

Jazdec /25

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

Omar Mirza /
Stratený v kontexte
Komentár k Cene Oskára Čepana 2016
Alena Vrbanová /
Július Koller: One Man Anti Show
Ján Kralovič /
Galérie v kríze stredného veku
Katarzyna Cytlak /
*Zložitosť a protiklad v stredoeurópskej
radikálnej architektúre. Experimenty v umení
a architektúre 70. rokov*
Richard Gregor /
Ihla, ruka, srdce, hlava



9 771338 077002

Milé čitateľky a čitatelia Jazdca,

štvrté číslo Jazdca v roku 2016 (č. 25) je z väčšej časti zamerané na podujatia realizované mimo Bratislavy – čo je a zostáva jedným z hlavných zámerov periodika: recenzovať, a tak čitateľovi približovať dianie vo výtvarnom umení v inštitúciách s regionálnym pôsobením, ktoré majú možnosť získať relevantný kritický ohlas nižšiu, čím tak zostávajú i napriek obsahu svojich podujatí (v pozitívnom či negatívnom zmysle), akoby „pomimo pozornosti“. Miera odborného (kritického) záujmu k daniu v regiónoch Slovenska, je však štruktúrovannejší fenomén, než sa splošťovať iba na konštatovanie, že sú viac „od ruky“ pre kritika či recenzenta (ktorí sú pracovne ukotvení najmä v hlavnom meste), veď napokon získať ju by malo byť v záujme samotnej usporiadajúcej inštitúcie, pričom výrazne naň vplyva aj PR projektu i marketingové schopnosti realizátora.

V tomto prípade naozaj osožným nástrojom pre získanie základných informácií o konaní výstavy *Ihla, ruka, srdce, hlava* so zaujímavým termínom vernisáže (ako silvestrovského stretnutia/podujatia kolegov – výtvarníkov, dokonca priateľov) bola sociálna sieť. Objemovo malá prezentácia (štyria autori s niekoľkými prácami malých formátov) bola v posledný deň roka 2016 otvorená v, inak nie moc známej, Galérii Jozefa Kollára v Banskej Štiavnici. Galériu, ktorú spravuje subjekt s odlišným zameraním od výtvarného umenia – Slovenské banské múzeum (zriadovateľom galérie je v tejto súvislosti pomerne odľahité Ministerstvo životného prostredia SR) v poslednom období zviditeľnili aktivity kultúrneho centra Banská Št a nica – niektoré jeho výstavné projekty galéria „hostuje“. O výstave, jej iniciačnom pozadí, no i zaujímavom prepojení – ako špecifickom lokálnom variante spolupráce medzi galériou a centrom sa v texte zmiňuje Richard Gregor. Recenzia s kritickejšim akcentom, venovaná tzv. výročným výstavám v Galérii Jána Koniarka v Trnave a v Považskej galérii umenia v Žiline, z pera Jána Kraloviča, hodnotí prezentácie diel vybraných zo zbierkových fondov inštitúcií. Písaná z pisateľom akcentovanej pozície návštevníka (no inak odborníka na

Jazdec / Revue súčasného umenia č. 25

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

Do čísla prispeli: Katarzyna Cytlak, Richard Gregor, Ján Kralovič, Omar Mirza, Mira Sikorová-Putišová
Autori fotografií: Květoslava Fulierová, Dóra Maurer, Jacek Maria Stoklosa, Tatiana Takáčová, Stephan Wyckoff, archív Galérie Jána Koniarka v Trnave, archív mumok, archív Považskej galérie umenia v Žiline, archív Skupiny VAL, archív Banská Št a nica a archív autorov
Foto na titulnej strane: Milan Adamčíak: *Nie je hora ako hora, nie je strom ako strom*, 2016, EDÍCIA bsc, hlbkotlač/farebná suchá ihla, veľkosť tlače 19,8 × 29,8 cm, veľkosť papiera 43 × 53 cm, foto: Banská Št a nica

Vychádza pod číslom 25 (4/2016), ročník VII.
Dátum vydania: január 2017
Tlač: printio, s.r.o., náklad 300 ks
ISSN: 1338-077X / Číslo registrácie MK SR EV: 3896/09

Kontakt: jazdec.redakcia@mail.com
Web: www.artdispecing.sk/jazdec
Predplatné a inzercia: jazdec.redakcia@mail.com

Distribučné miesta Jazdec – revue súčasného umenia:
Galéria mesta Bratislavy, Roman Fečík Gallery, Galéria Medium, Galéria Jána Koniarka v Trnave, Galéria Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch, Nitrianska galéria, Považská galéria umenia v Žiline, Východoslovenská galéria Košice

Stratený v kontexte Komentár k Cene Oskára Čepana 2016 Omar Mirza

Cena Oskára Čepana (COČ) 2016 sa stala predmetom už niekoľkých zaujímavých recenzií,¹ môj príspevok k tejto téme bude možno o niečo kritickejší. Reštart COČ v roku 2014 výtvarníkom Tomášom Džadoňom a kurátorkou Barborou Šedivou priniesol niekoľko priaznivých zmien od skvalitnenia dizajnu (nielen) webovej stránky cez vytvorenie odborného poradného orgánu a atraktívnej ponuky sprievodného programu až po vycestovanie výstavy finalistov i záverečného ceremonálu z „centra“ do Žiliny a do Košíc (v roku 2015). Vďaka tomu sa výstavy mohli uskutočniť podľa môjho názoru vo vhodnejších priestoroch než v stiesnenej Galérii Medium v Bratislave. Ďalšou novinkou bolo poskytnutie väčšieho časového priestoru finalistom na realizáciu ich diel, na základe ktorých sa porota de facto rozhoduje o udelení Ceny.

Aktuálny ročník priniesol najvýraznejšiu zmenu v podobe nového riaditeľa hlavného organizátora, Nadácie – Centra súčasného umenia (NCSU), ktorým sa stal Christian Potiron, ako aj kompletnú výmenu realizačného tímu (Zuzana Pacáková, Michaela Kučová a Michaela Gáboríková). Dejiskom výstavy finalistov bola Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici v zaujímavom prepojení s Pamätníkom SNP, kde sa odohrávalo slávnostné vyhlásenie a časť pestrého sprievodného programu, ktorý sa rozšíril aj do iných priestorov v Banskej Bystrici a v blízkom okolí (Dúbravica, Banská Štiavnica). Ďalšou zaujímavou novinkou bol posun vekového stropu z 35 na 40 rokov². Teší ma, že COČ je už niekoľko ročníkov otvorená aj ľuďom, ktorí sa nenarodili na Slovensku, no pôsobia tu, resp. narodili sa tu, ale na jeho území nepôsobia³. Pre celú scénu aj pre samotných finalistov je tiež veľmi prínosné, že do finále sa nedostávajú len umelci, ktorých mená možno registrovať na takmer každej výstave či súťaži, ale aj ľudia lokálnemu publiku i odbornej verejnosti takmer neznámi. Mimoriadne kladne hodnotím spojenie odovzdávania COČ s prvým ročníkom Ceny za spoločensky angažované umenie, ktorú udelila NCSU v spolupráci s Nadáciou otvorenej spoločnosti a ktorú zaslúžene dostal Peter Kalmus. Škoda len, že táto cena, ktorá by mala práve v tomto čase rezonovať v spoločnosti oveľa intenzívnejšie, nemá také široké mediálne pokrytie ako estrádne šou typu Krištáľové krídlo.

Prejdime však k samotnej výstave finalistov COČ 2016. Voľba budovy Praetória Stredoslovenskej galérie sa ukázala ako vhodná a férová, keďže všetci zúčastnení mali k dispozícii skoro identický priestor. A práve priestor hral významnú rolu v dielach finálovej štvorice (teda vlastne päťce, keďže tam bolo zastúpené aj umelecké duo).

B Č M N O R
A I A É N Ó
R E S M D N
T R Á E Á A
U N R T K I
S Y H
Z X

Prvé múzeum intermédií II. Medzi informáciou a pamäťou výber diel zo zbierky PGU v Žiline

kurátorka: Mira Sikorová-Putišová
dizajn a architektúra stálej expozície: Marcel Benčík

autori: Juraj Bartusz, Anton Čierny, Stanislav Masár, Ilona Németh, Roman Ondák, Peter Rónai

otvorenie stálej expozície: štvrtok 30. 3. 2017 o 17.00 hod. výstavné priestory na prízemí Považská galéria umenia v Žiline Štefánikova 2, 010 01 Žilina

Projekt podporil z verejných zdrojov Fond na podporu umenia

u. fond na podporu umenia

Považská galéria umenia v Žiline

ZILINSKY MESTO ŽILINA





Výstava finalistov Ceny Oskára Čepana 2016
 Daniela Krajčová, Juraj Gábor, Lucia Luptáková,
 Julia Gryboš a Barbora Zentková
 Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici
 8. 11. – 4. 12. 2016
 Spolupráca: Nadácia – Centrum súčasného umenia

Na prízemí sa nachádzala inštalácia Daniely Krajčovej s názvom *Dôvod ostať*. Pozostávala z projekcie, priestoru na sedenie pre divákov obkolesenou posteľnými plachtami a stolom s akvareľmi, ktoré boli súčasťou animácie vo videu. Krajčová tu pracovala s témami, ktorým sa venuje dlhodobo: postavenie utečencov na Slovensku, ich život u nás, ich pohľad na našu krajinu a nezmyselnosť byrokracie pri procese udeľovania azylu. Video zachytávalo silné a dojemné príbehy šiestich utečencov, pričom jeho dokumentaristická rovina bola funkčne narušaná poetickým vizuálom akvarelov. Vďaka ich vystaveniu na prihlom stole mal divák možnosť nazrieť do procesu tvorby. Schémy nakreslené na plachtách ukazovali absurditu byrokratického systému azylového konania, zvolený spôsob inštalácie týchto plachiet však nehodnotím ako najšťastnejší. Prezentácii obsahovo silného videa by určite svedčala premyslenejšia architektúra, „hľadiska“ a dôkladnejšia práca s priestorom. Mal som dojem, že inštalácia bola zrealizovaná zrejme v časovej tiesni a s absenciou nápadu. Sklamaním tiež bolo, že Krajčová nevyužila šancu účasti vo finále COČ na ponúknutie niečoho nového. Nevydala sa cestou, ktorú by sme už nepoznali z jej predošlej tvorby. O jej nesporných kvalitách som presvedčený a témy, ktorým sa venuje, i jej aktivistický prístup k nim, hodnotím ako mimoriadne sympatické. V porovnaní s portfóliom jej predošlej tvorby, na základe ktorého sa do finále dostala, som však očakával výraznejší posun alebo aspoň pokus o iný pohľad na témy, ktorým sa venuje. Dúfal som v eso vytiahnuté z rukáva. Nestalo sa. Môžeme sa len dohadovať, či to bolo spôsobené autorkinou aktuálnou zaneprázdnenosťou materskými povinnosťami alebo len nedostatkom výraznejších nápadov. V každom prípade je to škoda.

O poschodie vyššie oproti sebe vystavovali Lucia Luptáková a Juraj Gábor. Site-specific inštalácia *Útroby* Lucie Luptákovovej bola labyrintom chodieb vytvorených z pôvodných kobercov nachádzajúcich sa vo výstavnej miestnosti, z drevených konštrukcií a zo zrkadiel. Hravé a interaktívne dielo ponúkalo na jednej strane zážitok pre deti každého veku, ktoré si mohli zaspomínať, ako si v detskej izbe stavali improvizované bunkre. Na druhej strane by sme toto dielo mohli vnímať ako upriamenie pozornosti na pozadie fungovania galérie a príspevok k inštitucionálnej kritike⁴. Ďalej sme tu mohli nájsť prácu s pamäťou miesta, tematizovanie problematiky reálneho života „tam vonku“ v kontraste so svetom umenia a umeleckej prevádzky „vnútri“ (aj vďaka použitiu zrkadiel umiestnených na okne), a interpretačne trochu prvoplánovo povedané tu mohlo ísť o „nastavenie zrkadla“ (návštevnikom, inštitúcií atď.). Ak by sme s (nad)interpretáciou zašli ešte ďalej, mohli by sme dielo spojiť so súčasnou politickou orientáciou predsedu Banskobystrického samosprávneho kraja, ako vo svojej recenzii píše Ján Kralovič.⁵ Bolo však naozaj autorkiným zámerom dať do diela všetky tieto roviny? Alebo chcela, naopak, našu pozornosť upriamiť len jedným smerom? Ale ktorým? Nebolo v konečnom dôsledku toto dielo pre návštevníka nezvyknutého hľadať hlbšie podstaty a interpretácie „len“ príjemnou atrakciou?

Samozrejme, túto provokujúcu ambivalentnosť môžeme vnímať aj pozitívne, no chýbal mi tu jednoznačnejšie sformulovaný zámer diela. Môžete namietat, že súčasné umenie má právo byť mnohovýznamové a nejasné, no podľa môjho názoru by v tomto prípade pomohli ruka, oko i myseľ kurátora. Text o diele od Elišky Mazalanovej inštalovaný pred vstupom do miestnosti nestihol všetko objasniť. Kurátorské vedenie (a videnie) a najmä konkrétnejší text približujúci zámer autora ešte citeľnejšie absentoval pri nasledujúcom diele.

Tvorba Juraja Gáboru sa vyznačuje komplexnosťou a systematickosťou, sústredeným uvažovaním, konzekventným prístupom, intelektuálnym i fyzickým vtiahnutím diváka do diela a schopnosťou vytvoriť aj v náročných podmienkach mimoriadne kvalitné, mnohovrstevné a monumentálne realizácie, aké u nás v súčasnosti chýbajú (napr. land-artové dielo *Zraková pyramída/Práve teraz* z roku 2015). No z jeho inštalácie s názvom *Našiel som/Ďalšie miesto natáčania* vytvorenej pre finále COČ 2016 som, žiaľ, mal pocit, že sa stratil vo vlastnom uvažovaní, že chcel povedať príliš mnoho spôsobom, ktorý svojou komplexnosťou, neuchopiteľnosťou a „prekombinovanosťou“ vo mne vyvolal až frustráciu. Ako sa asi mohol cítiť návštevník, ešte menej zorientovaný v jeho tvorbe či celkovo v súčasnom umení? Prečo autor vo svojej inštalácii použil toľko rôznorodých prvkov a prístupov? Prečo sem včlenil diela iných umelcov (Dáša Klapitová, Zoltán Agócs alebo Peter Isteník)? A ďalšie otázky bez odpovedí...

Vo videu zo série portrétov o finalistoch COČ 2016 sám Gábor priznáva svoju nerozhodnosť a ambíciu všetko vnímať a pochopiť. Tiež tu spomína, že fyzické či mentálne „rámovanie“ sveta mu zužuje dej a pomáha veci lepšie pozorovať. Aj v tomto prípade by pomohol nejaký rám, zúženie výseku jeho uvažovania. Niekedy menej je naozaj viac. Sprievodný text od Ivany Rumanovej mi v zorientovaní sa nebol príliš nápomocný. Komentovanej prehliadky s autorom som, žiaľ, nemal čas zúčastniť sa. Tak asi ako väčšina návštevníkov výstavy.

Pri Gáborovej inštalácii sa najviac ukázalo, že spolupráca s kurátorom by mohla pomôcť finalistovi COČ pri formulovaní myšlienok a rozhodovaní sa o konečnej podobe svojho diela. Návštevníkom by azda čiastočne pomohla pri jeho dešifrovaní. Nemyslím si, že by umelec mal divákovi ponúkať jednoznačné a priamočiare návody na pochopenie a uchopenie svojich diel, no keď je hmla príliš hustá, hrozí, že už nenájdeme cestu von.

