



Alena Vrbanová

GalleriesLand of Slovakia

Stručný nárys histórie a stavu galérií na Slovensku po roku 1989

Vymedzenie pojmu: verejná galéria (na západe *múzeum umenia*) má svoje významné kultúrno-historické a spoločenské funkcie, ktoré vyplývajú jednak z tradície, stavu kultúry a mocenských praktík doby, premietnutých napokon aj do dobovej legislatívy. Je to nateraz najmä zberateľská / pamäťová (zákon o kultúrnom dedičstve s medzinárodným dosahom), vedecko-výskumná (zákon o múzeách a galériách) a vzdelávacia inštitúcia. Okrem týchto hlavných, takpovediac historicky dôležitých a vážnych funkcií, je galéria aj prezentačnou inštitúciou. Realizuje tvorbu expozícií a výstav z oblasti vizuálneho umenia, ktoré je predmetom jej bádania v rôznych, no najmä umelecko-historic-

kých kontextoch na základe výskumu prevažne v oblasti domáceho umenia 20. storočia, ako aj súčasného umenia. Prvoradou funkciou týchto výstav je systematicky mapovať umenie, umenovedne ho reflektovať s cieľom prípadného zaradenia diel / autorov do kontextu zbierky ako hodnotu (dobovú, nadčasovú, regionálnu, mediálnu...). Aby galéria nestratila svojich divákov (verejný aspekt činnosti a financovania), realizuje výstavy a k nim náležité odborné, najmä edukatívne, prípadne popula- rizačné podujatia.

(pokračovanie na str. 2)



Ján Kralovič

Gravitačné pole Štefana Papča

Gilbert Keith Chesterton vo svojej knihe *Ohromné maličkosti* upozorňuje, že ľudská schopnosť fascinácie nie je podmienená veľkoleposťou vnímaných objektov, ale individuálnou schopnosťou nadchnutia sa každodennosťou. Každodennosť a banálnosť v jeho textoch nevystupujú ako pejoratívne pojmy, ale naopak ako kategórie obsahujúce neustále stimulovanie k údivu. Ten je vždy daný uhlom pohľadu, schopnosťou zintenzívnenej vnímavosti.

(pokračovanie na str. 4)



Obsah 1, 2, 3 > **Alena Vrbanová:** GalleriesLand of Slovakia. Stručný nárys histórie a stavu galérií na Slovensku po roku 1989 1, 4 > **Ján Kralovič:** Gravitačné pole Štefana Papča 5 > **Jozef Ridilla:** Ján Zelinka – nežná gotika v Šarišskej galérii 6, 7 > **Lenka Kukurová:** Medzicentrum IV. (SPOTs 2013) 8, 9 > **Ľuboš Lehocký:** O umení, (p)o troch recenziách 10, 11 > **Ján Kralovič:** Stáť kolmo na hladine kolien (Príspevok k tvorbe Rastislava Podhorského) 12 > **Sabina Jankovičová:** Šesťdesiate roky 13 > **Simona Bérešová:** Retrospektíva Meret Oppenheim 14 > **Miloslava Hriadelová:** Výtvarno z pasáže 15 > **Miro Procházka:** Alternatívne vízie sveta 16 > **Nina Vrbanová:** GCM 2013: Stigmatizovaný rok

Ján Kralovič

Gravitačné pole Štefana Papča

(dokončenie zo str. 1)



Určite nie je náhoda, že si sochár Štefan Papčo (1983) vybral k téme svojho najnovšieho výstavného projektu parafrázovaný výrok práve tohto anglického spisovateľa a filozofa. Názov výstavy *„Všetky dobré veci smerujú k jednému bodu“* (ZAHORIAN & co GALLERY), odkazuje cez K. G. Chestertona práve k istému modernistickému postojú hľadania oporných bodov, zákonitostí, ktoré v sebe obsahujú náznak istoty. Práve tento, zdanlivo konzervatívny postoj v dnešnej viskóznej decentralizovanej dobe, sa mi javí ako možnosť hľadania východísk. Východisk, ktoré oproti interpretačnému a hodnotiacemu agnosticizmu stavajú jednoznačnejšie formulovaný sochársky postoj, založený na strategicky a dlhodobo rozvíjanom sochárskom pláne, koncepčne premyslenej schéme a kultivovanej rukodielnej činnosti.

Nerád by som však kontaminoval výstavu svojou nadinterpretáciou. Vzťah vystavených drevených objektov Štefana Papča k názvu výstavy je aj omnoho pragmatickejší. V nevelkom priestore galérie je inštalačne vhodne rozmiestnených šesť drevených sôch verne evokujúcich časti horolezeckého odevu. Papčov trvalý záujem o prírodu a krajinu ako aj o horolezectvo sa prirodzene a kontinuálne transformuje do jeho umeleckých výstupov. V prípade vystavených objektov je „odev“ sformovaný do podoby odkazujúcej k ich „letu“ či „pádu“. Prírodná gravitačná sila, spolu s poveternostnými podmienkami sa stáva mimosubjektívnym činiteľom, ktorý „sochársky“ modeluje kusy odevu. Papčo tieto „predobrazy“ zhmotňuje v „ušľachtilejšom“ materiály – v dreve, ktoré následne, pre vyšší

iluzívny efekt, koloruje. (Jedná sa o štyri zavesené drevené sochy: *Pullover, Vetrovka, Tričko, Kukla* /všetky 2013/, ktoré svojím hyperrealistickým dojmom odkazujú k poetike pop-artu). Tri stojace skulptúry (*Larisáky, Nohavice, Spacák*, /všetky 2013/) sú ponechané v priznanej farebnosti a textúre lipového a topoľového dreva, iba s jemnou sotva badateľnou polychrómiou. Gravitačný bod je tak skrytým formatívnym činiteľom objektov. Je spoločníkom, ale i protivníkom, s ktorým sa musí horolezec pri športovom výkone vysporiadať. Papčo tak v rámci výstavy *„Všetky veci smerujú k jednému bodu“* tematizuje prírodné zákonitosti i ľudské odhodlanie ich prekonať. Vyrovnáva sa s prírodnými princípmi spôsobom, kde do nich neintervenuje násilím, ale citlivým spôsobom transformácie, pre-modelácie, kde dôraz na detail je znakom koncentrovanej rehabilitácie materiálu.

Ak sa vrátim k – v úvode naznačenému „tradicionalizmu“ – ten chápem ako hodnotovo pozitívny moment Papčovej tvorby. Trojica stojacich sôch, odkazujúcich k totemickým motívom, k mýtiskej „osi sveta“, je kompozičným vyznením i materiálom vo vzťahu k slovenskej sochárskej moderne 60. rokov (V tejto súvislosti možno spomenúť sochárske práce Vladimíra Kompánka, Ludwika Korkoša či Rudolfa Uhra). Tento odkaz odľahčuje (ale nezomšňuje, nebagatelizuje) svoju ikonografickú atribúciu odkazujúcou k horolezeckému odevu. Papčo tak sympaticky osciluje medzi hravou sublimáciou tradičného sochárstva a novou podobou založenou viac na akcii, procese a sugestívnejšom interpretatívnom materiálových

kvalití. Štefan Papčo si ako materiál k svojim sochárskym realizáciami často vyberá drevo, čo nepochybne odkazuje k jeho intenzívnej zviazanosti s prírodným prostredím. Napriek tomu nemám pocit, že by autorovo úsilie smerovalo k absolútnemu splynutiu tvorby a mimoumeleckého života, diela a krajiny. Jeho prezentácie v priestore galérie sú vždy overovaním si hodnoty autentického zážitku, sú v podstate arteficiálnymi objektmi, ktoré v sebe koncentrujú autorovu skúsenosť, ale aj distribuujú vlastný zážitok smerom k divákovi.

Ak som na začiatku písal o údive spôsobenom uhlom pohľadu, domnievam sa, že Papčovo horolezectvo nie je podmienené dosiahnutím vrcholu – méty, z ktorej už nie je vidno „drobnosti“ tohto sveta, z ktorého je možné všetko prehliadať. Práve naopak, je „horolezectvom“ nadsázky a nadhľadu, ktoré podnecuje k vnímaniu bežného, a nových súvislostiach. A na toto „horolezectvo“ si môžeme trúfnuť i my, „deti z nižiny“.

Názov výstavy: Všetky dobré veci smerujú k jednému bodu
Autor: Štefan Papčo
Kurátor: Michal Stolárik
Miesto: ZAHORIAN & co GALLERY Bratislava
Trvanie: 19. september 2013 – 11. október 2013

Pohľad do inštalácie výstava Štefana Papča (Všetky dobré veci smerujú k jednému bodu). Foto: Lucia Papčo

Jozef Ridilla

Ján Zelinka – nežná gotika v Šarišskej galérii

V 90. rokoch zasiahla euro-americký výtvarnú scénu poduhodná názorová tendencia snažiac sa reflektovať násilie a smrť, väčšinou v rámci vtedy dynamicky sa rozvíjajúceho odvetvia tzv. nových médií (inštalácie a i.). Často sa s dielami tohto typu spájal pojem „gotika“ vzhľadom na to, že v angličtine „gotický“ znamená nielen „stredoveký“ ale aj „strašidelný“. Určitý akcent nechutnosti a odpudivosti, spočiatku vnímaný ako efektívny nástroj zintenzívnenia divákovho vnímania sa čoraz viac stupňoval, až toto umenie začalo byť až skľučujúco morbidne. Mnohí umelci – často ovplyvnení lacnou subkultúrou – strácali zábrany a bezobsažný hnus začali predkladať ako vážne a náročné umenie.

Na tú dobu sa dobre pamätám, sám som pre Tatranskú galériu v Poprade v roku 1998 pripravil výstavu „Gotika v súčasnom slovenskom výtvarnom umení“ v snahe ukázať ako sa dajú temné stránky človeka, spoločnosti i civilizácie ukázať kultivovaným spôsobom. S odstupom času vnímam túto tendenciu ako módnú vlnu vyprovokovanú fenoménom konca storočia. Koniec 19. storočia so sebou priniesol nielen jasavý impresionizmus a mondénne elegantnú secesiu, ale takisto i pochmúrne nálady, pre ktorých prejavy sa v kultúre a umení zaužíval príznačný termín „fin de siècle“. O sto rokov neskôr mnohí umelci nadobudli pocit, že „fin de siècle“ sa opakuje a teda, že „sa patrí“ byť dekadentný. Možno sa však mýlim a v skutočnosti bol len najvyšší čas vážne sa zaoberať tematikou smrti, keďže klasické moderné umenie bolo postavené na koncepcii neustálej obnovy a obrody. Možno.

V roku 1993 začal Angličan Damien Hirst vystavovať vo formaldehide anatomické rezy dobytkom. O rok neskôr Nemeč Christian Lemmerz vystavil rozkladajúce sa prasačie telá. Angličan Anthony Noel-Kelly použil pokútne získané ľudské mŕtvoly (za čo si odsedel deväť mesiacov) na zhotovenie strieborných a zlatých odliatkov, ktoré vystavil v roku 1997. Netvrdím, že spomenuté „gotické“ diela postrádajú zmysel, hĺbku a váhu, zdá sa mi len, že zahraničné príklady narábania s mŕtvymi organizmami pre účely umenia majú v sebe veľa cynickosti a snád i skutočnej mizantropie. O tom, že s tak delikátnym materiálom možno pracovať aj intelektuálne aj láskavo zároveň, presvedčila výstava Jána Zelinku v Malej výstavnej sieni Šarišskej galérie v kurátorskej koncepcii Ľuby Kotalovej.



Ján Zelinka: Bažant (z cyklu Hľadám podstatu). 2006, sadra
Foto: Gabriela Kutajová

Zelinka (nar. 1978 vo Vranove nad Topľou) je absolventom Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach, kde sa mu v podaní prof. Juraja Bartusza dostalo lekcie výtvarne originálneho a obsahovo náročného umenia v jeho povestnom „atelieri 3D slobodnej kreativity“. V intenciách súčasného umenia Zelinka stavia svoj program na multimediálnom vyjadrení, avšak s výraznou tendenciou ku klasickému sochárskemu tvaru, i keď ho dosahuje netradičnými (a prekvapujúcimi) prostriedkami.

Záujem o tému smrti vyplynul celkom prirodzene z jeho úvah nad etickými problémami (napr. klonovanie). Často užívaný tvorivý princíp aproprácie formuluje tak, aby pri týchto dielach nebolo možné hovoriť o citovom vydiereaní. V cykle *Rekviem pre organizmy* (od roku 2010) vytvára pre zvieracie mŕtvolky olovenú schránku kopírujúcu tvar ich tela, čo pripomína koncept sarkofágu a teda staroegyptskú kultúru zaujatú uchovaním tela pre večnosť. Ak si uvedomíme, aká nízka stále je hodnota ľudského života, potom pieta, s akou Zelinka pristupuje k pozostatkom tzv. nižších živočíchov je odzbrojujúco dojímavá. Stávajú sa mementom bezcitnej civilizácie. V cykle *Hľadám podstatu* (od roku 2006) sleduje autor podobný cieľ. Do zošitej zvieracej kože vylial sadru, čím získal snehobiely podobu tela, v ktorej možno cítiť čosi posvätné. Ako keby bytosť znovu povolala k životu, len aby nám pripomenul krehkosť toho nášho.

