

JAZDEC

Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí

> ročník III. > číslo 1/2011 > € 0,50

Vo vnútri
Kultúrno-politická príloha
> str. 6 – 8

Eugénia Sikorová

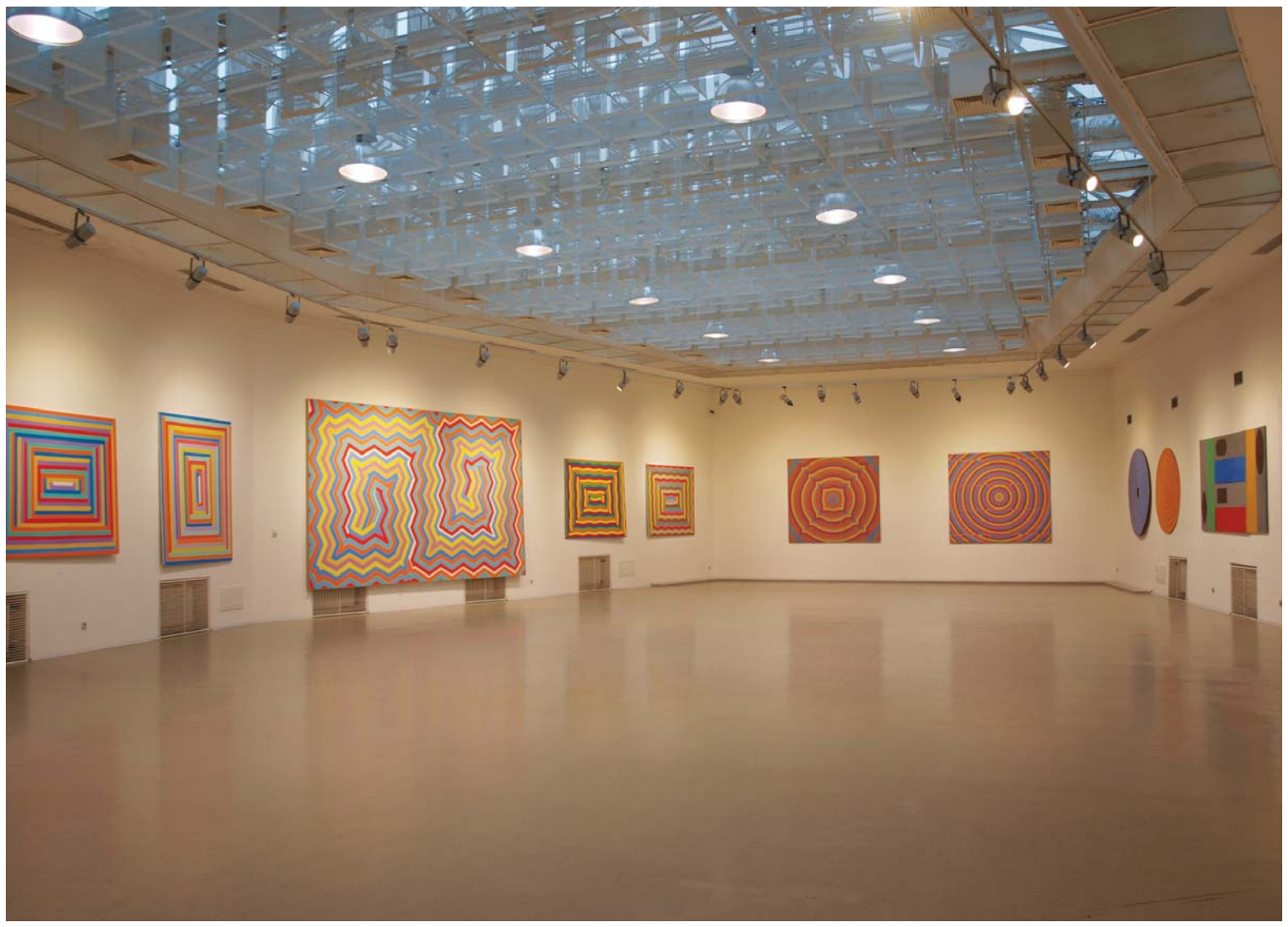
Od expresie ku geometrii
Tri výstavy Štefana Balázsa

Od expresie ku geometrii sa dá nazvať cesta maliara Štefana Balázsa (1958), ktorú nám predstavujú jeho tri výstavy v bratislavských galériách. Dokopy je to celkom slušná retrospektíva: najväčšia v Dome umenia – **Sémantické geometrie**, kolekcia rozmerných plošných objektov aktuálnej tvorby autora, malieb v žiarivej čistote farieb; v galérii Kressling – **Nineties / Organics** (neo)expresívne maľby z 90. rokov a vo výstavnej sieni Slovenskej výtvarnej únie maliarske počiatky autora – **Expresie / Manierizmus / Histórie.** K výstavám vydala Mestská galéria v Rimavskej Sobote obsiahly katalóg, monografiu s erudovanými textami kurátorov: Jiřího Valocha, Aleny Vrbanovej, Richarda Gregora a Gabriely Garlatyovej v sviežej grafickej úprave Kataríny Czikorovej. „Domovská“ galéria v Rimavskej Sobote, kde autor žije a sústavne prezentuje svoju tvorbu, predstavuje Štefana Balázsa ako zrelého a mimoriadne zaujímavého autora, v tvorbe ktorého rezonujú maliarske tradície stredoeurópske, ak chceme slovenské a maďarské v historických a aj aktuálnych konotáciách.

Posledná z radu výstav Expresia / Manierizmus / História, ktorú kurátorsky zaštítil Richard Gregor, sú veľké príbehy: figurálne, hedonisticky prežívané maliarske gestá mladého maliara v pevných kompozičných sústavách. Nadčasové biblické a antické témy v Balázsovej maľbe sú tu spolutvorcom vyjadrovania mentálnych procesov – myslenia v maľbe, ktorými reflektuje univerzálne otázky existencie. Nahliadnutie do tohto počiatočného hľadania autora nám už naznačuje mysliaceho tvorcu, ktorý pozná dejiny maliarstva – narážky z renesančnej aj barokovej maľby, aj gestá moderny sa postupne pretavujú do herézy postmoderného výrazu blízkej nemeckej Neue Wilde a talianskej transavantgarde, ale aj maďarskej eklektike. Maliarske gesto sa obohacuje kolážou a asamblážou a plocha obrazu sa mení na bohatú štruktúru, šťavnatú, výraznú hmotu obrazu, kde sa pozvoľna stráca príbeh, historicita a zostáva obraz. Zjednodušenie tvarov a kompozícií vyvažuje práve bohatá gestuálnosť, razancia rukopisu a spontánne dostredivé kompozície. Táto prvá etapa tvorby Š. Balázsa je spojená s aktuálnou situáciou konca 80. rokov, vymaňovania sa zo závislostí školenia, razantného nástupu domácej postmoderny a prvých veľkých výstavných projektov autora. Ale o tom už viac napovedala výstava v Galérii Kressling, kde nám autor predstavil svoje tvorivé hľadania 90. rokov.

Nineties / Organics, „malá“ kolekcia abstraktných malieb bola zážitkom zo stretnutia s „tvorivosťou“ – erudovaný maliar opustil pravidlá výstavby tradičného obrazu, aby nám dovolil nahliadnuť do intimity tvorivého zápasu. Jednoduché organické tvary symbolickej povahy buduje spontánna sieť maliarskych dotykov vo vzájomnom presahovaní s maliarsky budovanými plochami. V dramatickom kolorite, aby kontrast uzavretého tvaru ešte znásobil, gesto rozvinul do spontánnej dynamiky. Metóda akčnej maľby sa tu odvíja ako prežívanie, proces osvojenia, stotožnenia. Názvy malieb evokujú tajomné labyrinty mysle a zaujatie pre prvotné spojenie s univerzom.

Svet maľby je tým univerzom, tajomným teritóriom duše a autor sa netají opojením. Táto, ako to nazvala výstižne Alena Vrbanová „maľba o maľbe“, je akýmsi prológom k impozantnej výstave v Dome umenia, ktorú kurátor Jiří Valoch príznačne nazval: Sémantické geometrie. Je to program, ktorý Balázs odvíja v novom miléniu. Tu definitívne podriaďuje obrazovú skladbu striktnému jazyku geometrie a, zdá sa, že tomu je tak dodnes. Nie však maliarsky rukopis. Ten má stále dynamický výraz a kontemplatívnu povahu. Maľba už nie je o modelovaní symbolov ale maľbou vo vymedzených poliach (*Možnosti voľby*, 2003, *Prechod vrstvami*, 2000), alebo v dostredivých sústavách kruhových alebo štvorcových tvarov, ktoré evokujú pôdorysné urbánne, alebo krajinné východiská. Veľkou a novou témou sú „kozmológie“ – sférické sústavy s „odcudzeným“ rukopisom, kedy dotyk maliarskeho gesta nahrádza mechanický proces nanášania akrylovej farby valčekom na plátno, alebo, čoraz častejšie, neušľachtilý kartón. Napriek popretiu atribútov rukodielnosti a ušľachtilosti maľby je nová geometria Štefana Balázsa maľbou životnej radosti a optimizmu: svieži kolorit, nekomplikovaná skladba a banálny materiál obchodných obalov vytvárajú neopakovateľné čaro. Paradox racionálneho, geometricky vymedzeného kompozičného východiska, s jemným balansom narušenia, zneistenia a očarenie možnosťami farby je cestou novej maliarskej cesty autora – celkom logickej – veď s paradoxom racionálneho konceptu a senzuálneho nasadenia sa jeho maľba v labyrintoch východísk pohybuje od samotného počiatku. Môžeme len ľutovať, že bratislavské publikum to poznáva až teraz.



Pohľad do výstavy Štefana Balázsa v Dome umenia, Bratislava, Foto: Štefan Balázs

December



Duní Dunaj a maľba za maľbou sa valí

Omar Mirza > str. 3

Január



Marginália? Socha Radislava Matuštíka

Richard Gregor > str. 4

Február / Marec



Retrospektíva Vladimíra Popoviča

Gabriela Garlatyová, Sabina Jankovičová > str. 12

Obsah

Eugénia Sikorová: Od expresie ku geometrii > str. 1
Alexandra Tamásová: Výstava o hraniciach, ktoré sa nedajú vymazať > str. 2
Lenka Kukurová: Barbara Hammer – lesbická stará mama > str. 2
Omar Mirza: Duní Dunaj a maľba za maľbou sa valí > str. 3
Ivana Moncoľová: Relikviár, blondínky a Darwin > str. 3
Sabina Jankovičová: Oficiálni a neoficiálni výtvarníci? > str. 3
Richard Gregor: Marginália? Socha Radislava Matuštíka > str. 4
Jarmila Džuppová: Nepriame vrúcne odporúčanie vidieť fotky... > str. 4
Alexandra Tamásová: Groteskná Sadovská > str. 4
Sabina Jankovičová: Rozhovory o monumentálnej tvorbe > str. 5
Petra Hanáková: Deväť odpovedí na margo Holých báb > str. 5
Richard Gregor, Nina Vrbanová: Pokiaľ má inštitúcia celoštátny dosah... > str. 6
Katarína Sokolová: Stredoslovenská galéria: lokálny lapsus či výnimka pravidlom? > str. 7
Výzva banskobystrickej výtvarnej obce > str. 7
Richard Gregor: Konce jednej avantgardy > str. 8
Omar Mirza: Otvorený list predsedovi TTSK... > str. 8
Nina Vrbanová: Kód mladosti > str. 9
Jarmila Džuppová: Ak sa pekný úkaz... > str. 9
Alexandra Tamásová: Neviditeľné mestá... > str. 9
Nina Vrbanová: Re: Inter-view > str. 10
Sabina Jankovičová: Obete a tí druhí > str. 11
Lenka Kukurová: Vojna, KGB a umelci... > str. 11
Sabina Jankovičová: Vladimír Popovič > str. 12
Gabriela Garlatyová: Grafity, fantázie... > str. 12

9 771338 077002 03

Alexandra Tamásová

Výstava o hraniciach, ktoré sa nedajú vymazať

V čase od 4. novembra do 3. decembra 2010 prebehla v galérii Space v Bratislave výstava s názvom Erased Walls (Zmazané múry). Tento medzinárodný projekt, ktorého súčasťou boli aj výstavy v Poznani a Berlíne, si kládol za cieľ skúmať rôzne druhy (meniacich sa) múrov a hraníc, s akými sa v živote stretávame. Kurátorom bratislavskej časti Erased Walls bol Juraj Čarný.

Na začiatku projektu stála potreba organizátorov poukázať na aktuálne spoločenské témy, ktoré sa viac či menej dotýkajú každého z nás. Ide o problematiku globalizujúceho sa sveta v jeho vývoji, ktorý nie vždy postupuje želaným smerom. Jedny hranice sa rušia, namiesto nich sa však objavujú nové, niekedy neviditeľné. Konkrétne problémy, ktoré meniace sa hranice prinášajú, sa v jednotlivých krajinách sveta rôznia. U nás je to napríklad pocit zmeškaného času, zapríčinený štyridsiatimi rokmi izolácie, či komplex menejcennosti zoči-voči západnej Európe. V prípade západoeurópskych krajín zase kvôli fenoménu masového prisťahovalectva vzniká problém rasovej či náboženskej neznášanlivosti. Na globálnej úrovni sa tak stupňuje napätie medzi snahou o naplnenie demokratického ideálu a reálnymi dôsledkami, ktoré táto snaha prináša; na úrovni konkrétnych indivíduí medzi túžbou po otvorenej a tolerantnej spoločnosti a strachom o vlastnú bezpečnosť. To je len hrubý náčrt tém, ktoré sa projekt snažil reflektovať.
K výstupom Erased Walls okrem výstav patria aj rôzne konferencie, prednášky a katalóg, samotné umenie však zostáva tým najdôležitejším. Ako píše hlavný iniciátor Tomasz Wendland v úvode katalógu: „Umelci prostredníctvom štúdia obrazu dospievajú k reflexiám, ktoré nie je možné dosiahnuť slovom, ani dokumentom. Obraz je často vyostrenou citáciou reality, ktorá sa v kontexte výstavy a v dialógu s ostatnými umelcami stáva prekvapivo zreteľnou.“[1]
Diela v galérii Space boli kurátorským výberom z výstavy v Poznani. Prehliadka pritom dávala tušiť, že Juraj Čarný vedome kládol väčší dôraz na domáci kontext a vybral viacero diel, ktoré sa zaoberajú našou špecifickou situáciou po páde Železnej opony. Z domácich autorov sme tak mohli vidieť napr. prácu Tomáša Džadoňa, ktorý vystavil svoju veľkú naklonenú bytovku pod názvom *Je to atrakcia, alebo to padá?*, odkazujúcu na typickú architektúru socialistickej éry, ktorá zdobí naše mestá a dediny dodnes. Obzvlášť aktuálne je dielo Dušana Zahoranského *Pocta Kulichovi*. Ide o drobný model jazdeckej sochy Svätopluka, ktorá je (zrejme v súlade s autorovým názorom na danú sochu) vytvorená z exkrementov. Na iný okruh problémov poukazuje inštalácia Mareka Kvetana *Na tom našom*. Viacvýznamovo sa tu pohráva s motívom národných symbolov, keď s použitím počítačového programu našiel výsledné farby slovenskej a maďarskej štátnej vlajky, ktoré následne natrel na časť steny galérie.
Zo zahraničných autorov by som rada spomenula dielo nemeckého umelca Petera Keesa. Jeho video zobrazuje explodujúce kufre, pričom tieto kufre (resp. ich zvyšky) sú vystavené tiež ako doplnenie videa. Umelec takto reaguje na všeobecnú hrôzu z teroristických útokov, ktorá zachvátila svet po 11. septembri 2001. (V tejto súvislosti mi nedá nespomenúť si na nedávny veľmi medializovaný incident, ktorý sa týkal batožiny istého Slováka cestujúceho do Írska...) Vizuálne najpútavejšie bolo asi dielo/projekt autorskej dvojice Ondřej Brody a Kristofer Pateau. Pod názvom *Painting China Now* vystavili súbor tridsiatich olejomalieb, ktoré zobrazovali násilie páchané čínskou komunistickou vládou na svojich občanoch. Tieto obrazy však nenamaľovali samotní autori, ale boli vyhotovené na ich objednávku čínskymi maliarmi podľa fotografií. Jedná sa teda o konceptuálny projekt (ktorý mimochodom recykluje starší nápad amerického umelca Johna Baldessariho z roku 1970), a zároveň o dielo so silným spoločenským apelom.

Nie všetky vystavené práce boli vytvorené špeciálne pre tento projekt, a niektoré zrejme ani nevznikli s cieľom komentovať problematiku meniacich sa hraníc. Napriek tomu bolo na výstave iba jedno dielo, o ktorého umiestnení na Erased Walls by som s kurátorom polemizovala – a síce *Image-machine* od nemeckého umelca Clemensa Fürtlera. Tento zvláštny „architektonický model“ s pohyblivým vláčikom je síce veľmi pôsobivý, o jeho súvise s témou mám však silné pochybnosti. K tejto drobnej výhrade pripájam ešte jednu – v galérii sa totiž objavili aj diela, ktoré zrejme neboli na výstave v Poznani, a tak sa nedostali ani do katalógu. Divák tak stratil možnosť dozvedieť sa o nich viac.
Výstava Erased Walls vedome reflektovala konkrétne spoločenské javy a problémy a tým okrem iného poukázala na často diskutovanú otázku, či a do akej miery má byť umenie politické. Autori tohto projektu jasne deklarovali svoju vieru v spoločenskú silu umenia. Dovolím si tvrdiť, že každé umenie, bez ohľadu na umelcov zámer, je do určitej miery politické. Nemyslím politické v zmysle straníckej politiky. Hovorím o tom, že každé dielo vzniká v konkrétnom čase na konkrétnom mieste, teda v konkrétnej spoločenskej (alebo, ak chcete, politickej) situácii. Preto je nielen dielo spoločenskou situáciou determinované, ale aj naopak – umenie môže túto situáciu spätne meniť a podieľať sa na jej utváraní. Napokon, ak by to tak nebolo, aký zmysel by vlastne mali výstavy ako Erased Walls?

1 Tomasz WENDLAND:„Erased Walls or Invisible Walls“-in:Marianna JAWORSKA, Marta KABSCH, Joanna PRZYGONSKA (eds.) Erased Walls - (kat.výst.), Poznan: Centrum Kultury Zamek, 2010, s. 6-7. „Artists, through the study of the image, arrive to reflections, which can not be attained neither by word nor document. The image is often a sharpened quotation from reality, which in the context of an exhibition and in dialogue with other artists, becomes surprisingly distinct.“



▶ Tomáš Džadoň, Je to atrakcia alebo to padá?, 2009
Foto: Patrik Safko

▼ Dušan Zahoranský, Hommage a Ján Kulich, 2010
Foto: Michal Gorny



Lenka Kukurová

Barbara Hammer – lesbická stará mama



Keď sa do Prahy dostane dielo americkej umelkyne, ktorá vystavovala v galériách ako Tate Modern alebo Centre Pompidou, býva tejto udalosti pripisovaný veľký význam. Inak je tomu, ak je touto umelkyňou lesba.
Výstava experimentálnej filmárky Barbary Hammer sa uskutočnila v rámci českého queer filmového festivalu Mezipatra. (Pozn. autorky: pojem queer zahŕňa nielen lesby a homosexuálov, ale aj všetky ostatné neheterosexuálne menšiny: bisexualitu transgender, transsexualitu, asexualitu, etc.) Mesiac potom, čo Barbara Hammer otvorila svoju retrospektívu v MoMa, dostalo sa jej dielo zásluhou kurátorky Zuzany Štefkovej do Prahy.
Na rozdiel od výstavy v New Yorku prebehla pražská výstava v malej nezávislej Galérii Fotograf. Tento fakt ilustruje situáciu týkajúcu sa spoločenskej diskusie ohľadom queer problematiky a zároveň aj feminizmu. Česká debata o týchto témach prebehla mimo svetiel reflektorov, väčšinou na uzavretých fórach alebo na akademickej pôde. Registrované partnerstvo bolo akceptované pomerne bezbolestne. Zatiaľ čo v Českej republike vládne skôr nezáujem, na Slovensku je to stále vyslovená stigmatizácia. Týmito a aj ďalšími fázami prešla aj spoločenská diskusia v USA.

Barbara Hammer (1939) sa vo svojich dielach témou lesbizmu zaoberá už takmer päťdesiat rokov. Vo filmoch tejto autorky sa tak zároveň odráža aj sebareflexia lesbického hnutia. Hammer bola jednou z prvých autoriek, ktoré začali túto tematiku zobrazovať vo filme. Prezentované filmy zo 70. rokov minulého storočia *Superdyke* (*Superlesba*, 1975) a *Ženy, ktoré milujem* (1976) sú charakteristické pre dobovú diskusiu o sexuálnej identite.
Film *Nitrate Kisses* (*Nitrátové bozky*, 1992) posúva problém do ďalšej roviny – venuje sa téme histórie lesieb.
Prvý film pracuje s témou verejného deklarovania vlastnej identity – sexuálnej orientácie. Symbolom comming out je tričko s nápisom Superdyke. Termín „dyke“ bol pôvodne hanlivý a označoval mužatku, veľmi účinnou zneškodňujúcou taktikou bolo jeho privlastnenie si samotnými lesbami pre vlastné pomenovanie. (Rovnako hanlivý bol pôvodne aj termín „queer“.) Skupina lesieb vo filme pochoduje mestom, tancuje na ulici, vidíme zábery z ich aktivistických pouličných akcií. Objavujú sa tu tiež ženské rituály v prírode – prepojenie žien s prírodnými živlami a Zemou. Súvisí to s dobovou filozofiou radikálneho ekofeminizmu – presvedčením, že žena a príroda majú k sebe svojimi vlastnosťami blízko (cyklickosť, vzájomnosť a celistvosť) a že ekologická a hodnotová kríza je spôsobená uprednostňovaním „mužských“ vlastností. Rovnica žena=príroda bola neskôr vo feministickom hnutí spochybnená a zrelativizovaná.
Film *Ženy, ktoré milujem* zobrazuje súkromnú sféru – intimitu. Odráža sa tu lesbická sexualita: zábery nahých ženských tiel, ich detailov, sexuálneho styku. Jedným z podnetov pre autorku bol fakt, že v umení do tej doby takmer absolútne absentovalo zobrazenie lesieb lesbami – ich pohľad na seba, zobrazenie ich sexuálnej túžby. Opäť je tu použitá metafora prírody, záhrady a rastlín. Hammer v tomto období vo svojich filmoch sama vystupuje aj so svojimi partnerkami.
Autorka pracuje experimentálnym štýlom – tieto dva filmy sú farebné, ale nemé, doprovod tvorí klavírna melódia alebo zvuky z prírody. Zábery sa striedajú bez lineárnej logiky, nemusia na seba nadväzovať, tvoria mozaiku. Tento štýl rozprávania ostal pre Hammer charakteristický počas celej jej tvorby, aj keď vizuálne postupy, aj témy sa zmenili.
V roku 1992 natočila Hammer dôležitý film *Nitrátové bozky*. Film pracuje s témou absentujúcej histórie lesieb. Je faktom, že sexuálne menšiny sú z histórie vynechané, akoby nevyhnutným predpokladom pre vstup do archívov a historickej pamäte bola heterosexualita. Potrebu zrekonštruovať podobu histórie lesbického hnutia a osobností autorka vysvetľuje: „Nemôžeme vytvoriť kultúru bez histórie“. O lesbách neboli napísané biografie, ak to boli slávne osobnosti, z prameňov je často vymazané, že sa jednalo o lesby, neexistujú lesbické staré mamy – osobnosti, ktorými je možné sa inšpirovať alebo sa voči nim vymedziť.

Film je čierno-biely, simuluje historické zábery a tým supluje historický dokumentárny film. Vracia sa až do 50. rokov 20.storočia. Stáva sa tak postdobovým sprítomnením záberov, ktoré vo svojej dobe nemohli vzniknúť. Striedajú sa tu prestrihy na staré fotografie, knihy, dokumenty s intímnymi zábermi lesbickej dvojice starších žien. Hammer tak útočí na dve tabu zároveň. Jej kritika sa tak obracia aj dovnútra vlastného hnutia, keď vo filme zaznieva komentár o predsudkoch voči starobe. Zvukovým doprovodom sú výpovede pamätníčok.
Erotické zábery sú feministickou kritikou komerčného porna – ženské telá nie sú idealizované, kamera nie je statická, ale pohybuje sa v rozličných uhloch, protagonistky nemajú spôsobovať slasť divákovi, no predovšetkým sebe navzájom. Zobrazenie ženských tiel v autorkiných filmoch Zuzana Štefková komentuje takto: „Na rozdíl od klasického voyeurského pohledu zvenčí se ve filmech Barbary Hammer kamera často ocitá mezi objímajícími se těly a sugeruje splývání pohledu divačky/diváka a protagonistek milostné hry. Tím narušuje tradiční distinkce mezi divákem a objektem jeho pohledu/touhy.“
Posun tematiky vo filmoch Barbary Hammer odkazuje k prioritizácii rozličných tém v rámci lesbického hnutia. Tento vývoj od koncentrácie sa na vlastnú telesnosť k širším spoločenským témam súvisiacim napríklad s históriou, je paralelou vývoja tém v rámci feminizmu.
Výstava Barbary Hammer bola doplnená dielami mladých českých autoriek Veroniky Neumanovej a Heleny Sequensovej. V ich sérii *Odalisky* sa objavuje téma žien v dejinách umenia. Autorky sa štylizujú do polôh ženských aktov zo známych malieb, sú však oblečené. Pracujú s témou vizuálnej slasti, ich uhol pohľadu je však opäť homoerotický. Zaujímavá je aj forma diela – takmer fotografické statické filmové zábery na obrazovkách. Najmä vďaka Barbare Hammer, ktorá pohľad ženy na ženu tematizovala vo vizuálnej kultúre, sa môžu iné lesbické autorky venovať ďalším súvisiacim námetom.

