



Peter Megyeši

Vybrané kapitoly k súčasnému vizuálnemu umeniu na Slovensku

fftu
Vysokoškolská učebnica
Trnava 2022



Recenzenti:

doc. Daniel Grúň, PhD.

Mgr. Peter Tajkov, PhD.

fftu

© Peter Megyeši, 2022

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2022

ISBN 978-80-568-0495-7

OBSAH

Úvod	4
1. Rámce, kontexty, videnie, gradácia: Poznámky k tvorbe Juraja Gábora	7
2. Mentálna kartografia Jara Vargu	21
3. Periférie, hranice a momenty prechodu: Poznámky k tvorbe Michala Machciníka	30
4. Premenlivosť tvorby Borisa Sirku	35
5. Poznámky k tvorbe Jarmily Mitríkovej a Dávida Demjanoviča	40
6. Výzvy maliarstva v diele Juraja Kollára	46
7. Krajina ako metafora ľudskej mysle: K tvorbe Moniky Germušky Vrancovej	51
8. Obrazové svety Andrey Bartošovej	58
9. Melanchólia a vznešeno v diele Lucie Tallovej	62
10. Od radosti k znepokojeniu: <i>Metaforum</i> Martina Piačeka	68
11. K tvorbe Martina Lukáča	77
12. Archeológia konfliktu v post-pravdivej dobe. K tvorbe Radovana Čerevku	80

ÚVOD

Učebný materiál „Vybrané kapitoly k súčasnému vizuálnemu umeniu na Slovensku“ je koncipovaný ako súbor textov, ktoré tematizujú rôzne aspekty súčasného umenia. Formou prípadových interpretácií tvorby vybraných umelkýň a umelcov je analyzované spektrum tém, mediálnych prístupov a autorských stratégií, prostredníctvom ktorých vizuálne umenie reflektuje, odhaľuje a sprostredkováva zložitost' súčasného globalizovaného sveta.

V tvorbe Juraja Gábora sa stretávame s prekvapujúcou konceptualizáciou samotného procesu videnia, programovou aktivizáciou divákov, bezprecedentne veľkorysými sochárskymi realizáciami v krajine i architektúre a tiež skúmaním limitov mediálnych prenosov.

Jaro Varga sa vo svojich dielach venuje vzťahom medzi pamäťou a identitou, prepojeniam medzi globálnymi a lokálnymi fenoménmi, vníma premeny sociálnych podmienok a inštitúcií, zviditeľňuje prehliadané. Vargova tvorba môže byť nazeraná aj v kontexte post-koloniálneho diskurzu.

Michal Machciník do súčasného slovenského sochárstva priniesol dlhodobo obchádzané motívy sakrálnej ikonografie, ale zreteľný je aj autorov záujem o perifériu a hraničné pozície medzi prírodninami

a artefaktom, medzi profánnym a sakrálnym, medzi vandalizmom a kutilstvom. Machciník vytvára esteticky a sémanticky prekvapujúce celky, v ktorých spochybňuje a prehodnocuje tradované taxonómie a nanovo premýšľa zažité kategórie.

Boris Sirka v maľbe vstrebáva a transformuje rôznorodé podnety ako sú japonská animácia, západná a ázijská hororová kinematografia, pornografia, kultúra viktoriánskej éry, tematika zombie, súčasné mytológie a subkultúry. Zaujímajú ho predovšetkým nízka kultúra a kultúry, a to najmä v súvislosti s večnými témami smrti, strachu a sexuality. Symptómom „tekutosti“ Sirkovej tvorby je aj imitácia média iným médiom, predovšetkým maľbou.

Jarmila Mitríková a Dávid Demjanovič spolu vytvárajú technikou pyrografie obrazy, ktoré môžeme nazerať prostredníctvom postmodernej metafory palimpsestu, ktorý je definovaný prekrývaním a presvitávaním znakov z rôznych časových a kultúrnych vrstiev. Tvorbu autorskej dvojice môžeme spojiť s pojmami archívny obrat, tribalizmus, fikčné svety a alternatívne histórie. V ich obrazoch sa v hybridných kombináciách stretávajú mágia, povery, tradičná ľudová kultúra, či skôr folklór deformovaný pohľadmi totalitných režimov, spolu s kozmickým programom.

Juraj Kollár v maľbe ohliada základné maliarske kategórie, preskúmava vzťah medzi materiálnosťou obrazu a obrazovou reprezentáciou, ktorú fyzická prítomnosť obrazu umožňuje sprostredkovať. Pre Kollára sa maľba stáva nielen médiom, ale aj témou jeho obrazov.

Monika Germuška Vrancová vo svojej tvorbe pracuje s existenciálnou imagináciou, pričom prostredníctvom kombinácie geometrických a organických štylizovaných foriem vytvára fiktívne prostredia, melancholické krajiny, ktoré reagujú na prebiehajúce diskusie o globálnej ekologickej kríze a kolonizovaní vesmíru.

Andrea Bartošová sa v maľbe zameriava na detaily, záblesky, na fixovanie prchavých a blúdiacich pohľadov. Zachytáva momenty, ktoré sú zväčša prehliadané, nepomenované, ale ktoré nás obklopujú a spoluutvárajú náš svet. Expresívnymi ťahmi formuje kompozície, ktoré balansujú na hrane medzi konkrétnym-zobrazujúcim a abstraktným-neurčitým.

Lucia Tallová uplatňuje typický maliarsky rukopis a rozvíja osobitnú ikonografiu. Jej maľbu charakterizuje najmä monochromatická farebnosť, znejasnené kontúry, industriálne fragmenty a vylúdené periferie. Tallovej obrazy sú spájané najmä s nostalgiou a melanchóliou.

Martin Piaček sa zaoberá najmä otázkami národnej histórie, identity a kontextmi umenia vo verejnom priestore. Preskúmava však aj zŕah prírody a kultúry, pričom sa pokúša prekonať ich prevládajúce dualistické chápanie. Súčasťou jeho prístupov je aj reflexia alternatívnych / nelineárnych modelov časovosti.

Martin Lukáč vo svojej maliarskej tvorbe kombinuje primárne obrazové motívy, ktoré predstavuje v sériách a cykloch. Jeho prístup charakterizuje variabilné kombinovanie línie a plochy a naznačovanie všetkých mysliteľných alternatív, pričom pracuje s balansovaním medzi beztvárnosťou a tvarmi. Pracuje s momentom, keď sa vynára a definuje tvar.

Radovan Čerevka je intermediálny umelec, ktorý vo svojich inštaláciách uplatňuje spektrum vizuálnych módov, napríklad archeologických artefaktov a masmediálnej infografiky. V dielach tematizuje dystópiu a mystifikácie, pracuje s rôznymi koncepciami času a analyzuje rôzne skryté spôsoby utvárania a reprezentácie moci.

1. RÁMCE, KONTEXTY, VIDENIE, GRADÁCIA: POZNÁMKY K TVORBE JURAJA GÁBORA

V novembri 2015 vyrástol v Súľovských vrchoch monumentálny objekt: osemnásť metrov dlhý ležiaci ihlan, pomenovaný *Zraková pyramída*.¹ Autorom realizácie, ktorej bola venovaná mediálna pozornosť v dennej tlači, na webových portáloch, v televízii, v odborných periodikách i v bulvárnych médiách² je slovenský vizuálny umelec

1/ Objekt je tvorený oceľovou konštrukciou nosníkov zabetónovaných v zemi, konštrukcia je opláštená drevenými doskami. Bližšie informácie k logisticky náročnej realizácii projektu <http://www.stanica.sk/2015/10/zrakova-pyramida-juraj-gabor/>. <https://www.startlab.sk/projekty/34-zrakova-pyramida-juraja-gabora/>

2/ Jana Németh: Nad Súľovom bude nevsedná prehládka. In: *Denník N*, 12. novembra 2015, <https://dennikn.sk/293050/nad-sulovom-bude-nevsedna-vyhliadka/>. Jana Németh – Tomáš Benedikovič: Tu sa zastavte a dívajte sa. V kopcoch nad Súľovom stojí zraková pyramída. In: *Denník N*, 8. decembra 2015, <https://dennikn.sk/315658/sa-zastavte-divajte-sa-foto/>. Branislav Koscelník: Nad Súľovom vyrastá čudesa 18-metrová pyramída. Komu bude slúžiť? In: *našenovinky.sk*, 5. novembra 2015, <http://nasenovinky.sk/article/55203/nad-sulovom-vyrastacudesna-18-metrova-pyramida-komu-bude-sluzit>. Reportáž televízie TA3: V súľovských skalách je zraková pyramída, má ponúknuť iný pohľad na krajinu. In: *TA3*, 3. januára 2016, <http://www.ta3.com/clanok/1075630/v-sulovskych-skalach-je-zrakova-pyramida-maponuknut-iny-pohlad-na-krajinu.html>. Dušan Buran: Na východ od ráje: Zraková pyramída, Díl 42., In: *Art+Antiques: umění žít s uměním*, 3/2016, s. 94, <http://www.artcasopis.cz/clanky/dil-42-zrakova-pyramida>. TS: Juraj Gábor. In: *Artalk.cz*, 19. Novembra 2015, <http://artalk.cz/2015/11/19/ts-juraj-gabor/>. Turisti v horách objavili veľkú podivnú stavbu: Prvá zraková pyramída na Slovensku. In: *Topky.sk*, 26. novembra 2015, <http://www.topky.sk/cl/10/1512003/Turisti-v-horach-objavili-velku-podivnu-stavbu--Prva-zrakova-pyramida-na-Slovensku>.

Juraj Gábor (1985). *Zraková pyramída* nie je len monumentálnym sochárskym gestom v krajine, ako môže pôsobiť na prvý pohľad, ale najmä zhmotneným výsledkom dlhodobejšieho tvorivého procesu autora.³ Pri tomto diele je možné sledovať prienik spôsobov uvažovania Juraja Gáboru o obrazoch a ich vnímaní a pomenovať ťažiskové body, ku ktorým sa vzťahuje jeho doterajšia tvorba. Prv než sa o to pokúsim, je potrebné vrátiť sa k autorovmu rezidenčnému pobytu v priestoroch *Banskej St a nice*, kde ako čerstvý absolvent bratislavskej VŠVU v decembri roka 2011 začal vytvárať *Otvorenú obrazovú galériu*.⁴ Počas mesačnej rezidencie v Banskej Štiavnici sa Gábor zamerával na získavanie obrazov, s dvoma koncepčne odlišnými stratégiami. V prvom prípade vytváral autor pomocou kamery video záznamy svojich súkromných *eventov* v prírodnom prostredí okolia Banskej Štiavnice. Ich fyzická podstata spočívala v dlhotrvajúcom nehybnom pozorovaní a zároveň sústredenom obrazom zaznamenávaní vybraného výseku krajiny. Pre okoloidúcich náhodných svedkov vytváralo autorovo telo v scenérii statickú figurálnu štafáž v podobe nehybného pozorovateľa či živej sochy. Video snímanie ako priama súčasť neopakovateľnej akcie sa zároveň stalo i jej dokumentačným prostriedkom. Privátna akcia je formou časozberu sprostredkovaná doslova z prvej ruky (držiacej kameru), ale jej jediného účastníka na videách nevidieť. O jeho zotrúvaní a pôsobení v krajine svedčí iba sériová video-dokumentácia zachytená na mini DV kazetách s kapacitou 60 minút, čo bol zároveň technický limit určujúci dĺžku jednotlivého záberu. Záznam (ne)činnosti je sprostredkovaný z priameho pohľadu aktéra

3/ Čiastkovej charakteristike tvorby Juraja Gáboru sú venované texty Peter Megyeši: Juraj Gábor. In: *Flash Art (Czech & Slovak Edition)*. Vol. VI, No.31, June - September 2014, s. 51. Ján Kralovič: Od videnia k zviditeľňovaniu (K tvorbe Juraja Gáboru). In: *Ostium*. Roč. 12, 1/2016, <http://www.ostium.sk/sk/od-videnia-k-zviditelnovaniu-k-tvorbe-juraja-gabora/>.

4/ K rezidenčnému pobytu Juraja Gáboru pod záštitou *Banskej St a nice* v rámci programu „Aklimatizácia“, kurátor Peter Megyeši, bližšie http://www.banskastanica.sk/d/home/juraj_gabor_rezidencia_aklimatizacia_december_2011.



1. Juraj Gábor: Zraková pyramída / Práve teraz, 2015; dočasná miesto-špecifická inštalácia, Súľov-Hradná. Foto: Richard Köhler

a divák tak vníma dianie z perspektívy autora. Dokumentácia poskytuje nepriamo informáciu i o tom, čo sa deje na druhom konci kamery a nielen pred jej objektívom- kamerový záznam je v tomto prípade záznamom aj o dianí na strane recipienta. Videá nám ponúkajú dva prepojené mikropříbehy: pred hľadáčikom kamery sú to meniace sa svetelné podmienky, pohyb náhodne zachyteného chodca či prelet vtáka v obrazovom výreze krajiny. Druhý príbeh je o pozorovateľovi. Naratívna zložka videí je potlačená na minimum a my sa môžeme o to viac sústrediť na vnímanie toho, čo mohol prežívať tvorca záznamu pri sledovaní identických obrazov. Na čas sledovania videa je nám dopriate ocitnúť sa na mieste autora, sprostredkovaný je nám nielen obraz, ale i čas ktorý pozorovaniu a zaznamenávaniu obetoval. S plynúcimi minútami môžeme vnímať autorovu fyzickú únavu a vyčerpanie síl tela vystaveného nepriaznivým poveternostným podmienkam zimného exteriéru - skúsenosť, ktorú nám audiovizuálny záznam

môže poskytnúť iba sekundárne - čo sa prejavuje postupnou gradáciou jemného chvenia pozorovaného obrazu. Dlhotrvajúcemu zaznamenávaniu vnímaného rámca reality spojeného s fyzicky náročným výkonom v extrémnom počasi, napríklad v snehovej búrke, sa autor venoval už počas študijného pobytu v estónskom Talline v roku 2008. Juraj Gábor pri týchto zberoch nahrádzal statív vlastným telom, teda technikou telesnosťou a objektívne subjektívnym. Druhým spôsobom pozorovania krajiny a „poľovania na obrazy“ bolo vytvorenie a exteriérové osadenie „M.L.O“ („Malý levitujúci objekt“- autorský termín Juraja Gábor, ktorý ho definoval nasledovne: „*Je vlastne prostriedkom, časťou môjho tela, ktoré napriek tomu že sa chce usadiť, ukotviť, zastaviť aby pozorovalo, vopred vie, že sa z tohto nasmerovania, ustálenia pohľadu pohne ďalej a otočí sa na inú stranu, osídli iné miesto, ktoré podrobí štúdiu a poznávaniu.*“) Koncept „M.L.O“ má viacvrstvovú ideovú štruktúru, ktorá ho definuje a vychádza z jeho funkčných metamorfóz- je to objekt, obytná exteriérová socha, drobná architektúra, posed, núdzový prístrešok, pozorovateľňa, schránka, privátna galéria, ateliér... Pôvodný zámer, aby „M.L.O“ sprostredkovalo autorovi systematické a koncentrované získavanie obrazov a poskytlo telu elementárnu ochranu pred nepriazňou počasia sa nenaplnil. Objekt, ktorý mal umožniť opakovane sa vracat' a snímať ten istý motív v rôznych podmienkach a pri ich zmenách: objektívnych (počasie, svetelné podmienky) a subjektívnych (zmeny osobného rozpoloženia recipienta), sa stal zárodokom *Zrakovej pyramídy*. Výsledkom oboch spomínaných prístupov k získavaniu obrazového materiálu bolo vytvorenie vizuálnej databázy. Kondenzáciou prchavých okamihov autorského vnímania obrazu krajiny do časových schránok (mini DV kazety) vznikol depozit *Otvorenej obrazovej galérie*, s ktorým autor ďalej pracoval a rozširoval ho, medziiným i počas rezidencie v Južnej Kórei v roku 2013.

V roku 2012 sa Juraj Gábor stal laureátom Ceny Igora Kalného, ktorú mu udelila slovenská porota v rámci VI. Zlínskeho salónu mladých.

Súčasťou ocenenia bola príležitosť samostatnej výstavy v Krajskej galérii výtvarného umenia v Zlíne, pre ktorú Gábor o dva roky neskôr pripravil výstavný projekt *Dívka před domem*.⁵ Tu pôvodne vznikol objekt *Zrakovej pyramídy*, ktorý zhmotňoval Albertiho koncept úbežníkovej perspektívy a konštruovania obrazu z 15. storočia.⁶ Objekt vymedzujúci priestor pohľadu je zároveň projekčnou miestnosťou, kde je v základni ihlanu premietané video z cyklu *Otvorenej obrazovej galérie*. Zhmotnený objem pomyselného konštruovaného zorného poľa dominoval výstavnému priestoru a diváka vstupujúceho do drevenej konštrukcie situoval do pozície nového pozorovateľa, ktorý sa ocitol vo výhľade prvotného diváka a zároveň tvorcu obrazu. Siluety divákov v pyramíde zároveň ovplyvňovali obrazovú projekciu a vytvárali nové obrazy, ktoré spochybňovali videné ako jednoduchú reprezentáciu minulej skutočnosti. Uzatvorený priestor s premenlivými obrazmi deformujúcimi ich pôvodné predobrazy a nemožnosť vidieť stvorený obraz absolútne, teda z pozície tvorcu, pripomína Platónovo podobenstvo o jaskyni a jeho pojem simulakra⁷. Privilegované miesto prvotného diváka a tvorcu obrazu v mieste stretu úbežníkov vo vrchole pyramídy je nedostupné, zaslepené. Každý z divákov si musí nájsť vlastný bod pozorovania a vidieť iný obraz. V tomto zložitom diele je tematizovaných niekoľko fundamentálnych problémov spájaných

5. 24.11. – 31.12.2014, kurátorkou výstavy bola Lucie Šmardová. Tlačová správa k výstave je dostupná: <http://artalk.cz/2014/12/19/tz-juraj-gabor-2/>.