Zaujímavosťou Ceny Oskára Čepana posledných rokov je, že zatiaľ čo v roku 2015 sa jej laureátmi stali až dvaja umelci (Radek Brousil a Ján Zelinka), v aktuálnom ročníku bola ocenená poľsko-slovenská dvojica pôsobiaca v Brne – Julia Gryboš a Barbora Zentková. Ich site-specific inštalácia *Úder pěstí o zeď, co zní celý den* sa nachádzala symbolicky na najvyššom poschodí Praetória. Z výstavnej miestnosti umelkyne vytvorili úplne iný, nečakaný priestor. Na zemi boli položené rôznofarebné a vzorované pláty starého linolea, zväzky modrých káblov, okná boli prekryté monochromatickými plátnami, naliehavé zvukové plochy a vibrácie sa šírili priestorom, v ktorom vládlo neprírodné svetlo

a znepokojujúci chlad. Sugestívny environment by bol určite pôsobivejší a jeho sociálny rozmer a posolstvo by vyzneli o to naliehavejšie, ak by bol návštevník jasnejšie konfrontovaný s faktom, že linoleum i zvuky pochádzali z textilnej továrne Vlněna v Brne, ktorá nedávno padla za obeť developerom, a v ktorej okrem iných umelcov mali svoj ateliér i samotné autorky. V texte od Kláry Pelouškovéj bola táto informácia spomenutá len okrajovo. Možno, že autorkám išlo predovšetkým o ich vlastný príspevok k expandovaniu súčasnej maľby, oveľa zaujímavejšou než sugestívna atmosféra a fyzický zážitok z priestoru mi však pripadala práve rovina sociálneho odkazu, ktorú však návštevník takmer nemal možnosť odčítať. Ocenené dielo preto mohlo vyznieť len ako formálna – hoci vydarená – hra.

Ako som už spomenul v prípade Gáboru a Krajčovej, potenciálny laureát/laureátka môžu mať za sebou silné portfólio, nové dielo na výstavu finalistov sa však nemusí vydať. Je to pochopiteľné a v poriadku, veď nie každé dielo umelca patrí k jeho najsilnejším a obzvlášť to platí pre diela vytvorené pod tlakom zvýšených očakávaní. Nebolo by práve preto vhodnejšie, ak by laureátov porota vyberala nielen na základe diela vytvoreného pre finálovú výstavu, ale ak by zohľadnila úroveň a konzistentnosť celej doterajšej tvorby? Chápem, že rozhodovanie poroty je mimoriadne náročné a v podstate aj veľmi subjektívne – spočíva predsa na jej konkrétnych členoch a každý z nich má svoje osobné preferencie. Veľa záleží však aj od konštelácie finalistov, ich spoločného vyznenia, ale aj od ich individuálneho, aktuálneho rozpoloženia. Možno preto by mala byť celková tvorba zohľadňovaná nielen pri výbere finalistov, ale aj laureátov.

Z kuloárnych rozhovorov počas večera vyhlasovania výsledkov som sa dozvedel, že okrem mňa by aj niektorí členovia poroty privítali, ak by boli východiská a súvislosti diel finalistiek a finalistu jasnejšie sformulované – jednoducho povedané, prínosom by bola kurátorovaná výstava. Práve kurátor dokáže niektoré veci nasmerovať a spresniť, okrem toho vie pomôcť pri ujasnení koncepcie alebo pri formulovaní názorov a postojov, môže zúžiť výber tém alebo konzultovať inštaláciu jednotlivých diel v priestore. Mohlo by sa tak predísť niektorým už zmieneným nedostatkom a pomohlo by to nielen strateným divákovi, ale aj samotným umelcom. Ak by si však každý z finalistov vyberal svojho vlastného kurátora sám⁶, ocenenie by nepatrilo len jemu. Veď umelec by spolu s kurátorom tvorili akýsi tím. Ako menej problematické sa mi v tomto prípade javí riešenie, kde by bol spomedzi domácich i zahraničných odborníkov vybraný kurátor celej finálovej výstavy, ktorý by sa v ideálnom prípade obmieňal spolu s porotou v niekoľkoročných cykloch. Podobne ako u susedov v Česku pri Cene Jindřicha Chalupského (i keď tam je kurátorkou zároveň riaditeľka ceny Karina Kottová).

Kurátor či kurátorka však určite nepredstavujú magické riešenie všetkých problémov. Predsa len, dielo je v prvom rade výsledkom tvorivosti a nápaditosti jeho autora. A výber finalistov je možný vždy len z množiny ľudí, ktorí sa do daného ročníka prihlásia. Potrebuje však dobrý umelec kurátora? Pri samotnej tvorbe diela určite nie, no kurátor sa na toto dielo vie pozrieť z iného uhla a zasadiť ho do širších súvislostí než jeho autor. A práve o kontextoch a o ich nedostatočnom vymedzení bol aktuálny ročník COČ.

Michal Šedík na záver svojej recenzie Ceny Oskára Čepana 2016 pre artalk.cz píše: „Stojí za to ho vidieť, takýto ročník už určite nebude.“⁷ Na záver môjho komentára si dovoľm jeho slová parafrázovať a dúfam, že takýto ročník už určite nebude a že ten budúci bude lepší.

1. Németh, Jana: Má zmysel pozerat sa a počúvat. In: Denník N (21. 11. 2016), <https://dennikn.sk/612715/ma-zmysel-pozerat-sa-a-pocuvat/>; Šedík, Michal: Priestor, pohyb, čas, zvuk. In: <http://artalk.cz/2016/11/29/priestor-pohyb-cas-zvuk/>, uverejnené dňa 29. 11. 2016; Vilím Erik: Pár poznámok k Čepanovi 2016. In: <http://hentak.sk/par-poznamok-k-cepanovi-2016/>, uverejnené dňa 1. 12. 2016; Kralovič, Ján: Cena Oskára Čepana. Silná zostava alebo „povstanie“ ceny? In: Flash Art Czech and Slovak Edition, č. 42 (december 2016 – február 2017), roč. X, str. 22-24.
2. Dokedy sa však umelec ešte považuje za „mladého“? Nebudeme túto hranicu v budúcnosti posúvať čoraz vyššie?
3. Možno je to konečne signál, že aj u nás národnosť a pôvod umelca prestávajú byť určujúcimi kritériami. Veď napr. v Nemecku ako nemeckého umelca automaticky vnímajú každého, kto tam žije a pôsobí, aj napriek tomu, že sa tam nenarodil.
4. Zrealizovať inštaláciu takýmto spôsobom bolo však možné len preto, že vo výstavnej priestoroch Praetória je plánovaná výmena kobercov.
5. Kralovič, Ján: Cena Oskára Čepana. Silná zostava alebo „povstanie“ ceny? In: Flash Art Czech and Slovak Edition, č. 42 (december 2016 – február 2017), roč. X, str. 23.
6. Podobne ako to bolo pri textoch o finálových dielach, ktorých autorov si vybrali umelci. Išlo síce o dobre mienený nápad, no nie všetky texty dostatočne objasňovali konkrétne témy či súvislosti.
7. Šedík Michal: Priestor, pohyb, čas, zvuk. In: <http://artalk.cz/2016/11/29/priestor-pohyb-cas-zvuk/>.

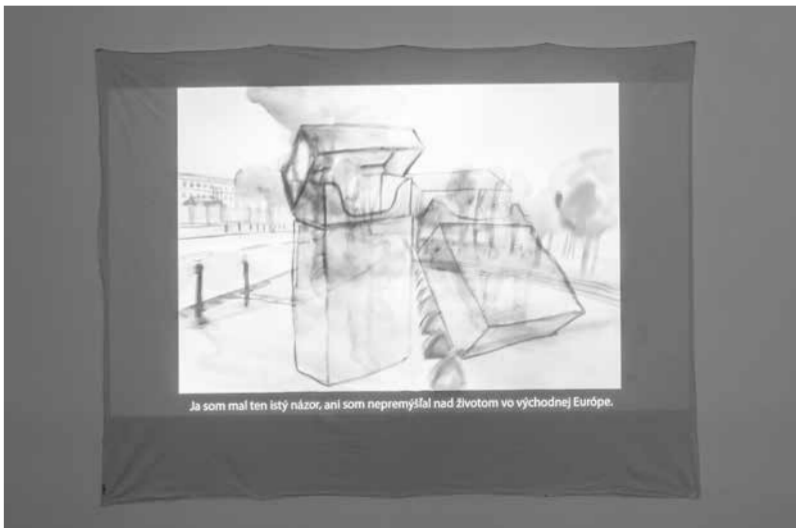
1. Julia Gryboš a Barbora Zentková: *Úder pěstí o zeď, co zní celý den*, 2016

2. Lucia Luptáková: *Útroby*, 2016

3. Juraj Gábor: *Našiel som/Ďalšie miesto natáčania*, 2016

4., 5. Daniela Krajčová: *Dôvod ostať*, 2016

Foto: Tatiana Takáčová



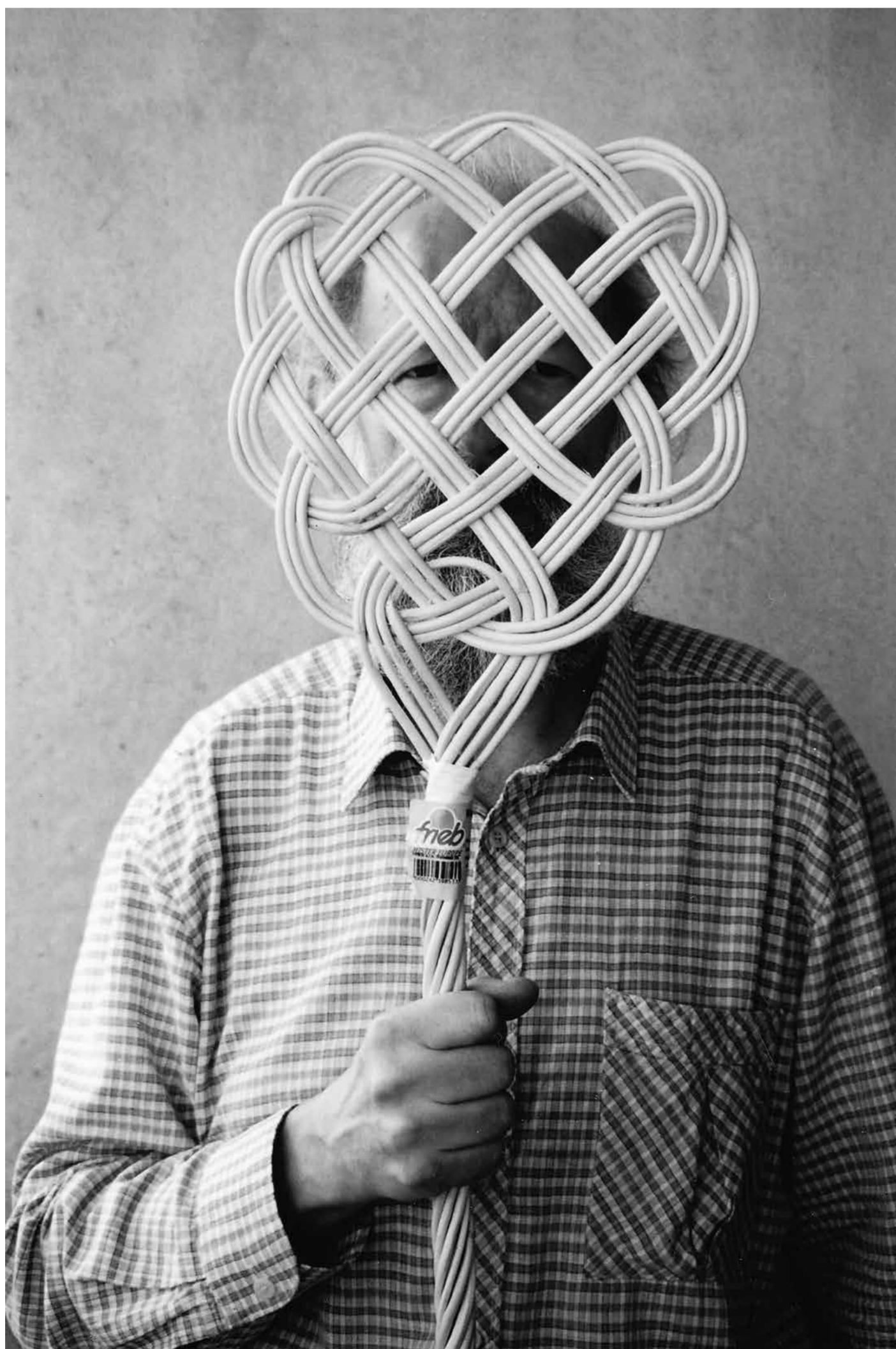
2. 3.

4.

5.

Július Koller:
One Man Anti Show
Alena Vrbanová

Július Koller (1939 – 2007) je už dávnejšie považovaný za jedného z najvýznamnejších európskych umelcov v kontexte neoavantgárd od roku 1960, hoci jeho zahraniční kurátori – najmä Georg Schöllhammer – hovoria o svetovom autorovi v rámci konceptuálneho umenia. Potvrďuje to nielen jeho aktuálna výstava vo viedenskom mumok, ale aj predchádzajúce výstavy v zahraničí, dôležité teoretické zhodnotenia a zaradenie jeho diel do zbierok významných inštitúcií ako Tate Modern v Londýne, Centre Pompidou v Paríži, Kontakt. Erste Group vo Viedni, Moma vo Varšave a ďalších.



Július Koller: One Man Anti Show
25. 11. 2016 – 17. 4. 2017
Museum moderner kunst stiftung Ludwig wien (mumok)
Kurátori: Daniel Grúň (SK), Kathrin Rhomberg (DE),
Georg Schöllhammer (AT)
Architekt: Hermann Czech

Organizátori rozsiahlej panoramatickej výstavy Kollera označujú *One Man Anti Show* za doposiaľ najkomplexnejšiu retrospektívu Kollera, ktorá definitívne potvrdzuje miesto autora na svetovej scéne dejín umenia. Pripomeňme, že výstave vo Viedni predchádzala na prelome rokov 2015 a 2016 veľká výstava Kollera v Múzeu moderného umenia vo Varšave s názvom Július Koller: „?“ (kurátori Daniel Grúň, Kathrin Rhomberg a Magda Lipska) a tiež prvé veľké zhodnotenie autorových diel na pôde Slovenskej národnej galérie v Bratislave v roku 2010 (kurátori Aurel Hrabušický a Petra Hanáková) sprevádzané monografiou autora¹. Kollerovo renomé ako výnimočného a autentického „východného“ konceptualistu siahalo už do obdobia pred rokom 1990. Intenzívny záujem o hlbšie poznanie jeho rozsiahleho diela prejavila okrem iných aj poľská historička umenia Joanna Mytkowska, ktorá sa osobne stretla s Kollerom v Bratislave ešte v roku 1990. Ďalej László Beke, Hans-Ulrich Obrist, Rudi Fuchs, Kathrin Rhomberg, a Georg Schöllhammer, iniciátor vzniku Spoločnosti Júliusa Kollera, Jana a Jiří Ševčíkovci, Tomáš Pospiszyl a ďalší. Mytkowska a Rhomberg píšú v katalógu k výstave, že na Kollera ich upozornili v 90. rokoch Roman Ondák a Boris Ondrejčka. Z dôležitých svetových výstav, kde sa Koller zúčastnil, to boli najmä Global Conceptualism: Points of Origin 1950 – 1980 v New Yorku v roku 1999 (Queens Museum of Art), kde Kollera zastúpil a interpretoval László Beke, v roku 2003 Utopia Station na 50. ročníku Bienále Benátky, kde ho k účasti oslovil Hans-Ulrich Obrist.