Názov výstavy: Hammer!
Miesto: Fotograf gallery, Praha
Trvanie: 10. - 29. 11. 2010
Kurátorka: Zuzana Štefková

Barbara Hammer: Nitrate Kisses, 1992
Foto: archív Zuzany Štefkovej

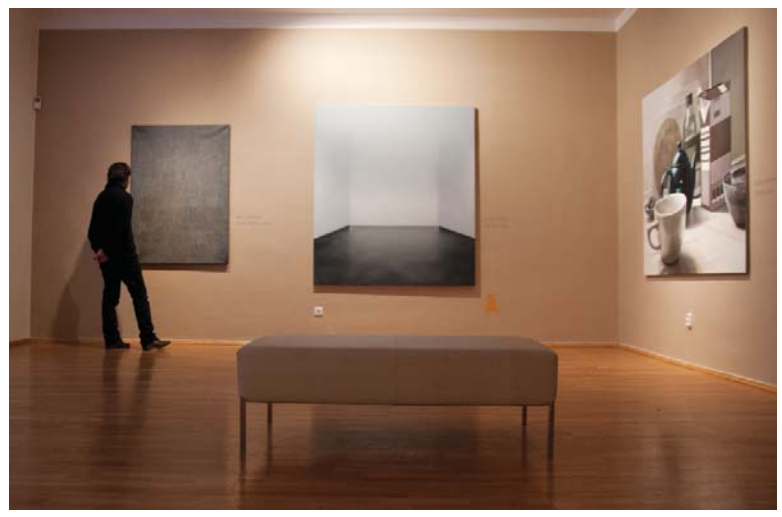
Omar Mirza

Duní Dunaj a maľba za maľbou sa valí

Súťaženie v umení je už vo svojej podstate problematické. Tu sa totiž nedá na základe objektívnej kvantifikácie (ako napríklad v športe: kto zabehne 100 m najrýchlejšie, ten vyhrá) určiť, ktorá maľba, film, kniha je najlepšia. Je to stále len momentálne a subjektívne hodnotenie, aj keď sa k nemu dospeje konsenzom niekoľkých odborníkov na danú umeleckú oblasť. Súťaž VÚB Maľba, ktorá sa koná už piatky rok, je u nás jedinou súťažou pre mladých maliarov do 35 rokov. A jednou z mála súťaží pre mladých umelcov vôbec. Je dobré, že sa súkromná inštitúcia rozhodla podobným spôsobom podporovať mladú tvorbu, je dobré, že sa tomu venuje toľká pozornosť médií. Bodaj by podobných cien bolo viac – a nielen pre maliarov – pretože konkurencia môže prispieť len k zlepšovaniu kvality. Existenciu tejto ceny teda nespochybňujem, priam naopak, skôr mi prekáža spôsob jej fungovania, ktorý sa ani za tých 5 rokov nedokázal výraznejšie posunúť.
Prvým nedostatkom je už spôsob hodnotenia. Komisia totiž hodnotí len jedno dielo zaslané do súťaže (a to dokonca len jeho fotografiu), a nie napríklad celé portfólio (aj keď sa do súťaže posiela, no napriek tomu v ňom môže byť max. 10 diel), prípadne diela, ktoré autor za daný rok vytvoril. Myslím si, že tento spôsob uberá na hodnovernosti a profesionalite súťaže, pretože je „povrchnejší“ a nesystematický. Ide tu teda len o určenie „najkrajšieho“ obrazu za daný rok? A prečo nie skôr o ocenenie celkového tvorivého procesu a vývoja v tvorbe konkrétneho autora/autorky za daný rok?
Je chvályhodné, že sa organizátori súťaže snažia dostať do poroty okrem niektorých opakujúcich sa domácich mien (pán Weisslechner v porote figuroval už trikrát, pán Teren dvakrát) aj kapacity zo zahraničia. Nemyslím si však, že títo – síce uznávaní a fundovaní – odborníci majú prehľad v dianí na našej – v porovnaní zo svetom stále žiaľ skôr provinčnej – scéne, tým pádom nemajú možnosť hodnotiť diela v kontexte, ale len na základe jednej fotografie.
V tejto súvislosti mi pripadá najpozoruhodnejší fenomén opakovania sa finalistov, ktorý vnímam aj ako jeden z najzásadnejších problémov súťaže. Keď si prezrieme zoznamy finalistov súťaže zo všetkých ročníkov, zistíme, že veľa mien sa opakuje, dokonca sa nájdu aj takí, ktorí sú vo finále každý rok a okrem toho sa dostali raz či aj dva krát do ocenenej trojice. Je toto problém poroty, či samotných autorov? Mne osobne by bolo trápne znova sa prihlasovať do súťaže, v ktorej som už vyhral. Ale každý sa rozhoduje podľa vlastného vedomia a svedomia... Podľa môjho názoru by tento stav mal regulovať organizátor. Mal by nastaviť také pravidlá, aby sa napríklad nemohol niekto vyskytnúť viac ako trikrát vo finále, prípadne ak by súťaž vyhral, tak by sa jej už nemohol zúčastniť. Ide totiž predsa o to, že súťaž je pre mladých a začínajúcich umelcov, či dokonca študentov, preto by už etablovanejší autori mohli prenechať miesto svojim menej známym kolegom. Je tu však aj jeden protiargument: porota sa každý rok mení, je z veľkej časti zahraničná, no napriek tomu sa vo finále objavujú tie isté mená, ergo hovorí to samo za seba. Avšak možno keby porotcovia poznali lepšie slovenský kontext (čím nechcem tvrdiť, že napr. porotcovia z Čiech ho nepoznajú) a nehodnotili by len jedno dielo, možno by výsledky dopadli inak. Možno, keby bolo keby...
Každopádne, je veľmi pozitívnym signálom (dúfajme aj do budúcnosti súťaže), že tento rok sa na prvých troch miestach konečne umiestnili autori, ktorí sú „iní“ (formou i obsahom) oproti v súťaži preferovanej a najpočetnejšie zastúpenej skupine autorov. Zaujímalo by ma však, za čo a prečo potom dostala čestné uznanie Juliana Mrvová, keďže sa – ak ma pamäť neklame – podobné uznanie doteraz neudeľovalo.

Keď už som sa takto rozpísal o súťaži VÚB Maľba, nemôžem sa nerozpísať aj o paralelne prebiehajúcej výstave v priestoroch SNG s názvom Maľba po maľbe (kurátorka: Alexandra Kusá, kurátorská spolupráca: Lucia Gregorová-Stachová). Myslím si, že prepojenie tejto výstavy s aktivitami Nadácie VÚB (ktorá je jej hlavným partnerom), čiže súťažou VÚB Maľba, je až príliš očividné a podľa môjho (asi naivného) názoru nie práve šťastné. Ak by súťaž Maľba organizovala Slovenská národná galéria a ako hlavného sponzora by mala VÚB banku, alebo trebárs aj J&T, Luis Vuitton, alebo Hornonitrianske bane Prievidza, bolo by to úplne legitímne. Garantom kvality súťaže by totiž v tomto prípade bola profesionálna inštitúcia národného významu. Ak však súťaž organizuje Nadácia VÚB, ktorá je neziskovou organizáciou Všeobecnej úverovej banky, a SNG jej len poskytuje na výstavu finalistov súťaže priestory, je (opäť podľa môjho, pravdepodobne ojedinelého a naivného názoru) neprípustné, aby sa výstava, ktorá má podľa slov kurátoriek ambíciu mapovať stav scény za posledných 10 rokov, spájala s aktivitami komerčnej firmy (a nebodaj aj trhu s umením?), a to spôsobom, kde jedna výstava (výstava finalistov súťaže Maľba 2010) funguje vedľa druhej (Maľba po maľbe), či kde sa bežnému, nezorientovanému človeku môžu tieto dve výstavy dokonca zliať v jednu.
A tu sa dostávame k ďalšiemu problému výstavy Maľba po maľbe, konkrétne výberu autorov, z ktorých 12 sa objavuje aj na výstave finalistov súťaže Maľba 2010. To by samo o sebe nebolo nič zlé, veď Slovensko je malá krajina. Napriek tomu by sa na výstavu Maľba po maľbe (už len z priestorových možností SNG) nezmestili diela všetkých súčasných maliarov a maliarok. Preto by samo o sebe nebolo nič zlé na tom, ak by sa výstava prezentovala ako „subjektívny výber kurátoriek“, prípadne „toto sa nám, kurátorkám, páči – toto si dáme na stenu“. To by bolo samozrejme legitímne (aj keď samoúčelné), veď každý kurátor má na to právo, ale iba vtedy, ak to tak aj prezentuje. Stačí si však prečítať tlačovú správu k výstave: „Na jednej strane teda predstavujeme výsledky a prácu maliarov a maliarok, na strane druhej sme chceli vystihnúť panorámu súčasnej scény, takpovediac nazrieť do všetkých kútov a ukázať ako a kto to maľuje.“ Autorky výstavy asi chápu pojem „panoráma“ inak, ako ja. Podľa môjho skromného názoru totiž na výstave chýba množstvo naozaj výrazných a v kontexte (mladej) slovenskej maľby posledného desaťročia podstatných autorov a autoriek. Podľa môjho skromného názoru sú zase niektoré autorky či autori zastúpení na výstave nedostatočne reprezentatívni (ak hovoríme o mapovaní celej scény a toho, čo sa za posledné desaťročie udialo), napríklad už len preto, že okrem účasti na pár výstavách a aukciách nič zásadné do slovenskej maľby nepriniesli.
Poďme sa pozrieť, čo sa ešte píše v tlačovej správe: „Výstava Maľba po maľbe prezentuje výber diel a aktuálnych výtvarných prístupov autorov a autoriek a možno ju vnímať aj ako generačnú výpoveď o maľbe, spôsoboch maľovania i o ‚maliarskosti‘ súčasnej maľby.“ Generačná výpoveď?! Patria snáď Robert Bielik (1963) či Emőke Vargová (1965) do jednej generácie spolu s Ľudmilou Hrachovinovou (1984) či Jarmilou Džuppovou (1984)? Alebo: „Vybrali sme tých, pre ktorých je maľba vždy prostriedkom ich umeleckého vyjadrenia, je ich vôľou a voľbou maľovať. Maľovať maliarsky, nemaliarsky či dokonca ‚anti-maliarsky‘ – na samotnej hranici disciplíny.“ Sú snáď Martin Sedlák či Denisa Lehocká primárne maliari? Osobne proti týmto autorom a ich tvorbe nič nemám, nepatria však podľa mňa až tak výrazne do kontextu súčasnej maľby ako iní autori, ktorých na výstavu nevybrali.
A ak by bolo jedným z cieľov výstavy skúmanie hraníc média, potom sú tu ďalší – v tomto kontexte podstatnejší – autori, ktorým kurátorky priestor nedali.

Výstava Maľba po maľbe pre mňa osobne neprináša očakávaný „široko-spektrálny“ prierez aktuálnymi tendenciami slovenskej mladej maľby posledného desaťročia, či nebodaj aspoň nejaký pokus o definíciu pozície súčasnej mladej maľby. Je to len nesystematický a príliš subjektívny výber kurátoriek. Akoby si zabudli zadefinovať hranice – mantinely, teda čo chcú výstavou povedať. Tak isto, ako by si mala SNG do budúcnosti zadefinovať mantinely vo vzťahu k VÚB



Pohľad do inštalácie výstavy Maľba 2010 - Cena Nadácie VÚB, SNG, Bratislava, Foto: Dáša Barteková



Pohľad do inštalácie výstavy Maľba po maľbe, SNG, Bratislava
Foto: Dáša Barteková

Ivana Moncoľová

Relikviár, blondínky a Darwin



Tvorba Ilony Németh spočíva v hľadaní nových otázok, odpovedí, či v naznačovaní možných diskusií a čítaní jednotlivých tém. Umenie nemusí byť v jej podaní bezbranné, ale môže byť politické, ženské, sociálne, vytrhávajúce z letargie. Pre samostatnú výstavu v malej galérii AMT Project v Bratislave (október – december 2010) si zvolila v zásade dve témy: architektúru v meste Dunajská Streda a tému pomerne osobnú: históriu vlastnej rodiny. V prvom fenoméne, týkajúcom sa mesta Dunajská Streda, spolupracovala s členmi miestneho fotoklubu, ktorých vyzvala, aby vo svojom okolí zmapovali architektonické objekty nachádzajúce sa na súkromných pozemkoch: búdky, stánky, súčasti rodinných domov, ktoré vznikli v posledných rokoch za účelom finančného prilepšenia si rodinného rozpočtu. Podnikateľské nádeje sa však z rôznych dôvodov nesplnili a objekty zostali prázdne, ako „mementá snahy“ a „pamätníky nádeje“. Németh prezentovala na výstave fotografie týchto objektov sprostredkovane cez iných autorov – amatérov (Lászlóa Soósa, Pétera Hodosyho, Lászlóa Göndöra a Bélu Edmára) a pôsobila tu v úlohe kurátorky či sprostredkovateľky témy špecifickej komunity.
Od komunitnej práce prechádza k téme rodinnej. Druhým fenoménom je práca s pamäťou vlastnej rodiny, kde autorka vystupuje ako zberateľka spomienkových a banálnych predmetov. Pracuje s rekonštrukciou minulosti, vplyvom histórie na jedinca a túto zbierku spracúva rôznymi spôsobmi. V tomto prípade vo forme rodinného relikviára.
Németh si prizvala k účasti na výstave ďalšie umelkyne: generačne mladšiu autorskú dvojicu Anettu Monu Chisu a Luciu Tkáčovú. Na inzerát v novinách si autorky pozvali sedemnásť blondínok a zahrali si s nimi detskú hru „šepkacia pošta”, ktorú sme hrávali v detskom veku hádam všetci. Prvá z radu blondínok dostáva do ruky text s jednou vetou a posiela ju šepkaním do ucha až k ďalším dievčatám ako tajomstvo. Šepkané úryvky pochádzajú z diela Charlesa Darwina *Pôvod človeka a pohlavný výber* (The Descent of Man and Selection in Relation to Sex) z roku 1871. Samozrejme, zavŕšením tohto hravého videa je moment, kedy nevedomky pozmenenú vetu vypovie posledné dievča. Prezentované video je výskumom a zároveň kritikou Darwinom hlásaného „individualizmu”, ktorý sa prenáša do súčasnej doby až veľmi okato. Na základe Darwinovho textu, ktorý skúma pôvod človeka a jeho výber vo vzťahu k pohlaviu, si autorky vytipovali skupinu dievčat – plavovlások. Tie sú podľa Darwinovej teórie reprezentantkami menšinovej variácie, ktorá im napomáha byť preferovaným biologickým druhom. Ako autorky hovoria: „blondíny, ktoré sú stereotypne vnímané ako stelesnenie hlúposti, zostávajú jedným z posledných bezpečných terčov vtipov v dnešnej politicky korektnej spoločnosti. Farba vlasov sa stala indikátorom intelektuálnych a emocionálnych kvalít. Biologicky pritom predstavujú individuálnu odchýlku, vďaka ktorej sú z hľadiska evolučnej teórie zvýhodneným druhom”.

A. M. Chisa a L. Tkáčová: The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex, 2010 (HD video, 35 min.)
Foto: archív autoriek

Sabina Jankovičová

Oficiálni a neoficiálni výtvarníci?

V súčasnosti je zaužívané delenie na oficiálnych a neoficiálnych výtvarníkov, ktoré je v zásade zjednodušujúce a umožňuje jasné rozdelenie na tých za a proti. Existencia monumentálnej tvorby je jeden z hlavných faktorov, ktorý toto delenie nabúrava. Režim totiž ani ostrakizovaným výtvarníkom neznemožnil profesionálnu činnosť.[1] Monumentálnej tvorbe sa z toho dôvodu venovali takmer všetci výtvarníci činní v danom období. Tvorili umenie na objednávku štátnych inštitúcií.

Z tohto dôvodu delenie výtvarníkov na oficiálnych a neoficiálnych nevystihuje skutočnosť. Bližšie k realite je delenie výtvarného umenia na oficiálne a neoficiálne, ako ho rozlišuje Zuzana Bartošová.[2] K neoficiálnemu umeniu je možné priradiť všetky aktivity mimo štátnych galérií a voľné, ateliérové umenie výtvarníkov, ktorí sa snažili o vlastný tvorivý program. Zároveň je potrebné zdôrazniť, že nie všetci predstavitelia „dekadentných“ a formalistických smerov boli zo ZSVU vylúčení, takže ani táto okolnosť nie je kritériom pre zaradenie do neoficiálnej scény. Jediným kritériom teda zostáva samotná tvorba autorov. K oficiálnemu umeniu môžeme priradiť umenie vznikajúce na objednávky štátu – je to komorná tvorba vznikajúca pre vypísané tematické výstavy a je to monumentálna tvorba – pomníky a pamätníky a diela do architektúry. Zároveň existuje aj ateliérová tvorba autorov, predstaviteľov oficiálneho umenia. Táto tvorba bola voľná, vznikala z ich vlastného presvedčenia, ale spĺňala nepísané kritériá kladené na umenie podľa predstáv ideológov. Ich tvorba bola z ich vlastného presvedčenia angažovaná.
Možno by bolo vhodné si vypožičať túto dobovú terminológiu. Bola tvorba angažovaná – ateliérová, monumentálna pomníková a pamätníková, tvorba do architektúry – a tvorba neangažovaná – ateliérová a monumentálna do architektúry. (Neakceptovateľní výtvarníci nemali šancu sa k realizáciam pomníkov a pamätníkov dostať – ale aj tu sú výnimky.)[3] Boli výtvarníci angažovaní – stojaci na významných mocenských pozíciách v ZSVU alebo na VŠVU, výtvarníci so skutočnou vierou v angažovanosť tvorby, ktorú hlásali a propagovali a boli výtvarníci neangažovaní, ktorí tvorili voľnú aj monumentálnu tvorbu so skutočnou vierou vo svoju vlastnú tvorbu a jej slobodné smerovanie. Tvorba týchto výtvarníkov sa vykryštalizovala v priebehu 60. rokov, u generácie začínajúcej okolo roku 1970 v priebehu 70. rokov. U väčšiny z nich predstavovala hľadanie vlastnej tvorivej cesty, odlišnej formálne od neskorej moderny angažovaných výtvarníkov a tematicky nekompatibilnej s angažovanosťou.
Terminológia angažovaní a neangažovaní výtvarníci v zásade kopíruje delenie na oficiálnych a neoficiálnych výtvarníkov s tým, že integruje fenomén monumentálnej tvorby, ktorý do delenia nepasoval – pretože monumentálna tvorba bola oficiálna, ale tvorili ju aj neoficiálni výtvarníci.

1 Aj keď v prípade J. Jankoviča, Štb rozpracovala stratégiu šetrenia, ktorá mala viesť k jeho vylúčeniu zo SFVU a teda absolútnemu zákazu výtvarnej činnosti. Pozri dokument v prílohe z publikácie Sivoš, J.: XII. správa ZNB, Dokumenty k činnosti Správy kontrarozviedky v Bratislave v rokoch 1974 – 1989, Bratislava, 2008
2 Podľa rozhovoru so Z. Bartošovou.
3 Napr. D. Králik, Pomník SNP, Stredné Plachtince, 1976.

Richard Gregor

Marginália? Socha Radislava Matuštíka

Rád by som hneď na úvod titulok upresnil: možno ide o pomník teoretika umenia (*RM, 1929 – 2006*), lenže kunsthistorikom sa zatiaľ u nás sochy nevyžadujú.



Na výstave Juraja Bartusza (SNG, 2010) ma prekvapil relatívne malý, 66 centimetrový, patinovaný sadrový model sochy Radislava Matuštíka, ktorý vznikol okolo roku 1993. V decembri 2010 v Košiciach, pri našom spoločnom rozhovore s autorom o jeho plastike, som sa dozvedel, že sa s Matuštíkom poznali iba zbežne. Týmto faktom by sme si mohli odôvodniť akési zastavenie na pol/trištvrte-ceste (v zmysle intenzity) v dosiahnutí jakobyovsky nastavenej latky silného a uhrančivého celofigurálneho portrétu, aký poznáme z košickej Alžbetinej ulice.[1] Je totiž zjavné, že Matuštíkov portrét je zatiaľ viac prísľubom než definitívou – hoci, podľa mňa, veľkým prísľubom a zaslúži si realizáciu.[2]
Zaujalo ma ešte niečo. Bolo to totiž po prvý raz, keď som videl sochu človeka, ktorého som osobne poznal.[3] Matuštíka s typickou chôdzou, gestom ruky cez bradu, keď otváral výstavu alebo niečo vysvetľoval, či keď zamyslene počúval a rozhodoval sa v akej miere razancie obratom reagovať. Toto gesto je spolu s jeho (nadnášavým) spôsobom chôdze veľmi hodnoverné a tým je dielo aj v zmenšenej mierke presvedčivé. Otázkou je, či to stačí, do akej miery sú toto gesto a konštrukcia postavy vo vzťahu k svojej soche vyčerpávajúce – keď berieme sochu ako širší fenomén než psycho-fyzické zhmotnenie zobrazovanej osobnosti pretavené empatiou zo strany sochára. Keď berieme sochu ako konštrukt s dejinným a kultúrnym nánosom, nadčasovou referenciou, vkladom.[4]
Bartusz má vlastne tri takéto, dovolím si povedať, na základe svojho úprimného obdivu vytvorené, a tým jemu blízke pocty. Jakoby, Matuštík, Bondy. 1980, (+13) 1993, (+16) 2009. Všetko sochy (zrelých, zamyslených) kráčajúcich mužov – ešte aj v portrétnom žánri sa nezaprie bartuszovská vernosť dynamike, jeho presvedčenie o pohybe ako o hlavnej umeleckej a ľudskej nutnosti. Dominuje Jakoby, čo môže byť spôsobené aj adekvátnou realizáciou v bronze a výborným exteriérovým umiestnením. Jakobyho Bartusz očividne dobre poznal, počúval a skúmal, obdivoval ho tiež ako vytrvalú a nezlomnú umeleckú osobnosť, s ktorou sa identifikoval. Tento základ, *background*, záloha je z výsledku cítiť natoľko, že prestáva byť nevyhnutné skúmať viditeľné formálne znaky sochy. Aj ako skúsenému divákovi sa mi zdá, že v tomto prípade naozaj preváži čistý pocit. Spomínam to najmä preto, že Bartusz predsa sám seba nedefinuje ako portrétneho figuralistu – tieto sochy (a nemnoho iných portrétov) sú vlastne vždy len odbočkou v jeho tvorbe. Ich zriedkavosť je dôvodom imunity pri snahe o formálne hodnotenia. Bondy je v tejto rade najnovším prírastkom – vnímam ho však ako najproblematickejšiu poctu, ktorá plne odhaľuje zložitosť osobne motivovanej portrétnej problematiky. Skresľujúci je predovšetkým materiál, biela sadra, ktorá vo svojej matnosti inak tieňuje, a vo svojej farbe nevytvára kontrast s okolím. Ale ešte viac ma zaujíma celková výpravnosť, či dokonca literárnosť diela. Vidíme totiž výjav, dej – Bondyho figúra je súčasťou inštalácie: kráča oblečený len v bedrovej rúške, fajčí, rozpráva, má na krku zavesené okuliare, nesie (viac-menej prázdnu) igelitku, pričom našľapuje na mená filozofov.
Myslím, že úskalím sa tu Bartuszovi stáva vnútorný konflikt protiľahlých hraníc vlastného zadania – asketickosť (možno lepšie: nonkonformnosť) Bondyho života verzus jeho veľkoleposť (možno lepšie: bezhraničnosť) ako mysliteľa. Pretože, opäť opakujem, aj keď forme pre jej totálnu zriedkavosť nie je patričné nič vyčítať, možnosť namietať proti „výprave“ sa tým predsa zrušiť nesmie. Spomeňme si na Bartuszovo *Holenie filozofa* z roku 1996. Možno v absencii snahy o syntézu v tomto performance pre video, kde Bartusz ako režisér a aktér v jednej osobe necháva dielo plynúť svojím vlastným tempom, de facto k vopred neznámemu, nenaplánovanému záveru je povedané z hľadiska „pomníka“ viac, respektíve práve v tom nedopovedaní, logicky, dokonca všetko.
Nie je však úplne spravodlivé porovnávať sochu, ktorá má stáť na námestí, so sochou, ktorú ako sociálnu plastiku generuje trištvrtehodinové, teda podrobnosťou a výpovednosťou zvýhodnené video. Na druhej strane treba povedať, že ten svojho druhu „seba-karikujúci efekt“, ktorý nebolo možné u Bondyho osoby ignorovať, Bartusz vystihol bezozbytku v oboch spomínaných dielach. Ale, a to ma vracia opäť na začiatok týchto úvah, ako by to nestačilo, akoby som sa ako vnímateľ postupne dopracoval k chuti vidieť problematiku z odstupu, k potrebe pomenovať základné kritérium trvácnosti (čiže verejne stojacej sochy) postavenej na (možno aj idealizovanej, ale predsa primárnej) dôstojnosti. Ponechávam túto rovinu čítania v polohe otázky, nechcem hodnotiť, ani neúmyselne devalvovať.
Rôzne obdobia vzniku týchto troch sôch kladú a umožňujú rôzne podmienky. Matuštík je uprostred tejto perspektívy; zo všetkých ohľadov, nielen z časového. Možno to dokonca vnímať ako zastavenie uprostred zrodu sochy, ktorá by mohla prekročiť limity svojej *formálne krehkej presnosti*, ak nie inak, tak aspoň do *relatívne ťažkej uzavretosti.* Vnímam to ako trvalé a univerzálne pravidlo náročnosti vnútorného vývoja takto špecifického diela, moment možnej premeny sochy v pomník.

1 Kráčajúca socha Júliusa Jakobyho, 1977-1980 je v ďalších odliatkoch po jednej vo vlastníctve SNG aj VSG.
2 Pri písaní týchto riadkov som si opäť raz uvedomil, že idem vážne pojednávať o dobrých sochách a budem v určitom zmysle aj kritický, pričom o nekvalitných sochách, ktorými je Slovensko doslova zaplavené, nikto kriticky nepíše. Dlhodobo sa tým skresľuje celková situácia.
3 Doteraz som sa stretol len so sochou za svojho života mediálne známej osoby – napríklad pápeža Jána Pavla II., ale išlo o primitívne diela, o pripomienky v ničom neodrážajúce jedinečnosť osobnosti zobrazovaného.
4 V čase písania tohoto textu som nevedel, že socha, ktorú vybrali kurátorky na výstavu, bola ešte tesne před ňou žiarivo modrá (viď reprodukcia). Autor svojim aktuálnym patinovaním sochu do podoby, o ktorej píšem de facto vrátil z formy, ktorá bola práve farbou vypointovaná. Tým sa do istej miery vysvetlila spomínaná „trištvrte-cesta intenzity“.

