

Abstract

The aim of this study is to clarify, using the example of two contemporary Slovak artists Miloš Boďa (1953) and Miloš Kopták (1963), how can ideas, thoughts and feelings associated with fear and horror, that have taken root especially in mass culture and are applied mainly in the genres which have been, since the period of Rococo in England, called "Gothick" (later "Gothic"), be reflected within the intentions of contemporary visual expression. The "Gothic" is a malleable aesthetic principle enabling the expression of the most diverse social and psychological fears and phobias: anxiety from social hierarchy, from the repression of emotions, from the cruelty of the rational. In the period between the two World Wars, American writer Howard Phillips Lovecraft, referring to some psychological studies, declared that "the oldest and strongest feeling of mankind is fear", thus justifying why writings oriented on this issue should have a dignified place in literature. The main point of the paper is the question as to what the place of artwork, inspired by the phenomenon of Gothic, is in contemporary visual art. The answer is the analyses of the oeuvre of Miloš Boďa and Miloš Kopták, who, in building their individual mythology, applied extravagant means of expression. Boďa poured his objects trouvés (found dead insects or small vertebrates) into transparent polyester; Kopták collected and stored appropriated objects in bottles or glass-cabinets, thereby creating assemblage objects that can be understood as kind of modern reliquaries. Paradoxically, both artists act within the intentions of practices applied by the Catholic Church, in an attempt to maintain or protect everything that has an irreplaceable expressive value. Boďa, with a melancholic irony resulting, inter alia, from the thematising of death, is mocking the paradoxes of human action. His art is a very specific combination of social grotesque and black comedy. Kopták deals with the possibilities of transformation of classic religious iconography within the intentions of contemporary visual expression. His specific experiences in childhood stimulated his interest in relics and reliquaries and the handling of the remains of saints. The mysterious energy radiating from these objects has become analogous with their power we feel when viewing his works of art. He often confronts references to church objects imbued with spiritual power with consumerism, because he compiles his works – most often sculptures of objects – from an assortment of toy-shops or from the so-called action-man-dolls. The infantile nature of these construction elements incorporated an element of absurdity into the works. We can even notice a subversive reference to the mental immaturity of some art consumers.

Keywords: Gothic – sacral – death – relic – petrification – individual mythology – social grotesque – black comedy



Miloš Kopták: Odpočín si, 2012. Foto: Jakub Hauskrecht

Mgr. Jozef Ridilla, art historian and curator. He studied History of Arts at the Philosophical Faculty at Comenius University in Bratislava (1990 – 1995). His diploma thesis was devoted to the development of global and Slovak imaginative photography. He contributed to the Dictionary of Visual Art of the 2nd half of the 20th century (1999) with two headwords. He worked in the Šarišská Gallery in Prešov and in the Museum in Kežmarok. Currently he works as a specialist in the Regional Museum in Prešov. He specialises on the history of art of the region from the earliest times to the present and on curatorial activities (*Gothic in Contemporary Slovak Art*, Tatranská Gallery in Poprad, 1998, *Painted Afterlife Portraits in Slovakia*, Museum in Kežmarok, 2000, *The Fifth Side of the World / Concept of the ballad-country in Modern Slovak Painting*, Šarišská Gallery, 2014, *Novus Ordo / Artwork in the Context*, Šarišská Gallery, 2016, *Biedermeier C+S*, Šarišská Gallery, 2017). He publishes in *Ateliér*, *Profil*, *Jazdec*, *Múzeum* and *Pamiatky a múzeá* magazines.

jozef.ridilla@tripolitana.sk



Abstrakt

Cieľom príspevku je na príklade dvoch súčasných slovenských umelcov – Miloša Bodu (nar. 1953) a Miloša Koptáka (nar. 1963) – priblížiť spôsob, ako možno v intenciách súčasného výtvarného prejavu reflektovať predstavy, myšlienky a pocity späté so strachom a hrôzou, udomácnené najmä v masovej kultúre a pestované predovšetkým v okruhu žánru, pre ktorý sa v Anglicku už v období rokoka vžilo označenie „Gothick“ (neskôr „Gothic“). „Gotika“ je tvárny estetický princíp umožňujúci vyjadrenie najrozmanitejších sociálnych a psychologických strachov a fóbii – úzkosť zo sociálnej hierarchie, z represie emócií, z krutosti racionálna. V medzivojnovom období americký spisovateľ Howard Phillips Lovecraft odvolávajúci sa na psychologické štúdie vyhlasuje, že „najstarším a najsilnejším pocitom ľudstva je strach“, čím odôvodňuje, prečo by mala mať takto orientovaná spisba dôstojné miesto v literatúre. Ťažiskom aktuálneho textu je otázka, aké miesto vo výtvarnom umení môže zaujať výtvarné dielo inšpirované fenoménom gotiky, pričom odpoveďou sú analýzy tvorby Miloša Boda a Miloša Koptáka, ktorí pri budovaní svojej individuálnej mytológie siahli po extravagantných výrazových prostriedkoch. Boda svoje *objets trouvés* (nájdený mŕtvy hmyz či drobné stavovce) zalieva do priesačného polyesteru, Kopták sústreďuje apropriované predmety do fliaš či vitrínok, čím vznikajú asamblážové objekty, ktoré možno chápať ako akési moderné relikviáre. Umelci paradoxne konajú v intenciách praktík katolíckej cirkvi v snahe zachovať či ochrániť to, čo má nezastupiteľnú výpovednú hodnotu. Boda s melancholickou iróniou vyplývajúcou okrem iného i z tematizácie smrti paroduje paradoxy ľudského konania. Jeho tvorba je veľmi špecifickou kombináciou sociálnej grotesky a čiernej komédie. Kopták sa zaoberá možnosťami transformácie klasickej náboženskej ikonografie v intenciách súčasného výtvarného prejavu. Špecifické zážitky z detstva podnietili jeho záujem o relikvie a relikviáre, o manipulácie s ostatkami svätých. Tajomná energia vyžarujúca z týchto predmetov sa stala analogická k sile, ktorá na nás pôsobí pri vnímaní umeleckého diela. Odkazy na cirkevné objekty predchnuté spirituálnou silou často konfrontuje s konzumerizmom, lebo svoje diela – najčastejšie objektové skulptúry – zostavuje zo sortimentu hračkárstiev alebo z takzvaných akčných figúrok. Infantilný ráz týchto stavebných častí vnáša do diel prvok absurdity, cítiť v nich i podvratný odkaz na duševnú nevyspelosť niektorých konzumentov umenia.

