
Jazdec /30

Revue súčasného umenia

Jar 2018 / Ročník IX. / 1,50 EUR

Jazyk ako nástroj slobody a demokracie /

Mária Janušová

K Príbehom (o) smrti /

Mira Sikorová-Putišová

Neviditeľná práca vo sfére umenia (a aj mimo nej) /

Eliška Mazalanová

Nad šiestimi portfóliami II. /

Karen von Veh

Stáť na správnej strane /

Diana Klepoch Majdáková

Bohuš a Monika Kubinskí: To Cache /

Ján Kralovič

Katarína Bajcurová: Slovenské sochárstvo

1945 – 2015. Socha a objekt (II. časť recenzie knihy) /

Luba Belohradská



Jazyk ako nástroj slobody a demokracie

Mária Janušová

— Recenzia výstavy Poézia a performancia.

Východoeurópska perspektíva v Novej synagóge v Žiline —

V predchádzajúcom roku sa žilinskej Novej synagóge podarilo dokončiť rekonštrukciu ústrednej sály a zároveň v nej zrealizovať štyri výstavné projekty. V novo zrekonštruovanom priestore sa ako prvá prezentovala Pracovná výstava (kurátorka Ivana Rumanová, 9. 6. – 22. 7. 2017), ktorá sa zameriavala na skúmanie pôsobenia samotnej architektúry synagógy, ako aj možných prístupov k využívaniu tejto pôvodne chrámovej modernistickej stavby z hľadiska kultúrnej inštitúcie a laického či odborného publika. Nasledovala samostatná výstava Milana Guštara (host' Michal Cáb, kurátorka Katarína Gatialová, 4. 8. – 29. 9. 2017), venujúca sa symbolike čísla 6, ktorú v jeseni vystriedal zahraničný putočný projekt Globálna kontrola a cenzúra. Dáta: Demokracia (kurátori Bernhard Serexhe a Lívia Nolasco-Rózsás, 14. 10. – 6. 12. 2017), sledujúci a upozorňujúci na manipulovateľnosť s ľahko dostupnými dátami a informáciami v súčasnom digitálnom svete. Nová synagóga svoj výstavný program za uplynulý rok uzavrela rozsiahlou medzinárodnou expozíciou s názvom Poézia a performancia. Východoeurópska perspektíva, ktorá prebiehala od 23. decembra 2017 do 10. marca 2018. Výstavu pripravil trojčlenný kurátorský tím, ktorý okrem domáceho kunsthistorika Daniela Grúňa pozostával z dvojice slavistov a teoretikov umenia i kultúry – Tomáša Glanca z Čiech a Sabine Hänsgen z Nemecka. Výsledná prezentácia vychádzala z dlhodobého výskumu kurátorov, zameraného na sledovanie paralelnej, undergroundovej kultúry v krajinách bývalého Sovietskeho zväzu a obzvlášť na pozorovanie tamojšieho akčného a performatívneho umenia či experimentálnej poézie druhej polovice 20. storočia.¹

Jazdec / Revue súčasného umenia č. 30
štvrtročník

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

Do čísla prispeli: Mária Janušová, Mira Sikorová-Putišová, Eliška Mazalanová,
Karen von Veh, Diana Klepoch Majdákova, Ján Kralovič, Luba Belohradská
Preklady: Katarína Búřilová
Autori fotografií: Martin Daniš, Vlado Eliáš, Pavel Janek, Miroslav Jodas,
Martin Marenčin, Peter Sít, Peter Snadik, Adam Šakový, archív SNG, archív KHB,
archív autorov, archív dedičov, www.webumenia.sk
Reprodukcia na titulnej strane: Mira Gáberová: *I have become a mirror*, 2012,
kresba na orgiami papieri, variabilné rozmery, detail, majetok autorky, foto: Martin Daniš

Vychádza pod č. 30 (1/2018), ročník IX
Dátum vydania: máj 2018
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 400 ks
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com
Web: www.artdispecing.sk/jazdec
Predplatné a inzercia: jazdec.redakcia@mail.com

Podpora

u. fond na podporu umenia artdispecing.sk

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



Výstava v Novej synagóge sa sústreďovala na doposiaľ málo zmapovanú problematiku, a to na prejavy spojenia poézie a performance v umení tzv. východného bloku od 60. rokov po súčasnosť. Uvedené tematické vymedzenie samé o sebe ponúka obrovské kvantum materiálu, ak vezmeme do úvahy, že umenie akcie a performance bolo v rámci neoficiálnych scén krajín východnej Európy do veľkej miery previazané s textom, najmä tým poetickým. Poézia ako prirodzený nástroj pre hru s jazykom, symboliku slov a ich významov stelesňovala vhodný prostriedok pre subjektívne umelecké či protestné vyjadrenie v období nedemokratického spoločenského režimu. Gesto, telo, performačný prejav v spojení s verbálnym prvkom boli neodmysliteľnou súčasťou mnohých akcií, happeningov alebo rôznych vykonštruovaných situácií, ktoré simultánne prebiehali v jednotlivých krajinách Sovietskeho zväzu predovšetkým v 70. a 80. rokoch, často tajne, v bytoch, prírode či meste, teda mimo sféru oficiálne presadzovanej kultúry.

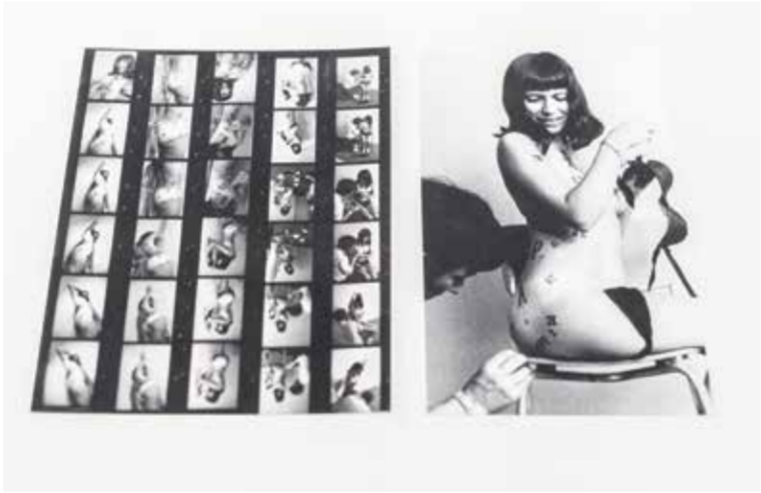
Na výstave v Novej synagóge kurátori demonštrovali tému prepojenia poézie a performance prostredníctvom diel od vyše štyridsiatich autorov, umeleckých dvojíc i zoskupení. Pri čítaní zoznamu mien participujúcich umelcov bolo možné postrehnúť, že páry, kolektívy alebo autorské hnutia boli na expozícii zastúpené v takmer rovnanom počte ako jednotlivci. Tento zámer kurátorov mal zrejme úlohu nielen poukázať na samotnú existenciu skupín, tvoriacich v rozmedzí poetickej performance, ako aj na ich značné množstvo či paralelný výskyt v rôznych častiach východnej Európy. Možno sa domnievať, že cieľom bolo taktiež vyzdvihnúť ideu spolupráce, kolektívnej angažovanosti na úkor individualizmu, ktorý je, naopak, v súčasnosti veľmi žiadaný umeleckým trhom, inštitúciami či celkovo spoločnosťou ako takou. Zaradením viacerých kolektívov medzi vystavujúcich autorov akoby kurátori deklarovali istú kritiku nastavenia a fungovania súčasného sveta, vrátane umenia a jeho prevádzky. Dokonca z toho môžeme vyčítať, že týmto krokom zároveň ponúkli utopickú predstavu kolektívizmu ako možného nástroja pre vyvedenie z aktuálnych spoločenských, politických, ako aj umeleckých kríz.

Z pôsobenia celej expozície si bolo možné uvedomiť práve ideu zhromažďovania, slobody, demokracie či akéhosi vyššieho dobra. Výrazný podiel na tom malo jej architektonické riešenie, ktoré navrhol umelec Matej Gavula. Do strednej časti výstavnej haly umiestnil úzky vertikálne orientovaný kváder, okolo ktorého obiehal zhluk nízkych boxov s horizontálnou pozíciou. I keď jednotlivé šírkové panely využívali v rámci priestoru rôzne diagonálne nasmerovanie, boli však navzájom systematicky prepojené a spoločne sa upínali k jedinému vertikálnemu bodu. Tento jednoduchý systém z bielych panelov pripomínal motív utopického mesta – Agory, ako aj štruktúru panelových sídlisk, podobne využívajúcu dynamický kontrast vertikálnych a horizontálnych prvkov. Situovanie uvedených „modelov“ do centra chrámového priestoru zvyšovalo symbolickú i naratívnu rovinu výstavy. Ich čisté elementárne tvary zároveň neodpúťavali pozornosť od samotných diel, ale tvorili harmonický prostriedok pre ich komunikáciu s divákom. Keďže architektonická kompozícia výstavy je v slovenských galerijných inštitúciách ešte stále skôr ojedinelým javom ako bežnou súčasťou praxe, navyše úloha architekta vo výstavných projektoch je naďalej marginalizovaná a viac-menej nedocenená; *Poézia a performance* bola preto na domáce pomery výnimočným príkladom toho, ako a vôbec prečo pracovať v rámci výstavného projektu s jeho architektonickým plánom. V expozícii v Novej synagóge zohrala jej architektúra nielen nevyhnutnú úlohu z dôvodu rozčlenenia rozľahlého centralizovaného priestoru, ale bola taktiež významným komponentom, dotvárajúcim celkový charakter výstavy a zároveň sprostredkujúcim intenzívnejší zážitok pre návštevníka.

Poézia a performance pozostávala z vysokého počtu diel, ktoré zastupovali rôznorodú škálu médií. V súvislosti s koncepčným zámerom projektu prevažovali exponáty záznamovej povahy a skôr menšie, subtílnejšie formy z papiera, textilu alebo nehmotného charakteru ako zvuk či video. Keďže samotná téma výstavy ponúkala široké uchopenie, kurátori ju bližšie kategorizovali do šiestich rámcových okruhov: *Performance písania-čítania*, *Audio gestá*, *Jazykové hry*, *Intervencie do verejného priestoru*, *Kinemato/grafická poézia* a *Telesná poézia/Poézia tela*. Jednotlivé tematické oblasti neboli od seba striktno oddelené, ani sa im v rámci prezentácie diel neprizvukovala priveľká dôležitosť. S výnimkou tých, ktorí si v predstihu prečítali bulletin k výstave, si tieto ideové úseky expozície uvedomoval len pozornejší divák, ktorý si všimol menšie označenie názvu kapitoly umiestnenom na paneli. I v tomto prítstve kurátorov, ktorí príliš nelipli na svojich predložných teoretických vymedzeniach, ani nijak nenútili návštevníka k ich vnímaniu, možno taktiež pozorovať určité gesto slobody a demokracie.

Skupina diel pomenovaná *Performance písania-čítania* v sebe sústreďovala jednak rôzne básnické čítania, prednesy a prácu s publikom, ako aj experimenty s písmom, procesom písania alebo významom slov. Možno tu spomenúť diela Lubomíra Ďurčeka, ktoré sa venovali slovu pravda, úsiliu o jeho zachytenie, ako aj poukázaniu na efemérnu povahu tohto výrazu, a to v súvislosti s akciou písania na vodnú hladinu (*Písanie pravdy*, 1984), rukou (*Vnútrotný priestor*, 1977) či strojom (*13. februára 1985*). Spolu so záznamom z akcie *Hlava v Pravde* (1989), zachytávajúcím portrét autora s hlavou obalenou v novinách Pravda, Ďurčekove diela výstižne komentovali nielen obdobie totalitného režimu, kedy oficiálne existovala iba jedna „pravda“, ale sú veľmi aktuálne aj pre súčasnú dobu tzv. postpravdy, kedy už ani nevieme, čomu verí a čo je naozaj pravdivé. *Audio gestá* zahŕňali prácu so zvukom, sluchovú či fónickú poéziu. Obsahovali viaceré nahrávky, grafické partitúry a rozličné vizuálne záznamy

zvuku od Ladislava Nováka, Milana Adamčiaka alebo maďarskej poetky Katalin Ladik. V rámci tohto okruhu boli predstavené taktiež diela, pracujúce so zvukom i obrazom, ako *Kóra s deštrukciou tváre* (2010) od Lubomíra Typlta, *Sebecké JA(á)* (2017) Dávida Koroncziho či zvuková inštalácia *Kaua ‘i ō ‘ō* (2017) od Príbuzenstva Moho, kolektívu troch mladých autoriek Zuzany Jasenkovej, Magdalény Scheryovej a Kristíny Országhovej. *Jazykové hry* sa zameriavali na skúmanie jazyka ako takého i jeho možnosti v rámci komunikácie. Zrejme najvýraznejšou ukážkou uvedenej kategórie bola site-specific inštalácia Babi Badalova, ktorý prostredníctvom písania rozmanitých výrazov na textil a stenu synagógy prezentoval limitáciu, ako aj variabilitu jazyka. *Intervencie do verejného priestoru* odzrkadľovali využívanie poézie a performance v súvislosti s politikou a boja proti mocenskej ideológii. Ako príklad možno uviesť akciu poľskej skupiny Pomarančová alternatíva z roku 1987, ktorej členovia pochodovali námestím, každý s písmenom na tričku, pričom spoločne udávali slogan „preč s horúčavami“. Stačilo, aby sa vymenila pozícia jedného človeka a výrok sa preformuloval na „preč s obuškami“. Okruh *Kinemato/grafickej poézie* sledoval vzťah poézie a filmu. Na výstave boli predstavené viaceré krátkometrážne filmové experimenty z NDR, ako napríklad *Absolútna láska* od dvojice Else Gabriel a Via Lewandowsky z roku 1986, kde sa pomocou hry s písmenami menia celé



významy slov alebo video *Určenie lokality* od Gabriele Stötzer z roku 1984, v ktorom sa autorka venovala problémom straty reči či fyzickej vzdialenosti. Poslednou prezentovanou tematickou sekciou bola *Telesná poézia/Poézia tela*, ktorá sústreďovala diela, zamerané na prácu s ľudským telom ako komunikačným prostriedkom. Takými boli aj záznamy z performance srbského umelca Rašu Todosijevića, snímajúce ženskú tvár, ktorej sa agresívne dotýkala cudzia ruka a mužský hlas sa jej neprestajne pýtal „Was ist Kunst?“ (Čo je to umenie?). Keďže video bolo pustené bez slúchadiel, táto otázka sa ozývala v celom priestore synagógy a výstave dodávala ďalšiu symbolickú i významovú rovinu. Prijemnou súčasťou expozície boli humornejšie ladené videá od autorskej dvojice Nóry Ružičkovej a Marianny Mlynárčikovej, ktoré zachytávali využívanie ťažkých a „prachom zapadnutých“ publikácií slovenskej kunsthistórie pre fyzické cvičenia či rôzne interaktívne hry.

Výslednej prezentácii by bolo možné vyčítať zastúpenie súčasných umelcov, ktorých je celkovo malý počet oproti ich starším kolegom, pričom prevažná väčšina je zo Slovenska. Rovnako, ak sa jedná o prehliadku diel od 60. rokov po súčasnosť, chýba markantnejšia ukážka tvorby z 90. a nultých rokov. Možno nakoniec dodať, že keby sa výstava zameriavala iba na obdobie do roku 1989, ktoré je zároveň predmetom dlhodobého výskumu kurátorov, expozícia by ako celok vyzerala vo výsledku konzistentnejšie a ešte presvedčivejšie. To však nebráni

konštatovaniu, že *Poézia a performance* bola nielen jednou z najväčších výstavných prehliadok na Slovensku mimo sféru štátnych inštitúcií, ale taktiež jedinečným príkladom toho, ako sa výstava v súčasných podmienkach môže a má vlastne robiť.

Okrem vyšpecifikovanej koncepcie, ako aj priliehavej architektonickej formy bol pre výstavný projekt dôležitý aj jeho jednoduchý a hravý grafický vizuál (štúdio ONAONAONA), pracujúci s modro-bielou farebnosťou a písmenom P, teda začiatočným písmenom oboch základných častí výstavy. Nemenej významný bol i bohatý sprievodný program, či už na samotnej vernisáži, počas ktorej prebiehali performance umelcov alebo v rámci dvojdňového sympózia, na ktorom vystúpili okrem kurátorov aj niektorí zahraniční autori ako Lev Rubinstein alebo Vlado Martek. Nová synagóga navyše výstavu pravidelne sprostredkovávala tvorivými aktivitami detským i študentským návštevníkom a taktiež dospelým v interaktívnom edukačnom formáte Interpretáčny raj, ktorý viedli umelci Lucia Gašparovičová a Juraj Gábor. Všetky spomínané aspekty vytvorili z výstavy teoreticky aj vizuálne zaujímavý, funkčný a organický celok, ku ktorému mal divák chuť sa opätovne vracat i napriek svojej možno na prvý pohľad náročnej téme.

- ↑ Tomáš Glanc so Sabine Hänsgen spolupracovali v roku 2016 na výstave v pražskom Památniku národného písemníctví, ktorá sa zameriavala na skúmanie súvislostí medzi experimentálnou poéziou Václava Havla a ruského autora Dmitrija Prigova, pozri: GLANC, Tomáš – HÄNSGEN, Sabine – KOTYK, Petr: *Havel – Prigov a česká experimentální tvorba*. [Kat. výst.]. Památník národného písemníctví: Praha 2016. Glanc s Hänsgen taktiež spoločne napísali úvod k Prigovovej monografii, ktorá by sa mala vydať v tomto roku (ed. Gerald Janecek, Slavica Publishers, Indiana University). Z ďalších publikácií kurátorov pozri napr.: GLANC, Tomáš: *Souostroví Rusko: Ikony postsovětské kultury*. Revolver Revue: Praha 2011; GLANC, Tomáš – KLEŇHOVÁ, Jana: *Lexikon ruských avantgard 20. století*. Libri: Praha 2005; GRŮŇ, Daniel: Performatívne písanie Milana Adamčiaka. In: BUDDÉUS, Ondřej – MAGIDOVÁ, Markéta (eds.): *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949 – 2015*. tranzit.cz: Praha 2015, s. 122 – 137; GRŮŇ, Daniel – KLÍMOVÁ, Barbora: *Navzjajem. Společensství 70. a 80. let*. [Kat. výst.]. Dům umění města Brna – tranzit.cz: Brno – Praha 2013; HÄNSGEN, Sabine: Poetische Performance: Schrift und Stimme. In: OBERMAYR, Brigitte (ed.): *Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma*. Verlag Otto Sagner: Berlin – München – Wien 2013, s. 306 – 332. Sabine Hänsgen svoje texty často publikuje pod pseudonymom Sascha Wonders, pozri napr.: HIRT, Günter – WONDERS, Sascha (eds.): *Wsewolod Nekrassow: Ich lebe ich sehe*. Verlag Helmut Lang: Münster 2017.



