

---

# Jazdec /47

Revue súčasného výtvarného umenia  
Ročník XIV. / 3,00 EUR

---

*Umenie za dverami. K reflexii výstavného projektu:*

*Bytové výstavy: Permanentné alternatívy.*

*Slovenské neoficiálne umenie 1970 – 1989*

Ján Kralovič

*Výstava o výstavách. Rozhovor s Danielou Čarnou*

Alexander Balogh

*Martin Knut: Čo s ním, keď sa mi prihodil, tak ho žijem*

Richard Gregor

*Martin Kochan: Vedľajšie účinky*

Michaela Šuranská

*Ťažko je ľahko robiť výstavy*

Jana Babušiaková

*Potulná galéria na ceste k edukaci*

Kristýna Mikešová

Dušan Zahoranský

Jitka Hlaváčková

---



Marián Mudroch: *Upriamte pozornosť na komíny domu*, 1.otvorený ateliér, 1970. Pozostalosť autora.  
Foto: archív autora



Úvodník šéfredaktora  
Juraj Čarný

Vážené čitateľky a čitatelia!

Revue Jazdec v roku 2023 prinášame v zmenenom dizajne. Zmena nebola vyvolaná potrebami inovácie ani pokusom hrať sa na ekologickejšie, ale finančnou situáciou. Na realizáciu časopisu sme dostali od Fondu na podporu umenia výrazne nižšiu podporu ako v minulých rokoch. Naše plány spustí pravidelné podcasty aj vydávať minimálne jedno číslo ročne v angličtine tak boli odložené a museli sme pristúpiť k šetreniu na všetkých úrovniach vrátane produkčných. Veríme, že našu zložitú situáciu pochopíte, farbu si domyslíte a zachováte nám svoju priazeň.

Tešíme sa na ďalšiu spoluprácu s Vami.



Hi!

Jazdec / Revue súčasného  
výtvarného umenia č. 47 / štvrtročník

Šéfredaktor a editor: Juraj Čarný  
Redakčná rada: Richard Gregor, Míra Sikorová-Putišová,  
Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)  
Vydavateľ: Inštitút pre dočasnú dejiny umenia,  
Veľká okružná 88, 101 01 Žilina, IČO: 50584740  
Autor projektu: Richard Gregor  
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Ján Kralovič, Alexander Balogh,  
Richard Gregor, Michaela Šuranská, Jana Babušiaková,  
Kristýna Mikešová, Jitka Hlaváčková  
Autori fotografií: Kati Decsi, Zdeněk Polcar, Martin Knut,  
Lucia Hasbach, Martin Kochan, Martin Daniš, Matkéta Černá,  
Martin Polák, Dušan Zahoranský, Rudy Kovar, Stefan  
Effenberger, Zdeněk Polcar  
Reprodukcia na titulnej strane: Marián Mudroch:  
Upriamte pozornosť na komínny domu, 1. otvorený ateliér, 1970.  
Pozostalosť autora. Foto: archív autora  
Vychádza pod č. 47 (1/2023), ročník XIV.  
Dátum vydania: máj 2023  
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 500 ks  
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09  
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com  
Web: www.artdispecing.sk/jazdec  
Predplatné a inzercia: jazdec.redakcia@gmail.com

Podpora

u. fond na podporu umenia artdispecing.sk

Vydanie časopisu z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia,  
Fond na podporu umenia je hlavný partner projektu.



V rebríčkoch dôvery  
dezinformáciám Slovensko  
obsadzuje v Európe aj vo svete  
popredné miesta.

Ako to, že veríme hoaxom a konšpiráciám podstatne viac ako iné krajiny? Ako to vplýva na atmosféru v spoločnosti v kontexte prelomových udalostí, ako napríklad vojna na Ukrajine? Na balkóne postavenom na malom nákladnom aute jazdíme po školách a festivaloch Slovenska s poslaním upozorňovať na potrebu učiť sa myslieť kriticky.

www.potulnagalera.sk

u. fond na podporu umenia Nadácia SPZ  
Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

CU  
RA  
TORSTUD  
IALIES  
INSTI  
TUTE

Curator /'kjʊətɜ:/, /'kjʊ'jeɪtɜ:/ ;  
curate {podstatné meno} /'kjʊət/ ;  
curative {príd. jm.} /'kjʊətɪv/ ;

> researcher > collaborator  
> manager > tastemaker > translator  
> mediator > interpreter > influencer

CSI after Kossuth: One and many lives, 2023

Prihlášky  
na vzdelávací program  
Kurátorské štúdiá:

u. fond na podporu umenia  
Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

Umenie za dverami.  
K reflexii výstavného projektu:  
Bytové výstavy: Permanentné alternatívy.  
Slovenské neoficiálne umenie 1970 – 1989

Ján Kralovič

Sprostredkovať atmosféru a význam bytových umeleckých stretnutí odohrávajúcich sa v čase normalizácie prostredníctvom súčasnej výstavy je pomerne náročná výzva. Vyžaduje si citlivý prístup, poznanie kontextu; spôsobu organizácie, formy prezentácie i motivácií a východísk autorov a autoriek, ktorí na obdobných aktivitách participovali. Práve tieto aspekty sa pokúsim sledovať v rámci reflexie výstavy v kurátorskej koncepcii Daniely Čarnej Bytové výstavy: Permanentné alternatívy. Slovenské neoficiálne umenie 1970 – 1989, ktorá sa konala na jeseň minulého roku v Galérii umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch.

Sama kurátorka už v úvodne textu píše o „sonde do obdobia neoficiálnej výtvarnej scény 70. a 80. rokov“ a „fenoméne“ bytových výstav, čím slovné deklaruje možnosť aj iných bytových a ateliérových komunitných aktivít, ktoré na výstave reflektované nie sú. Nepochybne však existovali a svedčia o tom, že stretávanie umelkyní a umelcov boli podmienené ich záujmom o výmenu názorov, prezentáciu diel a potrebu rôznych seminárnych, diskusných či performatívnych udalostí. Boli a sú rozvetvenou a dodnes nie celkom prebádanou platformou. Ostatne, sám som sa témou dlhodobejšie zaoberal a po finalizácii výskumu a publikácie (*Majstrovstvá za dverami: Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu 1979 – 1986 v kontexte bytových výstav 70. a 80. rokov 20. storočia*, 2017) som sa dozvedal aj o ďalších aktivitách v bytoch a ateliéroch výtvarníkov a výtvarníčok. Dôležité pre túto chvíľu je, aké diela boli na výstave prezentované a ako sa s ich exponovaním narábalo.

Kurátorka nepochybne reflektovala najrozsiahlejšie a z hľadiska dosahu najvýznamnejšie bytové výstavy. V tejto „sondáží“ – t. j. preskúmaní podmienok a vytvorení komplexnejšieho obrazu na základe výberu

príkladov výstavných aktivít – sa prejavuje dôsledná práca i poznanie „terénu“ z predošlých výskumov. Čarná v roku 2020 pripravila rozsiahlu výstavu k 50. výročiu *I. Otvoreného ateliéru* (Galéria 19, Bratislava), kde znovusprítnením artefaktov pripomínala význam udalosti pre danú dobu a utváranie neoficiálnej umeleckej scény a rovnako overovala, nakoľko tieto diela rezonujú i v súčasnosti. Azda aj pre túto jej skúsenosť bol centrálny priestor výstavy v Nových Zámkoch venovaný práve tejto výstave, ktorá bola už viacnásobne reflektovaná doma i v zahraničí, mnohé diela, ktoré pre ňu vznikli, sú v zbierkových inštitúciách, a bola aj dvojnásobne spracovaná prostredníctvom katalógov.<sup>1</sup> Diela predstavené na mieste-špecifickú výstavu v roku 1970 v dome a priľahlej záhrade domu Rudolfa Sikoru sa ocitli vo vzťahoch s dokumentáciou, ktorá približuje autentickú atmosféru. Práve v prezentácii *I. Otvoreného ateliéru* sa mi javila koncepcia inštalácie najsúdržnejšia, prepájajúca diela s fotografiami ich pôvodného osadenia. Tu sa darilo najlepšie sprostredkovať vzťah minulosti – význam a rozsah akcie – a aktuálnej galerijnej inštalácie realizácie. Dokumentácia je vo vzťahu reteritorizácie, nanovo aktualizuje



Pohľad do výstavy v Galérii umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch.  
Vpredu objekt Dezidera Tótha: *Načieranie*, 1983. Prvá slovenská investičná skupina, a. s. Foto: Kati Decsi



dejinnú udalosť v celku inštalácie a na výstave vymedzila priestor pre samotné diela, ktoré sú do nej začleňované.<sup>2</sup> Dielo nechala niekedy kurátorka aj bez podstavca, na zemi (Vladimír Kordoš: *Pocła Caesarovi*, 1970), a tak ho v juxtapozičnom vzťahu porovnávala s historickou podobou umiestnenia v priestore Sikorovho domu.

