
Jazdec /40

Revue súčasného výtvarného umenia
Ročník XII. / 1,50 EUR

Nalomené stavy melanchólie Marka Blaža

Vladimír Beskid

Kto pomôže Slovensku? Čo-to o umení v (korona)kríze

Zuzana Duchová

Výklad v Trnave

Kristína Hermanová

Eva Moflárová, BEZ NÁZVU / INSOMNIA, 2012

Richard Gregor

Zažiť niečo skutočné. Recenzia monografie

Marie Bartuszovej

Lucia G. Stach



Kurátorské vedenie časopisu je fascinujúca výzva. Celé roky uvažujete nad tým, prečo sa niektorým témam dlhodobo nikto nevenuje, prečo sa publikujú pochvalné PR texty, ktorým chýba akýkoľvek kritický základ, prečo sú niektoré témy tabu a iné úplne ignorované a zrazu dostanete príležitosť. Jazdec bol pre mňa vždy časopisom s príbehom. Vznikol z reálnej potreby písať (na nástenku v Galérii Cypriána Majerníka). Je pre mňa česť prevziať ho po zakladateľovi Richardovi Gregorovi a šéfredaktorke Mirke Putišovej-Sikorovej a pokúsiť sa o vylepšenie niektorých nastavení. Ako zakladajúci šéfredaktor časopisu Flash Art Czech and Slovak Edition vstupujem po rokoch opäť do priestoru, ktorý mi je blízky a od ktorého máme asi všetci očakávania, ktoré realita dlhodobo neuspokojuje. Čo teda prinášam do časopisu Jazdec?

Napísať text o jednej výstave, jednom diele je pre skúseného teoretika úloha na pár hodín. S časopisom Jazdec by som sa rád vydal na zložitejšiu cestu. Chcel by som sa pokúsiť o iniciovanie komplexnejšieho, časozberného a kritického spracovania náročnejších tém. Keď by ste potrebovali zistiť, v čom sa líšili kurátorské koncepcie posledných troch riaditeľov Kunsthalles Wien zistíte, že texty tohoto typu chýbajú aj v zahraničí. Nemôžeme sa preto čudovať, že napríklad pôsobenie Ivana Jančára v GMB (1998 – 2020), Niny Vrbanovej v KHB (2016 – 2021), Alexandry Kusej v SNG (2010 – 2021), alebo zhodnotenie vývoja zoštatnenej Danubiany po roku 2011 sú témy, do ktorých sa vlastne nikomu kriticky púšťať nechce. Rovnaký priestor, ako štátnym galériám by sme ale radi poskytlí aj nezávislým iniciatívam, galériám, neziskovkám, kde jednotlivci s nasadením obrovskej energie vykonávajú prácu, ktorá je pre umeleckú scénu rozhodujúca. Ako prvú predstavuje Kristína Hermanová v aktuálnom čísle Trnavskú galériu Výklad, najbližšie sa pozrieme na pôsobenie HotDock project space.

Jazdec / Revue súčasného výtvarného umenia č. 40 / štvrťročník

Šéfredaktor a editor: Juraj Čarný
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová,
Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)
Vydavateľ: Inštitút pre dočasné dejiny umenia,
Veľká okružná 88, 101 01 Žilina, IČO: 50584740
Autor projektu: Richard Gregor
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Vladimír Beskid, Zuzana Duchová,
Kristína Hermanová, Richard Gregor, Lucia G. Stach
Autori fotografií: archív SNG, archív GJK, archív Marka Blaža,
archív galérie Výklad, archív Lucie Dovičáckovej,
archív Alda Giannottio, archív Evy Moflárovej,
Boris Németh
Reprodukcia na titulnej strane: Maria Bartuszová:
Vajce, ale nie Kolumbovo, 1987. Sadra, o 60 cm.
SNG, inv. č. P 2658. Foto: fotoarchív SNG
Vychádza pod č. 40 (1/2021), ročník XII.
Dátum vydania: jún 2021
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 400 ks
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com
Web: www.artdispecing.sk/jazdec
Predplátne a inzercia: jazdec.redakcia@mail.com

Podpora

u. fond na podporu umenia **artdispecing.sk**

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

Prinášať budeme aj texty komplexne hodnotiace celoživotnú tvorbu vybraných autorov. Dnes predstavujeme Máriu Bartuszovú a Marka Blaža. Mária Bartuszová sa v najbližších dňoch dočká prvej výpravnej monografie, ktorú pripravila Gabika Garlátová, recenziu napísala Lucia Stach Gregorová. Celoživotný prínos nedávno zosnulého Marka Blaža spracoval jeho dlhoročný súputník Vladimír Beskid. V strede Jazdca budeme pre Vás pravidelne uverejňovať veľký plagát, tentokrát sme ho venovali Markovi Blažovi.

Keďže sa ukazuje, že pandémia COVID-19 dlhodobo pozmení pravidlá fungovania nielen umeleckej scény, rozhodli sme sa sériou textov aktuálne zmeny mapovať. Prvé dva texty pre nás pripravila Zuzana Duchová. V rubrike venovanej jednému dieľu sa Richard Gregor venuje Eve Moflárovej. Pokračovať budeme aj v edícii prekladových textov a zameriame sa na úpechy slovenských autorov v zahraničí.

Keďže je pre nás mimoriadne dôležité fyzické (papierové) vydanie nášho časopisu, pripravujeme novú stratégiu distribúcie, ako aj digitálneho vydania časopisu Jazdec. Najbližšie vydanie časopisu Jazdec bude venované architektúre a ďalšie klimatickej kríze, ak máte k týmto témam čo povedať, napíšte nám na jazdec.redakcia@gmail.com.

Teším sa, že držíte v rukách náš Jazdec a verím, že v jeho spoločnosti zažijete pár vzrušujúcich chvíľ.



Hi!

SODA

GALLERY OF CONTEMPORARY ART

Milan ADAMČIAK
András CSÉFALVAY
Stano FILKO
Matej GAVULA
Michal KERN
Július KOLLER
Ilona NEMETH
Kristián NÉMETH
Kvet NGUYEN
Géza PERNECZKY
Alexandra SELMECI
Tomáš Kocka JUSKO
Adam ŠAKOVY
Lucia TALLOVÁ
Milan VAGAČ
Jana ŽELIBSKÁ

Preparing exhibition:
Katalin Ladik, Poemask, performance at the Museum of Contemporary Art, Belgrade, 1982,
photo: Mijomir Bošković. Courtesy of the artist and acb Gallery, Budapest

Nalomené stavy melanchólie

Marka Blaža

Vladimír Beskid

Vždy je náročné prelistovať celoživotnú tvorbu umelca na niekoľkých stranách a vypichnúť niekoľko jeho diel. Zvlášť ak ide o talentovaného a mladého autora, ktorého tvorba sa predčasne uzavrela. Tvorba Marka Blaža (8. október 1972 – 10. marec 2021) bola založená na poetike paradoxu, inverzii vzťahov, narušani kontextov a odlahčenej hre prvkov a vtipných situácií. Ide predovšetkým o nastolenie obrátenej optiky, o výmenu konvenčných pozícií a úloh, o vytváranie absurdných spojení. Protirečivosť scén a situácií je potrebné vnímať ako spojené nádoby vytvárajúcej reality, kde „všetko má svoj koniec, len palica dva“. Od druhej polovice 90. rokov minulého storočia, v ktorých Blažo výrazne vstúpil na slovenskú scénu, prinášal celý register osobitých znakov a formuloval rad charakteristických „nalomených“ situácií.

Osobitnú kapitolu v jeho vizuálnych hrách a kombináciách tvorí fakt, že Marko Blažo sa na prelome storočí aktívne venoval hlavne tvorbe objektov-stavebníc, 3D realizácií s nosnou reflexiou architektúry. V tomto svete papierových skladačiek (vtedy populárnych vystrihovačiek a papierových modelov z časopisu ABC) nachádzame „zrkadlový“ model Eiffelovej veže na šachovnici a obrátenej taburetke (*Piata veža*, 2003), maketu benátskej zvonice ako palmy v črepníku (*Súostrovie Bim-Bam*, 2002) či kolekciu motýľov s výtvarnými znakmi leteckých armád na svojich krídlach (*Motýľ efekt*, 1996). Za jednu z vrcholných realizácií skladačiek považujeme presvedčivú reverznú inštaláciu *3D/4D* (1996) – sériu obrátených papierových skladačiek domov negatívne vložených do betónovej podlahy. Táto obrátená architektúra domov bola zapustená priamo do betónu na česko-slovenskej výstave Sorosovho centra súčasného umenia *Interiér verus exteriér* v industriálnom prostredí bývalej fabriky Cosmos v Bratislave. Tieto skladačky možno metaforicky uvádzajú jeho ďalšie smerovanie a groteskné scény zo sveta obráteného naruby.

U Marka Blaža bola vždy nosnou kresba, lineárny záznam či náčes idey. Kresby vznikali najprv ručne ako prirodzený zápis výtvarnej myšlienky a v poslednom období čoraz väčšími modeloval scény priamo v počítači. Tento spôsob uvažovania sa odráža aj v podobe maliarskeho jazyka. Ide zväčša o plošnú akrylovú maľbu bez rukopisnej faktúry so silnou obrysovou linkou a grafickým prepisom ústredného motívu. Po roku 2010 u neho prevláda produkcia digitálnych printov s možným maliarskym vstupom či komentárom. Základným parametrom maliarskeho uvažovania je jeho detský svet, spomienky a asociatívna hra mimo logických vzťahov. Ide predovšetkým o jeho vnútorný introvertný svet. Jeho typickými znakmi sú „zauzlené“ situácie a nečakané stretnutia, ktoré narušajú zaužívané pravidlá. Charakteristickým momentom sa stáva opakovaný návrat k tým istým ikonografickým motívom a ich osobitej symbolike, ktoré umelec stále množil, navrstvoval a obsesívne hromadil.



Nosným znakom v tomto smerovaní bola súprava štylizovaných modelových vláčikov (1993 – 2012), ktorá sa prelínala celými desaťročiami. Raz je to vlaková súprava formovaná do ostrých uhlov trojuholníka (*Rýchlik*, 1996; *Vlaky II*, 1997), inokedy zaparkovaná súprava v rohu ležiaceho stvorca s alogickým názvom *Kruh* (2006) či na sebe navrstvený vláčik, čo cestuje v pravouhлом systéme (*Poschodový vlak I, Duel*, oba 2007). V novších verziách vzniká objekt, kde navrchu ide naivistický čierny vláčik a pod ním otvory plochého viaduktu, ktoré sa odlepujú od steny ako vyplazené papierové jazyky (*Viadukt*, 2003), či vláčikové súpravy v tvare trojuholníka vytvárajúce plachtu na topiacej sa lodi „anti-titanicu“ (*Bermuda Triangle 1 – 3*, 2007; *Antitanic*, 2008). Jeho bezprostrednou inšpiráciou boli detské modely železníc, bývanie v Košiciach neďaleko železničnej stanice, kde posúvanie vagonov vnímal „ako organovú hudbu“, ale aj menej známy fakt, že jeho dedko Anton Tekel bol dlhoročný železničiar. K tomu sa pridružuje celá séria prác s literárnym mravcom Ferdom (málokto vie, že Marka počas štúdií prezývali „Ferdo“). Hrdina rozhodne putuje po krivých koľajniciach či odvážne dvíha nad hlavu dlhé koľajnice (*Dlhá cesta; Neskoré obdobie*, obe 2002).

Umelec vystupuje naďalej v role „naivného architekta“, kde staré budovy, hrady a kostoly vystupujú ako organizmy, do ktorých Marko premieta svoje spomienky, bolesti a túžby. Popri ikonických vláčikoch druhým častým motívom, ktorý dominuje na Blažových plátnach a digitálnych printoch, sú kostoly a kostolíky s podivne sa správajúcimi vežami: prerazené kostolné lode s perforáciami v tvare srdca (*Búda 2*, 2010) či z kostola na lastúre vystupujúca veža až do podoby troch ihliel, čo hrajú na nebeskom gramofóne (*Maják s hlbokou panorámou*, 2006). Nasleduje statná hus s hlavou kostola, z ktorej vyviera pokrútená hadicovitá veža, čo kreslí opitú čiaru po oblohe (*Učiteľka*, 2017), či ležiaci kostolík, čo „dojčí“ malé kostolíky, a vzadu sa hromadí podivný krádeľ nadutých tankov (*Pôvod sveta*, 2005). V tejto súvislosti osobitú kapitolu tvoria u Blaža kostolné interiéry gotických katedrál a kaplniek. U nich je čitateľný istý „horor vacui“ – posadnuté zaplňanie obrazov množstvom elementov do posledného miesta. Neusporiadaná masa malých organických buniek, natlačených v architektúre gotických lodí a klenieb, vytvára pestrofarebnú nečitateľnú štruktúru (*Sainte Chapelle I – II*, 2010; *Zimná katedrála*, 2012; *Horor vacui I – III*, 2016). Prvotným impulzom pre tieto katedrálne štruktúry bolo okúzenie parížskou kaplnkou Sainte Chapelle pri jeho študijnom pobyte vo Francúzsku, ale aj premietanie sa detského očarenia domácou Katedrálou sv. Alžbety v Košiciach.

