

SIGNAL

Konceptuális és posztkonceptuális
tendenciák a szlovák
képzőművészetben

The Story of (Post)conceptual
Art in Slovakia

2019. április 19. – június 23. | 19 April – 23 June 2019

Kiállító művészek | Exhibiting artists

Blažej BALÁŽ, Cyril BLAŽO, Stano FILKO,
Petra FERIANCOVÁ, Viktor FREŠO, Jozef JANKOVIČ,
Martin KOCHAN, Július KOLLER, Marek KVETAN,
Ján MANČUŠKA, Roman ONDAK, Michal KERN,
Monogramista T.D, Rudolf SIKORA,
Pavla SCERANKOVÁ, Péter RÓNAI, Jaro VARGA

Kurátor | Curator

Vladimír BESKID

Együttműködő partnerek | Partners

MÚPA Budapest, Nemzeti Erőforrások Minisztériuma, Slovak Arts Council, Szlovák Intézet | Slovenský inštitút
Jan Koniarek Gallery in Trnava | Galéria Jána Koniarka v Trnave, We Love Budapest, Pesti Est

I WAS HERE
FREŠO

Erzsébet Tatai

Signál – Conceptual and Post-Conceptual Tendencies in Slovakia's Art

Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art in Budapest (19 April – 23 June 2019), curator Vladimír Beskid

Exhibiting artists: Stano Filko (1937 – 2015), Jozef Jankovič (1937 – 1994), Michal Kern (1938 – 1994), Július Koller (1939 – 2007), Rudolf Sikora (1946), Monogramista T. D. (1947), Peter Rónai (1953), Blažej Baláž (1958), Roman Ondák (1966), Cyril Blažo (1970), Ján Mančuška (1972 – 2011), Viktor Frešo (1974), Marek Kvetan (1976), Petra Feriancová (1977), Martin Kochan (1981), Pavla Sceranková (1980), Jaro Varga (1984).

Annotation

The author analyzes in detail the exhibition, curated by Vladimír Beskid, prepared for the Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art in Budapest. The exhibition surveys more than half a century's history of conceptual art in Slovakia, presenting three generations of artists, from the founding cohort that worked within unofficial art structures (like Filko, Koller, Sikora, Monogramista T.D, Peter Rónai), through artists coming onto the scene in the 1990s (including Cyril Blažo, Roman Ondák, and Marek Kvetan), to the youngest who came to the forefront in the new millennium (like Kochan, Sceranková, and Varga). The reviewer ponders the exhibition's conception, which was composed not chronologically, but rather segmented into 4 themes. Thus each period and (almost) every artist was represented in all the spaces. The exception was the first hall, where the curator placed three key works, *Výkričník* by Rudolf Sikora (1974/2018) and the two Július Koller pieces *Anti-obraz* (1969) and *Pingpongový stôl* (1990), thus in the reviewer's eyes referring to the exhibition's essence and its hidden preference for work by the father/founders. In this context, the reviewer poses the question of why the decision was made in favor of the "hard core" of Slovakia's conceptual art: work by this first generation of artists was presented in detail (even increasing the number of pieces would not change this overall impression), while that of younger artists was presented in a "stricter" selection. She was also surprised by the fact that no works by other significant women were included in the exhibition (such as Lucia Tkáčová, Anetta Mona Chiša, Anna Daučíková, and Ilona Németh), who by their inclusion might have made for a more complex and realistic picture of contemporary post-conceptual art in Slovakia.

The essay is a translation of Balkon's (Contemporary Art Magazin, Budapest) 2019/6. Translated into Slovak with the consent of the author and publisher of the magazine. Translated by Anna Antalová.

Erzsébet Tatai, art historian, senior research fellow at the Institut for Art History of the Research Center for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences and senior lecturer at the Metropolitan University Budapest. Her main research fields are Modern and Contemporary Hungarian Art, Visual Culture, Neo-Conceptual Art and Feminist Art. She was the chief curator of Bartók 32 Gallery and of Műcsarnok (Kunsthalle) Budapest. Her books: Introduction to Art History (2002), Neo-Conceptual Art in Hungary in the Nineties (2005), Say You Love Me – on Endre Koronczi (2013), Marianne Csáky (2014), Tempting the impossible. Creative Women – Essays and Studies on Contemporary Hungarian Art (2019).

tatai.erszebet@btk.mta.hu

Jána Mančuška: Chýbajúca, 2006, objekt



Erzsébet Tatai

Signál – konceptuálne a postkonceptuálne tendencie v slovenskom umení

Ludwigovo múzeum – Múzeum moderného umenia Budapešť, 19. 4. – 23. 6. 2019, kurátor Vladimír Beskid

Vystavujúci umelci: Stano Filko (1937 – 2015), Jozef Jankovič (1937 – 1994), Michal Kern (1938 – 1994), Július Koller (1939 – 2007), Rudolf Sikora (1946), Monogramista T. D (1947), Peter Rónai (1953), Blažej Baláž (1958), Roman Ondák (1966), Cyril Blažo (1970), Ján Mančuška (1972 – 2011), Viktor Frešo (1974), Marek Kvetan (1976), Petra Feriancová (1977), Martin Kochan (1981), Pavla Sceranková (1980), Jaro Varga (1984).

Anotácia

Autorka podrobne analyzuje výstavu, ktorú pre Ludwigovo múzeum – Múzeum moderného umenia v Budapešti kurátorsky pripravil Vladimír Beskid (19. 4. – 23. 6. 2019). Výstava mapujúca viac než polstoročnú históriu slovenského konceptuálneho umenia, predstavila tri generácie umelcov, od zakladateľov pôsobiach v štruktúrach neoficiálneho umenia (ako Filko, Koller, Sikora, Monogramista T. D, Peter Rónai) cez autorov vstupujúcich na scénu v deväťdesiatych rokoch minulého storočia (napr. Cyril Blažo, Roman Ondák, Marek Kvetan) až po tých najmladších, ktorí sa dostali k slovu v novom tisícročí (Kochan, Sceranková, Varga). Recenzentka sa zamýšľa nad koncepciou výstavy, ktorá nebola postavená chronologicky, ale rozčlenená do štyroch tematických blokov, takže vo všetkých miestnostiach boli zastúpené všetky obdobia a (takmer) všetci autori. Výnimkou bola úvodná sála, kde kurátor umiestnil tri kľúčové diela – *Výkričník* Rudolfa Sikoru (1974/2018) a dve diela Júliusa Kollera, *Anti-obraz* (1969) a *Pingpongový stôl* (1990), čím podľa recenzentky poukázal na esenciu výstavy a skryté preferencie diel otcov zakladateľov. V tomto kontexte si recenzentka kladie otázku, prečo padlo rozhodnutie v prospech tvrdého jadra slovenského konceptu, pretože tvorba prvej generácie autorov bola prezentovaná detailne (viac diel by už celkový obraz nezmenilo), pričom pri mladších autoroch bol výber „prísnejší“. Prekvapením je podľa nej aj fakt, že do výstavy neboli zaradené diela viacerých výrazných žien (napr. Lucia Tkáčová, Anetta Mona Chiša, Anna Daučíková, Ilona Németh), ktoré mohli poskytnúť komplexnejší a reálnejší obraz súčasného postkonceptuálneho umenia na Slovensku.



