

JAZDEC

> Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí > ročník IV. > € 1,50
> október - november - december 2012

4
2012



Lenka Kukurová

Cena ako valec

Pre finále Ceny Oskára Čepana 2012 vytvoril Tomáš Džadoň dielo, ktoré reflektovalo samotnú cenu. Dielo s takto definovanou témou bolo v rámci prehliadky vytvorené po prvýkrát v histórii podujatia. Džadoňovo dielo pozostávalo z dvoch častí: z objektu rozmerného otáčavého valca a z textu fiktívneho rozhovoru s Čepanom. Toto dielo vypovedalo o situácii slovenskej umeleckej scény viac, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať: dotklo sa problému národného komplexu, stavu slovenskej kunsthistórie a umeleckej prevádzky, problému kritiky namierenej zvnútra dovnútra, aj mytológie vytváratej subjektívnymi faktormi v dejinách domáceho umenia. Takto tematicky koncipované dielo je nielen kritické a zdravo provokatívne, no je aj generačnou výpoveďou.

Objemný zlatý valec umiestnený na otáčavej nohe dominoval priestoru pri vstupe do bývalej Umeleckej besedy, kde sa konala výstava finalistov ceny. Objekt bolo možné roztočiť pomocou úchytu umiestneného po obvode. Po roztočení sa valec zotrvačnosťou otáčal niekoľko dlhých minút, až ho zastavili brzdiace vplyvy okolia. Tomáš Džadoň k dielu uvádzal, že sa jedná o modlitebný valec inšpirovaný Tibetom, v ktorého strede je umiestnená modlitba. Osobne mi gigantický zlatý valec evokoval metaforu Ceny Oskára Čepana.

(pokračovanie na str. 2)

Alexandra Kusá

Slovo kurátorky k výstave Prerušená pieseň

Výstava *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948 - 1956*, ktorá prebehla v Slovenskej národnej galérii v lete minulého roku, vzbudila rôzne druhy kritických reakcií. Je to celkom prirodzené, sumarizujúce výstavy v SNG sú vždy podrobované kritike kolegov - zároveň však bola táto výstava vlastne prvou,¹ ktorá sa v takomto rozsahu venovala jednej z podôb umenia socialistického realizmu. Keďže som si prečítala kritiky publikované v predchádzajúcom čísle časopisu *Jazdec*,² pokladám za vhodné vysvetliť kurátorský zámer aj metódu, ktorú som pri príprave výstavy zvolila a tiež reagovať na niektoré diskutované problémy.

Aká bola príprava na výstavu umenia 50. rokov?

Téme päťdesiatych rokov som sa venovala už počas štúdia na univerzite, záverečnú - diplomovú prácu som písala na tému *Príčiny podoby a dôsledky historizmu a klasicizmu v architektúre 50. rokov na Slovensku* (2000), nadviazala som dizertačnou prácou *Sorela - slovenský variant? Stratégie a podoby výtvarného umenia socialistického realizmu 1948 - 1956 na Slovensku* (2004), z ktorej jedna kapitola aj s posudkami (L. Peterajová, B. Bachratý, J. Ševčík) bola publikovaná v časopise *Ars*. Okrem toho som čiastkové výskumy publikovala aj v iných slovenských a českých časopisoch a predniesla na konferenciách.³ Okrem

bežných archívnych fondov (SNG, SNA, ÚPN) som vďaka ústretovosti vedenia Slovenského národného archívu mala prístup aj k niektorým dosiaľ nespracovaným fondom, ktoré sa tohto obdobia týkali, tiež som dôsledne prechádzala aj relevantné osobné fondy. Toto sú pramene, z ktorých vychádza výskum a príprava k výstave. Do prípravného procesu sa premietli aj skúsenosti s rozsiahlymi výstavnými projektmi, predovšetkým spolupráca s Katarínou Bajcurovou a Aurelom Hrabušickým napr. na príprave sekcie venovanej päťdesiatym rokom v rámci projektu *20. storočie*, neskôr spoluúčasť pri syntézach *Slovenské vizuálne umenie 1970 - 1985*, *Slovenský mýtus*, *Nové Slovensko*. Víťanou skúsenosťou bola určite príprava projektu *60. rokov otvorené*, venovaného dejinám inštitúcie národnej galérie. Ďalšie skúsenosti priniesla spolupráca s Moravskou galériou v Brne, kde som v rokoch 2008 - 2010 riadila Odbor zbierok. K mojim povinnostiam patrilo usmerňovanie kurátorov pri veľkých projektoch a príprava koncepcie výstavných plánov. Všetky tieto skúsenosti sa stali súčasťou prípravy projektu *Prerušená pieseň*. Projekt pôvodne ešte dekádovej výstavy, venovanej 50. rokom, bol v dlhodobom výstavnom pláne SNG už od konca 90. rokov.

(pokračovanie na str. 3)

Obsah

Lenka Kukurová: Cena ako valec > 1, 2

Alexandra Kusá: Slovo kurátorky ... > 1, 3 - 5

Jarmila Sabová: O škaredých protirómskych... > 6

Ivan Jančár: Hra so sklenými perlami > 6

Miloslava Hriadelová: Storočné provokácie > 7

Miro Procházka: Documenta 13 > 8 - 9

Alena Smiešková: Ivana Sláviková: X > 10

Mira Sikorová-Putišová: Roman Fecik Gallery >

11 - 12

Lenka Kukurová

Cena ako valec

(dokončenie zo str. 1)

Prvým odkazom k lokálnemu kontextu bolo použitie charakteristického materiálu, ktorý vzhľadom zastieral svoj skutočný charakter. Hoci sa valec javil ako kovový, vyrobený bol z drevotriesky natretej zlatou farbou. Kým Jeff Koons vytvára „balónové“ objekty z nehrdzavejúcej ocele, v našom prostredí si musíme vystačiť s príklonom k arte povera alebo s ľudovým princípom „za málo peňazí veľa muziky“. Symbolická farba zlatého „kovu“ odkazuje nielen k „prestížnosti“ podujatia, ale aj k iluzórnosti následnej slávy, či finančného zabezpečenia laureátov/tiek a finalistov/tiek ceny. Tento moment iluzórnosti môže zrejme potvrdiť veľká väčšina umelcov a umelkýň, ktorí sa zúčastnili finále ceny v priebehu posledných desiatich rokov. Dôležitú symbolickú hodnotu mal kinetický charakter diela kotveného na jednej kovovej konzole: k rozhybaniu stačil pomerne minimálny podnet a točivý účinok bol dlhotrvajúci, zároveň bol napriek zdaniu labilnosti objekt stabilný. Na podobnom princípe funguje už dlhé roky Cena Oskára Čepana, ktorá je napriek premenlivosti prezentačného miesta a nedostatočným vstupom v podobe malej pozornosti širšej verejnosti uvádzaná do chodu osobným nasadením organizátorov, niekedy s dosiahnutím výsledku „budme radi, že sme radi“. Oproti 90. rokom, keď bola cena ešte štedro dotovaná, sa súčasná generácia finalistov ocitá v podstatne odlišnej situácii.

Fiktívny rozhovor s Oskárom Čepanom, ktorý bol súčasťou diela, bol zaujímavým literárnym textom. Bol teda vytvorený v umeleckom žánri, ktorý zodpovedal Čepanovmu literárno-teoretickému zameraniu. Slovenským špecifikom je určite fakt, že cena pre mladé výtvarné umenie je pomenovaná podľa teoretika, ktorého ťažisko tvorby spadalo do literárnej vedy. Texty Oskára Čepana o výtvarnom umení nepoznajú ani generácia mladých výtvarníkov, ktorým je cena určená, no dovoľím si tvrdiť, že ani zodpovedajúca generácia teoretikov umenia. Je otázne, či je to nezorientovanosťou alebo neaktuálnosťou týchto textov. Na tento problematiku reaguje Džadoň hneď v úvode „rozhovoru“: „Pán Oskár Čepan, musím sa Vám priznať, že neviem či ste literárny vedec, amatérsky archeológ, alebo názov ceny. Tento rozhovor som inicioval, pretože stať sa finalistom či laureátom ceny pomenovanej po niekom, o kom neviem nič, by mi prišlo zvláštne. Nemal by sa ocenený umelec o cenu 'oprieť'? Prečo je v danom prostredí laureát ceny známejší ako ten kto jej dal meno?“²³ Následne sa celým textom prelína zosumarizovanie životopisných dát a umelecko-teoretických názorov Oskára Čepana. Džadoň sa tiež púšťa do naznačenej polemiky s dobovými Čepanovými preferenciami abstrakcie a odmietaním konceptu, vtipne polemizuje s dôležitou osobou Čepana pre domácu umeleckú teóriu: „T.Dž.: Mali ste ísť s „mladými“ a nemuseli by sme spochybňovať Vaše meno v názve ceny!, O.Č.: Nebuďte drzí! Sám ale dobre viete, že neexistovala iná osobnosť, ktorá by jej mohla dať meno! Matušík alebo Strauss vtedy ešte žili. Tak to padlo na mňa.“

Problém slovenského prostredia trpiaceho nedostatkom svetovo známych osobností pozná každý, kto niekedy dostal v zahraničí otázku, aké máme slávne osobnosti. Uvedomenie si vlastnej národnej nesignifikantnosti však niekedy bohužiaľ vyústí v „postprodukcii“ osobností v zmysle „slovenský Andy Warhol“. Pre Slovensko je preto obzvlášť dôležité zachovať si obozretnosť pri zhodnocovaní prínosu vlastných historických postáv. Tomáš Džadoň, ktorý dlhodobo žije v Českej republike siahol po paralele s touto krajinou. V rozhovore komentuje pomenovanie ceny cez (ne)pravdepodobný názor samotného Čepana: „Ja som jej (ceny, pozn. L.K.) žiadne meno nedal! Bol to nápad niektorých ľudí, ktorí sa chceli vyrovnáť Chalupického cenu v Prahe. Příkladný federálny komplex, ktorým my Slováci trpíme. Na Slovensku sa hľadal „Chalupecký“ desať rokov, no prirodzene ho nemohli nájsť, pretože neexistoval. Nebol tu teoretik, ktorý by sa zaujímal o autorov prichádzajúcich na scénu s konceptuálnym umením. A ktorý by bol v čase hľadania mena mýty...“ Povznesený pohľad na vlastné dejiny a osobnosti je opäť zrejme charakteristickým prístupom mladšej generácie, ktorá mala možnosť cestovať a žiť v zahraničí. Tomáš Džadoň pracuje vo svojich dielach kontinuálne s témou prehodnotenia vlastnej histórie a súčasnosti bez prítomnosti národných komplexov.



Záver rozhovoru je zrejme vloženie vlastných názorov autora do Čepanových úst: „Križa je tvorivý moment – možnosť pomenovať veci správnym menom: Oskár Čepan nebol výtvarník. Oskár Čepan nie je prestížna cena. Oskára Čepana nepoznajú nielen v NY ale ani doma. Za výstavu finalistov sa platí SVÚ 1400 eur. Vyhlásenie víťaza sa deje pred vernisážou, čo zásadne ovplyvňuje ako sa na veci pozeráme, a navyše je to v hoteli, chápete? Cena by mohla byť udeľovaná raz za dva roky, čo by zásadne zvýšilo jej kvalitu.“ Krátka zmienka o cene za prenájom miestnosti vyvolala dôraznú reakciu Spolku výtvarných umelcov. Pri vstupe do galérie bol návštevníkom distribuovaný text v rozsahu jednej strany, akýsi „disclaimer“, kde bolo vysvetlené, že SVÚ „nemá žiadny príjem z verejných zdrojov na svoju prevádzku“²⁴ a že spomínaná suma za prenájom bola oproti komerčnej cene len polovičná. Z textu bolo tiež možné dozvedieť sa o nedostatku peňazí na riešenie havárií budovy: „zrútený komín, nefunkčná kanalizácia, popraskané vodovodné potrubie, poškodený múr hrozíci zrútením, zatečená strecha“. Vyjadrenie len dokreslovalo všeobecnú frustráciu slovenskej výtvarnej obce. V tomto kontexte sa vystavený valec skutočne stal tibetským mlynčekom nekonečných „modlitieb“ k vyšším mocnostiam.