POÉZIA A PERFORMANCE. VÝCHODOEURÓPSKA PERSPEKTÍVA
Nová synagóga Žilina
22. 12. 2017 – 10. 3. 2018

kurátori: Tomáš Glanc, Daniel Grůň, Sabine Hänsgen

architektúra výstavy: Matej Gavula
vizuálna identita výstavy: studio ONAONAONA
autori: Milan Adamčiak, Pavel Arsenev, Babi Badalov, Bosch+Bosch (Attila Csernik, Slavko Matković, László Szalma), Collective Actions Group, Lubomír Ďurček, Else Gabriel/Via Lewandowsky, Rimma Gerlovina, Tomislav Gotovac, Group of Six Artists, Bohumila Grögerová/Josef Hiršal, Gino Hahnemann, Václav Havel, Jörg Herold, Semyon Khanin (Orbita), Príbuzenstvo Moho (Zuzana Jasenková, Kristína Országhová, Magdaléna Scheryová), Dávid Koronczi, Katalin Ladik, Yuri Leiderman/Andrey Silvestrov, Vlado Martek, Andrei Monastyrski, Monogramista T.D, Ladislav Novák, Pavel Novotný, NSRD (Hardijs Lediņš, Juris Boiko, Imants Žodžiks), OHO Group (Nuša & Srečo Dragan, Naško Križnar), Boris Ondreička, Orange Alternative, Roman Osminkin, Ewa Partum, Bogdanka Poznanović, Dmitri Prigov, Lev Rubinstein, Nóra Ružičková/Marianna Mlynárčiková, Mladen Stilinović, Gabriele Stötzer, Tamás Szentjóby, Bálint Szombathy, Raša Todosijević, Jaromír Typlt, Jiří Valoch

- pohľad do expozície výstavy, foto: Peter Snadík
- Vlado Martek: *Básnická agitácia / Poetic Agitation*, 1978 – 1979, sieťotlač alebo xerox na papieri, Collection of Darko Šimčić, Zagreb
- Attila Csernik: *Experiment s Katalin Ladik, / Experiment with Katalin Ladik*, 1971, séria, č/b fotografia, majetok László Vágó, Budapest
- Vlado Martek: *Pýcha / Pride*, 1976, bicyklové koleso, fotografia, text na pieri, drôt, Collection of Darko Šimčić, Zagreb
- Lubomír Ďurček: *Moja večera. Tridsať v korunách*, 1981 č/b fotografia, ofset, sklo, majetok autora

Foto: Peter Snadík

K Príbehom (o) smrti

Mira Sikorová-Putišová

Z vlastnej skúsenosti viem, aké je ťažké sa vracat' k výstave, ktorá sa uskutočnila dávnejšie. Ubehnutý medzičas je vždy nemilosrdným filtrom, cez ktorý spravidla prepadnú bezprostredné reakcie podieľajúce sa na interpretácii videného. Predsa len, Príbehy (o) smrti je iným prípadom. I napriek dlhšiemu časovému odstupu (a tu si dovoľím tvrdiť, nech bude akokoľvek dlhý), zostanú ako jej dôležitý identifikátor súvislosti, ktoré ju iniciovali. Výstava vychádza z bezprostrednej skúsenosti so životnou traumou akou je smrť blízkej osoby – manžela. Na základe tohto kontextu je subjektívne vyskladaným konštruktom, ktorý hovorí o fenoméne smrti, no predovšetkým o osobnej strate s ňou spojenej. A tento motív (i napriek časovému odstupu) pre mňa tvorí pomyselné ťažisko celej koncepcie, na ktoré kurátorka nadstavuje ďalšie, referujúce o smrti aj z iných pozícií.



Popri sledovaní podôb kurátorských výstav v našom prostredí výstava Príbehy (o) smrti (kurátorka Ludmila Kasaj Poláčková) zaujme vyslovene akcentovaným subjektívnym prístupom,¹ nielen v texte v katalógu, ale aj v tlačovej správe – v materiáloch, ktoré primárne navádzajú do problematiky. No do istej miery i zaradí, keďže subjektívny mód (daný osobným expresívnym zážitkom a prežívanou skúsenosťou), ktorý determinoval koncepciu projektu, sa vymyká doterajším modelom kurátorských výstav po roku 1990. Nachádza sa na „opačnom póle“ – ak by sme tento konštrukt porovnali s verziami kurátorských výstav z 90. rokov. Pre úvahy o osobne ladennej koncepcii Ludmily Kasaj Poláčkovej sa sústredím najmä na tieto, pretože sú diametrálne iné. Vyznačovali sa chladným dištancom, a to paradoxne, i popri nespochybniteľnej snahe – priam personálnej túžbe ich kurátorov/kurátoriek – po odbornej korektnosti. I v ich prípade nejde poprieť subjektívny tón. Je však zviazaný skôr s vkusovými preferenciami (intermédiá, mediálne umenie) a s „trendsettingom“ – ich výrazným uprednostňovaním dovedna s dobovo príznačnými tendenciami neokonceptualizmu a postfeminizmu.

Použitím subjektívneho módu sa však výstava Príbehy (o) smrti stáva prakticky kriticky „nepriestrelnou“. Recenzent sa ocitá v pasci, no nie zámerne nastraženej. Platforma výstavy totiž vyvstala z osobnej empirie a smútku s ňou spojeným, faktami, ktoré sa nedajú obísť a je nemysliteľné ich kriticky rozporovať. Kurátorka ku konštrukcii výstavy ďalej priznáva, že smrť je príliš široká téma a nesledovala cieľ vystavať komplexnejší a štruktúrovaný celok. Tematickým vymedzením a spracovaním ho možno pokladať za prvú kurátorskú artikuláciu tejto témy v našom prostredí, hoci čiastočne už bola analyzovaná v projekte Hranice tela (2013), ktorý sa zaoberal aj smrťou ako hraničným fenoménom existencie jedinca.²

Kurátorka sa pohybuje v polohách, kde smrť je spojená predovšetkým so stratou, smútkom a melanchóliou³, a výber diel a ich zastrešenie témou deklaruje ako osobnú výpoveď/spoveď. Sme tak svedkami novej a nezvyčajnej dichotómie – na jednej strane je silná osobná pohnútko, ktorá nalinkovala výstavu ako celok daný subjektívnou preferenciou výtvarných výpovedí, ktoré sprítomňujú realitu smrti.⁴ Ústredný systém zástupnej narácie (rozprávanie skrz diela umelcov) potom vedie k úvahám, že projekt by pri tomto uhle kurátorkinho pohľadu mohol byť aj verziou určitej (kunsthistorickej) terapie. Na druhej strane – ak sa snažíme zachovať odstup od subjektivity konštruovania i výsledného konštraktu, a zameriame sa viac na odborný rukopis výstavy, nájdeme ho v členení výstavy do celkov [Smrť ako dôležitá téma v autorskom programe, Keď umelec (človek) odíde predčasne a Reakcia na smrť blízkej osoby v umeleckom programe], ďalej v metodike narácie, ktorú uplatnila aj v katalógu. Problematickým nie je ani tak koexistencia dvoch pomerne odťažitých pólov: silná pohnútko, spracovaná osobným videním vs. predpoklad nevyhnutnosti objektívneho odstupu ako podstaty odbornej práce, je ním skôr nemožnosť uplatniť tradičný model kritiky v prípade, že takýto vyslovene subjektívny mód kurátorskej výstavy akceptujeme.

Kráčame tak po tenkom ľade: prijať zámer kurátorky, podľa ktorého vytvorila sumár diel na základe osobnej preferencie, síce neznamená, že zaniká priestor pre úvahy ako zostaviť výstavu o smrti videním neovplyvneným skutočnosťou vyvstávajúcej z osobnej empirie, no prináša to „ošemetnú“ situáciu, ktorou by sme sa mohli ocitnúť v rozpore so subjektívnou metodikou kurátorky. Tá totiž smeruje vydať sa cestou recenzovania videného a verbalizovať skutočnosti, ktoré sa na výstave objavujú a ktoré nadstavujú jej kontexty. V zásade to značí – prostredníctvom recenzie – legitimizovať takýto model kurátorskej koncepcie.⁵

Východiskom z tejto situácie je zmeniť optiku a nazerať na projekt Ludmily Kasaj Poláčkovej nie ako na kurátorskú koncepciu, ale skôr ako na vyjadrenie z pozície umelkyne. Nabáda k tomu najmä impulz nachádzajúci sa na pozadí, ktorý realizáciu výstavy výrazne podmienil. Je konštrukciou ponímanou ako reakcia na stratu manžela a otca detí, a súčasne autentickým osobným vyjadrením, ktoré je venované verejnosti. Hoci je definovaná ako „najosobnejšie kurátorské obnaženie“⁶, na základe osobného statusu, ktorý je neoddeliteľne prepojený s vlastnou skúsenosťou, a súčasne skrz preferenciu vybraných diel, o ktorých pri zmene optiky môžeme uvažovať aj ako o výrazových prostriedkoch, ju môžeme chápať ako autorskú výpoveď – ako dielo. A v tomto princípe je podobná príspevkom Míry Gáberovej, Jany Kapelovej, Petra Barényiho a Kataríny Janečkovej Walsche (v sekcii Reakcia na smrť blízkej osoby).⁷

Táto zložka výstavy – ako kurátorkinej výpovede/diela je ťažiskom, okolo ktorého nadstavuje dva ďalšie okruhy. Skupina diel zastrešená názvom Smrť ako dôležitá téma v umeleckom programe sa ňou zaoberá z iných a viacerých uhlov pohľadu – ako hraničným (definitívnym) fenoménom v existencii jedinca a umelca (Robert Bielik, Rudolf Sikora, Filip Jurkovič), ako existenciálnou kategóriou (Vincent Hložník, Jozef Vrtiak) či ako aspektom spojeným s rôznymi druhmi fascinácie (Boris Sirka, Martin Gerboc), v prípade diel Maroša Rovňáka a Andrása Cséfalvaya ako formou obety. A hoci teraz ide naozaj skôr o špekuláciu, tu – nepopieram, že pre mňa osobne – sa nachádza základ, od ktorého by sa (teoreticky) mohla odvíjať štruktúrovanejšia koncepcia výstavy o smrti, no zostavená bežným módom, čiže prístupom nevymedzeným tak striktno ako subjektívnym, pokrývajúca i diela, ktoré sú reakciami na smrť ako na stratu. Za posledným celkom, čo predstavuje prácu výtvarníkov, ktorých tvorivý program prerušilo náhle úmrtie (choroba, nešťastná zhoda okolností), sa nachádza práve tento leitmotív a i napriek počiatkovej vizuálnej odťažitosti niektorých z nich (Eugen Nevan, Jozef Mihál, Zolo Palugyay, Boris Pernecký) vďaka nemu zapadajú do celku výstavy.

PRÍBEHY (O) SMRTI

Nitrianska galéria

1. 12. 2017 – 18. 2. 2018

kurátorka: Ludmila Kasaj Poláčková

autori: Peter Barényi, Robert Bielik, András Cséfalvay, Mira Gáberová, Martin Gerboc, Vincent Hložník, Katarína Janečková Walsche, Filip Jurkovič, Jana Kapelová, Ivan Kasaj, Eugen Nevan, Adam Novota, Bety Majerníková, Cyprián Majerník, Jozef Mihál, Michal Moravčík, Zolo Palugyay, Boris Pernecký, Maroš Rovňák, Rudolf Sikora, Boris Sirka, Jozef Vrtiak, Vladislav Zabel



1. Robert Bielik: *Autoportrét a päť potkanov*, 2014, foto: archív autora
2. Peter Barényi: *Zvonkohra*, 2010, detail inštalácie, foto: Martin Daniš
3. Maroš Rovňák: *Červený dialóg*, 2015, objekt, detail, foto: Martin Daniš

To, čo v súvislosti s kurátorskými výstavami v 90. rokoch⁸ z dnešného uhlu pohľadu vyznieva ako paradox: nepochybniteľná snaha o odbornú korektnosť spojená so zámerom popísať, priblížiť dielo vs. výsledný citelný emočný chlad výstavy, však vtedy ani nemohlo byť iné – vzhľadom na povahu, až na ojedinelé výnimky, drvivej väčšiny vtedajších diel založených na príznačnom intertextuálnom čítaní, ktoré sa prostredníctvom súdobých kurátorských textov nestali viac prístupné. Za modelom týchto kurátorských výstav sa tiež dá dešifrovať silná osobná motívacia – udávať týmito projektmi nielen model kunsthistórie, ale aj kánon kurátorskej výstavy. Po približne dvadsiatich rokoch sme svedkami obdobnej situácie. Výstava *Príbehy (o) smrti* – tu prostredníctvom odvolania sa na osobnú empiriu – podobne udáva kánon, avšak necielené – a výsledkom (oproti spomenutým projektom) je – naopak – celok oplývajúci silnou emóciou.

Osobne ladené motívacie pri zostavovaní kurátorských výstav po roku 1990 sú samozrejme prítomné vždy a v príslušnom časopriestore charakterizujú i naturel kurátora, napomáhajú k definícii jeho odborného zamerania. Príkladom sú projekty, ktoré o umení referujú ako nástroji, ktorým sa narúša žitá konvencia, prekračuje tabu alebo je umenie prostriedkom na vyjadrenie kritiky či rezistencie.⁹ Hoci oplývajú viditeľným subjektívnym kurátorským kódom, nikdy nemali tak intímny rozmer, ako sa nachádza na pozadí *Príbehov (o) smrti*. Ten je rovnakou axiómou, ktorú máme prirodzene na zreteli v prípade, keď interpretujeme výtvarné dielo ako reakciu na životnú traumu. No v súvislosti s kurátorskými výstavami ide aj o nóvum, ktoré posunulo limity ich modelov.

Je akoby príznačné, že sa uskutočnila na pôde Nitrianskej galérie, ktorá ho ako výsledok odborného výskumu a model kurátorskej koncepcie legitimizovala. V dlhodobom meradle je galéria v podstate jedinou inštitúciou, ktorá pravidelne prezentuje umenie prostredníctvom kurátorských projektov v pomerne širokej diferenciácii ich koncepcií, hoci ide skôr o podoby rýdzo tematických výstav alebo skúmajúcich tendenciu či médium umenia, alebo (ojedinelo) o prípady, ktoré sa zaoberajú sofistikovanejším ideovým konštruktom na pozadí vybraného úseku jeho dejín.¹⁰

Katalóg k výstave podobne nesie známky deklarovanej subjektívnej dikcie zostavovateľky, čitateľnej okrem obsahu aj v grafickej úprave (rovnako ako v prípade adjustácie výstavných priestorov – zamaľovaním stien centrálnej chodby čiernou farbou, ktorá podporila emotívne vyznenie výstavy). Jeho gros tvoria rozšírené texty o vystavených dielach – čiže dvadsaťtri jednotlivých príbehov (o) smrti, čo tiež odráža osnovu kurátorkinej výpovede ako sústavy/kolekcie rozprávání. Súčasťou sú aj texty oslovených participantov, referujú o smrti z pozície medicíny, filozofie, psychológie, čo súvisí so stále rezonujúcou tendenciou sociálneho obratu v umení, najmä v zmysle jeho presahov do iných spoločenských a vedeckých oblastí. Z tohto uhla pohľadu je metóda zostavenia katalógu podobná uplatnenej v publikácii *Grey Gold*, ktorá sa zamerala na tvorbu najstaršej generácie žien – umelkýň¹¹ ako širšieho sociologického problému, pričom rovnomenná výstava bola reprízovaná práve v Nitrianskej galérii.

