



JAZZDO

Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí

> ročník II. > číslo 1 > november 2009 - december 2009 - január 2010 > € 0,50 <

Tomáš Štrauss

Povedzme rok 1979: umenie bolo vtedy nielen vznešené, ale aj, povedzme, burcujúce

(Proti estetizovaniu umenia z neskorých čias totalitarizmu)

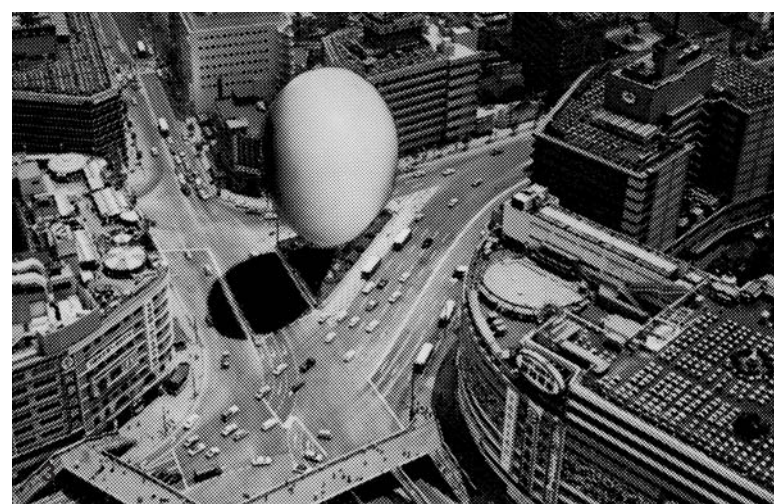
Redaktori Týždňa a niektorí iní novinári sa z príležitosti jubilea „nežnej“ pokúsili o hodnotiacú bilanciu našich prednedávných rokov. Úloha to, ktorá ich nateraz presahuje. Aby som mohol hodnotiť kultúru a podieľajúcich sa na nej účastníkov, musím vedieť o čo v týchto rokoch u nás a v zahraničí vlastne šlo a aký meter hodnotenia možno k tomu, čo sa u nás dialo, vlastne priložiť.

Pokiaľ ide o výtvarných umelcov, pripomenuté sú tu predovšetkým dve navzájom odlišné zvučiace mená: Bočkay a Sikora. Obaja predstavujú programove niečo východiskovo iné. Začnem u Ruda Sikoru, ktorému v časoch spoločenských zlomov pripadla isteže aj verejne angažovaná, v mnohom až kľúčová rola. V Sikorovom ateliéri nevystavoval v pokročilých sedemdesiatych rokoch Bartoš, Koller, Jankovič či Mlynárčik, ani iní, ktorých uvádzate. Nevystavoval tam už vôbec nikto.

Dialo sa v ňom postupne niečo vo výtvarných ateliéroch nezvyčajné: kolektívne a nahlas sa rozmýšľalo. Ako a prečo mohlo k takejto „nezvyčajnosti“ vôbec dojsť? Slovenské umenie v druhej polovici šesťdesiatych rokov – vari tak, ako nikdy predtým – sa prekotne vyrovnávalo s aktuálnym vývojom vo svete. Možno najdôležitejšia výstava sa v tomto smere konala až v lete 1970 v piešťanskom kúpeľnom parku (Polymúzičný priestor, kurátor L.Kára).

S nostalgiou sme vtedy pocítovali, že je to asi už posledný závan niekdajšej slobody. V jeseni toho istého roku sa klieťka na dlhé dve desaťročia uzatvorila. Umelecké zväzy sa preorganizovali. Presnejšie: boli preorganizované. Nastolili sa nové totalitné pravidlá hry. My povedzme „iní“ a „nepekni“, sme boli z práve sa načínajúcej hry zásadne vylúčení. Poťažmo sme sa sami a dobrovoľne z tejto hry vylúčili. Všetkým ostatným sa potencionálne ponúvalo pokánie. To znamenalo účasť na pravidelných výstavách v centrálnom „Dome umenia“ v Bratislave (na počesť „historického“ 31. a či 64. výročia niečoho a niekoho, na počesť hocičoho). Prípadne, ak niekto vedel písať, tak trepať nezmysly o nezmysloch. Podstatné však bolo, že už samotná účasť na týchto verejných podujatiach bola náležite finančne (a ináč) odmeňovaná. Aj doteraz nadpriemerné, štátom rozdávané finančné injekcie do umenia a propagandy rapídne narastali. Na naše prekvapenie sa na týchto režimistických sebaoslávach nečakane podieľali i mnohí z niekdajších radikálov, ktorých sme ešte koncom šesťdesiatych rokov obdivovali a v ktorých sme videli čo aj naše vzory. Prípadný poukaz povedzme na „kvalitu“,

na ktorú sa títo čerství kolaboranti odvolávali, bol v tom čase už pokrytecký a nezmyselný. Následný otras všetkých našich doterajších hodnôt – a tým aj viery v umenie, kultúru a v modernu – bol pre náš ďalší myšlienkový vývoj zásadný. Namiesto vzájomného predvádzania sa a vystavovania vlastného ega sme sa snažili pochopiť, čo sa to okolo nás deje. Centrom našich úvah bolo systémové (v dejinách zdáka nie ojedinelé) využitie, skorumpovanie či zneužitie umenia. Umenie ako narkotikum, číre remeslo, prsto: živobytie. Akákoľvek estetika a etika prestávala v tom čase platiť. Ak sme chceli zostať sami sebe verní, museli sme vyjsť z nultého bodu. Iba z obklopujúcej nás nezmyselnej reality. Čo vznikalo, bolo programovo „neumenie“, či dokonca „anti-umenie“. Približne sa v tomto zmysle hovorilo o konceptualizme, projektovej (ideovej) tvorbe, happeningoch, akčnom umení a podobne. Ak nás v našich oficiálnych dokumentoch prehlásili následne za „neumelcov“ a „neestetikov“, mĺkvo sme prikývli. V mnohom sme pritom boli nejednotní a navzájom sme sa pokúšali názorovo sa presvedčiť. V roku 1972 som z nejakého bratislavského výskumného ústavu vypašoval

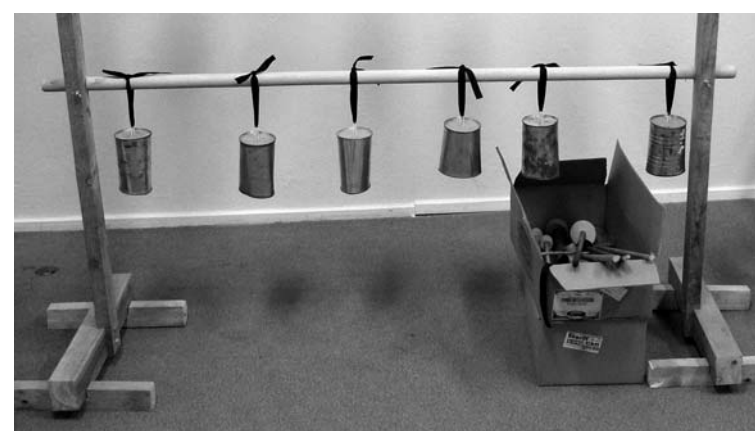


starostlivo verejne utajované americké „Hranice rastu“ (zprávy tzv. rímskeho klubu). Šlo v následných diskusiách potom aj u nás o diskusiu o šanci a možných východiskách z akútnej civilizačnej a kultúrnej krízy: veda a technika, alebo návrat či splynutie s prírodou? Naše stanoviská boli, ako to v uzavretej diskusii medzi

priateľmi býva, často krajnostné. Jedna skupina, pod vedením predčasne zosnulého Miloša Lakyho – výtvarníka, ktorý hravo rozumel princípom matematickej logiky – sa zamyslela nad možnosťou neslovného a nepojmového ale i nezobrazujúceho vyjadrenia.

(pokračovanie na str. 2)

November 2009



Oriešok tvrdý ako diamant

Omar Mirza > str. 3

December 2009



Juraj Bartusz - Jakoby, Bondy, Časový limit, Indigo

Mira Sikorová > str. 4

Január 2010



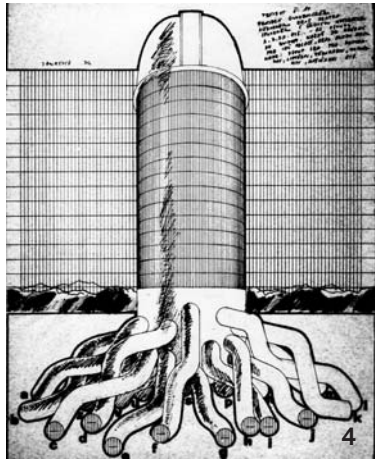
Ešte stále v pasci?

Nina Vrbanová > str. 7

Tomáš Štrauss

Povedzme rok 1979: umenie bolo vtedy nielen vznešené, ale aj, povedzme, burcujuce

(Pokračovanie z 1. strany)



Podnetom bolo vypustenie americkej vesmírnej sondy Pioneer 10 s posolstvom pre mimozemské civilizácie: *kto sme, odkiaľ pochádzame a čo chceme?* Ako sme dodatočne zistili, úlohou vypracovať akýsi abstraktný "logical language" bol poverený aj výskumný tím americkej vesmírnej agentúry NASA. Šlo o tým legendárneho Carla Sagana. Pokiaľ to môžem posúdiť, východiskové tabuľky a nadväzujúce filozofické úvahy medzi nami a tými v Cap Canaveral boli v podstate zhodné (T. Štrauss: "Slovenský variant

moderný", Bratislava 1992, s.97. V samizdatovom rukopise – rozmnožovanom spolupracovníkmi J.Budaja – Bratislava 1978 a 1979, s.84). Krajný racionalizmus, ktorý som v tom čase i sám zdieľal, vyvolal prirodzene vášnivý protest. "Na okno klope jarný dážď. Rám okna je rám obrazu, ktorý som nenamaloval. Dážď je mojím materiálom, podobne ako zem, blato, sneh. Zdá sa vám to zaostalé...Ten dážď, sneh, prach a celá naša zem boli tu však pred celou civilizáciou a budú i po nej..", napísal nám v naliehavom liste Peter Bartoš na jar 1979. Podobne, obrazom i slovom, reagoval Kern, Meliš, Tóth a ďalší. I keď nezámerne, narastal v týchto časoch už vari vždy existujúci zásadný rozdiel medzi českými krajinami a Slovenskom. Moderné umenie predstavovalo v Prahe a v Brne koncom devätnásteho a začiatkom dvadsiateho storočia nedobytnú pevnosť, do ktorej sa bolo možné v akýchkoľvek zlych časoch bezpečne schovať. Konsolidátori sedemdesiatych



rokov vyhlásili síce za predstaviteľov nových čias rôznych tých „docentov Kozákov“, obzvlášť to však nezapôsobilo. Výtvarní umelci a spisovatelia mali tu už svojich osvedčených predstaviteľov, kibicov a zberateľov. Po rôznych dvoroch a bytoch usporiadané akcie a výstavy navštevovalo takto nie menej záujemcov než kedykoľvek predtým v tzv. normálnych časoch. November 1989 sa takto aj u nás ohlásil vo svojom pražskom a brnenskom, dodnes pretrvávajúcom trblietavom lesku (u nás: R. Fila a jeho žiaci). My (ostatní) sme

žiadne takéto pevné a pretrvávajúce tradície nemali a boli sme preto v časoch začínajúcej sa „konsolidácie“ nútení spoliehať sa iba sami na seba. Namiesto tej či inej ateliérovej estetiky vychádzali sme z obklopujúcej nás ľudskej a občianskej evidencie („paradox“ a nezmyselnosti „očividnosti“) a zo slobody nezodpovedať sa nikomu a ničomu. Žiadnej existujúcej tu kontinuitnej tradícii. Ak chceme, šlo o to dívať sa zvedavo naokolo seba a myslieť a experimentovať bezhranične a po svojom. Na jar 1980 som sa pod tlakom

pomerov a vzrastajúcej názorovej izolácie napokon rozhodol vystáť sa zo Slovenska. V dvoch príručných kufroch, ktoré som si mohol so sebou zobrať, som si pribalil niekoľko ukážok prác svojich spolupracovníkov. Šlo len o fotografie a papierové rýchlonáčrty. Keď som ich potom spočiatku skromne a temer skomplexovane svojim novým priateľom a muzeológom v Kolíne nad Rýnom a v Düssel-dorfe – vtedajších to centrách experimentujúceho výtvarného umenia – ukazoval, nevychádzali títo z údivu. To, čo som im predkladal, bol vraj najčerstvejší prúd myslenia v ateliéroch New Yorku a Kalifornie. Zamyslenie sa a kritika doterajšieho poňatia umenia, prichádzajúce tentoraz na počudovanie dokonca „ani nie z Prahy“. Mnoho z toho, čo som kompetentným predkladal, malo tvoriť pevnú časť naplánovanej výstavy „Ostkunst“ (kontrapost a doplnenie vtedy práve prebiehajúcej panoramatickej výstavy „Westkunst“). Peter Ludwig plánoval dokonca založenie zvláštneho múzea

umenia stredo-východnej Európy. V Benátkach sa v roku 1977 pripravovalo „disidentské Biennale“ s markantným podielom autorov zo Slovenska. S Dominikom Tatarkom sme boli prizvaní ako prednášatelia a svojho druhu kurátori. Problém bol v tom, že umelecké diela neboli však v tom čase ešte voľne k dispozícii ani u nás doma. Úrady nám, ani iným, vystavenie, samozrejme, nepovolili. *Neznáma revolúcia mala proste vypuknúť o nejaké to desaťročie skôr.*

1. Ján Budaj, akcia skupiny "Spoločnosť intenzívneho prežívania", Bratislava, 1979
2. Július Koller, Otáznik, 1978, foto: Květa Fulierová
3. Alex Mlynárčik, Hommage á Brancusi, 1969
4. Jozef Jankovič, Projekt slovenského národného Eros Centra spojeného s údivom hviezdárňou, 1974
5. Dezider Tóth, Transfer, 1980

Ilustračné foto: archív autora

Ivana Moncol'ová

Dvojitý pád a bivakujúci v galérii



Výtvarník Štefan Papčo je vyštudovaný sochár, umenie tvorí intermedialne: v médiu sochy, objektu, inštalácie, videa. Nosnou témou jeho umeleckej tvorby je „horolezectvo na vlastnej koži“.

