



JAZDIEC

Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí

> ročník II. > číslo 4/2010 > september - október - november > € 0,50

Sabina Jankovičová

František Drtikol a Holé baby

Náhodne došlo k situácii, kedy sú na pôde jednej inštitúcie otvorené dve výstavy, ktoré spolu na istej úrovni komunikujú. Na prvom poschodí bola predstavená menej známa časť tvorby Františka Drtikola. Významný český fotograf prvej polovice 20. storočia je známy predovšetkým svojimi fotografiami aktov. Trochu vyššie v Esterházyho paláci bola otvorená výstava Holé baby, pokus o nové čítanie tradičného žánru – aktu. SNG jej prostredníctvom ukazuje nový “necenzurovaný” prístup k horúcim témam, teda feminizmu.

“Kontroverzná” výstava vyvolala diskusie, ale skôr na úrovni bežných rozhovorov, v tlači sa novinári obmedzili na reprodukovanie tiež predložených v tlačových materiáloch. V internetovej diskusii zase diváci riešili otázku – to by som namaľoval aj ja, prípadne moje 5-ročné dečko – feminizmus neriešili vôbec. V rámci diskusií o aktuálnych výstavách, došlo k istému pokusu vysloviť k výstave polemické poznámky. Zuzana Bartošová sa vo svojom diskusnom príspevku na pôde Galérie Cypriana Majerníka diplomaticky a elegantne vyhla komentovaniu výstavy ako celku a obmedzila sa na vyjadrenie názoru na jej kunsthistorickú časť, ale ani jej pokus pristúpiť k výstave z odborného hľadiska nebol akceptovaný. Bartošová mala isté výhrady k výberu diel, lenže podľa prítomných autoriek (Petra Hanáková prítomná nebola) výstava funguje ako celok a nie je možné oddeliť komentár od obrazov. Podľa Evy Filovej je výstava spojením „výtvarného umenia a literatúry, čo si doteraz nikto nevšimol...“ Obrazy boli vybrané k príbehom, ktoré chceli autorky prerozprávať. Bartošová upozornila, že nie je akt ako akt (štúdia, fantázia, spoločenská kritika atď.), ale autorky výstavy tieto detaily nezaujímali, pretože ony pristupovali k obrazom nezaťažené poznaním výtvarného umenia a čisto len z feministických pozícií. „Feministicky je možné čítať všetko, aj túto stoličku“, vysvetlila Jana Cviková. To je pravda. Všetko je možné čítať z vybraného hľadiska. Napríklad v 50. rokoch (a neskôr už menej okato vulgárne) boli všetky výtvarné diela preosievane cez sito nedefinovaného kánonu sovery. Každý obraz bolo možné podrobiť povinnému čítaniu a nevyhovujúce diela dostali nálepku ako buržoázne, dekadentné, meštiacke, subjektivistické, skrátka ideovo závadné. Napríklad Ludovít Petránsky Jozefovi Vachálkovi na jeho svetidlo ešte v 80. rokoch povedal, že „je buržoázne“.

Hanáková vysvetľuje koncepciu výstavy ako výstavu niekoľkých vrstiev. Prvá, podľa jej vlastných slov “slizká” rovina je samotná téma ženský akt maľovaný mužmi, druhou rovinou je nepopierateľný fakt, že ide o diela “majstrov” a treťou je feministická interpretácia videného fiktívnym dialógom babky a vnučky Jany Juráňovej a Jany Cvikovej a komiksové bubliny Evy Filovej. Hanáková ako hlavný problém ženského aktu vidí „neférovú distribúciu rolí a pohľadov, ktoré implikuje: nahá žena a oblečený muž (umelec či divák), čumil verus očumovaná“. (Nie je celkom isté, či tí muži v ateliéri boli vždy oblečení, to závisí prípad od prípadu a od dohody dvoch dospelých, za seba zodpovedajúcich ľudí. Problém s oblečenými divákmi bolo možné počas výstavy vyriešiť tým, že by bola premenená na nudistickú. To by asi klesla návštevnosť, ale prívlastok kontroverzný by bol na mieste.)

Eduard Manet v dvoch dielach cielene využil efekt oblečeného diváka prichyteného pohľadom nahé ženy – Olympia a Raňajky v trávě vzbudili rozhorčenie práve pre tento detail – žena pozerá uprene a vôbec nie je v rozpakoch. Publikum bolo pobúrené, že je tak drzá! Navyše sa vymykala vtedajšiemu kánonu krásy – príliš biela a hranatá. (Olympia bola v Salóne vystavená zároveň s ľúbivým gyčovým aktom od Cabanela, znázorňujúcim nahú Venušu na vlnách, s polozakrytou tvárou a privretými očami. Týmto výjavom nebol pohoršený nikto a obraz si kúpil samotný panovník.)



Pohľad do výstavy Holé baby: Necenzurované akty moderných majstrov, foto: SNG Bratislava

Manet zámerne pracuje s realitou a vedome buduje kontrast nahá žena a oblečený divák s cieľom kritiky súdobej meštiackej poryteckej morálky. Toto sa však nedeje v aktoch vystavených na výstave Holé baby s výnimkou Jasuschovho obrazu, ktorý je podobne kriticky ladený. Mnoho vystavených aktov naopak spadá do kategórie intímnych výjavov, kedy sa divák má možnosť s aktom stotožniť, zdieľať uzavretú chvíľku intimity. Žena nie je znázornená ako objekt pohľadov, naopak je znázornená sama, akoby tam nikto ďalší nebol. Týmto efektom je divák vtiahnutý do obrazu a pokiaľ má schopnosť vnímania, sám sa môže stať tou ženou (a je jedno či je muž či žena). Majstrom podobných výjavov bol Degas, ktorý tému žena pri toalete pokladal za nanajvýš vážnu a plnohodnotnú, absolútne realistickú a preto

hodnú pozornosti. Iné akty celkom prirodzene v sebe nesú erotický náboj. Prečo muži radi maľovali nahé ženy, kým ešte bolo umenie viazané na zobrazovanie, je úplne jasné. Celkom jednoducho – každý venuje pozornosť tomu, čo ho zaujíma. Ladislav Medňanský žiadne ženy nemaľoval. Je absurdné, že tento základný rozmer je na výstave marginalizovaný a škandalizovaný (moralizovaný). Sexualita mužov je postavená na vizuálnom vnímaní, to je fakt, ktorý nezmení žiadna filozofia. Mimochodom, aj ženy sa radšej pozerajú na akty žien, pretože aj ony pokladajú ženské telo za pekné (ale nič im nehovorí erotické fotky či porno, pretože ich sexualita nestojí na vizuálnom, ale iných podnetoch. Stačí im aj “sexy mozek” ako sa vyjadřila žena českého politika Paroubka). (Pokračovanie na str. 8)

September



Prvá spoločná výstava: Pavlína Fichta Čierna / Anton Čierny

Richard Gregor > str. 3

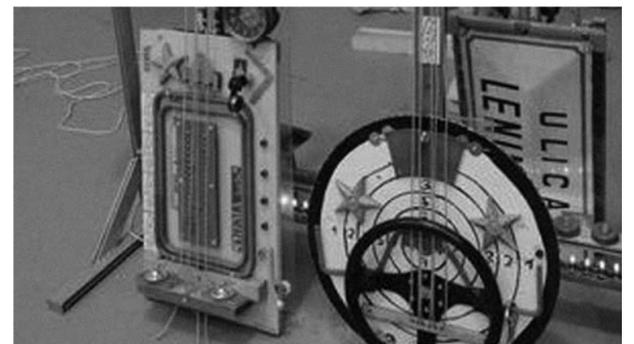
Október



Vážená pani vidiecka kurátorka Gabriela Garlatyová, ...

Gabriel Hošovský > str. 5

November



Nemorálka v službách morálky

Ivana Komanická > str. 6

Obsah

Sabina Jankovičová: František Drtikol a Holé baby > str. 1, 8
Lenka Kukurová: Bienále Berlín 06 > str. 2
Gabriela Kisová: Tri výstavy mladého umenia alebo o zástraku inštalovania > str. 2
Omar Mirza: Všetci nosíme masky. Recenzia po dvadsiatich rokoch. > str. 2
Richard Gregor: Prvá spoločná výstava: P. F. Čierna / A. Čierny > str. 3
Andrea Euringer-Bátorová: Vstup na výstavu zakázaný! > str. 3
Sabina Jankovičová: Niekoľko postrehov z praxe > str. 4
Omar Mirza: Tretie bienále šialených kurátorov v malom veľkom meste > str. 4

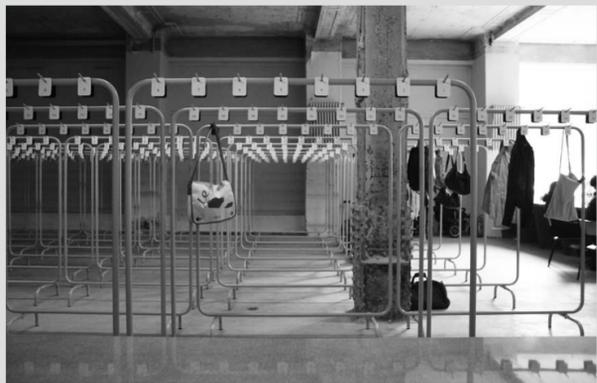
Richard Gregor: Variant kontextuálneho zaradenia tvorby J. Filu (1921-2007) > str. 4
Eva Kapsová: Všetko, na čo práve teraz myslíte, je umenie > str. 5
Lenka Kukurová: Skandál po košícky > str. 5
Gabriel Hošovský: Vážená pani vidiecka kurátorka G. Garlatyová, ... > str. 5
Sabina Jankovičová: Jarmile Džuppovej > str. 5
Peter Kalmus: Holí chlapi > str. 6
Ivana Komanická: Nemorálka v službách morálky > str. 6
Lenka Kukurová: Nam June Paik > str. 7

Eva Kapsová: Dvakrát dve kauzy k jednej téme > str. 7
Gabriel Hošovský: Hovná ho v nás hania zas > str. 7
Juraj Čarný: Ahoj Gabo > str. 7
Gabriel Hošovský: Ahojte kamoši > str. 7
Richard Gregor: Deväť otázok > str. 8
Ján Triáška: Desiata otázka > str. 8



9 771338 077804

Lenka Kukurová Bienále Berlín 06



6. bienále súčasného umenia, Berlín
11.6. – 8. 8. 2010

V záplave svetových bienále súčasného umenia je to berlínske charakteristické svojou atmosférou – umiestnením expozícií v neobvyklých urbánnych priestoroch. V roku 2006 boli sprístupnené neobývané budovy na Auguststrasse, medzi ktorými bola bývalá židovská dievčenská škola, cintorín a kostol. Pred dvoma rokmi sa bienále rozprestrela po mnohých miestach vrátane parku, kinu a obchodného domu. Tento rok mohli návštevníci už 6. berlínskeho bienále okrem stálej budovy galérie Kunst-Werke navštíviť priestory v mestskej časti Kreuzberg, kde žije mimo svojej vlasti najpočetnejšia turecká komunita. Hlavnou a tentokrát jedinou kurátorkou bola zvolená Kathrin Rhomberg, ktorej meno slovenskí diváci poznajú predovšetkým z kurátorovania expozície Romana Ondáka v československom pavilóne na poslednom benátskom bienále alebo z aktivít Tranzitu. Rhomberg, ktorá v minulosti pôsobila vo viendenskej Sezession, kolínskom Kunstverein a spolukurátorkou Manifestu 3, sa dlhodobo venuje témam migrácie a európskej identity. Jej tematické preferencie boli zrejme aj z výberu umelcov a umelkyň, ktorých bolo tentoraz na bienále neobvykle málo – menej než päťdesiat. Názov bienále *Was draussen wartet* (Čo čaká vonku) referoval k skutočnosti – reálnemu životu za stenami galérie. Zámerom kurátorky bolo reflektovať snahu o opätovné prepojenie umenia s politickou a spoločenskou realitou. Tá je v poslednom desaťročí značne nestabilná a napätá vzhľadom k hrozbe teroristických útokov a hospodárskej krízy. Väčšina z prezentovaných umelcov sa aktívne angažuje v témach, s ktorými pracujú, čo bolo aj podmienkou kurátorského výberu. Umiestnenie hlavnej časti expozície do rozmernej prázdnej budovy bývalého skladu v Kreuzbergu malo svoj zrejmy zámer, podľa slov kurátorky: „Kreuzberg má veľkú komunitu migrantov, ktorá, dalo by sa povedať, reprezentuje budúcnosť našej európskej spoločnosti.“ Ako aj v iných metropolách, aj v Kreuzbergu prebieha postupná gentrifikácia – mestská časť sa naplňa kancelárskymi a drahými bytmi a obyvateľstvo z nižších sociálnych vrstiev a alternatíva sú postupne vytlačované. Kým v našom prostredí je to považované za pozitívnu tendenciu, v Berlíne existuje k tejto téme silná kritická diskusia. Okrem sociálnych otázok je to v istej miere spôsobené aj strachom zo straty genia loci pôvodne západoberlínskej časti, ktorá sa po revolúcii naplnila squatmi a prisťahovalcami a kolorovala atmosféru mesta.

Po vstupe do neutržiavanej budovy na Oranienplatz vošiel divák do nadimenzovanej šatne. Prvá úvaha patrila údivu nad rozmýšľaním organizátorov, ktorí očakávali prehnane množstvo návštevníkov, nehovoriac o tom, že bienále sa konalo uprostred leta. Až po chvíli bolo zrejme, že sme sa chytili do sofistikovanej pasce nového diela Romana Ondáka nazvaného Zóna, ktoré upozornilo na zmenenú realitu a rozdiel medzi svetom vonku a vnútri galérie. Expozícia otvárala množstvo tém – predstavila videá z demonštrácií v Paríži (Bernard Bazile) a Mexiku (Minerva Cuevas), z checkpointu v Izraeli (Avi Mograbi), fotky ázijských robotníkov v Rusku (Olga Chernysheva), rozhovory s bývalými učiteľmi a učiteľkami marxizmu (Phil Collins). Ťažké témy boli čiastočne odľahčené: vo svojom videu Andrey Kuzkin vymazáva terpentínom informácie a reklamy z obrázkových časopisov, Hans Schabus vystavil dinosaura zo skrachovaného komunitického zábavného parku, turecký umelec Ferhat Özgür predstavuje video, na ktorom si jeho tradične oblečená matka vymieňa šatstvo so svojou modernou susedkou.

K návšteve ďalších častí expozície v Kreuzbergu bola potrebná mapa. Umelec Danh Vo (Vietnamskej druhej generácie žijúcej v Nemecku) vystavil predmety vo svojom miniatúrnom nájomnom byte. Objavom pre európske publikum bola rozsiahla prehliadka videí amerického umelca George Kuchara, umiestnená v starej autoopravovni. Kuchar, ktorý od 50. rokov systematicky pracuje s filmom vo svojich videách s názvom *Denniký počasie* od polovice osemdesiatych rokov dokumentuje tornáda, seba a každodenný malomestský život v údolí tornád. K bienále patrila aj výstava kresieb nemeckého realistu Adolfa Menzela v Starej národnej galérii. Spojenie s témou bienále bolo z môjho pohľadu však skôr myšlienkovým konštruktom kurátora tejto časti výstavy Michaela Frieda ako zrejmom súvislosťou.