- 1 Kurátorka výstavu klasifikuje ako: „...subjektívne kurátorské rozprávanie o rôznych vizuálnych podobách smrti, jej pripomienok a následkov“. Kasaj Poláčková, Ludmila: *Príbehy (o) smrti*. Nitra: Nitrianska galéria, 2017, s. 10. Najviac blízki tzv. ikonografickému variantu, kde je sumár diel vyskladaný na základe príslušnosti k téme.
- 2 Hranice tela (2015), Galéria Cypriana Majerníka, kurátorka: Alexandra Tamášová. Projekt, ktorý podobne čiastkovo predstavil diela tematizujúce smrť, avšak v rovine (tabuizovanej) fascinácie ňou, bola výstava s medzinárodným zastúpením umelcov *Decadence Now* (2010), Galerie Rudolfinum, Praha, kurátor: Otto M. Urban. Tieto fakty kurátorka ako súvislosti s témou jej projektu v materiáloch k výstave ani v katalógu neuvádza.
- 3 V textoch k dielam sa viackrát odvoláva na publikáciu: Klibansky, R. – Panowsky, E. – Saxi, F.: *The Melancholy Art*. Oxford: Princetown University Press, 2013.
- 4 Kurátorka hovorí, že: „Výstava je hlavne mojou osobnou spoveďou, kde rozprávajú iní – umelci a ich diela.“ poznámka č. 1, s. 10.
- 5 Príkladom je recenzia Evy Kapsovej – *Výstava ako (subjektívna) spoveď/Príbehy o smrti* v Nitrianskej galérii, publikovaná v periodiku *Profil súčasného výtvarného umenia*. 1/2018, s. 48 – 63, v ktorej v podstate prijíma osobný kód výstavy. Na zdôraznenie rozdielu v prístupoch však autorka textu porovnáva výstavu s časťou projektu Alexandry Tamášovej.
- 6 Poznámka č. 1, s. 11.
- 7 V súvislosti so psychoanalýzou ako jednou z metód interpretácie umenia, je možné o umeleckej tvorbe uvažovať aj ako o činnosti, ktorá môže napomôcť prekonať traumu. In: Krauss, Rosalind: *Psychoanalýza v modernizme a psychoanalýza ako metóda*. Foster, H. – Krauss, R. – Bois, Y. – Buchloh, B.: *Umění po roce 1900*, Czech edition, Bratislava: Slovart, 2007, s. 19.
- 8 Ide o projekty kanonizujúce vyššie uvedené tendencie umenia 90. rokov a príslušné médiá (inštalácie, objekt a ich fúzie s mediálnym umením), akými boli napr. výstavy *Medzi objektom a inštaláciou* (1995), *Pars pro toto* (1995), *Epikurova záhrada* (1996), *Limitlos* (1997), *Fyzický/Mentálny* (1995), *Paradigma žena* (1996), *Medzi mužom a ženou* (1997), výročné výstavy SCCA v rokoch 1993 – 2000. Viac: Sikorová-Putišová, Mira: *Kurátorské výstavy ako príznačný atribút umeleckej prevádzky 90. rokov*. In: Čarný, Juraj – Gregor, Richard: *Paradox 90. Kurátorské koncepcie počas mečiarizmu*. Bratislava: Slovenské centrum vizuálnych umení, 2014, s. 110 – 112.
- 9 Výstavy: (ne)MOC/(sub)DOMINANCIA v Štátnej galérii v Banskej Bystrici (2007) a *Priveľa výnimiek v Považskej galérii umenia v Žiline* (2003), ktoré sa zaoberali mocou (v prvom prípade) a provokáciou (v druhom prípade).
- 10 Projekty interných kurátorov Barbory Geržovej, Omara Mirzu: *Jesť sa musí* (2007), *Od sadry k žuvačke* (2009), *Pasce vizuálnej ilúzie/Trompe l'oeil* (2009), *Inter – view I-II*, (2011 – 2012), *Pripravíš sa, pozor, štart!* (2012), *Film – directed by Artist I-II* (2012 – 2013), *Skúsime to cez vesmír* (2013), *Haute couture* (2014) a ďalšie. Viac: <https://nitrianskagaléria.sk/vystavy/archiv-vystav/?event-categories=archiv-reprezentacne-saly>. Úvaha nad modelmi ich koncepcií je nad rámec textu, každopádne sa vyznačujú (individuálne) rôznou intenzitou odborného kurátorského prístupu i (miestami) didaktickou linkou, no na druhej strane im nemožno uprieť aj výskumný aspekt (najmä výstavy B. Geržovej) a viditeľnú snahu o popularizáciu súčasného výtvarného umenia (O. Mirza). Zameranie sa na ideový konštrukt – utopický imaginárny svet, ako obsah výtvarného diela od 20. storočia v slovenskom umení, prináša výstava *Nie som tu, som v Arkádií* (2018) najnovšej internej kurátorky NG Márie Janušovej. Príkladom tzv. ahistorickej kurátorskej koncepcie bola staršia výstava *Madona v súčasnom výtvarnom umení* (2002), kurátorka: Adriana Čeledová-Hupková.
- 11 *Grey gold – České a slovenské umelkyne 65+* (2015), Nitrianska galéria. Výstava a publikácia sú výsledkom výskumného projektu Fakulty umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem a Domu umění města Brno. viac: <https://nitrianskagaléria.sk/event/vystava-grey-gold/>

Neviditeľná práca vo sfére umenia (a aj mimo nej) Eliška Mazalanová

Art is Work, výstava, ktorú inicioval a kurátorsky pripravil kolektív APART Collective, a ktorá sa vo februári a marci konala v bratislavskej galérii Krokus, sa, ako sám názov hovorí, bližšie pozrela na prácu vo sfére umenia. Zámerom jej autorov bolo aj v slovenskom prostredí iniciovať širšiu reflexiu ohodnocovania umeleckej produkcie a na jej základe umožniť poučenejšiu diskusiu o umeleckej praxi ako práci, teda profesionálnej činnosti a prostriedku obživy.

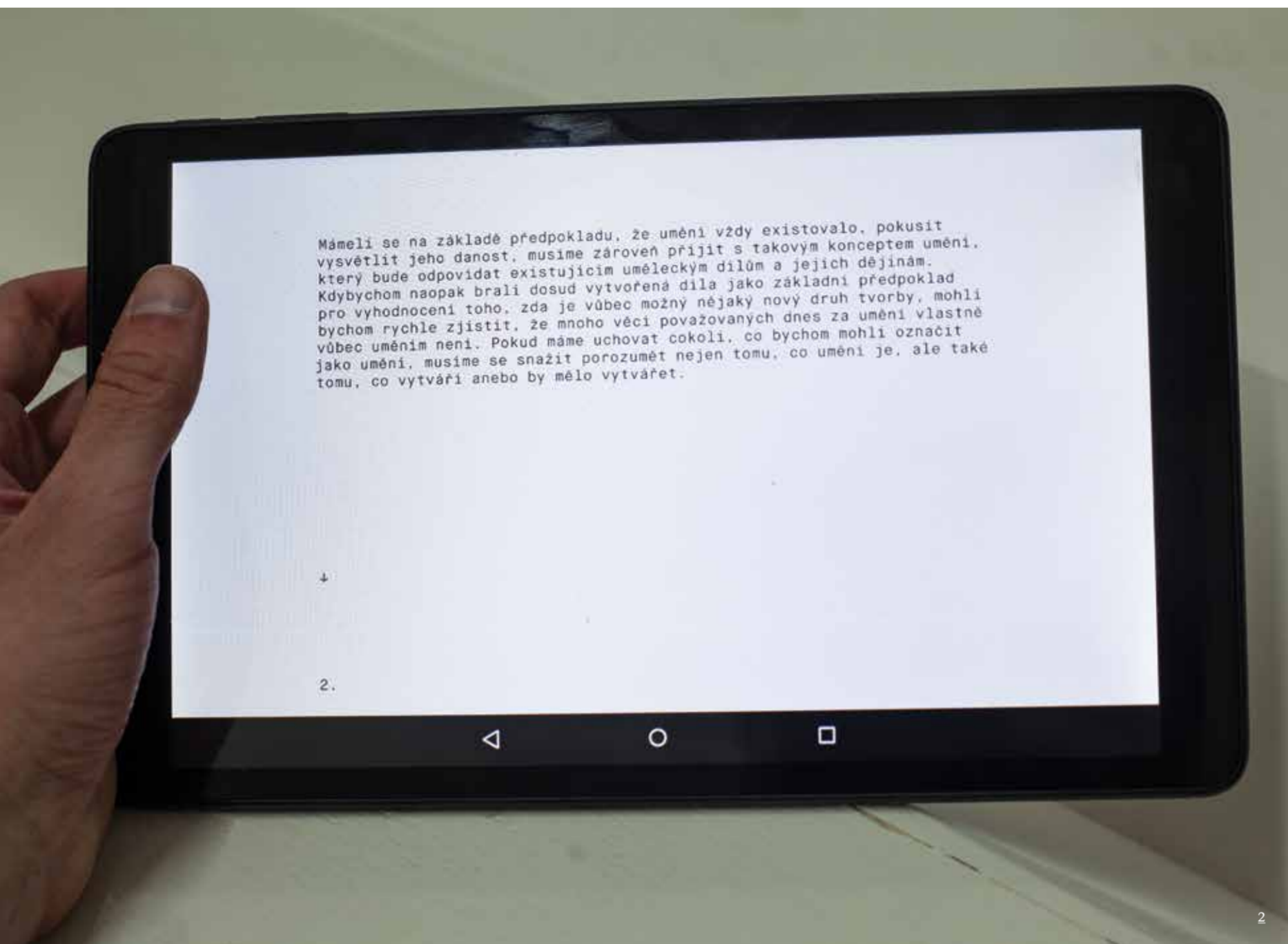
Výstava pritom nadväzuje na diskusiu, ktorá sa rozprúdila v rámci minuloročnej Ceny Oskára Čepana po kritickom vystúpení finalistiek a finalistov (okrem kolektívu Apart boli v roku 2017 finalistkami Katarína Hrušková, Nik Timková a Zuzana Žabková) voči jej organizátorom. Ich spoločné vyhlásenia ako aj manifestačné gesto v rámci výstavy finalistov, na ktorej sa rozhodli pracovať spoločne ako jeden autorský kolektív, neboli len prejavom nespokojnosti s priebehom organizácie ceny a nedostačujúcimi podmienkami pre participujúce umelkyne a umelcov. Ich akt vzájomnej súdržnosti bol aj (žiaľ! nešťastne naformulovaným) pokusom o popretie paradigmy súťaživosti a individualizmu, vyjadrením nesúhlasu s predátorským systémom fungovania umeleckej prevádzky a spôsobom oceňovania umeleckej práce. Prehľadli však pritom fakt, že tento problém nie je len problémom umelcov a umelkýň, no nehonorená práca a prekarizácia sa rovnako týka všetkých pracovníkov a pracovníčok vo sfére umenia.¹ Túto podstatu problému napokon zatienilo príliš osobne adresované či konfrontačné vystupovanie finalistiek a finalistov – nie je preto príliš prekvapujúce, že následné reakcie nasmerovali diskusiu viac-menej nekonštruktívnym smerom – zostalo sa pri akte samotnom, jeho obhajobe či naopak zavržovaní. Aktuálna výstava sa tak pokúsila pozrieť na problém komplexnejšie a jasnejšie formulovať to, čo zostalo nevyhovované, či zaniklo v hystérii.

„Miznúca hranica medzi životom a prácou, ktorá predstavovala pre mnohé umelkyne a umelcov dvadsiateho storočia jadro emancipačných tendencií, je dnes tiež jadrom kapitalistickej exploatacie života. ... Máme tu čo dočinenia s ambivalentným postavením umelkyne/umelca a jej/jeho práce, postavením, ktoré úzko súvisí s post-fordistickým ponímaním práce a kultúrnej produkcie. Podľa niektorých autoriek a autorov sa pre súčasný kapitalizmus stal ideálnym pracovníkom práve umelec; umelkyňa/umelec má vlastne slúžiť ako základ, podľa ktorého by sa mala formovať súčasná fetišizácia kreativity a kreatívneho neoliberalného flexibilného subjektu.“²

K výstave Art is Work autori namiesto tradičného kurátorského textu napísali krátky statement. V centre ich záujmu stojí umelecká práca, pričom sa orientujú na tie podoby a formy práce, ktoré sú v neoliberalnej ekonomike systematicky prehladané, či dokonca zámerne skryté, čo, ako uvádzajú, prispieva k udržiavaniu a ďalšiemu reprodukovaniu nespravodlivého ekonomického systému.

Úvod do výstavy tvoril výber z manifestov a statementov iniciatív či jednotlivcov, ktoré tak, ako boli nainštalované jeden vedľa druhého, v sebe niesli silný diskurzívny a konfrontačný potenciál. Na pozadí týchto manifestov možno vnímať posun v citlivosti vnímania hierarchického rozloženia moci vo svete umenia a celkovo spoločnosti. Od egocentric-





Máme-li se na základě předpokladu, že umění vždy existovalo, pokusit vysvětlit jeho danost, musíme zároveň přijít s takovým konceptem umění, který bude odpovídat existujícím uměleckým dílům a jejich dějinám. Kdybychom naopak brali dosud vytvořená díla jako základní předpoklad pro vyhodnocení toho, zda je vůbec možný nějaký nový druh tvorby, mohli bychom rychle zjistit, že mnoho věcí považovaných dnes za umění vlastně vůbec uměním není. Pokud máme uchovat cokoli, co bychom mohli označit jako umění, musíme se snažit porozumět nejen tomu, co umění je, ale také tomu, co vytváří anebo by mělo vytvářet.

kého a provokativně mačistického Edinburgského statementu (1975) Rašu Todosijeviča, v ktorom autor zdanlivo vecne a vyčerpávajúco vymenúva skupiny ľudí a profesie, ktorí a ktoré profitujú z umenia od najvyšších predstaviteľov umeleckých inštitúcií, cez servisných pracovníkov, po celkom vzdialené činnosti, s ktorými umelec počas svojho (nielen) profesionálneho života prichádza do styku. No vo svojom zozname spomína napríklad tiež mladé študentky, manželky či milenky, naznačujúc, že umelec, ktorý na tomto zozname nefiguruje, je spravidla mužského pohlavia.

Až po „praktické“ manifesty, ktoré artikulujú konkrétne požiadavky adekvátneho odmeňovania a vyplácania honorárov umelcom a nezávislým kurátorom, ako *Wo/manifesto* (2008), zakladajúci manifest newyorkskej iniciatívy W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy) a aj u nás reflektovaná Výzva proti nulovej mzde (2011). Obe tieto iniciatívy sa obracajú na umelecké inštitúcie a organizácie ako zadávateľov práce. Ich požiadavky sú nespochybniteľne legitímne, no tento prístup namiesto snahy o vytvorenie lepších podmienok pre všetkých, ktorí sa spoločne podieľajú na produkcii umenia a udržiavaní jeho statusu, vytvára predpoklad konfliktu umelca ako obete systému, proti umeleckej inštitúcii, ktorá systém udržuje a reprezentuje.

Reproduktívna práca, všeobecne vnímaná ako (feminizovaná a ne-honorovaná) domáca práca či starostlivosť o členov spoločenstva, má svoju špecifickú podobu aj vo sfére umenia. Príkladom môže byť personál, ktorého platové tabuľky sa začínajú pod úrovňou minimálnej mzdy alebo pomocné sily v podobe stážistov či nezamestnaných na aktivačných prácach, ale aj odborné pracovníčky a pracovníci, ktorých náplň práce je v skutočnosti omnoho širšia, než ustanovuje pracovná zmluva.

Na túto problematiku v rámci výstavy upozorňujú dva projekty. *Feministická (umělecká) instituce*, iniciatíva, ktorá vznikla v rámci programu *tranzit.cz*, vo svojom *Kódexe* (2017) okrem iného zdôrazňuje etiku vnútorného fungovania organizácie a uplatňovanie hodnôt, ktoré inštitúcia hlása vo svojom programe aj vo svojej organizačnej štruktúre; starostlivosť o zamestnancov rovnako ako o publikum či spravodlivé docenenie všetkých činností, ktoré sú s jej fungovaním spojené. A reproduktívna práca je tiež jednou z viacerých línií na pozadí práce *Nylonové súvislosti* (2017) Jany Kapelovej. Zozbierala v nej a následne performatívne spracovala výpovede slovenských kurátoriek a umelkyň, v ktorých popisujú svoje pracovné skúsenosti. Ich výpovede odhaľujú prekarizovanú existenciu, spoločenské nedocenenie a nedostatočné finančné ohodnotenie, sú svedectvom normalizácie prekarizácie v rámci umeleckej scény.

Širší pohľad za horizont umeleckej sféry ponúkol projekt *Hříště* (2016). Je výstupom umeleckého výskumu Jiřího Skálu, v ktorom sa zamerával na vnímanie „voľného času, neuhonorovanej práce, prokrastinácie a lenivosti“. Výskum ho priviedol k zisteniu, že ľudia väčšinou nie sú schopní konceptuálnejšie uchopiť a verbalizovať náplň svojho voľného času, teda času stráveného mimo honorovanej práce, a to aj v prípade častej dobrovoľníckej či spoločensky-prospešnej práce. Neschopnosť reflexie takýchto aktivít je prejavom toho, aký je záujem spoločnosti o čas mimo práce a určité aktivity či služby verejnosti, existujú v špecifickom režime na okraji, mimo diskurzu.

Projekty ďalších autorov vybrané kolektívom Apart sa venovali predovšetkým charakteru umeleckej práce a jej transformácie vo vzťahu ku kapitalizmu.

Frenetickú povahu umeleckej práce sprostredkúva vo svojom videu *Everything Good Goes* (2008) Liam Gillick. Naraz sa v ňom prevrstvuje viacero záznamov pracovných činností samotného autora, ktorý v ňom pracuje na troch projektoch zároveň – od intelektuálnych činností po viac rutinné, v ktorých kombinuje svoje intelektuálne i manuálne vedomosti, komunikačné schopnosti a kontakty, sociálny kapitál nevyhnutný pre fungovanie v networkovej spoločnosti. Identifikuje sa tak s predstavou typického kultúrneho pracovníka súčasnosti, v ktorého osobe sa stretlo dystopické dosiahnutie úsilia harmonického spojenia života a práce, kedy sa práca stane zmyslom života a osobným naplnením.

All Periods of Capital (2007), objekt Anetty Mony Chisy a Lucie Tkáčovej tvorí na zemi pohodená igelitová nákupná taška, ktorá je naplnená ručne vyrábanými hlinenými guľôčkami. Umelkyne v popise k dielu vyratávajú, že dovedna im vyrobienie vyše dvadsať tisíc guľôčiek trvalo 87,8 pracovných hodín. Jednotlivé guľôčky pritom reprezentujú presný počet bodiek – interpunkčných znamienok (v americkej angličtine označovaných aj pojmom „period“) konkrétneho vydania Marxovho Kapitálu. Vyvinutie konceptu, poratanie bodiek v Marxovom kapitále a všetky ďalšie činnosti, ktoré súviseli s výrobou objektu však do celkového výpočtu času stráveného prácou zarátané neboli. To, čo bolo relevantné a čo sa rátalo, bola „čisto“ manuálna práca, fyzická výroba materiálneho diela. Spolu s nezmyselným trvaním na rukodielnom spôsobe výroby spochybňujúcim kritérium produktivity či neproduktivity tohto typu práce, *All Periods of Capital* tak reprodukuje, no zároveň odhaľuje rozpor v rozpoznávaní honorovanej práce, zúžený na samotný proces materiálnej výroby, ktorý v prípade kreatívnej či imateriálnej práce necháva množstvo činností nerozpoznaných.

