

# Jazdec /39

Revue súčasného výtvarného umenia  
Ročník XI. / 1,50 EUR

*Tomáš Rafa a Youtube*

Juraj Čarný

*Postsúčasná paradigma*

Brandon Kralik

*Úsvit postsúčasného*

Daniel Maidman

*Postarší gentlemani?*

Richard Gregor

*Manifest periférnej post-súčasnosti*

Richard Gregor

*Deväťdesiate roky prostredníctvom*

*výstav a textových reflexií*

Mira Sikorová-Putišová

*HYDROZOA 4. - 5.*

Alena Vrbanová





## Artdispečing Channel nové diely in Site / out Site

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.



artdispečing.sk

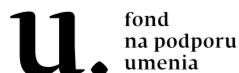
### Jazdec / Revue súčasného výtvarného umenia č. 39 / štvrťročník

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

Do čísla prispeli: Juraj Čarný, Míra Sikorová-Putišová, Alena Vrbanová,  
Richard Gregor, Brandon Kralík, Daniel Maidman  
Preklady: Lucia G. Stach  
Autori fotografií: Tomáš Rafa, Martin Marenčin, Ján Kekeli, Peter Rónai,  
archív PGU v Žiline, archív LGPMB v Liptovskom Mikuláši  
Reprodukcia na titulnej strane: František Demeter, Jakub Kopeck,  
Jan Čumlivský: *SPACE IS THE PLACE. HYDROZOA*, časť štvrtá.  
Stála expozícia Stana Filka v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici.  
Foto: © Ján Kekeli

Vychádza pod č. 39 (4/2020), ročník XI.  
Dátum vydania: december 2020  
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 400 ks  
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09  
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com  
Web: www.artdispečing.sk/jazdec  
Predplatné a inzercia: jazdec.redakcia@mail.com

Podpora



artdispečing.sk

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

LGPMB 2020/21

**BIELA-MODRÁ-ČERVENÁ EPOPEJ  
MATÚŠ MAĎATKO**

KURÁTORKA  
BEATA JABLONSKÁ

LIPTOVSKÁ GALÉRIA  
PETRA MICHALA BOHUŇA

— 27. —

JAN FEB MAR APR MÁJ JÚN JÚL AUG SEP OKT NOV DEC

## Tomáš Rafa a Youtube<sup>1</sup> Juraj Čarný

*Úspech súčasných vizuálnych umelcov a schopnosť nadviazať komunikáciu s publikom sa dá merať rôznymi spôsobmi. Pomerne nepreskúmaným teritórium zostáva v tomto zmysle druhá najnavštevovanejšia webstránka na svete – Youtube. V tomto texte sa zameriavam na porovnanie úspešnosti videí Tomáša Rafa a ďalších predstaviteľov svetového súčasného umenia a videoartu. Kľúčové slová: videoart, Youtube, youtuber, influencer, súčasné umenie, digitálna distribúcia umenia.*

„V súčasnosti sa deje toľko zaujímavých vecí, že je ťažké nevnímať ich. Politická situácia sa zhoršuje, rasizmus a xenofóbia sú na vzostupe, emócie sprevádzajúce rôzne pouličné udalosti sú stále intenzívnejšie. Myslím si, že je možné, že toto všetko smeruje k nejakému veľkému vyvrcholeniu. Koniec koncov, tak to v minulosti vždy bolo.“<sup>2</sup> (Tomáš Rafa)

Tomáš Rafa sa v tichosti a bez medializácie stal jedným z najvýznamnejších<sup>3</sup> svetových umelcov pôsobiacich na Youtube. Päť jeho videí aktuálne prekročilo milión videní, jedno dokonca atakuje hranicu 5 miliónov.<sup>4</sup> Niekoľko ďalších videí sa k miliónu videní blíži. Celkový počet pozretí jeho videí na Youtube je 19 668 721 (k 6. 12. 2020).<sup>5</sup>

V rámci doktorandskej práce na Fakulte umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem sa zaoberám témou Slovenské umenie v zbierkach zahraničných múzeí a galérií. Skúmam, ktoré umelecké diela sa dostali do prestížnych medzinárodných zbierok, akou cestou a z akých dôvodov. Podstata výskumu ale nie je samoučelná. Vďaka vysokej návštevnosti renomovaných svetových múzeí sa s myšlienkami umelcov a ich umeleckými dielami dostane do kontaktu podstatne vyšší počet divákov, ako by tomu bolo na domácej pôde, resp. lokálnej úrovni. Existujú ale autori, ktorí nepomerne vyšší počet divákov vedia osloviť aj inými kanálmi ako cez inštitúcie. A asi najzaujímavejším z nich je Tomáš Rafa.

Tomáš Rafa je videoumelec a fotograf, svojou tvorbou programovo bojuje proti nacionalizmu, rasizmu, xenofóbi a všetkým prejavom extrémizmu. Nie je dokumentarista (aj keď dokumenty tvorí), nie je len aktivista (aj keď umelecký aktivizmus je asi to, čo ho najviac definuje) a jeho ciele nie sú primárne umelecké (aj keď nespochybniteľne je v prvom rade umelcom). Pravidelne organizuje workshopy a happeniny pre rómske deti, dokumentuje extrémistické prevažne ultrapravicové zhromaždenia (protirómske, protiimigrantské a protiLGBTI) v strednej Európe ale aj na celom svete. Nástup Tomáša Rafa na domácu umeleckú scénu sprevádzala neistota prameniaca z nejednoznačnej schopnosti domácej kritiky identifikovať, či dokumentárny film patrí, alebo nepatrí do galérií a či sú jeho videá viac aktivistickými dokumentami alebo autor-skými videami. Medzičasom sa z Rafu stal autor sebedome sa pohybujúci v priestore strednej Európy – pravidelne dokumentujúci protesty v Poľsku, Maďarsku, Čechách, ale aj mimo neho – v New Yorku, Hong Kongu a stredomorských utečeneckých táboroch. Zastúpený vo význam-



ných svetových zbierkach zatiaľ Tomáš Rafa nie je, a to aj napriek tomu, že ako jeden z mála domácich autorov mal samostatnú výstavu v MoMA PS1 v New Yorku (od apríla do septembra 2017).<sup>6</sup>

Stále viac umelcov aj svetových múzeí a galérií dnes komunikuje, prezentuje, aj vytvára svoje aktivity v on-line priestore, čo výrazne urýchlilo aj pandémia COVID-19. Mnohé inštitúcie už pred viacerými rokmi „zrovnoopránili“ prístup k fyzickému a on-line návštevníkovi a začali im venovať identickú pozornosť. O obrovskom potenciáli on-line priestoru dnes už pochybujú málokto, aj keď aktivity mnohých lokálnych múzeí a galérií stále svedčia o fatálnom nepochopení súčasných trendov.

Tomáš Rafa svoju tvorbu prezentuje na Youtube, kde sa mu podarilo získať pozornosť, ktorú nedosiahli videá žiadneho iného domáceho autora, výnimočné miesto mu ale patrí aj vo svetovom kontexte. Jeho youtubový kanál mal k 5. 5. 2020 17 500 a k 19.12. už 18 000 odberateľov.

Metodika vyhodnocovania úspešnosti naráža na viaceré možné prístupy, ako analyzovať dáta.<sup>7</sup> Pri Youtube sa najčastejšie vyhodnocuje počet odberateľov, vyššiu výpovednú hodnotu má ale niekedy počet videní jednotlivých videí. Dalším ukazovateľom môže byť počet sledovateľov na Instagrame. Počet pozretí umeleckých diel najvýznamnejších autorit videoartu na Youtube je prekvapivo nízky. Toto je len malý výber niektorých autorov: Bill Viola – 462 000, Pipilotti Rist – 431 000, Mathew Barney – 422 000, Christian Markley – 221 000, Nam June Paik – 162 000.

Z ostatných autorov nepôsobiacich v médiu videa sa na najvyšších priečkach nachádza Anish Kapoor so 6,4 milióna,<sup>8</sup> Ai Weiwei má milión pozretí videa, ktoré síce „uploadol“ na svoj kanál, ale ide o hudobný videoklip. Nepomerne vyššiu sledovanosť majú paradoxne kurzy umelcov a pedagógov, ktorí učia kresliť a malovať. Na najvyššej priečke je Proko s 2 miliónmi odberateľov, nasledujú ho Aaron Blaise, Sarah Tepez a mnohí ďalší. Najsledovanejšie video Romana Ondáka je dokument MoMA z výstavy Measuring of the Universe a má 20 000 videní.<sup>9</sup> Z Českých autorov sú pravdepodobne najúspešnejší Ztohoven s ich hoaxom jadrového výbuchu v Krkonošiach/Jesenníkoch (1,2 mil.). David Černý a jeho video K on sun má „len“ 253 648 videní.

Prítomnosť významných svetových múzeí na Youtube nie je mimo-riadne výrazná, podstatne vyšší počet sledovateľov majú na Instagrame: MoMA 337 000, British Museum 310 000, MET 216 000, Tate 202 000, MOCA 190 000, Getty Museum 83 200, National Gallery London 82 400, Louvre 47 500, Hermitage 47 800, Guggenheim Museum 27 900, Centre Pompidou 12 700, Rijksmuseum 8 650, Stedelijk Museum 4 320, New Museum 2 690, MUMOK 825, Národní galerie v Prahe 564, Galerie Rudolfinum 376, DOX 213, Moravská galerie 156, Albertina 215, Hamburger Bahnhof 0 /Youtube kanál nemá/.



V tomto kontexte stoja za zmienku ešte aj influenceri – kurátori a kritici. Sú to práve oni, ktorí nepropagujú primárne seba a svoju tvorbu alebo značku, ale výsledky tých najlepších alebo najzaujímavejších umelcov. Ich doména ale nie je Youtube, ale skôr Instagram. Jerry Saltz, pravidelne obsadzujúci prvé miesta na zozname najplyvnejších svetových kritikov má 467 000 sledovateľov. Hans Ulrich Obrist, o. i. kurátor Serpentine gallery, má 327 000 sledovateľov, Zakladateľ KW, riaditeľ MoMA a teraz LACMA v LA – Klaus Biesenbach 297 000 sledovateľov. V porovnaní s rôznymi hviezdikami a modelkami Instagramu je to síce relatívne málo, ak ale chceme správe interpretovať dáta, nemôžeme porovnávať hrušky s mačkami, ani kalašníkov s chobotnicami. Vráťme sa ale od Instagramu späť na Youtube. Ako v tomto kontexte interpretovať záujem o videá Tomáša Rafu, ktorý násobne prevyšuje najväčšie autority videoartu a vlastne aj prítomnosť výtvarného umenia na tejto druhej najnavštevovanejšej stránke na svete?

#### Autorské práva

Dôvodov úspechu Tomáša Rafu na Youtube by sa dalo nájsť istotne viac. Hlavným ale pravdepodobne budú právne otázky – presnejšie autorské práva. Nie každý umelec je ochotný poskytnúť svoje diela zadarmo na zdieľanie na internete. Ak by aj ochotný bol, nastupujú na scénu zmluvné vzťahy s filmovými festivalmi, galériami, múzeami a neposlednom rade zberateľmi, ktoré situáciu môžu komplikovať. Renomované filmové festivaly akceptujú film len vtedy, ak nebol zaradený do distribúcie. Komerčné galérie, zastupujú umelca preto, aby mohli jeho diela ponúkať exkluzívne a obvykle nemajú záujem na voľnom šírení diela. Múzea, ktoré video kúpia do zbierok, tak obvykle robia aj so zámerom zvýšiť atraktivnosť zbierok a zaujať vyšší počet platiacich divákov. Podobne sú na tom zberatelia, ktorí túžia zaplatiť za niečo exkluzívne, jedinečné a inde nedostupné.

Významní svetoví videoumelci tak na Youtube predstavujú skôr ukážky svojich diel, fragmenty alebo zotrhy a celé videá v plnom rozlíšení iba výnimočne. Tomáš Rafa svoje videá poskytuje cez Youtube v celej dĺžke, čo môže mať za následok znížený záujem múzeí, galérií, ale hlavne zberateľov o zakúpenie jeho diel. Na strane druhej sa ale dostáva prostredníctvom tejto platformy k obrovskému počtu divákov, ktorý je v lokálnom, ale aj globálnom meradle bezprecedentný. Predstaviť dielo na výstave tisícom návštevníkov je v oblasti výtvarného umenia považované za mimo-riadny úspech. Po skončení výstavy sa diela obvykle zabalia a schovávajú do depozitárov, pokiaľ on-line priestor k nim umožňuje prístup permanentne, a čo je možno ešte dôležitejšie – z akéhokoľvek miesta na svete, čo je obzvlášť v čase cestovných reštrikcií veľká výhoda. Tomáš Rafa si myslí, že za úspechom jeho videí stojí predovšetkým ich voľná dostupnosť.

#### Tematika diel Tomáša Rafu

Nemenej dôležitým aspektom úspechu videí Tomáša Rafu na Youtube je samotná tematika jeho diel. Skutočnosť, že je politicky angažovaným umelcom a venuje sa spoločensky relevantným témam – navyše s medzinárodným presahom – mu získavajú pozornosť, ktorá sa bežne umeleckému dielu nedostáva. Videá na Youtube tak majú podstatne väčšiu cieľovú skupinu, ako by tomu bolo v prípade politicky neangažovaných diel. Jeho videá ľudia nemusia vnímať, ako umenie, môžu byť pre nich zdrojom informácií o konkrétnych zobrazovaných témach.

Najsledovanejšie video Tomáša Rafu s 4 964 216<sup>10</sup> videami dokumentuje vojnový konflikt vo východnej Ukrajine. 1,8 milióna videní má video zo stretnutia poľských a ruských hooligans, 1,6 milióna dokument z utečeneckej krízy, konfliktu medzi maďarskou armádou a utečencami v Rószke a Horgos.

Vysvetľovať, čo to je Youtube, na tomto mieste nie je nevyhnutné, podstatné je ale upozorniť, že sa zďaleka nejedná iba o platformu na zdieľanie videí, ale aj o sociálnu sieť a momentálne už aj konkurenciu pre streamované rádiá, ako Apple Music, Spotify a ďalšie. Čo je ale dôležitejšie, je druhým najväčším vyhľadávačom na svete. Kým Google vykoná 40 000 vyhľadávaní každú sekundu (3,5 miliardy denne a 1,2 triliónov ročne)<sup>11</sup> a pokrýva 92,05% trhu,<sup>12</sup> Youtube má 3 miliardy mesačne, čo je viac, ako ostatné vyhľadávače okrem Googlu spolu.<sup>13</sup>

Vo svete dnes vznikajú platené platformy, podobné streamovaniu hudby cez Apple Music, Spotify a iné, kde za mesačný poplatok získate prístup k videoumeniu. Počet prezretí je ale na týchto službách z pocho-piteľných dôvodov zatiaľ relatívne malý, v každom prípade sa ale jedná o významný počin v distribúcii digitálneho umenia k divákovi. Na komerčnej báze sú postavené platformy Daata, Sediton a Niio, ktoré umožňujú videá, zakúpiť, alebo mesačný poplatok „len“ streamovať. Nechýbajú kurátorské výbery, možnosť tvoriť playlisty, darovať, alebo zdieľať diela. Wrong TV je idea Wrong Biennale, ktorá je zadarmo, a na štyroch kanáloch ponúka permanentný 24 hodinový stream video-umenia. Souvenirs from Earth je káblová televízna stanica permanentne vysielajúca videoumenie cez káblové televízne rozvody vo Francúzsku, vysíla ale aj on-line.<sup>14</sup>



#### Rafa youtuber a svet umenia

Pôvodne som tento text plánoval nazvať Rafa youtuber, rýchlo som si ale uvedomil, že označiť ho za Youtubera by nebolo celkom presné. Definícia youtubera na Wikipaedii je nasledová: „A **Youtuber**, also known as a **Youtube content creator**, is a type of videographer or entertainer who produces videos for the video-sharing website Youtube, sometimes being supported by networks. Some Youtube personalities also have corporate sponsors who pay for product placement in their clips or production of online videos. These content-creators are often referred as „influencers“.<sup>15</sup> Tomáš Rafa je viac videoumelec, ak by sme ho analyzovali v konkurencii filmového a hudobného priemyslu, vydali by sme nesprávnym smerom. Ja som sa v tomto texte rozhodol zámerne zostať v priestore, z ktorého Tomáš Rafa štartuje a do ktorého sa vracia – na pozíciách výtvarného umenia.

