

# JAZDIEC

> Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí > ročník IV. > € 1,50  
> apríl - máj - jún 2012

2  
2012



Belohradská

Valoch

Vrbanová A.

Jablonská

Gregor | Vrbanová N.

Tamášová | Kralovič

Procházka | Hriadelová

Alena Vrbanová

## Križovatky času

K výstave Karola Pichlera

TIME SQUARES v Galérii Faica

*Poslednou výstavou v bratislavskej galérii Faica (Galéria kritikov Slovenskej sekcie AICA), ktorej ďalšie fungovanie pravdepodobne nepodporili poslanci MZ Bratislava - Staré Mesto po roku jej úspešnej dramaturgie, je autorská výstava Karola Pichlera TIME SQUARES.*

V koncepcii kurátorky Lýdie Pribišovej pripravila Faica výstavu výnimočného autora strednej generácie Karola Pichlera (1957), ktorý patrí k iniciátorom nášho neokonceptuálneho umenia. Aj keď sa koncom 90. rokov odsťahoval zo Slovenska a putuje po svete ako nechcený nomád, zakaždým je úspešný (umením, dizajnom, pôsobením...). Skrátka, Pichler u nás doma chýba! Keď sa sporadicky vyskytne, je to udalosť hodná zvýšenej pozornosti.

Beata Jablonská

## Medzi maliarskou školou a generačným postojom

Niekoľko poznámok k fenoménu

„Csudaiova škola“



### Obsah

Alena Vrbanová: Križovatky času > 1, 16

Beata Jablonská: Medzi maliarskou školou a generačným postojom > 1, 4 - 7

Ľuba Belohradská: Uzavreté dielo sochára J. Mathého > 2 - 3

Nina Vrbanová: Fenomén Filko > 8 - 9

Jiří Valoch: Co si myslí nevšimavý kurátor > 10

Richard Gregor: Upgrade stratégie anti tézy v (...) delete M. Tittela > 11

Alexandra Tamášová: Feminizmus, mágia a bábiky > 12

Ján Kralovič: Pôdorys premenlivosti > 13

Miro Procházka: Plodné fiasko berlínskeho Bienále > 14

Miloslava Hriadelová: Jeremy Deller: Joy in People > 15

Ľuba Belohradská

## Uzavreté dielo sochára Jána Mathého



Životný oblúk akademického sochára Jána Mathého (14. 6. 1922 Košice – 5. 6. 2012 tamže) sa uzavrel v predvečer jeho deväťdesiatky. Namiesto oslavných fanfár stojíme v stíšení pred celkom životného diela. Sochár Mathé si v priebehu života nestaval lešenie osobného úspechu, neozvučoval ho mediálnym hlukom. Napriek týmto vedomým postojom – alebo práve preto – sa v závere dlhého života dočkal spravodlivého a komplexného zhodnotenia vlastnej tvorby.

Samotná umelecká obec (naprieč generačnou zostavou) reagovala na podnety, ktoré sochárovo dielo vyžaruje do prítomnosti jednotou osobnosti a tvorby. V roku 2009 sa uskutočnila vo Východoslovenskej galérii v Košiciach výstava *Ján Mathé – Hladač dobra & Pocty pre Jána Mathého*, reinstalovaná v žilinskej PGU začiatkom roka 2010. Žilinskú vernisáž dotváral okrúhly stôl na tému Ján Mathé a slovenské sochárstvo 2. polovice 20. storočia. Strela sa tu niekoľko výtvarných teoretikov s relevantnými pracovnými záujmami, vystavujúci umelci a manželka Ján a Eva Mathéovci. Projekt výstavy kurátorsky zašitili Richard Gregor (trojrozmerné exponáty, moderovanie okrúhleho stola) a Gabriela Marhevská (kresby). Usudzujúc podľa atmosféry žilinskej vernisáže a neskôr predvianočného uvedenia Mathého monografie v bratislavskom Dome kultúry v závere *Roka kresťanskej kultúry* (s ktorou bol celožitovne latentne prepojený), môžeme konštatovať, že umelec si tieto okamihy svojho umeleckého životopisu „vychutnal“. V Mathého vychutnávaní nebolo nič hedonistické - jeho vychutnávanie bolo zvláštne svojim neopakovateľným asketickým stíšením, introvertnosťou, ohraničenou komunikatívnosťou s okolím, zamklkosťou v konverzácií, šfaby v znamení hesla: „odpoviem vám svojimi sochami“. Tieto odpovede v priebehu času nadobudli svoje pevné kontúry. Bilancujúca úvaha prináša potešenie zo spomienky, že mi bolo dopriate (prvolezecky) uvažovať o povahe Mathého tvorby, jeho umeleckého prínosu, po prvý raz už v roku 1984 (traja kolegovia predtým odmietli túto ponuku pre „veľkú zaneprázdnenosť“, rozumej: odborná angažovanosť s neistým zakončením). Znepokojovala ma okolnosť, že interpretovanie umeleckých tvorivých pohnutí a životného postoja bolo v danej situácii možné len v názaku, con sordino, nehovoriac o prevažujúcej orientácii na abstraktné sochárske tvaroslovie, ktoré jednoznačne smerovalo k svojmu vývojovému vyvrcholeniu. Rozlúsknuť interpretačný oriešok umožnil až dejinný zvrät. Dopovedať nevypovedané sa podarilo v roku 1997 pri príprave umelecovej retrospektívy a katalógu pre výstavu VSG v Košiciach a následne pri repríze v SNG o rok neskôr. Celkove som mala možnosť kunsthistoricky komu-

nikovať s dielom sochára v rôznych výstavných priestoroch v rozpätí rokov 1984 – 1998 päť ráz (tento fakt uvádzam z nezanedbateľného dôvodu – kontext sochárskeho diela má schopnosť „ustalovania“ v jeho hlavných vývinových liniách v premenných podmienkach diferencovaných výstavných priestorov a vždy nových kombinácií inštaláčnych celkov). Moji nasledovníci prevzali štafetu v nultých rokoch a dovŕšili neľahký proces včlenenia Jána Mathého do vývinového reťazca slovenského sochárstva 2. polovice 20. storočia. Fenomén Ján Mathé nastoľuje otázku platnosti fatálneho determinizmu verzus...? Koľkí smrteľníci pred Isaacom Newtonom videli padať jablko zo stromu a jednako im tento úkaz nevnukol ideu o gravitačnej sile - zemskej príťažlivosti. Bola jedným dôvodom umeleckého sebauvedomenia spiško-novoveského lekárniko Tivadara Csontváryho oná bája tehla, ktorá mu nešťastnou náhodou pristála na hlave? Tivadar predal svoju vzorne prosperujúcu lekáreň (vo sne sa mu zjavil Rafael Santi a krátkou cestou mu oznámil: „Tivadar, Tivadar, budeš veľký umelec... ako ja...“) a pobral sa ta, svetom, malovať cédre libanonské a iné krásy sveta na inštiný spôsob – tak nám to s pôvabom jemu vlastným objasňoval náš externý pedagóg Vojtech Tilkovský. Parametre determinizmu Jána Mathého súznejú s realitou autonehody z leta 1967 počas jazdy na zahraničnú študijnú cestu za umením Constantina Brancusiuho. Návrat medzi živých, pohybujúcich sa ľudí bol polovičným zázrakom. Druhú polovicu zázraku zaznamenalo umelcovo okolie vo chvíli, keď prekonal bludný kruh amnézie a po mnohých mesiacoch rehabilitácie sa stal opäť aktívnym vlastníkom svojej pamäte, vlastníkom svojho osobného príbehu, čo sa udialo v rozpätí rokov 1968 – 1970. Zázračný životný príbeh Jána Mathého ho pred našimi zrakmi posunul do „inej“ dimenzie. Umožnil mu nevnímať normalizačné príkazy o očiste výtvarného umenia od zahŕňajúcej dekadencie Západu, nepriateľskej voči robotníckej triede a všetkému pracujúcemu ľudu. Schvaľovanie sochárska komisia s napätím sledovala vrávoravé kroky umelca, zdolávajúceho schodíky pracovného lešenia okolo hlinenej sochy v ateliéri, zavinatej do



nekonečného igelitového rubáša. Keď napätie povolilo, socha zbavená ochrany proti vysychaniu vydala svoje tvarové tajomstvo. Komisia sa z vyčkávacieho mlčania prehlpla do onemenia. Ján Mathé sa pousmial svojim plachým úsmevom a bez vydania hlása „obhajoval“ svoj abstraktný výtvor, určený pre verejný priestor, neprehľadateľný v objatí veľkoryso komponovaných konvexne-konkávnych foriem. Členovia schvaľovacej komisie skôr ako prekročili prah ateliéru, získali informáciu, že umelec komunikuje s okolitým svetom „v stíšenom režime“, prostredníctvom hmatu, dotyku a stopy modelujúcich rúk, prenesenej do sochárskej matérie. Boli účastníkmi zázraku ochromeného sochára a táto takmer iracionálna, rešpekt vzbudzujúca situácia im velila zadržat jazyk za zubami, odpustiť si akékoľvek zamietavé či usmerňujúce komentáre k jeho výtvoru. Tak uzreli svetlo sveta Mathého veľké abstraktné sochy v pokračujúcich sériách (*Vzrast II, Kľúčenie II, Objatie IV, Plod života V, Pohyb V*, z rozpätia rokov 1973 až 1981), paradoxne z obdobia, ktoré vošlo do príbehu nášho výtvarného umenia ako bezohľadné sochoborecké faženie. Cieľom tejto úvahy nie je kunsthistorická rekapitulácia vývinových štádií Mathého sochárskeho prejavu. Toto poznanie poskytuje generálny katalóg umelcovej tvorby v monografii, doložený obrazovou dokumentáciou. Ako príslušník generácie sochárov narodených okolo roku 1920 a vyškolencých na pražskej AVU (T. Bartfay, A. Groma, L. Snopek, A. Trizuljak) podliehal dobovým predznamenaniu, ktoré velilo umelcom vstupovať angažovane do spoločenského procesu akademicky-realistickou tvorbou v čase výrazných politických zlomov po roku 1948. Už v počiatkoch Mathého tvorby bolo očividné, že autor ju nebude realizovať prvoplánovo, ale že ju pozdvihne do náročnej, oscilujúcej bipolarity všeobecne komunikatívnych a individualizovane introspektívnych polôh. Mathé veľmi rýchlo dospel k zvnútorneniu témy, rozvinul záber sochy od vonkajšej skladobnosti k prehĺbenej evokácii jej vnútorných obsahových väzieb. Dar meditatívnosti predučil sochára uprednostniť vnútornú predstavu pred vonkajškovou imitatívnosťou v čase, keď sa

takýto postup v našom prostredí štandardne neuplatňoval. Práce z prvej polovice 60. rokov napovedajú už sústredenie na prehĺbené duchovné aspekty umeleckého diela. Súbežne s čoraz štylizovanejšou figuráciou a zdôrazňovanou vertikalizáciou sochárskej figúry vnášal Mathé do svojho výtvarného prejavu aj riešenia smerujúce ku geometricky štylizovaným formám, ich prienikom a odvážne do priestoru vystreľujúcim krivkám zaoblených diagonál. Jeho sochársky jazyk našiel postupne svoj autorský výraz v posune medzi semifiguráciou, napájanou poučeniami zo syntetického kubizmu a abstrakciou absolútneho tvaru s významovým zakotvením v znakovkej sústave. Životný štýl pustovníckej sústrednosti nezabavil Jána Mathého možnosti konfrontovať vlastné umelecké smerovanie s výbojmi svetového sochárstva 20. storočia. Skôr naopak – reflexívne introvertný spôsob života mu umožnil prežvať do hĺbky podnety, prichádzajúce prostredníctvom kníh a výstavných katalógov. Vzácnou výnimkou bola návšteva ateliérov Henryho Moora v spoločnosti samotného autora v roku 1977. Pre dejiny moderného slovenského sochárstva je faktom prvoradej dôležitosti Mathého schopnosť viesť bezprostredný dialóg s amorfným kusom kameňa výsostným pracovným postupom „taille directe“. Značí to vydobyť tvar z matérie bez sprostredkujúceho medzičlánku pracovného modelu (bozzetta). Absolútnosť priestorovej predstavy, bez ktorej nie je možný prechod na túto pracovnú metódu, ho stavia do radu s tými svetovými tvorcami, ktorí v rámci hnutia *taille directe* povýšili sochársku tvorivosť na vlastný princíp bytostného splynutia tvorcu s dielom. Tento pracovný postup, uplatňovaný od 80. a v priebehu 90. rokov viedol Mathého k tvorbe komorných kamenných skulptúr, kde definitívny opus nadobudol striedavo syntetizujúco-kubizujúce figuratívne podoby, či v inom prípade abstraktno-geometrizujúce priestorové skladby. Táto „dvojkolajnosť“ či ambivalentnosť autorského tvarového kódu prezrádza širokú škálu tvarovej inšpirácie hapticko-objemových „hier“, súznejúcich s premenným pulzovaním autorského vnútorného hlasu. Napokon sústavnejšie listovanie kresbovou prílohou Mathého monografie odhaľuje akoby nový rozmer

sochárskej osobnosti. Čistota tvarových predstáv kresieb predbehla ich následné realizačné možnosti. V niektorých kresbových opusoch konštruoval umelec plastickú predstavu natoľko presne a prísne (gulovitý objem rozhybaný rotáciou, ostrými rezmi a výrezmi, prienkami gule s pomyselnou krychlou), že predpokladá konečný sochársky artefakt získaný procesom sústruženia a frézovania kovovej matérie, poľahko strojového opracovania kamenného bloku, než klasickým odlievaním. Tento krok v realizačnej fáze sochy ale samotný umelec nikdy neučinil. Tu niekde pociťujeme autorskú potenciu odpútania sa od eklektizujúceho modernistického výraziva k čistým autorským víziám obťažaným v Mathého podaní obsažným filozofickým posolstvom. Ján Mathé rozhodne nebol typom jednostranného autora. Popri dôležitom etickom posolstve jeho sôch, zdôrazňujúcich dôstojnosť človeka a jeho miesto vo vesmíre, vykúpil si svojím asketickým sústredením na tvorbu aj postup na slovenský sochársky Parnas. So štipkou šťastia pomocou Hubbeovho ďalekohľadu by sme ho mohli rozoznať usadeného v blízkosti Rudolfa Uhra. Ich vzájomný rozhovor o umení by sa prelínal so spevom vtákov, ktorý na želanie sv. Františka z Assisi nahral Olivier Messiaen.

