



JAZZBO

> Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí > ročník III. > € 1,50
> október - november - december 2011

4
2011



Valoch

Bartošová

Hrabušický

Rusnáková

Vrbanová A.

Alena Vrbanová

Synkretická povaha umenia nultých rokov

Kurátori výstavy *Nulté roky (ďalej NR)* reprezentujú štvoricu generačne i názorovo blízkych teoretikov súčasného umenia (G. Garlatyová, M. Sikorová-Putišová, J. Čarný a R. Gregor), ktorí sa pohybujú na výtvarnej scéne viac ako desať rokov a väčšia časť ich praxe spadá do oblasti kurátorskej činnosti. Spoločne, ale zároveň „každý sám“ vyskladali obraz slovenského umenia prvého decénia nového milénia. Premiéra tejto časovo, teda historicky vymedzenej mapujúcej výstavy bola inštalovaná v PGU v Žiline. V rozšírení zastúpených autorov je reinstalovalaná, presnejšie však radikálne modifikovaná v Dome umenia v Bratislave (od 8. 12. 2011).

(pokračovanie na str. 2)

Kapsová | Procházka

Jankovičová | Kukurová

Gregor | Vrbanová N.

Tamášová | Kráľovič

Sabová

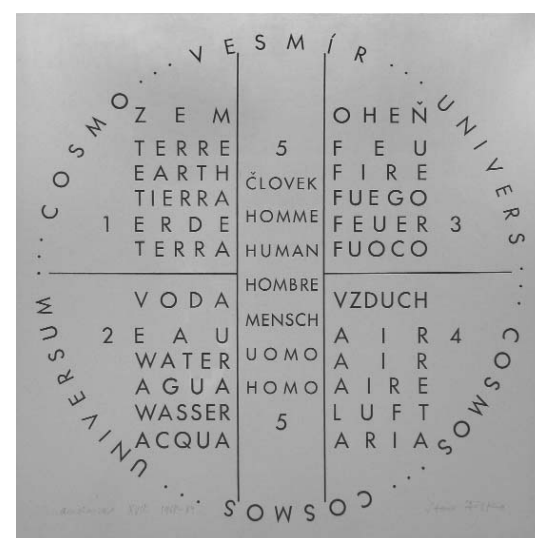
Jiří Valoch

Pár poznámek k výstavě

Alternatívna slovenská grafika v Galérii Cypriána Majerníka

Při prvním pohledu jsem byl nadšen, jak se kurátorce podařilo předvést nové podoby grafiky na slovenské výtvarné scéně od šedesátých let, která vlastně představovala samozřejmě také v určité době, zejména počátkem normalizace, zároveň ony neoficiální podoby tvorby – ale také skutečné inovace ve smyslu technologickém, proměnu většinou velice konzervativního média do živé podoby, zatímco kresbu jsme vnímali jako inovativnější, „operativnější“. A pamětníci vědí, že toto nebyla většinou zdaleka pouze ideologická záležitost, o tom, co ještě lze jako grafiku akceptovat, se rozcházeli a scházeli možná ještě více ředitelé oněch Kupterstichkabinettů tam, kde jinak panovala naprostá tvůrčí svoboda – ovšem přijmout nejprve sítotisk, serigrafii (a potom dokonce ofset!), jež od samého počátku byly většinou vnímány jako průmyslová technologie, i když protagonisté pop artu, v čele s Robertem Indianou a Andy Warholem, jím byli nadšeni, stejně jako evropsští protagonisté op artu v čele s Victorem Vasarelym a evropsští konstruktivisté – oba nakonec nejmíc spojila stuttgartská Edition Domberger, která se stala prvním signálem toho, že jedna z velkých inovací se bude odehrávat v sítotisku.

(pokračovanie na str. 24)



Stanislav Filko: Asociácie XVII., 1968 – 1969, serigrafia, Foto: Juraj Bartoš

Obsah

Alena Vrbanová: Synkretická povaha umenia nultých rokov > 1 - 3
Jiří Valoch: Pár poznámek k výstavě... > 1, 24
Aurel Hrabušický: Tichá dohoda > 4 - 5
Katarína Rusnáková: Vizúálne umenie na Slovensku... > 5 - 8
Nina Vrbanová: 3 generácie... > 9 - 10
Richard Gregor: Situácia zbierkotvorných galérií... > 11 - 13
Zuzana Bartošová: Parížsky september 2011... > 13 - 14

Richard Gregor: Digitus medius > 15
Lenka Kukurová: Nie je public art ako ... > 16
Ján Kralovič: Mo(nu)ment historickej anamnézy ... > 17
Nina Vrbanová: Od dokumentu ku konceptu ... > 17
Alena Vrbanová: Ľubo Stacho: Moja krajina > 18
Alexandra Tamášová: Lovu zdar! > 18

Eva Kapsová: Andrej Doboš spojil tradíciu ... > 19
Lenka Kukurová: Rómske bojové umenie > 20
Alexandra Tamášová: Ficova busta: umenie ako gesto > 21
Jarmila Sabová: Dookola o tom istom ... > 21
Miro Procházka: Krása buďfatosti > 22
Sabina Jankovičová: Rozhovor s Dušanom Králikom > 23



Od Priestoru po Beskida.
Slovenské výtvarné umenie 1999 – 2011 v štyroch kurátorských pohľadoch.

Blok textov k výstave Nulté roky. Od Priestoru po Beskida. Slovenské výtvarné umenie 1999 – 2011 vznikol ako výber z príspevkov k rovnomennej konferencii, ktorá sa konala v Dome umenia v Bratislave deň po vernisáži výstavy, 9. decembra 2012. Ako kurátorom nám išlo o iniciovanie diskusie, prípadne polemiky, preto sme k účasti prizvali zástupcov najširšieho spektra odborníkov s čo najodlišnejším zázemím: inštitucionálnym, generačným, alebo svetonázorovým. K aktuálnym textom Aleny Vrbanovej a Aurela Hrabušického pribudne v budúcom čísle Jazdca ešte recenzia Kataríny Rusnákovej, a tiež príspevky jednotlivých kurátorov. Zároveň k tomuto bloku voľne nadväzujú staršie texty Kataríny Rusnákovej, Niny Vrbanovej a Richarda Gregora, ktoré doposiaľ neboli

v tlačenej forme na Slovensku publikované, a ktoré sa taktiež viažu k problematike výtvarno-umeleckej prevádzky nultých rokov.

Richard Gregor

Autori zúčastnení v Dome umenia, Bratislava:

Adam Szentpétery, Anabela Žigová, Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, Anna Daučíková, Anton Čierny, Binderfresh (Viktor Frešo & Erik Binder), Boris Németh, Boris Sirka, Daniel Fischer, Dorota Sadovská, Dušan Zahoranský, Emöke Vargová, Erik Binder, Erik Šille, Eva Filová, Eva Moflárová, Gabriela Binderová, Igor Ondruš, Ilona Németh, Ivan Csudai, Ján Triaška, Ján Vasilko, Jarmila Sabová-Džuppová, Jaroslav Kyša, Július Koller a Květa Fulierová, Juraj Bartusz, Juraj

Kollár, Juraj Puchovský, Kassaboys (Radovan Čerevka, Tomáš Makara, Peter Vrábel), Květa Fulierová, Ladislav Čarný, Ľuba Sajkalová, Lucia Dovičáková, Lucia Nimcová, Marek Kvetan, Mario Chromý a Mark Ther, Marko Blažo, Martin Kollár, Martin Sedlák, Matúš Lányi, Michal Murin, Mikuláš Podprocký, Milan Mikula, Mira Gáberová, Miroslav Nicz, Monogramista T.D, Otis Laubert, Pavlína Fichta Čierna, Peter Bartoš, Peter Janáčik, Peter Kalmus, Peter Rónai, Radovan Čerevka, Rastislav Podoba, Richard Fajnor, Roman Galovský, Roman Ondák, Rudolf Sikora, Stano Filko, Stano Masár, Svätopluk Mikyta, Štefan Balázs, Veronika Rónaiová, Veronika Šramatyová, Viktor Frešo, Vladimír Popovič, Vlasta Žáková, XYZ (Milan Tittel a Juraj Gavula), Zuzana Flimelová

Alena Vrbanová

Synkretická povaha umenia nultých rokov

(dokončenie zo str. 1)

Participácia toľkých kurátorov na v podstate výskumnom, kunsthistorickom projekte, vyznieva zvláštne v tom zmysle, že zhoda na konečnom obraze umenia je popred vylúčená. Výsledok preto chápeme ako vedomý (dobrovoľný) kompromis a legitimizovanú viacpohľadovosť na diskurz vizuálneho umenia pomerne krátkeho obdobia ostatných 10 rokov. Vzhľadom na decéniový charakter výstavy sa žiada pripomenúť, že prelomové 90. roky 20. storočia organizovala v roku 2001 Štátna galéria v Banskej Bystrici v kurátorskom tandeme V. Beskida a A. Vrbanová bez akejkoľvek štátnej podpory (výstava Koniec minulého storočia / Artotéka 90. rokov). Medzitým SNG usporiadala v roku 2009 výstavu 80. roky / Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992 (kurátorka B. Jablonská, kokurátorka V. Büngerová) a vydala k nej rovnomennú publikáciu. Výstava umenia 90. rokov, inšpirovaná totálnou zmenou paradigmy umenia samotným prelomom storočí a tisícročí, a najmä pádom totalitného zriadenia (s jeho deformáciami umenia) parafrázovala pocity a očakávania z čias *Fin de siècle*, ale najmä mala silnú umeleckú základňu – totiž diametrálne nový program a štýl umenia – porevolučného diskurzu umenia.

Výstava NR s podtitulom „Od Priestoru po Beskida“ vo svojej premiére naznačovala radikálnosť výberu kurátorov, zúžený v prípade každého z nich na šesť až osem autorov, ktoré podľa ich názoru priniesli do predchádzajúceho decénia čosi dôležité alebo výrazne kvalitné, prípadne sa pokúsili o zmenu dovtedajšieho diskurzu umenia. Pri type retrospektívnej výstavy sa právom očakáva, že viac alebo menej presne (umenovedne objektívne) pomenuje a najmä ukáže, o čom toto krátke obdobie bolo v porovnaní s predchádzajúcimi. Výstava to však nepriniesla v zmysle niekdajších *matuštkovských nástupov*, ale je to výstava o teoretikoch a ich preferenciách, ich individuálnom videní prínosu či inovácií autorských koncepcií v danom období. Prípadne uvažovali inak, prozaickejšie, čo naznačujú anotácie k jednotlivým sledovaným okruhom diel z tlačovej správy.

Najbližšie duchu a obrazu umenia nultých rokov bol pri výbere Juraj Čarný, ktorého počin – otvorenie privátnej Galérie Space / Priestor for Contemporary Art v Bratislave, vymedzuje výstavu v jej podtitule ako istý prelomový fenomén v oblasti mapovania a prezentácie súčasného i staršieho, konceptuálne orientovaného umenia (galéria vznikla v máji 1999). Koncovým medzníkom reflektovaného obdobia sa v podtitule stáva meno teoretika a kurátora Vladimíra Beskida, ktorý bol vo februári 2011



zľava: Eva Moflárová: Sediaci križ, 2009, objekt, kov, 230 x 368 x 170 cm, Stano Masár: Čas uzavretia, 2004, site-specific inštalácia, Foto: Daša Barteková

bezdôvodne odvolaný z funkcie riaditeľa Galérie Jána Koniarka v Trnave, napriek masívnym protestom výtvarnej scény. Tento podtitul je istou individuálnou interpretáciou či skôr podsunutým konštruktom medzníkov tohto obdobia, hoci úmysel mohol byť dobrý, vyznieva skôr ironicky a potvrdzuje, že výstava je najmä o teoretikoch. Vznik pôvodne nekomerčnej galérie Space bol dôležitým počínom krátko po páde mečiarizmu a mal niekoľko rokov ambíciu realizovať výstavy dôležitých autorov a najmä pohľadov na súčasné umenie. Po pár rokoch sa program výrazne zmenil, uzavrel sa do seba a svojich autorov, ktorým poskytuje kontakty a prezentuje ich diela na výstavách a veľtrhoch s umením v zahraničí, držiak si však stále vysokú kvalitu autorského zastúpenia. Celospoločenský či skôr umenovedný rozmer a pôsobenie tejto galérie sú dnes skôr sporadické. Odvolanie Beskida z funkcie riaditeľa GJK na druhý či tretí pokus šéfom trnavskej VÚC, taktiež nevymedzuje ono decénium v našom umení. Je totiž opakovaním situácie mocensko-politických zásahov do galerijných a múzejných inštitúcií od roku 1992 a celoplošne v rokoch 1995 – 1997, kedy Slovenskom prebehla prvá masívna vlna likvidácie osobností, ba i inštitúcií, ktorým bolo siahnuť na posledný pilier akej takej nezávislosti, totiž na právnú subjektivitu. Beskid niekoľkokrát prejavil ochotu a ústupčivosť voči zriaďovateľovi realizovať pokleslé či stredoprúdové typy umenia

a bol čiastočne „namočený“ v tom marazme. Uradníci pochopili, že hoci je veľmi činný a populárny, je aj ľahkým cieľom ich záujmov a tlaku. Myslím, že podtitul je dobre mienenou, ale nie trefnou podkapitolou nultých. Napriek tomu vyjadruje čosi z výstavnej prevádzky onoho desaťročia – prvé úspešné súkromné galérie, nové možnosti pre umelcov svojho druhu, a na druhej strane totálnu devastáciu, manipuláciu a „spitvorenie“ štátnych (dnes regionálnych) galérií. Takto to tiež možno čítať, ale to nie je dôležité.

Čarný vsadil na istotu overených a v niekoľkých prípadoch už medzinárodne akceptovaných autorov, ktorých zastupuje galéria Space. Otis Laubert je ojedinelou excentrickou stálicou nášho umenia od čias výtvarného undergroundu 70. a 80. rokov. Jeho účasť vo výbere má skôr pozíciu „čestného hosťa“. Štýl či jazyk jeho tvorby sa nemenia, menia sa skôr témy či formálne a materiálové nuansy jeho diel. Čarný predstavil aj pomerne čerstvé dielo Romana Ondáka. Prezentácia videofilmu z jeho inscenovanej performance, ktorá prerástla v živú inštaláciu (Stampede, 2011, Modern Art Oxford) bol však naozaj len akýmsi negalerijným prenosom, či zmenšenou reprodukciou. Ak by bol Ondák zastúpený originálnym dielom, hoci aj cyklom fotografií, bolo by to adekvátnejšie. Avšak, mala by regionálna galéria na poistenie diel svetovo renomovaného autora,

ktorý zásadne na Slovensku nevystavuje? Dorota Sadovská je zastúpená maliarskou inštaláciou, ktorá nadväzuje na jej ranú tvorbu, kde sledovala presahy maľby a priestorových médií a tento jej program nadväzuje viac na 90. roky, než na jej novšiu tvorbu. Čarného výber zastúpil ďalej Richarda Fajnora, ktorý na Slovensku pracuje a vystavuje veľmi málo a patrí práve do okruhu autorov galérie Space. Jeho dielo je však veľmi vydarenou vecou nultých rokov. Poukazuje na krízu pojmu umelec a na svoje postavenie v spoločnosti a umeleckej prevádzke. Infiltrovaný do viacerých expozícií (zahranických) visí sám autor ako dielo. Pri diele Mareka Kvetana možno konštatovať, že ide o autora kľúčového pre ono obdobie. Zastúpený je však zvláštnou, netypickou vecou – inštaláciou realizovanou štýlom a prostriedkami „izbového“ maliara – natierača. V tomto prípade je presah maľby a inštalácie adekvátny a výstižný. Ak sa pozrieme na výber Čarného z pohľadu vývinu médiálneho umenia, zastúpil jediné video od autoriek A. M. Chisa a L. Tkáčová z úplne raného štádia ich spoločných kusov. Ich Holiday video je dobrým reprezentantom videoumenia nultých rokov, ale v rámci výstavy stojí pomerne osamotene (spolu s P. Fichtou Čiernou a A. Čiernym). Výber uzatvára jediné komorné dielo od S. Mikytu – nájdená antikvárna tlač, kolorovaná a premalovaná autorom, je však nepatrične inštalovaná v prítomí galerijnej kóje. Ak možno zhrnúť Čarného výber vo vzťahu k nultým rokom, ukazuje na pluralitu médií a jazykov aktuálneho umenia a spoľahlivo reprezentuje pretrvávanie neokonceptuálnych výrazových stratégií tvorby v danom období. Otázkou

Domovskú inštitúciu PGU v rámci koncepcie výstavy zastupovala jej viacročná kurátorka *Mira Sikorová-Putišová*, ktorá sa snaží udržať jej status ako dobrej adresy pre súčasné umenie. Jej výber vsadil na ženské autorky, s ktorými v danom období viac alebo menej spolupracovala. Veronika Rónaiová je zastúpená soliternou maľbou, ktorou vstúpila do staršieho diela svojho otca maliara Juliána Filu. Rukopis a štýl maľby sú takmer identické, ale ide o jedinečný dialóg i pokračovanie privátneho príbehu. Dielo je zaujímavé príbehom a štýlom obrazu v obraze, s nástupom maľby nultých rokov však príliš nesúvisí. Jej autorská intervencia je skôr v mixovaní či prevrstvovaní naratívnej a ikonografickej roviny diela. Emöke Vargová v PGU realizovala svoju atypickú site specific inštaláciu o čase ľudského života a každodennosti či stereotype. Ilona Németh, dôležitá a medzinárodne etablovaná autorka, ako jediná intervencuje svojim dielom do exteriéru galérie. Jej inštalácia s ironickým názvom Handiwork (2006) rozohráva otázku vnímania súčasného umenia väčšinou, „bežnou“ populáciou. Tvorba fotografky Lucie Nimcovej má ambivalentnú povahu medzi dokumentom a umeleckou fotografiou. Tá hranica ju robí zaujímavou, podobne ako práce Martina Kollára. Nimcová reprezentuje ten typ výpovede, ktorý sa zaoberá sociálnou pamäťou, to je zaujímavé a príťažlivé. Eva Filová mohla byť zastúpená aj lepšími vecami, nie len objektmi zo série podvrtných obalovín mliečnych výrobkov, ktoré svojho času (okolo polovice 90. rokov) sofistikovane rozvinul Roman Ondák. Od Evy Filovej by som čakala jej nájdenú

cia sadrovej sochy Bondyho od J. Bartusza. Po dielach, ktoré realizoval a vystavoval Bartusz v 90. rokoch, je toto klasická figurálna, expresívne traktovaná socha, možno model či návrh na realizáciu sochy vo verejnom priestore. Pavlína Fichta Čierna je zastúpená pomerne staršou a aj často prezentovanou vecou, ktorou autorka žánrovo obohatila svoj nový sociálny typ videí. Anton Čierny v kontexte jeho výberu i celku výstavy jednoznačne vedie. Jeho video-inštalácia, kde spája performanciu, video a objekt, je dôležité dielo nultých rokov, hoci jeho estetika vyrastá z 90. rokov. Rovnako tak site specific inštalácia – interaktívne dvere električky od Stana Masára, perfektne inštalované ako deliaca priečka galérie.

Eva Moflárová je vo výbere Gregora akýmsi koncovým, možno až objavným bodom nultých rokov. Je zastúpená svojou začínajúcou tvorbou v médiu objektu. Veľmi dobrá vec, avšak vyrastá z práve z estetiky 90. rokov, osobitne starších diel Karola Pichlera. Štefan Papčo je zastúpený svojou putujúcou veristickou drevenou sochou. Soche chýbal kontextuálny pandant – video, a bola nevhodne nainštalovaná. Napokon Dušan Záhoranský mal popri Čiernom druhú videoinštaláciu zo svojej ranej tvorby. Táto známa citácia Richarda Longa patrí skôr 90. rokom, ale rozumiem, kdesi treba chronologicky začať a čímsi čerstvým výber vypočítať. Tým novým sľubným článkom v Gregorovom pohľade sú zrejme Moflárová a najmä Papčo, ktorý by zasluhoval lepšiu prezentáciu a výber iného diela. Gregor ale vsadil, ako to aj otvorene deklaruje, na pôvodnosť, excentricitu a autenticitu výtvarného gesta „v post-národnej dobe“. Ide zrejme o snahu (a podvedomé presvedčenie) kurátora nájsť aspoň malú vzorku umenia, ktorá by bola zbavená vonkajších podmieneností či už sociálnych alebo umeleckých. Avizuje diela, ktoré sa podľa jeho názoru nenechali ovplyvniť (ušpieniť) globálnym stavom sveta. Nuž, je to romantická predstava o autorovi stojacom mimo času a teritórium umenia. Protofáza výstavy sa príliš nevydarila, nesedel jej dokonca ani unifikovaný a chladný priestor PGU. Bola najmä o teoretikoch, bolo ich priveľa na koncentrovanejši a hlbší obraz nultých, veď napokon aj samo vymedzenie je trochu sporné ak tvrdošijne trvajú na dekadových výstavách. Áno, 90. roky zasluhovali separátny výskum a reflexiu, a „vďaka“ deformite a istého „resetu“ minulosti priam volali po reflexii, príliš veľa nového sa udialo, išlo o prelomové obdobie, absolútne iný diskurz a navyše uzavretie tridsaťročného 20. storočia.

Neucelený obraz vývinu a najmä povahy umenia nultých rokov, množstvo ruptúr a diskontinuita, nedopovedanie príbehu. Nemyslím si, že dnes je ešte optimálny či umenovedne relevantný takýto typ plošného sledovania vývinu a reflexie umenia, keď uvážime kritické revízie samotných dejín umenia. Možno v danom prípade nie je vhodné zvolený názov. Výstižnejší by bol „Štyri (pomerne) rozdielne pohľady na autorov umenia (a diela) začiatku 21. storočia“. Synkretický alebo disparátny charakter umenia prvého decénia, aký priniesla aj táto výstava, pravdepodobne súvisí s negatívnym charakterom doby, ktorú prežívame ako postkomunistická (a aj postmečiarovská) krajina, kde ideály novembra a nového umenia sa zmenili v traumy, právny systém nefunguje, politickí reprezentanti sa spreneverili poslaniu, média nie sú nezávislé, umenie je viac o prevádzke umenia. Víťaz je ten, kto má a zoženie peniaze. Mladá generácia umelcov sa stáva obrazom pútnikov v takejto dobe – vyprahnutej, ale nezdá sa mi dostačujúcim, že túto vyprahnosť umenie často samo nekriticky „zatraktívňuje“. Druhý zdroj, ktorý je tu evidentným v kontexte nultých, je fungovanie ľudí i celých komunit na internete, akýsi zástupný (neautentický, instantný a neušpinený) život – kritický vzťah k realite bytia je vo väčšine prípadov predstieraný gestom „srdnatej“ autenticity. Je to ale stratégia odvodená z dadaizmu, fluxu, postmoderny či doznievajúceho neokonceptualizmu. Azda najmä tieto impulzy umenia môžu byť dobrým signálom pre interpretáciu umenia tejto doby.



Richard Fajnor: Hang art, work in progress od 2004, performance, C print 4 ks, á 42 x 60 cm, Foto: Daša Barteková



Erik Binder: Nástenky (Remix 2010), hobra v drevenom ráme, špendlíky a rôzne kresby, deka, žiarivky, 2 x 195 x 120 cm, zbierka LINEA, Foto: Daša Barteková



Martin Kollár: Európsky parlament (výber z cyklu), 2007 – 2009, fotografia, 100 x 70 cm, Foto: archív autora



Peter Janáčik: Z cyklu Zartheit, 2009, digitálna fotografia, 39 x 59 cm, Foto: archív autora

obsahov, výpovedí a riešení istých problémov však akosi opomína (s výnimkou Fajnora a autoriek Chisy a Tkáčovej). Zastúpil dve diela s afinitou k maliarskemu médiu a to také, ktoré avizujú diskurz o povahe maľby. Kvetanova inštalácia sa svojou estetickou koncepciou blíži povahe diel laureáta Turner Prize 2009 Richarda Wrighta.

Gabriela Garlatyová poňala nulté roky výrazne individualisticky. Z ôsmich zastúpených diel tri venovala doyenom nášho konceptuálneho umenia, ktorých nulté roky prebehli ešte v 60-tych – S. Filkovi, ktorý vystavuje jednu kresbu, R. Sikorovi, ktorý v ostatnom období monumentalizuje a preparuje svoje koncepto-maľby, a J. Kollerovi, ktorý sa v období nultých rokov internacionalizoval. Z posledného obdobia jeho tvorby predstavila rozsiahlu fotodokumentáciu z akcie Hore Dole (autorka fotografií K. Fulierová). Zvyšok jej výberu sú autori s výnimkou fotografa Petra Janáčika, ktorí robia maľbu alebo parafrázy na maľbu. Viktor Frešo, Erik Binder (objekt) a napokon Štefan Balázs, ako kľúčová postava súčasnej postgeometrickej abstrakcie. Garlatyovej výber uzatvára veľká kolekcia fotografií Janáčika z výstavy Zartheit z roku 2009, čo možno považovať za akúsi druhú etapu autorovej tvorby, ktorá sa vymyká svojou koncepciou domácej fotografickej scény a vychádza z neokonceptuálne chápanej telesnosti (mužskej krásy). Novosť Janáčika vo vzťahu k 90. rokom je v prechode do farby a v odvážnejšom detabuizovaní fenoménu homosexuality.

a komentované predvolebné letáky, ale s istotou viem, že by boli scenzurované. Klasickú rukopisnú maľbu vo výbere Sikorovej-Putišovej zastupuje Lucia Dovičáková, ktorá rezonuje len krátko na našej výtvarnej scéne, a už sa akoby dostáva do stereotypu populárnej „bad girl“ našej figurálnej maľby. Jej prejav je odražitou reakciou na post-feminizmus 90. rokov. Provokatívna insitnosť a vulgarita v jej prejave sú odkazom na západoeurópsku maľbu 80. a začiatku 90. rokov. Matúš Lányi prezentuje chladný preparovaný dizajn rukopisnej maľby, ktorý v sebe spája estetiku ranej Csudaiovej maľby, konceptuálne obrazy pôdorysov Monogramistu T.D. a instantné www obrazy (ale digitálne) Mareka Kvetana.

Napokon samotný iniciátor projektu výstavy nultých rokov, teoretik a galerista, editor a kurátor *Richard Gregor*. Podľa jeho spisby a aktivít v nultých rokoch má pomerne dobrý prehľad o tom, čo vznikalo v oných rokoch. Relatívne pectivo sleduje prieskumy dnes už na troch školách, je ochotný chodiť aj do ateliérov a „túlať sa“ po regionálnych galériách. Gregor redukoval svoj výber na šesticu aktívnych autorov a dvojicu klasikov – Petra Bartoša a Juraja Bartusza. Od oboch zastúpil zdanlivo excentrické diela, ktoré súvisia s ich počínmi v danom období. V rámci celku výstavy pôsobia však rušivo až redundantne, čo si autori ich významu nezasluhujú. Pomerne frapantným, azda nechceným prešľapom, je prezentovaná reproduk-

Názov výstavy: Nulté roky / Od Priestoru po Beskida

Autori: Richard Fajnor, Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová, Marek Kvetan, Otis Laubert, Svätopluk Mikyta, Roman Ondák, Dorota Sadovská, Štefan Balázs, Erik Binder, Stano Filko, Viktor Frešo, Peter Janáčik, Július Koller a Květa Fulierová, Igor Ondruš, Rudolf Sikora, Peter Bartoš, Juraj Bartusz, Pavlína Fichta Čierna, Anton Čierny, Stano Masár, Eva Moflárová, Štefan Papčo, Dušan Zahoranský, Lucia Dovičáková, Eva Filová, Matúš Lányi, Ilona Németh, Lucia Nimcová, Veronika Rónaiová, Emöke Vargová

Kurátori: Gabriela Garlatyová, Mira Sikorová-Putišová, Juraj Čarný, Richard Gregor

Miesto konania: Považská galéria umenia v Žiline

Trvanie: 14. 9. – 5. 11. 2011

Aurel Hrabušický Tichá dohoda

Asi nie náhodou až do výstavy Nulté roky chýbali projekty, ktoré by priniesli súhrnnú informáciu o výtvarnej produkcii na Slovensku v 90-tych a nultých rokoch, a to naprieč médiami, klasickými či novými. Výnimku azda predstavuje projekt Štátnej galérie v Banskej Bystrici z roku 2001 Koniec minulého storočia. Artotéka umenia 90. rokov 20. storočia v koncepcii Aleny Vrbanovej a Vladimíra Beskida.

Boli sme svedkami predovšetkým kurátorských, niekedy aj rozsiahlych výstav na rôzne témy, v poslednom desaťročí vznikli početné pokusy aj o bilanciu jedného média – maľby. Napodiv práve maľba sa stala preferovaným umeleckým druhom, ktorý najviac púta pozornosť zosťavovateľov kurátorských aj mediálne prehľadových výstav. Dúfam, že to nie je priamym dôsledkom faktu, že práve v spomínanom desaťročí sa stala maľba najdôležitejšou komoditou na trhu s umením (výtvarnou produkciou) a že tvorí najpočetnejšiu skupinu diel (obvykle označovaných za umelecké), ponúkaných na aukciách tzv. súčasného umenia. Prehľadové výstavy ďalších umeleckých druhov už nie sú také časté, skôr naopak. Reflexii videoumenia sa sústavne venuje Katarína Rusnáková, avšak výstavné projekty už dávnejšie nevytvára.

Zatiaľ však súhrnná úvaha nad umením 90-tych a teraz aj nultých rokov chýbala. State a štúdie štyroch kurátorov v katalógu výstavy *Nulté roky* sú azda prvými pokusmi zvládnuť túto neľahkú, ba dokonca nevďačnú úlohu (najďalej sa v tomto smere dostal Richard Gregor, ktorý sa dokonca pokúsil formulovať niečo, čo sa na Slovensku už dávno neobjavilo – umelecko-historickú koncepciu). Prečo nevďačnú? Zrejme to nebude len tým, že (citujem a nekomentujem použitý slovník) podľa Miry Sikorovej-Putišovej „v nultých rokoch sa aura dominantných tendencií pozvoľna rozplynula, nastáva odklon od univerzálnosti (i uzavretosti) ich modelov a výtvarné umenie je pluralitným tokom rozličných stratégií a programov“ (kat. *Nulté roky*, str. 178).

Príznačné je, že autori stávajú v katalógu charakterizujú výtvarnú produkciu (obvykle označovanú ako umenie) väčšinou prostredníctvom žánrovo-tematického kľúča a sústreďujú sa na druh a povahu spoločenského priestoru v širokom slova zmysle, do ktorého sa táto produkcia umiestňuje (rozlišujú teda umenie angažované, politické alebo nepolitické, feministické alebo nefeministické, umenie skúmajúce osobnú, rodovú alebo kolektívnu identitu a pod.). Menej sa pracuje s tradičným umelecko-historickým pojmovým aparátom, ktorý konštruuje dejiny umenia ako vývoj a premeny určujúcich dominantných umeleckých smerov a štýlov (môžeme ich vnímať aj ako dobovo určujúce, dominantné vizuálne štruktúry). Iste, keď existuje pluralita štýlov a tzv. autorských či umeleckých stratégií, tak sa úhrnný alebo aspoň ťažiskový vizuálny horizont, niečo ako „štýl doby“ hľadá ťažko. Avšak problém netkvie len v tom.

Nielen autori stávajú v v spomínanom katalógu, ale aj všetci ostatní kurátori, kritici a teoretici súčasného umenia akosi zo zotrvačnosti používajú pojem výtvarné umenie alebo jeho anglický ekvivalent aj s príslušnými odvodeninami (máme už aj *queer art*, ktorý ešte *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia* v redakcii Jany Geržovej, vydaný v roku 1999, ešte nerozlišuje). A pritom jedna z najvýraznejších predstaviteľiek kritického muzeológie v slovenských pomeroch Petra Hanáková pojem umenia nepovažuje za samozrejme daný, jeho platnosť relativizuje či dokonca spochybňuje. Podľa nej „je zrejme, že Umenie „ako také“, teda umenie s veľkým U – univerzálne, nadčasové, „objektívne kvalitné“ – jednoducho neexistuje“ (Petra Hanáková: *Ženy – inštitúcie. K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov*, 2010, str. 10). Avšak relativizácia pojmu umenia, jeho „kontextualizácia“ či jeho „rozpustenie“ v pojme vizuálnej kultúry pomáha udržiavať prevádzku slovenského *art worldu* v chode, vytvára alibi pre všetkých, ktorí nechcú odlišiť dobovo príznačnú výtvarnú produkciu od „esenciálnych hodnôt“ umenia. To má potom závažný dôsledok. Ak chýba vôľa k takémuto rozlíšeniu, tak ťažko budú spoľahlivo fungovať akékoľvek umelecko-historické či kultúrnohistorické konštrukcie, ktoré sú postavené na vratkých základoch. Jednoducho na celkové zhodnotenie súčasnej výtvarnej produkcie potom chýba kriticky nutné množstvo relevantných umeleckých diel.

Súčasná výtvarná prevádzka prináša so sebou problém, ktorý sa azda za posledných sto rokov v slovenskej (vizuálnej) kultúre ešte neobjavil. Doteraz totiž aj v intelektuálne poddimenzovanej slovenskej kultúre prebiehal – hoci pri veľmi špecifických okolnostiach – v podstate štandardný



Július Koller a Květa Fulierová: Subjektívno-objektívna kultúrna situácia (U.F.O.), 2004 – 2007, fotografie 60 ks, á 42 x 29,7 cm, Foto: Daša Barteková

proces súfaže rôznych umeleckých koncepcií, zákonité striedanie, výmena dobovo určujúcich vizuálnych vzorcov či dominant. Tento prirodzený proces prebiehal dokonca aj za sťažených podmienok, pod viac či menej sústavným mocenským diktátom. Avšak dnes, v podmienkach historicky bezprecedentne otvorenej spoločnosti paradoxne akoby zlyhával tento osvedčený postup, akoby zlyhávala schopnosť kritického reflexie, ktorá v štandardných pomeroch spriechodňuje prirodzený priebeh tejto umeleckej súfaže, pomáha odstraňovať prekážky, ktoré mu stoja v ceste. Dost často sa píše – aj na stránkach spomínaného katalógu – o tom, že umenie by malo nielen zaujímať kritické postoje voči dianiu v spoločnosti, ale aj že by malo obsahovať „kritické naladenie“, ak mám použiť termín Richarda Gregora (kat. *Nulté roky*, s. 109) voči vlastným tradíciám, mediálnym či dokonca konštitutívnym predpokladom, ako v prípade konceptuálnej „subverzie“. Avšak kritickosť samotnej umeleckej kritiky sa nezdôrazňuje, tú si nikto nežiada, akoby bola samozrejším predpokladom. Ale nie je.

V slovenskom intelektuálnom prostredí dochádza totiž dochádza totiž pravidelne k javu, ktorý by sa dal pripodobniť k voľakedajšej barbarizácii, rustikalizácii, zhrubnutiu, zľudoveniu prvkov tzv. vysokého slohu (štýlu) pri jeho osvojení si laickým prostredím. Tento proces je dobre známy nielen z ľudového umenia – proces zhrubnutia, či primitivizácie vonkajších štýlových podnetov sa objavuje v celých dejinách vizuálnej kultúry, nie je slovenským špecifikom, ale v našom prostredí sa mu darí obzvlášť dobre (stačí si pozrieť stále expozície starého umenia v Slovenskej národnej galérii, aby bolo zrejme, že sa netýka len výtvarnej produkcie nedávnej doby či súčasnosti).

Podobné je to aj v intelektuálnom prostredí. Ak sa prevzme myšlienková schéma plurality názorov a takých či onakých stratégií, tak to posluží ako vhodná zámienka na to, aby sme sa zbavili ťažšej povinnosti či nutnosti rozlišovať medzi týmito pluralitnými názormi a „stratégiami“ a hľadať medzi nimi nie iba dobovo, spoločensky, rodovo a mediálne príznačné úkazy, ale aj skutočné, tzv. esenciálne hodnoty umenia. Takisto pojmové inštrumenty tzv. kritického muzeológie, prenesené do nášho prostredia, skôr znejasňujú ako objasňujú skutočný stav vecí. Totiž kritický pohľad do vnútra mechanizmov umeleckej prevádzky vyznieva úplne inak v prostredí, v ktorom sa súčinnosťou, hoci aj podvedomou a spontánnou, tých, ktorí sa na nej podieľajú (producenti artefaktov, zberatelia, dileri, súkromní galeristi, kritici, kurátori výstav aj zbierok múzeí a galérií), súčinnosťou, ktorá je x-krát preverovaná bohato rozvinutou praxou, sa nakoniec, chciac-nechciac vyčirí istý okruh, množina relevantných autorov a artefaktov, ktoré spolu vytvárajú, profilujú viac-menej adekvátny obraz daného umeleckého odboru. Prírodné novovzniknutý kánon je opätovne podrobovaný kritickému skúmaniu, ale ono je tiež súčasťou tohto prirodzeného procesu.

Keď sa však aparát kritického muzeológie a jeho *key words*, ktoré sa stávajú pomaly zakladmi (moc inštitúcií, akt vystavovania = akt moci a pod.) uplatňuje v intelektuálne neudrživom prostredí nielen s málo rozvinutou sebareflexiou, ale aj kultúrnou prevádzkou, tak sa porovnáva neporovnateľné (veď akáže je u nás moc inštitúcií, keď hociktorý zámožnejší súkromný zberateľ si môže dopriať viac umenia viac ako národná galéria?) a je to opäť prejavom alibizmu. Pokiaľ reflexia umenia a umeleckého sveta ostáva v pred-

kritikom štádiu a nie sme schopní skutočného kritického rozlišovania, tak sa len podieľame na akejsi spoločenskej hre, aj keď niekedy bohato dotovanej rôznymi grantami, hre na kritickú muzeológiu, hre na kritické myslenie. Zdanlivo sa zaoberáme tým, čo je kompatibilné s aktuálnym stavom reflexie *artworldu*, ale v skutočnosti nenápadne a zľahka obchádzame kľúčový fakt, že sme nevykonali potrebnú, hoci aj náročnú prácu – selekciu a kritickú analýzu artefaktov, vyprodukovaných kultúrnou prevádzkou.

Na základe výskytovosti diel (umeleckých aj neumeleckých), ktoré sa objavujú v prezentáciách rôzneho druhu, sa akoby štatistickými metódami generuje istá zostava kľúčových autorov a ich produktov, akási zásobnica, na základe ktorej sa vytvárajú príležitostné kurátorské zostavy, teoretické a najnovšie aj umelecko-historické konštrukty. Konštrukty, založené na takejto „esenciálnej“ nesúrodnej zmesi, však nemôžu mať trvácnejšiu platnosť; to je azda zrejme. A nijako nepomôžu ich pôvodcom a podielnikom dosiahnuť to, po čom asi najviac túžia – preniknúť do sveta, kde sa neuplatňujú takéto spoločenské hry.