Výstava v budove KW bola poznačená snahou o redukciu rozsahu bienále, jeden rozsiahly biely priestor bol dokonca predstavený prázdny, čím kurátorka zopakovala v nových podmienkach gesto Yvesa Kleina z roku 1958. Prehliadke dominovalo dielo len 24 ročného kosovského umelca Petríta Halilaja prestupujúce poschodia galérie. Halilaj preniesol nosné trámy nedostavaného rodinného domu svojej rodiny z Prištiny do Berlína. Pôvodný dom bol zničený počas vojny, vystavená bola druhá verzia domu, ktorý po skončení prehliadky poputoval naspäť. Pomedzi trámy v galérii chodili sliepky, ktoré tam počas bienále umelec ubytoval. Halilajovo dielo vzbudilo veľkú pozornosť médií a stalo sa highlightom bienále. Diskusiu rozpuťalo tiež dielo Američana Marka Boulosa – dvojprojekcia prezentujúca komunitu postihnutú ťažbou ropy v Nigérii a zábery z burzy s ropou v USA. Kathrin Rhomberg sa v koncepcii bienále podarilo vystaviť vedľa seba veľmi rôznorodých umelcov a umelkyň, ktorých spôsob tvorby, popularita, národnosť a vek sa značne rôzni. Spája ich tematické zameranie na realitu – politické témy v širšom či užšom zmysle slova. Problematiká je však otázka, pre akého diváka bolo toto bienále určené. Klasické, ľavicovo zamerané západné umelecké publikum sa často účastní hnutí a demonštrácií osobne, preto je politická výstava v alternatívnych priestoroch len potvrdením ich svetoznámosti a tým trochu nosením dreva do lesa. Ostáva len dúfať, že bienále pritiahol širšiu verejnosť a pomohlo otvoriť nové obzory. Úplne inak by pravdepodobne takáto prehliadka zafungovala geograficky smerom viac na východ alebo na juhovýchod.

Roman Ondák: Zone, 2010, foto: archív autorky

Gabriela Kisová

Tri výstavy mladého umenia alebo o zázraku inštalovania

Pôvodne to mala byť recenzia na výstavu malieb Marilyn Mansona vo Viedni. Jeho hudbe sa vyhýbam, no so záujmom sledujem umelecké počiny rockových hviezd a iných celebrit, a keďže záštitu nad celým projektom prevzala viendenská Kunsthalle a Mansona dali dokopy s mojim favoritom Davidom Lynchom, povedala som si, že to musím vidieť (Adorno by mal zo mňa radosť...). Nakoniec som stála pred zatvorenou galériou, netušiac, že netradičný projekt bude mať netradičné otváracie hodiny. Trochu sklamaná som sa vybrala do Secesie, kde práve prebiehala výstava mladého umenia, na ktorej boli zastúpení aj slovenskí autori. A tu to všetko začalo.

Známy nemecký spisovateľ Hans Magnus Enzensberger povedal, že esej je formát, pri ktorom na začiatku nevie, kde skončí, no dôležitý je pokus o vyprodukovanie diskurzívneho textu. Tiež sa o to pokúšam, preto si na tomto mieste dovoľm malý skok. Nedávno som čítala rozhovor s teoretickou a kritickou umeniami Ivou Mojišovou v denníku SME, v ktorom spomínala na retrospektívu Giacomettiho výstavy v Paríži. Bola z nej unesená, úplne prestala vnímať čas a strávila tam celý deň. „Bolo to zázračné nainštalované“, spomína. Rozhovor som čítala potom, čo som si okrem výstavy vo viendenskej Secesii pozrela ďalšie dve výstavy mladého súčasného umenia v Prahe a v Bratislave, a Mojišovej výrok ma utvrdil v presvedčení, že zázrak umenia nespočíva len v umení samotnom, ale aj v jeho prezentovaní na inštitucionálnej pôde. V podstate je to stará známa pravda a najneskôr od pôsobenia Harald Szeemanna vieme, že kurátor výstavy je pre jej konečný výstup mimoriadne dôležitý, no po zhladnutí spomenutých troch výstav v prominentných inštitúciách som zistila, že ani jedlo z dobrej kuchyne nemusí vždy chutiť.

Výstava vo viendenskej Secesii s názvom „Where do we go from here?“ v kurátorskej koncepcii Elisabeth Bettiny Spör sľubovala veľa: výber tridsiatky mladých autorov a autoriek (s dôrazom na tvorbu žien) zo Strednej a Východnej Európy, mapovanie spoločenských transformácií po roku 1989 a ich vplyv na umelecké stratégie, témy a koncepty autorstva. Kto veľa sľubuje, musí aj veľa splniť, inak je sklamanie veľké. Z ambiciózneho projektu, ktorý mal obrovský potenciál priblížiť divákovi aktuálne tendencie vo vizuálnom umení a otvoriť nové témy, predstaví zaujímavých umelcov a spochybniť zažité trendy, sa vykľul nekonečný labyrint preplnený prácami a neprístupný ako Da Vinciho kód. Po niekoľkých minútach som po výstave blúdila s asi piatimi papiermi v ruke, neschopná priradiť dielo k autorovi, zorientovať sa v plánikoch a uchopiť celok. Keď som konečne natrafila na jednej stene na prácu Petry Feriancovej, tak som zdesená (nakoľko trochu poznám kontext jej tvorby) skonštatovala, že laický divák nemá šancu rozumieť autorkinej inštalácii, pretože od kurátorky nedostane absolútne žiadne informácie. Pozerala som sa na zbierku holubov Feriancovej starého otca a uvažovala o tom, čo tu vlastne robím. Aby bolo jasné: nie som zástankynou názoru, že diváci tu na výstavách majú mať príliš jednoduché a že umenie im má byť servírované ako fast-food, no v tomto prípade výstava alebo inak „display“ ako komunikatívna platforma absolútne zlyhala. Tematické okruhy ako telo a telesnosť, práca s pamäťou a osobnou históriou alebo s pojmom práce a hry v kontexte politickej ideológie ostali nečitateľné a nádherný priestor Secesie sa zmenil na neuporiadané trhovisko. Názov výstavy ostal paradoxne nezodpovedaný a vo mne utkvel jediný dojem: že odpoveď na položenú otázku netuší ani samotná kurátorka. Dať dokopy skupinovú výstavu a odkomunikovať obsahy umeleckých diel, každému priradiť dostatočný priestor na inštaláciu a ešte k tomu zachovať nadhľad a so suveritou ceremonijného majstra ukočirovať

Omar Mirza

Všetci nosíme masky

Recenzia po dvadsiatich rokoch



Ladislav Čarný, Igor Minárik, či Ján Hoffstädter.

Ako väčšina detí som veľmi rád kreslil a moja mama, ktorá ma v tom podporovala, mi na inšpiráciu kúpila niekoľko titulov zo spomínanej edície. No žiaden z nich sa mi do pamäte nevrý tak, ako táto knižka. Veľmi sa mi páčili neskutočne kreatívne, hravé a vtipné nápady na masky, ktorých zhotovenie bolo často veľmi jednoduché: „Aby si sa na karnevale páčil, daj sa celý zamotať do plachty a obviazaj špagátom. Ak k tomu pridáš okuliare z farebných drôteniek, bude z teba pekná húsenica.“ Z detstva si pamätám, že mojou najobľúbenejšou maskou z knihy bol „Zajačík akrobat“ (chodiaci po rukách): nositeľ masky mal nohavice z teplákovkej súpravy oblečené na hlave, nohy v bunde, na nej pripavenú masku zajaca z papiera, tenisky na rukách a rukavice na nohách. Inšpirovaný knihou som si vymyslel vlastnú masku, ktorú bolo jednoduché zhotoviť si v každej škole v prírode. Bol to tzv. „Ranený vojak“: obväzi previazaná hlava, zafačovaná ruka visiacia v kuse obväzu na krku, obväz na kolene, všetko dotvorené červenou farbou na obväzoch (akože presakujúca krv) a na tvári. K tomu čapica z papiera, prípadne ak bola po ruke taká, ktorá sa na vojenskú ponášala, a ešte hračkárska pištoľ ako rekvizita. Masku bola za chvíľu hotová, úspech zaručený. Ale vráťme sa do prítomnosti. Po dvadsiatich rokoch som túto knihu „znovuobjavil“ pri snoreni v prachom zapadnutej časti našej domácej knižnice, kde sa nachádza hromada detských kníh. Vzťah k literatúre mi bol vštepovaný už od malička, veď pekná kniha bola pre mňa najkrajším darčekom na Vianoce. Samozrejme, prvé miesto by bola bývala obsadila autodrôha, no na tú nikdy akosi nezvyšilo... Každopádne, aj Dezider Tóth je známy svojim vzťahom ku knihám, nepoužíva ich totiž len ako výtvarný materiál, ale sám ich aj píše alebo vizuálne navrhuje.

Keď som si teda v knižke „Urob si masku“ už ako dospelý a umením „profesionálne zdeformovaný“ človek zalistoval, opäť ma prekvapil jej úžasný pôvab, sviežosť a vtip, ktoré spolu s radostnou tvorivosťou, nápaditosťou

celý sklamavý projekt, vyžaduje okrem teoretických vedomostí určitú schopnosť vizuálne uchopiť celok a empatiu – voči umelcom rovnako ako voči publiku. Ak je kurátor revolucionárom či kacirom a výstava je zároveň ihriskom pre jeho experimenty a výskum, môže to byť vzrušujúci zážitok, ak vás zasväť do svojich plánov a spolu s ním sa dáte na cestu.

Ak na výstave musíte čítať kvantá spriedovných textov, tak to prestáva byť výstava. Na druhej strane, ak vám kurátor nespriístupní niektoré komplexné umelecké stratégie formou krátkych komentárov, tak sa len utvrdíte v tom, že nerozumiete súčasnému umeniu.

O to väčším zážitkom bola pre mňa návšteva Bienále mladého umenia ZVON v Galérii Hlavného mesta Praha v réžii Tomáša Pospiszyla. Svieži výber dvadsiatky autorov a autoriek mladej generácie zapojil všetky médiá a napriek formálnej, technickej i obsahovej rôznorodosti sa kurátorovi podarilo zmapovať mnohé z tém a stratégií, ktoré zamestnávajú tých najmladších tvorcov (napríklad práca s lokálnou históriou, archívmi, kolektívna tvorba, intervencie vo verejnom priestore). Vzniklo niečo ako komprimovaná generačná výpoveď narodených prevažne okolo roku 1980. Dobre dávkované informácie kurátora k jednotlivým autorom a ich prácam vytvorili tak dôležitý rámec pre vlastnú divákovu interpretáciu. Zaujímavým momentom bolo zaradenie videa autora tvoriaceho pod pseudonymom Epos 257 do výstavy napriek tomu, že umelec odmietol pozvanie.

Pospiszyl si jeho video stiahol z Youtube a spolu s vlastným videokomentárom ho zaradil do výberu. Okrem kvality samotných vystavených diel ma zaujala citlivá a veľmi vydarená inštalácia v priestoroch gotického Domu u kamenného zvonu. História sa tu ukázala ako vynikajúca hosťiteľka súčasnosti. A ten, kto to celé spiskal, vedel čo robí. Svoju úlohu kurátora Pospiszyl v publikácii „Médiu kurátor“ zhrnul slovami: „Kurátor je predovšetkým sprostredkovateľom pri výmene informácií, vytvára prostredie, v ktorom je možné umenie vnímať a diskutovať o ňom (...). Kurátor by mal dbať predovšetkým na to, aby jeho výstava bola zrozumiteľná. Ak žijete so svojim projektom dlhšiu dobu, sú vám určité súvislosti jasné. Divák má na návštevu výstavy v najlepšom prípade len niekoľko desiatok minút a musí byť schopný tieto súvislosti postrehnúť. Kurátor preto musí divákovi pomôcť spôsobom inštalácie v priestore, textom, osvetlením... Možnosti je naozaj veľa.“

Po sklamaní vo Viedni a nadšení v Prahe som sa so zvedavosťou išla pozrieť na výstavu „Bienále mladého európskeho umenia“ do Galérie mesta Bratislava. Putovná výstava – megaprojekt – si dala za cieľ predstaviť diela deväťdesiatich mladých umelcov z deviatich krajín sveta. Kurátori z každej krajiny (za Slovensko Beata Jablonská) vybrali diela od desiatich autorov, aby tak vytvorili „charakteristickú“ vzorku mladého umenia tej ktorej krajiny. Zrealizovať takýto projekt bolo zrejme náročné časovo, logisticky i finančne. Zladiť výbere deviatich kurátorov a vytvoriť presvedčivú výpoveď sa však nevydarilo. Organizátori výstavy v Bratislave bojovali aj s priestorovými možnosťami: umiestniť také množstvo diel v Mirbachovom paláci viedlo nakoniec k prehusteniu a salónnemu typu vešania obrazov, keďže išlo prevažne o plošné médiá malby, kresby a fotografie. Už len tento fakt protirečí snahu zmapovať aktuálne tendencie v súčasnom mladom umení, keďže to je mediálne omnoho rozmanitejšie. Na výstave chýbali komentáre jednotlivých kurátorov, ktoré by boli vniesli viac svetla do koncepcie prezentácie takýchto rozmerov. Okrem toho sa výber vyznačoval kolísavou kvalitou – zaujímavé práce sa museli deliť o pozornosť s prácami tendenčnými až anachronickými. Takto dopadne jedlo, keď ho varia viacerí kuchári bez toho, aby si povedali, aké doň dali korenie, pomyslela som si. Zázrak inštalovania sa v tomto prípade žiaľ nekonal.

a chuťou objavovať sršia z každej jej stránky. Spôsob, akým je napísaná, je príjemný, priam podnecuje a motivuje k tvorbeniu a vymýšľaniu. Je citlivá, že aj sám autor sa pri jej písaní zabával, veď veľa nápadov vznikalo pri hrách s jeho synom. Ako v úvode píše, „za nápadmi sa chodí do hlavy, lenže tá hlava musí byť vždy inde.“ A „... na to, aby sa nehoda premenila na nápad, musí byť človek naladený.“ Náhoda tu teda tiež zohráva podstatnú úlohu, ktorá sa tým pádom dá chápať aj ako súčasť autorovej metódy pri tvorbe „seriózneho“ umenia.

Najväčšiu skupinu masiek opisovaných v knihe tvoria tie, ktoré menia tvár, no nájdeme tu aj masky na celé telo, či dokonca kolektívne masky. Sú tu také, ktoré sa dajú vyrobiť z rôznych nájdenných predmetov, papiera či starých šiat, ale aj z prírodných materiálov, ba dokonca z potravín, ako napríklad sľahačkové brady alebo makové fúzy. Výroba je väčšinou jednoduchá, môžeme na ňu použiť veci, ktoré nájdeme doma. Vytvorí si môže napríklad oči z pingpongových loptičiek, nosy z vrchnákov od šampónov alebo minerály, okuliare z kovových sieťky, oči z varešiek, rôzne masky z papierových vriec, z tekvic, alebo pravé oravské masky zo starých kožených pačičiakov. Ďalej tu nájdeme vtipné klobyky, domy z kartónu, do ktorých sa môže obliecť, masky z kvetov, lopúchov, vetvičiek, či dokonca z kelových listu. Pri mnohých návrhoch autor vychádza z fašiangových masiek alebo z masiek prírodných národov (Eskimáci, Indiáni). Jednotlivé kapitoly sú preťkané výletmi do histórie masiek, podanej jedno-duchou a zrozumiteľnou formou. Kniha je plná fotografií (ich autorom je Anton Sládek), ilustrácií a nákrasov. Dieťa teda zvládne výrobu samé, no kniha môže slúžiť aj ako pomocou pre učiteľov výtvarnej výchovy. Autor však vie byť miestami aj vážny. Čítať tu silný ekologický moment, ktorý je koniec koncov prítomný v celej Tóthovej tvorbe. Deti totiž nabáda, aby si vážili a chránili prírodu, aby sa k nej chovali ohľaduplne aj pri zbere materiálu na masky.

V závere Tóth píše, že schválne tu nie je všetko dopovedané či prezradené, a to preto, aby nám nechal priestor pre vlastnú imagináciu. Keď raz budem mať deti, určite s nimi budem tieto masky vyrábať, pretože je to naozaj pekná zábava, ktorá ma aspoň na chvíľu opäť vráti do môjho detstva. Predsa len, vlastnými rukami vyrobené masky majú väčšiu hodnotu než tie kúpené.

Na záver ešte spomeniem dve autorove myšlienky, v ktorých píše, že maska má moc nad časom a že reč masiek je univerzálna. Myslim si, že toto platí aj o výtvarnom umení...

P. S.: Ak má niekto na túto knihu akékoľvek spomienky, prípadne ju stále vlastní, nech sa mi ozve. Môžeme si niektorú z masiek po rokoch vyrobiť spoločne s Deziderom Tóthom.