*Text monografie Radislava Matušiča z roku 2005 postupne zredigoval Richard Gregor a Gabriela Marhevská, ktorá spracovala aj kompletný súpis diela a bibliografické údaje. Biografiu umelca zostavila jeho žena Eva. Pod výber reprodukcii sa podpísal Stanislav Kolíbal, ktorý spolu s Marekom Jodasom riešil aj grafickú úpravu. Monografia, ktorú vnímame ako krásnu knihu, vyšla v roku 2010.*

▲▲▲▲ Ján Mathé: Plod života V, 1977

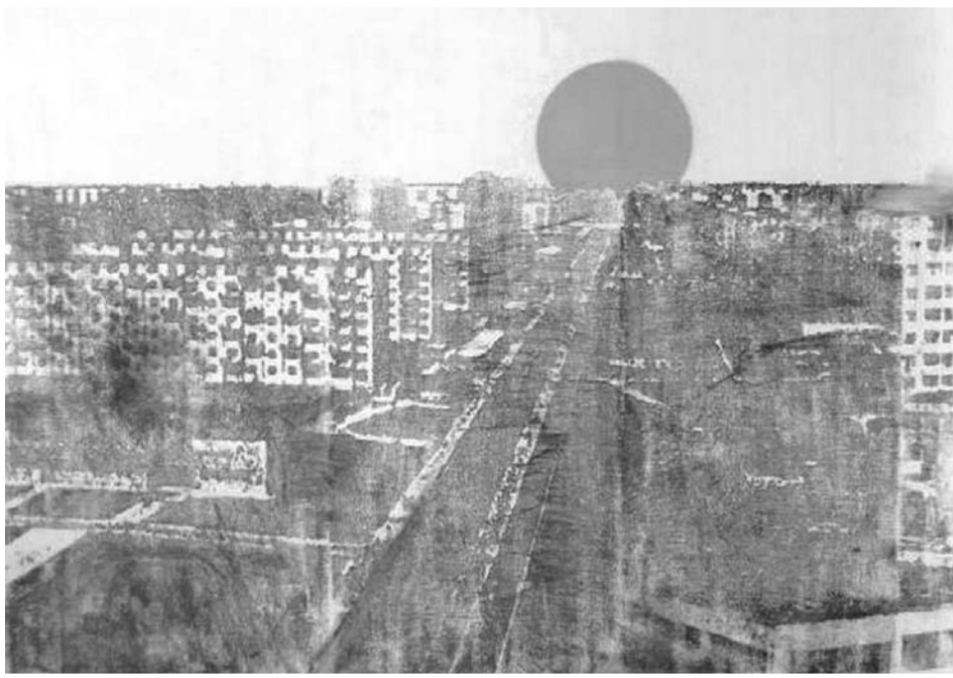
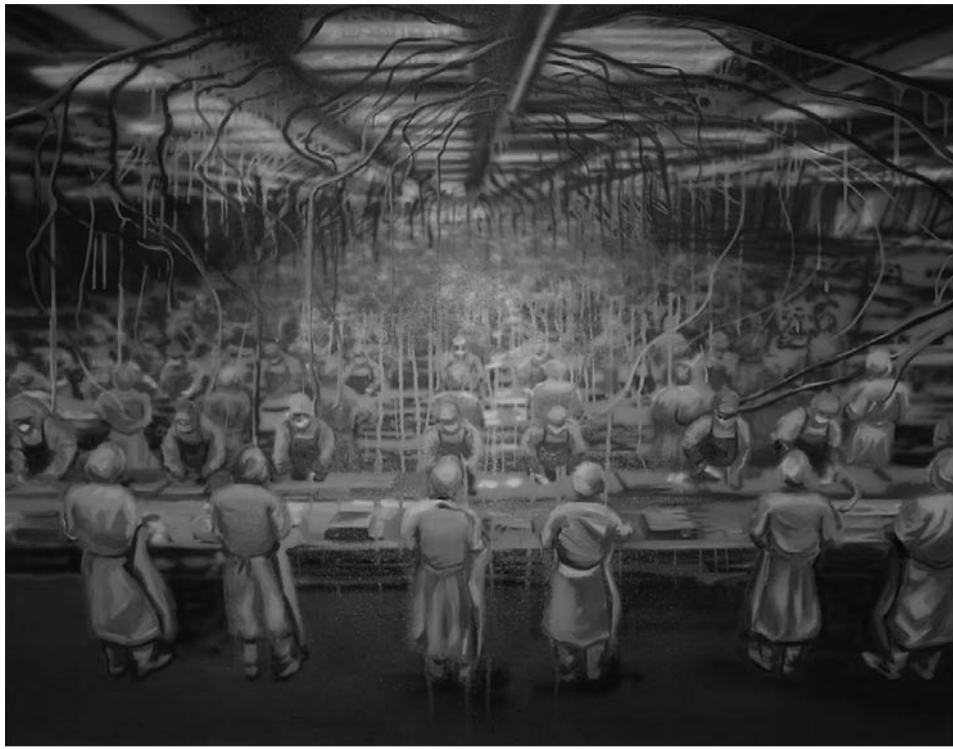
▲▲▲ Ján Mathé: Sám II, 1977

▲▲ Ján Mathé: Milenci, 2009

▲ Ján Mathé: Pohyb IV, 2004

Foto: reprodukcie sú prevzaté z knihy „Ján Mathé: Hladač dobra“ (Košice: Východoslovenská galéria, 2010)





## Nájdienie sa študentov v metóde

Prví študenti Štvrtého ateliéru vytvorili silnú skupinu poslucháčov, ktorí prešli z iných ateliérov, alebo priamo z posledného prípravného kurzu v prvom ročníku, pred získaním vlastného ateliéru dovtedy vedený Ivanom Csuđaiom.<sup>25</sup> Túto generáciu absolventov ateliéru Michala Czinegeho (1980), Dávida Baffiho (1980), Andreu Bartošovú (1977), Martina Sedláka (1978), Julianu Mrvovú (1979), Rastislava Sedlačika (1980), Erika Šilleho (1978), Evu Činčalovú (1982) i menej dnes videné autorky Moniku Kompaníkovú a Markétu Lámošovú považuje Ivan Csuđai za spoluvorcov mena ateliéru. Umelecká, názorová a zaiste aj ľudská súhra vytvorila zámęcie, ktoré by sa dalo pri účelovom zovšeobecnení nazvať možno školou. Ak aj podľa Ivana Csuđaia škola tvorí „latentný potenciál ďalších možných riešení a ďalších možných programov“, tak jeho metodika je tým rámcom, cez ktorý každý absolvent prešiel, a dodnes stojí v zázhlaví ich ďalšej tvorby.

Štvrtému ateliéru sa teda hneď na začiatku svojej existencie podarilo priniesť víziu „nového obrazu“ a jeho prvá generácia študentov zohrala dôležitú úlohu v renesancii maľby po roku 2000. Okrem pripravenosti domácej scény, ako väčšina z prichádzajúcich generácií (tých úspešných), priniesla so sebou atribúty patriace mladosti – drúz príbojnosť, potrebnú ilúziu o svojej jedinečnosti, ale aj citlivosť na to, čo visí vo vzduchu. Navyše, maľovanie sa pre nich nestalo médiom úniku zo súčasnosti a návratov do minulosti, ale rečou, ktorou chcú prehovárať k súčasnosti. Prijali nové technológie ako nástroje maľby a maľovanie predovšetkým akrylom, ktorý sa tiež výrazne podísal pod vizuálnu podobu ich maľieb. Akryl dokáže svojimi vizuálnymi vlastnosťami konkurovať obrazom mediálneho sveta – sprejmi, rôznymi airbrushovými metódami, či samým vyzarovávaním akrylových pigmentov je možné dosiahnuť efekty, ktoré by bolo veľmi náročné realizovať v oleji.<sup>26</sup>

pre dnešné umenie tak trochu tabu. Ako je trebárs romantické, miestami až sentimentálne maľovanie kvetín, aj keď odkazujúc na koncept vedeckých ilustrácií.

V nedávno vydanjej publikácii *Rozhovory o maľbe. Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie* sa Dezider Tóth v dialógu s Janou Geržovou venoval problému, ktorý je zaujímavé uviesť v súvislosti s ďalšími absolventmi Štvrtého ateliéru. „Túžil by som žiť v situácii, keď mala maľba svoje spoločenské postavenie. Keď výtvarník nemal traumu pred čístim plátom, vedel, čo má robiť a pre koho robiť. Chcel by som túto dobu zažiť, ale ja žijem v inom čase. Preto sa mi zdá falošné na jednej strane zaháňať maľbu do nebytia, na druhej strane adorovať jej návrat. Príkladom sú nedávno vydané dve knihy venované súčasnej maľbe a soche Painting Today a Sculpture Today. Prelistoval som si obidve, a ak by som mal povedať, v akej civilizácii som žil, tak si ako symbol doby vyberiem knihu Sculpture Today. Maľba oproti soche dáva minimálne správy o tom, čo žijeme. A prečo to tak je? Nedokážem na to odpovedať a tiež sa maľbou trápim. Maľba ako médium má svoje možnosti aj limity, ale žeby jej niekto bránil v existencii? Nemám na otázk konca a návratov maľby jednoznačnú odpoveď. Na druhej strane sa pýtam: prečo je v maľbe na Slovensku v takom mizivom percente zastúpená sociálna problematika? Je viac podobných otázok, ktoré sú dôležitejšie ako smrť maľby. Nie je smrťou maľby to, keď niekto nechce viesť dialóg so svetom? Týka sa to aj mňa. Prečo nemám chuť do takého zápasu? Takýchto smrť, nebojím sa použiť to slovo, je mnoho, lebo to je vždy aj nevyužitá príležitosť.“<sup>29</sup>

Snahou *Erika Šilleho* je byť súčasným a túto rolu hrá, dalo by sa povedať do dôsledkov. Vedie dialóg, má patričný odstup, je kritický. Tvrdí: „ Ak chceme byť súčasným autorom, musím vedieť reflektovať dnešok. Zdá sa mi celkom prirodzené, že príbeh nevytrhávam z kontextu mojich prác, pretože odkazujem na svet, ktorý je mojim prirodzeným prostredím, ako napríklad súčasná spoločnosť. To že obraz má obsah, ikonografiu, že je v ňom príbeh – považujem za základný pilier svojich prác.“<sup>30</sup> Erik Šille si prívlastňuje výrazové prostriedky, objekty, postupy a témy pop a konzumnej kultúry, preberá vizualitu elektronických médií – obrazu súčasnosti: komixu, internetu, animovanému filmu, street artu, graffiti, grafickému dizajnu. Filozof Norbert Lacko v poslednom autorovom katalógu našiel priliehavý kľúč k interpretáciám Šilleho obrazov. Položil si otázku, či autor nepoužíva všetky tie vizuálne (ale aj hudobné a literárne výpožičky) a svoju imaginatívnu fantazijnú tvorivosť na to, aby konštruoval vlastný vizuálny symbolický systém, ktorý mu umožňuje premýšľať o súčasnosti... A do tejto každodennej žitej súčasnosti takto aktívne vstupovať. Vstupovať nie formou estetiky redukovanej na hedonistický senzualizmus – teda tvorbou krásnych zmyslovo priťažlivých dekoratívnych obrazov, ale takých obrazov, ktoré vytvárajú oveľa zložitejši a rafinovanejší estetický agregát. Obrazov, ktoré zo štartovacej pozície zmyslovej fascinácie veľmi rýchlo prekračujú prah estetického a politického a stávajú sa v dobrom slova zmysle slova angažovanými. Skúsme teda vnímať Šilleho obrazy ako paradoxne „realistické“ angažované komentáre a glosy spoločne zažívaného sveta našej každodennosti.<sup>31</sup>

*Michal Černušák* taktiež orientuje svoje maľby k spoločenskej a politickej kritike. Jeho priama kritická maľba, nezahŕňajúca sa do metafor a alegórie je zo svojej generáčnej skupiny snád najviac (paradoxne) vystavená pochybnostiam o schopnostiach maľby reflektovať sociálnu, politickú, či kultúrnu realitu. Vyťka sa mu, že estetika jeho obrazu je neraz prvoplánová, popisná a jej politické apely v reči maľby banálne. Príčinu treba asi vidieť v tom, že vizuálny predobraz kritického postoja žiadaný od súčasného umenia sa vzťahuje skôr k umeniu konceptuálnemu, ktorému obrazová reprezentácia je skôr prekážkou. Maľovaný obraz, akoby už svojou povahou stál na druhej strane tejto barikády. Niekedy už len tým, že musí „byť zavesený“ a tento zdánlivo banálny handicap akoby znižoval „bojový“ potenciál. Avšak, ak sa zbavíme obmedzujúceho chápania kritickosti v umení, otvorí sa nám jedna silná kapitola, v ktorej by maľba nemala chýbať. V tomto kontexte je Černušákov vklad v spojení kritického postoja a maľby taký, že ani obsah ani forma nie sú ilustráciou toho druhého. Znepokojivé témy sú rozprávané vo výpravných scénach, ktoré ponúkajú priestor pre Černušákov výskumnicky prístup súčasných maliarskych technológií. Spája tradičné postupy s tými novšími (akrylovú podmaľbu v technike airbrush, pastózne, alebo hutné olejové nánosy, lazúry, ktoré napomáhajú efektom hĺbky obrazu) tak, aby vybudoval emotívnu maľbu, ktorej účinky sa dajú porovnať s filmovými efektmi.

