

# Jazdec / 28

Revue súčasného umenia  
Jeseň 2017 / Ročník VIII. / 1,50 EUR

*Múzeum v galérii /*

Vladimíra Büngerová

*Socialistická avantgarda? Neangažované umenie /*

Sándor Hornyik

*Vďaka náhode? (Ludwig Múzeum, Budapešť) /*

Géza Pernecky

*Bezbariérový Bazovský (fotograf) /*

Richard Gregor

*Štúdia ruky /*

Miroslava Urbanová

*Modifikácie situácií Po moderne /*

Zuzana Labudová



9 771338 077002

Художник

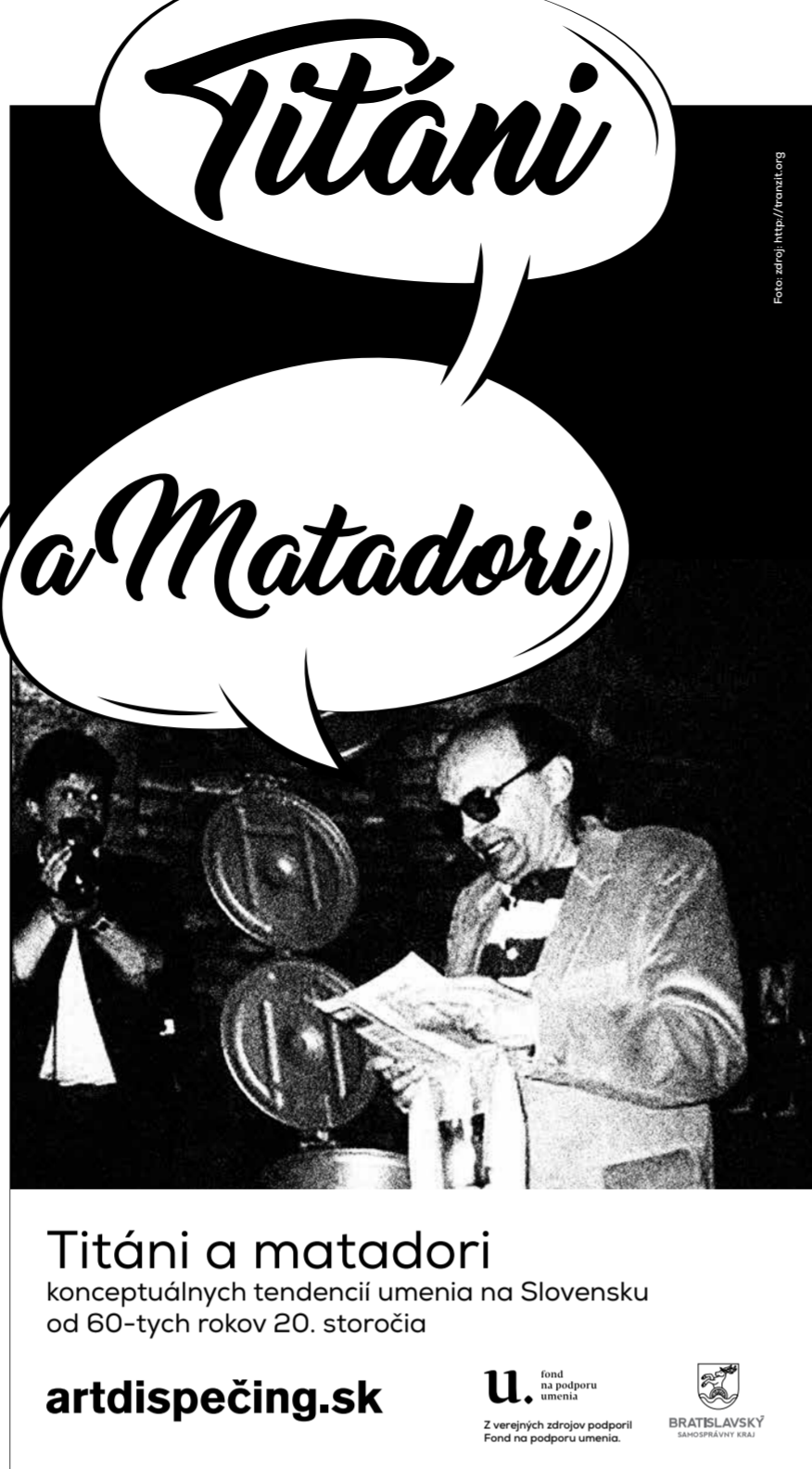
Milí čitatelia Jazdca,

v roku 2017 sa v Budapešti uskutočnili dve výstavy s medzinárodným zastúpením: *Non-Aligned Art* a *Parallel Avant-Garde*, ktoré predstavili umenie neoavantgárd v stredoeurópskom priestore. Udalosti/prezentácie, ktoré (nielen) v súvislosti s nedávnymi projektmi väčšieho formátu predstavujúci osobnosti umenia druhej polovice 20. storočia na Slovensku – výstavy v SNG: Stano Filko – Poézia o priestore – kozme (2016), Adamčiak, začni! (2017), výstava vo viedenskom mu-  
muk-u: Július Koller (2017) a ďalším menšími prezentáciami tvorby týchto autorov (napr. v Žiline či Banskej Bystrici), opäť upriamili pozornosť na umenie neoavantgárd a jeho predstaviteľov, no predovšetkým na skutočnosť, že umenie, ktoré predstavujú, je treba chápať, interpretovať ho ako o súčasť širšej štruktúry, na podobe ktorej sa však výrazne podieľa. Texty maďarských teoretikov umenia: Gézu Perneckého a Sándora Hornyika o výstavách *Non-Aligned Art* (prezentácia zbierky Marinka Sudaca Múzeum avantgardy s domovom v Záhrebe a výstavy *Parallel Avant-Garde - Pécs Workshop 1968 – 1980* z tejto skutočnosti samozrejme vychádzajú, zároveň sú však aj esejami o problematike umenia stredoeurópskeho priestoru v 2. polovici 20. storočia, no i o hľadani paralel i odlišností v tvorbe neoavantgardných umelcov bývalého ost-blocku.

Jazdec sa okrem prekladovej sekcie venovanej uvedeným, pre vytváranie obrazu nášho umenia dôležitým, výstavám upriamil aj na prezentácie mimo centra, pri ktorých si je nutné všimnúť najmä koncepcie a kontext, i keď ide o výstavné projekty rozdielne v obsahu a v zameraní. Samozrejme, pri použití veľmi veľkého zovšeobecnenia, všetky referujú o špecifikách daného priestoru, kde sa realizovali, o jeho inštitucionálnom rámci, ale aj širších politických a spoločenských súvislostiach, ktoré ich mohli iniciovať. Projekt Jána Triašku *Štúdiá ruky* v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici, recenzovaný Miroslavou Urbanovou, je aj pri voľnejšom čítaní gestom s nádychom angažovaného umenia práve kvôli/vďaka miestu, kde bol realizovaný (v tom čase bola ešte Banská Bystrica skrz politické vedenie VÚC baštou neofašizmu – paradoxne v mieste silného antifašistického odboja v minulosti). Zároveň je však, a tu je ho treba vnímať optikou prístupu J. Triašku k maľbe, úvahou nad možnosťami nástennej maľby v súčasnosti. Je novou autorskou redefiníciou tohto média i jeho možných, vzhľadom na súčasnosť už aktualizovaných dosahov. Tento projekt ma opäť privádza k úvahám, že pri interpretácii jeho maliarskych diel nemožno dôsledne uplatňovať len tradičné kritériá spojené s maľbou, v mnohých prípadoch sú predovšetkým reakciami na konkrétne súvislosti (alebo dokonca na inštitucionálne rámce), tak aj aktuálny projekt je nutné skôr čítať cez obsah a koncepciu.

Na jar tohto roka bola v Považskej galérii umenia v Žiline otvorená druhá časť dlhodobej expozície *Prvé múzeum intermédií* s podnázvom *Medzi informáciou a pamäťou*. Je zrejme predčasné o nej hovoriť len ako o istom završení akvizíčného programu galérie, ktorá už od 90. rokov vystavuje, ale najmä zbiera umenie tzv. intermédií (predovšetkým objekty, inštalácie) a neskôr aj mediálne umenie (najmä videoinštalácie, video) a špecializovanú dlhodobú expozíciu s dielami so vznikom po roku 1990 v týchto médiách má ako jediná na Slovensku, pretože (a tu ako jej kurátorka hovorím naozaj subjektívne) je najmä projektom v „proces“e. V podmienkach regionálnej galérie skúma aj možnosti prevádzky takto nastavenej a zafinancovanej expozície, no súčasne formátuje koncepciu získavania diel do nej v budúcnosti. Zároveň (najmä vzhľadom na priestorové možnosti) je projektom premenným. O jej prínosoch, no i vynorivších sa nedostatkoch píše v recenzii Vladimíra Büngerová.

Podobne výstava *Po moderne/Metropola východu 1945 – 1989* na pôde Východoslovenskej galérie v Košiciach, recenzovaná Zuzanou Labudovou, sa pokúša koncipovať obraz umenia vymedzeného obdobia na základe veľkej časti galerijnej zbierky, ktorá bola v roku 1985 značne zničená a poškodená požiarom. Výstava, vzhľadom na spôsob jej koncipovania, objem diel, no i dlhé trvanie môže byť chápaná ako „medzistupeň“ medzi výstavou a expozíciou dlhodobejšieho charakteru, je zrejme protofázou budúcej stájej expozície. Aspekt (možno) vedome zámerne nezavršeného projektu (a výskumu tiež), môže potvrdzovať aj koncepcia, v ktorej kurátor diela do výstavy vyberal bez ohľadu na autorstvo, predovšetkým na základe vizuálnych parametrov. Vyskladal tak pomerne obsažný obraz umenia regiónu cez tvorbu umelcov s ním zviazaných, ktorý sa budúcnosti bude musieť ešte určite cízelovať. Na faktor, že poskytnutá prezentácia deklaruje istý stav „medzi“, a dá sa chápať skôr ako (zámerne) predstavenie konkrétneho bodu v prebiehajúcom výskume, upozorňuje aj Richard Gregor v recenzii Bezbariérový Bazovský (fotograf). Práve na tejto výstave Slovenská národná galéria ponúka doteraz nezverejnené fotografické diela tohto modernistu. Recenzia pojednáva nielen o (inak príťažlivej) inštalácii jeho fotografií v prítomnosti malieb (nosného média jeho tvorby), ale zamýšľa sa najmä nad problematikou a rizikami takto zvolenej koncepcie.



