

Blažej Baláž: GEGENWART, 2007, akryl, olej na papieri, 100 x 70 cm. Foto: Štefan Blažo
 Blažej Baláž: ENTARTETE KUNST, 2007, akryl, olej na papieri, 100 x 70 cm. Foto: Štefan Blažo



Blažej Baláž: 12 spôsobov zabijania, 2018, akryl, olej na kartóne z použitých balíkov, 333 x 222 cm. Pohľad do výstavy ghOstwriter. Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici, 2018

Gajdoš, ktorý Balážovu tvorbu pozná zblízka – nielen ako kurátor, ale aj ako jeho kolega na Trnavskej univerzite a odborník na post- a neokonceptuálne tendencie v umení – predstavil na výstave Baláža ako tvorca „konceptuálnych textov“² ktoré sú, ostatne ako celá umelcová tvorba, charakteristické vysokou mierou politickej angažovanosti.

Ani ja sa nevyhnem terminológii poznačenej obratom k jazyku a obratom k obrazu – od najmenších funkčných jednotiek písma – grafém po vzťahy textov k iným textom či prítomnosť jedného textu v inom – intertextualitu. Pre postkonceptuálne tendencie je dôležitý predovšetkým aspekt, ktorý W. J. T. Mitchell pripisuje všetkým zobrazeniam – a to, že interakcia medzi obrazom a textom je východiskom pre zobrazenie ako také a že všetky zobrazenia sú heterogénne.³ S tým

Glokalizácia znamená simultánny výskyt univerzalizujúcich a partikularizujúcich tendencií v súčasných politických, ekonomických a sociálnych systémoch. Okrem expanzie na globálnej úrovni je rovnako dôležitý narastajúci význam na lokálnej úrovni. Pozri RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María: Globalization as Transmodern Totality. In RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María: *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2004. Dostupné na http://www.academia.edu/5439252/Globalization_as_Transmodern_Totality 28. 7. 2018.

2 Gajdoš sa problematike konceptuálneho textu venuje vo svojej dizertačnej práci publikovanej v roku 2010. Konceptuálny text preňho predstavuje spôsob myslenia, tvorby a využívania textu, ktorý je signifikantný pre konceptuálne tendencie, ale aj pre neskoršie formy konceptuálneho myslenia (post- a neo-, ktoré na rozdiel od pôvodného konceptualizmu začleňujú do diel obraz a obrazovú vizualitu). Diferencuje medzi experimentálnou poéziou a konceptuálnym textom a ponúka typológiu konceptuálnych textov. Pozri GAJDOŠ, Roman: *Konceptuálny text. Genézy a metamorfózy*. Trnava – Bratislava: Typi Universitatis Tyrnaviensis – Veda, 2010.

3 W. J. T. Mitchell: „One polemical claim of Picture Theory is that the interaction of pictures and texts

vedome narába aj Baláž, ktorého tvorba je však poznačená aj ďalším obratom – sociálnym, ktorý sa primárne odohráva mimo inštitucionálnej pôdy a medzi jeho hlavné charakteristiky patrí participácia.⁴ Táto posledná menovaná poloha však na výstave absentovala, rovnako ako prípadný zásah diel do verejného priestoru, ktorý Baláž využil napríklad na výstave *Formáty transformace* na budove Domu umenia mesta Brna v roku 2009.

Výstavný celok ghOstwritera, rozdrobený po piatich miestnostiach, chodbách a schodisku galérie, pompézne otvorili najstaršie plátna *GODSAVEUS* and *WETRUSTIN* z roku 2003, zbavené statusu závesného obrazu opretím o stenu, čo im prepožičalo silnú fyzickú prítomnosť. Povrchový reliéf týchto veľkoformá-

