

Sabina Jankovičová

Ateliér maľby, Kocel'ova 23

Výstava Ateliéru maľby, Kocel'ova 23 odhalila niekoľko faktov o mladej slovenskej maľbe. Prezentácia doteraz menej vytŕčajúcich autorov ukázala, že aj v mladej slovenskej maľbe existuje rozmanitosť.

Len bola doteraz potlačená v prospech jednej názorovej skupiny, pomerne kompaktné až úzko vymedzené. Maľba Csudaiovcov sa presadila vďaka výraznému „nástupu“, teda vlastnej, dobre zrežirovanej prezentácii založenej na skupinovo-vom vystúpení. Táto stratégia bola v slovenskom umení vždy úspešná a zabezpečila členom skupín trvalé a viditeľné miesto v príbehu umenia, čo u solitérov nebolo vždy samozrejme. Nástup Radislava Matušiča v 60. rokoch nepochybne uchopil výrazné osobnosti, lenže iné ostatné autorské programy sa automaticky ocitli trochu mimo. Podobná situácia nastala aj vo vlny expanzie maľby v posledných rokoch. Nová slovenská maľba prešla náhle do popredia v závese podobného trendu v zahraničí. Klasické médium si zrazu vydobilo záujem teoretikov a jednoznačne bolo úspešné aj komerčne – z jednoduchého a celkom pragmatického dôvodu – obraz je

možné zavesiť na stenu na rozdiel napr. od videa, takže sa hodí do súčasného interiéru, obývačky či „ofisu“. Na prvý pohľad bola nová maľba dynamická, živá, „in“ a naozaj sa stala súčasťou nových interiérov ako ukazujú aj architektonické časopisy. Stála na farbe, ploche, u niektorých na geste a predovšetkým na rozmeroch formátu, ktorý mal potenciál pohltiť diváka a podmaniť si priestor. Po formálnej stránke táto tendencia zodpovedala vizuálnemu prejavu súčasnosti – jasná, expanzívna, nápadná. Tematicky však často neprinášala nič. Autori zostali v podstate oddelení od reality, nekomentovali a nezaujímali postoj k čomukoľvek spoločenskému, redukovali svoj prístup na subjektívne uchopenie viditeľného sveta. Individuálna autorská mytológia sa stala stredom pozornosti, u väčšiny z nich bez vzťahu k spoločenskému kontextu. V extrémnych prípadoch boli diela motívicky priam banálne. (Napriek tomu práve najinajnejší program získal dokonca ocenenie maľba roka, čo podnietilo publikum aj ku klebetám o nestrannosti poroty a rozhodne nepridávalo tejto súťaži na dôveryhodnosti, ani nepodnecovalo autorov s iným výtvorným programom sa vôbec zúčastniť.) Veľkoplôšné, expresívne, ale vo svojej podstate dekoratívne maľby pomaly vyčerpali svoje možnosti osloviv diváka a ich novátorstvo vyprchalo v záplave prebytku

a jednotvárnosti. Napriek tomu, že Csudaiovcovia vždy deklarovali individualizmus, prejavy väčšiny z nich boli málo diferencované, až na niekoľko výrazných výnimiek (Šille, Černušák). Minulý rok došlo k zmene a skupinovým vystúpením sa v Dome umenia predstavili okrem „Csudaiovcov“ aj študenti ateliéru Daniela Fischera. Teraz ich nasledujú „Bergerovci“. Tento ateliér bol v posledných rokoch skôr zaznamávaný a pokladaný za konzervatívny, maliarsky mimo súčasnosti. Súčasná prehládka však ukazuje, že toto hodnotenie nebolo celkom oprávnené. Je pravda, že cesty Bergerovcov sú odlišné od tendencií, ktoré v posledných rokoch dominovali. Predstavujú úplne rozdielny princíp nazerania na svet a iný spôsob interpretovania reality. U Bergerovcov sú témy zdanlivo tiež veľmi banálne. Ale napriek tomu existuje istý rozdiel medzi orchideou a muffinom na polici. Motív môže byť jednoduchý, ale určujúci je zámer autora. Jeho pohľad môže premeniť banalitu na skrytý príbeh. Z dôvodu nevy povedania, skrývania súvislostí sa divák ocitá v napätí a neistote, ale zostáva mu priestor na hľadanie. Zobrazené sa stáva zobrazením nevy povedaného. Vývoláva zvláštny nepokoj, niekedy priam úzkosť. (Toto bolo spoločnou črtou niektorých Bergerovcov, ide o isté zjednodušenie – odlišnosť jednotlivcov bola v popredí.)



Žánre sú často ukázkovo konzervatívne – portrét či zátišie, ale paradoxne práve tieto „zastaralé“ klasické motívy nesú v sebe naratívnu zložku. Formálne jednoznačne prevažuje realizmus, u mnohých je však možné nájsť dobré nadviazanie na tradíciu slovenského hyperrealizmu, najmä podobným

prístupom k vizualizácii príbehov. (Navýše „konzervatívny“ realizmus Bergerovcov je u mnohých na výnimočnej úrovni – je jasné, že vedľa maľovať a nemusia to skrývať za „súčasnú maľbu“.) Hlavný prínos tohto okruhu spočíva vo vyjadrení postoja k realite. Napriek tomu, že nie je možné

posúdiť z niekoľkých obrazov budúce cesty autorov, potenciál je u viacerých. Výstava menej známych možno prispieje ku zmene nudných pomerov v mladej slovenskej maľbe.

Mária Machatová, Trh, 2009

Jarmila Džuppová

Na Bartuszovi

Čakám na Maroša dole vo Východoslovenskej galérii, že pôjdeme na Bartusza, lebo výstava sa už končí. Túto nedeľu (14. 2. 2010). A prišiel Maroš a hneď na to pán Bartusz s Luciou Gregorovou. Ideme zadarmo sťa Bartuszovi žiaci (...ale Maroš robí v Archeologickom ústave!). Zotrvávame dlho pri dvoch Jaszuschových plátnach na chodbe, lebo Maroš si pod Bartuszom predstavoval Jaszuscha a tešil sa na veľkú Jaszuschovu výstavu. Potom vchádzame a sme na Bartuszovi. Spolu s nami aj celá trieda stredoškôľáčok. Majú so sebou vysvetľovateľku, ktorá plynule rozpráva, odporúča im spôsob pozerania sa, predžúva im časovo limitované tie, kladie otázky. Všetko je jasné a dynamické, autor chcel povedať to a to. Pôsobí to na nás tak a tak, však? Čítame to? ÁNO, ÁNO, ÁNO, ÁNO, ÁNO, NIE, ÁNO, ÁNO, ÁNO, ÁNO, ÁNO, ÁNO, NIE, ÁNO. Pán profesor Bartusz o tom hovorí ako o čomsi intimnom a pritom je to už v učebniciach a možno o tom hovoriť chladne, niekto sa to možno práve teraz bifľuje na štátnicu. Prichádza Lucia a Bartusz, tu je pán autor, dievčatá sa na podnet vysvetľovateľky zhrčia okolo neho. On opatrne povie všetkým niekoľko viet (nepočujeme, lebo vety zachytila bariéra dievčat, vety padali na dievčatá a ďalej sa nedostali). A teraz nastáva čosi špeciálne – idú sa fotografovať. Hrča dievčat sa usporiada do polkruhu, on je v strede, dievčatá stoja, rámujú ho a čúpiac pred ním, všetci obrátene k objektívu. Je to ako spevácky zbor. Stíchnu, upokojia dych, vyrobí príjemné spokojné úsmevy, mimovoľne vznikne

hlboké ticho pred objektívom. (Asi aby potom nebol na fotografii hluk.)..... Cvak, dobre, výdych, vrava, ďakujú, rozpúšťa sa to usporiadanie. Je to úkaz. O Bartuszovom Blatovisku (súbore fotografií body – artovej...hry) z roku 1984 ako napísať? Pod fotkami píše, že ľudia obalení v blate sú Juraj Bartusz a Zbyněk Prokop. Sú to moji pedagógovia, ktorých si vážim, pán Prokop mi bol vedúcim ateliéru 4 roky, len neviem, ktorý je ktorý. Sú obaja chudí, vysmiati a neidentifikovateľní. Ja v tom čase žijem prvé mesiace svojho života. Je Blatovisko o tom, že z hodnotných zákuťi, z dvorov a záhrad sa svojimi mikrosvetmi, sú blatoviská (v roku 1984)? Že človek, čo sa do nich utiekal, sa pri dobrej vôli má naďalej na tie miesta utiekať? Neviem, musím sa pýtať. Teraz sú z blatovísk parkoviská. Zase krok k horšiemu. Zem dvorov už ani nemôže pojať vodu. Paralelou k Blatovisku dnes môže byť Pražanie sa na kockovanej deke na asfalte medzi autami, ak to dobre chápem. O Bartuszovej Vydricej bráne ako napísať? Zase niečo, čím sa aj ja denno-denne trápim. Toto pustnutie je stále to isté, vytŕvalo postupujúce, ako v osemdesiatych, tak aj v týchto rokoch. Z môjho zošita, z 23. 2. 2008: „Ale tieto Michalovce...tu to nie je zaspaté. Robia sa tu zásadné zmeny, skoro každý deň sa dačo mení – agresívne, ne... necitlivo, robia to takí rázni vecní bezcitní ľudia, idem sa z toho zblázniť.... niekto kúpi dom a prerába ho a v rámci toho vyrába celý sad za domom. Idem sa z toho zblázniť. Napadlo mi, že dobre by bolo žiť tam, kde (jak Ondro hovori)

je nuda – v tom Winterswijk (či ako sa to píše)...myslím, že tá nuda spočíva v tom, že tam si vážia, keď niečo rastie a počíta sa s tým, že to rastie dlhé roky a potom to nadobúda pravé hodnoty... – že čas nie je nepriateľ. Tu mi každý deň zvierá hruď necitlivá ľahostajnosť, každý deň je mi z toho zle. Vôbec neviem, ako sa dá s tým zmieriť...asi nijak...každý deň sa bojím o stromy a o čiernu zem voňavú, za ktorú by v Afganistane dali neviem čo a o krištáľovú vodu, ktorou splachujeme hovná. Musím postupne zisťovať, čo možno ovplyvniť...“ (Odvtedy som asi trochu pokročila, niečo urobila, ale treba stokrát viac.) „Zbúrali červený domček na Bernolákovej 12 a vyfali ovocné stromčeky (hruška bývala obsypaná). Malý domec so záhradkou, na takú plochu by dnešní ľudia vtesnali tak akurát garáž s príjazdovou cestou. Šibne mi tu. Všetko pre autá a pritom sa tu už viac áut nezmesť. Preto má ísť všetko bokom kvôli podžubanej doprave? Ja neviem.... v Michalovciach sa vstáde dá dostať do pol hodiny preda.“

ZBÚRALI
ZRÚBALI
ZBÚRALI
ZRÚBALI
ZBÚRALI
ZRÚBALI
ZBÚRALI
Zrúbali
Zbúrali

Podľa podobného vzorca ako on si zhmotňujem grófsky park v jeho celistvosti. Som si o ňom odmalička myslela, že je nedotknuteľný a nie je. A veľa iného. Ale treba hlavne sadiť.

Richard Gregor

Dejisko CONFIRMácie

Nezvykol som si na naše dejiny umenia výraznejšie nazeráť cez analýzu spôsobov jeho potvrdzovania alebo (seba)utvrdzovania a už vôbec by ma nebolo napadlo, že jedným z najvypuklejších príkladov, kedy sa má tento náhľad prejavíť, bude v našom teritóriu práve obdobie od 90. rokov.

Iste, môže to byť prejav idealizmu, alebo mylné predstavy, že uzatvárať nejakú dekádu, rôznym spôsobom prirodzený či prepojený časový úsek, má sprevádzať kritická analýza, ktorá nás povedie ďalej, a že nie je cieľom len sa utvrdiť v dôležitosti toho, čo bolo. Súbežným faktorom je, že nie je ľahké postaviť kritickú výstavu tak, aby sme ňou zároveň nekritizovali odkazov, ktoré sa dali poľahky identifikovať napríklad ich satirickou aranžovanosťou, no nielen preto bol taký otvorený. Nesnažil sa postaviť žiadne definitívny, žiadne postuláty, a pritom jasne generoval pocit z dnešnej, vonkoncom

tematicky nezjednotiteľnej, množnaho značnej situácie v umení a spoločnosti. Naproti tomu brnenský projekt sa rozhodol bilancovať postulovaním. Stretli sa všetko skúsení kurátori a mienkotvorní odborníci, ktorí vo svojich autorských sekciách pojednávali témy, ktorými sa dlhodobo zaoberajú, niektorí životne. Vznikol tak oveľa heterogénnejší celok, ktorý nejavil známky viacerých podtém ako časti jednej strešnej – skôr môžeme hovoriť o siedmich úplne nezávislých výstavách. A ukázal sa práve ten typ rozbitosti, ktorý nastáva často v prípade hviezdnych tímov zostavených zo silných samostatných osobností, neohládajúcich sa na to, čo sa deje naokolo – zhoda ohľadom aktera povestného „ľahom na bránu“ sa nedostavila. Kurátori navyše zvolili (mne dosť nejasnú) stratégiu dvadsaťročných tém uzatvárať, čo zrejme najviac postihlo gender (Pachmanová) a politiku (Beskid). Vtip je v tom, že vlastne nevznikla výstava, ale kniha /svojho druhu archív doterajších tiež kurátorov – netýka sa to len spomenutých dvoch častí, ale tiež Pospiszylovej Inventúry, ktorá v príkladoch referencií o galériách žila akoby vlastným životom, nezávislým od autora koncepcie. Ak by som teda mal podchytiť výstavný aspekt projektu, keďže stále nezabúdam na to, že projekt bol avizovaný ako výstava, najviac by som ocenil Kolečkove Paralelné histórie, a to ani nie pre vizuálnu atraktivitu, alebo prevratnosť koncepcie, ale preto, že kolekcia bola schopná sprostredkovať svoj zámer. V ostatných častiach, práve pre nafúknutú veľkotonážnosť ich tematických zastrešení (veď povážme: Kapitalistický komunizmus!), do ktorých sa očividne

zmestilo podstatne menej, než bolo treba na to, aby nepôsobili ako podozrivá náhodilá koláž, k takejto jednote nedošlo. Nič to však nemení na celkovom fakte, že boli vybrané výborné diela – napríklad Kateřina Šedá, ako jedna z úplne najzaujímavejších si rozhodne celú miestnosť zaslúžila. Na poslednom Benátskom bienále, alebo už možno skôr, mi ako podprahová stratégia vystupovala snaha (znovu)potvrdiť umeleckú pozíciu (a tým aj hodnotu) umenia inštalácie a site specific – čiže tej najviac „galerijnej“ a najmenej „trhovej“ komodity. Je to veľmi zaujímavé, pretože aj (postkonceptuálna) inštalácia prešla určitou vývojovou stagnáciou, no ukázalo sa, že jej miesto aj tak nie je (ani v dobe, keď už nepojednáva svoj opozitný vzťah k umeleckej komoditnosti, ktorej sa čiastočne stala súčasťou) ničím nahraditeľné. Jej účinnosť a sila je citeľná aj vtedy, keď pôsobí trochu historicky (vezmime Ondákov Loop). V jednom i druhom prípade potvrdzujeme stratégie, ktoré v našom prostredí rezonovali v 90. rokoch, akoby existovala obava z ich nepochopenia, zabudnutia či prekrútenia. A to rozhodne svoju logiku má, vnútorne je to pochopiteľné – len spôsob uplatnený v Brne na mňa pôsobil trochu didakticky, ako výňatok z klasicky zostavenej encyklopédie, v ktorej si mám sám dohľadať súvislosti a najmä postoje zúčastnených. Asi môžeme pražský projekt hodnotiť viac ako umelecky invenčný a brnenský viac ako teoreticky schopný. Každopádne, Formáty transformácie budú mať svoju reprízu aj na Slovensku, tak bude možno viac času prelúskvať sa aj ich rozsiahlou sprievodnou publikáciou a možno vyjde aj viac recenzií.

Mira Sikorová

Dve výstavy s politickým podtónom



Projekt *Kassaboys museum* (Regionálne centrum mládeže v Košiciach) a výstava *Ilona Németh, Martin Piaček, János Sugár* (Galéria mesta Bratislava) reflektovali problematiku slovensko-maďarských vzťahov. Nie je náhodným javom, že výtvarníkov inšpirovala k realizácii projektov stupňujúca sa nevrávnosť voči najpočetnejšej národnostnej menšine, veď nakoniec umelci spravidla k sociopolitickej realite pristupujú ako jej citlivý barometer, no na druhej strane je zvláštne príznačným, že výstavy s politicky konkretizovaným zameraním sú na našej výtvarnej scéne skôr zriedkavým javom.¹ Je zaujímavé uvažovať nad rozdiel-

nosťou prístupov a foriem výtvarných výpovedí. Najdôležitejším sa javí miera angažovanosti, autentickej postojov zúčastnených autorov, a nakoniec aj spôsob výtvarného uchopenia, akým na problematiku slovensko-maďarských vzťahov reagujú. Každý z nich (trojicu *Kassaboys* tvoria: Radovan Čerevka, Tomáš Makara a Peter Vrábel) sa s rôznym stupňom konzekvencie už doteraz venovali tvorbe, ktorá pramenila z nutnosti zaujať stanovisko k negatívnym dopadom súčasného politického diania na spoločnosť. Výstavou *Kassaboys museum* (reprizovaná po premiére v pražskej galérii NoD na prelome rokov

2008 a 2009) autori reagovali na xenofóbne výroky lídra SNS Jána Slotu namierené voči histórii maďarského národa, jeho symbolom a ich poprednej politickej predstaviteľke. Manipulovaná fotografia Kingy Gőnczovej do podoby „strapatej pani“, uhorský kráľ Štefan I. ako soška „šaša na koni“, tlač „mongoloidného typu s krivými nohami a škaredým malým koníkom“ či mýtický maďarský vták Turul spodobený ako preparovaný „papagáj“, majú svoje východisko v konkrétnych „perlách ducha“ spomínaného politika (dokladali to aj textové informácie pri nich priložené). Prezentácia mala formu deklarovaného kabinetu kuriozít, ako ju nazvala kurátorka výstavy Lenka Kukurová. Isteže nemožno neakceptovať fakt, že vyjadrenia J. Slotu môžu nabádať ku vytváraniu skreslených predstáv o susednom etniku, a to podmienujú autorov použiť totožnú konštrukciu pre vznik štyroch vizualizácií z nich. Tento jednoduchý princíp je však vyslovene ilustratívny a súčasne sa formou približuje k príspevkom Shootyho v istom slovenskom deníku, čím otvára otázky o hraniciach medzi politickou karikatúrou, kresleným vtipom v 3D prevedení a umením. A práve v tomto prameni

zraniteľnosť koncepcie, ktorej cieľom malo byť deklarovanie osobného postoja vyjadreniam (a ich dopadom) od vrcholného politika, ktoré – nielen podľa slov *Kassaboys* – nepatria do 21. storočia. Na druhej strane sa trojici výtvarníkov nedá vyčítať úplná absencia angažovaného stanoviska, avšak dokladá ho iba snaha o príznačnú údernosť a súčasne jeho existenciu podmieňuje naše akceptovanie, že predkladajú konštrukt postavený na jednoduchej vizuálnej paródii. Bitka zápasníčok v bahne v GMB, zinscenovaná Ilonou Németh, bola podobne paródiou zhoršujúcich sa maďarsko-slovenských vzťahov a doplnila jej register diel venovaných problematike xenofóbie i relativity národnostnej príslušnosti realizovaných v minulosti², na ktoré ako výtvarníčka, etablovaná v kontexte umenia oboch krajín a žijúca v meste s výrazne zastúpenou maďarskou menšinou, reagovala vždy veľmi citlivo i autenticky. I jej prístup bol postavený na razancii jednoduchého gesta v podobe zámerne vyabstrahovanej a pre divákov určite príťažlivej metafory, ktorú však dopravoro možno vnímať aj ako spoľahlivý marketingový ťah voči médiám

či publiku. Martin Piaček, žijúci v Rajke, konfrontuje svoju identitu s čisto maďarským prostredím, a tak vníma eskalujúce napätie vo vzťahu k menšinám cez úplne inú optiku. Jeho realizácia – veľko-rozmerná inštalácia, v ktorej postupne prerastali trámy strechy domu do šibeníc, dával výstave širší kontext. Vyvolával úvahy nad temnými aspektmi slovenskej histórie i nad dopadom pokriveného chápania národnej hrdosti a identity. Príspevok maďarského výtvarníka Jánosa Sugára pointoval spoločnú prezentáciu. V obyčajnom umiestnení tabule s textom „prepáčte“ nad vstup do GMB (v galérii ho dopĺňala dokumentácia tohto projektu, predtým uskutočneného v jeho materskom štáte s maďarským prepisom textu „elnézést“) sa spojila efektivita minimalistického prevedenia diela s jeho širokým dopadom – nielen výzve k ospravedneniu za intoleranciu voči národnostným menšinám, ale k ospravedneniu za intoleranciu voči. Prijemným bolo, že apel vychádzal od zástupcu národa, voči ktorému sa hádam najviac prechováva nevrávnosť na iracionálnom základe. Najmä preto jeho participácia nezbudzovala takmer žiadne pochybnosti

o autenticite a hodnovernosti jeho osobného postoja popri ostatných vyššie uvedených realizáciách z oboch výstav, pri ktorých sa vynárať mohli.

