

1 → Jozef Jankovič ~ ČAS ~ 1964

Ružinovská 1, Ružinov

Od zničenia sochy ČAS (1964) uplynul rok. Aktuálna fotografia ukazuje, že na jej mieste nie je dokonca ani len parkovisko. Pani architektka odvieďla naozaj vynikajúcu prácu, jej obrazoborecké rozhodnutie nemalo žiaden zmysel. Výhovorka, že nebolo možné zistiť autora, je naozaj detinská, čo dokazuje aj prax. Možno je zistiť všetko, aj keď zatiaľ nie úplne jednoducho, keďže súpis sôch v meste neexistuje. V marci 2012 sa spoločnosť poverená výstavbou novej štvrte v Lamači obrátila na LITU s požiadavkou zistiť autora plastiky stojacej pri ceste, pretože sa plánuje výstavba. Lita sa obrátila na SVÚ a SNG, kde síce autorstvo určité nevedeli, ale oslovili ďalších ľudí. Touto aktivitou (pýtáním sa kunšthistorikov a sochárov) sa autorstvo zistilo — len bolo do toho treba investovať trochu energie. Spoločnosť Lidl zaujala k incidentu špred roka civilizovaný poštoj, neznámy slovenským investorom, a ako odškodné za zničenie sochy ČAS, podporila projekt vytvorenia súpisu sôch v exteriéri mesta.

2 → Erna Masarovičová ~ KOMUNIKÁCIA ~ 1981

býv. budova telekomunikácií, Jarošova ul.

Dva kovové reliéfy sa donedávna nachádzali vo foyeri budovy. Dnes priestor vyniká typizovaným šteritným dizajnom súčasnosti, travertínový obklad a originálne diela nahradili sadrové steny. Lacné a neinvenčné prevedenie interiéru je zjavne známou vysokou kvalitou: developer objektu GTC sa na svojom webe ponúka skvelé priestory pre váš biznis v novom Jarošova Office Center. Nie je jasné, či reliéfy pri „rekonštrukcii“ zostali pod novým povrchom, alebo skončili na smetisku. Napriek signovaniu neboli dedičia o odstránení informovaní.

3 → Vladimír Farár ~ PLASTIKA ~ 1973

Kerametal, Ružinov

Plastika bola premiestnená z pôvodného miesta na trávniku pred budovou, na nové miesto z dôvodu rozšírenia parkovacej plochy pred budovou. Je teda príkladom toho, že dielo je možné aj premiestniť, nielen zničiť. Nové umiestnenie nie je síce zrovna ideálne, lebo socha sa ocitla v istom provizóriu, bez možnosti pôvodného pôsobenia. Je zaštrčená bokom, ale aspoň existuje.

4 → Václav Kautman ~ VTÁCI ~ 1960

Račianska ul.

Výstavba nových bytových domov pri Račianskom mýte bola jedna z prvých, kde sa dôsledne myslelo aj na výtvarné diela. Okrem samotného parku na Račianskom mýte, aj pred každým panelákom pozdĺž Račianskej ulice bolo umiestnené dielo. Táto drobná plastika od Václava Kautmana je na vysokom štípe a v súčasnosti sa väčšinu roka VTÁCI vznášajú v listí stromov, takže len cieľným hľadaním je možné ich vypátrať. Možno z toho dôvodu sa aj v novej publikácii Bratislavský atlas uvádza, že dielo je zničené.

5 → Alexander Trizuljak ~ SLNCOVÝ KŔIŽ ~ 1963

Ďalšia zo sôch, ktoré je možné fotiť len v zimnom období, keď listie opadne. Dielo je umiestnené v parčíku na Račianskom mýte. Patrí k raným autorovým dielam, figuratívnym, na svoju dobu k tým menej konzervatívnym. Sú použité nové materiály, šalovaný betón ako architektonický podstavec a zváraný plech. Plastika má v sebe dynamický pohyb, aj keď trochu prehnaný, s patričným dobovým pátosom. Námet podľa dobových požiadaviek zrozumiteľnosti ľudu vychádza z tradičnej ľudovej rozprávky.

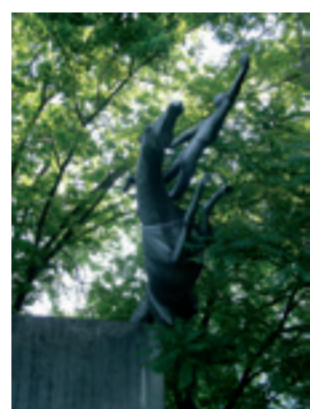
6 → Dušan Králik ~ POZDRAV VESMÍRU ~ 1982

Pri križi, Dúbravka

Fotografie ukazujú, ako postupuje vegetácia v priebehu rokov. Dielo má angažovaný názov, aby vyhovoval dobovej rétorike. Podľa slov autora je inšpirované božím okom v kostole sv. Trojice v Bratislave. Dielo napriek umiestneniu vo verejnom priestore a angažovanej kamufláži je celkom v súlade s voľnou tvorbou autora v tom čase.

7 → Emil Venkov, Zlatica Venkovová ~ STRETNUTIE ~ 1990, Hálova ul., Petržalka

Toto dielo je umiestnené na priestranstve pred budovou zŠ, ktoré je dnes využívané ako parkovisko, keďže počet áut prevyšuje kapacitu parkovacích miest. Z tohto dôvodu je nemožné dielo zachytiť inak, pretože situácia sa nemení ani počas dňa. Dielo je zatiaľ nepoškodené, hoci na provizórnom parkovisku sa stáva skutočne prebytočným. Plastika je príkladom umierenej moderny, ktorá od 70. rokov tvorbe pre verejný priestor dominovala.



1 1 stav 2007 a 2012
2 2
3 3 stav 2007 a 2012
4 4
5 5 stav 2007 a 2012
6 6
7 7

Socha vo verejnom priestore

Sabina Jankovičová

Jazdec — Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí
Vydavateľ → Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava : Autor projektu, šéfredaktor → Richard Gregor : Editorka printového vydania → Nina Vrbánová : Grafická úprava → Alica Horváthová : Do trojčísła prispeli → Luba Belohradská, Richard Gregor, Miroslav Halák, Miroslava Hriadelová, Sabina Jankovičová, Peter Kalmus, Boris Kršňák, Miro Procházka, Katarína Rusnáková, Jarmila Sabová, Míra Sikorová—Putišová, Michal Stolarík : Vychádza pod č. 1/2012 (január — marec), ročník IV., ako edícia k 1. 3. 2012 : Tlač → ORMAN, s.r.o., Bratislava : ISSN 1338-077X : Číslo registrácie MK SR → EV 3896/09

jazdec.redakcia@gmail.com

Tlač čísla finančne podporil Mgr. Šven Šovčík, poslanec Mestského zastupiteľstva Bratislava



1

ročník IV.
2012

JAZDEC

JANUÁR
FEBRUÁR
MAREC

PRINT NÁSTENKY O SÚČASNOM VÝTVARNOM DIANÍ

1,50 €

— recenzia výstavy —

Téma — Nulté roky

Katarína Rusnáková
Recenzia O odvaha súčasného vizuálne-
výstavy 04 ho umenia ...

Richard Gregor
Ad. K dvom skeptickým recenziam
06

Míra Sikorová — Putišová
Nulté roky 08

Jazdec — január, február, marec 2012

Luba Belohradská
01 Nepovšimnutý bratislavský
konštruktér Pavel Maňka ...

Boris Kršňák
15 Svetové slovenské konceptuálne
umenie alebo Rudolf
Sikora v Chicagu

Miloslava Hriadelová
16 Subjektívny sprievodca po
Biennale

Richard Gregor
19 Miloš Šimurda v GMB

Michal Stolarík
21 Eja Devečková: VideoLekcia

Sabina Jankovičová
22 Igor Ondruš: Digitus medius

Jarmila Sabová
Recenzia Výstava Denisa Lehocká 2012
výstavy 23

Míro Procházka
10 Hušťá značka Tate Gallery

Míro Procházka
12 Tvorím z toho, čo
mám v chladničke

Sabina Jankovičová
18 Rozhovor o monumentálnej
tvorbe s Jurajom Melišom

Sabina Jankovičová
Rozhovor o monumentálnej
tvorbe s Ernou Masarovičovou
Rozhovor 20

Miroslav Halák
Teória Súčasné umenie a/verzus
umenia/ úvaha 11 súčasný človek

Peter Kalmus
Otvorený Prvý a posledný Otvorený list
list Petra Kalmusa akademickému
maliarovi Alexandrovi
14 Mlynárikovi

Sabina Jankovičová
Socha vo verejnom
priestore 24 priestore

Na úvod tejto úvahy či recenzie sa mi žiada zdôrazniť, že využívanie slovných paradoxov nepovažujem za myšlienkový a štýlistický pilier kritického písania. Sú však prípady, kedy si realita priam koleduje o takýto písomný prejav. Brniansky znalec našej výtvarnej scény Jiří Valoch pripravil na prelome februára a marca pre Galériu Cypriána Majerníka po takmer päťdesiatročnom časovom odstupe samoatnatú autorskú výstavu osemdesiatvaročného umelca. V závere sprievodného textu Maňkovej výstavy sa v spravodlivom rozhorčení dovoľáva rehabilitácie „tohto autentického solitéra“, keď pred-

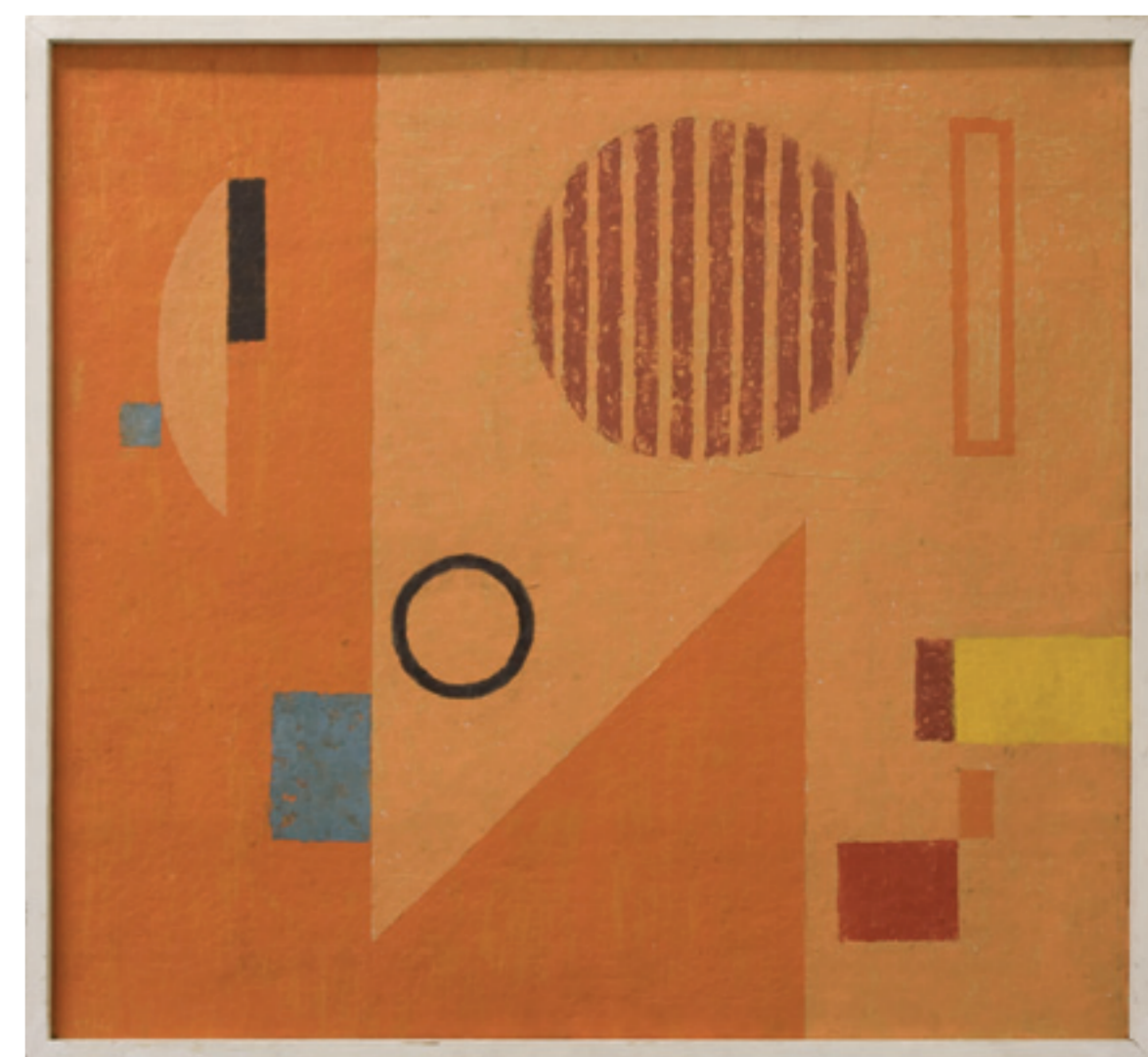
teristiku tvorby a faktografiu Pavla Maňku v kontexte 41 výtvarných umelcov, zahrnutých do publikácie? Aká logika viedla recenzenta, aby dva roky po plnom zverejnení Maňkovo prínosu bubnoval pástou na bránu poznania, (otvorená od 13.1.2010 — dňa vernisáže rovnomennej výstavy v Dome umenia a súčasne uvedenia knihy, na ktorých sa osobne zúčastnil)? Prinajmenšom od uvedeného dátumu nemožno Maňku považovať za „nepovšimnutého“. Alebo azda kurátorky našprejovali zmizkom jeho obrázky, aby sa ich objav odročil až po výstavu v Galérii C. Majerníka?

Nepovšimnutý bratislavský konštruktér Pavel Maňka verzus (nevšímavý) kurátor Jiří Valoch

Luba Belohradská

tým v úvode príhovoru konštatoval: „Naštěti“ tušťa „bichla“ o Bratislavských Konfrontáciách jeho význam zcela opomenula...“. Ako spoluautorka inej „tuštej bichly“ (L. Belohradská, E. Trojanová: Hranice geometrie/Borders of Geometry. Geometrické a konštruktívne tendencie v slovenskom výtvarnom umení od roku 1960 po súčasnosť, Petum, s.r.o., Bratislava 2009) kladiem otázku jej recenzentovi J. Valochovi (Slovenské geometrické umění encyklopedicky, Ateliér 2010, č. 6, str. 8): chýbali azda vo Valochovom recenznom výtlačku strany 240—249 (text a desať reprodukovaných diel), str. 369 (kapitola Profily autorov) a str. 416 (Biografie umelcov), ktoré mapujú vo vytyčenom rozsahu charak-

teristiku tvorby a faktografiu Pavla Maňku v kontexte 41 výtvarných umelcov, zahrnutých do publikácie? Aká logika viedla recenzenta, aby dva roky po plnom zverejnení Maňkovo prínosu bubnoval pástou na bránu poznania, (otvorená od 13.1.2010 — dňa vernisáže rovnomennej výstavy v Dome umenia a súčasne uvedenia knihy, na ktorých sa osobne zúčastnil)? Prinajmenšom od uvedeného dátumu nemožno Maňku považovať za „nepovšimnutého“. Alebo azda kurátorky našprejovali zmizkom jeho obrázky, aby sa ich objav odročil až po výstavu v Galérii C. Majerníka?



Dielo Pavla Maňku z výstavy Bratislavský konštruktér, foto: archiv GCM

zachované všetko o tomto historickom fenoméne. Aj Pavel Maňka zostáva v pamäti — vďaka svojej „inakosti“ v kontexte účastníkov Konfrontácií (len) v kapitole Oštatní účastníci bratislavských konfrontácií (je doložený úsporne tromi celostránkovými a tromi menšími reprodukciami v texte). Autorka jeho medailónu S. Jankovičová v súlade s historickou pravdou (zarovno s mojim výrokom) neohrozene píše: „Malby Pavla Maňku z tohto obdobia (1960—62) sú prvými absolútne čistými geometrickými dielami v slovenskom výtvarnom umení“.

Fenomén Maňka v súvislosti s Bratislavskými Konfrontáciami domýšľam do fiktívnej paralely s Andersenovou rozprávkou o Škaredom káčatku. Rozprávkar majstrovsky vyjadril pochybnosti a utrpenie labutieho mláďaťa, ktoré sa osudovou zhodou ocitlo uprostred kačacieho krdla so stigmou neprehľadnuteľnej inakosti.

Maňka nestrelol svojho Uda Kultermana ani Franka Poppera a ani do tretice geograficky najdošupnejšieho Tomáša Štrausa (ktorý v časovej fáze rokov 1960—62 ešte nemal zaoštrénú teoretickú pozornosť na témy, s ktorými sa štožnil v roku 1965, keď sa stal prvým vykladačom Dobešovho výtvarného programu).

Najväčšiu podporu v pochybnostiach hľadania a experimentu by bol mohol Maňka dosiahnuť v dotyku s poľskou výtvarnou scénou, kde bola kontinuálna tradícia tamojšej odnože konštruktivizmu, rozvíjajúca sa od 20. rokov 20. stor. Pri listovaní v knižke Bratislavské Konfrontácie (štr. 95) sa mihne dokumentárna fotografia veľkňaza poľskej geometrickej abstrakcie Henryka Stazewského ako návštevníka výstav Štruktúrálnej grafiky M. Čunderlíka, M. Urbáskaa a E. Ovcáčka vo varšavskej galérii Krzywe Kolo v júni 1963. Výstavu realizovali

vzťahuje na obrazy, či materiálové plošné reliéfy alebo priestorové artefakty). Jediný obrázok z počiatočnej predmetnej fázy Maňkovej malby — olej ULICA je v majetku Galérie mesta Bratislava. Z hľadiska zastúpenia umelcovej tvorby v galerijných depozitároch naozaj platí o osemdesiatdvaročnom autorovi Valochovo dramatické zvolanie „nepovšimnutý bratislavský konštruktér“.

Prípady včasného či „predčasného“ použitia nového výtvarného výraziva, nota bene ohraničeného krátkosťou časovej epizódy (pod tlakom vonkajších okolností, či zo slobodného rozhodnutia umelca) štavajú historikov pred interpretačný problém — ako „dopasovať“ tvorcu s takýmto biografickými danosťami spravodlivo do vývinového grafu. Česká umenoveda napr. naplnila v 2. pol. 90. rokov úlohu aktualizovať rané dielo málo známeho maliara a grafika Aloisa Bílka (1887—1961), autora

krétnych výstavných projektov s príslušníkmi iných tvorivých skupín alebo s voľne fungujúcimi solitérmi...“ (Hranice geometrie, štr. 32).

Začiatkom roka 1969 sme Maňku nominovali na výstavu Moderné a naivné umenie zo Slovenska (Biberbach/Riss), ktorej koncepciu ovplyvnili pozývateľa. Na pôde KK vystavoval Maňka po prvý raz v Galérii umenia v Karlových Varoch (v spoločnom debute nováčikov M. a J. Bartuzovcov a A. Cepku, 1969 — máj) a potom sa „prinavrátil na scénu“ výraznou kolekciovú na bratislavskej premiére KK v pavilóne VBS (1969 — september/október). Konec prezentácie na pôde KK znamenala účasť na brnenskej výstave začiatkom roka 1970, ktorou sa žiaľ, činnosť Klubu v Československu utmila.

Nemalý podiel na „nepovšimnutosť“ umelca podporil fakt osobnostnej utiahnutosti, introvertnosti, priam osudového solitérstva. Zdá

životných a tvorivých prejavov sa mi javí Pavel Maňka ako postava askétu vlastného -izmu, príslušník akejsi neviditeľnej rehole univerzálneho konštruktéra celou svojou bytostou. Dúfam, že prirovnanie k typom tvorcov á la El Lisickij či Max Bill nevzbudí útrpný úsmešok čitateľa. (Úspešnosť a spoločenská akceptácia ich výtvarných prejavov nie sú predmetom môjho porovnávania.)

Maňkova celoživotná mladická posadnutosť lietanim na vetroňoch a leteckým modelárstvom, ktorá špájala triumvirát súrodencov Igora, Pavla a Tomáša, vyústila v zrelom veku do návrhov na konštrukčný novotvar lietajúceho „vznášadla“, ktoré zostáva tajomstvom svojho pôvodcu. Trvalé pokúšenie, hoci aj utopicky, vstúpať do riešenia veľkorysých architektonických komplexov viedlo Maňku okolo roku 2000 k vytvoreniu architektonickej štúdie — makety centrálneho sídla inštitúcií európskej únie v Bruseli. V priebehu debaty sa umelec priznal, že ho zameštnáva aj vízia návrhu oblečenia ľudí, ktorá by integrovala civilizačné aj dizajnerske ukotvenie v 21. storočí. Nadchla ho informácia o kostýmových návrhoch tanečníkov pre Triadický balet Oskara Schlemmera, ktorá je blízka jeho citeiniu. Natíska sa utopické extempore: ak by Bratislava bola mala svoje učilište, blízke náplni VCHUTEMAS-u (Moskovské vyššie umelecké ateliéry) a či len kontinuitne sa rozvíjajúcu predvojnovú i povojnovú ŠUR, bol by Pavel Maňka ideálnym typom umelca a pedagóga pre daný typ školy. Jeho myslenie je totiž rovnocenne dvojdomo zakotvené vo sfére voľnej tvorby aj dizajnu, úštiaceho priamo do navrhovania použiteľných artefaktov, šprevdzajúcich našu civilizáciu (aviatika, architektúra).

Práve pre tieto vlastnosti som neodolala pokúšaniu vysloviť porovnanie výberových pribuzností s pioniermi konštruktivizmu 20.—30. rokov uplynulého storočia. Na otázku, kedy sa u Maňku prejavil záujem o tvaroslovie geometrickej abstrakcie, už roky odpovedá rovnako: „Ak vo mne niekto vzbudil záujem o kompozíciu obrazu prostredníctvom abstraktných geometrických tvarov, prvotný impulz som získal od vtedajších stredoškolských pedagógov Jozefa Chovana a Miroslava Fikariho. Nebol to samozrejme priamy návod, ale kdesi v hĺbke to stále rezonovalo...“ V rokoch 1946—1950 na Vyššej škole umeleckého priemyslu v Bratislave, aktuálne šuv, sa Chovanove zadania týkali okrem iného úžitkovej grafiky, pokým Fikari, majúci už skúsenosť mladého pedagóga z pražskej UMPRUM, odkiaľ prešiel do bratislavského pedagogického kádra, pôsobil „širokospektrálne“. Navádzal na vnímanie plastické predšavivosti, citlivosti v rozoznávaní faktúr, upozorňoval na možné využitie výtvarného diela v architektúre. (Jeho iniciálne prostredníctvom bábkarstva, dalo základ budúcej línii tvorcov vizuálneho obrazu, slovenských filmárov.) Následné akademické školenie na všvú okrem získania titulu Maňku umelecky neposunulo. Stavovské zaradenie medzi „akademických maliarov“ mu prakticky uzavrelo brány k architektonickému projektovaniu, hoci raz sa mu podarilo pracovať v architektonickom kolektíve, navrhujúcim areál zimných športov. V bývalom Československu bol prienik výtvarníka do architektonického navrhovania viac ako zriedkavý — s istotou možno spomenúť Štursovho odchovanca Zdeňka Pešánka, protagonistu svetelnej plastiky v medzivojnovom období, z našich autorov sa jednorazovo spomína autorský podiel J. Jankoviča na architekture Kuzmova Pamätníka SNP v Banskej Bystrici.

Pri oštatnom posezení s Pavlom Maňkom som vycítila kľúčový význam nenápadnej vety, sumarizujúcej skúsenosť nadšeného aviatika: „Lietanie vo vzduchu poskytuje neskutočný zážitok z priestoru, odrazu začneš vidieť všetko úplne

inak...“ Pár hodín po stretnutí som náhodou otvorila monografiu El Lisického s Malevičovým citátom (Nepredmetný svet, Mníchov 1927), kde doslovne stálo: „Priestor môžeme vnímať len vtedy, ak sa odputáme od zeme, keď mizne oporný bod.“

Podobne ako viaceri vyznávateľov geometrickej tendencie aj Maňka sa priklonil k monochrómovej farbe, rešpektíve „nefarbe“. Biela navodzuje jednak pocit laboratórnej čistoty, jednak úšti do špirituality a meditácie. Ako píše E. Trojana: „Monochróm nebol cieľom ale prostriedkom, ktorým chceli vyjadriť neuchopiteľné, efemérne fluidum ako súčasť nadmyslového... Priestorovú hru so svetlom rozohráva vo svojich bielych objektoch a reliéfoch Pavel Maňka. Zvolil si základný geometrický útvar—kocku, rešpektíve v reliéfe kruh, ktoré ďalej špracúva perforovaním. Vizuálne pôsobenie objektov posťavil na prieniku svetla a premene jeho pôsobenia v závislosti od svetelných podmienok, ale aj od pohybu diváka. Autor nepodsúva však divákovi agresívnu opartovú vizuálnu hru, ale vytvára kontemplatívny priestor na meditáciu.“ (Hranice geometrie, kapitola Racionálne verzus emotívne, štr. 58—59).