Pohľad do výstavných priestorov. Vpravo Július
Koller: Pohár čistej vody, 1964;
vľavo Ján Mančuška: Chýbajúca, 2006



Pohľad do úvodnej sály výstavy. Vľavo Pingpongový stôl (1990) a Anti-obraz (1969)
Júliusa Kollera, vpravo Výkričník Rudolfa Sikoru (1974/2018)

Výstava¹ prezentujúca viac než polstoročnú históriu slovenského² konceptuálneho umenia³ ukázala jeho bohatstvo a rôznorodosť prostredníctvom duchaplných a viacvýznamových diel. Usporiadanie vybraných prác autorov troch generácií v štýle „zábavného parku“ dokázalo udržať záujem diváka až do konca, hoci konceptuálne umenie sa len tak ľahko nepoddáva. Diela umiestnené v úvode reprezentovali postoj kurátora a návštevníka zorientovali v tom, čo je podľa neho „esenciou“ výstavy a jej problematiky. Vladimír Beskid do prvej sály umiestnil *Výkričník* Rudolfa Sikoru (1974/2018) a dve diela Júliusa Kollera – *Anti-obraz* (1969) a *Pingpongový stôl* (1990).

Výkričník odkazuje na viacero vecí súčasne: na jednej strane vymedzuje jeden z pólov konceptuálneho umenia situovaný medzi spoločenskou zodpovednosťou a úplnou dematerializáciou, na druhej strane rámcuje existenciu (česko)slovenského a východoeurópskeho konceptuálneho umenia, a ak sa na problematiku pozrieme s miernym odstupom, tak aj na jeho časové dimenzie. Dielo *Výkričník* je fotodokumentáciou sochy umiestnenej na pražskom Staromestskom námestí, pričom dva dátumy znamenajú rok vzniku nápadu (1974) a jeho realizácie (2018).⁴ Socha sa mala pôvodne vytvoriť pre parížske Bienále mladých '75, kam však autor v čase normalizácie nemohol vycestovať, a tak sa zrealizovala až o 34 rokov neskôr. Text na výkričníku je citátom od laureáta Nobelovej ceny, biochemika Jacquesa Luciena Monoda: „Človek konečne vie, že je sám v chladnom a bezodnom vesmíre...“⁵ Moralizujúci (a zároveň varovný) výrok sformulovaný v dobe rozmachu (vesmírnych) výskumov, modernistickej viery v pokrok a objektívne poznanie sa dnes, po rozčarovaní z nenaplnených kozmických snov, zdá skôr naivný, čím sa práca v čase jej skutočnej realizácie stáva viac sebaironickou. Význam výroku sa zmenil nielen v dôsledku zmeny politických režimov, ale aj mentálnych zmien vo svete. Dva dátumy tu predznamenávajú aj to, že konceptuálne umenie existovalo na Slovensku kontinuálne.⁶

Kollerovo dielo *Anti-obraz – Výkričníky* (1969, latex, textil, 92 x 80 cm) poukazuje na dobovú situáciu slovenského konceptuálneho umenia. Jeho obraz je nepochybne malbou⁷ niekde na pomedzí seriálneho umenia a abstrakcie. Geometrický systém je bez rozpačitej precíznosti malby ostrých hrán (*hard edge painting*); pri maľovaní bielych výkričníkov na červenú pružkovanú tkaninu sa ťah jednotlivých čiar smerom nadol zoslabuje a táto „vpašovaná“ spontánnosť vytvára jemne vibrujúci charakter plátna. Aj keď sa motív a názov vzťahuje na konceptualizmus, jeho zmyslové vlastnosti tomuto zaradeniu oponujú, pričom vo výbere materiálu (odmietanie maliarskeho plátna) je istá dávka dadaistickej vzdorovitosti a hravosti fluxu. Tretie dielo (z roku 1990)

1 Verzia výstavy, ktorá sa v roku 2015 pod názvom *The Soft Codes. Conceptual Tendencies in Slovak Art* uskutočnila vo Vroclave a v roku 2018 pod názvom *Probe I. The Story of (Post)conceptual Art in Slovakia* v Prahe.

2 Slovenské umenie je umenie, ktoré tvorili alebo tvoria autorky a autori so slovenskou identitou v Československu a následne na Slovensku.

