

Jazdec /22

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

Daniela Čarná /
International Pop: Jana Želibská & Július Koller
Mira Sikorová-Putišová /
Dve výstavy, ktoré neboli iba výstavami
Maja Fowkes /
*Zelený blok: Neoavantgardné umenie
a ekológia v socializme*
Vladimír Beskid /
Slabé rozprávanie o mäkkých kódach
Peter Megyeši /
Majú Košice Kunsthalle?



9 771338 077002

Úvodník šéfredaktorky Mira Sikorová-Putišová

Milé kolegyně a kolegovia, čitateľky a čitatelia JAZDCA,

po takmer dvojročnej pauze Jazdec opäť začína vychádzať s inovovaným obsahom: naším najdôležitejším cieľom je zamerať sa na prezentácie tvorby slovenských výtvarníkov v zahraničí, a zároveň informovať čitateľa o tom, v akých súvislostiach je interpretovaná, aké má miesto na mape svetového, európskeho a posttotalitného stredoeurópskeho umenia. Tento segment výtvarnej kritiky a reflexie umenia, podaný pohľadom zvonka, je prospešný nielen pre kondíciu nášho výtvarného umenia, ale aj pre jeho kritiku samotnú. Prístupnosť textov o slovenskom umení v medzinárodnom kontexte, písaných zahraničnými teoretikmi umenia, je v našom prostredí pomerne nedostatočná, a tak sú ich preklady dôležitou súčasťou Jazdca, podobne ako dôraz na recenzovanie výstav so zastúpením slovenských umelčiek a umelcov v zahraničí. V súčasnej situácii, keď čitateľne dochádza k „centralizácii“ v prezentáciách výtvarného umenia – väčšie výstavné formáty, i so zastúpením zahraničných autorov, sú sústredené najmä v hlavnom meste –, chceme kriticky prehodnocovať nielen tie, ale tiež poskytnúť prostredníctvom reflexie potrebnú spätnú väzbu dôležitým podujatiam v progresívnych kultúrnych centrách a inštitúciách mimo Bratislavy – najmä v regionálnych galériách sú úspešne realizované iba vďaka osobnému nasadeniu ich kurátorov a často krát sú bez patričného produkčného a finančného zázemia.

V aktuálnom čísle Jazdca otvárame edíciu prekladových textov, interpretujúcich slovenské umenie v stredoeurópskych či európskych súvislostiach. Prvým z nich je preklad kapitoly o geografických, ekologických a kozmologických aspektoch tvorby Rudolfa Sikoru z publikácie Green Bloc, venovanej neoavantgardnému umeniu a ekológii v socializme, z pera kurátorky a historičky umenia Maje Fowkes, ktorá sa dlhodobo venuje umeniu v bývalých socialistických stredoeurópskych krajinách. Uvedieme ho v dvoch častiach. Pohľad na tvorbu Jany Želibskej a Júliusa Kollera v kontexte medzinárodného pop artu, prináša recenzia výstavy International pop, konanej po Walker Art Center Minneapolis a Dallas Museum of Art aj vo Philadelphia Museum of Art na jar tohto roka.

Dvomi výstavnými podujatiami s medzinárodným zastúpením umelcov, reagujúcich na prítomnosť utečeneckej krízy a s ňou súvisiacim sociálnym vylučovaním, realizovaných na jar v Kunsthalle Bratislava a tranzit.sk, sa venuje recenzia, ktorá ich interpretuje aj zo širšieho spoločensko-prospešného rámca. Publikovaním textu o východiskách slovenského súčasného umenia, s dôrazom na podmienky zrodu neoavantgardy u nás, avizujeme budúci rozhovor s jeho pisateľom a kurátorom dvoch nedávnych výstav súčasného slovenského umenia vo Wroclawi a Novom Sade. Blok textov uzatvára krátka správa o aktuálnom stave Haly umenia Košice – súčasť projektu EHMK 2013, ktorá je však už bez odborného zázemia a vízie, ako problému, ku ktorému sa ešte vrátíme.

Verím, že nová koncepcia Jazdca bude primeranou kontinuitou jeho predošlého zamerania a svojim nastavením obohatí formáty výtvarnej kritiky a recenzií v našom prostredí. Zároveň tak, ako v čase jeho predošlej periódy v rokoch 2009 – 2014, realizovanej tímom (dnes bohužiaľ z rozhodnutia úradníkov už zatvorenej) Galérii Cypriána Majerníka, stále zostáva otvorenou platformou na publikovanie kritických textov a reflexií výtvarného umenia.



M. Sikorová-Putišová

Jazdec / Revue súčasného umenia č. 22

Šéfredaktorka a editorka:
Mira Sikorová-Putišová

Redakčná rada:
Richard Gregor, Nina Vrbanová,
Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)

Vydavateľ: Fond pre súčasné umenie
Sídlo redakcie: Veľká okružná 88, 010 01 Žilina

Autor projektu: Richard Gregor
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár
Predplatné a inzercia: jazdec.redakcia@gmail.com

Do čísla prispeli: Vladimír Beskid, Daniela Čarná,
Maja Fowkes, Peter Megyeši, Mira Sikorová-Putišová
Autori fotografií: D. Čarná, Z. Dohnalová, M. Gebrekidan,
A. Kalinová, M. Kujda, Z. Sedláková, M. Štofa, webumenia.sk
a archív autorov
Foto na titulnej strane: Pavlína Fichta Čierna: *Praktický pokus opustiť svoj dom*, 2016, spolupráca Soňa Northy Sedláčková,
fotodokumentácia akcie: Tomáš Greňo

Vychádza pod č. 22, ročník VII.
Tlač: printio, s.r.o, náklad: 300 ks
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com
Web: www.artdispecing.sk/jazdec

Podpora

u. fond
na podporu
umenia

artdispecing.sk

Fond na podporu umenia je hlavným partnerom projektu.

STANO FILKO

**POÉZIA
O PRIESTORE
– KOZME**

**POETRY
ON SPACE
– COSMOS**

 24. 6. – 25. 9. 2016
Slovenská národná galéria
Námestie Ľ. Štúra 4, Bratislava

PARTNER VÝSTAVY
EXHIBITION PARTNER
Zbierka Linea
Linea | Collection

International Pop: Jana Želibská & Július Koller Daniela Čarná

Počas posledného roka sa na troch významných galerijných scénach v Spojených štátoch amerických (*International Pop*: Walker Art Center, Minneapolis; Dallas Museum of Art; Philadelphia Museum of Art), vo Veľkej Británii (*The World Goes Pop*: Tate Modern, Londýn) a v Maďarsku (*Ludwig Goes Pop + East Side Story*: Ludwig Múzeum, Budapešť) konali medzinárodné výstavné a publikačné projekty venované pop artu. Napriek tomu, že môže ísť sčasti o marketingové oživenie tejto populárnej témy zachytávajúcej dobový étos, každá z nich sa pokúsila o nové prerozprávanie „príbehu“, či skôr viacerých „príbehov“ pop artu, v ktorých nechala zaznieť hlasy z krajín, ktoré netvorili tradičné ohniská tohto dobového smerovania, reagujúceho na rýchlo sa rozvíjajúcu konzumnú spoločnosť jej ironizáciou (a niekedy paradoxne aj „ikonizáciou“): „Jazyk reklamy a marketingu, magického komerčného prostredia ako ho definoval McLuhan, zvrátil zavedené komunikačné stratégie na ich politickú opozíciu, satirickú kritiku, subverzívnu apropiáciu, a utopické bádania o kolektívnej a individuálnej identite.“¹ „(Pop artové) obrazy neboli viac vytvárané na základe reality, ale na základe ikon prekódovaných médiami.“²

Popri erbových „slovníkových“ dielach predstaviteľov pop artu organizátori upriamili pozornosť na vybraných autorov z krajín, ktoré stáli mimo hlavného prúdu pozornosti, medzi nimi aj z vtedajšieho Československa. Na výstave *International Pop*, ktorej sa budem v texte bližšie venovať, bola zastúpená Jana Želibská, Július Koller a Jiří Kolář. Vplyv a šírenie pop artu výstava kontextualizovala na úvodnej vizuálnej mape (Česko a Slovensko tu figurujú spoločne ako CZE), ako aj v komplexnej vizuálnej chronológii v úvode sprievodného katalógu. Poukazuje na to, že umelci v rôznych častiach sveta senzitívne zaznamenávali atmosféru a energiu doby konzumu, reklamy, populárnej kultúry a masových produktov prostredníctvom ikonických symbolov, ako je coca-cola (Robert Rauschenberg), americká zástava (Jasper Johns), hranolky (Claes Oldenburg), Mickey Mouse (Roy Lichtenstein) či Marilyn Monroe (Mimmo Rotella), ktoré na výstave nechýbali, ale prezentovala aj príspevok iných, periférnych kultúr mimo hlavných centier umenia, ktoré spoluvytvárajú komplexný obraz „fenoménu pop art“.

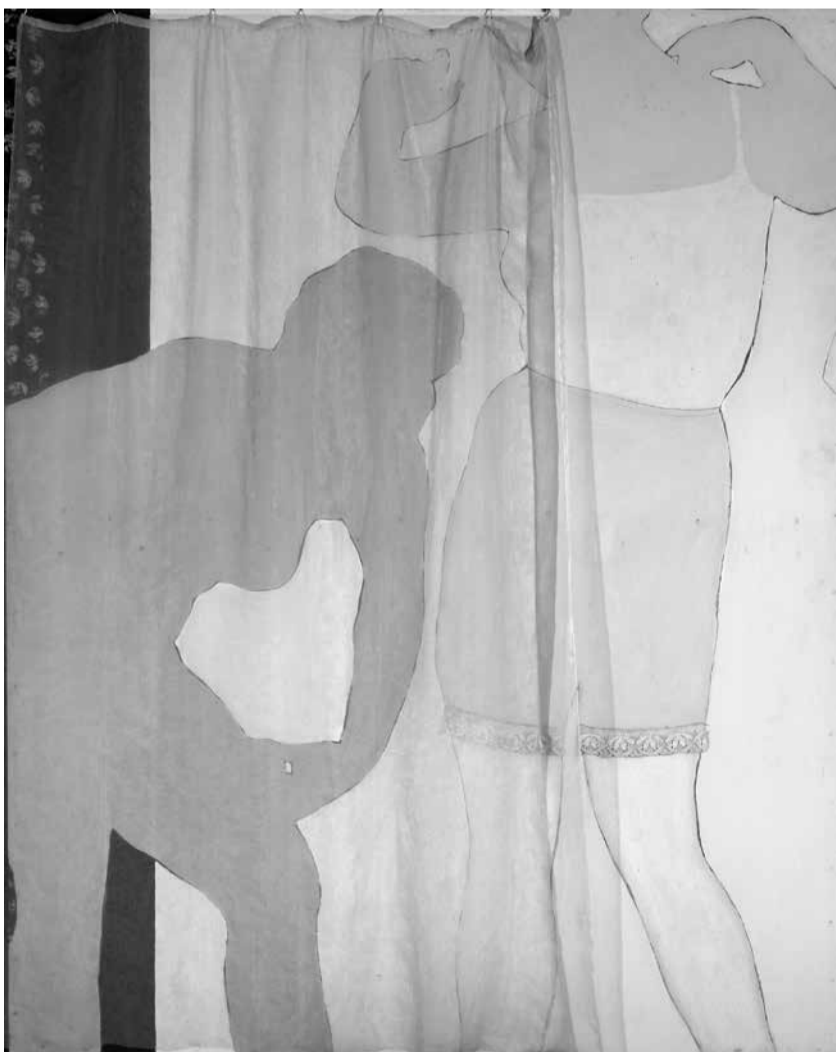
INTERNATIONAL POP

Kurátori: Darsie Alexander, Bartholomew Ryan

Dallas Museum of Art, 2. 10. 2014 – 17. 1. 2015

Walker Art Center, Minneapolis, 11. 4. – 29. 8. 2015

Philadelphia Museum of Art, 18. 2. – 15. 5. 2016





2

Príklady odlišného kódovania by sme našli na výstave *International Pop* napr. u japonského umelca Ushio Shinohara, ktorý na základe čierneho-bielej reprodukcie z časopisu (čo boli, podobne ako u nás, hlavné zdroje poznania aktuálneho svetového umenia) imitoval a zároveň hravo ironizoval okrídlený objekt-oltár s tromi prázdnyimi fľašami coca-coly od ikony amerického umenia Roberta Rauschenberga *Coca-Cola Plan* (1958). Až spätne ho konfrontoval s autorom počas ich stretnutia v Japonsku, ktoré navštívil s Dance Company Merce Cunninghama v roku 1964 *Coca-Cola Plan, After Rauschenberg* (1964). Prirodzene, každá krajina disponovala svojim vlastným „materiálom“, napriek tomu vznikol univerzálny medzinárodný vizuálny jazyk, ktorý má svoje miestne špecifiká. V domácom kontexte analogicky hravo relativizoval pojmy nadprodukcie a nedostatku napr. Vladimír Kordoš v kompresii plechoviek coca-coly, v tej dobe u nás nedostupného „tuzexového“ tovaru, ktoré zbieral v kontajneroch pri bratislavskom hoteli Devín, kde boli k dispozícii pre zahraničnú klientelu (*Pocia Cézaroví*, 1. otvorený ateliér, 1970).



3

Výstavu *International Pop* organizovalo Walker Art Center v Minneapolise pod vedením kurátorov Darsie Alexander a Bartholomewa Ryana. Chronologicky mapuje obdobie 50. až začiatku 70. rokov minulého storočia, pričom sleduje „trajektóriu pohybu pop artu a jeho kritických bodov v kontakte s globálnymi hnutiami ako Nový realizmus (Francúzsko), Konkrétizmus a Neokonkrétizmus (Brazília), „Art of Things“ (Argentína), Anti-Art (Japonsko), Kapitalistický realizmus (Nemecko), happeningy a Neo-Dada.“⁴⁵ Koncepcia výstavy pracuje s geografickým kritériom v kombinácii s tematickým členením vystavených diel. Július Koller s knižným objektom *Univerzálne formy observácie (U.F.O., 1970, zbierka SNG)* sa tak ocitol hneď v úvode výstavy, v sekcii pod názvom *The Image Travels (Obraz cestuje)*, zameranej na škálu využitia dominantnej pop artovej stratégie: koláže, v podobe od osobných denníkov po obrazové koláže, asambláže a objekty. Autori výstavy upozorňujú na paralely využitia reprodukovateľného obrazu vo svete predchádzajúcom dnešným „neobmedzeným“ možnostiam internetového digitálneho veku. Z dnešného pohľadu sa javia v novom svetle akéhosi vizuálneho predchodcu dnešných webových vyhľadávačov aj aktivity André Malrauxa a jeho *Le musée imaginaire (Múzea imaginácie, Múzea bez múrov)* z roku 1947, ktorého reprodukciu nájdeme v úvode katalógu, ako anticipátora pop artu, zaoberajúceho sa „nehierarchickým tokom informácií a mediáciou kultúry obrazmi“.⁴ Vo frekventovanom médiu koláže vidí Tomáš Pospiszyl aj symbol nedôvery k informáciám manipulovaných médiami totalitných režimov: „Umelci už viac neboli rozprávačmi ale skôr svedkami alebo zberateľmi už existujúcich slov a obrazov. Koláž, v literatúre aj vizuálnom umení bola ich možnosťou voľby. Zrazu sa ukázalo ako dostačujúce vystrihnúť obraz z pôvodného kontextu v časopise a poukázať na jeho dvojité kódovanie.“⁴⁵

Jana Želibská s objektmi *Venuša* (1967, zbierka PSIS), *Toaleta I a II* (1967, zbierka SNG) a *Objekt I* (1967, majetok autorky), premiérovu vystavených na prvej autorskej výstave v Galérii Cypriána Majerníka v Bratislave (1967), bola prezentovaná v sekcii *Love & Despair (Láska a beznádej)*, ktorá reflektuje tému tela a telesnosti vo vzťahu k reklame, pracujúc so symbolmi voyerstva a erotiky, využívajúc „telo ako politické bojisko“ (vo Philadelphii bolo vystavené iba prvé z troch uvedených diel). Paradoxne sa na výstavu vo Philadelphii dostal aj ďalší slovenský autor, a to prostredníctvom autorského zošitu s komentármi dobovej tlače Júliusa Kollera. Z Kollerovho knižného objektu prezentovaného vo vitríne kurátorka philadelphskej edície výstavy Erica Battle vybrala a ilustratívne, ako súčasť rozšírenej popisky, reprodukovala stránku s novinovými výstrižkami tvorby Miroslava Cipára, i keď inkognito, bez uvedenia autorstva.