1. Výstav alebo individuálnych prezentácií, prezentujúcich diela dotýkajúce sa problematiky slovensko-maďarských vzťahov alebo v širšom rámci reagujúce na xenofóbiu a intoleranciu voči menšinám, extrémny nacionalizmus a národnú identitu sa od roku 2006 (od nástupu vlády s nacionalistickou koalíčnou stranou) bolo len niekoľko: *National Pills*, organizovaná City light Gallery v Košiciach v roku 2009, *Nič než národ* v Open Gallery v tom istom roku. V danom časovom rámci boli osobitné príspevky Ilony Németh a Michala Moravčíka do výstavy *Donaumonarchie* (2006), organizovanej Billboard Gallery. Dotýkali sa minulosti Slovenska ako súčasť Uhorska, ktorú v súčasnosti časť politického spektra prenáša ako historickú traumu do prítomnosti ako možnú hrozbu aj do budúcnosti.

2. Na vyššie spomínanej výstave *Donaumonarchie* realizovala billboard textom - rukopisom jej predka: „*Narodil som sa v Rakúsko – uhorskej monarchii, školu som navštevoval v Česko-slovensku, oženil som sa v Maďarsku, žijem na Slovensku a nikdy som sa nepohol z rodného miesta.*“ (Július Szabó, 17. október 1914 – 15. február 1995, Klížská Nemá). Jej druhý projekt *Public Art* (2006) sa vyznačoval rymami sociologického prieskumu. V rámci neho v Dunajskej Stredě inštalovala viacero tabulí s osobnými otázkami typu, či by ste súhlasili mať za suseda Róma, Maďara a pod.

KassaBoys, Mongoloidný typ

Ivana Komanická

Ktorý z uhorských kráľov je v ikonografii zobrazený ako šašo na bielom koni? (Zhrnutie učiva, učebnica Dejepisú pre VI. ročník základných škôl)

Nech pôsobí KassaBoys Museum akokoľvek didakticky, nenechajme sa zmýliť. Skupina KassaBoys často pracuje s metódou prívlastňovania, tento krát si prívlastňujú stratégiu múzea ako miesta historickej pamäte. Vizualizovaná a zhmotnená rétorika súčasného nacionalizmu vo výrokoch Jána Slotu sa predstavuje v parodovanej forme veľkých klasických žánrov, historickej sochy či portrétnej maľby. A tak ako v mytológii, kde malé gesto či drobný detail poukazujú na silný a bohatý príbeh, aj tu detail zlatého rámu či vypchatý papagáj naznačujú silné pozadie. Radovan Čerevka, Tomáš Makara a Peter Vrábel preskúmajú komplikovanú sieť vzťahov medzi nacionalizmom, múzeografiou, historiografiou i vzdelávaním, všetko produktmi 19. storočia, ktorého sme dnes dedičmi. Kurátorka projektu Lenka Kukurová priravnáva múzeum ku kabinetu kuriozít, „v ktorom majú jednotlivé exponáty formu gýča, čím sa z celej mýtotorby stáva fraška“. Myslím si však, že sa touto zámenou stráca najväčší prínos predstaveného projektu. A tým je pomenovanie vzťahu múzea ako inštitúcie moderného národného štátu, ktorý

prispieva k formovaniu novej identity a súčasného nacionalizmu, ktorý je tiež produktom 19. storočia. Ak by sme výstavu vnímali ako kabinet kuriozít, museli by sme vizualizované výroky vnímať ako exotikum, pravdou však je, že sú pre našu kultúru paradigmatické a sú zakorenene v modernom nacionalizme 19. storočia. Možno by sme tu mohli hovoriť o akomsi type geopolitickej imaginácie, ktorá nanovo stanovuje hranice a vykladá dejiny. Využíva pritom emocionálne zaťažené stereotypy, ktoré sú dôsledkom nedostatku sebavedomia národa. Jej produktom sú romantizujúce legendy a antilegendy ospevujúce vlastnú históriu a súčasne vytvárajúce nepriateľov. Domyslíme si, aké je to jednoduché, keď sa z protivníka urobí hračka. Túto stratégiu úspešne zaznamenáva socha uhorského kráľa Štefana ako šaša na bielom koni. KassaBoys ju vytvorili z hračkárskeho koníka a natreli zlatou farbou. Výroky krajne pravicového politika Jána Slotu kopírujú najzávažnejšie stratégie populárnej (populistickej) historiografie. Znevažujú mytológie susedného národného štátu cez jeho závažné symboly, tiež produkty národno-obrodzovacieho úsilia

19. storočia, využíva politik dve stratégie – demonizovanie a zosmiešňovanie. A to doslovné, bývalá ministerka zahraničných vecí je predstavená ako striga a uhorský kráľ Štefan ako šašo. To, že ide o falošnú reprezentáciu vlastne vôbec nevedí. Moderné mytológie sú totiž predovšetkým falšovaním, ukradnutím a deformovaním, ako na to upozorňuje Roland Barthes. Súčasná politická reprezentantka má reprezentovať nový nacionalizmus našich susedov tak, ako má byť uhorský kráľ reprezentantom výlučne moderného maďarského národa. Čo výstava odokrýva je práve skutočnosť, že sa za novými mytológiami ukrýva snaha o politickú legitimizáciu, pričom sa dejiny len využívajú pre iné záujmy. Dejiny sa tak redukujú na výchovnú funkciu. Doslova ilustračným príkladom je v tomto prípade artefakt, výrok označujúci Maďarov ako „mongoloidné typy s krivými nohami“, ktoré KassaBoys zhmotnili do podoby dvojazyčnej didaktickej pomôcky. Vychádza z diskurzu, ktorý kritická historiografia označuje ako „preteky v osídľovaní Karpatskej kotliny“. Cieľom je ukázať vyspelosť a dôležitosť etnika na danom území v danej dobe.

Nech je snaha historikov akokoľvek „vedecká“, v pozadí funguje presne ten istý typ geopolitickej imaginácie, ktorá vytvára fiktívnu časovú aj priestorovú mapu. Táto mapa je však ideologická, pretože pracuje s ideou „časovej omeškanosti“ s cieľom legitimizovať kultúrnu či národnú nadradenosť. Slotov výrok, ktorý KassaBoys spracovali, pomenúva domnelú nevypselosť nomádskych pastierov našich susedov tak, ako má byť jedného z produktov 19. storočia. Za zmienku by stálo, že v Slotovom prípade išlo o freudovské pošmyknutie jazyka, keď mu namiesto mongolský prišlo na jazyk mongoloidný. Táto otvorená zámena, čo má ostať ukrytá, však funguje len v spoločnosti založenej na dobrých mravoch a nie na cynizme. Celá výstava dáva jednoducho formu tomu, čo sa deje, ak sa exempláre vystavené v inštitúciách pre to určených. Na to všetko zabúdame, keď stojíme ohurení v muzeálnych zbierkach, náš odstup symbolizuje šnúra, za ktorú sa už nesmie ísť. Preto si myslím, že by sa predstavené diela mali vystaviť ako intervencia priamo v Slovenskej národnej galérii.

Hračkársky koník bok po boku heroizujúcej sochy. Didaktická pomôcka uchopená ako klasická komponovaná krajinomaľba v susedstve podobných výjavov čerpajúcich z klasickej mytológie. Len tak by sa vyjaviť ešte závažnejšia vec. A to, že mytológie sa

využívali pre politickú legitimizáciu odkazujúca a že múzea sú jedným, ak nie privilegovaným miestom plným ideologických záujmov.

KassaBoys, Šašo



Andrea Euringer-Bátorová

Keď sa práca stane formou

K účasti Anetty Mony Chisy a Lucie Tkáčovej na výstave „*Gender check. Rodové úlohy v umení Východnej Európy*“, MUMOK, 13. 11. 2009 – 14. 2. 2010

Práca ako nástroj manipulácie a moci sa stáva čoraz častejšie motívom súčasných umelcov. Santiago Sierra provokuje svojimi radikálnymi akciami, v ktorých tematizuje katastrofálny stav nezamestnaných zo znevýhodnených spoločenských vrstiev. Používa pritom jednoduchý mechanizmus prevzatý z pracovného sveta: platí ich za rôzne typy nezmyslenej či zneucujúcej práce,

prícom sa nekoncentruje na ich výkon – aktivitu, ale predovšetkým na ich pasivitu. Sierra platí za to, čo sú ľudia ochotní nechať so sebou urobiť, ergo stavia otázku základných ľudských práv. Zneužívanie na pracovnom trhu, ktoré vníma ako bežný proces kapitalistickej spoločnosti riadenej diktátom peňazí, zasahuje predovšetkým okrajové skupiny. Sierra im tetuje za smiešne peniaze čiaru na chrbát, alebo ich necháva žobrať v priestore galérie. V podobnom duchu koncipoval mladý Albánc Armand Lulaj svoju akciu Práca oslobodzuje: päť migrantov z Palestíny, Iraku, Afganistanu a Kurdistanu zaplatil za to, že strávili v priestore galérie hodinu strachu v spoločnosti dvoch dobermanov, ktorých

majiteľom zaplatil dvakrát toľko za stráženie ako najatým „vážňom“². V množstve zaujímavých pozícií na výstave *Gender check* vo vie-denskom MUMOKu sa vyníma dielo Anetty Mony Chisy a Lucie Tkáčovej *Keď sa práca stane formou* (2007)³. Na rozdiel od spomínaných pozícií autorky zvolili na vyjadrenie situácie na pracovnom trhu konceptuálnejší a rafinovanejší tvorivý postup. Na prvý pohľad sa objekt – háčkový obrus – inštalovaný vo vitríne neodlišuje od tých, ktoré poznáme z upravených obývačiek. Sme zvyknutí vnímať predmety tohto typu rutinne ako ručné práce, ktorým sa venujú väčšinou len staršie ženy a ktoré slúžia ako dekoratívny element. Druhý pohľad však odokrýje nekonvenčný vzor: v strede je znázornený graf, ktorý pripomína

suché schémy v učebniciach či v novinách. V skutočnosti sa jedná o graf štatistiky prevedenej Inštitútom pre verejné otázky v Bratislave, vydaný v knihe *Ženy, muži a vek v štatistikách trhu práce*, ktorý vyjadruje pomer medzi pracovným uplatnením a vekom. Umelkyne uverejnili inzerát, v ktorom hľadali nezamestnanú ženu vo veku 50 až 60 rokov (najkritičnejší vek), ktorá je ochotná za peniaze uháčkovať obrus. Výška jej platu bola určená výškou honoráru, ktorý autorky obdržali za účasť na výstave. Autorkám sa podarilo priamym zásahom do skutočnosti tematizovať situáciu na slovenskom pracovnom trhu, v ktorom majú staršie nezamestnané ženy minimálne šance na uplatnenie. Dôležitým aspektom je nielen to, čo je zná-

zorné, ale aj samotné médium háčkovania – typické „ženské“ umelecké remeslo, ktoré v čase masovej produkcie a lacných produktov z Číny upadá do zabudnutia. V dielach A. M. Chisy a L. Tkáčovej sa háčkovanie neobjavuje po prvý raz. V rámci výstavy *A room of their own* (2003) obháčkovali typické predmety dennej potreby, ktoré sa spájajú so svetom mužov: kladivo, kufrik, futbalová lopta atď. V dielach *Keď sa práca stane formou* zasahujú do konkrétneho života, opúšťajú muzeálny priestor a intervenujú priamo do skutočnosti, využívajúc pozorovanie kapitalistickeho systému „niečo za niečo“. Dečka je v podstate prekladom ideí do materiálu, štatistický údaj - obrazec je prácou transformovaný

a zhmotnený, jeho informatívny význam sa tak mení na komoditu s estetickou funkciou.⁴ Takto sa umenie stáva prácou, práca sa stáva formou, forma umeleckou výpoveďou.

1 „250 centimetrová línia tetovaná na piatich zaplatených ľuďoch“ (1999), „Dos Maraquesos“ (2002).
2 Kunsthallo Lothringer 13, Mníchov (2010). Migrantmi boli zamestnaní na základe inzerátu v novinách.
3 Dielo je prezentované vo výstavnej sekcii Kapitál a rod, kde sú vystavené aktuálne umelecké postoje v postkomunistických krajinách. Vzniklo pôvodne pre výstavu „Rovnosť príležitostí“ v bratislavskej galérii Open. Anglický názov „When labor becomes form“ evokuje slávnú výstavu H. Szeemanna „When attitudes become form“.
4 Z osobného rozhovoru s A. M. Chisou.

Omar Mirza

Dvadsať rokov od Nežnej prebehlo akosi prirýchlo

Krajiny bývalého socialistického bloku museli za posledné dve desaťročia zdolať zdĺhavú a neľahkú cestu spoločenskej, politickej, ekonomickej i kultúrnej transformácie. Mnohé z nich sa však na tejto ceste zblúdene potáčajú dodnes. Slovensko je okrem mnohého výnimočné tým, že tu čas plynie rýchlejšie než inde vo svete. Dvadsať rokov totiž uletelo ako voda a množstvo očakávaných zmien sa akosi nestihlo dostaviť. Na poli vizuálneho umenia nás okrem iného stále kvári spôsob fungovania či rekonštrukcia Slovenskej národnej galérie. V období, keď po desiatich rokoch odišla jej generálna riaditeľka, vzniká iniciatíva mladých umelcov a teoretikov s názvom „20 rokov od Nežnej

neprebehlo“, ktorá sa snaží zaktívizovať scénu a vyvolať verejnú diskusiu o rôznych aktuálnych problémoch slovenského výtvarného umenia. Druhý marcový pondelok sa v bratislavskej A4-ke zišlo (v dobrom) prekvapivo veľa ľudí na prvej verejnej diskusii venovanej prevažne systému voľby generálneho riaditeľa / riaditeľky SNG. I keď stretnutie bolo verejné, zastúpená bola prevažne verejnosť odborná a ľudia blízki fachu. S príspevkami vystúpili zástupcovia teoretikov umenia, umelcov a Ministerstva kultúry, do diskusie sa hojne zapájalo aj publikum. Žiaľ, dôležitosť a nevyhnutnosť takejto diskusie si neuvedomili pozvaní a pre diskusiu dôležití zástupcovia SNG či minister kultúry, ktorí účast

odmietli. To je smutným obrazom toho, že na Slovensku sa ešte stále musíme učiť diskutovať, a to aj s takým partnerom, o ktorom sa vopred nazdávame, že má voči nám len jednostranný, negatívny postoj. Preto je táto iniciatíva, napriek určitým, dotknutými subjektami deklarovaným nedostatkom (spôsob šírenia obmedzený na internet, neopodstatnenosť názvu, údajná predpokladanosť atď.), obzvlášť prínosná a dôležitá v tom, že otvára podobné témy, že sa snaží spustiť verejnú diskusiu o problémoch všetkých kultúrnych občanov, nielen hĺstky bohémnych bláznov či umastených vedátorov. Počas diskusie, ktorá trvala takmer štyri hodiny, zaznelo množstvo zaujímavých názorov, podnetných

nápadov, relevantných návrhov, konštruktívnych kritik, informatívnych poznatkov, porovnaní (hlavne so zahraničím), ale aj rôznych vízií, túžob a želaní. Nielen akým spôsobom by mal byť vybraný nastávajúci riaditeľ / riaditeľka a aké by mal mať kvality, ale aj ako by mala fungovať inštitúcia SNG či dokonca celá umelecká scéna. Priznám sa, že ku koncu mi napadli priam kacírsky myšlienky: Aj keď bude výberové konanie ideálne a transparentné, keď ho vyhrá ideálny a vysoko profesionálne i manažérsky zdatný kandidát / kandidátka, bude naozaj môcť realizovať všetky svoje programové koncepcie a naplniť túžobné očakávania výtvarnej scény? Keď zoberieme do úvahy všetky súčasné ekonomické, politické,

ale aj spoločenské prekážky (alebo je lepšie nazvať ich problémami, či nedostatkami?), je zmena kultúrnej politiky na Slovensku momentálne reálne uskutočniteľná? Pretože asi len naozaj dôkladná a koncepčná zmena najrôznejších pravidiel, zákonov a nastavení môže viesť k naozaj účinným výsledkom. Nechcem, aby moje úvahy vyzneli ako a priori negatívne, prípadne nihilistické, no určitá skepsa mi pokoj nedá. Nechcem zatracovať rôzne možnosti riešenia problémov a uberať na zmysluplnosti nášho snaženia. To by som mohol rovno tvrdiť, že celé umenie je aj tak úplne zbytočné, poďme radšej všetci sadiť zemiaky... Musíme však ostať realistami, pretože zmena vo vedení SNG je len špička ľadovca.

Koniec cesty je ešte stále v nedohľadne, preto by som bol nerád, ak by sme už teraz „uleteli“. Jednou z prvých lastovičiek pozitívnych zmien je aj táto iniciatíva. Dúfajme, že podobných diskusií bude čo najviac, pretože len ak kompetentní odborníci, politici a verejnosť budú navzájom diskutovať o problémoch, ktoré sa nás dotýkajú, tak až potom môžeme mať pocit, že žijeme v občianskej spoločnosti. Osobne teda nateraz ostávam skôr pesimistickým optimistom = mám veľkú nádej, no očakávania nemám priveľké, preto ak sa podarí zmeniť čo i len málo, bude to príjemné prekvapenie. Pretože tých nepríjemných bolo za posledných dvadsať rokov už viac než dosť.