Na jeho sólo výstave s názvom Double Fall (Dvojitý pád), sprístupnenej v Galérii Cypriána Majernika v Bratislave do konca októbra 2009, v kurátorskej koncepcii Romana Popelára, sme mohli vidieť širšie spektrum umenia na základe prežívania skúsenosti horolezca alebo horolezeckej dvojice. V každej miestnosti Zichyho paláca bolo možné vidieť samostatné autorovo dielo. Projekt Vertical Holidays (2007) bol odkazom na skúsenosť autora a jeho priateľky, ktorí strávili dva týždne lezúc v 700 metrovej výške steny v talianskych Alpách. Skúsenosť a prežívanie neustálej prítomnosti toho druhého, jeho

psychických a fyzických stavov, nadobudnutých a prežitých, sprostredkúva symbolicky. Odkazom z tohto príbehu bola projekcia prelínajúcich sa dlani a meniacich sa zranení na nich. K pluzgierom na dlaniach odkazovalo prítomné a aj zničené technické vybavenie horolezca. Ďalším projektom Nakresli cestu (2003) nabádal autor diváka, aby si vyskúšal možnosť lezenia na umelo vytvorenej lezeckej stene, cez ktorú sa projektovadlo umelcovo lezenie v tatranskom ľadopáde. Často krát Papčo vytvára pre diváka silnú skúsenosť, pretože vyžaduje jeho pozornosť. Tá je založená na divákovej participácii alebo na paradoxnej situácii. Autor využíva kontrast dejov a situácií odohrávajúcich sa vonku (teda outdoor) a približuje ich sterilite galerijného prostredia alebo našej bežnej, konzumnej realite. Paradoxnou situáciou bol aj objekt Skrotená hora (2009), ktorý bol reálnou zmenšeninou vrcholu

hory v Patagónii. Ten celou svojou hmotou vyplňal jednu veľkú miestnosť galérie tak, že podporoval diváka v čítaní rešpektu k horám, zároveň mu však ponúkal haptickú skúsenosť – možnosť dotknúť sa aspoň raz v živote vrcholu. O projekte Bivak (2008 – 2010) ste už možno počuli v máji 2008, kedy viaceré slovenské televízie priniesli reportáže z Horskej služby vo Vysokých Tatrách, ktorej volali turisti z Nemecka a Poľska. Tí na televíznej panoráme o počasí videli v skalách mŕtveho horolezca. Išlo však o sochu bivakujúceho horolezca, vytesanú z dreva v životnej veľkosti. Papčo ju umiestnil v skalách Lomnického štítu na jar v roku 2008 za účelom permanentného prenosu do galérie v Bratislave a odvtedy sa nad sochou prehnali všetky druhy počasí. Zámerom autora v tomto dlhodobom projekte je nechať „pracovať“ sochu rôznymi druhmi počasí ako súčasť procesu tvorby. Neskôr bola socha prenesená do skál nórskeho fjordu v Jossingfjorde, kde je doteraz a odkiaľ sme ju mohli priamym prenosom sledovať priamo z galérie Cypriána Majernika v Bratislave. Pri písaní tohto textu som sa na „bivakujúceho“ pozerala. Nad fjordom bolo sychravo ako u nás v Bratislave, chýlil sa a bola mu zima, jeho pôvodne bledé drevo sa zmenilo na sinavé a jeho zárezy už obrastal tmavý mach... Štefan Papčo, Bivak, 2008 – 2010

Richard Gregor

Impresia z Galérie umenia Nové Zámky – 14. novembra 2009

Myslím, že môžem smelo povedať, že v Nových Zámkoch je v pozitívnom zmysle slova najdekadentnejšia galéria pre výtvarné umenie na Slovensku. Pripomína eklektickú kombináciu viacerých typov priestorov, ktoré charakterizujú neo-avantgardné dejiny výstavníctva: white cube, squat bývalého sídla karkovsko/bulgakovského úradu, miesto bývalej krajčírskej dielne, kultúrno-osvetový dom, alebo aj náhradne prenájatú funkcionalistickú vilu (v ľahko okresnej konštruktivistickú úpravu). Zámerne som sa nespýtal, čomu budova pôvodne slúžila, aby som neprešiel niť svojej predstavivosti. Vtip je v tom, že galéria je zároveň sídlom mimoriadne kvalitnej Zmetákovej zbierky, ktorá by pokojne mohla byť súčasťou expozície SNG, a tiež zaujímavej expozície avantgardistu – bežca na dlhé trate – Lajosa Kassáka. Galéria je známa aktívnym a perspektívnym kurátorským obsadením. Napríklad výstavy Pertu (No. 1 – No. 8; od 1993), kurátorské koncepcie Heleny Markuskovej, ktoré jedine u nás systematicky konfrontujú kontext slovenského a maďarského súčasného umenia, začala pravidelne reprízovať GMB. Aktuálnou výstavou je Entry-No-Entry Stana Masára, v kurátorskej koncepcii ďalšej kmeňovej kurátorky Ludmily Kasaj-Poláčkovej. Ide v princípe o prenos (neo)dada premis do pozícií site specific, treba však priznať, že ako site specific v tejto galérii musí pravdepodobne pôsobiť každá výstava.

Bez ironie: nie je to malá devíza, ak sa správne využije. Masár sa o to snaží, kombinuje staršie a novšie metamorfózy svojich kresbových konceptov a ich 3D objektovosti. Humor, ktorý je jeho dielu vlastný, to odvážne odľahčuje od ťažkých posolstiev, je niečo, čo u nás má (a v dejinách aj mal) naozaj málokto umelec. Keď sme sa s autorom rozprávali, či by vystavené objekty lepšie vyzneli v bielej kocke, uvedomil som si, že formálne asi áno. Problém by však nastal v tom, že by nedostačovali, že by začali nadobúdať práve kontextu takto čistej galérie vlastné, iné konotácie – napríklad by si vyžadovali monumentálnejšiu formu, stávali by sa (aj kvôli svojmu bielemu prevedeniu) paródiou na minimalistické sochy (o čo autorovi vonkoncom nejde), referovali by o kontexte pojmového kossuthovského konceptualizmu viac, než je nevyhnutné a mohli by tým pôsobiť anachronicky. Prítom, samozrejme vieme, že Masárovo chápanie umenia sa obracia ku konceptuálnemu purizmu. Má potrebu a ambíciu pomeriavať sa so základnými ideo/objekto/percepčnými stratégiami, a myslím, že aj s pilotnými osobnosťami (Duchamp), no na druhej strane je táto tvorba jasným produktom nášho prostredia – je ukotvená v jeho mierke, v jeho chuti k umeniu, rozvinutá jeho osobnosťami (Koller, Ďurček), ich predstavách o hutnosti významu a o intaktnosti štýlu (keď už bol spomenutý purizmus), ďalej v type humoru

a podobne. Zaujímalo by ma, ako by niektoré objekty vyzneli vo farebnom, alebo čiernom prevedení – trvanie na „bielom“ splnutí s prostredím považujem u Masára za trochu príliš pohodlné zotrvanie v projektových istotách, ku ktorým konceptuálne umenie zväzda. Zmetákova zbierka je fascinujúca. Už len dve vystavené vrcholné maľby od Hložníka a Bazovského dokazujú, aký gigantický dar galéria spravuje. A je mi jasné, že zmluva o zbierke diktuje povinnosť vytvoriť trvalú expozíciu z čo najväčšieho počtu kusov. Rád by som z pozície diváka navrhol racionalizovať tento úzus: návšteva spomínanej expozície je totiž ako plávať v hustom sirupe! Zbierka predsa nemusí byť neustále vystavená celá, môže sa obmieňať, čo okrem iného pritiahne aj záujem iných, než klasických divákov obrazárni, ktorí sa chodia pravidelne pozeráť na jedno svoje obľúbené plátno. Nemyslím, že bolo záujmom autorov diel a zberateľa vytvoriť nástenný katalóg, rovnako ako istotne nie je záujmom vystavovateľa napodobňovať inštalácie salónov 19. storočia – ak existujú priestorové limity, a tie predsa existujú vždy, je potrebné nájsť adekvátny spôsob riešenia. V tomto prípade mi to príde neobvyčajne ľahké, ale faktom je, že mi možno unikajú organizačné a právne súvislosti, ktoré som pre krátkosť času pri príprave tohto textu nemal možnosť preskúmať.

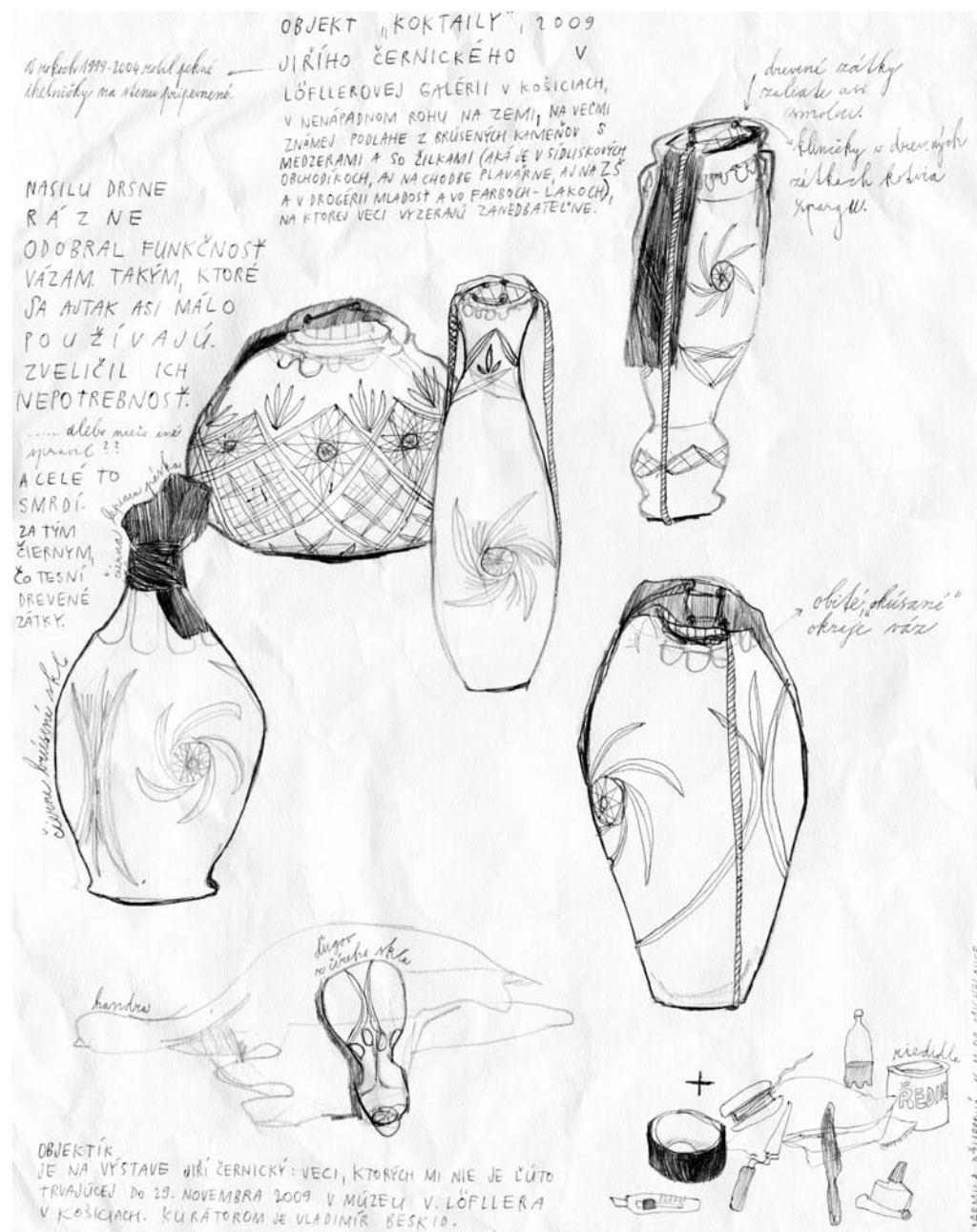
Alojz Klimo

Iná interpretácia

V polovici 60. rokov autor dospel k svojmu charakteristickému vyjadrovaciemu spôsobu a téme - k symbolickému znázorneniu mesta a jeho znakov - striech, križovatiek, okien, brán. Tieto motívy abstrahuje do plošnej kompozície, kde dominantnú úlohu zohráva čierna línia a farebná plocha. Skladba obrazu pôsobí stroho, prehľadne a racionálne. Tvorba Alojza Klimu je tak vo všeobecnosti aj vnímaná. Autor je automaticky priradovaný k prúdu geometrickej abstrakcie. Diela Alojza Klimu vyvolávajú dojem, že prvoradým zámerom autora je dosiahnuť maximálne zjednodušenie pomocou geometrického tvaroslovia a hľadanie dokonalých kompozícií zložených z pravouhlých útvarov. Iste, autorovi naozaj ide o zjednodušenie, symbolické zobrazenie skutočnosti. Prenáša svoj vnem do novej vizuálnej podoby, hľadá najvyššiu možnosť spôsob ako uchopiť podstatu zobrazovaného. Obraz je zachytením vzťahov rozmanitých pravouhlých polí, ktoré sú plochou pre farbu. Racionalita, spájaná s geometriou je na prvý pohľad v popredí. Bližší pohľad na diela Klimu ale odhaľuje ďalšie, skryté dimenzie. Nie sú neviditeľné, ale možno sa spočiatku zdajú druhoradé,

pretože divák je unesený možnosťami členenia plochy líniou a farbou. Pod zdanlivo strohým geometrickým povrchom sa totiž skrýva niečo iné. Výsledné dielo je zachytením procesu tvorby, ktorý je veľmi dôležitý. Obraz vzniká vrstvením, ukladáním jednotlivých zásahov autora na seba až do dosiahnutia finálnej podoby, ktorá pravdepodobne vznikla prevažne riadeným procesom, ale veľkú úlohu zohral aj moment náhody. Cieľom Klimu nie je výsledok, ale proces a vyjadrenie momentálneho emočného stavu. Dôležitý je samotný materiál. Ak sú maľby na papieri, ten sa často svojím povrchom a štruktúrou spoluzúčastňuje na farebnej škále celku. Podstatné je použitie mokrého papiera - línie a farebné plochy sa rozpíjajú, dochádza k chveniu plochy. Viditeľná je práca so štetcom - tenké vrstvy farby a mokry povrch umožnili zachytiť autorovo gesto, napriek tomu, že farebná plocha pôsobí spočiatku ako monochrómna, v skutočnosti je štruktúrou. Podobne je tomu s líniami. Ich „nedokonalosť“ je jasne viditeľná, ale spočiatku zavádzajú diváka svojou dominantnou čiernou farbou a strohou priamočiarosťou. Ale aj ony sú v skutočnosti predovšetkým stopami štetca.

Nie sú jednoliate, ale rozbité, roztrieštené, niekedy rozmazané. Na niektorých miestach je dokonca gesto autorovej ruky jednoznačne priznané. Ďalšími podobnými nedokonalosťami, ktoré zostávajú na ploche, sú rôzne pôvodne nechcené šmuhy, alebo odtlačky prstov. Dôležité je aj privlastňovanie si štruktúr, ktoré zabezpečili odtlačky rôznych predmetov, mriežok, alebo kruhových útvarov. Aj tieto stopy sú bez dokonalosti, zostávajú spontánne ako ostatné autorové gestá. Autor neretušuje, neskrýva záznam z procesu tvorby. Na rozdiel od všeobecnej tendencie geometrickej abstrakcie, ktorá hľadá dokonalosť, čistotu plôch a línií, priam sterilitu, Alojz Klimo toto všetko vedome zavrhuje v prospech živelnosti. Čo hovoria všetky tieto vlastnosti Klimovej maľby? Štruktúra, odtlačok, vrstvenie, gesto, proces, náhoda, emócia, spontánnosť... sú skôr doménou štruktúrálnej abstrakcie. Klimova štruktúralnosť sa ale odohráva v minimálnej hmote - len farbou na papieri, prípadne na plátne. Gestická a štruktúralná je maľba ukrytá pod povrchovým geometrickým členením, ale je prítomná. V istom zmysle je Klimova geometria je len optickým klamom.



Omar Mirza

Oriešok tvrdý ako diamant

Milan Adamčiak je považovaný za jedného z prvých slovenských intermediálnych umelcov. Intermediálna v umení je mimoriadne zaujímavá okrem iného preto, lebo vďaka nej môže v jednom diele fungovať niekoľko prelnajúcich sa formálnych rovín, nečakaných spojení, myšlienkových prístupov, významov a interpretácií. Pri prílišnej mnohorakosti a priveľkej otvorenosti diela sa však môže stať, že sa pri jeho dešifrovaní dostaneme do slepej uličky. Prednedávnom som zašiel na premiéru tanečno-hudobného predstavenia Diamondance, ktoré vzniklo na základe obrazovej partitúry Milana Adamčiaka z roku 1967. Vizuálne veľmi pôsobivá scéna (Michal Moravčík) pozostávajúca zo spomínanej partitúry, okolo ktorej sedeli diváci, by vďaka jej precíznemu zhotoveniu (osem kobercov s grafickými obrazcami vytváralo dokopy formu diamantu) a svetelnému dizajnu (Slavomír Šmálik) pokojne mohla fungovať aj ako samostatná inštalácia. Hlavnými aktérkami predstavenia boli štyri tanečnice (Anna Caunerová, Monika Caunerová, Monika Čertezní, Petra Fornayová), ktoré

sprevádzali štyria hudobníci (Milan Adamčiak, Lujza Ďurišová, Peter Machajdík, Michal Murin) rozmiestnení v rohoch javiska. Tanečnice sa pohybovali na základe ich interpretácie obrazovej štruktúry partitúry na podlahe, hudobníci interpretovali partitúru a zároveň reagovali na tanečnice. Dôležitým momentom bola teda okrem interpretácie aj improvizácia. Tóny, zvuky, ruchy, hlasy, nástroje, nenástroje, violončela, basgitar, nástroj-objekt skonštruovaný Adamčiakom z dreveného stojanu a rôzneho náradia, klincov a pod., ale aj zvuky z publika, to všetko vytváralo akustické počty a nálady. Tanečnice ma zaujali výborne zvládnutou prácou s telom, no keďže súčasnému tancu a jeho výrazovým prostriedkom vôbec nerozumiem, zážitok som mal skôr zo zvukovej zložky, no najmä zo samotnej scény. Adamčiakove partitúry akoby prebehli svoju dobu, pretože v čase ich vzniku sa súčasná hudba u nás hrala minimálne, slovenský súčasný tanec ešte ani neexistoval. Preto si na ich interpretáciu musel počkať. Ich nadčasovosť je v tom, že stále nestrácajú nič zo svojej vizuálnej,

konceptuálnej a interpretačnej sily. Je fascinujúce zažiť, ako na základe v podstate abstraktného obrazca (ktorý však má určitý systém, ako napríklad stanovenú dĺžku „hrania“) vzniká hudba a pohyb. Musím sa však priznať, že celé predstavenie bolo pre mňa mimoriadne náročné na vnímanie a pochopenie. Adamčiak je vyznávačom slobody umenia a nekonečných možností jeho interpretácie. Ako sám hovorí: „Mojím zámerom je nemať žiaden zámer“. Mnoho vrstiev chápania môže byť pre diváka veľmi podnetné, no na druhej strane znepokojujúce, zneisťujúce, máťuce. Za kvalitné sa všeobecne považujú také diela, ktoré ponúkajú viacero rovín čítania. Som však toho názoru, že by tieto diela mali diváka určitým spôsobom aj niekam „nasmerovať“. Pretože sa inak môže ľahko stratiť. Alebo sa môže stať, že tanečno-hudobná performance bude stimulom len pre zmysly. Ako to napokon máme možnosť vidieť na našej spoločnosti; prílišná sloboda môže byť v určitom zmysle aj traumatizujúca.