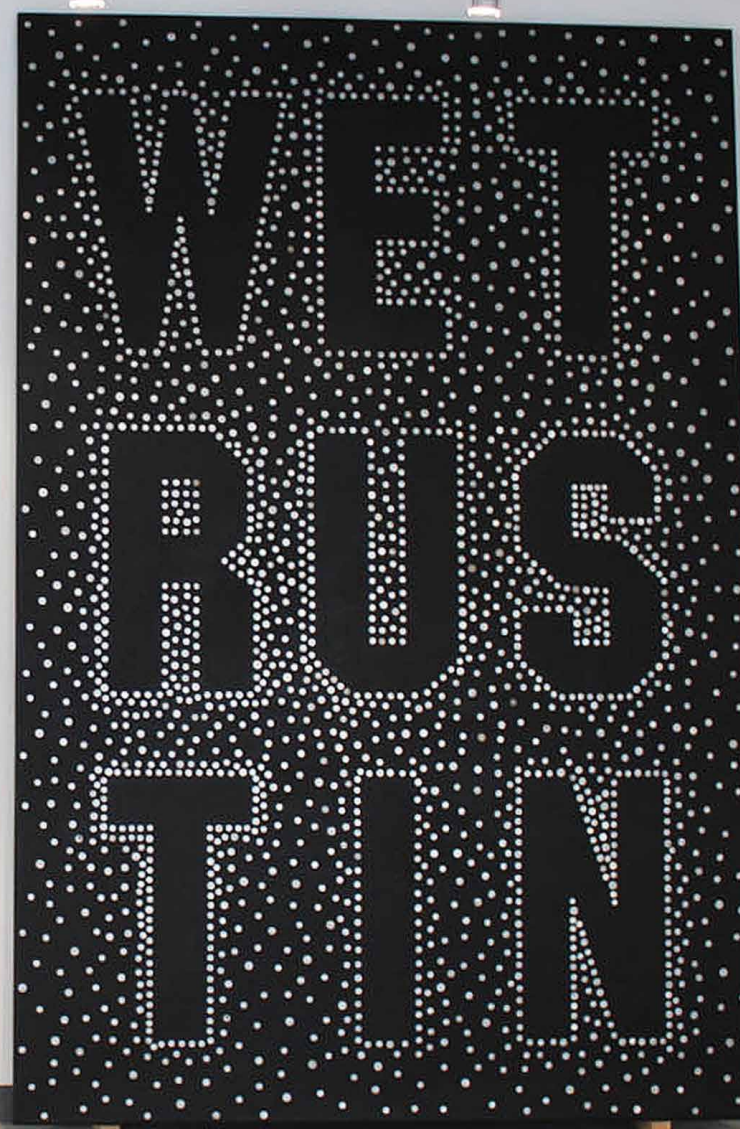
is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous, there are no purely visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism.“

„Whatever the pictorial turn is it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies and figurality. It is the realization that spectatorship (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of reading (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or „visual literacy“ might not be fully explicable on the model of textuality.“ Pozri MITCHELL, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, s. 5, 16. Dostupné na <https://books.google.sk/books?id=nFjc-sK1E-OUC&lpg=PP1&hl=de&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> 28.7.2018.

4 V Balážovom prípade je takýmto projektom predovšetkým *Moja cesta* (1993 – súčasnosť), v ktorom sa dlhodobo zasadzuje do pozitívnych premien blízkosti svojho bydliska predovšetkým akými druhom guerilla gardeningu v Tmave.



Blažej Baláž: GODSAVEUS, 2003, opilnikované mince, olej na plátne, 300 x 200 cm.
Foto: Zuzana Medzihorská



Blažej Baláž: WETRUSTIN, 2003, opilnikované mince, olej na plátne, 300 x 200 cm. Foto:
Zuzana Medzihorská

MY GRANDFATHER FOUGHT IN THE FIRST WORLD WAR AS A SOLDIER OF AUSTRIA-HUNGARY

Blažej Baláž: Bodies of War 1, 2017

Blažej Baláž: Bodies of War 1, 2017, digitálna tlač, 80 x 123 cm. Foto: autor

www.первая точка звезды.ussr
www.drugie ramie gwiazdy.pl
www.die dritte Sternzacke.ddr
www.negyedik csúcsa csilagnak.hu
www.пети върха на звездата.bl

Blažej Baláž: Bodies of War 4 (Czechoslovakia 1968) 2017

Blažej Baláž: Bodies of War , 2017, digitálna tlač, 80 x 123 cm. Foto: autor

tových diel utvárajú opilníkované mince, ktoré zároveň ohraničujú jednotlivé grafémy. Spoločne s rôznorodými možnosťami čítania do troch riadkov rozdelených statementov, odkazujúcich okrem iného na ikonické *In God We Trust*, otvárajú širšiu, globálnu úroveň a bázu Balážových kritických poznámok. V nich sa stretávajú Rusko, Spojené štáty a EÚ a nejde o začiatok vtípu, ale o neustále aktualizovanie mocenských hier o geopolitickú redefiníciu Východu a Západu, kde tanky nahradil kapitál a soft power. Vizualným kontrapunktom k *fancy* prevedeniu spomínaných diel sa stalo dielo *ZLOMENINA* (2007/12), ktorej intertextuálna komunikácia sa odohráva aj na základe farebných pásov jednotlivých grafém. S ňou (vertikálne prítomná ONA v diele *ZLOMENINA*) zasa komunikoval oproti nainštalovaný *FALLENMAN* (2007), no na odlišnej úrovni a iným gestickým ťarbavým rukopisom s významovo výpovedným farebným akcentom červenou na LEN.