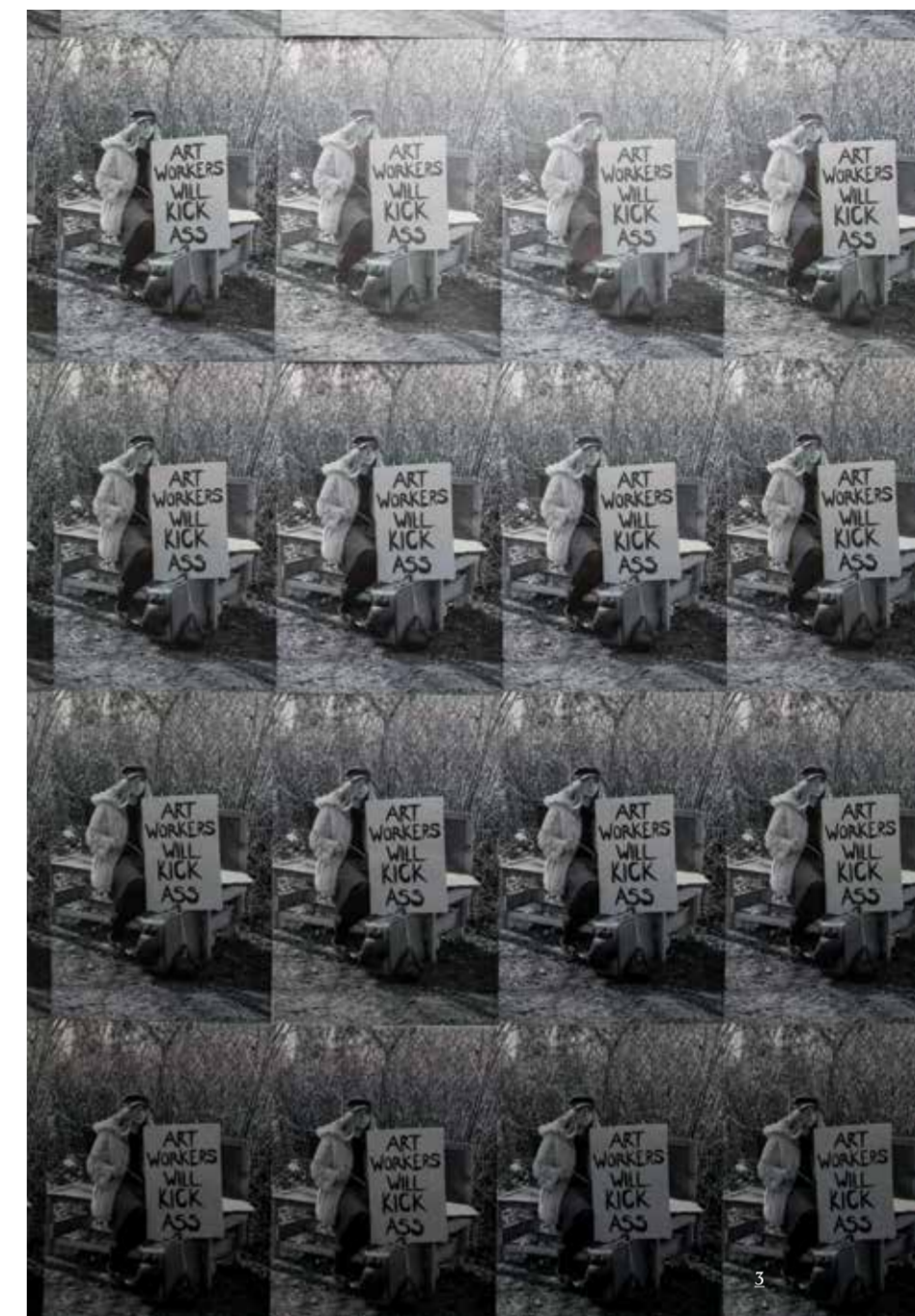
ART IS WORK

15. 2. 2018 - 29. 3. 2018

Galéria Krokus, Bratislava

kurátori: APART Collective (Denis Kozerwaski, Peter Sit, Magda Scheryová, Andrej Žabkay)

autori: APART Collective (SK), Feministická (umělecká) instituce (CZ), Liam Gillick (UK/USA), Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová (SK/RO), Jana Kapelová (SK), Barbora Kleinhamplová (CZ), Bojana Kunst (SI/DE), Nulová mzda (CZ), Mohammad Salemy (CA), Krisdy Shindler (CA), Jiří Skála (CZ), Tereza Stejskalová (CZ), Pavel Sterec (CZ), Raša Todosijević (RS), Anton Vidokle (USA), Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E) (USA)



Výstava Art is Work zďaleka nebola len manifestovaním faktu, že aj umenie je práca. Podarilo sa jej priniesť komplexný a viacvrstvový pohľad na problémy umeleckej práce a rôzne aspekty súvisiaceho diskurzu, ako kritického a analytického, tak aj aktivistického prístupu. Práve diskurzivita je najsilnejším rozmerom výstavy. Veľký dôraz tu bol kladený na text a slovný výpoved, pričom sa s textovými materiálmi narábalo rovnocenne – vo výstavnom priestore boli prítomné rovnako, ako ostatné umelecké práce. Plnohodnotným materiálom je aj sprievodná publikácia zostavená ako reader textov k prezentovaným projektom. No slovo v podobe textu, manifestácie alebo svedectva bolo tiež nosným prvkom väčšiny na výstave prezentovaných vizuálnych či performatívnych prác.

Umelecký kolektív APART ako vlastný autorský príspevok do výstavy realizoval *Platformu pre prednášky*, architektonickú štruktúru pódia či komorného diskusného fóra. Idea platformy niesla v sebe potenciál intenzívneho fyzického stretávania, vzájomného zdieľania názorov, vedomostí, a organizovania sa. Hoci je to sympatické gesto vytvárania priestoru pre druhých, je škoda, že okrem dvojice prednášok Terezy Stejskalovej a Pavla Sterca sa výstava nestala tiež dejiskom intenzívnejších diskusií.

- 1 Isabell Lorey hovorí dokonca o normalizácii prekarizácii ako spôsobe vládnutia v neoliberalizme. Napríklad: Isabell Lorey: 'Constituent immunisation', open!, dostupné online: <http://www.onlineopen.org/constituent-immunisation>
- 2 Kunst, Bojana: *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester/Washington: Zero Books, 2015, s. 138, 143.

1. pohľad do inštalácie výstavy, v pozadí: Jana Kapelová: *Nylonové súvislosti*, 2017, video, majetok autorky
2. Mohammad Salemy: *Art After the Machines*, 2015, majetok autora
3. Krisdy Shindler: *Art Workers Will Kick Ass*, 2010, majetok autorky
4. Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová: *All Periods in Capital*, 2007, majetok autoriek

foto: Peter Sit



Nad šiestimi portfóliami (II. časť)

Karen von Veh

“Rozhodnime sa, či je umelecké dielo len drobným novátorským počinom alebo skutočne hovorí niečo čerstvé a životne dôležité” (Robert Hughes, 2005. Šok z nového. BBC 2 TV)

V tomto príspevku je niekoľko stručných komentárov o každom z umelcov individuálne, v ktorých hodnotím ich portfóliá a diela. Napriek značne rozdielnym prístupom k umeleckej tvorbe, každý z nich vytvoril portfólio vysokej kvality v zmysle konceptu aj techniky. V komentároch nižšie opieram svoje kritériá kvality predovšetkým o konceptuálnu hodnotu diela, no pri hodnotení výtvarného umenia je tu vždy prítomné pokušenie uvažovať, na ktoré výstavy by som najradšej išla

Martin Vongrej

Všetky Vongrejove diela istým spôsobom narábajú s diváckym vnímaním a zážitkom. Priestory jeho inštalácií sú interaktívne a využívajú nájdené predmety/obrazy, zrkadlá, svetlo, video a skonštruované časti nainštalované takým spôsobom, aby kládli filozofické otázky osobe, ktorá s dielami interaguje. Všetky diela na svoj plný účinok potrebujú osobnú účasť. Vongrej hovorí, že tvorí v rámci psychogeografie, podobne ako Jaro Varga, no na rozdiel od Vargovho skutočného spojenia s rôznymi mestami, ktoré si následne predstavuje a vracia sa k nim vo svojich dielach, Vongrej si geografiu tvorí sám. Zo svojich objektov stavia interiérové krajiny, v ktorých sa musí divák prechádzať a komunikovať sa nimi psychologickým aj filozofickým spôsobom.

Keďže jeho inštalácie vyžadujú pre svoje fungovanie divákovú účasť, pripomínajú mi „subjektívny idealizmus“ filozofa z 18. storočia Georga Berkeleyho, obsiahnutý vo filozofickej otázke: „Ak v lese padne strom a nikto ho nepočuje, vydá jeho pád zvuk?“ Otázka bola pôvodne myslená ako myšlienkový experiment, určený na skúmanie pozorovania a vnímania, a práve tieto dva aspekty zdvíhuje Vongrej vo svojich inštaláciách. Konkrétnejšie sa tejto predstave venuje vo svojom navrhovanom diele, ktorého efekt závisí od ľudí interagujúcich s priestorom a vnímajúcich extra potenciál „priestoru“, ktorý fotografie nevedia zachytiť. Musím sa tak pýtať – ak môžem jeho dielo vidieť len na fotografiu, existuje vôbec tento extra priestor?

Vo Vongrejových prácach zohrávajú dôležitú úlohu zrkadlá – tvoria ilúziu nekonečného priestoru, kladú otázky o fyzickej existencii a nabádajú ku kontemplácii o nekonečne. Vongrej skúma naše vnímanie cez fenomén zraku, tvorí priestory, v ktorých vidíme a sme videní, stretávame seba ako fyzickú osobu v priestore a čase a zvažujeme limity našej existencie. Ide o zaujímavý návrh a v umelcovom stanovisku a portfóliu Vongrej uvažuje o komplexnosti ľudského vnímania, s akou sa angažujeme vo svete, čo môžeme pozorovať napríklad pri výstave *Self Observing Consciousness* (Sebapozorujúce vedomie), ktorá sa konala v roku 2010 v Španielsku.

Vo svojom vyjadrení sa k výstave *Pre-nature* v Miláne v roku 2016 Vongrej odkazuje na vyhlásenie Williama Burroughsa podobne Berkeleyho slávnej otázky, no z neskoršieho obdobia: „Nič neexistuje, kým alebo pokiaľ to nie je pozorované.“ Vongrejov návrh konkretizuje túto premisu svojim dôrazom na to, aby sa výstava konala vo fyzickom priestore, kde s ňou ľudia môžu interagovať v reálnom čase. Je to nevyhnutné najmä kvôli požadovanej účasti ľudskej odozvy a vnímania na to, aby dielo mohlo „existovať“ v realite. Vongrej jasne určuje povahu rôznych materiálov potrebných na vyjadrenie jeho navrhovanej výstavy a vysvetľuje praktické detaily, ktoré bude potrebné brať do úvahy. Jeho návrh je vďaka tomu jeden z najjasnejších a najkompletnejších v zmysle tak ako potrebného materiálu, tak aj toho, čo si predstavuje ako výsledok.

Jaro Varga

Keďže Vargova práca je inherentne konceptuálna, i keď v rozhovore s Kaskou Maniak Varga naznačuje, že jeho prístup je skôr umelecký než teoretický. Určite sa zdá viac intelektuálny, než fyzický, no existuje a je znovuvytváraný prevažne v myslí prijímateľa. Doteraz boli jeho intervencie minimálne – Varga pracuje s pojmom neprítomnosti, zvyrazňujú medzery v histórii alebo národnej pamäti. V rámci svojich diel skúma nedostatok niektorých diskurzov alebo zámerné vymazávanie niektorých ľudí z histórie. Napríklad vyrába stopy neexistujúcich pamätných tabulí na pamiatku židovskej populácie slovenského mesta, aby vymyslel históriu, ktorú by si bolo treba pamätať. Tento jemný prístup k tvorbe sa v princípe dá nazvať politickým, keďže podobne ako politika manipuluje historickú realitu a prezentuje výmysel ako pravdu. Umelec sa týmto spôsobom zaoberá problematickými časťami histórii, ktoré by ľudia najradšej zabudli. Konfrontuje tak otázku pamäte, identity a národnosti za účelom testovania morálnej predstavitosti, no bez toho, aby ju predpisoval. Podľa výsledkov vedeckých štúdií pamäť nie je fixná, ale znovu sa vytvára zakaždým, keď si niečo zapamätáme. Mám pocit, že táto skutočnosť je pre Vargove diela obzvlášť relevantná, keďže jeho zásahy núti ľudí znovu premyslieť, aká môže alebo mohla by byť ich história a akým spôsobom to môže ovplyvňovať ich budúce smerovanie. Jeho konštrukcie a intervencie sú tvorené jemnými rozdielmi a náznakmi, ktoré pôsobia ako vírus zameraný na vyprodukovanie refazovej reakcie v myšliach pozorovateľov.

Jeho tvorba zahŕňa performance a happeningy, fyzické intervencie, videá, fragmenty a stopy kolektívnej aj osobnej pamäte. Historická povaha niektorých diel je vyjadrená v jeho knižničných inštaláciách – knižnice sú úložiská pamäte, no aj tak je každá kniha napísaná z autorovho uhla pohľadu a spomienky „faktov“, prezentovaných v knihách, sú tým pádom subjektívne a zaujaté. Varga podnecuje osobnú intervenciu do histórie a pamäte, keď v jednej zo svojich knižničných prác žiada divákov, aby navrhli názvy pre knihy, a tým skonštruovali svoju vlastnú realitu

Vargova celá tvorba je komplexná, konceptuálne aj intelektuálne náročná a myšlienkovu provokujúca. Napriek tomu mi príde, že jeho konceptuálnemu návrhu s názvom *In Someone Else's Dream* trochu chýba koherentnosť. Ako uvádza, ide o pokus predstaviť efemérne momenty zachytené pri jeho návštevách viacerých hlavných medzinárodných miest pomocou psychogeografie ako teoretického rámca. Jeho obraznosť sa údajne konkretizuje v architektonických podmienkach, no vystavené materiály skúmajú skôr podobnosti zážitku, univerzálnu vzájomnú prepojenosť než idiosynkratickú povahu „efemérnych momentov“, ktoré sa môžu týkať pevne daného miesta a času. Idea, že všetky miesta sú vzájomne prepojené, je zaujímavá. Ak máme hodnotiť Vargovu doterajšiu tvorbu, zdá sa, že na jeho schopnosť prezentovať komplexné koncepty jemným, no pôsobivým spôsobom sa definitívne dá spoľahnúť.

preklad: Katarína Bűřilová

a ktoré z nich by zrejme boli vizuálne najpríťažlivejšie. Podľa mňa dielo musí mať okrem zvukného teoretického rámca aj vplyv na diváka, má vyvolávať nejakú reakciu na obsah alebo radosť z procesu, ocenenie významu techniky, nejaký aspekt zapojenia, ktorý prináša pôžitok alebo udržiava záujem.

Juraj Kollár

Kollárovo portfólio má zo všetkých prác najbližšie k tradičnému médiu maľby, napriek tomu, že Kollár postupuje veľmi netradičným spôsobom. Jeho použitie mriežky v niektorých častiach jeho maľby vyvoláva pocit kontroly, ktorý však podkopáva silne pastózna aplikácia farby, krvácajúca cez okraje a ustupujúca do expresívnych fahov štetcom. Človek si pri pohľade na mriežku spomenie na minimalistické umenie či digitálny chlad rozpixelovaných fotografií, no napriek tomu sú tieto maľby všetko iné než chladné či minimalistické. V skutočnosti sa akoby vyžívali vo výstrelkoch hmoty, sú až hedonistické vo svojej radosť z vlastnej zmyslovej materiálnosti a majú bližšie k abstraktnému expresionizmu ako k iným štýlom maľby. Vlastnosti farby sú tu skúmané a manipulované extrémnym spôsobom, akoby predmetom maľby bola farba samotná.

V dielach ako *Evening Swim* sú poloabstraktné oblasti maľby v juxtapozícii s realizmom naznačeným v miestach (napríklad bazén), na schodoch v popredí alebo krikoch okolo bazéna, naznačujúc, že sú ukotvené v zdieľanej mestskej skúsenosti. Podobne pri *Living Area* alebo *Banquet* je tu istý pocit známeho, ktorý vyžaduje aktívnu angažovanosť diváka, istú rovnovahu medzi stratením sa v zmyselnosti média a znovunájdnení sa v známych zábleskoch slávnostných príležitostí či pamätných miest.

V čistej farbe je krásna, s ktorou narába sebavedomo, no núti ma to klásť si otázku, nakoľko je to dostatočné. Aj samotné umelcovo vyjadrenie hovorí čisto o jeho ponorení sa do experienciálnej povahy jeho tvorby, radosť z farby, autonómnom živote jeho malieb po ich dokončení. Jeho posledná veta: „Maľba je koža mojej skúsenosti“ naznačuje jeho subjektivitu. Idea, že estetická skúsenosť umožní transcendentné pochopenie je v samotnom srdci modernizmu a mám pocit, že ešte stále existuje miesto aj pre takýto prístup k umeleckej tvorbe a oceneniu umenia.

Posledné slová

Týchto významných umelcov treba pochváliť ako za kvalitu, tak aj kvantitu ich tvorby a pre mňa ako pre kritičku bola možnosť ponoriť sa do ich portfólií a ich kontextuálnych popisov veľmi príjemnou skúsenosťou. Tento prierez autormi z malej časti sveta je naozaj pôsobivý a indikuje vysoký štandard slovenskej umeleckej tvorby v globálnom kontexte.

1. Martin Vongrej: *Self Observing Consciousness*, 2010, Manifesta 8, Murcia, Španielsko, foto: autor
2. Martin Vongrej: *Pre-nature*, 2016, inštalácia, Miláno, foto: autor
3. Juraj Kollár: *Living area*, 2016, olej na plátne, 200 x 270 cm, foto: autor
4. Juraj Kollár: *Banquet*, 2016, olej na plátne, 170 x 230 cm, foto: autor
5. Jaro Varga: *Lost Library*, 2015, site-specific inštalácia v knižnici Múzea Belliar, foto: Vlado Eliáš



- 1 2
- 3 4
- 5



Stáť na správnej strane (O hraniciach a paradoxoch tolerancie na výstave Tomáša Rafu)

Diana Klepoch Majdáková

Umelecká a aktivistická práca Tomáša Rafu je ukotvená v jeho odhodlaní mapovať a reflektovať stav spoločnosti prostredníctvom dokumentácie rôznych foriem verejných manifestácií (demonštrácie, protesty, aktivistické prejavy, a. i.). Zároveň ako umelecký aktivista sám dlhodobo pracuje s problematikou vylúčených rómskych komunít, ako jedným z najzávažnejších zlyhaní uplatňovania ľudských práv na Slovensku i v celej strednej Európe. Rafove práce prekračujú hranice žánrov - pohybujú sa na hraniciach dokumentu a video-artu, politického umenia a aktivizmu, umenia vo verejnom priestore a performancie.