Výborným dotvorením predstavy o akcii je dnes digitalizovaný 16 mm film z archívu výtvarníka Mariána Mudrocha. Inštalčne odvážnejšie gesto, pri ktorom by film získal väčší priestor, napríklad vytvorenie architektúry zatemnenej miestnosti či „kina“, by pomohlo skvalitniť projekciu a zároveň by skoncentrovalo pozornosť na podstatnú otázku, ktorú som si počas celej výstavy kládol: Akým spôsobnom dokumentácia „osvetľuje“ minulosť jedinečnej udalosti? K jej zodpovedaniu sa mi film byť zdá ideálnym médiom nielen v jeho metaforickej rovine svetlom vyjavovaných obrazov sprítomňujúcich minulosť, ale aj v rovine trvania, času, ktorý je nutné pri ňom zotrvať a tým vnímať aj kontinuitu performatívnych akcií a celú dramaturgiu, ktorú *I. Otvorený ateliér* nepochybne mal. Zároveň by vložená architektúra „black boxu“ do vybraného priestoru novozámockej galérie umožnila narušiť jeho trochu sterilnú čistotu a vytvoriť aktualizačný inštalčný zásah prepájajúci východiská a motivácie pôvodnej výstavy so súčasnosťou – pokojne aj cez tvorivý zásah súčasného výstavného dizajnéra/dizajnérky či architekta/architektky. (Tento aktualizačný inštalčný alebo architektonicko-výstavný model mi v rámci výstavy výrazne chýbal, i keď si uvedomujem, že bol pravdepodobne spôsobený nelichotivou finančnou situáciou slovenských regionálnych galérií.)

Navyše samotné priestory novozámockej galérie nie sú vždy vhodné na vystavovanie subtilnejších médií alebo archívno-dokumentačných typov výstav. Výstavný priestor v následnej „prechodovej“ miestnosti je značne komplikovaný, s výrazným rastrom kachličkovej podlahy a množstvom rušivých elementov (dvere, schody, výhrevné telesá). Priestor predsiene bol venovaný výberovej prezentácii diel, ktoré vznikli v rámci cyklu bytových a ateliérových stretnutí pod názvom *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu*, konaných každoročne v rokoch 1979 – 1986, v iniciatívu Dezidera Tótha. Štatút podujatia obsahoval podmienku deväťmesačného tematického posunu, v trvaní od 8. marca (sviatok MDŽ) do 6. decembra (Mikuláš). Každý z účastníkov mal počas tohto obdobia vytvoriť „posun“ (t. j. parafrázu, interpretáciu, aplikáciu, apropráciu, citáciu a pod.) ľubovoľného diela autora/autorky známeho/známej z histórie umenia, obsahujúce zadanú tému, ku ktorej sa posun viazal. Témy zvolené organizátorom akcie boli koncipované ako široko stanovené rámce, ktoré umožňovali variabilitu a heterogénnosť umeleckého


 Pohľad do výstavy v Galérii umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch. Vladimír Kordoš: *Pocła Césarovi*, 1970, Muzeum umění, Olomouc. Foto: Kati Decsi

 Dezider Tóth: *Nočné ostetlenie pre svetové galérie*, 1979 a *Katedrála*, 1980. Majetok autora. Foto: Kati Decsi

spracovania: 1979 – Zmyselnosť, 1980 – Dotyk, 1981 – Zdvojenie, 1982 – Tajomnosť, záhada, tajuplnosť, 1983 – Spojenie, 1984 – Mýtus, 1985 – Svetlo – osvetlenie, 1986 – Premena.

Kurátorka citlivo vybrala najvýraznejšie diela v celom rozptyle médií (kresba, fotografia, grafika, objekt, záznam z akcie), ktoré sa v rámci podujatí prezentovali. Zvolila stratégiu výberu tak, aby boli zastúpené artefakty z každej z tematických konfrontácií. Navyše ich doplnil cyklus štyroch obrazov, apriopriácií diela Roya Lichtensteina, ktoré vznikli ešte pred stretnutiami ako interné zadanie štvorice výtvarníkov: Vladimíra Kordoša, Petra Meluzina, Mariána Murdocha a Svetozára Mydla. „Posuny“ ponúkajú nielen širokú škálu diel, ale i veľký počet artefaktov, ktoré na tento podnet vznikli, a tak sme diela z udalosti našli aj v inštalácii vrchného podlažia i v priestoroch suterénu. V tom sa teda rozvrh rozdelenia podujatí do miestnosti galéria narušal, ale zároveň umožňoval – čo považujem práve za posilnenie výstavnej koncepcie – konfrontáciu s inými dielami vznikajúcimi paralelne v podobnom alebo rovnakom okruhu výtvarníkov/výtvarníčok. Tie na seba často „insajdersky“ reagovali, obsahovali narážky a skryté či explicitnejšie ironické komentovanie. Diela, ktoré vznikli pre „Posuny“, mali neraz aj charakter grotesky, vzájomného doberania, odľahčenia a neformálnosti, hoci vždy v dimenziách pravidiel, ktoré organizátor bedlivo strážil. Dezider Tóth mi k tomu v rozhovore povedal: *„Mám taký pocit, že ak by nás pozoroval nezáúčastnený, mnohým našim prácam a predovšetkým spôsobu, akým boli prezentované, nechýbalo niečo z nemých grotesiek, akýsi druh smiešnosti, ktorá má však iné, hlbšie dno. Ironizácie bývalo navrch, ale to ma nemýľilo. (...) Bolo to smiešne, ale ja som pred takou smiešnosťou bol a chcem ostať v strehu. Ona je často lepším svedkom o skutočnom ponore, ako múdro sa tváriace gestá a „prevolania“.*<sup>3</sup> Práve pocit, ktorý som mal pri výskume bytových stretnutí z ich spontánnosti, často živosti a živelnosti, ale aj hravosti a ironizácie mi expozícia nesprostredkovala. V tomto kontexte sa mi výstava javila pomerne muzeálna. A to hlavne v časti týkajúcej sa témy „Posunov“ alebo aktivít realizovaných v priestore súkromného bytu nazvaného Depozit, v kontexte ktorej kurátorka prezentovala cyklus diel, ktoré vznikli v rámci Symposionu III/76 (1976) a ktoré boli prvýkrát kompletne prezentované práve tu, v byte D. Tótha na Moskovskej ulici. Diela z „Posunov“ boli prehľadne nainštalované a adjustované, s kultivovanosťou a dôslednosťou (práve tie považujem za najvýraznejšie kurátorské vlastnosti Daniely Čarnej), ale s odizolovaním špecifickej atmosféry, často nasiaknutej aj kritickými či subverzívnymi poznámkami, ktoré stretávajú sprievádzali. Ako však sprítomniť neopakovateľnosť chvíle?


 Rudolf Sikora: *Topografický bazén*, 1970. Majetok autora. Foto: Kati Decsi

 Dezider Tóth: *Stolička pre G. Seurata*, 1980-84. Majetok autora. Foto: Kati Decsi

Živosť dokumentácie, archívov či hovoreného slova, výpovedí a spomienok by ju, nazdávam sa, dokázali náznakovco sprítomniť. K „Posunom“ existuje rôznorodý archívny materiál (listy, texty, pozvánky, „prezenčná listina“), korešpondencia, zvuková magnetofónová nahrávka (z performancie Kordoš – Krén), čiastočne fotodokumentácia zachytávajúca atmosféru (i keď v obmedzenej podobe, keďže dohodou bolo udalosti nefotografovať). Myslím si, že by tento rozmanitý materiál – bez jeho prílišného galerijného exponovania – napomohol vytvoriť dojem živšej, kontaktnej udalosti. Kurátorka sa tu viac zamerala na prezentáciu dnes už výrazných a kvalitných artefaktov a v spôsobe inštalácie im dala patričnú vážnosť. To nepochybne posilnilo pozíciu autoriek a autorov, ale podľa mňa ubralo z toho, čo ma na bytových aktivitách zaujíma a čo je ostatne obsiahnuté aj v názve výstavy; boli alternatívnou formou prezentácie, ktorá umožňovala intenzívny kontakt s dielom i autorom/autorkou, dielo bolo performatívne prezentované a neraz kolegami/kolegyňami komentované. Ak mi na výstave niečo chýbalo, bola to performatívnosť narábania s artefaktami a dokumentáciou. Tá môže mať rôzne podoby; od aktívnej integrácie diváka a diváčky do procesu vnímania, cez rozptyl mediálnych podnetov, prácu so slovom, zvukom, filmom, videom (t. j. používanie archívnych alebo novo vyhotovených záznamov) až po rozširovanie súvislostí udalosti a diel cez vizuálny materiál, ktorý nemusí byť v priamom vzťahu k bytovým prezentáciám.