## Maľba v inštitucionálnej sieti

Boli to predovšetkým výstavné aktivity Štvrtého ateliéru, ak nepočítame pravidelné semestrálne prieskumy na VŠVU, ktoré uviedli „ešte“ jeho študentov na výtvárnú scénu. Prvá, z tucta nasledujúcich, bola *Farbisto/dikobrazova*. Súčasný obraz – obraz súčasnosti v Galérii Jána Koniarika v Trnave, ktorú pripravil Vladimír Beskid. K Ivanovi Csuđaiovi a Bohdanovi Hostiňákovi prvýkrát priradil vtedy ešte len študentov – Michala Czinegeho, Martina Sedláka, Erika Šilleho a Borisa Širku z Katedry výtvarných umení a intermédii Fakulty umení TU v Košiciach. Druhou výstavou bola *Prievan v súčasnej slovenskej maľbe 2000 – 2005*, panoramatická výstava 53 maliarov a maliarok rôznych autorských poetik a generáčnej príslušnosti uvedená v roku 2005 v Považskej galérii umenia.<sup>32</sup> Narastajúci záujem o maľbu v priebehu druhej polovice desaťročia sa neodrazil len v organizovaní výstav, ale aj inštitucionálnej podpore a rôznych finančných stimulov venovaných špeciálne maľbe.<sup>33</sup> Bolo len otázku času, kedy sa jej potenciál začne preverovať v obchode s umením Mladá maľba sa v porovnaní s inými médiami stala tou úspešnejšou položkou. To samozrejme vyvolalo negatívne reakcie umeleckej scény na narastajúci vplyv trhu s umením, ktorý sa prirodzene ujal časti kompetencií, predtým patriacich kunsthistorickému stavu. Český teoretik Tomáš Pospiszil v recenzii v časopise A2, v čísle, ktoré sa venovalo aktuálnemu postaveniu maľby na českej a slovenskej scéne sa pozastavil nad „neadekvátnou reflexiou súčasnej maľby“ a kriticky sa vyjadril práve k jej zapojeniu do obchodne zberateľskej prevádzky. Je presvedčený, že jediným spoločným menovateľom súčasnej maľby je jej „bezproblémová“ predajnosť.<sup>34</sup> Dá sa povedať, že povesť predajného článku je možno tým najviditeľnejším bremenom, ktorým sa súčasná maľba diskvalifikuje voči „morálnejšie – teda menej predajne“ vnímaným oblastiam vizuálneho umenia.

Trh s umením sa reálne na Slovenku udomácnil v roku 1997, založením prvej renomovanej aukčnej siene. Za prvé vystúpenie súčasného umenia na tejto scéne sa dá považovať špecializovaná aukcia súčasného umenia v tejto aukčnej sieni v roku 2003 v spolupráci s Nadáciou – Centrom súčasného umenia (N-CSU). Spojenie komerčnej spoločnosti a Nadácie bolo síce prekvapivé, ale ich vzájomné prepojenie (aspoň aj to tlmočili organizatióni) zmieriňovalo dravý vstup peňazí na umeleckú scénu. Dali si záležať, aby zvyraznili skôr edukačný rozmer aukcie ako výchovy klienta a jej charitatívnu podporu súčasného umenia na v jeho ceste k trhu a obchodu. V bilančujúcom texte Alexandry Kusej, venujúcemu sa situácii na trhu s umením, publikovaný o pár rokov neskôr, autorka prezráda prekvapenie, že do (z časti charitatívnych) aukcií prispeli svojimi dielami paradoxne skôr tí umelci (rozumej maliari), ktorých aktivity nadácia prívľmi nepodporovala.<sup>35</sup> Z jej textu je zrejme, že vzdelávanie bolo nasmerované k podpore uvádzania na trh nie maľby (osvedčenej to položky), ale skôr objektu a inštalácie. Poznámka, že „kúpa Moravčíkovej inštalácie, alebo objektov Pavliny Scerankovej súvisela so zbierkou, a nie ambíciami dotvorí si interiér“, diskvalifikuje maľbu len preto, že je závesným obrazom. Na druhej strane, mechanizmu trhu neuniknú (pravdepodobne sa nesnažia) ani tie menej „predajné“ polohy vizuálneho umenia. Aj konceptuálne snahy dematerializovať a minimalizovať sa, „stratiť sa v každodennosti“ nakoniec dopomohli k sofistikovanejším formám „speňaženia“ umeleckej produkcie – či už je to zavedenie certifikátov, alebo prenesenie „aury diela“ na jeho dokumentáciu. Áno, hodnotový systém trhu už aj u nás doma zamiešal karty prevádzky výtvarnej scény. Výcho- diskom pre teóriu nie je v ideologickom boji, ale pokúsiť sa porozumieť aukciám ako legitímnemu sociálnemu fenoménu, ktorý rozohráva niekedy viac, niekedy menej konfliktné vzťahy medzi ekonomickým a symbolickým kapitálom umeleckého produktu, raz ako estetického diela a raz ako tovaru.<sup>36</sup> Situácia okolo trhu s umením na Slovensku je samozrejme omnoho zložitejšia. Má svoje lokálne špecifiká, predovšetkým neexistencia funkčného primárneho trhu a rôzne iné ovplyvňujúce faktory, ktoré robia prevádzku umenia neprehľadnou a zahmlenou zbytočnými animozitami.

## Záver – zatiaľ otvorený

Desať rokov, je ešte predsa len krátky čas na to, aby sme mohli predpokladať, či označenie „csuđaiovci“ sa preniesť aj do nasledujúcich desaťročí. Ak na prvých absolventov ateliéru sa toto pomenovanie vzťahuje viac-menej automaticky, tak na tých nasledujúcich, len ak sa ich tvorbou viditeľne hlási k všeobecne známym a charakteristickým znakom ateliéru. Čo im však nezberie ani žas ani budúce kritické hodnotenia je, že na scénu vstúpili ako silná maliarska generácia, ktorá zmenila situáciu na domácom „maliarskom poli“. Veľký obraz, akryl a počítač sú ich „značkové“ atribúty, ktorými maľbu vrátili do súčasnosti. Ale vncujú sa aj kačirka poznámka, či sama súčasnosť im nezobrala príveľa sily, aby mohli preplávať ponad jej krátkodobú dočasnosc? Treba si ešte asi počkať.

- Peter Matejka vyučoval na VŠVU v rokoch 1950-1972. Vincent Hložník v rokoch 1952-1972. Ján Želibský v rokoch 1952-1979. Albin Brunovský v rokoch 1966-1990 a Rudolf Filia na Strednej škole umeleckého priemyslu v rokoch 1960-1990.
- Alexandre KEMENY, Takzvaná imaginatívna línia slovenskej grafiky. Profil súčasného výtvarného umenia, č. 21-22. Ročník 1, 1991, s. 14-19.
- Koncepcie výstav ako prehľadky angažovaného a viac-menej ľavicového myslenia reprezentované najmä aktivistickými združeniami ako Critical Art Ensemble, Grupo de Arte Callejero, The Yes Men, či osobnosťami ako Chantal Mouffe, Slavoj Žizek, Antonio Negri.
- Bolí to najmä výstavy: Kai Althoff v roku 1997 v Anton Kern Gallery, Thomas Scheibitz v roku 1999 v Gallery Bonakdar Janouca a Neo Rauch v roku 2000 v David Zwirner Gallery
- Drawings Now – Eight Proposition. Museum of Modern Art, New Yourk, 2002, kurátorka Laura Hopman.
- Dôležitou udalosťou v sledovanom kontexte bola aj monumentálna retrospektíva Gerharda Richtera v MoMA v roku 2012 – maliara tradičionalistu - experimentátora s maliarskou formou, zahrnujúceho rôzne maliarske žánre od figurácie k abstrakcii, navyše prometera klasických maliarskych žánrov do súčasnej maľby ako krajiny, portrétu a zátišia.
- Pozri: Peter Vaňous, Vyprahlé území nikoho, A2 kulturní týdeník, ročník III., 2007, č. 30, s.8-9.
- V nemeckej maľbe druhej polovice 20. storočia existuje silná línia historickej integrity miesta a pamäte v diele umelcov ako Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Martin Kippenberger, Georg Baselitz, Markus Lupertz, Jörg Immendorf...
- Dear Painter, paint me...* *Painting the figur since late Picabia*, Kurátorky: Alison M. Gingers Sabine Folie a Blaženka Penca. Centre George Pompidou, Paríž, Kunsthalle Viedeň, Schirn Kunsthalle vo Franfurte, 2002 – 2003.
- Túto líniu sledovali výstavné projekty ako: 2003 Bienále Benátky: Francesco Bonami zorganizoval sekciu Maľba: Od Rauschenberga po Murakamiho, Examining Pictures: Exhibiting pictures. Kurátori: Judith Nesbitt a Francesco Bonami MoMA Chicago a Whitechapel Gallery, Londýn 1999, *Painting at the edge of the world.* Kurátor Douglas Fogle. Walker Art Center Minneapolis, USA, 2001, *Urgent Painting*, kurátori Laurence Bossé, Hans Ulrich Obrist, Julia Garimorth. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paríž, 2002, *Painting on the move.* Kurátor Bernhard Mendes Burgi a Peter Pakesch. Kunstmuseum, Kunsthalle a Museum für Gegenwartskunst, Basel, 2002 a výstavný megaprojekt *The Seatchi Gallery*, nazvaný *The Triumph of Painting*, ktorý kontinuálne prebieha od roku 2005.
- Diana MAJDAKOVÁ, 11+11+ XXI. (Ne)očakávané stretnutie, *Flash Art.* Marec –Máj, č.11-12, 2009, s.42-43.
- Pozri: Jana GERŽOVÁ, *Rozhovory o maľbe. Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie*, VŠVU, Slovat, Bratislava, 2009.
- Pozri: Wolfgang WELSH, *Umelé rajské záhrady. Skúmanie sveta elektronických médií a iných svetov*, SCCA, Bratislava, 1995.
- Pozri: Henry Bergson (1859-1941) *Myslenie a pohyb.* Mladá fronta, Praha 2003.
- Barry SCHWABSKI, *Umení, ktoré požíra svoj vlastný hlavu.* *Maliarstvi ve věku obráu*, *Flash Art*, roč. 5, č. 5, august-máj, 2007, s.22-26.

- Táto Bergsonova teória taktiež spochybňuje aj v súčasnosti neraz kladenú otázku, či maliar kopíruje obrazový materiál fotografickej reality a nevychádza z priameho nesprostredkovaného kontaktu so skutočnosťou.
- Silvia ČÚZYOVÁ, *Pár slov k fenoménu „Štvrtý ateliér“*, *Rozprávania prof. Ivana Csuđaia zaznamenal Silvia Čúzrová*, *Profil* 1-2/2009, s.51.
- Pozri: Jana GERŽOVÁ: *Rozhovory o maľbe. Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie*, VŠVU, Slovat, Bratislava, 2009, s.361.
- Pozri: Michal CZINEGE, *Musi tam niečo byť.* *Katológ k výstave pri príležitosti zverešného doktorandského štúdia v Galérii Jána Koniarika v Trnave*, 2011, *Rozhovor Vladimíra Beskida s Michalom Czinegem*, s.12-18.
- Gabriela KIŠOVÁ, *Genetické baroko Michala Černušáka*, *kisova.blog.sme.sk*
- Jana GEŽOVÁ, Gabriela GARLATYOVÁ, Vladimír BESKID, Ladislav ČARNÝ, *Anketa...ateliéry nemajú vlastnú pozíciu, vytvárajú ju len ich absolventi*, *Profil* 1-2/2009,s.87.
- Nulté roky, *Od Priestoru po Beskida.* *Slovenské výtvarné umenie 1999-2011 v štyroch kurátorských pohľadoch.* Považská galéria umenia v Žiline a Dom umenia v Bratislave, 2011-2012.
- Jana GERŽOVÁ, Peter MEGYÉŠI, Katarína RUSNÁKOVÁ, Ján KRALOVIČ, *anketa k výstave Nulté roky, Od Priestoru po Beskida.* *Slovenské výtvarné umenie 1999-2011 v štyroch kurátorských pohľadoch*, *Profil* 4/2011, s.21.
- Dorothea von HANTELTMANN, *How to do things with art..* *Sešit pro umění teorii a příbuzné zóny* 9/2010, s.140.
- Študenti prvého ročníka sú povinní absolvovať tri voliteľné kurzy (mimo ich študijného odboru), kde sa stretávajú s problematikou rôznych disciplín výtvarného umenia. V druhom ročníku už nastupujú do „svojich“ ateliérov.
- Pozri: Jana GERŽOVÁ, *Rozhovory o maľbe. Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie*. VŠVU, Slovat, Bratislava, 2009, str.273.
- Pozri: Michal CZINEGE, *Musi tam niečo byť*, *Katológ k výstave pri príležitosti zverešného doktorandského štúdia v Galérii Jána Koniarika v Trnave*, 2011.
- Pozri: Juliana MRVOVÁ, *Deleuze k výstave v Krokus Galérii*, 2011.
- Ir: Lacko Norbert: *Od piety z cukrovej vaty k epitalvu*, s.53.
- Prievan v súčasnej slovenskej maľbe 2000 – 2005, Považská galéria v Žiline a reprizovaná v štátnej galérii v Banskej Bystrici a v Galérii P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši a na prelome rokov 2005 a 2006, v Galérii Hlavného mesta Prahy.
- Od roku 2006 sa každoročne organizuje súťažná prehliadka Cena Nadácie VUB za maliarske dielo pre mladých umelcov a v roku 2007 bola založená Nadácia Mladá maľba orientovaná na podporu mladých umelcov – maliarov.
- Tomáš POSPISZYL, *Maluj zase obrázky dlani horkou od lásky.* *O neadekvátni reflexi súčasného maľby*, A2, kulturní týdeník, 2007, s.13.
- Alexandra KUŠA, *Realita slovenského trhu so súčasným umením*. *Flash Art*, roč. IV., č.14 Október-December 2009, s.38-40.
- Pozri: Pierre BOURDIEU, *Pravidla Umění, Vznik a struktura literárního pole*. Host. Brno 2010.