6. Traktát Leona Battista Albertiho *Della pittura (O mal'be)* bol publikovaný v roku 1453.

7. Simulakrum, z latinského *simulacrum*: obraz, napodobenie, výtvor; môže byť tiež prekladané ako modla, prelud, tieň, strašidlo a byť ponímané ako produkt či predmet simulácie. V aktuálnych mediálnoteoretických kontextoch je simulakrum „kópiou bez originálu“. Podrobne Julika Griem: Simulakrum. In: Ansgar Nünning (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepte / osobnosti / pojmy*. Brno: Host 2006, s. 713-714. Michael Camille: Simulakrum. In: Robert S. Nelson – Richard Schiff (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Nadácia Centrum súčasného umenia a Slovart 2004, s. 62-76. Jana Geržová: Simulakrum. In: Jana Geržová (ed.): *Slovník světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey – pojmy – hnutia*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil 1999, s. 251-252.



2. Juraj Gábor: *Vertikálna gradácia*, 2016; miesto-špecifická inštalácia. Pohľad do výstavy v galérii Kostka v pražskej MeetFactory. Foto: Tomáš Princ

s obrazmi, ich vytváraním a vnímaním. Gábor predvádza vzťah medzi situovanosťou diváka a recepciou obrazu: zhmotňuje fakt, že všetci môžeme mať pred očami ten istý obraz, a predsa každý vidíme niečo iné. Ideálny, objektívny, nevinný a absolútny pohľad neexistuje. Je historickou konštrukciou, ktorá je v tomto zmysle i predvedená a demaskovaná ako kulisa. Koncept *Otvorenej obrazovej galérie* môžeme vnímať i v tom zmysle, že videnie a rozpoznávanie nie sú izolované, automatické a samozrejme fyziologické javy, ale zložité procesy podmienené sociokultúrnymi aspektmi vnímateľa.⁸ *Otvorená obrazová galéria* Juraja Gáboru upozorňuje na zdanlivo triviálne skutočnosti

8/ K úvodu do problematiky „videnia“ František Mikš: Vidět a „vidět“ aneb Pacient Olivera Sackse (role znalostí při četbě vizuálního zobrazení). In: František Mikš: *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal 2008, s. 45-53.

súvisiace s videním, ktoré často unikajú našej pozornosti,⁹ napríklad, že prítomnosť človeka za kamerou vždy ovplyvňuje výsledok, ktorý síce môže pôsobiť pri zbežnom pohľade ako objektívny záznam reality odohrávajúcej sa pred objektívom, ale vždy tu nachádzame stopu subjektu. Gáborova tvorba sa venuje najmä vzťahu medzi obrazmi a skutočnosťou a hľadá vytýčenie hranice, ktorá ich oddeľuje:

„Obraz, zjednodušene rečeno, je spôsob, jímž si predstavujeme svet, to, čemu říkáme skutečnosť, a tedy to, čo vidíme, keď otvoríme oči. Zdá sa dokonca, že jen stěží by bylo možné chápat obraz jinak. Ovšem tak jednoduché to není, uvědomíme-li si, že stejným právem by mohl platit i opak: jakmile otvoríme oči, vidíme obrazy, a nikoli skutečnost. A vzniká obtížná otázka, jak rozlišit obrazy a skutečnost, kde leží hranice, která je odděluje.“¹⁰

S problémom otázky objektívnosti médií a najmä ich limitov pri komunikácii priamo súvisí i transfer pohľadov z exteriéru do interiéru, z krajiny do galérie, od autora pred divákov. Je možné preniesť skúsenosť fyzického výkonu v zimnej krajine iba prostredníctvom videozáznamu? Zdanlivo verný, neskreslený a objektívny obraz – získaný pomocou záznamovej videotekniky a zviditeľnený pomocou reprodukčnej techniky – je plynutím času a gradáciou chvenia odkrývaný ako výsledok subjektívneho sledovania deja cez objektív kamery, ktorá je chápaná ako extenzia tela a jeho zmyslových orgánov.

9/ V tejto súvislosti je signifikantný výrok Ladislava Kesnera: „Bylo by velmi zajímavé, kdyby jednou někdo uspokojivě objasnil zřejmý paradox, proč právě lidé odvodzující svoji profesní identitu od schopnosti hodnotit a interpretovat obrazy věnují obecně tak málo pozornosti vlastnímu procesu vidění a ve své většině jej považují za čistě automatickou, fyziologickou funkci, sloužící pouze přenosu vizuální informace. Pro jakékoli hlubší úvahy o prožitku umění a formách jeho prezentace a interpretace je však nezbytné začít právě zde.“ Ladislav Kesner: *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazu a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo a Národní galerie v Praze 2002, s. 128.

10/ Miroslav Petříček: *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009. s. 36.

Práve gradácia je jedným z podstatných pojmov pre reflexiu Gáborovej tvorby. Výstava *Gradácia* v lučeneckom *Priestore - platforme pre súčasné umenie* na jar 2014¹¹ predstavila priestorovo veľkorysú videoinštaláciu s diagonálne členenou miestnosťou, kde vstavaná šikmá plocha slúžila ako hľadisko. Jej pravidelné členenie vytváralo z perspektívneho podhľadu ilúziu stupňovania. Návštevníci z tohto atypického hľadiska sledovali gradáciu- stmievanie digitálneho obrazu premietaného na protiľahlú stenu. Divák, vnímajúci v nepohodlnej polohe vyhasínanie obrazu a takmer nebadané plynutie svetelných zmien v priestore, precíťoval až fyzicky neznesiteľnú gradáciu svalového napätia na vlastnom tele. Pojem gradácia bol kľúčovým i pri výstavnom projekte *Osvetľovanie* v Žiline,¹² v ktorom sa gradácia objavuje pri zmenách svetelného režimu nad schodiskom. V rozhovore Jána Kraloviča s Jurajom Gáborom v katalógu vydanom pri príležitosti výstavy *Dívka před domem* sa cez otázku teoretika upriamila pozornosť i na tento aspekt tvorby, kde Gábor odpovedá:

11/ Kurátorom výstavy bol Dávid Koronci. Úvod kurátorského textu: „*Západ slnka je gradáciou. Východ slnka tiež. Zaťahovanie oblohy, žltnutie lístia, aj ďaleko menej poetické dosolovanie polievky, alebo vstávanie či zaspávanie sú stupňovania, teda gradácie... Všetko môže byť gradáciou. Ide totiž o proces. Začiatok, jadro, pointa aj koniec, a dokonca aj to jemné „niečo“ po ňom. Ak niečo graduje, môžeme povedať, že hustne, alebo naopak slabne, zjemnieva. Jednoducho povedané, je to jav v pohybe, premene. Teraz sa za oknom stmieva, konečná stanica vlaku sa blíži, hárok papiera pomaly zapisujem, všetko je v prirodzenom nepokoji. Aj to je pointou gradovania. To príjemné napätie, hra, očakávanie, možno neistota. Toto napätie je kľúčom k čítaniu práce Juraja Gáboru s názvom Gradácia, ktorú prezentuje v Priestore na jar roku 2014.*“ Tlačová správa: <http://artalk.cz/2014/04/08/tz-juraj-gabor/>.

12/ Výstavný priestor Ciachovňa, Považská galéria umenia v Žiline, 20.11.-11.12.2015. Kurátorka výstavy Eliška Mazalánová. V súvislosti s Gáborovým projektom intervencií kurátorka výstavy uvádza: „*V inštaláciách vytvára nové priestorové vzťahy, ktoré tvoria nenápadnú scénografiu ale aj organizáciu pohybu a vnímania diváka. Toto uvažovanie ho dovedlo k motívu gradácie, predovšetkým gradácie svetla v priestore. Gradáciu vníma ako nekonečný a zdanlivo nemenný proces neustálej zmeny.*“ Katalóg výstavy *Juraj Gábor, Osvetľovanie (20.11.-11.12.2015)*, Ciachovňa, Považská galéria umenia v Žiline. Text Eliška Mazalánová, nestránkované.

„Gradácia je pre mňa reprezentáciou premenlivosti. Je niečím, čo nemá začiatok a koniec. Je stále v procese, je druhom vývoja. Rozumiem jej ako zobrazeniu performatívnosti. A tá je dôležitá vo všetkých prácach, ktoré robím. Gradácia je o jemných odchýlkach, ktoré v kontinuite celku vytvárajú zmenu. Je o procese. Ak ho preruším vznikne odchýlka, preruším kontinuitu. A to sa dá aplikovať aj obecné, do vzťahov, životných zmien, vychýlení. Zaujímam ma vznik tejto zmeny.“¹³

Táto autorská sebareflexia korešponduje s úvahami filozofa Miroslava Petříčka o myšlení obrazom:

„...pokud vůbec něco vidíme, jsou to jen a jen obrazy, dokonce jen a jen obrazy pohybu, vjedno s tím pohyblivé obrazy. Skutečnost má kinematografickou povahu, herci se stali diváky. (...) Tomu ale odpovídá i obrazovost některých obrazů, s nimiž se dnes setkáváme a které se leckdy zdráháme za obrazy vůbec považovat. Někdy to může být proto, že to, co ukazují, nejsou žádné věci, ačkoliv nám stále jako věci připadají, nýbrž jen a jen události. To jsou pak obrazy, které chtějí říci: v tom, čemu ještě můžeme říkat skutečnost, neexistují nějaké hotové entity anebo substance identické samy se sebou, protože vymezené svou podstatou, substance či entity, kterým se tu a tam cosi přihází, ve skutečnosti neexistují podstatná jména čili substantiva oddělena od sloves, nýbrž jen a jen „věci“ jakožto události, které si uvědomujeme tehdy a teprve tehdy, pokud něco konají, pokud působí jiné události. A řeknu-li, že vidím ten či onen obraz právě jako obraz, je to událost: obraz mne donutil změnit postoj, skutečnost se ukazuje jinak.“¹⁴

13/ Rozhovor s názvom *Trpezlivosť ma učí umeniu* je súčasťou výstavného katalógu

14/ Miroslav Petříček: *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009. s. 23-24.



3. Juraj Gábor:
Chlapec pred domom, 2015,
miesto-špecifická inštalácia;
3 LCD obrazovky, 3 DVD
prehrávače, 18 mini DV
kaziet zo série Otvorená
obrazová galéria, skicár A4,
3 zrkové pyramídy
z polystyrénu;
Pohľad do reínštalovanej
stálej expozície Edmunda
Gwerka v Galérii Jozefa
Kollára v Banskej Štiavnici.
Foto: Lukáš Rohárik

Čo konkrétne vo vzťahu k dielam Juraja Gábora znamená, že obraz donúti človeka zmeniť postoj? Akým spôsobom ukazuje skutočnosť inak a ako vytvára iné udalosti? V inštalácii *Vertikální gradace* v galérii Kostka v pražskej MeetFactory¹⁵ osadil Gábor do miestnosti s vysokým stropom drevenú konštrukciu, do ktorej mohli návštevníci vstúpiť a stať sa aktérmi. Recenzentka výstavy prežitok osobnej udalosti opísala nasledujúcimi slovami:

„Znáte v životě chvíle, kdy si dovolíte vydechnout a procítit přítomnou chvíli? Kdy se propojíte s momentálním bytím, kdy vnímáte světlo a stíny, teplo či mrazení? Kdy si uvědomíte, že kolem vás svět sice proudí neuvěřitelnou rychlostí, vidíte stromy, které vítr ohýbá,

15/ 14.4. – 31.5. 2016, kurátorka Zuzana Jakalová. Fotoreportáž z výstavy je dostupná: <http://artalk.cz/2016/05/23/juraj-gabor-v-galerii-kostka/>.

vnímáte zvuky a okolí, ale najednou všechno necháváte za sebou a cítíte, že prostě jste? Přesně k tomu dochází, když člověk vstoupí do dřevěné konstrukce, která prostor vyplňuje. Důležitý je však ten akt rozhodnutí. Je to jako v životě. Člověk tuší, co by měl udělat, ale sám sebe často brzdí, než se skutečně odhodlá k prvnímu kroku. Je potřeba nebát se a popojít.“¹⁶

Aktivizácia diváka obrazom - pôsobenie obrazu na motoriku diváka a podnietenie jeho psychosomatickej reakcie - zodpovedá percepč-nému módu, ktorý nazýva Ladislav Kesner „videním pre akciu.“¹⁷ Jedna z vrstiev performatívnosti diel Juraja Gábora spočíva v tom, že v sebe implicitne obsahujú „akčný skript“,¹⁸ a to nie v zmysle manipulatívnosti, ale v zmysle pozvania. Takto môže byť chápaná i autorova intencia vzťahujúca sa k *Zrakovej pyramíde*:

16/ Tereza Záchová: Víc než meditace. In: *Artalk.cz*. <http://artalk.cz/2016/05/20/vic-nez-meditace/>.

17/ Autor vo svojej štúdii prezentuje dva percepčné módy- videnie pre formu a videnie pre akciu: „...kdykoliv se stavby, artefakty a zobrazení, jež nazýváme uměleckými díly, stávají součástí určité sociálně významné aktivity a prostředkem zapojení lidských aktérů do ní, vyvolávají motorické akce a další psychosomatické reakce svých uživatelů. Základní význam kulturních objektů a zobrazení, jejichž prostřednictvím lidé vykonávají komplexní sociální aktivity, je tak prvořadě inkarnován v motorických a somatických akcích a korespondujícím vidění pro akci.“ KESNER, Ladislav: Intence, afordance a význam kulturních objektů. In: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (eds.): *Orbis artium: K jubileu Lubomíra Slavíčka*. Brno: Masarykova Univerzita, 2009, s. 70.

18/ „Mnoho obrazů má v sobě zabudováno cosi, co bychom mohli nazvat „akčním skriptem“ – jsou podnetem k aktivaci mentálních somatosenzorických a motorických reprezentací, které umožňují znovuprožívat naznačené typy manipulací nebo jednání, jakkoliv si nemůžeme být jisti, že taková reakce byla součástí autorova záměru. Takový záměr – aktivovat tyto zdroje u diváků – je naopak doložitelný u řady uměleckých objektů, které sloužili v rámci rituálních performancí a náboženských obřadů a s nimi spojených úkonů, a jejich porozumění původními diváky zahrnovalo nějakou formu manipulace či jiné somatické a afektivní reakce.“ KESNER, Ladislav: Podíl diváka: Pokus o oživení Gombrichova pojmu. In: Ladislav Kesner – František Mikš (eds.): *Gombrich. Porozumět umění a jeho dějinám. Ke stému výročí narození E. H. Gombricha*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta- Seminář dějin umění, 2009/2010, s. 48.

„Páčilo by sa mi, keby pyramída fungovala ako symbol motivácie vyjsť za niečím. A nemyslím tým len motiváciu vyjsť na kopec a vyskúšať si pyramídu, myslím to aj prenesene – vyjsť za niečím a zotrvať tam, dať si čas a príležitosť premýšľať.“¹⁹

Obdobne, s princípom poskytnúť divákovi priestor k vnímaniu prehlíadaného, zmeniť uhol pohľadu (doslovne i metaforicky) na „bežné“ veci a banálne javy pracovali i výstavy *Pôdorys premenlivosti*²⁰ a *Stupeň spochybnenia*²¹. V inštalácii *Chlapec s kamerou*²² v Galérii Jozefa Kollára v Banskej Štiavnici Juraj Gábor predstavil svoje snímky z *Otvorenej obrazovej galérie* nielen v nových fyzických rámoch, ale i mentálnych rámoch. Stálu expozíciu reinštaláciou posunul do podoby dočasného depozitu a vo výstavných priestoroch vytvoril na pomedzí galerijného sveta a interpretácie vybraných archívnych záznamov krajiny autorskú topografiu nového priestoru ako fyzického, tak i mentálneho, pričom si kladie otázku: Akým spôsobom galerijný priestor konštituuje nové obrazy? Divákovi v tejto zmenenej situácii umožňuje upriamiť pozornosť na aspekty, ktoré sú pre autora kľúčové: vzťahy medzi obrazovými médiami a ich špecifiká, obrazové záznamy

19/ Jana Németh – Tomáš Benedikovič: Tu sa zastavte a dívajte sa. V kopcoch nad Súľovom stojí zraková pyramída. In: *Denník N*, 8. decembra 2015, <https://dennikn.sk/315658/sa-zastavte-divajte-sa-foto/>.

20/ 24.5 - 14.7.2013, Turčianska galéria v Martine. Juraj Gábor vystavoval s Magdalénou Kuchtovou a Danom Didom, kurátorom výstavy bol Ján Kralovič. Reportáž z výstavy dostupná na <http://artcok.tv/lang/cs-cz/24821/podorys-premenlivostiground-plan-variability>. Recenzia výstavy Zuzana Janečková: *Pôdorys premenlivosti v m(i)este medzi pamäťou a nepamäťou*. In: *Artalk.cz*. <http://artalk.cz/2014/06/04/stupen-spochybnenia-v-nitre/>.

21/ 30.4. – 15.6.2014, Galéria mladých v Nitrianskej galérii. Juraj Gábor vystavoval s Luciou Mičikovou, kurátorom výstavy bol Ján Kralovič. Fotoreportáž z výstavy <http://artalk.cz/2014/06/04/stupen-spochybnenia-v-nitre/>. Recenzia výstavy Lucia Štrbáková: <http://artalk.cz/2014/06/10/spochybnenie-stupania/>. Video-reportáž: <http://artcok.tv/lang/cs-cz/25975/stupen-spochybneniathel-level-doubt>.

22/ 19. jún – 9. August 2015. Kurátorom výstavy bol Peter Megyeši. Recenzia výstavy Ján Kralovič: Juraj Gábor. Galéria Jozefa Kollára / Banská Štiavnica. In: *Flash Art (Czech & Slovak Edition)*. Vol. VII, No.37, October - November 2015, s. 60.

ako pamäťové nosiče, vzťah súkromného archívu a inštitucionálneho archívu a premenlivé kontexty vzniku a vnímania obrazov.