Milan Adamčiak, Diamondance
Foto: Illah van Oijen



Andrea Euringer-Bátorová

Ad: K problematike kategorizácie Happsoc I.: Koncept? Happening? “Cisárové nové šaty” alebo samostatná kategória? Poznámky k príspevku R. Gregora “Happsoc abstraktný významom”, Jazdec 9 - 3Q - 2009

Projekty Happsoc I. a Happsoc II Alexa Mlynárčika predstavujú spolu s jeho Permanentnými manifestáciami I – IV v rokoch 1965-66 sériu umeleckých aktivít, ktoré formálne a obsahovo rozšírili klasické médiá a v konečnom dôsledku viedli k jeho veľkoformátovým happeningom tzv. “slávnostiam”.

Po návrate z prvého pobytu v Paríži formuloval Mlynárčík spolu so Stanom Filkom a Zitou Kostrovou Happsoc I. Projekt obsahoval tri komponenty: 1. Manifest, v ktorom autori vyhlásili celú Bratislavu medzi 1. a 9. májom za umelecké dielo a pozvali ľudí k účasti na projekte. Napriek tomu, že 1. a 9. máj boli politické sviatky, boli vybrané predovšetkým ako “prírodné ohraničený úsek” v kalendári.² 2. Zoznam 23 objektov a subjektov spojený s údajmi o ich počte: obyvateľstvo, psi, práčky, kiná, komíny atď., pričom použili informácie o jednotlivých subjektoch a objektoch, ktoré získali na Mestskom úrade, v zmysle “nájdenej spoločnosti” – “société trouvee”. Nájdeme tu napríklad 1 Bratislavu, 1 Hrad a 1 Dunaj atď. 3. Portfólio s čierno-bielymi dokumentárnymi fotkami Sviatku práce a Sviatku víťazstva. Happsoc I. má v slovenskom dobovom kontexte výnimočné postavenie a význam ako nekonvenčná a inovatívna umelecká forma. Povýšiť existujúcu realitu na umenie bolo v roku 1965 na Slovensku priam revolučná myšlienka. Happsoc I. bol dlho

mylné kritikou (Restany, Moulin, Petránky) označovaný a interpretovaný ako happening, pretože vo svojom názve nesie slovo “happen”. Titul “happen society” bol automaticky vnímaný ako happening, čo nie je správne. Sami autori projektu v manifeste diferencujú: “Na rozdiel od happeningu je však jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej forme neovplyvnená priamym zásahom.” V roku 1977 odmietol Jindřich Chalupský dovtedajšie označovanie Happsocu za happening a objavil jeho príbuznosť s konceptuálnym umením.³ Chalupský tu ďalej hovorí o Mlynárčíkovom prekročení hraníc Nového realizmu. Vychádzajúc z tohto tvrdenia bol Happsoc I. definovaný v rámci sympózia “Konceptuálne umenie na zlome tisícročí” ako “koncept” J. Geržovou.⁴ V nedávnom príspevku v Jazdcovi nazýva R. Gregor Happsoc I “konceptuálnym” a “neoabstraktným konštruktom”. Dovolím si s kategorizáciou Happsoc I. ako čistého “konceptu” či univerzalistického “neoabstrakcie” polemizovať.⁵ Podľa môjho názoru ide v prípade Happsocu I. o realitu, ktorá sa stáva na istý čas umením. Ak už hľadáme nejakú kategóriu, ku ktorej by sme Happsocu priradili, vidím príbuznosť s tzv. idea happeningom, ktorý A. Kaprow definuje nasledovne: “...they don't have to be thought, they have to be performed, and they are usually very minuscule kind, though they have to get them by virtue of either reading about or hearing about them, something like an extension of the emperor's clothes.”⁶ Príkladné idea happeningy sú “pieces” Yoko Ono alebo Georgea Brechta. Projekt Happsoc I sa od nich líši najmä obsahným spracovaním spomínaných troch komponentov. Ďalej vidím jasnú paralelu medzi

Happsocom I. a dielom Pierra Manzoniho Socle du monde (1961). Jednoduchým činom inštalácie sokla dolu hlavou dospel Manzoni k vystaveniu celého sveta ako umeleckého objektu. Vystavenie zemegule nadväzuje priamo na jeho stratégiu prezentácie living sculpture - ľudského tela ako “žijúcej sochy” v galerijnom priestore (1961). Happsoc I. a Happsoc II. vnímam ako kontinuálne a vedomé nadviazanie na Duchampov princíp “ready-made”, pričom sa ale v tomto prípade nejedná o objekt (akým bol sušič na fľaše, pivoár či lopata), ale o množinu subjektov a objektov, čiže o komplexný “ready-made-proces”. Nájdenu spoločnosť ako množina objektov a subjektov tvorí zákonite v čase nekontrolovateľný a transformujúci sa materiál, ktorý sa stáva na istý čas umeleckým materiálom. Danú situáciu presne vystihuje zvolený pojem “happen society”, ktorý vnímam ako samostatnú kategóriu.

1 K detailnej analýze Happsoc I. a Happsoc II. pozri Andrea Bátorová, Aktionskunst in der Slowakei in den 1960er Jahren. Aktionen von Alex Mlynárčík, LIT, Berlin 2009, s. 138-163.
2 Podobne to bolo v prípade Happsoc II., ktorý sa udiel v zime v rovnakom roku a organizoval ho už Mlynárčík sám. Za časové rozpätie trvania projektu si rovnako vybral dva sviatky - Prvý sviatok vianočný a Silvester.
3 Jindřich Chalupský, Na hraniciach umění, samizdat 1977 (oficiálne vydané v Mnichove 1987).
4 Jana Geržová, “Mýty a realita konceptu na Slovensku”, in: Konceptuálne umenie na zlome tisícročí, J. Geržová, E. Tatai (Ed.), Budapest-Bratislava 2001, s. 25.
5 Bližšie k problematike kategorizácie Happsocu pozri Andrea Bátorová, Aktionskunst in der Slowakei in den 1960er Jahren. Aktionen von Alex Mlynárčík, LIT, Berlin 2009, s. 147-158.
6 Dá sa preložiť ako “...nemajú byť myslené, ale majú byť performované a majú väčšinou veľmi nenápadný charakter; nie sú sprostredkované ani čítaním ani tým, že o nich počujeme, je to niečo ako rozšírenie pojmu “cisárových nových šiat”.”

Omar Mirza

Aké hlboké môže byť porno?



Igor Ondruš je bez pochýb osobitým zjavom na slovenskej výtvarnej scéne. Klišeovité tvrdenie výtvarníkov, že „robia niečo tak,

ako to cítia“, naberá v jeho prípade odlišné konotácie a nepo- nika divákovi dostatočujúce vysvet- lenie jeho zámerov. Uspokojenie

našich estetických chútok je však asi to posledné, čo chce dosiahnuť, i keď po formálnej stránke mu nie je čo vyčítať. Provokácia v jeho tvorbe je evidentná, no nie prvoplánová, a onálepkovať ho ako zvrhlika by bolo tiež prvoplánové. Jeho diela sú symbolickou fackou pokryteckým svätuškárom, ktorí by ho najradšej poslali na vyšetrenie. Na Slovensku sú takéto témy stále vnímané háklivo, no kto z nás sa s niečím podobným (aspoň v tých najtemnejších hĺbkach podvedomia) už nezaoberal?

Prednedávnom predstavil Igor svoju najnovšiu tvorbu sólovou výstavou na Lodi na petržalskej strane Dunaja. Jeho „typickým“ témam dodal ešte viac extravagantnosti. Milovníci vizuálnej dekadencie, okorenenej znepokojujúcim vzrušením zo zakázaného ovocia so štipkou poézie zvrhlosti, mohli na výstave obdivovať množstvo obnažených tiel, stoporené údy

a nabádajúce sa vagíny, kopulačné scény s precíznym zmyslom pre detail, očarujúco zvrhlé učiteľky lásky či nadhrané pornobábiky. Pre tých náročnejších tu nechýbala zoofília, fekálie, ejakulácie. Nebol by to Igor Ondruš, keby nevymyslel nejakú „provokáciu“ aj na vernisáž. Ako kurátora totiž angažoval známeho bratislavského vernisážového leva Ikačiho. Jeho príhovor sa určite zapíše do análov najpamätihodnejších kurátorských prejavov posledných rokov. Igor, ktorý sa v poslednej dobe rád púšťa do experimentov (napríklad so sochou), predviedol na bratislavskej výstave novinku – premalby stránok z módnych zásielkových katalógov. Z neprirodzených modeliek a modelov spravil nafukovacie bábiky s neprirodzene nafuknutým poprsím či pohlavím, v ďalšej sérii sa z nich stali opice. Kritika bezduchosti a plytkosti pózujujúcich

ľudí, ktorí ako cvičené opice ponúkajú svoje telá, však môže pôsobiť trochu neopodstatnene a prvoplánovo. Veď modelky a modelky nemusia byť v zásade idioti. Je teda Ondrušova tvorba pornografia? Snaha o škandál? Zobrazenie chútok neukojeného chlipníka? Alebo triezvy pohľad na ľudstvo bez náznaku autocenzúry? Znepokojuje nás priamosť takýchto výjavov? Alebo to, že napriek všetkému „hnusu“ môžeme za týmito obrazmi nájsť hĺbku? Na prvý pohľad možno uvidíme len zobrazenie ľudských pudov, vášni a erotiky. Ak však pôjdeme do hĺbky, zbadáme odraz reality – zvrátané hodnoty spoločnosti, fetišizáciu neprirodzenosti, absurdnú všadeprítomnosť sexuality, ktorá sa stala banálnou ako reklama na zubačky. Igor Ondruš však nemoralizuje, skôr nastavuje zrkadlo. Ironicky, aj humorne. Na druhej strane je to len nastavenie, bez

ponuky možných východísk. Umenie si však môže dovoliť „iba“ komentovať, nemusí silou-mocou prichádzať s riešeniami. Otázne ale je, či sa s tým uspokojí aj divák. Výstava žiaľ trvala len veľmi krátko. V priestore Galérie M++ (ktorý mimochodom vôbec nie je vhodný na vystavovanie) sa totiž konajú rôzne firemné akcie či iné „žranice“. Preto sa noví nájomcovia susednej reštaurácie z dôvodu strachu o diela rozhodli pre absurdné riešenie – pred každou akciou treba diela deinštalovať, a potom znova nainštalovať. Keďže sa to tam pred Vianocami podobnými akciami hemží, rozhodol sa Igor skrátiť trvanie výstavy z pôvodného mesiaca na necelé dva týždne. Škoda, možno by sa ľudia nadžgávajúci sa kaviárom so šampanským v nastavenom zrkadle spoznali...

Igor Ondruš, Naši stupidni priatelia, 2009, foto: archív autora

Richard Gregor

Bratislava, 21. storočie.

Zavretá výstava Igora Ondruša na Lodi.

„Máme na sebe príliš veľa záťaže z minulosti, ktorú musíme najprv zviditeľniť, aby sme sa jej mohli zbaviť.“ (Milan Adamčiak o voľnosti v umeleckom prejave.)

Galéria M++ (občianske združenie, ktoré začínalo s podporou InterReg) sa rozhodla konkurovať našim verejným a štátnym inštitúciám, ktoré si aj dnes, rovných 20 rokov po revolúcii, neuvedomujú, že priamou či nepriamou cenzúrou (a tiež ustráchanou autocenzúrou)

len dláždia chodník, po ktorom nám všeobecne populárny stredný prúd preniká na miesta, kam nepatri. Ondrušovu výstavu Crazymotherfucker Art po 7 dňoch trvania z lode nepriamo vypoklonkovali (začala 23. 11. 2009). V podstate má súkromný subjekt na takýto krok právo, po odchode Andrey Palangovej, ktorá výstavu zabezpečovala sa asi menia aj podmienky prevádzky. Mrzí ma však to, že sme, ako umelci tak teoretici, loď zaradili do nášho kultúrneho adresára ako relevantný výstavný priestor a pravidelne tam chodili na výstavu či vernisáže. Myslím, že v budúcnosti budeme opatrnejší. Organizátorom pritom muselo byť jasné, že Ondruš je predurčený pre

škandály. Svojím expresívnym spracovaním telesnosti naše často provinčné a malomeštiacke publikum doslova dvíha zo stoličiek. Na riadny povyk už obvykle postačí zobrazenie pohlavia, nemusia sa ani pertraktovať rôzne sexuálne témy, či nebudaj S/M a podobné otázky, ako je tomu v tomto prípade. Myslím si, že Ondruš nie je ani tak zámerný provokatér, skôr bytostne nenávidí akékoľvek kliše, cíti sa ako „ostrieňaný“ človek, ktorého neradno balamutiť o živote, o vzťahoch, o čomkoľvek – rovnako on má pocit, že nemá dôvod vývarne si dávať „servitku pred ústa“. Gabriela Garlatyová v spojitosti s Ondrušom hovorí o kontraste hrôzy a idylických, bezpečných

prostredí, všetko v svetelnom a mäkkom opare.¹ Štyľovo sa Ondruš naozaj prejavuje ako lyrik. Dosahuje tým pozoruhodnú účinnosť svojich, povedzme, sekvencií, ktoré sprostredkovávajú znovu a znovu na povrch vyplavované frustrácie. Vnímam ich ako archetypálne frustrácie, aj preto majú tieto diela svoje nepochybujúce, všeobecne široké(!) publikum. Jadrom výjavov sú vždy brutálne doslovné a drsné metafory nenaplnenej a nena- plniteľnej túžby – akési nepribližiteľné strety, spoločné ukričané osamelosti, očividné, zároveň však nedefinovatelné úmysly (podvedomé a zároveň zjavné predstavy) a podobne. Práve nimi Ondruš k divákovi prehovára oveľa viac,

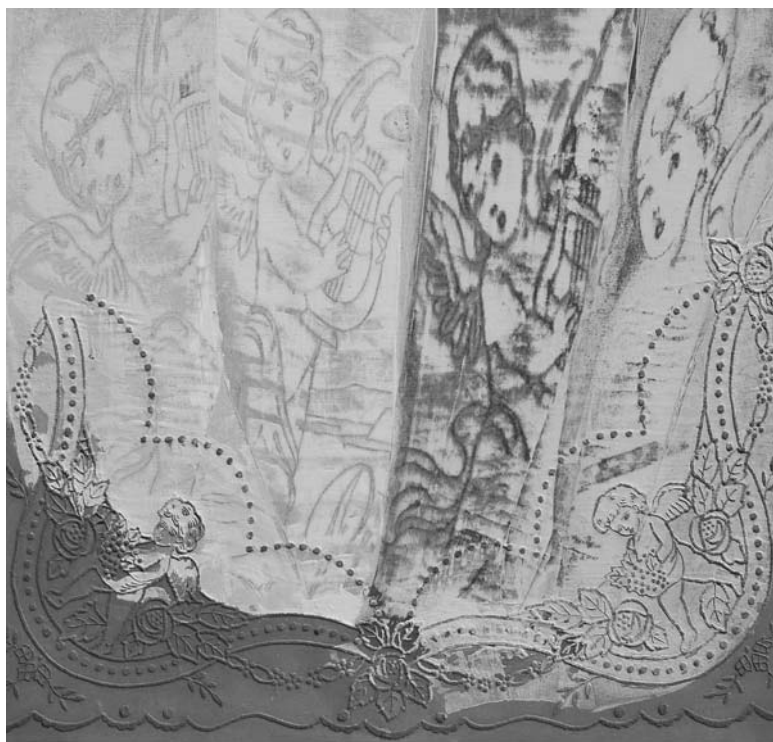
než len samotnou formálnou otvorenosťou, ktorá v prvom pláne tak poburuje. Jazyk jeho malieb je však najmä odpoveďou akémukoľvek typu falošnosti v umení a obraznosti, spochybnením kliše a výsmechom prudérnosti. Dnes sa totiž na Slovensku najviac cení bezpohlavná chytrácka maľba, niečo, čo som si uvedomil, že vo svojej podstate bravúrne paroduje Viktor Frešo². Je to maľba, ktorú charakterizuje bezproblémovosť a vlastne remeselnosť, nie odlišná od dielových produkcií – len s lepšou znalosťou toho, čo treba aktuálne predstierať. Nebude mať dlhú životnosť, už dnes vidno tápanie v mnohých umeleckých programoch u módnych mladých

akademických maliarov. V Ondrušovom prípade sa o nedostatok inšpirácie asi nemusíme obávať – čím dlhšie musí umelec pracovať na tom, aby svoj program etabloval do všeobecného povedomia, tým neskôr hrozí riziko, že skízne do vlastnej manieri. Na tú Ondrušovu sa môžeme takým zvláštnym dekadentným spôsobom tešiť.