(Text bol prednesený v rámci cyklu prednášok: **Maliarske školy Mýtus a realita?** V Centre výskumu na Vysokéj škole výtvarných umení v apríli 2012)

▲ **Michal Černušák: Parasite, 2007, akryl a olej na plátne.** Foto: reprodukcia je prevzatá z knihy „11+1“ (Klub Rodinné Stiebro, 2009)

◀ **Rastislav Sedlačík: Sunrise, 2006, kombinovaná technika na dreve.** Foto: reprodukcia je prevzatá z knihy „11+1“ (Klub Rodinné Stiebro, 2009)

▼ **Michal Czinege: Musi tam niečo byť, 2007, akryl na plátne.** Foto: reprodukcia je prevzatá z katalógu „Musi tam niečo byť“ (Galéria J. Koniarika, 2011)



Nina Vrbanová

## Fenomén Filko

*Je jednou z kľúčových osobností slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia a súčasnosti. Už svoju ranou tvorbu sa zapísal ako iniciátor prestupovania médií a rovnako tvorby nových foriem umenia na hranici. Neskôr sa jeho záujem čím ďalej tým viac presúva od formy k idey, a to až k samotnej podstate sveta a bytia človeka. Dnes, po takmer 50 rokoch tejto cesty, možno slobodne povedať, že pri všetkej bohatosti a variabilnosti svojej umenia zostal viac než konzistentný, originálny, spravdivo inovatívny a teda nesporne podnetný aj pre súčasnosť. V júni tohto roka STANISLAV FILKO (1937) oslávil významné životné jubileum – 75 rokov, čo sa javí ako dobrá príležitosť opäť pripomenúť tohto večného „avantgardistu z povolania“<sup>1</sup>.*

Filko vstúpil na výtvarnú scénu uprostred 60. rokov ešte ako študent VŠVU a veľmi skoro zaznamenal odborný ohlas i záujem zo strany galerijných inštitúcií a publika. Dobová kritika zmieňuje jeho nadštandardnú výstavnú aktivitu doma a najmä v zahraničí. Len niekoľko rokov po ukončení štúdia už venujú jeho tvorbe zvýšenú pozornosť také osobnosti výtvarnej teórie a kritiky, ako Pierre Restany, László Beke, Jindřich Chaloupecký či Tomáš Štrauss. Hoci Filko absolvoval ateliér monumentálnej maľby (v roku 1965 u prof. Petra Matejku), azda s výnimkou jednej – dvoch realizácií sa jej nevenoval nikdy, súdiac podľa jeho prác z tohto obdobia dokonca ani na škole. Na druhej strane maľba ako médium, ako bytostný autorský prostriedok (nie však cieľ) výpovede, z jeho tvorby nikdy celkom nemizne. Už obdobie druhej polovice 60. rokov je v jeho tvorbe charakteristické mimoriadnou šírkou a variabilitou používaných médií, presahom maľby do koláží, objektov, asambláží, a rovnako novými formami umenia – environmentami, inštaláciami, (anti)happeningom, land artom, alternatívnou grafikou, atď. Filko rozširuje hranice i samotný pojem umenia, keď do svojich diel aplikuje zvuk (napr. rozhlasové vysielanie) či filmové prvky, mediálne obrazy, nájdené fotografie a fláč, a viaceré diela konštituuje dokonca ako (proto)interaktívne<sup>2</sup>. Z pohľadu euramerickkej teórie umenia, ktorá princípy interaktivity či appropriation<sup>3</sup> zavádza do praxe (legitimizuje) oveľa neskôr, sa jeho postup ukazuje ako mimoriadne progresívny a v kontexte dobového myslenia avantgardny. Možno povedať, že už v začiatkoch svojej tvorby sa profiloval – doslova i v užšom význame pojmu – ako multimediálny umelec (samozrejme v mantinelych dobových technologických možností). Nebola to pritom „len“ formálna inakosť či inovatívnosť a originalita jeho tvorby, ale najmä jej ideová povaha. Zásadným impulzom tu bola ambícia autora vytvoriť umenie, ktoré by dokázalo obsiahnuť podstatu života a bytia. Chcel nájsť jazyk umenia tak, aby bol univerzálnym, podobne ako to robí filozofia. Estetika tohto nového jazyka mala byť odvodená od samotnej povahy sveta (objektivita, zákonitosť) a súčasne bytia človeka v ňom (jedinečnosť, subjektivita).

Pomerne krátka perióda 60. rokov, ktorú u Filka bližšie sledujeme približne od roku 1964, je pritom popri formálnych a štýlových výbojoch rovnako bohatá a zaujímavá aj vo svojej ideovej rovine. V intenciách pop-artu a de facto súbežne konceptuálneho umenia sa sústredil, zdá sa, na tri základné tematické okruhy: 1/ osobnú mytológiu či presnejšie konceptuálny typ autopoesis (napr. *Starý a nový zákon* alebo cyklus *Moje rodiško*), 2/ kritiku a ironické komentáre doby – najmä kultúry zbožštenia konzumu všetkého druhu až po erotiku a sex (napr. *Oltáre súčasnosti* alebo *Mapy sveta so ženskými figúrami*) a 3/ kozmológiu a univerzalistické modely života – teda na konceptualitu ako takú v tej najvyššej forme (napr. *Kozmos* alebo *Univerzálne prostredie*). To všetko sa od začiatku dialo v imanentnom duchu 60. rokov – v snahe čo najviac priblížiť umenie životu a naopak, zotrieť medzi nimi hranicu a spoj ich v jedno. Ak by sme v načrtnutej systematike pokračovali ďalej a použili pritom ako metódu výkladu „konceptiu 5.4.3.D.“, ktorú Filko formuluje neskôr, jeho zdanlivo rôznorodá a vrstvenatá tvorba 60. rokov by sa ukázala ako logická a vzájomne priam nevyhnutne pretekajú, no v tejto fáze ešte nie natoľko programovo. Už tu vystupuje do popredia jeho snaha o komplexnú (všeoabiahlu) a univerzálne pojednanú výpoveď, ktorú v súčasnosti graduje až na samú hranicu jej vizuálnych možností a vytvára čosi ako „konceptuálny gesamtkunstwerk“<sup>4</sup>. V jednom zo svojich textov – manifestov z tohto obdobia na margo priestorových realizácií napríklad uvádza, že jeho



zámerom bolo vytvoriť „prostredie ako jeden kompletný konzekventný celok žitia“<sup>4</sup>. Ako sa ukáže, ideál jednoty, univerzality až absolútna sa bude Filkovou tvorbou niesť ako centrálny motív zobrazenia až do súčasnosti. Vo všetkých smeroch umeleckých aktivít úspešné 60. roky, priasiknuté najmä túžbou poznať, pomenovať a vizuálne modelovať svet a život človeka v ňom (napr. aj prostredníctvom „plan-project-artu“), Filko symbolicky uzavrel svoju účasť na preslávnej medzinárodnej prehliadke umenia Expo 1970 v Osake, kde predstavil grafický cyklus *Asociácie*. Už pomenovanie, pojem výstíže napovedal, o aký záber autorovi pôjde, akú formu poznania chce umením provokovať a otvoriť pre diváka. Ďalšia dekáda už progresívnemu alternatívnemu umeniu v Československu nepriala. Tragický august 1968, koniec Pražskej jari až po zlomový normalizačný rok 1971, prináša opäť diktát ideologicky angažovaného „umenia“, cenzúru, vylúčenie zo Zväzu a zákaz vystavovať. Tak, ako Filko mizne z oficiálnej scény, miznú postupne z jeho tvorby aj akékoľvek znaky „človečenstva“ a kultúry, ktorá sa ukazuje ako nehodná a abstrahuje do čistej nekonečnej biely. V roku 1974 vzniká v odkaze na Maleviča inštalácia *Biely priestor v bielom priestore* (v spolupráci s Milošom Lakyom a Jánom Zavarským) ako hraničná poloha umenia na pomedzí konceptuálnej maľby a abstraktného priestorového prejavu – opäť istého typu prostredia<sup>5</sup>. Na pozadí snahy vyjadriť také kategórie filozofického myslenia ako *načasovosť* či *absolútno* sa témou tohto diela stáva de facto umenie samo, jeho povaha, vnútorný význam i vizuálne možnosti, mantinely. A hoci by sa mohlo zdať, že trojica autorov dosiahla metu, ktorú už nemožno výtvarnými prostriedkami ďalej prekročiť, pre Filka to naopak znamenalo kľúčové východisko – čisté duchovno, a samozrejme hlavnú inšpiráciu nasledovnej tvorby. Jeho dovteldajšiu vedeckosť, fakticitu a teoretikmi často skloňovanú technicistnosť nahradila abstraktnosť a pojmovosť (ideovosť) formy i obsahu diel, teda vlastností blízke skôr filozofii. V znamení bielej nasleduje niekoľko privátne vydaných manifestov – strojopisných text-artov, rozvíjajúcich ideu čístejšieho nefyzikálneho absolútného načasovného umenia (1977: *Emácia*, 1978: *Transcendencia*, 1980: *Transcendentálna meditácia*)<sup>6</sup>. K jednotlivým sa potom viažu aj okruhy vizuálnych diel, možno pripomenúť najmä rozsiahly cyklus premalieb *Transcendencia*, kde Filko bielym pastóznym vstupom premalúva najčastejšie svoju postavu na rôznych dokumentárnych a nájdených archívnych fotografiách. Sám tak transcenduje, splyva, naplno sa stotožňuje s ideou bielej a farby ako duchovna oprosteneého od „pestrej“ každodennosti. Je celkom logické, že v tomto období, „približne od polovice 70. rokov začína svoju tvorbu rozdeľovať do troch hlavných ciest: 3. Biela – absolútna duchovnosť, 2. Modrá – kozmológia, 1. Červená – biológia.“<sup>7</sup>, hoci parciálne príklady využitia tejto farebnej symboliky by sme našli už



koncom 60. rokov<sup>8</sup>. Biela farba sa vo Filkovej systematike neskôr stane reprezentantom tej najvyššej mysliteľnej kvality – všeobšiahlej piatej dimenzie („5.D.“) ako metafyziky, a spolu s ostatnými sa začlení do štruktúrovaného, horizontálno-vertikálneho, subjektívno-objektívneho megosystému dimenzií a čakier. Filkove 70-te akoby sa opäť symbolickým oblúkom uzavreli (paradoxne) na jednej z mienkotvorných prehliadok súčasného umenia nielen v Európe – na Documenta 7 v Kasseli (1982)<sup>9</sup>. Vystavil tu inštaláciu, ktorú tvorila séria bielych veľkoformátových neoexpresívnych resp. akčných malieb (napr. *Láska III*, vytvorená odtláčením automobilovej pneumatiky) a rovnako na bielo natretého auta *BAJ-85-70*, škodovky, na ktorej emigroval z Československa. Treba azda dodať, že kým toto dielo má vo svojej ideovej rovine jednoznačnú afinitu k predchádzajúcim témam (symbolika bielej, totálne splnutie umenia a života), formálne sa už vracia k materialite umenia a zároveň anticipuje Filkovu neoexpresívnu periódu.<sup>10</sup>

najmä pod vplyvom nemeckého neoexpresionizmu (Neue Wilde) a amerického (post)pop-artu sa opäť vracia k rukopisnej maľbe, ktorú však špecificky využíva v prostredí inštalácií, objektov a pod. Ide tu o akýsi hybrid týchto dvoch tendencií a Filkovej príznačnej autorskej melodiky-tematiky. Typické sú „objekto-maľby“, v ktorých z plochy obrazu vystupujú do priestoru rôzne ready mades najčastejšie ako ikony súdobej americkej populúry, rovnako robustné inštalácie tohto typu (napr. *Červená – 3. dimenzia – biozoológia – empiria – gnoezológia – noetika – epikurey – eros*, 1982 alebo *Paeta Andymu Warholovi*, 1983)<sup>11</sup>, ktoré v istom zmysle možno opäť chápať aj ako úvahy o maľbe samotnej, realizované často na báze citových odkazov. Zároveň, aplikáciou predmetov – symbolov zastupujúcich konkrétny kultúrny kontext, jeho komentovaním a kritikou, sa tu Filko najviac približuje svojej stratégii zo 60. rokov – dielom typu *Oltáre súčasnosti*. V rozmerných „skladacích“ obrazoch zasa rozvíja líniu autopoesis, a to najmä prostredníctvom vlastnej signatúry. Pokračuje tiež v metodike sveta prostredníctvom dimenzií a farebného spektra, ktorým podriaďuje novú estetiku a výraz. Možno preto konštatovať, že napriek pretrhaniu väzieb, radikálnej zmene prostredia i neľahkým životným podmienkam si Filko aj tu zachováva osobitosť a konzistentnosť tvorby, ktorá je uňho vždy do veľkej miery výsledkom autoreflexie a kritického prehodnotenia, dopovedania, nového a nového prepisovania seba samého. Pokiaľ v otázke umeleckej formy a štýlu tu načas prijal postmodernú hru, v otázke obsahu a odkazu diel tvrdošjne naďalej zachovával intenciu všeobecných a univerzalizujúcich postulátov (ako by sám povedal, „žiadny pluralizmus-materializmov“...). Takým je u Filka aj záver minulého storočia a súčasnosť. Jednoznačne dominantným motívom sa na dlhé obdobie po návrate domov stáva až utopické úsilie systematizovať a súčasne vizualizovať svet a úroveň bytia človeka v jednom koherentnom celku. Svoju víziu opäť aktualizuje prostred-