Na kontextualizácii videnia, ako ústrednom motíve Gáborovho tvorivého premýšľania, je založená i *Zraková pyramída* v Súľovských vrchoch.²³ Objekt v krajinnej scenérii ukazuje videnie ako aktivitu a konštrukciu. Obraz je tu predstavovaný ako ustavične sa vyjavujúca udalosť a nová skutočnosť a divanie ako rámcovanie reality, pri ktorom si vytvárame obrazy o svete. Autor v diele odkazuje na vizuálny a estetický topos figúry v krajine sledujúcej horizont - spojený s romantizmom, oceňovaním estetiky prírody a pojmom „vznešeného“ - čím opäť tematizuje samotné videnie ako historicky podmienený fenomén a pripomína, že obrazy menia človeka. Počas pobytov v Južnej Kórei si Juraj Gábor v konfrontácii s odlišným prostredím a filozofickou tradíciou uvedomil, ako sme v myslení orientovaní na minulosť a budúcnosť na úkor prežívania prítomnosti, čo sa prejavuje aj v prebiehajúcich diskurzoch antropocénu, post-contemporary, post-apokalypsy, post-human, modernológie, archívneho impulzu, historiografického obratu, archeologickej imaginácie a nostalgie. Pôvodný, pracovný názov *Zrakovej pyramídy* bol *Práve teraz*, pretože autor objekt definoval ako pozvanie k intenzívnemu prežívaniu prítomného okamihu.

Aktuálnym umeleckým projektom Juraja Gábora je *Sphéra* – rozsiahla architektonická premena interiéru Novej synagógy v Žiline, a to v podobe materializácie pomyselnej gule, ktorú do priestoru synagógy vkomponoval v roku 1931 pri projektovaní jej autor, architekt Peter Behrens. Po deväťdesiatich rokoch od dokončenia stavby sa prostredníctvom autorskej interpretácie – pomocou drevenej konštrukcie, ktorá dopĺňa kupolu do celého tvaru gule s priemerom

23/ Genéza projektu *Zrakovej pyramídy* bola predstavená na výstave *Práve teraz* v galérii Plusmínusnula v Žiline na jar 2016. Podrobnejšie informácie <http://www.plusminusnula.sk/2015/11/6332/>. Fotoreporáž z výstavy <http://artalk.cz/2016/01/05/gabor/>.

16 metrov – vytvorila v unikátnej modernistickej architektúre dočasná platforma pre nové používanie a prežívanie priestoru. Architektúra *Sphéry* sa stane na celý rok 2021 a časť roka 2022 scénou pre všetky výstavy, zvukové projekty, divadelné, pohybové a tanečné predstavenia: *Konštrukcia je chápaná ako otvorená výzva k participácii – k napĺňaniu živým premenlivým obsahom.*²⁴

24/ <http://www.novasynagoga.sk/sphera/>, nájdené 25. januára 2021

2. MENTÁLNA KARTOGRAFIA JARO VARGU

V Komárne, na nároží fasády budovy z čias Rakúsko-Uhorska, vznikla v roku 2010 stopa dvojjazyčného textu „*Kultúrne dedičstvo nie je to isté ako národná identita*“ v slovenčine i maďarčine, ktorá svojou formou evokovala niekdajšiu existenciu nápisu a jeho neskoršie odstránenie. Autorom diskutovanej intervencie do verejného priestoru mesta je Jaro Varga (1982), absolvent magisterského i doktorandského štúdia na bratislavskej Vysokéj škole výtvarných umení, ktorý patrí napriek mladému veku k neprehliadnutelným osobnostiam vizuálneho umenia a jeho rozsiahle dielo je pravidelne predstavované doma i v zahraničí.²⁵ Pri pokuse charakterizovať jeho tvorbu a pomenovať jej definujúce aspekty sa môžeme pristaviť práce pri komárňanskej realizácii, keďže v sebe integruje viaceré typické znaky autorovej práce.

Varga vytvoril na priečelí simulovaný palimpsest, odkazujúci na fiktívnu situáciu vytvorenia a odstránenia nápisu, ktorý je citátom britského filozofa Anthonyho C. Graylinga. Vo verejnom priestore mesta s národnostne zmiešaným obyvateľstvom vyvoláva takmer nezreteľná a strácajúca sa textová stopa mnohé otázky: Kto nápis vytvoril? Kedy? Pre koho? Prečo na tejto budove? Prečo v tomto znení?

25/ <https://www.jarovarga.net/>



4. Jaro Varga: Kultúrne dedičstvo nie je to isté ako národná identita, 2010, umenie vo verejnom priestore. Reinštalácia v rámci výstavy Privátny nacionalizmus, Kunsthalle Košice, 2014

Kto ho odstránil, kedy a z akých dôvodov? O úspešnosti a podnetnosti autorskej fabulácie a životaschopnosti rozprávania historickej epizódy z alternatívnych dejín Komárna svedčí skutočnosť, že vo chvíli, keď si Varga dokončené dielo prezeral, pristavila sa pri ňom miestna obyvateľka s otázkou, prečo im ten ich nápis na budove odstránil.²⁶ Evidentná skutočnosť i vizuálna známosť a banalita miznúcich znakov písma vo vrstvách omietok a času zmiatla a zneistila individuálnu pamäť. Vargom navodená situácia pripomenie tradičnú metaforu nestálosti ľudskej pamäte a neustáleho blednutia spomienok, ktorá je odvodená od spôsobov uchovávaní informácií prostredníctvom epigrafických a obrazových pamäťových médií ako sú pergameny, voskové a hlinené tabuľky či fotografie. Autorov zásah do miesta

26/ Situáciu popisuje Varga v rozhovore v relácii Triaška a Čejka FM odvysielanej 21. 11. 2018 v Rádiu FM. Záznam je dostupný na odkaze: https://www.mixcloud.com/radiofm/triaska-a-cejka_fm-21112018/?fbclid=IwAR2sdppgciXykFjiMCp7_u_PFBVddnflwvhgV3brNX3rSLKla9Kq4x6pzyY

spôsobil zmenu dívania sa a spochybnenie myšlienkových procesov, ktoré pokladáme za osobné spomienky. Ako Varga uviedol v našom rozhovore: „*Neusilujem o transformáciu miesta ale diváka.*“²⁷

Práve vzťahy medzi mestom / miestom, časom, pamäťou a ľuďmi majú v autorovej tvorbe dominantné postavenie. Generujú otázky ohľadom vytvárania a reprodukovania pamäťových stôp, ich životaschopnosti, privilegovanosti, konštruovania a vierohodnosti. Pamäť, jej uchovávanie a zdieľanie, priamo súvisí i s vytváraním a manifestovaním individuálnych a kolektívnych identít. Analýza pamäte, pamäťových médií a inštitúcií, ktorými sa Varga zaoberá, umožňuje re-kontextualizovať a re-definovať javy a odhaľovať ich situovanú premenlivosť a podmienenosť. Táto skutočnosť je vyjadrená sentenciou *Mapa nie je územie*, čo je názov jedného z autorových diel (*Map Is Not a Territory*, 2011).²⁸ Pozostáva zo súboru veľmi rôznorodých obrysových kresieb, ktoré vytvorili respondenti na Hlavnej stanici v Bratislave pri snahe o zakreslenie obrysov územia Slovenska. V rámci expozície²⁹ sú prezentované samotné kresby a spolu s nimi grafika, ktorá predstavuje vrstvením všetkých individuálnych kreslených záznamov v súbore jednotlivých dát ich priemerný výsledok, teda akúsi mapu máp. Okrem najčitateľnejšieho významu, ktorý sa vzťahuje k limitom našej individuálnej vizuálnej pamäti a schopnosti korektne reprodukovat' pomocou slepej mapy zdanlivo dôverne známe územie, prináša inštalácia i ďalšie obsahové vrstvy. Vizuálny výsledok s rozochvenými a neurčitými hranicami štátu zodpovedá premenlivosti, tekutosti a neuchopiteľnosti individuálnej i kolektívnej identity vo vzťahu k štátnemu útvaru, ktorý

27/ „*Ani minulosti, ani budúcnosti sa rukami dotknúť nevieme*“. Jaro Varga v rozhovore s Petrom Megyěšim. In: Profil súčasného výtvarného umenia 2/2019, s. 82.

28/ <https://www.jarovarga.net/copy-of-kniha-end>

29/ Dielo bolo naposledy uvedené na kolektívnej výstave *Operačná a externá a pamäť v umení* (25. 4 - 12. 5. 2019) v Galérii Medium (VŠVU) v Bratislave. Konceptcia Marian Zervan a Ivan Gerát, kurátor Miroslav Halák.



5. Jaro Varga: *Fuck Your School, Fuck You*, z cyklu *Mestský prieskum*, 2010 – 2013, fotografia, print. Foto: archív autora

je tu definovaný ako konštrukt a reprezentácia vzájomných prienikov individuálnych názorov. Výsledná meta-mapa tak nie je predstavená ako neutrálny záznam opisovanej reality, ale demaskovaná ako „*spoločensky konštruovaná forma vedenia*“³⁰, ovplyvnená mnohými faktormi a sociálnymi väzbami utvárania sveta, ako sú napríklad vzdelanie, predsudky, pôvod a osobné skúsenosti jednotlivých respondentov.

So vzťahmi medzi identitou, mapovaním a utváraním konkrétneho územia pracuje Varga aj v diele *Little Big City* (2008).³¹ Vytvára kartografický prehľad developerských projektov na území Bratislavy, ktoré nesú anglické, alebo - i keď v chybnnej forme - tak aspoň anglicky znejúce názvy, pričom vo výsledku vzniká mentálna mapa komplexov. Keďže sa tu odhaľuje implicitné pôsobenie moci a spôsoby

30/ Ikonologický pohľad na mapy prináša J. B. Harley: *Mapy, vědění a moc*. In: Marta Filipová – Matthew Rampley (eds.): *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, s. 185-212.

31/ <https://www.jarovarga.net/copy-of-situation-50-5>

konštruovania kolektívnych identít, často utváraných pre vonkajší pohľad „iného“, môžeme o tomto diele uvažovať v intenciách seba-kolonializmu a v rámci post-koloniálneho diskurzu.³²

Obdobne je tomu i v prípade práce FU JA RA (2011), odkrývajúcej komplexnosť vzťahov medzi globálnym svetom, reprezentovaným masovým turistickým priemyslom, a lokálnou tradíciou, reprezentovanou pestovaním romantických mýtov o zbojníckom národnom hrdinovi Jánošíkovi, ktorého predstavuje herec v kroji hrajúci v historickom centre Bratislavy na fujaru a kumulujúci v sebe stereotypy o „typickom“ Slováckovi ako zbojníkovi, pastierovi oviec a fujaristovi. Turistickí sprievodcovia na tejto postave demonštrujú cudzincom esenciu slovenskosti, ale paradoxne, na to, aby ukázali túto jedinečnosť a odlišnosť, obracajú sa ku globálnym prirovnaniam, takže Jánošík je akýsi miestny variant Robina Hooda a fujara je čosi ako austrálsky hudobný nástroj didžeridu.³³

Varga v týchto dielach chápe verejný priestor ako diskurzívne pole plné symptomatických prejavov. Na ich základe diagnostikuje hraničné situácie, ambivalencie, hľadá trhliny a rozpletá siete mocenských a ideologických štruktúr. Inou účinnou autorskou stratégiou je vytváranie situácií s participatívnymi a miestne špecifickými projektmi, ktoré prinášajú objavné pohľady, často presahujúce hranice vytýčené a strážené konvenciami. V roku 2017, v spolupráci s Ilonou Németh, umiestnil v rámci festivalu Biela noc v Košiciach, v blízkosti Ústavného súdu, nad hlavy divákov monumentálny vznášajúci sa nápis s citátom z diela Pétera Esterházyho: „*Potvorsky ťažké*

32/ Interpretáciu diela Jara Vargu (Fuck Your School, Fuck You; 2010-2013) cez perspektívu postkoloniálnych štúdií naznačujú i Ivan Gerát – Marian Zervan: Algoritmy obrazov – obrazy algoritmov. K povahe výskumov v súčasnom umení. In: Ivan Gerát – Marian Zervan (eds.): *Algoritmy obrazov – obrazy algoritmov. K povahe výskumov v súčasnom umení*. Bratislava: Nadácia Novum / VŠVU / Slovart 2019, s. 18.

33/ <https://www.jarovarga.net/fujara>

je klamať, keď človek nepozná holú pravdu.“³⁴ O rok neskôr, na identickom festivale v Bratislave, v blízkosti Primaciálneho paláca, vzniká nápis s výrokom Alice Walker: „Často prichádzame o moc, lebo si myslíme, že žiadnu nemáme.“³⁵ V jednom zo starších diel z roku 2010 (*Re: Byt Petržalka*)³⁶ sa Varga zaoberal urbanisticko-sociologickým výskumom orientovaným na premeny chápania kvality bývania v našom najväčšom sídlisku. Jeho výsledky sú prezentované v podobe jednolistových tlačí, ktoré dokumentujú e-mailovú korešpondenciu autora s respondentmi/realitnými agentúrami. Vargove požiadavky na bývanie v Petržalke, sformulované v inzeráte na základe architektonických a urbanistických kritérií súťáže zo šesťdesiatych rokov, sa u realitných agentúr stretávajú so širokou škálou odoziev a výsledná komunikácia ponúka neobyčajne zábavné čítanie. Korešpondencia má ale pritom i vážnejšiu rovinu, ktorá sa dotýka nostalgie, ale i frustrácie z nenaplnených plánov moderny: konkrétne hovorí o priepastnom rozdiely medzi niekdajšími deklarovateľnými plánmi na žiadanú kvalitu sídliskového života a dnešnými kompromisami ponúkanými realitou realitného trhu.

Vzťah súčasnosti k moderne, imaginatívny a archeologický prístup k jej ruinám a skúmanie potenciálu budúcnosti minulého, sa stali východiskom Vargových úvah o českom meste Milovice, ktoré má dlhú kasárenskú tradíciu. Ako sa k tejto minulosti mesta stavajú súčasní žiaci miestnej základnej školy zisťoval autor v rámci projektu *Return to the Future I* (2013).³⁷

34/ Dielo *Clouds*, <https://www.jarovarga.net/copy-of-in-someone-s-else-dream-1>

35/ Dielo *Clouds* (2018), <https://www.jarovarga.net/copy-of-public-art-kosice>

36/ <https://www.jarovarga.net/copy-of-vertical-labyrinth-1>

37/ <https://www.jarovarga.net/copy-of-situation-50-1>; K autorskému výkladu projektu podrobne Jaroslav Varga: *Algoritmus budúcnosti minulosti*. In: Ivan Gerát – Marian Zervan (eds.): *Algoritmy obrazov – obrazy algoritmov. K povahe výskumov v súčasnom umení*. Bratislava: Nadácia Novum / VŠVU / Slovart 2019, s. 138-145.



6. Jaro Varga: Stratená knižnica, 2015 (16. 5. – 30. 9.), miestne špecifická inštalácia, Slovenské národné múzeum, Kaštieľ Betliar. Foto: Vlado Eliáš

Dlhoročným projektom Jara Varga je rôznorodá práca s knižnicou, ktorá je jedným z ťažiskových motívov a symbolov postmodernity. Analyzuje ju v zmysle výnimočného a špecifického priestoru, zaoberá sa ňou ako modelovou inštitúciou západného sveta, chápe ju ako privilegované miesto uchovávanía a vytvárania vedomostí, ale i ako miesto manifestácie moci, slúži mu ako model univerza. Pomocou konceptu knižnice realizuje aj mentálne mapovania konkrétnych území a spoločností, provokuje nové situácie a vŕahuje divákov do interaktívneho procesu vzniku diela. Varga vytvoril model knižnice s prázdnyimi chrbtami kníh v rôznych miestne špecifických prostrediach: v roku 2008 „vybielil“ knižnicu bratislavskej VŠVU,³⁸ v roku 2015 intervenoval do priestoru historickej knižnice v Betliari (*Lost Library*),³⁹ a od roku 2018 vznikajú monumentálne realizácie

38/ <https://www.jarovarga.net/white-library>

39/ <https://www.jarovarga.net/lost-library>

spojené s päťdesiatym výročím módnjej značky *Sonia Rykiel* v metro-
polách New York, Paríž, Londýn, Tokio, Brusel.⁴⁰ Obsah interaktívnych
knižníc, ktorých základ tvoria tapety simulujúce ich podobu, vytvá-
rajú diváci / participanti vpisovaním knižných titulov.⁴¹ Postmoderná
fascinácia knižnicami, vytváraním zoznamov a príbehmi o koncoch
všetkých druhov, sa premietla do diela *Untitled / Artist book* (2010-
2014), ktoré prináša rozsiahly rešerš kníh obsahujúcich v svojom
názve slovo koniec.⁴²

I v jednom z najnovších realizovaných diel autora s názvom *Našiel som, ale neviem to nájsť (I Found it Somewhere, but I Cannot Find It, 2018)*⁴³ pracuje na interaktívnej a kolaboratívnej báze, dôležitú úlohu zohráva pamäť a *genius loci* konkrétneho priestoru. V šamorínskej synagóge diváci vyskladali podlahu z 2700 kachličiek tak, aby presne zrkadlila ornamenty na strope. Slovanmi kurátorky Lucie Tkáčovej: „*Kúsky obrazca zo stropu sa počas skladania roztrúsia do rôznych hláv, každý úlomok sa načíta do inej mysle, vtlačí do inej pamäti. Ľudia sa rozídu na sever, juh, východ, západ, ale črepy obrazu cestujú v nich. Strop synagógy rastie, uložený v myšliach ľudí sa šíri po svete, obrazec sa preskupuje v priestore a čase, až kým ho postupne neprekryjú iné spomienky, nevybledne a nezmizne.*“⁴⁴

40/ <https://www.jarovarga.net/interactive-library>

41/ Podrobnejšie ku genéze projektu Jana Močková: Do knižníc Jara Vargu píšú ľudia názvy kníh po francúzsky aj po japonsky, jeho dielo obletelo svet. DennikN (21. februára 2018). Dostupné online: <https://dennikn.sk/1036851/do-kniznic-jara-vargu-pisu-ludia-nazvy-knih-po-francuzsky-aj-po-japonsky-jeho-dielo-obletelo-svet/>

42/ <https://www.jarovarga.net/kniha-end>

43/ <https://www.jarovarga.net/copy-of-in-someone-s-else-dream-5>; Ivan Gerát – Marian Zervan: Algoritmy obrazov – obrazy algoritmov. K povahe výskumov v súčasnom umení. In: Ivan Gerát – Marian Zervan (eds.): *Algoritmy obrazov – obrazy algoritmov. K povahe výskumov v súčasnom umení*. Bratislava: Nadácia Novum / VŠVU / Slovart 2019, s. 17.