1 In: Olejomaľba. Mestská galéria Rimavská Sobota 2009, s. 9-10 (parafrazované RG).
2 Frešo používa pop-artový typ (pseudo)kritiky, v ktorej uplatňuje autonómu a zároveň aj kritickú funkčnosť paródie, čo sú kvality, ktoré sa v jednom diele nie vždy dajú jednoznačne oddeliť. Spoločnou som si myslel, že je to len ďalšia Frešova hra, ale keďže jeho diela niektorých výtvarníkov veľmi poburujú, je jasné, že sa „trafil“.

Vladimíra Büngerová

Bočkayová – Pittmann



Keď dvaja (v tomto prípade dve) robia to isté, nie je to to isté (heslo z mojej imaginárnej kuchynskej dečky, zakrývajúcej fľak na stene). Poznámka odkazuje na výstavu Kláry Bočkayovej – Zsófia Pittmann v rámci cyklu Pertu No.8, premiérovou uvedenou v Galérii umenia v Nových Zámkoch a nedávno reprivizovanej v Galérii Mesta Bratislava.

Dlhodobý medzinárodný cyklus v kurátorskej koncepcii Heleny Markuskovej predstavuje výstavu autorských dvojíc, pri ktorých hľadá analógie medzi dvoma osobnosťami zo slovenskej a maďarskej výtvarnej scény. Autorské stratégie týchto dvoch generácie odlišných autoriek spája interpretácia výšivky a jej uplatnenie v tvorbe – v maľbe,

objekte alebo inštalácii. Výšivka, vyšívanie, vzťah k nej je typickým genderovým prejavom. Bočkayová (1948) a Pittmann (1967) našli inšpiráciu v tradičných výšivkách typických pre obe národné kultúry, pôvodne umiestňovaných v kuchynských interiéroch na stene. Slúžili ako dekoratívny a aj funkčný predmet v priestore a niesli motto domácnosti, či jej gazdinky. Porekadlá, heslá a iné texty v kombinácii s figuratívnym výjavom udržovali rodinný krb a morálny stav rodiny. Z etnografického hľadiska sú „dečky“ zaujímavým fenoménom a ich „znovuoobjavenie“ prostredníctvom súčasného výtvarného umenia, nevychádza len z dielne týchto dvoch autoriek. V širšom kontexte sa vyšívanie, šitie a ženské práce uplatnené v súčasnom umení objavujú, aj keď nie tak sústredene ako u tejto komparovanej autorskej dvojice, aj u Anetty Mony Chise, Sylvie Jokelovej a Vlasty Žákovej. V čom spočívajú na začiatku textu spomenuté diferencie? Jednoznačne v stratégii. Bočkayová analyticky interpretuje tradičnú, historickú výšivku v maľbe, pričom na výstave je dôraz položený na najnovších Bočkayovej dielach so symbolickým zastúpením diel z 70. rokov. Jej prístup je výrazne „artistnejší“. Frotážou prenáša

a multiplikuje príbehy, figúry výšiviek do malieb. A na najaktuálnejších dielach sa okrem krížikovej figuratívnej výšivky sústreďujú aj na čipku spojenú s typickým ženským kuchynským zátiším a textom. Pittmanová tvorí „súčasnú“ výšivku. Takým spôsobom ako ženy v minulosti, ale z dnešnej perspektívy (vyšívať, dnes už archaická predstava!). Technika tvorby rovnaká, obsahy a témy, slová z kuchynských dečiek nové. Naplnené odrazmi súčasnej „ľudovej“, či presnejšie v kulturologickom rámci – populárnej kultúry. Pittmannovej sa podarilo touto stratégiou brilantné spojenie tradičného ľudového prvku so súčasným jazykom, pri ktorom dochádza k trefným komentárom stavu dnešnej kultúry. Jej prístup je plagátový. Populárni súčasní hrdinovia plagátov, filmové hviezdy, skupiny a iné individuality formujúce minulé storočie od 60. rokov do jeho konca (Lennon, E.T., Elvis Presley, Sandokan...) sú predsa tími, ktorí k nám intenzívne prehovávajú a formujú našu súčasnú „ľudovú“ kultúru. Kultúru idolov, hviezd a hviezdičiek. Červenou niťou vyšívané ilustrácie tejto tematiky dopĺňujú aj naratívne príbehy dotýkajúce sa genderovej problematiky – „Od krásnej ženy, lepšie chuti“ alebo jemne ironizujúce obraz európskej politiky. Témy,

ktoré vychádzajú zo subjektívneho záujmu autorky a témy rezonujúce v populárnej kultúre. Veď kto tie legendárne, niektoré časom vyprchané hviezdy a ikony súčasnosti nepozná? Pittmannovej sa ich podarilo vďaka technike posunu z plagátov na dečku kuchynských zátiší ironicky posunúť aj do galerijného priestoru. Okrem textilných vyšívaných objektov na výstave prezentovala aj inštalácie na stoloch, kde na dizajnových nerezových hrncoch a hrnčekoch položených na vyšívaných obrusoch sa zrkadlia

vyšívané dekoratívne alebo figuratívne kompozície. Kurátorka sa výberom diel týchto autoriek podaril plodný dialóg, na margo výstavy chcem len upozorniť na absenciu sprievodných textov, predovšetkým chýbalo uverejnenie aspoň stručného profilu maďarskej autorky.

Klára Bočkayová, Na sklonku dňa, 2007
Zsófia Pittmann, Up, up and away/Hore, hore a vyššie!, 2004
Foto: archív GMB



Petra Ševčíková – Tilo

Výstava Maličkosti k vražde... alebo nový pojem „patológ“ v dejinách maľby na Slovensku

Autor výstavy
František Demeter
***8. 4. 1975**

Rozposlané „parte“ s dátumom 9. 11. 2009, situované v miestnej bratislavskej „pítevni“ zvanej Kamenná sála SVU. Vzhľadom k tomuto výstavnému priestoru existujú dve možnosti: a) vystavujúceho autora „pítevňa“ rozmontuje a nikdy nezloží (v rámci svojich štyroch do neba ťahajúcich sa stien) b) rozloží a nanovo poskladá s tým, že už živý z toho nevyviazne a ak – tak s trvalým defektom na dobu neurčitú Existuje aj nová možnosť: c) keď autor je patológ. V tomto nevednom prípade

sa prikláňam k možnosti c) František Demeter. Diagnóza patológa, ktorý potrebuje prácu a preto vie, čo má preto urobiť. Táto jednoduchá paradigma vyzdvihuje tendencie autora – hoci len intuitívne jednajúceho. Názov výstavy a prepojenie pojmu genius loci, ukrytého v spomenutom priestore, a tematické zameranie obsahov v maľbe sa tým vzájomne vyvažujú. Je tu priestor, ktorý zabíja a autor, ktorý potrebuje priestor na vraždu, prezentáciu vlastnej samovraždy, požíranie v štruktúrach a systémoch v obsahu maľby, prirodzene. (Toto vzájomné stretnutie možno označiť za ojedinelú šťastnú náhodu. A je teda pravdepodobné, že v iných priestoroch sa práve táto obsahová línia v dielach F.D. tak neprejaví.)

Znovuobjavované tendencie a zamyslenia nad existenciou a teda existencializmom ako myšlienkovým prúdom nábádajúcim k prehodnocovaniu vzťahu ku sebe a k človeku, ku smerovaniu a zmyslu – to je základná línia, motív v prácach F. D. Zrkadlenia sú intímne procesy odsúdenia seba – formálna abstraktná poloha je chaos, romantický chaos a proces, proces, proces a pomaly progres. Sivo-čierne štruktúry takto usmerňované chaosu do psychedelických stavov na bezútešných nepriestoroch – ako plochy pre utopický nihilizmus Nietzscheho Zarathustru. Čistý, hoci nesterilný patologický náhľad do heroicky uchopeného diela v názve obrazu I adore nothing, I believe it does not exist.

a zároveň banálne vo zveraku. Názor – postoj veľmi konkrétny vo vzájomnom vzťahu ku dvom ďalším abstraktným formátom s veľmi konkretizovaným názorom smerujúcim k divákovi: Aj tvoja stabilita je len inou fázou pádu a Deň, ktorého ti jedného dňa bude ľúto. Literárne – konkrétny šmrnc názvov prevyšuje v istom smere utópiu, akúsi nedôveru vo výslednú maľbu. Možno samotnou deklaráciou procesu a cyklu použitých štruktúr. Terapia cez nutnosť abstrahovať pojem ničot- nosť len ako javu, ktorý je prítomný v momentoch a zároveň súvislo s časom – čiže dĺžkou procesu tvorenia obrazu. Patologická úvaha – autor je pesimista, ale stavia sa zodpovedne ku svojej práci. Keďže ako patológ

dosahuje znalosti v danej oblasti, je nevyhnutné, že dospeje ku hmatateľnému výsledku, čiže k upresneniu v problematike bádania, a z polohy abstraktného vrtnia sa prepracúva k tvarom jasne maliarsky definovaným. Sú to samotvary, symboly v duchu nejasnosti náznakov – schody, prázdna, asi opustená kukla, hviezda ako kráter, blesk, písmeno – pohodené náhodne, citlivo – do bezútešnosti? Nevyhne sa postrehu v súvislosti s názvom obrazu ležiacej tváre, splyvajúcej a apaticky deštruktívnej, týkajúceho sa vzájomného vzťahu času a priestoru maliarskych tém Kto si ty a kto ja?. Keďže je tu otázka, môže byť aj odpoveď: Ty nie si Ty, Ty si ja – čo je názov výstavy Josefa Bolfa. Nevzniklo to náhodou, pretože tematické

obsahy v prácach českého maliara sa stretávajú v určitých momentoch s hľadaním F. Demetera a v postojoch k melan- chólii života a osobnostnými sondami do horového pesimizmu. Avšak u Bolfa je to už vyhrtená ozvena, ktorá sa znásobuje. Hranica autora F. D. čaká na razanciu hrany, v ktorej sa nestráca osobnosť autora, ale zároveň dokáže sprostredkovať, objaviť čitateľnosť objektivnosti pre diváka, a tým slobodu, nielen pohľadenie. Pojem patológ v tomto texte obsesívne deklaruje poslednými dvoma obrazmi, a to preto, že sú zakonzervované vo vrstve čierneho filmu, v zatuhnutej tekutine uložené na večnosť, pre ďalšie generácie, maliarov – Lost in art a Tisíc spôsobov ako ostať za vodou.

Sabina Jankovičová

Monumentálne diela dnes

Napriek dobovým okolnostiam bolo do roku 1989 vytvorených pre verejnú alebo poloverejnú priestor veľké množstvo výtvarných diel. V tomto období vzniklo kultúrne dedičstvo, na ktorého osude dnes nikomu nezáleží a je potichu a postupne ničené. Kvalita diel je rôzna, ale všetky sú odrazom politickej, spoločenskej situácie a paralelnej existencie rôznych výtvarných stratégií, od socialistického realizmu po abstrakciu. V dôsledku nevedomosti a ľahostajnosti ku kultúrnym hodnotám zo strany súkromných vlastníkov, inštitúcií a obcí (alebo bezmocnosti a pasivity zo strany kultúrnej verejnosti a autorov), diela postupne miznú, bez toho, aby boli integrované do histórie umenia a hmotnej kultúry. V súčasnosti je najlepšie postavenie diel socialistického realizmu. Okrem sóch, znázorňujúcich zavrnuté osoby ako Lenin či Gottwald, ktoré postihlo revolučné obrazoborectvo, prirodzené vzhľadom na ich ikonický charakter, ostatné diela socialistického realizmu zostali prevažne nedotknuté a sú aj udržiavané. Zachovaný stav týchto diel vyplýva na jednej strane zo súčasného využitia pre (staro)nové rituály a na druhej strane z ich umiestnenia. Ako dominanty hlavných námestí si vyžadujú starostlivosť a údržbu pre celkový vzhľad obce. Pomníky a pamätníky sú jediné diela z minulého obdobia, ktoré majú zabezpečenú aspoň minimálnu starostlivosť a záujem zo strany politických štruktúr a verejnosti. Väčšina sóch partizánobojovníka je v dobrom stave. Pomník na Donovaloch od J. Kostku sa síce ocitol v tesnej blízkosti ďalšieho ubytovacieho zariadenia, takže sa bude pozerať priamo na zadnú stenu budovy. Tieto diela ale vo väčšine prípadov nestrácajú svoje postavenie dominanty verejného priestoru. V niektorých prípadoch sú síce integrované do novej rekonštrukcie námestia a vylepšené novým priestorovým rámcem, ako napríklad v Michalovciach, kde je víťazstvo F. Gibalu súčasťou úľubivej fontány. V Humennom zostal Pamätník vďaka a víťazstva takmer nedotknutý. Jediným zásahom bolo odstránenie mena G. Husáka pod citátom na sokli. Táto symptomatická kozmetická úprava pôsobí priam komicky. Súsošie od A. Račka, znázorňujúce ideálne spojenie vojaka, robotníka a alegorickej devy, je stále akceptovateľné, ale meno G. Husáka zrejme trochu prekážalo. Citát je teraz anonymný, ale inak je všetko ako predtým. Podobne je tomu aj v neďalekej Snine, kde hlavnou dominantou centrálného

