

Jazdec /31

Revue súčasného umenia
Leto 2018 / Ročník IX. / 1,50 EUR

Dočasné zastavenia a permanentná výmena /
Lenka Kukurová

*Povedať: „Príď sa pozrieť, mám výstavu,
je na dnešnú dobu už veľmi málo“ /*

Mira Sikorová-Putišová, Rastislav Sedlačík,
Marcel Benčík

Normal life is a full time job /
Juraj Čarný

Hranice v umení /
Urszula Szulakowska

Jako všechny jsem snila o tom, že budu dokonalá.../
Lucie Šmardová

Nie som tu, som v Arkádii /
Miroslava Urbanová



press / vie / burg / deň /

Train Gallery / Cultural Center
www.tram.to

TRAM



Jazdec / Revue súčasného umenia č. 31 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: Lenka Kukurová, Mira Sikorová-Putišová, Marcel Benčík, Rastislav Sedlačík, Juraj Čarný, Urszula Szulakowska, Lucia Šmardová, Miroslava Urbanová
Preklady: Katarína Búřilová

Autori fotografií: Martin Deko, Michaela Dutková, Roman Franc, Ján Kekeli, Lenka Kukurová,
Jakub Máče, Lisa Rastl, Libor Stavjaník, Lubomír Stibůrek, Kateřina Sedá, archív LGPMB
Reprodukcia na titulnej strane: Michal Kern: *Z cyklu lopúchy alebo čary života*, 1979,
ČB fotografia, 50 x 50 cm, detail. Dielo sa nachádza v zbierke Liptovskej galérie Petra
Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši, bolo prezentované na výstave Nie som tu, som
v Arkádii v Nitrianskej galérii, foto: archív LGPMB

Vychádza pod č. 31 (2/2018), ročník IX
Dátum vydania: august 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.



Veronika Rónaiová DEDIČSTVO

otvorenie výstavy: štvrtok **27. septembra 2018** o 17.00 hod.

výstavné priestory na prvom poschodí
v Považskej galérii umenia v Žiline

vernissážová performance: Vladimír Kordoš

kurátorka: Mira Sikorová-Putišová

komentovaná prehliadka výstavy s kurátorkou a autorkou a uvedenie katalógu
vo štvrtok 15.11.2018 o 17.00 hod.

trvanie výstavy 28.9. – 18.11.2018

Považská galéria umenia, Štefánikova 2, 010 01 Žilina, www.pgu.sk
www.muzeumintermedii.sk

Výstavu z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia
Fond na podporu umenia je hlavným partnerom projektu



Dočasné zastavenia a permanentná výmena

Lenka Kukurová

„Uprostred globálnej ekonomickej, sociálnej, politickej a environmentálnej krízy dochádza k neustálemu prehodnocovaniu role umenia a umelcov. Tento proces postihuje všetko od kritickej reflexie až po aktivizmus, od vzdelávania po podporu, od spolupráce po prezentovanie marginalizovaných skupín alebo potláčaných názorov. Vyžaduje poskytovanie priestoru pozitívnym príkladom individuálnych akcií, budovanie paralelných svetov a otváranie možností pre imaginárne veci, či formy reality, ktoré ešte len prídu. V súčasnej situácii, keď je sám verejný priestor vystavený ekonomickej a politickej kolonizácii, musíme trvať na moci umenia vytvárať priestor pre diskurzy a imaginárne sféry, ktoré by inak nemali šancu vzniknúť.“¹

Citát z kurátorského textu k výstave Stopover: Ways of Temporary Exchange je dôležitou obhajobou role umenia v spoločnosti. Výstava a text vznikli pri príležitosti pätnásteho výročia rezidenčných programov vo Viedni organizovaných Nadáciou ERSTE a sieťou tranzit. Sprievodný text však nie je oslavný, ako by sa pri takejto príležitosti možno dalo očakávať, ale problematizuje postavenie súčasného umenia v dnešnej dobe a vysvetľuje spoločenskú a politickú úlohu umenia. Akoby bolo neustále nanovo nutné obhajovať a bojovať o priestory pre umenie, ktoré sú akýmiśi trhlinami v ekonomickej a účelovo orientovanej realite. Vyhlásenie kurátoriek môže súvisieť nielen s vonkajšou situáciou, ale aj s rozhodnutím Nadácie ERSTE v najbližších rokoch obmedziť podporu súčasného umenia. Toto rozhodnutie sa dotkne predovšetkým siete tranzit, ktorá svojimi aktivitami veľmi výrazne formuje súčasnú umeleckú scénu na Slovensku, v Českej republike, Maďarsku a v Rumunsku.

Rovnako ako kurátorský text, sú aj vystavené diela výpoveďami o stave spoločnosti. „Výstava *Stopover* sa zamerala na umelcov a umelkyne, ktorých výtvarným programom je reakcia na politické otázky. Je to vôbec prvá prehliadka zameraná na prehľad diel viedenských rezidentov a rezidentiek a je komponovaná tematicky.“ upresňuje Christiane Erharter, jedna z kurátoriek. Okrem toho vystavujúcich spája aj geografická príslušnosť ku krajinám susediacim s Rakúskom (Česko, Maďarsko, Rumunsko, Slovensko a nesusediaca, ale blízka Bosna a Hercegovina) a tiež k Rakúsku.

Umelecký a kurátorský rezidenčný program vo viedenskom Museums-Quartier pre východoeurópskych umelcov a umelkyne využíva dostredivú silu Viedne, ktorá funguje na okolité krajiny historicky, už z čias bývalého Rakúsko-Uhorska. Viedeň, ktorá bola pre Východnú Európu často určujúcim centrom, fungovala zároveň ako brána medzi Východom a Západom a istým spôsobom bola pre východný región modelom západného sveta. Porovnanie histórie a súčasnosti už nedopadá pre Viedeň tak pozitívne. Rozdelenie na pokrokový Západ a nerozvinutý Východ prestáva fungovať. Počas trvania výstavy prebehli rakúske parlamentné voľby, v ktorých zvíťazili nacionalisticky orientované strany. Aj Rakúsko sa konfrontuje s rovnakými problémami spojenými s populizmom, dezinformáciami a rozdelenou spoločnosťou, ako jeho susedné krajiny.

Problémy, ktoré sú spoločné pre mladé, no i etablované demokracie, sa odrážajú v jednotlivých umeleckých dielach. Niektoré práce tematizujú sieť spoločenských vzťahov vychádzajúcich z histórie, iné sa venujú aktuálnej situácii. Pri vstupe do výstavy upúta veľkorozmerné grafické dielo maďarského umelca Ferenc Grófa, ktoré má formu akési čierno-bielej plagátovacej steny. Pokrývajú ju štylizované portréty dobrého vojaka Švejka od Josefa Ladu, ktorý sa mení na Lenina, Stalina, Fidela Castra, Mao Ce-tunga, Saddáma Husajna či Hitlera. Popová ikonografia, odkazujúca ku komercionalizácii Švejka, je doplnená raketami, ruletou alebo šachovými figúrkami. Švejka, pre región charakteristický (anti)hrdina, je



symbolom protestu i kolaborácie zároveň. Možno práve historická absencia hrdinstva umožňovala a umožňuje opätovné uctievanie dominantných patriarchálnych politických postáv, ktoré majú často sklony k despotizmu.

Zenský pohľad na dejiny zastupuje dielo Adely Jušić vo forme nazväčšovaných obrazových a textových citácií z dobových materiálov. Autorka pracuje s materiálmi z archívu protifašistického boja žien Bosny a Hercegoviny a Juhoslávie z druhej svetovej vojny a z povojnového obdobia. Na historických fotkách sú zobrazené ženy so zbraňami, v továrňach, na poli, na demonštráciách, ženy s deťmi a podobne. Z výrokov dopĺňajúcich fotografie je možné vysledovať vplyv štátnej či spoločenskej propagandy na postavenie žien v spoločnosti. Kým počas vojny bola ich rola pomerne emancipačná a zameraná na boj za slobodu, v druhej polovici 50. rokov minulého storočia začína štát presadzovať predovšetkým rolu matky a vychovávateľky detí – budúcnosti ľudstva. Táto ideologická premena je v diele veľmi zreteľne ilustrovaná a upozorňuje na skryté mechanizmy spoločenského nátlaku na ženy aj v dnešnej dobe.

Odkazom k histórii vo vzťahu k súčasnosti sa venuje aj video moldavskej umeleckej dvojice, ktorú tvorí Mona Vătămanu a Florin Tudor. Video vzniklo v Gagarinovom centre mládeže v Kišineve, jeho zábery tvoria kulisu k úvahám filozofa. Mozaika na stene zobrazuje roľníka, ktorý orie vesmír. Prázdna budova čakajúca na zbúranie a nahradenie komerčne výhodnejšou stavbou je symbolom protikladu utopických vízií komunistickej minulosti a pragmatizmu kapitalistickej súčasnosti. Český umelec Zbyněk Baladrán vystavil digitálne koláže zavesené na otočnom kruhovom objekte. Koláže pozostávajú z fotografií doplnených textom z obdobia minulého no i súčasného režimu a výrokmí (zrejme autorskými) vzťahujúcimi sa k dnešnému politickému a ekonomickému usporiadaniu. Napríklad fotografia muža s nákupným vozíkom nesie novinový titulok: voľnosť, rovnosť, bratstvo a výrok: vernosť ideálom revolúcie, nech už ich ukradol ktokoľvek. Fotografia starých topánok je doplnená titulkom: absolútna pravda a výrokom: aj ty sa staneš komoditou a tvoje vzťahy budú tiež komodifikované. Diela dvojice Vătămanu/ Tudor a Zbyňka Baladrána obsahujú aj výhľad do budúcnosti, zaoberajú sa otázkou, čo príde po kapitalizme a okrem kritiky súčasnosti tematizujú aj víziu nového usporiadania. Utopickým posolstvom výstavy je dielo rakúskeho umelca Hannesa Zebedina v podobe nápisu na budove MuseumsQuartier vytvoreného tehľami tradičnou murárskou technikou: Where freedom exists there will be no state.

Odkaz na budúcnosť sa objavuje i v diele umeleckej dvojice Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová. Umelkyne vytvorili súbor kovových predmetov, ktoré pripomínajú akési prehistorické nástroje vo forme pästných klinov s viditeľnými odtlačkami prstov. Pri prečítaní popisky sa diváci dozvedia, že materiálom na výrobu diela boli roztavené euromince. Budúcnosť má v tomto prípade dystopickú podobu, v ktorej dejiny opísali kruh. Dielo je podľa slov autoriek: „zakorenené v prehistórii pred vynálezom peňazí, keď spolupráca predchádzala súťaži a vlastníctvo nekazilo ľudské vzťahy. Zároveň dielo predpovedá post-apokalyptickú dobu, kde sú peniaze bez hodnoty a majú len cenu materiálu“². Situácia po kolapse je tiež námetom diela maďarskej umeleckej skupiny ex-artists' collective. V improvizovanej drevenej štruktúre predstavujú rozličné druhy divokých rastlín, ktoré sú jedlé. Ex-artists' collective tvorí dvojica Tamás Kaszás a Anikó Loránt, ktorí s jedlými rastlinami sami experimentujú, rovnako ako aj so spôsobom života, ktorý nie je závislý na civilizačných výtobytkoch a smeruje k sebestačnosti.

Istá forma apokalypsy sa objavuje aj vo videu Kamena Sotyanova, bulharského umelca žijúceho vo Viedni. Zábery autor natočil v krajine, ktorá je zničená z dôvodu stavby nového letiska v Istanbuli. V nedávnej dobe to bol malebný región, domov dedičanov chovajúcich domáce zvieratá. Kamera sa vznáša nad zničeným terénom plným ťažkej techniky, po ktorej kráča osamelá ľudská postava ťahajúca kufor. Film sčasti využíva aj dokumentárne prvky a končí sa vystúpením experimentálneho divadla a hudobnej skupiny. Dielo zviditeľňuje cenu, ktorú spoločnosť platí za pohodlnú leteckú dopravu a v ktorej je zničená príroda zarataná len ako externalita.

Dve z vystavených diel reagujú na problémy migrácie a utečencstva, ktoré sa v rokoch 2015 a 2016 Viedne veľmi výrazne dotkli. Obe diela však vznikli už niekoľko rokov predtým a túto tému predpovedali a zviditeľňovali ešte v čase, než sa situácia vyhrotila do krízy. Rakúska umelecká dvojica Johanna Tinzl & Stefan Flunger vystavili video z roku 2011, ktoré zachytáva situáciu na európskej hranici. Hranicu plnú bariér a plotov medzi Afrikou a „pevnosťou Európa“ komentuje počas cesty v taxíku jednoduchým jazykom ich vodič. Inštalácia Ota Hudeca z roku 2012 má poetický charakter. Model vyprahutej pústej krajiny s plotom a veľkou projekčnou plochou obývajú krehké figúrky z dreva a bavlny, ktoré sa vydali na cestu za lepšou budúcnosťou. Animovaný film je dokumentáciou ich putovania: pešo, cez more, v autách či vlaku. Sen o lepšej budúcnosti je však len projekciou túžob a naráža na realitu. Tvorba Ota Hudeca je špecifická tým, že ku kritickému tematizovaniu spoločenských problémov využíva estetické a poetické umelecké prostriedky.