Uviedli sme, že Maňka sa oblúkom v čase vrátil opäť k maliarskej tvorbe: „Diela poslednej dekády (po roku 1997) obsahujú novú organizáciu obrazovej plochy. Prejavuje sa jednak v zmene farebnosti „veselých kombinácií“ prvkov geometrického obrazca, ktoré vystupujú z hladkej bieloby pozadia alebo sú pohlcované čiernym pozadím, jednak pôsobením odstredivej sily. Tá vytláča jednotlivé prvky kompozície zo stredu obrazu k jeho okrajom (rovnocenne voči všetkým stranám štvorca) v opačnom zmysle, ako sa to dialo v kubistickej malbe, kde sa stred obrazu kompozične intenzívne „zahusťoval“. Kombinácia len pomyselné sa pretínajúcich diagonál a konfigurácií „vyprázdnených štvorcov“ dodáva Maňkovým obrazom novú energiu rozjarenej geometrie“. (Hranice geometrie, kapitola Autorské medailóny, štr. 240).

Osobitú pozornosť si zasluhujú Maňkove vízie priestorových objektov, napríklad pravouhlá skladba Modul I, 1961 (!), oceľový plech. V drobnej mierke plastického záznamu evokoval možnosť trojrozmerného objektu v priestore, pričom prebehol Trizuljakove Raketostroje o dobrých päť rokov. V Trikubuse (okolo 1965) aktualizoval brancusiovský kompozičný princíp repetitívneho radenia pravidelného geometrického modulu vo vertikálnom smere (á la Nekonečný štĺp), pričom skúmal pomer vratošti a rovnováhy kubusov, dotýkaných len hrotmi ich hrán. Napokon Perfokubus II. (okolo 1965), biela kocka s nepravidelnými perforáciami šien, našťastknutá v priestore na vertikálny nosič hrotom zbiehajúcich sa hrán.

Mohli by sme ju považovať za model habitatu — fantastické architektúry. Má nepochybnú pribuznosť s plastickou predšavivosťou švajčiarskeho „vynálezcu konkrétizmu“ architekta, sochára, maliara a grafického dizajnéra Maxa Billa (Pavilónová skulptúra, 1969, granit, v parkovom exteriéri). Pri fotodokumentácii diela na jeho pražskej výstave som si pripísala do katalógu poznámku: „vzdušná kocka“.

Výstava Pavla Maňku v Galérii C. Majerníka z pochopiteľných dôvodov nedoložila umelcove aktivity v realizáciách výtvarného dotvorenia architektúry a životného prostredia. Bolo ich nemálo a v čase nežičiacom zverejňovaní jeho voľnej tvorby boli zástupným ventilom umelcovej tvorivosti. Galérii treba podakovať za podnetnú výstavnú dramaturgiu, rovnako ako kurátorovi výstavy za pripomenutie „nepovšimnutého bratislavského konštruktéra“.

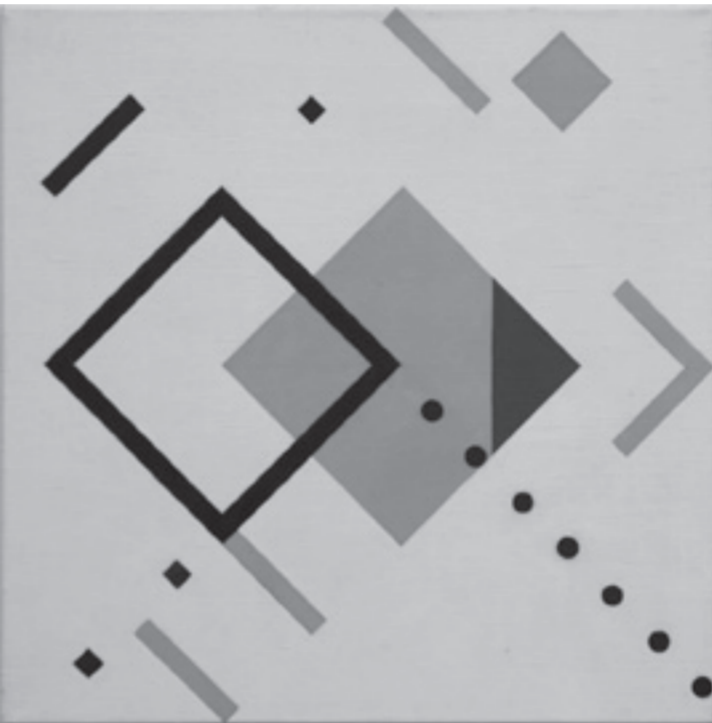
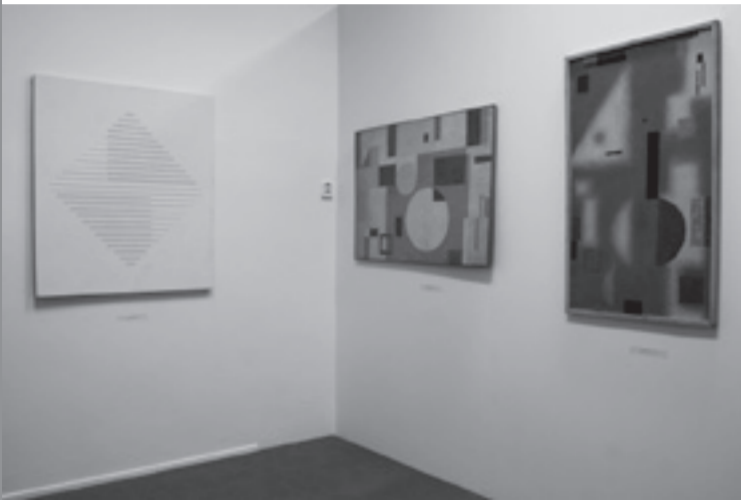
VÝSTAVA → Bratislavský konštruktér

AUTOR → Pavel Maňka

KURÁTOR → Jiří Valoch

MIESTO → Galéria Cypríana Majerníka, Bratislava

TRVANIE → 17. 2. — 24. 3. 2012



sa, že tieto brzdy sa podarilo predsa len uvoľniť po roku 1990. Na výstave obnoveného KK2, usporiadanej z iniciatívy jeho zakladateľa, českého výtvarného teoretika Arséna Pohribného (po r. 1968 v exile v Taliansku a SRN) na tridsiate výročie od jeho vzniku — 1997 v OG Vysočiny v Jihlave a následne v rade miest ČR, vystúpil Maňka so súborom obrazov, ktoré signalizovali formálny posun a novú energiu, zrkadliacu sa v tvorbe. Prenesenie výstavy do SNG v roku 1999 — teraz už pod novým názvom Medzinárodná výstava Klubu konkrétišov (s česko-slovenskou účasťou) bolo začiatkom ďalších samoštatných prezentácií slovenského KK2.

Iniciatíva prezentácií konkrétišticej tvorby sa špája odvtedy s Galériou Z a osobnosťou skúseného výtvarného manažéra a súčasne výrazného reprezentanta konkrétizmu V. Hulíka. Tu Pavel Maňka osvedčil svojou účasťou príslušnosť ku Klubu na všetkých relevantných podujatiach Galérie Z.

Celok Maňkovho oeuvre nepredstavuje kvantum opusov. Tu by sa žiadalo poznamenať, že jeho výtvarná letora nie je determinovaná večným špóntanným prejavom, vlastných napríklad gestuálnej či psychedelickej malbe, lyrickej abstrakcii, či pretlakom vynárajúcich sa surrealistických predšlav. Je viazaná na myšlienkový konštrukt, ktorý má svoj výtvarný ekvivalent v štarošlivo vyhľadávanej harmónii pomerne štriktne vymedzeného vokabulára štavebných prvkov jazyka geometrie, neraz podložených kompozičnými pošupmi opierajúcimi sa o matematickú kombinatoriku, vyžadujúci až meditačné sústredenie tvorcu na dielo. V úhrne svojich

traja členovia Konfrontácií za zložitých podmienok (polo-legálne, na vlastné náklady, grafické diela po skončení výstavy zostali majetkom galérie). V normálnych pomeroch slobodnej kultúrnej výmeny (ak by sa do Varšavy mohli presunúť aj necenzurované obrazy a po skončení akcie vrátiť špäť), mohol byť hypotetickým vystavujúcim aj Pavel Maňka. Jeho možné osobné stretnutie so Stazewským (či iným poľským konštruktivistom) mohlo otvoriť cestu ku medzinárodne akceptovateľnej kariére.

Dnes môžeme s ľútosťou konštatovať, že Maňkova tvorba z rokov 1960—62, akokoľvek konzekventne a náštojšivo sa prejavujúca, nenachádzala inštitucionálnu odozvu. Zdá sa, že jej neboli naklonené ani voľbou špriaznení mladí kolegovia. Neblahým dedičstvom zárodnočnej situácie je kľatba ostrakizmu, ktorá pošihuje celok Maňkovho výtvarného diela až po naše dni. Potom azda neprekvapuje poburujúca skutočnosť, že žiadna domáca zbierkotvorná inštitúcia nevlastní jediné umelcovo abstraktné—geometrické dielo (čo sa rovnako

radu abstraktných obrazov (z nich len dva sa nachádzajú v ČR) a akvarelov, vytvorených v blízkosti F. Kupku a vystavených v Paríži roku 1913. Autor sa neskôr od svojej výtvarnej orientácie vzdialil. Pražská NG ho výstavou z výberu 150 existujúcich akvarelov prinavrátila do povedomia. Bílek bol jedným z vôbec prvých bezpečne doložených tvorcov nefiguratívneho umenia.

Na Pavla Maňku by sme mohli aplikovať paragraf, že poľavil vo svojom tempe pod tlakom vonkajších okolností. Publicita jeho diela sa po roku 1970 vytráca a pretráva viac — menej len v povedomí úzkeho okruhu špriaznených kolegov z radov Klubu konkrétišov, ku ktorým našiel cestu koncom mája 1968 (takmer súčasne s Máriou a Jurajom Bartuzovcami). „Predpokladalo sa oprávnene, že obrazy, ktoré zverejnil na Výstave mladých ešte v roku 1958 ho zjednotia s cieľmi konkrétišov. Členstvo a príslušnosť ku KK mali predpoklad vyvíjať sa prirodzenou cestou naplnenia spoločných cieľov, prípadne sa účelovo špájať pri realizácii kon-

Prvé dojmy, ktoré som mala po vzhliadnutí výstavy **NULTÉ ROKY — OD PRIESTORU PO BESKIDA** s podtitulom **SLOVENSKÉ VÝTVARNÉ UMENIE 1999 — 2011 V ŠTYROCH KURÁTORSKÝCH POHĽADOCH** Juraja Čarného, Gabriely Garlatyovej, Richarda Gregora a Miry Sikorovej-Putišovej, ma podnietili k zamyslieniu, prečo mnohé z prezentovaných diel pôsobia tak, akoby sa ich tvorcovia uspokojili s pozíciou estetickej autonómie a naplnením afirmatívnych aspektov, namiesto toho, aby prejavili väčšiu vnímavosť a kritickosť voči rôznorodým javom každodenného života? Očakávala som, že okrem invenčne artikulovaných tém, založených na reflexívnosti s pridanou hodnotou experimentovania, by vizuálne umenie malo pohotovo reflektovať aj aktuálne problémy sociálnej, kultúrno-špoločenskej a politickej reality. A tiež by sa malo viac angažovať vo verejnom priestore a kriticky poukazovať na paradoxy súčasnej poštdemokracie, kde aplikáciu demokratických pravidiel a princípov začali v posledných rokoch nápadne vytláčať praktiky typické pre oligarchické režimy.

Divácke publikum na Slovensku si mohlo výstavu **NULTÉ ROKY** pozrieť hneď dva razy, premiérovo v Považskej galérii umenia v Žiline (14. 9. —23. 10. 2011) a v rozšírenej verzii v bratislavskom Dome umenia (8.12. 2011 —27.1. 2012), ktorú reprezentoval súbor približne sedemdesiatich diel s účasťou pribuzného počtu autorov a autoriek.

Cielom môjho príspevku budú viac-menej úvahy o výstave **NULTÉ ROKY** v hlavnej destinácii prehliadky — v Dome umenia, kde kurátorský tím veľmi rozumne využil synergický efekt a hneď na druhý deň po vernisázi zorganizoval konferenciu slovenskej sekcie AICA (Medzinárodná asociácia kritikov umenia), ktorá bola venovaná analýze vizuálneho umenia na Slovensku v prvej dekáde 21. storočia. Treba povedať, že k pozitívnym stránkam výstavného projektu, ktorý sa vyznačoval viacnásobnou štruktúrou — realizáciou dvoch výstav špřevádzaných katalógom a usporiadaním konferencie, zjavne patrilo veľké úsilie a osobné nasadenie tímu kurátorov, ako aj neprehliadnuteľné penzum odbornej, organizačnej a manažérskej práce. Na druhej strane ale nemôžem obísť niektoré otázky, ktoré vo mne výstavný projekt vzbudil, a nepoukážať na isté úskalia či nedostatky, ktoré odhalil. Koniec koncov, mnohé z mojich poznámok či výhrad k výstave zazneli už na špomínanej konferencii.

Hľadanie špecifik umenia nultých rokov

Z môjho pohľadu mala mať výstava, ktorej cieľom nebola komplexná sumarizácia vizuálneho umenia prvej dekády 21. storočia, precíznejšie zadefinovanú koncepciu a metodiku výskumu, z čoho by sa odvinul aj selektívnejší výber umelcov a umelkýň. Na rozdiel od alibištický pôsobiaceho zaštitúpenia celého generáčného výtvarníckeho špektra, je podľa mňa zaujímavý hlavne nástup nádejných mladých výtvarníkov a výtvarníčok, ktorí invenčne otvárajú nové témy a na základe svojej sviežej a neraz radikálnej optiky sa snažia novátorským spôsobom pomenovať aktuálne problémy daného obdobia. Samozrejme, že do kontextu výstavy patria aj tí autori a autorky, ktorí/ktoré na scéne zarezonovali v 90. rokoch a štali sa etablovanými tvorcami strednej generácie nielen na slovenskej, ale aj na medzinárodnej scéne. Ale zaštitúpenie starších generáčnych ročníkov, ktorých diela sú svojou sémantikou a vizuálnym spracovaním skôr pokračovaním či doznievaním individuálnych autorských programov, považujem v tomto kontexte za neodôvodnené.

Spomeniem len niekoľko najvýpuklejších príkladov diel, ktorých výberu som nerozumela. Jedným bol napr. print sadroveho modelu **EGONA BONDYHO** (2009) od Juraja Bartusza, druhým Filkove repliky pneumatických konštrukcií s rukopisom z konca 60. rokov. Rada by som zdôraznila, že tvorbu oboch autorov si veľmi vážim, ale týmito dielami naozaj nevyštihovali Zeitgeist prvej dekády 21. storočia. Taktiež prezentácia fotoakcii Júliusa Kollera, nasnímaných Kvétou Fulierovou v rôznych európskych mestách, dokumentujúcich autorovu výstavnú satisfakciu, sa mi zdala byť predimenzovaná. Naopak, veľkorysejší priestor na predvedenie svojej tvorby mohli dostať fotografi. Napr. cyklus Lucie Nimcovej, v ktorom fotografka s úsmevnou empatiou zaznamenáva reziduá a zvyškové problémy socializmu, pretrvávajúce nielen v reálnom prostredí východného Slovenska, ale aj v mentálnych sve-toch „východniarov“ (ale nie iba nich) je práve tým zaujímavým sociálnym a špoločensko-kultúrnym

Katarína Rusnáková

mapovaním regiónu, ktoré rezonuje v pošttotalitnej spoločnosti. Rovnako väčší priestor by si zaslužil cyklus dokumentárnych fotografií Martina Kollára a Borisa Németha. Neviem prečo chýbala jedna z rozhodujúcich osobností konceptuálnej fotografie Lubo Stacho, alebo v Bratislave usídlená fotografka Illah van Oijen, ktorej kniha fotografií **BRATISLAVA, MIESTO NA MIERU** je obohacujúcim pohľadom Holanďanky na naše hlavné mesto. Nechápem tiež ani zaradenie diela Květy Fulierovej, alebo (opäť) fotoreprodukcie sochy Mikuláša Podprockého **ONLY PUMA** (2003), ktorej je pripisovaný väčší význam, než jej prináleží.

Na škodu vecí, práve prílišné množstvo diel, nie vždy najlepšie vybraných a miestami husto nainštalovaných, urobilo z výstavy prehliadku podobnú salónu. Nazdávam sa, že výstavný projekt mohol byť ambicióznejší a odvážnejší tak vo výskume a prezentovaní ducha doby, prejavujúceho sa v myslení, systéme predštv a hodnôt prvej dekády 21. storočia, ako aj v špôsobe prezentácie a inštalácie jednotlivých prejavov vizuálneho umenia. Očakávala som najmä pomenovanie relevantných tém, úzko spätých nielen s umeleckými, ale aj so sociokultúrnymi, politickými, ekonomickými a sociálnymi problémami. Týka sa to aj rekognoskácie podštatných aspektov dnešnej sociálnej reality vo vzťahu globálneho a lokálneho, ktoré tvoria rámec na skúmanie príznačných autorských praktík a umeleckých prístupov. Je zjavné, že život v súčasnej informačnej spoločnosti sa štal mimoriadne zložitým a náročným z hľadiska uchopenia jeho rozmanitých stránok a problémov prostredníctvom vizuálneho umenia. Preto sa kardinálnou otázkou stáva, že na vizuálne umenie sa už nestačí pozeráť iba z pozície dejín a teórie umenia. Kontext skúmania kunšthistórie treba rozšíriť o interdisciplinárne oblasti, ktoré aktívne zasahujú do aktuálneho umenia a podpisujú sa pod jeho hybridné prejavy. Sú nimi vizuálne a kultúrne štúdiá, poštštrukturalistická filozofia, sociológia, teória psychoanalýzy, feminištická filozofia, kultúrna antropológia či mediálne a filmové štúdiá, ktoré pomáhajú umenovede precizovať analytické kritériá pri posudzovaní umenia a jeho interpretácii. Nazdávam sa, že exemplárny výber relevantných prejavov, typických pre nulté roky, ktorých hlavnými atribútmi sú reflexivnosť, kritický potenciál a záujem o experiment, by poskytol čitateľnejšiu špřrávu o tejto dekáde, než megavýštava so štrácajúcimi sa kontúrami. Za nežiaduce symptómy mnohých diel na výstave som pokladala prílišné estetizovanie ako umŕtvujúci pr-

wok vedúci k formalizmu, ktorý často prekrýva absenciu výpovede, alebo smerovanie k mainstreamu, čo sa azda najmarkantnejšie prejavilo v malbe. Na úroveň strednoprodúovej rétoriky si však siahli aj podaktoré inštalácie.

Príštavim sa len pri niekoľkých kľúčových aspektoch a dielach výstavy, ktoré považujem za nosné pre nulté roky. Podľa môjho názoru kvalitatívne rozkolísaný výber malby dostal zbytočne veľký priestor na úkor iných aktuálnych pozícií (fotografia, inštalácia). Boom malby skloňovaný v prvom desaťročí ma teda v predloženom výbere veľmi nepresvedčil. Asi preto mi je sympatická skôr živelná Lucia Dovičáková a Igor Ondruš, ktorí vo svojich subverzívnych obrazoch artikulujú témy telesnosti, sexuálnej slobody a erotiky čerštvým, expresívnym jazykom, v ktorých okrem osobných referencií reagujú na viaceré aspekty každodennej reality a vizuálnej kultúry. Ak by kurátori chceli poukázať aj na posun od detabuizovania sexuality a násilia sme-

rujúci k dekadencii, mohli sa na výstave objaviť aj obrazy Martina Gerbóca. Mäksší variant prelínania vysokého a nízkeho zaujímavo skloňuje Erik Šille. Jeho svieže, s echem súčasnosti rezonujúce obrazy namixované z prvkov komiksov, počítačových hier a streetartu, okrem toho, že im nechýba ironicko-kritický nadhľad, nás aktivizujú k tomu, aby sme sa zamýšľali nad otázkami, kam smeruje naša konzumná spoločnosť. Žiaľ, z mnohých obrazov na výstave som mala dojem, že sú príliš zahľadené do seba a pateticky vážne. Akoby bol v slovenskej malbe nedostatok väčšej tematickej a formálnej rôznorodosti. Na percepčnom princípe založené afirmatívne malby sa vo viacerých prípadoch uspokojujú s trénovaním zručností, chýbajú im však nielen vizuálne zaujímavo špracované témy, ale hlavne čerštvosť myšlienok a novátorské uhly pohľadu. Absentujú v nich témy špoločenskej a politickej kritiky, artikulovanie sociálnych otázok, či rôznorodé experimenty s remediáciou a intertextuálnymi presahmi medzi malbou, fotografiou, videom a filmom, aké úspešne podniká vo svojej tvorbe napr. Dorota Sadovská alebo Daniel Fischer. Určite by som medzi vystavujúcimi privítala aj malby napr. Moniky Pascoe —Mikyškovej, Michala Čerušáka alebo Michala Czinegeho. V rámci geometrickej abstrakcie ma zaujal veľkorozmerný kruhový obraz Adama Szentpéteryho **DEFORMÁCIA II.** (2008), manifeštujúci symbiózu digitálnej vizuality s klasickou malbou, ktorého hlavný motív raštra vytvára ilúziu 3D zobrazovania, alebo z minimalizmu vychádzajúci objekt **SEDIACI KRÍŽ** (2009) Evy Moflárovej, v ktorom autorka s ľahkou iróniou odifikuje kresťanský symbol a približuje ho bežnému životu.

Kde sú trendsetteri nultých rokov?

Výštava **NULTÉ ROKY** sa podľa mňa mala pokúsiť ukázať najvýraznejších výtvarníkov a výtvarnícky prvej dekády 21. storočia, čiže akýchsi trendsetterov (predznamenateľov trendov), ktorých signifikantné diela a prejavy prinášajú invenčné pohľady na rôznorodé témy a príznačne komunikujú aktuálne otázky a štratégie vizuálneho umenia. Samozrejme, že takýto prístup predstavuje vždy aj isté riziko možných omylov, ale nepatrí riziko špojené so vzrušením držáť pršt na výstave k výbave ambiciózných kurátorov a kunšthistorikov? Na druhej strane nulté roky chápem ako otvorenú de-

kádu, v ktorej majú svoje miesto aj autori a autorky v strednom či zrelšom veku, ale „musia priniesť niečo aktuálne a zaujímavé do mlyna“.

