

Jazdec /24

Revue súčasného umenia
Jeseň 2016 / Ročník VII. / 1,50 EUR

Lenka Kukurová /
Problémy Európy v kocke
podujatie VideoKocka/VideoCube 3
Mira Sikorová-Putišová /
Newrope – o problémoch, skutočnostiach
a víziách Európanov
Vladimíra Büngerová /
Tatranský happening
Jovanka Popova /
Všeobecný intelekt a právo ostať ticho
Richard Gregor /
Možné odkazy medzi posttotalitárnymi
demokraciami



Milé čitateľky a čitatelia Jazdca,

tretie číslo revue v roku 2016 (vychádza ako č. 24) sa zameralo na reflexie podujatí, ktoré boli realizované mimo centier výtvarného diania, no ich záber bol výrazne internacionálny. Projektom s dlhšou históriou je *VideoCube/VideoKocka*, realizovaný od roku 2014 v koncepcii Antona Čierneho, výtvarníka, kurátora a pedagóga, konaný v rámci filmového festivalu *4 živly* v Banskej Štiavnici. Navyše je ojedinelým formátom, prezentujúcim video tvorbu umelcov domácej a zahraničnej proveniencie, celkovo platformou, kde je možné, takpovediac, v komprimovanej forme vidieť výber z toho najlepšieho, navyše sprostredkované kurátorským výberom. Recenzia Lenky Kukurovej hodnotí jeho tretie pokračovanie – dve sekcie videí realizované pod zastrešením ukrajinského dokumentaristu a novinára Olexiyya Radynského a výtvarníčky Pavlína Fichta Čiernej, s témami, ktoré príznačne reagujú na politickú a spoločenskú realitu dneška, prispievajúc tak do tejto viditeľnej línie súčasného vizuálneho umenia, no i do jeho prehodnocovania a prezentácií. Druhým projektom, ktorý podobne vizuálnym jazykom pomenúval aspekty súvisiace s existenciou v našom geopolitickom priestore, predovšetkým však v Európskej únii, bol kurátorský projekt s medzinárodným zástupením umelcov *Neurope* na pôde Nitrianskej galérie. Okrem toho, že ponúkol pohľad na umenie reflektujúce aktuálne spoločenské (i politické) skutočnosti skrz atraktívnu tematickú optiku, si svojou pozornosťou zaslúžil aj svojou komplexnosťou a širšími presahmi.

Jazdec / Revue súčasného umenia č. 24
štvrtoročník

Šéfredaktorka a editorka: Mira Sikorová-Putišová
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová,
Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)
Vydavateľ: Fond pre súčasné umenie,
Kráľová pri Senci 667, 900 50 Senec, IČO: 42 365 210
Sídlo redakcie: Veľká okružná 88, 010 01 Žilina
Autor projektu: Richard Gregor
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Vladimíra Büngerová, Richard Gregor,
Lenka Kukurová, Jovanka Popova, Mira Sikorová-Putišová
Autori fotografií: Daša Barteková, Michaela Dvořáková,
Martin Daniš, Jozsef Rosta, archív autorov, archív Nitrianskej galérie
Foto na titulnej strane: Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová:
Keď nie my, kto? Keď nie teraz, kedy? (2016), živá socha,
foto: Collavino Photography – Henrich Mišovič

Vychádza pod č. 24 (3/2016), ročník VII.
Dátum vydania: november 2016
Tlač: printio, s.r.o., náklad: 300 ks
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com
Web: www.artdispecing.sk/jazdec
Predplatená a inzercia: jazdec.redakcia@gmail.com



Artdispečing Dialógy nové diely

Ján Kralovič – Mira Sikorová-Putišová /
Umelec sa dnes nepotrebuje držať konkrétneho média
Mira Sikorová-Putišová – Peter Meluzin /
Autenticita vs štýl a trend
Richard Gregor – Luba Belohradská /
Fungovanie sochárky v prevádzke sochy
Lucia Gavulová, Vladimíra Büngerová & Sabina Jankovičová /
Socha v kríze?

artdispečing
dialógy \.chanel

Problémy Európy v kocke: podujatie VideoKocka/VideoCube 3 Lenka Kukurová

Výstavných formátov zameraných na prezentáciu súčasných domácich a medzinárodných videí v umeleckom kontexte nie je na Slovensku zatiaľ mnoho. Jednou z takto orientovaných platforiem je VideoKocka/VideoCube v koncepcii umelca a pedagóga Antona Čierneho. Podujatie sa koná v lete pri príležitosti festivalu 4 živly v Banskej Štiavnici a hostí ho kultúrne centrum Banská St a nica. K výberu videí Anton Čierny prizýva v každom ročníku iných spolupracovníkov, či spolupracovníčky, ktorí vytvárajú kurátorovanú prehliadku. Výbery majú jednotnú tému, často súvisiacu s aktuálnymi spoločenskými a politickými otázkami.

Ku kurátorovaniu tretieho ročníka podujatia bola prizvaná umelkyňa Pavlína Fichta Čierna a ukrajinský dokumentarista a novinár Olexiyy Radynski. Čierna svoj výber nazvala *Strecha z hmly* a zamerala ho na problematiku migrácie a utečenectva. Radynski vo výbere videí *Violent Images* sledoval témy politického konfliktu na Ukrajine a paradoxy tejto krajiny. Oba súbory boli napriek svojej rozdielnosti orientované na súčasnú realitu života v Európe, ktorá je poznačená problémami súvisiacimi s rozdelením spoločnosti, migráciou, či ozbrojenými konfliktami na hraniciach Európy. Tieto ťažké témy priniesli so sebou v neposlednom rade aj otázku o zmysle a úlohu súčasného umenia v aktuálnej spoločenskej situácii.

Využitie videa na referovanie o spomenutých témach je pomerne symptomatické. V posledných rokoch je práve video médiom, ktoré sa stalo ľahko dostupné a široko rozšírené. Tradičná divácka rola sa neraz mení na autorskú. Pri významných udalostiach vzniká veľké množstvo videí, ktoré sú potom šírené po sieti. Mediálny video boom následne výrazne ovplyvňuje aj umeleckú scénu. Tvorba video záznamu je obzvlášť dôležitá v situáciách, kde nie sú prítomní novinári, alebo kde funguje jednostranná mediálna propaganda. V týchto prípadoch užívateľské videá na sieti tvoria protiváhu oficiálneho spravodajstva.

Užívateľské videá a sociálne siete zohrali veľkú úlohu v prípade konfliktu na Ukrajine, či už pri udalostiach na Majdane na prelome rokov 2013 a 2014 alebo v prípade občianskej vojny a následne „zmrazeného konfliktu“ vo východnej časti krajiny. Olexiyy Radynski tieto udalosti dokumentoval a ako mediálny aktivista sa aktívne zúčastňuje na spoločenskom živote na Ukrajine. Vývoj v spoločenskej oblasti do značnej miery zapôsobil aj na sféru ukrajinského súčasného umenia. Video sa v ostatnom období stalo prominentným médiom využívaným v práci ukrajinských umelcov a umelkyň, no zároveň je aj predmetom kritických diskusií o produkcii a šírení pohyblivých obrazov. Na tieto otázky sa zamerala aj časť Kyjevského bienále organizovaného na jeseň roku 2015. Radynského výber videí pre *Video-Cube* odrážal na jednej strane zobrazenie politického vývoja vo video dielach, na druhej strane aj s týmto fenoménom spojenú kritickú debatu.

Prvým videom v Radynského výbere bol výstup z workshopu vedeného poľským umelcom Arturom Żmijewskim, ktorý prebehol v rámci Kyjevského bienále. Šesť účastníkov a účastníčok workshopu, medzi ktorými bol aj Radynski, sa krátkymi videami vyjadrovalo k téme života v súčasnom Kyjeve. Jednotlivé videá s obmedzenou dĺžkou boli komponované ako akýsi video-dialóg. Výsledný krátky film s názvom *War in Kyiv/Vojna*



VIDEOKOCKA/VIDEOCUBE 1

MAĎARSKÁ KOLEKCIA

konceptia: Szabolcs KissPál

Wide angle (video ako polyfunkčný nástroj)

Igor and Ivan Buharov, Hajnal Németh,
Will Potter & Lilla Khoór, Monkeys Like Bananas,
Hungarian Civil Liberties Union (TASZ)

SLOVENSKÁ KOLEKCIA

konceptia: Katarína Rusnáková

Slovensko v procese: päť sociokritických sond

do rôznorodých oblastí súčasnej spoločnosti

Tomáš Raša, Anton Čierny, Michal Murin

Filip Jurkovič, Pavlína Fichta Čierna

POLSKÁ KOLEKCIA

konceptia: Piotr Bernatowicz

Quo vadis?

