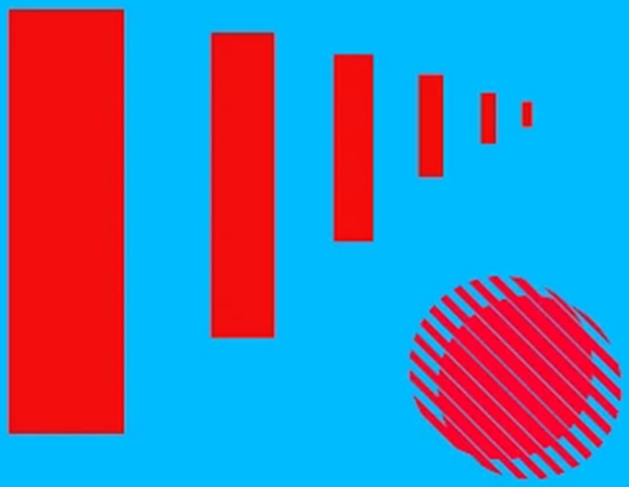
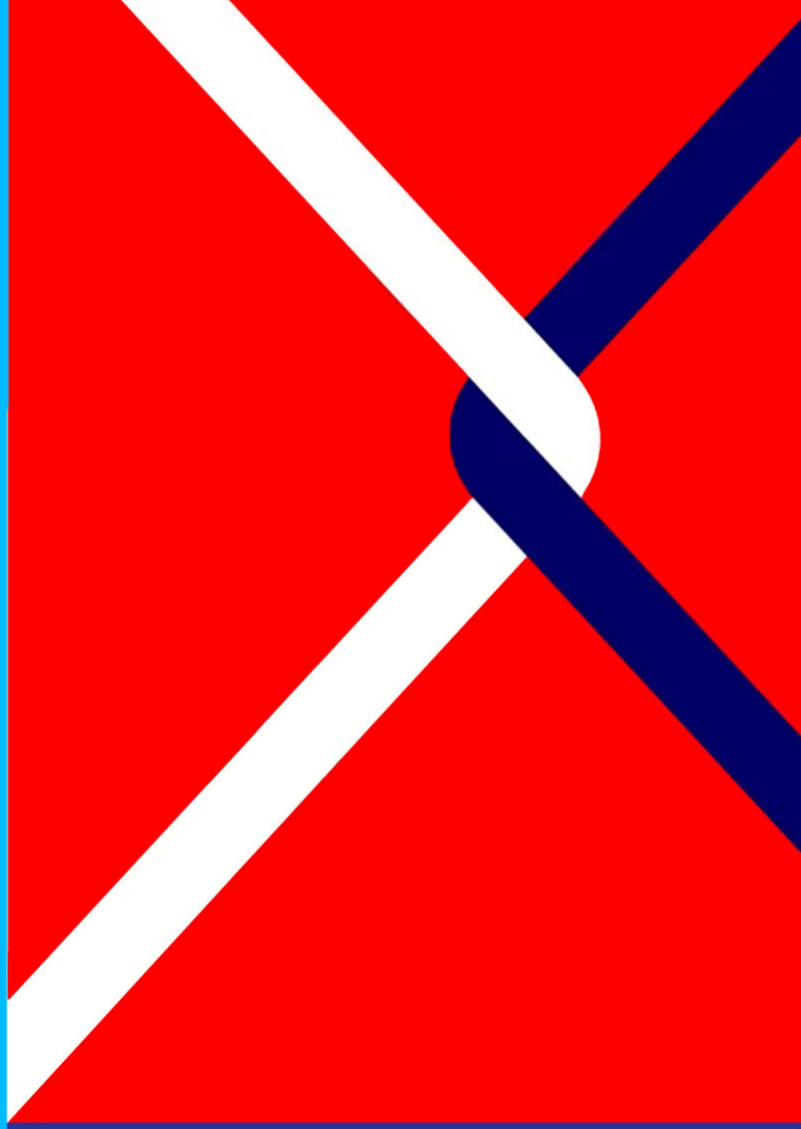
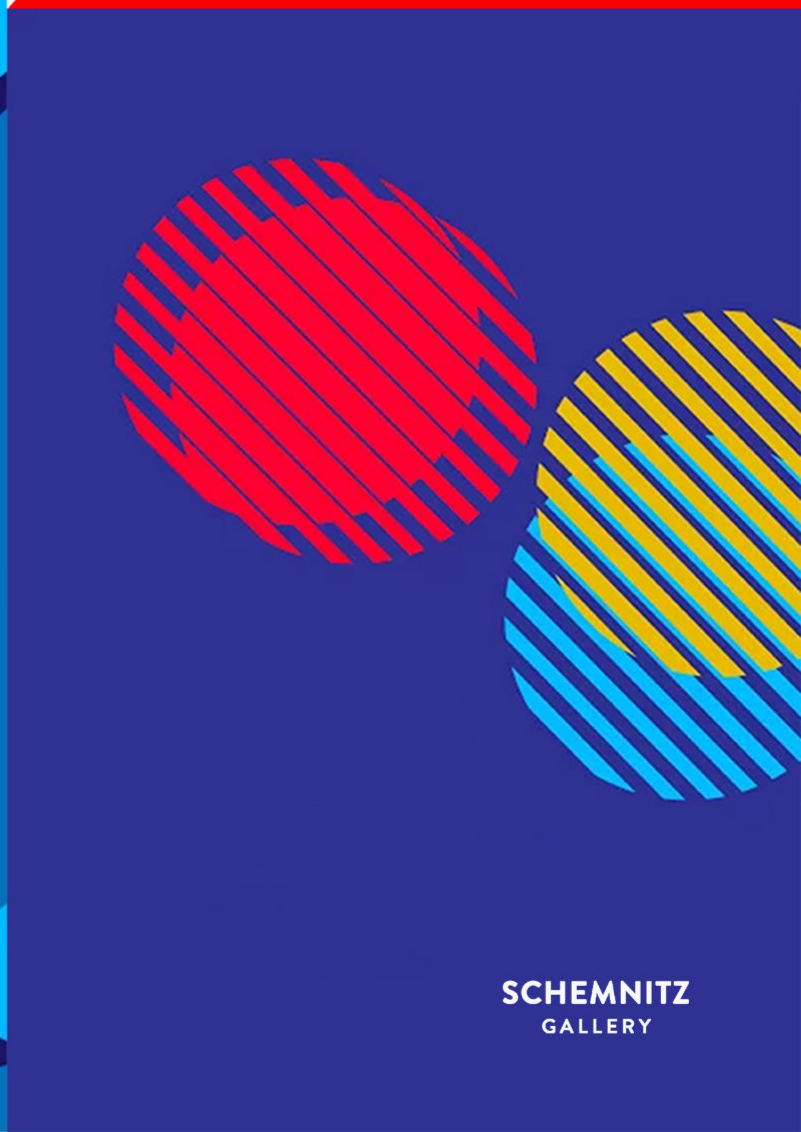
PRESAHY

2016/17

Prednáškový cyklus
o súčasnom vizuálnom umení







SCHEMNITZ
GALLERY

PRESAHY
2016/17

Prednáškový cyklus
o súčasnom vizuálnom umení

Zodpovedný redaktor: Omar Mirza

Autori textov: © Maroš Schmidt
© Lenka Kukurová
© Martin Piaček
© Jana Geržová

Jazykové korektúry: Táňa Machačová
Grafická úprava: © Saša Hrivňáková
Grafický návrh plagátov: © Ivan Lukáč

Vydavateľ: ©
Galéria Schemnitz
Andreja Sládkoviča 53/2
969 01 Banská Štiavnica
Slovensko

www.schemnitz.sk

fond
na podporu
umenia

Publikáciu z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.
Fond na podporu umenia bol hlavným partnerom projektu.

Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť použitá a šírená žiadnou formou alebo elektronickým, mechanickým, fotografickým či iným spôsobom bez predošlého súhlasu majiteľa copyrightu.

Publikácia reprezentuje výlučne názor autorov a fond nezodpovedá za obsah publikácie.

OBSAH

NOVEMBER 2016 - APRÍL 2017

00 Presahy medzi životom a umením 04
OMAR MIRZA

01 Dizajn ako vyššia forma umenia 07
MAROŠ SCHMIDT

02 Strach z neznámeho 17
LENKA KUKUROVÁ

03 Socha a verejný priestor 25
MARTIN PIAČEK

04 Maľba vo veku obrazu 35
JANA GERŽOVÁ

Presahy medzi životom a umením

Galéria Schemnitz v Banskej Štiavnici si zvolila neľahkú úlohu – prinášať kvalitné súčasné vizuálne umenie do prostredia ležiaceho tak trochu na periférii záujmu o aktuálne umelecké dianie. Ľudia z galérie, ktorí s nadšením a tvrdou prácou postupne realizujú svoju ambíciu, si však uvedomujú, že bez vzdelávacích aktivít sa nielen občasní, ale aj pravidelní návštevníci galérie len sťažka priblížia k súčasnému umeniu bez ostychu, porozumejú mu a azda ich tiež nadchne.

Množstvo ľudí má, žiaľ, stále pred výtvarným umením (a najmä tým najaktuálnejším) predsudky, myslia si totiž, že mu môže porozumieť len úzky okruh umelcov a teoretikov. Opak je však pravdou. Súčasné umenie môže byť veľmi inšpiratívne a obohacujúce pre široký okruh ľudí, stačí okrem očí otvoriť aj svoju myseľ. Nie je to jednoduchá cesta, pretože si vyžaduje čas a úsilie, no na jej konci čaká vzrušujúci intelektuálny zážitok. Napokon, tak je to aj v prípade ostatných oblastí umenia. Veď na to, aby sme porozumeli napríklad literatúre, sa musíme najprv naučiť čítať. Aj vizuálne umenie sa musíme najprv naučiť „čítať", až potom ho dokážeme naplno oceniť.

Galéria Schemnitz nechce svojim návštevníkom umenie iba prezentovať, ale snaží sa robiť ho prístupnejším a zrozumiteľnejším. Vzdelávať ich zaujímavým, záživným a invenčným spôsobom. Okrem tvorivých dielní s deťmi medzi tieto aktivity doteraz patrili najmä krátke dokumentárne filmy o vystavujúcich umelcoch spracované na vysokej profesionálnej úrovni. Logickým vyústením rozširovania vzdelávacích aktivít galérie je cyklus prednášok o súčasnom výtvarnom umení – prvým takýmto projektom bol formát prednášok, diskusií a workshopov Art is present v koncepcii Diany Majdákovej.