Tomáš Džadoň však patrí nielen do generácie, ktorá na všetky osvedčené pravdy nahliada kriticky, no i do generácie, ktorá sa rozhodla vziať neutešený stav umeleckej prevádzky do vlastných rúk, do generácie, ktorá si uvedomuje, že je súčasťou problému. Napovedajú tomu jeho aktivity v iniciatíve Desať rokov od nežnej neprebehlo a v občianskom združení Verejný podstavec. Rovnaký aktívny prístup k realnej skutočnosti bol na tomto ročníku ceny vlastný všetkým finalistom. Paralelu k Džadoňovmu valcu by sme mohli nájsť v projekte Jany Kapelovej – Kunsthalle – súkromná správa o stave ustanovizne.

Aj na tejto výstave, kde sa Džadoň podieľal na architektonickom riešení, bolo možné stretnúť sa s valcom, presnejšie s mnohouholníkom. Divák mohol zaujať pozíciu vnútri projekcií usporiadaných do nepravidelného kruhu a vypočít si fiktívny rozhovor ľudí zainteresovaných v diskusiách o slovenskej Kunsthalle. V oboch prípadoch bola od divákov očakávaná symbolická aktivita – otočenie valcom, či pohyb po obvode a vstup do centra projekcií. Otázne je, či je možné pri takto kriticky koncipovaných projektoch očakávať uznanie autorit. Obzvlášť ak sa jedná o účasť na podujatí, ktoré je predmetom polemiky a kritiky, aj keď premyslenej a subtilnej. Na Slovensku sa tak dosiaľ nikdy nestalo a tak Tomáš Džadoň pri vytvorení kritického diela pre finále prehliadky nezariskoval, ale vlastne vsadil na istotu, že cenu nezíska.

Názov výstavy: Cena Oskára Čepana 2012

Komisia COČ 2012: Edit András /HU/, Fedor Blaščák /SK/, Ondřej Chrobák /CZ/, Maja Fowkes & Reuben Fowkes /GB, CRO/ a Gábor Hushegyi /SK/

Autori: Tomáš Džadoň, Mira Gáberová, Oto Hudec, Matej Vakula

Miesto: Slovenská výtvarná únia, Bratislava

Trvanie: 20. 9. – 14. 1. 2012

1 Podobné tendencie v zmysle kutilstva a prístupu „urob si sám“ v českom umení zdôraznila vo výstave Insiders v roku 2005 Pavlína Morganová.

2 Slovo sa v slovenskej odbornej tlači v spojitosti s cenou vyskytuje väčšinou v úvodzovkách.

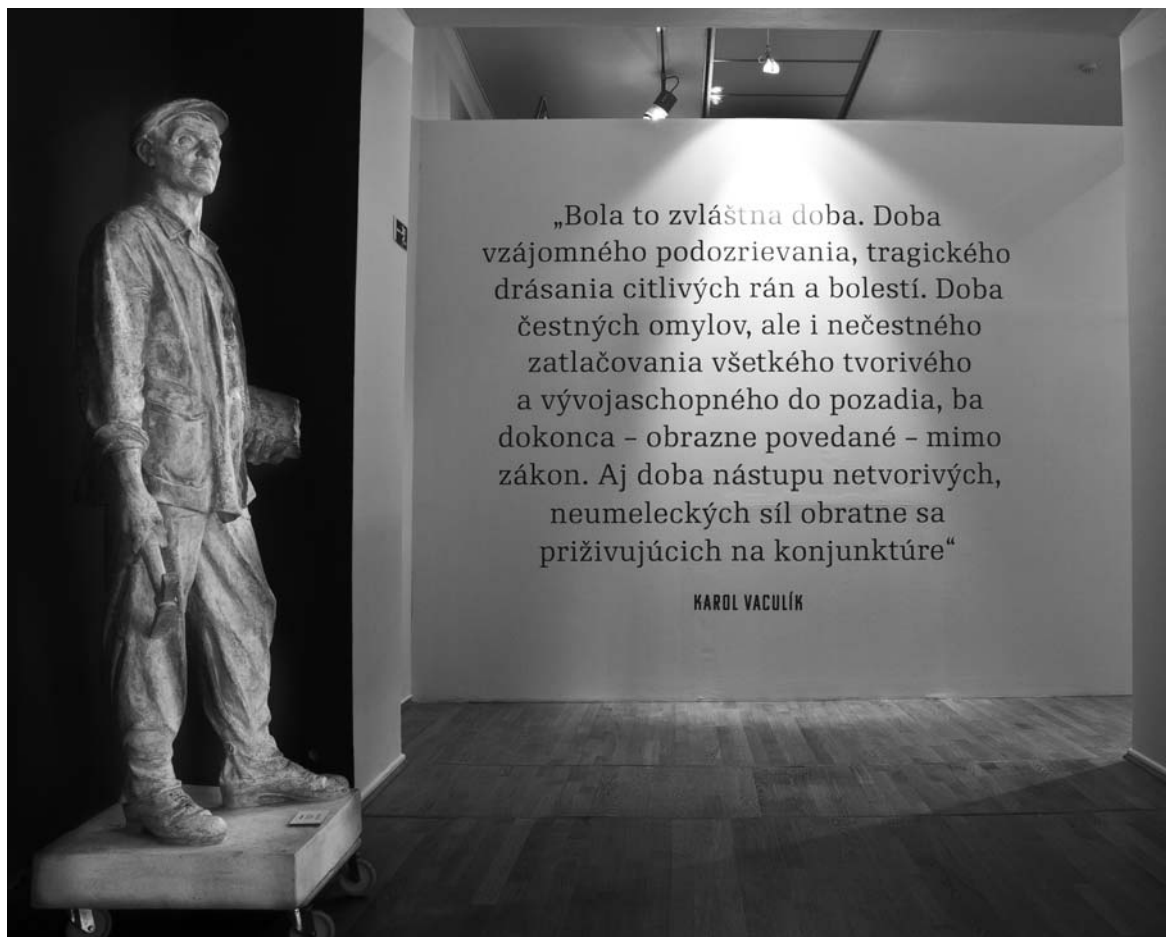
3 Celý rozhovor je dostupný aj online: <http://kultura.sme.sk/c/6626770/fiktivny-rozhovor-s-oskarom-cepanom.html>.

4 Text vyjadrenia SVÚ k fiktívnemu rozhovoru Tomáša Džadoňa, podpísaný Pavlom Králom, prezidentom SVÚ.

Alexandra Kusá

Slovo kurátorky k výstave Prerušená pieseň

(dokončenie zo str. 1)



Aké boli východiská pri koncipovaní výstavy *Prerušená pieseň*?

Približne pred piatimi rokmi sa kolégium kurátorov na kurátorských poradách zhodlo na tom, že budem viesť práce na projekte, venovanému umeniu 50. rokov. V roku 2010 bol stanovený nový termín – leto 2012, vtedy vznikla prvá koncepcia. Zmenou oproti dlhodobému výstavnému plánu bolo zohľadnenie iného prístupu k tzv. dekádovým výstavám, ktoré SNG prestala pripravovať ako panoramatické prierezy obdobi, a začala ich vytvárať ako tematicky postavené projekty (napr. *Nové Slovensko* – projekt tematicky zacielený na vizuálnu kultúru moderny). Témou pripravovanej výstavy sa tak stala jedna fáza umenia 50. rokov – sorela, teda umenie socialistického realizmu stalinského typu. Motivácia zúžiť tému bola jednoznačná: venovať sa jednému problému, a to takému, ktorý nebol na Slovensku spracovaný, bol dokonca v istom zmysle tabuizovaný, a ktorý je dnes nadmieru zafažený politickými okolnosťami, čo vedie často k jednostranným hypotézam. Takéto prijímanie 50. rokov bolo dôsledkom spoločenského konsenzu, ktorý ich už začiatkom 60. rokov odsúdil ako spoločenský a politický debakel. Navzdory, alebo skôr práve preto, som tému postavila na umelecko-historickom základe a zároveň na dielach z galerijných zbierok. Umelecko-historický výskum viedol aj k zvolenému časovému vymedzeniu, ku ktorému sa ešte vrátim. Zbierkové predmety som vybrala a kategorizovala v súlade s dobovou optikou a tematickým rozlíšením, venovala som sa teda najmä tým výtvarným produktom, ktoré v skúmanom období vznikli, boli vystavované a interpretované ako umelecké diela. Venovala som sa dielam, ktoré vystupovali v dobovom kontexte v diskusií o povahe socialistického umenia a neskôr neboli predmetom systematickejšej umelecko-historickej reinterpretácie, iba všeobecného odsúdenia en bloc.

Zaoberala som sa obdobím, na ktoré mnohí nazierajú čierno-bielou optikou bez ohľadu na to, čo ukazujú dobové dokumenty, alebo zbierkové predmety, ktoré vtedy vznikali a boli prijímané ako umenie. Povahy doby je týmto „kritikom“ jasná, hoci obvykle súdia iba na základe svojej skúsenosti s normalizáciou 70. rokov. Na základe vlastného hodnotenia tej doby očakávajú nielen obdobné delenie na dobré a zlé, ale dokonca aj na umelecké a neumelecké diela. Skôr, než by sa vyslovili takéto požiadavky, mala im zrejme predchádzať odborná diskusia alebo konsenzus o tom, či umenie totality 50. rokov je zhodné s umením autoritárneho režimu 70. rokov v Československu, o 80. rokoch ani nehovoriac. V súlade so skutočnosťou nie sú ani predpoklady o koherencii obdobia 1948 – 1989. Počas stalinského obdobia sa komunistická estetická norma ešte len formovala a napriek vláde jednej strany počiatku v rôznych frakciách ešte prebiehali vnútorné boje a až neskôr sa ustálila výsledná podoba „socialistického“ umenia.

Koncipovala som preto výstavu aj ako obraz realizovanej kultúrnej politiky, zohľadňovala som, ako fungovali objednávky na umelecké diela, okolnosti, v ktorých diela vznikali a spôsoby akými boli oceňované a kategorizované, ako sa prezentovali a hodnotili. Dôraz som kládla predovšetkým na súbežný prieskum archívneho a výtvarného materiálu. Z toho vychádzalo aj významové členenie a priestorové umiestnenie materiálu v rámci výstavy.

Ako bolo zvolené časové vymedzenie v podtitule výstavy?

Stanovenú tému bolo potrebné ukotviť v historickom spoločenskom i kultúrnom kontexte. V literárnej vede som sa stretla s niekoľkými pokusmi o periodizáciu sorely na Slovensku aj v Československu. Nedávno sa v Čechách publikovalo niekoľko dlhodobých výskumných projektov, dôležité sú aj výsledky diskusií nadväzujúcich na kritizovanú výstavu kurátorky Terezie Petiškovéj (2002),⁴ ktorá zvolila časové rozpätie obdobné tomu, ktoré navrhuje aj Z. Bartošová. Určila ho predovšetkým s ohľadom na architektúru a užité umenie, pretože za medzník obe považujú realizáciu (pozor, nie prípravu) Československého pavilónu na EXPO v Bruseli. Dnes sa konsenzus ustálil na rokoch 1948 – 1956. Napriek tomu som neprebrala už existujúce časové vymedzenie, to mi vyplynulo zo zhromaždeného materiálu, zo spôsobov akými sa kultúrna politika aplikovala na výtvarné umenie. Ako počiatkový dátum prichádzal do úvahy aj rok 1945, kedy ľavicovo orientovaní umelci už hľadali možné formy umenia socialistického realizmu (boli však celkom odlišné od neskoršieho stalinského chápania umenia), ako možný začiatok prichádza do úvahy aj rok 1949⁵ či skôr 1950, keďže predtým formulované a neskôr aj diktované ždanovské i domáce poučky o povahe socialistického umenia sa neaplikovali hneď. V takom prípade by ako záver obstál rok 1958, ale aj rok 1963, pretože oba poznačilo doznievanie stalinizmu. Aká logika teda viedla k finálnemu časovému vymedzeniu stalinského socialistického realizmu na Slovensku rokmi 1948 – 1956? Najmä logika programu kultúrnej politiky, ktorý začal byť jednoznačne presadzovaný vládnu mocou, hoci aj sorela, ako každý „izmus“ má i svoju vlastnú vnútro-umeleckú periodizáciu v zmysle nástupu – vrcholu – doznievania (1948 – 1950 postupný nástup, 1950 – 1952/3 vyvrcholenie, 1953 – 1956 postupný odmäk). Vďaka postupnému preberaniu vládnej moci komunistami od roku 1945 neboli udalosti spojené s Februárom 1948 vnímané ako prekvapenie, naopak, iba sa zvýšila intenzita a posilnila, či presnejšie legalizovala pôsobiaca spoločenská a politická sila socializmu, ktorý mal smerovať ku komunizmu. Od Februára 48 išli politika a kultúra ruka v ruke a možno tak hovoriť o najtesnejšom spojení ideológie stránickej moci a umenia v našich dejinách. Za medzník oficiálnej doktríny pokladám monumentálny Zjazd národnej kultúry (10. – 11. apríla 1948), kde sa prvýkrát kodifikovala nová