Otázkou zostáva, prečo sa to deje práve dnes, v dobe tak mediálne otvorenej, v prostredí, kde už nič nebráni nekontrolovanej a neusmerňovanej výmene názorov a hodnôt? Okrem ťažkostí materiálnej povahy, ktoré nutne brzdia kultúrny rozvoj ekonomicky slabšej krajiny, je to možno práve spomínaná otvorenosť novým, kľúčovým problémom. Bohatstvo a širokospektrálnosť podnetov, doliehajúcich zo všetkých strán vie lepšie spracovať, stráviť kultúra s pevnejšími základmi, s preverenými mechanizmami kultúrnej prevádzky. Intelektuálne neudrživé prostredie ľahšie podlieha onej bytostnej rozptýlenosti, príznačnej pre dnešnú, mediálne presýtenú spoločnosť. Naša výtvarná produkcia akoby definitívne padla do pasce pop-kultúry bez toho, aby náležite využila jej nesporné podnety, zúžený intelektuálny obzor jej aktérov (tradičný problém slovenskej kultúry) v prostredí mediálneho šumu alebo skôr smogu sa prejavuje o to zreteľnejšie, chýbajú mu totiž patričné obranné mechanizmy, nefunguje imunitný systém. Najlepšie je to vidieť na vyústení príbehu slovenského konceptuálneho umenia. V šesťdesiatych – sedemdesiatych rokoch v zmysle výnimky, ktorá potvrdzuje pravidlo, z nášho prostredia vzišli autori, ktorí aj navzdory moci a napriek väčšinovým estetickým preferenciám kultúrne slabo rozvinutej spoločnosti sa postupne stali medzinárodne uznávanými osobnosťami. Ak je niečo z našej výtvarnej produkcie zaujímavé pre svet, tak je to slovenský konceptualizmus. Akých následníkov však majú jeho protagonisti? Záranky sa nevysvetľujú, preto je dodnes ťažko vysvetliť, odkiaľ sa vzali práve v intelektuálne podvyživenom prostredí konceptualisti, ktorí v našom prostredí naozaj pôsobia ako nejakí UFO-nauti (akýsi civilistickí proroci). Avšak pokračovanie príbehu je už v rámci slovenskej normy: opäť nepochopenie, rustikalizácia, barbarizácia pôvodných princípov. Konceptualizmus sa už prežil, namiesto neho sa objavili tzv. konceptuálne prístupy, zámiery či dokonca stratégie (termín, ktorý mi pripomína vojenské manévry). Namiesto až „stiesňujúceho bohatstva invencie“ (tak sa voľakedy vyjadril istý rakúsky hudobný kritik o skladbách Antona Brucknera) týchto konceptuálnych „alfasamcov“ (ako dosť prekvapujúco odhaľujú nedávne výskumy) máme do činenia s akýmsi manieristickým derivátom konceptualizmu, s bezkonceptným tápaním večne nezrelých autorov (Blažej Baláž, Miroslav Nicz, Viktor

Frešo a viacerí ďalší). Na porovnanie si stačí pripomenúť fotografický inscenovaný autopoortrét Júliusa Kollera *U.F.O.-naut J.K.* alebo *Maliarsky náčelník* z roku 1983. Autor v bezprostrednej reakcii na tzv. novú divokosť v maľbe sa štylizoval do podoby akéhosi šamana so zapletenými jánošíkovskými vrkočmi. Avšak na čelo si penou po holení nasprejoval biely otáznik a tak sa postavil pred objektív fotoaparátu. Zrejme posledná spriaznená duša jeho života Viktor Frešo sa nedávno takisto postavil pred objektív a na čelo si načmáral nápis SOM ZAKOMPLEXOVANÝ KOKOT. A čo my s tým, pýtame sa ako diváci? Sémantický presah, mierne parodická konceptuálna poézia tu stojí vedľa čirej egocentrickej neohrabanosti.

No v záujme rodovej korektnosti môžeme pripomenúť aj „konceptuálne“ založený projekt Anety Mony-Chisy a Lucie Tkáčovej *Pičoviny*. Jeho detaily radšej nebudem opisovať (autorky pracujú s vaginálnymi sekrétmi), ale podľa kurátorky autorskej výstavy tohto tandemu Miry Sikorovej-Putišovej „si výtvarníčky kladú radikálnu otázku, či môže byť umenie pičovinou, teda niečím banálnym, hlúpy, zbytočným a nestojacim za nič“ (Mira Putišová: Cenzurované výstavy po roku 1989; in: Považská galéria umenia v Žiline 2003–04, nepag.). Odpoveď znie (a nepotrebujeme k tomu ani Rádio Jerevan): „Na Slovensku môže.“ Len pripomínam známy výrok, možno apokryf Jána Mudrocha: „Sú veci hlavné a sú veci pohlavné“. Popri viac-menej zábavných okolnostiach je s týmito a podobnými projektmi spojený jeden problém. Výstava s projektom dámskeho tandemu bola na podnet inštitúcie predčasne uzavretá a dielo tak získalo aurou prohibičnosti. Podľa kritérií kritickéj muzeológie sa tu názorne demonštrovala moc inštitúcie. Na druhej strane – existuje vážny dôvod na to, aby sa zberatelia a priaznivci umenia zaujímali o takéto produkty? Ak sa svojho času vyjadril jeden zo zakladateľom konceptualizmu Joseph Kosuth, že chce z umenia odstrániť akýkoľvek zážitok, tak spomínané produkty vizuálnej subkultúry predsa len isté zážitky umožňujú. Je však veľa iných diel, zvlášť v odbore maľby a videoartu, ktorým sa odstrániť zážitok podarilo (avšak nie v kosuthovskom zmysle). Ak v našom umení ťažko môžeme hovoriť o cieľavedomom, intelektuálne založenom úsilí, tak o to viac sa systematicky pracovalo a pracuje dodnes

na tom, aby sa z diel (produktov) odstránil zrejme prežitý či vývojovo prekonaný umelecký (estetický) zážitok. V súčasnej slovenskej maľbe sa azda najviac prejavuje zúžený intelektuálny obzor jej producentov. Prevažujúci tematický repertoár je v podstate na jednej strane odvodený už ani nie z klasických komiksov, ale z počítačových hier (to je ten hybný, akčný princíp), na druhej strane sa vyzdvihuje banálna každodennosť, akási apoteóza všednosti a triviality (zrejme to má byť poukaz na tzv. večné pravdy života). Avšak samotná téma nie je podstatná, aj keď jej výber všeličo nasvedčuje. Veď už pop-art a príbuzné smery sa tesne viazali na pop-kultúru a výsledky týchto aliancií vstúpili do dejín umenia. Závažnejší je skôr vizuál, akási oneskorená vlna zlej maľby, avšak na rozdiel od od jedného prúdu neoexpresionizmu, ktorý dostal takéto pomenovanie, máme do činenia s naozaj zlou maľbou, s akousi scudzenou *bad painting*, *bad painting* na druhú. Producenti tohto typu maľby svoju bytostnú nesústredenosť a povrchnosť prezentujú ako uvoľnenosť, všetko je *easy* a *cool*, avšak takéto cool maľovanie nás nechávam chladnými. Nie je na ňom „krv prischnutá“, ak mám parafrázovať klasika slovenskej poézie Ivana Kraska.

Keď vidím nejakú výstavu súčasnej slovenskej maľby (naposledy *ObraSKov* v brnenskej Wannieck Gallery v koncepcii Vladimíra Beskida), tak si spomeniem na prehliadky tzv. umenia socialistickej epochy, ktoré prebiehali aj v týchto priestoroch (Domu umenia), jednak kvôli celkovému dojmu neurčitosti a vyprázdnenosti, a jednak kvôli tomu, že aj prípadné kvalitné diela zaniknú, doslova ich pohltí presila maliarskej bezvýznamnosti. Musím však oceniť prístup kurátorov výstavy *Nulté roky*, že čelili, aj keď nie dôsledne, mediálnemu tlaku tzv. „fenoménu štvrtého ateliéru“ a tak sa tento „umazanček strakatý“ (jeden z hrdinov knižiek pre deti *Nevedkove dobrodružstvá* a *Nevedko v Slnéčnom meste* od Nikolaja Nosova) nemohol predviesť v plnej paráde.

Aj v súčasnej videoprodukcii či produkcii nových médií sa divák a jeho čas veľmi často nešetria. Divákovu trpezlivosť skúšajú zdĺhavé videozáznamy bez sústredeného zmyslu (pointu už nežiadam, viem, že je už prekonaná). Existujú pritom aj videozáznamy, ktoré trvajú dvadsať štyri hodín, teda vlastne bežia non-stop, tak ako v prípade diela Christiana Marclaya *The Clock*, prezentovaného

na poslednom benátskom bienále, avšak tam niečo ako v čase rozpriestranená, rozložená pointa predsa len existuje. Nudné slovenské video zostáva skôr naším špecifikom. Z predchádzajúcich riadkov by čitateľ mohol nadobudnúť dojem, že Slovensko sa stalo akousi „Biafrou ducha“, že *nulté roky* sa premenili na *ground zero*, že v oblasti vizuálneho umenia tu nie je nič pozoruhodné a tvorba alebo produkcia starších aj mladších výtvarníkov a mediálnych umelcov nesie stopy všeobecného úpadku. Dokonca podľa niektorých nepublikovaných, a teda zdanlivo marginálnych názorov, došlo v prostredí grantovej nesústredenosti k akejsi aliancii starej a novej nemohúcnosti, teda že aj osvedčení starší výtvarníci si zobrali zlý príklad z mladších len preto, lebo ich stratégia dosiahla tržný úspech.

Na druhej strane približne v posledných desiatich rokoch sa postupne vynoril úkaz doteraz nevidený – akýsi fan klub priaznivcov súčasného tzv. umenia, vďaka ktorému ako-tak drží pohromade sieť súkromných galérií, zberateľstva, aukčných siení, zameraných na súčasné umenie, teda konečne vzniklo to, čo tvorí základ štandardnej kultúrnej prevádzky.

Prirodzeným záujmom tejto vplyvnej a už pomerne početnej skupiny je sústrediť čo najviac produktov, ktoré by sa dali označiť ako umelecké. „Škarohlídi“ na jednej strane, prevádzkovi optimisti na druhej. Ako obvykle je pravda niekde uprostred – skôr je pozoruhodné, a to sa predtým nestávalo tak často, že viaceré talenty 90-tych rokov a nultých rokov akoby nevládali udržať vydanú pozíciu, akoby nevedeli vo svojej tvorbe nájsť zmysluplné pokračovanie. Pozoruhodné sú skôr niektoré diela, ale ich tvorcovia akosi nedozreli, nestali sa pozoruhodnými osobnosťami. To je prípad Marka Blaža, Cyrila Blaža, Doroty Sadovskej, Erika Bindera, Svätopluka Mikytu, Denisy Lehockej, Viktora Freša a niektorých ďalších. Zrejme je to aj širokým mediálnym rozptylom produkcie jednotlivých výtvarníkov – nie každý sa vie účinne zvládať rôzne médiá, aj keď je to dobový trend. Je to zrejme aj dôsledok prílišného „prievanu“ otvorenej spoločnosti, onej bytostnej rozptýlenosti, o ktorej už bola reč na inom mieste. V každom prípade by nám všetkým prospelo, aby sme sa viac sústredili. Ako napísal už citovaný klasik slovenskej poézie Ivan Krasko: „Nemôž' ujsť, nemôž', je nutné myslieť ďalej, neodvratne nutné!“

Katarína Rusnáková

Vizuálne umenie na Slovensku 1990 – 2004: V komprimovanom čase

Podat' obraz súčasného vizuálneho umenia na Slovensku¹ znamená nielen charakterizovať relevantné prejavy, praktiky a stratégie jeho štruktúrovaného terénu v ostatných pätnástich rokoch, ale tiež naznačiť súvislosti politických, ekonomických a spoločenských zmien naštartovaných zlomovým rokom 1989, ktoré determinovali premeny súčasného umenia a jeho inštitucionálneho rámca.

Od turbulencií k štandardizácii spoločnosti a umeleckej scény: Straty a nálezy

Po páde Berlínskeho múra roku 1989 cestu od zamatovej revolúcie v Československu, ktorú zakrátko vystriedal kludný, ale nie bezkonfliktný rozvod² zavŕšený v januári 1993 vznikom samostatných štátov Česka a Slovenska, sprevádzali rôzne turbulencie príznačné pre komplikovanú transformáciu postkomunistického Slovenska na demokratickú spoločnosť, korunovanú prijatím do Európskej únie v máji 2004.³ Vo vizuálnom umení bola jedným z rozhodujúcich faktorov po novembri '89 okrem dynamickéj obnovy slobody, stimulujucej oživenie tvorivosti, zmena paradigmy v prospech postmodernej diverzity druhov, názorov, médií a tém umenia. S istým zjednodušením možno povedať, že táto matrica rozmanitosti nie je bez precedensu, ale je analogicky zakódovaná v samotnej multikultúrnosti historického vývoja tejto stredoeurópskej krajiny⁴.



Ilona Németh: *Handiwork*, 2006, inštalácia a video, pozinkovaný plech, kov, 200 x 550 x 590 cm, Foto: Daša Barteková

Kým počiatočné hektické obdobie po roku 1989 sprevádzala entuziazmus a zvýšené úsilie umelcov i teoretikov dobiehať zameškané a otvárať sa svetu, čo znamená vymaniť sa z izolácie a zapojiť sa do širšieho medzinárodného diskurzu⁵, čoskoro vynárajúci sa nacionalizmus, xenofóbia a rôzne podoby náboženského fundamentalizmu začínajú signalizovať, že cesta k štandardnej demokracii bude dosť namáhavá a zložitá. V čase kolapsu ideológií – na jednej strane poznačenom rozpadom starých modelov myslenia, zmätkom v hodnotách, eróziou morálky a etiky, ktoré sú na druhej strane spojené s hľadaním nového hodnotového rebríčka, presadzovaním individualizmu a slobodnej voľby vo svete permanentných zmien, neistoty a nepredvídateľnosti – sa zvlášť preplietali symptómy postkomunizmu so symptómami postindustriálnej informačnej spoločnosti globál-

neho kapitalizmu. Do popredia vystúpili otázky krízy identity spolu s problémami kultúrnej (národnej) identity a potreba ich nového konštruovania súbežne s vyrovnávaním sa s aktuálnou situáciou postkolonializmu súvisiacou so stieraním binárnych opozícií medzi centrom a perifériou, medzi globálnym a lokálnym. Ak pozitívnu stránku procesu transformácie na Slovensku bolo zavedenie trhovej ekonomiky, menej pozitívnu stránku je, že výlučná orientácia na profit a zvyšovanie spotreby zvädza mnohých ľudí, postrádajúcich schopnosť selektívnosti, k príliš jednostrannému konzumnému spôsobu života. V tejto súvislosti je vhodné pripomenúť si slová nemeckého filozofa Petra Sloterdijka, že posttotalitné krajiny prešli od existencializmu ku konzumizmu, k čomu možno pripojiť aj výstižný výrok Milana Kunderu, ktorý hovorí o tom, že ideológiu nahradila imagológia.

V súvisi so všeobecným trendom ku konzumu obsadili pohotovo zóny voľného času najrôznejšie druhy masovej kultúry s dominujúcou zábavou. Efektívne formy vizuálnej kultúry (hlavne programy súkromných televízií, zahraničné satelitné stanice a filmy), ktoré dopĺňa pestrá ponuka novin, časopisov a magazínov so všadeprítomnou reklamou a billboardmi, pôsobia každodenne na ľudí svojimi vizuálnymi obrazmi. Na zmene vnímania reality sa výrazne podieľajú tiež informačné a komunikačné technológie akcelerované digitalizáciou – po polovici 90. rokov sa na Slovensku presadil Internet ako verejný komunikačný priestor charakteristický svojou otvorenosťou a multifunkčným využitím. Možno povedať, že vizuálna kultúra a jej zložky založené na permanentnej inovácii produktov, sa svojou expanziou stáva konkurenčnou zónou vizuálneho umenia, prevažne uzavretého do enklávy galérií dlhodobopracujúcich poddimenzovaným financovaním. Na túto situáciu treba kreatívne reagovať zaujímavými výstavami a projektmi, ktoré rozšíria diskurz umenia o nové formy komunikácie s vnímateľmi. Problémom však je výrazné obmedzenie finančných zdrojov na súčasné vizuálne umenie, ktoré sa dostalo na okraj záujmov politických a kultúrnych elit štátu, a stalo sa tak slabým miestom uskutočňovaných reforiem na Slovensku. Chýba koncepcia kultúrnej politiky, ktorá by dbala na vybalanso-

a multimediálne inštalácie, videoumenie a nové médiá), ako aj témam vychádzajúcim z reflexie každodenných, socio-kultúrnych problémov reality (subjekt, identita, telo, ženské umenie a genderové otázky, moc masmédií a politiky etc.), alebo výskumom spojeným s tematizovaním času, redefinovaním dejín umenia, či (re)interpretovaním filozofických otázok.⁸ Kurátor/kurátorka ako nositeľ vizie kreoval ideový pôdorys výstavy a jej problémové segmenty v komunikácii s výtvarníkmi a výtvarníčkami, pričom ambíciou väčšiny projektov bol vznik nových diel. Mnohé z nich sa dnes radia k relevantným prejavom deviatej dekády. Žiaľ, odborná práca a obohacujúca komunikácia medzi kurátormi, umelcami i verejnosťou prebiehala v tomto období v sťažených podmienkach. Smutnou pravdou je, že na zložitom meandrovaní transformácie spoločnosti, ktorá sa síce en gros zbavila komunizmu, ale nie jeho mentálnych sedimentov, sa negatívne podpísali tri vlády na čele s Vladimírom Mečiarom v rokoch 1992 až 1998. Traumatizovali slovenskú spoločnosť nedemokratickými praktikami a reštrikciami, ktoré sa dotkli umeleckej slobody galérií, financovania projektov a akvizícií súčasného umenia, vrátane vedeckovýskumnej a edičnej činnosti. Sprievodnými prvkami boli cenzúra, spolitizovanie umenia, preferovanie anachronického vkusu či presadzovanie upadnutého modernizmu vo verzii národného umenia na úrovni klíše a folklóru.⁹

Celé pätnásťročné obdobie sprevádza aj vznik súkromných komerčných galérií¹³, ktorých rýchly začiatok obyčajne strieda rýchly zánik, čo pripomína oscilačnú krivku s otvoreným koncom. Žiaľ, zatiaľ sa žiadnej z nich nepodarilo vyprofilovať na úroveň porovnateľnú s renomovanými komerčnými galériami známymi v európskych alebo amerických metropolách. Hlavnou príčinou tohto nepriaznivého stavu nie je iba nedostatok kapitálu, dôležitou podmienkou je aj správne zvolený predmet záujmu, predovšetkým dobre koncipovaná odborná stratégia vychádzajúca z mnohých faktorov, okrem iného z poznania trendov súčasného umenia doma i v medzinárodnom kontexte, vrátane súdobej teórie a z pestovania relevantných zahraničných kontaktov. Aj tieto dôvody sa spolupodieľajú na príčinách, prečo trh s aktuálnymi prejavmi umenia na Slovensku nie je dostatočne rozvinutý. Okrem toho známym faktom je, že tu chýbajú solventní zberatelia zorientovaní v súčasnom umení, ktorí nesiahajú po mainstreame, ale vyhľadávajú kvalitné diela. Rovnako sa v tomto prostredí ešte neobjavili vnímaví, entuziastickí meceni – vizionári, ktorí bežia na dlhé trate a dodržiavajú pravidlá fair play. Hoci na druhej strane je tiež pravdou, že ani daňový zákon potenciálnych sponzorov súčasného umenia príliš nemotivuje. V tomto ohľade je pozitívnou správou, že prvá aukcia súčasného slovenského umenia, ktorú zorga-



Dušan Zahoranský: 300 000 000 rokov, 1999, videoinštalácia, tona 300 000 000 rokov starého uhlia, televízor, kamera, 680 cm, Foto: archív galérie Space



Juraj Bartusz: Egon Bondy, 2009, fólia, farebná tlač, 240 x 100 cm

vane dotácií jednak na podporu nekomerčného súčasného umenia v štátnych galériách, ale aj na realizáciu projektov nezávislých tvorcov a neziskových súkromných kultúrnych inštitúcií vo vzťahu ku komerčnému umeniu a kultúre.⁶ Za zmienku tiež stojí fakt, že na začiatku deviatej dekády odišiel do súkromnej sféry rad sľubných výtvarníkov (Gabriel Hošovský, Miloš Novák, Martin Knut, Simona Bubánová, Daniel Jurkovič, Jozef Šramka), ktorí väčšinou pôsobia ako art directori v reklamných agentúrach. Mnohí z nich sa podieľajú na podpore výstavných projektov alebo publikácií.

Reštrukturalizácia kultúrnych inštitúcií a umeleckého školstva⁷ začala v 90. rokoch konkurzmi a obsadením kľúčových miest odborníkmi usilujúcimi sa o kompatibilitu so štandardnými inštitúciami v demokratických krajinách. Nie všade sa to podarilo, buď pre nedostatok profesionálov, deficit know-how zodpovedajúci súčasnému poznaniu umenia a teórie, alebo z dôvodu prežívajúcich stereotypov z minulosti. Na Slovensku nebolo veľa galérií, ktoré by podstúpili dynamickú premenu, ako Považská galéria umenia v Žiline, ktorá sa transformovala na vitálne múzeum moderného a súčasného umenia v rokoch (1990 – 1997) a ktorej profesionálny profil po odchode riaditeľa Alexa Mlynárčika (1991) kreovala Katarína Rusnáková. Možno spomenúť aj Štátnu galériu v Banskej Bystrici pod vedením Aleny Vrbanovej, Galériu Jána Koniarka v Trnave s tematickými cyklami projektov Jany Geržovej v Synagóge – Centre súčasného umenia, alebo výstavný program Vladimíra Beskida v Múzeu Vojtecha Löfflera v Košiciach. V tomto období sa začal výrazne presadzovať typ kurátorských výstav – autorských projektov venovaných aktuálnym trendom vizuálneho umenia (napr. miestne špecifické

Bezprecedentným javom bolo postupné odvolávanie z funkcie takmer polovice z 18 riaditeľov galérií bez udania dôvodu a degradácia týchto inštitúcií stratou právnej subjektivity.¹⁰ Paralyzujúce zásahy do štruktúry a fungovania slovenských galérií nielenže podstatne komplikovali ich činnosť, ale rovnako spôsobili odlev odborníkov. V tom čase poskytli nezanedbateľnú ekonomickú i morálnu podporu umelcom, teoretikom a kurátorom zahraničné nadácie. Najväčšou mierou filantropie sa na projektoch aktuálneho vizuálneho umenia podieľalo Sorosovo centrum súčasného umenia, ktoré od roku 1993 pôsobí na Slovensku (od roku 2001 Nadácia – Centrum súčasného umenia),¹¹ takisto Pro Helvetia etablovajúca sa v Bratislave v rovnakom čase, ale aj The British Council, Francúzsky inštitút, alebo Kultur Kontakt vo Viedni. K pozitívam formovania demokratických štruktúr v tomto období jednoznačne patrí vznik občianskych združení a alternatívnych neziskových priestorov.¹² Z nich treba vyzdvihnúť Štúdio Erté z Nových Zámok (založené už r. 1987) – organizátora medzinárodného festivalu alternatívneho umenia Transart Communication, nadáciu FOTOFO s Václavom Macekom podieľajúcim sa od roku 1990 na usporadúvaní výstav Mesiaca fotografie orientovaných najmä na strednú a východnú Európu alebo aktivity občianskeho združenia Domu fotografie v Poprade na čele s Luciou Benickou. K významným neziskovým inštitúciám s medzinárodným renomé patrí Synagóga At Home Gallery v Šamoríne a Galéria Priestor for Contemporary Art v Bratislave vedená Jurajom Čarným. Od roku 2000 sa aktivitami na poli súčasného umenia a multimédií zaoberá bratislavské združenie Buryzone, od roku 2004 s modifikovaným názvom Burundi.

nizovala v roku 2003 Nadácia – Centrum súčasného umenia v spolupráci s aukčnou spoločnosťou SOGA v Bratislave, bola úspešná a zopakovala sa aj v roku 2004.¹⁴ Zdá sa, že vývoj v tejto oblasti sa začína postupne dynamizovať, na základe skúseností z uskutočnených aukcií sa aj samotná SOGA otvorila draženiu súčasného umenia a pribudla aukčná spoločnosť Art.sk.

Po parlamentných voľbách v roku 1998, keď slovenské galérie získali späť právnu subjektivitu, naplňajú svoje poslanie v priaznivejšej mentálnej atmosfére a rozvíjajú svoje programy v súlade s odbornými požiadavkami, ktoré rešpektujú imanentné pohyby umenia v meniacej sa realite globálneho sveta. Zjavný podiel na ich formovaní získava mladá generácia kunsthistorikov a kunsthistoričiek nastupujúca na prelome 20. a 21. storočia¹⁵, spolupracujúca s generačne príbuznými výtvarníkmi a výtvarníčkami. Popri tom, že prináša sviežu energiu a nezávislosť myslenia, má príležitosť podieľať sa na výskume a prezentovaní recentného umenia, kde síce stále pretrvávajú finančné problémy (komplikácie spôsobili aj zmeny v organizácii štátnej správy), mnohí z nich však sú schopní preklenúť ich aktívnou kooperáciou so zahraničnými partnermi pri príprave projektov a vďaka získaným grantom, napr. z Programu Európskej únie – Kultúra 2000. Vhodným príkladom sú aktivity riaditeľky Galérie Jána Koniarka v Trnave Viery Jančekovej, solídnu profesionálnu úroveň si udržiava aj Štátna galéria v Banskej Bystrici po návrate Aleny Vrbanovej do jej vedenia.

Novým fenoménom v tomto období, ktorý korešponduje s trendom k transdisciplinárnosti, je alternatívne kurátovanie výstav umelcami (Anton Čierny, Roman Ondák, Anetta Mona Chisa – sólo, alebo v tandeme s Luciou Tkáčovou).¹⁶

Na strane pasív, ktoré treba pripísať na konto kultúrnym elitám, naďalej zostáva, že na Slovensku dodnes nie sú inštitúcie typu Kunsthalle a Múzeum súčasného umenia. Chýbajú aj periodické medzinárodné prehliadky podporujúce diskurz slovenského a svetového vizuálneho umenia, akou bola výstava Danuvius '68 v Bratislave (1968). V priebehu sledovaného obdobia sa rozvíjala kritická reflexia aktuálneho vizuálneho umenia – pohotovou platformou sa stali časopisy¹⁷ venujúce pozornosť súčasnej domácej i svetovej umeleckej scéne, ako Profil súčasného výtvarného umenia, revue dart, Imago a kultúrne časopisy Vlna a 3/4 revue. V oblasti vydávania publikácií syntetizujúcich poznania o umení po roku 1989, sa naopak pociťuje absencia umenovedných kníh zameraných na mapovanie, výskum a interpretácie vybraných problémov súčasného umenia z viacerých pohľadov, skúmajúcich špecifické otázky, témy, médiá a trendy súčasného vizuálneho umenia; v posledných rokoch chýbajú tiež katalógy k výstavám.¹⁸ Záujem zahraničných kurátorov prizývajúcich našich umelcov a umelkyne na medzinárodné výstavy sa zintenzívnil v čase pred vstupom a po prijatí Slovenska do Európskej únie (Július Koller, Roman Ondák, Ilona Németh, Erik Binder, Pavlína Fichta Čierna etc.).¹⁹ Je predpoklad, že tento dialóg by mohol pokračovať pri ďalších projektoch založených na obojstrannej komunikácii a interpretácii umenia.

Špecifické fenomény aktuálneho vizuálneho umenia: stratégie, témy a médiá

Napriek tomu, že v rámci plurality súčasného umenia sa vyprofilovali rozmanité umelecké prejavy bez dominujúcich hnutí, výtvarných trendov a stratégií, možno povedať, že relevantnou bázou umenia deviatej dekády na Slovensku, vznikajúceho v priamom kontakte s medzinárodnými pohybmi, je neokonceptualizmus. Jeho zdroje siahajú k duchampovskému rodokmeňu umenia a miešajú sa s vplyvmi pop-artu a konceptualizmu (prípadne (post)minimalizmu), prostredníctvom čoho umelci dekonštruujú mnohoraké symptómy a aspekty súčasnej konzumnej spoločnosti. Často pritom využívajú vitálnu stratégiu, akou je aproprácia. Špecifikom súčasného vizuálneho umenia na Slovensku je, že genealógia neokonceptualizmu siaha ku konceptuálnym východiskám, datovaným od polovice 60. rokov 20. storočia. Boli spojené s krátkym obdobím liberalizácie pred Pražskou jarou 1968, keď sa uvoľnila politicko-spoločenská situácia a do každodenného života, s ktorým umenie nadviazalo tesný kontakt, sa infiltrovali súdobé fenomény životného štýlu (kult tela, sexualita, móda, pop kultúra, vplyv televízie, masová kultúra atď.) Súčasná poloha neokonceptuálneho umenia však nie sú iba revivalom environmentov 60. a 70. rokov vo verzii aktuálnych multimediálnych inštalácií s dôrazom na interaktivitu vnímateľa. Reprezentujú posuny v metaforike smerom k ambivalentným výpovediam s dvojitým, respektíve viacznačným kódovaním a otvárajú celý rad aktuálnych tém, ktoré vychádzajú z reflexii mnohofazetovej reality. Pozornosť umelcov a umelkyň sa sústreďuje okrem vizuálnej reprezentácie subjektu vo viacvrstvových vzťahoch ku každodennému životu aj na spoločensko-kritické, politické a filozofické problémy, súvisiace s ontologickými a axiologickými otázkami človeka na prelome tisícročia. Častou stratégiou je ironická dištancia zakódovaná do umeleckých diel, ktorých vizuálny jazyk tlmočí posolstvá vo fragmentárnych skratkách. Sú odzvou na novú situáciu umelcov, meniacich sa nielen na mentálnych, ale aj fyzických nomádov cestujúcich po svete, ktorí vo svojich dielach artikulujú otázky spojené jednak s lokálnymi špecifikami, alebo referujú o globálnych problémoch s ohľadom na ich reverzibilitnosť. Umelecké diela štruktúrované na báze crossoveru (prekrížení druhov umenia, médií, žánrov, praktík) získavajú hybridný charakter. Často sa v nich prepája vizuálne umenie, architektúra, dizajn, aspekty divadelnosti, nové médiá, hudba, zvuk, svetlo a pod., pričom smerujú k intelektualizácii a intertextovosti sémantických štruktúr. Ich odkazy sa užšie viažu so špecifickými kontextmi, v závislosti od ktorých sa mení čítanie ich významov. Na rozdiel od neovantgárd 60. a 70. rokov sú zbavené utopických vízií a poučené ironickou skepsou, príznačnou pre kritické myslenie, intelektuálne pochybovanie a relativizmus.

S obratom od textového k vizuálnemu, ktorý generuje digitalizácia podnecovaná globalizáciou, súvisí boom videoumenia a umenia digitálnych médií. Typologicky sa vyprofilovalo do rôznych foriem (videopásky, videoinštalácie, videofilm, videoperformancie), v menšom počte sú zastúpené náročnejšie interaktívne multimediálne inštalácie alebo projekty virtuálnej reality, čo súvisí s finančne nedostupnou technológiou a infraštruktúrou, na Slovensku absolútne nedostatočnou.²⁰ K prvej generácii videoumelcov – P. Rónai, J. Želibská, P. Meluzin, A. Daučíková pribúdajú R. Fajnor, P. F. Čierna, D. Zahoranský, M. Kvetán, A. Čierny, A. M. Chisa, E. Binder etc. Pracujú s rôznymi témami

zviazanými s každodenným životom, vizuálnou reprezentáciou subjektu – identitou, telom, sociálnymi aspektmi urbánnej reality, zaoberajú sa kritikou masmédií a ich manipulačných praktík, vrátane voyeurizmu a dozoru, pričom sa nevyhýbajú ani kritickým komentárom spoločensko-politickej situácie. Pomerne rýchlu integráciu informačných a komunikačných digitálnych technológií prenikajúcich do profesionálnych a súkromných sfér, paralelne s komputerizáciou spoločnosti, zintenzívnilo využívanie internetu s hypertextom – nekonečným zdrojom obrazových, textových a zvukových informácií zo všetkých oblastí poznania. Nové technológie a digitalizácia sa podieľajú nielen na zmene kvality a spôsobu vnímania času a priestoru smerom k deteritorializácii, ale zároveň stimulujú a rozširujú nové prístupy súčasného umenia a komunikácie založené na interaktivite (M. Murin, M. Kvetán, P. F. Čierna, A. M. Chisa). Rovnako zvuk sa stáva integrálnou zložkou multimediálnych inštalácií (I. Németh) alebo je autonómny prejavom vo forme sound artu, či radio artu (M. Murin).

Z hľadiska námetového a tematického registra možno povedať, že do diel artikulovaných v rozličných médiách, materiálnych alebo nemateriálnych, sa vrátili obsahy referujúce o „malých príbehoch / rozprávaniach“, ktoré sa sústreďujú na súčasné pozície subjektu s ohľadom na postštrukturalistickú filozofiu, dekonštrukciu, fenomenológiu a psychoanalýzu. Signifikantným znakom deviatej dekády a prítomného umenia je nárast počtu výtvarníčok, ktoré sa presvedčivo pohybujú na umeleckej scéne, čo je nielen pozoruhodný kultúrny, ale aj sociologický fakt. Veľká časť umelkyň je orientovaná buď na videoumenie, digitálne médiá, fotografiu alebo inštalácie. Tvorba mnohých z nich rezonuje s problematikou ženského umenia, postfeminizmu či genderových otázok v nuansách od ironie, cez humorno-hravé narážky po kritické komentáre či podvrtné výzvy (J. Želibská, I. Németh, E. Vargová, P. F. Čierna, E. Filová, A. M. Chisa, L. Tkáčová, D. Lehocká a iné). Vyjadrujú sa k otázkam tela a telesnosti, zaoberajú sa domestikáciou a alúziami na partnerské vzťahy, ironizujú masmédiá a šablóny vizuálnych obrazov žien v reklame, kritizujú patriarchálne stereotypy, moci inštitúcií, všimajú si handicapované a sociálne menšiny, ale podkopávajú aj tradičné predstavy o senzibilitate, krehkosti a submisivnosti žien. Niektoré zo zmienených tém ironicky reflektujú aj umelci (P. Meluzin, P. Rónai, M. Murin, R. Fajnor, L. Čarný). S touto ikonosférou súvisí tiež formulovanie nových modelov rodových a sexuálnych subjektivít menšín (queer art) v zmenených politických a sociokultúrnych podmienkach a v situácii odtabuizovanej sexualita a erotiky (A. Daučíková, E. Filová, P. Janáček, M. Rovňák). Vizuálne zobrazenia subjektu, do ktorých sa premietajú kódy individuálnej alebo skupinovej identity rozšírené o spoločensko-kultúrny a sociálny kontext, neraz s existenciálnym presahom sú prítomné v celom rade prác autorov, ako sú P. Rónai, R. Sikora, P. Kalmus, J. Bartusz, A. Čierny. S individuálnou mytológiou (vo vzťahu s kultúrnymi, spoločenskými a politickými realiami Slovenska) sú spojené diskurzívne, spytujúce sa kritické diela J. Kollera, ale aj podvrtnéjšie ironické práce P. Rónaia. Trashy inštalácie B. Ondreičku v postpunkovom duchu, provokujú subverzívnym vizuálnym jazykom a radikálnou anarchickou mentalitou. Genetické inžinierstvo a klonovanie prirahujú multimediálneho umelca P. Meluzina, ktorý túto problematiku spracoval vo videoinštaláciách so zábavno-ironickým posunom a vyvolal nimi rad provokujúcich otázok. K existenciálnym témam, individuálnej a historickej pamäti ľudí a tienistým stránkam európskych dejín – druhej svetovej vojny a holokaustu sa viažu multimediálne inštalácie viacerých umelcov (napr. J. Bartusz, I. Németh, D. Fischer, A. Čierny, J. Želibská, L. Stacho, D. Tóth). Umenie performancie vracia do kultúrneho obehu telo aktéra ako médium, ktoré je podané cez rôzne kontexty a interpretačné mriežky (súkromné, spoločensko-kultúrne, politické, sociálne telo) v dielach viacerých umelcov a umelkyň (J. Bartusz, J. Koller, P. Rónai, M. Murin, J. Želibská, R. Fajnor, I. Németh, A. Daučíková, E. Filová, A. Žigová). Deviatá dekáda rehabilituje fotografiu ako rovnocenné médium, jej presné definície – dokument, reportážna, sociálna, portrétna, konceptuálna a inscenovaná fotografia, sa však podobne ako u iných médií poznačených hybridizáciou, čoraz viac zmazávajú kombináciou viacerých postupov a presahov (L. Stacho, L. Nimcová, M. Kollár, R. Sikora, J. Želibská, D. Fischer, D. Sadovská), čo ešte znásobujú praktiky digitálnej fotografie (P. Rónai, M. Kvetán). Zaujímavú námetovú oblasť, ktorá korešponduje s diskusiami o nových dejinách umenia a redefiníciami múzea umenia, môžeme nájsť u niektorých autorov, napríklad u analyticky uvažujúceho R. Ondáka, ktorý kontext múzea umenia, jeho priestory, artefakty, ako aj roly divákov s ľahkou iróniou dekonštruje. Muzeifikácii bizarných artefaktov – uličnému odpadu sa dlhodobo programovo venuje O. Laubert, ktorý ho zbiera a systematizuje podľa

metodiky príbuznej vedeckému spracovaniu zbierkových predmetov. Svojimi precíznymi akvizíciami nízkeho tak podvracia filozofiu múzei umenia tezurujúcich cenné artefakty. D. Tóth ponúka iný druh muzeifikácie, keď s espiritom a hravosťou na jednej strane dekonštruuje demontné marxistické knihy – produkty ideológie bývalého režimu a na strane druhej ich duchovne reanimuje do novej kvality procesuálneho cyklu Rezervácia.

Ak si v priebehu deviatej dekády maľba, lepšie povedané maliarsky obraz, ktorý sa napája zo zdroja konceptuálneho myslenia, ako aj neobstrakcie alebo neopopu, ovplyvnený technickým a digitálnym obrazom – vizuálnym jazykom fotografie, elektronických médií a metaforikou masmédií, priebežne a skôr pátravo vymedzoval svoje pozície, v prvých rokoch 21. storočia zaznieva jeho hlas razantnejšie. Zdá sa však, že viac ako k boomu maľby to povedie skôr k jej skutočnému zrovnoprávneniu s ostatnými médiami umenia, s ktorými dôvtipne pracuje v zmysle crossoverových hier bez toho, že by sa vzdala svojich typických vlastností (I. Csudai, L. Teren, B. Hostiňák, D. Sadovská, C. Blažo, D. Meluzin).

Vizuálne umenie 90. rokov 20. storočia a nultých rokov 21. storočia, ktoré sa vyvíjalo v komplikovanom prechodnom období transformácie, sprostredkúva vo svojich rozmanitých prejavoch aktuálne správy nielen o premenách ikonosféry súčasného umenia, ale rovnako ako citlivý barometer referuje – priamo alebo metaforicky – o meniacjej sa spoločenskej a kultúrnej klíme na Slovensku. Hovorí o špecifických problémoch domácej situácie v kontexte globálne prepojeného sveta, pričom položené otázky a naznačené problémy nepostrádajú (seba)reflexiu stredo-európskeho ducha a lokálne sfarbené idiolekty umelcov a umelkyň.