námestia je Socha víťazstva socializmu od T. Baníka. Bud' všetci zabudli, čo znázorňuje, alebo sa im na devu v mokrých drapérii dobre pozerá. Diela vymykajúce sa oficiálnej doktríne socialistického realizmu sú v zraniteľnejšom postavení. Vyplývajú to najmä z ich lokalizovania mimo sústredného pohľadu verejnosti, či zodpovedných činiteľov. Diela navyše postrádajú rituálnu funkciu zabezpečujúcu ich využitie, sú ponímané len ako „dekorácia“, ktorú je možné aj ľubovoľne meniť - modernizovať. V anonymných priestoroch verejných parkov a sídlisk sú všetky diela vystavené zásahom vandalov. V zásade slúžia diela ako ktorákoľvek iná plocha pre vandalov. Druhým významným faktorom sú poveternostné vplyvy a vegetácia. Spôsobujú rozrušenie materiálu, predovšetkým betónu a kamenného obkladu. Postihujú ani nie vždy samotnú sochu ako skôr sokel a jej širší architektonický rámec. Vzrastená vegetácia je ďalším bežným javom. V extrémnych prípadoch sa stáva dielo neviditeľné a miestni vám dokonca tvrdia, že tam už nie je. V skutočnosti sa len stalo súčasťou koruny stromu ako dielo Š. Belohradského Trebišove a v Košiciach. Najnáročnejšie na údržbu sú samozrejme fontány a staršia fungujúca fontána je výnimkou. Ďalším problémom je totálna ignorancia diela – absolútne nevedenie si jeho prítomnosti, či vôbec kvalít prostredia. Klasickým príkladom je rozmiesťovanie reklam v tesnej blízkosti diela, alebo priamo do diela – pretože je to len stena, čiže vhodná plocha. V podobnej situácii sa nachádzajú aj diela umiestnené v interiéri. V zásade ich ako výtvarné diela nikto nevníma a sú zakryté umelými kvetinami, závesmi, nábytkom a reklamnými štítmami. Na jednej strane je to pochopiteľné, pretože priestory sú využívané a podliehajú bežne vžitým predstavám skrášľovania, ale v niektorých prípadoch sú tieto zásahy nie celkom ospravedlniteľné. Iným príkladom devastácie diel je ich nevhodná údržba. Najmä surový betón je všeobecne neobľúbený materiál, ktorý vlastníkov vyzýva k použitiu rôznych náterov, v lepšom prípade neutrálnej farby. Dielo M. Kerna v Halíči získalo dokonca dva odtiene pastelových farieb. Oblúba náterov je viditeľná pri fontánach, pretože všetci túžia po tyrkysovom bazéniku. Niekedy sa tyrkysová ujde aj soche v strede nádrže, ako napríklad plastike M. Bartuszovej v Ústave pre mentálne postihnutú mládež v Košiciach. Posledným stupňom ignorancie

diela je jeho svojvoľné odstránenie. Ide o častý jav, napriek tomu, že dielo ako súčasť architektúry podlieha autorskému zákonu. O tom noví vlastníci zrejme netušia a v rámci modernizácie priestorov tak dochádza k neriadenej obrazoborectvu, len tak mimochodom, bez ideologických pohnútok, ktoré sprevádzajú rúcanie starých ikon pri zmenách režimov. Možno by bolo presnejšie hovoriť skôr o istej forme vandalismu, pretože vyplýva skôr z ignorancie. Týmto spôsobom zmizlo nenávratne už množstvo diel, ale aj interiérových celkov – z dôvodu ich nemodernosti a iracionálnej túžby po novom interiéri bez uvedomenia si kvality starého interiéru. Jednou z príčin je anonymita diel – v teréne sa ukázalo, že vlastníci budov vo väčšine prípadov netušia, kto je autorom diela. V mnohých prípadoch ich to aj naozaj začalo zaujímať, keď videli, že sa o diele niekto informuje. Druhým faktorom pri odstraňovaní diel je ich pôvodný štatút – ako súčasť architektúry nie sú evidované v inventári vlastníkov ako umelecké diela. Sú vnímané ako dekorácia, ktorú je možné nahradiť – napríklad pri modernizácii baru v hoteli v Liptovskom Jáne odstránili kineticko-svetelný objekt M. Dobeša, ktorý bol pokladaný za „svietidlá“. Stratu tohto diela teda ani neznamenali. Hlavným problémom je, že vlastníci netušia o hodnote diela, ktorá je nielen výtvarná, ale aj finančná. Miesto asanácie by preto možno mohli zvoliť predaj diela, alebo darovanie galérii – čo by štandardný prístup k dielu, ak sa im do nových priestorov nehodí (aj keď stále ide aj o zásahy do architektonického diela). Možno by pomohla aj aktivita zo strany výtvarníkov, keby si spravili vlastnú sondu o stave svojich diel, čo len málokto robia. Je pravda, že nemajú takmer žiadne možnosti reálne ovplyvniť správanie investorov, ktorí dielo vlastní. Treba ale pozitívne ohodnotiť, že záujem z vonku väčšinou podnietil záujem vlastníka – mnohí hneď sami navrhovali, že by pod dielo umiestnili tabuľku s menom autora. Jednou z mála oblastí, ktorých sa modernizácia zatiaľ nedotkla, sú sobášne siene a domy smútku, ale ani tu nie je tento stav trvalý. Diela nemajú štatút pamiatky a samozrejme ani nie sú tak vnímané vlastníkmi („...tie lustre predsa nemajú žiadnu historickú hodnotu.“) V podstate chýba akékoľvek legislatívne opatrenie zabezpečujúce ochranu týmto dielam. Nespádajú do agendy žiadnej inštitúcie.

Mira Sikorová

Juraj Bartusz

- Jakoby, Bondy, Časový limit, Indigo



Na výstavu Juraja Bartusza vo Východoslovenskej galérii v Košiciach som išla s očakávaniami. Najmä z dôvodu jej rozsahu – mala zabrať celý hlavný priestor galérie a tak ponúknuť rozsiahly súhrn autorovej tvorby, vrátane najnovšej. Zároveň som bola zvedavá na výber diel a koncepciu výstavy zostavenej dvoma kurátormi – Vladimírom Beskidom a Gáborom Hushegyim. Takisto názov – Jakoby, Bondy, Časový limit, Indigo vo mne vzbudzoval zvedavosť, a až pri prehliadke diel som si definitívne overila, čo bolo mojím tušením – vtipne uvádzal určité oblasti /diela/, výtvarné stratégie autora. Dôvodom existencie očakávaní, ale aj radosti z naskytnutej možnosti vidieť rozsiahlu výstavu jeho prác, bolo i to, že sa v tomto rozsahu uskutočnila po veľkom časovom odstupe, navyše v meste jeho výtvarného a pedagogického pôsobenia. Zároveň predchádza jeho výstave v Slovenskej národnej galérii, ktorej realizáciu informácie prichádzajúce z kuloárnych zdrojov tejto inštitúcie avizujú už naozaj dosť dlho. Dá sa predpokladať, že SNG príde s projektom, ktorý bude relevantne zhodnocovať a prezentovať jeho viac než štyridsaťpäťročnú tvorbu v oblasti sochárstva, akcie, konceptuálneho umenia i osobitých interdisciplinárnych presahov. No na druhej strane aj výstava vo VSG, síce v patričných podmienkach regionálnej galérie, deklaruje naplnenie ambície zameranej na predstavenie kľúčových kategórií jeho tvorby. Na výstave sa nachádzajú diela odkazujúce na jej spomínané aspekty, hoci v niektorých prípadoch zastúpené menším

množstvom prác, no na druhej strane je z nej viditeľné, že cieľom jej kurátorov bolo predstaviť najmä diela zviazané s „bartuszovsky“ charakteristickým gestom a jeho energiou. Od roku 1980, kedy sú datované Tehly hodené do tuhnúcej sadry, autor nechal prostredníctvom gesta vstúpiť do svojich prác novú dimenziu – čas, veličinu, ktorá narúša tradičné vnímanie sochárskych postupov, ale aj tvorbu v oblasti obrazu. Autor sa v ňom sústredil výlučne iba na jeho energiu, vymedziteľnú vo veľmi krátkom momente jeho prevedenia, čím diela získali nový prvok modelácie, výrazne odlišný od ich klasických foriem. Navyše obišiel akúkoľvek snahu po estetizácii, v jeho prípade rozhodne nezľúčiteľnej so zámerom tvoriť expresívnym gestickým zásahom. Hoci na prvý pohľad vykazuje známky deštruktívne, a to nielen v tehľách hodených do sadry, ale aj v ďalších prácach – obrazoch vznikajúcich údermi drevenou latou, je naopak prvkom vyslovene kreatívnym a je referenciou o takmer neuchopiteľnom stave autorovej vnútornej energie. Spolu s časovo limitovanými kresbami – expresívnymi gestickými maľbami vznikajúcimi vo vymedzených, niekoľko sekúnd trvajúcich časových intervaloch, je navyše sférou, ktorá disponuje i znakmi umenia akcie. Koncepcia výstavy zhŕňa práce tohto typu aj z obdobia nového milénia. Pozornosť si zaslúži komornejší cyklus realizácií na papieri Tsunami, spolu so starším cyklom Černobyľ, ktoré deklarujú autorov pretrvávajúci záujem o tvorbu prostredníctvom gesta

a navyše použitím vlastnej energie v nich prepísal ničivú silu oboch negatívnych udalostí z nedávnej histórie. Popri prácach, reagujúcich na konkrétne udalosti, výtvarník podrobuje túto oblasť tvorby ďalším analýzám, spojených s hľadaním nových materiálov, postupov, kontextov a tém, okrem spomínaných angažovaných. No presakujú z nich aj prvky prehodnocovania a dokonca introvertnej sebareflexie, napríklad v podobe pokojnejších premaliieb časovo limitovaných prác v cykle Stíšené gesta. Tvorbe Juraja Bartusza nie je možné priradiť iba adjektívum „sochárska“, vždy bol autorom inklinujúcim k intermediálnym presahom, vykračujúcim mimo tohto žánru. Expresívne energické gesto je však prítomné v tradičnejších sochárskych realizáciách – nachádza sa v modelácii hmoty dnes už legendárnej sochy košického maliara Júliusa Jakobyho, ktorá vznikla v tom istom roku ako Tehly hodené do tuhnúcej sadry, ale aj v nateraz poslednej plastike spodobujúcej českého spisovateľa a filozofa Egona Bondyho – práca zaradených medzi diela na výstave. Spolu s výberom konštruktivistických plastík tvoria ďalší rámec prezentácie. Ak by sme gesto Juraja Bartusza chápali ako vyjadrenie jeho osobných a najmä ľudských stanovisk, mohli by sme ho v takejto forme na výstave nájsť zašifrované v akciách s politickým, občianskym či ekologickým akcentom, predstavených v dokumentáciách. Je to akcia Súkromné CO cvičenie, parodujúca nezmyselnosť a nulovú efektivitu povinných branných aktivít v čase socialistického Československa, akcia Kondičné dni Vlková (v spolupráci s J. Kornucikom a V. Popovičom), ktorej zjavne ironické poňatie bolo voči normalizátorom úplne konzistentné, performance Kunumizmus, demaskujúca degradáciu ľudských hodnôt a Eko – sendvič, radikálne upozorňujúca na nehumánne drancovanie prírodných zdrojov či akcia Úradné potvrdenie ako zámerná hyperbola rituálov každodennosti, parafrázujúca byrokratické mechanizmy v spoločnosti. Otvorenie výstavy Juraja Bartusza nepríjemne poznamenal incident, ktorý bol v mrazivej paradoxnosti tiež gestom, avšak iracionálnym a radikálne inzultujúcim autora. Rozhodne nepatrí medzi očakávania, s ktorými som na výstavu išla, a určite ani medzi očakávania kohokoľvek iného. Veľmi dôležitým a najmä ľudským však bol autorov postoj (jeho spätné gesto), ktorý ku incidentu osobne zaujal.

Juraj Bartusz, Egon Bondy, 2009
Foto: VSG

Richard Gregor

Monument nepotrebnosti

Dejiny povojnového sochárstva sú u nás v zmysle ich zásadných verejných prejavov, paradoxne, často v kontradikcii k všeobecným dejinám umenia. V čase, keď zažívali svoj najväčší rozmach, bola ich forma prinajmenšom tendenčná alebo úpadková, v čase najväčšej tvorivej slobody bol a je záujem o verejnú realizáciu väčšinou veľmi malý.

Je to jeden z mnohých paradoxov domáceho umeleckého vývoja po „strate potreby“ razíť cestu jednotnej ideológii. Odráža to celkovo nedostatočnú vyspelosť vzťahu spoločnosti k umeleckým hodnotám (pretože hodnota bola dlhodobo falšovaná) a ukazuje tiež podceňovanie prepojenia našich nezrelých politických a povýšeneckých odborných elit – aj preto dnes za verejné prostriedky bezmocne osádzame gýče. V našom odbornom povedomí sa najviac trdajú a opakovane poukazujú na paradox synkretizmu – nedoslovnosti či nepresnosti v zavádzaní alebo prijímaní formy niektorého umeleckého štýlu či trendu. Tento náhľad je v mnohom presný – tendencie slovenského umenia často v jednom prepájali dokonca aj protichodné postoje. Niektorí odborníci práve na tejto diskrepancii (napríklad na prepajení inak nesúvisiacej modernej formy a národnej témy) definujú ich „periférnu“ originalitu v širšom

než domácom zmysle. Spomínaný synkretizmus dlhodobo deformuje optiku našej výtvarnej kritiky. Neobyčajne sa jej vypomstil v období od roku 1989 – pri aplikovanom používaní terminológie svetových dejín umenia, ktoré u nás malo už v 60. rokoch svojich kritikov, je totiž veľmi ťažké vyhnúť sa určitej mystifikácii. Vypuklým problémom sú napríklad pojmy ako minimalizmus či feminizmus pre nemožnosť izolovať od seba formu a filozofiu. Nateraz posledným nadužitým pojmom sa stala „postmoderna v slovenskom výtvarnom umení“. Prítom sú autori, čo aj otvorene pripúšťajú, že mnohokrát sa v ich tvorbe jedná prevažne o formálne vplyvy; akceptovania či stotožnenia sa s umeleckými filozofiami (ktoré k daným štýlom náležia) sú až druhotné, alebo dokonca neprítomné – teda nejde v našom prostredí o žiadne nové odhalenia. Rovnakú rozpačitosť správa aj náš vzťah k umeniu obdobia socializmu, osobitne k tomu, ktoré máme na očiach a ktoré nemožno od svojej doby oddeliť – k monumentálnemu sochárstvu. (Isteže, ako nestranné písať o formálnych kvalitách autorov /ako Kulich/, ktorí ľudsky zlyhali?) To preto stále nemáme publikáciu o povojnovom, vyše šesťdesiatročnom vývoji sochy na Slovensku. Práve monumentálne sochárstvo ako prejav symbolického a modernistického individualistického vyjadrenia a zároveň verejne konsenzuálneho počúvanie (v škále od občianskej iniciatívy po nomenklatúrne schvaľovacie komisie etc.), je možno kľúčom k pochopeniu ďaleko širších umeleckých kontextov. Možno je bránou, cez ktorú budeme môcť objektivnejšie, a najmä spoločne nazrieť aj na umenie s bližším, vzdialenejším, či žiadnym prívlastkom totality.