nadzmyslových sfér v plnosti a jednote. Na tak zložité a vnútorne štruktúrované model sveta mu však exaktná veda a jej poznatky nestačia. Filko hľadá oporu vo východnej filozofii a tiež rôznych alternatívnych výkladoch sveta – najmä v chaldejskej numerológii a kabale, ktoré spolu s jeho autorskou interpretáciou (víziou a vlastným ľudským vhladom) umožňujú systematizovať i vizualizovať onen utopicko-romanticko-univerzalistický „konceptuálny gesamtkunstwerk“ (napr. *MANDALAOOOQ 5.D.*, 2005 alebo *RETROQ HAPPSOCS.F. 1960 – 84*, 2006). V plošnom prevedení konceptuálnych obrazov a kresieb tak vytvára opätovne univerzálne modely, ktoré zároveň môžu slúžiť ako „návody“ čítania jeho vrstvenatej, polyvalentno-hypertextovej tvorby. Súčasne – čo je dôležité – sú projektmi 3D realizácie totálne inštalácie, totálneho prostredia, totálneho umenia, ktoré sa približne od polovice 90. rokov pokúša vytvoriť najprv vo svojom bratislavskom ateliéri, neskôr pre nedostatok priestoru v rodnéj dedine Veľká Hradná. V rovnakom duchu najmä po roku 2000 koncipuje aj väčšinu svojich autorských výstav, možno pripomenúť realizáciu česko-slovenského pavilónu na Benátskom biennale v roku 2005 pod názvom *Model sveta / Quadrophonia*<sup>12</sup>, rovnako vydaný projekt *UP 300 000 km/s* v bratislavskom Tranzite, či rozsiahlu samostatnú výstavu v holandskom Kröller-Müller Museum v roku 2006. Možno povedať, že Filkova súčasná tvorba sa tak ocitá na hranici filozofie, je semioticko-ontologickým svetom osebe, akými hermetickým systémom.

O tvorbe tohto autora by bolo možné uvažovať a písať aj celkom inak. Vrstvenatosť a bohatosť jeho diela ponúka hneď niekoľko paralelných ciest, jednotlivito rovnako zaujímavých a významných z hľadiska interpretácie i kontextualizácie. Mohol by to byť príbeh dimenzií a farieb, ich symboliky, alebo príbeh vesmíru, jeho vývinu a vizuálnej metodiky podľa Filka. Spomedzi týchto a ďalších je však jednoznačne tým „NAJ-NAD-ZA“ samotný fenomén Filko,

- ŠTRAUSS, 1992.
- Napr. klasický princíp zrkadlenia Filko často využíva ako nástroj (proto)interaktivity, ktorým vŕhaje diváka do diela a zároveň ním dosahuje efekt (ilúziu) virtuálneho priestoru. Takto bola pojednaná napr. jeho autorská výstava *Obydľie súčasnosti a skutočnosti* v Prahe 1967.
- Najvýraznejším príkladom využitia tejto stratégie v rámci Filkovej ranej tvorby je nesporne prvý HAPPSOC z roku 1965 (realizovaný v spolupráci s Alexandrom Mlynárčikom a teoretikou Zitou Kostrovou), ktorý vo forme rozpslaného textového oznámenia deklaroval umeleckú – v tomto prípade až poetickú textovú appropriation skutočnosti, konkrétne rôznej realíi Bratislavy v čase medzi 2. a 8. májom 1965.
- FILKO, 1971.
- Manifest tohto diela z rokov 1973 – 74 priťom uvádza, že zámerom autorov bolo o.i. vytvoriť opak konceptuálneho umenia resp. konceptuálnej maľby a ďalších výtvarných štýlov, teda prekročiť akiejkoľvek predmetnosti (dokonca aj slova – pojmu) smerom k vyjadreniu prázdna a nekonečna priestoru. S touto ambíciou využili namiesto maliarskeho plátna fóru a namiesto rukopisu maľbu vaľčekom. Napriek tomu sa dnes názory teoretikov viac-menej zhodujú v kritickom postoji voči vizualizácii či dokonca „ilustrácii“ manifestu produktívami, ktoré nie sú dostatočne zbavené vlastnej predmetnosti či aspoň konotatívneho významu. Ak však bolo akýmiś stredným cieľom autorov na úrovni výtvarného prevedenia samotné opreutie maľby, tu možno *Biely priestor v bielom priestore* hodnotiť ako vydané počín.
- Filko toto obdobie medziúmy autorsky systematizuje nasledovne: Sensizilita – 1973, Sensizilita - 1974-75-76, Emácia - 1977, Transcendencia - 1978.
- Citované podľa: GREGOROVÁ, 2003.
- Napr. *Modré rebanky v priestore I. – X* (1966 – 67) alebo farebné pojednanie lustra v environmente *Univerzálne prostredie* (1967).
- Pozvanie k účasti na Documenta 7 prišlo od jej kurátora už v roku 1981 ako definitívny impulz k emigrácii.
- Pozri bližšie: ŠTRAUSS, 1992 a HRABUŠICKÝ, 2002.
- Obe diela boli predstavené na doteraz jedinej retrospektívnej výstave Stana Filka v Štátnej galérii v Banskej Bystrici (názov výstavy: FYZIKONTEMPLACIAKICIEQ, kurátor: Alena Vrbanová a Vladimír Beskid, rok: 2003).
- Vo svojich textových obrazoch a kresbách kóduje spektrum farieb pod skratkou „S.F.“, ktorá súčasne predstavuje jeho autorskú signatúru – iniciály mena.
- S Borisom Ondreíčkom a Jánom Maňuškom.
- Filko sám svoju tvorbu datuje od roku svojho narodenia – 1937, čím deklaruje, že život sám chápe ako tvorbu a tvorbu ako život.
- Podľa autorova rozprávania prvú klinickú smrť prežil v roku 1945 po páde z kameňolomu, druhú v roku 1952 po páde na elektrické vodiče vo fabrike na zbrane. Odtiaľ zrejme pochádza jeho záujem o skúsenosti „ineho sveta“, aktuálne aj o „život po živote“. Napr. v tvorbe často využívané motívy raket a bomb tak kódujú na jednej strane symbol globálneho – stávajú sa ikonami 20. storočia, na druhej individuálneho – sú súčasťou Filkovej osobnej mytológie. Rovnako viacvrstvovo treba čítať napr. aj grafický cyklus *Mapy sveta so ženskými figúrami*, ikonograficky budovaný na totožnom princípe – na jednej strane mapa ako symbol globálneho resp. vesmírneho, na druhej ženskú siluety ako zrnky individuálneho resp. ľudského (žena ako symbol života, švartenia, bez ktorej by život na zemi nebol).
- FILKO 1937 – 77, FYLKO 1978 – 87, PHYLUK 1988 – 97, PHYS 1998 – 2037.

Literatúra:  
BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava: Kalligram, 2011, 360 s., ISBN 978-80-8101-570-0.  
FILKO, Stano: *Stano Filko II. 1965/69*. Bratislava, 1971, nepag., bez ISBN (autorský katalóg).  
GREGOROVÁ, Lucia: *Filkosonda v Banskej Bystrici*. In: Dart, č. 01/2003, s. 5, ISBN 1335-5465.  
HRABUŠICKÝ, Aurel: *Počiatky alternatívneho umenia*. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate roky*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995, s. 218 – 231, ISBN 80-85188-58-9.  
HRABUŠICKÝ, Aurel: *Umenie fantastického odhmotnenia*. In: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2002, s. 143 – 188, ISBN 80-8059-073-7.  
JANČÁR, Ivan: *Filkova archa a oltáre súčasnosti*. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2008, nepag., ISBN 978-80-89340-03-3.  
Katalóg Documenta 7. Kassel. Volume 2. Kassel, 1982, 403 s., ISBN 3-920453-02-6.  
MATUŠTÍK, Radislav: *...predtým. Prekročenie hraníc*. 1964 – 1971. Žilina: Považská galéria umenia, 1994.  
RUSINOVÁ, Zora: *V mene syntézy umenia a života*. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate roky*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995, s. 166 – 201, ISBN 80-85188-58-9.  
ŠTRAUSS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallás, 1992, 285 s., ISBN 80-7095-013-7.  
VERWOERT, Jan: *World as Medium: On the Work of Stano Filko*. In: eflux journal #28, č. 10/2011 [dostupné na internete: <http://www.eflux.com/journal/world-as-medium-on-the-work-of-stano-filko/>].



„Stano Filko's work is never just about the world. It is world.“

Jan Verwoert

níctvom nových možností vizuálneho jazyka (napr. aj video a počítačové umenie), čo možno u Filka vnímať ako signifikantné: od samého začiatku hľadá optimálny jazyk, permanentne testuje nové cesty vyjadrenia celku existencie i jej osobitých fragmentov. Aj v tom tkvie jeho – až picassovská – brilantnosť umelca 20. storočia. Akékoľvek médiu, akékoľvek formy či materiálu dokáže vpečať svoju autorskú osobitosť, autenticnosť i často surovú pravdivosť. Preto bez obáv možno dnes potvrdiť, že jeho tvorba je skutočne „tvorbou autonom-autentik par excellence“. V tomto období vystupuje do popredia jeho sústredenosť na symboliku a systematiku (hierarchiu) spektra farieb<sup>13</sup>, prostredníctvom ktorých sa sizyfovsky pokúša o nemožné – postihnúť vesmír, svet a život človeka vrátane

jeho život ako tvorba v tvorbe<sup>14</sup>, klinické smrti A a B<sup>15</sup>, štyri klony ako reinkarnácie seba samého<sup>16</sup> a ďalšie spravidla prítomné (meta)lémy, prostredníctvom ktorých možno jeho dielo vnímať ako komplexný autoportrét, ako – pred jeho charakteristický – obraz individuálneho v globálnom, subjektívneho v objektívnom a pod. Ak by sa Filko nenarodil na Slovensku, azda oveľa slobodnejšie by sme ho dnes porovnávali a radili k takým osobnostiam konceptuálneho umenia, ako Joseph Kosuth či Roman Opalka. Pritom Kosuthovu chladnú pojmovosť Filko prekonáva svojím humanizmom, Opalkovu linearitu zasa rozpriestraným horizontálno-vertikálnym záberom. Aj tu sú nepochybne črty, ktoré Stana Filka stavajú do popredia svetového umenia 20. storočia a súčasnosti.

▲▲▲ Stanislav Filko: *RETROQ HAPPSOCS.F. 1960 – 84, 2006, digitálna tlač (detail)*. Súkromný majetok. Foto: Lucia Plaváková

▲▲ Pohľad do inštalácie výstavy Stanislava Filka na Biennale de Lyon, 2011. Foto: Mira Keratová Zdroj foto: archív autora

▲ Pohľad do inštalácie výstavy Stanislava Filka v holandskom Kröller-Müller Museum, 2006 Zdroj foto: archív autora

▲ Pohľad do ateliéru Stanislava Filka na Šenfienkovej ulici v Bratislave (3. Dimenzia – Červená), 2005. Foto: Juraj Bartoš



Alexandra Tamášová

## Feminizmus,

## mágia

## a bábiky

## Niekoľko

## poznámok

## k tvorbe Vlasty

## Žákovej

V poslednej dobe ma spomedzi mladých slovenských výtvarníkov obzvlášť zaujala Vlasta Žáková. Mala som možnosť vidieť autorkine práce na dvoch výstavách – prvá z nich sa kanala v Galérii Jána Koniarka v Trnave (*Koniec párty*, 2010), druhá v galérii Soda v Bratislave (*The Second Door*, 2012). Vyznenie oboch výstav bolo dosť odlišné, nielen kvôli prezentovaným dielam, ale aj spôsobu inštalácie. Kým na prvej z nich (ktorej kurátorom bol Vladimír Beskid) Žáková predstavila svoju „párty tému“, výstava v Sode (kurátorsky zastrešená Ninou Vrbanovou) bola „duchovnejšia“, menej zviazaná s prízemnou realitou. Textilné plastiky a obrazy zvláštnych bytostí a abstrahovaných krajín boli nasvietené UV lampami, ktoré vytvárali divadelný efekt. K tejto novej fáze autorkinej tvorby sa dostanem neskôr v závere textu.

Za doteraz najvydarenejšie Žákovej práce považujem textilné plastiky, zobrazujúce súčasné mladé dievčatá v nelichotivých situáciách – konkrétne *Fajčiaca* (2010), *Pláčúca* (2010), *Lilith v akcii* (2009), a predovšetkým skvelú prácu s názvom *Keď sa zdvihnem, pôjdem domov* (2010). Pri súčasnom umení je nielen ťažké, ale aj nevdáčajné stanovovať konkrétne parametre, ktoré by určovali (ne)kvalitu toho-ktorého diela. Avšak práve v súvislosti so spomínanými prácami by som sa o to chcela pokúsiť. Predovšetkým oceňujem integritu obsahu a formy, ktorá má však paradoxne podobu napätia medzi nimi.