The Twożywo Group (Krzysztof Sidorek,

Mariusz Libel Kulturkampf)

Maks Cieślak, Billy Gallery: (Sławomir Pawszak,

Paweł Sysiak), The Krasnals

VIDEOKOCKA/VIDEOCUBE 2

ČESKÁ KOLEKCIA

kurátor: Jiří Ptáček

Teplota lidského těla

Jan Nálevka, Radim Labuda, Martin Kohout

Tomáš Svoboda, Matěj Smetana, Jiří Skála

Zbyněk Baladrán

SLOVENSKÁ KOLEKCIA

kurátor: Anton Čierny

Hypertenzia

Martin Špirec, András Cséfalvay,

Jakub Gavalier, Katarína Karafová,

Erik Sikora, Zoltán Nagy

v Kyjeve je kompiláciou autorských videí z workshopu. Radynski k situácii v krajine v čase vzniku filmu konštatuje, že medzičasom: „bolo zrejmé, že vojna – prinajmenšom dočasne – je ohraničená na región Donbasu vo východnej časti Ukrajiny. V situácii, keď bola bojová línia fixovaná takmer tisíc kilometrov od Kyjeva, mesto už nepočítavalo bezprostredné nebezpečenstvo vojenského útoku. Bolo to paradoxné postavenie európskeho hlavného mesta, ktoré nažíva v mieri v štáte rozmetanom na kusy jedovatou zmesou vojenskej invázie, okupácie častí územia s prvkami civilnej vojny na východe krajiny. Videá vytvorené v rámci *War in Kyiv* sledovali a zachytili niektoré z najviac znepokojivých znakov tejto paradoxnej situácie medzi vojnou a mierom.“

Film začína videom Artura Żmijewskiego, v ktorom zachytáva civilnú scénu krájanja zeleniny na kuchynskej doske, ktorá je však destabilizovaná otrasmi pračky. Krátke video končí rozbitým vajca spadnutého na zem. Banálny výjav z domácnosti získava v ukrajinskom kontexte symbolickú výpovednú hodnotu o nestabilite v krajine, kde je súkromný život jednotlivca ovplyvňovaný vonkajšími okolnosťami mimo jeho kontrolu. Jedna zo scén sa odohráva v exteriéri, Żmijewski na improvizovanom pomníku obetiam masakru na Majdane otáča fotografie obetí naruby. Żmijewski je autorom, ktorý inštinktívne cíti dôležité symboly vyvolávajúce emócie a vo svojich intervenciách sa často pohybuje na hrane provokácie. V čase napätia sa z jednoduchých otázok stávajú politické statementy. To zachytáva video, v ktorom sa účastníčka workshopu pýta okoloidúcich na cestu do Ruskom okupovaného Luhanska. Bez úspechu je aj snaha zorganizovať transport autom. Najjednoduchšie je cestovať do časti vlastnej krajiny paradoxne cez Rusko. Silnými symbolmi objavujúcimi sa v rozličných videách sú zvädnuté kvety, zaseknutý výťah, cestovný pas či čierny tuš kvapkajúci do vody. Film končí opäť intervenciou Żmijewského, pri ktorej na fotografie obetí Majdanu umiestňuje hárok papiera s geometrickým tvarom v žlto-modro-červenej farebnosti ako odkaz na „národné“ farby konfliktu, no i na geometrickú abstrakciu a historickú rolu umenia.

Film *War in Kyiv* je založený na spolupráci a podľa Oleksiya Radynského: „zastupuje väčšinu otázok, ktoré sú kľúčové pre kritickú, politicky orientovanú tvorbu umeleckých videí na Ukrajine, aj mimo nej. Medzi týmito otázkami sú radikálne egalitárske prístupy k dokumentárnej tvorbe, otázka dopadu súčasných vojen na vytváranie a cirkuláciu záberov a prístupy založené na kolektívnej umeleckej produkcii, ktoré podkopávajú kult zvrchovanej vôle umelca v skutočnosti slúžiaci rozširovaniu individualistickej, neo-kapitalistickej ideológie“. Z vyššie uvedeného názoru by bolo možné vyvodit preferenciu kolektívnej tvorby, toto stanovisko však zrejme nebude jednoznačné. Na druhej strane sú totiž v kompilácii videí *Violent images* zastúpené aj diela, ktoré vznikali ako diela jednotlivcov.

Z výberu spomeniem ešte video *Fortress/Pevnost* (2013-2014), ktorého autorom je ukrajinský umelec Mykola Ridnyi. Video začína záberom na okázalú vilu bývalého ukrajinského prezidenta Janukovyča, ktorá sa stala symbolom korupcie a ktorú demonštranti prístupnili verejnosti. Nasledujú scény zo života vo vnútri barikády na Majdane a v okolitých okupovaných budovách. Tieto reálne zábery pokojného charakteru sú prestrihávané zábermi zo skrytých kamier, snímaním televízora s ruským spravodajstvom či zábermi bojov vo forme videí na sociálnych sieťach, snímaných kamerou z počítačovej obrazovky. Zvukovú stopu k videu tvoria úryvky textov o histórii, v ktorých sa objavujú slová ako: hrad, opevnenie, bitka, obrana, čas krízy, nepriatelia, útok, atď. Video končí pohľadom na deti, ktoré sa hrajú vo vyhorenom aute na pozostatku barikád. Dielo *Fortress* je referenciou k opakovaniu dejín, no formou elektronickej koláže záberov rôzneho charakteru, je zároveň kritickou sondou do digitálnej doby, v ktorej sa vytráca viera v tradičné médiá. Rozdiel medzi dokumentárnym a umeleckým charakterom videa sa tu prelína: na jednej strane je kritický dištanc, na druhej strane subjektívne umelecké podanie.

Aj vo výbere videí Pavlína Fichta Čiernej *Strecha z hmly* je pohľad na realitu prostredníctvom kamery kombináciou dokumentárnych a umelecky „prerozprávaných“ záberov. Do výberu sú zaradené videá umelkyní zo západnej a strednej Európy, ktoré spracúvajú problematiku migrácie, národnej identity, no i tému kolonializmu. K zvolenému poetickému názvu kompilácie Čierna uvádza: „strecha z hmly je zahalujúca, nepreniknuteľná, efemérna, a fakticky žiadna. Hmla je významovo spojená s neistotou. Súčasný svet je čoraz hmlistejší a neistejší.“ V dôsledku konfliktov alebo nedostatku sú ľudia nútení opustiť svoj domov, strácajú strechu nad hlavou a berú na seba identitu migrantov, pútnikov, cudzincov a prišielcov. Hoci v slovenskom kontexte sú témy migrácie a utečencstva pomerne nové a vo verejnom povedomí sa objavili až v súvislosti s masovou migráciou do Európy v roku 2015 (pohyb utečencov v dôsledku vojny v Juhoslávii ostal u nás v danej dobe takmer nepovšimnutý), v západnej Európe sa jedná o dlhodobý jav, ktorý je nielen spoločensky diskutovaný, ale prítomný aj v umeleckom spracovaní.



VIDEOKOCKA/VIDEOCUBE 3

MEDZINÁRODNÁ KOLEKCIA

Kurátorka: Pavlína Fichta Čierna / *Strecha z hmly*

Maya Schweizer (FR), Hui Ye (CN), Tere Recarens (ES)

Eliška Vrbová (CZ), Katarzyna Ferworn-Horawa (PL)

Zuzana Krausová (CZ), Ewa Bobrowska (PL)

Ilse Chlan (A), Anna Shimomura (PL)

UKRAJINSKÁ KOLEKCIA

kurátor: Oleksiy Radynski / *Violent images*

Artur Żmijewski (PL), Diana Poladova, Oleksiy Radynski,

Ivana Yakovyna, Angelina Karyakina, Ksenia Marchenko,

Vitaliy Atanasov, Mykola Ridnyi, Alina Kopytsia



Z roku 2010 pochádza video umelkyne francúzskeho pôvodu žijúcej v Nemecku Maye Schweizer s názvom *On the other side of postcard/Na druhej strane pohľadnice*. Autorka v ňom sníma pouličných predavačov suvenírov „eiffeloviek“ pod Eiffelovou vežou v Paríži. Dvojkanálové video je záberom ulice a na druhej strane sa objavujú výroky policajtov a predavačov vo forme textu. Z textu vyplýva, že tento čierny obchod je monopolom prístahovalcov zo Senegalu. Ďalšie zábery na živé „turistické atrakcie“, čiže ľudí prezečnených za gorily či múmie faraónov sú doplnené obrazovým dokumentačným materiálom zo svetovej výstavy v Paríži v roku 1889. Usporiadatelia výstavy v tom čase vytvorili repliky ulíc Káhiry, pričom napríklad za fasádu mešity umiestnili kaviareň. Výstavu v tom čase navštívila delegácia z Egypta, ktorej členovia sa sami cítili ako exponáty. Maya Schweizer vo svojom videu problematizuje koloniálne dejiny a multikultúrnu súčasnosť. Prítomnosť ekonomických migrantov v západnej Európe je nielen dôsledkom nespravodlivej prítomnosti, ale siaha aj do koloniálnej minulosti.

Do výberu videí Pavlína Fichty Čiernej sa dostali aj diela katalánskej umelkyne Tere Recarens, ktorá natáčala migrantov v Berlíne pri štrajku v roku 2013, rakúskej umelkyne Ilse Chlan, ktorá s prístahovalcami natočila hymnu Rakúska v rozličných jazykoch, či videá, ktoré boli výsledkom pohľadu poľských autoriek na túto problematiku. Vo videách českej umelkyne Elišky Vrbovej je záujem obrátený do vnútra – na názory väčšinovej populácie, čím sa stáva sociologickou sondou. Dielo vzniklo ako súčasť diplomovej práce autorky na AVU za konzultácií Ilony Németh v Ateliéri hosťujúceho umelca AVU v Prahe. Vrbová vytvorila niekoľko čísel samizdatu *Utečenecke listy*, ktoré následne rozdávala okoloidúcim v rozličných častiach Prahy. Videá sú komponované ako aranžované scény, v ktorých umelkyňa performatívnym spôsobom prerozpráva reakcie ľudí, pričom jej vlastné repliky sú vynechané a divák si ich môže len domýšľať. Z diela je zrejme snaha o empatický prístup, obrátenie rolí je pokusom o nadviazanie dialógu. Autorka k vzniku diela konštatuje: „Snažím sa s každým, kto má zájem (ať se hlásí k jakémukoli názorovému proudu), vést racionální debatu. Domnívám se, že v dnešní době tato forma diskuze dost chybí. Je tu přemíra informací a nedostatek otevřeně komunikace; lidé se buď vyjadřují na internetu, nebo mluví se stále stejným okruhem lidí... Nesnažím se vnucovat názory, ale předkládat fakta a upozorňovat své partnery v rozhovoru na případné rozpory v argumentaci, a idealisticky inspirovat k hlubšímu přemýšlení a širšímu pohledu na věc, přemostovat nesmiřitelnost. K tomu je třeba naslouchat.“