Kľúčové slová: gotika – sakrálny – smrť – relikvia – petrifikácia – individuálna mytológia – sociálna groteska – čierna komédia

Relikviáre alebo o veciach gotických

Miloš Boda: Exo - Endo II., zo série Ab ovo, 2016. Foto: Marko Horban

„Čo si myslíte, že by ste vážne pocítili, keby k vám vaša mačka alebo váš pes začali hovoriť ľudským hlasom? Boli by ste ochromení hrôzou, tým som si istý. Keby ruže vo vašej záhrade začali spievať podivné piesne, zošaleli by ste. Tieto príklady vám môžu dať nejakú predstavu o tom, čo je skutočne hriech.“

Arthur Machen: Bieli ľudia (1899)

Gotická fikcia vykazujúca zjavné konotácie so žánrom hororu je brakovou nadprodukciou natoľko sprofanovaná, že súčasný intelektuál si takmer nedokáže predstaviť, že by sa táto stratégia stala platformou na vyjadrenie čohosi nebanálneho, nesamoučelného a zmysluplného. Nečudo, že sa táto koncepcia stala doménou subkultúry, pretože ide o pudový, dionýzovský princíp par excellence. Ako sa vlastne nazerá na gotiku mimo obrovského teritória subkultúry? Ako a nakoľko kvalitne môže súčasné výtvarné umenie reflektovať predstavy, myšlienky a pocity späť so strachom a hrôzou, udomácnené najmä v masovej kultúre a pestované predovšetkým v okruhu žánru, pre ktorý sa v Anglicku už v období rokoka vžil označenie „Gothick“ (neskôr „Gothic“)?

„Gotika“ je tvárny estetický princíp umožňujúci vyjadrenie najrozmanitejších sociálnych a psychologických strachov a fóbii – úzkosť zo sociálnej hierarchie, z represie emócií, z krutosti racionálna. V medzivojnovom období americký spisovateľ Howard Phillips Lovecraft s odvolaním sa na psychologické štúdie vyhlasuje, že „najstarším a najsilnejším pocitom ľudstva je strach“¹, čím odôvodňuje, prečo by mala mať takto orientovaná spisba dôstojné miesto v literatúre. Aké miesto vo výtvarnom umení môže zaujať výtvarné dielo inšpirované fenoménom gotiky?

Po celé stáročia ba tisícročia vývoja umenia existovala hrôza a krása paralelne vedľa seba. Musel prísť až Callot a neskôr Goya, aby kategóriu hrôzy postavili mimo bájí (pohanský Apolón a Marsyas) a legend (kresťanské Umučenie sv. Erazma). Človek začal hrôzu vnímať ako estetickú kategóriu až vo chvíli, keď vo väčšej miere pociťoval rozmazňavanie civilizačnými vymoženosťami, s čím bol spätý strach z ich straty. Džentlmen investujúci do priemyselnej revolúcie si mohol vychutnať *Otrantský zámok* sira Horacea Walpola z roku 1764 na svojej *chaise-longue*, popíjajúc čaj z porcelánovej šálky z Derby. Džentlmen, ktorý si ako prvý zavesil na stenu jednu z verzií *Nočnej mory* od Henryho Fuseliho, legalizoval týmto gestom strach ako estetický pôžitok.

Značná stereotypnosť gotických vízií od 18. storočia po súčasnosť svedčí o určitej perzistencii zdrojov hrôzy. Nech však strach vzbudzuje čokoľvek, čas ukázal, že najväčší účinok má strach z neznáma. A tu sa už v teoretickej rovine dotýkame samej podstaty umenia, ktorou je nastolovanie nových a nových otázok, na ktoré je potrebné odpovedať, a ak nevzbudzujú priam hrôzu, rozhodne by mali znepokojovať. Gotický princíp má dve veľké morálne devízy spočívajúce jednak v blahodarnom vzbudzovaní znepokojenia, vytrhávajúceho človeka z jeho prirodzeného sklonu k biedermeierovskému postoju k životu, a jednak v imanentnom princípe zvrchovanej a nespútanej slobody, čo rozpoznalo už 18. storočie, keď v ňom v opozícii voči princípu klasickému videlo

1 LOVECRAFT, Howard Phillips: *Nadprirodzená hrôza v literatúre*. Bratislava: Agentúra Fischer, 1997, s. 5.

veľkú mieru rezistencie voči poriadku sociálnemu i umeleckému. Na tomto mieste je potrebné zdôrazniť, že „gotická nálada“ do značnej miery vychádza z rozčarovania z nepriaznivého stavu súdobej spoločnosti, o čom sa nepriamo zmieňuje Robert Kiely v diele *The Romantic Novel in England*, keď píše: „Gotický príbeh sa rozrastá ako parazit na štruktúrach, ktorých ruina je zdrojom ich života.“² Inými slovami, rozrastá sa všade tam, kde naráža na ruiny štruktúr sociálnych, politických, umeleckých či iných, nech sú akokoľvek malebné.

Ak v 18. a 19. storočí bola gotika najprv reakciou na úpadok aristokracie a neskôr na šokujúci nástup pozitivizmu, na prelome 20 a 21. storočia plyníe z drvivého poznania, že napriek oslňujúcemu registru životných možností to, čo sa skutočne vyvíja, nie je človek, ale len jeho civilizačný imidž, ktorý je mejkapom zakrývajúcim nepredstaviteľné anomálie a traumy, mejkapom vyžadujúcim neustálu obnovu. Hrôza v umení súčasnosti je potom prejavom obsesívnej potreby reflexie kolektívneho mučenia, podobne ako gotické a barokové scény s mučením svätých boli výrazom snahy o vyjadrenie mučenia individuálneho.