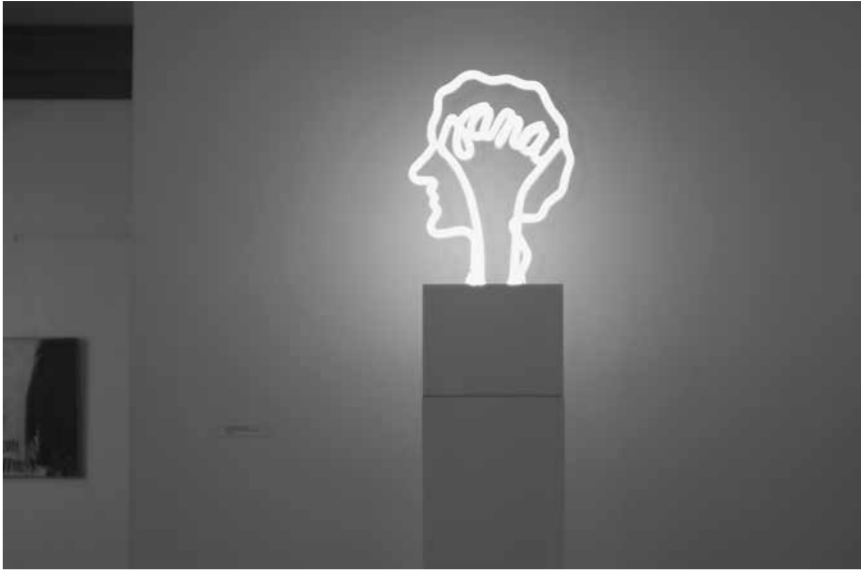
Z hľadiska vyššie zmienených pripomienok sa mi posledná časť expozície v suteréne galérie javila konzistentne. Napomáhali tomu aj menšie formáty diel v konfrontácii s archívnymi dokumentmi, ako aj výrazné objekty (Dezider Tóth: *Stolička*, 1980, Jana Želibská: *Moje meno je vpísané vo mne*, 1985), ktoré k plošným dielam vytvárali priestorový pendant. V tejto časti bola z hľadiska témy odprezentovaná široká skupina bytových formátov: *Galéria Ganku*, akcia *Malá módna prehliadka (Soirée I.)* u Jany Želibskej, *Filiálka Guggenheimovho múzea* Otisa Lauberta, *Galéria v paneláku* Luba Stacha, ako aj paralelná akcia k „Posunom“ v roku 1984, ktorú inicioval Peter Meluzin pod názvom *Simultánka*. Z výskumného hľadiska Čarná doplnila už predtým v literatúre zmieňované udalosti o prezentáciu dokumentácie z *bytových stretnutí v pražskom ateliéri Kataríny Kissoczy*, kde výtvarníčka iniciovala stretnutia, ktorých jadrom boli fotografi slovenskej „novej vlny“ študujúci na FAMU – Miro Švolík, Tóno Stano, Rudo Prekop, Kamil Varga, ale zúčastňovali sa ich aj Otis Laubert, Igor Kalný, Jaroslav Štuller a ďalší slovenskí a českí výtvarníci.

Vráťme sa späť k textu k výstave, kde kurátorka priznala, že *„dnes je bytové výstavy náročné zrekonstruovať, priblížiť ich atmosféru a význam“*. Z hľadiska predstavenej koncepcie, parcelácie jednotlivých privátnych expozícií do miestností galérie, narábania s dielami i s dokumentáciou sa to v novozámockej výstave podľa môjho názoru v jednom (1) aspekte výrazne podarilo a v druhom (2) bola výstava trochu opatrná. Na záver tieto aspekty zhrniem:

1) Výstava po prvýkrát v takejto šírke prezentovala diela a dokumenty súvisiace s bytovými aktivitami výtvarníkov/výtvarníčok zvolených rokov. Systematizovala ich a exponovala, a tým prezentovala, že v rámci neľahkých podmienok k tvorbe vznikali kvalitné, koncepčne i vizuálne hodnotné diela, ktoré sú dodnes prínosom slovenského umenia druhej polovice 20. storočia. Bola doplnením už známych poznatkov z iných výstav a existujúcej literatúry (Bartošová, Geržová, Grúň, Rusinová a i.), ktoré autorka priznala, ale zároveň realizovala aj svoj nový výskum. Zodpovedný prístup ku kurátorskej práci tak reprezentoval jasnú, prehľadnú formu expozície diel. Prezentácia bola sondážna a výberové, ale zvolená selekcia bola kvalitná a príklady boli reprezentatívne.

2) Bytové výstavy boli aj o improvizácii, nemožnostiach daných spoločensko-politickým kontextom, ale aj o osobných vzťahoch, kontaktoch i zdravom umeleckom súperení. Boli performanciami ľudských stretnutí. Motív ironie, zveličenia, vtipu, ako aj osobné, zaangažované formy prezentácie („Posuny“), atmosféra návšteva (*Galéria v paneláku*), ale aj vážneho a byrokraticky dôsledného uvažovania o absurdno-utopickom priestore pre umenie (*Galéria Ganku*) sa v strohej presnosti kurátorskej koncepcie čiastočne vytráca. Výstava viac prezentovala diela, ako pracovala sama so sebou ako médiom. Výstavu totiž považujem za svojbytný aparát reprezentovania

## Bytové výstavy: Permanентné alternatívy. Slovenské neoficiálne umenie 1970 – 1989 kurátorka: Daniela Čarná Galéria umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch 8. 9. – 29. 10. 2022


 Jana Želibská: *Moje meno je vpísané vo mne*, 1985. Prvá slovenská investičná skupina, a. s. Foto: Kati Decsi

 Pohľad do výstavy. Zľava: S. Mydlo: *Spojenie Pieta Mondriana a Josefa Ladu*, 1983, D. Fischer: *Jupiter a Antiopé*, 1979 a *Interpretácia poviedky Rieka Julia Cortázar*, 1982, I. Kalný: *Telovka*, 1985, M. Bočkay: *Žlté vertikály*, 1986. Foto: Kati Decsi

skutočnosti, za samostatné médium pracujúce s priestorovým a časovým rozložením diel a (v tomto prípade aj) dokumentov. Výstava je interpretáciou vystavovaného, je performatívom – t. j. spôsobom „ako niečo robiť (obrazmi a) slovami“, ako meniť perspektívu na vídené práve spôsobmi zviditeľňovania štruktúr a podmienok, ktoré dali dielam vzniknúť. Vzhľadom na tento druhý aspekt *Bytové výstavy* v Nových Zámkoch viac ukazovali na diela – artefakty, ako cez diela ukazovali na možnosti ich využiteľnosti k hlbšiemu porozumeniu minulosti z pozície súčasníka.

P. S.: Dôležitým aspektom, ktorý podmienil prípravu výstavy, bol aj fakt, že bola súčasťou prezentácie slovenskej časti vo výšehradsdom projekte *Most v čase – súčasný obraz minulosti*. Počas výstavy sa uskutočnilo medzinárodné stretnutie s kolegyňami a kolegami z Poľska, Maďarska a Česka pre ktorých, podľa ich vlastných reakcií, boli aktivity a diela vytvorené v rámci platformi privátnych a ateliérových priestorov novou a profesijne obohacujúcou informáciou. V tomto výstava splnila nielen účel predstavenia a edukácie domáceho prostredia, ale aj medzinárodného výskumného prezentačného projektu. Aspekt živého komentáru k medzinárodnému stretnutiu doplnila komentovaná prehliadka a diskusia s kurátorkou a výtvarníkom Rudolfom Sikorom.

*Text vznikol v rámci projektu KEGA 001 VŠVU-4/2022 „Súčasnέ myslenie o výstavách a kurátorstve“*

- Mudroch, M. – Tóth, D. (eds.). *Otvorený ateliér 1970*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000; Čarná, D.: *I. Otvorený ateliér 1970 – 2020*. Bratislava: Galéria 19, 2020.
- V tomto uvažovaní nadväzujem na text Borisa Groysa, kde píše: *„Umelecká dokumentace, jež je ve své podstatě tvořena obrazy a texty, které jsou technicky reprodukovatelné, prostřednictvím instalace získává auru původnosti, životnosti, dějinnosti: v instalaci získává dokumentace své místo, Zde a Nyní své situovanosti v dějinách. (...) Jestliže reprodukce dělá kopie z originálů, pak instalace originály z kopii. Náš moderní přístup k umění nelze v žádném případě redukovat na „ztrátu aury“. Moderní doba spíše organizuje složitou hru vynětí z místa a vsazení na (nové) místo, deterritorializace a reterritorializace, dezauritizace a reauritizace.“* Groys, Boris: Umění ve věku biopolitiky. Od uměleckého díla k dokumentaci umění. In: *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*. Roč. 2, č. 4-5/2008, s. 127 – 128.
- Kralovič, Ján – Tóth, Dezider: „Pred smiešnosťou neprestávam byť v strehu“. Rozhovor Jána Kraloviča s Deziderom Tóthom. In: Kralovič, Ján: *Majstrovstvo za dverami. Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu (1979 – 1986) v kontexte bytových výstav 70. a 80. rokov 20. storočia*. Bratislava: VŠVU – Slovart, 2017, s. 298



# Výstava o výstavách.

## Rozhovor s Danielou Čarnou

# Alexander Balogh

V úvode textu k projektu Bytové výstavy (Permanentné alternatívy. Slovenské neoficiálne umenie 1970 – 1989) jeho kurátorka DANIELA ČARNÁ hovorí, že ide o sondu do obdobia neoficiálnej výtvarnej scény 70. a 80. rokov minulého storočia. To slovko sonda sa mi zdá priskromné so zreteľom na rozsah a koncepciu výstavy, ktorá zodpovedne a prifažlivo mapovala fenomén bytových výstav v normalizačnom dvadsaťročí.

—

**Išlo vlastne o výstavu o výstavách, ako sa rodil koncept tejto netradičnej expozície?**

Začiatkom minulého roka som nastúpila ako kurátorka do Galérie umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch, ktorá spolupracovala na projekte krajín V4 „Mosty v čase“, zameranom na umenie pred rokom 1989. Popri spoločnej publikácii každá participujúca krajina realizovala výstavu a stála som pred výzvou, na ktorý segment neoficiálnej výtvarnej scény sa zameraf.

Keďže bytové výstavy neboli zatiaľ výstavné spracované, rozhodla som sa venovať tejto téme. Nadviazala som na nedávnu výstavu *1. otvorený ateliér 1970 – 2020* v Galérii 19, na ktorej som sa kurátorsky podieľala. A samozrejme, na už existujúce štúdie a publikácie Zuzany Bartošovej, Zory Rusinovej, Jána Kraloviča, ktorý knižne spracoval *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu* iniciované Deziderom Tóthom, a ďalších kolegov. Aj keď s plným vedomím, že zvolená téma sa formou výstavy bude dať ťažko sprostredkovať a ku všetkému materiálu sa po rokoch už nedopátram.