STOPOVER: WAYS OF TEMPORARY EXCHANGE

22. 9. – 25. 11. 2017

Q21/MuseumsQuartier, Viedeň

Kurátorky: Judit Angel, Christiane Erharter, Michaela Geboltsberger, Dóra Hegyi, Heide Wihreim

Vystavujúci autori: Zbyněk Baladrán (CZE), Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová (ROU/SVK), Cristina David (ROU), Ricarda Denzer (AUT), ex-artists' collective (HUN), Ferenc Gróf (HUN), Oto Hudec (SVK), Adela Jušić (BIH), Ioana Nemeş (ROU), Polygon Creative Empire (HUN), Kamen Stoyanov (AUT), Johanna Tinzl & Stefan Flunger (AUT), Mona Vătămanu & Florin Tudor (ROU), Hannes Zebedin (AUT)

tlakov. Ich odvrátenou stránkou je podmienka flexibility a mobility, nakoľko rezidenti musia na niekoľko týždňov opustiť svoje domáce prostredie, zázemie či prácu. Bývanie umelkyne v galérii zviditeľnilo otázku vzťahu verejnosti a inštitúcií k umelcom a tiež otázku rezidencií, vrátane ich problematických aspektov.

Dôležitou súčasťou výstavy boli sprievodné podujatia, ktoré mali formu diskusií, prednášok, premietaní, happeningov či predstavení. Výstava *Stopover* týmto do hĺbky analyzovala aktuálne témy spojené s tvorbou umeleckých rezidentov siete tranzit. Zároveň päťka kurátoriek a množstvo zúčastnených umelcov/umelkyň, teoretikov/teoretičiek a spolupracovníkov/spolupracovníčok ukázali odhodlanie „vytvárať priestor pre diskurzy a imaginárne sféry, ktoré by inak nemali šancu vzniknúť“, ako bolo uvedené v kurátorskom texte.

Tri z vystavených prác sa zamerali na pohľad do vnútra umeleckej scény. Rakúska umelkyňa Ricarda Denzer sa v sérii filmových interview zamerala na postavy českej neoficiálnej umeleckej scény (vrátane kunsthistoričky Viery Jirousovej) pred rokom 1989. Námetom videa nie je len rozprávanie o minulosti, ale aj téma transformácie spoločnosti a fenomén prekladu ako symbolu kultúrnej výmeny. V rozhovoroch je prítomné mobilné nahrávacie štúdio a prekladateľka. Dielo predčasnej zosnulej rumunskej umelkyne Ioany Nemeş sa venuje téme seba-analýzy a umeleckej produktivity v lokálnych podmienkach.

Aktuálnu tému ohodnotenia umeleckej práce rozvinula vo svojej práci rumunská umelkyňa Cristina David, ktorá obývala priestory výstavy počas celého jej trvania. Umelkyňa v spolupráci s Ana-Mariou Machedon vytvorila na poschodí nad vystavenými exponátmi súkromný obytný priestor. Dielo vzniklo priamo pre výstavu ako reakcia na tému umeleckých rezidencií. Byt bol čiastočne oddelený látkovými stenami, diváci však nemali možnosť do priestoru vstúpiť. Toto gesto je možné na jednej strane chápať ako protiklad medzi súkromným a verejným životom umelcov a umelkyň. Na druhej strane má aj kritické významie: tematizovanie fixácie umeleckého sveta na diela, pričom sú často prehliadané prekarizované životné podmienky umelcov a umelkyň. Umelecké rezidencie poskytujú možnosť oddychu, inšpirácie a úteku z mechanizmov komerčných

1 Judit Angel, Christiane Erharter, Michaela Geboltsberger, Dóra Hegyi, Heide Wihreim – citácia z ich kurátorského textu uverejneného v publikácii k výstave: *Stopover: Ways of Temporary Exchange frei_raum Q21, MuseumsQuartier Wien, ERSTE, tranzit, 2017, s. 8.*
2 Tamtiež, s. 18

1 Hannes Zebedin: *When Freedom Exists, There Will Be No State*, tehlová výplň okien na fasáde budovy MuseumsQuartier, 2017, foto: Lisa Rastl
2 Ferenc Gróf: *A storyboard: Švejk in the Third World War*, digitálna tlač na papieri, 2015, foto: Lisa Rastl
3 Cristina David: *Hic Habito*, pohľad do interiéru na poschodí výstavnej miestnosti, 2017, foto: Lisa Rastl
4 Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová: *Things in Our Hands*, objekty z roztavených euromincí, 2014, foto: Lenka Kukurová

*Povedať: „Príď sa pozrieť, mám výstavu,
je na dnešnú dobu už veľmi málo“.*

Mira Sikorová-Putišová, Rastislav Sedlačík, Marcel Benčík

Výstava Krajina dneSKa vo Východoslovenskej galérii v Košiciach (autori Rastislav Sedlačík, Marcel Benčík, kurátor Noro Lacko) bola ojedinelým výsledkom spolupráce medzi výtvarníkom a grafickým dizajnérom/architektom výstavy v našich galerijných (nebratislavských) podmienkach. Mierou uplatnenia spoločného autorstva je tiež blízka dielam typu gesamtkunstwerk. Spôsobom inštalovania diel – vytvorením architektúry/prostredia ako formátu ich prezentácie, môže byť vnímaná aj ako návod ako predstavovať maľbu (no i iné médiá) vo výstavných priestoroch. Táto prax, hoci zatiaľ skôr výnimočne, sa začína prejavovať – príkladom z nedávnej minulosti bola výstava Poézia a performance na prelome rokov 2017 – 2018 v Novej synagóge v Žiline (architekt Matej Gavula) alebo výstava #OK XII. Trienále malého objektu a kresby v Galérii Jozefa Kollára v Banskej Štiavnici (architekt Jakub Kopec). O výstave vo VSG, ďalších spoločných projektoch, no aj o možnostiach vstupu dizajnéra/architekta do formy prezentácie diel sa s autormi rozprávala Mira Sikorová-Putišová.



Mira Sikorová-Putišová (MSP): *Impulzom pre tento rozhovor bola výstava Krajina dneSKa, ktorú ste ako autorský tandem v minulom roku pripravili. Otvorila otázku ako pristupovať k inštaláciám výstav v galériách – špeciálne k výstavám maľby/obrazu. Schémy inštalovania maľby sú v podstate rovnaké, určujú ich predovšetkým dispozície výstavného priestoru, a len málokedy galérie, kurátori alebo autori prizývajú na spoluprácu architekta či dizajnéra. Prečo je to tak? Naozaj nie je v našom galerijnom prostredí – mám na mysli najmä galérie pôsobiace v regiónoch, viditeľný záujem s nimi spolupracovať?*

Marcel Benčík (MB): Je veľmi veľa činiteľov, ktoré to ovplyvňujú, no najzákladnejšou podmienkou, aby sa takáto spolupráca – vedúca napríklad k inému modelu inštalácie obrazu, uskutočnila, je v prvom rade ochota u oboch – výtvarníka i dizajnéra. Otázka financií, hoci nie je zanedbateľná, neznamená automaticky, že je nevyhnutný vysoký rozpočet. Dôležité je tiež, koľko práce sú obaja ochotní vložiť do toho, aby inštalácia takéhoto druhu vznikla. Čo sa týka neexistencie potreby takejto spolupráce medzi autorom a dizajnérom/architektom výstavy u nás, áno je to bohužiaľ tak, no práve tento mizivý počet spoluprác nás inicioval k spoločným projektom.

MSP: *Vo vašom prípade: Rastislav Sedlačík (výtvarník) a Marcel Benčík (grafický dizajner) však ide o viac ako vzťah umelec – dizajner výstavy/autor jej vizuálu. Máte za sebou už dlhodobejšiu spoluprácu. Popíšte mi jej genézu, keďže s otázkami o možnostiach spolupráce medzi výtvarníkom a dizajnérom výstavy úzko súvisí.*

Rastislav Sedlačík (RS): V poli expandovaného obrazu pracujem dlhodobejšie, ešte pred spolupracami s Marcelom som realizoval inštalácie z maľby v tranzite (na Zlatých pieskoch, pozn. redakcie), kde bol pre ne ideálny priestor – čistý, biely, bez komplikácií, ktoré prináša bežné slovenské galerijné „súčno“, a ktoré môže takýto formát negatívne ovplyvniť. V mojom prípade bolo vidieť iba čistú inštaláciu z maľieb.

MB: Rasťo Sedlačík bol ochotný vystaviť svoju prácu – diela transformované ďalšou manipuláciou. To bol kľúčový moment pre začiatok našich spoluprác. Prezentáciou *Krajina dneSKa* predchádzala publikácia *Maľba, kresba, objekt, postprodukt, 2004 – 2015*. Práca na nej dospela do výsledku, ktorý je síce dokumentom jeho práce, no zároveň sme ho ako dokument vložili do úplne iného kontextu – do iného prostredia. Urobili sme teda transpozíciu diela do iného média. Vtedy sme si porozumeli v tom, že sa takáto pozitívna manipulácia s jeho dielom dá robiť, a bude skvelé, keď sa nám podarí ju urobiť s reálnym dielom v reálnom (výstavnom) priestore. A budeme ďalej hľadať, v čom je potenciál inštalácie z obrazov. Jednou vecou bolo ukázať, aké je jeho samotné dielo (maľba), ktorá je ústredným motívom výstavy – jej hlavným aktérom, druhou bolo, že sme akcentovali aj spôsob komunikácie s divákom i interakciu s ním v rámci výstavného priestoru. To bol hlavný zmysel inštalácie: nešlo iba o nevyhnutnosť hľadania nového spôsobu prezentácie – inštalovania diela/maľby. Autor, v tomto prípade Rasťo Sedlačík, musí byť ochotný podniknúť riziko vedomej manipulácie s jeho tvorbou skrz prácu dizajnéra. V prípade inštalácie výstavy *Krajina dneSKa* a publikácie medzi nami navyše vzniklo autorské partnerstvo - vzťah, kde nie som iba v pozícii autora vizuálu výstavy (pozvánka, plagát, atď.). Naopak, začali sme spoločne uvažovať o jeho tvorbe a prijal impulzy a pohľad na ňu pochádzajúci z mojej profesie.

RS: V tomto i v ďalších našich projektoch to bola vždy po určitý moment výlučne moja práca výtvarníka a po ňom už nie. Pri realizácii knihy som Marcela chápal ako dizajnéra, ktorý robí z mojich diel nové médium, defacto nový objekt. Projekt vo Photoporte bol „výstavou ku knihe“. Nešlo teda o zvyčajnú knihu/katalóg k výstave, my sme to urobili presne naopak. V regáli bol celý náklad – 500 ks a oproti sa nachádzala úplne voľná inštalácia z obrazov, naukladaných pri stene ako v ateliéri, chrbtom k divákovi. Pozornosť tak bola nasmerovaná priamo na knihu, tu teda nebola iba bežnou dokumentáciou tvorby/výstavy. Bežne je publikácia pripomienkou výstavy/tvorby, v tomto prípade bol podiel dizajnéra akcentovaný sústredením pozornosti na publikáciu a moje diela v nej.

MB: To, o čo sme sa spolu pokúsili pri projekte v Photoporte, bolo i to, že sme Rasťovu tvorbu akoby vložili do iného média a uvažovali sme, čo sa deje s obrazmi v nej v tomto kontexte – ako ich v publikácii prezentujeme, čo s jednotlivými formátmi prezentácie (veľkosť obrázka, detail, iný uhol pohľadu, ale aj iný papier napr.) môžeme urobiť. Zistili sme, že prostredníctvom knihy môžeme viac manipulovať s Rasťovými dielami, no i s tým, čo o nich chceme povedať divákovi – čitateľovi.

MSP: *Tvorba, ktorú Rasťo Sedlačík prezentoval v projekte Krajina dneSKa, znamená pre mňa niečo ako „tekutý“ stav vecí. Jeho obrazy sa zaoberajú špeciálnymi miestami, ktoré nazývame perifériou – nie sú typickou mestskou krajinou. Periféria je miestom stretu, pozvoľného prelínania medzi prírodným a mestským prostredím. Z vašej inštalácie však mám dojem, že bola až príliš „uprataná“ – mala príliš presné línie. Nie je to daň za vstup dizajnéra, alebo to bola jedna z možností, ktorou ste sa vydali?*

MB: Mohlo sa to takým javiť zo statickej prezentácie, ako je fotografia. No tekutosť, ako to nazývaš, bola viditeľná aj vo VSG aj neskôr aj v galérii Čin Čin (výstava MestSKá krajina lab v roku 2018). Prejavila sa však až pri pohybe okolo či vo vnútri inštalácie. Nešlo o to, že vnímaš obrazy pohybom popri stene, tak ako to býva bežne. Naopak, dali sa vnímať pri pohybe v priestore – zakaždým z iného uhlu, dalo sa prezeráť si vždy iný celok, vidieť obrazy v susedstve vždy s inými, a to bolo to premenlivé. Faktor premenlivosti či skôr premýšľania o nestálych zónach v krajine (perifériách) sme sa takto – inštaláciou – snažili transformovať a hlavne akcentovať. Dôležitým však vždy zostalo sústredenie sa na obrazy samotné, keďže tvorba Rasťo Sedlačíka ako taká, bola stále prvoradou, i popri vstupe dizajnéra.