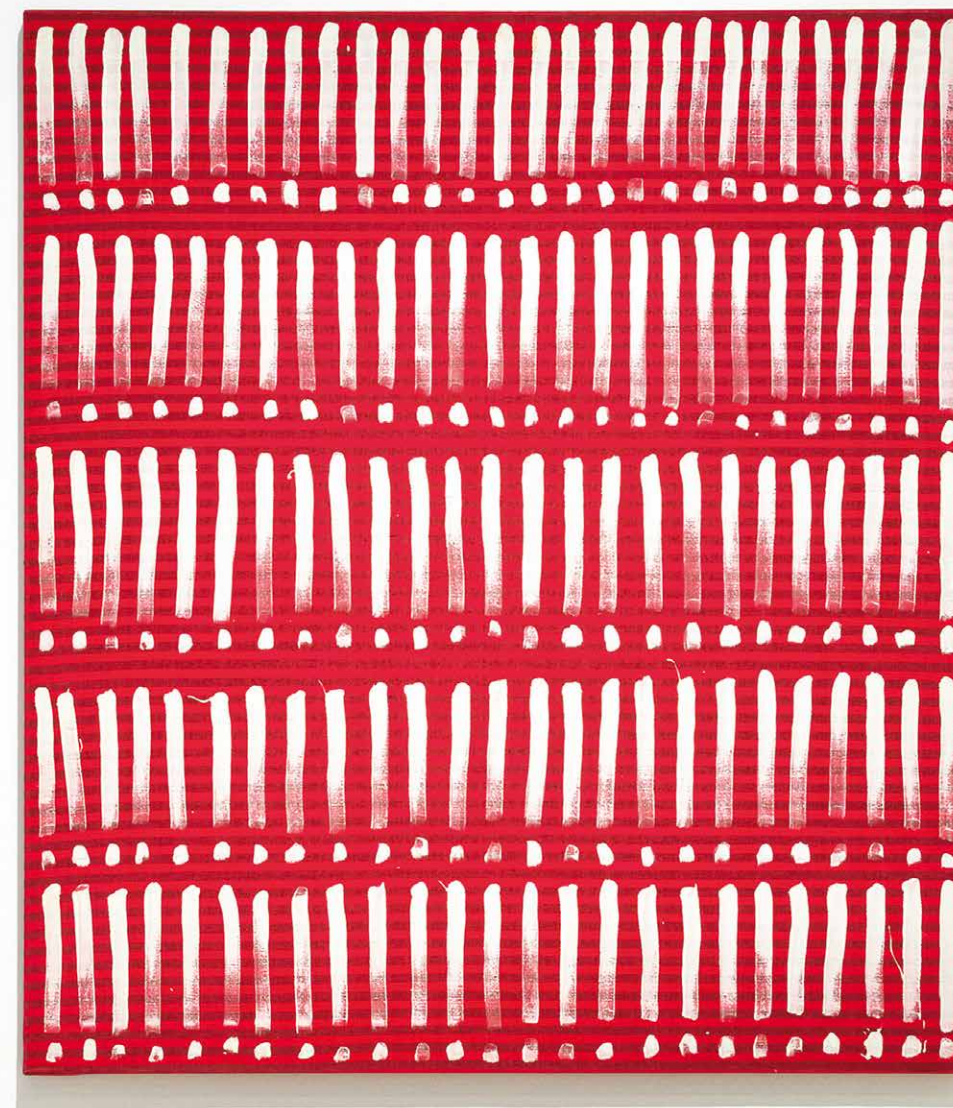
3 K terminológii *hard core*, klasického, post- a neokonceptuálneho umenia len niekoľko poznámok. Po „klasickom“ konceptuálnom umení (šesťdesiate a sedemdesiate roky 20. storočia) uprednostňujúcim ideovosť (pred formálnym hľadiskom) dielo opäť nadobudlo svoju materiálnosť (v konceptuálnom umení však forma dodnes nevystupuje samoučelne). Pojem postkonceptuálne sa vzťahuje na všeobecný stav súčasného umenia, v ktorom sa (po klasickom konceptualizme) umenie nemôže zaobísť bez kritickej sebareflexie (ale aj pojmovej a spoločenskej), akoby sa takáto reflexia sa ani uskutočnila. V tomto zmysle dielo, ktoré nie je postkonceptuálne, nie je de facto ani súčasné. Neokonceptuálne umenie je tiež rematerializované umenie užšieho významu, ktoré sa opäť intenzívne hlási o slovo okolo roku 1990 a vychádza bezprostredne z tradícií konceptuálneho umenia. Bližšie pozri TATAI, Erzsébet. *Neokonceptuális művészet Magyarországon a 90-es években*. Budapest: Praesens, 2005; OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. London – New York: Verso, 2013.

4 Skutočnosť, že ide o rovnaké miesto, kde sa rok predtým predstavili výkričníky a otázniky Pétera Türka, je pre nadšencov konceptuálneho umenia už len čerešničkou na torte.

5 MONOD, Jacques. *Chance and Necessity: Essay on the Natural Philosophy of Modern Biology*. New York: Vintage Books, 1972, s. 180. Dostupné na https://monoskop.org/images/9/99/Monod_Jacques_Chance_and_Necessity.pdf.

6 Kontinuálnosť, samozrejme, nie je až taký jednoduchý problém, isté však je, že konceptuálne diela vznikali aj v osemdesiatych rokoch 20. storočia.

7 Autora mnohí považujú za duchovného otca konceptualizmu, v roku 1969 sa však ešte sám považoval za maliara.



Július Koller: *Anti-obraz – Výkričníky*, 1969, latex, textil, 92 x 80 cm. SNG



Marek Kvetan: Slepý systém II, 2007/2018, inštalácia, drevený napínací rám, plátno, 140 x 320 x 20 cm

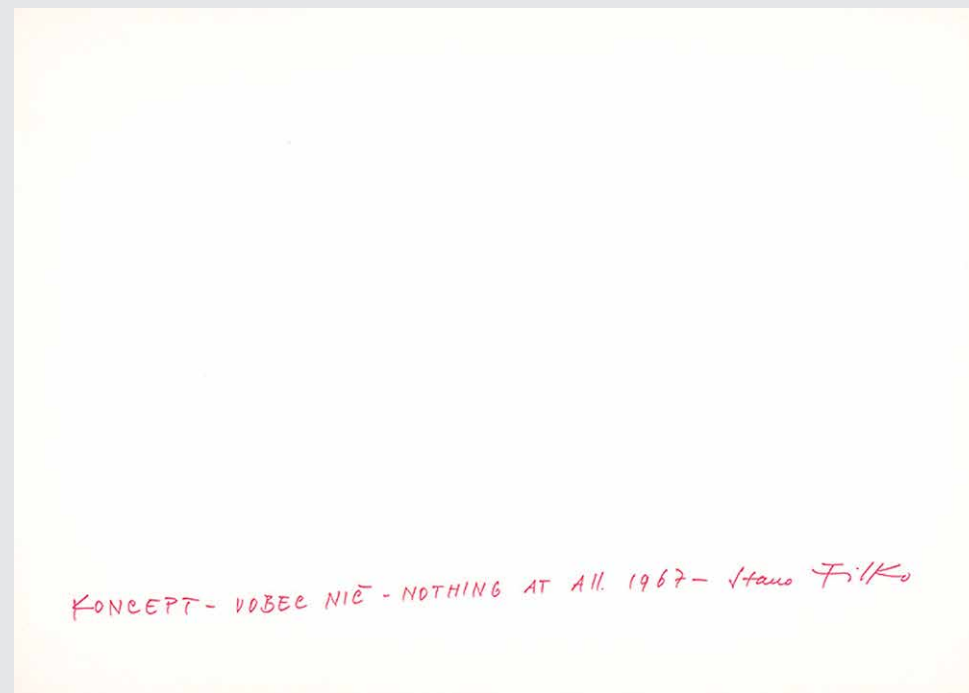
je polovica pingpongového stola,⁸ ktorý je v mieste, kde býva umiestnená sieťka, opretý o stenu. Túto výzvu na hru a jej okamžité znemožnenie môžeme pripísať skôr vplyvu fluxu (viď Fluxus Ping Pong Georgea Maciunasa zo sedemdesiatych rokov 20. storočia) ako konceptuálnemu umeniu. Závisí len od interpretačného postoja, či v tejto absurdnosti vidíme humorné, hravé gesto, alebo metaforu nemožnosti (spoločenskej) komunikácie.