Som rád, že ma Galéria Schemnitz oslovila, aby som sa podieľal na pokračovaní formátu vzdelávacích prednášok, výberu ich tém i prednášajúcich. Zvolil som zastrešujúcu tému Presahy. Pod týmto pojmom som chcel návštevníkom priblížiť nielen presahy medzi umeleckými médiami, formami, technikami a témami, ale aj medzi oblasťou výtvarného umenia a dizajnu a v širšom význame medzi umením a rôznymi aspektmi života a spoločnosti ako politika alebo verejný priestor. Súčasné vizuálne umenie totiž súvisí so životom viac, ako sa na prvý pohľad môže zdať. Umenie a dizajn ľudí obklopujú, týkajú sa ich, dokážu reagovať na ich každodenné problémy a niekedy dokonca majú aj snahu s nimi pracovať.

Z pôvodne šiestich prednášok sa napokon pre obmedzené finančné možnosti podarilo zrealizovať iba štyri. Oslovili sme významných odborníkov, aby formou zrozumiteľných, no informačne hutných a pútavých prednášok priblížili základné presahy medzi umením, jeho rôznymi formami a životom vôkol nás. Prednášky vznikali v dvoch verziách: jedna bola určená pre vysoké školy a dospelú verejnosť, druhá, terminologicky zrozumiteľnejšia, pre študentov stredných škôl. V ich osnovách, žiaľ, súčasné umenie takmer úplne absentuje. Priamou komunikáciou s teoretikmi a praktikmi umenia z rôznych oblastí získavame širší rozhľad a uvedomujeme si prepojenia rôznych sfér ľudského života s umením. Je potešujúce, že po prednáškach nasledovali podnetné diskusie s návštevníkmi, ktorí tak prejavili svoju otvorenosť a úprimný záujem dozvedieť sa viac. Pre tých, ktorí sa nemohli osobne zúčastniť, je na internetovej stránke Galérie Schemnitz voľne k dispozícii okrem online zborníka aj audio-vizuálny záznam prednášok.

Tento zborník nepoužíva vedecký jazyk a nemá charakter odbornej publikácie. Naším cieľom bolo skôr ponúknuť zaujímavé čítanie pre každého, kto sa chce o súčasnom umení dozvedieť viac. Preto jednotlivé texty dopĺňa aj bohatý obrazový materiál. Texty neprešli výraznými redakčnými zásahmi, chcel som ich nechať také, ako ich autori naformulovali. Niektorí ich poňali ako súvislý text, iní skôr ako súhrn poznámok a myšlienok – súviselo to s témami prednášok, ale aj s tým, že nie všetci prednášajúci sú teoretikmi umenia. Nazdávam sa, že vďaka tejto rozmanitosti textovej a obrazovej formy zborníka majú jeho čitatelia možnosť aspoň sprostredkovane zažiť charakteristickú atmosféru jednotlivých prednášok.

Prvým prednášajúcim v rámci cyklu Presahy bol dizajnér a vedúci Slovenského múzea dizajnu, jeho kurátor a kustód zbierok Maroš Schmidt. V prednáške s odvážnym názvom Dizajn ako vyššia forma umenia sa snažil poukázať na presahy medzi dizajnom ako priemyselným odvetvím, ktoré dáva formu každodenným predmetom, a voľným výtvarným umením ako niečím, čo okrem formy vytvára aj samotný obsah. Na rôznych zaujímavých príkladoch ukázal, že umenie a dizajn majú k sebe naozaj veľmi blízko. O tom, či je umenie vyššou formou dizajnu, alebo, naopak, dizajn je vyššou formou umenia, respektíve či je dizajn len inou kategóriou vizuálneho umenia, by sa dalo polemizovať donekonečna. Maroš to však pekne zhrnul v myšlienke: „Výtvarné umenie je ako strom. Keď zakvitne kvetmi, zakvitne umením. Keď dozreje a kvety sa premenia na plody, urodí sa dizajn. Bez kvetov by neboli plody. Bez umenia by nebol dizajn."

Druhá prednáška sa zaoberala presahmi medzi umením a politikou. Jej autorka, teoretička umenia Lenka Kukurová, ktorá momentálne pôsobí v Nemecku, sa zameriava na prepojenie politiky, aktivizmu a súčasného umenia. Na prednáške predstavila výstavu Strach z neznámeho, ktorú v roku 2016 kurátorsky pripravila pre Dom umenia/Kunsthalle Bratislava. Medzinárodná výstava súčasného angažovaného umenia sa zaoberala utečeneckou témou, ktorá na Slovensku dosiaľ vyvoláva kontroverzné reakcie, pričom v tejto nelogickej situácii vládnu protiutečenecké nálady takmer bez prítomnosti utečencov. Cieľom výstavy bolo vyvolať diskusiu a záujem širšej verejnosti a pomocou sprievodného programu, ktorého sa zúčastnili aj ľudia s utečeneckou skúsenosťou, výstava vytvorila možnosť zbavenia sa strachu z neznámeho.

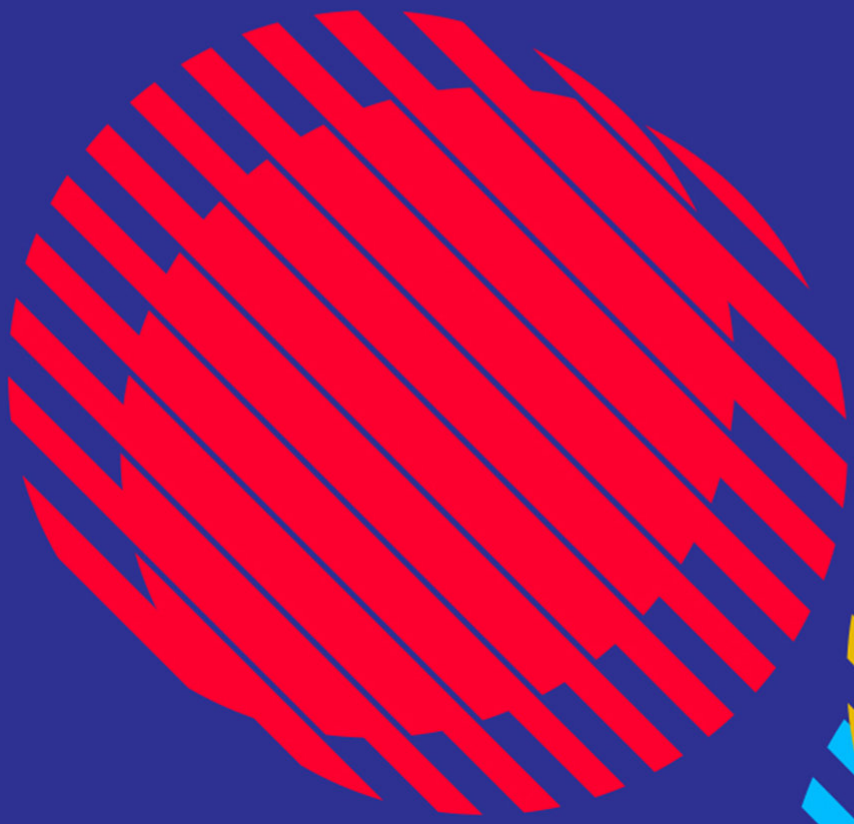
Sochár Martin Piaček venoval svoju prednášku presahom sochy do verejného priestoru. Na príkladoch z histórie i zo súčasnosti ukázal rôzne problematické oblasti nášho prístupu k verejnému priestoru, jeho chápaniu, formovaniu, spravovaniu, ale aj k jeho osadzovaniu umeleckými dielami. Návštevníkom prednášky sa snažil vysvetliť pojmy ako verejný priestor, pamätník a pomník, priblížiť mechanizmy a fungovanie osádzania sôch do verejného priestoru v minulosti i súčasnosti, ukázať, že umenie vo verejnom priestore nemusí byť iba socha v klasickom ponímaní. Snažil sa motivovať poslucháčov, aby sa zamysleli, aké umenie je kvalitné a vhodné pre naše ulice a námestia. Ukázal aj aktivity iniciatívy Verejný podstavec, ktorej bol zakladajúcim členom a ktorá sa snažila priniesť aktuálne domáce i zahraničné umenie do verejného priestoru Bratislavy.

Autorkou poslednej prednášky z cyklu Presahy s názvom Maľba vo veku obrazu. Od čistej maľby k jej hybridnej podobe bola Jana Geržová, historička a kritička umenia a šéfredaktorka časopisu o súčasnom výtvarnom umení Profil. Jej prednáška, plná zaujímavých informácií a bohatá na obrazový materiál, bola venovaná analýze vzťahov medzi maľbou, fotografiou a ďalšími technickými obrazmi (napr. video). Ukázala, ako sa tieto vzťahy vyvíjali od objavenia fotografie v 19. storočí až po súčasnosť. Na vybraných významných dielach slovenských a zahraničných umelcov demonštrovala rôzne štádiá tohto vzťahu, ktorý má širokú škálu prejavov od súperenia starých maliarskych postupov s novými technickými možnosťami zobrazovania až po ich vzájomné ovplyvňovanie, či dokonca závislosť.

Milí čitatelia a návštevníci Galérie Schemnitz, ak je vám ľúto, že ste nestihli osobne navštíviť niektorú z týchto prednášok, nezúfajte, prednášky v Galérii Schemnitz pokračujú aj v roku 2017 novým cyklom s názvom Kultúrne spoje CZ-SK, ktorého koncepciu pripravil Vladimír Beskid.

Prajem vám príjemné čítanie, plodné premýšľanie a vzrušujúce objavovanie. Hlavne nemajte strach z umenia, je na vašej strane!

Omar Mirza



PRESAHY 1

PREDNÁŠKOVÝ CYKLUS
O SÚČASNOM VIZUÁLNOM UMENÍ

28.11.2016

MAROŠ SCHMIDT

Dizajn ako vyššia forma umenia

Dizajn ako vyššia forma umenia

Dizajn ako pojem

Odvážne tvrdenie v nadpise prednášky má v prvom rade rozpútať diskusiu. Mojím cieľom nie je šíriť demagógiu o dizajne, ale upozorniť na mimoriadne postavenie čoraz masívnejšie rozpínajúceho sa odboru. Terminologický výklad pojmu *dizajn* je neustále terčom spochybňovania a predmetom diskusií je aj šírka oblasti, ktorú podľa môjho názoru legitímne zastrešuje. Definícia dizajnu sa menila nielen v čase, ale aj teritoriálne a dodnes nie je všeobecne prijatá. Severná časť Nemecka odmieta termínom dizajn nahradiť vlastný výraz *Formgestaltung*, pre Kanadu je zase príznačné, že dizajn neprekročil hranice strojárenstva. Na našom území sme prvýkrát začali pojem dizajn *(design)* používať pre pomenovanie priemyselne vyrábaných produktov začiatkom 60. rokov. V tom čase bola v Bratislave výstava rakúskeho dizajnu, v roku 1974 vyšla kniha *Design v strojárstve*[1] a pre tvarovanie karosérií automobilov sa čoraz viac začal používať termín *design automobilov*. Napriek tomu sa odbor v detašovanom pracovisku UMPRUM v Gottwaldove (dnes Zlín) stále nazýval Tvarovanie strojov a nástrojov a absolventi neboli dizajnéri, ale tvarovači. Teoretici stále písali o priemyselnom výtvarníctve a až koncom 80. roko sa u nás objavili súťažné prehliadky *Design mladých/design pre mladých* a novovzniknuté ateliéry na VŠVU si dali názvy Transport design, Industrial design, Product design a Grafický design. V tom čase sa ešte používal anglický prepis a až v 90. rokoch sa anglické názvy foneticky premenovali – a tak z designu vznikol dizajn.