Sabina Jankovičová

Dvadsať rokov od Nežnej neprebehlo

Po mnohých rokoch sa objavilo pár jednotlivcov, ktorí sústredili svoju energiu pre dosiahnutie konkrétnych zámerov a k tomu vyzvali na verejnú diskusiu v rámci výtvarnícko-kunsthistorickej komunity. Táto komunita žije životom sama pre seba a len sporadicky vystupuje navonok a dáva o sebe vedieť ostatným vrstvám obyvateľstva – preto je v zásade už 20 rokov ignorovaná samotným štátnym orgánom, ktorý by ju mal zastupovať – ministerstvom kultúry. Za tento stav si čiastočne môže komunita sama, pretože v nej už 20 rokov takmer všetci plynú energiou na vzájomnú kritiku a boje a nikdy nevyvinula žiaden nátlak na svoje ministerstvo s jasným zámerom. Napriek tomu, že každý si je vedomý hlavného nedostatku a potrebného cieľa prospešného pre všetkých, dokonca aj pre samotné Výtvarné Umenie – mať v hlavnom meste SR dôstojný výstavný priestor.

Odstúpenie riaditeľky SNG Kataríny Bajcurovej bolo spúšťacím mechanizmom pre konkrétne kroky. Objavila sa iniciatíva, ktorá otvorila diskusiu na tému voľba nového riaditeľa/ky SNG a mnoho iných súvisiacich problémov. Zámer diskutovať o problémoch výtvarnej obce je pozitívny. Zrejme ale neprišiel v správnom čase, pretože vzbudzuje u niektorých pochybnosti a miestami prehnajú kritiku. Prvá diskusia na tému voľba riaditeľa/ky SNG prebehla bez väčších polemik (vyhranení kritici sa nezúčastnili osobne) – v zásade sa všetci zhodujú na potrebnosti zmien. Je možno škoda, že iniciatíva neprijala niektoré vecné pripomienky zo strany publika. Prvá výhrada sa týkala príliš širokého záberu iniciatívy. To, že zlučili do jedného viacero rôznych vecí je fakt a nie je dôvod ho popierať. V jednom sa ocitla voľba riaditeľa SNG, samotná SNG

a kritika jej doterajšieho spôsobu fungovania, jej dostavba, jej reforma, absencia výstavných priestorov v Bratislave, absencia medzinárodných výstav a mnoho iného. Tieto veci spolu samozrejme súvisia a je potrebné o nich diskutovať, ale ich spájaním sa aj rozostreje samotný cieľ iniciatívy a stáva sa nejasný pre ľudí zvonku. Navyše vzniká dojem, že za všetko môže SNG a všetko mohla či mala riešiť len táto inštitúcia. SNG má svoje slabé miesta, ale celoplošná kritika nie je celkom spravodlivá – táto inštitúcia existuje v prostredí tejto spoločnosti a štátu. Tu obyvateľia ani politici nepokladajú výtvarné umenie za dôležité a nevedia, že kultúra je jedným z nástrojov štátnej politiky a reprezentácie (ako to jasne majú definované napríklad vo Francúzsku). Češť galérie na diskusií hájil za galériu jedine Dušan Buran, celkom správne upozornil, že úspech

galérie nezávisí len od nej samotnej. Napríklad návštevnosť je výsledkom faktickej úrovne a početnosti samotného potenciálneho publika, čiže samotného záujmu, vzdelania aj počtu obyvateľstva. To je, ako všetci vieme na Slovensku, iné ako v Čechách či Maďarsku. Druhá vecná pripomienka takisto nebola celkom pochopená. Iniciatíva nastavila pomerne vysoké požiadavky na kandidáta na post riaditeľa SNG. (Z. Bartošová by ich dokonca ešte prítvrdila). P. Hanáková označila ideálny obraz riaditeľa za nereálny a upozornila, že pre takého odborníka by bol ten post strata času. Isté je, že pre otitulované supervedca bude čas strávený kontrolovaním činnosti knihovníčok, upratovačiek a zamestnancov depozitov naozaj strata času – to P. Hanáková nevyvetlila iniciátorom výzvy do detailu – tento supervedec

nebude môcť sedieť väčšinu času v knižnici, hrabať sa v archíve a naďalej rozvíjať svoj supervedecký kunsthistorický kredit, na ktorom všetci trvajú. Samozrejme existujú ľudia, ktorí by splnili všetky body, ale nie je isté, či by sa naozaj na tento post hodili, alebo mali skutočnú ambíciu ísť týmto smerom. Situácia síce nie je taká zúfalá, že by nikto o tento post nemal záujem a mnohí budú pokladať túto prácu za výzvu. Predovšetkým si treba položiť otázku, či má byť riaditeľ dobrý manažér a teda vyťahovať galériu z vnútorných problémov a presadiť ju navonok, alebo to má byť super odborník kunsthistorik s neviem koľkými titulmi a dvojmetrovým zoznamom publikačnej činnosti – to má zaisťiť dobré riadenie galérie? Požadavky iniciatívy na kandidáta sú v podstate akceptované mnohými, dokonca aj samotným

ministerstvom (nejasnosť zostáva len v bode verejného vypočutia kandidátov). Mnohé problémy, ktoré iniciatíva pomenúva, trápia samotných zamestnancov SNG rovnako (dostavba SNG, nedostatok výstavných priestorov, podfinancovanie atď.). Aj iné otázky, napríklad problém Kunsthalle pokladajú všetci za zásadné. Cieľ diskutovať o problémoch sa naplnia, ale ako obvykle spôsobuje nové osobné napätia v rámci komunity (kľúčové osobnosti SNG sa diskusie nezúčastňujú osobne, len písomnou formou), takže bude zase navonok pôsobiť ako roztrieštená a nečitateľná pre ostatných. Pozitívne je treba hodnotiť, že vzniká diskusia o vytvorení výstavných priestorov v hlavnom meste a treba dúfať v kladný výsledok pre inštitucionálne zázemie výtvarného umenia.

Omar Mirza

Prieskumy, prieskumy, ach tie prieskumy

Výstavy semestrálnych prác na vysokých umeleckých školách, zvané prieskumy, sú pre študentov často jedinou možnosťou ukázať svoju tvorbu svetu. Otázne je, či ten „svet“ reprezentuje široká verejnosť, alebo ide len o rodinu, kamarátov, záujemcov o štúdium, kurátorov či výtvarníkov. No aj to je v podstate dosť ľudí, veď akáže už „verejnosť“ chodí u nás na výstavy... Robia ale školy dostatok preto, aby na prieskumy prišli aj iní ľudia a aby prezentácia študentov bola na úrovni? V posledných rokoch našťastie badať pozitívny trend zlepšovania, akoby sa školy a študenti prebudili a zistili, že sebaaprezentácia je naozaj dôležitá; pre školy pritiahnutím pozornosti verejnosti, pre študentov lepšími možnosťami v budúcnosti. Návštevnosť má z pochopiteľných príčin tradične najlepšiu bratislavská VŠVU (tu je však aj propagácia celkom na úrovni), na AKU v Banskej Bystrici majú zasa dobre vymyslený systém „popisiek“ k dielam (žiaľ, nevyužívajú ho vo všetkých ateliéroch). Stále sa však na prieskumoch môžeme stretnúť so „školáckymi“ chybami. Často chýbajú detailnejšie informácie o študentoch a ich projektoch, niekedy nie je zapnuté video či

projekcia, inokedy dielo nefunguje vôbec, školy neponúkajú pre záujemcov informačné materiály, dokonca niektoré ani nemajú úplne aktualizované webové stránky (Fakulta umení TU Košice). Kvalita a úroveň prác je zakaždým tak rozmanitá, až je naivné chodiť na prieskumy s nadmieru vysokými očakávaniami. Je to však pochopiteľné, veď ide o študentov, ktorí sa len učia. No niekedy je až zarážajúce, aké nepodarky prezentujú, prípadne z ich diel cítiť akútny nedostatok prehľadu v súčasnom domácom a zahraničnom umení. Ale kto je na vine? Pedagóg, študent, alebo škola? Pozrime sa však na tohtoročné zinné prieskumy. Moje postrehy sú v podstate subjektívne, preto dúfam, že sa nikto nebude zbytočne urážať. Začnime chronologicky, čiže sprava doľava, z východu na západ. Košice boli pre mňa žiaľ negatívnym prekvapením, pretože v minulosti sa tam dali nájsť naozaj vydarené práce. Tento krát to mnohým študentom akosi nevyšlo. Na soche boli zväčša nevýrazné veci, niektoré z nich až príliš ovplyvnené pedagógom, iné akoby z polovice 20. storočia. Ateliér nových médií zvolil skvelé miesto na svoju prezentáciu (Kasárne Kulturpark),

keďže budova Fakulty umení ponúka žalosťne málo priestoru pre všetky ateliéry. Samotné diela však už boli na tom horšie. Medzi študentmi sú zjavne obľúbené interaktívne inštalácie, škoda len, že popri skúšaní technických možností im nedali aj hlbšiu myšlienku. Videá zas zvládli lepšie ľudia z iných ateliérov, ktorí ich robili len ako cvičenia. Na maľbe ma prekvapila priam neskutočná rozmanitosť: od vyslovene slabých vecí, ktorých autori by podľa mňa na škole ani nemali byť, až po diela príjemne odlišné od populárneho „bratislavského“ trendu. V Banskej Bystrici sa v poslednej dobe čoraz výraznejšie profilujú intermédiá a digitálne médiá. Tento krát však priniesli kolísavú kvalitu, od experimentov bez hlbšej idey, cez kvázi feministické, no formálne zastarané diela, až po zaujímavé práce s jasným názorom a politickým podtónom. Na soche sa dá už dlhšie nájsť rozmanitosť, multimedialnosť a posuny hraníc tohto média. Grafika má síce pár talentov, inak je to však priemer. K už tradičným slabinám AKU patrí maľba, ktorá ničím nezaujíma, je nevyrazná, neosobitá. Najlepšíu formu prezentácie, kvalitu diel a nápadov majú v Bratislave už pomerne dlho

dizajnéri. Tento semester najmä dizajnéri grafickí. Keď už sme pri tej grafike, tá patrí k upadajúcim odborom, ktoré nad hladinou ešte ako-tak drží ateliér ilustrácie. Žiaľ aj so sochou to ide dlhodobou dolu vodou, no tento semester sa tam paradoxne dali nájsť dobré videá, takže asi by tu neškodilo viac intermediality. Zato intermédiá a multimediami, ale aj fotografia a maľba ničím výraznejšie neupútať, držia si svoj štandard, no ten sa môže celkom rýchlo zunovať. Je zaujímavé, že na VŠVU sú práve často zaznávané „úžitkové“ odbory a ateliéry produktívnejšie než tie „voľné“. Azda sa ich poslucháči viac snažia, aby vynikli medzi ostatnými kolegami? Tak či onak, raz sa študentovi semestrálna práca vydari viac, inokedy menej. Veď aj majster, zrelý umelec neprodukuje skvosty ako na bežiacom páse. Preto treba zhovievavo podotknúť, že „snaha sa cení“. Ktovie, aká by bola úroveň študentov, keby sa zvýšila úroveň škôl, najmä po materiálnej, technickej, finančnej, ale aj personálnej stránke. Alebo keby mali študenti viac možností prezentovať sa. Veď umenie sa robí snád najmä preto, aby ho mohli ľudia vidieť.



1 Martin Benko, AKU BB, Ateliér voľných grafických techník

2 Monika Hanečková, VŠVU, Ateliér S+M+L_XL - kov a šperk

Richard Gregor

„Modrá lagúna“ v galérii



Na príklade aktuálnej výtvarnej rubriky časopisu Vlna č. 41 som si uvedomil, že sa nám tu niekoľko „hráčov“ akosi vymieva do tváre. Ide o posádku Stredoslovenskej galérie v Banskej Bystrici. Jej zamestnanci sa totiž vyznačujú totálnou sebestačnosťou, a to ako v zmysle dramaturgie výstavného plánu, tak aj koncepcií, ideí, nápadov aj „výskumu“. Povedal by som ironicky, že sami sebe, ako deti, ktoré sme nechali po prvý raz samé doma, nanovo objavujú celučičký svet. Galériu vedie riaditeľ, výtvarník Maroš Rovňák, ktorý v nej aj pravidelne vystavuje. Stredoslovenská galéria je však inštitúcia financovaná z verejných financií a je teda nemysliteľné, aby niekto zneužíval svoje vedúce postavenie na prezentáciu svojej tvorby, ktorá s priamym výkonom tejto funkcie, keďže galéria nie je manufaktúra diel, nesúvisí. Iste by sa Maroš Rovňák netešil, keby ho v štátnej nemocnici na chirurgii operoval chirurg vlastnými, podomácky vyrobenými nástrojmi. Kurátorský tím sa posledné roky kryštalizuje ako tím razantných rekytátorov všetkých možných, frekventovane pertrahovaných kurátorských tém doma i v zahraničí – v písaných správach kurátorov však nenachádzame žiadnu reálnu nadstavbu nad doterajší stav daných oblastí. Ide o cimr-

manovský bezprínosný model kunsthistorie, ktorá všetko pre seba objaví mnoho rokov po artikulovaní problému vo svete. Nemôže však riadne citovať, pretože tým by priznala svoju neoriginalitu. Ako ilustrácia nám poslúži spomínaná Vlna 41. Zuzana Majlingová, kurátorka galérie, je členkou redakčnej rady. Zuzana Ševčíková, taktiež kurátorka galérie, zasvätené píše o kurátorskej výstave Zuzany Majlingovej v Stredoslovenskej galérii (kde „revolučne“ objavila 40 rokov starý spôsob pertrahovania fenoménu tela a telesnosti). V tom istom čísle, má tá istá Zuzana Ševčíková ešte uverejnený rozhovor – zhovára sa so svojim manželom, Patrikom Ševčíkom, ako kurátorka s umelcom, o jeho tvorbe. Táto stratégia nesmierne škodí najmä samotnému Ševčíkovi a to nielen preto, že kurátorka jeho tvorbu, ako som si v minulosti všimol na spoločnej výstave, ako inak: Rovňák/Ševčík v Galérii Medium v Bratislave, misinterpretuje. Ide o nemožnosť objektívneho odstupe k tvorbe manžela, „riziko skreslenia informácií nežiaducou motiváciou“. (Mimochodom, v rok starej Vlny 37 je pre zmenu uverejnený rozhovor Zuzany Majlingovej s Marošom Rovňákom. Ďalej už som nepátral.) Žiadalo by sa, ale nebudem sa radšej pýtať na pojem a obsah odbornej či stavovskej slušnosti a sebareflexie za bránami Bethlenovho domu. Spoločne vytvára galéria ilúziu, hodnú zaradenia do výstavného cyklu Fenomén ilúzie, ktorý už niekoľko rokov v Nitre realizuje Barbara Geržová. Jednak sú to výstavy na pseudo-aktuálne témy (hodnotný projekt Miry Keratovej o romantizme musí veľmi bojovať, aby neskončil s rovnakým bifagom), ktoré sa tvária ako na tepe doby; opatrené sú insitívnymi kurátorskými kompiláciami – tak si

pracovníci galérie pod vedením výtvarníka predstavujú výskum. Do tejto logiky spadá aj likvidácia 40-ročného trienále grafiky a jeho nahradenie trienalom logotypu, ktorý ani nie je voľnou umeleckou formou. Ďalšou vrstvou ilúzie je mediálna reagencia a nezávislá kritika, čiže objektívizácia činnosti verejnej (opakujem verejnej platenej – 9mil. Sk v roku 2008 od BBSK) inštitúcie, ktorú si galéria bezostyšnou samochválou zabezpečuje sama, svojimi pracovníkmi – pre všetky ostatné galérie na Slovensku je tento postup v porevolučnom období neetický a jednoducho nemysliteľný. Uvedomme si, že toto hranie sa na galériu je model osvetovej besedy hodný sovietskeho socializmu! Kopírovať, plagiovať, zneužívať verejné postavenie na propagáciu svojej tvorby a tváriť sa, že to je aktuálne umenie, že takto sa robí veda a výskum, že sme otvorení kritike. Galerijný život na Slovensku je prepojený, ide o určitú štruktúru, kde má každá časť dosah na celok a jeho pravidlá. Ak platíme, tolerujeme a pomáhame zmätočnej koncepcii, ktorá je násobkom konfliktu samo-zájmov, sektárskym spletnom (už na beztak malej scéne), potom nečakajme štandardizáciu ani inde (SNG, Kunsthalle, Centrum vizuálneho umenia, Výtvarný archív, umelecké časopisy, relácia o umení v STV, kultúrne rubriky v denných masmédiách atď.). Ak by sme žili v štandardnom prostredí, po ktorom všetci, (aj tí, čo vystavujú v galériách) voláme, Stredoslovenská galéria by mohla byť len muzeálnou pripomienkou obdobia Ilfovsko / Petrovovských „dobytateľských“ satír.

