu ocenenia špecifického druhu Sikorovej kreativity a niečoho, čo sa dá trochu pateticky a starosvetsky označiť ako človečina. Pre mňa osobne však najsilnejšie projekty do COČ 2019 priniesli Jan Durina a Milan Mazúr – také, ktoré ponechávajú návštevníkovi správnu dávku nedopovedanosti, ktorá vyzýva k ďalšiemu rozmyšľaniu. Všetci finalisti však priniesli do výstavy viac či menej vybalansovaný pomer medzi spoločensky relevantnými tematickými okruhmi a ich výtvarným spracovaním. Predstavené projekty z môjho uhla pohľadu zjednocuje predovšetkým hľadanie toho, čo nás spája a rozdeľuje v rámci rôznych druhov komunit (a ich nedostatku) a potreba dotyku s niečím pravým, autentickým v zmltke globalizovaného online sveta.



1. Erik Sikora: *MIMOMEŠŤAN*, video: *Mimomešťan*, dvojkanálová videoprednáška, 19 min., 2019, prostredie/environment: nábytok z europaliet, naklonená trampolína, hojdacia sieť, dva sudy na dažďovú vodu, 20 metrov nopovej fólie a geotextílie, štrk z nádvorja VSG

2. Dávid Koronczi: *DP.OCH Dočasná platforma. O chlebe. Abstraktný meander* (2019), nástenná grafika, 900 x 300 cm, citácia už neexistujúceho diela Herty Ondrušovej Victorínovej: *Abstraktný meander* (1966), doplnená autorskými textami a grafikami
DP.OCH (2019), lepková typografia, inštalácia 2019, 1000 x 300 cm

3. Jan Durina: *CUTE & TRAGIC*, 2019, fotografia, video, ručne šité autorom navrhované kostýmy a masky.

4. Gabriela Zigova: *BREATHE*, 2019, multimedialná inštalácia, performance, 50 mikín s autorskou potlačou, jednorazové poháre s autorskou potlačou, úchyty, video: 8 min

5., 6. Milan Mazúr: *CASARIA*, 2019, priestorová inštalácia, objekt, variabilné rozmery, 4k projekcia, 25 min., loop, full HD Vfx, hudba Casaria: Richard Čecho

7. Gabriela Zigova: *BREATHE*, 2019, pohľad do inštalácie

8. Jan Durina: *CUTE & TRAGIC*, 2019, pohľad do expozície

foto: Leontína Berková