Pri koncepcii, príprave a realizácii výstavy v mumok stáli kurátori Daniel Grúň, Kathrin Rhomberg a Georg Schöllhammer, pričom ich koncentrovanejší výskum k výstave trval približne tri roky. Spoločne sa pokúsili podrobne prebádať Kollerov rozsiahly archív a pomocou jeho systematizácie nanovo Kollera čítať a interpretovať. Tento zámer je čitateľný z celkovej koncepcie výstavy, rozvrhnutej na troch poschodiach múzea. Štruktúra a najmä ideová povaha Kollerovho archívu úzko súvisela s jeho hľadaním zmyslu a povahy umenia ako kultúrneho fenoménu na pozadí troch politických odlišných období v bývalom Československu: od roku 1963 obdobie uvoľnenej politiky socializmu s ľudskou tvárou, ktorá kulminovala v Pražskej jari 1968; od roku 1970 etapa sprísnenej totalitnej, normalizovanej spoločnosti a napokon od roku 1990 fáza posttotalitnej demokracie s nástupom liberálneho kapitalizmu a nacionalizmu. Kurátori brali pri štruktúrovaní výstavy na zreteľ najmä osobité myslenie Kollera o umení ako takom (čo je umenie? aká je jeho funkcia v spoločnosti?). Ako sa potvrdilo v celku výstavy, kurátori napokon zdôraznili Kollerovu koncepciu umenia ako permanentnej tvorivej činnosti.

Z výskumu archívu JK a paralelne „hotových diel“ odvinuli typ výstavy ako doposiaľ najvýstižnejšiu interpretáciu Kollerovho diela, ktorá potvrdzuje jeho miesto na výslni európskeho umenia a plne odráža rozmer jeho umeleckej praxe, prísne sa vymedzujúcej voči inštitucionálnym a byrokratickým rámcem umenia. Kollerova tvorba sa vyvinula v kontexte prevažne dvoch rámcov. Jednak viac-menej individuálne reflektovala povahu a stav umenia, ako aj pojem antiestetiky, teda hľadania rozšírenej antimodernistickej koncepcie umenia, čo viedlo niektoré tendencie umenia od konca 50. rokov k ponímaniu umenia ako priamej súčasť reálneho života. Koller si poctivo, vytrvalo a relatívne osamotene formoval umelecký program na rozhraní ideí hnutia Fluxus a konceptuálneho umenia. Samu povahu reálneho života vnímal ako kultúrny a umelecký počin, pričom vytrvalá umelecká reflexia jeho povahy (sociálnej, politickej, kultúrnej, osobnej, súkromnej...) spolu s konkrétnymi podmienkami (historickými a geopolitickými) utvorili jeho antiumenie (Subjektívno-objektívna tvorba reality)². Tie boli v bývalom Československu odlišné od slobodnej a kontinuálnej západnej kultúry (a podmienok) fungovania umenia. Z koncepcie výstavy je zjavný aj sociálny prístup Kollera k umeniu ako kultúrnemu fenoménu, jeho príklon k pochybovaniu v odľahčenom prelínaní sa s iróniou, a súčasne jeho koncepčná precíznosť

a vytrvalosť. To sú aspekty inak veľmi konzistentnej stratégie umenia ako spoluprotvorby „kultúrnej situácie“. Koller umenie vnímal ako nový typ tvorivosti, ktorá podporí novú kvalitu akejkoľvek všeobecnej (kozmo- a humanistickej) kultúry v zmysle sociálneho povedomia.

Výstava One Man Anti Show dokumentuje veľkoryso Kollerov nezávislý príspevok k povojnovej neoavantgarde. Pre západných teoretikov je fascinujúce, ako v izolovanom a dusnom prostredí kultúry a umenia, sledovanom komunistickými štruktúrami oficiálneho umenia, Koller spochybnil tradíciu modernizmu a tiež konvencie západnej tvorby. Od polovice 60. rokov navrhol pojmy: antiobraz, antihappening, kozmo-humanizmus, kultúrna situácia, U.F.O., sebahistorizácia, hra, otáznik. „Špecializoval som sa na pochybovanie o všetkom, na spytovanie sa, na otázky. Otáznik sa od roku 1968 stal mojim podpisom, témou i médiom. Aj moja práca sa stala otáznikom.“³ Po okupácii Československa v roku 1968 a následnom tlaku politickej cenzúry na umenie Koller začína tvoriť svoju rozsiahlu a vo svete azda najznámejšiu sériu antihappeningov s názvom U.F.O. (1970 – 2007), v rámci ktorej rôzne javy skutočnosti označoval za „kultúrnu situáciu.“ Od roku 1970 Koller vystupuje s novou autorskou identitou ako UFO-naut. U.F.O. sa stalo jeho autonómnym umeleckým médiom.

Výstavu nazvali kurátori One Man Anti Show podľa textkarty U.F.O. – Univerzálny futurologický obrad. One man antishow z roku 1979. Postihuje okrem jedinečnosti autorského prístupu aj Kollerovu relatívnu osamelosť a programovú individuálnosť v umení pred rokom 1965, hoci diskurz o antiestetike, antikonzervativizme a nových ideových ambíciách výtvarného umenia sa v slovenskom umení 60. rokov objavovali paralelne (Alex Mlynárčik, Stano Filko, Peter Bartoš), Koller kladie dôraz na neo dadaistický pojem antiumenia.

Hravý, naivný, záhadný, skeptický, ironický... to sú najčastejšie výrazové kategórie, pomocou ktorých súčasní historici umenia uchopili metódu a spôsoby Kollerovho prístupu k tvorbe. Mumok avizuje Kollerovu výstavu najmä dvoma sloganmi, ktorými láka nielen zainteresovaných divákov: 1. Najväčšia a najkomplexnejšia výstava 2. Najvýznamnejší stredo-európsky autor konceptuálneho umenia. Nás Slovákov môže len potešiť táto exkluzivita, ktorej sa dočkalo Kollerovo dielo a vôbec slovenské umenie 60. a 70. rokov. Môžeme si povedať, že konečne po dlhom čase aj my. Kurátori stáli pred náročnou úlohou – ako sklbiť jednotlivé korpusy, ideové, žánrové a mediálne oblasti Kollerovej tvorby, často závislej na čítaní a porozumení textov a autorských komentárov k nim. Ako sprostredkovať nuansy často subverzívneho čítania sociálnej dobovej reality v izolovanej a na Západe málo poznanej realite politického systému socializmu. V tomto zmysle (jazykovej bariéry) sa im to podarilo len čiastočne formou rozšírených popisiek k vybraným okruhom diel a audiotextových nahrávok.

Výstava na troch rozsiahlych poschodiach mumok je inštalovaná viac-menej chronologicky s pokusmi o presahy a kontinuu v celku diela Kollera. Začiatok výstavy avizuje veľmi skoré konceptuálne východiská autorovho programu od roku 1963 (More) a 1964 (Pohár čistej vody). Prvá časť je venovaná ranému programu JK v oblasti jeho výskumu pojmov antiobraz, antimálba, anti konzervativizmus, anti modernizmus, anti akademizmus. Z medzinárodného hľadiska ju možno čítať ako zaradenie Kollera do konceptuálneho umenia ako antimimentického, no nie lingvistického prúdu konceptuálneho umenia. Daniel Grúň vo svojom hlavnom texte v katalógu k výstave píše o východiskách v hnutí Fluxus, odkiaľ Koller prevzal a rozšíril myšlienku umenia ako sociálnej plastiky, sociálnej kultivácie a transformácie spoločnosti. Kolekcia antiobrazov je inštalovaná s dôrazom na levitáciu obrazových objektov a tiež ich obojstranné vnímanie s textovými odkazmi autora. Vo svojej dobe ich Koller nazval kombi obrazy. Sú tu prítomné aj menej známe diela do súkromných zbierok a solitérny ideo objekt Pohár čistej vody (1964). Práve ten

Galérie v kríze stredného veku

Ján Kralovič

V roku 2016 oslávili dve galérie – Považská galéria umenia v Žiline a Galéria Jána Koniarka Trnave – svoje 40. výročie vzniku. Pri tejto príležitosti zrealizovali jubilejné výstavy, v ktorých predstavili výber z depozitu a formou fragmentu zo svojho zbierkového fondu prezentovali svoju výskumnú, akvizičnú i zbierkotvornú činnosť. Súčasne komunikovali i svoje umelecké kritériá, názory a estetický postoj kurátorky a kurátorov ako aj predstavu o výstave, sprostredkovaní významu samotných diel, sprístupnení ich odkazu divákovi.



uvádza diváka do koncepcie, filozofie a výtvarnej stratégie začínajúceho Kollera. V spojovacej chodbe k nasledujúcej veľkorysej hale štvorcového pôdorysu, je inštalovaný muzeálne pôsobiaci panel ako rozmerná „nástenka“ s dielami a dokumentmi od roku 1965. Sú vybraté s dôrazom na myšlienku, že nájdený text, autorský text a obraz sú v Kollerovej ranej koncepcii rovnocenné súčasťou pojmu umenie. Veľká hala prvej časti výstavy je architektúrou poňatá ako muzeálno-archívny labyrint. Obsahuje kontextuálne „nástenkovo“ poňaté celky na robustných stojkách – paneloch. Architekt Czech citlivo a výstižne zdôraznil antiakademizmus Kollera, ale aj paralelné štruktúry jeho mediálnych výstupov. Koláže, textkarty, telegramy, nájdené a komentované predmety, fotodokumentácie a množstvo autorových textov – prehlásení k umeniu, realite, životu kultúre.

Táto kolekcia sa výberovo sústreďuje na mediálnu divergentnosť a súčasne ideovú konzistentnosť Kollerovej tvorby v rokoch 1965 – 1970. Výber diel a spôsob ich inštalácie predstavujú kondenzovanú zmes Kollerovej tvorby od roku 1965. Sú to prevažne textové oznamy (textkarty, telegramy, objekty obrazy, asanbláže, koláže, antikoláže). Je tu zastúpené aj obdobie tzv. bielej (Hry maliarske, 1967, Realita, Subjektobjekty, 1968) rozptýlené medzi práce, odkazujúce na pop art a textové pečiatkové tlač. Textkarty (od roku 1965) rozposielal kolegom a známym ako „pozvánky k idei“ k Antihappeningom, kde súčasne rozohráva dialektické jazykové hry – oznamy o udalostiach, ktoré sa odohrávajú len vo sfére pojmov (Šokializmus, UmeNIE, 1968). Dôraz je kladený na koncepciu antihappeningov (Kollerov pojem Systém subjektívnej objektivity), U.F.O. v niekoľkých, nie však vyčerpávajúcich variantoch a obsahuje aj jeho projekt fiktívnej U.F.O. Galérie Ganku (1980 – 1984). Prvé idey autora pochádzajú z obdobia normalizácie z roku 1971. Bol to jeho fiktívny konceptuálny projekt – symbolické spojenie mimozemskej a pozemskej civilizácie. Možnosť realizovania myšlienok⁴. Táto časť výstavy zámerne chaotizuje diváka a len pri podrobnom čítaní si utvorí obraz. Od roku 1969 používa znak otáznika, druhú iniciálu, ktorú používa na anti obrazoch inštaláciách, happeningoch. Prelínanie popartových impulzov (podľa Kollera najmä odpadová Junk kultúra) sa stretáva od roku 1970 s originálnym konceptom a etapou vlastnej tvorby, ktorú označil ako Univerzálnu kultúrnu futurologickú operáciu a vytvára si novú identitu autora ako U.F.O.-nauta, kde narába s vlastným fotografickým portrétom (prevažne od Kvetý Fulierovej) a pojmom antihappening.

Druhá časť výstavy je venovaná štruktúre a povahe Kollerovho rozsiahleho archívu. Prípomeňme, že už autorova retrospektíva v SNG v Bratislave v roku 2010 integrovala do výstavy prvý krát aj veľkú časť jeho archívu. Narábanie s archívami ako umeleckým dielom sa od konca 90. rokov dostáva do inštitucionalizovanej umeleckej praxe.⁵ Prezentačne azda najzložitejším momentom pre kurátorov bolo túto oblasť, ktorá je bytostne prepojená s celkom diela Kollera, sprostredkovať divákovi.⁶ Je závislá na čítaní a porozumení textov, dokumentov a mnohých autorových komentárov, ako aj korešpondencie JK. Výstava odhaľuje pomerne veľkú časť rozsiahleho archívu umelca, ktorý sa dostal do zbierkového fondu SNG. Jeho segmenty sú inštalované ako usporiadaný muzeálny sklad, odhalený či uzavretý do krabíc, vákuových vriec a sčasti prezentovaný formou muzeálnych vitrín. Obsahuje výber z najviac frekventovaných oblastí a tém Kollera ako: sci-fi, archeológia, veda a technika, popkultúra, politika, umenie, dizajn, geografia, triedená na zahraničie a Československo. Koller si od polovice 60. rokov archivoval výstrižky z domácich a zahraničných novin a časopisov, ale aj knihy, rôzne tlačoviny a často ich opatril vlastnými textami. Ako uvádza Daniel Grúň v texte katalógu, pre

koncepciu výstavy a interpretáciu Kollera sa stal práve archív určujúcim a východiskovým. Na výstave je zaradený ako samostatné umelecké dielo, ktoré vznikalo od roku 1969, kedy Koller formuloval svoj Manifest kozmohumanistickej kultúry. Archíváciu mediálne zachytávanej skutočnosti pritom ponímal ako umeleckú demonštráciu obdobia (reálneho času a okolností) svojho života. Kategorizoval ho do šiestich oblastí: 1. Junk (odpadová) kultúra, 2. Popkultúra, 3. Konfrontácie a amatérskou tvorbou, 4. Sci-fi kultúra, utópia, 5. Archeológia – fantastická história, 6. História umenia, súčasné umenie. Kollerov archív prezentoval a interpretoval Tomáš Pospiszył v Prahe v septembri 2012 (tranzit display). Archív JK je na výstave interpretovaný jednak ako permanentná databáza, ale súčasne aj ako uchovávanie nezdieľanej historickej pamäte, pričom sa tu prelína aj osobná zložka archíválií. Zaujímavými sú autorské komentáre – slovné či vizuálne demaskovanie alebo dekonštrukcia ideologickej epistémy. Všetky tieto zložky sa hromadia, zoskupujú do rôznych tvarov a najmä fungujú vo vzájomných komunikačných vrstvách.