Obsahom autorovho najrozsiahlejšieho projektu „Nový nacionalizmus v srdci Európy“ sú nekomentované videá rôznych zhromaždení a protestných akcií, ktoré popisne, vecne a (zdanlivo) bez zaujatia postoja kľžu po skandujúcich a pochodujúcich davoch ľudí, zachytávajú ich príležitostné vzopätia i útlmy, vzletné heslá a symboly, ale aj bežné situácie, v ktorých sa protestujúci počas demonštrácií ocitajú. Rafa od roku 2009 dokumentuje stretnutia radikálnych a revolučných skupín, protivládne a protiextrémistické demonštrácie, pochody a podporné akcie za práva menšín či strety antifašistov s prívržencami ultrapravicových hnutí.

Darí sa mu tak v blízkom detaile zachytávať to, čo môžeme nazvať *choreografiou davu*, tak, ako tento pojem vytýčil historik a politológ Petr Roubal.¹ Podľa autora je za každým davom² rovnaký semiotický konštrukt: stelesnenie (celého) „ľudu“, reprezentáciu kolektívneho „my“. Tieto formácie považuje za vizuálne stratégie ako monopolizovať vyjadrenie ľudovej vôle, pretože, *prirodzene*, ľud môže byť iba jeden. Referuje k Hobbsovmu monštru predstavujúcemu štát, ilustrovanému masou ľudských tiel stmelených spoločenskou dohodou.

Za meradlo úspechu akýchkoľvek verejných zhromaždení sa v konečnom dôsledku vždy považuje počet a *hustota* prítomných. To sú práve tie parametre, ktoré z Rafových videí sotva odčítame, preto sme od podobných hodnotení pri ich sledovaní oslobodení. Vidíme len tok ľudí prechádzajúcich okolo, sme im tvárou v tvár, držíme s nimi krok a mimovoľne si predstavujeme a podvoľujeme sa pohybom kameramana – autora, ktorý nás vedie priamo cez masu ľudí, ktorá by nás za normálnych okolností odpuzovala a zastražovala, prípadne by sme ju pozorovali sprostredkovanne a z diaľky.

Podvedome hľadáme zásadné rozdiely medzi *choreografiami* a *vizuálnymi stratégiami* davov, ktoré považujeme za legitímne, priateľské a prospešné a tými, s ktorými nesúhlasíme, ktoré nás odpudzujú či desia. Štátna vlajka môže rovnako viať na zhromaždení ultra-nacionalistov, ako aj na demonštrácii proti štátnemu násiliu a štátom riadenej kriminalite, čierne postavy v kanadách a balaklavách môžeme vidieť rovnako na pochodoch antifašistov i pravicových extrémistov. Skandovať „my sme tu doma“ môžu oba oproti sebe stojace davy rovnako.

Formy organizácie rôznych davov sa v mnohom podobajú – v hľadaní spoločnej identity, vo vzbudzovaní sentimentu skupinovej príslušnosti a spolupatričnosti či v snahe vyvolať zdanie reprezentácie toho pravého „hlasu ľudu“. Preto je pochopiteľné, že sa dá stratégia skupinového organizovania, davových *choreografií* v záujme presadzovania istých politík ľahko stať predmetom všeobecného odmietnutia či nedôvery.

Tomáš Rafa
PARADOX TOLERANCIE
Kunsthalle LAB
15.2. – 16.5.2018
kurátorka: Lenka Kukurová

„Chtěla jim říci, že za komunismem, fašismem, všemi okupacemi a invazemi se skrývá základnější a obecnější zlo; obrazem toho zla se pro ni stal pochoduující pruvod lidí, kteří vztyčují ruce a křičí unisono stejné slabiky...“³

Hľadať v Rafovom snažení stopy podobného zmýšľania by však bolo chybou. Napokon, aj na výstave Paradox tolerancie sa pokúsil Ľudí priamo vyzývať a motivovať k účasti na verejných demonštráciách s jasným zámerom odmietnuť (netolerovať) extrémizmus, nacionalizmus a rasizmus. Kurátorský text k výstave uvádzal výrok rakúsko-britského filozofa Karla Poppera: „*Bezhraničná tolerancia nevyhnutne vedie k vymiznutiu tolerancie ako takej. Ak zahrnieme bezhraničnou toleranciou aj netolerantných, ak nie sme pripravení brániť tolerantnú spoločnosť voči netolerantnej, spolu s tolerantnou spoločnosťou prideme aj o toleranciu.*“ Karl Popper, 1945.

Táto myšlienka sa stala rámcom výberu diel z portfólia Tomáša Rafu pre samostatnú výstavu v bratislavskej galérii Kunsthalle LAB. Výstava mapovala a myšlienkovu prepájala dve ťažiskové oblasti autorovej tvorby: dokumentárno-videoartový archív *Nový nacionalizmus v srdci Európy* ako aj iné videá s témou extrémizmu a jeho následkov (nácviak polovojského zoskupenia na Slovensku či reálny vojenský konflikt na Ukrajine) a na druhej strane projekty združenia Art Aktivista vo vylúčených rómskych komunitách (predovšetkým v osade Habeš v Sečovciach).

Dominantná bola veľkoplošná projekcia s dvoma proti-islamskými pochodmi, striedanými zábermi z odvetnej antifašistickej demonštrácie. Táto projekcia bola funkčná aj v čase mimo otváracích hodín, vďaka čomu mohla výstava v obmedzenom režime komunikovať s ľuďmi neustále. Pendantom tohto diela sa po vypnutí ostatných prvkov výstavy stal nápis „Prepáčte“ na protilahlej stene. Počas dňa bola veľkoplošná projekcia oddelená od pohľadu z ulice predstavenou fotostenou z proti-fašistického pochodu s dvoma vyrezanými tvármi protestujúcich. Uprostred výstavného priestoru sa nachádzali dve drevené konštrukcie kociek pomalované farbami. Išlo o umelecké objekty z participatívnych akcií – workshopov, pri ktorých oslovení obyvatelia vylúčených komunít pracujú so symbolmi, farbami a základnými geometrickými tvarmi (v priamej nadväznosti na práce autorovho pedagóga Gregorza Kowalského), čo má u účastníkov aktivovať predstavivosť, schopnosť neverbálnej komunikácie, nabádať k zaujatiu postoja a tak nepriamo pôsobiť emancipačne.

Fotostena, ktorá vznikla pri príležitosti výstavy (hoci koncept už existoval dlhšie) mala návštevníkov výstavy vyzvať k simulovaného zaujatiu postoja. Pokiaľ človek vložil tvár do určeného otvoru, stal sa symbolicky súčasťou davu, ktorý demonštruje proti fašizmu. Otvára sa tu však otázka, či bola forma zapojenia diváka zvolená správne. Fotostena odkazujúca k festivalovému či kolotočovým atrakciám mohla pôsobiť (pre danú tému) ako vítané odľahčenie, no na druhej strane mohla naberať aj neželané konotácie. Priloženie hlavy k cudziemu telu je častým komickým prvkom a ťažko v ňom na prvý pohľad rozpoznať motiváciu k občianskej angažovanosti. Cudzorodá hlava nepristane pôvodným protestujúcim „telám“ na fotografii ani ľuďom, ktorí sa týmto spôsobom majú vyjadriť. Napriek dobrému zámeru bude výsledok vždy rozpačitý. Dielo by v inom kontexte (predstavme si ho napríklad na výstave pri *tableau vivant* „If not Us, Who? If not Now, When?“ Anetty Mony Chisy a Lucie Tkáčovej) mohlo pokojne zaujať pozíciu spochybňujúcu autenticitu protestujúcich. Iróniou osudu sa práve v čase výstavy a práve na tých miestach (námestie SNP) konali najväčšie ponovembrové občianske



protesty v slovenskej histórii, čo mohlo opodstatnenosť zvoleného spôsobu „mobilizácie“ návštevníkov výstavy ešte o niečo oslabiť.

Odhliadnuc od tohto rozporuplného momentu je však koncepcia výstavy vybudovaná s jasným zámerom. Kurátorka Lenka Kukurová s témami politického a aktivistického umenia pracuje dostatočne dlho a intenzívne na to, aby dokázala vytýčiť zásadné témy a pomenovať problémy prostredníctvom zvoleného umeleckého materiálu. Ako na problém paradoxu tolerancie odpovedá tvorba Tomáša Rafu a zvolené diela vo vzájomnej komunikácii?

Paradox tolerancie je jedným z úskalí demokracie, ktorého následky sa dnes iba učíme v plnom rozsahu chápať. Netolerovať netoleranciu sa vzhľadom na demokratický koncept slobody slova môže zdať ako neprekonaateľný problém. Neprijateľné výpovede vo verejnom priestore však sú pri troche snahy identifikovateľné – stoja na zavádzaní, polopravdách či priamo lžiach. A, slovami Milana Šimečka: „*Lož má dnes jedno jasné poznávacie znamenie: kvapká z nej nenávisť!*“⁴

Situácia, v ktorej sa západná spoločnosť ocitla, nie je neočakávaným vyústením predchádzajúcich udalostí. To, čo nás traumatizuje, je tak rýchlosť a intenzita zmien, ako aj neschopnosť obrovskej časti spoločnosti zaujať postoj. Zneužitie demokratických princípov, predovšetkým slobody prejavu, nie je pre inštalovanie totalitných režimov novinkou. Neonacistické (a iné) skupiny sa môžu pomerne voľne združovať, manifestovať svoju príslušnosť, rozširovať informácie na internete, vydávať a distribuovať časopisy i literatúru medzi širokú verejnosť prakticky bez možnosti postihu.

Na výstave boli reprezentované dve hlavné skupiny problémov: jedným bol nárast extrémizmu a druhým rasová segregácia Rómov. Nešlo však len o priamociare pomenovanie vzťahu príčiny a následku. Kurátorka pracovala s kontrastom medzi agresívnou, rasistickou rétorikou a vizualitou netolerantne naladených davov a pozitívnym príkladom umeleckého aktivizmu jednotlivca - Tomáša Rafu (a jeho spoluaktivistiek a spoluaktivistov). Kým na jednej strane prevládali slogany a heslá, na druhej strane to boli činy a rôzne prospešné aktivity. Výzvy k ďalšej segregácii vyvažovala snaha o komunikáciu a zdieľanie. Obviňovanie obetí systému z vlastného zlyhania bolo obrátené na citlivé a ľudské gesto reprezentované nápisom „prepáčte“.

Výstavný priestor sa tak stal experimentálnym laboratóriom vytvárajúcim ideálnu situáciu, v ktorej sily extrémizmu a ich protitlaku v spoločnosti fungovali v akej-takej rovnováhe. Aktivistov typu Tomáša Rafu je však málo, rasizmus je hlboko zakorenený v drvivej väčšine obyvateľstva a predstava, že vzdelanie či hlásenie sa k myšlienkam liberálnej

demokracie nás pred ním akosi automaticky chráni je (nebezpečnou) ilúziou. Častokrát preto široká verejnosť, politici, médiá i orgány činné v trestnom konaní lepšie tolerujú fašistické, rasistické, xenofóbne a inak nenávisťné prejavy (napriek skúsenosti s dvoma totalitnými režimami), ako akýkoľvek drobný prehrešok rómskeho občana, aj vtedy, ak ide napríklad o dieťa.

Tento paradox tolerancie je v našom prostredí toxickým elementom, ktorý vytvoril neustále sa rozširujúcu vrstvu pasívnej mlčiacej väčšiny motivovanú nedostatočne kontrolovanou „kričiacou“ menšinou (ktorej počet však stále narastá) a neustále sa zmeňujúci okruh aktívnych odporcov extrémizmu a netolerancie. Adresnosť koncepcie výstavy voči špecifikovanému politickému problému síce nie je prvoplánovo čitateľná, no vyplýva tak z vnútornej náplne a motivácie Rafových prác, ako aj z kurátorskej práce s protiváhami dvoch rozdielnych, no vzájomne sa pretínajúcich oblastí autorovej tvorby.

Zámerom výstavy nebolo hľadanie odpovede, v čom sa odlišuje aktivizmus a politické umenie, či akým spôsobom (Rafovo) umenie referuje k pojmu z politickej teórie. Hlavným odkazom bola výzva postaviť sa (doslova) na správnu stranu. Snaha ostať za každú cenu nestranní vedie k mylnému záveru, že pravda je uprostred. Preto je potrebné pochopiť, v čom sa pochod neonacistov odlišuje od Dúhového pochodu. V čom sa hymna spievaná na sneme kotlebovcov líši od hymny spievanej na námestí po politickej vražde mladých ľudí. Ale aj to, že hákový kríž dnes ostáva rovnakým symbolom či už je namaľovaný v Nemecku, na Ukrajine alebo v Rusku. Vytrvalosť, s ktorou autorove videá neustále pribúdajú, sú aktivizmom svojho vlastného druhu: ich rozširujúci sa archív ukazuje, kde ako spoločnosť stojíme, čomu čelíme a varujú pred hrozbou tolerovania istého typu výpovedí a prejavov vo verejnom priestore.

- 1 ROUBAL, Petr: Choreografie davu před a po roce 1989 (dostupné online na: <https://cz.boell.org/sites/default/files/downloads/roubal.pdf>)
- 2 Špecificky uvádza porovnanie novembrových demonštrácií a komunistických masových spartakiád, ale jeho závery je možné aplikovať aj všeobecne.
- 3 KUNDERA, Milan. Nesnesiteľná ľehkost bytí. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2006, s. 115.
- 4 ŠIMEČKA, M.: Podpaľací pravdy. Denník N, 22. 3. 2017

¹ Tomáš Rafa: *Paradox tolerancie*, pohľad do expozície, foto: Adam Šakový

Bohuš a Monika Kubinskí:

To Cache

Ján Kralovič

„Na počiatku bolo slovo...“ povedal som nesmelo do mikrofónu po tom, čo som bol vyzvaný, aby som nahral svoju zvukovú stopu, ktorá sa stane súčasťou inštalácie. Nevieť, prečo mi napadla práve táto veta. Snáď s ohľadom na sakrálny priestor, v ktorom bola inštalácia umiestnená, na jeho výraznú atmosféru. A možno aj preto, že táto pasáž z Biblie – z Jánovho evanjelia – má silný odkaz smerujúci k vzťahu medzi pomenovaním a porozumením, medzi slovom a významom, ku ktorému referuje. Je odkazom k uvedomeniu si toho, akú má slovo moc. Snaha pomenovať a porozumieť bude nateraz v nasledujúcich riadkoch i mojou ambíciou.

Musím sa najprv vrátiť a zasadiť úvodný text do súvislostí. Výzva k slovnému zaznamenaniu ľubovoľného odkazu súčasťou výstavného projektu Moniky a Bohuša Kubinských, v spolupráci s hudobníkom Ferom Királyom – To Cache (kurátor Omar Mirza), ktorý sa uskutočnil v priestore šamorínskej synagógy. Mal som možnosť navštíviť ju v posledný možný deň, v čase finisáže. Hoci som projekt poznal z fotografickej dokumentácie, fyzická prítomnosť v priestore, rozmernosť a scénickosť objektu boli výrazným prvkom uvedomenia si, že dokument nikdy nesprostredkuje dielo a zážitok dostatočne. Inštalácia bola umocnená interaktívnou zvukovou stopou, ktorá zaznamenávala slová návštevníkov, ktoré nahráli pri vstupe. Grafické zaznamenanie hlasu v podobe lístka si mohol každý odniesť ako artefakt – spomienku na spoločnosť na výstave.

Hoci bol výstavný projekt to Cache už viacnásobne mediálne reflektovaný považujem, za dôležité stručne popísať priestorovú inštaláciu. Po vstupe z predsiene, kde mal divák možnosť zaznamenať slovný alebo zvukový záznam, vchádza návštevník do samotného priestoru synagógy. Prítomie vyvoláva atmosféru sústredenia. Samotný objekt s rozmermi 6 x 3 metre vizuálne odkazuje k čipkovanému obrusu. Jemný geometricko-florálny ornament nie je vytvorený z vlákna či nití, ale nekvaseného chleba – z macesu. Autori spolupracovali s pekárňou v Zlatých Moravciach, ktorá ako posledná na Slovensku piekla maces tradičnou technológiou v keramickej peci na pevné palivo. (Dnes už nahradili tehlovú pec na uhlie plynovou.) Manželia Kubinskí na vytvorenie objektu použili špeciálnu metódu rezania macesu na tenké pláty, ktoré následne viazaním uchytili na vopred vytvorené mriežku s tenkých kovových laniek. Do „gri-

du“ konštrukcie sústredene vtváajú krehké pláty. Vytvorená čipka je zväčšenou kópiou obrusu, ktorý je spojený s dedičstvom Moniky Kubinskej. Východiskovým vzorom bol obrus ktorý zhotovila jej babička. Motív symbolického významu použitého materiálu sa spája s personalizovanou spomienkou vtelenou do použitej šablóny.

Na rozdiel od inštalácie realizovanej na Nástupišti 1-12 v Topoľčanoch je v šamorínskom projekte niekoľko zmien. Celý objekt je v tomto prípade zatvorený do vitríny z polykarbonátu, ktorá zabezpečuje bezpečnosť a ochranu diela. Tým sa objekt viacej muzealizuje, stáva sa z neho „nedotknuteľný“ artefakt. Upevňuje sa jeho výstavná a snáď i symbolická hodnota. Týmto rozhodnutím autori fixujú podobu diela a pre mňa zaujímavý potenciál novej premenlivosti, krehkosti či nestálosti sa vytráca. Druhou dôležitou zmenou bol už spomenutý hlasový vstup. Divák prichádzajúci k objektu je postupne konfrontovaný s hlasmi – zvukovými záznamami slov, ktoré sa zintenzívňujú a vrstvia, čím je návštevník k inštalácii bližšie. V bezprostrednej blízkosti sa zvuková zmeť stáva takmer nezrozumiteľnou. Pri vzdialení hlasy opäť ustupujú a pri značnom odstupe sa priestor naplní tichom. Autorom idey i technického riešenia dopĺňajúceho vizuálnu inštaláciu o interaktívny zvukový prvok je experimentálny hudobník Fero Király.