Záber z ateliéru Juraja Bartusza v Košiciach, máj 2010
Foto: Vladimíra Büngerová

Jarmila Džuppová

Nepriame vrúcne odporúčanie vidieť fotky T. G. Masaryka v Slovenskom národnom múzeu v Bratislave

Toto je asi motto:
Veď hysterický/katastrofický nádych televíznych aj ostatných správ je paralelný s tónom správ v hlbokom socíku, kedy boli hlásatelia zase extrémne nadšení a pozitívni. Obe polohy sú priam strašidelné.
A týmto zistením sa mi akosi uľavilo.

Toto už nie je motto:
Oplatí sa dvakrát do roka povenovať sa príprave tovaru na jarmok v našom meste, lebo je to pozoruhodný sociologický prieskum.
Hlavne o tom, že ľudia teraz nevládzu nič (také ako jarmočné akvarelové obrázky s tematikou snehu) obzerať, sústrediť na to pozornosť, nebodaj ešte striehnuť na druhé plány. Všetkého (vecí) je všade do bludu.
Pri našom stánku sa zastavila Zuzka Šamudovská so synom a s mužom. Dala som malému nálepku (z tých dubových), on ju vzal a rovno podal otcovi, nech odloží. Pripomenuli mu: - „Čo máš povedať?“ – „Ďakujeem.“ Ale vôbec sa nepozrel, čo je na nálepke. Je to len ďalšia vec. Nevládze sa toľko pozerať.

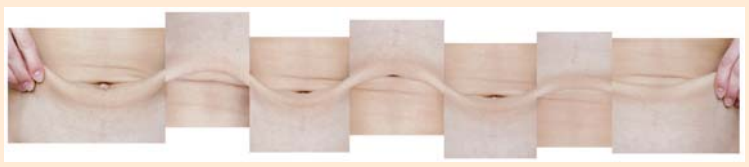
Chvíľu som žasla, že nálepka {...s dôležitou, do obrázka zjednodušenou informáciou, že okolo duba žltkastého (taktiež nazývaného dub zlatý) chodil gróf Sztáray Imre (1698-1769), rovnako ako okolo neho môžeme chodiť my. Že je obrovský a v plnom zdraví. Že je chránený, ale veľmi reálne ho ohrozujú ľudia, ktorí pri ňom majú od minulého roka veľké domy (bez napojenia na unikátne okolie, bez výhľadov do grófskeho parku a na rieku..... mohli stáť aj uprostred poľa a nič by nebolo v kvalite bývania tých ľudí iné) a padá im do sterilných dvorčekov lístie. Keď si vyjdú do okolia, môže ich zabiť konár. Tomáš Garrique Masaryk by pod takým dubiskom bol určite rád poobedoval! Dohodový dub v Lánoch nebol vo svojich najlepších rokoch po biometrickej stránke o nič úctyhodnejší! Ale kto to ozrejmí im? A ako?
Debilnými nálepkami určite nie..., Jarmilo} takto dopadla, ale som smiešna. Treba sa pravidelne stýkať s realitou.
Prispôsobovať zbrane miere vnímavosti resp. otupenosti ľudí. Popravde, nikto si nič nekúpil, niečo som nasilu nanútila zadarmo. Nášmu dubu nepomôže, keď si niekto kúpi sadu nálepiek v aukcii, dokelu.





Alexandra Tamásová

Groteskná Sadovská



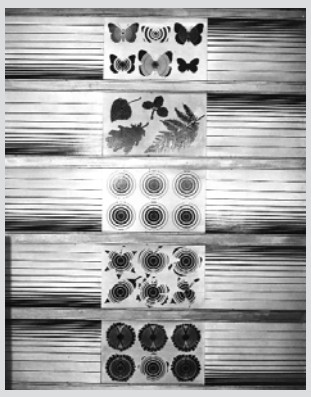
Nie, nie – tento text nie je zamýšľaný ako výsmech jednej z našich najznámejších umelkýň. Chcela by som iba poukázať na istý aspekt jej tvorby, resp. niektorých vybraných diel.
O Dorote Sadovskej je známe (a potvrdzuje to aj ona sama), že jej hlavnou témou je ľudské telo. Tento námet autorka spracúva rôznymi spôsobmi. Ja by som sa chcela pristaviť pri jednej z polôh v jej tvorbe, ktorú by som označila ako „vytváranie groteskného tela“.
Pre definíciu groteskného tela sa môžeme obrátiť na Michajla Michaloviča Bachtina, ktorý v knihe *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* píše toto: „Groteskní tělo...je tělo ve stavu vznikání. Není nikdy hotové a završené: stále se buduje a tvoří a samo buduje a tvoří jiné tělo; toto tělo stále pohlcuje svět a samo je světem pohlcováno... Umělecká logika groteskního obrazu tak ignoruje uzavřenou, rovnou a jalovou plochu (povrch těla) a fixuje toliko jeho vypukliny – výrůstky, pupeny – a otvory, tedy jen to, co vystupuje za hranice těla, a to, co uvádí do tělesných hlubin.“[1] Groteskné telo je teda procesuálne, nezavŕšené, prepojené s ostatným svetom.
Groteskný je napríklad obor Gargantua, v ktorého moči sa utopilo dvestošesťdesiattisíc štyristoosemnásť Parížanov.[2] Groteskný je aj staroveký boh Priapos, ktorý bol nešťastne „obdarený“ nadmerným pohlavným údom.[3]
A groteskné telo je aktuálne aj v súčasnosti, napríklad práve v tvorbe Doroty Sadovskej. Či už je to v cykle *Korporality*, kde je ženské telo redukované na prsia a ruky, alebo *Parazity*, kde autorka vytvorila celkom nové „príšerky“ z prstov rúk a nôh. Podobne pôsobí aj cyklus *Odkazy zrkadlu*, v ktorom „ožíva“ rôzne stláčaná koža na bruchu. Časti ľudského tela tu zrazu vidíme z inej perspektívy, získavajú akoby vlastný život, takmer nezávislý od celku. Možno povedať, že vybrané detaily (spomínané vypukliny a výrastky) sú zvýraznené na úkor celistvosti, súdržnosti tela. Telesné tvary zrazu nadobúdajú nejednoznačný, „groteskný“ výraz.
To je v priamom protiklade ku klasickému poňatiu tela, ktorého ideálom je dodnes krása starovekých Grékov. Klasické telo je uzavreté, dovŕšené, jednotné. Človek v klasickom ponímaní v sebe spája duševnú a telesnú krásu v dokonalej harmónii jednotlivých častí.
Tento ideál je v súčasnosti prítomný v reklame, filme, móde či rôznych lifestylových a bodybuildingových časopisoch. Klasické telo je našim snom o neexistujúcej dokonalosti, o večnej kráse, zdraví a mladosti. Naopak, groteskné telo zakúšame vtedy, keď sme chorí, keď starneme, keď sa stretávame s nestálosťou a premenlivosťou vlastných tiel. Preto sú obidva tieto princípy nevyhnutne prítomné nielen v našej kultúre, ale aj v živote každého indivídua.

1 BACHTIN, Michajl Michajlovič: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha: Argo, 2007, s.300
2 RABELAIS, Francois: Gargantua a Pantagruel. Bratislava: Tatran, 1979, s.29
3 ECO, Umberto: Dějiny ošklivosti. Praha: Argo, 2007, s, 132

Dorota Sadovská: Odkazy zrkadlu č. 6, 2009
(C-print, hliník, 7 častí, cca 50 x 255 cm)

Sabina Jankovičová

Rozhovory o monumentálnej tvorbe



Súčasťou výskumu monumentálnej tvorby 70. a 80. rokov na Slovensku boli aj rozhovory s výtvarníkmi. Zámerne boli vybraní autori, ktorí sú považovaní za významných predstaviteľov neoficiálnej scény a venovali sa monumentálnej tvorbe. Monumentálna tvorba vyvoláva u mnohých automaticky negatívne hodnotenie deklarované väčšinou bez poznania skutočného stavu vecí. Zjednodušené závery následne prispievajú k zahmlievaniu miesto k pochopeniu situácie. V antológii textov Jany Geržovej je napríklad monumentálna tvorba chápaná ako prostriedok pre dosiahnutie nadštandardného komfortu a stojí v opozícii k aktivitám alternatívnej scény.[1] V skutočnosti sa monumentálnej tvorbe venovali všetci aktívni výtvarníci, tzv. neoficiálnych – neangažovaných nevynímajúc. Monumentálna tvorba je oblasť výtvarného umenia, ktorá nabúrava pomocné delenie na oficiálne a neoficiálne umenie, keďže svojou podporou zo strany štátu je tvorbou oficiálnou a tvorili ju aj neoficiálni výtvarníci.
Rozhovory s výtvarníkmi osvetľujú práve túto skutočnosť. Sami aktéri nemajú problém sa k tejto tvorbe hlásiť a zaujímajú postoj k súčasným, často až populisticky moralizujúcim postojom niektorých kritikov.
Otázky boli zamerané na zistenie niekoľkých skutočností: načrtnutie vzťahu výtvarník – architekt, popísanie procesu schvaľovania komisiami SFVU, zodpovedanie otázky, prečo autor tvoril monumentálnu tvorbu, aký bol jej vzťah k jeho voľnej tvorbe a ako vníma svoje monumetálky dnes.
Následne boli zisťované reakcie výtvarníkov na niekoľko výrokov Jána Bakoša, ktoré symptomaticky vyjadrujú negatívne postoje dnešných kritikov.
Rozhovory boli doplňujúcim zdrojom informácií, popri výskume archívnych fotografií, ktoré jasne ukazujú, čo kto robil (a popierajú či potvrdzujú slová opýtaných aktérov.). Samozrejme, u niektorých výtvarníkov je badať snahu o sebaštylizáciu, ale vo väčšine prípadov sú ich osobné vyjadrenia ďalším kľúčom k pochopeniu dobovej reality.

Rozhovor s Deziderom Tóthom (marec 2008)

Spolupráca s architektom.
Spolupráca s výtvarníkom mala v mojom prípade formálne znaky. Temer v každej ponuke som bojoval o to, aby z vytvárania diela do architektúry vzniklo dotváranie priestoru. Rešpektoval som nepísaný dohovor o percentách z honoráru. K realizáciám som sa dostával vďaka priateľským kontaktom cez kolegov výtvarníkov, ktorí tvorili podstatne viac realizácií než moja maličkosť. Výnimku tvorí spolupráca s architektom Slížom (5 realizácií z 8). Bola to zvláštna spolupráca, kedy jeho autorský kolektív už pri koncipovaní architektúry rátal s mojou účasťou. Väčšinou mi ponúkali ťažké a zložité priestory, ktoré potrebovali výtvarným dotvorením povýšiť.

Schvaľovacie komisie.
Pre architektúru som pracoval v rokoch 1975 – 85. Pokladám za zotrvačný omyl pre toto obdobie tvrdiť, že sa proklamovali v tvorbe zásady socialistického realizmu. V maliarskych komisiách som nič takého od žiadneho člena komisie nepočul. Umelci boli rozdelení podľa lojálnosti. Prvú garnitúru predstavovali členovia strany, po nich to boli tichí a súhlasiaci a napokon tu bola skupina výtvarníkov, ktorí pokračovali vo vlastnej tvorbe reakciami na celosvetový výtvarný pohyb. V komisiách bol trend odsúhlasovať bezideové, strednoprúdové diela ako ozdobu socialistického systému. V rokoch, kedy som sa zúčastnil, sa už nepresadzovali v maliarskych realizáciách ideologické požiadavky, ale odporúčané boli diela umiernenej moderny, tvarová a farebná štylizácia, navyše kanonizovaná technikami: mozaika, artprotis, štukolustro... Preto toľko nesúhlasu zo strany slušných výtvarníkov, ak alternatívna scéna organizovala výstavy. Veď sa dá, len trochu stíšiť, prispôsobiť...
Toto je odpoveď prečo toľko dobrých výtvarníkov mohlo v tých rokoch realizovať diela do architektúry. Ak ste tvorili návrh, ktorý výtvarnými kvalitami oslovil členov komisie, opakujem, mnohí z nich tvorili slušní stredný prúd, neboli väčšie problémy. Otázka je, či to bol únik od vlastnej tvorby a nakoľko to bolo vedomé narábanie s dekoratívnymi zložkami, ktoré mali v komisii prednosť.

Prečo ste tvorili monumentálky?
Monumentálky som vytváral pre peniaze. S honorárom som ale chcel obdržať aj uistenie, že nepodliezam latku, že odvádzam dobrú výtvarnú prácu. S voľnou tvorbou som túto časť tvorby nespájal.

Ako často ste sa dostali k zákazke?
K zákazke som sa dostával málo. Z časti preto, že som žil z inej práce (ilustrácia). Z časti to boli okolnosti spojené s mojou aktivitou na alternatívnej scéne.

Ako vnímate dnes časté odsudzujúce názory, napríklad v publikácii J. Bakoša Umelec v klietke[2], že príjmy opozičných výtvarníkov sa „relatívne“ nelíšili od oficiálnych, že neoficiálni výtvarníci vlastne neboli kritici režimu, ale „poslušní občania“ (meštiacki, konzumní), že vaše príjmy prevyšovali príjmy bežného občana a ešte ste boli slobodným podnikateľom, ktorý každé ráno nemusel ísť do práce a mal navyše všetky sociálne zábezpeky zo strany štátu?
Nebudem polemizovať s niekým, kto si zahatal právo k morálnym odsudkom nadbiehajúcou službou režimu. Súhlasím, že existuje niečo ako morálny rozmer v tvorbe. Kvalitné súčasné umenie vytvorili v tých rokoch aj niektorí kolegovia, ktorí boli členmi strany. Rozhodujúce pre mňa je to, či vytvorené dielo nieslo pečať súčasného umenia. Ako mi povedal v mojom byte Ilja Kabakov. To, čo sme žili v Československu, bol jemný nátlak. V Rusku sa naučili oddeľovať prísne. Keď tvorím na objednávku som činovník, potom sa prezlečiem (duchovne) a robím vlastnú tvorbu.

Aký máte vzťah (k svojim) monumentálkam dnes?
Keďže som toho pre architektúru veľa nevytvoril, ľahko to hádžem za hlavu, ako dobový folklór.
Treba sa zamyslieť nad tým, ktorý model je lepší. Chcem mať zachytenú svoju tvorbu v umení, tak to financujem. Monumentálky neboli nemorálne. Tak by to malo byť aj dnes. Komunisti mali zlú ideológiu, ale ponúkli výtvarníkom možnosti. Mali sme prácu. Vždy sme vedeli, akú prácu budeme robiť o pol roka, teraz pracujeme, ale nevieme, čo bude. Ja osobne mám radšej ľudí, čo sa namočili, ako tých, čo sú čistí. Kto sa nenamočil, prestal robiť. Ja som žil v tej dobe a nehanbím sa za to. Každý z niečoho žil.
Dnes sa manipuluje s morálkou. Táto spoločnosť je dnes svojím spôsobom nemorálna, lebo umenie nepotrebuje. Povedzme teda, že morálka v umení neexistuje. Nie je možné vylievať z kýbla všetko.
Samozrejme, lepšie je robiť voľnú tvorbu. Ale existuje nejaká situácia a človek žije v tej situácii. Teraz budú dávať rady, ako máte žiť. Ale to je náš slovenský piesoček, Nemec to nebude odsudzovať, keby videl tie možnosti a realizácie, tak by nám závidel, aký to bol systém. Ľudia zo západu nemajú takéto predsudky, nevidia to tak čierno-bielo ako ľudia tu. Tí nám závideli, že sme mohli doma tvoriť. Kto rozhoduje dnes? Trh.
V komisiách rozhodovali výtvarníci. To nie je chválenie doby, je to len realita. Otázka je, má spoločnosť zasahovať do umenia alebo nie?
Je to aktuálna otázka na západe a tá diskusia sa vedie veľmi vážne.
Je zaužívané tvrdiť, že vtedy bol socialistický realizmus, ale to už nebol socialistický realizmus. V maľbe sa schvaľovali bezproblémovosti, hračičky. Bol to taký vlažný modernizmus. Oni dokonca chceli aj abstraktné veci, chceli aby to bolo farebné, dekoratívne, preto sa tam abstrakcia uplatnila, aj dobrá, ako napríklad Urbásek. Ja som pred komisiami nemal problémy, lebo mi to nezávideli.
Monumentálna tvorba je dobový fenomén. Samozrejme výskum umenia neprebiehal v monumentálnej tvorbe, ten prebieha v ateliéri. V monumentálnej tvorbe sa nerobili výboje, tam sa aplikovali veci z voľnej tvorby. Bakoša a iných jeho názor na nás neoslobodzuje od zodpovednosti.
Ak my sme niečo neurobili, tak on neurobil dvakrát toľko. Napísať sa dá milión téz, ako by to malo vyzerať. Ale každá generácia niečo premešká. Teraz hovoria receptári, ako sa má robiť umenie. Kto tým neprejde, tým zápasom, tak zbytočne hovorí. Ja som to bral tak, že je to moja slobodná vôľa, že robím monumentálky. Výčitky by som bral, keby on zriadil fond, čo by alternatívne umenie financoval. Ale iná možnosť nebola. Ja sa mám teraz spovedať, čo som urobil. Pritom tie veci obstoja dodnes. Bakošovi sa ľahko hovorí, že sme slabošská generácia a nešli sme nadoraz, radikálne, že sme nešli do väzenia. Že potom by to boli príbehy. On bol v straníckej organizácii a bude o mne písať. Prečo nechodil medzi nás vtedy, ako teoretik, prečo niečo neorganizoval? Svojím mlčaním je spoluzodpovedný.
A nikto nenapíše, že Slovensko spravilo v 60. rokoch veľký skok v umení a podarilo sa to udržať. Alternatívna scéna v 70. rokoch udržala dych 60. rokov. Stačí si pozrieť, akých výstav sme sa zúčastnili, no a dnes, pri všetkej otvorenosti, nie sú možnosti.

1 Geržová, J.: Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry, Bratislava 2007
2 Bakoš, J: Umelec v klietke, Bratislava, 1999

Dezider Tóth: Spoločenský dom, Dunajská Streda, 1977

Petra Hanáková

Deväť odpovedí na margo Holých báb

(Ad. Richard Gregor: Deväť otázok, Jazdec č. 4/2010)

Z deviatich otázok Richarda Gregora, publikovaných v poslednom čísle Jazdca, síce nie je celkom zrejmé, komu sú vlastne adresované (či kurátorke, jej externým spolupracovníčkam, riaditeľke SNG, alebo proste „inštitúcii“), ale prečo nie, skúsim sa „zodpovedať“. Len ma trochu prekvapil moralizátorsko-mentorský tón Richardových otázok. I to, ako z nich nevdojak presvitá resentiment rádoby-riaditeľa SNG, ktorý jediný vie, čo by našu prvú inštitúciu zachránilo a čo jej každopádne neprospieva. Akoby tu ani nešlo o to porozumieť veci, ale skôr obtrieť sa o tému výstavy i inštitúciu, popredvádzať sa, našľahať nejaký ten morálny kapitál... Budem sa snažiť nereagovať podobným spôsobom, hoci pri niektorých otázkach to nebude jednoduché.

1. Je rétorika výstavy odrazom novej filozofie bodrého prístupu k publiku, alebo ide o samostatné interdisciplinárne umelecké dielo?
Z inštitucionálneho hľadiska ide skôr o experiment (a isteže aj o interdisciplinárne dielo). O pokus ukázať, že Slovenská národná galéria tu nie je len na to, aby posväcovala, ale aj na to, aby sa pýtala. Zo strany nového vedenia sú potom Holé baby aj výrazom toho, že dôveruje svojim kurátorom/kurátorkám a ony svojim spolupracovníkom a spolupracovníčkam. Že sa nebojí ísť do rizika.
A že si uvedomuje, že celkom legitímnym, hoci na Slovensku zatiaľ málo vyskúšaným, efektom fungovania výstavy vo verejnom priestore môže byť i to, ak sa jej podarí svojich divákov poriadne nasrať. „Bodrý prístup k publiku“ by asi vyzeral inak. Na druhej strane je pravdou, že výstava mala slušnú návštevnosť. A mala i obrovské množstvo kritík, veľmi rôznorodých – hodnotením, žánrom i motiváciou. Neviem či existuje v novších dejinách SNG výstava, ktorá by mala viac mediálnych ohlasov a možno by ma tento fakt mal skôr zarmucovať. Pretože mnohé svedčia skôr o míňaní sa, apriórnom odmietnutí, o neporozumení či nedorozumení. Ak sa ale odosobním a začnem tieto rôznorodé ohlasy bližšie študovať, je až fascinujúce, čo všetko si tí/tie recenzenti/recenzentky z výstavy vytiahli, koľko vecí a čo všetko v ich hlavách rozohrala.

2. Existujú pri narábaní s dielami v zbierke štátnej organizácie hranice etiky, ktoré vedia zabrániť prípadnému nezohľadneniu (či úplnému popretiu) autorského zámeru (už nežijúceho) autora tvoriaceho v minulosti za úplne iných okolností, v úplne iných podmienkach a situáciách?
Z vlastnej skúsenosti iste vieš, že ak otvoríme diskusiu na tému umenie, etika a štátne galérie, nemôže sa to dobre skončiť. Ani pre mňa, ani pre Teba. Ale vrátim sa k tomu neskôr.

3. Nebolo by vhodné zriadiť v našom prostredí univerzitné galérie na akademickej pôde, kde si možno vopred laboratórne overiť aplikovanie popularizačných teórií skôr než ich štát ústami svojej vlajkovej inštitúcie seriózne etabluje a tým vyhlási za oficiálne?
To by iste bolo vhodné, všeličo nám tu chýba. V takej inštitúcií by som rada pracovala. A keby mi ešte dali k dispozícii geneticky namnožené pokusné myšky-zmenšeniny Richarda Gregora, to by bola veselá veda... Ale vážne. Myslím, že úloha múzea ako laboratória – teda inštitúcie, ktorá prekvapuje, mení rámce vnímania, experimentuje... jednoducho patrí k veci. A nielen v šesťdesiatych rokoch. Vezmi si napríklad aktuálne „ženské“ zavesenie zbierok v Centre Pompidou (elles@centrepompidou). Predstava, že by si túto výstavu najskôr vyskúšali na École des Beaux-Arts je dosť komická... Neviem, či je feminizmus popularizačná teória, skôr to bude the way of life. A tiež jeden z možných výkladov umenia. Ale máš pravdu: výstava mala aj vôľu popularizovať feministickú teóriu. Bohužiaľ sme akosi podcenili, že väčšina divákov SNG (laických i odborných) stále chodí do galérie ako do kostola. Uctievať.

4. Do akej miery sprevádza kurátorský koncept akejkoľvek kolektívnej výstavy de-individualizácia jednotlivých zúčastnených autorov? Čoho zo seba sa každý z nich vzdáva v prospech celku výstavy?
To neviem celkom posúdiť, ale pri kurátorských výstavách to už proste tak býva. Ale nepovedala by som, že ide o de-individualizáciu (dielo má rám i popisku, nikto jeho fyzickú integritu nenarušuje), skôr možno o re-individualizáciu. Pretože dá sa pýtať aj inak: nielen na to, čoho sa autor pri takto koncipovanej výstave vzdáva, čo stráca. Ale i na to, čo nové získava.
Čo extra sa môže divák kurátorskou „manipuláciou“ (fakticky skôr „interpretáciou“) o diele a jeho autorovi/autorke dozvedieť.
Žijeme v kultúre, ktorá sa pozvoľna prelaďuje od tvorcu k spotrebiteľovi. Tento trend si iste zaznamenal: hovorí sa o odkláňaní (od autorstva), o užívateľskom princípe, o umení/kultúre ako palimpseste, ktorý si súčasnosť osvetľuje podľa vlastných potrieb, tiež o smrti Autora a zrodení Citateľa, o bytostnom nedorozumení medzi intenciou autora a jej (zne?)užitím v lektúre čitateľa...
Samozrejme, že mnohí umelci a poniektorí ich servisní kurátori budú vždy presvedčení, že kurátor (a nedajbože kurátorka) nemá právo „posúvať“ resp. spochybňovať intenciu diela. (Ale je táto vôbec poznateľná?)
Že jeho/jej úlohou je len stavať a hájiť kánon či zlatý fond, vylepšovať kredit umelca a umenia, „ofukovať ho“. K tomuto typu kurátorov ja asi nikdy patriť nebudem. Ale aby som neodpovedala príliš ľahkomyseľne. Myslím, že spôsob, akým bola výstava inštalovaná, s neprehliadnuteľnými kritickými komentármi a kvázi-komixovými bublinami, komunikoval vcelku jasne, že tu pôjde o spochybnenie tradičného „pôžitku z výstavy“ (i obrazu ženy ako pôžitku). Že témou bude samotný pohľad, rodové stereotypy vnímania (i sebavnímania) umenia (i určitých objektov umenia). Pre tento účel sa s dielami samozrejme manipulovalo. To ani nikto nepopiera. Že si väčšina divákov svoj „delektačný“ zážitok z umeleckého diela i ženského aktu („diela božieho“) napokon „vyvlastniť“ nenechala, o tom svedčia nahnevané, často aj dosť vulgárne zápisy v knihe návštev. Opäť ale pripomínam: verfremdung efekt, scudzenie, spochybnenie, zahatanie, tematizácia samotného „uctievačského“ vnímania umenia/krásneho nahého ženského tela boli základným gestom našej výstavy.

5. Ak niekto zhromaždí a vystaví jednu kapitolu zbierky štátnej inštitúcie a vzápätí celú výstavu vyhlási za dôkaz diskriminácie, ktorého sa dopustili všetci zúčastnení, nejedná sa o spochybnenie hodnoty tohto segmentu zbierky ako takého, prípadne relevancie zbierkotvornej funkcie celej inštitúcie?
A čo ak aj pochybovať občas treba? O svojich vlastných kánonoch a ich ustálených hodnotách, o umeleckých i diváckych motiváciách, o stereotypoch vnímania... Hovorí sa tomu inštitucionálny kriticizmus, pričom v tomto prípade si tú kritiku sponzoruje sama inštitúcia... No dobre, daňoví poplatníci...a poplatníčky.

6. Môže byť dešpekt k umeniu relevantným zdrojom pre prácu umeleckého historika/-ičky?
Len tuším, kam tým smeruješ. Dešpekt nie, ale kriticizmus určite áno. Ten by mal byť dokonca podstatou našej práce. Ale je pravda, že medzi dešpektom a kritikou sa niekedy (subjektívne) dosť ťažko rozlišuje. Sama mám s tým trochu problém, keď sa zamyslím nad pohnútkami tvojich otázok.