Pozornosť venovanú videu na Youtube nie je možné porovnávať s pozornosťou, ktorú ľudia venujú komunikácii s umeleckými dielami v galériách. Jeden aspekt ale hovorí v prospech digitálnej distribúcie. Koľkokrát sa Vám na významných výstavách súčasného umenia stalo, že ste si nemohli dopozerať všetky videá, ktoré súhrnne trvali niekoľko hodín, ak nie dní? Youtube si môžeme zobrať zo sebou na dovolenku, do vlaku, metra aj do postele a videá si pozrieť v pokoji a pohodlí svojho domova.

Dalo by sa namietkať, že výber diel do rešpektovaných medzinárodných zbierok je komplikovaným procesom, kontrolovaným rešpektovanými kurátormi a nákupnými komisiami. Ak sa ale pokúsime interpretovať zmysel umeleckého diela na základe počtu oslovených divákov, dostávame sa v prípade Tomáša Rafu k metodologickému problému. Aký dosah má na diváka súčasné umenie prezentované na internete? Nestal sa už internet a sociálne siete tým priestorom pre prezentáciu umenia, ktorý má radikálne vyšší dosah na publikum, ako vystavovanie v múzeách a galériách? Tieto a ďalšie otázky by si mali kľásť nielen súčasný umelci, ale aj teoretici a kritici, aby sa zmiernil dopad hlbokého nepochopenia role umenia v živote človeka bežnými ľuďmi. V aktuálnych diskusiách sa nečakane ukazujú tisíce haterov, urážajúcich umelcov, ktorí (a nie všetci) dostali len symbolickú formu podpory za zrušené podujatia v čase pandémie COVID 19.

Už som spomínal, že najviac odberateľov spomedzi svetových múzeí dosahuje na Youtube Múzeum moderného umenia v New Yorku. Ak si zadáte do Youtube štyri písmená – MOMA, okrem najprestížnejšieho múzea moderného a súčasného umenia s 337 000 odberateľmi nájdete aj 22 ročnú<sup>16</sup> slovenskú youtuberku s 482 000 odberateľmi. To ale ešte nie je lokálnou špičkou ľadovca. Youtuber Gogo má 1,81 milióna odberateľov

a český Viral Brothers 2,77 milióna odberateľov. Viral Brothers veselou povahou svojich videí a dnes už v angličtine bojujú o pozornosť medzinárodného publika, rovnako ako MoMA v New Yorku. Youtuberka MOMA a viacerí ďalší českí a slovenskí youtuberi vysielajúci v češtine a slovenčine majú cieľovú skupinu ohraničenú počtom obyvateľov našich dvoch krajín (16 157 015).<sup>17</sup>

Najväčším svetovým influencerom kraľuje PewDiePie so 107 miliónmi odberateľov a 26 miliardami videní, nasledovaný Dude Perfect so 53 miliónmi odberateľov a 11,6 miliardami videní a mnohými ďalšími.<sup>18</sup> Tu sa dostávame k viacerým stomiliónovým ázijským krajinám – predovšetkým Indii, ktoré si vytvárajú svoje publikum sami. Celosvetovo najvýznamnejším Youtube kanálom vôbec je T-series, ktorý ale nie je projektom influencera, ale veľkého indického hudobného vydavateľstva, ktoré uverejňuje primárne hudobné videá. Na Youtube má 154 miliónov odberateľov a 125 miliárd pozretí s odhadovanými príjmami od 900 000 do 14,5 milióna eur mesačne.<sup>19</sup> Na 3. a 4. mieste sú opäť Indické televízie (Set India a Zee TV), miesta 2., 6. 8. a 9. patria rodinnému, presnejšie detskému divákovi – Cocomelon, Like Nastya, Ryan's World, Kids Diana Show. Hlavnými hrdinami sú deti, profesionálna produkcia ale svedčí o väčších produkčných tímoch – obvykle rodičov a videoeditoroch.<sup>20</sup> Jediný šport na 5. mieste (WWE) je zápasenie.

Vráťme sa ale k Tomášovi Rafovi, ktorého konkurenciou sú nepochybne viac influenceri, ako športové a televízne kanály. Influenceri na Youtube a Instagrame stavajú na prirodzenosti, nestrojenosti a ľudskosti, v čom úspešne konkurujú neprirodzeným hviezdám showbiznisu s presne kontrolovanou a programovanou kariérou. Témy, ktorým sa influenceri venujú sú hlavne nasledovné: vlogging, unboxing, recenzie, videogaming, tutorials, hudba, varenie, cestovanie, vzdelávanie, komédie a zábava, „prank“, životný štýl, animácie, news, mačky psy a iné zvieratá, beauty tutorials, šport, technológie a pod.<sup>21</sup>

Príjem Tomáša Rafu z pôsobenia na Youtube je prekvapivo nízky.<sup>22</sup> Väčšinu reklám na jeho kanáli Youtube zablokoval, prevažne kvôli vulgarnosti vo zvukovej stope extrémistických protestov. Neskôr sa sám rozhodol reklamu pri spúšťaní videí nepovoľovať. Youtube je ale v skutočnosti iba jedným z príjmov youtuberov, dalším je product placement. „Súčasný dopyt po influenceroch pritom vychádza z reálnych dát. Ukazuje sa, že používatelia sociálnych sietí im veria približne rovnako ako svojim priateľom a až 40 % ľudí si už kúpilo produkt on-line po tom, čo ho videli u influencerov. Podľa štúdie<sup>23</sup> zarobila značka 6 a pol dolára za každý dolár, ktorý do tohto typu marketingu investujú.“<sup>24</sup> uvádza časopis Forbes.



Prečo tento text nemá záver? On-line svet je každý deň iný. Výpovedná hodnota tohto textu sa stráca v čase. Čísla budú od zajtra nové a preto tie uvedené v tomto texte berte s rezervou. Influencerky a influenceri s najvyšším počtom videní budú prekonané/prekonaní úspešnejšími, atraktívnejšími, aktuálnejšími. Umenie ale snád zostane umením a showbiznis showbiznisom. Internet denne používame, ako nástroj komunikácie, zábavy, vzdelania, získavania informácií, propagácie, a i. Neuvedomujeme si ale, že v priestore sociálnych sietí sa dnes najviac sústreďujú nielen dezinformačné kampane, ale prebieha tu aj nesmierne sofistikovaná a manipulatívna vojna o naše myslenie, strachy aj túžby, voličské a spotrebiteľské rozhodnutia, a tak prenesene aj zásadná bitka o budúcnosť našej planéty. Ako inak by sa dalo vysvetliť, že Facebook, ktorý má aktuálne 2,4 miliardy užívateľov, v období medzi januárom a septembrom 2019 zakročil proti 5,4 miliardám falošných účtov?<sup>25</sup> O väčšine týchto procesov už rozhoduje automatizované umelá inteligencia (AI), ktorá sa bude v budúcnosti síce zdokonaľovať. Vysvetliť jej ale, čo je vo vizuálnom umení metafora, kde sú v umeleckom texte neviditeľné úvodzovky, a kde je akt ešte umením a nie pornografiou, asi nebude nikdy ľahké. AI tak bude mať moc, o ktorej sa kritikom a cenzorom nikdy ani nesnívalo. Pokiaľ Facebook kritika Jerryho Salza postujúceho provokatívne a sexuálne explicitné umelecké diela v roku 2015 dočasne zablokoval,<sup>26</sup> Instagram sa za odstránenie malieb aktov Tare McPherson aspoň ospravedlnil.<sup>27</sup>

- 1 Youtube založili 14. februára 2005 Steve Chen, Chad Hurley, and Jawed Karim. Dnes je 2. najnavštevovanejšou stránkou na svete.
- 2 <http://blokmagazine.com/that-is-the-history-tomas-rafa-in-conversation/>
- 3 Narodil sa v roku 1979 v Žiline, tvorí a pracuje v Žiline a Varšave.
- 4 Analýza dát z internetu naráža na jeden zásadný problém. Interpretovať sa dá len to, čo sa stalo včera, zajtra bude ale už situácia nová a bude vyžadovať aktualizovanú analýzu a interpretáciu. Dáta, s ktorými pracujem v tomto texte, sú zo septembra 2020. Je vysoko pravdepodobné, že už o niekoľko dní môžu byť niektoré informácie neaktuálne, o pár rokov budú neaktuálne všetky. Prečítajte si preto tento text ešte dnes! (Aj počet odberateľov videí Tomáša Rafa na Youtube mesačne narastá).
- 5 <https://socialblade.com/Youtube/user/rafavideoart>
- 6 Od septembra do januára 2012 mal v MoMA PS1 samostatnú výstavu aj ďalší výtvarník zo Slovenska – Roman Ondák.
- 7 <https://socialblade.com/Youtube/top/country/cz/mostsubscribed>
- 8 video: I Can't Show You How Pink This Pink Is
- 9 Pre úplnosť uvádzam aj zoznam diel, o ktoré sa jedná. Bill Viola: Acceptance, Pipilotti Rist: Ever is Over All, Mathiew Barney: Cremaster cycle trailer, Christian Markley: The Clock (ukážka), Nam June Paik: Ryuichi Sakamoto, Replica.
- 10 stav k 12. 9. 2020, názov videa: "Docu film: Ukrainian army meets separatists in Sloviansk / spring 2014"
- 11 <https://www.internetlivesstats.com/google-search-statistics/>
- 12 stav k 12. 9. 2020, podľa <https://gs.statcounter.com/search-engine-market-share>
- 13 <https://www.mushroomnetworks.com/infographics/Youtube-the-2nd-largest-search-engine-infographic/>
- 14 Podľa <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-streaming-platforms-art-creating-new-commercial-conceptual-possibilities>
- 15 <https://en.wikipedia.org/wiki/YouTuber>
- 16 MOMA sa narodila v roku 1998.
- 17 Počet obyvateľov z júna 2020 podľa štatistických úradov ČR a SR: 10 699 142 + 5 457 873 zdroj: [https://www.czso.cz/csu/czso/obyvateľstvo\\_lide](https://www.czso.cz/csu/czso/obyvateľstvo_lide) a [http://statdat.statistics.sk/cognosext/cgi-bin/cognos.cgi?b\\_action=cognosViewer&ui.action=run&ui.object=storeID%28%22i562DCE4D88EC4E15A9EE8526B286D18B%22%29&ui.name=Počet%20obyvateľov%20podľa%20pohlavia%20-%20SR%2C%20oblasti%2C%20kraj%2C%20okresy%2C%20mesto%2C%20vidiek%20%28r\\_očne%29%20%5Bom7102rr%5D&run.outputFormat=&run.prompt=true&cv.header=false&ui.back\\_URL=%2Fcgognosext%2Fcps4%2Fportlets%2Fcommon%2Fclose.html&run.outputLocale=sk](http://statdat.statistics.sk/cognosext/cgi-bin/cognos.cgi?b_action=cognosViewer&ui.action=run&ui.object=storeID%28%22i562DCE4D88EC4E15A9EE8526B286D18B%22%29&ui.name=Počet%20obyvateľov%20podľa%20pohlavia%20-%20SR%2C%20oblasti%2C%20kraj%2C%20okresy%2C%20mesto%2C%20vidiek%20%28r_očne%29%20%5Bom7102rr%5D&run.outputFormat=&run.prompt=true&cv.header=false&ui.back_URL=%2Fcgognosext%2Fcps4%2Fportlets%2Fcommon%2Fclose.html&run.outputLocale=sk)
- 18 <https://influencermarketing.co.uk/blog/which-youtubers-had-most-subscribers-going-2020>
- 19 <https://socialblade.com/Youtube/c/seriesmusic>
- 20 Priemerný počet videní videí tvorených deťmi a uvádzajúcich deti v poslednej dobe extrémne narastá. Výskum vykonaný prvý týždeň roku 2019 na vzorke 250 000 subjektov ukázal v tejto kategórii v anglicky hovoriacich videách až 416 985 pozretí, v najúspešnejšej kategórii rebríčka tém – Videogaming to bolo iba 122 195. Zdroj: <https://www.pewresearch.org/internet/2019/07/25/a-week-in-the-life-of-popular-youtube-channels/>
- 21 podľa <https://www.lifewire.com/popular-youtube-channel-ideas-3486168>
- 22 Podľa <https://socialblade.com/Youtube/user/rafavideoart> ide o 4 – 58 eur týždenne, podľa Rafa je pravdivá dolná hranica.
- 23 <https://www.tomoson.com/blog/influencer-marketing-study/>
- 24 <https://www.forbes.sk/influencer-plat-zarobok-marketing/>
- 25 <https://strategie.hnonline.sk/media/2041434-facebook-zmazal-miliardy-falosnych-uctov>
- 26 <https://news.artnet.com/art-world/jerry-saltz-got-banned-from-facebook-273607>
- 27 <https://news.artnet.com/art-world/instagram-apologizes-to-artist-over-topless-cartoon-ban-272814>

1. Tomáš Rafa: *Nový nacionalizmus v srdci Európy* (od 2009): Najväčší pochod nacionalistov a pravicových extrémistov v Európe, Varšava, 11. 11. 2016, majetok autora
2. Tomáš Rafa: *Nový nacionalizmus v srdci Európy* (od 2009): Prvomájový pochod pravicových extrémistov a neofašistov, 1. 5. 2013, majetok autora
3. Tomáš Rafa: *Nový nacionalizmus v srdci Európy* (od 2009): Utečenci na chorvátsko-slovenskom hraničnom prechode Trnovec, 19. 10. 2015, majetok autora
4. Tomáš Rafa: *Nový nacionalizmus v srdci Európy* (od 2009): Boje na barikádach s provládnymi vojskami prezidenta Janukoviča v centre Kyjeva, 24. 1. 2014, majetok autora
5. Tomáš Rafa: *Nový nacionalizmus v srdci Európy* (od 2009): Najväčší pochod nacionalistov a pravicových extrémistov v Európe, Varšava, 11. 11. 2015, majetok autora

autor reprodukcí: Tomáš Rafa

# Post-contemporary

*Post-Contemporary je zaujímavý a neuchopiteľný termín, ktorý vo filozofickom zmysle po prvý raz použil taliansky básnik Primo Levi krátko po II. svetovej vojne. V oblasti vizuálneho umenia naň existuje niekoľko odkazov, v jednom z amerických múzeí dokonca svojho času pod týmto názvom inštalovali dočasnú "stálu" expozíciu.*

*V prostredí Strednej Európy má termín intuitívny význam. V posledných rokoch usporiadal maďarský historik umenia László Beke, ktorý sa ako vôbec prvý venoval spoločným fenoménom stredoeurópskeho neoavantgardného umenia, na túto tému v Budapešti dve výstavy.*

*U nás vznikol pred časom manifest, ktorý adresuje potrebu vnímať periférne umelecké scény ako celok, ktorý je formovaný nielen jednotlivcami, ale tiež dialógom umelcov a umeleckej kritiky. Ak nie je možné naše dejiny a dejepis umenia spätne priradiť k (celo-)európskym dejinám, je ich aspoň možné do budúcnosti vytvárať a už vopred, ako súbor dopredu daných faktov, súbežne skúmať.*

Richard Gregor

## Postsúčasná paradigma Brandon Kralik

Preložila: Lucia G. Stach

Slovo „súčasná“ je v aplikovaní na umenie dosť máťuce. Súčasné umenie sa definuje ako umenie, čo vďaka za svoj zrod postmodernizmu a jeho koncepcie sa primárne zameriavajú na nestále témy prítomného okamihu ako protiklad k jednoduchému umeniu ako takému, ktoré vzniká počas nášho života.

Technológie a ostatné prechodné faktory nás samozrejme ovplyvňujú a pre mnohých by asi bolo korektné priznať, že súčasné umenie súvisí s tým, ako nás menia technické pokroky doby a ako nás nútia sa im prispôbovať. A menia nás naozaj. Zmeny, ktoré nám priniesla digitálna revolúcia vlastne pomohli k životu nadbytku informácií, ale schopnosti detekovať a zároveň trasovať tieto zmeny a nasledovať ich, zostávajú viac-menej rovnaké v každej jednej súčasnej epoche. To umožnilo reprezentujúcim maliarom a tým, čo sa zaujímajú o klasické techniky olejomalby, aby sa ich remeselné naučili a dozvedeli sa o sebe navzájom, a otvorili sa vďaka tomu debaty o povahe a filozofii ich tvorby, a o tom, či je alebo nie je súčasná. Výsledkom mnohých takých diskusií je, rozvíjanie tohto poznania je totálnou antitézou k šíreniu modernistického, postmodernistického a súčasného umenia.