Obe kurátorované prehliadky videí v treťom ročníku *VideoKocky* so sebou priniesli existenciálne otázky. U divákov a diváčok môžu podnieť uvažovanie o premiešaní kategórií, ktoré sú tradične vnímané ako dichotómne: osobného a verejného, privátneho a spoločenského. Umelecké videá, ktoré využívajú dokumentárne zábery, vyvolávajú úvahy o subjektívnom a objektívnom. V umeleckých videách sa môže vytrácať snaha o objektivitu, paradoxne nie však snaha o pravdivosť. O diváckej percepcii videí s námetom spoločenskej a politickej reality Pavlína Fichta Čierna hovorí: „Vtiahnutie reality do umenia a konfrontácia s podmienkami existencie tých druhých umožňujú posúdiť fakty z nových uhlov pohľadu, pričom sa takéto diela môžu dotýkať i našich osobných limitov.“

1. Anton Čierny v rozhovore so Svätoplukom Mikyťom počas vernisáže podujatia *VideoKocka/VideoCube 3* v kultúrnom centre Banská St a nica
2. Mykola Ridnyi: *Fortress*, video still, 2014 – 2015
3. Maya Schweizer: *On the back of the postcard*, video still, 2010
4. Angelina Karyakina: *War in Kyiv*, video still, 2015
5. Ewa Bobrowska: *Stigma*, video still, 2016
6. Ilse Chlan: *Hymnos*, video still, 2011 – 2016
7. Diana Poladova: *War in Kyiv*, video still, 2015
8. Artur Żmijewski: *War in Kyiv*, video still, 2015
9. Anna Shimomura: *Olea Europaea*, video still, 2016

Newrope – o problémoch, skutočnostiach a víziách Európanov

Mira Sikorová-Putišová

Nie je častým javom, že jeden z hlavných výstavných projektov galérie pôsobiacej v regióne, realizovaný v rámci väčšieho kultúrneho podujatia, si zachováva svoju autonómiu i vlastnú integritu. Prax takýchto výstav môže sklzávať do podoby akejsi povinnej jazdy, alebo sú projekty tohto typu, v ktorých je nutné na galerijnej pôde vizuálnym jazykom animovať často krát odťažitú tému, buď účelovo didaktické alebo schematické, prípadne bez čitateľnejšej stopy kurátorskej invencie¹. Prípad nedávnej výstavy Newrope v Nitrianskej galérii je iný a jeho celkové prevedenie v kontexte témy/motta medzinárodného festivalu Divadelná Nitra 2016 s ním vytvorilo sympatickú synergickú väzbu.

Výstava Newrope (kurátor Omar Mirza), na ktorej sa okrem slovenských výtvarníkov podieľal aj veľký počet umelcov zo zahraničia, v intencii motta 25. ročníka festivalu ponúkala možnosť uvedomiť si kontexty zviazané nielen s problematikou Európskej únie, ale zviditeľnila aj prítomnosť aktuálneho diškurzu vo vizuálnom umení, ktorý reflektuje témy generované situáciou jedinca ako súčasťou momentálneho kultúrno-spoločenského a politického prostredia Európy. Za mottom festivalu: „Óda na radosť?“ sa dá odčítať nielen reakcia na predsedníctvo Slovenska v únii, ale otáznik implikuje aj úvahy nad aktuálnym stavom EÚ v súčasnosti, čo bolo obsahom aj výstavy Newrope.

Na začiatku bol zámer prestaviť publiku na galerijnej pôde umelecké (výtvarné) reakcie na skutočnosti zviazané existenciou jedinca v Európskej únii, a súčasne vyriešitý podtext názvu Newrope (Nová Európa) navádzal k úvahám o tých budúcnosti. Vzhľadom na charakter diel, pomerne veľkého množstva príspevkov realizovaných priamo pre výstavu, i prezentácií a projektov uskutočnených vo verejnom priestore, je zjavné, že metóda, ktorú si kurátor pri tvorení konštruktu výstavy zvolil, je dôrazne artikulovať tému prostredníctvom širokého spektra výpovedí nielen z hľadiska použitých médií, no i obsahu korešpondujúceho s témou. Táto metóda, ktorej výsledkom je primárne vizuálna analýza problematiky a uplatňovanie nie príliš striktného, skôr voľnejšieho definovania jej obsahu (v zmysle stretu množstva parciálnych, no autonómnych tematík),

je vzhľadom na predošlé výstavné projekty Omara Mirzu² príkladom kurátorskej interpretácie, ktorá sa striktno neodrží exaktnosti, najmä zmysle presného definovania hraníc a štruktúry témy, a celkovo ju artikuluje viac odľahčeným spôsobom so snahou oslovovať ňou aj širšiu – i laickú verejnosť. Konštrukcia už viditeľne profilovaného Mirzovho kurátorského rukopisu viedla v spracovaní témy výstavy k niekoľkým skutočnostiam: výstava Newrope, hoci kontextami východisk zapadala do vyššie spomínanej línie umenia reflektujúceho politickú a spoločenskú realitu dneška s prihliadnutím na otázky aktuálnej i novej Európy, nebola ich (inak prakticky nemožným) komplexnejším spracovaním. Vo výsledku bola naozaj skôr laboratóriom, kde sa prostredníctvom prác tematika formulovala. Po dlhšom čase bola v našom galerijnom prostredí prípadom kurátorského projektu, kde bolo viacero autorov vyzvaných k účasti na základe vytvorenia diela priamo preň. Zároveň zachovaním svojej autonómie vhodne doplnila konvolút takto obsahovo nastavených medzinárodných projektov³ uskutočnených u nás i v blízkom zahraničí.

Kým však tieto tituly sa držali výraznejšieho politického naratív, výstava Newrope sa od neho čiastočne (a zámerne) odkláňala. Dôvodom je rukopis kurátora, ktorý do koncepcie výstavy včlenil aj diela, ktorých výrazná subjektívna črta (všetky disponujú iróniou a odľahčovaním) nie je z pozície ich autorov myslená striktno apelatívne či angažovane, alebo len v minimálnej miere, skôr ide o osobné ironické subverzie. Príkladom

NEWROPE
Nitrianska galéria, 22.9. – 13.11.2016
Kurátor: Omar Mirza

Umelci:
Marcin Berdyszak (PL), Martinka Bobříková & Oscar de Carmen (SK/ES/NO), Anton Čierny (SK), ex-artists' collective (Tamás Kaszás & Anikó Loránt, HU), Guma Guar (CZ), Anetta Mona Chiga & Lucia Tkáčová (RO/SK), Kulturdrogerie (Markus Hiesleitner & Franz Tišek, AT), Oto Hudec (SK), Pravdoliub Ivanov (BG), Jan Kostaa (SK), Patrik Kovačovský (SK), Nicolas Malclès-Sanuy (FR), Jana Mináriková (SK), Vlad Nancá (RO), Ilona Németh (SK), Andrea Palamarčuková (SK/CH), Anna Romanenko & Björn Kühn (RU/DE), Tomáš Roubal (CZ), Erik Sikora (SK), Marek Schovánek (CZ/CA), Juliana Irene Smith (US) & Claudia Berg (CH)

bola „agitačná“ prednáška Erika Sikoru *Mimozemské záhradkárstvo* (2016) ako sprievodné podujatie, na výstave predstavené videodokumentáciou. Výtvarník a muzikant v intencii nastavenia svojskej kreativity prezentoval absurdno-utopické voľno časové činnosti a skutočnosti – ako isté návody pre zmysluplné aktivity jedinca žijúceho v tomto geo-politickom priestore. Hoci východiskom pre participatívny projekt Ota Hudeca *Nová hymna – časť prvá Summit* (2016) a *Nová hymna – časť druhá Slávnosť* (2016) boli viditeľné symboly únie – vlajka a hymna, ako atribúty EÚ, i tu bol charakter diela skôr komunitný a najmä druhotne, no dôležito vzdelávaci. Spočíval v realizácii workshopu s deťmi zo ZUŠ vedeného výtvarníkom, ktorého obsahom bola interpretácia vlajok EÚ, neskôr nainštalovaných na výstave, a vytvorenie hymny s novým textom (Tralala únia) predstavenej na finisáži.⁴

Práve aspekt humornej, ironickej subverzie, nachádzajúci sa i v ďalších dielach zjemňoval politický podtón projektu, prítomný v drvivej väčšine príspevkov. Nechýbal ani v šiestich videách Jany Minárikovej zo série *Óda na Slovensko* (2016), kde v jednotlivých komponovaných záberoch (napr. na robotníka na rozostavenej diaľniciach či učiteľku v škole, krútiacich akýsi „miniverklík“ hrajúci melódiu hymny EÚ) komentovala neuralgické a problematické oblasti našej spoločnosti, najmä školstvo, výstavbu diaľnic – oblasti, do ktorých (mimochodom) stále tečú nezanedbateľné objemy financií z eurofondov, no hmatateľné výsledky ich čerpania sú v našom prostredí veľmi diskutabilné. Zároveň upozorňovala na to, do akej miery sú prioritami pre nás, ale aj pre politikov spravujúcich Slovensko. Podobnými črtami podvrtnosti disponovala aj realizácia projektu počas trvania festivalu – obchodíku Marka Schovánka *Anarchist Cookie Shop* (2016) s anarchistickými sušienkami (napr. v tvare zbraní) nachádzajúceho sa v lodnom kontajneri na Svätoplukovom námestí.