Prezentácia slovenských autorov na medzinárodnej scéne je samostatnou problematikou a behom na dlhé trate, o ktorý sa už dlhé roky pokúšajú viacerí jednotlivci aj inštitúcie. Zdá sa, že postupne sa darí toto poslanie naplniť a dostávať tvorbu niektorých autorov do povedomia medzinárodnej odbornej komunity a na mapu dejín svetového umenia. V poslednom období sme mohli zaznamenať napríklad samostatné výstavy Márie Bartuszovej a Júliusa Kollera v Múzeu moderného umenia vo Varšave, Stana Filka v Zachęte vo Varšave, výstavu Petra Bartoša vo Wiener Secession, pripravuje sa výstava Júliusa Kollera v MuMOK-u vo Viedni. K prezentácii Jany Želibskej na výstavách v Londýne a USA prispela monografická bratislavská výstava *Zákaz dotyku* v SNG (kurátorky Vladimíra Büngerová, Lucia Gregorová), ktorá okrem iného priniesla autorské rekonštrukcie inštalácií zo 60. rokov, a do medzinárodného povedomia sa autorka dostala aj vďaka návšteve kurátora Bartolomhewa Ryana na výstave na Slovensku, ako aj odborným prednáškam Andrei Euringer-Bátorovej a Lucie Gregorovej na konferenciách v Londýne.

Vo výstavnom katalógu *International Pop* je v rámci úvodného chronologického prehľadu opakovane uvádzaný Alex Mlynárčik a jeho vzťah k parížskemu centru Nových realistov, ktorého bol členom. Reprodukovaná je akcia so Stanom Filkom, *Hapsoc I.* (1965), akcia *Festival snehu* (Vysoké Tatry, 1970) s Robertom Cyprichom, Milanom Adamčiakom a Milošom Urbáskom (publikovaná je Urbáskova inštalácia *Posledná večera*) a Mlynárčikova akcia *Evina svadba* (Žilina, 1972). Katalóg v texte spomína aj jeho akcie *Pokušenie* (Galerie Raymonde Cazenave, Paríž, 1966), performanciu *Pre mužov (II. permanentné manifestácie)*, 1966) na verejných toaletách pri príležitosti konania kongresu AICA v Bratislave a environment *Villa dei Mysteri* (Superlund, Lunds Kunsthalle, 1967). Uvádza tiež Kollerovu *Antihappening* (1966) a spoločnú akciu s Petrom Bartošom - výstavu „*Antiobrazov*“ vo výklade opravovne pančúch v Bratislave (1968-69).

Na výstave (a v katalógu) je jednou z akcentovaných osobností zakladateľ Nového realizmu Pierre Restany, známy svojimi cestami do USA, Brazílie, Argentíny, Ruska a Strednej Európy (v rokoch 1964 až 1968 pracoval ako parížsky korešpondent časopisu *Výtvarná práce a Výtvarné umění*), kde ovplyvnil mnohých autorov. Jedným z nich je práve Alex Mlynárčik, ktorého monografistom Restany bol, a ktorý by, podobne ako Stano Filko nemal chýbať v užšej reprezentácii sledovanej témy. Z troch spomínaných výstav bol Mlynárčik zastúpený iba na výstave *Ludwig Goes Pop: East Side Story*, kde vystavovali viacerí slovenskí autori: Juraj Bartusz, Stano Filko, Július Koller, Juraj Meliš, Rudolf Sikora a Jana Želibská. Na londýnskej výstave bola prezentovaná Jana Želibská a Jozef Jankovič. Práve zastúpenie Jany Želibskej na všetkých spomínaných výstavách poukazuje na jeden z momentov výstav, ktoré ponúkajú čítanie témy aj z hľadiska ženských autoriek, ktoré boli vo vzťahu k pop artu v jeho začiatkoch prehliadané: „Návrat k diverzite ženského vkladu k popu, v jeho nepredvídateľnosti a dizonancii jej odlišnej formácie v každom kontexte, obohacuje (pop art) v jeho národných a nadnárodných dimenziách.“⁶ V tomto kontexte píše Lucia Gregorová o Jane Želibskej, ktorá „intuitívne vyťažila z dobovej atmosféry nástroje na kritickú reflexiu a kritiku patriarchálneho umeleckého sveta, pokryteckého spoločenského poriadku, meštianskej morálky a obrazov v Gesamtkunstwerku environmentu...“⁷

Účasť slovenských autorov v medzinárodných projektoch je dobrou správou pre naše umenie a je výsledkom systematickej práce umelcov a teoretikov, ktorí na presadzovaní domáceho umenia v medzinárodnom kontexte dlhodobo pracujú. Nie je to zďaleka jednoduchá úloha, o to viac je na akademickej aj galerijnej pôde dôležité vytvárať podmienky pre prácu tých kolegyň a kolegov, ktorí ju vnímajú ako svoju odbornú misiu.

1 Jessica Morgan: Political Pop: An Introduction. In: Morgan, Jessica – Frigeri, Flavia (eds.): *The World Goes Pop*. London: Tate Enterprises Ltd., 2015, s. 17.
2 Jessica Morgan: Political Pop: An Introduction. In: Morgan, Jessica – Frigeri, Flavia (eds.): *The World Goes Pop*. London: Tate Enterprises Ltd., 2015, s. 15.
3 Dostupné na: <http://www.walkerart.org/calendar/2015/international-pop>
4 Godfre Leung: *International Pop: A Visual Chronology*. In: Alexander, Darsie – Ryan, Bartholomew (eds.): *International Pop*. Minneapolis: Walker Art Center, 2015, s. 12.
5 Charlotte Cotton with Martin Harrison, Hiroko Ikegami, Tomáš Pospiszył: *Round Table. Pop and the Traveling Image*. In: Alexander, Darsie – Ryan, Bartholomew (eds.): *International Pop*. Minneapolis: Walker Art Center, 2015, s. 195.
6 Kalliopi Minioudaki: *Feminist eruptions in Pop, beyond borders*. In: Morgan, Jessica – Frigeri, Flavia (eds.): *The World Goes Pop*. London: Tate Enterprises Ltd., 2015, s. 73.
7 Lucia Gregorová: Jej pohľad na neho a na ňu. In: Büngerová, Vladimíra – Gregorová, Lucia (eds.): *Jana Želibská: Zákaz dotyku*. Bratislava: SNG, 2012, s. 47.



4



5



6

1 Jana Želibská: *Toaleta I, II*, 1967 (Zbierka Slovenskej národnej galérie). Foto: webumenia.sk

2 Július Koller: *Univerzálne Formy Observácie (U.F.O.)*, 1970 (Zbierka Slovenskej národnej galérie). Foto: Daniela Čarná

3 Alex Mlynárčik, Miloš Urbásek: *I. festival snehu – Miloš Urbásek: Interpretácia diela Leonardo da Vinci „Posledná večera“*, 1970. Foto: archív A. Mlynárčika

4 Paul Thek: *Kus mäsa s Warholovou „Brillo Box“*, 1965 (Philadelphia Museum of Art). Foto: Daniela Čarná

5 Jasper Johns: *Flag*, 1958 (Súkromná zbierka, Majetok Heller Group). Foto: Daniela Čarná

6 Robert Rauschenberg: *Coca-Cola Plan*, 1958 (Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Shinohara Ushio: *Coca-Cola Plan*, 1964 (Aomori Museum of Art). Foto: Daniela Čarná

Dve výstavy, ktoré neboli iba výstavami

Mira Sikorová-Putišová

Projekty Strach z neznámeho/Fear of the Unknown (Dom umenia/Kunsthalle Bratislava) a Prízraky spoločensky mŕtvych/Ghosts of the Civil Dead (tranzit.sk), otvorené počas tejto jari v Bratislave, možno vnímať viac než výstavy, ktoré prezentovali príznačné charakteristiky súčasného umenia definitívne udomácnené aj v našom prostredí. Napriek príbuznému zameraniu som ich nevnímala ako konkurujúce si, ale naopak ako dva dopĺňajúce sa projekty s vlastnou autonómiou, reflektujúce na silno rezonujúci spoločensko-politický fenomén, akým sú utečenci, a (ne)vedomé odmietanie inakosti jedinca. Zároveň boli východiskom pre ďalšiu verejnoprospešnú činnosť.



V koncepciách výstav sú prítomné črty sociálne angažovaného umenia, reflexie na politické skutočnosti, sústredenie sa na umeleckú produkciu, ktorá smeruje k pozitívnym korekciám v sociálnych sférach, a znaky participatívneho umenia. Odhliadnuc od obsahu, význam oboch výstav spočíva aj inde: stali sa zázemím pre veľký počet paralelných aktivít. Témy boli kľúčovou marketingovou stratégiou, vychádzajúcou z aktuálnych politicko-spoločenských okolností. Ak aj bola realizácia projektov v KHB a tranzit.sk vzhľadom na ne naprogramovaná, tak práve tie napomohli k efektívnosti sprievodných podujatí, ktorých zámerom bolo korigovať negatívne vnímanie aspektov utečeneckej krízy a s ňou súvisiacich faktorov v našom prostredí. Mali iniciovať jedinca k návšteve a je namieste domnievať sa, že „zabrali“ viac ako v iných prípadoch. V tomto má KHB navrch, čo do počtu sprievodných programov i času na ich realizáciu, je subjektom so širším spektrom možností pre ich uskutočnenie. Vzhľadom na príbuznosť projektov sa obe inštitúcie dohodli na spoločných komentovaných prehliadkach. Hoci ide o bežný sprievodný formát, prax kurátorov¹ predurčovala prezentovať obsahy výstav v širších kontextoch a zdôrazniť spoločenský význam prezentovanej typológie umenia.

Sprievodné podujatia boli spojené so snahou prezentovať problematiku utečeneckej krízy a odmietania inakosti utečencov (inakosti jedinca vôbec) – premeniaceho zo xenofóbie (strachu z neznámeho), ako širokospektrálny fenomén. Svoj priestor v nich mali prizvané subjekty komentujúce problematiku cez svoj uhol vnímania – napr. spolupráca tranzit.sk

so Slovenskou debatnou asociáciou, ktorej aktéri sa zamerali na to, ako triezvo a trefne argumentovať v emotívnych debatách týkajúcich sa problému, či prednáška odborníkov zameraná na objasnenie problematiky negatívneho vnímania inakosti – dôsledku interpretácie Slovákov ako potláčaného (kolonizovaného) národa v minulosti.² V prípade KHB je sumár sprievodných aktivít rozšírený o podujatia zamerané na nedospelého diváka a matky s deťmi (tu treba zmieniť aj tradičný tlačový formát KHB – detského sprievodcu výstavou, kde je sú objasnené často zamieňané významy pojmov migrant, utečenec, emigrant a imigrant). Na realizácii viacerých podujatí (workshopy, komentované prehliadky konkrétnych miest ako cieľov návštevy či pobytu utečencov)³ sa podieľali nielen vystavujúci autori, najmä Daniela Krajčová, ale aj priamo jedinca so skúsenosťou migranta. Návod ako prekonávať strach z neznámeho ponúkol workshop zameraný na budovanie komunikačných zručností s utečencami, realizovaný s Pavlínou Fichta Čiernou. Interdisciplinárne presahujúce podujatia priniesli možnosť nazerať na problém z pohľadu stretu kresťanskej a moslimskej kultúry a náboženstva, venovali sa fenoménu hoaxov ako účinných nástrojov šírenia dezinformácií o imigračnej kríze. Aj letmý pohľad na členenie a obsahy sprievodných podujatí prezrádza, že KHB (tranzit.sk) bol viac imitovaný, je oveľa menšou organizáciou) hádam viac ako v iných prípadoch, vsadila najmä na intenzívnu komunikáciu obsahu výstavy verejnosti, no nielen na základe vystavených diel.

**Prízraky spoločensky mŕtvych/
Ghosts of the Civil Dead**

tranzit.sk, 12. 3. – 7. 5. 2016

kurátor: Christian Kravagna

autori a autorky: Pierre Bourdieu (F),
Robert Gabris (SK), Mulugeta Gebrekidan (ETH),
Christine Meisner (DE), Juri Schaden (AT),
Emma Wolukau-Wanambwa (UK)

Strach z neznámeho/Fear of the Unknown

Dom umenia/Kunsthalle Bratislava,

18. 3. – 31. 7. 2016

kurátorka: Lenka Kukurová

autori a autorky: Radovan Čerevka (SK),
Pavína Fichta Čierna (SK), Janka Duchoňová (SK),
Alena Foustková (CZ), Mandy Gehrt (DE),
Oto Hudec (SK), Lukáš Houdek (CZ),
Mario Chromý (SK), Daniela Krajčová (SK),
Kristián Németh (SK), Nová večnosť (CZ),
Dan Perjovschi (RO), Tomáš Rafa (SK),
Oliver Ressler (AT), Birgit Rüberg (DE),
Kateřina Šedá (CZ), TOY_BOX (CZ),
Ján Triaška a Olja Triaška Stefanović (SK),
Eliška Vrbová (CZ), Anna Witt (AT),
Tobias Zielony (DE), Artur Żmijewski (PL)



2



4



3

Projekt Prízraky spoločensky mŕtvych v tranzit.sk prostredníctvom šiestich autorov predstavil umenie, ktoré reaguje na faktor tzv. sociálneho vylúčenia cez optiku postkoloniálnych štúdií. Kurátor Christian Kravagna na postkolonializmus nazerá z historickej perspektívy a poukazuje na to, že v procese kolonizovania a následnej segregácie obyvateľstva (počíta k tomu i oddelenie Schengenského priestoru/EÚ od zvyšku sveta) je možné nachádzať aj zárodoky pre vznik migračných vln smerom do Európy.⁴ Na základe tejto analyzujúcej metódy zostavil kolekciu prác, ktorou reflektoval na problém sociálneho vylúčenia cez viaceré situácie, napr. poukázanie na propagandu zameranú idealisticky vykresľované aktivity chovancov internačného tábora v Ugande v sérii fotografií Emmy Wolukau-Wanambwa – *Tricky Assignments: Representing the Colonial Prison* (od 2013), ostnatým drôtom obohnané tábory pre násilne presídlené obyvateľstvo v Alžírsku v dokumentáciách antropológa a sociológa Pierra Bourdieua – *In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, 1957 - 1961*, či prostredníctvom efemérnych kresieb Christine Meisner, ktoré sú v skutočnosti mapami vytvorenými otrokmi na ceste do krajín bez otrokárskeho systému na juhu USA. Pre naše pásmo skôr typické ponímanie sociálneho vylúčenia skrz odmietanie jedinca inej (rómskej) rasy bolo prítomné v leptomoch Roberta Gabrisa, v ktorých prenáša zobrazenia a slová z tetovaní svojho otca – ako metafor jeho osobného príbehu do cyklu medirytín. Uvedené príklady znázorňovania sociálneho vylúčenia sú v našich zeme-

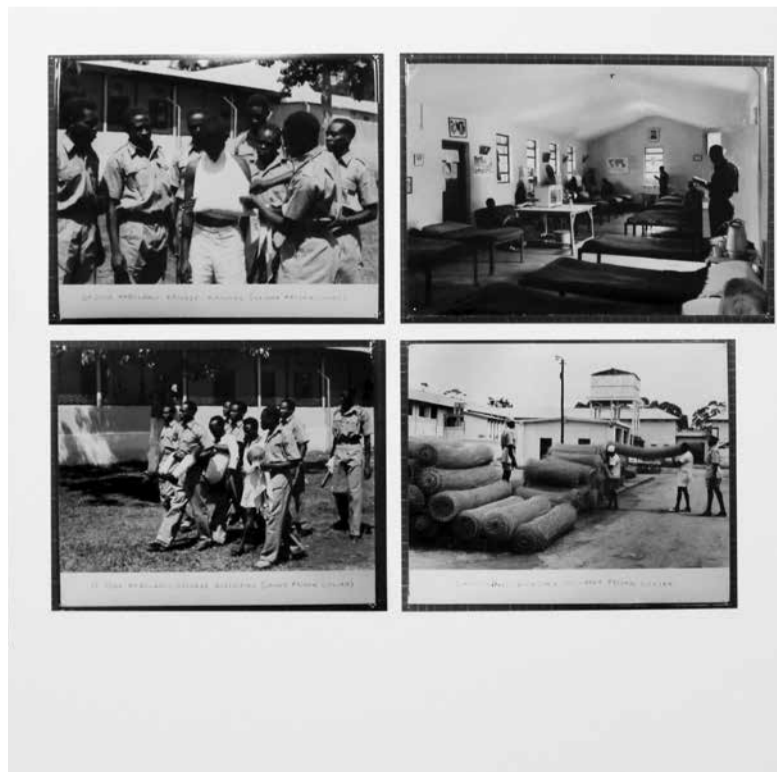
pisných šírkach zriedkavé, najbližšie k nim, priamo v intencii teórie, kde tzv. inštitúciou vylúčenia vnútorného⁵ sú aj segregačné múry oddeľujúce Rómov od majoritného obyvateľstva, je dlhodobý projekt slovenského umelca a aktivistu Tomáša Rafa *Športové múry* (od 2009), v ktorom ich maľuje v spolupráci s rómskymi dobrovoľníkmi.