Záverčná časť výstavy je koncipovaná ako vzdušná a hravá pocta fenoménu Kollerovej koncepcie umenia ako súčasťou každodenného života v zmysle idey vytvárania a reflektovania kultúrnych situácií formou športovej aktivity – pingpongu. Prepája odkazy na výstavu Kollera J.K. PONG-PONG CLUB v Galérii mladých v Bratislave (1970), kde premenil galériu na športový klub, na antivýstavu formou akčného environmentu (živá plastika). Táto antivýstava a jej akčný participatívny potenciál hry mali v danej dobe aj politické nánosy namierené proti porušovaniu demokracie a slobôd. Niekdajší projekt je na výstave v mumok prepojený s dielami JK po roku 1989 – sú tu centrálné umiestnené štyri pingpongové stoly. Jeden pripravený na hru (fair play dialóg), druhý avizuje výstražnými páskami upozornenie, tretí úplne znemožňuje hru. Je omotaný červeno bielu výstražnou páskou (niečo sa tu stalo). Štvrtý objekt Ping-pongová Kultúrna situácia (U.F.O.) z rokov 1989 – 1992 je rozdelený bariérou zväzkov dennej tlače – mediálnej reality. Pre Kollera bola hra kultúrnou aktivitou, sloboda v rámci fair play pravidiel. Je tu zobrazená ako narušená, sťažená a znemožnená (objekt zlomeného stola a do steny zapusteného stola). Idea reálnej hry prepája v odkaze JK minulosti a súčasnú situáciu krízy demokracie. Kollerove signály sú nadčasovými. Popri objektoch ping pongových stolov sú tu inštalované dokumenty a relikty z akcií JK od roku 1963 – 1991.

Do výstavy One Man Anti Show v mumok neboli zaradené niektoré segmenty Kollerovej tvorby ako: Láska, Kveta; banálne obrazy pre sieť predajní Dielo z obdobia 1972 – 1989 a ani rozsiahla séria malieb z obdobia po rozdelení Československa. Len fragmentárne ukázala jeho pôsobenie v skupine Nová vážnosť.

- 1 Hanáková, P. – Hrabušický, A. (eds.): Július Koller Vedecko-fantastická retrospektíva. Bratislava, SNG, 2010, 368 s.
- 2 Za manifest tvorby Júliusa Kollera možno považovať už jeho prvú textkarty, vytvorenú pečiatkami v roku 1965 ANTIHAPPENING – Subjektívno-objektívna tvorba reality.
- 3 Z listu JK teoretikovi umenia Tomášovi Štrausovi. In Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Pallas Bratislava 1992, s. 156
- 4 Grúň, D. (ed.): Július Koller Galéria Ganku. Schlebrügge. Editor, Viedeň, 2014, 124 s.
- 5 Výstava Documenta Kassel 11 v roku 2002 v koncepcii kurátora Okwui Enwezora.
- 6 Túto časť výstavy vizuálne riešil výtvarník Johannes Porsch.

- 1 Július Koller: *U.F.O.-naut J.K. (U.F.O.)*, 2004, farebná fotografia (Kvĕtoslava Fulierová), 15 × 10 cm, foto: archív Kvĕtoslavy Fulierovej
- 2 Pohľad do expozície: *Július Koller. One Man Anti Show*, mumok Wien, foto: mumok/Stephan Wyckoff

Zriaďovateľom galérií je samosprávny kraj (Žilinský a Trnavský) a obe, na základe svojho postavenia v regióne, môžu mať ambíciu stať sa významným kultúrnymi centrami. K spleťtej histórii oboch inštitúcií, rovnako ako aj k rozhodnutiu ich kurátorskej a dramaturgickej činnosti v posledných rokoch a v súčasnosti sa venovať nebudem. Urobili tak Lýdia Pribišová a Silvie Šeborová v rámci formátu *Hostujúci kritik*, kde sa situácií oboch inštitúcií dôslednejšie venovali.¹ Z hľadiska fungovania galerijných inštitúcií, ich akvizičnej a kurátorskej činnosti musím však vymedziť svoju pozíciu. Vzhľadom na fakt, že som profesionálne v galerijných inštitúcií nepôsobil a nemám priamu skúsenosť s jej fungovaním, budem sa snažiť pristupovať k hodnoteniu výstav z diváckeho hľadiska. Pri uvedení si problematiky rozpočtových položiek galérií v zriadení VUC, politického lobingu, rôznych štatutárnych podmienok (napr. uprednostňovanie autorov z regiónov, výstavná a zbierkotvorná činnosť zameraná na lokálne umelkyne/umelcov a pod.) sa pokúsím pristúpiť k výstavám z pozície návštevníka hodnotiaceho to, čo vidí(m), a nie toho, čo je súčasťou záklusis a ekonomicko-hospodárskej agendy galérií. Pri uvedení si komplikovanej pozície kultúrnych a umeleckých inštitúcií na Slovensku mám

záujem reflektovať výstavy z hľadiska kritérií výberu diel, ich kvality, zvládnutia realizácie, adjustácie výstav a inštaláčného sprostredkovania. Pociť z návštev oboch výstav je totiž veľmi podobný. Kombinácie kvalitatívne rôznorodých diel, od umelecky sofistikovanejších k stredno-prúdovým až gýčovým dielam, akoby odhalovali nevyjasnenú kurátorskú koncepciu a ponechávali diváka v zvláštnej neistote, či je kritériom výstavy kvalita alebo kolegiálne či priateľské kontakty s vystavenými výtvarníkmi a výtvarníkmi. Nejasnosť zámeru a neinvenčne podaná dramaturgia výstavnej inštalácie je zjednocujúcim pocitom oboch výročných prezentácií. K spresneniu a argumentačnému objasneniu pocitu je nutné pristúpiť k jednotlivým výstavám osobitne.

Výstava *PGU 40 + (Výber z akvizícií Považskej galérie umenia v Žiline 2006 – 2016)* je selektívnym výberom diel kurátorskej dvojice Mira Sikorová-Putišová, Milan Mazúr získaných do galerijného fondu vo vymedzenom období, ktoré odkazujú na snahu galérie ziskávať mediálne rozmanité práce, zahŕňajúce maľbu, kresbu, sochu, inštaláciu i video. Práve Považská galéria umenia predstavovala najmä v 90. rokoch 20. storočia progresívnu inštitúciu, ktorej sa podarilo etablovať intermediálne diela



2



3

PGU 40+
výber z akvizícií Považskej galérie umenia v Žiline 2006 – 2016
Považská galéria umenia v Žiline
1. 12. 2016 – 22. 1. 2017

Kurátori výstavy: Mira Sikorová-Putišová, Milan Mazúr
Autori akvizícií: Marcel Benčík, Róbert Brun, Mark Brusse, Pavlína Fichta Čierna, Anton Čierny, Vincent Hložník, Táňa Hojčová, Patrik Illo, Marc Kalinka, Michal Kern, Miloš Kopták, Patrik Kovačovský, Daniela Krajčová, Milan Krajčo, Juraj Poliak, Andrej Reiser, Veronika Rónaiová, Marek Ryboň, Rudolf Sikora, Milan Sokol, Jozef Srna ml., Gustáv Švábik, Ján Triaška

40 rokov GJK
Galéria Jána Koniarka – Kopplova vila, Trnava
8.12.2016 – 29.1.2017

Koncepcia výstavy: Róbert Němeček
a kolektív kurátorov galérie
Autori akvizícií: Blažej Baláz, Mária Balážová, Ján Berger, Xénia Bergerová, Daniel Bidelnica, Marko Blažo, Erik Binder, Juraj Dolán, Dudas Brothers (Ivan Dudáš & Juraj Dudáš), Tomáš Džadoň, Ján Hlavatý, Milan Houser, Zdena Höhmová, Ján Hřčka, Jakub Hvězda, Viktor Hulík, Svetozár Ilavský, Boris Jirků, Peter Kalmus, Jana Kapelová, Alojz Klimo, Peter Klúčik, Marián Komáček, Andrea Kopecká, Patrik Kovačovský, Monika Kubinská, Bohuš Kubinský, Robert Makar, Petr Malina, Juraj Meliš, Fedor Nemeč, Karol Ondreička, Vladimír Oravec, Ivan Pavle, Igor Piačka, Štefan Polák, Drahomír Prihel, Peter Rónai, Veronika Rónaiová, Filip Sabol, Pavla Sceranková, Miriama Schniererová, Rudolf Sikora, Mark Ther, Dezider Tóth, Miroslav Trubač, Michal Turkovič, Imrich Vaněk, Alexej Vojtašek

do kontextu slovenského výtvarného umenia.² Na tradíciu nadväzuje aj súčasná kurátorka Mira Sikorová-Putišová, ktorej rukopis je na výstave rozpoznateľný hlavne cez preferenciu mixmediálnych diel a videoprác umelcov/umelkýň, ktorí sa v jej kurátorských koncepciách objavujú častejšie (A. Čierny, P. Fichta-Čierna, M. Benčík, J. Triaška). Výstava je počtom diel prekvapivo strohá. Kurátori vystavali expozíciu s jasným zámerom priestor nezahusťovať. Divák má možnosť plne sa koncentrovať na jednotlivé artefakty. Ako problematické však vidím umeleckú nevyváženosť, striedanie sa autorov, ktorí kontinuitou tvorby i kvalitou prác presahujú regionálne pôsobenie a predstavujú z hľadiska slovenského umenia obohacujúci prínos (R. Sikora, M. Brusse, M. Kern) a autorov, ktorí narábajú skôr s preestetizovanou štylizáciou a dekoratívnym charakterom artefaktov (M. Krajčo, G. Švábik, M. Ryboň, R. Brun). Zdá sa, že práve daní autori dokážu, aj vzhľadom na fakt, že pôsobia alebo žijú v Žiline, oslovit najväčší počet miestneho publika. Výstava tak rozrieduje koncepciu i kvalitatívnu úroveň a nadobúda salónny charakter. Ten je navyše podčiarknutý spôsobom inštalácie, ktorý strohým, didakticky nejasným spôsobom prezentuje práce skutočne skôr ako akvizície a nie v širšom a kontextuálnom uchopení. Snáď v tomto formáte výstavy na to ani nie je miesto. Ak je tomu tak, otvára sa otázka, aký je cieľ a výpoveď výstavy? Čo sa okrem akvizícií, ich inštaláčného exponovania a prirodzenej nutnosti výberu z ich celkového množstva, prezentuje? Ak prechádzam od diela k dielu, nie je mi jasná (alebo je to iba moja neschopnosť rozoznania) koncepcia, aký druh postoja a (výtvarného, umeleckého) názoru je ňou sprostredkovaný. Vnímam výstavu ako formát, ktorým je možné (do konca potrebné) vizuálne prezentovať názor o nejakej téme, problematike. A zreteľnejšie ho artikulovať. Uvedomujem si, že výstavy k výročiu nie sú expozíciami tematickými ani hodnotiacimi. Napriek tomuto faktu sa domnievam, že aj tu je potrebné ukázať dramaturgickú koncepciu zbierky alebo výberom demonštrovať aktuálne postupy galerijne či archívno-výskumnej práce. Existujú rozmanité spôsoby: formát výstavy ako laboratória či otvoreného depozitu, prelínanie virtuálnej a fyzickej skúsenosti s dielom,³ možnosti edukatívnych a didaktických foriem, sprostredkovanie intímnejšieho k dielu alebo naopak kontextuálne ozremenie jednotlivých prác. Ponúka sa aj narábanie s diapozitívom galérie⁴, s textovými či zvukovými informáciami. Rovnako priestorové činitele inštalácie diel sú dôležitými faktormi možnosti umocňovania zážitku. Keďže výstava obsahuje diela v spektre od modernistických „klasík“

(V. Hložník) cez už etablovaných autorov neomoderny (R. Sikora, M. Kern) a postmoderny (V. Rónaiová), po autorov hybridno-mediálnych výstupov a konceptuálnejšieho uvažovania (P. Illo, P. Kovačovský, M. Benčík, A. Čierny, P. Fichta Čierna) až k autorom dekoratívno-estetizovaných diel, bolo by zaujímavé (ak už je táto pestrosť nevyhnutnosťou), konfrontovať diela aj cez ich priestorové rozmiestnenie, dopĺňanie, či naopak, kontrastné juxtapozície, využívanie spôsobov inštalácie, ktoré podmieňujú rôzne spôsoby čítania. Výstava viacej exponuje diela a snaží sa o konformnosť, ako by sa pustila do experimentálnejšieho prístupu a snahy ukázať možnosti dynamického a tvoreného vzťahu galérie k divákovi.

V podobnom charaktere a s podobným názvom: *40 rokov GJK* prezentuje trnavská Galéria Jána Koniarka svoj výber zo zbierkového fondu. Pod koncepciou výstavy je podpísaný riaditeľ GJK Róbert Němeček a kurátori galérie. Z hľadiska toho, že na internetovej stránke má galéria uvedeného iba jedného kurátora – Romana Popelára, tejto informácií celkom nerozumiem. (Druhým odborným pracovníkom – historikom umenia je Filip Krunek). Z textu skladačky k výstave, ktorý sa duplikuje i v tlačovej správe, a nesie sa v duchu skôr obecných informácií, sa dozvedám, že koncepcia je založená na viacerých blokoch, „ktoré spolu navzájom komunikujú“, a zároveň „sú veľmi odlišné a dokumentujú skôr jednotlivé žánre a štýly umenia posledných dvoch dekád 20. a prvých pätnásť rokov 21. storočia. Aj preto má výstava charakter salónu voľného výtvarného umenia a nemá konkrétneho kurátora. S tým sa však v tejto konštelácii pri zameraní výstavy vopred rátało.“⁵ Prvým kontaktom je formulácia, ktorá sa na jednej strane akoby „ospravedlňovala“ za salónny charakter, na druhej sa zjavuje zodpovednosť tým, že nepriznáva, kto vlastne výber samotnej výstavy realizoval. Z hľadiska predpokladaných preferencií riaditeľa galérie (príčom tie „vkusové“ sa prejavujú aj v jeho vlastnej tvorbe) a kurátora GJK sa dá odčítať, kto aké diela do výstavy zaradil. Napriek „rozčleneniu“ na základe miestností je výstava rôznorodá a predstavuje diapazón prístupov: od geometrickej abstrakcie a neokonštruktivistických prístupov (A. Klimo, V. Hulík, M. Balážová) po postkonceptualizmus (T. Džadoň). Objavujú sa diela maliarskej abstrakcie (J. Hlavatý, J. Dolán, Z. Höhmová) i hyperrealistické obrazy (V. Rónaiová, P. Malina), artefakty objektového (P. Kovačovský, M. Houser) i subverzívne pop-kultúrneho charakteru (M. Blažo, E. Binder). Kým predposledná miestnosť (z hľadiska kontinuálneho prechodu výstavou) je obsadená skôr dielami snažiacimi sa vkľnúť do priazne širšiemu publika, posledná z miestností (piata) je skôr divácky náročnejšia. A to aj vzhľadom na to, že okrem dvoch inštalácií (Dudas Brothers, J. Kapelová) je venovaná videu. Výstava je založená na zvláštnej kombinácii ľúbivo dekoratívnych (D. Bidelnica) či materiálovo afektovaných diel (D. Prihel) a v niektorých prípadoch až nevkus (F. Nemeč, Š. Polák), s kvalitnejšími dielami, reflektujúcimi spoločenskú situáciu zdaniľovo banálnymi prostriedkami nepostrácajúcimi humor (J. Kapelová, T. Džadoň, P. Sceranková), ako aj prácach vytrhávajúcich z letargie a odkazujúcich k hlbšej spoločenskej a občianskej zodpovednosti (M. Ther). Kým v prvej časti výstavy je zastúpená konštruktivistická, neokonceptuálna poloha skôr staršej generácie autoriek a autorov (B. Baláz, M. Balážová, A. Klimo, D. Tóth, P. Kalmus, P. Rónai) v druhej miestnosti sú výrazne zastúpení aj najmladší výtvarníci. Autori a autorka skupiny BAnda (J. Hřčka, J. Hvězda, A. Kopecká, F. Turkovič, F. Sobol /vystavení v 3. miestnosti/), ktorá mala v GJK výstavu v roku 2015, predstavujú nastupujúci, z mŕjho hľadiska však priveľmi do-seba-zahľadený, trend abstraktnej maľby.