44/ <https://www.jarovarga.net/copy-of-in-someone-s-else-dream-5>

Presvedčivosť a medzinárodný ohlas diela Jara Vargu spočíva v jeho schopnosti koncízneho spracovania náročných a nadčasových tém ako je pamäť, identita a vzťah času a miesta spôsobmi, ktoré sú nielen reflexiou meniacich sa sociálnych podmienok a špecifickostí prostredí s ktorými autor pracuje, ale často ich odhalením a zviditeľnením prehliadaného.

3. PERIFÉRIE, HRANICE A MOMENTY PRECHODU: POZNÁMKY K TVORBE MICHALA MACHCINÍKA

Michal Machciník sa už vo svojej diplomovej práci, realizovanej v roku 2015 v Ateliéry slobodnej kreativity 3D na košickej Fakulte umení, venoval netradičným témam a uplatňoval nezvyčajné tvorivé princípy, ktoré charakterizujú i jeho aktuálnu sochársku tvorbu. Do súčasného slovenského sochárstva priniesol v prácach *Svoradov priester* a *Pustovník Svorad* dlhodobo obchádzané sakrálne námety a zároveň v aktuálnom umeleckom prevedení nadviazal na domácu ikonografickú tradíciu. Obe sochárske realizácie pracovali s hagiografiou a ikonografiou sv. Svorada, benediktínskeho mnícha z 11. storočia, ktorý žil asketickým životom pustovníka. Tradičné atribúty, ktoré definujú svätcovu dobrovoľne zvolenú a prežívanú trýzeň a obmedzovanie, sa v Machciníkovej interpretácii stávajú prostriedkom sugestívnych sochárskych diel, v ktorých premýšľa obojstranný a dynamický vzťah človeka a priestoru, teda spôsoby ako človek ovplyvňuje a dotvára priestor podľa svojich špecifických potrieb, predstáv a túžob, ale tiež ako samotný priestor pôsobí na človeka a formuje ho. Komplikované vzťahy medzi človekom a miestom sú v diele Michala Machciníka kľúčové a ich dôkladné preskúmavanie sa vinie celou jeho doterajšou tvorbou. Autorov záujem tak smeruje najmä k situáciám, kde sa pomer človeka k okolitému prostrediu vyjavuje v radikálnych formách, ako je tomu napríklad pri postavách askétov a biblických

**7. Michal Machciník:
Jonáš a veľryba, 2017,
epoxidová živica**



postáv. Príkladom je socha *Šimon Stylita* (2018), zobrazujúca svätca, ktorý svoj životný priestor minimalizoval na plošinu na vztýčenom stĺpe a socha *Jonáš a veľryba* (2017), spracováajúca známy starozákonný príbeh.

Dôležitými miestami, kde Michal Machciník vzťahy človeka a špecifického priestoru odhaľuje, zaznamenáva a následne vo svojej tvorbe aj interpretuje, sú mestské periférie a lesy. Keďže sa tu stretáva urbánny a prírodný priestor, predstavujú pre autora z viacerých hľadísk potenciál analyzovať hraničné situácie a momenty prechodu: náhodne zanechané, odhodnené či stratené umelé materiály postupne pohlcuje príroda a lesy zase ustupujú pred rozrastajúcimi sa okrajmi miest. Na hranici bežných emócií, a často za hranicou toho, čo je väčšinou spoločnosťou považované za prijateľné, sú i mnohé zo záznamov, ktoré v lesoch po sebe zanechávajú ich návštevníci. A ako sochár

vypozoroval, intenzita a emočná vypätosť intímnych správ a zvolaní v podobe graffiti rastie s prechodom do hĺbok lesa. I samotné objekty, ktoré Machciník v lese nachádza a následne pretvára, majú hraničnú definíciu a často hybridnú povahu: medzi prírodninou a artefaktom, medzi sakrálnym, profánnym, banálnym a vulgárnym, medzi vandalizmom, kutilstvom a umeleckým dielom. Z týchto pozorovaní, zberov a transformácií vytvára sériu objektov *Hlavy z lesa* (2016-2018), ktoré svojou surrealistickou estetikou a objavnými kombináciami predmetov a materiálov pripomenú diela Jana Švankmajera či Františka Skálu.

Z lesného prostredia pochádza i séria *Kanáľ správ z okraja spoločnosti* (2012-2016), ktorá dokumentuje lesné graffiti- texty, znaky a symboly, vyryté do kôry stromov. Ich posolstvo odráža širokú škálu ľudského prežívania, od milostných odkazov, banalít, vulgárnych komentárov, cez politické heslá a odkazy hudobných fanúšikov. Machciník tu opäť zaznamenáva vzájomný vzťah človeka a prostredia. Návštevníci spontánne reagujú na prostredie lesa, ktoré im poskytuje úkryt, pocit anonymity a možnosť slobodne sa prejaviť, pričom demonštrujú potrebu zanechať o svojom pobyte stopu. Agresívne ľudské zásahy, ktoré sú vo forme rán do stromov vytvorené predovšetkým nožmi a sekerami, sa však v lese postupne procesom hojenia zaceľujú a strácajú.

V lesnom prostredí vznikol i cyklus *Pocta d'atľovi: odliatok dutiny vytvorenej d'atľom* (2014-2020) zachytávajúci a zviditeľňujúci navonok nepostrehnuteľné stopy po prirodzených aktivitách d'atľov, ktoré vytvárajú v kmeňoch dutiny. Machciník vyvinul autorskú techniku a tieto vnútorné priestory vylieva polyuretánovou penou a epoxidovou živicom, aby sochársky zachytil krehké priestory, ktoré by inak ostali neviditeľné a výsledné objekty prezentuje v galerijnom prostredí ako muzeálne artefakty, či vzácne prírodniny z historického kabinetu kuriozít. Obdobne, teda odliatkom stopy po prirodzenom správaní zvieratá, získal autor i sadrovú formu lesného ležoviska diviaka lesného (2011).



8. Michal Machciník: Ploskohlavec, 2018, drevo, kosť, lebka, plast

Zberu podkladov v priestore lesa, ako východiskovej umeleckej stratégie, ostáva Michal Machciník verný i v jeho najmladších vystavených prácach *Reliéf pre Latoura* (2018). V nich kombinuje nájdené artefakty a prírodniny s historickými technickými náčrtmi a pedagogickými grafickými schémami do esteticky prekvapujúcich a sémanticky provokujúcich celkov. Tieto objekty a reliéfy sú autorskou poctou a vizuálnym komentárom k dielu francúzskeho filozofa, antropológa a sociológa Bruna Latoura, ktorý svojou prácou re-interpretoval a spochybnil zaužívané rozlíšenie medzi ľudským a neľudským, prírodou a spoločnosťou, modernou a predchádzajúcim obdobím.

Týmto smerom sa uberá i aktuálna tvorba Michala Machciníka - v rámci doteraz verejne neprezentovanom súbore vytvára kolekciu objektov, ktoré kombinujú nájdené prírodniny, zvieracie preparáty, technické komponenty a iné ľudské výtvary. Súbor vytvára znepokojujúci celok, ktorý svojou nejednoznačnou taxonómiou evokuje špekulatívne nazeranie

**9. Michal Machciník:
Svet z tela morskej obludy
drevo, 2018, drevokazná
huba, plast, sklo**



na svet, ktoré charakterizovalo pred-modernú vedu a bolo zviditeľnené v zbierkach typu kabinetov kuriozít (Kunstkammer / Wunderkammer). Pokiaľ tieto pred-muzeálne renesančné expozície mali ambíciu uchopiť svet v podobe mikrokosmu, alebo predstaviť zbierkou „divadlo sveta“, tak v prípade umeleckej stratégie Michala Machciníka ide o spôsob, ako dnes znova premyslieť kategórie, ktoré sme – zjavne predčasne – považovali sa jednoznačné a definitívne uzatvorené.

4. PREMENLIVOSŤ TVORBY BORISA SIRKU

Boris Sirka patrí do okruhu výrazných absolventov košickej Fakulty umení, ktorých razantný nástup a presadenie sa na domácej umeleckej scéne pôsobili v nultých rokoch ako senzácia. Charakteristickým znakom Sirkových diel sú ustavičné premeny rukopisu a celkového umeleckého výrazu. V súčasnosti, keď sa množstvo maliarov a maliarok snaží o sformovanie špecifických rozpoznávacích znakov už v raných obdobiach svojej tvorby, najmä aby sa odlíšili a boli tak ľahšie identifikovateľní, sa javí Sirkov prístup ako atypický. Pri snahe vyhnúť sa zaradeniu do „škatuliek“ programovo podstupuje riziko: opúšťa úspešné a overené postupy tvorby a pracuje v režime neustáleho ukončovania jedného maliarskeho cyklu a aj autorskej etapy a následného presunu k vizuálnemu spracovávaniu ďalších inšpirácií a žánrov. V rámci takéhoto chameleónskeho prístupu k tvorbe vstrebáva mnohé rôznorodé podnety, ako sú široké oblasti pop-kultúry, japonská animácia, západná a ázijská hororová kinematografia, pornografia, kultúra viktoriánskej éry, tematika zombie, záhrobia, súčasné mytológie a subkultúry. Zaujímajú ho predovšetkým nízka kultúra, gýč, brakové žánre, dekadencia a kulty, a to najmä v súvislosti s večnými témami smrti, strachu a sexuality. Pre Sirkove obrazy - vytvorené bravúrnou technikou - je typické, že sa v nich autor často zaoberá budovaním napätia, úzkosti, strachu a znepokojivých situácií.

10. Boris Sirka:
She-devils, 2007, akryl
na plátne, 140 × 140 cm,
súkromná zbierka



Na značnú časť umelcovej tvorby by sme mohli aplikovať pôvodne freudovský pojem *uncanny* (nemecky *unheimlich*), ktorý neskôr teoreticky rozpracovali ďalší autori a autorky. Pojem označuje psychologický zážitok niečoho zvláštneho a čudne známeho a je v umení variabilne tematizovaný od surrealizmu až do súčasnosti. Je spájaný s udalosťami, pri ktorých sa známa vec alebo udalosť vyskytne v znepokojujúcom, desivom, tabuizovanom, alebo neznámom kontexte.

Symptómom „tekutosti“ Sirkovej bohatej umeleckej produkcie je imitácia média iným médiom, predovšetkým maľbou. Maliarskymi prostriedkami napodobňuje čiernobiely grafický list, žiariacu obrazovku televízie, ale i zašumené video z obohratej VHS kazety či vyšívanú textíliu. Ale Boris Sirka sa neobmedzuje len na maľbu, realizuje sa i prostredníctvom animácií, hudby a čoraz viac inklinuje aj k sochárskej tvorbe, pričom medzi všetkými menovanými oblasťami existuje prepojenie a vzájomné ovplyvňovanie.

Trojica obrazov *Ghostsuckers* (2006) zobrazuje feláciu v znepokojujúcich podobách: falus nadobúda monštruózne, vegetamorfné i antropomorfné podoby, objavujú sa tu stopy krvi, farebnosť je signálna,



11. Boris Sirka: Veci, ktoré v zrkadle nevidieť, 2007, akryl na plátne

dráždivá, preexponovaná a množstvo fragmentov, z ktorých sú kompozície vyskladané, pôsobia ako sémantické, štýlové a mediálne ruptúry a poškodenia obrazov. Hybridná vizualita malieb preberá znaky digitálneho i textilného obrazu. Kompozície pracujúce s motívom spojenia sexuality a zániku upriamujú pozornosť na odveké prepojenia medzi Erosom a Thanatosom. Obdobne znepokojujúco na diváka pôsobí i obraz *Veci, ktoré v zrkadle vidieť a veci, ktoré nevidieť* (2007): maľba akrylom simuluje podobu počítačovej grafiky a javí sa ako citácia filmovej hororovej scény. Postava v ženských šatách a s perlovým náhrdelníkom je k nám otočená chrbtom a skrz jej zátylok pokrytý dlhými vlasmi sa k nám predierajú ruky. Odraz v zrkadle neposkytuje taký obraz ako by sme očakávali a naše predstavy sú konfrontované s neidentifikovateľným zjavom, ktorý sa vzpiera skúsenosti a logike rozumu. Pokusy rekonštruovať si v mysli situáciu, ktorá sa odohráva priamo pred našimi očami, zlyháva. Pozornosť priťahuje najmä uhrančivé oko tajuplnej bytosti odrážajúce sa v zrkadle a opätujúce

náš pohľad. S temnou a strašidelnou ikonografiou pracuje autor i v triptychu *Mirrors* (2007). Retro dvojice deformovaných figúr panoptikálneho charakteru sú situované v bohato dekorovaných secesných rámoch. Výsledkom je zvrátená príťažlivosť kočovného obludária. *Fashion Rules* (2005) vyznieva ako absurdná módna prehliadka, kde namiesto modelov a modeliek pred nami defilujú v zástupe nemŕtve postavy. Kompozícia svojim názvom, témou, farebnosťou i dekoratívnym účinkom rán a krvavých škvrn reaguje na módnosť a fascináciu zombie tematikou v súčasnej populárnej kultúre. Hororovú atmosféru a zmenu média – z videofilmu k maľbe – prináša *Found Footage* (2014). Vo vrátnych drevenej stodoly, vynárajúcej sa z temnoty, sa objavuje obrovská vyblednutá ženská tvár s hypnotickým pohľadom a pootvorenými ústami Medúzy. Obraz *Fluorescent Minerals* (2016) zobrazuje neidentifikovateľnú scenériu: zdá sa, že ide o štylizovanú krajinu, ale pripomína i vedecké makro snímky minerálov. Krásna a príťažlivá fluorescenčná farba, ktorá minerály obklopuje, sugeruje zároveň toxické nebezpečenstvo či ohrozenie ožiarení. Obraz tak pôsobí na viacerých úrovniach nejednoznačne. Príťahuje a zároveň podprahovo odpudzuje. Fluorescenčná farebnosť sa objavuje i v sérii obrazov *Powers of Ten* (2019), ktoré predstavujú zhľuky torz ľudských figúr, čo je často uplatňovaný princíp na vzbudenie neistých, úzkostných a zmiešaných pocitov. Tie vyplývajú i zo snahy identifikovať jednotlivé gestá častí tiel a priradiť im významy. Niekedy sa z obrazových kompozícií, zobrazujúcich objekty a ohraničené textúry, vyjaví ľudská tvár iba na základe psychologického princípu pareidólie, teda tendencie ľudskej mysle k nesprávnemu vnímaniu stimulu ako objektu, alebo významu známeho pozorovateľovi, ako je napríklad časté rozpoznávanie tvárí v neživých predmetoch alebo abstraktných vzorcoch. Opäť sa stretávame so Sirkom obľúbenými mediálnymi posunmi a prepismi, keďže predlohou pre tieto fragmenty akoby bola sochárska štylizácia.

12. Boris Sirka: *Mirrors*, 2007,
akryl na plátne



Kolekcia Powers of Ten zároveň ukazuje, že riskantná tvorivá cesta sa vypláca. Pre Borisa Sirku sa už stáva inšpiratívne i vlastné portfólio a dochádza k úspešnému nadväzovaniu na predchádzajúcu tvorbu s mimoriadne presvedčivým výsledkom pri umeleckom zhodnocovaní predchádzajúcich cyklov. Autor prešiel v posledných rokoch posunom od brutálnych a niekedy až šokujúcich zobrazení k rafinovanejšiemu prístupu, a zároveň k presunu od náznakovitej príbehovosti a figurácie k abstraktnejším polohám tvorby. Pokiaľ v počiatkoch tvorby pracoval viac s predlohami, citáciami a interpretovaním popkultúrnych fenoménov, tak v súčasnosti je menej popisný a sofistikovane vytvára vlastné autonómne obrazové svety, ktoré sú menej závislé od množstva kultúrnych odkazov a kódov, ale pritom nestrácajú nič na sugestívnosti.

5. POZNÁMKY K TVORBE JARMILY MITRÍKOVEJ A DÁVIDA DEMJANOVIČA

Dvojica Mitříková a Demjanovič v rámci svojho spoločného kontinuálne rozvíjaného autorského programu⁴⁵ vytvára obrazy technikou pyrografie, teda vypaľovaním obrazov spájkovačkou do preglejky, a následne ich koloruje lazúrami na drevo. Technika, atypická v rámci súčasnej maľby a pre dvojicu signifikantná, je spájaná predovšetkým s amatérskou tvorbou, chatárskou a kempingovou estetikou, hobby a domácim kutilstvom, napríklad v podobe vytvárania dekorácií na podlahy pod poľovnícke trofeje. Ale nielen samotná technika vyhotovenia, ale aj retro vizualita obrazov na prvý pohľad pripomenie výtvarný výraz ľudových kolorovaných grafičiek, suvenírov z kúpeľov a upomienkových predmetov zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov minulého storočia. A napokon, samotné kompozície sú vyskladané ako zmnožené citácie a parafrázy historických obrazových materiálov, ako sú napríklad popularizujúce vlastivedné a cestopisné publikácie, kalendáre, pohľadnice a brožúry. Pri podrobnejšom pohľade na tvorbu Mitříkovej a Demjanoviča zistíme, že dvojica pracuje s repertoárom obľúbených znakov a motívov: modernistické budovy a pamätníky, postavy v pionierskych rovnošatách, prehistorické zvieratá, bájne stvorenia, masky, sprievody a procesie.

45/ Michal Stolárik: *Twisted tradition: Profile of the artistic duo Jarmila Mitříková and Dávid Demjanovič*. In: *Profil súčasného výtvarného umenia* 1/2015, s. 70-73.