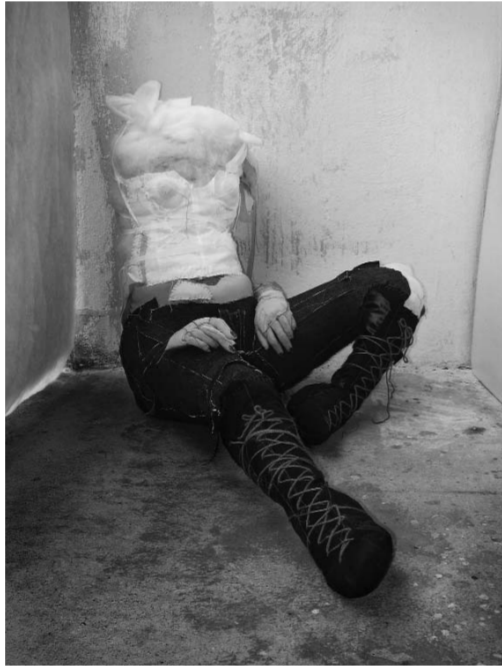
Na jednej strane je tu jemná, precízna, typicky ženská technika šitia a vyšívania, tradične sa spájajúca s predstavou domácej panej, ktorá sa nezúčastňuje verejných záležitostí, a ktorej skutočnosti sebarealizácie sa obmedzujú na virtuozitu v rámci užitého umenia pre potreby domácnosti. A pritom sú touto technikou zachytené „temné“ stránky životného štýlu súčasných mladých žien a dievčat, ktoré v piatok a v sobotu večer vyrážajú von, na párty, diskotéky a do barov, kde sa chcú neviazane baviť a pod vplyvom alkoholu a drog sa z „jemných“ bytostí menia na „zvery“. S tým súvisí druhá kvalita predmetných prác, totiž vystihnutie dobových problémov, zdaniavo nezaujímavých, ktoré považujeme za natoľko bežné a samozrejmé, že necítime potrebu ich reflexie. A pritom to môžu byť práve tieto javy (v tomto prípade špecifiká populárnej zábavy súčasnej zlatej mládeže), ktoré sú dobovo príznačné a v blízkej budúcnosti zaniknú, resp. zmenia svoje formy. Súčasnú ženu sú tu zobrazené síce v nepríjemných, až ponížujúcich situáciách, a predsa – cítime k nim sympatiu, pretože evidentne ide o slobodné bytosti, ktoré samé rozhodujú o svojom spôsobe života a neboja sa ukázať emócie a svoje slabšie stránky. Napokon treba vyzdvihnúť samotné materiálové prevedenie prác. Žáková patrí k autorom, ktorých charakterizuje snaha o dokonalé zvládnutie techniky, za ktorou sú hodiny a hodiny poctivej manuálnej práce, skúšania a učenia sa. Znie to azda anachronicky, ale možno práve v súčasnej dobe plnej relativizmu (nielen vo vzťahu k umeniu) je dobré oceniť „obyčajné“ remeslo.

Figúra, prevedená v textile, má nie významové aj emocionálne konotácie než socha z pevného materiálu. Sochy z kameňa či kovu boli vytvárané „pre večnosť“ – stačí si

pripomenúť hoci umenie starovekého Egypta alebo antického Grécka, kde tieto objekty slúžili buď ako trvanlivejší dvojnások pominuteľného tela, alebo ako sprítomnenie bohov. Naproti tomu mákká textilná hmota evokuje skôr živé telesné tkanivo, jeho zraniteľnosť, konečnosť, ale aj možnosť fyzického kontaktu. Ak kameň a kov sú určené na dvanie sa, uctievanie, textil naopak zväzda k dotyku, „používaniu“ v širšom zmysle slova.

Asi najznámejší príklad rituálneho zaobchádzania s textilnou plastikou, ktorá slúžila svojmu majiteľovi ako fetiš, je bábka, zhotovená na objednávku Oskara Kokoschku podľa podobizne jeho milienky Almy Mahlerovej. Bábkú vytvorila (dnes neznáma) umelecká remeselníčka, Kokoschkovi bola zaslaná poštou. Maliar s ňou nejaký čas žil vo svojom byte, akoby to bola skutočná žena. Zmyslom celého aktu bola údajne túžba zbaviť sa nezdravej závislosti na živjej Alme Mahlerovej, ktorá sa s Kokoschkom krátko predtým rozišla. Proces rituálneho oslobodzovania sa bol ukončený na bujarej oslave, kde bola bábka poliatá červeným vínom a bola jej odtrhnutá hlava.<sup>1</sup>

V textilných plastikách je vždy pertraktovaná aj téma tela a telesnosti, v oveľa väčšej miere než pri iných sochárskych materiáloch. To platí napríklad pre niektoré práce Louise Bourgeois, alebo Magdaleny Abakanowicz. Kým Bourgeois vytvárala zdeformované figúry s poklesnutými, ochabnutými telesnými tvarmi, Abakanowicz pracovala s juto spevnenou živicou, čo jej umožňovalo dať postavám pevný tvar. Často sa jednalo o odliatky tiel, akési škrupiny, multiplikované a vystavované v podobe



mľčanlivých davov. Postavy boli obvykle bez hláv či iných údov, fragmenty symbolizujúce aktuálny stav civilizácie a postavenie človeka v nej. (V súvislosti s motívom „mágie“ je zaujímavé, že Abakanowicz samotná chápe úlohu umelca ako „samana spoločnosti“). Textil je materiál, ktorý je človeku bližšie než čokoľvek iné, a túto jeho vlastnosť (a s ňou spojenú významovú presýtenosť) využívajú umelci, ktorí s ním pracujú. Zo Slovenska môžeme spomenúť Lubu Sajkalovú, napríklad jej prácu *Špina-čistota, bielenie-deštrukcia* (1997).

Na rozdiel od vyššie uvedených autoriek, Žáková nepracuje s monochromatickými prírodnými tkaninami, ale používa viac-menej lokálnu farebnosť, čím ustupuje do pozadia existenciálny rozmer plastik, a naopak, zvyčajne sa moment popisnosti, naratívnosti. Navyše, ak vezmeme do úvahy aj využitie umelých textílií, Žákovej práce typu *Pláčúca* sa v porovnaní s Bourgeois alebo Abakanowicz približujú takmer k pop artovej estetike. Moment „mágie“ však zostáva. Pri živom kontakte (o reprodukciách nehovorím) sme jej plastikám až znepokojivo blízko, vnímame ich prítomnosť a akúsi „trápnu“ nevhodnosť celej situácie. Dovolím si dokonca tvrdiť, že v spoločnosti týchto plastik sa necítime celkom ako v spoločnosti umeleckých diel; na to chýba pocit úcty a odstupu, také charakteristické pre modernistickú prezentáciu umenia, určeného primárne na uctievanie a kontempláciu. Naopak, Žákovej práce sú skôr bábkami, evokujúcimi dokonca hračky z detských čias, ktorých by sme sa chceli dotýkať, komunikovať s nimi. Divák sa neočitá v situácii estetickje, ale skôr magickje. Dojem, že textilné plastiky skutočne zastupujú živé predlohy, je totiž silnejší, než náš odstup od námetu a schopnosť vnímať formálne kvality diela. Umocnené je to aj témou, ktorá je súčasnému človeku dôverne známa a blízka. Žáková tak

predstavuje svojsku alternatívu postmoderny, keď drastickým narúšaním formalizmu vracia „umenie“ do sféry mágie a previazanosti s každodenným životom (ak aj nie na úrovni praktického používania, minimálne v rovine vnímania). Na druhej menovanej výstave (v galérii Soda) predstavila autorka novšie práce, ktoré signalizujú tematický posun od zobrazovania bežnej zábavy mladých smerom k duchovnejším námetom. Pôsobivá, „scénografická“<sup>2</sup> inštalácia s použitím UV svetiel preniesla návštevníka do iného sveta, ktorý obývajú zvláštne bytosti evokujúce staré mýty a legendy (androgynna postava ázijského vzhľadu, biely kôň, malá japonská huslička – r. 2012). Výstavu dopĺňali ukážky diel z predchádzajúceho obdobia (zrejme len ako pripomenka Žákovej umeleckého vývoja) a abstrahované textilné obrazy „krajin mysle“<sup>4</sup>. Napriek nepopierateľnému estetickému zážitku pri návšteve výstavy sa zdá, akoby autorka váhala ohľadne toho, čo je vlastne jej zámerom. Pri novších dielach už totiž neplatí to, čo som vyzdvihovala v súvislosti s *Lilith, Fajčiaccou* a podobnými plastikami – že v nich pôsobí súlad, a zároveň napätie medzi formou a obsahom. Nové práce sú ťažko uchopiteľné – nie je celkom jasné, akými cestami sa k nim Žáková pripravovala. Ak by sme ich chceli usúvzťažniť s predchádzajúcou tvorivou fázou, dalo by sa hypoteticky povedať, že zatiaľ čo v starších dielach autorka zobrazovala vonkajšie prejavy zábavy na párty s elektrickou hudbou, teraz sa obrátila dovnútra svojich postáv a stváňuje zážitky pod vplyvom psychedelického prostredia a drog. Pri návšteve výstavy som si nevdojak



spomenula na knihy Hermanna Hesseho, ktoré vyjadrujú vieru v existenciu vyššej (alternatívnej?) reality, iných sfér vedomia, kam je potrebné získať prístup (pozviesť sa nad plochú každodennosť). Zhrnuté do jedného pojmu – transcendencia. Je známe, že tieto motívy (výhodné náboženstvá a filozofia, mytológia, romány Hermanna Hesseho, fantasy literatúra atď.) inšpirovali novodobé psychedelické hnutie hippies, ktoré neskôr ovplyvnilo podobu súčasnej „párty kultúry“, založenej na tanečnej elektronickej hudbe.

A predsa sa zdá nepravdepodobné, že by šlo len o toto. Pokiaľ by sme pristúpili na myšlienku, že ide o ilustrovanie vnútorného fantastického sveta predstáv, odohrávajúcich sa v myslí autorky, blížila by sa jej tvorba predstavená na výstave v Sode takmer k *art brut* (teda tvorbe neškolených, „svetom umenia“ nepoznačených výtvarníkov). Pre túto oblasť umenia je totiž typická prevaha estetického zážitku, autentického sebavyjadrenia, nad „konceptúlnou“ zložkou diel. Momentálne je ťažké si o novom smerovaní autorky myslieť niečo konkrétne. Evidentne vykráčala do nového priestoru, do „druhých dverí“<sup>5</sup>, a treba vyčkať, kam tieto dvere vedú, a čo nové prinesú.

- <sup>1</sup> Blížšie pozri Kokoschka, Oskar. *Můj život*. Brno: Atlantis, 2000, s. 171-174.
- <sup>2</sup> Abakanowicz, Magdalena: Přemítání. In: Magdalena Abakanowicz. *Život a díla*. Olomouc: Arbor vitae-Muzeum umění Olomouc, 2011, s. 39.
- <sup>3</sup> Pozri kurátorský text Niny Vrbanovej.
- <sup>4</sup> Žákovej termin.
- <sup>5</sup> Výstava v Sode bola príznačne nazvaná *The Second Door*.

▲ ◀ Vlasta Žáková: Fajčiaca, 2010. Foto: archív autorky

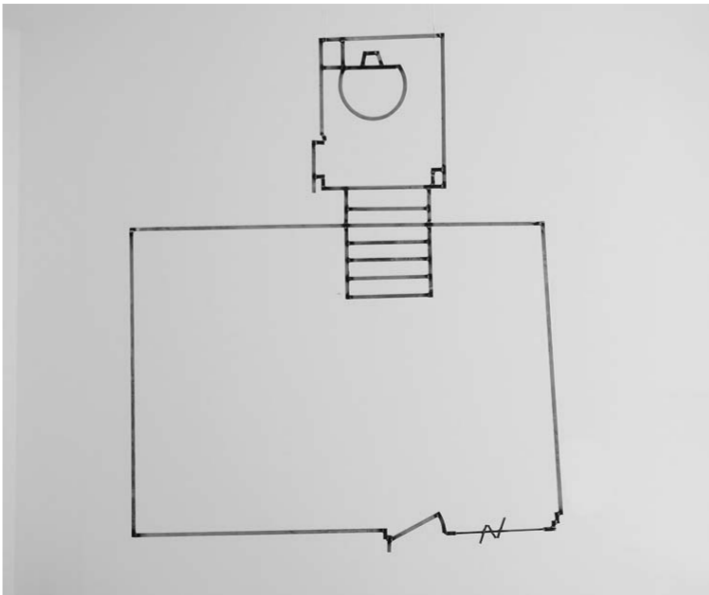
▲ ▲ Vlasta Žáková: Vševidiaca, 2012. Foto: Michal Huštaty, Simona Melegová

Ján Kralovič

## Pôdorys

## premenlivosti

V priestoroch bratislavskej ZAHORIAN&co GALLERY sa v termine od 27. apríla do 9. júna 2012 prezentovala významná osobnosť českej výtvarnej scény – Jiří David (1956). Nepovažujem za potrebné bližšie charakterizovať diverzifikačnú, kriticky i teoreticky často zhodnocovanú tvorbu umelca, ktorý má za sebou okrem („predbežnej“) retrospektívy (Jiří David: *Předběžná retrospektiva*, GHMP, 2009) aj množstvo skupinových a samostatných výstav. Za úlohu si kladiem skôr formulovanie osobného pocitu z vidieňého a pomenovanie východiskových stratégií Davidovej tvorby z hľadiska selektívnej galerijnej prezentácie. Literárne „zakladadlo“ názvu výstavy (*Prliš ľahká ... Závrať ... Panika ... Stendhalov Syndróm ... Lokálna anestézia ... Geopornografia*) skôr zahaluje a zahľieva ako uvádza tematický rámec. Na druhej strane núti k osobnej návšteve nevelkého výstavného priestoru galérie. V kurátorskej koncepcii Silvie Van Espen sa tu Jiří David prezentoval niekoľkými dielami z posledných rokov, ktoré ako zástupné znaky reprezentujú formálnu i obsahovú mnohdimenzionálnosť umelcovej tvorby. Mediálna pestrosť výstavy zahŕňajúca maľbu, site-specific kresbu na stenu galérie, fotografiu, objekty i sochársku inštaláciu, štiepila priestor na divácky ťažko uchopiteľný arbitráry vnem. Práve fragmentárna rozdrobenosť, zhlukujúca sa do relatívne samostatných celkov vystavených diel je niečím, čo možno v rozsiahlej Davidovej tvorbe vysledovať ako významný model tvorby. Materiálová náhodnosť si udržava v jeho objektoch funkciu senzuálneho znepokojenia,



zneistenia, až surreálne iritujúcej výpovede. Absurdnoironizujúci druh diel však nikdy nie je strohým sarkazmom, ale skôr pribehom banálnych dejov zviditeľnených ich výtvarným hypertrofovaním. Zasnúťá farba v papierových škatulkách okupuje stenu galérie, zatiaľ čo na druhej strane vytvára legítimý obraz, „pôvabnú“ mandalu oslobodzujúcu sa z abstraktnej geometrickej formy (*Před pívabem*, 2009 – 2011). „Chudobné“, umelecky podceňované materiály sa v Davidových obrazo-objektoch stávajú defraudáciou samotného, elitársky nazeraného aktu maliarstva a vyzývajú k prehodnoteniu a aktualizácii súčasnej maľby. Tá sa v jeho podaní skôr subverzívne „zakráda“ poza estetické a formalistické veľkoformátové maliarstvo ako jeho účinná antiúta (*Sláva*, 2009 – 2011). Istý romantický pátos, sklon k umeleckej seba prezentácii sa však v tvorby nevytráca. Je prítomný hlavne v silne subjektívnom „autoportréte“ (*New Artmasurbation*, 2012), ktorý autor používa nielen k asociovaniu ironickej floskuly o umeleckej tvorbe ako prostriedku sebauspokojenia, ale predovšetkým k prezentovaniu „odhodlanej trápnosti“ (Marek Pokorný) ako príliehavému pocitovému komentáru k súčasnej situovanosti umelca v spoločnosti.

