

Jazdec /36

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

Súčasné umenie na ceste proti extrémizmu

Kristína Rigerová

Výstava Keres kultura!/Robíme kultúru!

(súčasné umenie a rómska identita)

Alena Vrbanová

Nezúčastnený pop: Prípady Slovincov

Petja Grafenauer

*Základné právo na kultúrnosť. Nové perspektívy
galerijnej prevádzky na Slovensku po pandémii
v roku 2020*

Richard Gregor

*Videoinštalácie Petra Rónaia, Petra Meluzina
a Jany Želibskej v prvej tretine 90. rokov –
definovanie autorského kódu.*

Míra Sikorová-Putišová



Úvodník šéfredaktorky
Mira Sikorová-Putišová

V druhej dekáde marca 2020 sa galérie na celom Slovensku pre pandémiu korona vírusu uzavreli pre návštevníkov a mnohé z nich začali pracovať v inom režime – posilnili svoje online aktivity – odkrývaním informácií z databáz umenia, archívov výstav, diel zo zbierkových fondov opatrených širšími prezentačnými a interpretačnými textami, akcentovaním možností virtuálnych prehliadok svojich expozícií. Presunutie prezentačnej činnosti do priestoru internetu sa zdá byť v čase nutného uzavretia hádam jedinou možnou platformou – pravdepodobne mnoho kustódov zbierok a kurátorov aj rado siahlo po tomto spôsobe interpretácie zbierkových predmetov, ale aj znovu sprístupnenia starších výstavných projektov, na ktorý by pri bežnej agende inak nebol čas. Avšak – na ako dlho je tento model udržateľný – umenie (mimo formátov realizovaných špeciálne pre internet) potrebuje divák vidieť naživo (v expozícii) – bezprostredne vnímať jeho skutočnú formu i interakciu s priestorom a inými dielami. Pozitívom v tejto situácii je možnosť pracovať s dielami so zbierok komplexnejšie – napríklad vytvárať tematické celky prezentácií (na pozadí korony a súvislosti, čo odkryla), ktoré by sa – teoreticky – mohli dožiť aj reálnej prezentácie neskôr po znovu otvorení galérie. Je zaujímavé zamýšľať sa nad tým, ako sa tento model kurátorskej praxe odrzkadlí v budúcnosti, či formát „korona kunsthistórie“ presiahne do realizácie výstavných projektov alebo zostane ako činnosť realizovaná na základe špecifickej skutočnosti len na webstránkach galérií či v „šuplíkoch“ a hardiskoch kurátorov. A tiež sa vynára otázka, či práca v tomto systéme bude mať vplyv na prehodnotenie a formátovanie odborných činností galérií po ich opätovnom otvorení, tiež či sa objem a profilácia online aktivít zachová alebo vráti k podobe, ktorá bola bežná predtým, čo by však bola škoda.

Sociálna sieť Facebook sa okamžite po uskutočnení karanténnych opatrení stala prezentačnou platformou pre umenie v čase pandémie – treba spomenúť administrátorskú aktivitu umelkyne Ivany Šátekovej – vytvorenie skupiny CoronART, do ktorej vizuálni umelci prispievali dielami vytvorenými počas korona karantény a ktoré sa jej dotýkali – niektoré z nich boli prezentované aj v Denníku N (<https://dennikn.sk/1864140/ako-vyzera-svet-v-case-korony-pohľadom-umelcov-a-umelkyn-galeria/?ref=list>).

Znefunkčnenie možností prezentácie umenia z iných – a nielen z koronových dôvodov, nie je však témou pre umelcov iba dnes, ale už dlhodobo – dotýka sa aspektov cenzúry, autocenzúry, je bázou aj pre diela venujúce sa inštitucionálnej kritike. Nie je náhodou, že Peter Rónai (*1953), ktorý má v registri tvorby množstvo diel podkopávajúcich schémy bežnej galerijnej prevádzky, umenovednej praxe a interpretácie umenia, reagoval na aktuálnu situáciu pohotovo: nový systém existencie umelca bez možností prezentovať svoje diela v priamej interakcii s divákom, ale aj jeho nedostupnosť pre recenzenta a kritika, je pre neho stavom „postkontemporálnej umeleckej pandémie“, kde prezentácie umenia stále bežia v svojom uzavretom rámci, v ktorom však nie je možnosť rozlišovať kvalitu diel – sú vystavené, ale neprístupné vo výstavných sieňach z dôvodu karantény. Takže určujúcou sa stáva „imitácia vedomia a modelácia pseudo-morálneho poslania v umení“, no tiež sa podmieni vznik systému „záložných umelcov (a ich umenia)“ pre nepandemickú budúcnosť. (Celý text jeho „moneyfestu“: Postkontemporálna umelecká pan-

démia je prístupný na: [https://kunsthallebratislava.sk/sites/default/files/files/UNN-RONAI_text_v03\(1\)\(1\).pdf](https://kunsthallebratislava.sk/sites/default/files/files/UNN-RONAI_text_v03(1)(1).pdf)). Problematiku (ne) možnosti tvorby a prezentácie umenia v priaznivej situácii autor pritom brilantne artikuloval aj v staršej povestnej výstave R.M.U.S.R.V.K.P.R. (Radislav Matuščík Umenie Sedemdesiatych Rokov V Konceptii Petra Rónaia) v roku 1991 v Galérii Cypriána Majerníka. Spoločnou platformou oboch týchto počinov autora (reakciou na korona pandémiu a uvedenou výstavou) je nemožnosť vidieť umenie – v prvom prípade z dôvodu karantény – uzavretia galérií, a v druhom pre neexistenciu diela v prázdnom výstavnom priestore – zastupoval ho text kurátora R. Matuščíka (autor prakticky vystavoval kunsthistorika), prostredníctvom ktorého prezentovalo dielo umelca Petra Rónaia zo sedemdesiatych rokov, čo však kvôli nepriazni doby vôbec nevzniklo.

Peter Meluzin (1947 – 2019), ktorý v roku 1995 v Považskej galérii umenia v Žiline realizoval výstavu Mouse Killer (tiež v kurátorskej spolupráci s R. Matuščíkom), vtedy nemohol nič tušiť o budúcej pandémii korona vírusu. Narozdiel od „prázdnej“ výstavy Petra Rónaia v GCM on hmatateľné dielo – prostredie vo výstavnej miestnosti PGU realizoval, avšak fyzicky ho uzavrel pred divákom – zábery naň boli prenášané kamerou online do TV umiestneného pred vstupom do expozície. Nechal umenie bez (rušivej?) prítomnosti diváka. Situácia naprojektovaná Petrom Meluzinom ironicky komentovala klišé tzv. „očisty umením“, no tiež „čistoty“ umenia (ako naznačoval podnadpis výstavy: deratizácia/deartizácia) a bola mienená aj ako parafráza toho, čo určuje podstatu umenia alebo spôsobuje jeho zánik. Peter Meluzin vlastne (nechtiac) poskytol návod, ako možno v čase pandemického uzavretia galérií postupovať – nainštalujeme výstavu, no ponúkame len jej sprostredkovaný obraz (videozáznam, aplikáciu virtuálnej prehliadky, fotodokumentáciu), prípadne necháme diváka za dodržaní patričných hygienických opatrení nahliadnuť do výstavy cez sklo či „kukátko“ – tak, ako bolo na Mouse Killer. No otázka, ktorú umelec vtedy položil, zostáva aj v dnešnej situácii aktuálna: Kto je v skutočnosti v karanténe? Umelecká produkcia autora – v tom čase Meluzinom vytvorené prostredie, ponášajúce sa na zenové záhrady, ktoré sledovalo len bedlivé oko kamery, – dnes ide o ktorékoľvek dielo neprístupné vo výstavnom priestore. Alebo je v karanténe (deratizovaný/deartizovaný) divák, ktorý vtedy nemal inú možnosť ako (fyzicky) použiť priezor na dverách (či odsledovať prenos kamery), – v súčasnej situácii: nazrieť do expozície cez akúkoľvek priehladnú bariéru. Prípadne má ďalšiu a prakticky jedinú možnosť – vidieť výstavu/dielo prostredníctvom online – dištančnej – formy prezentácie.



Reprodukcia na titulnej strane: Krzysztof Gil: *Vitajte v krajine, kde sa na cigánov poľovalo*, 2018, inštalácia, kombinovaná technika, majetok autora, detail inštalácie, foto: Martin Deko, dielo bolo prezentované na výstave *Keres kultura/Robíme kultúru! (súčasnú umenie a rómska identita)* v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici.

Vychádza pod č. 36 (1/2020), ročník XI.
Dátum vydania: apríl 2020
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 400 ks
ISSN 1538-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 5896/09
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com
Web: www.artdispecing.sk/jazdec
Predplatné a inzercia: jazdec.redakcia@mail.com

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

Súčasnú umenie na ceste proti extrémizmu

Kristína Rigerová

Potulná galéria Nomad Space už tri roky cestuje v letných mesiacoch po Slovensku. Projekt v roku 2017 vytvoril Juraj Čarný, ktorý sa chopil konceptu chýbajúcich galérii v regiónoch. Viac však ako výchovu k vizuálnemu umeniu supljuje politickú – spoločenskú osvetu a dialóg na témy xenofóbie, rasizmu a stále vzrastajúceho extrémizmu na Slovensku. Angažované umenie vďaka mobilnému rozmeru projektu posúva možnosti percepčného dosahu za hranicu modelového návštevníka galérie. Predstavuje a popularizuje súčasnú umenie vo verejnom priestore. Tiež však v divákovi vyvoláva predstavu skôr o reklamných plochách oproti „vznešenému“ umeniu. Vybraní vystavujúci autori však svojimi dielami už dlhodobo reflektujú spoločenské témy na Slovensku.

Potulná galéria je doslovne galériou na kolesách. Nákladné auto sa mení na galériu a prináša umenie do verejného priestoru. Vystavuje diela etablovaných výtvarníkov v poli súčasného umenia. Pracuje s kópiami umeleckých diel, pri ktorých si odmyšľa kategóriu originálu a primárne sa sústreďuje na obsah s jasným posolstvom. Súčasťou kurátorského výberu sú tiež originály diel inštalované do interiéru auta a jeho okolia. Vonkajšie steny auta sú využité ako galerijné plochy, na ktoré kurátor Juraj Čarný umiestnil veľké printy signifikantných diel, ktoré pútajú pozornosť aj nezainteresovanej verejnosti. Vyznenie diel je redukované na významovú hodnotu, o to viac však znásobenú v kontexte miest, do ktorých prostredníctvom potulnej galérie vstupuje. Výber navštevovaných lokalít vznikol a prebiehal s prihliadnutím na historickú stopu regiónov, na aktuálne volebné preferencie v regióne orientované k extrémistickej strane, na absenciu galérií, rasistické podhubie a demografickú krivku etnického zloženia obyvateľov. Kultivovaný „boj galérie“ vymenil zbrane za umenie, prostredníctvom ktorého komunikoval ľudské hodnoty. Potulná galéria navštívila niekoľko škôl, pre ktoré je takýto diskurz mimoriadne dôležitý. V čase, keď sledujeme vzrastajúci záujem tínedžerov a mladých ľudí o extrémistické „hnedé politikum“. K týmto tendenciám jednoznačne prispieva absentujúci dialóg na školách, kontakt s akoukoľvek inakosťou a v neposlednom rade slabé kultúrne zázemie na periférii. Toto boli dôležité a zmysluplné východiská projektu. Angažované umenie jednoznačne patrí do verejného priestoru, kde naberá na sile a údernosti. Najmä na miestach, kde etnická, rodová či náboženská rovnosť nie je samozrejmosťou.