## Titáni a matadori

konceptuálnych tendencií umenia na Slovensku od 60-tych rokov 20. storočia

artdispečing.sk

U. fond na podporu umenia

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

BRATSLAVSKÝ SAMOSPRÁVNÝ KRAJ

## Jazdec / Revue súčasného umenia č. 28 štvrťročník

Šéfredaktorka a editorka: Mira Sikorová-Putišová  
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová, Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)  
Vydavateľ: Fond pre súčasne umenie.  
Kraľová pri Senci 667, 900 50 Senec, IČO: 42 365 210  
Sídlo redakcie: Veľká okružná 88, 010 01 Žilina  
Autor projektu: Richard Gregor  
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Vladimíra Büngerová, Sándor Hornyik, Géza Pernecky, Miroslava Urbanová, Richard Gregor, Zuzana Labudová, Mira Sikorová-Putišová  
Preklad: Tamara Archlebová  
Autori fotografií: Juraj Poliak, Martin Deko, Olja Triaška Stefanović, archív SNG, www.webumenia.sk, Glódi Balázs, © Marinko Sudac Collection, Archív Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapešť, archív VSG, archív PGU  
Foto na titulnej strane: Ferenc Ficzek: Projection/Kitchen Stool, 1976, 64 x 45 cm, majetok Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapešť, foto: archív Ludwig Museum

Vychádza pod č. 28 (5/2017), ročník VIII.  
Dátum vydania: november 2017  
Tlač: printito, s. r. o., náklad: 300 ks  
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 5896/09  
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com  
Web: www.artdispecing.sk/jazdec

## Podpora

U. fond na podporu umenia

artdispečing.sk

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

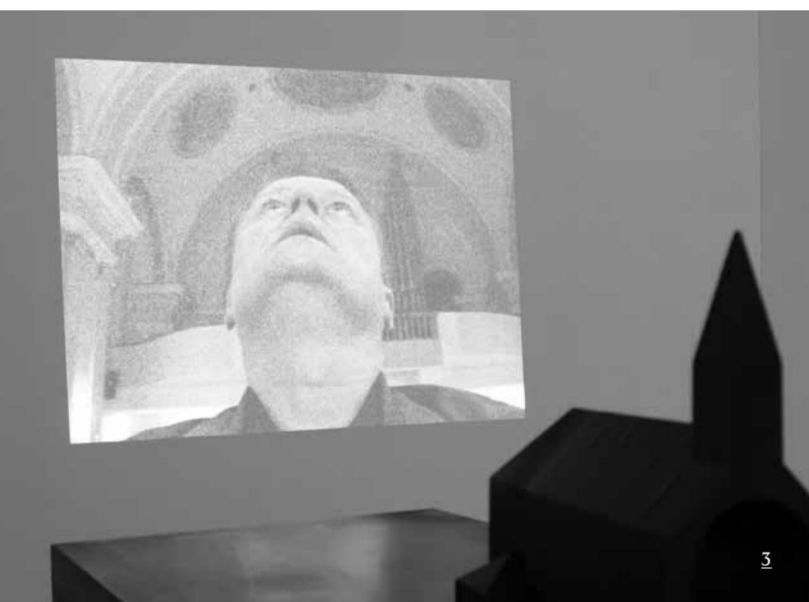
## Múzeum v galérii Vladimíra Büngerová



*Pred piatimi rokmi na Slovensku vzniklo v tichosti a takmer bez pozornosti umelecko-historickej society, ale i médií – Prvé múzeum intermédií v Považskej galérii umenia v Žiline. Musíme hneď na začiatku upozorniť, že nezaujímam je nezaslúžený, pretože ide o dôležitý počín v dejinách slovenského výtvarného umenia. Ide o prvý pokus predstaviť expozíciou zbierky nedávneho, v istej miere ešte stále nového umenia, ktoré žiaľ zásluhou toho, že je z neumeleckých, netradičných materiálov paradoxne fyzicky starne rýchlejšie ako umenie starších období. Pred pár rokmi vzniklo niekoľko nezbierkových umeleckých inštitúcií zameraných na súčasné výtvarné umenie (Kunsthalle v troch slovenských mestách: Žilina, Košice, Bratislava<sup>1</sup>), avšak trend zo západoeurópskeho diania, teda vznik nových múzeí umenia k nám de facto nedorazil (ak si odmyslíme súkromný podnik s podporou verejných financií Danubiana so statusom atraktívnej turistickej destinácie). Podľa Andreasa Huyssena sa „Svet sa nepochybne muzealizuje a my všetci v tom zohrávame úlohu. Zdá sa, že cieľom je absolútne rozpomenutie.“<sup>2</sup> I keď posadnutosť pamäťou, hypertrofia pamäte u nás silno zaznieva v celej spoločnosti, zakladanie nových pamäťových inštitúcií sa nekoná, skôr prevláda súčasná modla - trend digitalizácie a triedenia, sprístupňovania informácií.*

Pre nezainteresovaného a po regionálnych galériách necestujúceho čitateľa je potrebné pripomenúť, že ide síce o múzeum, ale nie o novú samostatnú budovu. Ale o múzeum ako súčasť galérie umiestnenom symbolicky v prízemných priestoroch Považskej galérie umenia v Žiline. Akoby predstavovalo podhubie, základy a pri vstupe do galérie sa nedá obísť, je blízko recepcie a teda tým pádom „na rane“. Táto stratégia umiestnenia, i keď asi nezámerná, vychádzajúca z dostupných priestorov, je pre expozíciu tým najlepším riešením, ktoré mu dodáva nezávislosť i významové určenie v rámci inštitúcie. I keď podľa kurátorky expozície Miry Sikorovej-Putišovej „múzeum“ v názve balansuje na dvojznačnosti pojmu, za ktorým sa ukrýva irónia i sarkazmus aj označením „prvé“. Za koncepciou i v názve čítame priamy odkaz pokračovania dvoch významných výstav v minulosti galérie: *Sen o múzeu* (1991, kurátor: Radislav Matuščík) a *Sen o múzeu?* (1995, kurátori: Katarína Rusnáková, Radislav Matuščík). Prvé múzeum intermédií na tento sen priznane nadväzuje realizáciou múzea v galérii.

Považská galéria umenia v Žiline ako prvá slovenská galéria zásluhou bývalej progresívnej výstavnej politiky a vedenia vybudovala po roku 1989 zbierku intermediálneho a mediálneho umenia. V období 90. rokov 20. storočia patrila k najdôležitejším miestam pre súčasné umenie, kde sa diali významné výstavy, vznikali dôležité diela a intenzívne prebiehalo umelecké dianie, ktoré doplnilo mapu umenia o ďalšie centrum, mimo hraníc hlavného mesta. Okrem riaditeľky Kataríny Rusnákovej stál za jej novou porevolučnou podobou a koncepciou i Radislav Matuščík, ktorý tu založil umenovedné oddelenie, a istý čas aj Alex Mlynárčík. Hovorí sa, že za všetkým hľadajme ľudí, ich energiu, výkon, prácu, nadšenie, optimizmus, humor a vízie. Početnosťou skromný, ale odbornosťou odvážny a zorientovaný tím ľudí, a predovšetkým Katarína Rusnáková, ich v tomto období výraznou mierou uplatnili a z regionálnej galérie vybudovali centrum, ktoré sa nedalo prehliadať a bolo rešpektované i obdivované zároveň. Toto víťálne obdobie zmarili tzv. intendantúry a mečiarizmus, rovnako k tomu prispela neprajnosť a tlak mestskej a regionálnej



*Prvé múzeum intermédii II. Medzi informáciou a pamäťou otvorenie expozície: 30. 3. 2017 autori diel: Juraj Bartusz, Anton Čierny, Ilona Németh, Stano Masár, Roman Ondák, Peter Rónai kurátorka, autorka koncepcie: Mira Sikorová-Putišová dizajn a architektúra expozície: Marcel Benčík web: [www.muzeumintermedii.sk](http://www.muzeumintermedii.sk)*

*Prvé múzeum intermédii – Satelit Stano Masár – Portréty inštitúcií (Séria ART PLAN), 2017*

*Prvé múzeum intermédii I – II (2012 – 2019) – katalóg k expozícii editorka: Mira Sikorová-Putišová texty: Mira Sikorová-Putišová, Katarína Rusnáková, Richard Gregor grafická úprava a layout: Juraj Poliak dizajn obálky: Marcel Benčík*

*Prvé múzeum intermédii II. Medzi informáciou a pamäťou – sprievodca po expozícii koncepcia, texty: Daniela Čarná grafická úprava, layout: Lucia Kotvanová*

kultúrnej politiky.<sup>3</sup> Za pomerne krátku históriu vznikol príbeh galérie, ktorý je potrebné si pripomínať, ale v súčasnosti i kriticky zhodnotiť, či sa z neho poučiť. Kontinuálne na tieto slávne počiatky galérie nadväzuje historička umenia a kurátorka Mira Sikorová-Putišová, ktorá pripravila zo zbierok galérie seriálovo vybudovanú stálu expozíciu a pokračuje v akvizičnej a výstavnej činnosti, koncepcne vychádzajúc z galerijnej histórie.

Prítomnosť pamäte v téme druhého pokračovania múzea pod názvom *Medzi informáciou a pamäťou* (sprístupnená v období od roku 2017 do roku 2019) má svoje logické odôvodnenie spojením samotnej minulosti vychádzajúcej z povahy muzeálnej inštitúcie, ktorá uchováva pamäť a spracovanú históriu zdieľa, komentuje a sprítomňuje v rámci kultúrnych aktivít. V tomto kontexte vnímame voľbu témy ako výborne zvolenú a aktuálnu, relevantnú s dianím nielen vo vizuálnom umení: „Túžba po rozprávaní o minulosti, po opätovných vy-tvoreníach (re-creations), po opätovných pre-čítaniach (re-readings), po opätovných re-produkovaníach sa zdá bezhraničná na všetkých úrovniach kultúry.“<sup>4</sup>

Múzeum, či stála expozícia diel v galérii v tematickom vymedzení, naštartovala svoju činnosť v roku 2012 prvou verziou. Prvá pilotná téma múzea bola zviazaná skôr s budúcnosťou, a to umením zameraným na rod a telesnosť (*Prvé múzeum intermédii I (2012 – 2017) Verzie neo-konceptuálneho umenia, rod a telesnosť*).<sup>5</sup> Teda na tie tendencie, o ktorých rozvoj a príspevok do dejín umenia sa výrazne galéria zaslúžila viacerými dielami a výstavami v priebehu 90. rokov.<sup>6</sup> Takže prvá verzia nastolila novú, budúcu tému v druhom kroku zaznel návrat k minulosti, i keď prostredníctvom diel súčasnosti. Možno tu čítať v dramaturgickej stratégii paradoxné a konfrontačné línie, nevedno či vedomé, alebo nevedomé, vygenerované nezávisle a náhodne. Napriek tomu vykazujú konzistenciu a zreteľný obraz i v seriálovom vydaní a v kontinuálnom myslení. Má však aj svoje nedostatky, ku ktorým sa dostaneme nižšie. Celkovo z nastoleného zaznieva istá nostalgia po minulosti bez kritického náhľadu a širšieho rozpätia krídel, hlavne v interpretačnom hodnotení niektorých diel a ich historickom spracovaní v textoch.