Prirodzenou doménou výtvarnej gotiky je mimetický rámec. Táto estetika však svojimi neprebernými možnosťami vizuálnej atraktivity zvädza k uprednostňovaniu optickej stránky diela pred jeho vlastným poslaním. Stereotypná obrazovosť vyplývajúca zo zjavných konotácií s históriou žánru nie je schopná presvedčivo artikulovať to, čo gotiku robí zmysluplnou. Prítom už v roku 1800 William Wordsworth v predslove k dielu *Lyrické balady* napísal: „Ľudská myseľ je schopná vzrušenia i bez uplatnenia vulgárnej a násilnej stimulácie.“³ Čiastočná kriminalizácia niektorých prejavov súčasnej gotiky, najmä zaujímavé, no krajne excesívne diela Nemca Christiana Lemmerza (v Dánsku vystavil mŕtvolu prasiat, ktorých rozkladajúce sa telá vydávali napriek skleným boxom taký zápach, že musel zasiahnuť hygienik a galériu zatvoriť) a Angličana Anthony-Noela Kellyho (ilegálnou cestou získaval ľudské mŕtvol, z ktorých robil odliatky do zlata a striebra), prehľbuje aj tak dosť hlbokú priepasť medzi elitárskymi konzumentmi umenia a masami, pre ktoré kvality tohto podivuhodného umenia začínajú a končia práve rozmermi tejto podivuhodnosti. Zdá sa, že jedným zo zmysluplných východísk i na tomto poli je silný účinok triezvej formy, čoho príkladom v slovenskom kontexte je minimalistická inštalácia Romana Ondáka *Slepé dvere* z roku 1997, nadväzujúca nie na subkultúrne vzorce, ale na delikátnu tradíciu gotického revivalu 18. a 19. storočia s preferenciou tajomstva.

Miloša Bođu a Miloša Koptáka zreteľne spája fenomén gotiky ako platformy na prezentáciu umenia zaujatého reflexiou strachu a hrôzy, ktorého charakter a podstatu bolo potrebné objasniť hneď v úvode. *Relikviáre* – názov ich spoločnej výstavy v Šarišskej galérii,⁴ ako aj ikonografické prvky ich diel odkazujú na fenomén sakrálneho, preto bude potrebné venovať pozornosť inej stránke gotiky, jej rozmeru duchovnému, spirituálnemu, ktorý vychádza zo slohových konotácií.

2 KIELY, Robert: *The Romantic Novel in England*. Harvard University Press, 1972, s. s. 1 – 2.

3 WORDSWORTH, William: *Lyrical ballads, with other poems*. London, 1800, s. XVIII.

4 Výstava Miloš Bođa & Miloš Kopták: *RELIKVIÁRE* v kurátorskej koncepcii autora tohto príspevku sa konala v Šarišskej galérii v Prešove od 13. 9. do 11. 11. 2018 s podporou Fondu na podporu umenia.

Slovenské publikum si „vdaka“ diktatúram 20. storočia i pridlo trvajúcej dominantnej rurálnej spoločnosti neodžilo lekciu moderného umenia do dôsledkov. Priemerný divák tak nedokáže vnímať metaforický a symbolický charakter nového umenia, necháva sa unášať prvoplánovými asociáciami a zaoberá sa obsahmi, ktoré autor diela vôbec nemal na mysli, predovšetkým domnelou blasfemiou.

Problémy akceptácie moderného a súčasného umenia používajúceho kresťanskú ikonografiu a sakrálné obsahy cirkvou a kresťanským spoločenstvom spočívajú vo významovej mnohoznačnosti umenia 20. a 21. storočia vzbudzujúcej nedôveru.⁵ Dve veľké cirkevné múzeá, ktoré sa akvizične zameriavajú i na umenie moderné a súčasné – Vatikánske múzeá (*Musei Vaticani*) a Umelecké múzeum kolínskeho arcibiskupstva (*Kolumba*) – však takéto problémy nemajú. Niekoľko medializovaných škandálov z nedávnej minulosti, súvisiacich s kontroverzným spracovaním klasickej sakrálny ikonografie, dostatočne ozrejmujú problematiku, v ktorej sa pohybujeme.

V roku 2004 bola v kostole klarisiiek v Bratislave vystavená trojmetrová laminátová socha Krista,⁶ ktorý bol na spôsob gymnastu zavesený na kruhoch. Slovenské neskorogotické krucifixy s T-siluetou (takzvané vypäté) modernému človeku skutočne pripomenú cvičiaceho gymnastu. Keď sa však takýto korpus oblečie do teplákov a zavesí na kruhy, málokto z divákov sa pýta, či postavu Krista v súčasnom umení možno skutočne chápať ako náboženský obraz Krista.⁷

Na výstave *Madona v slovenskom výtvarnom umení*, ktorá sa konala v Nitrianskej galérii v roku 2002, kurátorka Adriana Hupková prepojila staré sakrálné umenie zapožičané z biskupstva s novými dielami, ktoré na sakrálnu tematiku nadväzujú. Biskupstvo pochopilo niektoré nové diela ako urážku veriacich, poukázalo na necitlivosť niektorých súčasných výtvarníkov a požiadalo o odstránenie ich diel z výstavy. Výtvarník Stano Filko kauzu komentoval slovami: „Predovšetkým by sa malo hovoriť o umení. Kto nevie hovoriť o umení, hovorí všeobecne o kultúre. Kto nevie hovoriť o kultúre, hovorí o politike.“⁸

Ani séria výstav súčasného umenia v katedrále v Gloucesteri, kde sa vzácnym spôsobom prepojili rôzne obsahy slova „gothic“, nebola ušetrená nepochopenia, dokonca vandalizmu.⁹ Na Slovensku sa súčasné umenie bezkonfliktné uplatnilo v sakrálnom priestore už viackrát – v kaplnke sv. Jána Evanjelistu františkánskeho kostola v Bratislave a v predsieni jezuitskej kaplnky Sedembolestnej Panny Márie v Piešťanoch.¹⁰ Bezkonfliktné preto, že ikonografická explicitnosť nebola uplatnená v iritujúcich súvislostiach.