Napríklad možno uvidíme, že sú naše dejiny umenia nielen (x-)hlasné, ale tiež značne menlivé, proteovské, čo ovplyvňuje nielen predmet, ktorý skúmame, ale rovnocenne naň vplyva tiež hľadisko dané pozíciou pozorovateľa (okrem iného jeho generačná príslušnosť). Chcel by som k tejto problematike naznačiť niekoľko tém. 1. Umenie, ktoré vzniklo za socializmu, nemusí byť len kuriozitou, ale tiež špecifickým atribútom jedinečnej a nikde inde neopakovateľnej kultúry – do takejto (historicky nad-objektívnej a nad-kritickej) polohy napríklad etabluje bývalé sovietske umenie Boris Groys². 2. Ak nechceme vytvoriť totalitný, extrémisticky konceptuálny rámec pomníka, ktorý bude tvoriť naša úplná (bezozbytková) minulosť – čo by bol len do absurdnej šírky expandovaný Happsoc 1.³, potom by sme za monument mohli považovať väčšinu položiek z rokov 1948 – 1989, uložených v depozitáriách našich verejných galérií. Depozitár možno vnímať ako: **monument typu archív (pre menej umeleckú a viac dokumentačnú povahu jednotlivosti)** → a následne ako **archív typu historická skládka (skládka väčšinou obsahuje nepotrebné veci – čo je v tomto prípade presné, ale odporuje to účelu archívu, dokonca aj archívu každodennosti)** a týmto odobratím povahy archívu ju možno rekvatifikovať na skupinu vecí, ktorá bude → **skládka ako apropriovaná inštalácia či vzájomne (ne)podmienená sústava ready made**. Tento diagram nás navádza povýšiť historickú (dokumentačnú, archivačnú atď.) hodnotu socialistického zbierkového diela nad tú umeleckú. Dáva možnosť vnímať ho kriticky ako podstatne širší dobový fenomén, než len ako tendenčný patvar, za ktorý ideme pranierovať autorov a spochybňo-

vať inštitúcie (neraz aj tých istých pracovníkov). **Hoci sa jedná o kataloizované položky, práve ich nepotrebnosť, ktorá ich na jednej strane deklasuje z pozície umeleckého diela na predmet (ktorý možno dokonca vnímať až ako metaforu súčasti z väčšieho celku arte povera), ich na druhej strane povyšuje na stavebnú zložku, síce dnes nevyžiadané, ale predsa monumentu.** 3. Vidím ešte ďalší (s predošlým neoddeliteľne prepojený) spôsob, ktorého cestu otvárajú vo svete frekventované úvahy o pamätinách holokaustu. Ide mi najmä o pamätníky, pomníky, monumenty, ktoré vznikajú v posledných 20 rokoch. Myslím, že je relevantné postaviť domienku, že okrem iného môžu byť snahy o dôstojné vyrovnanie sa s obeťami fašizmu podmienené aj snahou paralelne (alebo vopred) saturovať podobnú agendu okolo obetí komunizmu a studenej vojny. Tá nás podľa tejto logiky, prípadne podľa logiky toho, ako sa povojnové Nemecko začalo vnútorne vyrovnávať so svojimi zločinmi až 20 rokov po vojne, ešte len čaká. Práve v súvislosti s týmito pamätníkmi sa (pre nemožnosť adekvátne / pertinentne / pravdivo / objektívne / všeplatne atď. zaceliť miesta v našej pamäti) vynorila súbežne aj otázka anti-monumentu, ktorá, tak ako množstvo iných fenoménov, u nás už vstupne zarezonovala, no nedošlo k jej ďalšiemu rozvíjaniu. V našom prípade už však monument (podľa predošlého spôsobu čítania historickej hodnoty diel zo socializmu z bodu 2) máme, a hoci ho vo väčšine jeho súčiastok považujeme za nechcený, nemôžeme ho ignorovať a nemáme právo sa ho vzdať. Skúsme preto túto štruktúru zrkadlovo preniesť. A. Holokaust je nepochybnou

dejinnou kauzou, úplne jednoznačného charakteru. Dlhé desaťročia sa tento zločin dokumentoval a archivoval. Možno sa domnievať, že je adekvátne zaznamenaný. Zakladali sa múzeá, ktoré ukazujú vykryštalizovaný pohľad na túto dejinnú súvislosť. V momente, keď sa definovala potreba postaviť pomník jeho obetiam (napr. v Berlíne⁴), vyvstal filozofický problém anti-pomníku, z dôvodov, ktoré som vyššie popísal. Napriek tomu pomníky vznikajú, len ich definícia a dosah sú v kontexte tradície pamätníkov plné rozporov vo veci samotnej, a to okolo nich obopína samostatný interdisciplinárny diskurz. B. Socializmus je nepochybnou dejinnou kauzou utopickej povahy. Dnes by už mohol nastať čas vystaviť pomník vysokým počtom jeho obetí – zatiaľ prvou fázou na tejto ceste je otváranie archívov. Na **múzeá socializmu** je pre ľudský faktor ešte skoro a navyše, podľa vyššie povedaného, bude náročná najšť adekvátnu formu, z čoho ho kriticky vystať.⁵ Summa (pseudoumeleckých predmetov historickej hodnoty, ktoré sú uložené v múzeách a galériách však tvorí jeho úpravný **monument nepotrebnosti = monument nechcenosti**). Ten však je rovnako, alebo dokonca len menej, pomníkom obetiam: oveľa viac pripomína pomník ich vinníkov – v podobnom duchu definuje problém muzeálnych predmetov holokaustu Martin Beck Matuščík⁶. Napriek tomu je však veľmi potrebné začať k tejto problematike formulovať svoje postoje, keď už pre iné nie, tak pre časovú limitovanosť (najmä ľudských) zdrojov (informácií a svedectiev). Je možné pripustiť, že môže neexistovať možnosť konsenzuálne si pripomenúť historickú udalosť? Jedno jadro otázky je v slove

konsenzuálne, čiže verejne, spoločne a spoločensky. Druhé je v (ne)možnosti vystať referujúci a zároveň kritický exponát, referujúci a kritickú expozíciu. Dôvodom môže byť tiež neprítomnosť adekvátnej autority (zadávatel'a, iniciátora atď.), pretože na mravokárnosť bez totálneho zaangažovania toho, kto dvíha prst, dnes už málokto reaguje. Okrem samotnej formy monumentálneho diela⁷ je náročnosť zladíť tieto okruhy: spoločenskú povahu verejného diela – s postmodernou kontradičiou princípu pomníka – so súbežnou vecnosťou a zároveň kritickosťou jeho vyznenia. Kým u nás budeme riešiť verejné dielo len ako potenciálne populárnu komoditu: pre pseudo-ideologické dôvody (štát), pre žartovnú pripomienku (mestá), či pre účely písomného vyznávania (cirkev), kým hlavným všeobecným kritériom bude len literárno-symbolický aspekt zvolenej výtvarnej formy a prípadne jej populistická nadrozmernosť, dovtedy nebude dôvod vážiť si naše verejné sochy. V spojení „vážiť si“ je skrytá najväčšia kritika. Ak by sme totiž vyhlásili národnú anketu o tom, kto si akú sochu váži, v percentuálnom zmysle sa, domnievam, priblížime blízko nule. Túto otázku si vlastne treba položiť ako prvú.

1 Napríklad Ján Abelovský
2 Groys, B.: V očakávaní ruskej kultúrnej identity. In: Ruské eseje. Kalligram 2006
3 Stano Filko, Alex Mlynárčík, Zita Kostrová – HAPPSOC I., 1965
4 Young, J.E.: Pamäť / Monument. In: Kritické pojmy dejín umenia, Bratislava 2004
5 Podobne zaznel aj národný opar výstavy Slovenský mýtus v SNG; bolo ťažké vizualizovať (vyskladať) zvolenú, a priori kritickú tému bez toho, aby bola sama sebou zároveň živá, čím celok dostával nežiadúci adorativný, ikonodulický nádych.
6 Matuščík, M. B.: Neklid doby. Praha 2006
7 Ak uvažujeme o strate zmyslu „strediu diela“ v prospech jeho „rámu a okraja“, ako o tom píše Václav Hájek (Sfěra o okraj. Flash Art Vol. IV No. 14/2009, s. 41)

Omar Mirza

Slovenská nová galéria?

Stáť desať rokov na čele štátu, mesta, úradu alebo kultúrnej inštitúcie je dosť dlhá doba. Dosť dlhá na to, aby človek niečo zásadne vykonal, dosť dlhá však aj na to, aby sa vyčerpal (prípadne čo-to pokazil). Koncom minulého roka oznámila Katarína Bajcurová svoje rozhodnutie vzdať sa po desiatich rokoch funkcie generálnej riaditeľky Slovenskej národnej galérie. Zaujímavé je, že skoro v tom istom čase vyhlásil mnoho kontroverzných generálny riaditeľ českých Národných galérií Milan Knížák rozhodnutie o ukončení svojho pôsobenia, tiež po desiatich rokoch. Menej prekra-

pivé už je, že sa české médiá jeho rozhodnutiu venovali viac ako naše slovenské odchodu Bajcurovej. Ale veď koho už dnes, v čase krízy, zaujíma nejaká galéria! Špekulovať nad dôvodmi odstúpenia Bajcurovej nie je podstatné. Ako uviedla v rozhovore pre denník Sme (14. 1. 2010), nebolo to vraj vyvolané tlakmi z ministerstva (to ju za kontroverznú výberovú konanie na benátske bienále „potrestalo“ nevyplatením odmien), skôr išlo o únavu a chuť venovať sa umenovednej práci. Podstatnejšia je otázka, kto príde po nej? A ako sa popasuje s mnohými problémami,

ktoré nad SNG visia už niekoľko rokov? Dočasným vedením galérie poveril minister kultúry kunsthistoričku a bývalú šéfkuratorku Zbierok moderného a súčasného umenia SNG Alexandru Kusú. Z jej rozhovoru pre denník Sme (29. 12. 2009) vyplýva, že má v tejto funkcii ambiciózne zámery. Avšak ruku na srdce, čo sa dá reálne za pol roka stihnúť? A ešte k tomu v predvolebnom polroku? Podstatné systémové zmeny určite nie. Nou deklarované zmeny personálne možno áno. To je však len špička ľadovca a začiatok dlhého a nezávideniahodného

procesu riešenia neľahkých úloh, ktorými sú napríklad najdiskutovanejšia prestavba galérie, potom nedostatok priestorov pre depozity diel, modernizácia celého fungovania inštitúcie, či inovácia prístupu k prezentácii diel a k verejnosti. Súčasným múzeom umenia (termín „galéria“ je predsa len v slovenčine zavádzajúci) si totiž už nemôže v dnešnej dobe dovoliť byť tradičnou, „skostnatenu“ inštitúciou. Čiže úloha veľa, času málo. Skúsenosti a motivácie má Kusá určite dosť. Pozitívom je, že sa vďaka omladeniu črtá snáď aj vitaná „výmena generácií“ (ak sa

pozrieme na vek niektorých súčasných odborných zamestnancov galérie, tak by sa dalo povedať, že už prebieha). Kusá je však známa aj svojou komplikovanou povahou. No opäť nie je až tak podstatné špekulovať nad tým, ako to môže ovplyvniť chod inštitúcie. Oveľa podstatnejšie je, že behom tohto pol roka by mal minister kultúry vyhlásiť konkurz na nového generálneho riaditeľa. Ako však tento konkurz dopadne, o tom už špekulovať smieme. Keďže je rok volieb, môžu hroziť aj určité politické tlaky. Najklúčovejšími v našom špekulovaní sú ale tieto

dve premenné, ktoré sú zatiaľ neznáme: kto sa do konkurzu prihlási a kto bude vo výberovej komisii. Preto zatiaľ nešpekulujme. Môžeme len dúfať, že to nepadne ako nedávny konkurz na riaditeľa Slovenského národného divadla. Kto by predsa chcel mať namiesto skúseného odborníka (ktorý musí byť okrem iného aj dobrým manažérom) na poste generálneho riaditeľa radšej nejakého „svetoznámeho“ umelca? Nechajme sa teda (zatiaľ) prekvapiť. SNG potrebuje určite už dlhšiu dobu zmeny, a tá sa črtá. Ostáva len dúfať, že to bude zmena k lepšiemu...

Gabriela Kisová

Výstava ako gesto?

Recenzia výstavy Juraja Bartusza vo Východoslovenskej galérii

O tom, že Juraj Bartusz (*1933) patrí už viac ako štyri dekády k najdôležitejším osobnostiam súčasného slovenského výtvarného umenia, niet pochyb. Že aj tak vynikajúci umec môže mať výstavu s „chybičkami krásy“, dokazuje aktuálna prezentácia jeho tvorby v priestoroch Východoslovenskej galérie v Košiciach, ktorá potrvá do 14. februára 2010. „Juraj Bartusz – Jakoby Bondy, časový limit, indigo“ je názov výstavy v kurátorskej koncepcii Vladimíra Beskida a Gáboru Hushegyiho, ktorý hneď aj naznačuje, čo na nej asi uvidíme.

Jakobyho socha je jednou z ikon košického centra a dôkazom sochárskeho majstrovstva jej autora. Odliatok bronzovej figúry mierne zhrbeného maliara je umiestnený na úvod výstavy, čím nielen naznačuje smer prehladky, ale zároveň odkazuje aj na svoj súčasný pendanť, Bartuszovu najnovšiu sochu, ktorou je figurálny portrét zosnulého básnika a filozofa Egona Bondyho. Sadrový odliatok Bondyho sochy uzatvára prehladku Bartuszových diel a je prekvapením výstavy. Šalamúnsky sa usmievajúci Bondy s cigaretou v jednej a s igelitkou v druhej ruke je zobrazený

kráčajúc po chodníku dláždenom menami veľkánov filozofie. S plachtou okolo bedier pripomína askéta vyrovnaného s vlastným osudom a je výborným portrétom undergroundovej osobnosti. Verím, že ju čoskoro uvidíme aj odliatu do bronzu. V priestore medzi Jakobym a Bondym sa rozpína výber z Bartuszových časovlimitovaných malieb a kresieb z 80. rokov minulého storočia, dokumentácie jeho akcií a perormancii, konštruktivistické práce na papieri z posledného obdobia a jeho najnovšie práce na modrom a čiernom indigu. Plošné diela dopĺňajú známe sadrové gestá

a tehly hodené do tuhnúcej sadry. Čas a tvorivá energia vizualizovaná v silnom geste je jedným z leitmotívov Bartuszovej tvorby. V prípade Bondyho sochy je gesto výrazom, v prípade akcií ako Úradné potvrdenie je gesto výkrikom umeleckej slobody v totalitnom režime a v prípade čiernobielych kresieb zo série Černobyľ spočíva zhutnená energia v geste referujúcom o neopísateľných hrôzach. Napriek týmto a ďalším vrcholom výstavy vo mne ostávajú rozpaky a pocit neistoty z celku. Týka sa to predovšetkým dramaturgickej koncepcie výstavy a sčasti aj výberu

diel, respektíve zostavy. Každá výstava je komunikačným médiom smerom k divákovi a v tomto prípade, podľa môjho názoru, uviazla komunikácia na pol ceste. Juraj Bartusz je umec, ktorého bohatá tvorba môže a má plniť muzeálny či galerijný priestor formou reprezentatívnej retrospektívy. Výstava navodzuje tento dojem, no výber je na retrospektívu príliš selektívny. Nie je to ani tak celkom tematická výstava, hoci členenie do tematických celkov je prítomné v názkoch. No a nie je to ani sochárska výstava v pravom zmysle slova, keďže sú na nej

zastúpené len tri sochy. Tretia, doteraz nespomenutá socha je časopriestorovou plastikou, ktorá akosi vychádza z kontextu výstavy a tento dojem je ešte umocnený jej nešťastným umiestnením pri vchodových dverách, keď nemá priestor vyniknúť a stať sa plnohodnotnou súčasťou prezentácie. Rozpaky je možno zmietol komentár k výstave, tlačová správa alebo text na stene, ktorý by pomohol divákovi v orientácii. Žiaľ ani jedno z toho výstava neponúka a divák ostáva na všetko sám. Niekedy to nevedí, no v tomto prípade áno.



Ján Triaška (1977) absolvoval magisterské a doktorandské štúdium na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave na Katedre maľby v ateliéri u prof. Jána Bergera. Verejnosti sa prezentoval viacerými samostatnými a spoločnými výstavami doma i v zahraničí. Je zrejme, že Triaška sa nechcel definovať ani ako maliar, ani ako fotograf a ani ako videoumelec. Jeho miesto bolo a je niekde „na pomedzí“ týchto médií. Moje prvé stretnutie s ním súviselo s intermediálnymi presahmi do oblasti architektonických inštalácií, grafického dizajnérskeho, či neokonceptuálnych rozhovorov. Jeho inštalácie či umelecké objekty ukazovali svet bez príkrášlenia s istou dávkou ironie. Anestezizácia typická pre dnešnú dobu (kumulované prítomná napr. v obchodných centrách či rodinných domoch zbohatlíkov) bola a je čitateľným odkazom jeho prác. Výstava Vianočný darček 2008 nesie v sebe všetky spomínané atribúty. Bola vytvorená a inštalovaná účelovo pre priestory preskenného komoditného galérie NOVA na pešej zóne v nie náhodnom „období rolničiek“ a predvianočného času. Ján Triaška, pochádzajúci z vojvodinského

Báčskeho Petrovca (čize z odlišného kultúrneho prostredia, v akom teraz dlhodobó žije), uvažuje v rámci výstavy nad spotrebiteľskou kultúrou slovenských Vianoc.

Výstavu predchádzali Triaškove spoločenské, priateľské, viac-menej povinné rodinné vianočné návštevy. Triaška si túto „povinnosť“ spestril fotografovaním bizarných zátiší naaranžovaných darčekom vytvorených v jednotlivých domácnostiach. Pod stromčekmi nachádzal zvláštne konštelácie, akési sociologicko-surrealistické zátišia, ktoré považoval za výtvarnú obdarovaného, darcu, či priamo kultúry národa (?). Fotografie zátišných inštalácií umiestnil do light-boxov a znovu vrátil do obehu – „etabloval“ na sterilnú baumaxovú poličku, teda druhotne estetizoval. Presvietené fotografie sú inštalované vertikálne, predlžovačky neesteticky vyčnievajú popri nich, umocňujú atmosféru priemernej slovenskej domácnosti, ktorá Vianoce spája s nasvieteným stromčekom a s množstvom spotrebného tovaru okolo neho. Light-boxy pripomínajú obrazovky televizorov takisto zapadajú do scenára „vianočnej pohody“.