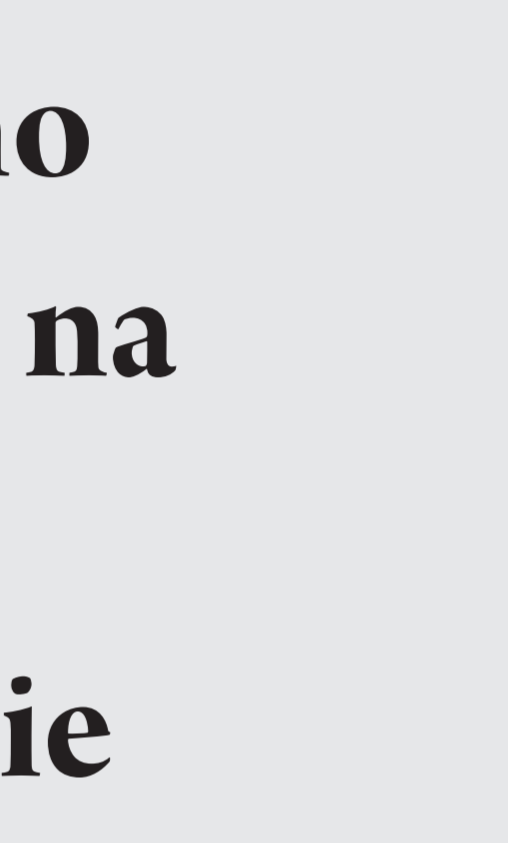
Rada by som zdôraznila, že príznačnými prejavmi prvej dekády 21. storočia sú projekty a inštalácie založené na diváckej participácii, ktoré komplexnejšie a intenzívnejšie — na základe kognitívneho a zmyslového zážitku — vŕhajú príjemcu do recepcie diela. Niekoľko takýchto veľkorysých realizácií je typických pre tvorbu Ilony Németh, ktorá bola na výstave zaštitúpená rovnako zaujímavou exteriérovou inštaláciou vo verejnom priestore **HANDIWORK** (2006). Výborným príkladom tejto štratégie sú aj projekty Romana Ondáka, hoci videoprojekcia **STAMPEDE** (2011) na monitore laptopu, dokumentujúca akciu prezentovanú na vlaňajšom bienále v Benátkach, asi málokoho uspokojila. Otázkou zostáva, či nebolo možné dohodnúť s umelcom, aby zrealizoval v Dome umenia inú site-spezifíc inštaláciu typu sociologickej sondy,

O odvahe súčasného vizuálneho umenia na Slovensku zbavit' sa estetickej autonómie

založenú na priamej diváckej participácii? Inak ma príjemne potešili „prenosné“ miestne špecifické inštalácie s participatívnou zložkou Stana Masára **ČAS ZAVRETIA** (2004) a **SPACE** Milana Míkulu (2002 — 2011). K protagonistom, verným svojej intermedálnej tvorivej mentalite naďalej patrí napr. Miro Nicz, ktorý počas prvej dekády 21. storočia došpel vo svojich performanciách kombinovaných s videoprojekciou k osobitému variantu expanded cinema. Zaoberá sa v nich nielen otázkami výskumu vlastnej subjektivity, ale aj problémami zmyslu samotnej umeleckej tvorby a inštitucionálneho kontextu umenia. Do tohto názorového okruhu patrí aj Michal Murin, ktorého akčné a soundartové prejavy sú väčšinou performatívnej povahy, pričom autor invenčne využíva aj digitálnu vizualitu (**MÚZEUM SÚČASNÉHO UMENIA V SIGNATÚRE**, 2003). Murin však mohol byť predstavený tiež svojím výnimočným podporno-kreatívnym projektom sociálneho sochárstva, zacieleným na dve najvýraznejšie, v domácom kontexte stále nedocenené osobnosti s medzinárodným renomé, akými sú Milan Adamčiak a Stanislav Filko, ktorý je osobitou ukážkou umenia špoupráce. Nemožno vynechať ani ďalšie vývinové štádium participatívneho umenia s väčšou mierou autonómnosti aktéra, ktorým je interaktívne umenie, typické pre digitálnu éru. Jedným z jeho bytostných tvorcov je Ivor Diosi, medzinárodne známy autor, ktorý na výstave chýbal. Alebo Pavlína F. Čierna, ktorá má za sebou viac

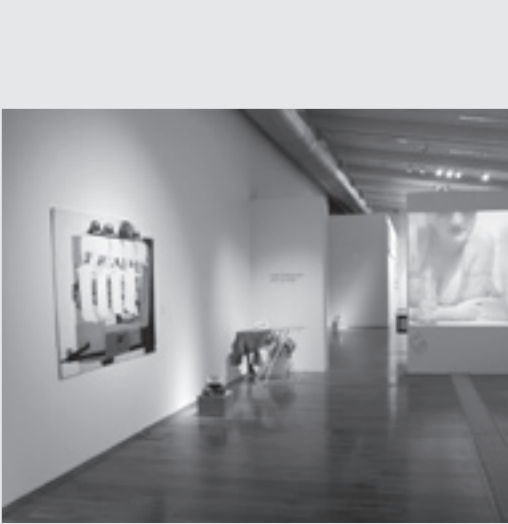
komplexných prác v tejto oblasti na tému štierania hraníc medzi súkromným a verejným priestorom. Na výstave bola zaštitúpená inou, hoci kvalitnou videoprojekciou **DÁMA V MODROM** (2005). Zaujímavo k tejto forme digitálneho umenia prišpel aj Marek Kvetan svojimi ambivalentnými prácami so zmyslom pre experiment a kritickú reflexiu. Kurátori však dali prednosť Kvetanovmu síce vtipnému, ale skôr esteticky pôsobiacemu objektu koberca. Za najkoherentnejší a okysličujúci súbor výstavy považujem diela videoumenia od relevantných mladých aj etablovaných umelcov a umelkýň, kde k známym typologickým formám videoumenia 90. rokov pribudli videá inklinujúce k dokumentárnym, experimentálnym praktikám a videá typu found footage. Samoštatná videosekcia by si však zaslúžila dôstojnejšie miesto na recepciu, než bol chodbový priestor Domu umenia.

cartovej intervencie — bušty s názvom **DOC. JUDR. RÓBERT FICO, CSC.** (2010) v nadživotnej veľkosti od Dalibora Baču do prázdneho miesta podštávca po deinstalovanej bušte šéfa komunistických odborov Františka Zupku z produkcie Jána Kulicha pred bratislavským Ištropolisom. Z hľadiska aktuálnych konotácií to určite nebola „neúspešná“ iniciatíva aktivističkých umelcov angažovaných v rámci akcie Verejný podštavec. Na výstave sa mohli vyskytnúť aj autori slovenského pôvodu žijúci v Česku, napr. Tamara Moyzes, Radim Labuda alebo Tomáš Džadoň. Je zrejmé, že pri výbere mladých autorov/autoriek boli kurátorskému tímu oporou aj víťazi prešŕžnej Ceny Oskára Čepana. Neviem prečo zabudli na štedrého Andráša Cséfalvaya, z ktorých by ištotne zarezonovalo napríklad to s kritickými úvahami slovenských intelektuálov diagnoštikujúcich súčasnú dobu bez hodnôt. Mohol sa tu objaviť aj videoaktivizmus Tomáša Rafu, laureáta Ceny Oskára Čepana (2011), ktorý je nomádkysm umelcom mapujúcim



problémy intolerancie, neznášanlivošti, rasizmu a xenofóbie majoritnej spoločnosti voči sexuálnym, etnickými a národnostným menšinám na Slovensku a v stredoeurópskom kontexte. Keď si špomieneme na zloženie slovenskej vlády v rokoch 2006 — 2010, uvedomíme si výšŕžnosť jeho krátkych reportážnych videofilmov.

Z môjho pohľadu progresívne prejavy nultých rokov kladú veľký dôraz na reflexivnosť, kritický potenciál umenia a na intertextualitu, pričom neokonceptuálny špôsob uvažovania poskytuje štále doštaočný priestor na rozvíjanie mnohorakých tvorivých trajektórií. Hlavným charakteristickým znakom tohto umenia je, že rezignuje na estetiku v prospech etiky a zdôrazňuje sociokultúrne, politické a sociálne kontexty. K príznačným tendenciám nultých rokov sa radí aj projektové či komunitné umenie, ktoré si u nás zatiaľ len pomaly prekliesňuje svoju ceštu. Z tohto hľadiska by bola ištotne zaujímavá prezentácia dokumentácie najvýraznejších projektov „Banskej St-a-nice“ a iných nezávislých, nekomerčných priestorov na Slovensku, ako sú košické Kasárne, bratislavský Tranzit, štanica Žilina — Záríecie alebo Outdoorová galéria v Nitre. Vyššie špomínané aktivity, ktoré už nie sú odkázané iba na „kamenné galérie“, považujem za jeden z relevantných fenoménov nultých rokov.



„KAŽDÁ TVŮRČÍ INDIVIDUALITA JE NEOPAKOVATELNÁ ZPŮSOBEM, JAKÝM REALIZUJE SVÉ VIZE, ABY ZTRATILY ONEN NEPŘÍJEMNÝ OSOBNÍ RYS, KTERÝ TAK ČASTO URÁŽÍ SVOU BEZOSTYŠNOU VTÍRAVOSTÍ KULTIVOVANÉHO DIVÁKA, A ABY SE STALY NEDEŠIFROVATELNÉ RACIONÁLNÍ LOGIKOU A TÍM MNOHOVÝZNAMOVÉ VE SFÉRE DIVÁKOVY OBRAZNOSTI.“

Václav Zykmund — z textu katalogu výstavy Jozefa Jankoviča v Galérii J. Krále v Brne, 1965

1. časť

Nadhodnota kritik

výstavy Nulté roky

(Ad: Hrabušický, A.: Tichá dohoda. Jazdec, roč. III., č. 4/2011, s.4—5; Ad: Vrbanová, A.: Synkretická povaha umenia nultých rokov. Jazdec, roč. III., č. 4/2011, s.1—3; Ad: Vrbanová, A.: Nulté roky. Flash Art Vol.VI No.22, 2011, s.10-11)

Okrem informačných recenzií v dennej tlači vyšli do konca marca 2012 následujúce kritiky — text Aurela Hrabušického, ktorý presahuje do analýzy aktuálnej situácie na umeleckej scéne, dva texty Aleny Vrbanovej, pričom ten v Jazdcovi je rozšírenou verziou svojej (naviac jemne pozmenenej) verzie vo Flash Arte, a napokon aj dlhšie avizovaný blok rozhovorov v časopise Profil (4/2011'). V mojom príspevku reagujem predovšetkým na prvé tri kritiky, no pre prehľadnosť hovorím len o dvoch textoch z Jazdca, pričom všetky citáty sa viažu k nim. Súbežne s touto mojou reakciou vychádza v novinách Jazdec 1/2012 reakcia Míry Sikorovej–Putišovej, spolu-kurátorky výstavy Nulté roky (aktuálne reprízovanej v galérii MŌDEM v Debreceň) a tiež recenzia výstavy z pera Kataríny Rusnákovej, ktorá participovala aj na spomínanej ankete časopisu Profil.

Najpodnetnejšie časti Hrabušického (AH) a Vrbanovej³ (AV) textu sú podľa môjho názoru tie, ktoré hovoria o všeobecnej situácii na našej výtvarnej scéne, a hoci veľmi neponúkajú východis-

.....

- Nulté roky. In: Profil súčasného výtvarného umenia 4/2011, s.8—75. Texty: Jana Gerzová, Katarína Rusnáková, Peter Megyesi, Ján Kralovič, Beata Jablonská, Lucia Gavulová, Pavlína Morganová
- 24.3.—24.6.2012 — ide o historicky prvú takto rozsiahlu prezentáciu súčasného slovenského výtvarného umenia v Maďarsku a otvorená bola za účasti veľvyslanca SR v Maďarsku Petra Weissa.
- Venujem sa v mojom texte skôr všeobecným záležitosťiam výtvarnej scény, takže okrem toho len malé vysvetlenie. Veľa som premýšľal nad Vrbanovej charakteristikou mojej koncepcie v rámci Nultých rokov, lebo zriedka kurátor osobne dostane takúto spätnú väzbu; za to som rozhodne povďačný. V Jazdcovi kritička píše, že sa snažím nájsť „aspoň malú vzorku umenia, ktorá by bola zbavená vonkajších podmienenosti či už sociálnych alebo umeleckých. (...) diela, ktoré sa (...) nenechali oplplynúť (úspiniť) globálnym stavom sveta. (...) je to romantická predstava o autorovi stojacom mimo času a teritórium umenia.“ Ak by mala autorka textu pravdu, blížil by som sa k vystavovaniu *institúho* umenia, pretože to asi najviac stojí „mimo času a teritória umenia“, a je pravdou, že ma určité princípy insity zaujmajú — dnes však ešte nevyzerajú perspektívne. V tejto chvíli mi však išlo o poukázanie na autentické dielo, ktoré neprotirečí vedomiu svojich dejinných kultúrnych súvislostí, a ktoré je zároveň schopné odraziť silnú osobnosť integritu umelca — štylotvorného, nepodliehajúceho módnym porymom na výtvarnej scéne aj za cenu dlhšieho čakania na úspech. Všetci mnou zaradení autori sú bezpochyby mimoriadne zaujímavé osobnosti a práve niektorí z nich dlhodobo, ak nie celoživotne riešia „globálny stav sveta“ (napr. Bartoš, Bartusz, Cierna, Cierny, Ondruš).

kých pedagógov“6. Dovolím si celkom neoriginálne a anachronicky myslieť, že nami dejiny nekončia, a že po všetkých ich koncoch budú nasledovať ešte mnohé ďalšie konce. Rovnako, a tým sa doštvávam k ďalšej Hrabušického poznámke, je veľmi ťažké začať prípadnú debatu otázkou, či je vôbec na mieste používať pojem „výtvarné umenie“. Odvoláva sa tým na kritickú muzeológiu a na tvrdenie jej predstaviteľky Petry Hanákovej, že Umenie „ako také“, teda umenie s veľkým U — univerzálne, nadočasové, „objektívne kvalitné“ — jednoducho neexistuje“7. Napriek tomu, že tuším možný filozofický zmysel a tiež istú atraktivitu takejto diskusie, nemyslím si,

Richard Gregor

že je aj popri všetkom ošatnom, čo Hrabušický vo svojom texte píše, namieste.

Nasledujúca otázka „odlíšenia dobovo príznačnej výtvarnej produkcie od „esenciálnych hodnôt‘ umenia“ (ktorou totiž Hrabušický Hanákovej konceptu de facto oponuje) už samozrejme tne do živého, a ňou predovšetkým sme sa v zmysle kritérii výberu snažili našou výstavou vysporiadať. Status dobovo príznačného umenia nám totiž opticky reprezentuje prax nultých rokov zatiaľ lepšie, než jej esenciálne hodnoty, ktoré akíše treba dlhšie uštalovať. A áno, je tomu tak aj pre rozvoj trhu s umením a uplatnením obrazu ako konfekčnej komodity, ale našťastie nielen: je to tiež všeobecná (aj mimotrhová, špomeňme maliarske výstavy v kamenných inštitúciách ako PĽU/ŠGB, GHMP, GPMB/2005, GMB 2007, SNG 2010/2011) móda, ktorá približne od rokov 2002/2003 šprevádzala masívny nástup mladej malby po desaťročí jej zaznávania a odborného ignorovania. Lenže, nenechajme sa pomyliť, našou najaktuálnejšou otázkou nie je konflikt *trh vs. inštitucionalizácia umenia* (v *neo-avantgardnom zmysle*), *ale skôr kontakt trhu s nedôsledne pomenovanými dejinami umenia, s nerovnocoene promovanými a neštruktúrované verejne zozbieranými príkladmi týchto dejín*. V takomto kontexte je na jednej strane paradox, že súkromný sektor dnes nakupuje a zbiera „umazančekov štrakatyč“ (AH), pozitívne zodpovedný za to, že „esenciálne hodnoty“ dosťávajú odklad šance stať sa súčasťou hoci komótnych, ale predsa len komplexnejších zbierok štátnych a verejných inštitúcií — no na druhej strane sa jedná o nezdravý proces, dokázateľne zlé okamžité investície súkromného sektoru a špomalovanie tempa priebehu vkusovej krystalizácie, ktorá je na scéne nevyhnutná. Naším spoločným záujmom totiž je, aby vznikali nové súkromné zbierky, ktoré raz budú základným kameňom nových múzeí — konkurujúcich všetkým ošatným. Hrabušický špomína aj dnes kľúčový fakt „málo rozvinutej sebareflexie“ a zotrvávanie v „predkritickom štádiu reflexie umenia“, ktorými sa umelecká prevádza redukuje na akúsi „špoločenskú **hru**“⁸. Netreba tu však

.....

- Mlynárčík, A.: Zápisky z cesty. In: Chalupecký, J.: Príbeh Alexa Mlynárčika. Samizdat 2011, s.288. Jednak to nie je tak úplne pravda a na druhej strane práve tento „letný“ do-tyk so socialistickým režimom a jeho (osobnostnými či systémovými) rezidiami z nás robí hodnotných svetoobčanov s vlastnými témami a vlastným, špecifickým nazeraním.
- Petra Hanáková: Ženy — inštitúcie. K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov; 2010, str. 10. Cit. podľa Hrabušický, A.: Tichá dohoda. Jazdec, roč. III., č. 4/2011, s.4
- Potencia súčasnej slovenskej kritiky a umeleckej či kritickej sebareflexie je prechodne naozaj v istom zmysle oslabená — treba ju (ako prioritu výtvarného diania) všemožne podporovať, pretože dostatok sľubných kritikov máme aj v radoch najmladšej generácie. Za týmto oslabením je z môjho pohľadu predovšetkým nízke povedomie o šírke a vzájomných časových i priestorových súvislostiach v sie-

.....

- Mlynárčík, A.: Zápisky z cesty. In: Chalupecký, J.: Príbeh Alexa Mlynárčika. Samizdat 2011, s.288. Jednak to nie je tak úplne pravda a na druhej strane práve tento „letný“ do-tyk so socialistickým režimom a jeho (osobnostnými či systémovými) rezidiami z nás robí hodnotných svetoobčanov s vlastnými témami a vlastným, špecifickým nazeraním.
- Petra Hanáková: Ženy — inštitúcie. K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov; 2010, str. 10. Cit. podľa Hrabušický, A.: Tichá dohoda. Jazdec, roč. III., č. 4/2011, s.4
- Potencia súčasnej slovenskej kritiky a umeleckej či kritickej sebareflexie je prechodne naozaj v istom zmysle oslabená — treba ju (ako prioritu výtvarného diania) všemožne podporovať, pretože dostatok sľubných kritikov máme aj v radoch najmladšej generácie. Za týmto oslabením je z môjho pohľadu predovšetkým nízke povedomie o šírke a vzájomných časových i priestorových súvislostiach v sie-

zabúdať na skutočnosť, že výštava Nulté roky mala vedomú ambíciu mapovať úplne čerstvo uzatvorené obdobie aj spolu s vybranými mystifikáciami, teda aj s odrazom hier, ktoré ho šprevádzajú — v tomto duchu pripomínam, že „dobovo príznačné umenie“ (pena na hladine) ešte stále tvorí najviditeľnejšiu časť uplynulej dekády a preto sa ním bolo potrebné aspoň okrajovo zaoberať. Je v tomto duchu charakteristické, že esenciálnym hodnotám, ktoré sme vo väčšine príkladov (nie však všetkých!) našli a prezentovali od starších, ergo vyprofilovaných autorov, prisudzuje vo svojej recenzii Alena Vrbanová formálnu afinitu k 90. rokom 20. storočia — teda

K dvom

skeptickým recenziám

k (aj vlastnými kurátorskými a kritickými aktivitami) jednoznačnejšie „preosiatej“ kapitole našich dejín. Keby sme robili výstavu s tridsaťročným odstupom, istotne by bol kritický selektívny prístup konzekventnejší, rešp. dohoda mienkotvorných reprezentantov odbornej obce na ňom zreteľnejšia — nám ale nešlo o elimináciu otázok viazúcich sa k relatíve umeleckej produkcie v desaťročí návratu malby — tá musela byť (a stále je) objektívne značná, ako keď sa niečo zjavuje po prvý raz. Okamžitá reflexia umeleckého diela je z hľadiska diskurzu rovnako dôležitá, ako tá z odštupu. Dnes možno v téme nultých rokov predoštrieť len tú okamžitú.

Simulakrum nazvané „špoločenská hra“ je vážny argument a treba pripustiť, že aj keby sme nechceli, výštava ako Nulté roky bude vnímaná nielen ako to, čo hru pomenúva, ale možno ešte viac ako príklad takejto (mocenskej?) hry⁹. Otázkou je, ako sa tomu brániť: v našej kurátorskej predstave práve v otvorenosti a v koexistencii štyroch odlišných náhľadov špočívala jej vlastná vnútorná kritika, nehovoriac o potrebe kritiky *brontosaurich* podujatí tohto typu. „**Pomerne rozdielne**“ náhľady štyroch kurátorov — tak artikuluje Alena Vrbanová na záver svojho textu kritický ostení. Pre nás však boli práve **rozdielnosť** našich koncepcii (vrátane diskusií, rozporov či hádok o nich) dokladom plurality, ktorá nám Nulté roky napokon koncepcne obhájila. Spojenie štyroch kurátorov z rôznych platform (typ inštitúcie, miesto pôsobenia, prislusnosť k *alma mater*, gender atď.) bez hierarchického odštvňovania, a prostredníctvom nás tiež polarita štyroch súperiacich koncepcii (s rôznou mierou rigidity, experimentálnosti, preferencií, osobných či iných väzieb, odbornej histórie), a zároveň vynátie týchto platform z domových do nezávislej, takmer *freelance* pozície — toto všetko bolo vedomou me-

.....

ti inštitúciá a iniciatív, ktoré sú zodpovedné za umeleckú prevádzku, a tiež nízke povedomie o kauzalite vlastných krokov — čiže vlastne o principálnom zmysle kritickej práce. Výsledkom ignorácie dejín našej kritiky je všeobecne rozšírené popísavanie vidieneho, ktoré sa vydáva za výtvarnú kritiku, žiaľ bez akýchkoľvek relevantnej kontextualizácie mimo najbližších, voľným okom ťažko prehľadnuteľných súvislostí.

9 Napokon preto sa aj autori, seizmograficky stavajúci svoju umeleckú integritu predovšetkým na reflexii problémov nášho špoločenského diania, ako napr. Michal Moravčík a po ňom aj Martin Piaček, výstavy nechceli zúčastniť.

tódou nášho pokusu odpovedať mocenským kano- nizáciami dejín umenia, na ktoré sme u nás zvyknúti. (Tomuto cieľu — oponencii sebatpotvrdzovaniu — sme dôsledne prispôsobili aj špôsob organizovania šprievodnej „kritickej konferencie.“¹⁰) Špoločenská hra a jej mocenský ašpekt podľa môjho názoru podlieha špoločenskej dohode o praxi výtvarného umenia — pričom dnes ešte smutne prevažujú nejasnosti v úplne základných otázkach¹¹.

O probléme malého počtu kľúčových osobností, narážam tu na „umelcov, ktorí sa nestali osobnosťami^{12*} (AH), písal už po augustových udalostiach roku 1968 Pierre Reštany. Zdá sa, že sa táto

.....

situácia veľmi nezmenila — vo vzťahu k intelektuálo- lam sa o ich elimináciu dôsledne poštarali menej úspešní konkurenti a normalizačný režim (70. a 80. roky), po revolúcii politikárčenie meciarizmu (90. roky), potom vlna regionálnej decentralizácie (00. roky), v kultúrnych inštitúciách pretrvávajúca politizácia funkcií, na školách malá flexibilita a sebazáchovné opatníctvo — okrem toho zohráva rolu iste aj veľa ďalších faktorov. Ale jedno je isté, rozvoj osobnosti v oblasti výtvarného umenia (bez rozdielu či ide o výtvarnika alebo historika ume- nia) závisí od adekvátnej komunikácie s prostre- diám — od živej a tolerantnej vnútroodborovej a medziodborovej diskusie, tiež generáčnej a me- dizgeneráčnej, lokálnej a medzinárodnej a podob- ne. Ak sa naša umelecká societa bola za viac než dvadsať rokov od roku 1989 schopná sústrediť iba na jediný všeobecne uznávaný výhľadový cieľ, na ktorom sa všetci zhodnú — a ním je **snaha o úspech v zahraničí**, pričom tomuto nekonkrétne- mu cieľu prispôsobila svoju kritickú a umelecko-his- torickú prax (vrátane nekritickej preferencie osob- ností, ktoré môžu takémuto úspechu napomôcť), napr. snahou vtesnať sa do pojmových a inštitu- cionálnych štruktúr v euro-americkom kontexte — potom je ťažké dnes chcieť vidieť autonómne a sebavedomé osobnosti umelcov. Ide totiž o plo- chý, vysoko závislý, ruky zväzujúci štav. Práve tento ašpekt by som vnímal ako predmet pripodobne- nia k „barbarizácii, ruštikalizácii ...“ (AH) — len by som pridal, že sa jedná o **dvoj-úrovňové** zhrubnu- tie „prvkov vysokého slohu“, a že sem teda radím nielen „zludovenie“ euro-amerického umenia ale aj euro-americkej teórie. Snažil som sa na tento, zda- leka nie neškodný problém už viac ráz počas rokov upozorniť (napríklad opakovanou kritikou *Slovní- ka pojmov* ...). Dôsledná analýza, ku ktorej ma už aj zostavovateľka slovníka svojim špôsobom verej- ne povzbudzovala, by však vyžadovala takú veľkú

.....

10 Princípy jej zostavenie som popísal v perexe k bloku tex- tov o Nultých rokoch. In: Jazdec 4/2011, s.2

11 Viď text Juraja Kušnierika **NAHNEVANÍ UMELCI A RODI- ČOVSKÝ ŠTÁT** v časopise Týždň 19.2.2012. Vyšlo naň niekoľko blogových reakcii.