7. Ak niekto apriori „odsúdi“ všetkých mužských autorov aktov za ich údajnú neúctu ku svojmu ženskému modelu, pričom obratom nedefinuje adekvátnu protihodnotu dielam, ktoré nespochybniteľne tvoria zlatý fond slovenského moderného umenia – nejedná sa v roku 2010 len o aplikáciu retroaktívneho ikonoklazmu prvej vlny feminizmu 70. rokov?
Je dosť ťažko vyladiť sa časovo s potrebami domáceho prostredia. Zvlášť ak pracuješ v inštitúcii, ktorej sa už pomaly zo športu otrepáva o hlavu, že v nej „20 rokov neprebehlo“. Tá naša výstava bola ale dosť vrstevnatá. Ak sa na prvý pohľad možno dala vnímať ako oneskorená (napríklad vzhľadom na agendu Guerilla Girls, teda gesto 20 rokov „za opicami“ – či gorilami, v tomto prípade), na inej úrovni (viď vyššie) bola skôr pionierska. Podľa mňa – a to je čisto subjektívne vyhodnotenie – sa Holé baby udiali zároveň priskoro i prineskoro. A v tom boli, svojím – naším spôsobom, aktuálne.

8. Ak áno, nie je poukázanie na absurdnú a samotným hnutím feminizmu prekonanú metódu príliš didaktické?
Žijeme v špecifickom prostredí, v ktorom sa veci dejú a prijímajú rôznou rýchlosťou. V prostredí, ktoré je, nepoviem oneskorené, lebo také jednoduché to zas nie je, ale akési rôznočasové. Civilizačne nevyladené. To sú tie liptákovské neprežité či nepre(tr)žité dejiny. Všetci sme tým trochu postihnutí. Sme na jednej strane celkom v trende a zároveň – na inej úrovni, stále akosi neprebudení... A takéto publikum sa, zvlášť v súvislosti s „repelentným“ feminizmom, dosť ťažko oslovuje.
A ohľadom didaktizmu? Didaktické by bolo, ak by sa tu k divákovi/diváčke v bublinách a komentároch prihovárali Jana Juráňová a Jana Cviková, renomované feministky z Aspektu. Ale tu je odstup, ironizácia, „beletrizácia“, tu medzi sebou i smerom k divákovi komunikujú dve fikčné postavy (babička a vnučka), ktoré veľmi dobre vedia, čo robia. Teda nemyslím si, že by takéto riešenie bolo didaktické. Ide skôr o autorskú interpretáciu a podľa môjho názoru aj vcelku podarenú. Iste by sa dala výstava urobiť aj inak. Všelijak inak. Alebo aj vôbec neurobiť. Ale my sme ju urobili a urobili sme ju takto.

9. Kto bol ideálny divák tejto výstavy a kto jej očakávaný oponent?
Ideálnym divákom/ideálnou diváčkou tejto výstavy bola osoba s otvorenou hlavou. Potenciálnym oponentom potom logicky osoba s hlavou zabednenou.

Richard Gregor, Nina Vrbanová

Pokiaľ má inštitúcia celoštátny dosah, je zriaďovateľ vo forme štátu namieste

V rokoch 1996 – 1999 bol riaditeľom Štátnej galérie v Banskej Bystrici. Neskôr sa stal námestníkom generálneho riaditeľa Slovenského národného múzea v Bratislave. Súčasný minister kultúry Daniel Krajcer ho v roku 2010 ustanovil do funkcie generálneho riaditeľa sekcie kultúrneho dedičstva MK SR, kde v súčasnosti pôsobí. Historik umenia, kurátor Mgr. BRANISLAV REZNÍK.

Verejné zbierkotvorné galérie na Slovensku sú napojené na štátny rozpočet (prostredníctvom VÚC) a plnia významnú úlohu pri tvorbe, ochrane a prezentácii kultúrneho dedičstva. Dlhodobo, už od roku 1992, sú zmietané mnohými kauzami, ktoré súvisia najmä s odvolávaním špičkových odborníkov na postoch riaditeľov. Umelci, umenovedci, odborná a kultúrna scéna sa niekoľkokrát pokúsili o masívne verejné protesty a kampane, petície, žiadosti, apelácie na kompetentných úradníkov. Zdá sa, že takéto profesijné a občianske aktivity sú politikom ľahostajné a nie sú dostatočne účinným nástrojom na potrebnú zmenu smerom k väčšej nezávislosti galérií a umenia od politikov.

Máte bohaté domáce skúsenosti a veľmi dobrý prehľad o spravovaní takýchto pamäťových inštitúcií v zahraničí. Môžete vyjadriť, prečo to v západnej Európe funguje bez zásahov politikov a úradníkov kvalitne, a odbornosť je v danej oblasti takmer nedotknuteľným teritóriom, a u nás nie?
V podstatnej miere to fungovanie “bez zásahov politikov a úradníkov“ je závislé od politickej vyspelosti a kultúrnosti nadriadených úradníkov a spolurozhodujúcich regionálnych politikov. Oni vytvárajú podmienky na činnosť organizácií, kontrolujú ju a organizácia plní svoje poslanie. V každom prípade aj vo vyspelých krajinách musí byť systém nastavený tak, aby štatutár zodpovedal ako za odbornú a profesionálnu činnosť, tak rovnakou mierou aj za bežný chod organizácie. Nezanedbateľnú úlohu zohráva aj kultúrnosť obyvateľov, ich prah vnímavosti na zásahy politikov a úradníkov do odbornosti inštitúcií a osobnej zainteresovanosti občanov na spolupodieľaní sa na verejnej kontrole kultúrnych inštitúcií. Na druhej strane vedúci zamestnanci kultúrnych organizácií zriaďovaných miestnou a regionálnou samosprávou v krajinách s dlhšou tradíciou decentralizovanej správy vecí verejných sa naučili reagovať na potreby a požiadavky verejnosti – nastavujú organizáciu tak, aby si zachovávala čo najvyššie odborné renomé, ale pritom bola čo najbližšie konzumentovi kultúrnych produktov, ktoré vytvára. Myslím si, že na Slovensku tieto dve stránky riadenia a spravovania kultúrnej organizácie ešte na oboch stranách nefungujú tak, ako by mohli a mali.

Od roku 2002 bola väčšina verejných galérií v Slovenskej republike delimitovaná pod VÚC. Následne v roku 2006 Východoslovenská galéria v Košiciach a ako posledná Štátna galéria v Banskej Bystrici k 1. 1. 2007. Boli sme svedkami nekompetentných a galeristike škodlivých odvolávaní odborníkov s dlhoročnou praxou a vynikajúcim domácim či dokonca medzinárodným renomé. Myslíte si, že tieto delimitácie priniesli slovenskej galeristike niečo užitočné?
Delimitácia galérii a múzeí s regionálnou pôsobnosťou pod VÚC prebehla v súlade a v zmysle decentralizácie verejnej správy v SR. Jej hlavným poslaním bolo prenos originálnych kompetencii na samosprávy VÚC (nie o presun výkonu štátnej správy) v oblasti. Z toho vyplýva, že kompetenčne nesie zodpovednosť za delimitované inštitúcie ten, kto má aj právomoci. V tomto prípade sú to samosprávne kraje a tie zodpovedajú aj za personálnu politiku rovnako, ako aj za správne fungovanie týchto inštitúcií. Do týchto vzťahov MK SR ako ústredný orgán štátnej správy nemôže vstupovať a ani na ne nemá právny dosah. Rovnako nie je na mieste en bloc označovať a degradovať správu galérií samosprávnymi krajmi ako likvidačnú a neodbornú.
Presun kompetencií zo štátu na regionálne vlády či samosprávy aj v oblasti kultúrnych inštitúcií ako sú galérie či múzeá nie je javom cudzím ani neprirodzeným. V dlhodobejšom kontexte je to rozhodnutie správne a prospešné – prečo by mal štát zriaďovať kultúrnu inštitúciu s jasným regionálnym či miestnym kontextom? Pokiaľ takáto inštitúcia má svoje dané špecifiká a má jednoznačne celoštátny dosah (napríklad organizačné zložky SNM alebo SNG) je zriaďovateľ vo forme štátu namieste. Košická i Bystrická galéria sú obdobné a v mnohých ohľadoch veľmi podobné inštitúcie ako je Galéria mesta Bratislavy. A tá funguje veľmi dobre a bez personálnych otrasov už dlhé roky. Jediný rozdiel je v zriaďovateľovi kde to je mesto a nie samosprávny kraj.
Vo vyspelých krajinách ako sú aj krajiny EÚ je tento model regionálnej kultúry, ktorá má v mnohých prípadoch až celoštátny dosah, celkom bežný, dávno adaptovaný a fungujúci. Spojenie galérií s regiónom môže a malo by byť nepochybne spojené aj s ich vyššou popularizáciou a rozvojom. Samozrejme záleží na priorizácií problémov kultúry v miestnom kontexte. Tu sa mi trocha zdá, že riaditelia kultúrnych inštitúcií nevedia svoju agendu dostatočne „predať“ v rámci volebných cyklov, ktoré nastavujú základné smerovania vecí verejných v danom regióne či meste.

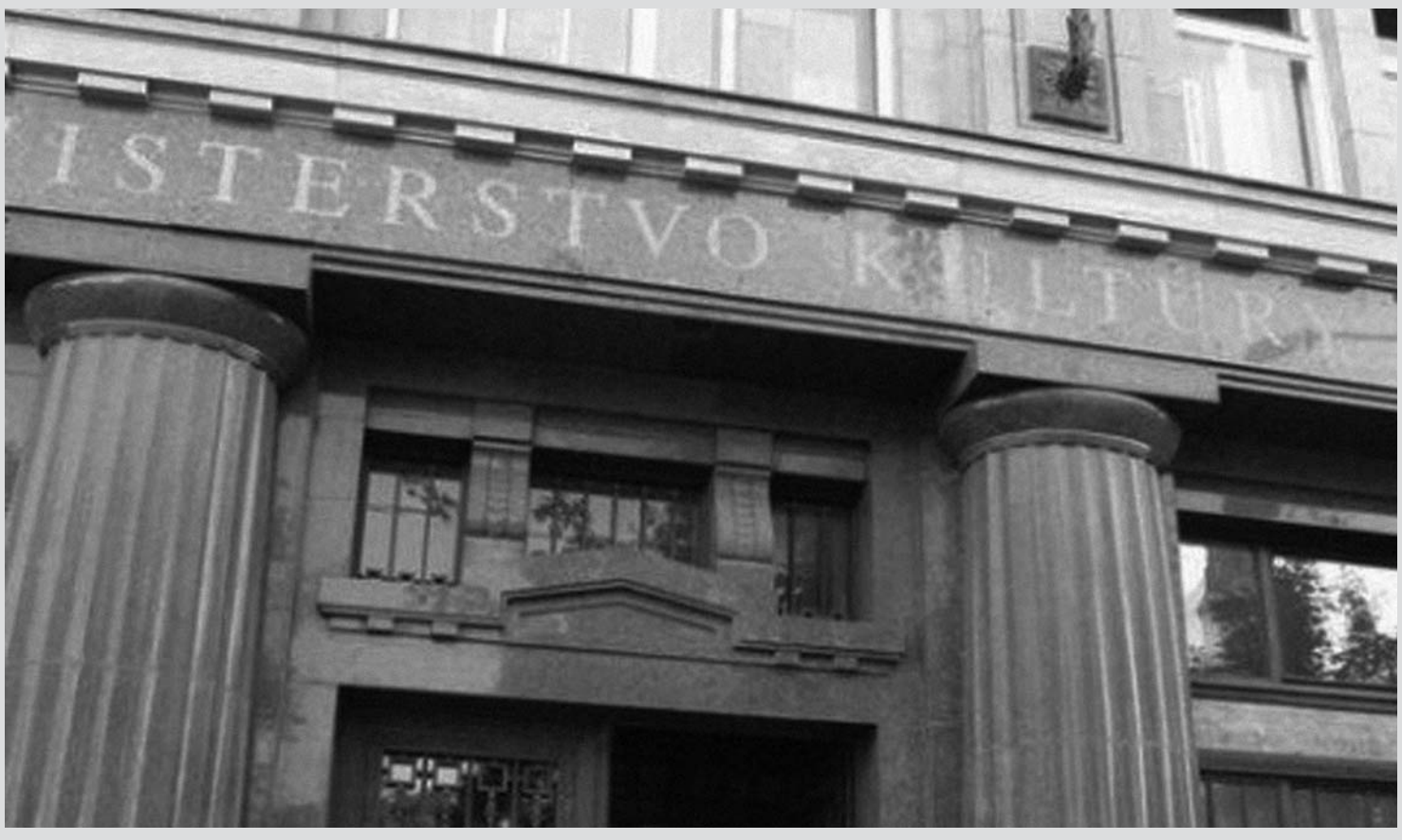
Štát si ponechal pod priamou správou MK SR jedinú galériu – Slovenskú národnú galériu v Bratislave. Popri tom všetky verejné múzeá s dôležitými zbierkovými fondmi spravuje prostredníctvom Slovenského národného múzea štát, teda MK SR. Prečo sa to stalo, že muzeálne zbierky a osobnosti pôsobiace v múzeách, ostali nepomerne viac chránené než galérie? Spadajú predsa pod identický typ legislatívy.
Zákon č. 206/2009 Z. z. o múzeách a o galériách a o ochrane predmetov kultúrnej hodnoty a o zmene zákona Slovenskej národnej rady č. 372/1990 Zb. o priestupkoch v znení neskorších predpisov (ďalej len „Zákon č. 206/2009“) chráni zbierkové predmety rovnako v múzeách aj v galériách a rovnako v štátnych, samosprávnych, obecných alebo súkromných registrovaných múzeách a galériách. Dojem ochrany „väčšieho počtu múzejných zbierok“ môže navodzovať fakt, že Slovenské národné múzeum má viacero organizačných útvarov dislokovaných po celom Slovensku. To však súvisí s historickým vývinom budovania SNM. Netvrdil by som, že všetky verejné múzeá s dôležitými zbierkovými fondmi spravuje prostredníctvom Slovenského národného múzea štát. Verejných múzeí je asi 6x viac ako verejných galérií a spravujú spolu nepomerne viac zbierkových predmetov ako galérie. Pripravovaná digitalizácia kultúrneho dedičstva a v jej rámci digitalizácia najvýznamnejších súčastí zbierkového fondu slovenských múzeí jasne ukazuje, že približne 50% zo 183 000 kultúrnych objektov určených na digitalizáciu spravujú múzeá mimo štátu. Na druhej strane aj SNG má okrem bratislavských expozícií aj 4 ďalšie organizačné zložky v Pezinku, Zvolene, Ružomberku a Strážkach.
Zákon č. 206/2009 nariaďuje pre všetky registrované múzeá a galérie dodržiavanie základných odborných činností – od nadobúdania zbierkových predmetov, odbornú evidenciu, revíziu, bezpečnosť, odbornú ochranu až po sprístupňovanie. Rovnaká ochrana je garantovaná aj pri vývoze a dovoze zbierkového predmetu. Pri príprave zákona sa veľká pozornosť venovala najmä nastaveniu systému na ochranu zbierok (zbierkových predmetov a zbierkových fondov) pri zániku galérie alebo múzea, a to s ohľadom najmä na možné zneužitie zo strany kultúrne nevyspelých zriaďovateľov. Práve v tejto časti zákon garantuje dostatočný ochranný systém, ktorý neumožňuje bezbrehé a svojvoľné narábanie so zbierkovými predmetmi ako súčasti kultúrneho dedičstva nášho národa. Dodržiavanie zákonných pravidiel múzejného a galerijného systému je priamo úmerne naviazaná na sankčné ustanovenia. Z pohľadu uplatňovania tohto zákona nevyplýva diskriminačné postavenie. Ak sa pri správe s kultúrnym dedičstvom, rovnako ako v iných oblastiach spoločenského života, nedodržiava zákon, tak zlyháva systém ako celok. MK SR v tomto volebnom období chce vo vyššej miere realizovať svoju kontrolnú funkciu smerom k múzejnej a galerijnej sieti tak, ako mu to umožňuje patričná legislatíva. Zatiaľ sa však významné a závažné porušenia zákona v oblasti ochrany a správy zbierkových predmetov nezaznamenali.

V posledných rokoch rezonuje viacero protestov, petícií a kampaní, ktoré podporilo stovky až tisícky osobností výtvarnej scény. Zdá sa, že pre krajských poslancov a kompetentných úradníkov neznamenajú celkom nič. Inštitúcie sú tak postupne odborne devastované a finančne poddimenzované. Myslíte si, že tento stav je naďalej udržateľný?
Otázka by skôr mala smerovať do regiónov, na príslušné inštitúcie a k osobám, ktoré sú aj zodpovedné a disponujú náležitými kompetenciami. V prípade samosprávnych krajov sú to ich demokraticky zvolení predstavitelia. Opäť je to o vyspelosti daňových poplatníkov, ktorí oveľa kritickejšie reagujú na míňanie finančných prostriedkov v rámci „štátnych inštitúcií a štátu“, ale rovnakú dôslednosť a záujem neprejavujú pri nastavení a prerozdelení finančných prostriedkov zo stany samosprávnych orgánov – miest, obcí a samosprávnych krajov. A pritom podstatná časť podielových daní je daná na čerpanie práve samosprávam. Ministerstvo delimitovalo kultúrne organizácie bez priamych dlhov, s istým rozpočtom a počtom ľudí, pričom od tej doby sa rozsah predmetu činností organizácií skôr rozširuje, ale počty zamestnancov a výška príspevku od zriaďovateľa sa znižuje a samospráva si v niektorých prípadoch týmito peniazmi vykrýva iné oblasti (cesty, školy, sociálne zariadenia, odmeny poslancov a pod.). Na toto je potrebné poukazovať a pýtať sa. Na druhej strane by som to negeneralizoval na celú oblasť miestnej a regionálnej samosprávy. V mnohých prípadoch sa naopak podaril nie zanedbateľný inštitucionálny rozvoj. Tam, kde si vedenie regiónu či mesta uvedomilo dôležitosť kultúry pre svoj celkový rozvoj, boli nasmerované investície do infraštruktúry či sa podarilo zachovať výšku prostriedkov na akvizície. Opäť môžem uviesť ako príklad mesto Bratislava, ktoré významným spôsobom obnovilo múzejnú infraštruktúru svojho múzea.

Nemalo by MK SR zaujať dôrazné stanovisko a vytvoriť rovnaké podmienky pre múzeá a galérie? Sú tu momentálne dve možnosti, ktoré vidíme ako isté zrovnoprávnenie s múzeami: vytvoriť v rámci SNG identický model galerijných inštitúcií, alebo – nebola by lepšia cesta upraviť novelou Zákon o múzeách a galériách tak, aby boli prísne stanovené podmienky výberových konaní na miesta riaditeľov týchto odborných inštitúcií?
V zmysle už spomínaného zákona č. 206/2009 majú galerijné aj múzejné inštitúcie zabezpečené rovnocenné postavenie. Nevyplýva z neho žiadne zvýhodňovanie múzeí na úkor galérií. Navyše, účelom zákona o múzeách a galériách je upraviť fungovanie inštitúcií predovšetkým so zreteľom na ich hlavné poslanie a účel: nadobúdať, spracovávať a chrániť predmety kultúrnej hodnoty, odborne ošetrovať zbierkové fondy, a to aj v súčasnosti dostatočne plní. Začať v tomto čase „zoštátňovať“ regionálne galérie pod krídla SNG, teda presný opak toho, čo spravila decentralizácia verejnej správy pred desiatimi rokmi, je úplne utopický koncept. Argumentovať tým, že si podľa mienky istej časti odbornej verejnosti niektorí predsedovia VÚC realizujú svoju personálnu politiku v galériách nie najšťastnejším spôsobom, je veľmi neadekvátne a nerelevantné, aby bolo opodstatnené o takomto niečom vôbec uvažovať.
Riešiť novelizáciou zákona 206/2009 výberové konania na riaditeľov týchto odborných inštitúcií nie je na mieste. Táto oblasť je zadefinovaná ako „práca vo verejnom záujme“, preto sa riadi rovnakým postupom ako iné oblasti práce vo verejnom záujme. Avšak otázka istého štandardu a predpokladaných riadiacich a odborných schopností u osôb poverených vedením galérie či múzea je určite zmysluplná. No mala by byť skôr prirodzeným štandardom než zákonným. MK SR pri plnení jednej zo svojich úloh z rozpracovania PVV v tomto volebnom období – Stratégia rozvoja erbových kultúrnych inštitúcií (teda tých, ktoré sú najvýznamnejšie v jednotlivých segmentoch kultúry) – rozpracováva myšlienku „zverejnoprávnenia“ týchto inštitúcií. Teda analyzuje model, ktorý je z hľadiska obsadzovania pozície štatutárneho orgánu inštitúcie v súčasnosti uplatnený napríklad pri TASR alebo Slovenskom filmovom ústave. Podotýkam však, že sa uvažuje iba v prípade tých najväčších a najvýznamnejších inštitúciách, ktoré sú už v súčasnosti v legislatíve zdôraznené ako vrcholné a najvýznamnejšie v danom segmente kultúry.
Môj názor ako dosiahnuť, aby sa pri obsadzovaní vedúcich postov v galériách na Slovensku brali do úvahy vo väčšej miere odborná erudícia a manažérske skúsenosti v kultúre, je pozdvihnúť postavenie stavovskej organizácie Rady galérií Slovenska. Ona by sa mala stať relevantným a rešpektovaným partnerom celej verejnej správy pri riešení všetkých závažných problémov galérií.

Ako je možné, že pri rovnakých zákonných podmienkach (identickej legislatíve a poslaniu) sa vytvorili tak výrazne znevýhodnené podmienky pre galerijnú sféru a to aj napriek tomu, že galérie sú viac alebo menej späté s živou výtvarnou scénou, jej výskumom a podporou?
Nemyslím si, že by galérie boli znevýhodnené. Môžeme sa baviť o všeobecnej finančnej poddimenzovanosti kultúrneho sektoru, a to je dlhodobo známy problém. MK SR navyše reálne podporuje múzeá a aj galérie formou Dotačného systému MK SR, ktorý je nastavený tak, aby podporil zaujímavé, prioritné a hodnotné projekty. Podaním žiadosti, predstavením projektu môžu byť úspešné múzeá, alebo galérie finančne podporené až do výšky 95% z celkovej sumy projektu. Čo je nepochybne zaujímavé a rozhodne prínosné v dnešnej neľahkej finančnej situácii našich inštitúcií. Ale zriaďovateľ múzea alebo galérie sa tiež nemôže tváriť, že štát má stále podporovať odbornú činnosť.

Podporili by ste skôr jedno alebo druhé navrhované riešenie?
Podporil by som profesionalizáciu stavovskej organizácie a s tým súvisiace – väčšiu mieru participácie riaditeľov galérií na tvorbe regionálnych stratégií rozvoja kultúry. Za MK SR sa budeme snažiť vplývať na zriaďovateľov galérií na Slovensku aby v čo najväčšej možnej miere napĺňali všetky ustanovenia príslušnej legislatívy.



Priečelie budovy Ministerstva kultúry SR v Bratislave

Katarína Sokolová

Stredoslovenská galéria: lokálny lapsus či výnimka pravidlom?

Podstata toho, čo kultúrna obec sleduje v poslednom období okolo trnavskej Galérie Jána Koniarka, sa deje (zatiaľ bez väčšieho mediálneho rozruchu) aj okolo banskobystrickej Stredoslovenskej galérie. V Trnave išlo o udržanie riaditeľa – kunsthistorika Vladimíra Beskida, ktorý významne pozdvihol odborné renomé galérie, v Banskej Bystrici naopak, o jeho odvolanie, nakoľko sa pričinil o jej úpadok. Obe občianske iniciatívy sú reakciou na mocenské zásahy, ktoré idú ruka v ruke s neprofesionalitou zodpovedných orgánov spravujúcich „život" regionálnych galérií.

Banskobystrická Štátna galéria bola dňom 1. 1. 2007 delimitovaná spod správy MK SR pod správu BBSK. Súčasne sa zmenil jej názov na Stredoslovenská galéria (SSG) a následne aj vedenie. V prvom výberom konaní bol pred kandidátmi ako Richard Gregor alebo Michal Murín uprednostnený reštaurátor bez galerijnej praxe, ale zato s ambíciami v oblasti vlastnej tvorby – Štefan Kocka. Po roku bol „odídený", svoju funkciu nezvládal. Scenár ďalšieho výberového konania (28. 1. 2009) bol podobný. Bývalá riaditeľka Alena Vrbanová neprešla výberovým konaním. V neodbornom a politicky vedenom konkurze (ešte pod vedením župana Milana Murgaša) bol zvolený výtvarník Maroš Rovňák. Mal za sebou prax v SSG tri roky (viedol výstavno-realizačný úsek SSG). Vrbanová sa opäť ukázala neprijateľnou, jej skúsenosti, ani výsledky v práci „nestačili", boli pre regionálnych politikov irelevantné. Rovňák vyhral konkurz na základe galerijnej koncepcie orientovanej na mladé/ najnovšie umenie, ktorým sledoval zvýšenie návštevnosti (v radoch najmä mládeže). To však svedčí o neodbornosti a teda nekompetentnosti členov výberovej komisie BBSK v oblasti galeristiky, ktorí navyše ignorovali obsah samotnej Zriaďovacej listiny galérie. Rozhodovali o niečom, čo nepoznali a čomu nerozumeli.

Svojvôľa mocných priniesla svoje „plody". SSG postupne stratila svoju tvár i renomé. Dvadsaťtri osobností z oblasti umenia preto podalo dňa 2. 11. 2010 súčasnému predsedovi BBSK Ing. Vladimírovi Maňkovi výzvu na odvolanie Rovňáka a vypísanie odborného výberového konania. Ich argumenty uznalo a podporilo MK SR aj SNG. Napríklad argument stretu záujmov riaditeľa SSG Rovňáka, ktorý využíva v osobný prospech svoju pozíciu. V jeho prípade nejde o nevinnú zhodu okolností vyplývajúcu z väzby: riaditeľ umeleckej inštitúcie – umelec. Sebapropagáciou ako umelca v rámci podujatí SSG si buduje vlastné renomé, presadzuje aj klientelizmus, nie je nestranný. Rada galérií Slovenska, podobne ako Komisia kultúry BBSK, vidia hlavný problém iba v „nedostatočnej komunikácii" medzi umeleckou obcou a SSG.