Opačnými pólmi tejto typológie artikulácie témy boli príspevky s expresívnejším obsahom, s viditeľnou črtou apelu, najmä v kritickom akcente na negatíva prítomné v politickom a sociálnom priestore EÚ. Týkali sa predovšetkým aspektov spojených s migračnou krízou, atakmi teroristov, vzrastajúcou xenofóbiou, stratou, resp. nemožnosťou definovať svoju identitu v tak multinárodnom zoskupení štátov. Dielami *Bieli ľudia znásilňujú* (2016) a *Ktorej časti slova NIE nerozumieš?* (2016), typickými radikálnym výrazom i obsahom, sa predstavila dvojica autoriek Juliana Irene Smith a Claudia Berg: boli venované skutočnosti, ktorá vzbudzuje hádam najviac kontroverzií a médiami neobjektívne je pripisovaná práve migrantom (týmto informáciami však vystupujú ako silný nástroj manipulácie spoločnosti). Autorky inštaláciu zloženú z koláží s medializovanými prípadmi tohto násilia v tábore utečencov, doplnenou nahrávkou hlasov žien hovoriacich „nie“ v rôznych jazykoch, upozorňujú na fakt, že ide o trvalý negatívny civilizačný jav, ktorý nejde pripisovať len imigrantom. Opačný, hoci len zdanlivo stíšený, spôsob expresívnej narácie malo dielo *Loaded* (2010) Pravdoliuba Ivanova. Okrem priamych konotácií na imigráciu: použitím modifikovaných readymadeov – kufrov, poukazovalo na polaritu existencie, ktorá sa týka každého utečenca: traumatickú skúsenosť ako dôvodu rozhodnutia sa pre imigráciu, a súčasne nádeje v lepšiu existenciu inde, hoci budovanej z ničoho. Inštalácia z množstva kufrov s odstránenými plochami veka a dna, zviditeľňovala existenciálny fenomén, ktorý je prítomný u každého z nich. Čisto subjektívne, bola pre mňa jedným z „highlightov“ výstavy – ojedinelým spojením pomerne jednoduchej formy prevedenia s obsahom – univerzálnou axiómou situácie jedinca – imigranta. Navyše patrila do kategórie 3D diel (inštalácie, objekty) – spomeniem napr. realizácie M. Berdyszaka, P. Kovačovského, M. Bobříkovej a O. de Carmen, T. Roubala, ktorými sa kurátor snažil výstavu kompozične vyvážiť, keďže väčšina diel z tejto škály umenia býva spravidla realizovaná ako projekt s výstupom do videa, fotografie, prípadne inej formy dokumentácie.



Tatranský happening

Vladimíra Büngerová

Príbeh výstavného projektu Tatrachundert, ktorý bude v závere roka predstavený i publikáciou, sa začal zberateľským objavom Svätopluka Mikytu v antikvariáte v Banskej Štiavnici. Mikytovou vášňou je zberateľstvo rôznych artefaktov, a tá sa pretavuje do interpretácií stôp minulosti – autorsky, koncepčne a systémovo. Katarína Bajcurová v úvode katalógu výstavy Dve krajiny. Obraz Slovenska 19. storočia x súčasnosť napísala: „O historické sedimenty a pramene kolektívnych identít sa dlhodobo zaujíma Svätopluk Mikyta, narába s motívmi slovenskej ikonickkej, hlavne tatranskej krajiny, zbiera a privlastňuje si staré nájdené tlačky, ktoré následne pojednáva inštrumentalizovaným gestom zdôrazňujúcim politické a globálne dôsledky.“⁴¹ Téma Tatier je teda Mikytovi vlastná, projektom Tatrachundert ho však zaujímali pohľady na tatranskú krajinu iných autorov jeho a mladšej generácie. Nájdenie skicára kresieb signovaných neznámym Guylom Hembachom (?-?) bolo iniciačným bodom, kulminujúcim do ďalšej tvorby a akcie samotného autora, ale i prizvaných českých, slovenských autorov/autoriek a dvoch zahraničných umelcov (Nico Krebs, Peter Puklus).



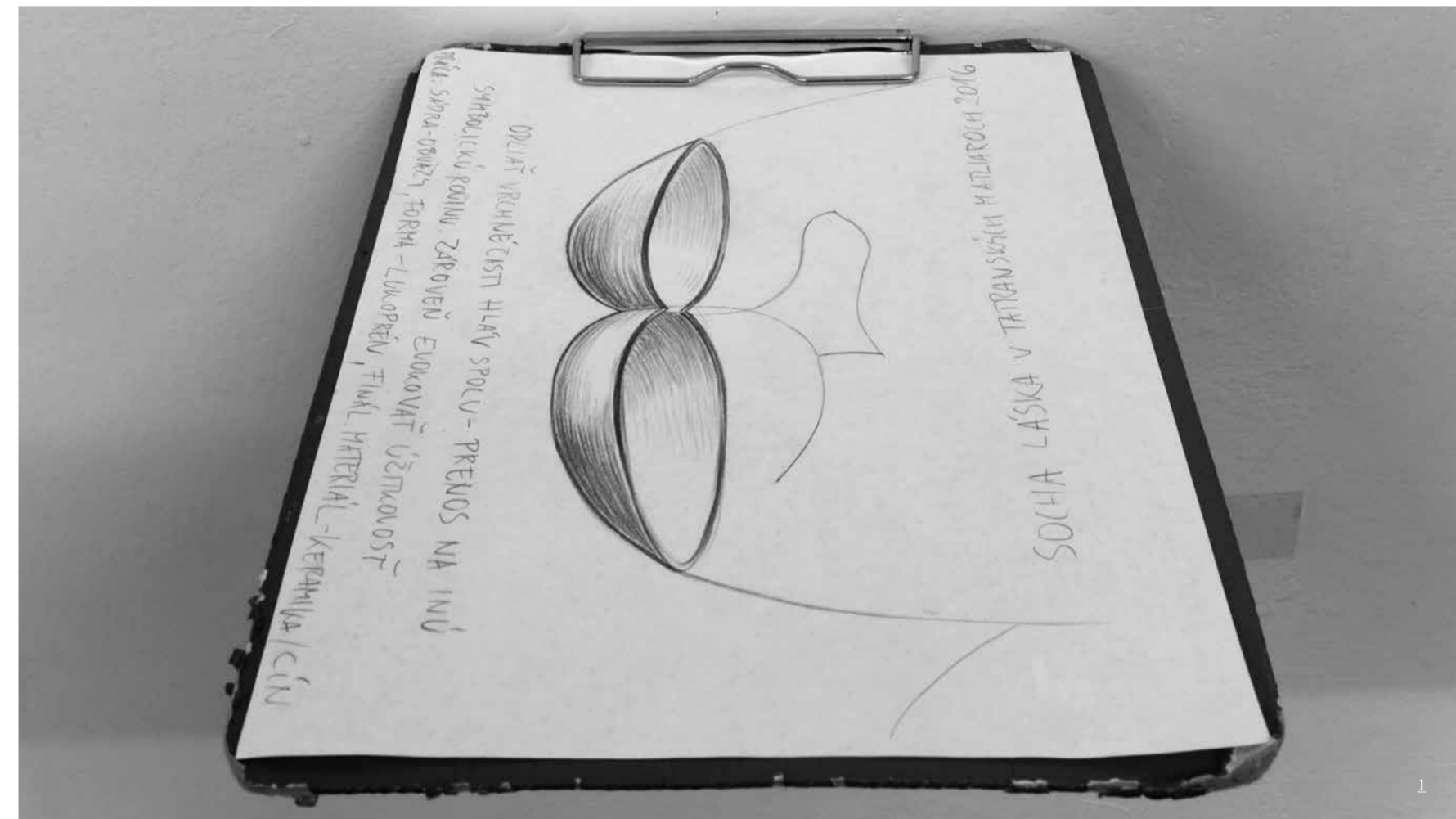
Prepojenie s festivalom Divadelná Nitra (popri celkovom obsahu výstavy) najviac podporili diela vo verejnom priestore: okrem známej realizácie Ilony Németh *Keď...* (2016) – sérii veľkoplošných bannerov s textami kritizujúcimi xenofóbne postoje voči minoritám (nainštalované boli fasáde domu na jednej z hlavných tepien centra Nitry – Štefánikovej ulici), príspevku M. Schováneka, komplex externých prezentácií doplnili realizácie J. Kostu, N. Malclès-Sanuyho, dvojice A. M. Chiše a L. Tkáčovej a A. Čierneho, pričom viaceré z nich boli dokumentované patričným záznamom na výstave. Živá socha *Keď nie my, kto? Keď nie teraz, kedy?* (2016) Anetty Mony Chiše a Lucie Tkáčovej bola prvý raz realizovaná už v roku 2010, na Svätoplukovom námestí počas trvania festivalu autorky uskutočnili jej reprízu. Išlo o jeden z ojedinelých príspevkov, ktoré tematizovali možnosť jedinca či skupiny deklarovať svoj názor verejným vystúpením – protestom, ktorý je legitímnou súčasťou demokracie. V počatí autoriek bol však posunutý do ironicko-parafrazujúcej roviny: dav ľudí unifikovaných sivým odevom, držiacich prázdne transparenty, vystupoval ako živé súsošie, predviedol krátku pohybovú choreografiu typickú pre demonštrantov, len ak niekto z divákov (okoloidúch) vhodil do nádoby pri nich mincu. Autorky tak spochybňovali demonštráciu, nielen ako dostupný nástroj pre masu, ale upozorňovali i na zdanlivú vyviazanosť takýchto masových aktov od kontroly verejného priestoru a ekonomických vzťahov, ktoré formulujú jeho pravidlá.

Projekt Antona Čierneho *Jedného dňa som sa rozhodol urobiť si výlet (Zahraj že mi Európa!)*, 2004 – 2005 bol tiež premiérový už oveľa skôr, autor pre výstavu pripravil jeho modifikáciu, a počas festivalu ho predstavil aj projekciou vo verejnom priestore. Zaradením tohto diela do výstavy sa potvrdila určitá nadčasovosť jeho obsahu: mnohé výpovede respondentov na tému života v únii a očakávaní od nej, zaznamenané v rôznych metropolách štátov, ktoré sa v období vzniku diela stali súčasťou EÚ, boli a sú platné dodnes, a tak vzhľadom na svoj obsah sa posunulo do zaujímavej pozície prólogu.