12 Na margo tohto chemem len poznamenať, že fenomén osob- ností (jednotlivcov) by mohol slúžiť aj ako kľúč k čítaniu slovenských dejín výtvarného umenia — teda nie cez štyly a tendencie, ale cez výrazné autorské programy.

investíciu času a energie, že by jej výsledná spúšľ jednoducho nebola úmerná. Radšej navrhujem re- špektovať okrem faktických aj niektoré systémové chyby ako štopy v čase, prijáť ich ako nevyhnutnú daň za snahu o rýchly vývoj, a pokúsiť sa podstatné súvislosti slušne a zodpovedne prepísať nanovo.

V kontexte vyššie uvedeného sa na tom- to mieste patrí pridať sonda do (rezervy) sebakritiky, zo strany kurátorov k výštave o dekáde, ktorú aktív- ne, formou kurátorskej, kritickej i pedagogickej prá- ce formovali — akýsi podiel zodpovednosti.

V istom zmysle sme si totiž „privlaštini-

2. časť

Sebakritika ako vlastný

nástroj Nultých rokov

li“ desaťrocie, t.j. nám vznikla povinnosť vyjadriť sa nielen k našej ale viacerým generáciami umelcov a historikov — saturáciu sme do veľkej miery za- bezpečili generačnou nelimitovanosťou, čo sa umel- cov týka. To čo zoštalo na podrobné špracovanie, je „antológia“ kritických textov, rešp. textov vôbec a tiez reflexia vplyvu kurátorských výštav na vznik a výber diel. S mocenským oslabovaním pozície kurátora a kritika (zo záveru moderny?) sa totiž paradoxne posilnil jeho priebežný kreatívny vplyv na umelecké dianie. Bolo by veľmi užitočné rozlišo- vať jednotlivých kritikov aj formou pomenovania ich metódy — takto štruktúrovaná reflexia a pole- mika u nás chýba a tak sa rozdielne výkony, dokonca aj v prípade mienkotvorných osobností, dejú viac- menej nahodilo.

Ďalšou otázkou je určitý nárok na objek- tivitu vo vzťahu diváka k takejto, časovým vymede- ním deklarovanej výštave. U nás sa traduje primáť kurátorského autorstva aj pri tomto type ještav¹³ a ich vnútorných tematických členení, čo je veľmi dôležitý fakt odkazujúci na úplnú (až osobnú) au- tonómiu koncepcie. Táto tradícia dokonca pred- stavuje určitý kánon, zvyklosť. Uvedomovali sme si tento problém, ale okrem snahy o objasňovanie jednotlivých diel a umeleckých pozícií (množstvom textov) sme nenašli efektívny kľúč na to, ako tento rozpor sám v sebe deklarovať tak, aby zároveň ostala zachovaná prvotná idea urobiť **výstavu vizuálneho umenia** a nie výstavu formy **hypertextuálnych me- ta-naratívnych archívov**. Asi na to naráža Alena Vr- banová, keď v závere svojej recenzie píše: „nemyslím si, že dnes je ešte optimálny či umenovedne relevant- ný takýto typ plošného sledovania vývinu a reflexie umenia, keď uvážime kritické revízie samotných dejín umenia.“ (AV) Rešpektujem tento pohľad, ale opakujem: našim cieľom nebol „archív“ typu *Monu- ment transformace*¹⁴. Vo všeobecnosti je však závereč- ná časť jej textu veľmi podnetná, rozhodne by si za- slúžila širšie rozvinutie.

Možno, že za výstavu Nulté roky hovo- rí viac jej metóda, než totalita celku jej informácie — v špomínanom Rusinovej texte z roku 2001 si vte- dajšia kurátorka SNG ešte nevedela predstaviť syner- gickú špoluprácu viacerých koncepcii bez ujmy na celku. O desať rokov neskôr sme sa k tomu odvážili — na vlastnú pášť, bez väčšej pomoci zo strany sil- nejšej inštitúcie, s otázkou, či získame došťačo- tný grant. Aj to všetko je súčasťou nezameniteľného vývoja, ktorý prebehol práve a len počas nultých rokov.

.....

13 Viď reakciu kurátorky výstavy Dejiny slovenského výtvar-ného umenia — 20. storočie (SNG, 7.4.-15.10. 2000) Zory Rusinovej na kritiku výstavy zo strany Petra Kalmusa (v Profile 2-3/2000) — In: Rusinová, Z.: Ad: Vrbanová Alena — Neokonceptuálne umenie — 90. roky na výštave 20. storočia. Dart 4/2000 — 1—2/2001, s.53.

14 Výštava **MONUMENT TRANSFORMACE** prebehla v Galerii hlavného mesta Prahy v roku 2009, v kurátorskej koncepcii Zbyňka Baladrána a Víta Havránka.

PUBLIKOVANÍM REAKCIE NA DOTERAZ ZVEREJNENÉ ODBORNÉ REFLEXIE VÝSTAVY NULTÉ ROKY — OD PRIESTORU PO BESKIDA (SLOVENSKÉ VÝTVARNÉ UMENIE 1999—2011 V ŠTYROCH KURÁTORSKÝCH POHLADOCH) A JEJ KATALÓGU V PERIODIKU JAZDEC SI UVEDOMUJEM RIZIKÁ TOHTO ROZHODNUTIA SPOČÍVAJÚCE V NARÚŠANÍ NEPÍSANÝCH PRAVIDIEL PROFESIONÁLNEJ ETIKY. NESTOJÍ ZA NÍM VŠAK NIČ VIAC AKO SNAHA VYUŽIŤ MOŽNOSŤ PRISPIEŤ DO MOMENTÁLNE PREBIEHAJÚCICH DISKUSÍ O TOMTO PROJEKTE, A TO BEZ VZNIKU VÄČŠIEHO ČASOVÉHO ODSŤUPU, KTORÝ NARÚŠA ICH KONTINUÁLNOŠŤ.

Projekt Nulté roky

Mira Sikorová—Putišová

Písanie tohto textu ovplyvnilo vedomie, že prakticky nie je možné zaujať oddelené stanoviská k reakciám recenzentov, autorky ankety a jej respondentov reflektujúcich na mój segment projektu Nulté roky, od tých, ktorými reagujú na jeho celok. Dôvodom je, že projekt bol postavený zo štyroch individuálnych kurátorských koncepcií (pohľadov), ktorými sme sa snažili vytvoriť obraz o umení tzv. nultých rokov. Táto metodika nazerala na umenie dekády bola v projekte Nulté roky (výstava a šprevdzajúci katalóg) pre kritikov zabalená do hermeticky uzavretej štruktúry s výrazne synkretickými rysmi. Na druhej strane treba podotknúť, že aj s povšimnutým pohľadovo zmnoženým charakterom.¹

Tento systém, ktorým bola koncipovaná výstava (s výnimkou parciálneho prehodnocovania koncepcií G. Garlatyovej a R. Gregora), nebol výraznejšie reflektovaný. Jednotlivé koncepcie sú však konštruktívne pre skladbu výstavy. Veľmi skrátene definované ako: beš of / ideálna zbierka umenia nultých rokov — J. Čarný, autenticita štýlu autora — R. Gregor, kritické čítanie obrazu (nie malby!) — G. Garlatyová a subjekt autora / jeho skúsenosť (M. Sikorová—Putišová) sú totiž kľúčom na čítanie výstavy. Jeho voľba spočívala v možnosti spojenia štyroch metodík, z ktorých každá ponúka individuálny interpretačný model (podopretý a artikulovaný aj katalógovými texta-

mi kurátorov). Takto zvolený systém je reakciou na nemožnosť dnešnej interpretácie umenia dekády podľa jediného výlučného modelu. Jeho nové konštruovanie v pozícii terajšieho ohliadania sa späť bez dostatočného časového odstupu je prakticky nemožné. Súčasne nejde o neakceptovanie nosných tendencií, reš. interpretačných modelov slovenského výtvarného umenia po roku 1990 v súčasnosti, skôr o uvedomovanie si rizík ich zníženej efektívnosti, či iba čiastočného fungovania pri ich výlučnej aplikácii pri pomenovávaní rysov umenia nultých rokov.²

Upozornenie na kontraproduktívnosť kategorizácie podľa médií je prvkom, pomocou ktorého možno predchádzať metodologickým nástrahám, reš. vytvárať iný typ metodológie pri takomto type výskumu a výstavy. Zároveň si nemyslím, že v súvislosti so zástúpením malby na výstave bol pre ňu handicapom.³ Malba je prítomná v každej zo sekcií, výbery konkrétnych autorov a ich diel vychádzal z daných — vyššie spomínaných koncepcií⁴, ktoré potvrdzujú dôležitosť tohto segmentu vizuálneho umenia nultých rokov. V intencii nazerania na sledované obdobie cez formy výtvarných médií však výstava otvorila oveľa priliehavejšiu otázku o interaktívnych formách umenia typických

pre dnešnú digitálnu éru.⁶ Pod ich nezaštúpenie sa podpísal charakter sekcií výstavy, v ktorých sa inak nachádzali autori disponujúci aj dielami toho typu vo svojej tvorbe, no boli prezentovaní inými prácami na základe voľby kurátorov.

Dekádový model, ktorý bol viac krát označený ako neefektívny, reš. neinvenčný, vzišiel zo snahy ohraničiť úsek mapovania umenia posledného desaťročia, i s rizikom neexistencie príslušného odstupu od neho, ktorí sme si uvedomovali. Avšak bez vyvolania dojmu prerušenej kontinuity s predošlou dekádou i budúcim obdobím. Preto sme siahli po hraničných medzníkoch odkazujúcich skôr na inštitucionálnu sféru. Dôvodom pre tieto kroky však nie je len snaha o revidovanie desaťročia priznaným subjektívnym spôsobom a jeho „privlastňovanie“, podobne viackrát vytýkané. Ak akceptujeme fakt, že na komplexné prehodnotenie umenia po roku 1990 (aj s integrovanou časťou nedávno ukončenej dekády) ešte nenaštal ten správny čas, ktorý je daný prislovečným vyčinením hodnôt, projekt Nulté roky je jedným z príspevkov do tohto už teraz prebiehajúceho procesu. Najmä, ak uvažujeme o dostupných možnostiach a zdrojoch k nutnému zaujatiu stanovisk — o textoch o umení po roku 1990, ktoré nám dávajú príležitosť pre ich kritiku, polemiku s nimi či odvolávanie sa na ne.

1 Vyjadrenie J. Kraloviča v Ankete v Profile, s. 30. Súčasne však podotkol, že zmnoženie pohľadov viedlo k znejasnej multiplikácii.

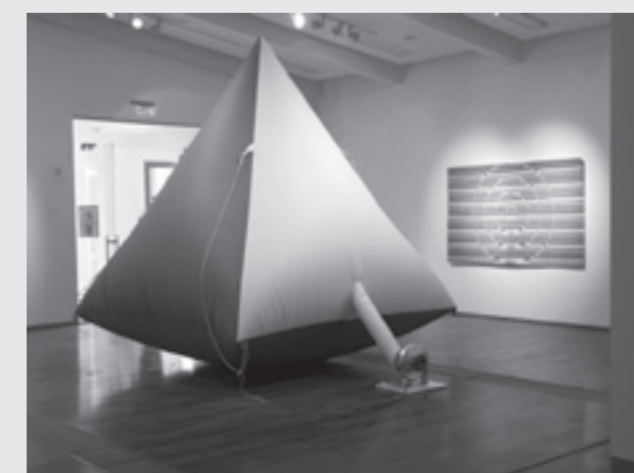
2 Reakcie na sekciu G. Garlatyovej na výstave sa výrazným podielom venovali najmä malbe v nej zastúpenej a vytvorili spoločný názor na autorkinu koncepciu definovania problematiky čítania obrazu v nultých rokoch, čo sa najmarkantnejšie prejavilo v rozhovore J. Geržovej s B. Jablonskou v Profile. Mimo malby sa v nej nachádzali napr. aj obrazy na pomedzí objektu (E. Binder, R. Sikora), obraz ako koncept (V. Frešo), fotografia (J. Koller a K. Fulierová), veľkorozmerná obrazová skladačka (D. Fischer).

3 Problematike určovania rysov umenia nultej dekády sa venujem v úvode môjho textu v katalógu. Sikorová—Putišová, Mira: Niekoľko poznámok k nultým rokom (úvod). In: Čarný, J., Garlatyová, G., Gregor, R., Sikorová—Putišová, M.: Nulté roky, Považská galéria umenia, 2011, s. 178. Systém odvolávaní sa na formálne podoby a tendencie umenia 90. rokov použila v prípade viacerých vystavených diel pri recenzovaní výstavy A. Vrbanová, ktorá nesledovala jednotlivé kurátorské modely koncepcií, čo ju prirodzene viedlo k úvahám o relevantnosti zastúpenia niektorých diel (a ich autorov) na výstave.

4 Jana Geržová v Ankete Profile, s. 48.

5 Okrem tradičných formátov malby v nich boli prezentované aj presahy maliarskeho média: napr. bártrová kolekcia V. Šramatyovej, malba — objekt M. Sedláka, malba ako inštalácia D. Sadovskej, sité obrazy V. Žákovej.

6 Na neprítomnosť interaktívneho umenia upozornila Katarína Rusnáková v Ankete Profile s. 23—24. Uvedomujem si opodstatnenie tejto výhrady, aj s prihliadnutím na deklarovaný typ metodiky nekategorizovania podľa médií. Digitálne interaktívne umenie je v slovenských podmienkach v súčasnosti oproti iným typom produkcie prezentované v zníženej miere a podobne i kriticky menej reflektované, čo je nevyužitým potenciálom. Zároveň však skôr ide o autorov — individuality, avšak so sústredeným koncentvaným programom — okrem I. Diosio treba z nultej dekády spomenúť aj J. Šicka a R. Kittu popri autoroch, u ktorých tvorí časť komplexu ich tvorby — P. F. Čierna a M. Kvetan a má ťažisko v prvej polovici dekády.



VÄČŠINA MÚZEÍ A GALÉRIÍ BÝVA ŠŤA CHRÁMY, TREBA BYŤ TICHO, A V TATE MODERN DETI JAZDIA NA SKATEBOARDOCH — VRAVÍ MARC SANDS, RIADITEĽ PRE MÉDIÁ A VEREJNOSŤ V NAJVÄČŠEJ BRITSKEJ GALÉRII SÚČASNÉHO UMENIA. ZAČÍNAL V REKLAMNEJ AGENTÚRE DMB&B, NESKÔR PRACOVAL V LONDÝNSKEJ A NEWYORSKEJ POBOČKE HHCL AND PARTNERS. V JÚLI ROKU 2000 NASTÚPIL AKO ŠÉF MARKETINGU DO VYDAVATEĽSTVA GUARDIAN NEWS & MEDIA. ZA JEHO PÔSOBENIA ZÍSKAL DENNÍK GUARDIAN CENU MARKETING WEEK EFFECTIVENESS A NEDEĽNÍK OBSERVER ZASE OCENENIE MEDIÁLNA ZNAČKA ROKA, KTORÉ UDEĽUJE MEDIA WEEK.

Hustá značka Tate Gallery

V Tate Vás zamestnali, aby ju otvorili ešte širšiemu publiku. Sedem miliónov divákov ročne nestačí?

Keď ma šéf galérie Tate Nick Serota oslovil, mal na mysli pritiahnúť do galérie nové konkrétne cieľové skupiny. Napríklad Tate Modern — galéria umení XX. a XXI. storočia, pôsobiacia v budove bývalej elektrárne, prispôsobenej na múzeum dvojicou Herzog & de Meuron — sa nachádza v nie príliš bohatej štvrti. Išlo o to, aby sem prišli ľudia zo susedstva a pocítili, že to nie je miesto pre elitu, ale pre každého. Druhou skupinou sú rodiny s deťmi. Moja veľká lútosť ako dospelého voči rodičom je, že ma nebrávali často do galérií. Trefou sú menšiny. Profil galérií vo veľkých mestách najčastejšie neodrážajú sociologický profil týchto miest. Tate má štyri pobočky: okrem Tate Modern a Tate Britain v Londýne, taktiež Tate Liverpool a Tate St. Ives. Keď sme pred dvoma rokmi v Tate Britain usporiadali výstavu Chrsa Ofiliho, pozvali sme okrem iného aj afro-karibských hudobníkov, ktorí pritiahli na výstavu čiernu mešťskú komunitu, ľudí, ktorí by tam za iných okolností iste neprišli.

Predtým ste pracovali v marketingu denníka „Guardian“, rozvíjajúc internetovú stránku a komunikáciu s čitateľmi. Príde však taká skúsenosť?

V Tate ma takisto zamestnali na to, aby som rozvinul sektor online. Išlo o to symbolicky znížiť múry galérie. Keď napríklad koncom roku 2010 v Tate Modern mali otvoriť veľkú Gauguinovu výstavu, prehovorili sme komisárku Christíne Ridingovej, aby viedla blog a hovorovým jazykom rozprávala, prečo zvolila tie, a nie iné obrazy. Vylakala sa, veď komisár nie je novinár, hoci niektorí z nich píšú skvelo. Napokon za tri a pol mesiaca trvania výštavy napísala 36 príspevkov. Blogoval tiež šéf Tate Nick Serota. Výstava bola obrovským úspechom. Rátali sme s 350-tisíc divákmi, bolo 426-tisíc.

Príšli peli k tomu sociálne médiá?

Nie, myslím si, že to bola výborná výstava, hoci azda nie je bez významu, že ju toľko ľudí sledovalo na sieti. Tate má teraz 300-tisíc „priateľov“ na Facebooku a pol milióna na Twitteri. Sociálne médiá však pôsobia iba vtedy, keď neštále dodávajú

nový obsah. Takže my, napríklad, v piatky zverejňujeme predpoveď počasia, ilustrujúc ju dielom z našich zbierok.

Ale blogujú a chodia do galérie tí istí ľudia? Ak som na Facebooku, tak skôr sedím doma.

Tate navštívi ročne vyše 7 miliónov ľudí, samotnú Tate Modern viac ako 5 miliónov. Ani na sekundu si nemyslím, že prezretie si výtvarného diela na internete môže nahradiť kontakt naživo. Práve tí, ktorí videli obraz na sieti, prídu, aby si ho pozreli, a potom sa rozhladnu okolo a všimnú si ďalšie.

Máte nejaký vplyv aj na program? Na budúce výstavy pre ďalšiu cieľovú skupinu návštevníkov?

Kurátori by mali brať zreteľ na obecnosťvo. Musia mu vedieť vysvetliť, prečo robia také, a nie iné výstavy. Jednou z vecí, o ktorej sa rozprávame, sú názvy. Je ľahké použiť slová, ktorým ľudia nerozumejú. Toho roku máme hlavnú výstavu o umení tvorenom vystaňovalcami do Veľkej Británie od XV. storočia podnes. Jej názov znie „Migrácie“, diskusia s komisármi sa týkala podtitulu: „What makes British Art“ či „What makes Art British“. Ja som nehovoril, ktorý je lepší, ale že to má byť názov, ktorý priláka obecnosťvo.

Môže to znamenať kompromis: jednoznačný názov, zjednodušený obsah.

Najväčšou chybou je šplošovanie a galéria by to nemala robiť. Ak poviem novinárovi: som z oddelenia marketingu a chcem predať tvoj text, zrejme nebude mať chuť sa so mnou rozprávať, avšak ak poviem, že urobím všetko, aby si viac ľudí prečítalo jeho text, novinára zaujmem. Nechcem šplošovať umenie, ale chcem, aby ho viacej ľudí pochopilo.

V poslednom čase sme špuštili istý experiment. Vytvorili sme skupinu 12-tisíc osôb, s ktorými sa kontaktujeme online a ktorých sa budeme pýtať na názor. Od februára robíme výstavu japonskej výtvarníčky Yayoi Kusamaovej, mali sme viaceré návrhy plagátů. Predstavili sme im ich a opýtali sa, ktorý pokladajú za lepší. **A nevybrali horší?**

Nazdávam sa, že by bolo sprostosťou šírriť plagát, o ktorom 80 percent ľudí povie, že sa im nepáči.

Kurátori sa vás však musia báť.

Taký nástroj môže byť nebezpečný, ak sa zneužíva. Avšak medzi nami je dôvera. Naozaj sa nenazdávam, žeby výstavu mali pripravovať podľa hlasovania online. To by bolo groteskné.

Ako teda vyzerá výstavná stratégia?

Veľké výstavy známych a úspešných mien striedať s malými výstavami výtvarníkov, o ktorých ste vari nikdy nepočuli, lež oplatí sa ich uzrieť. Veľké mená privábia návštevníkov aj na výstavy menej známych tvorcov.

Na tento rok plánujete otvorenie novej časti Tate Modern v bývalých palivových nádržiach, o pár rokov nad nimi postavia ďalšiu, 11-poschodovú štruktúru, taktiež podľa projektu architektonickej kancelárie Herzog & de Meuron. Dokedy sa galéria môže rozrastať?

Limit nejestvuje. Tate Modern je už prímalá pre ľudí, ktorí tam prichádzajú. Cez víkendy bývajú davy. Podzemné galérie, ktoré v lete otvoríme v rámci olympijskeho kultúrneho festivalu, budú zasvätené umeniu performance a filmu, pre ktoré dosiaľ chýbalo miesto. Nové priestory vždy umožňujú nové výrazové formy, tak ako Turbinová hala umožnila inštalovať monumentálne práce výtvarníkov ako Ai Weiwei, Anish Kapoor alebo Louise Bourgeoisová. Nech je to akokoľvek banálna metafora, ale — nezáleží, ako širokú diaľnicu postavíte, vždy sa zaplní autami, a momentálne Tate Modern je jednou z piatich hlavných atrakcií, ktoré si turisti v Londýne prezerá.

Čo o tom rozhoduje? Umiestenie v budove bývalej elektrárne prerobenej na múzeum?

Sčasti rozhoduje samotná stavba, ale tiež spôsob, akým v nej Nicholas Serota pojednal súčasné umenie — to, že ho premenil na verejne prístupný zážitok. V Tate Modern je wi-fi zdarma, možno tu stráviť celý deň, hrať sa na počítači, pracovať, vypiť si kávu. Vo väčšine múzeí a galérií to býva sťa v chrámoch — všetci musia byť ticho, a do Tate Modern vchádzate po veľkej rampe, decká tam jazdia na doskách, panuje slobodná atmosféra. Za vstup treba platiť iba na dočasné výstavy, stála zbierka a projekty v Turbinovej hale sú zadarmo. Aj teraz, v období rozpočtových škrtov, kedy nám znížili dotácie o 15 percent, vláda nesúhlasila so zavedením vstupeniek. Dve tretiny tohto publika sú ľudia menej ako 35-roční. My sme správami toho priestoru, ale patrí im.

Na čo príde taký špás?

Tate doštáva štátnu dotáciu, činiacu štyridsať percent súhrnného badžetu, ktorá však postupne klesá. Zvyšok sú súkromné zdroje.

Koľko ide na marketing?

Okolo osemšatosisť libier ročne. Je to malé percento z celkového rozpočtu galérie.

O Tate sa hovorí ako o „brand“ — značke. Čo to znamená?

Na svete sú štyri muzeálne megaznačky: Louvre, Guggenheim, MoMA a Tate. Bolo vedomou politikou Tate vytvoriť značku, počínajúc logom, ktoré vzniklo koncom 90. rokov, ešte kým budovu otvorili. Logo je mäkké, pozývajúce, akosi uvádza stavbu, kde tiež nie je jasná hranica medzi vnútrajškom a vonkajškom. Nejestvuje dôvod, prečo by sa podmienky, vytvorené v Tate Modern, nemohli naskytnúť kdesi inde. Nedávno som bol v KUMU — Múzeu umenia Eštónska v Talline. Keď som tam vošiel, mal som rovnaký pocit otvoreného, moderného múzea. A pri kultúrnej explózii, aká našla v krajinách východnej Európy po páde zSSR, nevidím príčinu, aby som pochyboval o obecnosťve. Je azda dokonca čtižiadoštivejšie než v ostrovnej, mimo seba neochotne hľadiacej Veľkej Británii.

Miro Procházka

Umberto Eco vo svojej úvaha **ESQUISSE D'UN NOUVEAU CHAT**, v zbierke **BABYLONSKÝ ROZHovor** (Kaligram, 2003) štylizuje rozprávača do neobvyklej pozície. Ide o sprostredkovateľský subjekt v podobe mačky. Čitateľovi sa identita živočicha odkrýva až sekundárne, pričom všetko, čo sa v priestore a čase danej prózy odohráva, je prezentované z akéhosi zvláštneho uhla pohľadu. Po precíznom, no mierne surreálnom opise prostredia izby, ponášajúcej sa na kuchyňu, prichádza na rad opis objektu pripomínajúceho stôl. Už vieme, kde sme a čo máme pred sebou. Zorientovaním sa v danom priestore nás upúta objekt, ktorého identifikácia je pre subjekt kľúčová. Na stole sa do pozornosti exaltovaným vne­mom živočicha (teda čitateľa) núka niečo červené, niečo krvácajúce, niečo, po čom mačka inštinktívne prahne. Je to kus mäsa.