podoba kultúrnej politiky. Tu sa začali prvýkrát „kádovať“ predstavitelia kultúry na „dobrých“ (t.j. tých, čo dostali pozvánku ako „ozajstní predstavitelia národnej kultúry“) a „zlých“. Na tomto, vlastne prvom mocensky zabezpečenom zjazde sa umeniu vytýčil program „rozvíjať tvorbu v duchu socialistického realizmu, ako odrazu socialistickej ideológie – dominantnej hodnoty v kultúre“. To, čo udalosti na tomto kultúrnom zjazde len naznačili, potvrdil IX. zjazd KSČ (25. – 29. mája 1949), kde bola vyhlásená „generálna línia výstavby socializmu“ a kodifikovaná nová línia kultúrnej politiky. Tento typ ovládnutia kultúry skončil o pár rokov neskôr, tiež zjazdom v roku 1956.⁶ Režim sa vlastne konsolidoval – socialistické štruktúry formované od roku 1948 sa zavŕšili a začali „tuhnúť“ do stabilných foriem – avšak na druhej strane „stalinské“ štádium dospelo na prah svojej revízie. Chruščovov prejav namierený proti kultu osobnosti a ozdobníctvu v umení, ktorý odznel na XX. zjazde ÚVKSSS,⁷ odštartoval procesy postupnej destalinizácie spoločnosti, uskutočnila sa vlastne jej prvá vlna. V Československu sa reformy skutočne presadzovali pomaly a skôr nenápadne, pretože naši predstavitelia moci sa zdráhali priznať pochybenia v súvislosti s procesmi, doslova sa obávali reakcie svojich nespravodlivo obvinených kolegov a nakoniec museli politici zo Sovietskeho zväzu československému vedeniu aktivitu v tomto smere doslova nariadiť.⁸ To sa však netýkalo iných organizácií. Zo všetkých umeleckých zväzov k reforme najradikálnejšie pristúpili spisovatelia na II. zjazde československých spisovateľov (22. – 29. apríla 1956), ktorý najpriamejšie reagoval na situáciu spôsobenú „odhaleniami kultu osobnosti.“⁹ Popri potrebe revidovať politické procesy a z toho vyplývajúcich politických reforiem sa na predzjazdových stretnutiach veľa diskutovalo aj o metóde socialistického realizmu. Časť spisovateľov sa ostro postavila proti záväznosti socialistického realizmu ako kánonu socialistickej literatúry s odôvodnením, že tento pojem je zdiskreditovaný a nejasne definovaný. Práve na tomto stretnutí odmietli spisovatelia tézu o *inžinieroch ľudských duší*¹⁰ v prospech nového hesla – *spisovatelia ako svedomie národa*. Aj keď reformné návrhy, ktoré na zjazde zazneli, neboli akceptované vo väčšine, zrevidovalo sa vymedzenie metódy socialistického. V skutočnosti sa už aj tak dosť nejasné hranice pojmu iba rozšírili, vstrebali do svojich dejín modernu, a tak sa pokúsili nadviazať tam, kde sa vývoj po vojne „pretrhol.“ V započatom procese pokračovali zjazdy ostatných umeleckých zväzov. Ustanovujúca konferencia Zväzu československých výtvarných umelcov (27. a 28. októbra 1956) navrhla nové liberálnejšie stanovky, v dôsledku ktorých sa uvoľnila výstavná činnosť a bolo povolené zakladanie tvorivých skupín.¹¹ V praktickom výtvarnom živote bolo dôležité založenie Fondu výtvarných umení, ktorý umožnil tvorbu a finančnú existenciu aj nečlenom zväzu. Situácia sa skutočne zmenila – aj keď mnohé objednané realizácie „dobiehali“ po starom – no iné sa prehodnocovali. Aj preto sa v staršej literatúre ako periodizačný požíva aj rok 1958, ktorý tento proces potvrdil triumfom moderny na EXPO 1958 v Bruseli.



Ako bola výstava členená?

Po stanovení témy, zhromaždení a štúdiu materiálu a ustálení datovania bolo potrebné materiál klasifikovať, „vystavať príbeh“, ktorý by fungoval v dvoch líniách, na jednej strane by ukazoval mechanizmus kultúrnej politiky a na strane druhej by postihol a prezentoval novú estetickú normu. Najdôležitejším kľúčom pri výbere diel bola preto ambícia predstaviť také diela, ktoré ako diela socialistického realizmu vznikali, t.j. tak ich koncipovali ich tvorcovia, vznikli na štátnu objednávku, fungovali v dobovej výtvarnej výstavnej prevádzke aj spisbe. Vedľa seba sa teda mohli objaviť obrazy ako Fullove *Dievča zo Sečova* spolu s Čemického *Nastali nové časy*. Keďže takéto juxtapozície vychádzali z dobových súvislostí, chcela som ich priblížiť dnešnému publiku (napokon, bola to výstava historických diel i historického kontextu), zvolila som preto aj rovinu priblíženia kontextu priamo v popiske – tá obsahovala informáciu, na akej výstave bolo dielo vo svojej dobe prezentované, v akom časopise publikované, alebo kto zadal a zaplatil jeho vytvorenie. Ak to bolo možné, pripojila som aj citáciu z dobovej kritiky alebo dobový kurátorský komentár. Výstava bola rozčlenená do dvanástich kapitol a ich obsah umiestnený na dvoch podlažiach – na troch miestach boli nainštalované „kontextualizujúce sály“, ktoré poukazovali na kontext doby a osvetľovali jeho polaritu („súdna sieň“ – ako mimoumelecká, odvrátená a represívna strana režimu; „kultúrna miestnosť“ – ako ukážka každodenného fungovania propagandy; „odpočívajúci byt“ – ako strata súkromia a dozor nad životmi ľudí). Kontextu doby boli venované aj ukážky z filmových dokumentov (výber Petra Hanáková) a takmer dvesto normostrán sprievodných textov rôzneho charakteru (faksimile, komentáre, rozšírené popisky, sprievodné texty). Vstupné sály do výstavy na oboch podlažiach uvádzali diváka do deja. Témy sál na prvom a druhom podlaží som vyberala podľa odlišných kľúčov: prvé (svetlejšie, vyššie a väčšie podlažie) bolo poňaté ako vysvetlenie problematiky, druhé podlažie bolo tematicky koncipované ako vybrané kapitoly alebo „case studies“ – predstavovalo diela reagujúce na jednotlivé objednávky a preferované okruhy tém. Prvé podlažie začínalo sálou, venovanou *Formulovaniu novej minulosti*, kde – okrem pripomienky traumatického zážitku z druhej svetovej vojny, ktorý ovplyvnil napríklad aj pozitívne prijatie vízie spravodlivejšej (antifašistickej) a teda lepšej socialistickej spoločnosti – tu bola prezentovaná ambícia nového režimu nadviazať na minulosť a súčasne ju preveriť. Vybrané diela nereferujú k povojnovému vývoju, ako tvrdia niektorí recenzenti, ale ukazujú, na aké časti dejín chcel nový režim nadviazať, akú minulosť si vyberal a ako ju predstavoval. Výber preto zohľadnil predovšetkým diela, ktoré boli vystavené na reprezentatívnej prehliadke *Československý ľud a jeho kraj v živote, práci a zápase* (Praha, 1949) prípadne tie, ktoré boli predstavené v reprezentačných publikáciách. Ďalšia kapitola *Nástup hrdinov na (výtvarnú) scénu* odrážala nielen novú tematiku, ale aj spoločenskú zmenu, kedy nová spoločnosť podľa vzoru stratégií náboženského umenia a umenia svetskej aristokracie začala realizovať objednávku na nový panteón hrdinov – zobrazovala hrdinov konkrétnych (ikograficky kopírujúcich schémy portrétného umenia od renesancie), ako aj predstavu o novom kladnom a zároveň aj univerzálnom budovateľovi – hrdinovi. Nasledovala časť venovaná *Mechanizmu štátnej objednávky*, zameraná na kolekciu dohľadných objednaných diel, ktorú dopĺňali dobové komentáre o ich umeleckých nedostatkoch a prednostiach, ako aj informácie o cenových reláciách a dokumentoch, popisujúcich proces objednávky, dozore nad procesom tvorby aj ocenenie diela. Podobne o dielach samých aj o prevádzke výtvarného života referovala časť *Výtvarná úroda*, kde spolu s dobovými komentármi figurovali iba diela identifikované ako vystavené na veľkých reprezentatívnych prehliadkach. Posledná téma bola venovaná snahe dosiahnuť dobový „výtvarný ideál“, ktorým mal byť *socialistický gesamtkunstwerk* v podobe monumentálnej výtvarnej realizácie v architektúre. Táto požiadavka sa týkala rovnako maliarstva ako aj sochárstva. Tému zastupovala dosiaľ nevystavená monumentálna *Opona pre Armáde divadlo v Martine*, dielo Martina Benku, ktoré bolo dlho pokladané za stratené a paradoxne je jedným z mála dochovaných realizácií k tejto téme z toho obdobia. Monumentálne stavby boli viazané na realizáciu architektúry, ktorej dokončenie sa vlieklo, preto v sledovanom období neboli dokončené takmer žiadne monumentálne projekty. Aj preto častá výhrada, že tieto na výstave chýbajú, usvedčuje kritiku z nedostatku informácií o realizáciách diel. Rozhodnutie nevystavovať súčasné dokumentárne fotografie spolu s dobovým výtvarným materiálom zrejme vysvetlenie nepotrebuje. Druhé podlažie bolo venované „case studies“: *Kult práce* ukázal

Jarmila Sabová

O škaredých protirómskych múroch

Vymyslela som článok o škaredých múroch proti Cigánom. Ráno 28. októbra som nemohla spať (od tretej). Pred šiestou som išla cez ZŠ Moussonovu k našim domov a idúc popri veľkom komposte (jablčka sa zosypávajú z kôp a stúpa sa po nich, cestou), bili zvony v kláštore a zapadal guľatý mesiac – pol dňa pred splnom. Včera večer sme pozerali v kuchyni za stolom Andreja Rubľova. Boli tam aj strašné veci, ktoré sa naozaj počas filmu stali. Andrej Tarkovskij nechal spadnúť zdravého silného koňa z výšky asi druhého poschodia, zo subtilného dreveného schodiska, ktoré sa pod ním preborilo. Dolámal si niečo v oblasti zadných nôh, potom jeho strašná nemota..., skúsil vstať a prevalil sa dozadu (cez zadok na chrbát) a niekto ho dorazil kopijou, do krku vrazenou. Bola/je to pravda. Možnože aj nechal zapáliť kravu (ešte je tu možnosť veriť, že na ňu dali látku ohňovzdornú a navrch horľavú vrstvu, ale naoč). Skúsím spísať ten článok.

Ráno som teda prišla k našim a prečítala som si rozhovor s Tomášom Rafom vo sviežom SME-čku. Nahromadili sa mi k tomu výkriky bez zvuku a asociácie.

Umelci a slobodomyselníci chodia na výlety k symbolu – k múru („Múr je segregácia“) a jednorázovo pracujú s Rómami a jednorázovo kydajú na úzkoprsých ostatných, čo vedľa nich žijú. Poobzerajú sa pri múre, čo to tam najbližšie sa vyskytuje a objavujú osadu Angi mlyn. Sú otvorení jak fras (najjednoduchšie je byť priateľský k ľuďom, ktorých už asi nikdy neuvidíš, alebo len v tej súvislosti, že „prídem za vami o pol roka znova s nejakou atrakciou“), urobia kriklavé gesto a idú spokojní preč, poreférovať do médií. Dúfajú v naväzujúce akcie, prezentujú dokumenty. Únii sa to páči. Keby sa jej to nepáčilo, neboli by chodili.

V sladkom harmonickom opare hovorili o nových múroch michalovské televízne správy v tom zmysle, že nám pribudli športoviská, z vnútornej strany tu časom budú basketbalové koše a čiary na squash (!), na ktorý treba aspoň bazén – veď vyžaduje tri či štyri steny. Také smiešne kamuflovanie.