Výstava Strach z neznámeho vykazuje iný systém koncepcie. Typológia diel i zoznam autorov odvoláva skôr k syntetizujúcej stratégii. Titul *Strach z neznámeho* viditeľne zahŕňa lajtmotív projektu – prítomnosť utečeneckej krízy v našom/európskom prostredí. Kurátorka Lenka Kukurová do výberu zaradila aj diela reagujúce na širšie politicko-spoločenské súvislosti krízy, diela reflektujúce na extrémizmus, s ním prepojenú xenofóbiu – paralelné faktory problematiky utečencov, snažila sa tak koncipovať výstavu vo viacerých vrstvách. Otázkou je, či je ako celok súdržná, ako sú zadané hranice témy odrážajúcej aktuálny spoločensko-politický fenomén, ako teda vtlačila výstave nevyhnutnú kurátorskú pečať, ktorá má vychádzať aj z výskumu problému. Použitá syntetizujúca metóda bola logicky podmienená jej orientáciou na politické umenie (vrátane sledovania projektov venovaných utečeneckej téme). Niektoré z realizácií boli pred krátkym časom predstavené aj v galérii Artwall,⁶ kde Lenka Kukurová pôsobí. Interpretovať tieto diela v kontexte projektu KHB je prípustným krokom, no dokladá spomínanú syntetizujúcu stratégiu. Rizikom mohla byť nedostupnosť vhodných diel či autorov ako ich priamych reali-

zátorov na mieste – takýmto hendikepom bola substitúcia priamych kresieb na stenu od Daniela Perjovschiho - séria *For the moment* (2015) nalepenými tlačami, posúvali dielo do akejsi dokumentačnej roviny. Istou nápravou bolo rozdávanie plagátov – ako jedného z diel autora *Full House* (2006) návštevníkom. Z koncepčného hľadiska sú dôležité diela, ktoré vznikli priamo pre výstavu a vhodne nastavujú syntetizujúcu stratégiu koncepcie, najmä inštalácia zo záchranných viest pre bábätká 2016 (2016) od Kateřiny Šedej.

Za nosnú líniu projektu, ktorá reflektuje problém nie emblematickým, symbolickým alebo priamo dokumentačným spôsobom, pokladám realizácie reagujúce na zlyhávanie komunikácie determinovanej predpojatostou voči utečencom a tie, čo sú myslené ako návody na jeho prekonanie – je v nich prítomná participatívna črta. Komplexnejšie poňatou ukážkou tohto prístupu je inštalácia Pavlíny Fichta Čiernej *Predstavte si, že Vaša reakcia je pozitívna, uvoľnená a príjemná* (2016) a (v súlade s typológiou ostatnej tvorby autorky) má čitateľný interdisciplinárny charakter. V inštalácii spojila zvukovú dokumentáciu reportáže z Gabčíkova, kde respondenti nazerajú na utečencov ako na ohrozenie, s nahrávkou terapie zameranej

na prekonávanie strachu a audiozáznam terapeutického cvičenia podporujúceho empatické cítenie. Súčasťou inštalácie, avšak ako odlišný názorový pendant, sú texty so spracovaným prieskumom verejnej mienky na Slovensku ohľadom poskytovania azylu, ktorého výsledky je možné interpretovať zámerne nejednoznačne. Empatický prístup a používanie spolupráce ako nástroja na prelomenie predsudkov je typickou črtou participatívnych projektov Daniely Krajčovej – *Slovenčina pre žiadateľov o azyl* (2010), *Manual SK* (2015), *Obrusy* (2015 – 2016) uskutočnených v spolupráci s prisťahovalcami. Naopak, zdôraznenie nemožnosti konštruktívneho dialógu ohľadom krízy dokladalo video Artura Žmijewského *Oni* (2007), zaznamenávajúce priebeh workshopu s účastníkmi s rozdielnymi názormi: staršie katolíčky, židovská mládež, radikálni pravičníari a ľavicoví aktivisti. Realizácia *Utečenecké listy* (2016) Elišky Vrbovej – vydávanie rovnomenného autorského časopisu, jeho rozdávanie na verejnosti a následné zaznamenávanie reakcií je deklarováním faktu, že postoje k migrantom majú rôzne škály – i tú aktivistickú, ktorá je však často krát namáhavou (sifyfovskou) agendou. Viditeľný prvok apelu k interakcii (účasti na diele) je prítomný aj v inštaláciách/objektoch



Lukáša Houdka a Ota Hudeca, v Houdkovom prepravnom kontajneri *HopeTour* (2016) sa divák na vopred neznámy čas mohol ocitnúť v rovnakom prostredí a podmienkach (tma, zvuky, otrasy), v akých sú utečenci prepravovaní, za Hudecov plot *Krajina* (2016) zas nebolo z nariadenia umelca dovolené vstúpiť každému - ide tu o parafrázu delenia spoločnosti z pohľadu utečenca - vyvolení (oni), vylúčení (my). Hoci tieto príspevky možno pokladať za príliš priamočiare alebo naratívne, sú náležitou didaktickou zložkou výstavy.

Dôležitý fakt, že pociťovanie strachu z neznámeho/vyrovňovanie sa s ním je subjektívnou záležitosťou, zosobnila Pavlína Fichta Čierna vo foto výstupe zo súkromnej performance *Praktický pokus opustiť svoj dom* (2016), v ktorej sa nachádzala v strese rozhodovania, aké náležitosti (šatstvo a pod.) si je schopná v ohrození so sebou vziať. Podobným osobným prístupom je rodinná fotografia Olje a Jána Triaškovcov *Migranti* (2016), v ktorou upozorňujú na fakt, že sami sú prisťahovalcami na Slovensko. Na výstave pomerne ojedinelým vyjadrením existencie multikulturalizmu (ako jedného z možných faktorov vplývajúceho na vznik xenofóbie) sú diela Janky Duchoňovej, napr. *Séria Souvenirs of the New Colonies* (2013) - formáty suvenírov/tanierov s mixovanými atribútmi európskej a ďalších kultúr - v prospech rozširujú rámec výstavy mimo akcentovaného utečenectva. Stretnutie diametrálne odlišných skutočností bolo obdobnou bázou aj pre tlač Mandy Gehrt *Tisíc a dve noci* (2015) - miešali sa v nich, dnes už idealisticky vnímané, exotické zábery z krajín blízkeho východu, odkiaľ pochádza gros utečencov, so skutočnými obrazmi týchto vojnovou poznačených lokalít.

Za nedostatok v tejto (vzhľadom na naozaj krátky čas pre prípravu) solídne zvládnutej výstave pokladám nečitateľnosť koncepcie centrálnej miestnosti. Vzhľadom na jej dispozície by sa dalo očakávať, že bude jej výrazovým ťažiskom. Potenciál prítomného blackboxu mohol byť využitý inak: vedela by som si v ňom predstaviť napr. reportážne video Tomáša Rafu, tematicky venované extrémistom a odporcom migrantov. Bolo by dôstojným susedom sugestívnej K. Šedej, D. Perjovschimu i bráne od skupiny Nová večnosť, ktorá mohla byť vysunutá viac do priestoru.

Pri hodnotení oboch projektov si treba uvedomiť aj to, že oba organizujúce subjekty priniesli prezentácie spadajúce do kategórie umenia venujúceho sa politickým skutočnostiam, ktoré u nás nemá až tak bežnú prax v realizovaní väčších výstav s medzinárodným zastúpením.⁷ V menších formátoch ich uskutočňuje najmä tranzit.sk, ktorý spolu s tými, ktoré sa poslednom čase venovali aj širším spoločenským funkciám umenia⁸, si už vybudoval svoju autonómiu. Faktom je, že v súčasnosti je na Slovensku jediným náležitým a prirodzeným priestorom pre rozsiahlejšie medzinárodné výstavy aktuálneho umenia bratislavská kunsthalle, jej „košická sestra“ Hala umenia sa dostala do stavu odbornej bezprizornosti, bohužiaľ pravdepodobne s dlhodobším pretrvávaním, a v tejto súvislosti je momentálne nejasné i smerovanie KHB.⁹ Avšak z pohľadu zameraného na prirodzenú potrebu reflektovať politické umenie, umenie s prvkami sociálnej angažovanosti a následne realizovať (vo všeobecnosti u nás pomerne zriedkavé) medzinárodne zastúpené väčšie výstavné formáty, sa konjunkturálnosť¹⁰ titulu Strach z neznámeho dá, aj v súvislosti so spoločenskou misiou inštitúcie, pokladať za legitímnu.

- 1 Kurátorka a aktivistka Lenka Kukurová sa špecializuje na problematiku politického umenia v slovenskom a medzinárodnom kontexte, dizertačnú prácu *Politické aspekty v súčasnom umení. České a slovenské umenie v období 1989 - 2011* obhájila v roku 2012 na FF UK v Prahe. Historik umenia a kurátor Christian Kravagna je profesor postkoloniálnych štúdií, prednáša na Akadémii umení vo Viedni, venuje sa participatívne a komunitnému umeniu. Autor viacerých štúdií k uvedeným aspektom umenia, v češtine je dostupný jeho text: Kravagna, Christian: *Pracovat na společenství. Modely participativní praxe*. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, VUP AVU Praha, 1-2/2007, s. 65 - 82.
- 2 O migrácii mimo bubliny realizované s SDA, viac na: <http://sk.tranzit.org/sk/prednaska/0/2016-03-23/o-migracii-mimo-bubliny>. Príbeh utlačania a vylúčovania realizovaná v spolupráci s etnológom, kultúrnym antropológom a sociológom, viac na <http://sk.tranzit.org/sk/prednaska/0/2016-05-05/prbeh-utlania-a-vylucovania>
- 3 O sprievodných a vzdelávacích podujatiach KHB viac na: <http://www.kunsthallebratislava.sk/event/strach-z-neznameho> a <http://www.kunsthallebratislava.sk/khb/vzdelavanie>
- 4 viac: Kravagna, Christian: *Prízraky spoločensky mŕtvych/Ghosts of the Civil Dead*, text v katalógu, tranzit.sk 2016.
- 5 tamže
- 6 Dan Perjovschi - *Prozatím*, Artwall Gallery, Praha, 2016, Mandy Gehrt - *Tisíc a dve noci*, Artwall Gallery, Praha, 2015, <http://www.artwallgallery.cz/>
- 7 Poslednou z tejto kategórie bola *Privátny nacionalizmus v Hale umenia Košice, 2015*, kurátori: Ilona Németh, József R. Juhász, Michal Štofa, avšak príprava tohto titulu začala ešte v roku 2013 v rámci projektu EHMK.
- 8 napr. *Odovzdaní zmene, 2014*, *Umenie nemá alternatívu, 2015*
- 9 Od 1. 7. 2016 sa zriaďovateľom KHB stane SNG v Bratislave, až po delimitácii a vyhodnotení aktuálneho finančného a produkčného stavu bude zverejnená jej ďalšia činnosť (vyjadrenie generálnej riaditeľky SNG Alexandry Kusej v mailovej korešpondencii)
- 10 Recenzia Damasa Grusku nazerala na projekt KHB cez skutočnosť, že sa odvíja/ťaží z rezonujúcej spoločensko-politickej situácie. <http://artalk.cz/2016/04/06/konjunkturalna-tema-konjunkturalna-vystava/>

1 Kateřina Šedá: *2016, 2016*, inštalácia. Foto: Zuzana Sedláková

2 Mario Chromý: *Rodina na pochode*, 2012, zo zbierky zberateľa Milana Dobňáka. Foto: Zuzana Sedláková

3 Pohľad do inštalácie diel Daniely Krajčovej. Foto: Zuzana Sedláková

4 Dan Perjovschi: *séria For the moment*, 2015, kresba. Foto: Zuzana Sedláková

5 Janka Duchoňová: *Séria Souvenirs of the New Colonies*, 2013, inštalácia I-V zo zbierky Weiss Collection, VI-IX zo zbierky npor. Ing. Martina Frankoviča, zvyšok majetok autorky, detail. Foto: Zuzana Sedláková

6 Mulugeta Gebrekidan: *záber z filmu Auropa*, 2015, mp4 video. Foto: Mulugeta Gebrekidan

7 Emma Wolukau-Wanambwa: *Tricky Assignments: Representing the Colonial Prison*, 2013 - dlhodobý projekt, inštalácia, detail. Foto: Andrea Kalinová.

Majú Košice Kunsthalle? Peter Megyeši



So získaním titulu *Európske hlavné mesto kultúry 2013* pre Košice je spojený i vznik prvej Kunsthalle na Slovensku. V júli 2013 boli po náročnej rekonštrukcii návštevníkom sprístupnené priestory bývalej krytej plavárne v širšom centre mesta, na okraji mestského parku. Ale vo všeobecne optimistickej nálade - spôsobenej ziskom titulu, s ktorým boli spojené na slovenské pomery výnimočné investície do infraštruktúry kultúry - už pri zrode novej inštitúcie zaznievali i pesimistické predpovede. Spájali sa najmä s otázkami ohľadom využitia lukratívnej budovy po uplynutí piatich rokov, čo bola záväzná lehota, počas ktorej mali byť priestory zrekonštruované z financií Európskej komisie využívané na nekomerčné kultúrne účely. Obavy vyvolávali i úvahy o udržateľnosti projektu, a to nielen z finančného hľadiska, ale i z pohľadu personálneho zabezpečenia štandardného fungovania inštitúcie. Žiaľ, po troch rokoch od začatia činnosti a opadnutí počiatkovej eufórie dnešný stav ukazuje, že sa pesimistické predpovede naplňujú, a to omnoho skôr ako sa predpokladalo. Už v roku 2014, teda rok po otvorení, prišla košická Kunsthalle o umeleckého riaditeľa: Vladimír Beskid bol odvolaný z pozície umeleckého riaditeľa mestskej príspevkovej organizácie K13 - Košické kultúrne centrá (nástupnícka organizácia projektu Košice - Európske hlavné mesto kultúry 2013), ktorá spravuje okrem Kunsthalle i mestský amfiteáter a SPOTS- bývalé výmenníky tepla na sídliskách, upravené na kultúrne využitie. Košice dnes formálne disponujú Kunsthalle, ale o štandardnej prevádzke inštitúcie tohto typu môžeme hovoriť ťažko. Najzásadnejším problémom, na ktorý nadväzujú ďalšie, je skutočnosť, že košická Kunsthalle je galériou bez riaditeľa, kurátorov a odborných pracovníkov. Tento nepochopiteľný a mlčky prijímaný fundamentálny nedostatok spôsobuje, že Kunsthalle nemá vyprofilovanú dramaturgiu a výstavný program a verejnosťou nie je ani chápaná primárne ako inštitúcia galerijného typu, ale skôr ako kultúrny dom, či park kultúry a oddychu, s využitím na rôzne aktivity v širokom zábere súčasnej kultúry (divadelné a tanečné predstavenia, koncerty). Pre nezainteresovaného pozorovateľa neznaleho miestnych špecifik, ktorý od *Kunsthalle/Haly umenia* očakáva predovšetkým prezentáciu súčasného vizuálneho umenia, môže byť zarážajúce ako sa košická *Hala umenia* profiluje. V orientácii mu nepomôže ani návšteva internetových stránok, ktoré len ilustrujú nečitateľnosť inštitúcie a vzhľadom k typu inštitúcie paradoxnú marginalizáciu vizuálneho umenia. Z bývalej plavárne vznikla budova, ktorá poskytuje zázemie pre mnohé kultúrne aktivity Košičanov, ale označovať ju ako Kunsthalle je značne zavádzajúce. Na to jej chýba to podstatné: systematicky a erudovane prezentovať a sprístupňovať súčasné vizuálne umenie.