Miroslav Halák

Touto bizarnou ukážkou si dovoľujem načat tému vzťahu dvoch činiteľov, t.j. šprávy a ad-resáta, informácie a interpreta, akcie a reakcie. Kontroverznosť vzťahu medzi špomenutými veličinami je uvedený už v samom nadpise nešpecifikovaním konjunkcie a/**verzus**. Pre mňa osobne má tento výraz, aj v intenciách Ecovho textu, určitú reaktívnu podobu, význam istej súvzťažnosti menovanych elementov. O to viac, ak uvažujeme o vzťahu umenia a človeka, pričom ten tu vystupuje ako **pars pro toto**. K myšlienke priradiť človeku tento všeobecný význam ma privádza absencia konkrétne pomenovaného „partnera k umeniu“. Špecifikáciu by tak bolo treba nahradiť výrazmi ako: **Súčasný autor, súčasné umenie a súčasný divák/recipient** (prípadne iné pomenovanie prijímateľa umeleckého zámeru). Slovo **súčasný** je v tomto vzťahu nie zanedbateľným adjektívom konkretizujúcim celú situáciu. Aj vďaka slovu **súčasný** nadobúda úvodná úvaha o dosť špecifickom zornom uhle hlavného subjektu svoje opodstatnenie.

Vychádzam z toho, že špominaný človek tu vystupuje dualisticky, teda ako pojem vyjadrujúci tak zámer tvorcu, ako aj prijímateľa. Práve tvorca, autor umeleckého diela, je v prenesenom význame režisérom a iniciátorom celého konceptu komplikovaného vzťahu medzi dielom a jeho ad-resátom. Túto reláciu možno vyjadriť aj prispôsobenou Morrisovou trichotómiou kde **komunikátor** (producent znaku) — **znak** (nositeľ obrazu aj obrazový objekt) — **interpret** (recipient znaku), tvoria radikálne synergický organizmus. Pozícia súčasného autora mu dovoľuje, ba priam ho núti k tejto „interaktivite“. Ide tu teda o programové zapojenie diváka/recipienta do celkového plánu diela, tak ako to urobil aj Eco s čitateľom postupne odkrývajúcim svoju identitu mačky.

Umelec nultých rokov 21. storočia taktiež vedome a systémovo operuje s pozíciou interpreta, ktorému je dielo určené, a situuje ho do úlohy priameho účaštníka svojej vizuálnej inscenácie. Každému aktérovi je v tejto hre iba zdanlivo ponechaná oveľa väčšia miera subjektívnych, interpretačných dispozícií, ako tomu bolo v staršom umení. Táto reakčná dispozícia, vyjadrené slovníkom semiotiky *ako*, úroveň interpretanta sa môže v konečnom dôsledku primárne obmedziť iba na výber medzi akceptáciou a zamietnutím tejto hry, tohto predstavenia, do ktorého bol každý recipient/interpret, chtiac-nechtiac, zapojený. Rovnako ako živočích v rohu izby premeriava svoje prostredie a nachádza bod svojho záujmu, tak aj ten, kto prichádza

do konfrontácie so súčasným umením, podvedome hľadá záchytný bod. Hľadá ho často aj s vypätím síl, pretože tento bod je pre neho odrazovým mostíkom k subjektívnej interpretácii. Pokúša sa ho nájsť, hoci rozmanitosť pováh divákov možno analyzovať aj podľa miery rezignácie na tento osobný zámer autora. V ideálnom prípade si dielo divák nielen takpovediac „všimne“ (niektorí pri tom, žiaľ, aj skončia), ale ho aj podrobí svojmu vlastnému skúmaniu. Pri snahe nazerať na pojem súčasného umenia čo najobjektívnejšie je potrebné naň nazerať cez komponent istej programovej nezrozumiteľnosti, ako takmer elementárnej výbavy každého súčasného umeleckého počinu. Podobne to formuluje v diele **AKTUALITA KRÁŠNEHO (UMENIE AKO HRA, SYMBOL A SLÁVNOSŤ)** Hans—Georg Gadamer, kde v súvislosti s poéziou štoťožňuje hra

Periodizácia dejín umenia by pokojne mohla vychádzať z daného modelu postoja umelca k faktu, že jeho dielo nebude akceptované rovnako, ba dokonca, že jeho význam bude čitateľný na milión spôsobov. Podobné teoretické aspekty periodicity umenia a bilancovania stavu umenia, vo vzťahu k súčasnej kultúre, nie sú v umenovednej literatúre ničím novým. Príkladom je Hans Belting so svojou štúdiou **Koniec dejín umenia**. Belting tvrdí, že koniec dejín umenia znamená koniec jednej tradície v zmysle chápania umenia ako takého. Spája to s pojmami ako odtabuizovanie, elitárstvo umenia či absencia rámu. Všetky špomenuté fenomény tejto, nazvem to, umeleckej revolúcie, situuje do prostredia umeleckých avantgárd ako istého východzieho bodu pre akceptáciu stavu, ktorý je dnes. Každopádne, kým v historickom umení (podľa Beltinga

Súčasnú umenie

a/verzus

súčasný človek

HRA NA MAČKU A MYŠ

Súčasnú umenie

a/verzus

súčasný človek

HRA NA MAČKU A MYŠ

nice významovej zrozumiteľnosti s tzv. **tragickou odmlkou v nevy­povedateľnosti**. Je preto pochopiteľné, že zápasíť s umeleckým dielom, tvoreným zo zámerom ponechania **nevy­povedateľného**, s úmyslom identifikácie neprítomného, explicitného významu, by bolo Quijotovským obrazom boja s veternými mlynni. Aj vďaka tomuto faktu v tomto procese nejde o ponechanie diváka v pasívnej pozícii prijímateľa, skôr naopak. Akt vzoprenia sa nezrozumiteľnosti automaticky špeje k dosiahnutiu kľúča, teda toho záchytného bodu pre subjektívnu interpretáciu, rozlúštenie kódu vo sfére vizuálnej komunikácie.

Ak človek — divák nájde špominaný záchytný bod, neznamená to záver celého predstavenia či ukončenie vzťahu medzi umením a ním samým. Ecova mačka sa v závere štrmhlav vrhá na kus mäsa. K aplikácii špomenutého záveru vo vzťahu umenie a/**verzus** človek však nemusí dôjsť a často ani nedochádza. Kým doteraz aktér inscenácie hral podľa scenára, ten istý aktér v závere špravidla improvizuje. Improvizuje podľa toho, ako bola celá hra režirovaná a pripravená a v individuálnom dispozičnom rámci špeje k informáciám plynúcim z daného vizuálneho kódu. So scenárom, ktorý je zjavne nedopísaný, pracuje každý autor, umelec. Musí s ním pracovať, pretože iný vo sfére moderného umenia už od čias romantizmu ani neexistuje, ako znie téza v Ecovom **Otvorenom diele**.

pred avantgardnými hnutiami) je enormná snaha nájsť istý univerzálny jazyk, ktorým by bolo možné dopísať scenár jednotnej interpretácie až do konca, súčasný autor túto otvorenosť záveru naopak využíva. Riziko tejto svojoľnej manipulácie s otvoreným koncom v umení zo strany komunikátora/productenta umeleckého diela poznáme: je ním strata širšej základne aktérov zapojených do celého procesu hľadania významového pozadia danej umeleckej realizácie. Diváci, ako bolo špomenuté, rezignujú na hľadanie toho kúska mäsa na stole, tobôž na námahu, ktorú musia vynaložiť, aby po ňom mohli skočiť. Kým teda človek — autor mieni a realizuje svoj umelecký zámer, človek-prijímateľ, adresát, tento zámer odmieta, čím buď vylučuje možnosť prístupíť k samotnej „hre“ v recepcii diela, alebo po identifikácii objektu záujmu rezignuje na ďalší proces dešifrovania jeho významových úrovní. Pre umelca je v tomto prípade legitímnou otázkou funkčnosť jeho diela zo sociálneho aj inštitucionálneho hľadiska.

Začal som Umbertoom Ecom a jeho dielo mi dopomohlo k vybudovaniu pomocnej konštrukcie podporujúcej jeden z najkontrovernejších spoločenských vzťahov. Ecom by sa dalo aj pokračovať, a to v zmysle vnútornej štruktúry celého vzťahu. To by už ale bola štará známa téma interpretácie a nadinterpretácie.



JEDEN Z NAJPOZORUHODNEJŠÍCH SÚČASNÝCH UMELCOV CHRISTIAN BOLTANSKI (1944) NA TOHTOROČNOM 54. BIENÁLE V BENÁTKACH ZASTUPUJE FRANCÚZSKO. VENOVAL SA RÔZNYM UMELECKÝM OBOROM: MALIARSTVU, FOTOGRAFII, FILMU, ALE OD POLOVICE 80. ROKOV TVORÍ NAJMÄ KONCEPTUÁLNE INŠTALÁCIE. TENTO ROZHOVOR VZNIKOL V JEHO ATELIÉRI NA PARÍŽSKOM PREDMESTÍ MALAKOFF.

Na Bienále v Benátkach, kde som toho roku nebol, predstavujete prácu s názvom „CHANCE“, čo znamená príležitosť aj možnosť, ale tiež šťastie. Najmä v hre. Na výstavu ste použili fotografie poľských novorodencov. Prečo poľských, prečo novorodencov?

Pri návšteve Poľska v roku 2001 som naďal na fotografie detí uverejňované vo varšavských novinách ako doplnok oznámenia o narodení. Požiadal som tamojšiu kurátorku svojej výstavy, aby mi potom tieto stránky posielala. Zhromaždil som takých 4 až 5 tisíc obrázkov poľských dočiat.

Takže prvým bodom mojej prehliadky na Bienále je bežiaci pás, zostavený zo 600 fotografií poľských detí. Počítač čochvíľa beh pásu zastaví a špreádzaný ostrým, rezavým zvukom osvetlí jednu náhodne zvolenú snímku. V susednej miestnosti uplatňujem dva druhy fotografií, premietaných na veľkom plátne: 50 poľských nemluvniat, ako aj 50 mŕtvych Švajčiarov z mojej inštalácie z počiatku 90. rokov, kde som ukazoval snímky zosnulých z novinových nekrológov. To je už prvý dobrý bod, lebo asi nie je zlé, že mŕtvi sú Švajčiar a žijú Poliaci. Totiž Švajčiar nemajú nijaké dôvody k umieraniu, zato dejiny Poliakov sú plné smrti.

Počítač mieša snímky rozstříhnuté na tri časti, skladajúc z týchto útržkov nové podobizne. 50 bábätiek, 50 nebožtíkov. To vytvára milión možných kombinácií. Divák stlačením gombíka môže pohyb zadržať. V prípade, že sa objavia tri časti tej istej tváre, vyhráva fotografiu s mojim podpisom. Šanca rovnako mizivá ako v lotérii, ale odmena oveľa menej cenná.

V ďalšej sále som umiestnil dve počítadlá, ktoré v skutočnom čase ukazujú počet skonov a narodení, každý večer naštúpí zhrnutie – optimističké, lebo viacej sa nás rodí, než umiera. Ale umierame všetci. A preto som pred vchodom rozostavil stoličky. Len čo si návštevník sadne, začuje otázku zadanú v rôznych jazykoch: je to naposledy?

Ide vlastne o úvahu nad životom a smrťou, náhodou a predurčením. Narodili sme sa preto, že sa naši rodičia stretli a spojili, keby sa to stalo o minútu skor alebo minútu neskôr, nás by nebolo. Sme neopakovateľní, ale nosíme v sebe všetkých svojich predkov, celú rodinnú históriu. Rodíme sa náhodou, ale smrť je našim údelom. Každý z nás je jedinečný, nenahraditeľný a vždy nahradzovaný.

Smrť ma vždy zaujímal, ale až s vekom, kedy štarne, myšlienka na smrť sa stáva predovšetkým myšlienkou na vlastnú smrť. Kým žijú rodičia, smrť je zrejme

Tvorím z toho, čo mám v chladničke

Miro Procházka

niečím, čo sa týka druhých; keď už nie sú, smrť sa stáva našou smrťou.

Zo svojich výstav po celom svete vyvázate tlkot návštevníckych srdc na odlahlý ostrov Tešima do Japonska.

Veru, veru, máte pravdu, som ako doktor No z prvého „Jamesa Bonda“: potrebujem srdca, čoraz viacej srdc. A teraz budem sedieť na svojom ostrove, hladkať bielu mačku, pradiť pri tom blahom: znovu som ušpel, podarilo sa mi získať desaťtisíce benátskych srdc.

Ale vážne: prečo som sa chopil iniciatívy, ktorú som nazval „Archív srdc“. Od počiatku, po celý život, som sa usiloval chrániť život. A, samozrejme, život sa ochrániť nedá. To, že budem mať bitie kohosi srdca, neochráni dotyčného pred smrťou. Ak počúvame nahrávky s tlkotom srdca starej mamy, tak nepocítujeme jej prítomnosť, ale jej neprítomnosť. Niet nič strašnejšieho než počúvať búšenie srdca niekoho, kto už nežije. Chcel by som, aby sa zabudlo, že „Archív srdc“ je umeleckým dielom. Aby sa zabudlo na mňa.

Staviam nemateriálny pomník, ale najmä tvorím pútnické miesto. Dobré, že je Tešima taká vzdialená, lebo chcem, aby tam ľudia jazdili na počesť svojich zomretých a mysleli na nich. Povstane biely pavlón, prichádzajúcich budú prijímať Japonky v bielych zásterách, ako na ošetrovni. Budú pomáhať pri nájdení úderov hľadaného srdca v počítačovej kartotéke. Nazývám ich hošteskami smrti, lebo pochopiteľne nič sa nedá zachrániť. Už onedlho bude ten ostrov ostrovom smrti bijúcimi srdcami tisícok ľudí, ktorí nie sú.

Boltanski sa na okamih preruší, rozhladne sa dookola a opäť sa obráti ku mne.

Viete, filmujú nás. V tomto ateliéri sú kamery, ktoré zachytávajú každý môj pohyb, každé moje slovo 24 hodín denne. S istým Austráľčanom z Tasmánie som uzavrel zmluvu, predal svoj život, záznam svojho života do konca života. Ten človek zarobil veľa peňazí hraním hazardných hier. Je veľmi čudný a málo sympatický. Veľmi inteligentný, hoci počúva len samého seba. Keď som ho videl prvý raz, povedal mi: „Ešte nikdy som neprehral, vždy vyhrávam“. Ten človek sa nazdáva, že je silnejší než náhoda, ale niekto, kto nikdy neprehráva alebo je presvedčený, že nikdy neprehrá, môže byť iba diablom.

Hráte s diablom o život?

Môj tasmánsky diabol bude mať tisíce hodín záberov z môjho života, ale to neznamená, že bude mať mňa. Až umriem, budem mŕtvý a slus, tie obrázky ma nevkriesia. Stopy prítomnosti možno zavrieť do škatule, ale nemá to nič spoločného s navratením života.

Prečo ste pristúpili na túto hru?

V tradičných spoločenských odprevádzali umierajúcich, načúvali ich posledným slovám. Smrť neschovávali, bola dôležitá a samozrejme, tvorila súčasť života. A dnes ľudia umierajú obvykle v bezvedomí, a ich smrť ukrývajú, ako len môžu. Odpracujú ľudí do nemocnice, zveria do cudzích rúk, a jedného dňa ich odpoja a zbohóm. Keď som bol malý, vo Francúzsku sa ešte nosil smútok za príbuznými. Dnes je to nemysliteľné, lebo o smrti sa hovorí nesmie. Keďže nás však smrť bezpochyby čaká, zdá sa mi, že je lepšie o nej hovoriť.

Zbožňujem život a pôžitky života, chcel by som žiť 98 rokov, aj dlhšie. Vezmime tú šťávku. Človek z Tasmánie stavia na to, že neprežijem osem rokov. Môže mať pravdu, hoci po tom nijak netúžim. Dokonca, aj keď prežijem, veď budem čoraz starší, bude mi ubúdať sil a stále ťažšie sa mi bude šliapať do schodov. A na tom filme to všetko bude vidieť.

Prichádza mi na um predošlý pápež, ktorého som obdivoval za to, že súhlasil, aby ho videli, ako chradne, trasúceho sa a trpiaceho. A zdá sa mi naozaj mimoriadne, že jeden z najmocnejších sveta ukazoval ľudskú slabosť. Nechcem sa, pochopiteľne, porovnávať s Jánom Pavlom, ale tým, čo robím, sa usilujem tvoriť nové príbehy, nové mýty založené na tom, čo naozaj existovalo.

Tak ako môj život v ateliéri a ako tisíce ľudských srdc, ktoré skutočne bili.

Pomerne často bývate v Poľsku, je to preto, že máte v mene „-ski“?

Poľsko je jedinou krajinou, kde moje meno znie viac — menej normálne. Vari preto tam tak často jazdím, zatiaľ už aspoň dvadsaťkrát. V roku 2001 som výstavu vo Varšave nazval „Vrátiť sa“. Mój otec pochádzal z Odessy, ale mali sme rodinu v Poľsku, bolo to v období po treťom delení, kedy sa Židia sťahovali z Ukrajiny do ruskej časti. Každopádne som si zvolil poľskosť. Každý človek má svoju vlastnú realitu a vlastnú videnú. Mojou realitou vlastnou je Francúzsko, tam som sa narodil, tam bývam. Mojou videnou vlastnou je Poľsko. Samozrejme, je to voľba.

Tá voľba mohla padnúť na Korziku — moja matka bola Korzičanka — ale nepadla, v živote som na Korzike nebol. Nič o tom ostrove neviem, nepoznám ani jeho kulinárske špeciality, pretože mama sa od starej mamy naučila stredo-európsku kuchyňu a tak už varila. Nebol som ani na Ukrajine, ktorá je pre mňa iba trochu odľahitým miestom otcovho narodenia a s ktorou ma okrem toho nič nešpája.

Navyše ma hojne ovplyvnil Tadeusz Kantor, s ktorým som pracoval a priateľil sa. V Paríži k mojim blízkym patrili grafický mág Roman Cieślewicz a jeho žena Alina Szapocznikowová, jedna z najväčších sochárov 20. storočia. Žiaľ, kvôli predčasnej smrti nemala čas rozvinúť svoj talent v celej šírke.

Aké sú vaše pracovné postupy?

Takých 60 % mojich diel býva po každej výstave poničených. A pokiaľ nie sú zničené, sú demontované, alebo zmiešam jednu vec s druhou. Robiť výstavu je ako prísť v noci domov, otvoríť chladničku a tam sú dva zemiaky, jeden párok a dve vajcia a z toho všetkého si uvaríte niečo na jedenie. Jednoducho sa pokúšam robiť s tým, čo mám vo svojej chladničke.

Čo treba na vytvorenie veľkého umenia?

Myslím si, že je to otázka zápasu. V posledných desaťročiach najzaujímavejšie realizácie, najprekivejšie výsledky sú diela žien. Preto, že museli začať a zväzdať neustály zápas o svoje práva, o svoje miesto v spoločnosti a na umeleckej scéne. V mojej generácii bolo žene veľmi ťažké byť umelkyňou — viem o tom čosi, lebo mojou životnou družkou je Annette Messengerová, špriaznená so mnou aj svojou tvorbou. Jej cesta bola neustálo prekážkou dráhou.

Umenie má zrejme to do seba, že umelci nemôžu ísť seštickou vyšlatou ružami. Azda preto v strašných dobách komunizmu vo východnom bloku vzniklo toľko významných diel. A mladí francúzski umelci mysleli iba na to, kde a ako vyryzovať čo najviac peňazí. Zatiaľ čo umenie sa nezakladá na peniazoch, ale na probléme, veľkom probléme. Najčastejšie to býva problém psychoanalytický alebo historický. Umenie nemá byť pekné, milé, okrasné. Umenie má riešiť otázky.

V mojej generácii je toľko skvelých nemeckých tvorcov, a medzi nimi Pina Bauschová, umelkyňa a choreografka, ktorú si cením najviac na svete, pretože sa musela vyrovnat s problémom Hitlerovského otca. Ja som sa narodil mesiac po oslobodení Paríža špod nemeckej okupácie. Mój otec sa poldruha roka ukrýval pod dlážkou. Nepamätám si to, ale pamätám si rozhovory, ktoré sa celý čas krútili okolo šoa, hovorilo sa o tých, ktorí sa nevrátili, a o tom, ako sa druhým podarilo prežiť. To sa do mňa navždy vrylo, avšak moje umenie nie je umením o holokauste, ale umením po holokauste. Je to tvorba veľmi osobná, ale usilujem sa, aby bola zrkadlom, v ktorom sa môžu uvidieť iní. Aby v nej každý mohol nájsť časť seba samého.



Prvý a posledný Otvorený list Petra Kalmusa akademickému maliarovi Alexandrovi Mlynárčikovi

Výtvarník Peter Kalmus zaslal dňa 13. 12. 2011 doporučený list Alexandrovi Mlynárčikovi, akad. mal., v ktorom reaguje na jeho tvrdenie publikované v knihe **JINDŘICH CHALUPECKÝ PRÍBEH ALEXA MLYNÁRČIKA P.S.: ZÁPISKY Z CESTY A. M.** (vydal Alex Mlynárčik vo vlastnom náklade ako samizdat, 2011) o údajnej spolupráci Petra Kalmusa s ŠtB. Nakoľko si A. Mlynárčik predmetný list neprevzal, P. Kalmus požiadal redakciu časopisu Jazdec o jeho zverejnenie vo forme otvoreného listu. List obsahuje ako prílohy: podací lístok z pošty, záznam s menom Peter Kalmus z registračných protokolov ÚPN, informáciu o pôvodnom zdroji pre dielo Petra Kalmusa **BILBOARDOVÁ (I) LUSTRÁCIA** (r. 2000) zo stránky www.cibulka.com, ako aj fotokópie textov z časopisu Dart k dielu **BILBOARDOVÁ (I) LUSTRÁCIA**.

Vážený pán Mlynárčik,

dovoľte, aby som na úvod zacitol z hneď prvého odkazu, ktorý sa objaví po zadaní Vášho mena do prehliadača Google: „ALEXANDER MLYNÁRČIK — akademický maliar, riaditeľ Považskej galérie Žilina, PĀTNĀSOBNÝ AGENT ŠTĀB a DVOJNĀSOBNÝ DĀVERNĀK ŠTĀB, ev. č. 7039“.

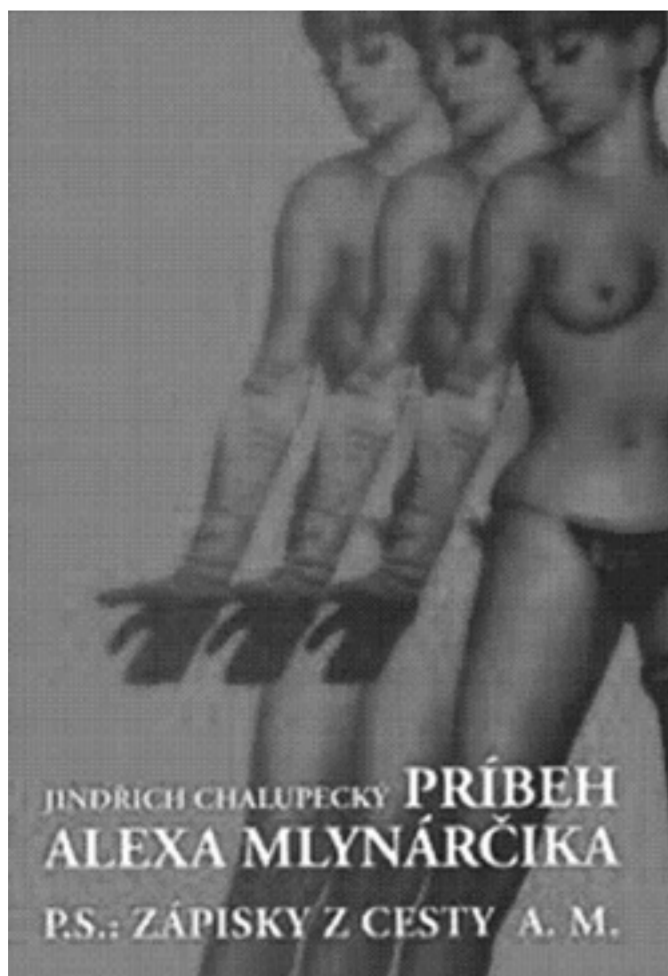
Po publikovaní môjho príspevku k **BILBOARDOVEJ (I) LUSTRÁCI**, týkajúcej sa zrejme Vášho mena, odprezentovanej v rámci medzinárodného výstavného projektu **PUBLIC SUBJECT** v časopise Dart (4/2000, 1-2/2001), som bol presvedčený, že z mojej strany to bolo k danej téme dokonale vyčerpávajúce a zároveň posledné verejné vyjadrenie. Momentálne však, po Vašej predajnej distribúcií knižky **JINDŘICH CHALUPECKÝ PRÍBEH ALEXA MLYNÁRČIKA P.S.: ZÁPISKY Z CESTY A. M.**, som zodpovednosťou (aj) k vlastnej osobe nútený napísať Vám tento otvorený list.