RS: „Upratnosť“ zrejme súvisí s tým, že sa väčšinou pri takýchto spoluprách snažíme priestor vyčistiť. Vyčistenie priestoru inštalácie mojím dielom pomáha, keďže nie sú striktné minimalistické. Na tom sme sa zhodli hneď na začiatku. Výstava sa produkovala v Bratislave, ale realizovala v Košiciach. Pripravili sme si aj model v mierke 1:20, viackrát som si bol priestor pozrieť pred realizáciou a nebol som nadšený jeho dispozíciou – dlhá úzka chodba – niečo ako „pretekárska či kolkárska dráha“, ktorú sme mohli štandardne rozčleniť panelmi. Z tohto uhla pohľadu nie je realita možnosť našich výstavných priestorov úplne šťastná. No my sme chceli svoju tvorbu predstaviť cez širšie súvislosti, obdobne ako bol projekt knihy Photoporte. Zámerom bolo inštaláciu realizovať ako univerzálne prostredie, kde nie je podstatné v akej výstavnej sieni ktorej galérie sa nachádzaš, naopak sústredíš sa iba na inštaláciu a na obrazy v nej prítomné.

MSP: *Bolo však možné vopred si pripraviť presný model? Ako univerzálnej situácie – inštalácie, ktorá je podľa vás tzv. „bezmiestna“. Predsa len možnosti, ako tento projekt realizovať, mohli definitívne ovplyvniť podmienky konkrétneho miesta – počas inštalácie vo VSG, ktorým ste sa pravdepodobne museli prispôbovať.*

MB: Nevytvárali sme univerzálne prostredie pre akúkoľvek výstavu. Vytvárali sme univerzálne prostredie pre túto výstavu – Krajina dneSKa a diela autora. Vedeli sme, aké diela na nej budú, a s akým obsahom budeme narábať. Nešlo teda o vytvorenie výstavného systému pre maľbu, ktorý môžeš aplikovať na ktorúkoľvek výstavu. My sme vytvárali konkrétne prostredie pre konkrétneho autora, teda re-modelovali sme priestor v prospech cieľa, aký sme chceli dosiahnuť výstavou.

MSP: Šlo o špecifickú formu prezentácie maľby, ktorej charakter však ovplyvnila aj povaha obrazov Rastislava Sedlačíka. Na našej scéne existujú i ďalší umelci, hoci ich nie je až tak veľa, ktorí pracujú modelom tzv. rozšíreného poľa maľby – do inštalácie, ale nespolupracujú s dizajnérom v zmysle vytvárania architektúry výstavy. Marcel, vedel by si predstaviť svoju spoluprácu v tomto zmysle aj s niekým z nich?

MB: Spolupráca s výtvarníkom nemá univerzálny model, je to o vnútornom nastavení. Spolupráca s Rasťom vyplynula z tohto príbuzného vnútorného nastavenia nás oboch. No spolupracoval som už aj s inými autormi, dokonca sme s Rasťom spolupracovali na iných výstavách, ktoré nesúviseli s jeho tvorbou. Viem si takúto spoluprácu predstaviť, ale nie je možná bez vzájomnej synergie. Veľa tiež závisí od očakávaní autora. Takáto spolupráca je v prvom rade otázkou výtvarníkovho ega v konfrontácii s mojim egom – ako dizajnéra. V našom prípade sme ich dokázali k sebe mäkkou „prítlačiť“ a výsledkom je spoločné dielo – aj v zmysle gesamkunstwerk. Sme pomerne malá komunita kreatívnych ľudí v umení (umelci, dizajnéri, kurátori). Môžeme sa teda zamyslieť nad tým, či by bol niekto schopný pristúpiť na takúto formu spolupráce: dizajn a architektúra výstavy obrazu, ktorú sme realizovali ako prví my, no otázka môže znieť aj tak, či vôbec je záujem takto pracovať, kde je nevyhnutný vznik synergie.

MSP: Rasťo, si maliar, zároveň máš diela, ktoré sú aj objektmi. Vedel by si si predstaviť výstavu, na ktorej by ti dizajnér/architekt výstavy výstavný priestor iba zaadjustoval k tvojim prácam, teda jeho práca by bola viac oddelená od tvojej, nebola by to teda synergická spolupráca ako s Marcelom?

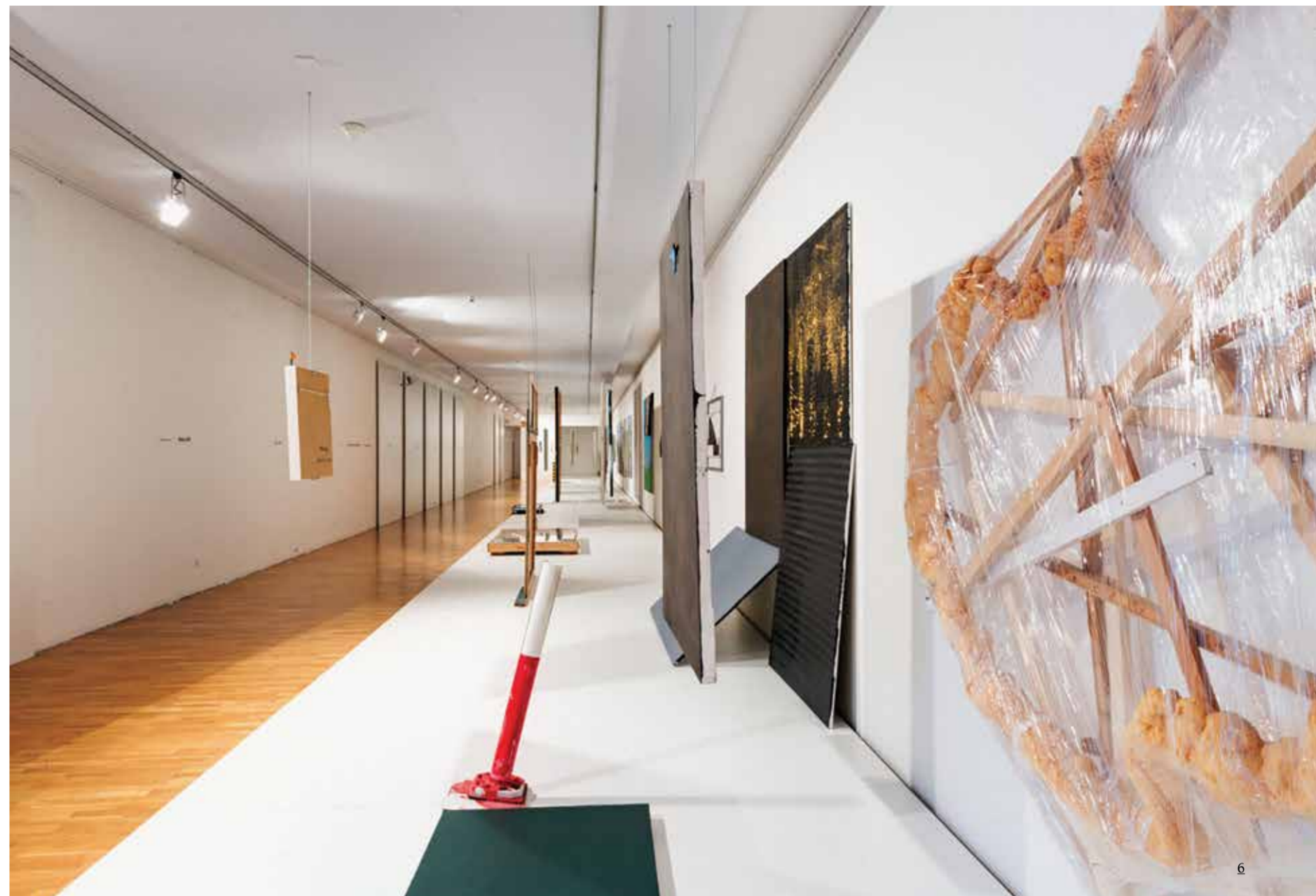
RS: Nie, určite by som musel spolupracovať s dizajnérom bližšie. Táto potreba je však u mňa veľmi ovplyvnená tým, ako sú nastavené inštitucionálne podmienky, napr.: keď je ponúkané ako štandard niečo, o čom na Slovensku môžeme iba snívať, niečo, o čo sa de facto snaží iba SNG, alebo ojedinelo vy v PGU, kde ste robili architektúru k stálej expozícii. Je výrazný rozdiel, keď v štandardných podmienkach u nás vystavuješ sólo, ako umelec. Vtedy je dôležitý kurátor, s Norom Lackom sme sa podieľali na viacerých projektoch, jeho texty o mojich dielach mali výrazný vplyv na našu spoluprácu. No i v prípade výstavy vo white cube so všetkými jej parametrami by som určite hľadal dizajnéra, s ktorým by som o inštalácii mohol diskutovať. Má iný pohľad na vec, iné formy vizuálneho myslenia, ktoré môžu byť pre mňa prospešné v čase, keď končí fáza tvorby a prichádza fáza prezentácie. Tá už vyžaduje iný druh kreativity – ide teda o inú podobu tvorby. Nakoniec to, že výtvarník siaha po spolupráci s dizajnérom a architektom výstavy už ani u nás nie je až tak nezvyklé. Výtvarníci to nemusia nechať na inštitúciu, ktorá na realizáciu architektúry výstavy nemá záujem ani prostriedky a môže ponúknuť len osvedčený štandard inštalácie. Každý výtvarník podľa mňa inklinuje k tomu, aby priniesol niečo neočakávané – nové, ktoré musí zaujať ihneď – aj spôsobom inštalovania výstavy. Veď dnes sme svedkami situácie, že bežný človek si umenie už ani nevšimne: napríklad dizajnéri sa v súčasnosti podieľajú na podobe bežných produktov, ako je napr. zubná kefka, až po tzv. „vysoké umenie“. Povedať: „príď sa pozrieť, mám výstavu, je na dnešnú dobu už veľmi málo“. Náročnosť dnešnej doby kladie nároky aj na umelca, a ten sa prispôbuje.

MSP: Z tohto vyplýva základná otázka: potrebuje vstup architekta a dizajnéra pri prezentácii umenie ako také? Súčasné aj staršie umenie? No každé z médií má svoje špecifiká, je iné takto uvažovať o maľbe/obrazoch a iné o inštaláciách či iných 3D formách alebo o videu.

MB: Áno, potrebuje a platí to všeobecne pre všetky médiá, pretože sa mení divák, mení sa jeho nazeranie na umenie v súvislosti s dobovým kontextom, to je to, čo hovoril Rasťo. Ak na túto potrebu nebudeme reagovať, diváci potom nemusia chodiť do galérie pozeráť tie isté schémy inštalovania/prezentácií, môžu dokonca prestať chodiť. Takisto môžu prestať chodiť i noví návštevníci, pretože pre nich nebude existovať toto rozhranie – rovina, cez ktorú sa na dielo pozerajú, taká, ktorú sú schopní prijať a odčítať, jednoducho, ktorá je pre nich atraktívna.

MSP: To, čo hovoríš je teda aj výzva – napr. pre kurátorov. Tu to vzťahnem na seba, že môžem mať ambíciu vyššiu a chcieť realizovať niečo, čo je tzv. komplexnejšia prezentácia a umelcovi položiť otázku: chceli by sme mať výstavu zároveň riešenú aj po architektonickej/dizajnerskej stránke? Ja som sa o to čiastočne pokúsila pri výstave videodiel Petra Meluzina v roku 2017 v PGU Žilina, kde sme s autorom členili priestor podľa nárokov jednotlivých videoinštalácií – priestorových, zvukových, vizuálnych. Verím, že každé, i priestorové médiá by si prezentácii mali nárokovat na primeranú adjustáciu a tým nemyslím, to že dielo postavíme na bežný sokel alebo zavesíme na stenu. Ide o to, ako vymyslieť systém, ako má výstava diel fungovať, aké bude mať (nielen) vizuálne pravidlá, a určiť ako bude systém prezentácie – čiže architektúra, korešpondovať s prezentovaným umením samotným.

MB: V podstate si to zhrnula.



MSP: Som presvedčená, že je to cesta ako zatriktívniť častokrát i tie kvalitné výstavy, tiež ako nás vyviazať z bežných vizálnych schém výstav, aké máme jednak v podvedomí, a stále sa o nich utvrdzujeme pri návštevách slovenských galérií.

RS: Je dôležité vnímať tento problém aj v kontexte okolitých krajín a veľkých miest – centier vizuálneho umenia, vnímať, akým spôsobom sú – architektúry výstav realizované tam, sú v tomto oveľa ďalej ako my. V našich podmienkach je i toto oveľa ťažšie, veď mnohé galérie, i tie spravované VÚC, majú problém presadiť tento aspekt, ktorý je však bežnou súčasťou výstavnej praxe v zahraničných galériách. Prostriedky na to sa dajú len čiastočne saturovať prostredníctvom príspevku z grantu.

MB: Súhra určitých okolností vždy vytvára podmienky pre dopyt po takýchto produkciách výstav. No určite to nie je iba problém nedostatku financií. Zopakujem: v prvom rade je dôležitá ochota, chuť a presvedčenie, a až potom sa majú hľadať všetky cesty, ako sa architektúra výstavy dá uskutočniť. Ty si bola jedna z prvých kurátoriek v galériách, ktorá mimo SNG (kde sa architektúra a dizajn výstavy realizuje pravidelne a ľahšie uskutočniteľným spôsobom, kde je tiež väčšia finančná podpora, atď. – teda v nebratislavských podmienkach), ktorá „vpustila“ dizajnéra/architekta do výstavy. Ak sa na tento problém pozeráme z geografického hľadiska, tak predpokladám, že prax realizácií architektonických a dizajnerských riešení výstav pomaly začína a v toto je typické pre celý stredo-európsky región. Sme na tom inak, ako sú krajiny od nás na východ a inak, ako sú krajiny od nás na západ – tie si tento problém už viac vyriešili. Sme teda v absolútne skvelom medzičase – aj z hľadiska našich profesií, keďže ochota k takémuto riešeniu výstav sa začína prejavovať, tak to treba využiť, keďže sme pri tom.