Už stručný popis inštalácie odhaľuje koncepcne premyslené dielo s vrstevnatou štruktúrou. Úmyselná práca so symbolickým významom materiálov (maces – chlieb) i vizuálnych kódov (sieť držiaca samotný objekt obrusu vytvoreného z macesu) je posilnená priestorom, ktorý k stíšeni a sústredeniu vyzýva. Zvuk a zrnitosť reprodukovaných výrokov statickosť inštalácie naruša. Zvuk je dynamickým, interaktívnym činiteľom, ktorý vytrháva zo sústredenia a upriamuje pozornosť na nutnosť zorientovať sa aj v spleti slov a informácií.

Dôležitým motívom je materiál: maces (hebr. Massót – nekvasené chleby) je zvolený ako symbol základnej potraviny, ako niečoho primárneho, prostého a zároveň nevyhnutného k prežitiu. V kontexte priestoru synagógy – pôvodne židovského sakrálného priestoru (hoci už dlho nesúži svojmu pôvodnému účelu a od roku 1995 je využívaný ako výstavný priestor) – sa symbol chleba spája s motívom Exodu – odchodu, úteku. Maces je spojený so sviatkom Nekvasených chlebov, ktorý pripomína odchod Izraelitov z Egypta („Z cesta ktorá si vzali z Egypta upiekli nekvasené chleby, lebo cesta nemohlo vykysnúť. Z Egypta ich totiž vyhnali a nemohli sa dlho zdržiavať ani si pripraviť jedlo na cestu“ [Ex 12, 39]). Motív vyhnanie je opäť silne aktuálnym. Ornament, do ktorého je maces tvarovaný, je symbolom prestretého stolu. Odkazuje k pohostinnosti, prijatiu. V osobnejšej rovine, ktorá je v obruse naznačená (rodinné dedičstvo) odkazuje motív k individuálnej pamäti či k rodinnej súdržnosti. V macese a jeho stvárnení sa prepájajú zdanlivo ambivalentné významy: odchod a odlúčenie, blízkosť a spoločnosť. Autori v diele poukazujú problém novodobých exodusov, ale vzhľadom na výtvarný jazyk, ktorý používajú, sa snažia zároveň prepojiť globálnu tému s osobným príbehom. Inou rovňanou voľby materiálu a témy je kontext miesta, do ktorého je inštalácia zasadená. Prepojenie s tematikou židovstva, i v zohľadnení použitej symboliky, sa autori vyjadrujú k dôležitým miestam historickej pamäte, k jej medzerám a nutnej „resuscitácii“. Dnes – v čase narastajúceho priestoru pre fašistické názory, znovu silnejúceho antisemitizmu, nie je možné v diele necítiť apel na oživenie pamäte, na nutnosť nezabudnúť na nesmierne tragické udalosti, ktoré priniesla nenávisť, rasová a náboženská segregácia v období 20. storočia. To potvrdzuje aj zvolený názov. Cache je anglické slovo pre rýchlu vyrovnávaciu pamäť, ktorá slúži na uchovávanie dát. Znovu pripomínanie si tragických udalostí z minulosti je upozornením a výstrahou, že i v budúcnosti sa môžu zopakovať. I keď Kubinskí a Király pracujú poeticky a v rovine vizuálne – zvukovej metafory, považujem dielo za snahu o angažovaný príspevok k súčasnej situácii narastajúceho extrémizmu a xenofóbie. Tento apelatívny motív bol prítomný aj v projekte – happeningu EXXKUZIV. V ňom nechávali Kubinskí účastníkov vyrábať oplátky, pričom tradičný námet na líčnej strane (anjeli, jasičky a pod.) sa na rube mení na ikonografický motív reprezentujúci súčasné (neo) fašistické ideológie. Motív viet vrstviacich sa na seba v inštalácii to Cache má aspekt upozornenia. Slovmi sa totiž vždy začína šírenie nenávisť a snaha o dehumanizovanie.

Monika a Bohuš Kubinskí, Fero Király

TO CACHE

At Home Gallery/Contemporary Art Center,
Šamorín

4. 3. – 22. 3. 2018

kurátor: Omar Mirza

Dôležité sú v diele i konštrukčné prvky. Sieť, o ktorú je objekt upevnený, pripomína grid – mriežku, ktorá reprezentuje rozloženie obrazu. (Už v renesancii sa využívala maliarska pomôcka siete alebo pletiva, ktorá stála medzi maliarom a objektom a napomáhala proporčne presnejšiemu zachyteniu objektu a jeho maliarskej transpozícií na obraz.) Sieť je na jednej strane záchytnou, pevnou konštrukciou, ktorá kotví dielo, na druhej je metaforou virtuálnej mriežky, do ktorej sú – na spôsob programátorských systémov – vpísované dôležité informácie. V priestore inštalácie predstavuje nielen konštrukčný systém, ale aj fixovanie informácie. Dielo je priestorovým znázornením pamäti.

V kontexte predošlého textu sa zdá, že autori pracujú úmyselne so symbolmi, ktoré sú rozpoznateľné. Inštalácia je premysleným a technicky dobre zvládnutým dielom. Vizuálna zrozumiteľnosť podporená zvukovým počtom, ktoré vo vzťahu k pohybu diváka mení intenzitu, robí dielo prístupným i pre diváka, ktorý nemá každodennú skúsenosť s výstavami či vizuálnym umením. To považujem za pozitívny znak.

Na druhej strane mám pocit, že téma pamäte je v práci muzealizovaná. Je „uzamknutá“ a viac ako so živým, dynamickým potenciálom rozprávania pracuje s motívom pamätníka. Tento pocit umocňuje nielen spôsob inštalácie (umiestnenie, výstavný priestor), ale aj vitrína, ktorá objekt uzatvára. Monumentálny rozmer objektu navyše počíta s efektosťou.

Dynamický činiteľ hlasy je zaujímavou kulisou, ale tvrdenie z tlačovej správy že, „všetko, čo povieť, môže byť použité proti vám“, je z hľadiska galerijne prezentovaného objektu nadnesené. Nemám pocit, že by dielo chcelo v tomto zmysle provokovať, byť otvorené a vyvolať názorovú diskusiu. Napriek jeho nesporným kvalitám a významovému potenciálu, ktorý som sa snažil v texte subjektívne zhodnotiť, sa mi zdá sterilné (v tomto prípade nevnímam slovo pejoratívne, ale vo význame: neuspínené, číre, pr(i)ehľadné). Akoby jasná konštrukcia a dôsledné prevedenie nedávali priestor na moment prekvapenia.

S dielom som mal možnosť stráviť pomerne dlhý čas. Mal so dojem skôr významovo nasýtenej dôstojnosti ako živého, energického objektu. Je dielom dokončeným, ktoré akoby nepotrebovalo dialóg s divákom. Ak je snaha zvukovej interaktívnej stopy túto polohu vyvolať, z hľadiska celkového vyznenia sa mi javí skôr ako formálna, i keď technicky zvládnutá.

Inou nástrahou je moment estetizácie. Vo vzťahu k téme pamäte, ktorá je v tlačovej správe viacnásobne akcentovaná, môže byť totiž estetizácia problematická. A to v tom vzťahu, že sa na dôležité témy minulosti, ale aj páľčivé otázky súčasnosti (extrémizmus, neofašizmus, a. i.) snaží odpovedať kritériami vizuálne efektne sprístupňujúcimi osobné či kolektívne spomínanie. Vyhýba sa kontradikcii. Ambivalentnosť čítania diela je možná cez odkrývanie významu symbolov (tie sú zo svojej podstaty často protirečivé), v rámci štruktúry diela a jeho prevedenia však napätie necítiť. Pre mňa predstavuje súčasný zápas o pamäť – snahu sprostredkovať informácie v záujme poučenia sa z minulosti smerom do budúcnosti. Zápas, ktorý je plný nejednoznačností, sporov a neustálych pokusov nájsť bazálnu platformu kritérií, na ktorých by sme sa vedeli dohodnúť. Dielo a jeho odkaz sa mi z tohto hľadiska zdá príliš rýdže a esteticky nekonfliktné.

Francúzky historik Pierre Nora v texte Světový nástup paměti píše o dominancii pamäti v súčasnom diskurze humanitných disciplín. Text pojednáva o dvoch efektoch tohto zvýšeného záujmu. Na jednej strane je to pocit straty vedúci k hypertrofii inštitúcií a inštrumentov pamäti (múzeí, archívov, knižníc a pod.). Na strane druhej, je to strach z budúcnosti. Neschopnosť či nemožnosť predvídať budúcnosť nás zaväzuje k zhromažďovaniu stop a znakov minulosti. Dielo manželov Kubinských a Fera Királyho akoby viac referovalo k prvému bodu. Stáva sa výtvarným inštrumentom pamäte odkazujúcim – cez použitý materiál – k tragickej minulosti Slovenska, ktorá nás, zdá sa opäť dobehla. Východiskom smerom k budúcnosti je naznačené skôr latentne (cez motív obrusu k motívu stola: komunita – spoločnosť – súdržnosť) a odvoláva sa na významovosť artefaktov. I tento druh tvorby však môže viesť k určitej maniere; k vytvoreniu metodickéj schémy práce s výtvarným materiálom, s ktorým sa pracuje esteticky alebo ornamentálne. Prvok hypertrofie je tu prítomný v sekundárnom význame slova: v divadelnosti, scénickosti. Tá je (predpokladám) použitá zámerne. Je zdôraznením vedomej práce s kolektívnou pamäťou. Dielo je založené na inscenovaní významových artefaktov v snahe poukázať na súvislosti medzi minulosťou a súčasnosťou.

1. pohľad do inštalácie, foto: Martin Marenčín



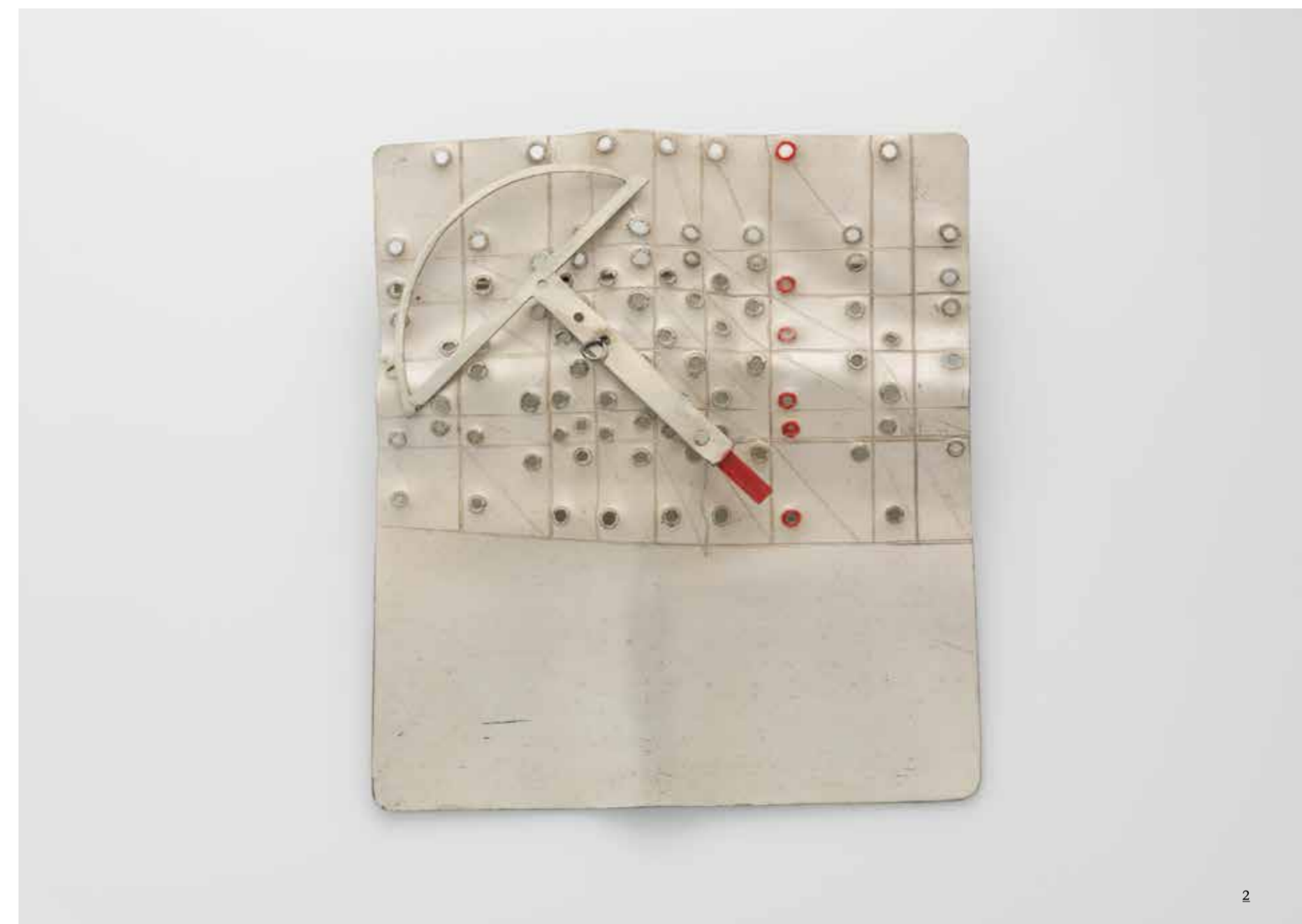
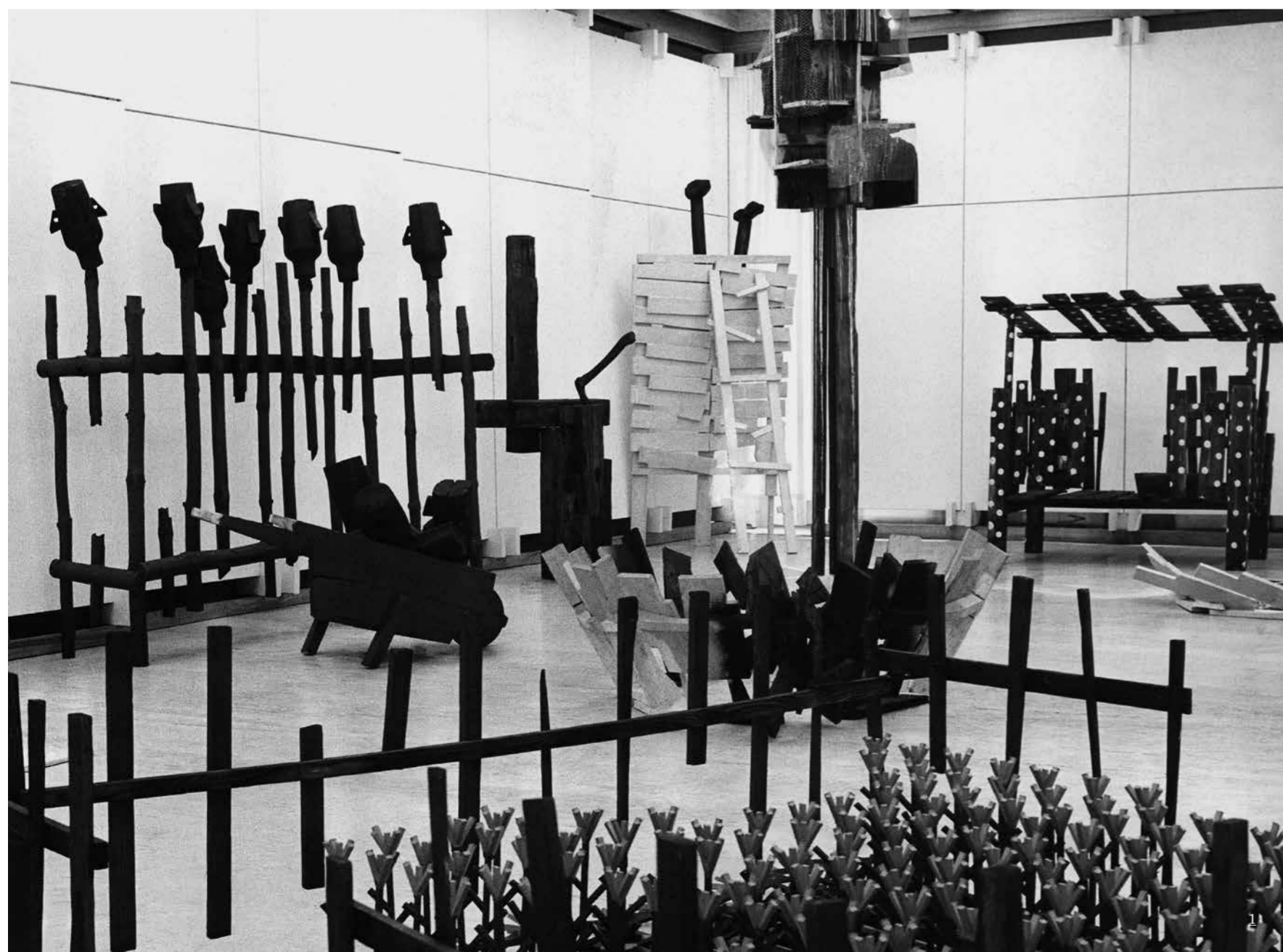
Katarína Bajcurová: Slovenské sochárstvo 1945 – 2015. Socha a objekt. (II. časť recenzie knihy) Ľuba Belohradská

III. 1971 – 1989

Oficiálne verzus neoficiálne

Takmer dve dekády dramatických i menej vyhrotených stretov „prikrýva“ uhladený názov podkapitoly, ktorej autorka venovala dve a pol strany textu, no nedoložila ju obrazovou dokumentáciou. Umeleckú stagnáciu oficiálneho sochárskeho prejavu, valcovaného ideológiou, nie je možné deklarovať len slovné – akokoľvek výstižne a so zmyslom pre charakteristiku javu – vo výtvarnej publikácii je prirodzené operovať obrazovou informáciou. (Ak by som nikdy nemala príležitosť vidieť reprodukcii sôch Hitlerovho sochára Arna Brekera, ako by som si vedela predstaviť sochárske zhmotnenie ideálu germánskeho nadčloveka?). Absenciu obrazovej dokumentácie sochárskych výtvorov Jána Kulicha (1930 – 2015), Arpáda Račka (1930 – 2015), Kláry Patakiovej (1930) či Ludmily Cvengrošovej (1937) považujem v syntetickej publikácii o dejinách slovenského sochárstva za nepatričnú. Títo profesionáli jednak prezentovali svoje výtvory vo výstavných priestoroch, jednak obsadili aj verejný priestor a – až na výnimky, tu ich sochy aj naďalej prežívajú. Obrazové utajenie vlastne neumožňuje adekvátnu spoločenskú reflexiu tvorby reprezentantov danej historickej etapy. Tá istá výhrada sa vzťahuje aj na zamlčanie sochárskych výtvorov Kulichovho „oponenta“ Tibora Bártfaya (1922 – 2015). Menovite na jeho tvorbe možno zreteľne demonštrovať prelínajúcu sa dvojdomosť (a autorka to v rovine textu presne konštatuje) v stanovení cieľov pre dvoch rozdielnych adresátov – nazvime si ich biblicko-metaforicky: „pre cisára“ a „pre boha“... Čitateľ knihy nezíska predstavu ani o tvorbe Ladislava Snopeka (1919 – 2010). Text knihy naznačuje, že aj nositelia sochárskeho progresu – Kostka – Uher – Kompánek – Rudavský či ďalší galandovci v zložitom období čelili tlakom doby určitým rozkolísaním osobných programov.