**13. Oslava dominancie
človeka na Zemi, 2019,
pyrografia na preglejke
kolorovaná lazúrami
na drevo**



Ikonické stavby modernistickej architektúry osadené v pohľadnicovo štylizovanej „malebnej“ slovenskej krajine môžeme vnímať ako vyjadrenie bezprecedentných premien slovenskej spoločnosti v turbulentnom 20. storočí a tiež ideových, ideologických a vizuálnych kontrastov, ktoré tieto radikálne zmeny priniesli. V obrazoch sa tak v hybridných kombináciách stretávajú mágia, povery, tradičná ľudová kultúra, či skôr folklór deformovaný pohľadmi totalitných režimov, spolu s kozmickým programom. Na obrazové kompozície Mitríkovej a Demjanoviča môžeme nazerať prostredníctvom postmodernej metafory palimpsestu, ktorú definuje prekrývanie a presvitanie znakov z rôznych kultúrnych vrstiev. Postmoderným je i prístup k tvorbe v rámci umeleckého tandemu, kde nerozpoznávame vklad jednotlivých autorov, tiež uplatnenie techniky referujúcej k nízkej kultúre a princípom DIY estetiky, ale takisto aj ohliadanie sa do minulosti

a systematické prehrabávanie sutín stroskotaných projektov moderny, ktoré je motivované fascináciou modernistickými utópiami a preskúmaním ich nenaplneného potenciálu. Zaujatie minulosťou je často spojené s melanchóliou, nostalgiou, alebo jej špecifickou postsocialistickou verziou - ostalgiou. V prípade Jarmily Mitríkovej a Dávida Demjanoviča sa však v dielach uplatňujú najmä paródia, parafráza, pastiš, pseudo-mytológia, fikcia, mystifikácia a ironia. Charakterizuje ich mnohoznačnosť a radosť zo zdieľania špecifických kultúrnych referencií a kódov, ktoré sú často lokálne podmienené.

Cesta do praveku (2017) predstavuje utópiu v podobe anachronickej fikcie: na chrbte letiaceho pterodaktyla sedí pionier a v pozadí je pod horským štítom zobrazená budova Slovenskej poľnohospodárskej univerzity v Nitre - ikona architektúry neskorkej moderny od Vladimíra Dedečka z polovice šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia. Názov obrazu odkazuje k populárnemu farebnému československému sci-fi dobrodružnému filmu z roku 1955 od režiséra Karla Zemana, ktorý sa stal legendárnym najmä z pohľadu práce so špeciálnymi efektmi. Obdobná kombinácia modernistickej architektúry, dinosaura a človeka je na obraze *Hypnotizér* (2020). Konfrontácia človeka s obrovským prehistorickým jašterom, ktorého ovláda silou vôle, je metaforickým vyjadrením modernistických snáh o podriadenie prírody človekom, ktoré sa v socialistickom Československu prenieslo do okrídlenej vety: „Poručíme vetru, dešti.“ Postava muža na obraze pripomenie i ďalšie reálie- mimoriadne obľúbeného hypnotizéra Anatolija Kašparovského, ktorý vystupoval koncom osemdesiatych rokov v televízii. Téma podriadenia si prírody ľudstvom sa objavuje aj v *Oslave dominancie človeka na Zemi* (2019), kde sa vyskytujú motívy s ktorými autorská dvojica často pracuje - dinosaurus a zobrazenie kolektívneho rituálneho správania. Na obraze spartakiádni cvičenci predvádzajú choreografiu pri vztýčenej a farebnými stuhami ozdobenej hlave dinosaura. *Nútenie smrtky pomáhať pri žatve* (2017), kde sa v pšeničných lánoch stretáva kombajn so smrtkou a družstevníkom, predstavuje kontrast

**14. Cesta do praveku, 2017,
pyrografia na preglejke
kolorovaná lazúrami na
drevo**



dvoch svetov - archaickeho a moderneho. Kým smrťka s kosou a presýpacími hodinami je tradičným motívom vanitas a memento mori, tak kombajn je v socialisticko-realistickej ikonografii znakom industrializácie vidieka. Kompozícia tak opäť predstavuje prekvapujúce kombinácie nesúrodých obrazových svetov, ktorý je možné čítať ako ironický komentár k obrazovej propagande a agitácii obdobia socializmu, ktorá tu je posunutá do absurdnej podoby. Z dnešného pohľadu sa nám tak javí i dobová propaganda, napríklad pri masívnej mobilizácii obyvateľstva v päťdesiatych rokoch k ochrane úrody pred pásavkou zemiakovou, pričom táto aktivita bola militantným jazykom studenej vojny označovaná ako boj proti americkému chrobákovi. Ponúka sa však i kritickejšia interpretácia diela: stret archaickeho s moderným a motív smrti môžeme chápať ako výsledok komunistickej násilnej kolektivizácie, vyvlastňovania, politických procesov

15. Lietajúci kmeň, 2015,
pyrografia na preglejke
kolorovaná lazúrami na
drevo



a premien vidieka. Spojenie tradičnej ľudovej kultúry so súčasnými technológiami je témou obrazu *Veľká noc* (zo série *Nový folklór*, 2020), kde má oblievač a šibač oblečený ochranný skafander pokrytý ľudovými ornamentmi. *Zbieranie materiálu na hrobe obesenca pre okultistický krúžok* (2015) a *Lunárny kult* (2018) sú diela, ktoré evokujú etnografickú dokumentáciu prežívania archaických kultov a tradovania povier. Na obraze *Škriatok s lítiom* (2020) sa objavuje ďalšia fantastická bytosť - permoník.

Na zahraničného diváka, neoboznámeného s miestnymi reáliami, pravdepodobne pôsobia obrazy Mitríkovej a Demjanoviča prevažne exoticky. Obsahujú však mnoho aspektov, ktoré sú pochopiteľne i bez špecifickej geografickej a generačnej skúsenosti a objavujú

sa v súčasnom medzinárodnom a globalizovanom umeleckom diskurze: skúmanie identít, záujem o lokálne fenomény, archívny obrat, špekulatívny výskum minulosti, retrofuturizmus, asynchrónne chápanie času, nové mytológie, tribalizmus. Mnoho vrstevnaté obrazy, pracujúce s DIY estetikou, predstavujú absurdnú mozaiku príbehov a motívov, ktoré môžu vyznievať úsmevne, komicky a až rozprávково. V obrazoch Mitríkovej a Demjanoviča je však pomocou subverzívnych zásahov do použitých predlôh a ich rafinovanou kombináciou do nových súvislostí odhaľované, že za maskami a propagandistickou kulisou pestrých procesií, sprievodov a kolektívnych rituálov sa skrývajú aj tragické príbehy poznačené totalitnými režimami minulého storočia. Záujem autorov o historické obrazy rituálneho správania a manifestácií politiky vo verejnom priestore totiž súvisí s preskúmaním utvárania a vizuálneho reprezentovania kolektívnych identít. Materiály obrazovej propagandy, s ktorými dvojica pracuje, sú často dokumentáciou vynucovania a demonštrovania kolektívnej lojality režimu pri rôznom type totalitných slávností. S témou identity, jej utvárania a premien, úzko súvisia aj často uplatňované motívy masiek, rovnošiat, krojov a kostýmov. Tie slúžia ako identifikačné znaky nielen v spoločnosti, ale aj na pyrografiách autorskej dvojice. Aj pomocou ich kombinácií vytvárajú sugestívne fikčné svety, v ktorých pomocou vrstvenia kultúrnych kódov komentujú radikálne premeny slovenskej spoločnosti v dvadsiatom storočí.

6. VÝZVY MALIARSTVA V DIELE JURAJA KOLLÁRA

Pri letmom zoznamení sa s rozsiahlym dielom Juraja Kollára, jedného z najvýraznejších súčasných slovenských maliarov, môžeme ľahko nadobudnúť pocit, že v tvorbe pomerne voľne prechádza od krajino-malby k maľbe mestských výjavov a figurálnych scén, pričom jeho maliarsky prejav je premenlivý a pohybuje sa od realizmu a hyper-realizmu, až k abstraktným polohám.⁴⁶ Pri podrobnejšom a retrospektívnom pohľade na autorove obrazy však zistíme, že pod povrchom častých zmien tém, motívov a maliarskeho rukopisu sú v skutočnosti systematicky a kontinuálne rozvíjané viaceré základné problémy maliarstva, ktoré sú prítomné tak v historickej maľbe, ako aj maľbe modernistickej a súčasnej. Týkajú sa zásadných otázok vizuálnej reprezentácie a podstaty samotnej maľby. Kollár je v tomto zmysle filozofujúcim maliarom, ktorý sa ich pokúša dôsledne formulovať a zodpovedať. Vo svojej tvorbe sa koncentruje predovšetkým na skúmanie vzťahu medzi materiálnosťou obrazu a obrazovou reprezentáciou, ktorú fyzická prítomnosť konkrétneho obrazu / objektu umožňuje sprostredkovať. S touto odvekovou výzvou maliarstva sú spojené ďalšie a nadväzujúce: proces a skúsenosť vizuálneho vnímania, uchopovanie a zachytenie reality, prenos vnemov na plátno

46/ <https://www.kollar.name/>



16. Bazén, 2019, kombinovaná technika

a vytváranie novej reality. Odhaľovanie tohto vzťahu prebieha prostredníctvom ohliadania základných maliarskych kategórií. Skutočnosť, že Juraj Kollár pracuje predovšetkým so zdieľaním vlastného vnímania viditeľného sveta ho odlišuje od množstva jeho maliarskych rovesníkov, ktorí často pracujú s viacnásobným kódovaním, citovaním, parafrázovaním a vrstvením privlastnených obrazov, pochádzajúcich najmä z digitálneho prostredia. V Kollárovej maliarskej tvorbe sa uplatňuje tiež práca s vlastnými, ale aj na internete nájdenými fotografiami, ktoré často kombinuje, podobne používa ako zdrojový vizuálny materiál aj snímky z Google máp. Obrazy však nie sú priamym vizuálnym prepisom fotografií, tie slúžia len ako východiská pri hľadaní a utváraní maliarskych kompozícií a ich atmosféry.

Maľba je pre Juraja Kollára nielen médiom, ale aj samotnou témou jeho obrazov. Pri rôznorodom spracovávaní povrchu plátna je citeľné vedomé nadväzovanie na bohaté dejiny maliarstva. Práca v cykloch umožňuje autorovi opakovane preskúmať maliarske alternatívy riešení skúmaných otázok obrazovej reprezentácie z viacerých

17. Daždivé pobrežie,
2021, olej na plátne



aspektov. Od tradične chápaných plošných obrazov, ktoré sa venovali možnostiam maliarskeho vyjadrenia v rámci jasne ohraničeného plátna, prechádza aktuálne Juraj Kollár k tvorbe objektových obrazov, kde sa súčasťou kompozícií stávajú rozličné predmety, najmä konštrukčné materiály a súčiastky, pričom v kombinácii s celkom sa menia na vizuálne podnety, ktoré reprezentujú niečo iné, než čím fakticky sú. Táto tendencia k presahovaniu vymedzeného obrazu a objektovosti, ktorú by sme mohli zaradiť do kontextu expandovaného poľa maľby, sa naplno prejavila v inštalácii na výstave *Lockdawn* v Piešťanskej mestskej galérii (december 2020 – apríl 2021). Podľa Kataríny Bajcurovej, kurátorky výstavy, pôvodne dvojdimenzionálne kompozície tu nadobudli novú objektovú fakticitu, vecnosť a priestorovosť, obraz akoby vykračoval z obrazu a menil sa na reliéf. O tomto priestorovom prekračovaní je možné uvažovať aj v spojitosti s rastrom mriežky, ktorá je častým prvkom Kollárových obrazov. Štruktúru mriežky je totiž možné bezhranične rozširovať a táto jej vlastnosť akoby znejasňovala okraje samotnej maľby a rozpúšťala ju do okolitého priestoru a prepájala ju s ním.

18. Maják, 2021, olej na plátne



Základné kvality obrazu, ako sú textúra, svetelný režim a iluzívnosť, vytvárajú v Kollárovom prevedení rozhranie a napätie medzi uvedenovaným fyzickým povrchom maľby a obrazovou hĺbkou. Ďalším napätím, alebo hľadaním balansu, je divácka oscilácia medzi realistickým a abstraktným vnímaním, ktorý je vytváraný rôznymi prostriedkami. Často je to práve štruktúra mriežky, ktorá pokrýva a filtruje obraz. Autor pracuje kontrastne s rastrom a rozostrením, jasne definované obrazové zaznamenanie objektov pomocou farebnej hmoty na ploche obrazu sa spochybňuje a narúša. Kompozícia maľby aj cez často uplatňovanú pastóznosť jej štruktúrovaného povrchu prináša novú realitu so špecifickými optickými hodnotami. A aj raster medzi divákom a „čímsi“ môže byť abstraktný, alebo nadobúdať podobu konkrétneho objektu, ako je tomu v sérii malieb, ktoré zachytávajú pohľad cez priesvitnú a čiastočne priehľadnú stenu zo sklobetónových tvárnic. Kompozície tematizujú samotný proces videnia

a rozpoznávania obrazov: rámec a hustota mriežky, a tiež miera jej transparentnosti, určujú množstvo poskytnutých vizuálnych vnemov a zároveň aj výsledný obraz, ktorého vrstvy je divák schopný (re)konštruovať. Typickým príkladom je obraz *Lomnický štít* (2017), kde by sme kompozíciu primárne vyhodnotili ako abstraktnú skladbu, ale v kontexte maliarových obrazov a na základe názvu sme vedení k uvedomeniu si interpretovaného pohľadu na notoricky známu tatranskú panorámu, nazeranú cez sklobetónovú stenu. Obdobne pri maľbách *Priehľad krajinou* (2001) a *Brána* (2008-2009) sme konfrontovaní so scénami, kde sú nám poskytnuté záchytné vizuálne body, na základe ktorých sa ponárame do rozhrania rafinovanej ambivalencie obrazu a uvažujeme o ňom tak v režime realistického zobrazenia, ako aj abstrakcie. Namaľovaná clona sklobetónu tak paradoxne odhaľuje dívanie a proces rozpoznávania pri vyjavovaní sa iluzívneho obrazu. Juraj Kollár tak prostredníctvom svojho analytického maliarskeho diela presvedčivo sponchybňuje a narúša zaužívané a kategorizované pohľady a pozýva nás k vlastným, autentickým a prekvapujúcim spôsobom nazerania. Bude nepochybne zaujímavé naďalej sledovať, kam ho jeho neprestajné maliarske hľadanie na nekonečnom poli možností maliarskeho vyjadrenia v budúcnosti nasmeruje a aké obrazy nám sprostredkuje.

7. KRAJINA AKO METAFORA ĽUDSKEJ MYSLE: K TVORBE MONIKY GERMUŠKY VRANCOVEJ

Tvorbu Moniky Germušky Vrancovej definuje dlhodobý osobitný a konzistentný umelecký program a spracovávanie tém, ktoré sú jej vlastné dodnes. Pri všeobecnej a heslovitej charakteristike autorkinho umeleckého prejavu by sme mohli dospieť k nasledujúcim záverom: existenciálna imaginácia, utváranie fiktívnych prostredí, kombinácie geometrických a organických štylizovaných foriem, práca s fragmentom, spájanie grafických a maliarskych postupov, prevažne ponurá farebnosť, temná atmosféra obrazov a častý výskyt motívov lebky, noža, mesiaca, hviezdnej oblohy, tieňov, lode a lesa. Pri dôvernejšom zoznámení s jej dielom evokuje vizualita autorkiných kompozícií pocity, ktoré v nás zanechá osamelá večerná prechádzka tmavým lesom, vyvolávajúca iracionálny a archaický strach, nepotlačený ani evolúciou. Pohyb v takomto prostredí podmieňuje naše psychické rozpoloženie, často sprevádzané živočíšnym zosrením zmyslov, aktívaním podvedomia a pudovými obavami z nebezpečenstva, zdanlivo striehnuceho za každým stromom. Časté sú i projekcie našich strachov a obáv do tieňov, neprístupných zákutí a poryvov vetra v korunách stromov.

Sugestívne krajiny a scenérie Moniky Germušky Vrancovej vnímam ako rozvinuté vizuálne metafory ľudskej psyché. V kolektívnej obraznosti je silné spojenie medzi topografickou orientáciou človeka

19. Dobývanie Zeme I., 2020
100 cm, akryl na plátne



situovaného vo fyzickom priestore a jeho vnútorným svetom - psychikou. Svedčí o ňom nielen známa Freudova metafora osobnosti založená na obraze ľadovca, ale i bežne používaný jazyk: hlbinná psychológia, ponor do svojho vnútra, zákutia duše, povznesená myseľ, alebo prízemný, povrchný a plytký človek. V tomto zmysle je autorkina tvorba súčasťou bohatej kultúrnej tradície, ktorá rozvíja obraz mentálneho sveta ako krajiny a preskúmavanie i konfrontáciu s neprístupnými zákutiami mysle človeka pripodobňuje k putovaniu, plavbe, alebo ceste temným lesom. Stopy tejto tradície je možné sledovať cez antickú mytológiu, stredovekú hagiografiu, barokovú literatúru, rozprávky až po súčasnú popkultúru. Tieto rozprávania o cestovaní plnom nástrah a ich prekonávaní môžeme interpretovať v súvislosti s transkultúrnym a transhistorickým konceptom individuácie, ktorý v nadväznosti na C. G. Junga rozvíja hlbinná psychológia.