Jazdec / Revue súčasného
výtvarného umenia č. 36 / štvrťročník

Šéfredaktorka a editorka: Mira Sikorová-Putišová
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová, Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)
Vydavateľ: Inštitút pre dočasné dejiny umenia,
Veľká okružná 88, 010 01 Žilina, IČO: 50584740
Sídlo redakcie: Veľká okružná 88, 010 01 Žilina
Autor projektu: Richard Gregor
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Kristína Rigerová, Alena Vrbánová,
Petja Grafenauer, Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová
Preklady: Katarína Buřilová
Autori fotografií: Martin Deko, Laura Filáková, Martin Mareňčin,
Jakub Michel, Peter Rónai, UGM Maribor, archív Museum of Modern Art,
Ljubljana, archív International center of graphic arts, Ljubljana, archív
Petra Meluzina, archív LGPMB v Liptovskom Mikuláši, archív PGU v Žiline

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

Kurátorský výber diel na exteriérové plochy bol realizovaný s dôrazom na jednoznačný odkaz čitateľného vizuálu, ktorý bol kľúčový – ohľadom na cieľovú skupinu. Na jednej strane auta bola Shootyho karikatúra zobrazujúca tzv. „kanadu“ šliapajúcu na Banskobystrický pamätník SNP. Nálepka na dverách od Stana Masára zas divákovi ukazuje, kde je HOAX a kde PRAVDA, resp. PRAUDA. Z druhej strany bola umiestnená fotografia z workshopu Tomáša Rafu, ktoré dlhodobo realizuje v rómskych osadách v úlohe umeleckého a občianskeho aktivistu zároveň. Nálepka „Taká bola doba“ od Kundry Crew je nárazníkom v metaforickom aj praktickom rozmere. „Hore hajl – Dole hajl“ Ivany Šátekovej na zadných dverách auta, komentuje slovenský nacionalizmus. Nálepka je reprodukciou Šátekovej výšivky krojovaných Slovákov so zodvihnutými pravicami. Osvetová/edukatívna činnosť Potulnej galérie začínala na diaľnici, keď jednotlivé printy atakovali ostatných účastníkov premávky – v tomto prípade už cesta bola cieľom. Veľkorozmerné polepy na stenách dodávky pripomínali reklamný banner. Ich marketingovou výhodou je, že môžu účinne komunikovať mimo kultúrnu obec a s veľmi širokým zásahom. Je zrejme, že nemožno porovnávať kontemplatívny zážitok upraveného galerijného priestoru „biele kocky“ s dodávkou, vybraný spôsob prezentácie však ponúkol funkčný model názorového a umeleckého zdieľania.

Potulná galéria okrem exteriérových polepov – ako prvej línie komunikácie, obsahovala aj interiérovú interaktívnu inštaláciu Aleny Foustkovej umiestnenú vo vnútri auta, kam mohol návštevník vstúpiť. Divák stál obklopený v stiesnenom priestore plnom dobrých a zlých ľudských vlastností uvedených na papierikoch, ktoré mohol strhávať zo stien, a zamýšľať sa tak nad vlastnou osobnosťou. V kontexte výstavy to možno chápať ako rozhovor s vlastným svedomím.

Daniela Krajčová a Oto Hudec pripravili na košíckom sídlisku Luník IX workshopy s rómskymi deťmi, ktorých výsledkom bol objekt vytváraný spolu s nimi, snažiacimi sa vizuálne stvárniť ako trvia čas a o čom snívajú. Objekt napodobňuje tvar sídliskového paneláku a prostredníctvom optiky dieťaťa zo znevýhodneného prostredia dal nahliadnuť do každodenného života komunity aj prostredníctvom krátkych príbehov. Argentínsko-berlínska skupina migrants.org pripravila pre divákov tašku s názvom „Spolužitie“, ktorú návštevníci galérie mali vyfarbiť a priradiť tak typu osobností farbu na základe vonkajších znakov. Kateřina Šedá vytvorila rómsko-československý kalendár, ktorý sa dostal hlavne k deťom počas návštev rómskych komúní.

Potulná galéria bola počas svojho putovania v mnohých prípadoch vôbec prvým kontaktom so súčasným výtvarným umením. V tomto smere je potrebné prízvukovať, že určite nebola len objektom „parazitujúcim“ na verejnom priestore. Súčasťou galérie bol tím mediátorov, ktorí viedli dialógy s jej návštevníkmi, no tiež i s jej odporcami. Jej aktivity ďalej sprevádzali organizované workshopy radikálnej výšivky umeleckého zoskupenia Kundy Crew a podujatia sprostredkované vyškolenými mediátormi. Potulná galéria v uplynulom roku precestovala 7800 km, čo jej prinieslo okolo 42480 návštevníkov, nerátajúc pasívnych percipientov. Galéria naplnila jednu z dôležitých misíí súčasného umenia – stierať hranicu medzi umením a verejným priestorom, ale aj negovať zdanlivo elitársky vzťah umenie – divák.

S ohľadom na naliehavosť a spoločenskú vyostrenosť témy rasizmu a xenofóbie považujem projekt Potulnej galérie za údernú formu občianskeho i výtvarného aktivizmu ochotného konfrontovať sa so slovenskou spoločenskou realitou. Tím Potulnej galérie ďaleko presahuje kompetencie bežnej výstavnej inštitúcie. Nastavuje zrkadlo spoločnosti, hlavne v situácii keď sme mohli sledovať, koľko priamych útokov organizátori na ceste zažili od obyvateľov navštevovaných miest. Potulná galéria dodala vybraným dielam hlbší zmysel, obzvlášť v čase predvolebného obdobia a zjavných stúpajúcich preferencií strany, ktorá prejavuje prvky príklonu k fašizmu. Reflexiu spoločenskej situácie považujem za základný atribút súčasného umenia.

- Výstava/workshop v Novej Kelči na Domaši, foto: Laura Fiľaková
- Mapa navštívených miest Potulnou galériou v roku 2019, autor grafiky: Stano Masár
- Workshop na námestí v Strážskom, 22. 7. 2019, foto: Laura Fiľaková
- Luboš Lorenz – komentovaná prehliadka na festivale Hviezdne noci Bytča, vo vnútri Pojazdnej galérie dielo Aleny Foustkovej, foto: Jakub Michel
- Shooty – karikatúra s nacistickou „kanadou“ drviacou Banskobystrické múzeum/pamätník SNP, architekta D. Kuzmu a sochára J. Jankoviča, foto: Jakub Michel
- Tomáš Rafa – fotografia z workshopov, ktoré každoročne organizuje v rómskych osadách, záber z finisáže Potulnej galérie na *Festivale svetlo a tieň* v Trnave. foto: Jakub Michel

Potulná galéria proti extrémizmu, xenofóbii a rasizmu pôsobila od 21. 7. do 20. 9. 2019 a navštívila tieto miesta:

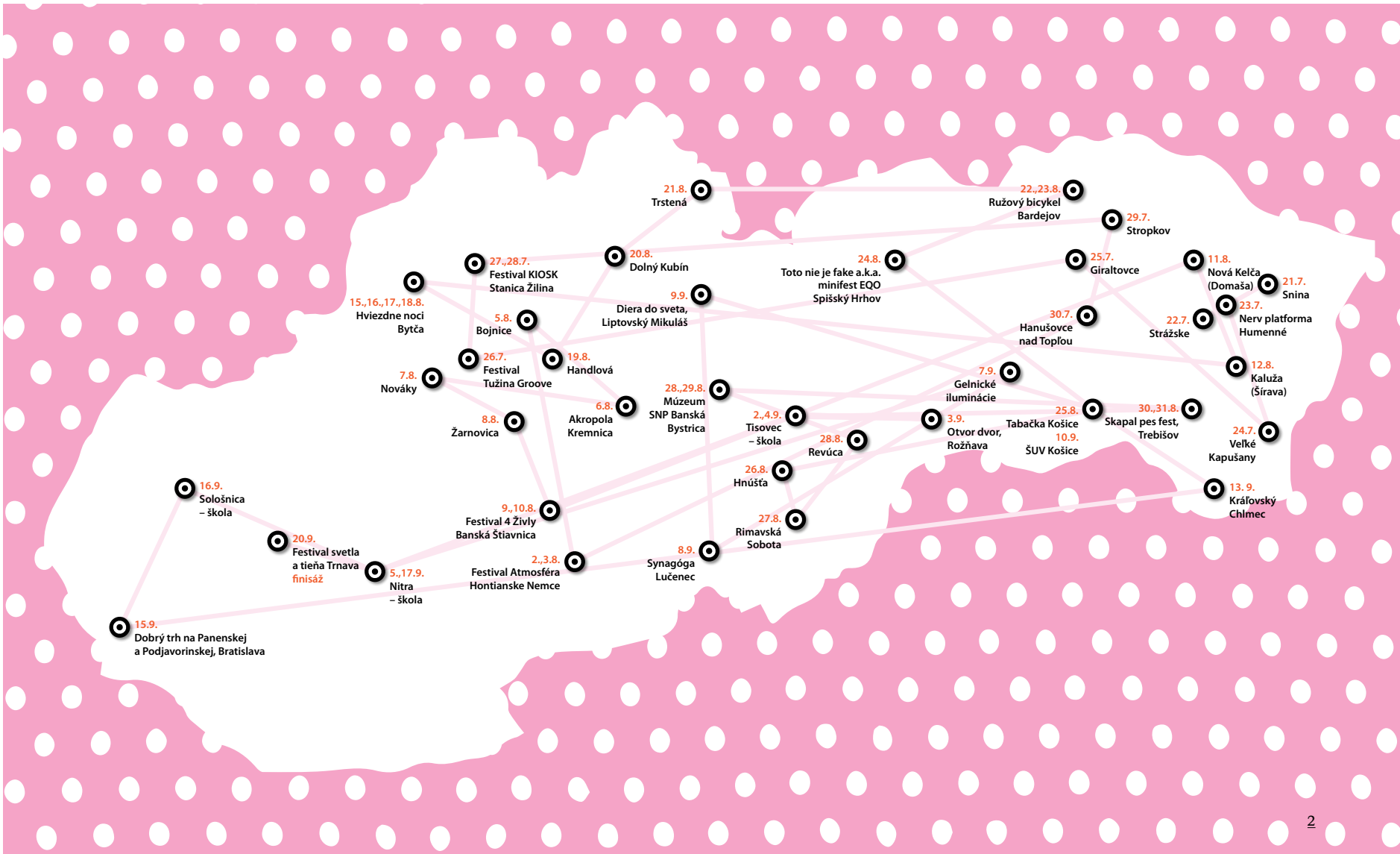
Kaštieľ Snina, Strážske, Nerv platforma – Humenné, Veľké Kapušany, Gíraltovce, Festival Tužina Groove, Festival KIOSK – Stanica Žilina-Záriečie, Stropkov, Hanušovce nad Topľou, Festival Atmosféra – Hontianske Nemce, Bojnice, Akropola Kremnica, Nováky, Žarnovica, Festival 4 živly – Banská Štiavnica, Nová Kelča – Domaša, Kaluža – Širava), Hviezdne noci – Bytča, Handlová, Dolný Kubín, Trstená, Ružový bicykel – Bardejov, Toto nie je fake a.k.a. minifest – EQO Spišský Hrhov, Tabačka Košice, Hnúšťa, Rimavská Sobota, Revúca, Múzeum SNP – Banská Bystrica, Skapal pes fest – Trebišov, Tisovec, Otvor dvor – Rožňava, Nitra, Gelnické Iluminácie, Synagóga Lučenec, Diera do sveta – Liptovský Mikuláš, ŠUV Košice, Kráľovský Chlmec, Dobrý trh na Panenskej a Podjavorinskej – Bratislava, Sološnica, Festival svetla a tieňa – Trnava.

POTULNÁ GALÉRIA NOMAD SPACE

autorky a autori: Alena Foustková, Oto Hudec a Daniela Krajčová, Kundy Crew, Stano Masár, migrants.org, Tomáš Rafa, Shooty, Ivana Šáteková, Kateřina Šedá, Anna Witt
kurátor a autor koncepcie: Juraj Čarný

Potulná galéria teda vykázaa dve dôležité funkcie vzhľadom na výber jej umiestnenia. Podporila prienik súčasného umenia a socio-politického diskurzu do mimo umelecky centralizovaných miest, kde takmer neexistujú výstavné priestory a už vôbec v nich nie je priestor pre súčasné vizuálne umenie. „Dovezené“ umenie vykazovalo v tomto kontexte neobyčajnú samostatnosť – otáčalo štandardnú situáciu a aktívne hľadalo svojho diváka prostredníctvom tzv. guerilla princípu „ohýbania“ verejného priestoru. Vnikalo medzi komunity a laickú verejnosť, ktorá by za iných okolností tento kultúrny rozmer nevyhľadávala. Povahou inštalácie – umiestnením diel, ktoré využívajú estetiku reklamných polepov/ bannerov na dodávke, sa opierala o marketingové stratégie. Juraj Čarný komunikoval poslanstvo prostredníctvom metaforického jazyka umenia, no využíval reklamné nástroje oslovujúce široké publikum. Kurátor sa tak vyhýbal spravidla ťažko čitateľným umeleckým formám súčasného umenia a jeho celkovú percepciu približoval dialógmi sprostredkúvanými mediátormi. Mimoriadne zaujímavé boli strety rôznych názorových skupín, ktoré na projekt reagovali – Potulná galéria sa neraz dostala do konfliktných situácií s podporovateľmi iného či opačného názorového spektra.