Samotní autori počas vzniku diel v ranných 90. rokoch nepredpokladali, že by sa mohli stať súčasťou zbierok inštitúcií a žeby mali „prežiť“. Boli tvorené in situ, na nejaký čas pre konkrétne miesto a príležitosť. Tento charakter diela – skôr akčného ako materiálneho charakteru, zacielený proti komodifikácii a konzumnej spoločnosti, zásluhou zbierky galérie ostal v umení zachovaný. I keď s úskalím, s ktorým sa tieto nové médiá v depozitároch a v ďalšom výstavnom živote stretávajú. Vo všeobecnosti prevláda názor (v časti odbornej verejnosti, ktorá s týmto umením v zbierke neprihádza do priameho kontaktu), že keďže ide o relatívne nové diela, vytvorené v nedávnom časovom období, tak nepotrebujú žiadnu výraznú „údržbu“. Zo skúseností musíme potvrdiť, že opak je pravdou. V zbierkach k dielam chýbajú inštalacioné manuály, elektronika podlieha času, starne a je potrebné náročným spôsobom ju nahradiť podobnými „dobovými“ a dnes už historickými prvkami. Diela s interaktívnym vstupom diváka sa opotrebovávajú tak ako hocijaká funkčná vec. Ich údržba a reštaurovanie je náročnejšie ako pri starších dielach, kustódi a reštaurátori ku každej záležitosti obnovy pristupujú individuálne. Mnohokrát oprava znamená kompletnú alebo čiastkovú rekonštrukciu, pod dohľadom autora alebo kurátora, prípadne bez účasti autora na základe fotografií.

Druhá expozícia prezentuje diela Juraja Bartusza, Antona Čierneho, Stana Masára, Ilony Németh, Romana Ondáka a Petra Rónaia zo zbierky Považskej galérie umenia v Žiline. Jedným z úskalí predstaveného múzea je snaha vybudovať expozíciu iba z diel zo zbierok, teda len z vlastných fondov. Z toho dôvodu sa voľba spracovania dejín súčasného umenia cez prizmu jednej zbierky zdá nedostatočná, príliš zväzujúca a súčasne limitovaná. Každá zbierka má svoje hranice, diery, biele miesta a nedostatky, niekedy je dobré siahnúť aj po iných zbierkach alebo po dielach priamo od autorov. Spôsob pracovania so zbierkami sa zdá z tohto pohľadu príliš nekritický až obdivný. Prílišné adorovanie v prípade pokračovania ďalšej expozície nie je na mieste, žiadalo by sa kritickejšie čítanie. Tento model čiastočne búra kriticko-humorný akcent prác Stana Masára, ktorý vyvažuje vážnosť aury muzeifikácie a muzeologického statusu prítomnosťou kritiky inštitúcií, akou sú galérie a múzeá. I keď, na druhej strane v rámci celku vo výbere pôsobí početnosť jeho prác nevyvážene. Okrem starších prác súčasťou je i jeho kvázi samostatná prezentácia *Portrétov inštitúcií (séria ART PLAN)* v priestore nazvanom PM II – Satelit, ktorý sa bude v rámci expozície častejšie meniť a dopĺňať dielami autorov v stálej expozícii, ako rozširujúci model prezentácie. Napriek tomu, že tento Masárovov aktuálny príspevok nie je vydareným autorským rozšírením, výborne korešponduje s tým, že „Múzeum je v skutočnosti impresáriom alebo, presnejšie, režisérom, nie účinkujúcim ani divákom, ale riadiacim sprostredkovateľom, ktorý postaví scénu, navodzuje pre diváka vhodnú atmosféru, ponúkne hercom javisko, aby čo najlepšie stvárnil svoje umelecké ja. K umeleckým objektom smerujú vchody a východy, pohyb – presun návštevníka od vstupu do múzea, to ako prechádza alebo dá sa viesť od objektu k objektu – to je prvok, ktorý je prítomný v každej výstave.“<sup>7</sup> Masárove portrétné maľby totiž zobrazujú navigačné a informačné značky z tabuliek rôznych svetových múzeí.

Oproti prvej verzii druhá priniesla vývoj i v architektonickom a výtvarnom riešení expozície, na ktorej spolupracoval Marcel Benčík. Oproti bežnému inštalacionému módu (každá inštalácia má vlastný priestor a intimitu) dochádza blízkosťou inštalácií k fúziám, ktoré niekde pozitívne a v iných prípadoch negatívne ovplyvňujú ich pôvodnú náladu, atmosféru

i význam. Príkladom je spojenie ranej a málo známej inštalácie Romana Ondáka *Zázračné diela* (1993) s inštaláciou na stene Petra Rónaia *KUNSTvHALLE* (1972-2014). Vzájomnou blízkosťou akoby vznikla nová inštalácia. Na pôvodných fotografiách Ondáková práca má atmosféru izolovanosti, prázdnoty, chladu, básnicky až clivoty, opustenosti, askézy... Pri Rónaiovom naakumulovanom archíve na stene je to zrazu inak, stráca sa to autentické. Otáznym je i nový spôsob vystavenia inštalácie Juraja Bartusza *Marschieren marsch!* (1993) zdvihnuté do vzduchu na kovovej konštrukcii, keďže autor všetky inštalácie komponoval priamo na zemi, na podlahe a zmena perspektívy a vyzdvihnutie zasahuje do jej integrity a vnímania. Niekedy sú experiment a inovácia kontraproduktívnymi, i keď možno napísať napriek týmto poznámkam, že inštalácia ako celok je profesionálne realizovaná a citíme posun od prvej verzie k lepšiemu. Dve diela z vystavených (Ilona Németh: *Sĺp. 1995*, Anton Čierny: *Hostia/Za Jozefa T.* 2006) odkazujú na holokaust, najväčšiu traumu dvadsiateho storočia, ktorej sa dotkla výraznou mierou nedávna výstava *A je tu zas? Slovenský štát v súčasnom umení* v Kunsthalle Bratislava.<sup>8</sup> Ideu archívu ako protiváhy čoraz rýchlejšieho tempa zmeny, ako miesta, ktoré zachová čas a priestor, pre ktorý je zabúdanie vrcholným prečinom<sup>9</sup> interpretuje Rónaiova práca tvorená ako osobný autorský archív, ktorú môžeme považovať za jednu z posledných významných akvizícií galérie.

Pri príležitosti druhej expozície bol vydaný súborný katalóg s textami, s novými i historickými fotografiami v grafickej úprave Juraja Poliaaka a Marcela Benčíka a textami Miry Sikorovej-Putišovej, Kataríny Rusnákovovej a Richarda Gregora. Čo naozaj chýba stálej expozícii, sú sprievodné podujatia. V spolupráci s Danielou Čarnou a Luciou Kotvanovou vyšiel pracovný zošit pre detských a dospelých návštevníkov. Podujatia, stretnutia, prednášky, prezentácie, výklady ako živá súčasť muzeálneho prostredia ešte nemajú v PGU svoje stále miesto. V tomto smere je život galérie výrazne ochudobnený a dúfame, že v budúcnosti, i keď v nepravidelných intervaloch, aktivity týmto smerom v rámci svojich finančných a kapacitných možností rozvinie.

- 1 Obsah, dramaturgia týchto nových inštitúcií sa od ich založenia zmenila. Košická Kunsthalle akoby nemala adekvátny „kunsthallowý“ program, bratislavská predstavuje v hlavných priestoroch prevažne slovenské umenie a žilinská slovo Kunsthalle vo svojom názve už nepoužíva.
- 2 Huysen, Andreas: Prítomnosť minulého. Urbánne palimpsesty a politika pamäti. Vydavateľstvo Ivan Štefánik, 2005, s. 32.
- 3 Podrobne sa histórii galérie v 90. rokoch 20. storočia venuje príspevok Kataríny Rusnákovovej: Od sna o múzeu k prvému múzeu intermédii. In: Sikorová-Putišová, Mira (ed.): Prvé múzeum intermédii I – II (2012 – 2019). Žilina: PGU, 2017, s. 8-17.
- 4 Huysen, Andreas: Prítomnosť minulého. Urbánne palimpsesty a politika pamäti. Vydavateľstvo Ivan Štefánik, 2005, s. 19.
- 5 Büngerová, Vladimíra: Sen o múzeu skutočnosťou. *Prostor Zlín*, ročník XX., č. 4, 2013, s. 18-19.
- 6 Pozri viac: Sikorová-Putišová, Mira: Trilógia kurátorských výstav Kataríny Rusnákovovej. In: Čarný, Juraj – Gregor, Richard (eds.): Paradox 90. Kurátorské koncepcie v období mečiarizmu (1993 – 1998). Slovenské centrum vizuálnych umení (Národné osvetové centrum), Bratislava, 2014, s. 110-119.
- 7 Philip Rhys Adams: Towards a Strategy of Presentation. *Museum*, 1954, vol. 7, no. I, s. 4. Citovaný preklad zo štúdie Duncan, Carol: Múzeum umenia ako rituál. In: Orišková, Mária (ed.): Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum. Antológia textov anglo-americkéj kritickéj teórie múzea. Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení, 2006, s. 61.
- 8 Kurátorky: Katarína Bajcurová, Petra Hanáková, Bohunka Koklesová, Nina Vrbánová, 4. november 2016 – 26. február 2017.
- 9 Huysen, Andreas: Prítomnosť minulého. Urbánne palimpsesty a politika pamäti. Vydavateľstvo Ivan Štefánik, 2005, s. 48.
- 10 V katalógu je publikovaná autorom skrátená verzia štúdie *Sen o múzeu! Inštitucionálne ukotvenie diela ako spoločný menovateľ umeleckej prevádzky v deväťdesiatych rokoch 20. storočia*, ktorá pôvodne vyšla v katalógu Čarný, Juraj a Gregor, Richard (eds.): Paradox 90. Kurátorské koncepcie v období mečiarizmu (1993-1998). Slovenské centrum vizuálnych umení (Národné osvetové centrum), Bratislava, 2014, s. 128-137.