Zelinka rád experimentuje s výrazovými možnosťami rôznych materiálov. Zvlášť fascinujúce sú jeho staršie sochy z rašeliny, v ktorých funguje i mágia samotného materiálu, evokujúceho fenomén „bog people“ (ľudia doby železnej nájdení v rašeliniskách severozápadnej Európy). Súvis s motívom smrti zaiste treba hľadať i v exaltovane expresívnych *Hlavách* (2007 a 2012) modelovaných v betóne. Grotesknosť jednej z deformovaných hláv – a teda narážka na Messerschmidtove charakterové štúdie z 18. storočia – odľahčuje faživosť témy jemnou iróniou a posúva ju do čisto filozofickej roviny. Zelinka pripomína prirodzený sklon organickej hmoty k rozkladu, zároveň však použitím „brutálneho“ materiálu reflektuje jej vzdorovitú a permanentnú snahu po zotrvaní. Konfrontácia oboch fenoménov je pre autora príležitosťou k pôsobivému výtvarnému vyjadreniu zápasu tela a duše.

Podľa Woodyho Allena je poslaním umelca nájsť liek na prázdnotu bytia. Presne táto stručná a výstižná definícia mi prešla hlavou pri prehliadke Zelinkovej výstavy. Allen by napísal pozitívnu kritiku.

Názov výstavy: Ján Zelinka (forma a obsah)

Autor: Ján Zelinka

Kurátorka: Ľuba Kotalová

Miesto: Šarišská galéria v Prešove

Trvanie: 7. november 2013 – 15. december 2013



^^ Ján Zelinka: Hlava II. 2012, betón. Foto: Gabriela Kutajová

^ Pohľad do inštalácie výstavy Jána Zelinku. Foto: Gabriela Kutajová

Lenka Kukurová

Medzicentrum IV. (SPOTs 2013)

V roku 2013 sa Košice mali stať európskym kultúrnym centrom. Výsledok projektu Európske hlavné mesto kultúry (EHMK) 2013 je však kontroverzný a balansuje na hrane medzi megalomanstvom a provincializmom. V tomto kontexte je zaujímavé zamerať pozornosť na umelecký festival Medzicentrum, ktorý v lete prebehol v tomto jednorazovom európskom hlavnom meste kultúry a bol súčasťou oficiálneho programu. Formát a obsah festivalu je možné chápať ako istý protiklad veľkých gest, ktoré sprevádzajú podujatie EHMK. Zameranie Medzicentra je možné odčítať už zo samotného názvu. Zatiaľ čo poskoloniálne myslenie prinieslo negáciu rozdelenia na centrum a perifériu a ich vzťahy nahradilo horizontálnym zoskupením centier, termín medzi-centrum odkazuje k ďalšej zmene perspektív: k záujmu o to, čo dosiaľ unikalo pozornosti. Košická verzia Medzicentra bola už štvrtým pokračovaním formátu, ktorý predošlé roky hostili Stanica Žilina-Záriečie a banskoštiavnická BANSKÁ ST A NICA. Organizátorkou tohto i predošlých ročníkov je umelkyňa Nina Šošková, ku kurátorskej spolupráci si tento krát prizvala umelca a kurátora Milana Mikulášika. Festival sa uskutočnil ako súčasť projektu SPOTs, čo je sieť kultúrnych uzlov umiestnených v bývalých výmenníkových stanicach na košických sídliskách. Zámerom pôvodne nenápadného projektu SPOTs bolo kultúrny a vzdelávacími aktivitami priamo oslovíť čo najširšiu verejnosť. Postupne sa prebudované výmenníky stali jednými z najvýraznejších a najúčinnejších modelov naplnujúcich pôvodnú víziu EHMK 2013, spočívajúcu v dlhodobej transformácii mesta pomocou kultúry.

Program Medzicentra okrem tvorby diel pozostával z verejných prednášok, exkurzií a diskusií. Výsledkom lýždňového festivalu bola skupinová výstava v jednom z výmenníkov (výmenník Štítová). Podujatia sa zúčastnilo dvanásť umelcov a umelkyň a rozmer podujatia bol česko-slovenský. Téma štvrtého ročníka Medzicentra *Medzi výmenníkmi* súvisela s miestom jeho konania. Nie je preto prekvapujúce, že mnohí zo zúčastnených nadviazali na charakter výmenníkov orientovaných na spoluprácu s obyvateľmi sídliska a veľká časť vytvorených diel a intervencií obsahovala participatívny moment. Podobu diel ovplyvnilo aj prostredie sídlisk, ktoré sú vlastne slovenským príspevkom k urbanizmu Košíc. V druhej polovici dvadsiateho storočia zažilo mesto Košice výraznú premenu – z historického maďarského kultúrneho centra sa vďaka vybudovaniu železniarny zmenilo na slovenskú industriálnu metropolu. Panelové sídliská sú neretušovanou verziou obrazu mesta, ako ho dôverne poznajú jeho obyvatelia. Zároveň sú však zásluhou svojej uniformity špecifické, nadlokálne a typické pre celú oblasť východnej Európy.

Fenoméni sídlisk so sebou prináša množstvo protichodných emócií a tém: vyhotené negatíva i pozitíva, lásku i nenávisť k miestu, blízkosť a zároveň odcudzenie. Nakoľko mnohí

z umelcov poznajú život na sídlisku z vlastnej skúsenosti, v dielach prevládalo kladné vysporiadanie sa s priestorovými aj mentálnymi špecifikami priestoru. Medzi panelákmi vytvoril svoje dielo Martin Kochan, ktorý sa zamerl na pozitívne možnosti sídliskového spolužitia. Pomocou farebných niť nazvávajom pospájal niekoľko desiatok domácností. Obyvatelia si mohli vybrať niť preferovanej farby, ktorej jeden koniec následne vyhodili z okna. Kochan všetky nite prepojil a vytvoril tak stred vznášajúci sa nad zemou. Prepájanie domácností niťami môže byť odkazom k možnostiam sídliskových detí, ktoré si medzi oknami posielajú poštu, no zároveň je to vízia komunikačného uzla medzi všetkými obyvateľmi. Rôznorodosť niťí je možné chápať ako premiešanie jednotlivých spoločenských tried, čo je jedna z dôležitých pretrvávajúcich pozitívnych vlastností sídlisk. Dielo *Šarkan* je tak symbolom naplnenej utópie. Zaujímavým komunikačným rozmerom Kochanovho diela bol už samotný participatívny proces vzniku, pri ktorom autor účastníkom vysvetľoval, že sa podieľajú na tvorbe sochy. Na komunikáciu a proces sa zamerlali aj Zuzana Godálová a Július Krištof. Ich aktivity by sa dala prirovnať k osvetovej činnosti s istou dávkou situačnej komiky. V horúcich letných dňoch komunikovali a diskutovali na sídliskách s náhodnými okoloidúcimi a obyvateľmi pozorujúcimi z okien o zmysle a činnosti kultúrnych centier priamo pri ich paneláku. Výsledkom akcie boli fotografické a video záznamy náhodne vzniknutých situácií. Akcia s názvom *medzišief* súvisí s dlhodobou činnosťou Godálovej a Krištofa, ktorí v Topoľčanoch založili združenie Nástupište 1-12. Združenie organizuje kultúrne akcie v podchode autobusovej stanice, ktorým denne prechádzajú tisíce ľudí. Aktivitami na poli súčasného umenia sa Nástupište pokúša zaujať veľmi rôznorodé a negalerijné publikum a zároveň pozmeniť zakonzervovanú predstavu širokej verejnosti nato, čo je vlastne umenie.

Intervenčný charakter mala dočasná inštalácia Štefana Oliša *Manifestácia*. Do nevzhľadného podchodu na sídlisku umiestnil veľké množstvo červených balónov. Vplyvom vetra sa balóny presúvali a nakoniec rozleteli alebo boli rozobrané, pričom tieto manévry vzbudili záujem mnohých okoloidúcich. Názov akcie odkazoval k masovým podujatiam a ironizoval naľúknuté gestá oficiálnych kultúrnych akcií, čo bol zároveň site-spezifický komentár k prostrediu Košíc v roku 2013. Ľudmila Horňáková si za námet svojej akcie zvolila vzťahy starých rodičov a vnúčat. Ľudí na sídlisku sa autorka pýtala na rodinné vzťahy a ich odpovede prepisovala na veľkoplošný billboard, čím vytvorila protiklad intímnej spovede na reklamnom nosiči. Náhodne zaznamenané výroky boli miniatúrnou sociologickou sondou do premeny medzigeneračných vzťahov.

Na participácii založil svoje dielo aj Tomáš Rafa, ktorý vlastné tvorivé gesto eliminoval na prizvanie rómskych detí a tínedžerov. Tí spolu s dobrovoľníkmi z bielej majority vytvárali veľkoplošnú maľbu na tému vzájomného spolužitia. Okrem všeobecne pozitívnych symbolov sa na spoločnom obraze objavili aj motívy masívnych čiernych krížov, či iné ambivalentné znaky. Stretnutie rómskych a nerómskych tínedžerov a ich spoločná práca bola pre mnohých prvou skúsenosťou premiešania skupín, ktoré inak ostávajú striktne oddelené. Táto situácia je obzvlášť paradoxná v meste, kde žije pomerne veľké percento Rómov. Tí však ostávajú z veľkej časti vylúčení z bežného života majority. Vzťah k rómskej menšine na politickej úrovni ilustruje vybudovanie ďalšieho slovenského segregáčného múru, tento krát oddeľujúceho sídlisko Lunik IX práve v čase konania Medzicentra. O niekoľko dní sa na múre objavil veľký nápis *Prepáčte* namierený smerom k rómskemu sídlisku, ktorý bol odkazom a zatiaľ utopickým volaním v segregovanej spoločnosti.

Priamo na podobu konkrétneho výmenníka reagovalo dielo Pavla Karousa. Budova bola nedávno invenčne prestavaná na kultúrno-športové centrum so zalomenou fasádou v podobe horolezeckej steny. Karous vytvoril sochársky objekt *Umelý kameň*, ktorý zachovával vizuálnu podobu architektúry a vytváral zdanie, akoby odpadol z budovy. Autor zdôraznil protiklad umelého a prírodného: „odlomenie“ časti fasády je reakciou na inšpiráciu architektúry prirodzeným horolezeckým terénom v panelákovom prostredí. Táto zábavná hra významov mala aj veľmi utilitárny rozmer, nakoľko objekt sa čoskoro stal zvládnuteľnou verziou horolezeckej steny vhodnej aj pre najmenších. Karous tak vytvoril nový typ detskej preliezačky, ktorá má potenciál stať sa populárnou.

K budovám a polohu výmenníkov sa viazalo aj dielo Evy Tkáčikovej, ktorá do terénu umiestnila turistické značky navigujúce obyvateľov k týmto kultúrnym uzlom. Budovy výmenníkov ako „obetné“ miesta vo svojom diele prezentoval Erik Sikora. Umelec strávil čas dňa a jednu noc v stane na streche výmenníka a počas tohto meditačného študijného pobytu prišiel na nápad, ako zachrániť zateplenie budov a zároveň prospieť vtákom na sídliskách. V Sikorovom videu sa diváci najskôr dozvedia o odpore autora k zateplňovaniu polystyrénom, no nakoniec sú oboznámení s plánom, ako tento typ zateplenia ochrániť pred vtákmi. Logické pasce nie sú v autorovej tvorbe ničím výnimočným. Autor navrhuje obaliť výmenníky vrstvou polystyrénu obohateného o jedlé semenka, čím by sa výmenníky stali obeťou slúžiacou k záchrane okolitých panelákov pred vtáčimi náletmi. Autor prináša nečakané odpovede na existujúce otázky, v jeho dielach sa často preskupuje absurdná a praktická rovina, čo divákov nevyhnutne zneisťuje a zároveň núti prejsť do inej dimenzie uvažovania.