**Keď ste sa rozhodli pre túto tému, mali ste zrejme jasno v tom, ktoré bytové výstavy predstavíte. Prišlo však v priebehu prípravy k nejakým zmenám, či už k nájdeniu novej stopy k „neznámej“ bytovej výstave, alebo naopak, k zisteniu, že o podujatí, o ktorého existencii ste vedeli, vlastne nie je k dispozícii nijaká dokumentácia?**

Priestory novozámockej galérie do istej miery evokujú obytný priestor, čo samotnej téme pozitívne nahrávalo. Na druhej strane sú skôr komorné, z čoho vyplynuli isté prezentačné limity. Pôvodne som si myslela, že sa zameriam najmä na *1. otvorený ateliér a Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu*, no spätne som rada, že iba pri nich neostalo. Na výstave boli zastúpené aj o niečo menej známe stretnutia v ateliéri/dome Igora Minárika, byte Luba Stacha (*Galéria v Paneláku*), Lubomíra Ďurčeka (*Medzipriestor*), *Malá módna prehliadka* u Jany Želibskej, stretnutia v byte Ivana Hoffmana, Júliusa Kollera (projekt *Galéria Ganku*, knižne spracovaný Danielom Grúňom), v ateliéri Otisa Lauberta (*Filidávka Guggenheimovho múzea*) či Kataríny Kissoczyovej v Prahe.

Viacere by si zaslúžili väčší priestor, napríklad k spracovaniu bytových výstav u Kataríny Kissoczyovej, na ktoré ma upozornil Otis Laubert, by som sa rada vrátila a spracovala ich hlbšie a komplexnejšie. Zúčastňovali sa ich najmä fotografi novej vlny, českí autori, a napríklad aj Otis Laubert či Igor Kalný. Teším ma, ak výstava otvorí nové otázky a má potenciál pokračovať ďalším výskumom a objavmi.

**V podstate išlo o rôzne výnimočné príbehy, a preto bolo legitímne vystaviť v Nových Zámkoch aj diela, ktoré explicitne neboli na konkrétnej bytovej výstave, ale výrazne charakterizovali tvorbu toho-ktorého umelca. Došlo k takejto situácii? A čo nakoniec vo vašej koncepcii dominovalo, dokumentácia výstav alebo samotné výtvarné diela?**

Snažila som sa o vystavenie autentického materiálu, no výstava tohto typu sa vždy pohybuje na pomedzí fotografickej či textovej dokumentácie a artefaktu. Atmosféru mnohých aktivít je komplikované preniesť do galérie, navyše, nie vždy z nich existuje dostatočne kvalitná foto-dokumentácia (tá sa často nerobila aj z bezpečnostných dôvodov). Výnimku som urobila u Igora Kalného, keďže presne nevieme, ktorými dielami sa na *Posunoch* prezentoval. Považovala som za podstatné ho na výstave nevynechať, keďže je významnou súčasťou príbehu doby. Účasť na aktivitách neoficiálnej scény a príslušnosť ku komunite umelcov vnímal ako bytostne dôležitú aj preto, že bol generačne mladší ako ostatní.

**Hoci vaša výstava sa týka bytových výstav v 70. a 80. rokoch, teda obdobia normalizácie, v určitom zmysle boli ich predchodcom bratislavské Konfrontácie na začiatku 60. rokov. Boli to neverejné prehliadky v bytoch či ateliéroch úzkeho okruhu autorov. V čom sa líšili, resp. čo mali spoločné s bytovými výstavami v normalizačnom dvadsaťročí?**

Tri z piatich výstav *Konfrontácií* v rokoch 1961 až 1964 boli neverejné, konali sa v ateliéroch umelcov. Prezentovali experimentálnu polohu v tej dobe ťažko prijímaného abstraktného umenia, navyše umelci mali skúsenosť s cenzúrou a kritikou výstav Skupiny Mikuláša Galandu, aj preto vystavovali neverejne.

V začiatkoch normalizácie *1. otvorený ateliér* po rokoch uvoľnenia reagoval na opäť zhoršujúcu sa situáciu, nadväzujúc nepriamo na *Konfrontácie*. Bytové výstavy neboli ohraničeným fenoménom, ale prirodzenou formou komunikácie v reakcii na dobu. Keďže nebolo možné vystavovať v galériách, umelci hľadali alternatívne spôsoby stretávania sa: v ateliéroch a bytoch, v alternatívnych priestoroch, v krajine. Aj keď, žiaľ, bez možného kontaktu s bežným publikom, čoho dôsledky vo forme nepochopenia umenia v spoločnosti pociťujeme aj dnes. Stretávania umelcov v bytoch môžeme prirovnať k bytovým univerzitám či stretnutiam podzemnej cirkvi. Kľúčovú úlohu pritom zohrávala komunita, spoločenstvo umelcov a umelkyň, solidarita, priateľstvo a komunikácia ako obranné mechanizmy voči totalitnej moci, zasahujúcej do slobody vyjadrovania.

**Za iniciačný projekt bytových výstav sa považuje 1. otvorený ateliér, uskutočnený 19. novembra 1970 v dome Ruda Sikoru. Často a právom sa hovorí, že išlo o prvé vystúpenie výtvarníkov proti obmedzovaniu výstavných možností, najmä po zrušení druhého ročníka podujatia Danuvius. Na druhej strane však to obdobie naozaj tvrdej konsolidácie nastalo až v roku 1972 po zjazde zväzu výtvarných umelcov. Dá sa s istým zveličením povedať, že Sikorov otvorený ateliér bol vizionárskym počínom?**

Rok 1970 nazval Radislav Matuščík rokom akcií, konal sa napríklad *Polymúzický priestor I* v piešťanskom parku s medzinárodným zastúpením, *Vodná hudba* Milana Adamčiaka v plavárni Bernolák, *Festival snehu*, organizovaný Alexom Mlynárčikom, Milošom Urbáskom, Robertom Cyprichom a Milanom Adamčiakom vo Vysokých Tatrách, či *Snúbenie jari* Jany Želibskej. Doznievala atmosféra 60. rokov, ale zároveň to bolo naddho aj akési posledné „nadýchnutie sa“ pred nastávajúcimi normalizačnými rokmi.

Mala som možnosť robiť s väčšinou účastníkov *1. otvoreného ateliéru* rozhovory a zaujalo ma, ako každý toto nepochybne dôležité podujatie po 50 rokoch od jeho konania interpretuje cez svoj vlastný príbeh. Je prirodzené, že inak ho vnímali umelci, ktorí už v tom čase mali za sebou medzinárodné úspechy, ako Alex Mlynárčík či Milan Dobeš, alebo už na scéne aktívni autori, ako Jana Želibská či Peter Bartoš, a študenti Vysokej školy výtvarných umení, ktorými v tom čase boli napríklad Vlado Kordoš, Marián Mudroch či Dezider Tóth. Otis Laubert ho dodnes považuje za dôležitý míľnik svojej tvorby a vstup do komunity umelcov.

Práve túto viacgeneračnosť, participatívnosť a schopnosť spolupráce, ako aj prehodnocovanie tradičných umeleckých médií považujem za jeho prínos. Väčšinou sa účastníci (a pamätníci) zhodli na tom, že išlo o reakciu na zhoršujúcu sa spoločenskú atmosféru, ktorá „visela vo vzduchu“, ale mala už aj konkrétne prejavy, napríklad v podobe zmeny koncepcie Galérie mladých v lete 1970 po uskutočnení výstav Júliusa Kollera, Ruda Sikoru, Juraja Meliša. Marián Mudroch, Vlado Kordoš a Viliam Jakubík vtedy realizovali objekty: prázdne konzervy s nápisom „nedýchateľné“ (*Samoobsluha: Atmosféra 1970*), ktoré dnes vnímame ako intuitívnu predzvesť šedých a neslobodných normalizačných rokov.

**Medzi účastníkmi bytových výstav nájdeme aj českých umelcov či kunsthistorikov. Boli to skôr sporadické javy alebo bol kontakt medzi českou a slovenskou neoficiálnou scénou systematický?**

*1. otvorený ateliér* mal v tomto zmysle počas dvoch dní konania naozaj „hviezdnú“ návštevnosť. Jindřich Chalupecký tu mal prednášku o Marcelovi Duchampovi, navštívil ho Jiří Valoch, zo slovenských teoretikov Tomáš Štrauss, Radislav Matuščík, Ludmila Peterajová s Karolom Vaculíkom (vtedajším riaditeľom SNG). Vzťahy medzi obomi scénami boli živé, realizované na báze osobných kontaktov, aj keď so snahou o ich limitovanie a kontrolu zhora.

Jiří Valoch na Slovensko chodieval pravidelne, v životopisoch slovenských umelcov z tej doby nájdeme aj výstavy v Brne, v Sovinci u Jindřicha Štreita či v Kostelci nad Černými lesy u bratov Húlovcov. Mnohým umelcom generácie tzv. filovcov kontakty s českými a moravskými kolegami sprostredkoval aj Rudolf Fila. Je to jedna z tém, ktorá by si zaslúžila širšie historické spracovanie.