(september 2004)

- Z textov venovaných charakteristike umenia 90. rokov na Slovensku s presahom do súčasnosti alebo špecifickým problémom vizuálneho umenia sledovaného obdobia vyberám: Rusinová, Zora a kol.: Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie. Bratislava: SNG, 2000 [pozri najmä príspevky: Rusinová, Zora – Deväťdesiate roky – let asphaltového holuba, s. 57 – 60 a Objekt v osidlach multimediálnej inštalácie, s. 158 – 162, Beskid, Vladimír: Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovania v 90. rokoch, s. 190 – 194, Rusnáková, Katarína: Umenie videa, s. 187 – 189, Macek, Václav: Premeny súčasnej fotografie, s. 206 – 209, Vrbánová, Alena: 90. roky – neokonceptuálne, alternatívne a intermedialné formy grafiky, s. 117 – 119, Jablonská, Beata: 90. roky – maľba „v cudzom svete“ elektronických obrazov, s. 103 – 106], Hrabušický, Aurel – Macek, Václav: Dejiny slovenskej fotografie 1925 – 2000, Bratislava: SNG, 2001, Čarný, Juraj: Aktuálne postavenie súčasného mediálneho umenia na Slovensku. In: Konceptuálne umenie na zlome storočí. Conceptual Art at the Turn of Millenium, Konceptuális művészet az ezredfordulón. Budapest – Bratislava: AICA, 2002, s. 94 – 112. Beskid, Vladimír: Tri otázky bez jediného výkričníka (o uplynulom storočí v poslednom desaťročí). In: Reflexia vizuálneho umenia na prelome 20. a 21. storočia (zborník prednášok). Slovenská sekcia AICA a Združenie teoretikov súčasného výtvarného umenia, 21. – 22.5. 2003, VŠU Bratislava, s. 6 – 15, Hanáková, Petra: Múzeum ako site-specificity – od „inštitucionálnej kritiky“ k dekorácii, c.d., s. 44 – 45, Rusnáková, Katarína: Vizualné zobrazenia genderových a sexuálnych identít v nových médiách na Slovensku, c.d. s. 70 – 82, Beskid, Vladimír: Cultural Situation in our Zwischenraum. In: diskurs, magazin für wirtschaft und kultur, 2004, No 2, pp. 108 – 109. Ďalej pozri Národná správa o kultúrnej politike, ktorá bola spracovaná kolektívom autorov pre Európsku úniu, www.culture.gov.sk, kde sú včlenené skrátené časti pôvodného textu Jany Geržovej o výtvarnom umení.
- U mnohých ľudí v oboch krajinách bývalé ČSRF tento rozpad na dve samostatne republiky uskutočnený bez referenda ako ľudového hlasovania občanov vyvolal oprávnené pocity sklamanja z jednania politikov – jeho hlavnými protagonistami boli vtedajší predsedovia vlád, Václav Klaus v Čechách a Vladimír Mečiar na Slovensku.
- V rovnakom čase, v apríli 2004 bolo Slovensko prijaté aj do NATO, čím sa zaradilo medzi stabilné demokratické krajiny.
- Špecifikom územia patriaceho dnešnému Slovensku je, že tu žili a dodnes žijú obyvatelia rôznych národností a etník (Slováci, Maďari, Rómovia, Česi, Rusíni, Ukrajinci, Nemci, Chorváti, Židia, Poliaci). Znamená to, že Slovensko bolo svojou demografickou skladbou a tradíciou myslenia vždy multikultúrne. Totalitné režimy, ako fašizmus (1939 – 1945) a komunizmus (1948 – 1989) sa snažili túto multikultúrnosť potlačiť alebo zotrieť. Slovensko sa identifikuje s pojmom Stredná Európa, hoci časť jeho územia patrí národnostne, etnicky, religiózne i kultúrne do východoeurópskeho priestoru. V tejto súvislosti možno súhlasiť napríklad s názorom Milana Kunderu, ktorý sa o Strednej Európe počas komunistickej totality vyjadril, že je situovaná geograficky v strede, kultúrne na západe a politicky na východe. Vo vzťahu k súčasnému vizuálnemu umeniu treba zdôrazniť, že na scéne sú okrem slovenských umelcov a umelkyň rovnocenne prezentovaní aj autori a autorky pochádzajúci z iných národov, napr. Peter Rónai pôvodom z Budapešti, ako aj umelci národnostných a etnických menšín, kde k najväčšej z nich patrí maďarská národnostná menšina, ku ktorej sa patria Juraj Bartusz, Ilona Németh, Emóke Vargová, Roland Farkas, Henrich Boráros, Enikő Szűcs a ďalší. V Bratislave vyštudovala VŠU Anetta Mona Chisa, pochádzajúca z Rumunska, ktorá momentálne pôsobí v Prahe a na Slovensku často vystavuje, po štúdiách na VŠU zostala v Bratislave aj Gordana Zlatanovic zo Srbska. Tieto faktory prispievajúce k pestovaniu multikultúrnej povahy umenia na Slovensku sú obohatujúce a podieľajú sa na prehlbovaní tolerancie voči inakosti a vzájomnej komunikácii. Na druhej strane treba spomenúť aj slovenských umelcov a umelkyne, ktorí sa po skončení štúdií alebo na základe pracovných príležitostí etablovali v iných krajinách: v Českej republike sú to Matej Krén, Ján Mančúška, Petra Nováková, Mario Chromý, Dušan Zahoranský (Praha), Richard Fajnor (Brno), Katarína Szanyiová (Ostrava), v USA a Francúzsku pôsobí Anabela Žigová (New York, Paríž), vo Francúzsku Karol Pichler (Paríž), vo Veľkej Británii Zuzana Hrušková – Albertsen (New Castle upon Tyne) a ďalší.
- Okrem pilotnej výstavy Súčasná slovenská výtvarná umenie s premiérou v Esslingene (1990) a reorganizovanej v Slovenskej národnej galérii (1991) v koncepcii Zuzany Bartošovej, k významným prezentáciám súčasného slovenského umenia v zahraničí patrili výstavy: Hills + Mills (1992, Amsterdam), Appel, From Ideology to Ideas, EXPO '92 Sevilla (1992), kurátorka Zuzana Bartošová. Neskôr k dôležitým kolektívnym prehliadkam možno priradiť Der Riss im Raum, Berlin, Martin Gropius Bau (1994), kurátorka slovenského výberu Ada Krnáčová-Gutleber, Artists from Central and Eastern Europe, Mattress Factory Museum, Pittsburgh (1995), kurátorka Barbara Luderowska, Michael Olijnyk, After the Wall, Moderna Museet, Stockholm (1999), Ludwig Museum, Budapest (2000), Hamburger Bahnhof,

- Berlin, (2000 – 2001), Berlin, kurátorka Bojana Pejčić, Aspects/Positions 50 Years of Art in Central Europe 1949 – 1999. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (1999) spolukurátorka slovenského výberu Katarína Rusnáková (reinstalácie výstav: Budapešť-Ludwig Múzeum, Barcelona – Fundació Joan Miró, Southampton – Hansard Gallery/City Gallery 2000) Slowakische Träume, Museum moderner Kunst, Passau (2001), kurátori: Katarína Bajcurová, Aurel Hrabušický,
- 6 Výhodou pomerne skoro zriadeného Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia (zákon SNR č. 95/91 Zb), ktorého dotáciu tvorilo 0,5 % z rozpočtu Slovenskej republiky, bola možnosť žiadať o granty aj v oblasti vizuálneho umenia. Roku 2002 bol zrušený a plánuje sa obnoviť v súlade s pripravovanou zmenou grantovej politiky Ministerstva kultúry SR. Zavedenie 19 % rovnej dane od roku 2004 značne znevýhodnilo nielen umelcov, výtvarných kritikov, teoretikov a kurátorov v slobodnom povolani, ale negatívne sa podpísalo aj na zvýšení cien literatúry, vrátane umenovedných publikácií a časopisov o umení.
- 7 Jedinou vysokou školou na Slovensku zameranou na výučbu voľného a užitočného umenia bola na začiatku 90. rokov Vysoká škola výtvarných umení (1949) v Bratislave. V roku 1997 bola v rámci iniciatívy vlády Vladimíra Mečiara s ambíciou rozšíriť počet univerzít na Slovensku (avšak bez vytvorenia adekvátnych podmienok na ich kvalitné fungovanie) založená Akadémia umení v Banskej Bystrici s Fakultou výtvarných umení. Od roku 1998 štúdiom výtvarného umenia poskytujú aj Technická univerzita v Košiciach (Fakulta umení, Katedra výtvarných umení s orientáciou na klasické disciplíny i nové médiá).
- 8 Predchodcom typu kurátorských výstav bol Suterén v koncepcii Radislava Matušiča, kde sa umelci alternatívnej kultúry prezentovali miestne špecifickými objektmi a inštaláciami vychádzajúcimi z princípov konceptuálneho umenia v priestoroch suterénu obytného domu v Bratislave (vernisáž 14. 4. 1989 bola pololegálna). K ďalším zásadným výstavám, ktorých kontinuita sa potvrdila, patrili: Zwischen Objekt und Installation, Museum am Ostwall, Dortmund (1992), kur.: J. Geržová, A. Krnáčová-Gulleber, Hills + Mills, Amsterdam-Bratislava (1992), kur.: holandský výber – J. Geržová, R. Matušič, slovenský výber – I. van Veelen, M. Kruyver, J. Witzhausen, Genius loci (1991), Objekty a inštalácie (1992), video-vidím-ich sehe, slovenské, české a švajčiarske videoumenie (1994 – 1995), PGU Žilina, Dům umění, Brno, Galéria mesta Bratislavy, Kunstmuseum Thun, Fyzický/Mentálny (1995), Paradigma žena (1996), Medzi mužom a ženou (1997), PGU Žilina, kur.: K. Rusnáková, Barbakan (1992), Štátna galéria, Banská Bystrica, kur.: A. Vrbánová, Súhry, Dom umenia, Bratislava (1992) a Priestor '93, Piešťany (1993), kur.: L. Kára, Laboratórium, medzinárodné sympóziu (1992 – 1998), rôzne lokality na východnom Slovensku, kur.: V. Beskid, 1. poschodie (1993), Umelecká beseda slovenská, Bratislava, On-Off (1993), kur. R. Matušič, Bratislava, Untitled (1994), Štátna galéria, Banská Bystrica, kur.: R. Matušič, A. Vrbánová, Fragmente, Slowakische Kunst der Neunziger Jahre (1994), Heiligenkreuzerhoff, Wien, kur.: M. Orišková, Pars pro toto, SNG Bratislava (1995), Epikurova záhrada (1996), Barok a súčasnosť (1998), SNG Bratislava, kur.: Z. Rusinová, Limitos, Drážďany (1997), kur.: Z. Rusinová, Umenie aury, Pamäť miesta, Vymedzovanie priestoru, Synagóga – Centrum súčasného umenia, Galéria Jána Koniarka, Trnava (1995 – 2001), kur.: J. Geržová, výročné výstavy SCCA – Labyrinty, Galéria Jána Koniarka, Trnava (1993), kur.: A. Krnáčová-Gulleber, Interier verus Exteriér alebo Na hraniciach možných svetov, Cosmos, a. s., Bratislava (1996), kur.: M. Hlavajová, M. Smolíková, 60/90, rôzne miesta v Bratislave (1997), kur.: P. Hanáková – S. Kusá, Reality / Real (E) State, Františkánske nám. 3, Bratislava (2000), k.: J. Oravcová, V. Beskid, M. Orišková, M. Pachmanová, K. Císár, Vzdálené podobnosti. Něco lepšího než kosmetika, Národní galerie v Praze, Veletržní palác, Praha (1999), kur.: V. Beskid, J. a J. Ševčíkovi, Training (projekt umeleckého vlaku ako pojazdnej galérie), Košice – Bratislava a späť (2000), kur.: spolok Errata, Public Subject, projekt public artu, Bratislava (2000), kur.: V. Beskid, D. Brozman, A. Vrbánová, Manipulujúce umenie I. – II., PGU Žilina, Nitrianska galéria, Nitra (2000), kur.: R. Gregor, Pacta sebe, PGU Žilina (2000), kur.: L. Lendelová, Umenie akcie 1989 – 2000, Tatrská galéria, Poprad, Nitrianska galéria Nitra (2001), kur.: Lucia Gregorová, in(f)ime, PGU Žilina (2001), kur.: Lucia Gregorová, Späť do múzea, späť k hviezdám, SNG Bratislava (2001), K. Bajcurová, S. Kusá, Koniec minulého storočia. Artotéka 90. rokov, Štátna galéria, Banská Bystrica, kur.: V. Beskid, A. Vrbánová, cyklus výstav vizuálne interakcie (fotografia, film, video) – Mam a klam, Privat Frei, Glokality, Dupla, Open Gallery, Bratislava (2003), kur.: P. Hanáková, M. Kaňuch, J. Oravcová, Príveľa výnimiek, PGU Žilina (2003), kur.: M. Puišová, Billboard Gallery Europe, rôzne európske metropoly (2003 – 2004), kur.: J. Čarný, M. Keratová
- 9 Pre mnohé slovenské galérie bolo obdobie rokov 1990 – 1992, keď na poste ministra kultúry stál Ladislav Snopko, na jednej strane spojené s namáhavým procesom reštrukturalizácie, ktorý na druhej strane vyznačovalo mimoriadne nadšenie pre realizáciu rozmanitých výstavných projektov v slobodnej atmosfére, generujúcej kreativitu, komunikáciu a profesionálnu spoluprácu. Nasledujúci ministri kultúry – reprezentanti Mečiarových vlád, ako Dušan Slobodník a hlavne Ivan Hudec, naopak, atmosféru v galériách kontaminovali vírusmi neváživosti, nekompetentnými zásahmi a nekvalifikovanou reorganizáciou týchto kultúrnych inštitúcií, čím degradovali význam a poslanie múzea umenia Prvou obeťou série odvolávania riaditeľov galérií bez udania dôvodu bola Zuzana Bartošová v roku 1992.
- 10 Galérie boli v roku 1996 reorganizované v rámci tzv. intendantúr – regionálnych kultúrnych centier, na čele ktorých stál politicky dosadený intendant, kde sa ocitli na jednej úrovni s múzeom, divadlom, knižnicou, hvezdárnou, alebo osvetovým strediskom. Vo výtvarnom umení a umenstvárii nezorientovaný intendant mal právomoc zasahovať do odborných činností galérie, čo nesmierne komplikovalo a brzdiло špecializované práce

- pri príprave výstav, dramaturgickom pláne, výskume a návrhoch akvizícií, o obťažnosti spolupráce so zahraničím ani nehovoriac. Likvidačné spôsoby Ministerstva kultúry namierené voči rôznym kultúrnym inštitúciám a oblastiam (galérie, múzea, divadlá, knižnice, vydavateľstvá, umelecké a občianske združenia, nadácie, výtvarné umenie, divadelníctvo, kinematografia, hudba, literatúra), ktoré kulminovali počas éry ministra kultúry Ivana Hudeca (1994 – 1998), sa dotkli celej kultúrnej obce. Na tieto kroky reagovali protestnými petíciami mnohí umelci, kurátori, kultúrna obec a inteligencia v rámci iniciatív Znepokojenie a Zachráňme kultúru (1996). K najdôležitejším požiadavkám otvoreného fóra Zachráňme kultúru adresovaným MKSR a predstaviteľom štátnej moci patrilo okamžité zastavenie procesu nekvalifikovanej transformácie kultúry, prerušenie činnosti regionálnych kultúrnych centier a vrátenie právnej subjektivity kultúrnym inštitúciám, ako aj zastavenie netransparentného prerazovania finančných prostriedkov zo Štátneho fondu Pro Slovakia a rozpočtu MKSR. Na predsedu vlády smerovala požiadavka, aby odvolal ministra kultúry a aby sa zastavilo prenasledovanie ľudí s iným, ako provládny názorom. Zaujímavou kuriozitou je, že petíciu Zachráňme kultúru svojím podpisom podporil aj americký konceptuálny umelec Joseph Kosuth, ktorý mal v tom čase v Považskej galérii umenia v Žiline (1996) spoločnú výstavu s Iljom Kabakovom – Koridor dvoch banlít.
- 11 Do štruktúrovanej činnosti Nadácie – Centra súčasného umenia patrí aj priebežné spracovanie podrobnej dokumentácie tvorby slovenských umelcov a umelkyň, organizovanie výročných výstav, domácich a medzinárodných sympózií, workshopov pre študentov, príležitostné vydávanie publikácií o umení, udeľovanie grantov na tlač katalógov a realizáciu výstav, podpora prezentácie slovenských umelcov a umelkyň v zahraničí. Od roku 2001 organizuje súťaž – Cena mladého slovenského výtvarníka, od roku 2002 so zmeneným názvom Cena Oskára Čepana, ktorá je viazaná na študijný pobyt víťaza v USA. Počnúc rokom 2001 sa dôležitou zložkou aktivít Centra stali tematické výstavy venované súčasnému vizuálnemu umeniu slovenskej i zahraničnej prítomnosti v dramaturgii a často i kurátorstve Jany Oravcovej v Open Gallery sídlajúcej v budove nadácie. K pozoruhodným aktivitám okrem prednášky Wolfganga Welscha – Umele rajske záhrady? Skúmanie sveta elektronických médií a iných svetov roku 1995 v Bratislave, patrili: medzinárodná konferencia Subjekt – Autor – Auditórium: Subjekt v priestoroch umenia, Bratislava – Časť a Píla, 1996, medzinárodný cyklus prednášok, seminárov a workshop Rodové štúdiá v umení a kultúre, VŠVU Bratislava, Moravany pri Piešťanoch, 1999, medzinárodný cyklus prednášok Minulosť v prítomnosti: Súčasnú umenie a umeleckohistorické mýty, SNG Bratislava, 2001 – 2002 – 2003 (konceptia: J. Bakoš), medzinárodný workshop Teória a prax múzea umenia, Senec – Viedeň – Bratislava, 2002 (konceptia: M. Orišková), medzinárodné kolokvium Artwork through the Market. The Past and the Present, Bratislava, 2003 (v spolupráci s Ústavom dejín umenia SAV).
- 12 Jedným z prvých bolo občianske združenie Štúdio Erté organizujúce medzinárodné festivaly alternatívneho umenia a performance v Nových Zámkoch – Transart Communication s lídrom Józsefom R. Juhászom. Agilná dvojica Suzanne a Csabu Kissocov založila roku 1995 nezávislú súkromnú galériu At Home Gallery v Synagóge v Šamoríne, ku ktorej pribudli zrekonštruované priestory bývalej židovskej školy, kde sa organizujú rezidenčné pobyty umelcov. Priestor synagógy neslúži len špecifickým projektom súčasného umenia, ale aj aktuálnej hudbe, sound artu a performanciam, pričom ambíciou galeristov je poskytnúť priestor na interdisciplinárne prepájanie umení a médií. Prezentujú sa tu slovenskí, maďarskí, európski a svetoví umelci a umelkyne. Pozri: Hushegyi, Gábor: At Home Gallery 1995 – 2000. Šamorín: At Home Gallery, 2001. V roku 1999 vznikla nezávislá súkromná galéria Priestor for Contemporary Art v Bratislave (od r. 2004 s modifikovaným názvom Space for Contemporary Art), ktorú vedie kunsthistorik Juraj Čarný. Vo svojej sviežej výstavnej dramaturgii zaujímavo prepája prezentáciu aktuálnych prejavov umelcov a umelkyň z domácej i zahraničnej scény. K vývoju formácie Buryzone pre transformovanú na Brundí, fungujúcej v nulom priestore A4 – centre súčasného umenia v Bratislave, pozri text Mária Rišková v katalógu Check Slovakia! Mladé umenie zo Slovenska, vydavateľ: Neuer Berliner Kunstverein i Galéria Jána Koniarka, 2004, nestr. Od roku 2002 sa datuje medzinárodná iniciatíva (Rakúsko, Slovensko, Česko) tranzit.sk so sídlom v Bratislave (výkonný riaditeľ Boris Ondreička). Vznikol na základe iniciatívy Márie Hlavajovej a Kathrin Rhomberg – získali donátora Erste Bank vo Viedni, ktorá sa zlúčila so Slovenskou sporiteľňou. Ciele tejto iniciatívy sú zamerané na podporu súčasného vizuálneho umenia, mladých umelcov a teoretikov formou štipendií, edičnej činnosti, organizácie výstav, seminárov a rezidenčných pobytov vo Viedni.
- 13 Zo zaniknutých súkromných komerčných galérií možno spomenúť napr. Galériu B and M, Galériu Kleibl, Galériu M+, Galériu Živa alebo Galériu Tatrassoft, ktoré sa snažili udržať si slušnú úroveň výstav. Na začiatku 21. storočia vznikla súkromná komerčná Galéria Komart v Bratislave (2000), ktorej program je zameraný na geometrickú abstrakciu a prezentáciu autorov zo Strednej Európy a Múzeum Milana Dobeša v Bratislave (2001), ktoré sa venuje konštruktivistickým a neokonštruktivistickým tendenciám vo výtvarnom umení. Jeho gro tvorí stála expozícia diel Milana Dobeša, významného predstaviteľa umenia konštruktivismu a kinetizmu a zbierka svetového konštruktivismu. V roku 2001 vzniklo súkromné múzeum moderného umenia Danubiana Muelenstein Art Museum v Bratislave-Čunove. Je situované v efektnom architektonickom objekte zasadenom do príťažlivého prírodného rámca na rieke Dunaj, ktorého výstavy a zbierky sa orientujú prevažne na mainstream a majú kolísavú úroveň kvality.
- 14 Autorkám Jane Oravcovej a Sandre Kusej sa podarilo zostaviť kvalitatívne vyrovnanú, zaujímavú a sviežu kolekciu diel od šesťdesiatich renomovaných

- umelcov a umelkyň etablovaných na slovenskej scéne spolu s nastupujúcimi perspektívnymi mladými výtvarníkmi a výtvarničkami. Kolekcia súčasného slovenského umenia v škále rozmanitých médií otvárala pre potenciálnych zberateľov nový terén pre zberateľské záujmy, ktoré sú tesne zviazané s duchom, senzibilitou a životným štýlom informačnej spoločnosti. Aukcia rovnakou mierou prispela k širšej propagácii protagonistov súčasného vizuálneho umenia. Na základe jej úspešnosti sa rozhodla aukčná spoločnosť SOGA uskutočniť podobne zameranú aukciu aj v roku 2004.
- 15 Napr. Petra Hanáková, Sandra Kusá, Juraj Čarný, Viera Jančeková, Richard Gregor, Lucia Gregorová, Lucia Gavulová, Mária Rišková, Daniel Grúň, Andrea Kopernická, Mira Keratová, Vladimíra Büngeřová, Mira Puišová a ďalší.
- 16 Anton Čierny sa kurátorsky podieľal spolu s Jaroslavom Hulbójom na koncepcii a organizácii výstavy Trvalý pobyt/Pobyt staly v Tatranskej galérii Poprad – Elektrárni roku 1999, ktorá sa následne uskutočnila aj v poľskej Bydgoszczy (Museum Okregowe Im. Leona Wyczółkowskiego) a v roku 2001 bol spolu s Richardom Gregorom autorom koncepcie putovných výstav v slovenských galériách Transkunsthalle. Roman Ondák sa kurátorsky zhostil prípravy individuálnej výstavy Júliusa Kollera – Univerzálne Futurologické Operácie, Kölnischer Kunstverein, Die Brücke, Köln, 2003, Anetta Mona Chisa napríklad kurátorsky pripravila v Synagóge – Centre súčasného umenia v Galérii Jána Koniarka v Trnave výstavu Franza Pomassla (2002) a výstavu študentov Ateliéru nových médií na AVU v Prahe – Escape: CZ (2003) a v dvojrole kurátorky a autorky (v tandeme s Luciou Tkáčovou) pripravila výstavu A Room on their Own (2003), Galéria Medium, Bratislava.
- 17 Šéfredaktorkou časopisu Profil súčasného výtvarného umenia je Jana Geržová (1992 – 1996), ktorý po vynútenej pauze vychádza opäť od roku 2000. Vydávanie Výtvarného života (založeného r. 1956) skončilo roku 1994 (šéfredaktorka Ľubomíra Slušná). V priebehu 90. rokov nepravidelne vychádza revue Park (šéfredaktor Filip Vančo), od roku 1995 je záujemcom o medzinárodné dianie v oblasti fotografie k dispozícii fotografická revue Imago (šéfredaktor Václav Macek). Na prelome storočí pribudli mladé generačné časopisy: revue o výtvarnom umení dart (šéfredaktor Richard Gregor, ktorého zakrátko vystriedala Lucia Gregorová), od r. 2003 sa dart modifikoval na noviny o výtvarnom umení vychádzajúce zdarma a širšie kultúrne orientované časopisy Vlna (šéfredaktorka Lucia Gavulová) a ? revue (šéfredaktor Peter Šulej).
- 18 Z knižných publikácií sa problematiky zmeny paradigmy umenia a čiastočne aj interpretácie vizuálneho umenia 90. rokov týka kniha Márie Oriškovej – Dvojhlásne dejiny umenia, Bratislava: Petrus, 2002, napísaná z perspektívy nových dejín umenia, pohľad na vybrané problémy umenia súvisiace so zmenou statusu umelca po spoločensko-politickej zmene roku 1989 obsahujú aj texty v publikácii Jána Bakoša – Umelec v kletke, Bratislava: SCCAN, 1999, encyklopedický charakter má Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia (Jana Geržová a kol.), Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 1999, z mono grafických titulov možno spomenúť monografiu Ilony Németh od Gáboru Hushegyiho, Bratislava: Kalligram, 2001, monografiu Otisa Lauberta od Jany Geržovej, Bratislava: Tatra, 2001, alebo katalóg – knihu vydanú k výstave Júliusa Kollera Univerzálne Futurologické Operácie, ktorú v redakcii Kathrin Rhomberg vydali Kölnischer Kunstverein a tranzit.sk, 2003. V Kanade a Španielsku (2004) vydané publikácie Art Action 1958 – 1998 zahŕňajú aj príspevky Michala Murina k vývoju performance na Slovensku v 90. rokoch a staf Gáboru Hushegyiho venovaná prínos Štúdia Erté, organizátora medzinárodného festivalu umenia akcie Transart Communication v Nových Zámkoch. Špecifickú skupinu publikácií tvoria zborníky z medzinárodných sympózií organizovaných slovenskou sekciou AICA – Konceptuálne umenie na zlome tisícročí (v spolupráci s maďarskou sekciou AICA), 2001, Budapešť – Bratislava (konceptia: Jana Geržová, Erzsébet Tatai), 90-te plus. Reflexia vizuálneho umenia na prelome 20. a 21. storočia, 2003, Bratislava (konceptia: Jana Geržová, Katarína Rusnáková), v spolupráci so Združením teoretikov súčasného výtvarného umenia na Slovensku. V roku 2001 bol vydaný zborník Rezonancie '98 zostavený Zuzanou Bartošovou, v ktorom sú texty európskych kunsthistorikov – členov AICA, venované interpretácii tvorby vybraných umelcov.
- 19 Z kolektívnych medzinárodných výstav, na ktoré boli pozvaní slovenskí umelci a umelkyne, možno vybrať napríklad: Ausgeträumt, Sezession, Wien (2001 – 2002), kur.: Kathrin Rhomberg, autori: Roman Ondák, Július Koller, Sous Les Ponts, Le long De La Rivière, Forum d'art contemporain, Casino Luxembourg, (2001) kur.: Enrico Lunghi, autorka: Ilona Németh, Open House, Casino Luxembourg (2002), kur. slovenského výberu – Viera Jančeková, autorka: Pavlína Fichta Čierna, 50. La Biennale di Venezia, Utopia Station (2003), kur.: Hans-Ulrich Obrist, Molly Nesbit, Rirkrit Tiravanija, autori: Július Koller, Roman Ondák, Free Entrance, Art from Bratislava, Budapest, ljubljana and Vienna, BAWAG Foundation, Wien (2004), kur.: Christine Kintisch, autori: Július Koller, Roman Ondák, Pavlína Fichta Čierna, The New Ten, Museum Kuspersmühle, Duisburg (2004), kur.: Raminta Jurénaitė, Evelyn Weiss, Lóránd Hegyi, autori: Matej Krén, Bohdan Hostiňák. Z monografických výstav to boli: Július Koller – Univerzálne Futurologické Operácie, Kölnischer Kunstverein, Die Brücke, Köln (2003), kur.: Roman Ondák, Roman Ondák – Spirit and Opportunity, Kölnischer Kunstverein, Die Brücke, Köln, (2004), kur.: Kathrin Rhomberg.
- 20 Na Slovensku neexistuje galéria špecializovaná na nové médiá, ktorá by sa systematicky venovala výskumu, interpretácii a zbieraniu diel mediálneho umenia. Na VŠVU v Bratislave sa v priebehu 90. rokov, na rozdiel od Akadémie výtvarných umení v Prahe alebo Fakulty výtvarných umení v Brne, neskonštituoval špecializovaný ateliér nových médií spolu s profesionálnym pedagogickým zázemím a technologickým vybavením. Prísľubom do budúcnosti je štart laboratória multimédií na VŠVU v Bratislave v septembri 2004.



Lucia Nimcová: Unofficial (výber z cyklu), 2006 – 2009, fotografie 6 ks, á 59 x 46 cm, Foto: archív autorky



Roman Galovský: ... milý Maťo, 2002 – 2003, žulová platňa s vytýpaným textom, 50 x 70 cm, súkromná zbierka, Foto: archív autora

Nina Vrbanová

3 generácie

→ 3 x koncept

Slovenské výtvarné

umenie na prahu

druhého decénia

21. storočia

Pri pohľade na aktuálny charakter a stav slovenského výtvarného umenia, vymedzený poslednými rokmi prvého decénia 21. storočia, sa ako dôležitá odrazová platforma uvažovania ukazuje kontinuálna nadväznosť na výtvarné i inštitucionálne trendy nastavené ešte v 90-tych rokoch minulého storočia. Práve v tomto porevolučnom období, pre umenie mimoriadne zásadnom a výraznom, hoci z hľadiska štandardnej prevádzky viacnásobne traumatizovanom, vstúpili na scénu autori, ktorí dnes predstavujú najvýraznejšiu – strednú generáciu. Ich tvorba sa naďalej nesie prevažne v intenciách neokonceptuálnych foriem a stratégií výtvarného prejavu, no postupne aj tu dochádza k nenápadným inováciám a posunom. Koniec minulého storočia tiež rehabilitoval a nanovo etabloval tendencie konceptualizmu 60-tych a 70-tych rokov a nadviazal na postmodernu v slovenskom a európskom umení. Predstavitelov ich oneskorených prejavov je na našej scéne rovnako dnes ešte stále cítiť. A navyše, nová maľba do istej miery „kopíruje“ stratégie neoexpresionizmu.

Tvorba výtvarníkov dnes staršej generácie, narodených v neskorých 30-tych a v 40-tych rokoch 20. storočia, sa však javí byť programovo naplnená a de facto výrazovo a štýlovo uzavretá. Ich pôsobenie v aktuálnom výtvarnom prostredí má spravidla viac povahu potvrdzovania než prekvapovania, čo sa v praxi premieta najmä do rozsiahlych retrospektívnych výstav, ktoré pravidelne iniciuje a usporadúva hlavne Slovenská národná galéria v Bratislave. Za posledné roky možno pripomenúť výstavu Rudolfa Sikoru v roku 2008 (premiérovánú v Národnej galérii v Prahe), Júliusa Kollera a Juraja Bartusza v roku 2010, či aktuálne očakávanú autorskú výstavu Jany Želibskej. Žiadanou pridanou hodnotou sa tu stáva komplexnejšia a snád' aj nová kontextualizácia umenia kľúčových predstaviteľov 60-tych rokov a druhej polovice 20. storočia. Ich mimoriadny význam pritom neodrážali len 90-te roky ako redefinovaný návrat k umeniu ideí, ale citelne rezonujú dodnes dokonca aj u mladých autorov, hoci nie tak konzistentne ako predtým. Ohlas súčasného umenia, ktorý sa rôznym spôsobom a intenzitou obracia ku konceptualizmu, často generuje progresívne stratégie výtvarnej apropriácie, citácie či interpretácie, narúšajúce hranice autorstva a reflektujúce predovšetkým seba vlastný kontext (napr. výstava Stana Masára *After Duchamp* v bratislavskej galérii Space v roku 2008, alebo knižné objekty Martina Derneru *After Koller*, 2008). Bolo by na osobitnú úvahu, či a nakoľko je tento vplyv neprekonateľný a v istom zmysle aj „valcujúci“, alebo sa naopak stal prirodzenou a obohacujúcou súčasťou diskurzu – akosi latentnou ikonografiou súčasného umenia na Slovensku.

Druhá, dnes stredná generácia autorov narodených v 60-tych rokoch, vstúpila do slovenského umenia ešte koncom 80-tych rokov a v súčasnosti predstavuje dominantnú, kvalitatívne najprogresívnejšiu líniu, vo viacerých prípadoch s európskou či medzinárodnou reflexiou a uznaním. Je to v prvom rade Roman Ondák, ktorého tvorba sa v jednotlivých svojich prejavoch vymyká zaužívanému štýlovému čítaniu, no principiálne zostáva neokonceptuálna. Je trochu paradoxné, že aktuálne smerovanie tohto významného, dnes už svetovo rešpektovaného a vyhladávaného autora, máme možnosť spoznávať takmer výhradne z jeho zahraničných výstav a prezentácií. Realizáciu česko-slovenského pavilónu na 53. Bienále v Benátkach v roku 2009 – site-specific inštaláciou *Loop* – poukázal na nové možnosti rozvíjania neokonceptuálnej línie umenia, kedy sa vizuálne dielo stáva čírou stratégiou, hoci aj temporálnou a v plnosti neopakovateľnou intervenciou, a to pri zachovaní obsahovo vysoko presahujúcich situačný rámec daného diela. Pre jeho ostatné práce je charakteristické práve potláčanie autorstva v prospech svojbytnej sociálnej existencie a najmä rozšírenej recepcie umenia. V posledných rokoch Ondák preferuje participujúce umenie s rôznymi úrovňami sociálnej interaktivity. Na príbuzných princípoch fungovalo



Text vznikol v marci 2011 pre Krajskú galériu výtvarného umenia v Zlíne (ČR), bol publikovaný v katalógu k výstave *VI. Nový zlínsky salón*. Predstavuje prierezový pohľad na slovenskú výtvarnú scénu medzi rokmi 2008 až 2011, pričom svojou formou sčasti zohľadňuje katalógové určenie i ďalšie špecifiká výstavy. V časopise *Jazdec* ho publikujeme v kontexte bloku textov na tému „nulté roky“.



Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová: *Holiday video (Dialectics of Subjection #1)*, 2004, video, 7 min, Foto: archív galérie Space

▲ Pavlína Fichta Čierna: *Dáma v modrom*, 2005, video, 14 min, Foto: archív autorky

aj dielo *Measuring the Universe*, ktoré v roku 2009 reprízovalo v newyorskom MoMA v rámci *Performance Exhibition Series*. Prechod od autorsky pojednaného nekonceptuálneho diela k stratégii, intervencii či komunikácii ako nosným východiskám tvorby charakterizuje aj aktuálne pozície prác medzinárodne etablovanej a na rozdiel od Ondáka aj doma sa prezentujúcej Ilony Németh. Jej tvorba sa zameriava na užšie vymedzené, možno povedať aj lokálne, predovšetkým však osobne prežívané socio-kultúrne a politické témy. Tie kriticky nahliaďa v intermedialnom spektre umenia – v preferovanej forme public artu ako špecifickom vyústení site-specific umenia (inštalácie, objekty), performanciách na objednávku (napr. *Wrestling*, 2009) či najnovšie pseudodokumentárnych fotografiách rovnako bez evidentnej stopy jej autorstva. Dvomi zdanlivo vzdialených výtvarníkov pritom spája práve neokonceptuálna stratégia a jej precízne uchopenie, zásluhou čoho získavajú medzinárodný ohlas. Ten je v súčasnosti stabilný najmä vďaka inovatívnosti a takpovediac aj humanizmu ich tvorby, založenej na koncepcii umenia ako komunikácii, čohosi procesuálneho a rodiaceho sa v dialógu s divákom resp. aktérom diela.

V tejto súvislosti treba pripomenúť ďalších, o čosi starších predstaviteľov načrtnutej línie, ako sú Karol Pichler či Matej Krén, ktorí pôsobia v zahraničí a na domácej výtvarnej scéne sa objavujú skôr sporadicky. Najmä Krénove práce, ktoré posledne predstavil na prierezovej autorskej výstave *Introspektíva* (Galéria mesta Bratislavy, 2008-2009), operujú s interaktivitou ako jedným z hlavných formálno-výrazových špecifik, no ako také ňou nevznikajú a nezaniikajú. Jej prítomnosť je však nevyhnutná pre stimuláciu jedinečného významu, viazaného na individuálnu interpretáciu a zážitok diela (napr. inštalácia *Scanner*, 2008), bez ktorých by v jeho prácach dominoval atraktívny iluzívny efekt a silný dôraz na estetiku. Novinkou na tejto výstave, ktorá negovala sedimentovanú predstavu o stagnácii jeho tvorby v polohe veľkorysých knižných architektúr, bola inštalácia – vzdušná koláž *Okno*. Formálne stála na hranici virtuálneho obrazu vytvoreného

v podstate tradičnými prostriedkami (útržky novin a kníh, zrkadlá, air-systém) a tematizovala defragmentarizáciu dejín, vizuálne fascinujúcu dezilúziu ich vlastnej kontinuity. Pichler, výrazná osobnosť 90-tych rokov, sa minulý rok prezentoval retrospektívnou výstavou v Nitrianskej galérii. Napriek tomu je škoda, že práve okruh týchto kvalitných autorov nepôsobí na domácej scéne systematickejšie, a že – z pochopiteľných dôvodov – presúva svoj záujem a činnosť do zahraničia, ergo stráca priamy vplyv na domáce umenie a výtvarné dianie.

Ozveny konceptualizmu v tretej fáze nateraz uzatvára generácia autorov narodených v 70-tych rokoch. Zastupujú tendencie začiatku nového milénia, pričom ešte vychádzajú z odkazu umenia 90-tych rokov. Už tu však nemožno hovoriť o neokonceptualizme v pôvodnom chápaní pojmu. Hoci tento ideový „štýl“ či presnejšie stratégie umenia vytvára latentnú bázu ich tvorby, dochádza k výraznej mediálnej, obsahovej i výrazovej diferenciacii (hybridizácii jazyka umenia). Pozície ideového a formálneho aspektu sa postupne vyrovnávajú, ich vzťah prestáva byť centrálnym problémom. Do popredia sa znova dostáva umelecká autonómia vizuálneho diela. Spomedzi najvýraznejších autorov treba spomenúť Denisu Lehockú, Cyrila Blaža, Marka Blaža, Stana Masára, Dorotu Sadovskú, Svätopluka Mikytu, Mareka Kvetana, ako aj autorskú dvojicu Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová. Najbližšie k pôvodným východiskám majú Kvetan, Masár a Chisa & Tkáčová, ktorých práce sú charakteristické apropriovaním, inscenovaním či manipuláciou mediálnych typov ready-made a ich prepisom do nových kontextov – vrátane zaujatia ambivalentných a subverzívnych postojov. Zároveň sú typické neoklasickým prístupom k médiám maľby, inštalácie a objektu, performance a videa. U Sadovskej a Mikytu sa stretávame s príbuzným postupom, no nájdené reálie majú v ich prípade dominantne charakter tradičnej – či už náboženskej, národnej alebo aj osobnej – ikonografie, mýtov a symbolov, ktoré programovo interpretujú. Narábanie s médiami je v ich prípade naopak skôr klasické, miestami paradoxne „rukodielne“.