Pojem „postsúčasná“ sa údajne zaviedol v roku 2005 v súvislosti s architektúrou, ale už sa rozšíril do ostatných tvorivých disciplín, ktoré ho považujú za potrebný. Nikto si ho nemôže prívlastniť, pretože nie je hnutím, ale filozofickou nadsťavbou, ktorá odoláva a mala by vzdorovať re-teretizovaniu modernistickými aj postmo-

dernistickými frázami. Ako to povedal Primo Levi, autor, chemik a jediný preživší holokaust, v čase vrcholiaceho postmodernizmu ide o „odpor predovšetkým proti násilnému strkaniu určitými lákavými smermi a proti populárnym trendom v aktuálnej verejnej mienke. Je teda celkom pochopiteľné, že nová postsúčasná paradigma sa oháňa zbraňou, získanou z mocných nástrojov komplexných systémov, proti „modernistickej“ rétorike nezastaviteľného a cyklického znovuzrodenia...“

Maliar a spisovateľ Richard T. Scott súhlasí s názorom, že to, o čom hovoríme, je odlišná estetická paradigma ako tá, čo stojí za súčasným umením. Vo facebookovej skupine debatujúcej o postsúčasných filozofii napísal: „Postsúčasná sa zaoberá rekonštrukciou zmysluplných tradícií, ktoré boli v postmodernej paradigme dekonštruované... nie nevyhnutne do rovnakej podoby ako kedysi, ide však o jeho nadväznosť na neobmedzený prístup k poznaniu každej éry v dejinách. Hoci sa odvíja od tradícií minulosti, hľadá dopredu.“

Graydon Parrish, vedúca postava Atelier Movement (atelierového hnutia) a tiež maliar tvoriaci v klasickom štýle, tvrdí, že pojmy súčasné a moderné sa musia zlúčiť. „Francúzski akademickí umelci sa vyhlasovali za súčasť modernej francúzskej maliarskej školy. Ale teraz všetko, čo je moderné, má nepochybný výraz. To je dosť nešťastné.“

Potrebnosť odlišných kritérií od tých, čo sú odvodené z postmoderných princípov, nie je nová a dosť sa už o nej hovorilo, aj písalo. Re-apropriácia gýča od Odda



**Tvorivosť však je. Žiadať od umelcov, aby boli tvorivi namiesto toho, aby boli originálni (či noví), je správne. Kreativita obsahuje život, radosť a objavovanie bez bremena potreby prísť s niečím, čo ešte nikto nikdy neurobil.**

Tvorivosť sa tiež spája so zručnosťou. Daniel C. Dennett vo svojej knihe **Intuition Pumps and Other Tools for Thinking** (Pumpy intuície a iné nástroje myslenia) tvrdí, čo mnohí z nás už vedia: človek nemôže byť kreatívny bez poznania a tradície. To znamená, že som vlastne tvorivejší ako školení a zručný hudobník, umelec či spisovateľ, než ak by som bol naschvál bez zručnosti a úroveň. Mozog jednoducho na tvorbu potrebuje palivo a vo svete umenia to znamená naučiť sa kresliť, maľovať alebo robiť sochy, učiť sa o dejinách umenia a dnes asi aj o vede.

Kreativita je riskantná. Skúšaf niečo nové, vedie väčšinou k zlyhaniu. Mať súbor remeselných zručností samozrejme pomáha, ale človek sa aj tak musí snažiť myslieť inak, a to je náročné. Ide o zápas, ktorý predstavuje empatickú odpoveď všetkým, čo sa snažíli a zlyhali. Aby mal človek empatiu, musí mať za sebou niečo fažké, takpovediac boj v ringu, nielen sedenie na lavičke pri ňom. (Tvoja ponuka Saltzovi bola pre neho možnou cestou, ako získať empatiu k umelcom, ktorým sa posmieva.)

**„Podľa mňa je hlboké prepojenie medzi troma ‘piliermi’ PoCo (postsúčasného): medzi zručnosťou, tvorivosťou a empatiou. Naučiť sa remeslo, odomyká kreativitu a tvorivý človek tak zostáva v spojení s ostatnými. Toto spojenie vám pomáha tvoriť umenie nielen pre seba, ale aj pre publikum, na ktorom vám záleží.“**

Tolko Graydon. Jeho zmienka o Saltzovi (Jerryym) je odkazom na článok o kresbe<sup>7</sup>, pre ktorý som pozval Jerryho, aby si prišiel so mnou naživo kresliť, a on tú ponuku odmietol.<sup>8</sup> Graydonova zmienka o tejto epizóde ma privádza k myšlienke, že by som mal menovať aspoň jedného žijúceho umelca. Ako by som mohol rozbehnúť nejaké hnutie, kým nespálím jeden-dva mosty? Takže mi dovolte nominovať Matthewa Barneyho ako žiarivý príklad Graydonovej idey napätia medzi originalitou a kreativitou. Obmedzím sa tu na filmy zo série **Cremaster**. Nie som doma v ostatnej Barneyho tvorbe, čo môže protirečiť mnohému, čo chcem povedať.

Niet pochýb, že cyklus **Cremaster** je originálnym dielom. Nikto iný nevytvoril niečo práve takéto – rozsiahla filmová epika, zábery radikálne mimo sekvencie, s divoko sa líšiacimi stupňami hodnoty produkcie a nestálym naratívny formátom, od klasického h surrealnému, až po dadaistický, vyjadrený v celkovo klinickom tóne evokujúcom, miestami až explicitne, hlbokú sexuálnu úzkosť. Vystavuje sa ako umelecký objekt, nie ako film, takže je dosť zložitá, vidieť ho. Keď som mal pre pár rokmi šancu, hneď som bežal. A zдал sa mi dosť mystifikujúci. Prečo? Pretože je vrchovato naplnený obrazmi a predsa nesie ľadovo úzkostlivú pečaf človeka, ktorý nie je tvorivý. Obrazy sú chaotické a komunikaívne, ale ich tvorca je strnulý a suchý. Nikdy som nevidel tieto

## - 9 -

## - 13 -

Aj tí z vás, čo nasledujú jeden alebo druhý tzaristický model tvorby, opakujú šachový ľah, ktorý bol už dávno vykonaný. To znamená, že váš záujem je viac estetický ako politický – takže už ste reaktionári. Sklamali ste Tzaru.

Koho som teda vlastne napádal? To je dobrá otázka. Všetci ste sa zasekli v zákopoch, kde si vyberáme strany, alebo si strany vyberú nás. Chcel by som, aby všetci umelci sedeli za jedným stolom a vymieňali si idey a inšpirácie v priateľskej atmosfére. Ale uvedomím si, že nie každý by rád ponúkol mne a mojej tvorbe rovnaký rešpekt. Vezmime do úvahy nasledovný komentár, ktorý tweetoval istý umelecký kritik s podobným zmyslaním, aké mám ja: **„Bojím sa, že medzi kunsthistorikmi bola „expresia“ už takmer celkom dekonštruovaná a odhalená ako klíšé.“**

Túto pohľadavú myšlienku hodnú kráľčíeho trusu napisal rešpektovaný a často publikovaný kritik (nie, nie Jerry). Zdaloby sa, že káder akademikov sa niekde uzniesol k svojmu uspokojeniu s tým, čo môžu robiť a čo nie. Títo akademici sú ako vedeckí čarodejníci z Yorku od Susanny Clarke: „...nikto z týchto čarodejov nikdy nevyčaroval ani najmenšie kúzlo, pomocou mágie nespôsobil chvenie jediného listu na strome, neovplyvnil smer jediného zrnska prachu, ani nezmenil jediný vlas na niečej hlave.“ (**Jonathan Strange and Mr. Norrell**, s. 1) Pokračuje celkom dobrým ďalším opisom súčasnej akadémie: **„Ale s touto jedinou výhradou užívali reputáciu jedných z najmúdrejších džentlmenov v Yorkshire.“**

Takito dutí teoretici „pováľali“ v umení všetko, okrem múrov medzi umelcami a inými umelcami, medzi umelcami a umením, a medzi umením a publikom. Tieto múry naopak postavili vysoké, s ideami nesúcimi váhu a textúru tehál, a sami sa vymenovali za dopravných policajtov a vyberačov mýta vo svojom dusivom labyrinte. Ak by teritórium, ktoré zabrali bolo malicherné, nazvali by sme ich malými tyranmi. Ale nie je. Je to jedna z najdôležitejších oblastí. Takže sú len tyranmi. Týchto sukíných synov sa musíme zbaviť.

Sú však len jedným uzlom prepletenej siete osôb, ktoré majú záujem na udržíavaní potupne stiesneného status quo. Profesori pracujú ruka v ruke s kurátormi, kritikmi, riaditeľmi múzeí, dílermi a zberateľmi. Ako som povedal, zberateľský ekosystém rozoberieme čoskoro podrobnejšie, takže toto sa bude týkať skôr zvyšku tej úbohej légie. Anekdota: poznám človeka, ktorý má vysokú pozíciu v opisanej sieťi. Je súčasťou úroveň správy značných finančných zdrojov v umeleckom svete. Je to vnímavý, inteligentný a rozumný človek a tiež rád diskutuje. Sleduje moje články a podľa vlastných slov si váži moju tvorbu, hoci nie je celkom jeho šáľkou kávy; verím mu. Raz som sa ho opýtal, ako by som mohol zlepšiť svoju prezentáciu, aby som svoju tvorbu priblížil ľuďom v jeho sektore. Povedal, že nemôžem urobiť nič, pretože moja tvorba je úplne irelevantná. Nemá to nič spoločné s prezentáciou. V snahe o zjmenenie tohto hodnotenia poznamenal, že aj v mojom sektore pôsobia zberatelia, galérie a publikácie, takže medzi podobnými ako som ja, určite nájdem plnohodnotný život.

vlastnosti diela v takom nezlúčiteľnom rozpore: psychológii tvorby ako manifestovanú v obsahu a jeho tvorca manifestovaného v štýle.

Na dlhé roky mi zostal Matthew Barney v hlave ako otáznik, svoje domnienky som odročil, kým nebudem mať viac informácií. Potom mi to jedného dňa došlo. Vyriešil sa starý právny spor o distribučných právacch a film Alejandra Jodorowskeho **Holy Mountain** (Svätá hora) z roku 1973 sa zo zabudnutia vrátil do kín, kam patrí. Išiel som si ho pozrieť. Náhodou som bol so svojim priateľom Bobom. Keď som pozeral film, zažil som zvláštnu dvojakú emóciu: na jednej strane povznášajúci pocit z objavenia majstrovského diela. A na druhej strane zhrozenie a urážku. Prakticky každý kľúčový obraz v **Cremasterovi**, vrátane logo<sup>9</sup>, sa ukázal ako kópia originálu v **Holy Mountain**. Okrem toho, že **Holy Mountain** je narozdiel od **Cremastera** končízne dielo. Narozdiel od **Cremastera** má koherentný naratív, ktorý obsluhuje rovnaký obrazový súbor. Ako by povedal Graydon, konceptualizuje sa ako inovácia v tradícii, v ktorých pokračuje – hlavne v hermetickej tradícii. Narozdiel od **Cremastra**, prekypuje vitalitou. **Holy Mountain** je radosné, experimentálne a naliehavo láskavé dielo bláznivého šialenca, ktorý sa oproti vám rozbehne, aby vás objal. Ako bežali záverečné titulky, otočil som k Bobovi a zamračený Bob sa otočil ku mne. **„Cremaster?“**, povedal.

Matthew Barney je originálny, ale nie je kreatívny. Cyklus **Cremaster** je podvod, zjavná zlodejina nepriznaného a oveľa kvalitejšieho originálu. Popravde nebol dôvod vtedy predpokladať, že okrem zopár filmových fanatikov **Holy Mountain** niekto znova uvidí. Aké ironické, že taký osud teraz čaká **Cremaster**, ktorý trvá na tom, že je lahôdkou pre niekoľkých, nie iTunes na stiahnutie pre mnohých.

Nekreatívna povaha súčasného umenia viedla k rozkvetu takzvaného umenia „apropriácie“, v ktorom sa kúzlo nového diela odvodzuje od čara nejakého pôvodného diela alebo predmetu, ktorý si umelec privlastnil a rekontextualizoval. „Rekontextualizácia“ je akademický žargón pre osemtnú prax zahrávania sa s originálom v starostlivo nakalibrovanom tanci, ktorý sa prastaví tesne predtým, ako zničí celé čaro originálu; pretože akékoľvek novým prvkom chýba pôvab, keďže jeho tvorca nie je kreatívny. Richard Prince a Jeff Koons sú hlavní švindlíri aktuálne spojení práve s touto praxou, pričom Prince začal na starobu dokonca kradnúť obrázky od náhodných cudzincov na Instagrame. Tento projekt považuje za hodnotnie kvalitu kritikov a akademikov za veľmi škívnový a každý slušný človek s vkusom za jednoduchý podvod.

Okrem úbohej praxe apropiácie a rekontextualizácie sa nedostatok kreativity súčasnej scény prejavuje v pochmúrnej panoráme komplexu galérií/veľtrhov/aukcii/múzeí: opatrený nekonečnými, neutšenejšími variáciami na ten istý súbor jalových konfigurácií a praktík. Nikto nemá rád tieto vyhasnuté veci, dokonca ani kupujúci (rolu zberateľov budeme rozoberať v niektorom budúcom článku).

## - 10 -

## - 14 -

Dlho som uvažoval nad jeho odpoveďou. Je veľmi hodnotná. Je pravda, že mám svoj sektor a je to prekvitajúci sektor s vlastnými zvykmi udalosťami, hviezdami a tak ďalej. Ale práve preto je to geto. Ten môj známy pôsobí na rozhraní dominantných múzeí, aukčných domov, zberateľov a mediálnych výstupov. Už som smerom k nim vyvinul také množstvo aktivity a získal taký prístup, ktorý by mi mohla väčšina umelcov závidieť. Ale každý kúštitk tejto cesty musím bojovať s kategorickým vylúčením. Chcel by som nezuajaty prísť-up. Neznášam ako kráčam uličkou hanby cez pohrdanie a znevažovanie. Nechcem lepší prístup kvôli sláve a peniazom, hoci chcem aj tie, – ale „ja“ je tu spoločné: bol by som spokojný, ak by sa dnu dostal tento typ tvorby, aj keby by pri tom moja vlastná tvorba prepaďa z testu kvality. Nechcem to kvôli sláve a peniazom, ale kvôli histórii a kultúre. Dominantná umelecká sieť je zaneprázdnená písaním dejín umenia a ja neakceptujem kategorické vylúčenie z nej. Ani neopustím kultúru. Široké masy ľudí potrebujú umenie a umenie potrebuje ich. Tlačenie sa pri Van Goghových veľkolepých obrazoch a na pompéznych módných retrospektívach sa nepočíta. Publikum si zaslúži pestrý svet nového umenia, ktoré sa mu neposmieva ani ho nezabáva, ale skôr mu poskytuje tie nevyhnutné veci, ktoré práve umenie dokáže: transcendencia, povznesenie, osvietenie.

Prečo mi môj známy, ktorý je taký rozumný a otvorený diskusií, nepomôže s týmto programom? Na najpragmatickejšej úrovni, prečo sa viac nezuajíma o vniknutie na kurátorskú a investičnú pôdu mojej scény pred svojimi kolegami? O tom som tiež uvažoval. A dospel som k záveru: nie je to jeho práca. Jeho práca nie je tvoríť kultúru, ale zabezpečovať jej chod. To znamená, že je to moja práca a myslím, že prináša výsledky. Prirastok do New Britain Museum of American Art a inštalácia v postsúčasnej zbierke by mohli naznačovať, že sa úplne nemýlim v tom, ako veći fungujú; keďže NBMAA nie je vo svojom rozhodnutí osamotené. Otázkou však bolo „proti komu“? Skúsme to definovať z iného uhla. Mám dlhodobú skúsenosť, ktorá je asi blízka mnohým z vás. Istá osoba z umeleckého sveta sa opýta čo robíte. Poviete jej, že ste umelec. Opýtajú sa, aký druh umenia varíte. Popíšete im svoju figuratívnu tvorbu, alebo im ju ukážete. Potom na vás zaškúlia s prižmúreným okom a zisťujete, že svoju tvorbu musíte obhajovať – nie proti obvineniu, že je zlá, ale preto, že je mimo. Musíte brániť samotnú premisu svojej tvorby, legitimitu drobnokresby vernej figuratívnej alebo reprezentujúcej maľby ako takej. Toto musí skončiť.

Pre každého prižmúrene zaškúliaceho je tu upozornenie. Som proti vám. Vaše panstvo sa skončilo. Váš predpoklad nároku je zrúsený a váš nárok závisí úplne na tomto predpoklade. Preto ste skončili. Zotrvačnosť was možno bude ešte krátko viesť, ale nebudete mať pokoj. Nebudete mať pokoj od duchov mŕtvych, a nebudete mať pokoj od duchov živých.