—

**Ako sa máme dnes pozeraf na fenomén bytových výstav či v širšom zmysle aj súvisiacich aktivít, akými boli albumy, tvorivé stretávania sa v prírode či nepovolené výstavy v negalerijných priestoroch? Zrejme nešlo „len“ o prejav slobodnej tvorby v neslobodných časoch, ale aj o udržanie si jej kontinuity aj v európskom či svetovom kontexte...**

Ja osobne vnímam tvorbu a vôbec aktivity, ale aj spoločenské postoje umelcov tej doby ako silné svedectvo, ktoré časom nevyprcháva, ale je nadčasové. Nesie výpovednú hodnotu aj pre nás, čo sme dobu totalitného komunistického režimu zažili iba krátko alebo vôbec. Umelci, ako aj ďalší predstavitelia spoločenského či katolíckeho disentu sa nevzdali slobody myslenia ani tvorivosti, často za cenu vypočúvaní a zásahov štátnej moci do života. Je dôležité si ich pripomínať, navyše mnohí z nich stále aktívne spoluvytvárajú kultúrne hodnoty našej spoločnosti. A som presvedčená, že ich tvorba sa v období 60. až 80. rokov 20. storočia zahraničnému vývoju vyrovnala a vďaka autenticite a kvalite má do príbehov nielen domácich novodobých dejín umenia čo ponúknuť.

—

**Bytové výstavy, rovnako ako bytové divadlá či utajované koncerty, boli súčasťou undergroundovej, či ako hovoril Ivan M. Jirous, druhej kultúry. Ale aj dnes, v demokratickej spoločnosti, keď umelecká tvorba nie je ideologicky limitovaná, sa občas stretávame najmä v hudbe s akýmsi dobrovoľným undergroundom. Existuje niečo podobné aj vo výtvarnom umení?**

Alternatívne umenie bude existovať vždy, no špecifikom alternatívy v minulom režime bolo, že umelci sa nemohli slobodne rozhodnúť. Stali sa jej súčasťou do istej miery proti svojej vôli, jednoducho museli, keďže pre nich osobne kompromis s režimom nebol mysliteľný.



Pohľad do výstavy v Galérii umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch. Album Symposion III./In memoriam Miloš Laky, 1976 a Dezider Tóth: Depozit, 1976. Súkromná zbierka. Foto: Kati Decsi





*Dušan Zahoranský: ČTE/JDE/POTKAL/MINULA/HO/JÍ*

*2017, epoxid, polystyrén, 2,9 × 2,9 × 1,2 m, kurátor: Pavel Kubesa, foto: Zděněk Polcar*





Martin Knut

Čo s ním, keď sa mi prihodil, tak ho žijem, 2018

## Richard Gregor

NAJVÝZNAMNEJŠIE  
DIELA NAŠEJ  
DOBY (6)

Vo svojej rubrike sa plánujem dlhodobo zaoberať dielami, ktoré raz budú v niektorej zo zbierkotvorných galérií súčasťou stájej expozície slovenského vizuálneho umenia prvej polovice 21. storočia.



Oba hlavné zvraty socialistického obdobia na Slovensku súviseli s dozretím silnej mladej generácie. Prvou bola vojnová a povojnová generácia dospievajúca v 60. rokoch 20. storočia. Druhou boli ich deti, ktoré dospeli počas normalizácie. Totalitný režim nedokázal vzdorovať revolte na všetkých spoločenských frontoch, aj preto sa mladej generácii maliarov v 80. rokoch 20. storočia podaril taký masívny nástup, v ktorom ovplyvnili aj umelcov o dve desaťtisky rokov starších. Náš obraz revolúcie z roku 1989 sa preto do značnej miery spája práve s nimi. Aj výtvarný názor jedného z jej hlavných predstaviteľov, Martina Knuta (1964), sa príznačne formoval v tomto období (štúdium na Vysokej škole výtvarných umení končil v roku 1991 u prof. Rudolfa Sikoru).

Martin Knut sa od polovice 90. rokov 20. storočia popri tvorbe intenzívne venoval biznisu, k malbe ako hlavnej náplni svojej práce sa vrátil po približne dvadsaťročnej pauze. Nadviazal na svoju predchádzajúcu poetiku, no už na prvý pohľad vidíme odlišnú ľudskú zrelosť, s ktorou k novým plátnam pristupuje. Nemusíme byť práve prívržencami comebackov – a poznáme aj v našich novších dejinách také pokusy, ktoré sa nepodarili – no v tomto prípade vidno, že Knutovo myslenie a rukopis z počiatkov jeho tvorby predstavuje natoľko univerzálnu hodnotu, že nemáme žiadnu pochybnosť o umeleckej autenticite a kvalite jeho nových prác. Zrelosť ide v Knutovom prípade ruka v ruku s nezávislosťou. Keď čítame formálne odkazy na metafyzickú malbu či medzivojnovú Parížsku školu, môžeme sa pýtať, kto zo súčasných maliarov, ktorí sa tak otvorene hlásia k modernej maliarskej tradícii, ju tiež dokáže tak adekvátne aktualizovať.

Akrylová malba „Čo s ním, keď sa mi prihodil, tak ho žijem“ z roku 2018 je práve jedným z diel, ktoré sa projektujú do sveta modernej malby, čiastočne v jej dadaistickej a tiež metafyzickej podobe. Autor tu používa všetky svoje dlhodobé, ako aj aktuálne formotvorné stratégie: veľký otvorený neštruktúrovaný priestor (časopriestorová hmlovina), na ktorom dej zaberá relatívne malú plochu; protagonistí a reálie sú miniatúrne; zemitú farebnosť; reálnu či naznačenú perforáciu, ktorá plátnu vytvára druhý plán a zároveň tretí rozmer; príbeh ako maximum, pri ktorej vždy tušíme vzdialenú pointu; výpravny názov, ktorý odhaľuje autorovu autobiografickú afinitu k dielu. Asociatívne sa nám pri pohľade na tento obraz vybaví „Nevesta zbliekaná ženíchmi“ (1915 – 1923) od Marcela Duchampa, čo ho robí vizuálne veľmi atraktívnym. Zobrazené postavy sa prelínajú, prechádzajú jedna cez druhú, a teda ovplyvňujú sa a závisia od seba. Ich realita sa stojacou lampou projektuje ako *camera obscura* smerom nahor ponad tenkými líniami vymedzené hranice (daného priestoru) miestnosti. Domnievam sa, že ide o jedno z diel, v ktorom Knut presiahol aforizujúci moment svojich vyjadrení, čím ukazuje určitý spôsob pohybu v širokom fenoméne „nadinimity“, podľa ktorého sme nazvali aj jednu jeho samostatnú výstavu. Ide o princíp nastavenia (ne) limitov zdieľania osobných záležitostí, ktorý je pre dnešnú dobu charakteristický. Miera tohto nastavenia, jej používanie, a najmä pozitívne využitie je niečo, čo Martin Knut skúma svojou umeleckou aj spoločenskou prácou.

Martin Kochan: Vedľajšie účinky

## Michaela Šuranská

Výstava Martina Kochana, ktorá sa uskutočnila v októbri 2022 v Schemnitz Gallery, obsiahla viacero polôh autorovej intermedialnej tvorby, od akčných intervencií do exteriéru prezentovaných ako fotografie, cez video-peformanciu a objekt, po figuratívnu, presnejšie figurálnu sochársku tvorbu. Vystavené diela sledovali kľúčovú tému – ľudskú existenciu vo vysokorizikovej spoločnosti produkovanej technicko-ekonomickým pokrokom neskej moderny. Názov výstavy, ako objasnil kurátorský text, vychádza z knihy Ulricha Becka „Riziková spoločnosť“ (1986). Priestorové dispozície banskoštiavnickej galérie Schemnitz podporujú koncentrovaný charakter výstav, a to aj v prípade Vedľajších účinkov. Diela inštalované v troch hlavných priechodných miestnostiach navzájom väčšinou dobre komunikujú, čo sústreďuje a extrahuje obsah.



Martin Kochan: Vedľajšie účinky, Pád, objekt, 2022. Foto: Lucia Hasbach



Martin Kochan: Ostboy, 2021  
Martin Kochan: Kanalizácia hlavy, 2021

Verejný priestor a témy s ním spojené, jeho ambivalencia, ako aj nejednoznačnosť situovania a určenia ľudského tela, patria do oblasti Kochanovho dlhodobého záujmu a umeleckého programu. Prítomné boli aj v tejto výstave ako existenciálny prvok transformácie tela do urbánnej a prírodnej matérie, podstaty.

Tvár a povaha súčasného priestoru je symptómom sociálneho a politického nastavenia sveta. Vychádza z prevrstvovania histórie, súčasnosti a budúcnosti, a tieto frekvencie premieta priamo do človeka a jeho telesnosti. Beckove „latentné vedľajšie účinky“ sú počiatkovou fázou dopadu svetových rizík a kríz na človeka. Globálne aj individuálne vnímanie verejného priestoru sa počas posledných troch rokov zintenzívnilo. Pociť, že sa do tohto pomerne krátkeho časového úseku zhustilo také neúmerne množstvo ekonomických, politických a iných kríz a reálnych globálnych ohrození (ekologické, zdravotné, vojnové...), vedie k tomu, že spoločnosť aktualizuje veci a hodnoty, akými sú telo, zdravie, fyzický a psychický výkon, vzťah k svetu, k priestoru. V stave akejsi náhle dekonštrukcie, vykorenenia, hľadá ich pôvodný alebo nový význam, čo je po určitom čase vyčerpávajúce. V úvodnej informácii o výstave bolo napísané, že „je o človeku, ktorý sa nachádza na pokraji síl, ktorého telo už nevláda, drevnatie, až sa stáva niečím iným, avšak stále použiteľnou vecou“. Vo vystavených dielach je prítomný moment neukončenej metamorfujúcej figurálnej formy – drevené hrable ako pozostatok „starého rukodielneho sveta“ sú zároveň rukou ľudskej kostry, atletická socha ustrnula uprostred vypätej telesnej aktivity (Ťažítka, 2022), telo a verejný priestor si vymieňajú jednotlivé prvky (hlava, piktogram, asfalt...). V prezentovanom videu Krajnotvorba (2022) autor uprostred poľa zakopal samého seba do pôdy a súčasne na seba zasadil jablňu.