5 Honba na žabu. Odstránenie kontroverznej Kippenbergerovej sochy z výstavy v Bolzane žiada aj pápež Benedikt XVI. In *Plus 7 dní*, september 2008.

6 Išlo o spoločné dielo českej skupiny Kamera skura a slovenskej skupiny Kunst-fu.

7 KAPUSTOVÁ, Lenka: Ježiš gymnasta. V kostole klarisiiek cvičí trojmetrový Kristus na gymnastických kruhoch. In *Plus 7 dní*, 4. 10. 2004, s. 90 – 91.

8 KRAJČÍROVÁ, M.: Poburujúce madony. Výstava v Nitrianskej galérii nahnevala pomocného biskupa Františka Rábeka až tak, že stiahol požičané exponáty. In *Plus 7 dní*, 38/2002, s. 28 – 31.

9 Vandals target display of multifaith artworks at Gloucester Cathedral. In *The Guardian*. Dostupné na <https://www.theguardian.com/world/2017/feb/12/vandals-artworks-gloucester-cathedral-religions-death-threats> (25. 7. 2018).

10 *Umenie ducha/Návrat súčasného umenia do chrámu*. Katalóg k dlhodobému výstavnému projektu v jezuitskej kaplnke Sedembolestnej P. Márie v Piešťanoch, 2011 – 2015. Autor projektu: Leopold Slaninka. Odborná spolupráca: Daniela Čarná (autorka textu).



Miloš Boďa: *Revanš*, zo série *Anomálie*, 2017. Foto: Marko Horban

Z predchádzajúceho by sa dalo usúdiť, že obaja autori, Boďa aj Kopták, majú zvláštnu záľubu v dielach, ktoré diváka desia alebo zneisťujú. Skôr platí, že nejde o zvláštnu záľubu, ale o tvorbu „na gotický spôsob“, ktorý sa ukázal ako zvlášť vhodný na vyjadrenie zamýšľaných ideí. Nuž a zneisťovanie je údelom – či skôr úlohou – súčasného a vlastne i moderného umenia od jeho počiatkov. Miloš Boďa našiel inšpiráciu v samotnej prírode (tak ako starí majstri) – na povale chalupy. Hromada uhynutého hmyzu i malých stavovcov podnietila jeho úvahy o spoločenstve (spoločnosti), o smrti i o na ňu sa bezprostredne viažucich otázkach duchovného charakteru. Milošovi Koptákovi v detstve nešťastnou náhodou poškodili prst. Zo zážitku vidieť časť seba samého vo formaldehide v susedstve sošky Panny Márie vyplynul jeho záujem o temné, bizarné veci (ako napr. maľby „prišívачky“ či koláže s motívom mäsa) i veci duchovné.¹¹ Umenie oboch autorov teda determinovali osobné skúsenosti, s ktorými sa umelecky vyrovnávajú tak, že

11 Ústna informácia od umelca 12. 2. 2017.



Miloš Boda: detail zo série Menu, od roku 2009



Miloš Boďa: Závod smrti, zo série Smutná zábava, 2005. Foto: Marko Horban

nastolujú zmysluplné otázky. Pri budovaní svojej individuálnej mytológie obaja siahli po extravagantných výrazových prostriedkoch – Boďa svoje *objets trouvés* zalieta do priehľadného polyesteru, Kopták sústreďuje apropriované predmety do fliaš, vitrínok či plastických gulí, čím vznikajú asamblážové objekty, ktoré možno chápať ako akési moderné relikviáre. Umelci tak paradoxne konajú v intenciách praktík katolíckej cirkvi v snahe zachovať či ochrániť to, čo má nezastupiteľnú výpovednú hodnotu.

Pri zbežnom pohľade na tvorbu Miloša Boďu je divák schopný odčítať tri kultúrne aspekty. Prítomnosť hmyzu a drobných stavovcov, ako aj niektoré naratívne postupy, ktoré autor používa, spája tieto diela s moralistickým svetom Ezopových bájak. Ich zaliatie do polyesteru obracia pozornosť k jantáru a dlhej histórii jeho evaluácie vrátane paleontologických inklúzií, ktoré skúma tafonómia¹² a ktoré dlho zdobili staré i moderné kabinety kuriozít. Množstvo použitých múch evokuje čosi zlovestné, démonické, pekelné – Goldingovho *Pána múch*. A kto má rád egyptské pamiatky, možno si spomenie na Tutanchamona a objaviteľa jeho hrobky Howarda Cartera. „Najväčšou pozoruhodnosťou v jeho živote bolo to, že zomrel a bol riadne pochovaný,” zhrnul kráľovo pôsobenie Carter. Cynické, ale pravdivé. Také je i umenie Miloša Boďu. Možno je i radikálne, lebo aranžovanie mŕtvol nie je práve výtvarnou stratégiou, s ktorou sa stretávame každý deň. Ale čo je radikálne, nesie v sebe často i obrodné prvky v najširšom zmysle slova.