[1]Bogdanovič, L. B., Burjan, V. A., Rautman, F. I.: Design v strojárstve. Bratislava: Alfa, 1981. (Izdateľstvo Technika Kyjev 1976).

Dizajn ako štruktúra

Najjednoduchšia definícia dizajnu hovorí, že dizajn je všetko, čo nás obklopuje a bolo vytvorené človekom s ohľadom na funkčnú a estetickú kvalitu. Základné členenie dizajnu je priestorové a plošné. Priestorový dizajn reprezentujú produkty – produktový dizajn a plošný dizajn reprezentujú grafické vyhotovenia – komunikačný dizajn. Kolízia medzi produktovým a priemyselným dizajnom často spôsobuje značné nedorozumenia. Na jednej strane sa stretávame s názorom, že produktový dizajn je synonymom toho priemyselného, na druhej sa ozývajú hlasy, ktoré priznávajú produktovému dizajnu status konceptuálneho umeleckého diela. Ak však pod dizajnom produktu rozumieme navrhovanie výrobkov so všetkým, čo k tomu patrí, potom je priemyselný dizajn podkategóriou dizajnu produktového so špecifikami priemyselnej výroby a s primárnym dôrazom na funkciu výrobku a možnosť jeho produkcie vo väčších sériách. Pri tomto členení môžeme pod produktový dizajn zaradiť aj autorský dizajn s presahom do konceptu, ktorý sa dnes často označuje ako *artdizajn*. Tak ako sa výklad pojmu dizajn v celom svete líši, nejasné je aj jeho členenie a štruktúra. Mylná predstava, že dizajn je len divoké pomenovanie umeleckého priemyslu, nahráva neprajníkom výskumu v oblasti dejín a súčasnosti dizajnu. Dizajnérsky produkt nepovažujú za umelecké dielo a výstavu dizajnu označujú za paškvil. Vysoké školy neponúkajú štúdium pre budúcich kurátorov dizajnu a dejiny dizajnu sa u nás vyučujú z nejasne spracovaných podkladov bez hlbšej analýzy a verifikácie.

Dizajn ako umenie

Prečo tvrdím, že dizajn je umenie? Najlepšie to vystihuje moje prirovnanie – výtvarné umenie je ako strom. Keď zakvitne kvetmi, zakvitne umením. Keď dozreje a kvety sa premenia na plody, urodí sa dizajn. Bez kvetov by neboli plody. Bez umenia by nebol dizajn. Slovenský grafický dizajnér, historik a zakladateľ Slovenského múzea dizajnu prof. Ľubomír Longauer často hovorí: „Dizajn potrebuje umenie. Dizajn bez umenia je absolútne neschopný. "Jednoducho a presne vystihol vzťah dizajnu a umenia. V jednom rozhovore mi nemecký dizajnér a pedagóg prof. Karl Clauss Dietel povedal: „Dizajn sa má tvoriť ako umenie, ale s tým rozdielom, že dizajnérovi len intuícia umelca nestačí. "Následne ostro odsúdil formalizmus a zároveň vyzdvihol tvarovú a funkčnú jednotu výrobku, ktorá má základ v riešeníkonkrétnych užívateľských a výrobných problémov. Ako je to teda s dizajnom a umením? Môže byť dizajnér umelcom? Z histórie vieme, že je úplne normálne, ba priam až žiaduce, ak dizajnér máaj umelecký prejav. V tvorbe rôznych autorov nachádzame napríklad ich maliarske diela, ktoré sa prelínajú s realizáciami z oblasti úžitkovej grafiky.

Obr. 01 Ľudovít Fulla: *Výstava v Paríži*, 1938/Obálka časopisu *Slovenská Grafia*, 1929.

Alebo z oblasti priemyselného dizajnu, keď práve voľný umelec– sochár, priniesol úplne novú štylizáciu telefónneho prístroja.

Obr. 02 Bohumír Prihel: *Dedinský motív II*, 1966/Telefón pre Teslu Liptovský Hrádok, 1975.

Dizajn ako vyššia forma umenia

Ak pripustíme, že dizajn patrí do veľkej rodiny umenia, je prirodzené, že pri popisovaní produktov oddeľujeme formálnu stránku od tej funkčnej, prípadne hľadáme vzájomné vplyvy. Pri hodnotení kvality priemyselného produktu sa často zameriavame len na zvládnutie zjednodušenia formy vo vzťahu k maximalizácii funkčných vlastností výrobku. Od tvrdenia Louis H. Sullivana, že forma má nasledovať funkciu, prešlo viac ako 120 rokov. Napriek tomu stojí stále pevne za každým priemyselne vyrábaným produktom. Ak má funkcia takú obrovskú silu potláčať umenie pre úspech výrobku, môže to znamenať, že ide o vylepšenie umeleckého diela, ktoré sa vo finále stane dizajnom. Dizajn sa tak dostane do vyššieho stupňa – formy umenia. Jednoduchý príklad: socha je klasickým umeleckým dielom – ak do nej vložím funkčné hodiny, stane sa dizajnérskym produktom, pretože nám umožní v pôsobivej forme odčítať čas.

V opačnom princípe by to znamenalo, že ak odrežem stoličke jednu nohu a oprostením od jej primárnej funkcie ju znefunkčním, stane sa umeleckým dielom. To je strašná predstava a verím, že takto to nefunguje. Dizajn ako vyššia forma umenia znamená skôr zaradenie dizajnu do umeleckej rodiny s jasne definovanou pozíciou.

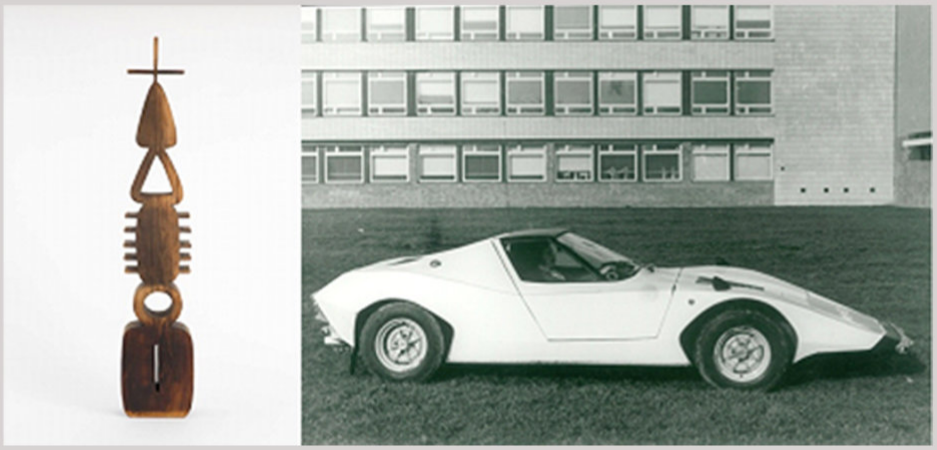
Obr. 03. Soška s hodinami, 1953.

Automobil ako socha

Keď začal dizajnér Konstantin Grcic v múzeu inštalovať bežné výrobky ako umelecké diela, vyvolal rovnaký škandál, o aký som sa pokúsil v uplynulých riadkoch. Podobnú výstavu by som si vedel predstaviť aj z motorových vozidiel. Automobil je vo svojej podstate socha na kolesách. Komplexný kinetický objekt s exteriérovo-interiérovou funkciou architektúry. Vo funkčnej jednote používa všetky druhy umenia a prezentuje ich v širokom verejnom priestranstve. Nie nadarmo Roland Barthes vo svojej knihe *Mytológia* (1957) nazval extravagantný Citröen DS gotickou katedrálou. [2]Automobil dokáže byť taký dokonalý, akoby ani nevzišiel z ruky človeka. Recept na dokonalosť je v optimálnom spojení umenia a techniky, ktoré reagujú na požiadavky užívateľa. Preto som sa rozhodol hľadať fiktívne tvarové inšpirácie automobilov v sochárskych realizáciách. Svoje porovnania som vymedzil rokmi a slovenskými autormi. Základným kľúčom bola tvarová podobnosť sochy a vozidla.

[2]Barthes, R.: Mythologies. Seuil, Paris 1957. (Mythen des Alltags. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964 u. 2003, ISBN 3-518-12425-0.)

Obr. 04 Vladimír Kompánek: Žena zima, 1958/Július Kubinský: Tatra JK 2500, 1956.



Obr. 05 Vladimír Kompánek: Znak, 1970/Pavel Mikšík: ESOX, 1973.

Analýzou tvarov dospejeme k poznaniu, že sochár i dizajnér pracujú s rovnakým formálnym jazykom, ale každý z nich má iný cieľ. Hoci pri tvorbe týchto porovnaní som chcel dokázať nadradenosť riešenia funkčnej podstaty výrobku, zistil som, že najideálnejšia je blízkosť dizajnérskeho produktu a voľného umeleckého diela. Verím, že práve toto zistenie je dôkazom, že dizajn patrí do našej kultúrnej výbavy a právom ho môžeme označiť za dôležitú súčasť výtvarného umenia.

Obr. 06 Miloš Balgavý: Milenci, 1989/Milan Biroš: MNA 1000, 1989.

Literatúra:

BOGDANOVIČ, L. B. – BURJAN, V. A. – RAUTMAN, F. I.: Design v strojárstve. Bratislava: Alfa, 1981. (Izdateľstvo Technika Kyjev 1976).

Barthes, R.: Mythologies. Seuil, Paris 1957.(Mythen des Alltags. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964 u. 2003, ISBN 3-518-12425-0.)

Úžitkové umenie a priemyselné výtvarníctvo na Slovensku. Zborník diel členov sekcie úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva SSVU, nedatované.

SABOL, Miroslav: Dejiny dopravy na Slovensku 1938 – 1948. Bratislava: Historický ústav SAV – VEDA, 2015.

SZABÓ, Ivan: Zabudnuté volanty. Ružomberok: Epos, 2002.

SCHUSTER, Ivan, ORAVEC, Ján: Vývoj motorových vozidiel. Bratislava: Vydavateľstvo MOT'or, 2004.

