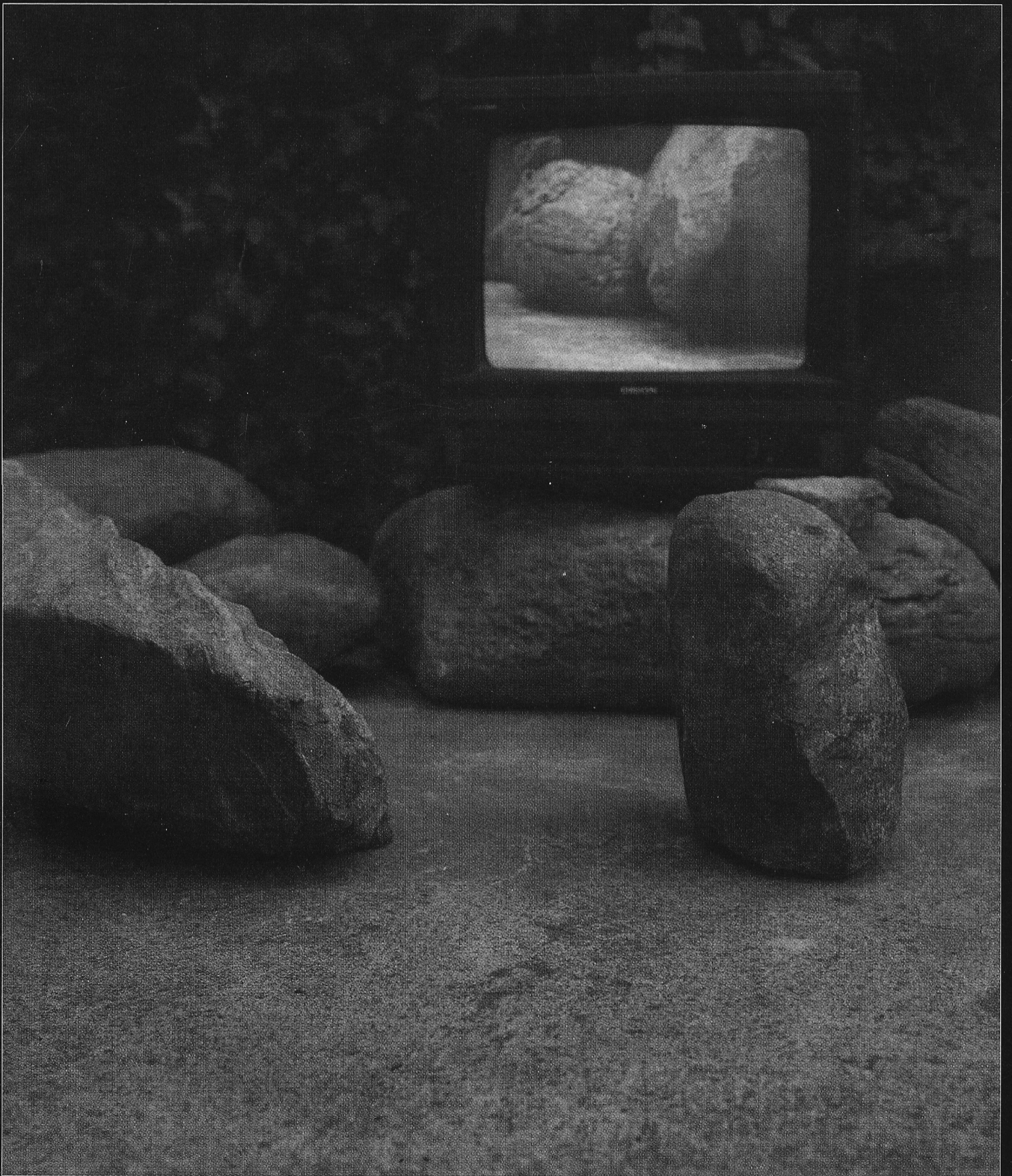


PROFIL

3-4/94

SÚČASNÉHO VÝTVARNÉHO UMENIA



• Od roku 1994 v novej koncepcii: Jeden časopis - dve edície: 8 čísel na 32 stranách s farebnými reprodukciami, 4 monotematické čísla v rozšírenej edícii na cca 100 stranách v dvojjazyčnej mutácii (slovensko - anglicky).