Diela Doroty Kenderovej, Andrey Kalinovej a Jaroslava Kyšu by sa dali označiť ako subtilné intervencie. Kalinová sa dlhodobo venuje umeleckej tvorbe reagujúcej na architektonické prostredie (v niekoľkých dielach napríklad tematizovala prostredie Trenčianskych Teplic). Pre Košice vytvorila dielo v nefunkčnej fontáne pri obchodnom centre na Luniku II: z centra mesta preniesla zvuk fontány do spustnutého priestoru bývalej fontány na sídlisku. Dielo odkazuje ku konfrontácii minulosti a prítomnosti, no i predstáv a reality. Je komentárom k nenaplneným architektonickým snom a zdôrazňuje situáciu, keď pôvodne plánovaný urbanistický zámer v realite nefunguje. Dorota Kenderová umiestnila svoje diela do okolia jedného z výmenníkov – na stromy nitkami opätovne pripievala spadnuté listy a na zabudnutom schátranom židovskom cintoríne rozostavila horiace sviece. „Zastavenie“ spadnutých listov na polceste môže byť chápané ako zdôraznenie a uvedomenie si okamžiku a zároveň upriamenie pozornosti na prírodný prvok sídliska. Rozsvietený cintorín zdôraznil časť pôvodnej krajiny zabudnutej medzi košickými panelákmi. Umelecká akcia môže byť pripomenutím procesu krajiny prepisovania: pri plánovaní zástavby v kancelárii bez vzťahu ku skutočnej krajine často dochádzalo a stále dochádza k situáciám, keď sú historicky dôležité miesta vymazané, či odsunuté na okraj záujmu.

Dielo *Konečný stĺp* Jaroslava Kyšu malo formu nenápadného, až skrytého sochárskeho zásahu. Po plastovej lešnárskej trubke, akoby pozostatku po inštalatéroch trčiacom zo zeme na trávniku, sa pohyboval prstenec železných pilín. Neustále preskupovanie pilín prostredníctvom magnetu je symbolom nestabilnej sochy a premien významu. Piliny symbolizujúce odpílené a zničené monumenty vystupujú v úlohe anti-monumentu. Zároveň je tu dôležitý prvok náhodnosti a nenápadnosti: dielo mení svoju podobu a je naň možné naraziť len sústredeným hľadaním alebo náhodou. Názov diela je negáciou názvu ikonicej sochy z dejín umenia – Brancusiho *Nekonečného stĺpu*. Kým Brancusiho stĺp bol koncipovaný ako vojnový pamätník, Kyšovo dielo je možné chápať ako „pamätník“ každodennosti. Svoju úlohu zohralo aj zasadenie diela do kontextu podujatia Košice 2013, kde práve v čase konania Medzicentra prebiehala v novej plavárnej Kunsthalle výstava fotografických dokumentov diela Constantina Brancusiho. Kyšova kinetická socha sa tak stala ironickým komentárom k podobe programu EHMK, v ktorom prevažuje zameranie na veľké mená a jednorazové veľkolepé podujatia. Program Medzicentra stál tomuto obsahu v opozícii a vybalansoval to, čo veľké projekty postrádajú – bezprostredný kontakt s obyvateľmi, orientovaný na dlhodobý účinok v podobe zmeny vnímania relevancie kultúry.

Zaujímavým momentom celého podujatia bol tiež fakt, že množstvo účastníkov sa okrem umenia venuje aj organizačnej a kurátorskej činnosti. V podmienkach slabo fungujúcej kultúrnej infraštruktúry sú osobné nasadenie a obrovská dávka trpezlivosti jednými z mála možností, ako sa dá situácia postupne meniť k lepšiemu. Atmosféru Košíc, no i mnohých iných slovenských miest, opisuje vtipno-ironický text Michala Hudáka, jedného z prednásajúcich v Medzicentre, publikovaný v alternatívnom sprievodcovi po meste s názvom KSC: „Večná každodenná absurdita žitia na nefungujúcom území pripomína zenového guru, ktorý svojim učňom zadáva neriešiteľné rébusy. Keď sa niektorý zo žiakov osmelí s múdrosťou guru súperiť, odmenu mu je kung-fu do tváre s rozbehom. Toto územie bude Európskou budhistickou veľmocou, alebo aspoň filiálkou.“ Zmena daného stavu je skupinovým behom na dlhú trať.



^^ Pavel Karous: Artificial stone. 2013, exteriér výmenníka Važecká, objekt - cementotrieslová doska, lezecké úchyty, spojovací materiál. Foto: archív Medzicentrum

^ Martin Kochan: Šarkan. 2013, okolie výmenníka Štítová, site-specific inštalácia - farebné bavlnky. Foto: archív Medzicentrum

< Nápis na múre orientovanom k Luniku IX. vznikol počas konania Medzicentra v Košiciach. Foto: archív Lenky Kukurovej

<< Jaro Kyša: Konečný stĺp. 2013, okolie výmenníka Štítová, objekt - magnetické piliny, teleskopická anténa, plast, motor. Foto: archív Medzicentrum

<<< Erik Sikora: Záchranca zateplenia. 2013, výmenník Štítová, video-performance 03'54". Foto: archív Medzicentrum

Ľuboš Lehocký

O umení, (p)o troch recenziách

Výstava Stana Masára *O umení (100 rokov po ...)* (kurátorka Nina Vrbanová), ktorú mali návštevníci bratislavského Domu umenia možnosť vidieť od 10. 12. 2013 do 10. 1. 2014, nebola zatiaľ v spôsobe prezentácie vystavených diel, ktoré v Masárovom prípade „*nestačí v galérii len vystaviť. Potrebujú v nej dýchať, komunikovať s ňou, parazitovať na nej či ju významovo exploatovať. Výstavný priestor je ich hosťateľom, entitou, ktorá spolu tvorí ich komplexnosť, pričom dodáva, že „k ich zrasteniu s priestorom jednoducho nedošlo“.*

Lucia Štrbáková¹ píše o pocite vyprázdnenosti, chudokrvnosti či doslovnosti, no tento divácky efekt považuje za cieleňy a problém vidí najmä v spôsobe prezentácie vystavených diel, ktoré v Masárovom prípade „*nestačí v galérii len vystaviť. Potrebujú v nej dýchať, komunikovať s ňou, parazitovať na nej či ju významovo exploatovať. Výstavný priestor je ich hosťateľom, entitou, ktorá spolu tvorí ich komplexnosť, pričom dodáva, že „k ich zrasteniu s priestorom jednoducho nedošlo“.*

Martina Kopecká² je kritičejšia, tvrdí, že expozícia „*nereflektuje súčasný stav umenia, objekty a inštalácie si tu dokonca už ani nekladú otázky*“. Odvolávajú sa na Arthura Danta, ktorý hovorí, že to, „*čo robí z nejakého objektu umelecké dielo, je voči nemu vonkajšie*“, alebo ako uvádza recenzentka, „*nevďačí za to svojej podobe, ale interpretácii*“, tiež píše, že „*nie každý objekt sa stáva umeleckým dielom, ak sa na jeho prezentáciu zvolí nesprávne múzeum alebo galéria*“, čím v podstate implicitne spochybňuje status niektorých vystavených objektov ako umeleckých diel a nabáda, aby sa pristupovalo „*k výberu budúcich projektov do Domu umenia, t.j. našej Kunsthalle, omnoho citlivejšie*“.

Katarína Slaninová⁴ otvorene popisuje mnohé Masárovo diela ako „*zástup ledabolo v priestore opretých, položených, zavesených objektov a inštalácií*“, ktoré navyše hodnotí ako „*nudné*“, „*neinvenčné*“, „*neprekvapujúce*“ či ako „*mechanické školské cvičenia*“, z ktorých presvedčivosť navyše uberá „*remeselná odfláknutosť*“. V súvislosti s výstavou hovorí aj o „*neosobnej didaktickosti*“ či „*vyprázdnenosti*“ a to, čo Štrbáková pomenovala ako humor „*briko intelektuálneho základu*“, nazýva Slaninová „*často násilnou snahou o vtíp*“.

O umení (100 rokov po ...) sa asi nestane výstavou roka, no niektoré výhrady recenzentiek (najmä Kopeckej a Slaninovej) sa zdajú prehnane alebo sú postavené na subjektívnych dojmach a preferenciách (čo by nemusel byť nelegitímny prístup, ak by bol argumentačne nasýtenejší).

Ad 1: Remeselná odfláknutosť

Kritizovať použitie v priestoroch Domu umenia nájdených materiálov alebo zužitkovanie lacno pôsobiacich, svojou povahou neatraktívnych materiálov bez dôsledného remeselného a technologického spracovania (Slaninová), sa zdá byť neadekvátne. Masár sa tu predsa nepredstavuje ako dizajnér. Je pravdou, že pracoval s autentickými predmetmi, ktoré si zvolil zámerne. Mal však farbou ofrkané rebriky, predtým než ich použil ako ready-made, očistiť (*Dubbing*), poklop z prepravnej debny obrúsiť a nalakovať (*Socha*), alebo rovno kúpiť či nadizajnovať nové predmety?

Aj steny *Uzavretej galérie* sa ponúkajú pohľadom na ich zadnú stranu, rub (teda to, čo návštevník galérie bežne nevidí) a ukazujú sa vo svojej surovej, špinavej, neupravenej podobe. Sadrokartónové steny tak ale naozaj vyzerajú. To, čo je na druhej strane čistej bielej galerijnej výstavnej plochy, oku zvyčajne neuladodí. V priestoroch Domu umenia tento, azda až symbolický fakt, odkryl aj Martin Špirec, keď na výstave *ArtD.No1* odmontoval kryt radiátora v priestoroch, kde teraz vystavoval aj Masár. Navyše, Dom umenia nie je (aj keď si to mnohí zbožne želajú) typickým priestorom typu white cube, ktorému „*vždy dominuje materiálová a technologická precíznosť*“ (Slaninová). Nehovorí Masár výberom lacno pôsobiacich materiálov náhodou aj o tom? Recenzentkinu nespokojnosť s nízkou remeselnou precíznosťou Masárových objektov a inštalácií by mohla zmierniť iná autorova práca – *Roh Tate Modern*, ktorá je už „*krajšia*“. Dom umenia však nie je Tate Modern a ak nebudeme nasilu oddeľovať „*formu*“ od „*obsahu*“, Masár ani nemo-

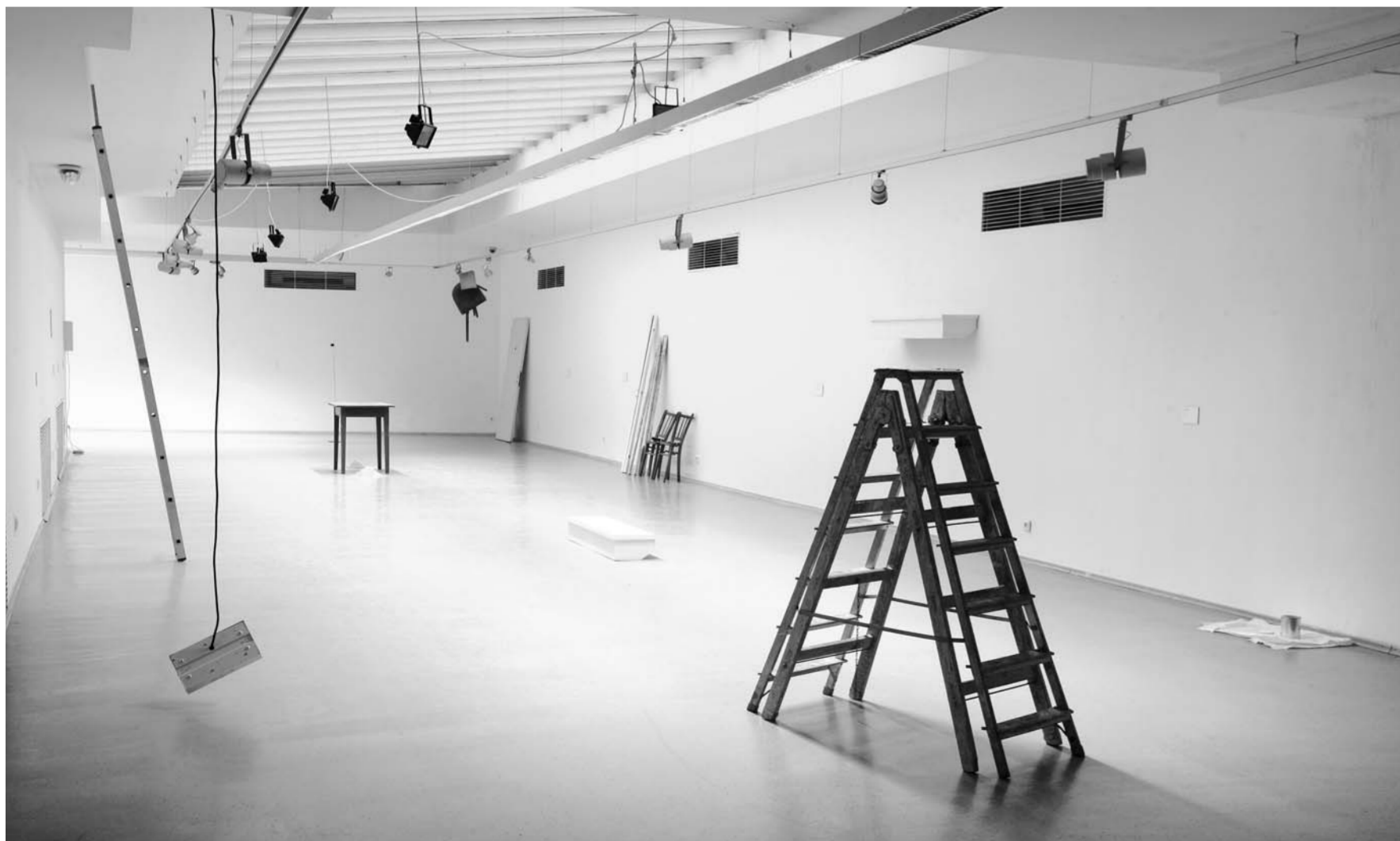
hol v priestoroch vznikajúcej Kunsthalle, ak mali jeho realizácie ostať autentické, pracovať s inými, „*atraktívnejšími*“ materiálmi alebo remeselne precíznejšie.