Omar Mirza

Tretie bienále šialených kurátorov v malom veľkom meste

Určite ste už niekde zazreli slogan „Bratislava - little big city“ (Bratislava - malé veľké mesto), ktorý sa snaží turistom ukázať, že aj napriek svojim rozmerom (i keď naša „malosť“ sa prejavuje žiaľ aj v iných, podstatnejších sférach) im naše hlavné mesto má čo ponúknuť. A aby naše malé veľké mesto neostalo v hanbe popri zahraničných, naozaj veľkých mestách, aj my máme bienále umenia. Malé veľké Crazycurators Biennale, ktoré sa napriek svojim rozmerom snaží ponúknuť čo najviac.

Crazycurators Biennale presadzuje (trochu ironicky, trochu kriticky a trochu parodicky, no zároveň s vážnou tvárou) opozitný prístup, aký vídať u často zbytočne megalomanských, no svetovo významných bienále. Jeho filozofia by sa dala vyjadriť parafrázami na známe slogany, ako napr. „Na veľkosti nezáleží“ alebo „Jeden (kurátor) za jedného (umelca), všetci (umelci) pre všetkých (divákov)“. Okrem spôsobu výberu diel je pre Crazycurators Biennale príznačná aj tematická neohraničenosť, čo so sebou prináša väčšiu slobodu a absenciu „násilného“ škatulkovania. Organizátori teda preferujú kvalitu pred kvantitou, problematickým však môže byť fakt, že vnímanie kvality v umení je predsa len pomerne subjektívne. V bezobsažnosti sa zase môžu skrývať nástrahy, akými je napríklad absencia jasnejšieho a vyhranenejšieho postoja.

Richard Gregor

Variant kontextuálneho zaradenia tvorby Juliána Filu (1921–2007)



Keď SNG v roku 2002–2003 realizovala projekt Slovenské výtvarné umenie 1970–1985, a doň popri neo-avantgardných zaradila aj klasické a oficiálne polohy umenia, čelila inštitúcia a kurátor (Hrabušický) pomerne mohutnej kritike. Prítom išlo o jeden z prvých pokusov o syntetizujúci nadhľad ponad nechalnú normalizačnú éru, z perspektívy odstupej tak, ako môžeme predpokladať náš pohľad na dané obdobie v horizonte 20 rokov. Pokus o nadčasový odstup si iste vyžaduje citlivé narábanie s rizikom nivelizácie kvalitného umenia s ideologickými a vkusovo pochybnými autormi. No viac ako iné tu vystúpila do popredia najmä potreba reinterpretácie umenia balansujúceho na hrane doboru akceptovanej a zároveň svojoj povahou kritičkej tvorby, umenia, ktoré často reprezentujú vynikajúci a dodnes nie dostatočne docenení autori, spomeňme okrem Juliána Filu ešte emblematických Miloša Šimurdu a Jozefa Srnu.

Z charakteru nie dávno uzavretej Filovej tvorby jasne vyplýva jeho soliterna pozícia, a tá znemožňuje jednoznačné zaradenie do niektorého z dobových štýlov, ktorých pravidlá či zdroje sa v autorovej tvorbe dajú odporozovať. Vo viacerých textoch sa napríklad traduje jeho zaradenie do pop-artu (Kára a ďalší); a hoci sekvenčnosť skladby, plošnosť podania postáv (Kapsová) a niekde aj ne-rukopisná povaha obrazu Filovej maľby spríbužňuje s reklamou a filmom, je celková súvislosť s pop-artom iba metaforická. Spomeňme si, pre porovnanie, na oveľa starší historický súvis Medňanského s impresionizmom, napríklad pre principiálne odlišné narábanie s farbou. Presnejší budeme, keď rozoberieme, ako svoje odvolávky Filo ruší a nabúrava, a pri tejto charakteristike možno skôr dospejeme k pomenovaniu pravidiel jeho soliternosti, osobitne, ak za spoločný menovateľ budeme považovať určitú psychologizujúcu až psychoanalytickú referenciu, prítomnú prakticky v celej jeho tvorbe.

Akceptujeme teda pop-artový zdroj ako redukovaný na určitú šablónu, do ktorej Filo vstupuje; jej schému však rozbíja pesimizmom sedých farieb i prítomnosťou rukopisu – ten vo väčšine diel, ktoré môžeme najviac považovať za filovský štýlovorné, dosahuje až brutálnu (Kára) expresivnosť – možná pop-artová integrácia je ďalej popretá výrazom aktérov, v situáciách, v celkovom vyznení. Príklon k expresivnosti rukopisu vlastne odsúva v celom priebehu jeho tvorby všetky mimorukopisné (antimaliarske) vrstvy do epizódnych, alebo krátkodobých rolí (týka sa to napríklad aj okruhu hyperrealistických maliieb). Druhým najčastejšie spomínaným trendom je snaha priradiť Filu k u nás veľmi mienkotvornému okruhu umelcov novej figurácie. Logiku takéhoto porovnania podporuje fakt, že Filove kolážové postupy vychádzajú z princípu dekonštrukcie, na druhej strane však ako protiváha stojí jeho autorské realistické čítanie, ktoré možno považovať za bytostné – k nemu sa v priebehu rokov vždy znovu vracia. Element citácie a používanie reálnych predmetov (napríklad fragmentovaných objektov v assemblážach, ale aj v rytmicky sa opakujúcich detailoch rúk v maľbách) uvedené dva okruhy (1. pop-artu a 2. novej figurácie) do istej miery prepájajú.

Tento rok nám už tretí krát šialení kurátori, pochádzajúci najmä z Európy, naservirovali umenie, ktoré je v ich ponímaní progresívne, inovatívne, experimentálne, mladé, svieže, jednoducho povedané súčasné. Napriek proklamovanej miniatúrnosti sa bienále tento krát rozrástlo až do troch výstavných priestorov; Domu umenia, Galérie Hit a Galérie Space.

Dom umenia bol zvolený určite aj z nostalgických dôvodov, keďže sa tu koná Bienále ilustrácií, ktoré „odchovalo“ nejednu generáciu umenia chtivých súčasníkov. Priestor to nie je zlý, výhodou je umiestnenie v centre mesta, problémy však nastávajú pri prezentácii videoartu (potreba náročného zatemňovania, stavania kóji), taktiež tunajší personál má svoje nedostatky. Osobne som mal spočiatku problém zorientovať sa v dielach podľa ilustračného plánu, ktorý bol návštevníkom k dispozícii.

V Dome umenia sa sústredila prezentácia zahraničných výtvarníkov, s výnimkou slovenskej účasti, ktorá bola v Galérii Hit a Slovák Matúša Lányiho, keďže jeho dielo by sa inam nezmestilo. Spomeniem v skratke naozaj len to, čo ma zaujalo. Nie som fanúšikom dlhých videí, no dielo od maďarského výtvarníka Zsolta Keseruea s názvom Target panic (2009, kurátorka: Petra Csizsek) ma upútalo natoľko, že som ho vydržal sledovať celých 37 minút a 47 sekúnd. Sediac v akejsi obývačke som na plátne sledoval ženy v podobnom priestore, mlčky počúvajúce v podstate dosť beznadéjné a často veľmi intímne výpovede mužov o rodinnom živote, manželstve, sexualite, vzťahoch k manželkám, milenkám a deťom. Škoda, že som sa o týchto ženách nedozvedel viac. Ak by totiž išlo o manželky /partnerky hovoriacich mužov, už aj tak veľmi podnetné video (podnetné k zamysleniu sa nad vlastným životom) by ukázalo ďalší rozmer. Žiaľ, aj pri iných dielach chýbal aspoň stručný text, keďže niektoré z nich by takúto barličku potrebovali (a určite viac, než spomínané video)...

Ďalším zaujímavým videom bolo dielo Olivera Larica (Nemecko) s názvom Versions (2010, kurátor: Aaron Moulton), ktoré sa zaoberalo problémom

zobrazovania, simulácie, produkcie a reprodukcie reality, umenia, obrazov. Dotýkalo sa síce len povrchu problematiky, nútilo však uvažovať.

Fotografický cyklus Český Michaely Thelenovej Keď sa vrátiš domov z práce, bude upratané (2010, kurátor: Michael Koleček) veľmi vtipným a hyperbolickým spôsobom komentoval rôzne situácie odohrávajúce sa v domácnosti, napríklad pri upratovaní. Neprehliadnuteľná bola už spomínaná impozantná inštalácia (doplnená videami) od Matúša Lányiho, v ktorej výstražnými páskami na podlahu „nakreslili“ pôdorys Kolínskej katedrály (2010, kurátor: Juraj Čarný).

Galéria Space sa premenila na akýsi slovenský „pavilón“, kde vystavovali Lucia Dovičáková a Jozef Tušan (kurátorka: Diana Majdáková), Mira Gáberová (kurátorka: Katarína Slaninová), Lucia Hájniková (kurátor: Peter Barényi), Magdaléna Kuchtová (kurátorka: Lýdia Pribišová), Martin Špirec (kurátorka: Ivana Madariová) a Magda Stanová (kurátorka: Eliška Mazalánová). Slovenské zastúpenie bolo najpočetnejšie kvôli tomu, že každý z pracovníkov Galérie Space (čiže slovenských „krezkykurátorov“) dostal priestor. Slovenský výber ako celok hodnotím kladne, bol ozaj pestrý a diela vydané. Nevieť však, či je to tým, že Slováci robia fakt najlepšie umenie, alebo tým, že ich bolo najviac. Či nebudaj tým, že mi je ich umenie najbližšie? Každopádne, tieto úvahy nech si každý spracuje individuálne...

Nech už tu návštevník hľadal čokoľvek, určite našiel niečo, čo ho oslovilo, a ak náhodou nie, tak aspoň získal stručný, „vreckový“ prehľad o súčasnom dianí vo svete umenia. A dokonca to nebola ani taká drina, ako pri veľkých bienále. Sympaticky zvolená stratégia totiž nevyvolávala v divákovi pocit prejedania, ba čo viac, dokonca prispela k jeho fyzickej kondícii, keďže navštevnením všetkých troch výstavných priestorov absolvoval príjemnú prechádzku mestom. Hotová kalokagatia!

Dúfajme teda, že naše malé mesto aj vďaka podobným akciám nebude veľkým len v sloganoch...

Sabina Jankovičová

Niekoľko postrehov z praxe

Výtvarníci vo všeobecnosti nie sú spokojní so situáciou v kultúre. Absencia jasnej štátnej kultúrnej politiky, podfinancovanie, nedostatočné výstavné priestory, atď. Každý stále opakuje tieto všeobecne známe fakty...

Nespokojnosť sa prirodzene prejavuje aj medzi mladými výtvarníkmi, celkom oprávnené. V dnešnej dobe tvorí, znamená popri tvorbe sa venovať aj inej práci pre živobytie. Odišli časy, keď sa štát staral o to, aby výtvarníci mali prácu a preto podporoval a financoval umenie určené do verejných budov. Je pravda, že aj v súčasnosti by bolo vhodné mať podobné alebo iné zákony, ktoré by stimulovali investorov, aj súkromných, k podpore projektov alebo nákupu umeleckých diel, takže nespokojnosť výtvarníkov je na mieste.

V najnepriaznivejšej situácii sa ocitli predovšetkým sochári. Sochárska tvorba je objektívne časovo aj finančne náročná. Aj samotné výsledné dielo, ak nie je komorných rozmerov, je potom náročné na priestor – nie je možné ho umiestniť len tak do obývačky, preto je jeho predajnosť podstatne nižšia ako u úspešne znovuobrodenej maľby. Socha sa teda ocitá celkom zákonite na okraji záujmu. Rozčarovanie mladých sochárov nad aktuálnym stavom je preto takisto oprávnené.

Napriek tomu je zvláštne sledovať prístup mladých výtvarníkov v praxi. (Uvedené sa nemusí týkať len sochárov – menované neduhy sa vyskytujú aj u iných mladých výtvarníkov.) Podujatie socha a objekt sa organizovalo tento rok po pätnásty krát. Posledné roky sa z exteriéru presunulo aj do galérií. Po druhý raz sa konala v rámci podujatia aj prehliadka mladého slovenského sochárstva v priestoroch Slovenskej výtvarnej únie. Pri zostavovaní výstavy už dopredu treba rátať s tým, že a) počet mladých sochárov je obmedzený, b) od posledného roka nemuseli vytvoriť nové dielo, čím sa počet ďalej redukuje. Splniť teda požiadavku organizátora, aby sa na výstave neopakovali mená z minulého roku nie je také jednoduché, ale nájsť sa takí autori. Logicky by z popísanej situácie malo vyplývať, že oslovení autori budú a) nadšení možnosťou vystavovať, pretože to sa nedeje tak často, b) k danej možnosti sa postavia konštruktívne, teda prinajmenšom tak minimálne aktívne ako každý iný človek, ktorý robí svoju prácu.

Zaujal prístup väčšiny oslovených. Pri prvom oslovení sa každý dozvedel termín výstavy. Raz za čas sa opakovali telefonáty jednotlivým vyzvaným, či sa teda výstavy zúčastnia. Asi 20 ľuďom bolo zakaždým potrebné opakovať termín výstavy, pričom otázka: „Kedy začína výstava?“ mi nakoniec prišla dosť naivná: a) keď som súhlasil, že sa zúčastním, snáď som si to zapísal do diára alebo som si mal termín aspoň približne zapamätať, b) Socha a objekt sa už pár rokov koná v tom istom čase – v lete – otvára sa v ten istý termín, posledný štvrtok v júni pred letom – to by som ako sochár mal vedieť, v rámci vlastného profesionálneho kreditu. Výstava trvá celé leto (takže aj neustále opakovaná otázka „dokedy trvá výstava“, bola chvíľami zbytočná, najmä keď termín bol jasne povedaný od začiatku, ale keď uznávam, že je dobré si to upresniť.) Verím tomu, že všetci sú zaneprázdnení mnohými pracovnými aktivitami, aby si zarobili na živobytie, takže otázka vystavovania môže nedopatrením zostať v úzadí. Ale aj pri „fuškách“ je nutné strážiť termíny, takže predpokladám, že by to nemal byť problém si zapísať výstavu, najmä ak vystavujem raz za uhorský rok. Nie je potrebné chodiť s otvoreným elektronickým diárom po uliciach ako zaneprázdnený biznismen, ale bolo by vhodné určiť si priority a venovať im adekvátnu pozornosť.

Ďalším neserióznym postojom je prisľub účasti, pričom následne autor nedvíha telefóny ani neodpovedá na maily. Z toho potom automaticky vyplýva neúčast, čo je prirodzene jeho voľba, ale bolo by slušné ju normálnym spôsobom oznámiť organizátorovi. Neúčast z dôvodu nedostatku financií a času je pochopiteľná a dopredu sa s ňou ráta, ale keďže pre niektorých oslovených to bolo pomerne výnimočná príležitosť po pár rokoch, aj v tomto smere by som očakávala viac snahy a ujasnenie si vlastných cieľov. (Inak účastníci Konfrontácii nepoužívali odpady len preto, že to bolo „in“, ale aj preto, že to boli dostupné materiály – a aj u iných autorov maľba nebola vždy na plátne – skôr zriedkavo – musela stačiť lepenka a sololit...)

Okrem tradičných sťažností na situáciu aká je – objektívne nie práve naklonená výtvarnému umeniu a tvorivej činnosti – je možné mnoho zmeniť vlastným prístupom k realite. Lebo realita často len odráža to, čo je v nás, je to len zrkadlo.

(Samozrejme nakoniec všetci, čo sľúbili, dokázali dodať dielo na čas – takže je všetko v poriadku a celé to okolo je len tradičný folklór – ale každý kunsthistorik po prečítaní pochopil, o čo ide.)