Ďalším miestom pôsobenia projektu bola participácia na letných festivaloch. Dopĺňala ich program o vizuálnu umeleckú reprezentáciu. Festivaly exponované v exteriéroch často zápasia s možnosťami, ale predovšetkým obmedzeniami svojich priestorov – vzhľadom na povahu diel, pre ktoré nevedia vytvoriť vhodné podmienky alebo financovať vznik diel site-specific. Kurátorský výber je tak determinovaný, okrem kvalitatívnych a vkusových preferencií, tiež obmedzeniami vyplývajúcimi z povahy exteriéru. Projekt Potulnej galérie tak ojedinelo priniesol súčasné vizuálne umenie na festivaly, kde z akýchkoľvek produkčných alebo iných ekonomických dôvodov nebolo možné ich program o tento typ umenia rozšíriť. Doplnilo teda programovú skladbu festivalov a celkovo popularizovalo výtvarné umenie v cieľovej skupine so záujmom o kultúru – akou sú návštevníci festivalov. Prinášam pohľad návštevníka galérie, ako aj jedného z organizátorov podujatí, na ktorých participovala: príkladom je multižánrový festival Hviezdne noci v Bytči. Vďaka Potulnej galérii Nomad Space sa rozšíril (nielen) výtvarný program, ale aj témy diskusného fóra. Projekt ponúkol tomuto, no i ďalším festivalom príležitosť zaujať postoj k spoločenskej situácii prostredníctvom výtvarného umenia. Tiež možnosť nebyť podujatím „bez názoru“, naopak – myšlienky koncepčne komunikovať, a hoci to častokrát nebýva hlavným zámerom – občianska zodpovednosť pri organizácii verejných kultúrnych podujatí si konkrétny dialóg v tejto forme vyžaduje.



Výstava Keres kultura!/Robíme kultúru! (súčasn é umenie a rómska identita)

Alena Vrbanová

Na potrebu zmien vo vnímaní Rómov a ich kultúry (nielen) na Slovensku výraznejšie upozornil výtvarník Oto Hudec v roku 2017, kedy v bratislavskom tranzit.sk inicioval výstavu Nadikhuno muzeumos/Neviditeľné múzeum¹. Na širší medzinárodný záber súčasného umenia rómskych autoriek a autorov cez ich vlastné vnímanie seba v privátnych a najmä sociálnych kontextoch je upriamená koncepcia výstavy Keres kultura!/Robíme kultúru! v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici. Svojím názvom výstava implikuje čosi deklaratívne a angažované. Zameriava sa na prezentáciu aktuálnej tvorby umelkýň a umelcov mladšej a strednej generácie prevažne zo strednej a juhovýchodnej Európy, ktorí sa identifikujú vo svojej tvorbe s vlastným rómskym pôvodom a problematickým postavením Rómov v súčasnej spoločnosti.



Kriticky pritom reflektujú najmä zlé sociálne postavenie Rómov ako autentického etnika v súčasnej globalizovanej, multikultúrnej, no zároveň čoraz viac nacionalizovanej spoločnosti. Iniciátorkou výstavy je slovenská výtvarníčka rómskeho pôvodu Emília Rigová, ktorej tvorba sa výraznejšie presadila v posledných rokoch². K odbornej spolupráci pri výslednom tvare výstavy si prizvala skúsenú teoretičku a kurátorku zo Slovenskej národnej galérie v Bratislave – Petru Hanákovú.

K účasti oslovili rodovo vyváženú desiatku umelcov a umelkýň. Ich diela tematizujú na jednej strane reflexiu tristnej minulosti Rómov s presahom na ich aktuálne sociálne postavenie a najmä ich vnímanie súčasnou spoločnosťou v širšom európskom kontexte. Čítanie výstavy z pohľadu diváka preto predpokladá aspoň základnú orientáciu v špecifikách rómskej tradičnej kultúry, ako aj novšej histórie Rómov. Tematizovanie rómskej problematiky ich očami ponúka kriticky uchopené a angažujúce témy vyčleňovania, znevýhodňovania, opovrhovania, zamlčievania s dôrazom na sedimentované „klišé“ ich vnímania, ale aj osobnú mytológiu či hrdosť časti vyspelejšieho etnika Rómov. Kurátorky v netradičnom tandeme – vystavujúca umelkyňa a skúsená teoretička – zvolili pri tvorbe výstavy ako prvé etnicko-rasové hľadisko pôvodu autorov a autoriek a diskurzívnu povahu ich tvorby, pričom tvar výstavy podriadili aj tematickej, ikonografickej a mediálnej povahe diel, s dôrazom na ich vzájomnú komunikáciu. Nie vždy však takýto dialóg diel naplno zarezonoval. Päť častí výstavy, limitovaných aj dispozíciou výstavných priestorov, usilovali kurátorky rámcovo vybalansovať podľa tém: zamlčovaná história, trauma a utrpenie Rómov, biomoc bielej väčšiny, súčasná angažovanosť a hrdosť Rómov, telo a rodová identita, identita a privátna mytológia. Miestami sa tieto oblasti diskurzu prelínajú a fúzujú.

Úvodná časť výstavy dáva výnimočne samostatný priestor jednému autorovi – Krzystofowi Gilovi (1987), pôvodom z Poľska. Prezentuje tu svoju novšiu inštaláciu *Vitajte v krajine, kde sa na Cigánov poľovalo* (2018). Dielo mediálne spája objekt montovaného prístrešku či chatrče, vo vnútri ktorej je panoramatická „čierna maľba“ (kresba kriedou) inšpirovaná Rembrandtom, posunutá do loveckého námetu. Sprítomňuje lov na Rómov (Heidenjachten) z obdobia 17. až 19. storočia v západnej Európe na území Holandska a Nemecka. Popri tejto temnej spektakulárnej inštalácii, kde autor intenzívne zapája diváka k podrobnému čítaniu historicky traumatizovaného postavenia Rómov pomocou baterky, predstavili kurátorky aj trojicu jeho komorných grafických prác z cyklu *Rajkane* (2017). Ide o pretlače a prekresby oficiálnych portrétov šľachty z obdobia kolonializmu a otrokárstva. Majú povahu palimpsestu – cez rómske čítanie histórie.

Z vyvýšenej pozície medziposchodia sa na diváka pozerá razantný fotografický portrét Emílie Rigovej (1980) *Keres kultura* (2018). Autorka sa na ňom srdnato „cerí“ s typickým zlatým chrupom, opatreným rovnákami. Zámerne devaluje a vnútorne sa tak zrieka ideálu rómskej krásy a deklarácie bohatstva cez tento typický atribút. Strojšek na jej chrupe nesie odkaz na jej ženskú identitu. Výstava pokračuje poetickou nástennou text artovou kresbou *Moja koža je moja* (2015) od renomovanej umelkyne Delaine Le Bas (1965) z Anglicka. Text je sugestívnym poetickým prehlásením autorky k jej pôvodu a ľudskej povahe. Oproti textu je aktivistické video známej rómskej umelkyne Selmy Selman (1991) z Bosny a Hercegoviny, pôsoiacej v USA *Marš do školy!* (2019). Sprítomňuje reálnu kampaň autorky, spojenú s verejnou zbierkou za vzdelávanie rómskych dievčat. Upozorňuje v ňom na báze faktografie a štatistiky, že v súčasnosti len 15% rómskych bosianskych dievčat ukončí základné vzdelanie. Prevažne potom uviaznu v tradičnom životnom východisku – vydať sa a porodiť viac detí.

Druhá časť výstavy je dynamicky rozdelená do dvoch miestností a do dvoch podnetných susedstiev. V prvej je predstavená robustná transparentná svetelná inštalácia Denisa Kozerawského (1990)³ z projektu *Slzy slnka na zemi* (2019) s motívom toporného bieleho komára, ktorý vyciava, množí sa a otravuje zvukom. Autor reflektuje problematiku biomoci ako nástroja na modelovanie politickej moci – moci nad životom. Inštalácia pokračuje monumentálnou digitálnou fotokolážou, ktorej naopak dominuje veľký čierny moskyt. Vedľa Kozerawského diel sú minuciózne obsedantné „hmýrivé“ farebné perokresby Slováka Žijúceho vo Viedni – Roberta Gabrisa (1986). Veristickú bravúru kresby prekonáva konceptuálne uchopenými námetmi (dúha, muchy, texty) a asociatívnosťou výrazu denníkových záznamov. Renomovaná poľská umelkyňa a aktivistka Małgorzata Mirga-Tas (1978) je tu zastúpená solitérnou sochou *Zver* (2002), vytvorenou z odpadového komprimovaného kartónu. Zobrazuje akési monštrum – hybrid človeka a zvierata s odkazom na sedimentované historické vnímanie rómskeho etnika ako „zver“.

Miestnosť oproti obsadzuje výrazovo azda najčistejšia časť výstavy. Odvíja sa tu čistý dialóg aktuálnych, politicky vymedzených diel. Sead Kazanxhiu (1987) z Albánska spojil do svojej inštalácie *8 na 8. apríla* (2013) rozmerný digitálny print (záber na fasádu a exteriér sídla albánskeho parlamentu) a objekty robustných pneumatík, ktoré sú pomalované v duchu kola so samozvanej rómskej zástavy. Ide o záber na autorovu protestnú inštaláciu pred budovou albánskeho parlamentu v Tirane. Dátum v názve diela reprezentuje Medzinárodný deň Rómov, kedy Kazanxhiu nainštaloval pred budovou parlamentu 8 veľkých pneumatík pomalovaných vo farbách rómskej vlajky. Oproti jeho tichej a stoickej aktivistickej inštalácii sú diagonálne v rohu miestnosti inštalované dve rozmerné videoprojekcie Tamary Moyzes (1975), ktoré reprezentujú videodíptych *Romanistan* (2017). Obe videá vznikli na báze kolektívnej performance skupiny Rómov a Rómiiek rôzneho veku. Pokojne, radostne a deklaratívne vyjadrujú svojím postojom a spevom rómskej hymny ideu „rómskeho štátu“. Sila diela je čiastočne narušená spôsobom inštalácie, než aký Moyzes vytvorila v origináli – teda zrkadliace sa videosekvencie s rovnakými postavami, pričom na hornej projekcii išiel o obraz súčasnosti, dolná (na podlahe) reprezentovala stereotypné vnímanie majoritnej spoločnosti. Myšlienku Rómskeho štátu stvárnjuje autorka aj s dávkou ironického nadhľadu. Usiluje zároveň kriticky poukázať na hlboko zakorenené vnímanie Rómov akýmsi orientálnym spôsobom zo strany väčšinovej spoločnosti. Aktéri – Rómovia a Rómkky rôznych generácií sú raz odetí v tradičných odevoch s typickou symbolikou, na druhom videu v civilnom odevе súčasnosti, pózujúci s rómskou vlajkou.

Výstava na druhom poschodí galérie pokračuje tematizovaním introspekcie cez obrazy a objekty privátna. Prináša premiérovu uvedenú inštaláciu Emílie Rigovej *Staráme sa o vašu budúcnosť* (2019), v ktorej autorka odkazuje na sociálne a rodinné kontexty vlastného detstva a zároveň oslovuje súčasnú generáciu rómskych detí a ich rodičov. Základ inštalácie tvoria dva veľké zádušné biele plyšové medvede. Na tvárach majú zlaté podnosy so svetidlami, ktoré miera na typické rómske drapérie a sklenenú veštecú guľu. Z útrobov medvedíkov akoby vychádzajú symbolické „rómske“ vnútornosti vo forme rómskej drapérie. Dielo nadväzuje na motív zvracania v jej videu *Vomíte ergo sum!* (2018) z jej body artovej autoperformancie, kedy reálne zvracia tekuté zlato. Ťaživá a nechutná situácia reprezentuje zložitosť zbavovania sa tradície (a atribútu) a súčasne odpor k prežívajúcim mýtom o Rómoch. Slovensko-česká umelkyňa a aktivistka Tamara Moyzes je tu zastúpená starším videom *Miss Roma* (2007) s motívom premeny mladučky Rómkky pomocou líčenia na paušálnu bielu krásavicu. Moyzes vychádzala z reálnych udalostí, kedy túto dievčinu nevpustili do viacerých podnikov kvôli farbe jej pleti. Vedľa je trojkanálové video Selmy Selman *Brušný tanec* (2017). Autorka v ňom ironicky odkazuje na lascívne vnímaný stereotyp krásnej rómskej ženy – Karmen. Jej fragmentarizované nahé telo sa nervne krúti a freneticky vibruje. Už v dekompozovanom názve diela (*Dance, Belly, The*) je roztrieštenosť, ktorá sprevádza a neguje vnímanie zvodného ženského tela. Mladý slovenský fotograf Ľuboš Kotlár (1991) je tu zastúpený solitérnym autoportrétom *Born naked II. (Self portrait at my parents)*, 2019). Suverénny a hrdý mladík deklaruje svoju identitu pózou tela a takmer nahotou. Fotografiu seba ako krásavca však neguje naspejovaným textom zlatou farbou (v zmysle *...identita je v kríze*) na margo svojej vlastnej komplikovanej identity.