Slaninovej výhradu nemožno brať ani ako reakciu na rozpor výstavy so spríevodným textom, pretože sa v ňom hovorí o „*často*“ (teda nie vždy) vizuálne atraktívnej forme, pričom kurátorka to spomína v súvislosti s Masárovou tvorbou všeobecne, nie ako definíciu povahy konkrétnych vystavených diel.

Ad 2: Spôsob inštalácie

Možno súhlasí s Martinou Kopeckou, ktorá konštatuje, že „*priestory Domu umenia vždy potrebovali a možno práve teraz ešte naliehavejšie potrebujú rozsiahlu rekonštrukciu, však kedy sa tak stane... Do tej doby nám ostáva len polemizovať na vernisážach či vo výtvarných periodikách a portáloch, že s tou alebo onou výstavou nie je nič v poriadku*“. Aj z tohto dôvodu môžeme mať dojem, ako píše Lucia Štrbáková, že Masárov predošlý projekt *Zblúdilé umenie* v Galérii Médiium (2012), kde „*došlo k výberu celkom siedmich diel, pričom každé dostalo možnosť rozpínať sa vo vlastnom priestore*“, ostal neprekonaný. Výsledná podoba Masárovej výstavy bola do značnej miery ovplyvnená práve priestorom, resp. inštitúciou, v ktorej bola realizovaná a je diskutabilné, či a ako to mohli autor a kurátorka urobiť lepšie.

Nemožno však tvrdiť, že stav a charakter Domu umenia ostal nereflektovaný. Priestoru, kde všetko čaká na svoj ďalší osud, kde sú veci kade-tade iba dočasne odložené a kde panuje atmosféra rozrobenosti, nedokončenosti a provizórnosti, zodpovedala aj prezentácia niektorých diel. Myslím, že „*zástup ledabolo v priestore opretých, položených, zavesených objektov a inštalácií*“ (Slaninová), reflektuje okrem iného práve tento časom a prevádzkou spôsobený stav, túto symptomatickú situáciu v nie práve optimálnych podmienkach vznikajúcej Kunsthalle.



Pohľad do výstavy Stana Masára: O umení. Foto: David Trčka

Ad 3.: Vyprázdnenosť

S vyprázdnenosťou Masár pracuje ako s témou, aj ako s formálnym príznakom. Objekty zbavuje pôvodného zmyslu, vyprázdňuje ich funkciu, redukuje ich normálnu vizualitu. Často odstraňuje predmetom ich „*jadro*“ (napr. *Začiatok a koniec vecí, Prvý a posledný schod*), azda práve preto, aby jeho neprítomnosťou poukázal na jeho dôležitosť, čím vyprázdnenosť síce vizuálne manifestuje, ale na úrovni zmyslu práveže kriticky reflektuje. Objekty pritom neraz dekonštruuje, aby na ne ponúkol pohľad z inej perspektívy. Niekedy totiž treba od veci odstúpiť a pozrieť sa na ňu „*jej vlastnou optikou*“, aby sme skutočne hľadeli na ňu, nie mimo nej (*Z novej perspektívy*).

Hovorí o významovej vyprázdnenosti jeho diel teda nie je celkom namieste. Najmä, ak sa toto hodnotenie nevyšvetlí, nepodloží argumentom či aspoň náznakom interpretácie. Z recenzentiek iba Lucia Štrbáková uvádza vo svojom texte konkrétne diela a naznačuje možné spôsoby ich vnímania a chápania, vďaka čomu jej občasný kritický alebo skeptický tón nestráca na relevancii. Katarína Slaninová spomína *Svieži vzduch do galérie*, ale iba s dôvetkom, že Masárova ambícia predstaví svojou tvorbou nóvum (čo má byť podľa autorky význam Masárovej metafory sviežosti) sa nekoná. Spomenie aj *Uzavretú galériu*, ale len v súvislosti s materiálmi, z ktorých je vyrobená. Martina Kopecká nespomenie ani jedno konkrétne dielo, tvrdí však, že „*objekty a inštalácie si tu dokonca už ani nekladú otázky*“. Nevie sice ktoré, možno myslí všetky. Škoda, že nevieme prečo.

Malé odbočenie: Takéto vyjadrenia sú okrem iného vodou na mlyn pre rozličných znepokojených „*znalcov*“, ktorí neváhajú verejne vyjadriť svoje všeobecné rozhorčenie nad tým, že sa pred súčasným umením „*čítia ako idioti*“ a čakajú, že v galérii bude „*umenie*“, lebo napríklad „*zaváraninové poháre vidia aj doma v komore*“.³ Možno by bolo dobré, aby s podobnými znepokojenými

návštevníkmi Domu umenia a všeobecne galérií kosi komunikoval, uviedol ich do výstavy, v prípade potreby diskutoval a vysvetľoval, že zaváraninové poháre alebo staré dvere tu a tam nemusia byť to isté. Dôležité to je najmä v prípade výstav takých umelcov ako je Masár, ktorý sa svojou tvorbou neobracia na *akéhokoľvek príjemcu alebo publikum*, ale hľadá skôr *adresáta*, teda niekoho, kto je schopný a ochotný jeho výpoveď mentálne spracovať, niekoho, komu je *určená*. Bolo by úžasné stretnúť v galérii človeka, ktorý by pomohol zmätenému príjemcovi stať sa adresátom, hoci by aj potom, kriticky uvažujúc, vystavené odmietol. Bohužiaľ, ak sa v dobrej vôli obrátime na pani v Dome umenia hoci len s otázkou, či nemajú k výstave katalóg, môže sa stať, že odpovie áno, ale že je drahý, stojí až desať eur a či ho naozaj chce.

Vráťme sa k Masárovej tvorbe. Aby som nehoril všeobecne, pozrime sa napríklad na jeho objekt *Túžba po umení 1*. Ide o galerijný podstavec – sokel, z ktorého hrany je časť vyrezaná a umiestnená vo vztýčenej polohe naň. Naša pozornosť je upriamená na fragment, ktorý je prezentovaný ako „*socha*“ na podstavci. Odkiaľ sa však táto „*socha*“ nabrala, čo jej umožnilo vzniknúť? Nič iné, ako inštitúcia galérie, ktorej je sokel zástupným znakom. *Umenie* doslova vzniklo z *Galérie* a z jej túžby po ňom. Vzniklo však aj z túžby *Umelca*, ktorý sto rokov po Duchampovi vie, že do umenia môže patriť všetko, no vie aj to, že sú tu isté špecifické aspekty, ktoré z toho všetkého robia umenie.

Zdá sa potom, že podstatu umenia netvorí fakt toho všetkého, ale práve špecifické aspekty.⁶ Teórii o tom, čo k týmto aspektom patrí, je mnoho. Milan Knižák napríklad povedal, že umenie robia umením „*rámy, sokle, projektor ap?*“.⁷ Ktovie, dokedy však rámy sokle a projektor, z ktorých Umelec i Galéria sama v túžbe po Umení pomalicky odkrajujú, udržiava váhu toho, čo vystavili a neklesnú ku dnu ako *Potápajúci sa titáni*. Toto je len jedna z otázok,

ktorú Masárova tvorba otvára. Ďalšími môžu byť: Kto vysvetlí umenie mojej (Vašej, hocikoho) rodine? Mŕtvy zajac Josepha Beuysa? Mŕtvy zajac Kritiky? Mŕtvy zajac Galérie? Pani dozorkyňa? Kniha dejín umenia? Čo ak nikto? Čo nám ostáva? Zamyslieť sa, panikáriť alebo rezignovať (možno spolu s umelcom) podobne ako Masárové potkany (*Mŕtvy zajac vysvetľuje umenie mojej rodine, Art Lab*)?

Či už niekto hodnotí Masárovo práce ako kvalitné alebo nie, rozhodne nie sú bez otázok ani bezo zmyslu. A myslím, že Masár nesmeruje otázky iba k iným, ale sputuje sa aj sám seba. Kladie (či už chce alebo nechce) svojou tvorbou ne jednu závažnú otázku, pričom to často robí s humormom. Či sa pousmejeme a otázku budeme počuť, záleží už na našom zmysle pre humor a ochote počuť.

- 1 Štrbáková, Lucia: (P)o umení. In: artalk.cz, dostupné online: <http://www.artalk.cz/2014/01/13/po-umeni/>
- 2 Kopecká, Martina: Nie je mŕtvy zajac ako mŕtvy zajac. In: artalk.cz, dostupné online: <http://www.artalk.cz/2014/01/15/nie-je-mrtvy-zajac-ako-mrtvy-zajac/>
- 3 Danto, Arthur C. Zneužité krásy alebo Estetika a pojem umenia. Bratislava: Kaligram, 2008, s. 21 ISBN 978-80-8101-025-5.
- 4 Slaninová, Katarína: Stano Masár: O umení (100 rokov po...). In: hentak.sk, dostupné online: <http://hentak.sk/recenzie-stano-masar-o-umeni-100-rokov-po/>
- 5 Kloos, Remi: Vyhrali kurátori ľudí z galérií? In: jetotak.sk, dostupné online: <http://www.jetotak.sk/editorial/vyhrali-kuratori-ludi-z-galerii>
- 6 Pozri Škamla, Ján: Cesta k poetickému. Bratislava : Šmena, 1970, s. 186; Miko, František: Umenie lyriky. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1988, s. 19.
- 7 Sadovská, Dorota: Survey4Q, e-mailový projekt, 2006 – 2007 dostupné online: <http://www.sadovska.sk/nav3.php>

Názov výstavy: O umení (100 rokov po ...)

Autor: Stano Masár

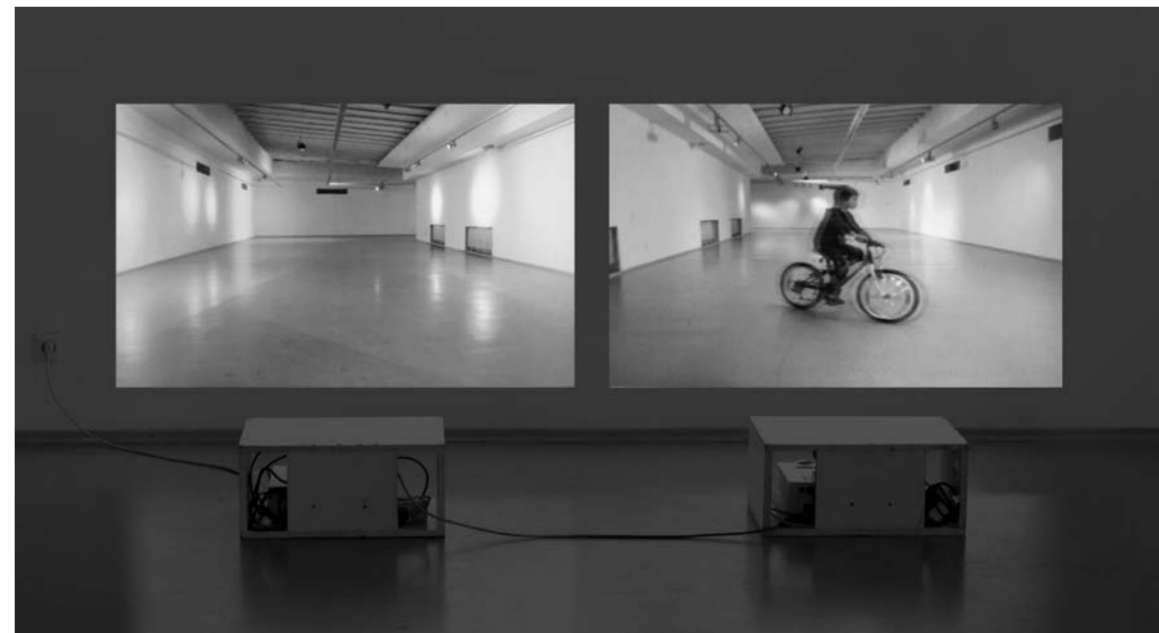
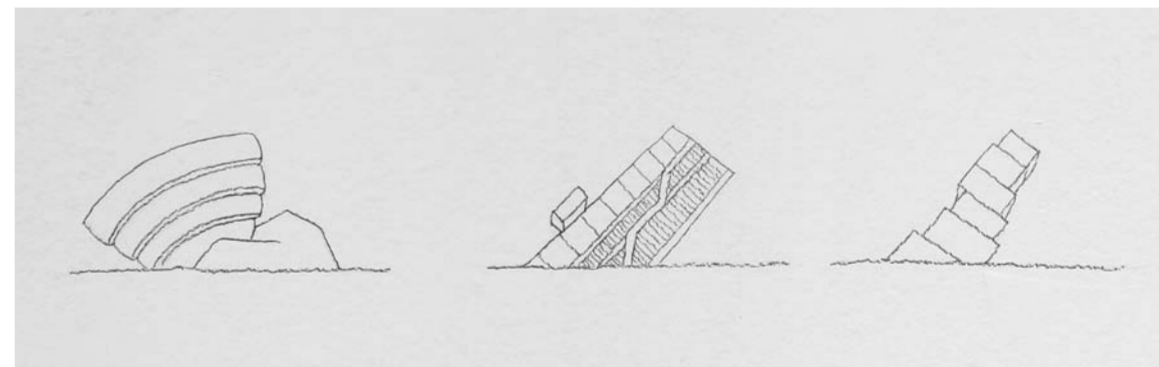
Kurátorka: Nina Vrbanová