Kochan v Schemnitz prvékrát prezentoval štvoricu kovových objektov z roku 2022. Diela vo farbách sídliskových preliezačiek boli vytvorené v mierke ľudského tela, ktoré sa v ich „zovretí“ a podpore (ako počas vernisáže predviedli performer) ocitlo v hraničnej polohe, proteticky zachytené v páde. Objekty môžu na prvý pohľad asociovať hru či inú telesnú aktivitu, v skutočnosti sú však z hľadiska telesnosti skôr stabilizujúce a paralizujúce. Vystupuje tu moment balansu a skúšky vytrvalosti tela. Štvorica objektov akoby vychádzala z princípu Kochanovej telesnej intervencie do exteriéru, aproprácie prvkov, pozmenenia ich prvotnej funkcie smerom k nepredvídateľným situáciám, k poukázaniu na ambivalenciu zažívanej skutočnosti. Tento princíp nachádzame v Kochanových „dialógoch“ s rôznorodým urbánnym „inventárom“ – s plastovými hadicami, dopravnými značkami, pomníkmi a pod. (Zdroj napätia, 2021, Výchovné konštrukcie, 2022, Isolation a i.) alebo v diele Dieta spadlo z preliezky, rozmernom kovovom objekte realizovanom v roku 2020.

Vedľajšie účinky referovali o kritickom stave a jeho účinkoch cez rozprávanie subjektu. Kochanovo rozprávanie v prvej osobe odzrkadľuje globálne „ja in situ“, pričom súčasné *in situ* v širšom slova zmysle už naozaj nezahŕňa iba najbližšie metre či kilometre štvorcové, je omnoho komplikovanejšie.

Výstava nás môže priviesť k špekulatívnym úvahám o tom, čo by bolo jej budúcim pokračovaním. Nachádzanie nového typu žitia v permanentnom uvedomovaní si ohrozenia, na ktoré si však pomaly zvykáme, hoci s vedľajšími účinkami?

Martin Kochan  
Vedľajšie účinky  
kurátorka: Lucia Miklošková  
Schemnitz Gallery, Banská Štiavnica  
23. 9. – 24. 10. 2022



# Ťažko je ľahko robiť výstavy

## Jana Babušiaková

*Nedávny projekt Ludmily Kasaj Poláčkovej v Nitrianskej galérii Ťažko je ľahko žiť je v tlačovej správe pomenovaný ako vizuálna výstavná poéma a s básnickou skladbou má skutočne podobných viacero momentov. Jej námetom je emocionálny stav kurátorky a jej osobné znovuprežívanie širokej škály reakcií na traumatickú skúsenosť. Sprevádzané je latentnou frustráciou z nenaplnenia očakávaní seba či okolia v tom, ako sa „má cítiť“.*

Výber deviatich autorov a autoriek je tiež podmienený tým, ako s ňou ich diela v danom momente rezonovali. Je to intuitívne formovaný okruh, ktorý zahŕňa diela reflektujúce nejakú formu duševnej bolesti, úzkosti alebo prázdnoty. Počet autorov dovolil kurátorky veľkoryso narábať s priestorom. Miestnosti venované vždy len prácam jedného z vystavujúcich, ako aj skvelo zvládnutá inštalácia a osvetlenie dali vzniknúť jednotne ladeným celkom s vlastnými subtilnými programami.

Tematizujú podvedomé vplyvy nášho vnútra, ako v komiksovo ladených tušových prácach Mikuláša Podprockého s motívom trhliny či medzery, ktoré podhaľujú nejasné štruktúry v pozadí. Pocity odtrhnutia od seba samého a diskomfort na tele aj duši (ktoré sú spojenými nádobami) rezonujú vo fragmentarizovaných, deformovaných a násilím postihnutých ružových telčkách Lilly Gombos, alebo aj v intímnom, takmer terapeutickom kresbovom cvičení Roberta Gabrisa. Vnútorne nemôže fungovať bez vzťahov s vonkajším, ktoré na výstave predstavujú vzťahy s inými. Môžu byť manipulatívne či spretrhané a náhle ukončené, keď sme na toto ukončenie neboli pripravení, čo môžeme skúsiť hľadať v prácach Emöke Vargovej alebo dvojice Nikoleta Gazdová a Michael Luzsica. Video Anabely Žigovej *Salto mortale*, v ktorom sa venovala vyrovnávaniu sa s odhalením utajenej minulosti svojho otca, je v tomto smere zaujímavým príspevkom k téme, ale svojou dĺžkou (63 min.) je skôr krátkym filmom a ako taký by si podľa mňa skôr žiadal samostatné sledovanie (napríklad formou premietania a diskusie s autorkou).

To sú len niektoré z možných čítaní vystavených diel. Presná interpretácia ich zmyslu v rámci výstavy však zo svojej podstaty nie je možná. Kurátorka ju náročky necháva na divákoch\*čkach. K naladeniu sa nás navádzajú len jej zápisky vo forme umeleckej reflexívnej prózy a krátkych statementov spolu s predstavením vystavujúcich, ktoré sa stali základom útleho katalógu. Celá výstava teda osciluje okolo osobnosti kurátorky, ktorá je stredobodom a hýbateľom deja z pozície subjektívnej životnej skúsenosti a jej prežívania. Neprihovára sa nám z externej pozície, ale prijíma rolu spolu-umelkyne: voľne sa vyjadrujúcej kreatorky, ktorá uvádza práce vystavujúcich vlastnou lyrizovanou prózou. Podobne uchopuje aj chodbu výstavného priestoru v podobe inštalácie z vybraných častí jej prózy na stenách. Pre niekoho môže byť tento vstup osobnej sféry kurátorky príliš voyeristický, inému možno pomôže naladiť sa na koncept výstavy, každopádne je nutné poznamenať, že týmto vstupuje do sféry, keď i na jej texty môže byť aplikovaná umelecká kritika z hľadiska formy a štýlu či množstva použitých klišé.

Výstava v ďalšom pláne otvára otázku podôb kurátorskej práce. Práve tu môže byť pre profesionálnu verejnosť mierne iritujúca. Humanitné vedy totiž pre svoje označenie „mäkké“ trpia pocitom vedeckej menejcennosti. Zrejme aj pod vplyvom tejto odborovej traumy túžia po aplikácii vedeckej metódy, ktorá by ich zbavila nálepky dojmológia. Preto aj pri príprave výstavy syntetizujeme doterajší výskum, analyzujeme diela a formulujeme zjednocujúcu teóriu. Zážitok a prežívanie niekedy ide úplne bokom. Kasaj Poláčková skúma hranice, ako k dielam pristupovať, a experimentuje s tým, ako sprostredkovať skúsenosť s nimi.

Nie je kurátorkou – odkryvačkou významu, kam sa kurátori zaradili najmä od 20. storočia, alebo interpretátorkou v záujme angažovaných cieľov. Vstupuje do dialógu s dielami či umelcami a vytvára spolu s nimi

*Ťažko je ľahko žiť*  
kurátorka: *Ludmila Kasaj Poláčková*  
Nitrianska galéria  
16. 12. 2022 – 19. 2. 2023

novú situáciu, čo je tiež postup, ktorý už je známy, ale skôr skrze projekty, ktoré majú vytvoriť novú spoločnú situáciu s interakciou zúčastnených (napr. H. U. Obrist). Poláčková však vytvára enigmatickú situáciu, ktorá je relatívne exkluzívna. Jej stratégia si od publika vyžaduje istý jemnocit, empatiu a schopnosť reflexie pocitov seba i iných, ktoré si naše publikum nie vždy má odkiaľ vypestovať. Kurátorka v tomto prípade až trochu alibisticky pohrdla akýmkoľvek vysvetlením. Hoci chápem, že sama téma je citlivá a ťažko uchopiteľná, niekedy môže ísť o podanie pomocnej ruky v podobe doplnkových textov, ktoré tému nevysvetľujú, ale môžu ozrejmiť jej kontext (napr. aj z arteterapeutickej roviny, ktorá bola spomenutá, ale nerozvinutá, hoci nie je všeobecne známa). V konečnom dôsledku s ohľadom na rozvíjajúcu sa umelú inteligenciu je možné sa zamýšľať nad tým, či toto nebude tá správnejšia stratégia: osobný pohľad a zdieľaná skúsenosť totiž nie je generovateľná ako interpretujúci umenovedný text.

O skúsenosti sa právom hovorí, že je neprenosná. To isté môžeme, myslím, povedať o zážitku z tejto výstavy. Je dobré nechať ju v sebe takpovediac „usadiť“. Hoci nezdělame spoločnú skúsenosť a nemôžeme ju naplno prežiť ani precítiť, vieme sa naladiť na vlastné ranené miesta, frustrácie a pocity nedostatočnosti z neplnenia kritérií toxickéj pozitivity.