Som proti tým, čo škúlia. Legitimita mojej tvorby nie je problém. Z veľkej diaľky a s ohromnými vypätiami úsilia a času, sme ja a moji priatelia niešli

Postsúčasný program tvrdí, že tvorivosť je potrebná, že vesmírny depozitár veľkých a rezonujúcich obrazov ešte nie je vyčerpaný, že druh, čo nám dal znepokojivé šero Velazquezových **Las Meninas**, náročné vykuptieľské svelo v Caravaggiom **Vyvolení sv. Matúša**, hrozivé plamene Botticelliho **Inferna**, alebo aj oslepujúci hrot rozbitého skla, ktoré sa klenie ponac Huntuvu **Lady of Shalott** – že tento druh ešte neprestal tvoríť veľkolepé veci a že v skutočnosti ani od seba nemôžeme chcieť nič menšie ako skvelé diela.

##### 3. Empatía

A nakoniec je tu empatia, slávne **Einführung**, vcítenie, spolutrpenie, celkový pocit, že to, čo cítiš a kvôli čomu trpíš, mám aj ja, a to, čo som cítil a kvôli čomu som trpel, ty si už prekonal. Pojem empatie je úzko spätý s obdobom k umeniu; je to puto prostredníctvom umenia, ktoré nás navzájom spolu spája a narúša trpké hranice našej osamelosti, aby nám umožnilo navzájom komunikovať.

Myslím, že toto je najslabší princíp postsúčasného umenia. Uvážme, o koľko viac energie aparátu súčasného umenia sa minulo v útokoch na étos remeselnej zručnosti a koncept tvorivosti. Ale ktorý partizán súčasného umenia by sa obťažoval empatiou? Je to menej zrejmy a priamy rys umenia, nezaobberá sa natoľko tým, z čoho je umenie vytvorené, ale skôr tým, načo vzniklo. Empatia, ako vlastnosť umenia, závisí v istom zmysle na uplatnení konceptov mimo vlastného rámca umenia samotného. Nastavenie Burdenovho limitu vyvoláva podobne vonkajškové záujmy. Pretože empatia je najslabší princíp, je najdojmavejšia. Nevieme sa jej ubrániť. Kladiť požiadavky na našu ľudskosť, prosí nás, aby sme jej ju ukázali a vedie nás k zraniteľnosti tým, že sama je radikálne krehká – to je nespochybniteľné.

Vo vyššie spomenutej pasáží Graydon rozoberal jednu os empatie – tú medzi kritikom a umením. Navrhuje, aby sa kritik otvoril svojej vlastnej zraniteľnosti, aby mohol empatizovať so zraniteľnosťou umelca a umenia. To je pre mňa problematický argument, pretože kladie kritiku na základaŕ nejakého iného faktora, ako je kvalita diela. A predsa z tohto dôvodu nemôžem odmietnuť Graydonov argument: kritika moderného veku má dosť úbohé výsledky, ťýkajúce sa hodnotenie kvality diela. Sama osebe sa vyvíjala dosť zle, bez akejkoľvek empatie. S empatiou by prinajmenšom nebola neslušná. A je celkom možné, že empatia vedie aj k dobrému vkusu.

Ale dôležité osi empatie sú tieto: medzi umelcom a umením, a medzi umelcom a divákom. Umelec sa kvôli dielu musí stať zraniteľným, aby dielu vdýchol život. A umelec musí empatizovať s divákom, aby sa naučil s ním hovoriť a zdieľať s ním všeobecné aj nové skúsenosti. Uvažujme chvíľu nad otcom a synom v Rembrandtovom **Návrate márnotrátneho syna**. Syn, čo sa

## - 11 -

## - 15 -

a rozvíjali kultúru, ktorá bola ponechaná na zánik. Nie je mŕtva. Je to skvelá a živá kultúra, a vracia sa domov.

##### Pre koho?

Ja a program, ktorý tu opisujem, sme tu pre tri - trochu sa prekrývajúce, skupiny ľudí: pre postsúčasných umelcov, pre umelcov, ktorí nie sú postsúčasní, a pre každého. Dovolim si vysvetliť, čo postsúčasná koncepcie podľa mňa ponúkajú každej z týchto skupín.

##### Pre postsúčasných umelcov

Anekdota: iný môj známy, tiež vysoko postavený v dominantnom umeleckom sektore raz uverejnil na sociálnych médiách post o zvlášť impresívnom umeleckom diele, ktoré prešlo jeho establišmentom. Komentoval som to slovami, aké závideniahodné je môcť komunikovať s takým pôsobivým umením. Zažartoval: „Nevstúpil som do umeleckého sveta kvôli osobnostiam.“ To je dosť výpovedné. Možno má v umeleckom svete priateľov, alebo aj nie, ale ten žarť mal už asi dlhšie na mysli. Naznačuje, že sa medzi svojimi kolegami možno cíti zhnusene alebo osamelo.

Skúsme sa na chvíľu presunúť k inej komunite. Strávil som istý čas medzi parašutistami. Na jadre parašutistickej komunity je jedna zaujímavá vec, ktorú keď si všimnete, máte pocit, že ste ju mohli predpokladať. Parašutizmus je pre malý okruh ľudí návykový. Ale kto najpravdepodobnejšie prepadne tejto závislosti a obtočí celý svoj život okolo drop zóny? Dve demografické skupiny: hippies a bývalí vojaci. Podľa našich predstáv sú hippies skôr na ľavej strane politického spektra a špeciálne jednotky skôr na pravej. Ale oni všetci sa musia o drop zónu podeliť. Takže sa naučili rešpektovať vzájomné názorové rozdiely a vychádzajú spolu. To je model bratstva, ktorý nasledovala väčšina krajiny. Pohľad na Facebook alebo Twitter odhaľuje, že sprostredkovaná komunikácia mnohých dnešných ľudí povzbudila, aby sa vzdali praxe tolerancie.

Tolerancia nie je o oslave rozmanitosti, ktorú milujeme. Je o akceptácii rozdielov, ktoré neznášaš. Nie je to neobmedzená cnosť, ale má oveľa širšie možnosti, než aké sa dnes bežne praktizujú. Tolerancia nám dovoľuje nájsť si priateľov a lásku nie kvôli rozdielom ale napriek nim. Parašutisti vytvorili komunitu z koreňov zdieľanej vášne a politickej tolerancie, a ich priateľstvo sú vzáčne a hlboké.

Tolerancia sa netýka len politických rozdielov. Osemnásť a devätnásť storočia v Anglicku považujeme za zlatý vek výstrednosti. Niektorí ľudia sa vtedy správali veľmi čudne, a ich zvláštnosť bola očividne akceptovaná bez

vrátil k otcovi, kľučí v roztrhaných šatách s bosou nohou, z ktorej mu spadla topánka. Otec sa skláňa nad synom, zhrbený a znavený vekom a znepokojením, zaslepený emóciou. Vrátil sa do rieša dotykov: položí ruky na synove plecia, vo všeobjímajúcom geste úľavy, odpustenia a prijatia. Nie je možné pozeraf sa na túto maľbu a nebyť zasiahnutí sľepotou ako ten otec, a zároveň prebudení k uzretiu vnútorných právd o tom, že my všetci sa vraciame domov, že my všetci potrebujeme odpustenie a nezaslúžime si ho – a že my všetci čakáme na tých, čo odišli, a že sme im už odpustili ich činy v čomkoľvek, čo nás rozdelilo.

Táto maľba nám dáva lekciu z empatie, ktorej nikdy nebude dosť. Rembrandt je k divákovi nežný a súcitný. Rozpoznáva veci, ktoré on aj jeho divák zažili, a chápe, že celá jeho múdrosť spočíva v tom, aby na spirituálnej ceste videl na niekoľko krokov dopredu a zušľachtľoval svoju schopnosť zhrnúť a komunikovať ju obrazmi srdcoverúcej jasnosti. Rešpektuje situáciu a robí najlepšie, čo vie. Nikto nemôže robiť viac. Jeho snaha nás zasahuje. Môžeme sa sľobodne vyhnúť výzve nájsť naším spôsobom a v našej vlastnej dobe taký mocný testamenť k empatii a ľudskosti. Ale je len veľmi, veľmi malá šanca, že môžeme robiť niečo lepšie. Génomia sa o to už vyše storočia snažili a zlyhávali.

Teda tieto tri: zručnosť – kreativita – empatia. Úplné minimum. Postsúčasnè nie je nejaká filozofia, štyľ a napokon ani hnutie. Je to oprava kurzu. Určité podstatné veci o umení boli zabudnuté alebo naschvál znejasnené. Umenie preto trpelo a naša kultúra preto trpela. Ľudia od umenia závisia a umenie ich potrebami opovrhlo. Postsúčasná oprava kurzu hovorí: „dosť“.

##### Proti komu?

Ak ste v okruhu ľudí, ktorí sa v tomto článku dostali až sem, s vysokou pravdepodobnosťou sa navzájom poznáme. Pretože rád sledujem všetky druhy umenia a spriatelil som sa s umelcami, ktorí ho tvoria, nepochybne sa niektorí z vás pri pohľade na moje očierňovanie súčasného umenia pýtate sa sami seba: „hovori o mne?“ Odpoveď je takmer vždy „nie“.

Nestretávam sa s tým druhom podvodníkov s prázdnuo dušou ani so scenáristami bez srdca, ktorí tvoria umenie, aké som kritizoval. Viem, že existujú, ale len málokoho z nich osobne poznám. Prakticky všetci z vás, tvoriaci v rôznych sférach expresie a abstrakcie a čomkoľvek, ste vynališi svojím spôsobom vlastnú úprímnú cestu – možno nie ste postsúčasní, ale nie ste cynickí.

Ešte dôležitejšie je však to, že každý z vás prepadol pri nasledovaní tzaristického programu. Ako som už povedal, je to program, čo potrebuje terminálne malý počet umeleckých diel, aby sa preniesol od svojich počiatkov po Burdenov limit. Každý z týchto kúskov už bol vytvorený a vy ste ho neurobili. Z perspektívy čistej modernity a postmodernity je vaša tvorba zbytočná.

## - 12 -

## - 16 -

veľkého povyku. Je na tom niečo úžasné, na tolerancii s otvoreným srdcom pre vonkajšie limity neškodnej či dokonca aj trochu škodlivej podivnosti; na hlbokom postoji typu ži a nechaj žiť. Náš moderný vek sa mi zdá najmä v umení prísne konformistický. Vo všeobecnosti sa skupiny v spoločnosti roztriedili do monolitov a v umeniach živia nutnú vzájomnú dohodu. Byť postsúčasným umelcom znamená plávať proti prílivu. Vyžaduje to istý stupeň nonkonformnosti. A tak sú členovia dnešných figuratívnych a postsúčasných komunití tými najtolerantnejšími umelcami, čo poznám. Majú dôveru v to, kým sú, a tak akceptujú iných, čo sú odlišní. Som hrdý na to, že patrim do komunity, v ktorej sa stále nájde výstrednosť a je vítaná.

„Nevstúpil som do umeleckého sveta kvôli osobnostiam.“ Nie, myslím, že ani ja nie. Vstúpil som doň, pretože milujem umenie a tvorím umenie. Takže osobnosti boli bonus. Je to bonus, že ma obklopuje toľko lásky, rešpektu, priateľstva a podpory. Je to bonus, že ma vrúčne prijímá, keď vojdem do miestnosti plnej umelcov v našej komunite. Nie sú tam žiadne falošné úsmevy alebo hnev, ktoré pozorujem v dominantnej umeleckej kultúre. Čisté je aj moje vlastné šťastie, že vidím tých ostatných. Bavia ma sledovať ich tvorbu. Učím sa z nej a inšpiruje ma. Teším sa z ich úspechov aj vtedy, keď im tie úspechy závidím; a ak im môžem pomôcť svojou trôškou, urobím to rád. Väčšina sú moji známi, niektorí sú moji priatelia a s niekoľkými zdieľam puto lásky. Nikdy neprestanem byť vďačný za takú dobrú spoločnosť. To pre nich tu spúšťam (dúfam) taký povyk.

Áby som vás oslovil priamo, vy postsúčasní maliari rôznych typov. Pochopte to: už ste vyhrali. Je niekoľko oblastí súťaženia o úspech umeleckých hnutí. Medzi nimi sú polvirnené establišmentom a adorácia ľudí. My sme presvedčili ľudí. Nepozerajte na výpochť, nad ktorými si držia kontrolu strázcovia brány. Pozrite sa na to surovo demokraticky. Porovnajte relatívne čísla sledovateľov na sociálnych médiách. Porovnajte náklady časopisov. Porovnajte pomery vstupu nových kolegov. Tvoríme diela, na ktoré sa ľudia chcú pozeraf a ktoré sa chcú naučiť sami robiť. Postsúčasnè umenie tu bolo prítomné už mnoho rokov. Ale počas studenej noci dvadsiateho storočia zostali maliari nasledujúci cestu, ktorá sa stala postsúčasnou, izolovaní a osamelí. Ani pred desiatimi či dvadsiatimi rokmi ešte pre ňu nezozrel čas.

Explozia sociálnych médií zo stále utvárajúcej minulosti do lákavej jasnej prítomnosti. Tendencia internetovej socializácie, ktorá vykonala toľko škody v celej krajine, nám ukázala svoju inú, pozitívnu tvár. Odrazu je veľmi ľahké pozeraf sa na ten typ umenia, čo sa nám páci a kontaktovať umelcov priamo. Mnohí z nás starších si pripomínajú učiteľov a profesorov, ktorí nás učili myslieť si, že sme tí jediní, čo chcú maľovať hmotu, ktorý vyzerá ako hmota. Táto krutá ilúzia praskla na Facebook a Instagrame. Človek musí jednoducho postovať niečo veľmi dobre nakreslené alebo namaľované a začnú sa zbíehať tisíce fanúšikov a diskutovať o ideách a názoroch. Naraz je

zatrpknutá osamelosf reprezentujúceho maliara zastaraná. Presvedčili sme ľudí a establišment zatiaľ starne a šedivie. Je ako zrazenina v aorte umenia, prílepená obrovským množstvom peňazí. Ale trendy sú trendy a zariadenia sa musí rozbiť a odplaviť.

S týmito faktami prišiel podľa mňa čas, keď mnohí z nás začali počítať so zodpovednosťou a príležitosťami, ktoré prinieslo víťazstvo. Predovšetkým by sme sa mali zmieriť so svojou skúsenosťou s vonkajším svetom. Táto skúsenosť nás ochudobnila a zmrzačila, a často nás nútila pochýbovať o našej tvorbe a hodnote. Mnohí z nás stratili desaťročia a nie všetci z nás sa dožili toho, že sa to skončí. Ale koniec je už blízko a musíme sa rozhodnúť, čo s ním. Máme spektrum možných prístupov. Nevieť, čo je správne, a nemusíme všetci súhlasiť. Ja sám aspirujem na ten, čo tak výrečne opísal Oscar Wilde v **De Profundis**, keď uvažoval o svojom uväznení:

**„Ale kým boli časy, keď som sa tešil z idey, že moje trápenia budú nekonečné, nemohol som by ich vydržať bez toho, aby mali zmysel. Teraz nachádzam schované niekde v sebe niečo, čo mi vraví, že nič na celom svete nie je nezmyselné a utrpenie už vôbec nie. To niečo skryté hlboko v mojej povahe ako poklad v poli je pokora.“**

**„Je to posledné, čo mi zostalo, a to najlepšie: záverečný objav, ku ktorému som prišiel, východisko sviežeho rozvoja. Prišiel ku mne priamo odo mňa samotného, takže viem, že sa zjavil v pravý čas. Nemohol prísť skôr ani neskôr. Ak by mi ho bol niekto priniesol, odmietol by som ho. Keďže som ho však našiel, chcem si ho udržať. Musím. Je to jediné, čo v sebe má prvky života, nového života, VITA NUOVA pre mňa. Je to najčudnejšie zo všetkého. Nemôžete ho získať, ak sa nevzdáte všetkého, čo človek má. Len vtedy, keď stratil všetko, vie, že ho získal.“**

**„Teraz, keď som si uvedomil, že je to vo mne, jasne viďím, čo by som mal urobiť; čo v skutočnosti musím urobiť. A ak použijem takúto frázu, nemusím hovoriť, že narážam na nejaký vonkajší postih alebo rozkaz. Neprijíмам žiaden. Som omnoho viac individualistom, než som kedy bol. Nič pre mňa nemá ani najmenšiu hodnotu okrem toho, čo vychádza z človeka samotného. Moja povaha hľadáť nový spôsob sebauvedomenia. To je všetko, čo ma zaujíma. A prvou vecou, ktorú musím urobiť, je oslobodiť sa od každého možného pocitu trpkosti voči svetu.“**

Každý prvok tohto vyjadrenia ma zasahuje ako presný, primeraný a produktívny. Bodaj by to, čo sme vytrepeli, malo skutočne zmysel. Učme sa z toho, keď sme nemali nič, že práve uprostred ničoho človek spozná to, čo vám nikto nevezme. Spoznajte, že pokora a jej spoločník hľad sú neoddiatelné, a nikdy neprestaťme byť v tvorbe skromní alebo hladní – vždy sa snažíme byť skvelí a pochopme, že nikdy dosť dobrí nebudeme. Hľadáme nové formy sebarealizácie. A nebudme zatrpknutí voči svetu. Hoci sme boli úbohí, íť, čo stáli proti nám, boli ešte

## - 17 -

## - 21 -

Toto odcudzenie a jeho výsledné a umelecké neurózy tvoria povrchovú vrstvu súčasného umenia. Ale pod ňou je iný príbeh. Väčšina súčasných umelcov, ktorých poznám, dychtí po zručnosti, a ľahko sa vráti k jej obdivu a k tomu, čo všetko umožňuje, a dokonca v tichosti chodí kresliť. Takže hovorím všetkým súčasným umelcom, čo ticho trpia: som tu, aby som vám ponúkol dovolenie. Dávam vám znova povolenie stať sa zručnými. Vaša tvorba sa stala asymetrickou, pretože ste vaša túžba po remeselnej zručnosti sa ne-naplnila. Udeľujem vám povolenie dýchať, otvoriť sa, dorásť na umelca, ktorým ste sa chceli stať. Ale musíte mi to oplatiť. Vzdali ste sa v umení toľkých vecí, čo by vás boli príliš priblížili k tabu. Uverili ste toľkým zlým ideám, pretože vám hovorili, že vaša tvorba je v poriadku, hoci ste vedeli, že nie je. Na verejnosti ste sa začali veľmi odmietať zručné diela, pretože tajne ste sa báli, ako zle by vyzerali vaše vlastné na stene vedľa nich. Váš vkus určoval nedostatok dôvery v to, čo ste robili.