Pravdepodobne najznámejším a najčastejším námetom, ktorý sa neustále vracal v autorovej tvorbe, je ikonická Hokusaiho Vlna (ukjio-e *Veľká vlna pri Kanagawe*, 1830 – 1833). Z nepreberného množstva jej variácií vyberiem len dve nosné interpretácie – prerastanie vlny do kapustnej hlavy (*Hokusai 1*, 2010; *Hokusai 5*, 2010) a vstup žiletky (*Hokusai 2*, 2010; *Hokusai 2A*, 2011; *Mapa*, 2013). Kým v prípade kapusty ide o zložitú prírodnú štruktúru, kde podľa slov autora „všetko sa zlieva do bludného kruhu, vír, labyrint civilizácie aj vlastných bludov, rez mozgu, ironický komentár k životu“, v prípade žiletky je to opačný protipól. Žiletka predstavuje chladný kalkul, „nástroj exaktného výskumu a hygieny“, nástroj racionálnej analýzy aj paralýzy. Všetko reže, oddeľuje, kategorizuje. Kapusta zastupuje živelnosť, labyrinty, rizómy (keď Marko tvrdil, že nerozumie svetu, ktorý ho obklopuje) a žiletka opačne znamená ostrý rez, zásah, násilný mechanizmus či racionálnu klieťku, ktorá znova obmedzovala jeho slobodu a imaginatívnosť. To by obrazne mohli byť aj limity jeho sveta – nespútanej kreativity a sociálnej uzavretosti. V jednej z posledných variácií natiahol Marko symbolicky cez celú scénu dlhý plechový vlnitý plot (*Vlna za plotom*, 2012). Motív žiletky sa často vyskytuje aj samostatne – v znaku jin a jang (*Božk*, 2011), prekrýva diagonálne Laokoonovu skupinu (*Gitara*, 2011) a žiletkový filter sa premieta na rozpixelovanú neprehľadnú štruktúru v podobe nepreberného množstva otvorených digitálnych okienok (*Fatamorgána*, 2012). Blažo neustále používal aj mnohé citácie z dejín umenia – po Hokusaiovi nasleduje Warholova Campbellova polievka, Munchov Výkrik, botticelliho Fardo mravec na lastúre (*Warhol I – II*, 2010; *Ticho*, 2017; *Zrodenie Venuše*, 2005) a pod. Proces komunikácie cez dejiny pokračuje aj v digitálnych tlačiarach: obrovská raketa s motívom mandaly na špiči, čo sa vrútila do interiéru Giottovej kaplnky Scrovegniovcov v Padove (*Gagarin 2*, 2010) a nakoniec Leonardova Posledná večera prebitá siluetami dvoch čiernych autobusov (*Posledný autobus*, 2012).

Blažo s pasiou a posadnutosťou modeluje absurdné situácie bežných predmetov. Dokáže ťažiť z ich podivných stretnutí a kolízií a vytvárať nové podivné stretnutia: manifestačne zväčšený a zlomený krém na ruky Indulona práve vytlačený z tuby (*Skywalker meč*, 1997), kostol s ležiacou vežou na nemocničnej posteli (*Pacient*, 2001), traktor, ktorý orie pomocou kotvy (*Pole*, 1998), či námorná karavela s radom veľkých kľúčov v kľúčových dierkach namiesto vesiel a s rozhrnutou oponou namiesto plachty (*Peepshow*, 2003). V tomto duchu beží aj pohrávanie sa s podobnosťou zúbkovaných okrajov poštových známok a cimburia hradobných

múrov (*Trip 1-3*, 2008) či prezentácie zatváracích špendlíkov, čo manifestačne prepichujú zhora vežu v Pise, či zboku prebodávajú ľudskú panvu (*Pisa 2*, 2007; *Kometa I – IV*, 2006).

V niektorých plátnach je možné vnímať silne autobiografické prvky, ktoré prinášajú scény utrpenia súvisiace s depresívnymi stavmi autora. Za taký motív je možné považovať skupinu jasnočervených kostolov s hadovitými vežami, čo zväžujú a dusia zvierané teleso. Raz ide o kostol, ktorý mučivo obtáča posteľ (*Bolesť*, 2004); inokedy o lietadlo spútané svorkou červených kostolov na krídlach aj na trupe (*Autocenzúra*, 2008) alebo o majestátnu loď, na ktorej sú previazané lietadlo, vláčiky, dvojité kríž a vedľa nich bezmocná polfigúra topiaceho sa (*Night Swimming*, 2008). Atmosféru „medzi dvoma tabletkami“ vyjadruje aj zväčšená šálka čaju, kde sa zjavuje pravéka Venuša a na ňu už v rade čakajú imaginárne tabletky v podobe hamburgerov (*Primavera di Trevi*, 2017). V poslednom desaťročí (po roku 2010) Marko Blažo čoraz intenzívnejšie zahusťuje, navrstvuje a multiplikuje zásobník svojich osvedčených ikonografických prvkov. Ide o osobnú archeológiu, zrýchľujúce sa prúdenie znakov. Ako sám autor uvádza: „Moja hlavná inšpirácia je moje detstvo, som zostarnuté dieťa. Malý svet sa prepojil s tým veľkým. Moje výtvarné majú vlastnú logiku... Hrám sa s myšlienkovými asociáciami, s dielom ako so stavebnicou, ako s veľkou hračkou. Inšpirujú ma tvary, ktoré sa dajú spolu originálne montovať. Strihám, kolážujem. Spájam kompozície, miešam ich navzájom a pridávam ďalšie vrstvy.“ To prináša dynamické simulované priestory metropol, kde sú jednotlivé prvky remixované, napresované aj roztancované v jednom bláznivom obrazovom víre. Kumulácia a zmnožovanie diskov, kruhov, kostolov so zalomenými vežami, pretínajúcich sa diaľnic a paralelných trás, čo prechádzajú srdiečkovými strechami domov, prinášajú energické dekonštruktívne kompozície s kritickým podtextom dnešných dní (*Follow Me*, 2007; *Taxi Marathon*, 2007; *Seven Glasses*, 2008). Pridávaním a mutáciou vlakov, lodí, mostov, papierových vystrihovačiek či drobných počítačových ikon vzniká rozpixelovanie celej scény a farbistý kaleidoskop (*Large Project I*, 2008; *Tornado II*, 2009; *Fatamorgána*, 2012). Maliar čerpá motívy nielen zo svojho detstva a vnútornej databázy, ale aj zo zásobníka dejín umenia a prenáša ich do vlastných simultánnych svetov a transformácií. Vtedy viac vychádza zo svojej „ulity“, prelmuje svoju uzavretosť a pripravuje svojské stavebnicové hybridné spojenia histórie a osobných vízií. V obrazovom poli sa často objavuje veža v Pise, aténska Akropolis a Pergamský oltár, stredoveké hradby či egyptská Nefertiti v hlave káčera

Donalda (*Nevestinec*, 2004; *Tympanon*, 2009; *Nefertiti*, 2017). Tieto „prevetelovania“ pamiatok minulosti zastupujú schránky individuálnych túžob, plánov a obsesí.

Životopisné reálie Marka Blaža majú ešte jednu osobitosť. Nezačínajú tradične vysokoškolskými štúdiami, ale vychádzajú z rodinného zázemia a silnej vizuálnej výbavy doma. Umelec pochádza z rozvetvenej výtvarníckej (pôvodne trnavskej) rodiny: jeho otec František a matka Katarína (Ka Tekla) sú umelcami na voľnej nohe, jeho strýkovia Pavol a Štefan Blažovci sú tiež umelcami, aj jeho starší bratranec Cyril Blažo (1970) z Bratislavy je, akože ináč, tiež významný umelec na našej scéne. Až ku koncu jeho života sa podarilo pripraviť spoločnú „rodinnú“ dvojvýstavu: otca a syna na jednom brehu a mamy Kataríny na druhom (GJK Trnava 2020, kurátori: Vladimír Beskid, Alexandra Tamášová). Aj táto zostava potvrdila silné prepojenie a vzájomné ovplyvňovanie sa v rodine. Navyše, Marko sa dal na umeleckú dráhu aj vďaka nesmiernej podpore a uznaniu rodičov. Nakoniec zdieľal s nimi celý čas spoločný ateliér neďaleko Námestia maratónu mieru v Košiciach. Otec František Blažo priniesol už koncom 60. rokov minulého storočia pionierske spojenie koláže, komiksu, grotesky a sekvenčnej postupnosti scén. Išlo o rozmerne obrazové plochy (obyčajne na preglejke) husto pokryté spleťmi príbehmi, zaplnené množstvom plošných figúrok v karikatúrnych polohách. V tejto výstavnej dvojexpozícii otca a syna bolo jasne vidieť ich spoločné či podobné východiská: plošné zobrazenie figúr a scén, kaleidoskopické skladanie a sekvenčné radenie epizód, remixovanie starších a osvedčených motívov, citácie z dejín umenia a pod. V aktuálnej tvorbe išlo o prvotné modelovanie scén v počítači, o ich veselé pestrofarebné „rozpixelované“ vízie, ale aj ich digitálne dekompresie s kritickým podtextom.

Marko Blažo bol rodený Košičan, sem sa po štúdiách vrátil a tu strávil celý svoj tvorivý život. Po ukončení košickej ŠUPS-ky absolvoval v rokoch 1991 – 1998 vysokoškolské štúdiá na bratislavskej Vysoké škole výtvarných umení (v Otvorenom ateliéri prof. Rudolfa Sikoru) so študijnými pobyťmi na akadémii v Dijone (1993) a na americkej The Slippery Rock University (1994). Už počas štúdií realizoval niekoľko prác, ktoré rozvíjal aj neskôr: čierne natiahnuté tiene zvierat v rôznych tvaroch, jedno z diel sa dostalo aj na obálku časopisu Profil (*Tiene*, 1993); *Hodiny*, čo stoja na minútovej nohe (tento absurdný objekt bol neskôr realizovaný v jednom budapeštianskom byte), či kabinetná inštalácia s rozžuvanými žuvačkami (*Pamät*, 1994) – obrátený stôl hore nohami so žuvačkami po-