Pohľad do miestnosti s dielami Mikuláša Podprockého v Nitrianskej galérii. Foto: Martin Daniš

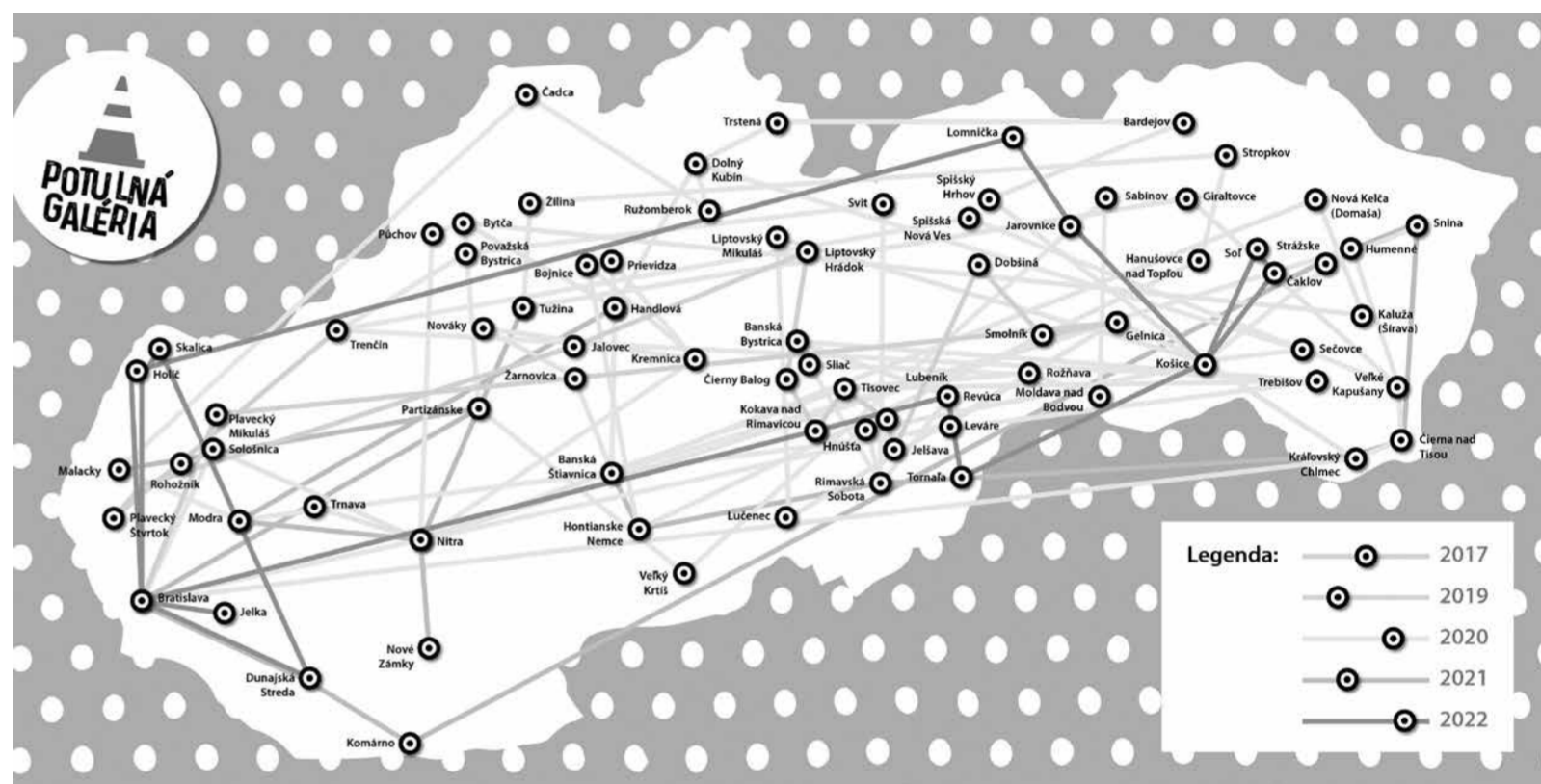


Záber z videoprojekcie *Hry v zlyhávani* od Roberta Gabrisa na výstave *Ťažko je ľahko žiť*. Foto: Martin Daniš

# Potulná galéria na ceste k edukaci

## Kristýna Mikešová

*Od roku 2017 najezdila Potulná galéria na tisíce kilometrov a navštívila desiatky miest po celom Slovensku. V loňskom roce navíc vyrazila i za hranice do Polska, vystavila nejen slovenské, ale i zahraniční umělce a nabyla mezinárodního přesahu. Pod zastřešujícím titulem – Čo všetko by mohla byť pravda, ale nie je – bylo poukázáno na velmi aktuální problematiku konspiračních teorií, hoaxů a nedostatku kritického myšlení při přijímání informací z online prostoru a médií. Téma, které narůstá v posledních letech rozměru celospolečenského problému, bylo zpracováno formou hudebních vystoupení, workshopů a výstavou uměleckých děl.*



Potulná galéria, mapa navštívených miest 2017 – 2022. Dizajn: Stano Masár

Uprchlícká krize, pandemie koronaviru, válka na Ukrajině... události uběhlých let vzbudili ve společnosti spoustu nejistot a strachu. Jako v každé době zmatku, je i nyní uvažování mnohých postaveno na hranu racionality. Vlivem úzkosti z toho, co bude dál, vznikají ideální podmínky pro masivní šíření dezinformací. Těmto tématům se proto v loňském roce věnovala „galerie na kolečkách“, která se vydala na cestu už celkem popáté.

Pojízdná galerie ve formě panelákového balkónu, vytvořená z nákladního auta, zůstává u způsobu vystavování v otevřeném prostoru, ke kterému přešla v době pandemie, kdy nebylo setkávání v uzavřených prostorách možné. „Umelecké diela mediátori Potulnej galérie vešajú na balkóne ako čerstvo vypraté prádlo.“ Vedle děl slovenských umělkyň a umělců, byla představena také díla tří zahraničních hostů, do programu se zapojili: Daniela Krajčová, Shooty, Dušan Zahoranský, Jarmila Mitříková a David Demjanovič, Ivana Šáteková, Ladislav Čarný, Erik Sikora (Džumelec), Kundy Crew, Stano Masár, Matěj Tále, Lučeazar Boyadjiev (Bulharsko), Aldo Gianotti (Rakousko/Itálie), Dan Perjovschí (Rumunsko).

Kolektivní výstava, byla uvedena pod názvem převzatým z výšivky od skupiny Kundy Crew *Čo všetko by mohla byť pravda, ale nie je*. Mezi pomyslým vypraným prádlem, byly pověšeny například kreslené

patchworky Daniely Krajčové reflektující komiksovou formou skutečné příběhy matek prchajících z Ukrajiny. Karikatura Greta Thunberg stojící před skupinou ozbrojených vojáků, tážících se: „*Nie si príliš agresívna, dievčatko?*“ z ruky Dana Perjovschí. Nebo dráždivá kresba od Shootyho, na které se dívka ptá tatínka „*Čo keď ma niekto prepadne?*“ s překvapující odpovědí: „*Hlavne sa nebráň a neobťažuj ostatných krikom o pomoc.*“ Výstava byla doprovázena koncerty písničkáře Matěje Tále s k emocím vybízejícími texty o válce na Ukrajině či vztazích k Rusku, při kterých obecnostvo vyjadřovalo různorodé nálady a názory na zhudebněná provokativní témata.

Oproti předchozím ročníkům byl ale loňský program orientován nejen na dospělé, ale především na děti, které jsou ve vztahu k *fake news* nejzranitelnější. Potulná galéria tak v roce 2022 cestovala kromě festivalů a akcí, jako například Biela noc, také především na základní a střední školy. Formou workshopů, her a písniček byla dětem komunikována problematika nahlížení na informace, které ač plují veřejným prostorem a zdají se být fakty, nejsou ve skutečnosti vždy pravdou. „*Na workshopu deti tvoria Slovník dobrých vlastností, kreslia a hrajú sa s pečiatkami hoax, konšpirácia, fake news, ktoré spájajú s citátmi o kritickom myslení.*“ Středoškolská studenti pak v rámci workshopu inspirovaného Annou Witt dostávali otázky, které je nutily k zamýšlení také o budoucnosti. „*Váčšina sa zaoberala otázkami prežitia (Nájdem si prácu? Budem mať peniaze?), iných aktivita podnietila k hlbšiemu zamysleniu sa nad kvalitou svojho života (Mám sa dobre? Žijem život, aký chcem? Bude moja budúcnosť taká, akú chcem?).*“

Pouť, která byla prozatím zakončena v polské Mosini a Wrocławu, by měla pokračovat i v roce letošním. Po tématech z předchozích let, kterými byla uprchlická krize, témata rasizmu a extrémizmu a konspiraci, naváže v roce 2023 opět na znění výšivky od Kundy Crew, tentokrát ve znění romského přísloví: *Kto nemá chlieb je chudobný, kto nemá rozum je chudobnejší*. Na bohatý program se tentokrát bude moct těšit i české obecnostvo, kterému by se měla Potulná galéria představit vůbec poprvé.

*Potulná galéria:*  
*Čo všetko by mohla byť pravda, ale nie je.*  
15. 9. – 19. 10. 2022



# Dušan Zahoranský

## Jitka Hlaváčková

Dušan Zahoranský se narodil v Havířově a vyrůstal v Košicích, a přestože je od konce svých uměleckých studií usazen v Praze, ve své tvorbě stále zpracovává i fenomény, s nimiž se setkal už v průmyslovém prostředí měst svého dětství. Jeho tématem se staly sociální aspekty práce a její civilizační proměny, informační přehlcení, ale také kritika slepě pravicových a ultrapravicových ideologií a obecně témata společenské spravedlnosti.