Úvod výstavy predznamenáva, že sa tu bude krížiť absurdita, obraz, dokumentácia, abstrakcia, že tu bude prítomné uvažovanie o mieste človeka vo vesmíre a že časový interval bude zahŕňať obdobie od šesťdesiatych rokov 20. storočia do prvej dekády 21. storočia. V katalógu⁹ a písomných materiáloch kurátor síce hovorí o troch generáciách, ale skutočnosť, že vo vstupnej sále sa objavujú len otcovia zakladatelia, predsa len vypovedá o jeho skrytých preferenciách. V prípade chronologicky usporiadanej výstavy by bol takýto úvod pochopiteľný, ale v koncepcii výstavy sa neuplatňuje žiadny historický ani didaktický princíp. Vo všetkých miestnostiach sú zastúpené všetky obdobia a (takmer) všetci autori.

Napriek tomu sa kurátor snažil vytvoriť systém pozostávajúci zo štyroch tematických skupín:

⁸ Druhá polovica stola sa nachádza na druhej strane steny v susednej miestnosti.

⁹ BESKID, Vladimír. *Signál – Konceptuálne a postkonceptuálne tendencie v slovenskom výtvarnom umení*. Budapešť: Ludwigovo múzeum – Múzeum moderného umenia, 2019, s. 26.



Stano Filko: Koncept – Vôbec nič, 1967, kartón, tlač, 50 x 70 cm. SNG

1. *Nulové gestá (Rebelská prázdnota sa naplňuje)*; 2. *Textová mánia (Text v obraze)*; 3. *Vnútrotný kozmos (Cestovanie papierovým vesmírom)*; 4. *Preformulovanie obrazu (Digitálny efekt)*. Prvé dve skupiny zodpovedajú „dematerializujúcemu“ úsiliu klasického konceptuálneho umenia, tretia sa sústreďuje na vesmír ako jednu z (mnohých) tém, ktorá zaujímala viacerých slovenských umelcov, a štvrtá rieši problematické okruhy konceptuálneho umenia a reaguje na výzvy digitálnej kultúry. Jednotlivé tematické okruhy sa prelínajú a hoci z tohto hľadiska by sa dala výstava usporiadať aj názornejšie (čiže vybrať diela tak, aby boli hranice medzi jednotlivými oblasťami jednoznačnejšie), v zásade je to takmer nemožné. Nielen preto, že väčšina diel patrí súčasne do viacerých kategórií (dielo o vesmíre môže byť zároveň textové, textové dielo môže problematizovať aj samotnú obraznosť), ale aj preto, lebo na výstave sú aj diela, ktoré sa nedajú bezvýhradne zaradiť ani do jednej skupiny.

Nulové gestá (Rebelská prázdnota sa naplňuje). Výrazne ahistorické usporiadanie diel by si žiadalo vysvetlenie. Bez vysvetlenia sa zdá, že tri diela z rokov 1967, 1999 a 2007/2018 tematizujúce „prázdno“ sa ocitli vedľa seba len čisto z formalistického hľadiska, hoci tri dátumy znamenajú iný umelecký a spoločenský kontext, iný umelecký prístup a iný význam. *Koncept – Vôbec nič* (1967) Stana Filka so sotva viditeľným textom napísaným ceruzou v spodnej časti bieleho kartónu

je snahou o naplnenie idey tautologického konceptuálneho umenia, maximálnej dematerializácie (v terestriálnom prostredí). Hoci mu nechýba humor, v podstate sa berie vážne – Beskid hovorí o nadšení pre „čisté umenie..., čisté vnímanie..., čistý priestor..., čiže sviatok prázdnoty...“¹⁰ Dielo Cyrila Blaža s nápisom *Plafón* (1999) v dolnej časti prázdneho výkresu síce formálne opakuje Filkovu prácu, ale ideu prázdnoty ironickým spôsobom vyvracia, vznešenosť transformuje na každodennosť. V centre pozornosti novej generácie konceptualistov nebola „celistvosť“ či spirituálna „vyprázdnenosť“, ale skôr vyprázdnenosť umeleckého pojmu „nič“ v našom súčasnom svete. Marek Kvetan zachádza ešte ďalej: názov *Slepý systém II* (2007/2018) nie je len slovnou hračkou. Ku koncepcii prázdna dodáva s jemnou iróniou aj aktuálny politický význam, keď drevené laty jeho slepých rámov¹¹ napodobňujú schémy, akými sú členené európskej vlajky. A *Komatexy*¹² (2018) Viktora Freša sú svojím drsným materializmom v ostrom protiklade so vznešenými ideami – tieto objekty sú svojou elasticitou a belosťou samotnou matériou.

Keď Petra Feriancová vymazala Hamletove dialógy, túto „dušu“ drámy, zachovajúc len mená a pokyny, ktoré inštalovala ako knižný objekt vo forme leporela (*El*, 2009), sústredila sa na veľavravné biele prázdno. Manipulujúc s textom sa však zároveň pýta na náš vzťah k dielu/textu. Keď Stano Filko vystrihuje alebo bielou farbou premalúva určité miesta na fotografii, najčastejšie hlavy (zo série *Transcendencia* [Biely priestor v bielom priestore], 1978 – 1979; *Transcendencia*, 1976 – 1979), hravo eliminuje čistú ideu bieleho priestoru.

Neviem presne, čo je to „rebelská prázdnota“ v názve tejto skupiny diel, ale považujem za zaujímavé, že to, čo Beskid nazýva *Nulovými gestami* a charakterizuje ako „celkom obnažené umenie snažiac sa dosiahnuť absolútnu nulu – veľavravné ticho, nedotknutý, neskazenný povrch a priestor“¹³, v maďarských divákoch evokuje charakter diela Endreho Tótha *Zéró*.¹⁴