Pokiaľ viem, túžba odlievať z betónu múry pochádza od obyvateľov na okraji sídliska, ktorí mienili odkloniť mohutné, dakedy rozblatené koridory, skratky z Angi mlyna do centra mesta. Pokiaľ viem, je to napríklad preto, že v oblasti koridorov sa nedarí nič zveľaďovať, nedajú sa posadiť stromčeky plus udržať smeti v kontajneroch, lebo na prehrňanie sa v smetiach sa ideálne hodia palice od sadeníc a nezískavajú sa nijako šetrne, s ohľadom na krehké koreňové systavy. A smeti veľmi rozfúkava vietor. To je pohľad cez zarosené ostrouhlé kukátko, bohvie, z čoho všetkého pozostáva taká frustrácia.

Obkecať sa dá všetko, frustrácie sa majú priebežne ventilovať, múr je okrem iného asi ventil.

Pokiaľ viem, Rómovia sú najvitálnejší z nás všetkých obyvateľov, nevešajú skormútené hlavy pozdĺž bariér. Mladé krásavice pohodlia čiernymi hrivami a využijú nové odrazy zvuku na lepšie znenie ich piesní, živých aktuálnych ľudových asi. Netreba sa o nich báť, ani ich pipláť. Rómovia (cez toto zarosené kukátko) sú tí zdraví, ktorí žijú ponorení interaktívne v najpríľahlejšej mestskej krajine a ostatnej pôvabnej zabudnutej medzikrajine, užívajú ju a pozerajú, ako sa kde-tu vynárajú všakovakí nepriateľskí majitelia a potom ich zas nadlho niet. Keď je horúco, kúpu sa celými bytosťami v najbližšej rieke, keď padajú zo stromov plody, zbierajú ich. Nepoznajú furt moderný michalovský názor (sem ešte z New Yorku cez bratislavskú výstavu finalistov Ceny Oskára Čepana nedorazila novinka, ktorá mnohým ľuďom – neumelcom cinkne spontánne do hlavy v štrnástich rokoch – že si môžu nelegálne posadiť ovocný strom či viacero – v meste a robia to bez brožúrok umelo povyšovaných na umenie, každú jeseň) na špinavosť a neúčinnosť plodov a listov neustále sa trúsiacich zo stromov, fuj. Pokiaľ viem – Rómovia sú tí vybehani, bez frustrácií, putujúci medzi hojnosťou našich smetísk, stavenísk a nevyužitých prírodnín, na bicykli/ bez bicykla s kárickou. Nepopierateľne sú naviazaní na hojnosť bielych. Chodia denne za plodmi krajiny, priamo ich užívajú a nenazývajú to prácou. No práve to je naozajstná práca. Je to každodenná radostná činnosť na vzduchu, s nádychom sviatku,

od ktorej sa netreba rekreovať nákladným vycestovaním kamsi. Spomínam tých Cigánov, čo sa mi páčia, preto to vyzerá tak detinsky, sú mi trochu vzorom, k ich spôsobu života by bolo dobré sa poučene prikloniť, s tou pridanou hodnotou, že my vieme (aj keď prechodne zabúdame resp. vieme teoreticky) aj pestovať, kultivovať a ochraňovať, rozoznávať sväté (v zmysle nedotknuteľné) (...to akiste aj oni vedia) a byť dobrovoľne skromní, či skôr ... máme kratšiu cestu k chápaniu dobrovoľnej skromnosti. Fiha, triedim ľudí a radšej neviem, čo to o mne vypovedá.

Desím sa len toho, že (neviem či len navonok) majú v päte prírodu. Deti hádžu z neznámych pohnútok kamene do bocianieho hniezda s bocianmi. Vedia kvalitne pustošiť, okmásať, zadupať ... ale cieľnému degradovaniu krajiny na rôznych úrovniach sa tu s elánom venujeme všetci.

Som čítala v malej ružovej knižke Koncept kontinua (J. Liedloffová), že juhoamerický kmeň Indiánov – Yequáni (veď asi aj ostatné kmene) majú vo svojej reči slovo práca len tak sprostredkovane (zo španielčiny odvodené), pre potreby prišielcov. Lebo všetko, čo robia pre prežitie, je zaujímavé, radostné a slávnostné. Netriedia svoje konanie na povinnosti a oddych od povinnosti. Robia pestré činnosti v príhlom, dobre známom pralese. Čudujem sa, že Tomáš Rafa by chcel zapojiť Rómov do nášho odumierajúceho systému: zapriať sa do čudnej PRÁCE odťažitej od života, vyrábať peniaze a kupovať tovary. A sa čudujem, ako blbo kriklavo omaloval múr za Sečovcami, ktorý asi ani nie je o nič segregáčnejší než iné múry deliace obývané miesta od príľahlej veľkej cesty. Stojí pri škole. Za ním je rušná cesta do Košíc. Nemyslím tým, že treba trápne estetizovať, pomalovanie je surové primerane k jeho zhodnoteniu povahy stavby. Ako vulgárny výkrik, ako zlostiné kopnutie do bariéry. Niektoré iné múry, čo izolujú od cesty, sú škaredé a je snaha ich zušľachtiť. Hej, tu určite z jeho pohľadu má význam nezúšľachťovať, ale podčiarknuť hnusnosť. Aha ... hej. Ale sečovský je taký ... keby tam bola hocaká iná škola, určite by tiež bol pri nej múr. A bol by možno obrastený brečtanom a vrabce a drozdy by v ňom hlučne bývali. A to je zaujímavé.

Ivan Jančár

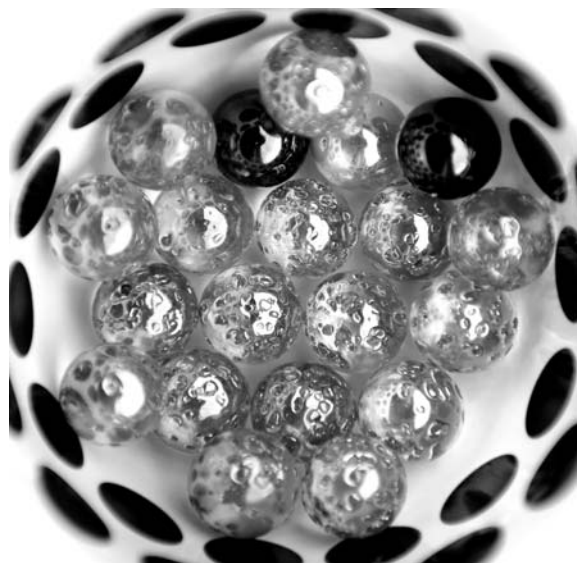
Hra so sklenými perlami

„...že v istom ohľade ľahkovážni ľudia môžu ľahšie a nezodpovednejšie slovami vyjadriť veci neexistujúce, než tie existujúce, preda len u zbožného a svedomitého dejepisca je to práve naopak: nič sa neoddeľuje od slovného vyjadrenia väčšmi a pritom nič nie je nevyhnutnejšie ako ľuďom klásť na oči veci, ktorých existencia nie je ani dokázateľná, ale ani pravdepodobná, lebo tým, že zbožní a svedomití ľudia zaobchádzajú s nimi akoby existovali, približujú ich o krok bližšie k bytiu a možnosti ich zrodu...“

Hermann Hesse¹

Práve na aspekty potreby skúmania neuchopiteľného objavujúceho sa v jednotlivých oblastiach nezávisle od seba (tak výborne podaných v nesmrteľnom a prekvapivo verejnosti pomerne málo známom románe Hermanna Hesseho *Hra so sklenými perlami*) naväzuje aj projekt Nica Páldiu s rovnomenným názvom. Hra je tu chápaná v zmysle formovania osobnosti nielen samotných hráčov, ale aj pozorovateľov a komentátorov. Jednotlivé symbolické sklenené perly pomaly sústreďuje do vopred vytýčeného priestoru, ako miesta pre koncentráciu poznania. Príťažlivý je aj priamy haptický moment s danou materiálom. Projekt Nico Páldia neobmedzuje len v jednom priestore, jeho variácie môžu byť realizované v interiéri či exteriéri na rôznych miestach. Po jeho ukončení sa nič rovnako ako mandala, evokuje nám otázky pomínutelnosti a relativnosti hodnôt. Touto zvláštnou formou performance nevedome naväzuje na akčné umenie na Slovensku aktuálne v polovici 80. rokov, ale odkazy na tieto princípy umeleckej manifestácie a podstatu takto formovaného

projektu môžeme však nájsť hlboko v histórii. Nechcem a netrúfam si však na tomto mieste písať o konkrétnych inšpiráciách, ako sa to napríklad podarilo Richardovi Gregorovi v jeho analýze tvorby Igora Ondruša, kde brilantnými logickými postupmi dospel k presvedčeniu o inšpirácii Ondruša tvorbou Albína Brunovského.² V prípade projektu Nica Páldiu by boli podobné úvahy, vzhľadom na jeho širší rozmer, pomerne zavádzajúce. Rovnako aj v kontexte slovenského výtvarného umenia by boli paralely pomerne nepresné, i keď by sme spomenuli rovnaké použité predmety v dodnes patrične nedocenenom projekte *Model sveta*³ z roku 2005 s rozsypanými guľičkami po podlahe nášho pavilónu v Benátkach od Borisa Ondreičku, dotýkajúceho sa skôr stability a neistoty v dnešnej dobe. Projekt Nica Páldiu je ukážkou niečoho plnokrvného a zároveň preduchovneného, napriek jeho evidentnému minimalistickému prevedeniu. Tento kontrast mu dodáva aj patričné napätie počas jeho celého trvania. Vychádza z dlhodobého záujmu o pamäť a spôsoby jej uchovávaní či



spracovania – je to aj zaujímavá paralela s popisom víťazného česko-slovenského projektu na tohtoročné benátske bienále: *Je to dekonštrukcia toho, čo sa skrýva za všetkými tými makabroznymi predmodernými a modernými obrazmi, akú „pravdu“ o nás skrývajú, prečo ich potrebujeme a prečo sa k nim vraciame.*⁴ Iste by projekt Nica Páldiu ani tu nebol bez šancí, i keď ide o najmladšieho predstaviteľa našej umeleckej scény. Realizuje ho však bez zaťažovania sa minulostí, na pomery našej výtvarnej scény nezvykle, s úplne čistou myslou.

- 1 Hesse, Herman: *Hra so sklenými perlami*, Slovenský spisovateľ, Bratislava, 2002, s. 7.
- 2 Gregor, Richard: Igor Ondruš: *Digitus medius*. In: *Jazdec*. Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí, roč. III., 2011, č. 4, s. 15.
- 3 Celý projekt bol realizovaný so Stanom Filkom a Jánom Mančuškom. Pôvodná idea práce s rozsypanými guľičkami pochádza od Borisa Ondreičku, ktorý ju prezentoval už niekoľko rokov skôr na výstave v Slovenskom národnom múzeu v Bratislave.
- 4 Benátske bienále. In: *Sme*, 27.11.2011, s. 16.

Nico Páldia: *Hra so sklenými perlami*, 2013. Foto: Peter Homola

Miloslava Hriadelova

Storočné provokácie



„Zhromaždili to, čo je dnes najdivokejšie!“ – skríkol Edvard Munch – „Dóm sa otriasa v základoch.“ Tak nórsky umelec okomentoval výstavu v Kolíne nad Rýnom, ktorá v roku 1912 zaznamenala triúmf modernizmu. Po sto rokoch múzeum Wallraf-Richartz pripravilo jej rekonštrukciu.

Organizátormi podujatia pred storočia boli pokrokoví umelci a znalci zo spolku Sonderbund. Pokladali sa za poslov nového výtvarníka a týmto smerom dychtli utvárať vkus širokej verejnosti. Stanovili si nie hocijakú úlohu – zostaviť medzinárodnú panorámu súčasného umenia a podčiarknuť jeho spätosť s klasikami modernosti. Čiže tak sa ešte mokré diela mladých expresionistov skupín Brücke a Blauer Reiter objavili vedľa postimpresionistických prác Cézanna a Gauguina, Muncha a van Gogha. Podujatie pred sto rokov však nebolo zvyčajnou výstavou. Rovnako ako v prípade parížskych Salónov práce selektovala porota, ale tentoraz nešlo o dohľad nad kvalitou, ale skôr o reprezentatívny výber. Okrem toho vystavené diela boli na predaj – v tomto zmysle výstava pripomínala výtvarný veľtrh, ako hoci Art Basel.

Po prvý raz kaviarnička

Išlo o štvrté – a posledné – podujatie umeleckého združenia, založeného v roku 1908 v Düsseldorfe, so zámerom „priblížiť problémy súčasného umenia“. Keďže Sonderbund prezentoval viacerých francúzskych výtvarníkov, narazil v pôvodnom meste na odpor. Preto v roku 1912 presídlil do Kolína. K organizátorom a podporovateľom patrili uznávaní priaznivci moderného umenia: riaditeľ Wallraf-Richartz-Museum – Alfred Hagelstange, zakladateľ Folkwang-Museum – Karl Ernst Osthaus a galerista Alfred Flechtheim.