Záver výstavy ponúka reflexiu osobnej mytológie cez dvojicu Robert Gabris a Selma Selman. Gabris tu pomerne preťažené modeluje biograficky motivovanú „room“ inštaláciu *Okno v dome môjho otca* (2019). Rekonštruje a inscenuje priestor, ktorému dominuje veľkoformátová fotografia „modelu“ domu svojho otca, ktorého autor poznal len prostredníctvom listov z väzenia – synovi do detského domova. Jeden z nich – prvý v poradí – je tu muzeifikovaný ako relikvia vo vitríne. Priestor strateného detstva a vnútenej „bielej“ identity dopĺňa kresbami a grafikami. V nich sa priamo identifikuje s otcom cez realistické zobrazenie srdca a insitných kresieb otca. Séria hĺbkotlačí z cyklu *Modré srdce* (2014) kombinuje motív srdca, rúk, nôh a väzenských tatuáží svojho otca v odkaze na ich stratený, no otvorene sprítomnený príbeh. Talent otca – väzňa autodidakta prelína s vlastnými kresbami a grafikami. Gabris sa ale posúva od rekonštrukcie svojho detstva bez rodiny, ku svojej súčasnej rodine – kombinuje minulosť so svojou gender súčasnosťou v objekte otvoreného kufrika *Háčkované kostýmy (Do vienka som sebe a svojmu budúcemu manželovi uháčkoval svadobný kostým sám, lebo babku som nemal, 2010)*, kde sú ručne háčkované biele a modré kusy priliehavého unisex odevu. Gabrisovu naratívnu scénicky

**KERES KULTURA!/
ROBÍME KULTÚRU!
(SÚČASNÉ UMENIE
A RÓMSKA IDENTITA)**

Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici

22. 10. 2019 – 23. 2. 2020

autorky a autori: Delaine Le Bas, Małgorzata Mirga-Tas, Selma Selman, Tamara Moyzes, Emília Rigová, Krzysztof Gil, Denis Kozeraewski, Ľuboš Kotlár, Robert Gabris, Sead Kazanxhiu
kurátorky: Petra Hanáková a Emília Rigová

modelovanú inštaláciu vyvažuje Selma Selman insitným maliarskym autoportrétom na nájdenom objekte – streche auta zo šrotoviska (*Autoportrét*, 2017). Nájdený objekt zo šrotoviska odkazuje na typickú a ťažkú prácu Rómov, akú vykonávala aj autorkina mama⁴. Selman tu má zastúpené aj menšie modely – červené 3D tlače vytúženej vlastnej izby jej mamy (*Múzeum cestovných snov*, 2018).

Robert Gabris v súvislosti s uvedením výstavy vyzdvihol v rozhovore pre rádio Devín⁵ jej prelomový spoločenský, ba v slovenskom kontexte až historický význam. Zdôraznil, že vystavujúci sú prvou generáciou Rómov a Rómiok, ktorí sa takto inštitucionálne identifikujú s rómskou identitou, a že výstava chce otvorene a pravdivo rekonštruovať ich vlastný obraz. Treba dodať, že nemalý prínos k tejto novej – otvorenej a priaznivej situácii – vytvoril v európskom kontexte ERIAC (European Roma Institute for Arts and Culture) v Berlíne, ktorý funguje od roku 2017. Na vlaňajšom 58. bienále súčasného umenia v Benátkach Eriac zorganizoval medzinárodnú výstavu *Futuroma*, pričom treba pripomenúť v tomto kontexte aj prvé zaradenie pavilónu súčasného rómskeho umenia *Paradise Lost* na 52. bienále výtvarného umenia v Benátkach (2007). Bol to určite prielom vo vnímaní umenia Rómov na európskej scéne. Výstava *Keres kultura!/Robíme kultúru!* štýlovo a výrazom väčšiny diel zapadá do estetiky internacionálneho jazyka neokonceptuálneho umenia 90. rokov 20. storočia. Čo je na nej špecificky rómske, je okrem tematizácie a ikonografie, aj istá dávka razancie, energie, priamosti a miestami tiež zámerne adaptovanej insitnosti prejavu. Hoci výstava reprezentuje pomerne malú vzorku či platformu súčasného rómskeho umenia, niektoré motívy, znaky a symbolika sa opakujú. Je to výzva pre mladšiu generáciu – postupne si kodifikovať nový, aktuálnejší jazyk. A je to aj zásadná dilema tranzície umenia Rómov dnes. Byť viac rómsky vymedzený? ...alebo zostať neutrálne občiansky? Je to zložitá a citlivá otázka, najmä vo vzťahu k spoločnosti, kde sú dlhodobo sedimentované predsudky a rozmanito motivované animozity.

- 1 Pozri: <http://sk.tranzit.org/sk/projekty/0/2018-09-26/nadikhuno-muzeumos-neviditelne-muzeum>
- 2 Emília Rigová sa v roku 2018 stala laureátkou Ceny Oskára Čepana, v roku 2019 sa zúčastnila výstavy *Futuroma* na 58. bienále výtvarného umenia v Benátkach.
- 3 Denis Kozeraewski pôsobí v umeleckom kolektíve APART. V roku 2017 mal APART svoju prvú samostatnú výstavu *Možnosť uchovávaní* v Kunsthalle Bratislava (kurátorka Lucia Gavulová).
- 4 Pozri performance Selmy Selman z: <https://www.selmanselma.com/>
- 5 <https://devin.rtvs.sk/clanky/kulturny-dennik/208727/keres-kultura-v-banskej-bystrici>



1. Emília Rigová: *Staráme sa o vašu budúcnosť*, 2019, kombinovaná technika, ready made, majetok autorky
2. Małgorzata Mirga-Tas: *Zver*, 2002, kartón, kombinovaná technika, majetok autorky
3. Krzysztof Gil: *Portréty z cyklu Rajkane*, 2017, kombinovaná technika, majetok Múzea rómskej kultúry v Brne
4. Selma Selman: *The Museum of Travelling Dreams/Múzeum cestovných snov*, 2018, 3D printy, majetok autorky
Selma Selman: *Autoportrét*, 2017, maľba na kove, majetok autorky
5. Sead Kazanxhiu: *8 na 8. apríla*, 2013, performance pred budovou albánskeho parlamentu v Tirane, digitálna tlač, objekt-remake, majetok Múzea rómskej kultúry v Brne
6. Tamara Moyzes: *Romanistan*, 2017, video, 4´2´´, majetok autorky
7. Denis Kozeraewski (+ Chaosdroid): *Z otvoreného projektu Slzy slnka na zemi*, 2019, inštalácia, kombinovaná technika, majetok autora
8. Robert Gabris: *Do vienka som sebe a svojmu budúcemu manželovi uháčkoval svadobný kostým sám, lebo babku som nemal*, Reykjavik, 2010, inštalácia, háčkované kostýmy, kufor, majetok autora

foto: Martin Deko



Pop art je globálny, no má silné lokálne špecifiká

Kvôli odlišnej socialistickej realite a špecifickým okolnos-tiam v lokalizovanom slovinskom umeleckom priestore bolo ťažké založiť nové figurálne umenie, no so šírením konzumerizmu sa mu podarilo prežiť a dokonca i naďalej rozvíjať. Súčasťou slovinského nového figurálneho umenia boli aj zväčšené detaily (napr. nos v Jesihových dielach, otvárač na konzervy a veľké pery v Logarových dielach alebo textil v dielach Mileny Usenikovej), opakovanie a množstvo obrazov (polievka Podravka v dielach Metky Krašovec alebo skratka BMC a pruhovaný vzor v Loga-rových dielach). Občas sa objavili charakteristické veľké farebné povrchy, nemodelované maľované povrchy a živé farby (tieto sa výrazne lišili od farieb, ktoré použí-va grafická škola v Lubláne), zatiaľ čo veľké formáty boli zriedkavé. Skutočnosť, že mnoho nových figurálnych umelcov vymenilo olej za akrylové farby (k čomu došlo na prelome desaťročí, u Jeraja už po roku 1967), bola dôležitá, pretože to im umožnilo viacvrstvovú, jednotnú aplikáciu farby na spôsob plagátu. Zdá sa, že zmena farieb spôsobila problémy viacerým umelcom. V roku 1973 začal Lojze Logar pri tvorbe grafik používať techniku sieťotlače (Mastnak, 1998).

Slovinskí umelci, ktorí patrili k novému figurálnemu umeleckému smeru, neboli takí odvážni ako ich americkí a európski kolegovia. Obrázky v ich dielach neboli také zjavné. Prejavy banálneho sveta boli netypické, pretože maľby často fungovali naratívne a blížili sa tým svojim francúzskym vzorom.

V dejinách umenia prevláda téza, že americkému pop artu sa nepodarilo získať odstup od spotrebiteľskej spoločnosti, ale môžeme brať do úvahy to, že odkryl a odhalil túto spotrebiteľskú spoločnosť, zatiaľ čo európ-ski umelci (to sa samozrejme nevzťahuje na všetkých) ho akceptovali ako médium a bez problémov ho začlenili

do svojich diel, ktoré sa v skutočnosti zaoberali inými témami, napríklad krajinou a náladami (ak diskutujeme o „expresívnych figurálnych umelcoch“). Nahradením Warholovej Campbellovej polievky kuracou polievkou Podravka adresovala Metka Krašovec v svojich skorých obrazoch (od ktorých sa neskôr dištancovala) konzumnosť cez prizmu socialistickej reality. Logara, Novinca, Kalaša, Gatnika a mnohých ďalších priťahovala spotre-biteľská pin-up erotika, zatiaľ čo Jesiha priťahoval kozmetický priemysel. Logar vo svojich obrazoch často zobrazoval fľaše coca-coly, zatiaľ čo Jeraj sa nezaujímal iba o krajinu, ale aj o chladné metropoly a beznádejnú prázdnotu ich budov viditeľnú vo väčších juhoslovanských mestách, kde sa vynárajú veľké spiace spoločenstvá: Nový Belehrad, Nový Záhreb... Metka Krašovec rada zobrazovala architektúru a detaily interiéru, jej obrazy však sprostredkujúajú oveľa osobnejší dojem v porovnaní s chladnými dielami, ktoré vytvorili maliari v západných mestských metropolách. Tieto diela sú však porovnateľné s niektorými európskymi umelcami – Jure Mikuž ich presvedčivo porovnával s dielami portugalského umelca Manuela Jorgeho, zatiaľ čo jej neskoršie maľby nemoc-níc porovnával s maľbami nemeckého maliara Petra Klasena (Mikuž, 2001). Berko a Franc Mešarič zobra-zovali architektúru úplne iným, fotorealistickým spôsobom, pretože ich priťahovali odrazy a nové architektúry charakteristické pre fotorealizmus. Ich najzaujímavejšie diela zobrazovali súčasnú socialistickú architektúru vo fotorealistickom štýle, zatiaľ čo Berko sa venoval téme ekológie aj v sérii fotografií a kresieb zobrazujúcich miestnu skládku odpadu Loka.

Okrem diel vytvorených v rámci „expresívneho figurálneho umenia“ tvorila Metka Krašovec aj umenie prepojené s metafyzickou maľbou, preto ju kritici považovali za nekonzistentnú (Sedej, 1971). Boris Jesih pracoval súčasne na geometrických reliéfoch hláv, softvérových obrazoch i maľbách podobných pop artu.