12 Náuka o skamenelinách, súčasť paleontológie.



Miloš Boďa: Votrellec, zo série Juxtapozície, 2012. Foto: Marko Horban

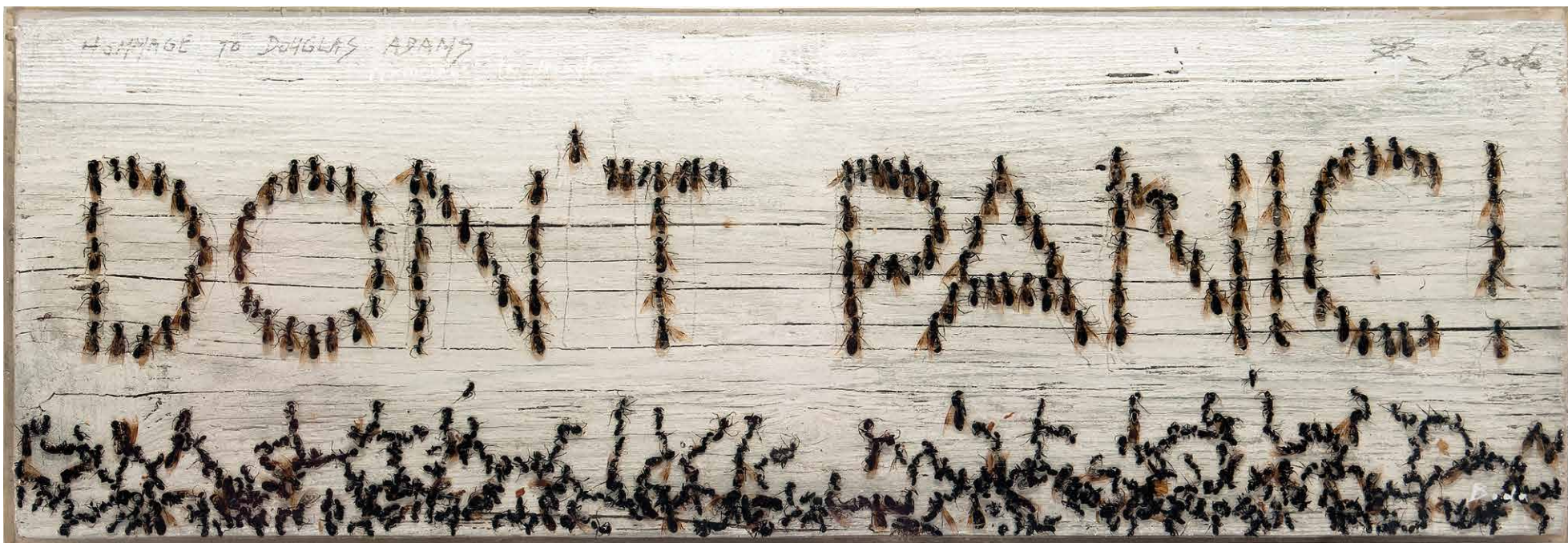
Boďa zhromažďuje, selektuje, aranžuje a petrifikuje¹³ mŕtve telá preto, lebo chce podať výpoveď o spoločnosti, v ktorej žije. Nech už dosahuje akékoľvek myšlienkové posolstvá, nikdy sa zo zreteľa nestratí to, čo majú jeho diela spoločné – Smrť. Od konca 5. do konca 18. storočia bolo zvykom pochovávať ľudí v tesnom susedstve ľudských obydlií.¹⁴ Kvôli novým hrobom ľudia vykopávali staré kosti, ktoré kladli do areálu kostola väčšinou tak, aby ich bolo vidieť.¹⁵ Boďa na tieto prastaré praktiky nadväzuje, lebo nám svoje „cintoríny“ podsúva priamo pred oči a pripomína tak zabudnuté ľudské vnímanie smrti ako dôverného spoločníka.

Vďaka tejto „dôvernej“ spoločnosti Boďovi interpretátori viackrát videli v jeho tvorbe odkaz na klasické dejiny umenia. Jeho diela preplnené mŕtvolami však nie sú ani *memento mori*, ani *danse macabre*, ani nič, čo by v nás malo prebúdzat bázeň pred majestátnosťou smrti. Vzbudzujú prekvapenie, údiv, úžas, zhnusenie, odpor, ale žiadnu bázeň. Je to zvláštne a znepokojujúce, lebo prítomnosť mŕtveho je východiskom absolútnej väčšiny Boďových diel. Svoje urobila skúsenosť 20. storočia s jeho desakralizovaným umením (páni ako Rouault či Hložník láskavo prepáčia), naša reakcia je však daná predovšetkým spôsobom, akým

13 V rámci mladšej slovenskej výtvarnej scény sa koncepciou „balzamovania“ zaoberá východoslovenský sochár Ján Zelinka (1978). V cykle *Rekviem pre organizmy* (od roku 2010) vytvára pre zvieracie mŕtvolky olovenú schránku kopírujúcu tvar ich tela, čo pripomína koncept sarkofágu, a teda staroegyptskú kultúru zaujatú uchovaním tela pre večnosť. Ak si uvedomíme, aká je hodnota ľudského života stále nízka, potom pieta, s akou Zelinka pristupuje k pozostatkom takzvaných nižších živočíchov, je odzbrojujúco dojímavá. Stávajú sa mementom bezcitnej civilizácie.

14 ARIÈS, Philippe: *Dějiny smrti I.* Praha: Argo, 2000, s. 48.

15 Ibidem, s. 75.



Miloš Boda: Nepodliehajte panike, pocta Douglasovi Adamsovi. Zo série Osraté muchami, 1997. Foto: Marko Horban

autor s mŕtvkami narába. Nie sú to zosnulí na katafalku, ale živí, takpovediac živočíšni mŕtvi, ktorí pred divákom horúčkovo a exhibicionisticky defilujú ako herci v nejakej absurdnej fraške. Zdá sa, že „hrajú“ ľudské hmýrenie smerujúce odnikiaľ nikam, hmýrenie, ktorého zmysel ešte nikto nevysvetlil, iba namaľoval, takže ak Bodoovo dielo v sebe skutočne ukrýva niečo z klasického umenia, je to Bruegel st.