Ďalšie miestnosti predstavili jednotlivé práce, série a priam clustrové zoskupenia, ktorým dominoval pre artikuláciu myšlienok umelca zrecyklovaný podkladový materiál – či už ide o kartóny z rôznych produktov, reklamné materiály, časopisy či obálky z oficiálnej poštovej korešpondencie. Nešlo iba o alúziu na chudobné umenie či ironický komentár k pozícii bývalého Východu v rámci globálneho trhu. Sú to zároveň stopy hypermobility kapitálu,⁵ jeho materiálne pozostatky – či už ide o obaly zo zahraničných objednávok alebo potvrdenia elektronických transakcií. Baláž vyzlieka ich pôvodnú profesionálne upravenú, štandardizovanú a psychologicky prešpikovanú obrandovanú reklamnú fazónu a na povrchu zviditeľňuje iné, skryté konotácie a kontexty – ako napríklad *UVEROVANIE* na obálke od istej banky (2017).

Podobnosť jeho prác s DIY transparentom nekončí na čisto vizuálnej úrovni. Má spoločný akýsi anti-náboj, nedôveru vo veľké slová, veľké naratívy. Namiesto ideologickej agitácie obsahuje akúsi introspektívnu persifláž typickú pre súčasnosť. Aj keď ide o komentáre, odráža sa tu celosvetový trend, keď idea spoločného projektu zmeny nevymizla, no spočíva skôr vo vyhraňovaní sa voči predošlým projektom než v predstavení novej alternatívy. Jeho *DEMOCRACY* (2015) je nielen ironickým komentárom k uplynulým rokom v postkomunistickom zriadení. Má potenciál otvoriť takzvaný agonistic space – priestor, ktorý nepredstiera možnosť ideálu racionálneho konsenzu v rámci demokratickej plurality názorov, ale ťaží kritický potenciál práve z protichodnosti názorov vo verejnej sfére.⁶

Známejšie kartónové *RITZAPADU*, *PUPOK VYCHODU*, *CELY ZIVOT PRE ZITV PROTISMERE* (2016) či diptych *OCCUPIED* (2016) sú charakteristické spomínaným využitím obalového odpadu, zámerne napusteného olejom.

⁵ Hypermobilitou kapitálu myslím koncept, ktorý odkazuje na redukciu alebo elimináciu priestorových (vytváraním väčších trhových zón, ako napr. EÚ) a časových hraníc (technologickým pokrokom) pre cirkuláciu a reprodukciu kapitálu.

⁶ Chantal Mouffe: „For the agonistic model, on the contrary, the public space is the battleground where different hegemonic projects are confronted, without any possibility of final reconciliation. I have spoken so far of the public space, but I need to specify straight away that, we are not dealing here with one single space. According to the agonistic approach, public spaces are always plural and the agonistic confrontation takes place in a multiplicity of discursive surfaces. According to the agonistic approach, critical art is art that foments dissensus, that makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate.“ Pozri MOUFFE, Chantal: Artistic Activism and Agonistic Space. In *Art and Research*, 2007, Vol. 1, No. 2. Dostupné na <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> 28.7.2018.

REDBULLS

RODNY
MOJKR
AJROD

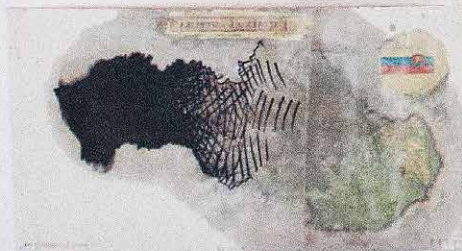
STATNEVRAZDYS
NEPOTRESTANE

ODNYM
D. IKRA

FASCISM

NAZAKLADOCHTOHTOSTATULEZIZLOCIN

PRETELCE



NECHCESAMISVINEZABAVAT

Ich zašpinenie, kontaminácia a presakovanie vrstiev oleja ako nestráviteľných spomienok na okupáciu, ťažkopádne prezlečenú za vyslobodenie či politické vraždy (*UZNEPOPRAVUJEME*, 2009). Je na tom niečo abjektívne, niečo presakujúce z kolektívnej pamäti, čo sa nedá vyčistiť. Kontaminácia neostáva na úrovni materiálu, krížia sa tu jazyky, vmiešavajú nedokonalosti, rôznia techniky a prístupy čítania/vnímania.