20. Monument, 2020
100 cm, akryl na plátne



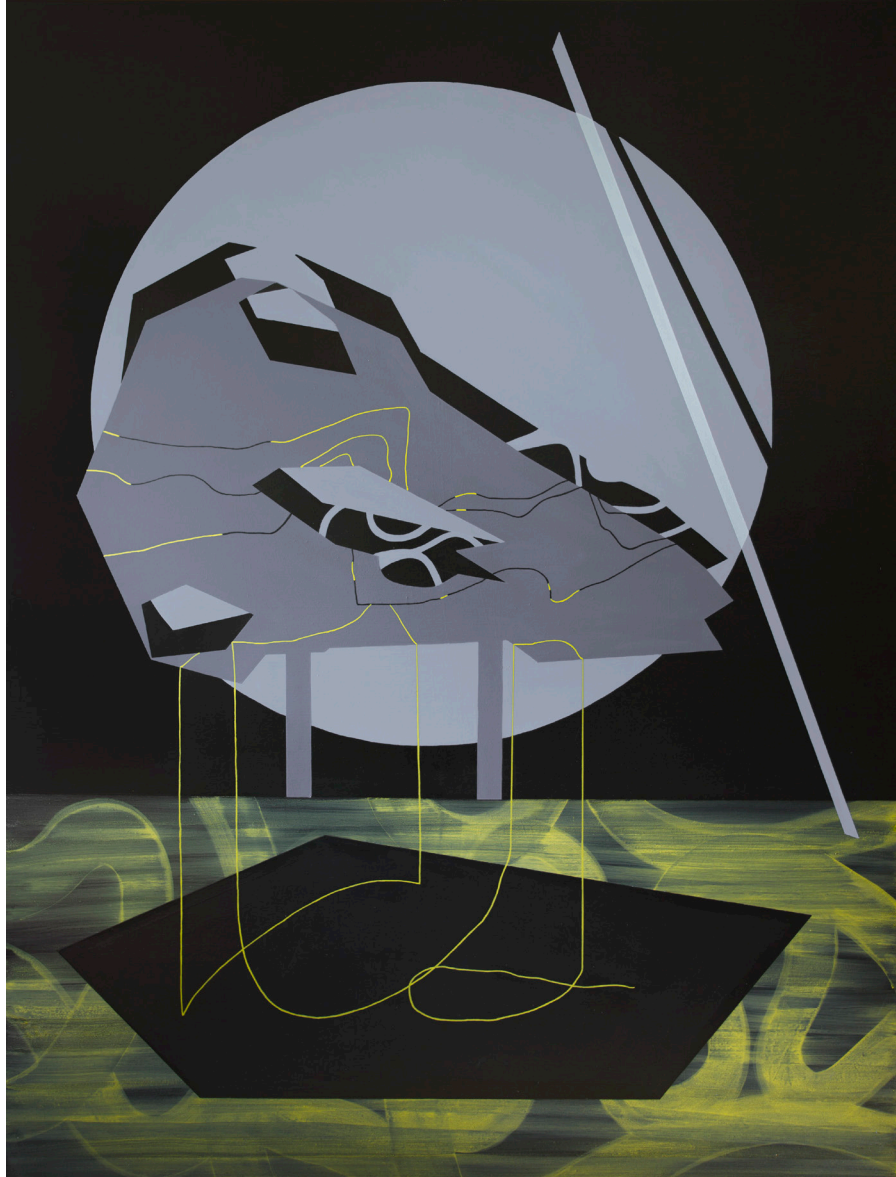
Aj jednotlivé motívy, ktoré Germuška Vrancová v obrazoch často spracováva - lebka, les, loď, mesiac, tieň - sú symbolicky mimoriadne zaťažené a majú až archetypálne hodnoty. Ich variovanie a preskúvanie je spojené s autorkinou fascináciou fenoménom smrti, rozkladom, transformáciou a pripomínaním si pominuteľnosti života. Lebka v obrazoch vystupuje v rôznych kontextoch a vyvoláva spektrum asociácií: je symbolom smrti, totemom, trofejou, apotropaickým symbolom, označením jedovatých látok, Memento mori. Akoby sa v obrazoch krajina bránila a tichou silou vzdorovala racionálnemu uchopeniu a vykorisťovaniu. Večné prírodné elementy pohlcujú všetky nánosy civilizácie a zlovestná tieňohra odкрýva temnú budúcnosť. V post apokalyptických víziách sme svedkami nachádzania a odкрývania rituálnych pohrebísk zašlých kultúr.

Tragický údel existencie, krehkosť a zraniteľnosť života boli v starších prácach tematizované nielen ikonografiou, ale i použitou technikou a materiálmi. Autorka používala ako podklad svojich obrazov sadrokartón a prerývala sa do jeho spodných vrstiev, čo môžeme opäť metaforicky chápať aj ako proces bolestivého odkrývania podvedomých vrstiev ľudského vnútra. Existenciálny smútok, úzkosť a ničotnosť, citelné v starších dielach, sa v poslednom období postupne menia na premýšľanie nad trvalou ekologickou krízou a ťaživosťou globálnej situácie ľudstva ako celku, ktoré už v súčasnosti smeruje i k radikálnym úvahám o opustení Zeme a kolonizovaní nových prostredí pre zachovanie života. Mladšie práce môžeme vnímať aj s prihliadnutím k súčasným rozšíreným psychologickým javom, ako sú environmentálny žiaľ a ekologická úzkosť. Neprijemnú aktuálnosť dodala autorčiným obrazom súčasná celosvetová pandemická situácia.

Na výstave *Mesiac na Zemi* (Campus Gallery v Košiciach, 31.7.-7.9.2020) vytvorila inštaláciu kombinovaných médií, ktorá bola reflexiou jej vášnivého zaujatia Mesiacom. Ten vníma nielen ako vesmírne teleso, ale i ako kultúrny a symbolický fenomén, objekt kolektívnej imaginácie a cieľ vedeckého skúmania. Dlhé dejiny pozorovania a skúmania Mesiaca sú dejinami technologického progresu a zároveň i príbehom vytvárania a zdieľania obrazov neznámeho a vzdialeného sveta, ktorý odnepamäti dráždil ľudskú predstavivosť. Napokon i samotná skutočnosť pobytu človeka na Mesiaci je vnímaná nielen ako zásadná udalosť v dejinách pokroku, ale spája sa s ňou aj zrejme najrozšírenejšia konšpiračná teória: nezanedbateľná časť populácie je presvedčená, že mesačný program Apollo a pristátie človeka na Mesiaci sú sofistickým podvodom. V duálnom systéme Mesiac – Slnko, predstavuje Mesiac / Luna výrazný symbol temnoty a odvrátených aspektov ľudskej existencie, v mytológiách a ľudových predstavách je spájaný s ženským princípom, plodnosťou, iracionalitou, animálnosťou, záhrobím, nevedomím a somnambulizmom. Fascinujúci vzťah Zeme a Mesiaca

je v Monikinom premýšľaní a umeleckom spracovaní témou, ktorá spája ale i mnohé aspekty súčasného sveta, ako sú utópie, pocity ohrozenia, nový kolonializmus a prekračovanie hraníc životného priestoru ľudstva v časoch bezprecedentnej ekologickej krízy. Inštalácia je vizuálnou esejou, ktorá pracuje so širokým repertoárom lunárnych obrazových podnetov, asociatívnym spôsobom ich prepája, pričom prináša autorský komentár k predstavám spájaných s Mesiacom a lunárnou krajinou. V tomto zmysle je príznačné, akým spôsobom je napríklad tematizovaná pareidolia– jav, kedy ľudia vidia v náhodným predmetoch, obrazoch či hre svetla a tieňa tváre, ktorý je často spájaný práve s pozorovaním reliéfu mesačnej krajiny. Inštalácia sprostredkovala víziu, kde namiesto tváre rozpoznávame znepokojujúci obraz: torzo lebky neznámeho pôvodu, navyše umiestnené na piedestál ako monument.

Obdobnú kompozíciu vidíme i na obraze *Výhľad na monument* (2020), ktorým bola autorka zastúpená na výstave finalistov súťaže *Maľba - Cena Nadácie VÚB za maliarske dielo pre mladých umelcov VÚB* za rok 2020. Jeho inšpiráciou je známa fotografia Zeme, zachytená posádkou misie Apollo 11 z lunárnej obežnej dráhy v roku 1969. Podmanivé zábery východu Zeme nad horizontom Mesiaca, ktoré prvýkrát priniesla misia Apollo 8 v roku 1968, boli aktualizované aj v roku 2007, kedy obdobné pohľady nasnímala i japonská sonda Selene. Sú považované za najvplyvnejšie environmentálne fotografie, keďže ľudstvo malo možnosť vidieť svoju domovskú planétu externým pohľadom ako jeden celok, ako modrú planétu. V maľbe je známy výhľad transformovaný do kompozície, kde Zem prekrýva lebka vztýčená ako obskúrny monument, z ktorého sa spúšťajú vlákna toxickej farby kontaminujúce mesačný povrch. Povodne modrá planéta je už sivou a v spojení s lebkou sugeruje podložku pod loveckú trofej. Maľba vizuálnymi posunmi a spojeniami známeho a tajomného rozrušuje a vzbudzuje pocit úzkosti. Pri opise pocitov, ktoré obraz vyvoláva, sa zdá mimoriadne vhodným termín uncanny (nemecky unheimlich),



21. Výhľad na monument, 200 x 150 cm, akryl na plátne, 2020

pôvodne freudovský koncept, neskôr teoreticky rozpracovaný početnými autormi a autorkami a v súčasnom umení značne tematizovaný

a diskutovaný. Pojem je spájaný s udalosťami, pri ktorých sa známa vec alebo udalosť vyskytne v atypickom, rušivom, desivom, tabuizovanom, alebo neznámom kontexte. Kozmická perspektíva zobrazenia Zeme v spojení s lebkou ako signatúrou času nesie obdobné ťaživé posolstvo, aké je obsiahnuté v logu globálneho hnutia Extinction Rebellion, kombinujúceho v geometrickej štylizácii planétu s presýpacími hodinami.

Autorkine obrazy sa priam núka interpretačne rámcovať v súvislosti so súčasnou spoločenskou situáciou a atmosférou, ktorá je prežívaná a popisovaná ako kolektívna kultúrna melanchólia neskorého a vyčerpaného kapitalizmu. Vyplýva z pocitu, že spoločnosť zmeškala príležitosť a vhodný okamih na konanie (Kairos) a pred očami máme vyhliadky na temnú budúcnosť, ku ktorej neodvratne postupujeme krok za krokom (Chronos). Každodenné zahltenie nekonečnými možnosťami voľby je frustrujúce, únavne, ale najmä iluzórne. V skutočnosti paralyzuje a zakrýva nutnosť reálnych zmien. V znepokojujúcich maľbách Moniky Germušky Vrancovej sa atmosféra tušenia blížiaceho sa tragického konca prejavuje znejasňovaním rozdielov medzi kultúrou a prírodou, racionálnym a magickým: torzá geometrických tvarov - stopy po miznúcej civilizácii - sú v akomsi bezčasí ovládané prejavmi neuchopiteľných prírodných síl.

8. OBRAZOVÉ SVETY ANDREY BARTOŠOVEJ

Andrea Bartošová (1977) je absolventkou maliarskeho ateliéru profesora Ivana Csudaia na bratislavskej Vysokej škole výtvarných umení (1998-2005). Najmä absolventi tohto ateliéru sú spájaní so vzrastajúcim záujmom o médium maľby v domácom prostredí v nultých rokoch, zahŕňajúcim diskusie o „zmŕtvychvstaní“ maľby a umeleckom trhu a zvýšenú výstavnú i publicistickú aktivitu. Fenomén tzv. Štvrtého ateliéru, ale i úspechy v maliarskych súťažiach, viedli k zjednodušeným a rozšíreným charakteristikám tvorby „csudaiovcov“. V rámci nich sú to predovšetkým nasledujúce atribúty: kombinovanie fragmentov pôvodne digitálnych obrazov, plošný rukopis simulujúci print a žiarivé akrylové farby evokujúce svet pop-kultúry. Maliarski semionauti v maľbe recyklujú obrazy z metaarchívu, ktorý nahliadajú predovšetkým cez monitory a displeje a v postprodukcii sa brodia zmnoženými a znejasnenými významami. Z neustálej premenlivosti tekutých obrazov digitálneho sveta vznikajú v archaickom procese maľovania hmotné obrazy- artefakty. Výsledkom je esteticky prítlačlivá plocha, zrkadliaca záplavu a neprehľadnosť obrazov súčasnosti.

Maľby Andrey Bartošovej sa od týchto zovšeobecňujúcich charakteristík odlišujú vo viacerých ohľadoch: namiesto aditívneho prístupu maliarka pri vytváraní kompozície redukuje, uplatňuje detailné



22. Andrea Bartošová: Monocular

zábery a kompozičné výrezy, používa výrazne subjektívny rukopis pôsobiaci ako maliarska skica či podmaľba. Na obrazoch s presviťajúcimi plochami pozadia a pastóznymi nánosmi farieb sa objavujú zmnožené ľudské figúry, alebo ich fragmenty. Maľby sú ako bezprostredný záznam videnej reality, alebo sna, ako spontánny a nekorigovaný maliarsky denník svedčiaci o intenzívnom prežívaní prchavého okamihu. Bartošová sa zameriava na detaily, momentky, záblesky, akoby náhodne fixovala blúdiace pohľady a venovala pozornosť tomu čo je prehliadané, čomu nevenujeme pozornosť, čo nepomenovávame, ale čo nás v skutočnosti obklopuje a utvára. Expresívnymi ťahmi štetcom vytvára kompozície, ktoré balansujú na hrane medzi konkrétnym-zobrazujúcim a abstraktným-neurčitým. Série obrazov sú ako útržky sna, alebo blednúce spomienky. Bartošová divákovi poskytne



23. Andrea Bartošová: *Situation*, 2017, akryl na plátne

iba detail, náznak situácie, atmosféru, kúsok príbehu, záchytný bod. Zobrazuje nejasné obrysy tvarov a časti ľudských figúr a tak vtáhuje diváka, dráždi jeho imagináciu, stimuluje jeho osobné spomienky. Námety a maliarsky prejav sa vzájomne dopĺňajú a vytvárajú emocionálne pôsobivé celky. Bartošovej obrazy sú často dvojznačné, zahrávajúce sa so zobrazením a podobnosťou, ako v prípade maľby *Land 1* (2015) kde kompozícia s teplovzdušným balónom s odtrhnutým košom evokuje i podmorský svet s koralmi a medúzou. V surreálnych krajinných scenériách buduje elementárnymi maliarskymi prostriedkami ilúzie priestoru, hĺbky, alebo zrkadlenia na vodnej hladine. Fragmentárnosť zobrazovania sa objavuje i na obrazoch *Situation 3* a *Focus 2* (2017), kde sú znázornené ruky pri formovaní a pretváraní sveta.

Andrea Bartošová si od ukončenia štúdií vycibrila charakteristický rukopis, definovaný maliarskou suverénnosťou a ľahkosťou, ktorý spolu s jej senzibilitou, pozorovacím talentom, zameraním na detail a schopnosťou zachytiť atmosféru a situáciu umožňuje vytvárať vlastné sugestívne obrazové svety. Tieto autorkine kvality boli ocenené odbornou verejnosťou, keď bola v rokoch 2007 a 2008 ocenená v súťaži *Malba – Cena Nadácie VÚB za maliarske dielo pre mladých umelcov*.

9. MELANCHÓLIA A VZNEŠENO V DIELE LUCIE TALLOVEJ

Lucia Tallová (1985) predstavila od 30. júna do 4. septembra 2016 v košickej Galérii Alfa v Kasárňach / Kulturparku svoju aktuálnu tvorbu pod názvom *Before the beginning, after the end* a kuratelou Zuzany Pacákovej. Obrazy Lucie Tallovej sú v rámci mladej slovenskej maľby už niekoľko rokov ľahko rozpoznateľné. Používa typický maliarsky rukopis a uplatňuje svojskú ikonografiu. Poznávacím znamením maliieb sa stala najmä monochromatická farebnosť, rozpíjanie kontúr, záujem o industriálne fragmenty vo vyludnených krajinách periférií, vnášanie rastra háčkovaných textílií do kompozícií obrazov a motívy kvapiek, síz a perál. Preto neprekvapuje, že Tallovej obrazy sú v tlačových správach a výtvarnej publicistike spájané s nostalgiou, melanchóliou, clivotou, tajomnosťou, záдумčivosťou, romantizmom, sentimentálnosťou, či sladkobôľnymi pocitmi.

Na výstavu do Galérie Alfa som prichádzal s očakávaniami, že uvidím známe obrazy oceňovanej a úspešnej autorky, ktorá si už v mladom veku našla svoj charakteristický prejav a ponúka jeho osvedčené variácie. Košická inštalácia bola prevapením. Autorka s kurátorkou pripravili v rozľahlých priestoroch bývalých kasární veľkorysú expozíciu, kde prezentujú monumentálne maľby, priestorové inštalácie a koláže.



24. Lucia Tallová - výstava *Before the beginning*, Košice

Výstava nie je koncipovaná iba ako prehliadka aktuálnej tvorby, predstavuje tematicky uzatvorený celok a pôsobí ako sugestívna inštalácia na tému melanchólia: ponuré obrazy opustených pobrežných krajín, zničené prístavy ako miznúce stopy po ľudskej prítomnosti, pohľady na búrkové mračná a morskú hladinu, nekonečné a neurčité horizonty, blednúce fragmenty roztrhnutých spomienkových fotografií, výhľady zakryté clonami z dymu a padajúceho čierneho popola. Čiernobiele fotografie sa v inštalácii topia v rozliatej čiernej farbe, visiace čierne stužky sa krúčia i po podlahe a čierna farba steká nielen na maľbách, ale i vo videoinštalácii, kde sa rozpíja do pohľadu na fascinujúcu scénu evokujúcu kataklizmu biblických rozmerov. Nadbytok čiernej farby a jej expanzia do priestoru akoby fyzicky sprítomňovali etymológiu pojmu melanchólia. V súvislosti s Tallovej zaujatím melanchóliou je kľúčovým koncept vznešeného. Melanchóliu s pocitom vznešeného spojil Immanuel Kant:

„Osoba, ktorá tiahne k melancholickosti, sa takto nedefinuje preto, že zbavená radosti života sa prepadá do temnej melanchólie, ale preto, že pokiaľ sa jej vnemy rozšíria za istú hranicu, alebo



25. Lucia Tallová - výstava Before the beginning, Košice

*sa vydajú chybným smerom, dospejú k onomu smútku duše skôr, než k iným duševným stavom. V melancholikovi je prevládajúcim pocitom vznešeno.*⁴⁷

Pôsobenie Tallovej obrazov pripomína diela Caspara Davida Fridricha (1774-1840), maliara obdobia romantizmu, ktorý prostredníctvom krajinomalieb stvárňoval ľudskú skúsenosť s pocitom vznešenosti. S filozofickou kategóriou vznešeného, ako ju definoval vo svojom spise *Filozofické skúmanie vznešeného a krásneho* (1756) Edmund Burke, sa spájajú veľkosť, drsnosť, temnosť, prázdnota, samota a ticho. Pojmy, ktoré sa asociatívne vynárajú v myslí diváka pri prechádzaní košickou výstavou. Pojem vznešeného ďalej precizoval

47/ Immanuel Kant: Poznámky k pocitu krásna a vznešena, II, 1764. Cit. podľa Umberto Eco: *Dějiny krásy*. Praha 2005, s. 312.