SSG je typom múzejnej inštitúcie. Hlavnou formou jej komunikácie sú stále expozície a výstavy. Mala by ňou byť aj dramaturgia výstav odvíjaná od odborných priorít ukotvených v jej Zriaďovacej listine a podľa Zákona o kultúrnom dedičstve, Zákona o múzeách a galériách. Expozície sú odbornou „vizitkou" umenovedného snaženia a kvalít každej verejnej stálej galérie, ktoré jej zaručujú puvoár na existenciu. Všetky ostatné formy, obsahy a úrovne nadväzovania dialógu s verejnosťou sú v prvom rade jej vlastnou povinnosťou a jej ambíciou. V prípade, že by časť umeleckej obce sama iniciovala komunikáciu s inštitúciou v záujme nejakej koncepčnej odbornej zmeny, mohlo by to znamenať miešanie sa do jej suverenity, snahu manipulovať ju vo svoj skupinový prospech. Toto platí aj v prípade, že sa do jej suverenity miešajú úradníci nadriadeného orgánu. Službe verejnosti (svojmu poslaniu) sa galéria nesmie sprenevieriť. Nesmie klamať verejnosť tým, že odbočí od svojho základného poslania a zotrie hranice svojich vlastných špecifík nekritickým preberaním foriem iných – a úrovňou neprimeraných druhov – kultúrneho praktizovania.

SSG vysiela svojim prístupom k expozíciám (dnes už len jednej), neprijateľnou výstavnou politikou a takmer nulovou edičnou činnosťou jasné signály a jednoznačné informácie. Jej právne ukotvená orientácia na umenie regiónu a voľnej grafiky sa od roku 2007 minimalizovali v prospech prezentácie tvorby mladej generácie a študentov umenia, pričom niektoré tituly mladých (i študentov) trvali voluntaristicky a drzo aj viac ako štyri až päť mesiacov. Touto „stratégiou" neschopnosti a zanedbávania prestala napĺňať poslanie. Opustením svojej dlhodobo budovanej profilácie sa jej vedenie prejavilo ako nezodpovedné, postupujúce neodborne, až protiprávne.

Tieto konštatovania nepresadzujú konzervatívne názory a už vôbec nesmerujú proti mladým, začínajúcim tvorcom. Zastávajú názor, že múzeum umenia/galéria musí v spoločnosti naďalej plniť svoje jedinečné poslanie. Nesmie sa stať výhradným poľom nezáväzného, ľahkého experimentovania (na to existujú iné druhy zariadení), ale ostať odborne serióznou, dôveryhodnou umenovednou inštitúciou, ktorá aj naďalej bude ručiť za kvalitu svojej činnosti. Ak tak nečiní, v podstate diskredituje aj ňou preferovaných autorov a polohy umenia a devalvuje svoje odborné renomé. Nemala by postupovať ako bežné výstavné alebo osvetové zariadenia, ktoré nie sú viazané osobitou legislatívou a tradíciou. A nesmie klamať, ako to SSG opäť činí.

V roku 2008 vo Výročnej správe uvádza ako riešiteľov vedecko-výskumných úloh samotných autorov (umelcov) a cudziu kurátorku, teda nie pracovníkov SSG! Výročná správa za rok 2009 v rubrike edičnej činnosti uvádza cudzie publikácie za vlastné (časopis VLNA, katalóg vydaný VŠVU v Bratislave, katalóg vydaný v Zlíne)! Uvedený je počet vydaných titulov 5, náklad 2200 ks a finančné náklady 0?.

Verejné galérie sú jedinečné sprístupňovaním vrcholných kvalít výtvarného umenia. Prívlastok „verejné" znamená, že ich podujatia sú prístupné všetkým záujemcom a že ich financujú v dobrej viere občania. Demokratickosť tejto zásady sa ukotvila v tom, že galérie bez akejkoľvek sociálno-diskriminačnej selekcie umožňujú živý styk záujemcov s autentickými umeleckými objektmi, ktoré sú najlepšími príkladmi svojho druhu. Zároveň ale tieto inštitúcie definujú a legitimizujú aj status exponátov ako objektov s galerijnou hodnotou. K zneužitiu tejto výsady dochádza, ak napríklad nekriticky a naddimenzovane preferujú časom neoverené hodnoty (pri ktorých je galerijná hodnota tým pádom sporná).

V estetickom vkuse širokých vrstiev prevláda preferovanie nenáročných, ľahko zrozumiteľných obrazov, ktoré nespadajú do kategórie vysokého umenia, skôr nízkeho, a do sféry neumenia, gýču. V populácii totiž laici a diletanti v oblasti výtvarna tvoria drvivú väčšinu. Preto argument, že SSG oslovila širokú verejnosť, je apriórne floskulou, populistickým a neprijateľným blábolom. Je orientovaná na elitné (vysoké) výtvarné umenie, nemôže osloviť „široké masy". Môže sa len (cez edukačné podujatia) snažiť o rozšírenie okruhu milovníkov umenia, o poskytnutie návodu divákom k tomu, ako majú pristupovať k umeniu. Ale ak to robí prostredníctvom podujatí a akcií s kvalitou nepariacou na jej pôdu, tak len rozširuje už aj tak prebujnený chaos hodnôt, a to SSG robí často.

V dnešných trhových podmienkach konkurencie sú galérie nútené preukazovať svoje právo na existenciu ekonomickou rečou čísel (výškou akcií, návštevnosti a tržieb). V tom samozrejme nie je nič „duchové", „ušľachtilé", „humanistické". Je v tom len kvantifikácia efektov „výroby", bezduchý pragmatizmus, ekonomický utilitarizmus produkcie konzumu. Navyše, ak galéria (ako to robí SSG) v záujme zvýšenia návštevnosti postupuje nekoncepčne či populisticky (početnými mimogalerijnými typmi akcií), tak devalvuje svoju podstatu, povahu a ohrozuje perspektívy svojho prežitia ako osobitého druhu kultúrnej inštitúcie. Efekt snáh o demokratizáciu diel vysokého umenia sa nedá ani urýchliť, ani zábavne dosiahnuť a už vôbec nie dokazovať číslami. Pritom vykazovanie počtu podujatí a návštevnosti SSG poukazuje na fakt, že návštevnosť jej hlavných produktov (výstav a expozícií) stagnuje. Narástol len počet a návštevnosť edukačných a kultúrnych podujatí, ktoré však v drvivej väčšine nesúvisia s výstavami ani s jej stálou expozíciou.

Frázy „umenie má slúžiť ľudu/masám", „umenie sa má prispôsobiť ľudu/masám", ako aj dnešné „umenie má osloviť širokú verejnosť", sú dogmy. Vysoké umenie je už svojou podstatou elitné – intelektuálne. Skutočne (t.j. mentálne) prístupné je len relatívne malej vrstve populácie, ktorá disponuje kultúrnou kompetenciou. Tá sa nadobúda postupne, pomaly, namáhavo. Nie je to masová záležitosť. O to je však cennejšia a pre kultúru spoločnosti hodnotnejšia.

SSG neoslovila širokú verejnosť, ani nezvýšila návštevnosť svojich hlavných produktov - výstav! Prilákala hlavne študentov umeleckých odborov vysokých škôl a časť skupín zo základných a stredných škôl. To samé osebe nie je zásadný nedostatok. Zásadným nedostatkom je, že je to účelovo cielené na „počty", teda plytké a aj neúprimné. Stačí, že uspokojujú zriaďovateľa, ktorý galériu financuje a niektorých učiteľov, ktorí bez väčšej vlastnej námahy „zatraktívnia" výučbu. Vysokoškolských študentov umenia pomýlila tým, že tu získavajú iluzívny dojem, že „umenie je ľahká a zábavná vec", ktorej sú nielen aktérmi, ale v centre ktorej sa práve oni nachádzajú.

Kde je jej seriózny dlhodobý umenovedný výskum v oblasti súčasnej slovenskej grafiky, slovenského a regionálneho umenia? Vzdelávacie programy „Poznáš tajomstvo grafiky", „Dominikov zázračný kufrík" i keď sú kvalitné (a u nás možno inovatívne), predsa len nie sú umenovednými interpretáciami umenia. Prečo si SSG nevšimne nedožité či dožité výročia významných slovenských autorov zo stredného Slovenska (a nielen z neho)? Čo je v prezentačných prioritách SSG naozaj dôležité? Ilúzia „progresívnosti", „zisku", alebo poctivá umenovedná práca v službe „kultúrnej pamäte"? SSG (ani ostatné verejné galérie) sa nesmú metamorfovať na negalerijné/ nemúzejné typy výstavných či inštitúcií. Nesmú posluhovať samovôli svojho vedenia či „teroru mocných", stať sa hračkou v ich rukách. Sú pamäťovými inštitúciami a bez pamäte zaniká každá osobitá kultúra. Ich pracovníci i nadriadení úradníci by mali pochopiť naznačené (všeobecne známe a uznávané) relácie, kriticky ich prehodnotiť, zosúladiť s vlastnými osobnými ambíciami. Takáto komplexnejšia sebareflexia je náročná, ale bez nej väčšinou dochádza ku koncepčným degeneráciám. Vedenie inštitúcie je za chyby vždy zodpovedné. Verejné galérie sústreďujú vrcholné hodnoty našej kultúry, ktoré ochraňujú a socializujú. Tieto ich funkcie sú príliš dôležité. Stav a osud nášho galerijníctva je záležitosťou vyššieho záujmu, mal by byť záujmom najvyšším – teda dobrého ZÁKONA, ktorý predíde v budúcnosti takýmto manipuláciám a deformáciám.

Uvedené problémy sa netýkajú len ojedinelého prípadu jednej či dvoch našich inštitúcií – výnimka sa stáva pravidlom aj v prípade iných inštitúcií, orientovaných na špecializované oblasti vrcholných hodnôt našej kultúry (vedy a umenia). To už nie je nechcený omyl, či lokálny lapsus ale dôkaz nesystémovosti riadenia a spravovania oblasti kultúry na regionálnej úrovni. Dnes už ale regionálnosť nesplýva s periférnosťou. Periférnosť sa udržala v mozgoch: je neschopnosťou vidieť kvalitu, hodnotu. Je stavom spoločenského vedomia.

Výzva banskobystrickej výtvarnej obce



Vážený pán predseda BBSK Ing. Vladimír Maňka,

obraciame sa na Vás **so žiadosťou o riešenie situácie** týkajúcej sa činnosti Stredoslovenskej galérie v Banskej Bystrici, ktorá je v súčasnosti spoločensky a kultúrne naliehavá a mimoriadne kritická, pretože ohrozuje profesionálne postavenie donedávna významnej galerijnej inštitúcie v zriaďovateľskej pôsobnosti BBSK.

Naše závažné odborné a profesijné výhrady sa týkajú nasledovných skutočností:

1. V máji 2007 nastúpil do funkcie riaditeľa Stredoslovenskej galérie (ďalej SSG) reštaurátor Štefan Kocka bez galerijnej praxe. Jeho vlastné výtvarné aktivity nespĺňajú podmienky profesionálnej tvorby. Dôrazné protesty proti neodbornému fungovaniu SSG počas pôsobenia riaditeľa Š. Kocku zo strany výtvarnej a galerijnej obce boli bývalým vedením BBSK a župana Milana Murgaša nielen **ignorované, ale dokonca spojené s vyhrážaním sa trestným oznámením z jeho strany**. Pôsobnosť Š. Kocku vo funkcii riaditeľa SSG bola ukončená v auguste 2008 z dôvodov jeho neodbornosti a takpovediac bezradnosti.

2. V januári 2009 bol „v tichosti" vypísaný konkurz na miesto riaditeľa SSG. Zloženie výberovej komisie ešte za župana Murgaša bolo obsadené tak, že sem **neboli pozvaní zástupcovia galerijnej odbornej praxe, ani profesionálni, renomovaní umelci, historici umenia, či galeristi**. Komisia BBSK vybrala spomedzi dvoch kandidátov (PhDr. A. Vrbanová, Mgr. art. M. Rovňák) výtvarníka M. Rovňáka, ktorý nastúpil do funkcie 1. marca 2009 (už od septembra 2008 bol poverený vedením galérie). Rovňák nemal žiadne skúsenosti a ani prax s odbornou kurátorskou či manažérskou galerijnou prácou, iba kratšiu dobu pôsobil v SSG na úseku realizácie výstav.

Zásadné výhrady k poškodeniu a zníženiu odbornej úrovne galérie:

3. V januári 2008 bola demontovaná nová stála expozícia, jediná svojho druhu na Slovensku, **Slovenská grafika 20. sto- ročia** po necelých 2 rokoch trvania. **Na jej realizáciu bolo vynaložených z grantu MK SR 1,8 mil. Sk**. Demontovaná kolekcia (jej kompilované segmenty) sa však v rozpore s autorskými právami kurátorky expozície používa bez uvedenia a súhlasu autorstva na výstavách v zahraničí.

4. Vážna výhrada smeruje k zrušeniu celoslovenského trienále **Súčasná slovenská grafika**, ktoré inštitúciu reprezentovalo na úrovni celoslovenského výskumu. Organizovanie podujatia vyplýva nielen z tradície, ale aj zo Zriaďovacej listiny SSG. Jeho prostredníctvom sa tvorila **unikátna národná zbierka voľnej umeleckej grafiky**. Posledný 16. ročník sa konal na prelome rokov 2005/2006.

5. Unikátnou stálou expozíciou galérie je aj prezentácia diel významného stredoeurópskeho maliara **D. Skuteckého (1849-1921)**, sprístupnená v marci 1994. Vo februári 2008 došlo k redukcii vystavenej kolekcie autora na úkor nového prezentačného priestoru v jednej sieni expozície – **room 19_21**, kde sa realizujú krátkodobé výstavy mladých umelcov a študentov umenia. Tým došlo k redukcii expozície v rámci umelecky najcennejšej oblasti autorovej tvorby – pracovného žánru.

6. V rokoch 2009 a 2010 sa **na úkor kvalitných výstav z oblasti regionálneho a celoslovenského umenia a zo zbierok galérie**, množia výstavy začínajúcich umelcov, čerstvých absolventov a študentov VŠ. Nie len na pôde stálej expozície Skuteckého v „room 19_21", ale aj v ďalších výstavných objektoch. V lete 2010 napríklad počas turistickej sezóny trvali vyše 3 mesiace v oboch hlavných budovách (Š. Moysesa 25, Dolná 8) výstavy doktorandov FVU AU. Nie je mysliteľné kvalitnú galerijnú výstavnú činnosť saturovať a neproporčne napĺňať začínajúcim, odborne nereflektovaným umením. Verejné galérie nesmú zaujať submisívne postavenie voči iným vzdelávacím, kultúrnym inštitúciám a ich pracovníkom. **Zo zákona majú povinnosť byť inštitúciou zaručujúcou vykonávanie svojich základných funkcií** (tvorbu zbierok, ich vedecké zhodnocovanie, dokumentovanie, reštaurovanie, vystavovanie, edukačné a štúdijné uplatňovanie...). Ak za sledované obdobie galéria vykazuje aj minimálny počet kvalitných titulov, tak sú to tituly prevažne reprízované alebo zostavené cudzími kurátormi.

7. **Poukazujeme na paradox s financovaním galérie**. Náklady MKSR (do 31. 12. 2006) na činnosť galérie sa pohybovali v roku 2006 cca 5-6 mil. Sk, od r. 2007 dodnes cca 7-9 mil.Sk. Tieto prostriedky **nie sú využité na kvalitnú výskumnú, zbierkotvornú, ochrannú, výstavnú a edičnú činnosť**, ktorá tu rovnako absentuje. SSG sa v podstate vzdala svojich základných odborných funkcií, ktoré je povinná napĺňať. Za roky 2007-2010, teda 4 roky od delimitácie odčerpala galéria 35 miliónov Sk!

8. Riaditeľ galérie M. Rovňák ako **výkonný výtvarník pracuje v situácii konfliktu záujmov**. Napriek tomu, že mu galéria na jeseň 2005 realizovala pomerne veľkú samostatnú výstavu, neváhal a po nástupe do funkcie **vystavil svoju vlastnú tvorbu na pôde inštitúcie, ktorej je riaditeľom (výstava Locus Solus, Smaragdové mesto, 2009)**. Naproti tomu mnohí významní umelci v rámci Slovenska, i pôsobiaci v BBSK a v Banskej Bystrici, tu nemali svoje aktuálne výstavy dlhé roky. Potreba sebaprezentácie siaha aj ku kurátorským ambíciám riaditeľa Rovňáka, ktorý sa na pôde Skuteckého stálej expozície predstavil aj ako performer, či kurátor.

9. Konštatujeme, že na úkor kvalitnej a odborne relevantnej galerijnej činnosti v oblasti moderného a súčasného umenia, sa **realizujú na pôde galérie prevažne akcie z oblasti literatúry, tanca a pod.**, väčšinou bez ideovej väzby k výstavám. Mimovýtvarné galerijné aktivity by mohli byť vítané ako činnosť navyše (resp. ako sprievodné a kultúrne podujatia), keby **základ galerijnej činnosti bol v poriadku**.

Nekoncepčná, jednostranne zameraná a do seba uzavretá nekvalitná činnosť SSG s mnohými vážnymi lapsusmi je ďalej v záujme výtvarnej kultúry nášho regiónu i Slovenska neudržateľná a z pohľadu niekdajšej kvality tejto inštitúcie žalostne vyprázdnená.

Naliehavo apelujeme na Vás ako kompetentných zo strany zriaďovateľa, aby sa po negatívnych skúsenostiach z minulých dvoch výberových konaní a následnej nekvalitnej činnosti SSG vyhodnotili vyššie spomínané negatíva a aby sa prikročilo k vypísaniu výberového konania na post riaditeľa SSG s odborným zastúpením členov výberovej komisie.

Galéria je podľa legislatívy, tradície, poslania a Zriaďovacej listiny inštitúcia, ktorej **činnosť musí byť odborná, koncepčná, podopretá vlastným výskumom. Tento má zrkadliť jej výstavná dramaturgia, zbierkotvorná, dokumentačná a výskumná práca i sociálne (výchovno-vzdelávacie) fungovanie**. Nebýva tomu tak len v prípade privátnych galérií, ktoré ale svoju činnosť nevyvíjajú z dotácií štátu resp. daní občanov a ktoré si môžu dovoliť pracovnú metódu „improvizácie".

SSG bola kedysi inštitúciou, na ktorú boli náš región i Slovensko hrdé. Naopak, takýto postupný rozklad a premenu odbornej inštitúcie musíme **verejne odmietnuť**.

Za pochopenie zmyslu a riešenie našej výzvy v záujme kultúry regiónu, mesta, ale aj Slovenska a za zaujatie zodpovedného stanoviska Vám vopred ďakujeme.

Iniciátori a podporovatelia výzvy
V Banskej Bystrici, 15. 10. 2010

Poznámka redakcie:
Výzvu nateraz svojím podpisom podporilo 23 osobností banskobystrickej výtvarnej obce, ako aj oslovení odborníci a výtvarníci bratislavského okruhu. Súhlasným stanoviskom ju podporila rovnako SNG ako metodické centrum pre verejné galérie na Slovensku a MK SR – Sekcia kultúrneho dedičstva. Stanovisko zriaďovateľa SSG (VÚC BB, predseda Ing. Vladimír Maňka) je doposiaľ váhavé, nepodporuje vypísanie výberového konania na post riaditeľa SSG. Redakcia časopisu Jazdec uverejňuje skrátený text výzvy.

Pohľad na priečelie budovy Bethlenovho domu, 27. 9. 2009
Foto: Peter Janáčik

Richard Gregor

Konce jednej avantgardy

9. februára 2011 sa u nás v regionálnom a celoštátnom meradle podaril husársky kúsok: politickým odvolaním Vladimíra Beskida z funkcie riaditeľa Galérie Jána Koniarka v Trnave došlo k dovŕšeniu úplnej decimácie najvýraznejších jednotlivcov spomedzi jednej generácie kunsthistorikov, profilovaných ako kurátorov, galerijných manažérov a výtvarných kritikov.

Krátko po roku 1989 sa ešte v revolučnej eufórii na vedúcich miestach galérií ocitlo niekoľko perspektívnych osobností avantgardného typu, ktoré začali slobodnú éru verejnej galeristiky s tým, že dosiahli aj zapojenie inštitúcií do medzinárodných štruktúr. Tí z nich, ktorí konali principiálne, t.j. nedopustili vo svojej dramaturgii kvalitatívne prepady (ktoré majú regióny prostredníctvom lobingu plejády amatérskych výtvarníkov tendenciu svojim inštitúciám vnucovať), boli po čase odvolaní. Okrem odvolania riaditeľky SNG Zuzany Bartošovej (1992) sa to najvypuklejšie prejavilo v dvoch kauzách – v odvolaní riaditeľky Štátnej galérie Banská Bystrica Aleny Vrbanovej (1995) a odvolaní Kataríny Rusnákovej v Považskej galérii umenia v Žiline (1997) – v oboch prípadoch bol aktérom minister Hudec. (Vo Vrbanovej prípade sa situácia opakovala ešte raz, v roku 2007 – tentoraz zo strany župana Murgaša.)

Odvolanie sa vždy prejavilo viditeľným kvalitatívnym skokom. Vedenie galérií si totiž následne doslova „vyskúšali“ akademickí maliari – okrem Pavla Mušku v SNG (1997–1999) to bol v Žiline Jozef Krakovský (1997–1999) a v neskoršej Stredoslovenskej galérii po roku 2007 Štefan Kocka. A obaja vo funkcii vydržali len veľmi krátko, pretože zistili, že spoločensky prestížna pozícia so sebou nesie množstvo špecializovanej odbornej práce, administratívy a veľkú zodpovednosť – jednoducho povedané, prestalo ich to baviť, tak potichu od svojej viac alebo menej „rozbitej hračky“ odišli. Existuje dôvodná obava, že takýto osud postihne aj Galériu Jána Koniarka v Trnave. Z hodnoverného zdroja totiž vieme, že pracovník trnavskej VÚC, ktorý je zodpovedný za kultúru už pred komunálnymi voľbami v novembri minulého roka hlásal, že riaditeľ galérie bude nahradený. Podľa precedensov možno usudzovať, že ľudia majú tendenciu skĺzať k predstave, aké je dobrodružné stať sa galerijnou honorabilitou a po pár rokoch po sebe neuvedomelo zanechajú spúšť povrchných výstav, protekcionistických akvizícií, žiadnu medzinárodnú činnosť a nerozvinutú grantovú politiku.

Počas nechvalného obdobia mečiarizmu sa z politických miest šírila nepochopená stratégia národného umenia, z čoho vyplýva, že sa súčasnému umeniu nedarilo. Galérií bolo málo, oficiálne miesta boli nedobytné, na 5 rokov zanikli časopisy ergo na 5 rokov zmĺkla výtvarná kritika. Štátna galéria Banská Bystrica, Považská galéria umenia v Žiline a popri nich trnavská galéria v tom čase plnila nezastúpiteľnú funkciu v prezentácii súčasného výtvarného umenia a umenia site-specific, v rámci ktorého napríklad v trnavskej Synagóge, v koncepcii Jany Geržovej, viacerí umelci vytvorili svoje vrcholné diela. Dôležitú úlohu pri tom splnila podpora zahraničných inštitúcií – Pro Helvetia, British Council, Sorosovo centrum, Francúzsky inštitút či České centrum. V jednej zo svojich prvých Stratégií kultúrnej politiky vypracovanej od roku 1998, vyhodnotilo Ministerstvo kultúry SR činnosť práve týchto niekoľkých galérií ako najlepších v celoslovenskom a medzinárodnom dosahu. Je určite nespochybniteľné, že činnosť Galérie Jána Koniarka od začiatku 90. rokov až dodnes zásadne ovplyvnila vkus a uvažovanie veľkej časti nášho výtvarného publika, a okrem nich tiež formovala názory veľkého množstva poslucháčov a absolventov humanitných a pedagogických odborov Trnavskej univerzity. Bude veľkou dejinnou škodou tak dobre definovanú a stabilizovanú galériu dnes bezcieľne politizovať, ale očividne sa tak stane. Pomohol by snáď len štátny dohľad Ministerstva kultúry SR nad výberovým konaním.

Treba si položiť otázku, čo je príčinou uvedeného stavu, že špičkových odborníkov, ktorých majú naše regióny žalostne málo, po čase sami odstredia, niekedy doslova vyženú. Trvalý porevolučný problém je nerovná komunikácia medzi politikou a galériami, ktoré pre politikov predstavujú predovšetkým miesta s „nenáročnými“ funkciami v štátnej a verejnej správe – ergo základnou chybou je politizácia riadiacej funkcie galérie. Pripojme si k tomu fakt, že galérie pre bežné publikum ešte stále reprezentujú iritujúci, nečitateľný, a priori elitársky priestor, v ktorom sa dejú aktivity, dokonca snáď rituály, ktoré sa ani najmenej nesnažia o pochopenie u bežného diváka. Tomuto nesprávnemu dojmu dokáže zabrániť iba systematická a odborná galerijná pedagogika – tá sa však u nás v európskom meradle rozvíja vďaka projektu British Councilu až po roku 2004, čo predstavuje vyše polstoročnú stratu oproti vyspelým krajinám. Aj preto našej politickej praxi i laikom uniká fakt, že výtvarné umenie má z inštitucionálneho hľadiska svoj systém správy a prezentácie pevne daný zákonom, že jeho štandardy (a k nim patrí aj dobrý vkus, invencia a vedecká zodpovednosť za adekvátnosť a originalitu projektov odborných pracovníkov) sú taktiež pomenované a rozpoznateľné.

Treba vychádzať z predpokladu, že všetky slovenské regióny majú nárok na galériu spravovanú s najvyššou zodpovednosťou a odbornou erudíciou, že nie je spravodlivé mať vlajkové lode iba v hlavnom meste, a mimo neho stánky s pokleslou, gýčovou či v lepšom prípade plagizovanou a pseudoaktuálnou kultúrou.