Spomínaná samizdatová publikácia je v kapitole **ŠTĀB — MÝTUS A PRAVDA** (s. 259), už niekoľkoročným zavádzajúcim pokračovaním snahy obhajovať neobhájiteľné. Určité konštrukcie v týchto intrigánskych a klamstiev plných tvrdeniach Vás, vážený pane, jednoznačne usvedčujú z neschopnosti akejkoľvek kritickéj sebareflexie. Spôsoby, akými sa snažíte osočovať a dehonestať osoby, ktoré boli zodpovedné za realizáciu **BILBOARDOVEJ (I) LUSTRÁCIE** mi nešpochybitelne pripomínajú eštablécku praktiku v rámci šírenia dezinformačnej demagógie a hrubej manipulácie s oficiálnymi údajmi: „Záverom: V registračných protokoloch agentúrnych a operatívnych zväzkov Štátnej bezpečnosti je vedený Košičan Peter Kalmus pod číslom 20332 s krycím menom „PETER“ ... (pozri internet — Správa ŠTB Košice).“ (s. 261). Pán Mlynárčik, v tomto — pre Vás podľa všetkého happyendom — závere ste však, verný eštabléckemu manipulovaniu čitateľov, úmyselne zabudli na najdôležitejší údaj, t.j. kategóriu. Peter Kalmus bol vo Vami „citovaných“ faktoch evidovaný ako „PO“, čo je, ako iste viete, štátnou bezpečnosťou sledovaná, preverovaná a perzekvovaná osoba! Namiesto hľadania príčin vlastného morálneho zlyhania obviňujete všetkých, ktorí mi umožnili zrealizovať zmienenú plagátovú prácu zaoberajúcu sa (podľa všetkého Vašou) niekoľkonásobnou evidenciou registrov zväzkov bývalej štátnej bezpečnosti v kategórii **agent**.

V určitých pasážach Vašich listov sa, až fanaticky posadnutý vlastnou výnimčnosťou, cítite kompetentný hodnotiť aj kvality umeleckej tvorby svojich kolegov a teoretikov umenia. Ide, pochopiteľne, o neadekvátnu pomštu za už špomínané, pre slovenskú históriu nesmierne dôležité dielo. Neverím, že ste tak málo informovaný, aby ste nedokázali racionálne a pragmaticky zvážiť, že všetky tie údaje, ktoré boli publikované na troch reklamných plochách v centre Bratislavy, som si ja, a ani zodpovední kurátori nevymysleli a nevykonštruovali, ale sme ich pociťovo a právne čisto (so súhlasom vydavateľstva, ktoré je ich vlastníkom) získali pre ďalšie publikovanie, tento krát v rámci medzinárodného výstavného projektu. Napokon, pokiaľ ide o formu, nič nové na slovenskej výtvarnej scéne, veď podobnú mali aj niektoré Vaše práce. O to prekvapivejšie sú preto aj Vaše ťažko pochopiteľné až hysterické reakcie, nakoľko politické východiská ste aj Vy uplatňovali v prácach vystavených vo verejných priestoroch. Odrazu človek, ktorý sa prezentuje okrem iného dielom **HOLD PRAVDE**, a vo svojich ideách sa pokúša o morálne poslanstvo, sa nedokáže vyrovnáť s nepríjemnou pravdou o vlastnej osobe. Mali ste, a stále máte možnosť namiesto neférového a zavádzajúceho osočovania (Vaše výroky typu „hajzli“) obrátiť sa na orgány činné v trestnom konaní, ktoré sú ako jediné kompetentné objektívne potvrdiť (resp. vyvrátiť) Vaše chaotické a nejednoznačné tvrdenia. Udivuje ma Vaša zlosť, prejavujúca sa vo Vašej korešpondencii, nakoľko tá mi evokuje systém udavačskej práce. Mimochodom, bolo by chvályhodné, ak by ste dali súhlas na zverejnenie všetkých tých Vašich listov, v ktorých napádáte hlavný zmysel umeleckej tvorby — slobodu prejavu, a v tejto demagógii sa nešťítite urážať ani princíp švajčiarskej neutrality a demokracie.

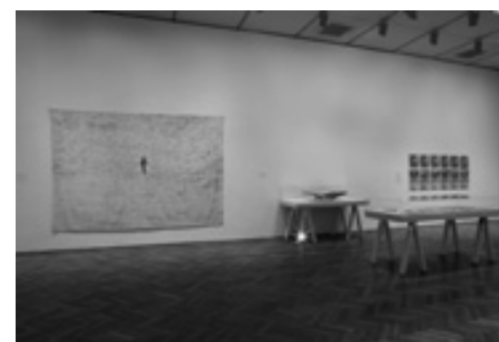
S pozdravom

Peter Kalmus



Svetové slovenské konceptuálne umenie alebo Rudolf Sikora v Chicagu

Boris Kršňák



Vo svete nebyvajú často významné výstavy vo významných múzeách či galériách, na ktorých by boli zastúpení slovenskí umelci. Výnimkou sú slovenskí konceptuálni umelci. Aj v tých najvýznamnejších múzeách Európy a Severnej Ameriky nájdeme v zbierkach — či sa občas objavia na výstavách — najmä Július Koller, Stano Filko, či Rudo Sikora. Z mladších sa dnes bezkonkurenčne najvýznamnejším slovenským umelcom stáva Roman Ondák (tiež konceptualista) a patrí sa špomenúť aj Mateja Kréna. Nevie, či je to veľa alebo málo. Viem však, že aj tieto úspechy sa u nás málo reflektujú. Na druhej strane, asi ani veľmi nie je kde, veď takmer neexistujú odborné umelecké časopisy, a denníky či týždenníky nevenujú umeniu taký priestor, aký by si zaslúžilo, či aký je bežný vo svete.

Najnovším, nie každodenným úspechom by sme sa mohli popýšiť, keby sme o ňom vôbec vedeli. Je to výstava nazvaná **LIGHT YEARS** (Svetelné roky, alebo možno lepšie Roky svetla) s podtitulom **KONCEPTUÁLNE UMENIE A FOTOGRAFIA 1964—1977** v Art Institute of Chicago. Kurátorom výstavy je Matthew S. Witkovski, bývalý kurátor National Gallery of Art v Landoveri pri Washingtonu, dnes pôsobiaci práve v Chicagu. Výstava je jedným z prvých komplexných pohľadov na najsilnejšie roky

konceptuálneho umenia vo svete cez médium fotografie. Prísny kritériom, ktoré zredukovalo výber, bola podmienka, že nemá íť o fotografiu ako formu dokumentácie nejakej konceptuálnej akcie, ale o fotografiu ako umelecké dielo. A medzi naozaj svetovú elitu tvorcov, ako Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Bruce Nauman či Gerhard Richter, sa dostali z východnej Európy len štyria tvorcovia, dvaja Maďari (svetoznáma Dóra Maurer a Gábor Attalai), jeden Bosniak (Braco Dimitrijevič), ktorý však žije v Paríži, a jeden Slováč, Rudolf Sikora. Žiadny Čech, žiadny Poliak, žiadny Rus.

Význam nášho asi najvyšštevanejšieho konceptuálneho umelca vo svete určite vyzdvihuje spoločnosť, v akej sa ocitol. Veď jeho dielo **ZEM SA NESMIE STAŤ MŔTVOU PLANĀTOU** z cyklu **REZY CIVILIZÁCIU** bolo nainštalované v miestnosti vedľa diel Josepha Kosutha, Sigmara Polkeho, Anselma Kiefera, Dennisa Oppenheima či dvojice Gilbert & George. A hoci sa dnes mnohí naši umelci chvália zahraničnými výstavami, dôležité je vždy miesto a kontext v ktorom vystavujú. Sikora vystavoval medzi špičkami svetového nielen konceptuálneho umenia a v múzeu, ktoré mnohí radia v Amerike na druhé miesto v dôležitošti, hneď za MOMA v New Yorku. A možno takou pomyselnou čereš-

ničkou na torte konceptuálneho umenia je fakt, že v čase trvania výstavy **LIGHT YEARS** v Art Institute of Chicago, prebiehala v menšej chicagskej galérii Center for Book and Paper Art v Columbia College výstava, ktorá si nielenže zvolila na plagát známe Sikorovo dielo **VÝKRIČNĀK** z roku 1974, ale celú výstavu aj nazvali, podľa iného jeho diela **UNFREE FREEDOM** (Neslobodná sloboda).

Treba len dúfať, že historici umenia časom prídu na to, že nie jednotlivci a jednotlivé diela, ale celé slovenské konceptuálne umenie najmä z obdobia 60-tych až 80-tych rokov patrí do svetových dejín umenia, je výnimočné a zaslúži si väčšiu pozornosť. Veď už len fakt, že zrod konceptuálneho umenia sa datuje rokom 1964 (aj keď nik nešpochybnuje, že prvým bol už Marcel Duchamp v roku 1914) a dejiny slovenského konceptu začali písať Stano Filko, Alex Mlynárčik, Zita Košťová a Július Koller už v prvej polovici roka 1965 (**HAPPOC** Filka, Mlynárčika, Košťovej, či **AKAD. MAL. a ANTI-HAPPENING** Júliusa Kollera), sú dostatočným argumentom, že naši konceptualisti neimitovali, ale držali krok so svetom. V každom prípade po výstave **LIGHT YEARS** v Chicagu môžeme o slovenskom konceptuálnom umení opäť o čosi smelšie hovoriť, že je svetové.



Na niekoľkých premietacích plátnach súčasne sa odohráva búrlivý výjav. Námestie Tahrír, Káhira, 25. januára. Dokumentarista zo začiatku filmu dáv protestujúcich z úrovne ulice. Napokon sa vyšplhá na tribúnu. Teraz vidno, že námestie je zaplnené po okraj. „V Číne kričí do davu rečník, ktorý stojí krok od filmujúceho, revolúcia sa tiež začala na námestí a tiež boli obeť, ale potom v krajine zavládla sloboda“.

Táto interpretácia nie je najpresnejšia. Bežia práve plným prúdom tlačové dni 54. Medzinárodného bienále umenia v Benátkach. Každý druhý človek, ktorého stretávam, má pripnutú placku „Free Ai Wei Wei“. Pokiaľ meriame slobodu danej krajiny jej vzťahom k súčasnému umeniu, Egypt je v tejto chvíli ďaleko pred Čínou.

Lebo v egyptskom pavilóne sa pozerám na film z námestia Tahrír (nomen omen Oslobodenia), nakrútený umelcom, ktorého tri dni potom, na tom istom námestí, zaštrlela polícia. Ahmad Bas-júný. Hudobník, performátor, pedagóg Akadémie krásnych umení v Káhire. Za iných okolností by to bol zvyčajný dokument. Teraz plní ešte ďalšiu úlohu — záznamu posledných hodín jeho života. Zároveň na susednom plátne premietajú ďalší dokument: performanciu Ahmada Basijúného rok pred egyptskou revolúciou, v marci 2010 v Káhire. Umelec je oblečený v kombinéze z lesklého materiálu, na hlavu má priehladnú kuklu, naproti sebe elektronickú obrazovku. Uteká na miesto. Ahmad mal na chodidlách a hrudníku snímače, vraví mi kurátor výstavy Šádi Nuštukátí, energia vydávaná pri behu sa prenášala na obrazovku v podobe diagramu.

Pýtam sa ho na názov **TRIDSÄT DNI BEHU NA MIESTE**. Tridsať dní, čiže toľko, koľko rokov trvala Mubarakova diktatúra na chvíli, kedy Basijúný vykonával tú performanciu, vraví mi El Nuštukátí. Strávil pod jeho vládami celý svoj život. Keď ho zabili, mal tridsaťdva rokov. V Egypte protest vzrastal — ako vidno — dlho, a Basijúnýho tvorba je toho dokladom.

Najprv politik, potom umelec

Zaujímavý je mechanizmus vzniku výstavy. Nezavislí egyptskí výtvarníci využili okamih slobody, chvíľkové oslabenie moci. V januári, kedy v krajine vypukli protesty, vláda účasť na bienále odvolala. Nikto nemal na to pomyslenie. Vtedy sa výtvarník a výtvarný pedagóg El Nuštukátí ohlásil na ministerstve kultúry. Navrhol Basijúnýho výstavu. Basijúný bol jeho najbližším priateľom a významným umelcom. Každý, kto bol vtedy na námestí, mohol zahnúť tak ako on. Súhlasili pod podmienkou, že za to nebude treba platiť. Šádi našiel sponzora, výstavu financovala Americká univerzita v Káhire. Vláda prišla len na vydanie katalógu.

Avšak pozri, vraví mi kurátor, čo ešte stihli urobiť. Odstránili Basijúného meno z obálky. A vnútri na prvom mieste je fotografia ministra kultúry, až potom Basijúnýho portrét. Preto je Šádi El Nuštukátí trochu sklamaný. Už poníma, ako si šikovná nová moc dokáže prisvojiť výdobytky revolúcie.

Čítam v katalógu ministrov úvod. Hovorí o Basijúnym ako o „mučeníkovi“. Revolúcia potrebuje mýtus, a na jeho stvorenie je najlepšie nájsť kohosi, kto už nežije. Ktosi taký už neprekáza, už nebude papulovať, zato dobre vyzerá na pomníku.

Politfiction

Slovo „mučeník“ by som si nevsímla, nebyť skôr v poľskom pavilóne. Aj tu je mučeník, revolúcia a výstrely. A veľká pohrebná ceremónia, ktorá zoskupuje zástupy. A je pomník. Izraelská umelkyňa Yael Bartana, ktorá tento rok v Benátkach zastupuje Poľsko, nakrútila podvrtný film štýlom socialistického realizmu v súlade s konvenciou televíznych správ. Tak na námestí v centre Varšavy horia sviece, pri nich kľačia zahľbaní a vážni skauti. Ktosi zomrel, avšak nebol to pápež ani prezident. To pri atentáte skonal Slawomir Sierakowski, vodca poľskej kozmopolitickej ľavice, činej v Poľsku pod názvom Hnutie židovskej obrody. Jeho pohreb zoskupil masu rôznych ľudí — bielych aj čiernych, starých aj mladých, Poliakov aj Židov. Ceremonia sa koná na námestí Piłsudského, tam, kde stojí pápežský kríž, tam, kde odbavili smútočné obrady obeť smolenskej katastrofy. Začínajú sa prejavy. A tu sa odrazu vymysel prelína so životom, lebo rečnia tie najautentickejšie osobnosti: známa poľská kurátorka Anda Rottenbergová, v Poľsku narodená a v Izraeli bývajúca špísovateľka Alona

Krutý, bolestný film, bodá aj svojou neobratnou formou. Paródia sa miesi so vznešenosťou. Pomník hrdinu pripomína sochy z Veľkonočného oštrova s obrovskými hlavami stojacimi priamo na zemi. Mučeníka teda už pretvorili na idol. Vznešená idea sa stáva gýčom. Začína sa kult osobnosti. Bartanyovej film sa tak stáva súčasne výtupňovaním, aj rozbitím národnej myšlienky, mesianizmu, kultu smrti a kultu hrdinu.

Živý Švajčiar a mŕtvy Nemec

Thomas Hirschhorn sa vo švajciarskom pavilóne stretá s obecenštvom. To je zriedkavosť. Umelec sa na otvorení výstavy zvyčajne schováva za kurátorom. Na plagáte výstavy belgického pavilónu meno komisára a slávneho maliara Luca Tuymansa je vytlačené rovnakým písmom, ako meno málo známeho výtvarníka Angela Vargaru, ktorý sa tam predstavuje. Dozviete sa o ňom neveľa, okrem toho, že je kýmsi, kto si získal Tuymansovu podporu. Lež kým stretnem živého Hirschhorna, stretnem mŕtveho umelca z Nemecka.

— ohliadnutie za výstavou — 16

17— ohliadnutie za výstavou —

a umelých štienok, prečo je na nich vyspané rozmlátené sklo, prečo sú krížom a šikmo rozvešané štovky agentúrnych fotografií ukazujúcich obeť nepokojov v desiatkach miest a krajín na svete.

Hirschhorn nás neušetrí pohľadu na hrôzy: mŕtvoľy, pobité telá z koštníc, chodníkov a námestí. Telá nafúknuté, čierne od úderov, ranení v obväzoch, v potrháných šatách a v krvi. Vysvetľuje tiež, prečo to všetko ovinul striebornou fóliou a všade, kde sa dalo, poprilipeal horské krištále a prečo musel dať dokopy tie hrozné obrazy s krásou krištálu, čistotou, akú symbolizuje. To nič, že číta z papiera. To nič, že ten istý text si môžem potom sama prečítať pri káve, lebo je vytlačený v tlačovom komuniké pod rovnakým názvom ako výstava: **KRIŠTÁL ODPORU**. Dôležité je stretnutie s človekom.

Umenie nie je odpor proti čomusi, tvrdí Thomas Hirschhorn, umenie je odpor sám osebe, umenie je odporom preto, že je proti všetkému, čo už poznáme.

Nemyslite si, že je strašné, ako v národných pavilónoch, hoci v americkom alebo poľskom, namiesto umenia, máme politické vyhlásenia?, pýta sa novinárka Hirschhorna.

Miloslava Hriadelová

Nie, odpovedá umelec, výtvarníci hovoria o tom, čo je pre nich dôležité, keď hovoria o politike, zjavne cítia také nutkanie.

Ale na koho ste štrane, pýta sa ho tá istá žurnalistka, proti komu je namierená táto výstava?

Nie som za Izrael ani za Palestínu, nie som za Egypt, Irak, Irán a Čínu, som za posratý ľudský život, bez ohľadu, či je izraelský, palestínsky, čínsky, alebo iránsky.

Avšak Švajčiari majú tiež čosi na svedomí, trebás ich postoj k druhej svetovej vojne, nenazdávate sa, že by sa mali vyrovnat s vlastnou minulosťou?

Ja sa celý čas vyrovnávam, skoro kričí Hirschhorn, a nemám nič na svoje ospravedlnenie, že som biely, že som muž, že som heterosexuálny, lebo som Švajčiar.

A potom potlesk...

Spor vo švajciarskom pavilóne ukazuje, že v Benátkach sa stretávajú prinajmenšom dve umelecké predštavy. Pri jednej máme uzavreté výpovedi, skončené, prepracované dielo. Môže mať kritické prvky, ale vo všeobecne prijatých medziach: najprv protest, potom potlesk. Taký je Schlingensiefov koštol, kde smrť, najdôslednejšia z umelcov, vykrúžila posledné podrobnosti. Alebo

americký pavilón, kde vystupujú traja športovci. Ide o performanciu dvojice umelcov Jennifer Alloverej a Guillerma Calzadilla, pracujúcich a bývajúcich v Portoriku. Skutočný olympionik beží po pohybujúcom sa páse prevráteného tanku ako na trenažéri, gymnasta a gymnastka cvičia okolo leteckých sedadiel triedy business. Po každom čísle doštvávajú aplauz. Je aj bankomat v tvare organu, keď vyberáte peniaze, hrá anjelská hudba. Ľudia sú milo polichotení, škrabli si po hladkom povrchu Ameriky, gymnasti im ukázali flexibilitu ich vlastnej prispôsobivosti. Mocnosť obracia kritiku na svoj úspech, výštava sa nazýva **GLÓRIA**.

Druhý model je Hirschhorn: anarchický, nepríjemný, vrhajúci divákovi do tváre neprijateľné obrazy. Vraví, že ho nezaujímajú pojmy, ako „bienále“, „kontext“ či „pavilón“, a že neuskutočňuje politický program, práve naopak, tvorením umenia uskutočňuje slobodu, ktorá je nevyhnutne politikou.

Nazdávate sa, že váš protest prišpel k odchodu z vlády politika, proti ktorému ste protestovali?, pýtam sa Hirschhorna.

Samozrejme, odpovedá, ak čosi robím, tak na to, aby to malo nejaký výsledok. Ináč by môj bojkot nemal zmysel.

Nech žijú

národné pavilóny

Otázkou ošŕáva, či to v Benátkach, na medzinárodnom fóre, môže upútať? Koho to zaujíma? Nazdávam sa, že naozaj pozoruhodné sú toho roku iba výštavy, ktoré hovoria o totožnosti.

Postavíme raketu, hovoria pri stretnutí s návštevníkmi filozof Giorgio de Finis a architekt Francesco Careri z rímskeho kolektívu Stalker, a poletíme spolu na Mesiac. Je to posledné miesto, kde je ešte verejný priestor pre Rómov. V rakete bude miesť pre všetkých: emigrantov z Afriky, Južnej Ameriky, ba aj pre Talianov. Vezmeme každého, kto si tu nemôže nájsť miesto.

Predvádzajú nám film, ako hovoria „trailer“ toho, čo ešte sa môže prihodiť: rómske deti štavajú z papiera kozmický koráb. Hádzu ho dohora. Pýtam sa, či vedia, že aj Poliaci vo svojom pavilóne snovajú politickú fikciu: Židia sa vracajú z Izraela do Poľska, lebo im nie je dobre vo vlastnej krajine. Vytvárajú Hnutie Židovského Obrodenia, ku ktorému sa môžu pridať všetci: Židia, Poliaci, Rómovia isto tiež.



Giorgio de Finis sa čuduje. Nepočul o tom. Už tri dni pracuje na expozícii nazvanej **PAVILÓN RÓMOV** v Palazzo Zorzi, sídle Organizácie Spojených Národov, ktorý teraz vyzerá ako sídlo práve zakladanej štrany. Podujatie zoskupuje nielen umelcov, ale aj filozofov, sociológov, špísovateľov, historikov umenia. Niektó robí performanciu, ďalší podáva výklad o poštavení Rómov v Európe, možno tiež nahráť svoj odkaz ako to už urobili Salman Rushdie či George Soros a umiestnia ho na internete. Bliká množstvo monitorov s filmami, medzi nimi **ONCE UPON A TIME THERE WAS A SAVOREN-GO KER (KDE BOLO, TAM BOLO, BOL RAZ DOM PRE VŠETKÝCH)** — názov je v zmiešanej angličtine a romčine. Vo filme talianski architekti spolu s róm-skými aktívištami navrhujú — aj to je utópia, rovnaká ako let na Mesiac — nízko nákladové sídlisko pre Rómov s drevenými domami nadväzujúcimi na nomádsku architektúru. Na filme k žene pripravujúcej pizzu v tábore pri Ríme pristiápi štarosta: „Mali by ste si založiť reštauráciu“. „Ak mi to vy umožníte“ — odsekne žena.

Vlastne to nie je ozajstný „národný pavilón“. Výštava **CALL THE WITNESS (ZAVOLAJ SVEDKA)** patrí k šprievodným podujatiam. Podnet vzišiel od rómskych aktívištv, ktorých podporili kurátorka zo Skopljije Suzana Milevska a Mária Hlavajová z galérie BAK v Utrechte. Realizáciu umožnili OSN a nadácia Open Society Georgera Sorosa.

Benátske bienále sa dnes obvykle ostro kritizuje: „Je globalizácia, delenie podľa národov sa štalo prežitkom“. Rómsky pavilón dokazuje čosi úplne iné: najväčšia energia je tam, kde sa hovorí o národnej totožnosti. Samozrejme, na rozdiel od Rómov, tí, ktorí majú štáty, si dovolujú pranierovať vlastnú totožnosť a špochybňovať pojmy ako štát, národ, národná reprezentácia.

V islandskom pavilóne Libia Cafloro a Ólafur Ólafsson ukazujú v Benátkach navstrovanú performanciu: na vaporetto sa plaví operná špeváčka, trilujúca o tom, že „štáty už nejestvujú“. V litovskom pavilóne kurátor pozval všetkých výtvarníkov, ktorí v rokoch 1992—2010 získali vládne štipendium. Každý mal poslať jedno dielo vykonané za štátny grant. Výštava vyzerá ako sklád, obsluha na požiadanie vyloví z útrob konkrétну prácu.