Čo by som od vás chcel na oplátku za moje povolenie je vaša spokojnosť, vaše zlé idey a váš nedostatok dôvery. Je čas preveriť limity vašich schopností, rozmyšľať jasne a poctivo a prevziať zodpovednosť za vašu tvorbu bez toho, aby ste z našej sféry vymazávali všetko, čo by s nimi mohlo súfažiť. Pre toto ste na prvom mieste umelcom. Nechcem, aby ste tvorili podobne ako ja. Niektorí z vás robíte v systéme umelých obmedzení, ktoré na vás uväľila vaša stratégia veľmi dobrú prácu. Ale nie je to to isté, ako stať sa sám sebou. Do umenia ste nevstúpili, aby ste sa učili navigovať v teoretickom minovom poli, alebo aby ste ničili. Vstúpili ste doň pre vášeň z tvorenia. Nechcem zmeniť ani lístoček na vašej vášni. Nie som babrák ako boli vaši profesori. A vaša stratégia sa našťastie dá oddeliť od estetiky. Mnohí z vás ešte svoje umenie nevytvorili. Ale mohli by a verím, že vy ho vytvoríte.

Pre každého

Tento článok a toto hnutie sú pre každého. Jedna z mnohých zlých ideí moderny bola tá, že musíte nasledovať nejaké veľmi exkluzívne kňazstvo, aby ste umenie pochopili. To je klamstvo, je to dokonca prekriatia lož. Ak umelecké dielo vyžaduje na svoje uznanie sprievodný text, zlyhalo.

Všimnite si, že rozšírené chápanie filmovej gramatiky a estetiky prinieslo takmer neuveriteľné bohatstvo ideí a odhalení v Kubrickovej tvorbe. Jeho umenie je odmenou za špecializované štúdium. Ale nevyžaduje ho. Ktokoľvek z ulice môže sledovať **Paths of Glory** (Cesty slávy), **2001** (2001: Vesmírna odysea) či **Full Metal Jacket** (Olovená vesta) a celostne zažiť funkčné umelecké dielo: zrozumiteľné, uchvacujúce a poučné.

SúčasnÉ umenie v tomto ohľade zlyháva. Pozorujte zdesenie bežných ľudí, keď vojdú v múzeu do časti súčasného umenia. Všimnite si, ako sa nudia, ako zrchliťa krok. Je to umenie nepriateľstva a účelového odcudzenia od

úbohejši. Utešovala nás múdrosť, ktorú sme zdedili a na ktorej sme stávali, ale oni nemali nič, čo by ich utešilo, a tak im chlad prenikol až do morku kostí.

Keď príde ten čas – a ešte neprišiel – budme láskaví k tým, ktorí s nami nemali zlufovanie.<sup>10</sup> Neboli to dobrí ľudia, ale niekedy tvorili dobré diela. Naša dobrá tvorba bola odmietaná a ničená; ale ak by sme mali získať moc, nesieme sa stať takými krutými, ako boli k nám tí, čo nás trápili, keď sme žiadnu moc nemali.

Poznám maliarku, ktorá by sa asi nazvala postsúčasnou, má bojovnú povahu a raz sa ma nahnevaná spýtala v bare: „Moja tvorba nie je nová ani dôležitá, a ani nemá byť. Robím čo ma baví a mám šťastie, že to dokážem predať a živiť svoju rodinu. Prečo s tým musíš ísť von, aby si dokázal, že si niečo viac?“ Je pravda, že nemaluje ešte veľmi dlho a neskôr bude lepšia ako je teraz. Ale to, čo teraz maluje, sú strašidelné snové obrazy jej samotnej a ľudí, na ktorých jej záleží, v sivých opustených krajinách, odrezaných a odpojených od sveta. Je v nich mlhka úzkosť a ten druh ticha, v ktorom môžeme zapačuť svoju krv búšiť do úšňch bubienkov.

Stále je voči svetu zatrpknutá, a časť jej trpkosti pochádza z uplatňovania súčasnej paradigmy kritiky na postsúčasnÉ umenie. Je pravda, že nevymyslela nové médium, ani nepošlapala žiadnu získanú múdrosť. Ale nie je pravda, že jej tvorba nie je nová alebo dôležitá. Dosiahla svojou rukou do stredu búrky vo svojej duši, a šmátrala naokolo, kým nezachytila niečo hrozivé a nevyťahla to von, aby to ukázala najprv sebe a potom nám. Bol to jej unikátny strach, ktorý však zviditeľnila a mohli sme spoznať, že patrí aj nám. Bez kreativity by nemohla siahnuť do svojej duše. Bez empatie by nemohla odísť to, čo tam bolo alebo chcelo ísť von. A bez zručnosti by to nemohla zviditeľniť.

Jej tvorba začala tak, ako začína literatúra. Zlepši sa praxou. Nezmení to všetko, veď väčšina vecí sa nemení – čo je požiadavka súčasného umenia. Nie je to najjemnejšie umenie aké kedy vzniklo – čo je očakávanie súčasného umenia (ktoré sa nikdy nespĺni). Nemôže však byť nič novšie a dôležitejšie ako tvorba tejto sebakopierajúcej maliarky.

Keď sa vzdáme svojej zatrpknutosti, budeme čeliť dvom nevyhnutostiam. Prvou je to, že musíme rozvinúť novú kultúru kritiky. Sme pozoruhodne dobrí v technickej kritike – v diskusii ako dobre je niečo namaľované, od najsursovieho technického aspektu k najabstraknejšiemu kompozičnému princípu. Toto je vojnový model kritiky, model z hladomorne. Je dôležité ho zachovať, ale ak zostáva len toto, umelci zakrpatievajú. Potrebujeme sa práve tak intenzívne a nepretržite rozprávať o umeleckej úrovni svojej tvorby. Učif sa z toho najlepšieho, čo priniesla moderna a postmoderna. Ja a vy môžeme mať problémy s ideológiami tohto dlhého obdobia, ale nemali by sme zatracovať jej výdobytky a ambície. Pri pohľade na postsúčasnÉ dielo si musíme vždy povedať: Je to dobré umenie? Ak áno, ako a prečo? Ak nie, prečo nie a čo mu chýba? Ak má naša tvorba nedostatky a kolegovia nám to povedia,

# - 18 -

## - 22 -

svojho publika. Je to umenie, čo hovorí, „Som dôležitÉ, ale ty nie; to, čo ponúkam, nie je pre takých, ako si ty“. Ale úbohá pravda je, že je to póza. To dielo nemá čo ponúknuť.

To je tragicky málo. Umenie je také dôležité, že tvorbu estetických predmetov datujeme skutočne do samých počiatkov ľudstva. Kombinácia zámeru a zručnosti s využitím materiálov, je kľúčovou kvalitou, ktorú antropológovia hľadajú v stále starodávnejších artefaktoch. Takzvaná bohyňa plodnosti nás od našich zvieracích predkov odlišuje rovnako ako sekerka adze. Hmotná nedostatočnosť sveta a holá krutosť ľudstva a príliš krátkeho života nás uväzňujú v malej klietke triválnosti a tuposti. Umenie je východom z tejto klietky, posolstvom z rozľahlej pláne v oblasti vhladu a krásy, ktorá podobne ako entropia, je našim spoločným dedičstvom. Bez umenia sa náš dosah k tej pláni zmenšuje alebo celkom preruší. Časť našej duše, ktorá jej zodpovedá, sa scvrkne a môže odumrieť.

Zlovestný nihilizmus umeleckej doktríny 20. storočia smeroval k tomuto výsledku. Šťastí uspel; v Amerike a v Európe zničil populárnu kultúru obdivu k umeniu. Ale 20. storočie skončilo a ani tomuto jedu by sme spolu s jeho mnohými ostatnými, nemali dovoliť otráviť 21. storočie. Táto esej a tieto idey sú pre všetkých – pre každého z vás – pretože je čas vrátiť vám umenie. Umenie nevlastnia zberatelia ani teoretici, dokonca ani umelci. Umenie je podnet vrodenný každej ľudskej hrudi. Umelecké predmety slúžia len na to, aby ho vyvolali, vyživovali a kultivovali. Umenie ako inštitúcia viac ako storočie zanedbávalo toto svätÉ privilégiu, ale to sa končí. PostsúčasnÉ umenie je pre vás. Je už príliš neskoro pre inštitucionálne SúčasnÉ umenie, ale nie je neskoro pre vás ani pre mňa, či pre nás. Takže začíname.

musíme si nechať narásť dosť hrubú kožu, aby sme to ustáli, naučili sa novú lekciu a na druhý deň boli s nimi opäť priateľmi. Existuje dôvod prečo nás z hlavného prúdu kultúry vyhnali a naša fatálna slabá kritika umožnila, aby ten dôvod pretrval. Ak nebudeme riešiť našu vnútornú trhlinu, zradíme seba a svoje publikum po druhý raz. Musíme byť lepší.

Druhou nevyhnutosťou je, aby sme boli dobrými veľvyslancami. Mój známy v hlavnom prúde umeleckého sveta, ten, čo povedal, že v jeho sektore nemám šancu nič dosiahnuť vylepšením svojej prezentácie – mal nakoniec možno pravdu. Nepoznám všetkých ľudí, čo pozná on. Poznám len niek-torých. Medzi nimi mi málokedy uškodilo byť milý. Niekedy ma brali ako blázna alebo ako nikoho, lebo som bol milý. A ja rád prijmem rolu blázna alebo nikoho. Ale ohromujúca väčšina prípadov sa odohrala inak. Kedykoľvek som sa mohol dostať k samotnému prezentovaniu seba samého a svojej tvorby, stretol som sa s oveľa menším odporom k tomu, čo robím, než naznačuje celkový tón tohto článku, zvlášť medzi umelcami. Verím tomu, že to prijatie vyplývalo aj z mojej roly a mojej prívetivosti. Verím, že každý/á z nás by mať vedieť diskutovať o svojej tvorbe, byť pripravený/á počúvať a natiahnuť ruku – nie úslužne, ale so sebačťou, dôverou a dobrou náladou. Ak veríme tomu, čo robíme, je to naša zodpovednosť a často aj šťastie.

Pre umelcov, ktorí nie sú postsúčasnÍ.

Všetko toto je aj pre vás. Poznáte ma. Dovofte, aby som vám povedal pravdu: skrývam sa pred ľuďmi, ktorí tvoria diela, čo sa mi nepáčia. Nedokážem klamať a neznášam hovoriť, že sa mi dielo nepáči. Ak ma poznáte a rozprávali sme sa o vašej tvorbe, môžete si byť istí, že sa mi niečo na nej páčilo. A hovorím vám pravdu aj teraz: táto esej a tento súbor ideí sú tu aj pre vás.

Keď ste so mnou chceli diskutovať o vašej tvorbe a hovorili sme o nej, povedali ste mi, že to, čo som potreboval povedať sa vám zdalo užitočné. Myslím, že som pre vás bol užitočný preto, že som neuplatňoval moje vlastné estetické kategórie na vašu tvorbu. Hľadám som vaše kategórie a porovnal som tvorbu s jej ambíciami a kontextom. Verím v objavenie esteticej paradigmy, v ktorej sa dielo nachádza, a hodnotenie diela vo svetle tejto paradigmy. Takže ako to, že píšem túto plachtu zdanlivo proti všetkému, čo robíte? Samo-zrejme si myslím, že nie; toto je môj úprimný postoj – že aj keď moja logika môže voči vám vyznievať ako boj proti môjmu uznaniu vašej tvorby, osobne ju vítam. Pokiaľ ide o estetiku, natrénoval som si byť veľmi otvorený k systémom, ktoré sa líšia od môjho. Váš estetický systém nie je môj problém. Jeho politika už áno, a o tom som hovoril. Mnoho z vás – možno aj väčšina – pracuje v strategickom systéme, v ktorom je moja tvorba jednoducho neakceptovateľná. To je pre mňa zlé, ale nie je to dobré ani pre vás. Vysvetlím. Technicky zručná práca – skromné úchvatné remeslo vytvorenia diela – a nepredstierajme,

## - 19 -

## - 23 -

- Kazateľ 3,1-3. In: Sväté pismo Starého i Nového zákona. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2000. (pozn. prekl.)
- Dostupné na: http://www.391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html
- Dostupné na: https://en.wikipedia.org/wiki/Karlheinz\_Stockhausen#September\_11\_attacks
- Dostupné na: https://books.google.com/books?id=C4Ht6xnsLJUC&pg=PA16&dq=walter%20gropius%20destroyed%20plaster%20casts%20harvard&hl=en&sa=X&ved=0CBwQ6AEwAGoVChMI\_bf1pNPEyAIVydGACHodQi1#v=onepage&q=walter%20gropius%20destroyed%20plaster%20casts%20harvard&f=false
- https://en.wikipedia.org/wiki/F.\_Scott\_Hess
- Narážka na tzv. Milgramov experiment. Pozri aj: https://behavioralscientist.org/how-would-people-behave-in-milgrams-experiment-today/ (pozn. prekl.)
- http://www.huffingtonpost.com/daniel-maidman/dear-jerry-notes-on-life-\_b\_5453722.html
- http://danielmaidman.blogspot.com/2014/06/jerry-replies.html

Keď už vykladám karty na stól, dovolím si vyjasniť svoj vzťah k Jerry Saltzovi. Chápeť, že sa zvlášť po mojej nadľudsky prívetivej odpovedi na jeho veľmi hrubý komentár k mojej kresbe, stal predmetom istej zvedavosti. Aby som bol úprimný, ten komentár zranil moje city a nahneval ma. A môj článok bol taký vyvážený a milý preto, že ho chcel trochu podpichnúť. Skutočne som dúfal, že prijme moju ponuku spoločného kreslenia naživo. Ak je priester na presvedčanie, vždy ho využijem. Podobne ako vy, čo ste ho čítali, myslel som si, že jeho odpoveď na môj článok je taká ako sa javí: nedbaľa, zlomyseľná a intelektuálne nepoctivá.