Julián Filo, assembláž, 1968, foto: archív autora

Eva Kapsová

Všetko, na čo práve teraz myslíte, je umenie

Opätovný (nielen) pokus Mira Nicza - tentoraz v Žiline



Diela/projekty/výstupy neponúkajúce odpovede, ale kladúce otázky, ďalej bezprostrednosť zakotvená v telesnej prítomnosti autorovej fyzis a preto voľba formy performance a súčasne testovanie možnosti fixovania tejto bezprostrednosti aktuálnym médiom, videozáznam včlenený do živej akcie a naopak (*expanded cinema*) patria k erbovým znakom poetiky autora strednej generácie – Mira Nicza, ktorú sa po projektoch ako napr. Priamy prenos (Nitra, 2000) a Autofikcia - Nulový variant (Poprad, 2001) opätovne podarilo autorovi, v spolupráci s kurátorkou (Mira Sikorová), uviesť na súčasnú výtvarnú scénu. ňou sa tentoraz stala špecificky koridorová dispozícia Považskej galérie umenia v Žiline. Túto ostatnú výstavu pod priznačným názvom *Miro Nicz: Pokus O* a súčasne umelcovu výpoved' - posolstvo obrazu a textu nemožno vnímať a čítať inak ako procesuálne (procesne) a v niekoľkých vrstvách, či už rafinovane alebo zreteľne vymedzených, ale zároveň prirodzene a logicky implementovaných do mentálneho priestoru (kontextu výpovede). Priami účastníci otvorenia výstavy mohli byť účastní na „rozkoši“ zrodu textu ako udalosti (performance). Performanceia autora vyjavila bezprostredne jednu sekvenciu diela, ktoré po nej nadobudlo už len svoju ustálenú, aj keď pohyblivým obrazom permanentne aktualizovanú, vždy nanovo oživovanú, podobu. Pekne poporiadku: prvé, s čím sa mohli prichádzajúci návštevníci v galérii ešte pred vernisážou stretnúť, bol rad deviatich videoprojekcií, na ktorých sa odohráva podobný obraz. Autor píše /maľuje na stenu text. Jeho oklieštenosť a fragmentárnosť dáva tušiť,

Lenka Kukurová Škandál po košicky

Projekt Košice EHMK 2013 má svoj prvý škandál. Nie je nim vystúpenie kapely s vulgárnym názvom v košických Kasárňach/Kulturparku, ale samotný názov kapely – P..a zhoven. Na vystúpení nikto z účastníkov honby za zachovanie morálky nebol a o kapele vlastne netuší nikto nič. A aby to bol škandál so všetkým, čo k tomu patrí, diskutuje sa rovno o odvolaní riaditeľky projektu EHMK Zory Jaurovej. Len pre stručnú rekapituláciu – názov kapely vyvolal 3 mesiace po skutočnom vystúpení pohoršenie v mestskom zastupiteľstve, kedy sa lokálni politici a političky začali rozhorčovať nad skutočnosťou, že kapela s daným názvom (na plagátoch vo výbodkovanej podobe), bola súčasťou oficiálneho programu a teda financovaná z verejného rozpočtu. K tomu je nutné dodať niekoľko médiami neuvádzaných faktov: P..a z hoven je mladá brnenská elektronická kapela, nepolitická a nepunková. Vystúpenie bolo súčasťou vernisáže výstavy Mária Chromého a členovia kapely hrali za cestovné zaplatené z grantu získaného na výstavu.

Oháňanie sa argumentami o morálke a nevhodnom financovaní vulgárnosti nie je po znalosti faktov absolútne na mieste. Že sa jedná o účelovo vyvolanú predvolebnú mocenskú politickú debatu je nad všetky pochybnosti. Čo je však alarmujúce, a do budúcnosti pre projekt Košice EHMK 2013 veľmi dôležité, je diskusia o verejnom financovaní umenia. Pretože hrozba personálnej perzekúcie za výber kapely s „nevhodným“ názvom, môže byť len začiatkom trendu financovania výhradne „vhodného“ umenia. A tak nám nakoniec môže po čistkách ostať len umenie tradičné a neškodné, no zároveň nesúčasné a aj kultúrne neeurópske.

Zrejme najintenzívnejšie diskusie na tému štátneho financovania súčasného umenia prebehli v USA v rámci tzv. „culture wars“ na prelome 80. a 90. rokov minulého storočia. Je možné vysledovať tu niekoľko paralel: šlo o verejné financovanie výstav a tvorby autorov obvinených z nemorálnosti, kauzy sa spolitizovali a hrozila perzekúcia. Prvou veľkou kauzou na tému štátnych financií bola cena pre fotografa Andresa Serrana, ktorý vytvoril fotografiu nazvanú *Piss Christ*. Zobrazuje plastový krucifix ponorený v moči. A hocí sa Serrano niekoľkokrát vyjadril, že je to komentár k skomercializovaniu náboženstva, bol obvinený z náboženskej neznášanlivosti. Na kauze sa priživilí konzervatívni politici a Serrano stratil časť dotácií. Zakrátko nato vypukol škandál okolo putovnej výstavy Roberta Mapplethorpa s názvom *The Perfect Moment*. Výstava fotografií obsahovala detské akty a tiež homosexuálne erotické fotografie so sado-maso a satanistickým nádychom. V porovnaní s košickou kauzou ťažký kaliber. Riaditeľ Centra súčasného umenia v Cincinnati, ktoré výstavu realizovalo, bol obvinený z propagovania obscénosti a ilegálneho vystavovania materiálov obsahujúcich detskú nahotu. O pol roka neskôr ho súd obvinení zbavil. Autor sa k výstave už vyjadril nemohol, konala sa rok po jeho smrti. Národná nadácia pre umenie (NEA), ktorá tieto kontroverzné projekty podporila zo štátnych peňazí,

že ide iba o neúplnú sentenciu – úryvok z dlhšej výpovede, ktorá ostáva pred nami (dočasne) skrytá. Pred očami divákov vystávajú na prvý pohľad oprávnene nezmyselné texty, napríklad: *chodíš na, čo je v galérii, ktorj práve dýchate, čo teraz počujete, umelcom, výstava*. Tieto fragmenty viet či otázok, ktoré explicitne vyznievajú ako absurdné a ich úplný zmysel ostáva skrytý, autor po napísaní začne úporne zmazávať (zoškrabávanie, zatieranie) až napokon sa rituál „zo života textu“ navracia k pôvodnému, nulovému bodu – bielej prázdnej ploche. Tým, že texty sú rozsahom rôzne, biele plochy sa v galérii nikdy nestretnú, v časovej slučke na jednej videoprojekcii ešte prebieha písanie, druhá už zaznamenáva vyprázdnenie v akomsi nulovom bode, ktorý je nielen koncom, ale znamená aj začiatok ďalšieho nového obrazu. Performanceia na vernisáži je hraničnou udalosťou, kedy je autor osobne prítomný, píše/maľuje texty na okraj – perifériu video-obrazov; reálne texty na stene samé osebe podávajú podobne ako v prípade textov projektovaných/virtuálnych iba fragment vety; jej dopovedanie, uzatvorenie a zdanlivé „ozmyslupnenie“ vlastne nastane len v jednom momente: vtedy, keď sa na obraze stretnú všetky sekvencie lineárne štruktúrovaných výpovedí: stred na videoobraze a začiatok a koniec na stene galérie (Vtedy už nakrátko čítame, napr.: *Všetko čo je v galérii je umenie. Vzduch ktorj práve dýchate je umenie*. Všetko na čo práve teraz myslíte je umenie. Funkciu interpunkčných znamienok jednotlivých deviatich sentencií zaistovala hranica médií /nástennej maľby a videoobrazu/.) Priame, bezprostredné sa spojilo so sprostredkovaným a mediálnym. Povedať jednoducho, že ide o hru významov by nebolo v prípade Mira Nicza spravodlivé: ako vždy doteraz v jeho tvorbe, či už išlo o veľkoryso projektované intermediálne inštalácie, v ktorých dominoval text, obraz slova, mediálny apropriovaný obraz či ready-made, odkazujúci v pojmových prepojeniach k rozličným významom, podával autor zásadne vážnu, i keď minima-listický výrazivom akoby na podstatu obnaženú, až lapidárne pomenovanú tému: o zmysle umenia a života ním sprostredkovaného. Tento zodpovedný prístup potvrdzuje aj záver inštalácie. Posledný videoobraz na konci galerijného koridoru, teraz už bez bezprostrednej intervencie či dopovedajúceho písania, ukazuje autora, ktorý namiesto nádoby s farbou a širokého štetca prichádza s pilkou a celkom neokázalo a vecne vyreže v tvare písmena O (alebo nula) do steny otvor, ktorým sa napokon ako v čiernej diere spreď očí diváka jeho postava vytrati... Komprimácia všetkých významov sa završuje možno v podobnej intencii ako v prípade Malevičovho štvorca na bielom pozadí. (Teraz *Čierny ovál, nula*, o na bielom pozadí.) Veľké písmeno O, ktoré v naznačujúcej vete pomenúvajúcej výstavu (pokus o) môžeme vnímať aj ambivalentne ako O (nulu), či grafický znak pre nič, zakladá podobne ako v mnohých dovtedajších Nic-zových projektoch významové asociácie k autorovmu menu (nicz = nič). Postmoderná skepsa vyjadrená pomenovaním rozmeru tvorivých a výpovedných možností ako *len pokus* (o), je v skutočnosti *figúrou skromnosti*, vymedzujúcou priestor pre zvýraznenie autorovho postoja k umeniu, kde ide ak nie o veľa, tak o všetko.

Miro Nicz: Pokus O, PGU Žilina, 9. 9. –10. 10. 2010
Kurátorka: Mira Sikorová

foto: archív Miroslava Nicza

Gabriel Hošovský Vážená pani vidiecka kurátorka Gabriela Garlatyová,

vo štvrtok 21.októbra v Bratislave ste na takej konferencii v Národnej galérii rozprávali o obrazoch. Tému (Maľba v kontextoch, kontexty maľby) ste neprezentovali čítaním textov teórií. Rozprávali ste svoj príbeh o obrazoch v Rimavskej Sobote. O zaujímavosti odlúčenia, opustenosti od účasníkov diania. O tom, ako s obrazmi žijete a s nimi narábate, čo z toho vzniká, ako sama prevádzate ľudí na výstavách. Premietali ste fotografie z Vášho Bienále: obrazy Valocha so Šímerom, vedľa seba visiaceho Bartusza s Frešom atď. Vážnymi textami ste si síce pomáhali, ale viac ste vpraveli o tom, aké je príjemné napriek provinčnej a východom garantovej zastrčeneosti žiť a pracovať odľahlo. A že ak aj niekto pride, tak skutočne občas, ale väčšinou odide spokojný nielen s dobrým umeleckým dojomom, ale aj s plným bruchom, cit.: „Varím rada, varím dobre“. Niekedy ste zabúdili v zážitkoch, nebola to taká prednáška, akoby možno mala „po správnosti“ odznieť. Mne to nevadilo. Miestna vyznávačka potrebnej estetiky a textotepkyňa vážnosti prejavu Jana Geržová Vám z výšky vyčítala, že ste tomu Frešovi jednému, čo si z divákov robí srandu, na to skočili, a že ten verš medzi dverami sa s dnes váženým Bartuszom nerýmuje. A že ten Frešo ani plátno poriadne nevie natiahnuť. Vážená pani Gabriela Garlatyová, hovorite, ako hovoríte, vešajte obrazy tak, ako chcete, varťe návštevníkom. Robte, čo chcete a prezentujte to všade tam, kde sa dá. Mám vážny pocit, že búrate zacyklovanosť a dosebazahľadenosť. Ste jedna z tých, ktorá sa nezaradila do davu, klamu (kľanu?) a tak dokázete zo skutočnej výšky vidieť podstatu uzavretého života vnútri hradiska. Potvrďujete kvality tých, ktorí radšej vytiahnu nohy z betónu skôr, než stvrдне.

V piatok 22.októbra som sa bol na koncerte Swell Seasons. Glen a Markéta hrali tak, ako chceli, spievali texty, aké sa im páčili. Bolo tam veľmi počuť: „If you want me, satisfact me“ – donekonečna sa opakujúci refrén jednej z piesní. Keby ten verš maniérni veršotepci čítali pred úspechom skladby, určite by ho zadupali pod zem ako zlý, príliš (s)prestý. V sobotu 23.októbra mi sused Fero doniesol polovičku sviečkovej, zabil býka Ramba. Vytiahnem to mäso z mrazničky a vyrazim do tej Vašej Rimavskej Soboty. Krvavé steaky s hubovou omáčkou. Majte sa fajn tam.

Sabina Jankovičová Jarmile Džuppovej

Raz pri neformálnej debatae po vernisáži sme so Svätom Mikytom a Omarom Mirzom rozoberali Jazdca a Mikyta povedal, že príspevky Jarmily Džuppovej sú najlepšie. „Aj my by sme radi písali ako ona“, odpovedala som, „ale to by si už všetci mysleli, že...“ „Nám už úplne ++++“, dokončil Mirza.

To je pravda. Nemôžeme si dovoliť vyjadriť názor na výstavu dvoma slovami ako ona. Očakáva sa od nás niečo iné. Džuppová to pri pozorovaní teoretikov na škole (ako obvykle) vystihla: „...:je tu záhada, ktorú možno rozumovo a za pomoci širo-šírých vedomostí dešifrovať. Odhaľovať narážky na iné diela... v tom sa pohybuje výborne. Vtedy sa baví a svietia mu oči, je to taký čudný humor vzdialený bežným ľuďom.“ Hovorí aj, že teoretika „nevzrušuje samotné pôsobenie diela, ale jeho potencia zaradiť sa do kontextu súčasného umenia.“ (Jazdec, máj 2010)

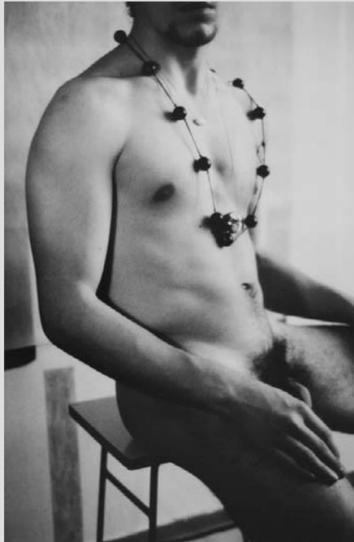
Je to tak, nie je možné jednoducho povedať, aký z toho máme dojem. Niekedy sa smieme vyjadriť len ak sme k tomu prečítali tonu textov. Napríklad že sme si dokonale naštuodovali teoretické pozadie feminizmu. (Ale v tomto prípade asi ani to nepomôže, pretože muži sa nemôžu ozývať, lebo je dopredu jasné, že sú zaujatí a teda diskvalifikovaní na názor a ženy sa nebudú ozývať, lebo by vyzerali ako chudery, čo nepochopili emancipáciu. Dobre zabezpečené.) Otázkou je, pre koho píšeme. Mám dojem, že zložitě teoretické vyjadrenia píšeme len sami pre seba. Každý laický návštevník galérie povie, že je tomu ťažko rozumieť. Vlastne som sa ešte nikdy nepýtala výtvarníkov, či ich bavi čítať tie príliš zložitě texty (lebo mňa nie, najmä ak treba každú vetu prečítať dva krát...). Mirza píše do Jazdca bezprostredné dojmy. Posledný text o maskách ma potešil. (Spomenula som si, že sme boli kopa detí a k nim patriaci rodičia pri jednom malom štrkovisku v lužných lesoch za Slovatom a prišiel tam Dežo Tóth, robili sme masky a fotili nás v tom jazierku, v rákosí. Ale tú knihu som nikdy nemala.)

Tiež sa najradšej vyjadrujem priamo k tomu, čo práve na mňa zapôsobilo. A nerada sa vyjadrujem zložito. Napriek tomu texty prepisujem (aj tento). Neviem, ako ostatní. Ale Škvorecký hovorí, že jeho literatúra sú tisíce oddretých hodín, neko-nečné prepisovanie textu, kým ho neoslobodí od slovného balastu. Iba raz napí-sal poviedku na jeden raz a nebolo treba nič korigovať. Takže asi je to normálne. Podľa Džuppovej sa o tom podstatnom dá len mlčať, takže by som sa vlastne nemala k jej výstave vôbec vyjadrovať. Je to pravda, do toho sa dá len ponoriť a prežívať to.