Okrem arbitrárnosti, fragmentárnosti či inscenovaniu absurdných „momentov“ (napr. dielo *Díky, že vím, proč mohu plakat*) je z výstavy citeľný aj iný motív Davidovej tvorby: prepájanie racionálnej osnovy s emocionálnou nepredvídateľnosťou. Tieto základné faktory možno z hľadiska pohľadu na tvorbu rozvieť: David prepája sústredenú kresbu a afektívne gesto, premyslenú stratégiu rozpúšťa v aleatorickom princípe a naopak. Konvergencia metód sa prejavuje v prieniku geometrických a numerických šablón do výtvarných diel, ako aj v „oživení“ „strojových“ línii spontánnym zásahom. Davidova improvizácia sa odzrkadľuje aj v slobodnom prístupe k inštaláciám, spontánom zaobchádzaní s jednotlivými dielami alebo ich časťami. V tvorbe cítiť „kolážovanie“ subjektívnej spomienky s objektívnejšou snahou zviditeľňovať vedomosť o veciach a javoch. Výsledný artefakt je prezentovaný s istou nadsádzkou, ktorá nie je bagatelizáciou témy, ale predovšetkým jej vizuálnou evokáciou.



▲ Jiří David: New Artmasurbation, 2012, kombinovaný materiál. Foto: Kristína Vavreková

▲ ▲ ◀ Jiří David: Sláva, 2009 – 2011, kombinovaná technika na plátne. Foto: Kristína Vavreková

▲ ◀ Jiří David: To co mohu, mně nutí procházet skrze, 2012, zvrátná kovová konštrukcia. Foto: Kristína Vavreková

**Názov výstavy:** Prliš ľahká ... Závrať ... Panika ... Stendhalov syndróm ... Lokálna anestézia ...  
**Geopornografia**  
**Autor:** Jiří David  
**Kurátorka:** Silvie Van Espen  
**Miesto:** ZAHORIAN&co GALLERY, Bratislava  
**Trvanie:** 27. 4. – 9. 6. 2012

Miro Procházka

# Plodné fiasko berlínskeho Biennale

Pri návrate z najväčšej prehliadky súčasného umenia na zemeľi - *Documenta 13* v Kasseli - si cestou obzerám *7. Biennale súčasného umenia* v Berlíne. Obe podujatia sa od seba líšia šfa deň a noc, severný pól a Sahara, domino a poker. Nejde o to, že Biennale (v tomto roku pripravené Poliakmi Arturum Żmijewským a Joannom Warszawou je politické, a *Documenta* nie. Naopak, obe výstavy sú späté s politickosťou na pulze dňa. Rozdiel je ten, že na *Documente* politiku ukazujú, a na *Biennale* v Berlíne politiku robia.

V Kasseli vidím performanciu o sýrskych povstalcoch; v Berlíne sa ľudia ako povstanci naozaj zišli. V galérii *Kunstwerke* na videoobrazovke vidím záznam z udalosti na New World Summit, ktoré v máji prebehli v nemeckom hlavnom meste. Strelili sa tu ľudia pokladaní Európskou úniou za teroristov, často z podnetu vlády, proti ktorým bojujú. Kurdska aktivistka z Turecka, ktorá si kvôli boju za ženské práva odsedela desať rokov vo väzení, hovorí o tom, ako sa borí nielen s tureckým nacionalizmom, ale aj s kurdským sexismom, voči ktorému sa cíti ešte osamotejšia. Zdá sa, že jej boj je zatiaľ odsúdený na prehr.

Na *Documente* sa stretám s úspechom umenia, ktoré hovorí o hroznej skutočnosti. V Berlíne sa stretám so skutočnosťou politického debaku. Hnutie *Occupy* tentoraz prehralo. Prízemie galérie *Kunstwerke*, kde sa koná *Biennale* a kde sa malo nachádzať centrum rozličných hnutí *Occupy*, je prázdne. Stany, plagáty, graffiti tvoria už iba malebnú dekoráciu. Berlínsky ľud sa vyhnul do ulíc. Nie manifestovať proti finančným elitám, ale aby sa napil piva a povokal si na slnku.

Vchádzam do bývalého kostola sv. Alžbety, kde sa pri otvorení *Biennale* konal Kongres kresliarov Pawla Althamera. Sedí tam skupinka z najväčšieho juhoamerického mesta São Paula - *Pixadores*. Zaoberajú sa maľovaním graffiti, ciachujú budovy vlastnou abecedou. Okamžite vzýtčili svoje znaky tam, kde sa nesmie: na starobylom múre kostola; kosi privolali políciu. Ale ich nezaujímajú výstavný priestor. Prekračili rámec ihneď, z fleku. Mali viesť workshop, po hodine sa workshop zvrhol na bitku. Ozajstná nezávislosť musela rozbiť rámec už beztak nezávislého *Biennale*.

Nedávno *Biennale* vydalo správu: výtvarníčka Nada Prlja (Macedónka bývajúca v Londýne) súhlasila pod tlakom verejnej mienky rozobrať svoju prácu *Peace Wall* v mestskom priestore. Ide o atrapu múru postavenú krížom cez Friedrichstrasse na Kreuzbergu. Z diaľky pripomína berlínsky múr, ale odráža úplne iné delenie. Na jednej strane je štvrť turistov a putík, na druhej prísťahovalecká chudoba žijúca na sociálnych dávkach. Múr toto delenie len zviditeľnil. Ale obyvateľov sa to dotklo, požadovali, aby ho rozobrali. Porážka umenia? Isteže, ale prínosná porážka. Lebo veď v podstate umelkyňa počin zaučinkoval, ľudia, protestujúci proti tejto priečke, vyjadrili nesúhlas s vlastnými sociálnymi podmienkami.

Vraciam sa do *Kunstwerke*, sídla *Berlin Biennale*. Horné poschodia zaberá výstava. Taktiež pôsobí trochu vyvetralo. Sú tam projekty, ktoré skonali vo chvíli, kedy vycestovali ich tvorcovia, ako kongres *Hnutia židovského obrodenia* v Poľsku či deväťmetrový palestínsky kľúč z ocele, symbolizujúci právo utečencov k návratu. Sú projekty, ktoré neprekrachujú úroveň novinárskeho zberu materiálu, ako hoci *Breaking the News*, čiže na niekoľkých obrazovkách môžete - ale nemusíte - hľadiť na politické nepokoje z celého sveta. Sú aj gyče. Je gyč katolícky: socha Kristovej hlavy Mirostawa Pateckého, na ktorej výtvarník vytrvalo pracuje a gyč na tému holokaustu:

projekt *Berlin-Birkenau* Łukasza Surowca, čiže presádzanie briez z Osvienčimu do Berlína.

Výstava so všetkými týmito prácami, ktoré sú skôr prejavom názorov než umeleckými dielami, je vlastne nepresvedčivá, ale sympaticky pôsobí práve preto, že nie je vymelkovaná. Taký bol zámer, *Biennale* malo byť knokautom do okázalosti, a to sa stopercentne podarilo. V tomto zmysle je krajne antikomerčné. Napokon, okamžite ho znenávidelo každé populistické médium. Zmyslom *Biennale* nie je výstava, výstava iba odkazuje na počin, ktorý je tu najdôležitejší. Ulicami Berlína kráčajú brazílski *Pixadores*. V Pergamonskom múzeu Biennale do Berlína pozvané hnutie *Occupy Museums* z New Yorku zorganizovalo akciu, pri ktorej žiadalo dekolonizáciu múzeí. Nada Prlja sa má na Friedrichstrasse stretnúť zoči-voči s obyvateľmi štvrte, ktorých časť ju nepochybné obdarúva živou nenávisťou.

Sú tie počiny účinné? Možno nie. Znaky *Pixadores* chytro zatru, pergamonský oltár ostane naveky v Berlíne, a o týždeň autá pofrčia opäť ulicou Friedrichstrasse. Jednako taká je pravda o dnešnom umení - umenie je bezmocné, veľmi sa mu nedarí, zvyčajne prehára. Ale samotné úsilie povedať pravdu je oveľa viac než každý pokus očariť obecensťvo ohňostrojom. Ak to bola prehra, tak natoľko tvorivá a plodná, ako sa len dá predstaviť.

Názov výstavy: Documenta 13 / 7. Berlin Biennale

Hlavní kurátori: Chus Martínez

/ Artur Żmijewski, Joanna Warsza, Voina

Miesto: Kassel / Berlin

Trvanie: 9. jún - 16. september 2012

/ 27. apríl - 1. júl 2012

▼ "Kongres kresliarov" v kostole sv. Alžbety, Berlin-Mitte, spoločné dielo návštevníkov Biennale podľa konceptu Pawla Althamera. Foto: the 7th berlin biennale for contemporary art 2012

▼ Łukasz Surowic "Berlin-Birkenau", 2012 projekt pre berlínske Biennale. Foto: The 7th Berlin Biennale for Contemporary Art

▼ Occupy Biennale. Foto: The 7th Berlin Biennale for Contemporary Art



Miloslava Hriadelová

# Jeremy Deller: Joy in People

Je dnes vo Veľkej Británii, ktorú opanovala médiami oslavovaná výstava Damiena Hirsta, miesto na kritický úvahu o umení? Je *Kultúrna olympiáda*, v rámci ktorej sa koná - nielen v Londýne - festival výstav, predstavení, koncertov, vhodná chvíľa na nastolenie vážnejších politických a spoločenských otázok? Keď vidíte davu obzerajúce výstavu, a potom hermeticky zaplňajúce sa stánky s čačkami, fažko sa nespýtať, kde je ekonomická kríza. Na Hirstovej výstave v Tate Modern', v obchodíku so suvenirmi vidím dáždzníky, lehátka a skateboardy pokryté motívami z jeho maliarstva. Dostávam sa tam po prehliadke žralokov vo formalíne, veľkých lekárenských vitrín zaprataných zhora nadol obalmi od liekov. Výstava najchýrnejšieho britského umelca vyráža dych, ale je povrchná a plytká. Stretávam sa na nej so sklúčujúcim úkazom masového úspechu sporného umenia. A objavujem novú funkciu artshopu. Ide o prvé miesto na výstave, kde môžem čosi o sebe povedať, prejaví sa. Veľmi jednoducho: sumou, ktorú si môžem dovoliť utratíť.

Kupujem si tašku s potlačou - vitrážou z motýľích krídel - za päť libier. Umiešťujem sa v skupine s najnižším trhovým potenciálom, v tom butikku nie je nič lacnejšie, a predsa mi to spôsobilo radosť: veď aj ja mám nejaký potenciál! Jednako aj to je pre mňa primálo, potrebujem čosi viac: konfrontáciu so skutočnosťou, východisko zo začarovaného kruhu okamžitého zadostučnenia.