2



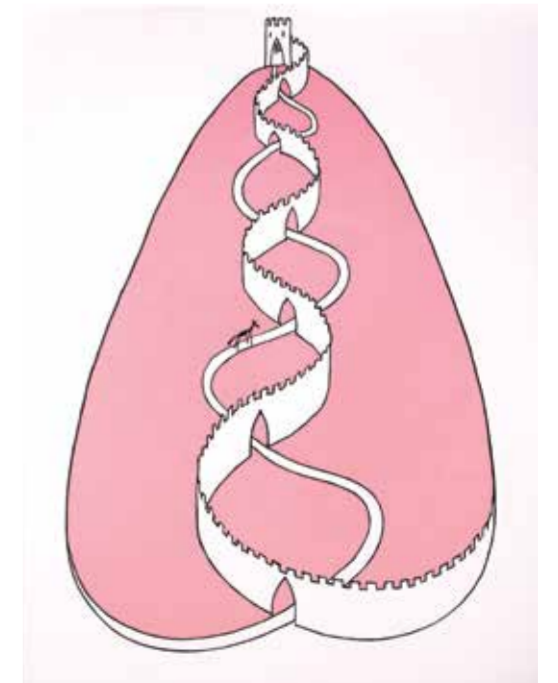
3



4



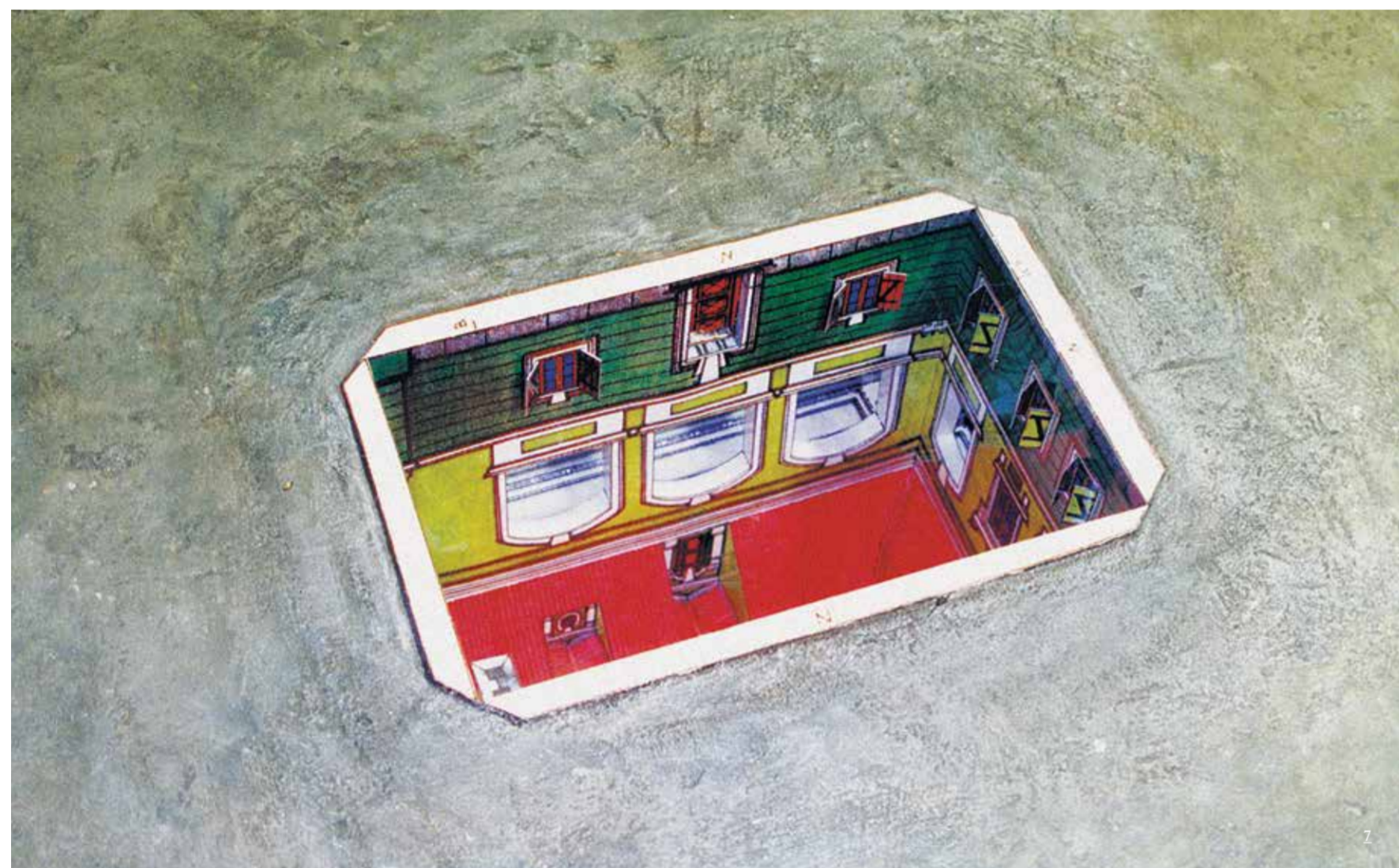
5



6

lepenými odspodu či povestná zbierka nafúknutých žuvačiek v muzeálnej skrinke (*Zbierka bublín*, 1994). Tu sa znova objavujú spomienky z detstva a známe ružovkasté žuvačky Pedro z Tuzexu. Blažo bol veľmi aktívny na výtvarnej scéne, mal početné domáce aj medzinárodné výstavy. Počas svojho účinkovania získal aj celý rad ocenení: napr. v roku 2001 sa stal laureátom Ceny Oskára Čepana, v roku 2005 získal Grand Prix na 16. ročníku Súčasnej slovenskej grafiky v ŠG v Banskej Bystrici. Nasledovali ďalšie zahraničné ocenenia: víťaz Artsland Award v americkom Los Angeles (2009), v rokoch 2009 – 2010 finalista Strabag Art Award International vo Viedni, v roku 2012 získal Shortlisted Celeste Prize v Ríme atď.

Dovoľte mi aj niekoľko osobných poznámok ku kurátorskej a priateľskej spolupráci s Markom. Bol som kurátorsky pri jednej z jeho prvých samostatných výstav čerstvého absolventa VŠVU v košickom múzeu Vojtecha Löfflera v septembri 1998 pod názvom *Melanchólia*. Ostatne, aj pri vydaní jeho prvého katalógu k tejto výstave (spolu-vydavateľ Galéria Soga v Bratislave, kurátorky Petra Hanáková, Sandra Kusá). Nakoniec sme spolu pripravili aj jeho poslednú samostatnú výstavu s otcom Františkom pod názvom *Preskupenie/Nejasná správa* v trnavskej Galérii Jána Koniarka (október – november 2020) a jej reprízy v košickom múzeu Vojtecha Löfflera (december 2020 – máj 2021). Tým sa okruh našej partnerskej spolupráce symbolicky uzatvoril (aj názov tohto textu je prevzatý z prvého Markovho katalógu)...



1. Marko Blažo: *Follow Me*, 2007, akryl na plátne, 200 × 300 cm, GJK Trnava O 545
2. Marko Blažo: *Piata veža*, 2003, objekt, papierový model, šachovnica, stolička, 100 × 36 × 36 cm
3. Marko Blažo: *Caravela Izabella*, 1996, objekt, papierová vystrihovánka reverzne poskladaná, 40 × 20 × 30 cm
4. Marko Blažo: *Trpaslík*, 2003 (autoportrét, koncept), z archívu autora
5. Marko Blažo: *Búda / HUT*, 2004, akryl / plátno, 145 × 200 cm
6. Marko Blažo: *Sedem brán*, 2004, akryl / plátno, 200 × 150 cm
7. Marko Blažo: *3D4D*, 1996, inštalácia, papierové vystrihovánky architektúr, reverzne poskladané, laminovaný farebný xerox, betónova podlaha
8. Marko Blažo: *Čínska corrida*, 2001, objekt, poštové známky, špendlíky, polystyrén, 15 × 20 cm

A medzitým bola, povedzme, veľká česká „jazda“ koncom 20. storočia – pridanie jedného „O“ na ústeckú ZOO, čím vzniklo obávané číslo „2000“ (Public District, 1999), výstava „Leveland“ v pražskej Galérii Václava Špálu – názov vznikol odobratím písmena zo slova „Cleveland“, či „porozbíjané“ kartónové krabice v muzeálnych vitrínach vo Veltržnom paláci Národnej galérie v Prahe (medzinárodný projekt *Vzdialené podobnosti*, NG 1999). Umelec v priebehu rokov spolupracoval aj inými historikmi/historičkami umenia či kurátormi/kurátorkami, spomeňme aspoň Petra Tajkova (MVL Košice 2004; MG Miskolc 2005); Juraja Čarného (Galéria Priestor Bratislava 2006), Barboru Geržovú (NG Nitra 2012; VSG Košice 2013) či Petru Hanákovú (White and Weiss Bratislava 2017).

Som nesmierne rád, že som mohol prejsť časť jeho životnej cesty spoločne s ním, obohatilo ma to. Aj keď táto cesta nebola jednoduchá či priamočiara. Naďalej však s nami zostáva autonómny hravý svet Marka Blaža (1972 – 2021) a potreba jeho objavovania. V ňom stále vystupuje ako osobitý architekt systémových úletov a náhodných stretnutí, ktoré sú poznačené subtilnosťou jeho myslenia a psychickej projekcie...

Kto pomôže Slovensku? Čo-to o umení v (korona)kríze Zuzana Duchová

Sme v kríze, to je už jasné. Ako sa dá v tomto svete neistôt zamyslieť nad situáciou a smerovaním? Za názov článku úmyselne preberám názov občianskej iniciatívy vzniknutej počas prvej vlny. Myslím, že stále reflektuje určitú bezradnosť kritickej masy slovenskej reprezentácie i občanov. A hlavne dlhodobý chaos v tom, čo by mala byť práca inštitúcií, vlád, a aké je miesto súkromných iniciatív. Komu a čomu tu treba pomáhať a ako? Ako pomáha umenie i ako pomáhať umeniu a umelcom.

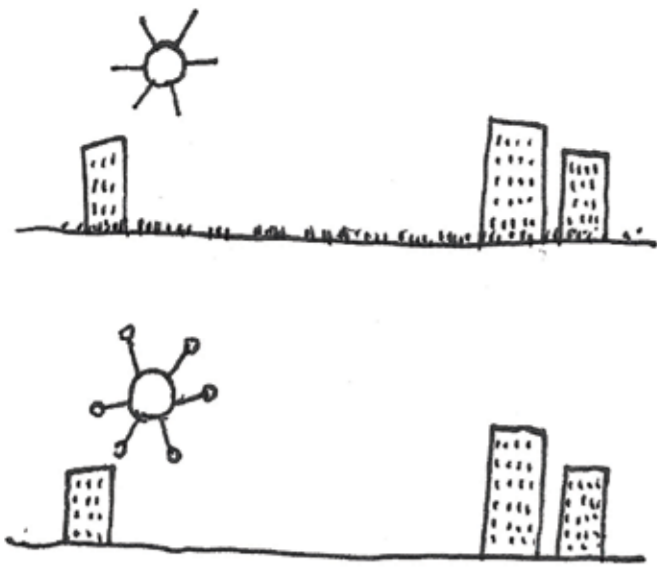
Koncept pomoci

Rokmi sa zaužívala spoločenská delba práce a túto prácu si ľudia medzi seba ideálne delia podľa svojich schopností a možností. Jednému lepšie ide práca s lopatou, druhému napríklad s husľami. Ďalším kritériom dôležitosti práce je popri osobnom prospechu a seberealizácii aj prospešnosť celku. Spoločnosť dospela k dohode, že každý sa bude živiť určitou potrebnou činnosťou, z ktorej sa ujde aj iným, aby sám jednotlivec nemusel obhospodarovať všetko.

Menší problém nastane, keď o dôležitosti jednotlivých profesií – najmä tých umeleckých – rozhoduje „neviditeľná ruka trhu“, čiže hlavne to, ako sa dá bezprostredne, rýchlo a bezbolestne dostať k peniazom. Rozumná spoločnosť vie, že tzv. nevýrobné sféry prinášajú do pomyselného spoločného domu aj ďalšie hodnoty, ktoré sa neprejavujú vo financiách, alebo sa minimálne neprejavujú jasne a rýchlo odčítateľnej podobe. A tiež to, že prevencia je lacnejšia ako liečba. Sú to však procesy komplexné a pri ich manažmente sa treba aj pravidelne hlboko zamýšľať. Navyše, systém je stále premenlivý, čiže aj v minulosti vyskúšané opatrenia použité v inom kontexte nemusia zabrať.

Predajom diela svojich rúk si bezprostredne nezarobí ani „bežný slovenský konceptuálny umelec“. Živobytie z grantov, dotácií, verejných financií nepovažujem v tomto kontexte za pomoc niekomu, kto je slabší, ale súčasť spoločenskej dohody o fungovaní demokratickej spoločnosti. Ľudia a ľudské spoločenstvá sa však neustále menia, reagujú na mnoho vonkajších i vnútorných podnetov a v tomto zmysle je potrebné neustále rozdeľovanie zdrojov prehodnocovať a spytovať. Pandémia nastolila zmenu ako normu a odhalila viac rovín problému: zas sa posunul do bodu nula nekonečný dialóg o dokazovaní významu umenia ako takého a jeho stále prakticky nulová vyjednávací pozícia. Ukázalo sa, že ani nevieme, kde všade máme umelcov a kultúrnych pracovníkov, a nieto ako ich vytrhnúť z krízy. Ukázala sa zraniteľnosť ekosystému odvetvia umenia, ktorý bol braný ako niečo slobodné a kreatívne, čo si už nejaký poradí, veď to má v náplni práce. Spomeňme si na niektoré výroky predstaviteľov Ministerstva kultúry o tešení sa na to, kedy to už (samo?) prejde a umelci vybuchnú v kreativite. Život grantových systémov nie je pomoc, mala by to byť normálna vec. O plate lekára tiež nehovoríme ako o pomoci vznešenej duši, ktorá sa odhodlala na spoločensky náročnú dráhu.





2

Ako je známe, kreativita bude prekvitať tam, kde do nej investujeme. Nie je to však také jednoduché, že stačí jednorazovo finančne investovať na tom správnom mieste. Ak by to tak bolo, tak tu takéto úvahy nemám prečo písať. Investovať treba aj niečo, čo v ekonómii nazývame sociálny kapitál. Generuje sa napríklad a predovšetkým kvalitným vzdelávaním. Keď sa niečo zanedbá na toľkých miestach naraz, pri skutočnej kríze sa niet čo čudovať panike a kompletnej paralýze. V oblasti umenia a kultúry sa ukázali dva problémy – dlhodobý a akútny. Kultúra alebo, ak chceme, kreativita ponúka aj možné riešenia. Je katalyzátorom spoločenskej diskusie, pomáha formulovať názory, rozprávať príbehy... Je zároveň predmetom zárobkovej činnosti, prispieva k uchovávaniu dedičstva pre ďalšie generácie. Je fascinujúce, že v kríze ešte stále nemáme vyriešenú otázku „prečo“. Takže ani nehrozí pýtať sa „ako“. Ako pomôcť? Kultúra nie je spomenutá v pláne obnovy Slovenska. Pritom sa bez jej medziodborovosti a komplexnosti nedokážeme v súčasnom svete zaobiť. Osoba zarábajúca si na svojej živobytie účinkovaním v inscenáciách experimentálneho divadla nie je izolovaná od celej ostatnej reality. (Skôr televízne správy sa stali živým experimentálnym divadlom, ale to už je iná téma.)