Foto: Michal Štofa

Korelácie geografie, ekológie a kozmológie v konceptuálnych prácach slovenského umelca

Rudolfa Sikoru

Maja Fowkes

4. kapitola z publikácie

Zelený blok: Neoavantgardné umenie a ekológia v socializme.

Budapešť/New York: CEU Press, 2015

Preklad: Martina Petáková

1. časť

Lákavá predstava eskapizmu, naznačeného v názve diela *Z mesta von*, pomenúva akciu, ktorú Rudolf Sikora uskutočnil počas vianočných sviatkov roku 1970 na okraji mesta Zvolen na strednom Slovensku. Akcia pozostávala z deviatich veľkých šípok, ktoré autor nakreslil do snehu červeným pigmentom. Všetky smerovali od socialistického sídliska k poľiam a lešom na okolitom vidieku. Na rozdiel od slovenských umelcov zo skupiny OHO, ktorí sa z mesta odsťahovali na vidiek za vidinou uspokojujúcejšieho života, bola táto akcia v prípade slovenského umelca jednou z mála príležitostí, počas ktorých sa vydal za prácou v exteriéri mimo hlavné mesto Bratislava. Aj napriek tomu sa však dielo *Z mesta von* stalo jedným z najvýznamnejších umeleckých počinov slovenskej neoavantgardy, podľa ktorého bola neskôr pomenovaná aj nedávna výstava mapujúca slovenský land art, potvrdzujúc tak prínos tohto diela do akčného umenia, v tom čase azda najproduktívnejšej oblasti slovenských umeleckých experimentov posúvajúcich „hranice všetkých tradičných médií v prospech nových alternatívnych foriem umenia“. ¹ Dielo bolo zároveň vyhlásené za priekopnícke v kontexte nového umeleckého konceptu na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia. ² Za hranicami Slovenska sa Sikorova práca dostala medzinárodného do povedomia v roku 1972, keď ju vybrali na obálku raritnej antológie s názvom *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (Aktuálne umenie vo východnej Európe), ktorú zostavil nemecký umelec Klaus Groh a zameral sa v nej na súdobé umenie vo východnej Európe. ³

Ukázalo, že intervencia do environmentu, ktorú Sikora predstavil prostredníctvom diela *Z mesta von*, determinovala jeho ďalšiu tvorbu. Autor totiž dovtedy vo svojich prácach skúmal problematiku priestoru prostredníctvom štúdií tradičných umeleckých médií ukotvených v maľbe a v soche. Hoci Sikora priznal, že dielo *Z mesta von* je vyjadrením jeho vlastného „dovtedy jediného strachu, a to zo znečisteného životného prostredia“, vyjadreného ako „zanechávanie pošpiny miest napospas čistej prírode“, šípky v snehu smerujúce za hranice mesta na vidiek doviedli autora ku komplexnejšiemu skúmaniu ekologických otázok a vzťahu človeka a životného prostredia. ⁴ Navyše, na základe čísel, toponým a skratiek, ktoré sa okrem šípok objavujú zašifrované v grafikách *Z mesta von II a III*, považujú niektorí kritici toto dielo za autorov „posun od akcie ku konceptu“. ⁵ Použitie šípok ako grafických symbolov indikujúcich smer ilustruje vtedajší Sikorov záujem o geografiu. K šípkam sa onedlho pridali interpunkčné znamienka ako mimoriadne presvedčivé symboly, s ktorými pracovalo niekoľko autorových slovenských umeleckých kolegov, ako individuálne, tak aj v kolaboratívnych dielach, pričom práve výkričník sa napokon stal Sikorovým podpisom.

V kontexte rozsiahlych a rôznorodých prístupov slovenských umelcov k prírodnému prostrediu dielo *Z mesta von* na jednej strane zastáva mýtickú pozíciu v príbehu národného land artu, nespochybniteľný význam tohto ikonického diela však ostáva čiastočne zatienený nedostatkom intenzívnejšej kritickéj pozornosti. V publikácii k výstave slovenského land artu, ktorá sa konala v Galérii mesta Bratislavy v roku 2007, kurátorka Daniela Čarná uvádza, že Sikorovu akciu možno považovať za „symbolický vstup umelca do prírody“ a dielo stručne opísala

ako „event na pomedzí urbánneho prostredia a prírody, ktorý možno zaradiť do línie individuálnych súkromných eventov a fotomonológov“. ⁶ V textovej časti o práci slovenských umelcov s environmentom sa tomu dielu viac pozornosti nevenuje, hoci výstava nesie meno práve jeho meno a jeho fotodokumentácia je v porovnaní s ostatnými slovenskými landartovými projektmi venované priam privilegované miesto. Reprodukcia diela je totiž uvádzaná hneď za hierarchicky usporiadanými dielami západných landartistov, o ktorých Čarná píše v úvodnej kapitole katalógu, odhaľujúc svoj pohľad na land art ako na ustálenú a normatívnu kategóriu. ⁷ Najpríznačnejším odkazom na land art v tejto eseji je špeciálny samizdatový cyklus *Jazzová Sekce s názvom Minimal & Earth & Concept Art* z roku 1982, ktorej editor Karel Srp zozbieral základné informácie o západných umeleckých trendoch. ⁸ V období normalizácie bola táto svojpomocne vydaná publikácia s názvom v angličtine určená československým čitateľom, ktorí po potlačení Pražskej jari v roku 1968 prakticky stratili prístup k medzinárodným umeleckým periodikám.

Priam rukolapným dôkazom absolútne odlišnej spoločenskej atmosféry pred „obdobím konsolidácie“ bol tiež lokálny magazín *Výtvarné umění*, ktorý ešte počas roka 1970 prinášal okrem hlavných článkov o súdobom československom umení aj state o Robertovi Morrisovi, Janovi Dibbetsovi či o arte povera a obsahoval napríklad aj reprodukcie diela Michaela Heizera s názvom *Double Negative* (Dvojitý negatív). Do posledného čísla, ktoré vyšlo v tom roku, bolo však medzi titulnou stranou a obsahom vložené stručné oznámenie v českom, ruskom a prekvapivo aj vo francúzskom jazyku o pozastavení vydávania ďalších čísel magazínu z dôvodu jeho zlúčenia s magazínom *Tvar*, zameraným na skulpturálne umenie. Takto mal vzniknúť nový spojený magazín pod názvom *Výtvarná kultura*. Organizačný výbor Únie výtvarných umelcov v ČR tiež informoval predplatiteľov, že predplatné magazínu na rok 1971 sa presúva do nasledujúceho roka, keď malo byť publikované prvé číslo novovzniknutého magazínu. ⁹ V skutočnosti však tento krok nastolil symbolické ročné vákuum predznamenávajúce systematické zmeny na poli umenia, čo bolo jednoznačne jedným z mnohých mechanizmov, ktorými normalizácia zasiahla kultúrnu sféru.

Obdobie normalizácie sa začalo po tom, čo bola na Slovensku potlačená Pražská jar, niektorými historikmi označovaná aj za Československú jar. ¹⁰ Cieľ tohto reformistického programu sumarizovalo označenie „socializmus s ľudskou tvárou“, ktoré mu dal Alexander Dubček ako vtedajší mladý líder Československej komunistickej strany slovenského pôvodu a zároveň sa stal jeho hlavným predstaviteľom. Pražská jar však bola 20. augusta 1968 dramaticky potlačená okupáciou krajiny vojskami Varšavskej zmluvy. Niekoľko nasledujúcich rokov prebiehali normalizačné procesy, ktoré sa začali hromadnými čistkami v strane, vyšetrovaním a uplatňovaním zastrážovacích prostriedkov, napríklad núteným podpísaním vyhlásenia o odsúdení predchádzajúcich reforiem. Komunistickej strane napokon získala absolútnu vládu nad spoločnosťou.

Sikorovo dielo *Z mesta von* vzniklo ako súčasť projektu *Gaudium et Pax*. Jeho iniciátorom bol umelec a hudobník Milan Adamčiak (nar. 1946), ktorý mal kontakty s hnutím Fluxus. Počas vianočných sviatkov pozval

niekoľkých umelcov, aby vytvorili dielo v otvorenom priestranstve. ¹¹ V meste Ružomberok na strednom Slovensku sa následne Adamčiak stretol s Alexom Mlynárčikom (nar. 1934), ktorý mal už v tom čase špeciálne postavenie na umeleckej scéne vďaka manifestom HAPPSOC a organizovaniu kolektívnych akcií, medzi ktoré patril aj *Festival snehu* vo Vysokých Tatrách. ¹² V blízkosti mesta dvojica spoločne vyzdobila vianočný stromček. Počas akcie hral Adamčiak na husle, ktoré neskôr zabalili a nechali pod stromčekom ako dar. Iná skupina o čosi mladších umelcov sa zišla na okraji Bratislavy v horskom parku Koliba. Vladimír Kordoš (nar. 1945), Marián Mudroch (nar. 1945) a Viliam Jakubík (nar. 1945) tiež vyzdobili stromček, zorganizovali sprievod v maskách a využili farebný dym. Dezider Tóth (nar. 1947) si zas na vidieku vybral opadavý strom, na ktorý napísal bielou farbou slovo sneh v rôznych jazykoch.

Zaujímavosťou je, že umelci, ktorí sa do projektu zapojili, realizovali svoje diela buď samostatne, alebo v menších skupinách na rôznych miestach Slovenska. Len čo sa však vrátili do Bratislavy, projekt sa stal nesúrodým, keďže jednotlivé akcie neboli nijako zachytené ani zdokumentované prostredníctvom výstavy alebo publikácie. V tejto súvislosti je však potrebné podotknúť, že projekt *Gaudium et Pax* fungoval na Slovensku v období ranej normalizácie, keď sa súdobé umenie muselo prispôbiť nepriajným podmienkam. Galérie či kultúrne centrá v tom čase totiž už neponúkali priestor na podobné aktivity, takže bolo potrebné nájsť nové možnosti, ako v nich pokračovať. Ukázalo sa, že „príroda sa pre mnohých stala útočiskom úniku od vtedajšej spoločenskej reality ovládanej direktívnosťou“. ¹³ A práve túto špecifickú situáciu metaforicky zobrazuje Sikorovo dielo *Z mesta von*.

Zdá sa, že pre umelcov bolo v tom čase dôležité realizovať akcie na otvorenom priestranstve, pričom formálne aspekty ich stvárnenia nezohrávali primárnu rolu. Osobité okolnosti, za akých diela vznikli, sa evidentne premietli aj do Sikorovej práce. Autor podľa svojich vlastných slov strávil vianočné sviatky roku 1970 vo Zvolene so svojou manželkou a s rodinou. ¹⁴ Len čo do snehu nakreslil šípky, vrátil sa do mesta, „aby našiel niekoho s fotoaparátom“, kto by dielo mohol zdokumentovať. Fotograf, s ktorým sa napokon spojil, však mal len dva farebné diapozitívy, ktoré sa však nenávratne stratili a nikdy neboli zverejnené. ¹⁵ Zvyšná dokumentácia bola zachytená na čiernobiely film – a práve na tomto médiu vstúpili šípky nakreslené do bieleho snehu červeným pigmentom do histórie.

Hoci sa vizuálna dimenzia diela v dokumentácii vytratila a červený pigment ostal dochovaný len ako textový element v opise akcie, otázka voľby práve tejto konkrétnej farby ostáva relevantnou. Červená je totiž príznačnou farbou komunistických symbolov, či už v prípade červenej hviezdy alebo vlajky, a umelci si jej potenciálnu konotáciu veľmi dobre uvedomovali. Poľské umelecké duo KwieKulik napríklad v roku 1971 vytvorilo dielo *Shades of Red* (Odtiene červenej), ktoré pozostávalo zo zbierky niekoľkých stoviek diapozitívov s prvkami červenej a odkazovalo na všadeprítomnosť ideológie symbolizovanej červenou farbou v umeleckej praxi, čo poukazuje na blízku spojitosť diela s vtedajšou špecifickou spoločenskou situáciou. ¹⁶ Sikora prostredníctvom svojej tvorby vyjadroval svoj nekompromisný postoj voči vtedajšej politike, ktorý napokon



1

vyvrcholil autorovým osobným pričinením sa o pád komunistického režimu v roku 1989.¹⁷ Autor, ktorý už v roku 1969 vytvoril súbor diel na počesť Jána Palacha – študenta, ktorého sebaupálenie na protest proti sovietskej okupácii otriasol Československom, dnes interpretuje využitie červenej v diele *Z mesta von* ako v prvom rade estetické rozhodnutie bez akýchkoľvek alúzií na politiku, hoci priznáva, že v čase akcie si bol vedomý toho, že v blízkosti jeho červených šípok sa nachádzali kasárne sovietskej armády.

Či červené šípky odkazovali na všadeprítomnú politickú realitu v čase, keď sa umelci usilovali prekonať jej triviálnosť presadzovaním čistejších foriem umenia s hlbším významom a povýšiť ho tak nad desivú každodennosť, ostáva dodnes otvorenou otázkou. V každom prípade však možno Sikorovu prácu s environmentom vnímať ako vyjadrenie rovnakých postojov, aké mali umelci z ostatných krajín strednej Európy, ktorých sa dotýka náš výskum. V prípade umeleckých skupín od Pécs Workshop po TOK sa totiž práve v špecifických sociopolitických podmienkach zavedeného socializmu rozvinul kozmopolitný charakter vychádzajúci z ekológie ako z disciplíny prekonávajúcej politické hranice i rozdiely. Tento atribút ekológie vyjadřil Rudolf Sikora azda najviac spomedzi svojich kolegov prostredníctvom diel z raných sedemdesiatych rokov, v ktorých prepája ekológiu s perspektívou kozmológie. Tým získal špecifické postavenie medzi svojimi súčasníkmi na rodnom Slovensku, ktorí tiež pomerne hojne pracovali s prírodným prostredím. Vo východoeurópskom kontexte je na sklonku šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia rozšírenosť i mnohotvárnosť tohto prístupu v prípade slovenských umelcov skutočne nevšedná, keďže vo všeobecnosti sa rozhodnutie umelcov tvoriť v prírode alebo pracovať s environmentálnou problematikou týkalo skôr jednotlivcov či izolovanej tvorby. Preto možno tieto tendencie sčasti prirovnať k podobnej situácii na českej umeleckej scéne, hoci v oveľa menšom meradle.¹⁸

Podľa Daniely Čarnej je v porovnaní so západným land artom hlavnou črtou tvorby slovenských umelcov snaha reagovať na „ekologické a etické otázky vo vzťahu k životnému prostrediu, ktoré spoločne preberali umelci a vedci na svojich neoficiálnych stretnutiach“.¹⁹ To platí aj o tvorbe Rudolfa Sikoru, patriaceho k vedúcim umeleckým osobnostiam, ktoré sa vo svojej tvorbe zaoberali environmentálnou problematikou. Mnohé z týchto stretnutí sa odohrali v jeho ateliéri. Napríklad v článku pomenovanom po zmieňovanom Sikorovom diele spomína kurátor Aurel Hrabušický umelcov, ktorí sa vo svojej tvorbe aktívnejšie zaoberali ekológiou a spoločne sa schádzali na „pravidelných stretnutiach v ateliéri Rudolfa Sikoru počas prvej polovice sedemdesiatych rokov“.²⁰ Čarnej závery o ekologickom rozmere slovenského land artu však neplatia pre niektoré z najznámejších eventov, ktoré sa odohrali na slovenskom vidieku a o ktorých sa taktiež zmieňuje vo svojom prehľade. Medzi také patrí napríklad *Snúbenie jari* od Jany Želibskej z roku 1970. Dielo malo charakter kolektívneho rituálu a predstavovalo „voľnú analógiu ľudových zvykov“.²¹ Ďalším je napríklad *Deň radosti* s podtitulkom *Keby všetky vlaky sveta...* z roku 1971 od Alexa Mlynárčika, v rámci ktorého tristo cestujúcich počas jazdy vlakom naprieč vidiekom rozoberalo a interpretovalo rôzne umelecké diela s cieľom spojiť bežný

život s umením.²² Černá navyše v kapitole *Konzervácia prírody* zameranej na environmentálne umenie nerozlišuje rané sedemdesiate roky, keď ekológia vstúpila na pole umenia, a neskoré osemdesiate roky, počas ktorých umelci a aktivisti vedení Jánom Budajom spojili svoje sily a z environmentálnej problematiky vytvorili politickú agendu, aj vďaka ktorej bol napokon rozvrátený komunistický režim.²³

Medzi umelcov, ktorí začali vo svojej tvorbe odkazovať na environmentálnu problematiku v raných sedemdesiatych rokoch, spomínajú Černá i Hrabušický okrem Sikoru aj Petra Bartoša, Juraja Meliša, Dezidera Tótha a Michala Kerna. Peter Bartoš (nar. 1938) bol jedným z prvých umelcov, ktorí začali pracovať s pôdou ako s umeleckým materiálom. Využíval piesok či hlinu, ktorou si potieral pokožku, čo odkazovalo na jej liečivé vlastnosti. Mimoriadne ho tiež zaujímali zvieratá, a to až tak, že sa zamestnal v Zoo Bratislava a choval vlastné holuby. Juraj Meliš (nar. 1942) bol predovšetkým sochár, ktorý pracoval s voľne dostupnými prírodnými materiálmi, najmä s drevom. Vo svojom diele *Prostredie II* z roku 1970 využil farebné halúzky vyschnutých stromov, na ktorých naaranžoval ohrozené druhy zvierat – napríklad vtáky boli vystavené podobne ako vo vitrínach v prírodovednom múzeu. Dezider Tóth (nar. 1947) tvoril priamo v prírode a súčasťou jeho prác z cyklu *Ochrana prírody* boli aj aktivity ako ošetrovanie či symbolické liečenie stromov. Michala Kerna (1938–1994) zaujímal dialóg s prírodou a v duchu svojho hesla, že „človek má žiť tak, aby sa s jeho prácou mohla zžiť aj príroda“, sa zapájal do priamych intervencií do životného prostredia.²⁴

Sikora vnímal problematiku degradácie životného prostredia podobne ako menovaní umelci. K práci s prírodou nepristupoval ako praktický environmentalista, ktorého snahou je odvrátiť ľudské devastovanie prírody, prípadne ju vyliečiť. Ako sme už spomínali, v rámci svojej tvorby zriedkakedy intervenoval priamo do prírodného prostredia a hlavnou problematikou, ktorú skúmal prostredníctvom svojich konceptuálnych diel, bola ekológia. Hoci Sikora len v roku 1969 promoval na bratislavskej Vysokej škole výtvarných umení v odbore maľba, čoskoro si osvojil konceptuálny prístup, a tak jeho dielo *Z mesta von* balansuje na pomedzí akcie, land artu a konceptuálneho umenia.