Abstrakcia je potom „kompenzovaná“ prevažne figurálnymi (či aspoň reziduálno-figuratívnymi) dielami autorov ako K. Ondreička, I. Pavle či I. Piačka. Pri veľmi stručnom prehľade a rôznosti vizuálnych prejavov, ktoré sa so zmienenými menami autoriek a autorov viažu, je zreteľný

paradox výstavy *40 rokov GJK*. Jeho podstata je v rôznych stratégiách uvažovania zostavovateľov (R. Němeček a R. Popelár /?/). Výstava tak predstavuje spojenie stredného prúdu s už etablovanými autormi a dielami autorov/autoriek, ktorí mali v rámci GJK nedávno výstavu (BAnda) alebo sú s mestom spojení svojím pôsobením (bratia Dudášovci, manželia Balážovci, J. Kapelová). Hybridnosť je základný znakom výstavného projektu, ku ktorému sa pridáva spôsob prezentácie diel, ktorý sa nevelmi líši od už zmieňovanej inštalácie výstavy v PGU. V rámci trnavskej výstavy sa steny viacej zahusťujú, výstava sa snaží byť vizuálne presýtenejšia. Prevažuje klasický závesný obraz, menej sa objavujú už zmieňované objektové práce alebo video. Spôsob uvažovania o formáte výstavy zohľadňuje princíp pasívneho diváka. Podobne ako v prípade PGU sa performatívnosť či snaha o „edukatívny obrat“ v spôsobe prezentácie a objašňovania vystavených diel nekoná. Inštalácia je bez prekvapivého momentu Divák nie je motívovaný dielom intenzívnejšie spoznávať. Celkovému dojmu neprispievajú ani zdaniľovo banálne, no vzhľadom na priestor galérie, podstatné nuansy – nevkusne „zapáskované“ elektrické káble, nedbalá inštalácia obrazov (ak nepredpokladám, že nerovnomerné vystupovanie diel od steny nebolo zámerom), či takmer nepočuteľný zvuk pri poslednom videu (M. Trubač).⁶

Obe výstavy boli pre mňa sklamaním. Ak by som simuloval naivitu, aj prekvapením, že sa dnes ešte podobným spôsobom výstavy, aj v rámci regionálnych galérií, koncipujú. Opätovne sa vraciam k myšlienke z úvodu textu a zohľadňujem, že v prípade takýchto prezentácií zohrávajú pravdepodobne svoju výraznú rolu aj iné ako výstavné, dramaturgicko-koncepčné a ideovo koncipované záujmy. Symptomatikým prvkom koncepcnej hybridnosti a preferenčných tlakov sa v konečnom dôsledku stala vizuálna stránka a textový obsah sprievodného materiálu k výstave v GJK. Kým dizajn vykazuje skôr znaky firemných logotypov z čias 90. rokov, obsah je naplnený politickou prezentáciou a frázovitými konštatovaniami. Ak sa galérie nebudú schopné vymaniť spod politických vplyvov a zažitého konzervatizmu, potom sa odvážnejších a podnetnejších výstav nateraz nedočkáme.

- 1 Pribišová, Lýdia: Považská galéria umenia v Žiline: <http://artalk.cz/2015/01/16/hostujuci-kritik-povazska-galeria-umenia-v-ziline-zilina/>, Šeborová, Sylvie: Galéria Jána Koniarka v Trnave: <http://artalk.cz/2014/10/31/hostujuci-kritik-galeria-jana-koniarka-v-trnave/>
- 2 Petra Hanáková sa vo svojej knihe *Ženy – inštitúcie*, v kapitole Ruskáková Považská galéria umenia, zaoberá situáciou v 90. rokoch, najmä počas pôsobenia riaditeľky Kataríny Ruskákovovej (1992 – 1997). K počiatkom 90. rokov v kontexte PGU píše, že sa tu vytvorilo: „centrum živého umenia a jeden z najprogressívnejších výstavných priestorov na Slovensku. Porevolučný transformačný drajv PGU skutočne nemal na Slovensku obdobu. Bol dokonca radikálnejší a najmä životaschopnejší ako v Bratislave, ktorá sa od začiatku dávala na aktivity Považskej galérie s veľkým rešpektom.“ Hanáková, Petra: *Ženy – inštitúcie*. K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov. Bratislava: Slovart – VŠVU 2010, s. 125
- 3 Pozitívnym príkladom v tejto oblasti bola pre mňa výstava *Uchovávanie sveta*, ktoré prebehla 16. 12. 2015 – 28. 2. 2016 v Slovenskej národnej galérii (kurátorka: Lucia Gavulová).
- 4 Diapozitív v tomto prípade rozumiem ako rôznorodým materiálovým, fyziologickým či psychologickým podmienkam, ktoré utvárajú vzťah medzi vnímateľom a dielom. Diapozitív spolutvára alebo posíva zmysel diela, je medzichánkom ovplyvňujúcim vzťah diváka k obrazu/dielu. Zjednodušene možno povedať, že sprostredkováva a komunikuje význam a funkciu artefaktu.
- 5 Porovnaj text Romana Popelára: <http://www.gjk.sk/sk/vystavy/archiv-vystav/2016/40-rokov-gjk/>
- 6 Jednalo sa o videopot, ktorý vznikol v produkcii galérie Freshman's v roku 2013. Ide o krátky (03'50") dokument o mladom sochárovi Mirovi Trubačovi. Dokument je zaradený do sledu troch videodiel (M. Ther, P. Sceranková), ale vzhľadom na jeho odlišný charakter, vznik video-dokumentu skôr pre účely súkromnej produkcie a z hľadiska výstavnej hodnoty videa minimálnej opodstatnenosti, považujem jeho zaradenie za nadbytočné.

1. PGU 40+, pohľad do expozície, foto: archív PGU
2. 40 rokov GJK, pohľad do expozície, foto: archív GJK
3. PGU 40+, pohľad do expozície, foto: archív PGU

Zložitost' a protiklad v stredoeurópskej radikálnej architektúre. Experimenty v umení a architektúre 70. rokov Katarzyna Cytlak

Ak by ste vôbec vedeli prestaviť situáciu,
v ktorej je niečo také možné, mali by ste revolúciu.
Herbert Marcuse¹

V roku 1966 uverejnil americký architekt Robert Venturi významnú publikáciu *Zložitost' a protiklad v architektúre*, v ktorej diagnostikoval chorobu ranej modernej architektúry, zloženej z „nútenej jednoduchoosti“ a „prehnanej prehľadnosti“². Venturi tiež správne označil problematické oneskorenie medzi víziou moderného architekta a každodennou architektonickou skúsenosťou obyvateľov moderných budov. V knihe, považovanej za prorocký manifest postmodernej architektúry, vyjadril odpor k úspornosti funkcionalistického prístupu, výstižne popísaný sloganom „Menej je nuda“, čo je Venturiho parafráza na známu doktrínu Miesa van der Rohe „Menej je viac“³. Venturiho vyhlásenia mali svoj ekvivalent v architektonickej praxi danej doby. Potreba experimentovať na poli architektúry a odmietanie funkcionalistickej úspornosti neboli len americkým, ale skôr globálnym fenoménom, rozšíreným od Európy až po Japonsko. V polovici 60. rokov sa v západnej Európe v architektonickej praxi objavila tendencia podporovať zblížovanie medzi umením a architektúrou. Tento trend bol zosobnený vo vypracovaných projektoch, povahou skôr umeleckých než architektonických, ktoré navrhovali utopické vízie spoločnosti. Tieto futuristické vízie urbanizmu a skulpturálnych budov, spojených s umeleckými hnutiami od pop artu po konceptualizmus, označil taliansky kritik umenia Germano Celant za „radikálne“⁴ a britský architekt Peter Cook za „experimentálne“.⁵

Tieto projekty vizionárskej architektúry, pripravené skupinami ako britský Archigram, francúzsky Aérolande, talianske Superstudio či Haus-Rucker-Co a umelcami a architektmi združenými okolo rakúskeho periodika Bau, uprednostňovali formálne a konceptuálne inovácie pred funkčným aspektom a v niektorých prípadoch presadzovali priame spojenie medzi umením a spoločnosťou. Niekedy ich spájali s hnutím odporu mája 1968.

V strednej a východnej Európe sa v tom istom čase vyskytovali umelci a skupiny architektov, ktorých projekty vykazovali formálnu a konceptuálnu podobnosť s projektmi ich západných kolegov a presadzovali odklon od bežného pochopenia architektúry. Až na niekoľko projektov profesionálnych architektov ako napr. českej skupiny SIAL, ocenenej v roku 1969 prestížnou cenou Grand Prix Augusta Perreta,⁶ maďarského architekta Eleméra Zalotaya⁷ či Poliaka Jana Głuszaka,⁸ radikálnu architektúru v strednej Európe určovali najmä umelci. Medzi tými, ktorí v 70. rokoch tvorili architektonické projekty alebo participovali na umeleckých aktivitách týkajúcich sa architektúry a urbanizmu s ambíciou redefinovať verejný priestor, figurujú: skupina VAL, Milan Knížák, Karel Malich, Václav Cigler, Hugo Demartini, Stanislav Kolibal, Jozef Jankovič, Július Koller a Stano Filko v Československu; Tadeusz Kantor, Edward Krasiński, Jerzy Rosolowicz, Włodzimierz Borowski, Jarosław Kozłowski, Zbigniew Gostomski v Poľsku; skupina Sigma, Mihai Olos, alebo Paul Neagu v Rumunsku, ako aj Tibor Gáyor, Dóra Maurer, István Haraszty, János Megyik, Endre Tót, György Jovánovics či Tamás Hencze v Maďarsku.

Podobne ako u západných kolegov, ich projekty sa v mnohých prípadoch nedali realizovať. Ich formálne

experimenty sa zameriavali na použitie nových materiálov, ktoré sa málokedy využívali pri stavbe, no ponúkali nové možnosti. Na rozdiel od tvorcov architektúry v tradičnom zmysle, autori experimentálnych budov vo svojich projektoch zanedbávali aspekt trvalej udržateľnosti, a tieto tak predstavovali skôr prototypy vo forme kresby, koláže, fotomontáže či architektonického modelu okolia, čím sa stávali dielami skôr prchavej povahy. Spočiatku sa im darilo rozširovať všeobecné uvažovanie o architektonickej praxi, ktoré sa zaoberalo niektorými z tradične profirečivých aspektov architektúry ako flexibilita a elasticita, mobilita či prchavosť. Ponúkaním nových architektonických foriem a tvarov, ako napríklad nafukovacie konštrukcie, však spôsobili narušenie architektonického odboru a neskôr sa pre ich projekty stala charakteristická, medzi iným, prítomnosť nomádického aspektu či absencia pevných, trvácnych materiálov a odmietanie pravého uhla.

Aj keď sa na tému vizionárskych architektonických projektov navrhnutých v západnej Európe a v Spojených štátoch amerických vydalo množstvo publikácií, monografií a výstavných katalógov⁹, len málo pozornosti sa venovalo radikálnej architektúre, považovanej za bežnú tendenciu prítomnú v umeleckej a architektonickej praxi 70. rokov vo východnom bloku¹⁰. Referenciu k názvu Venturiho knihy sa pokúsime diskutovať o existencii radikálneho prístupu v umeleckej a architektonickej praxi východnej Európy. Zameriame sa na dva hlavné parametre spojené s touto otázkou: komplexnosť vzťahov medzi východoeurópskym umením a globálnymi (západnými) architektonickými tendenciami a potom špecifiká tohto prístupu, vychádzajúceho z konkrétneho kontextu a jeho svojrázne, niekedy protikladné a dvojznačné charakteristiky.

Prospektívna architektúra

V roku 1967 vydalo pražské vydavateľstvo Mladá Fronta knihu *Kde budeme žít zíttra*¹¹ – český preklad manifestu *Où vivrons-nous demain?* z pera francúzskeho kritika umenia a teoretika architektúry Michela Ragona.¹² Tento preklad, vydaný len štyri roky po uvedení vo Francúzsku, sa stal popri knihe *Města utopistů*, publikovanej v tom istom roku českým architektom a mestským plánovačom Jiřím Hřůzou,¹³ jedným zo základných zdrojov informácií o vizionárskej a experimentálnej architektúre spojenej s vizuálnym umením. Ragonova teória a kritika architektúry mala nepochybne významný vplyv na prácu umelcov ako Alex Mlynářik a skupinu VAL (*Voies et Aspects du Lendemain – Cesty a aspekty zajtraška*).¹⁴ Skupina VAL, založená v 1968 v Žiline Mlynářikom a dvoma slovenskými architektmi Ľudovítom Kupkovičom a Vierou Meckovou, brala Ragonovu teóriu ako jeden z východiskových impulzov pre svoju aktivitu.¹⁵

Počas viac než dvadsiatich rokov spolupráce (od 1968 do 1993) pripravila skupina VAL osem projektov: štyri mestské stavby, dve budovy - pamätníky, hotel a budovu Národného zhromaždenia. Všetky ich projekty sa pohybovali na pomedzí umenia a architektúry a mohli by byť považované za skulptúry mesta či skulptúry budovy. Boli to vzácné príklady komplexného vývoja vizionárskej architektúry označovanej Michelom Ragonom ako prospektívna. Tieto projekty v podstate ilustrovali Ragonovu knihu *Kde budeme žít zajtra?*. Zahŕňali všetky varianty prospektívnej architektúry popísané francúzskym teoretikom: megaštruktúry, vesmírne mestá, podmorské budovy, nafukovacie konštrukcie, skulptúry - architektúry, znížené mestá, prístavy, mobilné domy, flexibilnú architektúru, atď. Mlynářik vo svojich projektoch interpretoval väčšinu architektonických tvarov, ktoré Ragon opísal ako nové formy architektúry: jednoduché geometrické tvary, ovály (projekt *Akusticon* 1969 – 1971), špirály a ulity (vesmírne mesto *Scarabea*, 1986 – 1989), kupoly a gule (*Pocťa nádeje a odvahe. Pamätník E. A. Cernanovi*, 1974 – 1975, a *Národné Zhromaždenie Argilla*, ktoré sa malo konať na Bora Bora, 1980 – 1994) alebo konštrukcie podobné lietajúcim tanierom (*Heliopolis - Olympijské mesto*, 1968 – 1974). Mlynářik sa taktiež vo svojich návrhoch pokúšal obsiahnuť všetky témy spomínané francúzskym kritikom: zvyšujúcu sa koncentráciu obyvateľstva v mestách, progresívnu urbanizáciu vidieka, problémy s dopravou, zneužívanie nových energetických zdrojov, vznik nového vzťahu k prírode, klimatizované mestá a ľudskú expanziu do vesmíru. Ragon vo svojom diele písal o partnerských mestách (*Istroport* – prístav na rieke Dunaj blízko Bratislava, 1974 – 1976), o architektúre so zvukovými efektmi (*Akusticon* – kinetická koncertná sála) a stavbe veľkých dovolenkových rezortov (*Heliopolis* – mestské hniezdo na vrcholci Tatier medzi Československom a Poľskom¹⁶).