Úplná rekonštrukcia výstavy pred storočia sa ukázala byť nemožnou nielen preto, že sa časť exponátov stratila. Pred sto rokmi v dvadsiatich piatich sálach predstavili šesťstôpdesiat diel od sto sedemdesiatich autorov, vrátane sto tridsiatich plátien van Gogha, dvadsiatich šiestich Cézanna, dvadsiatich piatich Gauguina či tridsiatich dvoch Muncha. Dnes mnohé z nich nikdy neopustia svoje domáce ustanovizne, a ďalšie skončili v ťažko dostupných súkromných zbierkach. Napokon už samotné poistenie arcidiel tohto druhu prekračuje možnosti najbohatších múzeí. Avšak aj čiastočná rekonštrukcia sto dvadsiatich prác z amsterdamského Van Gogh Museum, berlínskych Staatlichen Museen, chicagského Art Institute, londýnskej National Gallery, newyorského Museum of Modern Art, Munch-Museum v Osle, parížskeho Musée d'Orsay, washingtonského National Gallery či početných súkromných kolekcii umožňuje zhodnotiť prelomový význam onej výstavy, a takisto sa zamyslieť nad vrtkavou povahou umeleckej slávy a zabudnutia.

V roku 1912 nemecké obecnstvo krútilo neveriacky hlavami. Pre tento dočasný účel zakúpili halu bruselskej svetovej výstavy z roku 1910 a postavili ju v Kolíne. Obrazy zavesili v jednom rade na bielych stenách, a nie nad

sebou, ako bolo dovtedy zvykom. Ale najmä diváci navyknutí na akademický realizmus nemohli uveriť, že tak vyzerá súčasné umenie. Lámanie perspektívy, silné anatomické deformácie a kriklavé farby vyvolávali pobúrenie alebo posmešky. Jeden z kritikov uviedol, že niektoré obrazy by sa hodili skôr na „tapetové vzory“, a ďalší bedákal, že vyzdvihli van Gogha, „umelca nižšieho štýlu“. Odvážne predsavzatie Sonderbundu však ocenili osvietení odborníci. Americké združenie maliarov a sochárov vyslalo svojho predstaviteľa Waltera Kuhna. Trocha zo závidia a z obdivu voči kolínskej výstave o rok neskôr vznikla legendárna newyorská Armory Show, ktorá prevzala mnohé kolínske exponáty a tak uviedla modernizmus na nový kontinent. Inovácie kolínskej výstavy platia napokon dodnes. Po prvý raz sa tam objavil katalóg hlavných diel. Novinkou bola aj kaviarnička a mohutná reklamná kampaň s plagátmi, letákmi, transparentmi a bannermi po celom meste.

Nelyňčujte veľdiela

Nie všetci výtvarníci z onej výstavy prečkali skúšku času. Mnoho z nich plávalo v hlavnom prúde expresionizmu, ale dnes ich práce pôsobia druhotne. Mená ako Pierre-Paul Girieud, Max Clarenbach či Anton Faistauer sú známe len úzkemu kruhu odborníkov. Ale vykutaním týchto maliarov „druhej vlny“ bez ťažkosti možno určiť ich spriaznenosť voľbou. Girieud miloval Gauguinove Tahitianky a rovnako ako on maľoval plošnými škvrkami zmyselné ženské telá v nereálnom, exotickom prostredí. Pre Clarenbacha bol neodškriepiteľným majstrom Cézanne a jeho zgeometrizované provensálske krajiny. Masturbujúca žena Faistauera namaľovaná šmuhami ostrých farieb je zasa mladšou sestrou Manetovej „Olympie“ a dedičkou impresionizmu. Žiaľ, kvalitatívny rozdiel a závislosť od pravzorov dokazuje, že máme dočinenia s pokolením napodobňovateľov. Až srdcervúci portrétik matky s dieťaťom Egona Schieleho či karikatúrny kriklavý krčmový výjav Emila Noldeho odhodlane hlásajú expresionizmus. Nečudo, že práve tieto práce v roku 1912 vzbudili najväčší odpor. O Schieleho obrazoch kritik napísal, že „zomru na svoju chudokrvnosť, kým diváci opustia výstavu“. Ďalší recenzent radil postaviť pri dielach expresionistov strážcu, aby ich nezlynčovalo samotné obecnstvo.

Rovnako ako pred storočím, ťažisko výstavy tvorilo „oddelenie majstrov“. Vďaka nemu kolínska expozícia jasne ukázala prelomové kroky, ktoré prekliensli cestu k modernosti. Cézanne vo svojich zátišiacich porušil všetky zákony hĺbky a perspektívy. Jeho kompozícia z jablák, nádoba a drapérii sa nespája s lákavým občerstvením a nepodnecuje symbolické asociácie. V skutočnosti ťažko zistiť, na čom „ležia“ či „stoja“ namaľované predmety. Blankytná drapéria a biely obrus pripomínajú skôr krajinu, tektonické zvrásnenie terénu. Cézannova revolúcia spočívala v tvorbe obrazu ako autonómnej kompozície, maliarstva obráteného samého do seba. Druhým prorokom moder-

nosti bol Paul Gauguin, ktorý odkryl „primitívne“ motívy a siahal po tropických, iskrivých farbách. Na palette sa šalel aj van Gogh, ktorého expresionisti uznali za svojho duchovného otca. S odvahou génia či blázna zlučoval spolu chvejivé, kontrastné odtiene. Dnes sa ťažko pozeráť na maliarstvo tak, akoby van Gogha nebolo, ale v roku 1912 jeho umenie vyvolávalo v Nemecku prudké spory. Pokrokový riaditeľ Národnej galérie Hugo von Tschudi prišiel o miesto, keď sa pre berlínske zbierky pokúsil kúpiť jeho práce. Ostatne kolínska výstava by v Berlíne pod ostrážitým zrakom konzervatívneho kaisera nebola možná. Kolín sa príhodne nachádzal na polceste medzi nemeckou metropolou a epicentrom umeleckého pulzovania Parížom.

Pálčivá Van Goghova brada

Takisto organizátori kolínskej výstavy očakávali kritiku. Samotná idea medzinárodnej prezentácie vo wilhelmskom Nemecku, kde dokonca známa maliarka Käthe Kollwitzová podpísala petíciu proti kupovaniu zahraničných diel pre domáce múzeá, bola riskantná. Vari preto, zdôvodňujúc priznanie výnimočného postavenia van Goghovi, organizátori ho prezentovali ako významného Teutóna. Zachovali koniec koncov obozretnosť – nevzali do úvahy Rusov (najmä Maleviča), ale ani talianskych futuristov, metafyzické maliarstvo de Chirica či orfizmus Delaunaya. Jediným príkladom abstrakcie bola Kandinského „Improvizácia 21a“, ktorú sa, žiaľ, na súčasnú výstavu vypožičať nepošťastilo.

Napriek týmto opomenutiam treba oceniť bystrozrak organizátorov expozície pred storočia. Vedeli vycítiť pulz svojich čias a vysnorili práce, ktoré utvárali dejiny. Predstavili až šestnásť obrazov mladého Španiela, ktorý práve tvoril kubizmus. „Sediaci harlekýn“ z roku 1901 dokazuje, že dvadsaťročný Picasso sa dychtivo učil od Gauguina a van Gogha. Od nich načerpal odvahu k ostrým farbám, výrazným obrysom, plochému, ornamentálnemu štýlu. Jeho zádušný „Chlapec s modrou vázou“ z ružového obdobia zase dokazuje, ako mladý Španiel „stvoril“ Cézanna – čoskoro ho táto cesta mala doviesť ku kubistickému rozbitiu telesa. Na kolínskej výstave bolo možné tento obraz vidieť vedľa dojímavých, škicovitých podobizní Cézannovej manželky a syna. Ich tváre sú podmanivo materiálne, a zároveň neúčastné, spodobené rovnako ako načervenané jablká.

Zároveň badať ako iní výtvarníci, okrem svojich krajín neznámi, si osvojovali nové štýly, len čo sa zrodili. Picasso a Braque ešte ani nevdykli v Paríži život kubizmu, keď ho už preberali v Čechách Antonín Procházka a v Maďarsku Róbert Berény. Takéto vplyvy vzájomne menlivých hnutí sa Európou šírili a ňou prenikali oveľa rýchlejšie než dejiny umenia vedľa posúdiť...

Súčasná výstava rovnako evokovala trinásť metrov vysoký kaplnkový priestor, ktorý Erich Heckel a Ernst Ludwig Kirchner vybavili zobrazením madony a žiarivými látkovými závesmi. Expresionistické vitráže Holandána Johana Thorna Prikkera s biblickými motívmi cirkevné úrady zúriivo odmietali. Preto jeho kostolné obloky v Neusse vsadili až sedem rokov od projektu. Škandál autora preslávil, čím sa stal najžiadanejším sakrálnym umelcom svojich čias.

Kurátori výstavy pred sto rokov dokázali zlúčiť súčasnosť s neďalekou minulosťou, a ich interpretácie do značnej miery prečkali skúšku času. Túto výstavu si prezeráte s obdivom a záchvevom nepokoja: Čo ostane z nášho umenia? Vytvoríme diela, ktoré budú vzrušovať či poburovať po uplynutí storočia? Ved' van Goghov autoportrét s planúcou, červenou bradou, bolesťou v pohľade a mihotavým, belasým pozadím naďalej bije do očí. Vyzerá, sfaby ho namaľoval včera. Pritom dodnes – žiaľ či našťastie – uráža „dobrý“ vkus.

Názov výstavy: 1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes / 1912 – Zástoj moderny. Výstava storočia Sonderbundu

Kurátorka: Barbara Schaefer

Miesto: Wallraf-Richartz Museum, Kolín nad Rýnom

Trvanie: 31. 8. – 30. 12. 2012

Anton Faistauer: Ležiaci ženský akt s jablkovým zátiším, 1911, olej na plátne, Salzburg Museum

Miro Procházka

Documenta 13

Báchorky o vojne a vojna v skutočnosti

Documenta v Kasseli je vedľa benátskeho Biennale najvýznamnejšia cyklická prehliadková výstava súčasného umenia v Európe. Koná sa od roku 1955. Uvedenie súčasného umenia do tohto priemyslového, bombardovaním zničeného mesta bolo vtedy projektom odkliatia minulosti umením, modernizácie Nemecka. Od tých čias sa Documenta mnohokrát menila, provokovala, sklamávala, ale vždy tvorí atrakciu. Magnet. Táto výstava, ktorej rozpočet činil naposledy tridsať miliónov eur, zaručuje niekoľkodňovú kratochvíľu, zaplňajúcu nielen múzeá a galérie, ale celé mesto, jeho ulice, záhrady, obchody, námestia, nádvorá a stanice,

13. ročník sa tentoraz okrem nemeckého Kasselu konal aj v Kábule, Káhire a kanadskom Banffe. Komisárka výstavy Carolyn Christov-Bakargievová na tlačovej konferencii Documenta vyhlásila, že nemala nijakú celkovú koncepciu. Povedala kopu banalít: že sa svet delí na obklúčených a na tých, čo žijú v mieri, na chudobných a bohatých, a že lepšia než „odcudzenosť“ je „rovnoprávnosť“. Zosmiešnila spôsob kladenia otázok novinármi a prečítala nám úryvky z prv rozdanych tlačových materiálov. Bola to ukážka egotizmu a pýchy. Z USA pochádzajúca Christov-Bakargievová bola už mesiace masovokomunikačnou hrdinkou. Keďže do konca držala v tajnosti zoznam umelcov, médiá sa nevyhnutne rozpisovali hlavne o nej. Kurátorka sa stala celebritou.