Hodnota a cena

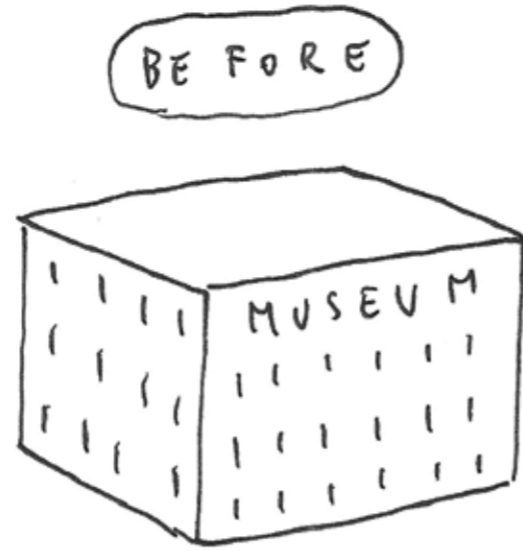
Kultúru, ktorej súčasťou je aj umenie, sa snažia mnohí ekonomizovať. Zvlášť dnes, keď ide mnohým aktérom doslova o krk. Znie to logicky, keď vyčíslime prínos umeleckej činnosti do celkového HDP, politici určite „padnú na zadok“ a pohnú sa pomáhať, schvaľovať reformy, ktoré spravia zo Slovenska kultúrnu krajinu, kde je radosť žiť s umením. Prečo to však nefunguje tak jednoducho?

V rámci festivalu Nová dráma 2012 sme organizovali konferenciu Hodnota umenia a jeho hodnotenie, ktorej výstupy nezaškodí si každých desať rokov zopakovať. Ekonóm Arjo Klamer upozorňuje na fakt, že (kultúrne) statky majú okrem svojej ceny aj hodnotu. Tvrdá ekonomizácia má za následok pomerne limitujúce inštrumentálne chápanie našej existencie. Je potrebné si uvedomiť, že nástroje ako peniaze či status nemôžu byť našim cieľom samým osebe, používame ich len k dosiahnutiu cielených hodnôt. Toto vedie k potrebe oživenia diskusie o hodnotách, ktoré sú tou pravou odpoveďou na otázku o dôvodoch a spôsobe našej existencie. Pre hľadanie odpovede Klamer ponúka napríklad štyri klastre hodnôt, ktoré je potrebné vziať do úvahy. Sú to:

- Transcendentálne hodnoty – ktoré si cenia fenomény ako krásu, večnosť, emócie.
- Spoločenské hodnoty – ktoré oceňujú aktivity dôležité pre spoločnosť – ako lokálna či národná identita, civilizácia, tolerancia...
- Sociálne hodnoty – cenia si správanie či činnosť, ktorú robíme s cieľom dobrých vzťahov.
- Osobné hodnoty – oceňujú osobnostný rast, zlepšovanie poznatkov a zručností.

Kultúra ani umenie sa nedajú exaktne spočítať, ale spoločnosť musí byť schopná určiť ich hodnotu. Hodnota pritom nie je daná, musíme ju stanoviť sami. Je potrebné do verejnej debaty priniesť hľadanie odpovede na otázku, čo to je umenie, a v dialógu s vládou či politikmi vyjednať podmienky fungovania tohto sektora. Nie je možné sa naďalej spoliehať na vládu samotnú. S otázkou hodnoty umenia súvisí celá nová oblasť zameraná na hodnotenie umenia, v rámci čoho proti kvantitatívnym ukazovateľom (počet predaných lístkov, počet pracovných miest atď.) vzniká množstvo indikátorov kvality (napríklad tzv. kreatívny index). Kto má hodnotiť kvalitu? Experti? Elita spoločnosti? Či samotná verejnosť? Je to veľmi zložitá oblasť, ktorá si do budúca vyžaduje konsenzus na viacerých stranách a úrovniach.

Účinnjším nástrojom legitimizácie hodnôt umenia by mohla byť (na rozdiel od ekonomických argumentov) skôr oveľa väčšia snaha umelcov a manažérov komunikovať s ostatnými a získať ich na svoju stranu, zahrnúť ich do diskusie o umení. Cieľom má byť pomôcť pochopiť umenie, užívať si ho, čo vyžaduje šírenie cenných informácií a množstvo diskusií. Ľudia musia získať určitú senzitivitu pre umenie. Táto logika je podľa Klamera najdôležitejšia, pretože je udržateľná. Vychádza z ojazdného, hlbkového záujmu o umenie a hodnoty s ním spojené – na rozdiel od politikov, ktorí majú málokedy o umenie skutočný záujem.



3

Kto nám pomôže?

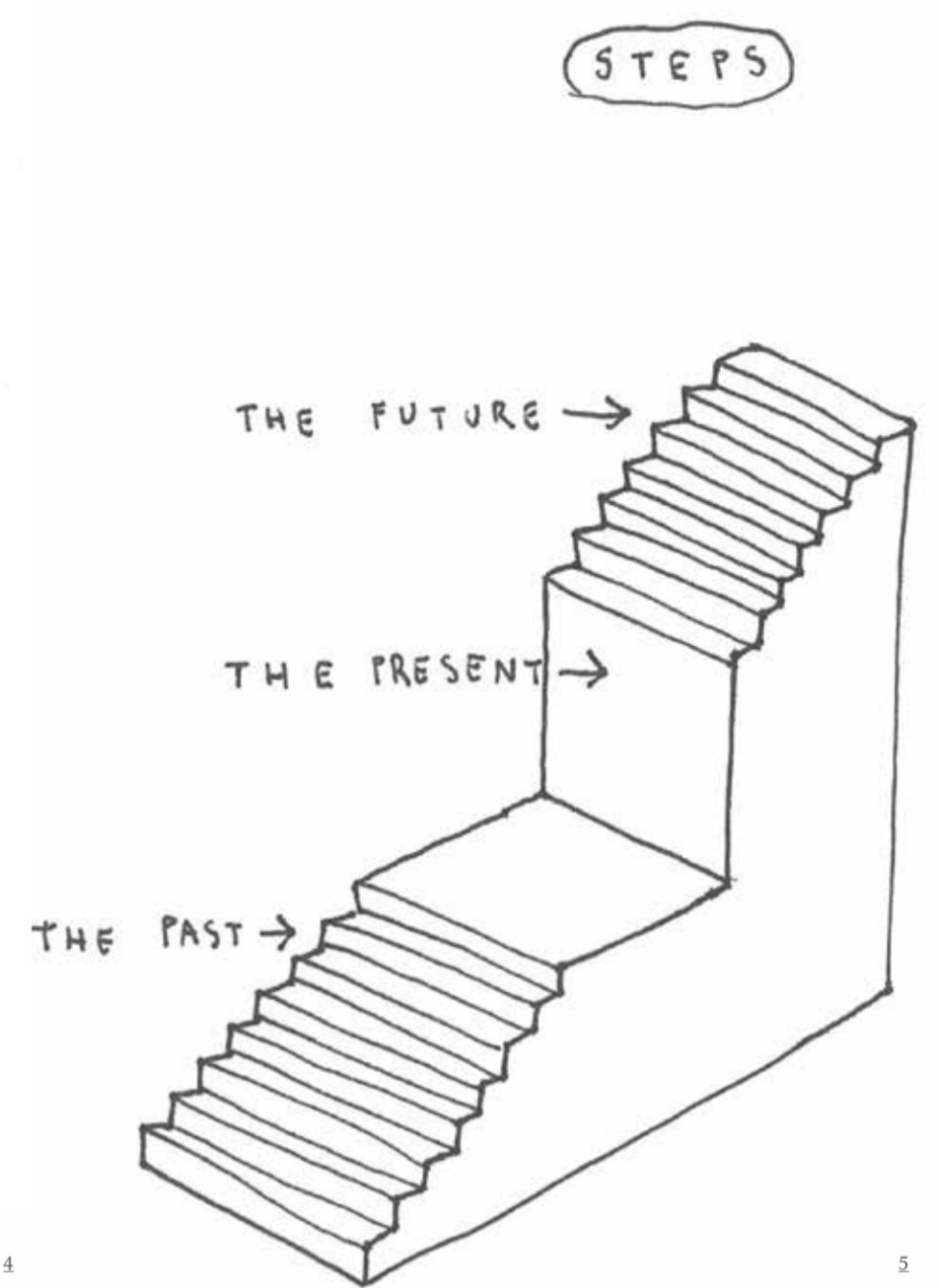
Krída, v tomto prípade koronakrída, dokáže väčšinu tohto aj tak krehkého a dlho budovaného status quo v pár okamihoch úplne rozsypať. V čase krízy akoby sme nepotrebovali návštevu galérie na prežitie. Čo je určite aj pravda, ale len v dosť krátkodobom či krátkozrakom kontexte. Dlhodobé zatvorenie galérií, klubov, záujmových krúžkov a ďalších miest predstavuje skokovú náhlu stratu živého osobného kontaktu aktérov a dôležitých oblastí konfrontácie. Umelecká prax sa, pravdaže, „nevypla“. Sú to len otázky hľadania a oslovovania publika mimo fyzických stretnutí, alebo sa táto pandémia postarala o hlbšie nezvratné zmeny v celkovom systéme života na Zemi? Pandémia sa stala bezprostredne naliehavou témou umenia, metódou tvorby, obmedzením a zároveň výhodou.

Trúchlime za „strateným normálom“ a cez okuliare spomienkového optimizmu si neuvedomujeme, že normálne a vyvážené sme ako celok prestali žiť už dávno pred koronou. Klimatológovia a aktivisti na to pekne pár rokov upozorňujú. Riešenie klimatickej krízy je podobne komplexným javom ako postihnutie impaktov umeleckej a kreatívnej produkcie. Viacerí sa nazdávajú, že koronakrída je práve jej integrálnou súčasťou. Zhodneme sa na všeobecných základných princípoch, ale stále zostáva výzva, ako konkrétne v presne merateľných krokoch pristúpiť k hlbšej transformácii spoločnosti a priemyslu. Riešenie akútnych problémov prináša tiež svoje limity – manažment verejného zdravia a instantné hasenie humanitárnej krízy naráža denne na otázky poslušnosti a slobody, roztrieštenosť názorov a hoaxy. Umelecká prax sa nevyhne tejto kríze existencie ani týmto témam. Kým pred niekoľkými rokmi boli výstavy s environmentálnou tematikou doménu prírodovedcov či „hipikov“, dnes je to veľká oblasť hľadania odpovedí, ale aj správnych otázok.

Podľa viacerých správ z EÚ patrí kultúrny a kreatívny ekosystém medzi najviac postihnuté krízou COVID-19, ktorá urýchlila súčasné trendy riadené globalizáciou a digitalizáciou. Kombinácia reštriktívnych hygienických pravidiel a hospodárskej recesie spôsobila okamžité poklesy výnosov a hotovostných tokov, ako aj zrýchlenie štrukturálnych zmien. Je potrebné hľadať zdroje a podporu a (znovu)vysvetľovať nevyhnutnosť umeleckej činnosti ako takej. U nás sme znovu v počiatočných spoločenskej diskusie, či vôbec dotovať nekomerčné umenie a ako. Nastáva miešanie dotácií nekomerčným umeleckým aktivitám s kovidovou pomocou komukoľvek, kto sa zaoberá kultúrnou a kreatívnu činnosťou bez ohľadu na jej kvalitu či spoločenský imakt, o kritickom myslení ani nehovoriac. Pokiaľ však relevantné elity nevyriešia nejakú „trvalejšie“ otázku hodnoty umenia pre spoločnosť, rozdiel medzi premýšľaním a komerciou, budeme sa márne dokola s každou novou garnitúrou snažiť z čiastkových dát poskladať jeho cenu.