Monumentálne každodenné predmety

Využívanie tvarov predmetov každodenného použitia pri navrhovaní monumentov a budov bolo ďalšou tendenciou, ktorá sa dala v 70. rokoch pozorovať v architektonickej praxi na Východe. Umelci a architekti používali zväčšené fotografie bežných predmetov, ale aj časti ľudského tela. V tomto ohľade mala na stredoeurópskych umelcov nepochybne vplyv práve architektonická obraznosť vytvorená medzi 1965 a 1969¹⁷ a neskôr prezentovaná v knihe švédsko-amerického umelca Claesa Oldenburga *Návrhy monumentov a budov*. Tu treba spomenúť najmä realizácie dvoch umelcov: Poliaka Tadeusza Kantora a jeho českého kolegu Milana Knížáka, oboch stelesňujúcich ideu zväčšovania bežných predmetov, pravdepodobne (aspoň čiastočne) pod vplyvom amerického umenia. Vplyv Claesa Oldenburga je zjavný pri cykle čiernobielych foto-koláží Tadeusza Kantora s názvom *Nemožná architektúra* (*Architektura niemożliwa*). Obe boli realizované zhruba v roku 1970, čiže niekoľko rokov po jeho návšteve Spojených štátov medzi júnom a decembrom 1965, kedy mal umelec jedinečnú príležitosť konfrontovať svoju prácu so súdobou americkou umeleckou scénou. Jednou z Kantorových nových fascinácií bolo aj umenie Roberta Rauschenberga a Johna Cagea.¹⁸ Podľa svedectva jeho manželky Marie Stangrets navštívil aj Oldenburgovo štúdio.¹⁹ Kantorova *Nemožná architektúra*, vytvorená pre mesto Krakov, pozostávala z dvoch projektov obrovskej *Stoličky* (*Krzeseo*) umiestnených na Hlavnom trhu (Rynek Główny) a Malom trhu (Mały Rynek), zväčšeniny Žiarovky (Žarówka) na Malom trhu a *Mosta-vešiaka* (*Most-Wieszak*) natiahnutého medzi riekou Visla blízko zámku Wawel, bývalého sídla poľských kráľov.²⁰ Projekt monumentálnej betónovej skladacej stoličky *Umiesťenie stoličky* (*Usytuowanie Krzesła*) vytvoril počas Sympózia *Wrocław'70* a plánoval ho umiestniť podľa Oldenburgových návrhov do centra mesta.²¹

Aj keď sa jeho záujem o architektúru a aktivita v skupine *Aktuální umění* v uliciach Prahy datuje do šesťdesiatych rokov, Milan Knížák začal pracovať na svojom ilustrovanom rukopise *Sny o architektúre*²² až v 70. rokoch, konkrétne po návrate do Československa z výletu po Spojených štátoch medzi rokmi 1968 a 1970.²³ Tento český umelec hnutia Fluxus, podobne ako Tadeusz Kantor, vytvoril v rámci cyklu kresieb na fotografické médium s názvom *Domy* aj architektonické návrhy založené najmä na tvaroch každodenných predmetov ako vidlička, hrebeň alebo malý stôl s množstvom riadu – ako džbán a tanier, ktoré mali byť, podobne ako Kantorova kolosálna stolička vo Varšave, z betónu. Český umelec v týchto sériách situoval obrazy každodenných predmetov a nábytku, ale aj fragmenty tela (hlava) a niektoré prírodné fenomény (mrak) do fotografií krajiny, aby navodil dojem monumentality. Ako príklad môžeme uviesť jeho *Dům*

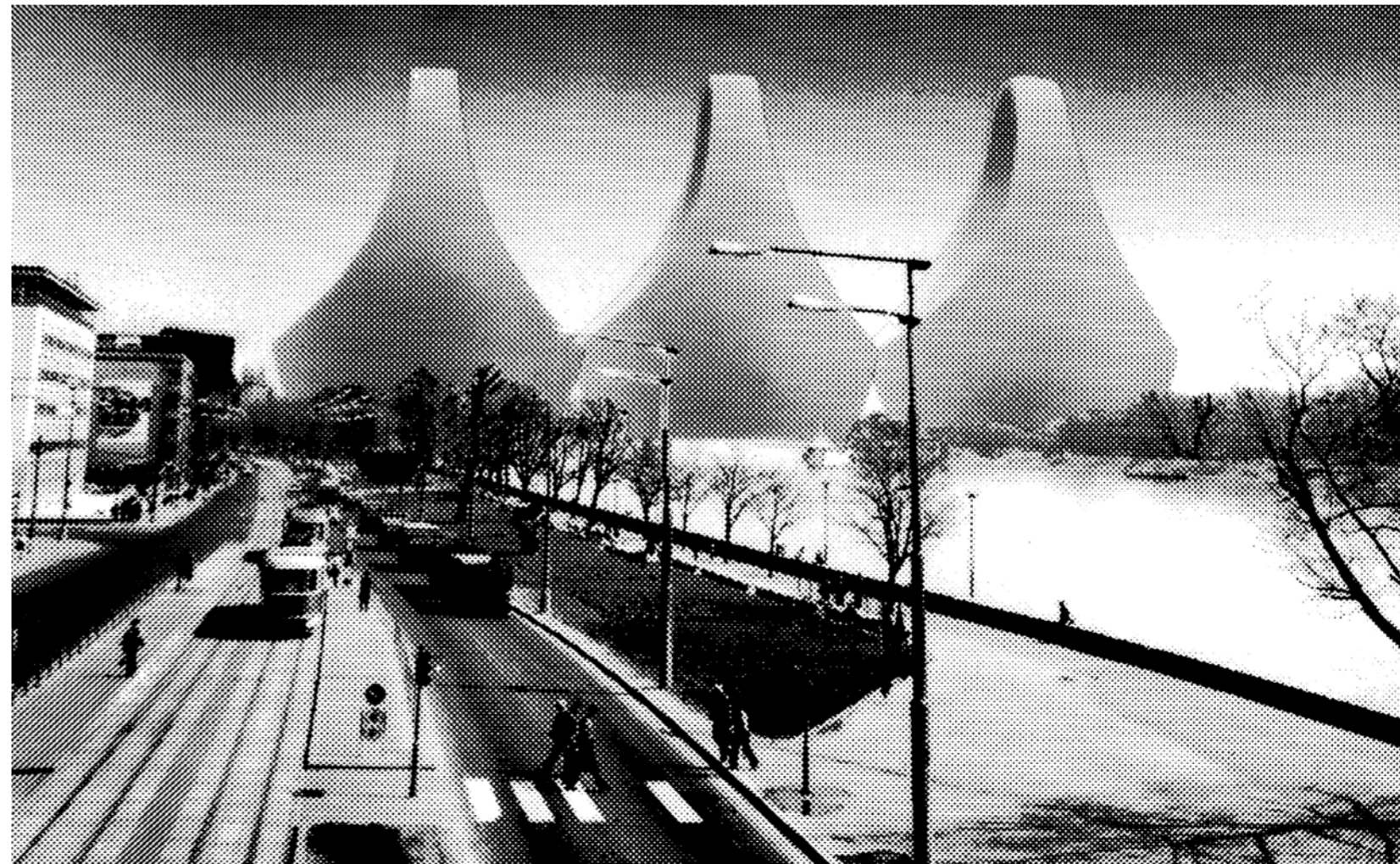
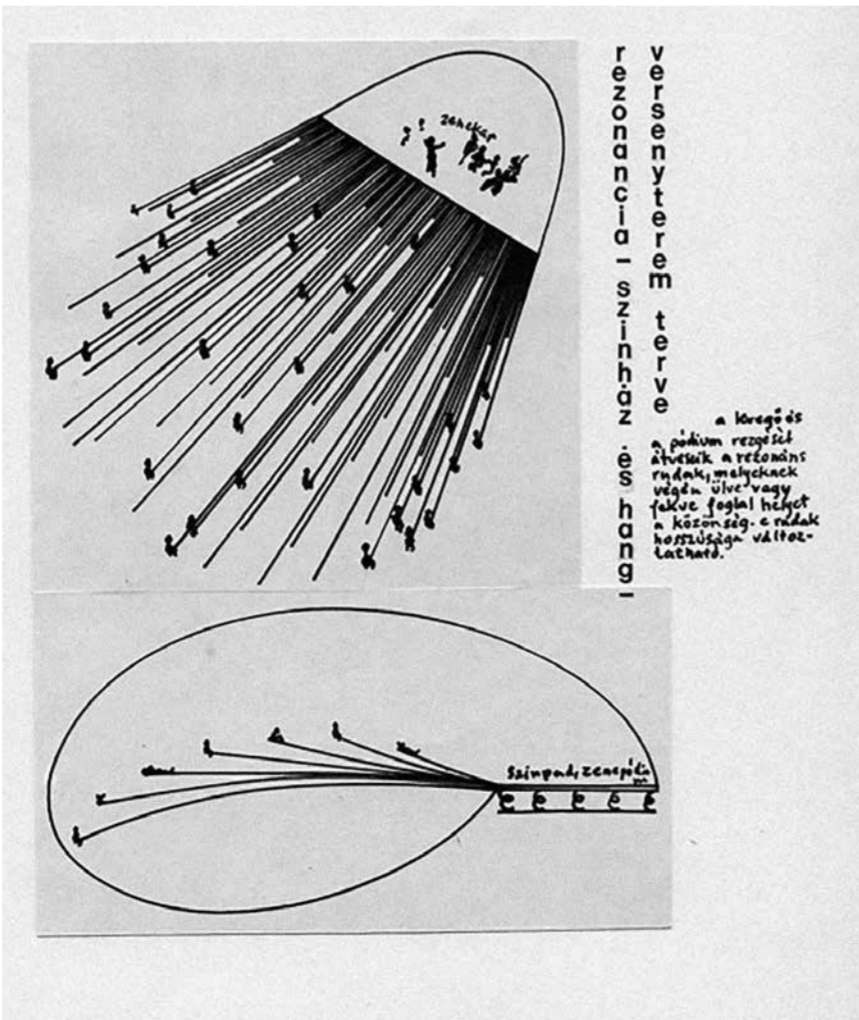
Hřeben, ktorý predstavuje obrovský hrebeň v architektonickej mierke umiestnený v hornej krajine. Môžeme spomenúť aj iné projekty ako *Dům Vidlička*, *Dům Stůl*, *Dům Hlava*, *Dům Hvězda* alebo *Dům Oblak*, založené na rovnakom princípe. Na rozdiel od Tadeusza Kantora, ktorý svoje návrhy takmer vždy umiestňoval v mestskom prostredí (zjavovali sa na miestach komunikácie a výmeny ako námestie, trh alebo ulica), Knížákové návrhy boli vsadené do hornej krajiny.

Od sochy k projektovému umeniu

Pri skúmaní architektonických prác slovenského sochára Jozefa Jankoviča vytvorených v 70. rokoch môžeme pozorovať isté paralely s rakúskymi architektonickými experimentmi, na ktoré ako prvý poukázal slovenský historik umenia Tomáš Štraus, keď v roku 1982 poznamenal, že Jankovičove architektonické projekty sú odvodené z návrhov konceptuálnej architektúry Hansa Holleina.²⁴ Zdá sa, že v danom období bol pre Jankoviča dôležitý najmä priamy kontakt s viedenskou umeleckou scénou, ktorý mu umožnil získanie ocenenia viedenského Domu umenia (Kunstlerhaus) v roku 1967, vďaka nemu dostal príležitosť stráviť niekoľko mesiacov v rakúskej metropole.²⁵

Jankovič začal pracovať na svojich architektonických projektoch v roku 1972, začínajúc sériou budov s názvom *Arabský Cyklus* – fantastnými reprezentáciami bohato dekorovaných architektúr, ktorých tvar bol založený na siluetách ľudského tela. Táto idea „figuratívnej“ alebo „ľudskej architektúry“, ako ju nazýval český historik umenia Jiří Valoch,²⁶ pokračovala cyklom architektonických projektov inšpirovaných formami moderny, ako aj socialistickým realizmom v architektúre. Hlavný cyklus architektonických projektov, ktorý Jankovič začal v 1973, a v ktorom pokračoval až do konca dekády, zobrazuje najmä exteriérové pohľady na budovy. Slovenský umelec pracoval na nových návrhoch verejných budov (táto početná podkategória zahŕňa budovy propagandistických inštitúcií, pamätníkov, tribún, kultúrnych centier, sídlisk, hotelov a súkromných domov umelcov, politikov a členov komunistickej strany.) Umelec vytvoril projekty pre existujúce verejné inštitúcie i pre tie vymyslené. Sú navrhnuté s dávkou humoru, ako napr. *Projekt Slovenského národného Eros centra* (1974) vo falickom tvare.

Ako uvádza slovenský historik umenia Aurel Hrabušický, medzi Jankovičovými architektonickými koncepciami a architektúrou a návrhmi viedenských vizionárskych architektov²⁷, charakterizovanými príklonom k jednoduchým geometrickým tvarom a používaním stereometrických detailných kresieb, vždy v kontraste vďaka monochromatickému pozadiu a použitiu žiarivých farieb, sa dajú pozorovať niektoré formálne závislosti. Tieto formálne charakteristiky, prítomné napríklad v práci Hansa Hol-



leina *Mesto ako veľký projekt* (*Die Stadt als Grossprojekt*) a predovšetkým v práci *Mesto-Komunikačná výmena* (*City-Communication Interchange*) z rovnakého obdobia 1962 – 1963²⁸, sú viditeľné aj v niektorých Jankovičovych architektonických projektoch. Môžeme však pozorovať, že oscilovanie slovenského umelca medzi geometrickými a prírodnými tvarmi je badateľné aj u iných európskych umelcov. Za všetkých môžeme spomenúť rumunského umelca Paula Neagu, ktorý vo svojich kresbách, maľbách a niekedy jedlých predmetoch-prostrediach patriaciich do série performance s názvom *Anthropocosmos*, kombinoval ľudský tvar s geometrickými modulmi podobnými „večlím plástom“ (*Muž-koláč/Omul-präjitură*, 1971).²⁹

Jednou z tendencií v experimentálnej architektúre 60. a 70. rokov bola pneumatická architektúra, ktorú si v rámci východného bloku osvojila rumunská skupina Sigma (Grupul Sigma) z mesta Timișoara. Zakladatelia Sigmy Štefan Bertalan a Constantin Flondor Străinu, ktorí tvorili na pomedzí architektúry a umenia, boli aj vizuálni umelci a do medzinárodného povedomia sa dostali už v 60. rokoch ako zakladatelia kinetického umenia a členovia neo-konstruktivistickej skupiny 111³⁰. V roku 1970 prizvali k účasti do svojich skupinových aktivít aj matematika Luciana Cordeanu a generaçne mladých umelcov Doru Tulcan, Elisei Rusu a Iona Gaita³¹. V 70. rokoch sa v projektoch budov, prostredí a nafukovacích štruktúr (*Structuri gonflabile – Pneumatické štruktúry*, 1974)³² a experimentálnych outdoorových akcií-prostredí z nylonových niťí, prievitných pásov, plastových prvkov a podpier (*Akcia na rieke Timiș*, 1976), ktoré tvorili členovia skupiny Sigma, objavovali odozvy

niektorých trendov západnej architektúry od Nicolasa Schöffera až po Richarda Buckminster Fullera³³. No ich projekty ako *Neformálna veža* (*Turnul informațional*, 1970), odhaľujúce záujem skupiny v geometrii, matematike a bionike, môžu prezrádzať aj afinitu k návrhom ruských umelcov Leva Nussberga a skupiny Dviženie (Hnutie), ku *Kinetickej veži* Milana Dobeša, či kinetickým strojom maďarského umelca Istvána Harasztyho³⁴.