Miesto: Dom umenia, Bratislava

Trvanie: 10. december 2013 – 10. január 2014



Stano Masár: Vyššie. 2013, inštalácia
Foto: David Trčka



^^ Stano Masár: Potápajúci sa titáni (detail). 2013, kresba na stene, 38 x 29 cm. Foto: David Trčka

^ Stano Masár: 100 rokov po / Byciklovanie v galérii. 2013, 2-kanálové video, 5'18". Foto: David Trčka

Ján Kralovič

Stáť kolmo na hladine kolien

(Príspevok k tvorbe Rastislava Podhorského)



"Zaplňujeme-li propasti ne-rozumění slovy, ztrácíme jen čas" napísal vo svojich *Poznámkach k pojmom čin a osoba* filozof Gabriel Marcel.¹ Aktuálna tvorba mladého výtvarníka Rastislava Podhorského je pre mňa ukážkou spôsobu ako čosi podstatné povedať výtvarným jazykom. Ako vyplňať medzery neporozumenia intenzívnou snahou porozumieť príčinám týchto medzier.

Rastislav Podhorský (1990), toho času študent katedry maľby – ateliéru + - XXI vedeného prof. Danielom Fischerom – sa v krátkom časovom horizonte prezentoval dvoma samostatnými výstavami v Bratislave. *Prítulky a útočiská* v Hangári ateliérov Tranzit na Studenej ulici a výstava *O klaknutie menší od seba* v galérii Photoport (v oboch prípadoch bol kurátorom Noro Lacko) predstavili aktuálnu tvorbu výtvarníka. Ťažisko v kresbe, sústredený, technicky dôsledne zvládnutý maliarsky prejav či neobvyklý absurdno-komický spôsob konfrontácie predmetu a subjektu (vecnosti a telesnosti) sú bazálnymi charakteristickými znakmi tvorby, ktoré však komplexnejšie neodhalujú zmysel autorových prác. Pokúšim sa aspoň v náznakoch zosumarizovať vlastný pohľad na Podhorského tvorbu a verbalizovať pocit, ktorý vo mne zanecháva.

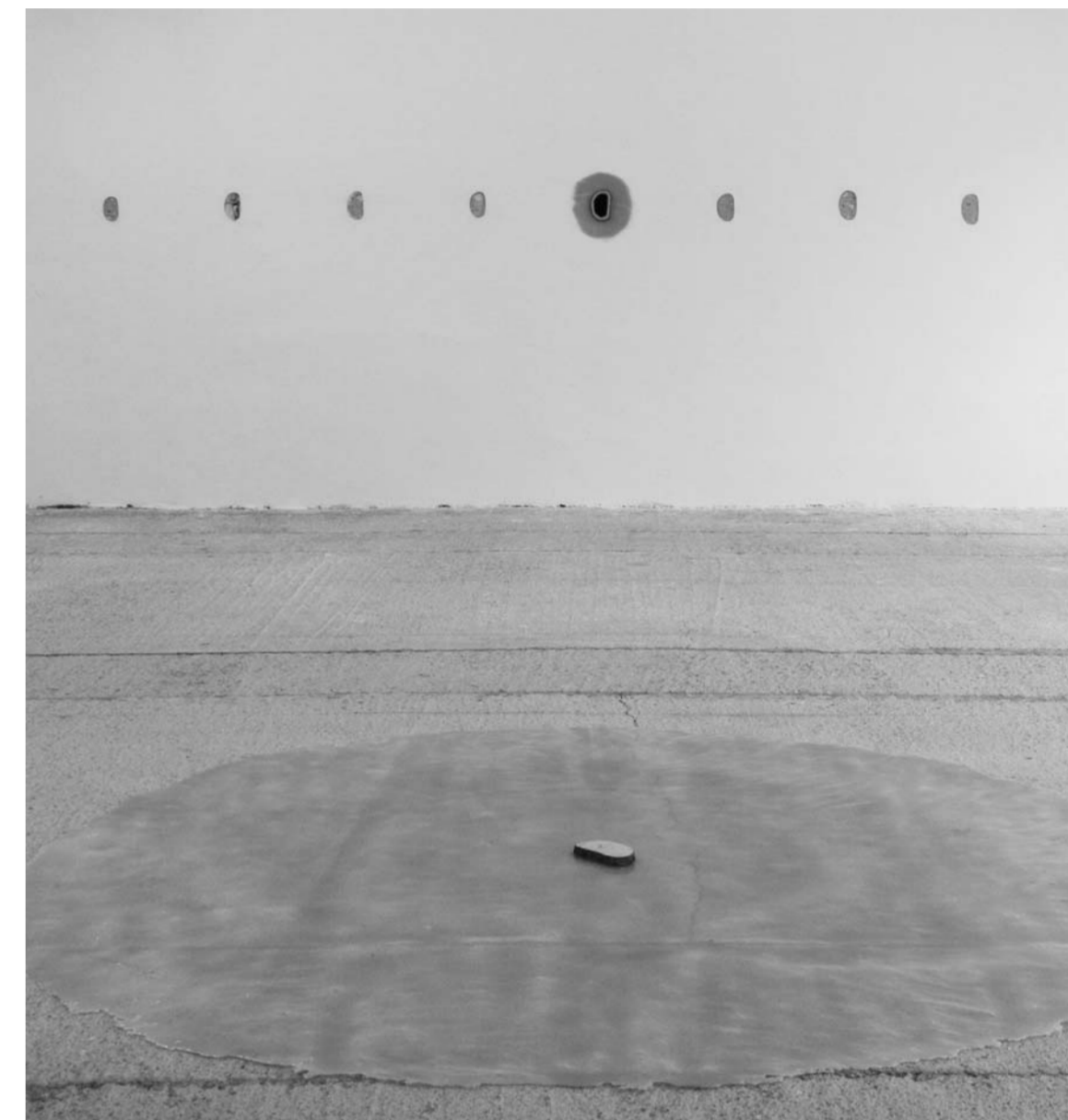
V rámci koncepcie výstavy *Prítulky a útočiská* sa neprehľadnuteľnou témou stáva motív chleba. Chlieb predstavuje základnú "fyzickú" potravinu, ale zároveň preberá i symbolickú funkciu duchovnej potraviny. Nadobúda významové konotácie plnosti, dostatku. Tieto aspekty v sebe chlieb prirodzene nesie, odkazuje na telesný i duchovný rozmer svojho významového potenciálu. V Podhorského tvorbe je motív chleba umiestnený vždy v nejakej situácii, je súčasťou gesta, je zasadený v obrazovom priestore (napr. *Zacelenie kančekov I.*, 2013). Ambivalentné symbolické významy sú vychyľované, znejasňované (nie však bagatelizované) tak, že sa status "každodennosti chleba"² premieňa na nevšednosť. Biblicky akcentovaná hodnota chleba sa v dielach

stáva skôr prienikom, prelínaním posvätného a všedného. Motív v sebe zhromažďuje význam univerzálnej ľudskosti, odkazuje k možnosti vnímania každodenných situácií ako hodných povšimnutia, vyzdvihnutia. Ako situáciu zasluhujúcu rehabilitáciu.

Interpretácia námetu prebieha aj formou transponovania do maliarskych kompozícií, s dominantným dôrazom na kresbu, či v jeho objektivej podobe; imitácií chlebových krajcov rozmiestnených na stene i podlahe galérie. (Moment prerastania kresby či maľby do polohy priestorovej inštalácie sa objavil u Podhorského už počas jeho bakalárskej práce prezentovanej na letnom prieskume na VŠVU v roku 2013.) Kresba vystupuje v zmysle animácie (lat. *animó* - vdýchnuť život, premeniť), oduševnenia, ideovej funkcie diela. V prípade výstavy *Prítulky a útočiská*, motív krajca (v podobe jeho inštaláčného rozmiestnenia, "obsadenia" priestoru) zanecháva za sebou stopy, indexové znaky, znamenia nevyhnutnosti uvedenia si ľudskej prítomnosti, ktorá za každým kúskom chleba stojí (*Chlebičky*, 2013). Reflexia prebieha nielen na úrovni námetu, ale aj v jeho formálnom stvárnení. Dôraz na gesto, neobvyklé fyzické pozície, príľnutia, prichytenia či prekrytia evokujú úsmevno-bizarnú atmosféru. Hlavní antihrdinovia sú umiestňovaní v medzi-priestore, v akomsi obrazovom zákulísi. Vznikajú tak drobné scénické mikropribehy, tragikomické situácie, ktoré unikajú blazeovanosti a akcentujú citlivosť potrebnú pre ich dopovedanie, pochopenie. Banálnosť je zdanlivá. Diela Rasťa Podhorského sa vymykajú triválnosti. Poukazujú na moment subjektívneho prežívania anonymných praktík, na intímnu skúsenosť, ktorá vždy uniká zo všednej konvenčnosti. Vágne sa vyjasňuje a naplňa významom neopakovateľnosti. Indikatív obrazovej výpovede je vždy ukončený dráždivou kadenciou.

V čom teda spočíva atmosféra obrazov, nútiaca prezeráť si ich stále znova? Nazdávam sa, že tkvie v ich špecifickom spôsobe narábania s telesnosťou zobrazených postáv, s ich telesnou situovanosťou. Výstava *O klaknutie menší od seba* už aj svojim názvom akcentuje telesné gesto a zároveň je poetickou metaforou odkazujúcou k "pádu" do seba, k jemnému gestickému narušeniu prostredia, ktoré sa premieňa v kontexte nášho telesného vnímania.³ Český fenomenológ Jan Patočka vo svojich textoch zdôrazňuje význam momentu telesnej situácie. Tak ako situácia je momentov v rámci diania, ktoré má istú štruktúru a vzťahové pole pôsobnosti, tak aj telo nevystupuje iba samo za seba, ale má interpersonálny rámc.⁴ Telesnosť druhého sa tak vždy dotýka aj mňa. Alebo ako píše Maurice Merleau-Ponty: telo druhého ma „zrkadliť“ – a ja „nemám vedľa seba dva obrazy niejakého človeka i seba sama, nýbrž mám obraz jediný, v němž jsme oba implikováni; že moje vědomí sebe sama i můj mýtý druhého nejsou protikladné, nýbrž mají se k sobě jako rub a líc.“⁵ Podstatným rysom Podhorského prác je teda tento "návrat k sebe skrze druhého" (J. Patočka), moment prvotnej reflexie.

Autor vo viacerých dielach pracuje s rôznymi telesnými kompozíciami postáv, s gestami pokľaknutia, obzretia, prístúpenia, posadenia. Postavy pôsobia staticky, priestor obrazu je uzavretý, často ukončený stenou, rohom miestnosti, spojnicou steny a stropu (napr. *Päťka*, 2013). Interiér obrazov je bez výraznejších osobných, zintímňujúcich atribútov. Gestá postáv reprezentujú narušovanie tejto zdanlivej stability ich sveta. Sú prevedené s rozpačitosťou, naliehavosťou. Pôsobia dojemom mimovoľnosti, spontánnosti a to i napriek tomu, že ich stvárnenie a prevedenie je strategicky komponované. Preberajú na seba funkciu zástupného znaku, ktorý sa zrodí akoby náhodne, ale je úmyselne fixovaný v kresbe či maľbe. Sú ustanovené v presne zvolenej situácii určitého telesného momentu. Merleau-Ponty hovorí o tele ako o zvlášť



nom druhu "predmetu", ako o obecnej symbolike sveta. V texte *Vnímaný svět* píše: „Tělo je oním zvláštním předmětem, který používá své části jako obecnou symboliku světa, a díky němuž tedy můžeme 'být ve styku' s tímto světem, 'rozumět' mu a nacházet pro něj význam.“⁶ Telo a gesto sa v Podhorského obrazoch stáva symbolickým prvkom. Telo druhého (postavy) reflektuje nielen mňa, ale aj širšiu spoločenskú situáciu.