26. Lucia Tallová - výstava *Before the beginning*, Košice

Immanuel Kant vo svojom klasickom diele *Kritika súdnosti* (1790) i Friedrich Schiller v spise *O vznešenom* (1801). Dôležitou súčasťou kompozícií obrazov vzbudzujúcich pocit vznešeného je časté upriamenie pozornosti na horizont a stretnutie diváka so silami prírodných živlov. Horizont je spodobením niečoho absolútne nedosiahnuteľného: rovnakým tempom ako sa k nemu približujeme sa nám ustavične vzdďaľuje. Horizont je metaforou pre naše ľudské obmedzenie, je limitom nášho vnímania a poznania. Uvedomenie si tejto skutočnosti pri pohľade na horizont vyvoláva melanchóliu. Podľa Jeana - François Lyotarda sa vznešené „zakladá na rozporoch, protikladnosti, odlišnosti a nezmieriteľnosti. Je to potešenie a pôžitok z niečoho, čo nás presahuje, ale zároveň bolesť a strach, že to buď nemôžeme obsiahnuť, alebo nás to ohrozuje.

Jetový sledok niečoho, čo vlastne ani nemôžeme zobrazit' alebo ukázať.“⁴⁸
Pohľad na horizont spadá do Kantovej kategórie matematickej vznešenosti, podobne ako pohľad na hviezdne nebo:

*„Máme pri ňom dojem, že to čo vidíme, presahuje naše možnosti vnímania, a predstavujeme si viac, než vidíme. Sme k tomu vedení, pretože rozum (schopnosť, vďaka ktorej dokážeme pochopiť ideu Boha, sveta či slobody, ktoré náš intelekt nemôže dokázať) nás vedie k tomu, predpokladať nekonečno, ktoré nedokážu poňať nielen naše zmysly, ale ani naša obrazotvornosť. Tým teda odpadá možnosť „slobodnej hry“ obrazotvornosti a rozumu a vzniká znepokojený negatívny pocit, pri ktorom pocítíme veľkosť vlastnej subjektivity, schopnej chcieť niečo, čo nemôžeme mať.“*⁴⁹

V obrazoch Lucie Tallovej môžeme rozpoznať i ďalšiu kantovskú kategóriu – dynamické vznešeno. V jej maľbách búrkových mrakov a zvlnenej morskej hladiny sme pohľadom konfrontovaný s nekonečnou prírodnou silou presahujúcou schopnosť vnímania našich zmyslov. Tallovú spája s romantickým maliarstvom i chápanie ruiny ako signatúry času a zobrazovanie zvyškov ľudského snaženia, ktoré vzdorujú sile prírody. Opustené miesta bez ľudí, ktoré nesú stopy po ich minulej prítomnosti, úpadok, deštrukcia, postapokalyptické scenérie a názov výstavy – *Pred začiatkom, po konci* – sugerujú záznam fatálnej katastrofy. Ľudské postavy sa objavujú iba na archívnych fotografiách pláží a letovísk, ktoré sú prezentované formou muzeálnej expozície. Uvedomovanie si súčasnej krízy a s tým spojená potreba premyslieť zlyhávajúce projekty minulosti s ich dopadom na súčasnosť, práca s depozitom, fiktívne databázy, formálne prejavy archívnej prezentácie, to sú znaky archívneho impulzu či historiografického obratu

48/ Erich Mistrík: Potrebuje postmoderna termín vznešeno? In: *Filozofia*, Roč. 58, 2003, č. 4, s. 222.

49/ Umberto Eco: *Dějiny krásy*. Praha 2005, s. 294.

výrazných tendencií súčasného vizuálneho umenia.⁵⁰ Pesimistický pohľad na stav civilizácie zdôrazňuje i kniha *Dvadsaťtisíc míľ pod morom*, ktorá je súčasťou autorkinej expozície. Tento vedecko-fantastický román Julesa Verna spája futuristický pohľad s obavami zo zneužitia výtvarných vedy a techniky proti ľudstvu.

Košická výstava Lucie Tallovej prináša ťaživé obrazy. V pamäti mi utkveli najmä polámané stĺpy elektrického vedenia na ľudoprázdnom morskom pobreží. Postapokalyptické vízie. V Kantovej koncepcii termínu vznešeného ale môžeme nájsť i útechu. Divácka fascinácia obrazmi, ktoré esteticky stvárajú pôsobenie surových prírodných síl vyplýva z napätia: sme rozrušení pocitom nekonečnej sily, ale pocit nepokoja je kompenzovaný pocitom našej mravnej veľkosti, proti ktorej prírodné sily nič nezmôžu.

50/ Regionálnej špecifickosti historiografického obratu v súčasnom vizuálnom umení postsocialistických krajín sa venuje publikácia Jana Zálešáka: *Minulá budúcnosť. Současné umění na cestě od archeologie k angažovanosti*. Brno 2013.

10. OD RADOSTI K ZNEPOKOJENIU: *METAFORUM* MARTINA PIAČEKA

Martin Piaček vytvoril v ortodoxnej synagóge v Košiciach priestorovo veľkorysú a produkčne náročnú inštaláciu *Metaforum*, ktorá bola návštevníkom sprístupnená medzi 10. júnom a 10. júlom 2021. Realizácia, ktorá vznikla pod kuratelou Nikolasa Bernátha a v spolupráci s košickou galériou VUNU, predstavuje v istom zmysle odklon od predchádzajúcej tvorby autora, zaoberajúceho sa najmä otázkami národnej histórie, identity a kontextmi umenia vo verejnom priestore.⁵¹ Košická realizácia ukazuje zmenu v Piačekovom autorskom smerovaní, keď aktuálne preskúmava vzťah prírody a kultúry, pričom sa predovšetkým pokúša prekonať ich prevládajúce dualistické chápanie. Súčasťou takého nazerania je i reflexia alternatívnych / nelineárnych modelov časovosti.⁵² Tieto tendencie sú jasne čitateľné aj v inštalácii v ortodoxnej synagóge.

51/ K charakteristike predchádzajúcej tvorby bližšie Zuzana L. Majlingová: *O dekonštrukcii a demystifikácii ako princípoch tvorby*. In: Profil súčasného výtvarného umenia 4/2012, s. 47-61.

52/ Tento posun je zreteľný na Piačekovej výstave „SAD. Stručný archív daru“ v Galérii Jozefa Kollára v Banskej Štiavnici (23. 10. 2020 – 9. 1. 2021). Tlačová správa je dostupná na Artalk.sk, <https://artalk.cz/2021/06/09/ts-martin-piacek-v-ortodoxnej-synagoge/>, vyhľadane 23. júla 2021.



27. Martin Piaček: Metaforum, 2021, inštalácia. Celkový pohľad do priestorov ortodoxnej synagógy v Košiciach na Zvonárskej ulici

V centrálnej časti sa týči čierna kovová plošina nesená štyrmi stĺpmi, ktorá je ponáškou na bočné galérie synagógy. Po stranách je „baldachýn“ doplnený predsunutými torzami mramorových pilierov rôzneho tvaroslovia. Plošina je čiastočne sprístupnená rebríkom. Ak po ňom vystúpime, ocitneme sa v zvláštnej situácii. Neisto stojaci na priečke rebríka sa hornou časťou tela nachádzame v neočakávanom prostredí- nad hlavou sa týči klenba tvorená zviazanými konármi, pokrytými ovčím rúnom. Pod touto konštrukciou kupoly, evokujúcou primitívny a provizórny prístrešok, nás obklopí kombinácia prírodných a umelých prvkov. Z akvárií vyrastajú trstiny a iné vodné

rastliny, inštaláciu ďalej tvoria kamene, kosti, lastúra, semená rastlín, farebné postavičky indiánov a kovboja, detské autíčko, krompáč, umelá nástraha na ryby... Rozhliadame sa a objavujeme, jednotlivosti nachádzame postupne. Spájajúcim prvkom prostredia je milimetrový papier, ktorý pokrýva podlahu plošiny. Interiérom sa rozliehajú neidentifikovateľné zvuky, ktoré dopĺňajú tajuplnosť a hybridnosť celého enviromentu. Akustickú zložku inštalácie, pozostávajúcu z upravených vtáčích spevov, vytvoril András Cséfalvay.

Sugestívne prostredie diváka aktivizuje fyzicky- nabáda ho vystúpiť po rebríku a tak čiastočne preniknúť do prostredia na plošine a postupne ho objavovať, ale aj mentálne- ponúka mu množstvo rôznorodých vizuálnych, akustických a čuchových podnetov v prekvapujúcich kombináciách. Nikolas Bernáth v kurátorskom texte definuje inštaláciu ako autorskú kultúrnu situáciu, založenú na poetikách dialógu medzi človekom a krajinou, pričom miestne-špecifická inštalácia využíva jazyk architektúry na otvorenú a novú interpretáciu priestoru konkrétnej synagógy. Priestorová inštalácia spájajúca spektrum predmetov a prírodnín je koncipovaná asociatívne, pracuje s hybridnosťou, anachronizmom a špekulatívnosťou:

„Projekt METAFORUM tak pracuje s dislokáciou a premiestnením, deteritorializáciou a reteritorializáciou, de-auratizáciou a re-auratizáciou vecí. Vzniká nová imerzívna realita a neurčitá fúzia svetov – kultúry, prírody a časov – minulosti a prítomnosti. Autor takto skúma možnosti empirického poznania cez isté seba prekonanie, seba zabudnutie a následné rozpomínanie. Objekt je zároveň priestorom v priestore, kde pôvodnému architektonickému, kultúrnemu a sakrálnemu kontextu nadvláda paradoxne intervenciou človeka prírodné, minerálne a rastlinné. Dynamiku a exponovanosť života ľudí v exteriéri zas strieda pomalosť a miernosť života prírody (a bytia objektov) v interiéri. Na prvý pohľad nastolená dichotómia je však skôr dualitou, kde obe situácie sú pravdivé, a miesto antagonizmu vzniká synergia. METAFORUM



28. Martin Piaček: Metaforum, 2021, detail inštalácie

*je koncipované ako snaha siahať za hranice známeho a poznaného a pozdvihnúť znalosti a skúsenosti, ktoré unikajú nášmu slovníku či tradičným zmyslom a zameriavajú sa na okraje vedomia.*⁵³

Ako explicitne uvádza kurátor v sprievodnom texte k výstave, zámerom inštalácie je vytvoriť novú a otvorenú interpretačnú situáciu. Neurčitá fúzia svetov, nová imerzná⁵⁴ realita (umožňujúca ponoriť sa do virtuálneho sveta), siahanie za hranice známeho a zameranie sa na okraje vedomia, však môže byť pri odkrývaní významov nielen priestorom radostného objavovania, ale aj nebezpečným priestorom plným nástrah. A to najmä v prípade, ak sa tento odvážny a ambiciózny pokus operujúci s pamäťou, kultúrnym a prírodným kontextom, cielene realizuje v ortodoxnej synagóge, teda v pôvodne sakrálnom priestore, neodmysliteľne spojenom s tragickým osudom ľudí, ktorí ho v minu-

53/ Kurátorský text je publikovaný na webových stránkach galérie VUNU, <https://www.vunu.sk/off/metaforum>, vyhľadane 23. júla 2021.

54/ Namiesto adjektíva „imerzívna“, ktoré je použité v kurátorskom texte, ale nevyskytuje sa v slovenskom jazyku, používam korektnú formu „imerzná“. Bližšie vysvetlenie na stránkach „jazykovej poradne.sk“: <https://jazykovaporadna.sme.sk/q/9594/>, vyhľadane 20. júla 2021

losti používali. Pri miestne špecifických umeleckých intervenciách v synagógach je aspekt kolektívne zdieľanej a pestovanej pamäti interpretačným rámcom, ktorý tieto lokality – chápané ako memento - definuje, je zásadným a formujúcim kontextom, do ktorého každá inštalácia vstupuje. Z hľadiska autorskej intencie a vedomého utvárania významov v procese vzniku i recepcie diela nie je priestor synagógy neutrálnym galerijným priestorom typu *White Cube*. Napokon, toho si bol samozrejme vedomý aj samotný autor diela:

„Je to fantastický priestor. Nechcel som a ani som nemohol doň priamo zasahovať, no aj napriek tomu so synagógou v istých momentoch pracujem. Keď sme totiž v synagóge, nemôžeme sa tváriť, že v nej nie sme. Je to miesto, ktoré je vždy zaťažené, naložené a poprepájané spomienkami nejakého miznúceho sveta.“

55

Kombinácie organických a anorganických komponentov nejednoznačne definovaného prostredia, vzťahy medzi celkom inštalácie a jej detailmi a kontext prostredia vytvárajú v interpretačnej situácii u recipienta voľné a takmer nekonečné reťazenie asociácií. Napríklad pri pohľade na umelú nástrahu na lov dravých rýb, ktorá pri chytaní tvarom a pohybom imituje malú ryбку, sa priam núkajú otázky o premenlivých, časovo a kultúrne podmienených kritériách klasifikácie objektov na umelecké a neumelecké. Mnohé historické predmety, ktoré v histórii slúžili najrôznejším účelom - kultovým, alebo úžitkovým - dnes posudujeme ako umelecké diela a obdivujeme ich estetické kvality. O plastovej napodobenine malej ryбки dnes primárne uvažujeme ako o nástroji športového rybára, môžeme však pripustiť, že v budúcnosti sa jej status zmení. Ak túto nástrahu

55/ Dávid Gabera: Nie na všetko treba mať odpovede, niekedy je dobré nechať priestor fantázii, ukazuje výstava Martina Piačeka. In: Dennik N (8. júla 2021). Dostupné online: <https://dennikn.sk/2461124/nie-na-vsetko-treba-mat-odpovede-niekedy-je-dobre-nechat-priestor-fantazii-ukazuje-vystava-martina-piaceka/>, vyhľadane 16. júla 2021.

zachytenú v trstí porovnáваме s blízkymi postavičkami kovboja a indiánov, premýšľame nielen nad rôznymi formami vizuálnej reprezentácie a ich účelmi (nástraha, ktorá má oklamať rybu a hračka, ktorá má zabaviť dieťa), ale aj nad špecifickou afordanciou objektov, teda ako sa aktivizuje potenciál týchto predmetov pri činnosti, pre ktorú sú pôvodne vytvorené (lov dravých rýb prívlačou a hra dieťaťa).⁵⁶ V umeleckej inštalácii sú tieto objekty privlastnené umelcom a z časti neutralizované, pričom sa mení ich status, ale zároveň s nimi ostáva spojené množstvo významov a asociácií, ktoré sa vyjavujú v rámci predstaveného enviromentu, a to na základe intelektuálnej a emočnej výbavy interpreta. Úvahy nás tak pri otvorenej interpretačnej situácii môžu priviesť aj k záverom, nezodpovedajúcim predpokladaným intenciam autora a kurátora. Umiestnenie figúrok indiánov a kovboja, držiacich v rukách zbrane, sa v rámci inštalácie spája so subjektívnym nostalgickým spomínaním na detstvo a hry pri potoku a v lese.⁵⁷ Tieto postavičky dopĺňajú aj celkový charakter prostredia, ktoré programovo pracuje so spojením ľudského a prírodného aspektu a tematizuje primitivizmus. Situovanie exotických postáv severoamerických indiánov a kovbojov do židovskej architektúry postavenej koncom 19. storočia v orientalizujúcom maurskom štýle je ako komprimované vyjadrenie inakosti vizuálne pôsobivé. Ale ak prúd asociácií nezastavíme v tomto momente, tak nás nasmeruje aj k úvahám o skutočnosti, že detské hry na indiánov a kovbojov nemusia byť vôbec také nevinné, ako sa na prvý pohľad zdá. Sú detskou interpretáciou a simuláciou konfliktu a násilia dospelých, založeného na etnickej a náboženskej

56/ K pojmu afordancie bližšie Ladislav Kesner: Intence, afordance a význam kulturních objektů. In: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová-Loudová – Lubomír Konečný (eds.): *Orbis artium: k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Brno 2009, s. 59-73.

57/ Dávid Gabera: Nie na všetko treba mať odpovede, niekedy je dobré nechať priestor fantázii, ukazuje výstava Martina Piačeka. In: Denník N (8. júla 2021). Dostupné online: <https://dennikn.sk/2461124/nie-na-vsetko-treba-mat-odpovede-niekedy-je-dobre-nechat-priestor-fantazii-ukazuje-vystava-martina-piaceka/>, vyhľadane 16. júla 2021.

odlišnosti a neznášanlivosti. Ak sa pomocou jeho podstatných znakov takto charakterizovaný ozbrojený stret prenesie v rámci inštalácie do priestoru nevyužívanej synagógy, neodbytno sa objavuje aj myšlienka na genocídu chýbajúceho židovského obyvateľstva. Navyše, umiestnenie vizuálnych reprezentácií ľudských figúr do priestoru ortodoxnej synagógy môžeme zároveň vnímať ako subverzívne gesto zamerané proti teologickej dogme judaizmu o zobrazovaní všetkého živého, ktorá je založená na druhom z Desiatich božích prikázaní (Exodus 20, 3-6).

Obdobne problematická je aj ústredná klenba vytvorená zo zviazaných konárov, ktorá môže byť vnímaná ako bunker- „detský chrám“⁵⁸, ale obdobne ako pri postavách indiánov a kovboja evokuje aj niečo iné, než len nevinné detské hry. Konáre zviazané lanom sú motívom, ktorého výskyt a interpretácia je v dejinách architektúry založená na dvoch klasických textoch: *De architectura* od Vitruvia a *De origine et situ Germanorum* od Tacita. Vitruvius spája zväzovanie konárov stromov so samotným vznikom architektúry a Tacitus uvádza, že takto stavali Germáni v lesoch chrámy, kde uctievali svojich bohov. Výskyt obrazového motívu lanom zviazaných osekaných konárov sa v stredo-európskom umení prelomu 15. a 16. storočia spája s recepciou textov Vitruvia a Tacita dobovými humanistami a utváraním kultúrnej identity, ktorej korene sa hľadali u Germánov.⁵⁹ Na prvý pohľad za javí,

58/ Dávid Gabera: Nie na všetko treba mať odpovede, niekedy je dobré nechať priestor fantázii, ukazuje výstava Martina Piačeka. In: Dennik N (8. júla 2021). Dostupné online: <https://dennikn.sk/2461124/nie-na-vsetko-treba-mat-odpovede-niekedy-je-dobre-nechat-priestor-fantazii-ukazuje-vystava-martina-piaceka/>, vyhľadané 16. júla 2021.