Textová mánia (*Text v obraze*). Keďže hovoríme o konceptuálnom umení, je zrejmé, že v každom diele alebo „na jeho pozadí“ bude text. Texty Blažej Baláza písané bez medzier nás ohromujú: raz veľkými rozmermi (v čiernom vesmíre s malými lesklými opilníkovanými mincami je napísané GOD/SAV/EUS, 2003; WET/RUS/TIN, 2007), inokedy obsahom, ktorý sa odhalí až po rozlúštení textu: FIRSTLYWEWERELIBERATEDBYTHEMTHENTHEYOCCUPIEDUS¹⁵ MODEL PRAGUE 1968 (2016). Základom fotografie Petra Rónaia *Sorry... Hommage à Tóth Gábor* (1993) je apropriácia textu. Rónai pózuje pred svojimi dielami v tričku, na ktorom má vytlačenú vlastnú fotografiu a v ruke drží priesvitný hárok so sloganom Gábor Tótha NO ART TODAY, pričom chýbajúce slovo SORRY je použité v názve jeho obrazu. V sérii *Bezobrazie/Képtelenség*¹⁶ (1983 – 2003) sú na 36 malých čiernych obrazoch bielou farbou vytlačené texty – absurdity („skryté chyby tohto zlého obrazu dokáže odhaliť len znalec“), slovné hračky („képtelenség“, „ez nem kép-mutatás“), pozmenené porekadlá („akinek nem képe ne vegye magára“), kritické a sebakritické texty („tento obraz je predvojom mŕtvonarodeného hnutia“, „tento obraz presahuje vlastnú bezvýznamnosť“, „tento obraz neposkytuje zážitok možno práve kvôli svojmu priekopníckemu charakteru“). Charakterom ich môžeme považovať



Petra Feriancová: *El*, 2009, objekt

za pokračovateľov dvojobrazu *Secret Painting*,¹⁷ ktorý vytvorila skupina Art and Language v rokoch 1967 – 1968.

Text Viktora Freša *Čo by mi pomohlo keď* (2005) je napísaný na šiestich rukou písaných stranách: „Keď sa bojím finančnej neistoty... Keď s niekým nesúhlasím... Keď mám depresiu... Keď nemám sebadôveru... Keď ma opustí frajerka... Keď som chcel skončiť so závislosťou...“ Forma môže evokovať šesťdesiate a sedemdesiate roky 20. storočia, rovnako ako problémy, ktoré tu vtedy zjavne existovali, ale problematika je naozaj aktuálna. Monogramista T. D v inštalácii *Rezervácia* (1991) pomaľoval knihy bielou, čiernou a červenou farbou (prečítať sa dajú len názvy niektorých z nich) a vytvoril z nich suprematistické kompozície. Je myšlienka, že skutočné miesto pre texty sa nachádza v knihách, naozaj už zastaraná? Roman Ondák spochybňuje naše „univerzálne“ kultúrne tradície zaznamenané v knihách a zároveň im stavia pomník – inštalovaním 18 kníh (vrátane Stendhala, Huga, Brechta, Gida a Dostojevského) vložených do formaldehydu na obrovskej polici (*Predĺžený sen*, 1996). Tekutina určená na fyzickú konzerváciu uzamyká vedomosti obsiahnuté v knihe a dielo evokuje nemožnosť ich uchovania.

¹⁷ Čierny monochromatický štvorec (79 x 79 cm, olej, plátno) so zarámovaným fotokopírovaným textom (65,5 x 65,5 cm): „Obsah tohto obrazu je neviditeľný; charakter a rozsah jeho obsahu je trvalo udržiavaný v tajnosti, pozná ho len autor.“ Na zadnej strane podpis: Mel Ramsden. Art Gallery of New South Wales.

¹⁰ Ibidem, s. 8.

¹¹ Na slepé rámy upevnil plátno bez podkladového náteru.

¹² „... tabuľa z PVC, ktorá sa používa v mnohých oblastiach, najmä reklamného priemyslu. Vďaka jeho špecifickému povrchu sa naň dá dobre tlačiť, lakovať, laminovať a predovšetkým ľahko opracovať“. Pozri <https://muanyag.hu/termekek/komatex>.

¹³ BESKID, ref. 9, s. 8.

¹⁴ Mám na mysli jeho listy písane Zero kódom (1972), oblúk vytvorený zo známok Zero-Post (Nulová pošta, 1974), umelecké knihy: *The States of Zeros*, *Niç nie je nič* (1971), *Nothing*, *Incomplete information*, *Zero-Texts* (1971–1972).

¹⁵ Najprv nás oslobodili, potom nás okupovali.

¹⁶ Poznámka prekladateľky: a) slovo „képtelenség“ znamená „nemožnosť“. Slovná hračka spočíva v jeho rozložení na slovo kép (obraz), príponu -telen (bez-) a príponu -ség- (-stvo/-nosť), čiže „stav bez obrazu“; b) slovo „képmutatás“ znamená „pokrytectvo“. Slovná hračka spočíva v jeho rozložení na slová kép (obraz) a mutatás (ukazovanie), čiže „ukazovanie obrazu“; text so spojovníkom znamená „to nie je ukazovanie obrazu“, bez spojovníka by to znamenalo „to nie je pokrytectvo“.



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

Ako v katalógu výstavy uvádza Vladimír Beskid, náhly záujem o veľké otázky vesmíru v Československu nevyplývali z optimizmu dobývania a skúmania vesmíru,¹⁸ práve naopak, kozmické vízie boli skôr odrazom vnútornej situácie (skôr mikro- ako makrokozmu). Boli to dovnútra obrátené reflexie reagujúce na politické zmeny po vpáde vojsk Varšavskej zmluvy do Československa v auguste 1968 a po tom, čo sa v záujme upevnenia komunistickej moci a v mene „normalizácie“ oklieštili aj minimálne ľudské slobody (napr. cestovanie do zahraničia). Preto túto skupinu diel nazval kurátor *Vnútný kozmos (Cestovanie papierovým vesmírom)*. Obrazmi tejto vnútornej emigrácie sú montáže Michala Kerna so súhvezdiami, rodostromom sveta, odtlačkom dlane a davom ľudí. Tablá Stana Filka *Asociácie (I, III, XXX, XXXI)* a jeho obrazy *Kozmos* z rokov

¹⁸ BESKID, ref. 9, s. 17.

1968 – 1969 naznačujú skôr desivú hrozbu (vojny) než veselé vesmírne dobrodružstvá. *Výkričníky* (1974 – 2018) a *Otázniky* (1972) Rudolfa Sikoru sú ekologickými varovaniami. Futuristické architektonické návrhy Jozefa Jankoviča zo sedemdesiatych rokov patria medzi ojedinelé otvorene politizujúce diela (*Komunistický stranický hotel na Mesiaci*, *Budova štátnej správy verejnej bezpečnosti v Bratislave*).

Asfaltový *Kozmos* Martina Kochana (2013) je svetelné roky vzdialený od serióznosti svojich predchodcov, čo platí aj pre inštalácie Pavly Scerankovej *Mesiace cez deň* (2018) a *Discovery* (2013), kde prúdový pohon miniatúrneho modelu raketoplánu namontovaného na mobilný telefón zabezpečuje fleška na displeji telefónu. Chladný odstup však nie je príznačný len pre mladých autorov, ironické je aj Kollerovo *UFO* (1969): jeho biely maľovaný eliptický objekt letiaci na tmavomodrej bodkovanvej textílii.