Michael Corris napísal, že „konceptuálne umenie je prezentované ako skutočne medzinárodná tendencia“, a poukazuje na vzájomný vzťah západného konceptuálneho umenia a jeho variantov vytvorených inde ako na prístup „pozostávajúci z rôznych umeleckých stratégií, ktoré spájajú dva zásadné atribúty: hlboký skepticizmus voči statusu objektu v umení a náruživé dištancovanie sa od obmedzení nastolených umeleckou tradíciou (alebo momentálnym stavom umenia) v záujme formovania nových vzťahov medzi umením a spoločnosťou“.²⁵ Aj katalóg k výstave *Global Conceptualism* (Globálny konceptualizmus) usporiadanej v roku 1999 v Múzeu umenia v Queense rozlišoval medzi západným konceptuálnym umením, ktoré chápe ako „termín označujúci v podstate formalistický prístup rozvíjajúci sa v nadväznosti na minimalizmus“, a globálny konceptualizmus nezávislý od fyzickej formy. Ten zahŕňal široké spektrum prístupov, ktoré „reinterpretovali možnosti umenia vis-à-vis spoločenskej, politickej a ekonomickej reality“.²⁶ Neskorší výskum a výstavné

projekty založené na rovnocennosti oboch prúdov uvádzajú redefinované ponímanie pojmu konceptuálneho umenia.

Podobne je to aj v prípade publikácie vychádzajúcej z výskumu prebiehajúceho paralelne v Južnej Amerike a vo východnej Európe s názvom *Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression; 60s–80s/South America/Europe* (Podvrtné praktiky: Umenie v podmienkach politickej represie; 60. – 80. roky/Južná Amerika/Východná Európa). Historička Iris Dressler, ktorá vychádzala z definície konceptuálneho umenia podľa Benjamina Buchloha ako „komplexného súboru vzájomne opozitných prístupov“ protirečiacich požiadavke „čistoty a ortodoxnosti“, používa termín konceptuálne umenie vo vzťahu k relevantnej umeleckej praxi v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch v Južnej Amerike a v Európe, nehladiac na terminologické odlišnosti fungujúce v rôznych lokalitách.²⁷ Dressler tiež tvrdí, že prehodnotenie umenia zo šesťdesiatych až osemdesiatych rokov nemôže pozostávať len z jeho umiestnenia na mape a v rámci jestvujúcich registrov globálnych dejín umenia, kde sa niektorým umelcom „neprávom neušlo miesto“. Podľa nej musí takéto prehodnotenie „zahŕňať aj úpravu zaužívaných máp a registrov“.²⁸

László Beke romanticky opísal východoeurópske konceptuálne umenie ako „flexibilné a elastické, ironické, zábavné a viacznačné, neštudované, komunikatívne, vždy pripravené stať sa spoločenskou aktivitou pre skupinu mladých ľudí či dokonca akými alternatívnym okamihom“.²⁹ Tieto pozitívne prívlastky považuje Piotr Piotrowski iba za prázdny opis, ktorému vyčíta jeho „minimálne technické požiadavky“, „lacný a relatívne bezpečný prístup“, ako aj fakt, že „dáva takmer každému šancu stať sa umelcom“, pričom konceptuálne umenie lokalizoval v jadre stredo-európskej neoavangardy.³⁰ V nadväznosti na tvrdenie o tom, že „jestvuje všeobecné presvedčenie, že stredo-európske konceptuálne umenie malo oveľa heterogénnejší charakter ako jeho západná podoba“, pripisuje Piotrowski tieto atribúty „špecifickému charakteru periférie“ v opozícii k jadrú, ktoré „je zviazané k dogmatickej čistote“, hoci uvádza niekoľko regionálnych príkladov „klasických foriem konceptuálneho umenia založeného na tautologickej sebaanalýze umeleckého jazyka“.³¹

Na margo konceptuálneho umenia na Slovensku historička umenia Jana Geržová uvádza, že „nejestvujú žiadne relevantné interpretácie raných fáz konceptuálneho umenia“, pretože všetky podrobnejšie texty vznikli až neskôr, takže dovtedy bolo potrebné vychádzať „skôr z orálnej histórie než z písomnej formy“. Ďalej uvádza všeobecne akceptovaný názor, že kapitola slovenského konceptuálneho umenia sa otvorila manifestom HAPPSOC, za ktorým v roku 1965 stáli umelci Alex Mlynárčik, Stano Filko a teoretička Zita Kostrová.³² Hoci ide o pomerne skorý nástup konceptu v porovnaní s umeleckými scénami v strednej Európe, toto tvrdenie možno podporiť aj Piotrowského záverom, že „Slovensko predstavuje špeciálny prípad synchronickej konvergencie hnutí, ktoré sa na západe objavili v chronologickom poradí“.³³

Pokusom o zmapovanie tohto umeleckého obdobia bez diskriminovania niektorých formálnych umeleckých prístupov, ktorý sa špeciálne zameriaval na východnú Európu, bolo už spomínané dielo Klaus Groha *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. To zahŕňalo diela umelcov z Juhoslávie, Maďarska, Československa, Poľska, zo Sovietskeho

zväzu i z Rumunská. Český umelec a historik umenia Jiří Valoch nazval túto antológiu legendárnou a označil ju za snahu ukázať, „že aj umelci z týchto krajín sa zaoberali rovnakou problematikou ako ich kolegovia v západnej Európe a v Spojených štátoch“, pričom vo východnej Európe v tom čase publikácia rozširovala informácie o konceptuálnych umeleckých praktikách v regióne za pevnými hranicami a „umožnila nám rozvinúť kontakty“ medzi umeleckými kolegami.³⁴ Groh na titulku publikácie vybral fotografiu zo Sikorovho cyklu *Z mesta von* č. III preto, lebo podľa neho najvhodnejšie ilustrovala súdobé umelecké praktiky v regióne. Jej umiestnenie na obálke môžeme interpretovať ako dôkaz o chápaní komplexnosti umeleckých prístupov v tomto regióne, ktoré názorne zosobňovalo práve Sikorovo dielo na pomedzí konceptu, akcionizmu a land artu. Otázne však naďalej ostáva, či takto kodifikované čísla a písmená v prostredí krajiny mali dokonale symbolizovať enigmatickosť umenia z druhej strany Železnej opony, pričom veľké šípky zrejme vyjadrovali túžbu vymaniť sa zo socialistického systému. V období normalizácie sa život v socializme významne zmenil. Disident Milan Šimečka, ktorý bol zbavený svojho postu profesora filozofie na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, opísal tento stav ako „obnovenie poriadku“, ktorý bolo potrebné nastoliť po verejných protestoch, čo viedli k „rozmachu neporiadku“ vrcholiacemu v roku 1968.³⁵ Historička Paulina Bren vo svojej poslednej publikácii o normalizácii v Československu zdôraznila, že režim síce hlásal požiadavku nastolenia pokojného a umierneného života a schvaľoval súkromné občianske práva a slobody s výnimkou tých, ktoré možno považovať za potenciálnu hrozbu pre verejné blaho, v praxi sa však sústredil na každodenné fungovanie jednotlivcov a ich rodín či ich pracovného života i priateľov a „ku všetkému, čo prekračuje jeho hranice, pristupoval obozretne a nedôverčivo“.³⁶ Nastolené rozlišovanie oficiálnej a neoficiálnej, ako aj verejnej a súkromnej sféry života tiež viedli k tomu, že umelci sa začali zapájať do súkromných aktivít, ktoré neboli povolené vo verejných galériách.

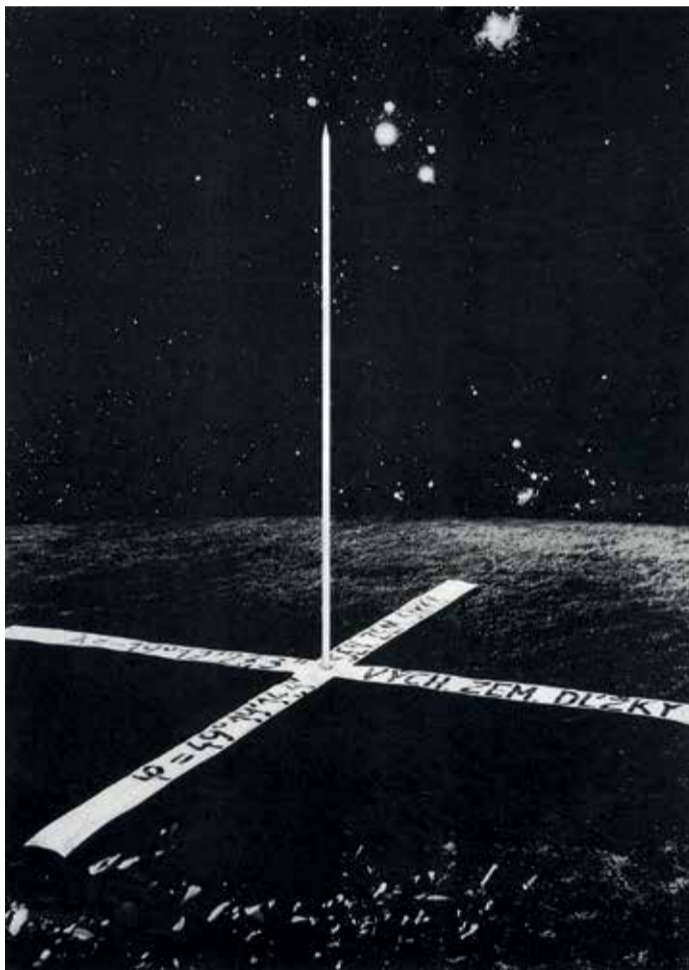
Jedným z pokusov prekročiť súkromnú sféru a prekonať tak obmedzené možnosti verejnej prezentácie bola skupinová výstava *Prvý otvorený ateliér*, ktorá sa konala 19. novembra 1970 v dome Rudolfa Sikoru v Bratislave. Prípravy na výstavu prebiehali už od konca augusta, keď sa Sikora spojil s Alexom Mlynárčikom a ponúkol mu spoluprácu – nasledujúce týždne strávili umelci „v tvorivých dielňach a na intenzívnych diskusiách spájajúcich mladú nastupujúcu umeleckú generáciu“.³⁷ Osemnásť umelcov, medzi ktorými boli vysokoškolskí profesori, študenti, etablovaní i začínajúci umelci, tak na spoločnej výstave v priestoroch súkromného príbytku vyjadrilo svoju snahu prekonať prekážky, medzi ktoré patrilo zakazovanie umeleckých festivalov, sympózií či výstav v galériách umenia.³⁸ Historička umenia Eugénia Sikorová vo svojej práci o *Prvom otvorenom ateliéri* uvádza, že názov výstavy mal znamenať jej otvorenosť voči všetkým „názorom, technikám i generáciám“, ktoré sa spoločne postavili proti vtedajším „zákazom umeleckej činnosti“.³⁹ Igor Gazdík sa ako jediný participujúci teoretik na margo projektu vyjadril, že šlo o „kolektívnu akciu prvotriednej dôležitosti“.⁴⁰ Možno teda tvrdiť, že *Prvý otvorený ateliér* ako súkromná umelecká iniciatíva znamenala začiatky neoficiálnych umeleckých aktivít na Slovensku a vďaka tomu, že na scénu uviedla mladých výtvarníkov, medzi ktorých v tom čase patril aj Sikora, zabezpečila kontinuitu súdobých umeleckých trendov aj v nepriaznivých spoločenských podmienkach.

Veľká šípka nakreslená na ulici navigovala návštevníkov výstavy do domu na Tehelnej 32, kde osemnásť umelcov nainštalovali svoje diela na dvore, na chodbách i v izbách. Večer otvorila akcia Mariána Mudrocha s názvom *Uprimte svoju pozornosť na komíny domu*. Umelec vyzval divákov, aby zdvihli zrak ku komínom, z ktorých k oblohe stúpala farebný kúdol. Mudroch využil modrý a červený dym, ktorý spoločne so sivým nebom v pozadí vytvoril efekt „trikolory“ modrej, bielej a červenej, teda farieb slovenskej vlajky, ktorú podvratne vypustil do vzduchu, teda prísne kontrolovanej verejnej sféry, aby tak vyjadril nesúhlas s režimom i vedomé oddelenie verejného a súkromného, ako aj oficiálneho a neoficiálneho života. Tento postoj zdôraznilo i spoločné dielo Mudrocha, Jakúbika a Kordoša, ktoré pozostávalo z niekoľkých elementov vrátane vystavených hromád konzerv, ktoré odkazovali na kultúru hromadenia konzervovaných potravín v socialistických supermarketoch. Konzervy oblepené etiketami „Atmosféra 1970“ obsahovali „bratislavský vzduch“ a na vrchu mali varovanie s nápisom „nedýchatelné“, odkazujúc na napätú, meravú a dusivú atmosféru daného obdobia.