Diela, ktoré sa vari najviac vryjú do divákovej pamäti, sú tie, na ktorých je hmyz (muchy, mravce atď.) zachytený akoby pri vykonávaní nejakej masovej akcie. Dominantný motív nájazdu či invázie organizmov navodzuje pocit ohrozenia a v súčinnosti s brutálne naturalistickým výrazom a využitím momentu prekvapenia pumpuje do divákových žíl adrenalín. Boda mŕtvolky skutočne aranžuje tak, akoby sa pohybovali či prinajmenšom pózovali. Žili. Dokonca aj vtedy, ak ide o entomologicky postulovanú usporiadanú adjustáciu. Objekty ako *Zvieratká obdivujúce mŕtvolu*, *Mŕtvolky obdivujúce zvieratká* či *Závod mŕtvych* sú pre tento druh diel významné. Keďže hmyz je v jeho diele personifikáciou ľudí a ľudstva, na túto tvorbu sa v plnej miere vzťahujú dejiny ľudskej kultúry. Strach z návratu mŕtvych je jeden z najstarších a najintenzívnejších, keďže takáto udalosť je vnímaná ako opak prirodzeného. V náboženstve sa už od najstarších čias kládol dôraz na kult predkov v snahe zavŕžať sa im, a tak zabrániť ich návratu. Kult predkov bol postavený na roveň kultu božstiev a kultu duchov prírody.

Keďže život po smrti bol v stredoveku a ranom novoveku vnímaný ako prostý fakt, predstava „živého mŕtveho“, či presnejšie „nie celkom mŕtveho“, nebola ničím cudzím, ba niekedy bola i „posvätená“ zákonom – „podľa germánskeho práva sa mŕtvolky mohli zúčastňovať súdnych konaní“.¹⁶ Vďaka svojej bizarnosti je dnes už spopularizovaný prípad exhumovaného a súdeného pápeža Formosu z roku 897, ako aj Magnascov obraz *Svätokrádežná lúpež*, ktorý vďaka súdobej popkultúre získal pochybnú slávu.¹⁷ V oboch prípadoch ide o vymáhanie práva, o udelenie trestu mŕtvym alebo prostredníctvom mŕtvych o pozemskú či Božiu spravodlivosť. Hrôza, násilie, smrť, právo, súd, súdenie, svätosť a pochybnosti sa stretávajú zvláštne podmanivým spôsobom v Bodoovom diele *Nasledovníci sv. Tomáša*.

Apokalyptické vyznenie Magnascovho obrazu má blízko nielen k zobrazeniam *Posledného súdu*, ale i k jeho divadelným inscenáciám, pri ktorých sa striedalo veľké množstvo hercov. *Ludus de Antichristo* sa bežne hrávala v nemecky hovoriacich krajinách v 12. storočí a ešte i o tristo rokov neskôr.¹⁸ Čulý pohyb zretážených kostlivcov je analogický „stopnutému“ pohybu mŕtvoliek na Bodoových

¹⁶ DELUMEAU, Jean: *Strach na Západě ve 14.-18. století I*. Praha: Argo, 1997, s. 96.

¹⁷ Alessandro Magnasco: *Svätokrádežná lúpež*, 1731, olej na plátne, Quadreria Arcivescovile, Miláno. Obraz údajne ilustruje historickú udalosť zo 6. januára 1731. V jednom kostolíku neďaleko Pavie sa zloději pokúsili ukradnúť omšové náčinie. Z hrobov príslušného cintorína povstali mŕtvi, aby vinníkov potrestali. Na Magnascovom obraze ich akciu koordinuje Panna Mária objavujúca sa na oblohe.

¹⁸ DELUMEAU 1997, s. 26.



dielach. Na tomto mieste sa žiada upozorniť na albersovský princíp dosahovania rozmanitých obsahových a emočných rezonancií na základe variabilnej skladby jediného formového elementu (napr. muchy).

Boďa k objektom svojho záujmu pristupuje systematicky, zvažuje rôzne možnosti ich prezentácie a pôsobenia, podobne ako Jiří Kolář rozpracúva systematicku koláž podľa použitej techniky (roláž, proláž, muchláž atď.). Mŕtvolky 1. sú prezentované ako *objets trouvés* alebo sú rôznym spôsobom manipulované (vrátane maliarskej či fotografickej duplikácie); 2. sú prezentované samostatne, v juxtapozícii alebo akumulácii; 3. vstupujú do dialógu s predmetmi alebo s inými mŕtvočkami; 4. majú entomologickú adjusť (prišpendlenie, vitrinové usporiadanie) alebo sú v rámci kompozície voľne rozptýlené; 5. sugerujú buď príbeh, dej, alebo situáciu, stav atď. Manipulácia do podoby prírodných mutantov¹⁹ pripomína Švankmajerove prírodopisné kabinety. Boďa sa však neusiluje o surrealistickú konkrétnu iracionalitu, ale s akousi melancholickou iróniou paroduje paradoxy ľudského konania. Celé jeho dielo je veľmi špecifickou kombináciou sociálnej grotesky a čiernej komédie.

Prierez autorskou kuchyňou Miloša Bođu by azda ani nebol kompletný bez zmienky o tanieroch zo série *Menu*. Konceptuálne východisko môžeme nájsť v dnes už klasickom diele *The Dinner Party* od Judy Chicago (stála expozícia v Brooklyn Museum of Art) z rokov 1974 až 1979, kde sú na spôsob banketu na stoloch rozmiestnené reliéfne keramické a porcelánové taniere dedikované významným ženským osobnostiam. Boďove diela spomínaného cyklu analogicky vyzývajú diváka k určitej participácii, k väčšej zainteresovanosti (haptická naliehavosť vyzývavo nainštalovaných artefaktov). Autor tu podáva kruto ironickú parafrázu „chleba nášho každodenného“ a od dôraznej štylizácie a delikátnej orientálnej dekoratívnej realite a k vizuálnej uchopiteľnej realite a k výtvarnej vizualite ako takej. Boďove superrealistické taniere nezabudnuteľným spôsobom prezentujú ideu prepojenia telesnej a duchovnej potravy.