Bethlenov dom, 27. 9. 2009
foto: Peter Janáčik

Ivana Komanická

„Jazero z tiel: Francúzsky bozk mestu“

Keď pred viac než tridsiatimi rokmi v období normalizácie Ján Budaj zablokoval uličku s pomocou niekoľkých mladých ľudí, ktorí si krížom cez ňu jednoducho ľahli, išlo o podvratnú akciu. Happening, ktorý sa odohral v rušných poobedňajších hodinách zahrnul aj tých, čo práve prechádzali okolo. A keďže nedokázali prejsť, zastavili sa a tak prispeli k narastajúcemu počtu ľudí v uličke. Stali sa nechcene masou a to dokonca potenciálne revolučnou a preto pre vtedajší politický režim nebezpečnou, keďže sloboda zhromažďovania neexistovala. Táto dokonalá intervencia bola precízne naplánovaná a načasovaná. Pripomínala stratégie situacionistov, ktorí kritizovali mocenské vzťahy, politické členenie a kontrolu v rámci mestského prostredia. „Verejný priestor vtedy neexistoval“ vyjadril sa Ján Budaj v jednom rozhovore, „každý vonkajší priestor bol vlastne štátnym, keďže bol kontrolovaný štátom a políciou“. Predstavená akcia explicitne poukázala na neexistenciu verejného priestoru a teda demokracie. Koncom minulého roka prišiel francúzsky umelec Jean-Paul Labro so svojim zdanlivo veselým a nenáročným happeningom s názvom „Jazero z tiel: Francúzsky bozk mestu/Lake of Bodies: A French Kiss for the City“, aby svojim umením dialógu preskúmala hranice nášho dnešného verejného priestoru. Používa pri ňom tisíc nafúknutých ružových lópt, ktoré rozmiestni na podlahe Východoslovenskej galérie a osloví deti, aby ich dostali von na ulicu. Tam za sprievodu mladých umelcov, ktorí majú funkciu kapitánov, presúvajú deti masu lópt a slúžia ako pohyblivá hranica. Nie je tu žiaden náročný scenár, ale pravidlá sú určené na začiatku. Trocha bláznivá hra, ale reakcie, ktoré v mestskom priestore vyvolá, sú prekvapením. Za udržiavaním napätia stojí samotná neudržateľnosť hranice. Odkrývajú sa mocenské vzťahy medzi kapitánmi a ich zverencami. Francúzka teoretička Evelyn Toussaint o Labrových prácach píše: „Odkrývajú zvláštny svet, hranice ktorého sú porézne... medzi potešením a nebezpečenstvom, medzi ľahkovážnosťou a násilím“. Celý happening tak možno vnímať predovšetkým ako reprezentáciu tejto hranice. Objaví sa incident s mužom, ktorý nožom bráni pasáž, oficiálny predstaviteľ galérie odpokápa (doslova) malé rómske deti, ktoré sa chcú pridať. Preložené do iného jazyka, už o prekvapení nemožno hovoriť. Náš verejný priestor (rozumej demokracia, to jest občianska spoločnosť) sa vyznačuje narastajúcou privatizáciou ulice (individuálnymi, predovšetkým komerčnými záujmami) a sústavným vyčleňovaním minorít, predovšetkým rómskej. Jednoduchým scenárom a výberom aktérov môže predstavený happening pripomínať množstvo prác, ktoré sa dnes so sloganom „vytváranie komunity“ zaujímajú o otázky etiky a každodenného života. Heslom sa stáva „nereflektovať, ale konať“ a na takéto akcie sa vytvárajú špeciálne priestory – miesta pre rozhovory, ihrská, workshopy. V dnešnom umení ide o často využívané praktiky, akurát



sa v nich irónia nahrádza jednoducho hrou, akoby nešlo o nič iné, iba o hru. Musíme tu pripomenúť, že sa tieto práce objavujú predovšetkým v spoločnostiach, v ktorých sa dlho udržiavané komunity rozpadávajú. Myslím, že na Slovensku, v krajine, ktorá má nedávnu skúsenosť s kolektívnym životom, sa akákoľvek utopická snaha o nové budovanie komunity berie s istými rezervami a výhradami. Mnohé z prác Jean-Paul Labra, ktoré sa zdajú byť na prvý pohľad hravými, sú v skutočnosti zásadne kritické. Umelec vo svojich viacerých dielach spochybňuje zaužívané predstavy o dieťati a rovnako o hre. Vo svojej rannej performancii pod príznačným názvom „Fúkať nie je hrať sa/Souffler n'est pas jouer“ (1993) Jean-Paul počas troch dní fúkal balóny v uzavretej miestnosti na svojej alma mater, pokiaľ ju úplne nezahltil svojim dychom, aby nakoniec dýchal už len trubičkou cez otvor v dverách. Performancia netestovala len hranice priestoru, ako to avizoval autor, ale predovšetkým jeho vlastné. Vo videohre *Ball Trap* (2005) pripravil pre hráčov pušku, ktorou strieľajú na skákajúce deti. Jednoduchá stratégia zámeny umožňuje umelcovi identifikovať kritické momenty. V prípade spomínanej videohry sa odhaľuje ideologická povaha týchto hier, ktoré vytvárajú dospelí pre deti a týmto ich vlastne za(u)bjávajú. Táto stratégia pomohla umelcovi aj v nedávnom projekte *Odzbrojenie detí/Le désarmement des enfants* (2006), v ktorej sa deti dobrovoľne a sami za seba rozhodnú odzbrojiť sa tým, že odovzdajú detské hračky – zbrane. Projekt je silne politický, pretože umožňuje deťom stať sa skutočne zodpovednými za vlastné rozhodnutia, niečím, čo im západná spoločnosť neumožňuje. A namiesto toho im poskytuje falošnú bezpečnosť vo svete hry, ktorá paradoxne len zrkadlí militaristický svet dospelých, ako to môžeme vidieť na príklade videohier. Tento technokraticko-militaristický svet, logike ktorého je takmer nemožné uniknúť, odkrýva Jean-Paul aj na príbehu Khaleda Kelkala, 24-ročného mladíka

podozrivého z prípravy teroristických útokov, ktorého polícia v súlade s novou „rétorikou bezpečnosti“ pri dolapení zastreli. Silne medializovaný príbeh využil Jean-Paul, aby znova jednoducho zámenou vraha a obete sproblematizoval, kto je vlastne v spoločnosti obeťou. Pre svoje pohľadnice s latinským názvom motýľa Parnassius Apollo použil medializovanú policajnú fotografiu, ktorú doplnil motýľom umiestneným na hrudi chlapca. Parnassius Apollo – motýľ, ktorý žije ako dospelý jedinec len niekoľko dní a ktorý prepisuje kontúry mladíkovho hrudníka ako röntgenový snímok, trepoce krídlami a uletí v divákovej imaginácii. Divák je vyzvaný, aby dokončil tento rituál vystrihnutím motýľa, ktorý má na zadnej strane dátumy chlapcovo narodenia a úmrtia a symbolicky ho niekde pripol. Jean-Paul využil fotografiu ešte raz, v projekte *Zvyšky/Le Reste*, v ktorom sa panelák so sociálnymi bytmi určený na demoláciu, stáva umeleckým centrom. Plagát, ktorým Jean-Paul oblepil niekoľko dverí bývalých bytov, na mieste, kde žijú ľudia podobní arabskému chlapcovi, poukazuje na getoizáciu moslimskej časti francúzskej spoločnosti. Prípád Khaleda Kelkala sa stáva predhrou pre premýšľanie o pohostinnosti, tejto základnej etiko-politickej kategórie, ktorou sa človek otvára druhému (cudzimu). Ukazuje, že v demokratických spoločnostiach je prítomná ekonómia násillia a vylučovania (sú tu ľudia bez občianstva ako bol aj Khalel Kelkal) a že pohostinnosť tu nie je absolútna, ale má svoje obmedzenia. Happening „Jazero z tiel: Francúzsky bozk mestu“ teda musíme vnímať v tomto kontexte, ako gesto prichádzajúceho cudzinca, zraniteľného, keďže nehovorí našim jazykom. Ako premýšľanie, ale predovšetkým pozvanie k otvorenosti a pohostinnosti, k prekonávaniu bariér. Svojim vlastným stelesnením autorových inštrukcií je možné vytvoriť takúto udalosť.

Beata Jablonská

Malá poznámka k rozhovoru s Alexom Mlynárčikom

Časopis Profil (3-4'09) prináša rozhovor s umelcom Alexom Mlynárčikom, ktorý uverejňuje ako súčasť recenzie dizertačnej práce Akčné umenie na Slovensku Andrey Bátorovej, doktorandky na univerzite v nemeckom Regensburgu. A keďže Alex Mlynárčik si na domácej výtvarnej scéne pestuje povestí nedostupnej celebrity, ktorá potrebuje tak trochu napätý vzťah s tými, čo o umení píše a organizujú ho, určite bude „fahákom“ čísla. Rozhovor nie je len ľahkým klábošením, ale je naozaj zasväteným sprievodom v réžii umelcových osobných spomienok. Príťažlivosť dobre vedeného rozhovoru na rozdiel od teoretického textu, nie je ani tak vo výpočte viac či menej známych faktov, ale v tom, ako ich „po svojom“ interpretuje a podáva ich tvorca. A Alex Mlynárčik naozaj svoj život líči vecne, rozpráva s nadhľadom o tom, čo videl, skúsil a v ktorom úspešne obstál. Čitatelia časopisu Profil sú prevažne úzko zameraná komunita odborníkov a milovníkov umenia, ktorú treba presvedčať o umelcovom kanonizovanom mieste v dejinách slovenského výtvarného umenia. V rozhovore budú hľadať najmä to,

čo o jeho diele nie je. A tou je Mlynárčiková dobrovoľná „služba“ totalitnému štátu. A práve jeho život je priam modelovým príkladom nemožnosti, ale zároveň aj možnosti prežitia slobodomyslelného avantgardného umelca v totalitnom režime. Bol to študentský výlet do Paríža v roku 1964 a osudné stretnutie s Pierom Restanym, ktoré mu umožnilo spoznať a zažiť iný, vtedy možno slobodnejší svet. Jeho umelecká a ľudská identita umelca sa od vtedy rozvojila na tu (Žilina) a tam (Paríž), alebo tam (Žilina) a tu (Paríž). Nie je samozrejme spravodlivé, ale spravodlivosť predsa poznáme ako veľmi premenlivú kategóriu, že musel ako tvorivý umelec celý život prekonávať nezmyselné obmedzenia, na ktorých bol totalitný režim založený. Svoj pragmatický modus vivendi spolunazívania s režimom vysvetľuje typicky sebavedomo: „Duchom som nikdy nebol v totalitnom štáte. Duchom, tvorivými ambíciami som bol v Restaného spoločnosti v Paríži a inde vo svete. V totalitnom štáte som žil, pretože som zistil, že si tu môžem svoju prácu (v architektúre) zaisťovať potrebné prostriedky na voľnú tvorbu a byť tak nezávislý. Ideologicky

ma reálna situácia v socialistickom štáte, lepšie povedané v štáte, kde vládol štátny imperializmus, nikdy nevzrušovala ani veľmi nezaujímalá. Žil som v ňom fyzicky, ale tvorivými ambíciami som bol úplne inde a musím dnes priznať, že symbióza reality a realizovaných snov bola ideálna.“ Už dvadsať rokov naša spoločnosť vedie rozpravu, kto sa zachoval správne (charakterne, morálne, čestne) a naopak kto nesprávne (falošne, podlo, nepoctivo). Niektoré vysvetľuje, niekto sa kajú, niekto sa bije do prs. Niektoré ukazuje prstom, a Alex Mlynárčik sa tým navonok netrápi. Spisovateľ Milan Kundera vo svojom legendárnom románe Žert procky napísal: Väčšina ľudí se klame dvoji chybnou vírou: verí na večnou pamätku ľudí, vecí, činů, národů a v odčinitelnost činů, omylů, hříchů a křivd. Obě jsou falešné víry. Ve skutečnosti je to právě naopak: vše bude zapomenuto a nic nebude odčiněno. Úlohu odčinění (pomstění i odpustění) zastoupí ZAPOMENUTÍ. Nikdo neodčiní křivdy, jež se staly, ale všechny křivdy budou zapomenuty. Umelecké dielo zostáva. Ostatné časom prepadne. Je to spravodlivé? Nie je to sprá....?>

Jarmila Džuppová

O plátne hustom a tmavom ako celozrnný chlieb

O malej, vôbec nie reprezentatívnej vzorke školských plátien opretých kade-tade o stenu. Asi je to zlomyseľné..... Ale už, dúfam, končím školu, už tam viac nebudem. Vie sa, že toto a toto treba pranie-rovať (obéznych ľudí bez hanby,

barbínky, plytkosť, vulgárnosť, atómové bomby, spustnuté krajiny a tak), preto o tom študujúci pranieristi maľujú tenučko jednovrstvovo, čistými farbami, na krásne luxusné plátna. Keď sa na také plátno človek pozrie zo zadu,

obdivuje jeho hutnosť, krásnu plátňovú farbu (ako celozrnný chlieb alebo tatarčane pirohy), to, ako je natiahnuté, prejde si po ňom zo zvedavosti prstami...aj po voňavých ohobľovaných latkách blindrámu... Vlastností originálneho maliarskeho

plátna sa asi kryštalizovali dlhodlho a sú nachystané na určitú hmotnosť pigmentu, na tlak pri jeho nanášaní, na nadšenie, na vášnivosť, na nespokojnosť, na prudké vrstvenie, na odstraňovanie vrstiev, na brutalitu,

na láskavosť, na smútok, na vypätia proste. A ak sa na neho opatrne nanesú tvary prenesené z počítača a vymaľujú sa, tak plátno zo zadu vyzerá také sterilné, ako nedotknuté, smutné a nenaplnené, nedalo mu to nijak zabrať...ostáva bez energie

toho maľujúceho, nevstrebalo energiu toho človeka. Maľujúceho. Fuj, píšem ako Boris Filan – že na kôpky hromadím kvetnaté privlastky. Už mám toho dosť. Treba nejakú inak.

Gabriela Garlatyová

O peknej a škaredej maľbe na Slovensku

Príspevok do diskusie: Patrí Syzygia do umenia 80. rokov?

Odfahčenou odpoveďou na to, či patrí Syzygia do umenia 80. rokov, okrem samozrejme áno (patrí tam totiž i menej podstatné udalosti), je moja úvaha o inštitucionálne a výskumne zanedbanom prostredí umenia a fenoméne peknej a škaredej maľby v slovenskom umení.

Čo je v umení pekné alebo škaredé je relatívne. Záleží od toho, kto hodnotí a aké kritériá pri hodnotení používa. V nemalej miere sa pod to podpisuje postavenie umenia v spoločnosti a ako často konštatujeme: slovenská spoločnosť nemá stále vyriešené základné a jednoduché otázky o tom, čo je umenie. Názov diskusie len potvrdzuje. Pýta sa na elementárnu skutočnosť. Naráža zrejme na to, že prínos tejto tvorivej skupiny nie je výraznejšie reflektovaný v histórii nášho umenia¹, ale hlavne umenovedou a teóriou posledných dvadsiatich rokov. Dobové teoretické texty sú čiastkové a poznačené subjektívnymi názormi a pocitmi. Odborná verejnosť je dlhodobo zdecimovaná.

Aktívne tu pôsobí skutočne málo ľudí a vyvíja sa tu všeobecne málo aktivít – výstavných a publikačných. Zvláštnosťou je vydávanie monografií samotnými umelcami². Syzygia, umenie 80. rokov a aj iné dianie, napríklad 60. a 70. rokov, malo byť zmapované a diskutované niekoľkými výstavnými projektmi v štruktúre rôznych pohľadov.

Monolitný názor v realizácii jednej výstavy, jednej publikácie jedného desaťročia, ktorý sa v praxi nášho umenia uplatňuje, vytvára jediný možný pohľad, akoby uzakňujúci jedinú možnú pravdu. Výstavy by mali sprevádzať publikácie s vyčerpávacími interpretačnými, ale aj dokumentačnými textami. Výstava Osemdesiate sa po 20 rokoch pozrela na toto obdobie umenia a stala sa prvolezcom v tejto téme – pretože čiastkové texty a menšie výstavy zapadnuté prachom nezačali hlbšie stopy vo všeobecnom poznaní. To je skutočne varujúce a zároveň vypovedajúce o situácii, v ktorej sme. Rozpory, ktoré nastali na tejto výstave, len pripomenuli nevyjasnenosť vzťahov, ktoré pokračujú v ďalších protistojných tvrdeniach: napr. konceptualisti kontra expresionisti, ale aj mnohé protesty vystavených a nevystavených umelcov. Možno tu pôsobia aj generačné rozdiely, ale aj rozporné skupinové názory, ktoré sa vytvorili hlavne medzi umelcami v Bratislave, a ktoré je ťažko dešifrovať pre ich nečitateľnú zákulisnosť. Z toho vyplýva, že nekomunikatívnosť a uzavretosť bratislavského a teda slovenského umeleckého diania do seba spôsobuje mnohé problémy nášho umenia.

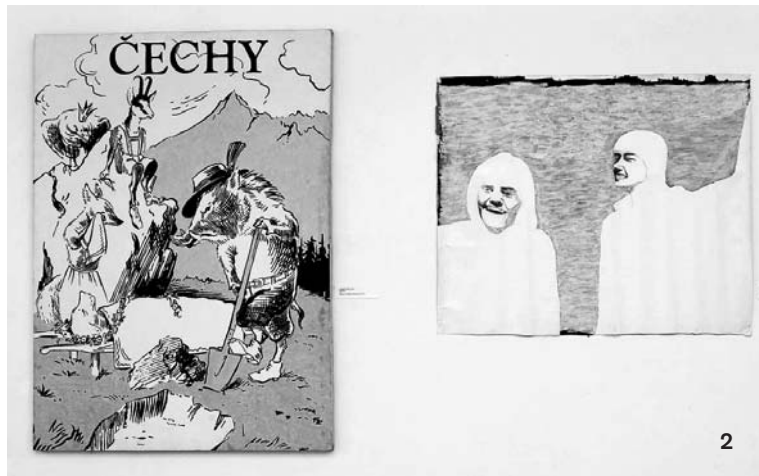
Dlhodobá neriešená úloha umenovedy, a to mapovanie dôležitého fenoménu geometrických tendencií v slovenskom umení, sa nedávno prejavila aj na výstave Hranice geometrie v Dome umenia. A aj samotná výstava bola u nás mimoriadne diskutovaná. Obsiahlejšiu recenziu som našla len v Českom Ateliéri³ od Jiřího Valocha, ktorý dlhodobo a neúnavne zaznamenáva a interpretuje geometrické tendencie aj v slovenskom umení, osobným poznaním umelcov a ich diel! (Autopsia tiež nepatrí do kurátorskej praxe nášho umenia.) Tvorba výstavy o hraniciach geometrie v 2. pol. 20. stor. nemala vzniknúť „na kolene“ a „v zápale“ pre geometrické umenie, navyše s časovým sklzom 20 rokov, v niektorých zásadných prípadoch aj 50 rokov a vo výstavnej inštitúcii, ktorá nemá výskumné zameranie a odborné zázemie. Výstava a cenná publikácia⁴ boli

financované a manažované zberateľom geometrického umenia Igorom Krejčím. Je to vrstevnatá téma nášho umenia, na ktorú by sme mali hľadieť už s odstupom a formulovať nové interpretácie. Patrí geometrická abstrakcia do slovenského umenia? Určite je to jeden z tých umeleckých názorov, ktoré sú v našom umení na okraji záujmu. Ale bohatá kolekcia a množstvo autorov svedčí o opaku. Jazyk geometrie je v našom umení zrejme pre svoje abstraktné a filozofické (nefigurálne) kvality vnímaný a trpený ako cudzí prvok. Platí to na umenie, ktoré je cudzie tradícii našej moderny? Je cudzie určitým stereotypom, predstavám o umení, kanonizovaným hodnotám, ktoré sa nám páčia, pretože sú naše?

Uvažujúc o peknote a škaredosti maľby⁵

Maľba nastupujúcej generácie v druhej polovici 80. rokov bola odlišnou už len svojou nepeknotnosťou, konfliktnosťou tém a aj názorovou cudzorodosťou, ktoré tu nemali veľkú tradíciu. Celé 20. storočie po dnešok je slovenská maľba, hlavne bratislavského okruhu, poznačená estetickou vkusnosťou, založenou na hladkom a kultivovanom rukopise⁶, ale aj konzervatívnosťou a krotkosťou posolstiev.