Medzi ostatnými dielami bola aj zvuková inštalácia od Adamčiaka, Bartošova performance s hlinou či svetelné kinetické objekty od Milana Dobeša (nar. 1929). Rôznorodé spektrum umeleckých prístupov siahalo od Melišových rurálnych assembláží cez konceptuálne textové intervencie Júliusa Kollera (1939 – 2007) až po Tóthov inventár tehál, ktorý odkazoval na názov ulice, kde sa výstava odohrala. Udalosť pritiahla veľkú pozornosť profesionálnej verejnosti a v tom čase najznámejší historik umenia v povojnovom Československu Jindřich Chalupecký pri tejto príležitosti pricestoval z Prahy, aby

predniesol svoju prednášku na tému uvažovania o umení po Duchampovej iniciatíve. Ukázalo sa, že „šťastný výber umelcov bol prehliadkou toho najlepšieho, čo Bratislava v tom čase ponúkala“, a výstava zaznamenala taký úspech, že *Prvý otvorený ateliér* bol zároveň aj posledným, keďže jeho ďalšie pokračovanie zakázali vládne orgány.⁴¹

Pri tejto príležitosti Rudol Sikora dokončil svoje nové dielo, ktoré posúvalo jeho bádanie v oblasti geografie o krok ďalej – umelec skonštruoval trojrozmerný model konkrétnej krajiny. Na dvore pri dome zhotovil reliéf s priemerom 4,5 m, ktorý znázorňoval konfiguráciu terénu vrátane vyvýšenej pevniny a vodných prietokov na Markarskej riviére na pobreží Chorvátska, kde strávil dovolenku. Dielu s názvom *Spomienka na Dalmáciu* predchádzali prípravné štúdiá na papieri, ktoré boli vystavené spoločne s legendou či kartografickým kódom prezentovaného modelu, cestnou mapou Dalmácie, fotografiami a so štvorjazyčným popiskom uvádzajúcim názov diela, jeho rozmery i použitý materiál, ako aj dátum jeho vzniku. Zmenšená mapa reliéfu bola vyhotovená z epoxidovej živice – žltej reprezentujúcej pevninu a modrej, ktorá predstavovala vodu. V topografii sa tieto farby využívajú na rozlišovanie rôznych terénov, v prípade Sikoru je však nafarbenie živice považované za odkaz na jeho „maliarske kvality“.⁴²



2

Dôraz na maliarske aspekty v tomto diele vychádza z faktu, že prv než Sikora predstavil toto trojrozmerné dielo v rámci *Otvoreného ateliéru*, venoval sa maľbe, kresbe či grafike a príležitostne vo svojich obrazoch vytváral reliéf pomocou sadry. Počas svojich akademických rokov krátko experimentoval s informelom a vytvoril sériu *Kamenné krajiny, pomníky a zátišia* (1966 – 1969). Tá do značnej miery pozostávala z abstraktných maliieb a kresieb niekoľkých úsporne skonštruovaných základných foriem, z ktorých je možné odčítať kontúry a ďalšie topografické značky, ktoré autor využil aj vo svojich neskorších prácach. Valoch navyše podotýka, že už v *Kamenných krajinách* možno v náznakoch nájsť niektoré „črty typické pre autorovu tvorbu“, konkrétne najmä fakt, že „predmetom jeho záujmu sa stáva okolitá príroda“.⁴³ To je do istej miery viditeľné aj v jeho „kresbách písacím strojom“ z rokov 1968 – 1969, kde autor vo forme umeleckého denníka kombinuje textové prvky a vizuálne štruktúry vytvorené na papieri veľkosti A4.

Na jednej stránke *Z denníka*, kde sú v hornej časti zobrazené kontúry hornatého terénu v priereze, je aj text, ktorý nám ponúka možnosť nahliadnuť do spôsobu, akým Sikora v tom čase premýšľal. V texte stojí: „Situácia: / Diagram M785 stúpajúci nahor bez dychu / ... jeho tieň, diagram M145 ... príplazil sa po štyroch / opito za ním... Záver: O niekoľko rokov neskôr / alebo o desiatky rokov / boli diagramy nájdene náhodou, sladko spiac neďaleko od seba v ľade na úpäti nedobyteho vrchu. Azda najväčšmi verejnosť šokoval fakt, že kým si diagramy M785 a M145 predlžovali svoje životy v ľade, nikto si ich zmiznutie nevšimol“.⁴⁴ Z týchto útržkovitých riadkov evokujúcich podobne nekonzistentné fungovanie písacieho stroja možno vyčítať Sikorovu perspektívu, ktorá siahala ďaleko do budúcnosti, no zakaždým sa zároveň obracia do minulosti.

Dlhé časové úseky siahajúce od počiatkov geologického času na Zemi až do neurčitej budúcnosti, ako je to aj v prípade cyklu *Rezy civilizáciou* z roku 1972, sú pre Sikorovu tvorbu charakteristické rovnako ako konkrétne historické okamihy, ktoré chce uchovať prostredníctvom svojich diel. Už spomínané dielo *Múr (Pocta J. P.)*, bezprostredne reagujúce na sebaupálenie Jána Palacha, ktoré Sikora vnímal ako obeť a symbolicky ho stvárnil prostredníctvom motívov križa a bariéry múru, znázorňuje autorovo kritické povedomie o tomto konkrétnom historickom okamihu. V niekoľkých ďalších prácach z tohto obdobia sa Sikora zaoberal uchovávaním spomienok na krajiny, ktoré navštívil počas svojich ciest. Práv medzi také patrí aj dielo *Spomienka na Dalmáciu*.

Medzi jeho prvotiny, v ktorých pracoval s podobnou tematikou, patrí cyklus maliieb temperou a gvašom s názvom *Spomienka na Alpy* (1967). Sikora ho vytvoril počas svojho krátkeho štipendijného pobytu na Akadémii výtvarných umení vo Viedni. Do viacerých maliieb zhmotnil aj svoje dojmy z ciest do Francúzska v roku 1968, napríklad do *Spomienky na Azúrové pobrežie (Toulon)*, namaľovanej tyrkysovými a zelenými vodovými farbami. Od polovice šesťdesiatych rokov mali obyvatelia Československa na rozdiel od príslušníkov väčšiny ostatných štátov východného bloku niekoľko rokov možnosť cestovať na západ.

Keďže však väčšina obyvateľov „strávila v kapitalistických krajinách relatívne krátky čas“, komunisti sa obávali, že by tak mohli získať „pokrivený dojem o tamojšom živote“. V čase sovietskej invázie do Československa 21. augusta 1968 bol Sikora na dovolenke na Azúrovom pobreží v Monaku a o pár dní neskôr navštívil Paríž, kde odmietol ponuku na štipendijný pobyt a v septembri sa vrátil na Slovensko.⁴⁶

Jedným z výsledkov jeho návštevy v Paríži je aj triptych *Topografia XII – XIV (Spomienka na Paríž 1968)* z roku 1970, v ktorom Sikora skombinoval textové prvky s prvkami topografického mapovania – patrí medzi ne napríklad zakreslenie hornatého povrchu, náčrt rieky Seiny či zaznačenie historických budov, konkrétne Sorbonny a Múzea moderného umenia. V texte diela, ktoré sa často označuje ako *Papierový manifest*, autor zachytáva na jednotlivých listoch papiera svoje spomienky na udalosti z mája roku 1968 buď vo francúzskom alebo v slovenskom jazyku. Stoja v nich slová „Une autre Bastille bourgeoise à abattre: après la Sorbonne, le Musée d'art modern“, ako aj výzva na zavretie Múzea moderného umenia z dôvodu jeho zbytočnosti či provokatívne vyhlásenie, že „kultúra je inverziou života“.

Niektoré udalosti a miesta sú poprepájané šípkami. S dvojročným odstupom tak Sikora reagoval na udalosti v Paríži, ktoré prebiehali súbežne s nepokojmi doma v Československu a z medzinárodného hľadiska ich zatienili. Hoci autor primárne odkazuje na vplyv tohto hnutia na umenie a kultúru, taktiež poukazuje na pominuteľnosť okamihov, ktoré zostávajú len manifestmi na papieri a nikdy sa nestanú realitou. Na rozdiel od jeho predchádzajúcich farebných spomienok z francúzskej riviéry je táto *Topografia* zložená z bielej, čiernej a z rôznych odtieňov sivej, ktoré sú typické aj pre Sikorove ďalšie, zväčša tiež monochromatické diela.

Medzi *Kamennými krajinami* a cyklom *Topografie* nachádzame niekoľko prác vytvorených tušom, kolážou či olejom, čo svedčí o autorovom záujme o pravidlá zobrazovania trojrozmerných objektov na plochých povrchoch. Vo svojej podstate sú tieto práce cvičeniami z deskriptívnej geometrie. V diele *Život s deskriptívnou geometriou* (1969) Sikora využil priestorové útvary – kónické a hexagonálne prizmy, ktoré pomocou milimetrového papiera preniesol do koordinatívnej sústavy v rôznych uhloch ako základ rotácií a reflexií. Maľba *Poézia deskriptívnej geometrie* (1968 / 1969) je o čosi voľnejším geometrickým experimentom s rôznymi nepravidelnými tvormi zloženými zo súvislých a z prerušovaných línií, bodiek a priesekov ako základných pojmov z geometrie. Sikorov záujem o tvary, veľkosti, polohu útvarov a zobrazenie priestoru dokazuje jeho pozitívny vzťah k matematike. Napokon, sám sa ako školák zúčastňoval matematických súťaží.

Tieto cvičenia mali slúžiť ako základ autorových neskorších kozmologických prác, na istý čas sa však začal zaoberať predovšetkým topografickým zobrazením krajiny. Počas roku 1970 vytvoril niekoľko *Topografií*, najmä anonymné *Strany z atlasu*, v ktorých zobrazuje výškové rozdiely v teréne pomocou farebného tieňovania – vzniknuté vyvýšeniny sa miestami akoby oslobodili od gravitácie a vznášajú sa nad povrchom obrazu. K ďalším motívom, ktoré sa začali pravidelne objavovať v týchto maľbách, sú čierne štvorce či obdĺžniky predstavujúce elementy vytvorené človekom, napríklad budovy v osídlených oblastiach, ako aj široké šípky. Výškové rozdiely na povrchu krajiny a zaznačenie zastavaných oblastí sú známe z topografických a fyzických máp, no šípky častejšie nachádzame na mapách historickej migrácie, kde naznačujú smer pohybu, a využívajú sa tiež ako orientačné značky smerujúce k istej polohe či lokalite.

Sikorov záujem o topografie, ktoré opísal ako „jediný spôsob zaznamenávania povrchu Zeme“⁴⁷, odhalil autorovo zaniepanie pre prírodný a fyzický environment. Tie sa stali kontinuálnymi aspektmi jeho práce a odkryli aj autorovo komplexné a mnohotvárne chápanie priestoru v geografii. V pasáži v kresbe písacím strojom citovanej vyššie napríklad spomína „nedobytný vrch“. Metafora nedobytného územia úzko súvisí s tradičným chápaním Zeme ako *terra incognita*, teda neznámeho a záhadného územia, odkazujúc na túžbu po objavovaní. Ako však podotýka geograf J. K. Wright, vzhľadom na to, že „dnes už nejstúva žiadna *terra incognita* v pravom zmysle slova, žiadna *terra (zem)* nie je zároveň absolútne *cognita* (známa)“. Čaro neznáma teda podnecuje predstavivosť, čo znamená, že „čím viac nachádzame, tým viac nás naša predstavivosť pobáda k ďalšiemu objavovaniu“.⁴⁸ Prostredníctvom jednej zo svojich prvotín Sikora pretlmočil fantáziu o vzdialenej budúcnosti, v ktorej jeho diela objavia pod vrstvami ľadu na tajnom mieste a svetlo sveta tak uzrú autorove úvahy z mladosti o plynutí času, chápaní priestoru a zmysle ľudskej existencie.

Konkrétnejší a praktickejší prístup k problematike zobrazovania priestoru vidíme v Sikorových cvičeniach z *Deskriptívnej geometrie*, v ktorých uplatňoval prísne pravidlá euklidovskej matematickej geometrie a študoval pozície, rozmiery a vzdialenosti medzi objektmi. Takéto chápanie priestoru ako „poľa či nádoby opísateľných pomocou dvoch alebo trojrozmerných metrických súradníc“, ktorý sa v rámci newtonovského konceptu označuje ako „absolútny priestor“, vychádza z predpokladu, že priestor je „geometricky rozčleniteľný na samostatné časti“.⁴⁹ Tradičnému geografickému prístupu, ktorý sa zaoberá „deskriptívnymi štúdiami sociálnych a prírodných foriem lokalizovaných v absolútnom priestore a spojitostami medzi fyzickou podobou krajiny a prírodnými procesmi“, protirečia kritickí geografi, ktorí podotýkajú, že priestor je politickou otázkou vzťahujúcou sa ku geografickej lokalite, sociálnej situácii a k premenlivým identitám.

V Sikorovom cykle *Topografie* badať autorovo chápanie priestoru ako fyzickej reality, ktorá je objektívna a možno ju presne reprodukovať – napríklad v prípade *Spomienky na Dalmáciu* je umelcov model umocnený mapou regiónu. Istú podobnosť so Sikorovým prístupom nachádzame v prípade skupiny Pécs Workshop, ktorá presadzovala metodiku skúmania problematiky prostredníctvom vedecky overiteľných faktorov, čo môže súvisieť so socialistickou tradíciou pestovania princípov pozitívistickej vedy, ako ich sformuloval Engels vo svojom nedokončenom diele *Dialektika prírody* (1883). Napriek vedeckým experimentom so základnými prvkami, ktoré robil Pécs Workshop na rôznych špecifických lokalitách v prírodnom prostredí, svedčia ich filmy a fotodokumentácia o tom, že podstatnú súčasť týchto podrobne kontrolovaných testov tvoril nepredvídateľný „ľudský element“. Rovnako tak Sikora, ktorý zdanlivo stvárnjuje priestor ako objektívny výsek z fyzického environmentu, zväčša zobrazil konkrétnu krajinu, ktorú navštívil počas svojich ciest.

Inými slovami, cyklus *Topografie* reflektuje osobnú geografiu umelca, ktorý navštívil mnohé zo zobrazených miest a svoje zážitky stvárnil v cykloch *Spomienok*, ktoré rozkrývajú jeho chápanie vzťahu krajiny a spomienok, ako aj historických okamihov a osobných zážitkov. Vzjomnú spojitosť geografie, skúseností a predstavivosti osvetlil geograf David Lowenthal v roku 1961 – podľa jeho pozorovaní sa každá vizualizácia sveta viaže k „osobným skúsenostiam, procesu učenia, predstavivosti

a pamäti“. Podotkol tiež, že „miesta, kde žijeme, ktoré navštevujeme a kam cestujeme, svety, o ktorých čítame a vidíme ich zobrazené v umeleckých dielach, spoločne s fantáziou a predstavivosťou vytvárajú naše predstavy o prírode a človeku“.⁵⁰

Ako naznačuje kritická geografia, priestor nie je považovaný za čosi, čo sa nachádza „mimo záberu spoločenskej praxe“. Nazeranie na svet je spojené so zhmotnením skúseností, pričom práve cestovanie je čoraz častejšie vnímané ako „prostriedok získavania zážitkov“.⁵¹ Chápanie cestovania je okrem toho tiež usúvzťažňované k formovaniu identít, ktoré sú príbuzenské a vychádzajú zo smerovania samotných ciest, keďže „cestovanie narúša krehkosť a strnulosť priestorových hraníc a rozkrýva identitu tvorenú spoločenskou, politickou a kultúrnou zložkou“.⁵² Zaujímavé je, že kým mohol Sikora slobodne cestovať a navštevovať konkrétne mestá, svoje dojmy zaznamenával prostredníctvom topografii konfigurácie ich fyzického terénu a príležitostne zachytil svoje myšlienky a zážitky aj pomocou textu. Umelci si však začali klásť otázky týkajúce sa toho, kam vlastne patria, a geografiu začali chápať vo vzťahu k politickej, kultúrnej a sociálnej realite práve vtedy, keď sa sloboda cestovania dostala počas obdobia normalizácie na Slovensku pod prísnu kontrolu.

Tento posun sa v prípade Sikoru objavil paralelne s formálnymi zmenami v jeho umeleckej praxi začiatkom sedemdesiatych rokov a smeroval k osvojovaniu princípov konceptuálneho umenia. Takisto je možné sledovať Sikorov vývoj umeleckého záujmu o problematiku zobrazovania prírody – realistická maľba figuratívnych krajíniek preňho nikdy nebola prípustná, čo je zrejme už podľa jeho abstraktných *Kamenných krajín*. Ako píše Valoch, v prípade *Topografií* sa tieto krajiny stávajú „subjektom konceptuálnej reflexie“,⁵³ keďže Sikora začal hľadať vhodnejšie prostriedky na uchopenie problematiky priestoru práve v geografii. Vtedy zároveň úplne vyčerpal médium maľby, ktorá mu neposkytovala ďalšie tvorivé možnosti. O tomto vývoji svedčí aj dielo *Topografia IV* (1970), v ktorej vytvoril efekt vyvýšeného reliéfu na mape pomocou epoxidovej živice na preglejke, pričom však dielo stále zachovávalo formu obrazu. *Spomienka na Dalmáciu* predstavená na *Otvorenom ateliéri* bola dôkazom posunu v Sikorových štúdiách povrchu Zeme, keďže autor tentoraz skonštruoval model konkrétneho prostredia.