Osobitou a čo do kvantity expanzívnou kapitolou posledných rokov v slovenskom výtvarnom umení sa stáva tradičné médium maľby a jej nevídaný comeback po období vzostupu priestorového a mediálneho umenia. Východiská tento trend nachádza predovšetkým v osobnostiach slovenskej neoexpresívnej a analytickej maľby ako sú viacgeneračne reprezentovaní Vladimír Popovič, Daniel Fischer, Ivan Csudai a Laco Teren. Zásľuhu na aktuálne prebiehajúcej revitalizácii tohto média má do veľkej miery inštitucionálna prax (napr. od roku 2006 súťaž *Maľba - Cena Nadácie VÚB* pre mladých výtvarníkov do 35 rokov, kurátorsky koncipované výstavy ako *Maľba po maľbe* v SNG na prelome rokov 2010-2011, či medzinárodné sympóziom *Maľba v kontextoch, kontexty maľby* usporiadané v roku 2010 VŠVU) a tiež narastajúci obchod s umením. Aktuálny charakter slovenskej maľby možno pritom vymedziť dvoma základnými líniami: „neokonceptuálnou“ maľbou, ktorej predobrazom sa najčastejšie stáva fotografia, film, internet a rôzne iné zdroje nájdenej vizuálnej kultúry, pričom v procese tvorby dominuje ich analýza, a potom tzv. neoklasickou, v ktorej priamy postprodukčný princíp absentuje a maľba ako taká sa zameriava na mimeticko-intelektuálne vyjadrenie okolitého alebo vlastného emocionálneho sveta. Do popredia sa v posledných rokoch paradoxne dostáva opäť klasická, často figurálna rukopisná maľba. Kvalitatívne najzaujímavejšími však nateraz ostávajú polohy maľby nadväzujúce na konceptuálne východiská. V kontexte posledných rokov treba pripomenúť autorskú výstavu Daniela Fischera *Vynáranie / 8 statočných* (Dom umenia Bratislava, 2010), na ktorej predstavil progresívne smerovanie na pomedzí interaktívneho pohyblivého obrazu (iluzívny deformovaný obraz so symbolikou krivého zrkadla) a objektu par excellence, a zároveň potvrdil silný etický rozmer a posolstvo vizuálneho umenia, ktoré tak zúfalo chýba v dobe rastúceho individualizmu s deficitmi angažovania sa. Naďalej tu výrazne pôsobí Ivan Csudai, prirodzene verný svojmu dlhodobému

programu, no rovnako nestagnujúci. Kým u Fischera dominuje ako nájdenej predobraz maľby fotografia, Csudai pracuje s radikálne iným typom reality ako ready-made, a to nanovo vytvoreným počítačovým obrazom. Jeho aktuálne i predchádzajúce smerovanie mapuje nová monografia *Vita brevis, ars longa* (autor Peter Michalovič, 2010). Spomedzi ďalších výrazných predstaviteľov súčasnej slovenskej maľby treba spomenúť Veroniku Rónaiovou či mladšieho Bohdana Hostiňáka, ktorých práce sa rovnako vyznačujú rafinovaným postprodukčným postupom, významovým pnutím medzi originálom a autorským maliarskym prepisom, tvorbou novej vizuálnej fikcie.

Nastupujúca generácia mladej maľby má už dnes svojich investigatívnych predstaviteľov. Za sledované obdobie obsadili rolu lídrov Erik Šille, Ján Vasilko, Michal Czeineg, Boris Sirka a tiež Lucia Dovičáková. Potvrdzujú stabilnú pozíciu predovšetkým v inovatívnom ponímaní jazyka maľby, zároveň presadzujú návrat k forme klasického závesného obrazu a jeho svojbytné vizuálnej estetiky, inšpirovanej často populárnou kultúrou. Solitérom čo do programu tvorby a mimoriadneho talentu, orientovaného viac k abstraktnému prejavu, sa stáva Juraj Kollár, v roku 2010 víťaz súťaže *Maľba - Cena Nadácie VÚB*. Možno predpokladať, že to bude práve odklon od doteraz exponovaného konceptuálneho rámca a postupné prenesenie dôrazu na jazyk umenia, ktoré budú charakterizovať nasledovný vývin maľby na Slovensku.

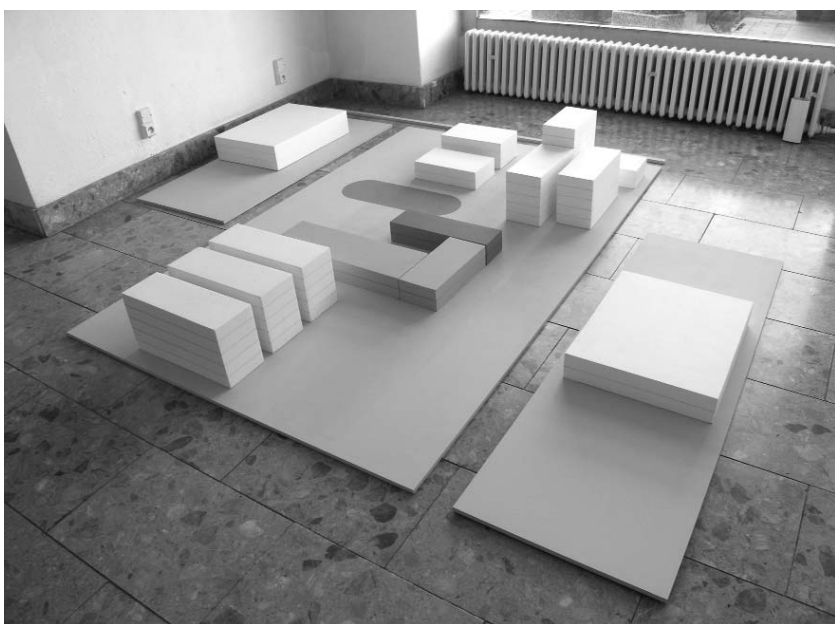
Hegemónia maľby pritom vytláča do periférnej pozície mediálne typy umenia a predovšetkým video, ktoré zaživalo rozkvet práve v 90-tych rokoch a začiatkom nového milénia. V nadväznosti na tendencie formulované najmä Janou Želibskou, Annou Daučíkovou a Petrom Rónaiom dnes túto líniu najvýraznejšie reprezentujú Pavlína Fichta Čierna, Eva Filová a Anton Čierny, ktorí ponúkajú silné sociálne témy s presahom do ich rodového, ako aj osobného kontextu čítania, najmä u Fichty Čiernej vyznačujúceho sa až autopoetickou funkciou. Komplexný pohľad na slovenské videoumenie naposledy predstavila výstava

Petites Histoires vo francúzskom Štrasburgu (kurátorka Mira Sikorová, 2008), ktorá upriamila pozornosť aj na najmladšiu generáciu videoumelcov vznikajúcu v košickom okruhu – napr. Radovan Čerevka či skupina KassaBoys. V roku 2009 sa stal nečakane víťazom prestížnej Ceny Oskára Čepana mladý výtvarník – v tom čase ešte študent VŠVU – András Cséfalvay, prezentujúci sa v autorskom žánri video-opery, čo možno vnímať aj reakčne – práve ako vôľu k udržaniu a progresívnemu rozvíjaniu tohto média.

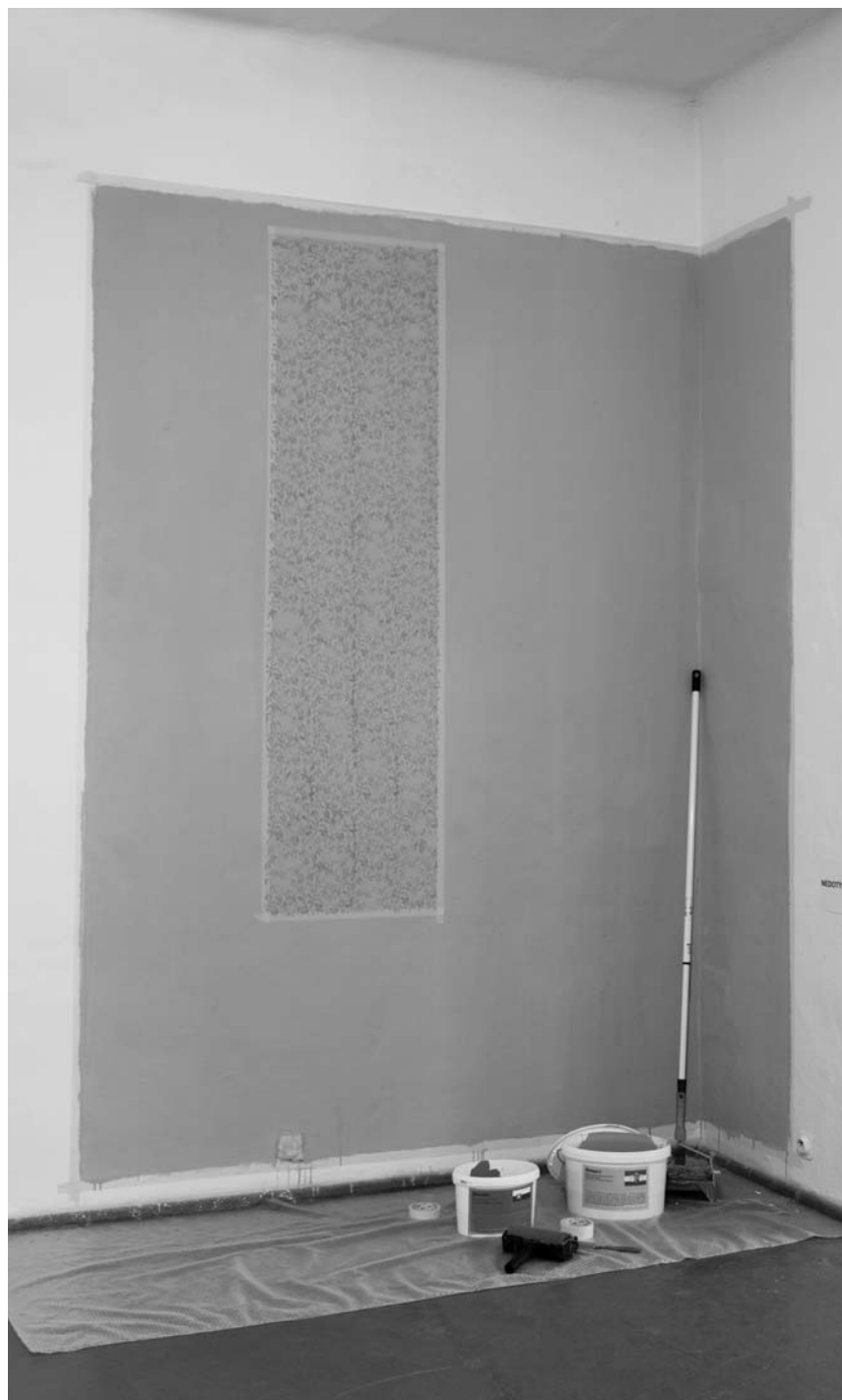
Aj keď sa podmienky pre umenie na Slovensku – jeho vznik, podporu, export, ako aj komerčný úspech – zdajú byť priaznivé (tri vysoké výtvarné školy, množstvo galérií najmä v Bratislave a Košiciach, rastúci počet zberateľov, etc.), treba konštatovať, že výtvarná sféra má v súčasnosti svoje vážne trhliny a deficity. Predovšetkým v podobe neustále prítomných politicko-mocenských zásahov do vedenia a dramaturgie verejných galérií, ktoré upadajú do podoby irelevantných kultúrno-prezentačných stánkov, verne pripomínajúc situáciu z obdobia mečiarizmu v 90-tych rokoch. Od roku 2007 prechádzajú úplným regresom viaceré, donedávna mienkotvorné centrá vizuálneho umenia na medzinárodnej úrovni (najmä SSG a GJK), nehovoriac o množstve ďalších regionálnych inštitúcií a tiež pretrvávajúcej absencii Kunsthalle. Konštitúcia obrazu o slovenskom umení sa tak presúva do rúk súkromnej sféry, čo však nemožno považovať za štandardné. Pomerne tristnej prevádzke umenia vo verejných inštitúciách nepomáha ani málo flexibilná, až stagnujúca báza umenovedných periodík a živej kritiky. Eklatantným príkladom totálnej decimácie je aktuálne anachronické a neskrývane mocenské osadenie jazdeckej sochy Svätopluka (autor Ján Kulich, 2010) na barokové nádvorie Bratislavského hradu, a to bez akejkolvek odbornej či verejnej diskusie, a bez súťaže. Napokon, rezistentne či rezignovane vystupuje aj veľká časť súčasného a mladého umenia, keď neprináša nové výrazné témy, kritiku ani razantnejší angažovaný postoj.



Ivan Csudai: Hidden, 2004, akryl na plátne, 190 x 240cm, súkromná zbierka
Foto: Daša Barteková



Radovan Čerevka: Minimal Beslan, 2007, inštalácia, mdf, polystyrén, sadra, akryl, 322 x 280 x 36 cm, Foto: archív autoraxxx, Foto: archív autorky



Marek Kvetan: Na tom našom II., inštalácia, 2010 – 2011, 300 x 250 cm, Foto: Daša Barteková

Richard Gregor

Situácia zbierkotvorných galérií na Slovensku

Nasledujúci text vznikol v roku 2006 pre knihu *Zbierkotvorné galérie na Slovensku*, ktorú som inicioval, ideovo koncipoval a finančne grantom zabezpečil počas obdobia, kedy som zastával funkciu predsedu Rady galérií Slovenska (2003-2005). Malo ísť o publikáciu, ktorá by definovala výhľadovú filozofiu činnosti verejných galérií, a ktorá by tak v spoločnej sile 20 inštitúcií ukázala štátnym, mestským a regionálnym zriaďovateľom, svoje hodnotové miesto v celospoločenskom meradle – malo ísť o určité

I. Myslím, že pri akejkoľvek kritickosti, ktorou domáce kultúrne prostredie častuje naše zbierkotvorné galérie je jedno isté – galérie zohrali a zohrávajú v porevolučnom období kľúčovú úlohu pri formovaní a vyjadrovaní súčasného výtvarného umenia v kontexte dejín umenia celého uplynulého storočia. Galérie – v širšej terminológii *špecializované múzeá výtvarného umenia* – v sebe sústreďujú najmä vedeckú a prezentačnú činnosť, ktorej oporou je zbierka umeleckých diel a jej odborná správa, v zmysle jej zachovávaní, rozširovania a popularizácie. Práve snaha prezentovať filozofiu takto široko postavenej činnosti ma viedla v rámci Rady galérií Slovenska k iniciovaniu vzniku tejto publikácie, ktorá prezentuje tzv. kamenné inštitúcie ako aktívne nástroje kultúrnej politiky s vopred stanoveným dosahom – od miestnych, cez regionálne po celoštátne. Ide v nej o poukázanie na aktuálnu situáciu s ohľadom na históriu, spoločenskú a lokálnu determináciu, špecializáciu a odbornú orientáciu galérií a v neposlednom rade aj na tradíciu ich vlastnej činnosti. Tieto faktory ovplyvňujú nielen odborné vzťahy s umeleckou kritikou, ale aj vzťahy s publikom, politikou a za kontakty smerom do zahraničia. De facto sa jedná o prvú spoločnú výskumnú úlohu Rady galérií Slovenska, ktorá v takmer celom doterajšom období svojej existencie pôsobila najprv ako revolučný a neskôr ako politicko-spoločenský orgán, ktorého hlavnou úlohou bolo chrániť galérie pred neadekvátnymi zámermi zriaďovateľov, brániť sa politickým tlakom a napomáhať vykonávaniu základných úloh, ktoré galériám ukladá zákon. O spoločenskom a odbornom pozadí tejto situácie pojednáva nasledujúci text.

II. Väčšina štátnych a verejných galérií vznikla v období socializmu, čo prenesene predstavuje určitú historickú záťaž. V podnete k ich vzniku sa stretáva štátny ideologický aspekt vtedajšej kultúrnej politiky umenia ako nástroja propagandy, a na druhej strane pozitívne lokálne a celonárodné snahy umeleckej obce o adekvátne centrá kultúrnej prezentácie, za predpokladu budovania umeleckých zbierok. Spojenie týchto dvoch faktorov má za následok nepravidelné rozloženie galérií v rámci územia Slovenska. Rovnako zodpovedá aj za ich dnešnú relatívnejšiu korešpondenciu s aktuálnymi umeleckými strediskami tak, ako sa zadefinovali po roku 1989, v meniacej sa štruktúre „centier“ a „periférií“ vzhľadom na prítomnosť ďalších inštitúcií (napríklad humanitne zameraných univerzít), ktoré vznik a udržiavanie umeleckého publika stimulujú. Špecifikum nízkeho kultúrneho povedomia a slabého záujmu o výtvarné umenie v celej jeho šírke – od konzervatívnych po najaktuálnejšie podoby – je nepochybne dedičstvom minulých období. Podpisuje sa na ňom neprítomnosť umeleckej výchovy na školách všetkých stupňov, popieranie najaktuálnejších trendov v umení, ktoré svojou nevyhnutnou mierou slobodného uvažovania neboli pred rokom 1989 žiadúce. Ak odmyslíme krátke obdobie politického „odmäku“, sprevádzané umením neo-avantgárd 60. rokov 20. storočia, potom minimálne dve generácie potenciálnych perceptorov výtvarného umenia vyrástli v čase, kedy hlavným predmetom oficiálnej výtvarnej prezentácie boli ideologické apoteózy, striedané súdobým žánrovým formalistickým umením, ktoré v najlepšom prípade kvalitne presahovali len historické odvolávky na moderné a predmoderné umenie. Je teda nanajvýš citelné, kde pramení pretrvávajúci

vykročenie z miestnych peripetií a limit, dokázanie kontextu a legitimizáciu činnosti v celoslovenskom a medzinárodnom dosahu. Najmä mala pomôcť preklenúť lokálne tlaky regionálnych samospráv. Po mojej rezignácii (z dôvodu zmeny zamestnania) kniha napokon v roku 2008 vyšla, no v inej podobe – stala sa bedekrom, opisným sprievodcom po galériách (čo je funkcia, ktorú dnes plní internet) a nový Výkonny výbor rady môj text, ktorý vychádzal z mojej pôvodnej autorskej idey projektu, odmietol uverejniť aj napriek tomu, že ho pozitívne recenzovali skúsení galerijní riaditelia PhDr. Alena Vrbanová a PhDr. Ivan Jančár. Text mi ostal ako spomienka na to, ako kniha mohla vyzerat', a už viackrát som v medzičase premýšľal o jeho publikovaní. Myslím, že aktuálna tematizácia tohto čísla *Jazdca na problematiku nultých rokov* je k tomu ideálna chvíľa. Ešte stále môže byť autentickým generačným dokumentom, pričom možno vidieť, ktoré jeho myšlienky boli idealistické, a ktoré času odolali.

nevkus napríklad pri populárnosti vyprázdnenej veristickej či symbolistickej maľby, alebo pseudo-heroického realistického sochárstva, ktoré dodnes preferujú obchodné spoločnosti, pravicové aj ľavicové politické špičky, cirkev, aj priemerný novodobý zadávateľ. Tento rozkol – vnútorne slobodné umenie, vyvíjajúce sa v širších než národných kontextoch, a na druhej strane žánrové či formálne reziduá ideologického umenia – svojim podielom, podľa môjho názoru zodpovedá za hlavné problémové uzly vývoja našich galérií aj v období 90. rokov, a veľmi výstižne odráža stav našej kultúry vo všeobecnosti.

V dnešnej informačnej a globalizovanej dobe nenachádzame umelecké centrá na Slovensku všade tam, kde v čase vzniku siete slovenských galérií. Masmédiami značne obohatená štruktúra vizuálnych podnetov navyše zmenila aj povahu vizuálneho umenia ako takého – odražitém smerom od povrchného publika. V takejto situácii sa následne zmenili preferencie kultúrnych potrieb a zvykov, čo núti mnohé galérie rozvíjať svoju činnosť inak, než ako klasická zbierkotvorná inštitúcia prvorodo zachováajúca a zveľaďujúca kultúrne dedičstvo. Za prirodzené umelecké centrá by som dnes považoval mestá a regióny, ktoré ponúkajú (zo štyroch aspoň tri) rôzne alternatívy výtvarno-umeleckej komunikácie. V ideálnom prípade ide o (1.) stret uznávanej zbierkotvornej a výstavnej platformy nadregionálneho významu, ďalej (2.) alternatívneho strediska súčasného interdisciplinárneho prepájania viacerých umeleckých žánrov a typov – bez nároku na ich archiváciu, a napokon (3.) komerčnej odbornej platformy, ktorá dáva základy pre trh s umením. K tejto trojici sa v niekoľkých prípadoch ešte pridružuje (4.) vysoká škola umeleckého či humanitného zamerania, ktorá môže spolupracovať s ktoroukoľvek, alebo so všetkými zložkami tejto štruktúry. Takáto koexistencia, navyše vo vzájomnej interakcii alebo konkurencii, umožňuje rovnocennú realizáciu rôznych polôh umenia na danom mieste, pričom práve na báze povedomia tradície (napríklad prostredníctvom stálej expozície galérií) umožňuje prístup k novému uvažovaniu o aktuálnej scéne a zabezpečuje možnosť generačného, sociálneho či odborného porovnávania. Ak región či miesto podobnou pluralitou nedisponuje, zostáva v ňom galéria na úrovni svojho historického múzejného účelu. Koncentruje sa na regionálne umenie a buduje široko zameranú celoslovenskú zbierku. Do nej sa síce integruje región, avšak vývoj umenia sa tu dokumentuje bez možnosti vstupu z hľadiska dneška – s jeho edukačnou a dokumentačnou uzavretosťou je veľmi ťažké komunikovať aktuálnym jazykom a potvrdiť tak jednoduchú kontinuitu umeleckého vývoja. Na druhej strane je regionálny aspekt pre slovenskú kultúru z vývojového hľadiska kľúčovo dôležitý, galérie a múzeá sú v podstate jediné verejné inštitúcie, ktoré udržiavajú vedomie aj o malom, no špecifickom území, ktoré ho tvorí – osobitne to má význam v prípadoch, kde decentralizácia štátnej správy v roku 2002 nerešpektovala pôvodné historické členenie danej oblasti krajiny. Principiálnu stupňovitosť regionálnych umeleckých scén a celoslovenského kontextu netreba chápať ako umelý či dokonca zámerný diskriminačný konštrukt. Galérie nemajú povinnosť plniť funkciu regionálnych salónov – ich povinnosť voči miestnej umeleckej komunite je poukazovať a dokumentovať hodnoty, ktoré úroveň regiónu presahujú a snažiť sa svojou odbornou váhou v sieti podobných inštitúcií tieto hodnoty zviditeľňovať.



Juraj Kollár (* 1981): Bratislava, 2011, 230 x 170 cm, olej na plátne, Foto: archív autora

III.

V porevolučnom období zaznamenala inštitucionálna báza pre výtvarné umenie niekoľko dôležitých míľnikov, ktoré spoluurčili jej dnešný stav. Počas úvodného entuziazmu politických, retro-avantgardných aj radikálne nových polôh umenia bola galerijná pôda ich hlavným prezentačným priestorom. Neskôr ku galerijným sálam pribudli netradičné sakrálné či industriálne priestory, ktoré sa využívali na prezentácie *in situ* – opäť však pod patronátom galérií. V týchto pridružených priestoroch sa overovali základné princípy vizuálneho pôsobenia, ale aj spoločenského presadzovania alternatívneho umenia, resp. umenia alternatívneho napríklad ku klasickému závesnému obrazu. Napriek tomu, že v skutočnosti samozrejme nešlo o umelecký underground, ktorého jediná možnosť bola prezentovať sa na poloverejných miestach, vznikli v rokoch 1990 – 1999 v synagógach, továrňach a ďalších priestoroch zásadné a kľúčové objekty, inštalácie a performance, ktoré presne dokladajú nielen charakter najprogressívnejšieho umenia 90. rokov, ale zároveň aj jeho doterajší vrchol, v niektorých prípadoch dokonca aj vrchol tvorby u príslušných autorov.

Obdobie 1994 – 1998 bolo zo štatutárneho hľadiska najväčším krokom späť v celom porevolučnom vývoji Slovenska. Snaha o centralizáciu galerijných inštitúcií bola spojená s odobratím ich právnej subjektivity. Súbežná tendencia k národne (nacionálne) podfarbeným žánrovým polohám umenia zrelativizovala nielen odborné zázemie galérií a pokazila im povest', ale utrpel najmä umelecký diskurz, v ktorom sa najaktuálnejšie umenie stalo mýnovým poľom pre mnohých umelcov a teoretikov. Ich činnosť sa diala takmer bez akejkoľvek štátnej finančnej podpory, zastavili sa akvizíčné nákupy, podpornú rolu štátu na seba prevzali viaceré zahraničné nadácie, fondy a strediská, čo bolo pre súčasné umenie na jednej strane sebazáchovné, no na druhej strane táto situácia vnesla do diskurzu umenia mnohé mýty, nepatričné aplikácie a aj určitú personálnu previazanosť a skupinovú uzavretosť.

Odvolať sa viacerých spomedzi najprogressívnejších riaditeľov galérií malo za následok aj inú, paradoxnejšiu situáciu. Formovanie najaktuálnejšieho umeleckého diskurzu sa stalo najmenej stabilným zamestnaním; okrem politických machinácií bolo treba čeliť odporu lokálnych scén, ktoré zväčša v zmysle progresivity a kontextu so zahraničím zaostávali, no o to viac sa snažili na galerijnej pôde presadiť politickým, či iným mimoodborným tlakom. Odborných pracovníkov galérií táto súhra okolností odpútala od vedecko-výskumnej činnosti smerom k neustálemu obhajovaniu základných slobôd umeleckého vyjadrenia v rôznych médiách, teda rozdrobila sa a značne zneatraktivnila ich činnosť na úkor vedeckého rastu. Napriek tomu, že na Slovensku bolo v tom čase množstvo aktívnych teoretikov a kritikov súčasného umenia, väčšina z nich na štatutárne pozície v galériách nereflektovala práve principiálnu neistotu v možnosti slobodne v nich pracovať. Nebolo tomu inak dokonca aj začiatkom roku 1999, keď sa personálna situácia začala stabilizovať – v podstate do dnešného stavu (2006 – pozn. RG). Preto keď v rovnakom čase začala z univerzít vychádzať ďalšia generácia historikov umenia, umožnilo jej to za pomerne krátky čas získať v galériách významné kurátorské, šéfkurátorské či dokonca riaditeľské miesta. Podobný a pomerne masívny proces nemá v našej histórii obdobu, napríklad múzejná sféra mu v podstate dodnes úspešne odoláva. Táto „neza-

fažená“ generácia nevnímala galérie ako primárne zbierkotvorné organizácie, ktoré práve zbierkou tvoria podiel na zachovávaní kultúrneho dedičstva – dôraz kládla na prezentačnú formu aktuálneho slovenského umenia, a pokiaľ to okolnosti pripúšťali, narábala s jeho možným presieňovaním na najaktuálnejšie trendy umenia euroamerického kontextu. Generačné vymedzenie umožnilo začať nezaujato prehodnocovať dovtedajšiu činnosť galérií, nachádzať v jej medzerách svoje odborné zázemie – napríklad v znovuetablovaní zaznávaných polôh umenia došlo a dodnes dochádza k prvým revíziám umeleckého diskurzu 90. rokov. No na druhej strane je to práve absencia zbierkotvornej činnosti, ktorá má dlhodobý negatívny dosah na najaktuálnejšie umenie – nahráva kompromisným a lacnejším riešeniam najmä v priestorových dielach, umenie teda stráca určitú veľkorysosť a prikláňa sa viac k puristickým či návodovým a dokumentačným konceptuálnym riešeniam.

S dôsledkami týchto peripetií sa stretávame dodnes. Za štandardných okolností priebehu 90. rokov by sme dnes mali podstatne podrobnejšie zmapované obdobie 60. a 70. rokov 20. storočia, vrátane väčšieho počtu prvých monografií najvýznamnejších autorov. Autori všetkých generácií by boli adekvátne zastúpení v zbierkach – na aukciách by dnes nedochádzalo k hromadným nákupom diel galerijnej hodnoty. Samotné aktuálne umenie by bolo podstatne viac presieňované so zahraničím, skôr by sa objavili prvé snahy o syntetické publikácie a podstatne väčšie množstvo teoretikov by malo charakteristickejšiu a najmä kontinuálnejšiu profesnú i odbornú profiláciu.

Začiatkom roku 1999 boli zrušené centralistické intendatúry, došlo k niekoľkým úpravám na riaditeľských postoch galérií a vo všeobecnosti odpolitizované galérie začali výraznejšie profilovať svoju činnosť. Návrat k reálnej odbornej činnosti sprevádzal a dodnes sprevádza nevyhnutnosť robiť prvovýskum k väčšine spomedzi zvolených problematík. Nespôsobil to len nedostatok pramennej literatúry, ale aj tendencnosť či úzkosť záberu tej existujúcej. Rozdelenie Československa (1993) a nacionalisticky podfarbené obdobie 1994 – 1998 sa spolu s poddimenzovaným financovaním výskumu a prezentácie podpísalo na ignorovaní stredoeurópskych kontextov nášho moderného umenia, určité do seba zahľadenie neodhaľuje jeho úplné súvislosti, takže sa tradujú mnohé nepresnosti a zjednodušené výklady. Rovnako neboli vytvorené predpoklady pre medzinárodnú zbierkotvornú činnosť, teda aj perspektívne expozície, ktoré sa budú v budúcnosti pripravovať, ťažko prekročia tieto limity. V súčasnosti, kedy sa trhovou komoditou pozvoľna stávajú aj viaceré medzižánrové či dematerializované umelecké polohy, je veľmi nepravdepodobné, že v budúcnosti predať len k medzinárodným nákupom do zbierok príde – ak aj áno, tak asi len s perspektívou budúceho zhodnotenia najaktuálnejšieho umenia; spätné dopĺňanie fondov, napríklad so zacielením na umenie uplynulých dekád, bude v medzinárodnej konkurencii finančne nad možnosti inštitúcií najmenšieho zo štátov Strednej Európy. Uvedené dejinne vynútené nedostatky kompenzujú galérie v období uplynulých rokov mimoriadne čínorodou výstavnoprezentačnou činnosťou, v snahe prispieť k definovaniu zameškaného. Táto činnosť osciluje medzi monografickými výstavami známych i menej známych osobností, ktoré

z regionálneho východiska presahujú do celoslovenského kontextu, a na druhej strane medzi kurátorskými koncepciami definujúcimi parciálne umenovedné problematiky. Na rozdiel od obdobia začiatku 90. rokov, kedy boli katalógy štandardom pri každej výstavnej prezentácii, dnes sa stávajú v podstate raritou, ktorú niektoré galérie kompenzujú napríklad ročenkami. Výročné katalógy sú síce relevantnou stopou za činnosťou, no z vedeckého hľadiska často len naznačujú dané okruhy tém a nerozvíjajú ich do širších úvah. Tento fakt má hlbšie korene. Na Slovensku sa doposiaľ nerozvinul profesný typ freelance (nezávislého) kurátora, ktorý by na kontrakt riešil vedecký výskum bez inštitucionálneho ukotvenia. Tak sa vlastne stáva, že interní kurátori často i v priebehu jedného kalendárneho roka riešia niekoľko vedeckých úloh diametrálne odlišnej povahy. Podporuje to trochu nevýhodný status galerijného kunsthistorika, ktorý má v našom prostredí niekoľko súběžných rolí – je kurátorom (čiže aj grantovým a organizačným manažerom) výstav a správcom zbierky, v povahe svojej práce je teoretikom a historikom umenia, navyše v medzigalerijnej komunikácii funguje ako kritik, dopisovateľ do viacerých periodík. Táto multiplikácia funkcií sa môže bez následkov diať iba v mimoriadne kolegiálnom prostredí, ktorým slovenské galérie nepochybne sú. Je to jedno z najväčších pozitív, ktoré v našom prostredí môžeme pomenovať. Prejavuje sa to v oblasti tranzitu výstav, v ochote zapožičiavať zbierkové predmety, často aj vyňaté za týmto účelom zo stálych expozícií, čo vytvára ideálne predpoklady komplexne a bez zvláštnych nákladov prezentovať úplnú kurátorskú koncepciu výstavy. Faktom však je, že podpora pozície freelance by bola veľmi užitočná špecializácii slovenskej umenovedy, čo by v konečnom dôsledku prinieslo možnosť viac koncentrovať a špecializovať aj internú galerijnú činnosť. Existenciálna potreba inštitucionalizovať teoretiku umenia je prežitkom, ktorý zbytočne spomaľuje vývin tejto vednej disciplíny.

IV. V poslednom období sa objavujú názory, že je treba zlúčiť Ministerstvo kultúry s iným najvyšším orgánom štátnej správy a obmedziť jeho činnosť na základnú grantovú a legislatívnu podporu kultúrneho diania na Slovensku. Ak obídeme tendenčné reštriktívne pôsobenie ministerstva v inkriminovaných rokoch 1994 – 1998, musíme vidieť minimálne dve strany tejto mince. Ministerstvo za posledné obdobie výrazne sfunkčnilo a profesionalizovalo svoj grantový systém – od odborného zázemia poradných komisií po zvyšujúce sa objemy financovania. Zásadne sa zvýšila podpora inštitúcií, ktoré má vo svojej zriaďovateľskej pôsobnosti, čím sa dosiahli aspoň prvé kroky k ich budúcej eventuálnej kompatibilitate s podobnými ustanovizňami v Európskej únii. Na druhej strane je veľkou otázkou, prečo doposiaľ nedošlo k jeho reforme a prečo nedošlo k formulovaniu zásadnej vízie konkrétnej kultúrnej stratégie, ktorá by verejne pomenovala priority a dlhodobé zámery vývoja v tejto oblasti – víziu reálnej kultúrnej politiky. Ministerstvo zodpovedá za rokmi odkladané založenie galerijnej inštitúcie typu Kunsthalle, ktorá by zásadným spôsobom ovplyvnila výtvarné dianie v hlavnom meste, s dosahom na celé územie Slovenska. Existencia múzea moderného umenia a ďalej archívnej databázy sú v tomto kontexte ešte chimérickejšie.

Keď sa v roku 2001 začalo prejednávať praktické vykonanie plánu decentralizácie štátnej správy delimitáciami galérií z Krajských úradov na novovzniknuté Vyššie územné celky, celá galerijná sféra bola jej uskutočnením (k 1. 4. 2002) znepokojená. Malo to viaceré opodstatnené dôvody. Napriek tomu, že decentralizácia štátnej správy je nevyhnutným krokom k zabráneniu podobným animozitám, aké priniesol nacionálny centralizmus okolo polovice 90. rokov, môžeme aj dnes povedať, že v oblasti kultúry bola predčasná. Najväčšie obavy sa týkali prioritného záujmu nových regionálnych správ o atraktívne budovy galérií a nedostatočného financovania galérií v kontexte pragmatického uprednostňovania regionálneho školstva a zdravotníctva. Obavy sa týkali aj možného tlaku na regionalizáciu výstavnej činnosti, či neopodstatnené personálne zmeny, ku ktorým napokon na niektorých miestach aj došlo.

V danej chvíli ani štát nebol schopný doceliť vo svojich galerijných inštitúciách stav úplného dodržiavania zákonných noriem a približovania európskym štandardom. Bolo teda odvážne predpokladať, že novovzniknuté regionálne úrady bez predchádzajúcej skúsenosti zvládnu túto agendu udržiavať a na úrovni rozvíjať – odbory kultúry neboli od počiatku obsadzované skúsenými odborníkmi. Problematika sídiel galérií bola a je dodnes na niektorých miestach predmetom jednaní. Financovanie galérií nezaznamenalo doteraz žiadny rozvoj, na nákup zbierkových predmetov prispieva doteraz z väčšej časti ministerstvo prostredníctvom grantov. Galérie sa v regiónoch dodnes nestali predmetom miestnej kultúrnej politiky, v ideálnom prípade však nie je do ich odbornej činnosti zasahované. Posledné delimitácie Východoslovenskej galérie (k 1. 1. 2006) a nadchádzajúce v prípade Štátnej galérie Banská Bystrica (k 1. 1. 2007) – teda galérií, ktorým bola v predchádzajúcom kole udelená výnimka, definitívne uzavreli dosah štátu na kultúru a priame šírenie kultúrnej politiky v regiónoch. Slovenská národná galéria nemá typ štruktúry totožný so Slovenským národným múzeom – jej detašované pracoviská nemajú vlastnú odbornú a výskumnú správu – a tak štát v galerijnej oblasti zúžil svoj vplyv iba na hlavné mesto, čo je nedostatočné. Táto stratégia v budúcnosti zväčší rozdiely medzi štátom a regiónmi spravovanými inštitúciami, avšak bez reálnej možnosti konfrontácie mimo Bratislavu.

V. V pokuse o pomenovanie vízie galerijnej činnosti do budúcnosti musíme dnes vychádzať z ohľadu na štandardné podmienky, ktoré charakterizujú túto sféru v Európskej únii. Situácia je tu značne odlišná, ako je viditeľné na príkladoch komerčného zamerania a úspechu medzinárodných výstav a expozícií, rovnako ako dielčej podnikateľskej činnosti (predaj kníh, katalógov, suvenírov), ktoré v našich inštitúciách stále chýbajú. Tento úspech je kvantifikovateľný ukazovateľom návštevnosti, ktorý u nás stále v prevažnej väčšine tvorí domáce publikum. Jeho eventuálny rast teda do budúcnosti závisí od titulov a komplexného strategického zamerania, no treba pripomenúť, že priestory, ktoré slovenské galérie využívajú, by nezvládli ani zlomok návštevného náporu, na ktorý sme zvyknutí vo veľkomestských múzeách umenia. Je otázkou štátnej kultúrnej politiky, či bude stimulovať, podporovať a financovať aspoň rámcovo, no beztak na naše pomery nadštandardne



Igor Ondruš: Born natural Children, 2006, olej na plátne, 90 x 120 cm, súkromná zbierka
Foto: archív autora



Erik Šille: Tatto & tears, 2011, 140 x 140, akryl na plátne
Foto: archív autora

nákladné nákupy diel súčasného svetového umenia, ktoré vytvoria medzinárodný fondus zbierok, ktorého efekt doceníme o niekoľko desaťročí. Jedine potom môžeme uvažovať o našej kompatibilitate s galerijným zázemím, ktoré poznáme aj z okolitých štátov. Nejde iba o vytvorenie atraktívnych medzinárodných expozícií, ktoré budú dokazovať našu príslušnosť k európskemu kontextu, ide aj o medzinárodnú medzigalerijnú výpožičkovú činnosť, ktorá prebieha iba medzi inštitúciami, ktoré si majú navzájom čo ponúknuť. Iným, než takýmto postupným kontextualizovaním dosiahneme komplexnejšiu medzinárodnú reprezentáciu len veľmi ťažko. Od postojov (najmä regionálnych) zriaďovateľov bude závisieť rovnaká konkurencioschopnosť galérií medzi sebou. Začínajúci rozvoj aukcií a súkromných galérií určí do budúcnosti iný, trhovejší spôsob nákupu diel do zbierok, ktorý bude vyžadovať väčší odborný predstih a kvalitný odhad. Nie je náhodou, že dnes pozitívne hodnotíme kvalitné zbierky zozbierané v minulosti – sú to práve ony, čo kvalitatívne vyvyšujú niektoré galérie nad iné – nie úplne dostatočne si uvedomujeme, že sme v období posledných pätnástich rokov v tejto oblasti veľmi veľa zameškali.