Hranice témy výstavy nastavil kurátor skôr voľne, akcentujúc predovšetkým otvorenú koncepciu, čiže bola pomerne obsažnou vzorkou rôznorodých výpovedí k problémom, skutočnostiam a (prípadným) víziám Európanov i Európskej únie. Akceptujúc, že išlo o typ kurátorskej výstavy (z výraznej časti určite), analyzujúcej problematiku, i tak sa treba pridať pri jej štruktúre, ktorej rozpätie Omar Mirza načrtnol pomerne široko. Hovorím o „preklopení“ štruktúry témy, ktorú popisuje v materiáloch k výstave,⁵ do praxe prezentácie, o naznačovaní týchto okruhov v jej inštalácii, ktorého prípadná absencia – v prípade kurátorom použivanej metodiky vizuálnej analýzy tematiky, sa môže stať i výraznou slabinou. A keďže diela typu, aké boli predstavené aj na výstave *Newrope*, mávajú pomerne špecifický kontextuálny charakter (spravidla reagujú na konkrétnu spoločensko-politickú skutočnosť), krátke statementy ku každému z nich by čítanie výstavy viac sprehľadnili – mohli byť súčasťou inak nápaditých štítkov, realizovaných vo vizuálne úradného dokumentu ako vtipnej narážky na byrokratickosť administratívy EÚ. Posunuli by interpretačný level výstavy o želaný kus vyššie a rovnakým, no nevyužitým, potenciálom pre ich realizáciu (prípadne aspoň eseje kurátora k téme) disponoval aj katalóg. Každopádne, výstava *Newrope* bola súdržným celkom, jej horšie čítanie, resp. rozpad jej štruktúry, by najpravdepodobnejšie spôsobil až väčší formát tohto typu, čo však možnosťou reprezentačných sál Nitrianskej galérie nedovoľujú. Vzhľadom na spôsob nainštalovania výstavy i kvalitu prác – inštalácia bola pomerne „hutná“, však chápem, že selekcia diel by bola dosť bolestivou „procedúrou“. Oceňujem presahy do verejného priestoru a ich previazanosť s divadelným festivalom, nadstavovali komplexnosť projektu. Predovšetkým však dramaturgické zvoľňovanie politického akcentu na téme, ktorý a priori vedie k vážnemu tónu výstavy – ten je pri takto nastavenej téme a vôbec realite, ktorú odráža, viac-menej predurčený.

- 1 Mám na mysli témy, ktoré bývajú generované na základe určitých spoločensko-historických skutočností (napr. výročia osobností z oblasti kultúry) a galérie s nimi bývajú konfrontované (no skôr na základe odporúčenia ako výzvy) prostredníctvom svojich zriaďovateľov alebo MK SR.
- 2 Pripravíš sa, pozor, štart! (NG, 2012) venovaná tému športu, realizovaná v roku konania XXX. LOH v Londýne, Skúsime to cez vesmír (NG, 2013, spolukurátorka O. Staníková) venovaná problematike vesmíru a kozmológie vo vizuálnom umení a Haute couture (NG, 2014) zaoberajúca sa odieváním a šatmi ako formou výtvarnej výpovede.
- 3 Universal Hospitality (Die Alte Post, Viedeň, 2016), The School of Kyiv – Department Vienna (2016), Strach z neznámeho (KHB, 2016).
- 4 Deti zo ZUŠ Tralaškola v Nitre (tvorba textu a vľajok). Workshop, kde sa vytvoril nový text a nácvik spevu, realizovali v spolupráci s autorom Fero Király a Ivan Šiller (Cluster ensemble), video dostupné tu: <http://nitrianskagaléria.sk/newrope/video/>
- 5 Tematicky ju rozčlenil na okruhy ako: „spoločná história a identita rôznych národov alebo hľadanie vlastného miesta v prítomnosti... terorizmus, stret kultúr, utečeneckú problematiku a migráciu, pojem domova, jazykové bariéry, politiku, pouličné protesty alebo rôzne utopické predstavy o živote po kolapse nášho súčasného spôsobu života založené na ekológii, udržateľnosti, samostatnosti a nezávislosti od byrokratického a mocenského aparátu.“ Citované z TS. Hľadám najlepším manuálom na jej čítanie, resp. sprievodcom po nej, je videodokument k nej dostupný na stránkach galérie: <http://nitrianskagaléria.sk/event/newrope/>.

- 1 Pravidliub Ivanov: *Loaded* (2010), inštalácia, manipulované nájdené objekty (20 kufrov), variabilné rozmery. Foto: Martin Daniš (archív Nitrianskej galérie)
- 2 Marek Schovánek: *Anarchist Cookie Shop* (2016), happening. Foto: archív umelca
- 3 Erik Sikora: *Mimozemské záhradkárstvo* (2016), agitačná prednáška s prvkami performance a koncertu. Foto: Martin Daniš (archív Nitrianskej galérie)
- 4 Jana Mináriková: *Óda na slovenské školstvo* (zo série *Óda na Slovensko*), 2016, video, 0'27", slučka. Foto: still frame z videa
- 5 Juliana Irene Smith & Claudia Berg: *Bieli ľudia znášajújú* (2016), inštalácia z digitálne vytlačenej koláže, variabilné rozmery. Foto: Martin Daniš (archív Nitrianskej galérie)



O neznámom autorovi kresieb sa podarilo dopátrať len niekoľko biografických faktov, či už zo samotných kresbových záznamov alebo z iných dostupných zdrojov. Gyula Hembach bol uhorský vojenský dôstojník s výtvarným vzdelaním. Skicár s tradičnými krajinárskymi motívmi, botanickými kresbami tatranskej flóry a dvomi kresbami hotelových interiérov vytvoril pred sto rokmi počas návštevy vo Vysokých Tatrách. Z datovaných kresieb presne vieme, že tu strávil čas od 8. februára do 9. marca 1916.

Hembachov skicár sa dostal do antikvariátu z Budapešti, kde pravdepodobne dôstojník žil. Jeho identita je však stále viac menej neznáma, anonymná a zahalená tajomstvom, ktoré má schopnosť magicky pútať obrazotvornosťou. Jednoduchý príbeh, tajomný zmysel, anonymita, návrat „slovacik“ do rodnej krajiny a Tatry, to všetko – a nie iba Mikytu – priťahovalo. Preto sa rozhodol osloviť vybrané umelkyne a umelcov, aby sa vo vybraný deň každý z nich individuálne, „sto rokov po“, vydali po stopách Hembacha. Navštívili Vysoké Tatry a strávili noc v hoteli Grand Palace (dnes Grandhotel Praha) v Tatranskej Lomnici. Ako vizuálnu inšpiráciu dostali od Mikytu stopu – ním zvolenú reprodukciiu

doposiaľ neznámych Hembachových kresieb. Tieto „mikro-rezidencie“ jedného dňa v tatranskej krajine a jednej noci v hoteli presne v izbe (č. 217, dnes 216), kde býval dôstojník, ich mali inšpirovať k tvorbe diela – príspevku na výstavu v akejkoľvek forme. Potenciál kolektívne realizovanej tvorby v presne stanovený priestor a čas sa ukázal zmysluplný. Bolo z neho cítiť radosť, slobodu, vitalitu, hravosť neoklieštenú inštitucionálnymi parametrami s potenciálom nezávislej tvorby. Umelecká akcia pod taktovkou Mikytu, s jasne stanoveným scenárom a tímom oslovených umelcov, bola podľa jeho vyjadrenia konkrétne a cielene personalizovaná, buď priamym záujmom autorov o geografiu, pamäť miesta alebo inú „lokalizáciu“ tvorby (J. Gábor, P. Krupa, N. Krebs, J. Čumlivskí, Š. Papčo), alebo záujmom o krajinu skôr v metaforickom zmysle (L. Papčová, R. Podoba, D. Jackuliaková, T. Džadoň), ale i prejavom záujmu participovať na projekte. Akcia evokuje myšlienky Mircea Eliadeho o večnom návrate, o navracaní sa k minulosti a opakovaní, rozdieloch medzi lineárnym a cyklickým časom. Aj v projekte išlo o istú formu opakovania – miesta, času, interiéru, hľadanie stôp...



Tatrahundert
 Galerie u Dobrého pastýře –
 Galerie TIC v Brne, 3. 8. – 8. 10. 2016
 Kurátori: Svätopluk Mikyta, Marika Kupková
 Spolupráca: Ján Kralovič
 Umelci: Jan Čumlivský (CZ), Tomáš Džadoň (SK),
 Juraj Gábor (SK), Dominika Jackuliaková (SK),
 Nico Krebs (CH), Peter Krupa (SK),
 Svätopluk Mikyta (SK), Michal Moravčík (SK),
 Štefan Papčo (SK), Lucia Papčová (SK),
 Rastislav Podoba (SK), Johana Pošová,
 Peter Puklus (RO), Luděk Rathouský (CZ),
 Jakub Roček (CZ)

Z celkového obrazu dominovala nielen rozmerom, ale i vtipom inštalácia Jakuba Ročka *Bifurkačný bod* odkazujúca na zašlú hotelovú slávu a jej dnešnú spustošenú existenciu, ako narážka na bezkonceptnosť v systéme ochrany pamiatok. Inštalácia zobrazovala model lešenia bez hotelovej architektúry, prázdnu a bezúčelovú stavbu samu o sebe. Kriticky sa dotkol mnohých problémov, pritom v nej bolo niečo z ľahkosti Andersonevej filmovej poetiky *Grandhotel Budapest*. K príspevkom zachytávajúcím výrazný a pritom symbolický zážitok v Tatrách patrí video Petra Krupu *La fin de la Belle Époque*, v ktorom nasnímal prilet tatranského dravca do hotelovej izby cez otvorené okno. Nad koncom modernizmu a jeho vierou v pokrok tiež zauvažoval Svätopluk Mikyta geometrickými, takmer neviditeľnými kresbami na historických účtovných papieroch *Motívy z Tatier*, vychádzajúcich z nájdených dekoratívnych detailov. Kresby symbolizujú vyblednutosť histórie a jej posolstiev. Popíska ku Džadoňovej inštalácii s drevenými etno stoličkami: *7 Džadoňovcov/6 stoličiek (stoličky z Úľuvu v Tatranskej Lomnici údajne kúpené tetou z Ameriky v r. 1982)*, hovorí o význame privatej histórie vo veľkých príbehoch dejín.