Ak sa opätovne vrátame k dielu *Z mesta von*, ktoré Sikora vytvoril krátko po *Otvorenom ateliéri*, neunikne nám významná zmena autorovho prístupu – od problematiky stvárnienia priestoru sa posunul k aktívnej práci s touto veľčinou prostredníctvom priamej intervencie do environmentu. Šípky, ktorých pôvod možno jednoznačne nájsť v maľbách patriacich do cyklu *Topografie*, tu indikujú smer, ktorým chce autor obrátiť našu pozornosť. V roku 1971 Sikora realizoval ďalší projekt zasadený do exteriéru – označil špecifický bod na povrchu Zeme v regióne Orava. S pomocou profesionálneho geodeta, ktorého požiadal o presnú štúdiu krajiny, identifikoval konkrétne miesto a vytvoril *Poctu priesečníku poludníka = 19° 12' 27.3" a rovnobežky = 49° 19' 14.4"*. Dielo pozostávalo z dvoch veľkých prekrížených pruhov papiera s presnými zemepisnými súradnicami, čím sa autor posunul od topografického opisu zemského povrchu ku kartografii

Toto dielo možno chápať aj ako Sikorovo uchopenie problematiky mapovania. Autor sa prostredníctvom neho zaradil do kontextu konceptuálnych umelcov a land artistov, ktorí sa vo svojej tvorbe kreatívne zaoberali kartografiou. Podľa Gillesa Tiberghiena sa mapy stali predmetom špeciálnej pozornosti land artistov, keďže umelcov zaujímal „ich analytický vzťah k realite, ako aj nesúlad reality s jej zobrazením“. Zároveň poukazuje aj na „spojitosť land artistov s konceptuálnym umením“.⁵⁴ Spomedzi mnohých príkladov umelcov zaoberajúcich sa mapovaním vypichuje amerického umelca Douglasa Hueblera. Ten v roku 1968 vytvoril dielo *42. rovnobežka*, v ktorom zaznačil štrnásť miest ležiacich na štyridsiatom druhom stupni zemepisnej šírky v Spojených štátoch. V rámci tohto konceptuálneho diela boli v rovnaký deň odoslané listy do každého z týchto miest z mesta Truro v štáte Massachusetts, ktoré sa vrátili odosielateľovi, keďže obsahovali nedostatočné informácie o adrese doručenia. Prezentácia tohto diela na výstave pozostávala z príjmových dokladov z pošty spolu s mapou trasy jednotlivých listov.

Na Heublerovej mape je hrubá línia nakreslená cez stred Spojených štátov, ktorá sa na jednej strane vzťahuje k fundamentálnej umeleckej praxi kresby na zemepisnú mierku, na druhej strane zdôrazňuje abstraktnú sieť imaginárnych línií zemepisnej dĺžky a šírky, ktoré pretínajú planétu. Súčasťou Sikorovho diela nie je reálna mapa – miesto nej je priamo na mieste vyznačený priesečník abstraktných čiar rozdeľujúcich povrch Zeme pre potreby ľudstva zahŕňajúce cestovanie, navigovanie, ako aj ekonomickú a politickú kontrolu. Kým mapovanie zvyčajne pozostáva z prenesenia fyzickej reality do abstraktného systému súradníc, Sikora tento proces obracia a prenáša sieť z papiera priamo na zemský povrch.

–prvá časť prekladu textu–

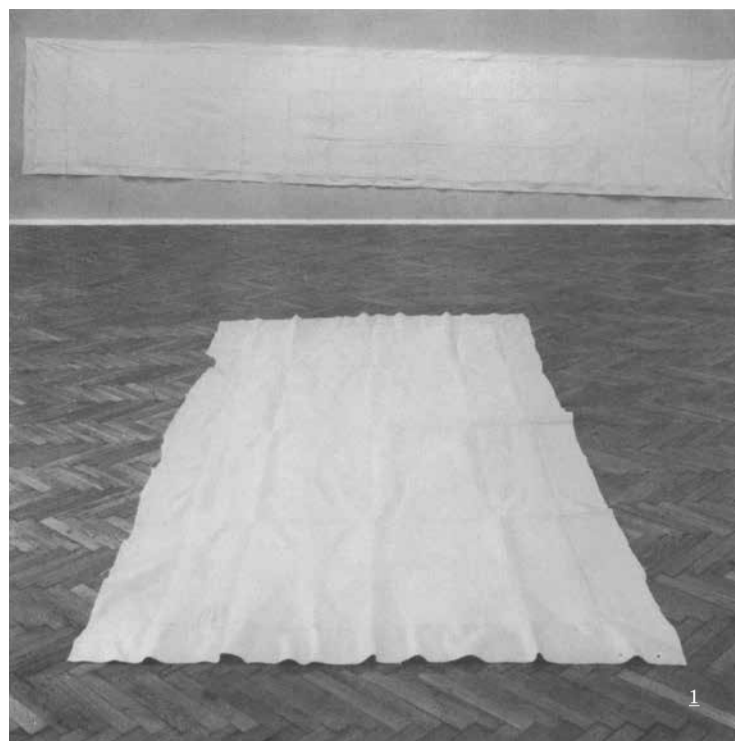
*Preložené a publikované s láskavým dovolením
Maje Fowkes, spoluzakladateľky (s Reuben Fowkes)
Translocal Institute for Contemporary Art*

1 Rudolf Sikora: *Z mesta von*, 1970, záznam akcie, foto: archív autora
2 Rudolf Sikora: *Pocta priesečníku poludníka = 19° 12' 27.3" a rovnobežky = 49° 19' 14.4"* (Orava – Slovensko), 1971 – 1975. Foto: archív autora

1 Rusinová, Zora (ed.): *Akčné umenie, 1965 – 1989*, Bratislava: Slovenská národná galéria, 2001, 261.
2 Valoch, Jiří: *Rudolf Sikora – Konceptuálne myslenie v období zmien*. In: *Rudolf Sikora: Sám proti sebe/Against Myself*, Praha: Národní galerie, 2006, 13.
3 Groh, Klaus: *Aktuelle Kunst in Osteuropa: CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn, Köln: Du Mont-Schauberg*, 1972
4 Sikora, Rudolf: *Životopisné údaje*. In: *Rudolf Sikora: Sám proti sebe/Against Myself*, 275.
5 Matuščík, Radislav: *Transformácia jednoty*, In: *Rudolf Sikora: Počas rozpadu*, Žilina: Považská galéria umenia, 1994, 6.
6 Čarná, Daniela: *Land Art*. In: *Z mesta von/Out of the City*, Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2007, 19.
7 Bližšie informácie o kritike vertikálnych dejín umenia sa nachádzajú v Piotrowského publikácii *Priestorový obrat alebo Horizontálne dejiny umenia, Umeni/Art 5*, 2008, 378–383. Daniela Čarná vo svojom texte v katalógu neprihliada na posledný výskum o umeleckej praxi a teórii vo východnej Európe týkajúci sa konkrétneho historického obdobia. Miesto toho sa text začína diskutovať o land arte a odkazovaním na umelcov, ktorí tento smer kanonizovali. Medzi nich patria Robert Smithson, Michael Heizer a Richard Long.
8 Šrp, Karel: *Minimal & Earth & Concept Art, Jazzová sekce 11*, 1982. K umelcom spomínaným v diele patria Carl Andre, Robert Barry, Walter De Maria, Dan Flavin, Eva Hesse, Donald Judd, Joseph Kosuth, Robert Morris, Robert Smithson, Lawrence Weiner a ďalší.
9 *Pozri Výtvarné umění*, č. 10, 1970.
10 Henderson, Karen: *Slovakia: The Escape from the Invisibility*, London: Routledge, 2002, 22.
11 Hoci bola viera v komunistickom režime prísne monitorovaná a polláčaná a názov projektu nesie náboženské posolstvo, táto iniciatíva vraj nebola náboženského charakteru. Autorkin rozhovor s Rudolfom Sikorom, Bratislava, 15. marec 2011.
12 Pozri Bátorová, Andera: *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia: Akcie Alexa Mlynárčika*, Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf, 2009.
13 Rusinová, Zora (ed.): *Akčné umenie, 1965 – 1989*, 264.
14 V katalógu k prvej samostatnej výstave Rudolfa Sikoru po dekáde bez možnosti oficiálne vystavovať Jiří Valoch nesprávne uvádza, že dielo *Z mesta von* vzniklo na okraji Bratislavy. Pozri *Rudolf Sikora – Prostor a čas*, Dům kultury, Orlová, 1979, 2.
15 Autorkin rozhovor s Rudolfom Sikorom, Bratislava, 15. marec 2011. Pri reprodukciách diela sa v publikácii od Musilová, Helena (ed.): *Rudolf Sikora: Sám proti sebe/Against Myself*, 86 – 87 v popiskoch v zátvorkách uvádza aj fotograf L. Paule.
16 Viac informácií o „novom červenom umení“ aj v: Ronduda, Łukasz: *Socart: Redefining the Relationship between Art and Politics. In: Revolution I Love You: 1968 in Art, Politics and Philosophy*, 129–133.
17 Pozri Musilová, Helena: *Angažované umenie Rudolfa Sikoru*. In: *Rudolf Sikora: Against Myself/Sám proti sebe*, 53 – 59.
18 Daniela Čarná vo svojom ponímaní land artu na Slovensku rozlišuje dve vzájomne prepojené národné scény. Prístup slovenských umelcov pozostával najmä z reflektovania prírodných procesov so zachovávaním odstupe od samotnej prírody, pričom prístup ich kolegov na českej výtvarnej scéne vystihuje „podriadenosť prírodným prvkom a hľadanie mystickej jednoty“. Čarná, Daniela: *Z mesta von/Out of the City: Land Art*, 58. Tamže, 12.
20 Hrabušický, Aurel: *Out of the City*. In: Bajcurová, Katarína - Hrabušický, Aurel - Müllerová, Katarína: *Slovak picture (anti-picture). 20th Century in the Slovak visual Art*, Bratislava: Slovenská národná galéria, 2008, 149.
21 Orišková, Mária: *New Returns to Nature*. In: Sturcz, János (ed.): *Naturally: Nature and Art in Central Europe*, Budapest: Ernst Museum, 1994, 279.
22 Pozri Bátorová, Andera: *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia*, 201.
23 Čarná, Daniela: *Z mesta von/Out of the City: Land Art*, 87.
24 Hrabušický, Aurel: *Out of the City*, 151.
25 Corris, Mihael: *Introduction: An Invisible College in an Anglo-American World*. In: Corris, Mihael (ed.): *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 10.
26 Camnitzer, Luis – Farver, Jane – Weiss, Rachel: *Predslav*. In: Camnitzer, L. – Farver, J. – Weiss, R. (eds.): *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, 1999, VIII. Pre rozdiel konceptuálneho umenia a konceptualizmu pozri aj Wood, Paul: *Conceptual Art*, London: Tate Publishing, 2002.
27 Buchloh, Benjamin: *Conceptual Art 1962 – 1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, October 55, Winter 1990, 107.
28 Dressler, Iris: *Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression*. In: Dressler, Iris - D. Christ, Hans (eds.): *Subversive Practices: Art under Conditions of political repression 60s-80s/South America/ Europe*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, 42.
29 Beke, László: *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*. In: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s*, 42.
30 Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta: Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945 – 1989*. London: Reaktion Books, 2009, 316. Piotrowski tiež recenzuje publikácie o konceptuálnom umení, pričom poukazuje na všeobecné opomínanie príkladov z východnej Európy.
31 Tamže, 318.
32 Geržová, Jana: *Mýty a realita konceptuálneho umenia na Slovensku*. In: Geržová, Jana - Tatai, Erzsébet (eds.): *Conceptual Art at the Turn of the Millennium*, Budapest: AICA, 2002, 22. Anglický preklad manifestu HAPPSOC sa uvádza v Hoptman, Laura - Pispiszyl, Tomáš: *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, 85–87.
33 Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta*, 214.
34 Valoch, Jiří: *Rudolf Sikora – Konceptuálne myslenie v období zmien*, 13.
35 Šimečka, Martin: *The Restoration of Order: The Normalisation of Czechoslovakia*, London: Verso, 1984, 14.
36 Bren, Paulina: *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Ithaca: Cornell University Press, 2010, 149.
37 Musilová, Helena (ed.): *Rudolf Sikora: Sám proti sebe/Against Myself*, 275.
38 Viac informácií o kultúrnej a umeleckej odozve na normalizáciu aj v: Bartošová, Zuzana: *Umenie ako nezávislosť*. In: Bock, Ivo (ed.): *Samizdat: alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: die 60er bis 80er Jahre*, Bremen: Edition Temmen, 2000, 144 – 149.
39 Sikorová, Eugénia: *Nástup jednej generácie*. In: Mudroch, Marián – Tóth, Dezider (eds.): *I. otvoreny ateliér*, Bratislava: SCCAN, 2000, 13. Autorka je manželkou Rudolfa Sikoru. Podrobnejšie informácie o tom, ako vznikol zoznam participujúcich umelcov, sú uvedené tamže, 10 – 11.
40 Gazdík, Igor: *Rudolf Sikora*, Bratislava: ZSVU, 1989
41 Matuščík, Radislav: *Transformácia jednoty*, 5.
42 Sikorová, Eugénia: *Nástup jednej generácie*, 20.
43 Valoch, Jiří: *Konceptuálne myslenie v období zmien*, 11.
44 *Preložené v: Matuščík, Radislav: Transformácia jednoty*, 66.
45 Citované zo stretnutia československej ideologickej komisie Ústredného výboru v: Bren, *The Greengrocer and His TV*, 178.
46 Pozri Matuščík, Radislav: *Transformácia jednoty*, 5.
47 Tamže.
48 Wright, John K.: *Terrae Incognite: The Place of the Imagination in Geography, Annals of the Association of American Geographers 37* (1947), 4.
49 Smith, Neil - Katz, Cindi: *Grounding Metaphor: Towards a Spatialized Politics*. In: Keith, Michael - Pile, Steve (eds.): *Place and Politics of Identity*, London: Routledge, 1993, 74–75.
50 Lowenthal, David: *Geography, Experience, and Imagination: Towards Geographical Epistemology, Annals of the Association of American Geographers 51* (1961), 260.
51 Keith, Michael - Pile, Steve (eds.): *Introduction Part 1: The Politics of Place*. In: *Place and Politics of Identity*, London: Routledge, 1993, 2, 20.
52 Smith, Neil - Katz, Cindi: *Grounding Metaphor*, 78.
53 Valoch, Jiří: *Rudolf Sikora – Konceptuálne myslenie v období zmien*, 11.
54 Tiberghien, Gilles: *Land Art*, London: Art Data, 1995, 171.

Slabé rozprávanie o mäkkých kódach Vladimír Beskid

(Redakčná poznámka: uvedený text je segmentom z dlhšej eseje V. Beskida napísanej pre katalóg k výstave Miękkie kody. Tendencje konceptualne w sztuce słowackie / The Soft Codes. Conceptual Tendencies In Slovak Art v Múzeu súčasného umenia Wrocław, 2015. Je úvodnou časťou, v ktorej autor upriamuje pozornosť na košickú výtvarnú scénu 20. rokov 20. storočia ako významného dejinného článku pre zrod moderného umenia. Taktiež upozorňuje na východiská súčasného umenia v 60. rokoch a v tejto súvislosti spochybňuje význam tzv. „nástupu 1957“. Tejto a ďalšej výstave Okrenuto - Slovačka savremena umetnost/Reversed – Slovak Contemporary Art, Múzeum súčasného umenia Vojvodina, Novy Sad, 2015 v koncepcii V. Beskida sa budeme venovať v nasledujúcom čísle Jazdca.)