Domnievam sa, že v budúcnosti bude potrebné stimulovať inštitút *freelance* kurátora, ktorý bude na základe kontraktov v primeranom časovom predstihu riešiť konkrétne vedecko-výskumné úlohy a zadania podľa svojej odbornej špecializácie, čo prinesie zásadný kvalitatívny rast odbornej publikačnej činnosti nielen v zmysle edičných výkonov galérií, ale aj v zmysle kritickej reflexie výstav a ďalších podujatí, ktoré galérie organizujú. Rovnako produktívny sa ukazuje systém inštitútov pre vedu a výskum (napríklad Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave), ktoré odborným pracovníkom poskytnú na dohodnuté obdobie základnú bázu pre činnosť, ktorej výsledkom je napríklad obsiahla štúdia pre publikáciu.

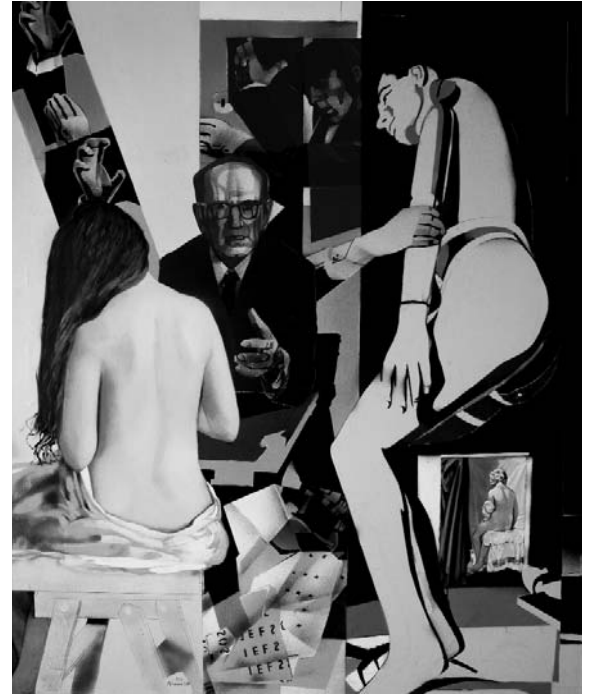
Dnes azda najdynamickejšie rozvíjajúcou sa sprievodnou činnosťou galérií je ich edukatívna stránka. Sledujeme úspešný vznik lektorských a vzdelávacích oddelení, ktorých miesta obsadzujú teoretici umenia rozhodnutí profesne sa venovať komunikácii s mladým a najmladším publikom. Ich priebežné vzdelávania podporujú niektoré

fondy, ktoré organizujú vzdelávacie programy, spojené s prezentáciou podobných činností v zahraničí a táto spolupráca začína prinášať mimoriadne zaujímavé výsledky. Galerijní lektori či edukológovia zatiaľ v podstate supľujú prácu, ktorú by minimálne z úvodného hľadiska mali plniť základné a stredné školy. Vidno zreteľnú odlišnosť prístupu k výuke umenia, jej najväčší rozdiel sa prejavuje vo vzťahu k jeho najnovšiemu trendom, ktoré ako predmet na vysokých školách pedagogického zamerania stále abscentuje. Do budúcnosti však bude musieť dôjsť k presiefovaniu týchto dvoch profesií – aby sa mohli aj školy rovnocenne do procesu výuky umenia zapojiť tak, aby sa atraktivita a kreativita oboch prístupov vyrovnala.

Bolo by možné vymenovať mnohé ďalšie činitele, ktoré ovplyvňujú a ovplyvnia aj v budúcnosti charakter činnosti galérií na Slovensku. Snažil som sa v tomto texte aspoň základným spôsobom naznačiť tie hlavné, ktoré pre mňa bolo veľmi zaujímavé zosumarizovať a vnímať ich ako navzájom prepojené časti štruktúry. Naše galérie majú vo všeobecnosti všetky predpoklady, aby si zachovali svoju špecifickosť vo vzťahu k miestu, kde sa nachádzajú, a zároveň aby sa stali plnohodnotnými partnermi nesmierne bohatej galerijnej oblasti Európskej únie. Možno z tohto textu vyplýva, že tento proces si vyžaduje najmä systematické, strategické riešenia – nech to však nie je vnímané ako akési alibi našich inštitúcií. Mnohé z nich už dávno našli vo svojej vlastnej réžii spôsoby, ako takúto emancipáciu začať.

► ▲ Veronika Rónaiová: *Výmena*, 2010, olejomalba na nájdenom umeleckom diele: Julián Filo - *Hľadania a omyly*, 1991, olej na plátne 120 x 110 cm, plátno, olej, digitálna tlač, 130 x 100 cm, súkromná zbierka, Foto: archív autorky

► Juraj Puchovský: (Z cyklu *Autoportrét*) *Byť otcom seba samého*, 2010, olej na plátne, 70 x 60 cm, Foto: archív autora



Zuzana Bartošová

Parižsky september 2011 alebo: nebojte sa Pariža, hoci nehovoríte francúzsky!

Obzretie za vlnajším jesenným Parížom iniciovali kolegovia zo Slovenskej sekcie AICA v snahe dať galérii FAICA aj ďalší okrem výstavného rozmeru¹. Pôda tejto stavovskej organizácie združujúcej nezávislých kritikov výtvarného umenia (v preklade Medzinárodná asociácia kritikov umenia) sa na diskusné stretnutia hodí: v cudzine je tolerantná a otvorená, dokonca vlúdna voči laickým otázkam publika, hoci medzi jej členov patria už viac ako pol storočia najznámejšie authority umeleckohistorického diskurzu euroamerického kontextu, ktoré sa venujú problematike výtvarného umenia v priemete 20. storočia, alebo jeho aktuálnym otázkam. Tí/tie, ktorých/ktoré som mala možnosť osobne stretnúť, sa tiež chovajú priateľsky, kolegiálne a civilne, dalo by sa povedať: nie trendovo, ale alternatívne.

S prednáškou *Košice dvadsiatych rokov – medzinárodné umelecké centrum* som sa v Paríži zúčastnila vedeckej konferencie *Prenosy, apropriácie a funkcie avantgardy v strednej a severnej Európe medzi rokmi 1909 až 1989 (Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du nord, 1909 – 1989)*². Stretnutie organizovali fínsky a maďarský kultúrny inštitút v spolupráci

a v priestoroch Sorbonne Nouvelle – Paris III (Nová Sorbona so sídlom v Latinskej štvrti, kde sa nachádza aj rovnomenná historická univerzita). Konferencia sa konala vo francúzštine i v angličtine, ktorú v Paríži čoraz častejšie počuť najmä kvôli mladým zahraničným kolegom, čo francúzsky nevedia. Aj tu sa už dnes akceptuje ako jazyk odborných stretnutí. Na Novej Sorbone prednáša literárny vedec Harri Veivo, duša podujatia, ktoré odborne garantovala Krisztina Passuth, emeritná profesorka univerzity Ťtvösa Lóránda v Budapešti, jedna z najvýznamnejších – a vo Francúzsku rešpektovaných – odborníček na medzivojnové výtvarné avantgardy. Ďalší účastníci boli z univerzitného prostredia Veľkej Británie, Poľska, Francúzska, Talianska, Fínska, Estónska, Rakúska, Grécka, Maďarska, Dánska, Bulharska, Islandu, Švédska, Nórska a ja zo Slovenska, pričom účastníkov z Novej Sorbony bola približne pätina. Prednesené príspevky sa venovali širokej problematike počnúc teoretickými úvahami o východiskách avantgárd významných európskych kultúrnych centier na začiatku 20. storočia, cez analýzu ich manifestov, po charakteristiky a legitimizovanie špecifik lokálnych medzivojnových avantgárd, ktoré doposiaľ nemajú pevné miesto v globálnych dejinách umenia. Menej príspevkov bolo venovaných neoavantgardnej problematike umenia po druhej svetovej vojne. Konferencia bola interdisciplinárna: nechýbali príspevky o interakciách literárnej, divadelnej a hudobnej tvorby s tvorbou výtvarnou, význame manifestov, časopisov a výstav. Zúčastnení odborníci rovnako v svojich vystúpeniach, ako v následných diskusných paneloch otvorených všetkým prítomným, ktorí neboli len z univerzitných kruhov, hľadali a pripomínali – akceptujúc názov podujatia – doposiaľ málo známe kontakty, siete, uzlové body udalostí, stretnutí, iniciatív..., ktoré sa zaslúžili o transfer avantgardných myšlienok, a to najmä v období medzi dvomi svetovými vojnami. Úvodná, zásadná prednáška profesorky Passuth *Prostriedky transferu avantgardných myšlienok v Strednej Európe: časopisy, výstavy, stretnutia v dvadsiatych rokoch 20. storočia* so samozrejmosťou zahrnula nielen problematiku maďarskej avantgardy, ale aj českých i poľských výtvarných skupín, časopisov, publikácií a tvorbu ich osobností. Slovenské v tomto zábere chýbali. Príčinu možno hľadať aj v skutočnosti, že relevantné publikácie k danej téme s využitím angličtiny vyšli až nedávno³. Rovnako ako prednáška Krisztiny Passuth, aj záverečná bola sugestívna a objavná navyše. Tom Sandquist z Univerzity úžitkových umení a dizajnu v Štokholme hovoril

o téme *Syntetizmus vs. štylistická čistota. Vplyv židovskej kultúry na stredo a východoeurópsku modernu a avantgardy pred rokom 1939*. S veľkou dávkou obdivu som sledovala jeho sugestívne uvažovanie o schopnosti umelcov radostne prežiť za akýchkoľvek okolností: túto vlastnosť pripísal razantnému prieniku chasidskej životnej filozofie do európskeho kultúrneho prostredia počas dvadsiatych rokov, ktorú apropriovali aj vyššie spoločenské vrstvy židovskej obce. Z tohto zistenia potom vyplynula Sandquistova tolerancia k dielam výrazných osobností avantgárd vytvorených podľa vkusu objednávateľa: v podstate mainstreamových. Poznámku o Holocauste, ktorý chronologicky a napriek úsiliu židovských umelcov prispôbiť sa, nasledoval, som radšej nevyslovila. Záverečnú radostnú atmosféru diskusie účastníkov konferencie by bola zmrazila.

Keď človek cestuje na pár dní do Paríža – ale zrejme ten istý pocit má aj pri ceste do Londýna, Berlína či New Yorku – tak sa musí zmieriť s tým, že väčšinu zaujímavých udalostí nestihne. Ja som takto zmeškala FIAC 2011 (Foire international d'art contemporain, teda medzinárodný veľtrh súčasného umenia), ktorý ešte trval aj skončil počas konferencie, kvôli ktorej som sem prišla. Pôvodne som chcela byť v Paríži o dva dni skôr a vidieť ho, žiaľ, Snem Slovenskej akadémie vied, ktorého som členkou, zasadal v rovnakom termíne.

Nevidela som napríklad výstavy, kde ľudia čakali v dlhých radoch pred pokladňou na lístky a zriadení múzea či galérie neakceptovali môj preukaz AICA (v podstate medzinárodný novinársky preukaz) na voľný vstup do expozícií. Nemala som čas tráviť dlhý čas čakaním pred pokladnicou. A zmeškala som aj všetky výstavy a stále expozície viac ako šesťdesiatich parížskych štátnych a regionálnych múzeí, ako i nespočítateľných súkromných galérií, ktoré boli mimo trasy mojich pochôdzok – približne rovnaký počet uvádzajú prehľadové programové týždenníky, napríklad môj obľúbený *Pariscope*, ale v skutočnosti je ich niekoľkonásobne viac.

Keď ste v Paríži, treba navštíviť Centre Beaubourg Georges Pompidou. Tentoraz tam bola ako kľúčová výstava *Edward Munch – moderné oko* a ponúkala *inú* interpretáciu tvorby tohto symbolistu, ktorého diela medzivojnového obdobia 20. storočia sa až doposiaľ považovali za menej významné ako skoršie. Avšak komparáciu s ukázkami prác Lowisa Korintha, Oskara Kokoschku, či Otta Dixy sa ukázalo, že v ničom za nimi nezaostávajú a rovnocenne sa dokážu zaradiť do prúdu vtedy aktuálneho expresionizmu

s kritickým sociálnym tónom. Kurátori výstavy priznali aj umelcovu poruchu zraku a zamýšľali sa nad tým, ako ovplyvnila jeho tvorbu. Umelecký zážitok z výstavy, na ktorú múzeum zapožičalo diela z európskych i amerických verejných i súkromných zbierok, pričom ústredná bola kolekcia z jeho múzea v Oslo, však táto skutočnosť neoslabil. Výstava končila *Librairie* – niečím medzi čítárňou a knižkou – ako to býva vo významných zahraničných múzeách dobrým zvykom. Boli v nej všetky publikácie a katalógy momentálne dostupné na euro-americkom trhu, a to nielen o živote a tvorbe Edwarda Muncha, ale v širokom zábere tiež o symbolizme, švédskom a severskom umení prvej polovice 20. storočia, o európskom medzivojnovom expresionizme, knihy symbolistických a moralistických filozofov, básnikov a prozaikov (nechýbali Kirkegaardove a Strindbergove publikácie), knihy o kultúrnej atmosfére začiatku 20. storočia vo svetle severského symbolizmu a moralizmu, o chápaní psychiky, erotiky a sexu v tomto období, o pozícii expresionizmu počas dvadsiatych rokov v rámci pulzujúcej európskej umeleckej scény v pôvodných jazykoch rovnako ako ich preklady vo francúzštine a angličtine.

Ďalšou výstavou v Centre Beaubourg Georges Pompidou bola kolekcia aktuálneho vífaza Ceny Marcela Duchampa Cypriena Gaillarda. Fotografie miest, kam mladý autor cestoval, oslovili porotu postojom, ktorý zaujal pri snímaní: hľadal historické, moderné i súčasné ruiny našej civilizácie, opustené a devastované, alebo zabúdané segmenty miest a priznal, že sa v svojom východisku oprel o Roberta Smithsona, umelca land-artu: ten pre svoju tvorbu vyhľadával opustené a od civilizácie vzdialené prostredia.

Podrobná informácia o zložení poroty, ktorú tvorili Nicolas Bourriaud (parížsky kurátor a kritik), Laurent Busine (riaditeľ Múzea súčasného umenia v belgickom Grand Horne), Sabine Dumont-Schütte (nemecká zberateľka), Gilles Fuchs (predseda ADIAF, Francúzsko), Richard Lane (severoamerický zberateľ), Jacqueline Matisse-Monnier (francúzsko-americká umelkyňa) a Alfred Paquement (riaditeľ Národného múzea moderného umenia v Centre Beaubourg G. Pompidou) prístupná divákovi, dodávala výstave patričný rámec.

Stála expozícia Centre Boubourg G. Pompidou je premenného charakteru, pri každej návšteve možno v nej nájsť niekoľko nových diel alebo kolekcii, dovtedy skrytých v depozitoch, uplatnených na základe novej umeleckohistorickej interpretácie známeho obdobia. Pred pár rokmi to bola napríklad kolekcia s lietmotívom *Rola Pierra Restanyho pri formovaní Nového realizmu*. Tentoraz bolo celé poschodie venované samostatnej výstave najnovších prírastkov, v ktorej zaslúženú pozornosť budila inštalácia nedávno zosnulého Jána Mančušku *List*, mladého autora pôvodom zo Slovenska, ktorý pôsobil v Prahe.

Ďalšie parížske múzea, ako Picassovo, Rodinovo, Maillolovo... ponúkali svoje stále expozície, v poslednom menovanom bola navyše výstava *Pompeje – umenie žiť* a Múzeum moderného umenia mesta Paríža prezentovalo relevantnú prehliadku tvorby Georga Baselitza. Nové Musée de Quai Branly okrem kolekcii umenia Ázie, Ocieanie a Južnej Ameriky otvorilo v poradí už 3. *bienále obrazov sveta* s podnázvom *Photoquai (Fotomost)*, Musée d'Orsay navyše stálej expozície predstavilo výstavu *Kráša, morálka a rozkoš v Anglicku Oscara Wildea*.

Najväčším zážitkom však bola návšteva rekonštruovanej Pinacothèque de Paris, kde jej riaditeľ Marc Restellini v roli kurátora koncipoval výstavu *Giacometti a Etruskovia*. Zostavil ju z troch desiatok sochárových bronzových kompozícií, obkolesených stopäťdesiatimi etruskými dielami zapožičanými z múzei vo Voltere, Florencii a Ríme. Kolekcii dopĺňali Giacomettiho kresby, náčrty, poznámky, denníkové záznamy, texty, všetko to, čo potvrdzuje autenticitu tohto stretnutia umelca a starej kultúry, ktorých delilo, ako formuloval Marc Restellini, „2 500 rokov“.

Etruskovia pestovali kult smrti a vyjadrovali ho motívom odchádzania, komrétne dlhých tieňov pri zapadajúcom slnku, ako to demonštrovali vystavené plastiky včítane kľúčovej známej ako *Večerný tieň*. Giacomettiho diela potvrdzovali pred očami divákov umelcovu priamu inšpiráciu v type figúr, ich proporciách, pohyboch a odhmotnení. Napriek vystavenou dokumentáciou dokázanému hlbokému a obdivnému Giacomettiho vzťahu k etruskej kultúre ako k zdroju inšpirácie, nemožno povedať, že by šlo o epigónsku závislosť: sochár si ponechal svoju nezameniteľnú modeláciu. Pre diváka bola výstava jedinečným zážitkom. Bez toho, aby Giacomettiho diela stratili zo svojej presvedčivosti, umožnila na základe vizuálneho zážitku pochopiť viac ako doteraz známe argumenty sochárov odklon od avantgárd, jeho návrat k figúre, ktorý možno charakterizovať nielen vo vzťahu k povojnovému existencializmu, ako to robí väčšina relevantných úvah o jeho tvorbe⁴, ale predovšetkým ako „fascináciu efemérnosťou konečnosti ľudského života“ (formulácia Z. B.). Táto síce s existencializmom súvisí, ale skôr v archetypálnej pocitovej rovine než v rovine moderného, jasne formulovaného filozofického východiska.

Na základe odporúčania francúzskej výtvarnej kritiky, že „to nové treba hľadať na okraji Paríža“, som sa vybrala do Halle Saint Pierre (Montmartre, rue de Ronsard 2, metro Anvers) na výstavu *Hey! Modern art & Pop culture*, ktorá demonštrovala zachytenie podoby aktuálnej alternatívnej scény bez hierarchizovania „vysokého umenia“ a „populárnej kultúry“, bez rozlišovania medzi uznávanými osobnosťami a práve začínajúcimi autormi. Sústredila sa na výtvarný prejav ulice, marginalizovaných skupín včítane art-brut a celého slobodného aj neškoleného výtvarného prejavu, teda segmentov, ktoré sú schopné generovať kreativitu ako takú.

Sympatický zámer zahrnul tri desiatky francúzskych umelcov, o polovicu menej zo Spojených štátov severoamerických a zopár švajčiarskych, kanadských, belgických a holandských. S jedným reprezentantom sa na podujatí zúčastnili umelci Nemecka, Écosse, Veľkej Británie, Taiwanu, Švédska, Austrálie a Kórey. Inými slovami, polovica autorov bolo z domácej krajiny a ďalšia polovica medzi-národnej scény, čo je zrejme – ako možno vidieť aj na iných podujatiach – vo Francúzsku akceptovaný pomer na to, aby sa výstava považovala za korektné medzinárodnú. Francúzsky zmysel pre mieru slušnosti ilustrovala skutočnosť, že zahraničných účastníkov bolo o jedného viac ako domácich.

Výstava sledovala ako dnes žijú filiacie pop-artu, ich odolávanie starnutiu i reagencie na nové výzvy a ako v svojom prostredí akceptujú výtvarný prejav amatérov, autistov, drogovu závislých... a ako prostredníctvom tejto akceptácie pomáhajú integrovať marginalizované skupiny do väčšinovej spoločnosti. Aj ona popri mnohých v súčasnosti organizovaných výtvarných podujatiach potvrdila, že umelecké prostriedky možno efektívne využiť na spoločensky prospešné ciele. Odborník sa na ich základe môže zamyslieť nad priechodnosťou hraníc medzi umením ako takým a výtvarnou tvorbou vo funkcii terapie pre vylúčené sociálne skupiny a jednotlivcov. Navyše očakávaného zážitku ponúklo podujatie aj aktuálnu socio-kultúrnu sondu.

Pár dní v Paríži dáva možnosť porovnať špecifiká dvoch európskych umeleckých centier, ku ktorým sa vari najčastejšie upierajú oči výtvarnej verejnosti najmä z menej dynamických častí Európy. Kým pri krátkej návšteve Londýna cítim okamžite prítomnosť aktuálnych umeleckých trendov, v Paríži ich treba hľadať. Divákov tu však stretne zistenie, že i v tvorbe známeho autora alebo smeru sa skrývajú doposiaľ neodhalené dimenzie a kvality. Takéto poznanie dokáže narušiť ich stereotypné videnie a v konečnom dôsledku revitalizuje schopnosť umeleckého zážitku.

1 Rovnomenná diskusia otvorená verejnosti iniciovaná kolegami Richardom Gregorom a Omarom Mirzom sa uskutočnila 24. septembra 2011 v bratislavskej Galéria FAICA.

2 Moja účasť bola financovaná z podpory Európskych štrukturálnych fondov, ktorú získali viaceré ústavy SAV na základe iniciatívy Dr. Ivana Geráta, riaditeľa Ústavu dejín umenia, kde pracujem, s projektom *Európske dimenzie umeleckej kultúry Slovenska*.

3 Napríklad publikácia Meluzin, Igor Peter (ed.): *Artschool ŠUR + ŠUP + ŠUV = 75: História najstaršej výtvarnej školy na Slovensku: History of the oldest art school in Slovakia*. Rabbit & Solution studio, Bratislava 2007. V nej sa nachádza kľúčová štúdia Ivy Mojžišovej o bratislavskej Škole umeleckých remesiel, vďaka anglickému prekladu konečne aj bezbariérovu dostupná zahraničnému odborníkovi.

4 Napríklad Iva Mojžišová súvislosť sochárskej tvorby a kultúry Etruskov spomína, ale nestavia na nej svoju sugestívnu interpretáciu, rovnako ako doterajšie umelcove retrospektívne či monografické výstavy a katalógy k nim ju uvádzajú len okrajovo. Viď: Mojžišová, Iva: *Giacomettiho oko*. In: Giacomettiho smiech? Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2009, s. 59 – 71.



Táto esej vznikla vďaka podpore v rámci operačného programu Výskum a vývoj pre projekt *Európske dimenzie umeleckej kultúry Slovenska* (ITMS: 26240120035), spolufinancovaný zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

◀◀ Ombra della sera, bronz, 57,5 cm, Museo etrusco Guarnacci Zdroj: Wikipedia

◀ Alberto Giacometti: Kráčajúci muž I., 1960, bronz, 180,5 x 27 x 97 cm, Collection Fondation Giacometti, Paris (Inv. Nr.: 1994-0186) Photo: Jean-Pierre Lagiewski © ADAGP / Fondation Giacometti, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Richard Gregor

Digitus medius

Vydarená januárová výstava Igora Ondruša *Digitus medius* v Mirbachovom paláci nás okrem autorovej najnovšej tvorby upozorňuje aj na určité posuny v stratégii Galérie mesta Bratislavy.



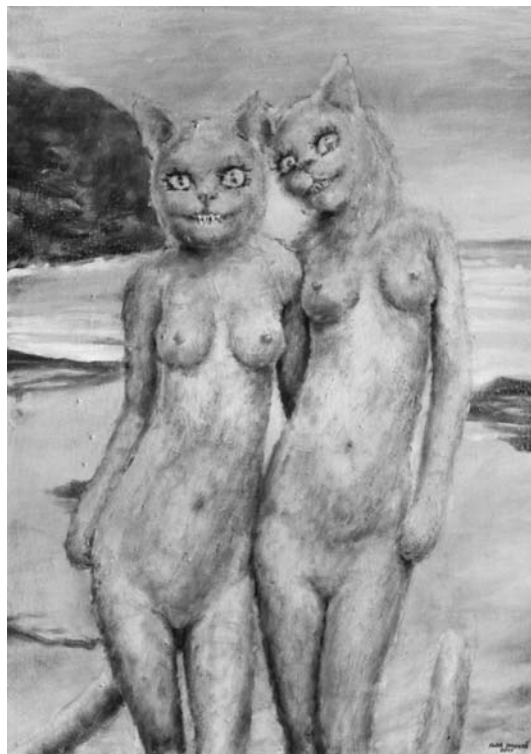
Albín Brunovský: Bohyňa Záhoria, 1975, plátno, kombinovaná technika, 300 x 230 cm, Foto: archív autora

Jednak ide o zriedkavé vybočenie z jej štandardne modernisticky ladeného programu. Ten síce inštitúcii kamenného typu svedčí. No v prípade, že má popri tejto svojej preferencii zároveň záujem sprostredkovať aj práce najšubsanejších autorov, tak riskuje, že sa svojím výberom nemusí triafať doprostred aktuálneho hodnotového terča. Druhým posunom je Ondrušov sprievodný katalóg, výrazne oslobodený od pompéznosti, ktorou sa od výstavy *Nová krv* (GMB, apríl – máj 2007) vyznačuje táto maliarska edícia. Mladému umeniu nesvedčí snaha o balzamovanie, lebo hodnota aktuálneho prejavu nezávisí na jeho prominentnosti. Skôr naopak: príliš skorá muzealizácia umŕtvuje aj (pre autora životne dôležitý) čas, kedy má dielo ešte nárok a potrebu pôsobiť na živej scéne, v polemike, dialógu a v kritike. Hoci podľa riaditeľa a kurátora Ivana Jančára, ako aj podľa pravidiel mecenov výstavy z *Nadácie nová maľba* už Ondruš presahuje vekový limit autorov, ktorými sa v prvom rade zaoberajú, treba povedať, že práve takáto výstava v takomto type galérie ideálne plní svoj účel – ukazuje totiž zrelú a vyprofilovanú osobnosť s niekoľkými súbežnými líniami tvorby.

Aj pre ľavicového rebela Ondruša je táto výstava vykročením – po prvý raz ho akceptuje oficiálna inštitúcia. Možno lakonicky povedať, že týmto svojím úspechom

prehral jednu bitvu z boja proti konvenciám našej spoločnosti, najmä tým ranokapitalistickým, ktoré neustále napáda vo svojich známych a populárnych textoch pod čiarou v denníku SME. Táto spoločnosť ho napokon akceptuje a dúfam, že ho to nezabrdí v otvorenosti a drzosti – dosiaľ odolával, aj napriek svojmu úspechu na trhu.

Jeho hlavnou umeleckou témou sú ženy. Nebudem to širšie rozvádzať, dosť sa už popisalo o Ondrušových *femme fatale*. Len náčrt: podstatné je, že ženy v jeho obrazoch sú zároveň vyzývavé a zároveň nedostupné – ich démonizáciu podporujú transformácie na mačky, naopak za nedostupnosť



Igor Ondruš: Kamošky, 2011, olej, preglejka, 70 x 50 cm, Foto: archív autora

sa im autor „mstí“ výraznou, často hraničnou manipuláciou. Súhlasím so Sabinou Jankovičovou, ktorá za najlepšie považuje tzv. čiarové obrazy, rovnako zaujímavá je nová línia, začínajúca surrealizujúcim torzom. Ondruš až rituálne vyznáva princíp úprimnosti, a to pokrytecké, s čím sa stretáva, vrie v jeho obrazoch. Vychádza z fotografií z rôznych zdrojov – okrem ich primárne sexuálnej povahy treba upriamiť pozornosť ešte na privlastnené scenérie, do ktorých svoje zobrazenia zasadzuje. Často totiž ide o bravúrne pseudo-romantické výjavy, ktoré tvoria bázu erotického gýča, s ktorým sa úmyselne, alebo neúmyselne stretávame.

Týmto romantizmom sa dostávam ku kľúčovej poznámke. Pred časom som písal pre *Flash Art* (Vol.4, No.14, 2009) profilový text o Jarmile Džuppovej a snažil som sa definovať dôvody dosiaľ kritikou nespochybného, univerzálneho úspechu jej prác – rovnako u odbornej i laickej verejnosti. Ako odpoveď mi vyšla jej tvaroslovná opora v tradícii našej ilustrácie, do ktorej vkladá súčasné témy. Keď som si aktuálne prezeral avízo na Ondrušovú výstavu na stránke GMB, text tlačovej správy bol sprevádzaný reprodukciiu diela *Kamošky* (2011), ktoré sa pri skenovaní farebne preexponovali. V záblesku farebného hedonizmu, ktorý sa zjavil v malom obrázku na obrazovke, možno

nájsť úplne priamu formálnu (!) analógiu k detailu z niektorej maľby neskoršieho obdobia tvorby Albína Brunovského, v jej ernstovskej „vrstvenej“ či „obalovanej“ objemovosti. Nemožno tu nespomenúť tiež záľudnú (azda obskurnú) erotickosť, ktorá v Brunovského dielach hrala dôležitú rolu počas celej jeho tvorby.

Uvedomil som si sociálne podmienený fakt, že vplyv Brunovského tvorby (a teda napríklad aj jej výpravnosti, narativity) na výtvarnú rozhladenosť a (teda aj) vkus našej generácie tzv. husákových detí, je vďaka jeho početným ilustráciám do detských kníh neodškriepiteľný, dokonca možno iniciačný. Dá sa dokonca povedať, že pre tých, ktorí rodinne nepochádzali z alternatívneho umeleckého prostredia, a ktorí zároveň ako deti či adolescenti v 70. a 80. rokoch 20. storočia z prirodzeného vzdoru nefandili opakujúcim sa motívom ideologických výstav obdobia normalizácie, bola tvorba Brunovského a jeho školy jedinou známou podobou akceptovateľného súčasného umenia. Aj to môže byť jeden z dôvodov, prečo by počas *Nežnej revolúcie* okrem Karola Ondreičku aj Brunovský, ako jeden z mála úspešne prežil „čistky“ na Vysokéj škole výtvarných umení v Bratislave.

Igor Ondruš mi vzápätí v súkromnom rozhovore môj dohad o znalosti Brunovského tvorby potvrdil, rovnako ako reflexiu groteskosti postáv z obrazov Hieronyma Boscha a výjavov *Posledného súdu* všeobecne.

Mohlo by sa zdať, že slovenská imaginatívna grafika už povedala svoje posledné slovo, sám by som za to ešte pred časom dal ruku do ohňa. Že v dnešnej vizuálne presýtennej dobe nemá jej narácia typu *horror vacui* žiadnu šancu stimulovať našu predstavivosť, že jej samoúčelná vizualita už definitívne nikomu nič nehovorí, nepripomína, neprojektuje. Že ostáva ako príjemná komodita pre ázijské trhy a milá pripomienka úniku z kedysi presne definovaných pravidiel povinnej voľnej tvorby – z politických, prospechárskych či iných dôvodov. Opomenuli sme pritom možnosť extrahovať z nej detail a aktualizovať ho do nových súvislostí – úplne aktuálnych, no zároveň s väzbou k minulosti svojho detstva a puberty tak, ako nám to predostiera Ondruš (a okrem neho ešte Juraj Puchovský či niektorí ďalší, napríklad z radov historizujúcej súčasnej maľby). Možno súhrnne povedať, že ide o sublimáciu súčasného cez normalizačnú imaginatívnu grafiku a jej bohatú narativitu. Pomocou nej nastáva revízia minulosti – tej minulosti, ktorej fixáciu Ondruš dokazuje aj často verbalizovanými príhodami z detstva. Pre takýto postup môžu mať rôzni autori najrôznejšie vnútorné dôvody, o ktorých v tejto chvíli netreba zbytočne špekulovať.

Ako poznámku na záver by som rád uviedol, že spoločným menovateľom výstav viacerých výtvarníkov, ktorých tu spomínam, je ich kurátor Ivan Jančár. Je zároveň aj autorom nosnej state v publikácii *Slovenská grafika 20. storočia* (GMB, 2007), v ktorej v tom čase ako jeden z mála u nás priznáva dôležitú rolu práve jej imaginatívnej vetve. Myslím, že práve v tomto spočíva báza jeho kunsthistorickej intuície, ktorá ho (možno podvedome) vedie k výberu týchto a nie iných súčasných autorov pre svoje maliarske výstavy.

Názov výstavy: Digitus medius

Autor: Igor Ondruš

Kurátor: Ivan Jančár

Miesto konania: Galéria mesta Bratislavy, Mirbachov palác

Trvanie: 24. 1. – 26. 2. 2012

igs-hs art service

S. R. O.

igs-hs art service, s.r.o., Riečna 1, 811 02, Bratislava

tel.: 02-5443 45 95

Sme spoločnosť zameraná na balenie a transport výtvarných diel s najdlhšou pôsobnosťou na Slovensku. Ponúkame komplexný servis pri organizovaní výstav a preprav umeleckých a historických predmetov. Naše služby zahŕňajú:

Balenie výtvarných diel

Transport

Výroba drevených transportných debien

Inštalovanie

Manipulácia s nadrozmernými umeleckými predmetmi

Inštalácia závesných systémov

Poistenie

Skladovanie

Lenka Kukurová

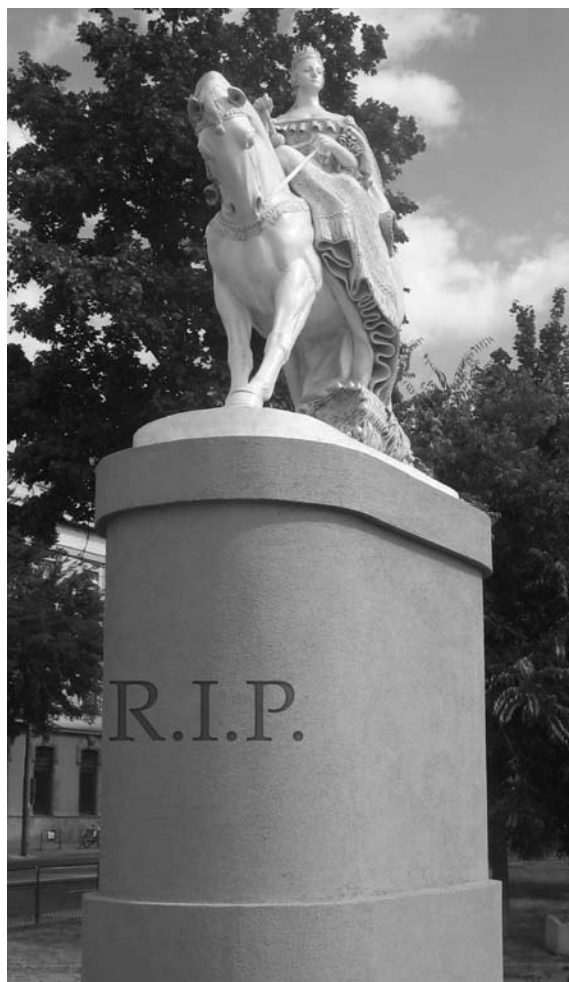
Nie je public art ako public art O verejnej dekorácii a kontextuálnej väzbe

Snahy o navrátenie sochy Márie Terézie do centra Bratislavy bralo spočiatku mnoho ľudí ako nápad hĺstky snád' monarchistov, ktorý by za iných okolností rýchlo zas zanikol. Nemal reálnu podporu verejnosti a ani žiadne hlbšie opodstatnenie. Takýto osud by nápad postihol, ak by za snahou o túto sochu nestál vplyvný kapitál. No keďže peniaze sa našli, vznikol aj spolok, bola získaná aj podpora verejnosti a v súčasnosti stojí na nábreží už aj desivá vízia v podobe veľmi reálne sa zhmotňujúcej sochy.

Ak necháme bokom umeleckú hodnotu sochy, ktorá sa len minimálne líši od hodnoty použitého materiálu, ostáva hodnota symbolická. Symbolická hodnota však nie je historickej povahy – nespočíva v pripomenutí si pamiatky vyše dvesto rokov mŕtvej panovníčky, ale je veľmi súčasná – spočíva v snahe o dominanciu verejnému priestoru. Princíp umiestňovania privátne iniciovaných a financovaných sôch do verejného priestoru je tak starý ako história samotnej sochy vo verejnom priestore. V princípe je veľmi jednoduché vydávať mocenské gesto za gesto filantropické. Priestor mesta zadávateľ sochy predsa skrášli, urobí niečo pre verejnú blaho a to je sám o sebe záslužný čin. V skutočnosti ide najmä o to, že pamätník financovateľovi zaisť miesto v dejinách, vlastnú reprezentáciu a obdiv komunity. To by bolo všetko pochopiteľné a bežné, keby sa nepísal rok 2011. Verejný priestor sa medzičasom poriadne sproblematizoval. Verejnosť sa začala domnievať, že verejný priestor skutočne patrí jej a nárokuje si rozhodovať o ňom. A tak musia založené okrásľovacie spolky prevádzať „nezávislé“ ankety a ľuďom nepochybný prínos kópie sochy vysvetľovať. Jedná sa predsa o verejnú dekoráciu a to dokonca zadarmo. No neberte to.

Plánovaná socha Márie Terézie je zaujímavá ako príklad z teórie súčasného umenia. Veľmi názorne totiž ilustruje, aký je rozdiel medzi public art v zmysle klasického umenia verejných priestranstiev a public art v súčasnom zmysle umenia vo verejnom priestore. Väčšina sôch a pamätníkov umiestňovaných na Slovensku po revolúcii do verejného priestoru je postavená na princípoch, ktoré sú – jemne povedané – nesúčasné. Socha vznikne v hlave génia – zadávateľa alebo umelca, verejnosti je následne pridelaná. Väzba sochy na konkrétne miesto zvyčajne nie je braná do úvahy, prípadne zohrávajú rolu priestorové parametre (viditeľnosť, zástavba a pod.). Po umiestnení do exteriéru musí socha dominovať, zaujať na prvý pohľad, v priestore „zvífaziť“ (napríklad diváka ohúriť svätoplukovským konským bruchom s komponentmi). Takéto umenie do verejného priestoru nevstupuje, ale prevalcuje sa. Kým v socializme dominovali verejnému priestoru okázalé sochárske gestá, súčasnosť priniesla už aj polohu divákovi „podliezajúcu“ typu figúry vytŕčajúcej z kanála či spoza rohu. Kým v socializme bol verejný priestor očividne priestorom kontrolovaným a štátnym, v súčasnosti je dozor nad týmto priestorom viac sofistikovaný a zamaskovaný napríklad do podoby sochárskych dekorácií. Princíp však ostáva zachovaný.