Z hľadiska vzťahu k politike bude určitý pozitívny prelom do budúcnosti znamenať jedine odraz nášho vstupu do Európskej únie pred siedmymi rokmi. Keď Galéria Jána Koniarka šikovnosťou jej kurátorky / riaditeľky Viery Jančekovej-Levitt získala v roku 2002 vôbec ako prvá inštitúcia na Slovensku prestížny celoeurópsky grant CULTURE 2000, vtedy nikto nepretláčal namiesto podporenej výstavy, ktorá vznikla v spolupráci s Casinom Luxembourg, výstavy amatérskych výtvarníkov. Vtedy VÚC Trnava nevadili nové médiá prezentácie (objekty, video a podobne); európsky ráz smerovania galérie dosiahol v tej chvíli vrchol a pre VÚC bola na chvíľu patrične medializovanou pýchou. Ak teda nemáme iný spôsob obrany vkusu a odbornosti, potom je toto jediná stratégia pre regióny, na ktorej treba stavať – kritériá európskych štandardov (a grantov) sú totiž natoľko prepracované a prísne, že je prakticky vylúčené, aby grant dostala priemerne a strednoprúdovo vedená slovenská galéria. Dala by sa tu nachádzať nepriama paralela medzi galériami a vysokými školami, ktorých síce máme neúrekom, ale ktorých kredibilita ďaleko zaostáva za svetovou špičkou, pretože ako vysoko kolektívne organizácie jednoducho nie sú schopné prekročiť svoje vlastné lokálne limitované zdroje. Toto neblahé obmedzenie majú galérie z princípu možnosť prekonať ako prvé – jazyk výtvarného umenia je univerzálny a slovenské umenie vo svete konečne zaznamenáva prvé väčšie úspechy (Ondák, Koller, Sikora).

Na Slovensku existuje mnoho produktívnych a invenčných odborníkov, ktorí investujú do svojej práce nadštandardné množstvo energie a sú úspešní v medzinárodnom meradle (konferencie, výstavy, štipendiá, stáže). Ich činnosť treba podporiť, nie zlomiť, kým si neuvedomíme, že iba kvalitne spravované kultúrne dedičstvo nás môže reprezentovať smerom navonok, bude naša účasť v širších kultúrnych štruktúrach Európskej únie len prvou formálnou prítomnosťou batoľaťa na rodinnej oslave.

Dôkazy týchto tvrdení sú všetkým prístupné v základných štatistikách o úspešnosti galerijných titulov v zmysle ich recenzií, vývozu, grantového, sponzorského a iného zastrešenia a bolo by nimi možné argumentovať na akejkoľvek úrovni. Prax však ukazuje regres aj v tejto oblasti – fakt prispôsobovania sa politizácii funkcií v galériách sa podieľa už aj na bojácnosti ich vzťahu ku svojim zriaďovateľom. Galérie len veľmi zriedka vystupujú ako sebavedomý prostredník nadčasovej prezentácie mesta či kraja, inštitúcia stále ešte nie je voči vlastnému zriaďovateľovi partnerom. Riaditelia často vo svojom strachu o základné istoty už sami podkladajú pokleslé tituly a štylizujú sa skôr do rolí neškodných správcov nehnuteľností, než do rolí dramaturgov svojich kultúrnych databáz. Vzniká tak bludný kruh, z ktorého zatiaľ nemožno vyjsť von – úspech ešte stále nie je nadradený mocenskému pocitu zo slepej poslušnosti. Potlačenie principiálnosti sa dokonca prejavilo aj v stavovskej organizácii – Rada galérií Slovenska vydala 23. 11. 2010 svoje stanovisko k aktuálnej škandalóznej činnosti Stredoslovenskej galérie v ostrom názorovom protiklade k stanovisku Ministerstva kultúry i Slovenskej národnej galérie. Rada a jej výkonný výbor tým žalostne dosiahli po prvý krát od svojho vzniku počas Nežnej revolúcie stav úplnej nekompetentnosti. V neschopnosti trvať na elementárnej požiadavke – t.j. odbornom vedení vedecko-výskumnej inštitúcie – sa prepadli všetky základné hodnoty galerijnej praxe, rovnako ako stavovská česť i bežná ľudská slušnosť.

Z môjho pohľadu vidím ako najväčšiu prekážku pre pozitívny vývoj celej tejto problematiky chabé, alebo neexistujúce povedomie o celku štruktúry, ktorej sme, ako historici, teoretici, kritici, kurátori, galerijní pracovníci (vo funkciách či bez nich) a výtvarníci súčasťou. Neuvedomujeme si, že keď sami zľavíme z principiálneho postoja na jednej strane, potom nemôžeme čakať, že v inej veci niekto iný zaujme postoj principiálnejší od nášho.

Ak napríklad dotujeme svojou spoluprácou, či prítomnosťou na výstavách galériu, ktorá nemá adekvátne vedenie a nezabezpečuje na kvalitnej úrovni požiadavky definované jej vlastným štatútom, potom budeme darmo chodiť demonštrovať pred úrady proti odvolaniu kvalitných riaditeľov. Slovensko má napriek decentralizácii jednu jedinečnú sieť galérií, ktoré spolu súvisia, ktoré o sebe vytvárajú obraz, do značnej miery prepojený a spoločný.

Ak sa nezhodnú a nedohodnú na základných štandardoch svojej činnosti, ktoré budú medzi sebou vyžadovať, potom budeme donekonečna svedkami toho, že tých progresívnych odvolajú a vydržia len tí, ktorí v mene ničoho udržiavajú dosiahnutý status quo.

Omar Mirza

Otvorený list predsedovi TTSK Tiborovi Mikušovi



Vážený pán Predseda Mikuš,

úvodom nášho listu by sme Vám chceli vyjadriť podporu vo veci odvolania riaditeľa GJK Vladimíra Beskida a zablahoželať Vám, že sa Vám konečne po niekoľkoročnej úmornej snahe podarilo zosadiť tohto „odborníka“ z funkcie, o ktorej sa spolu so svoju klikou protežovaných kamarátšaftov – tzv. masmediálnych pseudomelcov nazdával, že ju má vyárendovanú na doživotie. Veď ako k tomu prídeme my, obyčajní ľudia, že riaditeľom inštitúcie je človek, ktorý nedodržiava pracovnú disciplínu, svoje povinnosti, nedokáže ani upratovačku poriadne zaškoliť, či dieru v plote opraviť, no najmä šafári s peniazmi nás všetkých? Veď tento človek predstavoval veľké riziko vo vzťahu k verejným financiám a verejnému majetku! Peniaze na kultúru idú predsa z našich daní! Kultúra patrí nám všetkým, a nie len kadejakým elitárskym, namyslených, pseudointelektuálnym umelcom, ktorí prezentujú veci, ktorým sa s prepáčením ani divá sviňa nerozumie! My chceme vidieť v galérii pekné umenie, ktoré sa páči väčšine, chceme tam vidieť našich domácich umelcov z regiónu, a nie kadejakých protekčných výtvarníkov 21. storočia zo zahraničia. Čo sa vari umenie začína v roku 2001? To nám nemá náš kraj a naša história čo ponúknuť?

My dobre vieme, pán Predseda, že pán Beskid bol na svoje nedostatky opakovane upozorňovaný už dávno, avšak Kultúrna komisia Trnavského samosprávneho kraja bola snáď slepá (alebo kúpená?), keď nevidela dôvody na jeho odvolanie. To im neboli ako argumenty dostačujúce jeho závažné porušenia zákonov o účtovníctve, o múzeách a galériách a o ochrane predmetov múzejnej a galerijnej hodnoty? Okrem toho ešte aj vyhlášky o odbornej správe múzejných a galerijných zbierkových predmetov a niekoľkých smerníc Úradu Trnavského samosprávneho kraja, ktoré sa týkajú hospodárenia a nakladania s jeho majetkom? Ich dodržiavanie predsa patrí k základným povinnostiam každého riadiaceho pracovníka! Preto bolo samozrejmou povinnosťou Vás, ako predstaviteľa verejnej správy, aby človeka, ktorý opakovane porušuje pravidlá, z funkcie odvolal. Keď niekto nekoná v súlade s názormi zodpovedných predstaviteľov verejnej správy a nemieni rešpektovať ich pravidlá, treba vyvodiť dôsledky. Veď čo je to za odborníka, ktorý po niekoľkých upozorneniach nedokáže odstrániť ani jednoduché veci? Toto predsa nie je o nejakej morálnej spôsobilosti!

Nespokojní výtvarníci, ktorí mimochodom svoju vernosť pánovi Beskidovi prejavujú len preto, že ich v galérii vystavoval a nakupoval ich výtvory do jej zbierok, dokonca spísali petíciu. A to bol, pýtame sa, trápny pokus o čo? Veď to bol len zoznam, aký urobíme za hodinu a vložíme tam tisíc ľudí, koľko len chcete! Vraj sa pod ňu podpísali aj nejakí zahraniční, „renomovaní“ umelci. A to sú kto, pýtame sa? Beskidovi kamaráti? Čo oni vedia o našej galérii? A ináč celé toto divadlo nie je pánu Beskidovi už dávno blbé? Veď sa ho snažili odvolať nie prvý krát, a stále sa tam držal ako voš. Veď ak mám v sebe aspoň nejakú hrdosť, tak tam, kde ma nechcú, nie som...

Aj v deň odvolávania pána Beskida sa ukázalo, že má za sebou podporu nielen zmanipulovaných médií, ale najmä zmanipulovaných mladých ľudí a študentov, ktorých na protestné zhromaždenie nahnali umelci, ktorí sa odvďačujú za výstavy, ktoré im porobil. Veď keď je pán Beskid taký veľký odborník vážený, určite si nájde svoje miesto v nejakej podobnej zahraničnej inštitúcii, a tam si môže publikovať, čo chce. Veď aj Vy, pán Predseda, máte v EU renomé, počas Vašej práce na TTSK získal náš kraj niekoľko európskych ocenení. Ocenení, ktoré znamenajú veľký prínos pre všetkých obyvateľov kraja!

Z obrazu, alebo čmáranice, alebo nejakej plastiky, sa nenajeme, ani nám to zamestnanie nedá! No ale veď ak je pán Beskid taký renomovaný a úžasný, nech si otvorí súkromnú galériu aj s tou hŕstkou protestujúcich a nech mu pomôžu a prispejú oni, beskidovci, svojou troškou. Každý tu len protestuje a manifestuje a stále sa niekomu niečo nepáči! Ale veď je predsa demokracia, sloboda a milión možností! A že vraj teraz bude GJK bez neho totálne na dne? Hlavne, že chcel ísť do SNG...

Dúfame, pán Mikuš, že komisia pre výber nového riaditeľa GJK, zostavená Vami z verejných autorít z oblasti kultúry z nášho regiónu, vyberie človeka – odborníka, ktorý bude hájiť kultúrne záujmy nás všetkých, kultúrnych občanov. Dúfame, že sa tým galéria stane ľudskejšou, so zaujímavejšou a zrozumiteľnejšou koncepciou. Galéria totiž potrebuje najmä schopného manažéra, ktorý nedovolí, aby sa mrhalo verejnými financiami. V tejto súvislosti nám napadá ako ideálny Váš dlhoročný spolupracovník, pán Ing. Juraj Štaffa, PhD., odborník na kultúru a umenie s bohatými domácimi i medzinárodnými skúsenosťami v oblasti organizovania kultúrneho a výtvarného života, s dobrými kontaktmi na politické špičky, ktoré by vedeli zabezpečiť bezpečný a všeľudový kultúrny rozvoj nášho kraja... Držíme jemu aj Vám palce!

S úctivým pozdravom
Obyvatelia Vašej kultúrnej obce Trnavy

Protest proti odvolaniu Vladimíra Beskida z funkcie riaditeľa GJK,
Trnava, 9. 2. 2011
Foto: Dáša Barteková

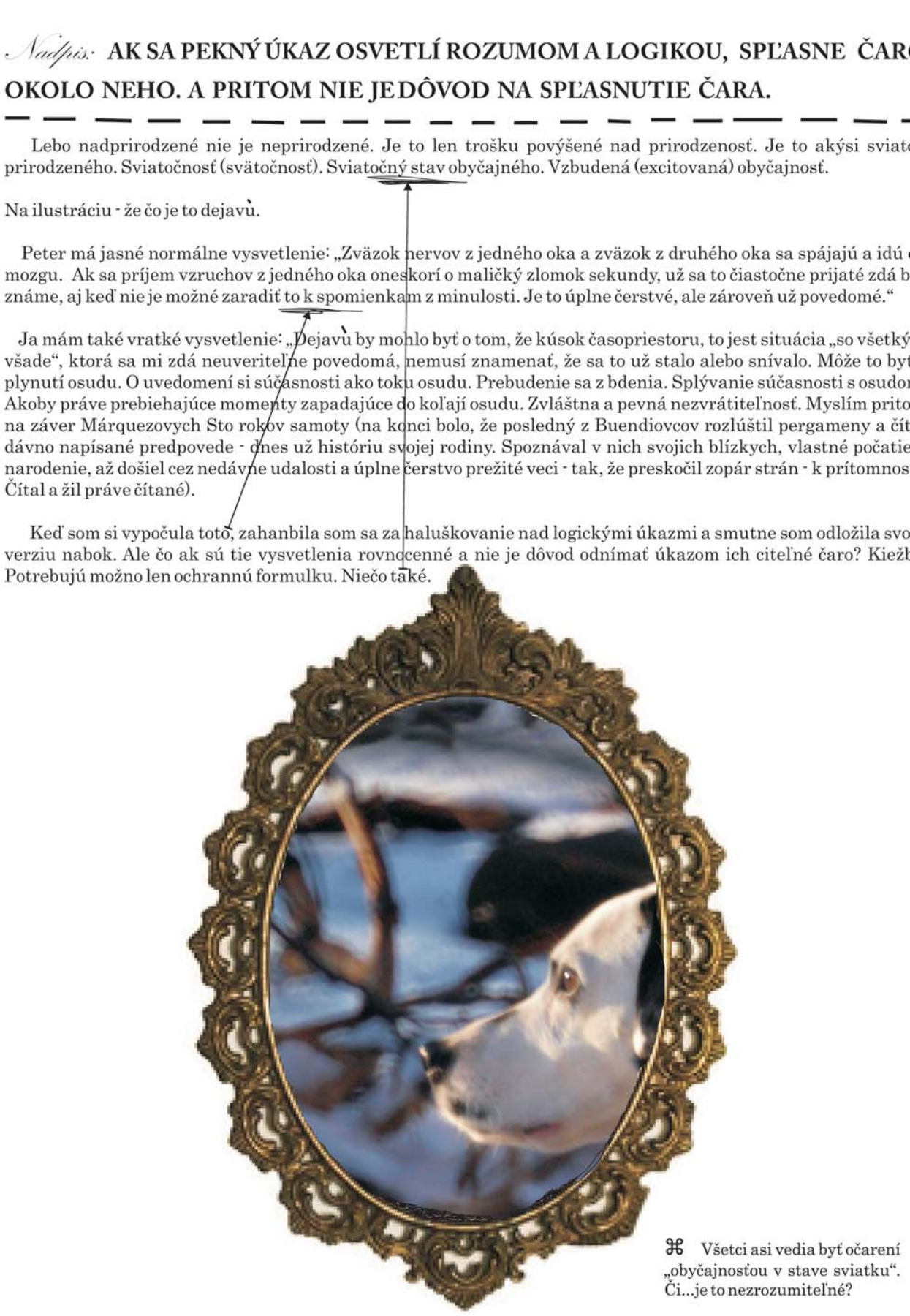
Nina Vrbanová

Kód mladosti

Sociológia výstav na Slovensku

Po roku 1989 vznikla v prostredí niekoľkých ambicióznych slovenských galérií akoby spätná potreba prezentovať, v mnohých prípadoch doslova rehabilitovať tie výtvarné prejavy a tendencie, ktoré počas normalizačnej estetiky socialistického realizmu nemohli byť a ani neboli vystavované na verejnej, a už vonkoncom nie na štátnej pôde. Táto prirodzená nevyhnutnosť, naliehavá potreba odborného etablovania dovtedy neoficiálneho umenia pretrvávala najmä v prvej polovici 90-tych rokov a z dnešnej perspektívy je pre ne do veľkej miery aj príznačná. Bolo predsa potrebné (a možné!) ukázať, reflektovať a v konečnom dôsledku aj napísať tie druhé – nové dejiny nášho umenia. Systematicky to robili najmä Slovenská národná galéria v Bratislave, Považská galéria umenia v Žiline a Štátna galéria v Banskej Bystrici. Ich odborná činnosť však mala aj v tomto období svoje fatálne ruptúry spôsobené zásahmi mečiarovského modelu intendantúr, ako aj podvyživeným financovaním.
Autori a výtvarné skupiny, ktorých aktívna tvorba siahala viac či menej hlboko do predrevolučného obdobia, dnes predstavujú strednú a staršiu generáciu. Na prahu nového milénia sa práve za týmito ľuďmi, často kľúčovými predstaviteľmi slovenského konceptuálneho a postmoderného umenia, akoby zatvorili dvere. Ich dielo už predsa poznáme, už sme ho videli, je teoreticky reflektované v publikáciách a katalógoch. V tom lepšom prípade sa ešte hŕstke z nich dostane jednorázovej pozornosti pri príležitosti významného životného jubilea. Je pravdou, že sa nemožno neustále obracať len do minulosti, hoci v tejto sfére bola oveľa odvážnejšia a progresívnejšia, než dnešok (paradoxne často práve vďaka dobe, v ktorej sa rodila). Nastalo však všeobecné presýtenie a potreba pripútania k niečomu inému, novému.
Aj v tejto rovnako prirodzenej a pochopiteľnej reakcii sa ale opäť ukázala naša tradičná mentalita a unikátny spôsob, ako vieme riešiť vlastné dejiny – radikálnym chirurgickým rezom, definitívnym oddelením a rýchlym preskočením na celkom iný breh. Novým centrom záujmu sa stalo tzv. mladé umenie, spočiatku azda v nádeji, že bude rovnako prelomové a svetové, ako umenie vtedy mladých konceptualistov (napr. Július Koller predstavil dielo *Pohár čistej vody* ako 25-ročný študent). Pôvodne z malých, súkromných a rôznych alternatívnych galérií sa tento generačný kód relatívne expresne rozšíril a dnes predstavuje dominantný trend výstavnej dramaturgie na Slovensku. Výrazne k tomu prispel aj vznik nových vysokých výtvarných škôl v Košiciach a Banskej Bystrici, ktoré spolu s VŠVU v Bratislave ročne absolvuje pomerne vysoký počet akademicky vzdelaných umelcov, dožadujúcich sa pozornosti, uvedenia na scénu.
Nebol by v tom v princípe žiaden problém. Naopak, pre dejiny a estetiku umenia je mladosť ako potenciálny zdroj nového a originálneho, ešte nepomenovaného alebo nevizualizovaného (pre často stojaté vody scény tým pádom aj osviežujúceho), dôležitou kategóriou, jednou z centrálnych.
Nie je pritom pravidlom, že iba mladé prináša a produkuje nové, ale táto pravdepodobnosť či určitý predpoklad tu existuje. Ak by sa teda k podmienke mladosti spravidla pridružila ako rovnocenná podmienka kvalita, invencia či novosť v zmysle obsahovej i mediálnej kontinuity dejín, nebolo by veľmi čo kritizovať, bol by to de facto ideálny stav. Tento model ale presadzuje len málo výtvarných inštitúcií na Slovensku – v praxi najmä prostredníctvom výberu a garancie relevantnou odbornou komisiou ako je tomu v prípade *Ceny Oskára Čepana* pre mladých výtvarníkov do 35 rokov, rovnako vekovo ohraničenej súťaže *Maľba – Cena Nadácie VÚB*, či cyklu prieskumových výstav *KE-BA-BB*.
Prezentovať mladé umenie dnes znamená byť progresívny, signalizuje to, že galéria má prst položený na tepe doby. Verejne deklarovať a fakticky nedajbože aj napĺňať tézu, že galéria nerobí výstavy študentom a mladým, ešte neovereným umelcom, že sa zameriava výhradne na naše viac či menej vzdialené dejiny a ich výskum, je priamym klinom do rakve. Preto to ani v plnosti nikto nerobí. Väčšina galérií vo svojej dramaturgii presadzuje kompromis medzi starým a mladým, no plošná štatistika by ukázala, že prevahu majú jednoznačne mladí. Táto formulácia – podpora a prezentácia mladého umenia – sa v posledných rokoch doslovne objavuje ako východisková podmienka pre získanie väčšiny dotácií, grantov, prostriedkov z rôznych nadácií zameraných na vizuálne umenie a pod. Azda aj pod tlakom tejto trhovej taktiky sa ale kód mladosti vo výstavnej praxi stal postupne samoúčelným, sám pre seba a osebe bez ďalších nárokov, bez nevyhnutnej miery reflexie zvnútra i zvonku. Spoľahol sa na vlastnú atraktivitu, na príťažlivosť mladého umenia, ktoré je aktuálne v kurze a to asi stačí. Zdanlivým potvrdením kvality sa stáva návštevnosť výstav, a keď letný prieskum na vysokej výtvarnej škole navštívi viac ľudí ako napr. rozsiahlu retrospektívu Juraja Bartusza v SNG, tak sa to považuje za dostatočný argument v prospech a ďalšie rozvíjanie tohto (hyper)trendu. Mladému umeniu boli, aspoň u nás, a priori prisúdené kvality novosti a originality. Nepracuje sa v rámci jeho kontextov s ich predpokladom či pravdepodobnosťou (čo inak už samo osebe možno vnímať veľmi pozitívne na úrovni prejavenej a priam nadštandardnej dôvery, očakávaní, ktoré naň pôsobia stimulujúco), ale s vopred daným a takto nespochybniteľným faktom ich prítomnosti. Chýba tomu miera, kontextualita, čo v spojitosti s atraktivitou a návštevnosťou výstav mladého umenia prináša vo výstavných priestoroch doteraz nebývalú expanziu. Iritujúce nie je mladé umenie ako také, ale disproporcia, ktorá vo výtvarnom prostredí ako celku – a čo je nebezpečné už aj v širšom kultúrnom povedomí – vzniká jeho prehnaným vystavovaním a adorovaním na všetkých frontoch. Jedinú konkurenciu de facto prinášajú kurátorské výstavy, ktorých rozvoj má u nás rovnako tradíciu v 90-tych rokoch. Tie väčšinou zanechávajú za sebou aspoň nejakú stopu, minimálne pokus o pomenovanie niečoho, zachytenie a kontextualizáciu segmentu výtvarného poľa, ak nie priamo jeho výskum (a to aj v prípade, že jeho predmetom je mladé umenie).
Študenti a mladí umelci už často necítia potrebu zastrešiť svoju prezentáciu odborným rámcom, natoľko je ich pozícia exponovaná. Relevancia týchto výstav je tak prinajmenšom sporná. Nedochádza už len k vytesňovaniu kvalitnej staršej generácie, ale aj k vyradeniu teoretikov a kurátorov, ktorých príspevok sa zdá byť pre takýto kontext celkom redundantný.
Pod nadhodnotenú a konjunkturálnu pozíciu mladého umenia sa pritom výrazne podpisuje práve trh s umením, ktorý nestavia do popredia umelecké kvality či odbornú garanciu, ale sleduje prioritne komerčné hľadisko – mladé umenie je preň pomerne výhodný biznis. Na tom akosi nemožno vidieť nič zlé, ale na druhej strane – najmä smerom k výtvarníkom a trhovej modifikácii ich pohľadu na účel a zmysel vlastnej tvorby – ani veľmi nič dobré. Pars pro toto: u nás sa pomaly stane pravidlom, že aj mladý výtvarník sa môže stať dokonca riaditeľom verejnej zbierkotvornej galérie a pokojne predstierať hodnotný dlhodobý „výskum“ aj trebárs v oblasti prezentácie neobhájených dizertačných prác.
Na neúmernú exploatáciu mladého umenia (aj slabého) v našom výtvarnom prostredí a s tým reakčne spojené prezentačné i mediálne vytesnenie staršej generácie kriticky reagovala už bratislavská Galéria Space projektom *Not Only Young Art Is ...* v roku 2007. Problém ale trvá a prehlbuje sa smerom k totálnej monopolizácii a autonomizácii mladého umenia. Permanentná pozornosť cielená na nové a mladé vylučuje z hry staré, a súbežne už aj odborné – v konečnom dôsledku aj profesijne etické a hodnoverné. V tomto kontexte uvažovania o umení dnes tak našu výtvarnú scénu vystihuje väčšinou „trápno“ ako nová sociologická kategória.

Jarmila Džuppová



⌘ Všetci asi vedia byť očarení „obyčajnosťou v stave sviatku“. Či...je to nezrozumiteľné?

Alexandra Tamásová

Neviditeľné mestá nášho detstva



„Člověk, který jede dlouho na koni divokou krajinou, náhle zatouží po městě. Konečně dorazí do Isidory, města, kde paláce mají točitá schodiště obložená lasturami, kde se mistrovsky vyrábějí dalekohledy a housle, kde cizinec vá- hající mezi dvěma ženami potká vždycky ještě třetí a kde se kohoutí zápasy zvrhávají v krvavé půtky mezi sázejícími. Na všechny tyto věci cestovatel myslel, když toužil po městě. Isidora je městem jeho snů, s jediným rozdílem. Město, o kterém snil, bylo městem jeho mládí, kdežto do Isidory přijíždí v pokročilém věku. Na náměstí sedí na zídce starci a dívají se, jak ubíhá mládí; on sedí v řadě mezi nimi. Z tužeb se už staly vzpomínky.“ [1]

V stredu 16. 2. 2011 sa v galérii HotDock konala vernisáž výstavy Lucie Mičíkovej *Neviditeľné mestá*. Nový kultúrny priestor HotDock, ktorý funguje v Bratislave na Grösslingovej ulici číslo 21 od 8.12. 2010, má ambíciu prezentovať mladé vizuálne umenie formou výstav, ale aj prednášok, kurátorských výkladov a pod. Výstava *Neviditeľné mestá* je tu prvou v tomto roku a potrvá do 28. 2. Mičíková, študentka piateho ročníka v ateliéri Ilony Németh na bratislavskej VŠVU, poňala svoj výstavný projekt ako kompaktnú inštaláciu. Celú jednu stenu galérie (ktorá pozostáva z jednej miestnosti „white cube“ s priľahlou chodbou) autorka zaplnila rôznymi útržkami textov, nákresmi a fotografiami. Pri bližšom skúmaní zistíme, že všetky tieto prvky spája téma (detských) bunkrov. Mičíková zozbierala rôzne výpovede svojich rodinných príslušníkov a priateľov na tému „aké sme si v detstve stavali bunkre“. Texty v angličtine dopĺňajú nákresy jednotlivých opisovaných detských „stavieb“, pričom ku každému náčrtku je priradená analógia z oblasti reálnej mestskej architektúry. Druhú časť výstavy tvorí rozmerný obraz, ktorý predstavuje akési vysnívané mesto, zložené výlučne z rôznych typov detských bunkrov.
Jednoznačne najpútavejším objektom na výstave bol skutočný veľký bunker (poskladaný z rozličných materiálov, ako sú časti nábytku, deky a pod.), do ktorého mohli prípadní záujemcovia aj vliezť.
Konkrétne vystavené artefakty sú výstupmi dlhodobého autorkinho projektu, v ktorom sa zaoberá predovšetkým pamäťou. Mičíková povyšuje tvary detských bunkrov na architektonické „archetypy“, ktorým prisudzuje konkrétny vzťah s reálnymi stavbami, prípadne „utopickými urbanistickými projektmi“.[2] Detský bunker tu funguje ako archetyp resp. symbol prvotného ľudského obydlia, bezpečnej skrýše, ktorú majú potrebu budovať už malé deti. Autorka navyše prepája detské stavby so skutočnou architektúrou Bratislavy. Poukazuje tak na individuálnu ľudskú pamäť konštruujúcu „neviditeľné mesto“, ktoré sa prekrýva s tým reálnym (v tomto prípade s Bratislavou). Každý obyvateľ vníma svoje mesto inak práve cez prizmu svojej jedinečnej pamäte, svojich spomienok, predstáv a skúseností; a tak vlastne existuje toľko miest, koľko je v ňom obyvateľov. Podobne aj v knihe Itala Calvina, ktorej názov si autorka (alebo kurátorka) požičala pre svoju výstavu, sú desiatky rôznych opísaných miest vlastne jediným mestom - rodným mestom rozprávača - Benátkami. Neviditeľné mestá sú sympatickou študentskou výstavou, a autorke aj celému HotDocku treba držať palce.