Tu všade sa ako červená nit vinie naštolená otázka identity, zmyslu poľpólosti. Čo na tom, že nejde o súdržnú identitu, ale často o identitu v kríze či dokonca vylúčenosť. Rómovia hladajúč zasľúbenú zem kočujú na Mesiac. Šádi El Nuštukátí hovorí menom zosnulého priateľa a egyptskej ľavice, Yael Bartana, hovoriac o Poľsku a upadaní mýtu všeobecného zmierenia, vraví taktiež o sebe, čiže nielen o Stredoeurópanoch a Židoch, ale o Izraeli a Palestíne. Znamená to vstúpiť do samého stredu aktuálnych konfliktov. Môže byť čosi vzrušujúcejšie?

Thomas Hirschhorn → CRYSTAL OF RESISTANCE, 2011, inštalácia, foto → Nina Vrbanová

Ako prebiehala spolupráca s architektom?

Ako každá spolupráca, aj tá mala rôzne podoby: niekedy takmer idylické, až po dramatické štáby, keď dochádzalo k obrovským konfliktom, ktoré niekedy boli zavŕšené absolútnym nedorozumením a rozhodom takmer na celý život. V optimálnych situáciách bolo vzájomné rešpektovanie sa, ale výtvarník, ktorý nebol vo zväze, alebo nemal za sebou vyššie postavy, tak tá spolupráca bola neadekvátna, nebola primeraná.

Samozrejme, k tejto proklamovanej spolupráci muselo dochádzať, pretože ten objekt, spoločný projekt, musel mať hlavu a pätu a musel byť obhájiteľný pred komisiou, ktorá mala až 25 členov a boli v nej zaštipené všetky zložky národného frontu. Architekt sa vždy obhajoby pred komisiou zúčastňoval, hlavne z toho dôvodu, aby si to strážil, pretože Hlava V mu prinášala finančný efekt, okrem toho platu, ktorý mal v projektovej kancelárii, aby si to ustrážil, aby mu to niekto nevyfúkol, hlavne investor, pretože dochádzalo pochopiteľne vždy k napatiu medzi investorom a projektantom, z rôznych dôvodov, to bol veľmi delikátny vzťah — robíť niečo sice za štátne peniaze, ale každý sa usiloval urvať si čo najviac.

Aké boli dohody medzi výtvarníkom a architektom?

Dohody boli rôzne, isté pravidlá predpisoval stavebný zákonník, ale dôležitejšie boli tie dohody, ktoré vychádzali z dohôd medzi architektom a investorom. Oni medzi sebou mali rôzne dohody

Sabina Jankovičová

percentuálne, nepísané zákony, ktoré oni okamžite naznačili výtvarníkovi a pokiaľ sa s nimi výtvarník neštotožnil, išli ďalej, takže k.o. systém. To hneď po druhej tretej runde prišlo na to, že či som si vedomý, že takéto sú percentá, že napríklad zo 100 rozpočtu, 15 000 čistého ide preč. Človek napriek tomu, že nebol matematicky zdatný, tak si to zväzil, že keď chcú trojmetrovú vec, tak sa to nedá špraviť. Pri lepšej atmosfére, nad ránom, som im to aj vyráral, že mne by nič nezostalo. Tak čo sa týka honoráru, to bolo často iracionálne a nereálne. Neporozumenie viedlo často k arogancii. Architekt v tých lepších prípadoch si zaslúžil to percento, lebo musel dodať dokumentáciu k dielu a hlavne, tú sumu si zaslúžil preto, lebo človeku kryl chrbát v tej komisii. To je veľmi dôležitý moment. Ak to nerobil, tak človek prakticky nemal šancu cez tú komisiu prejsť.

Mali architekti svojich výtvarníkov?

Architekti mali samozrejme svojich výtvarníkov, pretože tvorba je vždy na základe súzvuku, nie každý architekt cíti ako ten výtvarník, a naopak nie každý výtvarník môže rešpektovať požiadavky, ktoré nie sú v súlade s jeho predstavami a cítením. Úplne zákonite sa vytvárali kolektívy viac-menej organicky, ľudia sa preskupovali, niektorí inklinovali ku konštruktivistickej plastike a podobne, to malo svoju logiku. Stalo sa aj to, že človeka oslovil aj úplne neznámy architekt, alebo projektant, ktorý videl niekde vec, ktorá sa mu zapáčila, ale väčšinou k absolútnemu názorovému zblíženiu nedošlo a obmedzilo sa to na jednorázovku, pretože keď prišli tie rozpočtovofinančné veci, bolo po kamarátstve.



Ako prebiehalo schvaľovanie komisiou?

Schvaľovanie komisiami bolo rôzne, väčšinou, ak človek nebol ani člen zväzu ani patrične okridlený inými náležitosťami, tak to šlo na pokračovanie, špičkové práce, ktoré som robil, tak som robil na niekoľko opravákov.

Napríklad odpočívadlo Piešťany mi prešlo na šiesty opravák. Takže mám pol pivnice plnej desatinových návrhov, ktoré sú nepoužiteľné, lebo je to utilitárna plastika viazaná k danej lokalite, lebo to nie je voľná tvorba. Voľná tvorba je voľná tvorba a utilitárne pragmatické zadania boli v mojom prípade, málokedy sa mi podarilo na 90 % pretlačiť voľnú tvorbu do objednanej plastiky. To si musím sebakriticky priznať, ale nikdy sa mi neštalo, že by prišiel architekt do ateliéru a povedal by „toto mi zväčši“. To sa neštalo nikdy. Takže v tom období, v ktorom som sa nachádzal, som sa snažil to tam prepašovať, tlačil som to a pochopiteľne pri každom opraváku tá moja intenzita slabla. Človek musel brať do úvahy, že člen komisie mu nakreslil na papier, počúvaj Ďuro, nebud blbý, šprav toto tu, tak som mal záruku, že na budúci opravák, keď prídem, tak to prejde, keď zas druhý povedal, že ešte toto by sa tam malo... Prakticky tie pripomienky boli v jednom kuse, nikdy som sa neocitol v takej polohe, že by som bez pripomienky prešiel. Dokonca, keď som robil kladivo, ktorým sa mal poklopkat základný kameň, ešte aj to som robil na dva opraváky. Kulich ma s tým poslal preč.

Ako sa šprávali členovia komisii?

Rozhovor o monumentálnej tvorbe s Jurajom Melišom

Rôzne. Samozrejme, boli tam aj loajálni, ktorí sa snažili človeku pomôcť, ale v presile hlasovania a častokrát aj výbušnej nervóznej situácie. Ale treba uznať, že sa snažili človeku pomôcť, pani Belohradská, pán Bartusz, sa snažili človeku pomôcť, aby sa tá vec pretlačila.

Prístupovali ste na kompromisy, ak to neohrozilo váš základný koncept?

Pochopiteľne. Tá miera kompromisu skutočne bola, vnútorná, etická, pretože človek vedel, že ide do akcie, ktorá mala svoj kolorit, svoju exaktnú stránku veci, tak človek do toho nemôže vplávať so svojou témou, ktorou som sa ja doma intímne zaoberal, to by sa nezneslo. Nad týmto všetkým trónila iracionálna záležitosť, aby to vyhovovalo socialistickej kultúrnej politike, pretože ako všetci vieme, bolo to abstraktum, ktoré nemalo svoje jasné obrisy a nevedelo sa vlastne, čo to ja a doteraz sa nevie, čo to bol ten socialistický realizmus, pretože tam boli mnohé zavádzajúce formulky, ktoré si aj viac-menej protirečili. Samozrejme sa hovoril taký slogan, veľmi populárny, že socialistický realizmus je hocičo, ale nie od hocičoho. Tým je to vykreslené. Nieкто mohol robiť zhruba, čo si žela, a aj keď sa prispôboval, tak mal malú šancu. Keď niekto vstupuje do takéhoto projektu ako je architektúra, dialnica, námestie, tak so svojou intímnu víziou môže ísť po istý bod, a tam už nastupujú tie globálne až zničujúce aspekty toho celkového zámeru. Napríklad dialnica bola krutá a nemilosrdná, to bola stavba štoročia, to bolo politikum, tam tá pozornosť orgánov, ktoré sledovali, kto čo robil, bola neuveriteľná. A Cvangrošová to nemohla prežiť, že som na tom robil, tak si ma aj referentky zavolali po piatom opraváku, že čo som ja mal s tou Cvangrošovou, že tak po mne rajtuje. Tá zrušila aj rozhodnutie komisie, keď už sme prešli, keď to všetci podpísali a odišli, 30 ľudí, tak to ona zrušila a opakovalo sa.

Aké taktické manévre ste používali?

Krycie názvy. V prípade dialnice som presadil u architektov, že budeme akože označovať lokality, Zelenec, Čataj, Piešťany atď., tak tým sa ukryl ten pravý výtvarný zámer.

Pocitovali ste nátlak moci?

Ten nátlak moci bol jednoznačný, pretože komisie boli prevodovými pákami moci. Podľa toho, aké bolo posledné uznesenie KSS, podľa toho sa tá komisia chovala.

Ako často ste sa dostali k zákazke?

To je iracionálna záležitosť, proste sa človek dostal, keď sa dostal. Niekedy nebola rok žiadna, niektoré som si strážil, tri-štyri roky výstavbu areálu, kým sa nedostal do finálnejšieho štádia, tak som sa občas štreol s tými architektmi, bude niečo, bude, neboj sa. Potom sa niekedy štalo, že za pol roka prišli dve a termíny boli nemilosrdné, tak potom som volal priateľov, aby u mňa pracovali.

Prečo ste tvorili monumentálky?

Monumentálky, to je dosť komplikovaná záležitosť. Ja osobne som vždy túžil robiť veľké sochy a detský sen sa mi týmto naplnil, netušil som, aké to bude komplikované a iná forma zabezpečenia životných potrieb nebola, pretože galérie nekopovali, súkromní zberatelia neexistovali— a ja sa priznávam, že som sa nerád zbavoval svojich vecí a doteraz sa nerád zbavujem moich intímnych vecí, a ešte k tomu na predaj. Monumentálka teda mohla šplnúť niekoľko potrieb a môžem povedať, že často som bol potešený, že sa to podarilo.

Rozhovor o monumentálnej tvorbe s Jurajom Melišom

Brali ste to ako chlebovku, alebo ako plnohodnotnú súčasť svojej tvorby?

Ako chlebovku som to nikdy nebral, pretože som bol šťastný, že sa mi doštala monumentálka, pretože zdôrazňujem, že vždy som túžil robiť veľkú sochu, a ešte znova zdôrazňujem, že iná možnosť zivotyia nebola, čiže chlebovka-nechlebovka, šplnila aj tento životný rozmer, že bolo čo jesť, bolo na materiál a na elektrinu, znamená, že či chcela či nechcela, tou chlebovkou aj bola, ale to až v druhom rade. Radosť z tvorby bola obmedzená na tú mieru, ako sa tá vec dala pretlačiť.

Ako by ste reagoval na niektoré tvrdenia, že umelci boli v zásade poslušní občania (Umelec v klietke)?

Áno, podľa histórie a podľa súčasnej apartmánovej kunsthistórie samozrejme je všetko veľmi jednoduché, pretože málokto z výtvarníkov si dá tú námahu, aby celú túto kalváriu popísal, aby všetky tie vnútorné aspekty problému boli naznačené. Väčšinou sa povie, že túto sochu robil XV a zobral za to 200 000 korún. To je schéma, ktorá úplne vyštačuje pre bežného konzumenta, kunsthistorika, kultúrneho diváka, nikoho nezaujíma — možno aj právom — že čo tomu predchádzalo, prečo sa to robilo, atď. Takže dobrý umelec je mrŕvy umelec, to by som rád zdôraznil. Ten, kto žije a náhodou má aj úsmev na tvári, to je poslušný umelec, to nemôže byť burič, nerúca spoločenské zriadenie, netvorí nový svetový poriadok, to je taký blbeček, taký poslušný občaník. Z toho šuplika sa človek nedostane, pretože jednoducho žije, aj náladu má dobrú, aj neotravuje svoje okolie svojimi problémami, tak to je poslušný blbeček občaník. To je jednoznačné.



Juraj Meliš → POMNÍK SVINIAM, 1972, Výkrmňa ošipáných, Vrāble, foto → archív autora

Juraj Meliš, foto → archív GCM

„PO OBSADENÍ ČESKOSLOVENSKA V AUGUSTE 1968 STRÁCA (...) ODŤAŽITÁ SYMBOLIKA UŽ SVOJ VLASTNÝ VÝZNAM. TREBA TU HOVORIŤ PRIAMO A NESPROSTREDKOVANE. DO POPREDIA SA DOSTALO SVEDECTVO O TOM, ČO SA BEZPROSTREDNE DEJE A AKO ĽUDIA NOVÚ SITUÁCIU ZAŽÍVAJÚ. V UMELECKEJ ČI FANTAZIJNEJ ROVINE TREBA ,FOTOGRAFOVAŤ.“

Miloš Šimurda¹

.....¹ Z listu Miloša Šimurdu Tomášovi Štraussovi, 17.3.2003. In: Štrauss, T.: 1969—1989: Slovensko v časech všeobecnej stagnácie. Utajená korešpondencia II. Kalligram 2011, s. 158

Miloš Šimurda v GMB

Richard Gregor

Jeden z našich najštarsích žijúcich autorov v úvodnom citáte z roku 2003 presvedčivo deŕnuje (a obhajuje) situáciu oprávnenosť u nás zaznávaného popisného výtvarného jazyka. Realizmu, ktorý „fotografuje“, teda „priamo a nesprostredkovane“ komunikuje — priznane napríklad v turbulentných časoch, kedy potrebujeme rýchlo čítať, chceme rýchlo chápať a musíme okamžite reagovať. Sám Šimurda sa pritom v úplnosti podobným spôsobom nevyjadruje, jeho najznámejší cyklus levitujúcich postáv nie je (napriek svojmu fotorealizmu) záznamom v pravom zmysle slova — je to „scénický“ konštrukt, má výraznejšie politické a symbolické roviny.

V našej histórii bola výtvarná popisnosť príliš dlho mocensky vyžadovanou „cnosťou“. Vyvolanou spätnou väzbou je apriórna nechuf k realizmom (a realitom) všetkých typov, takže sa dodnes nepodarilo objektívne oddeliť to tendenčné od netendenčného a originálneho. Týka sa to aj trojice Filo / Sochor / Šimurda, ktorú špájajú dve výstavy v Galérii Cyprriána Majerníka (1959, 1964), a popri nich ešte niekoľkých ďalších, bezpochyby výrazných a provokujúcich autorov (napr. Jozefa Srnu, Veroniky Rónaiovej a ď.). Sú to väčšinou umelci, ktorých na úvod normalizácie hneď nevytlúčili zo Zväzu slovenských výtvarných umelcov (II. Zjazd, 1972) — forma ich vyjadrenia totiž na prvý pohľad nebola ideologicky závadná. Z dnešného odšľupu možno povedať, že v tvorbe týchto maliarov môžeme nachádzať inú úroveň reakcie na dobovú situáciu — o nič menej ťaživú (niekedy dokonca ešte viac), než v prípade poštojov umelcov neoficiálnej scény. Realisti sú chtiac-nechtiac vždy politickí — ich osobné stanovisko nemusí byť navonok vždy jasne čitateľné, ale z obrazov ho vieme odčítať špolahlivo, z riadkov i medzi nimi. Ak by som chcel medzi špomenutými

prezentuje, okrem prirodzenej vizuálnej domnacie ide tiež nespochybniteľne o zenit Šimurdovej tvorby.

„Téma súboru týchto radikálne realistických plátien, odkrýva neschopnosť a nemožnosť riadiť svoj osud“² — nevyhýba sa v ich interpretácii odkazu na náladu po okupácii roku 1968 Beata Jablonská. No je tu ešte čosi viac — až filmová štylizácia exponovaného nahého (ergo bezbranného) človeka, úplná koncentrácia na jeho gesto, niekedy „ľahšie“, niekedy v typicky „sochárskom“ uštrnutí. Tento dojem podporuje aj špecifická práca so svetlom — priamym, ak chceme snečným, namiereným na postavy, v ostrom tvarovom ohraničení sa vynárajúce z tmy. Konflikt plošnosti a objemovosti nás upriamuje na koláž — možnosť viesť úvahu týmto smerom Šimurda dokladá napríklad použitím (kontextuálne nerušivým) asamblážových prvkov, ale len v niekoľkých z približne tučta obrázov. Ide o jeden z najzvláštnejších a najnepokojujúcejších cyklov dejín slovenského výtvarného umenia vôbec. Ich tajomný zmysel nám zostáva skrytý, no zároveň sa generuje značná interpretačná šírka, akoby alternatívne možnosti popisu videnej situácie: od popisu vecného až po nový, literárnodramatický. V dejinách umenia nepoznáme veľa realistických diel, v ktorých chýba pozadie, ak áno, tak odrážali snahu vyzdvihnúť videné — dosiahnuť jeho presun z bežného zobrazenia do pozície už (z podstaty veci vyplývajúceho) nie bežného portrétu. Možno teda povedať, že Šimurda „portrétuje“ napríklad anonymných pasažierov auta, jazdcov v zaštatenom čase, ktorí už len veria vo svoj pohyb, už len absurdne simulujú svoju predstavu. Myslím, že je to veľmi podobný typ absurdity, ktorý štál oveľa neskôr aj za organizovaním performance Vladimíra Kordoša a Mateja Kréna **MYSTIFIKÁCIA AKTIVITY KONANEJ V LETNOM OBDOBÍ** (5.3.1983, II. Terén), len s inou dávkou odľahčenia.

Dnes nezáleží na tom, aký to bol dôvod, ktorý zaštatil pokračovanie, alebo rozvíjanie umeleckých možností tohto cyklu malieb a je zbytočné rozvíjať, či to bola škoda, alebo nie; definitívnu bodkou bola iste smutná zväzová dohra špopená s ich vyštavením v roku 1979³. Z aktuálneho hľadiska je však veľmi dôležité pozvoľna roztvárať aj vnútorné príbehy tvorby toho okruhu autorov, ktorí nepatria v pravom zmysle medzi neoficiálnych — nešťač ih len dokumentovať niekoľkými prácami na súborných výstavách. Je čoraz viac zrejmé, že nás v dohľadnej dobe neminie nutnosť doplniť si rozhľad o tvorbu viacerých, doposiaľ zaznávaných umelcov obdobia 1948—1989. Šimurdova výštava nasledujúca po vľahšej monografii je k tomu ne-

.....

^[1] Z listu Miloša Šimurdu Tomášovi Štraussovi, 17

^[2] Jablonská, B.: Lži, dilemy a alternatívy obrazu. In: Slovenské vizuálne umenie 1970—1985. SNG 2002, s. 79

^[3] Autora spolu s kurátorom výstavy Igorom Gazdíkom vtedy vylúčili zo zsvu.


Miloš Šimurda → RODINA, 1973, olej na plátne, foto → archív autora

Rozhovor o monumentálnej tvorbe s Ernou Masarovičovou

Sabina Jankovičová

Ako prebiehala vaša spolupráca s architektom?
Ja som spolupracovala prakticky s jedným architektom celý život, Oldom Černým. Vyhovoval mi, nebol významný a zhodli sme sa na názore.
Dochádzalo k proklamovanej spolupráci, vytváral sa spoločný projekt, alebo šlo len o formalitu?
Spolupráca s architektom prebiehala od počiatku s ním. Vypracovávali sme návrh spoločne, ja som si pripravila návrhy a on to schválil.
Aké ste mali dohody s architektmi, čo sa týka percent z vášho honorára?
Dávalo sa 10 %, to bolo normálne.
Mali architekti svojich výtvarníkov? Išlo to po priateľských líniiach, alebo vás oslovil aj neznámy architekt?
Pošupne som spolupracovala asi s 3 architektmi.
Ako prebiehalo schvalovanie komisiou?
Nemala som zlé skúsenosti. Keďže som spolupracovala s architektmi, ktorí riešili projekty svadobných siení, smútočných domov, výzdoby obchodov, artézskych studní, nemusela som ani robiť kompromisy. Nemusela som nikdy opakovať pred komisiou. Vyhybala som sa ideologickým prácam, lebo som to tak necítila a nesúhlasila s tým.

Ako sa šprávali členovia komisií?
Tí pribraní neboli zlí, nevedeli ako sa majú šprávať, tak robili podľa fonďakov.
Verili proklamovanej fráze o tom, že dielo musí spĺňať zásady socialistického realizmu a socialistickej kultúrnej politiky?
To sa ani nepamätám, že tam bolo, ale muselo to tam byť. Ale moje diela neboli proti socializmu.
Aké ste vy mali možnosti vlastného prejavu pri tvorbe do architektúry, museli ste hľadať únikové cesty?

Vlastní kolegovia považovali moje diela za menejcenné, UP, ale pre mňa to nebol únik k dizajnu.
Aké taktické manévry ste použili? (krýc názov, únik k dizajnu a pod.)
Orientovala som sa na hudbu, mreže, svadobky, Zdravoprojekt, žiadne dramatické výjavy. Nebola som bojovníčka, nemala som na to sily ani chuť. Nechcela som mať neprijemnosti, tak som si vybrala to, čo nebolo konfliktné. Komu sa chce robiť vojaka, partizána? Nie som žiadna revolucionárka, ale robila som si, čo som chcela.
Pocítovali ste nátlak moci?

V mojej práci ani nie, ale všeobecne som cítila, že sme vyradení z Európy.
Prečo ste tvorili monumentálky?

Keď som mala takú možnosť, bola to dobrá robota. Šla som z malého formátu do veľkého. Samozrejme, že aj pre peniaze, z niečoho treba žiť.
Brali ste to len ako chlebovku, alebo ako plnohodnotnú súčasť vašej tvorby?
Popri tvorbe do architektúry, ktorá ma živila a ku ktorej sa priznávam, mám bohatú aj vlastnú tvorbu.
Ako vnímate dnes časté odsudzujúce názory, napríklad v publikácii J. Bakoša UMELEC V KLIETKE: — že prijímajú opozičných výtvarníkov sa „relatívne“ nelíšili od oficiálnych?

Samozrejme honoráre tých prác, ktoré som robila neboli vysoké, aj preto cez komisiu prešli bez problémov. Robila som maličkosti za 50—100 000 (celkové náklady na realizáciu diela), ostatným na tom nezáležalo, pre nich to nebolo zaujímavé. Keď som

robila sama s manželom v ateliéri, dokázala som ušetriť na realizácii, lebo sme všetko robili sami. Veľké veci by sa museli dať realizovať inde.
To si môžete predsa zistiť, koľko som zarobila, na Fonde to musí byť. Zarobila som si, to je fakt. Nemala som ateliér, špolužiaci došali, ja nie. V roku 1963 sme začali štavať dom. Hneď nás kontrolovali, lebo prišlo udanie, že vozíme autobusom tehly, čo nebola pravda. Ale vtedy sa nedal dom tak ľahko postaviť, bola kontrola príjmov.

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

Každý výtvarník si musí prehodnotiť svoj život. Takéto názory... Ja im neverím, nehovorila to preto, aby niečo zlepšili, ale kvôli sebe. To vyplýva z toho, že na Slovensku kedysi neboli výtvarníci, nemali takú auru, ako mali za socializmu, nemali spoločenskú prestíž.

— že vaše príjmy prevyšovali príjmy bežného občana a ešte ste boli slobodným podnikateľom, ktorý každé ráno nemusel ísť do práce a mal navyše všetky sociálne zábezpeky zo strany štátu?
Či je dôležité, či sa pracuje ráno od siedmej? Všetko sme si robili sami v ateliéri s manželom a jedným pomocníkom, (od siedmej ráno do dvanástej večer). Pracovala som ako robotník zo železiarní, niekedy sa sama divím, robili sme všetko sami. Porovnajme si slobodných podnikateľov dnes a nás vtedy.
Ako to bolo s honorármi? Zoštal vám autorský honorár celý, alebo ste z neho mali ešte výdavky súvisiace s dielom?

Realizovali sme doma v ateliéri a tým sme ušetrili na realizáciu.

Aký máte vzťah (k svojim) monumentálkam dnes?

Ja sa k tomu priznávam, prijímam to.
Myslíte si, že sú kultúrnym dedičstvom a zasluhujú si ochranu?

Je mi to ľúto, keď to mizne. Chcela by som vedieť, kde to je. Keby si to aspoň niekto zbral, nie do zberu, ale dal si to do záhrady.