Mozog výstavy

Po opustení tlačovky som sa za horúca pustil hľadať koncepciu. Je nemožné, pomyslel som si, urobiť takú veľkú výstavu bez zámeru? Jedno sa nemení – srdcom výstavy je Fridericianum, najstaršia muzeálna budova v Nemecku, otvorená pre verejnosť už ako múzeum koncom XVIII. storočia. Komisárka Christov-Bakargievová zostavila jej časť, ktorú nazvala „mozgom“. Udivujúcu a zovretú, plnú neočakávaných zrážok. Kamenné ženské figúrky z tretieho tisícročia p. n. l. z územia dnešného Uzbekistanu a Turkménska konfrontuje s aktuálnou dobou nepoznačenými zátišíami talianskeho maliara Morandiho maľovanými za II. svetovej vojny. Roztavené, ohňom zlepené exponáty z Národného múzea v Bejrúte zničeného za libanonskej občianskej vojny vidím vedľa uteráku a pudrenky Evy

Braunovej z Hitlerovho bytu v Mníchove. Suveníry odtiaľ vzala v roku 1945 americká fotografka Lee Millerová, ktorá si urobila aj zopár snímok v Hitlerovej vani. To je len príklad, nepatrný zlomok výstavy, týkajúci sa problému múzea a dejín, zlomok, ktorý upútava, prekvapuje. Prevládali však umelci súčasní. Ich hojnosť bohato prevýšila tristovku. Ukázalo sa, že Christov-Bakargievová má jasnú predstavu o európskom umení obdobia II. svetovej vojny a hneď po nej. Pokiaľ ide o súčasnosť, intelektuálnej disciplíny je o čosi menej. Avšak rozsah tejto výstavy je taký ohromný, že sa niet čo čudovať. Rovnako ťažké by bolo vyjadriť jednou vetou koncepciu sveta.

Veľa prác vzniklo pre toto konkrétne miesto. Ďalšie privedli z ateliérov, archívov, múzeí. Je to kolos, gigant, ktorý dokáže zmordovať. Počas prvého dňa tlačovej prehliadky som sa dosť chaoticky pokúšal prebehnúť maratón vytýčený kurátorkou medzi Fridericianom, Documenta Halle, Oranžériou – kde výstavu vmiesili medzi exponáty tamojšieho astronomického múzea – a desiatkami pavilónov jednotlivých umelcov, rozosiatiymi v záhradách susediacich s Oranžériou. Zhládol som sotva útržok toho, čo tu pre diváka naplánovali. Documenta, rovnako ako iné veľké medzinárodné výstavy tohto typu, v poslednom čase naberá súběžnú a rôznorodú štruktúru. Každá má vlastnú líniu, každý si obzerá trochu čosi iného, na všetko nestačí čas, časť filmov, performancií, inštalácií poznáme už iba z druhej ruky.

Čosi visí vo vzduchu

Najviac ma zarazila maximálna pestrosť: geografie, dát narodení, metód, techník. Vidím súčasnosť, politickú tkaninu poľskej výtvarníčky bývajúcej v Londýne Goshky Macugy. Výjav sviatku v kábulskej záhrade so zrúcaninou paláca v pozadí a hadom v popredí symbolizuje Orient ako krásnu ilúziu, kde mier je iba fatamorgánou. A vidím tapisérie predtým mne neznámej švédskej umelkyne Hannah Ryggeneovej z 30. rokov. Vo svojich nevšedných gobelínoch pranierovala totalitné režimy Hitlera a Mussoliniho. Aj to bolo umenie angažované, bojujúce. Hľadím na obrazy a gvaše Gustava Metzgera narodeného v Nemecku v roku 1926, ktorý utiekol ešte ako dieťa pred holokaustom. Žije v Anglicku. A obďaleč maliarstvo

básničkárky Etel Adnanovej narodenej v Bejrúte v grécko-tureckej rodine, staršej od Metzgera len o rok. Píše po francúzsky a anglicky. Je tiež emigrantkou, tiež utekala pred vojnou, roky býva na Západe.

Možno utečeneckú skúsenosť preniesť do farieb? O čom hovoria bodky aborigénskej výtvarníčky Doreen Reid Nakamarraovej na jej virtuózných, drobulinkými, lopotne radenými stehmi pokrytých obrazoch? Ujdem ešte pár krokov a vidím trýznivý, realistický výjav výsluchu namaľovaný maliarom a spisovateľom Vannom Nathom, väzeným Červenými Khmermi, ktorý sa narodil a zomrel v Kambodži. Ide o obrazy veľmi jednoducho, ba až naivne stvárnené. Poznámka k dejinám abstrakcie – nie všetko sa dá vyjadriť čiarou a bodom.

Objavilo sa tu plno neznámych stôp, okrajových postáv, ktoré sa stávajú kľúčovými, krajín, fenoménov a oblastí, ktoré sa dosiaľ skrývali zornému poľu autorov veľkých výstav. Príznačná pre Documentu 13. bola práca Ryana Gandera, britského vodičára, ktorý na prízemí Fridericianu nainštaloval vietor. Nikde nič, iba prudký pohyb vzduchu. Je to dokonca príjemné, vietor rozvíja vlasy, chytá za odev. Ide o prievan? O to, že taká výstava je sňa čerstvý vzduch? Nevie. Ale mne tá práca viacej hovorí o stave očakávania – čohosi, čo nastane, zmeny počasia, nového. Nemusí to byť hneď nebeské šťastie, môže to byť ďalšia kríza. Každopádne čosi visí vo vzduchu.

Maratón za erotikou

Chodím kilometre po Kasseli. Popri veľkom množstve parkov je tu rozvinutá železničná sieť, za vojny slúžiacia okrem iného obrovským zbrojným závozom. Kmitám medzi nádražím, pavilónmi rozosiatiymi po parku a bunkrom, kde sa za vojny obyvateľstvo chránilo pred náletmi. Tam, v chladnej kamennej nore, premietali film americkej dvojice Allora & Calzadilla. Žena hrá supovi na flaute z obdobia paleolitu. Flauta, ako informuje štítok, je tiež z kostí supu. Idem na stanicu, kde vidím šľavnatú, erotickú fantáziu o ľuďoch jednorožcoch indickej multidisciplinárnej umelkyne Tejal Shahovej. Čo majú tie filmy spoločné? Nevie, ale po čase sa mi v hlave začína ukladať môj vlastný film, vlastná výstava. Počiatkom bola performance Rabiha Mrouéa „Pixelová revolúcia“.



Goshka Macuga: Of what is, that it is; of what is not, that it is not 1, 2012. Foto: Gert Westdörp



Giuseppe Penone: Idee di Pietra (Idea of the stone), 2010. Karlsruhe Park, Kassel

Kamera je terč

V kasselskom Staatstheater tento libanonský režisér a herec pripravil prednášku so slajdmi. Pozbieral na YouTube filmčky nasnímané mobilnými telefónmi pri nepokojoch v Sýrii. Spája ich jedno: autor v okamihu nakrúcania buď zahynul alebo ho postrelili. Sekvencia sa opakuje: kamera sleduje ostreľovača, ostreľovač zbadá človeka, ktorý ho filmuje a cieľi rovno do kamery. Potom nastúpi tresk výstrelu, tmavý obraz, zavše krik. Prečo, pýta sa Mroué, filmujúci neutiekol, prečo čakal do poslednej chvíle? Po prvé preto, že dnes nikto neverí realite filmového obrazu. To, čo vidíme na displeji mobilu, príliš pripomína film. A vo filme zbraň môže smerovať priamo na nás, ale nikdy nepadá výstrel. Avšak filmujúci, súdi Mroué, majú aj iný dôvod, aby sa tak správali. Mobil je umelým okom, vidí obrazy zaznamenávané na sietnici tesne pred smrťou. Tí ľudia chcú pohliadnuť do tváre zabijaka a ja by som tiež chcel – vraví Mroué – aby identifikovali vrahov a postavili ich pred súd.

Mroué zostavil pokyny, ktoré účastníci arabských revolúcií na internete zdieľajú s filmovým manifestom Dogmy 95: kamera z ruky, reálny zvuk, nijaké dekorácie a umelé osvetlenie, nepreprádzať meno režiséra. Dogma sa stala skutočnosťou.

Práve umelci z arabských krajín a z vojnou zachváteného Afganistanu boli hrdinami poslednej Documenty. Vojná sa stala leitmotívom, ako nekonečne sa opakujúci filmový pás zlepený do večnej slučky. Američanka Miriam Ghaniová vo svojej projekcii pridružuje obrazy zničeného paláca Dar-ul Aman v Kábule a za II. svetovej vojny zbombardovaného Múzea Fridericianum v Kasseli – nemecká budova povstala z trosiek, tá afganská stále nie. Je to báj o znovuzrození a o návrate do života, neviem, či reálna.

Šejkovia a Kunsthalle

Iný príbeh som si vypočul na výstave Walida Raada, narodeného v Libanone, bývajúceho v USA. Umelec predstavil performanciu, kde pretvoril históriu vojny v Libanone na „Rozprávku z 1001 noci“. Medzi svojimi projekciami,

inštaláciami a grafikami odkazujúcimi na pomery v krajine náznakovo rozpovedal zhromaždenej skupinke divákov bájku o tom, ako sa farby a čiary na obrazoch arabských výtvarníkov deformujú pod vplyvom vojny, tvary utekajú z obrazov, ukrývajú sa v úradných tlačivách, žiadostiach, súčtových stĺpcoch. Je tu plno falošných stôp a výmyslov, čoraz lepšie chápem, že skutočnosť, so státisícmi zabitých a zranených, s miliónom vysidlencov sa nedá vypovedať. Raad nám porozprával aj bájku o budúcnosti podnietenú boomom súčasného umenia v arabských krajinách. Takže 16. septembra 2016 sa v Abú Dhabí koná otvorenie pobočky Guggenheimovho múzea, skutočne dnes vznikajúcej. Prichádza významný šejk. Žiaľ, nie je schopný vstúpiť dnu, zdá sa mu, že keď vojde, rozmláti sa o stenu, skončí v psychiatrickej liečebni. Čo značí ten príbeh? Pre mňa je to príhoda o tom, ako sa múzeum môže stať nástrojom a prejavom samolúbeho lokálpatriotizmu plného neschopnosti a nespôsobilosti, jeho baštou a jeho vlastným väzením. Načúvajúc jej, myslel som na päťročnú eufóriu Košíc zo získania mesta kultúry, až do ostatnej chvíle cestovanie po svete za inšpiráciou a konečne pol roka pred slávnostným spustením aj započatie nejakých stavebných prác, na Kunsthalle a ďalšie plánované objekty, neustále pozmeňované a nedokončené, jestvujúce jedine ako zázračný príslub, rozprávka o kopci pokladov.

Kolonizácia späť s vojnou bola druhým závažným námietom výstavy. Vo Fridericianum vidím mučivú inštaláciu, ktorú vytvoril Francúz s alžírskymi koreňmi Kader Attia. Staví proti sebe dva druhy predmetov. Po prvé, africké objekty bežného použitia: príbory, rámciky na fotografie, hudobné nástroje, v ktorých sa vyskytujú prvky ako: nábojnice, gombíky, mince, ba aj prilby. Po druhé, vysošené podobizne ranených vojakov z I. svetovej vojny a ich fotografie po obľudných plastických operáciách, ktoré podstúpili. Čo tie dva druhy predmetov spája? Zmysel inštalácie je v nedoslovnosti, podľa mňa sa tento príbeh odohráva v tieni európskej kultúry. V tých časoch sa rodilo moderné umenie, vznikali dadaistické asambláže, dážd-nik na operačnom stole sa stretal so šijacím strojom. A tak vyzerá skutočná asambláž oných čias – vraví nám Attia – hľa, aké skvelé výtvarné diela vytvára vojna.

Puť si „Marseillaisu“

Postihol ma vari dáky traumatický syndróm, alebo ma výstava neustále doháňa k ďalším a ďalším? Srkajúc mokku pod sklenenou strechou kaviarne v kasselskom parku, zbadám jednu z najpôsobivejších prác celej výstavy: hracu skriňu v Londýne žijúcej Američanky Susan Hillerovej. Pesničky sú zdarma, možno si vybrať podľa ľubovôle. Ide o zbierku protestsongov, od „Marseillaisu“ cez americké blues a arabský pop po „Get Up, Stand Up“ Boba Marleyho. Vyúkávam kód. Margita Makulová z rómskeho národa, ktorá prežila Osviečim spieva o tom, že z hladu by mohla zabíť a o tom, že sa raz pomstí vedúcej bloku. Pieseň nahráli v roku 1960 na Slovensku. Takže poézia bola možná nielen po Auschwitzu, ale aj v Auschwitzu samotnom? Ak pieseň pretrvala, umenie má veľkú moc, nie je voči skutočnosti bezmocné. O tom sú aj práce Škótky Susan Philipsovej, nositeľky Turnerovej ceny, ktorá ma zaviedla na koniec jedného z perónov kasselskej stanice, skade odchádzali transporty do lágrov. Áno, zvuková inštalácia. Z ampliónov sa linú úryvky husľového koncertu, ktorý zložil brat legendárneho herca pražského Národného divadla – väzeň lágra v Theresienstade s posledným vystúpením v osviečimskej plynovej komore – Pavel Haas.