Jerajova tvorba sa veľmi približuje popu najmä v jeho komixových portrétoch a opustených mestských krajinách, zatiaľ čo jeho zobrazenia prázdnych priestorov so sto-pami devastácie a obrazy, v ktorých príroda a mestský svet bojujú o dominanciu, sa od neho vzdalujú. Franc Novinc sa sústredil na krajinárske umenie, kde sa k novému figurálnemu umeniu priblížil svojou farebnou paletou, prítomnosťou vzácnych prvkov konzumnej spoločnosti a výskumom vzťahu medzi prírodou a spoľač-nosťou (charakteristickým pre oboch – Jeraja aj Novinca). Ak však slovinskí maliari videli prírodu ako principiálne nadradenú každodennému svetu a ako takmer nábožen-skú entitu, zdá sa, že Novinc a Jeraj sa pokúsili dokázať, že mesto a krajina sa prelínajú. Kostja Gatnik kreslil komiksy, zatiaľ čo umelci z oblasti Prekmurje tvorili v oblasti grafického dizajnu. Logar sa k Wesselmanovi občas priblížil a hýbal sa takmer výlučne v rámci nových figurálnych umeleckých smerov. V roku 1972 Bassin napísal, že bol jedným z umelcov, ktorých štýl patril k pop artu, a napriek tomu dosiahol výsledky aj v oblasti estetiky. O rok neskôr opísal Logarove maľby ako výse-dok „nepriameho stretnutia medzi explicitnou popkul-túrou, ktoré definuje spravodajstvo, reprodukčný štýl a snaha dosiahnuť určité inovácie v čisto estetickej oblasti“ (Bassin, 1975). Obhajca a zakladateľ hnutia musel brániť Logarov pop art túžbami po „vysokom umení“ (Bassin, 1972).

To, čo kritika videla ako do istej miery „inováciu v estetickom poli“ bola snaha klásť väčší dôraz na jasné línie a geometriu, no hlavne na zmenu zobrazovaného subjektu. Po roku 1973 začal Logar, na rozdiel od iných, do svojich obrazov a grafik zavádzať obrazy z masné-díi, výsledkom čoho bola výrazná špecifickosť sprostred-kovaného obrazu. Tu sa už nedá hovoriť o pop arte (Badovinac, 1987), ale o použití mediálneho obrazu podobným spôsobom, aký sa používal vo fotorealizme.



4



1 Franc Mesarič: *Lotéria*, 1974
akryl na plátne, 139 × 134 cm.
S láskavým zvoľením Aleksandra Bassina

2 Milena Usenik: *Klin I.*, 1975
akryl na plátne, 120 × 160 cm.
Majetok Museum of Modern Art, Ljubljana

3 Zmago Jeraj: *---*, 1971
akryl na plátne, 100 × 140,2 cm.
Majetok Museum of Modern Art, Ljubljana

4 Tinca Stegovec: *Hovor*, 1978
kolorovaný lept a aquatint, 53 × 78 cm.
Majetok International center of graphic arts, Ljubljana



Pop art v Slovinsku

môžeme použiť aj výraz figurálne umenie. Aj keď tento štýl nie je rovnaký ako štýl, ktorý sa v anglosaskom svete nazýva ako pop art, predpokladám, že tento výraz budeme odteraz používať. Bude tomu tak z jediného dôvodu, toho istého ako to, prečo svet umenia hovorí po anglicky – aby sme si mohli do istej miery navzájom rozumieť.

V niektorých prípadoch sa obrazy odvrátili od plagátoidného nanášania farieb a boli k nim pridané mnohé detaily. Spojenie týchto prvkov dáva slovinskému „popu“ charakteristický výraz a zakladá ho ako osobitnú formu nového figurálneho umenia vyvinutú v rámci juho-slovanského socializmu. Invázia pop artu, nového figurálneho umenia a neorealistických vplyvov bola taká silná, že môžeme hovoriť o štýle, a to nielen kvôli (častočnomu) skupinovému prístupu k scéne – v tom čase to nebolo neobvyklé, pretože umelci boli nútení spájať sa do skupín kvôli nepriaznivým podmienkam tvorby - ale aj kvôli podobnosti vo vyjadrení.

Pop art v Slovinsku nie je zabudnutá epizóda

V článku *Slovinskí mladí umelci po roku 1970* (1975) Aleksander Bassin napísal, že „pod tvorbou generácie bola urobená čiara, čím sa začala - pod vlajkou a s podmienkami expresívneho figurálneho umenia – nová, čerstvá cesta, ktorá ich povedie preč od domá-ceho konceptu expresionistickej tradície“ (Bassin, 1975). Pop art a ďalšie nové figurálne umelecké hnutia sa vytratili z miestneho sveta umenia, a tak aj dlho ostali.

Je zaujímavé, že niektorí slovinskí umelci sa zriekajú svojich obrazov z tohto obdobia dodnes. Charakteristické juhoslovanské *Polievky Podravka* od Metky Krašovec sa až do výstavy *Revízie* verejne nevystavovali. Dielo *Maľba 70 + 90* nebolo v roku 2001 v Centre and Gallery P74 verejne vystavené a v monografii, ktorá vyšla v roku 1994, sa ani nespomína. Zmago Jeraj v roku 2005 uviedol: „Zatiaľ čo moji kolegovia rozvíjali svoje figurálne umenie už od čias ich akademického štúdia, ja som nešiel rovnakou cestou, keďže som už mal predchádzajúce skúsenosti s expresívnou tvorivosťou. V skutočnosti som začal pracovať na figurálnom umení preto, že som abstraktnú maľbu vždy považoval za stopu ilúzie. Keďže mi to neprišlo ako jednoznačná doktrína, vrátil som sa k jednoduchému figurálnemu umeniu, ktoré nebolo zjednodušené vďaka súběžnému vývoju pop artu na západnom fronte – kde prevládali úplne iné okolnosti“ (Brumen-Cop, 2005). Je pravdepodobné, že nové figurálne umenie by nebolo popierané tak ľahko, ak by sa jeho prítomnosť zapísala do vedomia slovinských kritikov a dejín umenia, a je čas, aby sme túto etapu dejín umenia napravili.

Podakovanie

Tento výskum nezískal žiadny osobitný grant od financujúcich agentúr vo verejnom, komerčnom alebo neziskovom sektore.

- Touto kombináciou slov prispela Dr. Nadja Zgonik, slovinská historička umenia a autorka zodpovedná za dôkladnú analýzu koláží v diele maliarky Marij Pregelj.
- Po hospodárskej reforme v roku 1965 sa Stane Kavčič stal zástancom liberálneho hospodárskeho smerovania založeného na polycentrizme a veril v prepojenosť územného, ekonomickeho a sociálneho rozvoja, využívania geografickej polohy Slovinska, v rozvíjajúce sa odvetvia priemyslu s príslubom rýchleho zisku, podporu súkromných iniciatív a v súkromné investície, silnú orientá-ciu na vývoz, začlenenie do európskeho hospodárskeho priestoru a regionálne prepojenia so susednými krajinami.
- Stane Bernik a Jure Mikuž uvádzajú, že výstava bola predmetom diskusie minimálne od roku 1973.
- Výstavu pripravili a o výbere diel na výstavu rozhodli títo odborníci: historici umenia Tomaž Brejc, Jure Mikuž a Nace Šumi mali na starosti maľbu, Tomaž Brejc mal na starosti aj konceptuálne umenie, Špelca Čopič, Breda Misja a Marijan Tršar mali na starosti sochárstvo, grafiku Zoran Kržišnik a Melita Stele-Možina, za ilustrácie zodpovedali Špelca Čopič, Helena Pogačnik Grabelšek a Marijan Tršar a Stane Bernik za architektúru, urbanizmus, priemyselný dizajn, grafický dizajn a fotografiu.

Petja Grafenauer, PhD. (narodená v roku 1976) pôsobí ako docentka na Akadémii výtvarných umení a dizajnu (ALUO – Akademia za likovno umetnost in oblikovanje) v rámci Lublanskej univerzity. Je špecialistkou na lokálne a regionálne umenie Slovinska a krajín bývalej Juhoslávie vytvorené po II. svetovej vojne, predovšetkým na maľbu. Od roku 2012 sa zaoberá výskumom možných stretávacích plôch ekonomiky a umenia. V nedávnej minulosti viedla neziskovú galériu Vodnik Homestead Gallery in Šiška, bola vedúcou na Oddelení fotografie na Vysokej škole úžitkových umení v Lubláne. Spolueditovala Art Words – slovinský časopis venovaný vizuálnemu umeniu, prednášala históriu súčasného umenia na Akadémii umení Univerzity v Novej Gorici. Organizovala viacero samostatných výstav umelcom zo Slovinska, krajín bývalej Juhoslávie i zahraničným umelcom, kolektívne výstavy, viaceré z nich venované výskumu slovinských maľby od 2. ½ 20. storočia, najmä: Non-aligned Pop (2017). Pravidelne prispieva do periodík zameraných na kritiku a teóriu umenia. Žije v Lubláne (Slovinsko).

Základné právo na kultúrnosť.

Nové perspektívy galerijnej prevádzky na Slovensku

po pandémii v roku 2020

Richard Gregor

Vo všeobecnosti možno povedať, že to, čo kultúre na Slovensku najviac chýba, je formulovaná strategická vízia. Nejde o ďalší abstraktný kultúrno-politický strategický materiál, akých sme už mali niekoľko, ale o predstavu, kde sa chceme v zmysle kultúrneho rozvoja ako spoločenstvo vidieť (aspoň) v horizonte 25 rokov, a to zo svetonázorového a nadnárodného hľadiska. Pomenovať pritom musíme konkrétne nástroje, ako chceme naše ciele dosiahnuť a ako k nim využijeme existujúce inštitúcie – jednak tie verejné a popri nich rôzne individuálne či kolektívne iniciatívy. V nich totiž spočívajú naše hlavné nástroje pre nájdenie akejsi ideálnejšej proporcionality a zmyslu toho, čo robíme: ide predovšetkým o širší dosah kultúry ako takej. Slovensko má veľké množstvo kvalitnej kultúry, no vlastné existujúce nástroje na jej šírenie využíva nedostatočne alebo, ako sme videli v poslednom období, tendenčne (napr. utopická podpora folklóru).

Vieme, že za posledných 30 rokov sa v danej oblasti urobilo z koncepcného hľadiska iba veľmi málo, decentralizovali sa inštitúcie, zmenili sa možno objemy financií na voľnú i závislú kultúru, ale prístup k verejne zriaďovanej kultúre ostal v mnohom rovnaký. Môžeme povedať, že v kultúre prebieha určitý samovývoj, čo je samozrejme dobré a z demokratického hľadiska jediné správne, no inštitucionálna sféra naň reaguje neskoro, z hľadiska principiálnej podpory a udržateľnosti dosť koloniálne, teda nezriedka bez pridanej hodnoty, ktorá by potvrdzovala správnosť faktu, že sa niektorému autorovi či problému venovala práve tá a nie iná inštitúcia.

Výsledkom samovývoja je množstvo úžasných diel a podujatí, ktoré budú na jednej strane tvoriť dejiny jednotlivých umeleckých smerov. Na druhej strane je výsledkom veľká sústava „single issues“, participujúca rôznou mierou na zvyšujúcom sa podiele kultúrneho produkcionizmu v našej krajine – a práve tejto novej štruktúre kontruje alebo sekunduje priebežne sa objavujúca a ukrývajúca potreba obhajovať základné právo na kultúrnosť (napr. iniciatíva Stojíme pri kultúre). Z hľadiska štátu sme normalizáciu 70. a 80. rokov 20. storočia prekročili iba vo veľmi malej miere – máme síce slobodu umeleckého vyjadrenia, no ono sa stále deje viac ako spoločensky tolerované, než ako spoločensky vyžadované, aj umelecká kritika je dnes viac komentovaním, než skutočným požadovaním náročnosti a kvality.

Táto skutočnosť sa v aktuálnej chvíli môže zmeniť výrazne k lepšiemu, len si musíme nanovo definovať pozície a funkcie (standing points) v rámci kultúrnej prevádzky – posunúť sa o jeden level vyššie, a namiesto dámy začať hrať šach. Pandémia korona vírusu, pri ktorej si začíname po mnohých desaťročiach opäť raz klásť esenciálne hodnotové otázky, je preto ďalším v rade paradoxov, ktoré umeleckú prevádzku na Slovensku správdzajú takmer na dennom poriadku najneskôr od roku 1948.

Využívam k tejto úvahe svoje súčasné oboznamovanie sa s fungovaním štátnej príspevkovej organizácie – regionálnej galérie, v ktorej posledných desať mesiacov pôsobím. V týchto dňoch je kvôli pandémie zatvorená a ja sa snažím premietnuť jej historický význam, renomé, tradíciu, potenciál a tiež naše konkrétne výskumné a prezentačné plány do novej situácie, ktorá nastane potom, ako panika opadne.