4



5

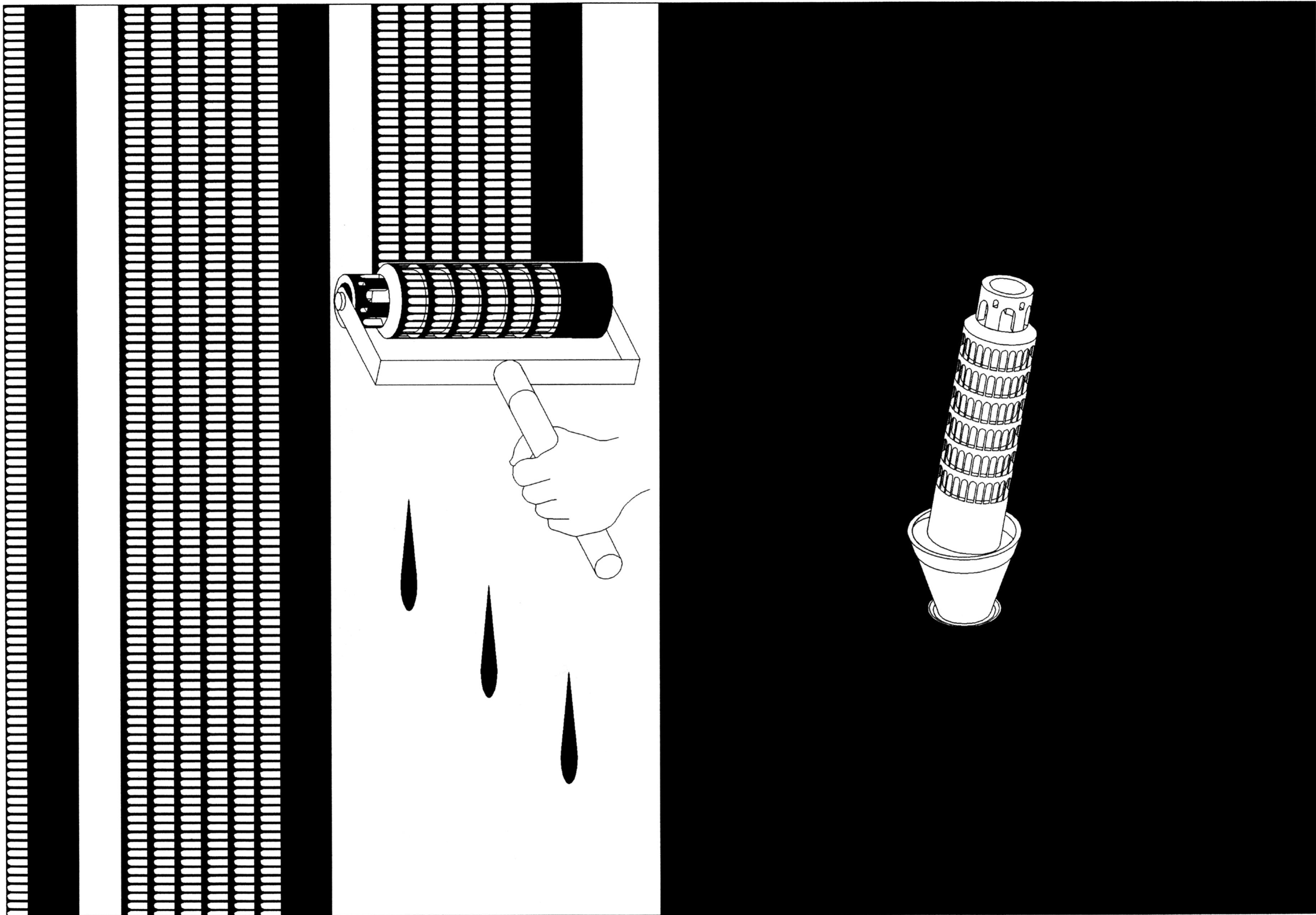
1. Lucia Dovičáková: *We did not expect that*, akvarel, 2020

2.,3.,4.,5. Aldo Giannotti: *Corona Drawings*, 2020

Bohužiaľ, nežijeme vo svete, kde politické rozhodnutia nasledujú po zväžení vedeckých faktov: rozhodnutia sledujú logiku moci a peňazi. K tomuto faktu sa práve snaží postaviť iniciatíva New European Bauhaus. Aktivisti to však s politickou vôľou nevidia príliš ružovo. Prečo sa počas pandémie opakovane dotoval ťažobný priemysel, výrobcovia automobilov a letecké spoločnosti, namiesto toho, aby bola kríza využitá ako príležitosť na redukcii a odklon od priemyselných odvetví, ktoré ničia klímu? Zas a znova je preto jedinou šancou zintenzívnenie politického boja – uzatvára Ressler. Pochybuje, že existuje možnosť boja s klimatickou krízou v rámci systému založenom na raste a konkurencii. Čo potrebujeme, je zastavenie rastu (nerast, degrowth) a spolupráca naprieč všetkými sektormi. V rámci kapitalizmu môžeme očakávať armády opevňujúce hranice proti klimatickým utečencom namiesto toho, aby sme využili veľmi krátky čas, ktorý zostáva na odvrátenie najhoršieho, na začiatok podstatnej systémovej transformácie. To platí aj pre umelecký svet alebo trh s produktmi, ktorých cieľ je „ušlachtilý“.

Pôvodne bol tento text zamýšľaný ako úvod k reflexii viacerých výstav o pandémii, ktoré sa konali v našom prostredí za posledné mesiace. Témy sa však nečakane začali príliš košatiť, takže vybranými konkrétnymi výstavnými projektami vo verejných i nezriadených inštitúciách sa budeme zaoberať v druhej časti.

Použitá literatúra:
Kukurová, Lenka: Imagináciou proti klimatickej smrti: rozhovor s Oliverom Resslerom, in: 34.sk, 2021.
Zlatá, Denisa: Hodnota umenia. Od ekonomických argumentov k networkovej podstate, in: FlashArt, 2012.



Marko Blažo: Pisa

počítačová grafika, sieťotlač, 70 × 100 cm, 2001



Výklad v Trnave

Kristína Hermanová

Galérie v netradičných výstavných priestoroch nie sú na Slovensku ničím novým. Dalo by sa skôr povedať, že najväčšiu vlnu zakladania takýchto miest máme za sebou. Vznikajú väčšinou vďaka veľkému entuziazmu mladých jednotlivcov, ktorí v rámci svojej komunity vnímajú nedostatok priestoru pre kultúru a umenie mimo hlavného prúdu a nájdu kapacitu, ako to zmeniť.

Podobne vznikla v Trnave začiatkom leta 2016 galéria Výklad. Pôvod má v komunitnom a umeleckom uzle Kubik nápadov, pri jej začiatkoch stáli fotograf Peter Lančarič, projektový manažér Matúš Hlinčík, kurátor a estetik Peter Molari a dve vizuálne umelkyne Kika Minaričková a Martina Chudá (1). Súkromný majiteľ výkladov poskytol priestor zadarmo, režijné náklady zaplatilo mesto Trnava, ostatné bolo na organizátoroch. Výstavný program sa teda začal bez dlhov a bez rozpočtu, a trvá už šiesty rok.

Výklad, galéria „off space“ vo verejnom priestore

Priestor, v ktorom prebiehajú výstavy, má ďaleko od tradičnej bielej kocky považovanej za ideál. Ide o dva výklady na prízemí budovy na Hlavnej ulici. Pôvodne patrili podniku Otex, ktorý v nich aranžoval metrážny textil a odevy. Na ďalších poschodiach sú byty. Výklady nie sú oknom či presklenou stenou nejakej miestnosti, za sklom nepokrúča žiadny väčší priestor. Sú to jednoducho výkladné skrine, vitríny, zadná stena je tiež priehľadná a otváracia, umožňuje vstup dovnútra.

Ulica, do ktorej výklady ponúkajú svoj obsah, je jedna z najfrekventovanejších v Trnave. Vzniká tu možnosť interakcie nielen s publikom, ktoré za umením cielene mieri, ale tiež – a hlavne – s divákom, ktorý sa s výstavami stretáva náhodou. K tejto nevyžiadanej konfrontácii so súčasným umením prístupujú okoloidúci rôzne: niektorí si ju nevšimnú, niektorých to vyruší, zaujme, niektorí sa dokonca (!) pristavia a prezerajú.

Väčšina prezentácií je vizuálnou intervenciou do pešej zóny spoza skla, niektoré výstavy z Výkladu vystupujú do verejného priestoru interakciou s divákmi. Performance Jakuba Kapičiaka (*Intenzívne využitie majetku vo výklade*, 2016) bola autorským čítaním knihy vo zvukotesnom výklade, pričom divák mal jedinou šancu, ako odhaliť jej obsah – vstúpiť do vedľajšieho výkladu a paralelne s autorom si čítať a zároveň performovať. V projekte *Paradigma* (2017) Jany Mišekovej boli diváci tiež prizvaní k účasti na performance – k autorke so zviazanými očami vstupovali do výkladu, aby ňou manipulovali a jej rukou na tabuľu písali a kreslili vlastné vyjadrenia. Výsledná inštalácia, ako záznam performance spojený s aktívnou účasťou návštevníkov, zostáva kolektívnym dielom a vychádza z autorkinho konceptu, ktorého témou bolo skúmanie vzájomného ovplyvňovania človeka a kultúry.

Klaudia Korbelič vo výstavnom projekte *Cez vzduch a virtuálny svet ma (Ne)vidno* (2019) naplnila výklady zlatými fóliami a nafúknutými balónmi v tvare jednotiek a núl, ktoré okrem pozlátenej bubliny reprezentujú binárnu sústavu využívanú v digitálnom virtuálnom prostredí. Aj tu bolo divákovi umožnené vstúpiť do priestoru výstavy, aby sa sám brodil hromadou informácií nejasnej hodnoty. Tento jednoduchý happening, ktorý autorka považuje za nutnú súčasť diela, bol zaznamenaný a v postprodukcii vzniklo video. To bolo sprístupnené ďalším divákom formou QR kódu nalepeného na výklade.

Fyzické expandovanie do verejného priestoru spoza skla výkladu je ojedinelou záležitosťou – stalo sa tak počas výstavy Jana Kostau (*Project Physical*, 2021), ktorý svojím projektom skúmal paralely medzi umením a športom a motivácie k súťaženiu. Autor na Hlavnú ulicu okolo idúcim do cesty postavil časť víťazného stupienku. Jeho pomyselné prvé miesto bolo cez bariéru skla nedosiahnuteľné. Divák bol však napriek tomu vyzývaný k použitiu stupienka inštaláciou drobnej grafiky vo vnútri výkladu v neprimeranej výške.

Väčšie nevyužívanie pešej zóny a (aspoň krátkodobé) zasahovanie do verejného priestoru sa javí ako premárnená šanca na jedinečnú komunikáciu s publikom. Môže to byť, pochopiteľne, administratívne komplikované, ale nie nemožné.

Site specific

Špecifický atypický výstavný priestor sa ponúka na využitie pre site-specific umenie či inštalácie in situ. Výklady, v ktorých galéria sídli, majú za sebou svoju minulosť, nesú odkazy svojej niekdajšej funkcie v pamäti obyvateľov Trnavy.

Ako výklad v pôvodnom zmysle (teda zasklený priestor, do ktorého sa vykladá ponúkaný tovar) ho použili viacerí umelci. Využili genius loci tohto miesta a vystavili figuríny, odevy, tovar s „cenovkami“ či metrový textil. Otis Laubert (*Kníhkupectvo Laubert*, 2021) realizoval inštaláciu odkazujúcu na obdobie v minulosti, keď sa vo výklade naozaj vystavovali knihy.

Miestnymi je priestor, kde sa výklady galérie nachádzajú, ľudovo označovaný ako „pod stĺpmi“, paradoxne tam však žiadne stĺpy nie sú. Martin Kochan (*Migrujúca architektúra*, 2017) v galérii postavil mohutné žlté stĺpy, ktoré sem „migrovali“ z panelákov v Hlohovci.

Väčšina ďalších výstavných projektov reaguje na neštandardný priestor galérie vizuálnou povahou svojho diela, prípadne inštaláciu prispôsobujú architektonickým podmienkam a charakteru priestoru. Často sa využíva bariéra medzi dvoma výkladmi, aby sa výstava rozdelila na dve obsahovo odlišné časti. Niektoré diela medzeru medzi dvoma výkladmi využívajú v rámci celku ako nositeľku významu. Barbora Danišová vo výstave *Different Battlegrounds* (2016) predel využívala na vyjadrenie časového a hodnotového posunu, Miro Trubač v projekte *Disturbia* (2016) nainštaloval do každého výkladu jednu figurínu, Adama a Evu, u ktorých nikdy nedôjde k naplneniu ich fyzického kontaktu.

K dielam, ktorých podobu absolútne ovplyvnilo miesto expozície, patrí výstava Eriky Miklóšovej *Paranoja je krásna* (2019). Autorka premalovala miesto pred výkladom – kamerovým systémom sledovanú pešiu zónu. Vzniknutú maľbu opäť premalovala v podobe pokrčenej drapérie, čím vznikol vzhľadom na realitu trikrát deformovaný obraz. Cieľom bolo upozorniť diváka na to, že stojí presne na tom istom mieste, ktoré zaznamenáva maľba, že je videný, sledovaný a nahrávaný.