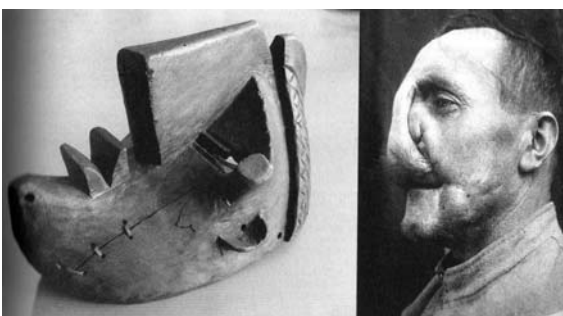
Ako to, že si z celej výstavy najlepšie pamätám práce, prebiehajúce v priestore a čase? Vchádzam do jednej z tmavých sál v meste, obklopí ma húd postáv. Ide o choreografickú kompozíciu nemeckého umelca Tina Sehgal. Skupina tanečníkov sa pohybuje medzi divákmi, čosi nám hovorí, spieva, ťažká si, počujem sfa refrén opakované slovičko „income“, ktosi nafahuje ku mne ruku, ktosi ma schytí za lakeť a vedie do druhého kúta miestnosti, ktosi sa mi zvíja pri chodidlách, potom vstáva a odchádza. Odcudzenosť? Rovnoprávnosť? Angažované umenie? Napriek často politickému námetu som u umelcov v Kasseli nenašiel jednoduché politické recepty. Skôr umenie angažujúce všetky zmysly.

Názov výstavy: Documenta 13

Kurátor: Carolyn Christov-Bakargiev

Miesto: Kassel, Nemecko

Trvanie: 9. 6. – 16. 9. 2012



Kader Attia: The Repair of the Occident to Extra-Occidental Cultures, 2012. Kassel

Lara Favaretto: Momentary Monument IV, 2012. Kassel

Alena Smiešková

Ivana

Sláviková: X

Mestská galéria v Rimavskej Sobote aktuálne ponúka návštevníkom autorskú výstavu Ivany Slávikovej (*1981) pod stručným, no výstižným názvom X. Ide o prvú objemnejšiu prezentáciu prác mladej sochárky, absolventky Akadémie umení v Banskej Bystrici, Fakulty výtvarných umení, Katedry sochárstva. Ivana Sláviková patrí k nastupujúcej generácii slovenských sochárov, je o.i. držiteľkou Ceny Martina Benku, ktorú každoročne udeľuje Fond výtvarných umení slovenským umelcom. Výstava prezentuje chronologický prierez jej doterajšou tvorbou, počnúc študijnými prácami, kedy jej umelecký program získaval výraznejšie črty, až po súčasnosť a práce najnovšieho dáta.

Slávikovej výtvarný jazyk, jeho osobitý vizuálny charakter je nateraz charakteristický experimentálnym spôsobom vyjadrenia so záujmom o transformáciu, prezentujú sa prevažne vo forme objektu a inštalácie. Sochársku disciplínu poníma autorka ako východisko, ako hraničné médium, ktoré možno vnímať nielen vizuálne, ale aj hapticky. To sa odráža najmä v materiálnej rovine jej diel – napr. v rovnomennej interpretácii monumentálneho súsošia Jozefa Jankoviča *Obete varujú II* (2007), vytvorenej z látky – teda vo forme mäkkej plastiky, tiež napr. v objektoch postelnej bielizne modelovanej z plechu (séria *Z intímneho verejné, z verejného intímne*, 2006) a pod. Autorka vo svojej tvorbe skúma hranice vnímania umeleckého diela v širšom zmysle slova. Intímny charakter jej tvorby je zjavne ukotvený v osobnej skúsenosti. Zameriava sa na seba vlastné, private prostredie domova, rodiny a konfrontáciu s vlastnou minulosťou ako vyjadrenie determinácie seba samej priestorom rodiny, privátna, a tiež teritória, z ktorého pochádza.

Sláviková vyrastala v Hnúšti, toto kultúrne prostredie bolo impulzom viacerých jej prác. Do vyšívavých plechových obrazov prenáša motívy ľudových vyšíviek, ktoré sa autorstvom prevedením dostávajú do nového kontextu – napr. séria *Komiks* (2011) radovo inštalovaná v komixovom poňatí odkazuje na binárny vzťah ľudové – populárne. Zámenou materiálu ponúka autorka divákovi nové chápanie tradičnej ženskej činnosti. Paradoxne zastúpený materiál

prisudzujúci sa doméne mužov – plech, narúša zaužívané princípy rodových stereotypov ako aj spôsob využitia a nakladania s ním v sochárskej tvorbe. V diele je prostredníctvom špecifických ženských aspektov (vyšívavie ako odkaz na individuálnu mytológiu a pamäť) zároveň projektovaná ženská senzibilita.

Prvky komiksu využíva aj v jednom z najnovších diel *Sitká* (2012), ktoré však bolo prezentované iba dokumentačne – v katalógu mapujúcom autorkinu tvorbu, ktorý bol vydaný k výstave. Ťažiskom tejto práce je skôr sociálny kontext. Komixový strip sa skladá z piatich kuchynských síti, upevnených v zvislej polohe na stene. Hlavným motívom diela je komixová bublina obsahujúca text vytrhnutý z reálne existujúcich komixov. Tieto textové informácie odkazujú na dezinformačné správy, ktoré sa k ľuďom dostávajú prostredníctvom médií (SITA) a často krát sú strojom verejnej mienky a manipulácie obyvateľstva. *Sitká* sú skutočne vtipnou reakciou (aj) na tento problém.

Autorské techniky a posuny média, narúšanie sedimentovaných predstáv spôsobu uplatňovania materiálov v tvorbe a dobovej prezentácii diela, vedú diváka k novej skúsenosti. Dielo *Obete varujú II* ruší bariéry medzi dielom a divákom. V interpretácii Ivany Slávikovej je apropriované dielo Jozefa Jankoviča vytvorené v zmenšenej mierke a z mäkkého materiálu. Posúva tak vnímanie pôvodného diela novým smerom. S látkou sa spája pocit mäkkosti, tepla a haptickej senzibility. Práca sa tak dostáva do subtilnej, intímnejšej, ženskej podoby. Stáva sa komorným, ženským, mäkkým pendantom Jankovičovho diela – s mužským akcentom – vyznačujúcim sa monumentálnosťou formy a tvrdosťou materiálu.

Konfrontáciu ľudového so súčasným využíva zasa inštalácia pod názvom *After R.S.* (2011), ktorá je poctou umelecko-remeselnej tvorbe Rudolfa Stehlíka, výrobcovi kyjatických hračiek. Inštalácia pozostáva z väčšieho množstva novovytvorených duplikátov kyjatických koníkov, ktoré boli vyrezané z kovovej platne. Spôsobom výroby – multiplikáciou a mechanickým prevedením bez ľudského zásahu nadobudli novú podobu sériového produktu. Inštalácia kóduje konflikt autentického resp. individuálneho a pásovej výroby.

Ženský náboj v Slávikovej tvorbe nie je drsnou reflexiou dominujúcich kontroverzných tém, naopak, vyznačuje sa citlivosťou. Samotná výpoveď je prevažne emočná, čo sa prirodzene odvíja od toho, že autorka v podstate reflektuje subjektívnu časť vlastnej – intímnej histórie. Osobnú tému privátna či intimity spracováva protikladne. Postelňa bielizeň vytvorená z chladného plechu (*Z intímneho verejné, z verejného intímne*, 2007 – 2008), či kovová posteľ (*Sladký sen*, 2007), pôvodne asociujúce živé privátne prostredie, v ktorom je zakódovaná telesnosť, mäkkosť a pohodlnosť, je v tomto prípade zviazané s chladom a neosobnosťou.

Jej diela sa vyznačujú osviežujúcou vizuálnou stránkou. Autorka inklinuje nielen k netradičnému spôsobu spracovania myšlienky, atypicky či invenčne postupuje aj pri voľbe materiálov a výtvarných prostriedkov. Autorsky tak narúša tradičné chápanie sochárskeho diela. Pohybuje sa v osobitnom vyjadrovacom rámci, na pomedzí sochy, inštalácie a objektu. V jej práci dominuje femininny tematický akcent v kombinácii s precíznym technickým prevedením.

Výstava prvýkrát predstavila Slávikovej tvorivý register v komplexnom celku. Tým, že bola prezentovaná v regióne autorky vlastnom, v autentickom rezervoári impulzov, poodhalila pozadie či zdroje tvorby autorky o to viac. Jej prístup obohacuje slovenské sochárstvo o nové stratégie. V kontexte prezentovaného vývoja postupne jej výtvarný program nadobúda výrazné kontúry. Od vlastnej mytológie prechádza cez tradíciu ako domáce špecifikum svojho prostredia až k sociálno-kritickej reflexii. Využitie paradoxu, kontrastu zdanlivo nespojitelného, sa nateraz ukázalo byť typickým znakom Slávikovej vizuálneho myslenia – otvoreného skúmaniu hraníc sochárskeho média. Hľadaním nových obsahových a formálnych riešení sa autorka posúva k stále hodnotnejšiemu autorskému prejavu. Dokáže invenčným spôsobom reagovať nielen na osobné témy ale aj externé problémy, čím sa prirodzene zvyšuje relevancia jej živého sochárskeho programu.

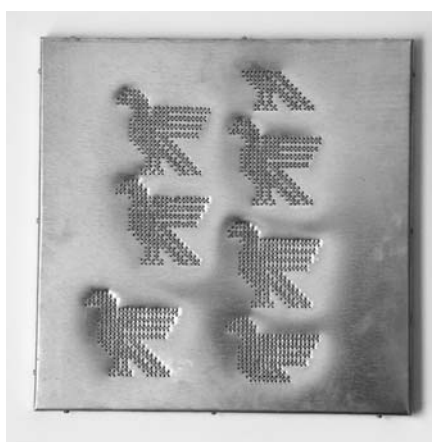
Názov výstavy: X

Autorka: Ivana Sláviková

Kurátorka: Nina Vrbánová

Miesto: Mestská galéria v Rimavskej Sobote

Trvanie: 15. 12. 2012 – 28. 2. 2013



▲ Ivana Sláviková: Sita, 2012, séria objektov
Foto: archív autorky

▲▲ Ivana Sláviková: Sladké sny, 2007 - 2009, inštalácia
Foto: archív autorky

▲► Ivana Sláviková: Zo série Komiks, 2011, objekt
Foto: Lucia Plaváková

► Ivana Sláviková: After R.S., 2011, detail inštalácie
Foto: archív autorky

Mira Sikorová-Putišová

Roman Fecik Gallery

Galéria s umením nielen pre zberateľov

Výstavou Jozefa Jankoviča *Arabský cyklus* začala v apríli minulého roka činnosť nová galéria v Bratislave, ktorá v statemente k profilácii uvádza najmä záujem podporovať súkromné zberateľstvo a mecenášstvo v oblasti výtvarného umenia. Popri tejto prioritě, ktorá je v činnostiach súkromných galérií viac zriedkavou ako bežnou aktivitou, spoľahlivou referenciou o smerovaní *Roman Fecik Gallery* je profilovanie a kvalita jej výstavnej činnosti. Spolu s ambíciou podporovať zberateľstvo sú v pozícii spojených nádob, no práve výstavy zadefinovali jej dnešnú tvár, nielen ako značky, ale aj ako dobrej adresy, kde sa prezentované výtvarné umenie naozaj nesnaží podliehať vkusu zberateľov.

Doterajšie nastavenie a obsah výstavného cyklu¹ prezrádza viacero skutočností. Na jednej strane galéria „vsadila“ na umenie overených autorov výtvarného umenia 2. polovice 20. storočia, očami odborníkov ponímaného ako klasiky, ktorá nemôže v žiadnom prípade sklamať. V súvislosti s cieľom galérie osloviť predovšetkým zberateľov umenia je výber vystavujúcich autorov zmysluplným krokom, keďže vykračuje mimo preferovaných zberateľských sfér nasmerovaných viac na výtvarnú modernu resp. Galandovcov. Hodnota dramaturgie galérie spočíva v sklbení kvality, ktorou chce formovať vkus zberateľov, s čitateľnou umenovednou praxou v rámci výstav, nielen v zmysle ich kurátorského zastrešovania, ale aj prostredníctvom ich koncepcií. Smerujú k vytváraniu nových či inovovaných interpretácií určitých úsekov tvorby autorov, špecializujú sa na jej osobitosti a širší kontext ich vzniku či významu. Rezonanciu odborných aktivít galérie výrazne podporuje aj vydávanie sprievodných bulletinov s textami kurátorov. Typickou formou výstav sú prezentácie vybraných cyklov diel, nezriedka spojené so snahou upozorniť na ich neprávom opomínaný význam. Vzhľadom na pomerne skromné priestorové možnosti galérie ide o komornejšie kresbové a grafické formáty alebo maliarske cykly menšieho rozsahu.