• Since 1994 embarking on new conception: one magazine - two editions:
The magazine: 8 issues per year on 32 pages, 8 coloured picture pages
The journal: 4 monotheme issues per year on cca 100 pages in bilingual production (Slovak, English).

PROFIL

SÚČASNÉHO VÝTVARNÉHO UMENIA
CONTEMPORARY ART MAGAZINE

ZÁVÄZNÁ OBJEDNÁVKA NA PREDPLATNÉ ČASOPISU/ SUBSCRIPTION(SUBSCRIBERS 2 ISSUES FREE)

MENO A PRIEZVISKO (NÁZOV ORGANIZÁCIE) / Name

ADRESA / Address

DÁTUM PODPIS/ Signature

Predplatitelia 49,5 % zľava - PROFIL za 16,- Sk (Kč)

Subscription rates for one year:

* 12 issues (two issue free) + postage: USD69, DEM90, UKL45

Predplatiteľom sa stanete aj po úhrade príslušnej sumy na účet: Radomír Sakáloš s.r.o. IRB Bratislava 150 601-952 kód 0520.

Predplatitelia z ČR svoje predplatné zasielajte na účet: Radomír Sakáloš, AGROBANKA BŘECLAV 516 837 - 514 - 0600.

Abroad subscription fee send to: SSS Bratislava mesto 595 649-019/0900.

PROFIL súčasného výtvarného umenia • 3-4/1994 • mesačník • Ročník IV. • Vydáva Asociácia teoretikov, kritikov a historikov výtvarného umenia pri Slovenskej výstavnej únii • Šéfredaktor Jana Geržová • Zástupca šéfredaktora Michal Murin

• Výtvorný redaktor Ilona Némethová • Jazyková úprava Ingrid Hrubanovičová

Redakčný kruh: Ján Bakoš, Ladislav Čarný, Daniel Fischer, Egon Gál, Jozef Kelemen, Juraj Mojžiš, Petr Nedoma, Jiří Olíž, Karol Pichler, Katarína Rusnáková, Peter Sykora, Štefan Šlachta, za vydavateľa Marián Veselý.

• Adresa redakcie: PROFIL, Partizánska 21, 813 51 Bratislava • Tel: 0042/7/313 624 • Fax: 0042/7/333 154 • Lito: REPRO SOVA s.r.o., Bratislava • Tlač: TechnoPrompt Ltd., Nové Zámky • Rozširuje Radomír Sakáloš s.r.o. - služby pre vydavateľov tlače, Vajnarská 136, 830 00 Bratislava (predplatitelia). Podávanie novinových zásielok povolené Riaditeľstvom poštovej prepravy Bratislava pošta 12, pod číslom 142/93. • Objednávky a reklamácie distribúcie vybovuje Radomír Sakáloš s.r.o. (tel. 07/250 075) a redakcia • Vychádza 12 čísel ročne

• Cena jedného výtlačku Sk 25,-; predplatitelia Sk 16,- • Predplátené na rok Sk 192,- • Registračné číslo: Ministerstvo kultúry SR 25/90 • IČO 178 535 • Bankové spojenie: SSS Bratislava mesto č.ú. 595 649-019/0900 • Nevyžiadané rukopisy a fotografie redakcia nevracia.