Angažované začiatky

Možnosti percepcie diel vo Výklade, ktorý svoj obsah prezentuje každému okoloidúcemu bez ohľadu na jeho záujem, sa na takomto špecifickom mieste líšia od normálu. Pri príprave výstav v galérii vo verejnom priestore je asi potrebné na to brať ohľad, čo pripúšťajú aj kurátori galérie. Neradi by vyvolali konflikt a nechut, pobúrili verejnosť ničím explicitným či kontroverzným. Je to ohľaduplné a diplomatické gesto. Chýba tomu síce liberálnosť až drzosť nezávislej kultúrnej scény, ale realizačný tím galérie Výklad zvolil takýto prístup a treba ho rešpektovať.

Napriek tomu sa galéria vo svojej dramaturgii orientuje aj na prezentáciu spoločensky angažovaného umenia či výstav s tematikou celospoločenských problémov. Z doterajšej tridsiatky výstavných projektov, ktoré sa vo Výklade uskutočnili, sa k najaktuálnejším a najsledovanejším spoločenským témam jasne vyjadřila



Eva Moflárová BEZ NÁZVU / INSOMNIA, 2012

Richard Gregor

Vo svojej rubrike sa plánujem dlhodobo zaoberať dielami, ktoré raz budú v niektorej zo zbierkotvorných galérií súčasťou stálej expozície slovenského vizuálneho umenia 1. polovice 21. storočia.

dvojtýždňová výstava *Peklo kobiet* (december 2020). Reakcia na eska-láciu situácie v Poľsku po sprísnení interrupčného zákona dostala podobu angažovaných plagátov slovenských autorov a autoriek (Bar-bora Demovičová, Daniel Goliaš, Martina Chudá, Dávid Šima a Mi-chal Šumichrast), ktorí tak vyjadrili solidaritu s poľskými ženami.

Hneď v prvom roku existencie galérie sa zdalo, že celospoločenské témy budú dramaturgickým programom a špecifikom galérie (2). Vysta-vovali tu Dudas Brothers (*Sale*, 2016), ktorí vo Výklade reflektovali tému utečenectva a migrácie. Martina Chudá vo svojej angažovanej inštalácii s názvom *Kamufláž* (2016) vystavila holubice ušité z maskáčovej lát-ky, Peter Lančarič (*Expozícia*, 2016) narážal na problematiku používania

a zneužívania osobných údajov vo virtuálnom svete či ochotu zdieľania vlastného súkromia s neznámymi ľuďmi. Zuzana Kužmová (*Cas-obeta*, 2017) vo svojej inštalácii evokujúcej piknik v tráve s visi-acimi fragmentami ženského tela – prsníkmi, z ktorých kvapká mlieko, komentovala spoločenské hodnoty, stereotypizácie vnímania a otázky rodovej identity. Táto prvotná špecializácia galérie sa postupne rozplynula a v súčasnosti už ako zamýšľaný dramaturgický program galérie nie je postrehnuteľná.



Priestor pre mladých

To, čo si galéria od svojich začiatkov drží až doteraz, je orientácia na začínajúcich umelcov (3). Veľká časť z vystavujúcich je naozaj na začiatku svojej kariéry, niektorí sú (alebo v čase vystavovania boli) študentami umeleckých škôl, priestor dostala aj umelkyňa bez umeleckého vzdelania. Táto vlastnosť galérie Výklad (a aj iných nezávislých galérií s podobným nastavením) je v umeleckej praxi veľmi pozitívna – prináša často neoverené mená, ktoré by v kamenných inštitúciách bez vhodného port-fólia a životopisu neobstáli. Najmladší umelci (ale aj kurátori, ktorí s nimi spolupracujú) môžu byť osviežením a možnosťou prezentácie ešte počas školy či tesne po nej zúfalo potrebujú.

Galéria vznikla ako artist-run space. Takéto galérie zvyknú v začiat-koch poskytovať priestor svojim vlastným prevádzkovateľom. Vo Výklade vystavovali traja umelci z minulého i súčasného tímu (Martina Chudá, Peter Lančarič, Kika Minaričková) a ich spriaznení výtvarníci. Je to obvyklý postup – sledovať osobnú linku, spolupracovať so známymi, vystavovať lokálnych umelcov. Keď sa po istom čase zoznam možností vyprázdnil, galéria prešla na tvorbu výstavného plánu formou open call – vždy začiatkom roka vypíše otvorenú výzvu na výstavné projekty. V snahe objektivizovať výber sa každoročne formuje komisia zostavená z tímu Výkladu a externého člena komisie. Týmto spôsobom sa naplňa celý program galérie od roku 2019. Ide o pasívnejšiu formu vedenia a tvorby dramaturgie – vyskladať program len z toho, čo sa samo ponúka. Preto majú výstavy rovnaký charakter – ide o sólo výstavy jednotlivcov, prípadne dvojíc, nikdy nie o kolektívny kurátorský výstavný projekt.

Pri výbere a koncipovaní výstavného plánu z prihlášok z otvorenej výzvy narážajú kurátori galérie na priestorové a finančné limity. Často prihliadajú nielen na kvalitu prihlásených výstavných projektov, ale aj na realizovateľnosť výstavy z produkčného hľadiska. Z pohľadu zriaďovateľa ide o nezávislú galériu, ktorá vznikla zdola, z potrieb a nadšenia komu-nity. Preto má rovnako ako ostatné kultúrne inštitúcie tohto typu slo-bodu v tvorbe vlastného programu, za ktorú platí neistotou v oblasti financovania svojich aktivít.

Nonstop

Okrem všetkých vyššie uvedených kategórií (nezávislá, off space, artist-run space) sa na galériu Výklad najviac hodí pomenovanie nonstop (4). Zo svojej podstaty je dostupná 24 hodín denne, čo znie v časoch pandé-mie a z nej vyplývajúcej reštrikcii ako nesmierna výhoda.

Počas obmedzenia spoločenského života na fyzickej úrovni kultúrne centrá čiastočne stratili svoj komunitný charakter a boli nútené nahradiť ho dostupnosťou vo virtuálnom priestore. Galéria Výklad zostala aktívna aj v období lockdownu, a hoci nebolo možné usporiadať vernisáž či inú hromadnú akciu, chodci na pešej zóne mali stále rovnakú šancu výstavy vidieť. Svoju aktivitu galéria dokumentovala a zdieľala na svojich pro-filocho na sociálnych sieťach aj na svojej stránke, ktorej vizuálna prehľadnosť a aktuálnosť by mohli byť pre viaceré galérie inšpiratívnymi.

1. Miro Trubač: *Disturbia*, 2016
2. Dudas Brothers: *Sale*, 2016
3. Jan Kostaa: *Project Physical*, 2021
4. Inštalácia výstavy Otisa Lauberta: *Kníhkupectvo Laubert*, 2021
5. Klaudia Korbelič: *Cez vzduch a virtuálny svet ma (Ne)vidno*, 2019
6. Martina Chudá pri inštalácii svojej výstavy *Kamufláž*, 2016
7. *Peklo kobiet*, 2020
8. Vernisáž výstavy Zuzany Kužmovej: *Relati()ns*, 2020



Ide o veľký obraz, čo je dnes tak trochu trend, no v prípade figurácie je vždy určujúce, či nás postava presahuje – buď k nej vzhliadame, alebo sa ku nej skláňame. (Napríklad krajinný výjav túto variabilitu neumožňuje – scenéria fyzický rámec obrazu vždy presahuje, čiže doň vždy nazeráme.) V tomto prípade teda vzhliadame k monochromatickej štylizovanej figúre, jej esovitá kompozícia avizuje otáznik. Ženskú postavu ohraničujú sebaisté línie, no práve ich prísne vedenie potláča akékoľvek emócie. Celková akčnosť alebo hybnosť postavy je kvôli tvrdej kresbe zakrývajúcej pocity diskutabilná. Konce (vrcholy a báza) pozdĺžnych tvarov sú zakončené veľkými čiernymi bodmi, ktoré nás vracajú k bartošovským prvodotykom, len sú robustnejšie, a k bartuszovskému prejavu gestom, ktorým sa v jeho ponímaní určuje pomer energie a kapacity človeka k svetu. (Eva ich po prvý raz zverejniteľne použila vo svojej bakalárskej práci, ktorú sme s Beátou Jablonskou v roku 2005 zaradili do výstavy Prievan v súčasnej slovenskej malbe.) Stredom obrazu a tým aj postavu, v diagonále progresívne smerom nahor, prebehol dej, ktorý po sebe zmazal všetky stopy. Vyradil tým z figúry centrum jej telesnosti (ak chceme: sexualitu či reprodukciu) a na toto ostentatívne a dominantné prázdno nasmeroval náš záujem o pointu. Ide o prázdno po nej alebo pred ňou? O kód, ktorý už chýba, alebo ešte nenastal?

Telo je rozdelené na dve časti, ktoré spolu korešpondujú približne tak, ako dve časti krajiny, ktoré sa tektonicky pred stáročiami oddelili. Vidíme, že vzdialené plochy do seba na diaľku zapadajú, a tak premýšľame, akou architektúrou ju premostiť. Zároveň tušíme, že neprí-tomné jadro obrazu nedokážeme nikdy sami definovať – obraz je buď o čakaní na rekonštrukciu predchádzajúceho stavu, alebo o túžbe po niečom, čo bude nové, čo však do tohto „puzzle“ zapadne, akoby bolo vytvorené na mieru. Môžeme preto povedať, že predložený človek tu stráda po emočnej a rovnako aj po telesnej stránke, no pritom je v protiklade

k svojmu rozpoloženiu vyslovene neexpressívny. Živý, ale jeho jemná motorika je nahradená boxerskou rukavicou, guľou na nohe, čiernou svätožiarou, kolesami v pohybe – trojica mohutných bodov isto evokuje nielen tieto, ale množstvo ďalších prívonaní.

Samozrejme, ide o malbu s autoportrétnymi prvkami. Eva v našom rozhovore v lete 2020 hovorila o určitom prerode, ktorý pred rokmi zažila, ale nepúšťala sa do širšieho vysvetľovania, a ja som ju doň nenútil. Možno sa vyjaví v inom diele, konceptuálne alebo v symboloch – bola by ho škoda kvôli mojej zvedavosti demaskovať v popiske k obrazu. No nejaká návesť, ako pokročiť v tejto úvahe, sa predsa ponúka. Mohli by sme povedať, že dielo má autoportrétne črty práve v rovine zamlčaného príbehu, hoci lepšie bude asi hovoriť o sebareflexívnych náznakoch, ktoré nám dovoľujú dopracovať sa k pravde len do určitej hĺbky. Isteže, je to predpoklad pre dlhodobu prepojený cyklus diel, ktorý sa bude priebežne objasňovať ďalšími, až pokým sa nedovysvetľuje. Aktuálne môžeme v snahe o dekódovanie vidieť nechvejnú istotu a mohutnosť v psychoanalyzu-júcej rovine figuratívnej malby, a úplne opozitnú krehkosť a nestabilitu pri zobrazovaní (neživých) predmetov a vecí. Dvojpólovosť prístupu v metaforickom zmysle potvrdzuje aj názov tohto diela *Bez názvu/Insomnia*, ktorým autorka obraz nepomenúva/pomenúva. Môže ísť o nerozhodnosť, ktorou dielo na kvalite určite netráfi. Ale skôr si myslím, že odráža hľadanie jazyka novej symboliky, ktorú v súčasnej malbe dlhodobu potrebujeme. Symboliky, ktorá nadviaže na niečo, čo malbu v minulosti robilo silnou a čo dnes v zálahe komerčného úspechu akosi nevidno. Pre neprítomnosť prísnejšej kritiky súčasného umenia je úspešný stredný prúd pascou aj pre našich najtalentovanejších umelcov – doklady pohybu tak budeme, podobne ako v minulosti, nachádzať mimo hlavných ohnísk.



Eva Moflárová: *Bez názvu/Insomnia*, olej na plátne, 2012 | 285 × 199,8 cm

Eva Moflárová (r. Krutáková), nar. 1981 v Liptovskom Mikuláši, v rokoch 1999 – 2005 študovala na Katedre výtvarných umení a intermédií Technickej univerzity v Košiciach (prof. Juraj Bartusz).

Zažiť niečo skutočné

Recenzia monografie

Marie Bartuszovej

Lucia G. Stach

Dlhoočakávaná monografia sochárky Marie Bartuszovej (1936 – 1996), ktorú zostavila Gabriela Garlatyová (ďalej GG), je vôbec prvým hĺbkovým spracovaním tvorby tejto dnes už medzinárodne vysoko oceňovanej a obdivovanej umelekej osobnosti. Vznikla z primárneho výskumu oeuvre, ktoré autorka chronologicky a tematicky roztriedila a vo viacerých vrstvách kontextuálne rozšírila.