KOLESÁR, Zdeno: Novékapitoly z dejín dizajnu. Bratislava: Slovenské centrum dizajnu, 2009.

MICHALIDES, Pavol: Výtvarná úžitková tvorba na Slovensku. Bratislava: Pallas, 1978.

TORAN, Eduard: K umeniu okolo nás. Bratislava: VSFVU, 1965.

Reprodukcie:
www.webumenia.sk
archív autora (Obr. 02, 03, 04)
archív Pavla Mikšíka (Obr. 05)
archív Slovenského múzea dizajnu (Obr. 01, 06)

PRESAHY 2

PREDNÁŠKOVÝ CYKLUS
O SÚČASNOM VIZUÁLNOM UMENÍ

13.12.2016

LENKA KUKUROVÁ

Strach z neznámeho

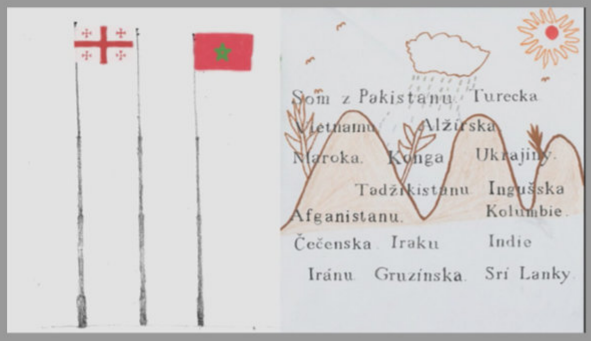
Výstava Strach z neznámeho (Kunsthalle Bratislava, 2016) sa zaoberala utečeneckou témou, ktorá na Slovensku dosiaľ vyvoláva kontroverzné reakcie. Strach z niečoho neznámeho do značnej miery určuje podobu verejnej diskusie týkajúcej sa utečenectva. Opisuje zvláštnu a nelogickú situáciu, v ktorej vládnu protiutečenecké nálady takmer bez prítomnosti utečencov. Skúsenosť kontaktu s inými kultúrami je pre krajiny východnej Európy nová. Strach bol zvolený symbolicky ako prirodzená ľudská reakcia na neznáme veci, odkazom výstavy však bolo prekonanie strachu.

Strach z neznámeho je príkladom výstavy súčasného angažovaného umenia. Angažované (alebo aj politické) umenie je typom umenia, ktorého zámerom je vyjadriť kritický postoj k spoločenskej či politickej skutočnosti. Témou výstavy boli utečenci, no i náš pohľad na nich. Niektoré diela mali formu umeleckých reportáží, ďalšie vznikali v spolupráci s utečencami a utečenkami alebo s ľuďmi, ktorí s nimi pracujú. Časť diel vyzývala na zamyslenie, iné boli vyjadrením protestu a výzvou k solidarite. Diela prezentované na výstave využívali niekoľko umeleckých prístupov, s ktorými pracuje angažované umenie. Keďže toto umenie sa zameriava predovšetkým na obsah, môže mať rozličné formy.

Dielo českej umelkyne Kateřiny Šedej má formu objektu – je kombináciou detskej perinky so záchrannou vestou. Nahromadením objektov autorka vytvorila inštaláciu. Svojím dielom pripomína skutočnosť, že medzi utečencami plaviacimi sa na člnoch cez more sú aj rodiny s deťmi. Pri pokuse o prekonanie Stredozemného mora na nafukovacích člnoch ročne zahynú tisíce ľudí.

Kateřina Šedá: 2016, 2016, inštalácia.
Foto: Kunsthalle Bratislava

Daniela Krajčová pri tvorbe svojich animácií využíva participatívny prístup – vytvára dielo v spolupráci s ďalšími ľuďmi, ktorí často nemajú umelecké vzdelanie. Vo videu Slovenčina pre žiadateľov o azyl sa súčasťou animovaného videa stali kresby ľudí čakajúcich na udelenie azylu na Slovensku. Dielo vypovedá o ich neľahkom živote v pobytovom tábore, ktorý je podobný väzeniu. Azyl je medzinárodná právna ochrana, ktorá je udeľovaná ľuďom na úteku pred vojnou, prenasledovaním a podobne. Slovensko udeľuje azyl len desiatkam ľudí ročne (v roku 2015 dokonca len ôsmim ľuďom) na rozdiel od Nemecka (ročnedesiatky až stovky tisíc ľudí). Pre participatívne umelecké diela, ktorých základom je spolupráca, je často dôležité, že skupina, ktorá je v menšine alebo je utlačovaná, dostáva prostredníctvom umenia priestor na vyjadrenie sa.



Daniela Krajčová: Slovenčina pre žiadateľov o azyl, 2010, video, animácia.
Foto: zábery z videa.

Dielo Ota Hudeca nazvané Krajina má podobu priestorovej inštalácie a je založené na interakcii, čiže zapojení divákov. Umelec vytvoril plot a krajinu za plotom. Za plot sa však nedostanú všetci návštevníci, a tak nie každý môže vidieť celé dielo. Pred plotom prebieha výber ľudí na základe im neznámych a nelogických kritérií, ktoré sa každý deň menia. Dielo zážitkovou formou navodzuje situáciu, ktorú zažívajú utečenci pri prechode hraníc. O tom, či sa im podarí do nejakej krajiny dostať, často rozhoduje náhoda, keďže nariadenia spojené s prechodom hraníc sa môžu meniť. Krajina Ota Hudeca je založená na princípe zážitku, pričom diváci si vyskúšajú situáciu selekcie, mnohí z nich sú selektovaní po prvý raz v živote. Tí, ktorí majú šťastie a dostanú sa za plot, nájdu tam model bielej krajinky, v ktorej sú domy ohradené plotmi. Môžu tak zažiť pocit sklamania, že sa nejde o nič výnimočné – aj tento pocit môže byť podobný realite, akú zažívajú utečenci po dosiahnutí cieľa.

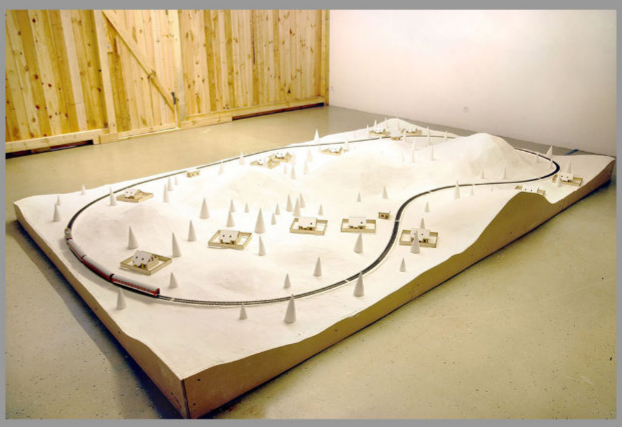


Foto: Rastislav Procházka a Kunsthalle Bratislava

Oto Hudec: Krajina, 2016, interaktívna inštalácia.

Podstatou interaktívnych umeleckých diel je účasť divákov. Zapojenie sa môže mať formu zážitku, ako vo vyššie spomenutom príklade alebo aj formu výzvy na zásah do diela. Na princípe výzvy k interakcii a prispeniu do diela je založená séria fotografií Tomáša Rafu Bez názvu/S názvom. Tomáš Rafa vo svojich dielach často využíva dokumentárne fotografie alebo videá. Venuje sa sledovaniu spoločenských problémov, ako je napríklad vzrastanie nacionalizmu alebo sociálna nespravodlivosť. Fotografie zo spomínanej série pochádzajú z leta a jesene roku 2015, keď prichádzalo na hranice Európskej únie veľké množstvo ľudí. Rafa vo fotografiách zachytil situáciu na hraniciach Srbska a Maďarska, Maďarska a Rakúska, Srbska a Chorvátska a na vlakovej staniciv Budapešti. Fotografie zobrazujú mužov, ženy a deti na ceste, pri plotoch alebo v improvizovaných táboroch, často za prítomnosti polície alebo pohraničnej stráže. Fotografie však nemajú názvy, autor vzýva divákov, aby názvy dopísali. Toto dielo upozorňuje na fakt, že hoci ide o dokumentárnu fotografiu, zmysel dáva záberom až divák v závislosti od svojho nastavenia a prístupu. Zatiaľ čo jeden človek cíti potrebu súcitu, druhý komentuje napríklad neporiadok v tábore. Dielo vyzýva ku kritickému prístupu a upozorňuje aj na skutočnosť, že je rozhodujúce, s akým titulkom sa fotografia spája, pretože často až text vytvára význam.

Tomáš Rafa: Bez názvu/S názvom, séria fotografií, interaktívna inštalácia.
Foto: Rastislav Procházka

Dielo českého umelca Lukáša Houdka je multimediálnou inštaláciou a má podobu transportného kontajnera. Okrem formy kontajnera ako objektu využíva aj svetlo a zvuk. Dielo je založené na zážitku, ktorý divákom približuje situáciu utečencov. V takýchto kontajneroch sa na nákladných autách zvyčajne preváža tovar. Keďže utečenci väčšinou nemajú legálne dokumenty, sú nútení cestovať nelegálne, často skrytí práve v kontajneroch. Lukáš Houdek vytvoril prostredie, do ktorého človek vstúpi a zažije stiesnený pocit pobytu v tme, za hluku motora a len občasného prebleskovania svetiel. Pri dlhšom zotrvaní v kontajneri začnú diváci vidieť obrysy postáv figurín. Tento umelecký zážitok je veľmi blízky realite. Utečenci sú odkázaní na pašerákov a často vstupujú do kontajnera bez toho, aby vedeli, kedy sa cesta skončí a kedy sa dvere kontajneru otvoria. Niektorí ľudia na tejto nebezpečnej ceste, bohužiaľ, zahynú. Autor svoje dielo komentuje: „Ľudia situáciu utečencov niekedy zľahčujú a súčasne spochybňujú fyzickú a psychickú náročnosť celej cesty. Rozhodnutie opustiť celý svoj život vnímajúako rozmar. V diele majú diváci sami možnosť vyskúšať si, čo táto dlhá cesta môže znamenať. Dielo je zamyslením sa nad tým, či človek, ktorý takúto cestu absolvuje, naozaj koná z rozmaru, alebo má k tomu vážny dôvod – či už ho rešpektujeme (a vnímame ho ako dôvod k pomoci), alebo nie."

Lukáš Houdek: Hope Tour, 2016, multimediálna inštalácia.
Foto: Kunsthalle Bratislava

Zámerom diel a výstav angažovaného umenia je nadviazať dialóg s divákmi a podnietiť ich k úvahám o komplikovaných spoločenských témach. Cieľom niektorých diel môže byť aj otvorená kritika, ako napríklad v prípade kresby rumunského umelca Dana Perjovschého Plný dom. Perjovschi sa vyjadruje jazykom kresby, ktorá je zrozumiteľná pre všetkých, bez rozdielu pôvodu. Kresba tu slúži ako univerzálny jazyk. V diele Plný dom autor zobrazuje dom zaprataný materiálnymi vecami, v ktorom už nie je miesto pre pomoc potrebným. Je to paralela prevrátenej hodnotovej škály našej spoločnosti.