Problémov inštitucionálneho fungovania je veľa a nesúvisia iba s finančným poddimenzovaním – hoci priemerných 8% celkového rozpočtu investovaných do samotnej činnosti našej galérie ponecháva jej skutočný potenciál, keď by sme motor trvalo držali vo voľnobehu. Uvedomil som si však postupom času ďalšie podstatné súvislosti.

1.

V slovenských galériách (a asi nielen tam) sa dnes stretávajú tri generácie odborných pracovníkov, ktorí určujú ich tvár. Tieto tri generácie majú dosť odlišnú východiskovú situáciu, smerovanie a tiež metódy práce, preto je zaujímavé, v čom sa ich trajektórie stretávajú a v čom mňajú. Najstaršia generácia, povedzme, šesťdesiatnici reprezentujú predovšetkým obranné pozície, ich krédom je po desaťročia trvajúca obhajoba existencie galerijných inštitúcií v odborne relevantnej podobe, sprievodne s ustálenou mierou nevyhnutných kompromisov, položených na oltár udržateľnosti a stability tej-ktorej ustanovizne. Nejde o malú hodnotu, väčšina slovenských galérií vznikla počas prvých dekád socializmu, čiže ich zachovanie mohlo byť vo veľkom riziku (spomeňme si na nedôstojné „reformy“ počas 90. rokov 20. storočia). Početná stredná generácia „husákových detí“ – tá, ktorá v súčasnosti z politického hľadiska preberá moc v krajine – v galériách reprezentuje spojnicu medzi „obrazmi starého sveta“ a súčasnosťou. Vyrástla v situácii neustálych zmien, rôznymi spôsobmi a razanciou sa, okrem iného, podieľa na formovaní obrazu slovenského umenia smerom von, t.j. snaží sa korigovať to, ako si ho uplatňuje a modeluje medzinárodná scéna reprezentovaná silovými inštitúciami. Predstavitelia tejto generácie, umelci a kunsthistorici, dnes riadia väčšinu z 21 verejných zbierkotvorných galérií (združených v Rade galérií Slovenska). Najmladšia generácia, z môjho pohľadu, výrazne pociťuje neprítomnosť odborných autorít (osobitne v regiónoch), ktoré by jej pomohli zaručiť zmysluplnosť ich dlhodobého odborného smerovania – pre kunsthistorika je práve toto podstatné, aby svoj život z pracovného hľadiska nepremárnil. Galériu preto považuje viac za vzdelávaciu než výskumnú inštitúciu, postojovo táto generácia nie je zatažená morálnymi ambivalenciami viazucimi sa ku kontroverzným obdobiam v minulosti; na druhej strane disponuje zručnosťami v oblasti technológií a rýchlostou pri získavaní informácií.

Za predpokladu trochu prajnejších okolností môže byť tento nadgeneračný „triumvirát“ všetkým na osoh a priniesť dobrú dynamiku. Navyše by sa za prajnejších okolností dosiahla nevyhnutnosťou trojgeneračnej diskusie inštitucionálna kontinuita, ktorá u nás veľmi chýba, a ktorá je nahrádzaná stále novými začiatkami, spálenými mostami, trpkosťou z nedocenenia, prípadne inými turbulenciami pri viac alebo menej častých zmenách na riaditeľských stoličkách. Práve neschopnosť kontinuity a neposkytnutý priestor na to, aby človek mohol vidieť svoju vlastnú agendu v dlhšom, než krátkodobom horizonte prináša slabší ťah na bránu v domácom i medzinárodnom zmysle, malú atraktivitu inštitúcií smerom navonok a nízku mieru medziinštitucionálnej spolupráce pri vytváraní projektov.

2.

S uvedeným súvisí tiež háklivá téma elitárstva a slonovinových veží, za ktoré sú naše galérie – pokiaľ sa nevenujú vzdelávacej činnosti na úkor vedeckej – považované, keďže naša spoločnosť sa dominantne neidentifikuje so svojou vizuálnou kultúrou, ale skôr s literatúrou a divadlom. Ide o zaujímavý paradox – na jednej strane si uvedomujeme, že potrebujeme aj na Slovensku nové a vyspelé – teda v úplnom slova zmysle: kultúrne spoločenské – elity, no existenciu elitných inštitúcií, ktorými galérie už len z princípov profesne náročnej správy umeleckých zbierok nevyhnutne sú, nepripúšťame. Pričom elitnosť inštitúcie neznamená, že do nich bude mať bežný návštevník obmedzený prístup, elitnosť znamená povinnú prácu na najvyššej intelektuálnej úrovni a adekvátne sprostredkovanie jej výsledkov. Čiže vytvoríme kvalitný projekt so silným myšlienkovým zázemím a nájdeme spôsoby, ako ho sprostredkovať – a nie naopak: vytvárať a priori komunikatívne, a tým jednoduché projekty, určené na vzdelávanie tak, že náročnejší návštevník si v galérii pre seba nič nenájde. Pozitívnu elitnosť dokonca predstavuje aj prípadné voľné vstupné (SNG, Kunsthalle Bratislava), ktoré nie je len marketingovým ťahom, ale odrazom vedomia, že kultúrne dedičstvo náleží všetkým a môžu sa ním kochať ľubovoľne často a dlho.

Zaužívaným, vedomým či podvedomým bojom proti pozitívnej elitnosti galerijných inštitúcií je politizácia ich riadiacich funkcií, ktorá je tiež neblahým dedičstvom (zdanlivo anti-elitárskeho) socializmu. Netreba opakovať známe fakty o deštruktívnosti politických „kádrov“ vo vzťahu k hodnotovej integrite galérií, aj v tejto oblasti však posledné obdobie prinieslo nové skúsenosti. Na rozdiel od mnohých mojich kolegov si nemyslím, že by manažér pochádzajúci mimo odvetvie kultúry nemohol byť dobrým riaditeľom galérie, hoci sme taký prípad na Slovensku dosiaľ nezaznamenali. To, že na jej čele stojí odborník nemusí nevyhnutne znamenať, že sa jedná o kvalitného odborníka, a už vôbec nie, že ide o slušného človeka. Problémom sú manažéri, ktorí aj keď si časom osvoja to, čo všetko galéria vykonáva (90% navonok neviditeľnej výskumnej a administratívnej práce), nemusia v skutočnosti nikdy pochopiť, prečo to vlastne galéria robí. Posledné skúsenosti nám ukazujú, že dochádza k novotvarom, ktoré sme doteraz nepoznali, napr. sústreďenie sa na vybraný aspekt činnosti, môžeme spomenúť oblasť PR. Znamená to, že spôsob uvažovania prebieha opačne, dalo by sa povedať, že behaviorálne: PR nepodriadime našej vlastnej filozofii, ako chceme inštitúciu profilovať, a čím v tejto rovine kultúrnej sfére originálne osožiť, ale inštitúciu profilujeme na vlne odsledovanej úspešnosti projektov – napr. realizovaním výstav umelcov, pri ktorých štatisticky vieme už dopredu doložiť ich grantový úspešnosť (napr. v rámci FPU). Dlhodobý je takáto stratégia neudržateľná, lebo sa stane priehladnou, v krátkodobom horizonte však môže vzbudiť potemkinovskú ilúziu perfektného fungovania. Ďalšou, a z morálneho hľadiska oveľa vážnejšou, vrstvou tohto problému je postoj k umenovednej odbornosti. Súvisí to s kontinuitou rozoberanou v predchádzajúcom bode – odborná práca je v najširšom slova zmysle totiž vždy súčasťou celej genealógie dejepisu umenia, v ktorej už po mnohých desaťročia (u nás) či storočia (v zahraničí) nadväzujeme na to, čo vykonali naši



1



2

predchodcovia – práve ich prácu, nielen fakty z dejín umenia si musíme počas štúdií na vysokej škole osvojiť. Najväčším hriechom protielitárskeho (komerčného, politického, populistického atď.) vedenia galérií je preto skreslenie hodnoty a smerovania odbornej práce ako takej – napr. jej zneužívaním do kvantitatívnych výkonov na úkor seriózneho výskumu – je to, akoby kurátori celý život donekonečna produkovali seminárne práce. V prípade seniorných odborníkov to často ústi do odchodu na iné pracovisko (Alena Vrbánová zo Štátnej galérie Banská Bystrica v roku 2007), no v prípade juniorných môže dôjsť k zlému nasmerovaniu, čo bude mať negatívny dosah na ich celoživotný výkon – stratu reputácie ešte pred jej nadobudnutím a skoré vyhorenie.

3.

V medzipriestore môjho uvažovania sa nachádza vývoj inštitucionálnej kreativity ako takej – definujeme v galériách vedomostný systém, no nemáme ošetrený kreatívny systém. Ide v ňom o spracovanie múzejného a vzdelávacieho obratu, ktorým galérie za posledné roky prešli – s tým súvisí, ako som už spomínal, že sú u mnohých primárne vnímané ako vzdelávacie a nie ako výskumné inštitúcie, práca smerom von prevažuje nad prácou smerom dnu (ktorú, inak, primárne určuje zákon o múzeách a galériách). Ďalšou otázkou je otázka intenzity prítomnosti architektov a dizajnérov pri príprave výstav a expozícií – v kreatívnom systéme hrajú inú rolu ako vo vedomostnom, ak je vedomostný druhoradý, dochádza k výstupom, ktoré sú odborne kontroverzné. (Pozri napr. debatu o expozícií M.A. Bazovského v Trenčíne <https://www.artdispecing.sk/tv-channel/noc-jazdca/noc-jazdca-03-19/>). Tento medzipriestor, v ktorom sa vlastne deje a vyvíjajú najväčšie a ťažko predvídateľné zmeny výtvarnej a galerijnej prevádzky, polarita (už pomenovaného) vedomostného a (dosiaľ nepomenovaného) kreatívneho systému je možné vidieť na rôznom uchopení vedenia galérií zo strany výkonných umelcov a historikov umenia – do budúcn budú rozdiely asi markantnejšie. Dnes možno ako jediný negatívny dopad vysokej kreativity vnímať slabú mieru dlhodobej spolupráce pri príprave konkrétnych titulov: spojenie finančných zdrojov, odborných kapacít a možností putových výstav takmer úplne absentuje – produkujeme „single issues“, neprítomnosť väčšej (vyššej) vízie strategického plánu na úrovni aspoň Strednej Európy nás drží v polohe malých, v rôznej miere chránených dielní.



4.

Doterajší ukazovateľ úspešnej verejnej kultúrnej inštitúcie vo vzťahu ku zriaďovateľovi bol ekonomický a opäť proti-elitný – vysoká návštevnosť, čo najvyšší výber vstupného, štatistika hlavných a sprievodných podujatí, pričom konzistencia a integrita týchto podujatí bola ponechaná ako prostriedok k uvedeným cieľom. Toto už dnes neplatí a po postupnom doznievaní pandémie, ktoré bude asi dlhodobou záležitosťou, to naďalej platiť nebude. Masová návštevnosť inštitúcií (kino, divadlo, filharmónia a v prípade hromadných turnusov aj múzeum) nie je a dlho ešte nebude možná. Na rad príde okrem internetovej komunikácie, ktorá je neosobná, formát individuálnych návštev podľa vopred vytvoreného rezerváčného formulára (ako vo florentskej galérii Uffizi), pretože to bude jediná z auto-psie dostupná forma kultúry. Vidím príležitosť pre slovenské galérie dotknúť sa takto bodu nula a nanovo nastaviť celý svoj prezentačný systém tak, aby získali v našej spoločnosti status, ktorý im náleží (najneskôr od čias, kedy prestali byť nástrojom triedneho boja, čo bol pôvodný dôvod, prečo v čase socializmu vznikli). V tejto chvíli sa preverí predovšetkým pripravenosť týchto inštitúcií naživo poskytnúť divákovi adekvátny a hodnotný stimul, ide o to, čo vieme divákovi dať v čase, kedy rieši základné otázky a esenciálne obavy, pričom už z takto postavenej povahy veci je zrejmé, že tie elitnejšie vedené inštitúcie ťahajú v tejto veci za dlhší koniec. Vo všetkých oblastiach spoločnosti nastane čas, keď pochopíme, že odbornosť nie je samoučelná a často nepohodlná – pretože zdržiavajúca komponenta, ale nevyhnutnosť, ako pristupovať ku každej oblasti nášho života. V prípade galérie na to, aby jej výstupy boli zaujímavé, konzistentné, kreatívne spracované na vysokej úrovni a aby prinášali nejakú nadhodnotu. Nebude úplne jednoduché definovať parametre tohto nového systému, navyše v ňom treba odlišiť aktuálne prezentačné a komunikačné možnosti od tých dlhodobých, ktoré vyžadujú ďalšiu prípravu a investície – v danej chvíli musíme jednoznačne a pragmaticky vychádzať z toho, čo v tejto chvíli máme.