• Číslo bolo imprimované 23.5.1994

• MČ: 49494

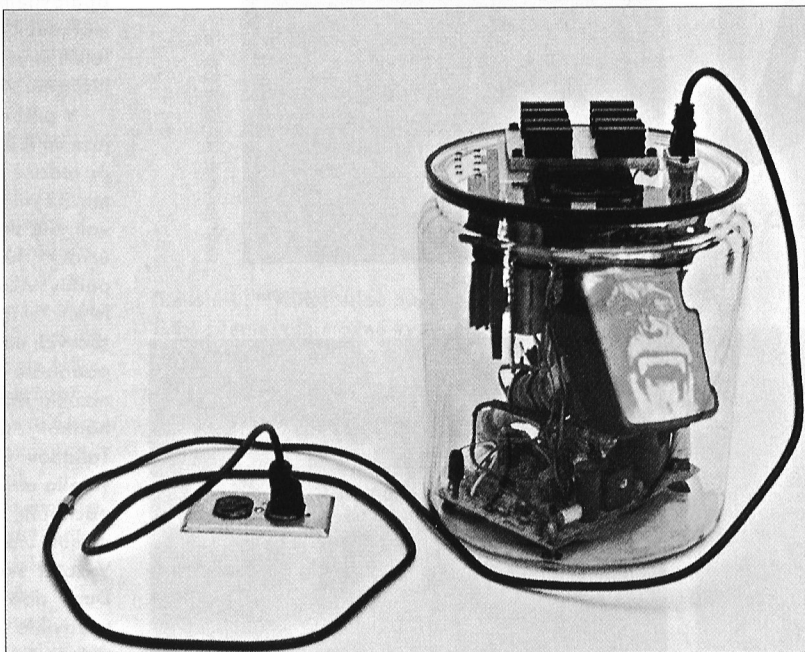
NEW YORK ² - LONDÝN

KATARÍNA RUSNÁKOVÁ

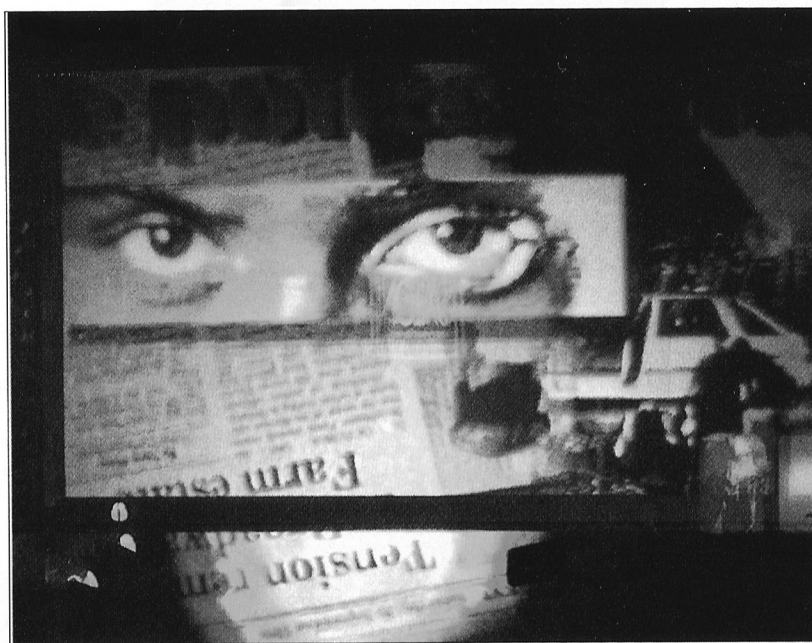
Múzeum moderného umenia v New Yorku (MoMA) patrí medzi najprestížnejšie inštitúcie podporujúce moderné umenie v kontinuite výskumu, interpretovania, zbierania a vystavovania súčasného umenia. Založili ho v roku 1929 tri výnimočné, solventné ženy, ktoré si vybrali za riaditeľa vtedy dvadsaťsedemročného umeleckého historika Alfreda H. Baara. Stal sa jedným z najplyvnejších postáv v umeleckom svete a MoMA najväčším múzeom moderného umenia. Od r. 1939 sídli vo funkcionalistickej budove, ktorá bola pre jeho účely projektovaná na 11. West 53 Street neďaleko 5th Avenue.

Múzeum začalo popularizovať moderné umenie práve v čase, keď sa príliš netešilo dôvere verejnosti. Umelecké zbierky MoMA predstavujú viac než stotisíc diel maľby, plastiky, kresby, tlačí, fotografií, filmu, architektúry a designu od neskorého 19. storočia s dôrazom na jednotlivé úseky 20. storočia. V októbri minulého roka ohlásil posledný riaditeľ MoMA, šesťdesiatročný Richard E. Oldenburg, ktorý pôsobil vo funkcii dvadsaťjeden rokov, že má v úmysle odstúpiť v júni 1994, čím sa stane emeritným riaditeľom a čestným členom správnej rady múzea.