Na druhej strane, hoci by sme mohli zo sféry postsúčasného umenia všelíčo namietat proti jeho spôsobu myslenia a písania, stojí za pripomenutie, že je aspoň naozaj unikátne otvorený uvažovaniu a odpovediam. To neplatí o mnohých ľuďoch v kritickom establišmente, zdieľajúcich jeho pohľad, proti ktorým sa nerozbiehame, lebo oni sa nás nesledujú a my ich nečítame – ale ich názory sú rovnako, ak nie viac, závažné ako tie jeho, a mlčky nás prehliadajú. Zopakujem niečo, čo som už hovoril často: z čítania Jerryho sa učím a verím, že má silné oko, zvlášť pre tvorbu v rámci jeho kritickom teritóriu. Sú však veci, ktoré som vždy od neho chcel ako umelec od kritika, a dostali sa mi od neho osobne, ale nikdy nie verejne. Bol som na kritickom koncí takéhoto vzťahu, a to ma mimoriadne znevrhoňovalo. Takže kvôli svojmu morálnemu a emocionálnemu zdraviu, aj kvôli Jerrymu, som sa snažil na neho myslieť čo najmenej a nič od neho nečakať. To bola moja taktika pred jeho nežiadanými poznámkami k mojej kresbe a zostala mi aj po nich. Mal som šťastie, že som dostal väčšinu toho, čo som chcel od neho, od iných ľudí, a hoci by som toho od neho chcel aj viac, nemusí mi to dať. V jeho živote hram veľmi malú rolu a chcel by som, aby tá rola nebola otravná.

9 https://youtu.be/ZqJHbP61PY?t=43

že nevieme, čo to znamená, že sme zmätení, nejakým milým spôsobom, akože či De Kooning maluje tak dobre ako Tizian – zručná práca je vo vašom svete tabu. Určite máte dovolené ukázať zručnosť, ale iba ak na ňu naložíte príslušné množstvo ohovárania. Je mimoriadne náročné vyvážiť relatívne intenzity ohovárania a zručnosti. Rozvinuť skutočnú zručnosť a zároveň priať jej zatratenie, vyžaduje navyše veľmi špeciálnu osobnosť. Túto zvláštnu kombináciu môžeme nazvať Curriřnovým paradoxom. Omnoha častejšie sa súčasní umelci jednoducho zďaleka vyhnu tabu. To má samozrejme nešťastné dôsledky. Na najhlbšej úrovni to ide proti duchu umenia, ktorým je nasledovanie vašej kreativity. Vo vnútri obrovského terénu umenia je nelegitímne vykolikovať územie a povedať „sem nie“.

To sa však urobilo a zaviedli sa určité skreslenia. Umelec je nútený k toxickéj refāzi líži – a to od umelcov, čo poznám, až po tých, ktorým sa snažim naschväť vyhnúť. Vedia, že dobré útoky vyžaduje zručnosť. Keď raz umelec poprel zručnosť, začne byť v tejto otázke veľmi defenzívny. Vedia, že nedostatok remeselnej zručnosti je nedostatkom ich tvorby, takže vymýšľajú stratégie ako problém riešiť alebo ako sa mu vyhnúť. Jednou z nich je príliš zdôrazňovať rolu irónie v tvorbe takže umenie vzniká zle alebo čudne účelne. Ironizmus nie je bežnou alebo zvlášť zdravou črtou ľudskej osobnosti. Umenie nepriťahuje neproporčné množstvo ironikov. Príťahuje neproporčné množstvo veľmi úprimných a oddaných ľudí. Nie je trpkější ironik ako ten, čo vyšiel z úprimnosti. Umelecký svet je aktuálne fabrikou na tento druh ironikov: ľudí, ktorým na škole odmietli poskytnúť školenie v remeselnej a technickej zručnosti a následne si museli prekrútiť zámer svojho umenia tak, aby zodpovedalo zmrzačenému stavu ich schopností.

Toxická refaz líži má aj sociálny rozmer. Súčasný umelec, ktorý akceptoval étos zbavenia sa zručnosti (deskilling) prirodzene zhadzuje umelca, čo ho neprijal. Nezručný umelec sa začne presadzovať program proti zručnosti, pretože ak neumožníli zručnosť jemu, nech ju neumožnia ani iným. Irónia je jedným z únikov pred popretím zručnosti. Konceptualizmus a vôbec umenie polláčajúce alebo odstraňujúce rukodielnosť má v súčasnom umení neprirodzene poprednú pozíciu: umenie vytvorené strojmí, tvorba subdodávaná fabrikou domácich asistentov alebo vzdialených čĕnských robotníkov, tvorba založená na dlhom sedení v kresle alebo na tom, že vás niekto postrelí do ramena. Konceptuálne a odosobnené umenie má svoje skutočné miesto, lenže podobne ako irónia začalo prevládať, pretože slúži na zastretie nedostatku remeselnej zručnosti. Umenie prirodzene nepriťahuje bezkrvné a analytické osobnosti. Príťahuje ľudí, ktorých nikdy neomrzí Elmerove lepidlo, špagdle od lízatiek, plastelína a čistíče fajok. Savonarola by ani vo svojich najdivokejších snoch nemohol blúzniť o odstránení teľsnosti, zmyselnosti a hlboko danej erotickej rukodielnosti z umenia spôsobom, akým sa to podarilo storočiu výkonných eunuchov.

## - 20 -

## - 24 -

10 Tu som sa inšpiroval vzosne máťúcim zdôvodnením Božieho príkazu Izraelu v Knihe Levitikus 19:34 (a inde):

„Cudzinec, ktorý sa bude u vás zdržovať, nech je medzi vami ako domorodec. Milujte ho ako seba, veď aj vy ste boli cudzincami v egyptskej krajine.“ Židia boli v Egypte zotročení. Takže máttuce je určite toto – inštinktívne očakávame kresťanské zdôvodnenie z morálneho princípu reciprocity. Lukáš 6:31 : „Ako chcete, aby ľudia robili vám, tak robte aj vy im!“ V opačnom prípade by sme očakávali symetriu – istú predstavu kozmického dlhu. Ale Boh z Knihy Exodus sa neobracia k žiadnej z týchto myšlienok. Hovorí: „Nebudeš utláčať cudzinea; sami viete, ako mu to padne, veď aj vy ste boli cudzincami...“ (Kniha Exodus 23:9) Hovorí: „Viete aké to je.“ Je to empirická formulácia. Je pred morálkou, nedovoľava sa na pojmy dobrého a zlého, ale psychologický mechanizmus empatie. Na tomto zklade je vybudovaná morálka. To dokazuje niektoKo veci. Po prvé, je to dobrá ilustrácia pragmatickej kvality judaizmu. Judaizmus sa obvykle rozhoduje pre konkrétne empirické než pre abstraktné a analytické. Judaizmus je zakorenenný vo svete vecí, nie v kráľovstve ideí; pozdvihuje sa ku kráľovstvu ideí, ale začína a končí v živote ľudských bytostí na svete. Po druhé, je to dobrá ilustrácia toho, ako náboženstvo funguje vo svojej primárnej práci, ktorou je výchova ľudí. Tu nadväzuje Judaizmus na mechanizmus empatie vo svojom základnom narative, na vysvetlenie a zdôraznenie potreby empatie svojim nasledovníkom. Ľudská bytosť, ktorú sa Judaizmus snaží vychovať, je empatická.

# Postarší gentlemani? Richard Gregor

*Dve diela, ktoré sme zhodou okolností zaradili vedľa seba, nespája iba žánrovosť alebo absurdnosť motívov – to je len prvé, populárne čítanie, na prilákanie pozornosti.*

*V skutočnosti ide o komplex seriózných a zaujímavých problémov. Hermann Armin Kern (1838 – 1912) pochádzal z Liptovského Hrádku a bol jedným z obľúbených maliarov na dvore cisára Františka Jozefa I. V jeho diele nájdeme množstvo komických postáv „starších gentlemanov“ v podobe hudobníkov či návštevníkov (vždy bizarne romantických interiérov) pohostinstiev a vinárničiek. Viaceré komorné maľby s rovnakým názvom Muzikanti sa dajú pomerne ľahko dohľadať na rôznych webových stránkach, to v zbierke Liptovskej galérie P. M. Bohúňa je však jedno z mála presne datovaných, konkrétne rokom 1909.*

*Kernove obrazy šíria vľúdny hedonizmus, v krčmových scénach nachádzame volanie po dlhovekej (večnej) spokojnosti a napriek svojej banálnosti a rurálnosti nie sú nikdy vulgárne.*

Keď Peter Rónai (1953) a Július Koller (1939 – 2007) v roku 1990, v prvých mesiacoch ešte s Milanom Adamčiakom (1946 – 2017) sformovali na najbližšie tri roky umeleckú skupinu *Nová vážnosť*, bola v pozadí ich aktivít najmä snaha pochopiť a adekvátne reflektovať (turbulentnú a v mnohom tiež absurdnú) situáciu na našej výtvarnej scéne. Umelé predrevolučné kultúrne mýty sa miešali s porevolučnými realiami: dokonale sa prevrátili umelecké preferencie, realizmus bol zatratený, akýkoľvek experiment glorifikovaný – v rámci toho napríklad došlo v LGPMB k zrušeniu pokračovania Trienále portrétu z rokov 1985 a 1988. Samozvaní arbitri z obdobia normalizácie vypratávali svoje kancelárie vo všetkých typoch kultúrnych štruktúr, formovala sa nová mapa progresívnych inštitúcií, kládli sa základy budúcich, azda konečne demokratických sporov. Išlo o zmeny (kultúrno-)politické. No popri tom došlo k zmenám ideovým, a to najmä v písaní o umení. Konfrontácia s dovtedy len málo známym prostredím umenia Západu a s prakticky neznámymi pravidlami jeho, po desaťročia bez nášho vedomia a účasti formulovanými umelecko-historickými teóriami, roztrhla vrece s novými mienkotvornými pojmami, úvahami a náladami. Umelci sa nakrátko zdali byť tými, kto ambulantne doložia našu prislusnosť k Západu,

a to prostredníctvom napojenia sa na aktuálne trendy, najmä post-modernu. Vytriezvenie z omylu prišlo behom pár rokov, počas ktorých sa zahraničný záujem o české a slovenské umenie prudko prebudil a vzápätí sklamané ochabolo. Dôvodom bola práve skutočnosť, že zahraniční odborníci nenachádzali na našej strane železnej opony diela, ktoré by boli radikálne odlišné od toho, čo poznali doma.

No je isté, že *Nová vážnosť*, s nie náhodným restanyovskými úsporným jednovetovým manifestom v znení „totálna dištantia sociálnej vybledlosti sa vyprázdňuje do novej vážnosti“, bola prvým umeleckým zoskupením, ktoré poukázalo na rozdiely toho, „čo umenie má byť“ a toho, čo umenie byť môže. Samozrejme, môžeme diskutovať o tom, do akej miery je stratégia *Novej vážnosti* postmoderná – pojmovo, programovo, či výsledkom. Možno je „len“ dovŕšením veľkej histórie konceptuálnej časti slovenskej neoavantgardy, ktorú začali v dvoch vetvách Július Koller a Alex Mlynárčik (1934) už v prelomovom roku 1964. A tá sa nemožnosťou slobodnej vnútornej súťaže v umení počas socialistickej normalizácie petrifikovala dlhšie, než bolo nevyhnutné. (90. roky 20. storočia možno totiž viac než za postmodernu považovať za, nemenej dôležitý, epilóg slovenskej neoavantgardy.)



1

Nemecký historik umenia Aby Warburg (1866 – 1929) sformuloval na začiatku 20. storočia svoju teóriu o *Nachleben*, prežívaní určitého motívu (v jeho prípade renesančnej antikvity) z dejín umenia. Motívy, ktoré sa po stáročia priebežne objavujú nezávisle od času a priestoru, najlepšie rozobral Georges Didi-Huberman vo svojej štúdii *Ninfa moderna* (česky Agite/Fra, 2009). V posledných desaťročiach je veľmi populárne Warburgovu obrazovú metódu aplikovať aj na moderné a súčasné umenie, pretože to umožňuje verifikovať asociatívne vytvorené spojenia, ktoré sú nadčasové a významom širšie, než ich na prvý pohľad viac alebo menej čitateľná formálna podobnosť. Čo teda majú spoločné „postarší gentlemani“ muzicírujúci v roku 1909 v krčmovej idylke Hermanna Armina Kerna pri pohári piva s „postaršie pôsobiacimi gentlemanmi“ zachytenými o osemdesiatjeden rokov neskôr pod rybárskou sieťou počas zvukovej performance v premostení Slovenskej národnej galérie? Pri Kernovom obraze, samozrejme, netušíme čo znelo na husle a lesný roh. V prípade Kollerovej a Rónaiovej performance nám môžu pomôcť dobové videá – znieť mohol zotrvačne jeden tón (Rónai) sprevádzaný rovnako monotónnym klopkaním pingpongovej loptičky o raketu (Koller). Vieme si teda predstaviť absurdnú zvukovú zložku sprevádzajúcu romantickú štylizáciu autorov do socialistických zimných outfitov, autorov uväznených pred zrakmi veľkého počtu divákov.

*Nová vážnosť* vo svojej obrazovej výbave atakovala teritórium v rozsahu od dobových reálií, cez pojmy a ikony zo svetových dejín umenia až tvorbu kolegov vrátane samých seba. Svoje performance realizovali v galériách i mimo nich, často nepredvídateľne, s veľkou mierou náhody, s otvoreným výsledkom a pripúšťajúc akýkoľvek vstup až neumeleckej absurdnosti. Premostime túto širokospektrálnosť s nedokončeným románom Gustava Flauberta *Bouvard et Pécuchet* z roku 1881. Pre účely tejto úvahy postačí domnieka, že ju mohol H. A. Kern eventuálne poznať a u nás nám napomôže jej notoricky známe filmové spracovanie (Byli jednou dva pásaři, 1972, r. Ján Roháč). Fraška dvoch „postarších parižanov“, Bouvarda a Pécucheta, ktorí sa v dočasnom útočisku vidieka okolo revolučného roku 1848 postupne oddávajú všetkým druhom technických i humanitných disciplín, v sebe predznamenáva veľa z toho, čo reprezentujú Rónai s Kollerom v *Novej vážnosti* tesne po revolučnom roku 1989. Každý ich pokus končí nezdarom či úplnou diletanciou, akoby celý svet bol v skutočnosti chybou v matrixe. Douglas Crimp v známej eseji *Na ruinách múzea* v roku 1983 napísal: „...Bouvard a Pécuchet je románem, který systematicky paroduje nedůslednost, nepodstatnost a obrovskou

pošetilosť prejatých myšlienok poloviny devätnásteho storočia.“ Kontrastne, alebo komplementárne k „prejatým myšlienkám“ je v jednej z interpretácií *Nová vážnosť 1990 – 1993* posledným obdobím fenoménu, ktorý som pomenoval ako *Bratislavský konceptualizmus 1963 – 1993*, a ktorý je taktiež postavený najmä na toku obrazov. Tento tok spočíva napríklad v antitezách, vo vzájomných reakciách autorov na tvorbu svojich kolegov, no nielen na ich konkrétne diela, ale tiež na stratégie, situácie a konštelácie, na rozhrania médií (napríklad kresby a fotografie), ako aj na prílišné podliehanie módnym vlnám či podobne. Vo všetkom sa jedná o prejavy úzkeho uzavretého prostredia umeleckej avantgardy, na ktorú majorita stále nazerá, ako na menej hodnotné okraje umenia – práve tie však dosiahnu polstoročie po svojom vzniku obrovský medzinárodný ohlas. Ak dnes vieme, že naše konceptuálne umenie je pre slovenskú kultúru najvýznamnejší komunikačný kanál do medzinárodného kontextu (viď retrospektíva Júliusa Kollera vo videnskom MUMOK), potom sú aktivity *Novej vážnosti 1990 – 1993* v podstate jeho vyvrcholením. Dôležité je si uvedomiť, že napriek svojej forme – digitálna tlač jednej fotografie, alebo koláže či prehľadu fotografií – je toto umenie plne v kontexte (nielen) našich dejín umenia, ale, ako vidno, je ho možné premietť aj k mŕnikom 19. storočia. Avantgarda dokáže (okrem spätnej reakcie na samú seba) vzniknúť len ako reakcia na množstvo klasicistiky, žánrovosti a populárnosti, v umení alebo v živote, čím sa aj klasicizmus, žánrovosť a populárnosť spätne zhodnocujú.

1. Hermann Armin Kern: *Muzikanti*, 1909, plátno olej, zbierka Liptovskej galérie P. M. Bohúňa. Foto: archív LGPMB

2. Peter Rónai (s Júliusom Kollerom): *Nová vážnosť*, 1990, digitálna tlač, majetok autorov. Foto: archív Petra Rónaia



2



---

# Manifest periférnej post-súčasnosti / Post-Contemporary Periphery Manifesto Pred-archeológia post-súčasnosti / Pre-Archeology of Post-Contemporaneity

---

**V snahe podniknúť nejaký výskum je vždy potrebné nájsť adekvátnu metodológiu, pomocou ktorej bude možné definovať a teoretizovať nejaký umelecký alebo umeleckohistorický problém, týkajúci sa rôznych, viac alebo menej vzdialených, svetových periférií – v našom prípade ide o Strednú Európu, súčasť bývalého Východného bloku socialistických krajín. Zároveň sa musíme snažiť definovať relevantnú metódu, akou nazeráme na konkrétne obdobie umeleckých dejín.  
V tejto súvislosti vydávam tento manifest.**

## I.

Vieme, že existuje množstvo umeleckých diel, textov a projektov, ktoré si možno nikdy nevšimneme a nikdy nepoužijeme.