Podobne ako Sigma, aj slovenskí umelci Alex Mlynárčik, Stano Filko a Jozef Jankovič priniesli niekoľko návrhov nafukovacej architektúry. Jankovičove projekty nafukovacej architektúry si osvojili skulptúrne tvary, ktoré boli jednou z čít rakúskych nafukovacích návrhov³⁵. Napríklad v jeho *Projekte Parlamentu s pneumatickou strechou*, 1975 – 1977, mala nafukovacia strecha tvar monumentálnych ľudských dlaní, ktoré sa zdvíhali z kubického objemu budovy. No to najdôležitejšie, čo mali projekty slovenského sochára spoločné s viedenskými návrhmi architektúry, bola ich sociálna kritika. Podobne ako pri politicky angažovaných skupinách ako Zünd-up (Timo Huber, Michael Pühringer, Bertram Mayer a Hermann Simböck), známych svojimi radikálnymi akciami-performanciami vo verejnom priestore, Jankovič používal jazyk vizionárskej architektúry, aby priamo komentoval československú spoločnosť danej doby. Jeho rané kresby z roku 1972 ako *Projekt konsolidačného priestoru* alebo *Projekt 81 vrcholov a pádov života* obsahovali narážky na situáciu v Československu na začiatku obdobia normalizácie a zvyšujúcej sa kontrolu občanov Československa štátom.

Narážky na politickú situáciu boli prítomné aj v architektonických projektoch páru maďarských umelcov žijúcich vo Viedni a v Budapešti – Dóry Maurer a Tibora Gáyor³⁶. Na začiatku 70. rokov vypracovali architektonické kresby a konceptuálne projekty, diskrétne intervencie do verejného priestoru a voľných priestranstiev [spoločný projekt Gáyora a Maurer – *Veterná smerovka* (*Széllirányjelzés*), 1971], projekt interaktívnej koncertnej sály (Maurerovej *Rezonator*, 1972), či konštrukciu primitívnej chatrče (Gáyorov *Mákký dom*, 1971). Tieto projekty boli blízke Jankovičovým návrhom svojím použitím irónie a politickým podtónom – niektoré z týchto prác tvorili kritický komentár k maďarskej socio-politickej situácii³⁷. Ako príklad môžeme uviesť Maurerovej *Prvomájový súkromný sprievod poumelej tráve* (*Május 1-1 privát felvonulás mesterséges talajon*) – pozostávajúci z chôdze po pokrčených novinových papieroch tvoriacich obdĺžnik na dlážke počas Dňa práce, 1. mája 1971³⁸. V roku 1971 vytvoril Gáyor, inak absolvent architektúry³⁹, projekt s názvom *Polinform-Centrale*, počítačom riadenú platformu s elektronickým systémom, ktorý ponúkal rôzne riešenia a odpovede na geopolitické otázky.

-*prvá časť prekladu-*

Preložené a publikované s lúskavým dovolením Katarzyny Cytlak. Anglická verzia textu bola publikovaná v Umění. Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky Praha: Ústav dějin umění AV ČR, 2015, roč. 63, č. 3.

Ihla, ruka, srdce, hlava Richard Gregor



- ↑ Herbert Marcuse počas rozhovoru so Stuartom Werde, Massachusetts, jún 1968, publikované ako: Komentár Herberta Marcuseho k monumentum navrhovanej Claesom Oldenbурgom pre mesto New York. Perspecta: The Yale Architectural Journal, 1969, No 12, s. 75-76, s. 75.
- ↑ Venturi, Robert: Complexity and Contradiction in Architecture, New York 1966.
- ↑ Ibidem, s. 17.
- ↑ Celanat, Germano: Senza titolo, IN II, 1971, No. 2-3, s. 76-81. Celant rozlišuje medzi týmto novým typom architektúry a architektúrou podporovanou z verejných či súkromných zdrojov.
- ↑ Termin „experimentálna architektúra“, ktorý používame v tejto štúdií, sformuloval v roku 1971 britský architekt Peter Cook, čím sa pokúsil redefinovať architektonickú prax a podporiť otvorenosť k ostatným oblastiam tvorby a ostatným aspektom ľudských činností. Cook navyše presadzoval formálnu, materiálnu, technickú a symbolickú invencnosť a bojoval za účinnejšie prepojenie medzi architektúrou a sociálnou realitou danej doby. Cook, Peter: Experimental architecture, New York 1970.
- ↑ Architekti združenia SIAL [Sdružení inženýrů a architektů Liberec], skupina absolventov Technickej univerzity v Prahe, založená Karlom Hubáčkom, Miroslavom Masákom a Otakarom Binarom, bola aktívna od roku 1968 do 80. rokov v Liberci. Projekty realizované členmi tejto skupiny charakterizovalo experimentovanie s materiálom a futurologicky inovatívnym dizajnom. Vjac o zrušení SIAL. Švácha, Rostislav (ed.): SIAL, Olomouc 2010; pozri aj: Masák, Miroslav (ed.): Architekti SIAL, Praha 2008. V roku 1969 získala skupina za svoj projekt televíznej veže na hore Ještěd ocenenie Grand Prix Auguste Perret.
- ↑ Pozri: Mujdricza, Péter: Zolotayove legendy. Nekonečná tíaz budov so slobodným duchom. In: Magyar Építőművészet/Maďarská architektúra, 2013, No. 2, strany 29-31.
- ↑ Pozri: Dagarama. Powrót do przyszłości [exh. cat.], Muzeum Architektury, Wrocław 2011.
- ↑ Spomedzi nedávnych komplexných publikácií na túto tému stojí za zmienku rozsiahly katalóg *Architectures experimentales. 1950 – 2012*. Collection du FRAC Centre, Orleans 2013.
- ↑ Medzi nedávnymi publikáciami a výstovnými katalógmi k tejto téme je dôležitý text Ludmily Hájkovej a Rostislava Švácha „Kde budeme žiť zitra“, narážajúci na knihu Michela Ragona rovnakého názvu, kde rozoberajú existenciu vizionárskej tendencie v československej architektúre 60. a 70. rokov. Za zmienku stoja aj dve nedávne maďarské publikácie: Elképzésés [1971], predstavujúce maďarské konceptuálne umelecké projekty zo zbierky László Bekeho a drobný katalóg k výstave Medzipriestory organizovanej Vasarelyho múzeom v Budapešti v roku 2013. Experimenty v architektúre umunských umelcov rozoberá Ileana Pintilie v knihe Akcionizmus v Rumunsku. Dôležitým príspevkom zameraným na otázky východoeurópskej povojnovj architektúry je kolektívna publikácia Múzea moderného umenia vo Varšave s názvom Tím 10 Východ. Revisionistické architektúra v skutočne reálnom modernizme. Autori navrhujú revíziu architektonickej praxe a teoretickej pozície stredoEurópskych architektov, špeciálne tých, ktorí tvorili pre skupinu Tím 10 [Charles Polányi, Oskar Hansen], odhaľujúcej medzinárodný charakter presahujúci delenie studenej vojny, no v rovnakom čase sa pokúšajú vysvetlovať jej osobitosť v kontexte socialistického štátu. Otázka vizionárskej východoeurópskej architektúry sa zjavuje v dielach ako Moderna studenej vojny? Dizajn 1945-1970, 2008. O tejto téme pojednávala aj nedávna publikácia zaoberajúca sa súbojom a priestor počas studenej vojny: Hviezadne mesto. Budúcnosť za komunizmu [2011] a Kosmos volá! Umenie a veda v dlhých šesťdesiatych rokoch [2014]. Pozri: Hájková, Ludmila - Švácha, Rostislav: Kde budeme žiť zitra. In: Havráněk, Vít (ed.): Akce, slovo, pohyb, prostor: experimenty v umění šedesátých let/Action, word, movement, space: experimental art of the sixties [exh. cat.], Galerie hlavnho mesta Prahy 1999, s. 114-159, s. 390-399; Beke, László: Elképzésés, A magyar konceptművészet kezdetei, Beke László gyűjteménye, 1971, Budapest 2008; Interspaces [exh. cat.], Vasarely Múzeum, Budapest 2013; Pintilie, Ileana: Actionism in Romania during the Communist Era, Cluj 2002; Stanek, Lukasz (ed.): Team 10 East. Revisionist Architecture in Real Existing Modernism. Warsaw 2014; Crowley, David - Pavitt: Jane: Cold War Modern: Design 1945 – 1970 [exh. cat.], Victoria and Albert Museum, London 2008; Ronduda, Lukasz – Farquharson, Alex – Piwowarska, Barbara (eds.): Star City. The Future under Communism [exh. cat.], Nottingham Contemporary, Nottingham-Warsaw 2011; Kordjak-Piotrowska, Joanna – Welbel, Stanislaw (eds.): Kosmos wzywal Sztuka i nauka w długich latach szeszędziesiątych/Cosmos is calling! Art and Science in the Long Sixties [exh. cat.], Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warsaw 2014.
- ↑ Ragon, Michel: Kde budeme žít zitra?, Praha 1967.
- ↑ Ragon, Michel: Oü vivrons-nous demain?, Paris 1963.
- ↑ Hrůza, Jiří: Města utopisti, Praha 1967.

- ↑ Ragon, ktorý v roku 1965 založil skupinu GIAP [Groupe international d’architecture prospective - Medzinárodná skupina prospektívnej architektúry], v Paríži na výstave „Architektonické skulptúry a Skulptúrne architektúry – Sculptures Architecturales et Architectures Sculptures“, organizovanej spolu s Tony Spiterisom v rámci Parížskeho Biennale na jeseň 1963, medzi inými prezentoval diela poľskej sochárky Aliny Šlesińskiej balansujúce na hrane medzi medzou a architektúrou. Výstava sa konala v Paríži v Galérii Anderson-Mayer medzi 19. septembrom a 12. októbrom 1963 a v Théâtre-Maison de la Culture v Coen medzi 10. a 30 novembrom 1963. K výstave vyšlo sprievodná publikácia – Ragonov vyššie spomínaný manifest Oü vivrons-nous demain?.
- ↑ Ak skúmame vplyv Ragonových teórií na aktivity skupiny VAL, musíme zdôrazniť jeho priamy vzťah s Alexom Mlynárčikom, ktorého Ragon stretol vďaka inému francúzskemu kritikovi umenia Pierre Restanymu, ktorý bol Mlynárčikovým priateľom od roku 1964. Ragonove a Mlynárčikove priateľstvo bolo rozhodujúce pre poskytnutie teoretického záemia architektonickým projektom skupiny VAL. Podľa nepublikovaného rozhovoru s Alexom Mlynárčikom v Žiline 28. september 2007.
- ↑ K aktivite VAL pozri: Voies et aspects de lendemain, VAL 1967 – 1976: Ludovít Kupkovič, Viera Mecková, Alex Mlynárčik, Bratislava 1976; Kupkovič, Ludovít – Mecková, Viera – Mlynárčik, Alex: VAL. Cesty a aspekty zajtrajška/VAL. Voies et aspects du lendemain, Žilina 1995; Chalupecký, Jindřich: Na hranicích umění: několik příběhů, Mnichov 1987, druhá edícia: Praha 1990, s. 106-122; Restany, Pierre: Alleurs. Alex Mlynárčik, Paris – Bratislava 1994, s. 69-79, s. 81-97, s. 189-208. V 80. rokoch realizoval VAL aj projekt Antarcica, 1982 – pamätník dvoch polárnikov Roldala Amundsena a Roberta Scotta, ktorý mal byť umiestnený na Antarktíde a E-Temen-An-Ki. Shearaton-Babylon Hotel, 1980 – 1994.
- ↑ Oldenburg, Claes: Proposals for Monuments and Buildings 1965 – 1969, Chicago 1969.
- ↑ Podľa: Jurkiewicz, Małgorzata – Mytkowska, Joanna – Przywara, Andrzej (eds.): Tadeusz Kantor. Z archiwum galerii Foksal, Warsaw 1998, s. 17.
- ↑ Podľa nepublikovaného rozhovoru Lecho Stangrela s Mariou Stangret v marci 2012 vo Varšave.
- ↑ Pozri aj: Suchan, Jarosław: Tadeusz Kantor. Niemożliwe/Tadeusz Kantor. Impossible [exh. cat.], Bunkier Sztuki, Kraków 2000.
- ↑ Sympózióm bolo organizované pri príležitosti 25. výročia zotavenia západných území z následkov druhej svetovej vojny. 39 poľských umelcov tvorilo umelcké projekty určené pre verejné priestory, ktoré boli náledne v termíne 17. – 30. mája vystavené v Múzeu architektúry vo Varšave. Pozri: Makarewicz, Zbigniew (eds.): Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70, Wrocław 1983. Pozri aj: Grygliewicz, Tomasz (ed.): W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora, Kraków 1997.
- ↑ Kniha obsahuje architektonické návrhy a reflexie mestského priestoru vo forme kresby, malieb vodovými farbami, foto-koláží a poznámok. Pozri: Knižák, Milan: Dreaming of architecture, Ostrava 2012.
- ↑ Z nepublikovaného rozhovoru s Milanom Knižákom v Prahe, 10. január 2014. Podľa Knižáka by mal byť nápad na tieto projekty datovaný do rokov 1962 – 1964 [ako v: Knižák, Ostrava [poznámku 19]]. No po uskutočnení hore uvedeného rozhovoru boli fotokoláže datované do obdobia po jeho návrate zo Spojených štátov.
- ↑ Štraus, Tomáš: Die satirische Aufmunterung [Jozef Jankovič]. In: Bilder aus der Slowakei III, Essen-Kettwig 1982, nečíslované.
- ↑ Jankovič nebol priamo spojený s Hansom Holleinom a ďalšími architektmi z jeho okruhu. Potvrdzuje však, že bol obznanený v rakúskom časopisom Bau a Halleinovými výsledkami. Podľa nepublikovaného interview s Jozefom Jankovičom. Bratislava, 28. apríla 2011.
- ↑ Valoch, Jiří: Tvorba Jozefa Jankoviča. In: Jozef Jankovič [exh. cat.], Považská galéria umenia, Žilina 1994, s. 33; citované z: Hrabušický Aurel: Zamurovanie po Veľ'kom Páde [Sedemdesiate roky/Enclosed In A Wall After The Big Fall [The Seventies]. In: Jozef Jankovič Tvorba z rokov 1958– 1997 [exh. cat.]. Slovenská národná galéria Bratislava 1997, s. 79– 141, predovšetkým s. 98.
- ↑ Hrabušický, Aurel: Bratislava [pozri poznámku 25], s. 100.
- ↑ *The Austrian Phenomenon. Konzeptionen, Experimente, Wien, Graz, 1958 – 1973* [exh. cat.], Architekturzentrum, Vienna 2004, s. 438-439.
- ↑ Pintilie, Cluj [pozní poznámku 9], s. 27-34.
- ↑ 111 bola po druhej svetovej vojne prvou experimentálnou umeleckou skupinou v Rumunsku. V meste Timișoara ju v roku 1963 založili Constantin Flondor Strainu, Ștefan Bertalan a Roman Cotolșeanu, ktorý sa práve vrátil z Paríža, kde sa oboznámil s prácami skupiny GRAV - Groupe de Recherche d’Art Visuel. Členovia 111, ktorých umelecká produkcia oscillovala medzi neokonstruktivismom a kinetickým umením, získala v danom čase medzinárodný ohlas: v roku 1969 sa zakladatelia skupiny 111 spolu s dvoma kolegami z Bukurešti, Pavlom Ilie a Mihaiom Rusu