Nemecký sociológ a teoretik umenia Walter Grasskamp konštatuje, že public art je politický už vo svojej podstate, pretože kladie otázku: „komu patrí verejný priestor?“¹. Túto dimenziu musí brať do úvahy každé umenie, ktoré do verejného priestoru vstupuje. Ak chce zachovať zásadu „verejného“, nemôže sa v priestore správať mocensky. Ilja Kabakov túto zásadu približuje: „S divákovi nesmie byť narábané povýšenecky, utlačovateľsky, ale musí byť oslovený ako hlavná osoba. Práve on bude pánom situácie, pretože bude vnímať dielo v kontexte priestoru, ktorý dobre pozná a v ktorom je doma, nebude naň zísť



s otvorenými ústami.“² Kabakov vystihuje princípy súčasného public artu – bezprostrednú väzbu na miesto nielen v zmysle miesta fyzického, ale aj diváckeho, historického, významového. Predstava o neutrálnom mieste pre umelecké dielo je mýtom. Neutrálny priestor typu tabula rasa, prípadne priestor konštruovaný len fyzickými parametrami neexistuje. Dielo public artu by si preto malo byť vedomé kvality site-specific. V začiatkoch site-specificity (70. roky, USA) bolo miesto pre umelecké dielo (site) chápané v zmysle konkrétneho reálneho priestoru. Dôležitý bol nedeliteľný vzťah medzi dielom a jeho miestom a pre úplnosť diela vyžadovalo prítomnosť diváka. V priebehu času začína byť takéto poňatie site-specificity stále viac kritizované. Objavujú sa nové problematizujúce otázky: začína byť zrejmé, že miesto – site – ako fyzický priestor nie je bez „nefyzického“ významu a divák nie je univerzálny. Miesto je utvárané do značnej miery aj kultúrnym rámcom a divák má spoločenské postavenie, rasu či rod, ktoré jeho vnímanie diela ovplyvňujú. Site, aj keď je fyzicky rovnaké, môže byť v priebehu času premenlivé, je štruktúrované intertextuálne, skôr ako priestorovo. Site môže byť aj vedomostné alebo názorové pole, v ktorom dielo operuje. Túto diskusiu o site-specificite oficiálne umenie vo verejnom priestore na Slovensku neabsolvovalo. Socha Márie Terézie neabsolvovala ani prvú lekciu o pôsobení v konkrétnom priestore. Pokročilý kurz public artu majú za sebou našťastie návrhy diel určené pre Námestie Slobody, ktoré presadzuje združenie Verejný podstavec (M. Moravčík, M. Piaček, T. Džadoň, D. Bača). Na výstave *BOD 0* v galérii Krokus boli prezentované štyri návrhy, ktoré predstavili „novú“ podobu public artu reagujúcu na dané miesto a jeho vrstvy. Námestie Slobody je totiž miestom s vysokou koncentráciou historických významov, ktoré nie je možné ignorovať. Návrhy diel neboli chápané ako trvalé realizácie, ale dočasné intervencie, čo už samo o sebe vylučuje ambíciu dominovať.

Ilona Németh vytvorila pre námestie návrh v podobe udalosti – tornáda, ktoré by sa malo v istých intervaloch opakovať. Kým Németh hovorí o odkaze na názov námestia v minulosti (Sahara) a na prírodný jav, z môjho pohľadu je tornádo symbolom zrejmého ikonoklastického gesta, ktoré sa opakuje pri zmenách režimov. Verejným priestorom sa preženie „tornádo“, ktoré zmení jeho podobu – sochy sú zvyčajne „odviate“ medzi prvými. Revolučné tornádo strhlo sochu Gottwalda z námestia, ale aj pôvodnú sochu Márie Terézie z bratislavského nábrežia (po vzniku prvej republiky na znak odporu proti monarchii). Rovnaké gesto sa po skončení vojny udialo v Prahe, kde dav strhol Mariánsky stĺp na Staromestskom námestí (o ktorom sa mylne domnieval, že ide o oslavu Habsburgovcov. Pomník Jána Husa, ktorý stojí na námestí dodnes, bol významovo i priestorovo koncipovaný vzhľadom k Mariánskému stĺpu.). Zamatové revolučné tornádo na Námestí Slobody najskôr premalfovalo ruky Gottwalda „krvou“ na červeno a potom ho celkom vymazalo. Dielo Ilony Németh je pre mňa veľmi zdarnou referenciou k pamäti tohto miesta a k revolučnému ikonoklastizmu.

Dielo Krištofa Kintera *1 € Public Jukebox* je založené na interaktivite. Vizualna zložka je nespokojná, redukovaná na dva amplióny a malú tribúnu, na ktorú sa vychádza schodmi. Po vhození mince do jukeboxu si môže divák (v tomto prípade vlastne poslucháč) zvoliť z výberu melódiu, ktorá sa následne ozve z ampliónov na námestí. Predbežne Kintera navrhoval niekoľko možností playlistu: Sex Pistols, indiánska pieseň lásky, Beethoven, štekot psa, spev muezína, slovenská hymna a ďalšie. Kintera ponecháva verejnosti kontrolu nad podobou diela a tak aj symbolickú kontrolu nad podobou verejného priestoru, ktorý je možné zvukovo (a významovo) si sformulovať podľa vlastnej preferencie.

Návrh Szabolcsa KissPála je reakciou na návrat sochy Márie Terézie do Bratislavy. KissPál vytvoril namiesto korunovačného pahorku, na ktorom predtým socha panovníčky stála, korunovačnú vyhlbeninu. Zem, ktorá sa zvyčajne zväžala na takéto príležitosti zo žúp Rakúsko-Uhorska, by bola vo vreciach z Námestia Slobody do galérií v bývalých župách naopak rozvezená. Táto práca, hoci je na prvý pohľad využitím obráteného princípu podarenou iróniou, naráža na problém site-specificity. Kým na mieste pôvodného korunovačného pahorku by dielo malo opodstatnenie a aj význam (premena globálneho systému na súbor lokálnych – rozbitie sústredenej moci), umiestnením na iné miesto pointu stráca. Princíp zväžania zeminy, v tomto prípade zo spolkových zemí Nemecka, využil vo svojom diele z roku 2000 Hans Haacke. Na nádvorí v budove Bundestagu vytvoril rozmerný nápis *Der Bevölkerung* – obyvateľstvu (ako reakciu na pôvodný nápis *Dem Deutschen Volke* – nemeckému národu, na fasáde budovy), pričom využil historický font písma. Zo zeme okolo nápisu zámerne povyrastala burina, ktorá symbolizovala diverzitu či „druhovú zmiešanú“ nemeckého národa. Toto Haackeho dielo bolo tiež site-specifické, premiestnením by stratilo hodnotu.

KissPál vytvoril ešte jeden návrh realizácie pre Námestie Slobody spočívajúci v nahradení fontány skaterskou dráhou s centrálnou umiestneným stromom osvetleným reflektormi. Podľa môjho názoru tento návrh nerespektuje charakter námestia: pokúša sa jednu historickú a estetickú vrstvu (monumentálnu fontánu) premazat' a nahradiť inou. Podľa rovnice, ktorú autor k návrhu pripojil, je jeho zámerom dať priestor subkultúre a sebaorganizácii. S touto myšlienkou sa dá absolútne súhlasiť, no osvetlená skaterská dráha takýto priestor zrejme nevytvorí. Subkultúre sa najlepšie darí na miestach okrajových a zabudnutých, sama si tieto miesta nájde, treba ich len ponechať v pôvodnom stave a zabrániť gentrifikácii. Keď prebiehala na Námestí Slobody prvá bratislavská Street Party (2000), vo fungujúcej fontáne sa chladilo pivo a kúpali sa v nej „subkultúry“ všetkého druhu.³

Paweł Althamer pre námestie pripravil koncept spočívajúci v stretnutí detí. Deti sú pre tohto autora symbolom hravosti a novej energie. Námestie Slobody v minulosti slúžilo ako priestor masovej ceremónie skladania pionierskeho sľubu (okrem Slavína a iných miest), čo majú mnohí ešte v živej pamäti. Referenciám na túto skutočnosť sa nedá podľa môjho názoru vyhnúť. Aj keď Althamer od detí očakáva nezaťažené reakcie na priestor, od divákov sa očakávať nedajú. Preto by bolo dobré, brať na tento fakt pri koncipovaní akcie ohľad, aby sa nestala len pokračovaním „zvozu“ detí na jedno miesto a nevyvolávala asociácie dobre známe z minulosti. Namiesto Althamerom navrhovanej premeny fontány na pieskovisko, by možno bolo lepšie fontánu opraviť – deti by to ocenili určite rovnako.

Názov výstavy *BOD 0* odkazoval iba k začiatku projektu a k jeho ďalším pripravovaným fázam. Cieľom je návrhy na Námestí Slobody realizovať. Verejný podstavec sa tak snaží predstaviť novú podobu public artu. Public artu, ktorý je súčasný. Umelecké diela v priestore kontextualizuje. Vynútený statický pohľad na verejnú sochu nahrádza dynamikou. Vizualne a symbolické vrstvy neprepisuje, ale doplnia a vychádza z nich. A najmä: verejný priestor neprivatizuje ale zverejňuje. A už je naozaj načase.

1. Grasskamp, Walter: *Der lange Marsch durch die Illusionen, über Kunst und Politik*, München, Beck, 1995, s.160.
2. Kabakov Ilya, *Public Project oder Genius loci*, in: Matzner, Florian: *Public art, Kunst im öffentlichen Raum*, Hatje Cantz, 2004, s.187-188.
3. http://www.streetparty.sk/media/ba_sp1_changenet.htm

Ján Kralovič

Mo(nu)ment historickej anamnézy (...ešte jeden pokus skloniť sa k „hodenej rukavici“)

Walter Benjamin v Knihe pasáží napísal, že „teraz“ je najvnútornejším obrazom uplynutého. Rozhodnem sa súhlasiť, keďže viem, že všetko čo dnes je, je na základe toho čo bolo. Vzhľadom k verejnému priestoru má táto parafráza svoje špecifiká. Vizualna stránka a charakter priestoru je utváraný na základe predošlých zásahov a rozhodnutí. Obraz súčasnosti je výsledkom minulosti. Kam sa podela budúcnosť? Tá sa rodí práve „teraz“.

K napísaniu textu ma podnietila veta Mgr. Maroša Mačuhu, PhD., riaditeľa Bratislavského okrásľovacieho spolku, z rozhovoru, ktorý odznel vo videoreportáži relácie *Hore bez*.¹ „Máme vzťah k histórii Bratislavy. Myslíme si, že sú veci, ktoré sú veľmi hodnotné z hľadiska historickej pamäte a takisto táto socha by sa tam mala, z hľadiska historickej pamäte vrátiť.“ Pozornému vnímateľovi aktuálnych polemík ohľadom verejného priestoru je zjavné, že sa jednalo o odkaz k jazdeckej soche Márie Terézie, ktorej tretinové *modelletto* stojí dnes na bratislavskom nábreží. Zámer osadenia kópie Fadrušovej sochy Márie Terézie na miesto Štúrovho námestia ako aj relokácia „štúrovcov“ na Nám. Slobody je dostatočne medializovaná „kauza“. Okrem mnohorozmerných umelecko-historických, spoločenských, developerských, štýlovo-vkusových, finančných a iných problémov ma zaujal jeden. Problém (historickej) pamäte.

Urbánny geograf David Harvey tvrdí, že oddelenie času a priestoru je možné len za cenu veľkého nebezpečenstva, že by sme plne nepochopili modernú ani postmodernú kultúru.² Priestor a čas sú fundamentálne podmienené kategórie vnímania, bez ktorých nie je ľudská pamäť možná. Každý predmet, každé miesto, každá osoba má

v sebe uloženú pamäť, ktorá je bytostne zviazaná s priestorom a časom. Výrok Mgr. Mačuhu, PhD. je v tomto ohľade kontroverzný. Smeruje k *purizmu*, očisťovaniu sa od nánosov a sedimentov času a požaduje prinavrátanie sa do obdobia slávnej histórie Bratislavy. Tá je historicky daná a je pravdou, že je súčasťou historickej pamäte. A tá je na to, aby pripomínala, aby vytrhávala zo zabudnutia. Snaha osadenia sochy z roku 1897 je však mytologizáciou pamäti. Je tím, čo Hermann Lübbe nazval „muzealizáciou“ každodenného života. Ako píše Andreas Huyssen v knihe *Prítomnosť minulého: „Konzervatívne presvedčenie, že kultúrna muzealizácia môže kompenzovať ničivé účinky zrýchľujúcej sa modernizácie v sociálnom svete, je priveľmi jednoduché a priveľmi ideologické.“*³ Vytrhnutie monumentu z minulého času a zasadenie ho do prítomnosti je nevyhnutným pretrhnutím previazanosti časo-priestoru. Miesto si utvára svoju (historickú) pamäť na základe dynamiky premien, ktoré v ňom prebiehajú. „Operatívny“ zákrok prinavrátania pamäte je teda paradoxne *amnéziou*. Je popretím, zabudnutím na celý vývoj, ktoré dané miesto prekonalo.

Riešením je tak skôr *anamnéza* – prehodnotenie miesta, určenie a pomenovanie jeho „tráum“ a „diagnóz“ a reakcia na ne formou aktuálneho vyhodnotenia a riešenia. Jedným z nich je chápanie verejného priestoru ako „palimpsestu“, ktorý sa neustále zanáša, vrstvi a prekrýva. Jednotlivé zásahy, či už tvorivé alebo deštruktívne, po sebe zanechávajú špecifickú topografiu, ktorá je identifikačným charakterom miesta. Nazdávam sa, že prepájanie jednotlivých prvkov vytvára nové vzťahy a vedie k flexibilnejšej predstave monumentu, ktorý v sebe obsahuje rôzne aspekty temporality, vizibility a miery skúmaného priestoru.⁴ Slovo monument etymologicky súvisí s pamäťou. Tá sa utvára budovaním (zapamätávaním) ako aj vyhasínaním stôp (zabúdaním). Práve na základe tohto mechanizmu je vôbec schopná fungovať. Iniciatíva Bratislavského okrásľovacieho spolku nerešpektuje pamäť miesta. Nekoná v mene pamäte historickej, ale jeho konanie je dôsledne atemporálne. Túžbou je prinavrátanie sa k „zlatej“ ére formou, ktorá nekorešponduje so súčasnosťou. Mo(nu)ment historickej anamnézy je petrifikáciou foriem minulosti. Tie v sebe prirodzene nesú odkaz k svojmu času. (Ako kunsthistorik si neodpustím poznámku o pomerne konvenčnom, štýlovo anachronickom prevedení sochy Márie Terézie už v dobe svojho vzniku, ale toto je možné ospravedlniť predsa len konzervatívnejším charakterom verejného priestoru.) Argumentom, a priznávam že oprávneným a relevantným, je obhajoba utváraného a „sedimentovaného“ verejného

priestoru počas všetkých historických etáp, vrátane diktátorských režimov. Zástupný príklad: Prečo potom neprotestovať proti odstráneniu sochy Gottwalda, ktorý bol tiež súčasťou našej histórie a bol aj historickou súčasťou daného miesta? A tu sa dostávam k druhému dôležitému poslaniu ktorý by podľa mňa mal monument spĺňať. Monument – pomník je vždy symbolom, stelesnením kvalít a hodnôt, ktoré sú úzko napojené na pojem kolektívnej pamäti. Monument vo verejnom priestore je vždy ideovým (či až ideologickým) nástrojom, podstatné však je, k akým ideám sa hlási a akým spôsobom operuje s pamäťou. Eileen Legaspi-Ramirez k charakteru pomníka píše: „Pomník je nástrojom, ktorý zprostredkováva idealizované pojmy alebo naturalizované hodnoty, považované za žiadoucí a trvalé. Jakožto zhmotnené nástroje vytvárení dejín, resp. životných príbehů, majú pomníky zaručovať aby se neztratili význam a nedošlo ke stratě paměti; působí rovněž jako ochranný pás smyšlených či upravených narátiů.“⁵ Pokiaľ by sme súhlasili iba potvrdzujeme obtiažne a citlivé vysporiadanie sa s danou sochárskou formou. Mojou úlohou nebolo polemizovať o hodnotových a historických významoch pomníkov a sôch (navyše u postavy Márie Terézie ich považujem za nepochybniteľné), skôr som sa snažil naznačiť, že neoddeliteľnou súčasťou (historickej) pamäti je jej neustále utváranie. Často akcentovaná „dôsledná rekonštrukcia“ sa nemá odohrávať pod diktátom originálu, ale pod vplyvom žitej prítomnosti. Aktualizácia, prehodnocovanie a pre-mýšľanie sú najlepším dôkazom o poznaní vlastnej minulosti.

Na záver: Pamätník tak dôležitej osobnosti by nemal byť „hodenu rukavicou“ (M. Mačuha) verejnosti, nemal by byť nástrojom k sociologickému prieskumu a rovnako by nemal byť kópiou predstáv z predminulého storočia. Mal by predstavovať symbolickú, umelecky hodnotnú (akokoľvek vágne to znie) transformáciu jej odkazu v súčasnosti času a priestoru pre ktorý je vytvorená.

1 Dostupné na: [http://tv.sme.sk/v/22622/patri-maria-terezia-do-bratislavy.html] [12. 11 2011]

2 Porov.: HARVEY, David: The Condition of Postmodernity. Oxford: Basil Blackwell 1989

3 HUYSSSEN, Andreas: Prítomnosť minulého, Urbánne palimpsesty a politika pamäti. Bratislava: Vydavateľstvo Ivan Štefánik 2005, s. 45

4 Príklady monumentov pracujúcich s pamäťou miesta ako aj „palimpsestickou“ štruktúrou priestoru: Pamätník Holokaustu Petra Eisenmana v Berlíne (1988), Pamätník vietnamských veteránov architektky Mayi Lin vo Washingtone (1982) alebo Židovské múzeum Daniela Libeskinda v Berlíne (1999).

5 LEGASPI-RAMIREZ, Eileen: Monument: pomník. In: BALADRÁN, Zbyněk – HAVRÁNEK, Vít (eds.): Monument transformace. Praha: Transit 2009, s. 327

Nina Vrbanová

Od dokumentu ku konceptu, od plochy k 3D

Slovenská fotografka srbského pôvodu Olja Triaška Stefanovič (1978) nedávno predstavila svoju najnovšiu tvorbu opäť na samostatnej výstave v Bratislave. V Stredoeurópskom dome fotografie inštalovala viacero veľkoformátových printov a dvojicu diel na pomedzí fotografie a inštalácie.



Rovnako ako v starších fotografických cykloch (napr. *Diery* alebo *Ružové tiene*) sa aj tu Triaška Stefanovič zamerala na reflexiu sémantiky rôznorodých priestorov – divadelných javísk (nachádzajúcich sa špecificky v kultúrnych domoch), televíznych štúdií, ale tiež privátneho domáceho interiéru v príkrom kontraste s prostredím verejného exteriéru. Vizualna citlivosť autorky, vyrastajúca pôvodne z angažo-

vanej povahy dokumentárnej fotografie a sčasti aj jej fotografickej funkcie (najmä sugestívne „portréty“ opustených, mŕtvych miest), je v novej sérii potlačena v prospech (neo)konceptuálneho zamerania a zdôraznenia silnej témy nad konkrétnu zaznamenanú skutočnosť a jej prirodzenú estetiku. Jednotlivé typy priestorov spolu s ich osobitým výrazovým i významovým aparátom sa tak stávajú len istým prostriedkom, „komunikačným kanálom“ vrstevnatej výpovede, sami osebe akoby neboli hlavným cieľom fotografií.

Diela zo série *Výstrahy javiska* autorka vytvorila v priebehu uplynulého roka. Paradoxným spôsobom v nich zachytáva genia loci verejných, poloverejných i privátnych priestorov, ktoré vzájomne prepája prítomnosť (faktická i metaforická) javiska a hľadiska, ako aj fenomén ilúzie na úrovni nosnej témy. Tá je až kategoricky vlastná divadlu, doskám, ktoré hru menia na skutočnosť, a rovnako tak televíznemu vysielaniu, ktoré je zasa často skutočnejšie, než skutočnosť sama (Baudrillard). Naproti týmto producentom zdania či priamo virtuálnej reality stojí privátny priestor domova. Do intímneho prítmnia zahalená obývačka, modrasto osvetlená televíznym zdrojom, bezbranná a rovnako spochybnená. Autorka tieto priestory zachytáva v ich vizuálnej esencii, bez ľudí a bez života, v akomsi fyzicky umŕtvenom stave. Redukujúc konkrétny priestor (jeho funkciu, určenie, sémantiku), abstrahujú až k jeho holej, surovej architektúre a scénografii, ktorá sa náhle stáva symbolickou.

Pnutie medzi dokumentárnym postupom (nemanipulovaný záznam nájdenej obrazovej realie) a (neo)konceptuálnym prístupom (stratégia abstrahovania znakov) sa v kontexte súčasnej slovenskej fotografie ukazuje ako istá osobitosť, špecifikum Stefanovičovej tvorby. V zdanlivom konflikte dvoch odlišných stratégií a zároveň typov fotografie vzniká zvláštna, ambivalentná vizuálna povaha média na pomedzí foto-záznamu a foto-obrazu, a to bez toho, aby ich bolo možné spätne oddeliť. Hybridný, neurčitý výraz je ďalej posilnený tematikou ilúzie ako dominantnej „kvality“ či charakteristiky života dnes, ako aj rozostrením hranice, až vzájomnou významovou zámennou javiska a hľadiska – symbolických priestorových ikon kreovania a prenosu dobovo-príznačnej (nielen mediálnej) ilúzie, zdania,

súdobého „trompe l'oeil“ spoločnosti. Autorka naň upozorňuje ako na typický fenomén, ktorý zasahuje už takmer všetky sféry existencie človeka determinované „aurou“ a typológiou priestoru.

Popri pohľadoch na vyludnené divadelné resp. kultúrne sály a bizarné (instantné, chladné, priam dehumanizované) televízne štúdiá, autorka prvý krát predstavila aj dve diela tendujúce k inštalácii. Prvé, pozostávajúce z rozmernej nástennej tapety s gýčovým motívom vysnenej exotickej pláže a tiež starého domáceho kresla, divákov víta hneď pri vstupe do expozície. Hoci presun od obrazovej plochy k priestorovej realizácii prekvapil, rozšíril autorkino reflexívne pole o ďalší typ špecifického privátneho priestoru v médiu nástenného „výhľadu“ lepšieho a krajšieho sveta, aké ešte dnes nájdeme v nejednej domácnosti ostbloku. Druhý pokus o inštaláciu sa objavil spolu s čierno-bielym fotografickým diptychom verejného priestoru – zoologickej záhrady, ktorý autorka symbolicky ohradila páskou inštalovanou na zemi galérie. Dielo nadviazalo na aktuálnu sériu zdôraznením ikonografie javiska a hľadiska, avšak nosnú tematiku posunulo do iných kontextov čítania a vyznelo tak trochu aditívne. V tomto zmysle bola vhodne zvolená jeho inštalácia v separátnej časti výstavných priestorov.

Ako istá esencia, špecifická umelecká stratégia Olji Triašky Stefanovič sa na tejto výstave ukázala napokon paradoxnosť až ikonografická podvratnosť fotografií. Na pohľad pôsobia harmonicky až idealizovane, no cestou redukcie – abstrahovania znakov dochádza k ich významovému spochybneniu. To napokon autorku umožňuje rafinovane demaskovať pravý charakter priestoru.

Názov výstavy: Výstrahy javiska

Autorka: Olja Triaška Stefanovič

Miesto konania: Stredoeurópsky dom fotografie, Bratislava

Trvanie: 15. 12. 2011 – 16. 1. 2012

Olja Triaška Stefanovič: Výstrahy javiska 3a, 2011, digitálna tlač, 200 x 130 cm

Alena Vrbanová

Ľubo Stacho: Moja krajina / My country

Po rokoch úsilia fotografa a vizuálneho umelca Ľuba Stacha (1953) získať prostriedky na tvorivý projekt *Obrazová správa o Slovensku, sa pustil do príbuzne zameraného fotografického projektu sám. Koncom apríla roku 2011, po desiatich rokoch tvorby koncentrovanej na fenomén Slovenska ako socio-kultúrneho priestoru, krstil publikáciu monografického charakteru Moja krajina/My country. Je zameraná na fenomén našej krajiny v čase nultých rokov nového milénia, v čase globalizácie, krízy politiky, ekonomiky a rastúcich sociálnych rozdielov na Slovensku. Umelecky rieši otázky videnia, nazerania a ich konceptuálne sprostredkovaného významu. Monografia má povahu obrazovej publikácie s veľkorysým formátom, profesionálnou kvalitou reprodukcii, polygrafie a minimalisticky empatickou grafickou úpravou. Textovú časť knihy reprezentujú viacpohľadové komentáre, analýzy, interpretácie.*

Obsahom knihy sú tri cykly – *Slovensko, tajomná a spirituálna krajina* (datovaný 2007 – 2010), *Dva domy jedného pána* (z rokov 2007 a 2008), ktorého spoluautorkou je Monika Hurňanská-Stacho, a cyklus *O domoch* (2000 – 2010). Fotografické obrazy vyjadrujú súčasne sociálne, historické a estetické aspekty snímanej a najmä autorsky interpretovanej krajiny s atribútmi svojho času. S minimom estetizácie a maximom fakticity dosahuje Stacho výsledok konceptuálneho rozhrania medzi dokumentom a voľnou autorskou výpoveďou. Určujúcim výrazovým prvkom v rámci koncepcie cyklov je spôsob pozerania sa, ako aj heuristický zážitok a pokoj vyžarujúci z často nečakanej komparácie. Dvojice prvého cyklu nie sú jednotlivo pomenované, ani presnejšie datované, čo ešte viac posúva ich čítanie do všeobecnej roviny. Diela Stacha sú excelentne nafotené, puristicky presné a obsahujú vecné, nemanipulované, no konceptuálne významovo fokusované zábery na relatívne všedné ikony nášho verejného priestoru – verejný pomník druhej

svetovej vojny a krucifix s priehľadmi do nebies, teda bez konkrétnych atribútov miesta a času. Cyklus má konceptuálnu povahu v tom zmysle, že je i nie je o Slovensku. Vypovedá najmä o čase a povahe bytia dnes. V nenásilnom náznaku ukazuje atribúty hodnôt spoločnosti a jej príbeh je priam mysticky interpretovaný autorom prostredníctvom nájdenných kompozícií predmetov a reálií, ktoré prepája. Ide o premyslené (vopred zamýšľané) dvojice, ktoré sú tesne vedľa seba ako + a - . Konceptuálnosť videnia a tiež zostavovania diptychov je v Stachovej tvorbe podporená najmä zámernosťou záberu a selekciou privlastňovaných obrazov. Tie, zbavené všednosti či banálnosti, nadobúdajú povahu symbolu. Spájanie dvoch protikladných či nesúvisiacich realít, ich zdanlivá nekomunikatívnosť, tvoria jadro sugestívnej výpovede.

Tvorbu Stacha možno v rámci jedného veľkého cyklu čítať niekde viac symbolicky, inde historicky, či sociálne. To v prípade, že spojí dve dokumentárne pôsobiace fotografie do jedného celku. Spojenie utvorí nový kontext s novým významom. Ikonografická škála, s ktorou autor dlhodobo pracuje, osciluje okolo silných sociálnych, náboženských a duchovných tém. Dokumentačno-historická povaha záberov na človeka mieri k jeho hodnotám (láska, náboženstvo, práca, utrpenie, túžba, nádej...). Dualita a jednota telesného s duchovným, túžba po šťastí či aspoň radosti, archetyp smrti a nádej vykúpenia, intimita a establishment, konformizmus a odkazy biblie, symboly vianočných chvíľ ako esencia túžby po hlbšej hodnote bytia. Cyklus *Dva domy jedného pána* (2008 – 2010) obsahuje spoločné práce autorskej dvojice Ľubo Stacho a Monika Hurňanská-Stacho. Ikonograficky je zameraný na sakrálnu a desakralizovanú architektúru, ktorej vynikajúcim fotografom je práve Stacho už viacero desaťročí. Diptychy pochádzajú vždy z jedného mesta či mestečka Slovenska a vyjadrujú nábožensko-politickú históriu, pustošenie, násilnosti, neslobodu (do januára 1990). Cyklus reflektuje devastáciu židovskej náboženskej obce. Vyprázdnenosť jestvujúcich synagóg sa mení na nemý pomník súčasného konzumu a povrchného životného štýlu. Fitness centrá, butiky, výrobné, sklady, bar, dnes reprezentujú niekdajší spirituálny priestor. Vedľa stoja plne funkčné katolícke duchovné stánky. Diela vypovedajú, usvedčujú, no najmä naliehavo kladú otázky.

Tretia časť knihy je venovaná cyklu *O domoch* (2000 – 2010). Výstižne, no príliš stručne ho analyzuje Barbora Geržová. Stacho tu v priamom zábere „portrétuje“ domy, obydlia, habitat, príbytok ako reprezentanta society (niekedy aj človeka) svojou hmotou a tvarosloviem sa stáva metaforou majiteľa či investora. Autor postihuje životnú filozofiu, naturel a charakter obyvateľov, ktorí ale v záberoch nie sú.



Silné konceptuálne videnie a stratégia neprítomného tela. Chlad a teplo, luxus a nedostatok, gýč a sofistikovaná štyľovosť, invenčnosť. Paradoxná škála gradujúcich protikladov, rozhranie, bariéra i lákadlo. Cyklus je pointovaný autorskou syntézou, pohľadom autora, ktorý má prevažne charakter nadhľadu, no často je i kritickým rezom.

Slovensko – malá, krehko pôsobiaca krajina, plná esenciálnych paradoxov a konfliktu minulej i tejto čerstvej doby. Stachovi sa podarilo vyjadriť jej ducha, pátos i prozaickosť, sociálny rádius, aktuálnu bezradnosť. Vedome totiž narába s výnimočnou dispozíciou média fotografie, ktoré geniálne postihla Susan Sontag, že je súčasne „interpretáciu i skutočným odtlačkom reality“, ktorá v tej chvíli sublimovala. Tento mystický rozmer fotografie je u Stacha konceptuálne umocnený vedomým *double coding*. Má preto povahu intertextuálnej výpovede.

Texty sú voľnou interpretáciou a komentárom tohto ktorého cyklu. Beskid sleduje naratívnu zložku sociálne ladených tém obdobia, ktoré nazval Mc'Donaldizáciou, a ich protikladnosť voči poetike samotnej krajiny. Geržová ml. interpretuje najmä kompozičný znakový systém cyklu *O domoch*, zameriava sa na ikonografickú zámernosť Stacha. Lendelová – Fišerová analyzuje spoločný cyklus Stachovcov *Dva domy jedného pána*. Vyzdvihuje jeho „ekumenickú“ angažovanosť v prospech spoločných duchovných základov Európy, no najmä priamy kritický aspekt v demaskovaní kultu konzumu či telesnosti (butiky, fitness centrá, sklady, výrobné, bary) v devastovaných židovských synagógach.

Názov knihy: Ľubo Stacho: MOJA KRAJINA / MY COUNTRY
Vydavateľ: Kniha Zlín, 2011

Autori textov: Vladimír Beskid, Barbora Geržová, Lucia L. Fišerová, Karol Moravčík, Peter Salner

Ľubo Stacho: Dva domy jedného pána, Šaštín-Stráže, Foto: archív autorky

Alexandra Tamásová Lovu zdar!

Koncom septembra otvorili v Nitrianskej galérii výstavu *Lovu zdar!*, ktorá je kurátorským projektom Omara Mirzu. Ten sa vo výbere diel zameril na tematiku lovu a poľovníctva, ktorá mu poskytla možnosť vystavať vizuálne pútavú a vtípnú kolekciu.

Na výstave nájdeme práce 21 umelcov zo Slovenska, ale aj ďalších európskych krajín (Česko, Rakúsko, Maďarsko, Slovinsko), ktorí pracujú v najrozličnejších médiách (od tradičnej maľby až po video, či manipuláciu s nájdenným objektom). Jednotlivé diela sa odlišujú nielen formou, ale aj myšlienkovým obsahom a „závažnosťou“. Niektoré pôsobia takmer ako ľahké, hravé vizuálne vtípy, iné sú skôr duchovné / meditatívne, ďalšie sa vyznačujú ostrou spoločenskou kritikou. V niektorých prípadoch pôsobia vystavené práce dokonca takmer ako artefakty z kabinetu kuriozít. Nájdeme tu napr. loptu vytvorenú z vypchatej hlavy diviaka (Géza Szöllösi), koberčeky z kožuchoch psov a mačiek (Ondřej Brody), či mutanta levicu / antilopu v životnej veľkosti (Deborah Sengl).

Leitmotívom celého projektu (prvkom, ktorý sa objavuje dokonca aj na obálke katalógu), je jelenie parožie aj so všetkými možnými jeho konotáciami. Základná téma, obsiahnutá už v názve, je však sama osebe príliš vágna na to, aby „udržala pokope“ také rôznorodé diela. Kurátor preto v katalógu naznačuje viacero podtém, ktoré výstava rieši (hoci často len v rovine náznaku). Jednou z nich je problematika gýču, ktorý si v posledných desaťročiach nachádza cestu aj do súčasného umenia, a ktorého výrazným symbolom je – aspoň v našom kontexte – nepochybne práve ručiaci jelen. S tým súvisí aj téma trofejí v širšom slova zmysle (viď napr. „parohy“ vytvorené zo súčasťi nákupných vozíkov v diele Mareka Schovánka),



a vôbec všetkých možných interiérových dekorácií odvodených z poľovníctva, ktoré sú tradičnou súčasťou mnohých, nielen slovenských príbytkov. Výstava sa vzhľadom na výber diel ďalej rozširuje aj smerom k téme prírody ako takej, resp. jej ochrany a uctievania.

K najzaujímavejším záverom, ku ktorým sa Mirza dopracúva v kurátorskom texte, patrí dôraz na moment pozorovania a striehnutia, ktorý tematizujú niektoré vystavené práce (predovšetkým video Lenky Klimešovej). Kurátor sa v katalógu pýta: „Je teda umelec lovec a divák jeho trofejou? Je to naopak? Alebo loví umelcov kurátor a ich trofeje následne prezentuje divákovi?“. Práve tu vidím azda najzaujímavejší moment výstavy. Vzhľadom na odľahčený tón, ktorým je písaný celý katalóg, však táto téma zostáva naznačená len v podobe rétorickej otázky v samom závere. Prítom tento ľahký tón, prístupný aj laickému publiku, rovnako ako pútavosť samotných diel, dáva tušieť, že skutočným lovcem je tu galéria resp. kurátor, a jeho obeťou diváci z radov najširšej verejnosti, ktorých by výstava mohla zaujať a pobaviť viac, než mnohé „intelektuálnejšie“ projekty. Napokon, nepriamo to priznáva aj sám Mirza, keď píše: „A možno na Teba, milý môj čitateľ-pozorovateľ, ten všetečný kurátor-manipulátor nachystal pascu, do ktorej si sa chytil...V každom prípade, odpovede na tieto neľahké otázky si už musíš nájsť sám. Výstava i tento katalóg majú viacero možností čítania, preto neexistuje univerzálny kľúč, ktorý by Ti otvoril všetky komnaty.“

Pokus zaujať masovejšieho diváka šikovne „naaranžovaným“, kvalitným súčasným umením, je chvályhodný a v tomto prípade má šancu na úspech. Napriek tomu by si táto téma určite zaslúžila aj vážnejšie spracovanie v zmysle dôkladnejšieho zmapovania súčasnej scény, systematickejšieho rozdelenia výstavy do jednotlivých okruhov, a predovšetkým podrobnej teoretickej analýzy. Kurátorský text občas pôsobí dojmom, akoby sa Mirza vedome vyhýbal vyvodzovaniu konkrétnejších záverov. Formulka o „viacerých možnostiach čítania“ sa zvykne používať tak často, až sa v podstate vyprázdňuje a pôsobí ako alibizmus. To, že každá výstava (či dielo) sa dá interpretovať rôzne, je predsa samozrejme a netreba na to zvlášť upozorňovať. Namiesto toho by bolo zaujímavé prečítať si vyhranený (hoci aj kontroverzný) názor kurátora, ktorý by mal väčší potenciál vyprovokovať diskusiu. Na druhej strane, ak prihliadneme k tomu, čo už bolo povedané vyššie, totiž že cieľom *Lovu zdar!* je predovšetkým priviesť laického diváka k záujmu o súčasné umenie, je táto výčitka vlastne irelevantná. Svoju „zábavnú“ funkciu totiž spĺňa na jednotku.

Názov výstavy: Lovu zdar!

Autori: Uroš Acman (SI), Róbert Bielík (SK), Ondřej Brody (CZ), Zdeněk Daněk (CZ), Dávid Demjanovič & Jarmila Mitríková (SK), Christian Eisenberger (AT), Péter Tamás Halász (HU), Lenka Klimešová (CZ), Marek Kvetan (SK), Tomáš Lahoda (CZ), Otis Laubert (SK), Radko Mačuha (SK), Ondřej Maleček (CZ), Juraj Meliš (SK), Rastislav Podoba (SK), Lívia Mezovská (SK), Deborah Sengl (AT), Marek Schovánek (CZ), Géza Szöllösi (HU), Jan Vytiska (CZ)

Kurátor: Omar Mirza

Miesto konania: Nitrianska galéria, Reprezentačné sály
Trvanie: 22. 9. – 20. 11. 2011

▲ ◀ Marek Kvetan: Trofej, 2009, objekt, 150 x 100 x 50 cm, Foto: Omar Mirza

▲ Otis Laubert: Jeleň (zo série Nová príroda), 1992, objekt, 120 x 60 x 60 cm, Foto: Omar Mirza

Eva Kapsová

Andrej Doboš spojil tradíciu s pocitom modernej doby

V roku 2011, kedy sme si pripomenuli storočnicu narodenia napríklad Františka Studeného (GMB), alebo aj slávneho abstrakcionistu Mattu, by sa sto rokov dožil aj Andrej Doboš (* 4. 11. 1911 – † 31. 8. 1997). Patril k okruhu východoslovenských umelcov (pochádzal z Novosadu pri Trebišove), tvorivú dráhu začína na Podkarpatskej Rusi (Mukačevo), ale väčšinu života prežil v Košiciach. Maľoval najmä krajinu z okolia Košíc, prírodu Poloninských Karpát, ktorej atmosféru vedel zachytiť s veľkým zmyslom pre jej senzúálne kvality a zároveň v súčinnosti so svojim osobným naladením.