Vystavujúci autori výrazným podielom definovali podoby umenia v 60. rokoch i v nasledujúcich dvoch desaťročiach, keď patrili medzi tzv. neoficiálnu výtvarnú scénu, a tvoria aj v súčasnosti. Predstavené úseky z ich tvorby pochádzajú z prednovembrového obdobia (s výnimkou maliieb Veroniky Rónaiovej, v ktorých náznaky použitej stratégie však môžeme vystopovať už v 80. rokoch). Tvorba viacerých z nich, aj keď každá v individuálnom modeli, deklaruje výraznú afinitu k typickým stratégiám 2D médií v 70. a 80. rokoch, predovšetkým ku konceptualizovaným podobám obrazu – v dôraze na ideu, narábaní s ním v podobe znaku, symbolu alebo metafory. Zároveň realizácie niektorých z nich prezentujú aj modely aproprácie, citácie a práce s nájdeným materiálom, ktoré boli podobne výraznou líniou umenia v danom období.

Cyklus kresieb Juraja Meliša *In continuo* (1969 – 1971) veľa napovedá o prelome 60. a 70. rokov. Sochár, ktorý vstúpil na scénu s veľkoryso koncipovanými sochárskymi realizáciami ešte v relatívne slobodnom ovzduší, sa ich musel za veľmi krátky čas vzdať a nahradiť ich inými médiami. Kresba však u neho nikdy nebola suplujúcim alebo prípravným médium. Od skorých 70. rokov ju používal v tvorbe s konceptuálnym zameraním (najmä v programe, kde narábal s pojmi Idea a Help²). Na konci 60. rokov bola aj priestorom, do ktorého dokázal preklopiť expresívny výraz svojich drevených plastík a prostredí (napríklad častý motív zvierat s terčom) a takisto aj prostriedkom pre voľnejšie kompozície vychádzajúce z jeho typickej sochárskej ikonografie, no v abstrahovaní foriem smerujúcich ku geometrii. Jozef Jankovič, podobne ako Juraj Meliš, vzhľadom na situáciu v 70. rokoch podobne „konceptualizoval“ svoju tvorbu. Ako výtvarníkovi, ktorý vniesol expresivitu do nášho sochárstva, je mu táto črta vlastná prakticky dodnes. Prítomná je aj v zdanlivo okrajovom súbore komentovaných tlačí *Arabský cyklus* (1972), ktorý preddefinoval jeho smerovanie na dlhší čas.³ Okrem radikálne poňatých zásahov do nájdených podkladov,

cyklus prezentuje model ustrnutia – uväznenia figúry v architektúre, ktorý je protikladom jeho dovtedajších monumentálnych figurálnych realizácií riešených vo vzájomnej synergii s okolitým prostredím. „Zamurované“ postavy v arabských architektúrach, ale aj ďalšie autorove projekty kriticko-ironických a rozhodne viac nehumánnych ako humánnych obydlí či prostredí zo 70. rokov sú výrazným opozitom voči utopickým a pozitivisticky ladeným perspektívnym architektonickým koncepciám, prezentovanými v tom čase skupinou VAL.⁴ Konceptuálny charakter je vlastný aj obrazom Monogramistu T-D, ktoré predstavujú striktné nedematerializovanú líniu konceptualizmu, ďalší zo znakov vtedajšieho výtvarného umenia. Sérija *Sedemnášť-dvadsaťšesť a deväť Banalít* (1971 – 1981) je obrazovo-znakovým systémom, ktorým autor sprítomňuje pre neho vždy typické vnímanie reality cez metaforu a paradox. Predkladá tak iné videnie skutočností a vecí – spochybňuje alebo naopak vyzdvihuje ich banálnosť, pričom táto forma kreativity výtvarníka, založená viac na princípe asociácie a hry ako na analýze, je aj určitou formou vizuálnej poézie. Premaľbami komentované tlače Rudolfa Filu a olejomaľby na nájdenom podklade Veroniky Rónaiovej (v obdobnom zmysle i *Arabský cyklus* J. Jankoviča) spája stratégia aproprácie, no nutné je poznamenať, že ide viac o formálnu podobnosť, keďže u každého má iné východisko a smeruje k rozdielnym výsledkom. Sérija *Cez Hogartha* (1988) Rudolfa Filu, v ktorej rozličnou mierou zásahov (od jemnej prekresby až po mohutný gestický ťah štetcom) intervnuje do reprodukcii grafík, je s prihliadnutím na kontext jeho tvorby a jej filozofiu, interpretáciou prevzatej predlohy, no i pokusom o komunikáciu s jej autorom. Zároveň vzniká stav „medzi“ dvoma autorskými individualitami, určitý nový typ diela,⁵ predstavujúci stret dvoch modelov výtvarnej transformácie videného – na jednej strane ako verného prepisu skutočnosti a na druhej ako syntézy jej fragmentov pochádzajúcich z rôznych zdrojov.

(pokračovanie na str. 12)



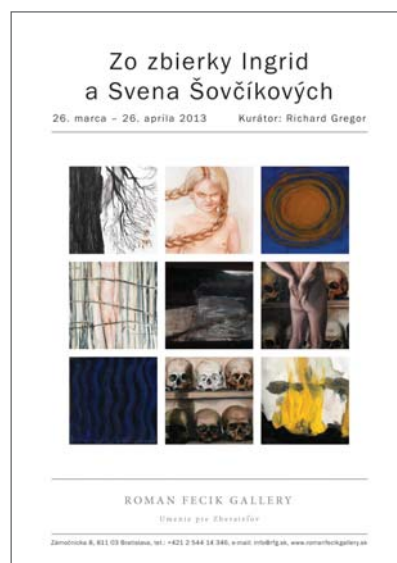
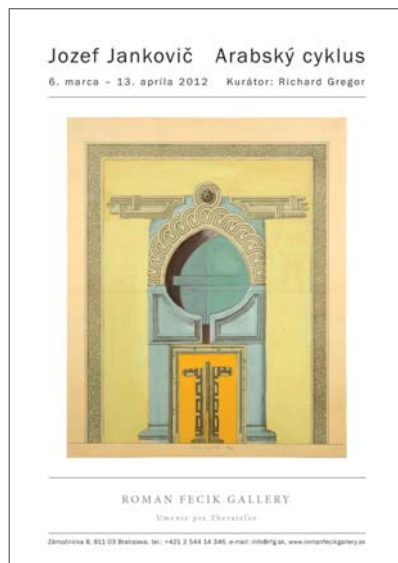
Priestory Roman Fecik Gallery. Foto: Daša Barteková

Mira Sikorová-Putišová

Roman Fecik Gallery

Galéria s umením nielen pre zberateľov

(dokončenie zo str. 11)

Titulné strany bulletinov RFG
k realizovaným výstavám

Komunikácia medzi predlohou, čiže apropriovateľným materiálom a vlastným zásahom, je leitmotívom série *Heréza* (2008 - 2012). Jej autorka Veronika Rónaiová kolekciu premalieb na umeleckých dielach, de facto origináloch obrazov otca maliara Juliána Filu, poňala ako pokračovanie nedokončenej konverzácie s ním.⁶ Radikálnosť tohto kroku, ktorý vyvoláva dojem znsvätenia - herézy, spáchanej na dedičstve po ňom, však korení v koncepte autorkinho prístupu k obrazu a zobrazeniu, postavenom na princípe citácie a reinterpretácie pôvodného materiálu - predovšetkým vlastnej tvorby, napríklad systémom vrstvených citácií (často realizovaných v intermediálnych formách kresbových a obrazových inštalácií). Tento silnejší subjektívizujúci a prehodnocujúci aspekt je evidentne prítomný v poslednom desaťročí, a je tak logickým i legitímnym dôvodom ku kroku premalby, ktorý prináša nielen určité oživenie a zdynamizovanie obsahu Filových obrazov,

ale je aj permanentným dialógom medzi dvoma autormi, no i blízkymi príbuznými, a je vyviazaný z konkrétneho času.⁷ Roman Fecik Gallery začala v roku 2013 činnosť výstavou Doroty Sadovskej - *Veľká láska, malý príbeh* (kurátorka Katarína Bajcurová). Výber autorky naznačuje, že dramaturgia galérie sa v aktuálnom roku zameria na mladšiu a strednú generáciu, kde kritériom výberu zostáva kvalita tvorby autora a jej rezonancia.⁸ Ak bol prvý (štartovací) cyklus galérie z roku 2012 základom, ktorý mal predstaviť overenú kvalitu i tradíciu slovenského obrazu v 2. polovici 20. storočia, tak nasledovný je relevantným pokračovaním, samozrejme pri zachovaní doterajšieho kurátorského zastrešovania výstav a vydávania ich textových reflexií. Ďalšou (prípadnou) osviežujúcou nadstavbou by mohol byť aj presah mimo tradičnej formy prezentácie, tak ako v prípade „podstropnej“ inštalácie z obrazov Doroty Sadovskej.

- 1 V roku 2012 galéria realizovala nasledovné výstavy: Jozef Jankovič/Arabský cyklus - kurátor Richard Gregor, Monogramista T·D/Sedemnástadväť a deväť Banalít (1971 - 1981) - kurátorka Beata Jablonská, Rudolf Fila/Cez Hogartha (1988) - kurátor Peter Michalovič, Juraj Meliš/In continuo - kurátor Peter Michalovič, Veronika Rónaiová/Heréza (2008 - 2012) - kurátor Richard Gregor.
- 2 Hrabušický, Aurel: Umenie fantastického odhmotnenia. In: Slovenské vizuálne umenie 1972 - 1985, Hrabušický, Aurel (ed.), Bratislava, SNG, 2002, s. 173 - 174.
- 3 Gregor, Richard: Jozef Jankovič - Arabský cyklus, text v bulletine k výstave, Roman Fecik Gallery, 2012, nestránkované.
- 4 VAL - Kupkovič, Mecková, Mlynárčik, Cesty a aspekty zajačiska, Žilina, 1995 - 1996. Restany, Pierre: Perspektívna architektúra. In: Restany, Pierre: INDE. Alex Mlynárčik (kat.), SNG, 1995, s. 81 - 98.
- 5 Michalovič, Peter: Rudolf Fila - Cez Hogartha, text v bulletine k výstave, Roman Fecik Gallery, 2012, nestránkované.
- 6 Rónaiová, Veronika: Cyklus 5 obrazov s názvom - DIALÓGY. In: Veronika Rónaiová - Heréza, Roman Fecik Gallery, 2012, nestránkované.
- 7 Gregor, Richard: Veronika Rónaiová - Heréza, Roman Fecik Gallery, 2012, nestránkované.
- 8 <http://www.romanfecikgallery.sk/vystavy/>

Tiráž

Jazdec - Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Vydavateľ: Mestská časť Bratislava - Staré Mesto, Galéria Cypriana Majerníka / Sídlo redakcie: Ventúrska 9, 811 01 Bratislava / Autor projektu, šéfredaktor: Richard Gregor / Editorka printového vydania, jazyková a vizuálna korektúra: Darina Šabová / Návrh, vizuálna koncepcia, realizácia nástenky, novín a logotypu: Stano Masár / Do trojčísła prispeli: Miloslava Hriadelová, Ivan Jančár, Lenka Kukurová, Alexandra Kusá, Miro Procházka, Jarmila Sabová, Mira Sikorová-Putišová, Alena Smiešková / V piktograme na titulnej strane je interpretované dielo: František Kupka: Ballad of Epona, olej na plátne, 1900 / Foto na titulnej strane: Jana Kapelová: Kunsthalle - súhrnná správa o stave ustanovizne, 2012, pohľad do expozície. Foto: Gabriel Kuchta / Vychádza pod č. 4/2012 (október - november - december), ročník IV., ako edícia k 31. 12. 2012 / Tlač: ORMAN, s.r.o., Bratislava / ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09 Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com / Web: www.artdispecing.sk / Tlač čísla finančne podporil Mgr. Sven Šovčík - poslanec Mestského zastupiteľstva Bratislava