V sledovanej podkapitole nachádzame aj zmienku (v poznámke č. 106) o medaile a plakete. K. Bajcurová pripúšťa, že sa tu „do určitej miery uplatňovali formové výdobytky, prvky moderného tvaroslovía“. Dodajme, že formálne inovácie sa realizovali mimo spoločenskej objednávky ako nezastaviteľný prejav autorsky autonómnej námetovej a štylizáčnej slobody. Neodpustím si osobnú poznámku k danej problematike: medzi rokmi 1969 – 1970 až 1973, keď som mala možnosť spolupôsobiť na výber slovenských medailových a plaketových artefaktov pre dve svetové výstavy FIDEM (1971 Kolín / Rýnom, 1973 Helsinky) a výstavu česko-slovenských medailí (slovenská časť) pre Múzeum parížskej mincovne vo funkcii generálnej komisárky (december 1973/február 1974), som podľahla eufórii, že teoretický zápas o zrovnocnenie pozície voľnej autorskej medaily s objednávkovou je už vybojovaný... O prebudenie do reality sa postaral všemocný J. Kulich, ktorý „stiahol z obehu“ nedostatočne uvedomelú komisárku. Kulichove právomoci v rámci výstavnej komisie, v ktorej mali rovnocenne pôsobiť liberálnejšie ladení profesori a zároveň tzv. „kmeňoví medailéri“ (= absolventi pražského ateliéru O. Španiela), Rudolf Pribiš a L. Snopek, zasahovali ultimatívne aj do rozhodovacích právomocí oboch menovaných. Napriek panujúcej situácii sme pre FIDEM 1971 ad hoc „prepasírovali“ dve Jankovičove plakety (montovaná mosadz, čiastočne kineticky manipulovateľné), ktoré takmer na počkanie vytvoril popri autorských šperkoch, keď mu zabránili vystavovať voľnú sochársku tvorbu. Jedna z originálnych plaketiek sa doslovne „obratom ruky“ stratila ešte v priebehu kolínskej výstavy.



Fiktívne projekty – zvlievanie z brehov

Výtvarné umenie vrátane sochárstva muselo v nových spoločensko-politických podmienkach hľadať stratégie „prežitia“ na tzv. neoficiálnej scéne a neraz aj čeliť hrozbe prenasledovania bezpečnostnými zložkami. Na scénu prichádza „dematerializácia“ umeleckého diela: akcia, performance, objekt, text, pojem, diagram, plán, mapa, fotografia. Nastúpil záujem o tematizáciu civilizačných a ekologických hrozieb, únik do prírody aj do vesmíru, kvázivedecké výskumy.

Túto vývinovú fázu dokladá I. otvorený ateliér – 19. 11. 1970 v súkromnom dome R. Sikoru na Tehelnej ulici č. 32 v Bratislave. K. Bajcurová (v poznámke č. 109) uvádza jeho dvadsiatich účastníkov, pričom iniciátorom podujatia bol R. Sikora v spolupráci s V. Jakubíkom. Akciu dokladá sedem reprodukcii.

Keďže dobové pomery neumožňovali voľné priestorovo – plastické ani objektové realizácie, autori sa utiahli do súkromných ateliérov, kde sa venovali fiktívnym projektom. Z mladších autorov R. Sikora (1946) sa stal profilovým predstaviteľom konceptuálneho myslenia (Homage a Stonehenge 1972/81, Výkričník 1974). Bezprecedentnú pozíciu na neoficiálnej scéne zaujalo zoskupenie VAL (1972, A. Mlynárčik a architekti V. Mecková a L. Kupkovič), tvorcovia tzv. perspektívnej architektúry. Ich tímovej práci predchádzal Mlynárčikov samostatný projekt Megaloty XXI. stor. (Paríž, 1968) a Akustikon (1969, spolupráca V. Mecková, M. Filip). Všetky utopické projekty zoskupenia VAL disponovali komplexnou urbanisticko-technickou dokumentáciou. V knihe sú doložené tromi reprodukciami.

Aj S. Filko vstúpil vlastným podielom aktivít do tzv. plan projekt artu. Jeho príspevok sa uberal v medziach albumov (tlač, serigrafie, ofsety). Siluetu rakety/bomby povýšil Filko na zástupný sochársky monument a opakovane sa k nej vracal v rôznych časových fázach.

Návrmi fiktívnych sôch sa zaoberali sochári stojaci v danom čase na „neoficiálnej“ pozícii: J. Jankovič, J. Meliš, V. Havrilla. K. Bajcurová akcentuje, že tieto fiktívne projekty ich viedli ku prehĺbenej reflexii o zmysle a podstate sochy v spoločenskom kontexte aj k sebareflexii autorskej. Hodno uviesť, že „neobjednané pomníky“ provokovali aj výtvarných teoretikov (budapeštiansky L. Beke 1974, Ľ. Belohradská 1994, A. Hrabušický 2002) k interpretačným úvahám.

Dovoľme si recenzentskú pripomienku: vývojová fáza land artu či zemného umenia z euroamerického umenia prelomu 60. a 70. rokov poznačila náš terén premiérov v Piešťanoch v roku 1969 na Medzinárodnej výstave plastík, skulptúr a objektov v príspevku francúzskeho umelca Sanejouanda – dodajme, že v oklieštenej verzii. Na jeho autorskej výstave v Centre G. Pompidou v roku 2002 som s napätím hľadala dokument o piešťanskej účasti. Malá fotomontáž prezentovala „projekt Piešťany“ neporovnateľne veľkorysejši, než to, čo sa v skutočnosti podarilo „in natura“ uskutočniť v roku 1969 v kúpeľnom parku... Tento iniciačný počin sľaby predznamenával reálne možnosti land artu v našich ideologicky aj technicky limitovaných realizačných podmienkach. Napriek povedanému existovala množina autorov, ktorí sa „vynašili“ a úspešne začreli do problematiky land artu. K. Bajcurová spomína Filkove a Bartuszove fiktívne projekty s ironizujúcim vyznením, eko a kozmologické Sikorove a Melišove krajinné aranžmány, fixované fotografiou či tlačou. Michal Kern (1938 – 1994), ktorého užším životným rámcom bola liptovská a podtatranská príroda, našiel neopakovateľný spôsob diskretných dotykov a vpisovania osobných stôp do totality prírodných fenoménov – svoje intervencie do prírody dokumentoval fotograficky.

V akčnom zoskupení Terén sa stretli viacerí príslušníci mladších ročníkov – spájala ich intervencia do krajiny aj prírody (V. Kordoš, M. Krén). Dôležitým pre seব্যব্যjadrenie sa stalo vlastné telo umelca – „živá socha“ (J. Bartusz, zoskupenie L. Pagáč, M. Pagáč, V. Oravec – P.O.P., J. Koller, L. Ďurček).

Peter Bartoš (1938) predstavuje jednu z najoriginálnejších postáv domácej neoavantgardy. Od konca 60. rokov realizoval akcie v prírode, zamerané na jej premeny, často s ekologickými aspektmi... Odtiaľ presiahol ku tzv. zooartu alebo animal artu, sústrediac sa na reálne šľachtenie poštových holubov (Bratislavský holub estetický, 1. pol. 70. rokov 20. stor.). Bartošove koncepty sú dokumentované štyrmi reprodukciami.



3

Socha a objekt v konceptuálnej situácii.

Novými výtvarnými tendenciami 70. rokov vo svete sa stali dematerializačný proces a nástup konceptuálneho umenia. Naša domáca scéna pod vplyvom normalizácie zaznamenávala potláčanie avantgardnejších programov. Časť tvorcov sa zapodievala fiktívnymi dielami, no iní zostali verní soche – materiálnej a hmatateľnej priestorovej štruktúre. Juraj Meliš (1942 – 2016) v celku svojej tvorby vyjadril dezilúziu a sklamanie zo spoločenskej situácie. V environmentálnych realizáciách (1970 – 1971) použil antiestetický prístup k sochárstvu, zamerajúc sa na „nízke“ materiály, hraničiace s odpadom, pričom celok zjednocovala často významovo ironizujúca farebnosť. Poetické prežívanie skutočností vyústilo do albumov (cyklus Vizualnej poézie 1974 – 1975). Čoraz silnejšie narastali kritické výhrady voči spoločenskému systému (cyklus Help 1974 – 1978) a Idea (1975 po začiatok 80. rokov).

V spomienkach recenzentky sa vracajú zážitky z návštev Melišovho ateliéru, ktorý sa postupne menil na obdobu Schwittersovho Merzbau (pochopiteľne, nie neosobne abstraktného) vyskladaného z asambláží, reliéfov, objektov, obťažkaných apelatívnyimi textami... Dôležité je Bajcurovej konštatovanie, že Meliš vymaňil drevo ako sochársky materiál slovenského sochárstva z rustikálne – mýtických konotácií a posunul ho k mestskému „folkloru“, dodajme upresňujúcu poznámku: k mestskej periférii.

Od roku 1984 začal autor používať odliatok vlastnej „posmrtnej“ masky, aby jeho prostredníctvom vytvoril cykly Monológy (1985 – 1986), Dialógy (1985) a Hľadanie identity (1992). Košatá a mnohovýznamové Melišovo sochárske dielo si vyžadovalo širokú obrazovú dokumentáciu. Jednako je na uváženie, či v jednozväzkovej publikácii nebolo vhodné nasadiť úspornejší meter na rozsah obrazovej dokumentácie jednotlivého autora (12 + 2 reprodukcií J. Meliša, ak sa s jeho dielom čitateľ stretáva vo viacerých kapitolách knihy). Množina „tiež talentovaných“ sa musí uspokojiť s ďaleko úspornejšou dokumentáciou. Samotná autorka knihy sa v priebehu organizovanej diskusie (16. 5. 2018) vyznala, že si nestanovila za úlohu písať akademické dejiny slovenského sochárstva, ergo, mala „voľné ruky“ dať prechod osobným vkusovým preferenciám...

Začiatkom 70. rokov vstupoval do tvorivého procesu počítač – Jozef Jankovič ho využíval pri tvorbe grafík, Juraj Bartusz (1933) pomocou neho skonštruoval prototyp rotačnej sochy (časopriestorová plastika, 1976 – 1978, Kozmická hlava, 1976 – 1978). Bartuszovi prináleží aj prvenstvo v organizovaní Svetelnej slávnosti (spolu s G. Kladekom, Košice 1974), keď v predvečer osláv SNP Vojenský útvar VŠ leteckej vytvoril svetelnými lúčmi vojenských svetlometov na nočnej oblohe projekciu päťciprej hviezdy. (Dodajme, že „otcom“ idey svetelnej slávnosti bol Hitlerov oficiálny architekt III. ríše Albert Speer, ktorý pre norimberský zjazd strany NSDAP v roku 1936 vytvoril „Svetelný dóm“ pomocou reflektorov

zvušnej obrany. V Sovietskom zväze skupina umelcov Dviženie pod vedením Leva Nusberga využila efekty svetelnej slávnosti v Leningrade pri výročí Októbrovej revolúcie). Bartuszove iniciatívy zahrnuli aj prácu so „štvrtým“ rozmerom, časom potrebným na vznik sui generis sochárskeho artefaktu, rovnako ako sekundových kresieb, čomu sa venoval v prvej polovici 80. rokov. V rámci akčnej tvorby v súlade so svojím naturom začel autor aj do problematiky „živej sochy“. Túto fázu Bartuszovej tvorby dokumentuje deväť reprodukcii.

Mária Bartuszová (1936 – 1996) vyšla z problematiky organického sochárstva a postupne sa vhlbila do experimentovania s „prelievajúcim“ sa priestorom a objemom. Vytvorila unikátne haptické skladačky pre slabozraké deti (Levoča, spolupráca s G. Kladekom 1976, 1983). V inštaláciách z 80. rokov sa zamerala na zachytenie premeny prírodných procesov, zdôrazňujúc dočasnosť, efemérnosť, tvarovú krehkosť a zraniteľnosť. Jej špecifickým pracovným postupom sa stalo pneumatiké a gravistimulované tvaroslovie: nalievanie sadry do gumenej formy a následné manipulácie... M. Bartuszová dosiahla posmrtné status najoceneovanejšej slovenskej sochárky 20. storočia a je priradovaná k veľkým ženským sochárskym osobnostiam. Z vývinovej fázy 80. rokov je zaradených jedenásť reprodukcii.

Vladimír Havrilla (1943) od počiatkov svojej tvorby sa prejavoval ako intermediálny umelec (klasické aj konceptuálne sochárstvo, kresba, maľba, keramika, tvarovanie kaktusov na sochy, experimentálne filmy, poviedky, scenáre, filmové námety). Neurčité podoby bytostí tretieho druhu modeloval cez médium kresby, filmu, počítačovej grafiky. Inšpirácie nachádzal v poetike sci-fi, archaických civilizáciách, pop-artových komiksoch, v zenovej filozofii. Siahol za vedomými inšpiráciami (C. Brancusi, M. Duchamp, H. Moore).

Aktuálne slovenské podmienky limitovali veľké prírodné, krajinné či urbánne rámce. V súkromí ateliérov sa jednak „odhmotňovalo“ – čo najmenej hmatateľne, jednak šlo o zachovanie materiálnej podstaty. Bartusz, Bartuszová, Jankovič, Meliš či Havrilla laborovali s prekráčanými hranic druhového určenia, no súčasne nič z neho zachovali. Havrillaova tvorba z rokov 1968 – 1972 – 1984 – 2006 je doložená deviatimi reprodukciami.

Primárny a organický tvar

Začiatkom 70. rokov sa verejný priestor (vrátane výstavných siení) stal nedostupným pre abstraktný sochársky prejav. Aj vlna konštruktívnych tendencií bola v Európe na ústupe. Dodajme, že pokým v ostatnej Európe sa konštruktívne programy aktivovali vo viac-menej návratných vlnách, slovenský neokonštruktivistický prejav sa od polovice šesťdesiatych rokov manifestoval u nás ako doposiaľ nevyskúšané novum. Po jeho ideologikom „odstrihnutí“ bolo jednoduché (aj v teoretickej obci) vnímať ho ako okrajovú, pololegitimnú epizódu.

K. Bajcurová zmiňuje, že napriek nemožnosti reprezentovať sa na verejnosti abstraktnou tvorbou, sa niektorým autorom podarilo prepašovať svoje diela ako „dekoratívne“ do verejného priestoru. (Ako príklady uvádza Š. Belohradského a J. Rusňáka). Autorkin postreh doplním o poznámku, že prvým partnerom sochára, ktorý ho uvádzal do realizačného procesu, bol architekt, projektant (nie vždy rovnako výtvarne rozhladený). Aj tento podliehal normalizačnej autocenzúre a strachu z možných komplikácií. Tichou podmienkou na „prekážnutie“ do verejného priestoru bola jeho odľahlosť, „zapadákov“ – často aj extravilán či hierarchicky nižšia exponovanosť architektonického objektu (tak napr. v roku 1972 osadil montovaný betónový Klas (v. 900 cm) na vzorovej farme ošípaných v Dolnej Malante sochár Š. Belohradský a J. Rusňák mal „šťastie“ na projektanta z architektonického ateliéru spojov, ktorý ho prizýval ku dotvoreniu novostavieb poštových budov).

Kapitulu *Primárny a organický tvar* otvára Košičan Ján Mathé (1922 – 2012), o ktorom sa čitateľ dozvedá, že „sa naďalej venoval programu abstraktnej sochy“. Toto konštatovanie treba spresniť (dovoľujem si spresnenie z optiky šestnásobnej kurátorky: v rokoch 1984 – 1997) – v priebehu šiestej dekády sa Mathé pohyboval v polohách semifigurácie (so silnými symbolickými podtextami), s narastajúcou vôľou prejsť na autonómny – v jeho prípade stereotomny guľovitý modul, do ktorého náznakovo kódoval ľudské formy. No radikálny obrat ku abstraktnej soche zaznamenal až znovuzrodením po zdĺhavej poúrazovej rehabilitácii. V zmenených podmienkach každodennej existencie znovu nadobudol schopnosť tvoriť, výmenou za obmedzenie komunikácie s vonkajším svetom. V súradniciach „vstúpenia do seba“ potom našťartoval výlučný abstraktný program, ktorý si netrúfli zablokovať ani najhorlivejší členovia sochárskej schvaľovacej komisie. Keď v roku 1983 Mathé plánoval bilančujúcu výstavu, odmietli ju kurátorovať traja výtvarní teoretici – údajne pre zaneprázdnenosť... Mathé má v texte štyri reprodukcie.

Medzi reprezentantov primárnych a organických tvarov zaraduje K. Bajcurová krátkou zmienkou aj Pavla Bindera, ktorého tvorba, pokračujúca v 70. a 80. rokoch bez možnosti zverejnenia nadobúdala parametre konceptuálneho myslenia – „prázdno, nehmota a netelesnosť“. Túto fázu dokladajú štyri reprodukcie Binderových drôtených priestorových objektov.