Tvorbu druhého z participujúcich umelcov – Miloša Koptáka – charakterizuje obsesívne zaujatie religióznou tematikou. Nejde však o sakrálnu umenie, lebo témou nie je tajomstvo viery, ale jeho vyžarovanie v širšom kontexte, kde sa k slovu dostáva i zázrak, tak ako nám ukazujú napr. diela *Atomický rozpad v spovedelnici* či *Záhradníkovi sen*, emblematicky čistá kompozícia provokujúca otázky naznačené v motte k tomuto pojednaniu.

Po roku 2000 zaujatie náboženskými motívmi vo výtvarnom umení nápadne vzrástlo, a to jednak v poloateistických protestantských spoločnostiach, a jednak v silno katolíckych regiónoch, čo poukazuje na všeobecnú potrebu vyjadriť sa k veciam spirituálnym. Belgičan Jan Fabre (1958) sa v tvorbe inšpiroval motívom piety či *Božského Srdca Ježišovho*, Angličan Damien Hirst (1965) padlými anjeli či sv. Bartolomejom, Brazílčan Luciano Scherer (1987) fotografiami zo svätého prijímania, liturgickými odevom, či dokonca kufríkmi exorcistov. Motivácia Miloša

¹⁹ Afinitu k tejto časti diela Miloša Bođu vidíme v asamblážach a objektových soľptúrach dvojice nizozemských umelcov Les Deux Garçons (Michel Vanderheijden van Tinteren a Roel Moonen), ktorí torzá porcelánových figúrok a plyšových zvierat spájajú s časťami vypchatých živočíchov. Ich tvorivé postupy a zmysel pre morbidný humor sú príbuzné, majú však bližšie k neodada a neosurrealizmu.



Miloš Kopták: Jelenček, 2012. Foto: Jakub Hauskrecht

Koptáka má hlbšie pozadie, než sa dá predpokladať v porovnaní s väčšinou autorov. Už spomínaný zážitok z detstva podnietil jeho záujem o relikvie a relikviáre, o manipulácie s ostatkami svätých. Tajomná energia vyžarujúca z týchto predmetov sa preňho stala analogická k sile, ktorá na nás pôsobí pri vnímaní umeleckého diela.

Koptákov diela sú malé, takmer drobné, také, aké zvyčajne bývajú ostatky svätých i relikvie samotné. Fragmentárnosť alebo deformácie odkazujú na znetvorenie tela delením a distribúciu jednotlivých častí po kresťanskom svete. Putovanie ostatkov možno komentovať okrídleným úslovím o nevyspytateľnosti ciest Božích. Telo košického mučeníka sv. Mareka Križina je pochované v Trnave, lebka je v sklenej skrini v katedrále v Ostrihome (pretože bol ostrihomským kanonikom), menšie časti jeho kostí sú v chorvátskom Križevaci (čo je jeho rodisko) a v Dóme sv. Alžbety v Košiciach, kde žil a bol umučený. Telo sv. Jána Almužníka z kaplnky Dómu sv. Martina v Bratislave odovzdal po roku 1990 arcibiskup Ján Sokol na Cyprus, v kaplnke však zostala významná relikvia, celá ramenná kosť svätca.



Miloš Kopták: Ad astra, 2017. Foto: Jakub Hauskrecht



Miloš Kopták: Ohýbač žiletiek, 2017. Foto: Jakub Hauskrecht



Komponovanie umeleckého diela z častí tela, respektíve jeho fotografickej či inej reprezentácie, nemá z hľadiska dejín kultúry vzťah len k relikviám, ale i funerálnym zvyklostiam starej Európy. Jedno telo mohlo mať aj niekoľko hrobov, ak bolo rozkúskované (hrob mäsa, hrob vnútorností, hrob srdca, hrob kostí), alebo bol z neho vyňatý určitý orgán. Viacero hrobov má kráľ Viliam Dobyvateľ. Spomedzi významných Slovákov možno uviesť príklad ostrihomského arcibiskupa Alexandra Rudnaya. Ten prikázal, aby po smrti jeho telo pochovali v Ostrihome, ale jeho srdce v katedrále v sedmohradskej Alba Julii (toto mesto si veľmi obľúbil, keď tu istý čas pôsobil ako biskup). Dôvody pochovania tela na rozličných miestach sú teda rôzne. V niektorých prípadoch to bolo z vôle nebožtíka, v iných z vôle posesorov ich hrobov.²⁰ Pri reštaurovaní barokovej kaplnky kaštieľa vo Sv. Antone v rokoch 2002 až 2005 sa v múre našla schránka s mumifikovaným srdcom neznámeho pôvodu. Napriek pokusom o „romantické“ vysvetlenia ide pravdepodobne o klasický hrob srdca.²¹ Odkaz na cirkevné objekty predchnuté spirituálnou silou Kopták často konfrontuje s konzumerizmom, lebo svoje diela – najčastejšie objektové skulptúry – zostavuje zo sortimentu hračkárstiev alebo z takzvaných akčných figúrok. Infantilný ráz týchto stavebných častí vnáša do diela prvok absurdity, cítiť v ňom i podvrtný odkaz na duševnú nevypelost' niektorých konzumentov umenia. Vzhľadom na výrazné popkultúrne zdroje má Kopták časťou svojej tvorby blízko k súčasným stratégiám obnoveného záujmu o gýč. Nehoví si však v jeho vizuálnej pasci, gýč artikuluje ako princíp pasívnej agresivity. Odzbrojujúce čaro jeho sentimentálnych polôh i jeho surové podoby využíva na personifikovanie „gýčového človeka“, o ktorom píše Milan Kundera v *Neznesiteľnej ľahkosti bytia*, na personifikáciu obľudnej pokryteckej ľudskej bytosti, ktorá spätne ohrozuje samu seba. Kopták sa tiež pýta, nakoľko je pre umenie životne dôležitá predstava jeho vznešenosti. Koho to vlastne zaujíma? Nás, alebo Vasariho či Winckelmannových dávno zotletých súčasníkov? Prečo rozlišovať „vysoké a nízke“, keď „nízke“ lepšie než čokoľvek iné udržiava kontakt umenia so skutočnosťou? Žijeme v koonsovsko-tarantinovskej ére, v ktorej fotografie Pierra a Gillesa a reklamy na Absolut Vodka majú cenu staromajstrovských malieb.