Dan Perjovschi: Plný dom, 2006, kresba.

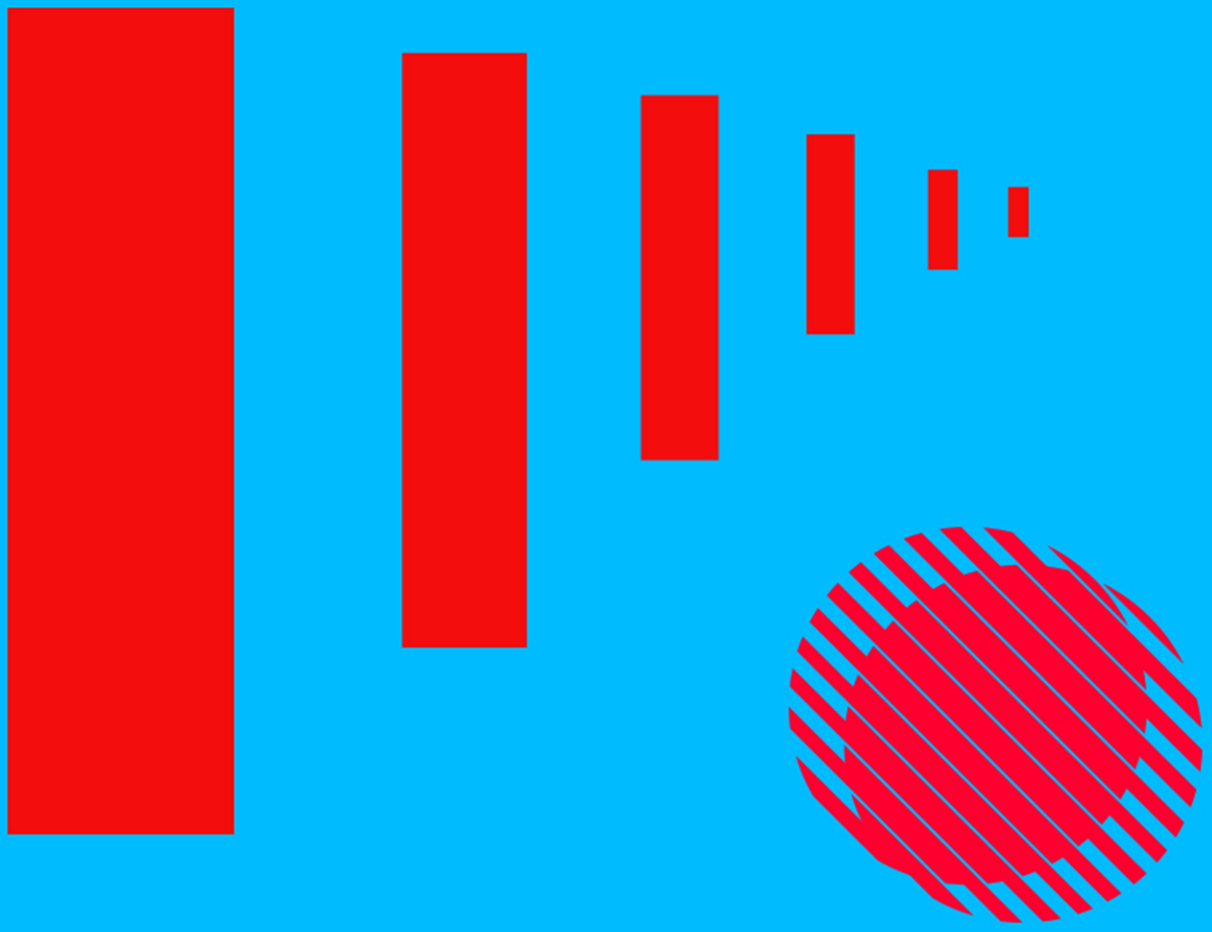
Pri výstavách angažovaného umenia je dôležitý ich presah do verejnej sféry. Cieľom je, aby výstava vyvolala diskusiu a záujem širšej verejnosti. Dôležitým prvkom takýchto výstav je sprievodný program. Pri výstave Strach z neznámeho pripravilo vzdelávacie oddelenie Kunsthalle Bratislava celý rad podujatí, na ktorých sa zúčastnili aj ľudia s utečeneckou skúsenosťou žijúci na Slovensku. Výstava tak vytvorila možnosť osobného stretnutia, čo je pre mnohých prvý krok k zbaveniu sa strachu z neznámeho.

Literatúra:

Strach z neznámeho.
Katalóg k výstave, editorka: Lenka Kukurová, Goethe-Institut Bratislava, 2016,
ISBN 978-80-972591-2-9.

- K téme utečencov a migrantov na Slovensku:
HLINČÍKOVÁ, M. – MESEŽNIKOV, G.: Otvorená krajina alebo nedobytná pevnosť?
Slovensko, migranti a utečenci, editori. Inštitút pre verejné otázky, 2016,
ISBN 978-80-89345-60-1.

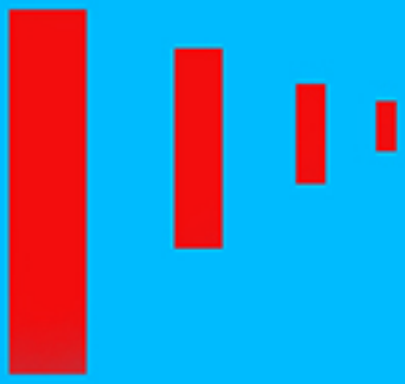
- K téme angažovaného a politického umenia:
Profil súčasného výtvarného umenia, č.3/2013 (tematické číslo časopisu).



PRESAHY 3

PREDNÁŠKOVÝ CYKLUS
O SÚČASNOM VIZUÁLNOM UMENÍ

6.2.2017



MARTIN PIAČEK

Socha ako verejný priestor

Od
prehliadnutého
panáka
k
fontáne
stratenej
v
hmle.

Čo je verejný priestor a ktorých sôch máme u nás najviac?

Verejný priestor ako priestor spoločný, voľne prístupný, pretože ovplyvňuje všetkých svojich návštevníkov a používateľov, mal by rešpektovať spoločné princípy, platiace v danom území.

Nemal by urážať či obmedzovať (napr. fyzicky hendikepovaných), na druhej strane má veľký a často nevyužitý potenciál v tom, čo by mohol. Čo by mal? Musí vôbec niečo? Pripomínať, vzdelávať, baviť, rekreovať... V centralistickej spoločnosti (napr. v minulom režime reálneho socializmu) sú nároky na spoločný priestor pomerne ľahko definovateľné a podmienené štátnou ideológiou, estetikou a propagandou. V dnešnej spoločnosti sú prejavyvo verejnom priestore (nielen výtvarné umenie, ale aj architektúra či reklama) viac živelné, trhovo podmienené. Často pôsobia rozporuplne a neuspokojivo, po istom stupni rozvoja spoločnosti potenciálne vedú ku kvalite (Viedeň, Oslo...).

Podmienky sprístupnenia verejného priestoru sú dôležité aj v demokratickej spoločnosti.

Pre otázky sochárskych zásahov v Bratislave vznikla napríklad pomníková komisia hlavného mesta.

Skúsenosti s realizáciou sochárskych súťaží a s osadzovaním nových diel za posledné dve desaťročia sa pokúsila zhrnúť česká teoretička umenia Anežka Bartlová v knihe Manuál monumentu (UMPRUM Praha, 2016).

Postscriptum: najviac sochárskych realizácií na našom území pochádza z takzvanej pomníkovej horúčky venovanej obetiam prvej svetovej vojny.

Ladislav Barabás, vets.cz

Ladislav Barabás, vets.cz

Manuál Monumentu
Dalibor Bača
Anežka Bartlová (ed.)
Milena Bartlová
Kurt Gebauer
Jakub Hendrych
Petr Janda
Krištof Kintera
Hynek Látal
Matouš Lípus
Pavla Melková
Osamu Okamura
Martin Piaček
Jaroslav Róna
Rudolf Samochejl
Matěj Stropnický
Jiří Středa
Martin Zet
Ladislav Zikmund-Lender
UMPRUM

Akú sochu do mesta?

... je názov iniciatívy z roku 2006 Michala Moravčíka a Dalibora Baču, dvoch sochárov nastupujúcej generácie, v tom čase dlhodobo nespokojných so stavom umenia vo verejnom priestore. Iniciatívy sa zúčastnilo množstvo umelcov, teoretikov a aktívnych ľudí.

Komentovaná prehliadka centrom Bratislavy bola diskusným pochodom, kde sa mohli zúčastnení dozvedieť viac zo zákulisia vzniku nových „okrášľovacích" sôch v centre mesta a vyjadriť svoj názor aj pomocou spracovaného dotazníka.

Dlhodobou absenciou kultúrnej politiky, neochotou k odbornej diskusii a prípadnej medzinárodnej konfrontácii vzniká vákuum, ktoré je zapĺňané živelne objednávanými turistickými atrakciami nekvalitného stvárnenia a spracovania.

Tak pomník či pamätník?

Oba pojmy majú nejasné delenie, často prekrývajúcesa až synonymické.

Pamätník – je rozmerovo veľký, je to celé miesto, námestie, park, súsošie, cintorín...

Pomník – je menší, umelecky stvárnený objekt, ktorého úlohou je verejne pripomínať nejakú historickú udalosť alebo osobu.