V provokatívne-humornom príspevku *Gyula* Luděk Rathouský dopovedal dôstojníkovu story, ktorou načrtol ďalšie varianty fiktívnych dejov odohrávajúcich sa v hotelovom interiéri. Juraj Gábor, autor dnes najnavštevovanejšieho diela v prírode na Slovensku – *Zrakovej pyramídy* v Súlove, pripravil videobjekt *Granit Platte stocken*. V ňom konfrontoval dva rozdielne pohľady na Tatry, jeden snímaný z výšky kamerou z dronu, ktorý bol projektovaný v pyramídovej konštrukcii s podstavcom zloženom z navrstvených žulových platní – ako symbol hĺbky, zeme. V objekte spojil digitálne zrnenie pomalého meditatívneho videozáznamu s pevným zrne-

ním granitovej platne. Z ďalších projektov spomeňme manipulované fotografie Nico Krebsa, návrh sochy *Spojené nádoby* Michala Moravčíka ako reakciu na sochu dvojice v osade Tatranské Matliare, maľby *1916, Južná strana, Stopa, Bez názvu 1, 2* Rastislava Podoba. Čo dodať na záver? Umelecká spolupráca a týmto spôsobom kreovaná výstava, usporiadaná z iniciatívy umelca Svätopluka Mikyta a Banskou St a nicou Contemporary (sami sa nazývajú „kultúrny vírusom“), ktorá niekoľko rokov pôsobí aktívne ako rezidenčné centrum pre profesionálnych umelcov, dlhodobo ukazujú, že malé centrum na periférii dokáže aj s minimálnymi finančnými a personálnymi prostriedkami urobiť nadregionálne, umelecko-historicky zásadné a inšpiratívne projekty. Výstava *Tatrahundert* bude tretíkrát uvedená v marci 2017 v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici.

1. Bajcurová, Katarína: Prečo Dve krajiny? In: Čičo, Martin (ed.): Dve krajiny. Obraz Slovenska: 19. storočie x súčasnosť. Slovenská národná galéria, Bratislava, s. 11

- 2.
3. 5.
4. 6.

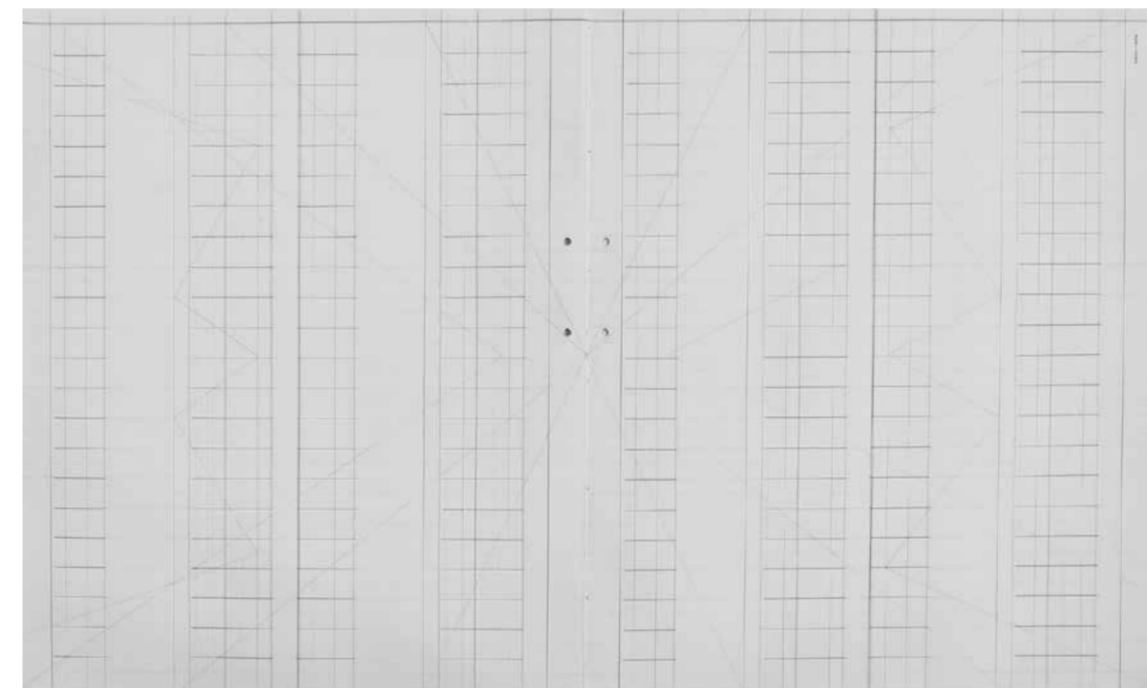


Možno ho vnímať ako kolektívnu akciu formou spolupráce. Odkazuje nás na legendárny *Otvorený ateliér R. Sikoru* (1970), *Terény* (1982 – 1985), alebo neskorší *Suterén* (1989), Mlynárčikove participatívne hry atď. V našej výtvarnej tradícii zakorenená umelecká spolupráca je rozvíjaná ďalej i v podobe projektu *Tatrahundert*. Na plagáte výstavy v Brne Mikyta napísal: „24 hodín. Na tých istých miestach, presne po 100 rokoch. Byť tam bolo to najdôležitejšie.“ Výstupy v podobe materiálových či digitálnych diel sú len záznamom tohto časového, tatranského „happeningu“. Napriek individuálnym príspevkom jednotlivých autorov, bol prítomný duch spoločenstva, ktorý hýbe, modeluje, komentuje a je živým elementom príťažlivého a nestabilného projektu. Nestabilného v zmysle opakovania toho istého, pretože každá výstava projektu je inak inštalovaná a metamorfovaná priestorom, ale i obsahom. Tekutý model výstavy sa prejavil hlavne v poslednej časti, inštaláciou výsledkov projektu, realizovaných artefaktov.

Výstava bola premiérovou uvedená v kongresovej hale hotela účinkujúceho v príbehu dôstojníka, teda na „mieste činu.“ Druhýkrát bola prezentovaná v Galerii u Dobrého pastýře – Galerie TIC v Brne (3.8. – 8.10. 2016), inštalovaná v oddelených časových a čitateľných vrstvách. V samostatnej miestnosti, ktorý tvoril akoby pomyselný enter k výstave, boli v chronologickej linke Hembachove nájdené kresby a akvarely typickej dobovej kvality zo začiatku 20. storočia. Precízne tušom alebo akvarelom zaznamenávajúce krásu tatranskej krajiny, datované, lokalizované a signované autorom. Hembachove časové a vizuálne stopy minulosti *Tatier* sú zároveň i subjektívnym denníkovým záznamom, privatej umeleckým dielom, možno poznámkou k ďalšiemu rozpracovaniu v maľbe alebo v grafike.

Tatry s vlastnými dobovými nánosmi v uplynulých sto rokoch zažili ako súčasť premien obrazov našej krajiny nemalo neromantických situácií, rozvoj turizmu na začiatku storočia, prvorepublikovú hotelovú atmosféru, výstavbu v dobe socializmu, transformáciu nastupujúceho kapitalizmu, globalizáciu, ekologické krízy a ďalšie. A v reakciách umelcov k tatranskému mýtu prichádza na rad i kritická reflexia súčasného stavu.

Po historickej až muzeálnej časti výstavy, ktorá lineárne predstavila Hembachove kresby nasledovala stredná časť. Bola tvorená vizuálnymi denníkmi niektorých autorov, ktorí si vytvárali počas akcie fotografickú dokumentáciu. Podľa slov kurátorky výstavy Mariky Kupkovej o fotografii požiadali umelcov až pri príprave výstavy, nerátalo sa s ich vystavením a ani neboli cielene za týmto účelom vystavovania tvorené. O to spontánnejšie pôsobili ako vizuálne poznámky, denníky, škice podobne ako u Hembacha, ale zaznamenané fotografickou technikou. Ich inštalácia bola tvorená geometrickými obrazcami na stene, alebo digitálne prezentovaná v obrazovkách (Luděk Rathouský, Peter Puklus). Autorské vizuálne poznámky odkryli individuálne záujmy a dovolili nahliadnúť do osobných pohľadov jednotlivých autorov na krajinu. Každý z umelcov si prirodzene všimol iné, individuálnym spôsobom zachytávali celok i detaily krajiny, interiéru hotela, historických a civilizačných nánosov tejto oblasti. Dokumentačný medzistupeň pekne poslužil na bližšiu identifikáciu a pochopenie posledných dvoch miestností s dielami, projektmi a príspevkami v rôznych podobách od inštalácie, fotografie, kresby, sôch a videí. Forma inštalovania jednotlivostí bola podriadená celku, pôsobila ako jedno dielo, vzájomným prekrývaním a vrstvením, k čomu dopomohlo neakademické inštalovanie maľieb na zemi, fotografií opretých o stenu, niektorých ešte zabalených a nenúteno rozložených v priestore. Nomádstvo a putovanie projektu i umelcov boli implikované i týmito znakmi. Bolo by náročné analyzovať každý vstup, preto som sa rozhodla nasledovať vlastnú mentálnu mapu a vybrať tie, ktoré v nej „ostali“.



1. Michal Moravčík: *Spojené nádoby* (návrh sochy), 2016
2. Tomáš Džadoň: *7 Džadoňovcov/6stoličiek*. Stoličky z Úľuvu v Tatranskej Lomnici údajne kúpené tetou z Ameriky v roku 1982), 2016
Foto: Michaela Dvořáková
3. Gyula Hembach: *Skicár*, 1916, detail
Foto: Michaela Dvořáková
4. Peter Krupa: *La fin de la Belle Époque*, 2016
Foto: Michaela Dvořáková
5. Svätopluk Mikyta: *Motív z Tatier II*, 2016
6. *Tatrahundert* – vizuálne denníky autorov, detail inštalácie.
Foto: Michaela Dvořáková



Možné odkazy medzi post-totalitárnymi demokraciami

Poznámky k nadchádzajúcemu výskumu

Richard Gregor

I.