Andrej Doboš, ktorého by sme mohli považovať za nasledovníka rozvíjajúceho odkaz Košickej moderny, bol silne spätý s Košicami, akoby so svojim „druhým rodným mestom“. Je autorom rozsiahleho počtu vedút a mestských motívov, kde zachytil nielen podobu, ale aj atmosféru mesta s kvalitou, ktorú kurátor jednej z autorových výstav, znalec košickej maľby – Tomáš Štrauss pri inej príležitosti nazval *mestskosť*. Túto výrazovú kvalitu spája T. Štrauss so skorším obdobím košickej avantgardy, pričom v Dobošovom prípade uplatnenie tejto konceptuálno-tematickej a poetickej črty môžeme interpretovať skôr ako jej udržanie a rozvíjanie v priebehu rokov nasledovných.¹

Po krátkom úvode postimpresionistickej maľby, tvorenej čiastočne ešte pod vplyvom svojich učiteľov Erdélyiho a Bokšaya, už v štyridsiatych rokoch dvadsiateho storočia naplno uplatnil osobitý, vitálny, expresívny rukopis, so zmyslom pre výtvarnú skratku.²

Tento rozmach bol v päťdesiatych rokoch čiastočne tlmený návratom k realistickému výrazu. Začiatkom šesťdesiatych rokov prijal nové impulzy, ktoré priniesol z viacerých ciest zo zahraničia, ale ktoré v prostredí vzráhajúcej sa slobodomyslenejšej a prajnejšej kultúrno-spoločenskej atmosféry prichádzali aj zo strany mladej domácej informelovej tvorby (skupina Konfrontácie).³ Od tohto obdobia sa datujú Dobošove úspechy zvlášť v oblasti grafiky, kde autor uplatňoval psychografický postup záznamov vnútorných intímnych pocitov. Tie neskôr korigovalo vedomejšie, figuratívne orientované gesto a tvar. Práve tu sa rozvinul Dobošov zmysel pre abstraktný prejav, oceňovaný v celom rade účastí na výstavách grafiky v bývalom Československu, ale aj v zahraničí (USA, Maďarsko, Poľsko, Taliansko, Bulharsko, India).

Pokiaľ však skupina Konfrontácie začala činnosť už na začiatku roku 1961, prvé Dobošove abstraktné grafiky, zodpovedajúce podnetom informelového rázu, majú datovanie až z roku 1964 (Galaxie, litografia a lept, 1964). Pritom však zárodky zmeny autorského výrazu možno datovať ešte do obdobia pred nástupom šesťdesiatych rokov (už okolo roku 1958 vznikajú senzibilné suché ihly a lepty). Príkladom sú minimalistické gestické záznamy, vyčlenené z motívu, ktoré vystupujú ako svojbytný samostatný prvok, segment kaligrafie robenej štetcom. Ich energia, smerovanie, ťah i kompozícia nadobúdajú samostatnú výpovednú hodnotu. Andrej Doboš tieto tendencie blízke akčnej maľbe a informelu uplatnil v grafickom médiu, a to vo vyššom veku päťdesiatnika, v období, keď už bol zrelým umelcom s ustálenou, i keď dynamickou maliarskou poetikou. Táto skutočnosť svedčí o neobvyklej invenčnosti obchádzajúcej vekový aspekt či stereotypy úsudku v náhľadoch na generáčne limity tvorivých periód.

Autorova grafická tvorba bola po prvýkrát v širšom rozsahu predstavená na výstave práve v Galérii Cypriana Majerníka v Bratislave v roku 1967. Jej kurátorom bol Tomáš Štrauss. Významné zhodnotenie urobil neskôr v Brne Jiří Valoch (1975). V prehľadoch grafickej tvorby je Doboš označovaný za solitéra.⁴

Koncom šesťdesiatych rokov sa u Doboša na poli grafiky začínajú ozývať clivé, úzkostné tóny, predvídajúce ďalší spoločenský vývin po roku 1968. Výraz týchto nálad autor spája s metaforikou náboženských motívov (grafické listy Golgota, Byť či nebyť, Circulus vitiosus) a zvlášť s tvaroslovím ikonostasu – obradnej steny liturgie východného obradu. Princípy, ktoré objavil pre seba v rámci grafiky, neskôr v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch preniesol a tvorivo rozvíjal aj v oblasti maľby.

Jubileá osobností, nevynímajúc umelcov, bývajú v rámci našej kultúrnej tradície nezriedkavou príležitosťou i úlohou nielen pripomenúť si, ale z časového odstupu zhodnotiť umelcovu tvorbu. Časový odstup ponúka odpoveď na otázku recepcie diela v súčasnosti a zároveň využíva ešte živú aktuálnu pamäť súputníkov, ktorí s autorom komunikovali, hodnotili ho a recepčne reflektovali počas jeho života. Táto otázka je zaujímavá i naliehavá v našich podmienkach aj preto, že súdobá reflexia širokej časti našich dejín v období totality ponúkala zahmlené, krivé, fragmentárne zrkadlo, alebo ho jednoducho ani nenastavila.

Na princípe ikonopisnej obraznosti rozviedol svojrázny typ oslavnej, vďaka vzdávajúcej maľby, v ktorej sa zreteľne ozývajú stopy historickej pamäte, ľudovej zbožnosti, úcty k človeku a zvlášť k žene. V jeho diele sa spája duch zakorenenej v tradícii a ľudovosti, súčasne s pocitom moderného človeka.

Z dnešného pohľadu by sa mohlo javiť zameranie na formu vychádzajúcu z princípov ikonopisby, ktorá bola v období nereligioznej totalitného režimu transformovaná do formy apelatívneho, ideologického obrazu tak, že Doboš zvolil toto prepojenie účelovo. Pôvodne náboženská forma a svetský, ideologický obsah zodpovedajúci ateistickému režimu môžu mať korene v nepriamo a neexplicitne vyslovenejšej spoločenskej objednávke, čomu by mohli nasvedčovať aj témy a tituly veľkorozmerných diel (SNP, Sprievod, Priateľstvo, Povstanci, Nová dedina, Vernosť). Na druhej strane nemožno celkom odmietnuť ani predstavu spojenia oslavy života, optimisticko-utopickej vízie skutočnosti, majestátnosti a radostného tónu ideologicky poplatných obrazov s autorovou skúsenosťou s ľudovou zbožnosťou. V nej panuje výrazový paradox *majestátu pokory*, v rámci ktorého Dobošov prejav – vďaka existenciálnej strune, danej psychografickým východiskom tvarovej modelácie, porovnateľnej s poetikou novej figurácie – prekračuje podúvaný úzky rámec ideovej komunikácie.

Ideovo-konceptuálny rámec obrazového podujatia podčiarkujú tiež texty včlenené do obrazovej plochy, artikulované prostredníctvom znakového neidentifikovateľného pseudopísma. Písmo (text) je nielen prostriedkom záznamu, evidencie fixujúcej históriu a pamäť, ale súčasne tiež akoby povyšovalo dej, konanie a udalosť na „zákon“, akoby bolo svedectvom, dôkazom ich platnosti. V tomto zmysle vkladá autor písma a text do sémantickej štruktúry obrazu vo všetkých tematických okruhoch (povstanie, roľníctvo, pocta dieťaťu, oslava ženy). Ak je niečo, čo zmierňuje pátos daný samotnou autorom zvolenou perspektívou témy, jej oslavným uchopením, tak je to Dobošovo rukopisné gesto. Rozmach, uvoľnenosť, kaligrafická krivka, zmysel pre výraz, jemné nuansy emocionálnych poryvov rozochvievajú obrazovú plochu do rozvetvenej, mnohvrstvej dynamickojej siete. Pracovné námety a v ich rámci téma poľnohospodárstva boli v oficiálnom umení obdobia normalizácie zasiahané silným ideologickým akcentom. Vyprázdnenosti mýtizovania výsledkov vývoja spoločnosti vo východnom bloku mohol Doboš predísť jedine výrazom sprítomnenia individuálnej, osobnej skúsenosti s témou roľníctva, vidieckeho človeka, ďalej autentickým výrazovým gestom, neošuchaným tvaroslovím, ale predovšetkým svojbytným rukopisom, trénovaným v perióde psychografickej abstrakcie v polovici šesťdesiatych rokov.

Je otázne, či prechod od subjektívnych, existenciálnych a individuálnych tém, sľubne načrtnutých v šesťdesiatych rokoch, k témam označovaným súdobou rétorikou ako *angažované* (70-te roky), predstavuje u autora zásadný zlom či obrat, alebo je výrazom jeho vývinu, resp. subjektívne motivovaného *modulovania* tematického diapazónu. Pritom Slovenské národné povstanie a poľnohospodárstvo (roľníctvo) môžu byť v Dobošovom prípade oprávnené vnímané (aj) ako ideovo politicky neutrálne (spoločensko-sociálne alebo historické) témy, v ktorých je prítomný oslavný (adorujúci) pohľad, ale súčasne úplne neabsentuje ani kritický moment.

Doboš ešte v neskorých osemdesiatych rokoch pracoval na motívoch krajiny, ktorú sprístupňoval stále so sviežou motívickou invenciou a výrazovou príznačnosťou. Obsiahla maliarska tvorba, vinúca sa od konca tridsiatych k začiatkom deväťdesiatych rokov 20. storočia by si zaslúžila bližšiu pozornosť.

1 V konferenčnom príspevku venovanom významu Košickej avantgardy hovoril Tomáš Štrauss o *mestskosti* ako o jednom z príznakov poetiky tejto umeleckej školy. Bližšie pozri: Tomáš Štrauss: Košice. Od klasickej moderny k avantgarde (1908 – 1932: Myslené koordináty a súvislosti stredoeurópskeho a euroamerického umenia). In: Košická moderna. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Ed.: Zsófia Kiss-Szemán. Východoslovenská galéria Košice 2010, s.11-19.

2 Andrej Doboš študoval na súkromnej škole Vojtecha Erdélyiho, zakladateľa užhorodskej školy kreslenia a maľovania. Užhorod bol v tom čase centrom Podkarpatskej Rusi (Užhorodská župa) ako súčasť Československej republiky. Erdély vedel mladému adeptovi umenia sprostredkovať podnety stredoeurópskej avantgardy, na ktorú bol priamo napojený (Mníchov, Paríž, Budapešť). Doboš si ďalej rozširuje vzdelanie – v roku 1932 už ako dvadsaťdvaročný bol prijatý na Akadémiu výtvarného umenia v Prahe; prijímal ho Maximilián Švabinský, nadšený Dobošovým talentom. V čase veľkej hospodárskej krízy však musel štúdium pre nepriaznivé finančné podmienky prerušiť a napokon i zanechať.

3 Popri Mariánovi Čunderlíkovi a Eduardovi Ovcáčkovi patril k iniciátorom vzniku výtvarnej skupiny Konfrontácie aj Miloš Urbásek. Skupina, ktorá mala vďaka E. Ovcáčkovi zázemie v Čechách, propagovala abstraktné informálne umenie na Slovensku. Urbásek vystavoval na prvej výstave Bratislavských Konfrontácií v januári 1961. Ku kmeňovým členom slovenskej skupiny patrili okrem uvedených umelcov tiež Jozef Jankovič, Jaroslav Kočíš, vtedy ešte študenti Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave, zo staršej generácie Rudolf Fila a Marián Čunderlík. Táto skupina, ako pripomína Vladimíra Büngerová, „určovala smerovanie ‚nového‘ umenia, ktoré sa odvrátilo od vtedajšej tradície a hľadalo slobodu vyjadrenia inými prostriedkami a odlišným jazykom. V podstate išlo o mladých autorov, ktorí síce prešli tradičným školením, to im však na vlastné vyjadrenie nestačilo“. Bližšie pozri Jankovičová, S. – Mojžiš, J.: Bratislavské Konfrontácie. Bratislava: PETUM, s. r. o., 2010. 342 s.; Büngerová, V.: Bratislavské Konfrontácie – radikálne dobrodružstvo umenia. Dostupné na: <http://kultura.pravda.sk/kniha-tyzdna-bratislavske-konfrontacie-radikalne-dobrodruzstvo-umenia-10e/sk> (21. februára 2011). K nezanedbateľným súvislostiam vplyvov patrí skutočnosť, že manželkou Miloša Urbásku sa stala dcéra Andreja Doboša – výtvarníčka Andrea Dobošová. Rodina trávila spoločné chvíle na chalupe v Drábsku (okres Brezno), ktorú obaja umelci využívali nielen na oddych, ale aj na tvorbu. Doboš tu nachádzal námety pre svoje krajinárske i figurálne výjavy. Prepojenie Andreja Doboša a Miloša Urbásku dokladá krátka zmienka v časopise *Nové slovo: Miloš Urbásek a Andrej Doboš sú autormi...* In: *Nové slovo*, 17. 1. 1980.

4 Bližšie pozri: Štrauss, T.: Andrej Doboš. Grafická tvorba 1966 – 1967. Katalóg k výstave. Bratislava 1967. Ďalej: Valoch, J.: Grafika Andreja Doboša. Katalóg k výstave. Brno: Dům umění města Brna 1975. Tiež: Vrbánová, A.: Slovenská grafika 20. storočia. Úvodný text. Banská Bystrica: Štátna galéria v Banskej Bystrici 2006, s. 5 – 9. ISBN 80-8868-57-X. A. Vrbánová zaraďuje Doboša k figurálnej a figuratívnej línii expresívnej grafiky, pričom autor sa do inovatívnych tendencií včlenil v neskoršom veku – podobne ako Alexander Eckerdt. Dobošovej tvorbe nie je venovaná zmienka v prehľade vývinu grafiky od Evy Trojanovej Od moderny k rozmanitosti výrazu 1900 – 1980. Bližšie pozri: Trojanová, E.: Grafika. Od moderny k rozmanitosti výrazu 1900 – 1980. In: Rusinová, Z. a kol.: Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie. Bratislava: SNG 2000, s. 107 – 117. ISBN 80-8059-031-1. Rovnako ani ostatná prehľadová monografia slovenskej grafiky autorov Zuzany Böhmerovej a Ivana Jančára sa o grafickom diele Andreja Doboša nezmiňuje. Bližšie pozri: Zuzana Böhmerová – Ivan Jančár: Slovenská grafika 20. storočia. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, Roman Fečík, 2007. 431 s. ISBN 9788088762904



Andrej Doboš:
Povstanci, olej, 1973
Foto: archív autorky

Lenka Kukurová

Rómske bojové umenie

Súčasnú umenie venované rómskej tematike a vytvárané rómskymi umelcami a umelkyňami sa na rozsiahlej medzinárodnej umeleckej prehliadke po prvý raz prezentovalo v rámci 52. Benátskeho bienále v roku 2007. Rómsky pavilón bol koncipovaný ako paralela k národným pavilónom a rozvíjal ideu príslušnosti k národu v zmysle etnika naprieč štátnymi celkami. V rovnakých intencióch pokračoval aj rómsky pavilón na 54. bienále. Cieľom bolo predstaviť umenie vytvárané Rómami v medzinárodnej konkurencii a dokázať, že v nej obstojí. Okrem tohto emancipačného zámeru boli však prínosom najmä témy objavujúce sa vo vystavených dielach (migrácia, diskriminácia, netolerancia...). Prehliadka umenia Rómov vo forme „národného“ pavilónu však so sebou priniesla aj polemiky. Sporným vedľajším efektom bolo vytvorenie kategórie, konštruktu „rómskeho umenia“, vyznačujúceho sa špecifickou farebnou estetikou, ktoré nabádalo k „ethno“ označeniu a tým k opätovnej marginalizácii.

Diskusie ohľadom prezentácie a sebareprezentácie umenia Rómov viedli nemeckých kurátorov Lith Bahlmann a Matthiasa Reichelta k zostaveniu výstavy Reconsidering Roma, ktorá prebehla v Berlíne koncom roka 2011. Podtitul výstavy znel: „Aspekty života Rómov a Sintí v súčasnom umení“. Diela, vytvorené aj nerómskymi autormi a autorkami mali v prvom rade prezentovať rôzne perspektívy pohľadu na často problematický život Rómov. Politickým zameraním výstavy sa kurátori úspešne vyhli ethno-labellingu. Súhrnné označenie skupiny ako Rómovia a Sintí sa vyhýba odkazom na pojem cigáni (Gypsy, Zigeuner), ktorý má v mnohých jazykoch hanlivé významy (aj keď ho niekedy používajú sami Rómovia). Označenie tiež odkazuje k faktu, že sa nejedná o homogénny celok, ale veľké množstvo menších skupín rôznych kultúrnych zvyklostí a jazykov, o ktorých by sa dalo sarkasticky konštatovať, že ich najočividnejšie spája najmä vylúčenie z majoritnej spoločnosti.

Téma najsilnejšie rezonujúca na výstave Reconsidering Roma bol rómsky holokaust. Zásluhu na tom mala súrodenecká dvojica rakúskych rómskych umelcov – Karl Stojka (1931-2003) a Ceija Stojka (1933), ktorí ako deti prežili

koncentračné tábory. Ich expresívne maľby prostredia koncentračného tábora zobrazujúce živé a mŕtve ľudské tela referujú k nezahojenej dejinnej krivde. Kým židovský holokaust je medzinárodne uznaným faktom a jeho spochybňovanie je trestné, holokaust rómskeho obyvateľstva (takmer pol milióna ľudí) je dosiaľ vytlačovaný na okraj záujmu, čo obetiam a ich príbuzným spôsobuje trvalý pocit traumy a neuznania. Dokonca ani v Nemecku, ktoré sa s témou holokaustu pokúša už roky intenzívne vyrovnáť na všetkých spoločenských úrovniach, nie je kompenzácia následkov genocídy rómskeho obyvateľstva prioritným záujmom. Napríklad pamätník obetiam rómskeho holokaustu existuje v Berlíne od začiatku 90. rokov stále len v nedostavanej podobe. O to nemožnejšie si je predstaviť, že by sa táto tematika stala v blízkej dobe diskutovanou na štátnej úrovni napríklad na Slovensku, ktoré sa na genocíde Rómov cez druhú svetovú vojnu podieľalo nemalou časťou.

Ceiji Stojke boli na výstave venované dva filmy, jeden približoval jej život a detské zážitky z koncentračného tábora (rež. Karin Berger: Ceija Stojka – Portrait of a Romni, 1999), napríklad šokujúce rozprávanie o tom, ako sa so súrodencami hrávali pri hrbach mŕtvol, ktorým dávali mená a pozorovali ich tváre. Druhý film (rež. Marika Schmedt, Legacy, 2011) zachytáva súčasné aktivity Ceiji, ktorá vedie kurzy maľovania pre mládež zamerané na vzdelávanie o rómskom holokauste, no približuje aj pretrvávajúcu rodinnú traumy a diskriminácie v rozprávaní jej dcéry a vnučky. Ceija Stojka je žijúcim dôkazom toho, čo sa stalo, a tak svoje aktivity neúnavne zameriava proti spoločenskej amnézii. Na príklade jej osobnosti si je tiež možné uvedomiť, aké dôležité je personalizovať obeť holokaustu, nereferovať o ňom ako o abstraktnej skutočnosti, ale o súčte individuálnych osudov.

Transportom Rómov do pracovných a koncentračných táborov je venované dielo Sanje Iveković. Umelkyňa vytvorila v roku 2005 pomník v rakúskom prihraničnom mestečku Rohrbach. Pomník s názvom Living Memorial mal nezvyklú podobu performace – autorka vyzvala obyvateľov, aby v istom čase prišli na námestie a rekonštruovali dobovú udalosť podľa zachovanej fotografie. Na videu, ktoré je záznamom z akcie, je možné pozorovať ľudí čakajúcich a zhromaždených v skupine, každý z účastníkov má pripnuté znamenie obráteného čierneho trojuholníka. Účastníkmi boli ľudia rozličného veku, vrátane mladých, ich motivácia však bola rovnaká – pripomenutie si udalostí, ktoré by sa nikdy nemali opakovať. Nestatická, premenlivá forma „monumentu“, zdôrazňujúca osobný prežitok a princíp pocitovej rekonštrukcie boli veľmi silnými prvkami diela – diváci videa sa automaticky snažili vcítiť do účastníkov akcie, ktorí si pripomínali situáciu deportovaných.

Ďalšie z vystavených diel pracovali s témami predsudkov a na nich založenej diskriminácii. O Rómoch existuje nepreberné množstvo negatívnych stereotypov, vnímaných ako charakteristické vlastnosti homogénnej skupiny. Omnoho menšia je suma údajných pozitívnych vlastností,

no aj tie bývajú zvyčajne dvojsečné a je ich ľahko možné obrátiť v negatívum: prirodnosť ako necivilizovanosť, umeleckosť ako nezodpovedný život, neviazanosť ako sklon ku kriminalite, krása žien ako sklon k prehnatému sexuálnemu životu. Dokonca aj kresťanský prioritná pozitívna vlastnosť ako vzťah k rodine s tým súvisiaci vyšší počet detí, je u Rómov interpretovaná ako strata sebakontroly a nezodpovednosť. Široko prijímané tvrdenie, že Rómovia si za svoje postavenie môžu sami, sa pri zväžení všetkých existujúcich predsudkov odhaľuje ako neudržateľné. Anglická rómska umelkyňa Delaine le Bas v inštalácii Witch Hunt skombinovala veľké množstvo rozličného „typického rómskeho materiálu“: bábiky, masky, látky, stuhy, stany, akvarely... Využíva pestrú farebnosť, ktorú kombinuje s nápismi ako Keep Out!, Who is the Enemy?, Who cares?, ktoré vnášajú do akoby rozprávkového diela znepokojenie. Na prvý pohľad mýtický svet, v ktorom sa vyskytujú farebné zbrane a gilotíny, vypovedá o negatívnych stránkach bezmyšlienkovito prijímaných etnických klíš.

Výstavy sa niekoľkými videami zúčastnila aj Tamara Moyzes – slovenská umelkyňa žijúca v Prahe, ktorá sa dlhodobo zaoberá problematikou menšín. Video Miss Roma sa začína výpočtom miest (obchodov, podnikov, taxi), kam protagonistka videa (česká rómska miss z roku 2006 – Jana Buchlová) nebola „vpustená“. Vylúčenie na základe vzhľadu, ktoré zažije a uvedomuje si len málo „bielych“ ľudí, je pre menšiny sprievodným javom ich pohybu na verejnosti, o čom sa ale v spoločnosti mlčí. Rómska žena sa pod rukami kozmetičky pomocou make-upu, blond parochne a farebných šošoviek zafarbí „dobiel“. Výpovedným faktom o vnímaní Rómov je, že porotu súťaže zaujal podľa reportáží v médiách predovšetkým „živočišny pôvab“ víťazky. Video Tamary Moyzes je tak komentárom nielen k rasizmu, segregácii a predsudkom, ale aj k pokusom rómskej menšiny priblížiť sa hodnotám majoritnej spoločnosti, napríklad aj účasťou na pochybných súťažiach typu miss.

Druhým vystaveným projektom Moyzes bol súbor videí TV t_error. Na výstave boli prezentované len na malých obrazovkách, hoci by si určite zaslúžili väčšiu plochu. V prvom videu vo forme kuchárskeho kurzu pripravuje mladý Róm český knedlík obsahujúci výbušninu. Na konci videa vyzýva Rómov do boja za svoje práva. V ďalších videách čítajú Rómovia opásaní výbušninami pred vykonaním atentátu listy na rozlúčku, v ktorých vypočítavajú na nich spáchané spoločenské krivdy a priznávajú sa k bezradnosti a násiliu ako východisku. Videá vo svojej patetickosti obsahujú aj podratný prvok, vďaka čomu možno silnejšie zarezonujú. Hyperbola vo forme prirovnania k atentátnikom z arabských krajín je možno zveličená, nakoľko sa nenachádzame v ozbrojenom konflikte, pocity z dlhodobej diskriminácie, sklamaní, chudoby, marginalizácie, neuznania a bezvýhodkovosti sú však veľmi podobné. Z dokumentárnych videí, ktoré zachytávajú rozhovory s ľuďmi na ulici s otázkou, či by sa Rómovia mohli dopustiť samovražedných atentátov, je zrejme, že väčšina ľudí diskrimináciu prehliada. S Rómami sa „biela“ väčšina bežne takmer vôbec nestretáva a nepozná z nich nikoho osobne, napriek tomu má však svoj vyprofilovaný, zväčša stereotypný názor vytvorený. Niektoré odpovede sa dokonca nesú v duchu, že Rómovia nie sú schopní ničoho a už vôbec nie atentátu. Fakt, že predsudky voči Rómom sú obzvlášť silné vo východnej Európe, ilustrovalo na výstave aj video Norberta Szirmaia o futbalových fanúšikoch v Maďarsku.

Problém segregácie Rómov sa snaží prekenuť projekt švajčiarskych umelcov Christopa Wachtera a Matthiasa Juda. Vo svojom participatívnom diele Hotel Gelem ponúkajú ľuďom možnosť pobudnúť v rómskych táborech – v Berlíne, Paríži či Kosove a zdieľať život na okraji spoločnosti. Odvážny projekt vyžaduje aj odvahu účastníkov na oboch stranách a najmä nevyhnutnú ochetu ku komunikácii a otvorenosti.

Berlínska výstava nebola zameraná na „rómsku estetiku“, ale tematicky: na problémy a možné riešenia neuspokojivej situácie. Charakter výstavy však nebol ubliženecký, ale skôr razantný. Výstava ukázala, že aktívna participácia menšín na formovaní podoby súčasného umenia je veľmi dôležitá. No nevyhnutná je aj výrazná účasť menšín na spoločenskom a politickom živote. A tú musí väčšinová spoločnosť v lepšom prípade podporovať, v menej ideálnom aspoň umožniť.

Názov výstavy: RECONSIDERING ROMA

Aspects of Roma and Sinti life in contemporary art

Kurátori: Lith Bahlmann & Matthias Reichelt

Trvanie: 12. 11. – 11. 12. 2011

Miesto: Kunstquartier Bethanien, Berlín

viac info na: www.reconsidering-roma.de



Me dceři nikdo nepomohl a už nepomůže. Stejně jako vám.



Už tomu nechci jen přihlížet. Chci s tím něco udělat, musím s tím něco udělat.



Romové vzhůru! Zůstaňte s Bohem.



Alexandra Tamášová

Ficova busta: umenie ako gesto

Kauzu okolo busty Roberta Fica iste zaregistroval každý, kto sa čo len trochu zaujíma o dianie na domácej umeleckej scéne. Napriek tomu začnem tento text stručným pripomenutím jej priebehu.

Dňa 1. augusta 2010 umiestnili členovia o.z. Verejný podstavec bustu s názvom Doc. Judr. Robert Fico, CSc. na prázdny podstavec pred Domom odborov v Bratislave. Autorom diela je jeden z členov združenia, sochár Dalibor Bača. Niekoľko hodín nato bola socha zahalená pracovníkmi Domu odborov, neskôr odstránená. Autor si ju musel ísť vyzdvihnúť na políciu. V januári 2011 bol „Fico“ vystavený v galérii Kostka v Prahe. V novembri prebehla na aukro.sk verejná online dražba busty, sprevádzaná vystavením diela v galérii Space. Úspešný dražiteľ napokon zaplatil za sochu 559,52 eur.



Dalibor Bača: Doc. Judr. Robert Fico, CSc., 2010
Foto: archív autorky

„Ficova busta“ nie je jediným projektom Verejného podstavca. Členovia združenia vyvíjajú rozmanité aktivity, zamerané na skvalitnenie verejného priestoru v Bratislave (najnovšie to bol seminár s názvom *Politika umenia vo verejnom priestore*). Keďže sa jedná o vyštudovaných sochárov, ich snahy prirodzene smerujú predovšetkým k problematike umenia / sôch v meste. Na svojej webovej stránke deklarujú zámer priniesť alternatívu voči „turistickým atrakciám...typu Schöne Náci“¹, ako aj voči sochám poplatným (akémukoľvek) politickému režimu.

Aj busta Roberta Fica napokon priamo reaguje na počin politika, ktorý sa zasadil o umiestnenie Svätoplukovho pamätníka na Bratislavskom hrade. Keďže jazdeckú sochu Svätopluka vytvoril „komunistický sochár“ Ján Kulich, Bačovu bustu môžeme vnímať ako antitézou „kráľa starých Slovákov“. Zatiaľ čo Svätopluka osadila vládnuca garnitúra (bez predchozej verejnej diskusie), Ficova busta sa vynorila „zdola“, z iniciatívy občianskeho združenia. Svätopluk bol na hrade osadený „natrvalo“, Fico mal zostať na podstavci len niekoľko mesiacov. Svätopluk symbolizuje ideológiu, Fico má vyvolávať diskusiu. Toto všetko nepochybne platí, avšak hovorí to viac o pozadí celého projektu, o „okolnostiach“ diela, než o buste samotnej. Mojim cieľom nie je ziamšľať sa nad problematikou sôch vo verejnom priestore, teda nad spomínanými „okolnosťami“, ale nad bytostnou podstatou Ficovej busty ako umeleckého diela. Kurátor spomínanej výstavy v Galérii Kostka Dušan Zahoranský v tlačovej správe okrem iného píše, že „portrét je suverénne zvládnutý po stránke modelace, výrazu a je v adekvátnom merítku“.² Pripisuje mu teda isté konkrétne sochárske kvality, ktoré hovoria o buste ako o estetickom objekte. Zahoranský tak upozorňuje na ten aspekt diela, ktorý je v prevažnej väčšine diskusií o tejto soche skôr prehliadaný – a síce jeho „objektovosť“ v zmysle esteticky autonómneho predmetu. Takéto poňatie umeleckého diela je v súlade s modernistickou estetikou, ktorá chápe umenie ako oddelené od ostatných oblastí života, a teda nachádzajúce zmysel samé v sebe. Hlavnou funkciou diela v tomto poňaní je potom sprostredkovanie estetického zážitku. Predstava, že by niekto pristupoval k Ficovej buste so zámerom výlučne esteticky nad ňou rozjímať, je však zjavne neprijateľná. Napokon, potvrdzuje to aj samotný Zahoranský text, ktorý sa z väčšej časti sústreďuje práve na spoločensko-politické pozadie sochy. Mohli by sme sa teda zamyslieť nad tým, či namiesto esteticky autonómneho objektu v tomto prípade nejde skôr o dielo konceptuálne, resp. projektové.

Jarmila Sabová

Dookola o tom istom, s gundžou v hrdle, nekonštruktívne

Zlaté časy/mladosť – to je možno to, keď sa zobudíš z nevedomia, prvýkrát a intenzívne (silno) začneš vnímať svoje prostredie, ktorého stav sa ti zdá plnohodnotný, lebo lepší stav toho miesta z dávnejších časov nepoznáš. Nejaký rok – dva vnímaš a vnímaš, postupne zaostruješ zrak a badáš nenápadné zmeny idúce jasným nevykoľajiteľným smerom – proti životu. Ten rok – dva prostredie (aspoň v kontúrach) zotráva v stave raja, ktorý si obľúbiš. No postupne miznú jeho najcennejšie atribúty, akoby niekto tajne pátral po tom, čo máš najradšej a likvidoval to. Zaradom, neúprosne, neúnavne. Medzičasom sa aj dozvedáš, ako to vyzeralo dávno predtým, než si kraj poznal ty a vidíš, že to bol oveľa bohatší raj s pestrými formami života. Ty žiješ a tvoj relatívny raj mizne a mizne, už na tie prvé dva roky bdenia spomínaš ako na zlaté časy, kedy ochranné pásmo vodného zdroja bolo ovocným sadom s kultovou čerešňou a nie zastavanou štvrtou bez vodného zdroja, kedy nad parkom, ktorý nebol taký malý a transparentný ako dnes, bzučal vyrojený chumáč včiel.

Vid' prírodno, azyl, pešničky, krikmi a stromami vybudovanú hustú architektúru, výrazný mier pri rieke (a zároveň vo veľkom meste), kde sa Petr na pozadí mihotavých lístia sústreďuje na Pavlu vo Formanovici filme Černý Petr alebo v tom čiernobielym filme, kde je Miláno plné temných záhrad a otvorených lúk či čoho.

Vyplýva z toho úzkosť takej či onakej intenzity, taká istá, akú vidno na Jánovi Lazoríkovi na konci videjka púšťaného dookola, na bezútešnej chodbe vo Východoslovenskej galérii Urobila ho o Lucija Smodiš z Mariboru. Prišla a pobudla, lebo Košice 2013 a lebo je nevšedné využívať nevyužívané chodby. Visí tam priklinčovaná, na dve strany rozhrnutá čierna drapéria, bez ukončenia slušným stehom, aj keď vo videu sa veľa vyšívá. Dvomi projekciám sa tam miešajú zvuky, plechovo znejú, čosi ako lečo v plechovke miešané lyžicou. V prvé dni ich asi delila zvukotesná drapéria, ale neujala sa.

Keď prídete k pánovi Lazoríkovi domov (...akoby k jeho domu viedli dopravné značky), rozpráva zapáleno, veľa a jeho vety poznajú vo veľmi podobnom znení viacerí ľudia nezávisle na sebe. Ja som ho citovala, keď bola u nás návšteva. Dočo doplnil ďalšie citáty, ktoré som mala na jazyku. „Ty si tam bol?!“ (na tej chodbe VSG), sa pýtam, a on: „Ne.“

„Lebo fém s obdivom a s uctu še človek odlišuje od džvireca.“

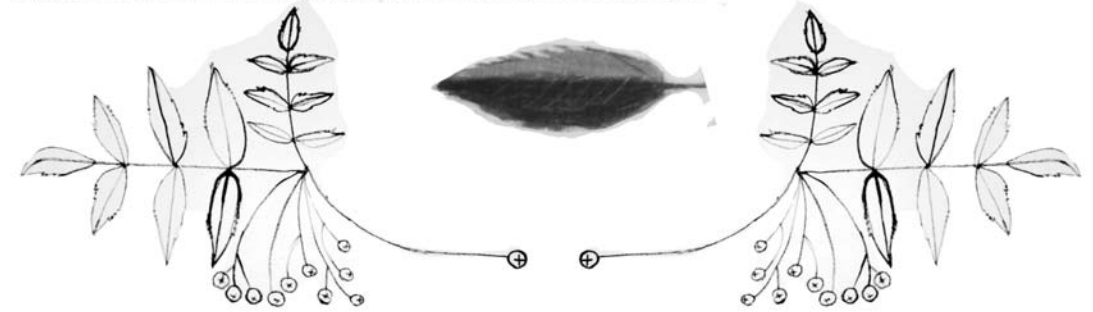
„Ludze chodzilí a še kochalí u rozmaňitosci a sami bulí nositele totej rozmaňitosci...“

„Kec ja zatkam poznaňe dačeho, to najhorše, co može buc pre ľudstvo.“

„Zachovac sebe prírodu u totej biodiverzice.“

„Aľe toti duchove, co bul pendant prírodi, toto še anulovalo...“

Úzkosť + ľútosť + zlosť + lásku + naliehavú otázku + trpkosť + bezmocnosť pojatú v Lazoríkovom mimovoľne vypustenom kvilivom citoslovci v poslednej sekunde videa poznám. Hodno to považovať za slabosť, proti ktorej sa bojuje prízemnosťami. Jasavými a konštruktívnymi. Nie takouto písanicou.



Projektovo orientované umenie, ktoré v súčasnej praxi existuje podľa iných typov tvorby, je charakteristické okrem iného tým, že umelci „zrušili vazbu umění na jeho umiestnení v muzeu a preorientovali jej smerom k širším spoločenským otázkam.“³ Umelecké dielo už nie je jasne ohraničeným fyzickým objektom, nezávislým na mieste, čase či iných okolnostiach svojho vzniku a ďalšej existencie. Naopak, tento typ umenia charakterizuje „dočasné smazanie rozdielu medzi umelcom a kurátorom, obrat ke kolektívnu alebo komunitnú autorstvi, vytváranie uměleckých děl, která se vyvíjejí v čase a jejichž existence přetrvává pouze v podobě psaného popisu či jiné formy dokumentace, či upřednostňování pojetí identity uměleckého díla jakožto nového uspořádání existujících objektů oproti vytváření samostatného předmětu zalíbení.“⁴ Pri „projektových“ dielach teda nie je cieľom vytvoriť esteticky funkčný predmet, (teda sprostredkovať špecifický druh zážitku viazaného na čas a fyzickú prítomnosť), ale skôr podnietiť istý spôsob uvažovania, otvoríť diskusiu o dôležitých témach a pod. Mohli by sme azda povedať, že hlavnou funkciou diel / projektov je realizovať akýsi nevedecký druh *výskumu* v najširšom slova zmysle. (Ako príklad uvediem projekty českej umelkyne Kateřiny Šedé, v ktorých dlhodobo pracuje s konkrétnou komunitou ľudí a skúma rôzne aspekty života tejto komunity).

Ficova busta spĺňa niektoré charakteristiky projektového umenia (predovšetkým príklon k spoločenským problémom, angažovanosť). Na rozdiel od typických predstaviteľov projektových diel je však stále akoby až príliš klasická – ide o ukážku jedného z najstarších sochárskych žánrov (busta), ktorá je navyše spracovaná v podstate realistickým štýlom. Napriek dramatickým udalostiam, ktoré sochu sprevádzali od jej vzniku (a vlastne spoluurčovali jej charakter), nazdávam sa, že to nestačí na jej zaradenie medzi diela projektového typu.

Čím je teda táto socha, ak nie je ani autonómny estetický objekt, ani spoločensky angažovaný projekt (hoci, ako som ukázala, má čosi z jedného aj druhého)? V tomto momente treba poukázať na jednu zvláštnosť, ktorá túto sochu odlišuje od iných diel súčasného umenia – a síce enormnú pozornosť, ktorú jej venovali médiá. Okrem deníkov, ktoré reflektujú dianie na umeleckej scéne pomerne bežne (ako SME alebo Pravda), články o nej nájdeme dokonca aj na takých portáloch ako *cas.sk* či *topky.sk*, ktoré sa inak o umenie ani neobtrú.

Vzhľadom na to vidím ako najvýraznejšiu črtu tejto busty to, že má charakter „gesta“ – provokatívneho činu, ktorého zmyslom je primárne práve táto provokatívnosť (v pozitívnom zmysle). Preto by som zaradila Ficov portrét medzi také diela, ako *Umelcovo hovno* Piera Manzoniho (1961), alebo *Reakcia* (performancia z roku 2009) slovenského umelca Viktora Freša, kedy autor rozbil okno galérie kameňom s nápisom Frešo. (Išlo o reakciu na jeho nomináciu na Cenu Oskára Čepana). Nechcem tvrdiť, že zmysel týchto diel sa vyprázdňuje čírou provokáciou, a neobviňujem ich ani z povrchnosti. V porovnaní s inými typmi umeleckej tvorby sa však ukazuje, že ich podstata nespočíva ani v sprostredkovaní zážitku (ako pri „estetických“ dielach, alebo hoci performancii), ani v realizácii „výskumu“ (ako pri dielach konceptuálnych, resp. projektových), ale práve v prevedení *gesta*, pričom toto gesto chápem ako čin posúvajúci hranice, ako akt vytyčujúci nové polia pôsobnosti pre iné typy umenia.

1 http://www.verejnypodstavec.com/ver_podst_oz.html, cit. 19.12.2011

2 http://www.verejnypodstavec.com/fico_praha.html, cit. 19.12.2011

3 GAIGER, Jason: Demontáž rámce: místně specifické umění a estetická autonomie. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 2009, č. 6-7, s. 101.