MSP: Aká je potom ideálna schéma takejto spolupráce, keďže vždy ide o individuálny špecifický prípad – jednak z hľadiska prezentovaného umenia a jednak daného priestoru?

MB: Hovoríme o smere, ktorý vychádza od autora smerom k dizajnérovi. Ale existuje aj druhá strana, keď dizajnér vstupuje smerom k autorovi. Najlepším príkladom tejto schémy je práve expozícia PMI v Žiline. Má mnoho odporcov a kritických hlasov, ale na druhej strane tam ukazujeme to, ako sme schopní posúvať limity prezentácie, práve preto, že chceme dosiahnuť zhodu: autor – kurátor – dizajnér. Jedna vec je samotné dielo, ako izolovaný objekt, no druhá je, že keď ho dáme do kontextu ďalších troch diel, vzniká nám zase nová situácia. V kontexte tejto novej situácie

ja ako dizajnér môžem autorsky vstúpiť do adjustácie diela, do toho ako ho posúvame z hľadiska významu a jeho interpretácie. No samozrejme s odobrením a dohodou s kurátorom, bez toho to nejde. Je to o tímovej práci ľudí, ktorí sú ochotní sa navzájom pochopiť, no i navzájom si dôverovať, a vtedy môžu vznikáť zaujímavé formy prezentácií.

MSP: Rasťo, v priebehu posledných rokov si predstavil konkrétnu koncepciu tvorby – akým spôsobom pracuješ, a tiež akou formou ju prezentuješ. Vieš si momentálne predstaviť, že by si urobil úplne obyčajnú výstavu v obyčajnom priestore, bez vplyvu a spolupráce dizajnéra? Sám za seba v danom priestore a v tradičnej schéme – len s kurátorom?

RS: Pravdepodobne áno, ale nie úplne bez nej, rozhodne model spolupráce považujem za kľúčový rovnako ako úlohu dizajnéra komunikovať svoje dielo smerom von. Mám v tvorbe sériu tzv. „lapačov“ – obrazových objektov, ktorá sa funguje inak, než je to na hranici performatívneho umenia spojeného s maľbou – už toto je fáza inej tvorby, ako doteraz väčšinou prezentovanej. No pri rozhodnutí ju vystaviť - keďže čo máš v ateliéri, nikoho nezaujima, by som v tomto prípade zvolil negalerijné prostredie, lebo tento koncept – Mestskej krajiny LAB sa môže odohrávať vonku, i bez podpory galérie v zmysle realizácie architektúry k výstave. V tomto konkrétnom prípade však môže galéria vystupovať ako miesto, kde sa prezentuje virtuálna realita z prostredia prezentácie, prípadne inou formou záznamu. No určite by tom zohrávala svoju úlohu.

1., 4., 5., 6.

Krajina dneSKa, VSG Košice, pohľad do prostredia výstavy, detail, foto: Martin Deko

2., 3.

Slávnostné zasunutie do regálu - výstava a prezentácia knihy Maľba, kresba, objekt, postprodukt 2004 – 2015, obrazový materiál & texty, Photoport, pohľad do prostredia výstavy, detail, foto: Michaela Dutková

7.

MestSKá krajina Lab, Galéria Čin Čin, pohľad do prostredia výstavy, detail, foto: Martin Deko



Rastislav Sedlačík (1980) študoval na VŠVU v Bratislave, doktorandské štúdium absolvoval v roku 2011 (školiťel I. Csudai). Jeho tvorba, ktorej základom je maľba, smeruje do rozšíreného poľa: obrazy vystupujú v pozícii objektov, vstupujú do nej nielen performatívne a časozberné prvky. Zároveň ju autor prezentuje komplexnejšími modelmi – ako inštaláciu či prostredie prezentácie. Ústredným motívom jeho diel sú nuansy mestskej krajiny, sídlisk, no i prelínanie urbánneho prostredia s prírodnou krajinou v tzv. perifériách, zároveň vzájomný vzťah medzi architektúrou a maľbou. V roku 2010 absolvoval rezidenčný pobyt v rámci Jeune Creation Europeenne, Biennale of Contemporary Art, City of Montrouge v Paríži. V rokoch 2011 – 2015 externe pedagogicky pôsobil na VŠVU. V roku 2018 realizoval výstavy: ObydliSKÁ & zóny mesta, Magna gallery, Piešťany, MestSKÁ krajina lab., Galéria Čin-Čin, Bratislava (kurátor Noro Lacko), v roku 2017 vystavoval výstave Co je súčasny obraz?, KGVU Zlín, CZ. Autor žije a tvorí v Bratislave, pracuje na Oddelení produkcie projektov a výstav v SNG.

Marcel Benčík (1977) študoval na VŠVU v Bratislave na Katedre vizuálnej komunikácie u doc. Pavla Chomu, doktorandské štúdium ukončil v roku 2007. Je autorom mnohých vizuálnych identít pre inštitúcie a projekty v oblasti kultúry, dlhoročne spolupracoval so Stanicou Žilina – Zárčie. Realizoval grafický dizajn publikácií o umení, autorských kníh či monografií umelcov, napr.: Daniela Fischera, Moniky Pascoe Mikyškovej, Míry Gáberovej, Rastislava Sedlačíka, Kataríny Poliačikovej. Venuje sa dizajnu v architektúre, napr.: Biennale architektúry v Benátkach (2008), Kasárne/Kulturpark v Košiciach (2013) – oba v spolupráci s architektonickým štúdiom zerozero. V spolupráci s architektonickým štúdiom 2021 realizoval projekt Balustráda – „Číselník“ v Žiline. Je autorom architektúry a grafického dizajnu katalógu výstavy Majster z Okoliceňého a gotické umenie Spiša okolo roku 1500 v SNG (2017), autor vizuálnej identity a architektúry dlhodobej expozície Prvé múzeum intermédií v PGU Žilina II Medzi pamäťou a informáciou (2017). Projekty dizajnu a architektúr výstav okrem Slovenska realizuje najmä v Poľsku. Žije a tvorí v Bratislave, v súčasnosti ako docent vedie Katedru vizuálnej komunikácie na VŠVU.

KRAJINA DNESKA
Rastislav Sedlačík
 Východoslovenská galéria v Košiciach
 7. 7. 2017 – 24. 9. 2017
 kurátor: Noro Lacko
 architektúra výstavy: Marcel Benčík,
 Rastislav Sedlačík
 grafický dizajn a vizuál výstavy: Marcel Benčík
 virtuálna prehliadka výstavy dostupná na: <https://otvorenydom.sk/3d-prehliadka/rastislav-sedlacik-krajina-dneska/>

SLÁVNOSTNÉ ZASUNUTIE DO REGÁLU –
 výstava a prezentácia knihy Maľba, kresba, objekt,
 postprodukt 2004 – 2015, obrazový materiál & texty
 Rastislav Sedlačík
 spolupráca: Marcel Benčík
 Photoport, Bratislava
 9. 9. – 23. 9. 2016

MESTSKÁ KRAJINA LAB
 Rastislav Sedlačík
 Galéria Čin Čin, Bratislava
 5. 6. – 27. 7. 2018
 kurátor: Norbert Lacko
 architektúra výstavy: Marcel Benčík,
 Rastislav Sedlačík

Normal life is a full time job Juraj Čarný

Kateřina Šedá vo svojom najnovšom projekte UNES-CO pre 16. bienále architektúry v Benátkach zamestnáva bežných ľudí a ponúka im ubytovanie a plat za to, že žijú normálny život.

Alex Mlynářík sa vo viacerých projektoch od konca 60. rokov zameriaval na oslavu práce a bežného života normálnych ľudí. Privlastnil si ich a povýšil do sveta umenia.

Od privlastnenia reality (HAPPSOC I., 1965) prešiel k viacerým projektom, v ktorých realitu režírne obohacoval vytváraním tzv. slávností. Ak dnes niekto plnohodnotne pokračuje po tejto ceste, je to sociálna architektka Kateřina Šedá. Komponuje sociálne situácie, v ktorých život bežných ľudí umelecky posväcuje, vkladá ho do nového kontextu, učí ľudí „žiť normálny život“, porozumieť „inému“ vnímaniu seba samých, okolitého sveta, ale predovšetkým sociálnych vzťahov.

V projekte pre tohoročné 16. Bienále architektúry v Benátkach sa Kateřina Šedá pokúša riešiť zdanlivo neriešiteľný problém drastického vysídľovania miest zapísaných na zozname kultúrneho dedičstva UNESCO. Pôvodní obyvatelia tu žiť nechcú, alebo nemôžu. Ich domovy sa postupne pretvárajú na akýsi skanzen, permanentne okupovaný a zaplavovaný davmi turistov. Tí sa v snahe zažiť/vidieť čo najviac často k miestnym obyvateľom nesprávajú s rešpektom a ich život sa v historických lokalitách stáva neznesiteľným. Z turizmu miestni obyvatelia paradoxne často vôbec neprofitujú - práve naopak. Nemajú si kde nakúpiť, lebo bežné obchody nahradili reštaurácie a obchody so suvenírmi. Nemajú kde zaparkovať, lebo vjazd áut je do historických lokalít zakázaný. Povoľený je obvykle iba pre majiteľov reštaurácií a penziónov. Káva v kaviarni je pre nich príliš drahá, lebo ceny sú nastavené pre turistov, nie miestne rodiny s deťmi ani dôchodcov. Hotely, reštaurácie a suvenírschopy postupne vytlačujú miestnych obyvateľov, a tak aj bežný život z historických miest UNESCO. Inšpirovaná problémami Benátok, ale aj mnohých iných miest pripravila Kateřina Šedá projekt zameraný na Český Krumlov. Historické mesto, v ktorom dnes žije stále menej miestnych obyvateľov.

V Benátkach ma vždy fascinovalo, keď som videl na uliciach bielozelené rozvešanú naprieč úzkymi uličkami. Na námestiach chalanov hrať futbal, mamičky posedávať s kočíkmi, malými deťmi behajúcimi okolo... Nevšedným zážitkom vždy bolo nájsť v zapadnutej uličke malý obchodík pre miestnych obyvateľov. Strelili ste sa niekedy s niečím takým v historických mestách na Slovensku?

Prípravu projektu sprevádzala relatívne komplexná výskumná fáza. Kateřina Šedá v katalógu a na webstránke (www.unes-co.cz) prezentuje mnohé fascinujúce dáta. Vedeli ste napríklad, v ktorých krajinách je najviac UNESCO miest? Taliansku je ich 53, v Číne 52, Španielsku 46, Francúzsku 43, Nemecku 42, Indii 36 a Mexiku 34.

Šedá zhromaždila informácie o problémoch, ktoré spôsobuje turizmus na rôznych miestach planéty. V Amsterdame, Hallstade, Mallorce, San Sebastian, Bilbao, Barcelone, Prahe. Nervozita miestnych obyvateľov viedla vo viacerých mestách k protestom, radnice hľadajú spôsoby, ako turizmus limitovať a obmedziť. V centre Prahy žilo pred 50 rokmi 180 tis. obyvateľov, dnes je to iba 30 tis. Historické Benátky mali po 2. svetovej vojne 120 tis. obyvateľov, dnes majú iba 55 tis. Mestá v posledných rokoch investovali peniaze do propagácie a rozvoja turizmu, dnes musia



NORMAL LIFE IS A FULL-TIME JOB



...e assunte quindici coppie o famiglie. Cinque di questi inizieranno a lavorare il 1.giugno 2018.

hľadať riešenia, ako turizmus regulovať. Autorka sa svoj projekt snažila a priebežne snaží komunikovať miestnym, o ktorých a pre ktorých ho vymyslela. Pred spustením zbierala názory obyvateľov Českého Krumlova na problémy ich mesta. Zo zozbieraných informácií vytvorila nasledovné „desatoro“:

1. Mesto robí všetko pre turistov a menej pre občanov.
2. Na uliciach sa zastávajú skupiny turistov a ja nemôžem prejsť.
3. V meste nie sú normálne obchody.
4. V centre je drahé.
5. Centrum už nie je tajuplné, je upravené a pre návštevníkov.
6. Všade sú hotely, v domoch sa nesvieti a nebývajú tam ľudia.
7. V centre sú len škaredé obchody so suvenírmi ponúkajúce nečeský tovar.
8. Krémy tu nie sú, buď tam dobre nevaria, alebo majú rezervované pre skupiny turistov.
9. V meste už nestretávam žiadnych známych.
10. Vltava je v meste uzatvorená a nedá sa splavovať ako kedysi.