V skratke: máme čisté a rozľahlé budovy, jednu alebo viac dočasných výstav a jednu alebo viac stálych expozícií vhodných pre zavedenie rezerváčného systému na individuálne návštevy (prípadne dvojice) v predĺžených otváracích hodinách tak, aby sme dodržaním špecifickej hygieny návštevníkov epidemiologicky ochránili. Návštevník si bude môcť vopred vybrať, či si na svoju návštevu zvolí polhodinový, alebo hodinový termín, v závislosti na tom, či si chce pozrieť iba časť galérie, alebo celú. Otázkou je len stanoviť, kedy takýto systém môžeme začať prevádzkovať. Ďalšou otázkou je, či tento nový systém spoplatníť doterajším, alebo novým, a to zvýšeným či zníženým vstupným.

Môj názor je, že ľudia by mali mať na tento formát návštev nárok zadarmo, pretože galérie celé desaťročia investovali do svojho rozvoja peniaze z verejných zdrojov, ktoré by mali byť v kríze užitočné. K výhradnosti prehliadky (luxus jedného návštevníka v budove) sa teda pridá výsada voľného vstupu (obvykle platí len pre pozvaných hostí), čím sa v pozitívnom slova zmysle uplatní (použije) elitná povaha galerijných inštitúcií bez toho, že by to bolo akoukoľvek formou povyšovania sa. (Obava z povýšeneckosti galérie smerom k bežnému divákovi má totiž u nás hlboké korene: už ako deti nás často postavili počas exkurzie pred obraz s tým, že musíme okamžite povedať, čo tým autor myslel. Galérie sa tak stali stresujúcim miestom, kde vás skúšajú z niečoho, čo by ste vraj mali vedieť, no neviete, dokonca vás často skúšali ľudia, ktorí sami nevedeli oveľa viac.) Okrem fyzických priestorov a možnosti vidieť diela naživo máme rozvinutý vedomostný systém, ktorý dokážeme prostredníctvom odborníkov zdieľať: nielen ako hru, ale tiež ako štruktúru vzdelávania, na ktorej konci je výrazné historické povedomie o našom spoločenstve prostredníctvom umenia. Vieme sa spätne pozrieť doslova na tisíce výstavných projektov, ktoré naša verejnosť vo veľkej miere dosiaľ nezachytila, a to prostredníctvom katalógov, dokumentácií, videodokumentov, diel na kúpených v zbierkach a podobne.

Isteže, myslieť si, že bude čas na tak hromadnú revíziu môže byť utópiou, ale na druhej strane rozdelí dnes galériu v rovnakej miere na prezenčnú a virtuálnu, a ďalej súbežne stavať na jej vedomostnom a kreatívnom systéme a pokúsiť sa tak ukázať, že elitná kultúra nemusí byť len oddychovým voľnočasovým formátom pre fajnšmekrov, ale niečím, čo môže mať v čase krízy kľúčový a stmelujúci význam.

1. náhľad na webstránku Liptovskej galérie Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši informujúcej o jej uzavretí z dôvodu karantény, ilustračné foto
2. náhľad na registračný formulár na návštevu expozícií, ilustračné foto
3. expozícia výstavy *Alternatívy deštrukcie*, LGPMB, 2. 10. – 16. 11. 2019, ilustračné foto, repro: archív galérie

Videoinštalácie

Petra Rónaia, Petra Meluzina

a Jany Želibskej v prvej tretine

90. rokov – definovanie

autorského kódu.

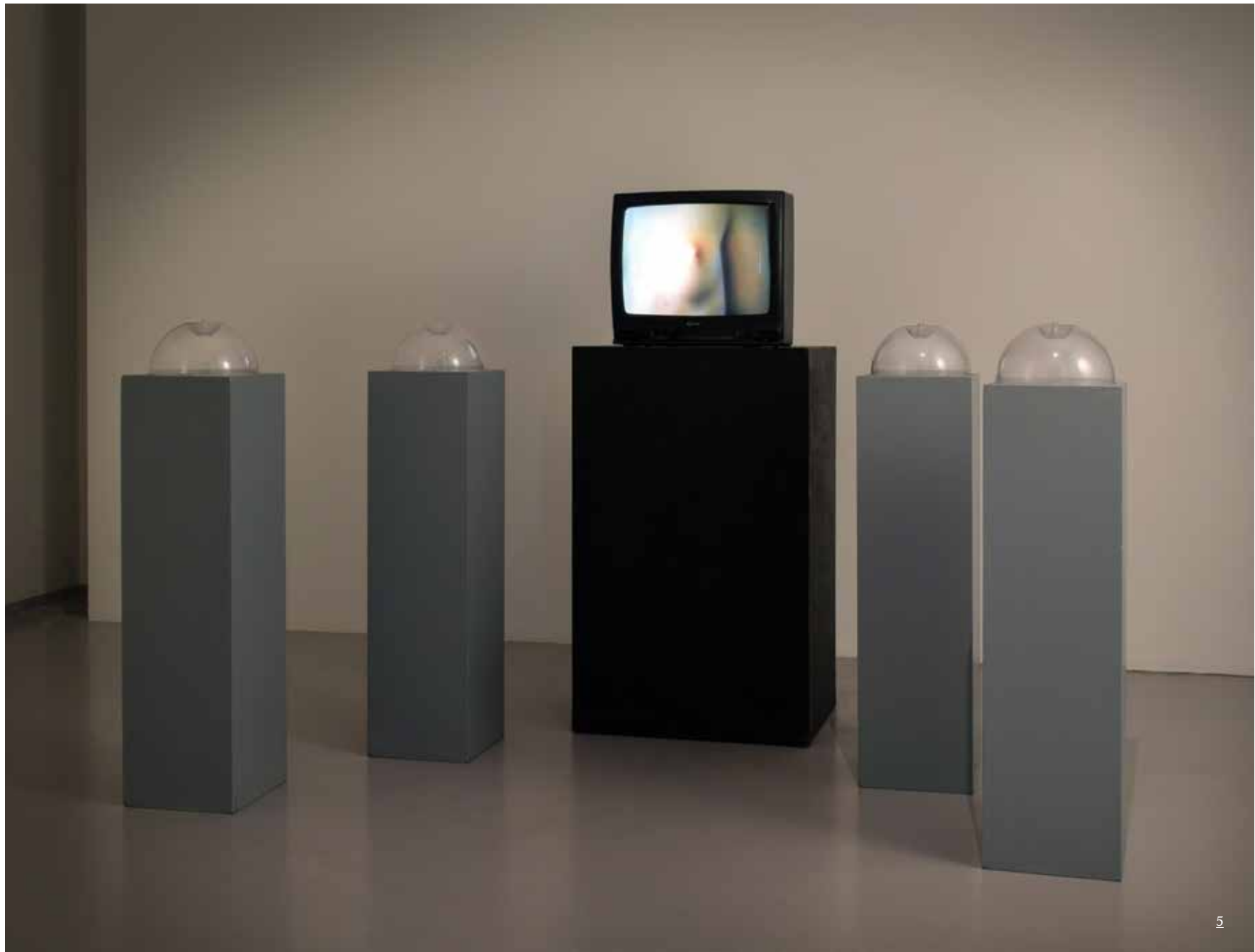
Mira Sikorová-Putišová

Text je súčasťou štúdie Prológ k videoumeniu na Slovensku v 90. rokoch (Etablovanie videoinštalácie, skupina Čenkovej deti a prvé skupinové výstavy so zastúpením videomédií), *ktorú autorka napísala na základe udelenia štipendia Fondom na podporu umenia v roku 2018. Napísanie štúdie ako, bohužiaľ, poslednej spolupráce autorky textu a Petra Meluzina (zomrel 6. augusta 2019) iniciovala ich kooperácia na výstave videodiel umelca z rokov 1993 – 2017 v-idea v Považskej galérii umenia v Žiline a na vydaní monografie meluzIN (vydala PGU v Žiline).*

Tvorba autorov na začiatku deväťdesiatych rokov, v ktorej postupne svoje pevné miesto zaujali videoinštalácie, i napriek tomu, že ide o počiatočnú fázu ich videotvorby, vykazuje známky osobitého rukopisu u každého z nich. S výnimkou Petra Rónaia, ktorý videodiela začal vo výraznej miere realizovať už pred rokom 1989, nejde o početnú skupinu prác – ide o tie, ktoré majú vročenie do roku 1993, no každopádne veľa napovedajú o formách budúcich videoinštalácií týchto tvorcov v nasledovných rokoch deviatej dekády.

Peter Rónai, stojaci skôr bokom od aktivít skupiny Čenkovej deti a Untitled, smerovaných k realizácii a aj prezentácii videodiel začiatkom deväťdesiatych rokov, začal používať videokameru už druhej polovici osemdesiatych. Umožnila mu skúmať možnosti vytvárania plynúceho obrazu, no zaoberal sa ňou aj ako formou média na jeho prenos. Popri zaznamenávaní akcií – vlastných i v tandeme s J. Kollerom (Nová vážnosť) na prelome desaťročia a jeho prvých rokoch, prostredníctvom kamerového záznamu re-interpretoval a znovu citoval nielen svoje





vlastné diela (napr. prepisom videoinštalácií do statického video-sľajdu), ale aj diela viacerých svetových umelcov – K. Maleviča, M. Duchampa, A. Kapoora, A. Warhola a ďalších.¹ Dôležitú úlohu v nich zohrávala obrazovka a elektronický obraz, ktorého podstata transformovala pôvodnú formu diela, ale aj samotný TV aparát – autor k nemu pristupoval jednak ako k readymade, ale aj ako k dôležitému kompozičnému činiteľovi diela.² Re-interpretovanie vybraných diel z dejín umenia – ich prepisov prostredníctvom vytvorenej videoinštalácie (napr. Object/Subject, 1989, Postduchamp, 1992 – 1993) je dokladom vytvárania antitéz k neoavantgarde i špecifickým príkladom postmoderného myslenia, ktoré charakterizuje jeho tvorbu ako celok – naprieč všetkými médiami.³ V príspevku pre projekt *Elektrárň T.* (1993) autor použil interaktívnu kameru na vytvorenie close circuit – „uzavretého okruhu“ diela, ktoré kamerou snímalo a následne reprodukovalo obraz diváka, čiže ho integrovalo do svojho komplexu.⁴ Close circuit systém videoinštalácie, tiež vkladanie malých LCD obrazoviek do tela inštalácií a objektov, v ktorých premietal najmä videoanimácie, vytvorené technikou morfingu, manipulujúce jeho fotografický portrét, alebo reprodukuje „live“ nasnímaný obraz diváka kamerou sú osobité autorské systémy konštruovania videoinštalácií, ktoré začal uplatňovať už od prvej tretiny dekády.