Obraz vo forme fotografie či mapy je integrovaný ako kvázi ready-made, málokedy sa dostáva do popredia. Niekedy však doplní lexikálnu mozaiku priam mrazivo, ako v prípade inštalácie z diel, ktorej dominuje *RODNYMOJKRAJ* na fotografii usmievaného bábätka. Tento celok očividne reaguje okrem iného na totalitárnu minulosť samostatného Slovenska. K tej patrila aj snaha o reguláciu pôrodnosti zákonmi – to isté, čo dnes v takmer totožnej podobe vidíme v parlamente z radov samozvaných nasledovníkov prvého slovenského štátu v podobe snahy o zákaz interrupcií.

K novým momentom v rámci Balážovej samostatnej výstavy patrila séria *Bodies of War 1 – 4* (2017). Na vytvorenie jednotlivých cípov hviezdy na červenom podklade využíva hyperlinkové odkazy v piatich jazykoch a tomu príslušiacu koncovku krajín vojsk Varšavskej zmluvy. Pomyselné otváranie hyperlinkov však ostáva analógové, nastáva iba v návštevníkovej hlave. Iba tam môže prebehnúť komplexné vytvorenie opisovaného tvaru z jednotlivých cípov – armád pripravených bojovať a okupovať československé územie pod jednou hviezdou, no z rôznych dôvodov. Baláž túto sériu rozvíja výrokmi o odlišných bojoch svojho starého otca, otca a seba za rôzne armády a rôzne idey. Jazyk tu zdanlivo opisuje to isté, no zároveň ukazuje možnosti jeho využitia rôznymi záujmovými skupinami.

Podobne séria *12 spôsobov zabíjania* (2018) je poznačená nerovn(ak)ým opakovaním. Je akýmsi mementom stále nekončiacich genocíd na základe predovšetkým menšinovej príslušnosti k náboženstvu, rase či štátnej príslušnosti. Jej inštalácia presahujúca zo steny na zem galérie prepožičala dielu zdanlivú dynamiku titulkov na premietacom plátne. Chýbajúci otáznik na konci WHO KILLED... v podstate vôbec nechýba, ide o rečnícku otázku sily rapového punchlinu. Ďalšia násilná *ARIZACIAKOLEKTIVIZACIAPRIVATIZACIA* na kartóne (2018) je súčasťou toho, čo na slovenskej výtvarnej scéne pozorujeme už dlhšie – snahy o neprikrášenú reflexiu vlastnej histórie s presahom do súčasnosti.

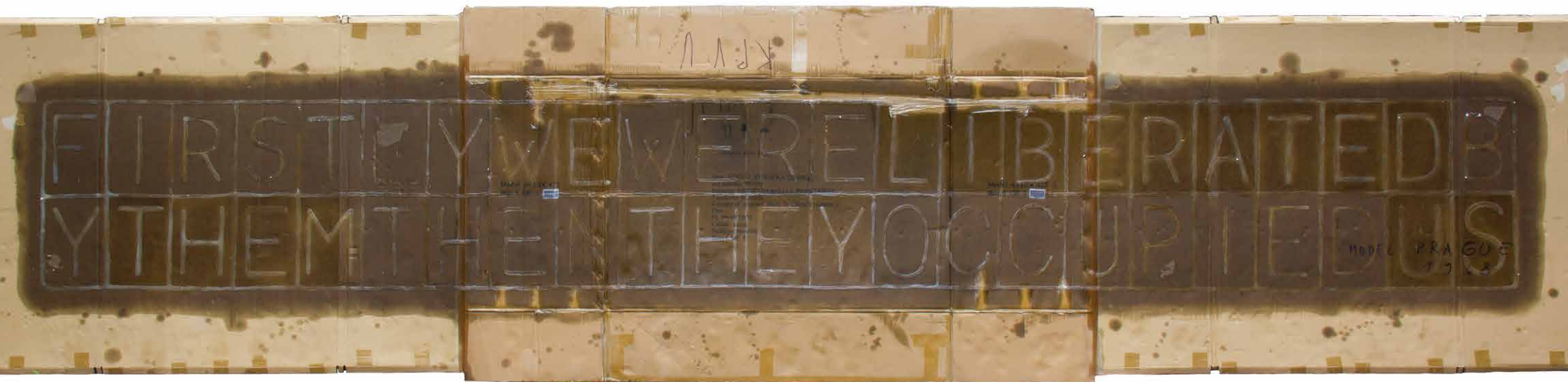
Baláž je politický, kritický, sarkastický, britký, miestami dokonca feministický, surový (raw). Grafémy a slová sú surovinou, ktorú prežíva ako tabak a vyplúva v podobe priamočiarych výpovedí, ktoré však obsahujú viacero dimenzií. Osobné a politické uňho tvoria jednotu. Jeho výstava je istou generačnou výpoveďou, v ktorej sa snaží ukázať nielen históriu jednej krajiny. Ukazuje mechanizmy a (ne) moci, ktoré sa opakovane vynárajú nezávisle na systéme. V súčasnom systéme