Ako píše, témami diel Marie Bartuszovej (ďalej MB) však nie sú „uzavreté cykly a ani témy v zmysle vymedzenia hlavného sujetu či literárne tvoreného obsahu“, ale „mentálne a duchovné koncepcie, tvorené intuíciou a vzápätí kontrolované racionalitou umelkyne, spájajúce psychologické rozmery a sociálne aspekty (tvorba pre slabozraké a nevidiace deti), ktoré sa v priebehu tvorivého času prelínajú do podoby organicky štruktúrovaného sochárskeho diela“. (GG, s. 12) Spracovala primárny materiál aj archív v pozostalosti MB, oprela sa aj o pamäť rodiny, najmä o spomienky a názory sochárkiných dcér Anny a Veroniky. Popritom podrobne analyzovala Bartuszovej metódy a postupy, ktoré uviedla do súvislostí s jej denníkovými zápismi. Vyťažila možné vplyvy, vyhľadala zdroje a citlivo utkala pradivo kontextu života a tvorby umelkyne, ako aj geografickej a sociopolitickej situácie, v ktorej pôsobila. Na základe tejto štruktúry mohla ponúknuť pevné interpretačné rámce programu MB, jej postavenia a významu v československom a (východo)európskom umení druhej polovice 20. storočia. Garlatyová veľmi poctivo kriticky zhodnotila výstavné aktivity a reflexie tvorby MB od jej začiatkov koncom 50. rokov 20. storočia až po súčasný diskurz, odbornú a publicistickú spisbu. Vytvorila *catalogue raisonné* ako základňu pre poznanie MB, ktorý spolu s informáciami a intrepretáciami v tejto knihe vznikli pre budúcich/e bádateľov/ky a kurátorov/ky možnosti ako nazerať na tvorbu MB z ďalších perspektív bez tápania v predtým často opakovaných nepresnostiach, schematických výkladoch a mýtoch.



Podľa Garlatyovej charakterizuje prístup umelkyne intímne prežívanie umenia súznejúce s prírodnými dejmi a fungovaním univerza. Približuje jej využívanie poznatkov z vedy v kombinácii s jej intuitívnym vedením a hrou. Jej programové nastavenie považuje za „konceptuálnu metódu pri experimentovaní s materiálmi (najmä sadrou, kameňom a plexisklom) a remeselnými možnosťami sochárstva, ktoré divák spätne spoznáva osobným prežívaním jej umenia“. (GG, s. 9) MB však podľa autorky tvorivo skúmala aj ďalšie biologické, ekologické a behaviorálne procesy, ako odhaľujú jej poznámky: „Môj dych je súčasťou vesmíru pulzujúceho.“ (MB in GG, s. 9) Preto sa sochárkina autorská koncepcia „umenia ako živého organizmu“, stala základom aj pre metodologickú štruktúru monografie. (GG, s. 9)

Spomedzi primárnych prameňov zo života umelkyne pripomenieme analyzované a citované texty Luby Belohradskej, Tamary Archlebovej, Zuzany Bartošovej a Vladimíra Beskida. Druhú skupinu prameňov tvoria texty, ktoré vznikli po roku 2000, respektíve po roku 2007, po konaní výstavy documenta 12. (GG, s. 16) Luba Belohradská ako prvá upozornila na MB a od konca 60. rokov 20. storočia ju zastúpila v niekoľkých výstavách a katalógoch. V rozhovore publikovanom v katalógu výstavy Sochárky sa zmieňuje o svojej prvej návšteve v ateliéri u Bartuszovcov v roku 1967: „V porovnaní s Bartuszovými výtvarmi sa mi Máriina tvorba javila ako „vnútorné sústredenejšia“. Považovala som za potrebné presadiť oboch Bartuszovcov do širšieho povedomia, to sa mi aj podarilo, keď opätovali moju výzvu a oboslahi I. trienále slovenského sochárstva v Piešťanoch v lete toho istého roku. Máriu reprezentovala plastika Dážd v tvare „nadživotnej“ kvapky.“ (GG, s. 18)

„Priateľský vzťah bol základom aj pre profesijnú komunikáciu so slovensko-maďarskou historičkou umenia Tamarou Archlebovou, ktorá o jej tvorbe napísala tri texty“, ktorými „priam vášnivo upozornila na neznáme dielo Bartuszovej, a to najmä recenziou na jej košíckú výstavu v Galérii Zväzu slovenských výtvarných umelcov roku 1988; príspevok je významným najmä preto, že vychádza z priameho kontaktu s umelkyňou. T. Archlebová ako jedna z mála navštívila sochárku v košíckom ateliéri, kde získala informácie v rozhovoroch počas jej 3-dňového pobytu“. (GG, s. 19) Archlebová priniesla aj podklady pre súvislosti s inými autormi/kami, spomína C. Brāncușiho, J. Arpa, H. Moora, L. Fontanu, I. Noguchiho, S. Kolíbala, A. Šimotovú, E. Kmentovú. „Používa označenia diel M. Bartuszovej ako skladačky, ďalej terminológiu: haptické sochárstvo, organické sochárstvo, vidí prepojenie jej tvorivej metódy s happeningom a gestuálnym umením. Píše o autorkinom vymedzení kontrastu organického a neorganického, plného a prázdneho, o dôvode použitia materiálu sadry, o využívaní tlaku, gravitácie a pod. V textoch však neuvádza, kedy a v akom rozsahu umelkyňa cituje.“ (GG, s. 19) Pri príležitosti účasti umelkyne na významnej prehliadke documenta 12 poskytla Zuzana Bartošová na publikovanie v katalógu výstavy upravenú a skrátenú verziu svojho textu z roku 1991, kde sa venovala najmä významu bielej farby. Po úspechu na documenta 12 zastupovala MB Galerie Rüdiger Schöttle v Mníchove. S galériou spolupracovala v Nemecku pôsobiacia česká kritička umenia Noemi Smolik, ktorá publikovala recenziu v časopise Artforum, kde spomenula v súvislosti s jej dielami aj „druh sexuálne podmieneného násillia, násillia denne páchaného na ženskom tele“. (GG, s. 24) Vladimír Beskid prizval MB k účasti na kolektívnych výstavách Laboratórium Prešov a Elektráreň T v roku 1993. V roku 1997 spolupracoval aj na významnom kurátorskom projekte 60/90 Petry Hanákovej a Alexandry Kusej s dvojicou MB a Denisa Lehocá. (GG, s. 21) *Náčrt stavu doterajšieho poznania a analýza prameňov k výskumu diela Marie Bartuszovej* uzatvárajú texty Kataríny Bajcurovej a Márie Oriškovej.

V prvej kapitole *Praha. Keramikárka. Sochárka* venovanej analýze ranej tvorby MB autorka odkryva, aký význam malo pre MB školenie v umeleckom remesle a zameranie na keramiku už na strednej škole a po jej ukončení, keď strávila rok na praxi v keramickej dielni ÚLUV v Štěchovicích. „V týchto dielňach sa stretla s rôznymi technikami a materiálmi: s kameninou pálenou pri vysokej teplote, šamotom, porcelánom, odlievaním, modelovanou a na kruhu točenou keramikou, glazovanou, engobovanou. Už v Bechyni získala skúsenosti s procesom práce na vzniku formy. To jej umožnilo pochopiť technické nuansy procesu, najmä schopnosť predstaviť si pozitívny tvar ako negatívny.“ (GG, s. 41) Dôležitý bol pre ňu vplyv Otta Eckerta a príležitosť zúčastniť sa ešte ako Maria Vnoučková plastikami Vták a Páv svetovej výstavy EXPO 58 v Bruseli, kam boli vybratí aj absolventi pražskej VŠUP. (GG, s. 41)

V podkapitole *Materská nádoba ako podstata sochy* sa GG venuje vzťahu MB k úžitkovým predmetom, ktoré vytvárala počas štúdia, ako porcelánový jedáľenský servis či čajové kanvice, malé figurálne keramiky, vázy či lampa. Zároveň ich vidí ako predznačenie jej chápania drobnej plastiky v kontexte vnímania ľudskej podstaty v soche. Pripomína, že časť súboru nádob z jemnej a šamotovej keramiky z roku 1961, ktoré tvorili diplomovú prácu Marie Vnoučkovej, sa nachádza aj v zbierke SNG. „Skúsenosť s keramikou cibrla jej remeselnú zručnosť, pri ktorej si mohla overiť technologické možnosti materiálu, napríklad v tvorivom skúmaní fyzikálnych javov cez modelovanie, odlievanie, glazovanie, vypaľovanie a tiež pri využívaní vlastností keramických materiálov (porcelán) a aj prípravných sochárskych materiálov ako hlina, sadra či plastelína. Navyše, v tomto období mali výtvarníci aktuálne informácie o rôznorodých keramických prístupoch a technikách. Vo veľkej obľube bola napr. japonská keramika, o ktorú sa zaujímal aj Maria. Hneď po ukončení štúdia v roku 1961 začala s modelovaním plastík z hlíny. V tomto prechodnom období, keď už nemala k dispozícii školskú keramickú dielňu, začala s experimentálnym odlievaním sadry do elastických foriem – detských balónov a prezervatívov, pri ktorom finálny tvar vznikol už pri prvom odliatí, niekedy dopracovala tvary rezaním a jemným brúsením; až v neskoršej tvorbe nechala výsledný tvar bez zásahu ako výsledok procesu odrážajúcim prítomný priestor a čas.“ (GG, s. 46) Ďalej cituje MB: „Moje pokusy o vlastný výraz začínajú malými plastikami modelovanými z hlíny, z jednoduchých obľých tvarov vychádzajúcich z prírody – kvapka vody, obilné semeno, pučky klíčiacych rastlín, často motív klíčenia, tvary pripomínajúce delenie buniek, alebo dotýkanie buniek. Modelovanie som postupne nahradila odlievaním dokonalých tvarov z nafukovacích gumených balónikov priamo do sadry.“ (GG, s. 46)

Rozhodujúca bola vtedy aj zmena zámeru MB, keď sochárske bozettá a modelettá ako trojrozmerné skicovanie budúcich diel povýšila na svoj cieľ, a paralelne pozdvihla sadru z úlohy prípravného materiálu na výsostný finálny umelecký prostriedok. „Nádoba, predmet s dnom a stenami vytvárajúcimi jeho dutý tvar, bola pre mladú sochárku východiskovou. ... Obraznosť nádoby symbolizuje celostného človeka, jeho telesnú a duševnú schránku.“ (GG, s. 46) „Tao je nádoba jež prázdna je nevyčerpatelná aniž je treba ji kádykoliv znovu naplniť tak širá a tak hlboká jak byla by rodičem veškerých věcí: v ní všechno ostré se udělá hladké a všechno těžké se udělá lehké a všechno slepé tu prohlédne a všechno složitě se zjednoduší.“ Tento úryvok prečítala GG v knižnici MB z knihy Tao Te Ťing, ktorá bola významným zdrojom a inšpiráciou pre jej tvorbu.

Podkapitola *Čisté dokonalé formy 1961 – 1965 (Cesta na Slovensko do Kamenína a Košíc)* popisuje život MB, keď sa v roku 1961 vydala za svoju dlhoročnú lásku – za spolužiaka Juraja Bartusza, ukončila štúdium a porodila dcéru Annu. Rozhodnutie opustiť Prahu bolo pragmatické, ale aj intuitívne vzhľadom na traumatické vojnové a povojnové roky. GG spomína zážitok malej Marie súvisiaci s odsunom českých Nemcov na základe tzv. Benešových dekrétov, keď otec ukrýval jej matku, českú Nemku v pivnici zahrabanú pod kopu uhlia. Kým sa rodina natrvalo presídlila od Mariiných rodičov z Prahy do Košíc, narátko bývali aj u matky Juraja Bartusza v Kameníne. Tam začala pracovať na modeloch preliezačiek a šmýkačiek pre deti. (GG, s. 50)

Ďalšie kapitoly *Tečúci tvar – intuícia sochy, Gravistimulované tvarovanie a Socha ako kvapka vody* sa podrobne venujú prvým plastikám MB založeným na organických fyto- a zoomorfných tvaroch v autorských metódach gravistimulovaného tvarovania v 60. a 70. rokoch a v pneumatickom odlievaní v 80. rokoch. „Od začiatkov to boli prírodné procesy a cykly, ktoré počas svojej tvorby priebežne skúmala v tvarových kredáciách, v materiálových a technologických inováciách tém zrodu, klíčenia, rastu, dozretia plodu i jeho rozpadu a zániku. ... V 80. rokoch si Maria Bartuszová počas svojich prechádzok fotografovala tečúcu rieku a jej brehy. Vytvárala si ich ako skice dočasného momentu, ktoré sa odrážajú v jej sadrových reliéfoch s vloženými kameňmi, v plastikách s kombináciou kameňa a sadry, napr. aj v cykle Topenie snehu, spájajúcom protikladné princípy zmrznutej a topiacej sa kvapaliny. Tvary jedinečných okamihov si načrtávala do skicára v snahe kresbou zachytiť túto premenlivosť, napríklad ako vodopád, tryskajúci prameň, alebo po skle okna stekajúce pramienky kropajú dažďa. Kresba jej slúžila ako podklad na formulovanie možnosti ako sochárskymi prostriedkami materializovať prírodný proces, ktorý chcela zviditeľniť aj pre nevidiacich, urobiť ho hmatateľným: Pro slepce dešť na okně; Voda + dešť + klíčeni. Dotek.“ (GG s. 73)

Druhá kapitola sa venuje tvarom, jeho premenám a skladbám, dôležitým témam a motívom, ako zrnko, klíčenie, krajina-telo či vajce. GG sa venuje aj hľadaniu sochárskeho experimentu MB v konfrontácii s aktuálnymi tendenciami osobností združených v Klube konkretistov, kde bola spolu s J. Bartuzsom krátko aj členkou. Cituje jeho vedúceho teoretika Arséna Pohribného z textu publikovaného v 80. rokoch, kde charakterizuje MB ako zástupkyňu krídla imaginácie (neracionálneho prístupu): „... *reliefy Bartuzzové pripomínajú svým voľným rozložením skořepiny organické architektury a jsou jedny z prvních příkladů iracionálního konkretismu*“ (s. 169), s čím autorka polemizuje uvedením proto-feministických tém MB ako telo, materstvo a krajina. Ďalej rozkrýva ako sochárka „*rozvinula architektonické principy do sofistikovanejšej formy biomorfnych architektúr, do poeticky vyznievajúcich priestorov v škrupinových reliéfoch*“. (GG, s. 169) Zaujímavá je úvaha GG o vzťahu MB ku Františkovi Kupkovi, obidvoch Bartuzzovcov ku kozmológii avantgardistu Antona Jasuscha a k mysleniu významného kinetistu Gyulu Kosice.