Dve kultúry, dva body obratu

Pri predstavení konceptuálnych a post-konceptuálnych tendencií na Slovensku od 60. rokov minulého storočia dodnes je nutné zdôrazniť, že nejde len o jeden z mnohých prúdov moderny, ale o zásadný prelom do štruktúry definovania umenia, postavenia artefaktu a jeho vnímania. Impakt konceptu znamená vstup iného typu kultúry – pracovne ho nazývame kultúrou mesta. Tradičná kultúra dediny (definovaná u nás od národného obrodovania, vrcholiaca generáciou štúrovcov v polovici 19. storočia) sa dostáva v tomto období do defenzívy a silne vstupuje kultúra mesta na čele s konceptuálnym myslením. V krátkosti môžeme odlišnosť týchto dvoch kulturologických modelov: kultúry mesta (1) a kultúry dediny (2) a ich polaritný charakter načrtnúť nasledovne:

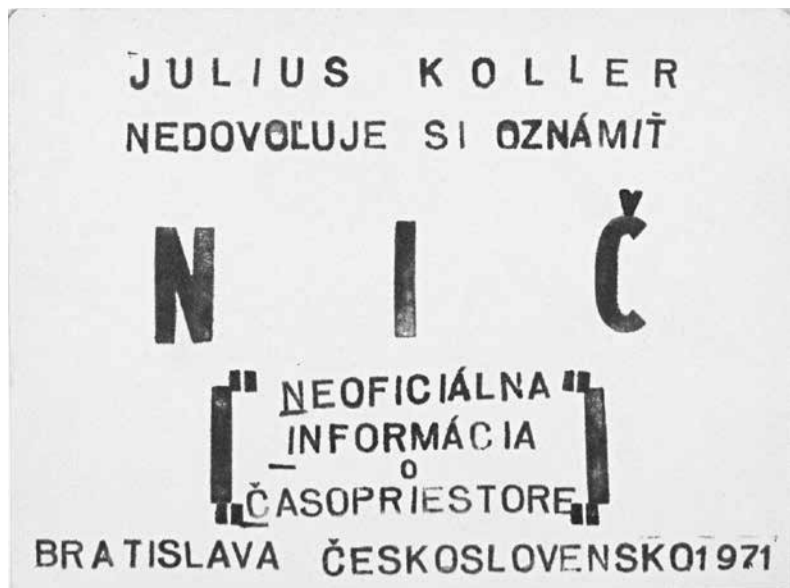
1. diktát novosti, idea neustálej inovácie, pokroku; kult originality, pioniersky čin, nabúravanie
2. dominantná tradícia, dedičstvo; kontinuita, klasické postupy, udržiavanie
1. smerovanie do budúcnosti, perspektíva; „inžinierska“/utopická projekcia sveta
2. vychádzanie z minulosti, retrospektívnosť; evolučný postup krok za krokom
1. akcelerácia času; extrovertná, dynamická, egocentrická; individualita
2. prirodzený rytmus času, introvertná, centrická, komunitná; celok – spoločenstvo
1. zahrnutý aj proces tvorby (akcie), aj umelec a realita súčasťou umenia; náhoda, chyba a improvizácia prijatá; fragmentácia, antiestetika
2. iba produkt tvorby, výsledný artefakt; náhoda, odchýlka považovaná za chybu; zduchovenie, ikonizácia
1. nositeľom informácie je text, inštitucionalizovaný jazyk; internacionálne kódy
2. základom komunikácie je živá reč; dialekty a jazyk subkultúr; lokálne kódy
1. umenie = filozofia (v duchu descartovského „myslím, teda som“), vyjadrenie v pojmoch a skratkách; kladie otázky, dôležité myslieť, idea - typ „konceptuálneho umenia“
2. umenie = krása (v duchu leonardovského „malba je nemá poézia“), vyjadruje sa v obrazoch a príbehoch; hľadá odpovede, dôležité vnímať, obraz – sol le wittovský typ „perceptuálneho“ umenia

Z tohto pohľadu koexistencie dvoch kultúr s ich kultúrno-sociálnym zázemím a vnímaním je potrebné určiť dva rozhodujúce momenty v slovenskom umení 20. storočia, dva mílniky, dva body obratu s ich miestom času a priestoru:

Bod obratu I – Košice, okolo 1921 – 1924 (košická moderna)

Namiesto veľkorysej monumentalizácie etnografickej roľnícko-pastierskej idyly v podaní Martina Benku, Gustáva Malého či Jana Hálu skupina košických umelcov prináša iný pohľad: mesto, mestská periféria a sociálne témy, kde hrdinami sú chudobní, nezamestnaní, žobráci, vykorisťovaní. Prevládajúcou formou zobrazenia je cezannovská kubizujúca štylizácia až na hranicu abstraktného konštruktivismu. Ide o prvé nalomenie kultúry dediny a oslavných výtvarných piesní, nielen v novej ikonografii mestských motívov, ale v predstavení nereprezentatívnej, neoslavnej stránky života: proti väčšinovej národnej budovateľskej línii a mýtom, prináša odlišný modus, kritický pohľad na moderný svet, vykresľuje aj život iných národnosti a sociálnych minorít.

Košice v 20. rokoch (1920-28) sú stredoeurópskym kultúrnym centrom, za svoje mimoriadne postavenie vďaka najmä príchodu zahraničných avantgardných umelcov, mnohonárodnostnému domácejmu prostrediu, ľavicovej orientácii autorov a nezastupiteľnej roli Východoslovenského múzea. Medzi popredné mená tohto obdobia patria: Anton Jasusch, Konštantín Bauer, František Foltýn, Gejza Schiller, Alex Bortnyik či odchovanci Krónovej školy: Július Jakoby a Koloman Sokol. Ak bude niekedy vystavený rodný list zrodu moderného slovenského umenia, bude tam stáť: Košice 1924. Predovšetkým vďaka individuálnym výstavám Antona Jasuscha v Korčuliarskom pavilóne v máji 1924 (vyše 160 mysticko-filozofických obrazov a 7 plátien 3 x 3 m (!)) a Alexandra Bortnyika vo Východoslovenskom múzeu (vyše 100 diel od „analytického deštruktivismu až ku krajnému konštruktivismu“).



3



4

Bod obratu II – Bratislava, okolo 1964 – 1965 (koncept)

Všeobecne prijímané členenie povojnového slovenského umenia na jednotlivé „nástupy“ považujem dnes za neudržateľné. Teoretikom Radislavom Matuščíkom vykreslený model, kde novo etablovanú Skupinu Mikuláša Galandu v roku 1957 (A. Barčík, R. Dúbravec, V. Kompánek, R. Krivoš, M. Luluha, M. Paštéka, I. Štubňa, P. Tóth) označil za „prvú vlnu“ novej vrstvy, za „nástup 1957“, je neakceptovateľné. Galandovci svojim vystúpením, programovo nadväzujúcim na predvojnovú fullovsko-galandovskú tradíciu, sú záverom kultúry dediny, jej poslednou zastávkou (nie prvou), jej vysunutou hraničnou hliadkou. Miestom zrodu kultúry mesta a zásadným prelom v slovenskom umení je Bratislava v polovici 60. rokov – v rámci celého prúdu nezobrazovacích tendencií, ktoré zahŕňali široké spektrum neikonických médií a nových neklasických prístupov. V priestore to znamená vytváranie alternatívnej scény, mimo galerijne aktivity, práce v prírode (land-art), vo verejnom priestore a pod.. V časovej následnosti od predohry začiatkom desaťročia v polohe expresívneho abstraktného umenia (Konfrontácie a informel), cez objekty, asambláže, prostredia, akcie, slávnosti, projekty, texty a koncepty až po rozvoj geometrickej abstrakcie koncom dekády (najmä účinkovanie kinetistu Milana Dobeša a Klubu konkretistov). V širšom kultúrnom kontexte sem môžeme priradiť aj rozvoj Slovenskej televízie a novej vizuality pohyblivých techno-obrazov (1956 – vznik STV Bratislava, 1962 – štúdio Košice; 1970: prvé farebné TV vysielanie; vznik 2. programu STV). Na pozadí týchto nekompromisných zmien v 60. rokoch a vstupe neikonických tendencií stráca hegemoniu a dominanciu klasický artefakt, kultúra dediny dostáva nového partnera v zapisovaní vizuálnych znakov a intelektuálnych odkazov. Od tohto obdobia je prakticky nemysliteľné mapovať (nielen) slovenské umenie bez filtra konceptuálnych spôsobov práce a uvažovania. Tento bod obratu je platformou, kde „vek predmetu“ sa mení na „vek priestoru“ – ide o vykročenie z 2D do rozptýleného 3D poľa, s prekračovaním hraničných území každým smerom, vstup do iných estetických vôd, až do jeho úplného rozmočenia v skutočnom živote, prevzatej realite a anti-umení. Nakoniec s troškou zveličenia je možné povedať, že koncept tých čias, ako pokus o komplexné poňatie, o syntetické umenie absorbuje, pokrýva, či dokonca nahrádza ostatné oblasti intelektuálneho života (filozofické, etické, ekologické, vedecké poznatky, utopické vízie a pod.). Podobne ako to bolo v štúrovskej generácii, kde literatúra a ich „orol tatranský“ zastupovali ostatné humanitné disciplíny (filozofiu, históriu, sociológiu, náboženstvo, edukačné aktivity a pod.).

Hraničné pásma

Aktéri formujú isté „výskumné pole“ svojich aktivít. Ide o preferovanie racionálnych, analytických postupov a vedeckých informácií na programové vytvorenie hraničných „stalkerovských“ pásiem a ich prvoprieskumu. Na jednej strane definovanie spojenia skutočnosti a umenia, jeho syntetické, komplexné či totálne prerastanie – totálne prisvojenie bežných aktivít. Na strane druhej znamená vychýlenie osi záujmu z centrálného estetického poľa na okrajové polohy, na intermediálne presahy, na hranicu samotného pojmu umenia a jeho prekračovanie. Namiesto mimezis, zobrazenia scény, statického artefaktu nastupuje nový neikonický priestor a čas – odlišné definovanie samotnej podstaty a jazyka umenia, či anti-umenia – to sú postuláty, manifesty, záznamy, texty, akcie a aktivity. Ide o radikálne rozmetanie ustálenej predstavy o umení, jeho poslaní a postavení umelca.

Prvým kľúčovým konceptom na Slovensku je projekt Stana Filka a Alexa Mlynárčika: *HAPPSOC I.* (1965; na manifeste spolupracovala aj Zita Kostrová). Ide o ideu označenia a prisvojenia si výseku neupravovanej reality, konkrétne sú ľudia pozvaní na sedem skutočností, na sedem dní do Bratislavy od 2. o 8. mája 1965 so všetkým, čo sa tam nachádza a odohráva: domy, komíny, ľudia, vodovody, sporáky, Dunaj, psi, tulipány atď.. Aktivita Happsocu, na rozdiel od happeningu, „je však výrazom neštylizovanej skutočnosti, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamym zásahom“. Toto vykrojenie „nájdenej reality“ je rámcom pre aktivity diváka a uvedenie si existujúcich vzťahov a „nenásilnej všeobecnej angažovanosti“. Ide o vedomé vybratie si časového úseku medzi slávnymi oslavnými májovými dňami (1. máj – sviatok práce a 9. máj – deň oslobodenia od fašizmu) - teda happy society, aj happy socialism (?). Potom nasledoval ešte spoločný *Happsoc II.* ako sedem dní stvorenia (od 25. decembra 1965 do 1. januára 1966) a Filkov sólový *Happsoc III. – Oltár súčasnosti* (1966), kde autor pozýva na „akciu univerzál“ a prisvojuje si celé územie Československa so všetkými skutočnosťami, ktoré tam prebiehajú: „život, situácia, vzťahy, atmosféra v ČSSR v neobmedzenom čase“.

Druhým významným projektom v definovaní hraničnej maľby a čistého umenia je *Biely priestor v bielom priestore* (1973-74) trojice autorov Stano Filko, Miloš Laky a Ján Zavorský. Umelci sa programovo vyčleňujú zo všetkých aktuálnych tendencií, ich aktivita je v protiklade k umeniu objektu, environmentu, dokonca aj proti konceptu (!) samotnému. V 12 bodovom manifeste sa uvádza: „Prekročením hraníc predmetného sveta uvedomujeme si nekonečné prázdno, v ktorom rozvíjame svoje myslenie... Pomocou čistej senzibility zvytvárňujeme nekonečnú prázdnotu. Vytvárame biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore“. Neskôr to isté trio umelcov publikuje program *Senzitivita* (1974-75-76), kde „čistá senzitivita vo svojej absolútnosti je jedinou možnosťou“. Následne Filko už sám v podobnom duchu vydáva vlastný textart *Emócia* (1977), kde „čistá emócia je tretí stupeň Bieleho priestoru v bielom priestore“ – čistého, nefyzikálneho a nadčasového umenia. „Čistá emócia nemá už žiaden materiál, ani zdanlivý, ani farbu, biela je tu ako pojem = nefarba, ako nadčasovosť, absolútnosť, centralizmus, nadsubjektívnosť“.

–text pokračuje na strane 16–



5

Na záver uvedme aspoň dve významné podujatia so špičkovou zahraničnou účasťou, ktoré uzatvárajú toto desaťročie aj obdobie uvoľnenia. Prvou z nich je medzinárodná výstava *Danuvius '68* (za účasti umelcov: Hiromi Akiyama, Getulio Alviani, Adolf Frohner, Bruno Gironcoli, Christo, Masuo Ikeda, Gianni Pisani, Martial Raysse, Frank Stella atď.). Druhou bola *Socha piešťanských parkov* v roku 1969 s prezentáciou celého radu mien z medzinárodnej scény napr.: Getulio Alviani, Peter Brüning, Paul Bury, Alexander Calder, Roland Goeschl, Philipp King, Heinz Mack, Marta Pan, Francisco Sobrino, Nicolas Schöffer, Jean Tinguely, Jean Pierre Yvaral. Pozoruhodná bola aj ďalšia *Socha piešťanských parkov* v roku 1970 s názvom: *Polymúzický priestor – socha, objekt, svetlo*, za účasti už len domácej scény, kde bola Rudavského tradičná *Kaplnka pre Laluhu*, Filkove konceptuálne prostredie: *Prečerpávanie vody do bazénu* až po vertikálny objekt Milana Dobeša *Kinetická veža* s programom *Pulzujúce rytmy XXII* (s protiletadlovými reflektormi a projekciou svetelných stĺpov do nočnej oblohy). „Niektoré exponáty, nakoľko nevyjadrovali žiadne umenie, začiatkom výstavy sa odstránili.“ (text z oficiálnej kroniky mesta Piešťany 1967-77). To je už záverečná, závan staronových normalizačných čias po okupácii Československa v auguste 1968.

V tomto kontexte je dôležité neformálne stretnutie dvadsiatky autorov /autoriek na jednodňovom „*I. otvorenom ateliéri*“ 19. novembra 1970 v bratislavskom dome Ruda Sikoru. Predovšetkým ateliér je miestom slobodnej kreativity, spoluformuje nonkonformnú či alternatívnu scénu voči oficiálnej normalizačnej scéne, otvára cestu medzigeneračného dialógu – spoločujúcej sa výtvarnej komunity (nie je to jeden z ďalších z nástupov), ale aj prezentáciou mnohých konceptuálnych diel. Tak sa postupne vytvárajú potrebné „ostrovy pozitívnej deviácie“, ostrovy otvorenej komunikácie, kreativity, priateľstva a fenomén početných bytových výstav (v Bratislave: *Konfrontácie I-IV* (1961– 1964) – prvé v ateliéri Jozefa Jankoviča v Petržalke; dom Ruda Sikoru – *I. otvorený ateliér*; byt Dezidera Tótha a jeho stretávky: *Depozity a Posuny*; *Galéria* v byte Luba Stacha, v ateliéri Otisa Lauberta; stretnutia architektov a umelcov v Spišskej Kapitule, v Košiciach: ateliér Bartuszovcov; výstava v byte Petra Lipkoviča a pod.). Vydarenou bodkou v nových pomeroch môže byť malý sociálny projekt Míry Gáberovej – súkromné prezentácie na domácej chladničke, takmer 20 pozvaných umelcov, ktorí mohli realizovať svoje drobné projekty na jej chladničke *Fridge project* (2009 – 2015).



6



7



8

- 1 Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavorský: *Biely priestor v bielom priestore*, 1973 – 1974. Repro: MG Brno, katalóg
- 2 Eugen Krón: *Kompozícia VI (Ranový)*, 1922, zo zbierok VSG Košice
- 3 Július Koller: *NIČ (Neoficiálna Informácia o Časopriestore)*, 1971, zo zbierok SNG Bratislava. Foto: archív SNG
- 4 Gejza Schiller: *V kaviarni*, 1924, zo zbierok VSG Košice
- 5 Milan Dobeš: *Kinetická veža a Pulzujúce rytmy XXII*, Piešťany 1970. Foto: archív autora
- 6 Július Koller: *Otáznik*, zač. 70. rokov 20. storočia, zo zbierok GJK Trnava. Foto: Z. Dohnálová
- 7 Stano Filko: *Z cyklu Biely priestor*, 1974 – 1977, olej, akryl na kartóne, zo zbierok SOGA Bratislava. Foto: M. Kujda
- 8 Anton Jasusch, *Veľká kompozícia*, 1920 – 1924, zo zbierok VSG Košice