Podľa autorky Anežky Bartlovej rozdelenie vychádza z nemčiny:

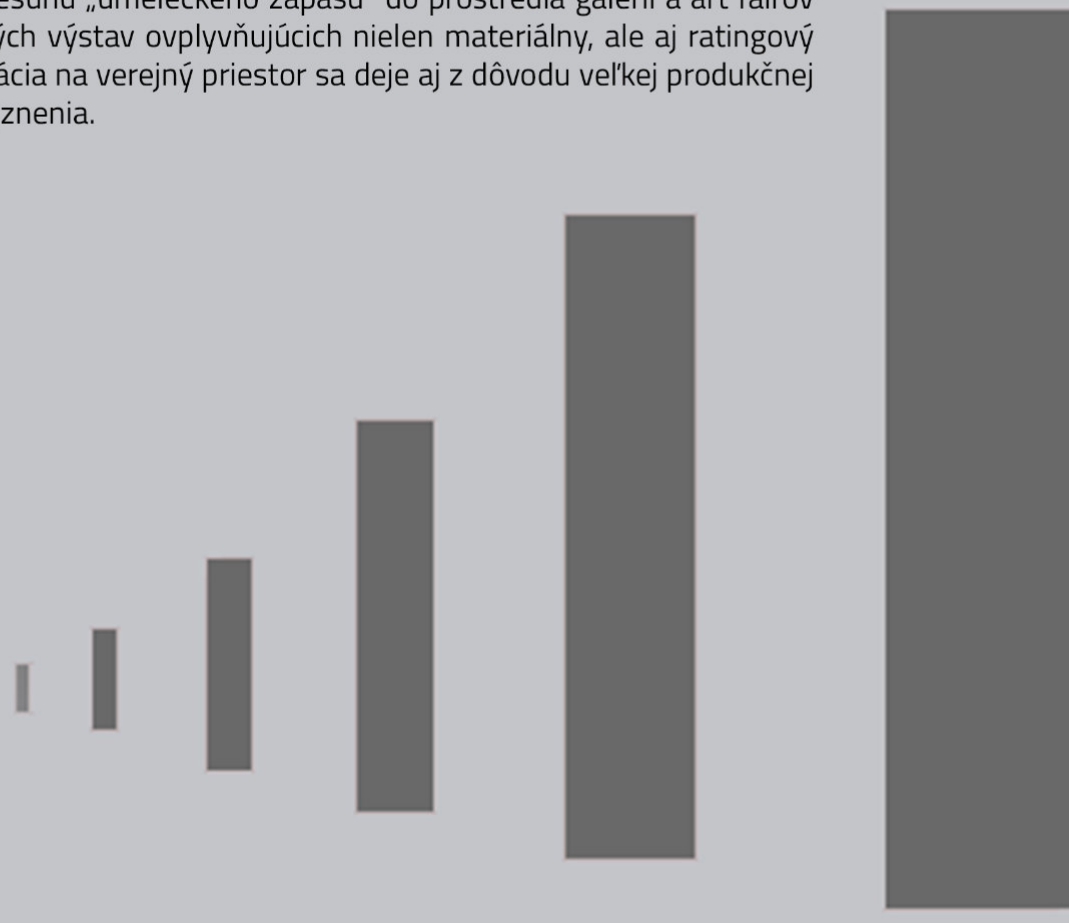
Pamätník – Denkmal: dielo, ktoré znázorňuje to, „čo si máme pamätať".

Pomník – Mahnmal: dielo, ktoré znázorňuje to, „na čo nemáme zabudnúť".

Termín monument je univerzálny zjednocujúci názov pre fyzickú reprezentáciu tzv. politiky spomínania.

Kto ho dnes potrebuje, objednáva, vyberá a platí?

Súčasná tvorba do verejného priestoru je necentralizovaná, pluralitná, často sa deje živelne. Zároveň badať stratu záujmu významných umelcov o tvorbuvon do priestoru – z dôvodu presunu „umeleckého zápasu" do prostredia galérií a art fairov (predajno-reprezentačných výstav ovplyvňujúcich nielen materiálny, ale aj ratingový status umelcov). Rezignácia na verejný priestor sa deje aj z dôvodu veľkej produkčnej náročnosti a neistého vyznenia.



Aké sú teda nároky na súčasný monument a aké podmienky vedú k jeho vzniku?

Súťaže, komisie, transparentnosť, odbornosť, dostatok času a peňazí, čisté okolnosti a krytie... To sú hlavné parametre ovplyvňujúce kvalitnú sochársku a architektonickú produkciu.

Ak sa aj zhodneme na tom, čo je zlé, ako dosiahneme niečo „dobré"?

Toto je krajná/medzná debata, otvára základnú otázku KVALITY vo výtvarnom umení, teda „čo je dobré?"
Zrýchlený historický exkurz: v minulosti bolo výtvarné umenie viac zobrazovacie, realistické (navyše slúžilo niektorej funkcii, väčšinou náboženskej , príp. aristokracii, veľa záviselo od zadávateľa).

Vývoj zobrazovania sa dial v miernych skokoch (napr. perspektíva, anatómia, farebnosť...). Z toho čiastočne vyplýva, že prijímatelia (obecenstvo) si stíhali na novinky zvyknúť a prijať ich v rozpätí niekoľkých generácií.

- Koncom 19. a začiatkom 20. storočia – nástup a rozvoj fotografie, zmena paradigmy zobrazovania.

- Následné obdobie tzv. avantgárd (futurizmus, kubizmus, konštruktivizmus, expresionizmus...).

- Dnes – široké spektrum umeleckej produkcie, ale aj narastajúca priepasť medzi autormi a divákmi.

- Dôležité kvality diela – okrem vizuálnej pôsobivosti aj jeho koncepta kontext.

- Zložitá kolektívna zhoda na kvalite, jemný systém schválení a referencií, dlhodobejší horizont tvorcu, nielen jednotlivý výkon, postupnosť inštitucionálneho uznania (niekedy aj rýchla, hviezdna).

- „Dobré je to, čo je v galérii."

- Presun kompetencií na odborníkov, profesionálov (komisie).

- Rola tvorcu a kurátora nie je len energicky presadzovať, ale je aj advokačná, trpezlivo vysvetľujúca.

Je vôbec možná všeobecná zhoda vo vkuse a nárokoch na umenie – aspoň vo verejnom priestore?

Príklad: Eiffelova veža – postavená v roku 1889 pri príležitosti Svetovej výstavy ako dočasná stavba, jej vplyvní doboví odporcovia boli aj Alexander Dumas, Émile Zola, Guy de Maupassant.
Dnes je to ikona Paríža, nesúca zlaté vajcia –7 mil. návštevníkov ročne.

Ako to funguje v malej veľkej Bratislave a ako u susedov?

Možné kvalitné diela z pohľadu autora, z rôznych dôvodov. Ich výber zastupuje niektoré tendencie v súčasnom monumentálnom výtvarnom umení.

Práca s pamäťou miesta a pamäťou publika.

Palma – Greetings from Jerusalem Avenue (2002) od Jolany Rajtkowskej vo Varšave

Pamätník holokaustu (2005) od Petra Eisenmana v Berlíne na 19000 m2, 2711 žulových blokov

Štvrtý podstavec na Trafalgar Square v Londýne, od roku 1999, každoročná výmena vyzvanej realizácie Zážitkovosť

Hmla od Ilony Németh na Námestí slobody v Bratislave

Čo na to Verejný podstavec?

Aktivity od roku 2010 – Antikulich I. a AntikulichII., Doc. JUDr. Robert Fico, CSc. Dramaturgický a produkčný cyklus Bod 0 z bratislavského Námestia slobody. Viac na webe www.verejnypodstavec.com

VEREJNÝ PODSTAVEC

A bude niekedy dobre?

Unavené očakávania a nepohodlná kvalita ako pocit dneška sa môžu zmeniť na hrdosť, náročnosť a dobrý vkus zajtrajška. O tento vývoj sa musíme zaslúžiť všetci, ale najmä ľudia z kreatívnej a pedagogickej sféry.

PRESAHY 4

PREDNÁŠKOVÝ CYKLUS
O SÚČASNOM VIZUÁLNOM UMENÍ

7.4.2017

JANA GERŽOVÁ

Maľba vo veku obrazu

Od čistej maľby k jej hybridnej podobe

Maľba vo veku obrazu
Od čistej maľby k jej hybridnej podobe

Abstrakt

V dejinách umenia boli pojmy maľba a obraz používané ako synonymá, to znamená, že sme ich mohli ľubovoľne zamieňať. O Leonardovej Mone Líze môžeme hovoriť ako o maľbe (ide o štetcovú maľbu olejom na drevo), ale aj ako o obraze v zmysle zobrazenia, ktoré je vytvorené na dvojrozmernom plochom podklade.Od objavenia fotografie, neskôr filmu, videa alebo internetu dostal pojem obraz omnoho širší význam. Pribudli kategórie obrazov, čo nie sú maľbami, ale len zobrazeniami, ktoré by sme mohli zahrnúť pod spoločný pojem technický obraz. Tento pojem zaviedol teoretik nových médií českého pôvodu Vilém Flusser (1920 – 1991), ktorý o technických obrazoch hovorí vtedy, ak neboli vytvorené štetcom, perom, ceruzou, teda nástrojmi, ktoré sú priamym predĺžením ruky umelca, ale prostredníctvom prístroja – fotoaparátu, kamery alebo boli vytvorené v prostredí počítača. Prednáška bude venovaná analýze vzťahov medzi maľbou a fotografiou a ďalšími technickými obrazmi tak, ako sa vyvíjali od objavenia fotografie v 19. storočí až po súčasnosť. Na vybraných modelových dielach ukážem rôzne štádiá tohto vzťahu, ktorý má širokú škálu prejavov od vzájomného súperenia starých maliarskych a nových technických obrazov až po ich vzájomné ovplyvňovanie.

I. Maľba verzus fotografia

Maľba verzus fotografia reprezentuje jednu z modelových situácií ich vzájomného vzťahu, keď sa maľba a fotografia k sebe vymedzovali negatívne, ako médiá, ktorésúperili o svoju pozíciu na poli umenia. Prvé štádium tohto kontroverzného vzťahu súvisí s objavením fotografie. V tejto etape bola maľba na jednej strane priekopníkmi fotografie napodobovaná, na druhej strane bola novou technológiou existenčne ohrozovaná. Zatiaľ čo prvý model závislosti fotografie od maľby, ktorý vyústil do piktorializmu[1] , bol časovo obmedzený na poslednú tretinu 19. a zač. 20. storočia, druhý model, v rámci ktorého fotografia maľbe nielen konkurovala, ale priamo útočila na jednu z jej historických funkcií – na napodobovanie skutočnosti, sa do diskusie vracal počas celého 20. storočia.

Ohrozenie privilegovaného postavenia maľby sa od samého začiatku objavenia fotografie spájalo so schopnosťou fotografie mechanicky, prostredníctvom prístroja, reprodukovať realitu a tým garantovať vyšší stupeň jej objektivity a pravdivosti, než to dovtedy umožňoval tradičný obraz. Práve táto vlastnosť fotografie byť priamym záznamom reality, sa stala v čase vynájdenia fotografie najväčšou konkurenciou maľby. Dobre sa to dáilustrovať na tom, ako bol maliarsky portrét, dovtedy veľmi obľúbenýžáner,vytlačený fotografickým portrétom. Maliarsky portrét bol dokonca pred objavením fotografie využívaný aj ako dokument v rôznych oblastiach spoločenských vied. Séria portrétov, kde sú zaznamenané tváre mentálne postihnutých ľudí, vytvoril napríklad známy umelec Théodore Géricault (1791 – 1824) v roku 1822na objednávku priateľa psychiatra Étienna-Jeana Georgeta. Maľba tu mala funkciu dokumentu, ktorú v budúcnosti prevzala jednoznačne fotografia. Ak sa umelci a umelkyne vracajú k maliarskemu portrétu aj po objavení fotografie, snažia sa o také zobrazenie, ktoré ide proti predstave, ktorú si s portrétom väčšinou spájame. Dobrým príkladom je séria Portrétov slovenskej autorky Doroty Sadovskej (1973) z roku 2001, kde nezvyčajná póza s vyvrátenou hlavou bráni v identifikácií zobrazovaných žien.