V kapitole „*Své*“ **plastiky** nahliadneme do motívov, ktoré najviac odrážali intimitu a ženskú skúsenosť MB. Hoci nepoužívala odliatky tela, narábala s fenoménom odliatku otlaku ruky alebo prstov, s priehlbina-mi, čo vznikli stlačením, a ďalej ich skladala do organických skladačiek. „*V rámci tvorby tvoria osobitú skupinu sôch s figurálnou koncepciou. Sochárka sa zaoberala motívom postavy, celej figúry a polfigúry i konotáciami na fragmenty tela, v ktorých aj s pomocou kresieb a zápiskov vieme nájsť tvary ušných boltcov, jazyka, penisu, prsníka, pokračujúcich do riasenia pripomínajúcich obliny ženského brucha evokujúce tvarovanie sošiek pravěkých Venuší ako i kult plodnosti a materstva archaických bohyní. Zápis tento zámer upresňuje: Pripravujem plastiky, v ktorých by som použila technológiu a princípy vrstvenia a vyrastania praskania foriem na ženskom torze – čosi ako súčasná Madona, alebo súčasná Willendorfská Venuša.*“ (GG, s. 221) Krehkosť krajinných meditácií MB v drobnej plastike prezrádza jej hlboké vnímanie prírody a precitovanie ekologickej naliehavosti. Ako ukazuje GG, MB zbierala informácie a obrázky z makro- a mikroskopických štruktúr, napríklad morfológických štúdií krajiny. „*Záujem sochárky o poznatky z prírodných vied súvisí s hlbším pozorovaním premeny energie v časopriestore a prejavov prírody, ako sú hmota, pohyb či sila. Zrejme aj preto na prelome 70. a 80. rokov začala M. Bartuzzová pracovať s prírodnými materiálmi, ktoré kombinovala s umelými syntetickými materiálmi. Zo sadrových reliéfov a plastík vystupujú vnorené, vložené alebo vŕtáčené kamene a konáre stromov. Na vnútornú výstuž tvarovo členitých sadrových objektov a reliéfov používala drôt, drevo a textil: lanové, jutové plátno, ale aj silonové pančuchy, na vonkajšie hmoty okrem sadry aj spracované drevo železničných podvalov,*

ale i ďalšie materiály ako drôt, špagát, linoleum, guma, plexisklo. Ďalšími materiálmi boli gumové formy balónov a plachiet, ktoré boli po odliatí odstránené, a tiež plasty gumi z pneumatík, ako si poznamenala v náčrtníku.“ (GG, s. 354) V katalógu svojej výstavy v Trenčíne v roku 1983 MB napísala: „*Používam pri robote tlak, napnutie a čiastočnú bezváhivosť. Do gumených balónov (aj pneumatík) nalievam sadru. Gumu tvarujem tlakom alebo ťahom a sadru nechám v gume zatvrdnúť – niekedy to robím vo vode a tým čiastočne eliminujem zemskú gravitáciu.*“ (GG, s. 355) Inšpiratívnu časť knihy tvoria úvahy autorky o motíve vajca, škrupiny a domu ako stavebných prvkov sochárskej tvorby aj myslenia. Po prvýkrát máme možnosť spoznať MB prostredníctvom jej kresieb, náčrtkov a zápisov a nahliadnuť do jej spôsobu myslenia o inštalovaní diel a o výstave ako médiu. Veľkým prekvapením sú aj citácie z konceptov pre scenáre (nerealizovaných) feministických krátkych filmov, ktoré si umelkyňa zaznamenala: „*Stereotyp 1. Muž učí dieťa – dievčátko s mašli 3 – 5 let. Mluví k ní zvuky. Ona si upraví mašli, sukničku, tiež vydá zvuky a urobí pukrle. Takto to pokračuje. Dospelý je spokojený. 2. To samé jako 1. Jen dievčátko 13 – 15. 3. To samé jako 2. Jen dievčátko 25 – 30. 4. To samé jako 3. Jen dievčátko 60 – 80 let, jen muž je víc a víc podrážděný, chce stařeně vzít mašli, kterou ona brání, dá si ji znovu na hlavu a s úsměvem udělá poslední pukrle.*“ (GG, s. 411)

Okrem doslovu Anny Bartuzzovej k textu zostavovateľky a hlavnej autorky obsahuje kniha aj štyri kratšie texty. Ruth Noack približuje svoj príbeh s tvorbou MB, ktorý viedol k jej zaradeniu na documenta 12 v Kasseli. „*Zámerné sme sa rozhodli vyvolať dojem vytvárania snahy o rétoriku kanonizácie tým, že sme práce ponechali pospolu a vystavili ich ako objav, ktorým pre nás boli pri našom prvom náhodnom stretnutí s nimi. Namiesto klasických vitrín sme objednali nízke stoličky potiahnuté hrubou purpurovou plšou, na ktoré sme položili biele sochy, (s. 496) dokonale osvetlené ako vzácne predmety. Oni totiž sú vzácne, aj keď všednosť použitých materiálov – sadra, špagát a guma, nie zlato, diamanty a rubíny – tomu nezodpovedá. Mnohé diela sú krehké (niektoré pripomínajú veľké, ale ostré škrupiny vajca). Hoci sú odliate, sú jedinečné, pretože neexistuje forma, z ktorej by sa dal opätovne odliat nový kus.*“ (RN, s. 497) V rozpoznaní MB na medzinárodnej scéne boli dôležití aj predstavitelia mladého súčasného umenia zo Slovenska. Kým Ruth Noack na MB upozornil Boris Ondreička, Joanna Mytkowska spomína, že sa o MB dozvedela koncom 90. rokov od Romana Ondaka. O desať rokov neskôr ju zaradila na významnú výstavu v roku 2009 v Múzeu moderného umenia vo Varšave s názvom Awkward Objects (Niezgrabne predmety), ktorá bola pokusom nanovo interpretovať tvorbu poľskej umelkyne Aliny Szapocznikow (1926 – 1973). Píše o tom, ako pri vytváraní nového príbehu o nej dospela k súvislostiam a porovnaniam jej tvorby s dielami a myslením iných



4



2



3



5



(pokračovanie zo str. 19)

umelkyn tej doby ako Louise Bourgeois, Pauline Boty, Eva Hesse a Maria Bartuszová. Inšpiratívna esej Jana Vewoerta sa venuje myšlienke Héléne Cixous „iného tela“: „V tomto sa tvorba Marie Bartuszovej javí ako niečo, čo siaha ďaleko za hranice obyčajného znázorňovania tiel. Socha sa u nej stáva umením dávania tela telám, dávania tela druhým, dávania tela inakosti, odlišnosti, ovoidnému, svalnatému, mäkkýšovitému, minerálnemu... To so sebou prináša umenie učenia. Ako diváci sa môžeme naučiť, ako byť viac než len divákmi, ako sa stať niekým, koho sa dielo dotkne a kto prijme dar iného tela. Prijat' ho by znamenalo pochopiť, ako môže byť mnou. Rozmanité spôsoby rastu, zmenšovania sa, pulzovania, ohýbania, vystupovania, vydúvania a nahačovania, tvrdenia alebo modulovania sú formy života, na ktorých sa možno podieľate. Šklabka, rastlina, minerál je iné telo obývajúce vaše telo, prostredníctvom ktorého ste pripútaný k okoliu. Naučiť sa chápať telo ako médium tak, ako to robí Maria Bartuszová prostredníctvom svojich sôch, by teda znamenalo prijat' dar iného tela, ktoré ovláda iné jazyky dotykov a odoziev.“ (JV, s. 509) Posledným textom monografie je štúdia Vladimíra Beskida o organickej plastike MB: „Pojem organiky, bioniky či organickejšnosti možno u Bartuszovej definovať v troch základných rovinách, a to: – inšpirácia elementárnymi prírodnými tvarmi a procesmi; vytváranie prvotných foriem dažďa, oblakov, kvapky, vajička, napodobenie topiaceho sa snehu a pod.; – priame zakomponovanie prírodnín a prírodného materiálu (konárov, kameňov, piesku, zeminy, kamených platní) do výtvarného diela; inštalovanie diel v prírodnom kontexte, fotografovanie brehov riek, zasnežených kameňov či detailov ľadu a námrazy; – rešpektovanie základných prírodných princípov a fyzikálnych zákonitostí, gravitácie, hmotnosti, tlaku, protirečenie foriem, ale aj istá procesualnosť v celej jej tvorbe.“ (VB, s. 510)

Nová monografia Marie Bartuszovej je s podrobnou biografiou, bibliografiou, zoznamom výstav a bohatým zastúpením obrázkov a dokumentácie príkladom precíznej kunsthistorickej práce a interpretačnej invencie Gabriely Garlatyovej, vychádzajúcej z hlbokého poznania a pochopenia spracovaného materiálu.

Po prečítaní knihy sa nemôžem ubrániť rozčítliveniu, pochádzajúcemu z povahy tvorby MB, ktorá sa mi javí vznešene pravdivá, ohrozujúca moje divácke „ja“ svojou krehkosťou – teda sublimná v zmysle, ako to popísal Edmund Burke, ktorého zaujímal, čo sa stane s „ja“, keď ho napadne niečo, čo by mohlo spôsobiť jeho zánik. V tomto prípade sú to sochy a plastiky sprítomňujúce niečo, čo je vášnivé a plné života v okamžiku, ktorým začína koniec a smrť. V umení MB nachádzam vzrušenie plné radosti a hrôzy zároveň, pretože ponúkajú chvejivú trvácnu pomínutelnosť, teda (aj vďaka tejto knihe opakovanú) možnosť zažiť niečo skutočné.

Vydavateľ: Archív Marie Bartuszovej, Košice, 2021, spoluvydavateľ: Mestská galéria, Rimavská Sobota
ISBN 978-80-971240-1-4
Editorka, text: Gabriela Garlatyová,
Autori textov: Ruth Noack, Joanna Mytkowska, Jan Verwoert, Vladimír Beskid
Supervízia nad obrazovou časťou, výber fotografií a vizuálny koncept: Anna Bartuszová, Soňa Bartuszová
Grafický dizajn: Matúš Lelovský
Predpokladaný termín vydania: jeseň 2021

1. Maria Bartuszová: *Škrupina II*, 1980 – 1989. Sadra, ø 30 cm. SNG, inv. č. P 2659. Foto: fotoarchív SNG
2. Maria Bartuszová: *Bez názvu*, 1986. Sadra, kameň, 30 × 15 cm. SNG, inv. č. P 2657. Foto: fotoarchív SNG
3. Maria Bartuszová: *Bez názvu*. Okolo rokov 1985 – 1987. Sadra, 35 × 30 cm. SNG, inv. č. P 2655. Foto: fotoarchív SNG
4. Maria Bartuszová: *Krajina II*, okolo roku 1983 (rekonštrukcia Anna Bartuszová, 2002). Kameň, sadra, 27 × 122 × 98 cm. SNG, inv. č. P 2674. Foto: fotoarchív SNG
5. Maria Bartuszová: *Skladačka XII*, 1983. Zo sochárskeho sympózia II. ZDŠ pre nevidiacich, Levoča. Bronz, d. 29 cm. Súkromný majetok. Foto: Gabriel Kladek
6. Maria Bartuszová v ateliéri, screenshot z filmu, RTVS, Bratislava, „Telespektrum č.9/81/Kultúra; Medailón sochárky Márie Bartuszovej“, IDEC: 781-0902-0405-8102, STV, 1981