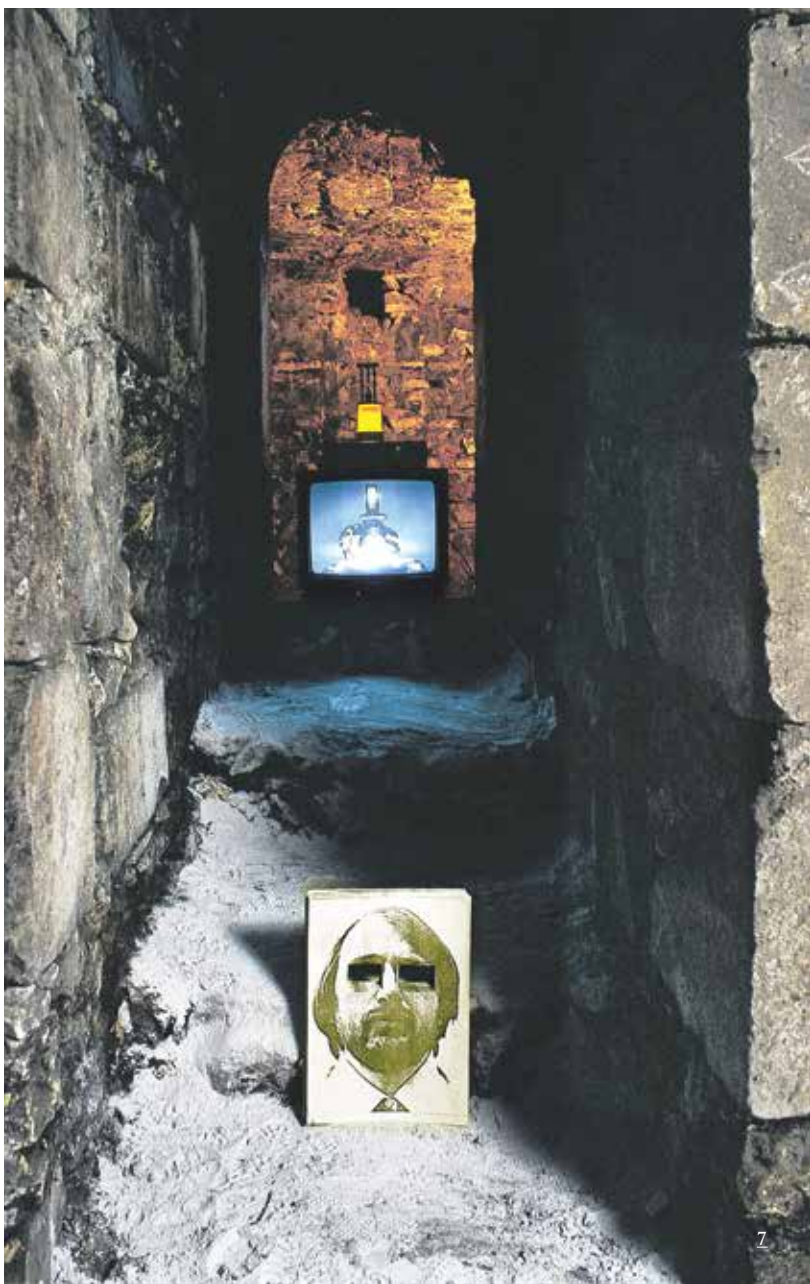
Skladba videoinštalácií Petra Meluzina, i napriek odlišnosti výrazového aparátu tohto média, má svoj zdroj v druhej ťažiskovej oblasti jeho tvorby, realizovanej v osemdesiatych rokoch – v akciách. Zodpovedá to téze, že inštalácia je formou koncentrovanej akcie,⁵ v prípade Meluzina sú priestorové médiá „preklopením“ myslenia a jazyka akčného umelca do iného média najmä cez systém ich konštrukcie. Systematický spôsob, akými akcie vytváral – mali presne stanovený scenár, réžiu i časovú chronológiu, je transponovaný do skladania komponentov inštalácií a videoinštalácií. Ide o presné zrežirovanie situácie, teda vyskladanie prostredia/diela, kde každý artefakt má svoje miesto. Takými jeho prvé, no i ďalšie videoinštalácie nesporne sú – viditeľné je to už v diele Impo(r)tant z výstavy *I. poschodie* (1993), kde obraz v monitore bol vytváraný prostredníctvom PC programu. Fragment nemocničného prostredia s náležitým inventárom: paravány vytvárajúce kóje, posteľ na transport pacientov doplnil alúziou na monitorovací systém chorého, v skutočnosti PC s monitorom, ktorý však reprodukoval videoanimáciu s efektom pixelov, kde sa v striedali portréty slávnych mužov zo sveta umenia, kultúry no i ďalších, vrátane jeho portrétu, prestrihované reklamnými šotmi na plienky a tablety na podporu potencie. Už v tomto diele je možné odčítať princíp irónie a paradoxu, ktoré sú výsledkom prekrývania sémantických vrstiev diela a zvyčajné smerovanie do prekvapivej pointy – výraznej aj v prípade diela Life after life (1993) realizovaného pre výstavu *Elektrárň T.*⁶ Povaha jeho videoinštalácií je tiež reakciou na zmenu vizuálnej paradigmy reality na začiatku deväťdesiatych rokov, ktorú predstavoval rozmach televízneho obrazu,⁷ no najmä obsah TV vysielania – v záplave banalít, ktorá ho pri jeho inklinácii k podvratnosti, vyhľadávaniu absurdít alebo k ich vytváraniu⁸ (rovnako prítomnej v predchádzajúcich akciách), iniciovala k tomu, aby ju používal aj pri práci s TV médiom ako s nosným činiteľom jeho videoinštalácií. Uplatňoval ho v podobe zakomponovania TV aparátu do videoinštalácií, ktorý vysielal program v analógovej podobe – či už išlo o spravodajstvo alebo menej závažný formát (spravidla sitcom). Živé TV vysielanie (autor do dosiahol „pripojením videoinštalácie“ na TV anténu) alebo jeho reprodukovany záznam je apropriáciou – osobitou formou tzv. video readymadeu, v slovníku videoumenia nazývaného tiež found footage.⁹

V prvých videodielach Jany Želibskej sú hmatateľné východiská z akčnej tvorby v koncipovaní videí spôsobom, kde aktérka bola performerkou, pričom Jana Želibská vo videách spravidla neuplatňovala výraznejšie postprodukčné zásahy. Komponenty videoinštalácií tvoria najmä vizuálne alúzie alebo paralely atribútov tela. Takúto konštrukciu použila v prvej videoinštalácii Zákaz dotyku (1992), v realizácii pre výstavu *Elektrárň T.* – diele Dialóg (1993)¹⁰, v neskoršej videoinštalácii Koncert pre činely a prsia (1994) a v zmysle uplatnenia komponentov z videa v reálnej podobe v komplexe diela aj v prvej videoinštalácii s použitím veľkoplošnej projekcie prezentovanej na Slovensku – Jej pohľad na neho (1996). Táto línia diel je potvrdením prítomnosti feministického a postfeministického diskurzu (nielen) vo videotvorbe autorky po roku 1989, ktorý dospel k prvku dekonštrukcie fenoménu „gaze“ v diele Jej pohľad na neho – obrátením cieľa mužského „čumenia“ – ženy, naruby.¹¹

Transponovanie – prenos výseku skutočnosti prostredníctvom video obrazu a jeho adjustácie prostredníctvom príslušného technického aparátu – televízoru, ako jedného z dôležitých kompozičných prvkov prvých videodiel Jany Želibskej v ich ranej fáze, je typický pre všetky jej videoinštalácie z roku z roku 1993, ktoré boli prezentované len v priestore ateliéru a jeho exteriéru.¹² Jane Želibskej formát videa a videoinštalácie však otvoril najmä nové možnosti ako transformovať problematiku ženskej telesnosti (nosného prvku jej tvorby, s ktorým predtým narábala v akciách, no i v asamblážach či environmentoch) a ponúknuť jej viacúrovňové čítanie,¹³ a to nielen z pohľadu muža, ale i ženy – autorky, ktorá zjednodušený obraz jej vnímania vo videoinštaláciách ironizuje a dekonštruuje – a tento aspekt výrazne charakterizuje videotvorbu umelkyne v neskorších deväťdesiatych rokoch a začiatkom nového milénia.

- 1 Pozri viac: RUSNÁKOVÁ, K.: Peter Rónai. Videoantológia. [Kat.] Žilina : Považská galéria umenia, 1997, s. 5-8.
- 2 Videoinštalácie, v ktorých sú televízory dobového dizajnu, pripomínajú najmä diela Nam June Paika, hoci neboli spájané s performanciou. Pozri: FOSTER, H. - KRAUSS, R. – BOIS, Y. – BUCHLOH, B.: Umění po roce 1900, Czech edition, Bratislava : Slovart, 2007, s. 560.
- 3 Na aspekt „dialógu križom dejinami obrazu“ – nie v zmysle citácie, skôr ako re-interpretácie, čiže vyjadrenia názorovej antiézy v obrazoch P. Rónaia, upozornil R. Gregor, pričom tento model konštrukcie diel možno uplatniť aj na jeho videotvorbu. Text je dostupný na: <http://mgrs.sk/vystava/peter-ronai-mal-i-art/>
- 4 Reprodukcia predmetnej videoinštalácie Oheň, voda, zem, duch (1993) bola publikovaná v Jazdec – revue súčasného umenia č. 35.
- 5 RUSINOVÁ, Z.: Od Terénu k Sterénu. In: JABLONSKÁ, B. (ed.): Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992. Bratislava : SNG, 2009, s. 112.
- 6 Reprodukcie videoinštalácií boli publikované v Jazdec – revue súčasného umenia č. 35.
- 7 Obdobnej situácii boli vystavení umelci začiatkom 70. rokov, reagovali na ňu programom videomédií (spravidla spájaných s performanciou) ako priamej reakcie na globálny dosah TV, pozn. č. 2.
- 8 To, že autor reagoval na tento faktor masovej vizuálnej kultúry už v začiatkoch tvorby videoinštalácií, dokladá viacero nerealizovaných projektov z prvej tretiny 90. rokov, napr. Skrčenci (1993) – návrh prostredia „obývačky“, v ktorej mumifikované pozostatky ľudských jedincov sledujú v TV sitkomy, či projekt Blind man (1993) a ďalšie návrhy videoinštalácií a prostredí s integrovaným TV aparátom a vysielaným obrazom. Viac: Meluzin, P.: Nerealizované projekty In: MELUZIN, P. – SIKOROVÁ-PUTISOVÁ, M.: Meluzin, Žilina : 2017, PGU v Žiline, najmä s. 324, 327, 351, 392.
- 9 K používaniu TV aparátu, formách jeho zakomponovania do videodiela a kontextoch TV obrazu v dielach pozri viac: SIKOROVÁ-PUTISOVÁ, M.: TV obraz vo videoinštaláciách Petra Meluzina. In: cit. dielo, s. 8-9.
- 10 Dielo bolo reprodukované v Jazdec – revue súčasného umenia č. 34.
- 11 Viac k interpretácii diela pozri: RUSINOVÁ, Z.: Očami ženy alebo večná nevesta jari. In: Jana Želibská. Zákaz dotyku. [Kat.], Bratislava : SNG, 2012, s. 21 – 22.
- 12 Diela Bez názvu, Tehly – zamurované a Kamene, ktoré sa ešte odvolávajú na ikonografický systém vlastný jej realizáciám v krajinnom prostredí v 70. a 80. rokoch. Zaujímavosťou je, že vo videoinštalácii Kamene s použitím televízorom, kde sa v obraze nachádza záber na detail skál, je aparát lokovaný akoby v totožnej situácii – na hrbe kameňov. Dielo bolo publikované na obálke Profil č. 3-4/1994 a v Jazdec – revue súčasného umenia č.34.
- 13 Ak prihladneme na aspekt, že v prvých videoinštaláciách autorky je obsah videozložky performanciou aktérky – telo malo v performancii materiálnu povahu, bolo v 90. rokoch použitie v média videa prirodzeným krokom, keďže sa videozáznamom na materiálnosť tela autorka odvoláva, no zároveň ju novým médiom (analogovým, neskôr digitálnym obrazom) dematerializuje. Pozri: FOSTER, H. - KRAUSS, R. – BOIS, Y. – BUCHLOH, B.: cit. dielo, s. 562.

1. Peter Rónai: *Deo-Deco*, 1993, videoinštalácia, dielo bolo vystavené na výstave *P. Rónai: Videoantológia* (PGU, 1997), zbierka PGU v Žiline, foto: archív PGU
2. Peter Rónai: *New Slovak Dream*, 1994, videoinštalácia, dielo bolo prezentované na výstave *Nature in Motion* (Mánes, Praha, 1994), foto: archív Petra Rónaia
3. Peter Meluzin: *Teletextament*, 1995, videoinštalácia, dielo bolo prezentované na výstave *Sen o múzeu?* (PGU, 1995), zbierka PGU v Žiline, foto: archív Petra Meluzina
4. Peter Meluzin: *Teletextament*, 1995, videoinštalácia, detail, foto: archív Petra Meluzina
5. Jana Želibská: *Koncert pre činely a „prsia“*, videoinštalácia, 1994, dielo v rozšírenej podobe (+ 1 identický TV na sokli) bolo prezentované na výstave *video-vidím-ich sehe* (PGU, 1994), zbierka PGU v Žiline, repro: archív PGU



6. Peter Meluzin: *Televangelium*, 1996, videoinštalácia, dielo bolo prezentované na výstave *Interiér vs Exteriér (alebo na hranici možných svetov)*, továreň COSMOS, Bratislava, 1996, foto: archív P. Meluzina
7. Peter Rónai: *Koniec sveta*, 1992, interaktívna videoinštalácia, dielo bolo prezentované na výstave *Barbakan* (ŠG Banská Bystrica, 1992), foto: archív autora
8. Jana Želibská: *Jej pohľad na neho*, 1996, videoinštalácia, dielo bolo prezentované na výstave *Paradigma žena* (PGU, 1996), zbierka PGU v Žiline, foto: M. Marenčin, archív PGU