Blažej Baláž: *RODNYMOJKRAJ 2*, 2017, akryl na potlačenej linotexe, 92 x 49 cm; *STATNEVRAZDYSU-NEPOTRESTANE*, 2014, 25 x 68 cm, fix, olej na použitých kartónových krabiciach; *REDBULLS*, 2017, 20,5 x 52 cm, fix, akryl, fotografia na sololite; *NECHCESAMISVINEZABAVAT*, 2016, 29,7 x 84 cm, fix, olej na potlačenej papieri. Foto: autor



Blažej Baláž: CELY ZIVOT PRE ZITV PROTI SMERE, 2016, duvilax, ľanový olej, lepiaca páska na použitých kartónových krabiciach, 131 x 693 cm. Foto: Štefan Blažo

Blažej Baláž: FIRSTLY WE WERE LIBERATED BY THEM THEN THEY OCCUPIED US, 2016, duvilax, ľanový olej, fix, páska na použitých kartónových krabiciach, 121 x 514 cm. Foto: Štefan Blažo





pozícia *GEGENWART* (2007) umelca – Baláža ostáva naďalej v opozícii, vymedzuje sa proti nespravodlivostiam. Už nie s nálepkou pendanta *ENTARTETE* (2007), no rovnako esteticky a politicky nepríjemná, ako taká bradavica (*ARTWART*).⁷ Zároveň je symptómom neprítomného kultúrneho narcizmu (v porovnaní s Amerikou) takzvaného holubičieho národa, ktorého najväčší boj sa odohráva s vlastnou históriou a pozíciou v rámci toho, čo dnes označujeme ako Európa. Takmer tri dekády po revolúcii je preklenie dichotómie Východu a Západu v Európe stále otáznе, emigrácia mladých vyzbrojených poznatkom, že *An Artist Who Cannot Speak English is No Artist* (Mladen Stilinović, 1992), pokračuje. Telá cirkulujú rovnako ako kapitál. Sú však kategorizované na základe príslušnosti k národu, náboženstvu či rase, schopnosti prispieť k zveľaďovaniu štátu. *GOWESTYOUNGMAN. GOEASTOLDMAN* (2017).

Miroslava Urbanová je nezávislá kurátorka a kritička umenia. Jej pracovné aktivity sú geograficky lokalizované na Slovensku a v Rakúsku. Študuje dejiny umenia na Universität Wien. Je členkou ženského umeleckého kolektívu *Frustracija*. urbanovamiroslava@gmail.com

⁷ Ďalším Balážovým projektom od roku 2000 je *Wart* (vychádzajúc zo staršieho diela *ARTWART* – umenie ako bradavica), kde systematicky prostredníctvom konceptuálnych listov politickým štruktúram vyjadruje nesúhlasné stanovisko voči ich rozhodnutiam.

Pohľad do výstavných priestorov. Na zemi: Blažej Baláž: *CELYZIVOTPREZITVPROTISMERE*, 2016, duvilax, ľanový olej, lepiaca páska na použitých kartónových krabiciach, 131 x 693 cm. Na stene Blažej Baláž: *LUDIASTARNURYCHLOSTROMYRASTUPOMALY*, 2018, akryl, olej na použitých kartónových krabiciach, 219 x 233 cm. Foto: Zuzana Medzihorská