Zbierka maľby a plastiky, ktorá ma zaujímala, je chronologicky inštalovaná na druhom a treťom poschodí v rámci „permanentnej expozície“. Vo vývojom oblúku od impresionistov cez búrlivé striedanie ďalších izmov a avantgárd v 20. storočí je skvelou živou učebnicou moderného a súčasného umenia, zachytávajúcou závažné umelecké vrcholy autorských osobností. Obmedzím sa len na pár príkladov: cyklus obrovských obrazov lekna Clauda Moneta je skutočne veľkolepý a jeho účinnok mimoriadne emočné aj pre súčasného diváka. Rovnako príťažlivé sú Picassove Slečny z Avignonu (1907) a Traja Muzikanti (1921), prvá verzia Slečny Pogányiovej (1913) od Constantína Brancusiho, Jedinečné formy kontinuity v priestore (1913) Umberta Boccioniho, Mondrianovo Broadway boogie woogie (1942-43), Calderove stability i mobility a diela predstaviteľov pop artu R. Rauschenberga - Posteľ (1955), C. Oldenburga - Gigantický mäkký ventilátor (1966-67) a ďalších smerov (minimal art, conceptual art atď.). Prezentujú hodnoty, ktoré sa časom valorizujú. Stále vynikajúci reformátor umenia 20. storočia Marcel Duchamp sa tu skvie v oslobodenej skrytej pozícii objektov vyzarujúcich nedefinovateľnú, tajomnú dráždivosť a interaktívnosť. V nesmierne farebnej pluralite postindustriálnej a informačnej spoločnosti je recepcia jeho ready-mades predsa len omnoho ústretovejšia aj u bežných divákov ako hocikde inde. Napriek tomu, že gros Duchampovho nepočítaného diela (niečo vyše 200 vecí) prešlo ako pôvodná zbierka Arensbergovcov do Múzea moderného umenia vo Philadelphii, môžeme sa v MoMA stretnúť s treťou verziou Bicyklového kola z roku 1951 (1. verzia - 1913), s asam-



Alan Rath: Výskum zvierat, 1985, elektronická skulptúra



Keith Piper: Mapovanie tváre, 1992, World Widw Video Centre, The Hague

blážou Tri štandardné metre (1913-14), Rotačnou polguľou (1923), Malým sklom alebo Pozeráť sa zblízka jedným okom takmer hodinu (1918), ktoré tvoria pôvabnú kolekciu, ktorej nechýba akási fažko vysvetliteľná citlivosť a zázračnosť spolu s čoraz väčšou aurou získanou plynutím času.

V sochárskej záhrade Abby Aldrich Rockefeller možno relaxovať a vnímať Rodinovo Balzaca (1897-98), Picassovu Kozu (1950), Oldenburgovo Geometrického Mickey Mousa (1975), objekt A. Caldera a exteriérové skulptúry ďalších sochárov.

Kolekcie fotografie a kresby sú na druhom, tlače a ilustrácie na treťom a architektúra s designom na štvrtom poschodí.

Z premenných výstav bola rozsiahla

plocha venovaná americkému maliarovi Robertovi Rymanovi (1930), ktorého retrospektíva zachytávala obdobie rokov 1955-93. Výtvarník je známy svojou totálne minimalizovanou farebnou paletou obmedzenou len na jednu farbu - bielu a používaním zväčša štvorcových formátov.

Škálu materiálov bielych farieb (akryl, olej, emailová maľba) skúša a kombinuje na rôznych podkladoch (papier, plátno, plexisklo, kov, kartón, hladké i chipaté povrchy, umelé hmoty...). V sérii monumentálnych plátién skúma rukopisné šietkové prednesy bielych pást v rôznej šľavnosti a rozoziateľnosti nánosov. Jeho minimálne abstraktné "biele obrazy" odrážajú autorovu pozornosť zameranú na analytický výskum formou nanášania pigmentov na



klasické i atypické podklady a povrchy. Pôsobia priamou intenziou zmyslového zážitku, ktorý sa dá fažko reprodukovať. Niektoré maľby z 80. rokov majú superminimalistický charakter. Sú to vlastne len striebristé kovové dosky s lakonickou čiernou linkou pripomínajúce technický svet. Rymanov program má svoju vnútornú logiku a v rámci abstraktného umenia inklinuje skôr ku stratégiám analyticko-objektívnym a chladným, než k spirituálno-filozofickým, napr. Agnes Martinovej.