Diela Miloša Koptáka sú často prestúpené zvláštnou zlovestnou atmosférou plynúcou z konfrontácie sakrálneho a profánneho (novodobé ikony vytvorené z modeliek či filmových hviezd v technike postfotograficky manipulovanej fotografie) alebo sakrálneho a pohanského (Ježiš Kristus ako bezruký kentaur, sakralizovaná Šípková Ruženka, atribút sv. Huberta bez sv. Huberta). Autor chcel okrem iného vyjadriť skutočnosť, že násilím pokresťančení domorodci v rôznych kútoch sveta naoko prijali kresťanstvo, no zostali verní pôvodným božstvám, používajúc pri ich oslave kresťanské symboly. Vzniká výtvarná metafora ideí,

20 E-mail od správcu rímskokatolíckej farnosti sv. Antona v Rožkovanoch (okres Sabinov), dekana doc. ThDr. Petra Sedláka, PhD., zo dňa 7. 7. 2018.

21 K hrobom srdca pozri viac ARIÈS, Philippe: *Dějiny smrti I.* Praha: Argo, 2000, s. 259 – 260, 318; ARIÈS, Philippe: *Dějiny smrti II.* Praha: Argo, 2000, s. 86, 113.



ktoré nie sú bezo zvyšku absorbované, metafora neukončeného procesu bez plnohodnotného, ozajstného naplnenia. Zlovestná atmosféra hustne tam, kde sa autor dotýka krajných situácií (vícia krucifixu, na ktorom z *Ukrižovaného* zostali len predlaktia, reflektuje jozefínsku ideu „prázdneho neba“²², detské rúčky so žiletkou sú pripomienkou *Vraždenia nevinných*, no i (ne)kultúry „násillia pre násillie“). Drobné inscenácie Kopták niekedy umiestňuje na prírodne pôsobiacu drevenú či kamennú podstavu. Kompozícia, ktorá takto vzniká, je analogická východoázijskému umeniu *penjing*, spočívajúceho vo vytváraní imaginárnych krajín v miniatúrnej mierke, často s figúrkami. Tento koncept „vesmíru v malom“ je vlastne orientálnou verziou *Weltlandschaften*, všezahrňajúcich krajín pestovaných v goticko-renesančnej nizozemskej maľbe prvej polovice 16. storočia. Neuvedomené súvislosti, ktoré takto vznikajú, dovoľujú nachádzať v Koptákovom diele ďalšie interpretačné roviny.

Dielo oboch umelcov má širší záber, nemožno ho vtesnať do rámcov čisto gotických alebo spirituálnych, i keď sú tieto fenomény pre ich tvorbu najpríznačnejšie. Autorov zaujímajú širšie dejiny kultúry a spoločnosti, samozrejme, aj s jej desmi a besmi (náboženská a etnická intolerancia, vojnové ohrozenie, morové epidémie, inkvizícia a čarodejníctvo). Čo desí spoločnosť dnes už nie sú čary, ale možnosť kolapsu rozmaznanej civilizácie „odpojenej“ od duchovných princípov, ktoré zabezpečujú celistvosť ľudského bytia.

PS: Ak by sa predsa len našiel niekto, koho by kresťanské ikony a symboly v neobyčajných súvislostiach pohoršili, treba pripomenúť to, čo v sedemdesiatych rokoch vybádal francúzsky historik Philippe Ariès. V obdobiach, keď európske cintoríny slúžili nielen na pochovávanie, ale aj ako akési fóra, či dokonca korzá sa v Bretónsku udržiavala tradícia rečenia na podstavci cintorínského kríža.²³ Takáto historicky podložená profanizácia nás oprávňuje vnímať kríž ako šíriteľa ideí v širšom zmysle slova, ako všeobecný symbol komunikácie.

Mgr. Jozef Ridilla, historik umenia a kurátor. Vyštudoval vedu o výtvarnom umení na FiF UK v Bratislave (1990 – 1995). V diplomovej práci sa venoval vývoju svetovej a slovenskej imaginatívnej fotografie. Dvoma heslami prispel do *Slovníka svetového a slovenského výtvarného umenia 2. polovice 20. storočia* (1999). Pracoval v Šarišskej galérii v Prešove a v Múzeu v Kežmarku, aktuálne je odborným pracovníkom Krajského múzea v Prešove. Zaoberá sa predovšetkým dejinami výtvarného umenia regiónu od najstarších čias po súčasnosť a venuje sa kurátorskej činnosti (*Gotika v súčasnom slovenskom výtvarnom umení*, Tatranská galéria v Poprade, 1998; *Maľované posmrtné portréty na Slovensku*, Múzeum v Kežmarku, 2000; *Piata strana sveta/Koncept baladickéj krajiny v modernej slovenskej maľbe*, Šarišská galéria, 2014; *Novus ordo/Výtvarné dielo v kontexte*, Šarišská galéria, 2016; *Biedermeier C+S*, Šarišská galéria, 2017). Publikoval v časopisoch Ateliér, Profil, Jazdec, Múzeum a Pamiatky a múzeá.

jozef.ridilla@tripolitana.sk

²² Rušenie kláštorov Jozefom II. a jeho konflikty s pápežom mali v umení priamy dôsledok v podobe dovtedy nevidaného poklesu cirkevných objednávok a následných obáv z ateizácie spoločnosti.

²³ ARIÈS, Philippe: *Dějiny smrti I*. Praha: Argo, 2000, s. 89 – 90.



Miloš Kopták: Voyager galactic, 2012. Foto: Jakub Hauskrecht