Roman Ondák: Predĺžený sen, 1996, inštalácia (knihy vo formaldehyde, kov, sklo). Ludwig Museum, Budapešť

Preformulovanie obrazu (Digitálny efekt). Špecifickou oblasťou konceptuálneho umenia je problematika obrazu. Spočiatku sa (na Západe) dostala do centra pozornosti v súvislosti s odmietaním trhu s umením i samotného obrazu, v súčasnosti sa kladie dôraz na obraznosť, reprezentáciu a problematiku vzťahu medzi tradičnými a novými médiami. Čierne monochromatické obrazy-objekty Petra Rónaia (*Život po živote*, 1981¹⁹) sú na správnom mieste v sále, kde sa tematizuje „nič“, prázdno, a zároveň predstavujú dobrý prechod k téme preformulovanie obrazu. Práce Monogramistu T. D. *Červený štvorec I – III* (1980) sú poctou Malevičovi, ale červené, krvou presiaknuté kúsky gázy poukazujú na rany: na zraniteľnosť suprematizmu, obrazu alebo farebnej symboliky. Je zaujímavé, že odkazy na ruského maliara sa nachádzajú až v piatich sálach. Monogramista T. D. venoval Malevičovi aj preparovanú partitúru z albumu *Partitúry* (1976 – 1978), prítomný je aj prostredníctvom obrazov *Ticho Malevičovi* a Rónaiovej práce *Autocenzúra: Malevics* (1990)²⁰ a *Dada Malevics* (1975 – 1989).

Digitálne tlače Mareka Kvetana *IDOC – Death 17, 17V, 17H* (2004 – 2006) sú súčasťou série, pre ktorú si z webových stránok vyseletoval scény smrti (v danom prípade autonehodu) a pomocou softvéru ich transformoval na abstraktné obrazy pozostávajúce z farebných pruhov, ktoré zacho-

19 Inštalácia je v Rónaiovej knihe uvedená pod názvom *Antimalevič* (1975 – 1995). Peter Rónai/Rónai Péter. Bratislava: FO ART, 2012, s. 49.

20 *Cenzurovaný Malevič* (1987). Ibidem, s. 51.



Monogramista T. D.: Rezervácia, 1991-?, inštalácia (drevo, knihy, akryl)

vávajú pomer farieb predlohy. V digitálnej dobe sú takéto manipulácie bežné, ale Kvetanove diela sú skôr o našom používaní obrazov, o vyprázdnenosti abstrakcie a samotnom chápaní obrazu. Je to ikona, obraz, virtuálna plocha, či estetický objekt? Dielo je o tom, ako obraz ľahko transmutuje z jednej formy na druhú, z hororu na estetickú plochu. A nielen obrazy smrti, ale aj texty a celé knihy sa dajú premeniť pomocou veľkého digitálneho pohlčovača. Marek Kvetan zmenil aj text Biblie (*TXT. Biblia*, 2003, svetelný box 100 x 100 cm) na bzučiaci dekoratívny (z hľadiska textu nezmyselný) obraz – povrch zložený z malých štvorcov. Pred toto dielo bola demonštratívne umiestnená jeho inštalácia *Kto má väčšiu/vyššiu?* – veža postavená z 37 rôznych jazykových verzií Biblie. Že sú tieto tri Kvetanove diela umiestnené vo vzájomnej blízkosti²¹ považujem za dobré riešenie, lebo z určitého hľadiska poukazujú na dve krajnosti, ktoré sa takmer dotýkajú tam, kde končí život tela; na jednej strane smrti, na druhej abstraktného charakteru textov.

Pavla Sceranková vo videoetudách *Boxing* (2005) a *Moving in. Moving out* (2007) neproblematizuje obraz (jednoducho len používa pohyblivé obrazy). Ak niečo problematizuje, tak je to zmysel tvorby: každopádne nám vtípne a humorne miznú pred očami veci, autorka prekračuje stoly, stoličky, ničiach ich ľahkým dotykcom, rozbíja krabicu, z ktorej vystúpi...

21 Jedno je v tejto sekcii, ďalšie dve sú v sále *Nulové gestá*.



Pavla Sceranková: Discovery, 2013, objekt (mobilný telefón, model raketoplánu)



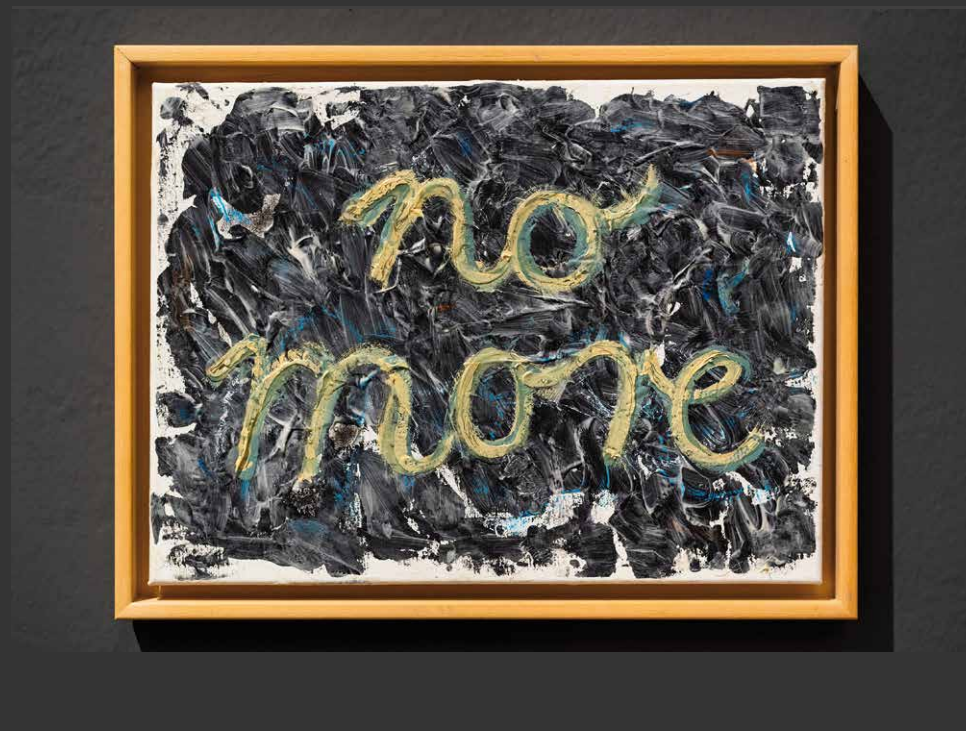
Martin Kochan: Kozmos, 2013



Stano Filko: Asociácie XXXI. – 1 Let, Mesiac 1969; Asociácie XXX. – B, 1968–1969; zo série Mapa sveta (Rakety), 1967