Má to množstvo dôvodov, napríklad:

A. obrovská nadprodukcia umeleckého priemyslu na celom svete

B. množstvo umenia a umenovednej literatúry, ktoré už existuje – aj keď máme prístup na internet, nie sme schopní absorbovať ani ich zlomok. Všetci vieme o skvelých umeleckých dielach a vynikajúcich textoch, ktoré vznikli v perifériách, ktoré sami reprezentujeme, no zostanú pre širší kontext neznáme – diela nebudú vystavené, texty nebudú rozpoznané

C. nekonečné opakovanie známych faktov (z periférií) v dominantných svetových jazykoch – môže ísť o príklady stredného prúdu v dejepise umenia alebo o príklad seba-kolonizácie. Príkladom môže byť spracovanie originálnej témy z periférie na západnej univerzite, ktoré spočíva v zhromaždení a prerozprávání už v domovskom prostredí publikovaných vedomostí

D. prílišné prepracovávanie štúdií – príliš podrobné analýzy zvoleného problému a sústredenie sa na nepodstatné detaily

Môžeme teda povedať, že v aktuálnej situácii je pri širšej kontextualizácii umenia z periférií celkom typické ignorovať originálne lokálne interpretácie.

## II.

Ironicky môžeme povedať, že hore uvedené body vypovedajú o vzniku historickej a teoretickej nadprodukcie. V tomto momente sa ponúka logická konštrukcia: nadprodukcii môžeme vnímať ako pozitívnu kumuláciu vedomostí do budúcnosti (vzniká tu niečo ako intelektuálny rezervoár zahŕňajúci aj jeho vlastné exponenciálne rozširovanie).

## III.

Vzniká nám svojho druhu „intelektuálny sklad“. A je veľkou výzvou pokúsiť sa v týchto zónach operovať – to znamená pokúsiť sa predvídavo pracovať v prostredí, ktoré sa stane predmetom intelektuálnej spotreby až v budúcnosti.

## IV.

Do týchto zón budúcnosti môžeme intencne a v predstihu zasadiť nejaký umelecký či umenovedný koncept ku kultivácii.

## V.

Naše predbežné analyzovanie tohto konceptu by sa dalo nazvať pred-archeológia post-súčasnosti.

## VI.

Teória post-súčasnosti môže dať vznik novej situácii a štruktúre; môže totiž vziať do úvahy kontexty, ktoré sa môžu objaviť iba neskôr, po tom, ako projekt vznikne a prebehne naň tiež kritická reakcia. Aby sme mohli takýto proces uskutočniť, musíme súbežne použiť kritické metódy využívané na diskusiu o súčasnom umení v čase jeho vzniku, a zároveň širšie metódy dejepisu a teórie umenia. To znamená, že iniciatívy a hypotézy súvisiace s daným projektom vytvárame a historicky skúmame v tom istom čase.

## VII.

Môže ísť o dobrú metódu v rámci horizontálnych dejín umenia (Piotrowski), pretože nemá žiadne geografické, politické ani iné limity a zároveň umožňuje vznik širokej škály slobodných hypotéz. Navyše, môže vzniknúť nový naratív, ak by sa niektorá hypotéza posunula a nanovo rozvinula v prípadnom inom kontexte.

**Richard Gregor**

## Deväťdesiate roky prostredníctvom výstav a textových reflexií

# Mira Sikorová-Putišová

*Text je súčasťou štúdie Prológ k videoumeniu na Slovensku v 90. rokoch (Etablovanie videoinštalácie, skupina Čenkovej deti a prvé skupinové výstavy so zastúpením videomédií), ktorú autorka napísala na základe udelenia štipendia Fondom na podporu umenia v roku 2018. Napísaniu štúdiu predchádzala spolupráca autorky textu a Petra Meluzina (zomrel 6. augusta 2019) na výstave videodiel umelca z rokov 1993 – 2017 v-idea v Považskej galérii umenia v Žiline a na vydaní monografie meluzIN (vydala PGU v Žiline).*

Obsah kapitoly iniciovala úvaha o doterajšom postupnom vytváraní obrazu o umení v deväťdesiatych rokoch – desaťročia, ktorého prvá časť je nesporné prelomová – nesie sa nielen v znamení totálnej zmeny paradigmy umenia (a s ňou súvisiacej prevádzky), ale je tiež pre celý zvyšok dekády dôležitá ako obdobie poznačené intenzívnym formátovaním podoby umenia a jeho typických médií, medzi ktoré patrí aj videoinštalácia. Obraz o období medzi prelomom osemdesiatych a deväťdesiatych rokov a rokom 1993 – o čase, keď viacerí autori v tvorbe realizovali a prezentovali prvé diela tohto typu, a ktoré sa následne stali ťažiskovou súčasťou jej registra, vytvárajú predovšetkým špecifické súvislosti na mape umenia desaťročia. Dnes z odstupu a pozície ukotvenej mimo tohto diania ich možno odčítať predovšetkým z dostupných textových reflexií o umení deväťdesiatych rokov a metód, aké boli pri nich uplatnené, a tým v nachádzaní kontextov, ktoré výraznejšie kontúrujú dianie na začiatku dekády. V rámci stále prebiehajúceho procesu zhodnocovania umenia deväťdesiatych rokov a pri textových výstupoch, ktoré máme momentálne k dispozícii, sa tieto kontexty objavujú v podobe skôr nenápadnej štruktúry, ktorej sa však dá načrtnúť výraznejšia podoba.

Z dnešnej perspektívy je výtvarné umenie posledného desaťročia 20. storočia úsekom, ktorý bol doteraz podrobený viacerým, v mnohých prípadoch viac parciálnym, analýzám. Dôležitým bodom pre jeho inter-

pretáciu zostáva prvá kurátorská a textová reflexia *Koniec minulého storočia. Artotéka 90. rokov*,<sup>1</sup> ktorá sa sústredila na nové a zároveň typické formy umenia desaťročia s akcentom na ich potenciál v nasledujúcom období. Aj keď jej realizáciu charakterizoval prakticky nulový odstup (konala sa tesne po finále deväťdesiatych), bola ich prvým „rešeršom“ a je zdrojom informácií, ku ktorému môžeme stále siahnuť. Spôsob, akým bol zostavený jej konštrukt, mal zásadný vplyv na formovanie metodík prehodnocovania umenia po roku 1989. Kurátori umenie deväťdesiatych rokov definovali prostredníctvom koncepcie zameranej na formy diel: súčasné podoby obrazu, elektronický a digitálny kód, objekt a inštalácia a invalidný sociopriestor (site-specific), ktoré boli jednotlivými sekciami výstavy a takto im boli venované aj kapitoly v katalógu. V prípade tzv. „dekadickéj“ výstavy, akou Artotéka 90. rokov bola, – pričom tento model sa v galerijnej i umenovednej praxi nasmerovanej do výstav zhodnocujúcich vybraný úsek umenia uplatnil už viackrát, bolo použitie tohto konštruktu úplne legitímne. Odrážalo fakt, že v tomto desaťročí masívne dochádzalo ku kanonizácii nových médií (objekt a inštalácia), mediálneho umenia (videoumenie, elektronické a digitálne umenie) i akcentovaniu iného – negalerijného priestoru pre prezentáciu či skôr realizáciu diela v súčasnosti s jeho parametrami. Očakávane podčiarkla aj význam mediálneho umenia (v sekcii elektronický a digitálny kód) prezentáciou video-



## HYDROZOA 4. – 5.

# Alena Vrbanová



### HYDROZOA, časť štvrtá, Stála expozícia Stana Filka SPACE IS THE PLACE 4. 8. 2020 – 31. 8. 2021 František Demeter, Jakub Kopec, Jan Čumlivski Kurátorka: Mira Keratová Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici, Bethlenov dom

### HYDROZOA, časť piata, Stála expozícia Stana Filka CUM NATURA 16. 10. 2020 – 30. 5. 2021 Petra Feriancová Kurátorka: Mira Keratová Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici, Bethlenov dom

výtvarnej scéne cca v prvej tretine deväťdesiatych rokov, popri recenziách výstav v periodikách venovaných výtvarnému umeniu.<sup>11</sup> Doteraz len niekoľko komplexnejšie uchopených textov o umení dekády venovaných aj videoumeniu – niektoré z nich presahujú i do prvých rokov nultých, vzniklo pre konkrétny kontext a účel a charakterizujú ich odlišné metódky.<sup>12</sup> Samostatnou kapitolou a v istom zmysle aj dôležitý pendant modelov týchto koncepcií je publikácia Petry Hanákovej: Ženy inštitúcie? Dejiny umeleckej prevádzky v 90. rokoch.<sup>13</sup> Hoci v nej autorka primárne sleduje tri modelové inštitúcie, ktoré v tom čase výrazne ovplyvnili dianie na výtvarnej scéne: SNG, PGU a SCCA pôsobením ich riaditeľiek/aktívnych kunsthistoričiek Z. Bartošovej, K. Rusnákovej a M. Hlavajovej, čiže zaoberá sa predovšetkým inštitucionálnou praxou, v podstate ako jediná prináša aj nesmierne veľké množstvo cenných informácií o fungovaní výtvarnej scény na začiatku dekády.

Oblasť mediálneho umenia (v širokej škále foriem – videoinštalácia, videoobjekt, autonómne video, videozáznam z performance samostatne či uplatnený i ako súčasť inštalácie či inej formy diela, a ďalšie polohy – elektronické a digitálne umenie, diela na báze virtuálnej reality) podrobne mapuje publikácia Kataríny Rusnákovej: História a teória mediálneho umenia na Slovensku – v podstate jediná publikácia svojho druhu,<sup>14</sup> ak prihliadneme na fakt, že umenie druhej polovice 20. storočia a deväťdesiate roky ako jeho súčasť sú v našom prostredí analyzované metódou zamerania sa na konkrétne médium skôr výnimočne.<sup>15</sup> Práve príspevky teoretičky predstavovali model hodnotenia umenia cez optiku konkrétneho média na pomerne dlhý čas. I v tomto prípade (najmä popri A. Vrbanovej a V. Beskidovi) ide o vyhranený profil odborných aktivít, ale už skôr v podobe teoretického výskumu, ktorý vychádza z kurátorskej praxe v deväťdesiatych rokoch.

- Konala sa v roku 2001 v Štátnej galérii v Banskej Bystrici. Bol k nej vydaný katalóg: BESKID, V. – VRBANOVÁ, A.: Koniec minulého storočia. Artotéka umenia 90. rokov 20. storočia. [Kat.] Banská Bystrica : Štátna galéria, 2001.
- Výhrada o neprítomnosti autorky sa týkala najmä „nedopovedanosti témy rodu“ v 90. rokoch, ale tento aspekt ešte viac podčiarkol absenciu diela reflektujúceho rodové otázky použitím videomédia na výstave. Pozri: Výstava neotvára nové pohľady. Rozhovor G. Garlatyovej s kurátormi výstavy Koniec minulého storočia. Artotéka 90. rokov A. Vrbanovou a V. Beskidom, In: Profil súčasného umenia č. 4/2001, s.104.
- Umelcov taktó klasifikuje RUSNÁKOVÁ, K: História a teória mediálneho umenia. Bratislava : AFAD Press, 2006, s. 84.
- Nulté roky. Od Priestoru po Beskida. Slovenské výtvarné umenie 1999 – 2011 v štyroch kurátorských pohľadoch, kurátori: J. Čarný, G. Garlatyová, R. Gregor, M. Sikorová-Putišová. PGU v Žiline, Dom umenia – Národné osvetové Bratislava, 2011. Pozri aj: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, M. (ed.): Nulté roky. Žilina : Považská galéria umenia, 2011, s. 177 – 178. Na problém hodnotenia umenia nultých rokov použitím metodológie typickej pre 90. roky, ktoré sa objavili pri viacerých výstavách umenia 90. rokov, upozornili reakcie na recenzie projektu Nulté roky písané K. Rusnákovou a A. Vrbanovou: problematika tzv. príslušnosti k médiu a čítanie skrz tendenciu neokonceptualizmu – SIKOROVÁ -PUTIŠOVÁ, M: Projekt Nulté roky. In: Jazdec – print nástenky o súčasnom výtvarnom diani, 1/1012, s. 8, či rekcia na model „mocenskej kanonizácie dejin umenia“ – GREGOR, R.: K dvom skeptickým recenziám, tamže: s. 7.
- Pozri: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira: Projekt Nulté roky, s. 8.
- Pozri: BESKID, V. - VRBANOVÁ, A. - úvodný text v katalógu.
- Pozn. č. 2. Pozri aj: GARLATYOVÁ, G. - LABUDOVÁ, Z.: Niveau stable/Hladina ustálená. In: Profil súčasného výtvarného umenia. 4/2001, s. 93 – 100. GREGOR, R.: Artotéka 90. rokov v Banskej Bystrici. In: dart – revue súčasného výtvarného umenia, 3/4/2001, s. 30 – 33. Recenzia R. Gregora upozorňuje na obmedzenia nastavenej koncepcie výstavy, ktorá umenie desaťročnice definuje ako dobovo príznačné a nové, avšak uzavreté v svojej dekáde.
- Predovšetkým J. Geržová, A. Krnáčová-Gutleber, K. Rusnáková, Z. Rusinová, V. Beskid, A. Vrbanová, M. Orišková a starší R. Matuščík.
- Prikladom sú interpretácie R. Gregora týkajúce sa diel J. Bartusza, P. Meluzina a I. Németh na výstave Sen o múzeu? (1995) v PGU Žilina. Pozri: GREGOR, R.: Sen o múzeu! In: GREGOR, R – ČARNÝ, J. (eds.): Paradox 90. Kurátorské koncepcie v období mečiariizmu (1993 – 1998). Bratislava : Slovenské centrum vizuálnych umení, 2014, s. 134 – 135. Výstava bola inauguračnou výstavu Kunsthalle Bratislava, konala sa (s prerušením) na prelome rokov 2014 – 2015. Kurátori sekcií venovaných kurátorským výstavám a autori textov: J. Čarný, D. Čarná, B. Geržová, R. Gregor, B. Jablonská, L. Pribišová, M. Sikorová-Putišová, N. Vrbanová.
- Dielo: P. Meluzin – Ľmpo(r)tant, 1993, R. Galovský – L.E.D.1, 1993.
- Najmä Profil súčasného výtvarného umenia v rokoch 1991 – 1996 a Výtvarný život do roku 1994.
- RUSNÁKOVÁ, K.: Vizuálne umenie na Slovensku 1990 – 2004: V komprimovanom čase. Jazdec – print nástenky o súčasnom výtvarnom diani 4/2011, s. 5-8. Text pôvodne písaný pre nevydanú publikáciu o umení po roku 1989, ktorí na začiatku nultých rokov pripravovala slovenská sekcia AICA. Ide o rozsahovo ojedinelý text, ktorý popri špeciifikách umenia 90. rokov a ich presahu do nultých, na umenie nazerá aj optikou prevádzky umenia a dobových spoločensko-politických súvislosti: poznámkovým aparátom, v ktorom sú uvedené aj najdôležitejšie výstavy sledovaného obdobia na domácej pôde, prezentácie slovenského umenia v zahraničí i účasti slovenských umelcov na medzinárodných projektoch. 90. rokom je venovaná aj časť komplexne uchopenej publikácie 20. storočie, súčasné umenie klasifikuje prostredníctvom kapitol venovaných médiám a tendenciám, najmä objekt a inštalácia, prejavy neokonceptuálneho umenia. RUSINOVÁ, Z. (ed.): Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000. V rámci nej je kapitola venovaná mapovaniu videoumenia od jeho prvých protoforiem, až k 90. rokom. Pozri: RUSNÁKOVÁ, K.: Umenie videa, s. 185 – 189.
- HANÁKOVÁ, P.: Ženy – inštitúcie? K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov. Bratislava : Slovart v spolupráci s VŠVU, 2010.
- Predchádzala je antológia: RUSNÁKOVÁ, K. (ed.): V toku pohyblivých obrazov. Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry. Bratislava : VŠVU/Afäd Pres, 2005. Tiež katalóg k výstave Video vidim ich sehe, medzinárodnej prehliadky videoumenia, konanej v rokoch 1994 – 1995 vo Švajčiarsku (Kunstnuseum Thun), Čechách (Dům umění Brno) a na Slovensku (PGU v Žiline a GMB). Textami o videoumeni v uvedených krajinách prispeli: Esther Maria Jungo, Lysianne Léchoť Hirt, Johannes Gfeller, Radislav Matuščík, Vlasta Čiháková-Noshiro, Keiko Sei, Edith Decker-Phillips, Erika Keil, Jacqueline Burckhardt, Katarína Rusnáková. SMOLENICKA, M. – RUSNÁKOVÁ, K. (eds.): Video-vidim-ich sehe, slovenské, české a švajčiarske videoumenie. [Kat.] Žilina, Bern : Považská galéria umenia, 1994.
- Novšou publikáciou tohto typu je kniha venovaná slovenskému sochárstvu po roku 1945. Za zmienku stojí, že v poslednej kapitole venovanej soche, objektu a inštalácii autorka uvádza aj viacero fúzií s videom – najmä videoinštalácie P. Rónaia, site-specific videoinštaláciu P. Kovačovského z trnavskej synagógy realizovaných v druhej polovici 90. rokov. BAJCUROVÁ, K.: IV. 1990 – 2015. In: Slovenské sochárstvo 1945 – 2015. Socha a objekt. Bratislava : Slovart, 2017, s. 212.