- 1 pohľad do expozície, Peter Rónai: *KUNSTvHALLE*, 1972 – 2014, inštalácia z množstva obrazov menších formátov, variabilné rozmery, Roman Ondák: *Zázračné diela*, 1993, časť inštalácie, v pozadí Stano Masár: *Zblúdilé umenie*, 2009, objekt, vozík, drevené debny, kolieska, motor, 100 × 70 × 100 cm, foto: archív PGU
- 2 Roman Ondák: *Zázračné diela*, 1993, inštalácia, sklo, voda, drevo, atrament, variabilné rozmery, detail inštalácie, foto: archív PGU
- 3 Anton Čierny: *Hostia/Za Jozefa T.*, 2006, objekt, drevo, farba, 160 × 140 × 60 cm, video, farba, zvuk, 2'20", foto: archív PGU
- 4 Prvé múzeum intermédii Satelit 2017 – Stano Masár: *Portréty inštitúcií (Séria ART PLAN)*, 2017, maľba, plátno, akryl, foto: Juraj Poliak
- 5 pohľad do expozície, v popredí: Ilona Németh, *Sĺp*, 1995, objekt, sklo, plexisklo, polystyrén, vlasy, 75 × 75 × 288 cm, v pozadí: Juraj Bartusz: *Marschieren marsch!*, 1993, inštalácia, 4 ks kafaše, textil – odevy, 21 ks drevené muničné debny, pšenica, 320 × 300 × 60 cm, foto: Juraj Poliak



## Vďaka náhode?

(Ludwig Múzeum, Budapešť)

# Géza Pernecky

preklad: Tamara Archlebová

*V Budapešti sa predstavilo východoeurópske samizdatové pásmo, ktoré prepíše univerzálne dejiny umenia.*

Kto v týchto dňoch navštívi budovu Múpa (Művészetek Palotája – Palác umení v budapeštianskej štvrti Ferencváros – pozn. prekl.), a dá si námahu, aby si prezrel činnosť Pécsi Műhely, zahrňujúcu poldruha desaťročia, ako aj tu hosťujúcu Zbiierku Sudac – s jej materiálom „neangažovaného umenia“ z rovnakého obdobia (čiže pozbieraným približne v r. 1965–1980) – naraz, ako jedinú veľkú výstavu, bude obdarený objavením ich mimoriadne vzácnnej zhody, ktorú možno pochopiť aj ako náhodnú. Organizátori oboch výstav to však neboli ochotní prijať iba ako hru čirej náhody.

Keď totiž objavili úzku príbuznosť medzi dvomi výstavami, postupovali tak, že materiál predstavujúci Pécsi Műhely najprv rozdelili na dve časti. Tieto dve väčšie jednotky – dodržiavajúc pritom časové poradie datovania vystavených vecí – umiestnili v sálach na treťom a prvom poschodí (postupujúc zhora nadol). Zbiierku Sudac zasa umiestnili medzi týmito dvomi veľkými blokmi, v miestnostiach na druhom poschodí. Takto sa im podarilo dosiahnuť, aby sa tieto dve výstavy –, ktoré majú inak veľmi odlišnú prehistóriu, a azda sa v niečom líši aj ich povaha – mohli teraz stať jedinou súvislou prehliadkou, ba čo viac - superudalosťou, núkajúcou prekvapivo totožný obraz. Moji známi, ktorých som v Múpa stretol, prekvapení tým, čo videli, najprv neveriacky krútili hlavami nad tým, nakoľko vytvárajú tieto dve výstavy jediný ucelený zážitok. Potom sa však rozhodli, že sa tam ešte raz vrátia. Lebo k tak obrovskému množstvu materiálu, zaplňujúcemu celé múzeum, sú predsa len potrebné aspoň dva dni. Veď počas prehliadky, ale aj po nej, je dôležité, aby sme nestratili zo zreteľa súvislosti. Zrejme bude potrebné, aby sme boli

v stave na koniec si znovu prezrieť všetok materiál troch poschodí, a pokiaľ možno, aby sme boli schopní vidieť aj zlátať, spojif dokopy. Aby sme uznali, že to nie je len náhoda, že ich jednotlivé časti k sebe natoľko patria.

Ak by som chcel v skratke zhrnúť celkový obraz z podujatia, hovoril by som o pásme bývalých východoeurópskych ľudových demokracií, a v rámci neho by som spomenul – siahajúc po dnes už zriedkavejšom výraze – oneskorené samizdatové umenie ohurujúcej sily. Lebo, vidiac takto zosumarizovane opozičné umenie týchto krajín z obdobia takmer pol storočia, sa môžu cítiť prekvapene ešte aj tí, čo sa toho času zúčastnili na činnosti undergroundových umeleckých zoskupení, ktoré sa príliš nezaoberali oficiálnou umeleckou politikou, ba, často sa voči nej výrazne vyhranili. Veru, lebo v tom čase sme, žiaľ, takmer nemali možnosť dozvedieť sa o sebe navzájom. Komunikácia v rámci jednotlivých krajín bola ešte ako-tak predstaviteľná, systém však bol natoľko silný, aby jeho hranice dobre fungovali. A tak „bratské národy“ „ľudových demokracií“ mohli získať vedomosti o sebe navzájom aspoň chvíľkovo iba, ak sa riadili platným poriadkom oficiálnej umeleckej scény, a pod prísny dohľadom orgánov vnútra. (Pamätáme sa ešte na najbombastickejšiu formu takýchto stretnutí, na VIT – mladším generáciám treba už aj vysvetliť význam skratky – Világifjúsági Találkozás? (Svetový festival mládeže – pozn. prekl.) Ku skutočným stretnutiam mohlo teda dojsť len ojedinele a viac-menej tajne. A čo je tiež smutný fakt: ak západoeurópske krajiny občas na chvíľu zdvihli hlavy a rozhodli sa niečo publikovať z prejavov neoficiálneho umenia „Sowjetblock“-u, udialo sa to len s narýchlo zlátaným spôsobom, s nedôstojným diletantizmom, čo

bolo zárukou istého prepadu, takže ich potom dotýční takmer s úľavou stiahli späť z polic západných predajní kníh. Mám na mysli konkrétne publikáciu vydavateľstva DuMont, ktorá sa zaoberala aktuálnym východoeurópskym umením a vyšla r. 1972. Viac prác podobného charakteru potom nevyšlo celé desaťročia, a aj táto jedna bola dobrá iba na to, že vďaka nej mohli mladí moderní umelci žijúci vo východoeurópskych „ľudových demokraciách“, alebo umelci, spomínaní v tejto publikácii, vzájomne spoznať svoje diela (keďže, vďaka pomalosti kontrolných orgánov, sa k nim ešte pred ich zákazom dostali poštou zaslané čestné výťažky).

V podstate až teraz sa prvý raz – aj to len takmer náhodne – stalo, že mohol vzniknúť široký, ucelený obraz o produkcii pred takmer päťdesiatimi rokmi. A hneď na úvod by som chcel povedať, že pokladám za potrebnú korekciu v súvislosti s maďarským názvom Zbiierky Sudac. Anglický názov *Non-Aligned Art* (Neangažované umenie) dalo materiálu milánske FM Centro per l'Arte Contemporanea (FM Centrum pre súčasné umenie) – orgán, ktorý zosnoval aj súčasnú podobu tejto putovnej výstavy. Treba však vedieť i to, že zbierka Marinka Sudaca prišla z bývalej Juhoslávie a pochádza zo Záhrebu. Nebudem sa zaoberať s obsahom, ktorý možno odvodif z anglického názvu. Namiesto toho by som chcel zdôrazniť, že to isté preložené do maďarčiny znamená takmer až opak toho, čím by sa dala skutočne charakterizovať táto zbierka. Pretože táto zbierka undergroundového charakteru – či použijme pre ňu horeuvedený iný prívlastok: samizdatového pôvodu, – nám predostiera až príliš vedome vybraný materiál, s poriadne priznaným obsahom. Jeho angažovanosť

2

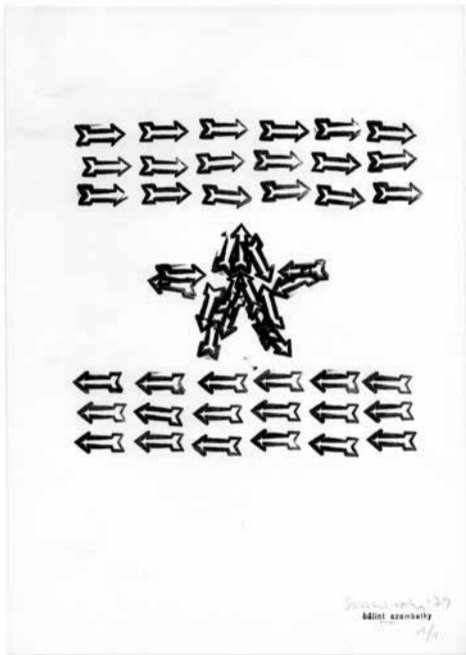
3 4

je nepopierateľná, dala by sa odstupňovať, veď to, čo vidíme na oboch výstavách, to určite nepredstavuje angažovanosť naklonenú vtedajšej oficiálnej umeleckej politike. Šťastnejšie by bolo teda nazvať to nezávislým umením, alebo, – ako pracovníci Ludwigovho múzea vo svojom sprievodnom texte veľmi citlivo narazili na najvhodnejšie riešenie, – predstavovať ho ako nonkonformné umenie.

Kam odborne zaradiť túto rozsiahlu prehliadku diel, ktoré vykazujú prekvapivú jednotnosť, o tom sa naši spolupracovníci, ktorí sa s materiálom podrobne zaoberajú, zmienili už v predošlom čísle nášho časopisu, ako aj v čísle z tohto mesiaca (jún 2017 – pozn. prekl.). Preto nateraz len toľko, že celú vtedajšiu východoeurópsku avantgardu omývala a charakterizovala vlna konceptuálneho umenia (a jemu príbuzné okruhy), ktorá vrcholila okolo roku 1970. Je zaujímavé, že vo chvíli vzniku boli jej počiatočné prejavy na Východe aj Západe ešte dosť jednotné. Vtedy začínajúci umelci totiž naťahovali papierové pásy (prípadne kládli latky, rúry, metre) medzi stromy alebo k okraju kameňolomov, geologických zlomov (v prípade púšte k horizontu, siahajúcemu k nekonečnu). O tom svedčia obe výstavy usporiadané teraz v Ludwigovom múzeu. Ale s týmto silným land artovým impulzom aj končia príbuznosti, typické pre celý globus.

To čo nasledovalo po používaní metrov, respektíve čakalo na postupné odhaľovanie, bol vlastne objekt merania, a tam sa už cesty rozchádzali. Najskôr sa ostro vyprofiloval minimal art západného, amerického kridla univerzálnej umeleckej scény, tým, že hľadal konečné hranice dematerializácie, odhmotnenia umenia (a v konečnom dôsledku aj predajnosti umenia). Práca s čoraz užším arzenálom slov pomaly smerovali do ničoty, do sveta zúženého na jazykové prostriedky, s použitím iba minima znakov a odkazov (zúžených často skutočne iba na verbálne oznamy). V tomto stáli na čele americký majiteľ galérie Seth Siegelauab a jeho skupina, ako aj anglické umelecké zoskupenie Art & Language. U nás je spomedzi nich najznámejší Joseph Kosuth, mohol by som povedať, neprávom, keďže on sa až do konca držal predmetov, čiže bol takmer ešte pop artovým umelcom. Spomedzi Francúzov sa uberali podobným smerom štyria výtvarníci, ktorí založili skupinu Degré Zéro (Nulový stupeň umenia). Z nich dosiahol vskutku medzinárodný ohlas jedine Daniel Buren, ktorý vyrábäl iba farebné pruhy, tie však maľoval úžasne nápadito. Koncom šesťdesiatych rokov vzbudilo veľký rozruch hnutie Arte Povera (chudobné umenie). Oni sa tiež vzopreli moderne, ktorá medzitým už vystavovala v múzeách, a pracovali s výrazne provokatívnymi materiálmi, pokladanými za smeti (príčom si ale dovolili aj artefakty vysekané z mramora či pokryté zlatým dymom – darmo, Taliani ostani navždy Talianmi!). Je možno prekvapivé, že v Nemecku nenájdeme ani jedného významného umelca, ktorý by sa uberal podobným smerom. Joseph Beuys, ktorý bol vlastne dieťaťom predošej éry, Fluxu (ale v skutočnosti by sa jeho činnosť mohla priradiť k ešte skoršiemu obdobiu), a ktorý vystúpil s takmer wagnerovským pátosom, aby potom združil okolo seba skupinu nasledovateľov s takmer mytologickou veľavrnosťou – nuž on, žiaľ, vytláčil z domácej scény všetkých.