Pohľad do výstavných priestorov



Peter Rónai: Antikoller 1993, akryl na plátne, 30 x 40 cm

Objekty prezentované na výstave zvyšujú napätie medzi jej štyrmi tematickými časťami. Nech už je voda akokoľvek „čistá a prázdna“, jej prozaickosť jej vymedzuje miesto mimo rámca. *Pohár čistej vody* (1964) (!) Júliusa Kollera sa síce až tak nevzdaluje od ideálu nuly,²² ale v jeho reflexii, v diele Jána Mančuška *Chýbajúca* (2006) nie je voda vonkoncom symbolickým, ale skôr každodenným hravým niečím, pričom sa do popredia dostáva jej konkrétna fyzická existencia (a množstvo). Na pohári je nápis: „Tolko vody, koľko som dokázal udržať v ústach.“ *Pozorovateľ* (2010) Mareka Kvetana a vypreparované *Výtahy* (2015) Viktora Freša sú akoby mimo kontextu tematickej skupiny *Preformulovanie obrazu* (*Digitálny efekt*).

Vo vitríne uprostred výstavy sa nachádzajú dokumenty o začiatkoch slovenského konceptuálneho umenia a nad nimi je niekoľko prvotných diel, doplnených dobovou reflexiou (Roman Ondák): plagát Alexa Mlynárčika a Stana Filka *Happsoc*²³ z rokov 1975/1965 (manifest v spolupráci so Zitou Kostrovou), na ktorý vytlačili aktuálne štatistické údaje Bratislavy: „jeden hrad; jeden Dunaj; 142 090 kusov stĺpov verejného osvetlenia; 128 729 kusov televíznych prijímačov; 6 cintorínov; 138 936 žien; 128 727 mužov; 49 991 psov“ atď. Názov diela sa dá dešifrovať ako *happy socialism*

22 Je skôr podobný *Chladnúcej vode* Tamása Szentjóbého (1965, fľaša vody) a poháru vody Michaela Craiga-Martina s názvom *Dub* (1973).

23 Podľa Jany Geržovej je to prvé slovenské konceptuálne dielo (vzniklo v tom istom roku ako inštalácia Josepha Kosutha *Jedna a tri stoličky a Chladnúca voda* Tamása Szentjóbého). GERŽOVÁ, Jana. Mýtus a realita – konceptuálne umenie na Slovensku. In GERŽOVÁ, Jana – TATAI, Erzsébet (eds.). *Conceptual Art at the Turn of Millenium. Konceptuálne umenie na zlome tisícročí. Konceptuális Művészet az ezredfordulón*. Budapešť – Bratislava: Maďarská a slovenská sekcia AICA, 2002, s. 25 – 31.

alebo *happy society*. Environment Stana Filka, Miloša Lakyho a Jána Zavarského *Biely priestor v bielom priestore* (1973 – 1977),²⁴ doložený fotodokumentáciou, problematizuje konceptuálne umenie v mene akejsi citlivosti. Ťažko povedať, či toto dielo malo znamenať koniec konceptu, alebo jeho naplnenie, prípadne či je striekanie bielej farby – Kollerova *Hra* (*maliarska*) – *Anti-happening* (1967) – snahou o realizáciu „nekonečného prázdna“, alebo skôr dadaisticko-fluxusovou hrou.

Problematickejšie je skôr zaradenie obrazu Júliusa Kollera *More* (1963 – 1964)²⁵. Kurátor ho obklopil autorovými dielami *Vrchy* (1963) a *Nomoreart* (1979) a obrazom Petra Rónaia *Antikoller* (1993) s nápisom *no more*, čím sa postaral o veľmi duchaplné riešenie. Ak vychádzame z kategórií a metodiky západnej historiografie umenia,²⁶ sotva by sme mohli tvrdiť, že „more“ bolo prvým

24 V apríli 1977 sa *Biely priestor v bielom priestore* vystavoval aj v Klube mladých umelcov v Budapešti, v októbri 2001 v Maďarskom inštitúte v Bratislave, v roku 2009 ho rekonštruovali v Trnave. Pozri BEŠKID, Vladimír (ed.). *SONDA 1. Príbeh slovenského (post)konceptuálneho umenia. PROBE 1 The Story of Slovak (Post)conceptual art*. Katalóg výstavy. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2018, s. 45.

25 Vystavovaná kresba nie je totožná s malbou z rokov 1963 – 1964 (olej, plátno, 69 x 49,5 cm, Zbierka SOGA, Bratislava). Geržová argumentuje, že označenie diela za konceptuálne má mýtický charakter. Obraz je na jednej strane v užšej súvislosti s terminológiou kubistickej a futuristickej malby, na druhej citujúci Kollera („...veď ja som maliar, pre mňa sú farby zaujímavejšie na dvojrozmernej ploche ...“ 1967) vysvetľuje, že autor sa začal venovať konceptuálnym dielam až na konci šesťdesiatych rokov 20. storočia, a nakoniec, prvá interpretácia, ktorá toto dielo nazýva konceptuálnym, je dodatočná, z roku 1979. GERŽOVÁ, ref. 24, s. 31 – 35.

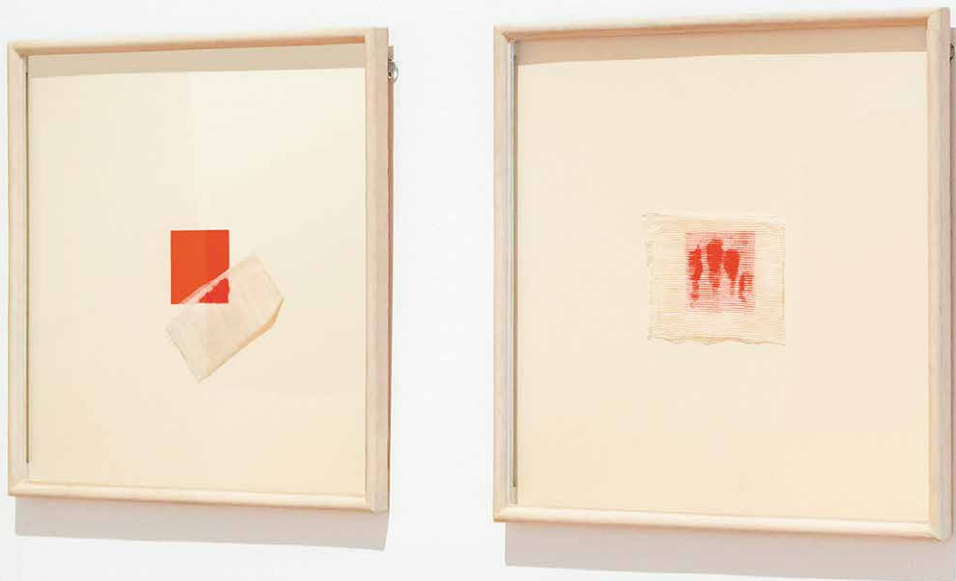
26 My však robíme tak, ako sme robili aj za čias „socializmu“.