K ďalším výstavám patrila Nová fotografia, miniretrospektíva objektov a obrazov Moiry Dryer (1957-92) a "Projekt Orozco", ktorý zasiahol fotografiami a skulptúrnymi objektmi do komunikačných priestorov troch poschodí múzea a jeho sochárskej záhrady. Gabriel Orozco, minuloročný účastník benátskeho Aperta sa zaoberá tvorbou "pieces" a inštalácií, ktoré môžu vzniknúť hocikde, hocikedy a z akýchkoľvek materiálov in situ (zelenina, ovocie, konzervy,...), z nájdenných alebo požíčaných predmetov a náhodných situácií. Tieto potom manipuluje pre fotozábery. Zodpovedá to výtvarníkovmu záujmu o spontánnosť, nenápadnosť, bezprostrednosť a efemérnosť, ktoré prebúdajú vizuálne reakcie divákov v nezaužívaných konšteláciách.

V podzemných partiách múzea prebiehali prípravy výstavy Joana Miróa, ktorú sa mi však neskôr už nepodarilo vidieť.

Popri zážitkoch z Múzea moderného umenia ako klasickej inštitúcie zabezpečujúcej výskum umenia v komplexnom diapazóne všetkých činností bolo príťažlivé aj ďalšie stretnutie a pohľad na iný typ najaktuálnejšej kurátorskej tvorivosti. Išlo o veľkorysú prehliadku videoumenia a nových médií v rámci výstavy Opakovania: Nový imidž v Medzinárodnom centre fotografie v New Yorku (október 1993 - február 1994). Poukázala na viaceré symptomatické javy súčasného umeleckého pohybu i vecí, ktoré s ním súvisia a zdanlivo nesúvisia, ale v konečnom dôsledku ich väčšia alebo menšia latentnosť rafinovane pôsobí na jeho formy prejavu a spôsoby komunikácie. Mám na mysli vizuálny, informačný a masmedijný otkak v nekonečnej mnohosti foriem, ktorý si človek uvedomuje oveľa silnejšie práve v prostredí generujúcom tieto fenomény, akým je New York. Nezvládnuteľný tok informácií vrátane rôzne cieleňých trikov, navigácií a manipulácií sveta reklamy, biznisu, konzumu, politiky i umenia tu ovplyvňuje, hnetie a viac-menej určuje vnímanie miliónov ľudí. Každodenné skúsenosti a zážitky sú poprepájané médiami,

ktoré sú prezentované digitálnym zobrazením. Vplyv počítačov zasahuje nielen bežné pracovné sféry, ale silno pôsobí aj na spôsob kultúrneho vnímania a chápania človeka vo svete.

Výstava Opakovania: Nový imidž bola príležitosťou na úvahy a zamýšľanie sa nad problémom explózie informácií, ktoré akoby katalyzovali "mentálnu revolúciu" a zároveň bola ukážkou jej výtvarných aproprácií. Podala prierez výskumu vplyvu počítača na kultúru cez elektronickú fotografiu, digitálne video, počítačovú grafiku, animáciu, elektronickú skulptúru, inštalácie, multimédiá a interaktívne diela.