Benátky

Československý pavilón v záhradách Giardini v Benátkach Šedá pretvorila na sídlo firmy UNES-CO, ktorej logo nápadne pripomína logo UNESCO. Názov pavilónu CECOSLOVACCHIA nahradila názvom projektu. Priestor pavilónu dominuje oválna minimalistická recepcia (pripomínajúca recepciu významnej medzinárodnej firmy alebo personálnej agentúry) s katalógmi a informačnými materiálmi, priestor uzatvára priamy prenos z Českého Krumlova. Veľká obrazovka ukazuje normálny život v historických uličkách mesta. Po stranách vlajú biele vlajky, na vonkajších stenách pavilónu sú zástavy krajín s najväčším počtom miest zapísaných na zozname kultúrneho dedičstva UNESCO. *Normal life is a full time job - Normálny život je práca na plný úväzok.* Hovorí text dominujúci priestoru. Počas vernisáže sa medzi stromami sušila bielizeň, ľudia si navzájom pohadzovali loptu. Celý tím spoločnosti UNES-CO, dokonca aj primátor Českého Krumlova, boli oblečení v červených tričkách s logom projektu.

Český Krumlov

Kateřina Šedá projekt UNES-CO venovala „všetkým normálním lidem“. Profesionálnym inzerátom aj reklamou vysielanou v Českej televízii hľadala rodiny, ktoré by chceli prísť na plný, polovičný úväzok alebo brigádnicke žiť a pracovať do historického centra Českého Krumlova. Text inzerátu znel nasledovne:

UNES-CO nabízí pracovní místa pro rodiny na plný úvazek. *Hledáme rodiče s dětmi, kteří by se na dobu 1-3 měsíců v turistické sezoně (červen-srpen 2018) nechali zaměstnat v historických ulicích Českého Krumlova. Náplní jejich práce je VIDITELNĚ PROVOZOVAT NORMÁLNÍ ŽIVOT a pravidelně vykonávat činnosti s tím spojené (rodinný život, posedávání na židli před domem, věšení prádla, hraní her, koukání z okna, oprava auta, ruční práce atd.)*

Popis pracovní pozice: NORMÁLNÍ ŽIVOT

Požadujeme: Pozitivní přístup, spolehlivost, praxi.

Nabízíme: Flexibilní pracovní dobu, příjemné pracovní prostředí a ubytování přímo v centru města.

Výdělek: Hodinová mzda a ubytování zdarma.

Ich úlohou je vykonávať činnosti, ktoré sú inde bežné. Žiť normálny život. A dostať za to plat. Na inzerát sa prihlásilo takmer 1500 ľudí. Víťazné rodiny, ktoré v mesačných intervaloch od začiatku júla vykonávajú svoju „prácu“, Šedá vyzýva okrem iného k nasledovným aktivitám: Otvoriť okná a vetrať periny. Polievať kvety. Prať bielizeň v rieke a vyvesiť ho na šnúre pred domom. Prašit koberce. Ísť na nákup. Kočíkovať deti mestom. Odprevať deti do školy. Venčiť psa. Umývať okná. Umývať auto. Parkovať pred domom. Opravovať bicykel. „Pracovné činnosti“ zoradila do viacerých kategórií: Každodenný život. Hry a zábava. Sviatky a špeciálne príležitosti. Služby. Odpočinok a relax a exotické aktivity. Zamestnanci ale prichádzajú aj s vlastnými nápadmi, ako by normálny život v meste mal vyzeráť. Zametajú ulice, trhajú na chodníkoch burinu, cvičia jogu, sedia na gauči pred domom, organizujú pikniky, raňajky v trávě, stretnutia. Stanujú na námestí, hrajú schovávačky. Takmer 80 ročná pani Janecká nesúhlasila vyvíjať v rámci projektu aktivity pre seniorov. V Českom Krumlove ložila po stromoch, hrala na námestí guľičky, prala posteľnú bielizeň vo Vltave, umývala okná... Pán Standa ponúkal zadarmo elektrikárske a drobné domáce práce zadarmo.





Kedy ste sa naposledy opaľovali na námestí? Alebo pozerali hviezdy z okna? Postavili si na námestí stan? Venčili so susedmi psov? Spoločne so susedmi varili, grilovali, alebo piekli? Išli si sadnúť ku rieke? Čítali nahlas knihu okoloidúcim, alebo len tak sedeli pred domom s deťmi? Kateřina Šedá projektom vzbudzuje u miestnych obyvateľov, podnikateľov, ale aj médií zmiešané reakcie. Mnohí miestni ju obviňujú z nekalých úmyslov, hnevajú sa, že prináša mestu ešte väčšiu popularitu, a tak aj viac turistov. Projekt obviňujú z postranných úmyslov, autorka preto vytvorila zoznam cieľov, ktoré projekt nemá. Akési negatívne vymedzenie.

Tak napríklad UNES-CO
- nebolo založené, aby autorka zarobila,
- znervózňovala obyvateľov Českej republiky,
- ukradla peniaze určené na chodníky
- uskutočnila tajnú predvolebnú kampaň
- získala viac turistov do Českého Krumlova a poštvála proti sebe miestnych obyvateľov.

Svoje ciele stanovila nasledovne:
- poskytnúť prvú pomoc mestám UNESCO
- zlepšiť situáciu v historickom centre Českého Krumlova
- upriamiť pozornosť na mestá, ktoré sa trápia nadmerným turizmom a
- vytvoríť najlepšiu prácu na svete

V septembri zorganizovala konferenciu na tému „Co tím Šedá sleduje“, kde za účasti miestnych obyvateľov, sprievodcov, zástupcov mesta a odborníkov hovorila o problémoch Českého Krumlova očami Unes-co rodín.

Nadštandardnú pozornosť venuje Šedá aj katalógom a webstránke projektu. Anglický katalóg bol vydaný na vernisáž, český bude obohatený o informácie o samotnom priebehu projektu a vydaný na finisáž a medzinárodnú konferenciu plánovanú do Národnej galérie v Prahe. Katalóg ale nie je iba dokumentáciou projektu, je pripravený ako samostatný projekt, samostatné umelecké dielo. Podobne je to s webstránkou. Nájdete na nej online prenos z Českého Krumlova (identický s tým, ktorý je vysielaný v Československom pavilóne Benátskeho Bienále). Webstránka je tiež živým organizmom, lebo na nej denne pribúdajú nielen mediálne reakcie na projekt, ale aj denníkové záznamy, ktoré sú „profesionálni obyvatelia“ Českého Krumlova povinní denne publikovať.

Dočítate sa tam napríklad aj nasledovne:

„Znám paní z Nové Pece, ktorá do Krumlova jezdí, když je špatné počasí na výlet, stahuje si fotky ve studovně, jde na oběd do restaurace, na zákusek do cukrárny. Ze 2 restaurací ji už vyhodili, dávají přednost Asiatům. To je opravdu smutné, že se nepodporují Češi. Začala jsem chodit po městě a rozdávat chleba se solí jako vítání všech lidí.“ Rodina 7

„Včerejší den jsme celý strávili před domem. Děti se konečně začínají hrát bez rozpaků na ulici a přestávají se stydět. Dokonce si hrají jako doma, tzn. vymýšlejí různé lumpárny. To si tak klidně sedíte před domem, a přijde za vámi dítě s lanem okolo pasu, že jde vyšplhat na balkon...“ Moraváci

„Svačíme na Latránu a k našemu stolečku přichází indická turistka s dotazem, zda si může přisednou. Samozřejmě kýváme, že ano. Po chvíli přicházejí její spolucestovatelé a za chvíli, ani nevíme jak, jsou všechny naše židličky obsazeny unavenými Indy. Vyndávají si svačiny – pytlíkové polévky a horkou vodu z termosek. Z našeho stolečku mizí sudoku a naše hrnky od kafe a začíná se plnit indickými dobrotami. (Hezky to voní, bohužel nenabídlí).“ Kyselkovi

„Dnes jsem na půdě vyhrabala nějakou poličku, kterou jsem ihned instalovala před dům a obklopila nakoupenými kytkami. Jupí, konečně bohulibá činnost. Dokonce jsem si všimla, že mně to někdo posunul a kytky vyměnil, hned zítra to musím porovnat.“ Moraváci

A čo vy, chceli by ste sa zamestnať a žiť svoj život profesionálne – na plný úväzok? Cieľom Šedej je upozorniť na fenomén vyľudňovania miest, ktoré boli zaradené na zoznam svetového kultúrneho dedičstva UNESCO. Na problém ale nechce iba poukazovať, ale priniesť aj konkrétne riešenia, ako takto postihnutým mestám pomôcť. Projekt je podľa slov autorky orientovaný aj na samotného návštevníka mesta. Šedá hľadá spôsob, ako „cudzince zastaviť, poskytnúť mu na chvíľu možnosť stať sa miestnym“. Ak si ale projekt nevšimnete, neznamená to, že ste urobili chybu, ale paradoxne, že je všetko ako má byť. Kateřina Šedá primárne nevytvára situácie, ktoré nám majú udrieť do očí, zaujať nás, vyrušiť, alebo znepokojíť. Smeruje nás k hlbšiemu prežívaniu skutočnosti. Ako sociálna architektka dizajnuje spoločenskú situáciu, ktorá v skutočnosti nemá byť dizajnovaná, ale má byť prirodzená a spontánna. K omylu môže dôjsť aj na strane turistov. Tí si môžu myslieť, že hovoria s miestnymi obyvateľmi, a v skutočnosti sa stávajú súčasťou inteligentne premyslenej a skomponovanej hry. Hry, ktorá sa ale paradoxne na nič nehrá. Hry, ktorá do centra našej pozornosti kladie normálnosť a prirodzenosť. Činnosti, ktoré sme bežne robili, ale zabudli sme na to.



Kateřina Šedá na Benátskom bienále nielen vystavuje, ale si podobne, ako prednedávnom Jiří David, kladie systémovú otázku, prečo je česká scéna diskriminovaná a v Benátkach prezentovaná iba raz za 4 roky. Prípravu výstavy považuje za trest a na svoj traumatizujúci zážitok sa nesnaží zabudnúť, ale konštruktívne navrhnut Národnú galériu možné zlepšenia. Aby v budúcnosti nemuselo platiť nasledovné: „Pokud komukoliv z umělecké scény, nebo z oblasti architektury řeknete, že se účastníte Bienále, začne Vás litovat. Každý si rád přihodí příšernou historku z organizace, případně odkaz na někoho, kdo si podobnou organizační „hrůzu“ v minulosti zažil.“

Všetci zamestnanci projektu UNES-CO, s ktorými som sa stretol potvrdili, že žiť svoj život na plný úväzok nie je vôbec jednoduché. Predovšetkým preto, že väčšina aktivít sa odohráva na verejnosti – v dave medzi turistami. Problémom sú ale aj nepravosti miestnych hejterov – tak obyvateľov, ako aj podnikateľov.

The Guardian vybral projekt UNES-CO do TOP 10 najzaujímavejších pavilónov na Benátskom Bienále. Sociálny dosah projektu dokazujú nielen komentáre od novinárov lokálnych a medzinárodných médií, ale predovšetkým miestnych obyvateľov. Tým, ktorým bol vo svojom vlastnom poslaní projekt vlastne určený:

„Paní Šedá, když jsem četl ty hrůzy na FB, tak mě jako faráře napadlo, zda byste naopak nechtěla u nás kázat, nebo třeba mít aspoň besedy?“

„Jste opravdu p...! A na protest proti vaší akci chodím po centru pravidelně se psem!“

„Dobry vecer, Katerino, rada bych vam venovala svůj zivot, pokud byste mela zajem na tom ho nejak pouzít, rada vam sdelim podrobnejsi informace k jeho stavu. S nadejí, L. K“

UNES-CO
Kateřina Šedá
16. medzinárodné bienále architektúry
26. 5. – 25. 11. 2018
Český a slovenský pavilón, Giardini di Castello, Benátky
Hlavným partnerom projektu UNES-CO bolo Egon Schiele Art Centrum (ESAC) v Českom Krumlove, okrem organizačnej poskytlo aj finančnú podporu.

1. Trojmesačná akcia UNES-CO v uliciach Českého Krumlova, foto: Lubomír Stibůrek

2., 9., 10., 11.: Inštalácia v Československom pavilóne na 16. Bienále architektúry v Benátkach, foto: Roman Franc

3., 4., 6., 7., 8., 12., 14.: Trojmesačná akcia UNES-CO v uliciach Českého Krumlova, foto: Roman Franc



Kto je Kateřina Šedá?
Kateřina Šedá je výtvarníčka a sociálna architektka. Minulý rok vyhrala súťaž „architekt roka“ a dnes jej ľudia telefonujú, či by im nepostavila dom. Sociálny architekt dizajnuje sociálne väzby, vzťahy medzi ľuďmi, vytvára situácie, v ktorých ľudia menia svoje zvyklosti a stávajú sa inými - možno lepšími ľuďmi. Na mnohých univerzitách vo svete sa dnes dá študovať sociálny dizajn – napríklad aj v neďalekej Viedenskej Ange-wandte, kde ho vyučuje Brigitte Felderer.

Už vo svojom prvom projekte v roku 2000 si Šedá uvedomila, že najväčšími galériami pre bežných ľudí sú nákupné centrá, a tak sa v jednom aj reálne zamestnala. Tam sa zoznámila s bezdomovcom, ktorému jedna jej kolegyňa tajne vynášala zvyšky salámy. Šedá ho v obave, že by mohol žiť obklopený obrovskou hromadou salámových zvyškov, navštívila a zo šupiek mu začala šiť rôzne predmety, ktoré mu k lepšiemu životu chýbali – tašku, kabát, opasok, zošit, náramok na hodinky ...