Už keď som po prvý raz videla jej veci na Cene Oskára Čepana, tak ma úplne ma dostali. Musím povedať, že ma (asi nie ako “teoretika umenia”) ozaj vzrušo-valo samotné pôsobenie diela – teda maľby a komentáre na stene. Bolo to skvelé. Vlčica v spojení s niečim “zaprdeným” ako je vitrina s krištálom... To bolo ono, niečo, čomu som dokonale rozumela. Ona je tá vlčica, nevesta hňl, čarodějnica... Asi preto ma to oslovuje, lebo je to také, ako to vidím aj ja (nie ako “teoretik umenia”). A Džuppová to vie s ľahkosťou sprostredkovať ďalej písmom a obrazom (slovne sa vyjadruje veľmi nesmelo, svoje obrazy označí za “prizemnosti” a “malé zbytočné obrázky”).

Na výstave Jarmily Džuppovej v Galérii Cypriána Majernika som bola tri krát výše hodiny (dosť na takú maličku výstavu). Hoci to bola výstava dvoch autorov, musím povedať, že pozornosť som venovala výhradne jej. (Spojenie s Podproc-kým mi vôbec nesedelo. Ak má s niekým niečo spoločné, tak s Vladimirom Popovičom. Básne každodennosti, ale u každého z nich úplne iné. Alebo aj so Svätom Mikytom a jeho obrazovými denníkmi. Zase teoretizovanie...) Jej obrazy sú najlepšie s jej lakonicným komentárom. Hoci aj sami o sebe rozprávajú o tom, čo bolo, ale neodkryjú celý príbeh. Minulý rok bol na aukcii obraz s bazénom, ale nikoho neoslovil a nepredal sa. Ani ja som nevedela, čo je za tým, aj keď bol zvláštne melancholický. Teraz som si prečítala, že tam vyplávala/vyplavila svoje bóle... Jej osobné príbehy tvoria obrazy. Zdanlivo nepochopiteľná, čudná symbolika, absurdné spojenia možno vyvoláva-jú dojem úteku z reality. Ale nie je nič reálnejšie ako jej obrazy. Sú skutočné, lebo sú naozaj jej. A nie sú samoúčelné. Žiadne dekoratívne gestá. Žiadne banality, aj keď sú to “len” klavire, koberčeky, lustre, klepeto raka. Lebo všade sú príbehy. No a keď som si prečítala o klavirovej černi... To skutočne vzbudzuje úctu. Ďalší dôležitý detail pre pochopenie klavira. A celej jej maľby. Je ozajstná, nielen pre skutočne osobnú výpoved', ale aj pre poctivosť prevedenia. Neviem, či si aj ostatní prečítali všetky jej zápisky, ale je to dokonale, každá veta, každá úvaha. Skoro ako malé básne. Lakonické, výstižné, vtipné. O originalite, výstrednosti, pracovitosti, škole, javoch, plávaní, slinku a mesiaci, kresbe a sololite, klavirovej černi, oleji, Sikorovej kamarátke “Ludmilečke” a slovenskom jazyku, o teoretizovaní, o tom, že sa nesmie hovoriť o maľovaní, lebo až oveľa neskôr sa zistí, o čom ten obraz vlastne je.

Peter Kalmus Holí chlapi



Neskutočne teplé, slnečné a bezveterné popoludnie. Motám sa v historickom jadre Košíc. Mimochodom, pred pár dňami som práve tu zabehol svoj štvrtý MMM a celkovo ôsmy maratónsky beh. Vytrvalostné behy, vrátane maratónov behávam pod hlavičkou svojho Performance Sport Art Clubu. O niekoľko týždňov bude spomínaný klub analyzovať a vyhodnocovať svoju prvú päťročnicu. Očapený návštevami úradov, skonzumovanou bagetou, horúčavou babieho leta a pohľadmi na sporo odeté, rozkošné a roztopašné mladé slečny som sa rozhodol zísť na romantickú periferiu mesta. Zatlúal som sa k rieke Hornád medzi

množstvo oceľových koľajísk, ktoré tvoria prekládku a vykládku železničných vagónov a staršiu obec Vyšné Opátske. Chodievam sem často a veľmi rád. Okrem iného tam sídli aj netytický mestský salaš, trochu v štýle dada. Napriek svojej bizarnosti má množstvo oviec a strážnych psíkov. Prechádzajúc popri brehu rieky som zbieral pliešky z vrchnákov väčšinou z pivových plechoviek, ktoré tu zanechali občasní rybári alebo nejakí zamilovaní. Tešil som sa na večerné literárne pásmo o skvelom básnikovi Jaroslavovi Seifertovi. Bude to aj príbeh človeka, ktorý našťastie ako sympatizant komunistických ideí, rýchlo pochopil zvrhlosť, zákernosť a vražednosť boľševizmu. Nielen preto, že televízor nevlastním, som od rozhlasového vysielania rovnako závislý ako od príjmu vitamínu D, zatiaľ len zo slnka. Jedna rafinovane kvalitná výtvarníčka ma volala Solárnik. Nenamietal som, rovnako ako som nenamietal voči krásnym slnečným dňom. Našťastie pobyt pri riekach som zatiaľ na sto percent presvedčený, že kvalitné rozhlasové vysielanie neporovnateľne viac zvyšuje obrazovosť a imagináciu ako príroda. Pri tejto myšlienke mi prišla na um reportáž z otvorenia výstavy Holé baby, ktorá momentálne prebieha v Slovenskej národnej galérii. Verím, že spomínanú výstavu si stihnem pozrieť, ale v rozhovoroch oblečenej redaktorky Slovenského rozhlasu s nevzletenými babami, ktoré výstavu pripravili, ma inšpiratívne znepokojuje názor jednej z nich, ktorý súvisel s otázkou, či si vie predstaviť výstavu o holých mužoch v mužskom prevedení. Teda akýsi racionálny protipól k výstave Holé baby. Opýtaná žena celkom jednoznačne takúto prehliadku vyzlečených mužských tiel vyľúčila, nakoľko podľa nej nekustujú v slovenskom výtvarnom umení diela mužských autorov znázorňujúcich holých chlapov. Spomínala síce nahých pltníkov Martina Benku, ale mňa v tejto chvíli presekli myšlienky o básnikovi lásky a Prahy J. Seifertovi, s ktorého životom a tvorbou som sa zoznámil v pražskom undergroundovom prostredí. Na jeho básniach ma fascinovalo, že okrem

úchvatnej poézie som sa dozvedel aj množstvo faktov zo života českých umelcov. Napríklad o smutnom žarte, keď pred koncertom famózneho Jaroslava Ježka v pražskej hospode U Glaubícú ponatieral vynikajúci český maliar František Tichý horčicou klávesy klavíra. No a kto začiatkom normalizačných rokov nestrávil minimálne sto dlhých pivných posedení v spomínanej krčme u Glaubícú, nemá zažité ako spontánne vznikajúci pražský undergroundový život. Tiež mi napadá, že v českej modernej poézii je častý výskyt klavíra. Na Slovensku pred rokmi prebehla inšpiratívna výstava Piano hotel v šamorinskej synagóge, na ktorej som sa zúčastnil aj ja. V brnenskom časopise Ticho ju recenzoval Jozef Cseres. Na spomínanej výstave, ktorú koncepčne pripravil Michal Murín, nikto klávesy horčicou nenatieral, naopak Otis Laubert ich oblepil vatou a pripínáčkami, myslím, že to dielo malo názov „Hrám potichu a nepočuť ma“. Z ďalšej básne Seiferta sa dozvedám, že sochár Josef Wagner vytvoril aj sochu Jaroslava Vrchlického. Posledná veta básne hovorí, že v záhyboch plášťa sochy J. Vrchlického si stavajú vtáci hniezda. Vtáčie hniezdo je aj na bronzovom chrte dlane vynikajúcej skulptúry nahého muža od Juraja Bartusa, ktorý autor modeloval podľa mladého výšportovaného zamestnanca VSS, ktorý mu často pomáhal. Ide o interpretáciu a citáciu Leonarda da Vinciho so štvrtou dimenziou. Škoda, že z ekonomických dôvodov nebol tento zaujímavý projekt dotiahnutý do konca. Zrealizovaná a osadená bola len jeho necelá tretina, ktorá je ako kolosálny reliéf pred jednou z budov Lekárskej fakulty v Košiciach. Ďalším zaujímavým klasickým dielom znázorňujúcim svojrázny mužský akt je unikátny Jakobeho autoportrét zobrazujúci autora sediaceho na záchode. Týmto obrazom pre mňa ako milovníka Franka Zappu, predbehol Jakobu dobu o takmer dvadsať rokov. Spomínaný obraz namaloval na moje potešenie presne v čase môjho narodenia, koncom augusta 1953. Aj u mňa sa sem-tam vyskytnú chvíle, keď sa ma zmocní dischromatopsia, našťastie zatiaľ nie som farboslepý, ale ide skôr o takú psychickú slepotu i hluchotu. V takomto čase sa veľmi rád vraciam k pozeraniu čiernobielych fotografií priateľov a kamarátov, známych a hlavne kvalitných umeleckých fotografov. Takmer všetci pochádzajú zo Slovenska a počas štúdií na pražskej FAMU sa objavili na výtvarnej scéne ako nečakaná erupcia skoro mŕtvej sopky. Zoznámil som sa s väčšinou z nich v roku 1983 počas jednodňových, či skôr jedno nocných výstav spojených s výmennými albumami. Žiaľ jeden z najtalentovanejších, rodák zo Sniny, Jano Pavlík spáchal v dome výtvarníčky Kataríny Kiszóczyovej samovraždu a tým definitívne ukončil tieto veľmi zaujímavé, nezávislé a neoficiálne umelecké večierky. Väčšina z tých novovlných fotografov sa venovala aranžovanej, figuratívnej fotografii a u svojej tvorbe často fotili okrem nahých žien aj holých mužov, či skôr mládenčov. Mne v tej dobe najviac imponoval zvláštny cyklus fotografií Kamila Vargu s názvom „Jesenná psychoterapia a iné skúsenosti“. V tých nesmierne originálnych fotografiách Kamil Varga sám seba nahého štylizoval do rôznych možných i nepredstaviteľných kompozícií. Tieto fotografie robil väčšinou v noci. Autor a zároveň model používal fotoaparát YASHICA na zvitkový film. Toto obdobie Kamilovej tvorby dokonale poznám, pretože v tej dobe sme boli v každodennom kontakte. Niekoľko fotografických akcií sme aj spolu realizovali. Aj Tono Stano, Rudo Prekop, Vasil Stanko a ďalší fotili neopakovateľné mužské akty. Druhá nová vlna prebiehala v tom období v Československu nielen vo fotografii, ale aj v rockovej hudbe. V Čechách sa objavilo množstvo až kultových skupín a v niektorých pôsobili kvalitní výtvarníci. Či už išlo o „Krásne nové stroje“, v ktorých hral maliar Ivan Diviš alebo unikátna skupina s jednoduchým názvom „E“. Hlavnou postavou ěčka bol výborný maliar a kresliar, charizmatický Vladimír Kokolia. Po dlhých rokoch sa i na Slovensku objavila famózna skupina „Bez ladu a skladu“. Chlapci pochádzali z Trenčína a hneď na svojom

prvom pražskom koncerte spôsobili šok podobný tomu, keď sa pred štvrtstoročím od prvého vystúpenia trenčianskych („Udavačov“) na pražskom pódiu objavil Dežo Ursiny so skupinou „Beatman“ a neskôr aj „Soulman“. Najobľúbenejšou skupinou tej doby, gorbačovskej perestrojky, bol legendárny „Pražský výber“. Žiaľ, jedným z negatív tohto obdobia bola aj odporná bankovka zobrazujúca Stalínovho lokaja a boľševického vraha Klementa Gottwalda. Autorom tej hnusnej stokorunáčky bol národný umelec Albin Brunovský, ktorý vo svojej tvorbe má aj niekoľko mužských aktov. Nechcem zabudnúť ani na ďalšieho absolventa FAMU, fotografa Luba Stacha, ktorý si tiež zapožoval nahý, rovnako ako ďalší fotograf Králik. Tretí do kvarteta je Róbert Cyprich a aby som si nevynáral v pamätovom depozite len fotografické diela, tak si spomeniem aj na výborných holých šoférov fiktívnych automobilov namaľovaných Milošom Šimurdom. Medzi ďalších maliarov, ktorí namalovali neoblečené či vyzlečené mužské postavy, patrí Ernest Zmeták. Nakoľko som si spomenul na všetky klasické výtvarné médiá, od bronzovej sochy, cez fotografiu, maľbu až po grafiku, tak sa žiada samozrejme vymenovať niekoľko výtvarníkov, ktorí sa kvôli akcii – performancii vyzliekli úplne zo šiat. Medzi nich patrí Michal Murín, Otis Laubert a prirodzene aj autor týchto spomienok. Keď si spomínam na svoje nahé fotenie v rôznych mestách a na rôznych miestach, tak som si uvedomil, že som takmer zabudol na ďalšieho fotografa, pre ktorého je mužská nahota veľkou témou. Je to Peter Janáčik. Teraz sa vrátim aspoň v predstavách na miesta, kde som sa nechal nafotiť nahý, väčšinou objímajúci sochy v životnej veľkosti, v Benátkach, Zurichu, Plasocho, Trnave, či vo Vyšných Ružbachoch. Som presvedčený, že svoje rozjímanie nad mužskými aktami môžem pokojne ukončiť, pretože viac ako spomínaní či spomínané holotry sa mi predsa neporovnateľne viac páčia holé baby, i keď našťastie ani od nich ani od lásky nie som závislý. Naučila ma to jedna úžasná žena, ktorá mi veľmi jemne ale zároveň dost rozumne vysvetlila, že láska môže celkom dobre fungovať, len ak je vedľajším produktom. Teraz v závere si uvedomujem, že pri stručnej zmienke o tom nezvyčajnom salaši som zabudol na jednu čiernu ovcu, ktorá sa motá okolo stáda. Pretože počas mojej práce v televízii, pri natáčaní inscenácie či filmu, sa tam vyskytol nejaký jednoduchý, dedinský mladý muž, ktorý pre natáčanie filmu požičiaval svoju kozu. Stávači scény, šoféri, elektrikári pri rozhovoroch s ním zistili, že on s tou kozou aj súloží. Za nejaký ten pohárik spíšskej borovičky im to v uzavretej časti skriňového Roburu aj predviedol. A od tej doby, stále keď vidím baču s ovcom tak zneistím, či to zvieratá má len na mlieko. Ináč teplé kozie mlieko je veľmi chutné, vyskúšal som ho u jedného zvláštneho človeka vo Veľkom Orlišti. Viac ako mlieko kozy ma začína znepokojovať situácia s plagátom, na ktorom je ďalší už spomínaný holotr, divý muž beatového protestu a hlavne geniálny hudobník Frank Zappa. Plagát rokera sediaceho na záchode, mám už presne tridsať päť rokov na zadnej stene umakartového jadra hajzla, ktorý je súčasťou pôvodného bytového jadra panelákového bytu na trinástom poschodí. Presne o týždeň začne čata robotníkov vymieňať všetky potrubia. K tejto činnosti musia rozobrať zadnú časť môjho neskutočne zaprataného záchodu. Rekonštrukciu panelákových, skoro štyridsať ročných domov považujem za úchyľnejšiu ako zoofilii neznačného baču. Je to akoby sa začali občanať v pokročilom dôchodkovom veku vymieňať vnútornosť, kĺby, zuby alebo robiť dokonalú plastiku. Pretože nechcem, aby mi poškodil dnes už historický plagát, idem ho odiaľ odstrániť a uložiť do veľkej zásuvky, ktorých mám v dvoch panelákových izbách presne šesť.