Smeru, ktoré možno celkovo priradiť ku konceptuálnemu umeniu, sa stali na pomerne dlhú dobu (približne na desať rokov) životaschopným a mimoriadne plodným obdobím, zamestnávajúcím mnohých umelcov, práve iba tu, v stredo-východnej Európe. Čím možno vysvetliť tento neobvyklý výkon? Teraz, keď sa v okruhu mojich známych opätovne hovorilo o bohatom materiáli, predstavenom v MÚPA a o jeho vysokej úrovni, – ktorá má šancu prepísať aj celkový obraz univerzálneho umenia, – viac ráz odznela trefná odpoveď: tu bol najväčší tlak, tu bolo teda treba vyprodukovať najväčšie



úsilie. Vznik pravdivého celistvého obrazu s úžasne originálnym podtónom, ktorý bol viac než iba duchaplný, lebo bol tragicky vážny, však podmieňoval azda ešte jeden činiteľ. Hlbokomyseľný (neraz čierny) humor, technika spájania slov a obrazov, produkujúca logické komplexity Frigyesa Karinthyho a (odvážim sa napísať, aj:) Jenőa Rejtőa, netvorili dedičstvo len maďarskej scény. Oživilo tvorbu viacerých popredných predstaviteľov poľskej a českej literatúry, filmovej či divadelnej fikcie XX. storočia. Kultúrnym dedičstvom tohto pásma sa stalo – môžeme to tak pokojne nazvať – do špičky kosti subverzívne a silne konceptuálne založené budovanie konfliktov (zriedkavejšie: uvoľnenie disonancie) úplne odlišnej chuti od kultúry západných krajín, intenzívnejšie operujúce so skrytými myšlienkami.

Na to, ako sa to znova oživilo v dielach mladých výtvarných umelcov šesťdesiatych-sedemdesiatych rokov, stačí azda uviesť jediný príklad. Mnohí sa pokúsili postulovať svoj názor, postoj pomocou slova umenie („art“), jeho manipuláciou a dávajúc mu nový význam. Spomedzi nich sa mi javí ako najobsažnejšie a najkrajšie riešenie jedného príslušníka skupiny Pécsi Műhely, Kálmána Szijártó-a. Napísal iba na cigaretu slovko „ART“, potom nasnímal, ako začne palička – vo vzduchu – lliet, ako zhorí, ako popol padá na zem, mizne (dokumentuje to na takmer polmetrových fotografiách). Bol raz jeden veľmi úspešný poľský film, premietaný roku 1958, na ktorý sme dodnes nezabudli, a odvtedy vieme, že ak sa v týchto našich končinách bližšie prizrieme popolu, padnutému na zem, uvidíme v ňom ligot diamantu.



## Bezbariérový Bazovský (fotograf)

# Richard Gregor

*Uznávam práce Aurela Hrabušického a vážim si jeho chuť a ochotu diskutovať. Práve vďaka týmto diskusiám viem, že okrem zhody v odpovediach na mnohé otázky s ním nezdialam dva postoje. Prvým je jeho trochu dänikenovský názor, že slovenská neoavantgarda 60. rokov 20. storočia sa u nás zjavila náhodou ako určitá podoba zázraku. Domnievam sa, že tomuto „tretiemu“ nástupu<sup>1</sup> predchádzalo široké portfólio udalostí, ktoré vytvorili priestor pre rozvoj veľmi originálnych umeleckých prejavov, aké na Slovensku dovtedy nemali obdobu.<sup>2</sup> Druhým je jeho slovníkový dojem, že slovenskí umelci uvedeného obdobia svojím dielom vytvorili „originálne osobnostné verzie“<sup>3</sup> západných trendov.*



Takýto náhľad podľa môjho názoru nepriamo devaluje hodnotu nášho umenia ako takého, lebo z umelcov robí nesvojprávnych epigónov Západu. Najmä však nezohľadňuje veľké množstvo textov o dejinách a dejepise umenia bývalého Východného bloku, ktoré boli napísané po roku 1989 (mnohé boli aj preložené do českého či slovenského jazyka), a ktoré sa snažia pomenovať vlastný kľúč na originálne čítanie umenia mimo teritória dominantného západného umenovedného naratívu. Obávam sa, že v našom prípade ide o zjednodušenie, ktoré nechceme nahráva výhradnosti dlhodobého faktografického ladenia slovenského dejepisu umenia, čo nás v kontexte Strednej Európy stále udržuje v pozícii „mladšieho brata“.

Uvádzam to preto, že aktuálna výstava „Fotograf Bazovský“ (SNG, november 2017 – apríl 2018), ktorej je Hrabušický spolukurátor (s Alexandrou Kusou, generálnou riaditeľkou SNG) a autor hlavného sprievodného textu, tiež vykazuje známky „náhody“ a je, trochu ironicky povedané, „originálnou osobnostnou verzou“ toho, ako možno narýchlo zostaviť výstavu.

Bazovského maľby, rozmiestnené v juxtapozíciách s jeho (doteraz neznámymi) fotografiami tvoria bezpochyby zaujímavý celok a dodnes neboli vystavené. Bazovský je z viacerých hľadísk náš najzaujímavejší moderný maliar a cyklus fotografií – vidieckych či civilistických výjavov – tento status len potvrdzuje. Fotografie totiž podobne ako Bazovského maľby nie sú nijak idealizujúce, sú to skice, momenty, ktorých náhodnosť a okamžitá komponovanosť majú na niektorých miestach až reportážnu kvalitu. A preto vidím taký veľký problém v absencii ich identifikácie – nie sú k nim totiž uvádzané žiadne údaje o roku, mieste vzniku, portretovaných osobách a podobne (popisky). Pokus o z núdze cnosť – á la archív, ktorý sa zrazu zjavil „ako meteorit“ – môže byť milý pre laického diváka, ktorý sa chce pokochať fotkami a nekomplikovať si život úvahami o súvislostiach, no nie som si istý, či nebude v takomto podaní Bazovského považovať len za menej výpravného Plicku či „rough“ Martinčeka. Ešte raz pripomínam: Bazovský je jedným z nemnohých pilierov slovenskej moderny – a tu sa v roku 2017 prezentuje v erbovej inštitúcii naraz ako niekto, koho ešte vlastne nepoznáme.

Aj výber malieb k fotografiám nie je všade presvedčivý. Áno, sú tu konštelácie, ktoré perfektne ladia a je vysoko pravdepodobné, že fotka skutočne bola predlohou k maľbe. Takýchto miest je však na výstave málo. A to, že kôň na fotografii predchádza zobrazeniu zvierata v maľbe či úplne odlišne otočená kravka na paši zas tvorí predobraz inej štylizácii, to je ozaj často len na individuálnej fantázii diváka. Cítim tu veľmi málo úsilia na výstavu, ktorá (priamo či voľne) v rámci festivalu Mesiac fotografie spravidla býva najväčším zážitkom. Rovnako si myslím, že Bazovský by si zaslúžil viac: možno už aj novšie spracovanie z pera viacerých generácií domácich i zahraničných odborníkov – k tomuto by jeho fotky mohli byť skvelou zámienkou. Spomínam si ešte na rozhlasové pásmo rozhovorov so serióznym Bazovským a nie som si úplne istý, či by sám takúto výstavu ocenil.

Doteraz neznáme fotografie tak zostávajú neznáme aj naďalej. Že sme ich mohli vidieť, je nepochybne veľmi dobre, je to pre odborníka naozaj nevšedný zážitok. Nič-menej však prchavý, keďže na ich identifikáciu si ešte musíme počkať. (Myslím si zároveň, že v dnešnej zaneprázdnenosti je tiež namieste otázka, či sa fotografiami naozaj niekto začne práve po takomto ich zverejnení komplexne venovať.)

Je a bude vždy potrebné pripomínať si zakladateľov slovenskej moderny, hoci aj koláčovým spôsobom. Možno si však treba položiť otázku, či nároky na odbornú výbavu kurátorských či autorských výstav na Slovensku postupom času neklesajú, a či aj takáto prezentácia – efektná, dlhotrvajúca a v úplnom zmysle slova bezbariérová - dnes len reflektuje meniace sa štandardy. Aj tak (alebo možno práve preto) mám však pocit, že by som ako divák takúto výstavu ocenil viac, keby sa možno odohrala hoci až za tri roky, ale vybavená riadnym poznámkovým aparátom.

- 1 Odkazujem na dva termíny – Nástup 1 (Galandovci) a Nástup 2 (Bratislavské Konfrontácie), ktoré zaviedol v 60. rokoch 20. storočia Radislav Matuščík. Za Nástup 3 by sa dali považovať ďalšie tendencie, ktoré už patria do neoavantgardy (umenie akcie, neokonštruktivizmus, Bratislavský konceptualizmus a ďalšie).
- 2 Podrobnejšie pozri Gregor, R. - Filová, E. - Šabová, D.: 1963. *Predvečer slovenskej neoavantgardy*. Bratislava: GCM, 2013
- 3 Gregorová Stach, Lucia – Hrabušický, Aurel: *Poézia o priestore – kozme*. Bratislava: SNG, 2016, s.3

*Fotograf Bazovský  
Slovenská národná galéria, Esterházyho palác  
17. 11. 2017 – 15. 4. 2018  
kurátori: Alexandra Kusá, Aurel Hrabušický*

- 1 – 4. Miloš Alexander Bazovský: *Bez názvu*. 1930 – 1945. Slovenská národná galéria, Bratislava, foto: [www.webumenia.sk](http://www.webumenia.sk), archív SNG
5. Fotograf Bazovský, pohľad do expozície, foto: Martin Deko, Slovenská národná galéria



# Štúdia ruky

## Miroslava Urbanová

V priestoroch Bethlenovho domu Stredoslovenskej galérie v Banskej Bystrici predstavil Ján Triaška pod kurátorským dohľadom Michala Stolárika svoj najnovší výstavný projekt Štúdia ruky. Ten je miestne-špecifickou intervenciou v rámci galerijného, ale i geografického a spoločensko-politického priestoru.