Istý voyeurizmus okoloidúcich, umocnený vysvieteným objektom, viditeľným priamo z ulice je to, s čím Triaška počítal. Spoločné prežívanie času šťastia a pokoja nabáda k nahliadaniu do susedských presvietených domácností, za ktorými je „šťastie“ o to väčšie, o čo viac nás žiara svetiel oslepuje. Triaškove angažované dielo považujem myšlienkovito aj spôsobom jeho inštalácie za veľmi príjemný „estetický zážitok“. A ako kurátorka výstavy, Petra Hanáková, naznačuje, darčeky nie sú na predaj!

Ján Triaška, Vianočný darček 2008, 2009 (detail), foto: Ján Triaška

Pasce vizuálnej ilúzie / Súčasné podoby trompe l'oeil, Nitrianska galéria, 19. 11. 2009 – 14. 2. 2010

Vzťah výtvarného umenia, ako spravidla istého typu zobrazenia, k realite patrí medzi kľúčové kategórie dejín a teórie umenia vôbec. Počnúc platónskym pojmom mimézis, cez „vynález“ renesančnej perspektívy, realizmu, abstrakciu, až po baudrilardovské simulakrum a virtuálnu realitu, sa tento motív neustále potvrdzuje ako značne polemický, problematický, a evidentne aj naďalej pretrvávajúci. Kurátorka Barbora Geržová si výberom leitmotívu svojej aktuálnej výstavy – iluzivnosti súčasného umenia – na plecía vzala značnú záťaž, nakoľko ani súčasné umenie nie je bez minulosti a filozoficko-historických východísk (vyššie naozaj len v skratke naznačených). Rovnako, ako pri predošlých jej autorských prezentáciách z cyklu výstav o ilúzií¹, aj tu autorka koncepcie zvolila systém niekoľkých tematických celkov (Simulakrum – Pasce vizuálnej ilúzie, Trompe l'oeil / Analýza obrazu, (Ne)skutočné, etc.), do ktorých prevažne nenásilne zaradila vybrané diela slovenských, českých, maďarských a amerických autorov. Zo spektra možných vzťahov medzi obrazom a skutočnosťou si špecificky vybrala tú polohu umenia, kedy obraz „finguje“, na báze triku sa ňýdva za skutočnosť, chce sa ňýd stať. Vychádzala pritom z aktualizácie antického pojmu

trompe l'oeil (techniky oka klamu) v kontexte a výrazových rovinách súčasného vizuálneho umenia. Diela Milana Bočkaya, Daniela Fischera, Mateja Kréna, Miry Gáberovej, Gyulu Pauera a ďalších odkryli pomerne širokú typológiu možností projektovania a čítania témy iluzivných pascí vo vizuálnom umení, a to rovnako v rôznych technikách a štýloch – hyperrealistická maľba, priestorová inštalácia s presahom do maľby, objekt, socha (busta), video či reprodukováaná kresba. Časť vystavených prác ale dokumentovala iluzivnú estetiku 90-tych rokov, najmä priam emblematické diela Kréna (Portrét J. Meluzina, 1990), Bočkaya (34 motívov na jednom plátne, 1992) a Fischera (Retropektíva, 1999 - 2000), ktoré skúseniejšieho návštevníka galérie už len ťažko chytali do nastavených pascí „uverenia“ či podľahnutia ich iluzivnosti. Na druhej strane sa ale zaraďujú medzi kľúčové formy iluzivného výtvarného jazyka nášho popremomového umenia, a preto ich (zrejme) nemožno jednoducho vynechať alebo obísť. Paradoxne jediným dielom, ktoré skutočne malo potenciú významovo naplniť symbolické chytenie diváka do pasce v zmysle recepčného zážitku ako uverenia či podľahnutia iluzívnej pasci, bola audio-situácia českého výtvarníka Tomáša Vaněka s názvom Particip č. 70 (2007 – 2009). Paradoxne preto, že sa vymykala primárne výtvarnému charakteru, o ktorom mala výstava skrz svoj leitmotív referovať. Využila totiž iba jeden vyjadrovací prostriedok – zvukový záznam,

ktorý naliehavo, až hmatateľne sprítomňoval neprítomnú situáciu (frenetický beh, pády a dýchanie muža pohybujúceho sa v priestoroch galérie). Silný časopriestorový, až fyzický zážitok zo simulácie neprítomnej reality (tela a telesnosti aktéra) tak Vaněk navodil bravúrnym „oklamáním“ sluchových vnemov, opäť paradoxne. Geržová vo výbere a komponovaní výstavy sledovala predovšetkým (ak nie výhradne) techniky, ktoré ponúkli rôzne formálne prístupy autorov k aktualizovanejmu trompe l'oeil. Už menej ju zaujímali jednotlivé diela na obsahovej a interpretačnej úrovni, čím došlo ku kumulácii značne diferencovaných obsahov a tým čiastočne aj k redukcii čítania výstavy (a to najmä zo strany návštevníkov galérie vedených jedine motívom pasce) ako zábavného odhaľovania nastavených pascí. Autori a ich diela pritom mohli ponúknuť aj takú interpretáciu súdobého trompe l'oeil, v ktorej sa tento technicko-vizuálny problém umenia mení z (pôvodne) techniky na (dnes) typ prevažne (neo)konceptuálneho zobrazenia a myslenia. Už nie je „dôsledným naplňaním pojmu mimézis“, ale naopak je vyjadrením neistoty a prchavosti vzájomnej referenčnej vzťahu medzi zobrazením a skutočnosťou. Iluzivnosť je tu priznaná ako autonómny prostriedok vyjadrenia tejto nespojitosti, ambivalencie, alebo často krát paradoxívnej spojitosti², ktoré už možno v kontexte súčasného umenia považovať za typické či príznakové. Kurátorkin výstavný cyklus napriek uvedenému vníma ako hodnotný, nakoľko

predstavuje v ostatných rokoch zrejme jediný ucelený a systematicky umenoveďný výskum na pôde Nitrianskej galérie, a rovnako u nás zrejme jedinú, kvantitatívne najobľúbenejšiu reflexiu fenoménu iluzivnosti súčasného umenia. Žiadaným finálnym výstupom by neskôr mohla byť sumarizujúca a na Slovensku ojedinelá publikácia mapujúca túto, inak veľmi zaujímavú, ieden zdanlivo prežitú vizuálnu a ideovú problematiku výtvarného umenia.

1 Dokonca aj v prípade abstraktného, nezobrazujúceho umenia zostáva relácia medzi skutočnosťou a jej obrazom určujúca. Tu konkrétne ide o vedomé a zámerne popretie akéhokoľvek vzťahu k realite, tzv. nepredmetné diela sú potom aj interpretované práve optikou absencie analógie ku skutočnosti.

2 Aktuálna výstava predstavuje tretiu časť dlhodobého výstavného cyklu na tému ilúzia vo výtvarnom umení 2. polovice 20. storočia, realizovaného na pôde Nitrianskej galérie. V roku 2007 to bola výstava Zrkadlo ako nástroj ilúzie, v roku 2008 Ilúzia priestoru / pokus o nové čítanie. K obom výstavám vyšiel dvojjazyčný katalóg.

3 Napríklad inštalácia Daniela Fischera s názvom Retrospektíva je vytvorená kolážou xerokových obrázkov rôznych symbolov vyspelej západoeurópskej a americkej kultúry 20. storočia (moderné automobily a technika, luxusné francúzske parfémny a pod.), ktoré z odstupu vytvárajú ilúziu monumentálnej fotografie, dokumentujúcej deportácie Židov zo Slovenska počas 2. svetovej vojny. Prostredníctvom iluzívneho a vzájomne sa prenikajúceho „dvojzobrazenia“ autor tematizuje paradoxnú situáciu, kedy zdanlivo moderná a progresívna spoločnosť môže celkom prirodzene vygenerovať čosi také, ako bol práve holokaust. Pozri bližšie: BAUMAN, Zygmunt: Modernosť a holokaust. Bratislava: Kalligram, 2002.

Sabina Jankovičová

Monumentálna tvorba 70. a 80. rokov

Monumentálna tvorba na Slovensku tvorí významnú časť slovenského výtvarného umenia v druhej polovici 20. storočia. V minulom režime bola ostro sledovanou oblasťou a prestížnou záležitosťou. Mala významnú podporu organizáciu aj finančnú zo strany štátu. Pre výtvarníkov predstavovala možnosť realizovania sa, ale aj zárobku. K monumentálnej tvorbe vo väčšej alebo menšej miere, a rôznym spôsobom, prispeli pomerne všetci výtvarníci na Slovensku, všetky generácie a všetky názorové skupiny s rôznymi formálnymi prejavmi. Bola súčasťou verejného priestoru a obklopovala ľudí v každom architektonickom priestore. Napriek oficiálnej snahe priniesť umenie do každodenného prostredia obyvateľov sa nestala vedome vnímanou v rámci nových architektonických priestorov. Dôvodom bola na jednej strane tematická obmedzenosť, ideologizácia diel na najvýznamnejších a najfrekventovanejších miestach, na druhej strane aj nevedomosť publika a nepripravenosť prijať nové, súčasné umenie, ktoré vyžaduje určité základné vedomosti pre svoje pochopenie. Súčasná teória sa reflexii monumentálnej tvorby v druhej polovici 20. storočia na Slovensku nevenuje. Toto cudné mlčanie zakrýva mnohé výtvarné „hriechy“, ale aj mnohé diela, ktoré by právom mali byť zaradené do kultúrneho dedičstva. Nezaujímajúce v extrémnych prípadoch aj nenávratnú stratu diela. Monumentálne diela neboli zaradené do kontextu výtvarného umenia na Slovensku a existujú akoby vo vzduchoprázdne, mimo príbehu dejín umenia na Slovensku. Voľná tvorba a tvorba do architektúry predstavujú často v dnešnom vnímaní dve oddelené sféry.

Termín monumentálna tvorba označuje diela vytvorené pre konkrétny architektonický priestor. Pri náraste abstraktných diel v 60. rokoch sa pre nefiguratívne, nezobrazujúce prejavy používal aj pojem monumentálno-dekoratívne, ale v zásade pojem monumentálna tvorba zahŕňal aj tieto „menejcenné“ prejavy. Termín označuje tie diela, ktoré prešli agendou SFVU a boli objednané do konkrétnej architektúry alebo exteriéru. Boli financované cez Hlavu V, nariadenia 355/65 o súhrnnom rozpočte stavby. Toto nariadenie bolo doplnené v roku 1978 prijatím Metodických smerníc o uplatňovaní výtvarného umenia v investičnej výstavbe. Podľa nich šlo o diela „zabudované, ktoré sú súčasťou architektúry, ide o výtvarné riešenia staveb ako sú napríklad výtvarné návrhy prototypov opakovaných stavebných alebo architektonických prvkov v interiéri, resp. exteriéri a výtvarné diela pevne zabudované v priestore pred objektom ak sú súčasťou výtvarného riešenia stavby.“ Sú to diela, na ktoré boli vyčlenené prostriedky z priamo rozpočtu stavby. Spadajú sem rôzne výtvarné médiá aj dizajn. Dnes by bolo možné použiť termíny aj tvorba vo verejnom priestore alebo výtvarná tvorba v architektúre. Sami autori označujú svoje diela v architektúre ako „monumentálne“. Dnes sa objavujú námietky, že diela menších rozmerov a dizajn nie sú monumentálne, ale takto boli pomenované dobovou terminológiou.² Jednoduché - monumentálne diela je umenie určené do architektúry, iné ako voľná, ateliérová, komorná tvorba. Ťažisko monumentálnej tvorby na Slovensku spadá do 70. a 80. rokov. Z dôvodu rozvoja výstavby

došlo aj k prudkému nárastu počtu realizácií. Zároveň aj legislatívne a organizačné opatrenia zabezpečili potrebné zázemie pre celý proces. Rovnako sa vykryštalizovali aj teoretické ideálne predstavy zdôvodňujúce a podporujúce tento druh umenia. Bojový propagandistický náboj sa vytratil a boli posilnené civilistické stránky. Toto obdobie zároveň najvýraznejšie ukazuje nejedznačnosť aj absurdnosť paralelných javov. Zlomovou udalosťou pre vznik paradoxného systému je zjazd ZSVU v roku 1972, kde napriek deklarativným vyhláseniam, nie je požadovaný oficiálny štýl jasne definovaný – čo vyhovuje všetkým zúčastneným. Vďaka tejto situácii pretrvávajú rozmanitosť výtvarných názorov vo verejnom priestore, ktorá sa objavuje v 60. rokoch. Práve pluralita foriem monumentálnej tvorby v 70. a 80. rokoch je paradoxom popierajúcim tradičné vnímanie normalizácie ako temného obdobia („nič sa nemohlo“).³ Okrem rôznych foriem angažovaného umenia, boli do architektúry „prepašované“ aj autorské programy výtvarníkov participujúcich na alternatívnej scéne. Tým sa monumentálna tvorba tohto obdobia stáva dokonalým zrkadlom doby so všetkými protirečieniami.

1 Výklad k Metodickým smerniciam z 31. mája 1978 o uplatňovaní výtvarného umenia v investičnej výstavbe, Bratislava, január 1986. Materiál obsahuje znenie smerníc spolu s podrobným výkladom, vysvetlením nejasností s cieľom predchádzať nedostatkom vyskytujúcim sa v praxi.
2 Samozrejme aj vtedy za to „pravé“ monumentálne umenie boli pokladané pomníky a pamätníky, ktoré zväčša aj monumentálne rozmery mali.
3 Toto konštatovanie neznamena ignorovanie reálnych problémov, napríklad sledovanie ŠTB, ktoré postihli aktívnych účastníkov alternatívnej scény. K tejto problematike nabudúce...

Jarmila Džuppová

Puma pripúšťa viac náhľadov

H (podľa Richarda tam má byť aj H, ale celkovo... že to je české slovo)

KRITIKA KRITIKA (NÁMATKOVÁ A INFANTILNÁ)

Mám veľmi rada Richarda Gregora a jeho písomnosti odvtedy, čo plyšovou kačičkou odháhal osu hore na terase, u Gabiky Garlatyovej v Rimavskej Sobote a odkedy som ho videla smiať sa tak, že celú tvár pohrúžil do dlani.

Keď čosi píše, vety sa mu tak košatí (a pritom majú pevný kmeň a vyživené korene), že niekedy nevládzem. Riešim to tak, že siedmimi-ôsmimi prečítaniami sa s vetou skamarátim a spravím si do nej pomocné náčrty. Ojedinele rovno gramatický rozbor vety.

Napríklad (z nášho e-mailového rozhovoru o Pume Míkiho Podprockého):

„Puma pripúšťa viac náhľadov, je možné oddeľovať moment inšpirácie (hračkou či nehračkou, ktorej vizáž máš zakódovanú ako možno prvé vnímanie realizmu v detstve) od momentu, kedy sa procesom vytvárania a nevyhnutným vzdorom voči konvenciam (v ňom dostaneš na hladinu) a možno podvedomé“

je možné oddeľovať moment inšpirácie

od momentu,

hračkou či nehračkou

ktorej vizáž máš

zakódovanú ako možno

prvé vnímanie realizmu v detstve

procesom vytvárania

nevyhnutným vzdorom voči konvenciam

v ňom dostaneš na hladinu

detstve

koncentrácie

a tým,

keďže si sa už v detstve rozhodol byť tvorcom, aj tvorby.

Alena Vrbanová

Temný lokálny variant kultúrnej evolúcie s prvkami katallaxie

Dvadsať rokov po páde komunizmu v Československu je pre moju generáciu relatívne dlhé obdobie. Nechceme sa z nás stávajú pamätníci (a z niektorých aj niekoľkonásobné obete). Obete vždy zaujímali verejnosť, novinárov i kolegov. Páchatelia zla takmer vôbec. Týmto textom by som rada pripomenula nedávne jubileum slobody, demokracie a slušnosti v kontexte našej kultúry, výtvarnej scény, umenovedného prostredia, i v galéristike s presahom do súčasného stavu.