Asi najradikálnejším počínom Kateřiny Šedé je jej pôsobenie v moravskej dedine Bedřichovici, ktorú postupne pretvára na Bedřichovici nad Temží. Jej obyvateľov presvedčila, aby spoločne jeden deň v roku zostali doma a spoločne sa pokúsili vytvoriť nový typ sviatku, počas ktorého uvidia sami seba aj svoje miesto v inom svetle. „Celoročná príprava má obyvateľov motivovať k prekonávaniu vlastných hraníc, a tým spôsobiť trvalú zmenu v ich správaní.“ Pre obyvateľov Bedřichovic pravidelne organizovala spoločné fotografovanie. Osemdesiat z nich zobrala na výlet do Londýna. V rámci samostatnej výstavy, ktorú jej pripravila Tate Modern ich vyzvala, aby sa chovali tak, ako doma: zametali, okopávali záhradku, športovali.

V roku 2012 v rámci akcie *Dajte mi sviatok* vyplácala Šedá minimálnu mzdu (48 českých korún) každú hodinu všetkým občanom Bedřichovic. Náplňou práce bol odpočinok. „Zamestnanci“ mali povinnosť „svedomito vykonávať činnosť od ničoho k ničomu“. V roku 2017 rozdávali kávu za dobrý skutok, ktorý obyvatelia Bedřichovic vykonali. Keď dnes do Bedřichovic nad Temží prídete, nájdete tam londýnsku telefónnu búdku, londýnske lavičky, londýnske brezy, londýnske lampy a na detskom ihrisku mapu londýnskeho metra a londýnsku autobusovú zastávku s double-deckerom. Neznáma dedinka pri Brne stala nevšedným, ale mimoriadne autentickým miestom.

V máji 2018 zorganizovala Šedá k 100. výročiu založenia Československa zoznamku pre 959 mužov a 959 žien z Čiech a Slovenska. Pod názvom EX:PO sa konala na Brnianskom výstavisku.

„Oslava znamená pro každého člověka něco odlišného, všichni lidé se ale shodnou na jedné zásadní věci. OSLAVA O SAMOTĚ NENÍ ŽÁDNOU OSLAVOU.“ Povedala Kateřina Šedá. Inšpirovala sa myšlienkou zakladateľa Československa – T. G. Masaryka, ktorý vo svojom prejave pri príležitosti 10. založenia republiky hovoril predovšetkým o budúcnosti. Rozhodla sa preto „nepozerať do minulosti, nerekapitulovať, ale vybrať si jeden z kľúčových problémov a ten skúsiť nejakou posunúť.“ Ako problém zadefinovala „dlhodobý výskyt vysokej rozvodovosti a nízkeho sobášenia sa“. Pre účastníkov zrežirovala netradičnú zoznamku, v ktorej sa snažila spojiť ľudí na základe iných kritérií, ako tomu býva zvykom. Každý účastník doniesol predmety, ktoré nepotrebuje, ale musel navrhnuť, prečo by ich potreboval niekto iní. Zoznamka sa tak vlastne stala burzou predmetov a ideí, nie ľudí samotných.

5. Trojmesačná akcia UNES-CO v uliciach Českého Krumlova, foto: Jakub Máče

13. Trojmesačná akcia UNES-CO v uliciach Českého Krumlova, foto: Kateřina Šedá

Hranice v umení

Urszula Szulakowska

preklad: Katarína Bűřilová

V špecifickej oblasti histórie umenia sa v písomných prácach poľských historikov umenia, ovplyvnených vývojom západnej teórie od 90. rokov, objavuje niekoľko nových kritických epistemologických prístupov. Pionierom tohto typu investigatívneho diskurzu je Piotr Piotrowski, ktorý priniesol podstatne širšie ponímanie konceptu „pohraničia“ (kresy). Piotrowski skúmal vzájomný vzťah medzi západnými a východoeurópskymi historikmi umenia v súvislosti s geografiou umeleckej tvorby, konkrétne jej ontologický status a epistemológiu „hraníc“. Podľa Piotrowskeho treba odstrániť stereotypné historické modely, ktoré „zozápadnili“ obdobia renesancie a baroka, a to na základe predpokladu, že postup týchto štylistických trendov smerom na východ nevyhnutne vedie k ich hybridizácii, rovnako ako v koncepčný a technický pokles hodnoty ich produkcie.

Piotrowski okrem toho pripomína, ako sa západné modely histórie umenia po roku 1945 pozdĺž Odry a Lužickej Nisy – západnej hranice Poľska zavedenej v roku 1945, zvykli vždy odmietať. Aj v diskusiách o umení skorších období si západní odborníci nezvykli dovoliť prekročiť umelú hranicu sovietskych satelitných štátov, nielen ešte Sovietskeho zväzu. Povojnové politické vyrovanie diktovalo spôsob písania histórie aj pre obdobia ako renesancia a barok. Piotrowski tvrdí, že v skutočnosti žiadne východné hranice nikdy nebránili migrácii renesancie do strednej a východnej Európy, umenie ktorej nebolo len niečím „iným“, cudzo orientalizovaným, nižšej kvality a s bizarnými aspektmi. Naopak, klasické oživenie v Budapešti, Krakove, Brzegu, Lvove, Vilniuse a Kyjeve sa spolu s tým západným zo 16. a 17. storočia zliali do jedného celku. Aj Katarzyna Murawska-Muthesius uvádza, že: „Spomedzi všetkých hraníc boli tie, ktoré nakreslili historici umenia, možno najviac nadhodnocované, svojvoľné a neprekonateľné zo všetkých.“¹

Najviac súčasnej nedôvery voči Poľsku od jeho východných susedov sa zrodilo po vojne 1914 – 1918 v sporoch ohľadom národných hraníc. Po roku 1945 navyše komunistickí vodcovia Litvy, Bieloruska a Ukrajiny povzbudili rast intenzívnej nedôvery voči Poľsku, ktorú ich prosovietsky diskurz portrétoval ako hrozbou politickej nezávislosti susedných štátov. Podozrievavosť Sovietskeho zväzu voči Poľsku podmienila spôsob, akým sa v danom období písala história východnej Republiky oboch národov (Poľsko-litovská únia, pozn. prekl.).² V neskorých 70. rokoch napríklad uznávaný poľský historik umenia Jan Białostocki publikoval svoju kľúčovú monografiu o histórii renesancie vo východnej Európe, ktorá vyšla v angličtine vo vydavateľstve Phaidon.³ Nijako v nej nezmenšuje žiadne prvky na východ dnešných poľských hraníc so Sovietskym zväzom, aj keď tieto niekdajšie poľsko-litovské územia sa od miest, kde sa podľa historických záznamov nachádzala stará Republika, nedajú oddeliť.

Namiesto toho bol Białostocki povinný prezentovať oklieštenú verziu histórie poľskej renesancie, v ktorej sa sústredil na Krakov a bývalé nemecko-sliezske územia, ktoré sa stali súčasťou Poľska v roku 1945. Białostockého zameranie na históriu Sliezska, namiesto tej ruskej či litovskej, zatajilo skutočnosť nezákonného zabratia pôvodných poľských území Sovietskym zväzom v roku 1945. Navyše dôraz, ktorý vo svojom texte kládol na západné územia, ako na srdce poľskej renesancie, účelovo slúžil ako dôkaz podstate „poľskej“ povahy toho, čo bolo pred rokom 1945 nemeckým Sliezskom a Pomoranskom. Takýto, v lepšom prípade nepresný, historický model bol Białostockému nanútený prosovietskymi cenozormi, ktorí sa v 60. a 70. rokoch pokúšali normalizovať povojnové politické usporiadanie. Białostockého historický dôraz zatienil skutočnosť, že tieto západné územia patrili po niekoľko storočí Nemecku. Územia, oficiálne pomenované po roku 1945 ako „Zemie odzyskané“ (znovuzískané územia), od neskorého stredoveku v skutočnosti neboli súčasťou Poľského kráľovstva a počas 16. a 17. storočia boli nezávislými kniežatstvami.

Ak by sa niekedy danej krajine verejne v spochybnilo povojnové usporiadanie poľských západných hraníc, muselo by sa zároveň spochybníť aj zabratie východných poľských území Sovietskym zväzom v roku 1940. Navyše by takéto spochybenie hraníc po roku 1945 zároveň slúžilo ako potvrdenie stále prítomných požiadaviek litovských, bieloruských a ukrajinských nacionalistov

na nezávislosť od Moskvy, rovnako ako na podporu požiadavky poľských tradicionalistov pre návrat k pôvodnej Republike (ignorovanej demokratickou poľskou vládou z roku 1990). Celý Białostockého projekt bol preto silne spolitizovaný, rovnako ako bolo aj u iných historikov, predovšetkým u Heleny a Štefana Kozakiewiczowie, ktorí v 60. a 70. rokoch tiež zverejnili texty o poľskej histórii umenia určené pre hovoriacich anglicky.⁴

V tom istom čase historici západného politického bloku na umelecké dedičstvo únie Poľska a Litvy v rokoch 1945 až 1990 takmer úplne zabudli. Tieto geografické územia sa pre západných odborníkov stali neviditeľnými. V danej ére boli štáty východnej Európy ekonomicky slabé a politicky umlčané, takže až do pádu sovietskeho systému v 90. rokoch, keď sa východná Európa vrátila na svetovú scénu, bol akademický záujem o dianie v nich mizivý. V 90. rokoch boli sovietske satelitné štáty oslobodené, rovnako ako niektoré republiky, ktoré kedysi tvorili súčasť Sovietskeho zväzu. Vznikla potreba písať nové histórie, oslobodené od prosovietskych skreslení. Piotrowski vidí súvis medzi tým, ako sa odborníci východnej Európy najprv pokúšali o univerzalistickú interpretáciu vlastného kultúrneho dedičstva, aby umenie ich krajín bolo vôbec na západe akceptované. V skratke, museli obhajovať podobnosti výsledkov východnej a západnej európskej histórie umenia namiesto toho, aby ocenili kultúrne rozdiely. Ako prvý krok smerom k politickej a kultúrnej integrácii so západom sa východoeurópski odborníci dožadovali, aby ich vlastné národné histórie boli uznané ako integrálna súčasť vývoja európskej histórie umenia ako celku.

Neskôr však nasledovala náročnejšia úloha potvrdiť hodnotu rozdielov, predovšetkým renesancie ako rozlišovacieho fenoménu Poľska, Litvy a Ruska, unikátnej svojím charakterom, no zároveň kvalitatívne minimálne rovnako dôležitej ako je renesancia Francúzska a Anglicka, ak nie Talianska. V druhom štádiu museli východoeurópski historici zaeďinovať špecifické kvality umeleckej tvorby ich vlastných vymedzených geografických oblastí.

Piotrowski riešil západné stereotypy „východnej Európy“ tým, že hľadal oporu v koncepte parergonu od Jacquesa Derrida, ktorý Jonathan Culler reformuloval na „rámec“ a Norman Bryson opäť použil v tomto tvare. Konkrétne parametre alebo očakávania nahromadené

okolo témy „východoeurópskej renesancie“ by vždy viedli k subjektívnym historickým textom, tvrdil Piotrowski. Keďže takéto rámcové očakávania sú štruktúrnou súčasťou napísaných textov, sťažujú objektívny pohľad na umeleckú tvorbu. Pre každého historika je výzvou uvedomiť si subjektívne očakávania, ktoré každý nevyhnutne vnáša do historickej materiálnej kultúry.⁵ Piotrowskirazil teóriu, že koncept „národných“ histórií umenia je potrebné opustiť a podporovať treba skutočnú komplexnosť interakcií medzi patrónmi, umelcami a ich kultúrnymi vplyvmi. Problematiku národných škôl umenia považoval za mýtus, ktorý je potrebné vyvrátiť. Toto sa obzvlášť týkalo umeleckej kultúry 16. a 17. storočia vo východnej Republike. V skutočnosti Lvov, Wołyń a Podole nikdy neboli len perifériami západných európskych centier umeleckej tvorby vo Florencii či Ríme. Naopak, vždy tvorili integrálnu súčasť celého fenoménu klasickeho renesančného obrodenia počas toho, ako sa šírilo naprieč európskym kontinentom a Ruskom.

Rigidný politický charakter a kultúrna diverzita Poľsko-litovskej únie predstavuje pre historikov zvyknutých na západnú historiografiu, v ktorej je jedna národná skupina často zodpovedná za vývoj svojej vlastnej vnútornej kultúry - ako pri „talianskej renesancii“ alebo „holandskej renesancii“ atď., veľkú výzvu. V Republike naopak vytvorilo množstvo etnických skupín, konkrétne: Poliaci, Rusíni, Litovčania, Valasi, Arméni, Taliani, Nemci, Škóti, Židia, Tatári, Karaiti a Turci spoločnú kultúru. V prvej etape to boli hlavne talianski a nemeckí umelci a architekti, ktorí v 16. a 17. storočí transformovali umenie a architektúru Republiky oboch národov, a práve oni vzdelávali lokálnych umelcov, architektov a remeselníkov, tiež aj ich patrónov. Dôležitým aspektom renesancie a baroka východnej Európy bola tiež kultúrna aktivita židovských osadníkov, často utečencov zo západnej a južnej Európy, a ďalších imigrantov prichádzajúcich zo strednej Ázie, ako Arméni, Turci, Tatári a Karaiti.