V sérii posledných obrazov sa dominantným stáva telesný moment klačania. Telesná zmena súvisiaca s gestom pokľaknutia: zníženie postavy, statickosť, neobvyklosť gesta smerujúca k vyššej koncentrácii, sústredeniu, vedie k interpretácii odkazujúcej na pokoru, zbožnosť, vyjadrenie úcty.⁷ "Uzavretie" tela do seba – gesto introspekcie – sa v Podhorského obrazoch často spája s dotykom či s predmetným atribútom chleba (diptychy *Nakľaknutia*, 2013). Vyznenie intimitosti telesnej polohy tak odkazuje k rehabilitácii vnímanosti a citlivosti, k pokore ako základnému predpokladu vzájomného porozumenia. Mám dojem, že zámer autorových prác je v tomto cykle komunikovaný skôr cez poetiku "stišenia" ako cez efektívnosť daného gesta. Skôr ako k patetickosti smeruje k humanistickému akcentu, k vyjadreniu nutnej potreby prijímať účasť na veciach človeka (Noro Lacko). Sústredenosť a rukodielnosť tvorby je anticipáciou tejto účasti, je "pootvorením sa" hodnotám, ktoré nepodliehajú módnosti, ale sú trvale prítomné, formotvorné, univerzálne. Práve napojenie sa na túto tendenciu sa mi javí, aj v súvislosti s mladým vekom autora, ako výnimočné a vzácne, hodné povšimnutia a ďalšieho kontinuálneho rozvíjania.

V posledných dielach začína autor pracovať aj so samotným materiálovým vyznením podkladu a štruktúrou maľby. V rámci výstavy *O klaknutie menší od seba* sa objavujú práce realizované na polystyréne, kde je kompozícia doplnená o výrazný "omietkový" podklad (*Nakľaknutie*

prázdna, 2013). Subtilnosť kresbeného prejavu je umocňovaná ľahkosťou a krehkosťou "nosiča". Povrch diela vytvára zase dojem nástennej maľby – fresky, v ktorej sa uchováva prchavá udalosť ako isté memento. Námet, vzhľadom k materiálovým kvalitám, vyznieva ako upevňovanie už vyššie spomenutých hodnôt.

Autorova tvorivá aktivita nie je "klaknutím do prázdna", nie je lavírovaním pomedzi aktuálne umelecké trendy. Je jasne formulovanou výpoveďou o potrebe "dotyku" (v zmysle fenomenologického "spletenia" haptického a vizuálneho) a pokory v súčasnom svete. (Je nepochybne zjednodušené "vydestilovať" autorovu tvorbu na tieto dva akcenty, ale práve tie, z môjho hľadiska, reprezentujú podstatné významové prvky.) Je spôsobom vyrovnávania sa so samotou a odcudzením, ktoré sa stávajú až generačnými pocitmi súčasníkov. Obrazové gestá sú činom, ktoré podkopáva laxnosť a nahrádza ju reflexívnosťou. Tvorba Rasťa Podhorského je tak konaním, ktoré je vzťahnuté k účelovosti, k intencionálnemu zámeru zvyšovania ľudskej senzibility. A to je podstatný príspevok k neprekráčovaniu, ale zaplňaniu "medzier".

Názov výstavy: Prítulky a útočiská

Autor: Rastislav Podhorský

Kurátor: Noro Lacko

Miesto: Tranzit, Bratislava

Trvanie: 29. september 2013 – 27. október 2013

Názov výstavy: O klaknutie menší od seba

Autor: Rastislav Podhorský

Kurátor: Noro Lacko

Miesto: Photoport Gallery, Bratislava

Trvanie: 17. október 2013 – 30. október 2013

¹ MARCEL, G.: *Poznámky k pojním čin a osoba*. In: *Přítomnost a nesmrtelnost*. Praha: Mladá fronta, s. 47.

² V Evanjeliu podľa Matúša sa píše: „On mu však povedal: Je napísané: 'Človek bude žiť nielen z chleba, ale z každého slova, ktoré vychádza z Božích úst.'“ (Mt 4, 4) V šiestej kapitole rovnakeho evanjelia zaznieva: „Chlieb náš každodenný daj nám dnes“ (Mt 6, 11). V intenciách biblického textu môžeme interpretovať, že prirodzenou súčasťou (kresťanského) života (každodennosti) má byť nielen telesná, ale aj duchovná potreba.

³ Názov výstavy *O klaknutie menší od seba* vychádza z verša Jána Ondruša z básne *Klaknutie*, ktorá je súčasťou zbierky *Mužské korenie* (vydanej v roku 1972). Podhorskému je blízka Ondrušova poeтика, využívanie vizuálnych obrazov telesných gest, personifikácií, analýza vnútorných pocitov i využitím prostriedkov oxymoronu či pleonazmu. V názve príspevku rovnako vychádzam z inšpirácie Ondrušovou poéziou.

⁴ Parov: PATOČKA, J.: *Tělo, společnáštv, jazyk, svět*. Praha: OIKOIMENH, s. 25.

⁵ MERLEAU-PONTY, M.: *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOIMENH 2004, s. 88.

⁶ MERLEAU-PONTY, M.: *Vnímaný svět*. In: NOVOTNÝ, K. (ed.): *Co je fenomen?* Červený Kostelec: Pavel Mervart, Praha: OIKOIMENH 2010, s. 77.

⁷ K detailnejšej analýze a historickému vývoju gesta pokľaknutia pozri napr.: SCHMITT, J.C.: *Svět středověkých gest*. Praha: Vyšehrad 2004, s. 223-227.

^< Rastislav Podhorský: Tok. 2013, cca 90 x 60 cm, epoxid, olej a akryl na roletovine. Foto: archív autora

^^ Rastislav Podhorský: Nakľaknutie prázdna. 2013 225 x 200 cm, olej, akryl a želak na polystyréne. Foto: archív autora

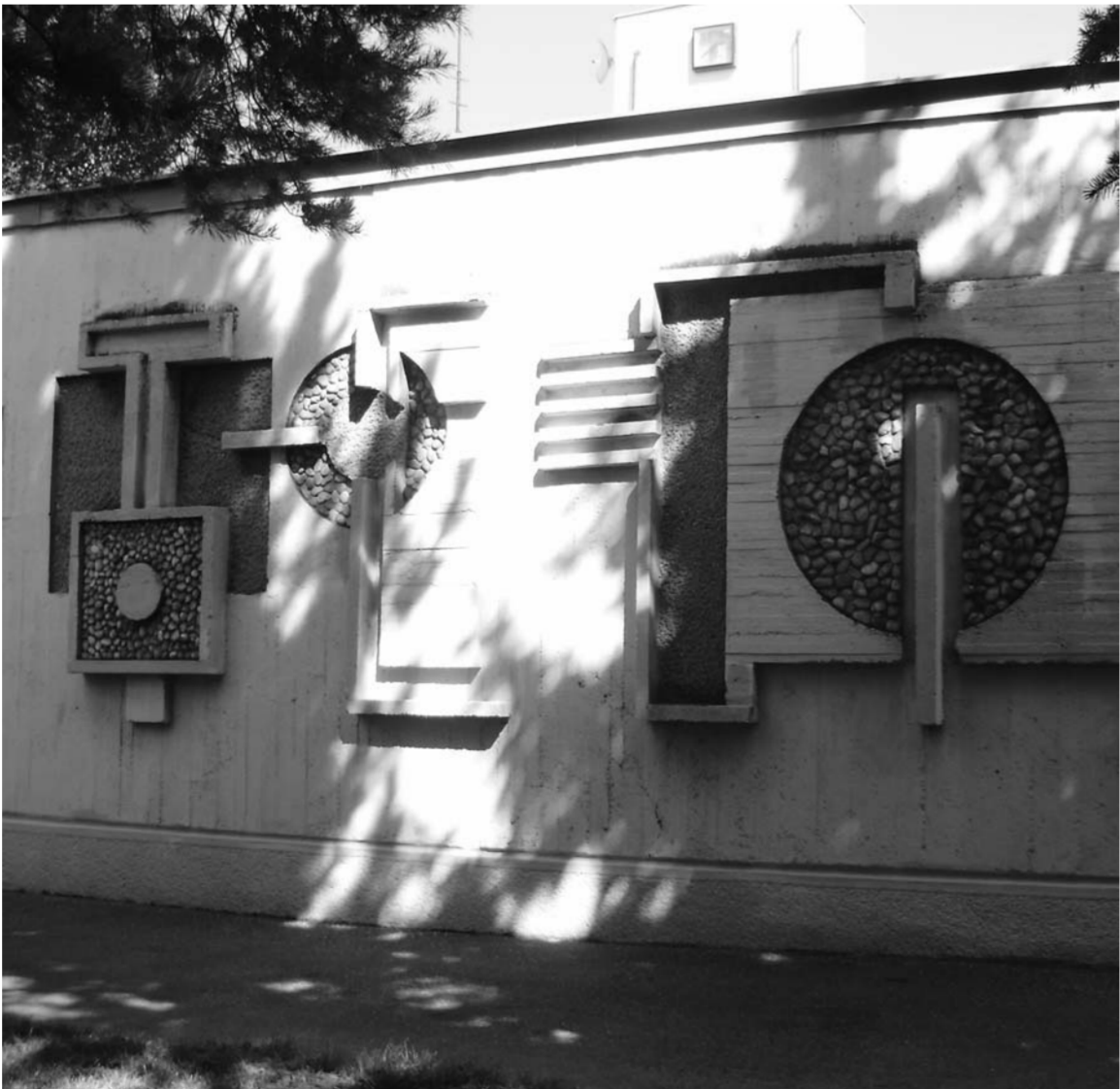
^ Rastislav Podhorský: Medová kaluž. 2013, epoxid, drevo, plátno (v popredí) Vyjedanie stredu. 2013, epoxid, drevo, plátno a omietka, (v pozadí). Foto: archív autora

Sabina Jankovičová

Šesťdesiate roky

Monumentálna tvorba vždy odráža politické a kultúrne zmeny, ktoré nastali v danom období. Diela na území Bratislavy nie sú v tomto smere výnimkou. Po presadzovaní socialistického realizmu stalinistického typu, nastáva obdobie postupného uvoľňovania, ktoré sa odrazí v tvorbe jednotlivých autorov a to aj v ich tvorbe pre verejný priestor. Pohľad na jednotlivé diela ukazuje zákonité zmeny formálneho prejavu v dôsledku opustenia doktríny popisného realizmu, ale aj niektoré prekvapivé momenty v tvorbe autorov dnes jednoznačne zaškatuľkovaných ako angažovaných, presadzujúcich socialistický realizmus.

V priestoroch nového sídliska na Račianskej ulici je umiestnených niekoľko diel nesúcich vplyv bruselského štýlu. Pavilón na EXPO '58 v Bruseli sa považuje za medzník rozchodu česko-slovenských autorov so socialistickým realizmom stalinistického typu. Geometrické formy abstraktných tvarov a štylizácia konkrétnych motívov má svoju charakteristickú eleganciu, ostré hrany, subtilné krivky, kontrast línií a farebných plôch. Pomerne frekventované sú zvieracie motívy, zrejme pre ich ideologickú nezávadnosť a možnosť abstrahovania. Teodor Lugs aj Václav Kautman vytvárajú pre priestor sídliska krídle vtákov, motív dostatočne neangažovaný a teda s možnosťou opustenia popisného realizmu. Popri týchto experimentoch doznieva aj konzervatívny popisný realizmus pri civilných témach, napríklad v diele *Mier* od Ladislava Majerského 1964. V priebehu 60. rokov sa postupne do verejného priestoru dostávajú aj najnovšie tendencie mladého výtvarného umenia. V priestoroch SAV sa nachádza dielo od Jaroslava Kočiša so spoluautorstvom Juraja Hovorku. Dielo je odrazom Kočišovej voľnej tvorby štruktúrálnej abstrakcie, ktorá zostáva v jeho diela trvalo prítomná. Pavol Tóth umiestňuje do verejného priestoru diela korešpondujúce s jeho vtedajšou voľnou tvorbou, ženské figúry abstrahované do univerzálneho znaku. Rudolf Uher, kritizujúci v 50. rokoch modernistický prejav u svojich kolegov, začína s modernistickou štylizáciou figúr, cez organické krivky smerom k robustným geometrickým formám charakteristickým pre ďalšie obdobie jeho voľnej tvorby. Rovnako aj Teodor Baník vytvoril v polovici 60. rokov dve prekvapivé modernistické sochy ženských torz pre verejný priestor, hoci sa neskôr vracia k realistickému vyjadreniu. V tomto období experimentovali s modernejšími formami aj neskôr konzervatívni autori ako Ján Kulich alebo Ladislav Gandl. Pre Základnú školu na Teplickej ulici je realistické súsošie troch dievčat Jána Kulicha z roku 1967. Napriek voľbe žánrového, nezávadného motívu, forma diela prekračuje hranicu suchého angažovaného diela. Ženské figúry sú zosobnením vtedajšieho módného ideálu s eleganciou línií. Dievčatá usadené na lavičke zavesenej vo vzduchu majú v sebe nádyk surreálneho. Každopádne, v porovnaní s podobnými realistickými figúrami z obdobia po roku 1989, toto dielo má v sebe viac nápaditosti a navyše niečo z esencie doby svojho vzniku. Karol Lacko podobne v diele *Brankár* kubizujúcou formou adekvátne reaguje na požadovanú tému a dielu nemožno uprieť dynamiku a presvedčivosť dosiahnutú voľbou formy. Pre daného autora je to skôr výnimočné. V priebehu 60. rokov sa objavujú aj prvé abstraktné diela, predovšetkým v priestoroch sídliska v Ružinov, kde boli osadené diela najaktuálnejších tendencií od mladých autorov, aj keď väčšina – umiestnená v priestoroch parkovej zelene – bola odstránená v druhej polovici 70. rokov. Nedotknuté zostali len tie, ktoré boli umiestnené na konkrétnych budovách.