59/ Paul Crossley: The Return to the Forest: Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer. In: Thomas W. Gaehtgens (ed.): *Künstlerischer Austausch, Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. vol 2. Berlín 1993, s. 71–80. – Thomas Renna: The Reception of Tacitus' Germania by the German Humanists: from Provence to Empire. In: *Quidditas* 37, 2016, s. 111-150. – Marek Walczak: Ropes and Knots: Architectural Emulation in Fifteenth- an Early Sixteenth-Century Central Europe and the Origins of Architecture. In: *Source: Notes in the History of Art* 40, 2021, s. 133-142.

**29. Martin Piaček:
Metaforum, 2021, detail
inštalácie,
plošina pokrytá
kombináciou prírodných
a umelých prvkov.**



že spájať výskyt diskutovaného motívu v inštalácii súčasného umenia s dvetisíc rokov starými textmi a ich novovekou recepciou je nadinterpretáciou, ale pripomeňme, že inštalácia *Metaforum* je definovaná ako „neurčitá fúzia svetov – kultúry, prírody a časov – minulosti a prítomnosti“. Načrtnutá interpretácia diskutovaného motívu ako kultúrneho symptómu, spájaného s manifestovaním identity, teda nie je čítaním diela proti srsti, ale výkladom v intenciách kurátora a autora. Ak je teda v synagóge architektonickým tvaroslovím vytvorený akýsi chrám v chráme, tak to nie je len bunker- „detský chrám“, evokujúci detstvo, ale aj nechcená ponáška na pohanský chrám Germánov. Znepokojenie z tohto paradoxného spojenia je o to silnejšie, keď si uvedomíme, ako si nemeckí nacisti ideologicky privlastnili Tacitov spis, považujúc ho za svoju „bibliu“. Aj z týchto dôvodov Christopher Krebs spojil *Germaniu* s prívlastkom *najnebezpečnejšia kniha*.⁶⁰

60/ Christopher Krebs: *A Most Dangerous Book: Tacitus's Germania from the Roman Empire to the Third Reich*. Londýn 2011.

Piačekova inštalácia *Metaforum* je koncipovaná ako otvorené dielo, ako výzva k interpretácii. Divákovi predostiera systémy vzťahov rozličných významov. Vytvorením imerzného prostredia a hybridnými kombináciami objektov vytvára komplikovanú situáciu, ktorá dokazuje, že hľadanie vzájomných vzťahov v dynamickom celku dejín môže byť radostnou cestou objavov, ale *neurčitá fúzia svetov – kultúry, prírody a časov, siahanie za hranice známeho a poznaného a zameranie sa na okraje vedomia* prináša aj veľkú zodpovednosť a nebezpečenstvo nechcených stretnutí.

11. K TVORBE MARTINA LUKÁČA

Martin Lukáč (1989) absolvoval v rokoch 2009-2013 bakalárske štúdium v ateliéri Adama Szentpéteryho a Jána Vasilka na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach. V rokoch 2013-2016 študoval na UMPRUM v Prahe v ateliéri maľby pod vedením Jiřího Černického a Marka Meduny. Počas štúdia absolvoval stáže v Lipsku na Hochschule für Grafik und Buchkunst u Astrid Klein a Ralfa Hartmanna a na pražskej AVU v ateliéri Malba 2 u Vladimíra Skrepla a Jiřího Kovandy. V roku 2016 získal Cenu kritiky za mladú maľbu. Autor žije a pracuje v Prahe. Lukáč vo svojej maliarskej tvorbe kombinuje primárne a kontrastné formy i obrazové motívy, ktoré predstavuje v početných sériách a rozsiahlych cykloch. Jeho prístup charakterizuje fascinácia nekonečnými možnosťami kombinácií línie a plochy a až obsedantná potreba aspoň naznačiť všetky mysliteľné alternatívy. Systematicky pracuje s balansovaním medzi beztvárnosťou a tvarmi: v jeho plátnach je viditeľný pohyb po hranici medzi amorfným a momentom, keď sa vynára a definuje tvar. Zaujíma ho najmä zviditeľnenie tých vizuálnych elementov, ktoré sú v rámci kultúrnej pamäti vnímané ako arteficiálne a ako súčasť rozsiahleho depozitu atribútov abstraktnej maľby. Obdobne pracuje s vizuálnymi odkazmi na popkultúru konca minulého storočia. Lukáč nachádza motív a následne skúma jeho limity až po totálne sémantické popretie. Kreslené



30. Martin Lukáč, I'd Rather be with You, Duve Berlin 2019, Michelangelo, Raphael, Donatello, Leonardo, olej na plátne

kompozície pôsobia ako automatické záznamy simulujúce naivný a nepoučený výtvarný prejav. Ako mimikry znakov odkazujú k variáciám ustavične apropriovaných a zámerne ideovo vyprázdňovaných foriem historického abstraktného prejavu.

Pri výstavných prezentáciách motívických variácií vytvára Lukáč environmenty, v ktorých komponuje maľby, kresby, objekty a galeijné interiéry do nových formálnych i významových súvislostí s referenciami k serialite, improvizácii, formálnym experimentom a popkultúre (napr. Teenage Mutant Hero Turtles). V deväťdesiatych rokoch minulého storočia sa Martin Lukáč a jeho rovesníci stretávali so záplavou vizuálnych reprezentácií popkultúrnych hrdinov, ktoré predstavovali žiadaný artikel: šírili sa vo forme širokého spektra výrobkov, často s mnohými výrobnými nepresnosťami, posunmi vo farebnosti a vizuálnymi odchýlkami od ich prototypu. Množstvo týchto produktov vytváralo ilúziu dostatku a hojnosti, ktorá bola príslubom dobiehania ekonomicky rozvinutejšieho Západu. Dnes sú skôr predmetom nostalgických spomienok, kolektívne zdieľanej imaginácie a asociujú spomienky na detstvo jednej generácie.

V rozvíjaní autorských inštalačných stratégií pracuje Martin Lukáč v rámci expandovaného poľa maľby, pričom je možné vypozerovať aj tendencie obsiahnuté v myslení a estetike špekulatívneho realizmu a v súčasnom obrate k objektu. Kombinovanie závesných obrazov a objektov a spochybňovanie ich definičných hraníc vytvára hybridné prostredia, v ktorých prepája vizualitu a inštitucionálnu prevádzku galerijných a negalerijných priestorov (napríklad tzv. showrooms). Tomu zodpovedá i Lukáčovo kombinovanie znakov v ploche i priestore do vzájomných kompozičných a interpretačných interakcií, v ktorých vytvára napätie medzi autorským i diváckym vnímaním objektu ako komodity a umeleckého artefaktu. Pozornosť smeruje k definovaniu vzťahov medzi originalitou, kópiou, serialitou a medzi autentickým autorským gestom a unifikovanou značkou (brandom).

12. ARCHEOLÓGIA KONFLIKTU V POST-PRAVDIVEJ DOBE. K TVORBE RADOVANA ČEREVKU

Výstava Radovana Čerevku *Moc v múzeu* vo Východoslovenskej galérii v Košiciach (16. 11. 2018 – 31. 3. 2019) predstavila priestorovo i produkčne veľkorysú prezentáciu tvorby výraznej osobnosti súčasného vizuálneho umenia. V podzemných priestoroch galérie je pod kuratelou Ivany Moncoľovej nainštalovaných jedenásť diel, pričom ide o mimoriadne šťastné spojenie vystavovaných objektov so špeciickým interiérom. Priestory suterénu, s čiastočne odhaleným historickým murivom, evokujú archeologické múzeum a strohé sivé steny s pohľadovým betónom zasa pripomínajú kasárne. A keďže Čerevka vo svojej práci uplatňuje vizualitu archeologických artefaktov, diela prezentuje spôsobom muzeálnej expozície a zároveň sa inšpiruje military estetikou, sú jeho objekty ako šité na mieru tejto časti galérie. V koncepcii výstavy sa objavujú, stretávajú a dopĺňajú dva imaginatívne svety: modelárstvo a pseudo-archeológia. V *Moci v múzeu* sa tak divák neustále pohybuje - fyzicky i mentálne - medzi hravosťou a vážnosťou analyzovanej témy. Tou je vojenský konflikt a rôzne formy reprezentácií, konštrukcií a manipulácií jeho mediálneho pokrytia.

Inštalácia predstavuje ilúziu cesty časom vystavenými zbierkami: ako v múzeu, teda privilegovanej pamäťovej inštitúcii, nám umožňuje nazerať dnešnú situáciu z pozície budúcnosti, ktorá vyrástla z trosiek



31. Radovan Čerevka: *Zvezda*, 2017, kov, keramika

globálnych konfliktov. Na začiatku našej cesty je tajomný objekt s názvom *N1121 Stryker* (2015), ktorý na prvý pohľad pripomenie starovekú stélu s neznámym typom znakového písma. Pri podrobnejšom skúmaní je zrejmé, že patinovaná platňa, pôsobiaca ako artefakt z egyptologických zbierok, je pokrytá otláčkami modelárskych prefabrikátov. Už tu sa predstavuje modelárstvo ako jeden zo znakových systémov, s ktorými autor na výstave v jednotlivých dielach ďalej pracuje a komunikuje obsahy. Oproti vstupu je objekt ponúkajúci ďalšie informácie potrebné pri našej ceste expozíciou. Rozmerná *Zvezda* (2017) je zväčšenou modelárskou platformou vychádzajúcej z loga rovnomeného ruského výrobcu modelárskych produktov. Namiesto jednotlivých komponentov, z ktorých sa skladajú modely, sú v tejto zväčšenej konštrukcii nápodoby hlinených tabuliek s otláčenými plastovými modelárskymi platformami. V treťom diele *Ezomágia In: Huntington, Samuel P.: Stret civilizácií, Touchstone, NYC: 1997, str. 381-388* (2018), ktorého koncepcia vychádza z knihy citovanej v jeho názve,



32. Radovan Čerevka: *Ezomágia* In: Huntington, Samuel P.: *Stret civilizácií*, Touchstone, NYC: 1997, str. 381 – 388, 2018, umelý kameň, pigment, kov, videoinštalácia, variabilné rozmery

sa spája Huntingtonova analýza a predpovede možných globálnych konfliktov s veštením. Jednotlivé kľúčové pojmy a aktérov civilizačných stretov autor previedol do abstrahovanej podoby, dal im formu archaicky pôsobiacich reliéfov a vytvoril z nich i tarotové karty. V inštalácii spája tieto kamenné reliéfy, ako pozostatky dávno zašlých civilizácií, s videoprojekciou veštenia z kariet. Analýza vojenských konfliktov a stretu civilizácií je tu prezentovaná jazykom, ktorý upozorňuje na ich iracionálne východiská a futuroológia, ako veda o budúcnosti, je deklasovaná do podoby veštenia. Hrozba globálneho konfliktu s nedozernými následkami, v spojení s jeho naznačenou osudovou nevyhnutnosťou a prezentovanými archeologickými nálezmi, vytvára ťaživú postapokalyptickú atmosféru. Ilúzia, že svoj život máme pevne v našich rukách a môžeme ho viesť na základe racionálnych rozhodnutí je v troskách. S archeologickými obrazmi zaniknutých civilizácií po kataklizme pracuje Čerevka i v inštalácii *Bez názvu (Detekčné pole*, 2018). Skamenelina vojenskej nepriestrelnej vesty pôsobí ako hrudný

pancier bájneho hrdinu, zásobníky zo samopalů pripomínajú fosíliu skeletu vyhynutého živočíšneho druhu, a i iné časti vojenskej techniky sú predstavené ako súčasť geologických sedimentov. Zvukový objekt *Spoločnosť* (2018) má archetypálny tvar homole, hmyzieho hniezda či babylonskej veže z Breugelových obrazov. Jeho vrchol tvorí skamenelé torzo stočeného nábojnicového pásu. Z objektu sa šíri opis fungovania organizovaného spoločenstva a jeho vnútornej mocenskej dynamiky, často násilnej. Niektoré indície nás navádzajú, že opis sa týka včelieho spoločenstva, ale hodí sa i na spoločenstvo ľudské. V inštalácii *Boeing 777* (2017) sa vraciame k modelárskej firme Zvezda: z jej modelu lietadla je tu podľa satelitných záberov vytvorená dioráma trosiek civilného Boeingu malajských aerolínií, ktoré bolo zostrelené pro-ruskými separatistami pomocou ruských striel Buk nad ukrajinským územím. Súčasťou inštalácie je i prezentácia mailovej korešpondencie Radovana Čerevku s usporiadateľmi ruskej modelárskej súťaže klubu Patriot v tvorbe diorám, ktorej je firma Zvezda jedným z hlavných sponzorov. Usporiadatelia prácu prihlásiť odmietli, v závere mailu pripájajú i zdôvodnenie: „*Radovan, I hope you have more other models and dioramas will be better to show something more neutral for politic. We in Russia, our friends in Ukraine all tired from politic. Hope you understand me.*“ O tom, že ruská firma Zvezda rozhodne nevytvára politicky neutrálne modely, ale práve naopak, cielene pracuje s politickou propagandou a vlastnou interpretáciou udalostí, svedčí dielo „*Polite people*“. Krabíčka, obsahujúca modely vojenskej jednotky, je na výstave zväčšená do veľkosti, keď vyfotografovaní bojovníci na jej obale nadobúdajú reálnu mierku ľudských postáv. Bojovníci sú tzv. malí zelení mužičkovia, ako boli označovaní ruskí bojovníci bez výsostných znakov na uniformách, pôsobiaci pri ruskej vojenskej intervencii na Kryme. Boli známi i ako „*polite people*“ (вежливые люди / *vezhlivye lyudi*). Oficiálny názov modelárskej skladačky je na krabici uvedený v ruskej, aj v anglickej jazykovej mutácii: „*Modern russian infantry „Polite people*“. Distribuovaná skladačka, podľa informácií na obale vhodná pre modelárov od desiatich rokov,



33. Radovan Čerevka: Polite people, objekt, kartón, plast, drevo, digitálna tlač

jasne ukazuje ako pracuje politická propaganda: ideologicky orientovaná indoktrinácia, pracujúca s estetizáciou vojenských konfliktov, je cielene zameraná i na deti. Rozprávanie o vojne, prostredníctvom zamerania sa na objekty, pokračuje i v práci *Rekonštrukcia bojového poľa* (2018), ktorá predstavuje ilúziu odkrývania zvyškov súčasnej vojenskej techniky spod nánosov geologických vrstiev niekedy v ďalekej budúcnosti. *Brutalist truth / Brutalistické pravdy* (2018) predstavujú opäť viacvrstvovú hru s významami. Platne z typického brutalistického materiálu- pohľadového betónu, sú zároveň nositeľmi brutálnej pravdy odlačenej v týchto pseudo-pomníkoch vojny: pomocou štatistiky odkrývajú ekonomické zázemie ozbrojených konfliktov. S fikciou pracuje *Dramasks* (2017): pomocou modelárskych prostriedkov vytvára Čerevka zmenšený model akéhosi kultového miesta, v ktorom neurčitá exotická civilizácia skombinovala zvyšky stíhačiek do podoby uctievaných artefaktov. Tento hybridný spôsob spojenia súčasnej leteckej techniky s „primitívnym“ náboženstvom sugeruje tzv. *Cargo kulty*, ktoré sa vytvárali na základe stretu menej rozvinutých kultúr s tými technicky vyspelejšími. Vyznávači kultu sa snažili

v odľahlých regiónoch (najmä v Melanézii), na miestach leteckých katastrof a bývalých letísk, prostredníctvom vytvárania špecifických situácií, privolať priazeň dobrých duchov. Snažili sa opakovaním rituálov bielych návštevníkov, napr. budovaním atráp letísk a napodobňovaním správania ich pozemného personálu, získať hodnotné dary bohov na zem (v skutočnosti náklad- angl. cargo). I v tomto diele je teda tematizovaná špekulatívna interpretácia skutočnosti, nekonvenčný vzťah k vojenskej technike, vytváranie mýtov, modelovanie reality, iracionalita, fikcia a stret odlišných civilizácií. Cesta po expozícii končí najstarším prezentovaným dielom *Krajina trvalej slobody* (2013), v ktorom pracoval Radovan Čerevka s mediálnou info-grafikou, s vizualizovaním štatistík o dlhotrvajúcej vojne v Afganistane a s obrazmi vojny vykreslenými tak, ako sú nám sprostredkované neutrálnym jazykom cez obrazovky do našich domovov. Je to obraz diskurzu o vojne bez konkrétnych ľudí, ktorých zasahuje. Obrazy utrpenia a smrti sú v masmédiách nahrádzane grafmi kolísajúcej úspešnosti vojenskej misie, ktorá je nám v bezpečí našich obývačiek podávaná s obdobným emočným dištancom, ako vývoj globálnej ekonomiky, trhu práce a pohybu akcií na burze. Súčasťou *Krajiny trvalej slobody* je i realisticky pôsobiaca časť s piesočnatým terénom posiatym nábojnicami a rastlinami. Ale i tu je zdanie reality a autentickeho reliktovej vojenského konfliktu zavádzajúce, keďže ide o prenesenú pôdu s použitou munícou z výcvikového strediska Lešť. Takže nie obraz vojny, ale obraz jej simulácie. Modelovanie tu vystupuje ako metafora konštruovania reality, ako spôsob selektívnej práce s informáciami, kedy sa vyberajú, kombinujú a prezentujú iba tie, ktoré sa nám hodia do výsledného obrazu. Modelovanie ako obraz post-faktickej doby v zmysle okrídlenej sentencie: „*Síce to nie je to pravda, ale mohla by byť.*“ *Moc v múzeu* je presvedčivou vizuálnou esejou o konflikte, v ktorej autor odhaľuje falošné reprezentácie a analyzuje spôsoby ich modelovania.

Mgr. Peter Megyeši, PhD.

Vybrané kapitoly k súčasnému vizuálnemu umeniu na Slovensku

Vysokoškolská učebnica
Vydanie prvé

Recenzenti:

doc. Daniel Grúň, PhD.

Mgr. Peter Tajkov, PhD.

Grafická úprava: Adam Korcsmáros

Vydavateľ

Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Hornopotočná 23, 918 43 Trnava

ff.truni.sk

© Peter Megyeši, 2022

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2022

ISBN 978-80-568-0495-7