Peter Janáčik: Z cyklu *Stardust*, 1998 (čierno-biela analógová fotografia)

Ivana Komanická Nemorálka v službách morálky

Jestvuje tu akási disproporcja medzi priestorom, ktorý venujú teoretici a kurátori tvorbe Petra Kalmusa a priestorom, ktorý im venuje samotný autor. Na svojej aktuálnej výstave im dokonca ponúka miesto privilegovaného pohľadu, vo viac perspektívnej inštalácii sa mu podarilo nájsť centrálny bod, kam umiestnil otáčavé stoličky s nápisom „Nur für Kunsttheoretikern“. Stolička odkazujúca na lavičky vo fašistickom Nemecku dôsledne uplatňuje anti-semitské zákony, nehovorí len o istej nadradenosti, ale je predovšetkým miestom s krytým chrbtom naznačujúcim komplicitvo. Na rozdiel od akcií autora, ktoré sú vždy angažované a riskantné a výsledky ktorých autor vystavuje ako „trofeje či skalpy“. Ako napr. oficiálne kondolenčné stuhu z pamätníka sovietskym osloboditeľom, cez ktorý autor dlhodobo mapuje pretrvávajúcu sféru ruského vplyvu. Alebo „odcudzené“ verejné oznamy či priказы typu „Knižnica bude z dôvodu extrémnych horúčav zatvorená“ na kancelárskom papieri, ktoré rámujú celú výstavu, aj metaforicky: post-socialistický verejný priestor je s množstvom ospravedliteľných výnimiek doménou úradujúcich samozvancov. Odmenu pre teoretikov na stoličke je však len holý zadok Petra Kalmusa, ktorý si všimneme ako prvý, lascívne objímajúci jednu zo soch Jána Koniarka. Jedna z mnohých akcií vo verejnom priestore, v ktorej sa pasívna kontemplácia, taká protežovaná teória, mení na aktívne obcovanie s umením. Vtipná inštalácia na boku jednej zo všadeprítomných drevených debien, pripomína robotnícke skrinky s peknými aktami. Otvára však súčasne jednu zásadnú tému najnovšej autorovej výstavy, ktorou je záujem o podstatu, pamätníky, legitimitu a legitimizáciu procesy, ktoré fungujú v rámci diskurzov o umení a minulosti, s ktorou sú späté.

Rukolapnou ilustráciou je zdokumentovaná akcia spred piatich rokov, v ktorej Peter Kalmus tajne odcudzil všetky popisky z piešťanskej prehliadky sochy a ponechal vnímanie umeleckých diel bez kontextu, aby ukázal, že kontext vždy legitimizuje. Kritiky na prehliadku si sťažujú na neprofesionalitu a paradoxne volajú, že bez popiskov sa stratila možnosť viesť s umením dialóg. Pritom cieľom autorovej intervencie bola práve snaha ponúknuť priamy, nesprostredkovaný kontakt s umením. Kalmusovi sa súčasne podarilo zmeniť aj koncepciu výstavy, ktorá sa vďaka splnutiu soch z predchádzajúcich ročníkov stala prierezom celej tradície výstavy. Súčasťou inštalácie „Sochy kúpeľného parku“ je aj stupeň víťazov, na ktorý autor vtipne umiestnil ministra kultúry, primátora, a na tretie miesto vtedajšiu riaditeľku SNG a kurátorku výstavy. Za disproporcju spomenutú v úvode čiastočne môže podľa Kalmusa vyhrotená diskusia, ktorá sa rozpútala po jeho práci „Billboardová (i)lustrácia“ (2000). Na nej krátko po otvorení archívu Štátnej bezpečnosti zverejnil záznam Alexa Mlynarčíka ako agenta. Prudké reakcie predovšetkým teoretikov obviňovali autora z nemorálnosti, z toho, že prekročil istú mieru alebo deklasovali jeho umenie argumentom o dokumentárnom charaktere diela.

Diskusia okrem iného ukázala, že autorovi sa podarilo otvoriť traumatický bod kolektívnej skúsenosti, v ktorej sa prekvapujúco spája oficiálna aj neoficiálna scéna, časť výtvarníkov aj kritika do jednej rétoriky. Že cieľom rétoriky bolo na jednej strane posilniť súdržnosť skupiny a na druhej oddeliť od seba toho, kto k nej nepatří, nie je ťažké odhaliť. Vyčlenený však nezostáva ten, ktorý sa prečinil voči morálke, ale ten, ktorý na to poukázal. Viac námahy si vyžaduje dekonštruovať typ prístupu, v ktorom všetci o niečom vedia (že Mlynarčík bol agentom ŠTB), ale nechcú to povedať nahlas, prípadne to dokonca popierajú a nástoja na tom, že to musí zostať nepomenované a nepriznané. Kalmus zväčšuje tento záznam a verejne vystavuje, aby prelomil toto mlčanie. Slavoj Žižek analyzoval tento morálny rozpor poukazom na ideálny nárok Zákona a mlčanlivosťou väčšiny. Tá v niektorých prípadoch toleruje jeho porušenie a súčasne diskvalifikuje tých, ktorí sa s jej stratégiou mlčania nestotožnia. Tento konformizmus označuje Žižek za cynizmus. Keď Marina Gržinić analyzuje prácu Mladena Stilinovića v duchu žižekovských analýz, hovorí uňho o dvojitom prevrátení cynizmu. „*Nejde tu o morálku v službách nemorálky, ale o nemorálku v službách morálky*“.⁵ To bezvýhradne môžeme aplikovať na Petra Kalmusa. Na aktuálnej výstave sa autor k téme spolupráce predstaviteľov výtvarnej obce s tajnou bezpečnosťou vracia znova, trezor prelepuje páskou s ich menami. Diskusia, ktoré spoločnosť po otvorení archívu očakávala, sa za posledných desať rokov neuskutočnila, s výnimkou mediálnej ofenzívy na Jána Budaja, tá sa však týkala výstavného Budaja ako politika. Medzitým sa Budaj znova etabloval na výtvarnej scéne ako predstaviteľ undergroundového umenia v období socializmu. Prelepený trezor naznačuje, že na to, aby sa spoločnosť vyrovnala so svojou minulosťou, nepostačí otvorenie (aj keď nie úplných) archívu. Po prvotnom šoku musí nasledovať práca, ktorá prelomí mlčanie v prospech reči obetí. Nič z toho sa však v post-socialistických krajinách neudialo. Spoločná dedičstvo z čias komunizmu zatiaľ odpočívajú slovami Borisa Grója „*ako obrovský sklad obrazov, symbolov a textov na smetisku dejín*“.⁶ Kalmusova práca je predovšetkým prácou s týmto nechceným depozitom, čo podporila aj inštalácia výstavy. Autor vytvoril sklad s drevenými bedňami, v ktorých bolo nutné sa prehrabávať. Niektoré akcie boli zdokumentované, úplne a označené, v prípade iných šlo len o položky, často objekty, pomôcky či kostýmy intervencii či projektov, ako v prípade projektu s už spomínaným pamätníkom. Napríklad šibenicu použil Peter Kalmus v neďavej akcii priamo na pôde pamätníka, aby rekonštruoval situáciu z augusta 1968, pri ktorej jeho otec zavesil na piešťanskom námestí slepku a pod ňu namaloval vápnom: „Radšej som si život vzala, ako by som Rusom vajcia srala“. Podstavec sovietskeho pamätníka využil autor pre svoj autoportrét, v ktorom sa štylizuje do Rodinovho mysliteľa. Tu si bez toho, aby sme túžili, čo máme hľadať, nepomôžeme. Ako nakoniec v každom archíve.

Ako stopa nám ale môže poslužiť jazyk, v autorovom prípade bytostne metaforický. A to v zmysle metafory ako prenosu či prekladu, aj doslovného, z jedného miesta na iné. A čo je podstatné, do sféry symboliky späť do skutočného života. Komunistické symboly kosák a kladivo sa vracajú na svoje miesto, do sveta práce, autor ich pekne prekřížené nastrčil na drevenú násadu a označil „Pracovné nástroje“. V archívoch, ktoré Kalmus za posledných dvadsať rokov používa a otvára, si ako výtvarník všimá aj proporcie. 50 zaslúžilých a 25 národných umelcov, zoznam ktorých zverejnil na štátnej vlajke ČSSR v pomernej veľkosti 1 k 2. V ideologických a propagandistických knihách socialistických regiónov Československa skúma socialistické kultúrne praktiky a ich inštitucionálne zázemia. Cez kategóriu „optického nevedomia“ vyhľadáva paralely medzi Západom a Východom (komunistické festivaly pod širým nebom a západné hudobné festivaly typu Woodstock), ale nachádza aj standardizované zobrazenia miestnych štruktúr, ktoré riadili (a ich potomkovia dodnes riadia) výtvarný život (nielen) v regiónoch. Práve z takejto publikácie je aj banner priamo na budove avizujúcej výstavu, v ktorej si autor privlastňuje socialistickú fotografiu Domu umenia, v tom čase Diela, privilegovaného miesta obchodu s umením. Táto inštitúcia zosobňovala to, ako sa vnímal úloha výtvarného umenia v socialistickej spoločnosti, čo „vtipne“ ilustruje aj ďalšia privlastnená fotografia stupienkov víťazov regionálnej športovej súťaže, kde ocenení držia za odmenu „umelecké diela“, práve také, aké predávalo Dielo. Stratégia privlastnenia „Diela“ Petrom Kalmusom vyplýva z faktu „vylastnenia“, z ktorej boli vylčení všetci umelci, ktorí neboli súčasťou oficiálneho umenia. Jeho privlastnenie tak nie je ironiou, ale výstosne politickým aktom. To je bod, z ktorého musíme začať čítať prácu Petra Kalmusa, aby sme pochopili jeho neúnavnú prácu archivára.

1 Vid. autorový text k výstave „Dielo“ publikovaný v časopise Romboid 7/2010, s. 64 – 65. Peter Kalmus tu hovorí: „Pri koncipovaní výstavy som chcel, aby jej jadro tvorili diela, ktoré sú vedľajším produktom určitých vážnych, dôležitých ale aj menej významných činností. Teda aby boli vystavené exponáty akousi zmesou skalpov, či trofejí.“
2 Reakcie V.Beskida či S.Čúzovej boli uverejnené v časopise Profil 2/2005.
3 V anketе dartu 2-3/2000 K billboardovej (i)lustrácii Petra Kalmusa používa Zuzana Bartošová výrazy ako „zraňovanie dotyčného“, „uvádzanie do rozpakov“ či „verejně tajomstvo“. Rétorika Radislava Matušika je najemocnanejšia, prácu považuje za „najtrápnejšiu“ z výstavy Public Subject a hovorí o „úbohosti autora a kurátora“. Zora Rusinová analyzuje situáciu najpresvedčivejšie poukazom na to, že cieľom bolo sponchybní úlohu guru Mlynarčíka v rámci alternatívnej scény, ale aj scény ako takej. V závere svojej odpovede sa však trochu alibisticky pýta „Komu sa tým poslušilo?“. Moja odpoveď je jednoznačná. Ukázalo sa, že takto chápaná alternatívna scéna je produktom istého teoretického diskurzu.
4 Žižek, S.: „Proč Laibach a Neue Slowenische Kunst nejsou fašisté?“ In: *Podkova nade dvěmi. Výbor z textu*. Edícia VVP AVU, Praha 2008, s. 63-67.
5 Gržinić, M.: „Synthesis: Retro-Avant Garde or Mapping Post-Socialism“. In: *50 Years of Art in Central Europe 1949-1999*. Katalog. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000, s.105.
6 Groys, B.: *Art Power*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2008, s.163.

Lenka Kukurová

Nam June Paik Ako vystavovať diela z „video-praveku“?

Vystavovať diela otca videoartu Nam June Paika (1932-2006) je komplikovanou úlohou. V súčasnosti, ktorá oplýva pokročilými interaktívnymi technológiami, nevyvolávajú intermedialne umelecké realizácie zo 60. a 70. rokov rovnaký účinok ako v dobe svojho vzniku. Kurátorským rébusom je osvieženie a sprístupnenie diel. Obzvlášť v prípade Nam June Paika, ktorý bol na svoju dobu vždy technologicky vpred, je absolútne nežiaduci retro-efekt vyvolávajúci dojem umenia zapadnutého prachom. U podujatia typu düsseldorfského Quadriennale, ktorého je retrospektiva tohto umelca súčasťou, ide v prvom rade aj o divácky úspešnosť, preto bolo „naleštenie“ expozície veľmi dôležité.

Nam June Paik pochádzajúci zo Soulu študoval v Tokiu hru na klavír a koncom 50. rokov odišiel za štúdiom hudby do Nemecka. Strelol sa tu s umelcami združenými okolo hnutia Fluxus (Cageom, Maciunasom, Beuysom), pričom od experimentov s hudbou prešiel aj k performance a inštaláciám. Jeho raný umelecký vývoj prebiehal v Poryní, ktoré v tomto období žilo umeleckými experimentami. Düsseldorf má k Paikovi špeciálne vrely vzťah – na pôde tunajšej Akadémie zorganizoval začiatkom 60. rokov niekoľko dôležitých performance a v rokoch 1979 až 1995 tu pôsobil ako profesor. Jednoznačne jeho zásluhou je Porynie považované za kolísku európskeho video-artu. Z raných fluxusových realizácií sú na výstave prezentované video-záznamy niekoľkých performance. V tej dobre June Paik pracoval s americkou violončelistkou Charlotte Moorman. Pri akcii *Opera Sextronique* v roku 1967 hrala umelkyňa polonahá, za čo bola následne zatknutá. O dva roky neskôr pre ňu už Paik ironicky vyrobil *TV Bra for Living Sculpture* – podprsenku s dvoma malými monitormi. Fluxusová etapa je na výstave zastúpená ešte fotografiami z Nemecka a USA, kde sa objavuje aj množstvo spolupracovníkov. Viac priestoru Fluxus nezaberá, zrejme aj z dôvodu, že by sa to nehodilo do „šik aranžmá“ tejto verzie retrospektívy. Do svojej prvej výstavy *Exposition of Music - Electronic Television* z roku 1963 vo Wuppertali totiž Paik zavesil medzi klavíre a televízory aj odseknutú hlavu kravy prinesenú z bitúnku. (Odvolať sa pritom na inšpiráciu kórejským šamanizmom).

Výstava stavia na divácky atraktívnych dielach – predstavené je nielen slávne dielo *TV Buddha* z roku 1974, ale aj celá kolekcia jeho ďalších verzií z neskorších rokov. Kým klasický *TV Buddha* je metaforou uzavretej slučky – diva sa na svoj vlastný obraz v televízore snímajú kamerou v reálnom čase – iné variácie *Buddhov* sedia napríklad pred vypreparovaným prázdny televízorom alebo hľadia na horiacu sviečku v televíznej bedni. Podobnú meditatívnu poetiku má aj dielo *Moon is the oldest television* z roku 1965-67, kde sú na 12 monitoroch premietané fázy splnu mesiaca. Paik pracoval s námetmi intuitívne. Charakteristická je historka o vytvorení jeho prvého videa – čím sa začala písať história video-artu. V roku 1965 si Paik v New Yorku práve zakúpil nový prenosný model kamery Sony, keď náhodou natočil sprievod pápeža na návšteve v meste. Večer už footage prezentoval ako umelecké dielo. Výstava predstavuje niekoľko kľúčových videí, napríklad *Video Groove* z roku 1974, kde sa v priebehu pol hodiny na obrazovke striedajú útržky z TV-vysielania: úryvky reklám, tancujúce postavy, bubnujúci Indiáni, tváre politikov... Reálny obraz je rozložený, opakuje sa a deformuje v rýchlych sledoch, farebnosť sa mení na psychologickú. Veľmi zreteľne je vysledovateľná súvislosť s hudobnými klipmi z nasledujúceho obdobia, ktoré zrejme Paik svojimi dielami ovplyvnil. Vizualným mottom výstavy sa stal objekt *Mercury* (1991) zo súboru planét slnečnej sústavy. V rozmernom kruhovom objekte s neónovými červenými trubicami je zasadených niekoľko obrazoviek s rýchlo sa meniacimi farebnými geometrickými vzormi. Toto dielo je blízke estetike súčasných video-inštalácií a na rozdiel od niektorých starších Paikových diel si zachováva vizuálnu atraktivitu. Staví na farebnú priťažlivosť tohto diela objavujúceho sa na všetkých propagačných materiáloch bol teda premyslený ťah. Omylom bolo však jeho umiestnenie vysoko na stenu do priestoru. Paikove diela totiž počítajú s divákom v zmysle diváka televízneho, ktorý nie je od obrazovky veľmi vzdialený. Prekvapením výstavy je impresívne veľkorozmerné kónické plátno, na ktorom sú zhora premietané geometrické vzory. V diele z roku 2001 je využitý laser a na výstave je možné ľahnúť si na zem pod plátno a pozorovať

rýchlo meniace sa vzory nad sebou. Paik v poslednom období (zomrel v roku 2006) experimentoval s laserom, no od roku 1996 bol čiastočne ochrnutý. Počas svojho života vytváral množstvo videoinštalácií, no nepracuje v nich so zážitkom priestoru, ani priestorovú dimenziu nezodrážňuje. Jeho akcent leží na akciách, objektoch a televíznych plochách. Preto je toto dielo veľmi prekvapivé a je otázne z akej časti je dielo ovplyvnené spolupracovníkom Normanom Ballardom. Ako ťahák výstavy sa však veľmi osvedčilo. Düsseldorfská podoba retrospektívy Nam June Paika otvorila otázky ohľadom vystavovania umeleckých foriem, ktoré sú na prezentovanie menej atraktívne. Dokumentácie performance alebo raného video-artu nebudú nikdy tak vizuálne zaujímavé ako napríklad rozmerne projekcie. Je potom dôležité ustrážiť, aby výstava neostala neúplná kvôli zámeru diváckej priťažlivosť. V prípade düsseldorfskej výstavy sa váha podľa môjho názoru vychýlila skôr k efektnému stvárneniu.