Ďalšou témou, ktorú spisy poľských historikov - napr. Ostrowského, určené pre západných čitateľov, ignorujú, je tendencia prehliadať problém autenticity a správať sa tak, akoby všetky architektonické artefakty v konkrétnej diskusii boli originálmi. Pre historika je dôležité spochybovať autenticitu všetkých historických štruktúr v Poľsku a ostatných krajinách strednej a východnej Európy, ako je tomu napríklad pri hrade Wawel, ktorý zažil rozsiahlu



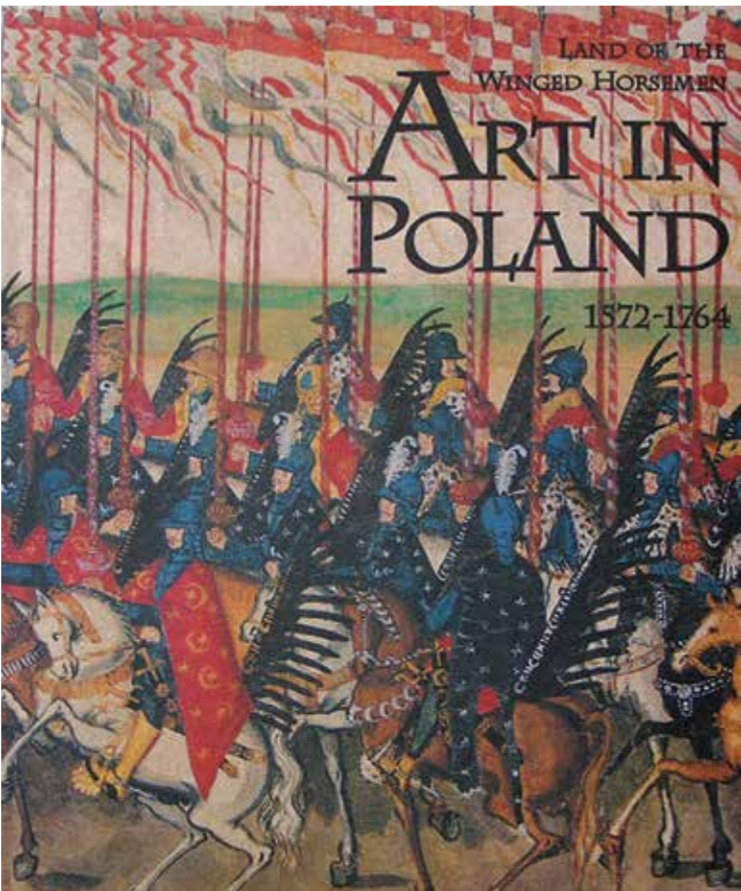
deštrukciu, ako aj storočia trvajúce zanedbávanie okupačnými silami. Białostockého aj Kozakiewiczowie texty, a v skutočnosti aj v Ostrowského katalóg k výstave *Krajina okridleného jazdca*, predstavujú pozíciu, ktorá sa snaží prispôbiť historickému diskurzu sformovanému v západných krajinách, ktoré si udržali nedotknutú väčšiu časť svojho historického dedičstva. Tieto poľské texty faktickým štýlom opisujú mnohé historické budovy tak, akoby išlo o originály a akoby história umenia hladko tiekla dejinami, nezložená vojnou, devastáciou a nevy-povedateľnými hrôzami. Otázkou ich zachovania sa texty týchto historikov vôbec nezaoberajú. Napríklad, v prípade Bieloruska vyústila devastácia zapríčinená vojnou do straty väčšiny materiálneho kultúrneho dedičstva. Popravde, pri študovaní umenia a architektúry ktorejkoľvek z týchto krajín či už Litvy, Bieloruska alebo Ukrajiny, je človek vďačný, ak vôbec stoja štyri steny budovy. Strecha je nečakaným bonusom, nielen ešte dekorácie alebo obsah. Na tejto poľutovaniahodnej situácii sa podieľali aj nacionalistické konflikty medzi etnickými skupinami. Aj hrad Wawel v Krakove je v podstate rekonštrukciou a renováciou z neskorého 20. storočia, no napriek tomu tieto témy v anglických textoch poľských historikov sú - v boji o „podriadenie sa“ dominujúcim stereotypom tradičných umenovedných textov z danej oblasti, ukryté pred zrakom západného publika. Putovnú Ostrowského výstavu poľského umenia 17. storočia s názvom *Krajina okridleného jazdca* sprevádzal katalóg v anglickom jazyku, no materiálna kultúra popisovaná v tomto kontexte má pôvod výhradne v poľských múzeách a súkromných zbierkach a na výstave nebolo nič z Ukrajiny či v Bieloruska. Podobne texty v katalógu odkazujú

predovšetkým na poľský kontext.⁶ Opäť sa tu prezentoval obraz „poľského umenia“, nie „umenia Poľsko-litovskej únie“.

Ide o obyčajnú lož či skôr zahmlievanie historických záznamov. Je to dôkaz hanby v tvári špecifickej histórii bývalých území Republiky a nejde o ojedinelý prípad, keďže takéto štúdie boli publikované aj historikmi v iných krajinách bývalého komunistického bloku. Skrývajúcu pravdu o množstve skutočnej histórie, ktorá je nenávratne stratená, skrývajú faktický „rozdiel“ medzi pozostatkami historického dedičstva krajiny ako Bielorusko, ktoré je kompletne a absolútne iné než to anglické, holandské či talianske historické dedičstvo. Je kľúčové, aby sa toto stalo centrálnou časťou písania o histórii v krajinách na periférii kultúrne hegemonných centier západnej Európy a anglicky hovoriaceho sveta. Fakty o vojnách 19. a 20. storočia, barbarské etnické čistky a politický útlak sú integrálnou súčasťou písania histórie umenia skorších storočí a nemožno ich zamiesť pod koberec, aby nevyrušovali a nezahanbovali trhy s umením a múzeá umenia na Západe.

Preložené a publikované s láskavým dovolením Urszuly Szulakowskiej.

[Urszula Szulakowska](#) je mimoriadnou profesorkou na *University of Leeds*. Jej text, ktorý publikujeme *Jazdcovi – revue súčasného umenia*, je kritickou reakciou i na texty v katalógu zostavenom Janom Ostrowskim. Bol vydaný k putovnej výstave *Krajina okridleného Jazdca: Umenie v Poľsku / Land of the Winged Horsemen: Art in Poland 1572 – 1764*, ktorú organizovalo *Art Services International* v spolupráci s *Walters Art Gallery*. Otvorená bola v roku 1999 v *Walters Art Gallery* v *Baltimore*, postupne bola predstavená: v *Art Institute of Chicago*, *Huntsville Museum of Art*, *San Diego Museum of Art*, *Philbrook Museum of Art* a zavŕšená bola v *Kráľovskom zámku vo Varšave* v roku 2000.



1. Obálka publikácie *Krajina okridleného Jazdca: Umenie Poľska / Land of the Winged Horsemen: Art in Poland 1572 – 1764*

2. Urszula Szulakowska

Jako všechny jsem snila o tom, že budu dokonalá...

Lucie Šmardová

Výstava Tekutá mateřská láska se věnuje tématu ideální matky, mezilidským vztahům, jejich proměnlivosti, přesněji křehkosti. Umělci Ester Geislerová a Milan Mazúr vytvořili pro zlínskou galerii KabinetT site-specific instalaci nenabízející jednoznačné sdělení. Na základě dvou teoretických rámců vycházejících z knih filozofky a feministky Élisabeth Badinter (Mateřská láska) a sociologa Zygmunta Baumana (Tekutá láska) otevírají myšlenkový rámec, v němž je mateřství spíše zápasem s nejistým koncem. Záleží na divákovi, jeho připravenosti a otevřenosti, kterou z nabízených metafor přijme, spojí-li si konkrétní motiv s vlastní zkušeností či představou.

Mateřská láska je jen lidský cit

Je těžké odhadnout, kolik rodičů (a zejména matek) absolvuje kurzy, které ukazují jak správně vychovávat své dítě, jak komunikovat, co změnit, aby doma vládla šťastná idyla bez křiku a výhrůžek, aby se dítě dobře vyvíjelo, bylo zdravé, mohlo uspět. Tlak společnosti je všudypřítomný a začíná ještě před narozením. Nabízených metod či systémů týkajících se výchovy existuje nespočet. Jeden navazuje na druhý, některé se doplňují, jiné naopak vyvracejí. Jasná pravda neexistuje, převládá neurčitost, chcete-li tekutost. Podobný pocit může zažít divák procházející výstavou. Inspirační zdroje působí ambivalentně, jsou využívány okrajově, spíše slouží ke znejištění. Nejsilněji promlouvají ty němé, zejména vizuální prvky.

„Myšlenky jsou měnou 21. století.... Nic tolik neinspiruje jako odvážná myšlenka uvedená dobrým přednášejícím.“⁴¹ Píše Carmine Gallo v úvodu knihy *Mluv jako TED* a připomíná, že „prodávat je lidské, ať už se nám to líbí či nikoliv, všichni nyní prodáváme“⁴². Nejúspěšnější prezentace jsou potom ty, které působí jak na rozum, tak i na city. Spojení É. Badinter analyzující mateřský cit a Z. Baumana sarkasticky líčící stav dnešních vztahů, můžeme vysvětlovat podobně. „Myslíte si, že jste dobrá?“ ptá se přednášející vědkyně v jednom z videí, které svým formátem vychází z oblíbeného, celosvětově rozšířeného TED talk, platformy postavené na hesle „ideas worth spreading“, jež zveřejňuje vystoupení odborníků a lidí z nejrůznějších oblastí. Žena-vědkyně je snímána v době příprav i v průběhu prezentace. Vystoupení ala TED však není přímou nápodobou, tento fenomén je spíš zlehčován.

„Jako všechny jsem snila o tom, že budu dokonalá, ale jako prakticky všechny jsem byla velmi průměrná.“ Élisabeth Badinter představuje mateřskou lásku jako sociální konstrukt, který je jen dočasný. „Mateřská láska nepřichází sama od sebe. Je navíc.“⁴³ V její knize najdeme příklady z dnešního pohledu „nesprávného“ mateřského chování (opuštění svého dítěte apod.), pro něž najdeme mnoho ekonomických či demografických důvodů. V jednom ze svých nedávných článků upozorňuje Élisabeth Badinter na „ideál přirozenosti“, který je pro 21. století typický. Po ženě požaduje, „aby věnovala výchově dvou dětí stejné množství energie, jaké naše babičky potřebovaly k výchově čtyř potomků. Ideál moderní matky – zaměřený výlučně na údajné štěstí dítěte – zásadně proměňuje životní podmínky žen“⁴⁴. Žádná z žen vystupujících na výstavě neodpovídá ideálu šťastné matky. Ač má postava vědkyně být tou, která ví, jak na to a zastupuje „racionální část“, nepřekvapuje nás, když na konci výstupu selže.

Další myšlenkový okruh, z něhož umělci čerpají je kniha Zygmunta Baumana, který je o poznání cyničtější a skeptičtější. Jeho celoživotním zájmem se stal individuální osud, odpovědnost, ideologie a etika. Autor pojmu „tekutá modernita“ popisuje společnost jako proměnlivou, silně individualizovanou, konzumní a globalizovanou. Metaforu tekutosti – tedy „zkapalňování“ těles, která v rozpuštěné podobě už zůstávají (oproti modernímu postupu roztavení za účelem vzniku nového, dokonalejšího řádu) aplikuje na téma *lásky*. Současný člověk – jedinec bez pout a pevných vazeb jen těžko rozpoznává „adoraci milované osoby od sebe sama.“⁴⁵ Najít uspokojení v individuální lásce je nemožné a jak říká hlavní postava vědkyně: „v naší konzumní kultuře, která má v oblibě instantní produkty, opravy na počkání, okamžitě uspokojení, výsledky nevyžadující žádné dlouhé úsilí, snadno pochopitelné recepty, pojištění proti všemu.“ Baumann se v knize věnuje vztahům, které vnímá jako hlavní motor dnešního „poradenského boomu“. Komunikace prostřednictvím internetu, mobilů či tzv. „elektronické randění“ vede v mnoha případech ke krizi komunikace, je pro nás stále těžší dívat se jeden druhému do očí. Byť přeneseně dostává se internetové prostředí také do výstavy prostřednictvím využívání postinternetové estetiky, která vévodí všem videím

a přechází do prostoru galerie. Měkkost a tekutost je vlastní použitým materiálům, které v instalaci nacházíme – molitan, lubrikační gel, pěna na holení, které dodávají instalaci další, tentokrát erotický, rozměr. Růžové světlo a celkové setmění prostoru doplňují dvě videa, která můžeme shlédnout z měkkých matrací položených na zemi.

Tím, kdo/co se do výstavy (až na jednu repliku) v podstatě nedostává je dítě, o němž Bauman tvrdí: „V dnešní době je dítě v prvé řadě předmětem citové spotřeby.“⁴⁶ Rozhodnutí mít dítě je podle něj „odpovědnost, která se neslučuje s politikou tekutého moderního života a které se lidé většinou v dalších projevech svého života za každou cenu vyhýbají. Uvědomit si takový závazek může být velmi traumatizující. Zdá se, že poporodní deprese a manželská (či partnerská) krize po narození dítěte jsou specificky *tekuté moderní* neduhy.“⁴⁷

Projekt Milana Mazúra a Ester Geislerové se také často ocitá na hraně žánrů – ocitáme se uprostřed filmu, kulis nebo jsme jen diváky. Máme hlavním postavám věřit jejich roli nebo prostřednictvím svých osobností říkají o spektáklu podobných prezentací něco na víc. Jedním z důležitých momentů na výstavě je komplexní pojetí prostoru a jeho vizualita. Do tří místností je logicky nainstalováno několik videí, sedáky a objekty z neurčitě hmoty. První z nich je promítáno na zvlněnou plochu, u níž je z boku vidět konstrukce, která podporuje dojem divadelní (nebo filmové) scény. Uprostřed stěny stojí žena (Anita Krausová) připomínající mýtickou postavu *Velké matky*. Z jedné ruky do druhé převaluje amorfni, slizkou, šedočernou táhnoucí se hmotu. Pohyb může na jednu stranu připomínat chování dítěte, na druhou stranu hnětení chleba či hlíny. Zůstává otázkou, jestli je tato postava tou, která hněte nebo je sama tvarována nekonečným opakováním. Amorfni materie postupem času tuhne, až se úplně oddělí do menších oválných objektů, kterými procházíme.