Erna Masarovičová → POČIATOK ŽIVOTA, 1973, poliklinika Ružinov, foto → archív autorky

Eja Devečková : VideoLekcia Michal Stolárík

V druhej polovici februára otvorila Galéria Cypriána Majerníka druhé pokračovanie nového výstavného konceptu — **PROJECT ROOM**. Po sochách a kinetických objektoch Pavly Scerankovej predstavila kurátorka a zároveň koordinátorka projektu Nina Vrbanová výber z tvorby multimedialnej umelkyne Eji Devečkovej (*1982). Devečková je absolventkou Ateliéru IN Ilony Németh na všvu, pričom sa venuje hlavne videoartu, interaktívnym (site-specific) inštaláciám a novým médiám.

Samoštatná výstava **VIDEOLEKCIA** predstavila päť videí, ktoré vznikli od roku 2007 až po súčasnosť. Okrem už vidенých prác sa tak do výberu dostali aj najnovšie videá, ktoré vznikli počas Devečkovej rezidencie v Lipsku. V rámci výstavy bolo možné sledovať niekoľko tematických línii — téma (chýbajúcich) inštitúcií, vzťah umenia a diváka (umelca a umenia, diváka a umelca), recepcia a postavenie umenia v súčasnosti či kritika kultúrnych prevádzok. Dielo **KDE NÁJDEM DOBRÚ GALÉRIU PRE SÚČASNÉ UMENIE?** (2012) priamo odkazovalo na názov výstavy. Motívom lekcii, ktorý je typický aj pre autorkine staršie práce, sa snaží šproštrekovať kúsok zo slovenského jazyka aj zahranič-

ným umelcom a kurátorom. Tí sa pokúšajú zopakovať túto neľahkú vetu, pričom dochádza k častému skomoleniu. Tento až symbolický koncept zložitosti a náročnosti vyslovenia danej otázky môžeme chápať ako ironické poukázanie na absenciu kvalitnej galérie pre súčasné umenie, ale taktižo v prenesenom význame odkazuje na náročnosť vytvorenia solidnej inštitúcie ako takej.

Podobný princíp jazykolamu a repetitívnosti využíva vo videu **POKEC O POTENCIONÁLNO M KONCEPTE** (2007), v ktorom vybraní slovenskí teoretici a umelci opakujú túto vetu. Formou nevinnej hry Devečková opäť pichá do osieho hniezda. Kritiku pseudokonceptov vo výtvarnom umení a zložitosti recepcie domácej zakrýva banálnou jazykovou hrou, výsledkom čoho je ambivalentný pocit z videa, ktoré je na hranici medzi ľahkou iróniou a trpkou skutočnosťou. Posledné video, kde autorka využíva participujúcich umelcov a teoretikov, je videodokument **DIVÁCI** (2012), v ktorom sa formou bežného rozhovoru dozvedáme, ako postupujú pri recepcii výstav a umeleckých diel. Unikátne a odlišné prístupy tak plnia funkciu

sociálneho dokumentu, pričom je zaujímavé sledovať odlišné profesionálne postupy teoretikov a umelcov.

Druhú časť výstavy predstavujú staršie videá, v ktorých sa Devečková aktívne prezentuje ako videoperformerka. Je pre ne príznačná ľahká irónia, narábanie s „nekultúrnymi“ postupmi a ich následné špájanie s umeleckou problematikou. V performance **POSUNKY** (2007) pokračuje v intenciách videolekcií. Pri bežných rozhovoroch s nepočujúcimi zistila, že sa v posunkovej reči nenachádzajú znaky, ktoré človek pracujúci so súčasným umením bežne využíva. Formou posunkov prekladá vybrané termíny z teórie umenia (napr.: comix, street art, virtual reality, performance a.i.), čím samú seba stavia do pozície lektorky. Upozorňuje na chýbajúcu terminológiu, ktorá je v súčasnom umení veľmi potrebná, ale taktižo na akúsi ignoráciu voči nepočujúcim. Vo **VIDEOTUTORIÁLI PRE DOKONALÉHO DIVÁKA** (2010) špérvádza diváka po galérii a opäť sa stavia do pozície lektorky. S úprimným záujmom sa snaží svojim osobitým vizuálnym jazykom a iróniou poučiť laické publikum, ako sa šprávať v galérii tak, aby bola hlavná myšlienka výstavy jasná a zrozumiteľná. V inštalácii s novším dielom **DIVÁCI** sa utopištický odkaz tohto videa ešte viac znásobuje. To je ale v poriadku, keďže realita býva často odlišná od tej, ktorá je prezentovaná v teleshoppingu.

Vystavené diela, aj napriek odlišným obdobiám vzniku, tvorili harmonický celok, povýšený veľmi aktuálnou témou. Výberom piatich videí sa kurátorka Nina Vrbanová a autorka Eja Devečková podarilo priamym, ale nevtieravým spôsobom poukázať na problémy v súčasnom umení a aj napriek utopištickým príkladom môže viesť k zlepšeniu. Ja osobne som sa po zhladnutí ako šprávny divák nezapudol podpisat do knihy návštev.



Názov výstavy → VideoLekcia
Autorka → Eja Devečková
Kurátorka → Nina Vrbanová
Miesto → Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava
Trvanie → 17. 2. — 24. 3. 2012

Eja Devečková → pohľad do inštalácie **VIDEOLEKCIA**, foto → archív GCM, Lucia Bartošová
Eja Devečková → **KDE NÁJDEM DOBRÚ GALÉRIU PRE SÚČASNÉ UMENIE?**, 2012, video, 15:46 min.
Eja Devečková → **VIDEOTUTORIÁL PRE DOKONALÉHO DIVÁKA**, 2010, video-performance, 04:41 min.
Eja Devečková → **DIVÁCI**, 2012, video, 24:07 min., foto → archív autorky



Základ prejavu Igora Ondruša sa od začiatku jeho tvorivej dráhy veľmi nezmenil. Jeho malba zostala stále mimo prevažajúcich tendencií (mladej) malby, predovšetkým vďaka naratívnosti a zobrazujúcemu prístupu na hranici realizmu. Ondruš sa stále rovnako drží aj priamočiareho vyjadrovania vlastných politických postojov a rovnako obsedantne zošáva prítomná aj erotika. Zmenou je inšpirácia vizualitou lesklých lifeštylových a iných „obrázkových“ časopisov, ktorá nahradila vlastné zážitky a fantázie a posunula erotické motívy zo sféry súkromnej smerom k skrytej spoločenskej kritike. Zároveň posunula výjavy od exprie do gýčovej podoby s parodickým podtónom.

Rukopisne sa Ondrušova malba v posledných rokoch zmenila, hoci zostalo prepojenie s ranou tvorbou. Popisný realizmus sa v skorších dielach nevyskytoval, maliarske gesto bolo uvoľnené a expresívne aj v realistickějších malbách.

Igor Ondruš: Digitus medius

Sabina Jankovičová

Často pôvodný realistický výjav zmizol pod nánosom rozmalovaných gest v tzv. čiarových malbách, ktoré boli prienikom medzi realizmom a abstrakciou. Uvoľnené gesto vyštriedal v posledných malbách precízny spôsob malby na hranici realizmu, hoci ide o realizmus zdanlivý. Precízne vykreslené výjavy a motívy sú totiž pospájané do celkov bez perspektívy v nereálnych priestorových vzťahoch podobne ako Manetov prístup paštichev jeho ne-realistickom prejave.

Expresívne čiarové malby raného obdobia majú aj dnes v Ondrušovej tvorbe svoje miesto, ale aj tu sú línie rigidnejšie, predošlá uvoľnenosť sa vytratila. Spevnené línie viac zdôrazňujú deformácie pôvodného motívu, ale nezneviteľňujú ho, ako tomu bolo kedysi, malby sú teda čitateľnejšie, „realistickejšie“ aj v tomto prípade.

Priklonenie sa k popisnému realizmu je však len jednou z možných ciest, keďže Ondruš paralelne skúša aj iné možnosti. Naďalej sa objavujú aj fantastické (komiksové) figúrky a len máloktorý obraz je čisto popisný. Autor najčastejšie kombinuje rôzne spôsoby zobrazenia v jednom obraze. Podšata jeho štýlu sa teda nemení, mení sa len miera jednotlivých použitých postupov.

Ondrušove trvalo prítomné a večne opakované témy a provokatívny spôsob vyjadrovania má svoje publikum, rovnako ako svojich odporcov. Vyzerá totiž prvoplánovo, jednoducho až ľúbivo. Na prvý pohľad ide len o pekné baby, sexuálne fantázie a traumy, prípadne v súčasnosti čoraz populárnejšiu kritiku globalizovaného sveta. Formálne je tu v súčasnosti podobnosť s tvorbou Paľa Bielika, motívicky s tým rozdielom, že Bielik sa pri-



márne sústreďí na idylické a Ondruš na draštické výjavy, hoci v súčasnosti najčastejšie zakryté zdanlivo idylkou kopírujúcou typický gýč.

Hyperbolizácia sexuality, ktorá provokuje, je len prostriedkom k vyjadreniu rozmanitých autorových názorov, hoci ani samotné publikum si to pravdepodobne neuvedomuje. Prvým tematickým okruhom sú osobné zážitky a fantázie autora, kde je túžba intímnym vyjadrením, druhý okruh je kritika vzťahov a postojov súčasných žien a mužov a tretiu skupinu tvoria obrazy so sociálno-kritickým podtónom.

Kritika konzumu, krízového kapitalizmu¹ a devalvácie ľudského bytia a zmyslu života môže pôsobiť ako vypočítavosť autora, pretože tieto myšlienky sú čoraz populárnejšie a čoraz častejšie verbalizované. Pohľad na štršiu tvorbu autora však ukazuje, že ich priamo a bez váhania vyslovoval aj v časoch, keď natoľko populárne a akceptované neboli, aspoň nie v slovenskom prostredí nadšenom novými dimenziami slobodného kapitalistického systému. Rozhodne tieto námety nepatria k popredným v rámci slovenského výtvarného umenia. Celkovo spoločenské témy a problémy, zaujatie pozície a vyjadrenie kritického, alebo aj akéhokoľvek názoru, nie sú pre súčasné umenie vrvoradé. Umenie rieši najčastejšie samo seba, hoci mnohé jeho formy sú len opakovaným preváraním toho, čo už dávno bolo. Naratívne sprostredkovanie myšlienok, zobrazovanie problémov nie je podštatné a pre niektorých ani opodštatnené, je pokladané za konzervatívne.

Ondruš nezakrýva maximálnu subjektivitu svojich postojov, či ide o pohľad na spoločenskú realitu okolo neho, alebo osobné zážitky. Napriek tomu, že sú často nanajvýš intímne, majú v sebe univerzálnosť, ktorú je možné odhaliť. Sám Ondruš, kriticky a provokatívne sa vyjadrujúci k súčasnému umeniu prostredníctvom internetových diskusií, upozorňuje na to, že „umenie sklžlo do tém ako „ja, mňa a moje,?“ To sa nečudujem, že absolútnu väčšinu ľudí už nebví dnešné (súčasnÉ) umenie. Tak ako nebví absolútnu väčšinu ľudí v rámci komunikácie počúvať IBA „ja, mňa, a moje“. Ale ako naznačil moderátor v otázke — kurátori a teoretici tomu rozumejú, t.j. páči sa im to a majú to radi.“²

Zdanlivo to vyzerá ako kritika vlastného, keďže väčšina vidí v Ondrušových obrazoch len vizualizovanie jeho vlastných sexuálnych fantázií. Tie najintímnejšie znázorňujú konkrétne ženy a napriek rozbujnenej erotike, sú v skutočnosti znázornením obvyčajnej, ale univerzálnej túžby. Mnohé autorove vízie sú napriek otvorenej sexualite celkom neškodné a hovoria skôr o nenaplnených túžbach. V tom prípade gýčový koberec rozkvitnutej lúky je skutočným symbolom nevinności. Iné, naopak spracovávajú skôr problematické vzťahy a štrach zo vzťahov, podvedomú mužskú hrôzu zo vstupu do jaskyne. Napriek tomu, že ide o autorove osobné vízie, práve pre svoju všeobecnú rovnu

1	Noemi Klein: Šoková doktrína
2	http://tv.sme.sk/diskusia/1853113/1/Umenie-uz-nerie-si-velke-temy.html
3	Leman, K: Jsou muži skutečne takoví, jak si myslíte?



oslovujú. Otázka Omara Mirzu: „Igor, ty myslíš štále na sex?“, je zbytočná, keďže prieskumy ukazujú, že muž myslí na sex priemerne 33 krát za deň, čiže približne každú polhodinu svojho bdelého stavu (zatial čo žena len raz denne).³ Ondrušove obrazy teda pôsobia provokatívne, ale v skutočnosti také vlastne nie sú. Ich premrštená sexuálnosť len znázorňuje to, čo je bežne nepriznané, alebo maskované pod priateľským nánosom módnjej fotografie. Priamo odkrývajú to, čo je v každom módnom časopise pre ženy, ale je to plne akceptovateľné, lebo sa to vyhlasuje za normu. Ženské časopisy nikoho nepohoršujú, hoci si stačí prečítať titulky a je jasné, o čo ide.

Prehnaná erotika je pre Ondruša teda aj prostriedkom k znázorneniu fungovania súčasnej spoločnosti a vzťahov v nej. Tu je nekonečným zdrojom autorovej inšpirácie súčasný mediálny svet, všetky tie bežné obrazy z bulvárnych a ženských časopisov s nekonečným množstvom vyretušovaných, napózovaných žien, ktoré sú pretláčane do vedomia más ako reálne obrazy a nasledovaniahodné vzory. Autor si privlašňuje čašti týchto fotografií a voľne ich kombinuje pre realizovanie vlastného zámeru. Kritika tohto umelého sveta a predovšetkým správania žien je možno neviditeľná, pretože krásna žena vyzerá byť skôr adorovaná, ako konečný a jediný autorov cieľ. Na prvý pohľad je na obraze len pekná baba (čo je možno aj dôvod, prečo sa Ondrušove obrazy aj dobre predávajú.), ale autor tento umelý svet kritizuje a pohľadá jeho aktérmi aj konzumentmi. Spôsob vyjadrenia je možno niekedy naivný až infantilný, veľmi jednoduchý, napriek tomu nie je vždy pochopený. (Vraj niektorí nechápu obraz Nositeľka Nobelovej ceny za chémiu a ekonómiu ...). Fascinácia týmto umelým svetom viedla istý čas k štagnácii v autorovej tvorbe, keď sa deformované krásne tváričky štali takmer výlučnou témou. Prlišná sústreďenosť na osobné emócie viedla k dočasnému tematickému zacykleniu, odporúčanie Vladimíra Popoviča venovať sa výlučne osobným zážitkom nie je pre Ondruša vhodné. Ondruš je na rozdiel od Popoviča príliš veľký pesimista a jeho obrazy potom štrácajú ľahkosť, ktorá sála z Popovičových obrazov vďaka jeho osobnému pohľadu na krásy tohto sveta.

Ondruš sa opätovne vrátil aj k artikulovaniu svojho kritického postoja k spoločnosti. Zmenou je, že od kritiky globalizmu presunul svoju pozornosť aj ku konkrétnym témam slovenského prostredia (**TATRA MOUNTAIN TERROR**, alebo **KRAJINA IDIOTOV**). (Až na hranici vizionárštvá ako ukazuje obraz **SKUPINKA S TLUPOU GOŘÍL A SLOVENSKOM**).

V ranej tvorbe boli Ondrušove obrazy plné naznačeného násilia. Fantaskné výjavy naplnené zvláštnymi kreatúrami hovorili o deformáciách tohto sveta. Dnes sú scény aj ich aktéri zdanlivo pekné až gýčovo ľúbivé, hoci násilia a deformácií je v nich možno viac. Sú to však deformácie, ktoré si ľudia spôsobujú sami na sebe, dobrovoľne až s radosťou, podľa návodov zo obľúbených médií.

1	—4. Denisa Lehocká → BEZ NÁZVU , 2011, foto → Stephan Baumann Bildraum pre Badischer Kunstverein
5	—7. Denisa Lehocká → Pohľad do inštalácie výstavy, 2012, foto → Jiří Thýn pre SNG

Určovací kľúč

Kvôli neodbornosti a tápavému, nechtutne tendenčnému (ako vždy) uchopovaniu témy, si dopredu vyhradzujem právo napasovať výstavu do svojich súkromných reálií a do svojho „toku ...“, a keď sa len pol vetou dotknem jej reálií a jej „toku ...“, bude to úspech. Ešte si vyhradzujem právo byť celkom mimo a neskôr sa za to zahanbiť.

Steny SNG a svetlo

Vždy vyzerali miestnosti SNG posvätné, a teraz je tam vrhnuté obyčajné denné svetlo a obyčajná belosť štien, čo sú akosi privášnivo a neprofesionálne obielené. Ako keď haseným vápnom bielíš zo suda, ani maliarsku štetku nemáš, len huštú metlu z galerijného kumbálka a štrasnú chuť. Ale aj bázeň voči posvätnjej inštitúcii. Lenže práve tá vyzerá byť určujúca — tak to je, len ak znaky urobené bielou farbou a sadrou v tom priestore človek sám v sebe vo vnútri preženie, preexponuje. To, čo vidno, je schematicky opatrne načrtnutá štrasná chuť zneutralizovať jednostranne zaťažené priestory. Taký vzdor voči mnohoročným nánosom. Aby sa tam slobodne dalo niečo urobiť. A musí to byť veľmi ťažké. To **BIELENIE**. Sú to činy náznakové, priskrtené arou inštitúcie. Asi preto sa tam čerstvé veci

Výstava Denisa Lehocká 2012

Jarmila Sabová

nerobievajú. Nie je SNG pre odležané vykryštalizované umenie? Nenaznačila to Denisa tými pyritmi (či čo sú) hneď na začiatku?

Je to veľká náhoda alebo nie, že práve teraz môj otec s maliarom Ďulkom biela zúrivo steny, štropy krčmy Šikmá plocha... po čudných cudzích nájomníkoch z celkom iného sveta/pochoďia, ktorých vôbec nezaujímal pôvod názvu Šikmá plocha. Aj som prvýkrát v živote vydymovala chyže, vykiadzala či ako sa povie... čmudiacim vechtom bylíniek. To bolo v sobotu ráno (3.marca 2012) a večer som bola zlá — nervózna — kričala som na psa a celú nedelu som prešpála a preplakala, aj muža som trápila. V pondelok, v Bratislave sa ocitnúc, som sa nemohla na nikoho normálne pozrieť. Aj Riša Gregora štriaslo... sorry. Navečer to prešlo.

Okruhliak

Na začiatku výstavy je riečny kameň. Okrem povinných asociácií, aké sa viažu na tokom vyhladené okruhliaky, sa dostávajú aj nepovinné:

Mám nahratú známu štršiu pesničku od Portishead, z koncertu. Začína sa „Oh, can't anybody see ...“. To je vlastne refrén, hneď zhurta. Ľudia ho šprevdávajú tleskaním, takým zvláštnym, aké som ešte nepočula. To tleskanie je mohutné a prosté. Nijak rafinované. Na začiatku každej doby. Znie pohansky, v pravýznamе bitia (pra)dlaňami. Pripomína mi vety z Triššana a Izoldy, tieto:

„A obaja, dráždiac sa potupnými slovami do boja, zašli hlboko na ostrov. Nik nevidel ten divý boj; ale po tri razy sa marilo, že vánok od mora donáša na pobrežie zúrivy krik. Vtedy ženy na znak

.....

Názov výstavy → Denisa Lehocká 2012
Autorka → Denisa Lehocká
Kurátorky → Alexandra Kusá, Monika Mitášová
Miesto → Slovenská národná galéria, Bratislava
Trvanie → 10. 2. — 3. 6. 2012

smútku zborove bili dľaňami a druhovia Morholtovi, zhromaždení opodiaľ pred svojimi štanmi, sa usmievali.“

Potom nastáva iný úsek piesne — po refréne. Vtedy tleskanie prirodzene stíchne. Spieva sa to... začína sa to... „Stone in a morning light ...“. Zamľknutím tleskania a načúvaním ju nechávajú v osamení. Nastáva štišenie, osamotenie (to je to isté, ty trúba).

Toto som si špievala pri jej okruhliaku a na toto myslela som.

Jednotlivosti

Prechod všetkými izbicami prepája a rytmizuje tiahnuci sa „notový zápis“ — všelijako zoskupené krúžky na štvorcíkovom papieri (aj keď sa žiada povedať gulky na kockovanom papieri). Vyzerá to nanajvýš zvukovo. Si to vysvetľujem ako grafický prepis pukania bublinkovej fólie. Na istých miestach tečie pokojne, ako podmaz, inde (tam na rohu) zaznieva dominantne a mohutne. Skúšali ste už zobrať pukavú fóliu a „vyžmýkať“ ju!? Potom rozprestriete a prekreslíte súštvaj popukanych bubliniek. To je to! (Odvolávam sa na prvý odsek.) A čo znamená pukanie bubliniek, vieme. Toto ny... meditáciu. Upokojujúcu banálnu hru na vzácny hudobný nástroj, onehdy čakajúci pod vekom dezertov. Je predsa uložený aj tam, na pracovnom stole, v galérii. Slovenskej národnej.

Plexisklové kocky. Keď sa práca dokončí, ničो pod nimi bude. Niečo nedotknuteľné, ako umenie má byť.

Ani prírodných uhľíkov na kôpke sa neodvážim dotknúť, lebo sú tam špecificky nainštalované, po slovensky „položené“. Tie uhľiky sú v SNG v takom rozpoložení, že sa ich neodvážis dotknúť. A prítom sú to obyčajné uhľiky. To je ... vtipné. Keby si do nich nechtiac ťukol, tak sa zježíš, že čo sa štalo. ...sranda.

Dosky s pečiatkou na boku sú veľmi pekné. Pripravené. Nachyšané. Veď celá výstava je o chystaní sa. Nikdy som nevidela zhmotnené chystanie sa. (Odsek prvý! Odsek prvý!) Je to krásne.

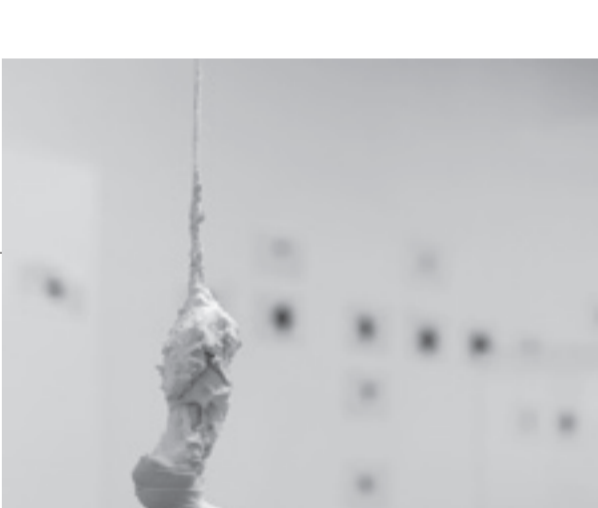
Jadro

Určite ho má v rámci výstavy každý inde, alebo nikde, alebo na priesečníku mimo výštvavných priestorov... Napríklad malý Oli by ho mal určite vo výťahu. Jadro výstavy som identifikovala privoňaním k bielej vyžehlenej poskladanej látke, položenej na rohu pracovného štola. Je naskrobená Škrobenkou Z, levandulovou. Tak voňajú naše pošteľné obliečky, keď sú čerstvo obliečené a pomiešané so študeným vzduchom. Ach. Týmto privoňaním sa čosi zmenilo. Zvoľnila som a zaoštrila zrak. Zmizla akási hmľa a opantala ma nečakaná dôvernosť voči tomu. Vrátila som sa naspäť a popozerala som si všetko odznova.

Posledná miestnosť

Jednotlivým obrázkom v poslednej miestnosti nemienim rozumieť, asi je to niečo o vesmíre, ale sú koncentrované len na jednej stene „kubusu“, čomu rozumiem, len či to aj vysvetlim ...

V návštevnej knihe som si potom prečítala Sikorov komentár a ulavilo sa mi, že sa netreba s tým trápiť.


^[1] Igor Ondruš → x+y, 2011, olej na plátne, 120 × 105 cm, foto → archív Galérie mesta Bratislavy

^[2]Igor Ondruš → BEZDOMOVCI, 2011, olej, preglejka, 75 × 73 cm, foto → archív Galérie mesta Bratislavy

^[3]Igor Ondruš → MALÁ ZUZA, 2011, olej na sololite, 80 × 52 cm, foto → archív Galérie mesta Bratislavy

^[1]—4. Denisa Lehocká → BEZ NÁZVU, 2011, foto → Stephan Baumann Bildraum pre Badischer Kunstverein

^[5]—7. Denisa Lehocká → Pohľad do inštalácie výstavy, 2012, foto → Jiří Thýn pre SNG