V dôsledku zdokonaľovania techniky sa v našom chápaní sveta stávajú čas a priestor relatívnymi veličinami. Nové médiá založené na elektronickej technológii, ktorá rozširuje definíciu obrazov a predstáv, spracovávajú informácie špecifickou, odlišnou cestou umeleckej výpovede. Tieto na čase založené médiá sa priamo kontaktujú s našou myslou bez toho, že by vytvárali fyzické objekty. Výstava Opakovania: Nový imidž manifestovala fúziu tvorivosti a technológie, medzi ktorými je dynamický vzťah neustáleho obohacovania sa. Umelec pracujú s týmito novými médiami vyžadujúcimi si interdisciplinárne vzdelanie a jeho permanentné dopĺňanie; využíva možnosti mixáže technológií a ich hybridy, ktoré boli pred pár rokmi ešte nepredstaviteľné. V podstate videoumenie ako priama vizuálna komunikácia existuje len tridsať rokov a interaktívne video je dnes krokom vpred. Netreba však zabúdať, že podstatou týchto médií nie je zdôrazňovanie technológie, ale jej splynutie s obsahom, posolstvom a komunikáciou, ktorých

výpovediach.

Na rozdiel od lákavosti pestrej záplavy informácií v najrôznejšom vizuálne príťažlivom "balení", aké poznáme z reálu, v multimediálnych inštaláciách tejto výstavy sa efektnosť atakov podriadila koncentrovanej inteligentnej premyslenosti diel s obsažnými konotáciami. Ich elektronické obrazy, dômyselne operujúce s imagináciou a konceptualizáciou, komunikovali s divákmi prostredníctvom širokej škály zážitkov, dojmov a predstáv, neporovnateľných s tradičnými druhmi umenia. Spôsob recepcie takto projektovaných komunikácií však predpokladá aktívnejšiu účasť divákov a ich adekvátne čítanie, respektíve kódovanie vizuálnych informácií, ktoré sú mnohokrát obrazom ironickej reflexie života súčasnosti. Fragmentarizácia, opakovateľnosť, alogické strihy, náhodnosť, nádenosť a rôzne výpožičky z akýchkoľvek oblastí, montáž, manipulácia, recyklácia obrazov a metaforických imaginácií, to sú všetko fenomény, s ktorými tieto médiá pružne pracujú a dávajú veľký priestor vizuálnej fantázii obecnstva.

V interaktívnej inštalácii Rocio Goff Tkané dejiny, 1993, sa autorke podarilo evokovať prostredníctvom tkáčskeho stavu, za ktorý si návštevník sadol, a videa, ktorého obrazy vnímal, subtilnú metaforu imaginárneho tkaniva pamätí, identity a histórie.

Multimediálne dielo Gretchen Bender bolo ukážkou divadla médií, v ktorom výtvarníčka spája video, zvuk a počítačovú grafiku do foriem dynamického vírenia a plynutia obrazových komunikácií so zdôraznením momentu počítania.

Michael Brodsky v Tmavých pasážach, 1991, podrobil výskumu médiom obrazov roz-

verzálky slova fikcia ako alúzia na ambivalentnosť skutočnosti. Fikcia je aj názov diela pochádzajúceho z r. 1991, predstavujúceho sériu významných obrazov z televíznych správ, napr. pokus o atentát na R. Reagana, zábery z vojny v Perzskom zálive konfrontované s rodinnými fotografiami anonymných obyčajných ľudí, ktorí tvoria bežné alebo malé dejiny. Umelec kladie tiež v pozadí otázku dotýkajúcu sa pravdy a dôveryhodnosti obrazu utvoreného médiami. Podobné intencie spíňal aj ďalší "piece" Menší hráči, 1991.

Takisto interaktívna inštalácia Kene Feingolda Detstvo / Horúce a studené vojny (Objavenie prírody), 1993, navodzuje príbuzné uvažovanie. Spája sa so spomienkami na začiatky televízie a estetizovanie násilia. Sekvencie a zábery zahŕňajúce popkultúru 50. rokov, sci-fi filmy, televíznu show, reklamné, kreslené a dokumentárne filmy sa objavujú na obrazovke veľkých hodín, ktorých ručičky sú statické. Projekcia striedajúcich sa obrazov, ktoré sú pamäťou kultúry, spolu s asociáciami násilia, ponúka divákovi nielen mentálnu, ale i fyzickú interakciu v podobe rotujúceho glóbusu pred objektom hodín - obrazovkou.

Individuálne a sociálne ikonografie reflektujúce osobné otázky zamýšľajúce sa nad súčasným sociálnym vedomím zaujímajú Carola Flaxa (Štyri generácie, 1988-89, Kto je zodpovedný, 1992), ktorý využíva video a počítač na interferencie obrazov, textov, grafických diagramov a kardiogramov podporujúcich leitmotív inštalácií.