Ján Triaška – Štúdia ruky  
Stredoslovenská galéria Banská Bystrica  
10. 10. – 19. 11. 2017  
kurátor: Michal Stolárik

Ján Triaška: Štúdia ruky, 2017, akryl na stene, 3,5 × 3 m, 2017  
foto: Olja Triaška Stefanović

Fragment Triaškovej najnovšej série sme mali možnosť vidieť už na jeho predošlej výstave *Postava (Po)stoj* v Považskej galérii umenia v Žiline v roku 2016 (kurátorka Mira Sikorová-Putišová). Výstava v Bystrici je prevedená výlučne v médiu nástennej maľby a v rámci jednej miestnosti so všadeprítomným historickým nánosom. Od tunajšieho slávnejšieho freskového cyklu v neďalekom Thurzovom dome nás delí niekoľko storočí a ideologických inštrumentalizácií tohto pravdepodobne najstaršieho výtvarného média. Po poslednom rozmachu nástennej maľby, v podobe viac či menej vydarených „chleboviiek“ za socializmu sa dnes s nástennou maľbou stretávame čoraz menej. Ak, tak vo verejnom priestore v podobe viac či menej infantilných maliarskych výzdob od samozvaných umelcov, či v súkromných podnikoch od profesionálnych umelcov zdobiacich interiéry na objednávku. V galerijnom priestore pôsobí toto médium na prvý pohľad trochu nepatrične – čo sa týka mierky a nedotknuteľnosti povrchu symbolickej bielej kocky, no ťažoba tmavého trámového stropu a vnútorná prázdnota miestnosti je príznačným rámcom pre Triaškovo dielo.

To, čo sa odohráva na troch stenách, je pomerne jednoduché opísať. Každá obsahuje dvojicu prekrývajúcich sa malieb rúk v nadživotnej veľkosti a v dvoch odlišných maliarskych registroch. V tých môžeme rozoznať Triaškove maliarske polohy z jeho predošlých cyklov – kvázi akvarelovú z kávovej série *Rodinný album* a jeho obľúbenú piktogramatickú figúru (či v tomto prípade jej výrečný fragment) v podobe štvorprstovej ruky v bielych rukavičkách, ktorá patrí asi najznámejšej disneyovskej postavičke Mickey Mousa. Okrem štýlu maliarskeho prevedenia sa ruky líšia predovšetkým zobrazenými gestami.

Napriek a v kontraste s názvom výstavy však nejde o štúdie rúk v zmysle, ako to bolo v prípade starých majstrov prevedených tradične v kresliarskom médiu. Tam, kde sa prejavovalo majstrovstvo maliara, výrazová sila a ikonografický úzus, Triaškom vybrané gestá rúk spadajú pod symbolické znaky – emblémy. Tie sú kultúrne determinované a ich význam je daný konvenciou, ktorá sa môže v jednotlivých krajinách/kultúrnych okruhoch líšiť. Triaška tieto emblémy nedekonstruuje, nesnaží sa zdôrazniť arbitrárnosť ich významu, naopak, kontextualizuje ich v rámci nášho geografického priestoru.

K realizmu odkazujúca vrstva žobrajúcich, spútaných a hajlujúcich rúk je tu akýmsi sedimentom, už nie iba kávovým. Vzdialene pripomínajú výjavy z agitačných plagátov vojnového slovenského štátu o utlačanom národe, no zároveň ich prítomnosť v neustálom aktualizovaní trpiteľského a latentne agresívneho akcentujú stekajúce cícerky farby po vzpaženej pravici. Gesto, ktoré inštrumentalizoval Hitler a stalo sa emblematickým pre jeho prívržencov, sa v čerstvom nátere sústreďuje práve v banskobystrickej župe. Ako všetci vieme, paradoxne, v bašte antišafistického odboja. Mickeyovské O.K., či ruky s cigaretou a vztýčeným prostredníkom, sú vo svojej podstate a i v pôvodnej predlohe zámerne prehnane expresívne. Jeden chýbajúci prst pridáva na výraze, chová sa ako skratka a zveličenie zároveň.

Umelec s kurátorom vnímajú tieto dve vrstvy ako vzájomne sa negujúce, v zámernej sémantickej opozícii. Triaškovej práci by však viac pristalo aj iné čítanie než táto jednoduchá štruktúra reproduktívna dichotomický vzorec dobré-zlé. Brať tieto dve vrstvy výhradne v opozícii by bolo riskantné aj z pohľadu nadinterpretácie zlej kapitalistickej kreslenej postavičky a bežného človeka. Skôr než negácia mi príde užitočnejšie čítať tieto vrstvy v ich koexistencii ako binárnych opozícií, nezávisle na vrstve – či už náterovej, alebo názorovej. Moja pamäť mi ponúkla jednoduchú vizuálnu paralelu – fotku z recesistickej FB skupiny *Hlinkova avantgarda*, ktorá sa venuje ne-zmyslu pre estetiku Kotlebových prívržencov. Jeden príspevok ukazuje fotku izby vyzdobenej militantným „národovcom“. Do hlavnej / „zvrchovanej“ chodby s prekríženými valaškami a slovenskou vlajkou na čelnej stene tu ústí chodbička s nálepkami veselých disneyovských postavičiek.

Triaška, ktorý v 2013 namaloval portrét Kotlebu prasacou krvou s názvom *Vodca*, vybral tesne pred župnými voľbami z diapazónu trpiteľskej gestiky a frajerských gest, ktoré sa obtierajú o tunajšou krajinou pravícou živé mýty o utlačaných Slovákoch a súčasne hovoria globalizovaným jazykom. *Štúdia ruky* je ako celok gestom s mierne nevyužitým agitačným potenciálom použitého média nástennej maľby, ktorá by vo verejnom priestore dostala iný rozmer. Je však zároveň stimulom k zamysleniu sa o našej občianskej angažovanosti – pretože aj tie najjednoduchšie gestá nesú komplexné významy a dokážu pretlmočiť rozličné posolstvá a zámery. Od rečníckeho gesta *adlocutio* používaného pre sochy rímskych cisárov po dohodnuté komunikačné šifry hnutia *Occupy Wallstreet*, môžu byť gestá rovnako znakmi moci ako aj jej decentralizácie. Predovšetkým sú však prejavom onej *agency*, ktorá nám na Slovensku častokrát chýba.

# Modifikácie situácií Po moderne

## Zuzana Labudová

*Aktuálne prebiehajúca výstava Po moderne/Metropola východu (1945 – 1989) vo Východoslovenskej galérii v Košiciach zachytáva ako rozprestretá sieť rôznorodé umelecké snahy v konkrétnej situácii mesta Košíc ako centra spoločenského, politického a aj umeleckého diania na východnom Slovensku. Na tento časovo vyhranený celok nenazerá z pohľadu a priori daných významových celkov, utvorených najmä politickou či spoločenskou situáciou spätou s obdobím rozvíjania socializmu, naopak snaží sa o nezaujatý pohľad, ktorý má takéto významové celky nanovo uvidieť, zadefinovať a až potom pomenovať. Tomu je podriadená aj akoby „nevyhranenosť“ predkladanej výstavy, jej voľné plynutie v čase, dielach a autoroch, ohraničené len náznakovo sekciami s názvami priamo prevzatými z diel vystavujúcich autorov. Aj spôsobom inštalácie výstavy je naznačené umelecké dianie v danom časovom rámci ako tekuté a plynúce. Výstava neaspiruje na predloženie mapy diania vo výtvarnom umení celého východného Slovenska, aj keď možno predpokladať, že Košice sú prirodzeným umeleckým centrom regiónu, kde sa nitky týchto snáh zbierajú. Vynárajú sa pri nej otázky: Je výtvarné umenie, sústredené okolo metropoly východu v tomto období, natoľko súdržný celok, aby bolo o ňom možné nejaké umelecko-historické rozprávanie? Čo určuje vývojové konštrukcie tunajšieho výtvarného umenia v rokoch 1945 – 1989?*

### Situácia

Názov *Po Moderne* možno chápať aj dvojito: ako priame konštatovanie všeobecnej situácie európskeho umenia, v ktorom už odzneli predvojnové a medzivojnové avantgardy. V tejto konkrétnej situácii Košíc však názov *Po Moderne* odkazuje na silné obdobie v jeho umelecko-historickom kontexte, spojené s dynamickými premenami vrcholiacimi v období dvadsiatych rokov 20. storočia, v období prvej československej republiky – na obdobie, ktoré je známe pod umelecko-historickým pojmom Košická moderna. Sila tvorivých osobností, ktoré sa tu nakrátko zišli, umožnila vznik fenoménu, ktorý môžeme pokladať za definovateľný celok umeleckého snaženia s mnohými presahmi. Jej neďavne zhodnotenie a prehodnotenie, v mnohých aspektoch objavné, pomohlo pevnejšie definovať jej obrysy i zložitejšie štruktúry, upletené zo zložito poskladaných aspektov: geopolitických, spoločenských, najmä jeho často zdôrazňovanej multikulturalite a konfesnej rôznorodosti a aj domácich vývojových výtvarných faktorov. Okolnosti vzniku nového československého štátu a jeho dopadu na kultúrny život Košíc sa preukázali v schopnosti organizovať kultúrny život bez predsudkov voči národnostiam, aj na politickom pozadí s výraznými ľavicovými tendenciami a silnými avantgardnými impulzmi sa zastavujúcich či tu prebývajúcich umeleckých osobností. Až po takejto potrebnej revízii, ktorá nastala takmer sto rokov od zrodu košickej moderny, je možné použiť aj pevnejšie vyhranený pojem *Po moderne* v tejto konkrétnej situácii mesta a jeho umeleckej scény, ako pojem, ktorý je nosným skeletom, a o ktorý je možné sa ďalej opierať. Niektoré z osobností, pevne zrastené s mestom, ktoré tu z obdobia košickej moderny zostávajú a pôsobia ďalej – aj vo výstavov sledovanom období – (napr. Juraj Collinášy, Anton Jasusch, Július Jakoby) a rozvíjajú tu svoje individuálne tvorivé programy, sa neoddeliteľne spájajú s umeleckou panorámou mesta aj po druhej svetovej vojne. No mesto sa po vojne začalo prudko meniť – mesto Košice s pevným obrysom mestského stredovekého jadra a pevným vedomím toho, čo je mestské prostredie, sa postupne rozplynulo do periférií a sídlisk. Premena krajiny mesta z kryštálicky jasného tvaru mestského jadra na chobotnicu s vysunutými chápadlami panelákových sídlisk a priemyslového centra železniarskej výroby, bola sprevádzaná veľkým prílevom vidieckeho obyvateľstva, čím sa rýchlo zmenila kultúra, konfesná a národnostná scéna Košíc. Na pozadí tejto dramaticky meniacej sa scenérie sa prirodzene zmenil aj samotný náboj a ciele tunajšieho výtvarného snaženia.