4 Ibidem, s. 97.

Miro Procházka

Krása buclatosti

O jeho diela bojujú najväčšie múzeá. Ateliéry a domy má rozosiate po celom svete. New York ho priťahuje energiou, Paríž umeleckými podnetmi, Mexiko zapadákovom. V lete tvorí sochy v toskánskom mestečku Pietrasanta, kde v XVI. storočí býval Michelangelo. Ako každý Latinoameričan je veľmi rodinne založený. Jeho tamajší dom je otvorený deťom z predošlých manželstiev a príbuzných, čo títo hojne využívajú. Prvá manželka bola kolumbijská ministerka kultúry, ich prvorodený syn slúžil ako minister obrany, než ho obvinili z prijatia peňazí od narkomafie na volebnú kampaň. V polovici trestu ho po troch rokoch väzenia prepustili, ale onedlho opäť obvinili z investovania štátnych peňazí do vlastnej farmy. Pred trestom utiekol do Mexika, kde sa narodil a ktoré svojich občanov nevydáva. Umelec zažil hlbokú traumu, keď mu pri autonehode v Španielsku zomrel štvorročný syn Pedro z druhého manželstva a sám ostal nezranený. Námety diel plné záдумčivosti a clivoty sťahy pochádzali z iného sveta. Tým sa začleňuje – rovnako ako súdobá juhoamerická literatúra a hudba – úplne do tradície svojho domáceho kontinentu. Jeho ľudkovia pôsobia staromilsky: veľa nešpekulujú, jednoducho jedia, pijú, hrajú karty, chodia na prechádzky, šijú, robia si piknik. Javia sa vždy osamotení, pohrúžení do seba. Maľuje a sochá bacuľky. Má rád oblé tvary, lebo sú zmyselné. To je pre neho podstata ženskosti. Taký je sedemdesiatdvaročný kolumbijský maliar a sochár Fernando Botero, ktorý prišiel osobne na otvorenie svojej veľkej retrospektívy vo viedenskom Kunstforum Austria.



Skade sa vo vašich obrazoch nabrali kypré vidiecke dámičky v kvetovaných šatočkách, farebných črievičkách, s lokničkami na hlave? Váš pohľad na ne je nostalgický. Kedy ste sa vlastne začali zaujímať o ženy?

Ako mladý chalan som náruživito listoval „Božskou komédiou“ s ilustráciami Gustava Dorého, ktorú sme mali v domácej knižnici. Obrazy nahých žien ma vzrušovali. To bola jediná „pornografická“ knižka, aká sa mi vtedy dostala do rúk. Potom prišli mladické skúsenosti v domoch potešenia. Medellín, mesto, kde som sa narodil a býval ako dospievajúci parobok, bolo provinčným mikrokozmom. So starostom, arcibiskupom, ctihodnými rodinami a bordelmi. V jeho červenej zóne: baroch, tančiarňach a verejných domoch trval večný karneval. Tam sa večer stretali muži pri štamperlíku v spoločnosti diev ľahkých mravov. Ja s tlupou kolegov som tam taktiež býval častým hosťom. V bordeli sme prešli zasvätením. Robil som vtedy kresby zo života, cítiac sa trochu sťa Toulouse-Lautrec. Spomínam si na slávnú prostitútku, príťažlivú mulatku Mariu. Mala dobre cez tridsať a bola na mladých chlapcov. Nebrala od nás peniaze a občas napoldnie pozvala na vývar „v rodine“, čiže v spoločnosti bordelmamá a kolegýň, čo bolo veľkým vyznamenaním. O mnoho rokov neskôr som ju namaľoval vo výjave z verejného domu „Dom Marie Duqueovej“. Mám slabosť pre ten obraz. Ako puberták som prešiel obdobím pin-up girls. Prekresľoval som „fešné“ dievčence z populárnych časopisov. Bol som na tie kresby taký pyšný, že som ich ukázal známemu výtvarnému profesorovi. Ale mi umyl hlavu, že sa zaoberám takými ohavnosťami a pozval ma na hodiny so živými modelkami. Pózovala tam vtedy Indiánka s telom poničeným pôrodnami a dočnením. Povedal: „Hľa, ako jej telo rozpráva príbeh života!“ A odrazu som objavil ozajstnú krásu.

Kresliť ste začali skoro?

Kreslil som od malička. Na hodinách v škole som nedával pozor, len som furt čosi čmáral. Tvrdil som, že sa stanem umelcom. Odvahu mi dodávala matka. Otec mi totiž v štyroch rokoch som umrel na infarkt. Ako krajčírka mala intuíciu, ktorej zásluhou docenila moje prvé pokusy. Jej vďačím za to, kým som.

Všetko ste skúšali vlastne veľmi včasne. Dvanásťročný ste navštevovali toreádorskú školu, ilustrovať noviny ste začali, ak sa nemýlim, ako šestnásťročný.

To vďaka smelosti, odhodlaniu a trocha drzosti. Šéfovi literárnej prílohy do miestneho denníka som navrhol, že môžem ilustrovať texty a – podarilo sa. Privyrábal som si tak, hlavne aktmi, ešte keď som chodil do jezuitského gymnázia, kým ma vyrázili. Honoráre mi potom pomohli ukončiť štúdium na škole v susednom meste. Prvú výstavu som mal pred svojimi dvadsiatinami. Známý fotograf v Bogote mi dovolil rozvešať obrazy v čakárni svojho ateliéru. Podmienky tam boli príšerné, obrazy na zelených múroch vyzerali hrozne, ale nejakým zázrakom sa mi zopár podarilo predsať.

Zato dnes náležite k najlepšie predávaným umelcom na svete! V miliónoch dolárov!

Nehanbím sa za krušné chvíle v živote. Bol som bez peňazí, zápasil som s pochybnosťami. Som vlastne samouk. Ako 20-ročný som sa vydal na cestu do Európy s pár sto dolármi vo vaku. Predával som ich potom na čiernom trhu, aby vystačilo na živobytie a štúdiá v Barcelone a Madride. Keď som sa koncom 50. let usadil v New Yorku, celý môj majetok obnášal 200 dolárov, zopár kresieb a obrazov. Navyše som nehovoril po anglicky. Na úspech som musel tvrdo zapracovať. A trocha času uplynulo, kým mi obchodníci, zberatelia a riaditelia múzeí sami zaklopali na dvere ateliéru.

Kedy ste začali maľovať tie rozkysnuté podoby? Ako ste našli svoj jazyk?

Svoju rolu isto zohral barok koloniálnych kostolov v rodnom meste. Rozhodujúce však bolo zátišie „Mandolína“, ktoré som namaľoval v roku 1956 v Mexiku. Zišlo mi na um, aby som v bruchatom nástroji urobil malilinký otvor. Od tých čias som začal zázorňovať zveličené tvary a malé detaily. Mám rád oblé formy, lebo sú zmyselné. Je ich veľa v predkolombovskom umení a talianskej renesancii a obe sú mi veľmi blízke.

Aj vaša iniciálka je zmyselná. „B“ má dve sympatické brušká. Podaktorí žartujú, že som si priezvisko vymyslel sám, aby ladilo s oblínami v umení. Ale, samozrejme, nie je to pravda.

V maliarstve a sochárstve presadzujete prebujnené, kypré žensstvo. Vytvorili ste vlastný ideál krásy. Sú také, ktorých poburujú, že hrdinky vašich obrazov sú svojimi tukovými vankúškami nechutné.

Pre mňa sú krásne a plné pôvabu. Majú svoje estetično.

Ale veď dnešný ideál je štíhla žena! Týrajú sa, aby schudli, vrhajú sa na diéty!

Čosi iné je život, čosi iné umenie. Jedno nemá nič spoločné s druhým. Krásne ženy v živote sa môžu zdať naskrze všedné v umení. Umenie nie je doslovným napodobňovaním života, utvára vlastný svet. Prehistorické bohyne a Rubensove krásy boli tiež tučné.

Máte modelky?

Kdeže, ženy tvorím z predstavivosti.

Všetky majú široké boky, mohutné stehná, guľaté lýtko, dvojité podbradky, lež malé prsia. Nemáte rád veľké ňadrá? Mám rád pekné popsie. Ale v umení môžu proporcie kolísaf. Často používam fantastickú perspektívu, zveličujem nejaké časti tela, vnášam smiešne detaily.

Presvedčili ste ma, že tučné je pekné. Navyše tie vaše tučniačky sú také vábne, až by sa ich chcelo pohladkať, poláskať.

Sú diváci, čo hladkajú moje sochy...

Boterove buchtičky sú koketné, naivné a svojím spôsobom sexy. Lež nikdy vulgárne. Sexuálnej doslovnosti sa v umení vyhýbam, hard sex ma nezaujima.

Jednako občas sa z nich vysmievaťe.

Hľadím s prížmurčením oka, ale bez zlomyseľnosti. Vždy sa pokúšam dodať trocha láskavého humoru. Môže to byť maličkosť, hoci červ, čo lezie z hrušky.

Aké ženy sa vám páčia v živote?

Štramandy, štíhle, ale nie ploché fošne. Nikdy som nemal tučné partnerky. Hovorím to ako chlap a nie výtvarník.

Boli ste trikrát ženatý. Mohli by ste žiť sám?

Nie. Potrebujem prítomnosť ženy. Partnerky, s ktorou sa delím o myšlienky, radosti a strasti. Žena je spoľahlivou oporou. S terajšou manželkou Sophiou Variovou, ktorá pochádza z Grécka a má aj maďarský pôvod, sme spolu 33 rokov a skvele si rozumieme. Je talentovaná sochárka a šperkárka, čiže spája nás ešte aj umenie.

Je konkurentkou či múzou?

Je to veľmi krásna žena a neraz bola pre mňa inšpiráciou, urobil som kopy jej podobizní.

Zrejme nemáte rád ostré hrany. Doma je všetko oblé?

Nezveličujte! Môj dom sa po stránke hrán nelíši od iných. Hoci som, bezpochyby, opakom sochára štíhlych, pretiahnutých tvarov Giacomettiho, ktorého si, mimochodom, veľmi vážim. Obdivujem umelcov, ktorí vykonali čosi zásadné.

Krajinomalba ani zátišie vás takmer nezaujímajú. Boterovo umenie sú idylické malomestské výjavy so smiešne telatými farármi, politikmi či aristokratmi, a hlavne akty.

To je pravda. 80 percent mojej tvorby zaberajú zobrazenia tela. Najmä ženského.

Jednako koncom 90. rokov ste namaľovali obrazy plné krutých masakier a strasti podnietené občianskou vojnou v Kolumbii, potom násilím drogových kartelov. Svetom rovnalo putovala séria 65 výjavov mučenia väzňov v trestnici Abú Ghraib. Predstavujú nahých alebo do ženskej bielizne oblečených Iračanov so zaviazanými očami alebo s vrecami nasadenými na hlavu. Jeden zo zajatcov má na telo pripojené elektrické káble, ďalších bijú palicami, napádajú psy, priväzujú o mreže alebo na povrazoch vešajú za nohy. Sú aj vyzlečené, spútané ženy. Nechýba ani slávna pyramída z holých Iračanov naukladaných na seba so zapchatými ústami a výjavy močenia na zajatcov ležiacich na zemi. Je to umenie pre otrľých.

Musel som to zo seba dostať. Keď som v lietadle čítal článok o hororoch, ktoré americkí vojaci spáchali na zajatcov v Iraku, pochytala ma nečakaná zlosť. To mučenie

nepatrí do našich čias – patrí do stredoveku – a tým menej do krajiny ako sú Spojené štáty. Požiadal som stewardku, aby mi dala kus papiera a pustil sa kresliť rovno tam na kolenách. To bol začiatok celej série. V deň, keď noviny prestanú o tom písať a ľudia o tom hovoriť, toto umenie môže slúžiť ako trvalé svedectvo o spáchaní veľkého zločinu. Lebo umenie má schopnosť ďalej obviňovať a s dlhodobým dopadom. Klasickým príkladom je Picassova „Guernica“, ktorá zobrazuje nemecké bombardovanie španielskeho mesta za tamojšej občianskej vojny.

Striedavo maľujete a sochárčíte. Dávate prednosť štetcu či dlátu? Mám rád rovnako jedno aj druhé. Sochať som začal neskoro, až po päťdesiatke. Nikdy som sochárstvo neštudoval a možno povedať, že prišlo prirodzene po maliarstve. Ľahko si to overíte pri pohľade na moje obrazy: sú také plastické, trojrozmerné, že namaľované postavy takmer vyrastajú z plátna. Tvar bol pre mňa vždy dôležitý a sochárstvo mi s ním poskytuje priamy styk.

V talianskom Pietrasante, sochárskej metropole od čias Michelangela, ste sa usadili práve preto, aby ste sochárčili? Michelangelo tuná ozaj istý čas býval, v dome na druhej strane námestia. Chodil do blízkych kameňolomov v Carrare a sám si vyberal mramorové bloky. Mesto si silné sochárske tradície uchovalo. Už len tá záľaha sochárskych dielní v mramore, dá sa tam kúpiť kópiu každej klasickej plastiky. Celá oblasť žije zo sochárstva. Lepšie miesto som si vysnívať ani nemohol. Mám tam už dvadsaťosem rokov dve sochárske dielne, menšiu pri dome, veľkú za mestom,

plus zlieváreň bronz. Našiel som tuná odborných spolupracovníkov, keďže pomníky nemôžete tvoriť sám. Tam napokon vznikajú všetky moje sochy a stade sa vydávajú do sveta. Pietrasante som venoval v bronz odliateho „Bojovníka“, namaľoval dve fresky pre kostol. Asi sa páčili, lebo mi udelili titul čestného občana mesta.

Ako ste sa vlastne dostali k tomuto rajskému životu?

Do Pietrasanta som prišiel pred tridsiatimi troma rokmi a ihneď som sa doň zalúbil. Pošťastilo sa mi kúpiť dom položený nad mestečkom. Mám krásny výhľad na okolie. Nie je to nijaký palác, ale typický vidiecky dom, nevelký a útulný. Bol veľmi zničený, našťastie ho známy architekt citlivo zreštauroval a nepripravil o charakter toskánskej stavby. Záhrada, ktorá je pýchou mojej ženy, tonie v kvetoch. Z domu vidím veže kostolov a mestečko sťa na dlani a more na obzore. Mám pokoj a k tomu modré nebo. Čo viac si želať?

Čiže ste sa vrátili do Talianska, krajiny umenia, ktorú ste objavili ako dvadsaťročný.

V mladosti som naozaj študoval vo Florencii fresky, navštevoval múzeá, obdivoval diela veľkých majstrov. Bol som vtedy pod dojmom quattrocenta a oslňoval ma neobyčajný maliar Piero della Francesca. Taliansko bolo najvýznamnejšou lekciami môjho umeleckého vzdelania. Okrem toho je to krásna krajina, ľudia sú milí a veselí, ženy príťažlivé a elegantné, kuchyňa znamenitá. Je to asi najlepšie miesto k životu, aké poznám. Ja, Latinoameričan, sa v talianskej omáčke cítim báječne.

◀ Fernando Botero: Klub učiteľiek, 1997, olej na plátne, 191 x 181 cm, súkromný majetok © Fernando Botero

Sabina Jankovičová

Rozhovor o monumentálnej tvorbe s Dušanom Králikom

Ako prebiehala vaša spolupráca s architektom?

Väčšinou to bolo tak, že keď architekt začal robiť nejakú vec, tak podľa hlavy S, vedel, že bude mať peniaze na výtvarné diela. Ja som spolupracoval najmä s Markom a Struhárom. Boli sme si blízki v nazeraní na architektúru a na spoluprácu. Keď nejaký architekt videl niekde moju vec, tak mi aj zavolať a oslovil ma. Buď som to zobral, alebo nezobral, ak to bol niekto s kým som nesúhlasil, tak som tú robotu nezobral.

Dochádzalo k proklamovanej spolupráci, vytváral sa spoločný projekt, alebo šlo len o formalitu?

U mňa áno, vždy šlo o spoluprácu umenia a architektúry, inak by som tú robotu nebol robil. Väčšinou sme projekt vypracovávali spoločne. Ak bola zaujímavá robot a bol zlý architekt, tak ja som urobil aj architektonickú časť, tak ako som si to predstavoval a architekt tam bol formálne, to sa stalo raz.

Áké ste mali dohody s architektmi, čo sa týka percent z vášho honorára?

Ja sa priznám som s tým v živote nemal žiaden problém, žiaden architekt to odo mňa nikdy nepýtal.

S Jožom Struhárom sme sa zoznámili tak, že videl moje veci na výstave v Galérii SZM v 73 roku, to bola jediná výstava, kedy ma pustili. Mal som tam sadrové reliéfy. Struhár prišiel za mnou s ponukou na spoluprácu na televízii. Ja som ho vtedy vôbec nepoznal a on ma naraz oslovil. Vyhral vtedy súťaž na Mlynskú dolinu, ale ja som mu povedal, že som vylúčený zo zväzu a nebudem môcť robiť. A on povedal, nech sa o to nestarám, že jemu sa moje veci páčia a iného nechce. Tak vznikli tie veci a neskôr aj spolupráca na viacerých projektoch. Ja som mu veľmi vďačný, lebo on to skutočne aj dobojoval na tej televízii, lebo ja som už rezignoval na ideologickej komisii. Stále žiadali odo mňa, aby to bolo v duchu socialistického realizmu, tak jediné, čo som tam urobil, boli vedľa tri holubice, ale inak som to nechcel zmeniť a Struhár s tým šiel poslednýkrát na komisiu. A kto vtedy v tej komisii pomohol bol nebohý Kusý. Keď sa toto uvoľnilo, keď som realizoval

v televízii, tak potom aj viacerí architekti prišli. Prišla nová generácia architektov. S I. Markom sme veľa vecí spoločne vymysleli, ale neprišlo k realizácii z iných dôvodov. Buď sme to nadsadili, prehnali a investor na to nemal, alebo sa to nerealizovalo. My sme sa poznali zo školy a boli sme dobrí kamaráti. Vždy sme sa snažili, aby to nebola len zavesená vec na stene, ale aby to vyplývalo z architektúry.

Ako prebiehalo schvaľovanie komisiou?

Ja som problémy veľmi nemal. Jediný problém som mal, keď mi dali robiť pomník SNP v Revúcej, ale to nebolo ani na sochárskej komisii, ale na ideologickej. Ja som tam vtedy vymyslel abstraktnú vec, ale povedali mi, že tam musí byť figúra, musí to byť partizán, ale ja som to odmietol, a napísal som na fond, že ak to niekto za tie judácke peniaze urobí, tak dobre, ale ja to nebudem. Vzdal som sa tej roboty, bol som trikrát na ideologickej komisii a nechcel som urobiť partizána.

Pri iných realizáciách som nemal problémy, ja som bol aj prekvapený. Ak sa nedalo, tak som robotu pustil, vzdal som sa toho. Niektorí sami podliezali latku a robili veci, ktoré ani nemuseli.

Raz mi volal Peter Gál, že robí pomník Lenina do Popradu, či to nechcem. A ja mu hovorím, že si zmylil telefónne číslo, že je na zlej adrese. A on, že to by sa dalo nejak urobiť. Ja vravím, že Lenin sa nedá nijak inak urobiť, len ako Lenin a s tým nechcem mať nič spoločného.

Áké taktické manévry ste používali?

Raz som mal krycí názov, pretože ja som ho tam uviedol. Socha v Dúbravke, ten trojuholník. Ja som veriaci a všetko bolo ateistické, v období kozmonautického ošiaľu. Ale chcel som tam dať iné, duchovné posolstvo, ale nevedel som, čo urobiť. Raz som stál v Trojici v kostole a tam je v trojuholníku božie oko a to som spravil v tej veci, že som to transformoval, v tom trojuholníku je v strede ruka. Bolo to požehnanie. Transformoval som božie oko do toho sídliska. Tak tomu som dal krycí názov, niečo s vesmírom.

Prečo ste tvorili monumentálky?

To vyplynulo z priateľstva aj z toho, že dielo bez architektúry je len galerijný kus a spolupráca architekta a sochára, alebo maliara, je to, čo má zmysel. Egypt je postavený na čom? Na architektúre a umení spolu. Karyatidy sú súčasťou architektúry. Umenie by malo s architektúrou rezonovať.

A dnešné názory, že ste to robili pre peniaze a pod.?

Ja by som sa opýtal, či tí ľudia sú zamestnaní, či zarábajú peniaze. Ja som nebol nikde zamestnaný, ja som bol profesionálny výtvarník a živil som sa umením, tým, čo som vyštudoval. Vyštudoval som ešte k tomu reliéfnu sochárstvo ako súčasť architektúry. Či lekár zostáva doma, len preto, že má v nemocnici nevyhovujúci personál? Čo je to za otázka? Ostatní veci darujú zadarmo galérii?

Počas roka meníte adresy, bývate v Paríži, New Yorku, Monte Carle. Neobsedíte na jednom mieste?

Ako maliar áno, lebo potrebujem len farby a plátno, ktoré veším na múr, keďže nepoužívam štafflu. Mohol by som sa teda zašit v dákej odľahlej diere a pracovať v osamení. Napokon každý rok jazdím na mesiac maľovať bez oddychu do bohom zabudnutého mexického mestečka pri Tichom oceáne. Ale na druhej strane mám rád pohyb. Mením prostredia a metropole sveta, mám svoje domy a ateliéry v rôznych mestách. V každom mieste naďabím na čosi, čo mi dá podnet k práci. Paríž poskytuje umeleckú klímu, New York nezvyčajnú energiu mesta. Keď prídem na nové miesto, môj entuziazmus sa zdvojnásobí.

Cítite sa skôr Kolumbijčanom alebo svetovým umelcom?

Moje srdce bije po kolumbijsky. Hoci som prešiel európskou umeleckou výchovou a obdivujem európskych výtvarných majstrov, mám juhoamerickú dušu. Avšak som presvedčený, že umelec si musí zachovať svoje korene, aby jeho tvorba bola úprimná. Neustále sa vraciam ku spomienkam a zapamätaným obrazom. Usilujem sa vyjadriť to, čo nazývam latinskoamerickou totožnosťou, sprostredkovať rodné ovzdušie, farby, postavy, vrátane tých kyprých provinčných krások, ktoré si pamätám z detstva. Súčasne nadväzujem na tradície ľudového, naivného umenia, nemôžem sa od neho oslobodiť. Ba aj sošné krásy ako Máriu Antoinettu a Monu Lisu som namaľoval naivným štýlom.

Ešte stále sa obzeráte za ženami?

Veď nás večne priťahuje, čo je krásne.

Brali ste to len ako chlebovku, alebo ako plnohodnotnú súčasť vašej tvorby?

Ja som to bral absolútne ako plnohodnotnú súčasť tvorby. Čo to je chlebovka pre boha živého?

Ako vnímate dnes časté odsudzujúce názory, napríklad v publikácii J. Bakoša Umelec v klietke:

že príjmy opozičných výtvarníkov sa „relatívne“ nelíšili od oficiálnych?

Ja som to robil pod cenu. Napríklad tie Biskupice som nemal z čoho zaplatiť pomocníkov, aby som to aj vybrúsil. Na to bolo vtedy 300 000 korún sedem metrovú sochu s materiálom za 300 000. Veď aj na komisii mi povedali Bartfay a všetci, čo tam boli: Dušan, ale veď to nespravíš. A ja som povedal, to spravím, lebo kedy ja budem robiť sedem metrovú sochu? Ja si to chcem overiť, chcem to vyskúšať. Ja som to robil preto, nie pre peniaze. Ja som mal monumentálky za 150 000, za to iní dostávali 800, milión korún, to sa mne ani nesnívalo. Ale ja som si chcel overiť tú vec v priestore, kde by som si ju overil. V ateliéri? Ako čo? Ako malý model?

že neoficiálni výtvarníci vlastne neboli kritici režimu, ale „poslušni občania“ (meštiacki, konzumní)?

A on nebral peniaze za to, čo písal? Ja som odviezol maximálne poctivú výtvarnú robotu, aj remeselnú. Nech si to ide pozrieť a nech si pozrie monumentálky, aké sa robili po celom svete v tom období. A robili to akí sochári! Boli naše monumentálky nejaké iné? Samozrejme, nie každý je ako Henry Moore, takých nie je veľa, ale ja som to robil absolútne...

že vaše príjmy prevyšovali príjmy bežného občana a ešte ste boli slobodným podnikateľom, ktorý každé ráno nemusel ísť do práce a mal navyše všetky sociálne zábezpeky zo strany štátu?

Každé ráno sme nemuseli ísť do práce, tak to je dobrá kravina. Toto nie je profesionálny postoj, ale postoj komerčného úradníka pozerajúceho na to, že ja som dostal raz 30 000,- a on mal 3000,- plat. Ja som ten plat 30 000,- dostal raz za dva roky a on dostal svoj plat 3000,- každý mesiac. Musel som si to nejak rozložiť, aby sme vydržali.

Kamarát podnikateľ mi povedal po revolúcii, po štyroch rokoch podnikania, že on nepochopí, ako sme mohli my výtvarníci existovať vtedy: zháňať si robotu, organizovať robotu...že teraz vidí, aké to bolo pohodlné chodiť každé ráno do kancelárie a dostávať plat.

Keď som robil tie Biskupice tak som bol na pokraji fyzických síl, lebo fakt mi nemal kto pomôcť, nemal som na to peniaze. Ja som bol úplne na dne, nespával som v noci, čo dám deťom jesť. Neučil som a zobral som si riziko slobodného povolania na seba.

Jiří Valoch

Pár poznámek k výstavě Alternatívna slovenská grafika v Galérii Cypriána Majerníka

(dokončenie zo str. 1)

U nás byla situace ještě složitější: všechny denominace informelu se objevily teprve na samém počátku šedesátých let u mladých umělců, chtějících v Bratislavě zrovnatak jako v Praze najít svou artikulaci aktuálního umění – v Praze jediný geniální Vladimír Boudník již dříve skoro intuitivně objevil nejprve aktivní (v roce 1955 – do matrice vbíjené) a strukturální (v roce 1958 – na matici laky fixované různé materiály až po uspořádané magnetické piliny) grafiky. Jeho stálý kontakt s dvěma tehdejšími bratislavskými studenty VŠVU, Eduardem Ovčáčkem a Milošem Urbáskem, se hodně podílel na tom, že stejně jako pražské neoficiální ateliérové Konfrontace z roku 1960 jako asi o rok následující Bratislavské Konfrontácie (první v ateliéru Jozefa Jankoviče) byly ve znamení informelu – ovšem pražští protagonisté trvali na autorech, usilujících o existenciální nálehavost („drásání umělce společností, jejich psychická dramata i mikrodramata“), v Bratislavě dřív rozvíjeli samotnou strukturální abstrakci, ovšem podle samotných pamětníků museli zpočátku akceptovat skoro všechno, co se lišilo od oficiálních požadavků: tak tam vystavovali i dva (závažní, ale tehdy jako něco neakceptovatelného působící geometristé, Anastázia Miertušová a Pavel Maňka a po nějakou dobu i s experimentální abstraktní fotografií laborující Andrea Dobošová).

U protagonistů informelu i návratu k nové figuraci výstava krásně dokumentovala, že to byli od počátku výrazně odlišné výtvarné individuality: na výstavě jsou jasné rozdíly mezi nimi, počínaje osobitou, jemnými monotypy jasné dokumentovanou, de facto subtilní lyrickou abstrakcí tehdejšího Mariána Čunderlíka, proti němu totemické odkazy k archaickým kulturám Eduarda Ovčáčka i jemnou grotesknost jeho Deflorácií, největší ironie i absurdita člověka byla již tehdy tématem Jozefa Jankoviče, Miloš Urbásek zůstával v této sestavě naopak od počátku nejabstraktnější, soustředěný na autonomii struktury. U Urbásky je také naznačena jeho cesta k lettrismu v polovině šedesátých let, včetně lettristických monotypů, otiskovaných z nalezené tiskárničky. A celou škálu těchto inovátorů stvrzuje soubor komorních grafik – novoročenka 1963. Vedle inovace klasické grafiky jako materiálové struktury se pak objevuje nová vizuální kvalita struktur strojopisných, málo publikovaná, objevná díla od Milana Adamčiaka, Stana Filka a Rudolfa Sikory, kteří se jako jediní de facto připojili k velkému internacionálnímu zájmu o různé komunikativní kvality strojopisu!

Stejně radikální bylo konceptuální zapojení obyčejné sazby jako nové verbální informace. Na výstavě najdeme již legendární triptych Júlia Kollera Grafika, kde konfrontuje verbalizovaný pojem GRAFIKA, v ofsetu vizualizovaný tiskárenskými typy, s reprodukcí grafiky vlastní partnerky a tak zpytuje vztah mezi pojmem a obrazem, Stano Filko je prezentován stejně legendárními Asociacemi, 1968 – 1969, skutečně prvními čistými, také normálně ofsetem tištěnými verbálními koncepty na této výstavě. O to víc mne mrzí, že nedošlo na iniciační dílo z poloviny šedesátých let – tištěný manifest, podepsaný již roku 1965 Filkem, Zitou Kostrovou a Alexem Mlynářčíkem, který jako první manifest „našeho“ konceptuálního umění již léta visí ve stálé expozici Národní galerie v Praze. Slyšel jsem, že vztahy kurátorky k umělci se zhoršily, ale vynechat

Mlynářčíka z celé výstavy, když byli s Filkem společně oněmi průkopníky – a samozřejmě většina jeho tisků má také podobu hodně netradiční grafiky? Alespoň když byla připomenuta jeho „interakce“ s Robertem Cyprichem (kterého si velice vážím a na něhož se stále zapomínám!) v Zahradách meditací, krásném ofsetovém barevném plakátu, kdy si „přivlastnili“ noční zemetání Bratislavy. Osobní animozity se časem zapomenou, ale tady chybí dva umělci, známí i v širším kontextu a skutečně originálně s netradiční konceptuální grafikou pracovali. To Jana Želibská je zcela adekvátně připomenuta iniciačními listy Ona II a III, 1967, a ještě několika novějšími serigrafemi.

A u Jozefa Jankoviče je skutečně podrobně zmapována cesta od grafiky strukturální k skutečně u nás pionýrskému uplatnění grafiky počítačové ve všech proměnách artikulace až po iluzivní sevření umělce vlastního těla prostorem – „ukřižování“ – z posledních let. Na něj (alespoň časově) navázal také počítačovou grafikou Daniel Fischer originální modifikací nalezeného básnického textu i kombinací počítačového tisku a kresby (Altamira, 1979). Z dalších reprezentantů okruhu A – R samozřejmě stále výborně působí subtilní ofsetové listy Mariána Mudrocha, výborně je připomenut i hravý koncept Dezidera Tótha průkopnickými sítotisky Údaje, 1976 – 1977, s pro něj tak charakteristickou sémantickou hrou či paradoxem, dobře jako krajní pól sféry experimentální grafiky jistě fungují tři de facto asambláže nalezených tištěných materiálů Otise Lauberta (Liečivý obraz, 1983, atd.). A s nimi pro mne stále fascinující Igor Kalný s „kresbami“ či „grafikami“ prefabrikovanými, nalezenými razítky zvířátek i písmen. A jako příjemný protipól potom působí méně frekventovaný Milan Sokol, jenž naopak „svá razítka“ skutečně ručně vyřezává. A samozřejmě zavedením xeroxu do sféry grafiky (vůbec poprvé tak učinil velký italský futuristický i konstruktivistický inovátor Bruno Munari!) jemnými zásahy potěší Veronika Rónaiová, možná se mohl v tomto netradičním médiu objevit i Vladimír Kordoš, v osmdesátých letech jedinečně vnesl nové komunikační informace do práce s xeroxem, samozřejmě také Matej Krén, z nejmladší generace zaujme při expresivnější práci s xeroxem Martin Derner. Velice osobitě – sématicky i esteticky – stále fungují otisky mincí do plochy krásného papíru Blažej Baláže. Možná k průkopníkům počítačové grafiky patří i zvláštní, postmoderně ozvláštňené, nově hravé, překvapivé kontexty Vladimíra Havrilly.

Samozřejmě stejně tak politické jako změny časové způsobil velký nárůst počítačové grafiky, jejichž kvalitu samozřejmě určitě nijak nepodceňuju. Jednu z iniciačních rolí měl pro slovenské počítačové umění jistě Peter Rónai, oscilující mezi konceptem a novou, někdy i trochu groteskní významovostí, tak mohl prostředkovat často odkazy k dějinám moderního umění i proměnlivosti jeho kontextů – často byla důležitá jednoduchá videoinstalace, ale dokázal svá témata přenést i do grafické podoby (MUTT R, 1991, Moscow DADA, 1986). Ale také kurátorka zvolila u dnes již závažného Svätopluka Mikyty jeho jedinečně sématicky i esteticky překontextované kolorované nalezené tisky – reprodukce z minulého režimu. Náhle cítíme jejich dvojznačnost, nebyly přece bez důležitosti, některé provokovaly více, jiné méně, ale dnes je již můžeme přehodnocovat v novém kontextu. Stálým

experimentátorem zůstává Peter Kalmus, jenž vytvářel své grafické listy na velké papíry s položenými rezavějícími kovovými elementy.

Ze škály uživatelů počítače mladší i mladé generace je pro mne stále jedinečný Marek Kvetan, schopný v digitální grafice jako novou sémantickou i estetickou kvalitu přeměnit nalezené materiály, počínaje samotnými údaji v počítači – stále zaujme především novou komunikační kvalitou: příkladně Načo nám dali mosty, keď nám zobrali rieky, 2005, komprimovaný text, kde se spojuje jasný koncept odkazu jak k původní sémantice, tak k nové vizualitě rastrových geometrických sekvencí. Pavlína Fichta Čierna přichází asi s nejradiálnějším konceptem: přenáší samu e-mailovou komunikaci jako finální dílo, i to je jistě nová, otevírající se cesta!

Výstava se mně velice líbila, tak jsem slíbil o ní napsat. Teprve ve vlaku do Brna jsem si uvědomil, že vlastně úplně vynechává jednu ze sfér, právě v šedesátých a sedmdesátých letech skutečně inovačních, také většinou spjatou s objevem sítotisku: dlouho jsem si nevěděl rady, chtěl jsem se poradit s milým šéfredaktorem Richardem Gregorem, ale nakonec jsem se rozhodl: na celém světě byl rozvoj sítotisku spjat také s ryzí geometrickou abstrakcí, na Slovensku spjatou soustavně s dílem Milana Dobeše, jenž vytvořil první sítotisky hluboko v šedesátých letech, také pro Miloše Urbásky to bylo od poloviny šedesátých let hlavní nosné médium, jež mu dovoľovalo optimálně řadit své série barevných odstínů, Tamaře Klimové zase dovolilo přesnost artikulace, v jiné podobě jistě i Alojzu Klimovi, Eduard Antal originálně experimentoval se slepotiskem! Takže opět byl nástup geometrického umění zamlčen! Proč se u nás – v Bratislavě stejně jako v Praze – všichni čistě geometrii vyhýbají? Skutečně je to stále ono „příliš málo“, stejně jako v nástupu Galandy a Fully ve třicátých letech? V Polsku, Maďarsku či v Holandsku – když začnete mluvit o moderním umění obecně, většinou se myslí to geometrické! U nás, jak vždycky říkával drahý Jiří Kolář, „pořád chtějí ty bubáky!“ Přitom právě geometrie Dobešova a Urbáskova byla od počátku internacionálně ceněná – první soupis Urbáskovy grafiky, pouze „minimalistické“, vydali již roku 1970 dvě dnešní legendy, teoretik Hans-Peter Riese a tehdy ještě koblencký galerista Heinz Teufel, kdy vyšel podobný přehled Dobešův bohužel nemám po ruce. Nevím, kdo se u nás stále sto let ceněné problematiky bojí! Ale chápu, proč musel František Kupka za všech okolností zůstat v Paříži. V tom nebyla samozřejmě žádná politika, ale od samého vzniku moderního umění u nás trvající nepochopení a odpor!

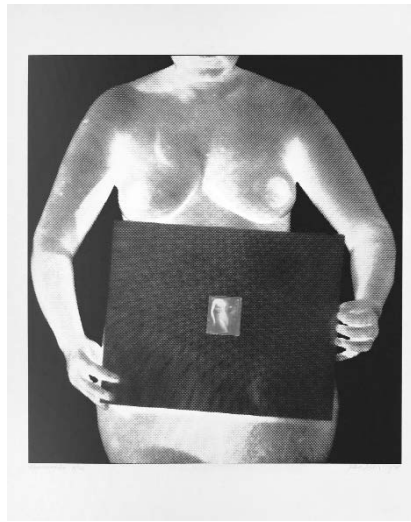
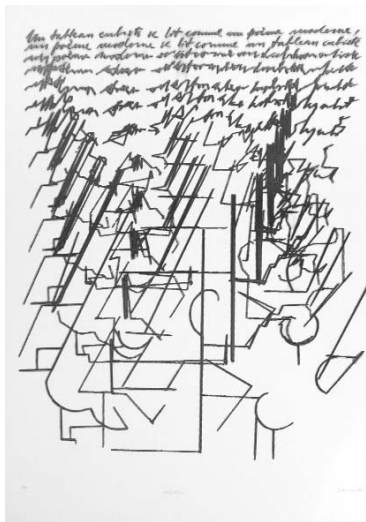
Název výstavy: Alternatívna slovenská grafika

Autori: Marián Čunderlík, Miloš Urbásek, Jozef Jankovič, Július Koller, Stanislav Filko, Jana Želibská, Rudolf Sikora, Dezider Tóth, Daniel Fischer, Otis Laubert, Marián Mudroch, Igor Kalný, Vladimír Havrilla, Veronika Rónaiová, Peter Rónai, Peter Kalmus, Ľubomír Stacho, Milan Sokol, Blažej Baláž, Roman Galovský, Pavlína Fichta Čierna, Marko Blažo, Erik Binder, Marek Kvetan, Martin Derner, Svätopluk Mikyta

Kurátorka: Alena Vrbanová

Miesto: Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava

Trvanie: 23. 9. – 5. 11. 2011



◀ Daniel Fischer: Obrazobáseň, 1985, počítačová grafika, serigrafia, Foto: Juraj Bartoš

◀ Jana Želibská: Antietetika, 1978, serigrafia, koláž, Foto: Juraj Bartoš

Tiráž

Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Autor projektu, šéfredaktor a vydavateľ: Richard Gregor / Editorka printového vydania: Nina Vrbanová / Návrh, vizuálna koncepcia, realizácia nástenky, novin a logotypu: Stano Masár / Do trojčísła prispeli: Alena Vrbanová, Jiří Valoch, Aurel Hrabušický, Katarína Rusnáková, Nina Vrbanová, Richard Gregor, Zuzana Bartošová, Lenka Kukurová, Ján Kralovič, Alexandra Tamášová, Eva Kapsová, Jarmila Sabová, Miro Procházka, Sabina Jankovičová V piktoleme na titulnej strane je interpretované dielo: Mikuláš Podprocký: Jazdec, 2005, polyester, železo / Foto na titulnej strane: Anton Čierny: Hostia (Pre Jozefa T.), 2006, videoinstalácia, objekt – drevo, čierny lak, 160 x 140 x 60 cm, DVD záznam, Foto: David Trčka / Vychádza pod č. 4/2011 (október – november – december), ročník III., ako edícia k 1. 12. 2011 / Tlač: ORMAN, s. r. o., Bratislava / ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09 Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com / Tlač čísla finančne podporil Mgr. Sven Šovčík – poslanec Mestského zastupiteľstva Bratislava



S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