Vynikajúca a dômyselne rafinovaná bola interaktívna videoinštalácia Lynn Hershman Vlastná izba, 1992, počítačovo programovaná v spolupráci so Sarou Roberts,

V Ekvivalentoch II, 1993, Georga Legradého išlo o interaktívny "piece", ktorý umožňoval divákovi transponovať vyfukávaním slova alebo stručného textu na klávesnici počítača jeho vizuálnu podobu na monitore, čím dochádzalo k zaujímavému spájaniu subjektivity a technológie (matematicky riadeného počítačového programu).

Esther Parada cez digitálnu montáž obrazov s použitím historických citácií fotografií a počítačovej technológie rozkryla v inštalácii Digitálne opakovania v čase a priestore, 1991-92 otázky ideológie, reprezentácie a sily vo vzťahu k európskym kultúrnym dejinám.

S digitálne spracovaným videom narábal aj Keith Piper reagujúci na tyraniu informačných bariér.

V ironických narázkach a persifláži vedeckých výsledkov planetárnych výskumov USA sa zhodli Jim Pomeroy (Apolložart, 1978-92) a Alan Rath (Challenger, 1991).

Veľmi silným dojomom pôsobila najmä náročná multimediálna inštalácia A. Ratha Challenger načrtávajúca v náznaku montáž obrazov a reakcií metaforu vývoja vesmírneho programu od Apolla po explóziu Challengeru. Jej spektakulárnosť podporilo rozvinutie celého reťazca nápadov, digitalizovaných obrazov a zvukov, ktoré kontroloval počítač. Dielo vyvoláva pochybnosti o neomylnosti technológie.

Graham Weinbren v interaktívnej videoinštalácii filmovej drámy Sonáta, 1991-93, s alúziami na Tolstého i Freuda umožnil divákovi zasahovať do deja formou aktívneho kreovania počítačom riadených obrazových a zvukových informácií, čo evokuje podiel na autorskom zásahu a spolupráci s filmovým tvorcom.

Je samozrejmé, že táto výstava, okrem iného náročná na špičkovú aparatúru a financie, sa vymyká z bežných výstavných zážitkov našinca.

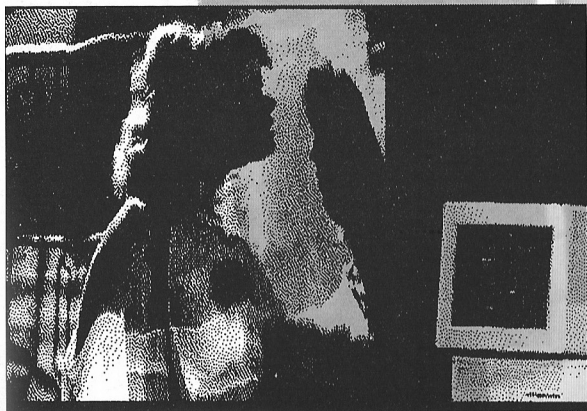
Na druhej strane sa však domnievam, že istou alternatívnou polohou nášho umenia by mohli byť tiež intenzívnejšie a bohatšie štruktúrované výskumy v oblasti nových médií s ohľadom na naše podmienky. Stanú sa zrejme veľmi frekventovanými prostriedkami komunikácie v blízkej budúcnosti s možnosťou vzájomnej výmeny v rámci Európy i širšieho kontextu.

New York - London

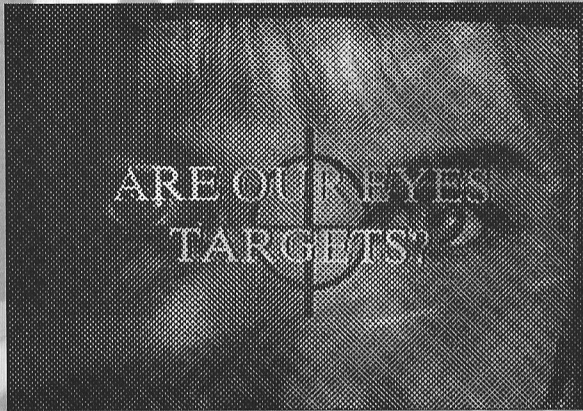
The second installment of the „art book of travels“ by Katarína Rusnáková, the critic, Curator and Director of the Povazská Art Gallery in Žilina.