P.S.: A nezabudnite čítať Itala Calvina.

1 CALVINO, Italo: Neviditelná města. Praha: Dokořán, 2007, s. 8
2 Tlačová správa

Lucia Mičíková: Neviditeľné mestá, 2010
Foto: archív HotDock Gallery

Nina Vrbanová

Re: Inter-view

Rok ženy

Koncom minulého roka na domácej výtvarnej scéne výrazne zarezonovala výstava *Holé baby – necenzurované akty moderných majstrov* (SNG, kurátorka Petra Hanáková). Stretla sa s bohatým, prevažne kritickým ohlasom, ktorý spochybňoval najmä relevanciu feministického čítania a výkladu jednotlivých vybraných aktov ako čohosi podsunutého, pridaného zvonku, neadekvátneho vo vzťahu k pôvodnému kontextu diel a autorským zámerom.
Paralelne prebiehala viac ako rok v parížskom Centre Pompidou výstava *elles@centrepompidou* - ženské autorky v zbierkach Národného múzea moderného umenia. Kolekcia predstavila diela kľúčových autoriek svetového umenia 20. storočia až po súčasnosť (Valie Export, Eva Hesse, Kiki Smith, Rebeca Horn, Pipilotti Rist, Rineke Dijkstra a ďalšie), pričom mala dve zásadné významové roviny pre kontext a interpretáciu umenia žien dnes. Prvou a dominantnou, ktorá sa ukázala na pozadí širokého tematického i mediálneho spektra diel, bolo rozkolísanie samotného pojmu ženské umenie ako strešného vymedzenia pre ďalšie špecifikácie (feministické, postfeministické, gendrové; ďalej osobité témy ako telo, rodina, domáce práce; ďalej tiež materiálové, tvarové a výrazové aspekty diel – mäkkosť, jemnosť, oblosť, emocionálne naproti racionálnemu atď.). Vedľa seba sa ocitli diametrálne odlišné a pod prizmou ženského umenia vzájomne nestotožniteľné diela – od autoreflexívnej modernistickej maľby, cez radikálny a programový feminizmus, až ku geometrickej abstrakcii a produktovému dizajnu fakticky akýchkoľvek evidentných znakov ženského rodu. Druhou rovinou bolo, hoci temporálne, vytvorenie špecifického obrazu dejín a estetiky umenia 20. storočia – čisto ženskej expozície, veľmi komplexnej a presvedčivej, do veľkej miery aj alternatívnej voči zaužívanému, „mainstreamovému“ obrazu, aký obvykle ponúkajú svetové múzeá a galérie umenia.
Vo viedenskom MUMOK sme na prelome rokov 2009 a 2010 mohli vidieť ďalší variant výkladu vizuálneho umenia druhej polovice 20. storočia a súčasnosti nazeraného prostredníctvom kategórie rodu. Výstava *Gender Check* (kurátorka Bojana Pejić, spolupráca za Slovensko Zora Rusinová) predstavila panoramatický pohľad na fenomény feminity a maskulinity v umení východnej Európy, pričom súbežnou reflexiou oboch základných rodových pozícií nastavila interpretačný rámec opäť inak, predovšetkým však otvorenejšie na úrovni ich vzájomného dialógu. Analýze tejto výstavy sa na svojich stránkach podrobne venoval časopis Profil.
Do spektra výstav leitmotivicky zameraných na „fenomén žena“ vo výtvarnom umení a problematiku jeho novej kontextualizácie sa napokon zaradila ďalšia domáca – aktuálne prebiehajúca v Nitrianskej galérii – *Inter-view* (november 2010 – február 2011). Kurátorka Barbora Geržová na nej zastúpila dvadsať slovenských a českých umelkýň, pričom testovala práve rôznorodé a často ambivalentné možnosti interpretácie umenia žien. Popri vybraných dielach predstavila ako autonómnu súčasť expozície krátke rozhovory s jednotlivými autorkami, v ktorých sa pýtala na ich vzťah k feminizmu, na to, či a nakoľko sa ako autorky-ženy stotožňujú s feministickým čítaním a výkladom ich prác. Dualitou výtvarných diel ako samostatných, od autorstva oslobodených výpovedí, a rozhovorov, významovo viazaných naopak na zámer autoriek a ich vlastnú optiku čítania, sa otvorilo pole zneistenia, spochybnenia arbitrárneho prisudzovania týchto kategórií (ženské, feministické a pod.) jednotlivým autorkám často a priori v celej šírke ich tvorby.

Možnosti interpretácie

Filozof a estetik Umberto Eco publikoval v roku 1962 knihu pod názvom *Opera aperta* (Otvorené dielo). Tematizuje tu predstavu umeleckého diela ako významovo otvoreného, neukončeného autorským zámerom, špecifickým historicko-politickým kontextom ani vlastne žiadnym iným čítaním. Dielo podľa tejto koncepcie môže byť interpretované znova a znova, nanovo a celkom inak, pričom každý jeho výklad je akoby platný a správny, pretože dielo je ako také otvorené a z pohľadu semiózy nekonečné. Jeho koncepciu neskôr výrazne podporila postmoderná situácia, ktorá rezignovala na modernistické univerzálne kategórie pravdivosti či objektivity a vo výslednom efekte rovnako posilnila pozíciu individuálneho, spravidla subjektivizovaného výkladu – pozíciu interpreta.
V 90. rokoch Eco svoju pôvodnú koncepciu prehodnocuje a formuluje *Hranice interpretácie*. Tvrdí, že musia existovať „mantinely“, ktoré v snahe o adekvátnosť interpretácie nemožno prekročiť, ani ich podceniť (nadinterpretácia a podinterpretácia). Rozlišuje pritom tri bazálne, východiskové intencie interpretácie – zámer autora, zámer textu/diela a zámer čitateľa/diváka/interpreta.
Hoci 20. storočie koncipovalo viacero veľmi silných a osobitých modelov interpretácie umenia (najmä psychoanalytický, formalistický, štrukturalistický a poštrukturalistický), práve Ecova koncepcia vystihuje problematické aspekty jednotlivých výstav a umožňuje odhaliť ich motivačné pozadie.
Už samotná formulácia „feministické čítanie“ totiž implikuje jasný monopol čitateľa/interpreta. V prípade výstavy *Holé baby* je tento prístup evidentný (pozri článok Petry Hanákovej: Deväť odpovedí na margo Holých báb).
V prípade výstavy *Inter-view* dochádza k pokusu o spochybnenie heroizovanej pozície interpreta cestou anketovania autoriek, ktorých vyjadrenia poukazujú práve na rozdiel medzi intenciou autora a čitateľa, ich významové míňanie sa, nestretávanie.

Re: Inter-view

Nitrianska výstava tak, ako si to kladie sama za cieľ, nabáda k diskusii. Predstavuje kolekciu kvalitných, prevažne z posledných rokov tvorby autoriek vybraných výtvarných diel. Za všetky spomeňme Milenu Dopitovú, Emöke Vargovú, Michaelu Thelenovú, Pavlínu Fichtu Čiernu, Evu Filovú, Dorotu Sadovskú, či z najmladšej generácie Luciu Tallovú. Generačná otvorenosť prináša do výstavného priestoru aj široké spektrum mediálneho zastúpenia – sleduje problém feministického čítania na vhodnej pluralitnej platforme maľby, fotografie, videa, inštalácie a ich vzájomných presahov. Koncepcia výstavy paralelne reflektuje aj rôznorodý obsahový diapazón vybraných diel, ktoré radí do niekoľkých tematických okruhov (deformované telo, rady manželke, rodina, deti, vzťahy, atď.).
Kým mediálna i obsahová pestrosť zastúpených diel otvára pole interpretácie a ako celok smeruje k negácii arbitrárnych atribútov ako „ženské“ či „feministické“, tematické okruhy tento pomyselný pohyb vracajú naspäť a naopak do istej miery potvrdzujú ich legitimitu. Ak si z výstavy odmyslíme významovú prítomnosť rozhovorov a zameriame pozornosť len na prítomné diela (ecovsky povedané „texty“) v kontexte výstavy, k výraznejšej reinterpretácii nedôjde. Feminínny aspekt tvorby sa potvrdzuje predovšetkým v témach, ktoré vybrané diela reflektujú, ako aj v špecifických autorských stratégiách. Možno pritom predpokladať, že to bol práve tematický záber diel, ktorý stál v popredí kurátorskej koncepcie a konkrétneho výberu.
Ak sa dnes snažíme pojmovo zastrešiť a zovšeobecniť čosi tak špecifické a z pohľadu autorstva (individuality) priam vzpierajúce sa akejkoľvek kategorizácii, ako je súčasné vizuálne umenie nesporne je, máme de facto jedinú možnosť – sledovať intenciu diela osebe. V prípade výstavy *Inter-view* je táto rovina interpretácie premietnutá do výberu diel, ktorý však ukazuje selektovanú vzorku českého a slovenského umenia žien. Autorky a ich diela reprezentujú také polohy umenia, ktoré sami osebe feministické čítanie nepodporujú (napr. Pavla Sceranková s dielom *Pôdorys babkinho bytu, spomenutý – skutočný*, 2007), alebo sú z tejto perspektívy ambivalentné (napr. videoinštalácia Mileny Dopitovej M.M.D., 2009), a do tretice tie, ktoré feministický aspekt pomerne jednoznačne zahŕňajú (napr. dielo Emöke Vargovej *Medúza*, 2000, alebo práce Evy Filovej – video *Tajomný predmet túžby*, 2003-2010 či inštalácia *Sedem vekov ženy*, 2003). Je zaujímavé, že táto tretia skupina potvrdzuje príslušnosť k feministickým kontextom tvorby aj v rozhovoroch – autorský zámer, zámer diela i interpreta sa teda relatívne vzácne zhodujú. Treba dodať, že túto skupinu tvoria prevažne autorky strednej a staršej generácie.
Napriek možnostiam, ktoré výstava v tomto zmysle odkrýva, chýbajú prípadové sondy do situácií, kedy autorka skôr neguje svoj vzťah k (post)feminizmu, no jej dielo/diela do tejto oblasti jednoznačne prináležia. Pars pro toto možno pripomenúť dielo Ilony Németh *Polyfunkčná žena* (1996), alebo viaceré práce Jany Želibskej. Ďalšiu, inú rovinu uvažovania o týchto vzťahoch by mohla otvoriť, hoci u nás pomerne solitérna, tvorba Anny Daučíkovej.
Ak teda otázky, ktoré kladie výstava *Inter-view*, nie sú len „rečnícke“ a v podtexte je prítomná snaha formulovať odpovede a definovať nový interpretačný kontext umenia žien, musí svoj záber ešte rozšíriť. Je tiež na diskusiu, či je pojem feministického umenia náležitý k výberu zastúpených diel, nakoľko je nositeľom pomerne úzkeho významu a viaže sa prioritne k spoločenskému hnutiu 60. rokov na Západe. Nedostavili by sa odpovede, ak by sme celý problém vymedzili trochu inak?



Pavla Sceranková: Pôdorys babkinho bytu, spomenutý – skutočný, 2007
Foto: archív Pavly Scerankovej

igs-hs art service S. R. O.

igs-hs art service, s.r.o., Riečna 1, 811 02, Bratislava tel.: 02-5443 45 95

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

Balenie výtvarných diel
Transport
Výroba drevených transportných debien
Inštalovanie
Manipulácia s nadrozmernými umeleckými predmetmi
Inštalácia závesných systémov
Poistenie
Skladovanie

Sabina Jankovičová

Obete a tí druhí

Ráno prichádzam, tak ako iné dni, do grafického štúdia. Mladý grafik upravuje kalendár so ženami v spodnom prádle. Emancipovaná asistentka Poradcu pre kampane prišla korigovať návrhy na predvolebné kampane rôznych hviezd komunálnej politiky. Pohoršene si pozerá fotografie peknýchžien v čipkách. Podľa nej je to nechutné. Tam jej emancipácia končí, pretože inak jej nevadí, čo robí ona sama. Chalani, samozrejme, nechápu, čo je a rozprúdi sa krátka debata o ženských tvaroch. Ja im uznám, že tie fotografie sú naozaj celkom neškodné, aj keď to nie je zrovna Tóno Stano. Navrhujem, nech jej ukážu gýčový návrh kalendára do robotníckej skrinky, aby mala dôvod byť pohoršená. Ten je naozaj dosť vulgárny dokonca aj podľa šéfa štúdia aj podľa zákazníka, ale mladému grafikovi sa páči aj ten. Predovšetkým fotograf bol asi slepý, takže všetky fotky boli naozaj zlé. Celé to bolo veľmi prvoplánové, ale to mužom nevadí. Medzitým Mladý grafik urobil babe do montérok nové prsia a vyhladil jej vrásky a záhyby, takže aspoň baba vyzerá trocha lepšie. Pýtam sa, načo ju vôbec fotili, keď je teraz iná, ale vraj potrebujú nejaký základ. No aspoň viem, prečo majú všetky tie baby v časopisoch takú skvelú pleť. Emancipovaná asistentka si znova pozrie pekné baby v spodnom prádle a pobúrene odchádza. Mladý grafik na ňu zakričí: „nevadí Evička, ty si aspoň inteligentná“.
Po tejto debate sa s grafikom poberáme k práci na knihe. Jeden z výtvarníkov z publikácie napísal grafikovi požadované zmeny v obrazovej prílohe s tým, že ich nie je nutné konzultovať s autormi publikácie. Napíšem mu mail, kde sa ohradzujem proti zásahom do publikácie za mojím chrbtom. Okrem toho grafik na mňa hľadí celkovo dosť neisto, pretože ho včera navštívili Dedičia ďalšieho autora. Dedičia mali priniesť reprodukcie, ktoré neboli schopní dodať ani po opakovaných urgenciách v priebehu vyše mesiaca. Nakoniec ich nedoniesli mne, ale osobne dorazili do grafického štúdia. Namiesto odovzdania materiálov tu nakoniec strávili 6 hodín a diktovali grafikovi požadované zmeny v celkovom rozložení reprodukcií v texte. Výsledkom je, že práca, ktorú sme robili niekoľko dní, teda rozmiestňovali reprodukcie rôznych autorov do textu s ohľadom na množstvo autorov a na obsah textu, bola zmenená s ohľadom na pocity Dedičov. Samotný grafik vyzerá byť zo včerajšej návštevy mierne vykoľajený. Celkom ho chápem, absolvovala som návštevu u Dedičov, kedy mi vysvetľovali, čo mám napísať do svojho textu. Spočiatku som im hovorila svoje argumenty, potom som už len civela do steny nad ich hlavou a počúvala, keďže sa evidentne potrebovali vyrozprávať. Ale nemienila som svoj text meniť a hlavne nie posúvať fakty za rok 1965. Uisťujem grafika, že mám pochopenie pre jeho včerajší zážitok. Pozerám na uskutočnené zmeny a na niektorých miestach sú absurdné. Dedičia silou mocou pretláčajú do textu fakty a fotografie po roku 1965. Keďže zásahy z ich strany sú masívne, trávime celý deň korigovaním týchto krokov tak, aby reprodukcie dávali zmysel v súvislosti s textom a s ohľadom na tému a celok. Dedičom napíšem mail, že nerobíme monografiu Autora a rozhodne nebudú reprodukované veci z roku 1966. Redukujem aj počet diel z roku 1965, lebo ich tam pretlačili väčšinu, lebo podľa nich to je to najlepšie. Navyše aj diela z roku 1965 sú v skutočnosti antidatované, zrejme vznikli neskôr. Ale keďže Dedičia k dielam nikoho nepustia, dá sa to dokázať len nepriamo na základe iných diel a dobových katalógov. Ale tie sú iste pravdivé, vtedy ešte nebolo treba klamať.

Poobede prichádza Poradca pre kampane s Emancipovanou asistentkou skontrolovať rôzne návrhy infantilných plagátikov pre rozmanitých komunálnych politikov. My práve máme v knihe otvoreného Jankoviča, tak vyjadruje názor, že jediné dobré veci sú zo 60. rokov a inak je to celé na hovno. Tvárim sa neutrálne a hovorím, že 60. roky sú rozhodne dobré. Rozvíja myšlienku, že také diela by si on veru rozhodne do domu nedal, hoci má skvelú zbierku. Súhlasím, že je lepšie, keď sú podobné diela skôr v galérii. Na záver vysloví myšlienku, že sa títo výtvarníci tvária ako disidenti a pritom si v pohode žili celé 70. roky a najviac ich serie, že nemôžu dávať už diela do architektúry. Na to nestíham zareagovať, lebo odchádza. Pýtam sa grafika, kto to bol. Dozvedám sa, že je to kurátor Troch výtvarníkov. Vraj sú dotyční jeho obeťami, pretože vôbec nesplnil, čo sľúbil. Príde mi smiešne, že sa cítia byť jeho obeťami, ale je jednoduchšie povedať, že za všetko môžu tí druhí.
Prichádza Autor mozaiky robiť na svojej monografii a hovorí Mladému grafikovi, že babu v montérkach zretušoval priveľmi, pretože teraz nemá bedrový kĺb a anatómia nepustí. Zrejme nevidel návrh a dvojmetrovú sochu Krista bez nôh. Tvorca Krista na samostatnej výstave vystavil dve skice a už druhá bola konečná. Popravde bola lepšia než tá prvá, takže to bola dobrá voľba. Štylizácia všetko vyriešila a nebolo treba viac rozmýšľať nad najväčšou monumentálkou všetkých čias. Komunálni politici si jej nedostatky nevšimli a húfne si kupujú sadrové odliatky druhej skice.
Druhý deň je v štúdiu Maliar farebných obrazov, ktorý chystá ďalšiu svoju monografiu. Sťažuje sa, že v Novom čase napísali, že Ďurianová má z jeho obrazov orgazmus. Po jeho odchode grafik vraví, že je to ďalšia obeť Poradcu. Príde mi to divné, že nepreberá zodpovednosť za svoju sebaprezentáciu, ale za všetko môžu tí druhí. Pokračujeme v práci na knihe. Autor a Dedičia autora odpísali na maily. Autor je pobúrený, vraj kniha je tímová práca a ja som na svoj vek príliš autoritatívna. Odpovedám, že sa to volá asertivita a že som sa ozvala po opakovaných zásahoch za mojím chrbtom. O reprodukciách predsa môžeme diskutovať otvorene a akceptujem jeho návrhy. Dedičia sa tiež ozvali: „Prečo mi píšeš, že nerobíme Autorovu monografiu? Matuštík datuje informel do roku 1966, to ti nevadí?“ Nie, to mi nevadí, pretože téma nie je informel, ale Bratislavské Konfrontácie 1961–1965. Toto bolo opakované už x krát na návšteve u Dedičov, takže len odpíšem, že evidentne nepochopili koncepciu knihy a nemám čas o tom ďalej diskutovať.
Ďalej mi píše Autorka nespokojná s mojím textom o nej, ktorý hodlám dať do knihy. Súhlasím, že text ešte pozriem, sama s ním nie som ešte spokojná. Vzápätí telefonuje, že si od Mladého kunsthistorika objednala text, ktorý vraj môžem dať do knihy a podpísať svojím menom, pretože Mladý kunsthistorik nepotrebuje, aby bol uvedený. Toto sa už dostáva na hranice surreálneho, tak ani neargumentujem a len poviem, že si to u Mladého Kunsthistorika overím. Ten to samozrejme poprie, že by to povedal. Ale pri opakovanom telefonáte Autorka znova tvrdí to isté. Vraj môžem k textu Mladého Kunsthistorika dodať nejaké tri svoje vety na záver, ak chcem. Po pravde poviem, že každý predsa rozozná môj text od textu Mladého Kunsthistorika a navyše mám aj vlastnú hlavu. Následne mi volá Spoluautor a hovorí k celej situácii len toľko, že máme len morálny zákon v sebe a modré nebo nad sebou.

Znie to ezotericky, aj keď je to Kant. Vraj nesmiem nikomu dávať texty na čítanie – to mi je odteraz jasné, že ústretovosť má svoje hranice – ale tak si to želal vydavateľ, aby boli všetci spokojní. Podľa Spoluautora máme hájiť len vlastnú kunsthistorickú česť. Tak konečne pochopím, že to má aspoň nejaký zmysel.
Poobede prichádza Poradca pre kampane bez Emancipovenej asistentky. S grafikom pozerajú ďalšie letáčiky pre komunálnych politikov. Keď vyjdem z miestnosti, Poradca začne nahlas vykrikovať, že grafici nemajú žiaden testosterón, lebo si ma nevšímajú a iba pracujú. Keby som náhodou bola hluchá, tak mi to znova zopakuje, keď prídem. Rozmýšľam, či týmto chce akože napraviť dojem z minula. Odpovedám, že je to jeho chyba, že im zadáva toľko roboty. Sadnem si k počítaču, na čo sa oprie o stôl s otázkou, aké je to byť mladou peknou intelektuálkou. Hovorím, že sa nepokladám za intelektuálku. Nezakladám si na tom, lebo poznám obmedzenia intelektuálneho myslenia, vzdelanie nie je poznanie. Veď aj Traja výtvarníci majú VŠ a múdri za to nie sú. Poradca to nevzdáva: „Tým chcete povedať, že ste mladá a pekná.“ Vravím, že ani mladá nie som, čo je tiež pravda, hoci sa mladá cítim a evidentne si všetci myslia, že mám o 10 rokov menej. Debatu teda odvediem týmto smerom. Následne sa Poradca zaujíma, o čom je naša kniha. Stručne uvediem tému. Začne rozprávať, že má doma veľa Kočišov, nejaké akty presne z toho obdobia. Vravím, že akty Kočiš kreslil koncom 70. rokov, takže to asi nebudú 60-te, ale trvá na tom, tak sa nehádam. Následne mi rozpráva o svojej zbierke. Dôjde náhodou aj k jednému Filkovi. Dozvedám sa všetky podrobnosti, za koľko ho kúpil od dedičov a vraj ho chceli kúpiť späť, ale čo on kúpil, je jeho. Podľa popisu sú to ženské siluety na zvlnenom podklade, čiže to, čo práve visí medzi Holými babami. No u neho to je niekde vedľa sadrovej sošky Krista a mramoru na stračej nôžke, ale také sú už osudy diel.
Rozhovorí sa o situácii v regionálnej galérii, kde je podľa neho nevyvážený výstavný program. Mali by sa tam striedať výstavy moderného a súčasného umenia a nielen to, čo je tam teraz - posteľ s cukrom s názvom *Sladké sny*, alebo vŕtačka zapichnutá do steny s názvom *Padla*. Mne to príde vcelku vtipné, ale chápem, že môže mať iný zmysel pre humor. Súhlasím, že program by mal byť vyvážený. Následne sa pýta, čo budem robiť po knihe, lebo bude konkurz v galérii a Primátor chce, aby tam bol Poradcov človek. Hrabe sa vo svojom mobile, tak nevidí, že ma neoslovila predstava stáť niekde vedľa Tvorcu Krista. Na rozdiel od neho neverím, že sa stačí vyspovedať, ale tomu, že každý zodpovedá za všetky svoje činy. Z toho dôvodu ani nemôže byť nikto nikoho obeťou. Poradca mi diktuje číslo na nejakú pani na nejakom úrade, že sa mám na neho odvolať.
Ako pokračovanie predošlých rečí to beriem v tejto rovine.
Poradca pre kampane pokračuje s grafikmi v riešení plagátikov komunálnych politikov, jabĺčka a iné vtipné motívy. Vzápätí volá Emancipovaná asistentka, že vybavila, čo mala. Poradca jej vraví, že chlapci ju tu pretiahnu, že to ešte nevidela. Emancipovaná asistentka sa sucho zasmeje a Poradca ďalej rieši letáčiky komunálnych politikov.

Lenka Kukurová

Vojna, KGB a umelci v ruskom väzení

Svetovými médiami prebehla správa o nominovaní moskovskej aktivistickej umeleckej skupiny *Vojna* na ruskú štátnu cenu za inováciu v oblasti vizuálneho umenia. Dôvodov, prečo sa správa objavila aj v médiách, ktoré výtvarnému umeniu zväčša nevenujú pozornosť, je niekoľko. Prvým faktorom je najznámejšie dielo skupiny, za ktoré dostali nomináciu – vyše šesťdesiatmetrový falus namaľovaný na zdvíhacom moste v Petrohrade oproti sídlu tajnej služby. Druhým dôvodom je skutočnosť, že dvaja z umelcov skupiny sú momentálne vo väzení, a ďalším je bezpochyby zaangažovanie sa známeho britského graffiti umelca Banksyho, ktorý ponúkol umeleckej skupine vysokú sumu na zaplatenie kaucie.