Košice boli dlhodobo historicky prestupnou stanicou, križovatkou obchodných a kultúrnych prúdov. Tento fakt umocnilo aj postavenie Košíc na dopravných tepnách, od druhej polovice 19. storočia ako prístupnej železničnej stanice. Predtým prirodzené prieniky kultúrnych priestorov v smerovaní západ východ, sever a juh sa unikátne a neopakovateľne premietli aj do siločiar osobností a umeleckých orientácií medzivojnovy košickej moderny. Košice však už po druhej svetovej vojne nemajú za chrbtom Podkarpatskú Rus ako súčasť prvého československého štátu, ocitajú sa na okraji nového štátu v povojnovom usporiadaní. Došlo aj k prenutiu a postupnému znegovaniu kultúrnej siločiar

v priebehu sever – juh, čo viedlo k odstráneniu vplyvu Budapešti ako umeleckého centra dôležitého pre umelecký vývoj v Košiciach. Posilnená západo-východná organizácia kultúrneho priestoru na Slovensku viedla Košice vo vzťahu ku novému centru – k Bratislave do postavenia periférneho, hoci aj relatívne nezávislého centra. Tunajší priestor mal aj iné determinanty – nebolo tu vysoké umelecké školstvo, tento fakt sa čiastočne vyrovnával prostredníctvom umeleckej priemyslovky, okolo ktorej sa pohybovali aj niektoré z vystavujúcich osobností aspoň na určitý čas.

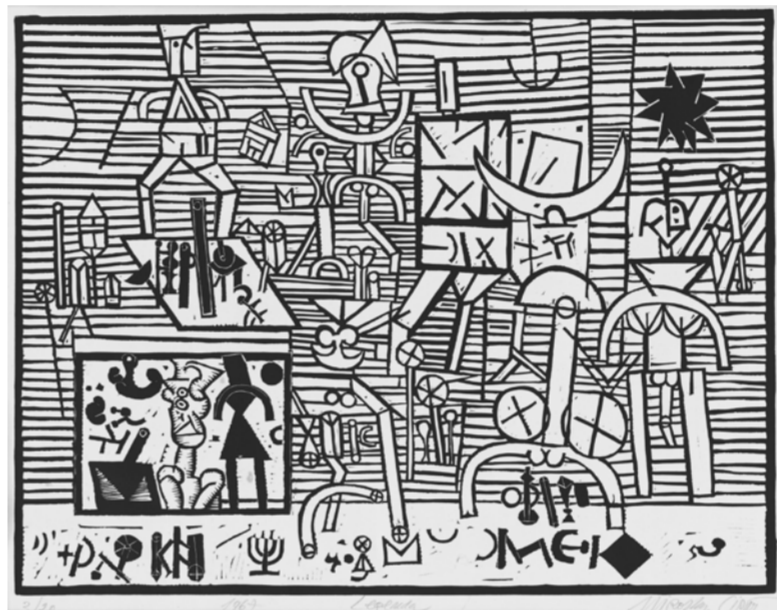
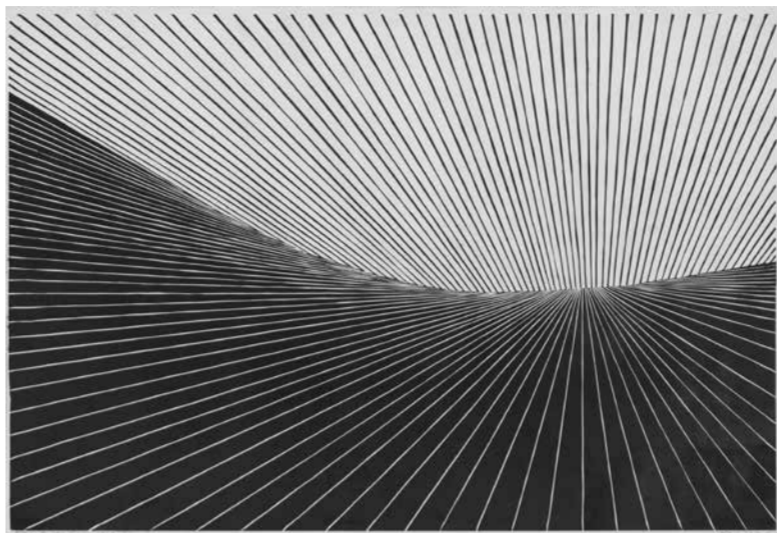
### Výstava

Koncepcia výstavy *Po moderne* sa postupne vyvinula najmä z potreby zmapovať a prehodnotiť zbierkový fond Východoslovenskej galérie, v ktorom umenie zo sledovaného obdobia tvorí okolo dvoch tretín zbierkových predmetov, s cieľom vytvoriť aj akési niveau či základ pre novú stálu expozíciu galérie. Kurátor Peter Tajkov sa oprel o prvotný materiálový výskum zbierkového fondu galérie z čoho prirodzene vyplnilo, že „materiál“ nahromadený počas jej akvizíčnej činnosti je základný determinant výberu diel aj na výstavu. Kurátor sa pokúsil viesť len samotným objavovaním diel a negovaním „kritéria mien“ pri výbere diel, odohrával sa len prostredníctvom náhľadov s číslami. Čo sa vynorilo z viac ako 5 tisíc diel zo zbierky na výstave, je zároveň aj objektivne priznaným profilom zbierky a akvizíčného snaženia galérie, nenápadnou správou o jej činnosti v uplynulom období, kryjúcom sa s obdobím dobového socialistického usporiadania. Kurátorský výber diel je priznané subjektívnu selekciu, vedenou okom a tiež vierou v rozpoznanie akejsi nadčasovej kvality diel. Výsledný celok je prezentovaný s minimálnym kontextuálnym obohatením „mimokošických“ autorov, (ktorých diela sa tiež nachádzajú v zbierke galérie) a o niekoľko málo výpožičiek zo súkromných zbierok. Kurátor vedome vylučoval aj tzv. „chlebovky“ a tendenciu ku ilustratívni maľby ako módnjej výtvarnej reči na konci osemdesiatych rokov, objavši sa to špecifický fenomén tunajšieho prostredia. Výber diel kurátor zatiaľ nekomentuje a zároveň priznáva jeho nekompletnosť.

V uvoľnenom plynutí sa vynárajú diela – niektoré prvýkrát prezentované na výstave, ktoré sú usporiadané do štyroch nosných sekcií výstavy: *Na periferii, Nech kvitnú kvety, V bezúhlovom stave, Pretvoríme krajinu na svoj obraz*. Názvy sekcií sú odvodené z názvov konkrétnych diel prezentovaných na výstave a rámujú tak celky dekad usporiadaných od päťdesiatych rokov po osemdesiate roky 20. storočia. Vznikla aj osobitne vyfabulovaná sekcia *Industrie*, ktorá však vyplývala z potreby zdôrazniť dôležitý budovateľský aspekt a premenu mesta na socialistickú priemyselnú metropolu, čo sa odrazilo aj na množstve diel s touto tematikou v zbierke galérie. Poddajnosť, neohraničenosť a plynulosť, no aj zároveň predel vymenovaných sekcií je zvyraznený architektami výstavy – skúpinou zerozero. Mäkkosť prechodu medzi sekciami vyriešili zavesenými textilnými sivými stenami s vnútornými nápisom nasledujúcej sekcie, kde sa divák ocitne chvíľu v tme textilného tunela a potom vychádza k dielam



1 2 3  
4



### Sekcie

Sekcie sú uvedené Collinásyho dielom, ako náznakom mosta ku košickej moderne. Diela Juraja Collinásyho pochádzajúce zo štyridsiatych a päťdesiatych rokov 20. storočia dominujú aj prvej sekcii, nazvanej *Na periferii*. Situácia Na periferii naznačuje, že sa mení ťažisko – všeobecne vo výtvarnom umení, ale aj v konkrétnej reakcii na mestské prostredie Košíc. Akoby sa dôraz presunul mimo centra mesta a došlo aj k presunu záujmu na obyčajného človeka a na možnosti jeho individuálneho príbehu/(ne) príbehu v žánrovo zafarbenej maľbe. Cítiť tu upokojenú povojnovú situáciu – v prípade autentického naivistu Imricha Oravca prítomnú hoci aj v svete bitiek pred predmestskými krčmami. Sídliisko Jozefa Bendíka *V parku, 1950 – 60* však už naznačuje vznik nového typu „pohody“ a estetiky novej generácie – v priestore panelákového sídliska, kde sa snlia mamičky s deťmi v kočíkoch. V prísnejšom a viazanejšom rukopise zároveň tuhnú aj možnosti uvoľnených živelných farieb a rukopisu Colinássyovskej či Jakobyho maľby ešte so silným nábojom autentickkej moderny.

Obsiahlejšia sekcia *Nech kvitnú kvety*, predstavuje výtvarné umenie šesťdesiatych rokov a poskytuje široké spektrum umeleckých osobností pôsobiach v Košiciach v zrkadle tých, čo pôsobili mimo nich (Lubomír Kellenberger, Miroslav Cipár, Orest Dubay, Viera Bombová). Názov sekcie dal obraz od Juraja Daňa, ktorého obsah predstavuje výtvarný jazyk zložený z foriem geometrizujúcej moderny, spojený s idealizovanými obsahovými schémami do syntézy typickej výtvarnej estetiky z dôb socializmu, niekedy stuhnutej do čisto formálnej výtvarnej reči. Je to viac či menej esteticky prijateľná výtvarná reč štylizácie do geometrických foriem figúry a krajiny, s mnohými symbolickými motívmi novej socialistickej ikonografie, prítomnej v grafike, maľbe až po tvorbu „monumentálok“ (Herta Ondrušová-Victorinová). Oproti tomu kurátorský výber potvrdzuje postavenie Alexandra Eckerta ako dominantného umeleckého solitéra v Košiciach v tej dobe, jeho silne vyprofilovanú výtvarnú syntézou reality a imaginácie, ako formy svojbytnej a funkčnej výtvarnej reči schopnej variácií vývoja a premien smerujúcej k abstrakcii. A akcentuje aj jeho nezávislosť od spoločenskej objednávky angažovaného umenia. Sprevdázaný je ďalšou dominantnou osobnosťou Júliusa Jakobyho vo vrcholicej v uvoľnej figurálnej expresii neskorého obdobia farebne a rukopisne explozívnej maľby.