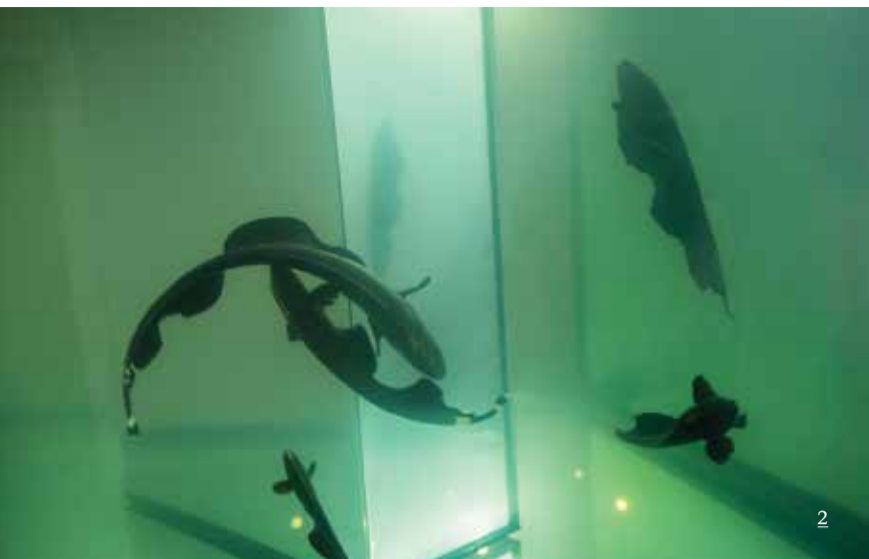
- Roman Ondák: *Vôjsť a nevrátiť sa*, 1995, inštalácia. Výstava: Fyzický/Mentálny, PGU v Žiline (1995), majetok autora Autor fotografie: Martin Marenčín, archív PGU v Žiline ilustračné foto

inštalácií Petra Meluzina a Petra Rónaia z druhej polovice dekády, obdobia definitívneho etablovania videoinštalácie v našom prostredí. Zo sumáru prác (mimo sekcie venovanej dielam site-specific) je zrejmé, že autori projektu siahali najmä po dielach z druhej časti desaťročia. V intencii ich koncepcie to nie je prekvapivé, v mnohých ohľadoch je obraz umenia tejto časti desaťročia oproti tomu z jeho prvých rokov – v súvislosti s výraznejšou prítomnosťou videoumenia a celkovo umenia nových médií, omnoho viac konzistentný, okrem iného i preto, že k staršej generácii autorov postupne pribudli mladší umelci tvoriaci v týchto médiách. Má tak výraznejšie definovanú štruktúru. Dokonca by sa dalo povedať (a výstava – reálne vystavenými dielami k tomu aj nepriamo smerovala), že práve obraz umenia v druhej časti dekády ju, zdá sa – zastupuje ako celok. Aj keď len sprostredkovane – videodokumentáciou, výstava predstavila aj diela z jej prvých rokov s podčiarknutím ich miestošpecifickosti. Vo výbere sa ocitla i videoinštalácia *Dialóg* (1993) Jany Želibskej vytvorená pre Elektrárňeň T., ktorá patrí medzi prvé videoinštalácie umelkyne. Nezástúpenie autorky v hlavnom segmente výstavy tak bolo opodstatnenou výhradou voči jej koncepcii, ktorá i napriek deklarovanej „preferencie generácie, ktorá sa sformovala v deväťdesiatych 90. rokoch“<sup>12</sup>, v sekcii venovanej mediálnemu umeniu predstavila videoinštaláciami starších umelcov P. Rónaia a P. Meluzina, u ktorých sa, podobne ako u J. Želibskej práve táto časť tvorby vyprofilovala v prvej tretine deväťdesiatych rokov, - autori patria do tzv. „prvej generácie slovenského videoumenia.“<sup>13</sup>

Kurátormi výstavy akcentovaná pluralita médií a autorských prístupov v deväťdesiatych rokoch, ktorú vtesnali do kategórií foriem s príslušným pojmovým aparátom, však (ne)cielelne konštituovala aj univerzálnosť i hermetickú uzavretosť takejto umenovednej praxe, znaky ktorej sú pri prehodnocovaní súčasného umenia prítomné dodnes. Jej znížená efektívitá sa ukázala ako limitujúca v prípade definovania koncepcie výstavy *Nulté roky*, podobne „dekadického“ projektu, ktorý dnes – z odstupu takmer desiatich rokov od jeho realizácie, jednak potvrdzuje prirodzené prepojenie a kontinuitu umenia deväťdesiatych a nultých rokov, ale tiež viac otvára otázku o nutnosti alternácie spomínanej univerzálnosti modelu zhodnocovania umenia a jeho rizík. Sú prítomné predovšetkým v ukotvovaní diela do príslušnej formy/média i tendencie neokonceptualizmu ako typického nástroja pre interpretáciu umenia objektu a inštalácie v deväťdesiatych rokoch, ktorú však ich cielená kanonizácia – najmä prostredníctvom výstav, ešte viac potvrdzovala. Prenesene bol použitý aj pri recenzovaní koncepcie výstavy Nulté roky<sup>4</sup>. V nej (oproti Artotéke 90. rokov) boli uplatnené viaceré parciálne metodiky a koncepcie, ktoré mali ambíciu smerovať k širšej, nielen dobovej kontextualizácii diela.<sup>5</sup>

V procese reflektovania umenia deväťdesiatych rokov však výstava Artotéka 90. rokov zostáva určujúcim medzníkom, i napriek priznanej subjektívne nominácií diel, teda – v súvislosti s nedostatočným odstupom od hodnotenej dekády, i snahy jej kurátorov nesmerovať ku komplexnému zhodnocovaniu obdobia.<sup>6</sup> Je bezprostrednou referenciou „z prvej ruky“ – za jej koncepciou stáli dvaja aktívni aktéri prezentácií a reflexií umenia deväťdesiatych – kurátori a teoretici „insajderi“ a zmysle personálneho obsadenia – typickí predstavitelia súdobej kunsthistórie. Pre doplnenie kontextu tejto – na dlhú dobu prakticky jedinej výstavy o umení deväťdesiatych rokov v našom prostredí, a tým aj dlhodobo jediným uplatneným modelom kurátorskej koncepcie venovanej umeniu tejto dekády, bola i podujatím výraznejšie kriticky reflektovaným teoretikmi mladšej generácie. Došlo tak k prvému výraznejšiemu medzigeneračnému kritickému diskurzu v reflexii umenia po roku 1990, v ktorom boli formulované či diskutované viaceré vyššie výhrady voči jej koncepcii.<sup>7</sup> Popritom ide o aspekt, ktorý je vo všeobecnosti pri zhodnocovaní umenia nutným činiteľom. Bol na dlhú dobu aj bezprecedentný, ak si uvedomíme, že súdobé kritiky prezentácií aktuálneho umenia boli (s pár výnimkami) uskutočňované zároveň kurátormi z tej istej generácie.<sup>8</sup> Narušením tejto praxe bol projekt *Paradox 90. Kurátorské koncepcie v období mečiariizmu (1993 – 1998)* – reflexia vybraných kurátorských výstav optikou mladšej generácie kunsthistorikov, popri výstave najmä v katalógu, kde okrem kritických úvah nad jednotlivými kurátorskými koncepciami, tieto texty približujú a viac otvárajú širší kultúrno-spoločenský kontext výstav i diel, no upozorňujú i na i často krát podcenenú či skôr (ne)zámerne opomenutú súhru okolností pri ich vzniku.<sup>9</sup> Ojedinelým špecifikom v súvislosti s prezentáciou a interpretáciou umenia nových foriem (inštalácia, objekt, videoumenie), ktoré bolo v deväťdesiatych rokoch záležitosťou de facto jednej generačnej vlny kunsthistorikov – ako ďalší príznakový rys staršieho prevádzky umenia, sú odborné aktivity v podstate jediného staršieho teoretika Radislava Matuščíka, ako kritika a recenzenta, no i ako kurátora, čitateľne prepojené s prvými výstavami so zastúpením videomédií v našom prostredí, predovšetkým projektu realizácie diel mediálneho povahy s výstupom so videosampleru *ON/OFF* (1993), ale i výstavy *I. poschodie* (1993), kde dielo tohto typu predstavili Peter Meluzin a Roman Galovský.<sup>10</sup>

V období cca prvej tretiny dekády (s koncom voľne ohraničeným rokom 1993) sa v tvorbe viacerých autorov objavujú prvé videoinštalácie a videoobjekty – a ako neskôr ukáže čas, u viacerých z nich ako začiatok dlhodobého programu zameraného na videoumenie, no prípadne – u niektorých autorov (a v tom čase) aj ako epizódna záležitosť. Dodnes je však v hodnoteniach umenia dekády jej prvá tretina ponímaná skôr optikou prirodzenej chronológie – ako súčasť celku. Podrobnejšími stopami, ktoré referujú o jeho obraze, no druhotne i jeho súdobej umeleckej prevádzke, sú najmä sprievodné katalógy výstav. Plnia úlohu bezprostredných vizuálnych i textových stôp a práve ony viditeľnejšie konturujú dianie na



Štvrtá časť Keratovej projektu stálej expozície SF Hydrozoa predstavuje site-specific interaktívnu inštaláciu realizovanú v spoločnom autorskom poňatí konceptuálneho grafického dizajnéra Jana Čumlivskeho (CZ), Františka Demetera (SK) a architekta Jakuba Kopca (CZ). Pre priestor na prízemí Bethlenovho domu vytvorili priestorovú inštaláciu s názvom *Space In the Place*. Interaktívna inštalácia ideovo vychádza najmä z multimediálneho prostredia SF Kozmos<sup>5</sup> v posune do podoby mäkkej architektúry. Interpretácia Filkovho Kozmu je tu ideovo postavená na pojme nekonečno (infinity). Technicky preberá princíp Kleinovej fľaše tak, aby vytvorila spojitý 3D priestor, prispôbený dimenziám galerijného priestoru s vysokou centrálnou klenbou. Je to najmä pojem kozmos ako nekonečný, nami len predstavovaný a asociovaný priestor bytia, ako to deklaroval SF v duchu bytia ako štruktúry konkrétnych totalít. Jeho monumentálny pneumatický objekt *Dýchanie – Oslava vzduchu* (1970) zo zbierky Slovenskej národnej galérie v Bratislave bol prvýkrát po roku 1989 prezentovaný práve v interiéri Bethlenovho domu v roku 2003,<sup>6</sup> kde radikálne transformoval historickú architektúru objektu galérie. Aktuálna inštalácia *Space In the Place* na prízemí Bethlenovho domu je vytvorená ako pohyblivý vzdúvajúci sa biely zacyklený priestor, pokrytý na povrchu čiernou sieťkou. Autori umne prepojili 2D a 3D priestor. Dielo je voľnou, ale pomerne vzdialenou parafrázou na Filka. Nevie, či ideovo vychádza z Filka, jeho prostredia *Kozmos* (1967 – 1968). Ak áno, potom je objekt s funkciou interaktívnej inštalácie aktualizovaným posunom od tematiky kozmu do sféry umelej – virtuálnej reality s prepojením na fenomenológiu a fyziológiu vnímania.

Piata časť Hydrozoy pokračuje prezentáciou diela Petry Feriancovej (1977) *Cum Natura*. Predstavuje solitérny objekt rozmerného akvária s atypickým kosoštvorcovým pôdorysom, ktoré má v strede zrkadlový vertikálny predel. Tvar kosoštvorca je jedným zo signálnych znakov ikonografie ranej tvorby SF, spájanej s červenou farbou (*Červená – Biológia*. 3.D). Znak ženského pohlavia Filko neviazane používal ako symbol biologickej podstaty fyzického sveta a zrodu ľudského života, vrátane akcentov na erotiku a sexualitu. Od explicitnej estetiky vulgárnych expresívnych graffitových znakov, cez červené siluety dokonalých ženských tiel na grafikách či mäkkých nafukovacích lehátkach, v gestách bad painting maľby zo 70. a 80. rokov, až po ich užitie v polohe abstrahovaných schém vstupnej brány k prieniku do duchovnej dimenzie. Petra Feriancová sa pokúsila túto symboliku aplikovať do témy posthumánneho stavu civilizácie „po prírode“. Dominantný výraz diela vychádza zo stratégie muzeifikácie v posune od Marcela Broodthaersa, cez Koonsove spotrebiče, Hirstove mŕtve zvieratá k funkčnému akváriu so živými rybami Pierra Huygha. Odseparovaná príroda na jednej strane, versus ľudské – zážitkové a instantné vnímanie prírody na druhej. Kosoštvorcový formát objektu

akvária s vodou a zrkadlovým stĺpom v strede iluzívne estetizuje obrazy pôvabne plávajúcich akváriových rýb (*Apteronotus Albifrons*, Čierni duchovia). Autentická príroda je tu predmetom melanchólie, ale aj v galérii neočakávanej atrakcie. Simulovaný a zároveň skutočný readymade v skutočnosti podporuje pocit izolácie človeka a prírody, čo podporuje autorkinu myšlienku ekoexistencializmu.

Oba projekty z cyklu *Hydrozoa* súvisia s Filkom pomerne okrajovo – čerpajú z neho skôr formálne. Ideové napojenia možno vnímať cez odkazy na ontológiu, čo je však príliš latentné a všeobecné. Ideovosť azda ani nie je možné bez dávky nutnej nadinterpretácie sprostredkovať vzhľadom na nové kontexty, v akých funguje súčasná generácia mladých umelcov. Skôr ich v novej koncepcii ako transformované len pripodobňovať. Zadanie alebo výzva kurátorky zjavne nestačí na naplnenie ambiciózneho cieľa, ak ním je téza o nenahraditeľnej a nenaplnenej šírke totalnej koncepcie umenia SF.

- 1 Slovenská národná galéria, výstava STANO FILKO: POÉZIA O PRIESTORE – KOZME (jún – september 2016), kurátori Lucia Gregorová Stach a Aurel Hrabušický.
- 2 Dokumentáciu z výstavy pozri na <https://artalk.cz/2017/04/19/stano-filko-ve-stredoslovenske-galerii/>
- 3 Pozri Hegel, G. W. F. *Fenomenologie ducha*, Praha 1960, s. 13 - 14.
- 4 V roku 2018 bola *Hydrozoa* prezentovaná v troch projektoch: Ján Ballx HOB ; František Demeter a Tomáš Džadoň Pavilón a výstava Sahar Jones Koronograf.
- 5 Prvýkrát bolo dielo vystavené na medzinárodnom Bienále mladých v Paríži v roku 1968.
- 6 Výstava FILKONTEMLÁCIACIEQ, 2003, Štátna galéria Banská Bystrica (dnes Stredoslovenská), kurátori výstavy Vladimír Beskid a Alena Vrbanová.

1. František Demeter, Jakub Kopec, Jan Čumlivski: *SPACE IS THE PLACE. HYDROZOA*, časť štvrtá. Stála expozícia Stana Filka, inštalácia, majetok autorov

#### 2.,2.4.

Petra Feriancová: *CUM NATURA. HYDROZOA*, časť piata. Stála expozícia Stana Filka v SSG Banská Bystrica, inštalácia, majetok autorky

autor fotografií: Ján Kekeli