Slovenské maliarstvo má problém s tradíciou. Na jednej strane ho svojim tradičionalizmom zväzuje a konzervuje v provinčných kvalitách, a na strane druhej krotká a nevstevnatá tradícia neposkytuje inšpiráciu a podporu pre nové myšlienky. Maliarstvo slovenskej moderny (ktoré formálne vychádzalo z francúzskej tradície P. Picassa, P. Bonnardu, H. Matissa, ale aj českého umenia), tieto kvality pretvorilo do estetizujúcej koncepcie komornej a monumentálnej maľby. Formalistický poriadok normalizačnej stagnácie v maľbe narušil v 80. rokoch nástup študentov VŠVU, ktorí sa orientovali na euroamerickú, ale výrazne aj na českú neoexpresívnu maľbu. Konceptualisti staršej generácie boli mimo oficiálnych štruktúr a inštitúcií, tvorili významné diela a výstavy, ale neovplyvňovali priamo expresívnu maľbu (mali k nej skôr rezervovaný postoj). Pre slovenské maliarstvo bol nový jazyk expresivity, divokosti, bez čistej palety a kanonizovaných tém cudzím, a aj preto bol zrejme problematicky vnímaný. Väčšiu odozvu tu nemala ani európska expresionistická maľba moderny. Zo staršej protomoderny expresívnej maľby to boli solitéri, ktorí priniesli osobité prístupy: T. K. Csontváry, A. Jaszusch a J. Jakoby, ale aj Gy. Szabó. Títo neboli pre naše umenie určujúci. Výstava Osemdesiate nepriniesla nové a kritické čítanie vývoja v maliarstve tohto obdobia. Zakonzervovala mýtus o nastupujúcich postmoderných maliaroch a z niektorých sa dokonca pokúsila vytvoriť akési celebrity. Pozabudla na odkrytie spoločenského a politického vplyvu na dianie. (Mladí umelci študovali a mali zázemie na VŠVU, zriadenej socialistickou spoločnosťou. V tomto nástupe sa nejednalo o politický protest, práve naopak, dianie bolo zhora akoby tolerované.) Zároveň ale syzifovsky vystavila materiál, o ktorom môžeme v rôznych súvislostiach uvažovať. Expresívnu maľbu – prvú vlnu postmoderny u nás nenazývame neoexpresívnu aj preto, že v našom umení nešlo o neoštyl. Maliari nadviazali na neoexpresívne dianie v európskom a americkom umení, sú tu výsledovateľné vzťahy. Vytvorili vlastnú, osobitú verziu expresívnej maľby, ktorá je príspevkom k okolitému dianiu, ale zároveň je oneskoreným



modernizmom, pokračovaním a vyzretím krotkej slovenskej moderny. Tiež sa jedná o krátkodobú epizódu, ktorú opustili jej protagonisti: L. Teren, I. Csudai, S. Bubán, (S. Bubánová úplne) a iní a modifikovali svoj expresionizmus smerom k stíšenému dekoratívne štýlu, alebo zmene k abstrakcii (Bubán). Syzygia, skupina štyroch, ktorú považujeme za druhú vlnu našej postmoderny, je pomerne odlišná od prvej. Jej zaujímavosťou a prínosom je narušenie pravidiel, ktoré bolo v istom zmysle radikálnym. Možno aj v efekte meteoritu⁷, ktorý predviedla – v krátkodobej existencii umeleckých kariér troch mladších umelcov, ktorí si do sveta maľby odskočili z ateliéru architektúry. Ale tiež v tom, že nepochádzali z maliarskych ateliérov a neboli poznačení výukou v maliarskych ateliéroch VŠVU u Františka Stoklasa a Eugénie Lehockej. Radikálnosť, strapatá inakosť oproti učesanej uhladenosti je vlastnosťou, ktorú naše umelecké prostredie nerado trpí. Je nášmu umeniu cudzia individualita, ktorá sa tu ťažšie presadzuje a udržuje, práve pre svoju možnú konfliktnosť a nezriadenosť? Preto je aj tak krátkodobou a dočasnou? V obrazových groteskách

Gabriel Hošovský spája zámer nedodržiavania pravidiel, popieraajúci niekedy aj elementárnu maliarsku zručnosť, spolu s istou rukou grafomana, zaznamenávajúcou karikatúry na morálne a nemorálne vtedy zažívaného. Tieto pnutia vytvárajú znepokojivý, zneisťujúci a ironizujúci koncept. Hošovský odkazuje ale aj na iné vrstvy nášho umenia: na kritickú reflexiu spoločnosti napr. v podobnosti figurálnej anatomické deformácie s groteskami Istvána Prohászku Tallósa, kritický nepokoj Jakobého (nie formálny, ako zvyčajne „zberateľsky“ Jakobého vnímané cez vizuálnu krásu jeho maliarskej hmoty) a Jaszuscha z jeho neskoršej „komiksovej“ tvorby, ktorá ešte ani na jeho nedávnej výstave v GMB nebola nanovo interpretovaná, skôr potlačená ako menej zaujímavá. Maľby Martina Knuta sa páčia. Majú veľkú divácku odozvu, ktorej sa tiež bojíme ako čert kríža. Knut narábal s čitateľnosťou jeho figurálnych znakov cez naivizujúce, akoby detské kresbičky. Túto čitateľnosť a peknotu zneišťoval zašifrovanou iróniou, vtípom, absurditou. Na jednej strane podoba na poetickú ilustráciu, na druhej pochybnosť o jej idyllickosti a nepokoj. Znakové maľby Miloša Nováka sú zaujímavé aj ako

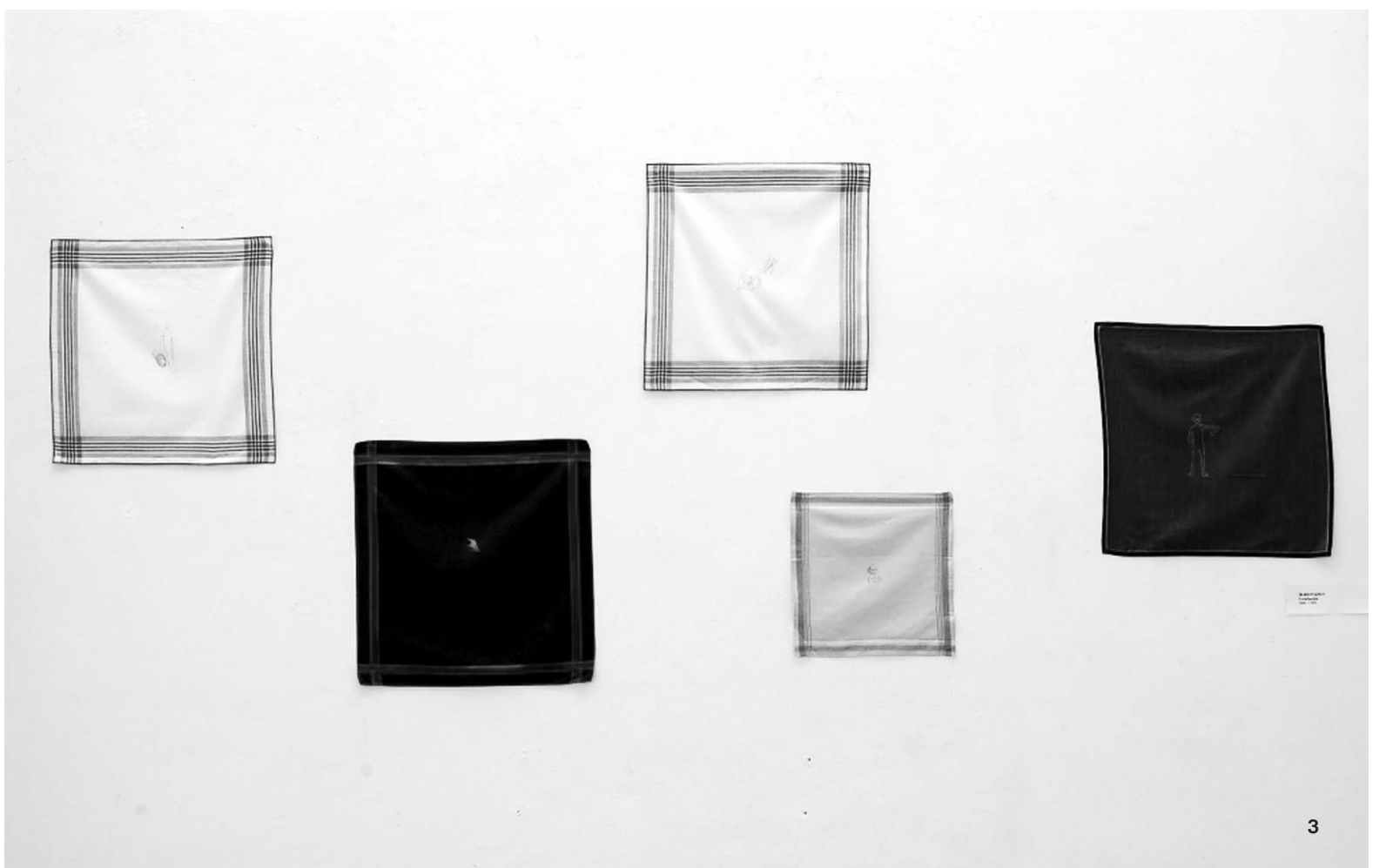
alternatívny príspevok ku geometrickej abstrakcii, ktorú vlastne nerešpektuje a vytvára si obrazové emblémy – bez ideovej a chronologickej hierarchie či postupnosti v rámci svojho oeuvre (ktoré vlastne nestihol vytvoriť). Musím priznať, že táto maľba je pre mňa svojou výskumnou slobodou a výtvornou razantnosťou jedinečnou v sústave obrazov nášho umenia. Sikora aj Novák priniesli pomerne odlišné príspevky ku geometrickej maľbe. Rudolf Sikora v Syzygii zapôsobil svojím programom kriticky preverujúcim jazyk a ikony geometrie, ale hlavne vzťahom, ktorý je pre neho významný: Ja a moji žiaci.

Čo sa týka typologickej príbuznosti, zameranie Syzygie podľa mňa nesúvisí priamo s talianskou a nemeckou neoexpresívnu maľbou, ako skôr s tendenciami a témami americkej postmoderny a s neoexpresívnu nemeckou, konceptuálne zameranou tvorbou. Nezanedbateľné sú kontakty aj mimo Československa, čo zanechalo stopy práve v ich myslení. I keď bola životnosť skupiny Syzygie krátkodobá, bola v mnohom potrebná: iniciovala niečo, čo je aktuálne o 20 rokov neskôr, čo priamo poukazuje na potrebu hlbších zmien v myslení smerom ku kritickým úvahám v umení, prehodnoteniu istých pravd, ale aj v premýšľaní o podobe nášho umenia. Keď sa nám zjavuje istá podobnosť umenia 80. rokov s dnešným, je to určite te expresivity, obľube ironických znakov a figúr v koncepcii obrazu, v ktorom sa mixujú fragmenty scén, komiksové či animované postavičky (Knut, Hošovský), citáty, text, skratky, zosnímané často z fotografickej predlohy (Hošovský). Novákové geometrické obrázky akoby vznikli v ateliéri terajšieho absolventa akadémie, akurát sú autentickéjšie a ozajstnejšie. Podobnosť súčasného s osemdesiatymi tu končí, lebo v súčasnej maľbe ide viac o efekty, hry, hrania sa na geometriu, abstrakciu či nejaké štýly. Preberajú sa jazyky iných, ktoré sa marketingovo estetizujú – vyberú sa pekné farby s digitálne vyladenými odtieňmi, zvolí sa hladký alebo pekne učesaný rukopis, milé a nežné

témy nás skoro dojmú, ale len naoko: cez zvieratá – najmä mačky, kone, psy, tváre mladých ľudí – portréty priateľov, rodiny, detí, celebrit atď. Efektne obrázky na štýl komiksu, v ktorých sa nič alebo veľa nedeje, zabudli na svoj zmysel existencie okrem obchodnej stratégie a teda toho, aby sa páčili. Werichove „To je blbý, to se bude líbit“ je dobre predajná. Škaredá je tá, ktorá neuvažuje o tom, akého zberateľa, galeristu či kurátorku uloví, pretože jej podstata je v divej slobodnej povahe, žiadna idylka. Nepokoj, neistota, zvedavosť, hľadanie, ale aj pokora. Rozčerená hladina. Taká maľba sa mi páci.

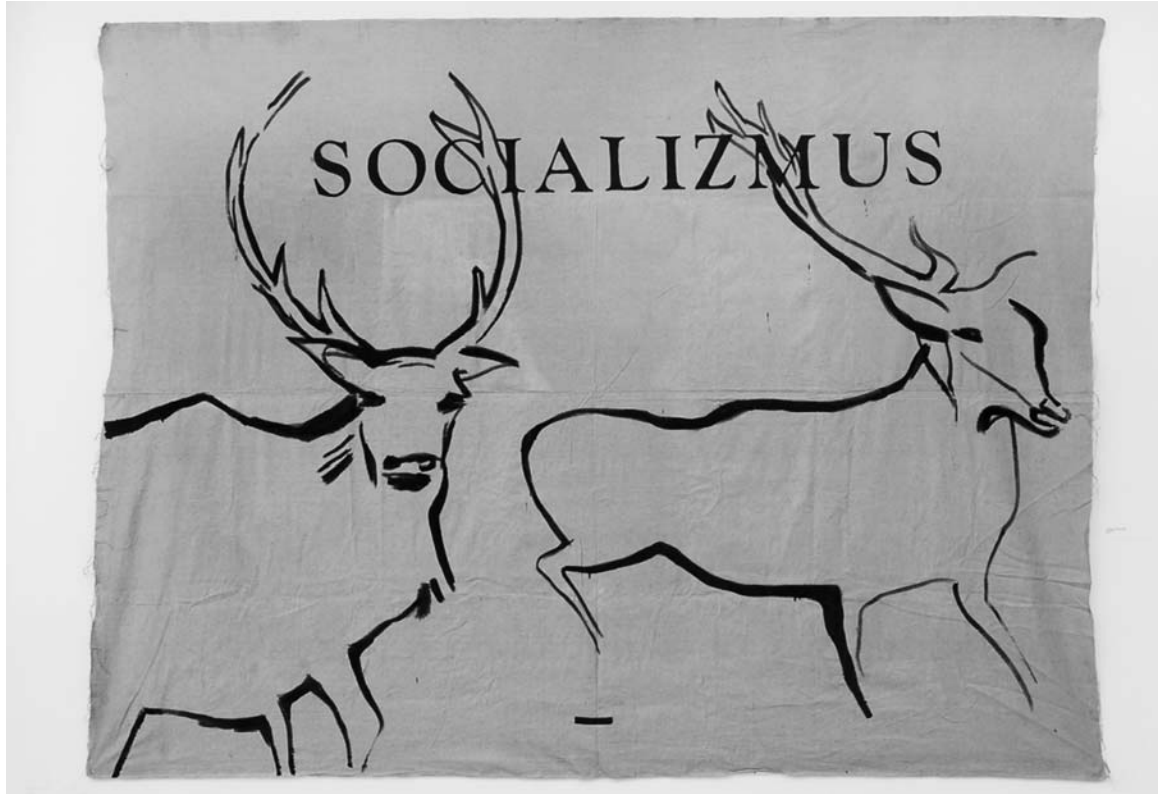
1 Výstava a publikácia Osemdesiate, Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2009, kurátorka výstavy a editorka Beata Jablonská
2 Na túto skutočnosť upozorňuje napr. Alena Vrbánová: Temný lokálny variant kultúrnej evolúcie s prvkami katallaxie, In: Jazdec, ročník II, č.1, 2009, s.8
3 Jiří Valoch, Slovenské geometrické umenie encyklopedicky, In: Ateliér, čtrnáctideník súčasného výtvarného umění, č. 6, 2010, s.8. K téme jazyka geometrie v súčasnom umení bola príspevkom výstava Bienále maľby II.7 Vzor, Geometria, Sířra, Sief v Mestskej galérii v Rimavskej Sobote v kurátorskej koncepcii Lucie Gregorovej Stachovej a Gabriely Garlatyovej v roku 2010 s vydaným katalógom. Tiež: Gabriela Garlatyová: Bienále maľby II.7 / ? Vzor – Geometria – Sířra – Sief, In: Ateliér, čtrnáctideník súčasného výtvarného umění, č. 4, 2010, s.8.
4 Luba Belohradská, Eva Trojanová: Hranice geometrie, Petum s.r.o., Bratislava, 2009
5 „My povedzme „ini“ a „nepekni“ sme boli z práve sa začínajúcej hry zásadne vylúčení.“ Tomáš Štrauss, Povedzme rok 1979: umenie bolo vtedy nielen vznešené, ale aj povedzme burcujúce. (Proti estetizovaniu umenia z neskorých cias totalitarizmu), In: Jazdec, ročník II, č.1, 2009, s.1
6 Gabriela Garlatyová: Európska neoexpresívna maľba a jej ohlasy, In: Osemdesiate, Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2009, editorka: Beata Jablonská, s.264.
7 Odchod z umeleckej scény za inou aktivitou, priznane obchodnou, je z môjho pochopenia legitímym. Bolo dokonané. Mám dojem, že Knut, Hošovský a Novák nepotrebovali vyrábať diela na predaj. Začali sa živiť, a to úspešne, podnikaním. Sikora si nesie svoje kríže ďalej, aj sám proti sebe.
8 Práve prebieha jeho autorská výstava v Galérii J. Koniarka v Trnave, ktorá naznačuje na jeho dôležitosť, keď budem osobná aj osožnosť, v kontexte nášho umenia.
9 Netvrdim, že maľba, ktorá používa portrétnu zobrazenie, nemá filozofickú a maliarsku hĺbku, ako príklad: Daniel Fischer, 8 statočných, Vynáranie, Dom umenia, Bratislava, 2010

1, 2 Zábery na diela Gabriela Hošovského a Martina Knuta
3 Martin Knut, Z cyklu Maľba na vreckovke