Aby maľba v novej situácii obstála, bola nútená hľadať územie, ktoré eštenebolo obsadené.Miesto zobrazenia sveta, ktorý reprezentovali rôzne formy realistického umenia, začali maliari zobrazovať svet, skrývajúci sa pod povrchom. Podobneako vedci, ktorí prostredníctvom mikroskopu alebo teleskopu odhaľujú štruktúry mikro- a makrosveta, začali maliari a maliarky vytvárať nezobrazujúce abstraktné maľby.Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že v okamihu, keď sa na scéne objavili abstraktné obrazy, vývoj fotografie a maľby sa odohrával nezávisle, pretože obe médiá si našli svoje vlastné autonómne územie. Opak je však pravdou, aj keď sa vzťah medzi maľbou a technickými obrazmi zmenil. Zo súperiacich médií sa stali médiá, ktoré sa vzájomne ovplyvňujú.

[1]Fotografický smer objavujúci sa okolo roku 1885, ktorého reprezentanti sa snažili napodobovať štýl maľby technologickými zásahmi a manipuláciami realizovanými v procese vzniku fotografie (napr. použitie ušľachtilých tlačí, tónovanie, retušovanie a pod.).

II. Maľba závislá od fotografie

Fotografia ako východisko maľby – 60. roky

Už v 60. rokoch 20. storočia sa objavila maliarska tvorba, ktorá sa voči fotografii nevymedzovala negatívne, práve naopak, stala sa od nej istým spôsobom závislá. Ide o typ maľby, ktorá napriek tomu, že nesie stopy reality, nevychádza z bezprostredne videného, pretože medzi svet a obraz, ktorý ho zrkadlí, bol vložený technický filter – fotografia. Tento nový vzťah k fotografii istým spôsobom odrážal to, ako sa zmenil samotný vzťah k realite. Dobre to ilustrujú názory troch modelových autorov tejto generácie, ku ktorým nesporne patrí Gerhard Richter (nar. 1932), Richard Hamilton (nar. 1922) alebo Franz Gertsch (nar. 1930). Ak sa pozrieme na ich dobové výpovede, zistíme, že ich vzťah k fotografii má niektoré spoločné znaky: „Fotografia bola pre mňa dôležitejšia ako dejiny umenia: bola obrazom mňa, nás, každodennej reality. Nevybral som si ju preto, aby som nahradil realitu, ale preto, aby mi bola oporou a pomohla mi dostať sa do reality,"[2] (Gerhard Richter). „Robil som abstraktnú maľbu až do okamihu, keď som sa v polovici 50. rokov nevrátil k figurácii. Tento návrat prišiel akoby z druhej ruky, pretože som sa neinšpiroval reálnou krajinou a existujúcimi objektmi a nerobil som ani maľby ľudí z reálneho života, ale vychádzal som z časopisov. V 50. rokoch sme si začali viac uvedomovať možnosť dívať sa na celý svet cez veľkú vizuálnu matricu, ktorá nás obklopovala, cez syntetický instantný' pohľad."[3] (Richard Hamilton) „Na jeseň roku 1968 som robil moju prvú naturalistickú maľbu založenú na fotografii. Pochopil som, že v tomto veku sa môžeme zmocniť reality len prostredníctvom fotoaparátu, pretože... fotografická realita nám dáva najvyššiu možnosť, ako interpretovať realitu."[4]

Ak by sme tieto výpovede zhrnuli, mohli by sme povedať, že umelci 60. rokov sa obrátili k fotografiiako k východisku maľby preto, lebo fotografii dôverovali viac ako vlastným očiam, to znamená, že ich obrazy nie sú záznamom toho, čo bezprostredne videli, ale sú prepisom fotografie, teda reality, ktorá je realitou z druhej ruky.

---

[2]Rozhovor Gerharda Richtera s Petrom Sagerom bol zaradený do publikácie The Daily Practice of Painting: Writings 1962 – 1993. London: Thames&Hudson, 1995, s. 66, ktorú redakčne pripravil Hans-Ulrich Obrist. Citované podľa: The Painting of Modern Life. London: Hayward Publishing, 2007, s. 59.

[3]The Painting of Modern Life. London: HaywardPublishing, 2007, s. 87.

[4]Ibidem, s. 101.

Gerhard Richter: Strýko Rudi, 1965, olej na plátne,87 x 50 cm / vľavo
Gerhard Richter: Rodina, 1964, olej na plátne , 150 cm x 180 cm / vpravo

Franz Gertsch: Mária robí make-up Lucianovi, 1975, akryl, 243 x 355 cm

III. Maľba závislá od fotografie
Fotografia ako východisko maľby – 90. roky

Na úvod premietnem niekoľko malieb z prelomu 20. a 21. storočia. Na prvý pohľad sa môže zdať, že maliari a maliarky sa vrátili k tradičnej štetcovej maľbe tak, ako ju poznáme z histórie umenia a ich obrazy nie sú zaťažené vplyvom technických médií. Paradoxom je, že predobrazom týchto malieb nebola realita a ani umelcova imaginácia, ale fotografia, filmové políčko, časopisecká reprodukcia.

Maľby britského umelca Georgea Shawa (1966) zobrazujú krajinu maliarovho detstva takú, aká bola pred tridsiatimi rokmi, keď ju opustil. Autor pracuje s fenoménom pamäti a rozpamätávania sa, je však dôležité, že pri vytváraní týchto obrazov minulosti sa nespolieha na vlastné spomienky, ale na fotografiu. Paradoxom je tu navyše fakt, že fotografie, ktoré používa ako predlohy malieb, nepochádzajú z umelcovho rodinného albumu, ako by sme mohli očakávať, ale vznikli v súčasnosti. Shaw, ktorý sa prostredníctvom fotoaparátu díva na realitu okolo seba, nezaznamenáva jej aktuálny stav, ale zaostruje na minulosť. Zo stoviek súčasných záberov štvrte Tile Hill v Coventry, kde sa narodil a strávil detstvo, vyberá len tie fotografie, na ktorých sú exponované latentné stopy minulosti.

George SHAW: Scenes from
the Passion: Hometime, 1999, 75x100 cm, emailová farba / vľavo

George SHAW, Scenes from the Passion
The Fourth November 2002, 2002, 71x101 cm, emailová farba / vpravo

Téma pamäti a spomínania je leitmotívom aj série malieb Vstupy (2003) slovenskej autorky Veroniky Šramatyovej (1977). Ide o drobné gvašové maľby vytvorené podľa fotografie, kde autorka využila starý maliarsky trik trompe l´oeil, aby diváka zavádzala a spochybnila jeho úsudok. Núti ho uvažovať o vzťahu medzi realitou, maľbou a fotografiou, pretože drobný formát obrázkov (12 x 8cm), ako aj ich umiestnenie do komerčných „klipových" rámov predávaných v IKEI vyvoláva ilúziu, že to, s čím sme konfrontovaní, nie je maľba, ale fotografia. Skutočnosť, že ide o súbor domov, v ktorých autorka doteraz bývala a má k nim osobný vzťah,posunul túto sériu z roviny maliarskej hry do roviny, v ktorej sú kladené zložitejšie otázky – napríklad tie, ktoré pátrajú po mechanizmoch fungovania našej pamäti.

Veronika Šramatyová: Vstupy, 2003 – 2009, gvaš na papieri (24 kusov, každý 12 x 8 cm)

Ďalším autorom je Brit Peter Doig (1959). Atmosféra jeho olejomaľby s názvom Canoe Lake z rokov 1997 – 1998 vyvoláva dojem romantickej, nostalgickej krajinomaľby. Prekvapujúce je zistenie, že obraz je prepisom jednej scény z hororového filmu Piatok 13. z roku 1980. Kanoe s postavou muža sa stalo častým motívom Doigových malieb 90. rokov.Objavuje sa ešte aj v roku 2001 na obraze Pred 100 rokmi. Pri analýze diela zistíme, že okrem inšpirácie hororovou filmovou scénou sa objavujú aj odkazy na obraz Ostrov mŕtvych od švajčiarskeho symbolistu Arnolda Böcklina (1827 – 1901), ktorý vznikol v 80. rokoch 19. storočia v niekoľkých verziách, pričom v každej z nich sa objavujú tie isté základné prvky: skalnatý ostrov vystupujúci z mora s výklenkami slúžiacimi ako pohrebné komory,loďka s mytologickou postavou Chárona, ktorý preváža mŕtveho cez rieku Acherón. Hoci tu existujú isté kompozičné podobnosti vrátane nehybnej, nostalgickej atmosféry obrazu, Doig je náš súčasník a postava Chárona dostala podobu rokového hudobníka Howarda Duaneho Allmana (1946 – 1971) zo skupiny The Allman Brothers Band. Obraz, akokoľvek sa zdá realistický, je v konečnom dôsledku konštrukciou, je vytvorený spojením viacerých už existujúcich obrazových zdrojov.

Ukazuje sa, že v súčasnej kultúre sa privlastňovanie a prepisovanie voľne šírených obrazov, bez ohľadu na to, či ide o fotografie, filmové políčkaalebo o známe umelecké diela, stalo istým štandardom.