Náš príspevok k formulovaniu mimoriadne širokej a frekventovanej problematiky globálnych perspektív pre dejiny umenia má tematicky jednoznačnú východiskovú platformu – uchovávanie, pomenúvanie a znovu vytváranie pamäťových stôp na dvoch svetadielovo odlišných územiach po páde dvoch odlišných totalitných režimov. Výber situácie v Južnej Afrike a Strednej a Východnej Európe – po rokoch 1989 / respektíve 1994 – ako kľúčové porovnanie tohto projektu, vyvolalo u niektorých nezainteresovaných kolegov v prvej chvíli otázky o zmysle takéhoto počinu. Dokladá to minimálne dve veci. Jednak slabé povedomie o potenciále kombinácií dejín rôznych umeleckých periférií, v ktorých veľká geografická vzdialenosť nie je prekážkou. Naopak, práve ona môže v skutočnosti výrazne posilniť univerzálny význam prípadných spoločných znakov, a to na oboch skúmaných stranách. Na druhej strane je to dlhotrvajúce preceňovanie majoritných kultúrnych rámcov Západného umelecko-historického diskurzu. Ten sa totiž dnes už viac správa ako nositeľ inštitúcií, a tým ako držiteľ nástrojov skúmania vrátane nutnosti sebakritiky, než ako reálny arbiter aktuálnej umeleckej praxe. Ak vníma me známe a osvedčené rámce umeleckých spoluprac a tokov informácií v časoch klasickej avantgardy a neoavantgárd ako hlavné a smerodajné spoločné menovatele pre úvahu o umení vznikajúcom na opačných koncoch dvoch vzdialených kontinentov¹, potom je náš projekt výstavy a konferencií v podstate rozsiahlou prípadovou štúdiou, ktorá má v tejto fáze charakter početných úvodných „archeologických“ sond, overujúcich šírku jej vlastného potenciálu. Už prvá konferencia, ktorú v marci 2015 poriadali Judy Peter a Karen von Veh² v Johannesburgu, jednoznačne ukázala nesmiernu produktivitu úvah práve o týchto dvoch vzdialených geografických oblastiach – domáci i zahraniční uchádzači sa po jej skončení dokonca zhodli na tom, že je možno väčšia, než úvahy v dimenziách doteraz tradičných kultúrnych spojencov a vzorov.

Aj z metodologického hľadiska ide o zaujímavý problém – postkoloniálne teórie, ktorými je história a kultúra Južnej Afriky hojne rozpracovaná, nemajú v Strednej a Východnej Európe svoju jednoznačne etablovanú protiváhu v niečom porovnateľne jednotiacom, čo by sa dalo nazvať napríklad postsocialistickými štúdiami. Viacerí historici umenia však skúmali, do akej miery je možné postkoloniálne teórie použiť na teritórium bývalého Východného bloku, čo je ďalší argument v prospech nami vedeného výskumu, a to aj napriek tomu, že v tomto ohľade sa názory odborníkov nezhodujú. Za najrozpracovanejšiu argumentáciu možno považovať vlaňajšiu cambridgeskú prednášku Piotra Piotrowského³ spochybňujúcu efektivitu postkoloniálnych teórií vo vizuálnom umení Východnej Európy. Je postavená na nasledovných okruhoch: 1. na konštatovaní prevahy literatúry a filozofie v postkoloniálnych štúdiách, čo prináša špecifické otázky použitia jazyka; 2. v kritike eurocentrizmu nachádza problém zjednodušenej homogenizácie kultúry starého kontinentu – ten však má svoju západnú a východnú časť; 3. za spornú považuje aj „konceptiu druhého“ v prípadoch, kedy sa v ohnisku procesov oslobodenia spod koloniálnej nadvlády viac aktivizujú potomkovia bývalých kolonizátorov – tento aspekt prirovnáva tiež k „prisvojeniu prisvojenia“, kedy je moderný umelecký výraz, inšpirovaný „primitívnym“ v umení, zároveň sprostredkovateľom spätnej cesty k primitívizmu pre súčasného umelca (čo má pre nás osobitný význam, keďže spracovávame umenie Južnej Afriky). Piotrowski vo svojom texte dospieva ku kľúčovej otázke, „kto je kolonizátorom a kto kolonizovaným“, rovnako ako k metaforickému chápaniu novej dekolonizácie, pričom v kontexte šírenia avantgárd a v koexistencii viacerých západo- a východo-európskych centier prichádza napokon k záveru, že „kritická umelecká geografia“, ktorá nelpie na miestnych či národných otázkach je vo vzťahu k nášmu priestoru prínosnejšia než postkoloniálne štúdiá.

Už len z týchto výberovo naznačených príkladov vidno, že ide o mimoriadne rozvetvenú problematiku, v ktorej, podľa môjho názoru, možno napredovať iba prikladaním spracovaní nových a ďalších otázok, hoci aj úzko zameraných a lokálnych, no predovšetkým syténých rôznymi metodikami. V týchto súvislostiach možno vnímať aj našu ambíciu: okrem zostavenia spoločnej výstavy – a túto úvodnú v Constitution Hill považujeme predovšetkým za začiatok sústreďného nezávislého výskumu – máme snahu pomenovať síce len čiastkový, ale o to sústredenejší naratív, ktorý môže prepájať práve umelecké histórie dvoch (geograficky, politicky, mentálne, rasovo aj gendrovo atď.) odlišných totalít, a tým následne mapovať dnešné parametre dvoch odlišných post-totalít. Predpokladáme, že dvojfázový konštrukt výstavy (1. Johannesburg, Južná Afrika 2. Bratislava, Slovensko), navyše s ročným odstupom, nám umožní nielen podrobne porovnať umelecké stratégie na jednotlivých scénach, ale tiež otvorí a zodpovedať viaceré metodologické otázky, ktoré by v akademickom zmysle – t.j. bez priamej konfrontácie vizuálneho materiálu, preneseného z jedného kontextu do druhého, či bez nezávislého kritického spracovania a v neposlednom rade bez reakcií publika – nemuseli vyvstať. Výzvou je tiež otázka, do akej miery sa kontext, ktorý obvykle pomenovávame ex post, dá predostrieť smerom do budúcnosti, v progresívnom zmysle zo strany teórie umenia, ako akási pred-archeológia budúceho. V tomto zmysle je aktuálne výstava prvým krokom k druhej a tento kurátorský text pomenovaním rámcov pre jeho rozšírenú verziu pre rok 2016.

Text bol napísaný pre katalóg k výstave Between Democracies 1989 – 2014 Memory and Commemoration, ktorá sa realizovala v spolupráci The University of Johannesburg, Universitatea de Arte „George Enescu” lasi a Kunsthalle Bratislava v septembri 2015 v André Croucamp – Constitution Hill v Johannesburgu v Južnej Afrike a jej repríza bola v KHB plánovaná v septembri 2016, no vzhľadom na zmenu zriaďovateľa bratislavskej Kunsthalle sa neuskutočnila. Na Slovensku bola dočasne dostupná len elektronická podoba katalógu a Jazdec prináša printovú slovenskú verziu textu. Doplnená je výberom reprodukcí diel z uvedeného katalógu.

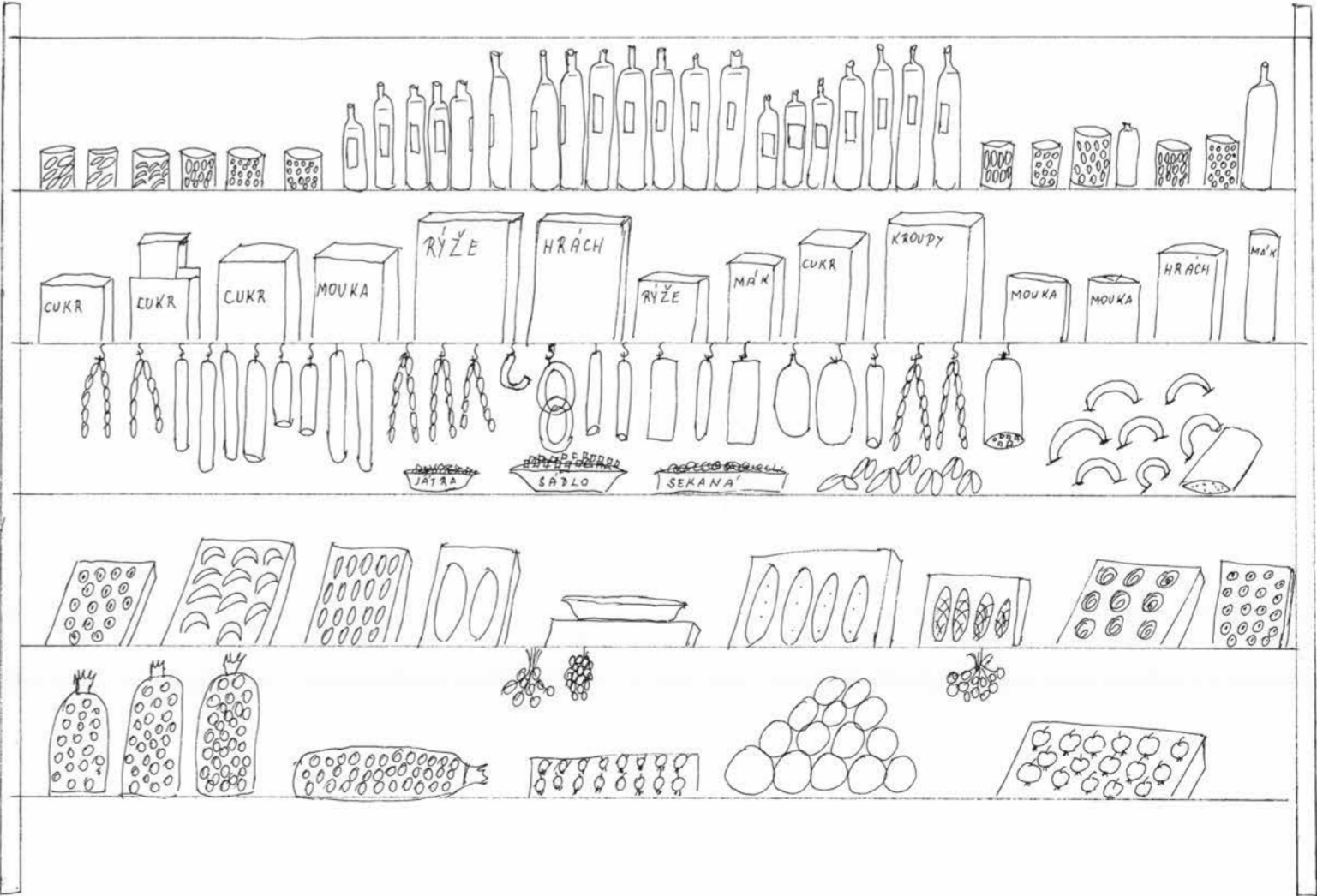
II.