Richard Gregor

Spoločenský komentár k otázke o Syzygii



Pokúsím sa tu kolážovo rámcovať poslednú dekádu socializmu niekoľkými paradoxnými faktami, ktoré mi vždy pripadali zaujímavé a majú podľa mňa presah k positioning vtedajšieho aktuálneho umenia. Atmosféru 80. rokov tvorila najmä schizofrénia existencie v režime, ktorý vlastne nikto rozumný nemal dôvod rešpektovať. Dejinne asi architektom normalizácie ušlo, že politika masovej podpory rodiny s deťmi, bezplatného

bývania, povinnej dislokácie a z nej vyplývajúceho kultúrneho vykokorenia priniesie mimoriadne početnú generáciu dospievajúcich okolo polovice 80. rokov, ktorá, i v rámci svojej úplne bežnej každogeneračnej revolty, nebude už vlastne mať k čomu byť lojálna a nebude sa mať s čím identifikovať. (Kľúčovú pozíciu mladého človeka som si osobitne uvedomil na príklade, ako sa presadil vkus najmladšej a tiež masívnej povojnovej generácie v USA – jej príslušníci sa stali

súčasťou trhu a okrem iného doslova stimulovali obrovský boom rockovej hudby.) O otázke vykokorenia z miesta svojho pôvodu ma kedysi poučil jeden z mojich riaditeľov (Peter Jurkovič), ktorý takto interpretoval búranie historických jadier miest alebo ich častí, čím sa socializmus snažil zničiť väzbu ľudí na miesta. Nové výtvarné umenie 80. rokov nemožno interpretovať výhradne ako dôsledok informačného toku Západ-Východ, ten tu bol prítomný

stále. (Napri. Juraj Mojžiš píše v monografii o Mariánovi Čunderlíkovi, že Flash Art mu prestal poštou prichádzať až v roku 1980.) Chcem týmto naznačiť, že celá žitá skutočnosť – od vizuálnej po mentálnu, od ideovej po materiálnu – bola v období 80. rokov permanentným terčom všeobecnej, tichej domácej či na/hlas/nejšej kritiky. Nemožnosť identifikácie s ničím iným, než s niečím externým (Západom) bola zaujímavým príkladom nekritického spoločenského apriorizmu, sna, z neskoršieho pohľadu značne naivného – živeného však výdatne faktom, že vlastný štát bolo možné považovať iba za (v rôznej miere) obávaného nepriateľa. Zasadme si do týchto skutočností onu „postmodernú neistotu“ vyplývajúcu z neexistencie jednoty smerovania umenia (ako píše Ševčíkovi) – niekedy mi príde, že naše (aj umelecké) smerovanie bolo až príliš jednotné v označení svojho nepriateľa a vo svojom ideáli, už vôbec jednotné v tom, že malo nejaký ideál (nech: slobodu prejavu). Naň toto, vo svojej povahe predsa skeptické označenie „postmoderna“ nie úplne vždy pasuje, a to najmä v zmysle toho, čo dnes vnímame ako charakteristický typus, filozofiu postmoderného umenia, kde nestačí poukazovať len na jeho formálne znaky. (Toto bol aj dôvod mojej vlnajúcej polemiky s výstavou Beaty Jablonskej 80. roky v SNG vo Flash Arte.) Na druhej strane nám v tejto častej generalizácii, v mene snahy

označiť niečo za postmoderné, uniká imanentný faktor kultúry 80. rokov – a to jeho veľkomestská odláčená povaha a pluralita, konkrétne v prípade definitívneho potvrdenia Bratislavy ako centra pre hlavný ťah výtvarného umenia – možno po prvý raz v slovenských dejinách. V tomto období spočíva predobraz dnešnej kultúrnej životaschopnosti v zmysle alternativity – dodnes jej síce chýba adekvátna protívaha v zodpovednom a najmä korektnom etablamente, ale to skôr či neskôr azda nastane. Spomínaná výstava 80. roky bola príliš odstredivá, a to tým, že nemala ujasnenú metodológiu svojho náhľadu – už nech by si zvolila za spoločný menovateľ čokoľvek. Vo svojej odstredivosti od seba oddelila všetko, čo sa dalo – segregovala starších a mladších, umenie a politiku, datovanie doby od jej vlastných dejín, umeleckú formu od definovania jej dejinnej oprávnenosti atď. Keď teraz vidíme „posledné výstavy“ Syzygie, ktoré, ak by nás aj nezaujímalo nič iné, tak deklarujú moment logickej diskusie (minimálne dvoch-troch) odlišných umeleckých polôh. Kauza 80-te sa tým zrealizuje, spredmetňuje a zosobňuje, a vyzerá podstatne vzrušujúcejšie, živšie a predovšetkým: konceptuálnejšie – vo svojej nepriamej kritike vizuálnosti. Dokonca sa mi zdá, že by v tom mohli byť aktéri Syzygie (vrátane samotného Sikoru tradične idúceho „sám proti sebe“) logickejšim vývojovým nástupcom intencií

dematerializovaného konceptu 60. rokov, než napríklad hermetické (a trochu artistné) autorské programy členov A-R, operujúcich v zhodnom médiu závesného obrazu. Je teda zaujímavé pozrieť sa na spomínaný postmoderný neistotu o smerovaní umenia v zmysle jej trvalých alebo dobových zdrojov v našom prostredí: napríklad večnej diskontinuity, aplikatívnej ideologizácie, dogmy novosti (modernosti či avantgardnosti „nástupov“) a zároveň povinnej umiernenosti, hodnoty v nepredajnosti („vek nevinnosti“), fetišizácie objektovosti a na druhej strane nepredmetnosti, nedokumentácie a podobne. Akoby bolo možné hovoriť o odlišnej postmoderne na Západe a na Východe. A to minimálne preto, že môžeme hovoriť o odlišných zdrojoch jej skepsy, obáv, ale aj o zdrojoch „viac-hlasnej“ umeleckej tradície, kde jedna (rovna ako v 80. rokoch) ešte aj dnes stále zatieňuje druhú – ďalej so špecifikom politiky totalitného režimu, počas ktorého a po skončení ktorého nastávajú vždy najprv vývojové (nech revolučné) medzifázy a až po ich spracovaní môžeme nadobudnúť určitú istotu. Výstava ako je táto je preto dôležitým krokom k pochopeniu obdobia, ktoré sa ukazuje byť jedným z odborov najkontrovernejších v našich dejinách.

Gabriel Hošovský, Socializmus

Sabina Jankovičová

© Viktor Frešo

Viktor Frešo sa predstavuje pomerne veľkorysou prehliadkou svojej tvorby na pôde Výstavnej siene SOGA a Kressling Gallery. Autor už mnoho rokov úspešne presadzuje svoje autorské stratégie pri rozmanitých individuálnych výstupoch a aktivitách, na kolektívnych výstavách alternatívnejšieho, ale dokonca aj seriózneho rázu. Za svoje aktivity bol minulý rok dokonca vybraný medzi finalistov Ceny Oskára Čepana, aj keď s odôvodnením, že to má byť chápané ako výzva, či akási skúška, aby potvrdil svoje kvality a obhájil svoju, podľa poroty vraj neštandardnú tvorbu, zameranú predovšetkým na efekt. Toto zdôvodnenie však bežných divákov a konzumentov tlačových správ o finále ceny iste nezaujímalo, ani sa k nim nemuselo dostať, takže porota definitívne svojím výberom potvrdila status Freša ako významného mladého výtvarníka a tým teda zhodnotila význam jeho tvorby. Viktor Frešo sa následne na výstave predviedol typickým gestom, spochybňujúcim vážnosť galérie ako kamennej inštitúcie, smejúc sa radostne celej tej každoročnej hre o cenu, od ktorej je on v podstate nezávislý, napriek tomu, že tak trochu, ako každý umelec vie, že hry spojené s všeobecnou akceptáciou potrebuje pre dosiahnutie vážnosti. Ďalším podobným posvätením sa slovenskej scéne je prirodzene aj výstava na pôde významnej aukčnej spoločnosti. Výstava, samozrejme, predajná, potvrdí kvalitu a aj cenu diel.¹ Viktor Frešo sa prezentuje najnovšími maľbami (mopom) a objektami – sochami („tomuto hovorím socha“ V.F.). Maľba, ak by nebola od Freša, by možno zapadla v záplave dnešnej abstraktnej mladej maľby, ale Frešovi nemožno uprieť ďaleko silnejšiu expresivitu ako je prítomná v prevažnej väčšine podobných diel. Keďže Frešo je naozaj značka, aj takáto trochu monotónna gestická maľba získava svoj diel pozornosti. Na prvý pohľad dokáže priťahovať, ale použité

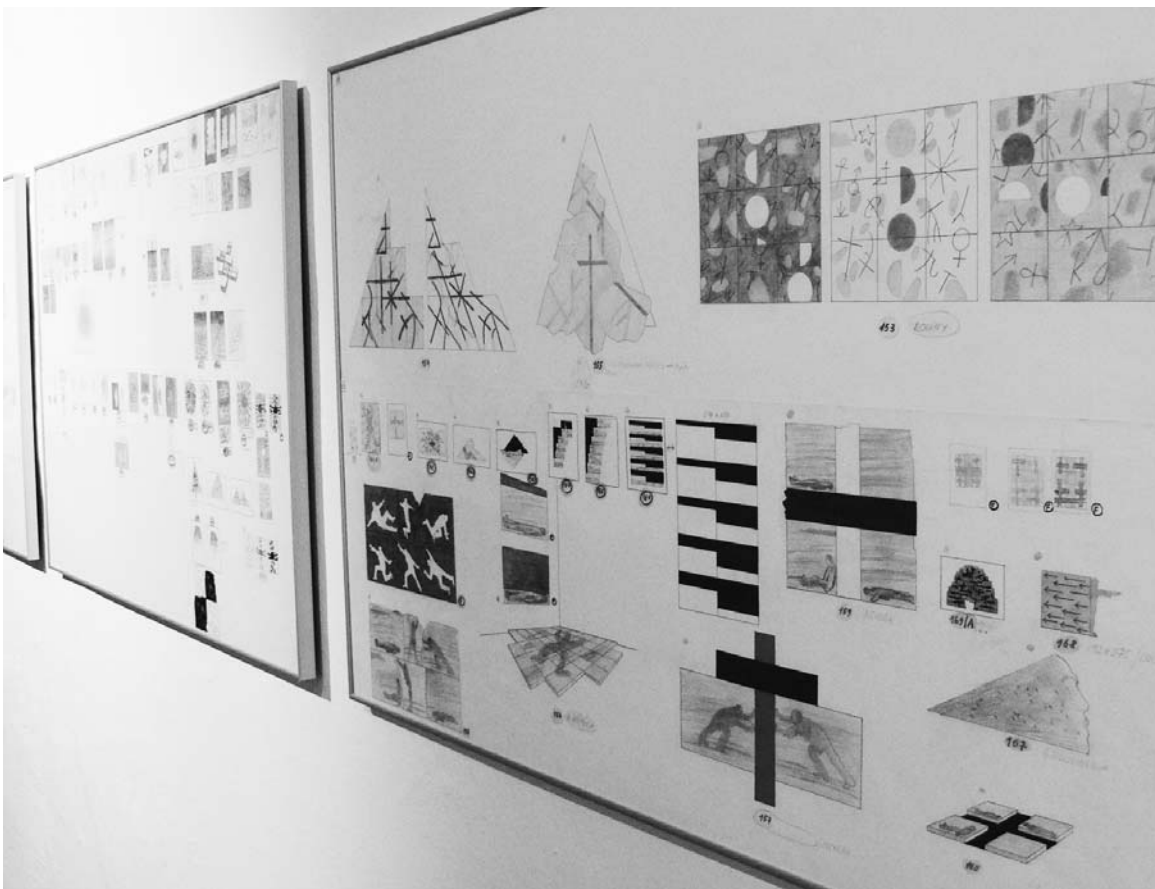
gestá sa príliš opakujú. Silnou stránkou autora sú práve objekty. Ukazujú, že autor uvažuje v priestore a o priestore, s ľahkosťou si privlastňuje rôzne prvky reality. Z nich vytvára absurdné objekty, ktoré si pohrávajú s divákovým vnímaním a sú naozaj vtipné. Autor použije všetko, čo je možné – baliaci papier či plávajúcu podlahu – zarámovaním, zásahom papiera sa stáva umeleckým dielom. Frešo sa tak trochu vysmieva nielen slovenskému konceptu, ale aj možnému kupcovi diela. Nedôsledné je, že autor sa spočiatku rád prezentoval ako alternatívny, konceptuálny umelec, tvoriaci efemérne diela, sité na mieru galerijným priestorom – napríklad sprejovanie po stenách galérie, akcie v rámci vlastnej dvojčlennej skupiny Ego-artu a pod. Lenže v priebehu posledných rokov sa zrazu ukazuje, že vie aj maľovať (napr. pop-artové rastliny) a tvorí rozmanité objekty, sochy, reliéfy, skrátka všetko. Všetko to, čo je uchopiteľné a dá sa to predaj. Autor týmto trochu spochybňuje svoj status výtvarníka nad vecou. Aj na tejto výstave si každý príde na svoje – maľby aj objekty sú všetkých veľkostí a teda rôznych cien, takže je možné si vybrať, malé či veľké (diela a ceny). Ak by niekoho nudilo príliš intelektuálne umenie (maľba a socha), má Frešo po ruke aj pár „umeleckých“ aktov – fotografií, aj tu si každý príde na svoje podľa svojho naturelu. Zostáva otázka, či táto vedomá predajnosť a prispôbitosť realite trhu je koncept a Frešo je teda výnimočný mladý konceptuálny umelec, alebo je to skrátka len drzá vypočítavosť. Na druhej strane treba oceniť, že si ako autor v dnešnej dobe dokázal vybudovať nespochybiteľný imidž, ktorý všetci napriek istým výhradám akceptujú.

¹ Aj od tejto podpory je Frešo v podstate nezávislý, pretože sa o predaj svojho umenia stará dobre sám. Z kruhov firmy J&T je možné sa dozvedieť, že Frešove slovo, čo sa týka umenia zaväzuje u najvyšších a kúpi, čo povie. Vo firme ho vraj volajú Picasso, takže sú dobre zorientovaní vo Frešovej tvorbe. Frešovi sa teda podarilo presadiť umenie aj tam, kde by to nikto nečakal.

Gabriela Kisová

Kresba: z periferie do centra

K výstave Nenápadné médium vo Východoslovenskej galérii



Keď si do Wikipédie zadáte pojem kresba, prečítate si toto: „Kresba je vizuálne umenie, ktoré je vytvárané množstvom kresbebných pomôcok na dvojrozmerné médium. Bežne sa používajú ceruzky, pastelky, voskové ceruzky, pastelky, voskové pastelky, kriedy, rudky, uhoľ, olovko, pero a tuš. Umelec, ktorý kreslí, môže byť označený ako kreslič (návrhár).“ Táto suchopárna definícia vám ale ani zďiaľky nenaznačí, aký bohatý je register súčasnej kresby a ako v tomto médiu pracujú súčasní „kresliči“ a „kresliarky“. Aktuálna výstava vo Východoslovenskej galérii v Košiciach s názvom Nenápadné médium je práve projektom, ktorý mapuje rozličné polohy kresby u vybraných autorov a autoriek

viacerých generácií. Jej kurátorka Mira Sikorová-Putišová zostavila výber, po zhladnutí ktorého začnete pochybovať o prívlastku v názve výstavy. Už úvod výstavy avizuje, že nejde o tradičný prehľad kresieb na papieri. Práca dvojice Hartworkers (Lucia Dovičáková a Jozef Tušan) je veľkorozmernou kresbou na stenu. Autori v nej zobrazili seba v rôznych konfliktných situáciách. Sčasti autobiografické dielo má byť posledným výstupom dvojice, ktorá pri práci očividne zažíva viac starostí ako radostí. Reflexia spoločnej umeleckej tvorby prebehla našťastie s nadsádzkou a humorom a výsledok spoločných bojov stojí za to. Autobiografický základ majú aj

ďalšie práce na výstave. Vizuálny denník Svätopluka Mikytu z rokov 1999 až 2009 je priestorovou inštaláciou, do ktorej môžete divák priamo vstúpiť a takpovediac prehrávať sa v jeho autoportrétoch. Kresba je integrálnou súčasťou ateliéru na galerijnú stenu. Jej príspevok obsahuje v koncentrovanej forme mnohé z kľúčových tém, okolo ktorých sa točí celá výstava: procesualnosť, fragmentárnosť, koncepcia, priestorovosť, znakovosť, intermediálne presahy,

pohyb a čas v súčasnej kresbe. Práve posledné dva aspekty sú príznačné aj pre tvorbu nemeckej umelkyne Anny Tretter, ktorá je na výstave zastúpená konceptom s názvom From Košice to Žilina (2005-2007). Sediac vo vlaku s papierom na nohách sa autorka odovzdala do role pasívneho seizmografu, zaznamenávajúceho pohyby a rytmus ubiehajúcej cesty. Výstupom sú datované kresby a video. Hegel považoval kresbu za vrcholové umenie, pretože odhaľuje rukopis a genialitu autora. Postmoderný koncept Anny Tretter popieraajúci vlastný rukopis je zasadený do opačného diskurzu, ktorý pochoval predstavu geniálneho tvorca a nahradil ho autorom, strácajúcom kontrolu nad vlastnou tvorbou. Okrem prác na papieri, plátne a textile (P. Kalmus, B. Sirka, V. Frešo, M. Blažo, J. Bartusz, V. Žáková), ďalších multimediálnych inštalácií (R. Čerevka, M. Murin), záznamov intervencii a konceptov (M. Lány, M. Kvetan) sú obohatením výstavy animované videá Daniely Krajčovej a Mikuláša Podprockého. Na záver mi nedá nespomenúť náčrty Rudolfa Sikoru, takzvané „mindmaps“, ktoré sú verejnosti prezentované po prvý raz. Pôsobivé skice pre inštalácie Sikorových retrospektívnych výstav v Prahe a Bratislave sú na jednej strane pracovnými verziami, ktoré vznikli rýchlym ťahom, no v ich dôslednosti dokumentujú autorovo konceptuálne myslenie v „kozmických“ súvislostiach a nadobúdajú ikonografickú kvalitu. Výstava ponúka zaujímavý prehľad aktuálnych podob kresby a koketuje s posúvaním hraníc média, ktoré patrí do základnej výbavy každého umelca. Možno nenápadné, ale nenahraditeľné médium.

Záber na diela Rudolfa Sikoru

Nina Vrbanová

Na margo podielov vysokého školstva na kvalite umeleckej recenzie a kritiky

Koncom marca tohto roka sa na pôde Galérie Cypriana Majernika v Bratislave konala verejná diskusia, ktorej ústrednou témou boli časopisy o vizuálnom umení na Slovensku. Ako jeden z dôležitých momentov v diskusii' vyvstal fakt, že umenovedné školstvo v tejto oblasti nedostatočne „školí“ budúcich pisateľov, že nevytvára vhodnú a špecifickú prostredie, v ktorom by mohlo byť ono písanie o umení programovo a dlhodobo kultivované. Azda možno potvrdiť, že táto téza platí vo všeobecnom merítku, nie však pri detailnejšom pohľade na jednotlivé vysoké školy a ich reálne výstupy. Ako študentka umenovedného odboru – estetiky cítim práve tu potrebu reagovať a upriamiť pozornosť (hoci aj na pozadí vlastnej, ergo subjektívizovanej skúsenosti) aspoň na jedno akademické prostredie, ktoré sa snaží daný problém aktívne riešiť. Už piaty rok sa na FF UKF v Nitre

vyučuje jednodoborová resp. vedecká estetika. Nefiguruje pod tradičným titulom „katedra estetiky“, ale garantuje ju Ústav literárnej a umeleckej komunikácie (pôvodne výhradne vedecké pracovisko so zameraním na teóriu a interpretáciu literatúry). Dnes ešte stále možno považovať nitriansku estetiku za novú a nie celkom vyprofilovaný odbor, ktorý vo výskume a najmä výučbe klasickej estetiky ako strešnej disciplíny pre dejiny, teóriu a filozofiu umení vlastne nemá tradíciu – iba v oblasti literatúry. Jeho smerovanie sa však za tých päť rokov ukazuje ako špecifické a v našom regióne osamotené. Na pôde tzv. nitrianskej estetickej školy sa za ten čas jej aktuálneho zamerania zrodilo čosi, čo, zdá sa, na našich ostatných vysokých školách ponúkajúcich jednodoborové štúdium estetiky nemá – v porovnaní jednotlivých

programov – obdoby. Je to totiž programové vytváranie vzťahu študentov k písaniu o umení, pričom v rozmeroch a kvantite piatich rokov magisterského štúdia sa dá hovoriť v pozitívnom zmysle až o drezúre. Samotné jadro štúdia tu predstavuje konkrétny textový žáner – interpretácia umeleckého diela. Tá je ako povinný predmet s najväčšou časovou dotáciou v podobe teórie, ale aj (a v tomto kontexte predovšetkým) praxe sledovaná samostatne vo všetkých základných médiách – výtvarnom umení, hudbe, divadle, filme a literatúre. Písaná interpretácia diela je tu dokonca súčasťou prijímacích skúšok. Študent je už v rámci prvého stupňa štúdia s takto nastaveným programom nútený vyprodukovať množstvo textov, pričom je vedený k písaniu autorskému, t.j. potenciálne aj kritickému. Popri klasických a z charakteru odboru nutne vyplývajúcich dejinách štýlov

či filozofii umenia mu program neskôr ponúka aj ďalšie, písanie o umení rozvíjajúce predmety ako napr. „divadelná kritika“ či širšie vymedzená „umelecká publicistika“. Podmienky na tréning a kultiváciu písania by tu teda boli, no druhou stranou mince ostáva, že študenti sa skutočne, kto vie prečo, recenzovania a špeciálne kritiky viac-menej stránia (napr. predmet divadelná kritika sa otvára vyslovene sporadicky, podľa toho, či sa naň prihlásia aspoň dvaja, traja študenti). Programovej kultivácii autorského písania tu napomáha aj dostatočne individuálny prístup pedagógov, z ktorých väčšina sa praxi umeleckej recenzie a kritiky reálne pravidelne venuje, a zároveň to umožňuje fakt, že počet študentov na jedného pedagóga je pomerne nízky (tento rok končí magisterské štúdium estetiky na FF UKF v Nitre sedem alebo osem študentov).