Dielo s názvom *Úd FSB* (FSB je ruská tajná služba, nástupkyňa KGB) už samo osebe neexistuje. Toto graffiti sa vďaka zásahu autorít nedožilo ani 12 hodín. Umelecká akcia prebehla guerrillovým spôsobom a trvala menej než 30 sekúnd. Symbol bol namaľovaný v obrysoch niekoľkými aktivistami a aktivistkami pomocou liatia bielej farby z kanistrov. Už o niekoľko minút sa dostavil žiadúci efekt, keď sa po otvorení mosta falus vztýčil smerom k budove tajnej služby. Okamžite začalo zatýkanie a čistenie mosta. Nebyť obrazovej, i keď nekvalitnej dokumentácie, dielo by pozornosť nevzbudilo. Známe diela sú aj v súčasnosti postavené najmä na vizualite.
Dielo vzniklo v júni 2010 ako reakcia na reštriktívne opatrenia ruskej tajnej služby proti protestujúcim pred zahájením ekonomického fóra, ktoré sa konalo minulé leto v Petrohrade. Umelecká skupina *Vojna* totiž pozostáva z politicky činných členov a členiek, sčasti sa hlásiacim k anarchizmu. Skupina, ktorá je napriek militantnému názvu pacifistickým zoskupením, vznikla v roku 2007 zo študentov filozofie Moskovskej univerzity. Umeleckých akcií zorganizovala niekoľko, všetky sa vyznačovali radikalitou a boli na hranici alebo aj za hranicou zákona. Členovia a členky skupiny napríklad usporiadali pohrebnú hostinu vo vagóne moskovského metra, uskutočnili punkový koncert priamo v súdnej sieni pri procese s politicky perzekvovaným kurátorom, obesili figúry migrantov a homosexuálov v supermarkete na protest proti primátorovi Moskvy, alebo verejne súložili v prírodovedeckom múzeu na „podporu“ Medvedeva tesne pred jeho zvolením. Drsná spoločenská situácia očividne vyvoláva provokatívne umelecké reakcie. A tie neostali bez odozvy úradov. Hoci po akcii *Úd FSB* bol zadržaný aktivista prepustený, v novembri 2010 sa spolu s iným členom ocitol vo väzení opäť vďaka akcii *Palácový prevrat*, pri ktorom na strechu prevrátili niekoľko policajných áut pod zámienkou hľadania stratenej detskej lopty.
Že aktivity skupiny nie sú len adrenalínovou zábavou dokazujú ich jasne formulované politické názory, priame zacielenie akcií, no i fakt, že sa stali nebezpečnými pre ruskú štátnu moc. Členovia a členky skupiny si jasne uvedomovali postih, ktorý im hrozí za otvorenú kritiku autorít, bolo len otázkou času, kedy sa tak stane. Dvaja z členov skupiny – Leonid Nikolajev (27) a Oleg Vorotnikov (35) sú vo väzení doposiaľ a čaká ich proces (február 2011). Po zadržaní boli spútaní, na hlavu im boli nasadené plastové sáčky a na kovovej podlahe dodávky boli prevezení z Petrohradu do Moskvy. O ruskom väzenskom systéme si netreba robiť žiadne ilúzie, nevyhovujúce podmienky a bitky nie sú ničím výnimočným, mnoho väzňov no i dozorcov sympatizuje s neonacizmom. Ďalšej členke skupiny boli zabavené doklady a úrady sa jej vyhrážajú odobratím dieťaťa do ústavnej starostlivosti. Obvinenie zadržaných znie: „výtržníctvo, založené na motívoch politickej alebo ideologickej nenávisti alebo nepriateľstve voči skupine obyvateľstva.“ Hrozí im niekoľkoročný trest. Klasifikácia činu jednoznačne nezodpovedá realite, zo strany aktivistov nedošlo k žiadnemu napadnutiu osôb. Publicitu prípadu pomohol získať Banksy, ktorý ponúkol 80.000 libier z predaja svojich diel ako kauciu. Kaucia však bola napriek vysokej sume odmietnutá, a to v ruskom systéme, kde sa kauciu z väzenia bežne dostávajú korupčníci prípadne podozriví vrahovia. Umelec Vorotnikov sa vyjadril, že samotný pobyt vo väzení v daných podmienkach chápe ako „event – časť umeleckého procesu.“ Umenie sa tu prelína so skutočným životom v dosť extrémnej a autorom nekontrolovateľnej podobe.
V nedávnej dobe bola *Vojna* nominovaná na cenu za inováciu v rámci vizuálneho umenia. Cenu, ktorá obsahuje väčší finančný obnos, udeľuje ruské Ministerstvo kultúry spolu so Štátnym centrom pre súčasné umenie. Jeden z členov poroty – Andrej Jerofejev – má sám skúsenosti s prenasledovaním kvôli svojej kurátorskej činnosti. Nomináciu však členovia *Vojny* odmietajú. Udelenie ceny by neznamenalo prepustenie zadržaných, čo požadujú predovšetkým. Prijatie finančného obnosu, ktorý by sa bezpochyby zišiel najmä na právne služby, za vlastnú umeleckú činnosť sa nezlučuje s ich presvedčením o slobode umenia. Na prvý pohľad možno naivný a prežitý výrok člena skupiny: „Najdôležitejšie pre umelca je byť čestný a nerobiť kompromisy“, stráca naivitu v pokračovaní vyhlásenia: „V Rusku vystavujú ľudí mučeniu a popravám – väznice sú opäť plné disidentov. Panuje xenofóbia a homofóbia. Je budovaná spoločnosť otrokov.“ Bohužiaľ výroky zodpovedajú oficiálnym správam o vraždách žurnalistov a prekvitajúcom neonacizme a korupcii a nie sú vôbec prehnané.
Akcie ruskej skupiny Vojna môžu byť v našom prostredí príspevkom do diskusie o aktivistickom umení. V roku 2007 sa česká umelecká skupina *Ztohoven* nabúrala do televízneho vysielania „Panorámy“ so zábermi obsahujúcimi oblak z výbuchu atómovej bomby. Akcia vzbudila veľkú pozornosť najmä vďaka médiám, niekoľkí členovia skupiny stáli pred súdom, no boli napokon oslobodení. Skupina dostala vďaka tomuto dielu cenu Národnej galérie, ktorú si prevzala, aj napriek kontroverznému prepojeniu s riaditeľom Milanom Knížákom. Ten si na udelení ceny pre kontroverznú skupinu vylepšil svoj imidž nepriateľa mladého umenia. V množstve médií a aj niekoľkých odborných článkov bola skupina *Ztohoven* označovaná za „aktivistickú“. Pri porovnaní akcií týchto dvoch výtvarných skupín (odhliadnuc od toho, že sa konali v úplne inom spoločenskom kontexte) sa aktivity skupiny Ztohoven za aktivistické označiť nedajú, i keď sú nepochybne nápadité a provokatívne. Členovia tejto skupiny nevyslovujú verejne svoje politické názory, nevyhraňujú sa voči establišmentu ani spoločenskému problému. V občianskom živote nie sú politicky aktívni a vlastné morálne presvedčenie neprezentujú pomocou umenia. Hoci mali ich aktivity formu často spájanú s aktivistickým umením (premenenie symbolu srdca na pražskom hrade na otáznik, nahradenie reklamných plôch otáznikmi, „sfalšovanie“ občianskych preukazov), chýbali im tieto zásadné predpoklady aktivistického umenia. Toto zmätenie pojmov je bohužiaľ na škodu samotným umelcom a umelkyniam, nakoľko sa od každého umelca, ktorý sa verejne dotkne politickej alebo kontroverznej témy, automaticky očakáva osobné morálne stanovisko. A to môže, ale nemusí byť súčasťou politického umeleckého diela. Vedomý kritický alebo subverzívny postoj by však súčasné politické umenie jednoznačne malo prezentovať.

Viac informácií k skupine *Vojna*, možnosti podpory:
http://free-voina.org/





Dokumentácia akcie Úd FSB, 2010
Foto: archív skupiny Vojna

Sabina Jankovičová

Vladimír Popovič

Vladimír Popovič patrí k najvýraznejším tvorcom vychádzajúcim z obdobia 60. rokov. Táto doba a vtedajšie mladícke nadšenie autora zostali natrvalo vpísané v jeho rukopise aj v okruhu tém. Obrazy majú denníkový charakter a zachytávajú veľmi osobné zážitky autora, ale zároveň odrážajú kolektívne postoje, atmosféru doby a nálady spoločnosti v konkrétnom čase. Autor sa stáva historikom diania niekoľkých desaťročí cez veľmi emotívne výtvarné vyjadrovanie. S nepopierateľným rozprávačským talentom maľuje epizódy z každodenného života, spája snívanie a voľné asociácie s realitou. Príbehy sú zachytené stručne až lakonicky, niekoľkými symbolmi, ale sú mnohovrstevnaté. V obraze sú prakticky kumulované. V zásade nie je žiaden ďalší podobný prejav v slovenskej maľbe, zdanlivo banálny, hravý, detsky priamočiary a predsa úplne vážny. (Michal Studený je síce hravý, ale bezstarostný a nerozpráva príbehy.) Popovičovmu spôsobu rozprávania je najbližšie Jarmila Džuppová, generačne vzdialená, vyjadrujúca sa odlišne (pokojnejšie, formálne menej živelne), ale predsa je tu niečo spoločné – citlivo videná a poeticky prepísaná skutočnosť, zviditeľnenie niečoho, čo je pre ostatných skryté. U oboch je jasný pozorovateľský talent, originálna vnímavosť, ale aj schopnosť vidieť skutočnosť s úžasom, vysledovať charakteristické, vystihnúť podstatu videného a tento vnem preniesť na plátno autenticky, emotívne, ale bez pátosu.

Námety obrazov sú jednoduché, ale prerozprávané básnickým jazykom. U Popoviča sú priam niekedy banálne – krajina, žena, milenci, láska, a predsa nie sú gýčové. Zväčša sú skôr romantické, tajuplné, vzrušujúce, a predsa celkom vážne. Otvorene melancholické aj deprimujúce obrazy šedého obdobia sú skôr výnimkou, vážnosť je zväčša ukrytá v nánosoch pestrých farieb.

Autorov výtvarný jazyk zostáva ukotvený vo figurácii, ale má individuálnu podobu. V obrazoch sa spája viacero možných postupov, okrem symbolických, expresívne podaných konkrétnych motívov, dôležitú úlohu má samotná farba, jej matéria, maliarske gesto a zachytenie procesu maľby. Tým sa do maľby dostáva abstrakcia – čisté stopy maliarskeho postupu. Na plátne sú prítomné abstraktné štruktúry, ťahy štetca, farebné škvrny, ktoré sú súčasťou kompozície. Autor tak spája dve protichodné cesty – zobrazovanie konkrétnych motívov a použitie abstraktných maliarskych prostriedkov. Nositeľom emócií a posolstva v obraze je teda nielen konkrétny motív, ale aj zachytené maliarske gesto a samotná farba.

Okrem samotnej maľby je používaná koláž, privlastnený predmet, aj písané slovo. Má v obraze svoj význam, je nositeľom správy, poznámkou, ktorá napomáha identifikácii témy alebo naznačeniu príbehu. Často ide o verš, básnické popísanie skutočnosti v interakcii s obrazom. (U Džuppovej je komentár pri obraze, zo zadnej strany, či v obraze.)

Popovičov rukopis je uvoľnený, maliarske gesto priznané ako záznam autorovho vstupu na plochu plátna. Je vyjadrením emócie. Charakteristickým prvkom jeho maľby je kumulovanie istého motívu. Pre tento účel siahol v neskorších maľbách k valčekovej technike, ktorá množí zvolený motív v pravidelnom rastri. Opakovanie je niekedy znepokojujúce, pretože odkazuje na masovosť a uniformitu, inokedy je množenie len potvrdzovaním, upozornením na dôležitosť faktu.

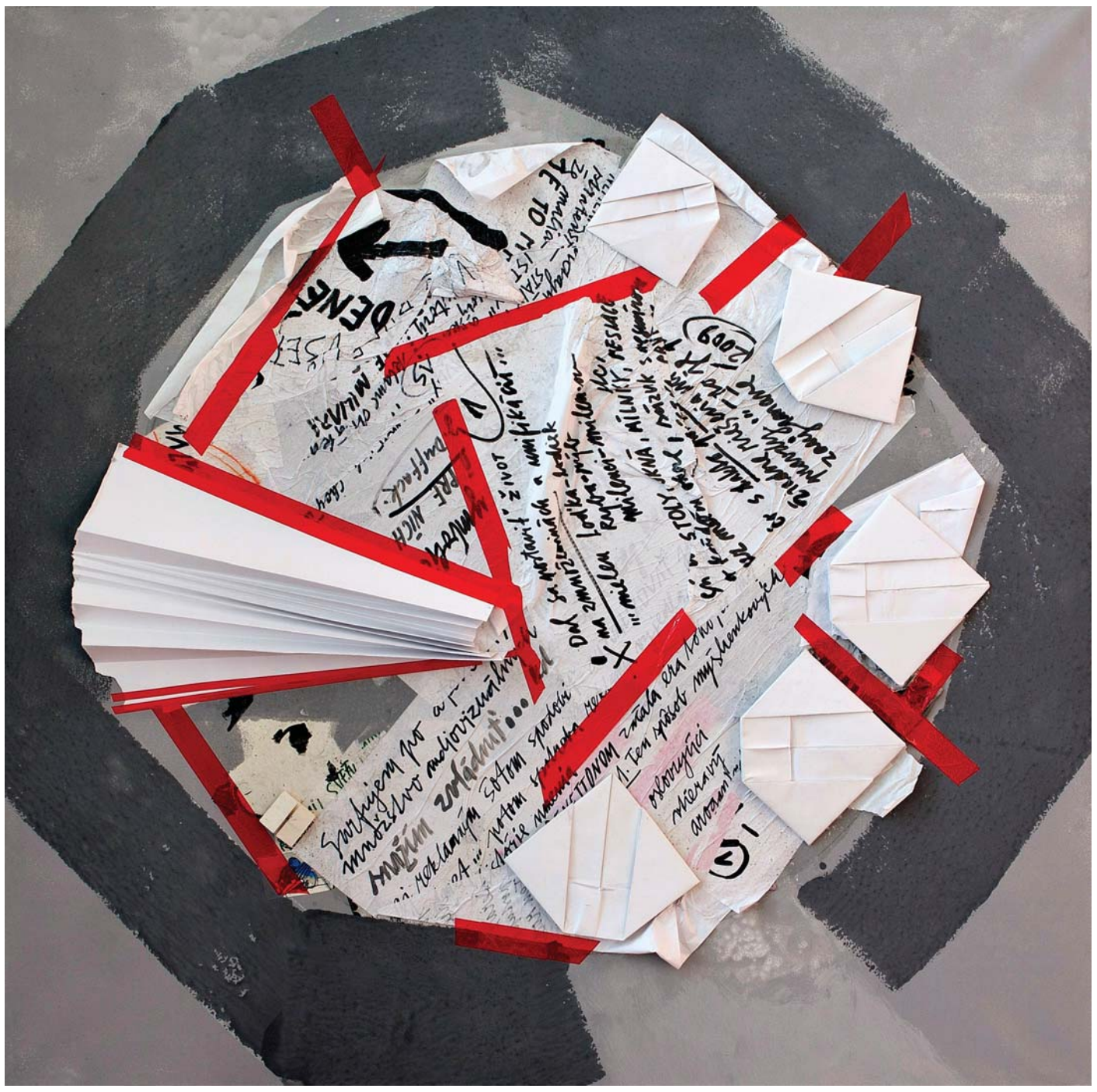
Dôležitým momentom Popovičovej tvorby je moment hry, jasne prítomný predovšetkým v jeho akciách, v maľbe možno viac skrytý, ale celkom evidentný. Hravosť v jeho tvorbe nie je náhodná, je výsledkom viacerých okolností, okrem samotnej nátury autora a atmosféry doby jeho vstupu na scénu, treba zdôrazniť vplyv šťastného pedagogického vedenia nie právom opomínaného učiteľa SŠUP Miroslava Fikariho. Ten viedol študentov k interaktívnym formám výtvarného prejavu prostredníctvom divadelno-výtvarných akcií. Ovplyvnil mnohých svojich študentov natoľko, že sa venovali neskôr výlučne dramatickým formám umenia (J. Jakubisko, J. Herz, M. Sládek a ďalší). U Popoviča prevládlo výtvarné, ale ponechalo si črtu divadelného. Tak aj v jeho obrazoch sa stále odohrávajú malé drámy, je v nich prítomná procesuálnosť, akumulácia viacerých výjavov, ich zachytenie v jednom. Miroslav Fikari dokázal ukázať študentom, že vo svojom prejave nemusia byť obmedzení, základom je invencia a uvoľnenosť vo vyjadrení. Princíp hry dodáva Popovičovmu dielu ľahkosť, možno detskú naivnosť, ale tá je práve príťažlivá, pretože podvedome človek tuší, že v nej je ukrytá múdrosť. Radosť zo života, tak veľmi potrebná pre prežitie je pre mnohých nedosiahnuteľná, pretože sa nepozerajú okolo seba. Popovič ukazuje, že je ukrytá všade, v alejach, cestách, dievčatách... Vizualizuje ju a tým sa stáva pre mnohých šamanom („kúzelníkom“) čiže liečiteľom... A zviditeľnenie niečoho, čo nie je ľahko viditeľné, je jeden z podstatných dôvodov, prečo ľudia umenie vyhľadávajú.



Vladimír Popovič: Pláž geriatrického inštitútu avantgardy, 2009, 17 x 27 cm (kombinovaná technika, papier)
Foto: Richard Friedmann

Gabriela Garlatyová

Grafity, fantázie, meditácie a správy



Výstava *Déja vu* ukazuje nové maľby Vladimíra Popoviča. Teda tie, ktoré vznikli prevažne po jeho *Veľkej retrospektíve* v Slovenskej národnej galérii v roku 2002. Text kurátorky aktuálnej výstavy Beaty Jablonskej v katalógu je možno aj preto „voľný“ a úvahový, nekategorizuje niečo, čo sa kategorizovať nedá, neškatuľkuje, nekonzervuje. Bez delenia na maľbu, kresbu, či „médiá“ u autora, bez kontextov, špekulácií či odkazov; jeho tvorenie nie je vykladané ako ideológia. Popovič ani nie je ideológ, kritik, sociológ, stratég... Ani vtedy, keď začínal, a ani teraz, keď ako ošľahaný prežívaním umenia sa ponára do svojich obrazných meditácií. *Cesta vlakom do Sovietskeho zväzu z roku* 1975, kreslená na tapetu ako záznam z denníka, nebola politickým posolstvom či reakciou na dianie v spoločnosti, ale básnickou obraznosťou z tejto čarovnej, ale aj neistej cesty. Je to jednako zvláštny magický priestor Spiša, ktorý Popoviča poznačil svojou spirituálnou energiou – nevie si všetky tie fantázie a mystériá vyhnať z hlavy a musí ich maľovať. Ale poznačila ho aj jedinečná ľudská duša, ktorá verí svojmu hlasu, počúva ho a podľa neho aj maľuje.

Pri obrazoch Popoviča (ako aj pri inom umení) je potrebné zabudnúť na tradičný prístup analýzy diela, ktorý sa pri písaní o ňom, ako umelcovi, častejšie používa. Čo uvidíš, keď prestaneš vidieť formy, témy, ikonografie, techniky...? Výtvarná tvorba Vladimíra Popoviča je uchopiteľná aj klasicky a vedecky, ale táto nástenka znesie aj moje pochybnosti – veď môžem povedať, že na tejto nástenke aj začali (ale o tom viem iba ja, kedy a ako). Popovič je uchopiteľný cez jeho literárne témy, odkazy, východiská, barličky, „ikonografie“ (tu už by som bola opatrná, nie je to teológ či dogmátor). Jeho tvorba sa potom dá čítať. To je skôr pre literárne typy. Aj ja ho tak niekedy vnímam, keď som práve ten typ. Na výstave *Déja vu* ich môžeme tiež „čítať“: Lode, Listy, Huslistky, Milencov, Pery, Dievčatá, Bežcov, Aleje... Alebo sa môžeme bádavo pozrieť na Popoviča aj ako na maliara expresionistu, spomenúť si teda aj na obdobie od 50. rokov či 80. a 90. rokov a jeho vlastný príspevok k dianiu postmodernej neoexpresívnej maliarskej vlny. B. Jablonská, ktorá sa tomuto dianiu venuje, tak v texte urobila. V Popovičovej maľbe 80. a 90. rokov vidieť súvislosť a pokračovanie „sivých malieb“, ich „inej“ nepokojnej energie, prehovárajúcej v súčasných maľbách. Nie ako teoretická špekulácia, ale ako stopy po smútku, po iracionalite, po beznádeji 80/90, ktoré nie sú ornamentálnym, ale subjektívnym maliarskym vypovedaním. Vladimír Popovič akoby vo svoje maľbe prekonával obľubu v dekoratívnosti, v prospech hľadania úprimnosti, cez citlivosť či otvorenosť dospelého dieťaťa. Jeho tanečné figurácie – *Kráľovské záhrady*, 1965, *Herci pre Palmströma*, 1965, *Aleja*, 1973, *Legenda o mníchovi Cypriánovi*, 1972, Bežci... sa mi spájajú „s pohovkou pre dušu“ Henriho Matissa (*Tanec*, Ermitáž, S. Petersburg, 1910 a v MOMA NY, 1909) a vôbec s francúzskou hedonistickou a koloristickou tradíciou, ktorá svojou vitalitou ožíva aj v súčasnom umení. V sivých maľbách – *Kongresy, Hygieny, Ruské vajcia* ... o nej pochybuje a v maľbách z rokov nultých sa esenciálne spájajú tieto zdanlivo protirečivé princípy v jedno: radostné maľovanie a pesimistické pochybovanie. Popovič je jedinečným maliarom. Aké je jeho miesto v slovenskom umení? V našom prostredí sa viac uplatňuje maľba literárna, príbehová, obsahová, ideová, s vážnymi a ťažkými témami, temnou farebnosťou, teraz už aj konceptuálna, jednoducho racionalizovaná a esteticky úsporná a decentná. Sú maľba pre maľbu, radosť z maľby, jej senzuálne kvality súčasťou spektra nášho umenia, alebo sú skôr vnímané s nedôverou, ako niečo prežité? (Nemám na mysli módne dekoratívne maľovanie.)

Vlado Popovič nám píše listy, ktoré nemôžeme čítať ako listy. Nemaľuje témy. Sú to fluidné záznamy, čmárania, fantázie večného romantika, meditačné hry. Grafity, ktoré sú blízke ani nie jeho žiakom z VŠVU, kde po roku 1990 viedol ateliér KR.E.S.BA. (od 1993), ale viac hrám na maľbu Erika Bindera a vážnu nemaľbu Viktora Freša.

Ako tá, ktorá rada cestuje a hľadá, som si vo svete obľúbila maľby Cy Twomblyho, a aj preto som doma potešená z gestickej energie, čmárania a grafémov a grafitov Vlada Popoviča: *Tantra kráter*, 2000, 100 x 200 cm, *Hviezdy*, 2003, jedinečná maľba *Aleja*, 2003, 240 x 360 cm, *Denník*, 2009, 150 x 309 cm... Tiež z *Krkváže* z roku 2000 a z toho *Ako sa skladá loďka*, 2009 a iné maľby natesno, intenzívne nablízko nainštalované v galérii odrážajúcej sa na vodnej hladine.

„Nevysvetľuj obraz – nebude ti rozumeno. Predtuchu treba vypočuť. Zabudnite na perspektívu a anatómiu nechajte medikom. Keď vás budú obdivovať pre remeselnú zručnosť, niečo zásadné vám uletelo... Pracuj tak, aby si OBRAZ mohol v ktorejkoľvek fáze zanechať (môže ťa prejsť auto). Maľovanie nie sú konské dostihy; strhané kone končia v guláši... Už druhým ťahom na plátne začínajú šachy. Vnímaj civilizačný šum, vnímaj KOZMICKÝ DYCH. Nepotláčajte EMÓCIE – ochoriete. Nenechaj si vziať ILÚZIU o jestvovaní VEĽKEJ LÁSKY – neostane ti NIČ...[1]

Do knihy návštev výstavy som ani nie jediná napísala vyznanie: *Milujem maľbu Vlada Popoviča!* A to aj preto, že nepochybujem o maľbe a nehľadám hranice toho, čo už umením nie je.

1 Cit. z textu katalógu Vladimír Popovič, Déja vu 2000 – 2010. Jablonská, B.: Predčítateľka a kúzelník. Z rukopisných poznámok V. Popoviča. Vyd. Danubiana Meulensteen Art Museum, 2011, nestr.

Vladimír Popovič: Déja vu 2000 – 2010
Danubiana Meulensteen Art Museum

Vladimír Popovič: Môj vesmír, 2010, 200 x 200 cm (kombinovaná technika: maľba, asambláž, papier, plátno)
Foto: Richard Guzman

Jazdec / Tiráž

Jazdec - Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Autor projektu, editor a vydavateľ: **Richard Gregor** / Zodpovedná redaktorka: **Nina Vrbanová** / Návrh, vizuálna koncepcia, realizácia nástenky, novín a logotypu: **Stano Masár** / V logotype na titulnej strane je interpretované dielo **Socha Márie Terézie** / Do štvorčísla prispeli: **Jarmila Džuppová, Gabriela Garlatyová, Richard Gregor, Petra Hanáková, Sabina Jankovičová, Lenka Kukurová, Omar Mirza, Ivana Moncoľová, Eugénia Sikorová, Katarína Sokolová, Alexandra Tamásová, Nina Vrbanová** / Tlač finančne podporili **Mgr. Sven Šovčík - poslanec Mestského zastupiteľstva Bratislava a IGS-HS Art Service s.r.o., Bratislava** / Foto v avíze na titulnej strane: **Pohľad do inštalácie výstavy Maľba po maľbe, SNG, Bratislava, Foto Dáša Barteková; Juraj Bartusz: Radislav Matuštík, 1993, patinovaná sadra, Foto: Richard Gregor; Vladimír Popovič: Eufória, 2009, 120 x 180 cm, kombinovaná technika, Foto: Richard Friedmann / Vychádza pod č. 1/2011 (december 2010, január – február – marec 2011), ročník III., ako edícia k 1.3.2011** / Tlač: **FOTOGRAFIK, Bratislava** / Náklad: **300 kusov** / **ISSN 1338-077X** / Číslo registrácie MK SR: **EV 3896/09**
Kontakt: **jazdec.redakcia@gmail.com**