I když Dušan Zahoranský tvoří pomocí různých medií přiměřených tématu, situaci a diváckému kontextu, zůstává v určitém smyslu vždy sochařem, neboť právě materialita je pro něj významným motivem sama o sobě. Rozvíjí ho v ambivalentně vrstevnatých sochařských dílech i v multimediálních instalacích. Už své rané dílo *300 000 000 let* (1999) zakládá na kontrastu fyzicky hmotné versus dematerializované-digitální varianty motivu antracitových balvanů a přináší tím ve své jednoduchosti silnou výpověď o civilizačním zlomu, na němž se nacházíme. Odlišným způsobem dosahuje o třiatřicet let později podobné napětí popřením fyzické materiality u instalace *Nevolnost* (4th Tbilisi Triennale, 2022), kde je železný řetěz napevno svařený v okamžiku letu vzduchem v odkazu na aktuální dramatickou situaci mužů prchajících před válečným nasazením.



Dušan Zahoranský: *Přítanie*, 2015, dřevo, lisovaná doska, kurátoři: Denisa Vaclavová a Krištof Kintera. Foto: Markéta Černá



Dušan Zahoranský: *Tiseň toho namluví*, 2015, ocelové trubky napojené na kúrenie galérie, 4 × 1,5 × 8 m. Foto: Martin Polák



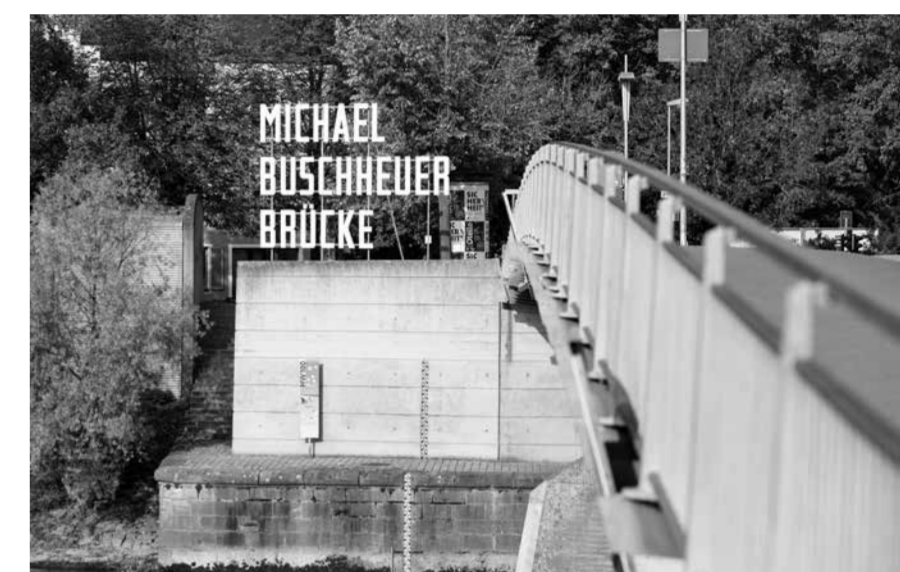
Dušan Zahoranský: *Author*, 2012, dřevo, 300 × 70 × 70 cm. Foto: Rudy Kovar

Důležitým aspektem je pro Dušana Zahoranského měřítko díla, vycházející z kontextu místa a konceptu, ale zároveň i z potřeby zdůraznění určité opomíjené skutečnosti. V díle vytvořeném pro zatím největší autor-skou výstavu *Work on the Future* (spolu s P. Scerankovou, Fait Gallery, 2019) tak půlroční proces intimní autorské performance, kdy ve svých běžných emailech záměrně vynechával písmeno O, vyústil v monumentální, vlastnoručně ukutý železný řetěz z těchto opomenutých samohlásek. Dvanáctimetrový řetěz z článků/písmen o rozměru asi 40 × 50 cm reprezentuje ambivalentní vztah mezi vše zahlcující kancelářskou prací a stále méně viditelnou a oceňovanou prací manuální. Extrémní měřítko bylo použito i v projektu *Search and Rescue* (Řezno/Regensburg, 2020), kde Dušan Zahoranský symbolicky nahradil místní názvy monumentálními nápisy, kterými vzdával hold organizátorovi rozsáhlých akcí pro záchranu uprchlíků ve Středozevní moři a dětským obětem z řad afrických uprchlíků. Prosté zviditelnění konkrétních jmen v názvech („Michael Buschheuer Brücke“ a „Alan & Ghalib Kurdi Hafen“) nebylo jen aktivistickým gestem, ale zároveň poukázáním na význam slov a idejí ve veřejném prostoru.

Tíha, resp. význam, ale také reálná hmotnost slov se v instalacích Dušana Zahoranského stává často ústředním motivem, kdy sochy jakoby komentovaly sebe sama a svou situaci. S trochou nadsázky lze říci, že celé Zahoranského dílo je specifickou formou vizuálně-literárního žánru. Podle autorovy osobní etymologie jde o hledání tvarů slov, které dělí do různých typů sémantických útvarů: „slovolamy“, prostorové etymologie, veřejné promluvy, fonty, manifesty atd. Někde je text přítomný jen latentně (*Dušan*, 2019), v negativním otisku (*Manifest*, 2012), nebo v podobě jediného slova zhmotnělého do podoby sochařského objektu (např. objekt *Slovo*, Košice, veřejný park, 2016), jindy v celých větách nebo přítomný v performativním komentáři. Slova tu se svými ambivalentními významy oscilují mezi poezií a ideologií, jsou vyjádřením moci i lásky, skrývají kulturní a společenské odkazy, především jsou ale symbolem sdílení, tedy reprezentací komunikace veřejného. Text coby konceptuální gesto v podobě prostorové instalace se takto objevuje například v objektu *Small Talk* (Praha, NOD, 2017), poeticky tematizujícím konkrétní pražskou křižovatkou slovy „čte/jde-potkal/minul-ho/jí“. V ještě intimnější, existenciální vrstvě se vznášá textová socha „*Tiseň toho namluví*“, paradoxně vytvořená z olověných trubek napojených na radiátor ústředního topení (Poetry Collection, Galerie TIC, 2015).



Dušan Zahoranský: *Nevolnost*, 2022, ocelová refaz, stopy po zváření, 4 × 0,8 × 1,6 m, kurátoři: Marcel Bleuler, Wato Tserateli, Lali Pertenava. Foto: Dušan Zahoranský



Dušan Zahoranský: *Search and Rescue*, 2020, dočasné premenovanie názvu mostu, Michael Buschheuer – zakladateľ občianskej iniciatívy – občan mesta Regensburg, dřevo a kov, 6 × 8 × 2 m. Foto: Stefan Effenberger

Rozvinuté sociální citění a empatie umožňuje Dušanovi Zahoranskému všimát si slepých skvrn současného společenského systému: zbytečných pracovních pozic i úkonů, i naopak, významu neviditelné práce sociální založené na vzájemnosti, podpoře a péči. Jedním z nejpozoruhodnějších příkladů lze uvést realizaci *Věž solidarity* (festival m3, Praha, 2021), k níž autora přivedl zájem o lokální charakter pražských Holešovic, založený na specificky dělnické historii této lokality. Během pátrání po industriálních stopách a reziduích v této oblasti objevil Dušan Zahoranský družstvo dílen a služeb zaměstnávající zdravotně postižené občany Druťeva, založené roku 1950. Na základě této zkušenosti vytvořil před budovou Druťevy instalaci, formálně rozvíjející linii stávajícího zábradlí, připomínající logo družstva, a zároveň tvořící symbolický „stánek“ – výstavní prostor, v němž se ukazovaly práce jeho zaměstnanců.

Od roku 2015 vede spolu se svou ženou Pavlou Scerankovou ateliér multimédií na pražské AVU. V souladu s vlastním zaměřením tu společně se studenty hledají smysluplné cíle, které lze realizovat prostřednictvím práce s nejrůznějšími druhy materiálů, s digitálním obrazem a zvukem, s textem nebo performativní akcí. A stejně jako se jejich pedagogické působení zakládá na osobní empatii, tak je pro autorskou tvorbu Dušana Zahoranského příznačným a stěžejním nástrojem empatie společenská. Ve svém ateliérovém statementu i své vlastní tvorbě se oba vedoucí hlásí k poslání „bránit, kultivovat a proměňovat veřejný prostor, tematizovat komercializaci veřejných zón, sociální marginalizaci, ale nezanedbávat ani prostor pro nonsens, poesii, vtip a hru“.





Dušan Zahoranský: *Veža solidarity (Drutěva)*, 2021, ocelová rúra, pridané zábradlie – priemer 5 m, dĺžka 20 m, kurátori: Ludvík Hlaváček, Jitka Hlaváčková. Foto: Zdeněk Polcar



Dušan Zahoranský: *Dušan - 30 písmen „o“*, ktoré som v období pol roka nenapísal do odoslaných pracovných mailov, 2019, oceľ, 12 × 0,4 × 0,4 m. Foto: Martin Polák



Dušan Zahoranský: *Search and Rescue*, 2020, dočasné premenovanie názvu prístavu, Alan a Ghalib Kurdi – obeť utečeneckej krízy, drevo a kov, 6 × 12 × 2 m. Foto: Stefan Effenberger