Juraj Rusňák (1938) reprezentuje od konca 60. rokov intuitívno – imaginatívne rozvíjanie idey prírodného organického tvaru. Stavil na subjektívne formy, vytvorené vlastnou predstavivosťou. Jeho tvorba prešla viacerými vývinovými štádiami: Bioformy (1970 – 1975), Bioarchitektúry (1975 – 1978), Asociácie (1978 – 1986). Dodajme, že umelec zosobňuje príklad najcelistejšej integrity medzi privátnou tvorbou a objednávkovými dielami do verejného priestoru v zložitom období potierania abstraktného sochárskeho tvaru. Svojou „stálosťou v myslení“ sa v každodennom prežívaní posunul až na hranicu sebaobetujúcej askézy. V texte je doložený štyrmi reprodukciami.

Situácia „medzi“ – umenie alebo remeslo?

Počas normalizácie voľná tvorba bola označovaná za „vysoké“ umenie (= povinný nositeľ socialistických ideálov). Úžitkové umenie, rádovo „nižšie“ nebolo prioritne zaťažované ideológiou. V úžitkovom umení sa dokonca z času na čas toleroval aj experiment.

Jozef Sušienka (1937), podľa výtvarného teoretika L. Káru „sochár v keramike“ (1973), mal styčné body s organickým sochárstvom. Stavil na ambivalenciu umelého a prírodného, začleňoval svoje výtvary do prírody až do vzájomného splynutia. Je rovnako autorom kresbových konceptuálnych vizíí. Dodajme, že v časoch najprísnejšej cenzúry plenérových sochárskych výstav v Piešťanoch, keď sa preferovali tvarovo poklesnuté, autorsky anonymné výtvary, boli to práve jeho veľkoryso komponované variabilné priestorové zostavy, ktoré zachraňovali renomé génia loci piešťanského Kúpeľného parku. Sušienka má zaradenú jednu reprodukciu.

V knihe nedostal priestor starší absolvent pražskej VŠUP, rovnako výlučný „sochár v keramike“, Imrich Vanek (1931 – 2015). Vanekovo monumentálne reliéfne dielo je zrkadlom podnetov, ktoré k nám prenikli z európskeho umenia, a ktoré pretavil s vrcholnou originalitou. V kontexte recenzovanej knihy by sa dokonale situovali Vanekove kreácie voľných keramických plastiek – abstraktných objektov z druhej polovice 70. rokov, ktoré predstavil na autorskej výstave v Bratislave a vzápätí v rodisku – Nových Zámkoch v roku 1981. Nezvyklá farebnosť (zlato, biele a platina) umožnila vzájomné zrkadlenie tvarov, odraz a prijímanie reflexov z farebnosti okolitého prostredia. Objekty boli nabité tajomnou imaginatívnou náladovosťou, sľaby evokáciou historickej gotickej a barokovej plastiky. Ich neurčitú vizualitu bolo možné vnímať ako nadrozmerne kultové predmety – relikviáre, cibóriá či kalichové útvary.



4



5



Meditatívny podtext, priam zámerná odtrhnutosť od banality každodennej reality bola neoddiskutovateľná. Vanekove sochárske prejavy prešli významnými vývinovými štádiami až po prah 90. rokov, keď sa súborne prezentoval v SNG a potom opäť v roku 1996 v Nových Zámkoch. Podrobnejší komentár Vanekovej tvorby presahuje možnosti našej recenzie. Jednako nie je možné obísť fakt, že jeho voľná socha stojaceho muža z glazovaného šamotu Zlaté ruky (1989, v. 210 cm) je sui generis čistým „importom“ tzv. českej grotesky. Ak prijme charakteristiku Pavla Karousa (Vetřelci a volavky, 2003, kapitola Česká groteska a normalizační postmoderna, str. 191): „...na absurdnú a melancholickú náladu každodennej reality v socialistickom Československu reagovali (umelci) ironizovaním deformovaných medziludských vzťahov... Figúry českej grotesky majú prehnané detaily a disproporčnú konštitúciu, postavy sú zachytené pri bežných, nudných alebo trápnych situáciách, chýba im inteligencia, vôľa a nadšenie, alebo naopak nadsadené parodujú pátos“ – dokonalé zhmotnenie týchto poznávacích znakov rozoznávame v golemovsky nafúknutom gnómovi s očividne prikrátkymi dolnými končatinami, s črtami tváre deformovanými nadmerným požívaním alkoholických nápojov a – v kontraste s týmito charakteristikami – s ikonicky po zápästia pozlátenými rukami zbožšteného predstaviteľa robotníckej triedy.

V krátkej časovej epizóde rokov 1988 až 1991 Vanek vystupňoval sochárske výrazové prostriedky v zmysle spoločenskej apelatívnosti. Vstupuje do pomyselného triumvirátu s J. Jankovičom a mladším krajanom J. Melišom. Vanek dospel do bodu negácie očakávanej logiky „keramického“ objektu. Ako znepokojujúcu novinku nastolil nerovnováhu medzi exkluzívnym a materiálovo drahocenným povrchom a objektom nejasného určenia, zostaveným z opakovaného (nemodelovaného) technického tvaru à la zauzlené či vlniace sa hadice. Kompozičné myslenie sochára sa nasmerovalo k inscenácii artefaktov, ocitajúcich sa vo vzájomne kontradiktívnom vyznení. V danom čase sa u nás schyľovalo k inštaláciám a Vanek sa k tomuto trendu intuitívne približoval. Je mi ľúto, že sochársky segment jeho tvorby nenašiel zverejnenie, hoci v reálnom živote bol jeho integrálnou súčasťou.

Anton Cepka figuruje v texte o dekáde sedemdesiatych rokov a ďalších ako kinetista a neokonštruktivista, ktorý sa z cenzúrnych dôvodov „uprat“ medzi tvorcov maloformátových šperkových artefaktov. Treba podčiarknuť, že na šperkovú tvorbu sa sústredene zameriaval už počas vysokoškolského štúdia – bavorskú štátnu cenu na mníchovskom veľtrhu remesiel získal ako čerstvý absolvent VŠUMPRUM v roku 1964. Cepkove šperkové výtvy dosahujú ku vrcholom technologických fines. Okrem námetového zakotvenia autora by bolo oprávnené zodpovedať aj otázku,



aké boli autorove hodnotové pozície vo vzťahu k technickej civilizácii – nastala totiž éra, keď aj autori šperkov zakomponovali do nich aj vlastné „svetonázorové“ postoje. Cepkove šperkárske majstrovstvo dokladá jedna reprodukcia.

Osobnosť a dielo českého umelca Václava Ciglera (1929) má v slovenskom výtvarnom umení dominantné postavenie, od polovice 60. do konca 70. rokov bol vedúcim oddelenia skla v architektúre na VŠVU. K. Bajcurová upozorňuje na jeho rozmer formovateľa „školy myslenia“ pre budúcich konceptualistov a akcionistov, jeho študentov. Nebol len sklárskym výtvarníkom s neokonštruktivistickým zázemím, integroval do tvorby objektov elementy projektového a land artového myslenia. Ako konceptuálny umelec navrhoval ideálne architektúry, priestorové a svetelné inštalácie. Má zaradené dve reprodukcie. Pod vplyvom Ciglerovej filozofie budovali svoj výtvarný program viacerí absolventi jeho ateliéru. Vyznávali sochársky „minimalizmus“, ktorý v kritériách 70. rokov mal vynútené útočisko v úžitkovej a dekoratívnej tvorbe.

Askold Žáčko (1946 – 1997) vyšiel z prísneho konceptu optickej geometrie a obsiahol oblasť od sklárskeho dizajnu po tvorbu diel v architektúre, pričom ich obohatil o nové momenty. Má jednu reprodukciu.

Štěpán Pala (1944) je najdôslednejším rozvíjateľom učiteľovho programu v celej šírke aplikácií matematických prístupov. Jeho prácu v skle sprevádzajú autonómne konštrukčné kresby a priestorové modely zo subtilných drevených tyčičiek. Má dve reprodukcie.

Zora Palová (1947) mala spoločné tímové projekty s manželom, neskôr prešla ku samostatnej činnosti. Brúsené optické sklá zamenila za tavenú plastiku, umožňujúcu expresívnosť a živelnosť výrazu. Má dve reprodukcie.

Jozef Vachálek (1944 – 2014) je v poradí prvým absolventom Ciglerovho ateliéru (1968). V knihe nie je zahrnutý. Jeho sklársku tvorbu nereklamujem, chýba mi ale zmienka o ňom ako vyznávačovi sochárskeho minimalizmu, ktorý v našich podmienkach pomerne osamelo rozvíjal, uprednostňujúc hladký biely leštený kov ako istý vizuálny ekvivalent sklenenej matérie.

Do kapitoly *Situácia „medzi“ – umenie alebo remeslo?* nie sú zahrnutí sochári, ktorí študovali (podľa vtedajšieho názvoslovia) na Oddelení tvarovania výrobkov spotrebného priemyslu, vedenom Václavom Kautmanom a ich tvorivé záujmy smerovali popri úžitkovej tvorbe aj ku naplneniu voľnej umeleckej imaginácie. Neboli tak bytostne „strihnutí“ ciglerovskou doktrínou ako sklárski študenti, no v Kautmanovom ateliéri prešli dostatočne dôkladnou školou štúdia prírodných tvarov až po autonómny abstrahovaný novotvar. Pedagogický prístup ich formoval na potenciálnych predstaviteľov abstraktného sochárskeho prejavu. Uvedená charakteristika „dvojdomosti“ sa vzťahuje na dvoch Kautmanových absolventov.

Peter Lehocký (1944) od nástupu v polovici 70. rokov „prehodil výhybku“ k tvorbe atypických svetelných objektov a umeleckému dizajnu svietidiel s plasticko-priestorovým potenciálom. V poradí druhú autorskú výstavu uviedol pod názvom *Z dizajnu a voľnej tvorby* (1981), pričom vo voľnej plastike pracoval s abstraktným tvaroslovím „pocitovej geometrie“ a tematicky sa pohyboval od prírodných po kozmické inšpirácie. Vyvrcholením Lehockého aktivít v priesečníku technosféry a výtvarného umenia je tvorba holografických objektov, ktorými sa zaoberá od roku 1987. Zverejnil ich o rok neskôr na individuálnej výstave v Trenčíne historicky po prvý raz na našom teritóriu. Jeho prvé hologramy boli doslovným technoobrazovým prepisom voľných plástiek. V priebehu 90. a nultých rokov využil možnosti média, ktoré je schopné bezhranične kúzlíť „intuitívne konkréty“. Prínos autora sme zaznamenali aj v neobjednávovej exteriérovej plastike. V druhej polovici 70. rokov obosla štyri ročníky Sochy piešťanských parkov, keď dobovo degradovaný námet „kvetov“ úspešne modifikoval do veľkoryso komponovaných znakových zostáv, ocitnúc sa intuitívne v zóne „metafory únikov“.

→

SLOVENSKÉ SOCHÁRSTVO 1945 – 2015 SOCHA A OBJEKT

Autorka textov, editorka: Katarína Bajcurová
Vydavateľia: Roman Fecik Gallery, Slovenská národná galéria, Slovart s.r.o., 2017
Obálka, grafická príprava a sadzba: Stano Masár
ISBN: 978-80-971847-1-1





10

Ortieľ „vydedenosti“ sa vznáša aj nad druhým Kautmanovým absolventom z ateliéru dizajnu. Marian Drugda (1945) sa odvážil medzi rokmi 1987 – 1989 debutovať na štyroch autorských výstavách farebnými geometricko-abstraktnými reliéfmi, pričom ich slovne deklaroval ako „variabilny“. Tento výtvarný prejav nebol do roku 1990 z ideologických dôvodov prípustný, takže zverejnenie sa uskutočnilo v rôznych, aj alternatívnych priestoroch. S reliéfnym variabilom experimentoval Drugda už v roku 1976. Postupne ho aplikoval aj miniaturizovane do šperkov, prípadne ho vkladal ako kompozičnú dominantu do trojdimenzionálnych objektov. Od roku 1998 spojil svoje aktivity s obnoveným Klubom konkrétnych SK a s medzinárodným geometrickým hnutím MADI. Z počiatočného štvorcovo vymedzeného objektu, zostaveného z troch rôznofarebných otáčaných rôzne perforovaných rovnobežných reliéfnych plánov (umožňujúcich premenu až 767 variantov základnej kompozície) prešiel postupne k voľnejšie stanovenému obrazu obrysovej línie – prieniku nepravidelných obdĺžnikov, či prieniku kruhu s iným tvarom, voľne expandujúcim na ploche. Racionálne budovaný objekt posunul k otvorenej štruktúre a stotožnil sa s tzv. „pocitovou geometriou“.

Oleg Fintora (1948), ďalší nezaradený reprezentant geometrickej abstrakcie, hoci prešiel klasickým sochárskym školením v ateliéri J. Kostku na VŠVU, svojou orientáciou má bližšie ku generačným kolegom, čo s ním študovali na oddelení skla v architektúre, ovplyvnení výtvarnými koncepciami V. Ciglera. Jeho súvislý sochársky vývin v priebehu 70. rokov nie je možné doložiť, keďže zverejňovanie geometrickej abstrakcie bolo prakticky nulové – až na rýdzo konštruktivistickú kompozíciu Veža (lakovaný hliník, v. 400 cm), ktorou oboslal Sochu piešťanských parkov v roku 1978. Fintora sa svojím výtvarným myslením v priebehu času ustálil na póle neosobne konštruovaného plastického artefaktu, ktorý vzniká v procese strojového tvarovania sochárskej matérie, čo je príznačné pre tvorbu mechanicky rozmnožiteľných, identických replík a ich variácií – multiplov. Jeho tvarovo – priestorovou výrazovou jednotkou sa stal od začiatku 90. rokov a realizačnými materiálmi leštené antikoro, čierne, číre a biele plexisklo. Možno ho označiť za celoživotného vyznávača princípov minimalistickej sochárskej tvorby, ktorou sa aktívne prezentuje po roku 2000.

Viktor Hulík (1949) rovnako nie je zastúpený v predmetnej publikácii. K tvorbe variabilne manipulovateľných reliéfnych objektov dospel z maliarskych východísk, kombinujúc mobilné reliéfné koláže so statickým podkladom. Pohyblivú hornú vrstvu možno mechanicky roztočiť (Rotory a Kývače). Prienik pohybu do obrazu mení jeho pôvodnú statickú entitu na dynamicky sa meniacu štruktúru Posúvačov (od roku 1985). V existencii „posúvačov“ našiel kľúč na premenu racionálnej štruktúry do chaotizujúceho, deštruovaného obrazového útvaru, pričom vznikla aj šanca na intervenciu zo strany diváka.

Systém Posúvačov ako možnosť variability obrazovej skladby rozvinul v sériách Zvešávačov, Prevešávačov, až prešiel do priestorovej koncepcie Pocta colštoku, s pohyblivými článkami v priestore ako samostatnými objektmi. Dôležitou fázou Hulíkovej tvorby bolo zapojenie počítača do vlastného tvorivého procesu. Posledným vývinovým štádiom reliéfnych artefaktov, začatým v nultých rokoch, sú Geoposúvače, v ktorých operuje s transformáciou identických prvkov. Minimalistickú východiskovú štvoruholníkovú formu dokáže rozháňať v jej niekoľkých pohyblivých reliéfnych plánoch a dokomponuje celok do nových obrazcov. Otvorenosť a hravosť zblížili Hulíka s medzinárodným hnutím MADI. Dosiahnuté umelecké výsledky sa premietli do širokej medzinárodnej odozvy v radoch rešpektovaných autorít – teoretikov, galeristov a umelcov.

Na margo tu zmienených nezaradených autorov sa natíska súhrnná poznámka: napriek náročnému a prerývanému sprostredkovaniu ich výtvarných prejavov (do roku 1990), ktoré neboli konformné s dobovými požiadavkami, je reč o umelcoch, ktorí potvrdili svoju dlhodobú orientáciu na póle abstraktne – racionálne koncipovaných umeleckých programov s bohatosťou diferenciacie autorských modifikácií. Ich nepriznaním, vylúčením z vývinového radu nášho sochárstva poslednej štvrtiny 20. stor. aj z pokračujúcich dvoch dekád 21. stor. (keď paradoxne dosahujú aj zahraničnú odozvu) autorka publikácie o slovenskej soche a objekte vážne ochudobňuje jej celkový obraz. K celkovému obrazu vedie cesta vždy len prostredníctvom zviditeľnenia jeho jednotlivých komponentov, nedodržanie tejto stratégie hrozí „zneviteľnením“

1. Juraj Meliš: *Prostredie I. Vidiecky dvor*, 1970, Galéria mladých (nezachované), maľované a opalované drevo, variabilné rozmery, foto: archív dedičov
2. Anton Cepka: *Brošňa (Signál)*, 1970, striebro, 7 × 6,3 cm, majetok SNG, foto: fotoarchív SNG
3. Vladimír Havrilla: *Návrhy sôch 160 – 185*, okolo roku 1972, tuš, papier, majetok SNG, foto: fotoarchív SNG
4. Ján Mathé: *Kolíška života*, 1974, epoxid, v. 188 cm, š. 117 cm, súkromný majetok, foto: Miroslav Jodas
5. Juraj Rusňák: *Bioarchitektúra II. (Fontána II.)*, 1974, projekt, epoxid, 28 x 18 cm, najetok autora, foto: Pavel Janek/archív autora
6. Štefan Prekop: *Vám, Louis Braille I. – III.*, 1975, kov, 37 × 37 cm, majetok SNG, foto: fotoarchív SNG
7. Václav Cigler: *Polguľa*, 1974, brúsené optické sklo, Ø 42 cm, majetok SNG, foto: fotoarchív SNG
8. Juraj Bartusz: *Z cyklu Tehly hodené do tuhnúcej sadry*, 1980, tehly, sadra, variabilné rozmery (1 ks á 18 × 32 × 37 cm), majetok autora, foto: fotoarchív SNG
9. Mária Bartuszová: *Bez názvu*, okolo rokov 1985 – 1987, majetok SNG, foto: fotoarchív SNG
10. Peter Roller: *Balík*, 1979, sympóziu Villányi, kameň, povraz, 75 × 200 × 90 cm, foto: archív autora