Politická polička

Taký dúšok čerstvého vzduchu predstavuje pre mňa retrospektíva Jeremyho Deller'a (1966) v susednej *Hayward Gallery*. Je to takmer Hirstov rovesník, tiež dostal Turnerovu cenu (2004) a tiež je úspešným človekom zastupovaným známymi galériami. Avšak rozdiel je priepastný, a pre mňa rozhodujúci - totiž Deller mi ukazuje čosi viac než svoje umenie, svoj úspech a svoju úzkosť zo smrti. „Avantgarda napodobňuje postupy umenia, gyč napodobňuje jeho výsledky“ - napísal slávny americký kritik Clement Greenberg. Deller je na strane avantgardy. Nikdy neštudoval na výtvarnej akadémii, skončil dejiny umenia v Londýne a dva roky pracoval v newyorskej *Factory* u Andyho Warhola. Tvori akcie, sociálne intervencie, provokácie. Najznámejšou je jeho rekonštrukcia bitky medzi štrajkujúcimi baníkmi a políciou z roku 1984 v mestečku Orgreave. Rekonštrukcie zaranžovanej bitky v roku 2001 sa zúčastnilo tisíc osôb, vrátane tých istých baníkov, ktorí sa podeliali na štrajku a protestoch surovo potlačených políciou. Pozerám sa na film, ktorý je záznamom tohto podujatia, ale aj dokumentom o udalostiach z rokov 1984 - 1985. Nejde o zábavu, ani amatérské divadlo, umelec berie svojich hrdinov vážne, a na oplátku získava živú pravdu. Boj anglických odborových zväzov bola prehra, bane zavreli, baníci skončili nezamestnaní, dodnes sa pasujú s príchutou porážky. Isto preto, keď polícia pri rekonštrukcii napáda dav, budia sa v nich naozajstné emócie, počúť výkriky: „Miners united we'll never be defeated!“ (Baníkov jednotu - nikdy sa nepoddám!) a „Coal not dole!“ (Fárať, nie podporu brať!), letia kamene. Je to skupinová terapia. Cítim, že umenie má hnaciú silu, to, čo bolo len ponížením a potupou, stáva sa už čímisi iným - dejinami, mýtom - práve tým, že sa vyrozpáva, zobrazilo.

Vedľa umelec zriadil veľkú „izbičku revolučných tradícií“. Je tu banícka prilba a džínsová bunda s butónmi z protestov. Také plakety vraj boli trofejami policajtov, ktorí ich stíhali zo zvrchníkov demonstrantov. Je aj polička, kde

knížky, ako vtipne napísal umelec, zoradil „zlava doprava“, čiže podľa názorov. Na ľavej strane sa nachádza album s tlačovými výstrižkami, na jednej z fotografií anglickí baníci podpisujú v Londýne námietky proti zóšahu pri bratislavské sviečkovej manifestácii. Zaujati vlastným údelom, uvedomovali sme si vtedy vôbec, že len kúsok viac na západ, robotníci vedú podobne zásadný protest? Napokon, takisto rétoricky kvitovaný: „To je práca extrémistov, intrigy vnútorného nepriateľa“ - hovorila o nich premiérka Thatcherová. Dopadli sme rovnako. Máme čosi ako postindustriálny blahobyt, iba pracovný étos sa kdesi cestou vytratil.

Diamanty sa nenosia

Deller má širokú škálu záujmov. V roku 2009 vliekol za sebou Spojenými štátmi vrak auta spáleného pri bombardovaní atentátu v Iraku a rozprával sa s Američanmi o „vojně a mieri“, čo vidno na filmovom zázname. Ten istý vrak chcel v roku 2008 vystaviť na londýnskom *Trafalgar-skom námestí* na tzv. štvrtom sokli, čiže podstavci určenom na prechodnú prezentáciu súčasného autora, kde dnes stojí infantilná socha predstavujúca chlapca na hojďacom koníkovi dvojice *Elmgreen & Dragset*. Deller chcel svoj projekt nazvať „pomníkom neznámyho civilistu“. Neprešlo. Na výstave stretávam umelcom pozvanú emigrantku z Iraku Tahir Swiftovú. Pôsobí v združení *Ženská solidarita z nezávislý a zjednotený Irak*. Vravi mi, že vojna zničila vzdelanosť a kultúru krajiny v mieri, o akéj v Európe nemáme potuchy. Aký to protiklad voči Hirstovej lebke vykladanej diamantom za 50 miliónov libier! Deller, mimochodom, podkopáva egotický existencializmus „najpopulárnejšieho britského umelca“.

A pozýva na premietanie 3D filmu, na ktorom vidím ku mne prilietajúce roje netopierov naífilmované v Texase (10 miliónov). Účinok je mimoriadny, počúť netopiermi vydávané ultrazvuky, normálne ľudským uchom nepočuťelné. Zdá sa mi, že umelec sa išiel stretnúť s tmou a chcel by, aby som ju učila nablízku, na pleci. A aby som otdiaľ nevyšla s príjemným počítom potešenia z umenia. Neviem, či ešte jestvuje avantgarda. Ale jedno viem určite: daadaistický, výbojný Deller, otvárajúci umenie skutočnosti, isto netvorí gyč.

1 Damien Hirst, curator Ann Gallagher, Tate Modern, 4. 4. - 9. 9. 2012.

Názov výstavy: Joy in People

Autor: Jeremy Deller

Kurátor: Ralph Rugoff

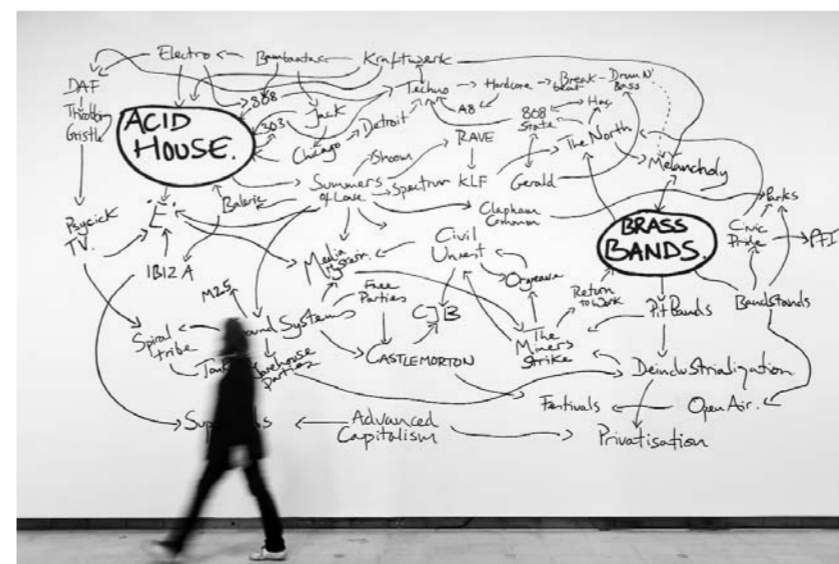
Miesto: Hayward Gallery, Londýn

Trvanie: 22. 2. - 13. 5. 2012

◀ Jeremy Deller: Otvorená spálnia, 1993. Foto: Linda Ny Lind

▼ Jeremy Deller: Dejiny sveta, 1997. Foto: Linda Ny Lind

▼ Bitka v Orgreave (Bezprávie jedného je bezpráviom všetkých), 2011, © Jeremy Deller





Alena Vrbanová

# Križovatky času

K výstave

Karola Pichlera

TIME SQUARES

v Galérii Faica

(dokončenie zo str. 1)

Kabinetne skromný priestor galérie využil autor na vytvorenie nových, premiérových uvedených inštalácií, ktoré pôsobia ako (post)komerčný triptych. Centrálnou je interaktívna nábytková inštalácia *Přítomnosť*. Tvorí ju strohý unifikovaný nábytok, nástenná mapa sveta, mobilný telefón a triviálne nástenné hodiny, situované en face divákovi. Ten môže v medziach normy volať komukoľvek na svete a následne vpichnúť špendlík do mapy na miesto, kam sa dovoľal. Výsledkom je Bourriaudovská mapa anonymnej (a fatickej) siete vzťahov. Dielo je implicitným mostom komunikácie ľudí. Privátne hovory sa stávajú okamžitou a rozhodujúcou časťou diela. Ako sme kedysi putovali „prstom po mape“, dnes dielom reálne komunikujeme. Pichler reaguje na tému globalizácie v jej najčirejšej autentickú podobe, oprostenej od „masáže“ médiami a na rozdiel od internetových sietí ponecháva účastníkom súkromie. Zámerom je tu najmä motív temporality, uchopenia času a jedinečnosť okamihu.

Druhou časťou výstavy je opäť interaktívna inštalácia *Minulosť*. Ponúka divákovi uchopiť vizuálne stopy minulosti, časového abstraktného aspektu, uloženého len v jeho pamäťovej stope. Na jej rekonštrukciu ponúka výtvarné pomôcky – plastové šablóny s rôznymi motívmi sociálneho života a fabričky, fixky, ceruzky. Ich pomocou môže divák kresliť na stenu a pohotovo tak zúročiť svoju umeleckú kreativitu na rekonštruovanie pamäti. Na stenách vzniklo čosi ako kolektívny graffiti príbeh – húština postmoderných mikropříbehov a individuálnych konštruktov minulosti (podľa ponúknutého jazyka vizuálnych vzorcov v šablónach). Táto časť výstavy má povahu psychohygienickej očisty. Zároveň tu autor pracuje priamo s apropráciou kolektívneho jazyka (vizuálnych znakov) a akcie.

Tretia časť – nábytková inštalácia, je určená naivnej túžbe človeka poznať *Budúcnosť*. Obsahuje veľký minimalistický stôl, dve oproti sebe umiestnené stoličky, nízko spustené svetlo, veštec karty a veštec kúňu. Pomocou knižného manuálu môže divák aj individuálne hľadať kontúry svojej budúcnosti, ale v avizovaných časových intervaloch mal k dispozícii aj „profesionála“ – vešticu. To, čo sa dozvedel, ostáva medzi nimi ako nevyjavené tajomstvo, efemérna nadstavba výstavného počínu mimo dosah autora.

Čas je hlavnou, nie však jedinou témou tejto výstavy. Čas ako filozofická kategória bytia, jeden z jeho ústredných pojmov. Čas nabaluje všetko, všetko určuje a motivuje, pritom však reálne nejestuje, je neuchopiteľný. Fenomén času sa nadľahčene pokúsil Pichler ponúknuť na diskusiu. Zvolil prostriedky, ktoré človek pozná z každodennosti. Napriek zábavnosti a hravosti, ktorá tu navonok panuje, oslovuje výstava ako celok inú rovinu bytia a tou je jeho hodnota.

*Time Squares* – názov isto nie náhodný, navonok turisticky atraktívny, všeobecne známy, použil Pichler ako znak globálneho sveta. Plurálom dal Pichler najavo návod k čítaniu časových osí života, ktorým dominuje hodnota slobody (ako naznačila významovú interpretáciu kurátorka projektu Lýdia Pribišová). Pichler v tejto celistvej room-

sized inštalácii kontinuálne nadväzuje na svoje staršie práce s tematickou orientáciou na podstatu človeka cez jeho testovanie sa formou rébusu alebo inej formy intelektuálnej hry. Pripomeňme prvú veľkú výstavu autora v UBS, alebo tematiku testovania sa v kontexte jeho novších inštalácií z nultých rokov. Zakaždým je jeho dielo nástrojom nielen priamej komunikácie, interakcie s divákom, ale najmä poukazom na, a povzbudením k vnútornej hodnote bytia. V tejto významovej línii protirečia práce Pichlera istej nivelizácii postavenia umenia dnes v jeho ponímaní z pozícií vizuálnych štúdií, teda jeho začlenená a posudzovaná vedľa reklamy, médií či akéhokoľvek vizuálneho obrazu. Z pohľadu estetiky sú tieto diela anestetické par excellence, lebo pri značnej dávke absencie estetického, kalkulujú s triviálnosťou, obsahujú jej krajný opak meta-znak – poukaz na hodnotu vlastného života. Tá, ako archetypálna téma dejín umenia, mala celý rad zmyslovo vnímateľných obrazov a modelov svojho stvárnenia. Tu sa stala cez anestetiku inštalácií kategóriou vznešeného (v zmysle estetického uchopenia skutočnosti).

Pichlerov inštalčný triptych možno v istom zmysle čítať ako interpretáciu Kosuthovej *The Eighth Investigation, Proposition 3* z roku 1971, ktorá mala formu puristickej čítateľnej textov o výrazovej dispozícii písaného slova (jazykovej transkripcie reality) v nadväznosti na jeho koncept umenia *art after philosophy ...and after*. Pichlerov posun a vklad sú jasne dobovými – sprítomňujú trivialitu doby, ukazujú divákovi možnosť voľby (a tiež terapie).

Názov výstavy: TIME-SQUARES

Autor: Karol Pichler

Kurátorka: Lýdia Pribišová

Miesto: Faica – Galéria kritikov Slovenskej sekcie AICA, Bratislava

Trvanie: 15. 6. – 25. 8. 2012

▲ Karol Pichler: *Budúcnosť*, 2012▲ ▲ Karol Pichler: *Minulosť*, 1999▲ Karol Pichler: *Súčasnosc*, 2012

Pohľady do priestorovo-časovo podmienenej inštalácie. Foto: archív galérie Faica, Daša Barteková

## Tiráž

Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Vydavateľ: Mestská časť Bratislava – Staré Mesto, Galéria Cypriána Majerníka / Sídlo redakcie: Ventúrska 9, 811 01 Bratislava / Autor projektu, šéfredaktor: Richard Gregor / Editorka printového vydania: Nina Vrbanová / Jazyková a vizuálna korektúra: Darina Šabová / Návrh, vizuálna koncepcia, realizácia nástenky, novín a logotypu: Stano Masár / Do trojčísła prispeli: Ľuba Belohradská, Jiří Valoch, Alena Vrbanová, Beata Jablonská, Richard Gregor, Nina Vrbanová, Alexandra Tamášová, Ján Kralovič, Miro Procházka, Miloslava Hriadelová / V piktograme na titulnej strane je interpretované dielo: Josef Václav Myslbek: *Žrebec Ardo*, Košice / Foto na titulnej strane: Karol Pichler: *Time Squares* „*Súčasnosc*“, 2012, (detail), Foto: archív galérie Faica, Daša Barteková, Erik Šille: *Čo robíš Sony*, 2005 / Vychádza pod č. 2/2012 (apríl – máj – jún), ročník IV., ako edícia k 1. 6. 2012 / Tlač: ORMAN, s.r.o., Bratislava / ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09 / Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com / Web: www.artdispecing.sk / Tlač čísla finančne podporil Mgr. Sven Šovčík – poslanec Mestského zastupiteľstva Bratislava