The introductory part is devoted to introduction of one of the most prestigious institutions - MoMA in New York. Making a short excursion into the history of MoMA the author concentrates on the description of single art collections and comments on presently running variable exhibitions (R. Ryman, New Photography - miniretrospective of objects and pictures, M. Dryer, Orozco Project).

The second part of the "book of travels" makes a detailed review of the Videoart and New Media Exhibition, held under the title Repetitions: New Image in the International Centre of Photography in New York (October 1993 - February 1994). The reviewer characterized the exhibition as a fusion of creativeness and technology, pointing out that the substance of this immaterial medium consists in activation of direct relations between thinking and conception of possible or fictive.



Michael Brodsky: Tmavé pasáže, 1991



Lynn Hershman: Vlastná izba, 1992

nosičom je toto nehmotné médium, aktivizujúce priamy vzťah medzi skutočným myslením a myslením možného či fiktívneho.

Ani o jednom prípade z päťdesiatich multimediálnych inštalácií sa nedá povedať, že by v ňom došlo k prevážaniu proporcie formálnej hry s médium alebo že by sa povrchne experimentovalo s technologickým potenciálom na úkor výpovede.

Autori referovali o zmenách i opakovaniach vnímania istých javov a situácií človeka na sklonku tisícročia, neobchádzajúc globálne problémy ani rôzne fazetované sociálno-kultúrne, historicko-politické, ekologické, vedecké či užšie psychologické a iné problémy. Možno povedať, že zodpovedné zaobranie sa stránkami bezprostredne súvisiacimi s prirodzenou existenciou človeka a jeho jediným východiskom do budúcnosti - zachovaním zdravého rozumu a citu až prekvapivo prevažovalo v solidných autorských

kľadaných na body z televízie a videa v počítači. Prieurované, rôzne deformované, oklieštené a chaoticky pospájané obrazy slúžili ako záznamy akcelerovaných, často fragmentárnych dojmov. Navodzovali predstavu útržkovitých fikcií.

Častú kombináciu videa a počítača využil aj Jim Campbell v Stope spomínania, 1990 a v Digitálnych hodinách, 1991, v ktorých boli diváci konfrontovaní s vlastnými portrétmi na obrazovke reprodukovými na základe snímania videokamerou v pravidelných intervaloch. Pozerali sa tak na svoju osobnú prítomnosť v elektrickom priestore, čo znamenalo novú kvalitu vnímania umenia, ega a jeho účasti na procese vzniku i recepcie diela s ďalšími odkazmi.

Michael Ensdorf poskladal svoj "piece" z nájdených a požičaných obrazov pochádzajúcich z masmédií a popkultúry. Napriec, cez plochu každého obrazu sú vmontované

ktorá urobila z diváka voyeuru. Zatiaľ čo sa divák pozeral zblízka do miniatúrnej izby podobnej domčeku pre bábiku, jeho pohyby očí snímala minivideokamera. Pohyby očí diváka (voyeuru) boli agensom a vyvolávali nasvietenie objektov v izbe (postel, kreslo), ako aj zapnutie videozáznamov, ktoré boli uložené v pamäti na laserovom disku a premietali sa na zadnú stenu izby alebo na maličký monitor v interiéru. Divák tiež aktivizoval zvuk (zvoniaci telefón, ženský smiech, echo krokov a dialóg), pokiaľ sa pozeral do izby. Odstúpením od objektu a absenciou pohyblivého pohľadu očí všetko stíchlo a prestalo. Videoinštalácia bola výjavným pohrávaním sa so sexuálnymi konotáciami a prienikom do intímnej sféry.

Dvojica Ed Hill a Suzanna Bloom poukázala rozsiahlou videoinštaláciou či skôr videoprostredím na problémy väzieb kultúry, ekológie a masinérie technológií (Postavený les, 1993).