Seminár orientovaný výhradne na výtvarnú kritiku aj tu, bohužiaľ, zatiaľ absentuje. Parciálne a skôr príležitostne (resp. podľa individuálneho záujmu študenta) sa jej vyhradzuje priestor v rámci iných predmetov, nejde však o dostatočnú pozornosť. Interpretácia výtvarného diela je jedna vec, recenzia a kritika druhá. Hoci nemusí mať od seba z formálneho hľadiska ďaleko, netreba sa na to spoliehať. Odborná výtvarná recenzia a kritika evidentne nepredpokladá „len“ dekodovanie významu, špecifik formy a povedzme aspoň strešný informačný vzhľad do problematiky, ale aj historický, spoločenský a tiež inštitucionálny kontext, akýsi širší rámec. A práve tu, paradoxne, možno vidieť najväčší problém teoreticky orientovaných študijných programov. Akási vzletnosť, oslobodzovanie a v konečnom dôsledku až vzdalo-

vanie sa od reálnych základov reflektovaného. Dôraz na autorské (ako ničím nezaťažené) písanie a uvažovanie nemusí byť vždy tou správnou cestou, najmä v prípade, ak je nesprávne pochopené ako bezvýhradná autonómia autora textu vo vzťahu k jeho predmetu. Na záver by som azda len zdôraznila, a to špeciálne na margo nitrianskej estetiky, že ani kvalitná a individuálne pestovaná výučba písania sa jednoducho nezaobíde bez rovnako kvalitného a akcentovaného kontextu – v tomto prípade dejín a teórie umenia. Sú to bezpodmienečne spojené nádoby.

1 Diskusie sa osobne zúčastnili viacerí šéfredaktori a redaktori výtvarných časopisov a špecializovaných rubrik, predovšetkým Jana Gerzová (Profil), Juraj Čarný (Flash Art) a Omar Mirza (relácia Hore bez), ako aj ďalší historici a teoretici umenia.

Gabriela Kisová

Nová zbierka a Sparring

Galéria Cypriana Majernika, Bratislava, 26. 2. – 31. 3. 2010

Existujú rôzne kritériá zostavovania súkromných zbierok: subjektívny vkus zberateľa, zameranie sa na konkrétne obdobie v dejinách umenia, na určité médium alebo žáner. Výstava v Galérii Cypriana Majernika s názvom Nová zbierka, tematizácia vecnosti v slovenskom výtvarnom umení po roku 1968 ponúka pohľad na úplne inú a veľmi zaujímavú zberateľskú stratégiu, v ktorej centre stojí fenomén vecnosti a jeho umelecká reflexia. Tento ambiciózný projekt združenia Art Friends vznikol v roku 2007 a výstava je prvou prezentáciou ich doterajšej zberateľskej činnosti. Výber v kurátorskej koncepcii Richarda Gregora je členený do troch sekcií a každá mapuje problematiku vecnosti z inej perspektívy. Do prvej sú zahrnuté diela prívržencov realizmu a verizmu (Rónaiová, Šimurda, Filo, Srna).

Ich práce sú s centrálnym pojmom vecnosti prepojené na úrovni zobrazenia, miestami parafrázujúceho jazyku socialistického realizmu. Druhú časť tvoria diela, ktorých vzťah k vecnosti je možné uchopiť pomocou pojmov interpretácie a voľnej asociácie (Fila, Bartusz, Sikora, Tóth). Tretia časť výstavy je od vecnej reality najďalej a fenomén vecnosti hľadá v univerzálnej geometrii a abstrakcii (Dubay, Klimo, Sedlák). Spomenuté celky signalizujú, že zbierka operuje s otvoreným pojmom vecnosti a výsledok je tomu zodpovedajúco heterogénny. Prínosom takejto zberateľskej stratégie je kreatívne prehodnotenie zažitých umelecko-historických kategórií a objavovanie nových súvislostí a interpretačných rovin. Miestami diskutabilné sú však vymedzené hranice skúmaného pojmu a ich elastická kvalita – rekontextualizácia umeleckého diela pod hlavičku „vecnosť“ nepôsobí v niektorých prípadoch celkom presvedčivo (napr. landartový koncept Dezidera Tótha z roku 1970 alebo gestá

Juraja Bartusza z roku 2003). Prijemným doplnením je poviedka Pavla Sibylu, ktorá vznikla pre výstavu a môže byť vnímaná ako jej literárny pendant. Paralelne k hlavnej výstave prebieha v projektovom priestore galérie Project Room 14 prezentácia dvoch videí študenta VŠVU Tomáša Šoltysa (ateliér doc. A. Čierneho) s názvom Sparring. Autor sa v nich zamerá na svet športu a náboženstva. Zdanlivo nesúvisiace sféry profánneho a svätého sa v jeho videách prelínajú a diváka veľmi nenápadne vtahujú do svojich sietí. Aktéri vo videu Sparring sa kultivovaniu svojho tela venujú s takmer religióznou vážnosťou, ich fitnessové rituály sa dejú za sprievodu židovskej hudby v priestoroch bývalej synagógy. Vo videu Sparring with God autor preniesol vrcholový atletický šport z arény na sakrálnu miesto a nechal gymnastu cvičiť na kruhoch pod kupolou gotického chrámu. Video zároveň cituje projekt Erika Bindera a skupiny Kamera Skura pre Benátske bienále 2003.

Jarmila Džuppová

Plány nevychádzajú

(Úryvok z denníka, ale doplnený.)

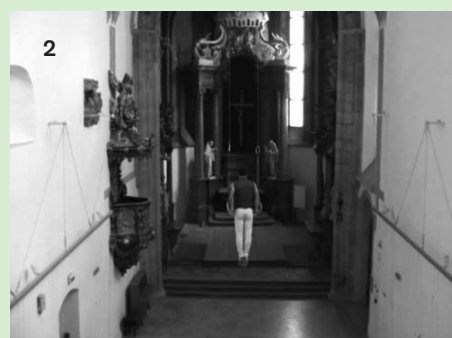
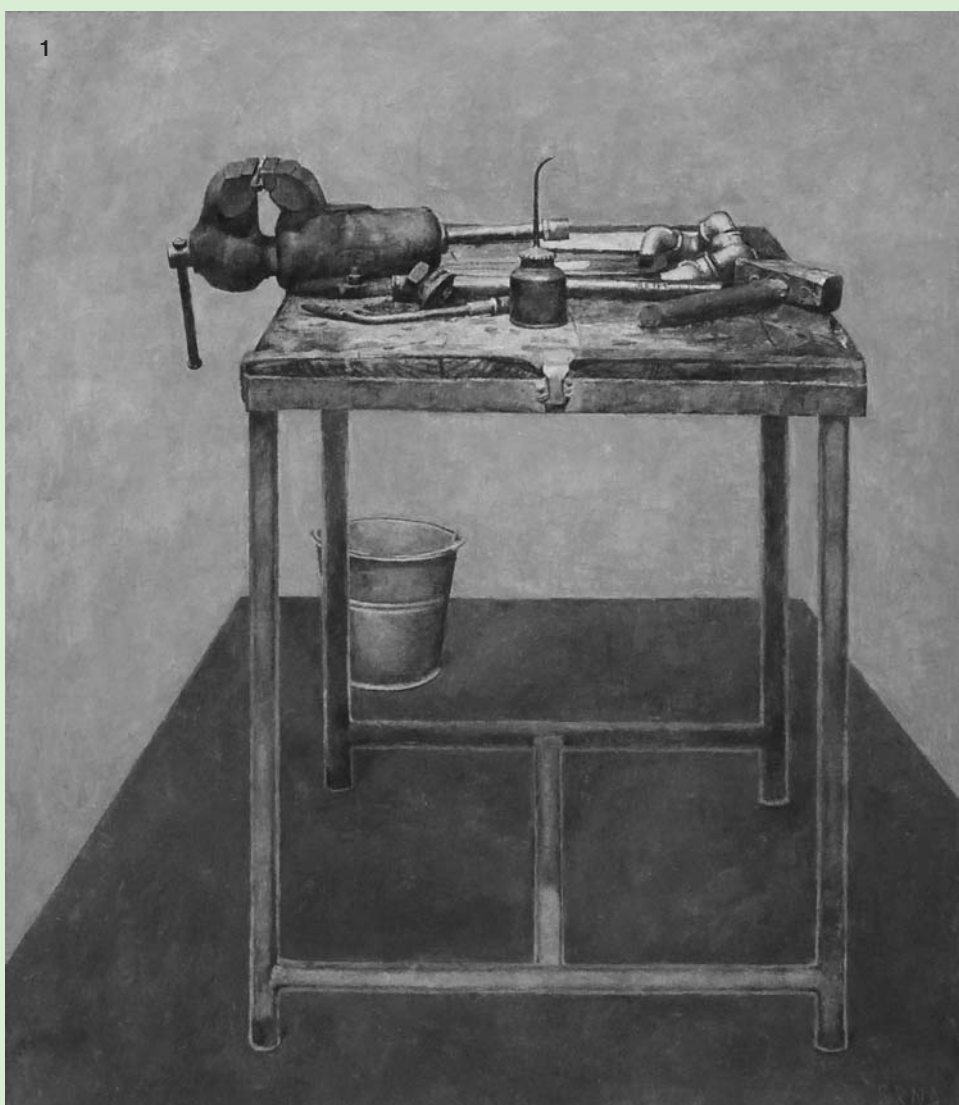
Plány sú podčiarknuté prerušovanou čiarou.

16. 3. 10 utorok Zmyslela som si, že budem písať do Koníka a bude to spočívať v tom, že si budem oponovať (oponovať tomu, čo napíšeme do Jazdca). Bude tam na chodbe visieť naraz niečo, aj vyvrátenie toho. Od budúceho mesiaca. Ale pripadá mi to také, že v Koníkovi je trochu anarchia, nie je tam ani uzávierka a je to mierne fušerské, výzva na prispievanie prišla s gramatickými chybami. Sedí tu také dievča so žltými či žltoryšavými hustými vlasmi a s malými hodinčkami na čiernom remienku. V Jakubiskových filmoch sú furt prehánky.

17. 3. 10 streda Chlapci pijú džús a fajčia voňavé hnedé cigarety, husto nabiele dymia. Dnes príde Rišo – treba sa mu ozvať. Je veľmi slnečno a v meste Košice budovy vyzerajú ako utopistické. Vrhajú ostré tieň a sú úplne jak z architektonických výkresov. Veľmi silno ich vidno.

„V jednom jasném zimním odpoledni jsem se ocitl na nádvoří zámku ve Versailles. Všude kolem byl klid a ticho. Všechno na mě hledělo podivně tázavě. Najednou jsem viděl, že každý kout zámku, každý sloup, každé okno má duši, tajuplnou duši. Pozoroval jsem kamenné hrdiny kolem, jak tu nehybně stály pod jasným nebem, pod chladnými paprsky zimního slunce, které svítí bez lásky jako hluboké písně. Pták zpíval v kleci, která visela na okně. Pociťil jsem celé tajemství, které lidi nutí vytvářet věci. A výtvoři mi připadaly ještě tajuplnější než jejich tvůrci.“

Pozerajúc na budovy, matne som si vtedy spomenula na tie vety od Giorgia de Chirica. A ešte na Giacomettiho objekt Palác okolo štvrtej hodiny rannej (z r.1932/33). Nevie, či viem, prečo.



1 Jozef Srna, Stolček so zverákom, 1984

2, 3 Tomáš Šoltys, Sparring, 2:22 min. (akcia sa uskutočnila 14. 6. 2009 v kostole Klarisiek za účasti divákov)



1 Ruhrberg Karl | Schneckenburger Manfred | Frickeová Christiane | Honnef Klaus | Walther Ingo F. (ed.), Umění 20.století, Taschen, Nakladatelství Slovart, 2004
Obrázok tiež odtiaľ.

Alena Vrbanová

Daniel Fischer

8 statočných Vynáranie Dom umenia, Bratislava 8. 4. – 30. 4. 2010

Neprekvapí, že Daniel Fischer (1950) siahol vo svojom najnovšom diele k ťažkej téme s hlbokým (žiaľ, na Slovensku tak zúfalo málo uplatňovaným) etickým posolstvom. Neprekvapí, že je vo výraze a forme

diela minimalisticky priamy až mrazivý, a napokon neprekvapí zvláštna technika (a materiál) diela, vedúce k optickej ilúzii, ako aj využitie (v práve takto tematizovanom diele) výslednej interakcie s divákom. Názov výstavy, jeho subverzívne použitá prvá časť, parafrázuje názov filmu, ale viac je narážkou na éru prázdnej popkultúry

a braku, akú prežívame. Je razantným zviditeľnením pre Slovákov zabudnutého(!), občiansky hrdinského činu skupiny ruských ľudí. Ich osud po proteste na Červenom námestí v Moskve dňa 25. 8. 1968 súvisel bytostne s našim a bol následne po proteste voči okupácii našej krajiny rovnako tvrdý, ak nie tvrdší, ako ten náš za normalizácie. Fischer využil

na inštaláciu azda najlepšiu výstavný priestor v Bratislave – halu Domu umenia s vysokým stropom, ktorá má pôdorys akéhosi rondelu, nemá okná, ani iné rušivé prvky. Dielo „8 statočných – Vynáranie“ je ucelenou, monumentálne vyznievajúcou inštaláciou memorabiálneho a memorabiálneho charakteru, ktorú zostavil z ôsmich vysokých valcových stĺpov, potiahnutých reflexnou zrkadlovou fóliou. Tento povrchový materiál je pre stratégiu výpovede diela kľúčovým. Zrkadlí a súčasne pohlcuje diváka i celý priestor a „správa sa“ ako kyberpriestor, miestami ako kamera. Divák má pocit, že stĺpy sa pohybujú, ožívajú, animujú dej. Druhou vrstvou diela sú rukopisné, fragmentované maľby, umiestnené na podlahe okolo stĺpov ako čosi v rámci kontextu a štruktúry diela marginalizované. Reprezentujú deformovaný, dekomponovaný obraz človeka, ľudí, miestami rozložený natoľko, že v prvom čítaní netušíme, že sa jedná o dekomponovaný, akýsi antiportrét. Pri bližšom kontakte a hľadaní tej správnej pozície objavíme podstatu, zrkadliaci sa konkrétny, realisticky stvárnený portrét, ale imateriálny, viditeľný iba ako odraz v konkávnej kovovej ploche stĺpov. Je pozoruhodné, ako brilantne Fischer využil efekt technickej kresby (kresbomaľby). Bravúrne využil opticko-matematickú metódu tzv. cylindrickej anamorfózy v intenciách konceptuálneho a interaktívneho potenciálu tejto techniky dnes. Použitie materiálu, formy, veľkosti, proporcií i samotné rozloženie v priestore, rukopisnosť, znejasnená, rozložená, dekomponovaná, strohá farebnosť v posunoch medzi bielou a čiernou evokujú pietny rozmer témy. Pohybom diváka vzniká po obvođe stĺpov zvláštna atrofovaný obraz



prelievania, pretekania, až sublimácie. Stĺpy akoby boli transparentné a v nich sa pohybovala „antihmota“ ducha. Pri správnej pozícii, pri danom uhle pozorovateľa, divák dospeje k očnému kontaktu s „portretovanými“. V posledných rokoch sme si zvykli nadchýňať sa umelým svetom kyberpriestoru, kde nie sú spravidla chyby na kráse. Dá sa umelo (instantne) modelovať a falošne idealizovať. Fischerova inštalácia, jej jednotlivé segmenty i celok naopak poskytujú konceptuálne vymedzenú antivirtualitu a tesnú intimitu s divákom. Narábajú

s minimom výtvarných (klasických, statických) prostriedkov, len so zrkadlovou cylindrickou plochou a na nej odvislou rukopisnou maľbou, dosahujú efekt počítačového umenia. Čo je dôležité, je úspornosť vo využití prostriedkov. Sila konceptu diela zodpovedá sile myšlienky. Táto vizuálna hommáge má kvality fúgy ticha – ticha vizuálnej elegie. Výnimočná kvalita tohto diela má potenciú ak nie zušľachťovať, tak aspoň prebudíť do smogu ľahostajnosti a zabúdania zahalené prežívanie dnes.

foto: Lucia Plaváková



Mira Sikorová

K súčasným dielam Ladislava Čarného

Jedným z ťažísk v tvorbe Ladislava Čarného (1949) zostáva uvažovanie o slove, textoch, ich významoch, a zároveň táto stratégia iniciuje možnosť zaoberať sa nimi v širších súvislostiach – nad nemožnosťou ich správnej interpretácie, devalváciou obsahov, spôsobovanou nadprodukciami textov a rôznorodosťou informácií, ktoré sa v nich nachádzajú, ale aj rizikami ich „vyprázdnenosti“. Z autorovho prístupu vystupuje na povrch jeho subjektívne stanovisko, nachádza sa v kladení dôrazu na závažnejšie, filozofickejšie

kontexty, ktoré sa vynárajú v jeho textových dielach. Na druhej strane sú tieto práce autorom zámerne otvárané i navonok, a to nielen vo forme vyžadovania si intelektuálneho vkladu, potrebného na ich dešifrovanie, ale aj v prítlačivej polohe danej ich interaktívnou. Dajú sa totiž čítať iba za predpokladu priamej fyzickej konfrontácie s nimi, keďže text, z ktorého pozostávajú, odkrýva vrhnutý tieň diváka. To je osobitým aspektom diel – metaforou vybudovanou na báze paradoxu,

keď zatieneenie ako predpokladané zanášanie – „znečitateľňovanie“, je opozitne prostriedkom na spoznanie obsahov, ktorý následne prináša i možnosť hľadania ich významov. Ladislav Čarný sa aktuálne o slove, reči a komunikácii vyjadruje predovšetkým prostredníctvom nestabilného tekutého obrazu, no popritom stále pokračuje v dlhoročnom programe vytvárania inštalácií na báze svetla, UV svetla a maľby fosforom. Slovo (a s ním súvisiace kategórie: výraz, pojem,

floskula, názov a ďalšie) je formotvorným prvkom, ktorého textová podoba pôsobí samoreferenčne, ale pritom je jednoduchým základom, od ktorého je možné odvíjať myslenie napríklad o tom, akú má v súčasnej komunikácii podriadenej nadvláde obrazových informácií váhu a zmysel. Systém dvojitej interakcie Čarného diel – v primárnej polohe ako iniciácie k čítaniu a dešifrovaniu (texty, ich fragmenty, dokonca vo forme binárnej číselnej sústavy) a fyzickej participácie diváka ako vedomého integrovania jeho pohybu do komplexu diela, sa podieľa na viacvrstevnosti nielen každej z jeho prác osobitne, ale aj ich celkovej prezentácie, v ktorej jednotlivé inštalácie vytvárajú kompaktný celok – akoby jedno dielo vo výstavnom priestore. Interakcia v prácach autora dokonca vyznieva aj ako navigácia, v ktorej je divák smerovaný tak, aby doslova vstúpil do obrazu (projekcie), čo možno chápať ako vyslovené „obrazne“ poňatý apel k interpretácii diela. Autor používa postup, ktorému by sme mohli – následne po konfrontácii s jeho novými videoinštaláciami – prísúdiť adjektívum manipulujúci a súčasne testujúci našu (ne)znalosť základných kultúrnych a k nim náležiacich vizuálnych kontextov. Čarný si je vedomý, že dominujúcim nosičom informácií je dnes obraz, ktorému však podobne ako slovu a textu hrozí nulová informačná hodnota. Na základe tejto premisy zabraňuje vizuálnemu kontaktu s obrazom (otočením



obrazoviek televízorov k stene – ako metafory nemožnosti získať zodpovedajúcu informáciu), a tak diváka necháva vnímať iba prislúšné zvukové stopy. Tie sú zdrojom pre dekódovanie obsahu diela, pomocou nich môže vnímateľ zistiť, že sa viažu ku konkrétnym udalostiam, ktoré majú v súčasnosti, aj napriek množstvu rôznych podôb ich stvárnovania, nemennú ikonografiu. Ide o videá s vybranými zastaveniami z krížovej cesty Ježiša Krista – apropriované úseky z filmov. Okrem znemožnenia čítania obrazu, podporeného vystávaním koridoru pre prechod videoinštaláciou, divák čelí výzve, že si musí sám, len na základe zvuku, vybaviť konkrétnu scénu zo štrnástich zastavení, resp. sa musí konfrontovať i so skutočnosťou, že to nedokáže, hoci ide o všeobecne známe zobrazenia v kresťanskej kultúre. Princíp skúmania

schopnosti čítať vizuálnu informáciu i k nej náležiaci kontext autor uplatňuje vytváraním tzv. ready – movies (projekcií známych kultových filmov svetovej kinematografie do staromeštiackych kusov nábytku, kde prostredníctvom vzniknutého kontrastu – „vysoké“ umenie vs. jeho poklesnutá forma, otvára úvahy najmä o schopnostiach relevantne používať obrazové informácie, ale aj nad hrozbou straty ich hodnoty.