Quadriennale v Düsseldorfe, ktoré potrvá do polovice januára 2010, ponúka množstvo zaujímavých výstav – aktuálnu Nam June Paik Award, výstavu Josepha Beuysa, Marcela Broodthaersa alebo fotografickú výstavu žiakov Hily a Bernda Becherovcov: www.quadriennale-duesseldorf.de.

Nam June Paik,
Museum Kunst Palst,
Düsseldorf
11. 9. – 21. 11. 2010,
kurátorka:
Susanne Rennert

Nam June Paik: Laser Cone,
New York, 2010
foto: Stefan Arendt,
Medienzentrum Rheinland



Eva Kapsová

Dvakrát dve kauzy k jednej téme

– na podstavci Outdoor Gallery



Počas mesiacov apríl až september 2010 prebiehal v centre Nitra, pred pomerne novým, ale už dobre zažitým obchodným centrom Mlyny na osobitne vyčlenenom mieste – podstavci, vymedzujúcom priestor *Outdoor Gallery* – projekt Niny Soškovej (doktorandka AU v Banskej Bystrici) a Dana Didu (študent VŠVU v Bratislave) – cyklus výstav, prezentácií či interaktívnych performanceí, na ktoré prizvali svojich generácie i názorovo príbuzných mladých autorov. Projekty vychádzali z akceptovaného prostredia, využívali jeho danosti a reagovali naň, každý osobitným spôsobom. Práve kontext miesta poukázal na svoju silnú podmieniujúcu úlohu, kedy objekty či inštalácie a performance presne pomenovali situáciu súdobého človeka v osidlach konzumu, civilizačného vytesnenia, všimavej nevšímavosti, ale i potreby zmyslu pre fair play. Ten zlyhal na plnej čiare v prípade „recepceí“ jedného z projektov – *Mlyny* (august 2010) Mareka Galbavého (študent AU v Banskej Bystrici), ktorý spočíval v inštalovaní dvoch ready-made objektov – mega mäsiarskych mlynčekov, „redizajnovaných“ súvislou kryštalicovou vrstvou, ktoré boli umiestnené na čiernom súkne. Inštalácia odkazovala na neblahé kontexty a dôsledky výmeny genia loci späťého s pôvodnou industriálnou budovou nitrianskych Mlynov, kedysi každé ráno rozvoznávajúcou čerstvo napečenými „autentickými“ rožkami a dnešných „Mlynov“ ako koncentráty globálnej, genetickej, komerčnej či mediálne upravovanej ponuky komodít. Po precíznej formulovanom otváracom príspevku kurátorky projektu Aleny Vrbanovej, ktorá zhládla význam projektu „v širšom ideovom zábere, ktorým je mlynček ako symbol času, mletia dejín, osudov mesta a miesta, ale aj ako aktuálny symbol „mletia“ peňazi“ – objekty z podstavca *Outdoor Gallery* do rána zmizli!

Dôvody na intervenciu neželaného recipienta mohli byť najrôznejšie, od neporozumenia pre kódy súčasného umenia („veď ide len o obyčajný, nezmyselne primontovaný mlynček“), cez ich porozumenie a práve preto radikálne vandalské odmietnutie, až po púhy vandalizmus, ktorý nepozná hranice medzi posvätnou pôdou umeleckého diskurzu a užitočnými predmetmi fungujúcimi v praktickej sfére sociálnej komunikácie. Možno práve všetky tieto tri možnosti by boli skôr pochopiteľné, ako postoj polície, ktorá mala z miesta vandalizmu snímaného webkamerou relevantné vizuálne záznamy a napriek tomu nevidela dôvod konať. Iste, iná situácia by nastala, keby bol nie zničený, ale čo len mierne poškodený výstavný reklamný kus automobilu, ktorý počas trvania celého umeleckého projektu „začlňal“ v susedstve *Outdoor Gallery* podstavca (akokoľvek ústretovo sa

správajúcich spoluorganizátorov umeleckého projektu, t.j. správcov obchodného centra Mlyny sa nepodarilo presvedčiť o nevhodnosti tohto susedstva dvoch zásadne nezmieriteľných typov diskurzov (svet reklamy a svet voľnej umeleckej výpovede). Na rozdiel od Galbavého umeleckej inštalácie sa reklamnému, na piedestáli vystavenému automobilu, po celú dobu „neskrivil ani vlasok“ na vždy vyleštenom chrbrte karosérie. Incident by sme mohli vnímať aj ako svedectvo o povahe súčasníka, u ktorého dnes jednoznačne vyhráva úcta voči predmetom, veciam, hmotným statkom v ich vyzdajnovanej užitočnosti pred ideovým a duchovným poslanstvom, zvlášť keď je artikulované prostredníctvom fyzicky efemérnych, chudobných štruktúrnych prostriedkov, odkazujúcich k tradícii ready-made a arte povera.

Napriek tomu nasledujúci projekt Daniela Didu, nesúci názov *record/play*, nevychádzal z obavy pred rizikami nechráneného prostredia galérie v exteriéri. Dida mal projekt premyslený ako spoluprácu s viacerými mladými autormi, ktorí by performatívne intervenovali do sociálnej situácie v priestranstve galérie. Z viacnásobnej dohody napokon prísľub na spoluprácu realizoval len Juraj Gábor (VŠVU Bratislava).

Cieľom projektu *record/play* bolo na základe zvoleného motívu vytvoriť platformu pre komunikáciu autorov s náhodnými okoloidúcimi a tak modelovať tzv. sociálnu plastiku. Spoločenská udalosť /akcia sa zaznamenávala a postprodukčne modelovala vo videoobrazu, ktorý sa tak podieľal na jej vizuálnej a mediálnej definícii. V záujme autentickejšia a neinštitucionálnosti neboli jednotlivé akcie ani projekt vopred avizované vo forme pozvánky, plagátu či vernisáže.

V prvej akcii projektu *record/play* Dida vyzval okoloidúcich, aby mu „darovali trochu svojho dychu“. Dych ako fyzicky krehká a existenčne podstatná entita je súčasne vnímaný ako symbol a prejav ducha. V tomto zmysle sociálna plastika Dana Didu sa mohla odvolávať na fyzicko-duchovné kvality a prekračovať primárnu rovinu komunikácie ako nezáväzných hry prostredníctvom balónov, ktoré participanti dychom naplnili. Účastníci interaktívneho happeningu, ktorých bolo až stotridsať sa mohli na balónov podpísať. Jednotlivé balónov (individuálny dych, jedinečný podpis) ako vyjadrovacie prostriedky vyskladal autor do mäkkej (balónovej) plastiky, ktorá v závislosti na súčiastiach nadobudla abstraktný tvar. Prítom „vnútorný materiál“ ostával v najvyššej miere osobný a konkrétny.

Ďalším projektom v cykle podujatí *Outdoor Gallery* bola dlhotrvajúca, nie-koľkohodinová akcia Juraja Gábora, ktorá sa niesla vo vecnom, neokázalom aranžmá ako forma spoločenskej komunikácie prostredníctvom upriamania pozornosti na ústredný motív – bicykel. Bicyklové koleso stálo na počiatku dejín konceptuálneho umenia (Marcel Duchamp), tentoraz bolo zapojené do širšieho kontextu umeleckej akcie. Bicykel (apropriovaný ready-made) zohral rolu nie v zmysle symbolu, aj keď v celom programe akcie boli momenty, kedy stál opustený na piedestáli (podstavci galérie) ako objekt – socha, v susedstve reklamného automobilu, ponúkajúcej konfrontáciu každodennej (plebejskej) a konzumnej, snobskej kultúry.

V koncepte Juraja Gábora išlo však predovšetkým o nadviazanie kontaktu a komunikáciu s okoloidúcimi v preplnenej zóne mesta, ktorí boli ochotní participovať na spoločnom projekte/diele, vytvárať sumár pohybov a objemov času, odmeriavaných digitálnym snímačom. Narastajúca číselná hodnota bola spolu s menom participanta akcie zapísaná na podstavec galérie.

Presah akcie z umenia športu do umenia konceptu bol podporený ideou o zmysle spolupráce a vzájomnej tolerancie, kedy nie je rozhodujúci výkon jedinca (počet prejdenej kilometrov za čas), ale súhra spoločnosti. V spoločnosti nastavenej na výkon (úspech, konzum a spotrebu) znamenal projekt Juraja Gábora sympaticky nevtieravý, ale predovšetkým zreteľne výpovedný apel na tento rozmer našej kultúry.

P.S.1: Pôvab irónie nezámerného zafungoval, keď súčasne s ukončením projektu jesenných cyklov umeleckých prezentácií *Outdoor Gallery* obchodné oddelenie OC Mlyny demonovalo reklamný automobil zo stojana vedľa galerijného podstavca. P.S.2: Ukradnutý ready-made – mäsiarsky mlynček sa našiel pohodený (a poškodený) neďaleko „miesta činu“. Autor projektu trestné oznámenie na neznámeho páchatela nepodal.

Marek Galbavý: Mlyny, 2010, foto: archív Outdoor Gallery

Gabriel Hošovský

Hovná ho v nás hania zas

Juraj rozdal pozvánku na miliónarsky veľtrh *Luxury please* do Viedne aj mne. Lebo to môže byť zaujímavé. Bolo to zaujímavé vkročenie do hovna. Nikomu tu prosím ale nepovedzte, hlavne Jurajovi nie, lebo nabuduce už mi nedá žiadnu pozvánku. Tak v tomto vtipnom duchu som chcel napísať na nástenku a do Jazdca. Tá chuť vtipu ma však prešla. Bolo to tak smutné a trápne, že sa to nedá ani parodovať. Nerozumiem veľa veciam, čo sa okolo mňa dejú, často si pripadam ako blbec. Z tej výstavy v Hofburgu som tak rýchlo zdrhol, že som si ani nestačil poznamenať mená tu spolu so S.P.A.C.E. vystavujúcich galérií a autorov, ale vlastne to ani nie je potrebné, stačí pár záberov, čo som stihol a dovolili mi tam urobiť. Prikladám.

Aby ste videli aj vy. Juraj sorry, zaslúžiš si to. Ničis nielen seba samého. Ak sa mýlim, prepáčte. Radšej ostanem tým blbcom. 22. novembra 2010

P.S.: www.luxuryplease.com, LUXURY, please. 5th Anniversary, Wiener Hofburg. 19. – 21. Nov. 2010

Juraj Čarný

Ahoj Gabo,

nemáš pravdu, povedal som ti že veľtrh bude kuriózný. A nehovorím, že nebol. Tak ako všetky veľtrhy výtvarného umenia majú svoje slabé stránky a tie najprestižnejšie v Miami, Baseli a New Yorku tiež, tento veľtrh bol postavený na iných kritériách – jednalo sa o veľtrh luxusu a konal sa vo Viedni – bol teda pripravený pre Viedenského diváka, nie pre teba. Keď hovoríš že sme Sadovskú zničili na úroveň Bidelnicu, ktorý maľuje na autá, musím povedať, že Dorota Sadovská má právo maľovať aj na autá a nikdy tým neklesne na úroveň Bidelnicu. Tvoja schopnosť rozlišovať medzi kvalitou a nekvalitou by ti mala pomôcť pochopiť, prečo som vystavil Dorotu Sadovskú v kontexte značiek ako Dona Karan New York, Versace, Maserati, Ferrari, Lexus, Bugatti, Breitling, Swarovski, Porsche design a iných. Neбудem obhajovať zlý vkus dvoch alebo troch lokálnych galérií – súhlasím s tebou, že vystavovali skutočne ohýzdy. Budem ale odborné, profesionálne aj ľudsky stáť za Dorotou Sadovskou, ktorá patrí k tomu najprestižnejšiemu čo v našich končinách vzniklo. Vystavil jej maľby v kontexte luxusu, prestíže a úspechu môžeš spochybniť argumentáciou, ale nie účelovým výberom fotografií. Ak si očakával že vkus Viedenskej high society je vznešenejší, tak si mal mylné očakávanie. Výstava Sadovskej malieb ale patrí k tým momentom, ktoré túto situáciu pomáhajú meniť.

Gabriel Hošovský

Ahojte kamoši,

ďakujeme všetci Nástenke a Jazdcovi za slobodu prejavu. Ďakujeme seba za slobodu, ktorú máme, alebo nemáme. Alebo sa na ňu hráme? Spodky môžeme mať od Armaniho alebo z Tesca, stále sa do nich treba iba vtesnať. Je to len otázka výberu a módy. A ak módy, tak tej Bakošovej*, ktorou sa chcú centrá odlišovať od periférií. Neriešme si komplex viditeľnými značkami, ale pohodlím vlastných zadkov a predkov, tí by vedeli hovoriť o pomínutelnosti módy. Neničme druhých navliekaním do značiek a vidinou zlata, po smrti sa to aj tak neráta. Na to prida každý sám. Aj tak sú najlepší netrblietaví zlatníci na periférnej ulici ako nálepkári centrálni. K faktom: kuriozita sú trápne alibi. Nemal si tam jednoducho ísť, hotovo. Ja som tiež viedenský divák, prečo preboha nie? Dorota bola dobrá a bude iba vtedy, keď z nej neurobíš Bidelnicu Ty. Nerozhoduje značka, ale pocit: radšej v mäkkej posteli z Dunajskej Lužnej ako na sedadle v tvrdom Ferrari. Dorota je prestíž päťdesiatich percent galerijnej provízie, nekry to frázami, prosím. A nebojuj s prachatými vidláckmi krivením Tebe oddaných umelcov, ktorí tým, že nežijú z taxikárčenia a boja sa vykročíť z betónu centra, ktoré už dávno sa stalo perifériou hľadajú Tvoje kosti. Držím Vám všetkým palce, aby ste to robili nemuseli a verím Dorote, lebo ju mám rád. Inak by som to cel neapsal. Takže hor sa slobodne buď na skutočnú perifériu alebo do skutočného centra. Tak sa robia značky.

*Bakoš, Ján, prof. PhDr., DrSc: Periféria a symbolický skok. Úvahy o teórii dejín umenia a kultúrnej histórii, Kalligram, Bratislava 2000.