- ↑ zúčastnili Prvého biennale konštruktivistického umenia [Konstruktive Kunst Biennale] v Norimbergu v západnom Nemecku. Pozri: Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipen [exh. cat.], Kunsthalle Nürnberg, Institut für Moderne Kunst, Nurnberg 1969. Tvorba skupiny 111 bola popísaná aj v monografii Michela Ragona o abstraktnom umeni. Ragon, Michel: L’art abstrait, Volume 3. 1939 - 1970 en Europe, Paris 1973.
- ↑ V takejto zostave skupina fungovala v rokoch 1970 až 1974, v rokoch 1974 – 1981 sa zúžila na Bertalana, Flondora a Tulcana.
- ↑ Je treba zdôrazniť, že prostredie skupiny Sigma bolo spolu s už spomínanými slovenskými projektmi jedným z mála príkladov pneumatickej architektúry a prostredí vo východnej Európe.
- ↑ Pozri: Pintilie, Ileana: Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce, Timișoara 2010; Tulcan, Doru: Grupul Sigma. O perspectivă, Timișoara 2003; Sigma 1 Bertalan, Flondor, Tulcan [exh. cat.], Triade Interart Foundation, Timișoara 2013.
- ↑ István, Haraszty: Retrospektív kiállítás /A retrospective exhibition: 1963 – 1998, Műcsarnok/Kunsthalle, Budapest 1998.
- ↑ Môžeme tu cíťovať niektoré návrhy skupiny Haus-Rucker-Co ako pneumatickú kapsulu s názvom *Gelbes Herz* (1968), a niektoré od skupiny Coop Himmelblau, konkrétne ich pneumatická lokality *Villa Rosa* [1968]. Pozri: *The Austrian Phenomenon*, Vienna [poznámku 9], s. 358-360, s. 750.
- ↑ Gáyor emigroval do Viedne v roku 1956, Maurer získala štipendijný pobyt vo Viedni v rokoch 1967 – 1968 a vydala sa za Gáyora. Od tohto momentu umelci žili a pracovali v Maďarsku aj v Rakúsku. Pozri: Maurer, Dóra – Gáyor, Tibor: Maurer Dóra/Gáyor Tibor. Párhuzamos életművek/Parallele Lebenswerke/Parallele Oeuvres [exh. cat.], Városi Művészeti Múzeum, Győr 2001; Dóra Maurer. Stapty 1970 – 1980 [exh. cat.], Bunkier Sztuki, Krakow 2011.
- ↑ Podľa Beke, László: Objektívna neznosť. In: Dieter Ronke – László Beke: Dóra Maurer, Arbeiten/Munkák/Práce 1970 – 1993, Budapest 1994, s. 99-112, s. 101.
- ↑ Ibidem s. 100.
- ↑ V roku 1951 získal Gáyor diplom z architektúry na Technickej univerzite v Budapešti a po svojej emigrácii do Rakúska medzi rokmi 1956 a 1959 pracoval ako asistent na viedenskóm Inštitúte architektúry na Technickej univerzite. Medzi 1965 a 1967 realizoval zaujímavý projekt *Modulárne systémy pre detské hríská* [Baustensysteme für Kinderspielfläzete] flexi-bilné štruktúry krabic v justpozícii, nie nepodobné idei adaptabilných megaštruktúr prítomných v architektonickej teórii danej doby, napr. v Novom Babylone Constante Nieuwenhuisya alebo koncept mobilnej architektúry Yany Friedman. Pozri: Maurer, Dóra: Az invenció két szölcama/Zwei Stimmen der Invention. In: Tibor, Gáyor: L’Arte d’invenzione 1964 – 2009, Paks 2009, s. 5-15, predovšetkým s. 7-8.

Grafická technika suchej ihly nie je prvá „archaickosť“, ktorú sa Svätopluk Mikyta pokúša svojimi aktivitami v rámci Banskej St a nice oživiť. Už pred časom doslova vrátil na scénu monumentálnu maľbu (dúfam, že projekt plátna o rozmeroch 6 × 9 metrov bude v banskoštiavnickej staničnej budove pokračovať) a tvrdí, že sa chystá i na ďalšie: nateraz monotypiu a slepotlač. Klasická grafika je napriek svojej dlhej tradícii a popularite dnes u nás na okraji záujmu, čo sa obvykle zdôvodňuje tým, že podlahla rozšírenému, ľahko dostupnému a v určitých ohľadoch aj menej prácnemu počítačovému médiu. Je to pomerne zlahčujúce zdôvodnenie – zohľadňuje totiž iba technologické hladisko, no tvár a originalitu žiadnej umeleckej polohy nedefinuje len postup pri jeho vzniku.

^[1] Tadeusz Kantor: Most – vešiak, 1970 – 1971, fotokoláž, 31 × 34 cm, foto: Jacek Maria Stoklosa, archív Jaceka Maria Stoklosa, Krakov

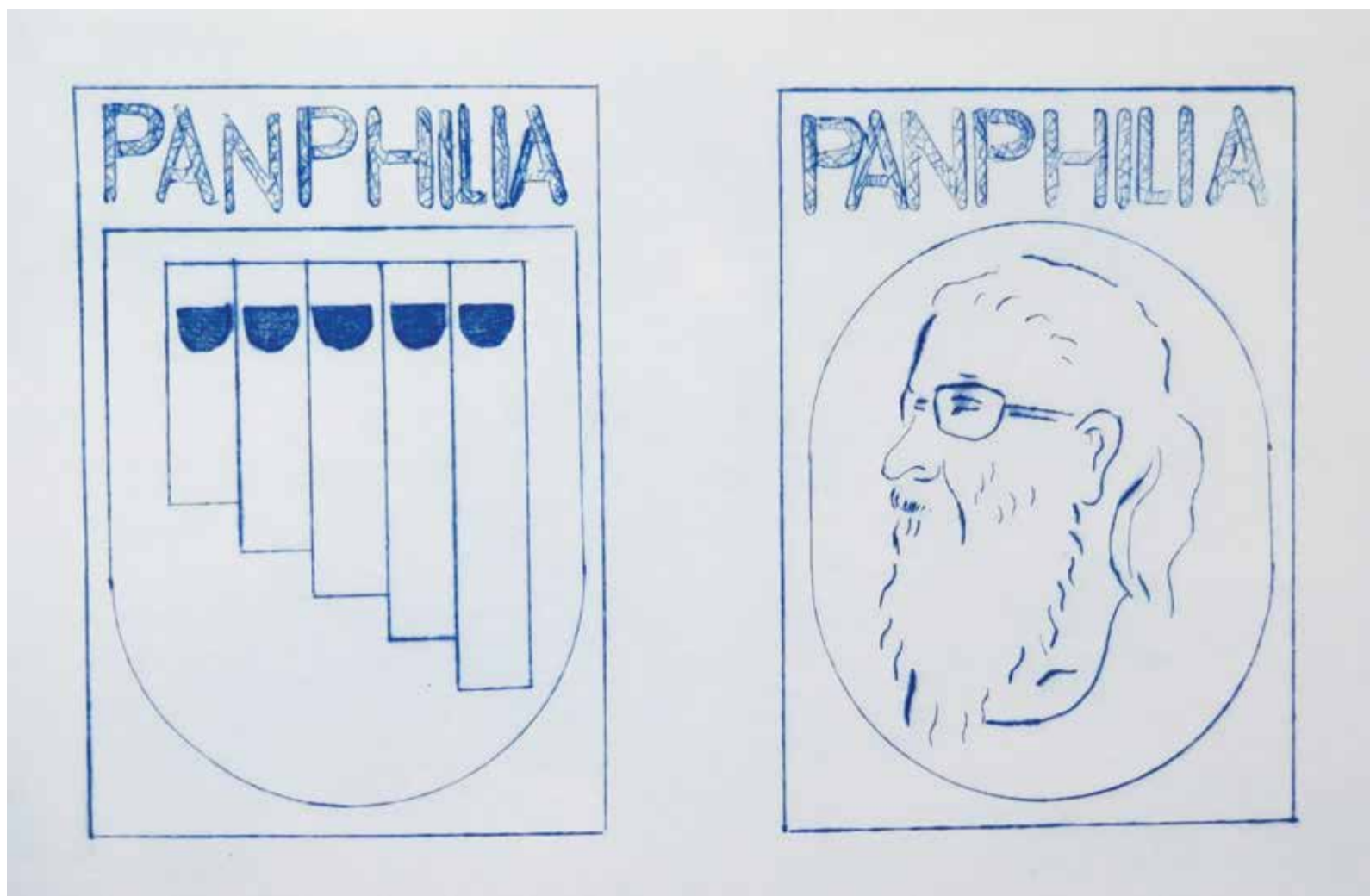
^[2] Dóra Maurer: Resonator, 1972, papier, tuš, 29 × 21 cm, foto: Dóra Maurer, archív SUMUS Foundation, Budapešť

^[3] VAL (Alex Mlynárčik –Viera Mecková): Istoport, 1974 – 1976, fotokoláž, 56 × 90 cm, zbierka Alexa Mlynárčika, foto: archív Skupiny VAL, Žilina

Grafika má dnes svoj potenciál prinajmenšom ako nositeľ retro-výrazu, dá sa ňou (napríklad) presne cieľiť do konkrétneho a ľahko identifikovateľného bodu v minulosti. Mám osobitnú skúsenosť s tradičnou grafikou v Južnej Afrike, kde má okrem iného svoj špecifický význam práve jej čierno-biela realizácia. Problém teda bude širší a v tejto chvíli je dobré, že Mikyta otvára (vôbec) grafiku súčasnému umeniu a súčasné umenie jej. Čas, ktorý umelci strávia prípravou medenej či zinkovej dosky sa dá, prinajmenšom s ohľadom na euforické správy zo sociálnych sietí (Lucia Dovičáková), hodnotiť ako performatívny – nejde teda iba o tlač samotnú, ale aj o umenie akcie, performance v jej pozadí.

To, že výstava dostala priestor v Galérii Jozefa Kollára budí dojem lokálnej podpory a solidarity medzi verejnou inštitúciou a občianskou iniciatívou. Napriek tomu nie je v tomto smere úplne jasné, kto je podporovateľ a kto benefaktor – za bežných okolností by bol prienik prác vzniknutých z iniciatívy združenia na verejnú pôdu poctou a podaním pomocnej ruky. Pri pohľade na galériu s krásnou zbierkou, no adjustačne ustrnutú doslova v 50. rokoch 20. storočia, a na vystavujúceho klasika slovenskej neoavantgardy Milana Adamčiaka, ktorý v jej zbierke možno ani nie je zastúpený, je to skôr naopak.

Výstava je komorná, s výnimkou Mikytu, je to sonda a zároveň prvé ohmatanie možnosti takéhoto média umeleckého vyjadrenia - autori si do nej prinášajú výhradne vlastné intencie, ktoré môžeme v ich doterajšej tvorbe jasne vystopovať. Vidno výhody aj limity takéhoto prístupu. Výhodou je určitá odlišnosť oproti kresbe, ktorej sa všetci v rôznej miere venujú a nie je to len v jej reprodukovateľnosti. Odvykli sme si ako diváci cieľiť tomuto médiu, nepovažujeme ho za atribút súčasnosti, odvdykli sme si na „pátos“ jeho tradície, na (nepřítomný) ručný papier obvykle zdôrazňujúci hĺbku a hodnotu – že sa jedná o tlač nás upovedomí až číslo edície. Nevýhodou je, samozrejme, určitá sebaimitácia – skutočnosť, že tieto diela sa (najvýraznejšie v prípade Adamčiaka a Dovičákovej) od obvyklých kresieb veľmi neodlišujú. >



Ihla, ruka, srdce, hlava
 Milan Adamčiak, Lucia Dovičáková,
 Juraj Gábor, Svätopluk Mikyta
 31. 12. 2016 – 1. 3. 2017
 Galéria Jozefa Kollára, Banská Štiavnica



>

V celku výstavy nie je vidno workshopovú komunikáciu medzi jednotlivými zúčastnenými, a to je škoda. Autor projektu deklaroval neprítomnosť kurátora ako zámer, čo je úplne zbytočná z núdze cnosť, za ktorou je, podľa môjho názoru len obava, že by vonkajší hlas rušil experimentálnu idylu projektu s otvoreným koncom. Nuž, tento vonkajší hlas, ak nič iné, by možno upriamil pozornosť tvorcov na to, že Dovičákovskej lepšie svedčia malé formáty a bez väčších sa výstava zaobíde, že organizátorova poloha nemusela ostať v zmysle vystavenej práce anonymná, pretože jeho rola si zaslúži vyzdvihnúť a oceniť. Možno by kontextualizoval tvorbu autorov a hľadal by v nich spoločné témy, napríklad nutkavú denníkovosť u Mikytu a Dovičákovskej, v príjemnom kontraste s nárazovou a operatívnu schopnosťou neuveriteľne rýchlo tvoriť a docieľiť po celé desaťročia typickú atmosféru série diel v prípade Adamčiaka.

Výstava má pôvabný názov, ktorý dáva v celej akcii dôraz na úprimnosť. Komorná prezentácia doslova v závetrí túto skromnosť podporuje. Chcel by som však povedať, že osmeliť sa a pokúsiť sa o viac by rozhodne bolo na mieste – zúčastnení aktéri už totiž dávno nie sú nepopísané mená. Nie je to navyše po prvý raz, kedy sa v alternatívnej roli ocitá „demodé“ technika: spomeňme si z dejín na Rudolfa Uha a jeho keramické sochy, alebo na šperky Jozefa Jankoviča. Dôvody boli samozrejme odlišné, no delba výpovednosti medzi umelecké vyjadrenie a netypickú techniku, rovnako, ako možnosť pozrieť sa na vlastnú tvorbu z iného uhla pohľadu je týmto prípadom spoločná. Čoraz viac som presvedčený, že módné vlny v slovenskom umení – kedysi ňou bola práve imaginatívna grafika, neskôr maľba, teraz konceptuálne umenie a možno časom pribudne aj socha –, ktoré na seba spravidla viazali a viažu mohutnú celoplošnú energiu kurátorov, kritikov, historikov, zberateľov a dílerov (jediná možnosť ako u nás skutočne niečo seriózne dosiahnuť), zároveň vždy generovali aj programovú opozíciu. A ako vieme, niekedy sa práve táto antitetická alternatíva retrospektívne ukázala ako hlavný ťah.

Počas prípravy tohto článku sa žiaľ ukázalo, že išlo o poslednú výstavu Milana Adamčiaka – zomrel 16. 1. 2017. Okrem týchto riadkov som sa však rozhodol nechať pôvodný text bez zmeny, úvaha o žijúcom autorovi mi je a bude bližšia, než písanie nekrológu.

1. Milan Adamčiak pri realizácii diela do EDÍCIE bsc, foto: archív Banská St a nica
2. Milan Adamčiak: *Bez názvu*, 2016, EDÍCIA bsc, hĺbkotlač/farebná suchá ihla, veľkosť tlače: 19,8 × 29,8 cm, veľkosť papiera: 43 × 58 cm, foto: archív Banská St a nica
3. Lucia Dovičáková: *Don't mess with her*, 2016, EDÍCIA bsc, hĺbkotlač/suchá ihla, veľkosť tlače: 25 × 35 cm, veľkosť papiera: 43 × 56 cm, foto: archív Banská St a nica
4. Juraj Gábor: *Vlnenie I*, 2016, EDÍCIA bsc, hĺbkotlač/farebná suchá ihla, veľkosť tlače 21 × 29,5 cm, veľkosť papiera 43 × 58 cm, foto: archív Banská St a nica