Ladislav Čarný prezentoval svoje videoinštalácie a svetelné inštalácie z obdobia posledných rokov na výstave Hermeneutiká v Galérii Jána Koniarka Trnave (2009) a na výstave Procesy inštalovania v Považskej galérii umenia v Žiline (2010).

Záber na diela Ladislava Čarného



Zuzana Bartošová

Dvadsať rokov od Nežnej neprebehlo, alebo: Návod na použitie

(pokračovanie zo str. 1)

Členenie som premietla aj do ich názvov, s ktorými vystupovali na verejnosti a komunikovali doma i v zahraničí. Bola to teda GSMU SNG, GAUDI SNG a GSU SNG, kde Slovenská národná galéria bola menovateľom názvov jednotlivých segmentov jasne vyjadrujúcich ich špecifiká i rozdiely. Uzavretú pyramídu riadenia predtým monolitnej a zo zahraničného pohľadu nečitateľnej inštitúcie som zmenila na horizontálnu a otvorila: galérie komunikovali s partnerskými inštitúciami v cudzine priamo, len výstavný a akvizíčný program sa podriadil spoločnému rozpočtu. Výsledkom tohto kroku bola nevidaná dynamika a ohlas v medzinárodnom kontexte. Jednotlivé galérie SNG – ale aj ona ako celok – vystavovali počas dvoch rokov v relevantných inštitúciách v mnohých krajinách Európy, napríklad (a niekde aj opakovane) v Nemecku, Francúzsku, Španielsku, Taliansku, Rakúsku, Maďarsku... a rovnako SNG prijala relevantné výstavy zo zahraničia.

Za najdôležitejšie aj po rokoch odstupom vnímam skutočnosť, že som pripravila štatút inštitúcie, ktorý po schválení kodifikoval dekonštrukciu moci: z pôvodného štvorstupňového riadenia odbudli dve priečky.

Myslím, že aktuálna diskusia vzbudila práve kvôli tomuto momentu nečakaný záujem odbornej verejnosti. Všetci zainteresovaní a najmä aktívni výtvarníci a umenovedci si uvedomujú, že funkcia generálneho/nej riaditeľa/ky SNG je v rámci slovenskej kultúry a umenia doma i jej prieniku do zahraničia pozícia mocenská. Vzhľadom na skutočnosť, že zmena štruktúry SNG sa osvedčila

ako dynamizujúci prvok, som ju v diskusií ponúkla ako jedno z riešení aktuálnej situácie. V závere svojho príspevku som navrhla zriaďovateľovi Slovenskej národnej galérie, teda Ministerstvu kultúry SR, aby vrátilo do inštitúcie praxou osvedčený model, ktorý fungoval len dva roky. MK SR má právo vyjednávať so súčasným vedením SNG, aby prijala kedysi platný štatút a zaviazala ho vypísaním konkurzov na riaditeľov troch interných galérií. Následne, spomedzi týchto troch, sa vyberie riaditeľ generálny. Pri jeho zasúvaní sa môžu zvýšiť dvaja striedať, čím vznikne otvorený, jasný, pluralitný systém, s cirkulujúcimi kompetenciami a so spoločným zázemím.

Druhé stretnutie (13. apríla) avizovalo tému Kunsthalle. Nesystémovo začalo dvoma príspevkami, dokonca zahraničnými, k téme múzea výtvarného umenia (viedenský MUMOK a Van Abbe Museum v Eindhovene), teda k tej, ktorá bola predmetom predchádzajúceho stretnutia o SNG. Príspevky skrátili priestor pre diskusiu viac ako o hodinu. A nielen to. Niektorí prítomní sa nedokázali orientovať ani predtým a po tomto úvode už vôbec nie v termínoch galéria, ktorá v slovenčine predstavuje také dve rozdielne ustanovizne, akou je múzeum výtvarného umenia i obchod s obrazmi (obe zväčša majú výstavné siene) a Kunsthalle (výstavná sieň bez zbierok). Po prezentácii k avizovanej téme (Dům umění města Brna) a hybridného riešenia (projekt SEFO v Muzeu umění Olomouc) konečne nastal moment venovať sa Kunsthalle, ktorej neúspešný zrod prehľadne uviedla videoprezentácia chronológie pokusov jej založenia zostavená

Janou Kapelovou. Avšak nie naddlo. Pracovníci MK SR vystúpili s ohlaseným príspevkom o dlhodobej práci Rady pre vypracovanie zámeru založenia Národného centra výtvarného umenia, ktorej činnosť už vyše roka stojí kvôli kríze, čo nebola celkom identická téma. Napokon nastala diskusia, ale vzhľadom na nesystémovú prípravu stretnutia, bola značne zmätená, emocionálne vyhrotená a plná nepresností.

Prezentácia, ktorá rekapitulovala udalosti vrátane traumatizujúceho momentu, keď sa malo Slovenské centrum dizajnu rozdeliť na dve zložky, pričom jedna z nich mala byť spoločná pre dokumentačno-informačné centrum voľného výtvarného umenia a Kunsthalle, pripomenula pamätníkom, ako sa dizajnéri vzbúрили. Zlákali sa tlaku voľných výtvarných umelcov a ich avizovaných medzinárodných aktivít, akými by Kunsthalle začala žiť. Obávali sa, že by táto agenda prevrstvila pôvodnú náplň činnosti Slovenského centra dizajnu. Následná diskusia mi ukázala niekoľko skutočností v novom svetle. Pracovníci ministerstva svorne ľutovali, že len dizajn má svoje dokumentačné a informačné centrum, ktoré vydáva štátom platený časopis a deleguje zástupcov slovenského dizajnu na medzinárodné výstavy a že sa niečo podobné pre voľné výtvarné umenie založiť zatiaľ nepodarilo. Prítomní to vzali na vedomie tak samozrejme, ako keby nevedeli, že dizajn je v našich kultúrnych rámcach žije ako integrálna súčasť celku výtvarného umenia. Dôkazom je aj skutočnosť, že na Vysoké škole výtvarných umení sa rovnocenne s maliarstvom, sochárstvom, videotermom... študujú všetky oblasti užitočného umenia

a dizajnu, vrátane plagátu, grafiky, textilu... a Slovenská výtvarná únia, nástupnícka organizácia Zväzu slovenských výtvarných umelcov, združuje rovnako voľných umelcov ako užitočných, spolu s dizajnérmi. Nie je mi teda po rokoch tápania MK SR jasné, prečo neiniciovalo výber riaditeľa Slovenského centra dizajnu tak, aby bol motivovaný vziať uvedenú skutočnosť do úvahy a aby sa začala táto štátom dotovaná inštitúcia chovať kolegiálne k voľným výtvarným umelcom, zbierať ich dokumentáciu, vydávať za štátne peniaze im venovaný časopis, delegovať s pomocou odborných komisií zástupcov na medzinárodné podujatia... Zmena názvu Slovenského centra dizajnu, pričom jeden z jeho organizačne samostatných segmentov by mal súčasne meno, by na základe dohody a inovovaného štatútu iste nebol problém. Keďže toto riešenie je možné, považujem za nevyhnutné začať vnímať Slovenské centrum dizajnu ako inštitúciu, ktorá dokáže rozšíriť záber svojej činnosti bez straty náplne, ktorú dnes má a bez zmeny charakteru práce jeho odborníkov, historikov umenia i redaktorov.

Odstup od minulých konfliktov mi zároveň ukázal ako reálny ďalší systémový krok, iný oproti riešeniu, ktoré kedysi MK SR navrhovalo, a to úplne oddeliť výstavnú činnosť Kunsthalle od nároku na vytvorenie dokumentačného, organizačného a redakčného centra pre voľné výtvarné umenie (toto by mohlo – ako už bolo povedané – žiť v jednej inštitúcii s dizajnom). Oddelením výstavné aktivity od ostatných by odpadla ministerstvu kultúry povinnosť založiť Národné centrum výtvarného umenia. Navrhované riešenie má opodstatnenie aj v skutočnosti, že počas krízy by

sa ťažko dali paralelne založiť dve nové inštitúcie v rezorte kultúry. Preto je lepšie jednu transformovať tak, aby to obec užitočných umelcov a dizajnérov konsenzuálne prijala a konečne sa sústrediť na prípravu založenia a rozbehnutia činnosti Kunsthalle, na ktorú celá výtvarná obec netrpezlivo čaká. Napriek diskusným stretnutiam idú udalosti rýchlym tempom ďalej. Ministerstvo kultúry medziasom vypísalo konkurz na generálneho/nu riaditeľa/ku SNG a zásadne pripomenky iniciatívy Dvadsať rokov od Nežnej neprebehlo, v ňom nezohľadnilo. Na diskusie síce zástupcovia MK SR prišli, čo je výraz ich osobnej slušnosti, ale urobili si po svojom. A tak sa momentálne zdá, že energia, ktorú organizátori do stretnutí vložili, nenašla odozvu, ba naopak, prispela k zmätku pojmov a znejasnila situáciu. Dôkazom toho bolo okrem iného aj nesystémové volanie Lubomíra Longuera po konštituovaní Múzea užitočného umenia a dizajnu na stretnutí, kde témou mala byť Kunsthalle a jeho následný článok v SME (16. apríla), v ktorom píše, že jeho volanie je dlhodobé a aké nádeje vkladal do súčasného ministra kultúry.

Mám dojem, ako keby obaja páni – minister i Longauer – žili v inej krajine než ja. Slovenská národná galéria má obrovskú zbierku užitočného umenia, dizajnu, architektúry, plagátu... Je v moci generálneho riaditeľa so súhlasom MK SR túto zbierku ako samostatnú časť materskej inštitúcie zviditeľniť a múzeum, po ktorom Lubomír Longauer volá, bude na svete. Časom by sa snáď samostatná budova pre jeho zbierky a expozície našla. A nielen títo dvaja páni, ale aj výtvarníci prítomní na diskusiách

žijú zrejme v inom, menej skromnom svete ako ja. Volajú po Kunsthalle, s ministerskými úradníkmi a developermi sa zamýšľajú, kde by mala stáť, a pritom rokujú v dlhodobom nekoncepcne a len sporadicky využívanom výstavnom priestore Dome umenia, ktorý bol v šesťdesiatych rokoch postavený z finančných prostriedkov Fondu výtvarného umenia, teda z ich vlastných. Súčasným prezentačným nárokom už síce nevyhovuje, ale ako zárodok Kunsthalle, ktorá dlho pred prvou vernisážou musí koncepcne odborne pracovať by na začiatok stačil. Navyše, je v ňom Národné osvetové centrum, inštitúcia v rezorte kultúry, ktoré by sa mohlo vzdať niekoľkých kancelárií a pracovných miest. Že už raz takýto model MK SR schválilo a bol neúspešný? Viacerí si to pamätáme, ale vtedy zlyhal konkrétny ministerský úradník. Dnes by už vari výtvarníka obec takúto situáciu nedopusť, tému si vďaka mladým iniciátorom vyzvy Dvadsať rokov od Nežnej neprebehlo, osvojila viac ako kedykoľvek predtým.

Neviem odhadnúť, aký dlhodobý dosah v slovenskej kultúre budú mať diskusie k SNG a ku Kunsthalle. Ich význam zhodnotí história. V krátkodobej predvolebnej perspektíve sa však ukazuje, že veľa diskutérov si málo pamätá a zároveň nevie, alebo nechce vedieť reálne, teda dostatočne prakticky, dynamicky a systémovo uvažovať, čo je na škodu výtvarnej obce. Ona totiž popri študentoch začala Nežnú revolúciu, ktorá priniesla pozitívny spoločenský obrat pred viac ako dvadsiatimi rokmi. A ona po nej obišla spomedzi všetkých umeleckých sfér najhoršie.

Omar Mirza

Aké obeť vyžaduje umenie od diváka?

Vizuálne umenie býva delené na dve často súperiace skupiny: voľné a užitočné. Voľné umenie sa tvári, že má navrch, je exkluzívnejšie a, samozrejme, z neho cítiť vodný a mystický závan aury. Pragmatické užitočné umenie je praktickejšie, obklopuje nás skoro všade, žije s nami, no napriek tomu musí stále obhajovať svoju pozíciu ako umelecký druh. Bežný človek si dizajn ako taký často ani neuvedomuje, nevníma ho per se, ale skôr cez predmety, v ktorých je zhmotnený (= „Jéj, aká pekná lampa!“ a nie „Jéj, aký pekný dizajn lampy!“). Okrem toho je forma dizajnu pomerne striktné prepojená s jeho účelom. O účele voľného umenia môžeme polemizovať. Preto sa dizajn právom cíti byť nedocenený, a snáď najviac trpí dizajn grafický,

pretože obyčajný človek akceptuje ako produkt dizajnu skôr auto či stoličku než „nejaké písmenká“. Čo sa však stane, ak sa grafický dizajnéri začnú hrať na „voľných“ umelcov? Výsledok sa môže pohybovať od trápnoti a samolúbeho (ješitného) upozornovania na seba, cez rozpačité a nezaujímavé nepodarky, až po netradičné, invenčné a kreatívne nápady a nový pohľad na umenie a jeho funkcie. Na VŠVU je už dlhšiu dobu badateľné, že mladí grafickí dizajnéri sú vedení „voľnejším“ smerom. Nezaoberajú sa len typografiou, písmom, logami, obalmi, vizitkami a plagátmi, ale experimentujú s priestorom, objektmi, inštaláciami, videom, textíliom a inými materiálmi, svoje kreatívne myslenie rozvíjajú často konceptuálnejším smerom.

Zámerom takéhoto pedagogického prístupu však podľa mňa nie je snaha, aby sa na prieskumoch vyrovnali svojim spolužiakom z vychytenejších „cool & fresh“ ateliérov. Je totiž dôležité, aby si osvojili aj takéto uvažovanie, tak ako je na druhej strane pre „voľných“ umelcov dôležité, aby si osvojili aspoň základy grafického dizajnu, ktorým sa u nás množstvo z nich (paradoxne) musí živiť. Minulý mesiac sa v Galérii PFO1 uskutočnila zaujímavá výstava Grafický dizajn nie! študentov a pedagógov Ateliéru grafického dizajnu II. (prof. Stankociho) na VŠVU, ktorá pozostávala z dvadsiatich deviatich rôznych výtvarne riešených písmových znakov, ktoré dokopy tvorili nápis: „Umenie vyžaduje od

divákov obeť!“. Podľa textu k výstave od Jozefa Kovalčíka išlo autorom o poukázanie na problém, v akej miere musí byť zachovaná zrozumiteľnosť graficko-dizajnerskej práce bez toho, aby stratila výtvarnú kvalitu. Podľa neho je totiž miera pochopiteľnosti a umeleckej hodnoty často spojená s kompromismi a hľadaním balansu medzi týmito dvoma faktormi. Je teda to, čo je nezrozumiteľné, umelecky hodnotnejšie ako to, čo je zrozumiteľné? Je zrozumiteľnosť diela úmerná jeho kvalite? Nie som si istý, či podobné otázky majú podstatnejší význam, keďže faktorov, na základe ktorých je či nie je niečo vnímané ako umenie, existuje viac. Aké sú to tie obeť, ktoré údajne prináša divák? Zámer výstavy teda nevzniká úplne

jednoznačne, pričom sa divákovi mohli naskytnúť napríklad nasledujúce možnosti jej čítania:

1. Dizajnéri chceli dokázať, že aj oni vedia vytvoriť umelecké diela. To však podľa mňa zámerom nebolo, pretože by tým autori automaticky zdiskreditovali samých seba.
2. Dizajnéri chceli ironicky poukázať na situáciu, kedy je niečo, čo sa označuje ako umenie, nepochopiteľné pre bežných ľudí či dokonca samotných tvorcov, a kde na druhej strane barikády stojí dizajn, ktorý do určitej miery chciacnechtiac musí pracovať s pochopiteľnosťou, tým pádom sa jeho „umelecká hodnota“ stráca. Diela, ktoré na výstave prezentovali, však autori mysleli vážne.

3. Išlo tu okrem vyššie spomenutého aj o nadhľad a sebaironiu, pomocou ktorých chceli dizajnéri ukázať, aké „podivnosti“ (aj keď mnohé z nich boli ozaj vydarené) môžu byť umením, keď sa tak označia a vystavia v galérii. Túto alternatívu by som osobne prijal najradšej. Nejednoznačnosť výstavy môže byť na jednej strane podnetná a viesť k hlbším úvahám, na strane druhej môže prílišná otvorenosť zapríčiniť to, že diváci nepochopia, „čo tým chcel básnik povedať“. A tak sa môžeme dostať do začarovaného kruhu. Každopádne vnímam výstavu skôr pozitívne a ako osviežujúci tvorivý experiment bola pre mňa potvrdením toho, že aj grafickí dizajnéri z VŠVU majú čo povedať (alebo napísať?).

Jazdec / Tiráž

Jazdec - Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Autor projektu, editor a vydavateľ: Richard Gregor / Zodpovedná redaktorka: Nina Vrbánová

Návrh, vizuálna koncepcia, realizácia nástenky, novin a logotypu: Stano Masár / V logotype na titulnej strane je interpretované dielo Jána Kulicha Svätopluk

Do trojčísła prispeli: Tomáš Štrauss, Zuzana Bartošová, Alena Vrbánová, Gabriela Garlatyová, Beata Jablonská, Mira Sikorová, Sabina Jankovičová, Ivana Komanická, Andrea Euringer-Bátorová, Gabriela Kisová, Nina Vrbánová, Jarmila Džuppová, Omar Mirza a Richard Gregor

Vychádza pod č. 2/2010 (február, marec, apríl), ročník II., ako edícia k 1. 5. 2010 / Tlač: FOTOGRAFIK, Bratislava / Náklad: 300 kusov / ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09

Vyšlo s finančnou podporou Nadácie – Centra súčasného umenia