Peter Doig: Canoe Lake, 1997-1998, olej na plátne, 200 x 300 cm

Petr Malina: Na výstavě III, 2006, olej, plátno, 80 x 100 cm

Peter Doig: 100 Years Ago [Carrera] 2001, Olej na plátne, 229 x 358cm

IV. Maľba– východisko technického obrazu

Na problém sa môžeme pozrieť aj z opačnej strany. Máme tu vedľa seba položené dva obrazy. Na jednej strane je majstrovské dielo Edouarda Maneta, jeho maľba Bar vo Folies-Bergère (1881–1882) z konca 19. st., na druhej strane fotografia súčasného kanadského fotografa Jeffa Walla. Jeho fotografia s názvom Obraz pre ženu z konca 70. rokov bola jednoznačne inšpirovaná historickou Manetovou maľbou. Walla zaujala predovšetkým sofistikovaná hra pohľadov, ktorú Manet na obraze rozohral vďaka tomu, že scénu zasadil do prostredia baru, ktorého pozadie vytvára veľká plocha zrkadla. Pohľad barmanky smeruje von z rámu obrazu na zákazníka, ktorého vidíme v ľavom rohu obrazu len ako odraz v zrkadle. Wall si od Maneta vypožičal túto štruktúru a aj svojich aktérov zasadil do prostredia, ktorému dominuje veľká reflexná plocha zrkadla. Žena vľavo prebrala postoj aj pohľad Manetovej barmanky, zatiaľ čo postava muža vpravo je samotný autor – fotograf Wall. Situácia je nová v tom, že v centre Wallovej fotografie je fotoaparát, ktorý sa odráža v reflexnej ploche zrkadla, je to však aj technický prístroj, ktorý scénu zaznamenáva, ale súčasne je to oko objektívu, ktoré nás sleduje. Táto dvojica obrazov, maľby a fotografie, je dôkazom vzájomného, pozitívneho ovplyvňovania rôznych médií a ďalším dobrým príkladom, že kultúrna pamäť je zakódovaná v obrazovom archíve dejín umenia a že s touto pamäťou sa pracuje, „ako s hlinou alebo farbou, ako keby bola hmotou".[5]

Edouard Manet: A Bar at the Folies-Bergères, (1881–1882), olej na plátne, 96 x 130 cm /vľavo
Jeff Wall: Picture for Women, 1979, cibachróm, 142,5 cm x 204,5 cm / vpravo

[5] Dora Bowen

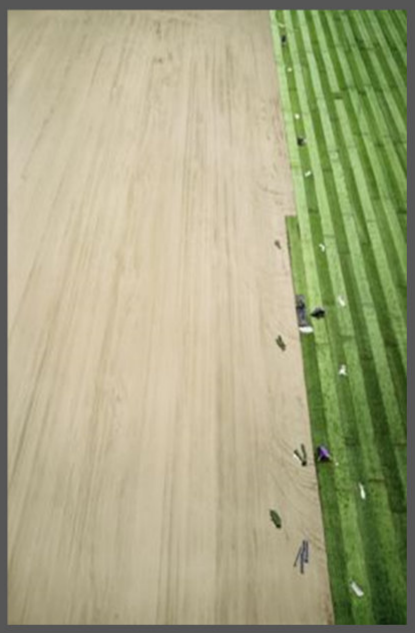
V. Maľba verzus video

Teraz budeme skúmať súvislosti nielen medzi dvomi typmi obrazov, ale aj medzi dvomi spôsobmi spracovania žánrového obrazu, ktorým je zátišie. Autorkou prvého zátišia je súčasná britská umelkyňa Sam Taylor-Wood, autorom druhého je Gustav Courbet, známy francúzsky maliar žijúci v 19. st. Na prvý pohľad sa môže zdať, že ide o príbuznú problematiku, o to viac, že obrazy Sam Taylor-Wood, ktoré sú v skutočnosti zábermi z videa, vnímame ako statické.Zátišie v tomto prípade nie je len zobrazením „mŕtvej prírody" neživých vecí, ale odkazuje nás na historické holandské zátišie 17. storočia, typu Memento mori – pamätaj na smrť alebo Vanitas, ktoré mali ľuďom pripomínať ich pominuteľnosť, smrteľnosť (Vanitas vanitatum et omnia vanitas – Márnosť nad márnosť, všetko je márnosť). Ukazuje sa, že zatiaľ čo historické umenie je metaforické, umenie 20. storočia zotrelo hranicu medzi umením a životom, pretože s časomzačalo pracovaťinak. Jednu polohu reprezentuje napr. akčné umenie, predvádzané pred divákom naživo. Dobrým príkladom je Američan Chris Burden, ktorý sa v slávnej performancii Výstrel (1971) dal naozaj postreliť. Toto jeho gesto môžeme interpretovať tak, ženechce o bolesti uvažovať, chce ju zažiť. Nebudeme teraz uvažovať o tom, že ide o hraničnú polohu umenia, dôležitý jefakt, že umelcom 20. storočia nestačí o bolesti premýšľať a metaforicky ju stvárňovať, napr. na obraze, ale chcú ju naozaj zažiť. Sam Taylor-Wood urobila niečo podobné, keď nasnímala proces hnitia ovocia až do štádia jeho úplnéhorozkladu. Toto je jeden z príkladov, keď nové technológie môžu konkurovať tradičnej maľbe, lebo ponúkajú divákom vzrušujúci moment prekvapenia a silný emotívny príbeh.

Sam Taylor Wood: Still Life 2001, 35mm Film/DVD Duration: 3 minutes 44 seconds

VI. Maľba je filozofickým aktom, ktorý nie vždy obsahuje maľovanie

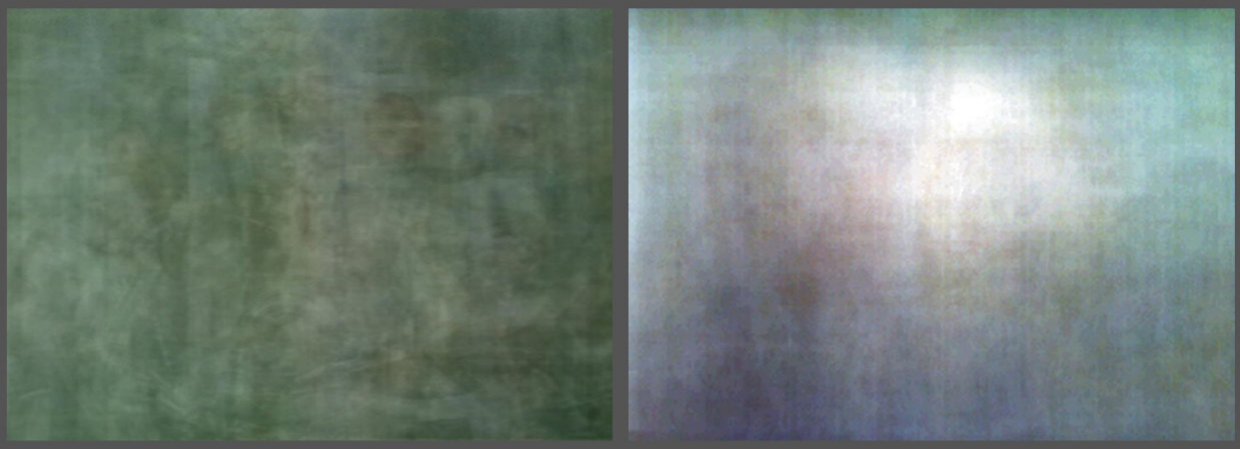
Autorom prvých troch ukážok je známy nemecký fotograf Andreas Gursky (1955), ide o veľkorozmerné fotografie urbánnych prostredí, ktoré vyvolávajú dojem maľby. Je paradoxom, že fotografie, ktoré zaznamenávajú existujúcu realitu, teda majú istú dokumentárnu hodnotu, majú súčasne výrazné atribúty maľby. Je to predovšetkým štruktúra záberov, ktoré sa zväčšovaním do megarozmerov stávajú skôr abstraktnými štruktúrami ako realistickým dokumentom sveta. Dve ďalšie ukážky sú z cyklu slovenského autora Mareka Kvetána (1976) Kompresie (1999 – 2000). Na prvý pohľad sa zdá, že sme konfrontovaní s abstraktným obrazom, ale názvy jednotlivých diel Jurský park alebo Hviezdne vojny nás navádzajú na iný spôsob čítania. Východiskom týchto obrazov sú známe a populárne filmy, ktoré autor prostredníctvom špeciálne vyvinutého softvéru prepísal do abstraktného obrazu. Urobil to tak, že všetky filmové políčka komprimoval, teda stlačil, zhustil do jediného obrazu, ktorý je akýmsi zhutneným farebným kódom pôvodného filmu. Aj keď zámerom autora nebolo vytvoriť abstraktný obraz, naša skúsenosť s abstraktnými obrazmi, ktoré sme už videli, nám umožňuje čítať ho práve týmto spôsobom a vidieť v ňom isté maliarske kvality.



Andreas Gursky: Shanghai, 2000, Chromogenic color print / vľavo

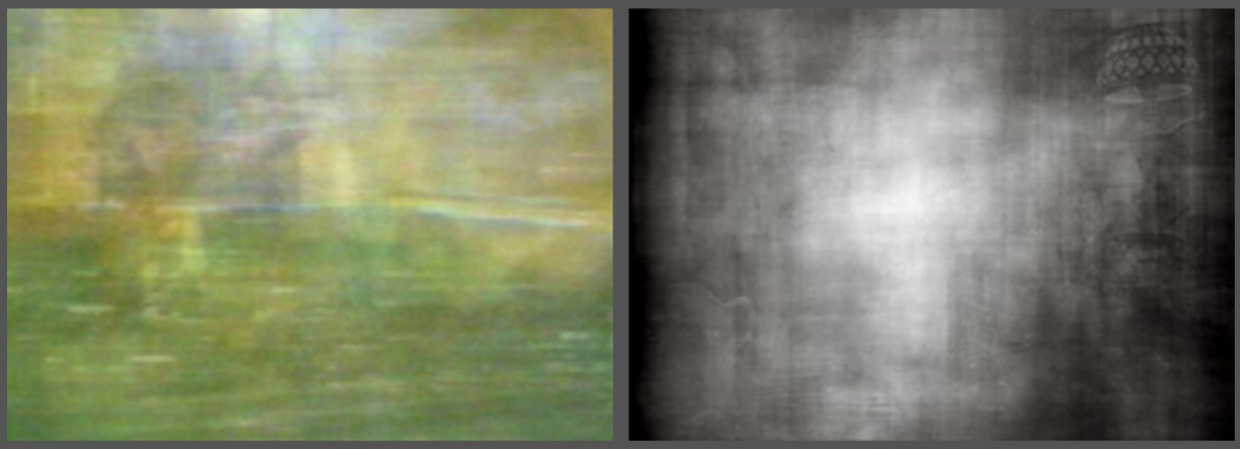
Andreas Gursky: May Day, 2007, c-print / v strede

Andreas Gursky: Arena, 2007, c-print / vpravo



Marek Kvetán: COMPRESSION, Star Wars/Hviezdne vojny, c-print, 1999 - 2000 / vľavo

Marek Kvetán: COMPRESSION, Matrix, c-print, 1999 - 2000 /vpravo



Marek Kvetán: COMPRESSION, Trainspotting, c-print, 1999 - 2000 / vľavo

Jim Campbell: Illuminated Average #1/ Svetelný priemer: Hitchcock's Psycho, 2000 / vpravo

Literatúra:

FLUSSER, Vilém: Za filosofii fotografie. Praha: Nakladatelství Hynek 1994. Dostupné na https://monoskop.org/images/f/f8/Flusser_Vilem_Za_filosofii_fotografie_OCR.pdf

GERŽOVÁ, Jana: O závislostiach maľby. Fotografia v maľbe 60. a 90. rokov 20. storočia. In: ARS, 43, 2010, c. 1, s. 51-68.

GERŽOVÁ, Jana: Rozhovory o maľbe. Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie. Bratislava: VŠVU, Slovart 2009.

www.schemnitz.sk