Prvý rok po páde bol rokom hektického a vo väčšine prípadov poctivého prehodnocovania stavu s ambíciou očisty a tiež etablovania nových transparentných a striktných odborných pravidiel fungovania. Ale hneď rok 1992 bol paradoxným v prvých negatívnych signáloch a deštruktívnych krokoch nástupu prvej vlády V. Mečiara a jeho ministerského aparátu. Mnohí moji známi a kolegovia z galérie obdivne „hikali“, keď mal Mečiar plamenisté, demagogické prejavy v prostraníckej verejnoprávnej TV, aký je to nadinteligentný človek, nadsamec a vskutku pravý vodca. Možno už vtedy sa ho podvedome báli. Potom túto tému radi zahovorili... Škandalózne bola z funkcie riaditeľky SNG odvolaná Zuzana Bartošová. Vznikli protesty a petície proti tomuto kroku, ale vlastní odborní zamestnanci sa postupne stiahli. V obave o stratu práce a určitých výhod postupne prijali, čo sa dialo z politickej vôle. Toto bol precedenčný krok politikov, ktorý sa dodnes opakuje. SNG a drvivá väčšina slovenských štátnych galérií vymenila staré (socialistické, politicky dosadené) vedenie za nové v rokoch 1990–1991. Zakrátko politici okolo Mečiara a pod jeho vedením pokračovali razantne. Noc v parlamente z 3. na 4. 11. 1994, nazvaná aj ako Noc dlhých nožov či Noc skrátenej demokracie, predznamenovala rok 1995. Prišla prvá masívna vlna politického „valcovania“, protestovali sme proti vzniku štátnych (straníckych) intendatúr. Do čela SNG bol bez konkurzu dosadený regionálny výtvarník z Kysúc, štátny

intendant Pavol Muška. Riaditeľia galérií, ktoré pracovali nadštandardne, či inak nepohodlní boli bez udania dôvodu odvolaní, paralyzovaná bola dramaturgia galérií i oblasť zberateľstva. Ľudia v akčných pätkách devastovali rad radom a v ničom si nezadali s praktikami KGB a ŠTB. Dnes sú anonymní, bezmenní. Podielníci „noci dlhých nožov“. Okrem kvalitatívnych škôd vznikli aj majetkové a žiaľ, aj tie fatálne morálne. Sama som bola jednou z obetí. Bolo mi ponúknuté toto riešenie: podpísať členstvo v HZDS a ostávaš. Odmietla som a miestni politici ma vysmiali. Tlačili aj tým, že som osamelá matka dvoch detí, a predsa chceme prežiť. Reakciou umeleckej scény na toto totalitárske plienenie bolo hnutie Zachráňme kultúru, ktorého celoslovenský míting bol 2. 10. 1996. Nateraz posledné masívne, celoslovenské hnutie s nosnou ideou volania po pravidlách slušnosti, odbornosti a depolitizácie kultúry. Minister Ivan Hudec uteká pred umelcami, pred diskusiou s kabátom na hlave. Ako korunu svojej hanebnej činnosti dáva za naše peniaze vyrobiť desiatky „charakterových hláv“. Kto vie, kde sú teraz? Kto bol ich výrobcom? V tom istom roku vzniká z iniciatívy SCCA a Open Society Fund cena Mladý výtvarník roka (dnes Cena Oskára Čepana). Pre mladých umelcov príjemný, hoci pomerne spozdený stimul. Mečiar a Slavkovská zakladajú svoju pronárodne orientovanú Akadémiu umení v Banskej Bystrici na úkor VŠVU. Iba vďaka odvážnym jednotlivcom sa až v roku 2003 darí školu očistiť a akreditovať (na Fakulte výtvarných umení to bol najmä dekan Stanislav Balko). V roku 1999 minister kultúry Milan Kňažko ruší intendatúry, ospravedlňuje sa osobnosťami a inštitúciám postihnutým čistkami a na chvíľu všetko pokračuje v relatívne slušných podmienkach, avšak s málo financiami. Väčšina peňazí v rezorte kultúry tečie do monštrózneho stavby Slovenského národného divadla (projekt z roku 1982).

Výtvarná scéna nemá časopisy. V roku 1995 zaniká Výtvarný život, ohrozené je vydávanie Profilu, v roku 1999 vzniká nový časopis DART (zanikol v roku 2008). Slovenská výtvarná únia je polarizovaná, prechádza dlhoročným súdnym sporom o budovu UBS v Bratislave a tiež o veľké peniaze. Triešťa sa tu záujmy matičiarske, amatérske, lokálne a internacionálne, a tiež záujmy lobistov, ako aj zvláštne tenzie a animozity medzi teoretikmi. Pre skromné financie a výstavné možnosti z Únie je rozhádaných množstvo výtvarníkov. Tok toho mála peňazí je totiž nečitateľný, typicky netransparentný. Zavládne nedôvera a názorová roztrieštenosť vo vnútri samotnej výtvarnej scény. Tá sa pohybuje najmä vo falošne deklarovaných a zisťne motivovaných pronárodných a internacionálnych ambíciách jednotlivcov a skupín. Kvalitných mladých umelcov prezentujú a podporujú len niektoré galérie. Generáciu zakázaných a politicky prenasledovaných umelcov spracovali a do zbierok zastúpili v polovici 90. rokov iba dve regionálne galérie na Slovensku. Vzniká tenzia a azda aj fatálna názorová priepasť medzi teoretikmi a umelcami. Umelci sa tlačia na miesta riaditeľov štátnych zbierkových galérií. Marazmus v hodnotách vzájomnej nevráživosti samotných teoretikov. Galérie nerešpektujú základné kritéria, že totiž sú vedecko-výskumnými, umenovednými a zberateľskými pracoviskami, ktorých predmetom výskumu a jeho výstupov je umenie. Nerobí sa výskum, neexistuje ani len krátkodobá dramaturgia, prestávajú vychádzať kvalitné katalógy, nezávislé recenzie. Malé výnimky zanikajú v prevahe balastu. Podpora umenia zo strany zahraničných organizácií (SCCA, Pro Helvetia, Open Society Fund a iné) postupne vysublimovala. Za zvláštnych okolností vznikol Tranzit, kde tiež do čela postavili mladého umelca. Viaceré významné galérie dali viesť neskúsenými (kúpiteľnými) umelcami bez galerijnej praxe, bez vedeckého mysle-

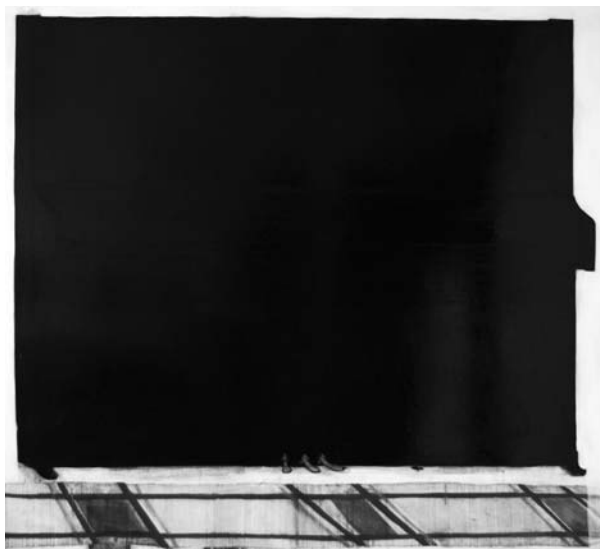
nia, metodiky, systému a výstupov práce. Arogantne, nekriticky a v príkrom strete záujmov. Niektorí umelci, sklamaní malým záujmom teoretikov si začali sami písať a vydávať monografie (Muška, Bidelnica, Frešo, ..., tri generácie, tri rozličné zdroje financovania). Uvádzam to len ako lokálny príklad stavu a nuáns kultúrnej katallaxie. Táto zvrátenosť naberá v posledných rokoch na obrátkach a sama seba sa snaží aspoň tržne legimitizovať. Tak sa sami za výdatnej „podpory“ tzv. vysokej i regionálnej politiky dostávame do svetla „gubernie“ a trápnosti. Nedávno sa pre tv.sme vyjadril výtvarník a dnes už aj pedagóg Michal Murin, že v 90. rokoch tu bola v umení „jedna veľká čierna diera“. Nie je to pravda (alebo aj je, ale len z istého uhlu nazerania, z kultúrno-spoločenského, nie umenovedného a výtvarného). Pripomeniem, že v 90. rokoch boli realizované výstavy a publikácie zásadného typu a to navzdory arogancii moci a neustáleho rozvracania vybudovaného či kvalitne našartovaného. Galerijná scéna ihneď začiatkom 90. rokov začala reflektovať nové formy umenia a spolu-vytvárala jeho obraz popri mapovaní alternatívnej scény 70. a 80. rokov, čo bolo elementárnou odbornou povinnosťou akéhokoľvek relevantného odborníka či inštitúcie. Dvakrát sa realizovala výstava umenia 90. rokov, boli tu výročné výstavy SCCA, viaceré galérie pracovali nadštandardne, vznikol projekt Transkunsthalle, čím verejné galérie vyjadrili podporu pri naliehanom dovolávaní sa existencie inštitúcie Kunsthalle na Slovensku. Organizovali sa festivaly akčného umenia, vznikla výstava a publikácia 20. storočia, 60. roky, Akčné umenie na Slovensku, umenie obdobia normalizácie a množstvo kvalitných kľúčových výstav umelcov i médií. Dnes sa pretvarujeme, že zjeme v trhovej spoločnosti a všetko je vecou dopytu. Politického? Finančného? Kultúrneho? Občianskeho? A kde je odborný dopyt? Kde sú kritériá galéristiky, umenovedy, dopyt po skutočnej

kvalite umeleckej tvorby? Majú si ju hodnotiť, vystavovať a nakupovať do štátnych zbierok umelci sami? Sami sebe kurátorovať, písať katalógy, knihy, tvoriť zbierky, viesť inštitúcie? V slušnej a vyspelej spoločnosti to takto nefunguje. Niet však novej energie na zmenu, prevláda strach, apatia, elementárny boj o prežitie. Nová generácia sa trénuje na poli evolučnej katallaxie, na Slovensku zmnožených inštitúciou zabúdania a sklonom k lojalite či opatrnosti voči práve vládnucim štruktúram. Mám pocit, že popri ÚPN budeme čoskoro musieť iniciovať vznik ÚZN. U nás na Slovensku sme sa týmto nekonaním a vzájomným podrážaním či mlčaním vrátili do obdobia 70. a 80. rokov, kedy to práve takto z politickej vôle fungovalo a deformovalo sa. Státisíce, milióny korún v decimovanom štátnom rozpočte išlo na akvizície prominentov socialistického realizmu. Volalo sa to účelové nákupy. Čemický, Šturdík, Medvecká, Pafo, Ksandr, Štubňa, Kulich, Studený, Ivan, Berák, Pribiš, etc. Tam išli milióny korún pracujúceho ľudu. V čase tzv. perestrojky, avšak v skutočnosti reálneho a tvrdého normalizačného husákovského komunizmu, som to vnímala ako neveriteľnú „rabovacku“ (dnes tunel). V Stredoslovenskej galérii sme pracovali štyria kunsthistorici a v deň jarnej a jesennej nákupky sme mali zákaz vstupu do budovy, lebo komunistickí umelci, ktorí viedli galérie, si sami sebe kupovali. Podmienkou bola politická lojalita, členstvo v strane, donášanie, vyhadzovanie umelcov a teoretikov zo Zväzu, zákazy publikovania a odsunutie na samý okraj. Iste, aj keď to bolo iné, v mnohom sa to podobá dnešnej praxi. Skorumpovaní umelci bez sebareflexie sami seba vystavujú, kurátorujú si navzájom, nakupujú, odborne sa „reflektujú“. Nuž, nielen že to pripomína „husákiadu“ a hyenizmus proletkultu, ale v nových mutáciách kultúrnej evolúcie je to dosyčované aj aktuálnym pojmom tzv. celebritizácie a najmä honby za peniazmi.

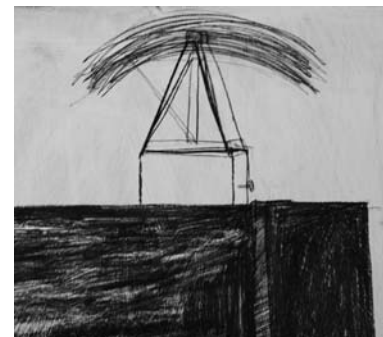
Niet väčšej biedy a úbohosti než si aj sám (poväčšine eklekticky a epigónsky) vytvorí, aj sám o tom popísať (laický, politický konformný vydavateľ a prezentátor sa pomerne ľahko v týchto vodách nájde), aj si to sám vystaví a odinterpretovať, a na záver týchto orgií aj zakúpiť za peniaze ľahostajných, manipulovateľných a nezorientovaných daňovníkov. Pripomína mi to dve veci: Rozprávku Andersena o cisárových nových šatách a potvrdzuje to teóriu významného sociológa 20. storočia F. A. Hayeka o kultúrnej evolúcii založenej na pojme katallaxie t. j. prispôbovaní sa kultúry a umenia trhovému a teda u nás politickému mechanizmu. Napriek tomu tých dvadsať rokov možno oslavovať z môjho pohľadu takto. Rudolf Sikora mi v roku 1991 povedal, že neokomunizmus a neovarianty totality tu budú cca 20–25 rokov. Neverila som tomu, vtedy až cynicky vznievajúcemu defetizmu. Mal ale pravdu, ktorá sa nielenže definitívne naplnila, ale opulentne atrofovala a bujnie ďalej. Takže už len cca 5–10 rokov potrvá proces očistenia spoločnosti od tohto „obľudária“. Možno potom prídu lepšie časy, ale neviem, ktorí jednotlivci na umeleckej scéne zjednájú nápravu, kto zúšťachtí pomery, kto bude vedieť robiť kvalitnú vedu a kto autentické, hodnotné umenie, keď nám tu katallakticky vyrástlo toľko bastardov a ich malých klonov. A toto sa opakuje od 50. rokov 20. storočia. V nezreteľných podmienkach, aké alibisticky ponúka postmoderna s baudrillardovskou fikcionalitou, hyperealitou etc., sa však pomerne dobre „pláva“ miestnym agilným kamuflátorom, poloamatérkam – umelkyniam a umelcom vo funkciách, o akých sa nesnívalo ani predstaviteľkám proletkultu. Nič, len paralyza, křč a „mefistovčina“. Noví musia zakladať malé, avšak ako vidíme veľmi ľahko zničiteľné „ostrovy pozitívnej deviácie“. Netreba sa vopred báť, treba sa nebáť (a nedat).

Jarmila Džuppová

Idem tu dať na kopu tri udalosti



1. V Gaderskej doline, na terénnej stanici Štátnej ochrany prírody SR, Správe Národného parku Veľká Fatra (v peknej drevnici bez elektriny a vody) ticali kukučkové hodiny. Večer (dá sa povedať – po práci) chlapi pili, rozprávali a spievali a ja som nevedela, kde sa podieť. A hovorím si: „Tuto v Gaderskej doline cítiť, že je času habadej na zdobenie obrusu alebo pletenie kolenačiek (ktoré si už 4 mesiace idem upliesť, kurvadrát). Tu je ten čas. Tak tu si!“ Hmatateľná dĺžka, rozsiahlosť, plnosť večera. Je dosť času. To len spôsob chasnovania. Po slovensky – užívania. Kukučkové hodiny a huk Gaderského potoka tam udržiavali myšlienky (vlastné, nie vtákané) v jase a pokoji. Nevykoľajovali ich.



2. Ále..... maľujem taký zatvorený čierny lesklý klavír s idúcim metronómom. Čas sa tam akoby kľže, rýchlo a plytko ide, klavír je lesklý a zatvorený, človek by ho chcel otvoriť a zahráť si, vydolovať z hĺbok vlastné zdroje, ale kdeže. Ale kdeže.

3. Na výstave Michala Studeného: Som dieťa šesťdesiatych rokov, v GMB v Mirbachovom paláci (23. 1. – 22. 2. 2009) tikal metronóm. Tikal pomaly, dával najmenej ako vie úderov za minútu largo či lento? Nevieť isto, ako sa volá to tempo. Bolo dobre, obrazy ma zaujímali, lebo ľúbim tkané utierky a plátenka všemožné úžitkové, častý podklad jeho maliieb. Bola som dlho a sústreďene, myšlienky sa nevykoľajovali, držal ich v pokojnom jase ten metronóm.

Foto: archív autorky