První spolupráce umělecké dvojice proběhla v loňském roce při natáčení filmu Milana Mazúra *Ócuka*, kde Ester Geislerová hrála hlavní roli. Milan Mazúr vystudoval pražskou UMPRUM, točí filmy, v nichž balancuje mezi žánry filmu, videoartu s kriticko-sociálním kontextem. Mnohé z jeho prací odkazují k teoretickým textům. Do svých filmů si vybírá, stejně jako na této výstavě, známé osobnosti, které na jednu stranu hrají svoji roli, zároveň však zastupují sami sebe jako součást popkultury. Ester Geislerová absolvovala pražskou AVU v ateliéru Anny Daučíkové. Téma lidské identity zkoumá prostřednictvím sebe a svého okolí, často se vyjadřuje formou videoinstalací, zkoumá vztah obrazu a zvuku.

1 Carmine, Gallo: *Mluv jako TED*, Brno 2016, s. 9.

2 Ibidem, s. 10.

3 Badinter, Elisabeth: *Mateřská láska od 17. století po současnost*. Bratislava 1998, s. 275.

4 Badinter, Elisabeth: *Proti modernímu mateřství*, A2, <https://a2larm.cz/2014/09/proti-modernimu-materstvi/>, vyhledáno 19. 8. 2018.

5 Bauman, Zygmunt: *Tekutá láska, O křehkosti lidských pout*, Praha 2013, s. 13.

6 Ibidem, s. 51 a 53.

1. – 4.

Tekutá mateřská láska / Liquid mother love, 2018, installation view, site-specific installation, mix media, video, sound, foto: Libor Stavjaník



TEKUTÁ MATEŘSKÁ LÁSKA

Ester Geislerová a Milan Mazúr

Galerie Kabinet T./12. tovární budova Zlín

28. 5. – 29. 7. 2018

(Výstava bola súčasťou česko-slovenského projektu troch výstav so sociálnou tematikou. Ďalšími site-specific inštaláciami v tejto trilógii boli výstavy: Jaro Varga a Dorota Kenderová: Je toho více, Sláva Sobotovičová a David Fesl: DJ na volné noze, pozn. redakcie).



Nie som tu, som v Arkádii

Miroslava Urbanová

Rada navštevujem vyšperkované výstavy – také, ktoré ozvláštnia galerijný štandard čierno-bielych A4-kových tlačových správ a ku ktorým si kurátor prizve architekta (Jakub Kopec), grafického dizajnéra (Aurélia Garová a Tereza Maco) a vyhrá sa s inštaláciou a kontextualizáciou diel. Nie som tu, som v Arkádii v kurátorskej koncepcii Márie Janušovej predstavila v Nitrianskej galérii takýto typ výstavného projektu. Priestorovú orientáciu pravidelného návštevníka na začiatok príjemne podráždí skomplikovanie priestorovej skladby inak monotónnych Reprezentačných sál cheap and chic polyesterovými zástenami (akusticky, bohužiaľ, nie ideálnymi). Ďalej sa s mapkou v ruke vyberie rozmotávať nitky kurátorského výberu kontextualizujúceho vystavené diela v pôvodne mytologickom balení arkádického, na ktoré sa nabaľujú konotácie utopického, pastorálneho, idylického, nedosiahnuteľného.

S výnimkou malieb Bohdana Hostiňáka však nejde o žiadne citovanie/(re)konštruovanie arkádického prostredia ako takého, skôr ide o viac či menej vzdialené alúzie na fluidum tohto imaginárneho sveta v sprítomnení vnútorného sveta autorov/autoriek. Príroda a krajina tu však stále zohráva dôležitú úlohu, no je tu artikulovaných jej viac dimenzií – nielen ako motívu, no aj ako premietacej plochy vnútorných stavov, vízií (modernisti) či sociálneho a politického priestoru (neoavantgardisti). Podobne tomu bolo už v prípade väčšej výstavnej prvotiny Márie Janušovej *Novodobý romantizmus* v Galérii mesta Bratislavy v roku 2015. *Nie som tu, som v Arkádii* je akoby širším rozvinutím jej hľadania rozličného (nielen nostalgického) vymedzovania sa voči dobovej skutočnosti prostredníctvom istého typu umeleckej senzibility a (seba)výjadrenia. Namiesto študentov prevažne z Ateliéru mal+by, ktorý vedie Klaudia Kosziba na VŠVU v Bratislave však vo svojej domácej Nitrianskej galérii siahla po etablovaných menách. Medzi inými predstavuje práce vedúcej spomínaného ateliéru Klaudie Kosziby, ktorej maľby podenkových organizmov v sebe nesú hľadané kvality istej melanchólie, výrazovú silu a lyrickú krehkosť zároveň.

Päť tematických okruhov rozvíja kurátorka naprieč celou výstavou a vytvára tým návštevnícke chodníčky ako *Putovanie krajinou, Harmóniu kozmu, Osobnú mytológiu a vizionárstvo, Od utópie po transcenciu a Zo skutočnosti naspäť do sna*. Tieto okruhy, ktoré čakajú na širšiu kontextualizáciu v podobe ohláseného, no zatiaľ bohužiaľ nevydaného katalógu, prepájajú diela autorov/autoriek moderny, neoavantgardy a súčasného umenia. Dokopy však vytvárajú zároveň kurátorkinu vlastnú Arkádiu, ideálnu výstavnú krajinu. Tá je sprítomnená v labyrintovom pôdoryse a stvárnení výstavy ako takej – vyskladanej z výlučne z „autentických umeleckých programov“, do ktorej by si asi každý vedel zaradiť mierne pozmenený vlastný výber. Absencia niektorých však vyslovene prekvapuje – predovšetkým Adamčiakovho projektu *Panfília*. Pri kurátorských skupinových projektoch je však lepšie akceptovať výber ako taký a snažiť sa vnímať ako výstava funguje ako celok.

Samotná adjustácia diel priniesla zaujímavé momenty. Ide o pomerne voľnú inštaláciu. Tá funguje aj bez nivelizácie zavesených obrazov podľa zlatého rezu či zavesenia priamo na stenu a s popiskami, okrem iného, akoby pohodenými na zemi. Vo výstave ako takej sa tak vytvára ďalší pomyselný *landscape*. Prezentácia fotografických záznamov z akcií neoavantgardných autorov na podestách je zas pre mňa, predovšetkým v prípade akcií Lubomíra Ďurčeka, pekno, aj keď asi neúmyselnou, doslovne materializovanou paralelou k Beuysovmu konceptu sociálnej sochy. Práve inštalácia prispieva ku koherentnému vyzneniu výstavy a snaží sa podporiť lyrickosť vyznenia jednotlivých diel či silu autorských programov.

V prípade vystavených diel by som sa však viac než kurátorskému deklarovaniu „istej kontinuálnej nadväznosti“ sústredila aj na traktovanie odlišných historických momentov a významov týchto programových umeleckých únikov *niekam inam*. Či už ide o traumatizovanosť skúsenosťou prvej svetovej vojny u vizionárskeho Antona Jasusch, vytváranie paralelných realít v rámci socialistického režimu u zástupcov neoavantgárd alebo skepsu súčasných umelcov z globálneho digitalizovaného a automatizovaného kapitalistického kolotoču. Dôležitá je motivácia k špecifickému zobrazeniu krajiny a prírody napríklad v panteistických výjavoch Edmunda Gwerka, fakt, že dotyky s prírodou u Michala Kerna sú ekologicky uvedoméle či kontextualizovanie posunu k akémusi novému šamanizmu u dvojice Anetta Mona Chiša a Lucia Tkáčová. Aby „lyrická narácia“ a „subtilný výraz“ nezatienili iné dôležité východiská vystavených diel, predovšetkým tie spoločensko-politické.

Priestory, ktoré nám kurátorka prostredníctvom výberu diel imaginárne alebo doslovne otvára, však nie sú výsostne idylické. Už v Hostiňákových maľbách vidieť a cítiť napätie soptiaceho vulkánu na pozadí pokojného krajinného výjavu. Blízkosť smrti, ktorá bola aj v Arkádii, zas cítiť z diela Stana Filka. Prítomnosť istých hraníc, túžobnú nedosiahnuteľnosť a dávku nevyhovujúcej tematizuje okrem videí Kataríny Poliačikovej a Andrása Cséfalvaya aj ďalší architektonický zásah v zadnom trakte reprezentačných sál. Sú ním presklené dvere do nevyužívaných nezreštaurovaných priestorov Nitrianskej galérie. Tie návštevníkovi síce otvárajú pohľad do ďalších priestorov, ale neumožňujú mu fyzický prístup dovnútra. Tento dystopický „obraz“ obsahuje napätie, ktoré podporujú aj okolité vzdúvané sa plochy a krivky polyesterových objektov od Márie Bartuszovej. Skutočnou kvalitou tejto výstavy Márie Janušovej je predovšetkým *to niečo*, čo zaznieva v Poliačikovej videu *Voice Without Language*: „V tej nemožnosti jazyka bolo niečo oslobodzujúce.“

NIE SOM TU, SOM V ARKÁDII

kurátorka: Mária Janušová

Nitrianska galéria

17. 5. – 26. 8. 2018

Vystavujúci autori: Peter Bartoš, Mária Bartuszová, Tivadar K. Csontváry, Lubomír Ďurček, Stano Filko, Edmund Gwerk, Bohdan Hostiňák, Anetta Mona Chiša a Lucia Tkáčová, Anton Jasusch, Michal Kern, Július Koller, Klaudia Kosziba, Dezider Milly, Katarína Poliačiková, Ervín Semian, Arnold Peter Weisz-Kubínčan





6



7

1. pohľad do inštalácie výstavy, zľava: Stano Filko: *Transcendencia I. a II.*, 1976, akryl na plátne, zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny a. s.; Mária Bartuszová: *Vertikálny a horizontálny reliéf*, 1985, polyester, zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny a. s.; Peter Bartoš: *A kam, do vnútorného sveta*, 1964 – 2000, readymade objekt, stuhu, zo zbierky Nitrianskej galérie
2. pohľad do inštalácie výstavy, zľava: Edmund Gwerk: *Polia*, 1938, olej na preglejke, zo zbierky Galérie Miloša Alexandra Bazovského v Trenčíne; Edmund Gwerk: *Oráčiny*, 1936, olej na preglejke, zo zbierky Nitrianskej galérie; Bohdan Hostiňák: *Et in Arcadia ego*, 2000, olej na plátne, Weiss Collection
3. pohľad do inštalácie výstavy, Katarína Poliačiková: *Dawn*, 2012 – 2015, archívna pigmentová tlač na papieri, majetok autorky & Jiri Svestka Gallery
4. pohľad do inštalácie výstavy, na protiľahlých stenách, zľava: Michal Kern: *Z cyklu Lopúchy alebo čiary života*, 1979, 2 x čb fotografia, zo zbierky Liptovskej galérie Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši; Michal Kern: *Dotyk*, 1982, čb fotografia, zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny a. s.; na podstavci: Július Koller: *Objektívna kultúrna operácia (U.F.O.)* v spolupráci s Lubomírom Ďurčekom, 1985, čb fotografia, foto: Květa Fulierová, Zbierka Linea
5. pohľad do inštalácie výstavy, zľava: Stano Filko: *Spomienka na klinické smrte*, okolo 1990, kombinovaná technika na papieri, Zbierka Linea; Stano Filko: *Klinické smrte 1945 a 1952*, 90. roky, akryl na dreve, Zbierka Linea; vzadu na podstavci: Mária Bartuszová: *Zovretie*, 1978, odlievateľný a leštený bronz, zo zbierky Východoslovenskej galérie.
6. pohľad do inštalácie výstavy, zľava: Edmund Gwerk: *Tanáď*, 1940, pastel na kartóne, zo zbierky Galérie mesta Bratislavy; Dezider Milly: *Balada hôr*, 1949, akvarel na papieri, zo zbierky Oravskej galérie; hore – Edmund Gwerk: *Polia*, okolo 1935, pastel na papieri, zo zbierky Oravskej galérie; dole – Edmund Gwerk: *Cesta do hôr*, okolo 1935, pastel na papieri, zo zbierky Oravskej galérie; hore – Ervín Semian: *Krajina so stromami*, okolo 1944, akvarel na papieri, zo zbierky Galérie mesta Bratislavy; dole – Ervín Semian: *Krajina s fialovým nebom*, 1948, akvarel na papieri, zo zbierky Novohradského múzea a galérie.
7. pohľad do inštalácie výstavy, zľava: Lubomír Ďurček: *Prosím, obráťte ma správnym smerom, prosím*, 1979, čb xerox (sk, de), majetok autora; Lubomír Ďurček: *Labyrint*, 1980, čb xerox, majetok autora

foto: Ján Kekeli