Mojou kurátorskou platformou na tejto výstave je umelecká scéna Strednej Európy, predovšetkým Slovensko, Česko a Poľsko, spolukurátorsky tiež čiastočne Maďarsko, v období rokov 1989 – 2014, respektíve dodnes. Snaha nazerať na tento región inou, než západnou, respektíve eurocentrickou optikou asi nebude úplným oslobodením sa od známych kontextov a vzorov, ani od tradičných inštitucionálnych pravidiel a ambícií, ktoré umelecká prevádzka v euro-americkom prostredí implikuje, no mala by byť ich doplnením, či možno vyvážením.

Región strednej Európy je všeobecne známy svojou heterogénnosťou. Na jednej strane ju sýti (ukončená už?) atomizácia na jednotlivé národné štáty (najnovšia je dovŕšená samostatnosťou Republiky Kosovo). Na druhej strane je historický aspekt: poľský historik umenia Andrzej Szczerski hovorí okrem „posúvania hraníc“ o stredoeurópskej „kolonizácii histórie“ ako o sústave interpretácií, v ktorých náš región vystupuje ako ochranný val západoeurópskej civilizácie, zachraňujúci ju napríklad pred tureckými nájazdmi v 16. a 17. storočí, ale aj pred komunizmom v 20. storočí.⁴ Napriek existencii viacerých spoločných nepriateľov, ako ukazujú tieto dva výberové príklady, sa dodnes neukázalo viacnárrodné zjednocovanie v tejto oblasti ako udržateľné riešenie – spomeňme rozdelenie Československa v roku 1993 ako jeden, a občiansku vojnu v bývalej Juhoslávii ako druhý dôsledok. Politická koexistencia krajín bývalého Východného bloku vo sfére mocenského vplyvu hospodársky zaostaleho a kultúrne nekonzekventného Sovietskeho zväzu, ktorá s národnou v istom zmysle súvisí, je v zmysle jednoty len fikciou. Medzi rokmi 1947/1948 – 1989 sa v jednotlivých sovietskych satelitoch, vzhľadom na odlišné historické východiská, vyvinuli tiež rôzne stratégie umeleckého progresu i umeleckej rezistencie – také, ktoré jednotlivé štáty, vzhľadom na svoju politickú pozíciu i typus kultúrnych tradícií umožňovali. Príkladom nech je odlišné časovanie tzv. post-stalinských „odmäkov“, ktoré prebiehali inokedy v Československu a v Poľsku, a zároveň v inej forme v Madarsku a Juhoslávii. Spomínaná heterogénnosť má teda relatívne hlboké korene a nekončí ani pádom socializmu – v istom ohľade pretrváva dodnes. Tu nachádzam dôležitý presah uvedených historických súvislostí k témam našej výstavy.

Pri troche zovšeobecnenia možno povedať, že hlavným spoločným menovateľom umeleckých diskurzov Južnej Afriky a Strednej Európy je (okrem už spomínaného načasovania pádov totalitných režimov) ich neprítomnosť v dominantných západných naratívoch. Prehľadové publikácie sa v najlepšom prípade obmedzujú na niekoľko solitérnych príkladov umelcov, ktorí prenikli do medzinárodných umeleckých štruktúr v zmysle štýlu, alebo inštitúcií. Príkladov je isto mnoho. *Art Since 1900*,⁵ v tejto chvíli najkomplexnejší predstaviteľ šírenia západocentrickej umelecko-historickej ideológie sa okrem obrovského interpretačného potenciálu postupne stáva negatívnym referenčným rámcom pre informácie, ktoré v ňom chýbajú. Stredná a Východná Európa sú len dva príklady za mnohé ďalšie. Karen von Veh komentovala už v roku 2001 nedostatočné zastúpenie afrických umelcov v *The Oxford History od Western Art*,⁶ čo je v podstate podobný problém.

Za protiváhu uvedeného problému by sme mohli považovať, že v aktuálnom globálnom prostredí máme skôr tendenciu hľadať v umeleckých dielach univerzálne významy,⁷ prípadne uvažujeme nad jedinečnými lokálnymi súvislosťami a ich projekciu do týchto významov. Že je v podstate druhotné zamýšľať sa nad umelecko-historickou podmienenosťou ich vzniku v súvislostiach celku akým je napríklad Stredná Európa. Práve tento moment by som však chcel v mojich úvahách na margo výstavy Between Democracies oživiť. Čas, kedy sa u nás ako dominantná stratégia aktuálneho dejepisu umenia ukazuje dekodovanie a nové kvalifikovanie stredoeurópskych neoavantgárd od 60. rokov 20. storočia – ako akási nová lingua franca tohto územia, a to vyvážene zo strany domácich i zahraničných teoretikov⁸ – je k tomu podľa všetkého veľmi príhodný. Pôjde mi predovšetkým o fenomén, ktorý mi v čase úvodného štúdia celej našej problematiky vyvstáva ako najvhodnejší spôsob, ktorým ju v budúcnosti rozvinúť. Mám na mysli *vzdialenosť*, ako parameter skutočnej či relatívnej izolácie – geografickej, politickej, ale tiež kultúrnej a najmä politickej. Zopakujem z úvodu: ide nám o „uchovávanie, pomenúvanie a znovu vytváranie pamäťových stôp na dvoch svetadielovo odlišných územiach po páde dvoch odlišných totalitných režimov“ – v rámci toho



>

by som sa rád sústredil tiež na príklady praktík dejepisu umenia. Práve spomínaný masívny záujem komparovať jej konceptuálnu a performatívnu neoavantgardu zo strany popredných domácich a medzinárodných univerzitných odborníkov by pre Strednú Európu mohol byť zaujímavou a tak trochu i paradoxnou obdobou širokého záberu postkoloniálnych štúdií, v rámci ktorých je Južná Afrika špecifickým príkladom pre samostatné prípadové skúmania. Podporným dôvodom pre takéto premostenie je, že sa jedná o prvé systematickejšie vedecké skúmanie našich umeleckých scén azda od prvotného boomu okolo roku 1990, skúmanie pozvoľna prekračujúce binárne schémy západné verzus východné, oficiálne verzus disidentské, originálne verzus odvodené, centrálné verzus periférne, čo sa ukazuje ako dôležité prekonanie doterajších stereotypov. Aj keď na rozvinutie tejto úvahy bude ešte potrebný čas, je isté, že nadviazaním na v posledných rokoch priebežne formulované pravidlá a metódy skúmania umenia z našej vzdialenejšej minulosti, bude možné predvídať mnohé z pozícií a úloh, ktoré sa viažu k umeleckému daniu obdobia, ktoré našim projektom mapujeme.

- 1 Spomeňme aktuálny projekt MoMA v New Yorku: *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960 – 1980*. September 5, 2015 – January 3, 2016
- 2 Medzinárodná konferencia: *Between democracies 1989 – 2014: Remembering, narrating and reimagining the past in Eastern and Central Europe and South Africa*. 13. – 15. March 2015, University of Johannesburg, South Africa
- 3 Opieram ju o text Piotrowski, P.: *Východoeurópske umelecké periférie zoči-voči postkoloniálnym teóriám*. *Jazdec* 1/2014, s. 1, 8 – 12 (Text odznel na konferencii The BASEES 2014 Annual Conference, Cambridge, Apríl 2014.)
- 4 Szczerski Andrzej: *Colonial/Post-Colonial Central Europe – History vs. Geography*. In: *Anxiety of Influence. Bachelors, Brides and a Family Romance*, ed. Adam Budak, exhibition catalogue, Stadtgalerie Bern, Bern 2004, s. 64 – 73.
- 5 Foster, H., Krauss, R., Bois, Y-A., Buchloh, B.H.D.: *Art Since 1900*. Thames and Hudson, London 2004
- 6 von Veh, K. 2001. Book review on Kemp, M. (Ed.) *The Oxford History of Western Art*. 2000, in *De Arte*, No. 63, April 2001, s. 113 – 116.
- 7 Dlhodobou stratégiou po roku 1989 bola práve snaha upozorňovať na koreláciu nášho súčasného umenia so západným euro-americkým.
- 8 Z aktuálnych publikácií: Piotrowski, Piotr (comp. by): *Writing Central European Art History. Patterns Traveling Lecture Set*, Vienna, Erste Stiftung, 2008; Kemp-Welch, Klara: *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence Under Post-totalitarian Rule 1956 – 1989*. I.B.Tauris 2013; Fowkes, Maja: *The Green Bloc: Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*. New York / Budapest: Central European Press, 2015; Verwoert, Jan: *World as Medium: On the Work of Stano Filko*, e-flux 2011; Bishop, Claire: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012; Pospiszyl, Tomáš: *Asociativní dějepis umění, tranzit* 2014; Obrist, Hans-Ulrich: *The Czech Files. Tranzit* 2014; Rhomberg, Kathrin (ed.): *Július Koller – Univerzálné futurologické operácie*. 2003; Ronduda, Lukasz: *Polish Art of the 70s*. Warsaw 2009; Grůň, Daniel: *Archeológia výtvarnej kritiky*. Slovarť, Vysoká škola výtvarných umení (2009), Bátorová-Euringer, Andrea: *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia. Akcie Alexa Mlynarčika*, Slovarť (2012); Gregor, Richard: *Haberernová's Eye. Post-Informal Figuration in Slovak Visual Art of 1960s*. Bratislava 2013; a ďalšie.



1. Kateřina Šedá: *Obchod pred revolúciou* (z projektu *Normálny život*, autor Kateřina Šedá a Milada Šoukalová), kresba: Milada Šoukalová, 2014

2. Igor Przybylski: *Faces*, digitálna fotografia, 2015

3. Ilona Németh: *8 mužov 1–3*, video (*Tímea* 15'14''), 2010, Video (*Gizella* 12'35'' a *Flóra* 5'14'') 2012. Foto: Jozsef Rosta