Sekciu *V bezváhovom stave* – sedemdesiate roky, kryjúce sa s obdobím normalizácie, zbierku galérie zastupujú Situácie – zdôraznené diagonály Kornucikových geometrických foriem abstrahovanej figúry, ktorá sa nakláňa a hrozí jej pád. Optimistické tóny prinášajú vesmírne aspirácie doby, ktoré sa premietli aj do kozmických sochárskych tém Juraja Bartusza zo sedemdesiatych rokov. Parodická grafika Igora Ďurišina je alúziou a posunom vesmírnych tém v grafickom prejave. Všeobecne sa v zbierkach galérie odrazil aj nástup sochárskych osobností a konjunkúra monumentálneho umenia v tomto období: Ján Mathé, František Patočka, presadzuje sa osobitě dielo s objavovaním organických foriem Mária Bartuszovej. Geometrické abstrahovanie figúry v statickom zotrvaní až po abstraktné geometrie predstavujú diela Štefana Makaru. Nezvyčajná je v našom prostredí postlegérovská syntéza figúry v mnohofigurálnych alegoricky ladených kompozíciách Milana Chovanca. Kontinuálne tvoriaci umelci prechádzajú do osemdesiatych rokov, ktoré predstavuje sekcia *Pretvoríme krajinu na svoj obraz*. Tu sú prezentované asi najrôznejšie umelecké stratégie: od plošného obrazu po akcionizmus. Snaha o abstrahovanie sochárskych foriem do uvoľnených organických štruktúr u Márie Bartuszovej má svoj protipól v hľadaní možnosti rozkladu figúry v neoespresívnom sochárskom podaní u Petra Sceranku. Gestická abstrakcia maľby Vladimíra Jenika je v silnom protiklade napríklad s vykonštruovanými obrazovými príbehmi Františka Veselého a rezonuje s gestom hodenej tehly do tuhnúcej sadry Juraja Bartusza. Iná poloha geometrickej abstrakcie v hľadaní optických vlastností obrazu je prítomná u Adama Szentpéteryho. V sekcii je prezentovaná i akcia Petra Kalmusa ako polemika prítomná v našom košickom a slovenskom priestore.

nasledujúcej sekcii. To tiež naznačuje ďalšiu základnú os výstavy, a to chronologické členenie a čítanie diel, aj keď nie v prísnej, naopak skôr uvoľnenej línii, v základnom členení na dekády. Usporiadanie diel poskytuje v pevne neohraničených rámcoch priestoru, ponúkajúceho kurátorom divákovi na vytváranie ďalších naratív a konštrukcií. Do dialógu so sekciami sa dostáva aj umenie vo verejnom priestore, prezentované na výstave formou projekcií čiernobielych dokumentačných fotiek z fondu galérie. Možno konštatovať, že vzhľadom aj na tu naznačený nebývalý rozvoj umenia vo verejnom priestore, by si možno tiež zaslúžilo svoju sekciu. Také množstvo výtvarne kvalitných realizácií je v prostredí mesta nebývalé a podporené aj širším kontextom: keď sochárske sympóziá konané v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 20. storočia na pôde železiarní dosiahli medzinárodný rozmer a kvalitu. Rozvoj monumentálneho umenia v prostredí Košíc bol dobovo podmienený aj snahou architektov začleňovať diela do verejného prostredia novo koncipovaných sídlisk a úprav mestských priestorov. Tu zvlášť citlivo s mestským priestorom narábal najmä Ján Mathé (námestie Jána Mathého so sochou Rodiny), no štartovacou realizáciou v tejto oblasti je raná socha Maratónca od Arpáda Račka, autora, ktorého sochárska kvalita bola v neskoršom období už citeľne ideologicky zafarbená. Poznanie monumentálneho umenia Košíc je priestor na ďalší umelecko-historický výskum, mapovanie a rozširovanie hraníc zatiaľ nespoznávaného umenia. Z kurátorského výberu bez mien však aj tak prirodzene vyplávali niektorí autori s overenou kvalitou: Juraj Collinásy, Július Jakoby, Alexander Eckerdt, Jozef Kornúčík, Juraj Bartusz, Mária Bartuszová... Nie sú však prezentovaní formou zovretejších expozícií so zhlukmi diel, ich diela tiež voľne plynú sekciami a objavujú sa vo viacerých. Silným zastúpením tiež signalizujú výtvarnú kvalitu a presahy nad regionálne prostredie Košíc.

Autor koncepcie výstavy sa vedome vzdáva vyrovnania sa s inými súvislosťami – predovšetkým s faktorom politickej objednávky diel dobového socialistického zriadenia, aj keď si ho samozrejme uvedomuje. No nie je tu pertraktovaný a uvedený ako osobitný a nadradený rámeč pre umelecké diela. Skôr to takisto vypláva z obsahu a námetov niektorých diel – je však zjavné, že pri budovateľských témach sa Július Jakoby

nečítal vo forme. Kurátor uprednostňuje iný základný faktor – profil zbierky samotnej, pretože je tu tiež prítomný, možno neúmyselný, no určitý kód. Ukazuje sa, že snád miestne prostredie bolo mäkkšie, záveternejšie a menej ideologicky deformované, aspoň v myslení tých, čo koncipovali zbierku daného obdobia? Zbierky sledovaného obdobia totiž nevykazujú tvrdé ideologické konštrukcie a silný nátlak, jednoznačné slúženie politickej moci, aj keď pri niektorých dielach je jasné viac či menej dobrovoľné prispôsobenie sa politickej realite doby.

Na otázku, či šlo o objektívny stav, spôsobený mäkkším diktátom ideológie, alebo to bolo akvizičnou aktivitou galérie a osobností, ktoré vybrali diela do zbierok, možno odpovedia niektoré prednášky v rámci sprievodného programu výstavy. No pri prezeraní diel vyplynuli aj iné fakty, ktoré jasne oddeľujú vtedajšie umelecké dianie od doby košickej moderny. Rameno moderny sa vyklánilo a po vojne „zrástlo“ v novej neohybnnej polohe. Nehýbe sa už jedným smerom, ale rozdrobilo sa do individuálnych programov a snažení výtvarných osobností. Je to možno viditeľná strata polemického ostňa košickej moderny, jej silného sociálneho a zároveň symbolického podtextu, napájaného prameňmi buričstva avantgárd so snahou o zmenu. No obdobie 1945 – 1989 možnosť zmeny nepripúšťa, a tým aj mení nasmerovanie, neguje údernosť a mäkkí vyhranenost. To vidieť najmä v dielach autorov, ktorí prijali už obsahovo vyprázdnené formy moderny do svojho výtvarného jazyka, bez jej pôvodného náboja a vytvorili akúsi vlastnú výtvarnú socialistickú estetiku s romantizujúcim pátosom, dnes už možno spätne kódovaného ako „ostalgickú“. Zároveň akoby ustálený vzduch umožnil vyrásť špecifickým osobnostiam presahujúcim región – tu, kde mali svoj relatívny „tvorivý klud“. Predovšetkým sochárka Mária Bartuszová, tvorbu presahujúca kontext slovenského umenia. Jej veľkorozmerný geometrický hliníkový reliéf *Bez názvu, 1977*, predtým prítomný v priestoroch košických železiarní, dnes súčasť súkromnej zbierky, je akcentom expozície výstavy. Tehla v sadre Juraja Bartusza je hodenu rukavicou „novej vlny“ do tuhnúceho politického a spoločenského priestoru v Košiciach.

### Po moderne/Metropola východu (1945 – 1989)

Východoslovenská galéria Košice

20. 12. 2017 – 19. 5. 2018

kurátor: Peter Tajkov

architektúra výstavy: zerozero

autori vystavených diel: Juraj Bartusz, Mária

Bartuszová, Jozef Bendík, Katarína Blažová-

Tekel'ová, Viera Bombová, Július Bukovinský,

Miroslav Cipár, Juraj Collinásy, Karol Csákó,

Michal Čičvák, Juraj Daňo, Andrej Doboš, Orest

Dubay, Igor Ďurišin, Alexander Eckerdt, Ludovít

Feld, Tibor Gáll, Jozef Haščák, Milan Chovanec,

Michal Jakabčič, Július Jakoby, Anton Jaszusch,

Vladimír Jeník, Peter Kalmus, Vojtech Kalna,

Darina Kopková, Jozef Kornúčík, Viera Kraicová,

Štefan Makara, Ján Mathé, Edita Maxonová,

Herta Ondrušová-Victorinová, Imrich Oravec,

František Patočka, Michal Petrek, Zbyněk Prokop,

Mikuláš Rogovský, Peter Rónai, Jozef Sabol, Peter

Sceranka, Edita Spannerová, Jozef Srna,

Adam Szentpétery, František Veselý,

Vladimír Vestenický





5 6  
7  
8  
9 10



Osobitne vyčlenená sekcia *Industrie* reaguje na premenu mesta na priemyselnú metropolu. Predstavuje premeny urbánneho prostredia, tak ako ich reflektovali umelci v malbe - od Juraja Collinásyho, Júlia Bukovinského, Antona Jasuscha, Júlia Jakobyho po Michala Čičváka, Juraja Daňa, Štefana Makaru, od päťdesiatych až po osemdesiate roky. Tu by sa možno núkala možnosť zapojiť do výstavy aj architektúru a architektov, ktorí túto zmenu Košíc priamo plánovali, napr. Ladislav Greč bol architektom, urbanistom a tvorcom diel vo verejnom priestore a pretvoril staré mesto razantným spôsobom, i keď s vylúčením vody z mesta...

Najzjavnejším atribútom výstavy je jej plynutie. Bez veľkých zvrátov predstavuje ponorenie sa do prúdenia, s neohrazenými tekutými hranami. Tie prechádzajú aj týmto mestom, a pokúšajú sa mapovať jeho špecifické modifikácie v unikátnom prostredí na pozadí civilizačnej premeny mesta na priemyselnú aglomeráciu. Možno však tvrdiť, že tu neexistujú nosné trendy a nie je teda možné ich zmapovať – sú tu len špecifické situácie umelcov a výtvarných stratégií, ktoré sa vyvinuli z mnohých okolností, vonkajších a vnútorných. Popísaním okolností vzniká scéna a tá je tu teraz prvýkrát v takomto rozsahu predstavená. Bohatý sprievodný program a zaujímavo vyprofilované prednášky rozšíria obraz, dopovedia načrtnuté témy, možno ich aj citelne pozmenia a modifikujú: prednášky sa týkajú lokálnych dejín umenia, histórie inštitúcie galérie, umenia vo verejnom priestore... Zatiaľ možno konštatovať voľné obrysy umenia sledovaného obdobia, definované cez časové vrstvy, ktoré sa bude ďalej spresňovať, pomenovávať. Je možné, že bude potrebné aj čítanie cez iné kódy, a táto výstava je načrtnutím základnej mapy a scény tunajšieho umenia.



1. Mária Bartuszová: *Vesmírna kompozícia I*, 1972, 90 × 61,4 cm
2. Orest Dubay: *Krajina*, 1968, linorez, 35,5 × 53 cm
3. Miroslav Cipár: *Legenda*, 1967, drevorez, 38 × 50,1 cm
4. Juraj Daňo: *Stĺporadie stavby*, 1962, olej, 100 × 140 cm
5. Anton Jasusch: *V zliévárni*, 1958 – 1960, olej, 49,5 × 61,5 cm
6. Alexander Eckerdt: *Plavkyňa*, 1963, plátno, olej, 110,2 × 80,1 cm
7. Juraj Collinásy: *Ležiaca žena*, 1950, 21 × 29,5 cm
8. Alexander Eckerdt: *Červená krajina*, olej, 1968, 70 × 110 cm
9. Jozef Kornucik: *Bezváhový stav*, 1971, olej, 150 × 150 cm
10. Juraj Bartusz: *Deštrukcia II*, 1983, pokrčený a natrhnutý baliaci papier, farebný sprej, ceruzka, drevená latka

foto: archív VSG