Marek Kvetan: Kto má väčšiu/vyššiu, 2012, inštalácia (rôzne jazykové verzie Biblie), rozmery variabilné



Peter Rónai: Bezobrazie/Nemožné, 1983 – 2003, 36 textových tabuliek, digitálna tlač na plátne, každá 20 x 30 cm

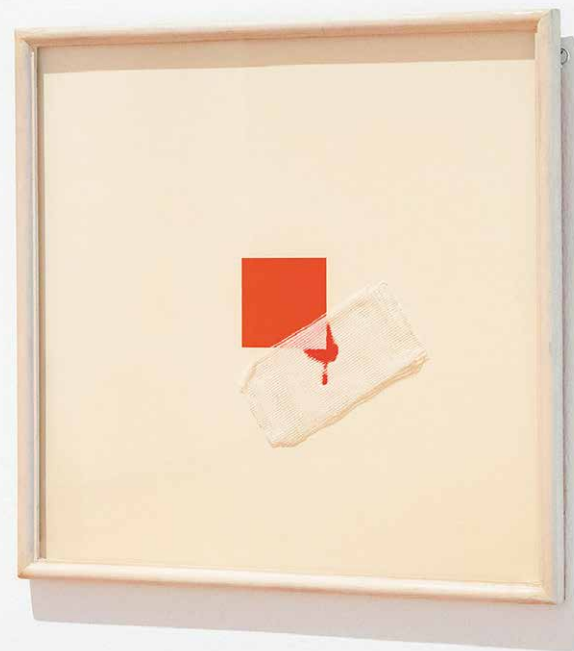


Monogramista T. D: Červený štvorec I – III, 1980, papier, gáza, tempera, každý 48,5 x 48,5 cm. SNG

konceptuálnym dielom, lebo konceptualizmus ako hnutie a prepracovaná teória ešte neexistoval. Keby mali teoretici konceptualizmu možnosť vidieť toto dielo... Lenže Koller obraz do roku 1967 nevystavoval, takže z neho nemohlo vychádzať ani konceptuálne hnutie, darmo je uprostred obrazu nápis. To samozrejme vôbec neznižuje význam Kollerovej tvorby (ani jediného jeho obrazu). Z tohto hľadiska by mohol byť rovnako problematický „konceptualizmus“ *Happsoc-u*, s tým podstatným rozdielom, že konceptuálne je v tomto prípade samotné dielo v zmysle, v akom dnes vnímame „klasické“ konceptuálne umenie, pričom Kollerove *More* môže za mnohé vďačiť skôr surrealizmu a abstrakcii.

Terminológia síce pochádza zo Západu (...), čo však nemusí znamenať, že by aj samotná umelecká „produkcia“ bola odvodená od západného umenia. Výtvarníci tvorili ukotvení vo svojej lokalite, ale ako autonómni tvorcovia, a diela s lokálnym významom a sémantikou sa môžu znova pripojiť do globálneho toku súčasnej kultúry. Kategórie – ak umožňujú charakteristiku a interpretáciu lokálnych javov – sa oplatí používať. Napriek železnej opone a sprísnenému režimu sa umelci (...), ktorí sa predtým – aj keď len periférne – socializovali v kontexte medzinárodne uznávaného umenia (nech už boli súčasťou akokoľvek prerušovanej výmeny informácií prostredníctvom akokoľvek tenkého kanálu), sa vo svojej činnosti a myslení „sami“ dopracovali ku konceptualizácii umenia (čo v našom kontexte znamenalo opozíciu k „soreálu“) alebo k hľadaniu spirituálnych obsahov, k ďalšej formálnej redukcií alebo k tomu, aby brali vážne koreláciu umenia so životom umožňujúcim citlivú reflexiu aktuálnych problémov doby (ako to robia dodnes). A to bez toho, aby napodobňovali západné vzory.

Umelecké myšlienky a tendencie vo východoeurópskom umení označené západnými kategóriami sa nedajú od seba oddeliť chirurgickým skalpelom. Konceptuálne umenie, uvažovanie a pos-



toje fluxu a redukcionistické úsilie neskorej moderny sa prelínali a boli prítomné súčasne – a to nielen v tom istom čase, u toho istého umelca, ale dokonca aj v tom istom diele.

Priestory Ludwigovho múzea nie sú neobmedzené a je evidentné, že rozsiahle a rôznorodé slovenské konceptuálne umenie sa do nich celé nevmetilo. Napriek tomu sa vynára otázka, prečo padlo rozhodnutie v prospech *hard core* verzie konceptuálnej výstavy, kde bola tvorba prvej generácie autorov prezentovaná detailne (viac diel by už celkový obraz nezmenilo), pričom pri mladších autoroch bol výber „prísnejší“. Nezaradené však zostali najmä diela žien (napr. Lucia Tkáčová, Anetta Mona Chişa, Anna Daučíková, *horribile dictu* Ilona Németh), ktoré mohli poskytnúť komplexnejší a reálnejší obraz súčasného postkonceptuálneho umenia na Slovensku.

Erzsébet Tatai, *historička umenia, vedecká pracovníčka Inštitútu pre dejiny umenia Výskumného centra pre humanitné vedy Maďarskej akadémie vied a odborná asistentka na Metropolitnej univerzite v Budapešti. Medzi jej hlavné oblasti výskumu patrí moderné a súčasné maďarské umenie, vizuálna kultúra, neokonceptuálne a feministické umenie. Bola hlavnou kurátorkou Galérie Bartók 32 a Műcsarnoku (Kunsthalle) v Budapešti. Výber z jej samostatných publikácií: Introduction to Art History (2002), Neo-Conceptual Art in Hungary in the Nineties (2005), Say You Love Me – on Endre Koronczy (2013), Marianne Csáky (2014), Tempting the impossible. Creative Women – Essays and Studies on Contemporary Hungarian Art (2019). tatai.erszebet@btk.mta.hu*

Recenzia vznikla pre maďarský časopis súčasného umenia *Balkon* (6/2019). Do slovenčiny ho so súhlasom autorky a vydavateľa časopisu preložila Anna Antalová.



Pohľad do výstavných priestorov. V popredí inštalácia Pavly Scerankovej: Mesiac cez deň, 2018.
Všetky foto: Ferenc Eln