> ^ Václav Kautman: Vtáci. 1960, Račianska ulica, Bratislava. Foto: archív autorky

> Tibor Kavecký: Bez názvu. 1965 Gymnázium Tomášikova, Bratislava. Foto: archív autorky

Simona Bérešová

Retrospektíva Meret Oppenheim



Šiesteho októbra 2013 ubehlo sto rokov od narodenia Meret Oppenheim. A práve okrúhle výročia nabádajú k veľkým výstavám. Tejto príležitosti sa ujali pod kurátorským vedením Heike Eipeldauer rovno dve známe inštitúcie, viedenské Bank Austria Kunstforum a Martin-Gropius-Bau v Berlíne. Putovná výstava nielenže ponúka náhľad do života a tvorby Meret Oppenheim, ale zároveň upriamila pozornosť na celú jej tvorbu a dokázala jej umeleckú osobitosť a samostatnosť.

Život Meret Oppenheim bol veľmi pestrý. Narodila sa v Berlíne, svoje detstvo a mladosť prežila prevažne vo Švajčiarsku. Vďaka svojej starej mame Lise Wenger, ktorá bola jednou z prvých žien študujúcich na düsseldorfskej Akadémii, sa už v rannom veku dostala do spoločnosti umelcov ako napríklad Hugo Ball či Hermann Hesse, ktorý bol dokonca istý čas manželom Meretinej tety. Niet divu, že sa osemnásťročná Meret, vyrastajúca v tomto pestrom prostredí rozhodla predčasne opustiť gymnázium v Bazileji a odísť do Paríža, aby sa stala maliarkou. Tu sa v roku 1933 vďaka jej švajčiarskym priateľom, ktorými nebol nik iný ako Hans Arp a Alberto Giacometti, dostala do kruhu umelcov okolo André Bretona, v ktorom pobudla až do začiatku vojny. Rok 1936 bol pre umelkyňu veľmi produktívny. Nielenže vznikla jej najznámejšia práca, kožušinová šálka, ktorú vraj vymyslela pri raňajkách s Pablom Picassom a Dorou Maar. Šálku, nazývanú aj *Raňajky v kožušine* vystavila na jednej zo skupinových výstav surrealistov a o niečo neskôr ju kúpil Alfred Barr do zbierok Múzea moderného umenia v New Yorku.¹ Kvôli zhoršujúcim sa podmienkam v Nemecku sa v roku 1937 vrátila do Švajčiarska a počas vojny sa venovala reštaurátorskej práci. Po vojne sa Oppenheim presťahovala do Bernu, kde sa stala aktívnou členkou umeleckej scény, ktorá bola veľmi živá aj vďaka povolaniu Harald a Szemana v roku 1961 na post riaditeľa tamojšej Kunsthalle. Roku 1967 sa dostalo päťdesiatštyri ročnej Meret Oppenheim prvej veľkej pocty, v štokholmskom Moderna Museet sa uskutočnila jej prvá retrospektíva, ktorá ju medzinárodne zviditeľnila. Vo Švajčiarsku bola podobná výstava realizovaná až v polovici 70. rokov. Ďalším významným rokom pre Meret Oppenheim bol rok 1982. Dostala Veľkú cenu mesta Bazilej, stala sa členkou tamojšej Akadémie umení a zúčastnila sa na *documente 7* v Kasseli. Zároveň bola vydaná jej prvá

monografia, ktorú zostavil Bice Curiger.² O rok neskôr bola podľa jej návrhov osadená fontána *Spiralensäule* (Špirálový stĺp) v Berne, ktorú verejnosť však prijala veľmi negatívne, mnohí žiadali dokonca jej strhnutie, čo sa ale neuskutočnilo. Roku 1984 bola realizovaná doteraz najväčšia retrospektíva Meret Oppenheim, prezentovaná v Berne, Paríži, Frankfurt, Berlíne a Mníchove a ktorá bola zaujímavá najmä tým, že sa opierala o autorkine plány pre imaginárnu výstavu.³ O rok neskôr, 15. novembra 1985 vo veku 72 rokov Meret Oppenheim umiera. Väčšina jej prác sa dostala do zbierok Kunstmuseum Bern. O jedenásť rokov neskôr bolo jej dielo predstavené americkému publiku a to napríklad v Guggenheim Museum v New Yorku či v Museum of Contemporary Art v Chicagu.⁴

Na výstave vo Viedni a v Berlíne sa ukázala pestrosť tvorby Meret Oppenheim. Prezentácia rozčlenená do niekoľkých tematických celkov dokázala zviditeľniť základné črty jej umenia. Na pozadí štylovej rôznorodosti, ba priam nejednotnosti sa ukázali motívy a stratégie prítomné v celej tvorbe Meret Oppenheim. Tak sa tematika snu, nevedomia, ženstva, masky, metamorfózy, kolobehu života či prírody objavuje v jej dielach nielen v rôznych podobách, ale aj technikách a médiách. V jej tvorbe možno nájsť maľbu využívajúcu detailný realizmus, ako aj čisto abstraktné tvary či text. Objavujú sa sochy z rôznych materiálov, ako aj transformované každodenné objekty. Cieľom výstavy však nebola iba jednoduchá prezentácia tvorby Meret Oppenheim, ale aj snaha o zdôraznenie jej umeleckej suverenity, ktorej recepciu narúšajú tri aspekty. Prvým je sila jej najznámejšieho diela *Raňajky v kožušine*, ktoré zatienilo autorkinu ostatnú tvorbu; druhým je jej spojenie so surrealizmom, pričom nikdy nedosiahla slávu jej mužských kolegov a tretím je zaradenie Meret Oppenheim do feministického hnutia. Proti všetkým týmto trom aspektom sa sama autorka v jej tvorbe ako aj vo výpovediach bránila. Podporujúc autorkino stanovisko, sa tohtoročná výstava pokúsila prezentovať Oppenheim práve mimo týchto perspektív. Jej snahou bolo ukázať autonómnosť umelkyne, jej tvorivú silu, ktorá nepotrebuje tieto kategórie. Je tomu ale naozaj tak?

Nik nemôže vyvrátiť fakt, že svoju umeleckú slávu získala Oppenheim práve vďaka vytvoreniu *Raňajok v kožušine*, ktoré sa stali emblematickým dielom surrealizmu 30. rokov. A práve toto dielo nie je zastúpené na výstave, no jeho neprítomnosť je citeľná aj pre návštevníkov, ktorí túto prácu nepoznajú. Citeľná na jednej strane kvôli veľkej pozornosti venovanej kožušinovej šálke v sprievodných textoch a na druhej strane vďaka prítomnosti neskorších diel parafrazujúcich ju. V týchto prácach je viditeľný vzťah autorky k jej najznámejšiemu objektu, ktorý zatienil jej ostatnú tvorbu. Ironizuje ho a premieňa v gýč. Podporuje však táto stratégia zámer výstavy zvýrazniť ostatnú tvorbu Meret Oppenheim? Nepodporuje toľká pozornosť venovaná neprítomnému dielu vznik ešte väčšieho mýtu okolo neho?

Druhým cieľom výstavy je čítať tvorbu Meret Oppenheim mimo surrealistickej perspektívy. Je pravda, že sa umelkyňa od roku 1956 distancovala od tejto skupiny. Faktom však ostáva aj skutočnosť, že svoju slávu získala práve vďaka tomuto umeleckému zoskupeniu. A mnohé stratégie a motívy, ktoré sú prítomné v celej jej tvorbe sú jednoducho neodlučiteľné od surrealistických praktík. Jedným takýmto aspektom je záujem Meret Oppenheim o nevedomie a sny. Argumentom Heike Eipeldauer a jej kolegov je, že tento autorkin záujem vznikol ešte pred jej odchodom do Paríža, keďže známy jej otec bol Carl Gustav Jung a jej najstaršie zachované zápisky snov pochádzajú už z roku 1928. Protiargumentom je ale fakt, že tento záujem integrovala do umenia až po stretnutí so surrealismami a je ľahko predstavitelné, že táto fascinácia jej umožnila ľahko zapadnúť do nového prostredia. Druhou skutočnosťou, prečo sa Meret Oppenheim jedno-ducho nedá odtrhnúť od surrealizmu je jej využívanie hry, náhody a automatizmu pri tvorbe, ako aj transformáciu každodenných predmetov v erotické objekty, čo sú všetko stratégie, ktoré preslávili práve surrealistickí umelci.

Dôvod, prečo existuje snaha poukázať na svojbytnosť umenia Meret Oppenheim je veľmi jednoduchý, v kolektíve surrealistických umelcov dominovali muži. Umelkyne sa chliac či nechliac preslávili menej tvorbou, ako skôr označením za múzy surrealistov.⁵ Tamuto údelu sa nevyhla ani Meret Oppenheim vďaka jej ročnému vzťahu s Maxom Ernstom (ktorý mal mimochodom v čase výstavy vo Viedni veľkú retrospektívu o pár ulíc ďalej, v Albertine). Ešte viac k tomuto imidžu dopomohla však séria fotografií nahej Meret od Mana Raya, ktoré sa pravdaze stali jej najznámejšími podobizňami. Tu sa dostávame k tretiemu mýtu Meret Oppenheim, ktorý ju začleňuje do tak silného trendu 20. storočia, do feministického umenia, keďže rod a sexualita sú prítomné počas celej jej tvorby. Pri tejto problematike sa autori výstavy ako aj katalógu opierajú o jej vlastné výpovede. Na jednej strane o jej tzv. bázelský príhovor,⁶ na strane druhej o rozhovor, ktorý s Oppenheim viedla rakúska umelkyňa VALIE EXPORT. V oboch tvrdí, že ona nie je feministickou umelkyňou, ale vďaka jej viere v androgyniu ducha sa snaží o rovnosť pohlaví, pričom problém vidí v celej spoločnosti, nie len v mužoch, ale aj v ženách. Jej diela – v ktorých nielen že tematizuje, ba priam napáda materstvo či pasivitu žien – sa však skoro samé začleňujú do tradície feministického umenia, v rámci ktorého predstavujú jedno-ducho osobitú pozíciu, ktorá sa stala inšpiratívnym zdrojom pre ďalšie generácie umelkýň. Viedenská a berlínska retrospektíva Meret Oppenheim sa teda rozhodla predstaviť ju ako svojbytnú umelkyňu, ktorá si svoju slávu zaslúži aj bez kožušinovej šálky, surrealizmu či feminizmu. Tieto tri aspekty však pýtajú právom pozornosť na Oppenheim a nemali by sa od jej tvorby odlučovať, aj keď sa sama umelkyňa v jej výrokoch od nich snažila distancovať. Napriek tomu bol projekt veľmi úspešný. Podarilo sa mu predstaviť komplexnú tvorbu Meret Oppenheim a vnieť ju do povedomia širokej verejnosti. Dokazuje to vysoká návštevnosť v oboch mestách i rozsiahly katalóg, ktorý rozšíril jej nevelkú teoretickú bázu. Vďaka týmto počínom sa Meret Oppenheim dostalo zaslúženej pozornosti, ktorá je v porovnaní s jej mužskými kolegami však stále oveľa nižšia. Záujem o zviditeľnenie umelkýň je napokon relatívne nový trend posledných desaťročí, ktorý však reviduje našu minulosť a otvára nám nové možnosti, ako sa pozerať na dejiny a to nielen umenia.