Pohľad do expozície,
foto: archív Gabriela Hošovského

Sabina Jankovičová

František Drtikol a Holé baby (Dokončenie zo str. 1)



Pohľad do výstavy Holé baby. Necenzurované akty moderných majstrov., foto: SNG Bratislava

Problematickým rozmerom výstavy Holé baby sa stáva práve chýbajúca analýza samotného aktu. Autorky výstavy pokladajú akt za apriori nechutnú záležitosť a negatívne sa voči nemu vymedzujú. Aktu podsúvajú ako hlavný zámer poníženie ženy, ignorovanie jej potrieb, tela, individuality, tváre... (Toto sa deje v našej vizuálnej kultúre neustále, ale v iných jej prejavoch.) Výstava naznačuje, že ženy na obrazoch boli zneužitá a vystavené násiliu, pohľadom proti svojej vôli. Ignoruje sa nepochybná dohoda, ktorá musela medzi Výtvarníkom a Modelkou vždy existovať. Tomáš Pospiszył sa zamýšľa nad tým, čím Barčík presvedčil ženu vystavovať len zadok, bez znázornenia jej tváre. Ničím, na 100 % vedela že ho má pekný, inak by ho neukazovala. (Netreba nad tým hlboko filozofovať – bola rada, že jej to obrazom potvrdil.) Manet neangažoval Victorine Meurent ("Olympiu") preto, aby ju ponížoval. Akt vytvoril s istým cieľovým zámerom, svoju myšlienku vyjadril konkrétnymi maliarskymi prostriedkami. (Victorine Meurent mimochodom figuruje na ďalších dvoch obrazoch oblečená. Pre autora bola hodnotou jej schopnosť výrazu a premeny, dokázala zahrať všetko – prostitútku aj dámu.) Problémom výstavy je, že odignorovala zámer, s ktorým boli jednotlivé akty namalované a posúva jednotlivým obrazom iné, druhotne nalepené významy, všetkým rovnaké a predovšetkým negatívne.

Dialóg s návštevníkom galérie:

„Vystavujú tam sami borci a tie z nich spravili insitných chlípnikov. Prečítal som si jeden dialóg a ďalej som radšej pozeral len na tie obrazy.“
 „Podľa Cvikovej nevyberali obrazy preto, aby ukázali, že autor je idiot.“
 „Tak to sa im teda nepodarilo.“

Výstava v prvej línii skutočne naznačuje, že pozeranie na holé baby je a priori nemorálne, lenže týmto v podstate dochádza k zvláštnej nivelizácii hodnôt. Predovšetkým negatívne verbálne vyjadrenia k obrazom skutočne navodzujú dojem, že nie je rozdiel medzi aktom vo výtvarnom umení, konkrétne malbe, a inými spôsobmi zobrazovania nahých žien ako sú módné fotografie, erotické fotografie a porno. Neustále je upozorňované na neprirodzené pozície znázornených žien, bez znalosti faktu, že obraz, výtvarné dielo, nie je prepisom reality, ale je to tvorenie novej reality. (Telo je, jeho znázornenie je podriadené kompozícii – novej realite na plátne.) Naopak erotické fotografie alebo porno sa vedome tvária ako realita, ale realitou nie sú, sú postavené na efekte, ľúbivosti a neprirodzenosti, a teda spadajú do kategórie gýču. Rôzne komentáre pod obrazmi by sa hodili skôr k tomuto prejavu vizuálnej kultúry. Ako uviedol Fedor Matejev na diskusií, „je otázne, či ten ideologicko-didaktický dialóg je partnerom toho výtvarného.“ Dialógy boli prínosné ako zdroj základných feministických náhľadov, ale lepšie fungovali bez obrazov. A obrazy jednoznačne mohli byť vnímané plnohodnotne len bez dialógov. Boli totiž maľované s iným zámerom ako im podsúvali aktérky stoaktovky. „Bůh stvořil člověka k obrazu svému. Že ho nestvořil oblečeného je jisté, neb člověk se rodí nahý. A proto se dívám na nahotu jako na dílo Boží, jako na krásu samu, jako na nejmorálnější, nejsamozřejmější věc. A tvrdím, že lidstvo by bylo přirozenější, upřímnější a krásnější, kdyby více chodilo nahé. V nahotě přestávají rozdíly společenské a zůstává prostě nahá krása člověka.“ (Drtíkol o poschodie nižšie.) Je možné súhlasiť so základnými tézami prezentovanými starou mamou dokiaľ odhaľujú základné mocenské mechanizmy v spoločnosti, degradáciu žien a ignorovanie jej skutočných potrieb a vnútorného sveta. Ale nie je možné súhlasiť násilným vložením tohto problému do obrazov, kde k týmto javom nedochádza. Absurdným sa stáva absolútne nepochopenie reči výtvarného umenia, čo nie je možné ospravedlniť tvrdením, že ide o nadsázku a humor, ani zľahčovaním, že o výtvarné umenie tu vôbec nejde. Verím, že autorky sa iste nasmiali pri tvorbe dialógov. Sú šité na mieru súčasného internetového občana, stručne a spontánne, čo ma práve napadne. Ale rozoberať, že na Laluhovom obraze je len výrez, teda „kus“ ženy a že na Galandových obrazoch nemajú ženy tváre, sa úrovňou pochopenia blíží úrovni schvaľovacej komisie „úlohovej akcie“ z 50. rokov. Podobné dekadentné výstrelky – výrez a bez tváre sa netolerovali. (Inak sorela by najlepšie prešla kritériami feminizmu – tam sa buržoázne akty netrpeli.) Vtedy komisia, ak bola dostatočne ústretová, autorom odporúčala, aby diela opravili podľa vyslovených pripomienok. Umiestniť tieto nezaväzňujúce postrehy priamo pod obrazy je prinajmenšom kontraproduktívne. Koľko minie SNG na vzdelávacie programy, kde sa vysvetľuje, ako vnímať obrazy? Pomôže to pochopeniu moderného a súčasného umenia, keď „bežný divák“, ktorý sa „na výstave pobavil“, si de facto priamo pod obrazmi prečítal, že je to zle namalované? Za kontroverznú stránku výstavy je možné pokladať práve tento nechcený efekt. Našťastie divák mohol nájsť o poschodie nižšie aj iný náhľad: „Chtěl bych si někdy fotografovat určité detaily: jen nos, jen oči, jen pěkný oblouk obočí, jen bok. Tato roztroušená zrnka jsou semeny, z nichž vyrůstají nejlepší práce.“ (F. Drtikol) (Ozve sa námietka, že som nepochopila literárnu metaforu, symbol, či hyperbolu. Pochopila. Raz na party mi mladý gynekológ povedal, že on keď pracuje, tak nemá čas sa so ženou rozprávať. Teda v podstate pre neho asi nemá ani hlavu, ani tvár. Tento reálny problém, v slovenských nemocniciach značne rozšírený ale nie je ukrytý v Galandovom obraze. Ten skvelý doktor šiel zarábať prachy do Nórska, kde sa celkom iste musel zbaviť tejto post-komunisticko-mocenskej šovinistickej pozície a komunikovať s pacientkami na civilizovanej úrovni, u nás žiaľ zatiaľ zriedkavej.)

Slabinou dialógov boli aj isté, v podstate zavádzajúce, vyjadrenia práve v oblasti ženskej sexuality. Väčšina uvedených feministických téz má svoju platnosť. Ale ak mali byť muži dialógom poučení ženami o ženách, tak niektoré momenty dialógu ich aj od toho vzdalujú. Napríklad vyjadrenie, že ženy si v zrkadle obzerajú nielen svoju tvár. Z knihy Monológy o vagíne, kde Eve Ensler zozbierala vyjadrenia žien o svojom pohlaví, vyplýva aj smutný fakt, že sami ženy často nemajú vzťah k svojmu telu. Iste, je to spôsobené vplyvom Spoločnosti Ovládanej Mužmi, kresťanského náboženstva, v ktorom je Eva na vine atď. Ale fakt je, že sú to sami ženy, ktoré majú veľmi rozporuplný vzťah k svojmu telu a pohlaviu. Nepriamo vyčítať Mlynárčikovi, že zobrazil ŽENSKÉ POHLAVIE ZAŠITÉ VO SVOJEJ ŠKÁRE, nesmeruje celkom na správnu adresu. (Vlastne zobrazil to, ako sa západné ženy sami vnímajú.) Zodpovednosť za vnímanie vlastných tiel nesú sami ženy a dokiaľ ony nezmenia svoj pohľad na seba, nie je možné očakávať zmenu prístupu zo strany mužov. Následkom nevnímajúcich tiel sú v západnej kultúre ženy paradoxne stále v podstate mrzačené a znásilňované v mene nového náboženstva – medicíny. Ako uvádza ženská lekárka C. Northrup: „Hysterektomie je prováděna stále příliš často i v situacích, kdy existují jiné možnosti...“ Vtipný medicínsky slogan znel, že „děloha je místo kde se vyvíjí miminko, nebo nádor... Počet hysterektomií se nesníží do té doby, dokud ženy nezmění názor na své pohlavní orgány.“ „V Německu je děloha odstraňována každé třetí ženě“ (Maitreyi D. Piontek). Teraz zabudnime na „patriarchálny model“, že maternica slúži len na reprodukciu a inak ju netreba, je sexuálnym centrom ženy – preventívne odstraňovanie reprodukčných orgánov, ktoré sa bezne dialo a deje je teda zamerané proti žene (zhodne obe menované autorky). V zahraničí sa ženy prebrali natoľko, že žiadajú iný prístup lekárov a množstvo radikálnych zákrokov klesá. Napríklad pôrodnice sa usilujú o získanie titulu Mother Friendly Hospital, kde počet invazívnych zákrokov pri pôrode je pod 10 %, ale u nás majú všetky nemocnice počet epiziotomií medzi 90 – 100%. Slovenskí lekári tvrdia, že inak to nejde a ženy mlčia (lebo sú sami neinformované a neporovnávajú tieto údaje s civilizovanými krajinami.) Keď idem po ulici neriešim, či muži pozerajú po babách (oblečených) – pozeráť budú vždy po holých či oblečených, ale často myslím na hore uvedené percentá, výsledok pasivity žien. Takmer každá má skúsenosť s „liečbou“ patriarchálnej medicíny. Osobne dúfam, že výstava Holé baby pomôže slovenským ženám v emancipácii, ale ako okomentovala moja sesternica z Kanady, radikálna feministka, slovenské ženy sa obliekajú príliš sexy, inými slovami: sú naučené manipulovať svojimi telami. Základom by teda nemala byť kritika mužskej sexuality cez v podstate banálny žáner aktu, ale kritika žien pre ich zbavenie sa zodpovednosti za vlastné telá a vlastné deštruktívne modely správania. Plne súhlasím, že STELESŇOVANIE PASÍVNEJ ŽENSKOSTI OHROZUJE ZDRAVIE – vyššie uvedené medicínske čísla o tom hovoria jasnou rečou. Východné náuky, či už tantrická filozofia – pochádzajúca z matriarchálnej (feministickej?) kultúry, alebo taoistická hovoria, že zmenu nie je možné dosiahnuť inak ako vlastnou vnútornou premenou. „Pravdu, Skutečnosť, Poznaní není možno se naučit z knih nebo od učitelů, ale každý si ji musí vydobýt sám. Nauky z knih, slovo učitele a život učitele jsou jen poukazy na cestu, jen ukazatelé cesty. Proto nesmí se jít slepě tak, jak některý učitel nebo kniha káže, nýbrž sami si musíme svoji pravou cestu najít a šlapat. Neb nikdo nemůže za nás cestu vykonat, jen my sami.“ (Funk, Mystik a učitel).

Literatúra pre ženy (a mužov): Ensler, E: Monology o vagině; Funk, K.: Mystik a učitel. František Drtikol; Northrup, C.: Zdravá žena. Publikace zaměřená na soulad fyzických a psychických aspektu ženy; Piotek, M.: Tao a síla ženské sexuality, www.tantrajoga.cz

Richard Gregor
Deväť otázok

Mám viac dôvodov, prečo som sa rozhodol nepísať recenzie na margo Slovenskej národnej galérie, ale keďže ma jej aktivity nenechávajú chladným, rozhodol som sa, že budem aspoň klásť otázky. Asi sa v nich medzi riadkami nevyhnem vyjadreniu názoru, ale budem sa ho snažiť vyvarovať v čo najväčšej možnej miere. Prvý konvolút otázok patrí výstave Holé baby:

1. Je rétorika výstavy odrazom novej filozofie bodrého prístupu k publiku, alebo ide o samostatné interdisciplinárne umelecké dielo?
2. Existujú pri narábaní s dielami v zbierke štátnej organizácie hranice etiky, ktoré vedia zabrániť prípadnému nezohľadneniu (či úplnému popretiu) autorského zámeru (už nežijúceho) autora tvoriaceho v minulosti za úplne iných okolností, v úplne iných podmienkach a situáciách?
3. Nebolo by vhodné zriadiť v našom prostredí univerzitné galérie na akademickej pôde, kde si možno vopred laboratórne overiť aplikovanie popularizačných teórií skôr než ich štát ústami svojej vlajkovej inštitúcie seriózne etabloje a tým vyhlási za oficiálne?
4. Do akej miery sprevádza kurátorský koncept akejkoľvek kolektívnej výstavy de-individualizácia jednotlivých zúčastnených autorov? Čoho zo seba sa každý z nich vzdáva v prospech celku výstavy?
5. Ak niekto zhromaždí a vystaví jednu kapitolu zbierky štátnej inštitúcie a vzápätí celú výstavu vyhlási za dôkaz diskriminácie, ktorého sa dopustili všetci zúčastnení, nejedná sa o spochybnenie hodnoty tohto segmentu zbierky ako takej, prípadne relevancie zbierkotvornej funkcie celej inštitúcie?
6. Môže byť dešpekt k umeniu relevantným zdrojom pre prácu umeleckého historika/-ičky?
7. Ak niekto apriori „odsúdi“ všetkých mužských autorov aktov za ich údajnú neúctu ku svojmu ženskému modelu, pričom obratom nedefinuje adekvátnu protihodnotu dielam, ktoré nespochybniteľne tvoria zlatý fond slovenského moderného umenia – nejedná sa v roku 2010 len o aplikáciu retroaktívneho ikonoklazmu prvej vlny feminizmu 70. rokov?
8. Ak áno, nie je poukázanie na absurdnú a samotným hnutím feminizmu prekonanú metódu príliš didaktické?
9. Kto bol ideálny divák tejto výstavy a kto jej očakávaný oponent?

Holé baby (Necenzurované akty moderných majstrov)
 Slovenská národná galéria, september – november 2010
 Kurátorka: Petra Hanáková
 Spolupráca: Jana Juránová, Jana Cviková
 Vizuál: Eva Filová

Ján Triaška
Desiata otázka

(Ad.: Richard Gregor – 9 otázok)

10. Plánuje v blízkej budúcnosti Slovenská národná galéria, ako výskumná inštitúcia pokračovať vo výskume a následnom výstavnom výstupe na poli fenoménu gender?



foto: archív Richarda Gregora

Jazdec / Tiráž

Jazdec - Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Autor projektu, editor a vydavateľ: Richard Gregor / Zodpovedná redaktorka: Nina Vrbanová / Návrh, vizuálna koncepcia, realizácia nástenky, novin a logotypu: Stano Masár / V logotype na titulnej strane je interpretované dielo Marina Marini: The Angel of the City, Peggy Guggenheim Collection, Venice / Do trojčísła prispeli: Andrea Euringer-Bátorová, Juraj Čarný, Richard Gregor, Gabriel Hošovský, Sabina Jankovičová, Peter Kalmus, Eva Kapsová, Gabriela Kísová, Ivana Komanická, Lenka Kukurová, Omar Mirza a Ján Triaška / Tlač finančne podporilo OZ Arteria, Nitra / Foto v avíze na titulnej strane: Pavlína Fichta Čierna: Terapia, 2010; Záber z výstavy Bienále maľby II., Mestská galéria v Rimavskjej Sobote, vľavo: Juraj Bartusz: Časovo limitované maľby, 1988, vpravo: Viktor Frešo: Bez názvu, 2009, foto: archív MG Rimavská Sobota; Pohľad do prostredia výstavy Petra Kalmusa, foto: archív autora / Vychádza pod č. 4/2010 (september, október, november), ročník II., ako edícia k 1. 12. 2010 / Tlač: FOTOGRAFIK, Bratislava / Náklad: 300 kusov / ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09