- 1 Oficiálny názov diela podľa katalógu MoMA – *Objekt. Le Déjeuner sur l'herbe* (Raňajky v kožušine) vymyslel André Breton pre výstavu v Galerie Charles Ratton – Abigail Solomon-Godeau: *Fetishism Unbound*, in: Heike Eipeldauer, Ingrid Brugger, Gereon Sievernich (Ed.): *Meret Oppenheim – Retrospektive* (Výst. kat. Bank Austria Kunstforum Wien a Martin-Gropius-Bau, Berlin). Ostfildern/Ruit 2013, s. 49.
- 2 Bice Curiger (ed.): *Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit*. Zürich 1982.
- 3 *Mon exposition* (Moja výstava), 1983, súkromná zbierka Bern.
- 4 Christiane Meyer-Thoss: *Biografie*, in: Heike Eipeldauer, Ingrid Brugger, Gereon Sievernich (Ed.): *Meret Oppenheim – Retrospektive* (Výst. kat. Bank Austria Kunstforum Wien a Martin-Gropius-Bau, Berlin). Ostfildern/Ruit 2013, s. 287-97.
- 5 Problematike žien v surrealizme hnutí sa venovala Whitney Chadwick v jej publikácii *Women Artists and the Surrealism Movement*. New York 1985.
- 6 Príhovor Meret Oppenheim pri príležitosti prevzatia umeleckej ceny mesta Basel 1974, 16.1.1975, in: Heike Eipeldauer, Ingrid Brugger, Gereon Sievernich (Ed.): *Meret Oppenheim – Retrospektive* (Výst. kat. Bank Austria Kunstforum Wien a Martin-Gropius-Bau, Berlin). Ostfildern/Ruit 2013, s. 270-71.

Názov výstavy: Meret Oppenheim. Retrospektíva
Autorka: Meret Oppenheim
Kurátorka: Heike Eipeldauer
Miesto a trvanie: Bank Austria Kunstforum, Viedeň / 21. marec 2013 – 14. júl 2013
Martin-Gropius-Bau, Berlín / 16. august 2013 – 6. január 2014

Man Ray: *Érotique volée*. 1933/1960
Courtesy Galerie Johannes Faber © Man Ray Trust/VBK, Wien, 2013 (výrez)

Nina Vrbanová

GCM 2013: Stigmatizovaný rok

Pravidelne od roku 2008 bolo tradíciou obnovenej Galérie Cypriana Majerníka v Bratislave (GCM) kompletizovať a revidovať svoju činnosť vždy za uplynulý rok v súhrnnom katalógu – Ročenke GCM. Publikácia otvára priestor o.i. pre editoriály, ktoré galerijnú prax v kontexte aktuálnej výtvarnej scény nielen sumarizovali, ale aj spätne hodnotili. Nakoľko v roku 2013 galéria realizovala väčšinu výstav so samostatným katalógom¹, zostaviť ročenku stratilo primárny význam. Pomenovať bizarné znaky uplynulého roka existencie galérie predovšetkým vo vzťahu k (ne)kultúrnej politike Mestskej časti Bratislava-Staré Mesto (MČ), dnes už bývalého zriaďovateľa GCM, sa však teraz ukazuje potrebným viac než inokedy.

Spomínam si, ako v novembri 2012 starostka MČ „s potešením prijala záštitu“ nad samostatnou výstavou Stana Filka, ktorú som pre galériu pripravila pri príležitosti jeho jubilea. Na vernisáž tejto výstavy však už Tatiana Rosová neprišla. Namiesto toho poslala propagačný self-banner ako povinnú výbavu vernisážového soiree. To bol prvý negatívny signál, ktorý už vtedy sprevádzala atmosféra postupného konca dovtedy relatívne otvorenej a korektnej spolupráce. Rok galerijnej činnosti, ktorý nasledoval, bol paradoxne bohatý na pomerne náročné výstavné i edičné projekty, a zároveň štedrý na výpovede zamestnancov a postupné „prestihávanie pupočnej šnúry“. Rok sa s rokom stretol a skutočne sa stalo. Dnes už GCM „bežká celkom sama“, od decembra 2013 MČ nie je jej zriaďovateľom.

Od začiatku tohto procesu bol oficiálnym argumentom MČ nedostatok finančných prostriedkov. Stačilo pritom rozpočet racionalizovať a minimalizovať na nevyhnutné náklady (zabezpečiť ochranu a správu zbierky, dozor výstav a prevádzku) do doby, kým sa finančná situácia MČ nezlepší, alebo sa nenájde adekvátne riešenie, ktoré by galériu nedevastovalo. Iracionálny, nezodpovedný (najmä v zmysle ohrozovania zbierkového fondu) a v konečnom dôsledku nehospodárny postup MČ sa však prejavil hneď v lete výpoveďou Richarda Gregora, ktorý vďaka tlaku výtvarnej obce a rokovaniam neskôr zostal zamestnancom MČ do novembra 2013. Ako kurátorka a projektová manažérka galérie som dostala výpoveď z dôvodu nadbytočnosti v septembri. Tým sa uzavrelo nulové personálne krytie inštitúcie, vrátane opustenej správy zbierky či rozbehnutých projektov².

Príkladom nehospodárneho nakladania s prostriedkami, ktorý na jednej strane spochybňuje argument nedostatku financií, na druhej samotný odborný rámec galérie, bolo zo strany MČ prizvanie nezávislých odborníkov (najskôr Dagmar Srnenská, neskôr Katarína Bajcurová) k následnému resp. duplicitnému oceneniu zbierky koncom roka. A to aj napriek tomu, že GCM mala v tom čase funkčnú, starostkou menovanú Komisiu na tvorbu zbierky, zloženú z renomovaných odborníkov. Táto legitímna komisia na svojich priebežných zasadnutiach zbierku oceňovala a kategorizovala bezodplatne. Z pomerne zahmleného popudu sa však MČ rozhodla vynakladať ďalšie prostriedky, ktorými údajne nedospuje, na externé posudky, iste štandardne honorované.

Na pozadí sledu krokov, v ktorých absentoval racionálny základ, ako aj vízia či plán riešenia, nehovoriac o aspoň elementárnej znalosti Zákona o múzeách a galériách, sa napokon ukázal skutočný zámer MČ – definitívne sa galérie zbaviť ako nechcenej príťaže. Staromestská Komisia pre kultúru, ktorej predsedá lekárka Halka Ležovičová a ktorá slúži ako poradný orgán MČ,

rovnako existenciu GCM v rámci samosprávy nepodporila. Je zjavné, že väčšina jej členov nie je dostatočne oboznámená s obsahom pojmov kultúra a umenie. Táto oblasť je v samom centre hlavného mesta republiky realizovaná prevažne na osvetovej, inšitnej či amatérskej úrovni (kultúra = tzv. vodníci, maškarné plesy, výstavy rezbárskej hobby tvorby, svadby a zábavy pre seniorov, trhy, stromčeky a pod.), aspoň pokiaľ ide o vlastnú produkciu kultúry ako zábavy.

GCM bola v rámci Oddelenia kultúry MČ v tomto zmysle jedinou profesionálnou a autentickou inštitúciou. Na rozdiel od ostatných kultúrnych centier, ktoré poskytovali prenájom priestorov, prípadne organizovali podujatia a kurzy prevažne v spolupráci, galéria realizovala vlastný výskum, začala na pôde MČ tvoriť kultúrne dedičstvo – zbierku pôvodne tvorenú výhradne z darov umelcov, prezentovala vlastnú dramaturgiu a koncepciu, pričom výstavnú, akvizíčnú, ako aj edičnú činnosť pokrývala zo získaných grantových prostriedkov a sponzoringu. Bilanciu grantovej úspešnosti GCM v porovnaní s ostatnými staromestskými kultúrnymi centrami za uplynulé roky je pritom možné ľahko vyhodnotiť prostredníctvom verejnej databázy MK SR. Avšak ani táto flexibilita – takmer 100%-ná schopnosť získavania vonkajších prostriedkov – nepresvedčila.

Rovnako pod tlakom širšej kultúrnej obce, ktorá výrazne protestovala proti zámeru MČ galériu zrušiť³, začala predsa len vznikať dohoda o ďalšej podpore činnosti galérie. Tá sa napokon ustálila na negarantovanom ročnom finančnom príspevku a poskytnutí výstavných priestorov v Zichyho paláci na dva roky, výmenou za odbornú správu zbierky. Možno to považovať za akýsi alternatívny typ platformy, na ktorej by galéria eventuálne mohla ďalej fungovať. Avšak zrejme nie s udržaním štandardov, aké mala doteraz. Stratila totiž zázemie vo všetkých smeroch (personálnych, ekonomických, prevádzkových, etc.). Od roku 2014 to bude hybridný model galérie typu „public privat partnership“, čo je s ohľadom na prítomnosť zbierky na Slovensku novinka. Ako doteraz kmeňoví zamestnanci a autori dlhodobých projektov GCM (Richard Gregor, Nina Vrbanová, Stano Masár) sme založili neziskovú organizáciu Centrum vizuálneho umenia – CEVIUM, n.o., ktorá sa stala novým zriaďovateľom galérie a zároveň zmluvným partnerom dohody s MČ. Na roky 2014 a 2015 finalizujeme výstavnú dramaturgiu, plánujeme akvizície do zbierky a kontinuálne pokračujeme v realizácii projektov ako časopis Jazdec či web-portal Artdispecing. Nateraz v úplnom provizóriu a viac-menej na dobrovoľnej báze. Dúfame však, že tradícia a podpora, ktoré GCM za sebou má, umožnia ďalšiu kontinuitu jej činnosti aj bez štandardného zázemia. Bude to však prinajmenšom zvláštny precedens v oblasti zbierkotvorných galérií na Slovensku bez akýchkoľvek garancií.

Škoda len, že v pozadí celého tohto „liquid-procesu“ nestáli ani tak skutočne závažné finančné dôvody, ako skôr nezáujem a neznalosť tých, ktorí rozhodujú. Odstrihnutie či strasenie sa GCM s tradíciou a pohnutou, dnes už 49-ročnou históriou, má ďaleko k prejavu kultúrneho etalónu. Práve diskontinuita inštitúcií je totiž jedným z dôležitých faktorov, ktoré určujú obraz a kvalitu (nielen) výtvarného prostredia na Slovensku. Napokon, ako naznačila naša posledná výstava v uplynulom roku Kontextuálne umenie, aj samo umenie – najmä jeho spoločenský status – je do istej miery obrazom tohto permanentne krízového stavu.

- Okrem týchto, formou katalógu podrobne zmapovaných výstav, sme ponúkli dve samostatné prezentácie Jána Triášku (*S láskou Ján*) a Moniky Pascoe Mikyškovej (*Štátny sviatok*). Kompletný archív výstav za rok 2013 je elektronicky dostupný na www.artdispecing.sk.
- Eklatantným obrazom pocitu zodpovednosti MČ k tejto situácii bolo nezabezpečenie dozoru galérie v čase, kedy ešte bola v jej plnej zriaďovateľskej pôsobnosti. Dovtedajší dozorca a zároveň technik bol v rámci oddelenia kultúry premiestnený bez náhrady. Posledné dve výstavy 1963 – *Predvečer slovenskej neoavantgardy* a *Kontextuálne umenie* sme tak boli nútení kompletne zabezpečiť bez podpory MČ. Ja už ako externá kurátorka a Richard Gregor ako dohodár.
- Dôležitým argumentom odbornej výtvarnej obce bola práve obava z ohrozenia zbierkového fondu, ktorý síce (nateraz) zostal v majetku MČ, no bez odbornej ochrany a správy. Na tento mimoriadne rizikový aspekt postupu MČ verejne upozornila vo svojich vyjadreniach najmä riaditeľka Slovenskej národnej galérie Alexandra Kusá.



Pohľad do inštalácie výstavy Hranice tela.
Foto Daša Barteková

Pohľad do inštalácie výstavy Kontextuálne umenie.
Foto Daša Barteková

Pohľad do inštalácie výstavy 1963.
Foto Daša Barteková

Tiráž

Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Vydavateľ: Mestská časť Bratislava – Staré Mesto, Galéria Cypriana Majerníka / Sídlo redakcie: Ventúrska 9, 811 01 Bratislava / Autor projektu, šéfredaktor: Richard Gregor / Editorka printového vydania a jazyková korektúra: Darina Šabová / Grafická úprava: Stano Masár / Do trojčísła prispeli: Simona Bérešová, Miloslava Hriadelová, Sabina Jankovičová, Ján Kralovič, Lenka Kukurová, Ľuboš Lehocký, Miro Procházka, Jozef Ridilla, Alena Vrbanová, Nina Vrbanová / Foto na titulnej strane: Štefan Papčo: Vetrovka 1 (z cyklu Všetky dobré veci...), drevo, cca 95 x 190 x 70 cm, 2012. Foto: Lucia Papčo. Vizuál podujatia Noc múzeí a galérií v SNG, zdroj: SNG Bratislava. / Vychádza pod č. 3-4/2013, ročník V. / 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

